

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**GÜNCEL SANATIN İSTANBUL'DA MEKÂNSALLAŞMASI:  
GÜNCEL SANAT MEKÂNLARININ BİNA VE KENT ÖLÇEĞİNDE  
BİR İNCELEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Işık GÜLKAYNAK**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Programı**

**OCAK 2012**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**GÜNCEL SANATIN İSTANBUL'DA MEKÂNSALLAŞMASI:  
GÜNCEL SANAT MEKÂNLARININ BİNA VE KENT ÖLÇEĞİNDE  
BİR İNCELEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Işık GÜLKAYNAK  
0502081021**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Programı**

**Tez Danışmanı: Y.Doç.Dr. Hüseyin Lütfü KAHVECİOĞLU**

**OCAK 2012**



İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün **0502081021** numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Işık GÜLKAYNAK**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“GÜNCEL SANATIN İSTANBUL'DA MEKÂNSALLAŞMASI: GÜNCEL SANAT MEKÂNLARININ BİNA VE KENT ÖLÇEĞİNDE BİR İNCELEMESİ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :** **Y.Doç.Dr. Hüseyin Lütfü KAHVECİOĞLU** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :** **Y.Doç.Dr. İpek AKPINAR** .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Prof. Dr. Bülent TANJU** .....  
Mardin Artuklu Üniversitesi

**Teslim Tarihi :** **16 Aralık 2011**  
**Savunma Tarihi :** **24 Ocak 2012**



## ÖNSÖZ

Çoğu tasarım disiplini için geçerli olduğunu düşündüğüm ve mimarlık bölümlerinin “temel tasarım” derslerinde anlatılan, “arkaplan ile nesnenin kurduğu ilişki”, aslında bu tezin anafikrini oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanat eserinin de mekânı ve daha geniş çevresiyle kurduğu ilişki ilgimi çekmiştir. Türkiye örneğinde “güncel sanat” olarak ele alınan günümüz sanatının hem iç mekânı hem çevresindeki kentsel mekânı ele alış biçimleri, tüm bunların birbirleriyle geçişkenlikleri, birbirlerini dönüştürme potansiyelleri, bu tezin belirleyici unsurlarıdır. Ve tüm bunlar, günümüz politik, ekonomik ve sosyolojik durumlarıyla etkileşim içindedir. Güncel sanat, İstanbul’da kentsel ölçekte ele alındığında, nispeten küçük bir alanda yoğun bir yapılaşma halinde belirse de niteliksel açıdan daha detaylı bir incelemeye değer olduğunu düşünerek böyle bir çalışma gerçekleştirdim.

Tez süresince bana her türlü desteği için tez danışmanım Hüseyin Kahvecioğlu’na; yorumları ve katkıları için Ceyda Bakbaşı’ya, manevi desteği ve yorumları için Avşar Karababa ve Çiçek Tezer’e, sabrı ve desteği için Evrim Kaya’ya, ve son olarak aileme teşekkür ederim.

Nisan 2012

Işık GÜLKAYNAK  
(İç Mimar)





## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                                                                             |      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| ÖNSÖZ .....                                                                                                 | v    |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                                            | vii  |
| ÇİZELGE LİSTESİ.....                                                                                        | ix   |
| ŞEKİL LİSTESİ .....                                                                                         | xi   |
| ÖZET .....                                                                                                  | xiii |
| SUMMARY .....                                                                                               | xv   |
| 1. GİRİŞ.....                                                                                               | 1    |
| 2. BATILI SANAT VE İSTANBUL .....                                                                           | 5    |
| 2.1. Pera Sergilerinden Bienallere.....                                                                     | 6    |
| 2.1.1 Pera sergilerinden, Türkiye Cumhuriyeti kuruluş yılları sanat ortamına                                | 6    |
| 2.1.2 Türkiye Cumhuriyeti Kuruluş Yılları Sanat Ortamından, Bienallere .....                                | 8    |
| 2.2. İstanbul'da Bienaller ve Geçici Sanat Mekânları Olarak Bienal Mekânları ..                             | 13   |
| 3. SANAT VE MEKÂN, GÜNCEL SANAT VE MEKÂNI .....                                                             | 25   |
| 3.1. Salon'dan Beyaz Küp'e, Beyaz Küp'ten Mekâna .....                                                      | 25   |
| 3.2. Güncel Sanat ve Diğerleri .....                                                                        | 30   |
| 3.3. Bölüm Sonuçları.....                                                                                   | 32   |
| 4. İSTANBUL'DA SEÇİLMİŞ GÜNCEL SANAT OLUŞUMLARI, VAROLUŞ<br>SÜREÇLERİ VE KONUŞLANDIKLARI MEKÂNLAR .....     | 35   |
| 4.1. İstanbul'da müzeler .....                                                                              | 35   |
| 4.2. İstanbul'da kurumsal oluşumlar .....                                                                   | 46   |
| 4.3. İstanbul'da galerilerin varoluş süreci ve güncel sanat galerileri.....                                 | 56   |
| 4.4. İstanbul'da sivil sanat inisiyatifleri, sanatçı inisiyatifleri ya da bağımsız sanat<br>mekânları ..... | 73   |
| 5. İSTANBUL'DAKİ SEÇİLMİŞ GÜNCEL SANAT OLUŞUMLARININ NİTELİKSEL<br>TABLOSUNUN GRAFİKSEL ANALİZİ.....        | 85   |
| 5.1. İstanbul'daki Tüm Güncel Sanat Oluşumları.....                                                         | 86   |
| 5.2. Kendilerini İfade Ettikleri Kavramlar .....                                                            | 87   |
| 5.3. Mekânsal Kavramlar .....                                                                               | 101  |
| 5.4. Yapılan Etkinlikler ve Oluşumun İşlevleri .....                                                        | 105  |
| 6. SONUÇLAR .....                                                                                           | 109  |
| KAYNAKLAR.....                                                                                              | 115  |
| EKLER .....                                                                                                 | 121  |
| ÖZGEÇMİŞ .....                                                                                              | 143  |



## ÇİZELGE LİSTESİ

|                                                                                    | <u>Sayfa</u> |
|------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Çizelge 4.1 : İstanbul'daki sanat müzelerinin niteliksel tablosu .....             | 37           |
| Çizelge 4.2 : İstanbul'daki kurumsal sanat oluşumlarının niteliksel tablosu.....   | 47           |
| Çizelge 4.3 : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu .....    | 59           |
| Çizelge 4.4 : İstanbul'daki sivil sanat inisiyatiflerinin niteliksel tablosu. .... | 75           |



## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                   |                                                                                                                                                                          |    |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 5.1</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (tüm oluşumlar) .....                                                                                      | 86 |
| <b>Şekil 5.2</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (yaymak / taşımak / yön göstermek / sunmak / buluşturmak / tanıştırmak / aktarmak /sevdirmek) .....        | 87 |
| <b>Şekil 5.3</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (desteklemek / katkıda bulunmak / fırsat sağlamak /zenginleştirmek / yatırım yapmak / öncülük etmek) ..... | 88 |
| <b>Şekil 5.4</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (kültür) .....                                                                                             | 89 |
| <b>Şekil 5.5</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (ulaşılabilir / ulaştırmak / buluşturmak) .....                                                            | 90 |
| <b>Şekil 5.6</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (uluslararası / evrensel / kültürlerarası) .....                                                           | 90 |
| <b>Şekil 5.7</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (disiplinlerarası / farklı-diğer disiplinler / multidisipliner) .....                                      | 91 |
| <b>Şekil 5.8</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (az tanınmış / yeni / özgün / farklı) .....                                                                | 92 |
| <b>Şekil 5.9</b>  | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (ümit vaadeden / genç yetenek) .....                                                                       | 92 |
| <b>Şekil 5.10</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (herkes / her toplumsal kesim / istanbullular / toplum / kamu / geniş kitle / halk) .....                  | 93 |
| <b>Şekil 5.11</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (interaktif / iletişim / ortak / buluşma / ilişki / etkileşim / işbirliği) .....                           | 94 |
| <b>Şekil 5.12</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (proje / üretim / araştırma / atölye çalışması) .....                                                      | 94 |
| <b>Şekil 5.13</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (sorgulamak / tartışmak / eleştiri / düşünme) .....                                                        | 95 |
| <b>Şekil 5.14</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (değişim / dönüşüm) .....                                                                                  | 96 |
| <b>Şekil 5.15</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (günlük / gündelik) .....                                                                                  | 96 |
| <b>Şekil 5.16</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (toplumsal / sosyal) .....                                                                                 | 97 |
| <b>Şekil 5.17</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (yerel çevre / sokak / mahalle) .....                                                                      | 98 |
| <b>Şekil 5.18</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (özgür) .....                                                                                              | 98 |
| <b>Şekil 5.19</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (bağımsız) .....                                                                                           | 99 |

|                   |                                                                                                                      |     |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 5.20</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (alternatif) .....                                     | 100 |
| <b>Şekil 5.21</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (deneysel).....                                        | 100 |
| <b>Şekil 5.22</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (alan / ortam / mekân / uzam / platform) .....         | 101 |
| <b>Şekil 5.23</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (açık) .....                                           | 102 |
| <b>Şekil 5.24</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (merkez) .....                                         | 102 |
| <b>Şekil 5.25</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (açık mekân /esnek) .....                              | 103 |
| <b>Şekil 5.26</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (vitrin) .....                                         | 104 |
| <b>Şekil 5.27</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (atölye mekânı).....                                   | 104 |
| <b>Şekil 5.28</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (kütüphane / arşiv).....                               | 105 |
| <b>Şekil 5.29</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (yayın) .....                                          | 105 |
| <b>Şekil 5.30</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (konser – müzik dinletisi / performans sanatları)..... | 106 |
| <b>Şekil 5.31</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (sinema – film – video gösterimi) .....                | 107 |
| <b>Şekil 5.32</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (panel / sanatçı konuşmaları).....                     | 107 |
| <b>Şekil 5.33</b> | : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (mağaza / kafe).....                                   | 108 |

**GÜNCEL SANATIN İSTANBUL'DA MEKÂNSALLAŞMASI:  
GÜNCEL SANAT MEKÂNLARININ BİNA VE KENT ÖLÇEĞİNDE BİR  
İNCELEMESİ**

**ÖZET**

Bu tez güncel sanatın ve onun mekânının, İstanbul kenti üzerinden yapılan bir analizi olmuştur. Bunu yapabilmek için tez iki ana bölüme ayrılmış; öncelikle İstanbul'un batılı sanat ile olan ilişkisinin dönüşümüne bakılmış, bu, hem bina, hem de kentsel ölçekteki mekânlar üzerinden incelenmiştir. Bu bölümde, İstanbul'da sanatın kentle kurduğu ilişki, batılı sanatın Türkiye'de ilk defa ortaya çıktığı, Beyoğlu'nun Pera olduğu dönemden, günümüzdeki bienallere kadarki süreç olarak ele alınmıştır. Tarihte bu kadar geriye gidilmesinin sebebi, bugünkü sanat - kent ilişkisinin o dönemde oluşmuş kimliği sürdürüyor olduğu ön kabulündendir. Daha sonra güncel sanatın tanımına bakılmış, Türkçe'de ve Türkiye'deki halleri üzerinde durulmuştur. Devamında, mekânın, hem batıda hem Türkiye'de sanat ile olagelmış dönüşen ilişkisine bakılmıştır. Son olarak İstanbul'da güncel sanat sergileyen ya da icra eden oluşumlar kurumsal yapılarına göre kategorilere ayrılarak incelenmiştir. Her sanat oluşumu da kendi içinde; kimlik tanımları, niyetleri, bulundukları yerler, yer seçimi sebepleri / mekân kullanım şekilleri, finansal yapıları ve düzenledikleri aktiviteler kriterinde tablolastırılarak incelenmiştir. Bu, tüm güncel sanat oluşumlarını içine alacak bir çapraz okumanın yapılabilmesi için tezde gerekli görülmüştür. Bu bölümdeki tablolar, çeşitli diğer kaynaklardan alıntılar ve veriler ile değerlendirilip yorumlanmıştır. Daha sonrasında ise, grafiksel bir İstanbul haritası oluşturulmuştur. Ve bu harita üzerinde, tüm güncel sanat oluşumları, finansal yapıları ve kentte nerede olduklarını belirtecek şekilde; önceki tablolardan çıkarılmış anahtar kelimeleri, (şahsi yayınlarında) kullanma durumlarına göre ayrılmışlardır. Bu grafik, yukarıda bahsedilen, İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarını, onların kurumsal yapılarını ve bulundukları kentsel alanları, kimlik tanımlarından seçilmiş anahtar kelimeler üzerinden özetlemektedir. Böylece, İstanbul'daki güncel sanatın durumuna farklı bir bakış açısı getirmek üzere bir analiz yapılmaya çalışılmıştır. Bu tezde yapılan grafik üzerinden çıkarılması önemli görülen ilişkiler; kent ile güncel sanat, güncel sanat ile oluşumların finansal yapıları, mekân ile oluşumların finansal yapıları, finansal yapıları, mekânları ve kentte bulundukları yerler ile niyetleri ve hedef kitlelerinin birbirleriyle ilişkileridir. Ve sonuç olarak, tez boyunca verilen kentin, mekânın ve sanatın olagelmış durumları ile ilgili bilgiler, günümüzde İstanbul kentindeki güncel sanatın ve onun mekânının ilişkisi ile harmanlanıp yorumlanmıştır.





**SPATIALIZATION OF CONTEMPORARY ART IN İSTANBUL:  
AN ANALYSIS ABOUT CONTEMPORARY ART SPACES IN BUILDING AND  
URBAN SCALE**

**SUMMARY**

This thesis is an analysis about contemporary art and its' space, taking İstanbul as a research area. It is separated into four main parts. Firstly the relationship between İstanbul and western art was observed. Here, it was important to understand how western art interacted with the city in small and large scale occasions throughout the century. The reason why the whole century was taken as a period of time was that the western art has entered İstanbul in the late 19th century along with the western culture of entertainment. And where we call "Beyoğlu" in these days was called "Pera" which meant "far away" in Greek in the 19th century; which can be considered far away in physical distance and also far away demographically and culturally than the whole left parts of the city. Coming to today's view, Beyoğlu is still the heart of culture in İstanbul. Thus it can be concluded that, 19th century Pera's atmosphere and also some habits in exhibiting the art was a continual characteristic up until today. This makes it important to set forth the earlier years of Beyoğlu, in the beginning of the thesis. In this part of the thesis, Beyoğlu and its cultural history takes most of the place but coming to 20th century, with the new republic, İstanbul has gone through so much changes which effected the arts in the city as well. So, it's also important to put along the modernist movements in arts, how the groups of artist were formed taking the one and only criteria of the state as a front; and how they dealt with it as a problematic. Then the stability of foreign relationships and thereby arts for like 20 years between 1950's and 1970's is taken into account. And after 70's, the revival of the arts were seen in small individual galleries as a catalyst along with the private entrepreneurship holding the stick for yearly festivals which included the whole city, up until the biennials. Biennials were taken as a separate sub-part because, different from many centralized biennials, İstanbul Biennial is spread through the city. Along with many different reasons, the spaces used for exhibiting contemporary artworks created experimental situations. Finally, the spaces once used for exhibition during the biennial, became art spaces although they were not built to exhibit. A space used to exhibit in the biennial, always had a symbolic meaning for its use. So the spaces sometimes became the art themselves only for being turned into a biennial exhibition venue. Therefore the relationship between the art and space was always restudied during a İstanbul biennial and it was important to separate biennials from the rest of the second part of the thesis. So as told above, the time period starting from the 19th century, until today's biennials was important to understand how art found its way in İstanbul from scratch, before focusing on today's contemporary art and the way it spatialized throughout the city.

In the next part, the thesis exits İstanbul and takes a glimpse to the art and its space again throughout arts existence. The mutating relationship of art and space was an important key point to make efficient analyses to consider today's contemporary art and its space. Here, it's seen that when art is first put into its frame, neither in subject wise, nor plastic wise, it never leaves the borders. So, the art is exhibited

without any space around it. In the modern times, it's told that the painting notices the frame around it and forces it to exceed, therefore needs more distance around it, in order not to mix with the other paintings. Thus the "white cube" is created in the beginning of 20<sup>th</sup> century. White cube neglects the relationship between the art and space and tries to neutralize it. This is seen in the white floors, ceilings and the walls of an exhibition space. But in the post-modern times, looking back at the white cube, it's set forth clearly that, it carries every quality of modernist perspective. Creating an ideal place, a utopia, neglecting all human inclusion made the "defined" exhibition space an elite, holy space where art was worshipped and not questioned. In the post-modern perspective, all that has been neglected was taken for their acceptance and appreciation. Once, art was taken outside of its white cube, it became accessible in the meaning of both production and conclusion period. An undefined work in an undefined space was the main characteristics of contemporary art. When the production period became an issue as important as the result work; experientiality gained importance. This brought the need of discussion, group work, inter-disciplinary way of working, together with it. Now, every element of modernist defined arts is questioned along with the arts' space and art itself. But, looking at contemporary art in Turkey's perspective; there needs to be explained how the term "contemporary art" found its convergent meanings in Turkish language. In Turkish, this term is translated into two different concepts. Some defend that there are no differences between both meanings and the others define the differences. In this thesis, it's accepted that the two concepts were different from each other. "Çağdaş sanat" is the exact translation of the term contemporary art it explains a type of art, which could be defined as Turkish modern. The other one is called "güncel sanat" which means "today's art" and it includes the accurate art movements in the last twenty-three years of artworks of art all around the world. And the second concept was taken into account to observe deeply, the last 20-30 years of arts in İstanbul.

Lastly, the formations which exhibit and produce contemporary art in İstanbul were categorized according to their corporate structures and observed accordingly. These were, private museums, corporate formations, galleries and artist initiatives. The procedure for the analysis was to take these formations according to the data they published. This data was separated into some categories including; their motives of existence, their discourse about their identity, the locations in the city where they settled, why they chose their locations and how they use their spaces, their financial formation their intended population and the activities they carry out. Every formation taken to be explained in this thesis was first set as a table of this data and then interpreted both according to the table and some additional data taken from various resources. This way, it was aimed to understand the nature of these formations and to see if there can be made a general description according to different locations in İstanbul and the way they use their spaces. Before beginning the thesis, the main acceptance point was that the formations differ in their identities and their exhibited art works, according to the location in the city where they are in. So that, there can be made a general analysis about different locations in İstanbul considering the art that exhibited or produced there. And the artwork which exhibited or produced by different means, also lead to the different means of inclusion of the space in art.

The graphic which was produced in the last part of the thesis, tried to superpose the contemporary art formations in İstanbul, according to the tables that were set in the earlier section. They were put on a graphical map of İstanbul indicating their corporate structures. They appear on the map according to the use of the tags of keywords that were taken from their discourse in the tables. This graphic was produced under the intentions of creating a new perspective for the situation of contemporary art in İstanbul, in the means of cross-reading.

At the end of the thesis, there can be made a general interpretation as intended before. Starting from museums, it's seen that museums identify themselves more of an educational institution. Their scales and the places that they chose to be in İstanbul, mostly creates an impact on the general existing socio-economical situation of these areas. For some of these museums, it was already a motive to become an element for an urban regeneration. The museums with this motive were built after the restorations of post-industrial buildings in post-industrial areas in İstanbul. But it's a subject of discussion if they have really had a major part in urban regeneration or not, sourcing from different obstacles discussed in the thesis. It's also seen that while almost all the museums have multiple functions, the main aim for all of them is the exhibitions. Maybe that's why; they all can be defined as white cubes taking into account, their spaces and their identities.

Corporate formations tend to settle in mostly Beyoğlu. This is not a surprise when it's put forward that these formations are the sub-corporations of the main (mostly) banking corporations. So Beyoğlu is the place where every kind of person dwells in İstanbul. And a huge target audience can be captured just being in Beyoğlu. Because their target audience is more expanded than any art-formation, these formations are more open and inviting, architecturally too. They still maintain a form of elite but it is reduced when compared to the museums. Also, because of their financial aids and their identity of social-responsibility, these corporate art formations may have a stronger catalyst affect in art market in Turkey, than most of the other art formations.

Galleries in İstanbul are mostly settled in places which are already elite (in the means of habitants) or places which are becoming elite by the urban regeneration projects. This can be interpreted as their nature of being a shop for artworks. Because of this, they are mostly in the places where their potential buyers are settled or like to wonder around. The galleries in Nişantaşı and Beyoğlu differ in their identities. In the thesis, it's seen that in Nişantaşı, mostly "çağdaş sanat" is exhibited. Modernist Turkish art or mostly the artwork which is proven to be valuable is exhibited in Nişantaşı. In Beyoğlu, there are two categories of galleries. One of them has the same characteristics of an artworks shop while the other one has the characteristics of an artist initiative. The last kind mostly has taken the title "gallery" because there is no other description for a private art space in the Turkish economical system. But in Beyoğlu, mostly "güncel sanat" is exhibited, differing from Nişantaşı.

Opposite of museums, galleries and corporate art formations which are mostly hygienic, controlled spaces that don't let coincidents to happen in; there are independent art spaces which are called artists initiatives. These also are mostly collected in the center of the city. But the difference is that they were there before any other institution was settled. It's not only because of the aura of Beyoğlu as a cultural center but also because of the mutating cosmopolite characteristics of the area. For these formations it can also be said that their independency appears in their work they produce. Their founders are already artists so any taken exhibition becomes an artwork itself; questioning to the roots, art itself, gallery system, and white cube and so on. So, in these places, art and its space create themselves over and over again and it becomes always a different experiment for the audience.

To sum it up, in this thesis, it was tried to reveal the relationship of art and space according to many given data. And holding this in mind, the city of İstanbul can be interpreted as a space for art itself.



## 1. GİRİŞ

Sanatın mekân ile ilişkisi 19.yy'da sanatın özerkleşmesi sürecinden sonra yeniden şekillenir. Öncesinde, birebir mekânın kendisi için tasarlanmış, adeta binanın dekoratif ögesi olmuş olan sanat, kendi çerçevesine kavuştuktan hemen sonra ondan da taşmaya başlar. Çerçevesini aşan sanat, kendini ifade edebilmek için çevresinde daha fazla boş alana ihtiyaç duyar. "Beyaz küp" tanımı, artık sanatın çerçevesinin, üzerinde bulunduğu duvar, içinde yer aldığı oda, ve hatta galeriye dönüştüğü anda oluşur. Bu, sanatın mekân ile ilişkisini kestiği, reddettiği 20.yy başlarındaki modern dönemdir. Sanat, beyaz, nötr bir alanda kendisini, çevresinden soyutlayarak göstermeyi ister. Fakat, aslında nötr yoktur. İlişkinin mutlak ve reddedilemez bir şey olduğunun kabullenilmesiyle sanat, çevresine gönderme yapmaya başlar, onu değiştirmek yerine, onu görünür kılar. Onunla birlikte var olduğunu fark eder. Mekân, artık sanatın parçası, bazen de kendisidir.

90'lardan sonra tüm dünyada etkin olan post-modern kapitalizm ise birçok alanda olduğu gibi sanatta da vurucu bir etki yapacaktır. Küreselleşme ve spekülasyon, sanatçının dünya çapında bir şöhret olabilmesini mümkün kılarken, sanat, aynı zamanda dünya çapında sosyal bir araç olarak da işlev görür. İletişim halleri değişmiştir. Her birey, dünyanın geri kalanında nelerin yapıldığını bilmektedir. Ve sanatın politik bir duyarlılığı vardır. Bu da, biçimsel olarak ortak dillerin, fakat içeriksel olarak yerel mevzuların ele alındığı sanat eserlerini ortaya çıkartır. Sanatçı, artık aydın rolünü üstüne almamakta, sokakta, kendisini herkesle aynı yere koymaktadır. Kimseye üstten bakmayan, kimseye yardımda bulunma sorumluluğunu da kendisi için uygun bulmayan sanatçı, belki de sokaktaki sorunları daha açık şekillerde görür ve bu sorunların halledilmesinde bir otorite değil de işbirlikçi olarak davranmaya başlar. Biçimsel olarak, modernist sanatın seçkin tavrına ve kalıplaşmış biçimselliğe alternatifler getirilmeye başlanır. 90'lar aynı zamanda Türkiye'de bienal sisteminin oturmuş olduğu, ülkenin uluslararası mecrada kendini göstermeye başladığı bir dönemdir. Tez boyunca, Türkiye'de "güncel sanat" olarak değinilecek 90'lar sonrası sanat ortamını Çalıkoğlu (2008, s. 10) şöyle anlatır:

Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru \_özellikle Bienal'in dışı açık yüzü ile\_ sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekânlar içerisinde, mekânı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapım nesnelerle üç

boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur...

Popüler kültür, televizyon, sokak jargonunun sanatın araçları olarak kullanılmaları; izleyici ile sanat eseri arasındaki iletişimsizlikten kaynaklanan, eskiden beri varolan gerginliği kırmaya başlar. Bunların yanında, süreç ise, bazı eserlerde ürünün kendisine dönüşebilecek kadar önemlidir artık. Çalışmalar, disiplinlerarası, kültürlerarası topluluklar halinde, tartışılarak ve paylaşılarak yapılır. Sonunda, atölye çalışmasının kendisi bir ürün olarak sunulabilir. Dolayısıyla, sanat eseri, hem biçimsel, hem içeriksel hem de yöntemsel olarak dönüşmüştür. Ve tüm bunlar, sanatın yapıldığı ya da sergilendiği mekânda da değişikliklere sebep olur.

Türkiye’de, yukarıda bahsi geçen sanat türü olarak betimlenen güncel sanatın sergilendiği ya da icra edildiği her türlü kurumsal yapıya ait oluşumun kendileri için seçtikleri mekânların, kentsel ölçekte ve bina ölçeğindeki nitelikleri, bu tezin merak unsuru olmuştur. Tezde, bu oluşumların, kurumsal yapılarının, sergiledikleri işlerin ve manifestolarının, seçtikleri mekânlar üzerindeki etkilerini analiz etmek istenmektedir. Bu oluşumların finansal formasyonlarının, sanat pazarı içinde edindikleri ya da edinmeyi hedefledikleri noktalar ile kentsel ölçekte bulundukları yerlerin; ve kurucularının mesleki formasyonları ve manifestolarında bahsi geçen çeşitli kavramlar ile fiziksel mekânı ele alış biçimlerinin örtüştüğü fikriyle teze başlanmıştır.

Mekân kavramının, artık güncel sanat oluşumlarının genel geçer bir kimlik tanımına dönüşmüş olması tespiti ise yine analizler açısından önemlidir. Mekân, disiplinlerarasılığı, çoğul etkinliği anlatan bir kavram olarak kullanılmasının dışında tanımsızlığı da tanımlar. Kendilerini kurumsal yapılarına göre sınıflandırmak istemeyen oluşumlar “müze, galeri, sergi alanı” vs. tanımlarını kullanmak yerine kendilerine mekân diyerek, “arada” ve “hepsi” olma durumunu yansıtmış olurlar. Bu “mekân”lar, farklı atölye çalışmaları, sergiler, seminerler, müzik dinletileri gibi çeşitli aktiviteler için fiziksel olarak dönüşmeye açıktırlar. Mekânların, temel fiziksel yapıları da değişkendir. Sanal, gezici ya da sabit olabilirler. “Mekân”ın tanımsızlığı, oluşumun hedef kitlesiyle ya da içinde yapılan etkinliklerle ilgili olarak da tanımsız kalınmasını sağlar. Herşeyin yapıldığı, herkesin geldiği hepsi-bir-arada alanlar olarak betimlenebilirler.

Bu tez, İstanbul’un, Türkiye’nin günümüzdeki kültür kenti kimliği üzerinden, barındırdığı güncel sanat oluşumlarına; onların, manifestolarını, finansal formasyonlarını, kurumsal yapılarını, sürdürdükleri etkinliklerini ve fiziksel olarak kendi mekânlarını (ya da kendilerini) nasıl kullandıklarına ya da dönüştüklerine

odaklanacaktır. Bunu yapabilmek için, İstanbul'da Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden itibaren batılı sanatın, kentte nasıl vuku bulduğunu araştırarak; bunun Türkiye'nin geçirdiği ekonomik ve politik dönüşümlerin ertesinde ve 90'lardan sonraki küresel düzende nasıl değiştiğinden bahsedecektir. Güncel sanat ve onun mekân ile ilişkisi de açılımı yapılacak bir konu olacaktır. Güncel sanatın Türkiye sanat ortamındaki niteliklerinden bahsedilecektir. Mekân, hem bina, hem kent ölçeğinde ele alınmaya çalışılacak; kent ölçeğinde sanatın, kapitalist düzendeki imaj yaratan rolüne de değinilecektir. Son olarak, bunların tamamı, İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kendilerini tanımlarken kullandıkları metinler üzerinden yaratılacak bir grafik üzerinden yorumlanacaktır. Bu grafik, oluşumların tanıtım metinlerinde sıklıkla rastlanan bazı anahtar kelimelerin seçilerek, bu anahtar kelimelerin hangi oluşumlar tarafından kullanıldıklarını, o oluşumun finansal yapısını ve harita üzerindeki yerini de belirterek aktaracaktır. Sonuçlar kısmında, bu kelimelerin niçin seçildikleri, neyi ifade ettikleri anlatılacak ve o kelimenin oluşturduğu harita yorumlanacaktır.





## 2. BATILI SANAT VE İSTANBUL

Bu bölümde daha çok sanatın İstanbul'daki, politik, ekonomik ve sosyolojik dinamikler eşliğinde geçirdiği dönüşüm süreçleri ve kentle sanatın kurduğu ilişkiye bakılacaktır. İstanbul, fiziksel, coğrafi, siyasi ve dolayısıyla sosyolojik özellikleri sebebiyle, özellikle 19.yüzyıldan itibaren Batılı nüfusun yoğunluklu olduğu bir kent olagelmıştır. Bu sebeple Batılı alışkanlıklar edinmesi doğaldır. Batılı sanatın, Osmanlı döneminde İstanbul'da vuku bulması da bu yüzdendir. Beyoğlu'nun ise tüm İstanbul coğrafyası içinde, hala "İstanbul'un kültürel merkezi" olarak tanımlanması, 19.yy ortasındaki Osmanlı'nın tanzimat dönemi ile 20.yy başlarındaki cumhuriyetin kurulmasına kadar geçen bir süre zarfında olagelen işlek bir sanat ortamının, birçok iniş çıkışlar yaşamasına rağmen bugün de var olmaya devam etmesindendir. Bu yüzden, bu bölüm "Pera"nın sanat ortamına değinilerek başlayacaktır. Bahsi geçen, 19.yüzyılın ortalarında, daha çok levanten sanatçıların uğraştığı; yüzyıl sonlarına doğru ve cumhuriyetin ilk yıllarında ise batıda sanat eğitimi almış olan Türk sanatçılar tarafından da yine batılı bir yöntemle, fakat daha çok yerel motiflerle birleştirilerek yine Beyoğlu'nda icra edilip sergilenen sanattır. Cumhuriyetin ilk 50 yılında ise Türk resminde gruplaşmalara rastlanır. Bu farklı grupların atölyeleri de yine Beyoğlu'nda yer almaktadır. Fakat Pera, cumhuriyetin kuruluşu ve sonrasındaki politik gelişmelerle değişim geçirecektir. 1923'teki mübadeleden sonra Pera'nın değişen nüfus grafiği; Rumların ikamet etmiş olduğu binaların bir kısmının boşalması; 1940'larda varlık vergisi yasası sebebiyle ülkeden ayrılan gayrimüslimlerin boşalttığı binalar; 1960'lardan itibaren Anadolu'dan İstanbul'a yönelen göç ile bu boş binaların bu sefer farklı bir kültürle buluşup yeniden dolması; bunun üzerine, Nişantaşı'nın Beyoğlu'na alternatif, nezih bir semt olarak doğuşu; sanat icra edilmese de sanatın alıcısının burada konuşlanması sebebiyle burada sergilenmesi; değişen sosyokültürel koşulları sebebiyle artık düşük gelirliilerin yaşadığı bir bölge olan Beyoğlu'nda, yine düşük gelirli sanatçıların da hem konutlarını taşımaları, hem de atölyelerini yeniden burada açmaya başlamaları; özellikle 90'lardan sonra, İstiklal Caddesi'nin eteklerindeki kentsel dönüşümler, buralara taşan sanat ve eğlence kültürü; 1980'lerdeki Dalan yıkımları; Özal döneminden sonraki liberal ekonomik düzene geçiş ve İstanbul'un küresel bir kent olma yolunda, bir marka olarak kültür kenti kimliği edinme çabaları; Beyoğlu'nun

“kentin turistik ve kültürel merkezi” olarak yeniden yapılanması; kentte oluşmaya başlayan periyodik sergiler ve kente yayılan bienaller; İstanbul ve batılı sanat ilişkisini dönüştüren yapıtaşlarıdır. Günümüzde artık, bunu “batılı sanat” diye tabir etmek belki de doğru olmaz. Artık, İstanbul’da ve dünyanın diğer yerlerinde yapılan güncel sanata küresel ve yerel ya da evrensel olarak değinilebilir. Güncel sanata, yerel meseleleri küresel yöntemlerle ve iletişim açısından bakıldığında küresel ölçekte ele alan bir sanat olarak değinilebilir. Tezin işleyişi açısından ise, güncel sanatın icra edildiği ya da sergilendiği, kentsel ölçekte ele alınacak bu bölgelerin sosyal ve kültürel kimlikleri ile buralarda bulunan güncel sanat oluşumlarının kimliklerinin örtüştürülmesi safhasında, bu bölümdeki bilgiler, değerlendirmeye yardımcı olacaklardır.

## **2.1 Pera Sergilerinden Bienallere**

### **2.1.1 Pera sergilerinden, Türkiye Cumhuriyeti kuruluş yılları sanat ortamına**

Batılı sanatın icrası ve sergilenmesi, Osmanlı’da, 1850’lerden itibaren Batı ile ilişkilerin en kuvvetli olduğu İstanbul’da ve Pera’da görülmeye başlanır. Seza Sinanlar Uslu (2010, s. 8), “Pera Ressamları, Pera Sergileri 1845-1916” adlı serginin kataloğunda,

Osmanlı İmparatorluğu genelinde yoğunluklu olarak XIX. Yüzyılda yaşanan değişimlerin bir nevi doğal laboratuvarı konumundaki Pera, pek çok yenilik için olduğu gibi resim sanatı için de bir üretim ve sergileme yeri olmuştur. Sanatçıların yerleşmek için burayı seçmiş olmaları, ilk özel Akademî’nin yine burada kurulması gibi birbirini tamamlayan unsurlar Pera’yı XIX. Yüzyılın önemli sanat merkezlerinden biri kılmıştı.

diye yorumlar. Yunanca anlamı “öte” (Rosenthal, 1980) olan Pera isimli bölgenin, Sarayburnu tarafları olarak bilinen asıl İstanbul’dan farklı, adeta şehir içinde şehir gibi bir vasfa sahip olduğunu söyleyen Uslu (2010), XVI. Yüzyıldan itibaren de elçilikler vasıtasıyla ağırlıklı olarak Batılılarca mesken tutulduğunu, Tanzimat ve Islahat Fermanlarından sonra da bunun devam ettiğini söyler. Oteller, restoranlar, Batılı ürünlerin toplu olarak satıldığı Batı tarzı ünlü dükkânlar, tiyatrolar Pera Caddesi’nde açılırlar. Uslu, Pera’da Müslüman nüfusun belirlemeye başlamasının ise 1870’lere denk geldiğini söyler. Tanzimatlarla açılmış yeni okullarda Batılı yaşamının örfi kuralları öğrenildikten sonra uygulamasının Pera’da yapılabildiği, Pera’nın, Osmanlı entellektüellerinin vakit geçirdiği de bir bölge olmaya başladığını aktarır.

Uslu, II. Mahmud’dan itibaren sultanların kendi resimlerini yaptırmalarının, özel saray ressamı tutmaları, bu resimleri muadilleri olarak gördükleri Avrupa’daki

diğer ülkelere göndermeleri, resimlerin evlerde ve saraylarda alınıp asılmaları, sergiler ve akademilerin kurulmasının, ressamlığı ve resmi prestijli bir yere oturttuğunu söyler. Uslu (2010), sanatçı atölyelerinin ise XIX. Yüzyılın sanat yaşamında ortaya çıkan üretim ve eğitim yerleri olduğunu ekler. 19.yy'ın ortalarından 20.yy'ın ilk yıllarına kadar Pera'da açılmış olan 20'yi geçkin resim ve heykel atölyesi bulunmaktadır. Bu atölyelerde yapılan eserler ise öncelikle atölyelerin kendilerinde ve sonraları da çeşitli dükkânların vitrinlerinde sergilenmeye başlanırlar. Pera'da ilk bilinen vitrin sergisi 1851 yılında ünlü bir eczacının vitrininde gerçekleşir (Uslu, 2010). 1850'lerden 70'lere kadar daha sakin bir sanat faaliyeti geçiren Pera'da 70'lerden sonra açılmaya başlanan akademiler ve atölyelerle birlikte sergi sayısında artış görünmektedir (Uslu, 2010). Uslu (2010), sergilerin artışıyla doğru orantılı olarak sergi adabının da geliştiğini; katalogların basılmaya ve gazetelerde haber olarak daha çok yer almaya başladıklarını, böylece popülerlik kazandıklarını söyler. 1880'lerde sosyal sorumluluk denilebilecek bir motivasyonla dernekler yararına da sergiler açılmaya başlanır. 1883'te ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla Pera'daki sanatsal canlanma zirvelenmiştir.

Uslu (2010), Pera Otel'i'nin hemen yanında bulunan Leduc Çiçekçisi'nin vitrininde yaptığı sergileri düzenli bir hale getirip adeta bir galeri gibi çalıştığını söyler. Bunun yanında, Maison Rosenthal, Grombach-Ulmann Mağazası, Cornedinger ya da Keller Piyano ve Müzik Aletleri gibi büyük dükkânlar ve Brasserie Strasbourg, Brasserie Tokatlıyan gibi restoranlar, Baker Manifatura, Zellich Kırtasiye ve Bailly Çerçeve gibi çeşitli dükkânların da yine vitrinlerinde 1890'lardan itibaren açtıkları sergiler olduğundan bahseder (Uslu, 2010, s. 24). Pera Palas da 1880'lerde yeni açılmış bir otel olmasına rağmen, verdiği davetlerle ünlenmiştir ve sergilere de ev sahipliği yapmakta, giriş için ücret alınmaktadır (Uslu, 2010, s. 29).

1901 yılında, Pera'daki kültür faaliyetlerini sıklıkla konu alan İstanbul gazetesi editörü Regis Delbeuf ve Mimar Alexandre Vallaury önderliğinde, Tünel tarafında Lebon Pastanesi'nin girişinde yer aldığı Pasaj Oryantal (Şark Aynalı Pasajı)'de İstanbul'daki ilk Salon<sup>1</sup> sergisi düzenlenir. Pastane de sergi mekânlarına katılır (Uslu, 2010, s. 38). Bu Salon sergisinin kurucularının önyak olmasıyla Konstantinopolisli bir grup ressam ve heykeltıraşlar derneği kurulur. Bu dernek, yıllık sergiler düzenleme kararı alır. "Salon" ismi ise o dönemde Paris'te uygulanan sergileme sistemi adlandırmasının sadece dönemsel olarak kullanımından ibarettir.

---

<sup>1</sup> Salon sergileri, o dönemde daha çok Paris'te, sanatın ve sanatçının özerkleşmesiyle birlikte Saray boyunduruğundan bağımsızlaşmış sanatçılar tarafından kurulan mekânlarda, düzenli olarak ve karışık bir yöntemle yapılan sergilere verilen addır.

Kalıcı ve sürekli kullanılacak bir mekân anlamına gelmemektedir (Uslu, 2010, s. 40). Yine de salon sergileri tek seferle kalmaz, birkaç kere tekrarlanır. 1902'de açılan ikinci Salon sergisinde ise sergi kurallarını anlatan bir yönetmelik hazırlanmış olduğu görülür. Ayrıca, sergide bir çekiliş yapılmış ve seçilen birkaç eser, davetlilerden birkaçına hediye edilmiştir. Sergi ile ilgili makaleler, sergi boyunca, Regis Delbeuf tarafından her gün düzenli olarak yazılmıştır. 1903'te ise 1.'siyle aynı yerde, 3. ve son Salon sergisi düzenlenir. Burada özellikle Zonaro'nun şikâyetlerine rastlanır. Zonaro, sergi düzenleyicilerinin amatörliğünden, yavaşlığından dem vurur ve İstanbul'da sergilenen resimleri hakeden bir izleyicinin de bulunmadığından bahseder (Uslu, 2010, s. 45). Bu tür bir eleştiriyi Delbeuf'ün kendisi de yapmaktadır (Uslu, 2010, s. 51). Uslu (2010, s. 53), Delbeuf'ten şöyle aktarır: "Ama ne yazık ki henüz İstanbul halkı bir sanat eseri almak için büyük özverilerde bulunmaya alışmış değil". Resim satışının çok yoğun olmadığını söyleyen Uslu, sergi gezme adetinin ise gittikçe yaygınlaştığından bahseder. 1903 yılında Salon sergilerinin sonuncusunun yapılmasıyla aynı dönemde, Singer sergilerinin ilkinin yapıldığı görülmektedir. Resimden çok tekstil üzerine işlenen desenlerin ön planda olduğu sergiler, sonraları Salon sergilerinin son bulmasıyla beraber, resimlerin de sergilendiği bir faaliyet olmuş ve Singer mağazasında yapılmışlar, 1906'dan sonra ise kayda girmemişlerdir (Uslu, 2010, s. 46). Beyoğlu'nda açılacak ilk galeri için ise daha 50 küsur sene beklemek gerekmektedir. Çünkü Galeri, yeni bir sergileme anlayışı ve sanat eserine sahip olma ya da koleksiyonerlik talebini gerektirmektedir.

### **2.1.2 Türkiye Cumhuriyeti kuruluş yılları sanat ortamından, Bienaller'e**

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllardaki sanat ortamıyla ilgili Ali Akay, Osmanlı döneminden kalma askeri geleneğin ve haritacılığın içinden gelen pratik, perspektif dersleri ve resim çalışmalarının bir ressam neslini doğurduğunu ortaya koyar (1999). 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasıyla Osmanlı'da başlayan sanat gruplaşmaları, 1919'da aynı grubun Türk Ressamlar Cemiyeti'ne dönüşmesiyle birlikte, içinde milliyetçilik kimliği barındıran ve yeni Türkiye Devleti'nin kuruluş döneminde de kendini devam ettiren bir sürece girer. Arkasından 1929'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği'nin de etkileriyle 1929 yılında bu öğrenciler tarafından kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ilk sergisinde grup, amaçlarını;

Bu sergi ve bunu takip edecek olan diğer sergilerden maksat yeni doğan Türk resminin inkişaf ve terakkisine yardım etmek, fikir ve teknik sahasında daha kuvvetli eserlerle millî nefis san'atlara emin esaslar dahilinde bir istikamet vererek onu lâayık olduğu mevkie erdirmektir. (Pelvanoğlu, 2009a)

diye ifade ederek yeni bir sanat ve estetik anlayışının ilk belirtilerini, gelişen ve ilerleyen yeni cumhuriyetin bir yapıtaşı olarak göstermektedir. Bu, alternatif genç grubun önderliğinde, sınıfsal sorunların ele alındığı ve toplumsal içerikli çalışmaların yapıldığı dönem, “Türk modernleşmesinin önemli bir adım olarak kabul edilen D grubuna (1933)” (Akay, 1999) ve oradan da “Kübist ve konstrüktivist bir esintiye karşı çıkan ve sınıfsal sorunları ele alıp, toplumcu çalışmalar yapan Yeniler (1941)”e (Akay, 1999) kadar uzanan bir zinciri oluşturur. D grubuna kadar uzanan süreçte, Batılı bir sanat eğitimi veren Akademi kurulunun resimde ve heykelde tekel olduğunu söyleyen Ali Akay, D grubunda, yerellikle Avrupalılık arasında gel-gitlerin olduğundan bahseder. (1999) 1938’de hem yönetimini hem de satın alınmalarını CHP’nin yaptığı gezici Yurt Sergileri, devlet destekli sanatın Türkiye’deki bir örneğini oluşturur. 1937 yılında Müstakiller ve D grubunun Birleşik Resim ve Heykel Sergileri, 1939’da Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne dönüşürler. Ali Akay, bu bağımsız toplulukların çeşitli girişimlerinin devlet bünyesinde varoluşlarının sık sık yaşandığından, devlet ile sanatçılar arasındaki ilişkilerin cumhuriyetin ilk yıllarında yoğunluklu olduğundan bahsetmektedir. D grubuna kadar uzanan süreçte, devlet destekli sanatın içindeki milliyetçilik ögesi ve devletin söylevlerini güçlendiren bakış açılarının hakim olduğu görülürken 1941’de kurulan Yeniler grubu, D grubunun saltanatına karşı bir tavır alarak “‘izm”lerin dışına çıkarak toplumsallığı resim alanına taşımışlar ve resimde siyasileşmeyi gerçekleştirmişlerdir.” (Akay, 1999) 1951’de açılan Maya Sanat Galerisi’nin bu genç sanatçılar için bir platform oluşturması, sonrasında 1954 yılında Yapı Kredi Uluslararası Tenkitçiler Kongresi’nin Akademi tabanlı olmayan ressam Aliye Berger’in tablosunu, açılan yarışmada birinci seçmeleri, o güne kadarki Akademi tekelini de kıran bir durum olur (Akay, 1999).

1950’lerden sonraki 20 sene boyunca sanat ortamındaki hareketsizliğin sebebini Beral Madra şöyle yorumlamaktadır:

Sanat galerilerinin kapitalist düzen içinde, tüm gerekleri yerine getirilmiş bir kuruluş niteliği kazanması için, sermaye birikiminin gerçekleşmesi beklenmeliydi; bu da ancak 1975’ten sonra oldu. Sanat malı yeni bir yatırım malı olarak değer kazanmaya başladı ve buna bağlı olarak galerilerin örgütlenmesi hızlandı.” (Madra, 1987)

Çağlar Keyder (2006, s. 21), İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki uluslararası ilişkilerin çok sıkı denetlendiği ve ulusalcı politikaların revaçta olduğu dönemde, İstanbul’un bir taşra kentine dönüştüğünü; “yeni doğmakta olan ulusal topluluk için duyulan şevkin, kentin kozmopolit mirasını un ufak” ettiğini; 1950’li yılların tamamında İstanbul’da uluslararası açıdan önem taşıyan tek olayın Hilton otelinin açılışı olduğunu söyler. Belki de 70’lerden sonra aç kalınmış uluslararasılığa duyulan arzu

ile şekillenen kültürel girişimlerin temel motivasyonu bu içe kapalı kalınmış sürecin sıkıntısıdır. Madra, bu dönemdeki sanat ortamından şöyle bahseder:

60'lı 70'li yıllarda sanat etkinliklerini yöneten kişi ve kuruluşlar –ki bunların başında Kültür ve Dış İşleri Bakanlıkları, İDGSA (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) ve TGSYO (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) gelir- bu süre içinde çağdaş sanatın dışa açılması ya da içeriye girmesi konusunda başarıya ulaşamamıştır. Bunun nedenlerini bürokratik engelleri aşamamak, parasal kaynak sağlamaya çalışırken inandırıcı olmamak, sanatçıların kişisel çıkmazlarının ya da çıkarlarının kurbanı olmak, yabancı sanatçı, eleştirmen ve sanat uzmanına karşı tutucu olmak, diye sıralayabiliriz. (Madra, 2003, s. 43)

Bunun sonucunu ise 40-50 yıllık içine kapalı bir sanat çevresi ve yerlerine yenileri gelemediği için tüm sanat kriterlerini belirleyen birkaç önemli sanatçının egemenliği olarak görür. 80'lerden sonra ise hızlı bir atılımla açığın kapatılması gerektiğini vurgulamaktadır Madra (2003, s. 43).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar levantenlerin, Avrupalı'ların ve gayrimüslimlerin yoğunluklu olarak yaşadığı bir bölge olan Pera, 1923'teki mübadelenin sonunda İstanbullu Rumlar, bu mübadeleden muaf tutulmuş olsalar da Çağlar Keyder'in (2006, s. 18), değindiği milliyetçi gibi görünüp daha çok etnik ayrımcılığa dayanan yeni Türkiye politikaları sebebiyle Rumların ve 1940'lardan sonra da varlık vergisi sebebiyle gayrimüslimlerin çoğunluğu bölgeyi terk etmiş ve Beyoğlu, Müslüman nüfusun yoğunluklu olduğu bir bölgeye dönüşmüştür. Bu da kozmopolitliğiyle ünlü Beyoğlu bölgesinin en temel özelliğini yitimesi anlamına gelmektedir. Bir de sözü edilen “batılı sanat” olduğunda, onun ortamını yaratan batılı öğelerin ortadan kalkması ile Beyoğlu'nun batılı kültürel kimliğini, ileride değinileceği gibi, bir dönemliğine yitirmiş olması normaldir. Cumhuriyetin ilk kurulduğu yıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun simgesi olan İstanbul kenti boşlanmış, asıl yatırım, yeni cumhuriyetin simgesi olan Ankara ve onun temsil ettiği Anadolu'ya verilmiştir. Çağlar Keyder (2006, s. 17), yeni bir ulusun inşa edildiği dönemde, “Kemalizmin seçkinlerinin kendilerine özgü milliyetçi bakış açısı” ile ilintili olarak “İstanbul'un yaşadığı modernleşme türü”nün “bu toprakların ürünü bir süreç gibi” görünmediğini çünkü; batılılaşmış olan toplum kesimlerinin gayrimüslim olduğunu ve bunun “gerçek ulusun bedeni üzerinde zararlı bir ur hatta parazit” olarak görülüp reddedilebildiklerinden, aynı zamanda, “bile bile başkalarına hizmet eden kompradorlar” oldukları için de elin tersiyle bir kenara itilebildiklerinden bahsetmektedir. Ayrıca, “yerel olan da İslama ve dolayısıyla ortaçağ karanlığına bağlılığı dolayısıyla muteber değildi. İdeal yaklaşımda yerel olan keskin biçimde din dışı olmalıydı” diye devam eder (Keyder, 2006, s. 17). Böylece İstanbul, ne içinde yaşayan gayrimüslimler ve levantenler dolayısıyla Batılılaşmış bir kent olması, ne de

barındırdığı yerel, fakat müslüman öğelerin baskın olduğu kimliği sebebiyle, yeni ulusun bir temsili olamayacağından, kültürel yatırımların, yeni devletin başkenti olan Ankara'ya yapıldığından bahseder, Keyder (2006, s. 17). Tüm devlet sanat kuruluşlarının merkezi artık Ankara'dadır. TRT Radyo, Opera, Tiyatro vs. Anadolu CHP'nin gezici yurt sergileri de kültürel anlamda bir yatırım olarak sayılabilir.

Ne var ki İstanbul'un, konumunun ve ekonomik statüsünün mantığı, Kemalistlerin idealinin kısa sürede sulandırılmasını gerektirdi: 1970'li yıllara gelindiğinde İstanbul'un ekonomik üstünlüğü gönülsüzce de olsa kabul edilmişti. (...) İstanbul'un, bağrında gösterişli biçimde Doğu-Batı ikilemini taşıyan küresel kent statüsü, Kemalistlerin arı Batılılaşma düşlerini paramparça edecekti. (Keyder, 2006, s. 18)

1970'lerle gelen ekonomik hareketlenme, bu sefer Mübeccel Kıray'ın (1982, s. 386), 'zengin tüccar mahallesi' ya da yeni Türk burjuvanın yaşadığı yer olan Nişantaşı'nda görülür. 1971'de ise Melda Kaptana'nın Nişantaşı'nda açtığı Kaptana Galerisi için Ali Akay "Kaptana Galerisi, meşru bir 'sivil' galericiliğin ve devamlı serginin ilk örneği olur" (1999) der. Bundan sonra 1975'te açılan Galeri Baraz ile Yahşi Baraz "1970'li yılların para krizi döneminde (...), varlıklı kimselere yeni bir yatırım aracı göstermiş olur" (Akay, 1999). Galeriler bu yıllardan sonra 1980'lerde darbe sonrası ortamında çoğalırlar ve bunu Plastik Sanatlar Derneği'nin atılımlarıyla, galerilerin katılıp sergiledikleri eserleri toplu olarak görücüye açtıkları TÜYAP Sanat Fuarları izler (Akay, 1999). Cumhuriyetin 50. Yıldönümü olan 1973 yılında, İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'nin kurulması ile Türkiye çağdaş sanat alanında ivmelenme dönemi başlar. Ana misyonunu "kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmak" olarak nitelendiren İKSV, açıldığı yıl bir müzik festivali niteliğinde düzenlediği 1.İstanbul Festivali ile kar gütmeyen faaliyetlerine başlamış ve bu festivaller, günümüze kadar her sene sayıları, çeşitleri ve kapsamı çoğalarak dönüşmüşlerdir. İstanbul'da dönemsel sergilerin yapılmaya başlandığı 70'lerin sonunda hareketlenen çağdaş sanat ortamını tetikleyen, daha çok Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve İKSV olur. Güzel Sanatlar Akademisi'nin 77'den 87'ye kadar iki senede bir açtığı "Yeni Eğilimler Sergileri" Pelvanoğlu'na göre Bienal'in altyapısını oluştururken, İKSV'nin İstanbul Festivalleri kapsamında açtığı, amacı "alışlagelmiş olanın ötesine geçmek, onaylanmış, kabul edilmiş yapıtların ve kolay beğenin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak" (Pelvanoğlu, 2009b) olan ve eserler ile sanatçıların seçimlerinin yine sanatçılar tarafından yapıldığı; dolayısıyla bir sanatçı inisiyatifi yapısındaki "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" sergileri de 1984-

1988 yılları arasında, her sene tekrarlanır. Burada tepki çeken “öncü” sıfatının ise bir tavır olduğu bilinmektedir (Sönmez, 1987). Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ise bu dönemsel sergiler arasında 1980’de başlayıp günümüze kadar sürmüş olan en uzun soluklu sergidir. Uzun soluklu olmasından kaynaklı olarak Türkiye güncel sanat ortamındaki tüm dönemsel değişimleri de bünyesinde barındırmıştır. İlklerinin İstanbul Festivali kapsamında, İKSV tarafından düzenlendiği bu sergilerin organizasyonu daha sonra Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından devam ettirilmiştir. 1985 yılından sonra üslupsal bir değişimin yaşandığı bu sergi, farklı eğilimlerin denenmesi için ise bir platform niteliği kazanır. Yarışmalı ve seçici kurula dayalı bir eser seçimi alt yapısı (Dastarlı, 2006), 2001 senesinden itibaren yerini küratoryel sisteme bırakmıştır (Sönmez, 1996). Devlet desteği<sup>2</sup> ile sergi organizasyonu yavaş yavaş sponsorlu bir sisteme geçmeyi gerektirmiş; ulusal sergi niteliğini ise 2004 yılından itibaren uluslararası bir seçim kurulu ile geçici olarak değiştirmiştir. Bu sergilerin 16.’sına kadar sergi ana mekânı olarak Resim Heykel Müzesi kullanılırken, eserlerin yenilikçi niteliğinden dolayı değişen biçimsel ve kavramsal arayışlar, onların Resim Heykel Müzesi gibi tanımlı bir mekânda sergilenemeyeceğini gösterir:

Başlangıçta, mekân ile bir hesaplaşmaya hazır görünen yapıtlar, sergi salonunda (hemen yanı başındaki diğer yapıtlar yüzünden) ansızın bu isteğinden vazgeçerek, kendi varoluşlarının sınırları içine dönüyor ve yalnızca yaşanabilecek bir alanı yeterli buluyorlardı. Açıkçası, ‘resim’leşip, ‘heykel’leşiyorlardı. Ama sezilebildiği üzere, onlar resim ve heykel olarak tasarlanmamışlardı. O zaman da, izleyicinin görebildiği; tamamlanmamış eskizler/maketlerden başka bir şey değildi. (Zeytinoğlu, 1995)

Bu eleştirinin yapıldığı serginin sonrasındaki yıllarda AKM ve İstanbul Maya Plastik Sanatlar Merkezi’nde açılan sergiler, 22.’sinden sonuncusuna kadar Aksanat’ta yapılmaya başlanır. Gerçekleştiği yıllar boyunca seçim kriterleri, seçici kurul ve seçilen sanatçılar açısından birçok eleştiriye maruz kalsa da Günümüz Sanatçıları Sergileri tam 30 kere; ve 1980’den günümüze kadar sürmüş ve Türkiye’nin güncel sanat ortamının şekillendiği yılları kapsamış olması açısından önemlidir.

Çalikoğlu (2008, s. 8), 90’larda Türkiye’deki sanat ortamı için şunları söyler:

Serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlaması, galericilik sisteminin burjuva-koleksiyoner ile tanışması, özgünlük ve kişisel üslubun gerçekten ayırt edici kapitalist bir tercih oluşturması, sanatçıların sanat adına risk almaları ve genel beğenin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, başta Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman için kendilerine biçilen aydın-sanatçı rolünden sıyrılmaları, modern sanatın seçkinci ve belirli bir kültürel sınıf için geçerli olabilecek sanat tarzlarını dışlayarak farklı ifade olanaklarını araştırmaları hep bu dönemde gerçekleşir.

<sup>2</sup> Burada, devlet desteği derken, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin kastedildiği düşünülmektedir.



Tezin 3. bölümünde daha ayrıntılı olarak anlatılacağı gibi, 90'lardan ve özellikle 2000'den sonra, sanat bağlamında Beyoğlu'na bir geri dönüş olduğu görülür. Platform Garanti, Aksanat gibi birçok kurumsal sanat mekânı bir kültür merkezi niteliğindeki çoğul işlevli sanat mekânlarını genellikle İstiklal caddesi'nde açarken Tepebaşı'nda da Pera müzesinin açıldığı görülür. Mısır Apartmanı bir galeri ve performans sanatları apartmanına dönüşür. Beyoğlu'nun yakın çevresindeki Cihangir, Tophane, Asmalımescit, Galata ve Karaköy, sanatçıların hem ikamet ettiği hem atölyelerini bulundurdıkları hem de galerilerin ya da sanatçı inisiyatiflerinin açıldığı sanat yoğunluklu bölgelere dönüşür. Ali Akay, Osmanlı'dan kalma mahalle yapısının Türkiye'de sürdürülmesinden şöyle bahseder: "(...) eski alışkanlıklar \_ki Bourdieu buna *habitus* adını vermektedir\_, her anlamda yeni toplumsal şartlar etkisinde, kendi inşasını, yeniden ele alarak, gerçekleştirmiştir" (Akay, 2005, s. 102). "Yeniden ele almak" kavramını "ruhunu yeniden kurmak" anlamında kullanan Akay, "Nasıl olmuştur da, Rumlar veya Yahudiler Asmalımescit'ten göçerken mahallenin eğlence ruhunu var olan binaların iç duvarlarının hafızasına bırakmıştır?" (Akay, 2005, s. 103) diye sorar. Aynı zamanda 2000'lerden sonra Asmalımescit'in terkedilmişliğinden, hem bir eğlence hem de sanatçılar mahallesi olarak yeniden doğmasından bahseder ve eğlence ile sanat arasındaki şeffaf köprüye vurgu yapar (Akay, 2005, s. 103). Osmanlı döneminin Pera'sının, şimdiki zamanın Beyoğlu'su olarak sürmesiyle ilgili olarak da Akay'ın bu yorumu açıklayıcı olabilmektedir.

