

MODERNDEN GÜNCELE TÜRKİYE'DE SANATTA KANAATLER VE KURUM/KURULUŞLAR

Yeliz SELVİ*, Muzaffer YILMAZ**

* Dr. Öğr. Üy., Harran Üniversitesi, yelizselvi83(at)gmail.com

**Dr. Öğr.Üy., Necmettin Erbakan Üniversitesi, emuzafferyilmaz(at)gmail.com

ÖZ

Anahtar kelimeler:

Modern, güncel,
çağdaş, sanat,
kurum/kuruluş.

Türkiye’de sanatta batılılaşma hareketlerinin başladığı 18. yüzyıldan günümüze kadar sanatın sürekliliği; iktidar değişikliklerinin, devlet elitlerinin ilgilerinin ve kanaatlerinin ve ekonomi politikalarının etkisiyle zaman zaman kesintiye uğramıştır. Ancak tüm bu belirleyicilere rağmen, özellikle 1960’lı yıl-lardan itibaren sanatta yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmaya başladığı ve sanatçıların yeni arayışlar içine girdiği görülmüştür. Türkiye’de sanat pazarının yeni yeni oluşmaya başladığı ve özellikle Ak-ademi’nin belirleyici olduğu bir dönemde bu değişim ve dönüşüm ile birlikte alternatif sergileme alanları ve sergiler düzenleyen alternatif kurumlar görülmeye başlanmıştır. Son yıllarda pek çoğu çeşitli nedenlerle faaliyetlerine son verse de bu kurumların 1950’li yılların sonlarından günümüze dek güncel sanat alanını şekillendirdikleri görülmektedir. Çalışmada üzerine çokça yazılmış olan ve neredeyse kanıksanan bir tarihçe olarak modernliğin ve güncelin bu kurumlarının iktidarın, sanat otoritelerinin ve bireyin kanaatleriyle birlikte bugün Türkiye’de sanat algısını nasıl belirlediklerinin açığa çıkarılması amaçlanmıştır.

OPINIONS AND INSTITUTIONS/ ORGANIZATIONS IN ART FROM MODERN TO ACTUAL IN TURKEY

ABSTRACT

Keywords:
Modern, actual,
contemporary, art,
institution/
organizations.

The continuity of art was intermittently interrupted by the influence of power changes, interests and convictions of state elites and economic policies from the start of the 18th century until today westernization movement in art in Turkey. On the other hand, despite all these determinants, especially in the 1960’s, new forms of expression have begun to emerge in the arts, and artists have come into new search. It began to nascent art market in Turkey, especially at a time when the decisive Academy, an alternative exhibition space along with this change and transformation and exhibitions of alternative institutions began to be seen. In recent years, many have ceased their activities for a variety of reasons, but these institutions seem to have shaped contemporary art from day to day in the late 1950s. The study is aimed at uncovering what determines how the art of perception in Turkey as a history that has been written on it and is almost familiar to you of these institutions both of modernity and actual art with the convictions of the individual, power and the arts authorities.

Giriş

Türkiye’de sanat ortamının gelişim süreci Osmanlı İmparatorluğu’nun 18. yüzyılda yüzünü batıya çevirmesiyle başlamış, Cumhuriyet’in ilanından sonra ise muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ideali ve bu ideale hizmet eden modernleşme projeleriyle sanatta önemli adımlar atılmıştır. Bu anlamda genel bir batılılaşma hareketinin parçası ortaya çıkan Modern Türk Sanatının batıda olduğu gibi uzun bir serüveni ya da geleneği yoktur. Bu bakımdan, Türk sanatında batılı geleneklerin ya da hocaların yönlendirmesiyle ortaya çıkan modern eğilimler, genel olarak kendini batı üzerinden bir yeniden okuma, tanımlama ve konumlandırma eğilimidir. Dolayısıyla toplumsal ilişkilerde yeni değerlerin ve dinamiklerin batı üzerinden kurulması sürecine paralel olarak ortaya çıkan bu eğilim, minyatürden farklı olarak resme ışık-gölge, derinlik, perspektif gibi batılı modern resim elemanlarının dâhil edilmesiyle gerçekleşmiştir. Sanatın ve sanatçının iktidarla ve toplumla ilişkisinin de değiştiği böyle bir süreçte, bazı sanatçılar naif ve minyatür resmi dışladığı, batı taklitçiliğinin geleneksel Türk kültürü ve sanatına dair vurguyu azalttığı gerekçesiyle sanatta modernleşmeye karşı bir direnç göstermişlerdir. Bu nedenle 1950’li yıllara kadar batının sanatsal teknik ve olanaklılıkları ile estetik tavrı sanatçılar tarafından ya olduğu gibi taklit edilmiş, ya ulusal kültür ürünleriyle sentezlenerek sanata uygulanmıştır.

Türkiye’nin çok partili hayata geçiş yaptığı 1950’li yıllarda ise, sanatçılar geleneksel sanatla bağ kurmaya olanak veren soyut sanata yönelerek, bir anlamda özden ıraklaşma mevzusuna artık müzakere edilmiş bir mevcudiyetin temsili olarak bakılmasını sağlamışlardır.

1960 ve 70 yılları arasında ise siyasi değişim/ dönüşümlerin bir nedeni ve sonucu olan 1968 kuşağının politik eylem ve söylemleri tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Türkiye bir yandan bu olaylara tanıklık etmiş, diğer yandan 1960 yılında gerçekleşen askeri müdahalenin yaşamsal faaliyetler üzerinde belirleyici olmasının gerilimini yaşamıştır. Nihayetinde müdahil durumlar ve toplumsal olaylar sanatsal ve düşünsel üretimi de kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Bu dönemde, sanata yapılan vurgu ise, 1961 Anayasası’nda Bilim ve Sanat Hürriyeti maddesi altında; “Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir” şeklindedir (<http://www.anayasa.gen.tr/1961ay.htm>). Sanatta özgürlüğün yasal hale getirildiği bu vurgu göz ardı edilmeksizin; 1960’lı yıllarda, soyut sanat çalışmalarına ek olarak dünyayı sarsan genel özgürlük hareketinin etkisiyle pek çok sanatçının, toplumsal olaylara duyarlı gerçekçi bir sanat anlayışına ve dönemin başlıca sanat kurumu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademi-

si’nde onaylanan anlayışın dışında bir sanatsal üretime yöneldikleri görülmektedir. Örneğin; askeri darbenin yarattığı sıkıntılı ortamda bazı sanatçılar içine kapan- sa da; 1968 Kuşağı sanatçıları olarak bilinen Mehmet Güler, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neşe Erdok, Komet, Utku Varlık, Cihat Burak, Balkan Naci İslimyeli gibi sanatçılar bu dönemde toplumsal eleştiriye yer veren çalışmalar yapmışlardır. Her ne kadar geleneksel sanatın dilini kullansalar da, akademik sanat anlayışına karşı geliştirdikleri eleştirel tutumları ile bu sanatçılar Türkiye’de sanatta yeni bir duyarlılık ve varlık alanına işaret etmişlerdir. Akabinde görülen kavramsal sanat ve enstalasyon örnekleri ise bu yeni sanatsal duyarlılık alanını destekler niteliktedir. Örneğin, bu yeni sanatsal tavrın bir temsilcisi olan Altan Gürman 1970’li yıllarda özellikle ilk kez hazır nesne kullanarak militer güce gönderme yaptığı çalışmalarıyla dönemin öne çıkan sanatçılarından biri olmuştur.

Bir yandan bu toplumcu-gerçekçi sanat anlayışının bir sonucu olarak –ki pek çok sanatçı mahkeme- ye çağırılmıştır- 1950’lerdeki devletin sanat karşısındaki olumsuz tavrının devam ettirildiği, diğer yandan sanatta özgün bireysel üretimlere olanak sağlayan bir özgürleşme sürecinin başladığı ve bir biçim çeşitliliğinin görüldüğü 1960’lı yıllar, 1980 sonrası sanatsal oluşumlar için de hazırlayıcı bir rol oynamıştır.

1980’li yıllar Türkiye’nin ve dünyanın toplumsal, ekonomik ve siyasi anlamda pratikte ve bilinç düzeyinde hesaplaşmalara sahne olduğu yıllardır.¹ 12 Eylül 1980 yılında Türkiye’de gerçekleşen askeri darbe coğrafi bir hareketliliği mecbur kılarak, hem kentsel ve yaşamsal dinamiklerin çehresinin, hem de kültürel kodların değişmesine neden olmuştur.² Özgürlüklerin 1 Batı’da 1950’li ve 1960’lı yıllarda ve yaygın olarak 1980’lerde sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylemin yerini geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiki ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodernizme bıraktığı görülür. Türkiye’de postmodernist ifadeler ise 1980’lerde açıkça ortaya çıkar. Bu dönemde İran-İrak Savaşı’na; Tito’nun 1980’de ölümüne ve sonrasında 1990’larda Bosna Savaşı’nın Balkanlar’da yarattığı trajediye, Yugoslavya’nın parçalanmasına tanık olunacaktı. Seksenler İngiltere’de Thatcher, Amerika’da Reagan’ın muhafazakar politikalarının hakim olduğu, vatan, millet aile değerlerinin öne çıkarıldığı yıllardır. Amerika’da daha 1960’ların ikinci yarısında, Vietnam Savaşı sonrası, politikanın sanatı doğrudan etkilediği görülür. Seksenlerde ACT-UP, Art Workers Coalition gibi gruplar ve Krzysztof Wodiczko gibi sanatçılar bu tavrı devam ettirerek, çalışmalarıyla ve eylemleriyle tutucu, baskıcı ortama karşı seslerini duyurmaya çalışmışlardır. İnsanoğlunun kendi sonunu kendi elleriyle hazırladığı bilinci (Çernobil faciası, ozon tabakasının delinerek doğanın dengesinin bozulması gibi) modernizmin ilerlemeci, ütopyacı anlayışının sona erdiğine işaret eder. Roland Barthes, Michel Foucault, Marshall McLuhan, Jean Paul Sartre gibi öncü teorisyenler yine bu süre içinde öldüler. 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması dünyada oluşacak yeni dengelerin ve siyasi-ideolojik tavırların işaretlerini verirken, Türkiye’de seksenlerde farklı bir havayı solumaya başlar” (Duben ve Yıldız, 2008:13-14).

