T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İŞLEVİNDEN ARINDIRMAK: TÜRKİYE'DE SERGİLEME MEKANLARININ ÇÖZÜMLEMESİ

ECE ŞIRANUR

2501170796

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SEDA YAVUZ

İSTANBUL – 2021

ÖZ

İŞLEVİNDEN ARINDIRMAK: TÜRKİYE'DE SERGİLEME MEKANLARININ ÇÖZÜMLEMESİ

ECE ŞIRANUR

Türkiye'de, zaman içerisinde işlevini çeşitli toplumsal veya fiziksel nedenlerle kaybetmiş ya da sürdürülebilirliğini koruyamayarak atıl bırakılmış yapıların güncel sergilemelerle yeniden işlevlendirilme meselesini örnekler üzerinden incelemeyi amaçlayan tez üç bölümden oluşmaktadır. Başka bir işleve hizmet etmek üzere kurulmuş bu yapıların, sergileme mekanına dönüştürülürken, anlam bağlamında bu sergilemelere olan katkıları araştırılmış ve konu, günümüzde sanatçı inisiyatifleri ve yeni kamusal sanat gibi güncel sanat pratikleri üzerinden tartışılmıştır. Özellikle Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren başlayan bu süreci, başta İstanbul olmak üzere, günümüz Türkiye'sindeki örneklerle değerlendirmek tezin kapsamını oluşturmaktadır. Tezde bir yandan sanat yoluyla işlevinden arındırma meselesi örnekler üzerinden somutlaştırılırken bir yandan da Osmanlı Dönemi'nden itibaren "sergileme fikrinin" nasıl bir değişim geçirerek günümüze geldiğinden bahsedilmiştir. Tezin her bölümünde üzerinde durulan konu, sergileme mekanlarının dönemin siyasi ve sosyal gelişmelerine göre çözümlenmesi olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, Sergi Mekanı, Kültür Politikaları, Alternatif Mekan, Bienal, Güncel Sanat, Yeniden İşlevlendirmek

ABSTRACT

CLARIFICATION OF FUNCTION: ANALYSIS OF EXHIBITION PLACES IN TURKEY

ECE ŞIRANUR

The aim of this thesis is to examine some exhibition places in Turkey which have converted by the current exhibitions, which consists of three chapters. These places lost their functions or remained idle due to various social or physical reasons over time. Through this work, the issue of those places which had established to serve another function into an exhibition place and the contribution of these conversion to the exhibitions in the context of meaning has been enquired. The subject has been discussed through contemporary art practices such as artist-run initiative and new public art. The scope of the work is, evaluating the process which has started especially after the proclamation of the republic with the examples which firstly located in Istanbul and also in the whole country. During the work, the issue of re - functioning through art is reified through examples and also, how the "idea of exhibition" has evolved into the present day since the Ottoman era was mentioned. In every part of the thesis, analyzing the exhibition places according to the political and social developments of the period that was up to date was accentuated.

Key Words: Westernization, Exhibition Place, Culture Policy, Alternative Space, Biennial, Contemporary Art, Re-functioning

ÖNSÖZ

Lisans eğitimime başladığım Sanat Tarihi bölümünde okuduğum süre zarfı boyunca Çağdaş Türk Resim Sanatı derslerinin yeri benim için çok ayrı olmuş, Osmanlı Dönemi'nden günümüze uzanan sanatsal gelişimi izleyebilmeyi çok kıymetli bulmuşumdur. Deneyimlerim ve ilgi alanlarımın genişlemesiyle, sergilerin içinde gerek izleyici gerek katılımcı gerekse yürütücü konumlarında sıklıkla bulundum. Bu deneyimlerle güncel sanata olan ilgim zaman içerisinde arttı ve mekan – eser – izleyici arasındaki organik ilişki hakkında düşünmeye, "sergileme mekanı" hakkında araştırmaya başladım. Tez konumu belirlerken iki ilgi alanımı bir pota altında birleştirmek ve konuya ilgisi olanların yararlanabilecekleri toplu bir kaynak oluşturmayı hedefledim.

Çalışmanın en başından beri benimle bilgi birikimini ve görüşlerini paylaşarak konunun gelişmesini sağlayan, akademik ve gündelik hayatta desteğini her zaman hissettiğim değerli hocam Doç. Dr. Seda Yavuz'a, bu sürece olan katkıları, gösterdiği sabır ve emekleri için içtenlikle teşekkür ederim.

Her koşulda olduğu gibi bu süreçte de sonsuz desteklerini hissettiğim sevgili aileme teşekkür ederim. Okuma, araştırma ve tarih sevgisini kendisinden öğrendiğim sevgili annem Didem Şıranur'a, her konuda desteğini hissettiğim sevgili babam Hakan Şıranur'a, her zaman yanımda olan çok sevgili kardeşim Berke Şıranur'a ve aynı dili konuşabildiğim sevgili dayım Serdar Beyaz'a sevgilerimi sunarım.

Son olarak, bu süreçte yanımda olan, değerli fikirlerini benimle paylaşan ve desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma sevgilerimi sunar, hayatımı güzelleştirdikleri ve çalışmama katkıda bulundukları için çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2021

Ece Şıranur

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**

ABSTRACT ..... **iii**

ÖNSÖZ ..... **iv**

İÇİNDEKİLER ..... **v**

RESİMLER LİSTESİ ..... **viii**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xvii**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

BATILILAŞMA DÖNEMİ'NDEN 1980'LERE: KÜLTÜR POLİTİKALARI VE SERGİLEMELER

1.1. Türk Resim Sanatının Önemli Temsilcileri ve İlk Sergiler Üzerinden Osmanlı Devleti'nde Sergileme Fikrinin Gelişimi **13**

1.1.1. Sultanahmet Sanayi Mektebi Sergisi 27

1.1.2. Dar'ül Fün'un Sergisi 28

1.1.3. Guillemet Akademisi Yıl Sonu Sergisi 29

1.1.4. Elifba Kulübü Sergileri 29

1.1.5. Sanay-i Nefise Mektebi Sergileri 30

1.2. 19. Yüzyılda Pera'daki Sanat Ortamı ve Sergiler **31**

1.2.1. Sanat Merkezi Olmak Bağlamında: Pera ve Montmartre 42

1.3. 1914 Kuşağı ve Cumhuriyet Dönemi Sanatçı Grupları **47**

1.4. Çok Partili Dönem Kültür Sanat Politikaları ve Sergileme Fikri.....58

1.5. Sanat Ortamında Özel Galerilerin Rolü.....68

İKİNCİ BÖLÜM

1980'LERDEN GÜNÜMÜZE: KÜLTÜR POLİTİKALARI VE BİENAL MEKANLARININ İNCELENMESİ

2.1. 1980'den Günümüze Kültür Sanat Politikaları.....83

2.2. Türkiye'de Alternatif Sergi Mekanları Oluşturma: Bienaller 90

2.2.1. İstanbul Bienali, 1987 – 2019.....93

2.2.2. Uluslararası Sinop Bienali (Sinopale), 2005 – 2019.....129

2.2.3. Uluslararası Çanakkale Bienali, 2008 – 2020.....136

2.2.4. Uluslararası Mardin Bienali, 2010 – 2018.....142

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İŞLEVİNDEN ARINDIRILMIŞ MEKANLARDA GÜNCEL SERGİLEMELER: KALICI VE GEÇİCİ MEKAN KULLANIMI

3.1. Kalıcı Mekansal Dönüştürmeler.....153

3.1.1 Tarihi Yapılarda Güncel Sergilemeler.....156

3.1.2. Endüstriyel Yapılarda Güncel Sergilemeler.....169

3.1.3. Kişisel Konutlarda Güncel Sergilemeler 179

3.1.4. Kurumsal Yapılarda Güncel Sergilemeler 187

3.1.5. Sanatçı İnisiyatifleri ve Alternatif Sergi Mekanları 196

3.2. Geçici Mekansal Dönüştürmeler 207

SONUÇ 219

KAYNAKÇA 226

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: 1889, Paris Dünya Fuarı, Tütün Pavyonu 10
Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10,S.2, 2015, s.236

Resim 2: Mühendishane-i Berri Hümayun Topçu Sınıfı 14
SALT Araştırma Vasıf Kortun Arşivi
https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/100263

Resim 3: Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ve ilk öğrencileri 20
Ön sırada oturanlar: Salvator Valeri, Leonardo de Mango, Osman Hamdi Bey, Oskan Efendi ve Joseph Warnia Zarzecki
Thalasso A.: **Ottoman Art: The Painters of Turkey,**
Mas Matbaacılık, İstanbul, 2008, s.42.

Resim 4: 1851 Londra Dünya Fuarı Osmanlı Pavyonu 23
Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10, S.2, 2015, s.229

Resim 5: 1863 İstanbul Sergi-i Umumi-i Osmani Sergi Binası 24
Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10, S.2, 2015,s.230

Resim 6: 1900 Paris Dünya Fuarı, Türk Pavyonu 25
Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10, S.2, 2015, s.23

Resim 7: Galatasaray Sergisi'nden görünüm 49
Sanayi-i Nefise, Adnan Çoker Arşivi
https://core.ac.uk/download/pdf/38318329.pdf

Resim 8: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 53
1931 yılındaki dördüncü sergisinde sanatçılar
Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.77

Resim 9: d Grubu'nun birinci sergisinin açılış gününde 55
Mimoza Şapka Mağazası önünde sanatçılar
Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.78

Resim 10: Güzel Sanatlar Akademisi önünde bir 59
öğrenci grubu, 1927, Arkitekt Dergisi, 1932, S.4 (16), s.54

Resim 11: Güzel Sanatlar Akademisi'nde 13. sergide 61
Nurullah Berk Hasan Ali Yücel'le konuşurken
Mehmet Üstünipek, "1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler", **Türkiye'de Sanat**, 1999,s.48

Resim 12: Galeri İsmail Oygar'da d Grubu sergisi açılışı 70
Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.82

Resim 13: Maya Sanat Galerisi 71
Sadi Diren'in sergi açılışı, 1953,
SALT Araştırma Yusuf Taktak Arşivi
https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/196614

Resim 14: Helikon Galerisi'nde 73
Hasan Kaptan'ın resim sergisi açılışında ziyaretçiler, 1953
http://ecevityazilari.org/items/show/366

Resim 15: 1. Uluslararası İstanbul Bienali 95
Markus Lüpertz, *Saraydan Kız Kaçırma*
1987, Aya İrini
Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları**
1987 – 2003, Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Resim 16: 1. Uluslararası İstanbul Bienali 96
Michelangelo Pistoletto, *Adamın Sırtı,* 1987, Aya İrini
Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları**
1987 – 2003, Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Resim 17: 2. Uluslararası İstanbul Bienali 98
Richard Long, Süleymaniye İmareti İçin Enstelasyon,
1989 SALT Araştırma, Nilgün Özayten Arşivi

Resim 18: Yeniden İşlevlendirilmeden önce 101
Feshane Binası, 1990
SALT Araştırma, Vasıf Kortun Kişisel Arşivi
Vasıf Kortun, **20,** SALT / Garanti Kültür A.Ş.,
Creative Commons, İstanbul, 2018,s.31

Resim 19: 5. Uluslararası İstanbul Bienali 104
Carl Michael von Hausswolf, *Avrupalılaştırıcı/Asyalılaştırıcı*,
1997, Haydarpaşa Garı
https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararasi-istanbul-bienali

Resim 20: 9. Uluslararası İstanbul Bienali 108
Gruppo A12, *Istanbul – Macenta,* 2005,
Deniz Palas Apartmanı, Fotoğraf: Serkan Taycan
https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/9-uluslararasi-istanbul-bienali

Resim 21: 9. Uluslararası İstanbul Bienali 110
Pavel Büchler, *The Castle (Plain English) [Şato Sade İngilizce)],* 2005, Tütün Deposu,
Vasıf Kortun Kişisel Arşivi,
Vasıf Kortun, **20,** SALT / GarantiKültür A.Ş.,
Creative Commons, İstanbul, 2018, s.111

Resim 22: 9. Uluslararası İstanbul Bienali 110
Erik Göngrich, *New Istanbul [Yeni İstanbul*],
Antrepo No:5, 2005
Vasıf Kortun Kişisel Arşivi, Vasıf Kortun,
20, SALT / Garanti Kültür A.Ş., Creative Commons,
İstanbul, 2018, s.114

Resim 23: 11. Uluslararası İstanbul Bienali 113
decolonizing.ps, *Geri Dönüşler, Mekan Gezisi,* 2009
Feriköy Rum Okulu Fotoğraf: Natalie Barki
https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/11-uluslararasi-istanbul-bienali

Resim 24: 13. İstanbul Bienali , Ayşe Erkmen, *kütkütküt* 117
2003, Antrepo No:3
13. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, s.62

Resim 25: 15. İstanbul Bienali 121
Olaf Metzel, *Toplama Merkezi,* 1992 / 2017
Özel Galata Rum İlköğretim Okulu
15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, YKY, 2017, s.263

Resim 26: Asmalı Mescit Apt., 2017 123
İsmail Eğler, The House Üzerine: Maddeye Temas ile Açığa Çıkan Yoğunluk Anları, Fotoğraf: İsmail Eğler
TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 41: Ev,
Ankara, 2018, s.30

Resim 27: 15. İstanbul Bienali, Yoğunluk, *The House,* 123
İsmail Eğler, The House Üzerine: Maddeye Temas ile Açığa Çıkan Yoğunluk Anları, Fotoğraf: İsmail Eğler
TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 41: Ev, Ankara, 2018, s.31

Resim 28: 15. İstanbul Bienali 124
Mahmoud Khaled, *Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi İçin Tasarı* 2017, A.R.K. Kültür,
15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, YKY, 2017, s.235

Resim 29: 16. İstanbul Bienali 126
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi penceresinden Seda Yavuz, Yerleşmeksizin İçinde Olmak, 2019

Resim 30: Sinopale mekanlarından Tarihi Sinop Cezaevi, 2012 131
http://sinopbiennial.org/?p=158

Resim 31: Sinopale mekanlarından Hal pazar yeri, 2019 135
http://sinopbiennial.org/?p=158

Resim 32: 1. Uluslararası Çanakkale Bienali, ...137
Eski Ermeni Kilisesi, 2008
https://www.canakkalebienali.com/1-canakkale-bienali/#gallery-4

Resim 33: 3. Uluslararası Çanakkale Bienali 138
Bienal ana mekanı Eski Otogar genel görünümü, 2012
https://www.canakkalebienali.com/3-canakkalebienali/#gallery2

Resim 34: 4. Uluslararası Çanakkale Bienali 140
Taswir Project, 2014, MAHAL
https://www.canakkalebienali.com/mekanlar/#makan-4-4

Resim 35: 4. Mardin Bienali, İhsan Oturmak, *Sokağın Zoru* 145
Curatorial Issues in Public Space in Turkey After the 1980s, **Yeditepe University Department of Arts Management,** Master's Thesis, İstanbul, 2019 s.88

Resim 36: 1. Uluslararası İstanbul Bienali 159
Aya İrini genel görünüm, 1987
Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Resim 37: **"**K.E.K Sever Misiniz?" sergisi açılış konuşması 161
Kadın Eserleri Kütüphanesi Bahçesi, 2018,
Fotoğraf: Elif Kahveci

Resim 38: "K.E.K. Sever Misiniz?" sergisinden detay 162
Kadın Eserleri Kütüphanesi, 2018, Fotoğraf: Elif Kahveci

Resim 39: 15. İstanbul Bienali, ...165
Stephen G. Rhoses, *Wilkommen Varsayımı: Ya da Özel Mülkiyetsizlik ve Ahbaplar,* 2017
Küçük Mustafa Paşa Hamamı
15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, YKY, 2017, s.295

Resim 40: Tophane-i Amire, dönüşüm öncesi 167
iç ve dış mekan görüntüsü
Banu Pekol, **İstanbul'da Yeni İşlevlerinde Kullanılan Tarihi Yapıların Üslup Sorunsalı**,
İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s.329

Resim 41: BASE sergi görüntüsü, 2020, Tophane-i Amire.....169

Resim 42: 3. Uluslararası İstanbul Bienali 173
Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye,* 1992, Feshane
Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Resim 43: İstanbul Modern Müzesi'nin dönüşümünden 176
önceki ve sonraki hali
Fotoğraf: Muammer Yanmaz, 2002 (üst)
Fotoğraf: Özge Öztürk, 2014 (alt)
Özge Öztürk, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2014, s.92

Resim 44: Kapı Çalana Açılır, Daphne Wright, *Aygır,* 2017, Abdülmecit Efendi Köşkü https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/kapi-calana-acilir 181

Resim 45: 13. Sharjah Bienali, Abud Efendi Konağı spor salonundan sergi görüntüsü, 2017 Fotoğraf: Ece Şıranur 184

Resim 46: Perili Köşk, İstanbul Rumelihisarı SALT Araştırma M. Eren Çalıkoğlu Arşivi https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206330 185

Resim 47: Perili Köşk Borusan Contemporary, iç mekan görüntüsü https://www.borusancontemporary.com/tr/guncel-sergiler_12 185

Resim 48: Pera Müzesi'ne dönüşmeden önce Hotel Bristol https://blog.peramuzesi.org.tr/about-us/ 190

Resim 49: SALT Galata dönüşüm geçirmeden önce Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası, Karaköy SALT Araştırma Osmanlı Bankası Arşivi https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/3379 192

Resim 50: "Orada Her Kimse" sergi görünümü 2020, SALT Galata -1. kat, Fotoğraf: Ece Şıranur 193

Resim 51: Ortaköy Yetimhanesi dıştan görünüm 194

Resim 52: "Ayakkabı Dükkanı" sergisi, Apartman Projesi, 1999 199
Solmaz Bunulday, **1975 – 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde "Toplu Sergiler" ve "Kavramsallaştırma",** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2008, s.233

Resim 53: Oda Projesi Sergi Mekanı ve Sanatçıları; 201
Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel,
22 Ocak 2000, İstanbul Galata,
http://odaprojesi.blogspot.com

Resim 54: İrfan Önürmen, "8 Yüz" Sergi görünümü 203
2008, İMÇ 5533
https://v3.arkitera.com/h25894-imcde-yeni-bir-sanat-hareketi-

Resim 55: Kentsel Bahçe Laboratuvarı 205
Pasajist Sergi Mekanı, 2011
https://www.pasaj.org/urban-garden-lab

Resim 56: Halep Pasajı içinden sergi görüntüleri 205
Pasajist Sergi Mekanı, 2011
https://www.pasaj.org/urban-garden-lab

Resim 57: Pasajist, İsmail'in Lokantası, ...206
2015, Tarlabaşı, Fotoğraf: Kim Johansson
https://kimjohansson.com/we_are_what_we_remember.html

Resim 58: Gustav Lejelind & Kim Johansson 206
Ne Hatırlıyorsak Oyuz, Pasajist, 2015, Tarlabaşı,
Fotoğraf: Kim Johansson
https://kimjohansson.com/we_are_what_we_remember.html

Resim 59: İstanbul Yaya Sergileri 2 210
Murat Şahinler, Fuat Şahinler, Ayten Başdemir,
Yakup Çetinkaya ile birlikte, *Bu da Geçer Ya hu*
2005, Karaköy Katlı Otopark
https://twitter.com/fahmethilmi/status/662743621838344192/photo/2

Resim 60: 8. İstanbul Bienali, Doris Salcedo, *Untitled* 211
2003, Yemenciler Caddesi No.66, Perşembe Pazarı Karaköy
Fotoğraf: Muammer Yanmaz
https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce

Resim 61: 14. İstanbul Bienali 212
Cevdet Erek, *Bir Ritim Mekanı – Otopark*, 2015
Fotoğraf: Sahir Uğur Eren
http://14b.iksv.org/works.asp?id=13

Resim 62: 14. İstanbul Bienali, Özgül Arslan, *"Maruz"* 213
2015, Kadıköy Kurbağalıdere, Maruz
Enstalasyon Dökümanter Sergi Projesi

Resim 63: 14. İstanbul Bienali, Özgül Arslan, *"Maruz"* 214
2015, Kadıköy Kurbağalıdere, Maruz
Enstalasyon Dökümanter Sergi Projesi

Resim 64: Nermin Er, *Tek Göz Oda,* Yanköşe 215
2017, Kabataş, Fotoğraf: Cemal Emden
http://www.yankose.org/tek-goz-oda.html

Resim 65: Burak Delier, *Maya,* 2020, Ek Biç Ye İç 216
http://www.protocinema.org/tr/exhibitions/a-few-in-many-places

KISALTMALAR LİSTESİ

AB : Avrupa Birliği

A.e. : Aynı eser

a.g.e. : Adı geçen eser

A.K.M. : Atatürk Kültür Merkezi

AKP : Adalet ve Kalkınma Partisi

bkz. : Bakınız

C. : Cilt

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

İ.K.S.V. : İstanbul Kültür Sanat Vakfı

İ.M.Ç. : İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

K.E.K. : Kadın Eserleri Kütüphanesi

K.S.A.U.M. : Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi

M.S.G.S.Ü. : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

s. : Sayfa / sayfalar

S. : Sayı

S.E.S. : Silahtarağa Elektrik Santrali

T.B.M.M. : Türkiye Büyük Millet Meclisi

v.b. : ve bunun gibi

v.d. : ve diğerleri

GİRİŞ

Tezin ana konusunu, işlevsel açıdan dönemin şartlarına ve gereksinimlerine ayak uyduramayan tarihi, endüstriyel, kişisel konut ve kurumsal yapıların "işlevinden arındırılarak" sergi mekanlarına geçici ya da kalıcı şekilde dönüştürülmesi ve bu dönüşümlerin anlam bağlamında sergilemelere ve sergi mekanlarına olan katkılarının araştırılması oluşturacaktır. *Arınmasını sağlamak*, *temizlemek* anlamlarına gelen "arındırmak" sözcüğü tezde, işlevsizleşmiş / tirilmiş mekanların sanatsal bağlamda, kavramsal olarak dönüştürülmesini nitelemek amacıyla kullanılacaktır. Tez 3 bölümden oluşup, her bölümde belli bir dönemin sanatsal gelişimi ve kültür politikaları detaylı şekilde incelenerek, günümüze gelene kadar sergileme fikrinin geçirdiği değişim üzerinden sergileme mekanları çözümlenecektir.

Tezin ilk bölümünde, Osmanlı'da Batılılaşma Dönemi'nden Türkiye'nin 1980 Dönemi'ne kadar yaşanan sanatsal dönüşüm ve sergiler için kullanılan mekanlar, kültür – sanat alanında önemli kırılmaların yaşandığı dönemlere göre anlatılacaktır. Sergileme mekanları dönemin siyasi ve sosyal gelişmelerine göre çözümlenecek, döneme hakim olan kültür – sanat politikaları incelenecektir.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki sanat ortamı ve sanatla ilgili faaliyetleri o dönemin padişahlarının sanat hakkındaki tutum ve davranışlarından ayrı düşünülemeyeceğinden, tezin birinci bölümünde detaylıca bahsedilecek olan Osmanlı Devleti'ndeki sergileme fikrinin gelişimi, padişahların sanat adına getirdikleri yenilikler üzerinden anlatılacaktır.

Osmanlı Devleti'nde, Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen sürede sergileme fikrinin nasıl bir değişim geçirdiği ve sergileme mekanlarının dönemin siyasi ve sosyal gelişmelerine göre gösterdiği artış, tezin birinci bölümünde ilk sergiler üzerinden anlatılacaktır.

19. yüzyılın ortaları, resim sanatına olan ilgilinin yoğun olmasına rağmen düzenlenen sergi sayısının az olduğu bir hazırlık süreci gibi geçmiştir. Yüzyılın sonuna yaklaştıkça, Osmanlı Devleti'nde güzel sanatların ve sergileme fikrinin gelişmesi ve sanatın kurumsallaşmasında en etkili kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla başlayan süreç ve Pera Bölgesi'nin bir sanat merkezi haline gelmesi, sergilerin çoğalmasında belirgin bir rol oynamıştır. Tezin ilk bölümünde, sergileme fikri ve sergileme mekanlarının gelişimi açısından seçilen örneklerden bahsedilecektir.

Pera Bölgesi ve Pera'da düzenlenen ilk sergilerden örnekler de birinci bölümde detaylıca anlatılacaktır. Özellikle farklı işlevdeki mekanların bu dönemde sergilemeler için kullanılmış olması, günümüzde de hala tercih edilen bir sergileme fikri olması açısından önemli bulunmuştur. Bir dönem İstanbul'un sanat merkezi olması ve ilk sergilerin incelenebilmesi açısından önemli bir bölge olan Pera ve aynı dönemlerde Paris'in sanat merkezi olan Montmartre bölgesinde yaşanan gelişmeler ortak bir paydada buluşturulacak ve tezin ilk bölümünde bu karşılaştırmaya yer verilecektir.

Birinci bölümde, Cumhuriyet'e geçiş döneminde etkin rol oynamış, Cumhuriyet Dönemi'ndeki önemli temsilcileri etkisi altında bırakmış 1914 Kuşağı ve Türk sanatına yaptıkları katkılardan bahsedilecek, Cumhuriyet sonrasından 1970'li yıllara kadar değişen kültür sanat politikaları üzerinde durulacaktır. Değişen kültür sanat politikalarıyla gelişen, sayıca artan veya tam tersi kapanan sergileme mekanları ve döneme hakim olan sergileme fikri açıklanacaktır. Çok Partili Dönem'e geçişle beraber Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren görülen kültür, sanat ve eğitim alanındaki girişimlerin önce yavaşlatılması ve daha sonra durdurulması; sanat, sanatçı ve sergileme mekanları açısından incelenecektir.

Bu yıllarda devletten özerkleşen ve bireysel olanaklarla kendini yetiştirmeye çalışan sanatçıların belirledikleri ilkeler doğrultusunda bir araya gelerek gruplaşması Cumhuriyet Dönemi sanatçı gruplarını oluşturmuştur. Birinci bölümde bu sanatçı gruplarının sergileme fikri adına getirdikleri yeniliklerden, sergileme mekanlarının çeşitlenmesindeki rollerinden bahsedilecektir.

1950'li yıllarda Türkiye'de sanatçının konumunun değişmesiyle başlayan bireycilik anlayışı, bu dönemden itibaren daha çok kişisel sergilerin açılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde görülen ve özellikle 1970'lerden itibaren en parlak dönemini yaşayan özel galerilerin yaygınlaşması ve sergileme mekanlarının çeşitlenmesi birinci bölümde işlenen konulardan olacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ilk olarak 1980'lerdeki kültür sanat politikaları ve bu politikalarla değişen sergileme fikri ele alınacaktır. 1980'li yıllara gelene kadar sanat ortamını şekillendiren ve sergileme mekanı olarak kullanılan müze, galeri, vb. kurumlardan bahsedilecektir. Yine bu bölümde, döneme hakim olan sergileme fikrinden ve bu yeni eğilimlerle oluşturulmuş sergilerden bahsedilerek, Türkiye'de süregelmiş sergileme anlayışını değiştiren örnekler üzerinde durulacaktır. Türkiye'de 1990'larda gündeme gelen "alternatif sergi mekanları" bienal sergileri üzerinden incelenecek, konuyla bağlantılı olan; İstanbul, Çanakkale, Sinop ve Mardin Bienallerinde, sergilemelerle işlevinden arındırılmış ve sergileme mekanına dönüştürülmüş yapılar incelenecektir.

Kamusal ve sivil yapıların sergileme mekanına dönüştürülerek kavramsal çerçevede işlevinden arındırılması ve anlam bağlamında sergilemelere olan katkılarının araştırılması, üçüncü ve son bölümün konusunu oluşturacaktır. İşlevinden arındırma ve yeniden işlevlendirme kavramları açıklanarak, kalıcı mekansal dönüşüm ve geçici mekansal dönüşüm geçirmiş yapılar kategorize edilerek örnekler üzerinden incelenecektir. İstanbul ve Anadolu'nun birçok şehrinde bulunan tarihi yapılardan, bir anı nesnesi oluşturma amacıyla kağıt, halı, kumaş vb. müzesine dönüştürülen örnekler konu dışı bırakılacak, güncel sanat sergileri ile işlevinden arındırılmış mekanlar konuya dahil edilecektir. Tezin konusu kurumsallaştırılan sergileri kapsayacak, bitmiş işlerin sergilenmesine odaklanacaktır.

Sonuç bölümünde işlevinden arındırılarak dönüştürülmüş mekanlardaki sergilemelerin olumlu ve olumsuz sonuçları tartışılacak, sergilemeye ve eser – mekan – izleyici üçgeni arasındaki iletişime dair nasıl bir fark oluştuğu konusu üzerinde durulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BATILILAŞMA DÖNEMİ'NDEN 1980'LERE: KÜLTÜR POLİTİKALARI VE SERGİLEMELER

Batılı tarzda resim Osmanlı Devleti'ne girmeden önce resimle ilgili çalışmalar; minyatür, tezhib, kalem işi, çini ve bunların çeşitli mimari ve malzeme üzerine türlü tekniklerle uygulanması ile sınırlıydı. Osmanlı'da resim anlayışı, Batılı tarzda resimler gibi halka teşhir edilme anlayışından uzak, perspektif ve ışık – gölge gibi ögelerden habersiz, genellikle saray ve konakların duvarlarında asılı, halkın göremeyeceği yerlerde sergilenen bir sanat dalıydı.

Minyatür, hem süsleme maksadıyla yapıldığı, hem de tekniği icabı bir yüzey sanatı olarak uygulanabildiğinden, öğretim alanında kendisine yer bulamamıştır. Bu nedenledir ki perspektif, ışık – gölge ve valörü olmayan minyatür, okullarda öğretilse bile, bir eşyayı ya da tabiatı doğru şekilde ifade edebilmesi mümkün olamayan bir sanat dalı olarak kalmıştır.[1] Oysa ki Batılı tarzda resim sadece sanat için yapılmayan, doğayı olduğu gibi, doğru şekilde gösterebilen bir anlayışa sahip olduğundan, her zaman öğretim hayatının ayrılmaz bir parçası olmayı başarmıştır.

Fatih Sultan Mehmet'in (1451 – 1481) İtalyan ressam Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet edip portresini yaptırması ve Topkapı Sarayı'nın duvarlarını Rönesans üslubunda fresklerle süsletmesi gibi Fatih dönemi örnekleriyle başlayan ve 19. yüzyıl Tanzimat Dönemi'ne kadar geçen süreç, Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya dönmesini aşamalı olarak görebileceğimiz bir süreçtir.

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşma Hareketi ile ilk olarak, 16. yüzyıla kadar süregelmiş yükseliş devrinin, yüzyılın sonlarına doğru

[1] Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İş Bankası Kültür Yayınları , Birinci Baskı, İstanbul, 1971, s.321.

gösterdiği kötü gidişatı durdurmak amaç edinilmiştir. Sanatsal açıdan bakıldığında ise Batılılaşma Hareketi, imparatorluk tarihinin belli bir döneminde kendinden daha gelişmiş durumda olan ülkelerin bilgilerinden yararlanmak için seçmiş olduğu bir hedef görevi görmüştür. Bununla birlikte bu hareket, yönetimin başındaki padişahların kişiliği, düşünce tarzı, dünya görüşü ve yönetim gücü ile sıkı bir bağlılık içinde şekillenmiştir.

18. yüzyılın başları Osmanlı Devleti'nin kendine özgü kültürel varlığına Batı'dan gelen dış etkilerin de dahil olduğu bir dönemdir. Matbaa ile tanışan Osmanlı Devleti, "Lale Devri" diye anılan bu devirde eskiye nazaran değişmiş, eğlenceye ve zevke önem veren insanların yaşadığı bir yer olmaya başlamıştır. Değişen sosyal hayatın bir getirisi olarak dini ve sosyal yapılardan farklı olarak; köşkler, kasırlar ve bahçeler inşa edilmeye başlanmıştır.

III. Ahmed Dönemi'nde Türk elçisi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi kalabalık bir heyetin başında, 1720 yılında Paris'e gitmiş, döndüğü zaman ise orada gördüğü sarayları, köşkleri ve bahçeleri detaylıca anlattığı bir serafetname kaleme almıştır. 1737 yılında İbrahim Müteferrika matbaasında basılan "Paris Serafetnamesi" sayesinde bu yıllarda yalnızca yüksek makamlı kişiler değil, bu kitabı okuyan halktan insanlar da Batı mimarisi ve sanatı hakkında bilgi sahibi olabilmişlerdir. Kitapta Paris'in sadece mimarisinden bahsedilmemiş, eğlence ve sanat hayatına da yer verilmiştir.

18. yüzyıl Osmanlı Devleti genel bir perspektifle incelendiğinde Batı'nın etkisi en çok mimari ve dekorasyonda kendini göstermiştir. Batı ile ilişkiler arttıkça Batı'nın Osmanlı'daki etki alanı da ona göre genişlemiş ve zaman içerisinde sanat yönüne de etki etmiştir.[2]

Yüzyılın ilerleyen zamanlarında Osmanlı Devleti, Batı'dan faydalanarak askerlik alanında yenilikler yapmak isterken, ona bu yolda yardım eden Batılı devletler kültürel anlamda da Osmanlı ile iletişim içine girmiştir. Batılı devlet adamlarının ve sanatçıların Osmanlı Devleti'ne geliş gidişlerinin artması, ıslahat hareketleriyle

[2] **A.e**., s.6.

batılılaşmaya çalışan devlet için genellikle faydalı olmuştur. 1784 yılında Fransız elçisi olarak İstanbul'da göreve başlayan, 1792 yılına kadar burada kalan ve kendisi de bir ressam olan Choiseul Gouffier'nin İstanbul'a bir takım sanatçılar getirişi, onlarla görüşen Türklerin Batı resmi hakkında fikir edinmelerini sağlamıştır.[3] Gouffier ve onun gibi bir çok sanatsever kimse, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı'ya gelmiş ve sanat anlamında Batı ile yoğun bir kültür alışverişi yaşanmıştır.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki sanat ortamını ve sanat ile ilgili faaliyetlerini o dönemdeki padişahların sanatla ilgili tutum ve davranışlarından ayrı düşünmek imkansızdır.

Batıya yönelen Osmanlı sarayının, sanata ilgisi doğrultusunda gelişen ortamda, Osmanlı padişahları ve paşaları da resimle ilgilenmeye başlamışlardır. Sultanların kendi portrelerini yaptırmalarıyla başlayan bu ilgi, zaman içinde saray erkanından diğer kişilerin de portre yaptırmaya yönelmeleri ve sonrasında da resim satın alarak evlerini donatmaya koyulmalarıyla gelişmiştir.[3]

Sanayi-i Nefise'nin açılmasından çok daha evvel, Türk resminde Batı etkileri III. Selim Dönemi'nden itibaren görülmeye başlanmıştır. 18. yüzyılın sonunda, Sultan III. Selim Dönemi'nde (1789 - 1807), batıyı daha yakından tanıyabilme amacı güden bir düşünce yapısıyla Avrupa'ya ilk kez sürekli elçiler gönderilmeye başlanmıştır. Bu dönemde ülkeye gelen Avrupalıların büyük bir kısmını elçiler ve yanlarında getirdikleri sanatçılar oluşturmuştur. Avrupa başkentlerine gönderilen ve Avrupa ülkelerinden İstanbul'a gelen elçiler, kültürel gelişime ön ayak olmuşlardır. Resmin bir ders olarak okul programlarına ilk defa alınışı da yine III. Selim zamanında meydana gelen ve Osmanlı resminin gelişmesinde rol oynayan en büyük faktörlerden biri olmuştur. Bu dönemde Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane'nin öğretim programlarına resim dersi eklenmiştir.

1808 yılında tahta geçen II. Mahmut'ta, III. Selim gibi yenilik hareketlerini yürütmeye ve daha önce yapılanların üzerine yenilerini eklemeye gayret ederek,

[3] **A.e.**, s.15.

imparatorluğu Batı medeniyetine yaklaştırmaya çalışmıştır. Ressamlığın ve resmin prestijli bir yere gelmesi II. Mahmut'tan itibaren; sultanların kendi resimlerini yaptırmaya başlamaları, özel saray ressamlarının tutulması, Avrupa'dan resim satın alınıp gönderilmeye başlanması, evlerin ve sarayların duvarlarında satın alınan resimleri sergileme alışkanlığının başlaması ve resim akademilerinin kurulup sergilerin düzenlenmesi gibi olayların ışığında gelişmiştir.

Askeri Tıbbiye ve Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane, II. Mahmut zamanında kurulmuş ve bu okullarda eğitim gören öğrenciler ilk defa Avrupa'ya gönderilmiştir. Önceleri Avrupa'nın Viyana, Berlin, Paris ve Londra gibi başkentlerine öğrenci gönderilirken, daha sonra merkez haline gelen Paris'te, öğrencilerin daha iyi eğitim alabilmeleri için, 1861'de Mekteb-i Osmani açılmıştır.[4] Mühendishane ve Harbiye'den mezun olup, geleneksel resim sanatımız olan minyatürden, batılı anlamdaki tuval resmine geçişi sağlayan ve Avrupa'ya gönderilen yetenekli öğrencilerden bazıları; Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf'tur. Bunu takip eden yıllarda ise Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit de Avrupa'ya öğrenim için giden asker ressamlarımızdan olmuştur.

II. Mahmut, Osmanlı sanat anlayışının geliştiği ve belki de ilk sergileme fikrinin baş gösterdiği öncü bir harekette bulunmuş, Rupen Manas adında Kayseri kökenli bir Ermeni olan ressama portresini yaptırıp devlet dairelerine astırmıştır. Batılı hükümdarların devlet dairelerine asılmak üzere resimlerini yaptırdıkları bilinse de Osmanlı'da II. Mahmut'a kadar bu geleneği hayata geçiren başka bir padişah olmamıştır. Bu döneme kadar minyatür sanatçıları binlerce insan figürü yapmış olsalar da bunlar hiç bir yerde sergilenmemiş, kitap aralarında kalmıştır. II. Mahmut ise resim sanatını kitapların arasından ya da sadece padişahın erişebileceği saray odalarından

[4] Aytül Papila, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkardığı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", **Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,** S.1, Ankara, 2008, s.121.

dışarı çıkarmış, halkın da görebileceği bir devlet dairesine yerleştirmiştir. Bu olay Osmanlı Devleti'ndeki sergileme fikrinin somut şekildeki ilk örneğini oluşturmuştur.

Bunu izleyen Sultan Abdülmecit Dönemi'nde (1839 – 1861) de resim sanatına duyulan ilgi devam etmiştir. 1840 yılında Abdülmecit'in davetlisi olarak saraya gelen batılı ressamlardan Wilkie, padişahın bir portresini yapmıştır. Bizzat kendisi de resim sanatıyla uğraşan ve resme oldukça ilgi duyan padişah, hem yabancı ressamlarla hem de yerli ressamlarla çalışmıştır. Yerli sanatçılara padişahların portrelerinin bulunduğu albümler hazırlatmış, İstanbul'a gelen heykeltıraş Fuller'e bir heykelini yaptırmış, döneminin önemli sanatçılarından ressam Ayvazovski ve Guillemet'yi sarayında himaye ederek bir çok yapıt vermelerine olanak sağlamıştır.

Abdülmecit'in son zamanlarında, özellikle Abdülaziz devrinden itibaren, yerli ressamlardan Batılı tarzda yağlı boya ve sulu boya resimler yapanlar görülmeye başlanmıştır. Türk ressamlar için resim yapmak artık bir ifade şekli ve içinde sanat endişesi barındıran bir meseleye dönüşmüş, Batılı ressamların çalışmalarını görmek suretiyle perspektifli resmi tanıma ve onu kabullenme devresinin bitmiş olduğu kabul edilmiştir.[5]

Saray tarafından desteklenen sanatsal gelişmelerin hemen ardından batılı anlamda sergi hareketlerinin ilki 28 Aralık 1845 tarihinde sarayda gerçekleşmiştir. Mustafa Cezar'ın "Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi" başlıklı eserinde, Başbakanlık arşivindeki araştırmalarından elde ettiği bir bilgiye göre Osmanlı Devleti'ndeki ilk serginin Abdülmecit döneminde açıldığı öne sürülmüştür. 1845 tarihli bu sergiden; Oreker adlı Avusturyalı bir ressamın, manzara resimlerini konu alan eserlerini, sergi işlerinden anlayan bir kişi ile birlikte sarayda padişaha sunduğundan bahsedilmiştir. Bu bilgi doğrultusunda Osmanlı Devleti'ndeki ilk serginin sarayda tertiplendiğini söylemek mümkün olmuştur.

[5] Mustafa Cezar, **a.g.e.,** s.67.

Abdülmecit Dönemi'nin bir diğer önemli sergisi ise gene kamuya açık olmamakla birlikte, 23 Kasım 1859 yılında Avusturya Elçiliği aracılığıyla Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun büyük salonunda düzenlenmiştir. Avusturyalı bir ressam olan Schoeftt'nin resimlerinden oluşan bu sergi Abdülmecit tarafından ilgiyle karşılanmıştır.[6]

Tanzimat Dönemi'nin ikinci padişahı Abdülaziz (1861 – 1876), ağabeyi Sultan Abdülmecit gibi güzel sanatlara karşı ilgili bir padişahtır.

Abdülaziz, III. Napoleon'un daveti üzerine 1867 tarihli Paris Dünya Fuarı'nın açılışına gitmiş ve Osmanlı hanedanında savaş dışında bir sebeple imparatorluk sınırları dışına çıkan ilk padişah olmuştur. Sergiye son derece özenle hazırlanan Osmanlı Devleti; tarım ürünleri, sanayi mamulleri gibi ürünlerin yanı sıra sanat değeri taşıyan eşyaları da sergilemiştir.

Resim 1: 1889, Paris Dünya Fuarı, Tütün Pavyonu



Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10,S.2, 2015, s.236

[6] Fatma Müesser Tepeci, **İstanbul Sanat Sergileri**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s.12.

Sergide ilgi uyandıran pavyonlardan biri olan Türk pavyonunda; üzerine padişahın resmi işlenmiş kadife bir kumaş, o zamanlar fotoğraf dükkanları Pera'da, Posta Sokak girişindeki 417 numaralı binada[7] bulunan, dönemin en önemli İstanbul fotoğrafçısı Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş İstanbul manzaraları ve özellikle Türk silahları büyük ilgi toplamıştır. Her zaman batılı düşünce tarzına sahip olan padişah, özellikle Paris'te katıldığı bu sanat fuarından sonra, Osmanlı sanat dallarına büsbütün Avrupalı bir etki kazandırmak istemiştir.

İstanbul'daki ilk özel resim akademisi 1874 yılında, Abdülaziz'in ressamı Fransız sanatçı Guillemet tarafından açılmıştır. Toplumun beğeni ve ilgisini kazanan bu ilk özel atölyeyi zaman içerisinde Türk sanatçıların açtığı resim atölyeleri takip etmiştir. Yerli ve yabancı sanatçılar tarafından işletilen bu ilk resim atölyeleri, 1883 yılında açılacak olan Sanay-i Nefise Mektebi'ne kadar İstanbullu sanatseverlerin uyanan resim yapma arzusuna cevap vermeye çalışmıştır.[8]

Padişah'ın da desteğiyle Guillemet tarafından açılan ilk özel resim akademisi, Pera'nın tam merkezinde, Frenk mahallesinin en işlek caddelerinden olan Kalyoncu Kulluk'ta açılmıştır. Akademiye ilk kayıt olan öğrenciler arasında, uzun yıllardır Paris'te yaşayan ve döneminde Avrupalı Oryantalist ressamlar arasında kendilerine iyi birer yer edinmiş Ermeni Sarkis Diranyan ile tüm Pera'nin yakından tanıdığı önemli tenor – ressam ağabeyi Civanyan sayılmalıdır.[9]

Sultan Abdülaziz'in Türk resim sanatının gelişimi adına yapmış olduğu büyük adımlardan biri de önce Seyid Bey'i sonra da Ahmet Ali Bey'i (Şeker Ahmet Paşa) resim öğrenimi için Avrupa'ya göndermiş olmasıdır. Guillemet Akademisi'nin

[7] Seza Sinanlar, **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844 – 1916**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2008, s.82.
[8] Halil Özyiğit, "Pierre Desire Guillemet'nin İlk Özel Resim Atölyesi ve Osmanlı Devleti'nde Sanat Eğitimine Katkısı", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.14, Bingöl, 2017, s.2.
[9] Adolphe Thalasso, **Ottoman Art: The Painters of Turkey,** Mas Matbaacılık, İstanbul, 2008, s.30.

açıldığı yıl, Paris'te Bonaparte sokağında bulunan Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (Ecole Des Beaux Arts) resim eğitimini tamamlayan Türk ressam Şeker Ahmet Paşa yurda dönmüş ve Osmanlı resminin modernleşmesi hareketinde etkin bir rol oynamıştır. Resim atölyelerinin ilk şeflerinden olan Gerome, Cabanel ve Pils gibi önemli Fransız ressamlardan ders almış olan Şeker Ahmet Paşa'nın Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde ilk Osmanlı sanat sergisini açması da uzun sürmemiştir.

Resmi seven ve resimden anlayan bir padişah olan Abdülaziz Dönemi'nde resimli dergi ve gazetelerin basılması, resim sergilerinin düzenlenmesi de tesadüf olmamıştır. Bu dönemde resmin halkın gözlerinin önüne serilmesi, gazete ve dergilerin resimli çıkmasıyla, resmin sanat olarak halka sunulması ise; ancak resim sergilerinin düzenlenmesi ile mümkün olmuştur.[10]

Abdülaziz'in bizzat ressamlıkla uğraşan bir hükümdar olması, resim sanatının gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Saraya bol bol resimler astıran, Avrupalı sanatçıların eserlerini getirten, Harbiye'ye resimler hediye eden ve resim sevgisinin yanında kendisi de bu sanat dalıyla uğraşan Abdülaziz'in oğlu halife Abdülmecit Efendi de resimle uğraşmıştır. Son şehzade Abdülmecit Efendi, büyük boyutlu tuvallerde saray yaşamını konu alan ve bu yıllarda Osmanlı hanedanını yansıtan resimler üretmiştir. Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde (1887 – 1909) saray koleksiyonuna oldukça fazla sayıda asker ressamların, Darüşşafakalıların ve daha sonra Sanay-i Nefise mezunlarının da yapıtları eklenmiştir.

Osmanlı Devleti'nin Batı etkisine karşı olan olumlu tutumu her geçen sene biraz daha artmıştır. Mimari ve mimariye bağlı dekorasyonda bir hayli erken hissedilen Batı etkisinden sonra, yıllar içindeki gelişmeler sonucunda başka bir sanat kolu olan "resim" ön plana çıkmıştır. Resim sanatı doğrudan doğruya Osmanlı sarayının isteği ve bu isteği geliştiren programlarıyla Osmanlı Devleti'nin sanat dalları arasına

[10] Mustafa Cezar, **a.g.e.,** s.106.

katılmıştır. Batılılaşma Hareketi, Osmanlı'da sanatı iyi yönde etkilemiş ve Batılı tarzda resim sanatı kendini Osmanlı resminde hissettirmeye başlamıştır.

Osmanlı Devleti resim bileşenleri üç kol üzerinden incelenebilir. Bunlar; sarayın konumu, askeri okullar ve Pera Bölgesi'dir. Bu üç bileşen zaman içerisinde hem ayrı ayrı gelişmiş hem de birbirlerine paralel olarak aynı amaca hizmet etmişlerdir. Bileşenler aynı paralelde, farklı kollarda ilerlemiş olsalar da, birlikte incelendiklerinde Osmanlı'da Batılı anlamda resmin gelişimine, bunun sonucunda Osmanlı Devleti'nde sergileme fikrinin doğuşuna ve ilk sergilerin açılmasına zemin hazırlamışlardır.

1.1. Türk Resim Sanatının Önemli Temsilcileri ve İlk Sergiler Üzerinden Osmanlı Devleti'nde Sergileme Fikrinin Gelişimi

1793 yılında askeri okullara resim dersinin eklenmesi, öğrencilerin erken yaşta resimle tanışmalarını ve resme kabiliyetli öğrencilerin keşfedilmesini sağlamıştır. Verilen resim derslerinin giderek yoğunlaşmasıyla resme yeteneği olan öğrenciler yurtdışına resim eğitimi almaları için gönderilmiştir. 1795 yılından sonra ise askeri okullardaki gençler modern eğitim sistemiyle eğitilmeye başlanmıştır.

Batılı anlamda gerçek sanat eğitiminin başlangıcı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu kabul ediliyor olsa da, askeri ve bazı sivil okulların bu sonuca ulaşırken çok önemli işlevleri olduğunu unutmamak gerekir.

18. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı Devleti; bilim, teknik, ekonomi ve askerlik alanlarında yeniden örgütlenme çalışmaları gerçekleştirmiştir. III. Selim Dönemi'nin kültürel alanda düzenleme çalışmaları ile ilgili olarak kurduğu bir kurum olan "Mühendishane-i Berri-i Hümayün" ün öğretim programına resim dersi eklenmiştir. Türk resim sanatının gelişim süreci içinde, askeri okulların ders programına eklenen resim dersi, batılı anlamda resim sanatının gelişmesine etki eden en önemli faktörlerden biri olmuştur.

1793 yılında Hasköy'de Humbarahane'nin yerine açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, askeri alanda bilimsel eğitimin gerekliliğini simgeleyen bir okul görevi görmüştür. 1793 tarihi, okulun müfredatına koyulan resim dersiyle beraber Türk resim sanatının başlangıcı olarak kabul edilmiştir. III. Selim bu okulu kurduğunda, gerçek anlamda Batı'ya yönelirken, desen ve perspektif dersine yer vermekle sanat tarihimizde önemle yer alacak bir biçimde ilerici bir adım atmıştır.[11] Mühendishane'de öğretilen resim dersi ile öğrencilere, sanat yönünden çok, topçuluk, istikhamcılık ve haritacılık gibi teknik bilgiler vermek amaçlanmıştır. İlk yağlı boya ressamlarımızın yetiştiği bu okullardan çıkan yetenekli öğrenciler Avrupa'ya resim eğitimine gönderilmiştir.

Resim 2 : Mühendishane-i Berri Hümayun Topçu Sınıfı



SALT Araştırma Vasıf Kortun Arşivi https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/100263

[11] Ahmet Kamil Gören, "Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", **Antik & Dekor**, S.37, İstanbul, 1996, s. 63

Askeri Tıbbiye ve Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane II. Mahmut zamanında kurulmuş ve bu okullarda eğitim gören öğrencilerden 12 tanesi, okullarda gereksinim duyulan öğretmenlerin iyi yetişebilmeleri için İngiltere'ye resim eğitimi almak için gönderilmiştir. Mühendishane ve Harbiye'den mezun olup, geleneksel resim sanatımız olan minyatürden, batılı anlamdaki tuval resmine geçişi sağlayan ve Avrupa'ya gönderilen yetenekli öğrenciler arasında; Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf vardır. Bunu takip eden yıllarda ise Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit de Avrupa'ya öğrenim için giden asker ressamlarımızdan olmuştur.

Mühendishane-i Berri-i Hümayun, Osmanlı Devleti'nde batılı tarzda resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştiği okuldur. Müfredata eklenen resim dersinin ardından resme yeteneği olan öğrenciler keşfedilmiş ve asker ressamlar, bir sanatçı grubu olarak varlık göstermişlerdir. Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane'ye öğrenci yetiştiren askeri orta okul ve liselerin öğrenim programlarına da resim dersi eklenerek, burada eğitim alan öğrencilerin daha genç yaşta resim eğitimi görmeleri mümkün kılınmıştır. Resim dersleri çok ciddi, programları ağır, öğretmenleri ise iyi yetişmiş, seçkin ve yetenekli kişilerden seçilmiştir. Ferik Selim Paşa ve askeri okullar bakanı Galip Paşa zamanında meydana gelen bu gelişmeler sonucunda Mühendishane ve Harbiye'de "Ressam Sınıfı" adı altında yeni bir sınıf kurulmuş, bu sınıftaki öğrenciler bu okullarda Batı'daki sanat akademileri öğrencileri gibi resim dersleri görerek yetişmişlerdir.[12] Tanzimat dönemi boyunca bu okullarda yetiştirilen öğrencilerin 1868 – 1869 yıllarında mezun olmasıyla Türkiye'de resim sanatı başlamıştır.

19. yüzyılın ortaları ve 20. yüzyıl başlarından itibaren batılı anlamda Türk resim sanatının oluşumunda büyük bir hareketlenme yaşanmıştır. Askeri okul çıkışlı ve Mühendishane'den mezun olmuş, Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilen ilk yağlı boya ressamı olarak ünlenen Ferik İbrahim Paşa (1815 – 1889), Harbiye'nin verdiği ilk mezunlardan olan Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf'tan sonra bu dönem

[12] Vakıf Bank Kültür ve Sanat Birim Müdürlüğü, "Asker Ressamlar Sergisi", **Katalog**, 1998, Ankara, s.4

içinde Avrupa'ya gönderilen sanatçılar içinde yer alan; Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmet Paşa'nın yurda dönmeleriyle resim sanatımızda yeni bir dönem başlamıştır.

1856 yılında Harbiye'de eğitimine devam eden Şeker Ahmet Paşa, resim yeteneği sayesinde 1861/1862 yıllarında Paris'e resim eğitimi alması için gönderilmiştir. Dönemin akademizmini temsil eden Gustave Boulanger (1824 - 1884) ve Jean Leon Gerome gibi ressamlardan eğitimler alarak Ecole des Beautx Arts'dan mezun olmuş ve yurda dönerek burada Tıbbiye Mektebi'nde resim hocalığı yapmıştır.

