

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT YÖNETİMİ AÇISINDAN MAYA SANAT GALERİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Alper Murat ÖZ

0810072001

Anabilim Dalı : Sanat Yönetimi

Program : Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı : Doç.Dr.Mehmet ÜSTÜNİPEK

AĞUSTOS 2013

Üniversite	:	T.C.	İstanbul	Kültür
Üniversitesi	:			
Enstitüsü	:	Sosyal Bilimler		
Anabilim Dalı	:	Sanat Yönetimi		
Programı	:	Sanat Yönetimi		
Tez Danışmanı	:	Doç.Dr.Mehmet Üstünipek		
Tez Türü ve Tarihi	:	Yüksek Lisans – Ağustos 2013		

ÖZET

SANAT YÖNETİMİ AÇISINDAN MAYA SANAT GALERİSİ

Alper Murat ÖZ

Maya Sanat Galerisi, Türkiye’de 1950’li yılların sanatsal gelişmelerinde önemli bir rol oynamış aynı zamanda sanat galericiliğinin tarihsel bir örneği olmuş bir kurumdur. Piyasa koşullarının henüz gelişmediği bir ortamda, sanatı kültürel ya da entelektüel olarak talep eden bir kesimin ve hatta sanat üretiminin sınırlı olduğu koşullarda bir ilk girişim olarak Türkiye’de sanat galericiliğinin önünü açmıştır. Yaklaşık 5 yıl boyunca hizmet veren galeri sanat üretiminin kültürel ve ekonomik olarak sanatsever ve sanat alıcısı kitleye arz edilmesi anlamında çoğu zaman “amatör” bir ruhla çaba göstermiştir. Özellikle İstanbul’un 2000’li yıllarda uluslararası bir sanat ortamına daha fazla dahil olması sanat galerilerinin yönetim politikalarını uluslar arası doğrultuda yürütmeleri sonucunu beraberinde getirmiştir. Bu anlamda, İstanbul’da bazı galerilerin çabaları mevcut olmakla birlikte öncelikle İstanbul’da düzenlenen sanat fuarlarının gerçekleştirdiği açılımlar önem taşımaktadır. 2011 yılında düzenlenen Contemporary İstanbul’da Ortadoğu ülkelerinden çok sayıda sanatçı ve galerinin yer alması bu uluslar arası açılımın ne denli siyasi ve ekonomik odaklı olduğunu ortaya koymaktadır. Oysa Türkiye’deki sanat galerilerinin Türk sanatına daha fazla entelektüel açılım sağlayacak sanat üretiminin ve sanat ortamlarının zengin olduğu ülkelerle iletişim içinde olması öncelik taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler : Maya Sanat Galerisi, Sanat Yönetimi, Sanat Galerileri, Sanat Piyasası

University	: TR İstanbul Kültür University
Institute	: Social Sciences
Major	: Art Management
Programme	: Art Management
Thesis Advisor	: Assoc.Prof.Dr.Mehmet Üstünipek
Thesis Type and Date	: Master's Degree– August 2013

ABSTRACT

EXAMINATION OF MAYA ART GALLERY IN TERMS OF ART MANAGEMENT

Alper Murat ÖZ

Maya Art Gallery is an historical example for the art galleries in Turkey which also played an important role in the Turkish art of the 1950's. In a period without the pressure of market conditions it has led up the profession of art gallery in Turkey as one of the earliest of all. While there were only limited intellectual and cultural interest for art in the society of this era Maya has worked with an amateur spirit to offer the artists and their art to public both intellectually and economically.

After the millennium Istanbul has become more and more a part of the international art milieu. Because of that art galleries now have to manage their policies through international conditions. There are international art fairs like Contemporary Istanbul in the city where political and economic indicatives become more important in the art market. Under these recent conditions Turkish art galleries have to remember their cultural missions with reference to their historical pioneer: Maya.

Keywords: Maya Art Gallery, Art Management, Art Galleries, Art Market

RESİM LİSTESİ

Resim 1: <i>Akaretlerdeki Galleria Zonaro</i>	24
Resim 2: <i>Akaretlerdeki Galleria Zonaro'nun afişi</i>	24
Resim 3: <i>Galleria Zonaro içinde sergilenen resimler</i>	24
Resim 4: <i>R.H. Daimi Satış Galerisi ilanı</i>	32
Resim 5: <i>Galeri İsmail Oygar'da Sergi Açılışı</i>	33
Resim 6: <i>Galeri 1'in genel görünümü</i>	38
Resim 7: <i>Melda Kaptana Galerisi'nin açılışını haber veren gazete yazısı</i>	39
Resim 8: <i>Melda Kaptana'da açılan bir sergiden görünüm</i>	39
Resim 9: <i>İstanbul Sanat Fuarının ilki 1991 yılında düzenlenmiştir.</i>	41
Resim 10: <i>Maya Sanat Galerisi'nin Yeditepe Dergisi'nde sergi ilanı</i>	48
Resim 11: <i>Maya Sanat Galerisi'nde sanatçı ve yazarlar</i>	53

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: <i>Sanat Galerilerinin İlişkili Olduğu Kesimler</i>	16
Şekil 2: <i>Sanata Yönelik Talebin Sanat Eseri Alma Yaklaşımları</i>	18
Şekil 3: <i>Sanat galerisinin sanatçıya katkıları</i>	19
Şekil 4: <i>Maya Sanat Galerisi 1951 yılı sergileri</i>	48
Şekil 5: <i>Maya Sanat Galerisi 1952 yılı sergileri</i>	49
Şekil 6: <i>Maya Sanat Galerisi 1953 yılı sergileri</i>	50
Şekil 7: <i>Maya Sanat Galerisi 1954 yılı sergileri</i>	51
Şekil 8: <i>Maya Sanat Galerisi 1955 yılı sergileri</i>	49

ÖNSÖZ

“Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi” adlı tez çalışmamda beni destekleyen, tezimin oluşmasında ve gelişmesinde bana rehber olan sayın hocam Doç.Dr.Mehmet ÜSTÜNİPEK’e sonsuz teşekkür ederim.

Bu süreçte tüm kahrımı çeken, her zaman yanımda olup maddi manevi desteğini sunan ablam Hale KAYACAN’a çok teşekkür ederim.

Ayrıca, yaşamımı anlamlı kılan canım annem Nermin ÖZ ve canım babam Önder ÖZ’e yanımda oldukları için teşekkür ederim.

AĞUSTOS 2013

Alper Murat ÖZ

İÇİNDEKİLER

Özet	i
Abstract	ii
Resimler ve Şekiller Listesi	iii
Önsöz	iv
I. GİRİŞ	1
II. SANAT YÖNETİMİ TEMEL TANIM KAVRAMLAR	4
A. Tarihsel Açıdan Sanat Yönetimine Bakış	7
B. Sanat Yönetiminin Önemi	9
III. SANAT GALERİLERİNİN YAPISI	16
A. Sanat Üretimi ve Sanata Yönelik Talebin İlişkilendirilmesi	16
B. Sanat Galerisinin Sanatçıya Sağladığı Hizmetler	18
C. Sanat Galerisinin Sanatı Talep Eden Kesime Sağladığı Hizmetler	19
D. Sanat Galerisinin Kültürel Sorumlulukları	20
E. Sanat Galerisinin Ticari Zorunlulukları	21
F. Sanat Galerisinin Gelir Kaynakları	22
IV. TÜRKİYE DE SANAT GALERİLERİNİN TARİHİ GELİŞİMİ	23
A. İstanbul'da Sanat Ortamının İlk Adımları:	
Cumhuriyet Öncesi Dönem	23
B. Cumhuriyet Dönemi Sanat Ortamı	28
V. MAYA SANAT GALERİSİ	43
A. Bir Sanat Yöneticisi: Adalet Cimcoz	43
B. Maya Sanat Galerisi'yle İlgili Genel Bilgiler	45
C. Sanatçıya Sağlamış Olduğu Hizmetler	47
D. Maya Sanat Galerisi Sanatı Talep Eden Kesime Sağladığı Hizmetler	52
E. Sanat Galerisinin Kültürel Sorumlulukları ve Maya Sanat Galerisi	52
F. Sanat Galerisinin Ticari Zorunlulukları ve Maya Sanat Galerisi	55
G. Maya Sanat Galerisi'nin Gelir Kaynakları	56
VI. GÜNÜMÜZ SANAT PİYASASINDA SANAT GALERİLERİ VE SANAT YÖNETİMİ	59
VII. SONUÇ	67
KAYNAKÇA	69
EKLER	75

I. GİRİŞ

Bu tezin amacı, Türkiye’de sanat ortamının spekülatif bir piyasa içinde şekillenmeye başladığı koşullarda Maya Sanat Galerisi gibi sanat galericiliğinin ülkedeki tarihsel bir örneğini ön plana çıkartarak, sanat galerilerinde sanat yönetiminin entelektüel boyutunu vurgulamaktır. Bu doğrultuda öncelikle Maya Sanat Galerisi hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır. Bu galerinin Türkiye’deki sanat galericiliğinin başlangıcı olduğunu aynı zamanda da sanat galericiliğine yön veren çok önemli bir örnek olduğu konusunda bilgi verilmektedir.

Diğer bir amaç ise, sanat yönetiminin tanımını yapmak ve bu tanımdan faydalanarak Maya Sanat Galerisi’nin Türkiye’de sanat galericiliğinde sanat yönetimine katkısı konusunda bir modelleme yapmaktır. Böylelikle; Türkiye’de sanat yönetiminin tam olarak anlaşılamaması ve sanat galericiliğinin sanatçıları destekleyememesi sorununa çözüm aranmaktadır.

Bu doğrultuda sanatçıyı destekleyen ve sanat piyasasının hareketlendirildiği bir galericilik anlayışının ancak kurumsal bir yapıya sahip ve sanat yönetimi ve yöneticisinin anlamını tam anlamıyla kavramış bir galericiliğin benimsenmesiyle söz konusu olabileceğinin altı çizilmesi hedeflenmiştir.

Bu hedefe ulaşmak için ise; tezin ikinci bölümünde yönetim kavramı hakkında genel bilgiler verilmiş, bu kavramın gereği olan kurumsallaşmanın sanatta da gerekliliği üzerinde durulmuştur. Ayrıca, dünya tarihinde sanat yönetiminin örnekleri hakkında bilgiler verilmiş ve sanat yönetiminin ve yöneticisinin tanımları yapılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde sanat galerilerinin arz talep ilişkisi dahilinde kültürel ve ekonomik bir aracı kurum olarak fonksiyonları, sorumluluk ve zorunlulukları tanımlanmıştır.

İzleyen dördüncü bölümde ise Türkiye’de sanat galericiliğinin tarihsel gelişim verilmiştir. Gelişim Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri altında incelenmiş özellikle son 40 yıllık sürecin üzerinde durulmuştur. Bu tarihsel bilgi içinde Maya Sanat Galerisi’ne değinilerek bu galerinin yeri saptanmaya çalışılmıştır. Böylece

Türkiye’de sanat galericiliği araştırılarak bilgiler verilmiş, Maya’nın kuruluşu ve amacı hakkında da bilgi sunulmuştur.

Tezin Beşinci bölümünde ise üçüncü bölümde sanat galerilerinin yapısı ile bağlantılı olarak Maya’nın döneminde nasıl bir fonksiyon yürütebildiği tartışılmıştır. Bu şekilde Maya Sanat Galerisi, sanat galericiliğinin genel yapısı dahilinde incelenerek, günümüzde piyasa odaklı sanat yönetimini ön plana çıkan sanat galericiliği anlayışına karşı entelektüel odaklı bir sanat yönetimi önerilmiştir.

Altıncı bölümde bu öneri eleştirel bir şekilde ortaya konulmuş ve Sonuç bölümü ile çalışma tamamlanmıştır.

Tez çalışması sırasında gerek tarihsel gerek güncel kaynaklardan sürekli yayın taraması ön plana çıkmıştır. Özellikle Maya Sanat galerisi ile ilgili kaynaklara ulaşmamda tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet Üstünipek kolaylık sağlamıştır. Ayrıca günümüz özel sanat galerisi sahipleriyle görüşülüp röportajlara yer verilmiştir. Daha sonra tezin yazım aşamasına geçilmiştir. Yönetim kavramı ve kurumsallaşma ile ilgili kaynak ve bilimsel makalelere ulaşmak için İstanbul Kültür Üniversitesi kütüphanesinden çok sayıda kaynak taramak ve konu ile ilgili bilimsel makaleleri internetten okumak ve ÖSYM nin Tez Merkezi’nde ki konu ile ilgili tezleri okumak olmuştur.

Maya Sanat Galerisi hakkında bilgi toplamak için; bu galerinin kurucusu olan Adalet Cimcoz hakkında bilgi toplanması gerekmiştir. Bunun için ise; çok sayıda bilimsel makale taraması yapılarak Adalet Hanım’ın hayatı, yaptıkları ve eserleri hakkında bilgiler verilmiş ve aynı zamanda Maya Sanat Galerisi’nin kuruluşu anlatılmıştır. Kullanılan yöntemler arasında geçmiş ve günümüz sanat galerileri ve hakkındaki makale ve yazılar arşivlerden araştırılarak teze aktarılmıştır.

Ayrıca günümüz galeri sahipleri ile Adalet Cimcoz ve Maya hakkında görüşmeler yapıp örnek röportaj teze alınarak, Maya’nın günümüz galericiliğine katkısı ve yol göstermesi bir galericinin ağzından aktarılmıştır.

Tez için Maya Sanat Galerisi ile ilgili olarak daha önce yapılmış çalışmalar bir rehber olmuştur. Bu anlamda Melda Kaptana’nın derlediği 1972 basımı Maya ve

Adalet Cimcoz son derece önemlidir. Ayrıca Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde Azime Savaş tarafından hazırlanmış olan yüksek lisans tezi üzerinde durmak gereklidir.

Bu tez, günümüzde unutulmaya yüz tutan Maya Sanat Galerisi hakkında ayrıntılı bilgi vermesi, Adalet Cimcoz ve galerisinin günümüz sanat galerilerine örnek olmasının hatırlatılması açısından önem teşkil etmek ile beraber, Yönetim ve kurumsallaşmanın her alanda olduğu gibi sanatta ve galerilerde de önem teşkil ettiğinin anlatılması açısından önemlidir.

Ayrıca, sanat yönetimi ve yöneticisi kavramının günümüz galericiliği tarafından tam anlaşılamaması ve kurumsallaşmaya geçemedikleri için sanatçılara ve sanatın hareketlenmesine geçmişteki gibi katkı sağlayamadıklarının anlatılması ve bunun nasıl düzeltilmesi gerektiğinin bilimsel metotlarla anlatılması açısından önemlidir.

II. SANAT YÖNETİMİ TEMEL TANIM KAVRAMLAR

Yönetim evrensel bir kavramdır. Önceden ne yapacağının kestirilmesi oldukça zor olan insanla uğraşır. İnsanın toplumsal yasama gereği olan diğer kişilerle ilişkilerini, onların çeşitli etmenler altındaki davranışlarını inceler. Bu anlamda hepimiz birer yönetici sayılırız. Ustalığımızı, zamanımızı ve faaliyetlerimizi planlayıp, örgütler, onları yönlendirir ve kontrol ederiz. Yönetim kavramının çeşitli tanımlarına rastlamak mümkündür. Bu tanımlar bilim alanlarının yaklaşımlarına göre farklılık gösterirler. Ekonomistlere göre yönetim, toprak, sermaye ve işgücü ile birlikte üretim fonksiyonlarından birisidir. Yönetim bilimciler yönetimin bir otorite sistemi olduğunu ifade ederler. Toplumbilimciler ise yönetimi, bir sınıf ve saygınlık sistemi olarak nitelendirirler. Yönetimle ilgilenenler yalnızca bu disiplinler değildir. Psikoloji, hukuk, sosyal psikoloji ve muhasebe gibi sosyal bilimlerin çeşitli dalları yönetimi, ilgi alanlarının amacına uygun bir biçimde tanımlamaya çalışmışlardır. Ancak bütün bu disiplinlerin ortak noktası yönetimin, diğer kişilerin çabaları aracılığıyla amaçların başarılması süreci olduğudur.¹

Yönetim kavramını daha kapsamlı tanımlayacak olursak; insanlarla işbirliği sağlama ve onları bir amaca doğru yöneltme ve yürütme faaliyet ve çabalarının toplamıdır. Kişiler ve kişiler aracılığıyla resmi olarak organize edilmiş gruplar içinde işlerin yürütülmesini sağlayarak, yönetsel etkinliği ve verimliliği artırır. Yönetimle, günlük çalışmaların denetlenmesinin yanı sıra uzun süreli planlamalara gidilerek, personelin görevlerini başarıyla yürütebileceği koşulları hazırlar ve gelişimi yönlendirir.

“Yönetim düşüncesinin bilimsel olarak ele alınması; Amerikalı makine mühendisi ve endüstriyel idare uzmanı Frederick Winslow Taylor tarafından olmuştur. Üretim yüksek üretim becerisi ve üstün verimliliği araştırmış, insanı üretim faktörü olarak ele almış, üretim süresi içinde makineden beklediklerini çalışanlardan da ummuştur. Bu bilimsel yönetim yaklaşımı; üretimde insan boyutunu ihmal ettiği savının ağırlık

¹ Halil Can, *Organizasyon ve Yönetim*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2005, s.32

kazanması üzerine beşeri ilişkiler ve giderek organizasyonel davranış yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Örgüt içindeki insan ilişkilerinin ele alınması 1920'lerde oluşmaya başlamış, 1927'de Elton Mayo ile arkadaşları ABD'de Western Electric Company'de yürüttükleri Hawthorne Deneyleriyle, insan davranışlarını konu alan ilk yoğun araştırmaların temelini atmıştır. Bu araştırma ışık ve verimlilik arasında korelasyonun bulunduğu savından yola çıkmışsa da, verimliliğin artırılması, insanın kendi üstünde düğümlenmiştir. Deneyler sonucunda; psikolojik ve sosyal etmenlerin katkılarıyla bireylerarası ilişkilerin düzenlenmesiyle, üretkenliğin önemli ölçüde arttırabileceği sonucuna varılmıştır."²

Organizasyonel davranış ise; bireyleri bir bütün olarak birlik halinde verimli çalışma yönünde motive eden, ekonomik, psikolojik ve sosyal tatmin sağlayan bir işe yönlendirmeleri anlamına gelmektedir. Modern anlamda, bilimsel personelin yönetimi 1940'lı yıllarda başlamış, hızla gelişerek 1960'larda endüstriyel ya da örgütsel hümanizm felsefe akımına dönüşerek, çağdaş yönetim düşüncesi içinde örgütsel davranış, yönetime çağdaş davranışsal yaklaşım olarak gelişmesini sürdürmüştür.

Başta yöneticinin, yönetilenle ilgilenmesi, daha iyi hizmet için razı edilmesi anlamına gelen organizasyonel davranış yaklaşımı, giderek personel ile çalıştığı yeri birlikte alan ve ikisi arasında uyum ve denge arayan bir kavrama dönüşmüştür.³

Taylor ve arkadaşlarının çalışması, bilimsel araştırma ve örnekleme yoluyla işçilerin performansını artırmaya yönelik olduğundan bu çalışma literatüre "bilimsel yönetim" olarak geçmiştir. Bu teori özellikle 20. yüzyılda yapısı strateji, yapı ve liderlik olarak 3 ana dala bölünebilen profesyonel bir bilim haline gelmiştir. Strateji teorisi, bir örgütün net bir hedef/yol çizmesinin neden önemli olduğunu açıklamaktadır. Yapı, bir örgütte güç ve sorumluluğun nasıl organize edildiğini ve bunların işbölümü ve koordinasyon mekanizmalarının nasıl dayandırıldığını gösterir.

² ERBAY, Fethiye; *Sanat Yönetiminin Boyutları*, İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.13,14

³ ERBAY; a.g.e., s.14

Liderlik teorisi, yönetsel karar verme işlemi içinde kişisel sorumluluk hakkında daha fazla bilgi verir ve bu sorumluluğun çalışanların pay (motivasyon) ve varlık (para, mallar ve yer vb.) ile nasıl ilişkilendirdiğini açıklamaktadır.

Yönetim teoristi veya pratisyeni bazı kaynakları örgütün problemlerini çözmek için kullanabilirler. İlk muhtemel yöntem, bütün somut eylem çeşitlerinin açıklanabileceği genel bir yönetim çerçevesinin geliştirilmesidir. Bu yöneme tündengelim denir. Buna bir örnek olarak Harvard İş Okulundan Amerikan araştırmacı Michael Porter'in kendi rekabet modelini geliştirmesidir. Bu model yöneticiye piyasada essiz bir statü kazandıracak güçleri gösterir. İkinci seçenek ise göz önüne alınacak genel kuralları seçmede kullanılacak somut gerçekleri ve rakamları araştırmaktır. Bu yaklaşıma bir örnek Henry M.'nin biçim teorisidir. O bu teori için örgütsel bileşenlerin binlerce belirleme kategorisini kullanmıştır. Bu iki düşünce ve eylem biçimi arasında çok büyük fark yoktur. Çünkü tündengelim yaklaşımı boşlukta da yoktur. Bu, uygulamadan gelen deneyimlerden etkilenir. Fakat tümevarım, genel kavramsal kabulden yoksun bir şekilde varolamaz. Tündengelim daha soyut bir eylem olarak görülmelidir (en azından başlangıçta) ve tümevarım somut durumlara dair süreçler üzerine şiddetle eğilir. Yönetim teorisi bu ikisinin bir yaklaşması olarak görülebilir.⁴

Yönetim teorisinin temel kurallarından biri de yönetim kavramının girdi dönüşümü- ürün(çıkıtı) geribeslemesi açık sistemi olarak algılanması gerektiğidir. Bu sistem gösteriyor ki yönetim durmadan devam eden bir işlemdir ve hem iç kaynaklı hem de dış kaynaklı belli koşullara bağımlıdır. Bu demek oluyor ki yönetim teorisinin ayrıca ihtiyati bir perspektifi de vardır. Buna göre yönetimin sadece tek bir çıkış yolu yoktur ve ayrıca yönetsel çözümler belli bir duruma ve onun şartlarına bağlıdır. Tabii ki bazı genel yönetim kuralları vardır fakat bunların uygulanmasında şartlar göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumsal yaklaşımın sonuçları uygulamacı yöneticiler ve yönetim araştırmacıları için oldukça karmaşıktır. Bir taraftan, belli koşullarda faydalı olabilecek teoriler ve araçlar hakkında ve yönetim kavramı

⁴ HAGOORT, Giep; *Art Management Entrepreneurial Style*, Eburon Publishers, Netherlands, 2003, s.7

konusunda profesyonel anlamda bilgili, donanımlı olmalılar; diğer taraftan da herkes örgütleri daha etkili ve verimli kılmak için net kararlar ve formüller ister.