2 Gittikçe artan şiddet olaylarının toplum ve ekonomi üzerindeki olumsuz etkilerinin önüne geçilememesinin bir sonucu olarak 12 Eylül 1980 askeri darbe sonuçları bugüne dek hissedilen olaylara sebep olacaktı. Sendika, dernek ve üniversitelerin yetkilerinin kısıtlandığı, muzır kuruluşla basın üzerindeki baskının artırıldığı, yeni kültürel yapıların görünür kılındığı,

önünün büyük ölçüde kesildiği bu dönemde, Turgut Özal'ın küresel ekonomiye dahil olmak için yürürlüğe soktuğu yeni liberal ekonomi programı toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmiş, her şey tüketim kültürüne hizmet edecek şekilde bir metaya indirgenmiştir. Ekonomide liberal olan sağ tandanslı hükümet sanatta ise tutucu bir yol izlemiştir. Böyle bir ortamda;

1980'li yıllarda sanat geleneksel üretim ve deneysel, yenilikten yana olan üretim olmak üzere iki koldan işlemektedir. 1970'li yılların eleştirel, politik yönü olan, toplumcu sanatı benimseyen yapıtların yerini giderek öznel dünyasına yönelmiş, simgesel, örtük anlamların olduğu bir sanatı tercih eden, temsilcileri arasında Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Kemal Önsoy, Emre Zeytinoğlu, Fuat Acaroğlu gibi isimlerin üretimlerinden bahsetmek mümkündür.

Diğer kolda ise Şükri Aysan, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Ahmet Öktem ve Alpaslan Baloğlu'ndan oluşan Sanat Tanımı Topluluğu, Sarkis, Füsun Onur, İsmail Saray, Canan Beykal, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Adem Yılmaz, Gülsün Karamustafa, Selim Birsell gibi yenilikçi, kavramsal ve deneysel olanı benimseyen sanatçıların etkinlikleri vardır. 1980'lerin sonuna doğru ekonomik ilişkilerin belirlediği bir dışı açılma programı çerçevesinde sanat ortamında çeşitliliğin başladığı görülmüştür. Örneğin Batı sanat ortamıyla ilişkiye geçmenin en önemli kanallarından biri olan bienaller 1980'lerin ikinci yarısından itibaren yapılmaya başlanmıştır" (Hasgüler, 2013:18-19).

Bu bienaller Türkiye'de sanat ortamına önemli bir dinamizm kazandırmışlardır. Bireysel üretimlerin yanında bu büyük ölçekli sergilerdeki biçim ve içerik ilişkisinden yola çıkılarak, sanatın bu yıllarda postmodern, çağdaş ya da güncel ön ekleriyle yeniden tanımlanmaya başlandığı görülmektedir. İdeolojik ve elitist modernist estetiğe karşı bu dönemde sıklıkla birbirinin yerine kullanılan bu kavramlar (modern-çağdaş, postmodern-çağdaş, güncel-çağdaş gibi) arasında bazen girift bir ilişki kurulduğu bazen de kesin çizgilerle birbirinden ayrıldıkları görülmektedir. Bu nedenle Türkiye'de postmodern, çağdaş ya da güncel sanat çeşitli tarihsel referanslarla ve bireysel ya da kolektif kânaatlarla karşımıza çıkmaktadır. Çoğu kez sanatın bu örneklerine vurgu ise birtakım ayırmedici kavram ya da kavram çiftleriyle yapılmaktadır. Örneğin; anti-estetik bir tutumla beraber geleneği reddetmeyen eklektik bir yapı, kiç ve abartılı anlatılar ile çokkültürlülük, çok katmanlılık vb. gibi özellikler postmodernizme atfedilmiştir. Sanatın çağdaşlığının ise yine tutarlı bir şekilde işlenen konularla sürdürüldüğü görülmektedir. Akşit bunu şöyle dile getirmektedir:

Çağdaş konular arasında kullanıldıkça yine de tüketilemeyen, diğer yandan dünyada hızla kentleşen, metropolleşen kitle kültürüyle, tüketim kültürüyle-

le, kapitalizmle pompalanan 'bireysellik', 'özerklik' tarih boyunca hiç olmadığı kadar işlendi. Dolayısıyla benlik, özgürlük, cinsel kimlik, tabu, kişisel alan, aidiyet, din.. sorunsal/temaları ön plana çıktı. Sanatçıların derdi ve bütiin enstrüman/argümanlarıyla bunu ifade etmeleri en büyük kaygıları oldu" (2014, <http://kolajart.com/wp/2014/07/07/seref-aksit-turkiyede-modern-sanattan-guncel-sanata-bir-onizleme/>).

Sanatın güncel olma hali ise genellikle zamansal vurgusuyla çağdaş olanla ilişkilendirilerek daha karmaşık bir anlatıya dönüştürülmüştür. Ancak "güncel sözcüğünün, zamansal anlamından ziyade, artık bir sanat anlayışının genel adı" olduğu kanaatiyle Yılmaz, çağdaş ve güncelin sıklıkla birbirinin yerine kullanılmasının öncelikle bir çeviri sorunundan kaynaklandığını söylemektedir. Bunun dayanağı olarak Türkiye'de güncel kavramını sanat literatürüne sokan Vasıf Kortun'un görüşlerini referans göstermektedir: "Kortun 'çağdaş' kavramının içinin devletçilik, elitizm ve zoraki bir laiklik koktuğunu, ayrıca İngilizce'deki contemporary ve actual gibi kavramları karşılamadığını ve bu yüzden de günceli tercih ettiğini belirtiyor. Demek ki, tartışmanın çıkışında hem resmi politikadan duyulan rahatsızlık hem de çeviri tercihi rol oynamış" (Yılmaz, 2005:435).

Kuşkusuz güncel sanatın ne olduğunun anlaşılmasına çalışıldığı özellikle 1990'lı yıllarda bu argümanlar önce bir öğrenmeyi oluşturarak bu yeni kavramın yıllar içerisindeki pratik deneyimleri görülünceye kadar fikren oyalayıcı olmuşlardır. Ancak bugün gelinen noktada bu pratik sonuçlardan yola çıkan pek çok sanat adamı bu tanımlamaları kusurlu bulmaktadır: Örneğin Gen, çağdaş ve güncel arasındaki ilişkiye dikkat çekerek çağdaş köklerinden ayrı düşünülemeyen güncel sanatın ideolojiden bağımsız bir alan olamayacağını altını çizmektedir:

Böyle bir dilsel ayırmanın pratikte de billurlaşp keskinleşmesinde ve hegemonya mücadelesinden güncel sanatın üstün çıkmasında, 'çağdaş'ın ve 'çağdaşlığın' özdeşleştirilip havale edildiği ideolojilerin zaten egemen toplumsal ve siyasi cephelerde de tasfiye olmasının rolü yadsınmaz. 'Güncel sanat' etiketi ve pratiği, içindeki tüm tikel farklılıklara karşın, mesafe alma/özdeşleşme iddiasında olduğu her şeyle birlikte, çağın ruhunun ve olaylarının ayrılmaz parçası-yani, sözlük anlamıyla gayet 'çağdaş'. Ama bu, 'güncel sanat' etiketinin, hiç de düşünüldüğü veya iddia edildiği gibi 'nötr' ve 'ideolojisiz' olduğu anlamına gelmiyor. Zira bütiin bir 'çağdaşlık' alanının, önce beş benzemez etiketin bir araya toplandığı bir ideolojik torbaya sokulması, sonra da 'güncellik'ten büsbütiin dışlanıp geçmişe havale edilmesi, hiç de masum ve ideolojiden azade bir hamle olmadığı gibi, bir hayli de 'totaliter' bir hamle. Üstelik reel, yani 'actual/güncel' politik alanda yine aynı şekilde Cumhuriyetçilikle özdeşleştirilen 'çağdaş'ın bilfiil iktidar cephesinden aldığı darbeler düşünüldünce, 'güncel'in hegemonyasının bu reel politika desteği olmaksızın da kurulmuş olabileceğini düşünmek zor (2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdaştan-guncel-eserden-i->

köyden kente göçün hızlanmasıyla büyüyen gecekondu nüfusunun arabesk kültürü yarattığı yıllardır seksenler" (Duben ve Yıldız, 2008:13-14).

Güncel sanatla ilgili literatür genel olarak çağdaş sanatla aynılığı ya da farklılığı üzerine kurulmuş, güncel olan çoğunlukla bir bağımsız alan ya da kendiliğindenlik olarak tanımlanamamıştır. Birini diğeri üzerinden tanımlama çabası ise günceli çağdaşın ikizi gibi göstermektedir. Çağdaş güncelin ikizi haline getirerek onunla denklik kuran bu düşüncenin kaynağında ise aynı temel sorunsal yatmaktadır: Modernist elitist estetiğin çıkmazı.