Şeker Ahmet Paşa'ya kadar serafetlerin salonlarında belli zümreler için sergiler düzenlendiği, Abdülmecit döneminde padişahın izlemesi için sarayda bir sergi düzenlendiği ve Sergi-i Osmani (1867) adıyla açılan sanayi ürünlerinin yer aldığı sergide sanat eserlerine de yer verildiği bilinmektedir. Ancak halka dönük, kapsamlı ilk serginin Şeker Ahmet Paşa tarafından açıldığı kabul edilir. 1873 yılında Kolağası olan Şeker Ahmet Paşa'nın, Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde açtığı, kendi eserleri ile dönem ressamlarının eserlerine yer verdiği resim sergisi, Türkiye'deki ilk resim sergisi olarak kabul edilmiştir.[13] Şeker Ahmet Paşa'nın bu sergiyi kurarken amaçladığı şey; başkentin tüm sanatçılarını, ırk ve mezhep gözetmeksizin bir araya getirmek olmuştur. Sanatçı ikinci sergisini ertesi yıl, Çemberlitaş Darülfunun Binası'nda, üçüncü ve son sergisini de Beyoğlu'nda Passage Orient'de Pera Palas'ta açmıştır.[14] Bahsedilen sergilerdeki başarılarından ötürü Sultan Abdülaziz kendisini yaveri olarak yanına almış, bu hareketiyle resme verdiği önemi ve sanatçılara duyduğu takdiri bir kere daha göstermiştir. Şeker Ahmet Paşa yaverliğe terfi etmesinden sonra Abdülaziz'in emriyle Paris'te ders aldığı hocalarıyla iletişime geçmiş, Avrupa'nın tanınmış ressamlarının eserlerini satın almıştır. İstanbul'a getirilen bu eserler sarayda kendisinin uygun bulduğu yerlerde sergilenmiştir.

[13] Sema Olcay, v.d., **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir, 2013, s.38.
[14] **A.e.,** s.40.

İleride daha detaylı bahsedilecek olan Osman Hamdi Bey ile Türk resim sanatı kompozisyonlarına insan figürünün yerleşmesi ve daha sonra Halil Paşa ile çağdaş akımlardan olan izlenimciliğin ilk belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Asker ressamların üçüncü kuşağında yer alan Halil Paşa (1852 – 1939), Osman Hamdi Bey dönemi ile daha sonra bahsedeceğimiz 1914 Kuşağı sanatçıları arasında Hoca Ali Rıza ve Hüseyin Zekai Paşa ile birlikte bir köprü görevi görmüştür. Fakat Türk resim sanatında çağdaş akımların görülmeye başlanması "1914 Kuşağı"nı oluşturan sanatçıların Sanayi-i Nefise'den mezun olup Batı'daki eğitimlerini tamamlayıp yurda dönmeleriyle gerçekleşmiştir.[15]

Türk resim sanatının önemli bir dönemini kaplayan 19. yüzyıl sanat ortamına bakıldığında, sanatçıların yetişme biçimi ne olursa olsun aynı süreç içerisinde yer aldığı, belli bir dönemde aynı sanat ortamını paylaştıkları görülür. Yurtdışına eğitim almaya gitmiş ve daha sonra yurda dönmüş Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa gibi isimlerle aslında aynı dönemlerde yaşayan ve belirli bir süreci paylaşan bu sanatçılar, yetişme biçimleri ve sanatçı kişiliklerine bağlı olarak sanatsal seçimlerini belirlemişlerdir.

19. yüzyıl içinde, Osmanlı Devleti'nin toplum yapısındaki değişimin simgesi olan kurumların oluşması, sivil sanatçıların eğitimini sağlayacak bir güzel sanatlar okulunun kurulmasına ön ayak olmuştur. Çeşitli düşünce akımlarının yaşandığı Meşrutiyet Dönemi sanat ortamının en önemli girişimi olan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane adıyla açılan bu okulun, devlet eliyle kurulmuş olması sanatsal gelişimimiz açısından çok önemlidir. Batı akademilerinin, dönemlerinde öncü sanat ve sanatçılara karşı olumsuz ve engelleyici bir tutuma hakim olduğu bir ortamda, Osmanlı'da sanata karşı uyandırılmak istenilen ilginin ve toplumsal değişime paralel olarak kurulan kurumların, gelişmekte olan sanatı engelleyici değil, geliştirici amaçlar taşıdığı saptanmıştır.

---

[15] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar", **Türkiyemiz,** S.81, İstanbul, Mayıs 1997, s.40.

Okulun kuruluşu ve işleyişine geçmeden önce, kurumla özdeşleşen ve Osmanlı resminin gelişmesini sağlayan en önemli sanatçımız Osman Hamdi Bey'den bahsetmek gerekir.

Batılı teknikler, romantik manzara resimleri ve oryantalist eğilimler Türk resmine Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Abdülmecit Efendi ile girmiştir. Fakat Türk resminde üslupsal değişimin en önemli atılımını Osman Hamdi Bey yapmıştır. Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin kurucusu olan Osman Hamdi Bey, çağdaş Türk sanatında en dikkat çeken isim olmuştur. Ressamlığının yanında, çok yönlü bir kişiliğe sahip oluşu nedeniyle sanatın her alanıyla ilgilenmiş; arkeoloji, mimari, şairlik ve müzisyenlik hakkında da derinlemesine bilgi sahibi olmuştur.

Türk resminde figür kullanmamayı bir sorun olarak gören ve figüratif resmi öğretmeyi, ileride müdürlüğünü yapacağı Sanayi-i Nefise'nin amaçlarından biri haline getiren isim yine Osman Hamdi Bey'dir. Çağdaşlarının aksine modelden çalışmayı gerektiren bir atölye disiplinine sahiptir ve tuvallerinin en ağırlıklı elemanı her zaman figür olmuştur.

1856 yılında Paris'e hukuk eğitimi için gitmiş ve bir ressam olarak yurda dönmüştür. Ecole Des Beaux Arts'da, Boulanger ve Gerome'dan dersler almış, özel atölyelerde çalışmıştır. Adnan Çoker, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunun 100. yılında, İstanbul Resim Heykel Müzesi alt salonunda düzenlenen sergi için kaleme aldığı "Osman Hamdi Bey ve Sanay-i Nefise Mektebi"[16] adlı yazısında; bir akademi hocası, resmi salonların jüri üyesi ve dönemin Paris'inin en önemli sanatçılarından biri olan Gerome ile Osman Hamdi Bey'i, Türk resmine kazandırdıkları ve başarıları nedeniyle denk gördüğünden bahsetmiştir.

Paris'te aldığı 12 yıllık eğitimden sonra, Sultan Abdülaziz döneminde 1871'den 1875'e kadar Teşrifat-ı Hariciye müdür yardımcılığı gibi çeşitli resmi görevlerde çalışmış, 1881'de, Sultan II. Abdülhamit'in yönetiminde, Dr. P. Dethier'nin yerine

[16] Adnan Çoker, **Osman Hamdi ve Sanay-i Nefise Mektebi,** Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul, 1983, s.7.

Müze-i Hümayun'un müdürlüğüne atanmıştır.[17] Hem Türk resminin yeniden doğuşunu sağlayan bir ressam, hem de arkeolog kimliğinin yanına müze müdürlüğü de eklenmiştir.

İstanbul'da bir güzel sanatlar okulunun kurulması düşüncesi daha eski tarihlere dayanıyor olsa da bu fikrin hayata geçmesi 1874 yılında, Fransız ressam Pierre – Desire Guillemet'nin sayesinde olmuştur. Akademinin açılmasından bir kaç sene sonra Osman Hamdi Bey'in babası sadrazam Edhem Paşa'nın kabinesinin Maarif nazırı Münif Paşa, Sanayi-i Nefise'nin kurulmasına karar vermiş ve başına Guillemet'yi geçirmek istemişse de Osmanlı – Rus harbi sebebiyle proje askıya alınmak zorunda kalmıştır.

2 Mart 1883 günü, Sanayi-i Nefise resmi olarak kurulmuş ve başına o dönemde Müze-i Hümayun'da üç aydır müdürlük yapmakta olan Osman Hamdi Bey getirilmiştir. Ecole Des Beaux Arts yönetmeliğini kendine model alan okulda; resim, heykel ve mimarlık olmak üzere üç ana bölüm belirlenmiştir. Okul 5 derslik ve bir atölyeden ibaret olarak açıldığında ilk yıl için 20 öğrenci kayıt yaptırmış ve uzun yıllar görevde kalacak olan ilk öğretim kadrosu tamamlanmıştır. İlk kadro; Alexandre Vallaury, Fen – Mimarlık öğretmeni, Salvatore Valeri, Yağlıboya Resim öğretmeni, Warnia Zarzecki, Karakalem Desen öğretmeni, Yervant Osgan Efendi, Heykel öğretmeni, Dahili Müdür Aristoklis Efendi, Tarih ve Sanat Tarihi öğretmeni, Hasan Fuat Bey, Matematik öğretmeni, (Kolağası) Yusuf Rami Efendi, Anatomi öğretmeni, Mösyö Napier, Gravür öğretmeni ve Osman Hamdi Bey, Okul Müdürü'dür.[18]

[17] Edhem Eldem, **Osman Hamdi Bey Sözlüğü**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2010, s.455.
[18] Seza Sinanlar, **a.g.e**., 2008, s.39.

Resim 3: Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları ve ilk öğrencileri



Thalasso A.: **Ottoman Art: The Painters of Turkey,** Mas Matbaacılık, İstanbul, 2008, s.42.

Mektebin ilk yapısı , İstanbul Arkeoloji Müzesi binasıyla aynı avluyu paylaşan ve onun hemen karşısında bulunan Eski Şark Eserleri Müzesi olan yapıdır. Bu yapı, dönemin en tanınmış mimarı Alexandre Vallaury tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir. Osman Hamdi Bey'in isteği doğrultusunda okula 1892 yılında yine Vallaury tarafından ek bina inşa ettirilmiş, atölye sayısı 4'e çıkarılmış ve okula toplu sergilerin düzenlenmesi için bir sergi salonu ilave edilmiştir. Yıllar içerisinde bir çok farklı binaya taşınan okul, 1926'da taşındığı Fındıklı'daki yeni yerinde "Güzel Sanatlar Akademisi" ismini almıştır. Daha sonra 1969'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşen mektep; 1982'de çıkarılan ve yüksek öğrenimi yeniden düzenleyen YÖK yasasıyla birlikte, Mimar Sinan Üniversitesi'nin temelini oluşturmuştur.

Sanayi-i Nefise, güzel sanatların ve sergileme fikrinin Osmanlı toplumu içinde gelişmesinde ve kurumsallaşmasında en etkili kurum olmuştur. Verdiği eğitimin yanı sıra her yıl sonunda öğrencilerin ve öğretmenlerin seçme eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmesi, daha mektep kurulurken düşünülmüş ve yönetmeliğe alınmış bir konu olması bakımından önemlidir. Sanayi-i Nefise öğrencilerinin yıl sonu sergileri niteliğindeki bu etkinliklerle başta öğrenciler ve aileleri olmak üzere, toplumu güzel sanatlara özendirmek amaç edinilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde, içinde estetik kaygı taşıyan, izleyici için düzenlenmiş olan gerçek bir sergi; Şeker Ahmet Paşa'nın sanatçıların eserlerini halka teşhir etmek maksadıyla Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde düzenlemiş olduğu sergidir. Resim sanatının Sanay-i Nefise ile kurumsallaşmasının ardından birbiri ardına açılan; hem okulun bünyesinde, hem sanatçı gruplarının açmış olduğu, hem de özellikle Pera'da açılan kişisel sergilerden bahsetmeden önce, Osmanlı Devleti'ndeki sergileme fikrinin yaşadığı gelişimden kısaca bahsetmek gerekir.

Batı'da oldukça eski dönemlere kadar ulaşabilen koleksiyonerlik ve sergileme fikrinin bulunması, beraberinde müze gibi sanat kurumlarının oluşmasını getirmiştir. Özel sergi mekanlarından olan galeri ve atölyeler ise daha geç tarihlerde oluşmuştur. Her ne kadar Rönesans ile birlikte özellikle Floransa'daki burjuva ailelerinin önemli koleksiyonları devlet müzelerinin çekirdeğini oluşturmuşsa da, sanat sergilerinin resmi ve düzenlenmiş bir gösteri niteliğine kavuşması, 17. yüzyılda Fransa'da başlamıştır.

Sergileme fikri Batı'da böyleyken Osmanlı Devleti için aynı seyirde ilerlememiştir. İslam ülkelerinde koleksiyon ve sergi fikri daha çok dine dayalı olarak gelişmiştir. İlk olarak Hz. Muhammed'e ve onun çevresindeki ilk Müslümanlara ait olan objelerin biriktirilmesi ile "koleksiyonerlik fikri" baş göstermiştir. Osmanlı Devleti'nde türbelerin yanı sıra, saray bünyesinde, dini objelerin saklandığı ve zaman zaman sergilendiği, Hırka-i Saadet Dairesi olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nin bir bölümünü oluşturan bir mekan kurulmuştur. Harp ganimetleri ve sultanlara armağan edilen sanat

eserleri ise Fatih Köşkü olarak yapılan Hazine Dairesi'nde saklanmış, sadece padişahın ziyaret edebildiği bu mekan, duvarlarında çeşitli objelerin yerleştirildiği çok sayıda nişle adeta bir sergi mekanı olarak düşünülmüştür.[19]

Hazine Dairesi ve Hırka-i Saadet Dairesi'ndeki dini objeler ve hazine parçalarının yanı sıra, Osmanlı padişahlarının kişisel meraklarıyla oluşturdukları koleksiyonlarından da söz etmek mümkündür; Fatih Sultan Mehmet'in "Fatih Albümü" diye bilinen Osmanlı sultanlarının portrelerinin bulunduğu albüm, Yavuz Sultan Selim'in ve Kanuni Sultan Süleyman'ın porselenleri ve II. Abdülhamit'in Yıldız porselenleri koleksiyonları, padişahların da koleksiyon merakında olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Özellikle 19. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nde güzel sanatlara ilişkin eserlerin sergilenmesi fikrinin oluşmasında uluslararası sergiler büyük rol oynamıştır. Batılılaşma ile birlikte Avrupa ülkelerini yakından tanımaya başlayan Osmanlı Devleti, katıldığı uluslararası boyuttaki sanayi sergilerinin ardından, başlangıçta İstanbul'da gelişen güzel sanatlar alanındaki tüm sergileme girişimlerine büyük destek vermiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen dünya fuarları, küresel kapitalizmin Batı tarafından "genişletilmiş tek dünya" olarak tanıtıldığı, ilerlemelerin başarılı sonuçlarının somut olarak insanlığın deneyimine sunulduğu evrensel sergilerdir.[20]

Düzenlenen ilk uluslararası sergi, 1851 yılında Avrupa'nın güçlü sanayi ülkelerinden olan İngiltere'nin girişimiyle, Londra'da bulunan Hyde Park'ın içine geçici olarak inşa edilen Kristal Saray'da gerçekleşmiştir. Sergiye; ABD, Fransa, Felemenk ülkeleri, İspanya, Portekiz, Prusya, Hindistan gibi daha pek çok ülkeyle

[19] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.**, s.3.
[20] Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", **Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Dergisi**, C.10, S.2, İstanbul, 2015 , s.227.

birlikte, 200 sandık eşya ile Osmanlı Devleti de katılmıştır.[21] Dünyadaki ilk uluslararası sergiye Osmanlı Devleti'nin de katılıyor olması aslında hem sanatla ne denli iç içe bir geçmişe sahip olduğuna, hem de sanayi ve sanat alanındaki kabiliyetlerini kanıtlama amacında olduğunu gösterir.

Resim 4: 1851 Londra Dünya Fuarı Osmanlı Pavyonu



Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10, S.2, 2015, s.229

Osmanlı Devleti'nin yıllar içerisinde katılım gösterdiği bir çok uluslararası sergiden sonra, Tanzimat ile başlayan Batılılaşma Hareketi'nin yarattığı olumlu ortam ve kendisinden önceki beş büyük organizasyonun dördünde yer almış olmasının sağladığı itici bir güçle, 1863 yılında İstanbul'da bir sergi hazırlanmasına karar verilmiştir. 27 Şubat 1863 tarihinde açılan Sergi-i Umumi-i Osmani, Osmanlı Devleti'nin uluslararası anlamda düzenlediği ilk sergi olmuştur ve sergi 5 ay kadar açık kalmıştır. 1863 yılında düzenlenen bu Osmanlı Fuarı; 1851 Londra, 1853 New York, 1855 Paris ve 1862 Londra fuarlarından sonra düzenlenen beşinci büyük organizasyondur. Osmanlı

[21] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.**, s.5.

ekonomisinin sorunlarını saptayarak, onlara çözüm aramak amacıyla düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmani, Osmanlı Devleti'nin 1851 senesinden itibaren katıldığı uluslararası sergiler ile benzerlik göstermiştir.

Resim 5: 1863 İstanbul Sergi-i Umumi-i Osmani Sergi Binası



Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10, S.2, 2015, s.230

Katıldığı fuarlar arasından Osmanlı Devleti açısından 1867 tarihli Paris Dünya Fuarı'nı diğer dünya fuarlarından farklı kılan, Fransa İmparatoru III. Napoleon'un daveti üzerine sergi açılışına Sultan Abdülaziz'in de katılması olmuştur. Fuar, Osmanlı Devleti'nin padişah düzeyinde katılım gösterdiği tek dünya fuarıyken; Sultan Abdülaziz de Osmanlı hanedanında savaş dışında bir sebeple imparatorluk sınırları dışına çıkan ilk padişah olmuştur.

Bahsedilen fuarların devamı niteliğinde açılan 20. yüzyıl fuarlarına da Osmanlı Devleti katılmaya devam etmiştir. Görülüyor ki, tüm bu sergiler Batılılaşma Dönemi'ne girmiş olan Osmanlı Devleti için yepyeni ihtiyaçların duyulmaya başladığı

bir dönüm noktasını ortaya çıkarmıştır. 1862 Londra II. Uluslararası Sergisi'nden itibaren, Osmanlı pavyonlarında güzel sanatlara yer verilmesi, Osmanlı'da oluşmaya başlayan yeni zihniyete, uluslararası sergilere katılımın kazandırdığı ivmenin göstergesidir.[22]

Resim 6: 1900 Paris Dünya Fuarı, Türk Pavyonu, Seine Nehri Yönü



Yeşim Duygu Ergüney, Nuran Kara Pilehvarian, "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti" **Megaron,** C.10, S.2, 2015, s.230

19. yüzyılın ortaları, resim sanatına olan ilginin yoğun olmasına rağmen düzenlenen sergi sayısının az olduğu, resim sanatı ile yeni yeni kurulan ilişkiler doğrultusunda bir hazırlık dönemi gibi geçmiştir. Bu dönemde düzenlenen sergilerin azlığı, resmin kamusal alana çıkış sürecinde önemli bir adım olmuştur. Birer ikişer başlayan sergiler, geçen 30 yılın sonunda resim merakının yaygınlaşmasıyla çoğalan atölyelerdeki üretimlerin sonucunda karşılaşılan bir etkinlik olarak değer bulmuştur. Yüzyılın sonlarına yaklaştıkça, okullaşma süreciyle açılan atölyeler ve Sanayi-i Nefise Mektebi, sergilerin çoğalmasında belirgin bir şekilde rol oynamıştır. Resmin sanatsal bir uğraş

[22] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923 – 1950,** İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s.33.

olarak değer görmesi, ressam olmayı önemli kılmış ve sanatçılar da sıkça resimlerini sergileme yoluna gitmiştir. İleri sürülen çoğalmayı etkileyen bir başka etken de Sanatçı Cemiyetleri olmuştur. Bu cemiyetler sayesinde karma sergiler yapılmış, yapılan sergiler için kataloglar basılmış ve bir anlamda sergi adabına dair bir takım kurallar geliştirilmeye başlanmıştır.[23]

Seza Sinanlar, 2008 tarihli "Pera'da Resim Üretim Ortamı" başlıklı doktora tezinde Stamboul gazetesini kaynak göstererek, Pera merkez olmak üzere, 1844 - 1916 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenmiş 94 sergi olduğunu tespit etmiştir. Fakat çalışmamızın bu bölümünde bu sergilerin hepsinden bahsedilmeyecek, belli başlı sergi örnekleri üzerinden, 19. yüzyıldan Cumhuriyet'e kadar İstanbul'da düzenlenen sergilerin mekanlarının ve sergileme fikrinin nasıl bir gelişim gösterdiği üzerinde durulacaktır. Çalışmamızın bu bölümünde Pera'yı merkez alarak birbiri ardına açılan vitrin sergilerinden, kişisel sergilerden ve İstanbul Salonları'ndan bahsedilmeyecek, bu sergilerden "Pera ve Sanat Ortamı" bölümünde detaylıca bahsedilecektir.

Bilindiği kadarıyla Osmanlı Devleti'nde "sergi" olarak nitelendirilen ilk etkinlik daha önce de bahsettiğimiz Oreker adlı sanatçının 1845 yılında Çırağan Sarayı'nda gerçekleştirdiği sergidir. Bu sergi girişiminden sonra, 1849 tarihinde Harbiye ve Maçka'daki Askeri İdadi de iki yabancı hocanın sergileme fikri ve düzenlemesini de üstlendiği, öğrencilerin eserlerinin sergilendiği bir serginin gerçekleştiği bilgisine de sahibizdir.[24] Bu iki sergi, 19. yüzyılın en erken tarihli sergileri olarak görülmektedir. 19. yüzyıldan Cumhuriyet Dönemi'ne kadar geçen sürede, Osmanlı Devleti bünyesinde düzenlenmiş diğer sergiler; 1863 yılında Sultanahmet Meydanı'nda düzenlenen ilk uluslararası fuar olan Sergi -i Umumi Osman-i ile başlamış, Pera'da açılan sanatçı atölyeleri ve dükkan vitrinlerindeki sergilerle, 1873'te Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde Şeker Ahmet Paşa tarafından düzenlenen ilk sergi, Guillemet

[23] Seza Sinanlar, **a.g.e.,** 2008, s.57.
[24] Mustafa Cezar, **a.g.e.,** s.125.

Akademisi Yıl Sonu Sergisi, belli sanatçı gruplarının düzenledikleri sergiler, Sanayi-i Nefise Sergileri, birkaç kişisel sergi ve İstanbul Salon Sergileri olarak devam eden bir süreci takip etmiştir.

1.1.1. Sultanahmet Sanayi Mektebi Sergisi – 1873

Osmanlı'da Paris'teki sergilere benzer şekilde bir karma sergi yapılması fikri 19 Haziran 1871 tarihli Hakayik-ul Vekayi gazetesinde çıkan bir haberde geçmiştir.[25] Bu sergi fikrinin gerçekleşmesi birkaç yılı almış ve 1873 yılında, yurt dışından resim eğitimini tamamlayıp dönen Şeker Ahmet Paşa'nın girişimiyle Sanayi Mektebi'nde bir sergi düzenlenmiştir. Serginin ilk düzenleme komitesinde Ali Efendi, Limoncu Efendi ve Şeker Ahmet Paşa bulunsa da zaman içerisinde Ali ve Limoncu Efendiler komiteden ayrılmış, Şeker Ahmet Paşa sergiyle yalnız ilgilenmiştir. Sergiye katılanlar arasında profesyonel sanatçıların yanı sıra; Tıbbiye Mektebi, Mekteb-i Sultani ve Mekteb-i Sanayi öğrencilerinin yer aldığı bilinir. Bu durum, adı geçen okullarda verilen resim eğitiminin yabana atılmayacak kadar kapsamlı olduğunu gösterir niteliktedir. Avrupa'daki sergi örneklerinden yola çıkılarak düzenlendiği düşünülen bu sergide öğrencilere de yer verilmesiyle serginin daha kalabalık bir gruba ulaşması amaçlanmıştır. Artık sadece saray ve çevresindeki insanlara yönelik olmayan bu sergi, toplumun her kesiminden pek çok insanın ilgisini çekmiştir.

Sergi açılmadan önce gazetelere çıkmaya başlayan haber ve ilanlarla sergiye katılmak isteyenlerin eserlerini mektebe göndermeleri duyurulmuş, jüri tarafından değerlendirilen eserlerin ne kadar değerde oldukları karara bağlandıktan sonra, eserlerin sergiye fiyatlarıyla beraber konulacağı bildirilmiştir. Bir sergi mekanının oluşması konusunda fikirlerin belirmeye başladığı bu dönemde sergiye giriş için de bir ücret belirlenmiştir. Henüz sergi kurallarının tam yerleşmemiş olduğu bir sanat ortamında düzenlenen bu sergide, eserlere verilecek fiyatların bir jüri tarafından belirleniyor olması ve sergiyi gezmek için belli bir ücret ödeniyor olması dönemin sergileme mantığı için önemli gelişmeler arasındadır.

[25] **A.e.,** s.452, 512.

1.1.2. Dar'ül Fün'un Sergisi – 1875

Düzenlediği ilk sergideki memnuniyet verici ilginin ardından Şeker Ahmet Paşa, ikinci sergisini 1 Temmuz 1875 tarihinde, Dar'ül Fün'un binasının bir salonunda gerçekleştirmiştir. Hükümet, Dar'ül Fün'un binasının bir salonunu sergi mekanı amacında kullanılmasına izin vererek gelişen sanat ortamına destek verdiğini bir kez daha ortaya koymuştur.

İlk sergiye gösterilen yoğun ilgiye basının da ortak olması, ikinci serginin gerçekleşmesini kolaylaştırmıştır. Şeker Ahmet Paşa basında yer alan ilanlarda Osmanlı için yeni bir kavram olan "sergi müdürü" adıyla tanıtılmıştır.[26]

Sergiye çok sayıda batılı, levanten ve yerli gayrimüslim sanatçıyla birlikte, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Nuri Bey, Ahmet Bedri gibi Türk sanatçılardan oluşan 30 kişilik bir kadro da katılmıştır. Sanatçılar eserlerini sergi gününden 20 gün önce salona getirmiş ve karşılığında bir makbuz almışlardır. Bütün bu bilgiler, sergi düzenine ilişkin bir yönetmeliğin daha önce olmadığı halde, bu sergiler vasıtasıyla yazıldığı anlamına gelmektedir.[27]

Büyük bir kısmı yabancı da olsa Abdülaziz Dönemi Osmanlı'sında bu kadar sayıda resim yapan insanın bir resim sergisinde bir araya gelmesi dönem için çok önemli bir olaydır. Şeker Ahmet Paşa'nın, Sanayi-i Nefise'de düzenlediği, bir öğrenci etkinliği gibi başlatmış olduğu sergi hareketi, ikinci sergiyle birlikte sarayın da ciddi boyutlu desteğini almış ve sanat hayatında önemli bir etki yaratmıştır.

Sanatçı 2 sene sonra, Petit Champs Tepebaşı Belediye Köşkü'nde üçüncü bir sergi daha düzenlemiştir. Bu karma sergilerle birlikte, aynı ruh ve ideal çerçevede buluşan sanatçıların bir grup oluşturma fikri gündeme gelmeye başlamıştır. Sanatçılar arasında dayanışma fikrinin doğuşu II. Abdülhamit (1876 – 1909) Dönemi'nin sanat olaylarına gerekli zemini hazırlamıştır.

[26] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.,** s.15.
[27] Seza Sinanlar, **a.g.e.,** 2008, s.60.

1.1.3. Guillemet Akademisi Yıl Sonu Sergisi - 1876

1874 yılında Pera'da Guillemet tarafından kurulan, Batılı anlamda resim eğitiminin doğrudan verildiği öncü bir girişim olan Guillemet Akademisi'nde, 1875 yılında öğrencilerin işlerinin sergilendiği bir yıl sonu sergisi düzenlenmiştir. Akademiyi tanıtan gazetelerde bir yıl içerisinde öğrencilerin geçtikleri aşamaları, natürmortla başlayan serüvene canlı modellerle devam edildiğinden bahsedilmiştir. Bir sonraki yıl, yıl sonu öğrenci sergisi yeniden tekrarlanmış fakat ne yazık ki Akademi'nin Guillemet ile birlikteliği çok kısa sürmüştür. 1877 yılında başlayan Osmanlı - Rus Savaşı sırasında kentte yayılan tifo salgınına yakalanan ressam 50 yaşında hayatını kaybetmiştir. Akademi 3 - 4 yıl daha sanatçının eşi Hélène Guillemet tarafından açık tutulmuş ve derslere devam edilmiştir.[28]

1.1.4. Elifba Kulübü Sergileri

Sanatçılar arasında bir dayanışma oluşturma fikri, Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği 1873 ve 1875 yıllarındaki sergilerinin bir sonucu olarak gündeme gelmiştir. Belli bir dönemde aynı düşünceye ve sanat anlayışına sahip olan sanatçılar, ortak bir ideal gayesiyle bir araya gelerek sanatçı grupları oluşturmaya başlamıştır.

Sultan Abdülaziz Dönemi'nde başlamış olan sergi hareketleri, sanatçı gruplarının da katkısıyla II. Abdülhamit Dönemi'nde daha örgütlü bir şekilde devam etmiştir. Bu dönemin ilk hareketi Elifba Kulübü ile gerçekleşmiştir. İlk sergisini 1880 yılında gerçekleştiren kulüp, bir sanat kurumunun ilk sergi hareketi oluşu ile oldukça önemlidir.[29]

Türkçe adıyla Elifba, orijinal ismiyle Club ABC, İstanbul'da yaşayan İngiliz sanatına hayranlık duyan bir dizi gayrimüslim sanatçı tarafından kurulmuştur. 1882 yılında kulübün başına kendisi de resme meraklı olan ve o yıllarda İstanbul'da elçi olarak görevlendirilen Lord Dufferin geçmiştir.

Kulübün ilk etkinliği, 1880 yılında Tarabya Rum Kız Okulu'nda gerçekleştirilen

[28] **A.e.,** s.30.
[29] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.,** s.16.

karma resim sergisi olmuştur. Sergi mekanı olarak yine bir eğitim kurumunun tercih edilmesi dönem için önemli bir gelişmedir. Sergi ile ilgili detaylı bilgileri dönemin yayın organlarından Osmanlı ve Constantinople Messenger gazetesi izlemiş ve o dönem dergide başyazarlık yapan Abdullah Kamil lakaplı kişi, sergiyi detaylı bir şekilde anlatmıştır.[30] Bu kişinin; sergilenen eserler, sanatçılar ve teknikler hakkında verdiği bilgilerin yanı sıra, sergi için bir sergi kataloğu basılmış olduğundan ve sergiyi gezenlere dağıtıldığının bilgisini vermesi, sergileme anlayışının geçirdiği gelişimi gösterir.

1881 yılında Elifba Kulübü Petit Champs'da bir başka karma sergi daha düzenlemiştir. Belli bir ücret ödeyerek girilen sergi hakkında Abdullah Kamil hem eserlerin içeriği hem teknikleri hem de sergi mekanı hakkında ayrıntılı ve kapsamlı bir yazı daha kaleme almıştır. Dönemin bir başka önemli yayını Beuax-Arts'da da sergi ile ilgili ayrıntılı bir yazı yayınlanmış, resimler arasından bir seçim yapılması gerektiği vurgulanarak bunun için bir jüri kurulması önerilmiştir. Bu sergide yer alan eserlerin çoğunun satılmış olması[31] da gelen kişilerin artık eserleri sadece izlemek değil, kendilerine özel bir yerde sergilemek istediğini göstermiş, buna bağlı olarak sanat alımı konusunda bir yaygınlaşmanın başlamış olduğunu da göstermiştir.

Elifba Kulübü'nün bilinen üçüncü sergisi de 1882 yılında yeniden Petit Champs'daki Belediye Bahçesi köşkünde açılmış ancak sergi hakkında başka bir habere rastlanmamıştır.[32] Kulübün son sergisi ise "Karma Suluboyacılar Sergisi" ismiyle, 1885 yılında yine bir eğitim kurumu olan Tarabya Erkek Okulu'nda gerçekleşmiştir.

1.1.5. Sanayi-i Nefise Mektebi Sergileri

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yıl sonu sergileri, 1870 – 1900 yılları arasında

[30] Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,** Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, C.2: s.517.
[31] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.,** s.17.
[32] Seza Sinanlar**, a.g.e.,** 2008, s.62.

devamlılık göstermesi bakımından çalışmamız açısından önemli sergilerdir. Okulun kuruluşundan 2 sene sonra başlayan yıl sonu sergileri hakkında Uslu, araştırmasını sürdürdüğü gazetelerden düzenlenen sergilerden sadece 5 tanesinin haber konusu olduğundan bahsetmiştir.[33] Yıl sonu sergilerinde öğrencilerin eserleri sergilenmiş, bu sergiler öğrenciler kadar sergiyi gezen halkı da özendirici bir nitelik taşımıştır. Her sene sonunda öğrenci eserlerinden oluşan bu sergilerin açılması, sergilerin devamlılığını sağlamıştır. Türk resim sanatının kaderini belirleyen bu okul, Cumhuriyet'in ilanından sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almış ve çeşitli dönemlerde açılan retrospektif sergiler ve karma sergi etkinliklerini sürdürmüştür.[34]

1.2. 19. Yüzyılda Pera'daki Sanat Ortamı ve Sergiler

19. yüzyılda, İstanbul'un en kozmopolit yerleşim yerlerinden biri olan Pera, tarihsel süreç incelendiğinde her zaman; bir çok kültürün bir arada yaşadığı, bir çok dilin aynı anda konuşulduğu ve çok dinli yapısı ile bir Avrupa şehri hissine sahip olmuştur. Gerek sosyolojik, gerek coğrafi özellikleri nedeniyle, özellikle 19. yüzyıldan itibaren Batılı alışkanlıklar edinmeye başlayan bölgenin "İstanbul'un kültür ve sanat merkezi" olarak kabul edilmesi, 19. yüzyıl ortalarındaki Osmanlı Devleti'nin Tanzimat Dönemi ile, 20. yüzyıl başlarındaki Cumhuriyet'in kurulmasına kadar geçen süre zarfında işlek bir sanat ortamının var olmasındandır.

Batılı sanatın Pera'da yaşanması; gerek yabancı kökenlilerin yaşadığı bir yer olması, gerek sosyolojik özellikleri ve gerek bölge ile sanatın kurduğu yakın ilişkiye bakılınca kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. Bahsedilen sanat ortamı, 19. yüzyılın ortalarında daha çok Levanten sanatçılar ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında batıda sanat eğitimi almış olan Türk sanatçılar tarafından Pera'da icra edilmiştir.

Günümüzde Pera olarak bildiğimiz bölge, Beyoğlu ilçesinde, Tünel-Taksim arasında uzanan İstiklal Caddesi ve ona açılan sokakların belirlediği alanı kapsayan semttir. Pera, köprüler aracılığıyla tarihi yarımadadan Taksim'e, bir yandan; Nişantaşı, Şişli gibi semtlere, diğer yandan da Boğaz'a ya da Tophane'ye açılan çok merkezi bir

[33] **A.e.,** s.79.
[34] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.,** s.18.

konumda yer alır. "Pera" kelimesi anlam olarak Yunanca'da "karşı yaka" ve "öte" isimlerinin karşılığıdır. Bu semt, tarihi yarımadanın ve Haliç'in karşısında gelişen bir konumda olması nedeniyle bu isimle anılmaya başlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nde, 1535 yılında ilk kez Fransızlarla başlayan ülkelerarası sürekli elçi bulundurma uygulaması sonucunda, bu dönemde Fransızların yaptırdıkları elçilik binası ve Venedik elçilerinin aynı tarihlerde bölgeye yerleşmeleri, bölgenin gelişiminde büyük rol oynamıştır.

Elçiliklerin birer birer taşındığı bu dönemde bölgede bulunan küçük Türk yerleşimlerinin yanı sıra, başka gayrimüslim azınlıkların oturduğu yerleşim yerlerinin eklendiği önemli bir alan haline gelmeye başlamıştır. Elçilikler, etkin odak noktaları olarak yabancıları çevrelerine çekmiş ve kısa süre içinde bu yapıların yanında mahalleler oluşmaya başlamıştır.[35] Bu dönemde Avrupalı tüccarlar ve zengin Hıristiyanlar Pera'ya yerleşerek evler ve kiliseler inşa ettirmeye başlamışlardır.

19. yüzyılda en görkemli dönemini yaşayan Pera'nın esas sahiplerini İstanbul'un kozmopolit ortamının renkli gruplarından olan Levantenler oluşturmuştur. Levantenler, çeşitli nedenlerle İstanbul'a gelip kendileri gibi yabancı ya da yerli gayrimüslimlerle evlenerek kente yerleşen Avrupalılardır. Dilleri, giysileri, beğenileri, yüksek hayat standartları ve eğlence anlayışlarıyla 19. yüzyılda Pera bölgesini şekillendiren en önemli grup olmuşlardır. Bu özellikleri mimariye de yansımış, yarattıkları fiziksel çevreyle yaşadıkları Galata ve Beyoğlu bölgesine bir Avrupa kenti görünümü kazandırmışlardır.[36] Bu dönemde bölgede elçilikler ve sarayların yanı sıra; gösterişli konutlar, yabancı gezginlerin konaklaması için oteller, postaneler, telgrafhaneler, tiyatrolar, kahve ve pastaneler, eczaneler, yabancı basımevleri ve mağazalar açılmıştır.

[35] Çelik Gülersoy., "Beyoğlu", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedis**i, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C.2, İstanbul, 1994, s.212.
[36] **A.e.**, s.212.

Bölge, Batılılar için olduğu kadar kentin Müslüman nüfusu için de İstanbul'da süren Batılı yaşamın merkezi olmuştur. Her ne kadar Pera, Müslümanların yoğunlukla ikamet ettiği bir bölge olmasa da, gerek mezarlıklar sebebiyle, gerekse Tanzimat'ın kurumları olan mektepler nedeniyle bir ziyaret yeri, bir gezinti güzergahı hatta yerli halk için Avrupalıları izleme yeri haline gelmiştir.[37] Müslüman nüfusun Pera'daki nüfusunun giderek artması ve buradaki sosyal hayata dahil olması, 19. yüzyılın sonlarına doğru artış göstermiştir. Özellikle Tanzimat Fermanı ile gelen eğitim reformlarının sembolü olmuş eğitim kurumlarından; Mekteb-i Tıbbıye-i Şahane (1838-39), Mekteb-i Harbiye (1846) ve Mekteb-i Sultani'de (1869) yetişen öğrenciler örf ve adetlerini öğrendikleri Batılı yaşamı, Fransızca bilgilerinin de yardımıyla Pera'da tecrübe etme imkanı bulmuş ve Pera giderek Osmanlı entellektüelleri için bir buluşma noktası haline gelmiştir. [38]

19. yüzyıl'da Pera Caddesi – bugünkü İstiklal Caddesi – dükkan dükkan, sokak sokak incelendiğinde, geçmişin ve şimdinin izlerinin bir arada bulunduğu doğal bir vitrin olma özelliği taşımıştır. Galata'dan Pera'ya doğru bir rota çizildiğinde; sağlı sollu müzik aletleri satan dükkanlar, yabancılar için durak noktası olarak kullanılan oteller, yine yabancı nüfusa yönelik açılmış olan okuma salonları ve kitapçılara rastlamak mümkün olmuştur. Henüz ressamlar atölyelerinde resim dersleri vermeye başlamamışken, dönemin yabancı gazetelerinden takip edildiği kadarıyla; dükkanlarda resim malzemeleri, gravürler, suluboya resimler satılmaya başlanmış, kentte kendini var etmeye çalışan ünlü - ünsüz ressamların çoğu bu ortam içinde eserlerini sanatseverlere beğendirmeye çalışmıştır.[39]

---

[37] Seza Sinanlar Uslu, **a.g.e.,** 2010, s.9.
[38] **A.e.,** s.10.
[39] **A.e.,** s.21.

1870'lerden sonra, özellikle 1882 yılında Sanay-i Nefise'nin de kurulması ve Pera'nın kendinde barındırdığı dinamik yapısı sebebiyle, burada açılan sanatçı atölyelerinin artması, resim sanatını ve ressamları daha da görünür kılmıştır. 1890'lar ile 1910 yılları arasındaki 20 yıllık süre, resim eğitiminin ve faaliyetlerinin Sanay-i Nefise sayesinde düzenli ve programlı olarak devlet eliyle verildiği ve bunun bir anlamda uzantısı olarak Pera'da sergi etkinliklerinin yaygınlık kazandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde Sanayi-i Nefise hocaları yerleşim yeri olarak Pera'yı seçmiş ve bireysel çalışmalarını burada üretip, diğer sanatçılarla ve resim üretim ortamı ile iç içe bir hayat sürdürmüşlerdir.

19. yüzyıl sanat hayatında en öne çıkmış üretim ve eğitim yerleri olan atölyelerin, ressamlığın prestijli bir meslek haline gelmesiyle zaman içerisinde çoğalması ve bu atölyelerin kurulduğu yerin tarih boyunca sanatla iç içe olan, sanatın merkezi olarak görülen Pera bölgesinde açılması tesadüf olmamıştır. Pera'da işlek bir Frenk mahallesinde, erken bir tarih sayılabilecek 1874 yılında Fransız sanatçı Guillemet'in açtığı Desen ve Resim Akademisi – diğer adıyla Guillemet Akademisi – sıradan bir atölyeden ziyade yarı özel bir okul gibi kurulmuş ve bir programa bağlı kalarak resim eğitimi vermiştir. Bahsedilen diğer atölyeler ise sanatçıların daha çok yaşadıkları evlerini zaman zaman özel ders vermek için kullandıkları yerler olmuştur.

Pera'da izlerine rastlanan ilk atölyeler çoğunlukla fotoğraf atölyeleri olmuştur. Burada çalışan kişilerin fotoğraf kadar resimle de alakalı olmaları, ortaya hem resim hem de fotoğraf alanında ürünlerin çıkmasını sağlamıştır.[40] Fotoğrafın yeni yeni popülerleşmeye başladığı bu dönemde önemli yabancı fotoğraf sanatçıları Pera'da atölyeler kurmuştur. Kırım Savaşı'nın (1853 – 56) gelişmelerini izlemek üzere yola çıkan pek çok kişinin güzergahın son güvenli limanı İstanbul'da uzun süre konaklamayı seçmesi ve savaşın bölgede yeni yeni popüler olan fotoğrafçılık sanatı

[40] Seza Sinanlar, **a.g.e.,** 2008, s.26.

için fotoğraflanacak ilk savaş olmasıyla kente bir çok fotoğrafçı gelmiştir.

Ressamlardan ise bilindiği kadarıyla Pera'da en erken tarihli atölyesini açmış kişi, 1850'lerde İstanbul'a gelen İtalyan oryantalist ressam Amadeo Preziosi'dir. Bunu takip eden senelerde özellikle Guillemet'in akademisi ve Sanayi-i Nefise'nin açılmasıyla sanat kurumsallaşmış, sanatçı atölyeleri ve sergiler çoğalmaya başlamıştır.

Seza Sinanlar Uslu, "Pera Ressamları – Pera Sergileri"[41] kitabında özellikle 1880'lerde Pera'ya yerleşen yeni ressamların sayıca çoğaldığından, çoğunun atölyelerini Pera'ya açılan Asmalımescit, Tepebaşı ve Galatasaray Meydanı'na konumlandırdığından bahsetmiştir.

Sanatçı atölyelerinde üretilen eserler öncelikle atölyelerin içinde daha sonra da çeşitli dükkanların vitrinlerinde sergilenmeye başlanmıştır. Uslu, araştırmasını sürdürürken İstanbul'da 1844 – 1916 tarihleri arasında yapılmış 94 adet sergi tespit etmiş ve bunların 70 tanesinin Pera'da sergilendiğini saptamıştır. Dükkan vitrinlerinde bazen tek bir eser, bazense çok sayıda eser bir arada sergilenmiş olsa da Pera Bölgesi 1900'lü yıllara kadar bu etkinlikleri karşılamaya elverişli ve bir sergileme mekanı olmuş, Pera Caddesi üzerindeki bütün dükkanlar da bu gösterimin doğal vitrinleri olarak rollerini üstlenmiştir.[42]

Pera'da bilinen ilk vitrin sergisi 1851 yılında ünlü bir eczacı olan Antonie Calleja'nın eczanesinde, vitrine konan iki tarihi resimle gerçekleşmiştir.[43] Pera'da bu sergiyle başlayan sergi faaliyetleri 1870'lere kadar daha sakin bir süreç izlemiş, çeşitli dükkanların vitrinlerinde eserler sergilenmişse de 1870'lerden sonra açılmaya başlanan akademiler ve atölyelerle birlikte sergi sayısında büyük bir artış yaşanmış, 1883 yılında Sanayi-i Nefise'nin açılmasıyla Pera'daki sanat ortamı zirve noktaya ulaşmıştır. Bu noktaya ulaşırken, sergilerin artışıyla doğru orantılı olarak sergileme pratikleri de gelişmiş, kataloglar basılmaya ve gazetelerde sergilerle ilgili daha çok

[41] Seza Sinanlar Uslu, **a.g.e**, 2010, s.17.
[42] **A.e.,** s.18.

haber yapılmaya başlanmıştır.

Uslu'nun araştırmalarından yola çıkarak Pera'daki sergilerin; dönemin önemli dükkanlarının vitrinlerinde ve içlerinde, çeşitli restoranlar ve kafelerde, sanatçıların kendi evlerinde, tiyatro ve otellerde düzenlendiğini söylemek mümkündür.

Pera'daki ilk vitrin sergisinin bir eczacı dükkanında düzenlenmesinden 1 ay kadar sonra, Pera sosyetesinde tanınmış bir kişi olan Jacques Alleon'un sahibi olduğu dükkanda bir grup resim sergilenmiştir. Yine aynı sene minyatür ve suluboya ressamı olan G. Morselli, fildişi üzerine yaptığı portreleri sergilemek ve satmak için Missiri Evi'nde bir sergi düzenlemiştir. Aynı dönemde Naum Tiyatrosu'nun fuayesinde Mösyö Keller adında bir kişinin girişimiyle, bir sergi hazırlığı başlamıştır. O yıllarda verdiği her temsilde yoğun izleyici ağırlayan Naum Tiyatrosu'nun popülerliği ve de Pera Caddesi üzerindeki yeri dikkate alınırsa, sergi mekanı olarak seçilmiş olması dikkat çekmiştir.[44]

Bu sergileri izleyen senelerde çeşitli fotoğraf sergileri yine Pera'daki önemli dükkan ve evlerde sergilenmeye devam etmiştir. Bunlardan en önemlilerinden biri, 1855 yılında yine Naum Tiyatrosu'nda gerçekleşmiştir. Fotoğrafın değer kazanmaya başladığı bu yıllarda, panoramik fotoğrafların çekilmesi kadar, "kozmorama" adı verilen, dairesel bir perde üzerinde gösterilen fotoğraflar da ilgi çekmiştir. Daha önce dünyanın çeşitli kentlerinde yapıldığı bilinen kozmoramalardan birinin Pera'da da yapılmış olması Pera'nın sanat merkezi olarak görülmesi açısından önemlidir.[45]

1850 ve 60'lı yıllar Pera için vitrin sergilerinin yoğunlukta olduğu seneler olmuşsa da, 1870'lerden itibaren yeni yeni oluşan sanatçı birlikleriyle karma sergiler düzenlenmeye başlanmış, sergi mekanları olarak dükkanların yanı sıra devletin tahsis ettiği köşkler, salonlar ve okullar da kullanılmaya başlanmıştır.

Sanatsal ortamın giderek canlandığı Pera'da ilk defa 1882 yılında Büyük

[43] **A.e.,** s.18.
[44] **A.e.,** s.18.
[45] Seza Sinanlar, **a.g.e.,** 2008, s.56.

Lüksenburg Oteli karşısında bulunan bir dükkanda bir Balmumu Heykel Sergisi düzenlenmiştir. Sergide balmumundan yapılmış, gerçek insan boyutundaki heykeller yer almıştır.

1887 yılında ilk defa uluslararası bir koleksiyon olan Madam La Baronne A. De Fay'a ait resimler, satış amaçlı olarak Petits Champs Belediye Köşkü'ne getirilmiştir.[46] Uluslararası bir koleksiyon olmasının yanında sergiyi diğer sergilerden ayıran bazı unsurlar vardır. Bunlardan biri daha önce Osmanlı'da görülmemiş ama isimleri tanınan Rembrandt, Ruysadel gibi usta sanatçıların 100'e yakın eserinin sergilenmiş olmasıdır. Sergi açılışına Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey'in yanı sıra, çok sayıda diplomat da katılmış ve serginin açılış gününde hemen ilk satışlar gerçekleşmiştir. Serginin haftanın her gün açık olması ve ilk günden resim satışının gerçekleşmesi yine daha önceki sergilerde görülmeyen gelişmelerdendir. Sergi ile alakalı bir diğer önemli konu, İstanbul'da olduğu kadar yurtdışında da uyandırdığı ilgi nedeniyle bazı uluslararası kurumların sergiden eser satın almaları olmuştur. Yabancı kurumların yanı sıra sergiden eser alan bir başka isim de Sultan II. Abdülhamit (1876 – 1909) olmuştur.

Fotoğraf sanatına olan ilgi bu yıllarda bir hayli ilerlemiş ve Pera'da açılan fotoğraf evleri sayısında gözle görülür bir artış yaşanmıştır. Pera Caddesi bu dönemde; Abdullah Biraderler, Beggren, Gülmez Biraderler, Phebus gibi ünlü fotoğrafçıların dükkanları ile çevrilmiştir.[47] Bu isimler arasından saray fotoğrafçısı unvanına da sahip Abdullah Biraderler, çekmiş olduğu bir grup fotoğrafı fotoğrafhanesinin vitrininde sergilemiş ve ilk fotoğraf - vitrin sergisini açmıştır. Sonraki yıllarda bu sergiyi şehirdeki tüm büyük fotoğrafçıların birleşmesiyle eş zamanlı olarak düzenledikleri bir Fotoğraf Salonu takip etmiştir.[48]

[46] Seza Sinanlar Uslu, **a.g.e**, 2010, s.22.
[47] **A.e.,** s.23.
[48] **A.e.,** s.23.

Seza Sinanlar Uslu, "Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916" kitabında, Pera esnaflarından olan, Pera Oteli'nin hemen yanında bulunan Leduc Çiçekçisi'nden, vitrininde düzenlenen sergilerin sürekli bir hale gelmesi nedeniyle "Pera'nın adı konmamış galerisi"[49] şeklinde bahsetmiştir. Dükkanın vitrininde düzenlenen ilk sergi 1891 yılında, Pera'da şimdiye kadar ilk defa bir İskandinav sanatçı olan Aleth Bjorn'un kara kalem portre eserleriyle gerçekleştirilmiştir. Bir diğer sergi de iki sene sonra düzenlenen Zonaro sergisidir. Sergiden 3 sene sonra, 1896 yılında "Sultan'ın Ressamı" unvanını alan Zonaro, dönem dönem duyurularla ilan ettiği sergiler dışında, diğer günlerde Akaretler'deki evini bir galeri gibi kullanmıştır. Kapısına astığı bir tabela ile bu durumu devamlı hale getiren sanatçı, Pera'nın dışında kalmasına rağmen, sanatçıların sıkça uğradığı bir atölye yaratmış ve ev sergileri düzenlemeye başlamıştır.[50]

Vitrin sergilerinin yanı sıra bazı önemli yerli ve yabancı sanatçıların, Pera'daki dükkan ve otellerde düzenlediği kişisel sergilerden de bahsetmek mümkündür. Bu dönemde resimleri karma sergiler yoluyla tanınmaya başlayan yabancı sanatçılara, İstanbul'daki sanat ortamında kişisel sergileriyle belirginleşen Osmanlı sanatçıları da eklenmeye başlanmıştır.[51]

Çoğunlukla yabancı sanatçılar tarafından düzenlenen kişisel sergiler arasında Türk resim sanatı adına en önemli adım Şeker Ahmet Paşa tarafından atılmıştır. Şeker Ahmet Paşa; Sanayi-i Nefise Mektebi, Dar'ül Fün'un ve Petit Champs'ta düzenlediği karma sergilerinden sonra, 1897 yılında bu defa kendi sergisinin organizatörü olmuş ve Pera Palas Otel'de bir sergi düzenlemiştir. Birey olarak sanatçının tek başına ön plana çıkması, sanat hayatının geçirdiği değişimi gösteren önemli bir olaydır. Pera Palas yeni bir otel olmasına rağmen kurulduğu günden beri kalabalık davetlerle ünlenmiş olsa da Şeker Ahmet Paşa sayesinde ilk defa bir sergileme mekanı olarak

[49] **A.e.,** s.24.
[50] Seza Sinanlar, **a.g.e.,** 2008, s.57.
[51] Fatma Müesser Tepeci, **a.g.e.,** s.18.

kullanılmıştır.

Uslu doktora tezinde, Pera'da kişisel sergiler açmış olan başka önemli yabancı sanatçılardan da bahsetmiştir ve bu sanatçılar genellikle sergilerini; Baker Mağazası, Nouveau Bazaar, ve Leduc Çiçekçisi gibi Pera'nın ünlü dükkanlarında açmıştır.

1900'ler ve sonrası, kişisel ve kurumsal olmak üzere sergilerin iki grupta incelendiği ve bir önceki dönemde çoğunluğu oluşturan vitrin sergilerinin bu dönemde seyrekleşip, büyük ölçekli sergilerin düzenlendiği bir dönemdir.

Kurumsal sergiler başlığı altında, Pera merkez olmak üzere, 19. yüzyıl İstanbul'unda gelişim gösteren resim serüveninin en önemli başarısı, Paris'teki Salon Sergileri'nden esinlenilerek hayata geçirilmiş olan İstanbul Salon Sergileri'dir. Sadece 3 defa yapılmasından dolayı süreklilik kazanamamış olsa da, 19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana biriktirilen deneyimlerin doğal neticesi olarak ortaya çıkan Salon Sergileri, sergi adabı gelişimi ve organizasyon açısından döneme katkı sağladığı gibi, resim eleştirisinin gelişimi adına döneminde çok büyük önem taşımıştır.