Başarılı bir örgüte ulaşmak için net kararlar ve formüller gerekmektedir. Kaynaklarda su sorular yönetilmektedir:

- Örgüt kendi sahasında takdir gören ve gelecek vadeden bir yere sahip mi?
- Çalışanlar mutlu mu ve işlerini yapmak için motivasyonları var mı?
- Örgütün etkin bir dönüşüm modu var mı? –tarz, usul, yol, biçim
- (Daha genel olarak) Örgüt esnek bir yapıya sahip mi? Ve tartışmalara hazırlıklı mı?

Örgütlerin işleyişini anlamak için onların büyüme ve ilerleme safhalarını göz önünde tutmak gerekir. Birçok stratejik ve örgütsel meseleler yaşam döngüsüne ayak uydurmaktadır. Bu döngünün doğuş safhasında; bir örgütün daha fazla ya da daha az düzensiz ve eşzamanlı işlevsel bir yöntemi vardır. Kurucuların bütün örgütçe bilinen başlıca düşüncesi stratejik yapıyı gerektirir. Gelişme safhasında işlevsel yöntem daha yapılandırılmıştır ve strateji, örgütsel temeli genişletmeye odaklanmıştır. Genişleme aşamasında iyi yapılanmış örgüt farklı bölümlerde çeşitli ürünler ve hizmetler geliştirir. Tutum değiştirme aşamasında örgütün geleceği için net bir stratejiye ihtiyaç duyulur. Örgütün yapısında özellikle esnekliğe dair bir değerlendirmeye ihtiyaç vardır. Bu yöntem örgütsel problemleri teşhis etmemize yardımcı olur veya zaman içinde örgütte neler yaşanabileceğini kestirmemizi sağlar.

A. Tarihsel Açıdan Sanat Yönetimine Bakış

Girişimcilik, genel yönetim bilimsel olarak ele alınmadan çok önce kültürel bir uygulama idi. Bunun için Yunan Thepsis'in MÖ. 6. yüzyılda kendi tiyatro örgütüne nasıl bir yenilik getirdiğine bakmamız doğru olacaktır. Thepsis, sanatsal bir çerçevede bireysel oyuncu kavramını getirmiştir. Bu Hypocrites seyircileri eğlendirmek için planlanmış bir gösteri kültürünün başlangıcıydı. Bu yenilikten sonra, tiyatro oyuncularına farklı kimlikler vermek için maskeleri denedi. Bu yüzden

Yunan festivalleri aynen günümüzde olduğu gibi düzenlenmekteydi. Genel bir festival yöneticisi bütün festivali idare ediyordu ve bağımsız bir jüriyle sanatsal yarışmalar organize ediyordu. Ayrıca mutlaka, festivali finanse eden “choregeus” olarak adlandırılan yıllık bir sponsor olurdu. 10.000 den fazla ziyaretçinin katıldığı bu festivalde yarışmaları, gösterileri yönetmek ve teftiş etmek için bir proje örgütü oluşturulurdu.⁵

Girişimci bir ruh olmadan bütün bu eylemleri gerçekleştirmek mümkün olamazdı. Bu yüzden sanat tarihimiz bize sanat örgütlerinin yenilikçi bir şekilde idaresine dair güzel örnekler sağlamaktadır. Ve bu yenilikçilik, kültürel girişimciliğin anahtar kelimesidir. Kültürel girişim fikrini geliştiren tanınmış ya da tanınmamış daha birçok sanat yöneticileri elbette vardır. Paris yakınlarındaki St. Denis kilisesinin 12. yüzyıl başrahibi Suger, çok kötü durumda olan Roma kilisesinin restorasyonunu finanse etmek için 13 yıllık bir kampanya sürdürmüştür. Kiliseyi gotik bir katedrale dönüştürmüştür ve bütün Avrupa’dan gelen zanaatçıların yeni çalışma metotlarıyla cam eşyalar ürettikleri yenilikçi stüdyolar oluşturmuştur. Dünyaca ünlü İtalyan Leonardo da Vinci; oyun yazarı, aktör ve tiyatro yöneticisi İngiliz W. Shakespeare ve Flaman ressam ve iyi örgütlenmiş bir atölye sahibi P. Paul Rubens gibi Rönesans ve Barok sanatçıların unutmamamız gerekir. Hepsi sanatsal fikir, düşüncelerle ekonomik fırsatları bir arada tutmuşlardır ve girişimciliğin sanatsal ve kültürel dünyanın doğal bir parçası olduğunu göstermişlerdir.

Birçok sanatsal ve kültürel ürünün örgütsel bir çerçeveye ihtiyaç duyduğunu atalarımız çok iyi bilmekteydi. Sanat yönetiminin bir uzmanlık alanı olarak anlaşılıp araştırılması gerektiğini fark etmemizden çok zaman önce onlar ilk müzeleri, festivalleri, stüdyoları ve sanat okullarını kurup işletmişlerdir. Bu bağlamda, ressam avcılarının o dönemin çalışmalarını nasıl organize ettiklerini ve sihirli sanat çalışmalarını ortaya çıkarmak için yeni sanatçıları nasıl eğittiklerini anlayamıyor olsak da tarih öncesinde kayalara resimler çizilmesinin arkasındaki stratejinin işbölümü ve koordinasyona yönelik ilk adım olduğunu varsayabiliriz.

⁵ HAGOORT; a.g.e., s.4

Sanata ve kültüre dair bu ön bilgiyle amacımız kültürel örgütlerin nasıl başarılı bir şekilde yönetilebileceğini bulmaktır. Kültürel örgütlerde yönetim işlerini en iyi şekilde yürütmek için sanat yöneticilerinin de ileriye dönük bir tutum içinde olmaları ve kendilerine özgü bir duruş sergilemeleri gerekmektedir

B. Sanat Yönetiminin Önemi

Sanatsal etkinliklerle ilgili kuruluşların nicelik ve nitelik olarak giderek gelişmesi, geçen zaman içerisinde çoğalarak değişmesi ve karmaşık yapıya bürünmeleri, sanat çalışmalarında yönetimin önem kazanmasına neden olmuştur.

1980'li yıllardan önce sanatsal kuruluşların çoğu organizasyon ve personel yönetimi açısından geleneksel bir yaklaşımla yönetilmekteydi. Etkinliği gerçekleştirmek kaygısından başka, bütçe, personel ve yönetimle ilgilenilmemiştir. Yöneticilerin; her türlü işlemlerle ilgili iyi ya da kötü kararlar alıp, çalışmalarını yürütmesi beklenmişti ve hala beklenilmektedir. Ancak; zamanla, bu tür kuruluşların sayıca artması, kar amacı gütmeyen, sanatı destekleyen etkinliklerin çoğalması, sivil toplum kuruluşlarının oluşumu, buna bağımlı olarak paraya duyulan ihtiyaç, bütçe ve personel kadrolarının genişlemesi, yöneticilerin doğal olarak yetki ve sorumluluklarını da zorlamaktadır. Eğitim kurumlarınca da desteklenen bazı sanatsal etkinliklerin gelişmesi, beraberinde bir dizi yönetim sorununu gündeme getirmiştir. Özellikle devletlerden istenen finansal destek sonucu yapılan yardımların artması uzun dönemli planlara, performans değerlendirmeler ile ilgili bilgileri oluşturma gerekliliği doğmuş, bu da bir dizi yönetimle ilgili sorunları gündeme getirmiştir.

Sanat yönetiminde, çalışma sistemleri, personel kadroları, eğitim, pazarlama, sergi etkinliklerinin gelişmesi, çeşitli ülkelerdeki çalışmalarla öncü olmuştur. Eserlerin korunması restorasyonu, sergileme, güvenlik, tanıtım gibi konuların gittikçe önem kazanması günümüzde, bu kuruluşların kadrolarında koruma uzmanı (konservatör), onarım uzmanı (restoratör), reklam, halkla ilişkiler, tasarımcılar gibi uzman işgücüne gerek duyulmuştur.

Profesyonelliğin gelişimi, sanat organizatörü, kuratör, sanat yönetmeni, danışman, eleştirmen, korumacılar ve teknik elemanlar gibi özel eğitim görmüş

uzman personelin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Sanatın eğitsel potansiyelinin bilincine varılmış, halkı sanatsal etkinliklere çekme çabalarına girişilmiştir. Aynı zamanda sergileme, tasarım, sunma programları ve eğitim hizmetleri için uzman personele ihtiyaç duyulmuştur. Dizayn ve basım bölümleri de; gene olanaklar ölçüsünde sergileme standartlarının uygulandığını kanıtlamak istercesine, etkinliklere dahil edilmiştir.

1960'lı yıllardan sonra yaşanan sosyal hareketler, kültürel bir patlama yaratmış, spor gösterilerine gidenlerden daha fazlası sanatsal etkinliklere katılmaya, konser ve sinemalara gidenlerin de sayısında artış görülmüştür. İnsanlık bilimlerine ve sanata destek olacak, Ulusal Yardım Kurumları kurulmuş ve finans destek bu sanatsal kurumlara da akmaya başlamıştı.

Unesco AIAP Türkiye Ulusal Komite, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, International Association of Art Turkey, Association Internationale Des Arts Plastiques gibi uluslar arası kuruluşlarla birlikte sanatsal çalışmalarda yeni arayışlar ve yeni örgütsel yapılanmalar gündeme gelmiştir.

Güzel ve estetik sanatlar; Rönesans'tan beri sosyal statüde yükselmeye devam etmiştir ve zaman zaman sanatın ana konusuna sansür getirmesine rağmen, tehlikeli fikirler ve görüntülere sansür konuldu ise de, sanatın genelini kapsamamıştır. Tutucular için sanatın onaylanmış çeşitlerinin değerlerini kendi taraflarında hissetmeleri için özellikle eğitimde olmak üzere çalışmalar yapılmıştır. Güzel Sanatların genelinde en belli başlı sorun uygulanışından ya da finansman yetmezliğinden kaynaklanır. Çoğu kez sanatsal etkinlikler daha iyi hayırlı işlere harcanabilecek zaman kaybı olarak görülür. Eğer bir erkek sanata atılmak istiyorsa, karşılaşılabilecek ilk sorun çalışması üzerinden nasıl geçimini sağlayacağıdır. Sanatsal uğraşlar, çoğu kez mesleksi açıdan para getirmeyen boş zamanları geçirme uğraşları olarak, değerlendirme savından kurtulmalıdır. Bu da sanatın yönetim biliminden yararlanarak profesyonelliğe ulaşması ile olacaktır.

1950'li yıllardan, günümüze kadar gelindiğinde ise; tartışma konuları; sanatın sosyal görevleri hakkında olup, modern, politik, bilimsel, eğitimsel, taklit, özgürlük, özerklik vs. gibi konularda tartışmalar görmektedir. Bugün ülkemizde sivil toplum

kuruluşları, görevleri, sanatın özerkliği, statü, güç, resmi, özerk çatışmasına gelinmiştir.

Bugün hala hiyerarşi, koruma ödeneği, eğitimcinin yeri, sanatçı hakları konuları tartışılmaktadır. Sanatsal çalışma yapılarının evrimleşmesi, stratejik kararlara öncülük etmesi, devlet bazında bile harcamaların kesilmesi, sanatın yönetimi ve sanat yönetiminin ve eğitiminin önemi ile ilgilidir. Yönetimde etkenliği bilinen malzeme, makine, para, yer, zaman vb. unsurlar ne derece mükemmel olurlarsa olsunlar, bunlar arasındaki rasyonel ilişki, yine insan aracılığı ile kurulmakta ve işletilmektedir.

Günümüzde sanatsal etkinlikler; çalışanların kişisel heves ve fedakârlığına dayanmaktadır. Sanat kuruluşlarının büyük çoğunluğu da sınırlı finansal kaynaklarla, sınırlı hizmetler vererek varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Sanatta yönetimin önemi birden çok kişinin ayrı ayrı yapamayacakları bir işi, birlikte yapmak üzere güçlerini bir araya getirmeleri halinde ortaya çıkarmaktadır.

Sanat kurullarının yönetim ve organizasyon farklılıklarının artması ile daha da büyük önem kazanacaktır. Sanat yönetiminin bugün olduğu gibi gelecekte de gelişme göstereceği şüphesizdir. Çeşitli sanat ve eğitim kuruluşlarının programları incelendiğinde; bu sanatsal kuruluşların, organizasyonların yönetim bilimi için hazırlıksız oldukları gözlenmişti. Bu çalışma; ülkemiz açısından gelecek yıllarda sanat yönetimi konusunda başarıyla şekillendirilmiş sistematik yöntemlere fazlasıyla ihtiyaç duyulacağı anlayışından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Sanat Yönetimi; insan, para, araç, gereç, makine gibi farklı kaynakların işbirliğine dayanır. Bu yüzden insanlar aracılığı ile rasyonel ilişkiler kurar. Ayrıca birden çok kişinin ayrı ayrı yapamayacakları işleri bir araya gelerek birlikte yapmaları da sanat yönetiminin konusuna girer.

Sanatın yönetilebilmesi için kurumsallaşma ve planlama gereklidir. Çünkü Sanat Yönetimi tek kişilik bir organizasyon değildir.

Sanat Yönetimi oldukça farklı meslek gruplarını bünyesinde barındırır. Dergi ve grafik tasarım, sinema, orkestra, tiyatro, müzik, plastik sanatlar alanındaki çalışmaları kapsar. Ayrıca bienal, fuar, sponsorluk, hukuksal ve politik yapılanma, yatırım uzmanlığı alanlarıyla da ilgilidir.

Bugün Sanat Yönetimine son derece ihtiyaç olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Çünkü; teknolojik gelişmeler ve makineleşme çağının getirdiği değişimler, eğitim yoluyla sanatçıların çalışmalarını etkilemiştir.

Sanat yönetimi doksanlı yıllarda sanatsal ürünlerin pazar değerleri ve nasıl pazarlanacağı sorularına çözüm aramıştır. İki binli yıllarda ise sanat yönetimi kişilerin yaşam boyu sanat eğitiminden geçmeleri gerektiğini savunmuştur.

Her geçen gün milyonlarca izleyici kitlesine hitap eden sergi, bale, film, konser gibi çeşitli sanatsal gösteriler ile yüksek kültür odaklanmaktadır. Medya teknolojisi, uydu, internet, çeşitli kurumsal değişimler; sanatçıların çabalarını arttırmaktadır. Sanatçı, yönetim bilimi açısını gün ve geleceğini planlamasını yapmak zorundadır.

Yönetim fonksiyonu sanat açısından çok önemlidir. Sanatın destek bulması açısından planlı bir yönetim politikası oluşturmak, sanatsal çalışmalarda zaman kaybı değil, zaman kazanımıdır.

Sydney Sdney Calvin , sanat yönetimini; “organize olmuş kişilerin kurallarla ve her tip operasyonel beceriklilik sayesinde önceden bildikleri ile sonradan aradıkları ayarlanmış çalışma veya ustalıkların kullanılmasıdır.” şeklinde tanımlamıştır.

Sanat yöneticisi yaratıcı güçleri geliştirerek ve birleştirme, sanat eğitimi destekleme ve yeteneği cesaretlendirmeye yardım eder.

Yönetimin bilimsel olarak ele alınması, sanatın ve sanatçının Pazar rekabeti içinde yok olmalarını önleyecektir. Özellikle son yıllarda, tele pazarlama vasıtası ile televizyon ve internet ortamında her an sayısız sanat eseri yazılıp, pazarlanmaktadır.

Sanat yönetiminin çalışma alanlarında yer alan pazarlama; hem hedef kitle için gereken çekimi belirleyecek, hem de sanatsal uğraş alanının gelişimini etkileyecektir.

Yönetim stratejileri ve liderlik türleri, çalışanların gelişim programları, gösterilerin planlanması ve sunumu, halkla ilişkiler, projeler, bütçe ve parasal ihtiyaçların tanımlanması gibi çalışmalar sanat yönetimi içinde yer alır.

Sanat yönetimi; bilimsel anlamda sanatın ve sanatçıların yönlendirilmesidir.

Sanat kurumlarındaki yönetim düzeyinin kuvvetli olabilmesi için üst düzey yönetimin görevi, çalışanların yapmakla sorumlu oldukları işleri daha iyi yapabilmeleri için uygun ortam ve imkânların sağlanmasıdır. Bu da ancak etkin yönetim süreci içinde, etkin planlama ve yönetim politikalarının geliştirilmesi ile mümkün olacaktır.

Andy Warhol 1975 yılında “para yapmak sanattır” diyor ve ekliyor: “en müthiş sanat ticarettir”. Bu sözlerde bir ironi aramak boşunadır. Sanat yönetimi bu zamanlarda gündeme gelir ve en kestirme ifadesini sanatçının bu özdeyişinde bulur. İş alemiyle sanat aleminin kaynaştırılması, hızla örgütlenen bir eğitim dalı, profesyonel bir disiplin olarak belirir. Üniversitelerde iletişim tasarımı, kültür yönetimi (culturalmanagement) bölümlerinin açılmasının ardından, sanat yönetimi (art management) tedrisatı başlar.

Sanatsal etkinliklerle ilgili kuruluşların nicelik ve nitelik olarak giderek gelişmesi, geçen zaman içerisinde çoğalarak değişmesi ve karmaşık yapıya bürünmeleri, sanat çalışmalarında yönetimin önem kazanmasına neden olmuştur.

1980’li yıllardan önce sanat kurumlarının çoğu, organizasyon ve personel yönetimi açısından geleneksel bir yaklaşımla yönetilmekteydi. Ancak; zamanla, bu tür kuruluşların sayıca artması, kar amacı gütmeyen, sanatı destekleyen etkinliklerin çoğalması, sivil toplum kuruluşlarının oluşumu; geleneksel yaklaşımı değiştirmiştir. Bu seferde; paraya duyulan ihtiyaç, bütçe ve personel kadrolarının genişlemesi, yöneticilerin doğal olarak yetki ve sorumluluklarını zorlamıştır.

Profesyonelliğin gelişimi, sanat organizatörü, sanat yönetmeni, danışman, eleştirmen ve teknik elemanlar gibi özel eğitim görmüş uzman personelin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Sanat yönetimi; sanat kurullarının yönetim ve organizasyon farklılıklarının artması ile daha da büyük önem kazanacaktır. Sanat yönetiminin bugün olduğu gibi gelecekte de gelişme göstereceği şüphesizdir.

Sanat kurumlarının yönetiminde; öncelikle sanat kurumunu daha iyi tanımak ve anlayabilmek için, kurum içinde ve dışında oluşan olay ve ilişkileri etkileyen faktörleri iyi tanımlamak gerekir.

Planlama, organizasyon, kumanda, koordinasyon ve kontrol, sanat kurumlarının yönetsel faaliyetleridir. Yönetim tüm bu faaliyetleri iyi düzenleyip uygulamak zorundadır. Bu açıdan da kurumsal yapıyı iyi oluşturmaya ihtiyacı vardır.

Bir araya gelip işbirliği yapan bireylerin, birbirleriyle olan ilişkilerini yatay ve dikey olarak ikiye ayırmak mümkündür. Birlikte çalışan insanların aynı düzeyde, aynı kadrolarda olmaları sonucunda, birbirlerine emretme yetkisi olmayacak çalışmalar istenilen zamanda sonuca ulaşamayacaktır. Çalışma ortamlarında yönetsel yönden aynı düzeyde bulunan insanların uzun süre işbirliği yapmaları imkânsızdır. Bu açıdan resmi sanat kurumları, birden çok bireyin işbirliği ile bir hedefe ulaşmada içlerinden birini amir olarak atamıştır. Birçok sanatsal etkinlik düzenlenirken özellikle biçimsel olmayan yapı ve geçici gruplaşmalarda, resmen atanmış bir sanat yöneticisine rastlanmaz ise de, burada da dikey ilişkilerin meydana geldiği görülebilir. Çünkü bu gibi durumlarda biçimsel olmayan kendiliğinden ortaya çıkmış bir amir vardır.

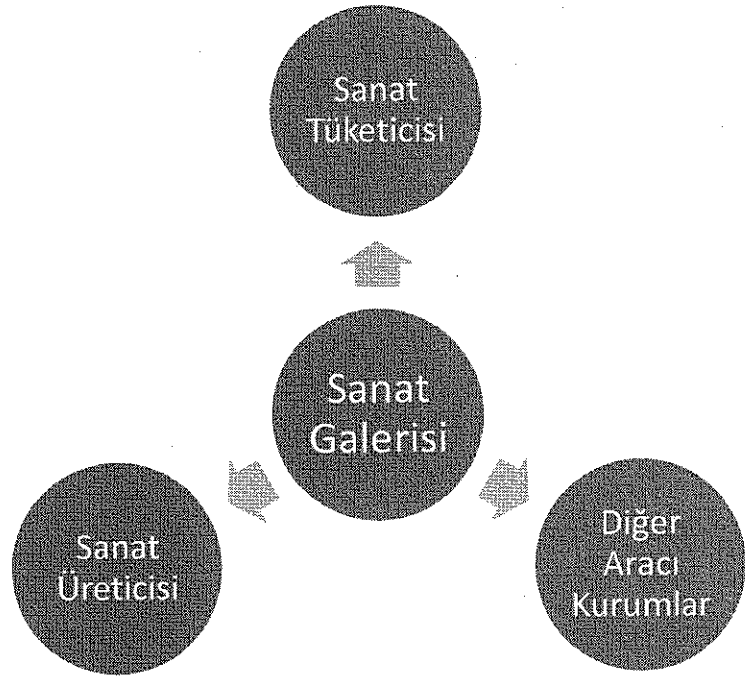
Sanat yönetimi; küresel korporasyonlara, büyük şirketlere, özgü yönetim stratejilerinin, 1970'lerde neo-liberal politikalarla birlikte örgütlenmeye başlamasıyla ortaya çıkar. Bu yeni yönetim stratejileri ise kendilerini, arkada bıraktıkları 1930'ların Taylorist yönetim modelinden farklılaştırılarak tanımlarlar. Dolayısıyla çağdaş yönetim ve sanat yönetimi incelenirken baştan Taylorizm'in bir eskizini çıkarmak gerekir.