Güncel sanatta bu çıkmaz alternatif ve deneyselci yaklaşımlarla birlikte yeni olana yönelerek tek tek ya da birlikte değerlendirilerek gündelik nesneler, fotoğraflar, videolar vb. gibi sınırsız bir malzeme kullanılarak aşılmaya çalışılmıştır. Bunlar ise Acar'ın ifadesiyle "ortak bir biçimin varlığından ziyade anti-estetik anlamında biçim karşıtı anlamın ortaklığı"nı oluşturmaktadırlar (2016:61). Bu ortaklıkta ortaya konulan üründe artık eser/yapıt değil, iştir. Gen'e göre, bu tanımlamayla "Ne sanatın 'yüce' bir uğraş, ne de sanatçının toplumu ve dünyayı değiştirmeyi hedefleyen bir 'yaratıcı' olduğunu ima etmek üzere, yapılanın nihayetinde gelip geçici, diğerlerinden farksız bir 'iş' olduğu vurgulanıyor" (2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-tan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847>).

Bu teknik ve kavramsal belirleyiciliklerle birlikte artık çağdaş köklerinden beslenerek 80'lerde başlayan, 90'lara doğru hızlı bir ivme kazanan güncel sanat, bugün kanıksanmış ve önüne geçilemeyen bir çizgide sürekli kılınarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sürekliliği ise ona ironik bir biçimde özsel olarak kendisiyle ilişkilendirilemeyecek bir tarihsellik katmaktadır.

Maddi fiziksel olarak güncel sanatın varlık koşulları ise, genel olarak Türkiye'de sanat pazarının yeni yeni oluşmaya başladığı ve özellikle Akademinin belirleyici olduğu bir dönemde görülmeye başlanan alternatif sergileme alanları ve sergiler düzenleyen alternatif kurum ya da kuruluşlarla sağlanmıştır. Bu kurum/kuruluşlardan bazıları birtakım kanaatlere (erksel dinamikler, piyasa, sanat kurucuların ve koruyucularının ilgi ve motivasyonları vb.) ve stratejik davranış örüntülerine uyum göstererek sürekliliklerini sağlayıp güncel olmayı başarırken, bazıları niteliksel olarak güncel kalmayı tercih etmişler ve kendi bağımsız sanat alanlarını yaratmışlardır.

Devlet, Sivil Kuruluşlar, Galeriler ve Müzeler

Cumhuriyet'in ilanı ile modernleşmenin bir ideolojiye dönüşmesi dönemin devlet elitlerinin modern sanata sempatik bakmalarını ve özellikle 1950 öncesinde sanat ve kültür alanına ciddi yatırımlar yapmalarını

sağlamıştır. Örneğin, tek partili dönemde, sanatta batılı düşüncüyü Anadolu kültürüyle harmanlamak düşüncesinden hareketle Halkevleri'ni (1932) ve Köy Enstitüleri'ni (1940) kuran Cumhuriyet Halk Partisi hükümeti, böylelikle bir anlamda modernleşme politikasını, sanata yüklediği taşıyıcı olma misyonu ile kurumsallaştırmıştır.

Çok partili sisteme geçilmesi ve Adalet Partisi iktidarıyla modernleşmenin kültürel-sanatsal yönünden ziyade ekonomik ve teknolojik yönünün alındığı 1950'lerde ise, bu süreç kesintiye uğramış, kültürel bir geri dönüş yaşanmış ve sanatçı kendi kendisiyle baş başa kalmıştır. Devlet desteğinin çekilmesi ile sanat alanında bir içe kapanma dönemi başlamıştır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve onu izleyen 1961 Anayasası ise politik hayatı olduğu kadar kültür ve sanat ortamını da etkilemiş, yeni kültürel kodlar ve kurum/kuruluşlar ortaya çıkmıştır. Yeni bir sanat piyasasının oluşmaya başladığı bu dönemde kültürel alanda etkili olan otoriteleri ise Yardımcı "çeşitli bakanlıkların etkili birimlerinin" oluşturduğu 'kamu otoriteleri' olarak özetlemektedir" (2005:91).

1970'ler İstanbul festivallerinde ve bienallerinde olduğu gibi büyük ölçekli sergilerle beraber artık Türk sanatının uluslararası ilişkileri zorladığı ve evrensel bir söylem geliştirmeye çalıştığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde dünyaya açılan Türkiye'nin, bu gibi büyük ölçekli sergilerle birlikte çağdaş anlamda sanatsal faaliyetleri kendi mekânında tanıtarak, evrensel anlamda sanat için bir buluşma noktası olduğu görülmektedir. Sergileme biçimlerinin de değiştiği bu dönemde devlet otoritesi dışında sivil kuruluşlar da sanatın kapsama alanında yerini almışlardır. Ekonomik dönüşüm ve yeni küresel ihtiyaçlar doğrultusunda Türk sermayesinin kültür/sanat hareketleri üzerinden kendine zemin arayışlarının bir göstergesi olan bu yeni sivil aktörler sanatın yeni koruyucuları, otoriteleri ve yönlendiricileri olmuşlardır.

Devletin çeşitli işlevlerini, ekonomik aktörlere ve devlet-dışı örgütlere aktarmasını ise Yardımcı; politik olarak önemli bir dönüşüm olarak görse de; Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı'dan devralınan bir devlet yapısını kullanarak geleneksel toplumdan modern bir ülke kurma girişiminin olumsuz sonuçları olarak değerlendirmektedir:

...zamanla modernleşme projesinin zaafı göz ardı edilemeyecek duruma geldi. Merkezi sistem küreselleşmenin gereklerine cevap vermekte geç kaldı. Ekonomik liberalleşmeyle, devletin sosyal hizmet teminindeki boşluklar be-
lirginleşti. Bu durum, önemli oranda bir kesimi devlet-dışı olanakları değerlendirmeye itti (2005:91-92).

Nedenleri ve sonuçları ne olursa olsun, kişisel sermaye sahiplerinin ve büyük oranda bankalar olmak üzere özel şirketlerin kültürel alana yaptıkları hatırı sayılır yatırımlar özel galerilerin artmasını, sanat piyasasının canlanmasını ve eski/yeni tüm sanat yapıtlarının sergilenmesini ve pazarlanmasını kolaylaştırmıştır. Sanatta geleneksel anlayışın dışında bir çizgide üslup arayışları görülmeye başlanmıştır. Güncel sanatın kaynağına da yerleştirilebilmekle beraber bu sanatsal gelişmeye paralel olarak 1970'li yıllar sivil alanın sanatta ve diğer alanlarda kendi iktidarını oluşturduğu yıllardır.

1980'ler ise, Koçan tarafından bir röportajında; Günümüz Türk sanatının başlangıcı olarak değerlendirilir. Yılmaz ise, günümüz Türk sanatıyla kastedilen durumu devletin sanatın tek destekleyicisi ve yönlendiricisi olmaktan çıkmaya başladığı ve özel sektörün gittikçe ağırlığını hissettirdiği 1950'lerde oluşan resim ticareti üzerine kurulu bir galericilik sisteminin karşısında yer alan Yeni eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Güncel Sanat ve Genç Sanat gibi adlarla anılan hareket ve etkinliklerin bir toplamı olarak açılır (2005:438). Hatta Yılmaz'a göre, bugünün sanatının temeli 1950'lerde atılmıştır.

Nitekim kurumsallaşma düzeyinde bakıldığında, o yıllarda açığa çıkan bir takım gelişmeler bu savı desteklemektedir. Örneğin, soyut resmin ilk örneklerinin görüldüğü 1950'li yıllarda, Adalet Cimcoz tarafından kurulan Maya Sanat Galerisi, Türkiye'de sanatın bağımsız olarak sergilenebileceği özel galerilerin oluşum sürecinde önemli bir çıkış noktası olur. Özsezgin'e göre, bu galerinin faaliyete geçmesiyle, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray Salonları'nda düzenlediği geleneksel sergiler dönemi kapanmış, yeni bir dönem açılmıştır" (2013: 181).

Maya ile başlayan bu gelişme diğer özel galerilerin devreye girmesiyle devam etmiştir. Bu özel galeriler içinde;

Erdem ve Künnat gibi kalıcı iz bırakanlar ve onların arkasına Melda Kap-tana, Baraz, Maçka ve Cumalı gibi sanat ortamında etkili olanlar, bu mes-leğin giderek işlevsel bir düzey kazanmasında etkili olmuşlardır. Sergileme yanında başka etkinliklere de kapı açmış olan Ertem'in 30 Kasım 1956'da devreye girdiği göz önüne alınırsa, Maya ile başlamış olan gelişmeye omuz verenlerle bu gelişmenin bu tarihten sonra sıklıkla sürdürüldüğü söylenebilir. Teşvikiye, Almelek, Bakraç, Kare, Tem, Rh+ gibi galeriler, bu konudaki ka-rarlı tutumun örnekleri arasında yer alıyor (Özsezgin, 2013: 181)

Bunlar arasında özellikle 1976 yılında Varlık (Sadıkoğlu) Yalman ve Rabia Çapa kardeşler tarafından kurulan Maçka Sanat Galerisi genç sanatçıları ve çağdaş sanatı desteklemek konusunda dikkate değer galeriler-

den biridir. Fiziksel koşullarını "yer ve duvarları baştan aşağı fildişi renginde seramik karolarla kaplıdır ve bu açıdan 'beyaz küp' galeri mekânlarından farklı deney-sel bir mekândır" şeklinde tanımlayan galeri; genç ve çağdaş sanatçıya bir olanaklılık olarak sunduğu bu modern mimari tasarımıyla sanatsal tavrını açık seçik belli etmiştir (<http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/about/>). 2016 yılında kapanan galeri faaliyetini sürdürdüğü kırk yıl boyunca ise, bugün usta sayılan Türkiye'nin önemli modern ve çağdaş sanatçılarının ilk sergilerini açmıştır³.