İlk Salon Sergisi, 1901 yılında, Stamboul gazetesi editörü Regis Delbeuf, mimar Alexandre Vallaury ve İstanbullu bir grup ressam ve heykeltıraşın bir araya gelerek her yıl düzenlenecek bir "salon" sergisi hazırlama fikrine karar vermesiyle gerçekleşmiştir. "Salon" ismi o dönemde Paris'te uygulanan sergileme sistemi adlandırmasının sadece dönemsel olarak kullanımından ibaret olmuş, kalıcı ve sürekli kullanılacak bir mekan anlamı taşımamıştır.[52] Yine de sergiler tek seferlik olmayıp, 3 sene üst üste tekrarlanmıştır.

[52] Işıl Gülkaynak, **Güncel Sanatın İstanbul'da Mekanlaşması: Güncel Sanat Mekanlarının Bina ve Kent Ölçeğinde Bir İncelemesi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012, s.8.

Sergi, Pera'da bulunan Pasaj Oryantal (Şark Aynalı Pasajı) 'ın içinde bulunan Bourdon Evi ve Bourdon Pastanesi olmak üzere iki ayrı yerde yapılmıştır.[53] İlk sergiye, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan yabancı ressamlar, İstanbul'daki elçilik mensubu ressamlar ve yerel ressamlar katılmıştır.[54] Sergiye katılan yapıt ve sanatçı sayısı az olsa da, gerek günlük gazetelere çıkan övgü dolu yazılarla, gerekse halkın yoğun ilgisiyle ilk İstanbul Salonu başarılı denebilecek şekilde sonlanmıştır.

Bir sonraki yıl, İkinci İstanbul Salonu ilk yıldan daha başarılı bir organizasyonla yeniden açılmış, Salon Sergisi geleneğinin yerleşmesi açısından önemli bir ikinci adım yaşanmıştır. Bu sefer sergi mekanı olarak yine Pera Caddesi üzerinde bulunan bir bina kullanılmıştır. İlk sergide satılan eserlerin teşhirden kaldırılması sebebiyle "sergi fikrinin" zedelendiğini ve serginin adeta "pazar alanına" döndüğünü söyleyen Delbuef'ün eleştirilerine cevap olarak, bu sergi öncesinde, Düzenleme Komitesi bir "yönetmelik" yayınlamıştır.[55] Yönetmelikle birlikte sergi kuralları belirginleştirilmiş; eserlerin ne zaman ve nasıl sergileneceğinden, eserlerin korunması adına Düzenleme Komitesi'nin sorumluluk alacağından, sanatçıların eserlerinin özelliklerini belirtmeleri gerektiğinden, sergideki eserlerin satışından alınacak komisyonlardan, sergideki eserlerin satışı yapılsa bile sergi sonuna kadar sergilenmeye devam edileceğinden ve sergiye konulacak eserlerin belirlenen bir jüri tarafından mekana uygun olacak şekilde yerleştirileceğinden bahsedilmiştir.

Birinci sergiye göre daha sistemli ve tecrübeli şekilde gerçekleşen İkinci İstanbul Salonu'ndan sonra, 1903 yılında düzenlenen Üçüncü İstanbul Salonu, yine aynı binada açılmıştır. Salon sergilerin sonuncusu olan bu sergiye katılım daha düşük olmuş ve beklenen eser satışı gerçekleşmemiştir.

1903 yılında son Salon sergisi gerçekleştiği sırada, Singer Sergileri düzenlenmeye başlanmıştır. Resimden çok tekstil üzerine işlenen desenlerin ön planda olduğu sergiler, sonraları Salon sergilerinin son bulmasıyla beraber, resimlerin de sergilendiği bir faaliyet olmuş ve Singer Mağazası'nda düzenlenmiştir. Pera'da, Singer

[53] Seza Sinanlar Uslu, **a.g.e**, 2010, s.38.
[54] Nilüfer Öndin, **a.g.e**., s.51.
[55] Seza Sinanlar, **a.g.e.,** 2008, s.94.

Sergileri'nin yanı sıra Societe d'Opera Sergileri, yabancı sanatçıların düzenlediği karma sergiler gibi etkinlikler 1910'lu yıllara kadar devam etmiştir. Pera'da yeni bir sergileme anlayışı ve sanat eserine sahip olma talebini gerektiren galerilerin açılması için ise 50 küsür sene beklemek gerekmiştir.

Sanayi-i Nefise Sergileri, İstanbul Salon Sergileri, Singer Sergiler, ve Societe d'Opera Sergileri gibi büyük çaplı sergileri ileriki tarihlerde Galatsaray Sergileri takip etmiştir. Beyoğlu, özellikle Pera, yabancı ve azınlık sanatçıların yaşamaya ve sanat icra etmeyi sürdürdükleri bir semt olma özelliğini Cumhuriyet Dönemi'nde de korumuştur. 20. yüzyılın başından beri sergiler ve diğer sanat etkinliklerine sahne olan Pera, bu özelliklerini 1970'li yıllara kadar sürdürmüştür. İlk devlet galerisi, ve ilk özel galeri yine burada açılmış, bunu takip eden senelerde özel galerilerin sayısı Pera Bölgesi'nde artmaya devam etmiştir. Fakat 1955'ten sonra 15 - 16 yıllık bir sürede semt kültürel özelliklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. 1980'li yıllara doğru giderek artan nüfus hareketi, semtin bireysel sanatçı yaşantısına değil, ancak kitlesel kültür yozlaşmasına sahne oluşunu kolaylaştırmıştır.[56]

19. yüzyıl ortalarından itibaren erken modernleşme döneminin Batılı kültür merkezi olan Pera Bölgesi, 1980 sonrasında yeniden önem kazanmıştır. Bu dönemde özellikle Bienal hattının bu bölgeye kaymasıyla Beyoğlu ve Pera yeniden gündeme gelmiştir. Sibel Yardımcı'ya göre, bu bölgenin yeniden önem kazanıp, kültür merkezi olarak örgütlenmesi, küresel sermayeye eklemlenme çabası, küreselleşmenin tüketim alışkanlıklarında meydana geldiği değişiklikler ve kent imajı üzerinden rant yaratma süreciyle bağlantılıdır.[57] Günümüzde ise Pera Bölgesi, bir sanat merkezi olma özelliğini giderek kaybetmektedir. Gerek kapanan sanat merkezleri ve galeriler, gerek Beyoğlu'ndaki nüfusun değişmesi gibi negatif etkenler yüzünden İstanbul'un sanat

[56] Sezer Tansuğ, **"Türk Resminde Yeni Dönem",** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, s.20.
[57] Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.47.

hattı Pera ve Nişantaşı'ndan sonra Dolapdere'ye kaymaktadır.

1.2.1. Sanat Merkezi Olmak Bağlamında: Pera ve Montmartre

19. yüzyılda genel olarak sanata gösterilen eğilimin artması, resim sanatının değerli bir uğraş olarak kabul edilmesine sebep olmuştur. Pera Bölgesi ise bu yüzyılda, yeni yeni değer görmeye başlayan bu sanat dalının gelişmesine ve kendine bir yol çizmesine olanak tanıyacak bir ortama sahip olmuştur. 19. yüzyılda Pera, doğal bir vitrin oluşu ve dönemin sanat merkezi görevini üstlenişi ile Paris'in Montmartre bölgesiyle benzerlik göstermiştir. Aynı dönemlerde Paris'te akademinin dayatmalarını reddeden sanatçıların Montparnasse Bölgesi'ne yerleşmesi ile bir "ressamlar tepesi" haline gelen bölge ve sanatın kurumsallaşması ile artan sergilere ve sanatçılara sıklıkla ev sahipliği yapan Pera, belirli bir ortak paydada buluşmuştur.

Pera Bölgesi özellikle 19. yüzyılda, serbest piyasanın kendini gösterdiği bir yer olarak, yerli halkı ve yabancı ziyaretçileri için bir sanat merkezi konumuna sahip olmuştur. Gayrimüslimlerin yoğunlukta yaşadığı ve elçiliklerin bulunduğu Pera'da, elçilikler aracılığıyla gelen sanatçılar burada resim sanatının gelişimi ve bölgenin Avrupalılaşması açısından çok önemli bir rol oynamıştır. Modernleşen Pera bu dönemde küçük bir Avrupa şehrine dönüşmüştür. 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Pera'da; ressamlardan, onların kurdukları atölyelerden ve vitrin sergilerinden bahsedebilmek mümkündür. Başlangıçta sadece yabancı sanatçıların kişisel sergiler açtığı bu semt, zamanla yerli sanatçıların da sergi açmak için tercih ettikleri bir bölge olmuştur.

Osmanlı Devleti, Fransa'da sanat adına atılmış birçok adımı ve gelişmeleri geriden de olsa takip etmeyi başarmıştır. Özellikle tarih boyunca, hem devletin sağladığı imkanlarla hem de kendi çabalarıyla yurt dışına sanat eğitimi almaya giden Osmanlı ressamlarının bu eğitim için gittikleri ilk yer her zaman Paris olmuştur. 1857 yılında burada Osmanlı Devleti'nden giden öğrencilerin rahat eğitim görebilmeleri için Mekteb-i Osmani adında bir okul da açılmıştır.

19. yüzyılda Fransa'daki güzel sanatlar eğitiminin Osmanlı'daki güzel sanatlar eğitimine yoğun etkisi, Paris'te bulunan L'Ecole Des Beaux Arts'a Türk sanatçıların resim eğitimi almak için gitmeleri örnek verilebilir. Bu iki okul arasında tarih boyunca yakın bir ilişki söz konusu olmuştur. Çünkü Sanayi-i Nefise Mektebi, ders programı ve işleyişi açısından L'Ecole Des Beaux Arts'ı örnek alarak açılmıştır.

Fransız sanatının olduğu kadar, aralarında Türklerin de bulunduğu birçok ülkenin sanatı üzerinde önemli etkileri olan, uzun süre Fransız sanatının gündemini belirlemiş kurumlardan L'Ecole Des Beaux Arts ile Academie des Beaux – Arts'ın tarihlerine ilişkin yayınlarda, kuruluşlarından itibaren adları birlikte anılmıştır.[58] Kökeninde geçmişle olan sıkı bağlar bulunan ve belli bir hiyerarşiye sahip olan "Akademi" 1648 yılında kurulmuştur. Akademide verilen resim eğitimi son derece katı kurallara ve ilkelere dayalı şekilde işlenmiştir. Derslerde işlenen temalar, antik sanatlar ve doğadan dikkatli bir seçime dayandırılmıştır. L'Ecole Des Beaux Arts ile beraber kurulan Akademi, 1793 yılında kapatılarak yapılan düzenlemelerle yerine 1795 yılında Institut Nationale de Sciences et des Arts / Ulusal Sanatlar ve Bilimler Enstitüsü kurulmuştur.[59] Böylelikle kuruluşundan beri birlikteliği süren L'Ecole Des Beaux Arts ile Akademi birbirinden ayrılmıştır.

Sanatçıya ve sanata istenildiği kadar özgürlük tanımayan, Rönesans'taki İtalyan Akademisi'ni model alarak, klasik çağ eğitimini benimseyen akademinin, 1. Dünya Savaşı sonrası bazı Fransız sanatçılar tarafından ret edilmesiyle Fransa'da modernizmin tohumları atılmaya başlanmıştır. Akademiden ve akademinin dayattığı zorunluluklardan kaçan sanatçılar özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Paris'in bohem ve sanat merkezi olan Montmartre'a göç etmeye başlamıştır.

Montmartre, Paris'in merkezini çevreleyen yedi tepenin en yükseğidir. Tepe ismini, 3. yüzyılda burada şehit edilmiş bir misyoner olan Saint – Denis'ten alır. Konum

[58] Ahmet Kamil Gören, "Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü "Okul" ile Sanatı Yönlendiren "Akademi"nin Öyküsü", **Antik & Dekor**, S.34, İstanbul, 1996, s.92.
[59] **A.e.,** s.93.

olarak önemli bir yere sahip olmasına rağmen Montmartre, 1860 yılına kadar La Vilette, Beleville ve Passy gibi belediyelerle birlikte Fransız başkentine dahil edilmemiştir.

Stratejik konumu nedeniyle bölge iki kez düşman kuvvetleri tarafından işgal edilmiş ve 1870'de Paris Komünü'ne ev sahipliği yapmıştır. Bu kısa süren devrimin sona ermesi, yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiş ve 19. yüzyılın sonunda Montmarte, "La Belle Époque" olarak bilinen altın çağın merkezi hali gelmiştir. La Belle Époque; 1870-80 yıllarında başlayan, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla (1914) biten, yaratıcılığın üst düzeyde olduğu, karşı kültürlerle iç içe bir ortama sahip ve bohem hayatın benimsendiği döneme Fransa'da verilen addır.[60]

Montmartre her dönemde ressamlara ev sahipliği yapan bir bölge olmuştur. Sanatsal yaşamın merkezi olarak kazandığı ün, sanatın büyük destekçisi olan VI. Louis'e kadar dayandırılmıştır.[61] Fakat özellikle 19. yüzyıl Montmartre için çok hareketli bir dönemin başlangıcı olmuştur. 1860 – 1920 yılları arasında sanatçılar Montmartre'a akın etmiş ve burayı sanat dünyası üzerinde sonsuz bir izlenim bırakan kültürel bir merkeze dönüştürmüşlerdir. Yaşamak ve sanat üretmek için Paris'i ve özellikle Montmartre'ı tercih eden bu ressamlar; çizim okullarının ve akademinin karanlık ve tozlu atmosferinden kaçan kişilerden oluşmuştur. Max Jacob, Erik Satie, Amedo Modigliani, Pablo Picasso ve daha bir çok sanatçının ilgisi bu dönemde Montmartre'da toplanmaya başlamış ve bohem yaşam tarzını benimseyen bu sanatçılar bu dönemde burada yaşamaya ve çalışmaya başlamıştır.

1906 yılında Paris'e gelip Montmartre'a yerleşen Modigliani burada asıl heykel çalışmalarına başlamıştır. Yakın bir zamanda yine aynı bölgede oturan Brancusi ile bir arkadaşlık geliştirmişlerdir. Aynı dönemde, pek çok genç Kübist'in yaptığı gibi, 1913 yılında Picasso da Montparnasse Mezarlığı'nın karşısında bir atölye kiralamıştır. Adeta göç edercesine birbiri ardına bölgeye yerleşen Paris Okulu'nu oluşturacak usta

[60] Oliver Julien, "Montmartre", **The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World,** Vol. VI, London & New York, Continuum, 2005, s. 186.
[61] Sue Roe, **Picasso, Matisse and Modernism in Paris 1900 – 1910**, Penguen Press, New York, 2015, s.15.

isimler hem birbirilerine yakın konumda olan atölyelerinin avantajlarından yararlanarak resim üretimlerini sürdürmüş hem de bu bölgenin bir sanat merkezine dönüşmesini sağlamıştır.

Ressamların çalıştığı modellerin de bu bölgede yaşıyor oluşu ve sanatçıların atölyelerinin bulunduğu bölgelerin etrafında boya, kağıt satıcıları ve fotoğrafçıların da bulunuyor olması[62] sanatçıları burada yaşamaya iten etkenlerden olmuştur. Aynı gelişmeler Pera'da da bu seyirde yaşanmıştır. Fotoğraf ve resim atölyelerinin, Avrupa malzemelerinin, resim araç gereçlerinin o dönemde sadece Pera Bölgesi'nde bulunuyor olması sanatçıların bu bölgeye akın etmesinin başlıca nedenleri arasında sayılmıştır.

Kentleri yeniden düzenleyerek estetik açıdan çekici hale getirmek çok yeni bir proje değildir. III. Napoleon zamanında, Paris Polis Şefi Baron Hausmann'ın 1859 yılında başlatmış olduğu kentsel dönüşüm projesi, bunun en iyi bilinen ve belki de en kapsamlı örneğidir. Haussmann'ın Paris'i yeniden inşa etme konusundaki iddialı programı, kentin dokusunu değiştirmiştir. Önce merkezi çevreden ayırmış, sonra da burayı yeniden inşa etmiştir. Geniş bulvarlar, parklar, büyük mağazalar, müzeler ve sanat galeriler açılmış; hastaneler ve okullar kurulmuş, bina cepheleri benzerleştirilmiştir. Paris; geniş, iyi aydınlatılmış caddelere sahip olurken, yıkık dökük binalar yerini burjuva apartman bloklarına bırakmıştır. Dahası; uygulanan bu kentsel değişim, yeni apartman bloklarının inşaları ve bu apartmanların en üst katlarının atölye olarak dizayn edilmesine olanak sağlamıştır. Sıradan Parislilerin hala günlük hayatlarını sürdürdükleri caddeler üzerinde yer alan, sanat çalışmaları için ayrılan bu alanlar, Montmartre'a yeni göç etmiş sanatçıları oldukça cezbetmiştir. Bu dönemde; Batignolles Quarter - Saint Lazarre ve Pigalle - Boulevard de Clichy arasında bulunan binaların bir çoğunun çatı katları sanatçı atölyesi olarak tasarlanmış, Montmartre'a yerleşen sanatçıların çoğu ise bu yeni atölyeleri kiralama ve sanatlarını burada icra etme imkanı bulmuştur. Çatı katı atölyelerinin artmaya başladığı bu dönemde özellikle

[62] Ahmet Kamil Gören, "19. Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi", **Antik & Dekor**, S.35, 1996, s.98.

Akademi'ye yakınlığı bulunan yerlerdeki atölyeler oldukça popülerleşmiştir. 1910 yılında Paris'e eğitim almaya giden 1914 Kuşağı sanatçılarından İbrahim Çallı da böyle bir çatı katında yaşamış ve dönemin önemli isimlerinden Cormon, sanatçının Quartier – Latin'de bulunan apartmanın çatı katındaki atölyesini ziyarete gelmiştir.[63]

Pera'da da atölyeler, 19. yüzyılın sanat yaşamında öne çıkan üretim ve eğitim yerleri olmuştur. Seza Sinanlar doktora tezinde 19. yüzyılda Pera'da varlık gösteren 37 adet sanatçı atölyesi olduğundan bahsetmiştir.[64] Sanatçılar bu atölyelerde hem üretimde bulunmuş, hem ders vermiş hem de dönemin sanat hayatını şekillendirmiştir. İlk fotoğraf atölyeleri, ilk vitrin sergileri ve ilk özel akademi yine bu dönemde Pera Bölgesi'nde açılmış ve sanat bu atölyeler sayesinde aktif tutulmuştur. Bu atölyelerin çoğunluğu Pera Caddesi – bugünkü İstiklal Caddesi – ve bu caddeye açılan ara sokaklar üzerinde konumlanmış, bir kısmı da Tepebaşı'na uzanan kısımlara doğru dağılım göstererek Montmarte gibi Pera'nın da dört bir yanı sanatçı atölyeleri ile çevrelenmiştir.

Montmartre'da özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bir devlet kurumu olan Akademi'nin dayatmalarından kaçan ressamlar ve sanatseverler bir arada yaşamaya başlamışken, Pera'da da bu dönemden biraz daha evvel, tam tersi bir nedenden sanatçılar bir araya gelmeye ve sergiler açmaya başlamıştır. Sanayi-i Nefise'nin açılmasından sonra sanat kurumsallaşmış ve sanata devlet tarafından büyük bir destek verilmeye başlanmıştır. Bu destekle birlikte, sanatçılar birlik olmaya ve sergiler açmaya başlamıştır. Yaşanan gelişmelerin beraberinde şekillen sanat ortamı için en uygun yer Pera Bölgesi olmuş ve uzun bir süre Pera, Montmartre gibi bir sanat merkezi görevi görmüştür.

[63] Ahmet Kamil Gören, "Academie Julian ve Diğer Özel Atölyeler", **Antik&Dekor,** S.34, 1996, s.100.
[64] Seza Sinanlar, **a.g.e**., 2008, s.25.

1.3. 1914 Kuşağı ve Cumhuriyet Dönemi Sanatçı Grupları

Osman Hamdi Bey'in başını çektiği öncü kuşağın, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza ve diğerlerinden oluşan ara kuşağın ardından, II. Meşrutiyet (1908) ile oluşan özgürlük ortamında diğer alanların yanında sanat ortamı da olumlu yönde etkilenmiş, yetenekli gençlerin Avrupa'ya resim eğitimine kendi olanakları ile gitmelerinde ya da devlet tarafından gönderilmelerinde bir artış yaşanmıştır.[65] 19. yüzyıl ortalarında gelişme gösteren Batı anlayış ve tekniğine uygun Türk resim sanatı, 1914 yılından sonra yeni bir niteliğe bürünmüş, 1914 Kuşağı'nın yurda dönmesiyle çağdaş eğilimlere giden yollar aranmaya başlanmıştır. Cumhuriyet'in ilk ressamlarına sanatçı kimliği kazandırmakta, hem hoca hem de öncü olarak önemli bir yere sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturmaları bakımından, kendilerinden öncekiler ve sonrakiler arasında belirleyici bir görev görmüştür.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları olan ve aldıkları akademik eğitimi, 1910 – 1914 yılları arasında Paris'te pekiştiren 1914 Kuşağı / Çallı Kuşağı sanatçıları, 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda geri çağırılmış ve beraberlerinde getirdikleri İzlenimci sanat anlayışı, Türk resim sanatında büyük bir yeniliği başlatmıştır.

19. yüzyıl sonlarında Fransa'da Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley ve Auguste Renoir gibi sanatçıları birleştiren Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı, açık hava ressamlığı eğilimini getirmiştir. 1914 Kuşağı sanatçıları bu akımı felsefi içeriği ile ele almamış ve teknik niteliğini gereğince aydınlatmamış olsalar da, özgür yorumları ile Türk resmini "asker ressamlar" tekelinden kurtarmış, sivilleşeme yoluna sokmuşlardır. Sanatın sadece; bakma, algılama ve uygulama evrelerinden

[65] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı:1 Günceli Yansıtan Konular", **Plastik Sanatlar Dergisi**, S? İstanbul, 2002, s.35.

oluşmadığını fark eden 1914 Kuşağı, sahip oldukları bireysel sanat anlayışlarıyla, o dönemde resim sanatının ve sanatçı kavramının tanımını belleklere yerleştirmiştir.

1914 Kuşağı'nı yetiştiren Sanayi-i Nefise Mektebi, salt sanat eğitimi veren ilk resmi kurum olma özelliği taşırken, 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de ilk bağımsız sanatçı örgütü olarak karşımıza çıkar.[66] Cemiyet, sanatı bireysel bir çalışmanın ürünü olmaktan çıkarıp, toplu bir harekete dönüştüren tavrıyla, II. Meşrutiyet döneminin siyasal çalkantıları içerisinde, sanatsal gelişmelerin gölgeye itilmiş görüntüsüne karşı önemli bir hareket olmuştur.

Şehzade Abdülmecit Efendi'nin desteğiyle kurulan cemiyetin kurulmasına katkı gösteren sanatçılar arasında; Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agah Bey, Ruhi Arel, Kazım Bey, Ahmet İzzet ve Ahmet Ziya Akbulut vardır. Daha sonra cemiyete Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Müfide Kadri de üye olmuştur. Bu üyelere kısaca Çallı Kuşağı sanatçıları da denmiştir.

Kurulma amacı Osmanlı ressamlarının geleceklerini temin etmek ve ressamlığın ilerlemesini sağlamak olan sanatçı cemiyeti, ülkede resim kültürünü geliştirmek adına çeşitli etkinliklerde bulunmuştur. 1911 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesini çıkarmış, 1916'da ilk Galatasaray Sergisi'ni düzenlemiş, cemiyet merkezinde sürekli satış sergisi oluşturarak, program adını verdiği sözleşmelerle galericilik kurallarının da ilk örneklerini vermiştir.[67] Düzenlenen sergilerle birlikte, cemiyetin organı niteliğinde bir gazete de yayımlanması, sanat olaylarını örgütlü bir hale getirmiştir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından 1916 yılında ilki düzenlenen Galatasaray Sergileri yılda bir kez açılmak üzere 1945'lere kadar sürmesi nedeniyle Türkiye'de ilk

---

[66] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923 – 1950,** İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003, s.50.

[67] Abdullah Sinan Güler, **İkinci Meşrutiyet ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı**,** Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1994, s.42.

uzun süreli ve sürekli sergi olma özelliği taşır.[68] Cumhuriyet'e doğru hızlanan etkinliklerin öncül girişimleri olan İstanbul Salon ve Galatasaray Sergileri'nin ressamlar üzerindeki olumlu etkilerinin yanında, sanatçı ve izleyici arasında da bir iletişim oluşturmuştur. Sergiyi belli bir ücretle gezen halk ve özellikle dönemin aydınları için 1914 Kuşağı sanatçılarının büyük çaplı resimlerini izlemek, sabırsızlıkla beklenen önemli bir kültür olayı haline gelmiştir.[69]

Resim 7: Galatasaray Sergisi'nden görünüm



Sanayi-i Nefise, Adnan Çoker Arşivi, https://core.ac.uk/download/pdf/38318329.pdf

1914 Kuşağı sanatçılarının, uzun yıllar yapıtlarını halka göstermek için kullandıkları yerler ilk olarak Galatasaray Yurdu, sonraları da Galatasaray Lisesi'nin resim dershanesi olmuştur. Sergilerde her tür ve anlayışta resim sergilenebilmiş, bu durum Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllarda ve daha sonra ressamların anlayış ve eğilim farklılığını olumlu yönde etkilemiş, daha da önemlisi sanatçıların karşılıklı dayanışma içinde çalışma bilincinin kökleşmesine yol açmıştır.

[68] Nilüfer Öndin, **a.g.e**., s.51.
[69] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998, s.14-17.

Balkan Savaşı, 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi önemli savaşların yaşandığı, zor koşulların egemen olduğu bir ortamda, uzun yıllar Avrupa'da geliştirdikleri sanat becerilerini kullanma olanağı bulamayan 1914 Kuşağı ve dönemin diğer sanatçıları, böyle bir olanağı 1917 yılında dönemin Harbiye Nezareti tarafından açılan ve sanat tarihimize Şişli Atölyesi olarak yerleşen mekanda yakalamışlardır.[70] Sanat icra edecek bir yer bulmanın son derece zor olduğu, savaş ortamının olumsuzluklarını içinde; sanat tarihçiliği, ressamlığı ve devlet adamlığı gibi yönleriyle tanınan Cemal Esad Arseven (1875 – 1971), sanatçıların gerçek modelden çalışabilecekleri, çeşitli boya ve gereçleri bulabilecekleri bir yer olan Şişli Atölyesi'nin açılmasına vesile olmuştur.

Kurulan bu atölyede üretilen yapıtlar başta olmak üzere dönemin diğer sanatçılarının da katılımıyla oluşturulacak bir serginin, daha sonra Avrupa'da sergilenmesi düşüncesi, ana ilkelerden biri olarak, daha baştan ortaya konulmuştur.[71] Türklerin Batılılar tarafından sadece askeri alandaki başarılarıyla değil, aynı zamanda kültür ve sanat alanındaki yetenekleriyle de tanıtılması fikriyle yola çıkılan sergi hazırlıklarının sonucunda, Viyana ve Berlin'de bir sergi açılmasına karar verilmiştir. Fakat Berlin sergisi çeşitli siyasal nedenler yüzünden gerçekleştirilememiştir. Viyana'daki sergiye yollanacak olan, çoğunluğu savaş temalı resimlerden oluşan yapıtlar, ilk olarak 1917 yılında Galatasaraylılar Yurdu'nda "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adı altında sergilenmiştir.[72] Bundan bir sene sonra, 1918 yılında, Türk ressamlar tarafından Avrupa'da açılan ilk sergi olan Viyana Sergisi gerçekleşmiştir. Sergi komiseri olarak Celal Esad Arseven'in ve yardımcısı Namık İsmail'in görevlendirildiği Viyana Sergisi'ne, sergiye gönderilecek yapıtların üretilmesi için 1917 yılında kurulan Şişli Atölyesi'nde çalışan; İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmet Sami Bey, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, Ali Cemal gibi sanatçıların yanı sıra, Şişli Atölyesi'nde çalışmayan Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran ve Avni Lifij gibi ressamlar da katılmıştır.

---

[70] Ahmet Kamil Gören, **a.g.e**., s.36.
[71] Ahmet Kamil Gören, "Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne", **Antik & Dekor**, S.41, İstanbul, 1997, s.115.
[72] **A.e.**, s.116.

Kendi dönemlerinde bir cemiyet kuran, bir yayın organı başlatan ve ayrıca 1914 yılında genç kızların resim eğitimi almaları için kurulan İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda da etkin rol oynayan 1914 Kuşağı, bu etkinliklerini Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda da sürdürmüştür. Mustafa Kemal'in sosyal, siyasal, ve kültürel alanlar yanında sanatsal alanda da gerçekleştirdiği köklü değişikliklerin ilk aşamasında görev alan sanatçılar, yine bu kuşağın sanatçıları olmuştur.[73]

Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan gelişmeler sayesinde sanatçılar, beraber hareket edebilecekleri ve ortak paydada buluşabilecekleri bir hareket alanı bulmuştur. Milli sanat ve yeni sanat tartışmaları sanat ortamına hareketlilik kazandırırken, sanatçılar belirledikleri ilkeler doğrultusunda bir araya gelerek gruplaşmaya başlamıştır.

Cumhuriyet'in ilk ressam topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve bu birliğin dağılmasından hemen sonra kurulan d Grubu üyelerinin sanat gündeminde egemen olduğu dönemlerde; 1933 – 1936 yılları arasında düzenlenen "İnkılap Sergileri", 1938 – 1943 yılları arasında grupların temsilcileri veya dönemin grupları dışında sanatlarını sürdüren bağımsız sanatçılar tarafından gerçekleştirilen Yurt Gezileri ve 1939 yılından başlayarak her sene düzenlenen "Devlet Resim Heykel Sergileri", etkin sanat ortamı içinde birbirine son derece yakın konumlarda yer almaları nedeniyle, Cumhuriyet Dönemi sanatının gelişim sürecindeki hareketliliği önce 1940'lara, ardından 1950'ye kadar birbirini izleyen safhalardan oluşan bir bütün olarak ele almak gerekmektedir.[74]

Osmanlı Devleti'nin son yıllarında resim sanatında Batılı anlamda yaşanan gelişmeler, Cumhuriyet'in kurulmasından, 1950'li yıllara kadar gelişmeye devam etmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde sanatın ele alınışında; kavram, konu, içerik, biçem ve teknik başta olmak üzere, sanatı ilgilendiren diğer bağlamlarda, bir önceki döneme göre çok önemli farklar ortaya çıkmaya başlamıştır.[75] Cumhuriyet öncesi sanat hayatı,

[73] Ahmet Kamil Gören, **a.g.e**., s.36.
[74] **A.e.,** s.53.
[75] **A.e.,** s.51.

günün koşullarının elverdiği ölçüde, çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen sanatçılar tarafından canlı tutulmaya çalışılmıştır.

1908 yılında, büyük bölümü Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılarından oluşan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türkiye'deki ilk sanatçı birliğidir. 1908 yılında, Çallı Kuşağı tarafından kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını alarak etkinliklerini sürdürmeye devam etmiştir. Topluluğun ismi 1926 yılında, "Türk Sanayi-i Nefise Derneği", 1927 yılında "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", 1929 yılında ise "Güzel Sanatlar Birliği" olarak değişmiş ve Cumhuriyet Dönemi'nin ilk ressam topluluğu kurulana dek ülkedeki tek ressam birliği olarak faaliyet göstermiştir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine geçişin ara dönemini oluşturan 1914 Kuşağı temsilcilerinin Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişen sanatçılar üzerinde önemli etkileri olmuştur. 1914 Kuşağı'nın yetiştirdiği öğrencilerin oluşturduğu "Müstakiller" (Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği), Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliğidir. Aynı şekilde 1933 yılında kurulan "d Grubu" üyeleri de 1914 Kuşağı'nın sanatsal deneyimlerinden yararlanmıştır.

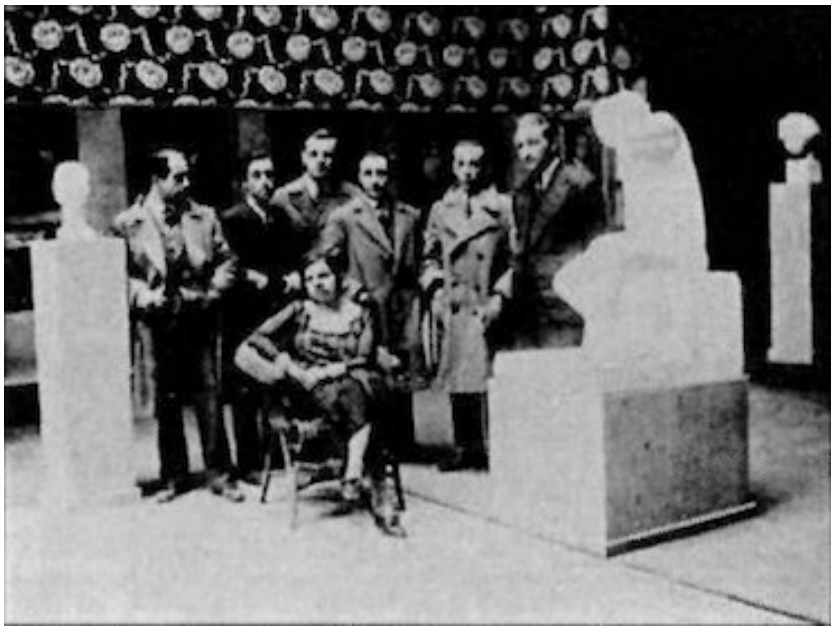
Bu döneme kadar, 1914 Kuşağı'nın belli başlı sanatçıları üzerinden dönen resim sergileri, bu yeni birliğin gösterdiği dinamizm, içine yeni sanatçıları da almasıyla giderek yaygınlaşmış ve "Müstakiller" Türkiye'de modern resmin öncülüğünü yapan bir konuma gelmiştir.

1914 Kuşağı tarafından yetiştirilen Müstakiller ve d Grubu temsilcileri 1922'de Cumhuriyet'in kurulma aşamasından başlayarak Fransa ve Almanya'ya gönderilmeye başlanmıştır. 4 - 5 sene yurtdışında aldıkları eğitimden sonra yurda dönen sanatçılar, 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde "Birinci Genç Sanatçılar Sergisi" adı altında bir sergi düzenlemiş ve Müstakiller grubu resmi olarak kurulmuştur. Grubun üyeleri arasında; Ali Avni Çelebi, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Zeki Kocamemi, Cevat

Dereli, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Mahmut Cemaleddin, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahreddin Arkunlar gibi önemli isimler yer almıştır.

Birliğin üyelerinin çoğunluğu Paris'e, bir kısmı da Almanya'ya sanat eğitimine gönderilmiş, Ernest Laurent, Lucien Simon, Paul – Albart Laurens ve Hans Hofmann gibi hocaların atölyelerinde çalışmışlardır. Grubun Hans Hofmann akademisi eğitimli iki sanatçısı Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi; bireysel farklılıklarla, dönemin akımlarının herhangi birine bağlı kalmadan, kübizmden ekspresyonizme dek tüm sanat akımlarının özümsendiği konstrüktif bir anlayışla, güçlü bir üslup geliştirmişlerdir. O zamana kadar Galatasaray Sergileri'nde klasik – izlenimci sanat anlayışını paylaşan sanatçıların eserlerine yer verilirken, 1927 yılında düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi'nde Müstakiller grubuna mensup Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi gibi sanatçılar da serginin bünyesine dahil edilmiştir.

Resim 8: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1931 yılındaki dördüncü sergisinde sanatçılar



Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.77

Dönemin genç ressamları olan Müstakiller'in yoğun çalışmaları sayesinde Devlet Sergileri ve grup sergileri düzenlenmiş, birbirinden farklı yeni eğilimlerin belirdiği bir ortam meydana gelmiştir. Grubun toplu sergilerini düzenlemeye devam ettikleri bu dönem, onlarla başlamış olan yenilikçi anlatımların, "d Grubu" ile pekiştirilen etkinliklerini de kapsamıştır.

Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından "d Grubu" kurulmuştur. Grup, altı sanatçıyla kurulmuş, daha sonra açılan sergilerle gruba birçok sanatçı da dahil olmuştur. Gruba daha sonra eklenen sanatçılar arasında; Eşref Üren, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu gibi isimler vardır.

Dönemin, henüz bireysel sergi açmaya elverişli olmaması ve sergi açılacak bir galeri de bulunmaması gibi nedenler yüzünden bir grup olarak hareket etmeyi mantıklı gören temsilciler, ilk sergilerini 1933 yılında Beyoğlu'nda bulunan Narmanlı Han'daki Mimoza şapka dükkanında açmıştır. Grubun kuruluş amacında herhangi bir siyasal ve resmi amaç bulunmamış; bir grup olarak sergi açmak, ülkedeki plastik sanatları geliştirmek ve canlandırmak amacıyla bir araya gelmişlerdir. Müstakillerin başlattığı; Batıda uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşıma işini, d Grubu bir adım daha ileriye taşıyarak Türk sanatına yerleştirmiştir.

d Grubu, 1933 – 1947 yılları arasında 15 grup sergisi düzenlenmiş, düzenledikleri sanatsal etkinlikler başta anlaşılmasa da daha sonra İstanbul'un aydın çevrelerince beğeni toplamış, basın ve günlük gazetelere önemli bir olay olarak yansımıştır. Grup üyelerinin 1937'den itibaren yeniden yapılanmaya başlayan Akademi'de görev almaya başlamaları, onların kurumsallaşmasına ve 1939 - 45 yılları arasında yine Akademi'de beş sergi açmalarına olanak sağlamıştır.[76] Grup, 1947'de düzenledikleri son sergilerinden sonra dağılmıştır.

[76] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh + Plastik Sanatlar Dergisi**, S.5, İstanbul, 2003, s.59.

Resim 9: d Grubu'nun birinci sergisinin açılış gününde Mimoza Şapka Mağazası önünde sanatçılar



Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.78

d Grubu'na kadar uzanan süreçte, devlet destekli sanatın içindeki milliyet öğesi ve devletin söylemlerini güçlendiren bakış açılarının hakim olduğu bir sanat anlayışı görülürken, 1941 yılında d Grubuna bir tepki olarak kurulan "Yeniler", "izm"lerin dışına çıkıp toplumsallığı savunarak, resimde siyasileşmeyi gerçekleştirmiştir. Nuri İyem, Ferruh Başağa, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejad Melih Devrim, Faruk Morel, İlhan Arakon ve d Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino tarafından kurulan grup, kendilerinden önceki grupları toplumsal sorunlara yabancı kaldıkları ve halkla bütünleşemedikleri nedeniyle eleştirmiş, benimsedikleri toplumsal gerçekçilik anlayışı ile sanatta içeriğe önem vererek "sanat toplum içindir" düşüncesini savunmuştur.

1940'lı yıllara yaklaşılırken Akademi'deki eğitim, çağdaş normlar yönünde yenileştirici bir reform gerçekleştirmiş, böylece Akademi yeni uzman hocalarına kavuşmuştur. Yapılan bu reformla, önce mimarlık daha sonra resim ve heykel

bölümünün başına yabancı hocaların getirilmesiyle, Akademi'de yeni bir dönem başlamıştır. 1937 yılında Akademi'de müdürlük yapan Burhan Toprak, resim bölümüne Leopold Levy ve heykel bölümüne Rudolf Belling'i atamıştır. Yeni yapılanma sonucu resim bölümünün başına gelen Levy, dönemin genç sanatçılarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Sabri Berkel'i kendisine yardımcı seçmiştir. Böylece Levy'nin atölyesinde çalışmaya başlayan bu grup, d Grubu'nun geliştirdiği söyleme karşı çıkmak adına Yeniler grubunu kurmuştur.[77]

İlk sergilerini akademide açan Yeniler grubu, ilk kez belli bir görüş çevresinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkat çekmiştir. Akademi'deki sergiden sonra 1941 yılında, Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti'nde açtıkları ilk sergilerinin konusunu; bir liman kenti olan İstanbul'da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadeleleri oluşturmuştur. Bu sergiye katılan sanatçılar "Liman Ressamları" olarak da anılmışlardır. Grup arasında bir üslup birliğinden bahsedilmese de belli bir konsept çerçevesinde hazırladıkları bu sergi, Türk resim sanatı açısından öncü bir rol oynamıştır.

Kurulduktan sonra ilk dört yıl büyük etkinlikler düzenleyen "Yeniler", 1952 yılında dağılma kararı almış, bazı sanatçılar çalışmalarını Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nde sürdürmeye devam etmiştir. Toplumcu gerçekçi görüşü benimseyen ve savunan bu grubun üyelerinin pek çoğu dağıldıktan sonra soyut sanata yönelmiştir.

Yeniler grubundan sonra Nuri İyem'in öncülüğünde Yeniler'in devamı niteliğinde kurulan ve 1951 – 1952 yılları arasında kısa bir süre sesini duyuran "Tavanarası Ressamları", d Grubuna karşı olan eleştirileri sürdürmüştür. Tavanarası Ressamları, Güzel Sanatlar Akademisi dışında oluşan, Akademili herhangi bir hocanın öğrencileri olmak nedeniyle birleşmeyen ilk sanatçı topluluğudur. Türkiye'de akademizme karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olmuşlardır.

1947 – 1952 yılları arasında varlık göstermiş bir başka sanatçı topluluğu da "10'lar Grubu" olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrencilik yıllarını sürdüren;

[77] **A.e**, s.60.

Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Hulusi Saptürk, Fahrünisa Sönmez, Ivy Strangali, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından 1947 yılının Mayıs ayında oluşturulan grup, Anadolu'nun geleneksel nakış öğelerini çağdaş Batı resminin anlatım biçimleri ile bağdaştırdığı gibi, yaşamdan seçtikleri konuları yöresel dil ve soyutlama anlayışını birleştirerek işleme eğilimi göstermiştir.[78]

İlk sergilerini Akademi'nin lokantasında düzenlemişler ve ne bütünüyle Doğu'ya ne de bütünüyle Batı'ya yönelmenin, çağdaş sanat bağlamında tutarlı bir davranış olmadığı düşüncesini savunmuşlardır. Doğu ve Batı bireşimine odaklanan grup, resmin kendisini bir amaç olarak gördüklerinden, sanat anlayışı olarak toplum sorunlarını ele almamıştır.

Türkiye, 1923'ten 1945 yılına kadar tek partili parlamenter bir sisteme göre yönetilmiştir. Siyasi alanda tek parti anlayışının hakim olduğu bu dönemde, Atatürk dönemi kültür politikasının temel ilkelerinden çağdaşlaşma daha da önem kazanmış, ekonomik ve siyasal alandaki bir çok olumsuzluğa rağmen kültür - sanat alanında olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde devlet, toplumsal değişimi sağlamak ve sürdürmek için her alanda itici güç olmaya devam ettiğinden, sanat alanında da desteğini sürdürmüştür. Bu destekle birlikte, Cumhuriyet'e kadar göz ardı edilmiş pek çok alanda köklü değişiklikler yapılmıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılması, sanatsal etkinlikleri yaygınlaştırmak adına Sanayi-i Nefise Müdürlüğü'nün kurulması, halkı ve ressamları buluşturmayı amaçlayan Yurt Gezileri'nin düzenlenmesi, hem eğitim verilen hem de sergi mekanı olarak kullanılan Halkevleri'nin açılması, sanat alanında beraber hareket edebilecekleri bir ortama sahip olan sanatçıların gruplaşmaya başlaması ve buna benzer pek çok girişim, Cumhuriyet'in çağdaşlaşma politikasının temelini oluşturmuştur.[79]

1950'li yıllara doğru akan süreçte, Türkiye'de değişen sosyal, politik ve ekonomik yapı sanat hayatına da yansımış, Akademi dışında çeşitli sanat hareketleri ve özel

[78] Nilüfer Öndin, **a.g.e.**, 173.
[79] Gülşah Altınkaya Özcan, **Cumhuriyet Döneminden 1950'lere Türkiye'de Sanat Yazınının Eleştirisi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019, s.51

galericilik gündeme gelmeye başlamıştır. 1950'lerden sonra oluşan sanat ortamı yaşanan gelişmelerle günümüzdeki haline evrilmiştir.

1.4. Çok Partili Dönem Kültür Sanat Politikaları ve Sergileme Fikri

İmparatorluktan ulus - devlete geçiş süreci, yerel kongre iktidarlarının Sivas Kongresi'nde ulusal kongre iktidarına dönüştürülmesinden sonra başlatılan Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ve Cumhuriyet rejiminin kabulüyle, siyasal platformda tamamlanmıştır. Misak-ı Milli sınırları içindeki devletin korunması ve güçlendirilmesi, devlet merkezli bir toplum tasarımı ön görmüştür.[80]

1923 - 1950 seneleri arasındaki kültür politikalarının itici gücü olan "milletin hıfzı ve mevcudiyeti" ilkesi, Atatürk Dönemi'nde yekpare ve saf ulusal kültür kuramını gündeme getirmiştir. Bu dönemi takip eden İsmet İnönü Dönemi'nde ise, kapalı bir kültüre bağlı kalmayarak, insanlığı ortak kültür kaynaklarına yöneltmek isteyen kültürel etkinlikler bağlamında bir hareketlilik gözlemlenmiştir. Çok partili düzenin ilk hükümetleri ise kendisinden önceki kültür politikalarını manevi değerlere yer vermediği gerekçesiyle eleştirmiş ve kültürel etkinlikleri yavaşlatma girişimleriyle diğer iki dönemden farklılık göstermiştir. Atatürk ve İsmet İnönü Dönemi temelde aynı ilkelerden beslenmişlerse de aralarındaki yorum farkları ve çok partili düzenin giderek ilk iki dönemden ayrılması, 1923 - 1950 yıllarının kültür politikaları bağlamında ana farklılıklara işaret etmiştir.[81]

Cumhuriyet'in genel kültür politikası, 1930'lu yıllarda halkçılık politikasının gerekli gördüğü bir çerçevede uygulanmış olduğundan, kültür ve sanata ilişkin bütün olguların temelinde, halktan geniş bir kesimin sanattan ve kültürden yararlanabilmesi amacı bütün açıklığıyla belirtilmiştir.[82] 1928'de Latin harflerinin kabulü, Millet Mektepleri'nin açılması, Türk kadınına seçme seçilme hakkının verilmesi, Türk Tarih

[80] Nilüfer Öndin, **a.g.e.,** s.55.
[81] Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet Dönemi (1923 – 1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2002, s.44.
[82] Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998, s.24.

Kurumu ve Türk Dil Kurumu'nun kurulması ve ardından 1937 yılında CHP'nin ilkelerinin anayasaya girmesiyle, kültürel planda kurumsallaşma büyük ölçüde tamamlanmıştır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren sanat yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Hızlı bir değişimin yaşanması ve kısa zaman içerisinde halkın kültür seviyesinin yükselmesini isteyen Atatürk, sanatsal faaliyetlerin devlet himayesi altına alınmasını gündeme getirmiştir. Bu nedenle sanatsal faaliyetleri düzenlemek ve yönlendirmek amacıyla Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olarak, 1926 yılında Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurulmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi, aynı yıl Fındıklı'daki yeni yerine taşınmış ve ismi Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. 12 Eylül 1926'da yayınlanan bir kararname ile Güzel Sanatlar Sergileri düzenlenmeye başlanmıştır.

Resim 10: Güzel Sanatlar Akademisi önünde bir öğrenci grubu, 1927



Arkitekt Dergisi, 1932, S.4 (16), s.54

Sergilerin düzenlenmesi yalnızca devlet eliyle olmamış, kişisel sergiler de düzenlenmeye devam edilmiştir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Avni Lifij gibi Cumhuriyet Dönemi öncesi resim sanatına yön vermiş isimler, "Serbest Resim Atölyesi" adında bir atölye kurmuş ve öğrencilere her düzeyde resim eğitimivermeyi amaçlamıştır. Beyoğlu'nda yıllık sergiler de düzenlenen atölyenin ayakta kalabilmesi için sanatçılar tabela ve amblem hazırlamış, atölyelerinin dekorunu düzenlemek gibi etkinliklerde de bulunarak atölyeyi canlı tutmayı amaçlamıştır.[83]

İstanbul'da gelişmeler bu şekilde devam ederken, Cumhuriyet'in 10. yılında Ankara'da, Cumhuriyet'in ilk on yılının sanat yönünden bir muhasebesi gibi görülen "İnkılap Resimleri Sergisi" açılmış, bu serginin ardından Ankara'daki sanat olayları daha da yoğunlaşmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra, başlangıçta İstanbul'da yoğunlaşan sanat hareketleri, siyasi merkez olan Ankara'ya kaymaya başlamıştır.

Osmanlı Devleti'nin son dönemine kadar Galatasaray Sergileri hariç tutulursa, saray ve yetenekli ressamlar arasında, dar bir çevrenin ilişkileriyle biçimlenmiş olan sanatsal etkinlikler, Cumhuriyet'le birlikte İstanbul'un daha geniş bir çevresini kapsayacak şekilde, sanat ve toplum ilişkilerinin sağlanması sürecinde uygulanan devlet politikası ile Anadolu'ya doğru aşama aşama açılma göstermiştir.

Sayıları giderek artan sergilerin yanı sıra ülkenin bir çok yerinde Atatürk anıtları ve heykelleri dikilmeye başlanmıştır. Heykel sanatının da Türkiye'de giderek kendini göstermesi neticesinde 1937 yılında, ilk karma heykel sergisi olan "Türk Heykeltıraşlar Sergisi" açılmıştır. Bu karma sergi Atatürk'e bir resim ve heykel müzesi kurma fikrini vermiş, hemen ardından Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak aynı sene içinde "Resim ve Heykel Müzesi" kurulmuştur.

Bu gelişmeden sonra devlet plastik sanatlara verdiği desteği arttırmıştır. 1939 yılından itibaren her yıl düzenlenen "Devlet Resim Heykel Sergileri" ve bu sergilerde verilen ödüller, devlet desteğinin genişleyerek devam etmesinin bir sonucudur.

[83] Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e,** Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998 s.23.

Resim 11: Güzel Sanatlar Akademisi'nde 13. sergide Nurullah Berk Hasan Ali Yücel'le konuşurken



Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.48

Her sergi için bir broşür çıkarılmış ve bu sergiler giderek ülkenin sanat ortamı içinde çok önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Sergilerden sanat eserleri alınıp satılmaya başlanmış, devlet dairelerine satın alınan eserler asılmış, ödüller dağıtılmış ve yarışmalar düzenlenmiştir. Bu sergiler sayesinde sanat yaygınlaşarak halka yakınlaşmış, yeni Türk sanatı ve bu sanatın izleyicisi ile olan ilişkisinin gelişmesi adına önemli bir rol oynamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde düzenlenen bu sergilerin bir diğer önemli özelliği de bireysel sergi açılabilecek özel galerilerin henüz oluşmadığı bir ortamda, sanatçıların izleyicilere ulaşmasına aracı görevini üstlenmesi olmuştur.

1930'lu yıllara damgasını vuran diğer etkinlikler arasında, 1936 yılında Akademi'de açılan "Yarım Asırlık Türk Resmi ve Heykeli Sergisi"; 1935 – 36 yılları arasında Moskova, Bükreş, Atina ve Belgrad'da düzenlenen "Türk Resmi Sergileri", 1937 – 38'de gerçekleştirilen "Birinci ve İkinci Birleşmiş Sanatlar Sergileri" sayılır.

Yine bu dönemde başlatılan eğitim, kültür ve sanat hareketlerine zemin hazırlayan girişimlerden bir diğeri de 1929 yılında Ankara'da Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanlığı döneminde, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün - günümüzde Gazi Üniversitesi - açılmasıdır. Bu hareket, Türk resim ve heykel sanatında, kurulduğu 1883 yılından başlayarak sanata yön veren Sanayi-i Nefise Mektebi'nden sonra, başkent Ankara'da da resim eğitimi veren ve geleceğin öğretmenlerini yetiştiren bir okul olması açısından önem taşımaktadır.[84]

1932 yılında açılan Halkevleri, 1932 – 45 yılları arasındaki modernleşme isteğinin bir gereği olarak kurulmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerini gerçekleştirdiği Halkevleri yolu ile sanatçı ve halk arasındaki kopukluğu gidermeyi hedeflemiş, Türk insanı ve köylüsünü eğitmek ve çağdaş kılmak için Anadolu kültürüne eğilmiş ve kültürel bir yeniden yapılanma planlamıştır. Devlet desteği ile açılan Halkevleri'nde, başta İstanbul ve Ankara olmak üzere, yurdun çeşitli yerlerinde sergiler düzenlenmiş, fotoğraf ve resim konularında kurslar verilen mekan, açık kaldığı 1930 – 40 yılları arasında en önemli sergi mekanı görevi görmüştür.

Halkevleri yolu ile, 1938 – 1943 yılları arasında 48 ressamı Anadolu illerinde görevlendirilmesi esasına dayanan bir etkinlik olan Yurt Gezileri düzenlenmiştir. Büyük bir bölümü devlet memuru olan ressamlara, görevlendirildikleri süre boyunca salt resim ile uğraşma olanağı veren etkinlik, bir yandan sanatçıları Anadolu gerçeğiyle tanıştırırken, diğer yandan halkın sanatçılarla yakın temasına olanak sağlamıştır. Sanatçılara bu yurt gezileri için resmi ödenekler ve ödüller verilmesi, güzel sanatların yurt geneline yaygınlaştırılması açısından sağlanan devlet desteğinin bir göstergesi olmuştur. Sanatçıları İstanbul dışına taşıyarak, resim sanatımızda hiç işlenmemiş konuları kazandırdığı için faydalı bir etkinlik olarak görülen Yurt Gezileri için oluşturulan eserler, her geziden sonra Ankara'da düzenlenen sergiler ile halkın ziyaretine açılmıştır. Tüm Yurt Gezileri yapıtları toplu olarak 1944 yılında sergilenmiştir. Bu etkinliği izleyen yıllarda siyasi yapı değişikliği konusu gündeme

[84] Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı 2 Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **Plastik Sanatlar Dergisi**, İstanbul, s.53.

yerleşmiş ve Türkiye Çok Partili Dönem'e geçmiştir. 1945'ten sonra Türkiye'de yeni bir siyasal dönemin başlaması, birçok kültür olayı gibi Yurt Gezileri'nin de birden kesilmesine yol açmıştır.