## 2.2 İstanbul'da Bienaller ve Geçici Sanat Mekânları Olarak Bienal Mekânları

Kurulmuş olduğu yıl olan 1973'te düzenlemeye başladığı İstanbul Festivalleri'nin, sanatın çok çeşitli dallarının sunulduğu Müzik, Film, Caz Festivalleri arasında Bienaller, Türkiye'de çağdaş sanat ortamının dönüşümünde ve ululararasılaşmasında en büyük rolü oynayanıdır. Sibel Yardımcı (2005, s. 16), çağdaş sanatın, İstanbul'un dünyaya sunulmasında önemli bir rolü olmasına değinirken "Nispeten yerel bir izleyici kitlesine hitap eden diğer festivallerin aksine Bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. (...) Bütün İKSV etkinlikleri içerisinde, herhalde, İstanbul içinde en az, Türkiye dışında en çok bilinendir" der. İstanbul Bienali'nin, çevre bienalleri, üçüncü dünya bienalleri ya da mikro-bienaller (Yardımcı, 2005, s. 12) olarak tanımlanan diğer Avrupa dışı bienaller gibi, bienallerin ilk örneği olan ve bienal olgusunun kalıplaşmış bir tanımını sunan Venedik Bienali'nden farklı bir duruşu vardır. Bunu, Apinan Poshyananda (1995, s. 60), *Orient/ation* temalı 4. İstanbul Bienali'nin kataloğunda,

İstanbul Bienali'ni kültürlerarası iletişimin yeni merkezi yapma girişimi, özel bir toplanma noktası olarak çekiciliği ve yeniliği kendine çekmektedir. Yüzyıllık Venedik Bienali, gerçekleştirdiği 46 Bienalle, katı, Avrupa-merkezli ve şovenist olduğunu kanıtlamıştır. Bu nedendir ki, Sidney, Johannesburg, Kwangju, Brisbane, Osaka ve Sao Paulo gibi coğrafi sınırlardaki genç Bienaller ve trianeller, yaratıcı sanatsal ifadeler için alternatif bir mücadele alanı yaratacak öneme sahiptir.

diye açıklar. İstanbul Bienali de Avrupa'nın merkez olduğu sanat sisteminde periferiyi temsil eden önemli bir bienal şehri olmuştur. İstanbul'un farkını Sibel Yardımcı (2005, s. 26), Thomas McEvilley'den şöyle aktarır: "geleneksel merkezler dışında düzenlenen bu bienallerde hüküm süren klasik modernizmin aksine, İstanbul Bienali daha postmodern bir yaklaşım sergiler. Batı, sanatının birkaç kuşak önceki eğilimlerini farklı coğrafyalarda taklit etmeye çalışan diğer bienallerin aksine, İstanbul Bienali'nin çoğunlukla kavramsal sanata odaklanması"nı över. Seçilen mekânlar ve bu mekânların bulunduğu bölgeler açısından, ilk iki bienalde tarihi (ve turistik) kent mekânlarıyla güncel sanat birlikteliği denenmiş ve ziyaretler hem bu mekânlara hem de sanata olan ziyaretlere dönüşmüştür. Beral Madra, "(...) tarihsel mirasın ve geleneklerin turizm uğruna gerçek anlam, görüntü ve değerlerinden saptırılarak, içeriksiz, başıboş, yüzeysel kalıplara" dönüşmesinden kaynaklı "anlam kaybına", "çağdaş sanat-tarihsel anıt evliliği"nin karşı çıktığını savunmaktadır (2003, s. 40). Önceleri, bienal altyapısını kaldırabilecek bir ana mekânın bulunmaması sebebiyle her Bienalde yapılan mekân değişiklikleri daha sonraları İstanbul Bienali'nin kimliğinin bir parçası haline gelmiş ve diğer dünya bienallerinden farklı olarak kent-İstanbul, bienalin sergi mekânlarından birine dönüşmüştür: bazılarında az sayıda ve hatta tek mekân tercihleri yapılırken bazıları bütün kenti içine alacak şekilde kentte adeta bir "kent festivali" havası yaratmıştır. Dolayısıyla kent, başlı başına bir bienal eserine dönüşmüş, mekân olgusu çok daha büyük bir ölçekte ele alınmış ve turistik olmayan bölgelere de ziyaretlerin yapılması sağlanmıştır.

Türk çağdaş sanatının Türk sanatseverine ve uluslararası sanat çevrelerine tanıtılmasının, ulaşılması gereken en önemli ideallerden biri olduğu 1980'lerde, tam da bu amaçla ortaya çıkan 1.İstanbul Bienali'nin ismi "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" olarak belirlenir. Türk sanatçısının yabancı sanat ortamlarını, ve yabancıların da Türk sanatçıları tanımaları bienalin temel hedefi olurken, Aydın Gün, bienal kataloğunda Türk Çağdaş sanatının o günkü durumunu "Toplumumuz GELENEĞİ SÜRDÜRMEYİ amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü ile GELİŞMEYİ ve DÖNÜŞMEYİ amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü arasındaki farkı algılayıp özümsemenin sıkıntısını çekmektedir" (Madra, 1987) diye anlatır. İsminin içinde *bienal* kelimesinin geçmediği ilk iki bienalin, daha çok "büyük sergiler" olarak

değerlendirildiği görülmektedir. Hala modernist bir bakış açısından sıyrılamamış bir yaklaşımın getirisi olan rasyonel bir kategorizasyon zorunluluğu, sergi formatı açısından burada dikkati çekmektedir. Fakat temeldeki ‘tanıtma’ hedefi, bienalin halihazırda turistik olan mekânları seçiminde ve hem Türk hem yabancı izleyicilere zaten ziyaret etmek istedikleri ya da tanıyor oldukları yapılarda çağdaş sanat ile karşılaşmalarını sağlaması bu mekânların başka bir özelliğidir. 1.İstanbul Bienali sanat koordinatörü Beral Madra (2003, s. 17), seçilen mekânlarla ilgili “İzleyicinin ilgisini çekmek için bienal sergilerinin kentin farklı merkezlerinde olması, sanatçılara çekici gelecek tarihsel yapıların kullanılması” diye yorum yapar. Seçilen mekânlar, genelde halihazırda turistik bir bölge olan tarihi yarımada da yer alan, Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı gibi eski Osmanlı ve Bizans yapıları ve Dolmabahçe Sarayı gibi Osmanlı döneminden kalma tarihi binalar; ya da halihazırda müze olarak kullanılan Resim Heykel Müzesi ve Askeri Müze gibi yerlerdir. Burada, yukarıda bahsedildiği gibi, bienal çapında büyük bir sergiyi kaldırabilecek herhangi tek bir mekânın İstanbul’da bulunmaması da önemli bir rol oynamakta ve bu mekânların, sergi altyapısını karşılamakta zorlandığı durumlardan şikayetçi olunmaktadır (Madra, 2003, s. 17). Dolayısıyla, bu mekânların seçilme sebepleri olan tüm maddeler dışında bir alternatifsizlik de söz konusudur. Bienalin temasının “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” olarak belirlenmesi ise, başından beri bu mekânların, bienalin temasıyla örtüştüğünün varsayıldığını düşündürmektedir. Yardımcı (2005, s. 48), bu bienallerde, etkinliğin kentle iletişiminden eser ile mekân arasındaki etkileşime daha çok önem verildiğini vurgulamaktadır.

Teması 1.’sinden “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” olarak ayrılan 2. İstanbul Bienali’nde de kullanılan bu mekânlardan Aya İrini<sup>3</sup> ve Yerebatan Sarnıcı gibi akustik ve görsel açıdan izleyicide derin izler bırakan yapılardan bazıları, adeta birer sergi mekânı olarak hafızaya alınıp günümüze kadar hem bienal hem de diğer sergilerde kullanılmaya devam etmişlerdir. Doğan Kuban (1989, s. 66), Aya İrini için “Aya İrini anıtı Bizans’ın mekân kavrayışı doğrultusunda, uhrevi sublimizasyonu (yüceltme) gerçekleştiren optik vurgulara elverişlidir” der. Birincisinde sanatçıların daha önce yaptıkları eserlerinin mekânlara uygun olanları seçilirken, ikincisinde sanatçılardan mekânların potansiyellerini ortaya çıkarabilecek, zorluklarıyla başa çıkabilecek eserleri sıfırdan üretmeleri istenmiştir. Kuban (1989, s. 78), bienalin temasını, “ (...) tarihi çevreyi ve sanatçının çevrenin sunduğu kışkırtıcılığa olan yanıtının vurgulanmasını amaçlıyor” diye yorumluyor. Sanatın sergilendiği mekânın

---

<sup>3</sup> Aya İrini aynı zamanda Türkiye’nin (Eski Silah Koleksiyonu ve Eski Eser Koleksiyonu bölümlerinden oluşan) ilk müzesidir.

ve çevrenin önemine vurgu yapılıyor olması, eser ile fiziksel ve psikolojik ilişkisine değinilmesi ve beyaz küpün dışına çıkılabilmesi açısından bu ilk iki bienal o döneme kadar Türkiye’de süregelen sergilerden farklılıklarını vurgulamaktadırlar. İlk defa sanat için kullanılan mekânların dışına çıkılarak, farklı işlevleri barındıran mekânların sanatı nasıl kabul edeceği üzerinde çalışılarak gerçekleştirilen bu bienaller, sanat ve mekân ilişkisi açısından önemlidir.

Mekân ile eserin arasındaki ilişkiye bu dönemdeki sanat eleştirmenleri tarafından o kadar çok önem verilir ki, Vasıf Kortun’un 3.İstanbul Bienali’nde, özellikle dağınıklık dolayısıyla tamamının gezilemediği diğer bienalleri örnek göstererek, sergi mekânında tekiliği tercih edip, eski bir fes fabrikası olan Feshane’yi tek mekân olarak kullanması ve bu binayı da, tüm potansiyelini es geçerek (Tansuğ, 1993, s. 54) beyaz küp olarak düzenlenmesi<sup>4</sup>, ayrıca sergide bir pavyon sistemine gidip, mekânı iyice rasyonalize etmesi<sup>5</sup>, sanat çevreleri tarafından, büyük tepki çeker.

4. İstanbul Bienali, İstanbul Bienali’nde ilk defa küratoryel sistemin meşrulaştırılmış olması ve onun da ilk defa (ve bundan sonra her seferinde) yabancı bir küratör<sup>6</sup> olarak seçilmesi açısından önemlidir. Teması Türkçe’de tam karşılığı olmayan ve bu açıdan da ayrıca içeriğiyle örtüştüğü söylenebilen *Orient/ation* isimli 4.Bienal’de, merkez-çevre, Doğu (Orient) ve Şarkiyatçılık söylemlerine vurgu yaparken, bunun bir Batılı tarafından yapılmasına ve şarkiyatçılığa maruz kalan bir şehirde<sup>7</sup> konuşlanmış olmasına değinmek de yerinde olacaktır. Bu bienal, 3. İstanbul Bienali’nden sonra tekrar tarihi yarımadağa geri döner. Ve yine Vasıf Kortun’un Charles Esche ile birlikte küratörlüğünü yaptığı 9. İstanbul Bienali’ne kadar çeşitlilik kazanan bienal mekânlarının içinde tarihi yarımadağa mutlaka yer almaya devam eder. 4. Bienal’de Antrepo no:1’in kullanılıyor olması yine bir eski sanayi yapısının sanat mekânı olarak tanımlanması açısından önemlidir. Block, antreponun sergi mekânı olarak seçilmesinde, Boğaz trafiği, Galata köprüsü, tarihi yarımadağa ile kurduğu ilişkiye vurgu yaparak, manzaranın algılanması için binada çeşitli değişiklikler yapıldığını da söylemiştir. Sibel Yardımcı, burada bienalin, kentin yaşantısından çok, görüntüsüne gönderme yaptığından bahseder (2005, s. 49). Bu mekânda sergilenen eserler ise antreponun kendisinin ya da bulunduğu yerin simgelediği eserler

<sup>4</sup> Bienal sergisinin Feshane mekânı ile herhangi bir ilişkisi olmadığı açıktır. Demir sütunların tepesine kadar yükselen panolarla bölünmüş olan bu mekân herhangi bir yapının içinde olabilir.” (Madra, 2003, s. 72)

<sup>5</sup> Serginin kendisi kültürel farklılığı yeniden tek alanda üretecek. Duvarlarla ayrılmış klasik pavyon fikrini çağırıştıran ülke sergileri, kendi bünyelerinde farklılaşmanın altını çizirken pavyon fikrini de mecburen bozabilecek. Pavyonlar, üniter sanat verileri dışına çıkarken, mekânın kuruluşuyla şeffaflaştırılacak.” (Kortun, 1992, s. 60)

<sup>6</sup> René Block (Fransa)

<sup>7</sup> “Bienal, Doğu, Batı, Kuzey ve Güney diye adlandırılan yönlerden gelen ve bakış açıları merkez-çevre modelinin ve ulusallık söyleminin ötesine geçen sanatçılar arasında İstanbul’da gerçekleşen bir diyalog başlatmayı amaçlamaktadır” (Erdemci F. N., 1995, s. 19).

olmuşlar ve çeşitli teknikler aracılığıyla, bunlarla ilişki kurmuşlardır (Erdemci F. N., 1995, s. 25).

5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin diğerlerinden farkı, kent olarak İstanbul'u, ilk kez Bienalin sergi mekânının kendisi olarak görülmesi ve kenti o zamana kadarki bienallerden daha fazla oranda sergiye dahil etmesidir.

Teması, ""Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine" olarak belirlenmiş 6. İstanbul Bienali, daha yaşanılabilir, adil bir dünyanın varolmasının yolunun, insanın içinde yaşadığı kenti yorumlamasından geçtiğini öne süren ve bunun sanat yoluyla yapılabileceğine inanan Rosa Martinez tarafından kürate edilmiştir. Martinez (1997, s. 31), İstanbul'u, "Üstüste bindirilmiş kültürel katmanları, onbeş milyonun üzerinde nüfusu, birden fazla sayıda yanyana varolan merkezleri ve sonsuz periferileriyle İstanbul, kaosun kendi düzenini bulduğu bir yer." olarak tanımlar. Rosa Martinez, İstanbul'un sahip olduğu bu kültür ve kimlik karmaşıklığının içindeki güzel olanı ortaya çıkarmak için yola çıkar ve bu amaç doğrultusunda, kentin giriş kapıları olarak tanımladığı Atatürk Havalimanı'nı, Sirkeci ve Haydarpaşa Garları'nı kullanıp, halihazırdaki İstanbul metaforlarına gönderme yaparak, ya da şehirhatları vapurlarını kullanarak, Foucault'nun heterotopya kavramı ile oynayarak dener. Kız Kulesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin kullanımı kadının denetim altında tutulması ve boyun eğişe zorlanmasına bir tepki olarak tanımlanırken; Aya İrini,

(...) yalın, ağırbaşlı iç mekânının dışıl unsurun gücünü yansıtmayı, fantezileri hayata geçirme ve çocukluğun sembolik hayaletlerini yeniden yorumlama arzusunu olduğu kadar, aynı kıyıları arasında bağlantılar yaratma ve yerleşik otoritenin normlarını sorgulama arzusunu da dile getiren hassas, yoğun sanat eserlerine evsahipliği edeceği (Martinez, 1997, s. 28)

için; Yerebatan Sarnıcı'nın, karanlık, rutubetli atmosferinin, sessizliğe ve suya yönelen sanatçıların, acıyla güzellik arasındaki gidiş-gelişleri anlama yolunda ışık-gölge, yavaşlık-hız kavramlarının ne anlama geldiğini araştırmasına ev sahipliği yapabilme potansiyeli olduğu için; Darphane-i Amire ise dar sokaklarının ve yapı çeşitliliğinin labirentinden yol alarak, kimlik, iletişim, deneyim ve düşler üzerine birçok düşünceye yaklaşılabilineceği için kullanılır (Martinez, 1997, s. 30). Bu bienalin, sergi mekânlarında yarattığı çeşitliliğin ilk defa bu kadar büyük çapta yapıyor olduğu söylenebiliyor olsa da; Pelvanoğlu'na göre, önceki kafa yapısından çok uzaklaşılmayarak yine turistik mekân seçimlerine gidilmiş olması ve İstanbul'un yine alışageldik beylik söylemler ve üzerine yapılmış metaforlarla okunmuş olması aslında bu bienali önceki bienallerden farksız kılar (Pelvanoğlu, 2007). Yine de bu

Bienal, neredeyse İstanbul'u kent sınırlarına dayanacak derecede kullanması açısından önemlidir.

Konusu "Tutku ve Dalga" olan 1999 senesinde, yeni milenyuma girmeye ramak kala düzenlenen ve küratörlüğünü Paolo Colombo'nun yapmış olduğu 6. İstanbul Bienali, küreselleşme çağındaki dünyada kitleselliğin karşı hareketi olarak kendini belli eden bireyselleşme ve özgünlük ilkeleri ile ilgilidir. Bu bienal için seçilen mekânlar ise Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı ve Dolmabahçe Kültür Merkezi ana mekân olmak üzere üç adettir. Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde zemin ve duvarların onarıma ihtiyacı olması sebebiyle tavan hariç tüm yüzeyler beyaz küp yüzeylerine dönüştürülmüş, panellerle kapatılmıştır. Bu durumda yapının simgesel anlamı ve içinde bulunduğu bölge hariç hissettirdiği başka bir şey yoktur. Aya İrini'nin ise Colombo (2010), bienaldeki kullanım şeklini şöyle betimler: "o bir kilise değildi, kilise gibi yapılmış bir mekândı". Aya İrini'de sergilenen eserler için ise, "bir kişinin bir kiliseye gittiğinde görmesini beklediği herşey, görmesini beklediği yerdeydi" (Colombo, 2010) der. Kilisenin nişlerinin küçük heykelcikler için, apsisinin ise bir tiyatro sahnesi dekoru için kullanılması buna birer örnek teşkil eder. Tarihi mekânlarda her istenilenin gösterilememeyebileceğinden bahseder ve orada hiç beklenmedik izleyicilerin de varolabilemelerini olumlu karşılar Colombo (2010).

Küratörlüğünü Yuko Hasegawa'nın üstlendiği, teması "Egofugal-Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış" olarak belirlenmiş 7. İstanbul Bienali, Beral Madra'nın (2000) değişimiyle ilk defa kavramsal olarak, İstanbul'a ve onun metaforlarına odaklanmaktan kaçarak, tüm insanlığı ilgilendiren, küresel-kapitalist yeni dünya düzeninde bireysellik ve kolektiflik üzerine oturan bir kavramsallık üzerine kurulmuştur.

Hasegawa (2000), bienalin İstanbul ile ilişkisi bağlamında öngördüğü mekân kullanımlarını şöyle açıklar:

İstanbul'un Asya yakasında kurulacak sergi alanı veya sergileme biçimi ise, coğrafyanın ve temanın gereği olarak bunun içinde mutlaka yer alacak. (...) Bienal'i sıradan bir 'müze sergilemesi' olarak değil, iletişim ve etkileşimle oluşturulan devasa bir atölye olarak hep birlikte hazırlanmayı düşünüyorum.

Mekânlar, bu açıdan çeşitlilik göstererek kentin farklı bölgelerinde, ölçekleri değişen şekillerde yer almaktadır: Platform: Osmanlı Bankası Güncel Sanat Merkezi, Boğaz Köprüsü ve kentin belli noktalarındaki billboardlar gibi "rastlaşılabilir kamusal mekânlar" (Hasegawa, 2000) ilk defa bir bienal için kullanılırlar. Garanti Platform gibi kurumsal bir galerinin bienal kapsamında kullanılması, küresel çapta bir sanat organizasyona ev sahipliği yapması ve sonrasında da kullanılmaya devam etmesi açısından Garanti Platform'un, dolayısıyla Garanti Bankası A.Ş.'nin şirket kimliğinde

önemli bir rol oynadığı unutulmamalıdır. Boğaz Köprüsü ve billboard'lar ise kentte ayırım yapılmadan tüm kent sakinlerinin sanatla karşılaşmasını sağlamaktadır.

Konusu “Şiirsel Adalet” olan ve küratörlüğünü Dan Cameron’un yaptığı 8.İstanbul Bienal’inde kullanılan Antrepo no:4, “yeni sanat eserleri için dinamik bir gösteri alanına” dönüştürülecek şekilde restore edilir<sup>8</sup> (Madra, 2003, s. 86). Dan Cameron, mekân seçimini sanatçıların inisiyatifine bıraktığı bu bienalde, sayısının 20’yi bulduğu bir çoğunluğun, mekânın dışına taşan sanatçılardan oluşmasından memnun kalır (2003). Mekânların sayısının ve sergilenen işlerin niteliklerinin sonucunda ise bu bienal, o zamana kadarki bütün bienallerden büyük bir bütçeye, 9 milyon dolara, mal olarak ayrılır (Cameron, 2010).

9. İstanbul Bienali (2005) ise birçok ilki beraberinde getirir. Pelvanoğlu’nun “9B İstanbul Bienalleri Tarihinde Bir Dönüm Noktasıdır!” makalesinde bahsettiği gibi, bienal ilk defa tüm metaforlarının ötesinde kenti kendisi olarak bir tema haline getirir. Bienal teması “İstanbul”, küratörler, Vasıf Kortun ve Charles Esche’nin (2005, s. 8) bienal rehberindeki<sup>9</sup> *giriş* makalesinde, “Bu bienalin, İstanbul’un başkalarının gözünden bakarak, başkasının İstanbul’a samimi bir bakışını katmanın bir yolu olarak anlaşılacağını umuyoruz” diye betimlenir. Seçilen mekânlar, yüzündeki metaforlarını kaldırdıktan sonra geriye kalan basit İstanbul olgusuna uygun olarak belirlenmiş ve (yine Vasıf Kortun’un 3.Bienal’deki girişiminden sonra) ilk defa bienal, tarihi yarımada’yı kullanmamıştır. Mekân seçimleri sürecinde, kullanılmasını düşünülen mekânların çoğunun (TRT binası, Feshane ve Camialtı Tersanesi,, yapımı süren Şişhane Metro İstasyonu, Parkotel vs.) çeşitli sebeplerle bienal kullanımına verilmekten vazgeçilmesi üzerine Vasıf Kortun, “Şehrin bizden daha hızlı ilerlediğini farkettilik” (2010) der. En sonunda, kullanılan mekânlar, (Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo no:5, Tütün deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası, Yolda projeleri) Beyoğlu bölgesinde ve fiziksel olarak birbiriniyle ilişkisiz olarak seçilmiş; mekânların tanımlanması açısından görsel bir dile başvurulup, kendi aralarında da bir geçiş oluşturması amacıyla cephelerindeki bazı elemanlar özel bir renge boyanmıştır (Kortun & Esche, 2005, s. 12). Küratörler, bu mekânlar arasında dolaşırken “kentle karşılaşılacağını” söylerler (2005, s. 8). Fakat, yaşanan ve yaşayan bir bölge olarak Beyoğlu’nun seçim sebebi yine de sorgulanmaya değerdir. Bienalin kavramsal çerçevesinde, Beyoğlu bölgesinin tarihi yarımada’ya nazaran gündelik hayatla daha çok ortak

<sup>8</sup> Feshane’deki girişimden sonra ilk defa ve bu sefer kalıcı olarak, yine Eczacıbaşı Holding’in kurucusu olduğu İstanbul Modern, Modern Sanatlar Müzesi olarak kullanılmaya devam etmiştir. Bu, sergileme sonrasında mekânın tanımına kavuşması/tanımının oluşması (Yardımcı, s. 29) bir örnek oluşturması açısından önemlidir.

<sup>9</sup> Bir bienalde, rehber kitapçığı ilk defa kullanılmaktadır. Ayrıca, Pelvanoğlu bu bienalin kataloğunu diğer bienallerinkinden ayırarak, diğerlerinin bir müzayede kataloğunu andırdığını söyler (Pelvanoğlu, 2007).

noktası olması sebebiyle seçildiği söylenirken; Pelvanoğlu, tarihi yarımadadan kaçarken, Bienal'in kendisini, "mutenalaştırma" sürecinin yaşandığı bir alanda bulunduğunu söyler (2007). Mekânlar, kavramsal çerçevede "bir apartman binası, eski bir gümrük deposu, zamanında tütün deposu olarak kullanılan bir bina, bir sanat galerisi, bir mağaza, bir tiyatro ve bir ofis binası" olarak açıklanırken, birkaç kamusal alan işi ve mekânlar arası dolaşım esnasında ise İstanbul'un bu bölgesinin dokusu ile izleyicilerin gözlemlerini yönlendireceklerinden bahsedilir (Pelvanoğlu, 2007). Aynı zamanda ikincil bir Bienal ekonomisinden (cafe, hediyelik eşya dükkanı) kaçıldığını belirten Kortun (2010), bu hizmeti zaten bienal mekânlarının yer aldığı bölgede kendiliğinden varolduğunu ya da o sırada oluştuğunu belirterek memnuniyetini ifade eder. Bienal kent ve sanat arasında ilişkisel bir bağ kurar. Kentte bir sanat ekonomisi de yaratır. Fakat bu, bir müzedeki "gift shop"tan farklı olarak kentin kendi dinamikleriyle oluşmuş bir ekonomidir.

Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı 10. Bienalin konusu, *İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*, olarak belirlenir. Modernlik projesinin yeniden yorumlanmasının gerekli olduğunu, modernistlerin doğaları gereği iyimser olduklarını, yaratılmış olan 3.Dünya'daki dinamikler hesaba katıldığında dünyayı değiştirecek bir potansiyelin burada varolduğunu söylemektedir (Hanru, 2005, s. 15). Böyle bir yaklaşımla seçilen mekânların çoğunluğu İstanbul'daki modernleşme projesinin anıtlarından oluşmuşlardır. AKM, İMÇ ve KAHAM tam bu tanıma uyarken, Entre-polis isimli sergi başlığıyla kullanılmış olan; ulus-aşırı göç, iletişim ve sınırlar hakkındaki projelerin sunulduğu Antrepo no:3<sup>10</sup> ile Türkiye'deki alternatif sanat inisiyatifleri için seminerlerin, atölyelerin, forumların düzenlenerek laboratuvar ve araştırma enstitüsü işlevi görecek olan İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne bağlı Santralistanbul (Pelvanoğlu, 2007), kentin yeni batılı kimliğini vurgulayan dönüştürülmüş mekânlar olarak tanımlanabilmektedirler. Mekân ile sergi ya da aktiviteler arasında kurulan bu bağlantı, İMÇ için de binanın modern yapı kimliğinin dışında kurulmuş, İMÇ'de de "Dünya Fabrikası" başlığı altında, iş, endüstri ve modern ekonomiye ilişkin projeler sunulmuştur (Pelvanoğlu, 2007). Tüm bu mekânları Hanru (2005, s. 19):

(...) şehrin kentsel modernleşmesinin çeşitli yüzlerinin ve modellerinin simgesel ve fiziksel aynaları ve siyasi, kültürel, ekonomik, endüstriyel ve kültürel dünyaları temsil ediyorlar. Bunlar, modern şehirle ilgili tepeden inme görüşünün gerçek hayattaki fark, melezlik ve canlılığı savunan ve yaygınlaştıran alttan gelen hayalgücü ve eylemlerle çatıştığı yerler

<sup>10</sup> Hanrou Antrepo'yu İstanbul'un buluşma noktası olarak tanımlar. (Hanru, 2010)



olarak tanımlar. Kentsel yaşamın titreşimiyle birleştirilmek istenen bu bienal, “gece gezenler” ile günlük iş saatlerinin dışına taşar, paralel etkinlikler, birçok özel proje ve 4 büyük sergi alanı ile karmaşık bir sistem yaratır (Hanru, s. 20). Böylece sergileme üslubunda zamansal olarak da bir farklılığın oluştuğu görülmektedir.

Bienallerin en sonuncusu olan 11. İstanbul Bienali, bienalin yapısal bir eleştirisine konu olduğu için önemlidir. Eski Sovyetler Birliği’nden, Hırvat küratörlerin (What How and for Whom) yönetimini yaptığı bir bienaldir. Teması ise Brecht’ten bir alıntıyla, *İnsan Neyle Yaşar?*, olarak belirlenmiştir. Toplumun her kesiminden insanın anlayabileceği temel ve basit bir cümle; dahası bir soru cümlesi olan bu bienalin başlığı, içeriğinde de soru sordurmayı<sup>11</sup> hedefler. Bienal sanatçılarının çoğu Balkanlar ve Ortadoğu temelli olması; sergilenen eserlerin konularının, kapitalist ve komünist sistem eleştirileri, Marksist söylemler, savaş eleştirileri, Batı’nın dünyanın geri kalanı üzerinde kurduğu hegemonya, kadın hakları, feminist yaklaşımlar, azınlık sorunları, Orta Doğu gibi meselelerden muhtevi olması; *İstanbul’u Hatırlamak* konferansında bir seyirciden gelen “verilmek istenen mesaj tam olarak neydi?” sorusuna Ivet Curlin’in verdiği net “Komünizm!” cevabı ve fakat en sonunda tüm bunların kapitalist sistemin ve kültür endüstrisinin en temel ürünlerinden biri olan *bienal* kapsamında sunulması sonucu, bienalin “şizofrenik” (Madra, 2009) olarak nitelendirilmesi doğaldır. İşin ilginç tarafı, WHW da bunun kesinlikle farkındadır. Tüm bu eleştirilere, bienal dönemine denk gelen IMF toplantıları için oluşturulmuş bir protest grup olan “direnistanbul”un (resistanbul) kendisine yönelik protestolarına da bienal kitapçığının içerisinde net bir şekilde cevap vermekte, dahası onları zaten desteklemektedir. Tüm masraflar ve sponsorlardan alınan finansman ilk sayfalarda açıkça sunulmaktadır. Bu, bir günah çıkarma tavrı, bir meşrulaştırma olarak da nitelendirilebilir fakat aynı zamanda bu çelişkili durum, herkesin farkında olduğu bir gerçekliktir. Bienalin konseptinin küratörlerce anlatıldığı metinde “Bugün bienaller, kentlerin kendilerini uluslararası iletişime elverişli özellikleriyle küreselleşen dünya haritasında konumlandırmak için kullanmaya çalıştıkları kültürel turizm bileşenleri, bir başka deyişle, sanatın genellikle havalı, hoş, eğlenceli olarak sunulduğu birer ‘kültürel alışveriş’ ögesi olma eğilimindeki sergiler haline geldi...” (WHW, 2009) diyerek bienalin kültür endüstrisindeki yerinden bahsederken “Popüler kültür ve kitle kültüründeki sorun, Brecht’in bizi uyardığı üzere, haz değil, hazzın işlevidir. (...) Zizek’in işaret ettiği gibi ‘hazzın nasıl özgür kılınacağı’ ve zevk alma yeteneğine devrimci rolünün nasıl iade edileceğidir.” (WHW, 2009) olarak sunulmaktadır. 11. İstanbul Bienali, İstanbul kentinin kendisini temasına direkt olarak katmamış, dolaylı

<sup>11</sup> “sanat ne içindir?”, “ahlak iş dünyasının neresindedir?”, “ahlak mı, para mı?” vb.

bir yöntem izlemiştir. İvet Curlin, İstanbul'u yeteri kadar tanımamaları sebebiyle bir kent rotası çizmeyi uygun bulmadıklarını söyler (2010). Dolayısıyla, seçilmiş olan mekânlar, İstanbul'un kimliğinin açık bir şekilde gözler önüne serildiği yerler olmanın ötesindedir. Birer ara-bölge rolü üstlenirler. Antrepo no:3 ve Tütün Deposu daha önce de sanat sergi mekânları olarak kullanılmışlardır, dolayısıyla hem prodüksiyonun hem de izleyicinin aşına olduğu mekânlardır. Feriköy Rum Okulu'nda durum biraz farklılaşır çünkü seçilmesinin sebebi, iki senedir öğrencisi olmaması yüzünden eğitim veremeyen bir azınlık okulu olmasıdır. Burada sergilenen eserler de yine azınlık sorunlarına, 'öteki'ye göndermeler yapmaktadır. Bunlar arasında Curlin (2010), Antrepo'nun beyaz küp yapılmaya en müsait mekân olduğunu söyler. Beyaz küpe ve Curlin'in dediği gibi klasik bir sergileme üslubuna gidilmesinin sebebi, içinde sosyalizmi barındıran modernist dönem bakış açısı olarak yorumlanabilmektedir.

### 2.3 Bölüm Sonuçları

Bu bölümde, öncelikle şimdiki Beyoğlu bölgesi olan eski Pera'nın, bir sanat ve kültür bölgesi olarak nasıl biçimlendiği anlatılmıştır. Pera'nın batılı sakinleri, onların batılı eğlence ve kültür anlayışları, batılı sanatın da burada vuku bulmasını beraberinde getirir. Sanat, Pera'da, öncelikle ressam atölyelerinde oluşur ve sergilenir. Sonraları, ileriki bölümlerde de değinilecek olan "vitrin" unsuru, gerçekte bir sergi alanı olarak tasarlanmamış dükkanlarda, sanat sergilemek için karşımıza çıkar. Ve az da olsa Salon sergileri adında, periyodik sanat sergisi alışkanlığının doğuşu görülmektedir. Bunlar, şimdiki Beyoğlu ve İstanbul'un diğer semtlerindeki sanatın biçimlenmesindeki önemli unsurlar olarak bu bölümde değinilmiş noktalardır.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra, modern Türkiye'deki çağdaş sanat girişimleri de yine kaldığı yerden (Beyoğlu'ndan) devam eder. Beyoğlu yine sanatçı atölyelerine, sanatçı gruplarının buluşma ve tartışmalarına ev sahipliği yapar. 50'lerle birlikte, uluslararası ilişkilerin azalması, Beyoğlu'nun kozmopolitliğini yitirmesi, sanat kriterinin yalnızca devlet eli altında olmasının yarattığı, içine kapanık, yerinde sayan bir durağanlık dönemi oluşur ve Beyoğlu bir dönemliğine dinamikliğini yitirir.

Ve 70'lerden sonra, bu sefer Nişantaşı'nda sanat bağlamında bir hareketlilik baş gösterir. Bu, İKSV'nin ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği kent ölçeğindeki festivallerle devam eder ve sonunda bienallerle Türkiye sanat ortamı artık dışa açılmış olur. 90'larla birlikte ise, güncel sanat olarak tanımlanan, günümüz evrensel sanatı İstanbul'da yerini bulur.

Bienallerin burada ayrı bir alt bölüm olarak verilmesinin sebebi, mekân ile sanatın kurduğu ilişki açısından ciddi bir dönüştürücü kuvvet olmasındandır. Yukarıda da değinildiği gibi İstanbul bienali, çoğu merkez bienali olarak tabir edilen Avrupa bienallerinden farklı olarak, tüm kenti içine alan bir sergi formatını uzun bir süre kullanmıştır. İlk bienallerdeki modern bakış açısı, sanatın eğitici rolü, sanatın varolan izleyicisi dışındaki kent sakinlerine ve turistlere de yönelik turistik mekânlarda yansıtılmaya çalışılır. Buraların birer sergi mekânı olarak tasarlanmamış olmaları sebebiyle, mekânsal açıdan sınırların zorlandığı deneyimler olur bunlar. Kentteki sergi mekânı dağarcığı her bienalde biraz daha genişler. Seçilen mekânın kendisi, içinde sanat olmadan da simgeselleşip başlıbaşına bir esere dönüşebilir. Dolayısıyla kentin kendisi, büyük bir bienal mekânına dönüşür. Bienallerde kullanılmış mekânların izleri orada kalır. Bazıları, müzeye, bazıları sivil sanat inisiyatiflerine bazıları kurumsal sanat oluşumlarına ev sahipliği yapar. Bu yüzden, ileriki bölümlerde hem mekân ve sanatın kurduğu ilişkinin ele alınması hem de İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kentteki yerleri ve mekânlarını nasıl değerlendirdiklerine değinirken, bienalin etkisinin farkında olunması gerekmektedir.

Bu bölümde kısaca, İstanbul kentinin sanat bağlamındaki hikayesi anlatılmak istenmiştir. Konunun daha çok Beyoğlu etrafında dönmesinin sebebi, ileriki bölümlerde de görüleceği gibi günümüzde de Beyoğlu'nun, İstanbul'un kültürel açıdan kalbi olması sebebiyledir. Fakat, bununla birlikte günümüzde, kültürel bağlamda bir kentsel yenileme yaklaşımı oluşmuştur. Ve bu bakış açısının hem oluşmasında hem de uygulanması aşamasında bienaller önemli bir rol üstlenmişlerdir.



### 3. SANAT VE MEKÂN, GÜNCEL SANAT VE MEKÂNI

Bu ana başlık altında, “güncel sanat”ve onun “mekânı” olmak üzere, tanımlanması şart olan iki alt başlık çıkmaktadır. Güncel sanatı tanımlarken onun, “sanat”ın genel tanımından farklılaşmasına yol açan niteliklerinden bahsetmek gereklidir. “Güncel sanat” betimlemesinin en belirgin özelliği, ismini gün/bugünden almasıdır. Dolayısıyla güncel sanat, bugünü oluşturan, *politik-ekonomik-sosyal-kültürel*, tüm dinamiklerden etkilenir ya da esinlenir. Kendisinin irdelemeyi seçtiği ya da reddettiği tüm konuları ele alış biçimi de yine göndermesini bu dinamiklere yapar. Güncel sanat<sup>1</sup>, modern ya da post-modern değildir. Daha doğrusu, kendisi, hiçbir akımın “post”u olmadığı için kendinden önceki akımları ne reddeder, ne de kabul eder; ve fakat anakronik ya da kitch şeyler olarak ortaya koyduğu söylenebilmektedir. Bu tezde ele alınan “mekân” kavramı ise, tüm bu güncel durumların oluşturmuş olduğu sanatın, varolmayı seçtiği yerdir. Kent ölçeğinde coğrafi ve sosyolojik olarak; bina ölçeğinde fiziksel ve psikolojik olarak; niceliklerinin, niteliklerinin, kendisinin içinde, üzerinde ya da kendisi ile birlikte yer aldığı sanatın kimliği ile örtüştüğü alandır. Çoğu güncel sanat oluşumunun kendisini bir “mekân” olarak tanımladığı da görülmektedir. Bu kavram, hem kimliklerini, hem ne yaptıklarını, hem nasıl çalıştıklarını hem de kimler ile olduklarını anlatmak için yeterli gelir. “Mekân”, her zaman somut olarak çıkmaz karşımıza. Mekân; sanal, menkul, içine girilemeyen/uzaktan bakılabilen, geçici şekillerde de oluşabilir. Bu bölümde, bu iki olgu, İstanbul örnekleri üzerinden ayrı ayrı incelendikten sonra, birbirleri ile süperpoze edilerek güncel sanat ile mekânı arasında bir analiz yapılmaya çalışılacaktır.

#### 3.1 Salon’dan Beyaz Küp’e, Beyaz Küp’ten Mekâna

16.yüzyılda Medici’ler zamanında, Ali Artun’un (2011) ailenin “küratör”ü olarak betimlediği Vassari ile beraber, sanatçının zanaatkar statüsünden, şairler, alimler ve filozoflar statüsüne yükseldiği bilinmektedir. Sanatın dini ve bürokratik mecralardan ayrılıp özerkleşmesinden bu yana, içeriği, bağlamı ve sergileme üsluplarının

<sup>1</sup> “Güncel sanat”, aynı zamanda, İngilizce’deki “Contemporary Art” betimlemesinin Türkçesi’dir. Fakat, “Contemporary Art”, Batı’da genelde II.Dünya savaşı sonrası post-modern dönem işlerini anlatmak için kullanılırken; Türkçe’de aynı dönemi ve benzer işleri anlatan “Çağdaş Sanat” ve özellikle Türkiye’de 90’lardan sonraki sanatı anlatan “Güncel Sanat” (belirli kesimlerce) tanımlarının ikisi birden çeviri olarak kullanılmaktadır.

yanında; sergi mekânlarını kullanım biçimi de değişmiştir. Bu da mekân ve sanat ilişkisinin dönüşümüne yol açar. 18.yüzyılın sergi mekânı olan “Salon”dan ve onun sergileme üslubundan sonra 20.yy’ın ilk yarısının galeri mekânı olarak kültleşen “beyaz küp”, modernizmden postmodernizme ve sonrasında da bugüne geçişinde dönüşüme uğramış; mekân ve sergilenen sanat arasındaki etkileşim farkedilmeye / önemsenmeye başlanmış; hatta galeri mekânı, sanatın sergilendiği yer olmaktan çıkıp başlı başına bir sanat eseri olabilecek kadar göstergeleşmiştir. Sanat izleyicisi de sanatın uğradığı bu dönüşümlerle beraber izleyici kimliğinin ötesinde başka roller de üstlenmiş, fenomenolojik bakış açısında bir özneye, sanatın zaman zaman onsuz algılanmadığı bir öğeye dönüşmüştür.

Çözümleme açısından sergileme sistemi, sanat kurumlarını nihai bir toplumsal oluşum çerçevesinde belirleyen söylemler, uygulamalar ve mekânlar arasındaki önemli bir kesişim noktasını teşkil eder. Ayrıca sanat eserinin bir metin olarak üretildiği yer, tam da bu metinler arası, söylemler arası şebekenin içinde bulunmaktadır. (Balzwick, 2010, s. 4)

Bu metni, Mary Kelly’den alıntıl原因an Balzwick (2010, s. 5), bu tür çözümlemeler ve tartışmaların sergi düzenleme geleneklerini ve de sergi ortamının akademiden sergi salonuna, beyaz küpten hazır alana (site), alandan duruma (situation) geçişini sorguladığını ekler. Ona göre sergi alanının, artık nötr, doğal ya da evrensel bir yer olarak düşünülmesi mümkün değildir. Ve artık sergi ortamını, politikaların psikodinamikleri, ekonomi, coğrafya veya öznellik tarafından tamamen belirlenmiş bir yer olarak görmek durumundayızdır (Balzwick, 2010, s. 5).

Ali Artun (2010), Osmanlı’da müzeoloji ile uğraşmış önemli isimlerden Halil Edhem’in “nadire kabineleri” olarak adlandırdığı rönesans müzelerinin, modern müzeolojinin temelini oluşturduklarını söyler ve Osmanlı Hanedanı’nın Topkapı hazinelerini de rönesans müzelerinin en görkemlilerini oluşturan imparatorluk koleksiyonları arasında incelemek gerektiğini aktarır:

Nadire kabinelerine özgü müzeolojide, henüz modern müzelerdeki gibi rasyonalist bir tasnif sistemi (taksonomi) yoktur. Nesnelerin temsili olmaları ve bir sıraya sokulabilmeleri değil, tam aksine, sıradışı olmaları, acayip, tuhaf, garip, aykırı olmaları seçilmelerinde belirleyicidir. Kabinelerde bilginin kaynağı, görmek ve sınıflandırmak değildir, nadireler arasında kurulan gizemli ilişkilerdir (correspondance). Bu ilişkiler sayesinde inşa edilen dildir, anlatıdır. Her nadire bir semboldür, bir metafordur, bir alegoridir. Ve bu dil, nadirelerle baş başa zaman geçirerek, onları tefekkür edebilme, aralarındaki ilişkiyi okuyabilme ayrıcalığına ve gücüne sahip olanlara özeldir. Evrensel değildir. (Artun A. , 2010)

Nadire kabinelerinden 19.yy’a gelindiğinde, artık sergilenenin resim olduğu dönemde, nadire kabineleri dönemindekine benzer denilebilecek şekilde, eserlerin duvarlara istifleme usûlüyle yerleştirildiği görülmektedir. Fakat, bu tür bir yerleşimin

mümkün olması, aslında ilişkiden çok ilişkisizlik sebebiyledir. Bu dönemde resmin, çerçevesi içinde, kendi bağlamını ve içeriğini, bulunduğu mekân ya da duvardan ayrı tuttuğu, sınırlarını çizdiği söylenmektedir. 18.yy'ın sonu ve 19.yy'ın başında sanatın tekeli olan Académie des Beaux-Arts'ın bir oluşumu olan "Salon" sergilerinde bu tür bir üslup görülebilmektedir. 20.yy'a yaklaşıldığında resmin, o zamana kadar sahip olduğu renk ve perspektif unsurlarıyla oynanarak çerçevesinden taşmaya başladığı, içinde bulunduğu mekânın hissettirilmeye başlandığı görülmektedir. Bu, resmin, onun sergileniş biçiminin ve dolayısıyla sergilendiği yer olan galeri mekânının özelliklerinde de dönüşümlere sebep olur. "(...) resmin resim oluşunun en mantıksal açıklaması haline gelen düzlem mitidir bu. Derinlikten yoksun gerçek bir resimsel düzlem düşüncesi, (...) resmin kenarlarına daha yoğun bir baskı bindirmiştir" (O'Doherty B. , 1986, s. 37)" Belli bir konuyu aktaran o düzlem giderek yassılaştıkça, kompozisyon, konu, metafizik her neyse, hepsi kenarlardan dışarı taşmaya başlar" (O'Doherty B. , 1986, s. 39).

O'Doherty (1986), resmin silikleşmiş sınırlarından dışarıya taşan bu öğelerin bu sefer de gerçek yüzeylere yapışmaya başladığını söyler. O dönemde girilmemiş topraklar olarak betimlediği "(...) resmin nesne olma durumu, resim düzleminin hakikatı, mekânla birlikte algılanması, yapıtın kendi kendine işaret etmesi, saf biçim düşüncesi" (O'Doherty B. , 1986, s. 39) geç modernistlerin farketttiği ve soruşturduğu başlıca alanlardan olacaktır. 19.yy sonunda ortaya çıkan akımlarda da resmin içi ile dışı arasındaki sınırın seyrekleştirilerek, kenarlara doğru renk solmalarına gidilerek ya da çerçeveye taşmalar yapılarak yok edilmeye çalışıldığı görülürken, 20. Yüzyıl başlarındaki kübist, sürrealist akımların ortaya çıktığı dönemde de aynı yöntemin devamı görülür (O'Doherty B. , 1986, s. 40).

20.yy başlarındaki modernist düşünce ile; resmin anlamına kavuşabilmesi için gerekli alanın sağlandığı ve nötr bir ortamın yaratıldığı "Beyaz Küp" olarak tanımlanan galeri mekânını McEvilley, dışarıdan soyutlanmış bir ritüel mekânına benzetir.

Metafizik bir duygu verilmek istendiği için, mekân zamana ve değişime ilişkin görüntülerden korunur. Dışarıdan özellikle tecrit edilen mekân, aslında mekân olmaktan çıkan (yok-yer), bunu aşan (ultra-mekân) ve onu çevreleyen zaman mekân matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal mekân) haline getirilir. (O'Doherty B. , 1986, s. 10)

O'Doherty'nin (1986, s. 15) de biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı olduğunu söylediği galeri mekânında, McEvilley (1986), yapılmasına izin verilen aktivitelerin aynı bu mekânlardakilerdeki gibi sınırlandırılmış olduğunu söyler. Bir yandan da bu kutsal ve zamanın dışında ya da ötesinde olma

hali, yapıtın geleceğe ait olduğunun öngörüsü; dolayısıyla iyi bir yatırım olduğunun da sigortasıdır (McEvilley, s. 9). Balzwick (2010, s. 11), White Chapel galerisinin 1950'lerdeki yeni sergileme üslubuyla ilgili olarak Margaret Garlake'den şöyle aktarır:

Aynı zamanda, sanat nesnesinin başka bir dünyaya açılan bir pencere, bir yanılsama olmaktan çıkıp gerçek bir şey, zaman ve mekân içinde tecrübe edilecek bir şey haline gelmesini sağlamak için galeri alanı bir dönüşüm geçirdi.(...) Paravanlar sergideki her eserin kendi başına görülebilmesini sağlıyordu. (...) İstiflenmeyen veya tavana asılmayan resimler, izleyicinin bedeniyle bire bir, antropomorfik bir ilişkiyi vurgulamak üzere yerleştirilmişti.

Resmin mekânına geri döndüğümüzde, 20.yy ortalarına gelindiğinde bile O'Doherty'nin 'Boyasal Alan' olarak tanımladığı geç modern minimalist resimde de, tuvalin dışına yeterince taşılamamıştır. Fakat değerli bir girişim olarak O'Doherty, resmin yatay düzleminin bir "–gibi" olarak kullanılmaya başlanmasından bahseder. Bu dönemde artık resim ve onu çevreleyen duvar; resme anlamını kazandıran, onu güçlendiren çerçevenin, duvarın ya da boşluğun kendisi olduğu kanısı oluşunca ikisi bir bütün olarak ele alınmaya başlanır. "Ellili altmışlı yıllar boyunca (...) bir sanat yapıtının soluk alabilmesi için etrafından ne kadar boşluğa gerek duyduğu konusu (...) :sanat yapıtlarının, duvarı adeta bir tür sahipsiz toprak gibi algılayarak kendi karasularını dayattığı bir süreç başlar" (O'Doherty B. , 1986, s. 44). Duvar, artık nötr durumundan, edilgenliğinden sıyrılmış ve sergileme, hatta sanat üretim sürecinin bir parçası haline gelmiştir. Tuvalin yassılığındaki gizemin farkedilmesini O'Doherty galeri mekânını dönüştüren üç temel etmenden biri olarak görür. Yine de 1938 tarihinde Duchamp'ın en uç örnek olarak "1200 Çuval Kömür" gibi yerleştirmelerinden ve mekân düzenlemelerinden başka, 60'lara kadar mekân ile çok da *oynandığı* söylenemez.

O'Doherty (1986, s. 57), "Sanat yapıtı aracılığıyla ifade edilen mekân kavramıyla içinde varolduğumuz mekânlar arasındaki enerji gelgiti, modernizmin en temel ama en az anlaşılmış noktalarından birisidir" der. Modernist mekânın, izleyicinin statüsünü yeniden tanımladığını, onun kendilik imgesini silkelediğini söyler. "Artık mekân, birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekânı mekân kılmaya başlamıştır" (O'Doherty B. , 1986, s. 57). Böylece mekânın varlığının yalnızca resmin içinde değil, onun asıldığı yer olan galeride de kendini hissettirdiğinden bahseder. Ahu Antmen (2010, s. 18), mekân ile sergilenen nesne arasındaki bağlam ilişkisinden bahsederken, mekânın nesne üzerinde, nesnenin de mekân üzerinde yol açtığı anlam kaymalarına ya da anlamlandırmalara değinir ve Daniel Buren'den alıntı yapar: "(...) bir dilim ekmeği, ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız



olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını –herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?” Daniel Buren, daha da ileriye giderek tüm galeri mekânını etkisi altına alacak girişimlerde bulunur. Çizgi (Stripe)'leriyle ünlü Buren, beyaz küpü, sahip olduğu söylenegelen etkisizliğinden sıyrır ve hem mekânın kendisini bir sanat eseri olarak sunarken hem de sergilenen diğer eserler üzerinde bu sefer ‘gözle görülen’ bir otorite kurar.

İzleyicinin varlığıyla perspektifin ortadan kalktığı modernist sanat döneminde izleyici, kritik bir öge haline gelir. İzleyiciyi, bir tür ‘algısal Adem’ olarak tanımlayan O’Doherty (1986, s. 58), varlığı sanatın sürecine katılmış olsa da ne düşünmesi gerektiği söylenen, bir ‘aptal’ olarak görür. “(...) motor refleksler yığınınına dönüşmüş, karanlığa alışmış bir gezgin olarak tablodaki hareketli unsur, bir ‘sahte aktör’ (...).”

O’Doherty, 60’ların sanatının başlıca ögesinin “yanılsamalar” olduğunu söyler. İzleyici, sergilerde de mekân düzenlemeleriyle yanıltılır. Bir galeri mekânı, benzin istasyonu, bar ya da bazen “gerçek” bir atölyeye dönüştürülür. “Galeri mekânı sunulan tabloyu ‘tırnak içine’ alır ve onu sanatsallaştırır” (O’Doherty, 2010, s. 71). Böylece, geç modern ve postmodern dönemde, galeri mekânı nötr bir mekân olmaktan öte, içinde sergilenen sanata anlamını kazandıran ögeye dönüşmüş ve dolayısıyla “bağlam içerikleşmiştir” (O’Doherty B. , 1986, s. 100). Yves Klein, 1958 yılında “La Vide” sergisinde boş ve beyaz bir galeriyi sergileyerek, bağlamın içeriğin kendisine dönüştüğü en uç örneği gerçekleştirecektir. “Beyaz küp, potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka şey konan bir şey haline gelmiştir..

Marx’ın deyimiyle “katı olan herşeyin buharlaştığı” günümüzde ise sanatın da mekânın da tanımları değişmiştir. Modern ve geç modern sanatın, fiziksel mekânının farkına varması, onu ve kendini aynı sınırlar içerisinde tanımlaması ve onunla birlikte var olmayı seçmesinin üzerinden geçen birkaç on yıldan sonra mekân, sanat eserinin kurgusunun bir parçasıdır artık. "Mekân" kavramı farklı şekillerde ele alınır. Metaforlara vesile olur. Mekân artık, fiziksel olarak varolmak, somut olmak zorunda değildir. Mekân kelimesi zikredildiğinde, akıllara, sadece içinde dolaşılabilen kapalı hacimler gelmemektedir artık. Bir kitap ya da harita da mekân olarak tanımlanabilirken, bu kavram, ele almanın, sayfalarını çevirmenin mümkün olmadığı, interaktif sanal sanat dergileri, sürekli kendini somut, farklı mekânlarda tanımlayan daha küçük sergi birimleri gibi başka birçok tanıma açıktır. Meriç Öner (2011), “Sergi tasarımının sergilerden çekildiği ve küratörlük ismiyle beraber, sergilerin tasarlanması konusunun başka bir şeye dönüştüğü, bu sanat eseri tek

başına durmalıdır'dan kopulduğu bir kırılma noktasında" olduğumuzdan bahseder. McEvelley (1986, s. 11), ancak yüce ve elit bir sanatın evi olabilecek Beyaz Küp olarak tanımlanan mekânların aynı zamanda o duyarlılığı taşıyan zümrenin ya da sınıfın taleplerinin de sonsuza kadar onaylanmasını önerdiğini söyler. Böyle bakıldığında ise bir tür sempatik büyü mekânı olarak beyaz küpün, aslında belli güç ilişkilerinin yapısının kalıcılığını amaçladığından bahseder. Bu elitizm bugün kırılmaya çalışılsa, sanatın kendisi, kitlesi ile finans kaynakları sorgulansa ve sürekli olarak içerikte bağımsızlaşmaya çalışılsa da O'Doherty'nin (1986, s. 118) dediği gibi "(...) algı ve değer sistemleri üzerine, liberal maceraperest, bazen kaba, her zaman kurum karşıtı ve sınırların zorlanmasından kaynaklanan o kibirden muzdarip uluslararası bir diyalog başlamıştır. Entelektüel enerji aşılması zor bir enerjidir". Artun (2011) ise, 1990lardan başlayarak çağdaş sanatın, gösteri kültürünün odağına yerleştiğini, yoğun biçimde piyasalaştırılarak yükselen lüks ideolojisine ve pazarına eklemelendiğini; son derecede sınırlı ve seçkin bir kesimin sembolik kapitali halini aldığını; dolayısıyla günümüz sanatının, tarihte hiç olmadığı kadar elitist olduğunu söyler.

### 3.2 Güncel Sanat ve Diğerleri

Baudrillard, içinde bulunduğumuz güncel durumu bir simulasyon olarak nitelendirir ve eskiden ütopya olan şimdiki gerçekliklerin tümünü birleştirerek sanki hala birer ütopyaymışçasına, yeniden yaşadığımızdan bahseder.

Bütün senaryolar gerçek ya da sanal olarak (kuvve halinde) önceden vuku bulduklarından tüm bu senaryoları yeniden oynamaktan başka bir şey gelmez elimizden.(...) Çoktan arkamızda bıraktığımız, ama yine de bir tür kaçınılmaz umursamazlık içinde yeniden üretmemiz gereken ideal, düş, görüntü ve hayalleri sonsuz biçimde çoğaltarak yaşıyoruz. (Baudrillard, 2004)

"Güncel sanat" kavramı, Türkçe'de başlıbaşına bir tartışma konusudur. Güncel sanat ile çağdaş sanat kavramlarının ikisinin de İngilizce'deki "contemporary art" kavramının çevirisi olarak kullanıldığı bilinmektedir; fakat bunlar Türkçe'de sözlük anlamlarının dışında kaymaya uğramışlardır. "Contemporary art", Batı'da 1960'lardan günümüze kadar gelen, eğilimleri birbirlerinden farklı tüm sanat akımlarını zamansal olarak kapsayan bir terim olsa da, onun direkt Türkçe karşılığı olan "çağ-daş sanat", Türkiye'de ve Türkçe'de, 80 sonrası günümüz sanatını anlatabilmek için yetersiz kalabilmektedir. Vasıf Kortun (2009), çağdaş sanat kavramının, Türkiye'de devlet ile sanatçı arasındaki "anlaşmanın" 12 Eylül sonrasında sona ermesi ile beraber ortaya çıkan elitist ve modernist, devlet otoritesini üstü olarak gören bir sanat bakışı olduğunu söyler. Hatta "modern" ile

“çağdaş” sözcükleri arasında bir yarılmanın olmadığına da kabul edilmesini arzulamaktadır. Buna ek olarak Kortun’a göre güncel sanat, çağdaş sanatın sahip olduğu ideolojik bakış açısını, ilerlemecilik gayretini ve gelecek kaygısını taşımaktansa yalnızca bugüne aittir ve bugünü yansıtmayı seçmektedir. Ali Artun (2011), estetiğin, sanat tarihi eğitiminin, müzelerin, galerilerin vs., son 200 yıldır kurulmuş bir yapılandırmanın ürünü olduğunu belirtirken; şu an güncel sanat denilen sanatın da, bu yapılandırmanın tamamını yıktığını, tüm öncekilerine karşın bir *anti-art* yarattığını, kendinden öncekileri, sanatın alanının dışına atıp sınırdışı ettiğini, dolayısıyla güncel sanatta daha önceki sanatlarda varolan form, estetik gibi tüm tanımları reddettiğini, tanımsız olduğunu söyler. Mehmet Yılmaz’a (2007) göre ise, güncel sanat da çağdaş sanat da aslen zamansal birer tanım yapıyor olsalar da, Türkiye’de bunlar zamansallıktan kopup birer akım tanımı haline gelmişlerdir. Güncel sanatın, içeriksel ve biçimsel olarak 90’ların başlarında liberal ekonominin Türkiye’de vuku bulmasıyla, devlet otoritesinden bağımsız, finansmanını şirketlerden karşılayan, içerik ve biçimde genelde düzenin eleştirisini yapmaya meyleden bir sanat türü olduğunu söyler. Fakat, betimlemeye geri döndüğünde Yılmaz (2005, s. 433), “güncel sanat” tanımının, her dönemin kendi güncel sanatının olabileceği varsayımının yapılabilmesine yol açtığını da farkeder. Bu polemikten de ancak yine güncel sanatı bir akım olarak tanımlayarak ve zamansal değinmesinden arındırarak kurtulunabilmektedir. Ali Artun (2011), güncel sanat olarak tanımlanmakta olan bu işlerin aktüel, sadece bugüne ait ve tüm küresel ekonomik sistemdeki diğer metalar için geçerli olduğu gibi, çabuk tüketilen ve gelip geçici işler olduğunu söyler. Bu tez boyunca, “çağdaş sanat” betimlemesinin yerine “güncel sanat”ın tercih edilecek olmasının sebebi ise, kendilerini güncel sanat mekânları ve güncel sanatçılar olarak tanımlayan karakterlerden bahsediliyor olmasıdır. İletişim şekillerinin, internetin ağısı yapısının, uluslarötesi, disiplinlerötesi, küresel çapta bütünleşik bir sistem yaratmış olması; erişimin ve iletişimin kolaylaşması; sanatın ve sanatçının dünya çapında bir haber sisteminin orta yerinde, istediği, kendine yakıştırdığı ve özgür olduğu şekillerde yer alabilmesi ile iyi sanatın karar mercileri de sorgulanmaktadır. Değerlendirme kriterleri artık çok değişmiş olan güncel sanat icra eden sanatçı da kendisini küresel bir mecraaya açan interneti kullanmaktadır. Ve artık web sayfasının düzeninde yeterli uygulamaları gerçekleştirdikten ya da farkedilirliğini arttıracak bir giriş yaptıktan sonra, izlenirliğini yüksek oranlarda arttırabilmektedir. Artun’un (2011) dediği gibi, liberal ekonomik sistemde herşey spekülasyona dayalı olduğu için sanat eseri de yaratıcısı ile beraber bu sistemin içinde erir ve artık, diğer her meta gibi doğru PR ve pazarlama stratejileri doğrultusunda piyasaya duyurulan sanat ya da sanatçı, bir günde milyonlarca dolara alıcı bulabilir. Sanatın, birkaç yüzyıldır

dönüştüğü yatırım nesnesi olma hali, artık değiş-tokuşun en yüksek hızına ulaştığı bu neoliberal dönemde, onu fiziksel varlığından koparmış ve spekülatif varlığını ön plana çıkarmıştır.