Modern ve çağdaş Türk sanatını izlerkitleyle bu-luşturan Galerî Nev'de bu listede yer alan galerilerden biridir. Bugün Avrupa modernizminin önemli isimlerini ağırlaması, kendi mekânlarında gerçekleştirdiği sergi-lerin yanı sıra uluslararası kültür sanat merkezlerinde düzenlediği sergiler, çağdaş sanata dair yazılı literatür oluşturma ile ilgili yayın programı, kamuya açık kü-tüphaneleri ve sanal müze çalışmaları vb. gibi ulusal ve uluslararası ölçekteki sanat faaliyetleriyle dikkat çeken galeri⁴ 1984'te Ankara'da kurulmuş, 1987 Ekim ayında da İstanbul'da faaliyete geçmiştir. İki şehirde birden düzenli olarak sergiler açan galerinin bugün 1950 son-rasının önemli sanatçıları olan Abidin Dino'dan Yüksel Arslan'a, İnci Eviner'den Mehtap Baydu'ya kadar son derece etkili bir kadroya sahip olduğu ve bir marka mekân haline geldiği görülmektedir.

Bu galeriler dışında, 1970'lerden günümüze devletin kimi sorumluluklarını devralan kimi devlet-dışı kuruluşlar da (Eczacıbaşı, Koç, Sabancı, Doğuş, Bo-rusan grupları gibi) modern-güncel sanat uzlaşmasında son derece etkili olmuşlardır. Bu kuruluşlar tarafından desteklenen bazı birlik ve vakıflar ise devlet desteği de almışlar ve hiçbir şekilde devlet otoritesiyle ters düşme-mişlerdir. Yani her ne kadar 1970'lerde devlet-dışı ku-ruluşlar hakim sanat otoriteleri gibi görünseler de, bu örgütler belirli noktalarda devlet organıyla sembolik de olsa bir bağ içinde varlıklarını sürdürmeye devam et-mişlerdir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) bunların ilk ve en etkili örneklerinden biridir.

Bugün Şişhane'de bulunan (Nejat Eczacıbaşı Binası) ve modernden güncel sanatın sürekli kılınma-sında önemli bir role sahip olan İKSİV, 1973'te, Avrupa kentlerindeki gibi bir sanat festivali düzenlenmesi dü-şüncesiyle 1968'de Nejat Eczacıbaşı'nın Müzik Festival-leri Federasyonu'na başvurması sonucu kurulmuştur.

3 İlk sergisini Sezer Tansuğ'un "Beş Gerçekçi Türk Ressamı" kitabının sergisiyle açtı galeri. Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem ve Turgut Zaim'in eserleriyle yola koyuldu. Ömer Uluç, Komet, Mehmet Güleriyüz, Kuzgun Acar gibi modern Türkiye sanatının kurucularıyla baş-ladığı yolculuğu 1984 yılında Serhat Kiraz'ın ve Sarkis'in sergileriyle kav-ramsal sanata kaydırıldı ve ikinci bir kuşağın da tanıtılmasına ön ayak oldu. (<http://t24.com.tr/haber/macka-sanat-40nci-yilinda-sanatseverlere-ve-da-ediyor,373220>).

4 Ayrıntılı bilgi için bkz: <http://www.galerinev.com/tr/hakkimizda>

Festivalleri; Atatürk'ün bir mirası olarak kabul eden vakıf, bu düşünceden hareketle temel ilke ve amacını ise; "Türkiye'nin her alandaki tanıtımını, Türkiye'yi Atatürk ilkeleri doğrultusunda çağdaş yüzüyle en ileri biçimiyle tanıtmak" olarak belirtmiştir (Yardımcı, 2005:106). İKSV, 1973 yılından beri düzenli olarak İstanbul'da (Müzik, Film, Tiyatro ve Caz festivalleri, İstanbul Bienali, İstanbul Tasarım Bienali vb. gibi) kültür-sanat etkinliklerini gerçekleştirmekte, ayrıca uluslararası büyük ölçekli sanat sergilerinde Türkiye organizasyonunu üstlenmektedir. Bu etkinlikleri gerçekleştirirken ise;

İKSV, uluslararası üretim ve dağıtım şirketleri veya bu alanlarda çalışan kâr amacı gütmeyen kurumlarla beraber çalışır; birçok kültür merkeziyle ortak projeler geliştirir ve gerçekleştirir; yabancı televizyon ve radyo kanallarında ya da yazılı basında reklamlar yayınlatır. Böylece farklı mekânsal [kültürel, uluslararası, kentlerarası, yerel] ve kurumsal [kamu kuruluşları, özel şirketler ve devlet- dışı örgütler] kademeler arasında bağlantı kurar. Bu süreçte, İKSV'nin yolu birçok çıkar grubuyla kesişir" (Yardımcı, 2005:91).

İKSV'nin bu çıkar gruplarını ise bütçesinin %60-65'ini karşılayan şirket sponsorlukları oluşturmaktadır⁵. Büyük ya da küçük ölçekli sermaye gruplarından oluşan sponsorların kültür ve sanatla dirsek teması yapması ise elbette bir taleple ilişkilidir.

"(...) şirketleşmiş sermayenin, özellikle büyük sermaye gruplarının sponsorluktan beklediği, somut finansal bir kazançtan çok, kentin sembolik ekonomisi içindeki yerlerini pekiştirmektir. Modern paradigma içinde avantgard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasına, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır. İş dünyası, 'yenilik' kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesini önemli ve meşru bir dava olarak sunar [...].

Daha küçük sermaye grupları içinse sponsorluk, kullanımı gün geçtikçe yaygınlaşan bir teknik, bir saygınlık kazanma ve görünürlük sağlama aracı olarak, pazarlama paketlerindeki yerini alır. Özellikle alkollü içecek gibi, görsel basında reklam yapmaları yasak olan sektörler için, sponsorluk önemli bir fırsattır" (Yardımcı, 2005:102).

Bir başka ifadeyle kamusal alan özele ciddi bir kaymanın da göstergesi olan sponsorluk sistemi bir arz-talep ilişkisinin sonucu olarak yaygınlaşmış ve ciddi boyutlara ulaşmıştır. Hatta zamanla büyük sermaye grupları kendi müzelerini, sanat galerilerini veya yayınevlerini kurmuş ve böylelikle sanatta kurumsallaşma düzeyinde önemli bir adım daha atılmıştır. Ancak festival ya da bienal giderlerinin büyük oranda sponsorlar tarafından karşılanması İKSV'nin yine de devletten özerkleşmesini sağlamamıştır. Sıklıkla vakfın köktenci

değişimlerinden çıkabilmesi ve varlığını sürdürebilmesi durumu iktidar mekanizmasıyla uyumlu olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Bu anlamda kurumsal formu devletin ihtiyaçları doğrultusunda belirlemek karşılıklı çıkar ilişkisine dayalı bir gerekliliğin sonucu olarak görülmektedir. Cumhuriyet'in modernleşme projesinin yurttaşlar için uygun gördüğü kimliğin bir göstergesine dönüştürülen bu destek, aynı zamanda devletin halktan beklediği ve ona sunduğu yaşam tarzını benimsemesi ve alternatif yaşam, deneyim ve projelerden kaçınılması yönünde bir uyarı olarak da düşünülmektedir. Yine de İKSV kurulduğu ilk andan itibaren Türkiye'de güncel sanat hareketlerini, ülkenin farklı ekonomik ve idari birimlerinin desteğini alarak ve büyük miktarda ekonomik ve stratejik kaynağı kullanarak besleyen ve destekleyen bir kurum olmasıyla önemlidir.

1989 yılında UNESCO şemsiyesi altında kurulan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) ise farklı yöntemlerle de olsa İKSV ile benzer bir amaca hizmet etmektedir. Bugün İstanbul Maçka Demokrasi Parkı Sanatçı İşlikleri'nde faaliyet gösteren UPDS hayata geçirildiğinde derneğin kurucu başkanı Mehmet Güleriyüz'dür. "Avrupa Birliği'ne giriş süreci içindeki kurumlaşma, özellikle sivil örgütlenme seferberliğinin başlangıç noktasından hareketle UPDS'yi kurma kararı" aldığını belirten Güleriyüz kendi ifadesiyle derneğin sorunsallarını; "Avrupa'da değişen statüler, değişen kanunlar, yeni Avrupa Anayasası'na uygun oluşturulan sanatla ilgili yasalar, kültürel farklılıkların giderilmesi ve bunun bir kazanım haline gelmesi araştırmaları, kültürel alanda düzenlenen organizasyonlarla bu yapıyı ilişkilendirmek, üye ülkelerin sanatçı haklarını destekleyecek bir yapıyı oluşturacak yaklaşımların kurgulanması gibi meseleler" (Anonim, rh+ sanat, 2004: 82) olarak aktarmıştır. Dolayısıyla bu dernek Türkiye'deki sanatçının sosyal gereksinimlerinden başlayarak, ifade özgürlükleri yönünde ve sanatın yayılmasıyla ilgili birçok alanda etkin faaliyet göstermesiyle önem kazanmaktadır. 1995'ten bu yana düzenlediği Genç Etkinlik Sergileri'yle ise, Türkiye'de tuvalden video-art'a kadar güncel üretimleri ve genç sanatçıları desteklemeye devam etmektedir. Nitekim İKSV ve UPSD gibi birliklerin önemi; sanatın kurumsallaşarak sürekliliğinin sağlanması dışında gerçekleştirdikleri sürekli etkinliklerle Türkiye'de önemli bir genç sanatçı ve güncel sanat potansiyeli olduğunu ve yeterince değerlendirilemediklerini ortaya çıkarmış olmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir farkındalık içinde özellikle 1990'lı yılların sonundan günümüze kadar, genel olarak kâr amacı gütmeyen ve genç yetenekleri keşfetmek için kurulan pek çok sivil sanat inisiyatifi ve mekânı ortaya çıkmıştır.