Taylorizm'in başlıca ilkesi, bir ürünün üretim sürecinin olabildiğince parçalanarak basit işlemlere ayrıştırılması ve bu basit işlemlerin, becerileri onları uygulamaktan ibaret olan uzmanlaşmış işçiler/emekçiler ve makineler arasında örgütlenmesidir. Dolayısıyla, önceden, baştan sona aynı zanaatkârın denetimi altında olan üretim süreci, her an makinelere devredilebilecek ayrıntılı işlemlere indirgenerek niteliksizleştirilir. Üretim sürecinin bütünüyle denetlenebildiği bilgi ve beceriler çalışanlardan kopararak yönetim bölümünde yoğunlaştırılır. Kavrama, tasarlama gibi zihni yetiler uygulamadan ayrılarak değişik işletme ve mühendislik disiplinleri bağlamında bilimselleştirilir. Çalışanlar ise önceki zamanlarda kendilerine ait olan yetilerini, araçlarını, ürünlerini ve işleri üzerindeki egemenliklerini yitirerek, gizlerine varamadıkları makinelerin esiri olur.

Taylor'un "bilimsel iş bölümü" nihayetinde zamanın ve mekânın rasyonelleşmesine dayanır. Taylorizm'de zaman, üretim sürecini birbirinden ayrıştırılan işlemleri arasında parçalanmış olan mekânı kat ederek belirir veya tamamına erer.

III. SANAT GALERİLERİNİN YAPISI

Sanat galerileri ürünü sanat eseri olan bir piyasadaki aracı kurumlardır. Sanatsal üretimi kültürel ve ekonomik bir değer olarak topluma, sanat tüketicisine sunar. Bu durumda genel hatlarıyla sanat üretimi (sanatçı, sanat üreticisi) sanat galerilerinin ilişkili olduğu temel kesimdir. Ayrıca sanata yönelik talep (sanatsever, sanat tüketicisi) ile ilişki kurarak sanat eserini bu kesime sunması gerekmektedir. Bunun yanı sıra sanat ortamının/ piyasasının diğer aktörleriyle, örneğin diğer galerilerle, müzelerle, müzayedelerle vb. ilişki kurmalıdır.



Şekil 1: Sanat Galerilerinin İlişkili Olduğu Kesimler

Bir sanat galerisi, sanatın sadece ekonomik bir değer olarak değil aynı zamanda kültürel bir değer olarak sunulduğu bir kurumdur. Dolayısıyla bu kültürel sorumluluk doğrultusunda çaba göstermesi öncelikli görevidir. Kapitalizmin kurallarına bağlı olarak gelişen piyasalarda galerilerin bu öncelikli görevi göz ardı edebildikleri izlenmektedir.

A. Sanat Üretimi ve Sanata Yönelik Talebin İlişkilendirilmesi

Sanata yönelik talep, bazı durumlarda bir aracı kuruma başvurmadan sanat üretimiyle doğrudan bağlantı kurabilir. İlk elden sanatçının atölyesinden ve

sanatçıyla kurulan bağlantı yoluyla eser alımı söz konusu olmaktadır. Bu durumda sanat galerisi ya da benzer aracı kuruma kalacak payın eser üzerindeki ekonomik etkisi ortadan kaldırılmaktadır. Ancak, sanatçının üretiminin sağlıklı olması ekonomik ilişkilerin dışında kalmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden sanat üretimi ve sanata yönelik talep arasında bu tür bağlantı istenen bir durum değildir.

Buna karşılık sanatsever, sanat eserini sanatçının eserlerini elinde bulunduran sanatçının varisleriyle ya da bir koleksiyonla doğrudan bağlantı kurarak da edinebilir. Alıcı bu yöntemi direk varislere ulaşarak yani aracısız olarak; satın alır. Bu durumda da profesyonel bir danışma olmadığından koleksiyonun nitelikli ve tutarlı olması mümkün olamayabilmektedir.

Sanata yönelik talep, sanat eserine başka aracı kurumlar yoluyla ulaşabilir. Müzayededen sanat eseri alımı durumunda alıcı almak istediği eseri ilk elden değil açık arttırma yöntemi ile eseri satan aracı kuruluştan satın alır. Bu yöntem alıcı için pahalı bir yöntemdir. Aynı zamanda ürünün fiyatı daha önceden kestirilemez. Daha spekülasyon alımlar gerçekleşir.

Sanat galerisinde düzenlenen sergiden eser alımında alıcı bu sanat eserini ilk elden almaz. Sanat eserlerini kurumunda satış için sergileyen kurumdaki satın alır. Fiyat önceden bellidir. Eserin ekonomik ve sanatsal değeri konusunda arkasında duran bir uzmanlaşmış kurum vardır. Sanat eserini alan kişi galerinin sunduğu indirim ve taksitlendirme olanaklarından da yararlanabilir.

Sanat galerisinden sergi dışı eser alımı (galeri koleksiyonu ya da galeri aracılığıyla) durumunda alıcı (sanata yönelik talep) herhangi bir zaman diliminde herhangi bir sergi duyurusu olmaksızın zaman problemi yaşamadan sanat eserini satmak için kurumunda bulunduran kuruma giderek eseri satın alır. Galeriyi koleksiyonundan olabileceği gibi belli sanatçılarla çalışan galerilerin aracılığıyla başka koleksiyonlardan ya da sanatçıdan da eser sağlanarak alım gerçekleştirilebilir.



Şekil 2: Sanata Yönelik Talebin Sanat Eseri Alma Yaklaşımları

B. Sanat Galerisinin Sanatçıya Sağladığı Hizmetler

Sanat galerileri, sanatçıların eserlerini en uygun koşullarda (ışıklandırma, sergi alanı vb.) sergileyebilecekleri bir sergi salonu sağlarlar. Türk sanatında Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren 1970'lere kadar sergi mekanı konusunda yaşanan sıkıntılar özellikle artan sanat galerilerinin sağladığı olanaklarla aşılabilmektedir. Bu anlamda sanatçıların üretimlerini destekleyen kurumlar olarak sanat galerilerinin son 40 yılın Türk sanatında önemli bir yeri vardır.

Sanat galerileri belirli bir zaman aralığını kapsayacak şekilde bir ya da birden çok sanatçının çalışmalarından düzenledikleri sergiler için çoğu zaman kokteylli açılış yaparlar. Bu açılışlar, sanatsever ve sanat alıcısı kesimin sanat üretimiyle ve dolayısıyla sanatçı veya sanat eserini elinde bulunduran varisler vs. ile entelektüel bir paylaşımına girmesine zemin hazırlamaktadır.

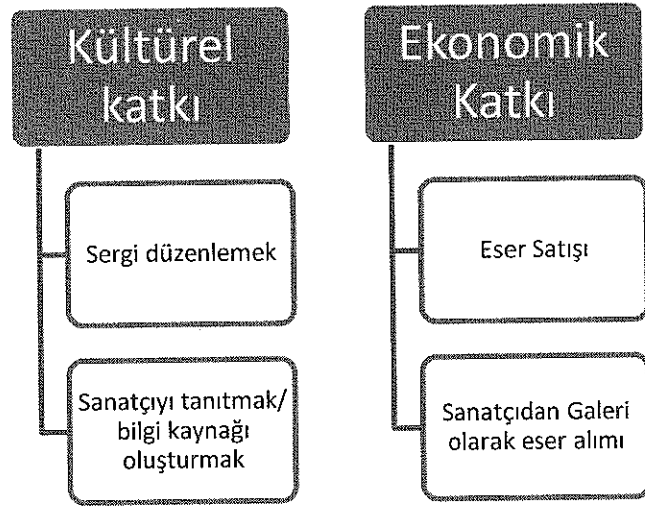
Sanat galerileri serginin tanıtımını hedef kitle öncelikli basın yayın organlarında (sanat dergileri, televizyonda sanat programları) duyurarak, sanat üretimine yönelik talebi (sanat sever ve sanat alıcısı kesimi) bilgilendirir. Bu anlamda verilen ilan ve haber çıkmasını sağlamak önemlidir. Ancak aynı zamanda sergiyle ilgili yorum yazılarının çıkması için girişimlerde bulunabilir. Aynı zamanda internette attan sanat odaklı internet adresleri ve sosyal paylaşım siteleri sergilerin duyurulması açısından önemli araçlardır.

Sanat galerileri özellikle birlikte çalıştıkları sanatçıların sergileriyle bağlantılı olarak basılı malzeme hazırlayıp bunları çoğaltırlar. Bunlar kimi zaman broşür şeklinde olabileceği gibi kimi zaman daha kapsamlı ve bilgilendirici kataloglar da olabilir. Bütün bu çabalar sonucunda sanatçı ve eserleriyle ilgili bir kültürel birikim sağlanmış olur. Bu kaynaklar sanat tarihi yazımı açısından da geleceğe yönelik önemli verilerdir.

Sanat galerileri aynı zamanda sanatçının hazırladığı sergiyi, alıcılara basın ve internet ilanı gibi araçlarla duyurur. Galerilerin aynı zamanda sanat eseri alan kesimle doğrudan iletişim kurmaları yaygın bir uygulamadır. Sanatçının eserlerinin hedef kitlesini belirleyip, bu alıcılarla kontak kurmak yönünde çalışmalar yapar.

Böylece kullandığı yöntemlerle sergi süresince veya sergi dışında eser satışı yaparak sanatçıya gelir sağlamış olur. Sanatçının eserlerini galeri içinde veya dışında alıcıyla buluşturup, eserlerin satımını yapar ve elde edilen gelirin bir bölümünü sanatçıya verir.

Galerilerin, sergiden ya da sergi dışında sanatçıdan eser satın alarak kendi koleksiyonlarına katmaları da söz konusudur.



Şekil 3: Sanat galerisinin sanatçıya katkıları

C. Sanat Galerisinin Sanatı Talep Eden Kesime Sağladığı Hizmetler

Sanat galerileri sanatı talep eden kesime sanat üretimini/ sanatçıları tanıtarak, bilgilenmelerini sağlarlar. Sanat galerisinin elinde bulundurduğu sanatçı portföyü,

üzerinde uzmanlaştığı sanatçılar, belli bir dönem ya da tarz üzerinden alıcılara sanatçı ve eserleriyle ilgili bilgi verirler.

Galeriler talebi şekillendirmenin yanı sıra yer geldiğinde talebin beklentilerine uygun eser bulmak durumundadırlar. Elinde bulundurduğu portföy doğrultusunda alıcılara istedikleri sanat eseri ve sanatçıları bulurlar. Ya da talep doğrultusunda uygun bir diğer aracı kurumla temasa geçebilir.

Bütün bunları yaparken bir sanat galerisinin talebin beklentilerini yükselterek koleksiyonun oluşumuna danışmanlık yapması beklenmektedir. Alıcıların beklentilerinin üstünde ve kalitede eserlerin oluşması için çalışmalarda bulunur.

Sanat galerileri sanat eserinin değerini belirleyerek sanata yönelik talebe güvenilir bir entelektüel ve/ veya finansal referans oluştururlar. Diğer sanat galerileriyle bağlantılı olduğu için sürekli piyasa araştırması yapmak durumundadırlar. Sonucunda da eline gelen eserlerin piyasa rayicindeki fiyatlandırmalarını yaparlar. Bu fiyatlandırmanın spekülasyonlardan uzak olması son derece önemlidir.

D. Sanat Galerisinin Kültürel Sorumlulukları

Sanat galerilerinin öncelikli kültürel sorumluluğu gerçekleştirdiği sergi vb. etkinliklerle sanat ortamına canlılık kazandırmaktır. Sanatın sanatsever kitleye ulaşması ve toplumdaki potansiyel sanatsever kesimi geliştirmesi beklenmektedir. Elinde bulundurduğu sanat eserini, uygun alıcılarla birleştirerek sanat ortamında ekonomik ve kültürel devinimi sağlar.

Birer kültür kurumu olarak kamuoyunu sanatsal gelişmelerle ilgili bilgilendirmekle yükümlüdürler. Sanattaki gelişmeleri ve kendisine bağlı sanatçı ve eserler hakkında basına belirli periyotlarda bilgiler vererek kamuoyunun bilgi sahibi olmasını sağlarlar.

Ayrıca sanat üretimiyle ilgili arşiv oluştururlar, böylece kültür yazımı için önemli veriler sağlarlar. Sanatçıların eserlerinin geleceğe aktarılmasında rol oynarlar. Bu doğrultuda kurulduğu günden beri kendisine başvuran ve çalışan sanatçı ve eserleriyle ilgili sistematik dosyalama yaparlar.

Galeriler, sanatçının üretimini teşvik etmekle yükümlüdürler. Sanatçının entelektüel beslenmesi için zemin oluştururlar. Düzenledikleri sergilerle üretimi motive ederler.

Ayrıca nitelikli koleksiyonların oluşumuna danışmanlık yaparak katkı sağlarlar. Özellikle düşük kaliteli işleri ayırt etmek ve daha da önemlisi sahte eserleri sanat piyasasından arındırmak için çaba gösterirler.

E. Sanat Galerisinin Ticari Zorunlulukları

Sanat galerileri kültürel kuruluşlar oldukları kadar temelde birer ticari kurumlardır da. Bu doğrultuda her şeyden önce sanat galerisi sanat ortamındaki sürekliliğini sağlayacak geliri elde etmekle yükümlüdür.

Sanat galerisi kendisinin sürekliliğini sağlayabilmek ve sanatçının da sürekli üretimini devam ettirebilmek için para kazanmak zorundadır.

Bunun da ötesinde gelirinin bir kısmıyla sanat eserine yatırım yapabilmeli ve galeri koleksiyonu oluşturabilmelidir. Böylece sanatçıya kurumsal olarak bir ekonomik destek sağladığı gibi kendi koleksiyonundan ileride yapacağı satışlar için de birikim sağlamış olur. Sanat galericisi de bir yatırımcıdır.

Sanatçının üretiminin teşvik edilmesi için galeri sanatçılara eserlerinin üretim masraflarının bir kısmını karşılar. Sanatçıya üretimini sürdürecektir geliri sağlar. Sanatçının ekonomik endişelerle ve sorunlarla bağlantılı olmadan özgürce üretmesi için gerekli zemini hazırlamış olur.

Bunun yanı sıra sanat galerisinin sanata yönelik talebe yani alıcı kesime karşı da ekonomik yükümlülükleri vardır. Koleksiyonere değerinin altına inmeden en uygun fiyat politikasını ve alım kolaylıklarını sağlamalıdır. Taksitle satış yapmak bunlardan sadece biridir.

Ama bir galerinin alıcı kesime vermesi gereken en önemli güvence, sattığı eserin geri dönüşümünde değer kaybetmeyeceğini garanti altına almaktır. 1980'li yıllarda Türkiye'de yeni bir sanat alıcısı kesim, yeni kurulmuş galerilerden aldıkları eserleri 1990'ların başında Körfez Krizi sırasında yaşanan ekonomik çıkmazda geri satmak

istediklerinde sanat galerilerinin pek çoğu bu güvenceyi sağlayamamış, pek çok sanat galerisi güvenilirliğini kaybetmiş ve kapanmıştır.

F. Sanat Galerisinin Gelir Kaynakları

Sanat galeriler düzenledikleri sergiler sırasında eser satışından belli oranda komisyon alırlar. Bu oranlar galeri ve sanatçı arasındaki anlaşmalara göre değişebilmektedir. Sanat ortamına yeni giren genç bir sanatçı için ilk başta galeri komisyonu çok daha yüksekken usta sanatçılar için daha düşüktür.

Sanat galerileri aynı zamanda kendi koleksiyonlarındaki eserleri satarak gelir elde ederler. Kimi zaman hayatta olmayan eski kuşak sanatçıların eserleri çok daha yüksek kazanç olanağı sağladığından koleksiyonlarında bu tür eserlerin bulunması önem taşımaktadır. Yine de daha uzun vadeli olarak yaşayan bir sanatçının eserini gelecekte daha yüksek kazançla satabileceklerdir. Bu yüzden kurumsal olarak geleceğe yönelik bir koleksiyon, galerinin en önemli yatırımdır.

Bazı sanat galerileri ayrıca sergiler için salon kirası alarak gelir elde edebilirler. Bu yaklaşım galerinin kurumsal kimliğine ve ticari yükümlülüğüne uygun görünmemektedir. Ancak özellikle Eylül- Haziran dönemi dışında kalan ölü sezonda genç ya da kendini duyurmak isteyen sanatçılara yönelik bu tür çalışmalar da söz konusu olabilmektedir.

IV. TÜRKİYE DE SANAT GALERİLERİNİN TARİHİ GELİŞİMİ

A. İstanbul'da Sanat Ortamının İlk Adımları: Cumhuriyet Öncesi Dönem

Sergiler bir sanatın topluma sunulması ve sanat ortamının şekillenmesinin temel itici faktörü olmuşlardır. Bu doğrultuda Osmanlı'da ilk ciddi gelişme 19.yüzyılın son çeyreğinde yaşanmıştır. İstanbul'da gerçek anlamda ilk resim sergisi, Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla 27 Nisan 1873'de açılmıştır. Bu sergiye, erkek ve kadınlar için 40 para çocuklar için 20 para duhuliye konulması dikkat çekicidir. Serginin geliri sanat okuluna ait olacaktır:

*"Bu serginin basında uyandırdığı yankılar, bu girişimin bir dal açılmasını düşündürdüğü söylentilerini de kapsamış ve gazete ilanlarında bazı dükkânlarda yağlıboya resim satılmakta olduğu duyurularak, bir ilk piyasa hareketinin başlamasına da yol açılmıştır. Bu ilk sergi, devletin üst kademelerinde ilgiyle karşılanmıştır."*¹

Bu ilginin sonucu olarak 1 Temmuz 1875'de Şeker Ahmet Paşa, ikinci bir serginin açılmasına da ön ayak olmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın öncülük ettiği bu sergiler sanat ortamına hareket getirmiş ve ilgi uyandırmıştır.

19.Yüzyılda İstanbul'da belli bir süre ikamet eden yabancı sanatçıların özellikle Beyoğlu'nda (Pera) toplanan atölyeleri², şehrin sanat yaşamında önemli bir yere sahip olmuş ve sanatçıların eserlerinin atölye ziyaretleri dâhilinde görülebildiği birer mekân olarak da işlev görmüşlerdir. Galata ve Pera bölgesinde yoğunluğunu koruyan sanatçı atölyeleri sanat eserlerinin sürekli olarak görülebildiği yerler olmaları açısından 19.yüzyıl sanat ortamında giderek artan bir öneme sahip olmuşlardır.

¹ CEZAR, Mustafa; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, C.2, Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Sağlık ve Spor Vakfı Yayını, İstanbul, 1995, s.435

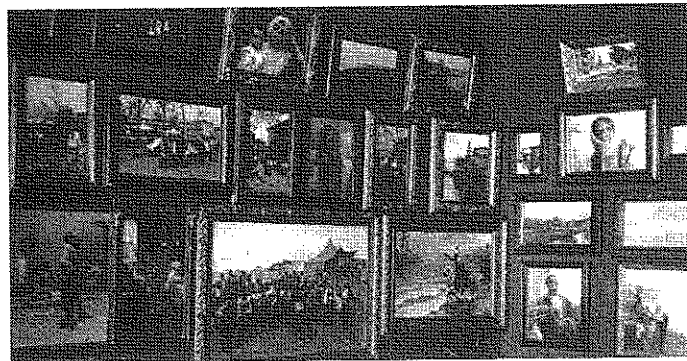
² Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İst., 1986, s.92. Ayrıca bu konuda bkz. GERMANER, S. ve İNANKUR Z.; *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, s.70

2 ÖNDEŞ, O. ve MAKZUME, E.; *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.102, 104

Fakat İstanbul'daki sanatçı atölyeleri bu bölgeyle sınırlı kalmamış Beşiktaş, Üsküdar gibi semtlerde de pek çok sanatçının atölyesi yer almıştır. 19.yüzyıl sonlarında Zonaro'nun Akaretler'deki atölyesi herkese açık bir mekân olarak dikkat çekmektedir. Zonaro, aynı zamanda atölyesinde eserlerini sergilemiş ve bu dönemde atölye sergisi kavramını en etkin şekilde kullanan sanatçı olmuştur. Sanatçının hem ev hem de atölye olarak kullandığı ve aynı zamanda sanatla ilgili herkese açık olan atölyesi için Galleria Zonaro tanımı yapılmaktadır. Sanatçının atölyesini eserleri için daimi bir sergi mekânı olarak kullandığı ve kapısını eserlerini görmek isteyen ziyaretçilere açık tuttuğu hazırladığı afiştten de anlaşılmaktadır. Bu afişte de **GalleriaZonaro** ifadesi kullanılmıştır.³



Resim 1 ve 2: Akaretlerdeki Galleria Zonaro ve galerinin afişi



Resim 3: Galleria Zonaro içinde sergilenen resimler

³ZONARO

Bazı örneklerde atölyelerini eserlerini sergilemek için kullanan sanatçılar, çoğu zaman toplumsal yaşamın canlı olduğu bölgelerde sergilemeye uygun mekânları değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Mağazalar, okul binaları, oteller, fotoğraf stüdyoları, hatta Hoca Ali Rıza'nın örneğinde olduğu gibi bir vapur iskelesi gibi değişik mekânları eserlerini sergilemek için seçmişler, böylece sanat üretiminin topluma ulaşması için çaba göstermişlerdir. Osman Hamdi Bey ve Sarkis Diranyan'ın resimlerini dönemin ünlü fotoğrafçıları Abdullah Biraderlerin atölyesinde sergilemişlerdir.⁴

Kırtasiyeler ve kitapevleri de sanatçıların sık uğradıkları yerler olarak bu dönemde eser sergilenmesi açısından zaman zaman kullanılan mekanlar olmuşlardır. Yüksek Kaldırım'daki Zellich Kitabevi, Civanyan ve Zonaro'nun 1890'ların başında eserlerini sergiledikleri bir yer olmuştur. Zonaro, İstanbul'daki ilk yıllarında Zellich Kitabevi'nde eserlerinin sergilenmesini şu şekilde hatırlamaktadır:

*"Fakat bize en yakın ilgiyi gösteren Yüksek Kaldırım'daki Zellich Kitabevi'nin sahibi Bay Zellich'i ve oğullarını asla unutmayacağım. Tablolarımı geniş vitrinine yerleştirmiş ve tanesine 1 lira değer biçmiştik. Tablolarım iyi satıldığından dolayı Bay Zellich benim adıma siparişler almaya başlamış ve ilk satılan dört tablonun parasını hemen vermişti. (...) Bir de zamanla tablolarımın fiyatını artırarak hem o kazanmıştı hem de bizim yaşamımızın rahatlamasını sağlamıştı."*⁵

Zellich'in eserleri sergilemekle kalmayıp zamanla fiyatlarını yükselterek bir anlamda sanat galericiliği yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Benzer bir işlevi gören bir diğer kırtasiye dükkânının ise Zühal Kırtasiye olduğu anlaşılmaktadır.⁶

Sanat eğitimi, sergiler gibi konulardaki bu önemli gelişmeler, 1908'de 2.Meşrutiyet'in ilanı neticesinde oluşan özgürlük havasının etkisiyle gerçekleşen yeni atılımlarla hız kazanır. Bu atılımlardan en önemlisi, 1909'da **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin** kurulması ve cemiyetin bir mecmua (Mart 1911-Temmuz

⁴ ÜSTÜNİPEK, Mehmet; *Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850- 1950*, Artes, İstanbul, 2007, s.25

⁵ Sanatçının bu anısı MAKZUME ve ÖNDEŞ; a.g.e., s.29'da aktarılmaktadır.