Cumhuriyet Dönemi ortamı içinde belirlenen devlet politikası doğrultusunda, sanatın hemen her dalında yenilikçi adımlar atılmıştır. Başlangıcı II. Meşrutiyet'e kadar uzanan çok partililik düşüncesi, ancak 1945 – 46'dan sonra gerçekleşebilmiş, bu dönemden sonra ve 1950'lerde, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren görülen kültür ve eğitim alanındaki girişimler önce yavaşlamış, sonra da durdurulmuştur. Bununla birlikte sanatçının konumu da değişmiştir. Sanatçı devletten özerkleşmiş, Atatürk Dönemi'nde edindiği devlet himayesini yitirmeye başlamıştır. Bireysel olanaklarıyla kendini yetiştirmeye çalışan sanatçı, siyasal ve kamusal alandan uzaklaşmış, bir anlamda kendi içine dönmüş ve öznel değerler sanat alanını giderek kuşatmıştır.

Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilanından sonra Terakkiperver Cumhuriyet ve Serbest Cumhuriyet Fırkalarının başarısız deneyimlerinden sonra, gerçek anlamda çok partili hayata 1945'ten sonra geçilebilmiştir. 1950'de yapılan genel seçimlerde iktidara gelen Demokrat Parti, 27 yıllık Cumhuriyet Halk Partisi yönetimine son vermiştir.

Türkiye bu dönemde, II. Dünya Savaşı'na katılmamasına rağmen, savaşın çıkardığı sosyal, siyasal ve en çokta ekonomik sonuçlardan olumsuz olarak etkilenmiştir. Çok partili düzene geçişte, II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan ekonomik ve sosyal yapı değişimleri gibi iç dinamiklerin yanında, II. Dünya Savaşı'ndan galip çıkan ülkelerin demokratikleşmesi ve Rusya'daki komünist rejim gibi dış dinamikler de etkili olmuştur.[85] Bu dinamiklerin etkileri sonucunda gündeme gelen çok partili düzene geçişte, milli egemenliğe dayalı cumhuriyet ilkesi ve çok partililik denemeleri uygun ortamın hazırlanmasına yardımcı olmuştur.

18 Temmuz 1945'te, Cumhuriyet Halk Partisi dışında ilk siyasi parti olan Milli Kalkınma Partisi, 7 Ocak 1946 yılında da Celal Bayar başkanlığında Demokrat Parti kurulmuştur. Kuruluşundan dört sene sonra, 1946 seçimleriyle Demokrat Parti, halkın kendi özgür iradesi ile seçtiği ilk parti olarak, I. Adnan Menderes Hükümeti'nde

[85] Nilüfer Öndin**, a.g.e.,** s.105.

iktidara gelmiş ve böylece tek partili dönemden çok partili döneme geçiş tamamlanmıştır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan beri devleti yöneten tek parti olan CHP'nin; yaşanan ekonomik krizler, siyasi gerilimler ve sosyal alandaki huzursuzluklar nedeniyle halkın gözündeki itibarı zedelenmiş ve başa gelen Demokrat Parti ile Türkiye her anlamda yeni bir döneme girmiştir. Ülke yönetiminde öncelik ekonomik gelişmeye ve liberalleşmeye verilmiş, savaş döneminde biriktirilmiş olan sermayenin piyasaya girmesiyle beraber, ülke ekonomisinde bir canlanma yaşanmıştır. Ekonomideki bu canlanma toplumsal refahı arttırmış olsa da, CHP'nin toplumsal yaşam üzerinde sosyal ve kültürel alanda gerçekleştirdiği reformların devamı gelmemiştir.

Bu dönemde dilde ve kültürde genel bir yadsıma ve geriye dönüş başlamış, kültür konusu bu dönemde din ile birlikte siyasi bir araç olarak kullanılmıştır. Tek partili rejime karşı, halkın din yoluyla toplumsal eğitime ihtiyacı olduğu öne sürülmüş, laiklik adı altında yapılan uygulamalara karşı çıkılmıştır. Yaptığı hükümet programlarında kültür ile ilgili ayrıntılı bir yaklaşımı olmayan Demokrat Parti, özellikle eğitim konusu üzerine yoğunlaşmış; ilkokullara din dersini zorunlu kılmış ve İmam Hatip okullarını yeniden açmıştır. 1951 yılında başa gelen Demokrat Parti, kırsal kesim üzerinde etkin denetimi olan merkezi devlet anlayışının Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile sürdürdüğü kalkınma modeli yerine ekonomik kalkınmaya önem vermiş, CHP'nin bir organı olarak görülen bu kurumları kapatarak, malları hazineye devretmiştir.

Demokrat Parti, tüm alanlarda olduğu gibi kültür alanında da farklı bir yaklaşım içerisinde olmuştur. Bu bağlamda 1950, 1954 ve 1957'deki hükümet programlarında kültür konusuna değinilmiş ve kültür işlerinin parti programları doğrultusunda yürütüleceği vurgulanmıştır. Çok partili dönemin ilk hükümeti olan I. Adnan Menderes Hükümeti, kendinden önceki kültür politikalarında, devletin maddi bakımdan ilerlemiş olduğunu ama manevi değerlere yeterince önem verilmemesini eleştirmiştir. Manevi değerden yoksun olan bir toplumda bilimin ve teknik bilginin

yayılmasının bir önemi olmadığı savunulmuş, yeni hükümetle gelen demokratik ve bilimsel nitelikte bir politika ile, eğitim ve kültürü yaygınlaştırmak hedeflenmiştir.[86]

Cumhuriyet'in ilk yılarında Türkiye'deki sanat piyasası, devlet destekli olup, Cumhuriyet ideolojisine koşut olarak biçimlenmiştir. Ülkede güzel sanatların gelişmesi ve sanatçıları teşvik etmek amacıyla yetenekli sanatçılar devlet desteğiyle yurtdışı eğitimine gönderilmiş, sanatçıların halk ile buluşabilmesi için sergiler düzenlenmiş ve bu sergilerden eser alım satımı gerçekleştirilmiştir. Sanatı ve sanatçıyı koruyan bir zümrenin olmadığı Atatürk ve İsmet İnönü Dönemi'nde, sanat ve sanatçı, gerek eserleri satın alınarak, gerekse sergilere bizzat gidilerek, Atatürk ve yanında bulunan bürokrat kesim tarafından desteklenmiştir. Sanatçı ile halk arasındaki kopukluğu gidermeyi hedefleyen Halkevleri açılmış, İstanbul Resim Heykel Müzesi açılarak, Türkiye her sene düzenlenen, uzun soluklu sergilerden olan Devlet Resim Heykel Sergileri'ne kavuşmuştur. İsmet İnönü Dönemi'nde düzenlenmeye başlayan Yurt Gezileri ile ressamlara salt resimle uğraşma fırsatı tanınmış, devlet tarafından sanatçılara iş olanakları sağlanmıştır. Cumhuriyet'in kültür politikası doğrultusunda ilk yıllardan beri görülen bu kültür sanat girişimleri, 1950'li yıllara gelindiğinde uygulanan yeni kültür politikası ile önce yavaşlatılmış, daha sonra da tamamen durdurulmuştur. CHP'nin sanatı devlet eliyle halkla bütünleştirme çabası, Demokrat Parti'nin başa geçmesiyle önem verilmeyen bir mesele haline gelmiştir.

Bir kültür – sanat politikası olmayan yeni hükümet, devletin bu politikayı planlı olarak yönlendirdiği 1923 – 45 dönemi oluşumlarının aksine bir tutum sergilemiştir. Uygulanan kültür politikaları ışığında dönemin Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri kültür – sanat olaylarına karşı olumsuz tavır sergilemiş, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kapatılmış, 1937 yılında Atatürk tarafından açılan Resim ve Heykel Müzesi bir açık bir kapalı tutulmuş ve TBMM'nin 1948'de "İnönü Armağanları" adını verdiği Devlet Armağanları Kanunu, Eğitim Bakanlığı'nca uygulama olanağı olmadığı gerekçesiyle kaldırılmak istenmiştir.[87]

---

[86] **A.e.,** s. 106.
[87] Zeynep Yasa Yaman, "1950'lerde Türkiye'nin Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu", **Toplum ve Bilim Dergisi,** Birikim Yayınları, S.79, İstanbul, 1998, s.97.

1950'lerin sanat ortamında gündemi 3 ana konu belirlemiş, bunlar; milli sanat, yeni sanat ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin konumu olmuştur.[88] Güzel Sanatlar Akademisi'nin ıslah çalışmaları Namık İsmail'in müdürlüğünde başlamış ve 1936 – 37 yıllarındaki Akademi reformuna kadar devam etmiştir. Akademi ile sanat eğitimi dinamizm kazanırken, aynı dönemde modern sanatın yeni tabiri olan "yeni sanat" ve milli sanat söylemleri sanat ortamına hareketlilik getirmiştir.[89]

Türk sanatçılardan yeni bilinç halinde modern sanatla tanışan ilk sanatçılar, İzlenimci estetiği modernist akımların form anlayışları ile birleştiren 1914 Kuşağı olmuştur. 1950'lere gelindiğinde Türkiye'de yeni sanat olarak adlandırılan modernist akımların form anlayışı, resim sanatına dahil edilmemiş ama tamamen de dışlanmamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra gerçekleştirilen devrimler, sanatçıların yapıtlarında işlenen konuların başında gelmiş, halka ulusal değerleri özümsetmek gayesini taşıyan resim sanatı ayrıcalıklı bir yer kazanmıştır. Bu kazanım da "milli sanat" kavramının doğmasını sağlamıştır.[90]

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle yeniden yapılanan Türkiye'de, yıllardan beri Batı olarak görülen Avrupa yerine Amerika'nın ön plana çıkması, toplumu etkileyen en önemli unsurların başında gelmiştir. Amerika'nın II. Dünya Savaşı'ndan egemen güç olarak çıkması, diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de etkili olmuş, yaklaşık 1939 – 45 yılları arasında siyaset dışı tutulmuş Türk – Amerikan ilişkileri, bu tarihten sonra yeni bir kimlik kazanmıştır.[91]

1940'lı yıllar, Amerika'nın ekonomik gücünün yanı sıra sanatsal etkinliklerde de atağa kalktığı yıllar olarak görülmektedir. II. Dünya Savaşı ile Avrupa'nın modern sanat öncülüğü sona ermiş, New York başta olmak üzere Amerika, modern sanatın merkezi haline gelmiştir. Bu dönemde çoğu ülke bilinçli ya da bilinçsiz olarak

---

[88] Ahmet Kamil Gören, **a.g.e**., s.59.
[89] Burcu Pelvanoğlu, **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı**,** Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2009, s.13.
[90] Ahmet Kamil Gören, **a.g.e.**, s.56.
[91] Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e**., s.94.

Amerika'dan etkilenmiştir. Bu durum, Türk sanatında da yeni akımların başlamasında belirleyici bir etken olmuştur. Sanatçılar, yeni sanat söylemleri ışığında, 1930'larda Empresyonizm ve Kübizm gibi iki temel akım çevresinde gelişen eğitimlere alternatif oluşturacak bağımsız arayışlar içine girmiş, Türk resim sanatında yeni akımların ortaya çıkmasında tek etkin kurum olan Akademi'ye karşı bireysel girişimler yaygınlaşmış ve sanatçılar kişisel yaşantılarını ve iç dünyalarını öne çıkaran eserlere imza atmıştır. Bireysel eğilimlerin artması, 1950 – 60 yılları arasında açılan sergilerin sayısında da artışa neden olmuştur. Türkiye'nin Avrupa ve Amerika ile etkileşiminin artmasıyla ve savaş yıllarının içe kapanış döneminden sonra birçok sanatçı – Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, Ali Hadi Bara, Nurullah Berk, İlhan Koman, Sadi Öziş, Selim Turan, Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Haşmet Akal, Salih Urallı, Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahrünnisa Zeid vb. gibi – yurt dışına gitmiş ve 1960'lara doğru bir sanat ve sanatçı göçünden söz edilmeye başlanmıştır.

O dönem, dünyadaki yaygın eğilimler paralelinde, bireyselleşen Türk sanatçıların ilgileri soyut sanata yönelmiştir. Bahsedilen dönemde yabancı devletlerle kurulan yoğun kültürel ilişkiler ve yurtdışından gelen yayınların sayısındaki artış sonucunda sanatçılar kendileri için yeni olan akımlarla tanışmış ve bir etkileşim yaşanmıştır. Bu dönemde yurt dışına çıkan sanatçıların çoğu Avrupa'ya gitmiş ve soyut sanat devinimlerini bu yolla Türkiye'ye yansıtmışlardır. Savaş sonrası Avrupası'nın New York kaynaklı etkilenimleri, Türk sanat ortamını da beslemiştir.[92] Türk sanatındaki gelişmeler, Batı ile eşzamanlı bir gelişim çizgisi izlememiş olsa da benzer yaklaşımlar zamana yayılarak Türk sanatında da kendini göstermiştir.

[92] **A.e**., s.111.

1.5. Sanat Ortamında Özel Galerilerin Rolü

1950'li yıllarda, Türkiye'de sanatçıların konumunda değişiklikler gözlemlenmiştir. Bu dönemde uygulanan kültür politikasıyla devlet tarafından sanatçıya verilen desteğin kesilmesi, sanatçının devletten özerkleşmesine ve yıllar içerisinde edindiği devlet himayesini yitirmesine sebep olmuştur. Henüz oluşmamış bir sanat piyasasında, bireysel çabaları ile var olmaya çalışan sanatçılar, sancılı bir süreç geçirmiştir. Bağımsız arayışlar içine giren sanatçılar için artık grup etkinlikleri önemini kaybetmiş, gelişen sosyal değişime koşut olarak çok yönlü bir anlayış içinde, bireysel etkinlikler önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar bundan sonra daha çok kişisel sergiler açarak seslerini duyurmaya çalışmıştır. Bu dönemde; özel sanat galerilerinin yaygınlaşması, yarışmalı sergiler, banka galerileri ve yabancı kültür merkezlerinin açtığı sergi mekanları, sergileme geleneğini etkileyen ögeler olmuştur.

Bunlara ek olarak; 1945'te kurulan Filermoni Derneği (İstanbul), 1950'de kurulan Sanat Sevenler Cemiyeti (Ankara), 1951'de kurulan Sanat Dostları Derneği (İstanbul) ve 1952'de kurulan Helikon Sanat Derneği (Ankara) gibi dernekler, kültür ve sanat için ortam yaratmış, Türk sanatı ve sanatçısı bir yandan özgürleşme isteklerini dile getirirken diğer yandan da devletten ve özel sektörden beklediği ilgiyi, bir anlamda bu tür derneklerden gidermeye çalışmıştır.[93]

Yaklaşık 1940'lı yılların ortalarına kadar yılda bir kez düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Türk Sanatı için en önemli sanatsal etkinlik olarak görülmüş, arada bir düzenlenen grup sergileri ve çok ender olarak düzenlenen kişisel sergiler, 1950'li yıllara kadar sanat ortamını şekillendirmiştir. Devletin düzenlediği bu toplu sergilerle etkinliğini koruyan sanat ortamı, 1950'lere doğru özel galericilik uğraşının görülmeye başlamasıyla sanat dalları arasındaki iletişimi yoğunlaştırmış ve Türkiye'deki toplumsal – siyasal değişim periyodlarına paralel olarak yeni anlatım biçimlerinin oluşmasıyla, Türk resminde bir hareketlenme dönemi başlamıştır.[94]

[93] **A.e.,** s.98.
[94] Kaya Özsezgin, **a.g.e**, s.51.

Galeri, sergi ve koleksiyonculuk, bu dönemde plastik sanatlar dünyasındaki üç önemli sözcük haline gelmiş ve bu üç sözcük, Zeynep Yasa Yaman'a göre sanatın ayrılmaz tamamlayıcısı olmuştur.[95]

Yüzyıllardır Avrupa'da sanat, alınıp satılan bir meta olmasına rağmen, Türkiye için bu durum çok geç tarihlerde gerçekleşebilmiştir. Batılı tarzda resmin Türk sanatına hakim olduğu 19. yüzyılda, sanatçılar eserlerini sergilemekte zorluk çekmiştir. Özellikle Pera'da bulunan mağaza ve dükkan vitrinleri, sanatçıların eserlerini sergileyebildikleri ilk yerlerden olmuş ve sanatçılar sanat yapıcısı ile alıcısı arasındaki köprü kuran galeri kurumu ile tanışmak için 1950'lere kadar beklemek zorunda kalmıştır.

Türkiye'nin ilk sanat galerisi olan Daimi Resim – Heykel Satış Galerisi, 1939 yılında Taksim'de açılmıştır. Bu galeri devlet çatısı altında açılmış ve burada Cumhuriyet ideolojisine uygun yapıtlar satışa sunulmuştur. Bazı önemli aileler tarafından koleksiyon oluşturma fikriyle[96] satın alınılan eserler dışında galerinin hizmet ettiği zümre; bakanlıklar ve üst düzey bürokratlar olmuş, bu nedenle devlet için yapılan resimlere yine devlet alıcı olmuştur. Galerinin açıldığı dükkan kısa zaman sonra, Taksim Meydanı düzenlemesi sırasında yıkılmış ve galeri de bu şekilde kapanmıştır.

İsmail Hakkı Oygar, 1945 yılında Beyoğlu'nda Karlman Pasajı karşısındaki atölyesini bir galeri mekanına çevirmiş, Türkiye'nin ilk özel galerisi olan "Galeri İsmail Oygar"ı açmıştır. Canlı bir sanat piyasası bulunmayan dönemde açılan mekan, sanat alıcısına yönelik bir yer değil, sanatçıların isteklerine çözüm bulma amacıyla açılmıştır. Açıldığı dönemin aktif sanatçılarından olan d Grubu ve Yeniler Grubu'nun ve kendisi de bir sanatçı olan İsmail Hakkı Oygar'ın kişisel sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Galeri, yeterli satış yapılmaması nedeniyle 1946 yılında kapanmıştır.

[95] Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e**., s.120.
[96] Ayrıntılı bilgi için bkz. Burcu Pelvanoğlu ,**1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı**,** Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2009, s.14.

Resim 12: Galeri İsmail Oygar'da d Grubu sergisi açılışı



Mehmet Üstünipek **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007, s.82

Galeri Oygar'ın kısa sürede kapanmasından sonra, ülkenin yeni bir sanat galerisine kavuşabilmesi için 1950 yılına kadar beklemesi gerekmiştir. 1950'lerle birlikte, devletin sergileme etkinliklerine olan katkısının giderek azalmasının aksine, sergileme mekanlarının, özel galerilerin ve kişisel sergilerin sayısında önemli bir artış gözlemlenmiştir.

Bu yıl, yine Beyoğlu'nda başka bir sanat galerisi açılmıştır. Daha önceki girişimler gibi bu galerinin de burada açılmasının sebebi, Pera'nın geçmişten beri sahip olduğu kültür ve sanat merkezi konumunu hala koruması olarak yorumlanabilir. Adalet Cimcoz tarafından açılan Maya Galerisi, gerek galericilik gerekse sanat piyasası oluşturma çabaları açısından atılmış kayda değer bir adım olmuştur. Adalet Cimcoz,

galeriyi açma nedenini soranlara, en büyük emelinin, sanatçıyla sanatseverler arasında bir köprü vazifesi görmek olduğunu söylemiştir.[97] Maya'da, resim, karikatür ve seramiğe kadar her dalda sergiye yer verilmiş ve galeri mekanı, sanatçıların ve yazarların buluşma noktası olmuştur.

Resim 13: Maya Sanat Galerisi, Sadi Diren'in sergi açılışı, 1953



SALT Araştırma Yusuf Taktak Arşivi, https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/196614

Galeri, 1955 yılından kapanana kadar Akademi hocalarının sergilerini düzenlemekle birlikte; Aloş, Kuzgun Acar, Ömer Uluç, Yüksel Arslan, Sadi Diren gibi genç kuşak sanatçıların sergilerine de ev sahipliği yapmıştır. İlk sergisini 1951 yılında açan galeri, 1954 yılında, "Kurtarıcı Sergi" isimli, her sanatçının bir yapıt bağışlamasıyla açılan bir sergi düzenlemişse de, henüz bir piyasanın oluşamaması nedeniyle 1955 yılında kapanmıştır.

Maya Galerisi'nin faaliyette olduğu dönemde, 1952 yılında Beşiktaş'ta Fethi Karakaş, aynı zamanda atölye olarak olarak kullandığı mekanı, "Küçük Galeri" adıyla

[97] Emriye Okutur, **Türkiye'de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi**, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, s.22.

açmıştır. Özel galerilerin yanı sıra, aynı sene İzmir'de bir devlet galerisi açılmış ve devlet, 1954 yılında Ankara'da da bir devlet galerisi açma sözü vermiştir.[98]

Maya kapandıktan sonra, 1956 yılında Mimar İrfan Ertem, Beyoğlu'nda bulunan bir hurda deposunu galeri mekanına çevirerek, "Ertem Galerisi" ni açmıştır. İki galeri de bir kaç karma sergi düzenlendikten sonra kısa sürede kapanmak durumunda kalmıştır.

1950'li yıllarda özel galerilerinin birbiri ardına açılışını, özel kurum ve belediyelerin kurduğu galeriler takip etmiştir. 1954 yılında açılan ve yöneticiliğini önce Zerrin Bölükbaşı'nın, 1962 sonrasında da uzun bir süre Ruzin Gerçin'in yaptığı Beyoğlu Şehir Galerisi, devlet destekli bir galeridir. Düzenli bir sergi programına sahip olmayan Beyoğlu Şehir Galerisi dışında, tüm bu galerilerin kısa süre faaliyet göstermesi ve kapanması, dönemin siyasal ve ekonomik yapısıyla ilişkilidir.[99] Bahsedilen dönem, 1950 seçimlerinden Demokrat Parti'nin galip çıkarak Adnan Menderes hükümetinin iktidara geldiği dönemdir. 1958 yılında yaşanan devalüasyon nedeniyle çıkan kriz, devletin her şeyini etkilediği gibi, temelleri yeni yeni atılan sanat piyasasının da gelişimine engel olmuştur.

Aynı yıllarda Ankara'da da özel galericilik alanında girişimlerde bulunulmuştur. İstanbul'daki gelişmelere koşut olarak, Ankara'da da aynı sürecin işlemeye başlaması, başkenti, İstanbul'un yanında ikinci önemli merkez konumuna yükseltmiştir.

Bülent Ecevit'in başını çektiği Helikon, güzel sanatlara devlet desteğinin azaldığı bir dönemde, başkentin sanat yaşamına ışık getirmek amacıyla, değişik sanat, bilim ve meslek dallarıyla uğraşan gençler tarafından kurulmuştur. Aynı dönemde Kızılay'da İ. C. Karaburçak'ın açtığı "Karaburçak Sanat Galerisi" ve mimar Selçuk Milar'ın gene Kızılay'da açtığı kendi adını taşıyan "Milar Sanat Galerisi", uzun süreli olmasa bile, başkentte özel galericiliğin öncülerini oluşturmuştur.

[98] Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e**., s.120.
[99] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** s.16.

Resim 14: Helikon Galerisi'nde Hasan Kaptan'ın resim sergisi açılışında ziyaretçiler, 1953



http://ecevityazilari.org/items/show/366

1960'lı yılların ikinci yarısı, galericilik ve sanat piyasası bakımından önemli adımların atıldığı yıllardır. Henüz özel koleksiyonların çok fazla olmadığı bu dönemde, devletin sanatı destekleyici rolünün azalmasıyla beraber, bankalar piyasada önemli bir konuma sahip olmuş ve bu dönemde koleksiyonlarını genişletmeye başlamıştır. Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Yapı Kredi Bankası, Akbank, Garanti Bankası, Merkez Bankası gibi kurumlar, yeni sergi mekanları ve olanakları sunmaları açısından önemli bir misyona sahip olmuştur. Devlet desteğinin olmadığı bu dönemde, başta bankalar olmak üzere, özel sektör sanata sahip çıkmış, bankalar bu dönemde esersatın almaya ve çeşitli sergilerin düzenlenmesini sağlayarak resim sanatının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Böylece sanata farklı biçimlerde destek olmayı ilke edinen bu kuruluşlar, "banka galerisi" kavramının yerleşmesinde rol oynamıştır.[100]

[100] Banu Çolak, "On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye'de Değişene Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekanları", **Sanat Dergisi,** S.0, Erzurum, 2011, s.5.

Elifba Sergileri, Salon Sergileri ve Societe Opera gibi Cumhuriyet öncesi dönemlerden beri Türkiye'de düzenlenen büyük sergi etkinlikleri, yabancı misyon şefleri tarafından desteklenmiştir. İstanbul'a ek olarak, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerdeki elçiliklerin ve bu elçiliklere dolaylı ya da dolaysız yoldan bağlı olan yabancı kültür merkezlerinin, sergileme mekanlarının gelişmesi ve çoğalmasında büyük katkıları olmuştur.

Demokrat Parti hükümetinin kültür politikasına yeterli önemi vermemesi nedeniyle devlet galerilerinin sayıca çok az olduğu dönemde sergiler, yabancı ülkelerin konsolosluk, haber ve kültür merkezi binalarında açılmıştır.[101] Buralarda düzenlenen; konferanslar, film gösterileri ve sergilerle, temelde kendi ülke ve kültürlerinin propagandasına yönelen kuruluşlar, bu etkinliklerine Türk sanat çevresinin ürünlerini de eklemiş ve sergiler için düzenli bir teşhir salonu sağlamıştır. Özellikle İstanbul'da; Fransız, Amerikan, İngiliz ve Alman Derneklerinde önemli sergiler açılmıştır. Özel sanat galerilerinin sayıca ya da nitelikçe varlıklarını duyuramadıkları bir dönemde, yabancı misyonların sergi salonları, öncü, aktif sanatçıların yapıtlarını sergileme olanaklarını buldukları mekanlar olmuştur.[102]

Demokrat Parti Hükümeti Dönemi'nde, önceki döneme göre devletin sanatçılara verdiği destek azalmış olsa da, devlet desteği ile kurulan galeriler de olmuştur. Bunlara örnek olarak, 1967 yılında kurulan "Taksim Sanat Galerisi" verilebilir.

Aynı sene, Melda Kaptana, "Kaptana Galerisi"ni bir mağazanın küçük bir bölümünde açmıştır. Galerinin Beyoğlu dışında bir semtte açılması bir ilk teşkil etmiştir. Bu gelişme, özellikle 80'lerden sonra galerilerin birer ikişer Nişantaşı, Teşvikiye gibi semtlerde açılmasına öncü olmuştur. Sergileme mekanının yetersiz olmasından ötürü yetersiz bir donanıma sahip olan galeri, önce ressamlar ve heykeltıraşlar için satış yeri olarak kullanılmış, daha sonra 1977 yılında tüm çabalara rağmen kapanmıştır. Kaptana Galerisi gibi kısa süre açık kalabilen bir başka galeri ise, 1968'de Beyoğlu Bekar Sokak'ta Mefkure Gerbetçi tarafından açılan ve 1972'ye kadar faaliyet gösteren "Galeri 1"dir.

---

[101] Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.,** s.98.
[102] Sezer Tansuğ, **"Türk Resminde Yeni Dönem",** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, s.42.

Beyoğlu'nda faaliyete geçen ve düzenli sergilerle adını duyuran lüks bir galeri olan Galeri 1 ile özel galericilik yeniden canlanmıştır. Galericilik mesleğinde, çağdaş görünümlü bir aşama olarak kendini gösteren bu ikinci çıkışın ardından, gerçek anlamda galeriler dönemi diyebileceğimiz aşama, 1970'lerde ve daha yoğun biçimde 1980'lerde başlamıştır.

Türkiye'de 1970 sonrası sanat ortamına bakıldığında sergi mekanı olarak; devlet galerileri, eğitim kurumları, özel kuruluşlar, kültür merkezlerinin sergi salonları ve bankalar dikkat çekerken, bir yandan ardı ardına açılan özel galerilerle; sergileme olanakları çoğalmış, koleksiyonculuk olgusunda bilinçlenme sürecine girilmiş ve sanat piyasasının oluşması adına önemli adımlar atılmıştır. Bu dönemde genel eğitimin dışında kalan kültür ve sanata ilişkin görevler Milli Eğitim Bakanlığı'nın sorumluluğu altından çıkarılmış ve Kültür Bakanlığı adı altında kurulan yeni bir bakanlığa bağlanmıştır. Bu hareketle yeni bir aşamaya giren kültürel süreç, sanatın kurumsallaşması yönündeki çalışmaların da yeni bir evreye girmesini sağlamıştır.

Yavaş yavaş bir resim piyasası oluşmaya başlanan 1970'lerin ikinci yarısında dolaşıma giren liberal ekonomi, sanat yapıtı alıcısının profilini değiştirmiş, alıcı kesim devletten burjuvaziye doğru bir dönüşüm yaşamış, sanat yapıtı bir yatırım aracı olarak görülmeye başlanmıştır.

1973 yılında, Moda'da bir kitabevinin bir bölümü, Aydın Cumalı tarafından "Cumalı Sanat Galerisi" ne dönüştürülmüştür. Aynı yıl, Ankara'da Ertan Mestçi tarafından açılan ve 1986'ya dek faaliyet gösteren Artisan Sanat Galerisi, 1975 yılında Kurtuluş'ta Yahşi Baraz tarafından açılan "Galeri Baraz", 1976 yılında Varlık Yalman ve Rabia Çapa tarafından açılan köklü galerilerden "Maçka Sanat Galerisi", 1978 yılında Feride İnci Bengiserp tarafından açılan "Hobi Sanat Galerisi" ve 1979'da Ulufer Oğuzcan tarafından açılan "Ümit Yaşar Galerisi" faaliyetlerini sürdürmüştür.

Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel yaşamında oldukça hareketli bir dönemi oluşturan 1980 ve sonrası dönem, Türkiye güncel sanatının da kendisine zemin hazırladığı bir dönem olmuştur. Özel galeriler, banka galerileri ve sanat pazarı oluşturmaya çalışan tüm aracı kurumlar, 1980'li yıllar boyunca çağdaş sanata olanak yaratmaya çalışmış, bir anlamda devletin boş bıraktığı bir alanı doldurmuşlardır.[103] Bu dönemde açılan "Lebriz Sanat Galerisi", "Sevimce Sanat Galerisi", "Mi – Ge Sanat Galerisi", "Bilim – Sanat Galerisi" ve "Galeri Nev" gibi galeriler, dönemin öne çıkan sanat galeri arasında sayılabilir.

1950 ve 60'larda ilk adımları atılan galerileriler, 1970'lerin ortalarından başlayarak 1980'lerle birlikte sayıca artmıştır. Bu dönemde, başta İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerde açılan özel galerilerle, yüksek düzeyde bir pazar yaratma çabası güdülmemiş, daha çok yeni üslupsal gelişmeleri yansıtan sanatçıları tanıtma amacına hizmet edilmiştir. Bunun yanı sıra, gösterilen büyük uğraşlar sonucunda sanat yapıtları 1950'lerle birlikte çok büyük bir kesim tarafından olmasa da, satın alınan ve izlenmekten zevk duyulan bir obje haline dönüşmeye başlamıştır.

Özel galerilerin açılmasıyla birlikte başlangıçta kamu kuruluşlarında gerçekleştirilen sergi etkinlikleri, 1950'lerden itibaren değişik bir görünüm kazanmışsa da bazı mekanlar çeşitli nedenlerle varlıklarını sürdürememiştir. Bu nedenle 70'lerin ortalarına kadar, artan sanatçı sayısına karşılık sergi mekanlarının yetersizliği, gündemin önemli bir sorunu haline gelmiştir. Aynı zamanda bu dönemde yetersiz kalan devlet galerileri ve az sayıdaki özel galerinin de bir sanat ortamı oluşturamaması, sanatçıların kendilerini ve sanatlarını tanıtmasına fırsat vermemiştir. Devlet galerilerinin işlevsiz kalması, dönemin kültür politikalarında sergi mekanlarının iyileştirilmesi, özel galericiliğin teşvik edilmesi gibi kararların yer almamasına, ödenek sıkıntısına ve bürokratik engellerin yaşanmasına bağlanmaktadır.[104]

---

[103] Burcu Pelvanoğlu, **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler,** Türkiye Alim Kitapları, İstanbul, 2016, s.64.

[104] Güler Bek, **1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam,** Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.99.

1980'li yıllardan sonra birbiri ardına açılan sanat galerileri öncelikle büyük kentlerden başlayarak Anadolu'ya yayılmış, bu yaygınlaşmada özel kurum ve kuruluşların etkisi büyük olmuştur. Galerilerin sayılarının böylesine çok artmasının en önemli nedenlerinden birisi ülkemizde sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşması ve bu birikime sahip olan kesimlerin özel resim koleksiyonları yapma hevesine kapılarak, resmi bir ticari meta olarak görmeleri olmuştur.

1980'lerin ikinci yarısında müzayede şirketlerinin devreye girmesi ve sanat piyasasında etkin bir rol oynamaya başlamaları, özellikle 1990'larda özel galerileri bocalama evresine sokmuştur. Sanayileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan sermaye birikimi, 1970'lerin sonuna doğru taşra birikimlerini de kente çekmeye başlamıştır. Hızlı bir varoluşla ortaya çıkan ve bilinçli bir temele dayanmayan bu kesim, birikimini antika ve resim piyasasına yöneltmiştir. Bu hızlı gelişim ve sayıca çoğalan galerilerin niteliksiz bir hal alması, aynı zamanda 1980'lerin sonunda müzayede evlerinin de ortaya çıkmasıyla galeriler bir duraklama evresine girmiştir.[105]

2000'lerden günümüze uzanan süreçte de özel galeriler sayıca artmaya devam etmiştir. 1992 yılında Sevil Binat tarafından kurulup 2002 yılında yeniden yapılandırılan C.A.M Galeri, 1998 yılında Yeşim Turanlı tarafından kurulan PiArtworks, 2001 yılında Murat Pilevneli tarafından kurulan Galerist vb. bir çok galeri, bu dönemde genç kuşak sanatçıları destekleyerek, uluslararası platformda temsiliyet sağlamıştır.

[105] Burcu Pelvanoğlu, 2009**, a.g.e.,** s.26.

İKİNCİ BÖLÜM

1980'LERDEN GÜNÜMÜZE: KÜLTÜR POLİTİKALARI VE BİENAL MEKANLARININ İNCELENMESİ

Türkiye'de, 1980'li yıllarda yaşanan gelişmelerin anlaşılması için bu tarihten önceki siyasal ve kültürel ortamı ve gelişmeleri incelemek gerekmektedir. Çünkü bu yıllarda yaşanan gelişmeler, devlet – sanat ilişkisi ve kültür politikaları, 1980 sonrası sanatsal oluşumların yolunu hazırlamıştır.

Türkiye 1960'lı yılları, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile karşılamıştır. Yaşanan darbe, ikinci bir Cumhuriyet'i başlatarak toplumun tüm kesimlerine yansıyacak bir restorasyon süreci olarak görülmüş ve bu süreç sanata da yansımıştır.[1]

Bilindiği gibi; geleneğe, maneviyata, milli ve ahlaki değerlere vurgu yapan bir programla, 1960 yılına kadar yazılmış diğer tüm parti programlarında kültür eksik bırakılmıştır. 9 Mart 1951 yılında kurulan 2. Menderes Hükümeti'nin programında da kültüre dair doğrudan bir ifade bulunmamıştır.

Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nde kendine yer bulan "kültürel haklar", 1960'lı yıllarda UNESCO aracılığıyla gündeme getirilerek devletlere bazı yükümlülükler getirilmiştir.[2] Bu gelişmeyle birlikte Türkiye'de kültürel haklar kavramından ilk defa 1961 Anayasası'nda bahsedilmiştir. Bu konu Anayasa'nın Bilim ve Sanat Hürriyeti maddesi altında; *"Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir."* şeklinde belirtilmiş, sanatta özgürlük yasal hale getirilmiştir. Bu dönemde

[1] Burcu Pelvanoğlu, **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı**,** Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2009, s.9

[2] Ömer Faruk Gençkaya, Erdem Ünal Demirci, Türkiye'de Kültür Politikasının Kurumsallaşma Sürecine Genel Bakış, **Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,** C.3, S.2, İstanbul, 2018, s.65.

kültür – sanat alanına doğrudan anayasal çerçevede sahip çıkılmış, henüz başlı başına bir kültür programına sahip olunmasa da uygulanan kalkınma planlarına kültür başlığı girmiştir.

Devlet – sanat ilişkisi, hazırlanan 1961 Anayasası'nın yarattığı özgürlük ortamının etkisiyle bu dönemde yeniden gündeme gelmiştir. Böylece 60'lı yıllar, sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışıldığı, sanatçı hak ve güvenliklerinin gündeme geldiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanatın devletçe korunması ve desteklenmesi, sanatçının toplumda kendi üretimiyle yaşar duruma gelmesi, Türk sanatının dışa açılması, müzeciliğin canlandırılması gibi temel sorunların çözüme kavuşturulması yönünde beklenti ve öneriler dile getirilmiştir.[3]

1960'lı yıllarda, soyut sanat çalışmalarına ek olarak, dünyayı etkisi altına alan genel özgürlük hareketinin etkisiyle Türkiye'de de pek çok sanatçı, toplumsal olaylara duyarlı gerçekçi sanat anlayışını terk etmiş ve dönemin başlıca sanat kurumu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde onaylanan anlayışın dışında bir sanatsal üretim olan kavramsal sanat ve enstalasyona yönelmiştir. Zira, 1968 hareketini hazırlayan kurum karşıtı hareketler, öğrenci hareketleri, öğrencilerin işçilerle dayanışmaya girmesiyle birlikte sanat da kurumlar karşıtı bir tavır içine girmiştir.[4] Sanatta özgürleşme döneminin ve biçem çeşitliliğinin görüldüğü 1960'lı yılların sonu ve 1970'lerin başı, 1980 sonrası sanatsal oluşumlar için de hazırlayıcı bir rol oynamıştır.

1970'li yılları belirleyen önemli siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal gelişmeler, 12 Mart 1971'de ordunun yönetime el koymasıyla başlayan, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesiyle noktalanan süreci kapsar. Yaşanan darbe ile başa gelen Nihat Erim Hükümeti, öncelikle ekonomik ve siyasal yapılanmayı ele almış ve 11 ilde sıkı yönetim ilan etmiştir. Bu dönemde siyasal örgütler kapatılmış, sendika faaliyetleri

[3] Güler Bek, **1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı,Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.61.
[4] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.10.

yasaklanmış ve bazı gazetelerin yayımları durdurulmuştur. Yine bu dönemde bir çok önemli yazar ve düşünür tutuklanmış, dönemin gözaltı, hapis ve idamları gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında tepkilere neden olmuştur.

Bu dönemde hızlı kapitalistleşmenin de etkisiyle kendilerini farklı yollarda ifade etmek isteyen aşırı uçlar doğarak kutuplaşmalar yaşanmış, siyasi partiler nezdinde de gözlenen bu çeşitlilik ve bölünmüşlük gündelik hayata da yansımıştır.[5] Sokaklarda yaşanan çatışmalar, devrim sözcükleri, işçi marşları, sosyal adalet, basına ve ifadeye getirilen yasaklamalar gibi dönemin getirdiği siyasal gelişmeler genel olarak huzursuz bir ortam yaratmıştır.

Öte yandan, 70'li yıllar Türkiye'nin teknoloji anlamında da geliştiği yıllar olmuştur. Televizyon hızla yaygınlaşmış, dönemin taraflı yayıncılığıyla devletin kültür politikaları kitlelere en kısa bu yoldan ulaştırılmıştır. Teknolojik anlamda gelişirken, bu dönemde hız kazanan sanayileşme olgusu yalnızca tüketim kültürünü oluşturmamış, aynı zamanda köyden kente göç hareketini da hızlandırmıştır. Artan nüfus ve iş bulma kaygısı ile özellikle İstanbul gibi büyük kentlere göçler başlamış, yurtdışına ise Almanya başta olmak üzere işçi göçleri yaşanmıştır. Köyden kente göç hareketi ile hızlanan gecekondulaşma ise başta İstanbul olmak üzere büyük kentlerde arabesk kültürü egemen kılmıştır.

1970'lerde devletin kültür – sanat politikalarına yönelik tavrı, sanatçıların, yazarların, düşünürlerin gündemini belirlemiş, bu konu hakkındaki tartışmalar, Kültür Bakanlığı'nın kurulmasıyla birlikte kurumsal bir nitelik kazanmıştır.

1970 tarihinde kurulan 3. Süleyman Demirel Hükümeti'nin programında, Milli Eğitim Bakanlığı'nın geniş sorumluluk sahası içinde yer alan kültür işleri için ayrı bir bakanlık kurma fikri ortaya atılmıştır. Bunun devamında, 1970'lerin kültürel açıdan en önemli olayı yaşanmış ve 1971'de I. Nihat Erim Hükümeti döneminde Kültür

[5] **A.e.,** s.26.

Bakanlığı kurulmuştur. Kültür Bakanlığı'nın kurulmasıyla, siyasilerin program ve tasarılarına karşılık, sanat çevrelerinin talep ve önerileri gündeme gelmiştir. Daha öncesinde Milli Eğitim Bakanlığı içerisinde yer alan Kültür Müsteşarlığı ve bağlı Genel Müdürlükler bu bakanlığa devredilmiştir. Türkiye gibi kültürel mirasın yoğun olduğu bir ülkede kültür – sanat için bir bakanlığın kurulması için son derece geç bir tarih olan 1971 yılından sonra da bakanlığın işleyişi siyasal gelişmelerin etkisinde kalarak sürekli değiştirilmiştir. Kültür Bakanlığı, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra Kültür ve Turizm Bakanlığına dönüşmüş, 1989 yılında ise yeniden ayrılmıştır. 2003 yılında Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarında son kez birleşmiştir. Bakanlığın teşkilat yapısının bu denli istikrarsız ve karışık bir tutum sergilemesi, Türkiye'nin kültür politikalarının çözümlenebilmesini de zorlaştırmıştır.

TBMM tarafından yürürlüğe konulan Beş Yıllık Kalkınma Planları, devletin yapması öngörülen yükümlülükleri içermektedir. Bu planların bir bölümü ise "Kültür Politikaları"na ayrılmıştır. Kültür – sanat alanının son derece istikrarsız ilerlediği 1970'li yıllarda, 1973 – 1977 yıllarını kapsayan 3. Beş Yıllık Kalkınma planı kabul edilmiş ve ilk defa bu planda kültür bağımsız bir bölüm olarak ele alınmıştır. Bu planla birlikte; güzel sanatların geliştirilmesi, sanatçı yetiştirilmesi, devlet arşivlerinin yeniden düzenlenmesi, tarihi kazılar ve kalıntıların araştırılması, konservatuarların açılması, güzel sanatların desteklenmesi gibi çalışmalar ön plana alınmıştır. 4. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1978 – 1983) da aynı söylemleri içermiş, ek olarak; özgür kültür ve sanat yapıtlarının basımını desteklemek amacıyla devletin "kağıt fiyatı politikaları"nda bir düzenleme yapılmasına karar verilmiş, ulusal müze oluşturulması ve dışa dönük bir kültür politikası benimsenmesi gibi konulara da değinilmiştir.

Türkiye'de plastik sanatlar alanında, yaklaşık 1970'li yıllara kadar Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sanat anlayışıyla ülkenin sanatsal gelişiminde söz sahibi olan tek kurum olmuştur. 1970 sonrasında ise devletin gittikçe azalan desteği sonucunda sanat ve sanatçı özel sektör tarafından desteklenmiştir. Bu desteğe, özellikle 1980'lerden sonra gündeme gelen sponsorluk olgusu da dahil olmuştur. Bu dönemde kişisel sermayelerin ve büyük oranda bankalar olmak üzere özel şirketlerin kültürel alana

yaptıkları yatırımlar özel galerilerin sayısının artmasını, sanat piyasasının canlanmasını ve eski / yeni tüm sanat yapıtlarının sergilenmesini ve pazarlanmasını kolaylaştırmıştır. Yeni yeni oluşmaya başlayan sanat piyasasının ve sergilerin çoğalması gibi olumlu gelişmelere rağmen sanat çevreleri devlet desteğinden yoksun bırakılmaya devam edilmiştir. Sanatçıların sosyal güvencesi ile ilgili gerekli yasal düzenlemeler yapılmamış, kapalı tutulan İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin durumu değişmemiş ve "ulusal müze" açılması konusunda da bir gelişme yaşanmamıştır.[6]

1970'li yıllarda sanat ortamında müzeler, sanat eğitimi veren okullar, özel sektöre bağlı oluşumlar ve galeriler etkin rol oynamıştır. Bu kurumlar dışında, günümüzde sanat hareketlerini destekleyen ve düzenleyen bazı yeni özel ve devlete bağlı kurumlar da kurulmuştur. Her ne kadar 1970'lerde devlet dışı kuruluşlar hakim sanat otoriteleri gibi görünseler de, bu örgütler belli noktalarda devlet organıyla sembolik de olsa bir bağ içinde varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir.[7] İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) bunların ilki ve en etkin örneklerinden biridir. Yine aynı dönemde Bayındırlık ve İskan Bakanlığı tarafından İstanbul Kültür Sarayı (1969) ve Atatürk Kültür Merkezi (1973) de kurulmuştur.

Bu dönemde, devlete ve bazı kuruluşlara bağlı müzeler sayıca çok az ve yetersiz bırakılmıştır. Fakat 70'lerin ikinci yarısından itibaren bu konu hakkında olumlu gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde bulunan müzeler, bina anlayışı ve teknik donanımı açısından "çağdaş müzecilik" anlayışına uygun hale getirilmiş, geçici sergiler düzenlenerek mekanların canlı tutulması sağlanmıştır.[8]

---

[6] **A.e.,** s.62.
[7] Yeliz Selvi, Muzaffer Yılmaz, "Modernden Güncele Türkiye'de Sanatta Kanaatler ve Kurum / Kuruluşlar", **İdil Sanat ve Dil Dergisi,** C.7, S.49, Ankara, 2018, s.1093.
[8] Güler Bek, **a.g.e.,** s.74.

Bu gelişmelere tezat olarak, 1970 – 1980 yılları arasında plastik sanatlar alanında varlık gösteren, sanat çevrelerinin gündeminde ağırlıklı olarak yer alan tek müze olan İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, sık sık onarım geçirmiş ve kısa aralıklarla kapalı tutulmuştur. Müze, 1976'da Kültür Bakanlığı tarafından yangına karşı yeterince korunamadığı gerekçesiyle süresiz olarak kapatılmış ve 3 Mart 1981 yılına kadar kapalı kalmıştır. İstanbul'da durum böyleyken, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi de yıllarca farklı nedenlerden dolayı kapalı tutulmuş ve İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde de çeşitli kadro sıkıntıları yaşanmıştır. Bu örnekler devletin İstanbul'un yanı sıra diğer büyük şehirlerde de kültür – sanat alanında etkin olmadığını göstermiştir.

1970 – 1980 yılları arasındaki dönemde sergi mekanlarının sayıca artışı beraberinde çeşitli sergi etkinliklerini de getirmiştir. 1970'li yılların sonlarında düzenlenmiş bu önemli sanat etkinlikleri, Türkiye'de süregelmiş sergileme anlayışını değiştirir nitelikte olmuştur. Bu etkinliklerin başında, Mimar Sinan Üniversitesi tarafından 1977 yılında düzenlenen "2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu" ve "Yeni Eğilimler" sergileri gelmiştir. Bu sergiler, dönemin sanatçı kuşağını yeni deneyimlere yönlendirmiş, Türk sanat ortamında farklı eğilimlerin görülmesini sağlamıştır. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri, sanat ortamına getirdiği yenilik ve çağdaşlık kavramlarının tartışılmaya başlandığı ilk sergi olmuş, ardından gelen sergilere zemin hazırlaması nedeniyle, 1980 sonrası sergileme biçimlerinin dönüşümünü sağlamıştır.[9]

2.1. 1980'den Günümüze Kültür Sanat Politikaları

1980'li yıllar, hem dünya hem de Türkiye için toplumsal, ekonomik ve siyasi anlamda, pratikte ve bilinç düzeyinde hesaplaşmalara sahne olmuştur. Türkiye'nin 12 Eylül 1980 darbesi ile girdiği bu dönem, tüm dünyada sosyalist partilerin seçimle iktidara geldiği, siyasi anlamda özgürleştiği yeni bir dönemin başlangıcıdır.

[9] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.184

Türkiye'de 1983 yılında başa gelen Turgut Özal Hükümeti ile ekonomi yeniden yapılandırılmaya başlanmış, Dünya Bankası ve IMF'nin önerileriyle ithal ikameci politikadan vazgeçilmiş, ihracata yönelik bir politika benimsenmiştir. Dışa açılma politikası, yalnız ticari alanda ve ekonomide olmamış, ülke kültürünün ve değerlerinin dışarıya tanıtılması yoluyla da uygulanmaya başlanmıştır. Bununla ilgili Özal Hükümeti*; "Kültür ve sanat, milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar, milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsurudur."* diyerek kültür politikasını tanımlamıştır.[10]

Yeni hükümetle alınan siyasal ve ekonomik kararlar, kültür ve sanat alanını da etkilemiştir. 12 Eylül 1980 darbesi ve ardından gelen kurumsal düzenlemelerden biri olan YÖK Kanunu ile dönemin sanat ortamında yoğun etkisi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu üniversiter sisteme geçerek; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimar Sinan Üniversitesi – günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi – adını almış, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülmüştür. Bu tarihten sonra Akademi eski özgür ortamını kaybetmiş, sanat yönüne kanalize edilmiş tüm olanaklar yavaş yavaş yok olmuştur. Sanat ve bilim adına özgürce kullanılan Akademi, bu kararla birlikte daha resmi ve bürokratik bir yapıya dönüşmüştür.

1980'li yıllar, askeri müdahaleye açılmasına karşın, neo-liberal bir ekonomik model altında piyasa sistemine adaptasyonun sağlandığı bir dönemdir. Bu süreç kültür politikalarına da yansıdığı için, kültür endüstrisi kavramının piyasanın kültür – sanat alanını kontrol etmesine olanak sağlamıştır.[11] Özel sektörün farklı alanlarda hizmet veren başta büyük finans ve sanayi grupları, bu dönemde kendi adlarına açtıkları müze ve kurdukları kültür merkezleriyle kültür alanında etkin hale gelmiştir. Bu yüzdendir ki Türkiye'deki gerçek sanat piyasasından, 1980'li yıllardan itibaren bahsedilir.

---

[10] Güler Bek, "Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller" **Sanat Yazıları 9**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Ankara, 2002, s.42.
[11] Ömer Faruk Gençkaya, Erdem Ünal Demirci**, a.g.e.,** s.66.

Dönemin sanat ortamının belirleyicisi olan özel galeriler, bu dönemde bünyelerinde düzenledikleri sergilerle Türk resim sanatını tanıtma çabasına girmiştir. 1950'li yıllardan beri süregelen devletin sanata sahip çıkmama durumu ve müzelerin ihmal edilmesiyle önce İstanbul'da daha sonra büyük şehirlerden Ankara ve İzmir'de açılmaya başlayan özel galeriler, 1980'li yıllara kadar sanatı desteklemiştir. Kişilere ait galeriler, banka galerileri ve sanat pazarı oluşturmaya çalışan tüm aracı kurumlar, 1980'li yıllar boyunca çağdaş sanata olanaklar yaratmaya çalışırken bir anlamda devletin boş bıraktığı bir alanı doldurmuştur.[12]

1980'li yılların ilk yarısı sanatta, günümüze ulaşan ana kanalların ortaya çıkmaya başladığı yıllar olmuştur. 1980 sonrasında, devletin kültür sanat alanından uzaklaşmasıyla bireyselleşen sanat ve sanatçı, liberal ekonominin bireysel sanatın ana mekanı olan galerileri de daraltmasıyla yeniden sergileme mekanı eksikliği sorunuyla karşılaşmıştır. Buna bir çözüm olarak ise toplu sergileme biçimleri gündeme gelmeye başlamıştır.

Yeni Eğilimler Sergisi'nin ardından, 1980 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri" düzenlenmeye başlanmış, 1984 – 88 yıllarında ise, İKSV'nin İstanbul Festivalleri kapsamında düzenlediği, amacı alışılagelmiş olanın ötesine geçmek olan ve eser seçimlerinin yine sanatçılar tarafından yapıldığı bir sanatçı inisiyatifi yapısındaki "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri" düzenlenmiştir. Bu sergiler; minimal sanat, kavramsal sanat ve hazır nesne kullanımının ağırlıkta olduğu toplu sergiler olmuştur.

1980'li yıllarda Türkiye'de düzenlenen sergilerde, yapıt – mekan – izleyici arasındaki ilişkiler, yapıtların mekanla birlikte algılanması gibi özellikler önem kazanmıştır.[13] Bu dönemde çağdaş sanatın oluşumu adına düzenlenen "Yeni Eğilimler" ve "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" gibi sergilerle, geleneksel sergi anlayışının dışına çıkılmıştır. Bunun gibi toplu sergiler, bienallerin ve küratörlü

[12] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e,** s.40
[13] Banu Çolak, "On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye'de Değişen Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekanları", **Sanat Dergisi,** S.0, Erzurum, 2011, s.1-8.

sergilerin öncüsü olarak değerlendirilmiştir.[14] Bu sergilerden sonra, 1987 yılında ilk İstanbul Bienali düzenlenmiş ve Türkiye'de sanat ortamına önemli bir dinamizm kazandırılmıştır.