Örneğin Borusan Holding tarafından kurulan ve çağdaş sanat için uluslararası bir merkez oluşturan ilk

⁵ Örneğin; The Marmara, Renault, Emlak Bankası, Koçbank, Finansbank ve Türk Hava Yolları Vodafone, DHL, Martı İstanbul Hotel, Akbank, Opet-Aygaz- Tüpraş, Borusan Holding, Garanti Bankası, Koç Holding, Vitr, Zurich Sigorta, GfK, directComm ve AGC, Bugün İKSV'nin resmi web sayfasında belirttiği çeşitli alanlarda hizmet veren sponsorlardan bazılarıdır.

özel kuruluş olan Borusan Sanat Galerisi, 1997'den, klasik müzik faaliyetlerini artırma gerekçesiyle plastik sanatlardaki faaliyetini sonlandırdığı 2005 yılı sonlarına kadar İstanbul'da çağdaş sanat işlerinden oluşan önemli sergilere ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca "Ticari bir kaygısı olmayan galeri, genellikle enstalasyon, video-art ve performans gibi çağdaş sanat işlerine yer verdiği için ortaya çıktığı dönemde İstanbul'un sayılı alternatif sergi mekânlarından biridir. Bünyesinde gerçekleştirdiği sergilerin küratörlüğünü ise Beral Madra yapmıştır" (Yüzgüller, 2001:18). Özellikle genç sanatçıları keşfetme, destekleme ve tanıtmaya amacıyla 1998 yılından bu yana düzenledikleri Yeni Öneriler-Yeni Önergeler adlı jüri sergileri ile galeri, güncel sanat ortamına önemli bir katkı sağlamıştır.

Yine 1997 yılında Seçil Yersel, Özge Açıkkol ve Güneş Savaş'tan oluşan sanatçı kolektifinin oluşturduğu Oda Projesi için 2000 yılında stüdyo olarak kullanılmak amacıyla Galata'da kiralanan daire zamanla başlangıçtaki bu niyetten farklı olarak çok amaçlı bir kamusal alana dönüşerek güncel sanata destek veren ilk alternatif sanat mekânlarından biri olmasıyla önemlidir.

2000-2005 seneleri arasında yurtdışında pek çok proje ve etkinliğe katılmalarının yanı sıra grubun, sanatsal bir bilinci oluşturmak adına mahalle halkıyla yakın ilişki içerisinde olduğu ve her projede yeni medyalar ve stratejilerle çalıştığı bilinmektedir. Örneğin, grup, komşularla ve farklı disiplinlerden insanlarla birlikte iş üretir, yerel bir radyo kanalında yayın yapar, bazen ise bir minibüste çalışır. Bu faaliyetler ise mahallede gerçekleşen bir mutenalaşma süreciyle birlikte mekânlarını terk etmelerinden hemen önce ortaya çıktıkları dönemde grubun, hem yerel hem de uluslararası ölçekte son derece etkin olduğunun göstergesidir (Anonim, 2004).

Oda Projesi ile benzer bir sanatsal deneyim ve farkındalık alanını ise Selda Asal 1999 yılında Apartman Projesi adıyla Tünel'de bir dairede hayata geçirmiştir. İstanbul'daki alternatif çağdaş sanat mekânlarının en eskilerinden birini oluşturan bu mekân, sanatçılara kendi iradeleri dahilinde disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imkânı vererek, güncel sanat mekân eksikliğini az da olsa gidermek ve sanat topluluğu dışındaki insanları güncel sanatla tanıştırmak amacıyla ortaya çıkar. Buna bağlı olarak, "Birincisi sergilerin yapıldığı bir güncel sanat mekânı, ikincisiyse projeye yönelik atölye çalışmaları için" olmak üzere ortaya çıktığı dönemde mekân iki şekilde kullanılır "(Hamsici, 2007:24).

Kronolojik bir sıra takip edildiğinde, karşımıza çıkan bir diğer mekân ise, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi'dir. Güncel sanattaki kurumsallaşma pratiğinin ilk adımı sayılan Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nin hemen ardından 2001 yılında İstiklal Caddesi'nde Vasıf Kortun tarafından açılmıştır. Aynı zamanda özel sermayenin güncel sanata yatırım yaptığı

ilk kurumsal projelerden biri de olan kurum, Osmanlı bankası desteğiyle kurulmuş olup, Osmanlı Bankası ve Garanti Bankası'nın birleşmesi sonucu Platform Garanti adını almıştır. Bir güncel sanat kütüphanesi ile bir de arşivi de bulunan merkez, 2007 sonunda sergi programına ara verinceye kadar çağdaş sanat adına pek çok sergi, konferans ve etkinliğe ev sahipliği yapmıştır. Faaliyet gösterdiği dönemde galeride kimlik, göç, kent gibi popüler konular üzerinden gerçekleştirilen Burada, Spekülasyonlar, Mekân Yaratmak, Normalizasyon/Makulleştirme, ...İçin Sanat, Uzaktan Sineğe Benzeyenler gibi sergileri ile dikkat çekmiştir. 2010 yılında ise, bütün haklarını SALT'a aktararak faaliyetlerini tamamlamıştır.

Güncel sanattan mimariye, tasarımdan toplumsal tarihe birçok alanda programlar sergiler ve etkinlikler gerçekleştiren bir kültür sanat kurumu olan SALT, İstanbul'da SALT Beyoğlu (2011) ve SALT Galata (2011) olarak etkinliklerini gerçekleştirmiş, 2013 yılında ise Ankara'da SALT Ulus adıyla açılmıştır. 2015'te ise SALT Beyoğlu kapanmıştır. Kurumunun tanıtımının yapıldığı facebookta SALT'ın gelecekte gerçekleştirmeyi planladığı genel amaç ve misyonu ise şöyle açıklanmaktadır: "SALT görsel ve maddi kültürde kritik konuları değerlendirir, deneysel düşünceye ve araştırmaya yönelik yenilikçi programlar geliştirir. Öğrenmeye ve tartışmaya açık bir ortam sağlamayı amaçlar. SALT, ziyaretçilerini ilgi duymaya, eleştirmeye ve iletişim kurmaya teşvik eder" (https://www.facebook.com/pg/saltonline.tr/about/?ref=page_internal).

Bu amaca uygun olarak oditoryumunun, önemli sergilere ev sahibi yapan sergi mekânlarının, atölyelerinin yanında Yararlı Sanat Ofisi denilen açık bir arşivi de bulunan ve 2013'ten itibaren "Türkiye'de sosyal ve ekonomik tarih ile 1950'ler sonrasında mimarlık, tasarım ve sanat alanlarında özgün belge edinimi ve araştırmayı hedefleyen projelere destek vermek" üzere sağladığı SALT Araştırma Fonları ile Türkiye'de kültür ve sanata önemli bir katkı sağlamaktadır (<http://saltonline.org.tr/1751/salt-arastirma-fonlari-2018-basvurulari-baslati?home>).

Bu kurumlara bakıldığında; 2000'li yıllardan itibaren birçok yeni nesil galerinin ya da inisiyatifin mevcut bilinen sanat yapıtları ile sergi açmak yerine, ilgilerini ve motivasyonlarını genç sanatçıları keşfederek desteklemek üzerine yönelttikleri görülmektedir. Örneğin;

Tophane'deki galerilerden Daire Sanat, 'Türk çağdaş sanatının yeni kuşak temsilcileri'ne yer vermekte, Milk Gallery 'portfolyosunu gösterebilecek bir yer bile bulamayan genç sanatçılara umut kapısı' olmakta, Outlet 'olabil-diğince çok sayıda genç sanatçıyı desteklemeye' çabalamakta, Galeri Non 'disiplinsiz' sanat pratiklerini benimsemiş genç sanatçılar ile çalışmakta-

dır (Karababa, 2011: <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sa-nat-dile-geliyor/400>).

Bu yönelim ise dönemin ekonomi politikaların sanat açısından iyi analiz edilip bir fırsata dönüştürülme isteği ile ilişkilendirmektedir. Karahan, Türkiye’de güncel sanat belleğini oluşturan önemli kurumlardan birini oluşturan Galerist üzerinden bu durumu şöyle özetlemektedir:

2001 yılında yaşanan ekonomik kriz, yerleşik sanat piyasasının çökmesine neden olur ve birkaç bin dolara satılan eserler birden para etmez hale gelir. Bu durum güncel sanat için bir çıkış noktasına dönüşür. Eskiden deneysel olarak görülen ve ticari bir değeri olmadığı düşünülen çalışmalar alıcı bulmaya başlar. İşte krizin güncel sanat için bir avantaja dönüşmesinin etkisiyle birlikte güncel sanatın 2001 yılından itibaren gerçekten sektörlaşmeye başlayacağı düşüncesi ve bilinci içerisinde Murat Pilevneli, 2001 yılında Teşvikiye’de bir apartman dairesinde Galerist’i kurar (2008:67).

Hem Galerist’in bünyesine dahil ettiği hem de bağımsız bir disiplinlerarası proje alanı olarak ortaya çıkan Mentalklinik’in de sanat ve tasarımı önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirildiği görülmektedir. Çünkü herkesin dahil olabileceği projeler kapsamında üretilen ürünlerin mutlaka satılabilir olması ise Mentalklinik’te yer alabilmenin dikkat çekici şartlarından biridir.