⁶ ÜSTÜNİPEK; a.g.e., s.26

1914 arasında 18 sayı) çıkarmasıdır.⁷ Mecmuanın ilk sayısında cemiyetin amaçlarını belirten bir makale yer alır. Makalede Sanayi-i Nefise'nin pekçok sanatçı yetiştirdiği, bunlar ve diğer bazı sanatçıların etkinlikten uzak kalmadığı ve pekçok yapıt ortaya koyduğu vurgulanıyor ve arasına açılmış olan sergiler bunun kanıtıdır deniliyor:

"Fakat üzüntüyle açıklarız ki istenen ilgi henüz yoktur. Marifet iltifata tabidir/ Müşterisiz meta zayıdır. Derneğimiz bu ilgisizliği biliyor. Resim sevgisinin henüz özlemediği gibi genelleşmediğini anlıyor. Fakat dünyada herşeyin çaba ve direnme ile elde edileceğini de biliyor. Derneğimiz tüm varlığıyla çalışacak, istenen olgunluk ölçüsüne ulaşmak için elden gelen çabayı özveriyle ortaya koymaktan bir an uzak kalmayacaktır. İşte bu gazete o maksatla kurulmuştur."

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanatçıların birbirlerine destek olmak ve belli hedefler doğrultusunda birlikte hareket etmek amacıyla oluşturduğu ilk kuruluştur. Resme olan ilgiyi arttırmayı ve belli bir ortam yaratmayı amaçlamışlardır.

Bunun yanı sıra sanat yapıtının pazarlanması konusuna da özen göstermişlerdir. A.Sinan Güler, cemiyetin maddeler halinde daimi satış sergisi programını işaret ederek şu yoruma yer verir: *"Görülüyor ki, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, diğer taraftan Türkiye'nin ilk sanat galerisi olma işlevini de üstlenmiş, 'program' adını verdikleri sözleşmelerle, galericilik kurallarının ilk örneklerini de vermişlerdir."*⁸

Cemiyetin satış programı aşağıdaki gibidir:

1. Teşhir edilmek ve satılmak üzere idareye tevdi edilecek yağlıboya , suluboya , karakalem vesair usullerde her kat'ede tablo vesair sanayi-i nefiseye müteallik asar-ı cedide ve atikenin kıymeti eshabı tarafından vaz' edilecek kabul ve adem-i kabulü heyet-i idarenin ekseriyet-i ara'sına mütevakkıfıdır.

⁷ ORC için bkz. GÜLER, Sinan; *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* , Doktora Tezi , T.C. M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü , Ark ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı , Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı , İst.-Şubat 1994

⁸ GÜLER; a.g.e., s.42

2. Asarların orijinal olup alelade kopya olmaması , sanat tersimince ha'iz-i kıymet bulunan bazı kopyelerin kopye olduklarını mübeyyen etiketleri havi bulunması , çerçevenilmiş olması , hin-i teslimatdan üç gün zarfında istirdad edilmemesi şarttır.
3. Teşhir edilen asarın eshabının müsaade-i tahriyesi olmadıkça istinsah edilmesine müsaade edilmez.
4. Aza-yi cemiyetin kendi asarları müstesna olmak üzere üç aylık ücret-i teşhirriye , yarım metro murabba' mahal işgal edilen asardan beş ve bir metro ve daha ziyade mahal işgal eden eserden beher metro murabba yedibuçuk guruş hesabıyla , istifa' olunur.
5. Teşhir müddeti hitam bulan asar eshabının arzusıyla ücurat-ı mezkurenin tekrar istifa'sı suretiyle tecdid-i kayd ve temdid-ı müddet edilir.
6. Asarın hin-i fûruhtunda esman-ı baliğesinin yüzde onu idareye aid olmak üzere bi-l-tevkif mütebakisi sekiz gün zarfında asarın idareye teslimini mübeyyen makbuzun istirdadıyla eshabına tesviye edilir.
7. Müddet-i teşhirin hitamından evvel eshabı tarafından ahzi arzu edilen asara satılmış nazarıyla bakılarak kıymet-ı muhammenesi üzerinden yüzde on istifa' edilmedikçe iade edilmez.
8. Asarın hin-i fûruhtunda bedeli kamilen idare sandığına teslim edilmedikçe müşteriye i'ta edilmez.
9. Taşra ve memalik-i ecnebiyyeden gönderilecek ve iade edilecek asarın nakliye ve gümrük ve anbalaj ve mesarif-i sairesi eshabına aid olduğu gibi fûruht edilen asarın bu misal mesarifatı müşteriye aittir.
10. Teslim edilen asar cemiyete vedia hükmünde olup harik ve sair gibi kaza neticesi zaiyetden dolayı cemiyet zamin değildir. Şu kadar var ki eshabı asarlarını kendi namlarına sigorta etdirebilirler.
11. Sergi her gün açıktır. Zairden bir guruş duhuliye istifa' edilir.
12. Aza-yi cemiyet ve eshab-ı asar için duhuliye serbestdir.
13. Haftada bir gün muhadderata tahsis edilecektir. Fi 10 nisan sene 326

(Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi , Numara : 1 7 Kanun-i Sani
1326/19 Muharrem 1329, s.7)⁹

Türk sanat tarihinin plastik sanatlar üzerine yoğunlaşan ilk süreli yayını da çıkartmış olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Birinci Dünya Savaşı döneminde, 1916 yılında ilk uzun soluklu serginin de temellerini atmıştır. 1950'li yıllara kadar Türk sanat ortamının en önemli etkinliği olan Galatasaray Sergileri, Türkiye'de sanatın kültürel ve kısmen de ekonomik bir değer olarak topluma sunulması anlamında dikkat çeken yıllık sergilerdir.

Sanat ortamının aktörleri sınırlı sayıda bir sanatçı topluluğu (arz), sanata ilgi gösteren saray odaklı belli bir zümre (talep) ve sergiler düzenleyen ya da eserlerini değişik şekillerde sunmaya çalışan yine sanatçılardan (aracı) oluşmaktadır. Bütün bunların yanısıra Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin ilk mezunlarını verdiği bu süreçte sanatın üretim/ arz potansiyeli ivme kazanmıştır.

B. Cumhuriyet Dönemi Sanat Ortamı

Cumhuriyet döneminde sanata yönelik talebin büyük ölçüde devletle sınırlı olması, toplumun geniş kesiminin sanatı ekonomik bir değer olarak dikkate almaması, sanat ortamında aracı kurumların oluşumuna olanak vermemesi sonucunu doğurmuştur. Cihat Burak uzun yıllar hissedilecek bu eksikliği nasıl gidermeye çalıştıklarını şöyle anımsar:

*"Hiçbir galeri de yoktu. Yaptığımız resimleri antikacı dükkanlarına bırakırdık. Satılabilir düşüncesiyle değil de, resimlerimiz bir yerde teşhir edilebilsin diye... Foto İskender vardı; Taksim'e giderken. Bazen vitrinine o da resim koyardı. Tabii satılmazdı."*¹⁰

Arzın olduğu, fakat talebin son derece sınırlı ve büyük ölçüde devlet tekelinde olduğu şartlarda sanat yapıtının alım-satımıyla uğraşacak kişi veya kurumların ortaya çıkmaması doğal karşılanmalıdır. Ama sanatçılar yine de bu eksikliği ve mevcut şartları zorlayacak bir galericiye duydukları ihtiyacı gündeme getirmektedirler:

⁹ GÜLER'den alınmıştır

¹⁰ TANALTAY, Dr. Erdoğan; Sanat Ustalarıyla Bir Gün, Sanat Çevresi Yayınları, İstanbul, 1989, s.32

“Sanatkarla sanat amatörü arasından bu vasıta ortadan kalkınca biri müşterisiz, diğeri esersiz kalır. Nitekim ben kendi hesabıma bir de sanatkarın müşterisiz kalmasının sebebini bu tablo tacirlerinin eksikliğinde buluyorum. Hiçbir zaman iddia edilemez ki bizde (herhangi zihniyetle olursa olsun) resim ve heykel satın alacak adam olmasın. Güzel halı, güzel möble, eski sikke, antika tabak, çanak, eski yazı meraklısı birçok adam vardır. Çünkü bunları satan birçok da antikacı veya eskici vardır. Gayet tabiidir ki resim ve heykel meraklısı pekçok adam olsun. Fakat bunlara sanatkarı tanıtacak, hakkında reklam yapacak, eserin kıymeti ve hatta sevgisini verecek satıcı yoktur. Belki bunun içindir ki sanatkar müşterisiz ve evlerimiz esersiz kalıyor.”¹¹

Müridoğlu’nun Mayıs 1938’de Ar dergisinde yayınlanan makalesinde yer alan bu satırlar, sanat yapıtına yönelik talebi harekete geçirecek kişilerin eksikliği üzerinde durmaktadır.

Toplumda varsıl kesimin yeterince güçlü olmadığı ve sanat yapıtı alacak birikime sahip olmadığı gerçeğine karşın sanat yapıtının bugünkü gibi erişilmez fiyatlarda olmadığı bir dönemde idealist bir galericinin toplumun ilgisini uyandırabilme olasılığı değerlendirmeye değerdir. Bu varsayıma denk düşen bir anı ressam Cevat Dereli tarafından aktarılmıştır:

“İlk galerici Nurettin bey, akademi öğrencisiyken resim alıp sergilemeye, pazarlamaya başlamış. 1920 yıllarından ölümüne değin bu işi sürdürmüştü. Bir konuşmasında Sayın Cevat Dereli ondan şöyle söz ediyor ‘sınıf arkadaşım, resmi, sanatı çok severdi ve iyi anlardı. Ben Paris’teyken 25 yaşında ölmüş; yaşasaydı çok büyük faydaları olurdu kanısındayım.’¹²

Sanata yönelik talebin ve olası bir talebi harekete geçirecek aracı kişi ve kurumların olmadığı koşullarda sanatçıların kendi çabaları ön plana çıkmıştır. Cumhuriyet döneminde *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği* adı altında

¹¹Zühtü Müridoğlu, “Tablo Taciri”, *Ar Dergisi*, Mayıs 1937, Sene 2, S.5, s.11

¹²Ahmet Köksal, “Yeni sezona girerken: Resim satışları arttıysa da Türkiye’de henüz resim piyasası oluşmadı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 11 Eylül 1978, S.288, s.18

biraraya gelen genç sanatçılar sanat ortamına canlılık getiren bazı etkinliklere girişmişlerdir.¹³

Birliğin tüzüğünden de anlaşılabileceği gibi; amaçları hem sanatçılara özgürce çalışabilecekleri bir ortam yaratmak ve haklarını korumak hem de ülkedeki sanatsal gelişmelere öncülük ederek topluma hizmet etmektir.

Birlik, üyelere toplanan aidatlar ve sergilerde satılan yapıtlardan üyelerindeki fiyatın %5'i alınarak gelir elde etmeyi öngörmektedir.

Birliğin tüzüğü aşağıdaki gibidir:¹⁴

1. Birliğin başlıca faaliyetlerini memlekette ve hariçte san'at sergileri açmak teşkil etmektedir. Birlik her sene , biri ilkbaharda , biri sonbaharda olmak üzere iki resmi sergi açacaktır. İlkbahar sergisi : 15 Nisanda , Merkezi hükümet olan Ankara'da açılır ve bir ay devam eder. Sonbahar sergisi : 15 Eylülde İstanbul'da açılır. Ve bir ay devam eder.
2. Sergi işleri ile Heyeti İdare meşgul olur. Heyeti mezkûre , lüzum görürse kendi azası arasından intihap edeceği bir heyete sergi hakkında muhtelif işleri havale eder.
3. Sergilerde teşhir edilecek , heykeltraşi , resim ve tezyini san'at eserleri , jüri tarafından tetkikle kabul veya reddolunur. Jüri azası beş zattan mürekkep olup üç senede bir heyeti umumiye tarafından intihap olunur.
4. Jüri azası olan san'atkarların eserleri bila tetkik kabul olunur.
5. Teşhir edilecek eserler , küşat gününden bir ay evvel , birliğin idare merkezine teslim edilmiş bulunacaktır.
6. Merkezi idarede tesellüm edilen eserlerden büyük (2) metroya kadar olanlardan 25 kuruş depo ve 50 kuruş talikiyye ücreti alınır. İki metroya tecavüz eden eserlerden maktuan beş lira alınır. Teslim ve tesellüm muamelesi matbu ve resmi senetlerle icra olunur.
7. Birlik , herhangi bir umumi kaza neticesinde ziya'a uğrayan eserlerden mes'ul değildir.

¹³ Birliğin etkinlikleri için Bkz. GİRAY,Kıymet; *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği* , Akbank Kültür ve Sanat Kitapları : 64 , İstanbul-1997

¹⁴ GİRAY, a.g.e., s.46

8. Sergide satılan eserlerin tesellüm kaadı üstündeki fiyatondan yüzbeşi , (%5) , birliğin varidatına kaydolunur.
9. Küşat gününden bir hafta evvel davetiyeler tevzi olunur. Afişler dağıtılır ve kataloglar hazırlanmış bulunur.
10. Birliğin asli azası başka grup ve birliklere ait sergilerde eser teşhir edemezler.
11. Bu muayyen iki sergiden başka diğer şehir ve memleketlerde açılacak sergiler için Heyeti İdare tarafından tanzim olunan program mucibince hareket olunur.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarının kurduğu d Grubu da, belli bir tüzük ya da yönetmelik çıkarmamış olsa da düzenlediği sergilerle bu dönemin sanat ortamına çok önemli katkılar sağlamışlardır.

Bu süreçte gerek MRHB, gerek d Grubu gerekse düzenlediği Galatasaray Sergileriyle etkinliğini sürdüren Güzel Sanatlar Birliği (eski adıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti) devlet tarafından desteklenmektedirler. Devlet, Atatürk ve ardından İsmet İnönü ve Hasan Ali Yücel'in önderlik ettiği kültür politikaları kapsamında sanatın İstanbul ile sınırlı bir elit kesimden Anadolu geneline ve topluma yayılması için çalışmış, sanatçılara destek olmuştur.

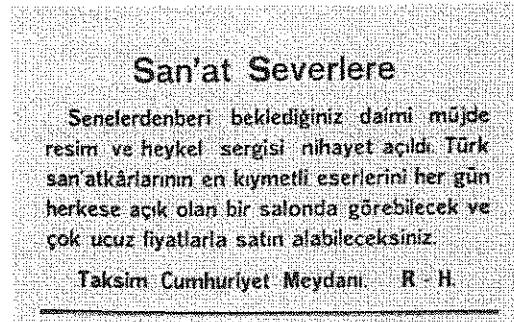
Bununla birlikte bu zorlu bir süreçtir ve Türkiye'de sanatın üretim, arz, tüketim ilişkilerindeki toplumsal tavırlar ve kurumsal yapılanmaların şekillenmesi kolay olmamaktadır. Uzun yıllar bir sanat tacirinin ve sergi açacak bir mekanın eksikliğini hisseden sanatçıların sıkıntısı, Sabahattin Eyüboğlu'nun 1938 yılında yayınlanan 'Resim Galerisi' başlıklı yazısında gündeme getirilmekteydi:

"Vakıa cidden gariptir: Memleketimizde otuz kırk seneden beri bir resim dünyası vardır; büyük küçük birçok Türk ressamı yetişmiştir; muhtelif temayüller taşıyan ressam grupları vardır; Türk resminden bahseden kitaplar, mecmualar vardır; bir resim müzesi vardır; zaman zaman açılan ve yüzümüzü ağartan sergiler vardır; fakat Türkiye'de bir resim galerisi yoktur. İlk akla gelen izah şudur: Türkiye'de resim satılmaz ki bir resim galerisi olsun. Avrupa'da müzeden çok resim galerisi vardır. Çünkü orada resim satılır. Peki ama şöyle düşünülemez mi: Türkiye'de

resim galerisi yoktur ki resim satılsın. Gerçi galerinin açılması resmin satılması için kafi değildir; fakat memleketimizdeki resim satışı meselesi ancak bir galeri açıldıktan sonra mevzu bahis olabilir.”¹⁵

Böylece; Sabahattin Eyüboğlu’nun öncülüğünü ettiği bir teşebbüs gündeme gelmiş ve 15-16 genç sanatçının ortak çabasıyla, Şubat 1939’da, Taksim Meydanı’nda bir galeri açılmıştır.¹⁶ Galerinin açıldığına dair, dergilere ilan verilmiş olduğu görülür. Arif Kaptan bu galerinin açılış hazırlıklarını şu şekilde aktarır:

“En mühim hadise; şimdiye kadar lüzumuna kani oldukları halde tahakkukuna bir türlü imkan bulamayan ressamların bir resim ve heykel satış yeri açabilmeleridir. Bu faaliyet Türk san’atkarlarının istikbale olan emniyet ve itimadlarını göstermesi dolayısıle çok şayanı dikkattir. Bu nasıl açılmıştır? Orasını bizler biliriz. Mimarlarla müşavere, marangozlarla mücadele, boyacılarla münakaşa, dostlarla mübahese, falan filan derken bir baktık ki döşeli, dayalı, şık bir dükkanımız var.”¹⁷



Resim 4: R.H. Daimi Satış Galerisi ilanı

¹⁵S.Eyüboğlu, “Resim Galerisi”, *İnsan*, 15 Temmuz 1938, C.1, S.4, s.373

¹⁶ Bu galeri ile ilgili olarak bkz. ÜSTÜNİPEK, Mehmet; “Türkiye’de Özel Galericiğin Tarihsel Örnekleri: R.H. Daimi Satış Galerisi ve Öncesi”, *Türkiye’de Sanat*, Mayıs/ Ağustos 2001, S.50, s. 46-51

¹⁷ Arif Kaptan; “Sanat Dünyasından Haberler”, *İnsan*, 1 Mart 1939, C.2, S.10, s.848

Bir galeri olmasa da Selahattin Refik Sırmalı'nın Beyoğlu'ndaki dekorasyon mağazasının 1940'larda resim sergilerine ev sahipliği yaptığı görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'de sanat ortamındaki hareketlenmeyle birlikte sanat galericiliği alanında ikinci bir girişim dikkat çekmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü hocalarından İsmail Hakkı Oygur, Beyoğlu'nda Karlman Pasajı karşısındaki atölyesini aynı zamanda bir galeri mekanı olarak değerlendirmiştir. Yaklaşık 1 yıl bazı önemli sergilere sahne olan **Galeri İsmail Oygur** 1946 yılında kapanır. Sanat yapıtına yönelik bir talebin olmadığı bir dönemde daha çok sanatçıların beklenti ve istekleri sonucunda açılan galeri, sanatçılara yapıtlarını sunma olanağı vermekle birlikte satış gerçeğini yerine getiremediğinden uzun ömürlü olamamıştır.¹⁸



Resim 5: Galeri İsmail Oygur'da Sergi Açılışı

Burada düzenlenen önemli sergilerden biri Cemal Tollu sergisidir. 19 Ocak 1946 günü burada d Grubu üyelerinden biri olan Cemal Tollu'nun sergisi gerçekleşmiştir. Bu sergi dolayısıyla yazdığı makalede Tanpınar, galerinin sanatçılar açısından ne derece gerekli olduğu üzerinde durmaktadır:

¹⁸ Galeri Oygur ile ilgili olarak bkz. ÜSTÜNİPEK, Mehmet; "Türkiye'de Özel Galericiiliğin Tarihsel Örnekleri: Galeri İsmail Oygur", *Türkiye'de Sanat*, Eylül- Ekim 2001, S. 50, s.46- 51

“Oygar Galerisi, yaptığını bilmek şartıyla tek bir insanın neler başarabileceğini bir daha gösterdi. Dost ve misafir sever havasında senenin üçüncü resim sergisi açıldı. Resmi otoriteler Türk sanatının geniş halk kitleleriyle temasını temin edebilmek için çare araya dursunlar, bu küçük dekorasyon atölyesinde Zeki Kocamemi ile Zeki Faik İzer'den sonra Cemal Tollu da resimlerini teşhir ediyor. Bunun bir ressam için ne kadar ehemmiyetli bir imkan olduğunu Cemal'in bana söylediği şu sözler anlatır: 'Resimlerimin bir kısmını olsun bir arada toplanmış görmek bana hem kuvvet, hem de sanatım üzerinde yeni baştan düşünmek fırsatını verdi.'”¹⁹

Tanpınar daha sonra şöyle yazar:

“Cemal Tollu'nun sergisiyle ondan evvelkiler, bize de resmimizin imkan ve kuvvetleri üzerinde düşünmek fırsatını verdiği için İsmail Oygar'a teşekkür ederiz. Bu münasebetle İstanbul'da bir resim galerisinin açılması zamanının geldiğini söylemek doğru olur. Bu sadece resmimizin gelişmesine yaramayacak, halkın terbiyesine de hizmet edecektir. Şurasını da söyleyelim ki bugün İstanbul'da, hiç de ihmal edilemeyecek yekunda bir tablo ve resim ticareti vardır. Görgüsüzlüğe, paralı sanatların hala simsar delaletine tabi snopluğuna dayanılarak yapılan bu ticaret, İstanbul'da beş, on antikacı dükkanını birden beslemektedir. (...) Gerçek olan şudur ki, bu paralar hakikatte öz ressamlarımızın kesesinden çalınmış imkanlardır.”²⁰

Tanpınar'ın dönemin sanat yapıtı piyasasının bir yönünü gözler önüne seren bu satırlarından da anlaşılabileceği gibi, İstanbul'da daha çok antika niteliğinde ve orijinalitesi tartışılacak bazı resim ve sanat objelerine ilgi gösteren belli bir kesim mevcuttur.