1990’larda Modernist sanatın seçkinci tavrı, kalıplaşmış sanat nesnesinin biçimi ve içeriği artık reddedilmekte, onun alternatifi aranmaktadır. Bu yeni sanat, pratik, izleyici ile kolay ilişki kurmaya meyilli bir sanat olacaktır (Çalıkoğlu, 2008, s. 10). Dilara Akay (2011), güncel sanatı “non-estetik, non-monumental, belgesel ağırlıklı, sosyolojinin, politikanın içine girdiği bir şey” olarak tanımlar. O zamana kadarki tüm kalıpların dışındaki, sanat otoritelerinin söylemlerinden farklı hareket yolları çizmeye uğraşan (güncel) sanatçılar, ne finansal ne de sanatın ölçütü açısından iktidara ihtiyaç duymadıklarını ilan etmektedirler. Dolayısıyla, hem varoldukları ortam, hem finansman kaynakları, hem oluşum süreçleri hem de son ürün açısından farklılaşmış olan bu alternatif sanat, kendine, kendini ifade edebileceği alternatif mekânlar aramaktadır. Çalıkoğlu (2008, s. 10) bunu: “Alternatif mekânlar içerisinde, mekânı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapım nesnelerle üç boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur...” diye açıklar.

20.yüzyıl sonu sanat pratiğini “beyaz kutu”nun dışına çıkışı ve “izleyici”nin keşfiyle tanımlayanlar var. Sanatın ilişki, iletişim, müzakere ve geçerlilik terimlerinin değiştiği karmaşık ve çok katmanlı toplumsal dünyaya girildiği söyleniyor. Fakat sonrasında, bu analizin ortaya çıkardığı kutuplaşmalara eleştirel yaklaşanlar da oldu: Beyaz kutuyla kamusal alan arasındaki; geleneksel izleyici ile yeni kamular arasındaki; toplumsalla sanatın özerkliği arasındaki; etkileşimle ayrılma arasındaki kutuplaşmalar. (Aksoy & Ertürk, 2007, s. 12)

### 3.3 Bölüm Sonuçları

Bu bölümde, öncelikle sanat ve mekânın ilişkisinin; sanatın ilk tanımlandığı dönemden itibaren nasıl dönüştüğü anlatılmıştır. Kilise ve saraylardan “salon”lara, “nadire kabine”lerine, oradan “beyaz küp”e ve sonrasında da tanımsız ve ancak sanatla birlikte ele alınabilen bir mekân algısının nasıl oluştuğuna değinir. Sanatın çerçevesinden dışarı taşması ile çevresiyle kurduğu ilişkinin reddedilmesi sonucu ortaya çıkan beyaz küp, nötr ve konforlu bir sergileme alanı sunmasının dışında, modernizmin özünde de varolan simgesel göndermeler de yapmaya başladıkça, post-modern dönemde artık tereddütle yaklaşılan bir kimlik edinir. Kesmeye çalıştığı ilişkinin orada varolmasının engellenemeyeceği, yalnızca nitelik değiştirmesinin sağlanabileceği anlaşılmış ve yaratılmaya çalışılan ideal mekân anlayışının artık post-modern dönemde anlamsız bulunmuştur. Ütopyaların gerçekleştiği anda artık ütopya olmamaları gibi, olmayan yer olarak ortaya konulan “beyaz küp” de, yapıldığı

anda var olur ve reddettiği ilişkinin ortasında kalır. Yaratılan ideal mekânda, eserlerin hem diğer eserlerle hem de izleyicilerle ilişki kurmaması, kişinin, insanlığını unutup bir göz olarak, çeşitli ritüellere uyarak varolmasının beklenmesi, beyaz-küp'ü dokunulmaz, kutsal bir mekâna dönüştürür. Eserle mekân bir olup izleyici üzerinde otorite kurarlar. Sorgulanmanın, tartışmanın yapılamadığı, ancak bitmiş ve güzel bir eserin kutlanması beklediği bir mekândır beyaz küp.

Bölümde, daha sonra da güncel sanat kavramına değinilmektedir. Bunun için öncelikle Türkiye'deki "güncel sanat" betimlemesinin anlaşılması gerekmektedir. Burada, "çağdaş sanat" ile "güncel sanat" arasındaki tanım çatışması ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Ve ikisinin de İngilizce'deki "contemporary art" betimlemesinin çevirisi olmasından ayrı olarak, Türkiye'de dönemsel ve dolayısıyla içeriksel ve biçimsel bir farklılıkları olduğu da kabul edilmiştir. Aralarındaki farkın anlatılmasından sonra tezde yoğunlaşılacak olan; konusunu ve biçimini, küreselleşmiş olan dünyadan, onun yerel yansımalarından alan, sanatın biçimi olarak artık tanımsızlaşan ve heryerdeki her şey olabilme potansiyeline sahip güncel sanatın niteliğinden bahsedilmiştir.

Önce, mekân ve sanat arasındaki ilişkinin yapısal dönüşümünün ve sonrasında da günümüz sanatının kimliğinin ortaya konulması, bugün, İstanbul'daki güncel sanat mekânlarının analizinin yapılabilmesi açısından bir temel oluşturmaktadır.



#### **4. İSTANBUL'DA SEÇİLMİŞ GÜNCEL SANAT OLUŞUMLARI, VAROLUŞ SÜREÇLERİ VE KONUŞLANDIKLARI MEKÂNLAR**

Mekân, bu bölümde hem bina ölçeğinde, hem kentsel ölçekte ele alınacaktır. Sanat ve kültür kurumlarının, iç mekânları, sınırları ve dışındakilerin tamamı ve bunların hepsinin birbirleriyle olan etkileşimi bu bölümün konusudur. Kategorizasyonun kurumsal özelliklere göre yapılıyor olmasının sebebi ise finansal yapıyla doğru orantılı olarak mekânın niteliğinin ve niceliğinin; içeriğinin ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin de dönüştüğüne inanılmasıdır. Kurumların oluşum ve dönüşümleri, kent ve ülkenin finansal dönüşümüyle de ilgili olduğundan, ve bu kent sosyolojisi ve ekonomisi ile etkileşimli olduğu için bu dönüşüm süreçlerine de bu bölümde değinilecektir. “Bir yandan galerinin içinde sergilenen ‘sanat’ın içeriğidir, öte yandan sanatın sergilendiği bağlama bağlıdır. Ayrıca içinde yer aldığı daha genel bağlama da –yani sokağa, kente, para ve iş dünyasına- göndermede bulunur” (O’Doherty, 2010, s. 109).

##### **4.1 İstanbul'da Müzeler**

Bu bölümde, müzenin kent üzerindeki etkisinin ölçeği göz önünde bulundurularak, nerede konuşlandığına ve (sergilenenler sanat eseri olduğu sürece) türlerine ve içeriklerine bakılmaksızın, İstanbul’daki tüm özel girişimli müzelerden bahsedilecektir.

İstanbul’da, Türkiye’nin kuruluş yıllarında, “19. yüzyıldan beri gelişim gösteren Batılı anlamdaki resim ve heykel sanatımızın görülebilmesi” (MSGSÜ, t.y.) ve çağdaş Türkiye’nin bir nevi temsili olarak açılan, Akademi’ye bağlı Resim ve Heykel Müzesi dışında büyük ölçekli bir sanat müzesi, 2000’li yıllara kadar varolmamıştır. 1960’lardan itibaren farklı bir yönde ilerleyen çağdaş sanatın ise temsil edilebileceği bir mekânın eksikliği duyulmaktadır. 1987 senesinde Beral Madra, 1.İstanbul Bienali’nin kataloğundaki yazısında, “Sanat galerileri üstünde, modern sanat müzesi ya da merkezi gibi değerlendirici ve denetleyici bir kuruluş olmadığı için galeriler, ülkemizde yaşayan sanatın varlığını sürekli gündemde tutmak, sanatçıyı desteklemek ve sanat yapıtının ikiz değerini (ticari değer-estetik değer) temsil etmek gibi işlevler de yükleniyor” diyerek galerilerin üzerinden yük alacak, bütünleyici bir

modern sanat müzesinin yokluğundan yakınıdır. Fakat, Pelvanoğlu'nun (2008) aktardığına göre yine Beral Madra, 2007 senesindeki bir konuşmasında, 1980'li yıllara yeniden dönüp baktığında, bu dönemde resim piyasasının yükselişte olduğunu ve sanatın ancak, "değerlerin belirlendiği yer" olan müzenin dışarısında satıldığı zaman gerçek değerini bulduğunu; dolayısıyla, aslında bir müze kurulmasına yetecek kadar maddi birikime sahip olan sanat piyasasının da o dönemde, bir müze için yatırım yapmamasını, bunu tercih etmemesine bağlamaktadır. Pelvanoğlu, Türkiye'de müzeleşmenin, koleksiyonculuk ile ilişkisi olduğunu savunmaktadır. Madra bunu, "Türkiye'de koleksiyonculuk, başlangıçta sanata meraklı kişiler ya da sanatçılarca başlatılmış olsa da, bugün özel kurum ve kuruluşların prestiji haline gelmekte ve giderek de müzeleşmekte, yani kurumlaşmaktadır" diye açıklar (Pelvanoğlu, 2008). Bankaların, özel kuruluşların, kişilerin koleksiyonlarının da bugün müzeleştirilmekte olduğuna, tek koleksiyon müzeleri ve monografik müzelerin sayısının da gittikçe arttığına değinmektedir (Pelvanoğlu, 2008).

Aşağıda Türkiye'deki modern sanat müzelerinin niteliksel tablosu yer almaktadır. Bu tablo yardımıyla müzelerin, kimlik tanımları, mekân seçimleri, kuruluş yılları ve barındırdıkları aktiviteler bağlamında çapraz bir okuma yapılmaya çalışılacaktır **(Çizelge 4.1)**.

İstanbul'da ilk açılan güncel sanat müzesi, 4.Levent'teki Proje 4L olur. 2001-2004 yılları arasında müze olarak işlev gören Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, daha sonra kurucularının koleksiyoncu kimliklerinin ağır basması sonucu Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat müzesine dönüşür (Pelvanoğlu, 2008). Pelvanoğlu, Proje 4L'nin kuruluş amacı olan "galerilerde sergi ve satış şansı günümüze oranla zor olan genç sanatçılara imkân tanıma" isteğini vurgular ve Proje 4L'nin bu konuda başarılı olduğunu da ekler. Pelvanoğlu ayrıca, Proje 4L'nin kendinden sonra kurulan ve güncel sanatın alım satımı ve sergilenmesinin yapıldığı, Galerist, Galeri X-ist, C.A.M galeri gibi galerilerin kuruluşlarını da tetiklediğinden bahseder. Kurulduğu yıllardan bu yana çeşitli koleksiyonları tematik olarak sergileyen müze, 2004 yılından itibaren Artvarium adında bir proje odası da açmıştır. Mekânın bu kısmını, dönemsel olarak sanatçılara tahsis eden müze, böylece bünyesinde bir sanatçı atölyesi de barındırmaktadır. Kendisini artık, "özel koleksiyon müzesi" olarak tanımlayan Proje 4L, koleksiyon sergileyip, koleksiyonculuk üzerinde konferans ve paneller düzenler. Bunun dışında, Proje 4L'nin konuşlanmayı seçtiği yer, İstanbul'un finans merkezi olan 4. Levent'tir. Müzenin, günlük hayatta karşılaşılması ya da uğranılması mümkün olmayan, müzeye gelişi ancak planlayarak yapması beklenen, sanat



**Çizelge 4.1 : İstanbul'daki sanat müzelerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                                 | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | YER / TARİH            | KİMLİK TANIMI       | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                            | FİNANSAL FORMASYON                                                                    | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                                                                                                  | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                     | “Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmayı ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmayı amaçlayarak, disiplinlerarası etkinliklere ev sahipliği yapar.”<br>(İstanbul Modern, t.y.)                                                                                                                        | Tophane<br>[2004-...]  | müze                | “İstanbul Boğazı'nın kıyısında, 8.000 metrekarelik bir alanda kurulmuştur.”<br>(İstanbul Modern, t.y.)                                                                                                                                                                                                                                     | “özel sektör, kamu yönetimi ve yerel yönetimlerin desteği”<br>(İstanbul Modern, t.y.) | “Her toplumsal kesimden ziyaretçiye sanatı sevdirmeyi ve onların etkin biçimde sanata katılımlarını sağlamayı hedefler.”<br>(İstanbul Modern, t.y.) | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ süreli ve sürekli sergi salonları,</li> <li>▪ fotoğraf galerisi,</li> <li>▪ video, eğitim ve sosyal programları,</li> <li>▪ kütüphane, sinema,</li> <li>▪ kafe</li> <li>▪ tasarım mağazası (İstanbul Modern, t.y.)</li> </ul>                                        |
| <br>PERA<br>MÜZESİ | “Aile koleksiyonlarını sergilemeye yönelik bu 'özel müze' işlevinin yanı sıra müzenin, kentin bu çok canlı bölgesinde çağdaş bir kültür merkezi işlevi kazanması ve değişik içerikli sergilerle olduğu kadar, sözlü ya da görsel etkinliklerle de İstanbullulara geniş bir kültür hizmeti vermesi öngörülmektedir.”<br>(Pera Müzesi, t.y.) | Tepebaşı<br>[2005-...] | müze-kültür merkezi | “1893 yılında mimar Achille Moussios tarafından İstanbul'un gözde semti Tepebaşı'nda inşa edilen, yakın zamanlara kadar da "Bristol Oteli" adıyla tanınan tarihi yapı Mimar Sinan Genim tarafından tümüyle elden geçirilerek çağdaş donanımlı bir müzeye dönüştürülmüş ve İstanbul halkının hizmetine sokulmuştur.”<br>(Pera Müzesi, t.y.) | Vakıf bünyesinde                                                                      | “İstanbullular”<br>(Pera Müzesi, t.y.)                                                                                                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Suna ve İnan Kiraç Vakfı'nın üç özel koleksiyonunun sergilendiği müze katları</li> <li>▪ çok amaçlı sergi salonları</li> <li>▪ oditoryum/fuaye (bodrum kat)</li> <li>▪ Resepsiyon,</li> <li>▪ Perakende-Art shop,</li> <li>▪ Peracafé (Pera Müzesi, t.y.)</li> </ul> |

**Çizelge 4.1 (devam) : İstanbul'daki sanat müzelerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                               | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | YER / TARİH                                          | KİMLİK TANIMI                                | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | FİNANSAL FORMASYON                 | HİTAP EDİLEN KİTLE                                          | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | “Türkiye'deki güncel sanatı ve sanatçıları desteklemek amacıyla kuruldu.<br>(...) uluslararası standartlara ulaşan (...) Türk çağdaş sanatının yurt dışında saygınlık kazanmasına önemli katkıda bulunan Proje4L, genç sanatçılarımızın dünya çağdaş sanat platformunda tanınmalarına destek oldu.”<br>(Proje 4L, t.y.) | 4. Levent<br>[2001-2009]<br><br>Maslak<br>[2009-...] | “özel koleksiyon müzesi”<br>(Proje 4L, t.y.) | “(...) bir müze olarak tasarlanan mekân yaklaşık 2000 metrekarelik bir alana sahiptir.”<br>(Proje 4L, t.y.)                                                                                                                                                                                                                                                                                 | “Kar gütmeyen”<br>(Proje 4L, t.y.) | “Halka açık”<br>“çağdaş-sanat-severler”<br>(Proje 4L, t.y.) | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Elgiz Koleksiyonu sürekli sergisi</li> <li>▪ Artvarium Proje Odası: süreli projeler için sanatçılara tahsis edilir.</li> <li>▪ Koleksiyonculuk eksenli konferans ve paneller</li> <li>▪ Kütüphane</li> <li>▪ Sinema</li> <li>▪ Kafe (yakında)<br/>(Proje 4L, t.y.)</li> </ul> |
|  | “Toplumun her kesimini sanatla buluşturarak kültürel bilincin oluşmasına ve gelişmesine katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.”<br>(Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.)                                                                                                                                                              | Emirgan<br>[2002-...]                                | müze                                         | “1966 yılında Hacı Ömer Sabancı'nın vefatından sonra aile büyüğü olan Sakıp Sabancı tarafından sürekli konut olarak kullanılmaya başlanan Atlı Köşk, uzun yıllar Sakıp Sabancı'nın zengin hat ve resim koleksiyonunu barındırmış, 1998 yılında da içindeki koleksiyon ve eşyalar ile müzeye dönüştürülmek üzere Sabancı Üniversitesi'ne tahsis edilmiştir.”<br>(Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.) | Vakıf bünyesinde                   | -                                                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Zengin koleksiyonu,</li> <li>▪ Uluslararası geçici sergileri,</li> <li>▪ Konservasyon birimleri,</li> <li>▪ Eğitim programları,</li> <li>▪ Konser, konferans ve seminerler<br/>(Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.)</li> </ul>                                                        |

**Çizelge 4.1 (devam) : İstanbul'daki sanat müzelerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                   | NİYET                                                                                                                                                                                                                                      | YER / TARİH        | KİMLİK TANIMI | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | FİNANSAL FORMASYON | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>santralistanbul</b> | “gerçekleştirdiği sanatsal ve kültürel etkinlikler çerçevesinde kentsel canlanmaya katkıda bulunmayı hedefleyen kapsamlı, çok boyutlu ve disiplinlerarası nitelikte uluslararası bir platform olmayı amaçlar.”<br>(Santral İstanbul, t.y.) | Eyüp<br>[2007-...] | Platform      | “Sanat ve kültürel çalışmalar alanında eğitim, araştırma, üretim ve sergileme olanaklarını tek bir çatı altında buluşturan Santralistanbul, herhangi bir yerleşik ifade aracını kabul etmeyerek, multidisipliner ölçekte sanat pratiklerini değerlendirip, sanat türleri arasında ayırım yapmadan sergiler düzenledi. Bu nedenle, Santralistanbul, yalnızca bir sanat biçimine göre kurgulanmış mekânlara sahip değildir.”<br>(Santral İstanbul, t.y.) | Vakıf bünyesinde   | -                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>Farklı yaş gruplarına yönelik, bilim, sanat, teknoloji ve kültürel içerikli eğitim atölyelerine çeşitli festivallere, lansmanlara, konferanslara açık hava aktivitelerine ev sahipliği yapıyor.</li> <li>Tamirane</li> <li>Otto Santral</li> <li>Krek Tiyatrosu (Santral İstanbul, t.y.)</li> </ul> |

alıcısı-koleksiyoner bir kesime hitap ettiği düşünülebilmektedir. 4.Levent'ten sonra taşındığı yer olan Maslak da yine yukarıdaki tespiti desteklemektedir.

“Bir koleksiyon müzesi olarak kurulan ama sonra ‘koleksiyon müzesi’ türünü aşan müzelerden biri, 2002 yılında kurulan Sakıp Sabancı Müzesi’dir” (Pelvanoğlu, 2008). Halihazırda Sabancı ailesi tarafından konut olarak kullanılmakta olan ve Osmanlı Dönemi’nden kalma, tarihi bir öneme sahip Atlı Köşk’ün halka açılmasıyla birlikte, iç ve dış mekânlarıyla geniş ve sergileme fonksiyonuna izin verecek bir müze oluşur. Binanın tarihi ve sürekli olarak sergilenen kişisel hat koleksiyonu birbirleri ile örtüşür. Ek binanın inşası tamamlandıktan sonra, öncesinde genellikle İslam tarihi, Osmanlı dönemi ile ilgili sergilerin yoğunluklu olduğu görülürken; Sabancı Müzesi aslında, 2006 senesinde İstanbul’a ve Türkiye’ye ilk defa bir Picasso sergisi getirerek ismini duyurur. “*Blockbuster*” olarak tanımlanan, Picasso, Dali, Joseph Beuys ve Rodin sergileri, ilk defa bu müzenin Türkiye’ye getirdiği dünyaca ünlü ve Türkiye’de de geniş bir kesimin en azından ismini duymuş olduğu 20.yüzyıl sanatçılarının sergileridir. Bu sanatçılar, dönemlerinin avant-garde’ları olmuş olsalar da artık herkesçe kabullenilmiş ve bir bakıma “klasikleşmiş” sanatçılardır. Dolayısıyla müzenin tüm sergilerinde geçerli olabilecek böyle bir kurumsal kimlik yaratmış olduğu söylenebilir. Pelvanoğlu (2008), Sabancı Müzesi’nin sergi yaklaşımını “Müzenin kuruluşundan günümüze kadar uzanan süreçte iki eğilim benimsediği görülmektedir: Bunlardan biri, koleksiyon geliştirme ve gelişen koleksiyonu en uygun koşullarda sergilemek; ikincisi ise, büyük sergiler ithal ederek prestij inşa etmektir.” diye değerlendirir. Yeni müzecilik anlayışını, Sabancı Müzesi de benimsemiş ve sergilemeyi de içine alan kompleks bir aktivite alanı yaratmıştır. Kahvaltıda caz konserleri, konferanslar gibi aktivitelerle müze, bir sanat ve mesire alanı kompleksi haline gelmektedir.

İstanbul Modern’in açılışı ise çokça konuşulmuş bir mevzudur. Aslında açılış için hazırlıklarını tamamlamamış olan İstanbul Modern, Türkiye Avrupa Birliği müzakerelerinin başlamasından bir hafta önce, 2004’te, resmen açılırken, gerçekten işlemeye 2005 senesinde başlar. Avrupa Birliği’ne giriş sürecinde İstanbul Modern, modern Türkiye’nin kültür açısından imaj eksikliğini kapatacaktır. Pelvanoğlu (2008), bu durumu, “İngiltere, Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkelerinin başbakanlarının, kültür bakanlarının, Türkiye temsilcilerinin çelenk gönderdiği ve bazı diplomatların bizzat katıldığı açılış töreni, tam da Türkiye’nin sanata ve kültüre ne denli önem verdiğini, ülkenin Başbakan’ının Avrupa Birliği müzakereleri sürecinde bile kültür-sanat olaylarına bizzat katıldığını göstermek için kurgulanan bir oyun niteliğindedir” diye anlatır. İstanbul Modern Sanat Müzesi’nin kuruluşu da

bienaller gibi Eczacıbaşı tarafından üstlenilir. Kurulmasından önce, uzun bir arayış ve araştırma süreci yaşanmıştır. İlk deneme Haliç'te, 19. Yüzyıl sanayi binası olan Feshane'nin, çağdaş sanat müzesine dönüştürülmesi ile olur. Bina, 1991 yılında 3. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmış, fakat uzun vadeli modern sanatlar projesi gerçekleşmemiştir. Sezer Tansuğ, 3. Bienal ile ilgili bir yazısında "Haliç'in kıyısındaki Eyüp'ün kutsal alanına çok yakın olan ücra denebilecek konumuna hangi sürekli etkinliklerle yanıt aranacağı da sorulmaya değerdir" (1993, s. 52) der ve gerçekten de, sanatın dönüştürücü etkisi düşünüldüğünde ironik olarak değerlendirilebilecek bu yorumdan sonra, Santral İstanbul, Bilgi Üniversitesi Kampüsü'ne kadar hiçbir kültür kurumu Haliç'i seçmez.<sup>1</sup> O günden bu yana pek çok projeye İstanbul'da bir modern sanat müzesi "*düşünün*" gerçekleşmesi denenmiş, ama uygun bir yer bulunamadığından veya ana koleksiyon oluşturulmadığından, girişimler sonuca ulaşamamış (İstanbul Modern, t.y.) ve en sonunda Galataport projesinin uygulanmasının düşünüldüğü Tophane rıhtımında, 2003 senesindeki 8. İstanbul Bienalinde ilk defa kullanılan eski gümrük deposu, Antrepo No:4'ün, başbakanın gelen onay sonucunda, kalıcı olarak İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne dönüşmesinde karar kılınmıştır. İstanbul Modern'in tarihçesinde bölgenin binlerce yıllık liman olması özelliğine güçlü bir vurgu yapılır. Ceyda Bakbaşı ve Eren Kürkçüoğlu (2010), İstanbul Modern'in eski bir sanayi yapısı olması sebebiyle binanın mimari niteliğinin dışa kapalı olduğuna değinmektedirler. Bir sanayi yapısının çevresel etkisi ancak ekonomik düzeyde kalabilecekken, bir müzenin, hem sosyolojik hem kültürel anlamda dışa açık ve çevresel sorumluluk sahibi olması gerektiğini söylerler (Bakbaşı & Kürkçüoğlu, 2010). İstanbul Modern için bu hala "içe dönük" olarak değerlendirilebilmektedir. Bunun sebepleri farklılaşır. En başta herhangi bir kültür politikası ve kentsel planlama stratejisi oluşturulmadan ve yukarıda değinildiği gibi müzenin, acilen açılmasından kaynaklı olabilir. Halihazırda dava sürecinde olan Galataport projesinin tamamlanmamış olması sebebiyle aslında eksik ve belki de geçici bir kompleks olarak görülebilir. Fakat, fiziksel yapısının dışında, müzenin kendi yaklaşımı olarak da, varolduğu yıllardan bu yana İstanbul Modern, sergiler, film gösterimleri, çocuklara yönelik aktiviteleri desteklemiş olsa da çevresindeki sanat kurumları \_örneğin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, MSGSÜ Tophane-i Amire\_ ile potansiyel ilişkileri de değerlendirmemiş olduğu söylenebilmektedir. Liman kompleksinin içindeki komşu antrepoların bienaller ve başka çeşitli geçici festivaller ya da sergilerce

<sup>1</sup> Fakat, 1999-2004 dönemim İstanbul Büyükşehir Belediye başkanı Ali Müfit Gürtuna'yla birlikte, Haliç'te işlevsizleşmiş olan eski endüstri yapılarının değerlendirilmesi bağlamında Haliç'e bir "kültür koyu" olma vizyonu yüklenmiş ve dönüşüm süreci başlatılmıştır (Erden, 2009). 1996 yılında kurulan Koç Müzesi ve 2001 yılında kurulan Miniaturk, kültür yapıları olmalarına rağmen bu tezde sanat mekânları olarak değerlendirilmediklerinden, onlardan bahsedilmemiştir.

kullanılmasının dışında ilişki görünmez. Bu aktiviteler de aslında İstanbul Modern'e komşu binalarda olsa da bağlamsal olarak İstanbul Modern'in dışında gerçekleşir. Bu arada, İstanbul Modern, kapısından girerken en çok güvenlik kontrolünden geçilen kültür kurumudur. Fakat yine de bu, İstanbul'un eski yük limanının bir "sanat limanı"na dönüşmüş olması, Tophane bölgesinde kendiliğinden oluşan bir kentsel dönüşümü tetiklemektedir. Burada gün geçtikçe daha çok galerinin açıldığı ve galeri ziyaretçisine hitap eden bir eğlence ve konaklama kültürünün oluşmakta olduğu bilinmektedir. Bienaller ve diğer geçici sergilerde kullanılan diğer antrepolarla ise İstanbul Modern, bu bölgedeki sanatsal ve kültürel "paket programının", önce katalizörü, sonra da bir parçası olur. Bienal, geçici bir büyük sergi aktivitesi olarak, bu binanın sergi mekânı olarak bir provasını olmuş, kalıcı olarak kullanımına karar verildikten sonra ise mekânla bütünleşik olan bazı eserler, müzenin yapısal ve dekoratif öğeleri olarak kullanılmaya devam etmişlerdir. İstanbul Modern, 1. katında sürekli, zemin katında ise süreli sergiler gerçekleştirir. Müze, İstanbul'daki genel rihtimsizlik sorunu sebebiyle, eşine az rastlanır Tarihi Yarımada manzarasını hakkıyla kullanır. Giriş kapısından girdiği anda kişi, bu manzarayla karşılaşır. Cafe'sinde Topkapı Sarayı manzaralı yemek yerir.

Pera Müzesi, 2005 yılında açıldığında Tepebaşı'nda önemli bir etki yarattığı söylenir. Suna ve İnan Kıraç Vakfı tarafından kişisel koleksiyonların sergilenmesi amacı ile kurulan müzede hala sürekli kısımda oryantalist resimler ve Osmanlı ölçü birimleri gibi koleksiyonlar sergilenirken, süreli kısımda da çeşitli dönemsel sergiler yapılmaktadır. Dönemsel sergilerde, Anadolu geleneksel sanatlarının, Osmanlı dönemi sanatlarının ve Avcı Mehmed gibi ressamların ya da Ali Emiri Efendi gibi hat ustalarının yanında Jean Dubuffet, Miro, Picasso, Chagal, Rembrandt, Botero, Bresson, Koudelka, Frida Kahlo gibi XX. yüzyılın ünlü Batılı sanatçıların kişisel ya da tematik sergileri yapılmaktadır. Pera Müzesi, kendisine yakın bir dönemde açılan İstanbul Modern ile rekabete girdiği (Ergün & Özlüer, 2004) Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı eserini, o zamana kadar Türk resminde görülmemiş bir fiyata satın alarak, açılışını çok konuşulur bir şekilde yapar. Oryantalist bir ressam olarak bilinen, Sanayi-i Nefise'nin kurucusu Osman Hamdi Bey'in bu tablosu, çok fazla yorumlanmış ve böylece değerlenmiş bir tablodur. Satın alınmasında yaşanan bu çekişme ise fiyatının daha da artmasına sebep olmuştur. Pera Müzesi, bu eseri, Osman Hamdi Bey'in tabloyu yaptığı yıllarda Sanayi-i Nefise ve diğer kişisel sergilerin yapılageldiği Beyoğlu, Tepebaşı bölgesinde sergiler. Eser, 1 asır önceki yerine geri dönmüş gibidir. Müze, bulunduğu yer ile ilgili olarak "1893 yılında, (...) İstanbul'un gözde semti" (Pera Müzesi, t.y.) tabirlerini kullanır. Pera

Müzesi, ismindeki “Pera” kelimesini, bir müze olmasından da kaynaklı olarak 20.yy başlarındaki nezih, entelektüel Pera kültürüne nostaljik bir gönderme olarak kullanır ve sergilediği eserlerle birlikte bu, kurumsal kimliğine dönüşür.

Bilgi Üniversitesi’ne bağlı Santralistanbul projesinin 2007, Eylül ayındaki açılışı, “Türkiye sanat tarihinin 1950 – 2000 seneleri arasındaki 50 yılını kapsayan “Modern ve Ötesi” adlı sergiyle gerçekleşir. Böylece, Türkiye’deki sanat üretiminin geçirdiği dönüşüm sürecini anlatmayı ve tartışma amaçlanmıştır” (Aksoy & Ertürk, 2007, s. 21). Santralistanbul projesi, bir koleksiyon oluşturmayı reddederek kurulur (Pelvanoğlu, 2008). Farklı bir müze anlayışıyla yola çıkan Santralistanbul için Pelvanoğlu (2008), Karsten Schubert’ten alıntılar: “Artık müzeler küratöryel dokunuşları saklayarak yalnızca sonuçta oluşan ürünü sergileyip, ‘işte budur’ demek yerine, altta yatan bütün karar verme işlemini gözler önüne sererek, “bu bizim görüşümüz (ve sizlerin buna katılmama hakkımız var-ki bunda haklı da olabilirsiniz)”. Santralistanbul, Bilgi Üniversitesi’nin kamusal alan ve kentsel dönüşüm yaklaşımının bir devamı niteliğindedir. Bilgi Üniversitesi’nin kent yaklaşımından, Santralistanbul’un Kasım 2007’de gerçekleştirdiği Kamusal Alan ve Güncel Sanat projesinin kitapçığında “İstanbul’un merkezine çok yakın üç kampüsüyle Bilgi, bir ‘kent üniversitesi’dir. Üniversite açılışından bu yana, iki kampüsünün yer aldığı Dolapdere ve Kuştepe gibi ihmal edilmiş semtlerde eğitim ve kültür projeleri yürütmeye öncü bir kurum olmuştur” (Aksoy & Ertürk, 2007, s. 23) diye bahsedilir. Bu iki kampüsten sonra Santralistanbul, bir kamusal sanat projesi yapmak üzere Avrupa Birliği Kültür 2000 Programı’ndan fon alarak kurulur. Ve Bilgi Üniversitesi için merkezi önem taşıdığı söylenen “izleyici kitlesi ile ilişki ve iletişim” prensibi de yapılan aktivitelerin sayısı ve çeşitliliği düşünüldüğünde, en çok Santralistanbul’da hayata geçer (Aksoy & Ertürk, 2007, s. 11). Santralistanbul, bir müze olarak, İstanbul’daki diğer örnekleriyle karşılaştırıldığında çok daha kompleks bir yapıya sahiptir ve aslında bu projenin müze fonksiyonu, gerçekleştirdiği etkinlikler arasında birincil öneme sahip değilmiş gibi görünmektedir.

Santralistanbul bünyesinde, bir Çağdaş Sanat Merkezi, Uluslararası Rezidans Programı, Enerji Müzesi, sergi ve atölye mekânları, performans sanatları, dinlenme ve eğlence mekânları, sanat ve beşeri bilimler konusunda uzmanlaşmış halka açık bir kütüphane, Gençlik merkezi ve STK Eğitim Merkezi’nin yanı sıra, İstanbul Bilgi Üniversitesi Fen-Edebiyat ve İletişim Fakülteleri’ne bağlı bölümler ile lisansüstü programları bulunmaktadır. (Aksoy & Ertürk, s. 20)

Yukarıdaki tabloya genel olarak bakıldığında, sıklıkla kullanılan bazı anahtar kelimelerden Türkiye’deki müze kurumunun genel ve özel yapılanması hakkında bazı analizler yapılabilmektedir. Bu anahtar kelimelerden; “buluşturmak, ulaştırmak,

sevdirmek, desteklemek, katkıda bulunmak, kültür hizmeti sunmak”, oluşumların, kendilerini Türkiye sanat ortamında üst bir konumda gördükleri, otoritelerini belirtmiş oldukları, bir kültürel-sanatsal aracı görevi üstlendiklerini betimler. Genel olarak tüm müzelerde bu tür bir kimlik tanımına rastlanmaktadır. “Kültür” kelimesinin kullanımına ancak Pera Müzesi’nde rastlanır. Bu, sanata modernist bakış açısının içinden gelen bir terimdir ve bir yandan küreselleşmiş dünya bağlamında artık yer bulamazken, bir yandan da batılı sanat eğitimi bağlamında ele alındığında elitist bir kavram olduğu söylenebilir. “uluslararası” kavramı da çoğu müze tarafından kullanılmaktadır. Bunun da yurtdışı ile ilişkilerin zayıf olduğu Türkiye modern sanat döneminden miras kalmış bir kavram olduğu söylenebilir. Fakat aynı zamanda, (sivil sanat inisiyatifleri ulusaşırı ilişkilere 90’lı yıllarda başlamış olsa da) ünlü yabancı sanatçıların eserlerinin müzelerde sergilenmeye başlanması 10 yıl kadar öncesine dayandığından, belki bu kavramın, bir müzenin prestiji açısından geçerliliğini korumasına şaşırılmamak gerekir. “disiplinler-arası”lık, günümüz sanatının önemli bir yönetsel unsurudur. Aynı zamanda sanatın oluşum sürecine de gönderme yapar. Bu tanıma atölye çalışmalarının yapıldığı İstanbul Modern ve Santral İstanbul’da rastlanmaktadır. Santral İstanbul için, kendisini bir müze olarak betimlese de, kendi koleksiyonu olmaması ve üstlendiği kimliğe bakış açısı sebebiyle bir kurumsal oluşuma daha yakın durduğu söylenebilir. “genç sanatçı” tanımına Proje 4L’de rastlanmaktadır. Genç sanatçıları sergilemek daha çok galerilerin ve kurumsal oluşumların üstlendiği bir risktir. Fakat galeri, genç sanatçıyı, kendi prestijli ortamında, onun tanınmasını sağlayarak, biçtiği fiyattan eserlerinin satışını yapıp, üzerinden direkt gelir elde eder. Bir koleksiyon müzesi olan Proje 4L, genç sanatçının işini zaten almış bulunmaktadır. Satın alınmış bir eserin sergilenmesinin dolaylı olarak kâr gütmeyen bir yapısı olsa da, eserin tanınması ile değerinin artması doğru orantılıdır. Bu, hem sanatçının kendisi hem de Proje 4L için gelecekte elde edilecek gelire ya da prestije dönüşebilir. Koleksiyonculuğu yalnızca “yatırımcılık” olarak tanımlamak kinik bir bakış açısıdır; fakat dikkatten de kaçırılmaması gereken bir noktadır. Başka bir bakış açısıyla, kâr gütmeyen ve Türkiye’deki özel müzecilik anlayışının ilki olan Proje 4L’nin bunu tamamen bir “yarar” alt metniyle yaptığı da düşünülebilir. “geniş kitle, halk, toplumun her kesimi” tabirleri, hedef kitle olarak çok geniş bir mecraya hitap ettiklerini betimler. Müzelerin, kültürel gelişim ve eğitici rolleri düşünüldüğünde bunlardan bahsetmeleri normaldir.

Mekânsal tanımlardan “platform” kavramını daha dinamik ve çok işlevli bir karaktere sahip olan Santral İstanbul’un kullandığı görülmektedir. “Platform” kavramı sahne kavramıyla ilişkilendirildiğinde fikirlerin beyan edildiği ve rahatça tartışıldığı bir ortamı



çağrıştırmaktadır. Bu da daha önce bahsedildiği gibi sürece işaret eder. Ve Santral İstanbul'u temel müzecilik anlayışından farklılaştırır. Yine mekânsal kavramlardan "merkez", Pera Müzesi tarafından, artık daha çok devlet kurumlarının literatürüne yerleşmiş "kültür merkezi" tanımlanmasının içinde kullanılır. Fakat bir yandan, çok işlevliliği tabir eden de bir kavramdır.

Daha çok kurumsal oluşumlara atfetmeye meyilli olunan çok işlevlilik, aslında Türkiye'deki tüm özel müzeler tarafından benimsenmiş bir niteliktir. Kütüphane hizmeti, konserler, müzik dinletileri, paneller, sanatçı konuşmaları, film gösterimleri gibi etkinlikler çoğu müzede sanat eseri sergilenmesinin yanındaki tamamlayıcı öğeler halindedir.

Bulundukları kentsel alanlar açısından bakıldığında, müzeler, diğer bütün oluşumlardan farklı olarak kente yayılmış durumdadırlar. Pera Müzesi ve İstanbul Modern, Beyoğlu ve çevresindeyken, Proje 4L Maslak'ta, Sakıp Sabancı Müzesi Emirgan'da, Santral İstanbul ise Haliç'tedir. Kültür kenti markası kimliğini son 6-7 senedir üstlenmiş İstanbul'da müzeler, büyük ölçekli kültür kurumları olmaları sebebiyle önemli bir rol üstlenmektedirler. Eski bir gümrük deposu olan Antrepo No:4'ün dönüştürülmesiyle ortaya çıkmış İstanbul Modern'in, zaten bir kültür-sanat bölgesi kimliğine sahip Beyoğlu'na yakınlığı sebebiyle, ikisini birleştiren alandaki dönüşüme sebep olduğu bilinmektedir. Santral İstanbul, Haliç bölgesinde 1992'ten beri süren kentsel dönüşüm planlarının gerçekleştirilmiş bir örneğidir. Bu bölgedeki etkisi daha çok noktasal ve içine kapalı olarak tanımlansa da, kentsel dönüşüm politikası nezdinde hareket ettiği bilinmektedir. Proje 4L'nin Maslak'ta oluşu ancak, teşvik ettiği potansiyel koleksiyoner hedef kitlesinin orada bulunması diye tanımlanabilir. Sakıp Sabancı Müzesi ise zaten Sabancı ailesine ait "Atlı Köşk"te önce hat sanatı ya da İslam tarihi konulu koleksiyonlara sahip ailenin bireysel sergi alanıyken, sonra buranın aynı zamanda modern sanat müzesi olarak işlevlendirilmesiyle oluşmuştur. Yani, Emirgan aslında modern sanat müzesi yapmak ya da kentsel dönüşüm motivasyonlarıyla seçilmiş bir bölge olmaktan farklı olarak, sahip olunan binanın değerlendirilmesi amacıyla yola çıkılmış bir bölgedir.

Müzelerin çoğunluğu hem iç mekân, hem sergileme üslupları, hem de içerdikleri işlevleri bağlamında ele alındığında "beyaz küp" tanımına uymaktadırlar. Çoğul işlevlilik beyaz küp tanımının dışında kalsa da, bu müzelerin çoğunda tüm işlevler birbirlerinden öylesine güçlü çizgilerle ayrılmaktadırlar ki sergileme alanına gelindiğinde yine kurumun kendisinin dinamiklerinden bile soyutlanılır ve izleyici beyaz duvarlar, sabit aydınlatmalar ve süreli ya da sürekli eserlerle, belli bir ritüele dahil olarak başbaşa kalır.

## 4.2 İstanbul'da Kurumsal Oluşumlar

1944 yılında ülkenin ilk ulusal çaplı özel bankası olarak kurulan Yapı ve Kredi Bankası'nın kurucusu olan Kazım Taşkent, ilk şubenin açılış konuşmasında “Bizim gibi büyük kuruluşların iki görevi vardır. Biri, kendi iştiğal konuları ile ilgili görevleri, ikincisi ise, topluma karşı görevleridir. Biz, kültür ve sanatı seçtik. O yüzden biz Kültür ve Sanat Bankasıyız.” diyerek özel sektörün aslında ancak halka malolarak, sosyal sorumluluklar olarak varolabileceğini vurgulamıştır. Ve çağdaş sanat alanında ilk kurumsal gelişme de 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği resim yarışması ile başlayacaktır. 1964 yılında ise Beyoğlu, Galatasaray'da kurulan Kazım Taşkent sanat galerisi ile kurumsal kimlikli bir galerinin Türkiye'deki ilk örneği olur. 90'lara kadar Eczacıbaşı'nın kurduğu vakıf yapısına sahip İKSV sayılmazsa, özel sektöre ait fazla sanat girişiminin olduğunu söylenemezken, 1980 darbesinin ve sonrasında izlenen liberal ekonomi politikalarının özel sektörü kurumsal sosyal sorumluluk projeleri açısından tetiklediği görülmektedir. Feyyaz Yaman, devletin, bu dönemden sonra sanat ve Türkiye özelinde yatırımını ve müdahalesini akademik yapının dışında tutarak ilk defa özel sektöre devretmeye başladığını söyler (2007, s. 115). Bu dönemde bankalar ise başvuru alan ilk özel sektör kurumlarıdır. Yapı Kredi Yayınları ve Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1950'lerde yaptığı girişimlere rağmen ancak 1992 yılında Galatasaray, Beyoğlu'nda çok işlevli bir mekân kurabilecektir. 90'lardan sonra dikkati çeken, kültür kurumlarının daha çok “kültür merkezi” biçiminde hizmet vermeye başlamasıdır. Konuşmalar, konferanslar, film gösterimleri, konserler ve sergiler gibi birden fazla aktivite aynı binada yapılmaktadır. Meriç Öner bunu büyüyen sermayeye bağlar ve Vasıf Kortun'un 80'den sonra sanatçı ve devlet arasındaki ilişkinin kopmasıyla, bunun özel sektöre devredildiği görüşüne gönderme yapar. Ve bu oluşumların çoğu Beyoğlu'nda yer almaktadır. Bu kurumlar, bütün İstanbul'a gidemezler fakat bütün İstanbul'un geldiği bir yerde konuşlanabilirler (Öner, 2011).

Aşağıdaki niteliksel tabloda, kurumsal oluşumların kimlik tanımları, mekân seçimleri, kuruluş yılları ve barındırdıkları aktiviteler bağlamında çapraz bir okuma yapılmaya çalışılacaktır (**Çizelge 4.2**).

1993 yılında, 40. yaşını aşmış Akbank, Aksanat'ı Beyoğlu'nda kurar. 1997 yılında klasik müzik alanında faaliyet gösteren ve bir flarmoni orkestrası kuran Borusan Kültür Sanat açılır ve 2008'e kadar bu flarmoni orkestrası yanında Türkiye'nin ilk müzik kütüphanesini kurmak dışında bir de sponsorluklar yaparak varolur. 2000'li yıllar ise küreselleşmenin yüzünü açıkça gösterdiği bir dönemdir. Kurumsal sosyal

**Çizelge 4.2 : İstanbul'daki kurumsal sanat oluşumlarının niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                              | NİYET                                                                                                                                                       | YER / TARİH                 | KİMLİK TANIMI                                                                                                                         | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                         | FİNANSAL FORMASYON                         | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | "Değişimin hiç bitmediği yer" olma misyonuyla, genç sanatçılara kendilerini özgürce ifade edebilecekleri eşsiz bir ortam sunmaktadır." (Aksanat, t.y.)      | İstiklal Caddesi [1993-...] | Sanat merkezi (Aksanat, t.y.)                                                                                                         | "İstanbul'un kültür ve sanat hayatında önemli bir yeri olan Beyoğlu'nda bulunmaktadır." (Aksanat, t.y.) | Kurumsal Sosyal Sorumluluk (Aksanat, t.y.) | --                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Plastik sanatlar</li> <li>Tiyatro, konser, panel</li> <li>Serigrafi ve Litografi atölyesi</li> <li>Müzik dinleme odaları (Aksanat, t.y.)</li> </ul> |
|  | "yeni üretimlere destek vermek ve bu üretimleri sergilemek, sanatçılara ve yapıtlarına görünürlük kazandıracak yeni bir platform oluşturmak." (Arter, t.y.) | İstiklal Caddesi [2010-...] | <p>"sanat için alan"</p> <p>"ARTER bir müze değil ve bu binanın ileride bir müzeye dönüştürülmesi de planlanmıyor." (Arter, t.y.)</p> | --                                                                                                      | Kurumsal Sosyal Sorumluluk                 | --                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Sanatçı konuşmaları</li> <li>Performanslar (Arter, t.y.)</li> </ul>                                                               |

**Çizelge 4.2 (devam) : İstanbul'daki kurumsal sanat oluşumlarının niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                              | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | YER / TARİH                        | KİMLİK TANIMI                                                    | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                 | FİNANSAL FORMASYON                | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                   | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>"(...) genç sanatçılara kariyerlerinin ilk evrelerinde çok uygun ekonomik koşullarla (...) atölye alanları sunan merkezin temel hedefleri sanata kaynak ve destek sağlamak, deneysel ve yenilikçi sanat çalışmaları için fırsat yaratmak ve (...) kültürler ve (...) disiplinlerarası düşünce alışverişini desteklemek." (Borusan Art Center, 2011)</p> | <p>İstiklal Caddesi [2008-...]</p> | <p>"çağdaş sanat merkezi projesi" (Borusan Art Center, 2011)</p> | <p>"İstanbul'lara ve İstanbul'u ziyaret edenlere halka açık sanatçı stüdyoları aracılığıyla hizmet veriyor. Burada amaç, sanatsal üretim sürecini halkın günlük yaşamının bir parçası haline getirerek herkesin yaratıcı enerjisiyle bağ kurabileceğinin farkındalığını yaymak." (Borusan Art Center, 2011)</p> | <p>Kurumsal Sosyal Sorumluluk</p> | <p>Umut vaadeden genç sanatçılar Halk (Borusan Art Center, 2011)</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Atölye mekânı</li> <li>Sergiler</li> </ul> |

**Çizelge 4.2 (devam) : İstanbul'daki kurumsal sanat oluşumlarının niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                               | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | YER / TARİH                        | KİMLİK TANIMI                                                                                                           | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | FİNANSAL FORMASYON                | HİTAP EDİLEN KİTLE                                      | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   | <p>"Borusan Kültür Sanat'ın performans mekânı olarak faaliyetlerine 2010 yılında başladı. Sanatseverler için Beyoğlu'nda yepyeni bir uğrak noktası olan Müzik Evi, sanatın farklı disiplinlerinden etkinlikleriyle Borusan Kültür Sanat'ın çok daha geniş bir kitleyle buluşmasını sağlamaya devam edecek.."</p> <p>(Borusan Müzik Evi, t.y.)</p> | <p>İstiklal Caddesi [2010-...]</p> | <p>"performans mekânı"</p> <p>"Tarih ve teknolojinin bir aradalığının ideal bir bileşimi" (Borusan Müzik Evi, t.y.)</p> | <p>"Binanın restorasyonu yapılırken tarihi dokusu korunarak iç dekorasyonda çağdaş bir müzik ve sanat mekânının sahip olması gereken çok fonksiyonlu, esnek bir yapı ortaya çıkarıldı. İstiklal Caddesi ile birleşen giriş katının cephesindeki yekpare cam, içerdeki etkinliklerin dışarıdan rahatça izlenmesini sağlıyor."</p> <p>(Borusan Müzik Evi, t.y.)</p> | <p>Kurumsal Sosyal Sorumluluk</p> | <p>"Daha geniş bir kitle" (Borusan Müzik Evi, t.y.)</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Atölye çalışması</li> <li>Çağdaş müzik, klasik, caz, dünya müziği konserleri</li> <li>Dans performansları (Borusan Müzik Evi, t.y.)</li> </ul> |
|  | <p>"dünyaca tanınan yıldızları Türk izleyicisine sunmak, Türk sanatçıları uluslararası ustaları bir araya getiren özgün projeler geliştirilmek; Türk bestecilerin eserlerinin seslendirilmesi ve genç yeteneklere konser fırsatlarının sağlanması"</p> <p>(İşsanat, t.y.)</p>                                                                     | <p>Levent [2000-...]</p>           | <p>--</p>                                                                                                               | <p>--</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <p>Kurumsal Sosyal Sorumluluk</p> | <p>--</p>                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>Atölye çalışmaları</li> <li>Klasik, caz, dünya müziği konserleri</li> <li>Dans performansları (İşsanat, t.y.)</li> </ul>                       |

**Çizelge 4.2 (devam) : İstanbul'daki kurumsal sanat oluşumlarının niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                  | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | YER / TARİH                     | KİMLİK TANIMI                                                         | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                      | FINANSAL FORMASYON         | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                                                  | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>PLATFORM</b><br>GARANTİ<br>GÜNCEL SANAT<br>MERKEZİ | Güncel sanatçılar, küratörler ve eleştirmenler için bir buluşma noktasıdır. (Garanti A.Ş., t.y.)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | İstiklal Caddesi<br>[2001-2011] | Güncel sanat merkezi<br>(Garanti A.Ş., t.y.)                          | "İstanbulun en hareketli semtlerinden olan Beyoğlu seçilmiştir." (Garanti A.Ş., t.y.)                                                                                | Kurumsal Sosyal Sorumluluk | - -                                                                                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergi alanı</li> <li>Atölye çalışmaları</li> <li>Paneller</li> <li>Kütüphane ve sanatçı arşivi</li> <li>Uluslararası sanatçı misafirligi burs programı (Garanti A.Ş., t.y.)</li> </ul> |
| Siemens//sanat                                        | "çeşitli küratörlerin işbirliği ile (...) genç yeteneklerin eserlerinin sergilendiği (...) grup sergilerini destekleyerek güncel sanata öncülük etmeyi amaçlamaktadır. (...) güncel yaşam ile ilgili sorgular içeren çalışmalar ve (...) yeni önerme deney ve araştırmaları sanatseverlere sunarak, farklı perspektif ve fikirlerin paylaşıldığı bir iletişim platformu oluşturmayı hedeflemektedir." (Siemens Sanat, t.y.) | Fındıklı<br>[2004-...]          | "güncel sanat ve sanatsal araştırmalar merkezi" (Siemens Sanat, t.y.) | "(...) iş adamlarını, akademik çevreyi, öğrencileri, sanatseverleri ve sanatçıları bir araya getiren oldukça uygun bir yerde konumlanmıştır. " (Siemens Sanat, t.y.) | Kurumsal Sosyal Sorumluluk | "(...) iş adamların, akademik çevre, öğrenciler, sanatseverler ve sanatçılar" (Siemens Sanat, t.y.) | <ul style="list-style-type: none"> <li>Öğrencilere yönelik yarışma sergileri</li> <li>Resim,</li> <li>Heykel</li> <li>Fotoğraf</li> <li>Video</li> <li>Performans (Siemens Sanat, t.y.)</li> </ul>                            |

**Çizelge 4.2 (devam) : İstanbul'daki kurumsal sanat oluşumlarının niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                                       | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                    | YER / TARİH                 | KİMLİK TANIMI                                                                                                         | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ / MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | FİNANSAL FORMASYON         | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>SALT</b>                                                                                                | “ (...) SALT'ın en büyük motivasyonu SALT'ı eleştiren kendi katılımcısını yaratmak, (...) olanı sorgulayan mekânizmalar türetmeye aracı olmak (...)” (Öner, 2011)                                                                                        | İstiklal Caddesi [2011-...] | “SALT Beyoğlu, öncelikle bir sergi mekânıdır.” (Öner, 2011)<br><br>“araştırma temelli kültür kurumudur.” (Öner, 2011) | “Caddeyle kurumun arayüzünde giriş mekânı Forum yer alır. Forum, İstiklal Caddesi'nin olağan kalabalığını içeri davet eder; günlük program bilgilerini paylaşır; (...) Girişin uzantısına eklenen Açık Sinema programlı gösterimlerin yanı sıra anlık etkinlikler, performanslar, konuşmalar için samimi bir platform oluşturur. SALT Beyoğlu'ndaki Kafe İstiklal Caddesi'nde yeni tatlarla, Mağaza ise görsel kültüre dair güncel yayınlarla buluşma noktasıdır. Binanın geri kalanı ortak dolaşım, arşivleme, depolama, ofis alanlarını ve Bahçe'yi barındırır.” (Salt Beyoğlu) | Kurumsal Sosyal Sorumluluk | - -                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Sinema</li> <li>Kafe</li> <li>Mağaza</li> <li>Bahçe</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <br>Yapı Kredi Yayınları | (...) ülkemizin kültür sanat yaşamını ulusal ve evrensel düzeyde zenginleştirmek, sanatseverleri çağdaş, nitelikli, farklı sanat olaylarıyla buluşturmak, kültür ve sanatın dünyasını daha yaygın bir çevreye taşımak (...) (Yapı Kredi Yayınları, t.y.) | İstiklal Caddesi [1992-...] | - -                                                                                                                   | - -                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Kurumsal Sosyal Sorumluluk | - -                | <ul style="list-style-type: none"> <li>“Müzik, arkeoloji, tiyatro, edebiyat, fotoğraf ve tarih etkinlikleri başta olmak üzere her ay kültür ve sanatın farklı dallarını kapsayacak şekilde hazırlanan 25 kadar etkinliğe ev sahipliği yapmaktadır.”</li> <li>Atölye çalışmaları,</li> <li>Çağdaş Sanat Konuşmaları,</li> <li>Tarih Konuşmaları</li> <li>Arkeoloji ve Fotoğraf Söyleşileri (Yapı Kredi Yayınları, t.y.)</li> </ul> |

sorumluluk projeleri özel sektörden kaynak bulmaya devam ederken, bu projelerin içerikleri de değişen kültür politikaları ve sanat anlayışlarına uygun olarak şekillenmeye başlar.

Örneğin Akbank Sanat, 2003 yılında, “çağdaş sanata yönelerek yeni bir yapılanmaya girmiş ve düzenlediği sergiler küreselleşen bir sanat çizgisinin yerel ve uluslararası niteliğine doğru eğilerek dinamiği hareketlendirmiştir” (Aksanat, t.y.) diyerek değişen çizgisini betimler. Akbank sanat, kurulduğu yıllardan itibaren kendi mekânında, sergi mekânı haricinde, müzik dinleme odası, dans stüdyosu ve kütüphane de barındırırken, atölye çalışmaları, dans ve tiyatro gösterileri, film gösterimleri ile söyleşiler de kendi binasında gerçekleştirmekte ve başka çeşitli kentsel aktivitelerin bir kısmını organize ederken bazılarını da sponsorluk yapmaktadır. Yapı Kredi Kültür Merkezi de yine YKY’a ve Kazım Taşkent Sanat Galerisi’ne ek olarak benzer etkinlikleri kendi binasında organize edebilmek amacıyla kurulur fakat diğerlerinden farklı olarak edebiyat ağırlıklıdır.

2000 senesinde kurulan İşSanat, seçtiği bölge ve sergilediği eserler açısından diğer kurumsal sanat mekânlarından ayrılır. 90’lardan sonra bir iş merkezi bölgesine dönüşmüş olan Levent’teki İş Kuleleri’nde konuşlanan sanat galerisi ve konferans salonunda, dünyaca ünlü sanatçı ve topluluklarla Türkiye’nin en prestijli kültür ve sanat merkezleri arasında gösterildiğini söylerken; klasik müzik, caz, geleneksel ve dünya müziğinden seçkin örneklerin yanı sıra dans gösterileri, şiir dinletileri, tiyatro ve çocuk gösterileri de gerçekleştirir. İş Sanat, güncel sanata eğilmektense, 20. Yüzyılın ünlü Türk ressam ve heykeltıraşlarına yer vermeyi uygun bulmuştur. Bu, İşBankası’nın yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk ulusal özel bankası kimliğini barındırması ve modernleşme projesini bünyesinde var etmesi açısından seçilmiş bir strateji olduğu düşünülebilmektedir.

2001’de kurulan Garanti Platform ise en baştan tüm bu etkinliklerin gerçekleşeceği bir mekân olarak kurulur. İsminin içinde "platform" kelimesini barındırması, bu kuruluşun ortak bir tartışma ve üretme sürecini de barındıran bir alan olarak sunulmasını sağlar. Osmanlı Bankası ile birleşmesinden sonra, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Müzesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garanti Galeri’yi Garanti Kültür A.Ş. çatısı altında toplamıştır. Garanti Platform: Güncel Sanat Merkezi’nin yöneticisi olduğu Vasıf Kortun’un Türkiye’de “icad ettiği”ni belirttiği güncel sanat betimlemesinin arkasında duran Garanti Kültür A.Ş., "güncel sanat", "mimarlık ve tasarım", "ekonomik, tarihi ve sosyal çalışmalar" alanlarında; araştırma, sergi, söyleşi, konferans, atölye çalışmaları, eğitim programları, film gösterimleri gibi etkinliklerle faaliyet göstererek bunlar hakkında yayınlar yapmıştır.



Garanti Platform bunların dışında, yurtdışı ile ilişkili olarak 'artist residence' programlarını yönetmiş sanatçılara belli dönemler boyunca kendi binasında ofis ve atölye imkanı da sağlamıştır. Platform Garanti ve Garanti Galerî üç adet bienalde sergi mekânlarından biri olarak kullanılmıştır. Bu merkezin Beyoğlu'nda bulunmayı tercih etmesinin sebebi ise Garanti Kùltür AŞ'nin web sayfasında şöyle açıklanır:

İstiklal ve Bankalar Caddelerinin içinde bulunduğu Beyoğlu ve Galata bölgeleri, geçmişte kentin kültürel yaşamında önemli bir rol oynadı. Müzik evleri, ressam atölyeleri, moda salonları ve kafeleriyle sanat ortamının yeşerebilmesi, yaşayabilmesi için uygun zemini oluşturdu. Ancak, daha sonra şehrin yapısında meydana gelen değışiklikler, bu bölgenin kültürel önemini yitirmesine sebep oldu. Bölgedeki tarihi binalar ve fazla el değmemiş doku, kentin "Levanten, Batılı" geçmişini anlatabilecek tarihi bir kimliğe sahip bulunuyor. Bugün, bu bölgelerde art arda açılan kùltür mekânları ve sanat merkezleriyle, adeta yeni bir tarihi kent merkezi oluşuyor. Garanti Kùltür A.Ş.'nin geçmişte olduğu gibi bugün de kentin kültürel yaşamında önemli bir rol oynayan Beyoğlu ve Galata bölgelerinin ulusal ve uluslararası ölçekte bir çekim merkezine dönüşmesine katkıda bulunması hedefleniyor. (Garanti A.Ş, t.y.)