1998 yılında Yasemin Baydar ve Birol Demir tarafından galeri ve koleksiyoner sisteminden bağımsız bir anlayışla sanatla tasarımı birleştiren, bununla birlikte “ne bir galeri ne de bir tasarım şirketi olmayan bir güncel sanat mekânı olarak Mentalklinik, bugün İstanbul’da Nişantaşı’nda faaliyetlerine devam etmekte ve beş duyuya hitap eden sanat ve tasarım projeleriyle üretilen nesne/obje/iş’i yapan, tüketen kullanan, seçen ve tasarlayan özneler ile bu öznelerin konumlarını sorgulamaktadır. Bir anlamda Mentalklinik sanatı ve tasarımı klinik bir vaka takdimi gibi sunmaktadır”⁶.

Kuruluşu itibariyle Nişantaşı galerilerinden bir diğeri olan C.A.M’da (Contemporary Art Marketing) (1992) ismindeki çağdaş vurgusuyla sanatsal tavrını net olarak ortaya koyan mekânlardan bir diğeridir.

Farklı lokasyonlarda ortaya çıkan, genç sanatçıları keşfetmek ve alternatif bir sanat mekânı oluşturmak üzere kurulan Galerî x-ist (2004) ve Siemens Sanat’da (2004) İstanbul’daki önemli güncel sanat merkezleri arasında yer almaktadır. Özellikle Siemens Sanat Türkiye’de üniversite öğrencileri arasındaki güncel sanata dair eğilimleri bulup çıkartmaya yönelik düzenlediği Sınırlar-Yörüngeler adlı yarışmalarıyla ön

plana çıkarken, ‘koleksiyoner Daryo Beskinazi ve sanat direktörü Kerimcan Güleriyüz tarafından kurulan Galerî x-ist genç sanatçılar için alternatif yaratmak dışında, Mentalklinik’in aksine “Türkiye’de bir koleksiyoner bilinci oluşturmak”⁷ fikri üzerinden hareket etmişlerdir.

2008’de kurulan Vehbi Koç Vakfı Amerikan Hastanesi Sanat Galerisi Operation Room ise, bu sanat mekânları içinde farklı konseptiyle dikkat çekmektedir. Tunç Devri ve Roma dönemine ait ikiyüzün üstünde parça eserin sergilendiği Tanrısal Gücün Elçileri: Antik Tıp Aletleri sergisi ile açılışı yapılan galeri Türkiye’de ‘bir hastane içinde kurulan ilk sanat galerisi’ olma özelliği taşımakta ve sanatçı ile izleyiciyi farklı bir mekânda buluşturarak geleneksel galerilere bir alternatif oluşturmaktadır” (2008, <http://www.kurumsalhaberler.com/amerikanhastanesi/bultenler/antik-tipaletleri-vkva-merikan-hastanesi-sanat-galerisinde/>).

Yine 2008’de Mısır Apartmanı’nda açılan ve günümüze kadar Azade Köker, Şükran Moral, İpek Duben gibi pek çok tanınmış sanatçıyı temsil eden Galerî Zilberman ve 2009’da açılan ve Zilberman ile aynı ekip- le çalışan CDA Projects, Grant Sanatsal Araştırma ve Üretim Desteği sanatçı projelerine verdiği mali destek ve Genç, Yeni, Farklı temalı proje yarışmalarıyla güncel sanat ortamına bugüne kadar süren bir dinamizm kazandırmışlardır.

Arif Suyabatmaz ve Leyla Tara Suyabatmaz tarafından kurulan ve İstanbul’daki en büyük sergileme alanına sahip galerilerden biri olan Rampa ise 2010 yılından etkinliğini sürdürdüğü 2017 yılına kadar özgün sanat eserlerinin yaratımı, sergilenmesi ve geniş kitlelere ulaşmasında kaydedeğer çalışmalarda bulunan- öyle ki Cengiz Çekil’in bir eseri, galeri tarafından MoMA’ya satılmıştır- bir güncel sanat mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunların dışında Ura (2007), çoğunlukla dünyada tanınan Türkiye’den sanatçılarla (Sarkis, Nuri Bilge Ceylan, Ayşe Erkmen gibi) çalışan Dirimart (2002), Bedri Baykam’ın kurucusu olduğu Piramid Sanat (2006), 70’li yılların popüler bir gece kulübünden sanat galerisine dönüştürülen Pilot Galerî, Anadolu yakasından Avrupa Yakası’na, Anna Laudel Contemporary (2012) adıyla geçen Art350 gibi galeriler genç sanatçıları destekleyen sanat mekânları arasında yer almaktadır. Ayrıca, genç sanatçı ve küratörlerin bir araya gelerek ya da bireysel olarak kurdukları Pist, Bas, NOMAD, Altı Aylık, Yama, Masa, Havuz, Hafriyat, 5533 ve Galata Perform gibi sanat ortamını hareketlendiren Türkiye sanat ortamında sermayeden bağımsız yerel ölçekli pek çok 7 Ayrıntılı bilgi için bkz: Şehnaz Pak., Erkek olmak ne zoruş! Plastik sanatlar dünyasının yeni mekânı Galerî X-İst kapılarını Mehmet Güleriyüz’ün ‘Erkekler?’ sergisiyle açtı”, Radikal Gazetesi (5 Ekim 2004): 22.

6 Ayrıntılı bilgi için bkz: Müjde Yazıcı, “Bir nevi proje kliniği” (10/01/2005), <http://www.radikal.com.tr/kultur/bir-nevi-proje-klinigi-734290/>, (Erişim Tarihi: 24/09/2018).

sanatçı inisiyatifi ve kolektifi de bulunmaktadır.

İstanbul merkezli Türkiye sanat ortamından Türkiye'nin başka şehirlerine uzanıldığında ise, ancak birkaç tane güncel sanat mekân örneğine rastlamak mümkündür. Örneğin, 2000 yılında kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi bu mekânlardan biridir.

Anadolu Kültür'ün ilk adımı olan Diyarbakır Sanat Merkezi [DSM], bu eksikliğin giderilmesine ve Diyarbakır'daki kültür sanat ortamının canlanmasına katkıda bulunmak, 'biri 'doğunun batısı', diğeri 'batının doğusu' olan iki kentin, Diyarbakır ve İstanbul'un insanlarının, sanatçıların ve yaratıcı enerjilerinin buluşabilmesi ve birlikte üretebilmeleri amacıyla' kurulan bölgedeki sanat bilincini uyarmaya çalışan ilk girişimdir (http://www.anadolukultur.org/tr/diyarbakir_sanat_merkezi.asp?kategori=1).

Yine Diyarbakır'da yakın tarihli ve kâr amacı gütmeyen bir diğer kuruluşu olan Loading (2017) ise; "Bir mekân iyidir..." sözüyle, bağımsız bir sanat mekânı olarak Şener Özmen, Erkan Özgen, Cengiz Tekin ve Deniz Aktaş'ın girişimleriyle kurulmuştur. Workshop etkinlikleri yanında Taner Ceylan gibi Türkiye'nin önemli sanatçılarıyla gerçekleştirdikleri söyleşilerle bölgede sanat adına önemli bir motivasyon sağlayan oluşumun amacı kurucu sanatçıları tarafından şöyle aktarılmaktadır:

Diyarbakır'da yaşayan ve üreten sanatçıları tek çatı altında birleştirmekten ziyade, sanatçıların düşünce, üretim ve proje aşamasında karşılaştıkları sorunları konuşarak çözmek, kentin 2000'li yılların ilk çeyreğinden bugüne gelen güncel sanat pratiklerini arşivlemek, sanatçı dosyaları oluşturmak, Diyarbakır'ın uluslararası alandaki sanatsal farkındalığını ve etkileşimini güçlendirmek" (Yılmaz, 2017, <http://www.arkitera.com/haber/29245/diyarbakirin-yeni-guncel-sanat-mekani--loading>).

Kültür ve sanatın İstanbul dışında üretilmesi ve izlenmesi gerekliliğinden doğan bir başka girişim ise, Ayşegül Kurtel'in desteği ile işlemekte olan K2 Güncel Sanat Merkezi'dir.

"İzmir'de 2003 yılında kurulmuş ilk güncel sanat mekânı olan K2'nin temeli ise, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okuyan ve güncel sanatla ilgili bir grup genç sanatçı çevresinin oluşmasıyla atılmıştır. Yerel olduğu kadar uluslararası anlamda da güncel sanatla karşılaşma olanakları tanıyan K2 bağımsız ve tüm işleyişi sanatçıları tarafından yürütülen sivil bir inisiyatiftir. Şehir merkezindeki binasında on iki adet sanatçı stüdyosunu bünyesinde toplayan K2'nin aynı zamanda görsel sanatlara ait başvuru kaynakları ve çeşitli yayınlardan oluşan bir kütüphanesi de bulunmaktadır. Ulusal ve uluslararası sergi projeleri ile seminerler, konferanslar, performanslar, film ve video gösterimlerinden oluşan geniş bir programa yer veren K2'nin

yayımlar ve sanatçıların portfolyolarından oluşan bir de arşivi bulunmaktadır" (Hamsici, 2007:24).

Siyah-Beyaz Galerisi (1984), SALT-Ulus ve Cer Modern (2010) ise, genç sanatçılara verdikleri destek ile güncel ya da çağdaş sanat merkezleri olmalarıyla Ankara'da bu alanda önemli bir açığı kapatmışlardır.