1990'lı yıllarda Türkiye, her alanda Batı'ya eklemlenmenin yollarını aramış ve ekonomik alanda uluslararası kapitalizmi benimseyerek dışa bağımlı bir hale gelmiştir. İslami hareket kendi orta sınıfını, aydınlarını ve profesyonellerini oluşturmuş ve bu kesimler giderek bireyselleşerek, piyasa ekonomisinin ve sanat dünyasının içinde yer almaya başlamıştır.[15]

Türkiye'de kültür politikalarının nihayet daha düzenli tartışıldığı ve devlet dışı aktörlerin katılımına açıldığı bu dönemde, 1998'de Kültürel Alanda AB'ye Yaklaşım Sempozyumu, kültür endüstrilerinin kurulmasına ve kültür politikaları çalışmaları için ana metin olarak kabul edilmiştir.[16] Fakat kültür politikaları alanında asıl tartışmalar 21. yüzyılın ilk yıllarında gündeme gelmiştir. 2000'li yıllarda, özel sektörün kültür yatırımlarını teşvik etmesi için bir dizi kanun çıkarılmıştır. Bir bakıma devlet "sponsorluk yasası" ve benzeri uygulamalarla bu alandaki yetkilerini özel sektöre devretmiştir. Kamusaldan özele ciddi bir kaymanın da göstergesi olan sponsorluk sistemi bir arz – talep ilişkisinin sonucu olarak yaygınlaşmış ve günümüzde 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.

Türkiye'de alternatif sergi mekanlarının gündeme gelmesi de ancak 1990'ların sonlarını bulmuştur. 1960'lı yıllardan 1980'lerin sonuna kadar uzanan süreçte yaşanan politik istikrarsızlıklar, üç darbenin yarattığı huzursuz ortam, 1970'lerin ortaları itibariyle gündeme gelen ancak 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında etkisini iyice hissettiren liberal ekonomi, sanatçı ile devlet arasındaki ilişkileri koparma noktasına getirmiştir. Bu nedenle sanat ve sanatçı kendi sınırlarını yeniden çizmek durumunda kalmıştır. 1980 sonlarından başlayarak 1990'larda ivmelenen bireysellik, sanat

[14] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.2.
[15] **A.e.,** s.38.
[16] Ömer Faruk Gençkaya, Erdem Ünal Demirci**, a.g.e.,** s.66.

hayatında sivil oluşumları ve sanatçı inisiyatiflerinin oluşumunu etkilemiş, alternatif sanat mekanları da bu çabalarla gündeme gelmiştir.[17]

Dünyanın güncel sanat alanında önde gelen ülkelerinde köklü bir geçmişe sahip olan sanatçı inisiyatiflerinin Türkiye'deki varlığı on yılı henüz aşmıştır. 1990'lı yıllardan bugüne kadar birçok sanatçı inisiyatifi oluşmuş, belli bir sanatsal görüşü ve pratiği paylaşan sanatçılar birleşerek kendilerinin yürüttüğü ve üretim yaptığı mekanlar açmaya başlamıştır. Ancak bazı mekanlar çeşitli nedenlerden dolayı kapanmak durumunda kalmış, güncel sanat alanı için böylesine önemli bir olgu olan inisiyatifler de devletten yeteri kadar destek bulamamıştır. Sanata destek mekanizmalarının özel girişimler tarafından yürütülmesi durumu karşısında alternatif / bağımsız sanatçı inisiyatifleri ve sanatçılar idaresindeki mekanların sürdürülebilirlikleri, kendi ürettikleri farklı çözüm yolları ile sağlanabilmiştir.

Sanatçı inisiyatifleri ve onların alternatif sergi mekanlarının yanı sıra, Beral Madra'nın 1984 yılında açtığı BM Çağdaş Sanat Merkezi, Türkiye'den ve yurtdışından bir dizi sanatçının ortaklaşa düzenledikleri sergi etkinliklerine ev sahipliği yapmıştır. Aynı zamanda Madra, 90'lı yıllarda sergi organizatörlükleri ve komiserlikleri ile başladığı sergilerle hem Türk sanat ortamının dışa açılmasını sağlamış hem de sonrasında "küratörlü sergi" kavramını Türkiye adına temsil etmiştir. BM Çağdaş Sanat Merkezi gibi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü olan Vasıf Kortun tarafından Beyoğlu'nda 1997 yılında kurulan ICAP Istanbul Contemporary Art Project de 90'lı yılların önemli oluşumları arasında sayılır.

Küratörlük kavramının iyice oturmaya başladığı bu dönemde, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kurulmuş, İstanbul Modern, Sakıp Sabancı gibi müzeler açılmış ve büyük çaplı sanatsal etkinlikler düzenlenmiştir. Kültür sanat kurumlarının ve sanatçı inisiyatiflerinin artmaya başladığı bu yıllarda Türkiye sanat adına önemli adımlar atmıştır.

Kültür adına verilen kararlar ve çıkarılan kanunların yanı sıra, bu süreçte Türkiye'nin yazılı bir kültür politikası veya kültür yaşamına yön veren kapsamlı bir temel belgesi

[17] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.351.

olmamıştır. Bu nedenle, 2007'de Avrupa Konseyi'ne verilen taahhüt kapsamında ilk kez ulusal bir kültür politikası yazma girişiminde bulunulmuş, bu hususta 1985 yılında Avrupa genelinde başlatılan Ulusal Kültür Politikalarının Gözden Geçirilmesi Programı'na dahil olunmuştur.[18] 2013 yılında hazırlanan raporun Avrupa Konseyi'ne sunulmasıyla, Türkiye ilk defa ulusal ve uluslararası düzeyde resmi bir kültür politikası raporuna sahip olmuştur.

Adnan Menderes ve Celal Bayar önderliğinde kurulan Demokrat Parti ile Türkiye'de varlık göstermiş muhafazakar tutum, 2000'li yıllara gelindiğinde Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) iktidara gelmesiyle varlığını sürdürmüştür. AKP, 1980'lerde sermaye – devlet – iktidar – kültür formlarının yapısal değişiminin nihayete erdiği bir dönemde iktidara gelmiş, bu nedenle kültür ve sanat politikalarını bu birikimden beslenerek kurmaya çalışmıştır. Ağustos 2001'de siyaset sahnesine çıkan parti felsefe olarak, radikalizmin yerini ılımlılığın aldığı ve istikrarlı olan bir hayatı desteklemiş, radikal yapıya karşılık idealizm ile realizm arasında denge kurulması gerektiğini savunmuştur.[19]

Her dönem ve dönemin getirdiği şartlar o dönemin kültürel ve sanatsal sınırlarını oluşturmuştur. Bu doğrultuda, 2000'ler Türkiye'sinde başa geçen siyasi parti, dönemin kültür ve sanat hayatını şekillendirmiş ve şekillendirmeye devam etmektedir. Siyaset sahnesine çıktıkları ilk senelerde parti programında kültür ve sanata ayrılan kısımda; dil, edebiyat, folklor, musiki, plastik sanatlar, etnografya, sinema, temsili sanatlar vb. alanlardaki mevcut yapının ve yaklaşımın eksik ve sağlıksız olduğu, bu alanları iyileştirmek adına yeni ve doyurucu politikaların geliştirileceğinden bahsedilmiştir. Fakat "muhafazakar demokrat" bir yapıyla kültür – sanat alanına yaklaşan AKP Hükümeti de bu alanda geçmiş hükümetlerden farklı bir tutum sergilememiştir.

Bu bağlamda, 2012 yılında "Muhafazakar Sanat" tartışmaları gündeme gelmiş, dönemin siyasileri muhafazakar kesim için bir muhafazakar sanat yapısı oluşturmak

[18] Ömer Faruk Gençkaya, Erdem Ünal Demirci**, a.g.e.,** s.67.
[19] Tuğba Aydın Öztürk, Muhafazakarlık İdeolojisi Çerçevesinde Gelişen Kültür ve Sanat Politikaları, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** C.7, S.7, İzmit, s.624.

istediklerinden bahsetmiştir.[20] Edebiyatçı İskender Pala tarafından muhafazakar sanat kavramı sınırlı ve kısıtlayıcı bulunduğundan, bir muhafazakar olarak sanatı nasıl gördüğünü anlatan yirmi maddelik bir manifesto yayınlamış, bu hareketle konu hakkındaki tartışmalar daha da alevlenmiştir. Bu dönemde Türk – İslam sanatları ya da geleneksel sanatlar önem kazanmış, AKP "yerelden merkeze" denilen yönetim şekliyle, yerel yönetimlere ağırlık vermiş, kültür – sanat etkinlikleri özellikle İstanbul'da ilçe belediye merkezlerinde varlık göstermeye başlamıştır.

Sanat – siyaset denkleminde ortaya çıkan çatışmalar özellikle 2013 yılında Taksim Gezi Parkı olayları ile su yüzüne çıkmıştır. Çok sayıda muhalif sanatçının Gezi'ye destek vermesine tepki olarak siyaset elindeki en önemli kozu oynayarak sanata destek fonunu önemli ölçüde revize etmiştir.[21] Bu bağlamda Şehir Tiyatroları'ndaki oyunların "toplumun genel etik değerlerine" uygun olması şartı ve özel tiyatrolara "genel ahlak kurallarına uygunluk" kıstası getirilmiştir. Aynı uygulama sinema sektörüne de getirilmiş ve Türkiye'de sanatın her dalında bir oto sansür duygusu hakim olmuştur.

Türkiye'de 1980 yılları sonrasındaki buhrandan kurtulup, 90'lı yıllar itibariyle özgürleşen sanat ortamı her dönem devlet ile mesafeli bir ilişkiye sahip olmuştur. 2000'lerden günümüze uzanan süreçte de Türkiye'de kültür – sanat, ne yazık ki, devlet için bir çıkar sağlamadığı sürece destek görememiştir. Destek görememenin yanı sıra, oluşturulan kültür politikalarında yapılması hedeflenen ve planlanan iyileştirmelere tezat uygulamalar ve kararlar verilmiştir.

Bunun yanı sıra, Devlet "muhafazakar sanat" yapısı oluşturma girişimlerini sürdürürken, Türkiye'de başta İKSV olmak üzere; sivil inisiyatifler ve tüm kültürel, sınıfsal ve ideolojik çağrışımlardan kaçmak, yeni alternatifler yaratabilmek amacıyla ortaya çıkan her türlü galeri mekanına ek olarak, Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi,

[20] **A.e.,** s.625.
[21] Erdem Ünal Demirci, **İktidar ve Kültür Politikaları (AKP Döneminde Muhafazakar Sanat İnşası),** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2018, s.177.

İstanbul Modern Sanat Müzesi, Santralistanbul, Proje 4L Güncel Sanat Müzesi, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, Aksanat, Borusan Sanat vb. kurumlar 90'lardan beri güncel sanatı beslemiş ve beslemeye devam etmektedir. 90'lardaki kolektif bilincin yerini daha bireysel arayışlara bırakmasıyla, 2000'li yılların kurumsallaşma ruhu ve özel sermayenin desteği ile birbiri ardına açılan bu mekanlar, bu kurumsallaşmanın özel sermaye tarafından kabul gördüğünün bir göstergesi olmuştur.

2.2. Türkiye'de Alternatif Sergi Mekanları Oluşturma: Bienaller

"Yıl aşırı, iki yılda bir" anlamına gelen bienal, dünyada ilk kez, 1895 yılında Venedik'te düzenlenmiştir. Ülkelerin, sanatlarını ulusal sınırların dışında tanıtabilmesi açısından önemli bir etkinlik olan bienaller, Avrupa ülkelerinin demiryollarıyla birbirine bağlanmaya başladığı ve dünya çapında sergilerin açıldığı bir dönemde ortaya çıkmıştır.[22] Düzenlenen ilk bienalden itibaren günümüze kadar geçen sürede çeşitli ülkeler de kendi bienallerini oluşturmuş, uluslararası sergiler dünyanın her yerinde düzenlenmeye başlamıştır. Türkiye de bu etkinliklerin bir kısmında yer almıştır.

Türkiye'nin özellikle erken bir dönem sayılabilecek 1956 yılındaki 28. Venedik Bienali ve 1957 yılındaki 4. Sao Paulo Bienali'ne katılım göstermiş olması önemlidir. Fakat Türkiye'de bir bienal etkinliğinin düzenlenebilmesi ancak 1980'li yıllarda mümkün olmuştur. Bienalin 1980'li yıllarda düzenlenebilmesinde belli bir sanatsal birikim ve hazırlık sürecine gerek duyulması kadar, 1980 sonrası yaşanan siyasi değişimler ve dönemin kültür politikaları da etkili olmuştur.

1960 ve 70'li yıllarda, Türkiye'de sanat etkinlikleri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Kültür Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlıkları tarafından yönetilmiştir. Bu dönemlerde sanatsal etkinliklerin uluslararası boyuta ulaşamaması; bürokratik engeller, finansal zorluklar ve yabancı

[22] Güler Bek, **a.g.e.,** s.41.

sanatçı, eleştirmen ya da uzmana karşı olan tutucu tavırdan kaynaklanmıştır. Kendi içine kapalı olan bu ortam, Türkiye'deki sanat potansiyelinin gelişmesini büyük ölçüde etkilemiş, Türkiye sanat ortamı, uluslararası sanat ortamı ile tanışmak için 1980'li yılları beklemek zorunda kalmıştır.[23] 1980'lerin devlet politikasının dışa açılımcı tavrı, kültür ve sanat alanında da kendini göstermiş, Türkiye'de uluslararası bir sanat etkinliği düzenleme konusu gündeme gelmiştir.

Türkiye sanat ortamının uluslararası platformda kendini göstermeye başlaması 1980'lerin ortalarında bienaller sayesinde olabilmiştir. Bienallerle birlikte sanat, galerilerin kısıtlı ve belirli çevrelere hitap eden market standartlarından çıkmış, geniş kitlelerin tüketimine yönelen bir etkinlik haline gelmiştir.

Uluslararası etkinlik düşüncesi 1980'li yıllarda iki çeşit bienal; devlet bienali ve özel kuruluş bienali olmak üzere ortaya koyulmuştur. Türkiye'de düzenlenen uluslararası ilk sergi organizasyonu 1986'da başlayan, iki sene arayla toplam dört kere düzenlenmiş bir devlet bienali olan "Uluslararası Asya – Avrupa Sanat Bienali" olmuştur. Ankara'da düzenlenen bu sergilerin devamını, 1987 yılında başlayan ve günümüzde hala düzenlenen bir özel kuruluş bienali olan Uluslararası İstanbul Bienali izlemiştir. Burcu Pelvanoğlu'na göre, Ankara'da düzenlenen bu ilk bienal etkinliğinin süreklilik sağlamayarak 1992 yılında kesintiye uğraması, devlet eliyle düzenlenmiş olmasıyla, İstanbul'da başlayan Bienal'in günümüze dek devam etmesi ise İstanbul Kültür Sanat Vakfı gibi kar amacı gütmeyen özerk bir kurum tarafından düzenlenmesi ile ilişkilidir.[24]

Uluslararası Asya – Avrupa Sanat Bienali, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından düzenlenmiştir. Ekinlik için bir danışma kurulu belirlenmiş, ulusların Kültür Bakanlıkları ile ilişkiler kurulmuş ve aynı zamanda uluslararası sergi kurulunun üyesi olacak bir küratör tarafından sergilenecek eserlerin seçilmesine karar verilmiştir. Sergi mekanı olarak tek bir mekan seçilerek Devlet

[23] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.243.
[24] **A.e.,** s.244.

Resim Heykel Müzesi kullanılmıştır.

Bienal, belli bir temadan ve düşünsel alt yapıdan yoksun bulunmuş, dönemin sanat eğilimlerinin, dönemin aktif sanatçıları tarafından temsil edildiği sergiler, belli bir kavramsal çerçeveye oturtulmaması yüzünden eleştirilmiştir. Türkiye'nin dışa açılma politikalarının kültürel alandaki bir göstergesi olma çabasıyla başlatılmış bir etkinlik olan Uluslararası Asya – Avrupa Sanat Bienali, dünyanın çeşitli kentlerinde düzenlenen bienallerin yarattığı kültürel sürekliliği yakalayamamıştır. Devlet tarafından sergiye ayrılan ödenek yetersiz bulunmuş, bienal yerli ve yabancı basında yeteri kadar yer almayarak kendi içine kapalı bir etkinlik olarak kalmıştır.

Bütün bu etkinlikler İstanbul Bienali'nin de bir parçası olduğu sanat ortamını beslemiş ve şekillendirmiştir. Ancak hiç biri dünya kamuoyunun ilgisini İstanbul Bienali kadar çekememiştir.

Türkiye'de çağdaş sanat İstanbul odaklı bir gelişme göstermiş olsa da, 1990 sonrasında kent olgusunun ön plana çıkmasıyla birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerin yanı sıra, merkez dışı sanat ortamları oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde İstanbul dışından sanatçılar güncel sanat sahnesine katılmaya başlamış ve sınırlar genişlemiştir. Sanatsal etkinliklerin merkezden taşraya doğru yönelmesiyle birbiri ardına düzenlenen Çanakkale, Sinop ve Mardin Bienalleri de çağdaş sanatı Anadolu'ya taşımak açısından önemli bir misyona sahiptir. Türkiye, 1980'li yıllarda düzenlenmeye başlayan İstanbul Bienali ile edindiği özel konumu Anadolu'da düzenlenen bu bienallerle pekiştirmiştir.

Bienallerle birlikte, şehirlerin farklı noktalarında aynı anda etkinlikler gerçekleştirilmiş, bu etkinliklerle sanatın kent üzerindeki etkisi arttırılmış ve yaygınlaştırılmıştır. Bienaller artık ulusal veya uluslararası bir etkinlik olmanın ötesinde, şehirleri diğer sergilerden daha fazla etkileyerek sanat etkinliklerine yeni bir yorum katmıştır. Hem merkezde hem de taşrada düzenlenen bienaller, hem sergi mekanlarının artırılması hem de bu mekanların düzenlendiği şehrin çeşitli noktalarına taşınmasıyla, yıllardan beri belirli bir noktada sıkışan diğer sergilerden ayrı bir yere

sahip olmuştur. Her bienalde belirlenen kavramsal temaya göre yapılan mekan seçimleri ve değişiklikleri, o mekanlara ulaşma çabasına giren bienal izleyicisi için her seferinde yeni bir serüvene dönüşmüştür.

2.2.1. İstanbul Bienali, 1987 - 2019

1973 yılından beri kar amacı gütmeden İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenleyen İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kuruluşu ile Türkiye çağdaş sanat alanında ivmelenme dönemine girmiştir. Kendine misyon olarak, sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmayı belirleyen İKSV, kurulduğu sene düzenlediği müzik festivali ile kar gütmeyen faaliyetlerine başlamış, bu festivaller günümüze kadar çeşitleri ve kapsamları çoğalıp değişerek devam etmiştir. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen I. Uluslararası Asya – Avrupa Sanat Bienali'nden bir yıl sonra başlayan Uluslararası İstanbul Bienali, İKSV tarafından düzenlenmiş ve bugüne kadar devam eden köklü bir sanatsal etkinlik olma özelliğini korumuştur.

1980'li yıllarda Türkiye'de düzenlenen sergilerde, yapıt – mekan – izleyici arasındaki ilişkiler, yapıtların mekanla birlikte algılanması gibi özellikler önem kazanmıştır. Bu özelliklerin ışığında, çağdaş sanatta temaya yaklaşım ve sergilemenin nasıl olması gerektiği konusunda günümüzde en önemli modellerden birini oluşturan bienal sergilemelerinin gelişimi, 1. Uluslararası İstanbul Bienali ile başlamıştır.

Önceleri, bienal alt yapısını kaldırabilecek bir ana mekanın bulunmaması sebebiyle her Bienalde yapılan mekan değişiklikleri durumu daha sonraları İstanbul Bienali'nin kimliğinin bir parçası haline gelmiş ve diğer dünya bienallerinden farklı olarak, kent – İstanbul bienalin sergi mekanlarından birine dönüşmüştür.[25] Sergiler için mekan düşünülürken bazen az sayıda, bazen tek mekan kullanılmışsa da çoğu zaman kenti tümüyle içine alacak şekilde mekanlar tercih edilmiş, mekan olgusu daha büyük bir

[25] Işıl Gülkaynak, **Güncel Sanatın İstanbul'da Mekanlaşması: Güncel Sanat Mekanlarının Bina ve Kent Ölçeğinde Bir İncelemesi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012, s.14.

ölçekte ele alınarak, kent başlı başına bir bienal eserine dönüştürülmüştür.

Her bienalde; uygulanan model, seçici kurul, kullanılan mekanlar, belirlenen kavramlar, sanatçı seçimleri ve serginin niteliği farklılık göstermiştir. Bu bağlamda, 1987 yılında düzenlenen ilk bienal "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" olarak adlandırılmıştır. Düzenlenen sergilerde yabancı ve Türk sanatçıların; heykel, seramik, resim ve özgün baskı eserlerinden oluşan işlerinin sergilenmesi için; Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Hareket Köşkü kullanılmıştır. Beral Madra, koordinatörlüğünü de yaptığı 1. İstanbul Bienali'nin mekan seçimleri için ayrıntılı yorumlarda bulunmuştur.

(...) İzleyicinin ilgisini çekmek için bienal sergilerinin kentin farklı merkezlerinde olması, sanatçılara çekici gelecek tarihsel yapıların kullanılması, kurum ve kuruluşların sergilere katkıda bulunmasının sağlanması, Türkiye sanat ortamının çok sayıda sanatçıyla temsil edilmesi, modern ve çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkenin 20. yüzyıl sanatının temsil edilmesi gibi ilkelerle Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze salonları bienal için kullanıldı. Bu binaların çağdaş bir sergiye uygun – örneğin ışık, ısıtma, nem, asma sistemleri gibi – donanımlara sahip olmaması, her birinin başka bir bürokratik kuruma bağlı olması, farklı yönetmelikler, sergi mekanlarının birbirinden uzaklığı gibi işlevsel gerçeklerin yarattığı zorluklar, sergilerin kusursuz olmasını engelledi, denilebilir (...)[26]

[26] Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.17.

Resim 15: 1. Uluslararası İstanbul Bienali, Markus Lüpertz, *Saraydan Kız Kaçırma*, 1987, Aya İrini



Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Türk sanatçıların yabancı sanat ortamlarını ve yabancıların da Türk sanatçıları tanımaları, bienalin temel hedeflerinden biri olarak görülmüş ve seçilen mekanlar da buna göre şekillenmiştir. Hali hazırda İstanbul'un turistik yerleri sergi mekanları olarak seçilerek, hem Türk hem de yabancı izleyicilerin zaten ziyaret etmek isteyecekleri ya da tanıyor oldukları yapılarda çağdaş sanat ile karşılaşmalarını sağlamak hedeflenmiştir. Diğer yandan, bienal alt yapısını kaldırabilecek bir mekan bulunmadığı ve olası sorunlara müdahale edilmesinin kolaylaştırılması açısından, etkinlikler bir araya toplanmıştır.

Resim 16: 1. Uluslararası İstanbul Bieali, Michelangelo Pistoletto, *Adamın Sırtı,* 1987, Aya İrini



Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Mimar Sinan'ın Haseki Hürrem Sultan için inşa ettiği "Ayasofya Hürrem Sultan Hamamı" gibi bir Osmanlı mimarisini sergi mekanı olarak kullanmak ilk defa 1. İstanbul Bienali için düşünülmüştür. Sergi için yapıya bazı müdahalelerde bulunulmuş; ikiz bir yapı olan hamamın ortasına bir kapı açılmış ve iki bölüm birleştirilmiş, yapının beyaz mekanları kırmızı kalın borulardan yapılmış halı askılıkları ile donatılmıştır. Yabancı sanat uzmanlarının da özel ilgisini çekmiş bu yapıiçin Bienalden sonra da "sürekli sergi mekanı" olarak kullanılma isteği doğmuş olsa da, Kültür Bakanlığı tarafından bu istek geri çevrilmiş, bu yapının halı satış yeri olması uygun görülmüştür.

1986 yılında aldığı bir kararla çağdaş sanat alanında uluslararası bir etkinlik gerçekleştirmeyi üstelenen ve bu etkinliği "Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" adıyla gerçekleştiren İKSV, 1987 yılında sergilerin iki yılda bir yapılmasının uygun görülmesiyle bu başlığı Uluslararası İstanbul Bienali'ne dönüştürmüştür.[27] 1989 senesine gelindiğinde artık bu sergilerinin adı kesinleşmiş ve etkinlikler "bienal" adıyla anılmaya başlanmıştır.

Her ne kadar adı değişmiş olsa da, 1989 yılında düzenlenen 2. Uluslararası İstanbul Bienali alt yapı olarak 1. İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri'nden farklı bir görünüm sunmamış, ilk serginin teması bu sergide de tekrarlanmıştır. Genel koordinatörlüğü de birinci sergi de olduğu gibi yine Beral Madra üstlenmiştir. 2. İstanbul Bienali'nin teması "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" olarak belirlenmiş, tarihi çevreyi bir bütün olarak vurgulamak amacıyla sergi mekanı olarak yine tarihi yapılar seçilmiştir. Seçilen tarihi yapılar, çağdaş sanat yorumu içinde tarihsel varlığın vurgulanması amacıyla kullanılmıştır. Bu mekanlardan Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı gibi hem akustik hem de görsel açıdan tatmin edici olan yapılar, hem o dönemde hem de günümüze kadar bienal ve diğer sergilerde kullanılmaya devam edilmiştir.

İlk bienalde sanatçıların daha önce yaptıkları eserlerinin mekanlara uygun olanları seçilirken, ikinci bienalde sanatçılardan mekanların potansiyellerini ortaya çıkarabilecek eserleri sıfırdan üretmeleri istenmiştir.[28]

Organizasyon için Süleymaniye İmareti, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Hazine Binası gibi tarihi yerlerin kullanılması, ilk bienalden beri süregelen "İstanbul'un tarihsel öneminin vurgulanması" düşüncesini destekleyen bir girişim olmuş, sanatçılar için bu tarihi mekanlar geniş bir yaratıcılık ve esin kaynağı oluşturmuştur. Fakat bu mekanların kullanılmasının arkasındaki asıl neden, o dönemde İstanbul'da bu çapta bir etkinliğin düzenlenebileceği hazır bir sergi mekanı olmaması ve sergi yapılacak yapıların sayısının kısıtlı olmasıdır. Tarihi mekanların yanı sıra, sergiler için kullanılan

[27] Burcu Pelvanoğlu**, a.g.e.,** 2009, s.262.
[28] Işıl Gülkaynak, **a.g.e.,** s.15.

Askeri Müze ve Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi gibi devlet müzelerinde, sergileme için kurulan pano ve ışık sistemleri gibi donanımlar, sergilerin düzenlenebilmesi için kalıcı değil geçici çözümler yaratmakla yetinmiştir.

Resim 17: 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Richard Long, Süleymaniye İmareti İçin Enstelasyon, 1989



SALT Araştırma, Nilgün Özayten Arşivi

Düzenlenen ilk iki bienalde, "zorunda kalınarak" da olsa, o zamana kadar sergileme için kullanılan müze ve galeri gibi yerlerin dışına çıkılarak, sergiler için farklı işlevleri bulunan başka mekanlar kullanılmıştır. Sergiler için, galeri ve müzelerin "nötr mekan"[29] anlayışından uzak, orijinal kimliği sanat nesnesi sergilemek olmayan, sanat

[29]Nötr Mekan: Bir tek nesneye konsantre olunan ve hiçbir dikkat dağıtıcı unsurun bulunmadığı koşulların sağlandığı deneyimlere imkan veren sessiz ve renksiz mekanlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Adife Güzel, **Bienallerde Mekansal Deneyim ve İletişim: İstanbul Bienalleri Üzerinden Bir İrdeleme,** Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, s.40.

aracılığıyla geçici olarak sergi mekanına dönüştürülmüş alternatif mekanlar tercih edilmiştir. Farklı işlevlerde kullanılan mekanların sanatı nasıl kabul edeceği üzerinde çalışılarak gerçekleştirilen bu bienallerle, sanat – mekan ilişkisi açısından bir ilke imza atılmıştır. Sanatın, sergilendiği mekan ve çevresiyle iletişim içinde olması, eser ile fiziksel ilişki kurulması, ve "beyaz küp"[30] anlayışının dışına çıkılabilmesi açısından bu iki bienal, o döneme kadar Türkiye'de süregelen sergilerden farklılık göstermiştir.

İlk iki bienal, küratör ya da danışma kurulu tarafından oluşturulan bir kavramsal çerçeve etrafında düzenlenmemiş, "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" ve "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" temaları belirlenerek, sergilerde çoğunlukla bulunulan mekana gönderme yapan eserlere yer verilmiştir. Bulundukları mekana gönderme yapan eserlerde, "geçmiş – şimdi – gelecek" ve "kültürlerarası etkileşimler" gibi kavram ve sorunlar çağdaş yorumlarla yeniden sunulmuştur.[31]

3. İstanbul Bienali, çeşitli nedenler yüzünden bir sene gecikmeli olarak 1992 yılında düzenlenebilmiştir. "Kültürel Farklılıklar" teması ile birlikte hazırlanan 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, ilk iki bienalden farklı bir model değişimi gündeme gelmiş, sergi tek bir sorumlu tarafından koordine edilmiştir. Vasıf Kortun, Bienal'e katılan tüm ülkeler için geçerli olan, çağdaş sanattaki merkez – çevre ilişkilerini, yerel ve küresel kimliklerin inşasını ve kültürel farklılıkları analiz ettiği bir tema belirlemiş ve bu bienalin küratörü kabul edilmiştir.[32]

Sergideki en belirgin değişikliklerden bir diğeri de, ilk iki bienalde kentin bir çok yerine yayılan sergi mekanlarının kullanımı yerine tek bir mekan kullanılarak, tarihi yarımadadan uzaklaştırılan izleyicinin Bienal'i bir bütün olarak deneyimlemesinin amaçlanması olmuştur. Serginin küratörü Vasıf Kortun, açıklamalarında bu farktan bahsetmiş ve bu konuya verdiği önemi ifade etmiştir.

---

[30]Beyaz Küp: Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan modern sanat galerisi, benzersiz bir estetik mekan olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has kabuğudur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi,** s.9.

[31] Güler Bek, **a.g.e**., s.46.

[32] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.268.

Aynı zamanda bir sanatçı, sanat eleştirmeni, küratör, eğitimci ve bienalin danışma kurulu üyesi olan Jale Erzen, bienal için hazırlanan kataloğun ön sözünde[33], 3. İstanbul Bienali'nin daha önceki bienallerden farklı olduğunu, geçmiş bienallerde sergilerin değişik tarihsel yapılarda düzenlenmesi nedeniyle izleyicinin eserleri tam olarak algılayamadığını ve bu bienal tek çatı altında birleştiği için serginin tüm olarak algılanabileceğini savunan bir yazı kaleme almıştır.

Sergi mekanı olarak; 19. yüzyılda Osmanlı'nın fes fabrikası olarak kullanılan ve Nejat F. Eczacıbaşı tarafından restore edilerek ilk çağdaş sanat müzesi[34] olarak kullanıma açılması düşünülen Feshane tercih edilmiştir. Geçmiş bienallerde olduğu gibi yine tarihi bir mekan kullanılmış olsa da ilk ve son kez olarak Bienal sergileri te bir yapı altında toplanmıştır.

[33] Jale Erzen, "Önsöz", Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul İKSV, 1992, s.7.

[34] 1992 yılında, 3. Uluslararası İstanbul Bienali döneminde Feshane binasının bir çağdaş sanat müzesi haline getirilmesi söz konusu olmuşsa da müze, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi arasındaki uyuşmazlık nedeniyle hayata geçirilememiştir.

Resim 18: Yeniden İşlevlendirilmeden önce Feshane Binası, 1990



SALT Araştırma, Vasıf Kortun Kişisel Arşivi Vasıf Kortun, **20,** SALT / Garanti Kültür A.Ş., Creative Commons, İstanbul, 2018,s.31

Bu konu hakkında Beral Madra *"Bienal sergisinin Feshane mekanı ile herhangi bir ilişkisi olmadığı açıktır. Demir sütunların tepesine kadar yükselen panolarla bölünmüş olan bu mekan herhangi bir yapının içinde olabilir. Bu nedenle, Feshane'nin onarımını beklemek için bienali bir yıl ertelemenin bir anlam taşımadığı anlaşılıyor. Bu sergi, herhangi büyük bir mekanı panolarla bölerek yapılabilirmiş!"*[35] yorumunda bulunarak aslında hem bienalin bir sene ertelenmesini gereksiz bulduğunu, hem de bienal sergileri için kullanılan Feshane binası ile sergilenen eserlerin, mekan – eser bağlamında bir anlam taşımadığını ifade etmiştir. Bu yorumu ile bienalin kentle etkileşiminden çok, sanat yapıtlarının, içinde sergilendikleri mekanla etkileşimlerine öncelik verilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir.

4. Uluslararası İstanbul Bienali, 10 Kasım – 10 Aralık 1995 tarihlerinde, "Orient/Ation: Paradoksal Bir Dünyada Sanat Görünümü" temasıyla

[35] Beral Madra, **a.g.e.,** s.73.

gerçekleştirilmiştir. Bienaller sisteminde ilk dönüşüm bu bienal ile gerçekleşmiş, küratöryel sistem meşrulaştırılarak, uluslararası sanat ortamında yaygın olan ve günümüzde de geçerliliğini koruyan tek küratörlü sisteme geçilmiştir. İlk üç bienalde adı anılan kişiler, resmi olarak, genel koordinatör vazifesi görürken, 4. İstanbul Bienali'nin küratörü seçilen Rene Blok'la birlikte, sergi tek bir küratör yönetiminde ve pavyonsuz olarak işlemeye başlamıştır.[36] Beral Madra koordinatörlüğünde düzenlenen ilk iki bienalde karma, Vasıf Kortun'un koordinatörlüğündeki 3. İstanbul Bienali'nde ulusal temsile dayalı bir sergi modeli benimsenirken, Alman küratör Rene Block'un görev aldığı 4. İstanbul Bienal'inden itibaren, tek seçici modeline geçilmiş, pavyon modeli terk edilerek ülke ayrımına girilmeden, eserler kavrama ve mekana göre yerleştirilmiştir.[37]

Bu bienalle, 3. İstanbul Bienali'nden sonra, mekanlar açısından tarihi yarımadaya geri dönüş yaşanmıştır. Sergi mekanları olarak yine tarihi mekanlardan Aya İrini Kilisesi ve Yerebatan Sarnıcı kullanılmıştır. Bu mekanlara ek olarak, her bienalde ortaya çıkan İstanbul'daki sergi salonu eksikliği nedeniyle, Salıpazarı antrepolarından biri olan Antrepo No.1 de sergi mekanları arasına dahil edilmiştir.

Sergiler için son derece elverişli bulunan antrepo binası, sergi bitiminden sonra da yeni sergiler için sürekli sergi mekanına dönüştürülmek istenmiştir. Block, antreponun sergi mekanı olarak seçilmesinde, Boğaz trafiği, Galata Köprüsü ve tarihi yarımada ile kurulan ilişkiye vurgu yapmış, manzaranın algılanması için binada çeşitli değişiklikler yapıldığından bahsetmiştir.[38] Merkezi sergi mekanı olarak Boğaz'da birkaç yıldır boş duran bir gümrük deposunun tercih edilmesiyle hem İstanbul'a geçici de olsa bir sanat mekanı kazandırılmış hem de binaya yapılan eklemelerle ve hali hazırda bir sanayi yapısı strüktürüne sahip olmasıyla, dışarıdaki yaşam içeri dahil edilerek serginin bir parçası haline getirilmiştir.

[36] Burcu Pelvanoğlu**, a.g.e.,** 2009, s.271.
[37] Güler Bek, **a.g.e.,** s.46.
[38] Işıl Gülkaynak, **a.g.e.,** s.16.

İstanbul'da, bienaller gibi büyük çaplı sanat etkinlikleri için bir sergi salonu ya da müzenin olmayışı, ve "neden bu kentte büyük bir sergi mekanı yoktur?" sorusu, her sanatsal etkinlikte sergi mekanı olarak yeni yerlerin keşfedilme ihtiyacını doğurmuştur. Bir sergi mekanına gereksinim olduğu halde yıllarca boş durmuş ve işlevini yitirmiş binaların bu gereksinime cevap verememiş olması, Beral Madra'nın deyimiyle, İstanbul'da bir "müze sendromuna" yol açmıştır. Bu binalardan olan; Feshane, Osmanlı Mezbahası – günümüzde Haliç Kongre Merkezi - , Tophane, Kazlıçeşme Gaz Fabrikası, Akaretler Sıraevler ve daha birçoğu kültür ve/veya sanat merkezi yapılmak üzere gündeme gelmiş, birileri tarafından bu amaç doğrultusunda buralara el konulmuş ama işin sonu gelmemiştir.[39]

1997 yılında, artık oturmuş bir küratöryel sistemle, 5. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir. Serginin küratörü Rosa Martinez tarafından bienal teması olarak, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine" seçilmiştir. Martinez bu temayı belirlerken, dünyada gerçekleştirilen sergilerde yinelenen klişelerden kaçınmaya çalışmış, bienalin İstanbul gibi farklı kültür ve değişik estetik anlayışları bünyesinde barındıran konumundan yararlanmıştır. İstanbul'un, Asya – Avrupa ve Doğu – Batı arasında bir köprü görevi görmesi ve bir "kapı" olma özelliğini kullanarak, kent olarak İstanbul'u ilk kez o zamana kadarki bienallerden daha fazla oranda sergiye dahil etmiş, sergi mekanları ilk defa bu kadar çeşitlilik göstermiştir. Sergiler için kullanılan mekanlar; Darphane-i Amire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Sirkeci Garı, Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Atatürk Havaalanı, The Marmara Hotel, Pera Palas Otel, Karanfilköy/Akatlar, Taksim Meydanı ve Sultanahmet Meydanı'ndan oluşmuştur.

5. Uluslararası İstanbul Bienali'ni diğer bienallerden ayıran bir başka özellik olan kadın sanatçıların ortalamanın üzerinde oluşu ve bu sanatçıların öne çıkarılması, sergi mekanı tercihlerini de etkilemiştir. Martinez, sergiler için Kız Kulesi ve Kadın Eserleri

[39] Beral Madra, **a.g.e.,** s.85.

Kütüphanesi gibi yerler seçerek, kadınların denetim altında tutulması ve boyun eğişe zorlanmasına tepki çekmek istemiştir.[40]

Martinez, Atatürk Havalimanı'nı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları'nı kentin kapıları ve kimlikleri için birer podyum olarak görmüş ve geçmiş bienallerden farklı olarak tarihi binaların yanında havaalanı ve gar gibi kamusal alanları da sergi mekanlarına dahil etmiştir.

Resim 19: 5. Uluslararası İstanbul Bienali, Carl Michael von Hausswolf, *Avrupalılaştırıcı/Asyalılaştırıcı*, 1997, Haydarpaşa Garı



https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararasi-istanbul-bienali

[40] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e.,** 2009, s.278.

5. Uluslararası İstanbul Bienali için; garların, kütüphanelerin ve havaalanları gibi farklı işlevleri olan yerlerin sergi mekanı olarak kullanılmasıyla, bu anlamda bir çeşitlilik yaratılmışsa da artık bienaller için klasikleşmiş yerlerden Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı da yine sergi mekanı olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Hala tarihi yarımadadan ve turistik bölgeden uzaklaşılmaması, 5. İstanbul Bienali'ni bu anlamda diğer bienallerden farksız kılmıştır.

1999 senesinde, "Tutku ve Dalga" teması ile, Paolo Colombo küratörlüğünde düzenlenen 6. Uluslararası İstanbul Bienali, küreselleşme çağındaki dünyada, kitleselliğin karşı hareketi olarak kendini belli eden bireyselleşme ve özgünlük ilkeleri ile ilgilenmiştir.[41]

Sergiler için 3 ana mekan kullanılmış, sergiler şehrin içine yayılmamış ve önceki sergilere oranla daha küçük ölçekli bir bienal düzenlenmiştir. 1999 depremiyle gölgelenen bienalde; Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı'nda düzenlenen sergilerin yanı sıra, kentin çeşitli bölgelerindeki billboardlarda Christopher Wool adlı sanatçının işleri sergilenmiştir. Dolmabahçe Kültür Merkezi, Dolmabahçe Sarayı kompleksinde yer alan büyük sultan mutfaklarının sergi mekanı olarak restore edilip halka açılan bir bölümüdür.

21. yüzyılın ilk İstanbul Bienali, 2001 yılının Eylül – Kasım aylarında düzenlenmiştir. Küratörlüğünü Yuko Hasegawa, direktörlüğünü Emre Baykal'ın üstlendiği 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması, "EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)" olarak belirlenmiştir. Bienalin teması yabancı küratörler tarafından düzenlenmeye başladığından beri ilk defa İstanbul'un Doğu – Batı arasında bir köprü oluşturması, tarihi ve farklı kültürleri barındırması gibi konularla sınırlı kalmamış, doğrudan doğruya tüm insanları ilgilendiren, "bencilik" sorununu gündeme getirmiştir.[42]

Sergiler, 4 ana mekan ve İstanbul'un çeşitli yerlerine dağıtılmış 7 uydu mekanda

[41] Işıl Gülkaynak, **a.g.e.,** s.18.
[42] Beral Madra**, a.g.e.,** s.116.

gerçekleşmiştir. Ana mekanlardan 3'ü alışılageldiği gibi, tarihi yarımadadaki Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı ve Darphane-i Amire Binası'yken, dördüncü ana bina Anadolu yakasındaki Beylerbeyi Sarayı olmuştur. Ana mekanların yanı sıra sergi mekanı olarak; Kız Kulesi, Boğaz Köprüsü, Çemberlitaş Hamamı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Tüyap Fuar Alanı ve Atlıkarınca Anaokulu gibi farklı işlevlere sahip yerlerin kullanımı, 5. İstanbul Bienali'ndeki sergi mekanı çeşitliliğini devam ettirir nitelikte olmuştur.

2003 yılında teması "Şiirsel Adalet" olarak belirlenen 8. Uluslararası İstanbul Bienali gerçekleşmiştir. Dan Cameron küratörlüğünde gerçekleştirilen serginin kavramsal çerçevesi, tanrısal bir tecellinin gündelik hayattaki olabilirliğine inanan bir kökene uzanmaktadır.[43] Sergi mekanlarına klasikleşmiş Yerebatan Sarnıcı ve Ayasofya Müzesi'nin yanı sıra; Salıpazarı antrepolarından biri olan Antrepo No.4, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi ve birkaç kamusal alan projesi eklenmiştir. Bu mekanlar tercih edilerek, alışılagelmiş Sultanahmet ve çevresi korunmuş, bu aksa Beyoğlu da eklenmiştir. Beyoğlu aksı 8. İstanbul Bienali ile kullanılmaya başlanmış ve daha sonraki bienallerin çoğunda bu aks neredeyse ana merkez olmuştur.

Cameron, mekan seçimlerini sanatçıların kendi inisiyatifine bırakmış ve mekan seçimi konusunda mimari mekanların boşaltılarak bienallere tahsis edilmesini bir fırsat olarak değerlendirmiştir.

(...) Genel bağlamıyla, mekanların seçimlerinde asıl baskıcı unsur, sanatçıların kendi tercihleriydi! Antrepo'nun Bienal'e geri dönmesi gerekiyordu çünkü "kunsthalle" tipi bir alanın Bienal merkezinde bulunması lazımdı. Ancak Tophane, Ayasofya ve Yerebatan'ın da Bienal mekanları arasında yer almasında da aynı durum etkili oldu: Neredeyse eşit sayıdaki bir başka sanatçı topluluğu, İstanbul'un mimari tarihi içinde yer alabilmeyi tercih etti. Büyük bir talih eseri İstanbul Bienali; mimari mekanların boşaltılarak bienallere tahsis edildiği ve

[43] Burcu Pelvanoğlu, İstanbul Bienalleri ve Mekanları III, www.lebriz.com, Erişim tarihi: 30.03.2020

bienal küratörlerinin ihtiyaçlarının belli bir kısmına yanıt verebilen sanat etkinlikleri arasında, ki bu nadir bir fırsattır. (...)[44]

Bu bağlamda Cameron'un özellikle bienal sergileri için kullanmak istediği Antrepo No.4 binası, Marcos Corrales Lantero tarafından "yeni sanat eserleri için dinamik bir gösteri alanına" dönüştürülecek şekilde yeniden restore ettirilmiştir.[45] Bienal başarılı bir şekilde sona erdikten sonra o dönemde transit ambarı olarak kullanılan binanın bir Modern Sanat Müzesi olmasına karar verilmiştir.

Aslında bu kararın geçmişi 1987 yılına kadar uzanmaktadır. Düzenlenen ilk 2 bienalden sonra, İKSV'nin kurucusu Dr. Nejat F. Eczacıbaşı tarafından, İstanbul'da sürekli bir modern sanat müzesi kurma fikri ortaya atılmış, bu amaç doğrultusunda ilk önce Haliç'teki Feshane binasını kullanılmıştır. Fakat bina, 3. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmakla yetinmiş, müzenin devamlılığı sağlanamamıştır. Yıllar içerisinde Modern Sanat Müzesi oluşturma düşüncesi farklı projelerle hayata geçirilmeye çalışılsa da, uygun bir mekan bulunamadığı ya da koleksiyon oluşturulamadığı için daimi bir sonuca ulaşılamamıştır. 8. İstanbul Bienali'nin ardından Salıpazarı Antrepo'larından biri olan 4 numaralı antrepo, günümüzde İstanbul Modern Müzesi'ne dönüşecek bir sürece girmiştir.

16 Eylül – 30 Ekim 2005 tarihleri arasında düzenlenen 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye'deki bienallerin tarihçesi bağlamında birçok ilki beraberinde getirerek bir dönüşüme sebep olmuştur. Serginin küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun, direktörlüğünü Çelenk Bafra üstlenmiştir.

Özellikle geçmiş son 3 bienalin yoğun, şiirsel ve metaforlarla dolu tema seçimlerinden sonra bu bienaldeki tema seçimi son derece yalın düşünülmüştür. Tema olarak "İstanbul" seçilmiş ve bu bienalle ilk defa tüm metaforların ötesinde, kentin kendisi bir tema haline gelmiştir. Geçmiş bienallerde İstanbul'un Doğu – Batı arasında

[44] Dan Cameron, 8. Uluslararası İstanbul Bienali: Şiirsel Adalet, 2003
[45] Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.50.

bir köprü oluşundan bahsedilirken bu bienalle birlikte konu, İstanbul'un bu özelliği değil, bizzat kendisi olmuştur. Bienalin teması, mekan seçimlerine de yansımış ve geçmiş bienallerden beri hedeflenen "tarihi yarımadadan uzaklaşma" fikri bu bienalle tam anlamıyla gerçekleşebilmiştir.

Resim 20: 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Gruppo A12, *Istanbul – Macenta,* 2005, Deniz Palas Apartmanı



©Serkan Taycan, https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/9-uluslararasi-istanbul-bienali

Pelvanoğlu'na göre, sergi mekanları anlamında tarihi yarımadanın terk edilerek kentin tarihi – turistik bölgelerinin kullanılmaması ve Bienal'in Galata – Beyoğlu aksına taşınması, "İstanbul Bienali'ndeki dönüşüm noktalarından biri" olarak görülmüştür.[46] Bienal'de sergi mekanları olarak; Deniz Palas Apartmanı, Garanti

[46] Burcu Pelvanoğlu, İstanbul Bienalleri ve Mekanları IV, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1326&bhcp=1 Erişim tarihi: 03.04.2020

Bankası Binası, Antrepo No.5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garibaldi Binası kullanılmıştır. Mekanlar; "bir apartman binası, bir sanat galerisi, bir mağaza, bir tiyatro ve bir ofis binası" olarak açıklanmış, birkaç kamusal alan işi ve mekanlar arası dolaşım esasında ise İstanbul'un bu bölgesinin dokusu ile izleyicinin gözlemlerini yönlendirileceğinden bahsedilmiştir.[47] Seçilen mekanlar yalın "İstanbul" olgusuna uygun olarak belirlenmiş ve cephelerindeki bazı elemanlar özel bir renge boyanarak, fiziksel olarak birbiriyle ilişkisiz olan bu mekanlar arasında bir geçiş oluşturulmuştur.[48]

Bienal aksının tarihi yarımadadan Galata – Beyoğlu'na çekilmesinin nedenleri arasında bölgenin artık tamamen turistik bir bölge oluşu ve geçmiş bienallerde izleyicilerin bu turistik mekanlara hapsedilmesi gösterilmiştir. Yine de tarihi yarımadanın terk edilerek, sergi mekanlarının yaşayan bir bölge olan Beyoğlu'ndan seçilmesi sorgulanmıştır. Pelvanoğlu, tarihi yarımadadan Beyoğlu aksına geçen Bienal'in kendisini "soyutlaştırma" sürecinin yaşandığı bir alanda bulduğunu belirtmiştir.[49] Kentin modern merkezine doğru kayan bienal, deneyim üzerinden mekan keşfetmeyi ve böylece izleyicinin kent içinde gezinmesini amaçlamıştır. Fakat izleyici yeniden bir sınır içine hapsedilmiş, kendi içinde bir bütünlük olsa da; kentin diğer her mekanını dışlayan bir rotayı takip etmek zorunda bırakılmıştır. Aslında bir bakıma bienal, eskiden beri bir kültür merkezi görevini üstlenen Pera'ya dönüş yaparak İstanbul'un içine çok yayılmadan, izleyicinin sanatla buluşmaya alışkın olduğu yerlerde yoğunlaşmıştır.

[47] Işıl Gülkaynak, **a.g.e.,** s.19.
[48] **A.e.,** s.20.
[49] Burcu Pelvanoğlu, **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler,** Türkiye Alim Kitapları, İstanbul, 2016, s.382.

Resim 21: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Pavel Büchler, *The Castle,* 2005 Tütün Deposu



Resim 22: 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Erik Göngrich, *New Istanbul,* Antrepo No:5



Vasıf Kortun Kişisel Arşivi, Vasıf Kortun, **20,** SALT / GarantiKültür A.Ş., Creative Commons, İstanbul, 2018

Sadece mekan seçimleriyle değil, bienalden neredeyse bir yıl önce başlayan ve ilk defa düzenlenen "9B Konuşmaları" ile de bienaller tarihinde bir dönüm noktası yaşanmıştır. Konuşmalarda; hem bienalin gidişatı hakkında konuşulmuş, hem sanatçılar tanıtılmış hem de mekan sorunu gibi sıkıntılar kamuoyu önünde tartışılarak Bienal şeffaflaştırılmıştır.

Bienaller tarihçesine bakıldığında pek çok alanda dönüşüme sebep olan 9. İstanbul Bienali ardından, 2007 yılında Hou Hanru küratörlüğünde 10. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir. Tema olarak "İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" seçilmiş, küreselleşmenin kent ve birey üzerindeki etkilerine ve günümüzde kültürel – ulusal kimliğin inşasının güçlüğüne odaklanılmıştır. 9. İstanbul

Bienali'nin devamı niteliğinde bir modele sahip olan bienal, sanatçıların kentin somut mekansal koşullarıyla olan etkileşimleriyle ilgilenmiştir.[50]

Sergiler için belirlenen mekanlar yine 9. İstanbul Bienali'nin devamı olacak şekilde tarihi yarımadanın dışına konumlanmıştır. İstanbul Bienalleri tarihinde kentle en ilişkili bienal olarak tanımlanan[51] 10. İstanbul Bienali için seçilen mekanların çoğunluğu, temaya da uygun olacak şekilde, İstanbul'un modernleşme anıtlarından seçilmiş ve kentin ortasına yayılmıştır. Bu bağlamda; Atatürk Kültür Merkezi (AKM), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Binaları (İMÇ) ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi (KAHEM) gibi mekanlar tercih edilmiştir. Bu mekanlara ek olarak; 3 No'lu Antrepo ve Santralistanbul da kullanılmıştır.

Salıpazarı antrepolarından biri olan Antrepo No.3, deniz yoluyla getirilip gümrüğü ödeninceye kadar bekletilen malların saklandığı bir depo iken, bienalle birlikte ulus – aşırı göç, iletişim ve sınırlar hakkındaki projelerin işlendiği bir sergi mekanına dönüştürülmüştür. Osmanlı Devleti'nin ilk elektrik santralı olarak inşa edilen Silahtarağa Elektrik Santrali'nden bir kültür sanat merkezine dönüştürülmüş olan Santralistanbul ise bienal süresince bir laboratuvar, eğitim alanı ve atölye görevi görmüştür.

Bienalde, sergi mekanlarıyla temsili bir ilişki kurmak yerine, izleyicinin o mekanların kendisiyle ilişki kurması hedeflenmiştir. Hou Hanru, İstanbul'un kentsel dönüşüm sürecini görmezden gelmemiş ve modernizmi yeniden gündeme getirmiştir. Bu bağlamda seçtiği mekanlarda, mekanların geçmişleriyle iletişim halinde olan sergiler düzenlemiştir.

Hanru; modern bir alışveriş mekanı olarak kurgulanmış ancak sonradan işlevini gittikçe yitirerek yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya kalmış olan İMÇ'deki sergiye "Dünya Fabrikası", ulus – devletin inşası ve kent için yeni bir kültürel hayat yaratma sürecinde görevler üstlenen, ancak giderek işlevsizleştirilen mekanlardan olan AKM'deki sergiye "Yakmalı mı Yakmamalı mı?", ve Antrepo No.3'te düzenlenen

[50] Işıl Gülkaynak, **a.g.e.,** s.20.
[51] Burcu Pelvanoğlu **a.g.e.,** 2016, s.392.

sergiye de "Entre-polis" isimlerini vererek bu mekanları yeniden tanımlamıştır.