Bu kesim gelirinin bir kısmını sanat değeri taşıdığına inandığı objelere yatırmaktadır. Fakat yazarın da vurguladığı gibi, bu insanlar yaşadıkları dönemin

¹⁹ TANPINAR, Ahmet Hamdi; “Cemal Tollu ve Resimde Yapı”, *Ülkü Dergisi*, 16 Şubat 1946, C.9, S.106, s.5, 6

²⁰ TANPINAR; a.g.m., s.56

sanatına kayıtsız gözükmeaktedirler. Şüphesiz bu dönemde bir galeri faaliyetine girişmek amatör bir ruhla hareket etmeyi gerektirmektedir. İsmail Hakkı Oygur gibi kendisi de sanatçı olan ve sanat ortamının içinde bulunup, sanatçıların yapıtlarını sergileme ve pazarlama konusunda çektikleri sıkıntıları yaşayan bir kişinin, Türkiye'deki galericilik faaliyetlerinin bilinen en erken örneklerinden birini vermesi bu amatör ruhla açıklanabilir. Kısa sürede çok sayıda sergiye ev sahipliği yapan ve sanat ortamına canlılık getiren bir mekan olmasının yanı sıra, satış gerçeğini zorlayamamış olması nedeniyle uzun ömürlü olamamıştır. Oygur'ın galerisi ikinci senesini dolduramadan kapanır. Bununla birlikte Türkiye'de sanat yapıtı piyasasının oluşum sürecine, en azından daha sonraki yıllarda açılmaya başlanacak sanat galerilerine bir ön-örnek teşkil etmesi açısından katkıda bulunmuş olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçıların 1939 yılında açtıkları galeriden farklı olarak İsmail Hakkı Oygur Galerisi sanatçılara sergiler düzenleyen bir özelliktedir.

1950'lerde Yeniler Grubu ve Onlar Grubu gibi dönemin genç kuşak sanatçılarının da katılımıyla sanatçıların bireysel arayışlarının yarattığı baskı, sanat ortamında bazı oluşumların filizlenmesine yol açmıştır. Öncü bir galeri faaliyeti olarak, 1950 yılının son günlerinde Beyoğlu Kallavi sokak 20/1 adresinde Maya Sanat Galerisi'nin açılması önemlidir. Kurucusu sanat ortamıyla yakın bağları olan bir kişi, çevirmen ve dublaj sanatçısı Adalet Cimcoz'dur. Bu galeri, ticari amaçlardan çok sanatçıları ve özellikle de öncü, genç sanatçıları desteklemek gibi idealist bir amacı taşımasıyla dikkati çekmektedir. Bunun yanı sıra üstlendiği misyonu sürdürebilmek için en azından masraflarını çıkartması gerekliliğinin farkındadır. Galeri, satışlardan %25 komisyon alma esasıyla çalışmaktadır. 1951-55 yılları arasında hizmet veren galerinin, bu süre içerisinde düzenli olarak açtığı sergilerin dışında Sait Faik, Ahmet Hamdi, Fikret Adil, Arif ve Abidin Dino, Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Füreyya ve Aliye Berger gibi pekçok yazar ve sanatçının biraraya geldiği bir mekan olarak belli bir sanat ortamına ev sahipliği ve kaynaklık yaptığı görülmektedir.²¹

Mengü Ertel, Maya Sanat Galerisi'nin kaynaklık ettiği sanat ortamını şu şekilde anlatmaktadır:

²¹ Bkz. KAPTANA, Melda; *Maya ve Adalet Cimcoz*, Yenilik Basımevi, İstanbul, 1972

"...birdenbire Beyoğlu Kallavi Sokak'ta küçücük bir binanın ikinci katında Maya Galerisi açıldı. Burada sergiler açılıyor, adlarını bildiğimiz, kitaplarını yutarcasına okuduğumuz, üzerlerinde gecelerce ahkam kestiğimiz yazarlara her an rastlanabiliyor, ve de bizler kovalamadan bir kenarda onları dinleyebiliyorduk..."²²

Özellikle Maya Sanat Galerisi'nin bünyesinde genç sanatçıların, eski kuşak sanatçıların yanı sıra Sait Faik, Ahmet Hamdi, Fikret Adil gibi yazın adamlarını tanıma, onlarla fikir alışverişinde bulunma fırsatını bulmuş olmaları, sadece sanatsal açılımları açısından değil bir sanatçı olarak yaşamlarını sürdürme konusunda manevi destek edinmeleri açısından da yarar sağlamıştır. Böylece Maya, bir galerinin en önemli işlevlerinden birisini yerine getirmiş olmaktadır. Avni Arbaş, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Ömer Uluç, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Fikret Otyam, Yüksel Arslan, Adnan Çoker, Kuzgun Acar ve Ali Teoman Germaner gibi genç kuşağın çok sayıda sanatçısının sergilerinin açıldığı Maya Sanat Galerisi, bu sanatçılara sanatsal üretimlerini belli bir toplum kesimine arz etmeleri olanağını vermekle kalmamış, onlara sanatsal açılımlarını sağlayacak bir ortamda bulunma şansını da vermiştir.

Öte yandan onların satış olasılığını zorlamalarını sağlayarak, bir piyasa yaratabilme arayışlarına destek olmuştur. Ancak, tüm iyi niyetli çabalara ve sanatçı kesiminden gelen desteğe rağmen galeri güçlüklerle ayakta durabilmektedir. Satışların düşük olması idealist amaçlarla ekonomik gerçeklerin giderek çatışması sonucunu doğurmuştur. Adalet Cimcoz, bu konudaki endişe ve umutlarını şöyle dile getirmektedir:

"Ben burayı ilk açtığım zaman çok fazla ümitli idim. Fakat şimdi anladım ki arzularımın hakikat olabilmesi için uzun zamana ihtiyaç var. Cemiyetimiz bu gibi faaliyetlere lazım gelen alakayı göstermiyor. Henüz sanat anlayışı ve ilgisi muayyen bir seviyeye erişmemiş vaziyette. Mamañih bütün arzum buranın aylık kirası olan 200 lirayı ve elektrik

²² Mengü Ertel, "Kuzgun Acar", *Gergedan*, Temmuz 1988, S.17, s.157

masraflarını ödeyebildiğim müddetçe galeriyi kapatmamak ve mümkün olursa ileride cadde üzerinde 3,4 odalı bir yerde açabilmektir."²³

Maya Galerisi, toplumun maddi olanakları sanat yapıtı satın almaya yeterli olan belli bir kesiminin ilgisini çekerek bir talep yaratmayı başaramamıştır. Bu doğrultuda dergilere verdiği ilanlar, Beyoğlu gibi kültür hayatının merkezi olan bir yerde bulunması ve açtığı düzenli sergiler yetersiz kalmıştır.

1954 yılında sanatçıların yapıtlarını bağışlamaları şeklinde açılan 'Kurtarıcı Sergi'de, hemen hemen bütün yapıtların satılmasıyla bir süre daha ayakta duran galeri, 1955 yılında kapanır. Sanatçıların böyle bir sergi düzenlemeleri Maya gibi bir mekana duydukları ihtiyacın açık ifadesidir.

1952 yılında Fethi Karakaş Beşiktaş İhlamur Dere Caddesi 45/2 adresinde Küçük Galeri'yi açmış ancak galeri çok fazla etkin olamamıştır. 1953 yılında ise Ankara'da bir grup genç Helikon Derneği'ni kurmuş ve dernek resim satışlarıyla gelir elde etmiştir. Bu durumda ayakta durabilmek için dernek bünyesinde düzenlenecek olan sergilere umut bağlanmıştı:

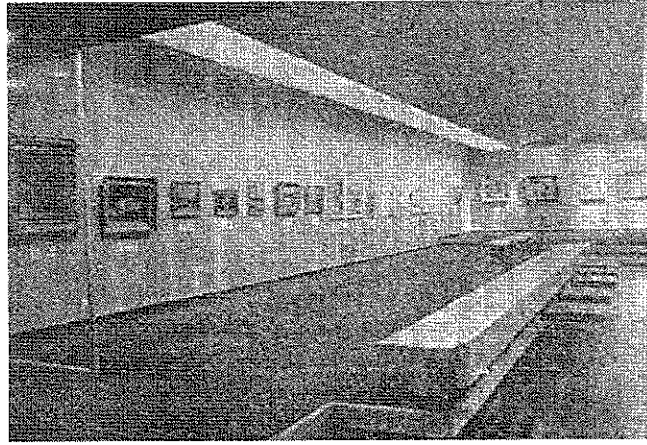
*"O yıllarda resim ve heykelde, çağdaşlığın simgesi de, soyut ve non-figüratif sanattı. Onun için Helikon'cular, soyut ve non-figüratif resim ve heykellerden oluşan sergilere ağırlık vermeyi kararlaştırdılar... Fakat bu ilkelerle ve bu kararlarla Derneğe nasıl gelir sağlanabilirdi?.. Kaç kişi ilgi gösterir, kaç kişi para verirdi o resimlere heykellere?.. Fakat hepsinin umudunu aşan birşey oldu: Birbiri ardına açılan sergilerdeki yapıtların çoğu, bazen tümü, kapış kapış satın alınmaya başladı. Alıcıların tümü, Dernek kurucuları gibi dar gelirli veya orta halli insanlardı. Resimler isteyenlere taksitle satılıyordu... Resim heykel satışlarından alınan yüzde 20 payla, Derneğin yaşayıp gelişebileceği görülmüştü. Sergilere gösterilen beklenmedik ilgi Türk halkının eğer kendisine güven verilirse ve iyi anlatılırsa, her yeniliğe açık olduğunu gösteriyordu."*²⁴

²³ KAPTANA; a.g.e., s.27

²⁴ Bülent Ecevit, "Helikon", *Gergedan*, Temmuz 1988, S.17, s.151

Daha sonra 1956 yılında hizmete giren ve İrfan Ertem'in sahibi bulunduğu Ertem Galerisi ise, özel galericilik alanındaki ilk girişimler arasında yerini alır. Yaklaşık aynı sıralarda, 1957 yılında, Ankara'da daha çok dekorasyon ağırlıklı olmak üzere bir başka özel galeri Selçuk Milar'ın sahibi olduğu Milar Galerisi açılmıştır.

1960'lı yıllarda İstiklal caddesi üzerinde Vakko Sanat Galerisi ve Gen- Ar Kulübü ve Galerisi'nin açıldığı görülmektedir. Ankara'da ise bu yıllarda önemli sergilere sahne olan Doğu Galerisi açılmıştır. Harbiye'de bir mefruşat mağazası dahilinde hizmet veren Modern Galerisi özellikle klasik-izlenimci tarzda çalışan sanatçıların sergilerine ağırlık vermiştir. 60'ların ikinci yarısında İstanbul'da önemli sergi etkinliklerine sahne olan Galerisi 1, iyi sergileme olanaklarıyla dikkat çekmiştir.



Resim 6: Galerisi 1'in genel görünümü

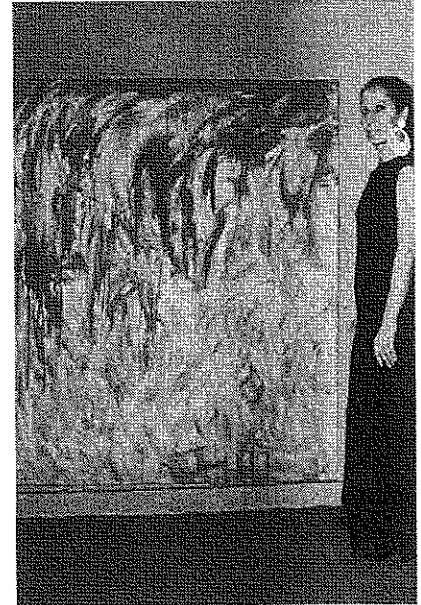
Beyoğlu'nda İpek Sineması'nın üzerinde İstanbul Belediyesi tarafından şehir galerisi açılmıştır. Bu, bir yerel yönetim tarafından açılmış olan ilk sanat galerisidir ve 1950'li yıllar boyunca İstanbul sanat ortamında çok önemli bir işlevi yerine getirmiştir. 1960'larda ise Belediye Başkanı Haşim İşcan'ın girişimiyle Taksim Sanat Galerisi açılmıştır.

1950'li yıllardan itibaren Fransız Konsolosluğu ile başlayarak yabancı temsilciliklerin kültür etkinlikleri artış göstermiştir. İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi 60'lı yıllarda çok önemli sergilere sahne oluyor. Yabancı konsoloslukların bu

tarz etkinliklerinin bir örneği de Amerikan Haberler Merkezi'nde gerçekleştirilen sergilerdir.

60'lı yıllarda bankalar da galeriler açmıştır. Akbank(Ankara), Yapı Kredi(Galatasaray), Türk Ticaret Bankası(Galatasaray) ve Halk Bankası'nın(Şişli) sanat galerileri açtıkları görülür. Sanat etkinliklerini Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yayma amacıyla Kütahya, Bolu, Ankara, Bursa, Antalya gibi merkezlerde Devlet Güzel Sanatlar Galerileri açılıyor, ancak yeterince etkin kurumlar olamamışlardır. Darüşşafaka Sanat Galerisi ise bir vakıf galerisi olarak sanat ortamına katılmıştır.

1970'lerin başında Melda Kaptana tarafından Nişantaşı'nda kurulan sanat galerisi önemli bir diğer tarihsel örnektir. Bu galeri Türkiye'de sanat galericiliğinin kurumsallaşma sürecinin başladığı 1970'lerde bir kilometre taşı olarak değerlendirilebilir.



Resim 7 ve 8: Melda Kaptana Galerisi'nin açılışını haber veren gazete yazısı ve galeride açılan bir sergiden görünüm

70'lerin ikinci yarısı sanat galericiliğinde bir kurumlaşma sürecinin başladığı dönemdir. "Bir piyasa kurulurken '0, değerle başladı. 1973 senesinde bir Adnan Çoker'le bir Nazmi Ziya'nın resmi arasında fiyat farkı yoktu." diyen Aydın Cumalı en azından başlangıç aşamasında ellerinde rahatça değerlendirebilecekleri bir saha olduğunu ortaya koyar. Yahşi Baraz ise; 1978 yılının sosyal olayların yoğun olduğu,

sağ-sol çatışmalarının patlak verdiği ortamında eski yapıtların peşine koştuklarını hatırlar: “Biz bu resimleri o hengame içerisinde ele geçirdik. Bir taraftan da İstanbul’un en trajik şeylerden birisi; eski köşkler yıkılıyordu, içindeki eşyalar ise eskicilere en ucuz şekilde satılıyordu. Böyle dönem bir daha yaşayamaz Türkiye. Aydın Cumalı ve ben çok kıymetli Türk resimlerini bulduk.”[16] Baraz’ın bu dönemde apartman kapılarına el ilanları atarak ya da gazete ve dergilere ilanlar vererek, çoğu hayatta olmayan sanatçılardan resim satın alacağını duyurması ilginçtir. Bu şekilde, Türkiye’nin toplumsal çalkantı içerisinde olduğu ve kentleşmenin trajik bir uzantısı olarak eski evlerin yerini apartmanlara bıraktığı ve bu arada evlerin içindeki yapıtların ortada dolaşmaya başladığı koşullarda bazı özel galericilerin, çoğu eski tarihli olan yapıtları toplamaya başlamaları süreci yaşanmıştır. Böylece belki de çok sayıda yapıt heba olmaktan kurtuluyordu.

Ancak bundan sonraki aşamada bu yapıtların pazarlanması sorunu ortaya çıkmıştır. Klasik-izlenimci üsluplarıyla insanların daha kolay anlayıp benimseyebileceği bu yapıtlar, aynı zamanda eski tarihli olduklarından alıcı için güvence sağlamaktadır. Ancak yine de, bu yapıtların tanıtılıp, insanlara sunulması gerekmektedir. Böylece Türk resminin en erken örneklerinden 14 Kuşağı sanatçılarına kadar bir dönem, gerek sergiler gerekse alıcıyla kurulan doğrudan ilişkiler yoluyla toplumun ilgisine sunulmaya ve pazarlanmaya çalışılır. Baraz; “Bunun yanı sıra koleksiyoner olma potansiyeli taşıyan kişilerle –ki bunlar zorunlu olarak varlıklı kişiler oluyordu- diyalog kurmaya çalıştım. Varlıklı kesim o güne kadar resmi bir yatırım aracı olarak düşünmemişti”[17] derken, talebin harekete geçirilmesinde galericilerin oynadığı rolü ortaya koymaktadır.

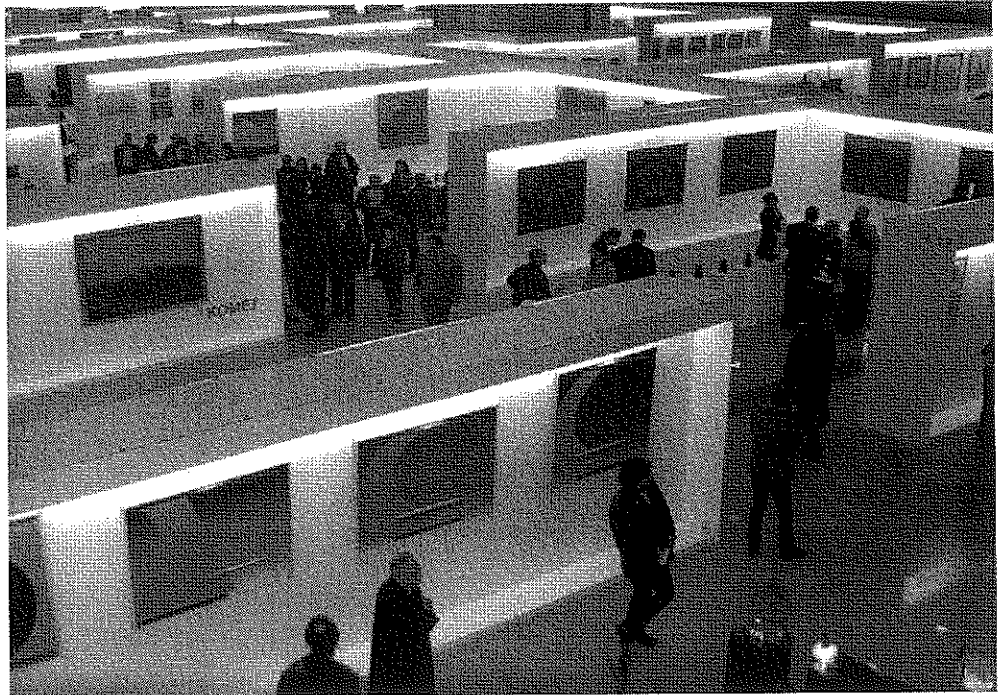
1970’li yıllarda eski kuşak ressamların yapıtları üzerinden kımıldanan sanat piyasası 1980li yıllarda liberal politikaları benimseyen Özal hükümeti döneminde, yeni sermaye sınıflarının daha yakın kuşaklara yönelik bir alıcı potansiyeli olarak değerlendirilmesi sonucunda yeni sanat galerileri açılmıştır.

Galeri Lebriz (1980), Urart Sanat Galerisi (1981), Galerî Nev (1984), Teşvikiye Sanat Galerisi (1985), Tem Sanat Galerisi (1986) bunlar arasında sadece

¹⁷“Resim Bizde Dekoratif Bir Ögedir”, *Kadınca Dergisi*, Ekim 1983

birkaçıdır. Bununla birlikte pekçok galeri ise kültürel ve ekonomik misyonları arasındaki dengeyi kuramadan açılıp kapanmışlardır.

1990'lı yılların başında Körfez Savaşı ve yaşanan ekonomik kriz neticesinde 80'lerde alınan resimlerin geri dönüşüm değerinin beklenen düzeyde olmaması sanat alıcısının sanatın yatırım değerine ve galerilere olan güvenini olumsuz etkilemiştir. Pek çok galeri kapanmıştır. Bu koşullarda 1991 yılında ilk *Sanat Fuarı*'nın düzenlenmesi sanat galerilerinin yeni arayışlarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. 2000'lerde fuarlar İstanbul'un yanısıra Ankara ve İzmir'de sayıları artarak devam etmiştir. Hatta pekçok sanat galerisi giderek yılda 7-8 sergi düzenlemek yerine kendilerini ve sanatçıları fuarlarda göstermeyi tercih etmeye başlamışlardır.



Resim 9: İstanbul Sanat Fuarının ilki 1991 yılında düzenlenmiştir.

1998 yılında *Sanat Galerici Derneği* kurulmuştur. Bu süreçte Sanat galerilerini olumsuz yönde etkileyen bir diğer gelişme *Müzayede* kuruluşlarının yaşayan sanatçıların eserlerine giderek daha fazla yer vermeleri olmuştur.

Yine 1990'lardan başlayarak güncel sanatın ve *bienallerin* sanata yönelik yatırımın sanat galerilerinin arz ettiği geleneksel ürünlerin (resim, heykel, seramik)

dışında bir sanat potansiyeliyle karşılaşmasına neden olmuştur. Uluslar arası güncel sanat etkinliklerine sponsorluk daha etkili bir yatırım yöntemi haline gelebilmiştir.

2000’li yılların başında Türkiye’de İKSV/ Eczacıbaşı, Koç ve Sabancı gibi küresel sermaye ile yakın bağları olan sermaye gruplarının açtıkları *müzeler* aracılığıyla sanat ortamına yön verdikleri ve bu bağlamda sergi odaklarının sanat galerilerinden müzelere kaydığı görülmektedir.

Özetle 2000’den günümüze sanat galerileri; müzeler, müzayedeler, güncel sanat/ bienaller üçgeninde etkilerini kaybetmeye başlamışlardır. Bununla birlikte yeni koşullara uyum sağlamaya çalışan yeni bir sanat galerisi anlayışının ilk adımları atılmıştır. Bazı galeriler Almanya’da şubeler açma yolunu denemişler, uluslar arası nitelikte sergi programlarına ağırlık vermişlerdir. Özellikle İstanbul’un 2010 Avrupa Kültür Başkenti olmasının da gösterdiği gibi uluslar arası sermayenin bu şehrin bir kültür şehri olması doğrultusundaki yönlendirmeleri dikkat çekicidir.

Özetle; Türkiye’de sanat ortamı 19.yüzyıl sonlarındaki ilk sergilerden Cumhuriyet’in erken dönemlerindeki ilk galerilere ve 1970 sonrasında galeri odaklı sanat piyasasına doğru gelişmiş 2000’li yıllar ise özel müzelerin etkinliğine sahne olmuştur. Müzelerin bundan sonraki aşamada uzmanlık yaparak ve etkin birer sanat alıcısı olarak sanat galerilerine ve piyasasına katkı sağlamaları beklenmelidir.

V. MAYA SANAT GALERİSİ

Maya Sanat Galerisi, Türkiye’de 1950’li yılların sanatsal gelişmelerinde önemli bir rol oynamış aynı zamanda sanat galericiliğinin tarihsel bir örneği olmuş bir kurumdur. Piyasa koşullarının henüz gelişmediği bir ortamda, sanatı kültürel ya da entelektüel olarak talep eden bir kesimin ve hatta sanat üretiminin sınırlı olduğu koşullarda bir ilk girişim olarak Türkiye’de sanat galericiliğinin önünü açmıştır. Yaklaşık 5 yıl boyunca hizmet veren galeri sanat üretiminin kültürel ve ekonomik olarak sanatsever ve sanat alıcısı kitleye arz edilmesi anlamında çoğu zaman “amatör” bir ruhla çaba göstermiştir.