Geleneksel ve çağdaş sanatı iç içe sunan Baksı Müzesi (2010) ise, Bayburt'ta ütöpik görünümlü mimariyle bu kurumlar arasında yerini almıştır. "Üstelik Baksı Müzesi 2013-2014 Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi tarafından verilen 2014 yılı Avrupa Konseyi Müze Ödülü'nün de sahibi olmayı başararak, bir yıl boyunca ünlü Katalan sanatçı Joan Miro'nun Femme aux Beaux Seins (Güzel Göğüslü Kadın) adlı bronz heykeli ni sergilemeye de hak kazanmıştır" (Zeytinoğlu, 2014: <http://baksi.org/tr/sergiler>).

Kurumsallaşma düzeyinde, modern-güncel sanat uzlaşmasında vurgulanması gereken bir diğer gelişme ise, özel müze kurma girişimlerinin bu yıllarda hızlanmış olması ve buna paralel olarak koleksiyonculuktan müzeciliğe giden sanatsal etkinlik faaliyetlerinin artmasıdır. Özellikle Sakıp Sabancı, Suna-İnan Kıracı ile Oya-Nejat Eczacıbaşı ve Rahmi Koç gibi iş dünyasının önemli isimleri Türkiye'de koleksiyonculuğu bilinçli bir şekilde gerçekleştirip teşvik eden kişiler olup, özel aile koleksiyonlarını ilerleyen zamanlarda müzelere dönüştürmüşlerdir.

Böyle bir girişimin temelinde hem geçmişte hem de bugün kuşkusuz Mustafa Kemal Atatürk'ün ifadesiyle 'muasır medeniyetler seviyesi'ne ulaşma ideali yatmaktadır. Nitekim Başbakanlık Cumhuriyet Arşivleri, bu düşüncüyü destekler nitelikte 1920'lerde "Her uygar ulusun ulusal hazinelerini oluşturan müzelerin arasında bir ya da birkaç resim müzesinin bulunduğu, bu müzelerin halkın ve gençliğin terbiyesi ve estetik beğenileri üzerinde derin etkiler bıraktığı ve en küçük Avrupa hükümetlerinin bile bu konudan uzak kalmamasına rağmen, o zamana kadar Türkiye'de bu eserlerin toplanmayışını ve bir resim müzesinin oluşturulmasını göz önüne alarak her milletin medeni hayatında kaçınılmaz olan bu ihtiyacı karşılamak amacıyla" (Pelvanoğlu, 2008:62) bir resim müzesi kurulması kararının alındığını belgelemektedir. Dolayısıyla toplumların kültür ve sanata ulaştıkları seviyenin tüm uygar toplumlarda medeniyetin en önemli ölçütlerinden biri sayılması Cumhuriyet ideolojisinin kültür-sanat politikalarına koşturarak Türkiye'de müze kurma girişimlerinin de tek nedeni olmasa da temel düşüncesini oluşturmaktadır. Bu anlamda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, kurumsallaşma düzeyinde belirtilen amaca uygun olarak hayata geçirilmiş İstanbul'un ve hatta Türkiye'nin ilk

plastik sanatlar müzesi olmasıyla ve sonraki müzecilik girişimlerinde teşvik edici bir rol oynamasıyla önem kazanmaktadır. Kuruluşu ve bugüne kadar olan varlığını sürdürmede son derece sancılı bir süreç geçiren bu müze, 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi'nde kurulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'dir.

Batılılaşma dönemi Osmanlısı'ndan 1970'lerin Türkiye'si'ne uzanan bir sürecin plastik sanat üretimini barındıran ve zengin bir koleksiyona sahip olan müze, 1980'li yıllardan 1990'ların ortalarına kadar Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri gibi çağdaş bir etkinliğe ev sahipliği yapmasıyla aynı zamanda bir modern sanat müzesine dönüşmüştür. Ancak aynı zamanda modern sanat adına müzenin tek etkinliği olan bu sergiler Resim Heykel Müzeleri Derneği'nin –sergileri bu dernek organize etmekteydi- müze binasından çıkarılmasıyla bu kurumun sınırları dahilinde son bulmuştur. Öte yandan bu sergiler, özellikle Türkiye'de genç ve güncel sanat potansiyelini ortaya çıkaran etkinliklerden biri olması önemlidir. 2001-2004 yılları arasında

Can Elgiz'in kurduğu, Vasıf Kortun'un yönettiği Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi ise, bu potansiyelin farkında olarak üretimlerine diğer galerilerde sergilenme ve satış şansı verilmeyen genç sanatçılara imkân tanımıştır. Dolayısıyla kar amacı gütmeyen Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi'yle birlikte Türkiye'de ilk kez günümüz sanatı kendisine akacak bir alan bulabilmiştir.

Kâr amacı gütmeyen banka galerileri, güncel sanatın alınıp satılabildiği Galerist, Galeri X-ist, C.A.M. Galeri gibi kurumlar Elgiz ve Kortun'un ancak bu girişiminden sonra ortaya çıkabilmişlerdir.

Müze, Can Elgiz'in koleksiyoncu kimliğinin ağır basmasıyla 2005'te Türkiye'de –ilk ve son kez- koleksiyonuna öncelik vererek kurulan Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'ne dönüştürülmüştür" (Pelvanoğlu, 2008:65).

2000'de Vasıf Kortun yönetiminde kurulan Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, güncel sanattaki kurumsallaşma pratiğinin ilk adımı sayılabilir. Hemen ardından yine Kortun'un çabalarıyla hayata geçirilen Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi 2000'li yılların başında özel sermayenin güncel sanata yatırım yaptığı ilk kurumsal projelerden biri olur.

Bir koleksiyon müzesi olarak 2002'de İstanbul Emirgan'da bir 19.yüzyıl yapısı olan Atlı Köşk'te açılan Sakıp Sabancı Müzesi ise, aynı zamanda Sabancı Üniversitesi bünyesine bağlı bir eğitim kurumudur. Yurtdışından ithal ettiği sergilerle türünü aşan müze çağdaş sanata önemli katkılarda bulunmuştur. Nitekim büyük ölçekli sergiler düzenlemesi, müzenin kuruluşundan günümüze kadar uzanan süreçte "koleksiyon geliştirme

ve geliştirilen koleksiyonu en uygun koşullarda sergilemek" olan ilk eğiliminin dışında temelde bir "prestij sağlama" amacıyla ilgilidir (Pelvanoğlu, 2008:66). Nitekim Picasso, Rodin, Ai Wei Wei gibi dünya konjonktüründe önemli sanatçıları ağırlaması bu prestij sağlama eğilimlerinin birer göstergesidir. Müzenin izlediği bu stratejide ise, kuşkusuz Picasso sergisinden yaklaşık bir yıl önce, 2004'te açılan İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin açılmasıyla birlikte özel müzeciliğin bir yarış haline gelmesinin önemli payı vardır. Aslında Salı Pazarı'ndaki Denizcilik İşletmeleri'ne bağlı 4 numaralı Antrepo'da 2005 baharında açılması planlanan İstanbul Modern ise, bir diğer önemli koleksiyon müzesi olup, kuruluş aşamasında, açılışta ve devamında İKSV tarafından desteklenmiştir. Ayrıca Eczacıbaşı Topluluğu'nun ilk yatırımı olan müzenin finansmanı ve koleksiyonu da bu topluluk tarafından sağlanmıştır. Müzenin Oya Eczacıbaşı ve Bülent Eczacıbaşı'nın da katıldığı bir törenle bizzat dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın talimatıyla ve kendisi tarafından bir yıl önce açılmasını ise, Pelvanoğlu; 17 Aralık 2004'te başlayan Avrupa birliği müzakere sürecinde Türkiye'nin ihtiyaç duyduğu imajın sağlanması ile ilişkilendirmiştir:

İngiltere, Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkelerinin başbakanlarının, kültür bakanlarının, Türkiye temsilcilerinin çelenk gönderdiği ve bazı diplomatların bizzat katıldığı açılış töreni, Türkiye'nin sanata ve kültüre ne denli önem verdiğini, ülkenin başbakanının Avrupa Birliği müzakereleri sürecinde bile kültür-sanat olaylarına bizzat katıldığını göstermek için kurgulanan bir oyun niteliğindedir (2008:67).

Devletin kültür-sanat politikaları nedeniyle erken açılmasının bedelini ise müze koleksiyonundan mimarisine birçok eleştiriye maruz kalarak ödemiştir. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen, müze özel müzeler arasında koleksiyon gelişimine en fazla önem veren ve bunun sonucunda zengin bir koleksiyona sahip olan müzelerden biridir. Bunun yanında, "bünyesinde gerçekleştirdiği interaktif etkinlikler ile özellikle gençler için bir çekim merkezi haline gelen müze, sürekli ve sürelili sergi salonları, fotoğraf bölümü, yeni medya alanı, video bölümü, kütüphanesi, sineması, eğitim bölümü, yaz okulu, mağazası, kafeteryasıyla birlikte, gündelik yaşamın kültürle birleştirildiği çok yönlü bir kültür merkezi olması" (Anonim, 2007: 266) ve bu anlamda çağdaş sanata katkı sağlaması açısından önemli bir konuda bulunmaktadır.

Giorgio de Chirico, Jean Dubuffet, Joan Miro, Marc Chagall, Frida Kahlo gibi sanatçılara ev sahipliği yapan Pera Müzesi ise, İstanbul Modern'den kısa bir süre sonra açılmıştır.

Pera Müzesi'nden sonra müzecilik yarışında yer alan bir diğer girişim, İstanbul Bilgi Üniversitesi

tarafından Silahtarağa Termik Santrali'nde 2007'de açılan Santral İstanbul Sanat ve Bilim Müzesi'dir. Osmanlı döneminde İstanbul'da inşa edilen ilk elektrik santralini bir Çağdaş Sanat Merkezi, Enerji Müzesi ve eğitim ve kültür merkezine dönüştürülmesini kapsayan Santralistanbul projesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin sanat, kültürel dialog ve toplumsal katılım aracılığıyla toplumun dönüşmesine katkıda bulunma amacını bir adım ileriye götürme isteğiyle ortaya çıkmıştır.