Bienal, İMÇ ile yalnızca kavramsal bağlamda ilişkiye geçmeye çalışmamış, mekanın tümüne yayılan bir proje yaratmayı amaçlamıştır. 1960'lı yılların toplumu dönüştürme arzusunu yansıttığı düşüncesiyle seçilen bu mekanda yalnızca birkaç boş mağaza kullanılmış, mekan aracılığıyla bir modernizm eleştirisi yapılması amaçlanmıştır.[52]

11. Uluslararası İstanbul Bienali, 12 Eylül – 8 Kasım 2009 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Küratörlüğünü, Zagrepli dört kadından oluşan kolektif WHW / What, How & for Whom (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) üstlenmiş, tema olarak "İnsan Neyle Yaşar?" sorusu belirlenmiştir. Bienal mekanları olarak; Feriköy Rum Okulu, Antrepo No.3 ve Tütün Deposu seçilmiş, bunlara Beyoğlu bölgesinde yer alan az sayıdaki kamusal alan projeleri eklenmiştir. Bu nedenledir ki Pelvanoğlu'na göre, kentte konumlanmak açısından 9. ve 10. Bienallerde yakalanan başarı, 11. ve 12. Bienalde sürdürülememiştir.[53] İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Eski İstanbul Amerikan Konsolosluğu Binası, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Haydarpaşa Garı ve Park Oteli bienal için kullanılmak istenmişse de, mekanlar; bürokratik, mali ya da güvenlikle ilgili nedenlerden dolayı kullanılamamıştır.

Bienalin temasına, kentin kendisi direkt olarak katılmayarak dolaylı bir yöntem izlenmiştir. Bu bağlamda seçilen mekanlar, İstanbul'un kimliğinin açık bir şekilde gözler önüne serildiği yerlerden olmamıştır. Bienal, birbirinden farklı bu mekanlarda bir bütün gibi işlenmiş, İstanbul'un kentsel kimliği üzerine gitmeden mekan seçimi

[52] Ceren Özpınar, Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali, **Kült – Kültürel İncelemeler Dergisi,** İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, S.2-3, İstanbul, 2011, s.14.
[53] Burcu Pelvanoğlu, İstanbul Bienalleri ve Mekanları IV http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=1333, Erişim tarihi: 03.04.2020

yapılmış ve belli bir sergi mekanına bağlı, belli bir tema belirlenmemiştir.[54]

Antrepo No.3 ve Tütün Deposu daha önce de sergi mekanı olarak kullanıldığından hem izleyicinin aşina olduğu yerler hem de gerekli prodüksiyonun hazır olarak bulunduğu mekanlardan olmuştur. Fakat, 1875 yılında açılan ancak 2003 yılından bu yana öğrencisi olmaması yüzünden eğitim veremeyerek işlevini kaybeden Feriköy Rum Okulu, bir sergi mekanı olarak ilk defa 11. İstanbul Bienali için kullanılmıştır. WHW, mekan seçimleri arasında kendilerini en çok heyecanlandıran yerin Feriköy Rum Okulu olduğunu, okulun, Bienal'in eğitim ve didaktik öğelerine vurgu yapacağından bahsetmiştir.[55]

Resim 23: 11. Uluslararası İstanbul Bienali, decolonizing.ps, *Geri Dönüşler, Mekan Gezisi,* 2009, Feriköy Rum Okulu



©Natalie Bark, https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/11-uluslararasi-istanbul-bienali

[54] Vildan Işık, "Politik Bir Tiyatro Sahnesi Olarak 11. Uluslararası İstanbul Bienali", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, S.50, İstanbul, 2014, s.254.
[55] **A.e.,** s.254.

12. Uluslararası İstanbul Bienali, 2011 yılında "İsimsiz" başlığıyla Adriano Pedrosa ve Jens Hoffman küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. "Uluslararası" kelimesi bienaller arasında son kez 12. İstanbul Bienali için kullanılmış, bu kelime kaldırılarak 12. Bienal'den bu yana İstanbul Bienali'nin dünyadaki en tanınmış bienallerden biri haline gelindiği kanıtlanmıştır.[56] Bienal artık uluslar – üstü, küresel bir nitelik kazanmıştır.

Sanatçı Felix Gonzalez Torres'in eserleri, Bienalin çıkış noktasını ve temasını oluşturmuştur. Bir sanatçının yaşamından ve çalışmalarından ilham alınarak hazırlanan kavramsal çerçevesiyle 12. İstanbul Bienali, daha önce yapılan bienallerden bu anlamda farklılık göstermiştir. Bienalde 5 karma sergi ve 50'den fazla kişisel sergiye yer verilmiştir. Tüm bu sergiler Antrepo No.3 ve Antrepo No.5'te toplanmış, fazlasıyla içe kapanık bir tutum sergilenerek, bienalin kentle olan bağı neredeyse koparılmıştır.

13. İstanbul Bienali, Türkiye'nin siyasi açıdan oldukça önemli ve zor bir dönem geçirdiği 2013 yılının Eylül – Ekim aylarında düzenlenmiştir. 31 Mayıs 2013 tarihinde Gezi Parkı ile başlayan protestolarla; küresel ağlar, bu ağların oluşturduğu yeni iktidar biçimleri ve bunlara paralel olarak güncel sanatın temsil meselesi ve sanatın kamusal alanla verdiği uzun sınav üzerine düşünülmeye başlanmıştır.[57]

Bienal, Fulya Erdemci küratörlüğünde düzenlenmiş ve kavramsal çerçevesini Lale Müldür'ün "Anne Ben Barbar mıyım?" isimli kitabından oluşturmuştur. Bienale Türkiye'den 11 sanatçı ve 2 sanat grubu katılmış, şimdiye kadar yapılmış olan bienaller arasında Türkiye'den sanatçı katılımının en fazla olduğu bienal olmasıyla önem taşımıştır. Aynı zamanda bienal tarihinde ilk defa ücretsiz bir şekilde gezilebilen 13. İstanbul Bienali, rekor sayıda ziyaretçi ağırlamıştır. Açıldığı dönem düşünüldüğünde ise güncel politika ile en çok temas eden bienal olduğunu söylemek

[56]Melike Bayık, Curatorial Issues in Public Space in Turkey After the 1980s, **Yeditepe University Department of Arts Management,** Master's Thesis, İstanbul, 2019, s.63.
[57]Burcu Pelvanoğlu, İstanbul Bienalleri ve Mekanları IV, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=1333, Erişim tarihi: 04.04.2020

mümkündür.

Bienalin düzenlendiği dönem gereği sanat ortamındaki tartışmalar; güncel sanatın Gezi önceki ve sonraki haline odaklanmış, protestoların dilinin sanatın dilini yenileyip yenileyemeyeceği ve 13. İstanbul Bienali'nin nasıl olması gerektiği tartışılmıştır. "Anne Ben Barbar mıyım?" teması Fulya Erdemci tarafından üç eksen etrafına toplanmış ve bienalin ortak noktasının siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri olacağı belirtilmiştir.

(...) Teorik eksen günümüz bağlamında çoklu kamular kavramını ele alarak kamusal alanı siyasi bir forum olarak nasıl yeniden düşünebileceğimizi sorguladı. (...) Praksis alanı olarak ise demokratik aygıtın mekansal bileşenleri üzerine odaklandık: tartışmalı kentsel mekanları, farklı coğrafyalardaki bu "savaş alanlarını" ve özellikle de İstanbul'da dizginsizce süregelen kentsel dönüşümün saldırısını araştırarak, özgürlük kavramının mekansal dışavurumlarını ve sivil itaatsizlik eylemlerini, agorafobi kavramıyla birlikte düşündük. "Anne, ben barbar mıyım?" başlığı üçüncü eksen olan imgelemin alanında yer aldı. (...)[58]

Fulya Erdemci tarafından bienalin kentsel dönüşüm sonucunda geçici olarak boş bırakılan kamusal binaları kullanacağı, bunlar arasında; adliyeler, okullar, askeri yapılar, postaneler ile tren istasyonları gibi eski ulaşım merkezleri, depo veya tersane gibi eski endüstriyel mekanlar ile Taksim Meydanı ve Gezi Parkı'nın yer alabileceği açıklanmıştır. Bu mekanların yanı sıra, alışveriş merkezleri, oteller ve ofis – konutların da sanatsal müdahalelere açılmasının düşünüldüğü de belirtilmiştir.

Fulya Erdemci tarafından bienalin kavramsal çerçevesi kapsamında "kamusal alan" a yoğunlaşılacağı belirtildikten sonra Gezi olaylarının başlaması nedeniyle küratöryel ekip Bienal'i kamusal alandan çekmek durumunda kalmıştır.

(...) *Başlangıçta, bienalin iki ana mekanı olan Antrepo No.3 ve Galata Rum İlköğretim Okulu'na ek olarak Taksim Meydanı, Gezi Parkı, Tarlabaşı Bulvarı ve Karaköy gibi İstanbul'un tartışmalı kentsel dönüşüm bölgelerinde stratejik projeler gerçekleştirmeyi*

[58]Fulya Erdemci, Anne Ben Barbar Mıyım? 13. **İstanbul Bienali Küratör Metni**, İstanbul, 2014, s.22.

hedeflemiştik.. Ancak Gezi Direnişi'nden hemen sonra bir karar alarak, kendi vatandaşlarının sesini şiddet kullanarak bastıran yetkililerle işbirliği içine girmemek için kentsel kamusal alanlardan çekilince, (diğer komplikasyonların yanı sıra) mekan sorunuyla da karşı karşıya kaldık, zira kamusal alanla etkileşime girmesi tasarlanan bazı projeler ya iç mekanlara uyarlandı ya da mecburen başka projelerle değiştirildi. (...)[59]

Gezi olayları dolayısıyla bienalin kamusal alandan çekilmesiyle, belki de ilk kez bu kadar açık ve doğrudan saldırgan bir şekilde bienal gerek teması, gerek kuruluşu, gerekse küratörlük stratejisiyle eleştirilmiştir. Eleştiri boyutu ve sanat – sermaye ilişkisinin bienal teması üzerinden yarattığı rahatsızlık, bir müddet sonra "Anti İstanbul Bienali" [60] gibi bir olguyu bile doğurmuştur.

Fulya Erdemci bienali kamusal alandan çekerek, toplumsal eylem ve politik eylem arasındaki ilişkiyi kaybettiği, Gezi ruhunu yok ederek, hak ve demokratik normların daha yüksek sesle gündeme getirilmesini engellediği gerekçesiyle eleştirilmiştir. 13. İstanbul Bienali toplantıları başladığında Erdemci "*ülkemizde özel sermayenin ve ticaretin sanat alanına akarak bir sanat patlaması yaratmasından ve böylelikle de sanatı toplumsal olarak yaygınlaştırmasından"* dem vurmuş ve 13. İstanbul Bienali ile bu hareketi kamusal alana taşımak istediklerinden bahsetmiştir. Ancak Ali Artun'a göre, Gezi ile birlikte bundan vazgeçip sanatın özelleştirildiği mekanlarda sergilemeler yaparak iki yüzlü bir tavır sergilemiştir.[61]

Sergilerin kamusal alanlardan çekilmesinden sonra yeni sergi mekanları olarak; Antrepo No.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu ve bir sanatçı girişimi olan 5533 belirlenmiştir. Programa eklenen yeni üç mekanla, mekanlar arasındaki ilişkiler ve serginin kendi içindeki kavramsal ve mekansal ilişkileri yeniden değerlendirilmiştir. Her mekan kendi lokasyonu, işlevi, tarihi ve mimari özelliklerine

[59] **A.e**., s.62.
[60] Ayrıntılı bilgi için bkz. http://antiistanbul2013bienal.blogspot.com
[61] Ali Artun, "Anne Ben Hıyar mıyım?", skopbülten, 2013, Erişim tarihi: 04.04.2020 https://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510

göre ele alınmış ve dolayısıyla farklı tasarlanmıştır.[62]

Resim 24: 13. İstanbul Bienali , Ayşe Erkmen, *kütkütküt,* 2003, Antrepo No:3



13. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, s.62

15 yıldan uzun bir süreden beri İstanbul Bienali'nin sergi mekanları arasında sayılan Antrepo No.3 ve onu çevreleyen alan, kentsel dönüşüme maruz kalarak son kez 13. İstanbul Bienali için kullanılmıştır. Antrepo No.3, kentsel kamusal alanların bir metaforu olarak bienalin önermesini mekansal olarak görselleştirmek üzere tasarlanmıştır.

Galata Rum İlköğretim Okulu'ndaki sergide ise mekanın eskiden bir eğitim kurumu işlevi görmesi göz önünde bulundurularak, mekana özgü ve bağlama duyarlı yapıtlar sergilenmiştir.

[62] Fulya Erdemci, **a.g.e**., s.62.

ARTER'deki sergi, bienal konseptinin damıtılmış fikrini ve sanatsal atmosferini, serginin ana hatlarıyla uyumlu olarak somutlaştırmayı öngörürken, SALT Beyoğlu'nda sergilenen projeler, mekanın İstiklal Caddesi'ne yakınlığı düşünülerek seçilmiştir.[63]

Nancy Atakan ve Volkan Arslan tarafından kurulan ve sanatçılar tarafından işletilen 5533, İMÇ'de eski bir dükkana yeni bir işlev kazandırmıştır. 5533'te 13. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen işler mekanı; izleyicilerin, komşu dükkanların ve yoldan geçenlerin katılımına açık, süregelen bir proje alanına dönüştürmüştür.[64] Bunun yanı sıra İMÇ'nin diğer sergi mekanlarına olan uzaklığı ve yine bu mekanlarla arasında organik bir bağ kurulamaması yüzünden iyi değerlendirilemeyen bir mekan seçimi olarak kalmıştır.

14. İstanbul Bienali, Carolyn Christov – Bakargiev küratörlüğünde, 5 Eylül – 1 Kasım 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Kavramsal çerçeve olarak "TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori" seçilmiş ve sanatın dönüştürücü gücü merkez alınmıştır. Belirlenen temayla, sanatta araştırmanın ve araştırma süreçlerinin diğer bilgi alanları ile yeniden ilişki kuracak organik ve çizgisel olmayan biçimler aracılığıyla nerede geri çekileceğine, nerede yaklaşıp nerede uzaklaşacağına bakılmıştır.[65] "Tuzlu Su" metaforu üzerinden çeşitli kavramlarla, İstanbul adına farklı alanlarda ve meslek gruplarında düşünceler üretilerek, disiplinlerarası bir yaklaşım sergilenmiştir.

Bu bienalle, sergiler için seçilen mekanlar son derece çeşitlendirilerek kente büyük ölçüde yayılmak hedeflenmiştir. Seçilen mekanlarla Bakargiev'in, "*14. İstanbul Bienali'ni gezerken, bu şekilde tuzlu suyun üstünde ve içinde epey bir vakit geçirmiş olacaksınız*."[66] yorumunu destekler şekilde, bienal Avrupa ve Asya kıtalarında,

[63] **A.e.,** s.104.
[64] **A.e.,** s.106.
[65] Carolyn Christov - Bakargiev.: 14. Uluslararası İstanbul Bienali "Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori", Küratör Metni, İstanbul, 2015, s.28.
[66] **A.e.,** s.34.

Karadeniz'den Marmara'nın Akdeniz'e yakın noktalarına doğru, pek çok yere yayılmıştır.

Sergi mekanları olarak; Hrant Dink Vakfı ve Agos, ARTER, Beyoğlu Flo Binası, Özel İtalyan Lisesi, Tophane'de dükkan ve otopark, The House Hotel Beyoğlu, Cezayir, Masumiyet Müzesi, Depo, Pera Müzesi, Adahan Otel ve Sarnıcı, SALT Galata, Kasa Galeri, Galata Rum Okulu, İstanbul Modern, Boğaz'da bir balıkçı teknesi, Kadıköy'de Tunca Subaşı ve Çağrı Saray Atölyesi, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Büyükada Splendid Palas Oteli, Kaptan Paşa Deniz Otobüsü, Büyükada Halk Kütüphanesi, Rizzo Palas, Mizzi Köşkü, Çankaya 57, Troçki Evi ve Sivriada kullanılmıştır. Bu mekanlara ek olarak, izleyicinin ulaşamayacağı "hayali mekan" olarak tanımlanan yerler de eklenmiştir. Bunlar ise; kamuya kapalı olan eski Fransız Yetimhanesi, onarım halindeki Casa Garibaldi, yanından ancak tekneyle geçilirse eserin görülebileceği Rumeli Feneri ve ziyaret için ulaşımın mümkün olmadığı Riva Kumsalı'dır. Bu "hayali mekanlar", görülmeyen ancak bilinen durumların algısının deneyimini yaşatmak üzere bienal haritasına işaretlenmiştir.[67]

Mekanlar, kamusal alanın kısa süreli ve geçici durumlarıyla bağlantı içinde yeniden kurulması önermesiyle seçilmiş ve söz konusu mekanların her biri tek bir katılımcının veya bir grubun eserine ev sahipliği yapmıştır. Bienalin başarılı olabilmesi için mekanlarla temsili bir ilişki kurmak yerine, izleyicinin mekanın kendisiyle bir ilişki kurmasının sağlanması gerektiğini düşünen Pelvanoğlu'na göre ise, 14. İstanbul Bienali'nin en büyük handikabı, mekanların büyük çoğunluğunun "temaşa mekanları" olarak seçilmesi ve işlerin mekanlarla diyaloğa geçememesi olmuştur.[68]

---

[67] Afife Güzel, **Bienallerde Mekansal Deneyim ve İletişim: İstanbul Bienalleri Üzerinden Bir İrdeleme,** İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015, s.75.

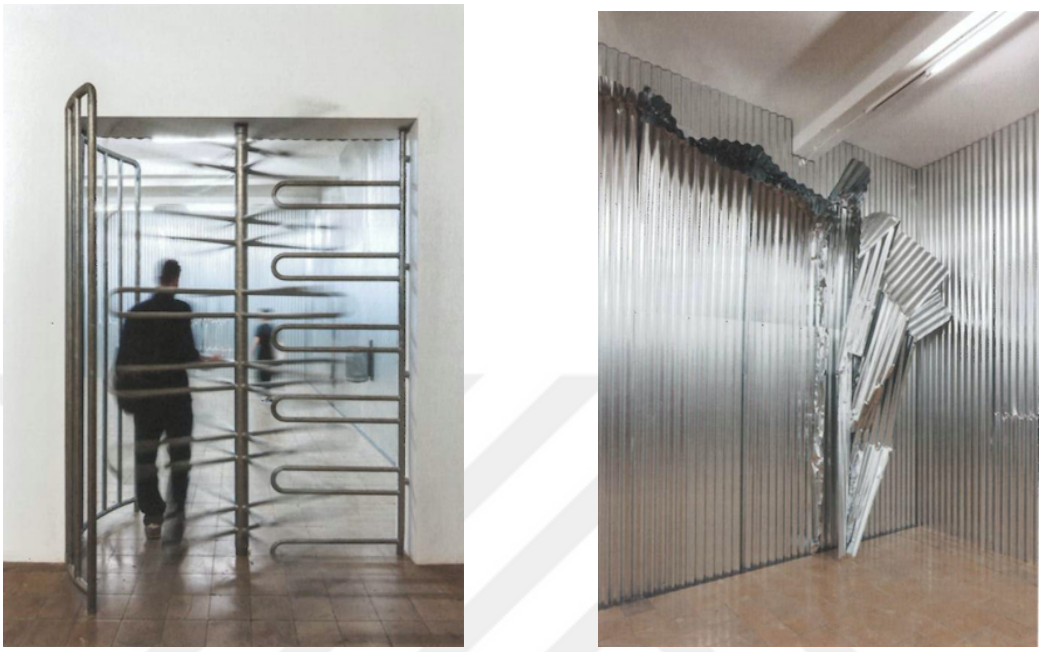
[68] Burcu Pelvanoğlu, İstanbul Bienalleri ve Mekanları IV, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=1333&bhcp=1 Erişim tarihi: 05.04.2020

Bienal için seçilen mekanların; otel, tekne, eski bir sosyal konut, deniz feneri, dükkan, eski bir banka şubesi, özel bir ev, derslik ve kütüphane gibi eski işlevlerini yitirerek, geçici de olsa sergilemelerle dönüşüme uğramış yerlerden seçilmiş olması konumuz açısından önemlidir. Bienal sergileri, sanat kurumları ve hali hazırda başka sergilerden aşina olduğumuz sergileme mekanları dışında, şehrin farklı bölgelerinde, sokaklara, sergi mekanı olarak kullanılmayan binalara yayılmıştır. Fakat, bienalin şehre bu kadar yayılmış olmasının beraberinde getirdiği handikapları da göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Sergi mekanlarını çeşitlendirmek adına tercih edilen kamusal alanlar, sivil ve hayali mekanların sayıca fazlalığı ve epeyce dağınık bir sergileme modelinin seçilmesi, bienali "tamamlanmışlık" duygusu ile gezip bitirmeyi olanaksız kılmıştır. Sergi haritasına eklenen hayali mekanlarla da birlikte serginin tamamını gezip görebilmek olanaksız hale gelmiştir.

15. İstanbul Bienali, İskandinav sanatçı ikilisi Elmgreen & Dragset küratörlüğünde, "İyi Bir Komşu" temasıyla, 16 Eylül – 11 Kasım 2017 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Sanatçılar sergi için bu temayı belirlerken, dikkatleri barınak ve tasarım olarak "ev" fikrinden uzaklaştırıp, "yan yana yaşayanlara" çekmek istemiş, son yirmi – otuz yıldır eve dair değişen algının, ev ortamında kimliklerin nasıl korunduğunun ve bu özel alanların yan yana nasıl işlediğinin üzerinde durmaya çalışmıştır.[69]

[69] Elmgreen & Dragset, 15. İstanbul Bienali "İyi Bir Komşu", **Küratör Metni**, İstanbul, 2017, s.4.

Resim 25: 15. İstanbul Bienali, Olaf Metzel, *Toplama Merkezi,* 1992 / 2017, Özel Galata Rum İlköğretim Okulu



15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, YKY, 2017, s.263

Bienalin kavramsal çerçevesi, yapıtların seçilmesinde ve sanatçı katılımında belirli bir sınırlılık yaratmış, yapıtlar seçilirken temaya ve başlığa dokunan her türden yapıt sergiye dahil edilmiştir.[70] Yapıtların kapladığı alan için oldukça geniş mekanlara ihtiyaç duyulması ve uluslararası katılım boyutunun da genişlemesiyle, bu bienalde de aynı anda farklı mekanlarda sergiler düzenlenmiştir. Sergiler 6 farklı mekanda gerçekleştirilmiş, bu mekanlardan dört tanesi daha önce de bienal sergileri için kullanılan mekanlardan olan; Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi ve ve Küçük Mustafa Paşa Hamamı olmuştur. Diğer iki mekan ise konut

[70]Bülent Oral, "İstanbul'da Gerçekleştirilen Çağdaş Sergiler Üzerinden Sanatçı, Yapıt, Mekan ve İzleyici İlişkisine Yönelik Değerlendirmeler", **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı, Çorum, Ekim 2018, C. 11 S. 2, s.997.

niteliğine sahip mekanlar olup, başlığa uygun bir düzenlemeyle izleyiciye aktarılmıştır. [71]

Bu mekanlardan bir tanesi, bir sanatçı inisiyatifi olan "Yoğunluk" un Asmalımescit'te bulunan kendi atölyesi / dairesidir. Yoğunluk Atölyesi olarak geçen sanatçıların bireysel konutu, 15. İstanbul Bienali için bir sergi mekanı haline gelmiş, deneyimsel bir ortam sunması bakımından diğer mekanlardan ayrışmıştır. Grup, "The House" isimli çalışmasında, dairenin içini kapkaranlık bırakarak, izleyicide bir yabancılaşma ve sıkışıp kalma hissi yaratmıştır. Enstalasyon, dairenin içini yer yer aydınlatan eşyalar ve apartman dairelerinde birbirine karışan komşu seslerini bir araya getirerek, deneyimsel bir yaklaşımla izleyiciye sunulmuştur.[72]

Mekan seçimi, bienalin kavramsal temasını destekler şekildedir. "Ev" ve "komşuluk" kavramlarına başka bir pencereden bakmayı amaçlayan bienalde izleyici pek de tanıdık olmadıkları bir ev imgesiyle, daha doğrusu evin düşünüldüğünden çok daha karmaşık bir olgu olduğu gerçeğiyle yüzleşmiştir.

Yoğunluk sanatçıları, bir süre sabit bir yere yerleşmeden üretim yaptıktan sonra, Asmalımescit Caddesi'nde, bulunduğu bölgenin ünlü binalarından olan Asmalımescit Apartmanı'ndaki bir daireye yerleşerek, çalışmalarına burada devam etmiştir. Yoğunluk sanatçılarından İsmail Eğer, taşındıkları bu dairenin ev olmak için tasarlandığı, yıllarca ev olarak kullanıldığı, belleğinde bir sürü ailenin yaşamlarının izlerini taşıdığı, buraya taşındıkları ilk andan kendini belli ettiğinden bahsetmiştir.[73] Bienal için proje önerirken bu asırlık binanın davetkar halinden yola çıkılmış ve bu davet somutlaştırılmıştır. Böylelikle sanatçıların hem yaşadığı hem de çalıştıkları bu ev / atölye bienal mekanları arasına dahil edilmiştir.

---

[71] **A.e.,** s.997.
[72] **A.e.,** s.1002.
[73] İsmail Eğler, The House Üzerine: Maddeye Temas ile Açığa Çıkan Yoğunluk Anları, **TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 41: Ev,** Ankara, 2018, s.29-32.

Resim 26: Asmalımescit Apt., 2017



Resim 27: 15. İstanbul Bienali, Yoğunluk, *The House*



©İsmail Eğler, **TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 41: Ev,** Ankara, 2018, s.30-31

Sergiler için kullanılan bir diğer mekan ise, 1930'lardan kalma bir köşk olan ve günümüzde A.R.K. Kültür diye bilinen galeri olmuştur. Bu eski köşk bir bütün olarak, yapıta uygun bir tasarımla bienal için ele alınmıştır. Burada Mahmoud Khaled isimli sanatçı, doğduğu ve hayatının büyük bir kısmını geçirdiği Mısır'dan gelen isimsiz bir hayali göçmene adadığı bir "müze – ev" yaratmıştır.[74] Üç katlı bu mekanın her katına dağıtılmış eşyalar, sanat eserleri ve türlü objelerden oluşturulmuş müze – ev izleyiciyi, bu adamın kim olabileceği hakkında düşünmeye sevk ettirmiştir.

[74] Elmgreen & Dragset, **a.g.e**. s.5.

Resim 28: 15. İstanbul Bienali, Mahmoud Khaled, *Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi İçin Tasarı,* 2017, A.R.K. Kültür



©Sahir Uğur Eren, 15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, YKY, 2017, s.235

Küratörler bienal için mekan seçimlerini, kamusal ve mekansal sınırları içinde farklı kimliklerin bir arada yaşadığını hayal ederek yapmışlardır. Seçilen mekanlardan Küçük Mustafa Paşa Hamamı dışında, beşinin birbirine yürüme mesafesinde ve bir arada bulunmasına dikkat ederek, kendi başlarına bir mahalle oluşturmalarını sağlamış ve sembolik ölçekte bir hayali topluluk inşa etmişlerdir.[75]

16. İstanbul Bienali, "Yedinci Kıta" temasıyla, 2019 yılının Eylül – Kasım aylarında düzenlenmiştir. Bienalin küratörü Nicolas Bourriaud, son yıllarda içinde bulunduğumuz "Antroposen çağını", diğer bir deyişle insanların egemen olduğu çağı anlamaya gayret etmiş ve çalışmalarını bu alanda yürütmüştür. Bu bağlamda Bourriaud, İstanbul Bienali'nin temasını oluştururken, zihninde canlanan okyanuslar

[75] **A.e.,** s.9.

arasında yüzen mikro plastik görselinden yola çıkmış ve insan çağının bir sonucu olan artıklardan oluşmuş, bilim insanları tarafından "yedinci kıta" olarak adlandırılan bu yeni kıtayı bienalin çıkış noktası olarak belirlemiştir. Başlığını ve kavramsal çerçevesini yüzen devasa atık yığınına verilen isimden alan 16. İstanbul Bienali ile ekoloji ve sanat arasında bir köprü kurmak, ekolojik sorunlar karşısında sanatın güncel durumunu araştırmak hedeflenmiştir.

Bienal sergileri, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Pera Müzesi ve Büyükada'daki çeşitli mekanlar olmak üzere 3 ana mekana yayılmıştır. 14 Eylül'deki açılışından yaklaşık bir ay kadar önce etkinliğin ana mekanı olarak düşünülen Haliç Tersanesi, alandaki yüksek asbest oranı ölçümünden dolayı mekanlar arasından çıkarılmış ve burada yer alacak olan projeler, önceleri Antrepo No. 5 olarak bilinen ve günümüzde MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmüş binaya taşınmıştır. İlk kez bir İstanbul Bienali'nin ana mekanı, çevresel nedenler yüzünden değişmek zorunda kalmıştır.[76]

Tersane İstanbul'un mekanlar arasından çıkarılmasıyla, ana sergi için bir mekan arayışı başlamıştır. Tophane'de bulunan Antrepo No.5 binası, daha önce 2005 yılında 9. İstanbul Bienali ve 2011 yılında 12. İstanbul Bienali için kullanılmış ve bu binanın bir müzeye dönüştürülmesi için çalışmalara başlanmıştır. "2010 AKB Projesi" kapsamında iki yıl boyunca Antrepo No.5'te "Sanat Limanı" adıyla gerçekleştirilen projeler sırasında, binanın MSGSÜ'ne bağlı bir çağdaş sanat müzesi olması gündeme gelmiştir.

16. İstanbul Bienali için mekan arayışının sürdüğü bu dönemde, binanın yapım aşaması mimar Emre Arolat tarafından yeni tamamlanmış fakat MSGSÜ'ne bağlı olan müze henüz açılmamıştır. MSGSÜ Rektörü Prof. Dr. Handan İnci ve müze danışmanı Vasıf Kortun'la yapılan görüşmeler sonucunda, Antrepo No.5 binasında yer alan

[76] Fırat Arapoğlu, 16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta, **Aurum Sosyal Bilimler Dergisi,** C.4, S.2, 2019, İstanbul, s.220.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi daha açılmamış olmasına rağmen, 16. İstanbul Bienali'nin sergi mekanlarına dahil edilmiştir.

Resim 29: 16. İstanbul Bienali, MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi penceresinden



©Seda Yavuz, Yerleşmeksizin İçinde Olmak, 2019

1987 yılında düzenlenmiş olan ilk bienalde, gerek izleyicinin ilgisini çekmek, gerekse modern ve çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkenin 20. yüzyıl sanatının temsil edilmesi gibi ilkelerle, sergiler için Ayasofya Hamamı, Aya İrini, Hareket Köşkü, Askeri Müze ve – uygulanan kültür sanat politikalarından nasibini alarak bir

açık bir kapalı tutulan – İstanbul Resim ve Heykel Müzesi salonları kullanılmıştır. 8 senedir sürmekte olan çalışmanın sonuncunda, 2020 yılının bahar aylarında Antrepo No.5 binasına yeni bir işlev kazandırılarak açılması düşünülen MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, planlandığından daha önce açılmış ve geçen 30 sene sonunda son bienalin de bir ayağı yine – farklı mekanlar olsa da – İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenebilmiştir. İlk bienalde amaçlanan şey – kavramsal çerçevesi doğrultusunda – izleyicinin geleneksel yapılarda çağdaş sanatla karşılaşmasını sağlamakken, son bienalde izleyiciye modern bir yapının içinde, İstanbul'un temsili haline gelen inşaat faaliyetleri ile Bienal'in temellendirdiği kavramsal çerçeve her haliyle hatırlatılmıştır. Batılılaşma Dönemi Osmanlı'sından 1970'lerin Türkiye'sine uzanan bir sürecin plastik sanat üretimini barındıran ve zengin bir koleksiyona sahip müze, 1980'li yıllardan 1990'ların ortalarına kadar Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri gibi çağdaş bir etkinliğe ev sahipliği yapmasıyla bir modern sanat müzesine dönüşmüş, bu dönüşümü İstanbul Bienali sergisine de ev sahipliği yaparak pekiştirmiştir.

İstanbul Bienali, düzenlenmeye başlandığı 1987 yılından beri İstanbul'un ve İstanbulluların çeşitli dönüşümlere hazırlandığı ve bu dönüşümleri bekledikleri etkinliklerden olmuştur. Yurt içi ve yurt dışından gelen sanatseverler için kentteki dönüşüm ve hazırlık, bu sanatsal etkinliği daha da çekici kılmıştır. Periyodik olarak gerçekleştirilen bu dönüşümler için dünyanın farklı yerlerinden gelen sanat yatırımcıları da kente dahil olmuş, kenti yaşamıştır. Etkinlikler çeşitli sponsorluklarla desteklenmiş, sermaye grupları kendi markalarının reklamlarını yaptıkları gibi, kültür eksenli etkinliklerle adlarını duyurarak etkili bir konum kazanmıştır.

Bienal sergileri, 9. İstanbul Bienali'ne kadar yoğunluklu olarak İstanbul'un tarihi yarımadasındaki tarihi ve turistik yapılarda düzenlenmiştir. Sergiler için geleneksel mekanlar tercih edilmiş ve bu sergi mekanlarıyla kentin tarihsel özellikleri vurgulanmıştır. Sergiler için mekan seçimleri yapılırken hali hazırda İstanbul'un turistik yerleri tercih edilerek, hem yerel halkı hem de yabancı izleyicileri bir etkinlik olmasa bile ziyaret etmek isteyecekleri ya da önceden aşina oldukları yapılarda çağdaş

sanatla buluşturmak amaçlanmıştır. Zaman içerisinde bienaller kapsamında panel, konuşma, performans, film gösterimi vb. gibi etkinliklerin düzenlenmesi, kamusal ve sivil alanlarda sergilemelerin artması, bienali geleneksel sergi modelinden uzaklaştırmıştır.

İstanbul'da uzun yıllar boyunca sergilemeler için ciddi bir mekan problemi yaşanmıştır. Kültürel alt yapının zayıflığı ve teknik özellikler açısından kullanılabilir durumda olan mekanlar, kent alanı ve nüfusa oranla çok azdır. Bu durum, kente yayılmanın beraberinde getirdiği masraflar ve kontrol açısından yarattığı zorluklarla birleşince, Bienal etkinliklerinin farklı bölgelerde düzenlenmesi hemen hemen imkansız hale gelmiştir.[77] Bu nedenle bienal sergileri uzun bir süre boyunca, diğer bölgelere oranla sergileme yapılabilecek mekan sayısının daha çok olduğu tarihi yarımadadaki mekanlarda düzenlenebilmiştir. Fakat zaman içerisinde buranın tamamen turistik bir bölgeye dönüşmesi ve geçmiş bienallerde izleyicilerin sadece bu turistik bölgeye hapsedilmiş olması düşüncesi, 9. İstanbul Bienali ile bienal aksının tarihi yarımadadan Galata – Beyoğlu aksına taşınmasını sağlamış ve bienallerde bir dönüm noktası yaşanmıştır. Değişen aksla birlikte sergi mekanları yaşayan bir bölge olan Beyoğlu ve çevresinden seçilmeye başlanmıştır.

Düzenlenen ilk bienalden beri, bienal alt yapısını kaldırabilecek bir ana mekan bulunmaması nedeniyle her bienalde; yeni mekan arama, hali hazırdaki mekanı süreli ya da süresiz şekilde dönüştürme, sergilemeler için müdahalelerde bulunma ve mekan değişiklikleri gibi durumlar, daha sonraları İstanbul Bienali'nin kimliği haline gelmiştir. Bu bağlamda ilk bienallerde "İstanbul'un tarihsel öneminin vurgulanması" düşüncesi ile tercih edilen tarihi yarımadadaki yapıların sergileme mekanı olarak kullanma düşüncesi, günümüze gelene kadar büyük değişimler geçirmiştir. Mekan seçimleri yapılırken sanat eseri – mekan arasındaki iletişim göz önünde bulundurulmuş, izleyicinin mekanın kendisiyle bir ilişki kurması hedeflenmiştir. Bienal aksının da değişmesi ile sergiler için seçilen yapılar çeşitlenmiş, orijinal kimliği sanat nesnesi sergilemek olmayan alternatif mekanlara yönelme olmuştur.

[77] Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.**, s.48.

İstanbul Bienali'nde ilk dönemlerde ağırlıkta olan ulusal sergiler, zamanla yerini yabancı küratörlerin belirlemiş olduğu bir tema çerçevesinde davet ettiği sanatçıların sergilerine bırakmıştır. İlk İstanbul Bienali'nden beri sergiler için mekan düşünülürken, kavramsal çerçevesi göz önünde bulundurularak bazen az sayıda, bazen tek mekan, bazen İstanbul'un her yerine yayılan ve bazen tek bir merkezde toplanan mekanlar tercih edilmiş, mekan olgusu daha büyük bir ölçekte ele alınmıştır. Sergiler, aralarında doğrudan bu amaçla inşa edilmemiş alanların da olduğu yüzlerce farklı mekanda gerçekleştirilmiş, Bienal sayesinde kimi zaman şehre geçici ve kalıcı sanat mekanları kazandırılmış, kimi zaman da daha önce kamunun kullanımına açık olmayan mekanların sanatla yeniden keşfedilmesine önayak olunmuştur.

2.2.2. Uluslararası Sinop Bienali (Sinopale), 2005 – 2019

Adını Tanrıça Sinope'den alan Sinop şehri, Osmanlı Dönemi'nde özel gemilerin üretildiği bir ticaret şehri konumundayken, zaman içerisinde bu işlevini kaybetmiş ve 1887 yılında tarihi tersanesi bir hapishaneye dönüştürülmüştür. Hem coğrafi olarak Türkiye'nin en kuzeyinde bulunması hem de bir hapishane kentine dönüşmesiyle Sinop yalnızlaştırılmış ve diğer şehirlerden izole edilmiştir.

Sinop Hapishanesi'ne tarihi boyunca daha çok toplum için tehlikeli görülen, çoğunlukla düşünce suçluları hapsedilmiştir. Ancak bu, hapishanenin farkında olmadan tersine bir işlev üstlenerek ciddi düşünsel üretimlerin ortaya çıkması için bir ortam oluşturmuştur.[78] Düşünce suçluları, onların hapishane çıkışlı üretimleri ve yoğun ilgi gören merkez programlı sanat etkinliklerinin izlenme yoğunluğu, gelecek yıllar için daha bilinçli bir ortam hazırlamıştır.

Devletin 1980'lerden sonra yürütmeye başladığı kültür – sanat politikalarının özel sektöre endekslenmesi ve hedef kitlelerin tüketim nesnesi haline getirilmesi, kültür ve sanat etkinliklerinin İstanbul, İzmir ve Ankara gibi merkezlerde toplanmasına neden olmuş, Sinop gibi izole kentler bu sistemin dışında bırakılmıştır. Bu dışlanmışlıkla tetiklenen Sinop'ta, zaman içerisinde oldukça çağdaş bir şehirli profili oluşmuş, doğal

[78] https://sinopale.org/sinopale-1/conceptual-framework-2/?lang=TR Erişim tarihi: 03.09.2020.

ve kültürel zenginlikleri görmezden gelen resmi otoritenin karşısında bir "karşı – davranış" gelişmiştir.

Bu karşı davranış ve merkez ile çevre arasında bitmiş olan sanatsal ilişki karşısında alınacak yeni tavır ne olmalıdır düşüncesi ile ortaya Sinop ve Biennale kelimelerinin birleşmesinden Sinopale çıkmıştır. Sinopale temel olarak kendi kullanım alanında, kendi pratiğini geliştirecek bir yapı olarak tasarlanmıştır. Temel düşünce tabanından gelişen etkinlikle, yerel düşünceyi uluslararası bir dile dönüştürerek, dünya kültürüne katkıda bulunmak amaçlanmıştır.[79] Sinopale; küratör, sanat yazarları ve eleştirmenlerinin yanı sıra halkın da katkıda bulunduğu, Türkiye'deki diğer bienallerden farklı ve alternatif bir modele dayandırılmıştır. Kentte yaşayanların da üretim sürecinin bir parçası olduğu bienal, sanatsal bir sivil toplum etkinliği şeklinde yorumlanabilir.

Sinopale 1, 2006 yılında; T. Melih Görgün, Beral Madra, Mahir Namur, Vittorio Urbani ve Prof. Rahmi Aksungur'dan oluşan danışma kurulunun çalışmalarıyla oluşturulmuştur. Bienalin teması, küratörü Melih Görgün tarafından; bir bilinmezlik durumunu betimleyen sözcük olan "Şey, -Thing" olarak belirlenmiştir.

"Sinop'ta bir 'şey' yapılmalı" önermesiyle yola çıkılan tema, sanatın gözünden "şey" olmanın kaçınılmaz gerçeği, sorumluluklarımız ve görmezden geldiklerimiz, yeniden oluşum ve yıkım karşısındaki duruş, "şey"lerin yoğun olarak yaşandığı Sinop Hapishanesi'ne yerleştirilen yapıtlarda tartışılmıştır. Tarihi ceza evi bienalin ana mekanını oluşturmuş; Arkeoloji Müzesi, Etnografya Müzesi, Pervane Medresesi, Balatlar Kilisesi, Eski Otel 117 ve Eski Tekel Binası de sergi mekanı olarak kullanılarak, bienal kentin dört bir yanına yayılmıştır. Şehir içindeki tüm alanların kullanıma açıldığı performans programında da yine Sinop merkezli yapıtlar ön plana çıkmıştır.

"Şeylerin Yeni Düzeni" kavramsal temasıyla Sinopale 2, 2008 yılının Ağustos – Eylül aylarında düzenlenmiştir. Belirlenen temayla bienal, hem Foucault'nun başlığına - Kelimeler ve Şeyler - bir göndermede bulunmuş hem de temadaki "yeni"

[79] https://sinopale.org/sinopale-1/conceptual-framework-2/?lang=TR Erişim tarihi: 03.09.2020.

sözcüğü sanat yapımında sürekli olarak yeniliği savunan çağdaş sanat sisteminin kibri ima edilirken, aynı zamanda bölgedeki siyasi ve ekonomik meselelerin durumu hakkında şüpheci düşünceyi uyandırmak üzere iki anlamlı bir kavram olarak kullanılmıştır.[80] Sergi mekanları olarak Sinopale 1'den farklı bir mekan kullanılmamış; Tarihi Sinop Hapishanesi ana mekan olarak belirlenerek, Eski Otel 117 ve Eski Tekel Binası da sergi mekanları olarak yeniden kullanılmıştır.

Resim 30: Sinopale mekanlarından Tarihi Sinop Cezaevi, 2012



http://sinopbiennial.org/?p=158

Sinopale 3, "Gizli Anılar, Kayıp İzler" kavramsal temasıyla, 2010 yılında gerçekleşmiştir. Kavramsal tema; Beral Madra, Emre Zeytinoğlu, Mürteza Fidan, T.

[80] Beral Madra, "Şeylerin Yeni Düzeni", https://sinopale.org/sinopale-2/conceptual-frameworks-sinopale2/?lang=TR Erişim tarihi: 03.09.2020.

Melih Görgün, Mahir Namur, Sinan Niyazioğlu ve Emel Abora'nın katkıları ile hazırlanmıştır.

Bir kentte görülen ve görülmeyenlerin ele alınarak kent belleğinin algılanması ve bu yaşama alanına ait bilginin doğru saptanarak gelecek yıllara kalmasına yönelik oluşturulan kavramsal çerçeve ile, kentte gizli kalmış anıları ve kaybolmuş izleri açığa çıkarmak için kentin taşınabilir bir belleğini oluşturmak amaçlanmıştır.

Önceki bienallerde benimsenen kolektif çalışmayı temel alan model, Sinopale 3'te de devam etmiştir. Küratöryel ekip, sanatçıların seçimi ve mekanların çeşitliliği üzerine ortaklaşa çalışmıştır. Buna ek olarak bienal sergileri oluşturulurken sanatçılar, tasarımcılar ve kültür yöneticilerine, esnaf ve yerel halkın da katılım gösterdiği "katılımcı – etkileşimli" bir platform olma özelliği korunmuştur.

Sinopale 3'te de geçmiş bienallerde olduğu gibi ana mekan Tarihi Sinop Hapishanesi olarak belirlenmiş; Pervane Medresesi El Sanatları Çarşısı, Dr. Riza Nur İl Halk Kütüphanesi, Lonca Kapısı ve Ülgen Kotra Evi de sergi mekanları olarak kullanılmıştır. Bu bienalle birlikte devlete bağlı yapıların yanı sıra özel mülkler de sergileme mekanı olarak kullanılmıştır. Lonca Kapısı ve Ülgen Kotra Evi'nin de sergi mekanlarına dahil edilmesi için Sinop Belediye Başkanı'ndan kurumsal izin almak gerekmiştir.[81]Tarihi Sinop Cezaevi'nin içinde bulunan Lonca Kapısı sadece tek gecelik bir performans için kullanılmış ve yoğun bir izleyici katılımı sağlamıştır. Ülgen Kotra Evi'nde ise sanatçıların videoları 24 saat boyunca izlenime açılmıştır.

Sinopale 4, küratöryel ekibin kolektif çalışmasıyla, "Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat" kavramsal temasıyla, 24 Ağustos – 12 Eylül 2012 tarihlerinde gerçekleşmiştir. Belirlenen temayla; ilerleme, aydınlanma, gelişme ve bilgiye ulaşma adına sorumsuzca tüketilen kaynakların sürdürülebilirliği sorgulanırken, bu politikalara ve ilişkilere dikkat çekerek, çoktandır göz ardı edilen karanlık görüntüye ışık tutmak yerine bu kez ona yer açarak ortak bir etkileşim alanı oluşturmak planlanmıştır.[82]

[81] Melike Bayık, **a.g.e.,** s.70.
[82] Işın Önol, https://isinonol.com/wisdom_of_shadow/ , Erişim tarihi: 04.09.2020

İlk bienalden beri devam eden halkın katılımı ve etkileşimi ile sürdürülen bienal modeli, 4. bienalde de devam etmiştir. Bienal sergileri, film gösterimleri, performanslar ve diğer sanatsal aktiviteler yoğun sanatçı – izleyici etkileşimi ile sürdürülmüştür. Sergi mekanları olarak; Tarihi Sinop Cezaevi ve Sinop Kütüphanesi kullanılmıştır.

T. Melih Görgün, Dimitrina Sevova, Emre Zeytinoğlu, Aslı Çetinkaya, Işın Önol ve Elke Falat'tan oluşan küratöryel ekip tarafından Sinopale 5 için kavramsal tema olarak "Kümeler ve Kristaller: Sıfır Noktasında Gözlem" belirlenmiştir. Bu temayla birlikte Sinop şehrinin karmaşası ve kent içindeki potansiyel alanları eklemleyen geçmişin, günümüzün değer sistemi ve bakış açısıyla doğrudan değerlendirilmesinin değerini gösteren sanatın sergileme değeri vurgulanmak istenmiştir.[83]

Geçmiş bienallerde olduğu gibi bu bienalde de ana sergi mekanı Tarihi Sinop Hapishanesi olarak belirlenmiştir. Cezaevine ek olarak; Sinop Kemalettin Sami Paşa Spor Salonu, Şehir merkezinde bazı binaların cepheleri ve Fikret Övet Ofisi gibi alternatif mekanlar da sergi mekanı olarak kullanılmıştır. Bienalde özel mekanların kullanılmasının yanı sıra şehir merkezindeki binaların cepheleri gibi kamusal alanların da kullanılmasıyla hem izleyici sergiye daha da dahil edilmiş hem de bienal gibi sanatsal bir etkinlikle halka kültürel ve sözlü bir görüntü sunulmuştur.

2017 yılında, geçmiş bienallerden beri koruduğu kolektif ve katılımcı yapısıyla Sinopale 6 düzenlenmiştir. "Transposition / Aktarım" kavramsal teması, T. Melih Görgün, Nike Bätzner ve Jonathan Habib Engqvist'ten oluşan küratöryel ekip tarafından belirlenmiştir. Belirlenen kavramsal temayla, arada kalmış boşluklarla oynayarak, ilerlemeye ve aktarımlara, hareket ve görselleştirme bağlamında kavramsal bir alan yaratmaya olanak sağlama fırsatı verilmiştir.

Sergiler, Sinop içerisinde kamusal ve özel mekanlara yayılmıştır. İlk defa Tarihi Sinop Hapishanesi ana mekan olarak tercih edilmemiştir. Bunun yanı sıra; Eski Buzhane Binası, Sinop Hal Buluşma Merkezi, Sinop Mimarlar Odası Binası, Arkeoloji

[83]Dimitrina Sevova, T. Melih Görgün ve Co., https://sinopale.org/sinopale/sinopale-5/?lang=TR Erişim tarihi: 04.09.2020.

Müzesi, şehrin içindeki dükkanlar ve diğer kamusal alanlar sergi mekanları olarak kullanılmış, ilk defa Sinopale kentin içine bu kadar yayılım gösterebilmiştir.

Şehir merkezindeki dükkan ve vitrin gibi kamusal alanlarda sergilenen işler, 24 saat boyunca tüm halkın ulaşabileceği ve ulaşmak için bir ayrıcalığa sahip olmalarını gerektirmeyen bir konumdadır. Aynı zamanda işlerin sergilendiği çeşitli dükkanlar üretim ve atölye alanı olarak da kullanılmıştır.

Sinopale 7, "Burada ve Nerede" kavramsal temasıyla, Aslı Serbest ve Mona Mahall küratörlüğünde 2019 yılında gerçekleşmiştir. "Orada burada" deyimini değiştirerek elde edilen, "Burada ve Nerede" başlığı, algımızın sınırındaki bir yeri ifade eder ve baskın anlatılarımızdan hariç tutulmuştur. Kavramsal tema oluşturulurken amaçlanan şey ise; sanat eserlerini sergilemek yerine aktif buluşmalar başlatmak, pasif izleme eylemi yerine, mekanın sakinleri, konuklar ve bölge arasında kolektif uygulamalar oluşturmak olmuştur.[84]

Kolektif bir rota izlenerek belirlenen sergi mekanlarının ilki, Türkiye'nin en kuzeyindeki sahil kenti olan Sinop'un merkezindeki Hal pazar yeri olmuş, burası başlangıç noktası olarak belirlenmiştir. Buraya ek olarak; Eski Buzhane Binası, Eski Cam Fabrikası ve çeşitli kamusal alanlar da sergi mekanları olarak kullanılmıştır.

[84] http://sinopbiennial.org/?p=121 , Erişim tarihi: 04.09.2020

Resim 31: Sinopale mekanlarından Hal pazar yeri, 2019



http://sinopbiennial.org/?p=158

Uluslararası Sinop Bienali, Sinopale, düzenlenmeye başlandığı ilk yıllardan beri; olaya dayalı, süreç ve mekan odaklı bir bienal modelinde kurgulanmıştır. İlk bienalden beri organizasyon ekibi yasal izinler ve güvenlik gibi sorunların hiçbiri ile karşılaşmamıştır. Bienal, belediyenin desteği ve yöre halkın katılımı sayesinde toplu üretim ve atölye etkinliklerini de başarıyla gerçekleştirebilmiştir.[85] Farklı formatlarda pek çok etkinliğin düzenlenmesine olanak tanımış, sergileme mekanı olarak alternatif mekanlara da yer vermeye sıcak bakan bir tavırda ilerlemiştir. Tüm bienallerde bir ana sergi mekanı ve bunun yanı sıra her bienale özgü farklı mekanlara da yer verilmiştir. İlk 5 bienalde şehrin tarihinde büyük bir önemi olan Tarihi Sinop Hapishanesi ana sergi mekanı olarak düşünülmüş ve diğer sergiler için çeşitli kamusal ve özel mekanlar tercih edilmiştir. Son 2 bienalde ise tarihi ceza evi ana mekan olarak kullanılmamış, bunun yanı sıra kamusal alanlarda sergilemeler artmış ve Eski Cam ve Buz Fabrikası

[85] Melike Bayık, **a.g.e.**, s.78.

gibi kalıcı olarak mekansal dönüşüm geçirip işlevinden arındırılmış mekanlar tercih edilmiştir.

2.2.3. Uluslararası Çanakkale Bienali, 2008 - 2020

İstanbul dışı bienallerin giderek çoğalması, çağdaş sanatın bu şehirlerde görünür kılınmasını ve İstanbul odaklı merkezileşmenin kırılmasını amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Sinop'tan sonra Çanakkale'de de bir bienal düzenlenme fikri ortaya çıkmıştır. Çanakkale Bienali İnsiyatifi (CABININ), Çanakkale merkezli, kar amacı gütmeyen, farklı alan ve meslek gruplarından katılımcıların birlikteliğinden oluşmuş bir insiyatiftir. Kültür sanata dair bir düşünce ve aktivite üretim platformu olarak 2006 yılından beri başta Çanakkale Bienali olmak üzere ulusal ve uluslararası katılımlı etkinlikler düzenlemiştir.

2008 yılında, Seyhan Boztepe ve Denizhan Özer küratörlüğünde, "Şeffaf Yanılsamalar" başlığı ile ilk Çanakkale Bienali düzenlenmiştir. 45. Uluslararası Troia Festivali kapsamında düzenlenen 1. Çanakkale Bienali; Özer ve Boztepe'nin girişimi, Çanakkale'nin zengin tarihi, sanatsal geçmişi ve kültürel birikiminin birleşimi ile ortaya çıkmıştır. Bienal, oluşum süresi boyunca belediyeden büyük miktarda destek görmüştür. Çanakkale'de böyle bir sanatsal üretimin şehre ve halka sağlayacağı faydaları bilen belediye, sergiler için kullanılacak mekanlar, bütçe vb. konularda projeyi desteklemek için hiçbir yardımdan kaçınmamıştır.[86]

1. Çanakkale Bienali için seçilen mekanlar karmaşık ama kentin içine yayılan, düz ayak girilebilen mekanlardan oluşmuştur. Küratörler sergiler için, terk edilmiş ve kullanılmayan yapılar tercih etmiş, belediyeden özel izinler alınarak işlevini yitirmiş bu yapılar sergileme mekanı olarak organizasyona dahil edilmiştir. Bu doğrultuda sergiler için seçilen mekanlar; Çimenlik Kalesi, Eski Ermeni Kilisesi, Palamut Depoları / Sarıçay (MAHAL), Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Kordon ve Marina olarak belirlenmiştir.