Bu bölümde tezin Üçüncü bölümünde belirlenen Sanat Üreticisi, Sanat Tüketicisi, Sanat galerisi ve diğer aracı kurumlar kapsamındaki ilişki ve sorumluluklar çerçevesinde Maya Sanat Galerisi irdelenecektir.

A. Bir Sanat Yöneticisi: Adalet Cimcoz

Türk dublaj ustası, çevirmen, eleştirmen, yazar, galeri sahibi Adalet Cimcoz’un (d. 25 Temmuz 1910, Kilitbahir - ö. 13 Mart 1970, İstanbul), annesi Alman, babası topçu subayı bir Türk’tür. Altı yaşındayken ailesi Almanya’ya göç etmiştir.

Gazetelerde sanat yazıları yazmıştır. 1951’de Türkiye’nin ilk özel sanat galerisi Maya’yı Beyoğlu’nda kurmuş, galeri beş yıl boyunca yaşamayı başarmıştır. Adalet Cimcoz, 25 Aralık 1950’de çağdaş sanatın gelişimine katkı sağlayan Maya Sanat Galerisi’ni, Beyoğlu’nda Kallavi Sokak, 20 numaralı iki katlı bir apartmanın birinci katında açmış ve 1955 yılında kapanışına kadar yöneticiliğini yapmıştır. Maya Sanat Galerisi, Türkiye’nin uzun soluklu ve kurucusu kadın olan ilk özel sanat galerisidir.

Maya Galeri’sinde yeni sergi konseptleri de başlatan Adalet Cimcoz, şiir veya müzikten esinlenen resimlerle sergiler hazırlamış, karikatürün de bir sanat olarak kabul görmesini desteklemek için karikatür sergileri açmış, resim sergilerine ek olarak heykel, mozaik, seramik, fotoğraf, desen ve halk sanatları gibi konuları bir arada sunarak, aynı zamanda sanatta ilk kez disiplinlerarası bir boyut da

gerçekleştirmiştir. Adalet Cimcoz, sergiler organize ederek çocuk karikatüristleri de desteklemiştir.

Ağabeyi Ferdi Tayfur'la dublaj yapmıştır. Dublajcılığı bir rastlantı sonucu başlamıştır. 1931'de Ferdi Tayfur (O yıllarda Loire Hardy'i seslendirirdi) eşi Melek Kobra ile İpek Film stüdyosunda seslendirme yapmaktadırlar. Melek'in hastalandığı bir gün Ferdi Tayfur kız kardeşini çağırır. Böylece Adalet Cimcoz'un seslendirme çalışmaları başlar. Türkan Şoray, Belgin Doruk, Muhterem Nur, Sezer Sezin, Fatma Girik ve Filiz Akın'ın seslendirmelerini yapmıştır.

"Adalet Hanım'ı ilk kez 1957'de tanıdım. Hem yerli hem yabancı filmlerde başrolleri o konuşurdu. Onun kadar güzel Türkçe kullanan başka bir sanatçı tanımadım doğrusu. Adalet Hanım sürekli çalışan bir kadındı. Yazılar yazıyor, çeviriler yapıyor, kritikler, radyo konuşmaları, skeçler ve dublaj... (...) Lafını esirgemeyen, polemiklere aldırmayan bir kadındı. Çok sade giyinirdi. Kısa kesilmiş saçlar, topuksuz ayakkabılar... Kısacası karizmatik bir kadındı. Onunla yaptığımız dublaj çalışmalarında mutlaka tatlı sert kavgalar çıkarırdı. Dublaj tekstindeki eski dildeki sözcükleri inatla değiştirirdi. Mesela o hiçbir zaman 'mesud oldum' demezdi de 'mutluyum' derdi. O yıllarda bu dublaj çalışmalarına genellikle Şehir Tiyatrosu'nun oyuncular gelirdi ve onlar yine genellikle eski dili daha iyi kullandıkları için buna önem vermezlerdi. Sami Ayanoğlu, Kemal Ergüvenç, Necdet Mahfi Ayral, Reşit Gürzap, Samiye Hün vs... gibi oyunculardı bunlar. Adalet Hanım, tatlı sert sesini yükselterek onları da öz Türkçe konuşmaya zorlardı ve doğrusu bunu da başarırdı. Onun yeteneği ağabeyi Ferdi Tayfur'dan geliyordu. Ferdi Bey, yabancı film dublajı yaparken gelen teksti çevirmezdi. Orijinalini dinler o anda simültane çevirir ve içine hiciv de katarak filmi Türkçeleştirirdi..."¹

¹ SARICIOĞLU, Necip, SEKMEÇ, Ali Can ve DAVRAN, Melda; "Mora'dan Moda'ya Cimcoz'lar", [chronicledergisi.com](http://www.chronicledergisi.com/moradan-modaya-cimcozlar/#more-919), <http://www.chronicledergisi.com/moradan-modaya-cimcozlar/#more-919>, erişim 20.2.2012.

Adalet Cimcoz, Almancadan Türkçeye çeviriler yaptı. Yeditepe, Varlık, Yeni Ufuklar gibi edebiyat dergilerinde şiir, öykü ve kitap tanıtım yazıları yazdı. Yeditepe, Varlık, Yeni Ufuklar Dergilerine edebiyat, sanat ve tiyatro eleştirileri yazdı.

Bertolt Brecht, Georg Büchner, Franz Kafka, B. Traven gibi yazarların yapıtlarını Türkçeye çevirdi. Kafka'dan *Milena'ya Mektuplar* çevirisiyle 1962 Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü almıştır.

Türkiye'de ilk dedikodu yazarlığını Adalet Cimcoz başlattı. Hafta, Salon, Tasvir, Aydede gibi gazetelerde dedikodu yazıları yazdı, köşesinin adı Fitne Fücur'du.

Adalet Cimcoz Sanat Dostları Cemiyeti'nin kurucusu da olmuştur. Cemiyetin organize ettiği ve Türkiye sanat hayatında bir ilk olacak bir sergiyi şöyle duyurmuştur:

*"Bu hafta Sanat Dostları Cemiyeti, Türk Kadın Resamları Sergisi ismi altında, mütevazı galerisinde 61 resim teşhir etti. İstanbul şehri hala bir galeri bekleye dursun, cemiyetin döşemeleri sallanan sempatik odaları pekala iş görüyor."*²

B. Maya Sanat Galerisi'yle İlgili Genel Bilgiler: "Dün şehrimizde sessiz sedasız bir hadise oldu. Beyoğlu'nda küçük bir sanat galerisi açıldı." *Yeni İstanbul* gazetesinin 26 Aralık 1950 tarihli baskısında, gazetede Bir İstanbullu takma adıyla yazdığı kısa makaleleri yer alan Fikret Adil, Maya Sanat Galerisi'nin açılışını böyle duyurmaktaydı

Beyoğlu'nda, Kallavi Sokak No: 20/1 adresinde hizmet vermiş, bir bölmeli salon ve bir de odadan ibaret bu küçük sanat galerisi, Türkiye'de özel galericiliğin tarihsel isimlerinden birisi olmuştur. 1939 yılında, bir grup genç sanatçının Taksim Meydanı'nda açtığı ve meydanın yeniden düzenlenmesi sırasında ortadan kaldırılan galeri ve 1945 yılında, seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur'ın, Beyoğlu'ndaki atölyesini sergi mekânına çevirmesiyle hizmet vermeye başlayan ve önemli sergilerin ardından ikinci senesini doldurmadan kapanan İsmail Hakkı Oygur Galerisi,

² SÖĞÜT, Mine; *Adalet Cimcoz: Bir Yaşam Öyküsü Denemesi*, 1972

Maya'dan önce açılmış sanat galerileri olarak dikkat çekerler. Ancak ne bunlar ne Maya'dan sonra açılacak olan sanat galerilerinin pek çoğu, onun çağdaş Türk sanatı tarihi içerisindeki önemli yerini karşılayamazlar.

Sabahattin Eyüpoğlu, zengin çağrışımlı ve dile hoş Maya adını bulduklarında, Adalet Cimcoz'un duyduğu sevinci aktardığına göre Maya isminin ortaya çıkmasında bile edebiyatçıların katkısı olduğu anlaşılmaktadır. Maya'nın, sergi ilanlarında gördüğümüz ambleminin ise, bir Şarköy kiliminden çıkarılmış Maya Kuşu motifinden kaynaklandığı anlaşılmıştır.

Pek çok sanatçının üretimini teşvik eden ve bu üretimleri topluma ve kamuoyuna ulaştırmaya hizmet eden Maya Galerisi, 5 yıla yakın bir süre içerisinde 70 den fazla sergiye ev sahipliği yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Zeki Faik İzer gibi sanatçıların fikirleriyle katkıda bulunduğu galerinin, 15 günde bir yenilenen sergi programında; açılış sergisi olan karma sergiden, kapanışından önceki son sergi olan Adnan Çoker, Ali Durukan, İhsan Cemal Karaburçak sergisine kadar resim, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür, süsleme gibi farklı alanlarda, dönemin çok sayıda önemli sanatçısının kişisel ve karma sergileri yer almıştır. Bu sergilerin gerçekleşmesinde sadece Adalet Cimcoz değil, Maya'nın tüm sevenleri büyük çaba sarf etmiş gözükmemektedirler. Sanatçılar için Maya, adeta savundukları stratejik bir kale gibidir. Öyle ki, Avni Arbaş ve Nedim Günsür burada açılacak sergileri için resimlerini yurtdışından yollamıştır.

Ancak, ona bir süre daha dayanma gücü verecek girişim sanatçılardan, Kurtarıcı Sergi aracılığı ile gelmiştir. Bu sergide eserlerin tümüne yakınının satılması ile bir süre daha ayakta duran Maya, 1955 Temmuzunda artık maddi sorunlarla daha fazla baş edemediği için kapatılmıştır. Demokrat Parti döneminin kültür politikaları ile devletin sanata desteğini azalttığı bu dönemde Maya, liberalleşen sanat ortamının ilk atılımı olarak da dikkati çeker.

Maya, Çağdaş Türk sanatının dönüm noktalarından birisi olan 1950'li yılların başlarında, yeni sanatsal atılımların oluşumuna kaynak teşkil eden bir buluşma noktası olarak kültürel sorumluluklarını yerine getirmiş gözükmemektedir. Bununla birlikte, sadece sanatçı kitlesiyle ilişkili kalması ve ticari nitelikli bir özel galerinin

sürekliliğini sağlamak için gerekli olan toplumsal zemini oluşturmaya yönelik girişimleri gerçekçi bir şekilde ele alamaması, onun uzun ömürlü olmasını engellemiştir.

C. Sanatçıya Sağlamış Olduğu Hizmetler: Maya, Şekil 3'de tanımlanan kültürel katkıların en temeli olan sergi düzenlemek konusunda oldukça etkin olmuştur. Genç sanatçılara ve farklı sanatsal yaklaşımlara yer vererek, ayrıca yenilikçi sanata destek olarak sergi takvimini oluşturmuştur. Beş yıla yakın süre içinde 70'den fazla sergi düzenlemiştir, bu durumda yılda ortalama 14-15 sergiye ev sahipliği yapmıştır. Dönemin sınırlı sanat ortamı için büyük bir canlanma sağlamış, sanatçıların eserlerini paylaşmaları için uygun bir ortam hazırlamıştır.

Tablo 1'de izlenebildiği üzere sergiler daha çok genç kuşak sanatçıları kapsamaktadır. Bazı sanatçıların düzenli olarak burada sergi açtıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca resimden heykele seramikten karikatüre farklı sanat biçimlerine yer verilmiştir. Böylece genç kuşak ressamların farklı tekniklerde ürettiği yenilikçi çalışmaların ağırlık kazandığı bir sergi programı şekillenmiştir. Galeri, yerleşik, örneğin Akademi hocası konumunda, alıcı kitlesi daha fazla garantili olan sanatçılar yerine bu tür bir sergi programına yer vererek sanatçılar adına kültürel/entelektüel misyonunu yerine getirmiş ve idealist bir tutum ortaya koymuştur.

Ayrıca sergiler için dönemin gazete ve dergilerinde haberler çıkmasını sağlamış, Yeditepe gibi sanat dergilerine sergi ilanları vermiştir. Bu sayede sanatçıyı tanıtarak, bilgi kaynağı oluşturma misyonunu yerine getirmiştir. Ancak sanatçıların eser satışını gerçekleştirme, dolayısıyla ekonomik olarak sanatçıya destek olma konusundaki çabaları yetersiz kalmıştır. Bu durumda sosyo-ekonomik koşulların etkisi büyüktür.



Resim 10: Maya Sanat Galerisi'nin Yeditepe Dergisi'nde yer alan sergi ilanlarından

Sergi Adı	Serginin Niteliği	Bilgi
1951 YILINDA AÇILAN SERGİLER		
Karma Sergi	Karma	--
PietKraus	Resim sergisi	Hollandalı sanatçı
Bedri Rahmi Eyüboğlu	Yazma sergisi	
Nedim Gündür	Resim Sergisi	
Zühtü Müritoğlu	Döğme bakır heykeller	
İsmail Altınok	Resim Sergisi	
Avni Arbaş	Resim sergisi	Paris çalışmaları
Altan Erbulak	Karikatür sergisi	
Eski Türk Sanatından Örnekler	Fotoğraf sergisi	
Azra İnal ve Fethi Karakaş	Karma resim sergisi	
Füreya	Seramik ve litografi sergisi	

Şekil 4: Maya Sanat Galerisi 1951 yılı sergileri

Sergi Adı	Serginin Niteliği	Bilgi
1952 YILINDA AÇILAN SERGİLER		
Resimli şiir sergisi	Karma sergi	
Ferruh Başağa	Resim Sergisi	
Aloş	Oyma tahta ve heykel sergisi	
Azra İnal	Resim sergisi	
Nuri İyem	Resim sergisi	
DimitroManoyudis	Resim sergisi	
Semih Balcioğlu	Karikatür sergisi	
Kemal Sönmezler	Resim sergisi	
Vaalko J. Digemans	Resim sergisi	Hollandalı sanatçı
Fikret Otyam	Resim sergisi	
Arif Kaptan	Resim ve seramik sergisi	
Ferruh Başağa	Resim ve heykel sergisi	
Kuzgun Acar	Heykel sergisi	
Güngör Gören	Resim sergisi	
Ömer Uluç	Resim sergisi	
Haluk Muratoğlu	Resim sergisi	
Fikret Adil Koleksiyonu	Karmasergisi	
Kuzgun Acar	Seramik sergisi	
Ali Bütün	Seramik sergisi	

Şekil 5: Maya Sanat Galerisi 1952 yılı sergileri

Sergi Adı	Serginin Niteliği	Bilgi
1953 YILINDA AÇILAN SERGİLER		
Rönesans Ustaları Reprodüksyon Sergisi	Karma --reprodüksyon sergisi	
Nevzat Üstün	Fotoğraflı şiir sergisi	
Pindaros Platonidis	Mozaik resim sergisi	
Nevin Demiryol	Resim sergisi	
Şeref Bigalı ve Yüksel Özgür	Karma Resim sergisi	Yüksel Özgür çocuk ressam
Paralel Plastik- Müzik	Karma sergi	<u>Katılanlar:</u> B. Rahmi , E. Eyüpoğlu , Ferruh Başağa , Pindaros Platonidis , Kuzgun Acar, Aliye Berger, Hasan Kavruk, İvi, Şadi Çalık , Güngör Güven , Ali Bütün , M. Cem , Nurseli
Güngör Kabakçioğlu	Karikatür sergisi	
Limasollu Naci	Çocuk karikatürleri sergisi	
Faruk Sabuncuoğlu	Resim sergisi	
SetaHidiş	Resim sergisi	
AtıfetHançerlioğlu ve Ali Yağcıoğlu	Karma resim sergisi	
Meineke	Karma Desen Sergisi	Viyana Art Club ressamları
İsmail Altınok	Resim sergisi	
Güngör Güven ve Ömer Uluç	Karma resim Sergisi	
Kuzgun Acar, Ali Bütün, Nuri Usta	Karma seramik sergisi	
İhsan Cemal Karaburçak	Resim sergisi	
Ferruh Başağa	Resim sergisi	
RosetteMatalon	Resim sergisi	
Nuri İyem	Resim sergisi	
Pindaros Platonidis	Mozaik resim sergisi	
Nuri Özgiray	Resim sergisi	
Marta Kaya Tözge	Resim sergisi	

Şekil 6: Maya Sanat Galerisi 1953 yılı sergileri

Sergi Adı	Serginin Niteliği	Bilgi
1954 YILINDA AÇILAN SERGİLER		
Türkiye Karikatürler Sergisi	Karma karikatür sergisi	
Sadi Diren	Seramik sergisi	
Aloş	Resim ve heykel sergisi	
Oktay Günday	Resim sergisi	
Abdurrahman Öztoprak	Resim sergisi	
Adnan Çoker	Resim sergisi	
Lütfü Günay	Resim sergisi	
Kitap sergisi		
Nazan İpşiroğlu	Fotoğraf sergisi	Fotoğraflarla Ürgüp
Öz Somer	Süsleme	
Kurtarıcı Sergi	Karma resim, heykel, seramik sergisi	Katılanlar: B.Rahmi, Eren Eyüpoğlu, Nuri İyem, Avni Arbaş, Füreya, Balaban, Leyla Gamsız, Max Meinecke, Pindaros, Nevin Demiryol, Güngör Güven, İhsan Şurdum, Oktay Günday, Şadi Çalık, İlhan Uğan, Selma Emiroğlu, Ferruh Başağa, İvi, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Lütfü Günay, G. Kabakçioğlu, Ferruh Doğan, Atilla Altan, Nusret Suman, Mim Uykusuz, Abdurrahman Öztoprak, Asuman Kılıç, Ali Bütün, Aliye Berger, Öz Somer, İ. Bari, Marta Tözge, Şeref Bigah, Aloş, Nazan İpşiroğlu, Baha Gelenbevi, Ara Güler. Bir çok şair ve yazar imzalı kitapları ile Y. Mimar Ercüment Tarcan mimari bir proje ile.

Şekil 7: Maya Sanat Galerisi 1954 yılı sergileri

Sergi Adı	Serginin Niteliği	Bilgi
1955 YILINDA AÇILAN SERGİLER		
Kuzgun Acar	Heykel sergisi	
Yüksel Arslan	Resim sergisi	
Aloş	Heykel sergisi	
Oktay Günday	Resim sergisi	
Abdurrahman Öztoprak	Resim sergisi	
Baha Gelenbevi	Fotoğraf sergisi	
Asuman Kılıç	Resim sergisi	
Adnan Çoker ve Ali Durukan	Resim Sergisi	Non- Objektif resimler
Maya'nın Kapanışı: 31.7.1955		

Şekil 8: Maya Sanat Galerisi 1955 yılı sergileri

D. Maya Sanat Galerisi Sanatı Talep Eden Kesime Sağladığı Hizmetler:

Maya Sanat Galerisi, sanatçıları sergiler aracılığıyla tanıtarak, talebi bilgilendirmiştir. Sergileri gezen sanatseverler burada, sanatçıları, eserlerini tanıma olanağı bulmakla kalmamış Adalet Cimcoz başta olmak üzere Maya Sanat Galerisi'ne katılan yazar ve sanatçıların yarattığı sanat ortamını yaşamışlardır. Böylece Maya Sanat Galerisi talebi şekillendiren bir yapı ortaya koymuştur. Talebi özellikle genç kuşağın yenilikçi eserleriyle buluşturma çabası içinde olmuştur. Türkiye'de sanata yönelik talebin günümüze oranla son derece sınırlı olduğu ve daha az bilgi sahibi olduğu bir dönemde talebe danışmanlık yapmıştır. Ancak bu danışmanlık finansal olandan çok entelektüel boyuttadır. Çünkü sanatın ekonomik bir değeri 1950'lerin ilk yıllarında şekillenmiş değildir.

E. Sanat Galerisinin Kültürel Sorumlulukları ve Maya Sanat Galerisi:

Maya, sanat galerilerinin öncelikli kültürel sorumluluğu olarak gerçekleştirdiği sergi vb. etkinliklerle sanat ortamına canlılık kazandırıştır. Özellikle 1950'lerin sınırlı ortamında dönemin bir sanat yuvası kimliğini kazanmıştır. Maya, sadece özel sanat galericiliğinin tarihsel örnekleri arasında bir isim olarak değil, aynı zamanda 1950'li yılların avant-garde sanat ortamına ivme kazandırmış, o yılların genç sanatçılarının önlerine ufuklar açmış, pek çoğuna sanat yolunda ilerleme

tutkusunu ve inancını aşılamış bir kültür yuvası olarak da önem kazanmaktadır. Özellikle Türkiye’de soyut sanatın ilk denemelerinin yapıldığı bir dönemde, bu anlayışın yaygınlaşması açısından önemli bir işlevi yürüttüğü de anlaşılmaktadır.

Galeriyi açan Adalet Cimcoz, bu küçük mekânı; aydın kimliği, sanat sevgisi ve enerjisi ile dönemin pek çok edebiyatçısı, sanat adamı ve sanatseveri için bir cazibe merkezi haline getirmiştir.



Resim 11: Maya Sanat Galerisi’nde sanatçı ve yazarlar, arkaya doğru üçüncü sırada Adalet Cimcoz

Maya’da düzenlenen sergilere bakıldığında Aloş, Kuzgun Acar, Ömer Uluç, Fikret Otyam, Nedim Günsür, Adnan Çoker, Lütfü Günay gibi dönemin pek çok genç sanatçısının isimlerine rastlanmaktadır. Genç sanatçılar için Maya; sergi düzenleyebildikleri, sanatçı kimliklerini geliştirdikleri gerçek bir yuva olmuştur.

Plastik sanatlar ve edebiyatın birlikteliği, sanat tarihi boyunca her zaman üst seviyede sanatsal üretime kaynaklık etmiştir. Dante ve Giotto’dan sürrealizme değin, bunun çeşitli örnekleri vardır. Çağdaş sanat için ise, bu birliktelik vazgeçilmez öğelerden birisi halini almıştır. Maya’nın çağdaş Türk sanat tarihi içerisindeki önemli yeri, büyük ölçüde bu birlikteliğe zemin hazırlanmasından kaynaklanmıştır. Adalet Cimcoz’un kişiliği, bu konuda belirleyici olmuştur. Hatta eğer hayata veda etmeseydi Orhan Veli galeride çalışacak ve Maya isimli bir sanat yaprağı da çıkaracaktı.