2004 senesinde kurulan Siemens Sanat da Beyoğlu ya da yakın çevresinde konuşlanmak yerine Fındıklı'yı tercih etmiştir. Burada, diğer mekânlarda bahsedilmeyen bir hedef kitle unsuru devreye girer. Hedef kitlesini, "iş adamları, akademik çevre, öğrenciler, sanatseverler ve sanatçılar" (Siemens Sanat, t.y.) olarak belirleyen Siemens Sanat, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakùltesi'ne ve iş merkezlerine yakınlığı açısından kitlesine uygun bir bölgeye yerleşmiştir.

Bundan sonra 2008 senesinde Borusan Kùltür Sanat çatısı altında kurulan ArtCenter/İstanbul, Beyoğlu Ayhan Işık Sokak'taki bir binanın restore edilmesiyle hem genç sanatçılara çalışmalarını yürütebilecekleri atölye mekânlarını uygun koşullar altında sunarken, ayrıca bu sanatçıların açık sergi günlerini de yine burada düzenlemeye başlar. Üretim sürecinin ve ürünün aynı yerde sergilendiğı bu mekânın geniş bir kitlenin günlük yaşantısının bir parçası olan Beyoğlu'nda konuşlanıyor olması, oradan geçenin üretilene yabancılaşmasına izin vermeden süreci de izleyerek, ArtCenter'ın, sanatı gündelik hayatın bir parçası haline getirmek misyonuna uygun düştüğü söylenebilir. 2010'da ise büyük etkinliklerle birden fazla güne yayılan ve iç mekândaki interaktif aydınlatma elemanlarıyla İstiklal caddesi'nden kolayca algılanıp dikkat çeken bir organizasyonla açılan müzik evine sahip olur. Davetli birçok ünlü, "halkın" gündelik hayatını sürdürdüğü bu caddeden binaya yaklaşırken, içerideki aktivite hem sokaktan müthiş bir izlentiye ev sahipliğı yaparken bir yandan da davetli ve davetsizi, içerisi ve dışarısı bağlamında vurgulamaktan kaçınmaz.

2011 senesinde kurulan SALT ile beraber Garanti Plaform ve Garanti Galerisi, yeni iki binada biraraya getirilir. Meriç Öner (2011), SALT'ı "araştırma temelli kültür kurumu" olarak tanımlar. SALT'ın başlıca motivasyonunu ise "olanı sorgulayan mekânizmalar türetmeye aracı olmak" olarak betimler. Bundan kasıt, SALT'ın kendisini eleştiren kendi katılımcısını yaratmaktır. Amaçlanan "vermek" değil "almak" olduğunda katılımın ve eleştirinin Türkiye'de alışıldan çok farklı düzlemlerde gerçekleşmesi gerektiğinden bahseder Öner. Disiplinlerarasılık ise tüm alanlarda gözle görülür durumdadır. Salt Beyoğlu ve Salt Galata'nın binalarının tasarımlarında çok farklı mimarlarla çalışılmış ve ekip işleri yapılmıştır. Aynı şey, kurumun arayüzü için de geçerli olmuş, sürekli değişimi öngören bir arayüz tasarım planı yapılmıştır. Bunların hepsi, kurumsal bir üst yapının oluşmasını engellemek ve stabil bir yapıyı kırmak içindir. Bunun dışında Öner, her sergi için yine farklı mimarlar, sanatçılar, grafik uzmanlarıyla çalıştıklarını söyler. SALT'ın kendi içindeki çekirdek ekibinin küçük, iletişim potansiyelinin ise büyük olduğundan bahseder. Sergiler ve diğer etkinlikler ise "O an için kritik olan, ucu açılması gereken konular"dan seçilir ve onu en iyi ifade edeceğini düşündükleri insanlarla işbirliği yaparak ve konunun talep ettiği formatlarda (Öner, bunu genel olarak "program" kelimesiyle ifade eder. Program, konuşmalar, tartışmalar, film gösterimleri, atölye çalışmaları ve sergilerden, bunların hepsini içeren ya da tekil formatlarda oluşabilir.) gerçekleştirilir. Bu, kurumsal kültür oluşumunun beyaz küpe dönüşme potansiyelinin ise sunduğu "açık" ortam ile kırıldığından bahsedilebilir. SALT, kapısında güvenliğin bulunmadığı ve kapısı gün boyunca açık olan, giriş kısmında internet kullanımının yapıldığı ve içeride yine kapısız bir sinemanın bulunduğu, üst katlarda ise sergi ve konuşma mekânlarının, kafe ve bahçenin bulunduğu farklı imkânları barındıran bir kültür kurumu olmasıyla bunu sağlar. Bunun dışında, sanat eserinin, onun sergisinin ve sergi mekânının sorunsallaştığı bir dönemin çok uzun zamandır içinde olduğumuzdan bahseder, Öner. Kendi programlarında ise tüm bu girdileri, sorunsallaştırarak ve hiçbirini verili bir bilgi olarak kabul etmeyerek ele aldıklarını anlatır.

Genel olarak bakıldığında, kurumsal oluşumlar birer düşünme, toplanma, araştırma, tartışma ve sergileme alanı olarak tanımlanabilir. Bu tanımlar, aslında hem müzeler hem de sivil sanat inisiyatifleri için geçerli olabilir. Fakat kurumsal oluşumlar, izleyici (bazılarının katılımcı olarak tabir ettiği) kitlesi ile daha belirgin bir etkileşim içindedirler. 'Sergi yapmak' bu kurumların temel amaçları değil de düzenledikleri diğer faaliyetler kadar önemli bir aktivitedir. Ölçekleri açısından müzeleri çağrıştıracaklar ve aynı sebepten de sivil sanat inisiyatiflerinden ayrışır. Müzelerden farklı olarak çoğunun Beyoğlu'nda ve kolay erişilebilen mekânlar olarak

düzenlenmesi sebebiyle daha çeşitli bir izleyici ve katılımcı kitlesine erişebilirler. Yoldan geçenler de fütursuzca bu mekânların içinde bulabilirler kendilerini. Elitliğin kırıldığı bu ‘halkın yürüdüğü yol ile hemzemin’ olma halinin altında bir yandan iyi niyet yatıyor olsa da, çoğunun bankaların alt şirketleri ya da sosyal yüzleri olmaları sebebiyle, bir bankanın kendi ismini olabildiğince yayabilmesi motivasyonunu da unutmamak gerekir.

Sıklıkla kullanılan anahtar kelimelerden kurumsal oluşumların, müzelere benzer yönleri olduğu görünmektedir. Yukarıda bahsedilenlerle çelişircesine “sunmak, buluşturmak ve yaygınlaştırmak” kavramları bu kurumların çoğu tarafından kullanılmaktadır. Bunlar aslında, yukarıda bahsedilen etkileşimin tersini kanıtlayan fiillerdir. Yalnızca SALT’ın bu tür kelimeleri kullanmaktan kaçtığı görülmektedir. “desteklemek ve fırsat yaratmak” kavramlarına sıklıkla rastlanmaktadır. Bunlar, kurumsal oluşumların kendilerini bir otorite olarak değil de bir aracı olarak gördüklerini ifade eder. Ölçeklerinin ve etkilerinin farkındadırlar fakat müdahale etmek anlamında kendilerini geri çekerler. Borusan Müzik Evi, “buluşmasını sağlamak” tabirini yine benzer bir niyetle söylemektedir. “uluslararası” kavramı müzelerinkinden daha az olsa da kurumsal oluşumlar tarafından da kullanıldığı görülmektedir. YKY ve İşsanat’ın sanata daha modernist bir bakış açısıyla bakmaları sebebiyle normal karşılanabilmektedir. “disiplinlerarası”lık, günümüz sanatının icrasında benimsenen bir yöntemdir. Kurumsal oluşumların farklı disiplinlerden faaliyetlere ev sahipliği yaptığı bilinmekle beraber, yalnızca süreçlerine bunu dahil eden kurumlarca kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu da “disiplinlerarası”lığın kurumsal oluşumlarca doğru anlamıyla kullanıldığını gösterir. Türk sanat ortamında yeniliğin, varolan kurumsal finansal destekle ortaya çıkarılabildiği en uygun ortam, müzelerdense kurumsal oluşumlarca yaratılmaktadır. Müzelere, bir nevi değerinin kesinleştiği anlamına gelen ‘müzelik’ eserlerin gittiği düşünüldüğünde bu normaldir. “üretim” kavramına kurumsal oluşumlarca sıklıkla değinilir. Kurumsal oluşumlar, üretimin bitip sergilendiği yerlerdense daha çok üretimin kendisinin varolduğu, “araştırmanın, tartışmaların” yapıldığı “deneysel”liğin önemli olduğu alanlardır. Borusan Art Center, kendisini bir “proje” olarak tanımlar örneğin.

Çoğu kurumsal oluşum, bunların mekânsal karşılığı olan, “alan, ortam, mekân, platform” gibi sürecin, tartışmanın, üretimin gerçekleştiğini simgeleyen kavramları kullanır. Salt, bu bağlamda “açık”lığını vurgular. Mekânsal olarak, kapısı, güvenliği olmayan ve içeride ücretsiz ve el kol sallayarak girilebilen sinemasının ya da internet kullanımının olduğu bir mekândır çünkü. Borusan Müzik Evi, “vitrin”e önem verir. Bu kavramın yalnızca Borusan tarafından kullanılması, vitrine sadece onun sahip

olduğunu göstermez, fakat Borusan gerçekten binanın tamamını bir vitrine dönüştürmüştür. Arayüzü olan cam cephesi, hem içeridekini olduğu gibi dışarı aktarırken, bir yandan da görünmez bir sosyal duvar oluşturmaktadır. Yani, aslında sokaktan geçenler, tam anlamıyla bir vitrin gezmesi (window shopping) yaparlar.

Kurumsal oluşumların çoğu, yapıları gereği beyaz küpten farklıdır. Bu oluşumlarda, bitmiş, klasikleşmiş ve tanımlanmış eserlere rastlanamaz. Deneysellikğin önemli olduğu bir süreç, etkileşimin ön planda olduğu bir arayüz ve içerik hesaba katıldığında bir müzeden ve galeriden farklılaşırlar. Mekânlardaki ritüeller bozulmaya çalışılır ve genellikle arayış halindedirler. Fakat yine de, belki ölçeklerinden, belki finansal altyapılarının açıklığından kaynaklı olarak, izleyici, bir kültür kurumunun içinde olduğunu hiç unutmaz.

#### **4.3 İstanbul'da Galerilerin Varoluş Süreci Ve Güncel Sanat Galerileri**

Yukarıda bahsedildiği gibi, cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere kadar devletin himayesinde ve Akademi'nin ölçütleri içinde olan çağdaş sanat, Akademi'den önce kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti; sonra Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği; Beyoğlu, Narmanlı Han'daki bir şapkacı dükkanında icraatlerini başlatan D Grubu'na ve oradan da Yeniler'e kadar giden süreçte ölçütlerini çoğullaştırmaya başlar. Önceleri Akademi'nin düzenlediği sergiler ve CHP'nin düzenlediği Yurt Sergileri ile devletçi ve yeni Türkiye'nin yeni yüzü olarak görev yapan çağdaş batılı sanat, kurumların (ilk olarak Yapı Kredi Bankası) da devreye girmesiyle Akademi'den ve devletten bağımsızlaşır. Sanatçı atölyeleri ve dükkan vitrinlerinden sonra yalnızca sanat teşhiri ve alım-satımına yönelik bir işleve sahip olan galeriler ilk defa 1950'lerde kurulmaya başlanır.

Bu dönemdeki galerilerin ilki; 1939 yılında, bir grup genç sanatçının Taksim Meydanı'nda kurmuş ve meydanın yeniden düzenlenmesi sırasında ortadan kaldırılmış olan galeri; diğeri 1945 yılında İsmail Hakkı Oygar'ın kurduğu iki yıl kadar ömrü olmuş olan Oygar Sanat Galerisi ve en sonunda, 1951 yılında, Beyoğlu Kallavi sokakta, Adalet Cimcoz'un kurmuş olduğu ve ancak 4 sene boyunca açık kalabilen Maya Sanat Galerisi başta olmak üzere, birkaç bağımsız girişimle başlamış (Üstünipek, 2001) ve koleksiyoner ya da sermaye birikimine sahip sanatsever azlığı ya da galeri yönetimiyle ilgili amatörlükler nedeniyle kapanmak zorunda kalmışlardır. Maya Sanat Galerisi ise, diğelerinin arasında, çoğu sanat eleştirmeni ve tarihçisi tarafından Türkiye sanat sahnesindeki rolü sebebiyle özel bir yere koyulur. Maya, resim geleneğinin o zamana kadar kabul edilmiş, Akademinin baskın olduğu kalıplarının dışına çıkmaya çalışan, Burhan Doğançay, Ömer Uluç, Nuri İyem,

Adnan Çoker gibi genç ressamalara, Türkiye’de soyut sanat deneyimlerinin yeni yeni yaşandığı bir dönemde, yer vermiştir. Onların ilk sergilerini kendi bünyesinde açmış olan Maya, bu genç sanatçılara, kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam yaratmıştır. Sabahattin Eyüboğlu Maya için “Maya ufacıktı ama bir yürek gibi dolup taşıyordu” (Üstünipek, 2001) der. Levent Çalıkoğlu (2000), Adalet Cimcoz ile yapılan bir röportajdan alıntı yapar: “gayem sanatkarlarımızın ve bilhassa genç istidatların eserlerini halka teşhir etmek, tanıtmak ve böylece cemiyette sanat sevgisini inkişaf ettirmektir”. Çalıkoğlu ayrıca, galerinin Bedri Rahmi’nin yönlendirmesiyle geleneksel ve folklorik malzemelerle modern bakış ve biçimi birleştirme üslubu edindiğini ve bunu Cimcoz’un şöyle açıkladığını ifade ediyor: “Böylece sanatı halka indirebileceğimize ve sevdirebileceğimize inanıyoruz.” (2000). Maya Sanat Galerisi, dönemin genel sanat kuramlarına alternatif olması açısından ve hayali kurulan \_sadece bir galeri değil aynı zamanda aynı alternatif düşünceleri paylaşan kişilerin bir buluşma ve tartışma alanı da\_ bir mekân yaratmıştır. Maya, finansal sıkıntılar sebebiyle, her ne kadar politikacıların, yurtdışından katılımların ve orada sergilerini sürdüren sanatçılardan oluşan büyük bir kitlenin yardımlarını almış olsa da 4 senenin sonunda kapanmak zorunda kalır (Çalıkoğlu, 2000). Maya’nın kapanmak zorunda kalışını Üstünipek şöyle açıklar:

Satışlardan %25 komisyon alma esasıyla çalışan Maya Sanat Galerisi, bir sanat galerisinin iki temel işlevinden birisi olan kültürel sorumluluğu başarıyla yürütmüş, ancak ikincisi olan ticari sorumluluğu dengeli bir şekilde yerine getirememiştir. Oysa, sanat galerilerinin en önemli sorumluluklarından birisi, bir alıcı kitlesi yaratmaktır. (Türkiye’de Özel Galeriliğin Tarihsel Örnekleri: Maya, 2001).

Üstünipek, Maya’nın ilişkilerini sanatçılar ve sanatseverler ile sınırlı tuttuğunu halbuki ticari bir galeri olması sebebiyle, sanat alıcısıyla da iletişim kurması gerektiğini söyler. Maya için, kabaca, bir galeriden ziyade, kendinden önceki sanatçı-buluşma-mekânı olarak görev yapan sanatçı atölyeleri ya da onun bugünkü yansıması olarak betimlenebilecek sivil sanat inisiyatifleri (sanatçı inisiyatifleri) gibi davrandığı söylenebilir. İşin ilginç tarafı, o dönemde, akademinin ve devlet ölçütlerinin dışına çıkmak isteyen sanatçılar için bir buluşma noktası olarak görev yapan bu galerinin şimdiki benzerleri, bu sefer; galericiliğin kendisinin de bir ölçüte dönüşmesi sebebiyle, galeriyi de alternatifi üretilmesi gereken bir mecra olarak görmektedirler.

Bu ilk galerilerin hepsinin Beyoğlu civarında konuşlanmış olması dikkat çeken bir noktadır. Bunun en belirgin, başlıca sebebi, 1850’lerden 1950’lere kadar olan sanat ortamının Pera’da kesintisiz olarak sürmüş olmasıdır. 60’lardaki Anadolu’dan gelen göç dalgasıyla genellikle Rum azınlıkların ikamet etmiş ve cumhuriyetin ilk

yıllarından itibaren izlenen azınlıkların aleyhindeki politikalar sonucunda (Keyder, 2006, s. 19), 1950'lere gelindiğinde çoğu terkedilmiş durumda olan Tarlabası'ndaki evler, Anadolu göçmenleri tarafından doldurulur. Pera artık "öz" İstanbullu'ların Batılı anlamda "piyasa" yapmaya çıktıkları bir cadde olmaktan çıkar. Böylece Beyoğlu'nun eskiden gururla anılan seçkinliği ortadan kalkar. Ayfer Bartu, Beyoğlu'nda yaşamış bir yazardan "Beyoğlu eskiden parfüm ve susam kokardı. Şimdi lahmacun kokuyor" (2006, s. 50) diye aktarır. Beyoğlu'nda 90'lara kadar Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi dışında galeri ya da sergi mekânı açıldığına rastlanmamaktadır.

Maya'dan sonraki 20 kadar sene boyunca Türkiye'de bağımsız galeri açıldığı duyulmaz ve 1970'lerden sonra sanat piyasası Nişantaşı'nda oluşmaya başlar. Beral Madra'nın yukarıda bahsettiği gibi 1970'lerden sonra ülkede hızlanarak artan sermaye birikimi ve sermaye sahiplerinin ellerindeki maddiyatı sanat eserine yatırmaya başlamasıyla sanat, durgun kaldığı 20 seneden sonra bağımsızlaşmasıyla beraber hareketlenmeye başlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu, sergisi sırasında ilk defa 9000TL'ye bir resim satışının gerçekleştirilmesi üzerine Melda Kaptana'ya "Herşeyin bir modası oluyor, Nişantaşı'nda da resim modasını sen çıkardın belki" demiştir (Akay A. , 1999).

70'lerden sonra İstanbul'da açılmış bazı galerilerin niteliksel tablosu aşağıdadır **(Çizelge 4.3)**.

Nişantaşı, Türk burjuvanın, sanat alıcısının yaşadığı bölgedir. Melda Kaptana Galerisi (1971), Galeri Baraz (1975-Kurtuluş) o dönemde sanat ortamını hareketlendiren ve Nişantaşı'nda açılan ilk galerilerdir. Ali Akay (1999), Melda Kaptana galerisi için "ilk meşru sivil galeri örneği" der. Yahşi Baraz ise ilk yıllarda öncü sanatçıların eserlerini satın alırken, sonraları varlıklı kesimler için resmi bir yatırım aracına dönüştürüp izlenimciler ve klasik resimler alıp satmaya başlar (Akay A. , 1999) ve Baraz ile birlikte Türkiye'de sanat piyasasının oluştuğu söylenebilir. 1980'lerden sonraki ekonomik liberalleşme, çeşitli festival ve sergilerin yarattığı ortam ile beraber sanat galerilerinde artış giderek kendini gösterir ve 90'larda ivme kazanıp günümüze kadar da artmaya devam eder. İlk mekânlarını Ankara'da açmış olan bazı galeriler İstanbul şubelerini açarken (Galeri Nev (Nişantaşı-1987), Galeri Artist (1989)), bu dönemde Nişantaşı ve Beyoğlu'nun yanında Bebek, Ortaköy ve Etiler gibi turistik ve yüksek gelir düzeyine sahip kişilerin yaşadığı bölgelerde de galerilere rastlanmaktadır. Nişantaşı, Bebek, Ortaköy, Etiler vb bölgelerdeki galeriler o zamana kadar itibar ve dolayısıyla satış güveni kazanmış \_bu tezde\_ çağdaş sanat olarak adlandırabileceğimiz sanat eserlerini sergilerken, güncel sanata, daha çok bienallerde ve sivil sanat inisiyatiflerinde rastlanmaktadır.

**Çizelge 4.3 : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | YER / TARİH            | KİMLİK TANIMI                                                                                                                             | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                       | FİNANSAL FORMASYON                                 | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                        | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | "kentin sanat dolaşımına katılarak başta genç sanatçıların olmak üzere yaratıcı çalışmaların sergilenebildiği veya sunulabildiği bir mekândır. (...) (...)sadece fiziksel bir mekân değil, sosyal bir mekân olarak da işlev görmeyi ve sanatsal çalışmaların sosyal etkileşimin bir parçası olarak etkin hale gelebilmesini hedeflemektedir." (Alan İstanbul, t.y.) | Tünel<br>[2009-...]    | "yaşayan bir sanat ortamı"<br><br>"bir sanat galerisi olmanın ötesinde özgür ve bağımsız bir sanatsal eylem mekânı" (Alan İstanbul, t.y.) | "kentin kültürel anlamda en yoğun bölgelerinden birinde izlenebilir kılacakları bir mekândır." (Alan İstanbul, t.y.) | Galericilik<br>+<br>Aktivitelerden kazanılan gelir | - -                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Atölye çalışmaları</li> <li>Resim dersleri</li> <li>Performanslar</li> <li>Video ve film gösterimleri (Alan İstanbul, t.y.)</li> </ul> |
|  | "Türkiye ile yabancı kültürler arasında bir sanat köprüsü olarak tasarlandı." (Artane, t.y.)                                                                                                                                                                                                                                                                        | Cihangir<br>[2006-...] | "Alternatif bir sanat platformu" (Artane, t.y.)                                                                                           | - -                                                                                                                  | Galericilik                                        | "yerli ve yabancı sanat meraklılarına ve koleksiyonerlere" (Artane, t.y.) | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> </ul>                                                                                                                                      |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                                                       | NİYET                                                                                                                                                                                                             | YER / TARİH                                                                                      | KİMLİK TANIMI                                                    | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/<br>MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                    | FİNANSAL<br>FORMASYON                                                | HİTAP EDİLEN<br>KİTLE                                                                                    | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| .artSümer                                                                                                                  | Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanatçıları sunar ve onlarla kariyerlerinin her aşamasında beraber çalışır. Resim, desen, heykel, fotoğraf, video ve yeni medya türlerindeki eserlerle ilgilenir. (Artun A. , 2011) | ?<br>[2005-2009]<br><br>+<br>İstiklal Caddesi<br>[2009-2010?]<br><br>+<br>Karaköy<br>[2010?-...] |                                                                  | Son 50 yıldır, Beyoğlu bölgesindeki önemli sanat mekânlarından biri olan Rumeli Han, içeride yönsüz kalınan (orientation deforming?) mistik bir yerdir. ArtSümer, pasajın tüm tipik karakterini yansıtırken, onu beyaz küpe çevirmeden kullanılabilir kılmaktadır. (Artun A. , 2011) | Galericilik<br><br>+<br><br>Satış danışmanlığından elde edilen gelir | - -                                                                                                      | ▪ Sergiler              |
| <br>CASA DELL'ARTE<br>— Art Management — | "Sanatçı ve sanatseveri geniş bir platformda buluşturmak, çağdaş sanatın geleceğine yatırım yapmak ve ümit vadeden sanatçılara destek olmak arzusu ile kuruldu." (Casa Dell'arte, t.y.)                           | Bodrum<br>[?]<br>+<br>İstiklal Cad.<br>[2008-...]                                                | sanat yönetimi<br><br>(art management)<br>(Casa Dell'arte, t.y.) | - -                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Galericilik                                                          | "Henüz tanınmayan genç sanatçılar, Türkiye içinden ve yurtdışından sanatseverler" (Casa Dell'arte, t.y.) | ▪ Sergiler              |



**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                                   | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                 | YER / TARİH                                                                                                                               | KİMLİK TANIMI                                           | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                             | FİNANSAL FORMASYON                                                               | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|--------------------|------------------------------------------------------------|
| <p>C O N T E M P O R A R Y A R T M A R K E T I N G</p>                                                 | <p>“Genç sanatı ve sanatçıları destekleyen (...), insana ve sosyal gerçeklere ait kavramları irdeleyen, uluslararası sanatçıların da katılımlarıyla gerçekleştirdiği grup sergileri ile sanatın evrensel yanını izleyiciye (...) aktarır.” (C.A.M Galerisi, t.y.)</p> | <p>?</p> <p>[1992-,...]</p> <p><i>Yeniden yapılanma</i> [2002]</p> <p>Nişantaşı [2006-...] + Tünel [2006-2011] + Akaretler [2011-...]</p> | <p>galeri</p>                                           | <p>“Galeri daha önce Nişantaşı’nda idi; altı yıldır da Asmalımescit’de şubemiz var. Buranın geleceğini gördük, sanat çevresi olabileceğini tahmin ettik. Nitekim yanlışmadık. (...) etraf sanat galerileri ile dolmaya başladı. Bunun dışında sanatçı galerileri geldi.” (Binat, 2009)</p> | <p>Galericilik</p>                                                               | <p>--</p>          | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> </ul> |
|  <p>DAİRE SANAT</p> | <p>Bağımsız ve çağdaş çalışmaları destekler. (...)Toplumsal ve kültürel meseleleri sanatın ayırt eden çerçevesiyle sorgulamayı, (...) güncel sanat potansiyeline imkân vermeyi amaçlar. (Daire Sanat, t.y.)</p>                                                       | <p>Cihangir [2008-2011]</p> <p>Tophane [2011-,...]</p>                                                                                    | <p>açık bir sanat mekânı</p> <p>(Daire Sanat, t.y.)</p> | <p>--</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <p>Galericilik</p> <p>“inisiyatif altyapısıyla kurulmuş” (Daire Sanat, t.y.)</p> | <p>--</p>          | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> </ul> |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM            | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | YER / TARİH                                                                                                                                              | KİMLİK TANIMI                                | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                               | FİNANSAL FORMASYON | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                                              | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                    |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>DIRIMART</b> | “Genç ve tecrübeli Türk sanatçılar kadar uluslararası isimlerden de oluşan ve giderek genişleyen bir portfolyoya sahip.”<br>Res güncel sanat dergisi ise “eleştirel düşüncüyü destekleyen ve ulusal ve uluslararası güncel sanat diskuruna katkıda bulunan bağımsız bir platform olmayı amaçlar.”<br>(Dirim Art, t.y.) | Nişantaşı<br><br>[2002]                                                                                                                                  | “bağımsız bir platform”<br>(Dirim Art, t.y.) | - -                                                                                          | Galericilik        | “Koleksiyonerler, genç ve tecrübeli Türk sanatçılar ve yabancı sanatçılar”<br>(Dirim Art, t.y.) | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Kâr gütmeyen dergi yayını: [RES]<br/>(Dirim Art, t.y.)</li> </ul> |
| <b>GALERIST</b> | “Galerist ilk kurulduğunda temsil edilmeyen, genç sanatçıları destekleyen bir galeriydi. Fakat bizim gibi köklü kurumlar, (...) büyümeyle birlikte (...).genç sanatçılara destek veremez oluyor.”<br>(Pilevneli, 2008)                                                                                                 | Teşvikiye<br>[2001-2004]<br>Beyoğlu<br>[2004-,...]<br>(Pilevneli, 2004)<br>Tepebaşı<br>[2004 (?) - ...]<br>Tophane<br>[2009?]<br>Akaretler<br>[2011-...] | - -                                          | Teşvikiye'den taşınma sebebi, galerinin oradaki miyadını doldurmuş olması. (Pilevneli, 2004) | Galericilik        | - -                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> </ul>                                                                 |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                                                  | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                 | YER / TARİH           | KİMLİK TANIMI                            | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                | FİNANSAL FORMASYON                  | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>hayaka artı</b>                                                                                                    | “Sanat ve kültür etkinliklerinin başdöndürücü bir hızla yoğunlaştığı İstanbul’da, bu aşırı yüklü gündeme bir tür yanıt, eleştiri, sorgulama, ve en önemlisi dönüştürücü bir katkı (+) yapabilmek amacı ve iddiasıyla kuruldu.”<br>(Hayaka Artı, t.y.) | Tophane<br>[2008-...] | “sanat platformu”<br>(Hayaka Artı, t.y.) | “İstanbul deyince, bana derinliği olan yerler ilginç geliyor. Çok kültürlülük, çok dinlilik dediğimiz şeylerin tamamı yakınımızda. Artı, bir de el değiştirmiş, bambaşka, birileri gelmiş. Bu da bizim gerçeğimiz. Bunlarla içiçe olmak.”<br>(Akay D. , 2011) | Galericilik                         | - -                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Randevulu sergiler (Hayaka Artı, t.y.)</li> <li>Atölye çalışmaları (Akay D. , 2011)</li> </ul> |
|  <b>GALLERY &amp; DESIGN STORE</b> | “Türkiye’de var olan konvansiyonel sanat anlayışını değiştirmek, izleyicileri farklı sanat akımlarıyla tanıştırmak amacıyla (...) kurulmuştur.”<br>(Milk Gallery & Design Store, t.y.)                                                                | Galata<br>[2009-...]  | - -                                      | - -                                                                                                                                                                                                                                                           | Galericilik<br>+<br>Tasarım Dükkânı | - -                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Dükkan (Milk Gallery &amp; Design Store, t.y.)</li> </ul>                    |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                              | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | YER / TARİH            | KİMLİK TANIMI                      | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | FİNANSAL FORMASYON                                                            | HİTAP EDİLEN KİTLE     | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | NON disiplinsiz sanat pratiklerini benimseyerek yeni diller ve sanatsal ifadeler ortaya koyan sanatçılara adanmıştır. (Galeri NON, t.y.)                                                                                                                                                                                                              | Tophane<br>[2009-...]  | --                                 | --                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | [sponsorlu]                                                                   | --                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Performanslar</li> <li>Konserler (Galeri NON, t.y.)</li> </ul>                                                            |
|  | “sosyal ve kültürel adaletsizliğin bunca derinleştiği bir ortam/zamanda, lüks olarak görülen sanatı, kitlelerle buluşturma girişimidir. Outlet; (...) yenilikçi, risk alabilen projeler gerçekleştirmeyi hedefler.(...) İçinde bulunduğu alanın ihtiyaçlarına yanıt vermekten ziyade, ihtiyacı belirlemek ve dönüştürmekle ilgilenir.” (Outlet, 2008) | Tophane<br>[2008-2011] | Nefes alma alanı<br>(Outlet, 2008) | “Outlet; İstanbul'un sanat haritasında Beyoğlu'ndan Fındıklı'ya inen aksın, “sanat yürüyüş alanı” olmasında dönüştürücü bir rol üstlenmeye adaydır. 3 kata yayılan sergileme alanıyla Outlet, merkeze çokça yakın olmasına karşın, Beyoğlu'yla neredeyse hiç bağlantı kurmayan Tophane'nin; sanatla yaklaşmasında belirleyici alanlardan olacak.” (Outlet, 2008) | Galericilik<br>+<br>Kâr gütmeyen<br>Çeşitli<br>fonksiyonlar<br>(Outlet, 2008) | Kamu<br>(Outlet, 2008) | <ul style="list-style-type: none"> <li>“Proje; yayın, eğitim, arşiv, sanat ve koleksiyon danışmanlığı bölümleriyle geniş bir faaliyet alanına sahiptir.” (Outlet, 2008)</li> </ul> |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | YER / TARİH                                                      | KİMLİK TANIMI | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | FİNANSAL FORMASYON | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|---------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|--------------------|---------------------------------------------------------|
|    | "Türk çağdaş sanatının önde gelen isimlerini hem yerel hem de uluslararası piyasalarda temsil etmektedir."<br>(PiArtworks, t.y.)                                                                                                                                                                                                                                  | Ortaköy<br>[1998-2009]<br><br>Tophane<br>(2 mekân)<br>[2009-...] | - -           | "10 sene boyunca Ortaköy' deki mekânında izleyicileri ile buluşan galeri daha iyi sunumlar verebilmek, daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmek amacı ile gelişen çağdaş sanat alanlarından biri olan Tophane' ye taşınmıştır.(...) İstanbul Modern'e yürüme mesafesindedir."<br>(PiArtworks, t.y.)                                                                                                                                                          | Galericilik        | - -                | ▪ Sergiler                                              |
|  | " (...) özgün sanat eserlerinin (...) geniş kitlelere ulaşmasını, (...) sanatçılarıyla ilgili akademik araştırmalara yardımcı olmayı amaçlar. (...) Farklı tekniklerden eserlerin üretimi ve sergilenmesi için bir destek yapısı işlevi görerek, sanatsal üretim ve tartışma için yenilikçi, eleştirel bir forum oluşturmak için çalışmaktadır."<br>(RAMPA, t.y.) | Akaretler<br>[2011-...]                                          | forum         | "Akaretler'deki tarihi Sıraevler kompleksinde bulunan Rampa İstanbul'daki en büyük sergileme alanına sahip galerilerden biridir ve iki ayrı mekândan oluşmaktadır. Cadde üzerinde, zemin katta yer alan birinci mekân, galerinin proje odasıdır. 900 m2'lik ana sergi mekânı ise birbirinden farklı sergilerin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde; büyük ölçekli işleri ve yerleştirmeleri ağırlayabilen bir açık mekân olarak tasarlanmıştır."<br>(RAMPA, t.y.) | Galericilik        | Geniş kitleler     | Farklı tekniklerden eserler<br>▪ Sergiler<br>▪ Projeler |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                               | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | YER / TARİH             | KİMLİK TANIMI                                                                                                                                                                                                 | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | FİNANSAL FORMASYON                                        | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                 | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>RODEO</b>                                                                       | “Özellikle İstanbul gibi yerlerde (...) deneyseiliğe ihtiyaç var. (...) Galeriy bir üretim alanı olarak çalışmalı (...). ‘Rodeo’daki sergiler, farklı tarihleri ve anlatıları yeniden keşfediyor, yeniden inceliyor, yeniden yaratıyor; yeni anlatılar mevcutsa bunlar eskilerin yıkıntılarına bakıyor.” (Kouvali, 2009) | Tophane<br>[2007-...]   | “Rodeo, geleneksel galeri çizgisinden sıyrılan sergilere ev sahipliği yapmayı hedefleyen bir platform. (...) sanatçılar, küratörler ve diğer sanat profesyonelleri için bir buluşma noktası.” (Kouvali, 2009) | “Öncelikle İstiklal Caddesi üzerine olmadığımızın altını çizmem gerekiyor. Sokaktaki insanlar ‘içeride ne varmış’ diye gelmiyor galeriye. Hakikaten merak eden ve burada olmak isteyen kişiler Rodeo’ya geliyorlar. Açılışları dahi Cuma-Cumartesi günlerine koymak istemiyoruz ki sergi açılışı gece dışarı çıkmadan önce yapılan bir sosyal aktivite olmasın.” (Kouvali, 2009) | Galericilik                                               | “(...) merak eden ve burada olmak isteyen kişiler” (Kouvali, 2009) | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergiler</li> <li>Projeler</li> </ul>                         |
|  | “SODA, yaptığı sergi ve projelerle yeniliğe açık izleyicileri, alanında farklı olmayı başarmış isimlerle tanıştıırıp, güncel akımlara ait örnekleri sunmayı ve koleksiyonculuğa farklı bakış açıları kazandırmayı amaçlamaktadır.” (Soda, t.y.)                                                                          | Nişantaşı<br>[2010-...] | “çağdaş sanat ve tasarım mekânı” (Soda, t.y.)                                                                                                                                                                 | “Şakayık Sokak’ta yer alan <b>SODA</b> , özgün bir ana sergileme bölümü, <b>ODA</b> adında iki küçük pencereyle izlenebilen bir enstalasyon alanı, çağdaş mücevher tasarımına ağırlık veren bir kütüphane ve sürekli kendisini yenileyen bir koleksiyonun satışa sunulduğu <b>SODAmore</b> vitrinlerden oluşmaktadır.” (Soda, t.y.)                                              | Galericilik<br>+<br>Mücevher satışından elde edilen gelir | - -                                                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sergi</li> <li>Kütüphane</li> <li>Mücevher vitrini</li> </ul> |

**Çizelge 4.3 (devam) : İstanbul'daki güncel sanat galerilerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM         | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | YER / TARİH         | KİMLİK TANIMI                                                                                                                                                               | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ | FİNANSAL FORMASYON | HİTAP EDİLEN KİTLE | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER |
|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------|--------------------|-------------------------|
| <b>x-ist</b> | “(...) varolan galeri anlayışına alternatif bir öneri sunar, izleyicisi henüz oluşmamış ama geleceğe damgasını vuracak genç yeteneklerin eserlerini sergiler. Sanatın ulaşılabilirliğini savunur. sanatseverler ve koleksiyonerler ile sadece 'resim alımı'na dayalı bir ilişki kurmayı değil; sanatı öznesi yaparak yön göstermeyi, önermelerde bulunmayı planlar.” (x-ist, t.y.) | Nişantaşı<br>[2004] | “galeri projesi”<br><br>+<br><br>“yalnızca kendilerine değil, değişime de karşı çıkan kurumlara meydan okuyan sanatçıların buluşacağı bir 'mekân'dır.”<br><br>(x-ist, t.y.) | - -                                            | Galericilik        | - -                | ▪ Sergiler              |

2000'lerden sonra ise yeni güncel sanat galerisinin kurulduğunu ya da önceki galerilerin yeniden yapılanmaya giderek içeriklerini bu yöne kaydirdıkları görülmektedir. 2000'lerin başlarına kadar Nişantaşı, Beyoğlu ve kıyı şeridinde kalan galeriler; 2000'lerin ortalarından sonra Beyoğlu çevresinde, Galata, Cihangir ve Tophane'de yayılmaya başlarlar. Galerist, 2001 senesinde Teşvikiye'de kurulduktan sonra 2004'te, Teşvikiye'deki miyadını doldurduklarını ileri sürerek Beyoğlu'nda, Mısır Apartmanı'nın bir galeri ve sanat apartmanına dönüşmesinin yoğunluklu sebebine dönüşecek bir adım atarak, oraya taşınır. Galerist'in kurucusu Murat Pilevneli 2004 yılında kendisiyle yapılan röportajda galericilik ve sanat piyasasını şöyle açıklar: "Galericilik Türkiye'de bence belli bir noktada tükendi. Bugün Türkiye'de bence galerilerin çoğunun vizyonu çok kısıtlı. Ancak bizim gibi kurumlar galericiliğe yeni bir yol vereceğe benziyor, çünkü rekabet ortaya çıkıyor". 2008 senesindeyse kendilerini "köklü bir galeri" olarak tanımlar ve Türkiye'de galericiliğin vizyonunu değiştirmiş olduklarını not eder. Buradan sonra Galerist'in galericilikte "şubeleşme"yi başlattığı da söylenebilir. Galerist, artık, Beyoğlu'nda Mısır Apartmanı, Tepebaşı, Tophane ve Akaretler'de galeri mekânlarına sahiptir. Sanat ve kültür alanında soylulaşmakta olan bölgelerin çoğunda bir "Galerist" in görüldüğünden bahsedilebilmektedir.

Özellikle Tophane, Karaköy ve Galata gibi bölgelerin tamamı için geçerli olan soylulaştırma politikaları nezdinde, bölgelerin, kültürel ve turistik bir çekim merkezi haline getirilmesiyle galeri sayılarında artış görülür. Özellikle Tophane için geçerli olan başka bir unsur da 2005 senesinde Tophane kıyısında kurulan İstanbul Modern'dir. Daha önceleri farklı yerlerde olan çeşitli galeriler, "İstanbul Modern'e yürüme mesafesinde" (PiArtworks, t.y.) olması sebebiyle Boğazkesen Caddesi'ne taşındıklarını belirtirler. 2008'de açılan Outlet'in kurucusu Azra Tüzünoğlu ise "Aşağıda ve yukarıda koca koca sanat kurumları var ama o arayı dolduracak birileri lazım. Farkındaysanız Fındıklı, Beyoğlu, Nişantaşı ve Bebek semtlerinde sanat alanında bir kümeleşme var. Bizim yaptığımız şey, bunları birbirine bağlamak ve insanların daha rahat dolaşmasını sağlamak" (Özarslan, 2010). 2010'da başlayan Tophane Art Walk projesi ise Tophane'deki sanat oluşumlarının görünürlük kazanması için önemli bir girişimdir. Bu proje, Tophane bölgesinde yer alan galeri, inisiyatif, müze ve diğer sanat kurumlarının bilgilerini İstanbul sanat izleyicisine ulaştırmayı hedefleyen iki aylık bir lokal sanat haritasıdır (Tophane Art Walk, t.y.). Azra Tüzünoğlu ile birlikte 'Artwalk' projesini gerçekleştiren Yeşim Turanlı, "Burası sanat izleyicisi için güzel bir gezi yolu oldu. İstanbul'da trafik yüzünden bir günde 2-



3'ten fazla bir şey yapamazken, tek vesayetle pek çok sanat alanı gezme kolaylığı sağlanmış oldu." der (Özarslan, 2010).

Alışıldageldik "galeri" tanımından farklı yapıda oluşumlara rastlanması Tophane-Beyoğlu bölgesinde daha mümkündür. Bunlardan bir tanesi, Boğazkesen caddesine paralel sokakta yer alan Hayaka Artı olarak gösterilebilmektedir. Eser satışları yapılması sebebiyle bir galeri olarak nitelendirilebilen Hayaka Artı, aslında sadece kendini döndürecek miktarlarda satış yapmaktadır. (Akay D. , 2011) Sanat, dolayısıyla erişilebilir kılınmaya çalışılır. Sergilere bir proje olarak yaklaşılr ve genellikle işbirliği içinde yapılır. Dilara Akay, burayı daha çok bir mutfağa benzettiğini söyler. Bunun dışında, bir galeri gibi 12 aylık bir sergi programları olmadığını, az sergi yapıp daha çok içeride çalıştıklarını aktarır (Akay D. , 2011). Tüm bunlara rağmen Akay, Contemporary İstanbul ya da ArtBeat gibi fuarlara çağırıldıklarını, es geçilmediklerini, dolayısıyla bir galeri olarak kabul edildiklerini ifade eder. Kar amacı gütmeye, kurucusu Dilara Akay tarafından belirtilmektedir. Yapmaya çalıştıklarının daha çok, galeri sisteminin tıkanıklıklarını görerek başka bir yol açmaya çalışmak olduğunu söyler. Akay, yeni sanatçıları ve küratörleri görünür kılmaya çalıştıklarını da ekler. Bunun dışında, Hayaka Artı, bulunduğu sokakla bütünleşik işler yapar. Çevrede yaşayan çocuklarla çeşitli atölye çalışmaları düzenler ve onlara sanatı, bir meslek ve bir değer olarak anlatmaya çalıştıklarını söyler Akay. Onun dışında, çevredeki esnafı, kendi ekonomilerine dahil etmeye çalıştıklarından da bahsetmektedir (Akay D. , 2011). Akay, İstanbul'un bölgelerine göre galeriler arasındaki nitelik farkını şöyle anlatır:

Nişantaşı'ndaki galerilere kıyasla, burada, sanat vurgusu daha çok yapılmaya çalışılıyor galiba.(...) görünür bir ayırım Mısır Apartmanı'nda bitiyor ve Tophane'de devam ediyor olabilir. Piartworks gibi, ticaretini de iyi başaranlar, onu da artık yapabiliyor gibi. Ama buradakilerin derdi daha çok kültür oluşturmak, bir müze gibi. Ama Nişantaşı'ndakilerin öyle bir derdi yok. Direkt o kültürün pazarlanması üzerine sergi yapıyorlar. (...) bu civarda, sanki didaktik bir şey var. Olmayan bir şey yaratılıyor. Sanatın, çok metalaşması yüzünden, içeriğinin önemli kılınmaya çalışıldığı... (Akay D. , 2011)

Yine Tophane'deki Outlet de galericiliğin yanında, kâr gütmeyen fonksiyonları (yayınlar...) barındırdıklarını belirtir (Outlet, 2008). Daire sanat, inisiyatif altyapısıyla kurulduklarından bahseder ve ayrıca senede bir öğrenciye burs verir (Daire Sanat, t.y.). Galata'daki Alan, kendini döndürmeye yetecek kadar maddi geliri, eser satışları ve resim dersleri gibi aktivitelerle elde eder (Alan İstanbul, t.y.).

Nişantaşı'nın bugünkü durumu ise 10 yıl öncesinden çok farklı değildir. Nişantaşı'ndaki galerilerin çoğunluğu yine eski ustaları sergilemeye devam ederlerken ancak birkaç tane yeni galeri güncel sanat göstermeye başlamıştır.

2006'da Pangaltı'da kurulmuş bir sivil sanat inisiyatifi olan Pist'in kurucularından Didem Özbek, Nişantaşı ile olan iletişimsizliklerini şöyle anlatır:

Halaskargazi caddesi'nin ilçeyi ortadan ikiye ayırdığını dikkate alırsak, PİST Nişantaşı'na yürüme mesafesindeki yolun fakir tarafında kalıyor. Nişantaşı'nda ise köklü ticari galerilerin varlığından bahsedebiliriz. Ama PİST'te bir sergi, video gösterimi ya da tartışma olduğunda bugün izleyici olarak gelenler sadece 'PİST' için ve büyük çoğunlukla Beyoğlu'nu terk ederek geliyor. Daha yakın olsak da, Nişantaşı'ndaki galerilerle böyle bir paslaşmamız yok. (Outletistanbul, 2009, s. 55)

Nişantaşı'ndaki galeriler için genel olarak, beyaz duvarlara ve bir mağazanın gibi vitrinlere sahip olan mekânlar oldukları söylenebilmektedir. Sergiler esnasında genellikle sabit sergileme üniteleri ve sabit ışıklandırma kullanılmaktadır. Nişantaşı'nda mekânı daha farklı kullanan ve diğerlerinden farklı formatlarda işler sergileyen SODA'nın ele alınması, bu tez için uygun bulunmuştur. Nişantaşı'nda, "tasarım ağırlıklı", tasarım- sanat ikilemine değinen, güncel sanat eserleri sergileyen SODA'nın, niçin Beyoğlu yerine Nişantaşı'nı seçtiği sorulduğunda, Nagihan Uzel (2011), farklı olmalarının bir sorun oluşturmadığını çünkü yeni sanat toplayıcısının daha çok güncel sanatla ilgilenmeye başladığını ve dolayısıyla galerinin, aradığı hedef kitleyi Nişantaşı'nda bulduğunu söylemektedir. SODA, sergilerini bir proje olarak ele alır ve sanatçıyla birlikte çalışarak, eser ve mekân kriterlerini beraber çalışarak oluşturur. Sonunda eserlerin satışının galerinin başlıca motivasyonu olduğunu göz ardı etmeyen Uzel (2011), eserin farklı olmasının ve farklı sergilenmesinin, izleyici ya da potansiyel alıcı için önemli olduğunu söyler.

Nişantaşı'nın Beşiktaş'a bağlandığı Akaretler'de ise 2008'den beri süregelen, lüks tüketime yönelik bir hareketlenme mevcuttur. Birçok girişimden sonra, sonunda restorasyonunun 2008'de Bilgili Holding tarafından bitirildiği Akaretler Sıraevleri, açık lüks bir alışveriş merkezi olarak açılır (Munyar, 2008). Fakat, Akaretler, öngörüldüğü gibi bir çekim merkezi haline gelmez, kira bedelleri düşer. Serdar Bilgili, 2010 senesinde bunu "Akaretler'de alışveriş olmamış, tutmamış, yakışmamıştır" olarak yorumlar (Dereli, 2011). Bunun üzerine, Akaretler'in geleceğine ilişkin yeni planlar yapılmaya başlanır ve sonunda *sanatta* karar kılınır. İlk olarak Paul Kasmin Gallery'nin New York dışındaki ilk sergisini açması ile Akaretler, İstanbul'daki sanat piyasasının göbeğine oturur. Bundan sonra, diğer galeriler ve tasarım mağazaları Akaretler'in bu dönüşümünün bir parçası olur (Dereli, 2011). "Avrupalı havası, kozmopolit yaşantısı ile Akaretler, elit İstanbul'un yeni 'eski Beyoğlusu'. Ard arda açılan sanat galerileri, her biri bambaşka tatlar sunan kafeleri, restoranları ve mağazalarıyla Akaretler Sıraevleri artık bir sanat muhiti haline geldi" (Dereli, 2011). Akaretler, Nişantaşı ile Beşiktaş arasında İstanbul'un en lüks tüketim merkezine

dönüşmüş fakat tekstil sektörüyle sağlayamadığı sürdürülebilirliğini, şu an için sanat ile gerçekleştirmiş olduğu görülmektedir. Buradaki galerilerin, bilenin geldiği, takip edenin uğradığı, dolayısıyla daha çok sanat alıcısına odaklı galeriler olduğu söylenebilmektedir.

İstanbul'daki galeriler, nitelikleri açısından ikiye ayrılabilir. Bunlardan ilki, Türkiye bürokrasisinde kendini tanımlayabilmek için “galeri” olmuş; sanatçılar tarafından kurulmuş, kendini döndürebilecek kadar gelirinin olduğu, yaptıkları yıllık sergi takvimleri ve sergiler dışında düzenledikleri atölye çalışmaları, sanatçı konuşmaları gibi aktiviteler düşünüldüğünde daha çok sivil sanat inisiyatiflerine benzeyen oluşumlardır. Diğerleri ise başından beri sanatın satışının yapılmasını amaçlayan ve bu yolla gelir elde eden galerilerdir. Galerî kurumunun başlangıcı da Türkiye'deki sanatçının temsiliyet eksikliğine dayanmaktadır. Dolayısıyla, ilk galeriler de daha çok verilen ilk galerî tipi örneğini andırmaktadır. Fakat 70'lerden sonra artık sanat değerlendirir ve hem sanatçı hem de galerici bunun üzerinden iş imkanı yaratmış olurlar.

Bu ikinci tür galerilerin bulunduğu yerler, İstanbul'daki elit bölgeleri işaret ederler. Bunların bir kısmı sanat alıcısının aynı zamanda ikamet ettiği yerlerdir. Diğer bir kısmı ise kentsel dönüşümden geçmekte olan, henüz dönüşmemiş, sakinleri alt-orta gelir kesiminden olan; dolayısıyla buralarda rahatça dolaşabilecek yerlerdedirler ve daha alternatif bir sanat alıcısına hitap ederler. Güncel sanatın daha çok bu bölgelerde satıldığı görülebilmektedir. Fakat aynı zamanda Türkiye'de güncel sanatın en meşhur galerileri de daha klasik sanat türlerine yönelik Nişantaşı'na bitişik Akaretler'de bulunmaktadır. Yeni dönüştürülmüş Akaretler'in hedef kitlesi ve sanatın bu kitle için yaratılmış bir imaj olarak birdenbire ortaya konması, diğer dönüşüm süreçlerinden farklıdır fakat şimdilik sistem çalışıyor gibi görünmektedir. Birinci tür galeriler ise yine bu kentsel dönüşümden geçmekte olan bölgelerde bulunmaktadırlar. Sivil sanat inisiyatifleri gibi, onların da bu bölgelerin dönüşümünde bir rolü olduğu kaçınılmazdır. Fakat bu bölgelere ilk yerleştiklerinde kentsel dönüşüm henüz gündemde olan bir olgu değildir. Dolayısıyla kurucu sanatçıları, bu dinamik mahallelerde kendilerini hem maddi hem manevi olarak rahat hissettikleri için, alternatif bir sanat üretimine ve alternatif bir izleyici ve katılımcı kitlesine erişebilecekleri için buraları tercih etmişlerdir.

“sunmak, aktarmak, tanıştırmak, buluşturmak, destek olmak, imkan vermek, katkı yapmak, temsil etmek” fiillerinin sıklıkla galeriler tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bunları kullanan galerilerin çoğunluğu Beyoğlu civarlarındadır. Ve yarı yarıya birincil ve ikincil galerî kategorisine girmektedirler. Bir yandan, bu

galerilerin hepsi güncel sanat sergilemektedir. Yeni gelişmekte olan, değerinin yeni ortaya çıktığı bir sanat türü olan güncel sanatın galerilerce, risk alınıp desteklenmesi gerekmektedir. Bu hem güncel sanata yakın duran galeri sahiplerinin kişisel bir amacıdır hem de geleceğe yönelik bir yatırımdır. “genç sanatçılar”dan bu kadar çok bahsediliyor olmasının sebebi de buna dayanmaktadır. “ulaşılabilir” sanattan bahsedenler de daha çok Beyoğlu’ndaki galerilerdir. “Ulaşılabilir”lik, burada, eserlerin daha düşük ücretlerle satın alınabildiğini anlatabilmekte ya da erişilebilir, dolayısıyla elit olmayan anlamına da gelebilmektedir. “uluslararası”lık Nişantaşı’ndaki galerilerin neredeyse tümünde kullanılmaktadır. Hala kurumun prestijini gösterir bir tanım olarak buralarda görünmektedir. “Disiplinlerarası”lık Tophane’deki, sanatçı oluşumları olan galerilerde dillendirilmektedir. Hayaka Artı, atölye çalışmaları düzenlemekte, dolayısıyla disiplinlerarası bir süreçte icraat yapmaktadır. NON ise sergilemeyi seçtiği sanatın disiplinsizliğinden bahsetmektedir. “etkileşim”den yalnızca Alan bahsetmektedir. Bu, mekânlarının yalnızca bir galeri mekânı olmadığını, kişinin yalnızca izleyici değil katılımcı olarak da orada istenildiğini vurgular. Galeriler tarafından sıklıkla kullanılan “üretim” ve “proje” kavramları, galeriler desteğiyle genç sanatçıyla işbirliği yaparak ortaya çıkarılan sergilere değinmektedir. Bu kavramları kullanan galeriler de diğerleri gibi sergi tasarlamaktadırlar fakat bu işten “proje” olarak bahsettiklerinde ya da “üretim” dediklerinde, yeni bir bakış açısını da yaratmaya çalıştıklarını vurgulamış olurlar. Galeri x-ist, bir adım öteye giderek kendisini bir proje olarak sunar. Bununla aynı zamanda “deneysel”liğini anlatmış ve tanımlı değil de “alternatif” bir öneri olduğunu vurgulamış olur. Böylece güncel sanatın sergilendiği bir kurum olarak, onun bir bileşeni olduğunu ortaya koymuş olur. “eleştirmek, sorgulamak, dönüştürmek, değiştirmek” gibi önce hem pasif bir farkındalık ile analizler yapmak hem de kendi öneminin farkına vararak varolanın yerine yenisini koymak görevini üstlenmek anlamına gelen fiiller, yine daha çok Beyoğlu civarındaki yeni galerilerde görünmektedir. “toplumsal, sosyal” kavramlarının yalnızca ama yalnızca galeriler tarafından kullanılıyor olması gariptir. Fakat burada, sergilenen sanatın, yani güncel sanatın, genellikle rastlanan içeriğine değinildiği düşünülebilmektedir. “bağımsız” tanımını kullanan Alan ve Daire Sanat, sivil sanat inisiyatifi altyapısıyla kurulmuşlardır ve bu kimliklerini destekleyen bir sıfattır. Dirimart’ın ise yine bir sanatçı girişimi olan Hayaka Artı galeri ile birlikte çalıştığı bilinmektedir. Nişantaşı’nda olsa da bu tür bir bakış açısına sahiptir.

Mekânsal tanımlardan, “ortam, platform, mekân, alan” kavramlarını kullanmaktadırlar. Bunlar, daha önce de belirtildiği gibi oluşumun tanımlılığını kıran

kelimelerdir. Bir galeri, bir mekân olarak betimlendiğinde kişi, orada klasik galericilik yapılmadığı izlenimi edinmiş olur. Nitekim, kendilerini bu şekilde betimleyen galeriler genellikle daha alternatif kimlikli olanlardır ve Beyoğlu ve çevresinde bulunmaktadır.

Ayrıca, galeriler genellikle, eserin satışının yapıldığı mekânlar olmaları sebebiyle bir showroom işlevi görürler. Her eserin eşit koşullarda sergilenmesi, birbirleriyle yarışmaması, eserlerin galeride kalma süresi kısa olduğu için her koşula uygun sabit aydınlatmaların koyulması ve birer dükkan olmaları sebebiyle, vitrinleri, onlar için önemlidir. Çoğu galeri sokak kotunda ve cam cephelidir. Daha çok, eser satışı amacıyla yola çıkıldığı için ve ana motivasyonun sergiler olması sebebiyle, mekânsal açıdan çok farklılık göstermezler. Tek fark olarak, çoğunun beyaz duvarları ve epoksi zemin döşemeleri ile, diğerlerinin restore edilmiş yapılardaki tuğla duvarları ve ahşap döşemeleri arasındaki fark örnek verilebilir. Post-modern çağdaki güncel sanatı sergilemeleri sebebiyle, buna uygun olarak bazı galeriler, modern dönemden kalma “beyaz-küp” imgesinden kaçmaya çalışırlar ve aydınlatmalarla, sergi düzenleriyle ve düzenlenen farklı faaliyetlerle bunu kırmaya çalışırlar fakat yine de beyaz-küp, hala bir galeri mekânı için, fiziksel ve ekonomik şartlar açısından en uygun sergi imkanları barındırır.

#### **4.4 İstanbul'da Sivil Sanat İnisiyatifleri, Sanatçı İnisiyatifleri Ya Da Bağımsız Sanat Mekânları**

90'lardan sonra kapitalist ekonominin bir getirisi olan küreselleşmenin tırmanışının bir sonucu olarak uluslar-ötesi bir kimliğe bürünen sanat, artık dünya çapında paylaşımlara, etkileşimlere girmiş; felsefe, sosyoloji ve metin ile buluşan sanatçılar yeni temsil olanaklarının farkına varmışlardır (Çalıköğlu, 2008, s. 10). Yeni bir sanat biçimini deneyimleyen genç sanatçıların ya da bu farklı pratiklerden giden tanınmış sanatçıların kendilerini temsil edebilecekleri yegane mekânlar olan galeriler ya da müzelerin sergileme kriterlerinin dışında kalan bu sanatçılar için varolana alternatif sanat mekânları ihtiyacı yüzyıl ortasındaki girişimlerden sonra nükseder.

(...) sanatçı gruplarının genellikle mesleki bir örgüt kimliği ile, etkisini 1900 başlarından 1950'lere kadar sürdürdüğünü görmekteyiz. Cemiyet, birlik, grup gibi tanımlamalarla kendisini toplum ve iktidar karşısında tanıtmaya çalışan pek çok girişim, özünde Batılılaşma sürecinden beri devam eden Batılı anlamda üretme sevdasının örnek alındığı bir başka modeldir. (Çalıköğlu, 2008, s. 10)

Aşağıdaki niteliksel tabloda, sivil sanat inisiyatiflerinin kimlik tanımları, mekân seçimleri, kuruluş yılları ve barındırdıkları aktiviteler bağlamında çapraz bir okuma yapılmaya çalışılacaktır (**Çizelge 4.4**)..

Masa Projesi (2008), kendisini galeriler ya da kurumsal oluşumlarla karşılaştırır ve şöyle açıklar: “büyük bütçeli projelerin, marka isimlerin kapattığı galerilerin ve diğer holding galerinin aksine, daha alternatif olana ve genç üretilere yönelecek”. Böylece, 90’lardan sonra, sanatçı inisiyatifleri, sivil sanat inisiyatifleri ya da bağımsız sanat mekânları denilen bu oluşumlar kurulur. Apartman Projesi, 1999 yılında kurulduğunda Türkiye’deki ilk sanatçı inisiyatifidir. Kendinden önce güncel sanat gösteren galerilerin kapanmasını ve AKM’nin kira ödenerek sergi açılan bir mekân haline gelmesini fırsat bilerek kurulur ve güncel sanatın sergilendiği ve genç sanatçıların ilk sergilerini yaptığı bir mekân olur (Timeout İstanbul, t.y.). 2006 senesinde kurulan Pist de yine benzer bir motivasyonla, kurumsal sergileme mekânları kriterleri dışında iş üreten sanatçılar için sergileme ortamı oluşturmak adına kurulmuştur (Özbek, 2011). Bu oluşumların nitelendirilmesinde geçen sivillik olgusu, bu oluşumları kurumsal olanlardan ayırır. Levent Çalıkoğlu (2007, s. 11) bu durumu,

Sivil olmak özünde kamusal bir vicdanı paylaşmakla ilgili. (...) Kamuya ait ve kamuyu ilgilendiren her şey, nihayetinde ona dokunan herkesi politik kılar. Kamu, bireyi dönüştürdüğü gibi, birey de kamuyu eğip büker. Sivil inisiyatif ve oluşumlar bu ilişkiye karşı bir farkındalık hali olarak beliriyor.

diye betimler. Sivil sanat inisiyatiflerinin sivil toplum örgütlerinden ayıran özelliğin ne olduğu sorusunu soran Evrim Altuğ’a, Levent Çalıkoğlu, STK’lar gibi hukuksal bir bağlayıcılıkları olmaması olduğu yanıtını verir (2007, s. 103). Hafriyat grubundan Erim Bayrı ise sivil olmakla ilgili, yapılan eserlerin görülmemesi, haklarında yazı yazılmaması ve sessizliğe terk edilmesinin sivil olduğunu söylemektedir (Çalıkoğlu, 2007, s. 51). Yine Hafriyat’tan Antonio Cosentino ise “Bir tür, hamisiz olma hali, bizim için her zaman sivil olmayla kafamızda eş anlamlı olarak gelişti. (...) İnisiyatifi kendi üzerinize alıp buradan kendinize bir yaşam alanı oluşturduğunuzda, bu bir anlamda sivil bir öneri olarak tanımlanabilir diye düşünüyorum” (Çalıkoğlu, 2007, s. 52) der. Memed Erdener (Hafriyat), sivil olmanın biraz daha kenarda durmakla ilgili bir şey olduğu söyler (Çalıkoğlu, 2007, s. 16).