[86] **A.e.,** s.80.

Resim 32: 1. Uluslararası Çanakkale Bienali, 2008, Eski Ermeni Kilisesi



https://www.canakkalebienali.com/1-canakkale-bienali/#gallery-4

Sergiler için kullanılan mekanlar; küratörler, yerel halk ve belediyenin ortak çalışmalarıyla belirlenmiş, yapılar seçilirken bienalin kentin içine yayılması göz önünde bulundurulmuştur. Bu nedenle sergiler için hem şehrin farklı noktalarında işlevini kaybetmiş mekanlar tercih edilerek hem de devlete ait binalar kullanılarak bienalin izlerine şehrin her yerinde rastlanılabilmiştir. Bu sivil mekanların yanı sıra kamusal alanlarda da sergiler düzenlenmiştir. Yerel halkın sahil boyunca akşam yürüyüşleri yaptığı Kordon ve Marina'nın sergiler için kullanılmasıyla izleyici bienale daha da dahil olmuştur.

2. Çanakkale Bienali, 2010 yılında "Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler" başlığı ile düzenlenmiştir. Koordinatörlüğünü İsmail Erten, küratörlüğünü Seyhan Boztepe ve Denizhan Özer'in üstlendiği 2. Çanakkale Bienali'nde, dünyanın çeşitli ülkelerinden sanatçıların çalışmaları sergilenmiş, en kalabalık katılım Türkiye'den olmuştur.

Sergi mekanları, ilk bienalde olduğu gibi kentin içine yayılan özel ve kamusal alanlardan seçilmiştir. İlk bienale oranla bu bienalde işlevinden arındırılmış ve kalıcı mekansal dönüşüme uğramış mekan kullanımı artmıştır. Sergiler için; Çomu Kültür Evi, Eski Er Hamamı, Eski Otogar ve Deposu, Korfmann Kütüphanesi, Yazar ve Sanatçı Evi, Erkan Yavuz Deneysel Sanat Atölyesi, Eski Ermeni Kilisesi, Kordon ve Marina ve Palamut Depoları / Sarıçay (MAHAL) kullanılmıştır.

1. ve 2. Çanakkale Bienali, İstanbul'a konum olarak çokta uzak olmayan bir yerde sanatın çevresel konumunu sorgulamıştır. Mekan seçimleri kentin içine yayılmayı amaçlayan, günümüzde işlevini kaybetmiş kurumsal yapılar, terk edilmiş binalar, kamusal alanlar ve belediyenin de desteği ile bazı devlet binalarından oluşmuştur. 3. bienalle birlikte kente yayılma ve alternatif mekan kullanımı azalmış, belediyenin desteği ve izinler konusunda yeterli destek görülemediği için kamusal alanlara da yer verilememiştir.

Resim 33: 3. Uluslararası Çanakkale Bienali, Bienal ana mekanı Eski Otogar genel görünümü, 2012



https://www.canakkalebienali.com/3-canakkalebienali/#gallery2

Küratöryel ekibini; Beral Madra, Fırat Arapoğlu, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş'ın oluşturduğu 3. Çanakkale Bienali, 2012 yılında "Kurgular ve Karşı Duruşlar" başlığı ile gerçekleştirilmiştir. Sergiler; Eski Otogar ve Deposu, Korfmann Kütüphanesi, Eski Ermeni Kilisesi ve Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde sergilenmiştir. Her ne kadar mekanlar merkezde yer alacak şekilde belirlenmiş olsa da 3. Çanakkale Bienali kent ile yeterince iletişime geçemeyen bir bienal olmakla kalmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın 100. yılının çeşitli etkinliklerle hatırlandığı ülkelerde açtığı düşünce, yorum ve eleştiri alanı Çanakkale Bienali için elverişli bir kavramsal ortam oluşturmuştur. Bu bağlamda 2014 yılında 4. Çanakkale Bienali "Savaşın Sonunu Yalnızca Ölüler Görür" başlığı ile düzenlenmiştir. Savaşın başladığı 1914 yılı sıfır noktası olarak alınmış, yüz yıl öncesinden başlayıp günümüze kadar, farklı zaman ve mekanlarda; siyasi, sosyal, ekonomik ve ekolojik bağlamlarda savaş – çatışma – yüzleşme – barış – hatırlama süreçlerine dair çağdaş sanat üretimlerinden bir seçki oluşturmak amaçlanmıştır.[87]

Daha önceki bienallerde olduğu gibi bu bienalde de Çanakkale'nin özgün yapılarından olan; Korfmann Kütüphanesi, Eski Ermeni Kilisesi, Palamut Depoları / Sarıçay (MAHAL) ve kamusal alanlar da sergi mekanları olarak kullanılmıştır. Bu yıl mekanlardaki en büyük değişiklik bienalin sponsorlarından biri olan Doğtaş'ın sergiler için kent merkezindeki üç katlı mobilya mağazasını tahsis etmesi olmuştur. Birkaç yıldır boş duran üç katlı eski bir mobilya mağazası olan yapı, hem bienaldeki mekanlara bir yenilik getirmiş hem de yapısal olarak sergilemeye çok uygun bir mekan sağlamıştır.

[87] Naz Cuguoğlu, "Seyhan Boztepe ile Çanakkale Bienali Üzerine", 2014, https://www.artfulliving.com.tr/sanat/seyhan-boztepe-ile-canakkale-bienali-uzerine-i-1274 , Erişim tarihi: 06.09.2020.

Resim 34: 4. Uluslararası Çanakkale Bienali*, Taswir Project,* 2014, MAHAL



https://www.canakkalebienali.com/mekanlar/#makan-4-4

24 Eylül – 6 Kasım 2016 tarihlerinde "Göç" kavramsal temasıyla düzenlenmesi planlanan 5. Uluslararası Çanakkale Bienali, siyasi çerçevesi ve bazı tutarsızlıklar yüzünden iptal edilmiş ve gerçekleştirilememiştir.

2018 yılında CABININ küratörlüğünde, "Geçmişten Önce - Gelecekten Sonra" başlığıyla 6. Çanakkale Bienali düzenlenmiştir. Bienalin kavramsal çerçevesi, zamanı tarihselleştirmede başvurulan birimlerden ilham almış, belli milatlardan öncesi ve sonrası üzerinden tarif edilen tarihsel zamanın kodlarıyla oyunsu ve şiirsel bir ilişki kurularak, sanatçılar bu bağlama davet edilmiştir.[88]

Bienalin ana mekanlarından olan ve 2018 yılında hizmete açılan Troya Müzesi'nde, mitolojik ve tarihsel yönleriyle Troya'ya odaklanan eserler sergilenmiştir. "Tarihe Saygı Projesi" kapsamında yenilenen ve arkeo – köy'e dönüştürülen Tevfikiye Köyü'nde ise bienal sergileri yanı sıra film gösterimleri ve atölye çalışmaları

[88] CABININ, https://www.canakkalebienali.com/6-canakkale-bienali/, Erişim tarihi: 06.09.2020.

düzenlenmiştir. Bu mekanların yanı sıra; Korfmann Kütüphanesi, Bordo Bina, Sanatsever Stüdyo Mivinil de sergi mekanları olarak kullanılmıştır.

2020 yılının Eylül ayında 7. Çanakkale Bienali "Takımyıldız" başlığı ile izleyicilerle buluşacak. Bienalin düzenleyicileri CABININ; Küresel Kovid – 19 pandemisi kapsamında gelişmelere bağlı olarak gerek görüldüğü takdirde; dijital ve çevrimiçi mecralarda içeriğini paylaşıma sunacağını ve altı aylık bir zaman zarfında farklı takvim ve mekanlarda sanat üretimlerini izleyiciler ve sanatseverlerle buluşturmanın koşullarının oluşturulacağı belirtilmiştir.

CABININ tarafından "Takımyıldız" için kurgulanan "Neye Benziyor?" başlıklı sergi, Çanakkale'nin ilk alternatif sanat mekanı olan MAHAL'de gerçekleşecektir. 2013 yılında CABININ tarafından Çanakkale'ye yeni ve alternatif bir sanat mekanı kazandırma motivasyonuyla açılan mekan, Çanakkale, Türkiye ve dünyadan sanatın farklı disiplinlerinde üretim, sergileme ve gösterimler, sivil toplum faaliyetleri ve kar amacı gütmeyen her türlü özgün proje için çok amaçlı, açık bir mekan işlevi görmektedir. MAHAL'in yanı sıra, sergilerin Çanakkale merkezdeki değişik mekanlara yayılması hedeflenmiştir.

İstanbul Bienali'nde uzun yıllardır yaşanan "bienal etkinlikleri için yeterli bir mekan olmaması" sorunu Çanakkale Bienali'nde de kendini tekrarlamıştır. Çanakkale'de bu çapta bir etkinlik için hazır bir altyapı, sanat müzesi ya da kültür merkezinin olmaması nedeniyle Bienal her seferinde kendine alternatif mekanlar bulmak zorunda kalmış, bulunan mekanlar sergilerin ihtiyaçları doğrultusunda düzenlenmek durumunda kalmıştır. Alternatif mekan araştırması sırasında kentte mevcut olan fakat ya terk edilmiş ya da kullanılacak durumda olmayan yapıların sergi mekanı olarak kullanılması kente yeniden işlevlendirilmiş mekanlar da katmıştır.

Geçmiş bienallerde kullanılan ve o zamanlar kısmen yıkık durumda olan Er Hamamı, 2014 yılında kentin seramik müzesi olarak yeni işlevine kavuşmuştur. Bir başka örnek olarak, Çanakkale Bienali'nin ana mekanlarından biri haline gelmiş olan Korfmann Kütüphanesi ise eski bir tütün deposu iken, bienalde gördüğü ilgi sayesinde bugün kentin arkeoloji kütüphanesi olarak işlev görmektedir.

Bienalle birlikte yeni işlevine kavuşmuş bir diğer yapı ise Eski Ermeni Kilisesi olmuştur. Surp Evork Ermeni Kilisesi 17. yüzyılda Ermeni nüfusun artmasıyla, Çanakkale merkezde, Fevzipaşa Mahallesi'ne kurulmuştur. 1691 yılında yıkılan kilise 1873 yılında Sultan Abdülaziz'in emriyle yeniden yaptırılmıştır. Çanakkale'den Ermeni nüfusun göç etmesiyle terk edilen yapı, 1934 yılında Çanakkale Arkeoloji Müzesi olarak kullanılarak işlev değiştirmiştir. 1984 yılına kadar müze olarak kullanılan yapı, aynı sene Kültür Bakanlığı tarafından restore edilerek Namık Kemal Tiyatro Salonu olarak açılmış ve 1997 yılına kadar hizmet vermiştir. Yapı 2005 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'ne devredilmiş ve 2008 yılında Üniversite'nin Sahne Sanatları Bölümü Deneme Sahnesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. 2009 yılında 1. Çanakkale Bienali'nde sergi mekanı olarak tercih edilen yapı, gerek merkezi yapısı gerekse tarihi dokusuyla Çanakkale Bienali'nin vazgeçilmez sergi mekanlarından biri haline gelmiştir.

2013 yılından beri CABININ tarafından ulusal ve uluslararası katılımlı etkinliklerinin düzenlendiği MAHAL, Sarıçay kenarında, Çay Mahallesinin kıyısında bulunan eski bir palamut deposu iken, Penso ailesi tarafından Fortüne ve İsak Kumru anısına 2011 yılında restore ettirilmiştir. Kentin kültürel mirasını canlandıran bu restorasyonun ardından özgün mimarisiyle sanat faaliyetleri için eşsiz bir kapalı alan sunan depo, MAHAL adıyla Çanakkale'nin kültür sanat hayatına katılmış ve bienal sergilerinin ana mekanlarından biri haline gelmiştir.

2.2.4. Uluslararası Mardin Bienali, 2010 – 2018

Taşıdığı antik değerler, mimari, mitoloji ve zengin kültürel miras, Türkiye'deki şehirler arasında özel bir konuma sahip olan Mardin'e, çağdaş sanatın ihtiyaç duyduğu özgün ortamı sağlamıştır. Buna bağlı olarak, İstanbul dışı bienallerin yıllar içindeki gelişimi de göz önünde bulundurulduğunda Mardin'de bir bienal etkinliği düzenleme fikri beklenmedik bir gelişme olmamıştır. Kendine has şehir dokusu ve hali hazırda burada yaşayan yerli halkın bu kültürel mirastan besleniyor olması, Mardin'de bir

bienalin gerçekleşmesi için gerekli olan toplumsal ve kültürel alt yapının hazır olmasını sağlamıştır. Mısır, Hindistan ve oradan da Mardin'e uzanan antik ve kültürel kodlar, kenti dev bir açık hava müzesi haline getirmiş, medeniyetler mozaiği olan kent, farklılıkları bir uyum içinde barındırmış ve bu özelliği ile yerli ve yabancı ziyaretçilerin her daim ilgi odağı olmuştur.

Mardin Bienali'nin ortaya çıkma süreci, Türk ressam, gazeteci ve yazar Fikret Otyam'ın kızı Döne Otyam'ın GAP Bölge Kalkınma İdaresi Başkanlığında görev aldığı 2009 yılında Mardin'de bir Fikret Otyam sergisi gerçekleştirme önerisi almasıyla başlamıştır.[89] Döne Otyam ve sanatçı Ferhat Özgür'ün girişimi ve Özgür'ün küratörlüğünde Mardin'de "Davetinizi Aldım, Teşekkürler!" başlıklı bir grup sergisi düzenlenmiş, bu serginin getirdiği başarı ve görünürlükten cesaret alınarak ertesi yıl 2010'da "AbbaraKadabra" adlı 1. Uluslararası Mardin Bienali düzenlenmiştir.

Mardin Valiliği ve Başbakanlık GAP İdaresi'nce desteklenen, küratörlüğünü Döne Otyam'ın üstlendiği bienalin çıkış noktası, Mardin'de hem evlere hem de sokaklara geçit veren, her biri; sosyolojik, mimari ve felsefi açıdan farklı önermeler içeren binlerce yıllık mimari yapıların adı olan Abbaralar olmuştur. Kamusal ve özel alanların sınırlarının yok olduğu günümüzde abbaralar bu sınırı sağlayan, yaşayan mimari dokulardır. Kentin içinde ev ve sokakları birbirine bağlayan abbaraların altları sokak ve pazar yeri gibi kamusal alanları oluştururken, üst katlarını insanların yaşamlarını sürdürdüğü özel alanlar oluşturmuştur. Bu bağlamda bienal sergileri Mardin'in benzersiz tarihsel mimarisi ve Mardin halkının gündelik hayatıyla kaynaşan mekanlarında gerçekleştirilmiştir.

2012 yılında gerçekleştirilen 2. Uluslararası Mardin Bienali'nin küratörlüğünü, 1999 yılında 6. Uluslararası İstanbul Bienali'ni kürate eden dünyaca ünlü Paolo Colombo üstlenmiştir. Gözden kaçan detayları görmek için ikinci kez dönüp bakmak gerektiği önermesiyle bienalin başlığı "İkinci Bakış" olarak belirlenmiştir. Kentin çok katmanlı kültürü ile mimari dokusu arasında sanatı ve insanları bir araya getirmeyi amaçlayan

[89] Fırat Arapoğlu, 4. Uluslararası Mardin Bienali: Sözden Öte, **Aurum Sosyal Bilimler Dergisi,** C.3, S.1, 2018, İstanbul, s.108.

bienal, yerel halk ve bienal izleyicilerinin kısıtlama olmadan ziyaret edebilecekleri farklı ve bağımsız mekanları bir araya getirmiştir. Bienal mekanları olarak; Tokmakçılar Konağı, Kuşçu Mehmet Kıraathanesi, Turistik Kıraathane, Yeni Otel, Asi'nin Dükkanı, Marangozhane, Genç Berber ve Güneş Açıkhava Sineması seçilmiştir. Güneş Açıkhava Sineması dışında kullanılan bütün mekanlar özel konutlardan seçilmiştir.

3. Uluslararası Mardin Bienali, mimar – teorisyen Ali Artun'a referansla "Mitoloji" başlığı ile 2015 yılında Döne Otyam direktörlüğünde gerçekleştirilmiş, böylelikle bu bienalde küratörsüz, bir gönüllü ekibi ile yürütülen bir model denenmiştir. Bu model denenerek; yabancı bir küratörün hiç tanımadığı bir coğrafyada hükmettiği egemen küratör modeli sorgulanmış ve bu model karşısında bir alternatif model önerisi sunulmuştur.[90]

Çağdaş sanatta çok sık rastlanmayan bir olgu olarak "küratörsüz" yürütülen 3. Uluslararası Mardin Bienali'nin ardından, 2018 yılında Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel'den oluşan üçlü küratör ekibi ile 4. Uluslararası Mardin Bienali düzenlenmiştir. "Sözden Öte" başlığını taşıyan bienalde, küratörlerin belirlediği üç alt başlık[91] altında çalışmalar yer almıştır. Ortaya koyulan kavramsal çerçeve, dünyaya ve sanata karşı bakışta ya da sanat aracılığıyla anlam ve "söz" üretme pratiklerinde ortaklıklar yakalama çabasını göstermiştir.

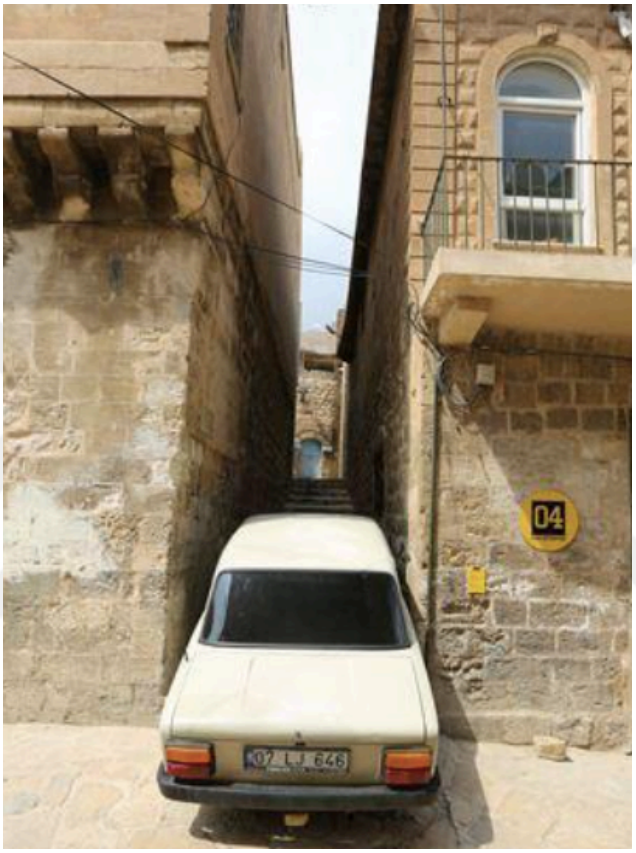
Üç ana başlık altında sergilenen işler çeşitli mekanlarda sergilenmiştir. Sergiler için; Alman Karargahı, Revaklı Çarşı, Mardin Müzesi, Yıldız Hamamı, Mor Efrem Manastırı, Meryem Ana Kilisesi, Marangozlar Kahvesi ve Ferhat Salman Atölyesi kullanılmıştır. Kullanılan mekanların çoğu, yerel halkın düzenli olarak gördüğü ve

[90] Gonca Uncu, Gülsüm Çalışır: **Mardin'de Bir Sanat Etkinliği: Uluslararası Mardin Bienali,** Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Yenilikçi Yaklaşımlar Cilt 2, Gece Akademi, Ankara, 2018, s.204.

[91] Alt başlıklar şu şekildedir: Sonsuz Bakış (Fırat Arapoğlu), Beden Dili (Nazlı Gürlek) ve Sınırlar ve Eşikler (Derya Yücel)

ilişki içinde olduğu yerlerden seçilmiştir. Ayrıca normal zamanlarda ziyarete kapalı olan bazı mekanlar, bienal sayesinde belli gün ve saatlerde halka açılmıştır.

Resim 35: 4. Mardin Bienali, İhsan Oturmak, *Sokağın Zoru,* 2018, Mardin şehir merkezi



Melike Bayık, Curatorial Issues in Public Space in Turkey After the 1980s, **Yeditepe University Department of Arts Management,** Master's Thesis, İstanbul, 2019 s.88

Bienal mekanlarından biri olan Mardin Müzesi, 1895 yılında Antakya Patriği Behnam Bani tarafından Süryani Katolik Patrikhanesi olarak inşa ettirilmiştir. Uzun süre dini amaçlı işlev gösteren yapı, zaman içerisinde askeri garnizon, çeşitli siyasi parti merkezi, kooperatif binası, sağlık ocağı ve polis karakolu olarak da kullanılmıştır.

Bina, geçirdiği restorasyondan sonra kalıcı bir dönüşüme girmiş ve 1995 yılında müze olarak yeniden işlevlendirilmiştir.

2020 yılında 5.si düzenlenecek olan Uluslararası Mardin Bienali'nin Kovid – 19 nedeniyle düzenlenmeyeceği ve 2021 yılına ertelendiği, bienal küratörü Adwait Singh tarafından duyurulmuştur.

(...) Beklenmedik durumlar Mardin özelinde hiç de yeni değil. Bienalin beşinci edisyonu üzerinde çalışmaya başladığımızda erteleme gibi olasılıklara karşı hazırlıklıydık. Bu olasılık şimdi Covid-19'un yarattığı kesintiyle karşımızda belirmişken, sergi tarihlerini fikirlerimizin, sanatçılarımızın ve kamuoyunun uygun bir biçimde bir araya gelebilecekleri ileri bir tarihe ertelemeye karar verdik. Bu evrensel derin düşünme ânını fırsat bilerek bu esnada kendi sürecimizi yeniden gözden geçirip, eriştiğimiz çevreyi genişleterek bölgeyle olan bağlarımızı derinleştirmek niyetindeyiz (...) [92]

Türkiye'nin uluslararası sanat hayatında kendini gösterdiği en önemli etkinlik olan bienal; kültür, kent, ekonomi ve siyaset açısından önemli bir konumda olan İstanbul'u, dünya kültür başkentleri arasına katma düşü ile ilk olarak burada düzenlenmeye başlanmıştır. Zaman içerisinde bienal merkezde hali hazırda köklü bir etkinlikken, bazı yerel girişimlerle taşraya doğru bir yönelim göstermiştir.

2010 yılında Mardin kentinde, Türkiye'nin doğusunda çağdaş sanatı yeşertmek misyonuyla düzenlenmeye başlanan Uluslararası Mardin Bienali ile sanat merkezin dışına taşınmış, bienal sergileriyle kent bir dönüşüme girerken, kent de bienallerin sunduğu çağdaş sanatı kendi kültür zenginliği ile beslemiştir. Mardin Bienali gerek denediği farklı küratör modelleri, gerekse kent merkezli bir şehir bienali modelini ortaya koyması açısından çağdaş sanat ortamında kendine yeni bir alan açmayı başarmıştır.[93]

Mardin Bienali'ni diğer bienallerden ayıran özelliği, bienal sergileri için tercih edilen alternatif sergileme mekanlarına az sayıda rastlanmasıdır. Mekanlar hali hazırda Mardin'de bulunan medrese, kilise vb. gibi tarihi yapılardan seçilmiştir. Bu alanların

[92] Adwait Singh, https://mardinbienali.org/haber/5-uluslararasi-mardin-bienali-2021e-ertelendi/ Erişim tarihi: 08.09.2020
[93] Gonca Uncu, Gülsüm Çalışır, **a.g.e.,** s.199.

sergiler için aktif olarak kullanılması bienalin ana vizyonuna işaret etmektedir. Çünkü bu bienalle Eski Mardin'in içinde ve çevresinde bulunan bu özel ya da kamusal alanlar, hem yerel halkı hem de bienal izleyicisini şehri keşfetmeye davet etmektedir. Tabii, Mardin gibi yoğun bir kültürel mirasa ve asırlık yapılara sahip bir şehirdeki sergileme mekanları için izin almak kolay olmamıştır. Sergilemelerin Mardin'deki tarihi mekanlarda yapılabilmesi için belediye ile temasa geçilmiş, talep edilen lokasyonlar ancak bienallerin kavramsal çerçevesi sunulduktan sonra kullanıma açılmıştır.[94] Az sayıda olsa da, sergiler için kullanılan özel mekanlar için de, mekan sahipleriyle doğrudan temasa geçilmiş ve gerekli izinler alınmıştır.

Osmanlı Dönemi'nde, 19. yüzyılın ortalarında başlayan bir süreden beri Türk sanatı ve sanatçısı çeşitli uluslararası sergilerde boy göstermişse de Türk sanatı kendi uluslararası sergisini düzenleyene kadar içe kapalı bir tutum sergileyebilmiştir. Bu nedenle ilki 1987 yılında düzenlenen İstanbul Bienali'nin dönüşümü, Türk sergileme geleneğinden nitekim bağımsızlaşmış ve tüm bu gelişmeler belli bir birikim sonucunda meydana gelmiştir.

İstanbul gerek tarihi, gerekse coğrafi konumu nedeniyle her dönem ülkemizin diğer metropollerinden farklı bir kültür - sanat ortamına sahip olmuştur. Özellikle 1980 sonrası dönemde İstanbul Bienali, siyasetçiler, sermaye sahipleri ve entellektüeller tarafından İstanbul'u bir dünya kenti olarak pazarlamak amaçlı desteklenmiştir.[95] Başta bienal olmak üzere benzer kültürel etkinliklerle İstanbul, "kıtalar arası köprü", "medeniyetler arası bir kesişme noktası", "imparatorluklar başkenti" gibi söylemlerle, dünya kamuoyunun dikkatini çekecek özelliklerle bir kültür pazarlama stratejisi haline getirilmiştir. Bu nedenle, başta bienal olmak üzere, düzenlenen sanatsal etkinlikler günümüz yaşam koşullarında öncelikle merkezde, yani İstanbul gibi büyük ölçekli kentlerde düzenlenmeye daha yatkın olmuştur. Fakat son zamanlarda nispeten daha

[94] Melike Bayık, **a.g.e.**, s.85.
[95] Berna Karaevli, **2000 Yılı Sonrası İstanbul Temsilinde Çağdaş Sanatın Rolü**, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013, s.93.

küçük şehirlerde düzenlenen çeşitli sanatsal etkinliklerin sayısı da azımsanamayacak kadar çoktur.

Düzenlenen bienallerin çoğunda, sergiler için seçilen mekanlar bir bütün olarak ele alınmış, o yerin geçmişte ve gelecekte işaret ettiği anlam da göz önünde bulundurularak sergileme pratiği oluşturulmuştur. Mekanın önerdiği kavramlar ile yerleştirilecek yapıtların bir etkileşim içinde olması beklenmiş; yapıtın mekanla bir zıtlık içinde olabileceği, ona bir eleştiri getirebileceği, mekanla bütünleşebileceği ya da mekanın kendisine ve sahip olduğu simgesel anlamlara dikkat çekebileceği göz önünde bulundurulmuştur.

Bienaller kentlere alternatif sergileme mekanları kazandırmak açısından önemli sergilerdir. Bu nedenle, bienallerle birlikte sergilerin tek mekana sınırlı kalmaktan kurtulduğunu, seçilen mekanların her bienalde farklılık göstererek mekan çeşitliliğini arttırdığını söylemek doğru olacaktır. Aynı zamanda, havaalanı, gar, meydan, hamam, okul, kişisel konut, atölye, depo, antrepo gibi işlevi sanat nesnesi sergilemek olmayan farklı mekanlar da bienallerle birlikte işlevinden arındırılarak yeni bir kimliğe sahip olmuştur. Bu mekanlar gerek geçici olarak bienal sergileri için hazırlanmış, gerekse kalıcı bir dönüşüm geçirerek şehirlere alternatif sanat mekanları kazandırılmıştır. Mekanların seçimi ve düzenlenmesi, bienalin kenti her seferinde farklı biçimde sunmasını sağlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İŞLEVİNDEN ARINDIRILMIŞ MEKANLARDA GÜNCEL SERGİLEMELER: KALICI VE GEÇİCİ MEKAN KULLANIMI

Tarihi ve kültürel yapıların gelecek kuşaklara aktarılması ve sürdürülebilir olması, kendi döneminin izlerini güncele taşımak ve yaşatmak açısından büyük önem taşır. Bu sürdürülebilirliğin mümkün kılınabilmesi için geçen zamanla birlikte kent içerisinde değişen ve gelişen mekanlara mimari ve işlevsellik de ayak uydurmak durumundadır.

Türkiye'nin her yerinde, birbiri ardına inşa edilen yeni yapıların yanı sıra, zaman geçtikçe eskimeye yüz tutmuş, işlevini kaybetmiş ve kullanılmayan çok sayıda yapı bulunur. Bu yapıları kaderlerine terk etmek yerine; değerlendirmek, korumak, yeniden işlevlendirmek, sürdürülebilir hale getirmek ve kent hayatına adapte etmek gerekir. Bu adaptasyondaki başlıca amaç, yapının fiziksel dokusunun yanı sıra simgesel ve sanatsal değerini de muhafaza etmek olmalıdır. Yapıların işlevlerinin yanı sıra, toplumun hafızasında önemli bir yere sahip olan kültürel bir konumları da vardır ve bu yüzden hazırlanan koruma programlarında yalnızca işlevsellik göz önünde bulundurulmamalıdır.

1964 yılında yayınlanan Venedik Tüzüğü'nün 3. ve 4. maddelerinde; kültür varlığının korunmasındaki temel amaçlar; korumanın kalıcı olması ve sürekliliğin sağlanması olarak belirtilmiş, kültür varlığının bir sanat eseri olduğu kadar, bir tarihi belge olarak da korunması gerektiği açıklanmıştır.[1] Tüzüğün yayınlanmasından bir sene sonra ise UNESCO tarafından bu tüzüğün uygulayıcısı olarak Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) kurulmuş, konseyin 1979 yılındaki toplantısında Venedik Tüzüğü daha pratik bir hale getirilerek Burra Tüzüğü yayınlanmıştır. Son olarak 2013 yılında revize edilen tüzük, Türkiye'de kültür varlıklarının sürekliliğinin

[1] Zeynep Ahunbay, **Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon,** YEM Yayınları, İstanbul, 2006, s.150.

sağlanması, mimari mirasa yönelik tanımların yapılması ve korumanın süreçlerinin anlaşılması için önemli bir adım olmuştur. Bu tüzükle birlikte, koruma altına alınacak yapının önce yerinin kavranması sonra kültürel değerinin belirlenmesi ve daha sonra bu veriler ışığında geliştirilen politikaya uygun bir plan hazırlanması koşulları getirilmiştir. Venedik ve Burra Tüzüğü'nde bu koşullarla asıl üzerinde durulan konu, mimaride önemli olan unsurun tarih, hafıza ve kültür aktarımı olduğu ve yapılara uygulanacak tüm işlemlerde bu öğelerin korunması gerektiği olmuştur. Tüzüğün "Değişim" başlığı altında, yapıların sürdürülebilirlikleri ve kültürel değerlerinin baki kalması gerektiği de vurgulanmış, kültür mirası bir yapıya uygulanacak değişimin miktarı belirlenirken, o yapının değeri ve taşıdığı anlamın gözetilmesi ve yapılacak olan değişimin yapıya vereceği hasarın minimum seviyede tutulması gerektiği belirtilmiştir.[2]

Yapıların korunması adına; Özgün Niteliği ile Koruma (Conservation) ve Restorasyon (Restoration) gibi çeşitli işlemler uygulanmaktadır. Restorasyon işlemi, yapının durumu ve amaçlanan noktalara bağlı olarak kendi içerisinde bir çok kola ayrılabilir. Zeynep Ahunbay kitabında bu kolları; Sağlamlaştırma (Konsolidasyon), Bütünleme (Reintegrasyon), Yenileme (Renovasyon), Yeniden Yapma (Rekonstrüksiyon), Temizleme (Liberasyon) ve Taşıma olarak ayırmıştır. Yeniden İşlevlendirme (Adaptive Reuse) de bu koruma işlemlerinden sadece bir tanesidir. Diğer işlemleri bilmek ve tanımlamak, yeniden işlevlendirme uygulamasının yapının korunması ve sürdürülebilmesi açısından hangi konumda olduğunu kavramak açısından önemlidir.

Yeniden işlevlendirme; zamanla özgün işlevini kaybetmiş yapıların, belirli ilkeler ve yapısal özellikleri muhafaza edilerek, yapıya yeni bir fonksiyon kazandırılması ya da işlevine devam eden yapılara çeşitli iyileştirmeler yapılarak güncel hale getirilmesidir.

Bir yapı, yapım aşamasına girerken belirli ve tek bir ana işleve hizmet vermek için tasarlanır. Fakat geçen zamanla birlikte yapıların bu ana işlevleri çeşitli sebeplerden

[2] ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi, 2013, http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf Erişim tarihi: 24.10.2020.

dolayı önemini yitirebilir. Bu yitirişle birlikte yapıların ikinci işlevleri ön plana çıkmaya başlar. Bu işlev ise; toplumun belirli bir zamanında ve kesiminde geçerli olan bir uzlaşmaya dayanan, belirli bir mimari biçimi veya tarihi bir üslubun çizgilerini taşır.[3] Ana işlevini yitirmiş bu yapıların, gerektiğinde küçük veya büyük çaplı müdahaleler ile çağdaş ihtiyaçlara ve kullanımlara uygun hale getirilmesi için yeni işlevlere ihtiyacı vardır. Mekanlar bu yeni işlevlerine ancak bir önceki işlevinden geçici ya da kalıcı bir şekilde arındırılarak kavuşabilir. Çalışmamızın ileriki bölümlerinde bahsedilecek olan "arındırma" durumu, sanat mekanı / sergileme mekanı olarak yeniden işlevlendirilmiş yapılar üzerinden işlenecektir. Fakat bu örneklere geçmeden önce bir yapının ne şartlarda, neden ve ne etkenler düşünülerek yeniden işlevlendirildiğini bilmemiz gerekir.

Yapıların uzunluk, genişlik ve derinlik olarak bilinen üç boyutundan sonra kabul edilen zaman, yapının işlevsel ve fiziksel değişiminde önemli bir rol oynar.[4] Bu nedenle "zaman" yeniden işlevlendirmeyi gerektiren en etkili faktördür. Zaman içerisinde yapılarda meydana gelen işlevsel eskime ve fiziksel bozulma yapıya yeni bir işlev kazandırmanın başlıca sebepleri arasındadır. Bu durumda, hem kültürel mirası korumak hem de günün koşullarında yapıları kullanabilmek için başvurulan metotlardan en önemlisi yapıları yeniden işlevlendirerek kullanmaktır. Fakat bu işlemin uygulanacağı durumlarda bazı etkenler dikkate alınmalıdır. Yapılar yeniden işlevlendirilirken; tarihi, çevresel ve fiziksel faktörler göz önünde bulundurulmalıdır.

İşlevsel dönüşüm projelerinde tarihi faktör, yapının genel mimarlık tarihi içindeki konumunu belirler. Bu projeler oluşturulurken tarihsel analiz, mimari tasarıma yön veren ana öğe olmalıdır. Yapıya yeni bir işlev vermek için yapılacak müdahaleler sırasında, bina bir anıtsal değer taşıyorsa onun anıtsallığı ile güncel değerler arasındaki dengeye dikkat edilmeli, kullanım değerinin tarihi değerin önüne geçmesi engellenmelidir.

---

[3] Enes Can Kılınç, **Tarihi Yapılar İçin Yeniden İşlevlendirme Kriterleri ve Ali Paşa Han Örneklemesi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimari Tasarım Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015, s.6.
[4] **A.e.,** s.7.

Yeniden işlevlendirilen yapılara bakıldığında, işlevleri sabit özellikte olduğu için değişikliğe yatkın olmayan dini yapılar ve müzeler dışında, her yapının zaman içinde değişim geçirmesi doğaldır.[5] Bu sebeple, bir binanın çağdaş işlevi artık geçersiz hale gelmiş olsa bile, strüktür ve malzemeleri hala sağlam olabilir.

Müzeler, inşaat sebepleri geçmişe tanıklık etmek olduğundan, aslında güncel bir işlevden arınmışlardır ve işlevlerinde zaman boyutu aktif olmadığından dolayı nadiren fonksiyon değiştirirler.[6] Dini yapılar için bu durum biraz daha değişiktir. Genellikle başlangıçtaki işlevlerini devam ettiren bazı dini yapılar, yapı olarak bir dönüşüm geçirmeseler de, dönemsel ve geçici olarak sergilemelere ev sahipliği yaparak, sanat yoluyla yeniden işlevlendirilmişlerdir. Nadiren de olsa tamamen bir dönüşüm geçirerek işlevsel değişime uğrayan dini yapılar da ülkemizde mevcuttur.

Bir yapı eski işlevinden arındırılıp, yeni işlevine kavuşturulurken fiziksel çevreye de adapte edilmelidir. Bu yüzden, gelecekte sorunlara sebep olmaması için yapı çevresinden bağımsız ele alınmamalı, yapının bulunduğu çevrenin topoğrafik yapısı, kültürel özellikleri ve bölgedeki benzer yapıların işlevleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Toplumun değişen sosyolojik organizasyonu da çevresel faktörlerden biridir. Toplumda tüketim alışkanlıklarının değişmesiyle yeni alışkanlıklara ya da gereksinimlere göre gelişen bir mekan ihtiyacının doğması, mekanların işlevini yitirmesine sebep olur.[7] Doğan bu ihtiyaçla birlikte bazı mekanlar, değer ve şartların değişimi sonucunda özgün işlevini koruyamazlar. İhtiyaçlarla beraber gelen; konfor, işlev, verimlilik, estetik ve benzeri standartlara dair beklentilerin değişmesi sonucu mekanlar artık kullanıcılarını ve ziyaretçilerini tatmin etmeyebilir. Buna örnek olarak,

---

[5] Banu Pekol, **İstanbul'da Yeni İşlevlerinde Kullanılan Tarihi Yapıların Üslup Sorunsalı**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s.20.

[6] Bülent Özer, "Olumlu ve Olumsuz Uygulanışlarıyla Mimari Yaratmada Tarih ve Geleneğin Yeri", **Yapı Dergisi,** S.17, İstanbul, 1976, s.33.

[7] Banu Pekol, **a.g.e.,** s.18.

yeni orta sınıfın tarihi konutları düşük gelirli sahiplerinden satın alması sonucu gelişen soylulaştırmanın yapıların dönüşümüne sebep olması verilebilir.[8] Bu soylulaştırma, İstanbul'da Beyoğlu, Cihangir'den başlamış, yapılar işlevlerinden arındırılarak kimi zaman sanat galerisi, kimi zaman butik, ofis, antikacı vb. gibi yeni işlevlerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu gibi örnekler başta İstanbul gibi büyük şehirlerde başlamış ve zaman içerisinde Türkiye'nin her yerinde görülmüştür.

Yapının fiziksel faktörleri de en az çevresel faktörler kadar önemlidir. Yapıya uygulanan fiziksel analiz ile yapının içindeki mekanların potansiyeli anlaşılır ve mekan organizasyonu ve sirkülasyonu açısından bu müdahale yeniden işlevlendirme açısından önem teşkil eder. Yeni işlevin gereksinimleri ile mevcut binanın adaptasyonu ne kadar başarılı olursa, yeni kullanıcıların amacına hizmet etmesi de o kadar başarı gösterir ve işlevin sürekliliği sağlanmış olur. Bu nedenle bir binayı tek başına ele almak, hem potansiyelini ortaya çıkarmasına engel olur hem de sürekliliğin sağlanmasını güç kılar. Her yapının kendine has bir formu ve fonksiyonu vardır. Aynı zamanda yapıyı şekillendiren ve kent mekanı ile ilişkisini belirleyen dış kuvvetler de bulunmaktadır. Yaya yoğunluğu, girişler ve yollar gibi dış kuvvetlerin yanı sıra, yapının kentle kurduğu ilişki de incelenmelidir.

3.1. Kalıcı Mekansal Dönüştürmeler

Yeniden işlevlendirme kavramı, "değişim" ve "dönüşüm" kavramları ile bağlantılıdır. Eski işlevinden arındırılmış bir mekan, değişim aşamasına girer ve yapıda var olan bir özellik özgün şeklindeki değerlerinden farklı değerler üstlenir. Bu değişimle birlikte bir ara geçiş dönemi başlar ve yapıya dengeli bir kalıcılık vererek yeni işlevine kavuşturulan mekan dönüşme evresine girer.

Yapının değişim ve dönüşüm aşamasındaki bileşenleri yalnızca şekilsel değildir ve döneminin çeşitli sosyo – ekonomik, toplumsal, siyasi ve benzeri bir çok öğesinden ayrı düşünülemez. Her iki durum da çoğunlukla çevredeki çeşitli güncel koşulların birer sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkar. Dolayısıyla dönüştürme, yani yeniden

[8] **Ae.**, s.18.

işlevlendirme içerisindeki tüm bu bileşenler, tarihsel sürekliliğin ve güncel durumun içinde bir arada bulunur.

Eski işlevinden arındırılarak, sergi mekanına geçici ya da kalıcı şekilde dönüştürülmüş mekanlar ve bu mekanların içindeki güncel sergilemeler çalışmamızın ana konusunu oluşturur. Yeniden işlevlendirme kavramı ve bu uygulamaya neden olan etkenlerden bahsedildikten sonra, sanat yoluyla bir yapıyı işlevinden arındırmak ve sanat mekanı olarak yeniden işlevlendirme durumundan bahsetmek ve daha sonra örnekler üzerinden konuyu pekiştirmek yararlı olacaktır.

Dünyanın her yerinde yeniden işlevlendirilen yapılara örnekler bulmak mümkündür. Bu örnekler; bir sanayi yapısından tekrar başka bir sanayi yapısına dönüştürülmüş, ya da bir otele, bir restorana vb., o dönemin ve toplumun ihtiyaçları neyi gerektiriyorsa onu karşılayacak şekilde yeniden işlevlendirilmiştir. Yeniden işlevlendirme kavramıyla kente kazandırılan bu yapılar, gerek tarihi çevrenin korunması, gerek sosyo – ekonomik açıdan kentlere pek çok yarar sağlamıştır.

Sanat yoluyla yapılara yeni bir işlev yüklenmesi de hem dünyada hem de başta İstanbul olmak üzere Türkiye'nin her şehrinde karşımıza çıkan bir durumdur. Bu dönüşümlerle çok sayıda kullanılmayan, terk edilmiş ve işlevini kaybetmiş yapı kentlere sanat yoluyla geri kazandırılmış, kalıcı mekansal dönüştürmelerle sergileme mekanları çeşitlenmiştir.

Sergileme mekanlarının temel işlevi; izleyicilerin görmesi, seçmesi ve deneyimlemesi için sunulmuş eserlerin tümü ve bu yapıtların serildiği yer olarak "uygun yere koyma" anlamında, mekan ve nesne arasında bir ilişki kurmaktır. Dolayısıyla sergilenen nesne ne kadar önemliyse, sergilenecek mekan da o derece bir önem teşkil eder. Sergileme eyleminin gerçekleşebilmesi ve bir sonuca ulaşabilmesi için ise üç kademeli bir iletişime gerek vardır; sunan kişi (sanatçı), sunulan nesne (sanat eseri) ve sunulan kişi (izleyici). Bu üç faktörü bir araya getiren ortak payda ise

yine sergilemenin yapılacağı mekandır. Dolayısıyla güncel sanat alanında sergilenme yerlerinin konumu düşünüldüğünde, aslında kabul edildiğinden çok daha fazla mekana bağlı olduğu kabul edilmelidir.

Eski işlevini kaybetmiş ya da dönemin ve toplumun ihtiyaçlarına cevap vermek için işlevinden arındırılmış bazı yapıların sergileme mekanına dönüştürülerek yeniden işlevlendirilmesi, hem mekan ve birey arasında bir iletişim sağlanması hem de işlevsiz duran bir yapıyı canlandırarak kent içinde alternatif sergileme mekanları oluşturmak ve kültürel mirası devam ettirmek adına oldukça önemlidir. Bu nedenledir ki, günümüzde tren garı, manastır, kervansaray, kilise, hamam, han vb. gibi asıl işlevlerini nadiren sürdürebilen tarihi yapıları sergileme mekanlarına dönüştürmek oldukça sık rastlanan bir durumdur.

Tarihi yapıların yanı sıra, Türkiye'de işlevini yitirmiş çok sayıda endüstri yapısı da güncel sergilemeler için kullanılmış, kimi tamamen dönüştürülmüş kimi de geçici sergilemelere ev sahipliği yapmıştır. Zamanla işlevlerini kaybederek harap ve bakımsız kalan sanayi yapılarının yeniden işlevlendirme uygulamaları çoğunlukla kamuya açık, kültürel ve sanatsal amaçlı olmuş, bu sayede hem sergileme mekanları çeşitlenmiş hem de zamanında büyük maliyetlerle yapılmış, genellikle metrekare anlamında büyük bir yer kaplayan ve kütlesel binalar yeniden değerlendirilmiştir.

Kişisel konutların sergileme mekanına dönüştürülmesi, sanatın yaşanmış deneyimlerle ne kadar bağlantılı olduğunu göstermek adına önemli bir adımdır. Bu doğrultuda içinde apartmanların, köşklerin ve konakların bulunduğu kişisel konutlar gerek zaman içerisinde bakımsız kaldığından gerekse bilinçli olarak bir işlevsel arınma yaşatılarak müze ve galerilere dönüştürülmüş, güncel sergilere ev sahipliği yapmıştır. Kişisel konutlar gibi kurumsal yapılar da içerisinde belli bir yaşanmışlık ve hafıza taşıdığından sürekliliğinin sağlanması gereken yapılar arasında sayılmalıdır. Bu nedenle başta eğitim yapıları olmak üzere işlevini kaybetmiş kurumsal yapılar da sergileme mekanlarına dönüştürülerek günümüzde çağdaş sanat sergilemelerine ev sahipliği yapmış, bazı örnekler sanatseverlerin aşina olduğu yerler haline gelmiştir.

Özellikle 90'lı yılların sonunda oluşmaya başlayan sanatçı inisiyatifleri, bir mekanı sergilemelerle ve projelerle dönüştürme, yükledikleri kavramla o mekanı yeniden işlevlendirme anlamında son derece etkin rol oynamıştır. 2000'li yıllarda aktif olarak sanat hayatına yön vermeye başlayan inisiyatiflerin özel müze ve galerilerin yanı sıra oluşturdukları alternatif sergileme mekanları sanat ortamını hareketlendirmiş, kentlerde yeni sanat alanları oluştururken, sanat piyasası tarafından tercih edilmeyen sanatçılara kendini gösterebilme imkanı tanımıştır.

3.1.1. Tarihi Yapılarda Güncel Sergilemeler

Tarihi yapılar, günümüzde asıl işlevlerini nadiren sürdürebilen yapılardır. Kilise, Mevlevihane, han, hamam, manastır, kilise gibi anıtsal yapılardan birçoğu günümüzde işlevini kaybetmiş ve eskimeye yüz tutmuştur. Bir kentin görünüşü ve karakterini belirleyen, hatta bazen o yerin sembolü haline gelen bu yapıları kaderlerine terk etmek yerine korumak ve sürdürülebilir hale getirmek önemsenmesi gereken bir durumdur.

Tarihi yapılar genellikle belirli bir dönem boyunca içinde bulundukları çevrede ekonomik, kültürel ve mimari açıdan önemli bir yer edinmiş, sonrasında bu işleve olan ihtiyacın ortadan kalkması, bölgedeki yerleşim politikasının değişmesi, bölgenin merkezileşmesi veya tam tersi merkezin farklı noktalara taşınması ile işlevini kaybedip yok olma sürecine girmiştir. İşlevini kaybeden bu tarihi yapıların korunabilmesi için yapılabilecek en sürdürülebilir müdahale; bu yapıları tekrar kullanıcı ile buluşturmaktır.

Tarihi yapıların yeniden kullanımında yüklenecek yeni işlevinin, yapının konumu, mekansal özellikleri ve çevresi ile bağdaşıyor olması ve topluma sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan fayda sağlaması gerekir. Bu yapıların yeniden kullanılıyor olması, tarihsel ve kültürel devamlılığı pekiştirir, referans sağlar ve bir imge oluşturur. Bu nedenle işlevini kaybetmiş tarihi yapıların yıkılmaya terk edilmemesi ve yeniden işlevlendirilerek kullanılması kültürel ve tarihi belleğe fayda sağlar.

Bir tarihi yapıyı sanat yoluyla işlevinden arındırmak Türkiye'de örneklerine sıkça rastladığımız bir durumdur. Türkiye'nin neredeyse her ilinde eski uygarlıklardan kalan çoğu anıtsal yapı, bir kültür aktarımı ve bellek yaratmak adına yeniden işlevlendirilerek devlet müzelerine ya da özel müzelere dönüştürülmüş, çeşitli sergilere ev sahipliği yapmıştır. İşlevsiz kalmış anıtsal yapıları kullanıma yeniden açmak için akla gelen ilk işlevin sanat ve sergileme olması tesadüf değildir. Bu gibi yapıları sergileme mekanına dönüştürmek, başka bir fonksiyonel yapıya tamamen dönüştürmekten daha kolay ve ekonomiktir. Çünkü bu uygulamayla hem tarihi yapının strüktürüne bir müdahalede bulunmak zorunda kalınmaz hem de yapının taşıdığı tarihsellik ve estetik, sanat yoluyla yeniden ortaya çıkarılabilir. Aynı zamanda tarihi bir yapı yeniden işlevlendirilirken; bağlamdan, kültürel mirastan ve estetikten bağımsız hareket edilemez. Sanat yoluyla işlevinden arındırılırken özgün işlevinin insanda yarattığı algı yeniden yorumlanır, fiziksel hacim aynı kalsa da yeni fonksiyondan doğan kullanıcı deneyimleri doğrultusunda mekanın tekrar algılanması söz konusu olur.[9]

Tarihsel sürece bakıldığında da Osmanlı'dan itibaren çeşitli dini ve sivil tarihi yapılar, gerek padişahlar gerekse önemli devlet adamlarının izlemesi için geçici veya kalıcı olarak sergileme mekanlarına dönüştürülmüştür. Cumhuriyetin ilanından sonra daha da değer kazanan plastik sanatları sergilemek için yine tarihi yapılar kullanılmış fakat bu durum daha çok çağdaş sanat kavramı ve sergilemeleri başladığında çeşitlenmiştir.

1980 sonrasında Türkiye'de hala bir modern sanat müzesinin olmayışı, çağdaş sanat ortamının yoksunluğunu çektiği bir durum olmuştur. Yeni yeni oluşmaya başlayan çağdaş sanat ortamı bu sonuca en kısa yoldan çağdaş sanatı tarihi mekanların içerisinde sergileyerek aşmaya çalışmıştır. Çağdaş sanat sergileri için tarihi yapılar

[9] Kiraz Çifcibaşı Durna, Tarihi Yapıların İşlevsel Dönüşümleri Kapsamında, 'Yeniden Mekan' Kavramı, **New Trends in Social and Liberal Sciences 2,** Gece Kitaplığı, Ankara, 2017, s.385.

bahsedilen dönemlerde ilk olarak mekansal imkansızlıklar nedeniyle kullanılmaya başlanmış ve yeni mekansal denemeler açısından kısıtlı bir yaklaşım sunmuştur. Bu kısıtlama, bir bakıma çağdaş sanat için iyi bir fırsata dönüşerek geleneksel mekana modern sanat olgusunu yerleştirmiş, günümüzde hala tercih edilen bir sergileme fikrinin oluşmasına ön ayak olmuştur.

Aya İrini Kilisesi

İşlevinden arındırılarak bir sergileme mekanına dönüşmüş tarihi yapılar düşünüldüğünde akla gelen ilk yer kuşkusuz Aya İrini Kilisesi'dir. Bunun yanı sıra geçmişte farklı işlevlerde kullanılmak üzere inşa edilmiş ve zaman içinde çeşitli anlamlar yüklenmiş olan yapılardan olan; Yerebatan Sarnıcı, Haseki Hürrem Sultan Hamamı (Ayasofya Mimar Sinan Hamamı), Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, Süleymaniye İmarethanesi, Fener Kadın Eserleri Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi, Akaretler Sıra Evler ve daha adını yazamadığımız sayısız örnek, zaman içerisinde çağdaş sanat sergileri için kullanılmış, mimari olarak bir müdahaleye girilmeden anlamsal olarak işlevinden arındırılmıştır.

Aya İrini Kilisesi, Haseki Hürrem Sultan Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Hareket Köşkü, Türkiye ve İstanbul'un çağdaş sanat tartışmaları içinde bir yer edinmeye başlamasının ilk adımlarından olan I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında ilk kez sergileme mekanı olarak kullanılmıştır. Tarihi bir yapıda çağdaş sanat sergilemelerinin gerçekleştiği bu etkinlikle sanat eseri ve mekan ilişkisi açısından bir ilk yaşanmıştır.

İstanbul Bienali sergilerinde, gerek sergilemeler için yeterli ve uygun bir mekan bulmanın zor olmasından, gerekse izleyiciyi tarihi yapıların içinde çağdaş sanatla buluşturma gayesinden, uzunca seneler tarihi yapılara geçici bir işlev yüklenmiştir. Anlamsal boyutta, mekanlar inşa edildikleri işlevlerinden arındırılmış ve sergileme mekanı olarak yeniden işlevlendirilmiştir.