Santralistanbul bünyesinde, bir Çağdaş Sanat Merkezi, Uluslararası Rezidans Programı, Enerji Müzesi, sergi ve atölye mekânları, sanat ve beşeri bilimler konusunda uzmanlaşmış halka açık bir kütüphane, Gençlik Merkezi ve STK Eğitim Merkezi'nin yanı sıra, İstanbul Bilgi Üniversitesi Fen- Edebiyat ve İletişim Fakülteleri'ne bağlı bölümler ile lisansüstü programları bulunmaktadır. Dolayısıyla, Bir bilgi, sanat, endüstriyel miras ve sosyal sorumluluk merkezi olarak tanımlanan Santralistanbul Temmuz 2007'de, Fransa'daki Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne, Almanya'daki ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe ve İspanya'daki MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León'un kıratörlüğüyle hazırlanan bir video seçkisini sunan önizleme sergisi ile açılmıştır. Asıl büyük açılış ise, Eylül 2007'de, Türkiye sanat tarihinin 1950 ile 2000 seneleri arasındaki elli yılını kapsayan ve yüzden fazla sanatçı ve sanatçı grubunun 450 kadar eserini bir araya getirilerek, Türkiye'deki sanat üretiminin geçirdiği dönüşüm sürecini anlatmayı ve tartışmayı amaçlayan 'Modern ve Ötesi' adlı bir sergiyle gerçekleşmiştir (Kolektif, 2007: 21).

Türkiye'nin ilk kişisel modern sanat müzesi olan Doğançay Müzesi de düzenlediği etkinliklerle çağdaş sanata önemli katkılar sağlamıştır. Ekim 2004'te açılan müze, İstanbul Beyoğlu'ndaki 150 yıllık bir tarihi binanın içinde Burhan Doğançay tarafından kurulmuştur.

Görülen odur ki, Türkiye'de başta İKSV olmak üzere; sivil inisiyatifler ve tüm kültürel, sınıfsal, ideolojik çağrışımlardan kaçmak, yeni alternatifler yaratabilmek amacıyla ortaya çıkan her türlü galeri mekânına ek olarak, UPDS, Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Santralistanbul ve Proje 4L Güncel Sanat Müzesi gibi kurumlarda doksanlardan sonra güncel sanat hareketlerini beslemişlerdir. Müze kurumunun 1960'lardaki modern kavramıyla uzlaşmaz tavrı düşünüldüğünde ise, kaçınılmaz olarak modern olanın nasıl 'müze'si olabileceği sorusu akla gelebilmektedir. Ancak bu mekânlar, resim, heykel gibi geleneksel türleri sergileme peşinde koşan kurumlar değil, tam aksine mekânın kendisiyle hesaplaşan ve sanatın sınırlarını sorgulayan mekânlar olup, günümüz sanatçıları ve sanat otoriteleri tarafından da böyle bir farkındalıkla desteklenmektedirler.

Sonuç

Bu çalışmada iktidarın ya da yönetsel meka-

nizmaların ve sanat teorisyenlerinin ya da ve entelektüellerin tanılayıcı ve tamamlayıcı kanaatleri üzerinden Türkiye'deki güncel sanat kurumları incelenmiştir.

2000'li yıllarda sayılarında önemli bir artış görülen bu kurumların son birkaç yılda ya lokasyon değiştirdiği ve biraraya gelerek bir dayanışma içine girdiklerini ya da çoğunlukla finansal kaynaklı nedenlerle kapandıkları haberleri gündeme gelmektedir. Bu hareketlilik ise bu kurumların kâr amacı gütmeyen iş modellerinin ağırlıklı sonucu gibi görünmektedir. Çünkü bu kurumlar zaman zaman liberal politikayla değil de, iktidarın sanatı, sanatsal iradeyle bir tür tahakküm altına alması ve sembolik de olsa hiyerarşik bir konum yaratma isteğiyle ilişkilendirilmektedir. Bir anlamda bu iş modelleri bu kurumların fikren ve doğası gereği bağımsız olmak istediği tüm yönetsel mekanizmalara onları bağımlı kılan bir düşünceyi de içermektedir. Yine de Modern-den Güncel Türkiye'de Sanatta Kanâatler ve Kurum/ Kuruluşlar: Devlet, Sivil Kuruluşlar, Galeriler ve Müzeler adı altında ele alınan konu gerek teori, gerekse pratikte Türk sanatının geleneksel formlarından ilkin hem bir tür kopuşu, hem bir yeniden üretimi, hem de bir tür dönüşümü işaret etmesiyle önemlidir. Ayrıca entelektüel kanaatlerin de etkisiyle her ne kadar bir kavram kargaşasına neden olsa da bir süreklilik içinde geleneksel sergileme biçimlerinden kopuşa ve yerleşik kanondan özgürleşmeye işaret eden modern, postmodern, çağdaş ve güncel deneyimlerinin Türk sanatına bir dinamizm kazandırdığı da açıktır.

KAYNAKLAR

Acar, Barış. Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar:2000'ler Türkiye'sinden Çağdaş Sanat Manzaraları. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.

Akşit, Şeref. "Türkiye'de Modern Sanat'tan Güncel Sanata Bir Önizleme" (7 Temmuz 2014) 7 Haziran 2018. <http://kolajart.com/wp/2014/07/07/seref-ak-sit-turkiyede-modern-sanattan-guncel-sanata-bir-onizleme/>

Anonim. "Oda Projesi". rh+sanat Plastik Sanatlar Dergisi Sayı 8 (Ocak-Şubat 2004):52-53.

Anonim; "Koleksiyonculuktan Müzeciliğe", Antik Dekor Dergisi Sayı 100 (Nisan-Mayıs 2007): 245-272.

Duben, İpek ve Yıldız, Esra. Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Gen, Elçin. “Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi” (7 Ağustos 2012) 7 Haziran 2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdaстан-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847>

Hamsici, Mahmut. Sanatta tam bağımsızlığın adresleri. Radikal Gazetesi (22 Mayıs 2007): 24.

Hasgüler, Solmaz Bunulday. Türkiye’de Sanat Üretimi: 1975-2005. İstanbul: Parşömen Yayınları, 2013

İğrek, Musa. Ankara’yı sanata ‘Cer’ çekecek. (5 Nisan 2010). Zaman Gazetesi.

Karababa, Avşar. “Çağdaş Sanat Dile Geliyor” (1 Ekim 2011) 7 Haziran 2018. <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-dile-geliyor/400>

Karahan, Jülide. Türkiye’de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul, 2008.

Kolektif. Kamusal Alan ve Güncel Sanat (The Public Turn in Contemporary Art). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Özbek, Didem ve Bozkurt, Osman. “Söyleşi” (Ağustos 2006) 1 Mayıs 2011. <http://www.arkitera.com/interview.php?action=displayInterview&ID=41>,

Özsezgin, Kaya. The Sanat Çağı. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2013.

Pak, Şehnaz. Erkek olmak ne zormuş!: Plastik sanatlar dünyasının yeni mekanı Galerî X-İst kapılarını Mehmet Güler yüz’ün ‘Erkekler?’ sergisiyle açtı”, Radikal Gazetesi (5 Ekim 2004): 22.

Pelvanoğlu, Burcu. “Koleksiyonları ve Sorunlarıyla İstanbul Müzeleri” Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi Sayı 216 (Eylül 2008):62-68.

Yardımcı, Sibel. Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Yazıcı, Müjde. “Bir nevi proje kliniği” (10/01/2005) 24/09/2018. <http://www.radikal.com>.

[tr/kultur/bir-nevi-proje-klinigi-734290/](http://www.radikal.com.tr/kultur/bir-nevi-proje-klinigi-734290/)

Yılmaz, Emine Merdim. “Diyarbakır’ın Yeni Güncel Sanat Mekânı: Loading” (6 Eylül 2017) 7 Haziran 2018. <http://www.arkitera.com/haber/29245/diyarbakirin-yeni-guncel-sanat-mekani--loading>

Yılmaz, Mehmet. Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara:Ütopya Yayınevi, 2005.

Yüzgüller, Serap. “Borusan Sanat Galerisi: Kimliğiyle Yüzleş!”. Milliyet Sanat Dergisi Sayı 499 (1 Mart 2001).

Zeytinoğlu, Emre. “Miro’ya Açılan Heykelli Yol” (14.08.2014). 7 Haziran 2018. <http://baksi.org/tr/sergiler>

...,”Antik Tıp Aletleri VKV Amerikan Hastanesi Sanat Galerisi’nde” (21 Mart 2008) 7 Haziran 2018. <http://www.kurumsalhaberler.com/amerikanhastanesi/bultenler/antik-tip-aletleri-vkv-amerikan-hastanesi-sanat-galerisinde/>

...,”Maçka Sanat, 40’ncı yılında sanatseverlere veda ediyor” (26 Kasım 2016)) 7 Haziran 2018. <http://t24.com.tr/haber/macka-sanat-40nci-yilinda-sanatseverlere-veda-ediyor,373220>

(1 Mayıs 2011) 7 Haziran 2018. http://www.siemens.com.tr/web/808-3311-1-1/siemens_sanat_tr/genel/ust_menu/siemens_sanat_hakkinda#1

(<http://www.anayasa.gen.tr/1961ay.htm>).

(<http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/about/>).

(<http://www.galerinev.com/tr/hakkimizda>).

https://www.facebook.com/pg/saltonline.tr/about/?ref=page_internal