Karşı Sanat Çalışmaları ise isminin içinde barındırdığı “karşı” kelimesiyle baştan, düzene alternatif ya da onu sorgulayan bir görüntü çizmektedir. Feyyaz Yaman (2007, s. 110), kurulma motivasyonlarından:

**Çizelge 4.4 : İstanbul'daki sivil sanat inisiyatiflerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                                       | NİYET                                                                                                                                                                                                                             | YER / TARİH                            | KİMLİK TANIMI                                                                                                                                                                                                  | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/<br>MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | FİNANSAL<br>FORMASYON     | HİTAP EDİLEN<br>KİTLE                                                                                                                                     | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <br>(5533, t.y.)          | <p>"güncel sanatta sergileme, araştırma ve tartışma alanı yaratmak, (...) sanat pratiklerinin ve kavramlarının tekrar gözden geçirilmesi için interaktif bir ortam sunmak."<br/>(5533, t.y.)</p>                                  | <p>İMÇ<br/>Unkapanı<br/>[2008-...]</p> | <p>"deneysel sanat mekânı"<br/>(5533, 2008)</p> <p>"bağımsız bir mekân"<br/>(5533, t.y.)</p> <p>"Farklı disiplinlerden (...) insanların (...) yan yana gelebileceği bir etkileşim alanı."<br/>(5533, 2008)</p> | <p>"İstanbul 'un önemli ticaret merkezlerinden biri olan İMÇ' in 5.Blok'unda eski bir dükkanın yeniden dekore edilmesiyle oluşturulan 5533, gerek İMÇ çevresi, gerekse İstanbul sanat ortamına etki etmeyi amaçlıyor."<br/>(5533, 2008)</p>                                                                                                                                                                                                 | <p>kâr amacı gütmeyen</p> | <p>"İMÇ'nin yerel çalışanları"</p> <p>"sanat çevresi"<br/>(5533, t.y.)</p>                                                                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Kütüphane</li> <li>Sanatçı dosyası arşivi</li> <li>Yeni medya ve sound art bölümleri</li> <li>Vitrin sergileri</li> <li>Video gösterimleri</li> <li>Performans</li> <li>Sanatçı konuşmaları</li> <li>Atölye çalışmaları</li> <li>Yuvarlak Masa tartışmaları (5533, t.y.)</li> </ul> |
| <p>APARTMAN PROJESİ</p>  | <p>"İçerisinde bulunduğumuz durumu, zamanı sorgulayan disiplinlerarası bir proje" olarak bunları, "kendi anlatım dilimiz (...) üzerinden, (...) nasıl anlatabiliriz? (...) Bu deneysel süreç nasıl yaşanır?"<br/>(Asal, 2007)</p> | <p>Tünel<br/>[1999-...]</p>            | <p>"disiplinlerarası bir proje"<br/>(Asal, 2007)</p>                                                                                                                                                           | <p>"Tünel bölgesinin (...) çok kozmopolit bir yapısı vardı. Sanatçılar, uyuşturucu satıcıları, fuhuş sektöründe çalışan kadınlar, küçük mafya grupları, çeteler, hepsi yan yana yaşıyorlardı."<br/>"Tünel'de giriş katında bulunan 24 m2'lik bu sergi mekânı üç geniş penceresiyle sokak ile iletişimde bulunmak, sergi ve etkinliklerine gündelik hayatın içerisinde katılma olanağı vermesini sağlamak amaçındaydı."<br/>(Asal, 2007)</p> | <p>kâr amacı gütmeyen</p> | <p>"Ses, film, performans, obje, yazı, çizgiyle uğrasan, farklı bir bakış açısı, farklı sözü olan herkese açık bir yer."<br/>(Timeout İstanbul, t.y.)</p> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Atölye çalışmaları</li> <li>Sergi</li> <li>Video gösterimleri</li> <li>Konser</li> <li>Performanslar (Timeout İstanbul, t.y.)</li> </ul>                                                                                                                                            |

**Çizelge 4.4 (devam) : İstanbul'daki sivil sanat inisiyatiflerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                          | YER / TARİH               | KİMLİK TANIMI                                                              | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/<br>MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                   | FİNANSAL<br>FORMASYON                                              | HİTAP EDİLEN<br>KİTLE                                                                                                                                                                                                                                    | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BAS                                                                                 | “sanatçı kitapları odaklı, araç ve amaç olarak basılı malzemeyi seçmiş işleri toplamak, göstermek, yaymak ve üretmek”<br>“ “kitap”(…) üretilen sanat işinin düşük maliyetlerle geniş kitlelere ulaşmasının etkili ve alternatif yollarından biri olabilir.” (B.A.S, t.y.)                      | Beyoğlu<br>[2006-...]     | Oluşum<br>/<br>Mekân<br><br>(B.A.S, t.y.)                                  | --                                                                                                                                                                  | “kâr amacı gütmeyen”<br>(B.A.S, t.y.)<br><br>matbaa sponsorluğunda | --                                                                                                                                                                                                                                                       | “bir kitapçı, bir sergileme/ gösterme alanı veya bir toplanma mekânı gibi davranır, aslında bunlardan hiçbirini değildir.”<br><br>▪ Sanatçı kitapları<br>▪ Alternatif duruşlu süreli yayınlar<br>▪ Disiplinlerarası kuramsal ve kaynak kitaplar (B.A.S, t.y.) |
|  | “(…) sokak ve alt kültür üzerinden gündelik yaşamda her gün görmekten önemsizleştiği ya da hakikaten ötekileştirildiği için kenara atılmış olana baktı ve onunla empati kurdu. Kente bakış ya da kentli olmak tanımı ile imgenin çevreselliği kavramlarını geliştirdi (…)”<br>(hafriyat, t.y.) | Karaköy<br><br>[2007-...] | ortak bir zemin<br>düşünce alanı<br>bağımsız mekân<br><br>(hafriyat, t.y.) | “Hafriyat Karaköy, yeni yaşam alanı açmak isteyen Hafriyat sanatçılarının bir araya gelerek oluşturduğu, bağımsız bir mekân olarak tasarlandı.”<br>(hafriyat, t.y.) | kâr amacı gütmeyen<br><br>“bağımsız”<br>(hafriyat, t.y.)           | “Türkiye sanat ortamının özgürlük alanlarını deneyimlemek isteyen tüm lokal duyarlıklar, (...) deneysel çalışmalar, (...) alt gruplar, (...) sivil politik hassasiyetler, (...) kültür endüstrisinin dışında durmak isteyen yapılar”<br>(hafriyat, t.y.) | ▪ sanatçıların bireysel ve grup sergileri<br>▪ kolektif sergiler<br>▪ sanatçı misafirliliği<br>▪ grup etkinlikleri<br><br>“sergiler tüm disiplinlere ve küratoryel çalışmalara açıktır.” (hafriyat, t.y.)                                                     |



**Çizelge 4.4 (devam) : İstanbul'daki sivil sanat inisiyatiflerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                              | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                    | YER / TARİH                                                                            | KİMLİK TANIMI                 | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/<br>MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                    | FİNANSAL<br>FORMASYON                                                                           | HİTAP EDİLEN<br>KİTLE                                                                                                          | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | "iddialı olmayan (...),<br>büyük sahnelerde<br>beylik oyunlar<br>göstermeyen (...),<br>düzenin peşinden<br>koşan sanat ve<br>ortamını dışı iten<br>(...) fazlalıklardan<br>arındırıp sanatçıya<br>kendi başına bir<br>alan açmak"<br>(MasaProjesi, 2008) | değişen<br>mekânlara<br>MASA'nın<br>taşınması ile<br><br>+<br><br>weblog<br>[2007-...] | Ortam<br>/<br>Uzam            | --                                                                                   | kâr amacı<br>gütmeyen                                                                           | "alternatif olana ve<br>genç üretimlere"<br><br>"plastik sanatlar"<br><br>"diğer farklı<br>disiplinler"<br>(MasaProjesi, 2008) | Sergileme elemanı olarak<br>kullanımı ile başlı başına bir sergi<br><br>Ya da<br><br>Varolan sergi ya da etkinliklere<br>kendi mekânıyla taşınması                  |
|  | "sanatçının<br>sergileme<br>bağlamında içine<br>düştüğü çıkmazlara<br>da çözüm olacak<br>yöntemlerin<br>desteklenmesi"<br>(Mtaar)                                                                                                                        | moda<br>kadiköy<br><br>[2009-2010]                                                     | "açık sergi alanı"<br>(Mtaar) | "alternatif sanat bölgesi<br>oluşturmak<br>varolan ihtiyaca cevap vermek"<br>(Mtaar) | "kâr amacı<br>gütmeyen"<br><br>"Giderlerini<br>kurucu<br>sanatçıların<br>üstlendiği"<br>(Mtaar) | "Herkes"<br>(Mtaar)                                                                                                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>Konulu/ konusuz sergiler</li> <li>Atölyeler</li> <li>Sanatçı sunumları</li> <li>Özel gösterimler</li> <li>(Mtaar)</li> </ul> |

**Çizelge 4.4 (devam) : İstanbul'daki sivil sanat inisiyatiflerinin niteliksel tablosu.**

| İSİM                                                                                | NİYET                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | YER / TARİH                                                                                         | KİMLİK TANIMI                                    | YER SEÇİMİ SEBEPLERİ/ MEKÂN KULLANIM ŞEKİLLERİ                                                                                                                                                                                                                                     | FİNANSAL FORMASYON                                                                                                                                                                                  | HİTAP EDİLEN KİTLE                                                                                                                                                                                                                                                       | İÇERİKLER / ETKİNLİKLER                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ODA PROJESİ                                                                         | Seçil Yersel:<br>"Mekânlarla ilişkiler üzerine düşünüyoruz. Mekân kurmak, ilişki kurmak gibi çeşitli deneyimleri sanatın ve gündelik hayatın içinde eritmeye çalışıyoruz. ... Herhangi bir alana girdiğimiz zaman, o alanın gündelik işleyişini anlamaya çalışıp, bunun üzerine düşünmeye başlıyoruz." (Çalıkoğlu, 2007, s. 59) | Galata<br>[2000-2005]<br>+<br>Weblog ve ÇATI dans atölyesi<br>[2010-...]                            | Seçil Yersel:<br>"buluşma mekânı" (s. 61)        | "rahat, misafirperver, öyle işlevsiz ki birçok işlevi barındırabilme potansiyeline sahip"<br><br>"Bir sanat mekânının yere bağlı işleyişinin kırılması ne kadar olası?" (OdaProjesi, 2007)                                                                                         | kâr amacı gütmeyen                                                                                                                                                                                  | Seçil Yersel:<br>"kendine hiçbir zaman bir hedef kitle seçmiyor."<br>"Üretimin olduğu yer" (Çalıkoğlu, 2007, s. 81)                                                                                                                                                      | Her türlü toplu, kamusal aktivite.                                                                                                                                                                                                                              |
|  | "Türkiye güncel sanat ortamında üretim yapan az tanınmış ya da kariyerinin başındaki sanatçılara, alanında yetkin yazar, düşünür, mimar, müzisyen ya da tasarımcılara sunum ve söylem alanı yaratmak ve İstanbul güncel sanat ortamında uluslararası bir dinamizm oluşturmak" (Özbek & Bozkurt, 2008)                           | Pangaltı' da yer alan birbirine komşu 3 dükkanda (eski bakkal, elektrikçi ve lokanta)<br>[2006-...] | "Proje"<br>"bağımsız sanat mekânı" (Özbek, 2011) | Didem Özbek: "yıllardır bu bölgede yaşıyor olmamızdan ve Pangaltı'nın 24 saatini çok iyi bilmemiz, takip etmemizden dolayıydı. Başlangıç için önemli şeylerden biri, Beyoğlu'nun dışında var olmak; diğeri de yer aldığımız semti iyi tanıyor olma." (Outletistanbul, 2009, s. 56) | "Kâr amacı gütmeyen" (Özbek & Bozkurt, 2008)<br><br>Sanat fuarlarına katılmayı olumlu karşıyorlar ve buralarda satış yapmayı mekânı sürdürmek açısından olumlu karşıyorlar. (Özbek & Bozkurt, 2008) | 1.Çevre sakinleri (Outletistanbul, 2009, s. 57)<br><br>2.Güncel sanat takipçileri (kendi kendimize mi sunuyoruz?) (Outletistanbul, 2009, s. 59)<br><br>3.Türkiye'de yaşayan ya da ziyarete gelen yabancılar. (genelde yabancılar geliyor.) (Outletistanbul, 2009, s. 59) | Didem Özbek: "sanatçı konuşmaları serisi, sanatçı kitabı tanıtları ve güncel sanat oluşumları arasında bir network kurulması için önemli bir adım olan sanatçı inisiyatifi toplantıları, film gösterimleri ve e-flux gibi çarpıcı uluslararası projeler" (2008) |

Daha özgür ve demokratik bir ortamda arayış ve mecra alanları kesildi. Hepsi daha bireysel alanlarda, daha kapalı ortamlarda devam etti. Karşı olarak bizim 90'ların sonunda yeniden sahiplendiğimiz sanat, reel sosyalizmin içinde de çok atlanmış, cevaplandırılmamış ve hatta çok yanlış alanlara çekilmiş vaziyeteydi. ... bunu dışa vuralım, konuşulabilir hale getirelim, çelişkileri daha netleştirelim...

diye bahseder.

Bu oluşumların sergileme pratiklerinde kurumsal oluşumlarından farkları ise, Pist'in ve Apartman Projesi'nin durumunda sürekli bir sergileme takvimlerinin olmaması olabilmektedir (Özbek, 2011). Oda Projesi (2007, s. 60) ise, galeri mekânını tanımlı sanat alanı olarak görürken, kendilerinin buralarda yapılan sanatın sahip olduğu hazır nesnel araçlara sahip olmadıklarını belirtir. Sivillik aynı zamanda kendi benzerini kollamayı de getirir. Sanatçı inisiyatiflerinin çoğu kendi benzerleri için uygun bir ortam yaratmaktan bahsederken, aynı zamanda adeta bir sivil toplum örgütü gibi sivil sanat inisiyatiflerinin de biraraya gelip tartıştıkları ortamlar yaratılır. Apartman Projesi bu organizasyonu üstlenmiştir örneğin (Çalıkoğlu, 2007, s. 99). Fakat onun dışında "İstanbul off-spaces" da yine aynı motivasyonla düzenlenmiş bir toplantıdır. Pist'in 10 sayı yayımladığı "List" de aslında İstanbul yoğunluklu olarak Türkiye'nin güncel sanat sergileyen oluşumlarını içeren bir üst mekân, oluşum, platform, haritadır. Burada da yine Pist, hem varolan güncel sanat haritasını yayımlayıp sanat izleyicisine bir kolaylık sağlarken, aynı zamanda kendi benzerlerinin de farkındalığını arttırmayı amaçlar (Özbek, 2011). Bu oluşumları sivil ya da bağımsız olarak tanımlarkenki önemli etmenlerden biri de tabi ki, kâr amacı gütmeyen bir finansal yapıya sahip olmaları ve gelirlerini genelde farklı bireysel geçim kaynakları aracılığıyla ya da sponsorluklarla elde etmenleridir. Çoğunlukla sanatçı girişimi oldukları için de, kendilerinin maruz kaldığı uygunsuz koşulların bilincinde olarak hem kendileri hem de kendi benzerleri için daha olumlu bir ortam yaratma niyetindedirler.

Burada, sanatın oluşum süreci başlıbaşına bir önem kazanır. Bu sürecin, hem sonuç ürüne dâhil edilmesi, hem de onun farklı yaklaşımlarla alternatiflerinin üretilmesine çalışılır. Hafriyat'tan Antonio Cosentino, bu durumu "amatörlük" (Çalıkoğlu, 2007, s. 17) olarak da olumlulukla tanımlar. Hakan Gürsoytrak, Hafriyat'ın bu amatör işlerini "Çünkü bizim işlerimiz modernciliğin tek iddiaya indirgenecek tamamlanmışlığı, bütüncüllüğünü önermiyor, tekilciliği önermiyor." (Çalıkoğlu, 2007, s. 35) diye anlatır. Bağımsız sanat oluşumları, sonuç ürüne, yürütücülerinin de farklı şekillerde dahil olduğu genelde bir proje olarak yaklaşır. Feyyaz Yaman, "Karşı'yı hep şöyle tarif ettik: Herşey sergilenebilir, her öneri değerlendirilebilir, sadece ve sadece tartışmaya açılmak kaydıyla" der (Çalıkoğlu, 2007, s. 115).

Proje, tanımı gereği bitmeyen, süren bir olgudur. Deneysellik, önemli bir kriterdir. Bitmiş bir ürün üretmenin baskısından sıyrılan güncel sanatçılar için, bitmemiş ürünün tartışabilirliği ve eleştirilebilirliği olumlu birşeydir. Bu yüzden de, sürecin tartışılması güncel sanat pratiğinde

önemlidir. “Disiplinlerarasılık”, günümüzde çoğu pratikte ele alındığı gibi güncel sanat pratiğinde de önemli bir yer tutmaktadır. Farklı disiplinlerden birçok ilgili çağırılıp, tartışmalar düzenlenir, sunumlara, konuşmalara ve atölye çalışmalarına ev sahipliği yapılır. Bir projenin oluşum sürecinde, sanatçılarla beraber, mimarlar, sosyologlar, sivil girişimler gibi birçok sosyal aktör ile işbirliği yapılır. Ve böylece, tüm farklı bakış açıları sanat adı altında değerlendirilir. Ve bu tartışma ortamının gereksinimi olan ortak platform, farklı şekillerde yaratılmaya çalışılır.

Kâr amacı gütmemeleri, sanat pratiklerinin sosyal ilişkilerden beslenmesi ya da sergiledikleri sanatın, galerilerin, müzelerin ya da kurumsal oluşumlarından farklı bir kitleye seslenmesini arzulamak gibi farklı sebeplerle bu oluşumlar, daha ucuz olmakla beraber sosyolojik olarak daha problematik bölgelere yerleşirler. 1999 senesinde Beyoğlu, Tünel’de kurulan Apartman Projesi, seçtiği mahalle için “1999’da Beyoğlu’nda Tünel şu anki halini almamıştı. Çok kozmopolit bir yapısı vardı. Sanatçılar, uyuşturucu satıcıları, fuhuş sektöründe çalışan kadınlar, küçük mafya grupları, çeteler, hepsi yan yana yaşıyorlardı.” (Asal, 2007) der.<sup>2</sup>

Bağımsız sanat mekânları için dikkat çekilmesi gereken bir nokta da sanat oluşumlarını açmadan önce çoğunun kuruldukları yere daha önceden yerleşmiş olmalarıdır. 1999 senesinde kurulan Apartman Projesi’nin kurucusu Selda Asal, mekânı 1992 yılında satın almıştır (Çalıkoğlu, 2007, s. 89). Oda Projesi, 2000 senesinde kurulmuş olsa da, Galata Şahkulu Sokaktaki yerlerine ondan çok sene öncesinde yerleşmişler ve ancak mahallenin bir parçası haline geldikten sonra üretimlerini icra etmeye başlamışlardır. Pist için de yine, Didem Özbek ve Osman Bozkurt’un şimdiki mekânlarının üst katlarında uzun bir süre yaşadıkları sonra ancak sokak kotuna inip, esnaf grubunun bir parçası olmayı denemekte olduklarından bahsederler (Outletistanbul, 2009, s. 56).

80’lere kadar sanatçıya yüklenmiş olan ‘aydın’ sıfatını sanatçı artık üzerine alınmamakta, toplumu iyileştirme misyonunu, kendini toplumdan ayrı görmediği için reddetmektedir. Sanatın, ya da sanatçının eğitici bir rolü yoktur artık. Ötekiyle ilişkilerinde daha çok empati kurmaya çalışır. Ya da, bu ilişkilerden kendi bireysel sanat pratiğini oluşturur. Didem Özbek, “Bizim kimseyi sanat aracılığıyla eğitmek-öğretmek gibi bir amacımız yok. Bilakis, sokaktan beslenerek, oradaki rahatlığı bir sanatçı pratiğine dönüştürebilmek için aşağı inmeyi tercih eden bizlerdik.” (Outletistanbul, 2009, s. 57) der. Hafriyat’tan Hakan Gürsoytrak, sanat ve çevresel etkileşimle ilgili olarak “Zaten çelişkiye, yaşadığın çevreye bakıyorsan, sanatına bilgi olarak, görüntü olarak, bir mahalli duygudan, bireysel anılardan, içinde bulunduğun coğrafyanın politik zorunluluklarından sorunlar çıkarıyorsan, aslında ne yapacağın ve nasıl

<sup>2</sup> An itibarıyla, Tünel bölgesi, turistik bir çehreye bürünmesi ve eğlence mekânlarının fazlalıkta bulunduğu bir bölgeye dönüşmesiyle kira raicinin katlanarak arttığı ve sosyal yapının homojenleştiği bir yer haline gelmiş olsa da Apartman Projesi’nin 1999 senesinde buraya yerleşmesi ve o zamanki durum ile tavrın hesaba katılarak değerlendirilmesi daha uygun olmaktadır.

yapacağın ortaya çıkıyor” (Çalikoğlu, 2007, s. 34) der. Oda Projesi'nin internet sitesinde “Oda Projesi, bir sanatçı kolektifi olarak 8 sene Galata, Şahkulu Sokak 39 numarada, 45 metrekairelik mekânda komşuları ve farklı disiplinlerden kişi ve gruplar ile çalıştı” (Oda Projesi, 2008) denilir. Levent Çalikoğlu (2007, s. 68), Oda Projesi'ne “Olasılıkların kullanılması, çoğaltılması ve dönüştürülmesinden bahsediliyor. Siz buna ‘çeviri’ diyorsunuz. Dolayısıyla siz burada diller arasında bir diyaloga da işaret ediyorsunuz.” diye bir yorum yöneltir. Oda Projesi'nin bulundukları apartmanın avlusunda, komşularıyla ilişki içinde sürdürdükleri sanat pratiklerinin, 2005 senesinde orada yaşayan tüm komşuları gibi Galata'nın kentsel dönüşümüyle, çevrenin pahalalanmasıyla birlikte son bulması ve yer değiştirilmek zorunda kalınması, Oda Projesi'nin kentsel dönüşüm ile ilgili şikayetlerde bulunan birlikte çalıştığı komşularından farksız bir kadere sürüklediği söylenebilir. Burada ‘Öteki’nin keşfinden bahsetmek de yerinde olacaktır.

(...) bu keşif sayesinde, (...) ötekinin yaydığı ve sahip olabileceği kavramlar dilin sınırlarını açar, hayal gücünü genişletir, farklı yaklaşımlar arasında ortak bir duyarlılık sağlar, ilkesel olarak dünyanın tek bir doğru üzerinden çözülebileceğini düşünen önyargılı yaklaşımları susturur, kültürün esnek, kırılabilir ve aynalaşmaya açık yüzünü, düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin öteki değil bizzat iktidarın kendisi olduğu gösterilir. (Çalikoğlu, 2008, s. 14).

Kendilerini, "öteki"nin yanına en simbiyotik şekilleriyle yerleştirme çabasında ve fakat "öteki" kavramını da reddetme yanlısı olan bu inisiyatiflerin yerleştikleri ortamda dönüştürdükleri birşeyler var mıdır sorusu da cevapsız kalmaktadır. Burada kendilerinin de bir "öteki" olma durumu ve onların dönüşmüşlükleri de sorgulanacak ikincil madde olabilmektedir.

Bu sanat mekânlarının bulundukları yer ve sokakla kurdukları güçlü ilişkinin farkedilmesi kaçınılmazdır. Varolan sanat çevresinin dışındaki insanların da güncel sanata olan ilgilerini başlatmak amacıyla işe başlayan Apartman Projesi, sokağa dönük üç penceresinin avantajını kullanır, böylece bu pencereler, onun sergi mekânı haline gelir. Levent Çalikoğlu (2007, s. 89), Apartman Projesi'nin kurulduğu yıllarda -1900'lü yılların başlarında sergileme mekânı eksikliği sebebiyle çok sık rastlanmış fakat sonra vazgeçilmiş olan – vitrin kullanımlarının çok yeni olduğundan, ve bunun 1996-97'lerde Nişantaşı'nda birkaç örneğinin, sanatla izleyici aracısız, direkt olarak buluşsun ve dükkan ve vitrin üzerinden karşılaşsın diye uygulandığından bahseder. Buna ek olarak, seyirciyi mutlaka 'galeri-kapısı'ndan içeri sokmak zorunda değildir, çünkü sunulan işler, mekânın pencerelerinden, dışarıya hitap edecek şekilde, tamamen hiçbir hedef kitleyi amaçlamayarak gösterilmektedir (Timeout İstanbul, t.y.). Pist için de vitrin sergileri önemli bir yer tutmaktadır. Hatta en başta, kim olduklarını mahalleye vitrin aracılığıyla aktardıklarından bahseder, Didem Özbek (2011). 5533, İMÇ'deki dükkanlardan birinin yeniden dekore edilmesiyle 2008 yılında kurulur. Açılış yazılarında yazdıkları hedefleri “gerek İMÇ çevresi, gerekse İstanbul sanat ortamına etki etmeyi

amaçlıyor.” (5533, 2008) olarak belirtilir. 5533’de de vitrin, bir dükkan geleneği olarak Pist ve Apartman Projesi’nde olduğu gibi etkili bir biçimde kullanılır. Açıldığı ilk aylarda bulunduğu yer olan İMÇ hakkında seminerler düzenler ve İMÇ çalışanlarının da katılımını hedefler. (5533, 2008).

Kentsel dönüşüm, burada kentsel ölçekteki mekânla ilgili olarak değinilmesi gereken bir noktadır. Özellikle 2000 senesinden itibaren kültürel ve turistik bir merkez olarak dönüşüm - geçirmekte olan Galata, Tophane, Tünel ve Karaköy bölgelerinde buralarda konuşlanmış olan sivil ya da kurumsal sanat mekânlarının etkisi olduğu bir tartışma konusudur. Oda Projesi de bu durumu eleştirir ve hatta kendini kentsel dönüşüm mağdurlarından biri yerine koyarken, Galata’nın dönüşümünde Oda Projesi’ni sorumlu tutanlar da bulunmaktadır. Fakat Oda Projesi kurucularından Özge Açıkkol (Oda Projesi, 2008), “Herkes Beyoğlu’na geliyorsa ne iyi işte, o yoğunluk bölgesini dağıtmak için, öncelikle oradan hareket etmek gerekir gibi geliyor” diyerek kentsel dönüşümüne kendi bakış açısını tanımlar. Pist’in kurucularından Didem Özbek, bu durumla ilgili, Pangaltı’ya yerleşerek oranın dokusunu değiştirmekten önceleri korktuklarını fakat zamanla bunun bütün İstanbul için kaçınılmaz bir şey olduğunu farkettilerini ve aslında gücün de onlarda olmadığını aktarır: “Ben, sanatın da o anlamda, bütün bir semti bu kadar çabuk soylulaştıracağını sanmıyorum. Çünkü emlak yatırımcıları o anlamda bizden kat be kat önde gidiyor”. Buna ek olarak, sokaklarının köşesinde yapılmakta olan yeni otel ile Dolapdere’de açılan başka yeni bir oteli örnek vererek, kira raicinin 5-6 kat arttığını söyler (Özbek, 2011).

Bu oluşumlar, bir mekân olarak değerlendirildiklerinde, kurumsal oluşumlardan farklı olarak, bulundukları mahalledeki konumlarının üzerinde oynayarak sürekli bir dönüşüm geçirmeye meğillidirler. Oda Projesi için Özge Açıkkol (2011), “bir mekânı nasıl esnek kılabiliriz?” sorusuna aslında hep İstanbul’a bakarak cevap verdiklerini söyler. Apartman Projesi, kuruldukları yıldan bu yana “Temizlik Malzemeleri Dükkanı” (Cleaning Material Store), “Düş Satılma Dükkanı” (Store of Dreams), “Bekleme Odası” (Waiting Room) gibi mekânın dükkanlığıyla oynayıp, onu dönüştürecek sergiler açmışlardır (Timeout İstanbul, t.y.). Pist, Pangaltı’da eskiden bir bakkal dükkanı, elektrikçi ve bir lokantadan ibaret olan üç dükkana sahiptir. Burada bakkal tefrişatını uzun bir süre koruyarak projelerini sürdürmüştür. Yapılan çeşitli projelerde komşular tarafından ekmek fırını ya da sinema zannedildiği olur (Özbek, 2011). Sanatçıların sık sık gelip yönelttiği sorulardan esinlenerek de bir turist bilgilendirme ünitesine gönderme yaparak, “artist information” projesini oluşturur. Didem Özbek (2011), kendi sanat pratiğinde iletişimin önemli bir yer tuttuğunu ve varolmayan gerçeklikler yaratmaktan hoşlandığını söyler. Bu ise, sokak kotundaki dükkanın çevresiyle kurduğu iletişimler nezdinde şekillenir. Bir gün, Pist bir bakkal gibi davranırken, ertesi gün ofise, sonra

sergi mekânına dönüşebilir. Sokakta, gerçek olmayan bir araba yaratılıp, dükkanın önündeki parkyeri meşgul edilebilir (Özbek, 2011).

“Mekânın yer ile olan ilişkisi üzerine düşündüğümüz zaman bir tür bağlantı ve kökü olma halini de çağrışımsal olarak mekânın içine dahil etmiş oluyoruz sanki. Bu anlamda kiralık ve ya da satılık mekânlar ile düşünüyor ve olasılıkları sınırlandırmış mı oluyoruz? Aklıma gelen, seçimlerin yaklaşması ile bir pastanenin ya da pizzacının bir süreliğine sadece bir tabela yardımı ile bir partinin seçim bürosuna dönüştüğünü görmek. Böyle düşündüğümüzde seyyar mekânların yeni kurgusu hakkında ne söyleyebiliriz? Bir sanat mekânının yere bağlı işleyişinin kırılması ne kadar olası? Ya da gerekli mi; yerin kazanımlarından faydalanmak ilk elde önemli ise, kısa süreli bir yerde olma hali ...” (OdaProjesi, 2007)

Didem Özbek’e dükkan olmakla ilgili sorulan soruya ise, kuruldukları dönemde komşu dükkanlar tarafından hemen bir “komşu” olarak değerlendirilmeleriyle çok mutlu olduğunu fakat şu anda komşular tarafından dükkan sınıfında görülmediklerini, dolayısıyla bir dükkanın haiz olduğu ihtiyaçlara onların da sahip olduklarının tam da anlaşılamadığını anlatır (2011). Oda Projesi’nin kurucularından Güneş Savaş da, Oda projesi için, mekânla olan ilişkisinin her defa yeniden kurulduğunu söyler: “Oda Projesi mekânları yararsız uzamlar olarak yorumlar. Kendi içinde anlamları olan mekânların kullanım şekillerini değiştirir, kendi mekânlarını tek yönlü kullanmaz.” (Oda Projesi, 2008) Bulundukları apartmanın avlusunda gerçekleştirdikleri avlu projesini Özge Açıkkol, “o mekânda ortaya çıkmış olan herhangi bir mikro oluşumdan yola çıkılarak yapılmış bir proje” (Çalıkoğlu, 2007, s. 63) olarak yorumlar. Ve Şahkulu sokaktaki uzun süreli yerleşmişliklerinden sonra yaptıkları tartışmada Özge Açıkkol, projenin kendisinin yersizleşmekte olduğundan hareketle, artık, sabit bir mekân seçmek yerine, geçici mekânlar yaratmak ya da mekânlara sızmanın deneyimlenmesini önerir. Bir mekâna sızmak ile mekânda varolmanın farkı ise Özge Açıkkol tarafından “Mekânda varolmak o mekânı değiştirip dönüştürmek, işleviyle oynamak, yani Oda’da mahallede yaptığımız (...) gibi. Ama “sızmak”, yapıyı değiştirmeden içeriden dürtmek gibi daha çok” (Oda Projesi, 2008) olarak tanımlanır. MASA Projesi ise kendine bambaşka bir mekân kimliği edinmiştir. Masa’nın mekânı, bir masadır. Hem sergileme birimi, hem de sergileme mekânı olarak görev yapan masa, mekândan mekâna girer ve orada çerçevesiyle beraber bir sanat ürününe dönüşür. Mekân içinde mekân hissini dolaysız bir şekilde ifade eder. Masa Projesi, sanata yaklaşımlarını,

Günümüz Türkiye güncel sanatında mesafelerin gittikçe belirginleştiği ve güncel sanatın büyük kurumların himayesine girdiği bir dönemde MASA; büyük bütçeli projelerin, marka isimlerin kapattığı galerilerin ve diğer holding galerinin aksine, daha alternatif olana ve genç üretimlere yönelecek. Bu bağlamda sadece plastik sanatlar alanını değil; diğer farklı disiplinleri de kapsayacak.” diye betimlerken, “İddiali olmayan -büyük sahnelerde beylik oyunlar göstermeyen- düzenin peşinden koşan sanat ve ortamını tamamen dışa iten -tüm fazlalıklardan arındırıp sanatçıya kendi başına bir alan açan- bir ortam, uzam olarak MASA herkese açık!” (MasaProjesi, 2008)

diye hedef kitlesini de belirtir. Fiziksel ölçeği ile sergilemeyi ve hitap etmeyi seçtikleri kişiler, doğru orantılıdır. Oda Projesi (2007), basılı malzemenin kendisinin bir mekân olmasından bahsederken, basılı malzeme ve sanatçı kitapları üzerine çalışan BAS'ın kendisini bir mekân/oluşum olarak tanımlaması (B.A.S, t.y.) ilginçtir. BAS'ın kendi kimliğinde ve sanat yaklaşımında birleşen farklı içerikler ve farklı biçimlerdeki birçok kitabın oluşturduğu büyük kitap, BAS'ın tanımıyla başlı başına bir mekân/oluşumdur. BAS, pratiklerini anlatırken, “Sanatın altyapı açısından kısıtlı olduğu ortamlarda “kitap”ın geçerli bir mekân olarak kabul edilmesi, üretilen sanat işinin düşük maliyetlerle geniş kitlelere ulaşmasının etkili ve alternatif yollarından biri olabilir” (B.A.S, t.y.) der. Böylece mekân, BAS'ın bakış açısıyla, elden ele dolaşabilen, düşük fiyatlı olduğu için ulaşılabilir olan, sanatı barındıran bir olguya dönüşür.

Mekân kavramı, hem Oda Projesi hem de Pist için ev sahibi ve misafir kavramlarını da beraberinde getirir. Didem Özbek, bir mekân olmanın sorumlulukları olduğunu, ziyaretçilere kapı açmak gerektiğini (Özbek, 2011) söylerken, Oda Projesi de mahalle, komşu ve misafir kavramlarını birbirleriyle ilişki kurarak ele alır ve Oda Projesi'nin ilk başta bir “buluşma mekânı” olarak değerlendirilmesi gerektiğinden bahseder (Çalikoğlu, 2007, s. 61).

Sonuç olarak, hem yukarıdaki tabloya (Bkz. Tablo 4.4.1), hem çeşitli kaynaklardan alınmış kurucu sanatçıların görüşlerine bakıldığında, sivil sanat inisiyatiflerinin Türkiye'deki sanat piyasasında, hem ekonomik hem sanatsal açıdan tanımsız ve dolayısıyla alternatif bir konumda yer aldığı görülmektedir. Sivil sanat inisiyatifleri, tanımsızlıkları sebebiyle, çeşitli denemelerin rahatça yapıldığı yerlerdir. Daha bağımsız hareket edilebilirler. Böylece, varolan düzendeki boşlukları bir sanatçının motivasyonu ile çok çeşitli şekillerde doldurmaya çalışırlar ve dolayısıyla düzeni kırarak değiştirmeye yönelik, dinamik ve katalizör oluşumlar olarak sistemde yer alırlar.



## 5. İSTANBUL'DAKİ SEÇİLMİŞ GÜNCEL SANAT OLUŞUMLARININ NİTELİKSEL TABLOSUNUN GRAFİKSEL ANALİZİ

Bu bölüm, yukarıdaki 4. bölümde yapılmış olan tabloların, grafiksel bir İstanbul haritası üzerindeki çapraz okumasıdır. Bu haritalar sayesinde, güncel sanat oluşumlarının kimlikleri ile kurumsal yapıları ve bulundukları mekânlar ile onları nasıl kullandıkları üzerinde bir etkileşimin olup olmadığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu grafikler yapılırken, yararlanılan kaynaklar, oluşumların kendi internet sayfalarındaki, tanıtım metinleri ya da manifestoları, bazıları ile yapılmış olan röportajlar ve haklarında çıkan yazılar olmuştur. Seçilmiş anahtar kelimeler, bu kaynaklarda geçen kelimelerdir. Fakat bu yöntem dezavantajlarını beraberinde getirmektedir. Tezde kullanılan anahtar kelimeler, bu oluşumlar tarafından kullanılmak üzere, çok farklı sebeplerle seçilmiş ya da seçilmemiş olabilirler. Kullanılmış olmaları, bu kurumları çok net bir şekilde bu kelimelerle ifade edilebileceğini söyleyemezken, kullanılmamış olmaları da onların bu nitelikleri bünyelerinde barındırmadıklarının net bir kanıtı değildir. Tablolardaki tüm oluşumlarla röportaj yapılması mümkün olmadığı için, çoğunda yalnızca kimlik tanımlarındaki açıklamalar esas alınmıştır. Fakat bu, tam ve düzgün bir değerlendirme için yeterli sayılamayabileceğinden, tabloların ortaya çıkardığı sonuçlar, her okuyucunun kişisel yorumuna göre değişebilmektedir. Bunun dışında, anahtar kelimeler için belki de etimolojik, sosyal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ayrı bir inceleme ve nitelendirilmenin de yapılması gerekli olmakla beraber, bu açılım, farklı bir tezin konusu olabilecek kadar da geniştir.

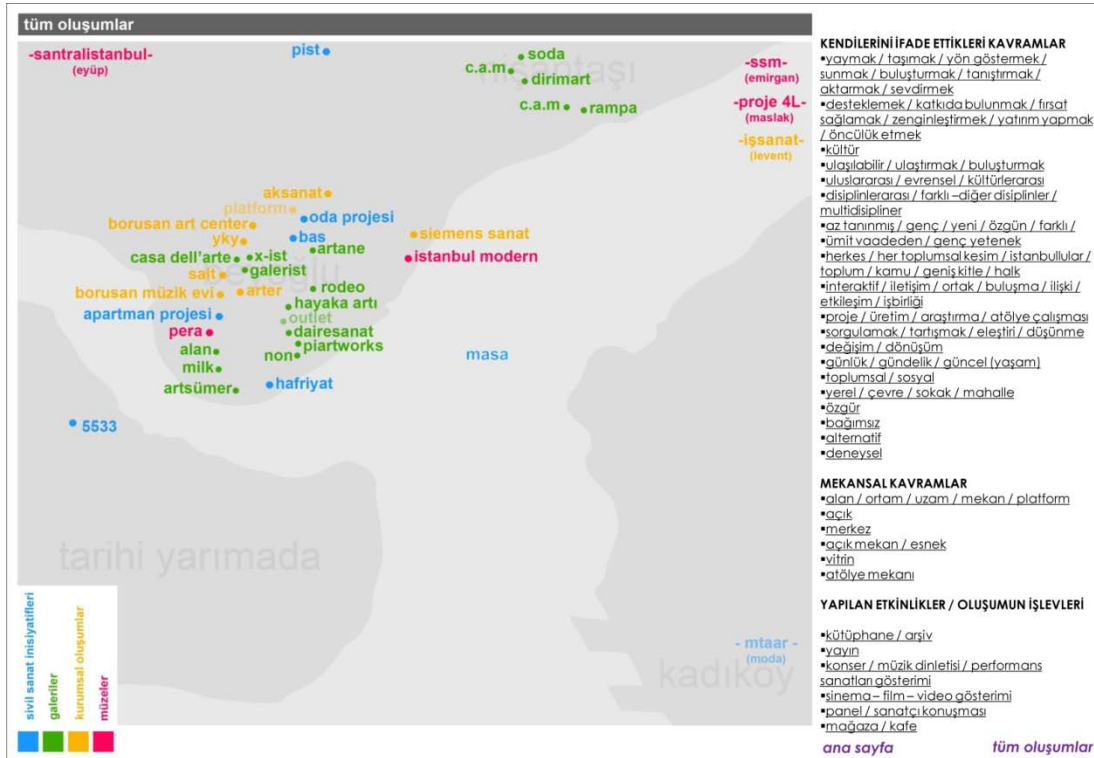
Bu grafikte kullanılan mekânlar, tabloda geçenler ile aynıdır. Bu tez, bu mekânların sayıları açısından belirleyici değildir. Mümkün olduğunca ulaşılan tüm oluşumlara yer vermeye çalışılmış fakat bu tezdeki hiç bir kategoriye sokulamayan (Depo gibi...) oluşumlar eksik kalmış olmakla beraber, daha profesyonel araştırmalar, tam bir analiz açısından daha yararlı, bu tezin ise örnek bir çalışma olarak nitelendirilmesi daha doğru olacaktır. Anahtar kelimeler ise, seçilmiş bu oluşumların web sitelerindeki kendi açıklama yazılarından, kurucuları ya da yürütücüleri ile yapılan röportajlardan alıntılanmıştır. Slaytlarda yer alan mekânlar, o slayda ait anahtar kelimelerden birini ya da birkaçını kullanmaktadırlar.

Bu oluşumların sayıları da değerlendirmede hesaba katılmalıdır. İncelenen galerilerin sayıları diğer hepsinden daha fazla olduğu için, belli anahtar kelimelerde galeri sayısının daha fazla çıkmasının en büyük sebebi aslında bu olmaktadır. Bu tezde 5 adet müze, 9 adet kurumsal oluşum, 17 adet galeri, 8 adet sivil sanat inisiyatifi incelenmiştir.

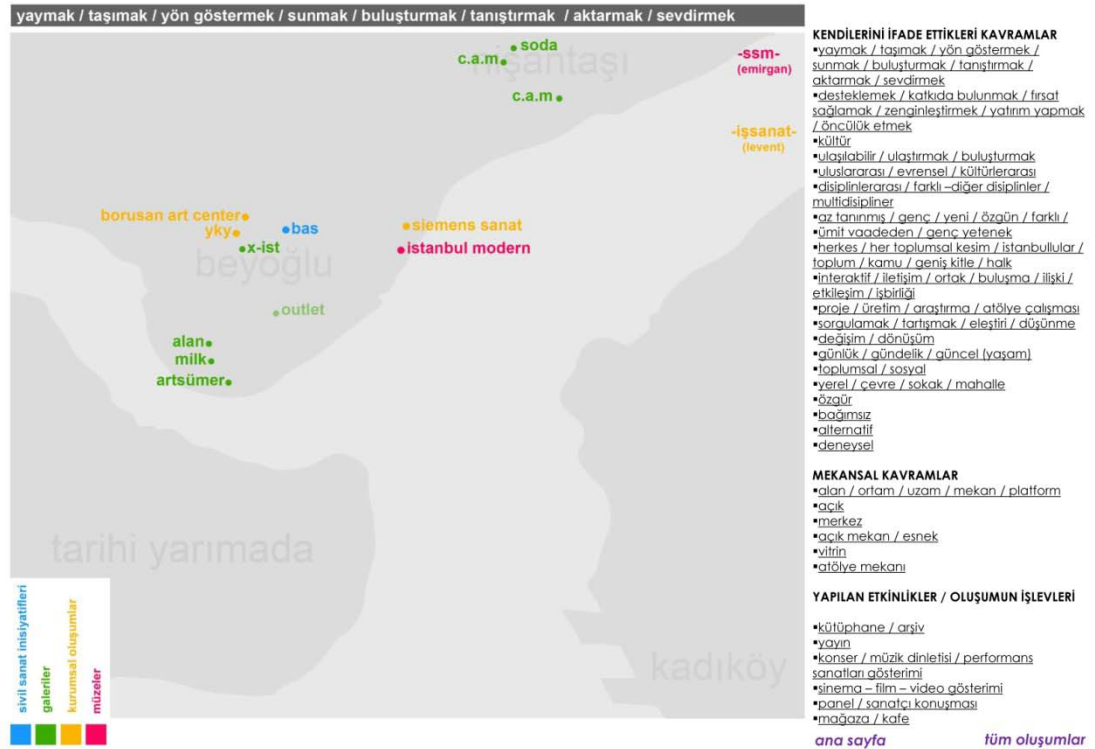
Bu haritada incelenen mekânların, yalnızca güncel sanat sergileyen mekânlar oldukları unutulmamalıdır. Bu sebeple, anahtar kelimeler, güncel sanat sergileyen mekânların kullanmayı tercih ettiği diskurun dışına çıkamamıştır. Nişantaşı'ndaki onlarca galeriden yalnızca üçünün haritada gözüktüyor olmasının sebebi budur.

Aşağıda, İstanbul'daki seçilmiş güncel sanat oluşumlarının niteliksel tablosunun, belirlenen anahtar kelimelere göre yapılmış grafiksel analizleri yer almaktadır (**Şekil 5.11-5.33**).

## 5.1 İstanbul'daki Tüm Güncel Sanat Oluşumları



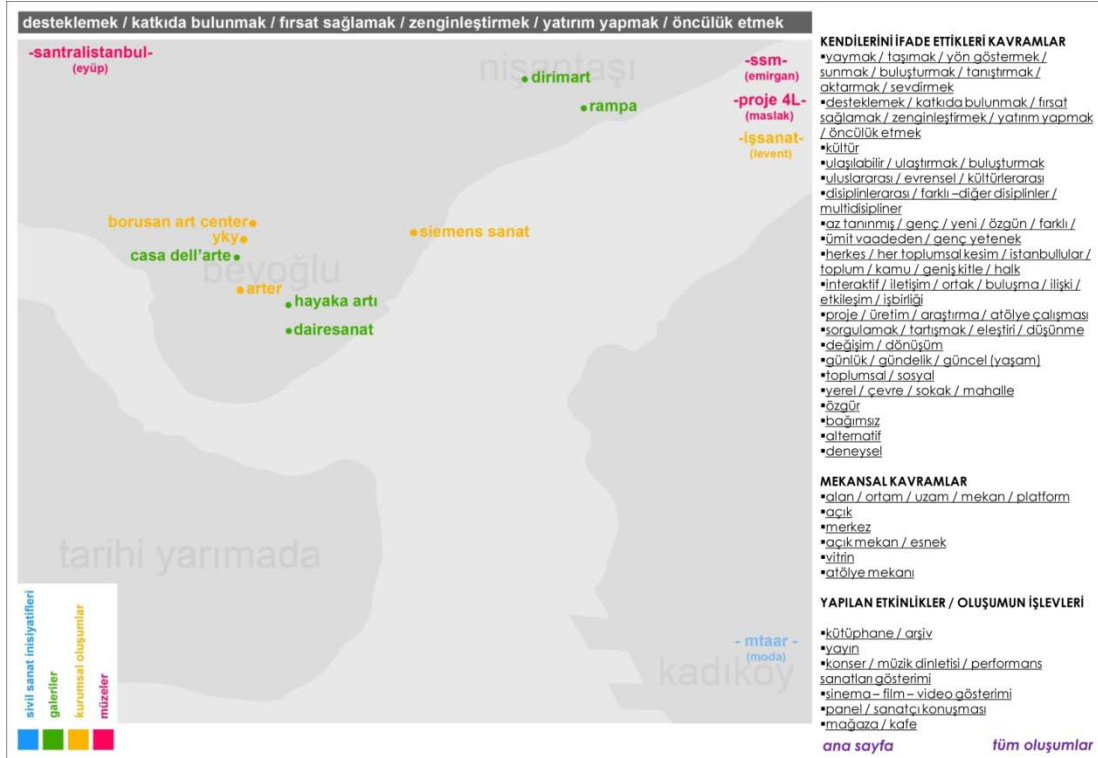
## 5.2 Kendilerini İfade Ettikleri Kavramlar



**Şekil 5.2 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (yaymak / taşımak / yön göstermek / sunmak / buluşturmak / tanıştırmak / aktarmak / sevdirmek).

Bu fiillerin tümü, oluşumun birer aracı olarak kendini ortaya koyduğu, izlenilen ile izleyen arasında bağ kurmayı hedeflediği ve bunu kendine bir rol olarak biçtiğini ifade eden fiillerdir. Bu slaytta eğitici bir kurum olarak görev yapan müzelerin azınlığının bu kavramları kullanmaları ilginçtir; kurumsal oluşumların çoğunluğu ise kendilerini birer aracı olarak betimleyebilmektedirler. Galeriler arasında, her bölgede az miktarda fakat çoğunluğu Beyoğlu'nda olmak kaydıyla ve sivil inisiyatifler arasından sadece BAS'ın bu haritada yer aldığı izlenmektedir. Sivil sanat inisiyatiflerinin genelde, aracı olma rolünü üstlenmedikleri bilinmektedir fakat BAS'ın alternatif yayınlar sergilediği düşünüldüğünde “yaymak” motivasyonuna sahip olması doğal karşılanabilmektedir (**Şekil 5.2**).

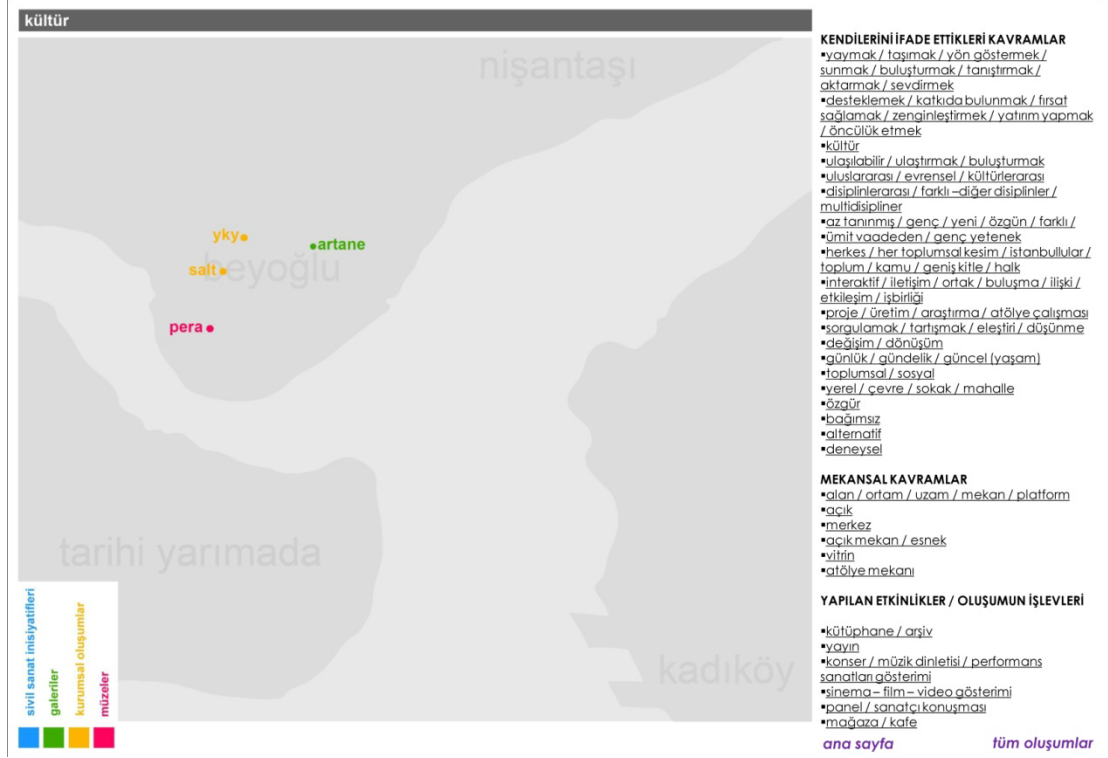
Bu anahtar kelimeler, kurumların kendilerini yine “üst” olarak konumlandığını, kendilerine sanat piyasasında önemli birer rol biçtiklerini göstermektedir. “desteklemek” ve “katkıda bulunmak” kavramları aslında, kendi varoluşlarına çok vurgu yapmayarak diğerlerinden ayrılabilirler. Yine müzelerin ve kurumsal sanat oluşumlarının çoğunluğunun, galerilerin azınlığının ve sivil sanat inisiyatiflerinin ise hiçbirinin bu slaytta yer almadıkları görülmektedir. Galeriler,



**Şekil 5.3 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası  
(desteklemek / katkıda bulunmak / fırsat sağlamak /  
zenginleştirmek / yatırım yapmak / öncülük etmek).

aslında, sanatın satışının yapıldığı ticari birer kurum olarak değerlendirildiklerinden, bu ve bir önceki slaytta kendilerine çok rastlanması normaldir. Tophane'deki "hayaka artı" ve "daire sanat" ile Nişantaşı'ndaki "dirimart" ise, diğer kavramlardan ayrılan "desteklemek" ve "katkıda bulunmak" kavramlarını kullanmaktadırlar. Özellikle "hayaka artı" ve "daire sanat"ın birer inisiyatif altyapısıyla kuruldukları ve klasik galerilerden, üretimin içinde olmaları ile ayrıldıklarını hatırlatmak gerekmektedir (**Şekil 5.3**).

Kültür kelimesi artık güncel sanat döneminde sıkça rastlanmayan bir kavramdır. 1980'lerdeki kapsayıcı, eğitici ve devletçilik anlayışına ait bir kavram olduğu söylenebilmektedir. 2000'lerden sonra küresel olmanın ortaya çıkardığı yerellik, güncel sanat oluşumlarınca vurgulanmak istenmeyen bir olguya dönüşmüştür. Bu, daha önce de söylendiği gibi, sanata modernist bakış açısının içinden gelen bir terimdir ve bir yandan küreselleşmiş dünya bağlamında artık yer bulamazken, bir yandan da batılı sanat eğitimi bağlamında ele alındığında elitist bir kavram olduğu söylenebilir. Dolayısıyla çok az sayıda kurumun bu kelimeyi kullandığı görülmekte, bunların arasında sivil sanat inisiyatifleri yine izlenememektedir. Bunların arasında 2011'de, alternatif bir sanat kurumu olarak açılan Salt dikkat çekmektedir. "Kültür

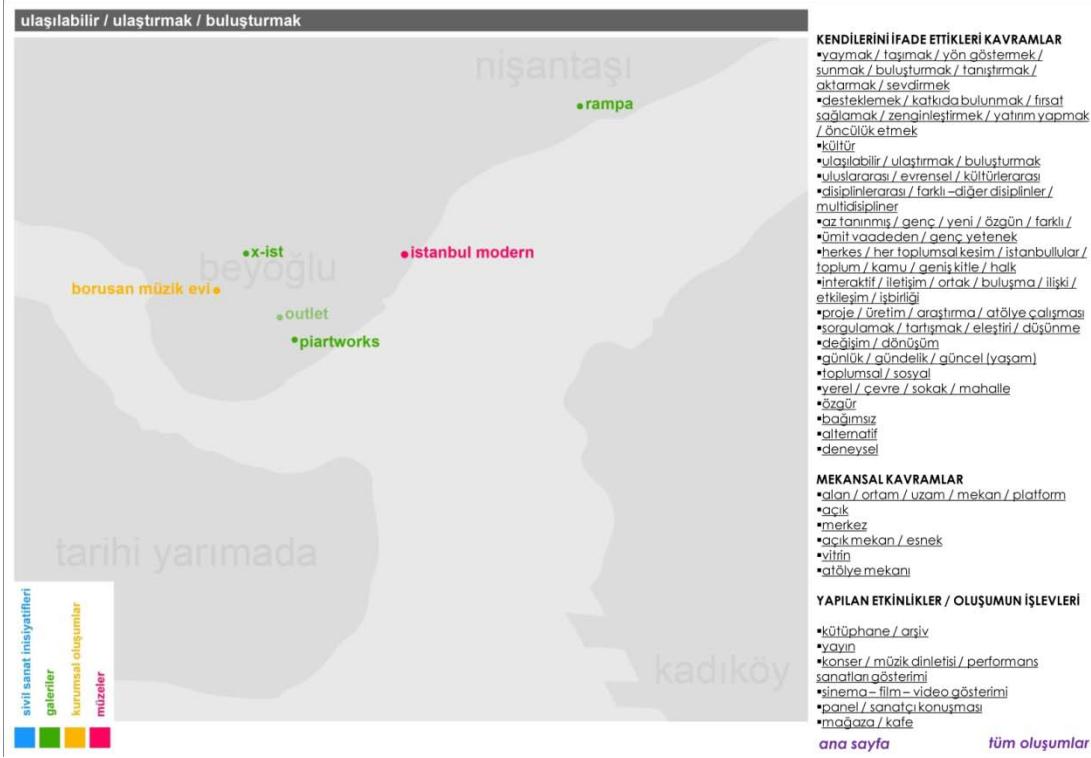


**Şekil 5.4 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (kültür).

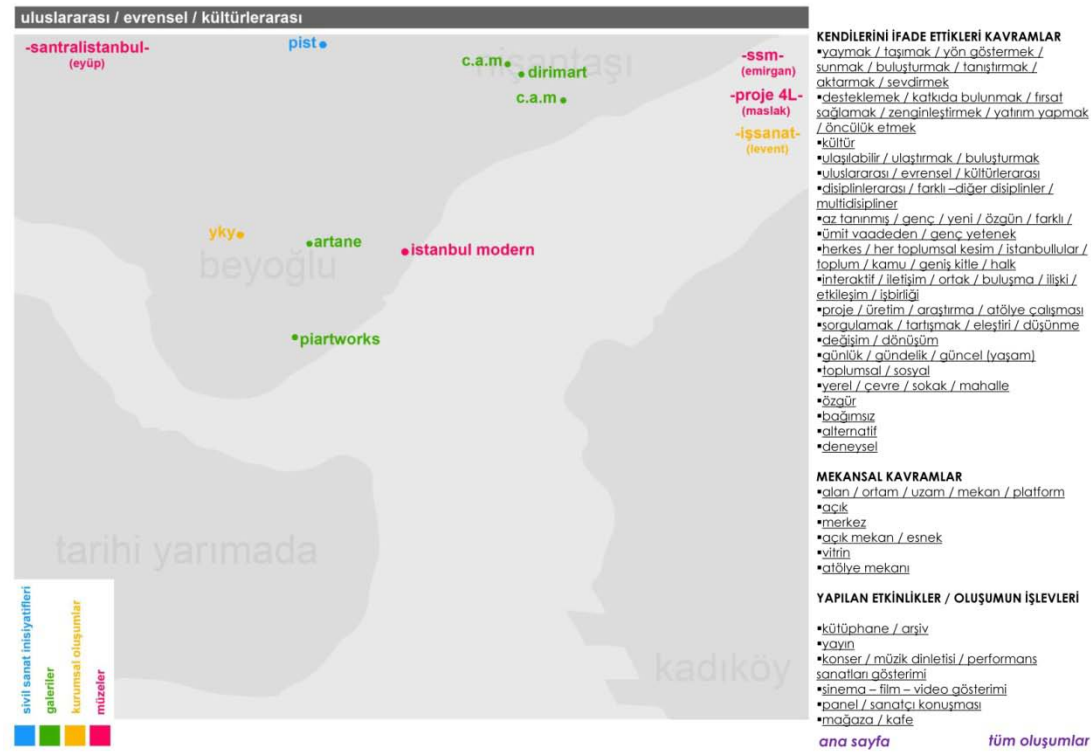
kurumu” tanımı Salt adına Meriç Öner tarafından yapılmış ve aslında genel sanat literatüründe işlevlerinin ne olduğu belirlemek için kullanılmaktan kaçılmayan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır (**Şekil 5.4**).