Adalet Cimcoz'un, galeride; modern motifli yazmalara, Göksu testilerine, tahta kaşıklara yer vermesi de aynı dönemde halk sanatları ile modern sanatın sentezini araştıran Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun sanat çizgisini yansıtması ve bu çizginin gelişimine katkı sağlaması açısından ilgi çekicidir. Bu aynı zamanda, halkın sanata olan ilgisini artırmaya yönelik bir arayıştır.

Böylece sanatın sanatsever kitleye ulaştırılması ve toplumdaki potansiyel sanatsever kesimi geliştirmesi anlamında misyonunu yerine getirmiştir. Elinde bulundurduğu sanat eserini, uygun alıcılarla birleştirerek sanat ortamında kültürel devinimi sağlamıştır.

Maya sanat galerisi dönemin süreli yayınlarında, öncelikle de Yeditepe'de yer alan yazı ve ilanlarla kamuoyunu bilgilendirmiştir.

Maya Sanat Galerisi, düzenlediği sergilerle sanatçının üretimini teşvik etmiştir. Bir sanat yuvası olarak sanatçının entelektüel beslenmesi için zemin oluşturmuştur. Galeri, kültürel sorumluluklarını yerine getirmiştir. Bu anlamda galerinin sahibi Adalet Cimcoz'un kişiliği önemli bir etken olmuştur:

"Görgüsü, bilgisi, pırıl pırıl zekası, güler yüzü, tatlı diliyle Adalet Cimcoz bir sanat galerisi için renkli, şenlikli, civıltılı havasıyla bir sanat galerisi de Adalet Cimcoz için biçilmiş kaftandı. Onun için birbirini hiç yadırgamadan sarmaş dolaş oluverdiler günün birinde, İstanbul'un bir sokağında. Zengin çağrışımlı, dile hoş Maya adını bulduğumuz ve bir Şarköy kiliminden Maya Kuşu amblemini çıkardığımız zaman Ada sevincinden uçuyordu.

Yakın dostları Ada derlerdi Adalet Cimcoz'a. Ada'yı sevindiren bir başka mutlu rastlantı da, o günlerde avarelikten bıkmış görünen Orhan Veli'nin Maya'da çalışmayı, üstelik Maya adıyla yeni bir sanat yaprağı çıkarmış olmasıydı. Ama Orhan bu, ele avuca sığar mı? Bir sabah uyandık ki alıp başını gidivermiş Orhan'sız bırakıp Maya'yı ve dünyayı.

Kurulduğu günden kapandığı güne kadar Maya Ada'nın titiz ama cömert çabası, taşkın ama gösterişsiz sanat sevgisiyle yaşadı. Her şeyden sorumlu olmayı seve seve kabullenmiş, Maya'nın şirin, derli ve toplu ve tertemiz bir yer olması için elinden geleni, evinde yapmadığını yapmıştı. Maya ufacıktı, ama bir yürek gibi dolup boşalıyordu.

Ada sanatçılar arasında fark gözetmemekle birlikte, daha çok genç sanatçıları desteklemek, tanıtmak, yüreklendirmek istediğini belli ediyordu. Sergilerini ilk kez Maya'da açan ya da kendilerini daha çok orada tanıtmış olan sanatçıları, bazılarını unutturum korkusuyla saymıyorum. Birçoklarının ne sıcak, ne candan bir ilgiyle Maya'ya girip çıktıklarını, her türlü işe seve seve koştuklarını yakından görmüşümdür. Kısa ömürlü Maya'nın bir sanat kovani gibi işlediği günler çok oldu.”³

F. Sanat Galerisinin Ticari Zorunlulukları ve Maya Sanat Galerisi

Maya Sanat Galerisi, kültürel sorumluluklarını büyük ölçüde yerine getirmiş olmakla birlikte ticari zorunluluklarını tamamlayamamış ve sanat ortamındaki sürekliliğini sağlayacak geliri elde edememiştir. Bunda yeterli sosyo- ekonomik ve sosyo- kültürel koşulların bulunmamasının etkisi büyüktür.

Sanat galerisi kendisinin sürekliliğini sağlayabilmek ve sanatçının da sürekli üretimini devam ettirebilmek için para kazanmak zorundadır. Maya Sanat Galerisi, maddi yetersizliklerden dolayı 1954 yılında kapanma noktasına geldiğinde, sanatçılar eserlerini bağışlayarak bir Kurtarıcı Sergi düzenlenmesini sağlamışlardır:

“O günlerin ısıltısı Ada'nın sabrını beslemese, gideri gelirinden çok fazla olan Galeri yaşadığı kadar yaşayamazdı. Maya elverişli bir sanat ortamından yararlanmak şöyle dursun, öyle bir ortamın yeniden yaşamasına tutunmasına yardım çabasındaydı. Akıntıya karşı çektiği kürekler boşuna gitmemiş olacak ki yirmi yıl sonra bu gün Maya'yı ve

³ EYÜBOĞLU, Sabahattin; a.g.e., s.24

Ada'yı anmak isteyen sanat dostları çıkıyor kendiliğinden. Maya'yı ve Ada'yı ananlara selam olsun.”⁴

Adalet Cimcoz, galerinin kapanma noktasına geldiği bu aşamada; kazanç amacı gütmeksizin öncü sanata verdiği destek nedeniyle satışların düşük olduğunu ve galerinin senelik masraflarını karşılayamadığı için artık dayanma gücünün kalmadığını belirtmektedir.

Ancak, açıkçası oluşturduğu canlı sanat ortamıyla ön plana çıkan Maya, toplumun sanata ilgisinin gerek izleyici gerekse koleksiyoner olarak kısıtlı olduğu koşullarda, aylık kira ve elektrik masraflarını karşılamak için gerekli olan ticari mekanizmayı işletememiş görünmektedir. 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.

G. Maya Sanat Galerisi'nin Gelir Kaynakları

Maya Sanat Galerisi, düzenlediği sergi sırasında eser satışından %25 komisyon alarak ayakta durmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda dönemin basınında yer alan yazılarla da galeri desteklenmeye çalışılmıştır.

“Şimdiye kadar memlekette sanat galerisi diye bir şey mevcut değildi. Bayan Adalet Cimcoz iki odalılık küçük bir apartman dairesinde bir çok tanınmış sanatkarların eserlerini bir araya toplayıp teşhir etmeye başlamakla bu eksiği tamamlamış bulunuyor. İstiklal caddesinde , Kallavi sokağının 20/1 numarasında Maya Sanat Galerisi birkaç gün evvel açılmıştır.

Burada Bedri Rahmi Eyüpoğlu , Balaban , A. Arad , Çallı İbrahim , Cemal Tollu Eren Eyüpoğlu vesairenin birkaç eseri bir araya toplanmıştır. Bunlar satılıktır.

⁴EYÜBOĞLU, Sabahattin; a.g.e., s.25

İnsan kendi evi için bir resim veya dostlarından birisine hediye etmek için herhengi bir sanat eseri arasa burada kolaylıkla bulabilecektir. Adalet Cimcoz'un Maya galerisi , sanatkarla halk arasında bir köprü kurmuştur. Burada resimden başka meşhur eserlerden mulajlar , Göksu vazolarının elle boyanarak kıymetli birer sanat eseri haline getirilmiş nümuneleri , yazma örtüleri , abajurlar , Türk işlemlerinden yapılmış el çantaları , halı örnekleri de vardır. Maksat Türk sanatını teşvik etmek, halka tanıtmaktır. Bayan Adalet Cimcoz'a bu hayırlı teşebbüsü için başarılar dileriz.”⁵

Şevket Rado da bu doğrultuda bir yazı hazırlamıştır. Böylece potansiyel talep harekete geçirilmeye çalışılmıştır:

“Değerli bir ressamın tablosunu satın alıp odanıza asmak isterseniz size bu hususta yol gösterecek sanattan anlar tablo satıcısını nerede bulacaksınız?

Bizde hırdavatçı dükkanlarında ne oldukları, kimin tarafından yapıldıkları belli olmayan tablolara rastlanır. Asıl satılacak şeyler ötekilerdir, müşterisi belki tesadüfen çıkar diye tablo ümitsizce bir kenara gelişigüzel asılır. Müşterisi çıkar mı çıkmaz mı Allah bilir. Çıksa bile neyi satın aldığını bilmesi müşküldür.

Epey oluyor, bir Fransız tablo satıcısının hatıralarını ihtiva eden koca bir kitaptan bazı parçalar okumuştum. Tablo satıcılığının ne ince bir sanat, tablo satıcısının da ne derin bilgili ve zevkli bir resim münekkidi değerinde olması lazım geldiğini o zaman öğrendim. Bütün ressamlarla içli dışlı bir samimiyet halinde bulunan bu adam bir çok şaheserleri kaybolmaktan kurtaran bir sanat hizmetkârı payesine yükselmiştir. Resmin Paris'te ne canlı bir pazarı olduğunu tabii hacet yok. Bize gelince , tablo pazarı olduğunu idda etmek bile gülünçtür. Gülünç ve hazin, fakat niçin olmasın ?

⁵ ANONİM; Vatan Gazetesi, 30.12.1950

Bu suale mutlaka müspet cevap vermenin zaruretime inanmış bir sanatsever olarak Adalet Cimcoz Hanım birkaç gün evvel İstiklal Caddesinde Kallavi Sokak, 20 numarada Maya adıyla bir daimi satış galerisi açtı. Burada tanınmış ressamlarımızın tablolarından başka sanatkârane yapılmış küçük süs eşyası zevkli bir şekilde teşhir edilmektedir. Evlerini bir sanat mahsulüyle değerlendirmek isteyenlere Maya onun ince zevkli sahibi hizmet etmek istiyor..”⁶

⁶ RADO,Şevket; Akşam Gazetesi, 31.12.1950

VI. GÜNÜMÜZ SANAT PİYASASINDA SANAT GALERİLERİ VE SANAT YÖNETİMİ

Türkiye’de sanat üretimi çerçevesinde bir sanat piyasasının ilk adımları 1970’li yıllarda atılmıştır. Öncelikle Türk resminin eski ustalarına odaklanan ve öncü bir grup sanat galerisi ve yatırımcının şekillendirdiği bu piyasa hareketi 1980’li yıllarda yaşanan sosyo- ekonomik değişimle birlikte yaşayan sanatçıların eserlerine de yönelmiş, daha fazla sanat galerisi açılmış ve daha fazla alıcı aktif hale gelmiştir. 1990’larda yaşanan ekonomik krizin etkileri sanat piyasasına sanat fuarları ve müzayedelerin etkinleştiği ve belli bir çizgiden taviz vermeyen sanat galerilerinin varlığını sürdürdüğü bir görünüm kazandırmıştır. 2000’li yıllarda ise Türkiye’de kültür olaylarında sermaye destekli kurumların, etkinliklerin egemen olmaya başlaması, sanat fuarlarının sayısının artması, müzayedelerin yaşayan sanatçıların eserlerine daha fazla yer vermesi, spekülative satışların gerçekleşmesi gibi etkenler sanat piyasasının hacmini genişletmiş gözükmektedir.

Sanat galerileri de bu koşullarda kendilerini yenileme gereğini duymuşlardır. Yeni, görünürde pazarlama değeri düşük olan güncel sanat uygulamalarına daha yatkın sanat galerileri sanat piyasasının görünümünü değiştirmişlerdir. Bununla birlikte, müzayedelerdeki spekülative satışlar, sanatın meta değerini ön plana çıkarmıştır. 2000 sonrası böylece bir yandan sanatın anlamı sorgulanır olurken diğer yandan kamuoyuna yüksek bedelle yansıyan alımlar yansımıştır. Müzayede firmalarında yapılan yüksek fiyatlı satışlar eserin gerçek değerini yansıtmayabilmektedir.

“Son dönemde Türk sanat piyasasında yükselişe geçen çağdaş eserlerde, Mavi Senfoni’nin satışının ardından yeni bir rekora daha ulaşıldı. Antik A.Ş.’nin dün düzenlediği ‘Çağdaş Eserler’ müzayedesinde 1.2 milyon lira açılış fiyatıyla satışa çıkan Erol Akyavaş’ın “En-el Hak” tablosu, açık artırma sonucunda 2 milyon 200 bin liradan alıcı buldu. Vergiler de eklendiğinde fiyatı 2 milyon 780 bin lirayı bulan eser, Mavi Senfoni ile birlikte çağdaş sanatın rekorunu paylaştı. Müzayedelerde

satışa çıkarılan çağdaş sanat eserleri arasındaki en yüksek açılış fiyatını da ortaya koyan bu eseri telefonla satın alan kişi ise açıklanmadı. Bu alanda rekor, açık artırmada 2.2 milyon liraya çıkan, vergileriyle birlikte 2.7 milyon TL'ye satılan "Mavi Senfoni" tablosuna aitti. Antik A.Ş. tarafından düzenlenen müzayedede ilk kez satışa sunulan Erol Akyavaş'ın "En-el Hak" konulu başyapıt eseri, sanat eleştirmenleri tarafından Türk resminin ikon çalışması olarak değerlendiriliyor. Müzayedede satışa çıkan 275 eser arasında 116'ncı sırada yer alan eser için açık artırma çekişmeli geçti. Önde gelen işadamları, koleksiyoncular ve köklü ailelerin bireylerinden oluşan 500 kişilik bir katılımın olduğu müzayedede, salonda bulunan ve müzayedeye telefonla katılanlar arasında geçen açık artırma sonucunda, tabloyu 2.2 milyon lira veren kişi satın aldı. Tabloyu satın alan kişinin ismi telefonla katıldığı için gizli kaldı. Çağdaş sanat alanında rekoru, 2009'un Kasım ayında yine Antik A.Ş. tarafından düzenlenen müzayedede 1 milyon lira açılış fiyatıyla satışa çıkan Burhan Doğançay'a ait Mavi Senfoni tablosu elinde bulunduruyordu. Açık artırma sonucunda fiyatı 2.2 milyon liraya çıkan, vergileriyle birlikte 2.7 milyon TL'ye satılan "Mavi Senfoni" tablosunu kimin aldığı uzun süre saklı kalmış, ardından Yıldız Holding tarafından eseri Murat Ülker'in satın aldığı açıklanmıştı.

(...) Müzayedeyi yöneten Antik A.Ş. Yönetim Kurulu Üyesi Olgaç Artam, 2.7 milyon liraya satılan "En-el Hak" tablosu ile sanatçının bugüne kadar satılan eserleri arasında da rekor kırıldığını belirterek, "Müzayedemizde çok uygun fiyatlı eserler de vardı. Bu tablo 1987 yılında İstanbul Bienali'nde sergilenen başyapıtlar arasında yer alıyordu. En-el Hak bir başyapıt olmasından dolayı bu rakamı gördü. Böyle bir esere sahip olmak için bu rakamı vermek gerekiyor" diye konuştu.¹

2010'lu yıllara gelindiğinde sanat eserinin ulaştığı bu yüksek fiyatların sanat eserinin değeri üzerinde yarattığı toplumsal algı şaşkınlık olarak tanımlanabilir.

¹ <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/20204824.asp> (Haziran 2013)

Çünkü bir yandan da sanatın ne olduğu sorusu bienaller üzerinden ve giderek yeni sanat galerilerinde öne sürülen güncel sanatla bir belirsizlik yaratmaktadır. Galeri mekanları, müzeler sanatla ilgili kültürel ve ekonomik algının tartışıldığı bir zemine neden olmaktadır. Bu sanat mıdır? Neden bu kadar yüksek fiyata alınmıştır? Soruları sadece sıradan izleyici kitlesinin değil sanatın içinde yer alan insanların da tartıştığı olgular haline gelmiştir:

“Oyuncu Tilda Swinton, ‘The Maybe’ adlı performans için geçen hafta New York’taki Modern Sanatlar Müzesi’nde cam bir kutu içindeki yatakta altı saat uyudu. Peki bunun nesi sanat? Performans sanatını mercek altına aldık.

Performans sanatı, biçimselliğe bir tepki ve alternatif olarak 1960 ve 70’li yıllarda ortaya çıktı. Amaç; sanatçının ve izleyicinin rolüyle sanatın ve sanat eserinin tanımını kalıplardan çıkarmaktı. Müzik, dans, şiir, tiyatro ve video gibi farklı alanları biraraya getiren performans sanatında özellikle canlı sanatçı eylemlerine yer veriliyor.

2000’li yıllardan beri altın çağını yaşayan performans sanatının Türkiye’deki en önemli temsilcilerinden Nezaket Ekici, Tilda Swinton’un MoMA’daki performansını bizim için halk diline çevirdi: “Eskiden uyku performansları çoğunlukla müze, galeri ve festivallerde gösterilirdi. Aslında hepsinin temelinde Pamuk Prenses masalı yatar. Burada da yaşam ve güzellik; yaşam ve ölüm arasındaki sınır üzerinde gösteriliyor. Cam motifinin özel bir önemi var. İzleyici, öbür dünyanın korunmuş bir manzarasını görüyor. Cam, duyguları engelliyor. Bunu televizyondan da biliriz. Aksiyon filmleri cam televizyon ekranı ardından bakıldığında gerçekte olduğundan daha az vahşi görünür. Medyadan bildiğimiz kadarıyla Tilda Swinton da toplum utangaçlığına sahip biri. Bu durumda cam onu halka karşı koruyor. Bana kalsa cam olmadan bir yatakta uyusaydı izleyiciye daha yakın olurdu. İzleyici onun nefesini hissedip hareketlerini daha doğrudan duyabilirdi. Kendi de izleyiciyi doğrudan

hissederdi. Cam koruma, izleyiciyle Tilda arasına bir mesafe koyuyor. Oysa performans sanatında bu mesafenin olmaması önemlidir.”²

Performans sanatı, enstalasyon, happening ve video işlerinin izleyeni şaşırtmak üzerine kurulu yapısı bir yandan sanatın meta değerini sorgulatırken diğer yandan bu tür işlerin de sanat piyasasının ekonomik çarkları içinde –sponsorluk sistemi vs. ile- yer almaya başlaması, sanat piyasasının giderek bir sanatsal yetkinlikten bir fırsat alanına dönüşmesinin zemini hazırlamıştır. Sansasyonel işler ya da sansasyonel fiyatlar sanat piyasasına egemen olmuştur. 2013 yılının başında Bedri Baykam’ın Boş Çerçeve’sinin yarattığı etki de bundan farklı değildir. Sanatçı içinde hiçbir şey olmayan ve boş bir çerçevenin bu denli yüksek bir fiyata satılmasına yönelik eleştiriler karşısında işini şu şekilde savunmuştur:

“Birkaç gün önce “boş çerçeve”si Murat Ülker tarafından 125 bin dolara (225 bin lira) satın alınan Bedri Baykam, New York’ta açtığı sergide günümüz sanatçılarını Dadaist akımının öncülerinden Marcel Duchamp’ı tekrarlamakla eleştiriyor.

Ressam Bedri Baykam, ABD’nin New York kentindeki The Proposition Gallery’de açtığı dev çerçevelerden oluşan kavramsal sergisiyle sanatın sunumunu sorguluyor. Bedri Baykam’ın “Duchamp delicesine kıskanırdı” adlı, 12 Mayıs’a dek sürecek sergisinde çift taraflı tavandan asılı, farklı renklerdeki 7 adet boş çerçeve sergileniyor. Baykam, sergisiyle günümüz sanatçılarını, 100 yıl önce Dadaist akımının öncülerinden Marcel Duchamp’ın yaptığı çalışmaları tekrarlamakla eleştiriyor.

Bedri Baykam, sergisiyle ilgili yaptığı açıklamada, “Burada kâğıt, tuval yok, ama sürekli değişen bir görüntü var. Çerçevenin içinde ‘hiçbir şey yok’ denebileceği gibi, ‘hiçlik’ kavramının varlığı da söz konusu olabilir. Bu farklı yaklaşımı ortaya koyuşumun ana nedenlerinden biri, Fransız sanatçı Marcel Duchamp’ın tam 100 yıl önce ortaya koyduğu ‘Hazır-Yapım’ kavramının neden olduğu tikanıklığı gidermek. 1913’te ilk defa

² <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/22934089.asp> (Haziran 2013)

Duchamp, bir erkek pisuvarı, bisiklet tekeri getirdi. Daha sonra 7 kuşaktan her sanatçı bunu yapmaya başladı. Ben diyorum ki, mesleğinizle ilgili obsesyonel ilişkinizi bırakın, onun yerine görüntüye geçin. Benim hareketimde bir risk, yenilik de var. Ve o çerçevede içindeki alana herkes farklı bakıyor ve canlı bir görüntü” dedi.”³

Güncel sanatın 1960’larda sanatın metalaşmasına tepki olarak gelişmiş, anlatım biçimleri ve malzemeleri kullanarak ortaya çıkmış olmasına karşın bugün böylesine metalaşması, sanatın değeri konusunu içinden çıkılmaz bir duruma getirmiştir.

Bununla birlikte zaten alınıp- satılma olanağı bulunan türde işlere yönelik de bazı açmazlar bulunmaktadır. Yağlıboya tuval resimleri için de değer tanımlama sorunu söz konusu olabilmektedir. Ayrıca özellikle hayatta olmayan sanatçılara yönelik sahte eser olasılığı piyasada güvenilirlik gereksinimini beraberinde getirmektedir. Yakın zaman önce sahte tartışmalarının eserleri üzerinde yapıldığı bir sanatçı Fikret Mualla’dır. Sanatçının İstanbul Modern’de gerçekleşen retrospektif sergisinde yer alan bazı eserlerin sahte olduğu tartışmaları uzun süre devam etmiştir. Sanat galericisi Yahşi Baraz, Mualla sahteleri konusunda şu bilgileri vermektedir:

“Sayısız Fikret Mualla gördüm ve inceledim. Ne yazık ki üslup olarak çok kolay sahtesi yapılabilen bir resimdir bu. Sonuçta, sayısız sahte Fikret Mualla üretilmiş ve satılmıştır. Bugün Türkiye’de binlerce Fikret Mualla vardır ve onun yaşamı bu kadar çok resim üretmeye hiç de uygun değildir. O, hiç bir zaman binlerce resim yapmadı. Sağlığında kaç resim yaptığı, kime sattığı, hangi koleksiyonlara girdiği pek bilinmiyor. Elimizde yapıtlarının fotoğrafları, slaytları ya da belgeleri olmadığı için bu alanda büyük bir karışıklık yaşanmaktadır. Aslında, işin boyutları ilginçtir. Fikret Mualla’nın parasızlık nedeniyle Fransa’da yayınlanan takvim yapraklarının arkasına yapmış olduğu resimleri bile bugün taklit etmişlerdir. O yılların Fransız takvimlerini bulup, kağıtların arka

³ <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/22971169.asp> (Haziran 2013)

yüzlerine sanatçının eserlerinin sahteleri yapılmış ve satılmıştır. Dikkat edilmesi gereken bir konudur bu.”⁴

Bütün bu gelişmeler karşısında sanatın kültürel/entelektüel değeri, sahte ya da taklit olup olmadığı, sanatın maddi değeri, sanatçının tutarlı bir şekilde desteklenmesi gibi konularda sanat galerilerine önemli görevler düşmektedir. Sanat galerileri, sadece ticari kuruluşlar değil aynı zamanda sanatçının üretimini destekleyen, sanatsal gelişmelerin birer parçası olan kültürel kurumlardır. Sanatın bu denli metalaştığı ya da maddi değerinin tartışılır olduğu bir piyasanın içinde sanat galerilerinde sanat yönetiminin önemi daha da fazla artmaktadır.