Burada, ulaştırmak ve buluşturmak gibi oldurgan fiiller yine kurumun otoritesini belirtirken, “ulaşılabilir”, sergilenenin izleyiciye açık ve kolaylıkla erişilebilir kılındığının ve asıl rolün izleyiciye kaldığı bir durumu betimlemektedir. Bu slayttaki mekânlardan sadece Galeri x-ist’in “sanatın ulaşılabilirliği”ni savunmasından bahsettiği kimlik tanımında “ulaşılabilirlik”ten bahsedilmektedir. Sivil sanat inisiyatiflerinin de bu slaytta yer alması beklenirken, bu kavramı kullanmadıkları görülmektedir (**Şekil 5.5**).

Bu üç kavramın da yine küreselleşme döneminden sonra anlamsızlaştıklarından bahsedilebilmektedir. Zaten artık, uluslar ve kültürler arası bir mecrada süregiden sanatsal alışverişlerin böyle oldukları, sivil sanat inisiyatiflerince tekrar vurgulanmaz. Kurumsal oluşumlar, galeriler ve müzeler için ise hala kimlik tanımlarında belirtilmesi gereken bir faktördür (**Şekil 5.6**).

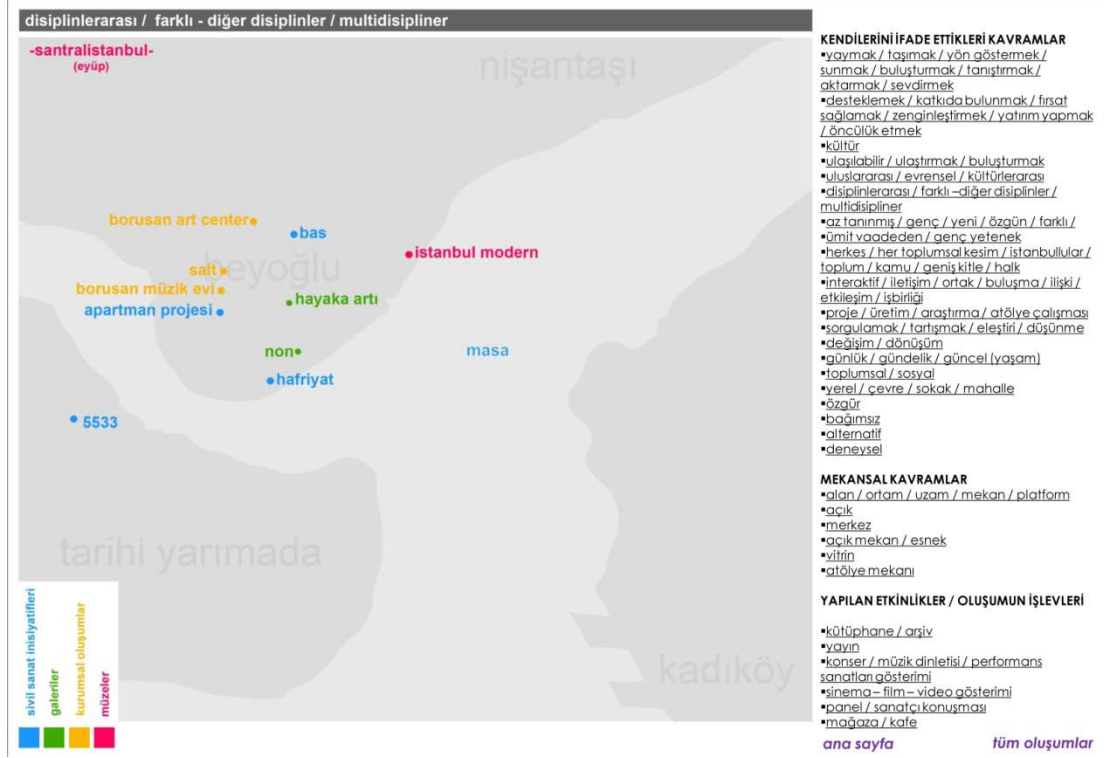


**Şekil 5.5 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (ulaşılabilir / ulaştırmak / buluşturmak).



**Şekil 5.6 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (uluslararası / evrensel / kültürlerarası).



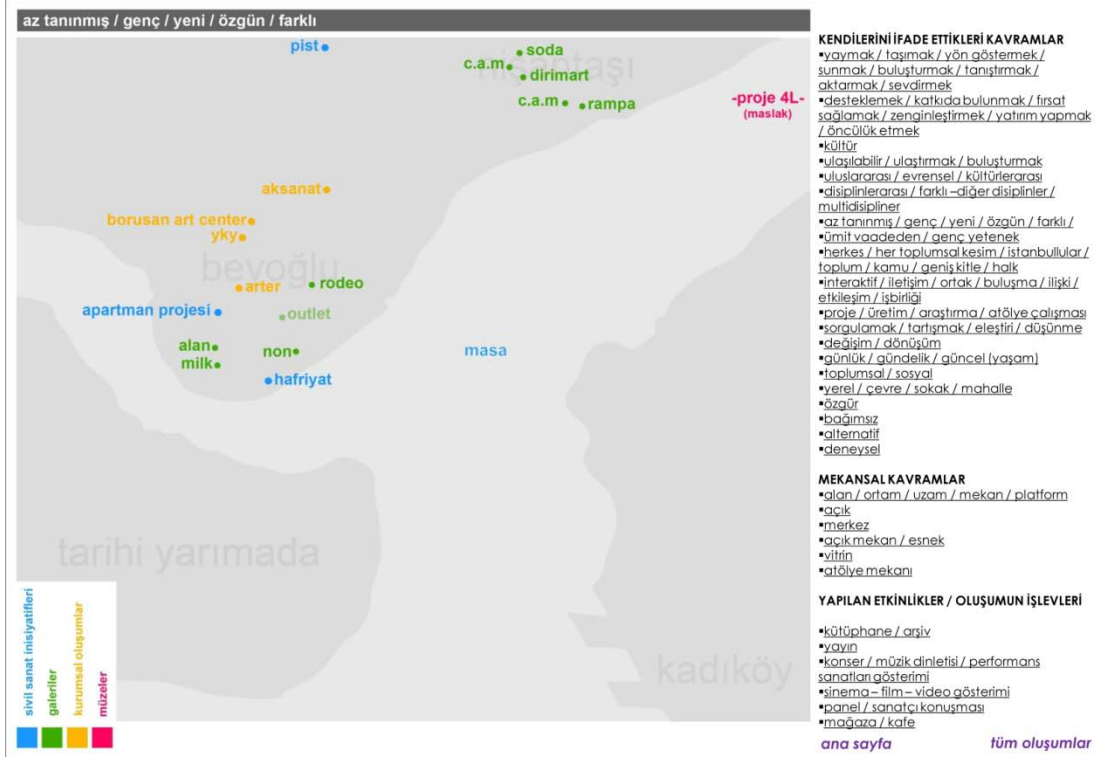


**Şekil 5.7 : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (disiplinlerarası / farklı-diğer disiplinler / multidisipliner).**

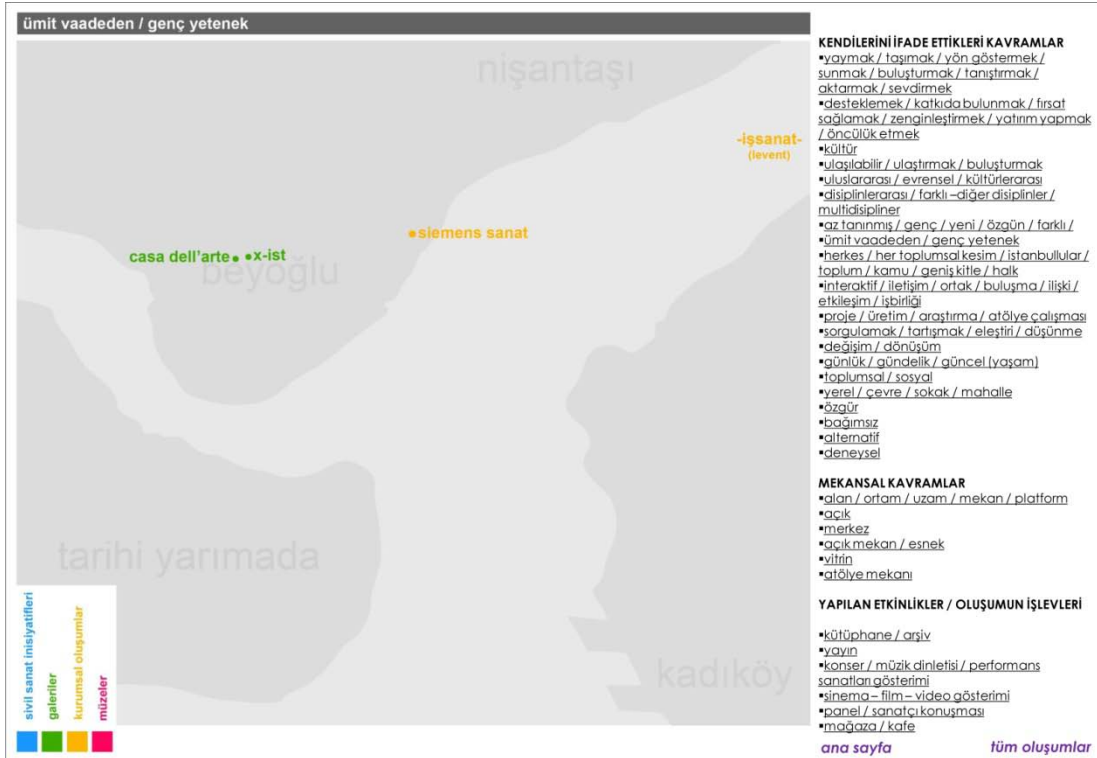
Farklı disiplinlerden kişilerin aynı proje altında birlikte çalışmasıyla ilgili bu anahtar kelimeler, aslında bir yöntem bilgisi içerirler. Bu da sanatın üretiminin de bu kurumların bünyesinde yapıldığı anlamına gelebilir. Fakat bu haritadaki oluşumların hepsi bunu bir yöntem bilgisi olarak sunmaz ve bazen sergilenen işlerin farklı disiplinlerden kaynaklandığına değinmiş olurlar. Bu slaytın “üretim” ve “atölye çalışması” slaytlarıyla birlikte ele alınması daha doğru olabilir (**Şekil 5.7**).

Güncel sanat sergileyen çoğu kurum ve oluşum yeni olan güncel sanat icra eden genç güncel sanatçıları kendine çekmektedir. Sivil sanat inisiyatiflerinin motivasyonu, henüz işlerini herhangi bir galeride sergilememiş, okuldan yeni mezun olmuş genç sanatçılara kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam yaratmak iken, galeriler ve kurumsal oluşumların onları keşfetmek istedikleri söylenebilmektedir (**Şekil 5.8**).

Bu iki kavram da aslında “genç” ya da “yeni” anlamına gelse de yine, bugün için modası geçmiş ve modernist bakış açısındaki kurumlar tarafından kullanılmaya devam eden betimlemelerdir. Galerilerden “casa dell’arte” ve “x-ist” ise yeni galeriler olsalar ve güncel bakış açısını vurgulayan diğer anahtar kelimeleri barındırsalar da burada yer almaları ilginçtir (**Şekil 5.9**).

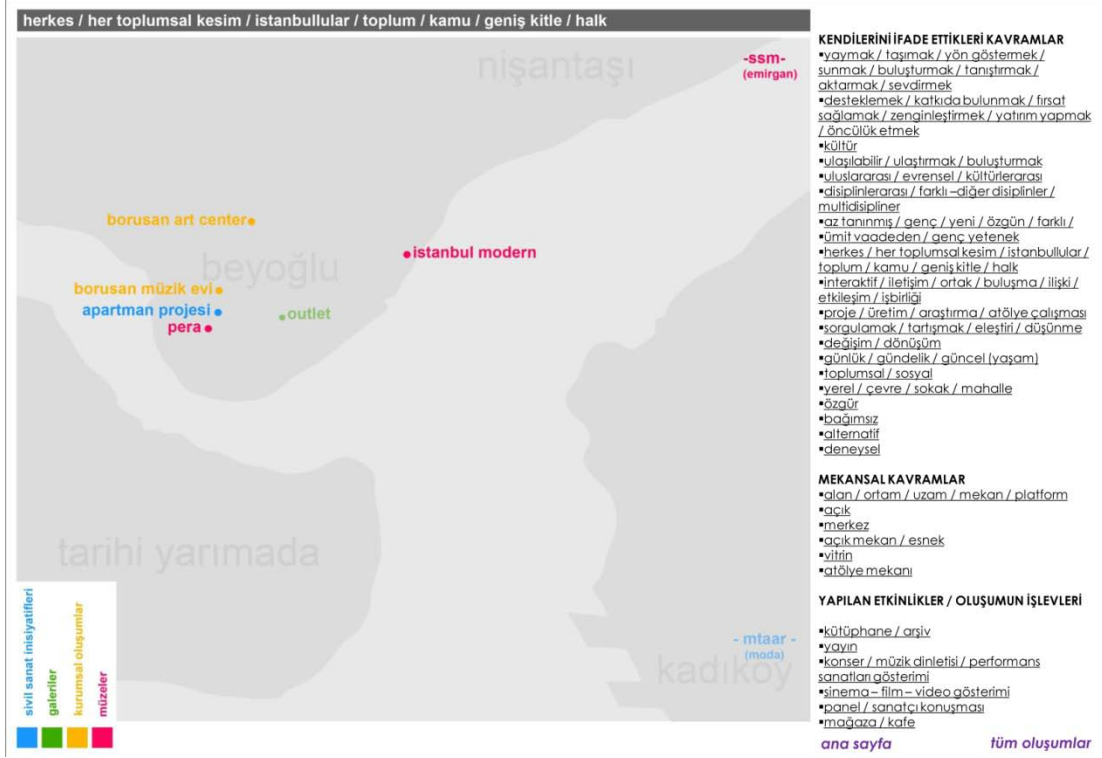


**Şekil 5.8 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (az tanınmış / yeni / özgün / farklı).



**Şekil 5.9 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (ümit vaadeden / genç yetenek).



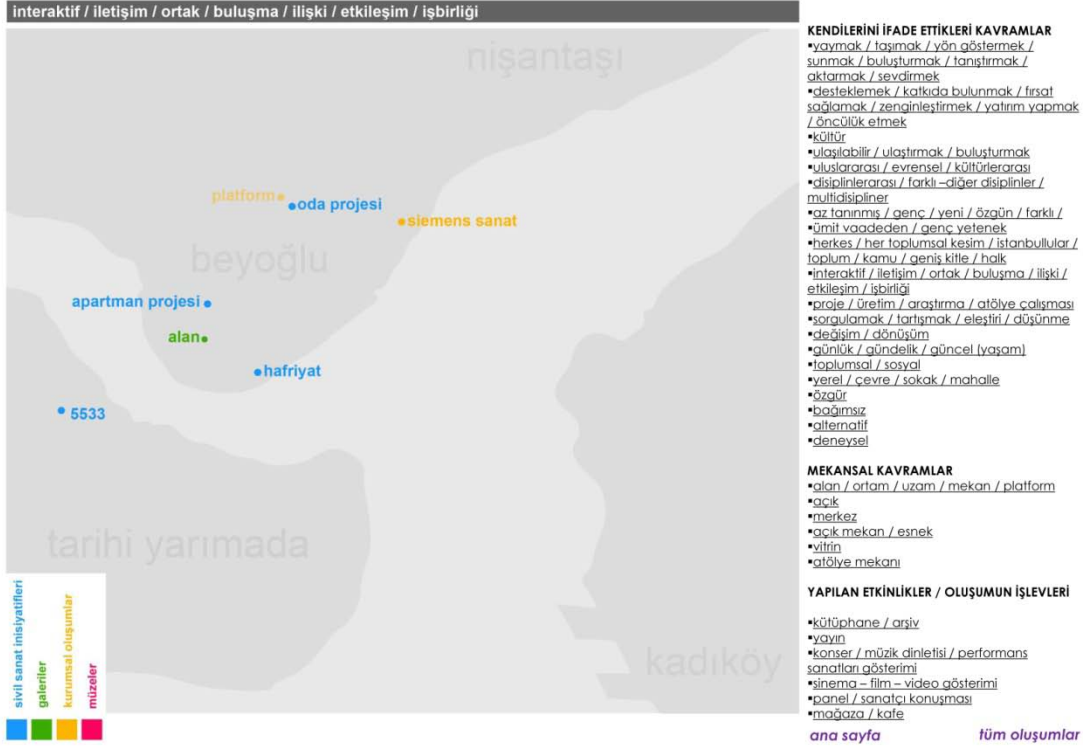


**Şekil 5.10 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (herkes / her toplumsal kesim / istanbullular / toplum / kamu / geniş kitle / halk).

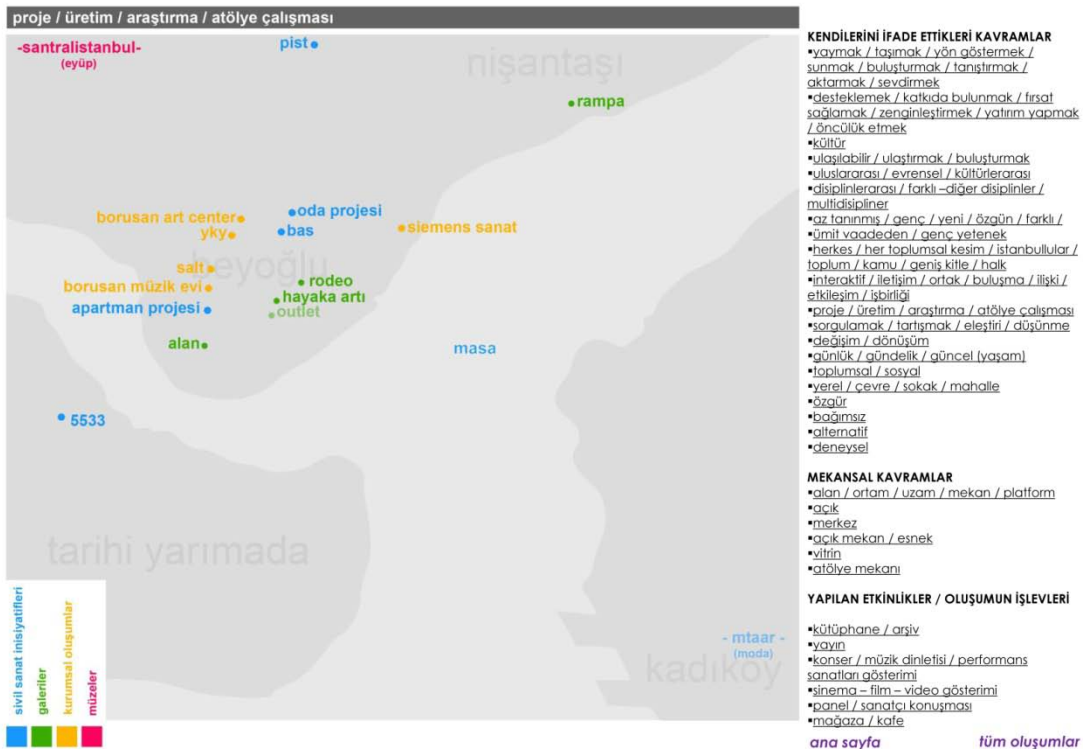
Hedef kitlede kimseyi ayırt etmeden, herkese seslendiklerini vurgulayan oluşumlar, bu slaytta görüldüğü gibi çoğunlukla müzeler ve kurumsal oluşumlar olmaktadır. Bu kavramlar arasından, sivil sanat inisiyatiflerinin kullandığı tek kelime ise “herkes”tir. Bunun, diğerlerine göre daha az söyleyerek daha geniş bir kapsama alanına sahip olduğu tespiti yapılabilir (**Şekil 5.10**).

Üretimin birlikte yapılmasını ifade eden bu “işteş” kavramlar daha çok sivil sanat inisiyatiflerinin kimlik tanımlarında kullanılmaktadır. Galerilerden ise Beyoğlu ve Tophane tarafındakilerin böyle bir tavır içinde oldukları görülmektedir (**Şekil 5.11**).

Üretimin vurgusunu yapan bu kavramları yine en çok sivil sanat inisiyatiflerinin kullandığı görülmektedir. Galeriler genelde “proje” kavramını kullanmaktadırlar. Bunun sebebi, açılacak sergilerde sanatçılarına önerdikleri, hem onları yönlendirerek hem de ve onlarla beraber çalışarak ürettikleri projelerdir. Diğer yandan da bu kavramları kullanan galeriler de diğerleri gibi sergi tasarlamaktadırlar fakat bu işten “proje” olarak bahsettiklerinde ya da “üretim” dediklerinde, yeni bir bakış açısını da yaratmaya çalıştıklarını vurgulamış olurlar. Kurumsal oluşumlar için de yine aynı şey geçerli olabilmektedir. Fakat kendileri aynı zamanda birer, sosyal

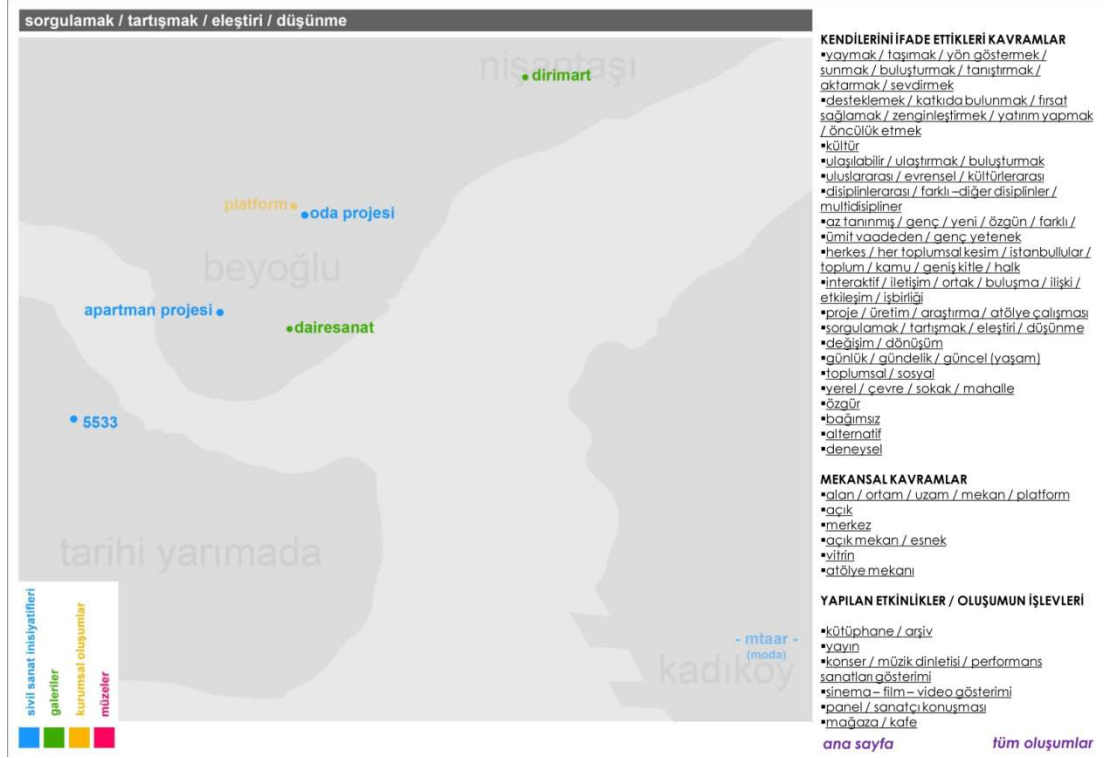


**Şekil 5.11 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (interaktif / iletişim / ortak / buluşma / ilişki / etkileşim / işbirliği).



**Şekil 5.12 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (proje / üretim / araştırma / atölye çalışması).

sorumluluk projesi olduklarından araştırma ve atölye çalışmaları için de birer zemin oluşturduklarından bahsedilebilir (**Şekil 5.12**).

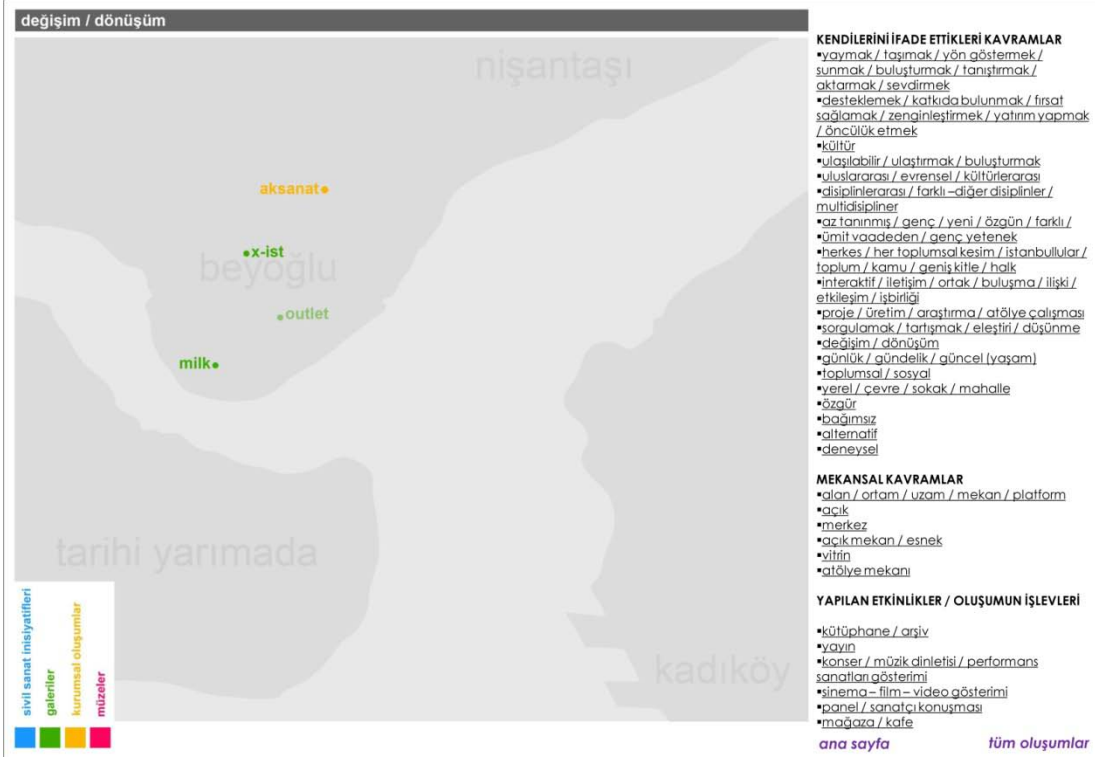


**Şekil 5.13:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (sorgulamak / tartışmak / eleştiri / düşünme).

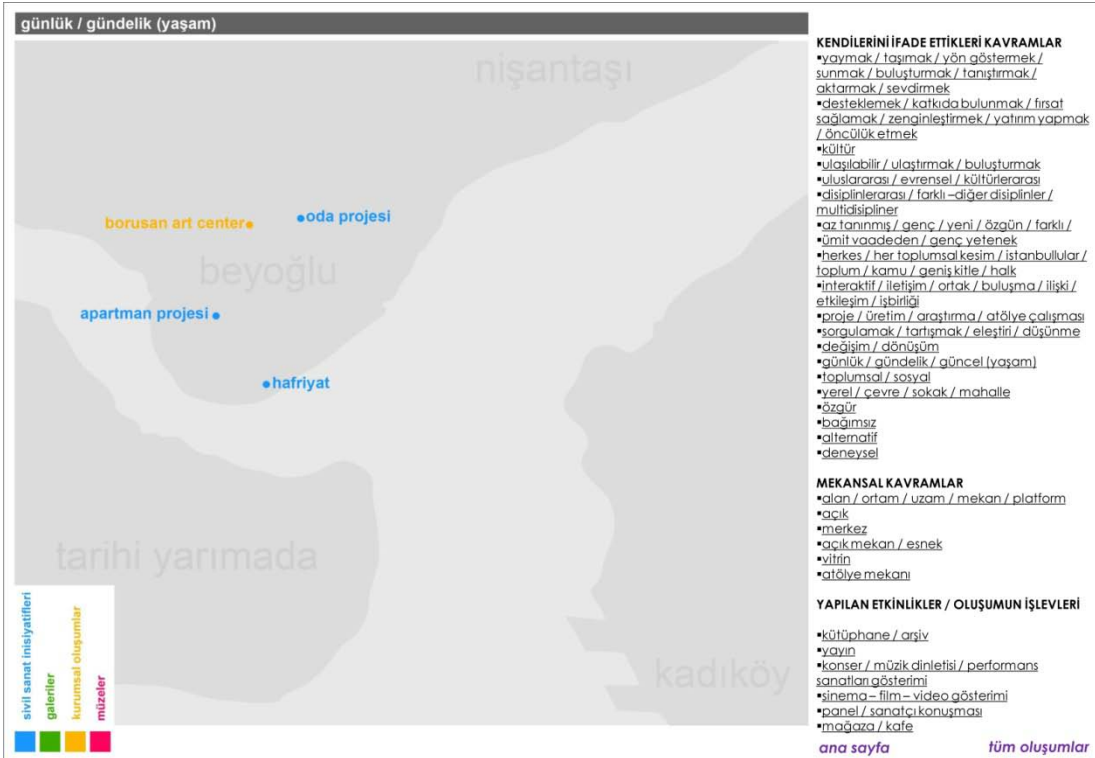
Varolan düzeni dert edindiklerini ve bununla ilgili çözümler aradıklarını ifade eden bu kavramlar da en çok sivil sanat inisiyatifleri tarafından kullanılmaktadırlar. Galerilerden, Tophane'de inisiyatif altyapısıyla kurulduklarından bahseden Daire Sanat ile “eleştirel düşünceyi” (Daire Sanat) desteklediklerinden bahseden Nişantaşı'ndaki Dirimart bulunmaktadır. Ve kurumsal oluşumlardan yalnızca Platform'da bu görünmektedir. (Platform'un devamı olan Salt'ta bundan bahsedilmemiş olması ilginçtir fakat bu şekilde çalışmadıkları anlamına da gelmemektedir.) (**Şekil 5.13**).

Bu kavramların yine daha çok galeriler tarafından kullanılmaları ve sivil sanat inisiyatiflerinin bu slaytta hiç bulunmaması ilginçtir (**Şekil 5.14**).

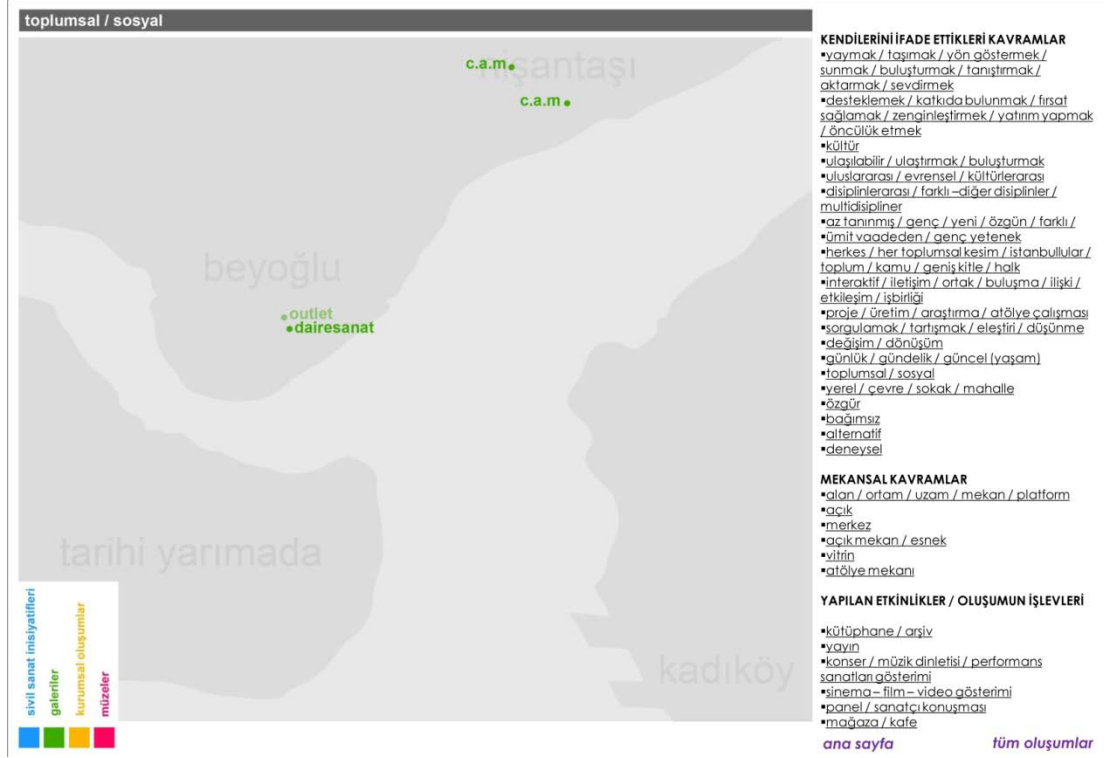
Sanatın, alışverişinin yapılabildiği bir meta olmasından öte, sanat için sanatın ya da çevresel koşullardan etkilenmiş olan sanatın vuku bulduğu sivil sanat inisiyatifleri bu kavramları daha çok kullanmaktadır. Kurumsal oluşumlardan ise “Borusan Art Center”, Beyoğlu'ndaki herkese açık sanatçı atölyeleriyle, burayı sokaktan geçenin ziyaret edebileceği bir yere dönüştürmek istemiştir (**Şekil 5.15**).



**Şekil 5.14:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (değişim / dönüşüm).



**Şekil 5.15 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (günlük / gündelik).

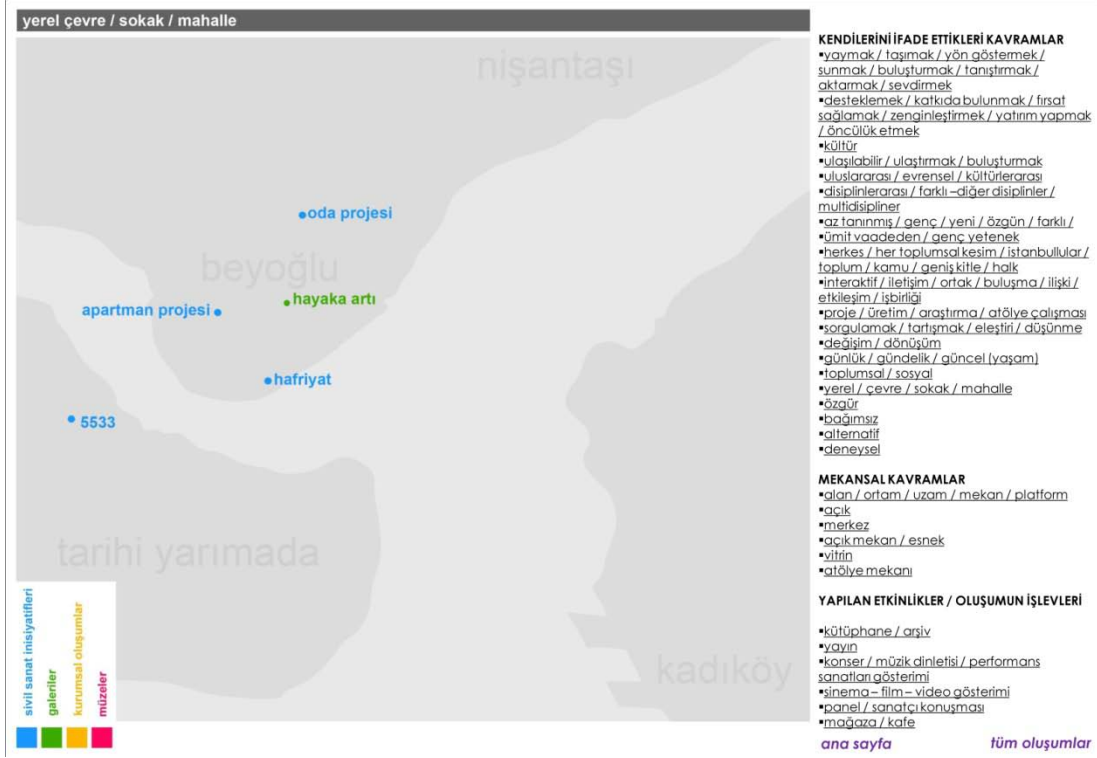


**Şekil 5.16 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (toplumsal / sosyal).

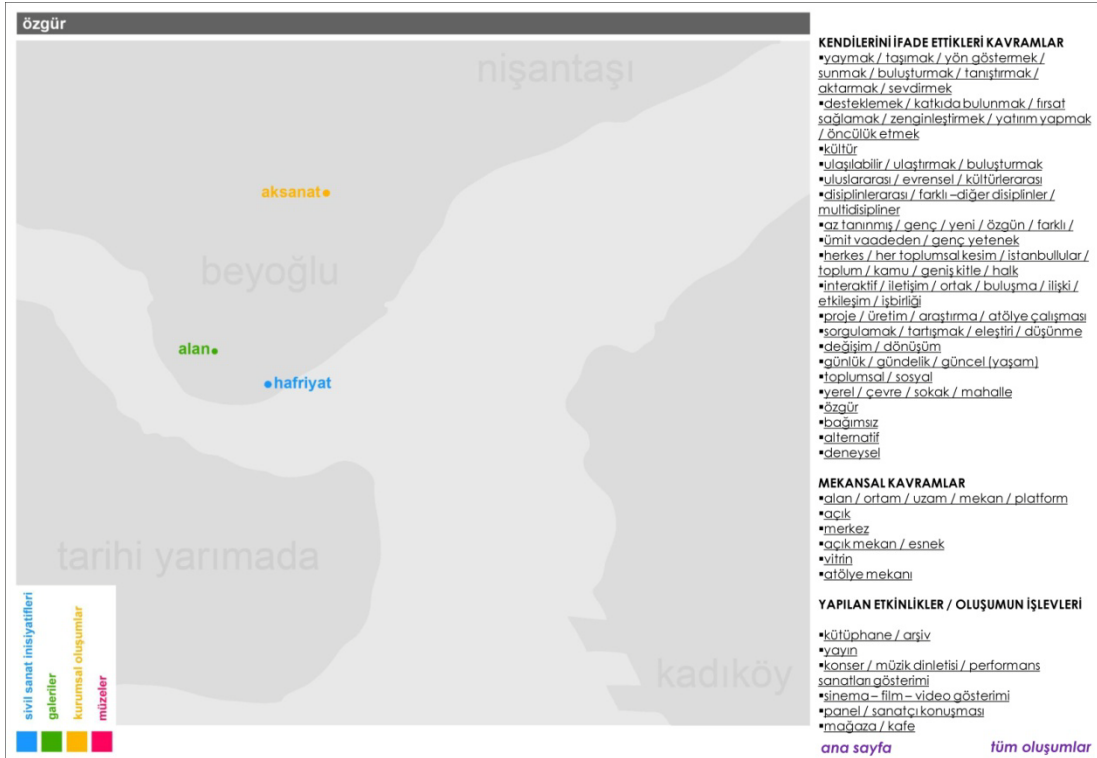
Bunlar yalnızca galerilerde kullanılan kavramlar olarak gözükmemektedir. Daha çok sergilenen sanatın içeriğiyle ilgili olmakla beraber bunlar, aslında güncel sanatın kendi tanımının içindeki kavramlardır (**Şekil 5.16**).

Bunlar daha çok sivil sanat inisiyatiflerince dert edinilen kavramlar olmaktadır. Onların, çevreleriyle ve çevre sakinleriyle kurdukları ilişki diğer güncel sanat oluşumlarından daha güçlüdür. Galerilerden, Tophane'deki "hayaka artı"nın ise ticari galericiliği bir geçim kaynağı olarak sürdürmesi fakat inisiyatif anlayışına sahip olması ve çevresel ilişkilerinin hem ticari hem sanat üretimi açısından güçlü olması sebebiyle bu slaytta yer aldığı söylenebilmektedir (**Şekil 5.17**).

Özgürlük, bağımsız olmaktan farklıdır. Ütopik ve şaibeli olarak nitelendirilebilir. Bu farkındalık sebebiyle günümüzde sıklıkla rastlanmamaktadır. En azından finansal açıdan bağımsız kurumların kendilerini böyle nitelendirmeleri beklenebilir. Ve burada kurumsal oluşumlardan Aksanat'ın bu kelimeyi kullanıyor olması dikkat çekicidir (**Şekil 5.18**).

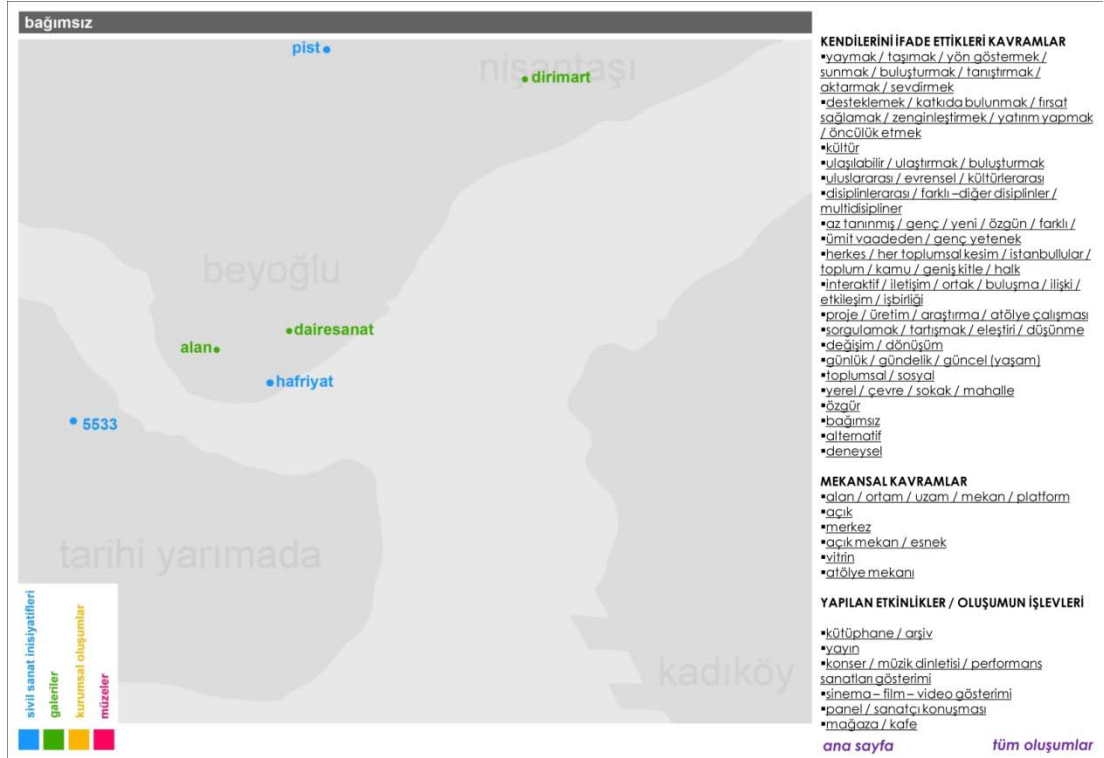


**Şekil 5.17 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (yerel çevre / sokak / mahalle).



**Şekil 5.18 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (özgür).





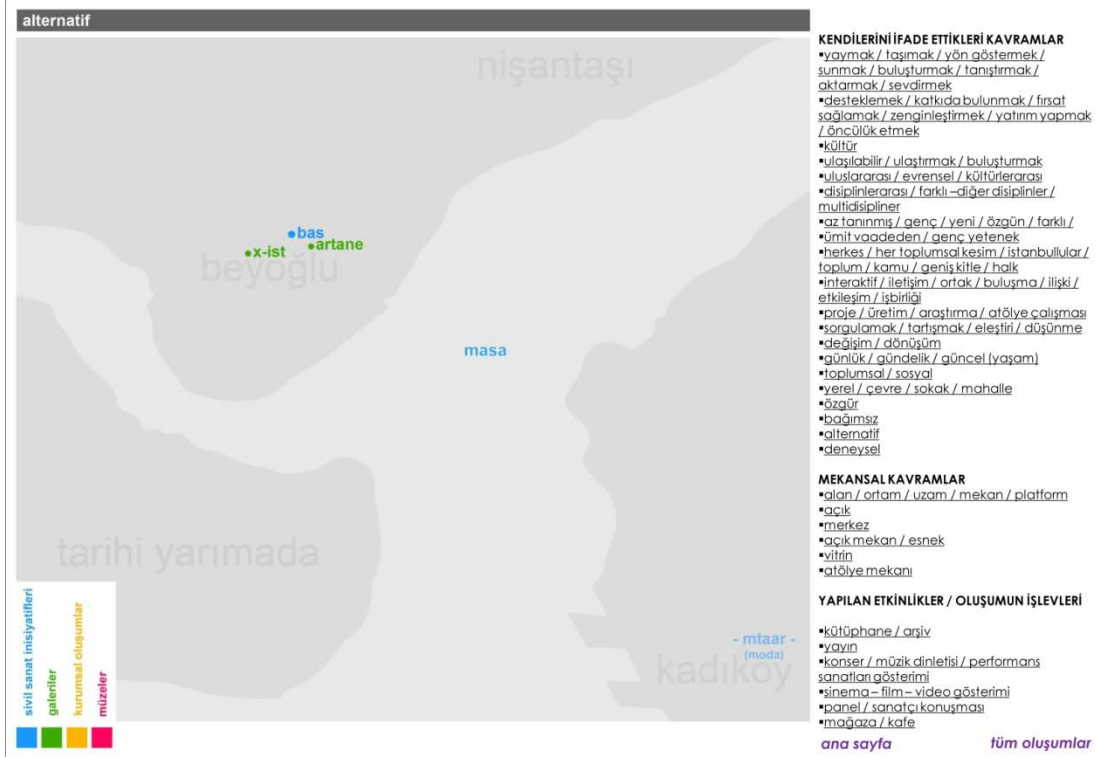
**Şekil 5.19** : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (bağımsız).

Bağımsızlık günümüzde “özgür”den daha sık kullanılır bir kavramdır. Sivil sanat inisiyatiflerinin kendileri finansal açıdan bağımsız oldukları için bu kavramın onlar tarafından kullanılması normal karşılanabilmektedir. Galerilerden ise yine Tophane’de, yine kendi kendini döndürecek kadar gelir sağlayan Alan ve inisiyatif altyapısıyla kurulmuş olduklarını söyleyen Daire sanat ve Nişantaşı’nda “dirimart” bulunmaktadır (**Şekil 5.19**).

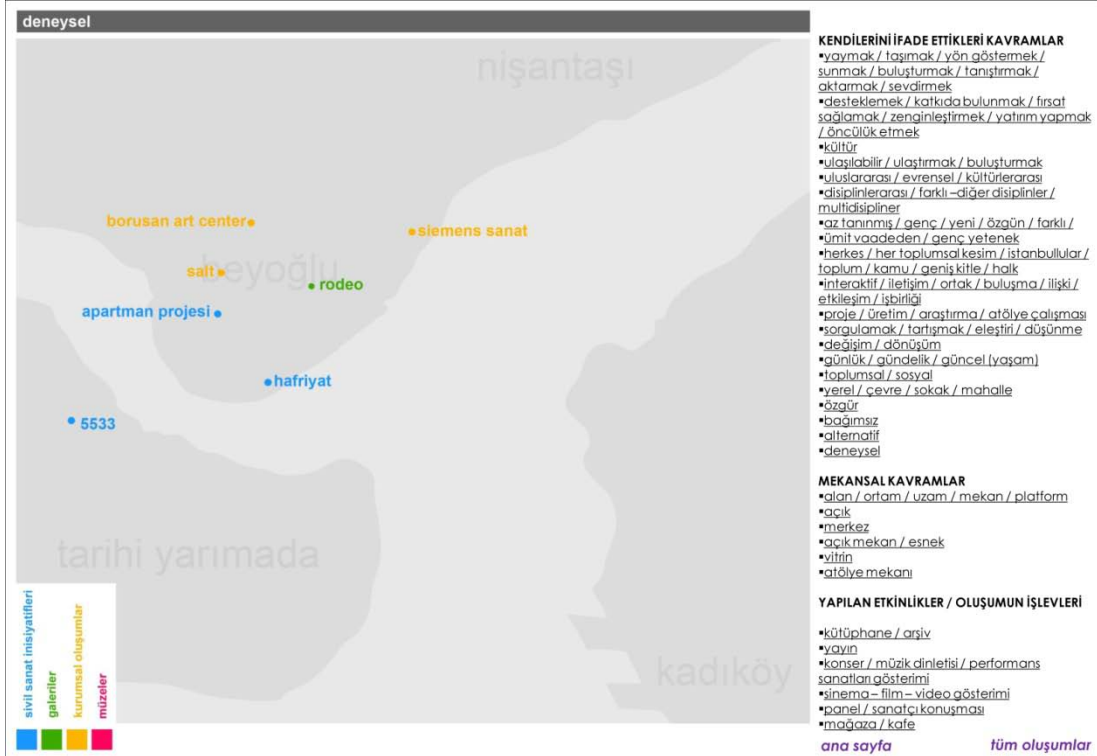
Bu da, sistemin kendisi içerisinde alternatif olarak konumlanan sivil sanat inisiyatifleri ve sergiledikleri işler açısından alternatif olduklarını belirten galeriler tarafından kullanılmaktadır (**Şekil 5.20**).

Deneysellik de süreç ile ilgili bir kavramdır. Bitmemişliği vurgular. Bu, güncel sanatın ve güncel sanatçının bakış açısında bulunmaktadır. Sanatçı inisiyatiflerinin bu kavramı kullanmaları normaldir. Kurumsal oluşumların da yine bu yöntem ile çalıştıkları görülmektedir (**Şekil 5.21**).

Bir kurum kendisini net olan işlevsel niteliği yerine bu tür mekânsal kavramlarla betimlediğinde, geniş ve muğlak bir nitelendirme yapıldığı için; o kurumun tahmin edilebilecek niteliklerinin ötesinde bir şeye daha sahip olduğu kanısına sahip olunabilmektedir. Bu kavramların her birinin ortak özelliği ise insan faktörünü içermeleridir. Dolayısıyla bunlar aynı zamanda, işbirliği, birlikte çalışma, tartışma gibi



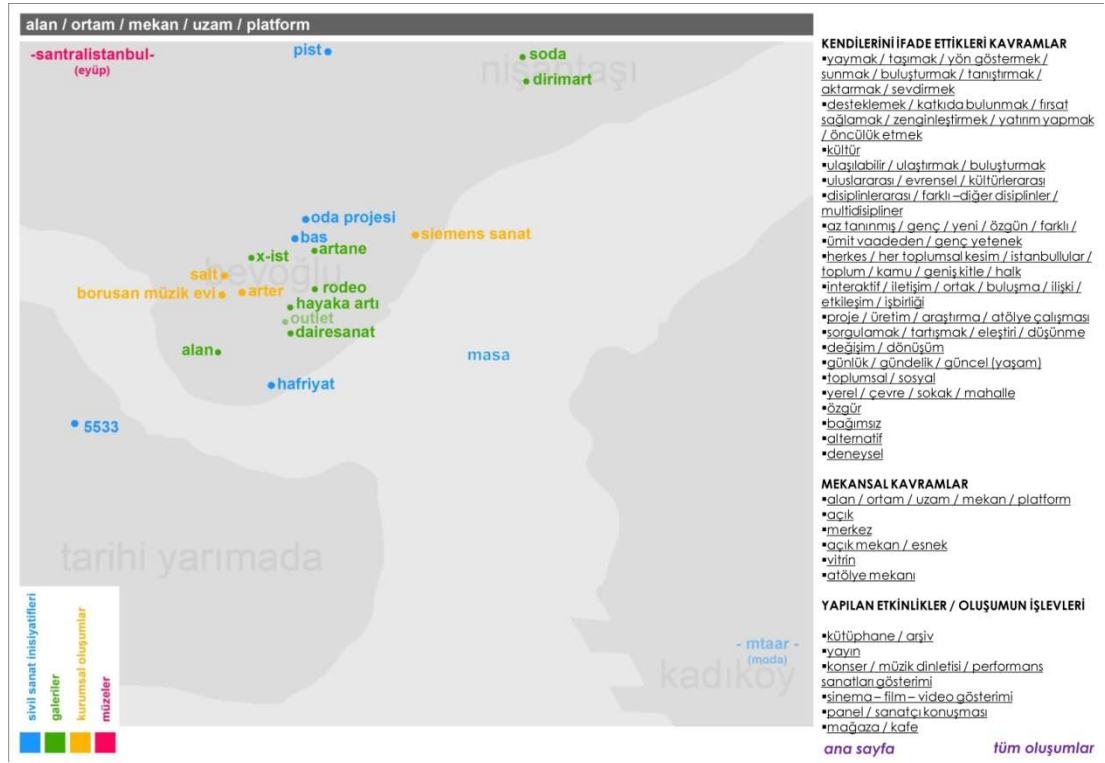
**Şekil 5.20 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (alternatif).



**Şekil 5.21:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (deneysel).



### 5.3 Mekânsal Kavramlar

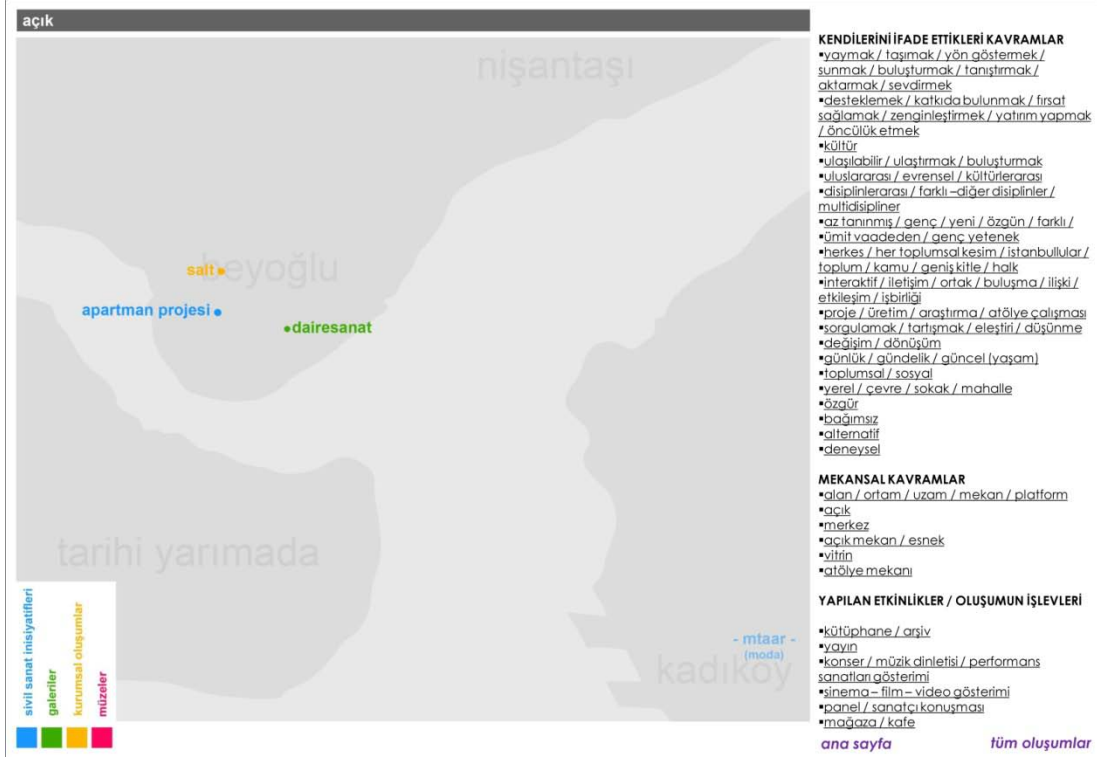


Şekil 5.22 : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (alan / ortam / mekân / uzam / platform).

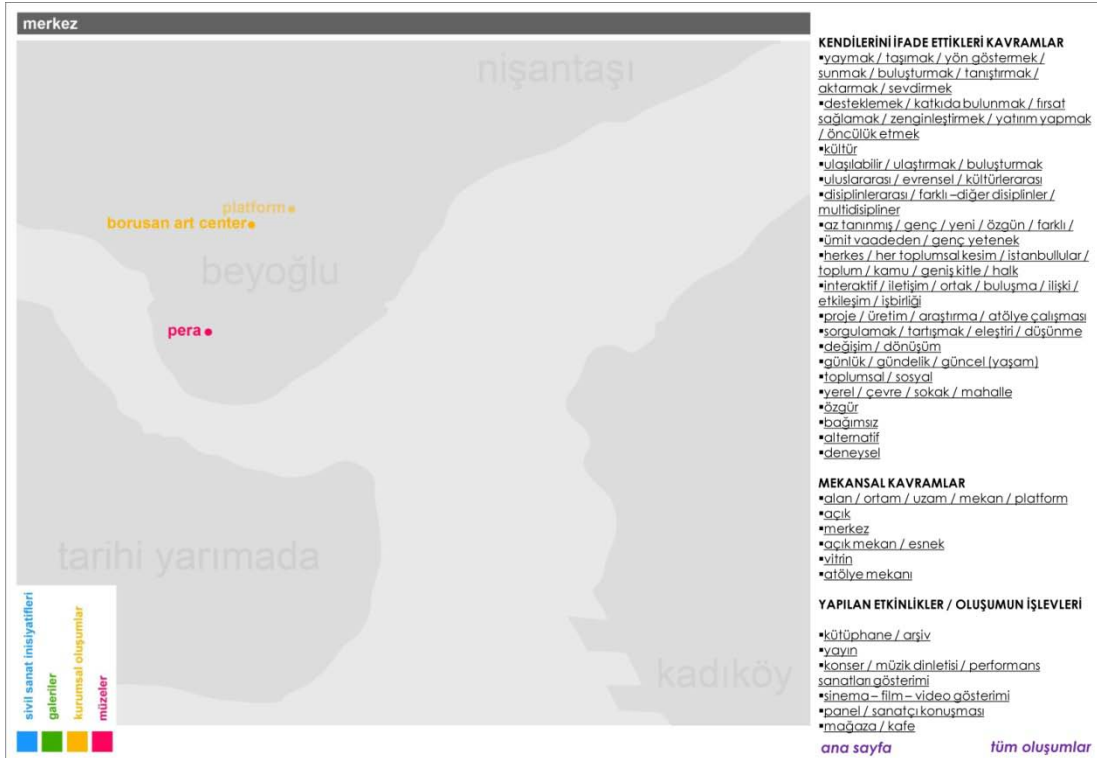
olguları da taşımaktadırlar. Slaytta görüldüğü gibi galerilerin, sivil sanat inisiyatiflerinin ve kurumsal oluşumların çoğunluğu bu kavramları kullanmaktadırlar. Müzelerden yalnızca müze fonksiyonunun dışında işlevleri barındıran Santral İstanbul bu haritada yer almaktadır (Şekil 5.22).

Açıklık, bir kurumun kapısından içeri girilebilmesinin sokakta yürümek kadar kolay olduğu bir durumu işaret etmektedir. Kurumsal oluşumlardan bu fiziksel olarak, sadece Salt'ta görülmekte, sivil sanat inisiyatiflerinden apartman Projesi'nin içine girilmesine zaten gerek olmamaktadır. Galerilerden Daire Sanat ile sivil sanat inisiyatiflerinden mtaar, "açık" olduklarını kimlik tanımlarında belirtmektedirler (Şekil 5.23).