“Bizde galericiliğin temeli genelde eskiciliğe, antikacılığa dayandığı için görsel sanatlar piyasası hala bir tarafta eskicilikten gelen sanat tacirlerinin tekelinde yol alırken, diğer taraftan sırtını bankaların sponsorluğuna dayandırmış bir kesim ile işbirliği içinde bulunan yeni galericilik sistemi, tam anlamıyla sanat piyasasını da çıkmazın içine sokmuştur.

Bizdeki galericilik sisteminin belli kriterleri yoktur. Gerçek sanat ile fazla ilgileri bulunmayan ve sanat taciri geçinen kesim sadece bugün satın aldıkları sanat eserini yarın kaç pazardayacaklarının kaygısı içinde günü kurtarmaya çalışırken, sanat tacirliğini gerçek anlamda ele almış olan ve pusuda bekleyen bir başka kesim de vardır ki işte asıl sanat yatırımcısı bunlardır. Bu kesime giren sanat yatırımcıları sanatçıları izleyerek kanat çırpmadıkları zemini aramaktadırlar. Çünkü bizde sanatçı şımartılıp kanat çırpmaya başladı mı durduramazsınız: fiyatlar birden uçar gider ve bir müddet sonra da düşmeye başlayınca asıl kıyamet orada kopar ve sanat piyasası yatırımcılarının güvenini yitirir... Buna sanat piyasasının yaşadığı kriz denilir ve bu kriz geçmişte 10 yılda bir yaşanan askeri darbeler gibi, her birkaç yılda bir ortaya çıkar, bir takım sanat yatırımcıları piyasadan çekilmeye karar verir, bazıları beklemeye alırlar yatırımlarını ve şimdilerde olduğu gibi bir

⁴ BARAZ, Yahşi; “Güçlü Sanatıyla Yaşama Meydan Okumuş Bir sanatçı FİKRET MUALLA”, <http://www.antikalar.com/v2/konu/konu0302.asp> (Haziran 2013)

takım yatırımcılar da ya yabancı sanatçılara yönelirler ya da müzayede ve galeriler dışındaki alternatiflerden yararlanırlar ki, en kazançlılar da bu yatırımcılardan oluşuyor: VIP galerilere randevu sistemiyle ulaşan yatırımcılar gerçekten gelecek vaad eden sanatçılara da bu sayede ulaşarak, sanat yatırımcılığının ve koleksiyonculuğunun tadına varırlar. Bu tür yatırımcılara hitap eden VIP oluşumlarda, sanatı bilen simalar yatırımcıyı yönlendirir ve yatırımcı hiçbir zaman kaybetmez, gelecek 10 yıl için çok özel yatırım yapmış olurlar... Peki bu tür VIP oluşumları yatırımcı nasıl bulacaktır sorusu biraz saçmadır çünkü, parasının değerini bilen ve gerçek sanata yatırımı seçenler, er geç VIP yatırımcı olmanın keyfini yaşarlar, yeter ki gerçekten sanatın değerine yatırımı seçsinler... ”⁵

21. yüzyılda Türkiye’deki sanat galerilerinin, sanatın metalaşması karşısına sanatın entelektüel değerini ön plana çıkartan bir sanat yönetimi politikasıyla hareket etmeleri gerekmektedir. Piyasanın spekülatif maddi getirilerinden yararlanmak yerine entelektüel bir zemine oturması doğrultusunda çaba göstermelerine gereksinim vardır. Bu yüzden sanat galerisi yöneticilerinin sıradan bir işletmeci değil bir entelektüel birey olmaları öncelik taşımaktadır. Piyasa koşullanmalarından ve sanatsal trendlerden çok kurumsal sanat politikası ortaya koyabilen sanat galerileri şekillendirebilmelidir.

Bu doğrultuda günümüz sanat galerilerinin sanat fuarları yanı sıra düzenli bir sergi programı oluşturması, sergi mekanı kiralamak v.s. yerine sanat politikasıyla uyumlu sanatçıları içeren bir diğer deyişle sanatçı portfolyosunun sunumunu yapan sergiler düzenlemelidir. Sanatçısının haklarını, eserlerinin müzayede satışlarını v.s. izleyerek savunmalıdır. Dolayısıyla hukuksal süreçler hakkında bilgi sahibi olmalıdır. Düzenlediği sergilerle sanatçıların sunumunu yaparken eleştirel, yapıcı metinler ve kaliteli görseller içeren nitelikli kitapçık ve kataloglar, basın yazıları sağlayabilmelidir.

⁵ ANONİM; “Şaka gibi bir Sanat Piyasamız Var”, <http://turkishartmarket.com/2013/05/22/saka-gibi-bir-sanat-piyasamiz-var/> (Haziran 2013)

Sanatçıların eserlerini düzenli olarak çalıştığı ve koleksiyonlarının şekillenmesine katkı sağladığı kişi ve kurumlar öncelikli olmak üzere doğru bir şekilde tanıtması gerekmektedir.

Ayrıca galeri sanatçılarının yelpazesini olabildiğince genç ve yeni sanatçılarla genişletme çabası içinde olmalıdır.

Özellikle İstanbul'un 2000'li yıllarda uluslar arası bir sanat ortamına daha fazla dahil olması sanat galerilerinin yönetim politikalarını uluslar arası doğrultuda yürütmeleri sonucunu beraberinde getirmiştir. Bu anlamda, İstanbul'da bazı galerilerin çabaları mevcut olmakla birlikte öncelikle İstanbul'da düzenlenen sanat fuarlarının gerçekleştirdiği açılımlar önem taşımaktadır. 2011 yılında düzenlenen Contemporary İstanbul'da Ortadoğu ülkelerinden çok sayıda sanatçı ve galerinin yer alması bu uluslar arası açılımın ne denli siyasi ve ekonomik odaklı olduğunu ortaya koymaktadır. Oysa Türkiye'deki sanat galerilerinin Türk sanatına daha fazla entelektüel açılım sağlayacak sanat üretiminin ve sanat ortamlarının zengin olduğu ülkelerle iletişim içinde olması öncelik taşınmalıdır.

VII. SONUÇ

Yönetim kavramı, uygarlık tarihini hep meşgul eden, kurumsallaşmanın en önemli ögesidir. Bu kavramın olduğu her yer düzene girmiş ve başarı elde edilmiştir.

Yönetimi sanatta da sağlama fikri; kurumsallaşmanın başarı ve düzenini sanata yansıtmak amaçlıdır. Bu yüzden sanat yönetimi ve sanat yöneticisi kavramları da ortaya çıkmıştır. Sanatta koordinasyonu sağlayan ve bütçenin oluşması için gerekli adımları atan sanat yöneticisi, sanatın kurumsallaşması için sanat yönetimini hayata geçirir.

Sanat galerileri sanatçıyı destekleyen onların para kazanıp yeni eserler hazırlaması için zemin hazırlayan böylelikle sanatın da canlanması için çaba sarfeden kurumlardır. Ülkemizde bunun ilk örneği Maya Sanat Galerisi'dir. Adalet Cimcoz tarafından kurulmuş, o dönemde sanatçılar tarafından çok ilgi görmüş ve sanatın ve eserlerin topluma yayılması için önemli bir zemin teşkil etmiştir. 1950'li yılların ilk yarısında Maya Sanat Galerisi, sanatın kültürel anlamda topluma ulaşması, sanatçının, özellikle yenilikçi ve genç sanatçıların desteklenmesinde benzersiz bir rol oynamıştır. Galeri yöneticisi Adalet Cimcoz'un kişiliği bu yönde son derece önemlidir. Sanatın metalaşmadığı koşullarda sanatın kültürel anlamda yönetiminin ön plana çıkması anlaşılır bir durumdur. Piyasa koşullarının olası olumsuz etkilerinin hissedilmemesinden kaynaklanan Maya odaklı entelektüel sanat ortamı bir ideal olarak ortaya çıkmıştır.

Bu idealden yola çıkarak günümüzün piyasa odaklı sanat ortamında sanat galerilerinin sanat yönetimindeki kimlikleri nasıl şekillenmelidir? Ülkemizde sanat galerileri Maya'dan bu yana maalesef bir ideal bir sanat ortamının oluşumu ve sanatın metalaşmadan korunması doğrultusunda bir yönetim anlayışı gösterememiştir. Çünkü zaman ilerledikçe sanat galerilerin amacı öncelikle para kazanmaya yönelik hale gelmeye başlamıştır. Hal böyle olunca galeriler sanatı destekleyememiş sanatın hareketlenmesi için doğru bir çaba sarf etmemiştir.

Bunların sonucunda günümüzde galerilerin birçoğu bünyesinde bulundurduğu eserlere öncelikle bir meta olarak baktığı için sanat ekonomik yönüyle ön plana çıkmıştır. Sanatın parasal değeriyle vurgulandığı haberler basında öncelik kazanmış, toplum sanatı elde edilmesi güç ekonomik bir meta olarak görmeye başlamıştır. Bu durumda özellikle müzayedelerin ve 2000 sonrasında kurulan bazı müzelerin yüksek fiyatlı eser alımları etkili olmuştur. Sanat galerileri de bu spekülâtif ortamda kendilerini konumlandırma gereğini hissetmişler ve ne yazık ki ideal sanat yönetimi misyonundan uzaklaşmışlardır.

Sanat galerilerinin, sanat piyasasının koşullanmalarına göre kendilerini konumlandırmak yerine Maya Sanat Galerisi'nin 1950'lerde yapmış olduğu gibi sanat ortamını entelektüel anlamda zenginleştirecek olanakları nasıl sağlayacakları üzerine çaba harcamaları gerekmektedir. Sanat Yönetimi kavramının günümüz galerilerinde uygulanabiliyor olmasının başka bir getirisi de sanatçıya destek olan bu doğrultuda toplumun kaliteli bir sanatla bütünleşmesini sağlayan ve böylelikle de toplumun sanatla gelişmesini sağlayan bir yol çizilmesi.

KAYNAKÇA

ADİL, Fikret Adil, "Maya Galeri", *Yeni İstanbul Gazetesi*, 25 Aralık 1950

AKÇURA, Gökha; "Dostları Ona 'Ada' derdi", *Cumhuriyet Gazetesi*, 13.3.1990.

ALTAN, Özdemir; "Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz", *Gösteri, Sanat- Edebiyat*, Temmuz 1981, S.8, s.28- 29

ALTINOK, İsmail; "Resim Piyasası", *Ankara Sanat*, Nisan 1969, S.36, s.13

ANONİM; "Şaka gibi bir Sanat Piyasamız Var",
<http://turkishartmarket.com/2013/05/22/saka-gibi-bir-sanat-piyasamiz-var/> (Haziran 2013)

ANONİM; "Bir Sanat Hadisesi- Genç Ressamlar Taksim’de Bir Sergi Açtı.", *Vakit*, S.7595, 5 Mart 1939 Pazar, s.2

ANONİM; *D Grubu 7. Sergi Broşürü*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1939

ANONİM; "Galeri I", *Ankara Sanat*, 1 Ağustos 1968, Yıl 3, S.28, s.24

ANONİM; " Ankara Galerileri ile Söyleşi", *Yeni Boyut*, Mayıs 1982, S.1/3, s.24

AREL, Şemsettin; "Değerli Sanatçılarımız ve Yeni Bir Galeri", *Ankara Sanat*, Ocak 1974, S.93, s.10

BARAZ, Yahşi; "Güçlü Sanatıyla Yaşama Meydan Okumuş Bir Sanatçı FİKRET MUALLA", <http://www.antikalar.com/v2/konu/konu0302.asp> (Haziran 2013)

BAYKAM, Bedri; "Türk Resim Piyasası ve Çağdaş Sanatımız" *Toplumbilim* (Plastik Sanatlar Özel Sayısı), Haziran 1996, S.4, s.101

BERKMAN, Bülent, "Ressamlar ve Galerici Resim Piyasasındaki Devinimin Yapay Olduğu Görüşünde Birleşiyorlar" *Milliyet Sanat Yeni Dizi*, 1 Aralık 1984, S. 109, s.2-9

CAN, Halil; *Organizasyon ve Yönetim*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2005

CEZAR, Mustafa; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (2 cilt), Erol Kerim Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, 2.baskı, İstanbul, 1995

CONKER, Banu; "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri", *Milliyet Sanat*, 15 Nisan 1991, S.262, s.35

ÇAKALOZ, Zeki, "Yeni Süremde Sanatçılarımız ve Galerilerimize Bir Uzanış", *Gösteri Sanat, Edebiyat*, Ekim- 1981, S.11, s.72- 73

DUBEN, İpek Aksüğü ve ŞENGEL Deniz (yay.haz.); *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1991

ECEVİT, Bülent ; "Helikon", *Gergedan*, Temmuz 1988, S.17, s.151

ERBAY, Fethiye; *Sanat Yönetiminin Boyutları*, 1.basım, İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009

ERHAT, Azra; "Adalet Cimcoz'un Evi" *Hürriyet Gösteri*, Yıl 1, S.9, 1981.

ERHAT, Azra; "Maya ve Cim-Dal, Ölümünün 10. Yılında Adalet Cimcoz'u Anıyor", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi: 3, İstanbul, 1980, s. 15-16.

ERHAT, Azra; "Adalet'in Sesi", *Yeni Ufuklar* (Aylık Sanat ve Düşünce Dergisi), İstanbul, Mayıs, 1970, s.216.

EROĞLU, Özkan; "Yahşi Baraz ile Galericilik Üzerine Bir Söyleşi", *Genç Sanat*, Şubat 1995

ERTEL, Mengü; "Kuzgun Acar", *Gergedan*, Temmuz 1988, S.17, s.157

EYÜBOĞLU, S.; "Resim Galerisi", *İnsan*, 15 Temmuz 1938, C.1, S.4, s.373

GERMANER, Semra ve İNANKUR, Zeynep; *Oryantalistlerin İstanbul'u*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012

GİRAY, Kıymet; *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları : 64 , İstanbul, 1997

GÜLER, A.Sinan; *İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* , Doktora Tezi , T.C. M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü , Ark ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı , Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı , İst.-Şubat 1994

GÜREL, Haşim Nur; “ Heyecan Yoksunu Bir Sanat Pazarı”, *Türkiye’de Sanat*, Eylül- Ekim 1996, S.25, s.36-39

HAGOORT, Giep; *Art Management Entrepreneurial Style*, Eburon Publishers, Netherlands, 2003

HEKİMOĞLU, Müşerref; "Saadetlerinin Sırlarını Söylüyorlar, Cimcoz Ailesi", *Resimli Hayat*, No 12, İstanbul, Nisan 1953, s.4.

<http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/20204824.asp> (Haziran 2013)

<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/22934089.asp> (Haziran 2013)

<http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/22971169.asp> (Haziran 2013)

İYEM, Nuri; “Galerilerin Yararı”, *Gösteri Sanat- Edebiyat*, Mayıs 1981, S.6, s. 48-49

İYEM, Nuri; “İstanbul’un Galeri Sorunu Zaman Geçirmeden Halledilmelidir”, *Milliyet Sanat*, 23 Ağustos 1974, S.94, s.26

KAPTAN, Arif; “Sanat Dünyasından Haberler”, *İnsan*, 1 Mart 1939, C.2, S.10, s.848

KAPTANA, Melda; *Maya ve Adalet Cimcoz*, Yenilik Basımevi, İstanbul, Mayıs 1972

KÖKSAL, Ahmet; "Yeni sezona girerken: Resim satışları arttıysa da Türkiye'de henüz resim piyasası oluşmadı", *Milliyet Sanat Dergisi*, 11 Eylül 1978, S.288, s.18

KÖKSAL, Ahmet; "İstanbul'daki Galeriler ve Sergileme Olanakları 1", *Milliyet Sanat*, 13 Eylül 1974, S.97, s.19

KÖKSAL, Ahmet; "İstanbul'daki Galeriler ve Sergileme Olanakları 2", *Milliyet Sanat*, 20 Eylül 1974, S.98, s.19

KURDAKUL, Şükran (der.); *Nazım'ın Bilinmeyen Mektupları Adalet Cimcoz'a Mektuplar / 1945-1950*, İstanbul, 1987.

KÜRKÇÜOĞLU, Feza; "Maya Sanat Galerisi'nde", *Gündüz Gece Beyoğlu*, 11-17 Mart 2005

MESTANOĞLU, Secai Cem; "Galeri I'de Dünkü ve Bugünkü Asker Ressamlardan Örnekler Sergisi", *Ankara Sanat*, Aralık 1970, S.56, s.16- 17

MÜRİTOĞLU, Zühtü; "Tablo Taciri", *Ar Dergisi*, Mayıs 1937, Sene 2, S.5, s.11

NAZİF, Nizamettin; "Dublaj Kraliçesi Adalet Cimcoz", *Radyo Magazin*, İstanbul, 29.4.1951, s.19-21.

ÖNDEŞ, Osman ve MAKZUME, Erol; *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul, Ocak 2003

ÖZSEZGİN, Kaya; "Galeriler Üzerine Mevsim Sonu Söyleşi", *Milliyet Sanat*, 15 Ağustos 1985, Yeni Dizi S.126, s.41

ÖZSEZGİN, Kaya; "Sanat Piyasası Üzerine Birkaç Gözlem", *Türkiye'de Sanat*, Kasım/ Aralık 1991, S.1, s.41

ÖZSEZGİN, Kaya; "Özel Galeriler Dönemine Girerken", *Milliyet Sanat*, 6 Şubat 1978, S.263, s.27

ÖZSEZGİN, Kaya; "Sahtecilik ve Özel Galerıcilikte Yeni Aşamalar", *Milliyet Sanat*, 15 Haziran 1989, S.218, s.33- 36

SAVAŞ, Azime; *Maya Sanat Galerisi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2008.

SEKMEÇ, Ali Can ve DAVRAN, Melda; "Mora'dan Moda'ya Cimcozlar", *chronicledergisi.com*, <http://www.chronicledergisi.com/moradan-modaya-cimcozlar/#more-919> (20.2.2012)

SÖĞÜT, Mine; *Adalet Cimcoz: Bir Yaşam Öyküsü Denemesi*, İstanbul, 2000.

SÖNMEZ, Necmi; "Türk Resmi Metalaşırken", *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Ocak 1989, S.208, s.30

TANALTAY, Dr. Erdoğan; *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, Sanat Çevresi Yayınları, İstanbul, 1989

TANPINAR, Ahmet Hamdi; "Cemal Tollu ve Resimde Yapı", *Ülkü Dergisi*, 16 Şubat 1946, C.9, S.106

TANSUĞ, Sezer; *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

TEZEL, Yahya; *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi*, Yurt Yayınları, Ankara, 1982

URAL, Murat; "Resim ve Koleksiyonerleri ", *En Sevdikleri 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Aralık 2000, s. 10-88

ÜREN, Eşref; "Türkiye İş Bankası ve Resim Sanatı", *Ankara Sanat*, 15 Temmuz 1971, Türkiye İş Bankası Özel Sayısı, s.4,5

ÜSTER, Celal; "Her Koleksiyon Bir Yapıttır", *En Sevdikleri 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Aralık 2000, s. 6-9

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; *Çağdaş Türk Sanatında Sergiler*, Artes, İstanbul, 2008

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; “Türkiye’de Özel Galericiiliğin Tarihsel Örnekleri: R.H. Daimi Satış Galerisi ve Öncesi”, *Türkiye ’de Sanat*, Mayıs/ Ağustos 2001, S.50, s. 46-51

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; “Cumhuriyet’in İlk 50Yılında Sanat Yapıtı Piyasası”, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri* (Bilanço 98), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Mayıs 1999, s.188- 195

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; “Türkiye’de Özel Galericiiliğin Tarihsel Örnekleri: Galeri İsmail Oygur”, *Türkiye ’de Sanat*, Eylül- Ekim 2001, S. 50, s.46- 51

YAVİ, Necla Yazıcıoğlu; *İşletme Bilimi Gözüyle Türk Resim Sanatının Piyasa Araştırması*, Yazıcı Yayınları, İzmir, 1996

EK:

**Art Point Sanat Galerisi Yöneticisi Onur SOYSALAN ile
Maya Sanat Galerisi Hakkında Röportaj:**

1. Maya Sanat Galerisi'nin Türkiye'ye kazandırdıkları nelerdir?

Maya 1950'lerde açılmış Türkiye'nin ilk sanat galerisidir. Adalet Hanım, Türkiye'de daha sanatın sesi yokken ülkenin en önemli sanatçılarının bulunduğu bir galeri açmıştır.

Ailesindeki herkes sanatçıydı keşke ailesinden günümüze kadar yaşayabilen akrabalarıyla tanışma imkanı bulabilseydim. Keşke onlarla Adalet Hanım ve Maya hakkında konuşabilseydik.

Keşke İstiklal Caddesi'nde bulunduğu yerde bir plaket yapılmış olsa ve Maya'nın hatırası yaşatılsa.

Bir sanat galerisi sahibi olarak bizlerin bugünlere gelmesinde ve galericiliğin gelişmesinde bize öncülük eden Adalet Hanım'a aht-ı vefamız her zaman mevcut.

Şu an Türkiye'de 300 adet galeri var. Bunlar İstanbul, Ankara ve İzmir ağırlıklı olarak dağılmış durumda, bu sayı çok az keşke sayı daha çok olsa. Ama bu halde bile Maya bir numara durumunda, hiç birimiz Maya'nın yerini tutamayız.

Şu an ayakta duran en eski galeri; 1973'te açılan galeridir.

2. *Türkiye’de sanat galericiliği ne durumda?*

Şu an Türkiye’de koleksiyoner diye bir şey yok, herkes paranın peşinde. Bu kişiler toplayıcılık yapmaktadır. Bu işten sadece para kazanmayı düşündükleri için rant yapmaya çalışmaktadırlar. Bu yaptıkları piyasayı kötü etkilemektedir. Bu kişiler sanatı, sanatçıyı ve eseri bir meta olarak görmektedir.

Bunun karşısında doktorlar, bankacılar ve brokerlar gibi meslek sahipleri de sanat eserlerinin değerini yükseltmektedirler.