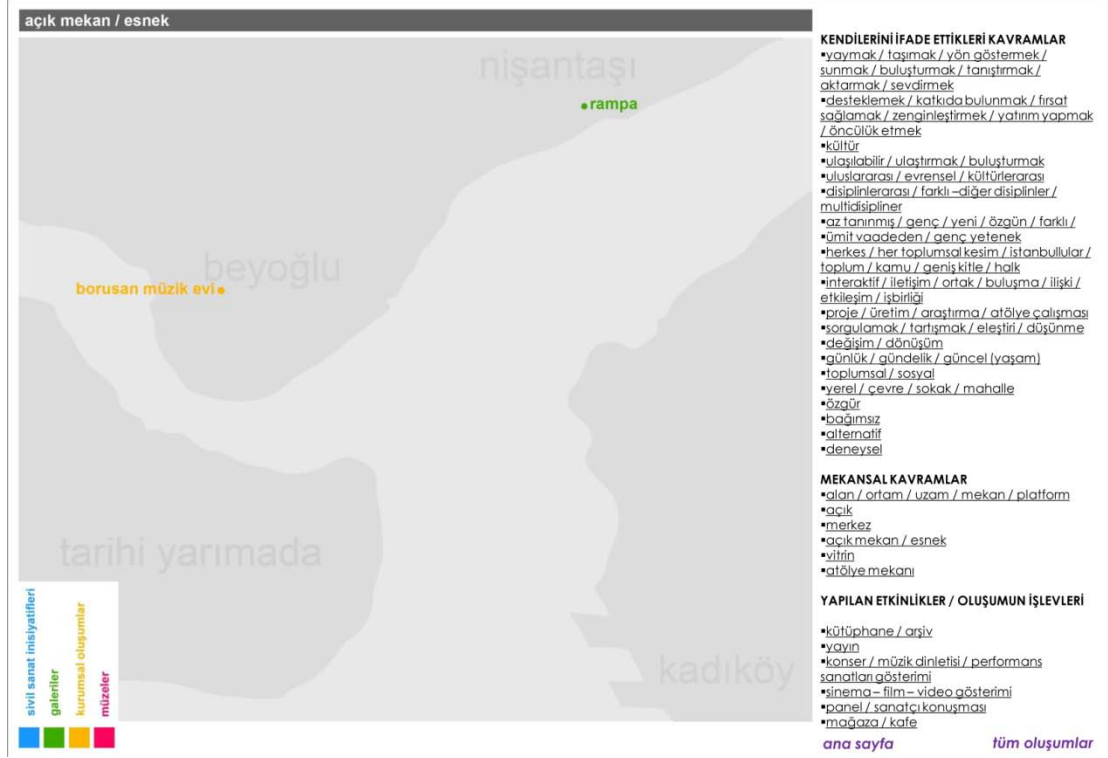
Merkez kelimesi, genellikle "kültür merkezi" tamlamasının içinde kullanılmakta fakat güncel sanat kurumlarınca sık rastlanılmamaktadır. Merkez, genellikle kompleks bir yapıyı, herşeyin bir arada bulunabildiği bir yeri anlatır. Artık çoğunluğu birden fazla fonksiyonu barındıran müzeler ve kurumsal oluşumlar ise artık bu kelimeyi fazla tercih etmezler (Şekil 5.24).



**Şekil 5.23 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (açık).



**Şekil 5.24:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (merkez).



**Şekil 5.25:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (açık mekân / esnek).

Bu, tamamen mimari bir tanımdır. Açık ya da esnek olarak tasarlanmış iç mekânın değişik yerleşimlere izin verebileceğini betimlemektedir (**Şekil 5.25**).

Bu, tamamen mimari bir tanımdır. Açık ya da esnek olarak tasarlanmış iç mekânın değişik yerleşimlere izin verebileceğini betimlemektedir (**Şekil 5.26**).

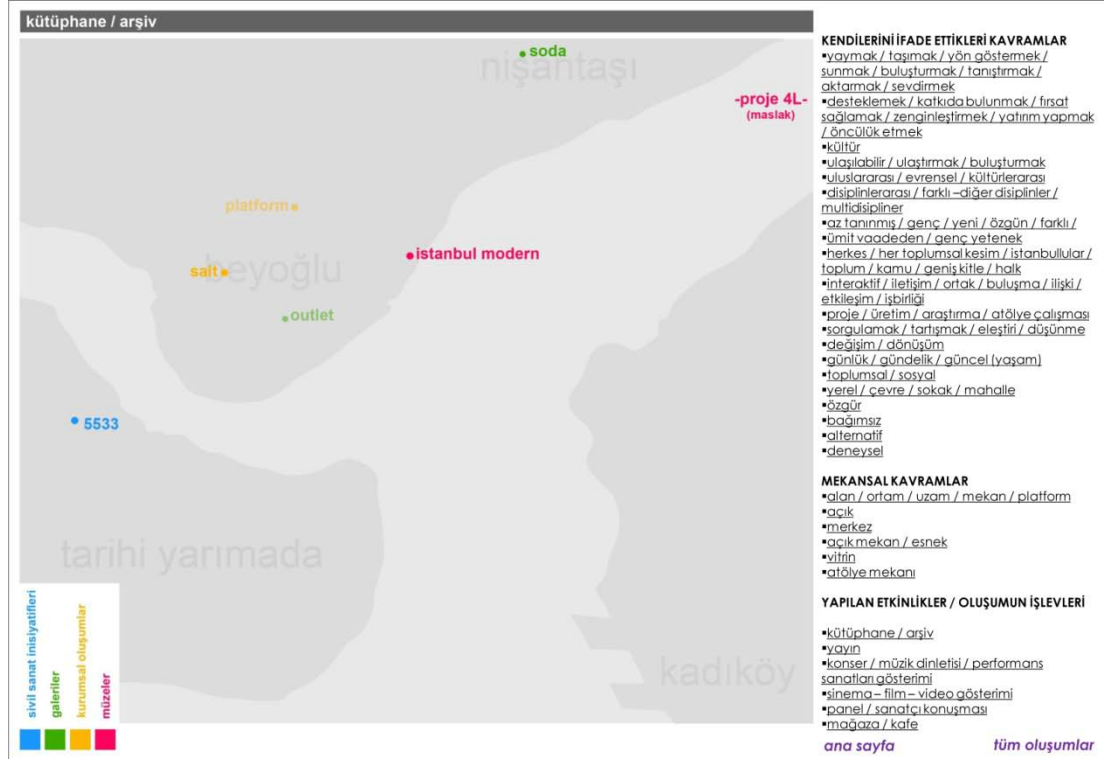
Bu, kurumların, kendi mekânları içinde kullanıcılar için tahsis ettiği ayrı bir atölye alanının bulunmasını belirtmektedir (**Şekil 5.27**).

Bu işlevi barındırmaları, o kurumların yalnızca sergi vb. geçici aktiviteler için gelip gitmesinden ziyade, mekânın kendi kullanıcılarını yarattığı bir durum oluşturmaktadır. Kullanıcının ücretsiz yararlandığı bu işlev, kurumu, kullanıcının çalışma ortamına dönüştürmekte ve böylece gerçekten “herkese” “açık” olabilmektedir (**Şekil 5.28**).

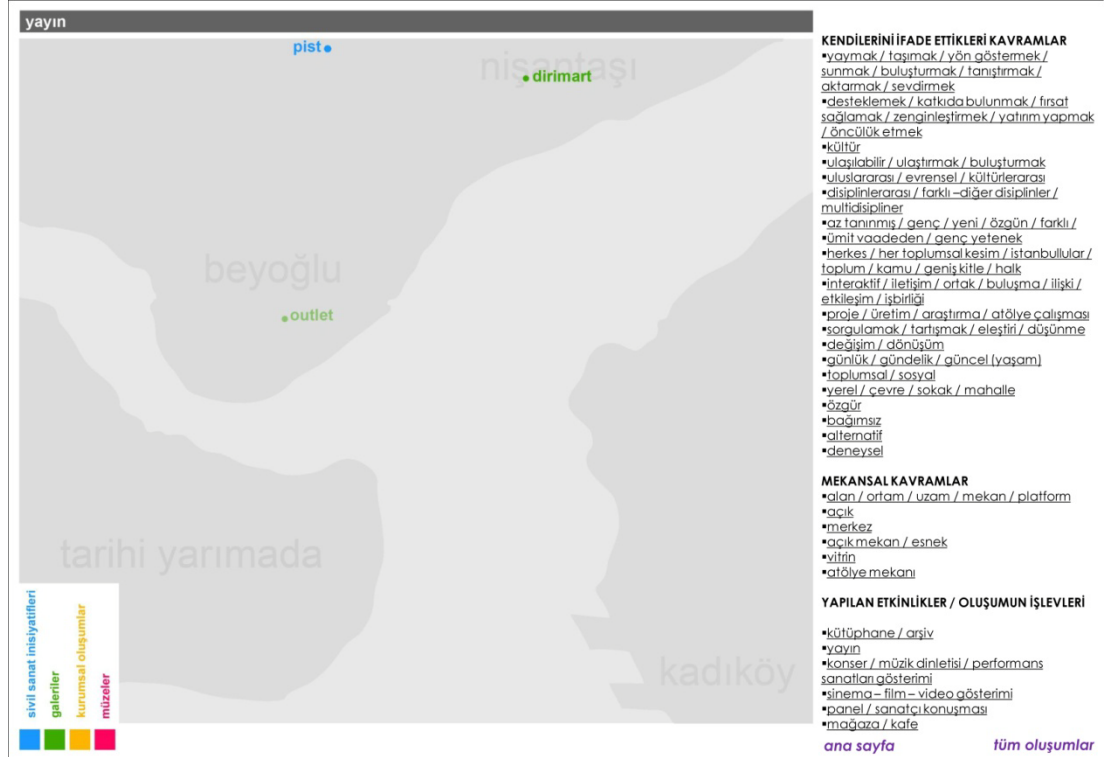
Ücretli ya da ücretsiz yayınlar yapılması da yine kurumun yaptığı bir hizmet olarak görülebilir. Sivil sanat inisiyatiflerinden Pist, tüm sanat mekânlarını aynı harita üzerinde toplayan, masraflarını, içinde yer alan mekânların ödedikleri ücret ile çıkaran List'i; dirimart galerisi, ücretsiz yayın RES'i çıkarmaktadır. Outlet ise ücretli güncel sanat içerikli yayınlar yapmaktaydı (**Şekil 5.29**).



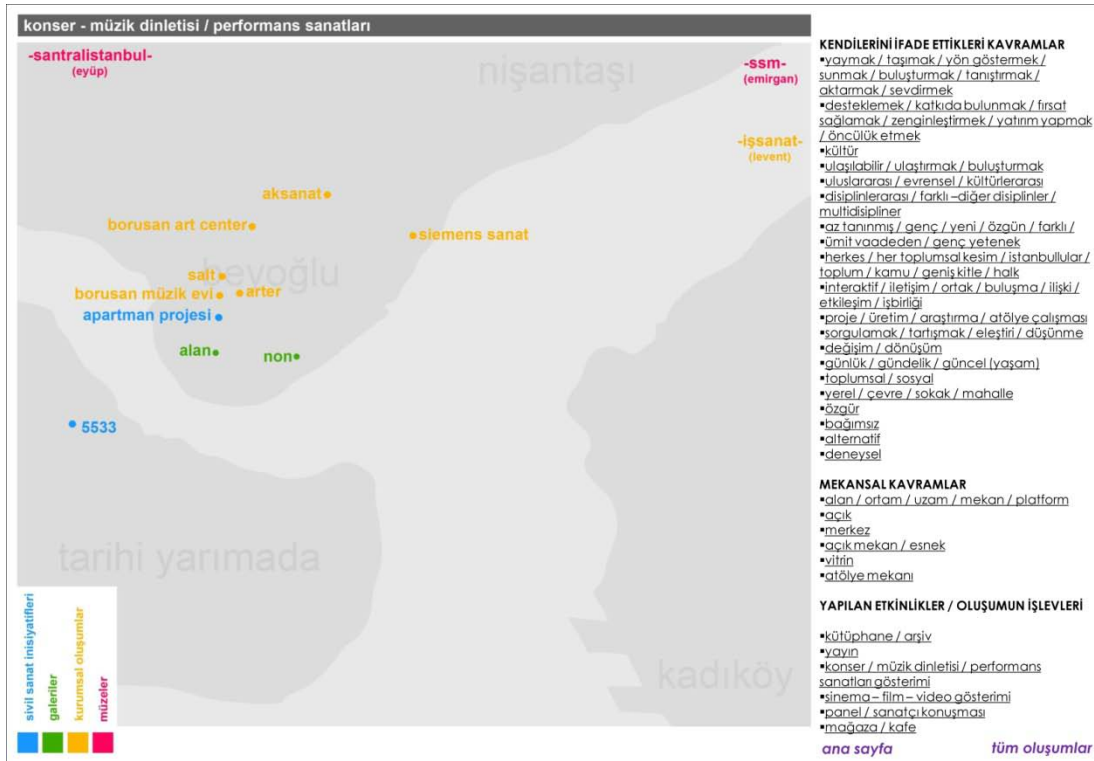
## 5.4 Yapılan Etkinlikler ve Oluşumun İşlevleri



Şekil 5.28 : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (kütüphane / arşiv).



Şekil 5.29 : İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (yayın).



**Şekil 5.30:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (konser – müzik dinletisi / performans sanatları).

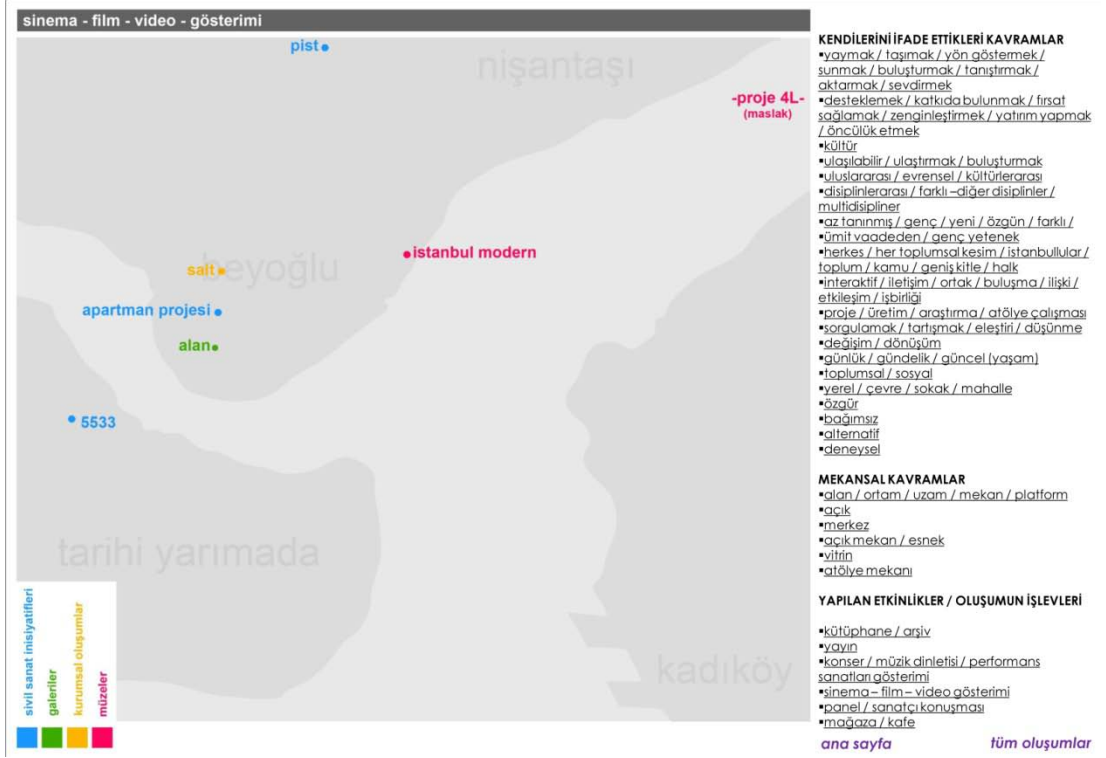
Bu tür etkinlikler için mekânsal fonksiyonları karşılamak daha çok büyük sanat kurumlarında mümkün olmaktadır. Plastik sanatlar dışında farklı disiplinlerden sanat gösterimleri genellikle kurumsal oluşumlarda görünmektedir. Müzelerden, Sakıp Sabancı Müzesi, caz dinletileri organize etmekte, Santral İstanbul ise kampüs alanını kullanarak büyük konser etkinlikleri düzenlemektedir. Galerilerden Non, kendi mekânını değil, Galata'daki Hamursuz fırını'nı bu tür aktiviteler için kullanmaktadır. Apartman Projesi ve 5533 ise kendi iç mekânlarını kullanmaktadırlar (Şekil 5.30).

Ücretsiz etkinlikler olan bu fonksiyonlar müzelerin ve kurumsal oluşumların azınlığında gösterilir. Sivil sanat inisiyatiflerinden Pist ve apartman Projesi, video gösterimlerini genellikle vitrinlerinde yaparlar ve böylece içeriye girmeye gerek kalmadan, sokağın kendisi bir sinema salonuna dönüşür (Şekil 5.31).

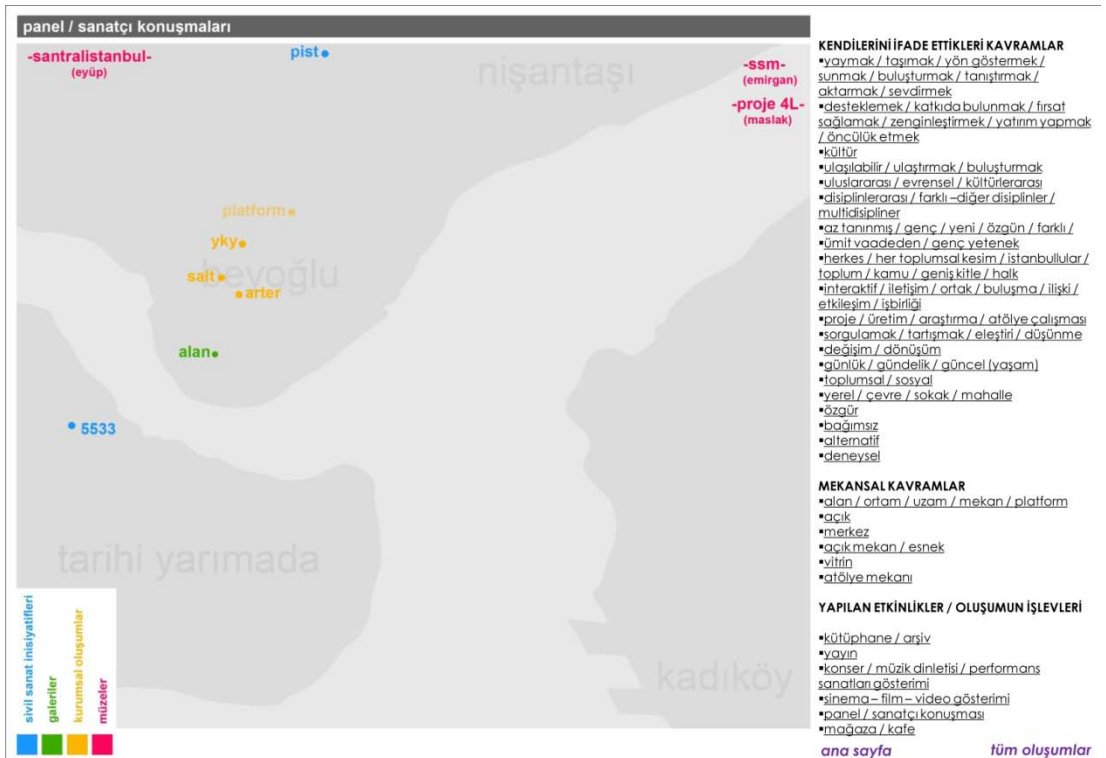
Bu fonksiyonlar da kurumsal oluşumlar, müzeler ve sivil sanat inisiyatiflerinde görülürken galerilerde rastlanmazlar (Şekil 5.32).

Bu, kurumların -bazılarında varolan- giriş ücretleri yanında, ek gelir olarak nitelendirilebilecek bir fonksiyondur. Belirli bir ekonomik seviyenin üzerindeki

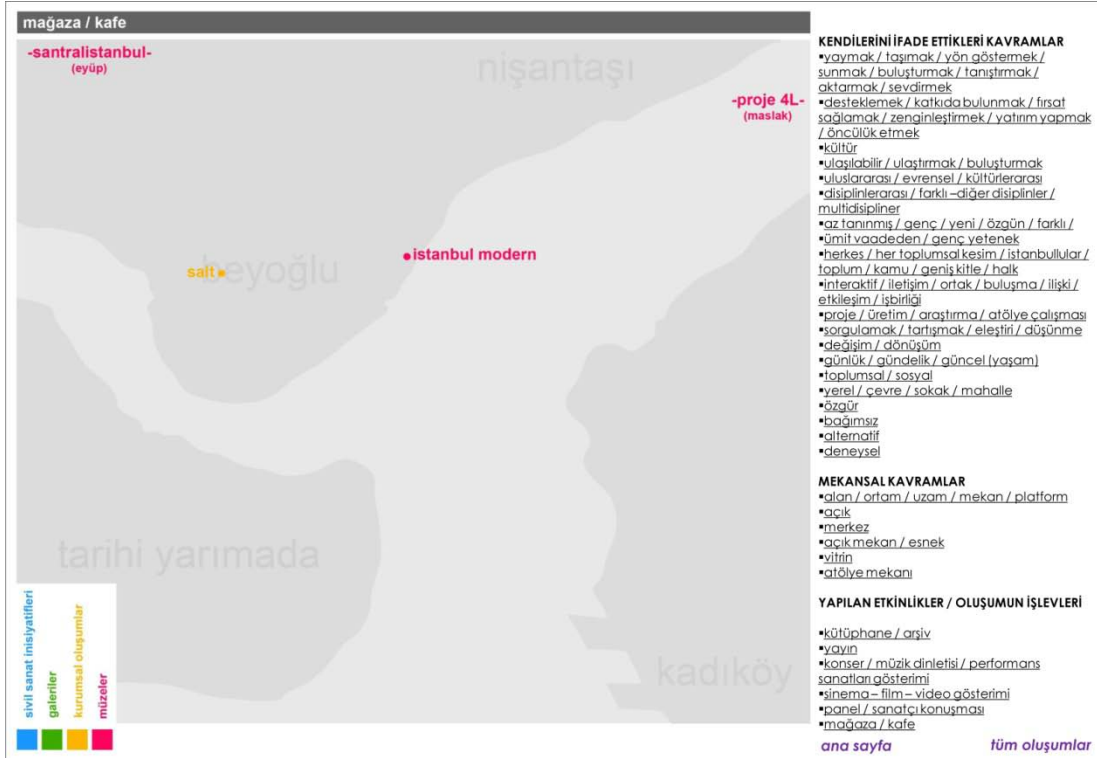




**Şekil 5.31:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (sinema – film – video gösterimi).



**Şekil 5.32 :** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (panel / sanatçı konuşmaları).



**Şekil 5.33:** İstanbul'daki güncel sanat oluşumlarının kavramsal haritası (mağaza / kafe).

kullanıcılara hitap eden bu fonksiyonların aynı zamanda, sergi mekânının kullanılabilirliğini arttırdığı da söylenebilir (**Şekil 5.33**).



## 6. SONUÇLAR

Bu tez güncel sanatın ve onun mekânının, İstanbul kenti üzerinden yapılan bir analizi olmuştur. Bunu yapabilmek için tez dört ana bölüme ayrılmış; öncelikle İstanbul'un Batılı sanat ile olan ilişkisinin dönüşümüne bakılmıştır. Sanatın bireysel girişimlerinin ve daha büyük bölgesel etkileşimlerinin kent ile ilişkisine değinilmiştir. Daha sonra da güncel sanatın tanımına, Türkçe'de ve Türkiye'deki hallerine, mekânın sanat ile olagelmış ilişkisine; daha sonra da İstanbul'da güncel sanat sergileyen ya da icra eden oluşumlar, kurumsal yapılarına göre kategorilere ayrılmış, ve 3.bölümde tablolar ve onların yorumlanması, bireysel olarak kurumların ele alınmasının sonunda, 4.bölümde de bunların grafiksel bir harita yardımıyla, İstanbul'daki yerleri üzerinden bir çapraz okuması yapılmıştır.

Sonuç olarak güncel sanat, 21. Yüzyıldaki halleriyle artık kendinden önceki tüm sanatları kapsar. Onları bazen yüceltir, bazen de kendi söyleyeceği sözün aracı haline getirir. Tüm biçimler ve içerikler bugünün sanatına dahildir. Sanatla her yerde karşılaşılabilir, karşılaşıldığının farkına bile varılmayabilir ya da özellikle izleyici olmaya gidilir. Sanat, kendine ait bir odada, mekânın içinde görünmeyen bir projeksiyon olarak, statik olanı hareketlendirirken görülebilir. İnteraktif sanatın belirli bir şekli yoktur. İzleyici, katılımcıdır. Tanımlanmış galeri mekânını reddeden sanat, sokakta, günlük hayatta, bir performans, graffitti ya da bir enstelasyon olarak aniden insanların karşısına çıkıverir. Bazen şeylerin imgesi, gerçeklerinin yerine koyularak bir şakaya dönüşebilir. Tüm bunların, belgelendikleri takdirde bir gün kendilerini yine bir galeride ya da çok izlenen bir web sayfasında bulabilmeleri de olasıdır. Satılamayan bir sanat üretimi artık sanatın spekülative ögesiyle dalga geçme derecesinde denense bile yine de satılması mümkündür. Günümüz sanatının kendine güveni o kadar yüksektir ki içinde bulunduğu politik, ekonomik ve sosyal sistemi sorgularken kendisini de eleştirmekten geri kalmaz. Fakat bu da yalnızca (ama "sadece" değil) eleştirdiği her şeyin meşrulaşmasının sağlanmasına yardımcı olur.

Sanatın mekânının geçirdiği dönüşüm, bu tezde çizgisel bir gelişim içindeymiş gibi anlatılmış olsa da sanatın mekân kullanımları yalnızca sanat eserinin kendisine bağlı değildir. Onu sergileyen kurumun kimliği, mekân üzerinde ciddi bir etki yaratır.

Kurumun, finansal yapısı, sergi yapma motivasyonu, kurucularının mesleki altyapıları sergilenen sanatın mekânıyla doğrudan ilişkilidir. Ve postmodern dönemin içinde olsak da modern veya modern öncesi döneme ait sergileme üslupları günümüzde hala kullanılmaktadır. Beyaz küp ise, yalnızca mekânsal bir tanım değildir. Bir kurumun beyaz küp olduğundan bahsedildiğinde, o yalnızca fiziksel mekânıyla bütünleşik bir tanım olmaz. Beyaz küp, modernist bakış açısına sahip her şeye gönderme yapar. Mekânın ve içinde sergilenenlerin tanımlılığı, bitmişliği, serginin nasıl bir yöntemle ortaya çıkarıldığı da mekânın beyaz rengi, sabit aydınlatmaları kadar önemlidir. Sergilerin üretimi disiplinler-arası bir üslupta, deneyliliği ön plana çıkararak, tartışıp sorgulayarak, eleştirerek yapılıyorsa; sergi esnasında izleyici, fikirleri olan bir katılımcı olarak kabul ediliyorsa, o kuruma beyaz duvarlı ya da tuğla duvarlı olsa da beyaz küp denmesi mümkün değildir artık.

İstanbul'daki sanat mekânlarının harita üzerindeki konumlarına bakıldığında; modern sanat müzelerinin, İstanbul'un kentsel dönüşüm planlamasının yapıldığı yerlerde, ülkenin kültür düzeyinde de olduğu gibi, dönüştürücü bir rol üstlendikleri görülmektedir. Bu, günümüz dünyasının post-endüstriyel kentlerinde sıklıkla örneğine rastlanan bir kentsel planlama yaklaşımıdır. Şehir içindeki kıymetli alanlarda bulunan ve artık kullanılmadıkları için tanımsızlaşmış eski endüstri yapıları ve onların çevresindeki alt-orta gelir seviyesindeki kent sakinlerinin yaşadıkları bölgeleri işlevlendirmek ve ekonomik ve kültürel açıdan kaldırmak amacıyla "kültür", dönüştürücü bir güç olarak kullanılır. Bu, kentsel kalkınma bağlamında bir zamanlar "sanayi"nin durduğu yere şimdi "kültür"ün yerleştirilmesidir. Ve yine sanayileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan artı değer kendisi, kültür kurumu, eğlence, sanayinin boşalttığı yeri doldurur. Barker'ın (2006), David Harvey'den aktardığına göre, "kentsel yenilenme" başlığı altındaki "lokomotif" kültür projeleri, Avrupa'da 1970'lerin ortalarındaki petrol krizi ve çoğu sanayi yapısının işlerliğini yitirmesi ile ortaya çıkar (s. 152). Türkiye'de ise 90'lardan sonra, sanayinin şehir dışına kayması ile boşalan eski sanayi yapıları yeniden değerlendirmeye alınmaya başlansa da asıl 2000'lerden sonra bu, hızlanarak devam eder. Bunda, Türkiye bağlamında 1987'den beri süren bienallerin büyük etkisi olduğu düşünülebilir. Çünkü bienaller, sergi mekânı olarak tasarlanmamış kentsel bölgeleri ya da mekânları, bu amaçla geçici olarak kullanıp denemelerinin yapılmasını sağlar. İlk başta, bienalde kullanılmadıysa da, yapı ortaya çıktıktan sonra bienal mekânına dönüşür (Santralİstanbul) ve bu oluşumlar birbirlerini beslerler. İstanbul Bienallerinin yabancılar tarafından kürate edilmesi ve bütçesinin de yıllar geçtikçe artmasıyla doğru orantılı olarak İstanbul gittikçe daha çok dışarı açılmaya başlar ve her sene

yabancı ziyaretçi sayısını artırır. Günümüzde, İstanbul Bienali için özellikle gelen yabancı kültür-turistlerine sık rastlanmaktadır. Belki de İstanbul'daki mekânlar açısından, yurtdışındaki post-endüstriyel yapıların kültür kurumunu dönüştürülmesi eğiliminin gündeme gelmesi, kültür-turizminin baş tetikleyicisi olan bienaller yardımıyla olmuştur. Türkiye'de, gelişmiş dünya ülkelerinin izlediği bu kalkınma politikasının izinden gidilir fakat dünya ülkelerindeki istihdam ve kentsel kalkınma beklentilerini de karşılayamamış bir sistemdir bu (Barker, 2006, s. 154). Türkiye'de amaçlananın da kentsel kalkınma olduğu şüphelidir aslında. İlk yola çıkışın, baştan beri "soylulaştırma" olduğu görülür. Fakat soylulaştırma girişimi olarak bakıldığında bile, özel sektör ve kamusal sektörün birlikte çalışamamaları sebebiyle hedeflenen bu politikalar da beklendiği gibi işlemez (Bakbaşı & Kürkçüoğlu, 2010). Kar amacı gütmeyen, kentin ve ülkenin kültür ve eğitim seviyesini yükseltmek niyetinde olan bu kurumlar aslında Türkiye'de yine kapalı bir çevrenin içinde hareket gösterirler. Çevrelerinde yaşayan ve çalışan kent sakinleri, bu mekânları bir türlü kullanamazlar. Dolayısıyla Barker'ın değindiği "lokomotif" bir projeden çok da bahsedilemez. Yalnızca İstanbul Modern için çevresini tetikleyici bir unsur olduğu söylenebilir. Fakat bu da, İstanbul Modern'in oradaki varlığıyla mı yoksa spekülative ve hayalet bir proje olarak ortada kalan Galataport ile mi, ya da artık Beyoğlu'na sığmayan sanat piyasasıyla mı ilgilidir kolaylıkla ayırt edilemez. Birer kültür ve eğitim kurumu olan bu müzeler, ilköğretim, lise ve üniversite seviyesinde gruplara indirimler yaparak teşviklerde bulunmaktadır. Yine de, bazılarında ücretli, bazılarında ücretsiz sergilerin düzenlendiği, girişteki güvenlik kontrollerinin değişkenlik gösterdiği bu müzeler, bunu amaçladıklarını söyleseler de çevreleriyle ya da varolan sanat izleyicisi dışında yeni izleyicilerle ilişki kuramazlar, elitliklerinden ödün vermezler. Dahası, bir müze elitliğinden ödün verebilir mi? Eğitici bir kurum olmasından kaynaklı, halka tepeden bakan tavrı dönüşebilir mi? Müze, başından beri batıya ait bir kurum olması sebebiyle mi Türkiye'de bir türlü kabul görmez yoksa sergilenene mi ilgi duyulmaz? İstanbul Modern'de gerçek insan ve hayvan bedenlerinin korunması ve sergilenmesini konu alan "Body Worlds" sergisine her kesimden insanın gittiği bilinmektedir örneğin. Yapılan reklamlar sebebiyle mi gerçekleşmiştir bu, yoksa izleyici kitlesi aslında tanınmamakta mıdır? Beklenmeyen izleyici kitlesi sebebiyle serginin süresi uzatılmıştır. Bu, İstanbul Modern'i benzer sergiler yapmaya teşvik etmiş midir?

Kurumsal oluşumlara bakıldığında, onlar kurumların bir alt şirketi olduklarından, kurumların kendilerinin önemseydiği hedef kitleye en yakın yer olan Beyoğlu'nda görülmektedirler. Bunlar, müzelerde rastlanan elitliğin kırılmış bir halini barındırırlar.

Türkiye kültür-sanat ortamında finansal ve yapımcı destek olarak tanımlanabilirler ve aynı zamanda büyük ölçekli ve büyük sermayeli olmaları sebebiyle birer katalizör olarak görev yapabilirler. Neyi sergiledikleri kadar, ne ölçekte ve Türkiye sanat ortamında hangi boşluğu dolduran türden sosyal sorumluluk üstlendikleri de önemlidir. Katalizör olmaları da zaten bu sebeptendir. Prestijleri ve görünürlükleri açısından da hatırı sayılır adımlar atmak gibi bir motivasyonları vardır. Devlet desteğinin bahsedilmeyecek kadar az olduğu ülkemizde özel sermayeye bu açıdan büyük bir görev düşmektedir.

İstanbul'da galeriler, zaten elit olan ya da kentsel dönüşümle elitleşmekte olan bölgelerde konuşlanmışlardır. Bugün, galerilerin çoğunluğu Nişantaşı'nda ve 2011'den sonra Akaratlerdedir. Fakat özellikle İstanbul Modern'in kurulduğu 2005 senesinden sonra büyük bir kısmı Beyoğlu çevresine yerleşmişler ya da orada kurulmuşlardır. Beyoğlu'ndaki Mısır Apartmanı bir kültür hanı gibi çalışmaktadır. Tünel tarafında açılmış birkaç galeri orayı terketmiştir. Fakat Cihangir Tophane ve Karaköy talep görmektedir. Nişantaşı ve Beyoğlu'ndaki galeriler vizyon açısından farklılık gösterirler. Nişantaşı daha çok ticarete yönelik iken, Beyoğlu tarafında, Türkiye finans sisteminde kimlik sahibi olabilmek için galerileşmiş mekânlar bulunmaktadır. Bunlar sivil sanat inisiyatifi altyapısındadırlar. Yayın çıkarırlar (Outlet İstanbul), atölye çalışmaları düzenlerler (Hayaka Artı), sivil sanat inisiyatifleriyle beraber çalışırlar (Non), güncel sanata ve sanatçıya farklı alanlar açmaya çalıştıklarını söylerler. (Daire Sanat)

Hijyenik, kontrollü, rastlantısallığa izin verilmeyen yerler olan müzeler, galeriler ve kurumsal oluşumların tam zıddı olarak bağımsız sanat inisiyatifleri ve kolektifler bulunmaktadır. Bunlar da yine merkezden çok da uzaklaşmadan; fakat hedef kitle belirlemedikleri için herkese açık, çevreyle daha entegre pratikler yürütmeye meğillidirler. Sanatın elitliği, sanatın piyasa ile olan ilişkisine bağlıdır. Özellikle Türkiye bağlamında, sanatta devlet desteği var olmasa da, kendilerini ifade etmek ve benzerleriyle ilişki içinde olmak, üretimlerini günümüze kadar çizilmiş olan kalıpların dışında gerçekleştirmek isteği içinde olan, geçimlerini farklı şekillerde sağlayan ve üretimlerini çeşitli desteklerle yürüten birçok, devletten ve varolan finans sisteminden bağımsız, sivil sanat inisiyatifi, 90'lardan sonra kurulmuştur. Fakat bunlar da sistem tarafından tanınmaları gerektiği ya da finansal desteğe gereksinim duydukları noktalarda kendilerini resmi olarak meşrulaştırmak zorunda kalmaktadırlar. Üstlerine aldıkları görevler, sosyal ve politik olarak sisteme karşı ve halk ile statüko arasında oynanan bir aydın rolü olarak tanımlandığında, bulundukları mekânlar da sistemin içinde olan tanımlı sanat mekânlarından farklı

yerlerdedir. Ya da aynı yerlerde bulunurken farklı saflarda yer aldıklarını söylemektedirler. Bahsedilen aydın rolü ise elitizm açısından bakıldığında çok sınırdadır ve tehlikeler barındırdığı bilinerek değerlendirilmektedir. Ve aslında, günümüzde, bu, sanatçının üzerine yüklenen aydın rolü, reddedilmektedir. Bu inisiyatiflerin kesinlikle halkı eğitmek gibi bir motivasyonları yoktur. Yapmaya çalıştıkları, halkı anlamak, arasında görünmez olmak, kendi pratiklerine halkı da katmaktır.

Bu tez, güncel sanatın ve sanatçının yukarıda bahsedilen motivasyona sahip olmaya devam edebilmesini arzu eder, sanatın dönüştürme potansiyelinin ya da dönüştürmeme inisiyatifinin diğer disiplinlerle birleşerek, piyasaya dahil ya da hariç olarak yapılabileceğini görür ve tüm tartışma ortamlarından, zor da olsa, sonuçların çıkabilmesini umar. Ve bu tür bir ortamın bir “beyaz küp”te yaşanamayacağını söyler. Çünkü beyaz küp aslında, yalnızca bir “seyir ve sergileme konforu” sağlamanın ötesindedir. Beyaz küp, tanımlılığı sebebiyle bitmişliği de vurgular. İnsanın varlığından vazgeçmesinin beklendiği ve yalnızca bir göz olarak orada olması istenen bir öğeye dönüştüğü bir atmosferdir beyaz küp. Böyle bir ortamda yenilik, değişim, dönüşüm olmaz. Bitmiş ve tanımlanmış bir şeye soru yöneltmek saçma olduğundan, izleyicinin bir izleyici olarak susmasının beklendiği bir yerde beğeni ancak finansal olarak vuku bulur.



## KAYNAKLAR

- Akay, A. (1999). Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar. *Sanatın Sosyolojik Gözü*. içinde Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Akay, A. (2005). *Sanatın Durumları*. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Akay, D. (2011). Kişisel görüşme.
- Akbank Sanat. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 25.12.2010, adres: <http://www.akbanksanat.com/hakkimizda>
- Aksoy, A., & Ertürk, E. (2007). *Kamusal Alan ve Güncel Sanat*. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Alan İstanbul. (t.y.). *Hakkında*. Alındığı tarih: 25.10.2011, adres: [http://alanistanbul.com/turkce/?page\\_id=947](http://alanistanbul.com/turkce/?page_id=947)
- Antmen, A. (2010). "Beyaz Küp" ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü. B. O'Doherty içinde, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (Sf. 15-28). Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, A. (2009, kış). Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık. *Mimarist* , 64-72.
- Artun, A. (11.08.2010). Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi. *Osman Hamdi Bey'in Ölümünün 100. Yıl Dönümü Sempozyumu* . Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Artun, A. (2011). Sanat ve İktidar Doktora Dersi notları.
- Asal, S. (2007). Apartman Projesi Röportajı. (Galerist, Röportajı Yapan)
- B.A.S. (t.y.). *Hakkında*. Alındığı tarih: 27.10.2010, adres: <http://www.b-a-s.info/>
- Balzwick, I. (2010). Tapınak/Beyaz Küp/ Laboratuvar. *Sanat Dünyamız* (117), 4-18.
- Bartu, A. (2006). Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Ç. Keyder içinde, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* (Sf. 43-59). Metis Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2004). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (I. Ergüden, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Berman, M. (2000). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Binat, L. (03.07.2009). C.A.M. Galeri'den Levent Binat: "Burası da o eski dinamiğine ulaşmak üzere". (Mimarizm, Röportajı Yapan)
- C.A.M Galeri. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 25.10.2011, adres: <http://www.camgaleri.net/aktuel-sergi/galeri/>
- Cameron, D. (2003). Şiirsel Adalet-Ertelenen Adalet. *8.Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 10-27). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Cameron, D. (2010). 8.Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul'u Hatırlamak Konferansı*. İKSV Yayınları, İstanbul.
- Colombo, P. (1999). Tutku ve Dalga. *6. Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 14-20). İKSV Yayınları, İstanbul.

- Colombo, P. (2010). 6. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul'u Hatırlamak Konferansı*. İKSV, İstanbul.
- Curlin, I. (2010). 11. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul'u Hatırlamak Konferansı*. İKSV, İstanbul.
- Çağlar, A. (t.y.). 1992 İstanbul Bienali'ne Doğru. *Gösteri* , 14-16.
- Çalikoğlu, L. (2000). Maya Sanat Galerisinden Geriye Kalanlar. *Sanat Dünyamız* , 238-241.
- Çalikoğlu, L. (2007). *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler*.Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çalikoğlu, L. (2008). 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat. L. Çalikoğlu (Dü.). içinde Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Daire Sanat. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 10.10.2010, adres: [http://www.dairesanat.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51&Itemid=27&lang=tr](http://www.dairesanat.com/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=27&lang=tr)
- Depo. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 22.10.2011, adres: <http://www.depoistanbul.net/tr/about.asp>
- Dereli, C. H. (01.10.2011). Gayrimenkul ve Sanat Piyasalarının İç İç Geçmesi: Akaretler'de Örgütlenen Sanat ve Tasarım Caddesi. *e-skop* .
- Dirim Art. (t.y.). *Galeri*. Alındığı tarih: 25.10.2011, adres: <http://www.dirimart.org/tr/gallery%2Dinfo/>
- Erdemci, F. N. (1995). Alis Şimdi Burada/Nerede. 4. *İstanbul Bienali* (s. 19-34). içinde İstanbul : İKSV.
- Erdemci, F. N. (1997). Önsöz. 5. *Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 24-25). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Galeri NON. (t.y.). *Biz*. Alındığı tarih: 25.10.2011, adres: <http://galerinon.com/tr/us>
- Galeri x-ist. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 29.10.2011, adres: <http://www.artxist.com/lang-TR/static-about-us/>
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. Dost Kitabevi, Ankara.
- Hafriyat. (t.y.). *hafriyat karaköy*. Alındığı tarih: 12.08.2010, adres: <http://hafriyatkarakoy.com>
- Hafriyat. (t.y.). *info*. Alındığı tarih: 10.09.2011, adres: <http://www.facebook.com/group.php?gid=5125236375&v=info>
- Hanru, H. (2005). İmkansız Değiş, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik. 10. *Uluslararası İstanbul Bienali* (Sf. 14-27). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Hanru, H. (2010). 10. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul'u Hatırlamak Konferansı*. İKSV, İstanbul.
- Hasegawa, Y. (30.09.2000). Sanatta Yeni Müdafaa. (E. Altuğ, Röportajı Yapan) Radikal Gazetesi.
- Hayaka Artı. (t.y.). *Hayaka Artı*. Alındığı tarih: 25.10.2011, adres: [www.hayakaarti.com](http://www.hayakaarti.com)
- İstanbul Modern. (t.y.). *Hakkında*. Alındığı tarih: 06.04.2011, adres: [http://www.istanbulmodern.org/tr/f\\_index.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html)



- İstanbul Modern. (t.y.). *Tarihçe*. Alındığı tarih: 06.04.2011, adres: [http://www.istanbulmodern.org/tr/f\\_index.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html)
- Keyder, Ç. (2006). *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıray, M. (1982). *Toplumbilim Yazıları*. Ankara: Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Toplum Bilimleri Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.
- Kortun, V. (1992). 1992 Bienali'ne Doğru 2. *Gösteri* , 60-61.
- Kortun, V. (1992). Mekân Ruhu Olarak İstanbul . 3. *İstanbul Bienali* (s. 209-213). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Kortun, V. (02.02.2009). Güncel Sanat / Çağdaş Sanat. *Resmi Görüş* .
- Kortun, V. (2010). 3. ve 9. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul'u Hatırlamak Konferansı*. İKSV, İstanbul.
- Kortun, V., & Esche, C. (2005). Giriş. 9. *Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 8-9). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Kouvali, S. (2009, 01 21). Rodeo güncel sanat galerisi: Sylvia Kouvali ile söyleşi. (Ö. Ersoy, Röportajı Yapan) Boltart.
- Kuban, D. (1989). Tarihi Çevre ve Heykel (Üç Boyutlu Yapıt). 2. *Uluslararası İstanbul Bienali*. içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Madra, B. (1987). 1. *Bienal Kataloğu*. İKSV Yayınları, İstanbul.
- Madra, B. (1992). Kültürel Konumumuz ve İstanbul Bienali. *Gösteri* , 106-109.
- Madra, B. (16.10.2000). Kentini Arayan Bienal. *Radikal Gazetesi*.
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003*. Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Madra, B. (2009, 09 19). Şizofrenik Bir Karnaval. *Radikal* .
- Mağgönül, Z. (2006). *Seçkin Semtin Seçkin Sakinleri: Nişantaşı - Teşvikiye*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Martinez, R. (1997). Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'da Melekler Bulmak. 5. *Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 26-31). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- McEvilley, T. (1986). Introduction. B. O'Doherty içinde, *Inside the White Cube* (A. Antmen, Çev., s. 9-14). The Lapis Press, San Francisco.
- Milk Gallery & Design Store. (t.y.). *Milk Gallery & Design Store*. Alındığı tarih: 20.10.2010, adres: [www.whatismilk.com](http://www.whatismilk.com)
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. (t.y.). *Resim ve Heykel Müzesi Tarihçesi*. Alındığı tarih: 09.04.2011, adres: <http://www.msgsu.edu.tr/msu/pages/130.aspx>
- Mtaar. (t.y.). *nedir*. Alındığı tarih: 08.09.2009, adres: <http://www.mtaar.org/TR/about/>
- Munyar, V. (2008, 03 17). Bilgili, Akaretler'e 75 milyon dolar yatırdı, 'Çarşı' duvara dokunmadı. *Hürriyet* .
- OdaProjesi. (06.21.2007). *Seyyar Mekân*. adres: <http://odaprojesi.blogspot.com/2008/01/seyyar-mekn>.
- Oda Projesi. (14.08.2007). *Bu Anlatı Nerede Oturuyor?* adres: <http://odaprojesi.blogspot.com/2008/01/bu-anlat-nerede-oturuyor.html>
- Oda Projesi. (20.01.2008). *Konuşan Oda*. adres: <http://odaprojesi.blogspot.com/2008/01/konuan-oda.html>

- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube*. The Lapis Press, San Fransisco.
- Outlet İstanbul. (10.05.2008). *Outlet/İhraç Fazlası Sanat, 10 Ekim'deki ilk sergisiyle açılıyor!* adres: <http://outlet-istanbul.blogspot.com/>
- Outlet İstanbul. (2009). İnisiyatifler. A. Tüzünoğlu (Dü.) içinde, *Dersimiz Güncel Sanat* (s. 45-61). Outlet İhraç Fazlası Sanat, İstanbul.
- Öner, M. (09.08.2011). Kişisel görüşme.
- Özarslan, S. (29.05.2010). Tophane'de Sanatsal Birşeyler Oluyor. *Zaman* .
- Özbek, D. (27.03.2010). (D. Şirin, Röportajı Yapan) Radikal Hayat.
- Özbek, D. (29.04.2011). Kişisel görüşme.
- Özbek, D., & Bozkurt, O. (09.2008). PİST röportajı. (E. Aysun, Röportajı Yapan) Galerist Gazetesi.
- Pelvanoğlu, B. (22.07.2007). *9Bİstanbul Bienalleri Tarihinde Bir Dönüm Noktasıdır!* adres: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0185.htm>
- Pelvanoğlu, B. (17.08.2008). *İstanbul Müzeleri, Koleksiyonları ve Bitmek Bilmeyen Sorunları*. adres: <http://demlenmeler.blogspot.com/>
- Pelvanoğlu, B. (2009). *Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı: Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği*. Alındığı tarih: 14.12.2010, adres: <http://www.sanalmuze.org/sanalgaleri/Mustakiller/metin.htm>
- Pelvanoğlu, B. (2009). *Sanal Müze: Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri*. Alındığı tarih: 12.09.2010, adres: Sanal Müze: <http://www.sanalmuze.org/paneller/>
- Pera Müzesi. (t.y.). *Misyon*. Alındığı tarih: 11.10.2010, adres: <http://www.peramuzesi.org.tr/hakkimizda/detay.aspx?SectionID=5UDmtGV3dcbgkLHU8lbLsQ%3d%3d&ContentID=iFsr2NZV8%2fxo5GIFLT%2fFJQ%3d%3d>
- Pera Müzesi. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 09.04.2011, adres: <http://www.peramuzesi.org.tr/hakkimizda/detay.aspx?SectionID=5UDmtGV3dcbgkLHU8lbLsQ%3d%3d&ContentID=iFsr2NZV8%2fxo5GIFLT%2fFJQ%3d%3d>
- Pi Artworks. (t.y.). *Hakkında*. Alındığı tarih: 04.06.2011, adres: <http://www.piartworks.com/turkish/info.php>
- Pilevneli, M. (09.10.2004). Galerist Semt Değiştirdi. (D. Alayat, Röportajı Yapan)
- Pilevneli, M. (12.2008). Murat Pilevneli, Galerist'in kurucusu. (Timeoutİstanbul, Röportajı Yapan)
- Pist. (t.y.). *Hakkında*. Alındığı tarih: 04.06.2011, adres: [http://pist-org.blogspot.com/2006\\_03\\_01\\_archive.html#114140223538140801](http://pist-org.blogspot.com/2006_03_01_archive.html#114140223538140801) adresinden alınmıştır
- Platform Garanti. (01.01.2000). *Platform Garanti*. adres: [http://platformgaranti.blogspot.com/2000\\_01\\_01\\_archive.html](http://platformgaranti.blogspot.com/2000_01_01_archive.html)
- Poshyananda, A. (1995). Yeni Dünya Düzensizliği İçinde Yeni/Eski/DOĞU/BATI/İlaşma. *4.Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 58-60). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Proje 4L. (t.y.). *Müze Bilgisi*. Alındığı tarih: 03.05.2011, adres: <http://www.proje4l.org/muzebilgisi.html> adresinden alındı
- Rosenthal, S. T. (1980). *The Politics of Dependency: Urban Reform in Istanbul. Westport Conn.* Greenwood.

- Sakıp Sabancı Müzesi. (t.y.). *Müze Tarihi*. Alındığı tarih: 04.05.2010, adres: <http://muze.sabanciuniv.edu/sayfa/muze-tarihi>
- Sakıp Sabancı Müzesi. (t.y.). *Sergi Broşürü*. Alındığı tarih: 04.05.2010, adres: [http://muze.sabanciuniv.edu/files/html/muze\\_brosuru.pdf](http://muze.sabanciuniv.edu/files/html/muze_brosuru.pdf)
- Salt Beyoğlu. (t.y.). *Salt Beyoğlu*. Alındığı tarih: 30.07.2011, adres: <http://www.saltonline.org/tr/>
- Santral İstanbul. (t.y.). *Hakkında*. Alındığı tarih: 05.03.2010, adres: <http://www.santralistanbul.org/pages/index/about/tr>
- Siemens Sanat. (t.y.). *Siemens Sanat Hakkında*. Alındığı tarih: 24.10.2011, adres: [http://www.siemens.com.tr/web/808-3311-1-1/siemens\\_sanat\\_-\\_tr/genel/ust\\_menu/siemens\\_sanat\\_hakkında](http://www.siemens.com.tr/web/808-3311-1-1/siemens_sanat_-_tr/genel/ust_menu/siemens_sanat_hakkında)
- Soda. (t.y.). *About*. Alındığı tarih: 15.03.2011, adres: [http://www.sodaistanbul.com/press/soda\\_eng.pdf](http://www.sodaistanbul.com/press/soda_eng.pdf)
- Sönmez, N. (1996). *Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, N. (1987). Yusuf Taktak ile 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' Sergisi Üzerine. *Sanat Olayı* (62), 6.
- Tansuğ, S. (1993). Feshaneden Gazhaneye. *Türkiye'de Sanat* , 34, 52-55.
- Tansuğ, S. (1989). Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat. 2. *Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 66-68). içinde İKSV Yayınları, İstanbul.
- Timeout İstanbul. (t.y.). *Timeout İstanbul - Selda Asal Röportajı*. Alındığı tarih: 05.03.2010, adres: [http://www.apartmentproject.com/eski/apartment\\_int\\_tr.asp](http://www.apartmentproject.com/eski/apartment_int_tr.asp)
- Tophane Art Walk. (t.y.). *Info*. Alındığı tarih: 22.10.2011, adres: <http://www.facebook.com/pages/TOPHANE-ART-WALK/107770535911925?sk=info>
- Uslu, S. S. (2010). *Pera Ressamları - Pera Sergileri: 1845-1916*. (A. O. Gültekin, Dü.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Üstünipek, M. (2001). Türkiye'de Özel Galericiğin Tarihsel Örnekleri: Maya. *Türkiye'de Sanat* , 47.
- WHW. (2009). *Bienal Kavramsal Çerçevesi*. İKSV Yayınları, İstanbul.
- Yapı Kredi Yayıncılık. (t.y.). *Hakkımızda*. Alındığı tarih: 25.12.2010, adres: <http://www.ykykultur.com.tr/hakkimizda/>
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Yılmaz, M. (28.08.2007). *Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır*. adres: <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283403>
- Zeytinoğlu, E. (1995). 16.Günümüz Sanatçıları Sergisi ve Mekân Sorunu. *Hürriyet Gösteri* (178), 32-33.



## **EKLER**

**EK A.1** 29.04.2011 tarihinde Didem Özbek ile yapılan PİST Röportajı

**EK A.2** 23.09.2011 tarihinde Nagihan Uzel ile yapılan SODA Röportajı

**EK A.3** 28.09.2011 tarihinde Meriç Öner ile yapılan SALT Röportajı

**EK A.4** 01.10.2011 tarihinde Dilara Akay ile yapılan HAYAKA ARTI Röportajı

## EK A.1

**Işık Gülkaynak:** PİST nedir? Proje? Mekân? Oluşum? Kolektif? Platform?

Neden kendinizi bu sıfatla tanımlıyorsunuz / tanımlamıyorsunuz?

**Didem Özbek:** Biz bir kolektif değiliz. Osman ve ben hiçbir zaman birlikte iş yapmıyoruz. Birbirimizin işlerinden haberdar olup, birbirimizi beslemekle birlikte, yani Didem Özbek, Osman Bozkurt olarak bir iki iş yapmışlığımız var fakat, onun dışında sanatçı olarak kendi pratiklerimizi ayrı tutmaya çalışmakla birlikte, Psit sonuçta ikimizin de ortak bir sanat projesi. Bizim için pist projenin ta kendisi.

Pist bizim için bir tecrübe aslında. Bir proje alanıyız. Ve zamanla kendini geliştiriyor. Aslında, kurumsal olan sanat mekânı da bunu deneyimliyor çünkü hepimiz çok yeni, hepimiz birlikte öğreniyoruz ve hepimiz bu sanat piyasasını birlikte oluşturuyoruz. Yani, bize önümüzdeki ay ne yapacağımızı sorduğunda “bilmiyorum” diyorum, bir yandan bu benim tercih ettiğim de bir şey, fakat Türkiye’de en kurumsal sanat mekânı olarak İstanbul Modern’e de sorduğunuzda o da aynı cevabı verebiliyor. Bu benim için çok şaşırtıcıydı mesela.

Mekân dendiğinde, şu anda bu dükkanda olduğum için, aslında bir mekânım var. Üç tane dükkanım var. İstanbul standartlarında bu çok büyük bir komfort. Diğer yandan da çok büyük bir sorumluluk. Yani, mekânın olduğunda mesela, bizim aylarca kapımızı açmadığımız oluyor fakat yakında duyurduk mesela, artık haftada 4 gün, 4 saat, kapımızı açıyoruz, diğer zamanlarda randevuyla gelinebiliyor. Yani, mekân olduğunda, ya da mekân olduğunu iddia ettiğinde, arada bir kapını açıp, çat kapı gelebilecek insanlara izin vermen gerekiyor.

**IG:** PİST ne yapar? Ne tür etkinlikler yapar? Nasıl bir amaç ve yöntemle yapar?

**DÖ:** Pist’te ne yaptığımızı şöyle anlatabilirim. Bir, mekân olarak Pist var. Pist’in kendisinin var olması önemli benim için. Mekân da olsa, proje de olsa. Ara sıra Pist kendi projelerini yapıyor. Bunlardan biri *Artist Information* projesi.

Pist projeleri genellikle benim başımın altından çıkıyor. Çünkü benim sanat pratiğimin, grafik tasarım deneyimimle ilgili olarak belki de böyle bir mekâna daha çok ihtiyacı var. Ama Osman ağırlıklı olarak fotoğraf üzerine çalıştığı için Pist’e o kadar bağımlı değil. Benim sanat pratiğimde iletişim çok büyük yer tutuyor. Ve ben, arasıra, varolmayan gerçeklikler yaratmayı seviyorum. Dolayısıyla yani, bu dükkânı, bir anda, “tourist information” olgusundan feyz alıp, hemen bir “artist information” ofisine gayriresmi yollardan dönüştürmeye çalıştım. Bu dükkanımıza, birçok insan gelip duruyordu, özellikle yurtdışından gelen sanat profesyonelleri, bir çok turistik

soru soruyorlardı: “Fotoğrafımı nerede çoğaltabilirim?, Video çekimi için izne gerek var mı?” Bakıyorsun, aynı soruya defaten cevap vermişsin. Böylece, dedim ki, kavramsal bir proje olsun. Ve o proje burada işlerken bu turizm bilgilendirme ofislerinin en demirbaş nesnesi de haritadır. Burada, “nereye gideyim?” olarak gelen sorulara zaten “kırmızı kapının üstü!” gibi tariflerle cevap veren bir toplumda yaşıyoruz. Dolayısıyla ben de bir harita yapmaya gönüllü oldum ve List çıktı. List bence hala bir sanat projesi.

Sanatçıları buraya davet ediyoruz. Bizim üç tane dükkanımız var. Sokak bizim. Onlara burada birşeyler yapmak ister misiniz? diyoruz. Tartışmalar düzenliyoruz. Konuşmalar yapıyoruz. Ara ara yayınlar yapıyoruz. Tabi ki bir gelirimiz olsa, daha da fazlasını yapmak isteriz. Kendi imkanlarımız dahilinde birşeyler yapıyoruz. Ama bizler için bütün bu proses, seninle yaptığımız konuşma dahil, bu sürecin bir parçası. Biz Osman’la bunu böyle adlandırıyoruz.

Ben buradaki tecrübemi, yaratıcı işler için kullanabiliyorum. Çünkü ben, dediğim gibi, tasarım eğitimi aldım, benim için bir sorun varsa eğer, onu çözerek bir proje ortaya çıkarıyorum. Ya da birşeyi sorun haline getiriyorum diyeyim. Onu çözüyorum.

**IG:** Projelerinizde/sergilerinizde ne tür eserlere ya da nasıl sanatçılara yer veriyorsunuz?

**DÖ:** Güncel sanat ağırlıklı çalışıyoruz. Daha çok alanında deneysel işler üreten genç ve tanınmış sanatçılarla çalışıyoruz.

**IG:** PİST ismini neden seçtiniz? “Sahne” kelimesinden geliyorsa, nasıl bir sahne kullanımından bahsedebiliriz?

**DÖ:** Pist ismini de ben koydum. Birlikte uzun bir zaman düşündük. Pist aslında iniş ve kalkış alanı, dans vs. Pist pist! de var, olumlu olumsuz. Kopenhag’da Pist diye bir sanat dergisi 30 yıldır falan yayınlanıyormuş. Litvanyalı bir arkadaşımız, Pist’in “siktir!” demek olduğunu söyledi. Hoşuma gitti açıkçası. O da olabilmeli arada. Yarış arabalarının yarış pistleri var ya da.

Çünkü biz hem genç hem de alanında tanınmış sanatçılara bir ortam yaratmak istiyorduk. Çünkü bir ilk açıldığımızda sadece banka galerileri vardı. Bu hala geçerli. Çünkü yeni mezun bir sanatçı, ya da tanınmış sanatçı o mekânlara özgü bir iş üretmediği sürece varolamayabiliyor. Yeni mezun isen, tek hedefin, garanti galeri, istanbul modern ya da akbank sanat mı olmalı? Eğer sen gerçekten pratiğini uygulamak istiyorsan, ki bizde yeralan bir çok iş de, hem ulusal hem uluslar arası önemli alanlarda daha sonra sergilendi. Çünkü biz aslında, eskizi olan bir işin

gerçekleşmesine imkân tanıdık. Sadece bu mekânı bile vererek, ya da kendi projelerimize o sanatçıları davet ederek. Ve burdaki o tecrübeleri işin görselleşmesini sağladı ve portfolyolarında halihazırda bir iş olarak sonuçlandı.

**IG:** “Bakkal” gibi mahallenin kalbini oluşturmuş olan bir mekâna yerleşmek hakkında ne düşünüyorsunuz? Kendinizi bununla bağlantılıyor musunuz? Esnaf ya da dükkân mısınız? Mahallenin sosyal yapısında kendinizi nasıl konumlandırıyorsunuz?

**DÖ:** Burası bakkal, orta dükkân elektrikçiydi diğeri de lokantaymış eskiden. Biz aslında 9 ay falan bakkal tefrişatıyla kaldık. Bizim tecrübemiz, Türk halkı her türlü yeniliğe şey... Yani biz bakkalken de mesela bir gün burada film gösteriyorduk, sokağa yansıtıyorduk, burada mesela 20-30 tane sandalye var, vitrine yansıtıyoduk. İçerisi bakkal; buzdolabı, bilmemne hala duruyor. Ve adam geliyor ondan sonra “Ya, hayırlı olsun sinema mı oldu?” diyor. Yani akıl var mantık var, bu kadarcık bir odada zaten sinema olamaz. Buzdolabı, bilmemne falan var. ama o kadar hiç sorgulamıyorlar ki.

Mesela vitrin sergileri yaptık, 13 gün boyunca 3 tane sanatçı çağırdık, 15 dakikalık sergileme süresi vermiştik. O zaman Vahit Tuna - burada bir tezgah vardı, camekânlı bir tezgah, bakkalken onun içinde ekmek vardı. Vahit, orada bir altınlı ekmek performansı yaptı. Orada 15 dakika ekmek dağıtılırken, millet geldi, “ Aa, hayırlı olsun fırın mı açıldı?” dedi. Ama çok çabuk kabulleniyor genel olarak toplum. O da bize aslında bize şöyle bir vizyon kattı.

Mahalle bizi hiçbir zaman dükkân şeklinde kabullenmiyor. Bizi dükkân ya da esnaf yerine saysalar, bu araba (vitrinin önündeki) buraya parketmezdi. O anlamda işte sanat işin içine girdiğinde, bizi hala bir iş yeri gibi de görmüyorlar. O yüzden bu arabayı da bir türlü çektiremiyoruz. Ama marangozun ya da lokantanın önü açık mesela.

Bizim günlük hayat pratiğimiz içinde, ya burada bilgisayarda çalışıyorum, içeri giriyorum, dışarı çıkıyorum, birisi geliyor onunla konuşuyorum. Ara ara da gösterim, sergi gibi bir şey olduğunda kalabalık gruplar buraya geliyor. İçeride ya da dışarıda insanlar sohbet ediyor. Sosyal bir ortam yaratılıyor. Dolayısıyla, bu komşu dükkân sahiplerinin hayat pratiği içinde değil ama bunu izlemeyi seviyorlar, o anlamda.

**IG:** Pangaltı varolan sanat çevresi tarafından kullanılan bir yer değil. Burayı seçmenizde burada ikamet etmiş olmanız olduğunu söylemişsiniz. Bu, niçin önemliydi? Pangaltı’da sizden sonra başka sanat mekânlarının açılmadığını söylemişsiniz. Bu olumlu mu olumsuz bir eleştiri mi?



**DÖ:** Pangaltı'da Mayıs 2006'dan beri burada olmakla birlikte biz buraya başka mekânlar gelir mi diye sorguluyorduk; bir yandan çok istiyorduk, diğer yandan istemiyorduk. Çünkü birden fazla olunca, buranın dokusunu değiştirmek ve onun yükünü taşımak ben o anlamda istemiyorum. Ama eninde sonunda bu İstanbul'un her yerinde olacak. Ben sanatın da o anlamda, bütün bir semti bu kadar çabuk soylulaştıracağını sanmıyorum. Çünkü emlak yatırımcıları o anlamda bizden kat be kat önde gidiyor. Bizim şimdi, köşemize otel yapılıyor, Ramada ve aşağıda (Dolapdere'de açılan Four Seasons oteli) yeni açılan otel sebebiyle buraların çehresi çok değişecek ama bunun yükü Pist'in üzerinde olmayacak. Hiçbir zaman onu iddia edemem. "Biz buraya taşındık ve fiyatlar yükseldi." Geçenlerde belediyeye gittim hatta, raîç bedel öğrenmek için ve sokakta raicin 5-6 kat arttığını öğrendim. Bunu belediye size hiç haber vermiyor. Burada zaten 3 bina var. Nereye, nasıl yükseliyor diye soruyorsun. Ondan sonra, bunların bambaşka planları var diye düşünüyorsun. Bunlar, emlakçıların, yatırımcıların ve belediyelerin hesapları. Ama sanat mekânlarının sorumlulukları var. Etraflarında olup bitebilecek şeylerin en azından farkında olmaları gerektiğini düşünüyorum.

**IG:** Sokak ve mahalleyle ilişkiniz nasıl kuruluyor? Mahalle sanat üretim süreçlerine dâhil mi ediliyor yoksa bir ilham aracı olarak mı yer alıyor?

**DÖ:** İletişim çok önemli bir şey. İletişim, olumlu, olumsuz ya da sinirli de olabilir. İletişim tek yönlü bir şey değildir. Dolayısıyla o günlük hayat pratiği dediğim şey bizi çok etkiliyor. Yani, kopyalama yapıştırma olabilir. Biz aslında dükkan seviyesine indiğimiz andan itibaren, bu diğer dükkan sahipleri komşum olarak adlandırdılar bizi. Bu benim için çok mutluluk verici bir şeydi. Çünkü ondan önce kimse beni tanımıyor sanıyordum. Meğersem herkes beni tanıyormuş. Yani şöyle söyleyeyim, Pist olarak, Dolapdere caddesinde bir lokanta var. Uzun zamandır gitmiyordum. Geçenlerde gittim. Adam beni kapılarda karşıladı. Kendimi kasabanın doktoru falan sandım. Yani Pist, onun lokantasına geldi diye çok mutlu ve bizim ne yaptığımızı biliyor. Bu benim için başarılı, eğer esnaflıktan bahsediyorsak.

**IG:** Peki onlar geliyorlar mı ziyaret etmeye?

**DÖ:** Arada, o dükkan sahibi, iki kere falan geldi ziyarete, sohbet etmeye mesela. İsterlerse geliyorlar, yani kapımız hep açık. Ama şu araba parkı yüzünden iki dükkan sahibiyle geçen zaman içerisinde bir gerilim yaşadık. Ondan sonra bir proje yarattık: "Pist Park" diye. Pist Park da bizim outdoor 3 boyutlu iş sergileme alanımız. İlk iş arabaydı, ondan sonra devam ettirmek hala istiyoruz. Bu, işte parayla ilgili, ya da

sanatçı bulmakla ilgili. Çünkü Türkiye’de 3 boyutlu iş ya da işte heykel işleri daha böyle standartlarda şey olduğu için... Türkiye’de sanatçı biz de çok bakmadık. Aklımızda şu an uygun kişi gelmedi. Ama kendi imkanlarımızla birini tekrar davet etmek istiyoruz.

Araba da işte, o pratik içerisinde karşı komşularımız diyor ki, “ben buraya arabamı park ederim, benim kapımın önü!” Şimdi, o mantık içerisinde, “benim kapım, senin kapın...” falan derken, sonra diyor ki “ama senin araban yok.” Ama senin de kapının önü açık! Ben de iş yapıyorum, sen de iş yapıyorsun. Biz ışık gelmiyor. Görmüyorlar!, çünkü benim için görünürlük çok önemli. Onun için müşteri, benim için de insanlar tarafından farkedilmesi. Burayı pembe boyadık. Artık bağıyoruz, biz buradayız diye. İnsanlar gelip, heleki burada çalışıyorsak, “burası yeni mi açıldı? Ben işte, 10 yıldır burada yaşıyorum.” Benim şu an, biraz da bilinçli konulan arabalar yüzündne, tek yaşadığım sorun bu. Ama bu İstanbul’un sorunu aslında. O kadar kendime şey yapmamam gerek. Michael Fox’un arabası çok iyi bir iş oldu. Çok beğendi onu komşularımız. Gerçek bir araba gibi, 3 ay duracak demiştik, 6 ay falan durdu. Biri geliyor, onu 1m geriye çekiyor, sonra 2 metre ileri çekiyor. Sonra bir bakıyorsun, buraya kırmızı araba gelmiş, kırmızı arabanın yerine bu arkaya parketmiş. Sürekli arabalar gidip geliyor. Michael’ın arabasını da ittirip çektiler. Hiç sormadılar, “bu niye burada? Ne zaman gidecek?” Biz zaten onun iletişimini kurmuştuk. Flyer’ı astık, tarihini koyduk. Bir de altına tam yine Türk mantığı: Şişli Belediyesi’ne teşekkür ettik. Şişli Belediyesi’nden tabi ki izin almadık. Çünkü Şişli Belediyesi’nde bunu anlatacak, muhattap olabilecek kimse yok, adamların bunları kafası almıyor. Şişli Belediyesi’nin öyle bir pratiği yok. Şişli Belediye’si ancak, Nişantaşı’na inek koyar, ve onu kamusal sanat diye pazarlayıp, o bahsettiğim gazete sayfalarında da yer alır. Ama ben buraya bir araba koyarım, ve aynı belediye başkanı, -sonra bunu TV’den duyduğum için söylüyorum. Birisi ona sormuş “Neden sadece Nişantaşı’nda yapıyorsunuz, Şişli’nin başka yerlerinde bu tip projeler yapmayacak mısınız? Diye, yaya sergileri zamanında, o da “Daha Şişli’nin diğer tarafları buna hazır değil.” Dedi. O, onu söylerken mesela, hiç sanatla ilgili olmayan, ihtiyacı da olmayan insanlar, o arabanın ne olduğunu en azından soruyorlar, “heykel” deyince böyle yapıyorlar (başparmak havada işareti), buna polis dahil. Sonra da o heykele müdahalede bulunuyor. Bizim de zaten istediğimiz o.

**IG:** Oda Projesi’nin yerleştiği yer ve kendi sanat pratiklerinde geliştirdikleri sokak ile olan iletişimlerini sizinkiyle ilintilendirebilir miyim?

**DÖ:** Oda projesi kendi mekânını kaybettiğinde, kendi sanat pratiklerinin de beraber kaybolduğunu düşünüyorum.

Galata bölgesindeki gentrification'ın mesela, biraz eleştirel yaklaşıyorum. Çünkü, Oda Projesi'nin bir radyo programında Galata'da oturan bir adam, "Ben burada doğdum, 30 yıldır benim ailem burada. Evimi kaybettim" diyor. Ben şunu sorguluyorum, 30 yıl, 1 gün önce senin ailenin oturduğu apartmanda kim yaşıyordu ve oradan hangi koşullarda gitti? Galata bölgesi ve burası dahil. 50'ler 60'lar, 70'lerdeki politik olaylardan dolayı, gayrimüslim nüfusun ne kadar çok yaşamış olduğu düşünülürse, buranın mimarisi de 150 yıl önce yapıldığında gayrimüslüm bir mahalle burası. O insanlar burayı nasıl terketti? Hepsi Ulus'a gitmedi, giden var ama hepsi değil. Nereye gittiler? Nasıl gittiler? Şu (karşıdaki) binaya baktığımda, oturan aileyi tanıyor seviyorum ama aileye baktığımda, o ailenin yaşam biçimi bu binayla uyumsuz. Dolayısıyla o aile, bu binayı nasıl satın aldı? Ben bunun arkaplanının da konuşulması gereken bir şey olduğunu düşünüyorum. Bu, Türkiye'de hiç konuşulmayan bir şey. Onu konuşursak zaten, geçmişle yüzleşme geleceğe bakma gibi bir şey olacak. Dolayısıyla bizim burada bilinçli olarak yer alma sebeplerimizden bir tanesi bu.

Ben zaten bu semtte yaşıyordum. Ve buranın çok içine kapalı bir günlük hayatı var. Şimdi benim için eskisi kadar içine kapalı değil.

Burada, Kurtuluş caddesinde insanların giyim kuşamlarına bak insanların, o giyim kuşamdan ön yargıyla eğitim derecesine bak, ondan sonra da buradaki yeme-içme mekânlarına bak. Hepsi, börekçi, aile salonu, dönerci vs. O insanların hiç biri oralarda yemek yemiyor. Ama en iyi şarküteri, en iyi manav hepsi burada. Çünkü insanlar evlerinde sosyalleşiyor. Ya da gidiyor, Beyoğlu'na, Nişantaşı'na kalabalıkta kayboluyor. Burada mimlenmek istemiyor adam. Genelde Ermeniler adına konuşuyorum. Çünkü hala üstlerinde toplumsal bir baskı var. Dolayısıyla, burasına Ermeni mahallesi denmesi yerine, yemeğini evinde pişirir, sosyalleşmek istediğinde her hangi birisi gibi Nişantaşı'nda Beyoğlu'nda dolaşır. Çünkü orada 'herkes' oluyorsun.

Burası 24 saat yaşıyor. Özellikle sokakta erkek egemen, bütün dükkan sahibi, marangozdu, bakkaldı... Gündüzleri bütün gün sokakta, lağaluga yapıyorlar, birbirlerine bağıyorlar çağırıyorlar. Müşteri geliyor, işe gidiyor. Arada kavga ediyorlar sanıyorsun ama şakalaşıyorlar. İlkokuldaki sosyal lik derecesinin geçen 10 yılda gelişmemesinin verdiği bir şey var. Çok normal diyeyim. Sonra gece onlar gidiyor, ve içki hayatı başlıyor. Aslında 24 saatlik içki tüketimi var. ama bir anda barlar, pavyonlar, ocakbaşılar vs., bir anda buraya, dışarıdan, kendi mahallesinde içki içemeyen insanlar dibine kadar sarhoş olmaya geliyorlar. Sabaha kadar

içiyorlar, kavga çıkıyor, polisler geliyor. Bizim etrafımızda 22 tane pavyon vardı. Şimdi azaldı.

Burada içki içilmesinin bir sebebi de (bu benim şahsi düşüncem) bunlara mushaf deniyor çünkü. Burada gayrimüslim bir nüfus olmasa \_onlar hep içiyor ya sabaha kadar, başka işleri yok çünkü\_ gene toplumsal bir baskı adına konuşursak eğer, bir huzursuz etme politikası bence. Pist'i açmadan önce ben de tecrübe ettiğim için biliyorum. Dolayısıyla, ben Didem Özbek olarak şikayet ediyorum, ama benim yerimde Anet vs. olsa, Anet zaten kendini sürekli diken üstünde hissettiği için artık o yatıyo, yarabbi şükür diyor herhalde, duymamazlığa geliyor. Ama yaşamaya devam ediyor çünkü onun tek mülkü ya da evi burası. Ya da onun getto olarak yaşadığı akrabalarının yaşadığı ya da doğduğu yer burası olduğu için görmemeye başlıyor.

**IG:** PİST, Pangaltı'dan taşınmak ister mi? Bu hangi sebeplerle olur?

İstanbul'da nereye taşınabilir? PİST, eğer Pangaltı dışında başka bir yere giderse, üretim süreci değişir mi? Neye göre değişir?

**DÖ:** Şu an için istemiyoruz. Çünkü Pangaltı çok merkezi. Ama başka şehirlerde, ülkelerde proje yapıyoruz. İlla buraya bağlı değiliz.

**IG:** Sokakla ilişkili bir iş mi yapıyorsunuz mesela, onu merak ediyorum.

**DÖ:** Ya mesela, Kopenhag'da bir projeye davet edildik. Osman ile ben ayrı ayrı katılıyoruz. Ben, yine bahsettiğim gibi kendi Pist tecrübem üzerinden bir iş ürettim, Osman apayrı bir şey üretti. Tabi ki Pist onu da bağlayan bir şey ama ben, direkt buradaki günlük hayatımdaki pratiğimle ilgili bir iş ürettim. Ve buradaki pratiğimiz aslında bizi oradaki sergiye davet ettirdi.

**IG:** Yani, daha çok İstanbul'la ilgili bir...?

**DÖ:** Yo, hayır İstanbul ile ilgili değil. Orada böyle dünyanın en sıkıcı bir sokağı var. Hele buradan sonra... (...) Gitmeden önce bize bir DVD gönderdiler. Filmi izliyorsunuz, ve bir sokak var ve çok sıkışık trafik olduğundan bahsediyorlar fakat filmde de üç araba geçiyor falan... Ondan sonra gidiyorsun, işte, kendimi o DVD'de izlediğim filmin içinde gibi hissettim. Sanki sürekli aynı film oynuyor, aynı üç araba, ve kaldırımda yürürken senden başka kimse yürümüyor. Kimse yok. Yani, bir yandan, binalar, herşey çok düzgün, balkonlar var, herşey çok güzel yapılmış. Kendi standartlarında, boyanmış, temiz, şey... Yani çok fazla. Burayla kıyaslandığında... Onların da amacı oraya bir hareket getirmek... Buranın tam tersi. Sonuçta bizim buradaki pratiğimiz onlar için ilginç oluyor. Öyle diyeyim.

**IG:** Mekânınızı tarif eder misiniz? Mekânınızı nasıl kullanıyorsunuz? Ne tür değişiklikler yaptınız? Neye ihtiyacınız oluyor?

**DÖ:** Biz, Ocak 2011'den itibaren bir sanatçı misafirliği projesi başlattık. Ve mekân, bu sefer yukarıya doğru büyümeye başladı. Üst katlarda, stüdyolar var şimdi. Yine mekân üzerinden konuşursak, mesela sen diyorsun ya, “burası ofis”, burası bugün ofis, ama yarın apayrı bir şey olabilir. Bir süre kılıktan kılığa, ihtiyacımıza göre kullanıyoruz mekânı. Biz mesela geçen sene, 2 dükkanı ofis gibi kullandık. Sonra orası yine gösterim alanı oluyor, sergi alanı oluyor. Yani, ihtiyacımıza göre şeyi değiştiriyoruz. İlla burası böyle kalacak diye bir şey yok.

**IG:** Sizin bir galeriden, kurumsal oluşumdan, müzeden farkınız nedir?

Bunu mekân üzerinden anlatmanızı istersem? Artist-run-space denildiğinde, kurucu olarak sanatçı bu “space”i nasıl ele alır?

**DÖ:** Kendimize bir galeri de demiyorum. Çünkü düzenli bir sergileme takvimimiz de yok. Olmamasına da karar verdik. Mesela Hafriyat, aralıksız, sergi programlarıyla gittiler. Bize de düzenli sergileme teklifleri geliyor, fakat o anlamda biz baya seçiciyiz. (Onlar da seçici, onların seçiciliği hakkında bir şey söylemiyorum.) Bizim yılın 12 ayında sergi yapmak gibi bir derdimiz yok. Bizim de kendimize göre ilgi alanımız, söylemimiz var, herkeste olduğu gibi. Belki bir sanatçı konuşması olduğunda onu yarın organize edebilirim. Fakat bir sergi olduğunda, o farklı şeylere ihtiyaç duyuyor.

## **EK A.2**

**Işık Gülkaynak:** SODA'dan bahseder misiniz? Ne tür sanatçılar ve eserler sergileniyor?

**Nagihan Uzel:** Ağırılığının çağdaş mücevher sanatı olması niyetiyle kurulan bir mekân burası. Onun yanında farklı sanat disiplinlerinden sergilere de yer veriliyor. Tasarıma çok önem veriyoruz, İstanbul'daki diğer sanat galerilerinden farklı olarak. Tasarımın “sanat mı değil mi” tartışması içinde, sanatsal ürünler çıkartan, özellikle genç yeteneklerin işlerini galeride sergilemeyi özellikle önemsiyoruz.

Meriç Kara diye bir endüstriyel tasarımcının tasarım sergisini yaptık örneğin. Corian malzemesini kullanarak kişilikli saksılar serisi yaptı. Herbiri fonksiyonlu ürünler olan bu saksıları da edisyonlu ürünler olarak burada satışa çıkardık. Galerideki herşey satılık. Burası bir inisiyatif değil, bir galeri.

Sergilediğimiz işler kadar sergileme şekli de farklı olsun. Normalde bir sanat galerisinde klasik olarak görebileceğin yağlıboya gibi işlerden farklı işler sergilemek...İlk defa bu sergide yağlıboya sergiliyoruz. Kötü diye demiyorum ama bizi ilgilendiren farklı disiplinlerden eserler.

İşte, demirden heykeller yapan Frank Plant mesela. Camdan işler yapan başka bir sanatçı, ya da kağıttan objeler oluşturan, tasarım ama gerçekten sanatsal olan ve edisyonlar halinde satılan Jack Nishinaka. Normalde İstanbul'da görmeye alışkın olmadığın sanat ve tasarım işlerini galeride sergileyip satmak;

Mücevher sanatçısı Hanna Hendler mesela, demirden, metalden mücevherler yapıyor. Heykelsi mücevherler... Takılabilenler de var ama bazıları takılamıyor. Mesela onun için galeri tam bir enstelasyon alanına çevrildi. Duvarlara mücevherler asıldı. Işıklar karartıldı. Yerlere gölge yapıldı kumlardan. Yani girdiğin zaman, bambaşka bir atmosfere giriyordun. Sergileme alanında da bir farklılık yaratmaya çalıştık.

Ben galerici değilim. Yeni öğreniyorum ama çok galeri ve sanat fuarı gezdim. Kendi deneyimlerin üzerinden, mekâna girdiğimde sıkılmamak, kendimi orada kötü ve yabancı hissetmemek, en başlıca motivasyonumdu. Kendimi bir müşterinin ya da ziyaretçinin yerine koyarak, seni burada heyecanlandıran, ilham veren, çıktığında kendini kıpır kıpır hissedebileceğin bir yer görmek istiyordum. İnteraktifliğin önemli olduğunu düşünüyorum ama henüz yapamadık. Mesela bir eser vardır. Onun bir düğmesine basarsın başka bir şey olur. Sen de seyirci olarak dahil olmuş olursun.

**IG:** Eserin kendisinin interaktif olmasından mı bahsediyorsunuz yoksa mekân mı?

**NU:** Eser ya da mekân, ikisi de olabilir tabi.

**IG:** Yani, çünkü eserler değişebilir ama mekân interaktif kalabilir. Sizin vitrininiz bana biraz öyle geliyor mesela. Bir çerçeve gibi çünkü.

**NU:** Aynen öyle evet.

**IG:** Sergilerinizi nasıl bir yöntemle gerçekleştiriyorsunuz?

**NU:** SODA'nın çıkış fikri projeler oluşturmak. Bir sanatçı gelsin, biz duvarlara onun işlerini satalım, bitsin değil. Başka galeriler böyle yapıyor ya da yapmıyor ama bizim yapmaya çalıştığımız, sergilenirken farklı olsun. Ama o projeyi oluştururken

sanatçıyla birebir, atıyorum, tamamen bizim önerdiğimiz tekniklerle ve materyallerle ya da onların bize sunduklarıyla beraber çalışmak. Soda için özel bir proje olabilir ki bir fotoğraf sergisi yaptık. Miru Kim, büyük şehirlerde, terk edilmiş mekânlarda çıplak olarak kendi fotoğraflarını çekiyor. Onun daha önce çektiği fotoğrafları galeride sergilemektense, onun Naked Disciplines adlı projesini alıp İstanbul'a uyarlayalım istedik. O da İstanbul'a gelmek istiyormuş. Çıkarlar uyuştu ve burada yaptık.

Sonra, özgün diyebileceğimiz kolaj işleri sergiledik. İki tane Türk sanatçı vardı, kolaj sanatçıları... Kolaj denilince artık çok antipatik geliyor kulağa. Çok yapıldı çünkü. Ama ben ilgileniyorum aslında kolajla. Ama kolajın farklı şekillerde, daha doğrusu (fotoğraf da dahil buna), farklı üretim ve sergileme tekniklerini kullanmak gerektiğini düşünüyorum. Burada bir genç ekip var. Takip ettikleri işlere, vizyonlarına çok güveniyorum. Onların önerileriyle de beraber, sanatçıyla biraraya gelerek oluşturuyoruz projeleri. Sanatçıların iki boyutlu işlerini almayacağımızı söylüyoruz örneğin. Danışabilecekleri üretim firmalarını öneriyoruz. Yeri geldiğinde bütçeleri olmadığında \_genelde genç sanatçılarda böyle oluyor\_ üretim masraflarını biz karşılıyoruz. Bazen sponsor buluyoruz. Aslı ve Damla Özdemir'in çok güzel bir üç boyutlu kolaj sergisini yaptık bu şekilde.

**IG:** Neden Nişantaşı'ndasınız? Nişantaşındaki sanat galerileri içinde kendinizi farklı buluyor musunuz? Eğer öyleyse bu bölgede farklı olmayı neden tercih ettiniz ve nasıl bir şey? Beyoğlu, sizin için daha uygun değil miydi? Daha kolay olur muydu?

**NU:** İstanbul'da artık galeriler yayılıyor. Eskiden sadece Nişantaşı'nda olan galeriler, artık Beyoğlu, Tophane, Haliç'e doğru kayıyor. Londra'da Soho ya da Chelsea gibi... ama ben hala Nişantaşı'nda olmaktan memnunum çünkü galerinin mekânı, yaya müşteriyi ne kadar kapmakla alakalı.

**IG:** Hedef kitlesiyle alakalı.

**NU:** Evet. Beyoğlu'nda bir galeri: Hedef kitlen daha çok iş satacağın mı, yoksa iş satmayı düşünmeyip eğitmeyi düşüneceğın daha çok öğrencilerden oluşan bir kitle mi? Her galericiye sor, işini satmak ister. Yani, tabi ki iş satamayacağım insan da gelsin, burada ilham alsın, öğrensın. Ama iş satacağın insan da seni bilsin, uğrayabileceğı bir yer olsun. Kemikleşmiş bir kitle diyeceğın müşteriler de birkaç senede oluşuyor. O seni zaten bilip takip ediyor. Çat kapı girmiyor. Ama çat kapı girilebilecek bir yerdeyim de aslında. O kadar uçta değilim. Ama SODA'yı duyup

gelenler var. Gazetede okuyan, otelden yönlendirilen turistler vs. Yani, mekân, ulaşım ve satış çerçevesi bu anlamda önemli. Belki ileride 2., 3. şubesi olabilir. Çoğu insanlar bana Beyoğlu'nda olmamın daha doğru olduğunu söylüyor ama şimdilik ben burada olmaktan memnunum. Daha önce anlattıklarımın çıkararak böyle söyleyebilirim.

Şimdi, İstanbul'da herşey o kadar kısa sürede olmuş ki... Eskiden müzayede salonları varmış. Abidin Dino'lar, Ömer Uluç'lar genelde oralarda sergilenirmiş. Şimdi, bu müzayede evlerinden çevrilmiş galeriler var. Maçka Modern, onlardan bir tanesi ya da Antik AŞ. mesela... İnsanlar, klasik ya da modern iş toplamıyor. Çağdaş sanat toplamaya başladı Türkiye'deki ciddi koleksiyonerler. Rafi Portakal, eskiden, Koçlar'a, Sabancı'lara eskiden Şeker Ahmet Paşa satarken, artık satamıyor.

Bu 5 yıllık dönemde, öyle bir gelişme var, en azından benim gördüğüm. Şimdi artık bir sürü galeri var. ama dünyadaki alıcı, hala kendini daha yakın bulduğu tablo resimlerden gidiyorlar. Onlar için alıcı bulmak daha kolay. Buna yönelmemi söyleyenler çok oldu. Ama, benim sanat görüşüm ve zevkim olarak bir tabloda beni heyecanlandıran işler bulmak çok zor. O yüzden, çağdaş sanatın daha yaratıcı, daha aktif ve daha ilerleyen bir dinamizmde olduğunu düşündüğüm için, bunu sergiliyorum.

**IG:** Bu da daha çok Beyoğlu'nda var aslında? Yani, Beyoğlu daha yeni, Nişantaşı bana daha eski geliyor.

**NU:** Ama senin Beyoğlu'nda var dediğin yerler, büyük kurumlar. Arter, Salt gibi...

**IG:** SODA'nın mekânından bahseder misiniz? Mekân tasarımını yaparken nelere dikkat ettiniz? öncelikleriniz nelerdi? Mekânınızı nasıl kullanıyorsunuz?

**NU:** Ben bu mekânın önünden geçiyordum. Vitrinine vuruldum aslında. Burası ne güzel bir sergi mekânı olur dedim. Burası bir apartman. Apartmanın giriş katı. Dışarıya kapısı yok. Apartmanın içine giriliyor, galeriye girmek için. Bu yüzden, çoğu insan bu mekânı tutmamış. Dolayısıyla daha ucuzdu. Bu da bir etkendi tabi. Nişantaşı'nı bilmeyen yok zaten. İleride başka bir yerler de açılabilir tabi. Örneğin Karaköy önümüzdeki yıllarda çok güzelleşecek, Galataport projesiyle vs. Burayı yaparken, mimarlık eğitimi almış ama mimar olmayan zevkine çok güvendiğim bir arkadaşımın yardım aldım. Arkalar ofis, ön taraf sergi alanı. Mekânı tek bir sergi



alanı yapacağıma, bir kısmını video ve enstelasyon alanı olarak ayırdım. Sergi alanından bağımsız, insanların “Aa, birşeyler daha var!” diyebileceği bir ayrı bölüm daha yapmak istedim. Yani geniş bir sergi alanı yerine (mekân çok büyük olmasa da) bölümlü olsun istedim. Oda’dan dışarıdaki vitrine video gösterimi de yapıyoruz. Aslında bu interaktifliğe giriyor.

**IG:** Genelde galeriler müzeler ve kurumsal oluşumların beyaz küp olarak tasarlandıklarını düşünüyorum. Siz kendinizi böyle görüyor musunuz?

**NU:** Hayır. Yani beyaz küp, dikkatini tamamen sanat eserine verme sebebiyle çıkmış bir fikir. Ama ben öyle düşünmüyorum. Ben bazen sergilerimde simsiyah yapıyorum duvarlarımı. Eser daha çok ortaya çıksın diye. Ya da satranç deseni veriyorum. Sanat eserine odaklanmayı sağlayacak bir fon yapmaya katılıyorum ama onun sadece beyaz duvarlar olacağına inanmıyorum. Çünkü, çağdaş sanat çok ticari bir boyuta gitmeye başladı. Bir başka teori, beyaz küpün insanları kendini kötü ve zavallı hissedip, küçük hissettirip, minnet duyurarak sanat eserinin fiyatı neyse onu ödemeye razı edecek bir ortam yaratmakla ilgili olması.

**IG:** Mekân ve sanat eseri arasındaki ilişki günümüzde nasıl dönüşmüştür sizce?

**NU:** Öncelikle sanat eserleri gittikçe büyüyor. Küçük bir sergi alanı yetersiz kalabiliyor. Ama ben sergi mekânıma bağlı değilim. İstanbul’da istediğim yeri kiralayabilirim, sergilemek için. Geniş mekânlarda sergilenecek işler de var, küçük mekân isteyen işler de var. Yeterki işi beğeneyim, bulurum mekân. Örneğin tasarım halılar üreten bir sanatçının işleri, Soda’da sergilenemeyecek kadar büyüktü ama şimdi burası için özel işler yapıyor sanatçı.

Mekânı dönüştürmekle ilgili olarak, çoğu galeri, beyaz duvarlarda, işleri takıyor, söküyor, takıyor, söküyor... Bizde böyle değil. Mekânı değiştiriyoruz. Boyuyoruz, çakıyoruz. Miru Kim’in işleri için mekân yetersiz geldi mesela. Vitrini kapattık, oraya astık. Dışarıda yine birşeyler sergiledik örneğin.

### **EK A.3**

**Işık Gülkaynak:** SALT’ın tanımını yapar mısınız?

**Meriç Öner:** SALT için araştırma temelli kültür kurumu diyebiliriz. Sergi mekânı olma konusu ise SaltBeyoğlu’nun üstlendiği bir şey aslında. Daha vitrin gibi... İstiklal

Caddesinin akışına uygun olarak, her girdiğinde yeni bir şeyin (sergi de olabilir ama biz program diyoruz aslında bunlara) bulunabildiği bir yer.

**IG:** Neler yapılıyor? Etkinlikleriniz neler? Programdan kastınız nedir?

**MÖ:** Programdan kastettiğimiz sergiler, konuşmalar, sunum, performanslar olabilir. Yani, merak edilen ve bizim araştırıp önemli olduğunu düşündüğümüz bir konunun farklı çıktıları. Temelde bir takım anahtarlar (tema demeyeyim) var. Merak edilen, ucundan girdiğimiz, araştırmaya devam ettiğimiz şeyleri, onlara uygun formatlara sokup sergiliyoruz.

Onun dışında Salt Galata'da bir kütüphane var. Atölye çalışmaları için atölyeler ve konferans salonu da orada olacak. Salt Beyoğlu'nda sinema var. Yine daha hızlı bir formatta iletişim kurmaya yardımcı olmak için.

**IG:** Daha çok kurumsal oluşumlarda görülen bu “kültür merkezi” diyebileceğimiz oluşumlar nasıl ortaya çıktı sizce?

**MÖ:** Ölçeğin büyümesi ile ilgili. Bu da sermayenin büyümesi ile ilgili. Vasıf Kortun'dan alıntılarsak, 80 devriminden sonra, o devletle sanatçı arasındaki bağın kopmasından sonra, 80'de bitmiş olan şeyin 90'da özel sermayenin bu işe girmesiyle daha kapsamlı işler ortaya çıkıyor. Ölçekler ve içerik değişiyor böylece.

**IG:** Kimi, neyi sergiler?

**MÖ:** O an için kritik olan, ucu açılması gereken konuları, onu en iyi ifade edeceğini düşündüğümüz insanlarla işbirliği yaparak sergilediğini söyleyebilirim. Öncelikle şu çok önemli: biz bir yerden bir sergiyi olduğu gibi hiç taşımıyoruz. “Araştırma temelli”nin en basit tanımı da o olabilir. Herşeyi SALT kendisi üretiyor. Tabi ki teklif kabul ediyoruz. Ama onlar içerisinde de bizim baştan sona kendimizin organize ettiği şeyler var. Bu sene de, önümüzdeki senenin programında da, daha önceden sergilenmiş işleri (Ahmet Ögüt), bir seri halinde (Modern Denemeler) sunmaya devam edeceğiz. Bu bir-iki sene devam edecek.

**IG:** SALT'ın motivasyonları için ne söyleyebilirsiniz?

**MÖ:** Aslında SALT'ın en büyük motivasyonu SALT'ı eleştiren kendi katılımcısını yaratmak oluyor. Sen oraya geleceksin, örneğin İstanbullaşmak'ı göreceksin. Ve sana sunulan kanallar, web üzerinden, mekânda, konuşmalar sırasında... belli bir genişliğe sahip olacak ve sen orada İstanbullaşmak üzerine bir şey söylemek imkanına sahip olacaksın. Ama kendi fikrini... ama bütün dünyanın devrimi

twitterdan, facebook'tan oluyorken, gazetede çıkan 3-5 haberle ve en klasiği galeriye giren kafa sayısıyla, kültür konusunun değerlendirilemeyeceğine inanıyoruz. Denedik. Hüseyin Alptekin sergisinde, eleştiriler turları düzenledik. Sonra, katılımcılardan, kendi bloglarında ya da webde kullandıkları ortamda, bu sergiyle ilgili eleştirel yazılar yazmalarını istedik.

Aslında SALT'ın motivasyonu için, olanı sorgulayan mekanizmalar türetmeye aracı olmak denilebilir. Kendi üretimi içerisinde... Hiçbir zaman, "öğretmek, desteklemek, sevdirmek" istemiyor. Bunların içerisinde tek taraflılık var. Bir kültür kurumu tarafından, bir konferans "verilir" ve sen bir öğrenci olarak onu "alır" ve aydınlanırsın. SALT bu anlamda sadece almaya bakıyor.

Alışkanlıkları değiştirmek ile ilgili bir motivasyonumuz var tabi ki. Galeri başka bir şey demek, kültür kurumu çok başka bir şey demek, müze öyle... Ama bütün bunların arasında, buralara giden insanların kafasında oturmuş imgeler var muhtemelen. Bunların da çoğu ezber, ve biraz ezber bozmak, kültür kurumunun kendi sağlığı için yapması gereken bir şey.

**IG:** Siz aslında güncel sanatın bir parçası haline gelmiş olan seyircinin katılımcılığını, onun sanat eserinin bir parçası haline gelişini, onsuz sanatın varolmadığı bir durumu, kurumunuzun yapısında kurguluyorsunuz diyebilir miyiz?

**MÖ:** Yani, sanatta interaktiviteden bahsettiğimiz zamanın üzerinden 30-40 yıl geçti aslında. Onların ilk denemeleriyle, ezbere bir yöntem olarak uygulanmalarının arasında da bir faz farkı var aslında. Dolayısıyla, burada deneysel bir şey var. Benim en keyif aldığım şey, yaptığını görüp, yapamadığını da görüp, başka şekillerde deneyip, deneme halini hareketli kılacak şey de sana gelecek feedback olabilir. Ne gazete haberinden, ne kafa sayısından, ne konuştuğun 3 kişiden, ne de seni sürekli takip eden 100 kişiden alamazsın geribeslemeni.

O mekânizmalar da, ne bileyim, bir konuşmayı, internetten canlı olarak sunabiliyor olmak ve twitterdan soru kabul edebiliyor olmak olabilir mesela. Çok basit ve bütün dünyada uygulanan şeyler bunlar.

**IG:** "Beyaz küp"ü tanımlayabilir misiniz? Siz bir beyaz küp müsünüz?

Beyaz küp diye bir şey yok artık. Bunu mekânsal olarak bu kadar rahat söylüyor muyuz bilmiyorum ama bizim duvarlarımız "ahşap" mesela. Bu bir deneme. Biz şimdi, o panellerin üzerine eserleri çıkıyoruz. Sonra arkasını çeviriyoruz. Geri dönüşüm potansiyelini yükselten denemeler yapıyoruz. "Her şey sanat için" bakışının bittiği bir dönemdeyiz. Belki daha uluslararası bir ortamda tartışılmaya

devam eder, diyebilirim artık. Ama tartışılması gerekir. Bu anlamda da SALT'ın sergileme biçimi de bir tartışma konusudur.

Bir kitap yazmak ne demek? Mesela biz şu anda hiç broşür basmıyoruz. Kağıt sonrası kurum diyoruz. Herşeyimiz elektronik olarak dağıtılıyor. Çünkü zaten web'de inandığımız en iyi şekliyle depolayacak bir sistem kurduk. Bu aynı zamanda sergi kataloğunun da olmaması anlamına geliyor. Ama zaten, diğer kurumlarda da bu yoktu. Sergide bulunan bazı eserlerin fotoğraflarının güzel kağıtlara basıldığı kitapçıklar bunlar.

Basılacak kitaplar için de geçerli aynı şey. Modern denemeler en sonunda makalelerden oluşan bir elektronik yayın olma potansiyeli var, birkaç sayı devam ettikten sonra. Yapılmış şeylerin üzerine yorumlarla gidebilecek... Ama onların basılı olması zorunlu mu?

Kitap basmak aynı zamanda onun erişimini de kısıtlamak anlamına geliyor. SALT'ın aslında bir erişim motivasyonu var. "ulaşmak" değil ama "erişilebilmek" ... Galata'daki kütüphanede bulunan tüm materyaller dijital olarak da depolanıyor ve bu dijital materyaller, üniversitelerde kullanılan bir arşivleme sistemiyle arşivlenerek, kütüphane dışından da internet üzerinden erişilebiliyor olacaklar.

Yani nasıl artık ev yaparken Neufert kurallarını kullanmıyorsak, yine o sebeple artık bu modern dönemde tanımlanmış olan sergi mekânı da artık işlememektedir.

**IG:** Mekânı, sergi ve diğer aktiviteler için nasıl kullanıyorsunuz?

**MÖ:** Beyoğlu'nda hergün kullanabileceğin bir şey veriyor SALT aslında. Belki, yeni açıldığı için, belki uygun bir sistem olmadığı içindir bilmiyorum ama, öğrenci görmüyorum ben. 30 yaş üzeri görüyorum. Bütün bu konuşmalar yapılıyor ediliyor, belki haberleri yok belki bira içmek daha keyifli... ama o da kendiliğinden oluşacak bir şey.

Sinemada gün boyunca, sergiyle, ya da o zamanki soruyla ilintili bir film gösterimi oluyor.

Giriş mekânı, aslında bunun için kurgulanmış yarı-kamusal bir mekân. İstiklal üzerinde elini kolunu sallayarak girebileceğin bir yer yok. Yani, forumda, kendi içeceğinle internette takılabilir, bir saat sonra açık sinemada filme girebilir ve böylece vaktini binada geçirebilirsin aslında.

Garanti Han'daki kütüphane açık bir kütüphaneydi ama daha çok bilenin geldiği birşeydi. Galata'daki onun intikamı gibi. Hem çok büyük, hem imkanları daha fazla.

Sinemayı Hakan Demirel, Robinson'u Ömer Ünal, kütüphaneyi Şanal Mimarlık tasarladı. Orada da yine bu kurumsallığı aşmamızı sağlıyor. Dikte edilmiş bir mekân olmamasını istedik. Farklı gruplarla başka şeyler konuşarak, tartışmaya açabiliyoruz.

**IG:** Mekânı nasıl dönüştürüyorsunuz?

**MÖ:** İşbirlikleri yapıyoruz genellikle her sergi için. İstanbullaşmak sergisinde, Superpool ve Project Project ile çalıştık. Her seferinde farklı mimarlarla çalışıyoruz. Dolayısıyla her seferinde mekân da farklı şekillerde ele alınıyor. Salt'ın kendi ekibi çok küçük ama işbirliği potansiyeli çok yüksek. Çünkü bir kurum olarak, her ihtiyaca kendi bünyenden cevap vermeye başlayınca, o kurumsal gözden, tarif edilmiş, o misyon ve vizyon değerlerini hesaplarken, değişime kendini kapatmış oluyorsun aslında.

Sergi tasarımının sergilerden çekildiği ve küratörlük ismiyle beraber, sergilerin tasarlanması konusunun başka bir şeye dönüştüğü, bu sanat eseri tek başına durmalıdır'dan kopulduğu bir kırılma noktası var.

Galata'daki sergi için, projeyi yürüten 3 kişi var. Sanat tarihçileri bunlar. 3 tane de sanatçı var. Konuyu sorunsallaştırarak yeni işler üretiyorlar. 1 tanesi ise sanatçı-mimar. Ve o yine konuyu sorunsallaştırmak adına, sergi elemanı tasarımı yapıyor. Ama bu mimari eleman da sonuçta yine bir sanatçının işi. Sonuçta bunların hepsinin tartışıldığı bir noktadayız aslında. Ve o yüzden de beyaz küpten çok farklı birşeyden bahsedebiliriz aslında.

**IG:** SALT ve GarantiPlatform neden Beyoğlu'nda kuruldu?

**MÖ:** Beklemeyeceğin şöyle bir şey söyleyebilirim. Aslında Garanti'nin binaları bunlar ve seçim yapabilmek için kaynaklarına bakman gerek. Platform'un kurulması Vasıf Kortun'un hikayesi aslında. O da önce elindeki kaynaklara bakıyor tabi ki. Yine de Beyoğlu'nda olmak avantaj. Bütün İstanbul'a gidemiyorsun ama bütün İstanbul'un geldiği bir yer burası. Galata ise bir deneme olacak. Oralar da canlanıyor yavaş yavaş ama belki de sadece bilenin geldiği bir yer olarak kalacak, bilmiyoruz.

**IG:** SALT'ın kurumsal kimliği baskın mıdır? İçinde sergilenenlerin ötesine geçtiğini düşünüyor musunuz?

**MÖ:** SALT'ın bir logosu yok. Posterleri yok. Gömülü yazı karakteri diye bir şey vardı. Müdahale, yazı karakterinde yapıldığı için, bu karakterleri kullanarak yazdığın her yazıda aslında SALT demiş oluyorsun. Ama sabit bir logosu yok. Ve bu yazı karakterinin birkaç ayda bir değişen bir şey olması planlanıyor. Şimdi başka bir yazı karakteri var mesela. Bu aynı zamanda sanal olarak da arşivlemek için kullanılıyor aslında. Belli bir periyod, belli bir karakterle simgelenmiş oluyor. Ve disiplinlerarası

durumu düşündüğümüzde, yine birkaç ayda bir, bir tasarımcıyla sen bir diyalog başlatmış oluyorsun. Salt'ın dolayısıyla bir markası yok ve marka kimliği de yok.

#### **EK A.4**

**Işık Gülkaynak:** Bir galeri gibi düşünmüştüm ben burayı aslında çünkü öyle nitelendiriliyor.

**Dilara Akay:** Arada bir şey. Ben aynı zamanda burayı bir mutfağa benzetiyorum. Zaman zaman 44A'da ortaya çıkıyor ya da Artane'yle ortak işler yapılıyor. Mutfak derken, atölye gibi, daha kreatif, daha "commercial" olmaktan daha uzak projeleri burası daha iyi kaldırıyor. Tabi ki fiyatlandırıyoruz, satış imkanı olursa seviniyoruz ama "non-profit". Neticede o para, burada düzenleme için harcanan parayı bile karşılamıyor. Yani asıl hedef, burada bir sanat ticareti yapmaktan ziyade üretimin yapılması. Yani nitelendirirken, galeri/non-profit/proje merkezi diyebilirsin. Yani, galeri demek lazım çünkü Türkiye'nin 20 küsür galerisini çağırırken bizi de es geçmiyorlar ArtBeat fuarında. Diğer taraftan da bir galeri gibi 12 aylık programımız yok. Eğer şehrin aktivitesi yüksek aylarıysa, bu bienal zamanı gibi, bu kış tamamen dolu. Peşpeşe etkinlikler planladık. Ama daha çok senede 3 büyük etkinlik yapıp, sonra daha içeri dönük çalışmalar yapılıyor. Sanal bir galeri yarattık. Sırf buradaki tek izleme şansı fiziksel galeri olmak zorunda değil demek için. O "Aryüz Galerisi" projemiz, her an görünür kılmak için sanatçıları. Küratörlere de egzersiz imkanı vermek. O database üzerinden, yeni küratörlerin de oluşmasını sağlamak. Çünkü çok tıkalı bir konu. Sonra, sanat küratörlükler de başlayacak. Şimdi tercih edilmiyor. Önce, fiziksel küratörlük yapabilmek isteniyor. Ama zaman içinde eminim o da olmaya başlayacak. Tabi bir de, galeri olduğumuzu düşünen, kapıya portfolyosuyla gelen çok sayıda genç sanatçı ya da kişisel sergi yapmak isteyen kurumsallaşmış sanatçılar da oluyor

**IG:** Yani, öncelikle manifestonuz var, çoğu galeride olmayan, ve anlattıklarınız sebebiyle daha çok sivil sanat inisiyatiflerine benzettim sizi.

**DA:** Yani doğru. Şimdi, hem temsiliyet anlamında bir eksiklik duyuluyor. Henüz daha yeni yeni... Bienallerin etkisi olabilir, Orhan Pamuk'un etkisi olabilir, kültür başkenti olmamızın etkisi olabilir... Ciddi bir şekilde dikkatler İstanbul'a çevrilmiş durumda ve buranın sanat ortamı da yetişemiyor belki de...Hani, kültür endüstrisi o bağlamda gelişmiş değil. Dolayısıyla hem sanatçı olarak temsiliyet arayışı: fuarlarda, ya da uluslar arası ortamlara bir kurumsal kimlik ile gitme ihtiyacı, Hayaka Artı'nın temelinde yatan nedenlerden bir tanesi. Diğer de kendi kendimizi fonlayarak

tamamen bağımsız bir sistem yaratıp sanatçı projelerini gerçekleştirecek bir zemin yaratmak. Tabi bu bir süreç. Hem içinde yer aldıkça aileleşme gibi bir durum oluyor... Çok çeşitli uzantılara ulaştık.

Fon bulabilsek, diğer Avrupa Ülkeleri'ndeki mekânlar gibi, daha iyi bir mekâna yerleşip, istediğimiz şeyleri daha çok yapabileceğiz belki. Çocuklarla atölyeler vs. Yani, sistem oluşmakta fakat fon yok henüz. O gün geldiğinde biz de artist-run bir mekâna dönüşeceğiz belki.

ArtBeat'te Hayaka Artı standındaki işlerin ortalama fiyatı 1500TL'ydi. Herkesin evine sanatın girebileceği fiyatlarda... Arayüz Galeri de öyleydi. Komet'in çok ulaşılabilir rakamlı işleri vardı.

**IG:** Ne zaman, nerede kuruldunuz?

**DA:** 2005'da informal bir Hayaka Artı vardı bir iki yerde. 2006'da manifestoyu ilk Contemporary İstanbul fuarında bunu duyurduk. 2008'de benim buraya gelmem ile resmi bir mekânı oldu Hayaka Artı'nın. sabit ve olayı destekleyen kişi benim aslında ve diğer herşey gidip geliyor. Merkezde ben duruyorum, çevrede de ilişkilerim, dostluklarım, aile...Hem sanat dünyasından diğer etkileşim içinde olmak isteyen insanlar... Çok kapalı devre, ama sözü edilmiş projeler üreten bir ortam yaratmış durumdayız diye düşünüyorum.

**IG:** Kollektiflikten bahsediyorsunuz. Bununla ne kastediyorsunuz? Websitenizde sanatçılar başlığı altındaki kişiler bu kolektifliğin bir parçası olabilir mi?

**DA:** Sitedeki sanatçılar başlığı altındaki sanatçılar hep başından beri burada olan insanlar. Daha çok kurucu gibi... İstanbul sanat ortamına çeşitli şekillerde destek vermiş insanların gücüyle yola çıktı diyebiliriz aslında. Birlikte showlar yapıldı, fuarlara katılındı. Sonradan, herkesin kendi dünyası var ama bir nokta geliyor, birlikte projeler üretiliyor.

Böyle genç kolektifler var. Farklı düşünsel şeyleri zorlayan, hiç ticari olamayan belki de... Öyle işbirlikleri de hoşuma gidiyor. Mesela, Cihangir Güzelleştirme Derneği ile böyle bir şey yapmıştım. Ubik projesi yapacağız.

**IG:** Sergilenen sanatçıları ya da eserleri, ya da proje üretimi için sanatçıları nasıl seçiyorsunuz?

**DA:** Seçimle ilgili olarak, herşeyin başında ben varım. Hem benim beslendiğim, hem ortamı besleyen, hem de karşılıklı birşeyin olduğu eserleri seçiyorum aslında. Ben, sadece heykellerimi görmüyorum sanatım olarak. Bu projelerin oluşmasındaki katkı da benim sanatım. O anlamda kafama uyan, sanat çizgime uyan projeler

bunlar. Ustalarla ilgili projelerde heyecanlanıyorum. Mesela Komet, 70. yılını kutlayacak bu sene. Ve eserlerini alternatif mekânlara dağıtarak sergilemek istemiş. O mekânlardan biri olmak beni çok gururlandırıyor mesela.

Mesela çocuk projesi, bir sanatçı arkadaşımın getirdiği bir proje aslında. 3. seneye giriyoruz. Burada mahallenin çocuklarıyla sanatçıları buluşturmak üzere bir proje. Dolayısıyla, tüm sanatçı arkadaşlar, çocuklarla workshoplar yapıyor. Mahalledeki, küçücük de olsa, bir şey yaratıyor olmak, sanatla ilgili farkındalık yaratıyor olmak çok önemli. Kendim de workshop yapıyorum çocuklarla. Mesela direkt olarak, tam benim böyle bir mekânda yapmak istediğim bir şey oluyor. Ve onun haftada düzenli 2 kere yapılması için gerekli tüm gayreti koyuyorum. O çocuklara, bir eserin değerli olduğunu öğretmezsin ki. Ancak deneyimleyerek olabilir. Bu mevhumun farkına varırlar.

Ya da, Arayüz Galerisi de işte bir arkadaşımın beraber yarattığımız bir proje. O da tamamen, galeri sisteminin tıkanıklıklarını görerek, onun üzerinde bir sistem yaratmak amacıyla ortaya çıkan bir proje. Uluslar arası görünür kılmak, anonymous, daha demokratik. Yani, sanatçılardan çok işlerin konuşulduğu bir ortam yaratmak için. Arayüz galerisinin fiziksel sergisi de oldu geçen sene.

**IG:** Nişantaşı'ndaki galeriler ile buradaki galeriler arasında bir fark görüyor musunuz? Nasıl?

**DA:** Nişantaşı'ndaki galerilere kıyasla, burada, sanat vurgusu daha çok yapılmaya çalışılıyor galiba. Bir şekilde mutfak diyorum ya ben... Onun şeklinde, görünür bir ayırım, Mısır Apartmanı'nda bitiyor olabilir. Tophane'de devam edebilir. Piartworks gibi, ticaretini de iyi başaranlar, onu da artık yapabiliyor gibi. Ama buradakilerin derdi daha çok kültür oluşturmak gibi, bir müze gibi. Ama Nişantaşı'ndakilerin öyle bir derdi yok. Direkt o kültürün pazarlanması üzerine sergi yapıyorlar. Yani, sanatçıların işlerinin tabi ki kendi derinlikleri var, ama galerici, onun tanıtımı için öyle bir enerji harcamıyor. Merak edene anlatıyor ya da seyircinin kendisi araştırıp öğreniyor. Ama bu civarda, sanki didaktik bir şey var. Öğretilmeye çalışılıyor sanki... Olmayan bir şey yaratılıyor. Sanatın, çok metalaşması yüzünden, içeriğinin önemli kılınmaya çalışıldığı... ama bunu da ne kadar sürdürebilirsin? O da bir soru.

**IG:** Galerilerin sahipleri de sistemden rahatsız sanki burada, ve o yüzden sergilere daha canı gönülden dahil oluyorlar. Nişantaşı'nda ise berrak bir piyasa ortamı var.

**DA:** Evet, öyle söylenebilir.



**IG:** Güncel sanatı tanımlayabilir misiniz?

**DA:** Güncel sanat, non-estetik, non-monumental, belgesel ağırlıklı, sosyolojinin, politikanın içine girdiği bir şey. Yaşadığımız dönemin etkileri bunlar. Sanat neticede, hem bulunduğu ortamdan besleniyor. Hem de onun önünü açmak isteyen kafalarca yapılan bir şey.

**IG:** Mekân ve güncel sanat arasındaki ilişki nasıl sizce?

**DA:** Beyaz küp artık siyah küpe (internetten bahsediyor.) çevriliyor. Artık her mekân bizim. Pop up sergiler yapılabilir... Bir mekânın bütün ağırlığını taşıyarak sanat yapmak kolay bir şey değil. Hem onu her yapmak istediğin projeye göre evirip çevireceksin. Hem onun "maintenance'ı", ışığı, güvenliği... Yani, projelere göre mekânlar seçildiğinde sanki daha elverişli işler çıkıyor gibi. Mekâna göre sanat yapılmasındansa... Heryerde yapılabilir olması... Kamusal alanların öne çıkması ya da internetin derinliğini, sanallığını kullanarak birşeyler olacak gibi geliyor... Bir sergide, enstelasyon sanatını, mimarinin geldiği, evrildiği bir nokta olarak gösteriyorlardı. Dolayısıyla, hiçbir mimari mekânın içine giremiyor olacak sanat yakında ve kendine "site-specific" durumu yaratmak zorunda kalacak.

**IG:** Siz burayı beyaz küp olarak mı görüyorsunuz?

**DA:** Yani ben biraz beyazcıyım. Sanat eserinin okunaklığı bakımından nötr durmasından yanayım. Işık faktörü, boya vs. bunlar hep eklenmiş değerler olarak geliyor bana. Beyazın içinde en doğru, objektif ve okunaklı olur gibi mekânlar... Bana kaldığında böyle, ama küratörler devreye girince ışıklar ve duvarların boyanması gibi şeyler olabiliyor. Bambaşka biryere dönüşebiliyor burası. Beyaz küp tanımlı bir mekân anlamını barındırıyor bir yandan. Diğer tarafta beyazlığının da bir vurgusu var. Küp olsun ama renkli olsun diyen de var.

**IG :** Sokakla ilişkiniz nasıl?

**DA:** Yani, buraya gelip bir hayalet gibi de yaşayabilirsin ama biz öyle yapmadık. Bizim burada bulunmamız, esnafın da dahli anlamına geliyor aslında. Bakkalla, terziyle sürekli birlikte çalışıyoruz. Küçük de olsa bir ekonomisi var buranın çünkü.

**IG:** Neden Tophane'desiniz?

**DA:** İstanbul deyince, bana derinliği olan yerler ilginç geliyor. Çok kültürlülük, çok dinlilik dediğimiz şeylerin tamamı yakınımızda. Artı, bir de el değiştirmiş, bambaşka, birileri gelmiş. Bu da bizim gerçeğimiz. Bunlarla içiçe olmak. Ben ilk başta, atölyem olarak düşündüğümde, o enerjinin içinde ve karşılıklı beslenmek amacıyla tuttum.

İyiki de tutmuşum yani. Çünkü biraz off durumdayız ama önemli bir aks var şurada (Boğazkesen cad.) ve bulan buluyor. Ve ben burayı açtıktan hemen sonra Orhan Pamuk'un masumiyet müzesi kitabı çıktı, o da tam karşımızda. Sürekli okuyanlar gelip şimdilik dışarıdan fotoğrafını çekiyor. Hareketlilik var ve oluşuyor yani. Tavan yüksekliği düşük biraz ama sorun değil.

## ÖZGEÇMİŞ



**Ad Soyad:** Işık Gülkaynak  
**Doğum Yeri ve Tarihi:** İzmir / Türkiye 01.01.1984  
**Adres:** İnönü Mah. Küçükbayır sok. No:46  
Elmadağ / İSTANBUL  
**E-Posta:** isikgulkaynak@gmail.com  
**Lisans:** İç Mimarlık Bölümü / İTÜ

### Mesleki Deneyim:

- 2011.05 -... Ogun Çağlayan Mimarlık şirketinde çeşitli iç mimari projelerde tasarımcı iç mimar ve görsel uzmanı olarak çalışmaktadır.
- 2007-2010 34m Trawler Luxury Yacht projesi iç mekân düzenlemeleri için "Sabayacht Yatçılık, Antalya" bünyesinde çalıştı.
- 2009.09-11 11.İstanbul Bienali sergi mekânı rehberliği yaptı.
- 2007 09-12 Fuat Şahinler ile çeşitli mimari projelerde çalıştı.

### Yayın Listesi:

Gülkaynak, I., & Üngür, E. (2009, 06). İstanbul'da Çöpün Gerçek Sahibi Kim? *Yeni Mimar* .