Resim 36: 1. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini genel görünüm, 1987



Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Tarihi yapılarda mekansal dönüşümleri örnekler üzerinden anlatmak konumuzu pekiştirmek ve somutlaştırmak açısından önemlidir. Konumuz gereği işlevinden arındırılmış mekanlarda güncel sergilemeler işleneceği ve dönüşmüş her tarihi yapı örneğini incelemenin mümkün olmamasından dolayı konuya uygun düşecek örnekler seçilmiştir. Tarihi yapı örnekleri oluşturulurken tarihi değer taşıyan ibadet yapıları, ticaret yapıları ve sivil mimari yapılarından; Aya İrini Kilisesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Barın Han, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Terziler Sinagogu ve Tophane-i Amire gibi her biri döneminde farklı işlevde inşa edilmiş ve günümüzde içerisinde güncel sanat sergilerinin yapıldığı örnekler incelenecektir.

Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesi denince akla gelen ilk yerlerden olan, Bizans'ın İstanbul'daki ilk kiliselerinden ve Osmanlı Devleti'nin ilk müzelerinden Aya İrini Kilisesi, tarihi boyunca üç kere çok büyük onarım geçirmiştir. Osmanlı'da bir süre silahların bakım ve onarımının yapıldığı bir cephane olarak kullanıldıktan sonra, 19. yüzyılda silahların antika olması sebebiyle bir müzeye dönüştürülmüş ve yeni işlevine kavuşmuştur. Osmanlı Dönemi'nde de zaman zaman sergilemelerin yapıldığı kilise, çeşitli onarımlar geçirdikten sonra Ayasofya Müzesi Müdürlüğü'ne bağlı bir birim haline getirilmiştir. Kilise, geçmişten bugüne kadar sürekli işlev değiştirmiş ve sergileme yoluyla sürekli aktif tutulmuştur. Bienallerle birlikte sıklıkla sergileme mekanı olarak kullanılan mekan, seneler içinde gerek Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Arnulf Rainer gibi önemli yabancı sanatçıların kişisel sergilerine, gerekse önemli Türk sanatçıların kişisel sergilerine ev sahipliği yapmıştır.[10]

Kadın Eserleri Kütüphanesi

İstanbul'un Fener (Haliç) semtinde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından restore edilen Bizans döneminden kalma işlevini kaybetmiş tarihi bir yapıda, Türkiye'nin ilk ve tek Kadın Eserleri Kütüphanesi kurulmuştur. Cengiz Bektaş tarafından tasarlanan ve yeniden işlevlendirilen yapı, 1992 yılında Ulusal Mimarlık Ödülleri Yapı Dalı "Koruma Yaşatma" Başarı Ödülü'nü de kazanmıştır.

1980'lerde 2. Dalga Feminist hareketinin etkisiyle ve onun bir parçası olarak gelişen Türkiye'deki feminist hareket, eylemli bir mücadele alanı yaratarak yeni bir feminist akademisyenler kuşağının yetişmesine ve 1990'da hem Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nın (KEK), hem de İstanbul Üniversitesi bünyesinde Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin (KSAUM) kurulmasına yol açmıştır.[11]

---

[10]Ayrıntılı bilgi için bkz.: Zerrin İyen Boynudelik, **1986 – 1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**,** Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1999, s.91-98.

[11]Fatmagül Berktay, "Geçmişten Günümüze Kadın Kütüphaneleri ve İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi", **Türk Kütüphaneciliği,** C.31, S.2, Ankara, 2017, s.267.

Kütüphane ve arşiv işlevinde kullanılan mekan bir kültür merkezi işlevini aldıktan sonra çeşitli sempozyum, konferans, sunum ve sergilere de ev sahipliği yapmış ve yapmaya devam etmektedir.

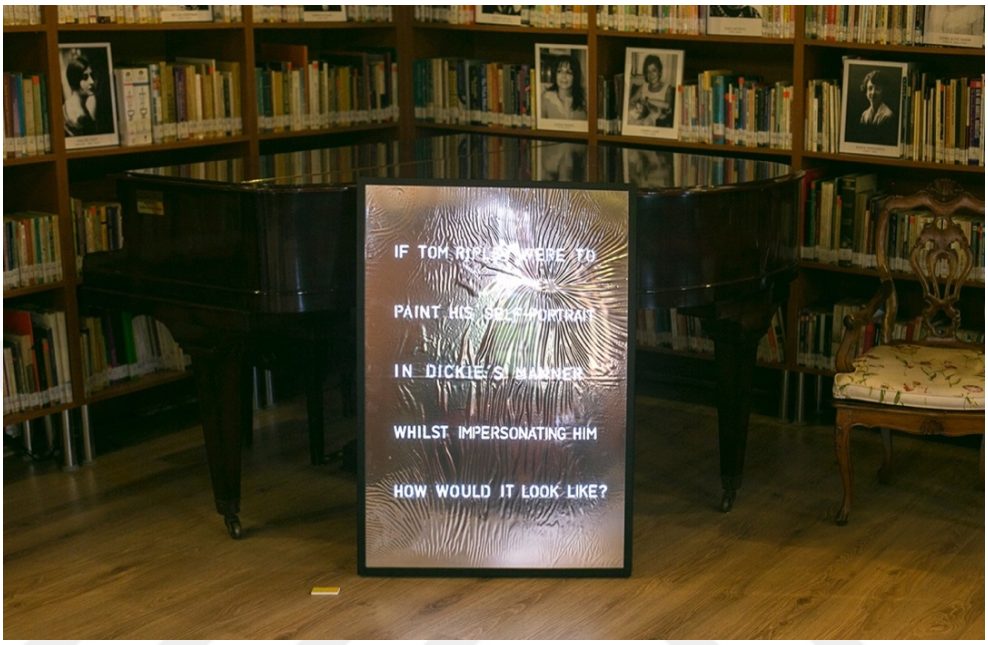
Haziran 2018 tarihinde, yapının mekansal yetersizlikler sebebiyle kesintiye uğrayan sergileme tarihine gönderme yapmak amacıyla, "K.E.K. Sever Misiniz?" başlığı ile Kadın Eserleri Kütüphanesi Destek Sergisi düzenlenmiştir. Kütüphaneyi görünür kılmak, genç kullanıcılar ile tanıştırmak, mekanın sahip olduğu birikimi aktarmak adına düzenlenen bu sergiye çok sayıda sanatçı eser bağışlamış, bağışlanan işlerin satışı ile kütüphanenin devamlılığı sağlanmak hedeflenmiştir.

Resim 37: "K.E.K Sever Misiniz?" sergisi açılış konuşması, Kadın Eserleri Kütüphanesi Bahçesi, 2018



©Elif Kahveci

Resim 38: "K.E.K. Sever Misiniz?" sergisinden detay, Kadın Eserleri Kütüphanesi, 2018



©Elif Kahveci

Barın Han

Türkiye'nin önde gelen hat ve cilt sanatçılarından olan Emin Barın, 1949 yılında Cağaloğlu Narlıbahçe Sokağı'nda 1954 yılına kadar faaliyetlerini sürdüren Barın Yazı ve Cilt Atölyesi'ni kurmuştur. Atölye daha sonra Barın'ın kayınpederinin yaşadığı binanın giriş katına taşınmış, 1962 yılında yandaki parsele de yayılarak büyütülmüştür. Barın vefat edene kadar burada üretim yapmaya devam etmiş ve bu mekanı bir kültür merkezine çevirmiştir. Hanın içerisinde bulunan atölye, tarihi boyunca sanatçıların, koleksiyonerlerin ve sanat yazarlarının bir araya geldiği bir mekan olmuştur. Barın hayattayken her Perşembe birçok sanatçı burada toplanarak Perşembe Toplantıları düzenlemiş, bu toplantılarda bir araya gelen sanatçılar fikir alış verişlerinde

bulunmuştur.[12] Bu nedenle tarihi boyunca sanatçıların üretimine etki eden bir mekan olmuştur.

Barın'ın vefatından sonra 2002 yılında atölye bu binadan taşınmış, işlevsiz kalan bina 17 sene boyunca kapılarını kapatmak durumunda kalmıştır. 2019 yılında, Emin Barın'ın ailesi tarafından bu binanın tekrar bir kültür merkezi olması ve sanatla buluşması, eskiden olduğu gibi sanatçıların birbirinden beslendiği bir mekan olması gerektiğini düşünülmüş ve bu doğrultuda yapı yeniden işlevlendirilmiştir. Güncel sanatçıların artık Barın Han gibi ruhu olan alternatif mekanlar arayışında olduğu bu dönemde, mekan bu arayışa cevap verecek şekilde bir restorasyon süreci geçirmiş ve hanın mevcut hali korunarak sergileme mekanı olarak ile ilk defa kamuya açılmıştır.

Han ilk defa 16. İstanbul Bienali'nin paralel etkinliği kapsamında, 2 aylık bir süre için, 9 sanatçının solo sergisine ev sahipliği yapmıştır. Küratörlüğünü Bengü Gün'ün üstlendiği "Atonal 9" sergisiyle Barın Han kapılarını yeniden açarak, Han'ın eski günlerdeki gibi kültür ve sanat ile donatılmasını, farklı disiplinlerde sanatçıların özgün eserlerini üretebildikleri ve sergileyebildikleri bir hale dönüştürülmüştür. Sergide farklı nesillerden sanatçılar yer almış, alışılmış karma sunumların ötesinde, her bir sanatçının üretimsel özerkliği ve sergi mekanı üzerinden özelliğini ortaya çıkaran bir deneyim sunulmuştur. Geleneksel bir hat atölyesi ve tarihi bir han içerisinde güncel bir sergileme yapılarak; Barın Han'ın tarihi boyunca geleneksel ve çağdaş arasında bir köprü oluşturan tavrından cesaretle, bu iki dönem arasındaki mesafeyi daraltmak, bir diyalog kurmak amaçlanmıştır.

Mekanda Aralık – Ocak ayları arasında, aktivizmden güç alan sanatçılar için tasarlanan sanat projesi TAPA'nın üretimlerinin sergilendiği "TABİATIMIZ.OUR NATURE" sergisi yer almıştır.

[12] Kültigin Kağan Akbulut, https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/10/25/emin-barinin-mirasi-yeni-bir-kultur-mekaniyla-korunuyor Erişim tarihi: 12.11.2020

Küçük Mustafa Paşa Hamamı

İstanbul'un Haliç kıyısı kültürel ve sanatsal mekanların hızla çoğaldığı bir bölgedir. Bölgede Haliç kıyısına yakın, Cibali semtinde 15. yüzyıla tarihlenen Küçük Mustafa Paşa Hamamı bulunur. Hamam İstanbul'un en eski Türk hamamı olması açısından önemlidir. Yapı uzun yıllar kullanılmadığından dolayı işlevini kaybetmiş ve bakımsız kalmıştır. Yapılan restorasyon çalışmalarıyla yapının özgün malzeme ve kimliği korunmuştur.

Yapı, 2013 yılında İtalyan sanatçı Angelo Bucarelli'nin "Su. Aşkın Gözyaşları Gibi" sergisine ev sahipliği yaparak sergileme mekanına dönüştürülmüştür. Bucarelli mekan seçimini; *"İlk iş İstanbul'un tarihini anlatabilecek, suyla ilişkisi olan tarihi bir yer bulmaktı, çok başarılı bir İtalyan arkeoloğun yardımıyla İstanbul'un Osmanlı'dan kalan en büyük hamamı olan bu inanılmaz yeri buldum. Bu mekan çalışmam süresince benim için çok önemli bir ilham kaynağı oldu."*[13] sözleriyle ifade etmiştir.

Mekan daha sonra 2015 yılında 14. İstanbul Bienali ve 2017 yılında 15. İstanbul Bienali sergi mekanları arasına dahil edilmiştir. Hamamın daha büyük olan erkekler bölümü 14. İstanbul Bienali için kullanılmıştır.

Mekanın genişliği ve taşıdığı antikite ile bienal için yapı işlevinden arındırılmış, Mısırlı sanatçı Wael Shawky'nin bir yerleştirmesi ve bir video çalışması bu alanda sergilenmiştir. Hamamın son zamanlarda restore edilen kadınlar bölümü ise ilk defa 15. İstanbul Bienali için sergileme mekanı olarak kullanılmıştır. İstanbul Bienali direktörü Bige Örer bu mekanı bienal sergileri için kullanma fikrini şu sözlerle özetlemiştir;

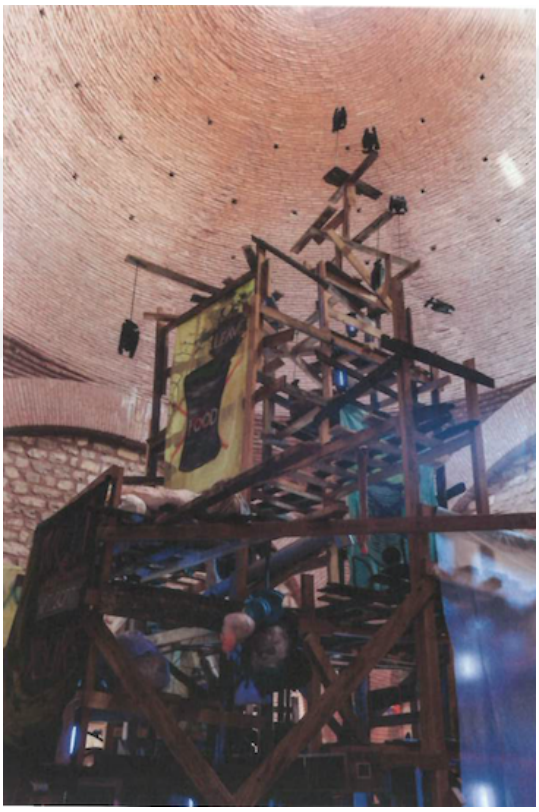
(...) İstanbul Bienali olarak her sergi için kentte farklı alternatif mekanları kullanıyoruz ve bu çeşitliliğin kentin dinamiklerini, tarihini, mimari geçmişini anlamlandırmak yolunda da bir katkıda bulunmasını umuyoruz. Hamamın hem kadınlar hem erkekler bölümü birlikte ilk defa bu bienal için kullanıldı. Hamamın mimari yapısı, her iki bölümde işlerini sergileyen

[13] Angelo Bucarelli, Su. Aşkın Gözyaşları Gibi Röportaj https://www.youtube.com/watch?v=_0CmDP5qGX4 Erişim tarihi: 12.11.2020

sanatçıların adeta kişisel bir sunum yapmalarına imkan tanıdı. (...)[14]

Son olarak, 2017 yılında mekanda Cumhurbaşkanlığı himayesinde, Fatih Belediyesi ve Klasik Türk Sanatları Vakfı iş birliğiyle düzenlenen Yeditepe Bienali gerçekleştirilmiştir.

Resim 39: 15. İstanbul Bienali, Stephen G. Rhoses, *Wilkommen Varsayımı: Ya da Mülkiyetsizlik ve Ahbaplar,* 2017, Küçük Mustafa Paşa Hamamı



15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, YKY, 2017, s.295

Terziler Sinagogu

Bugün Schneidertempel Sanat Merkezi olarak kullanılmakta olan Terziler Sinagogu, tarihsel miras ile çağdaş sanat arasında köprü kurmayı hedefleyen bir mekandır.

[14] Halil Yıldırır, Alternatif Sergi Mekanları, https://medium.com/val%C3%B6r/alternatif-sergi-mekanlar%C4%B1-c52c5e451e65 Erişim tarihi: 12.11.2020

İstanbul Beyoğlu'nda bulunan 3 katlı kagir yapı, Sultan Abdülhamit'in terzisi Mayer Şönman aracılığıyla Aşkenaz Terziler Birliği tarafından 1893 yılında inşa edilmiştir. Sinagog 1960'lı yıllara kadar dini işlevini sürdürmüş fakat 1964'ten itibaren cemaat nüfusunun azalarak yok olmasıyla birlikte kapatılmıştır. Bu dönemde yapı ilk olarak cemaatin yönetim bürosuna dönüştürülmüştür. Fakat bu işlevini de uzun süre gerçekleştiremeyen yapı 1988'den sonra Galata Etkinlikleri kapsamında sanat galerisi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

İlk olarak 1999 yılının Mayıs ayında "Yeni Bir Bin Yılın Eşiğinde İnançlar" başlıklı uluslararası karikatür sergisiyle açılan Schneidertempel Sanat Merkezi, geçirdiği bu işlevsel dönüşümle günümüz sanatçılarının sıklıkla tercih ettiği alternatif bir sergi mekanı olmuştur. İçinde bulunduğumuz 2020 yılında da 5 sergiye ev sahipliği yapan mekanda, 2020 yılının Aralık ayına kadar Jamim Mikedem isimli sanatçının "Orta ve Doğu Avrupa'dan Yahudi Kartpostalları" isimlisi sergisi izlenebilir. Yapı bir sanat merkezine dönüşerek, İstanbul'un çok kültürlü geçmişinin odak noktalarından biri olan Galata'daki konumu ve taşıdığı kültürle, tarihsel miras ve çağdaş sanatı bir çatı altına toplamayı başarmıştır.

Tophane-i Amire

Tophane-i Amire, İstanbul'un fethinden önce Bizans Dönemi'nde "Metopan" olarak adlandırılan Tophane semtinde bulunmaktadır. Yapının Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırıldığı konusunda fikir birliği sağlanmış olsa da Bizans Dönemi'nden kalma olup olmadığına dair de fikir ayrılıkları vardır.

Fatih Sultan Mehmet'in temelini attığı top dökümhanesinin genişletilmesi II. Beyazıd tarafından yapılmıştır. II. Beyazıd Dönemi'nde topçuların ve dökücülerin kalabileceği yeni odalar oluşturmak amacıyla yapıya eklentiler yapılmaya başlanmıştır. Top dökümhanesinin yoğun işlevi sebebiyle yalnızca yapıya eklentiler yapılmakla kalınmamış, semtin gelişimi de bu yönde etkilenmiştir. Yapıyla doğrudan veya dolaylı

ilişkide olan ambarlar, mahzenler, tezgahlar, top döküm fırınları ile semt askeri bir alan olarak gelişmiştir.[15] Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde yapı tamamen yıkılmış ve yerine büyük bir Tophane binası yaptırılmıştır. Yüksek ateş kullanılan bu mekan, 1719 yılında çıkan büyük bir yangın sonucu büyük ölçüde zarar almıştır. III. Ahmed'in emriyle 1723 yılında yapı yeniden yaptırılmış ve yapıya küçük topların dökülmesi için tek kubbeli bir mekan daha eklenmiştir.

Tophane-i Amire, tarihi boyunca birçok yangın geçirmiş ve hasar görmüştür. Bu nedenle yapıda sürekli eklemeler ve eksilmeler meydana gelmiştir. Yaşanan yangınlar sonrasında Tophane-i Amire mimari açıdan ve özellikle fonksiyon bakımından büyük değişikliğe uğramıştır. Sanayi Devrimi'nde mekan gelişen sanayiye cevap verecek ürünlerle donatılmış, bu dönemde Tophane-i Amire'nin içerisine; top fabrikası, resimhane, top numunehanesi, muayenehane, kundakhane, nakkaşhane, baskıhane ve matbaa açılarak mekanlar çeşitlendirilmiştir.

Resim 40: Tophane-i Amire, dönüşüm öncesi iç ve dış mekan görüntüsü



Banu Pekol, **İstanbul'da Yeni İşlevlerinde Kullanılan Tarihi Yapıların Üslup Sorunsalı**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s.329

[15] Ayşe Gülçin Ural, "Heterotopik Bir Mekan: Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi", **Mimarlık ve Yaşam Dergisi,** S.4, Kocaeli, 2019, s.84.

Yapı, Cumhuriyet'in ilanına kadar üretim merkezi olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra da kullanılmaya devam edilen yapı, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra önemini kaybetmeye başlamıştır. 1960'lara kadar ev gereçleri yapımında kullanılan mekan daha sonra askeri müze olarak yeniden işlevlendirilmiştir. Uzun süre atıl olarak kalan yapının 1992 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde eğitim ve kültür amaçlı olarak hayata geçirilmesi gündeme gelmiştir. Üniversite tarafından devralınan mekan bir süre sonra Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi ismini alarak sergileme mekanı olarak yeniden kullanıma açılmıştır. Türkiye'nin en köklü sanat kurumlarından olan MSGSÜ tarafından yeniden işlevlendirilen yapı arasında karşılıklı bir alışveriş oluşmuş, her iki yapı da yaratıcılık işlevine zemin hazırlamıştır. Bir taraf yaratıcı nesiller yetiştirirken, diğer taraf bu yaratıcı nesillerin üretimlerini sergilemiştir.

Osmanlı Devleti'nin top imal ettiği bu tarihi binanın bölümlerinden olan, Tophane-i Amire Beş Kubbe, Tophane-i Amire Tek Kubbe ve Tophane-i Amire Sarnıçlar ve Cam Altı Galeri sergi salonlarına dönüştürülmüştür. Geçirdiği işlevsel dönüşümden sonra sıklıkla tercih edilen bir sergileme mekanı haline gelen yapının her salonunda ayrı ayrı gerek uluslararası, gerek yerel sergilemeler yapılmıştır.

Mekan, son olarak 20 – 25 Kasım 2020 tarihlerinde yine bir güncel sergiye ev sahipliği yapmıştır. Türkiye'nin ortak Güzel Sanatlar Fakülteleri yeni mezunları sergisi olan Base'in mekanı bu sene Tophane-i Amire olarak belirlenmiştir. Mekanda 2020 mezunu 102 genç sanatçı adayının eserlerinin sergilenmiştir.

Resim 41: BASE sergi görüntüsü, 2020, Tophane-i Amire



3.1.2. Endüstriyel Yapılarda Güncel Sergilemeler

Yeniden işlevlendirilme uygulamalarının endüstriyel yapılardaki ilk önemli vurgusu 1950'lerde İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Bu kavram "Industrial Archaelogy" olarak, sanat tarihçisi Alois Riegl tarafından ortaya atılmıştır.[16] Türkiye'de de bu durum yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanmıştır. İşlevini kaybetmesine rağmen fiziksel olarak sağlam kalan ve çoğu zaman tarihi bir değeri de olan atıl kalmış sanayi yapıları, kimi zaman yıkılmaları yerine içinde bulundukları çevrenin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde yeniden işlevlendirilerek çevreye olumlu katkılar sunmuştur.

Tarihi değer taşıyan endüstri yapıları; mimari, estetik ve işlevsel özellikleriyle yapılış amacı birinci derece önem taşıyan yapı gruplarındandır. Bu gibi yapılar kamusal özelliklerinin yanı sıra mekansal özellikleri dolayısıyla da dönüşüm

[16] Benay Büyükarslan, E. Dilay Güney: "Endüstriyel Miras Yapıların Yeniden İşlevlendirilme Süreci ve İstanbul Tuz Ambarı Örneği", **Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi,** C.6, S.2, İstanbul, 2013, s.39.

potansiyeli çok geniştir. Fiziki olarak endüstri yapıları, diğer tarihi yapılardan gerek mimarisi gerekse mekansal düzen açısından farklıdır. Endüstriyel yapıların farklılaşmaları, döneminin mimari üslubu, teknolojisi ve hangi işlev için yapıldığına bağlı olarak çeşitlenebilir. Bu sayede tarih boyunca hangi zamanda, hangi işlev için nasıl binalar gerektiği ve yapıldığı dönemdeki toplumun gereksinimleri ve çevre ilişkilerini, yapının kullanımına nasıl adapte edilebildiğini anlamamızı sağlar.

Endüstriyel miras yapılarının yapılış amaçları öncelikli olarak belirli bir işlevi gerçekleştirmek üzerinedir. Yeniden işlevlendirilmelerinde ise yapının hacimsel ve mekansal kurgusuna en uygun, yapıya en az hasarı verecek bir müdahale ile yapılacak dönüşüm, başarılı bir yeniden işlevlendirme örneği olabilir.[17] Yeni işlev seçiminde, yapının fiziki özellikleri, toplumun ihtiyaçları, kentsel kimlik ve bellek gibi çevresel faktörler de analiz edilmeli ve bu doğrultuda bir çalışma yapılmalıdır.

Endüstriyel miras alanlarında yapılan dönüşüm projelerinde, örnekler düşünüldüğünde yapılara yüklenecek belli yeni işlevler öne plana çıkmaktadır. Bu yapılara uygulanan projelerde genelde karma işlevli yaklaşımlar sergilense de temelde bu alanlar kamuya açık park, müze, eğitim ve kültür – sanat mekanlarına dönüştürülmektedir.

Kent merkezlerinin iş ve ticaret merkezlerine dönüşmesiyle yaşanan nüfus kalabalığı, kentlerin eski sınırlarını aşarak büyümeleri, uydu kentlerin gelişmesi gibi nedenlerle boş arazi kalmaksızın her parsele bir sanayi yapısı açılmış, kentlerin dışında kurulmuş eski sanayi binaları da artık merkezi konuma sahip hale gelmiştir. Prof. Dr. Tomruk Atagök'ün de deyimiyle, bu konuda Türkiye'de yüzyılın ortalarında bir "büyüyen kent sendromu" yaşanmıştır.[18] Gelişen bilim ve sanayi bazı endüstrilerin yok olmasına, buna karşılık yenilerinin çıkmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda zamanında belli bir işlev için yapılmış endüstri yapıları boş, işlevini yitirmiş ve tam kapasitesiyle kullanılamayan atıl mekanlara dönüşmüştür.

[17] **A.e.,** s.40.
[18] Tomruk Atagök, "Sanayi Mekanlarından Sanat Mekanlarına", **Mimarlık Dergisi,** S.292, Ankara, 2000, s.9.

Endüstri yapıları genellikle yüksek maliyetli ve geniş iç ve dış alanlara sahip yapılardır. Bu nedenle işlevini kaybetmiş bu yapıların birçok kullanıma kolaylıkla uyarlanmasının, kamu yararına bina, özellikle kültür – sanat yapılarına olan ihtiyacı karşılamak üzere kullanılmaları doğal bir gelişme olmuştur. Böylelikle zamanla işlevini kaybetmiş; fabrika, depo, antrepo, gazometre, mezbaha, elektirk santrali vb. çeşitli endüstriyel yapılar son yıllarda ve günümüzde sanat mekanına dönüştürülmüş ve güncel sergilemelere ev sahipliği yapmaktadır. Özellikle hem daha modern ve brutal görüntüde, hem geniş iç mekana sahip ve kolay onarılabilen yapılar olmalarından dolayı bu yapılar günümüzde sanat müzelerine alternatif mekanlar oluşturmuş[19], sanatçılar ve küratörler için alternatif sergilemelere olanak tanımıştır.

Konuyu somutlaştırmak adına sanat yoluyla işlevinden arındırılarak güncel sergilemelerle İstanbul'un en önemli sanat müzeleri ve sergi mekanları haline gelen, farklı dönemlerde farklı işlevlere hizmet veren endüstri yapılarından; Feshane, İstanbul Modern Müzesi, Santralistanbul ve Tütün Deposu incelenecektir.

Feshane-i Amire

Feshane-i Amire, Osmanlı Devleti'nin endüstrileşme sürecinde çok stratejik bir konuma sahip olan Haliç Vadisi'nde yer almıştır. Hali hazırda tersaneler, döküm ve gemi endüstrisi oluşmuş olan Haliç'e, Feshane'nin de eklenmesiyle bölge bir endüstri vadisine dönüşmüştür. Osmanlı'nın endüstri ve ticaret ağının yoğun olarak kurulduğu bu bölgedeki yapılar birbiriyle ilişki olarak yer almıştır. Ürünlerin ithalat ve ihracatının yapıldığı ve hammadde temininin sağlandığı limanlar, bu malların saklandığı depolar, malların dağıtımının yapıldığı iskeleler, bölgede çalışan ve ticaret yapanlara hizmet sağlayan hanlar ve tüm bu ticaretin oluşmasını sağlayan dükkanlar birbirini tamamlamıştır. Feshane-i Amire de Osmanlı endüstri ağının en önemli bölgesi olan Haliç'in bu bütünleşmiş yapısının bir parçasını oluşturmuştur.

Yapı, 1835 yılında kurulan ve 1986 yılına kadar özgün işlevi olan tekstil üretimini sürdürebilmiş en eski Osmanlı fabrikalarından biridir. Bu tarihte İstanbul Büyükşehir

[19] **A.e.,** s.9.

Belediyesi tarafından, Haliç'in neredeyse geri dönülmez derecede sanayi atıklarıyla kirlenmiş olmasından dolayı burada bulunan tüm endüstri yapılarının tamamen yıkılmasına ve bu alanların kamuya açık yeşil alan olmasına karar verilmiştir. Bu karar sonucunda fabrikanın hazır giyim bölümü Bakırköy Pamuklu Sanayi işletmesine taşınmış ve büyük dokuma bölümü dışında kalan binaları tamamen yıkılmıştır.

1989 yılında yapı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve IKSV sponsorluğunda 3. İstanbul Bienali için düzenlenmeye başlanmıştır. İstanbul'da düzenlenen ilk bienalden beri çağdaş sanatın tarihi yapılarda sergileniyor olması, Feshane'nin de sergileme mekanı mantığıyla incelenmesine ve işlevinden arındırılmasına vesile olmuştur. 2. İstanbul Bienali sırasında, tarihsel mekanların sanatçılar arasında mekan paylaşımıeşitliğini ortadan kaldırması ve bazılarına haksız avantaj sağlamış olması nedeniyle, 3. İstanbul Bienali için Feshane-i Amire binasının kullanılması önerisi ortaya çıkmıştır.[20] 1989 yılında burada düzenlenen "Seratonin" başlıklı sergide bina sergileme mekanı olarak görülmeye başlanmış ve ardından da 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmıştır.

[20] Sezer Tansuğ, "Feshane'den Gazhaneye" **İstanbul: Türkiye'de Sanat,** S.7, Ocak-Şubat, 1993, s.52.

Resim 42: 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye,* 1992, Feshane



Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, Istanbul, 2003

Yapının kısa bir süre içinde bienal sergilerine hazırlanabilmesi için daha önce Paris'te Museed'Orsay'ın yeniden işlevlendirme projesini gerçekleştiren İtalyan mimar Gae Aulenti davet edilmiştir.[21] Türkiye'den de kendisine mimar Reşit Soley yardımcı olmuştur. Uzun süren çalışmalar nedeniyle bienal 1 sene ertelenerek 1992 yılında gerçekleşebilmiştir. Vasıf Kortun sorumluluğunda düzenlenen 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin tek sergi mekanı Feshane binası olarak belirlenmiştir.

Bienalle birlikte gündeme Feshane binasını İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi adıyla, İstanbul'un ilk çağdaş sanat müzesine dönüştürme

[21] Murat Çağlayan, "Osmanlıdan Günümüze Bir Endüstri Mirası: Feshane", **Sosyal Bilimler Genç Akademisyenler Sempozyumu 1 Bildiriler Kitabı**, Kadim Akademi, Mardin, 2015, s.65.

fikri gelmiş fakat çeşitli bürokratik engeller sebebiyle bu yolda atılmaya çalışılan bu ilk adım tamamlanamamıştır. Yapı 1998 yılında Mehmet Ekiz tarafından, el sanatları çarşısı, fuar, sergi, konser gibi işlevlere hizmet vermek üzere restore edilmiştir. Mekan günümüzde İSMEK sergilerine ev sahipliği yapmaktadır.

Feshane-i Amire, tarihi boyunca çok katmanlı değerler ve tanıklıklar içermiş, Türkiye için önemli bir mirastır. Bir kültür merkezi olarak inşa edilmemiştir fakat zamanla sergilemeler yoluyla yeni işlevine kavuşmuştur. 2019 yılının Mayıs ayı itibari ile yeni bir restorasyon sürecine giren yapının bir "Eyüp Feshane Tasavvuf ve Osmanlı Kıyafetleri Müzesi" olmasına kararı verilmiştir. Yapının bir çağdaş sanat müzesi yerine tasavvuf müzesine dönüştürülmesine uygun görülmesi gerek günümüz kültür – sanat politikalarına gerekse Feshane'nin, içinde bulunduğu semt olan Eyüp'ün tarihi itibariyle dini yapıların yoğun olduğu bir bölgede olmasıyla alakalı olduğu yorumu yapılabilir.

İstanbul Modern

Karaköy Salıpazarı Antrepoları zamanında deniz ticaretinin yönetim merkezi olarak kullanılmış yapılardır. Uzun yıllar antrepo işlevlerini sürdürmüş bu yapılar zaman içerisinde işlevlerini kaybetmiş ve boş bırakılmıştır. Bu boş bırakılan antrepolardan biri ise sanat yoluyla yeniden işlevlendirilerek Türkiye için çok önemli bir sergileme mekanı haline gelmiştir.

Salıpazarı Antrepolarından 4 Numaralı Transit Ambarının İstanbul Modern Sanat Müzesi'ne dönüşüm hikayesi, Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri – bugünkü adıyla İstanbul Bienali – düzenlenmeye başlandığı 1987 yılında başlamıştır. Bu sergilerin büyük bir etki yaratmasıyla Dr. F. Nejat Eczacıbaşı tarafından İstanbul'da bir modern sanat müzesi olmalı düşüncesi ortaya atılmıştır. Bu düşünceyle atılan ilk adım Feshane Binası'nı bir modern müzeye çevirmek olmuş olsa da girişimler bir sonuç vermemiştir. 2003 yılında 8. İstanbul Bienali'nin sergi mekanlarından biri olarak Antrepo No.4 seçilmiştir. Bienalin olumlu şekilde sonuçlanmasından sonra bu yapının 1987 yılından

beri yapılması düşünülen modern sanat müzesi için uygun olduğuna karar verilmiş ve ambarın dönüşüm süreci başlamıştır.

Modern Sanat Müzesi'nin dönüştürülmesi aşamasında ambarın tescilli olmaması ve Türkiye'de modern sanat müzesi özelliğini taşıyan, bu süreçte örnek teşkil edebilecek bir örnek olmaması nedeniyle devlet ve ilgili kurumlarla çeşitli sorunlar yaşanmıştır.[22] Bu sürecin sonunda ambar satın alınmamış, Eczacıbaşı tarafından belirli bir süre için kiralanmış ve yapının bir sergileme mekanına dönüşüm süreci başlamıştır.

Tabanlıoğlu Architects tarafından başlatılan dönüştürme projesi kısa bir sürede tamamlanmış ve 2004 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi açılmıştır. Açılışın ardından müzeye gösterilen ilgi oldukça yoğun olmuştur. Müzeye ilk açıldığında, zemin katta bir geçici sergi salonu ve 1. katta kalıcı bir sergi salonunun yanı sıra; kafe, mağaza, eğitim odası, toplantı odası, danışma gibi farklı işlevlerde kullanılacak yerlerde eklenmiştir. Zaman içerisinde yapıya uluslararası bazı sergilerin de kabul edilmesi için çeşitli ekmeler ve iyileştirmeler yapılmıştır.

Müzede; Eczacıbaşı Koleksiyonları, İş Bankası Koleksiyonları, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonları gibi Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanat eserleri sergilenmiştir. Bunun yanı sıra yabancı sanatçıların sergilerine de ev sahipliği yapmıştır.

Galataport sahası içinde yer alan eski binanın yenileniyor olması nedeniyle, 14 yıl boyunca faaliyetlerini aynı yerde sürdürmüş olan müze, 2018 yılında geçici olarak Meşrutiyet Caddesi üzerindeki tarihi Union Française binasına taşınmıştır.

[22] Özge Öztürk, **Liman Alanlarında Yeniden İşlevlendirilen Yapılar Üzerinden İstanbul Salıpazarı ve Barselona Port Vell Bölgesi'nin İncelenmesi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı**,** Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.90.

Resim 43: İstanbul Modern'in dönüşümünden önceki ve sonraki hali



©Muammer Yanmaz, 2002 (üst), ©Özge Öztürk, 2014 (alt), Özge Öztürk, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2014, s.92

Eski bir endüstri yapısının gerek işlevini artık sürdüremiyor olması ve gerek strüktür ve mekan adına oldukça elverişli durumda olması, seneler boyu çeşitli adımlar atılmış olan bir modern sanat müzesi kurma fikrinin bu mekanda gerçekleşmesini sağlamıştır. İşlevsiz kalmış bir ambarı, sanat yoluyla işlevinden arındırarak sürdürülebilir hale getirerek bu fikri gerçekleştirmek, konumuz açısından oldukça önemlidir. Aynı zamanda yapının, Karaköy, Taksim, Beyoğlu gibi tarihi ve sergileme mekanlarının

yoğunlukta olduğu noktalara yakınlığı da düşünüldüğünde, modern müzeye dönüştürülmesi olumlu olarak değerlendirilmelidir.

Santralistanbul

Haliç ve çevresi her alandan imalathanelere ev sahipliği yapmış Fes fabrikası, tersane gibi yapılarla tekstil, gıda ve askeri teçhizat için üretim tesislerinin bir arada sunmuştur. Ancak yenilenme çabaları arasında modernleşmenin sembolü sayılan İstanbul'un elektrikle aydınlatılması ayrı bir önem taşımıştır. Bu nedenle Osmanlı Devleti'nin ilk elektrik santrali de Alibeyköy ve Kağıthane derelerinin Haliç'e döküldüğü Silahtarağa bölgesine kurulmuştur.

Silahtarağa Elektrik Santrali (SES), bugünkü adıyla Santralistanbul, Türkiye'nin en önemli ve bütünlüğü bozulmamış endüstri arkeolojisi anıtlarından biridir. Teknoloji tarihi ve sanayi belgesi anlamında pek çok tarihsel değeri bünyesinde toplayan SES, 20. yüzyılın başındaki elektrik üretim biçimini örnekleyen ve dönemin teknolojisini sergileyen, Türkiye coğrafyasında tarihi değere sahip bir endüstri yapısıdır.

Yapı 1911 yılında kurulmuş, 1919 yılı başlarında bir temel kayması sonucunda gözden geçirilerek inşaatı yenilenmiş ve 1921 yılında yeniden hizmete açılmıştır. Osmanlı Devleti'nin kurduğu ilk ve tek elektrik santrali SES, 1983 yılında işlevini yerini getirememeye başlamıştır. Fakat işlevsiz kalmasının rağmen İstanbul'da çok az bir müdahale ve kayıpla günümüze ulaşmayı başarabilen sayılı endüstri yapılarından biri olmuştur.

Yaklaşık 20 yıl kadar önce faaliyeti durmuş olan SES, Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı tarafından müzeye dönüştürülmek üzere İstanbul Bilgi Üniversitesine tahsis edilmiştir. 2006 yılında Santralistanbul adıyla açılan yapı bir çağdaş sanat müzesine, enerji müzesine, sanatçı atölyeleri ve rezidanslarına ve kütüphaneyi içinde barındıran çok yönlü bir işleve sahip olmuştur.

Santralistanbul'un açılış sergisi 2007 yılında "Modern ve Ötesi" başlığıyla, Fulya Erdemci, Semra Germener, Orhan Koçak ve Zeynep Rona küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Günümüze kadar mekanda çeşitli sergiler, sempozyumlar, bienal sergileri, sunumlar, atölyeler vb. sergilemeler düzenlenmiştir. İstanbul'un en önemli sanayi merkezinde kurulan santral işlevsizlikten yok olma sürecine girmişken, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin devreye girmesi ve yapıyı dönüştürme kararı verilirken kentin sanat ve bilim gibi yaratıcı enerjilerini tetikleyen bir merkez oluşturma fikrinden yola çıkılmasıyla, Türkiye'de kültür – sanat alanında bugüne kadar gerçekleştirilmiş en kapsamlı projelerden biri hayata geçmiştir.

Depo

İstanbul'un bir başka eski ve önemli bölgesi olan Tophane'de 1950'lere kadar tütün deposu olarak kullanılmış ve daha sonra işlevsizleşerek atıl hale gelmeye yüz tutmuş olan yapı, bugün günümüzde bir kültür – sanat merkezi ve tartışma alanı olarak kullanılmaktadır. Dört katlı eski bir bina olan tütün deposu ilk olarak 2005 yılında 9.İstanbul Bienal'inde sergileme mekanı olarak kullanılmış ve o dönemden sonra 2009 yılına kadar İstanbul için alternatif bir sergileme mekanı haline gelerek zaman zaman sergi ve projelere ev sahipliği yapmıştır. 2008 yılında yapının tarihsel özelliklerini bozmadan bir yenileme çalışması gerçekleştirilmiş ve yeni adıyla Depo, 2009 yılında kâr amacı gütmeyen bir kültürel kurum olan Anadolu Kültür tarafından kurulmuştur. Depo'nun çıkış noktası, Balkanlar, Kafkaslar ve Ortadoğu'yu kapsayan bir coğrafyadaki sanatçıları, sanat kolektiflerini, sivil toplum kuruluşlarını bir araya getirmek olmuş ve bu tutumlarını günümüzde de sürdürmeyi başarmıştır. 2009 yılından beri aktif şekilde hem bienal sergilerine hem de kendi bünyesinde gerçekleştirdiği sergilerle İstanbul'un kültür – sanat hayatında önemli bir yeri olan Depo, 2020'nin Kasım – Ocak ayları arasında; Sevil Tunaboylu'nun "Bitmez Tükenmez Dönüşe Geçtiler" ve Merve Ertufan'ın "Kafakurcalayan" isimli sergilerine ev sahipliği yapmıştır.

3.1.3. Kişisel Konutlarda Güncel Sergilemeler

Geçmişte tek başına sanat galerisi, müze, opera binası vb. olarak varlık gösteren yapıların günümüzde yavaş yavaş gelişerek tek bir yapı ya da aynı lokasyonda yapı blokları olarak bir araya getirilmeleri ile "kültür yapısı" kategorisi mimarlık literatürüne girmiştir.[23] Kültür yapısı olarak yeniden işlevlendirilen ve günümüzde sergileme mekanı olarak kullanılarak, Türkiye'ye alternatif sergi mekanları kazandırmış bir başka yapı grubu da zamanında birilerinin kişisel konutları olan fakat günümüzde farklı nedenlerle boş bırakılmış köşkler, konaklar ve evlerdir.

İçinde yaşayan biri olmasa da konutlar bir zaman içlerinde yaşayan insanların ve dönemlerin izlerini taşır. Farklı nedenlerle boş bırakılarak kaderlerine terk edilen bu yapılar aslında farklı dönemlere tanıklık etmeleri bakımından da önemlidir. Evler, köşkler, konaklar gerek tarihsellik bakımından gerekse bir kültür yapısı olduklarından dolayı günümüzde farklı işlevlerde kullanılmak için yeniden işlevlendirme programlarının sıklıkla uygulandığı yapı çeşitlerindendir. Bu gibi yapıları sergileme mekanına, galeriye ya da müzeye dönüştürmek, örneklerine sık rastlanan bir durumdur.

Türkiye'de bu tarz dönüşümlere uğramış kişisel konutlar genellikle bir özel sermaye tarafından satın alınarak ya da kiralanarak hayata geçirilmiştir. Bu bilgiler ışığında konuyu daha da detaylandırmak için güncel sergilemelerle yeniden işlevlendirilmiş özel sermaye ve kişisel kuruluşlarından olan; Abdülmecit Efendi Köşkü, Abud Efendi Konağı, Yusuf Ziya Paşa Köşkü – günümüzde Perili Köşk - ve A.R.K. Kültür incelenecektir.

[23] Esra Nurçin Kara, **Kültür Yapısı Olarak Yeniden İşlevlendirilmiş Tarihi Mekanların İncelenmesi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Ana Sanat Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018, s.11.

Abdülmecit Efendi Köşkü

İstanbul Bağlarbaşı'nda bulunan Abdülmecit Efendi Köşkü, Mısır Hidivi İsmail Paşa tarafından 1880'li yıllarda Av Köşkü olarak yaptırılmıştır. İsmail Paşa'nın ölümü üzerine oğullarına kalan köşk, II. Abdülhamit tarafından satın alınmış ve Şehzade Abdülmecit Efendi'ye tahsis edilmiştir. Böylelikle köşk, bir ressam ve devlet adamı olan Abdülmecit Efendi'nin hem yazlığı olarak kullandığı hem de ressamlığını sürdürdüğü bir sanat alanına dönüşmeye başlamıştır. Köşk yıllar boyunca, öne çıkan mimarisi ve süslemelerinin yanı sıra, sanatsever bir kişi olan Abdülmecit Efendi ve çevresi sayesinde önemli sanat ve edebiyat toplantılarına da ev sahipliği yapan bir kültür merkezi görevi görmüştür.

1924 yılında Halifeliğin kaldırılması ve hanedanın yurt dışına çıkartılması hakkındaki hükme göre hanedana ait gayrimenkullerin tasfiyesi zorunlu hale gelmiş ve bu nedenle köşkün kaderi, Abdülmecit Efendi yurdu terk ederken Cevat Paşa'ya bırakılmıştır.[24] Cevat Paşa tarafında köşkün içinde bulunan sayısız tablo ve antika satılmış, köşk ruhunu kaybederek bir suskunluk evresine girmiştir.

Önce Kalkavan ailesi tarafından satın alınan köşk daha sonra Yapı Kredi Bankası'nın kurucusu olan Kazım Taşkent tarafından, bu büyük sanat eserini korumak amaçlı satın alınmış ve Yapı Kredi Bankası üzerinden Koç Holding Topluluğu'nun mülkiyetine geçirilmiştir. Köşk satın alındığı dönemin şartlarının gerektirdiği ölçüde, 1985 – 88 yılları arasında çeşitli restorasyonlar geçirmiş, harem kısmı bozdurulup bir dinlenme yerine dönüştürülmüştür. Fakat geçirdiği restorasyon çalışmaları ve onarımlarla korumaya alınan yapı ziyarete açılmamıştır.

Köşkün kapıları kamuya ilk defa 2017 yılında, 15. İstanbul Bienali'nin eş zamanlı sergi etkinliği ile açılmıştır. Melih Fereli ve Karoly Aliotti küratörlüğünde hazırlanan "Kapı Çalana Açılır" isimli sergi, 15. İstanbul Bienali süresince Koç Holding Yönetim Kurulu Başkanı Ömer M. Koç'un koleksiyonundan bir seçkiye ev sahipliği yapmıştır.

[24] Taha Toros, "Yapı ve Kredi Bankası'nın Bağlarbaşı'ndaki Mecit Efendi Köşkü", **Sanat Dünyamız,** Yapı Kredi Yayınları, S.31, İstanbul, 1984, s.3.

Aliotti sergi için bu mekanı seçmelerinin nedenini, hem kültürel mirası yaşatmak hem de izleyicileri günümüz çağdaş sanatından geçmişe doğru bir yolculuğa çıkarmak olduğundan bahsetmiştir.[25]

Mecit Köşkü'nde düzenlenen ilk sergi ziyaretçiler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmış, Türkiye'de ilk defa sergilenen bazı işler oldukça ilgi çekmiştir. Fakat açıldıktan bir ay kadar sonra içeride sergilenen eserlerin çıplaklığı bahane edilerek güncel bilgiyi reddeden kişiler tarafından Ron Mueck'e ait olan "Hırka Altındaki Adam" heykeli tahrip edilmek istenmiştir. Vandalist eylemi gerçekleştirmeye çalışan kişiler ifadesi alındıktan sonra serbest bırakılmıştır. Türkiye'de sanata yapılan bu saldırı ne ilk olduğu gibi ne de son olmuşsa da, düzenlenen bu anlamsız protesto sergiye gölge düşüremediği gibi sanatseverler tarafından serginin daha da benimsenmesine sebep olmuştur.

Resim 44: Kapı Çalana Açılır , Daphne Wright, *Aygır,* 2017, Abdülmecit Efendi Köşkü



https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/kapi-calana-acilir

[25] Karoly Aliotti Röportaj, https://www.haberturk.com/kurator-kroly-aliotti-kapi-calana-acilir-sergisini-anlatti-1681548 Erişim tarihi: 28.11.2020.

Gördüğü yoğun ilgiden yola çıkılarak, köşkte geçtiğimiz sene, 16. İstanbul Bienali kapsamında yeniden eş zamanlı bir sergi düzenlenmiştir. Karoly Aliotti'nin sanat danışmanlığında gerçekleşen "İçimdeki Çocuk" sergisi, bienalin şehre getirdiği dinamizm dolayısıyla kültürel mirası yaşatma ve sanata genel erişimi yaygınlaştırma hedefleriyle düzenlenmiş ve amacına da ulaşarak beklenenden yüksek bir izleyici sayısına ulaşmıştır.

Bir zamanlar bir ressam ve devlet adamı olan Abdülmecit Efendi'nin evi olarak kullandığı fakat gerek kendisi gerek çevresi tarafından bir kültür merkezine dönüştürülmüş olan bu köşk, yeni işlevine yine sanat ve sergilemeyle kavuşarak hem tarihini hem de köşkte zamanın akmaya devam ettiği hissini geri kazanmıştır.

Abud Efendi Köşkü

Abdülmecit Efendi Köşkü gibi bir başka kişinin konutu olarak kullandığı Abud Efendi Konağı da zaman içerisinde terk edilmiş ve işlevsiz kalmıştır. Gülhane ve Sultanahmet semtlerinin arasında bulunan, 1800'lerin sonunda ahşap olarak inşa edilen bu yapı, II. Abdülhamit Dönemi'nde; Ticaret Odası, Harbiye Nezareti Mubayaa Komisyonu ve Şirket-i Hayriye reisliği yapan Mehmet Abud Efendi'nin kardeşine aittir. Konak Abud ailesi tarafından kullanıldıktan sonra, 1925 yılında Genç Hıristiyan Erkekler Birliği (YMCA) binası olarak yeniden kullanılmaya başlanmıştır. 1927 yılında yapıya ek olarak İstanbul'un en eski sinemalarından biri olan Alemdar Sineması kurulmuştur. 1948 yılında ise yapının arka bahçesine bir kapalı spor salonu ilave edilmiştir. YMCA tarafından kullanıldıktan sonra yapı yeniden el değiştirmiş ve Amerika Erkek Lisan ve Ticaret Dershanesi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bina, 1972 yılında bağış yolu ile Yücel Kültür Vakfı'na devredilmiştir. Binanın; Avrupa Birliği Gönüllü Hizmetleri projeleri, sanatsal ve kültürel faaliyetler ve kültürel aktivitelere maddi ve sosyal destek sağlan bir vakıf olan Yücel Kültür Vakfı'na geçmesiyle yeni işlevine kavuşma dönemi başlamıştır.

Sharjah Art Foundation tarafından, 2017 yılında Christine Tohme'nin küratörlüğünde düzenlenen 13. Sharjah Bienali'nin bir ayağı da İstanbul'da düzenlenmiştir. Yücel Kültür Vakfı'nın sponsor olduğu 13. Sharjah Bienali, Zeynep Öz tarafından kürate edilmiş ve sergiye Abud Efendi Köşkü ev sahipliği yaparak ilk defa bir sergileme mekanı olma özelliği kazanmıştır.

İstanbul'un sanat merkezinin Beyoğlu'ndan yavaş yavaş kopup daha çok Dolapdere, Nişantaşı ve Karaköy'deki alternatif mekanlara kaydığı tarihlerde, "Bahar" adıyla gerçekleştirilen bienal sergisi, izleyicilerin artık çağdaş sanatla karşılaşmaya çok da alışık olmadığı Sultanahmet'te bulunan Abud Efendi Konağı'nda düzenlenmiştir. Konak gerek geçmişten taşıdığı izlerle gerekse her odasına yerleştirilen işlerin uyumuyla adeta bütünleşmiş, hem görsel hem de mekan – eser uyumu anlamında son derece başarılı bir sergilemeyle izleyici ile buluşmuştur. Binanın her odası, avlusu sergilemeler için kullanılmış, yapıya daha sonradan eklenen spor salonu bile sergiye dahil edilerek son derece alışılmadık fakat tatmin edici bir görsellik oluşturulmuştur. Bu görsellik hem mekanın taşıdığı tarihsellik hem de çağdaş sanatın beklenmedik haliyle büyük bir uyum sağlamıştır.

Binada bienalden 1 sene sonra, 2018 yılının Şubat ayında "Koloni" adında bir sergi düzenlenmiştir. 2020 yılının Nisan ayında ise mekanda, Yaren Akbal'ın küratörlüğünü üstlendiği "Uzak Hafıza" isimli sergi düzenlenmiştir. Akbal sergi için mekan seçimini, "tanık olma" haline uygun bir yer olması üzerine kurgulamış ve bunun için zamanında birçok döneme, kültüre, insana ve işleve tanık olan bu konağı tercih ettiğinden bahsetmiştir.[26] Aynı zamanda konağın tarihini inceledikten sonra işlenen konunun mekanla son derece bütünleşiyor olması da Abud Efendi Konağı'nın sergileme mekanı işlevini devam ettirmesine yardımcı olmuştur.

1983 yılında Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından yapı "korunması gereken ikinci derece tarihi eser" olarak tescillenmiş ve 2019 yılında inşaat ruhsatı alınarak

[26] Fahriye Çolakoğlu, "Anlamak Hatırlamaktan Daha Önemlidir" https://www.artfulliving.com.tr/sanat/anlamak-hatirlamaktan-daha-onemlidir-i-15274 Erişim tarihi: 28.11.2020

restorasyon çalışmalarına başlanmıştır.

Resim 45: 13. Sharjah Bienali, Abud Efendi Konağı, spor salonundan sergi görüntüsü, 2017



©Ece Şıranur

Borusan Contemporary Perili Köşk

Sanat yoluyla yeniden işlevlendirilen ve Türkiye'nin önemli sergileme mekanlarından biri haline gelen bir diğer kişisel konut ise bugünkü ismi Borusan Contemporary Perili Köşk olan Yusuf Ziya Paşa Köşkü'dür. Rumelihisarı'nın en önemli tarihi yapılarından olan köşkün yapımına 1910'lu yıllarda başlanmıştır. Yusuf Ziya Paşa ve ailesi, paşanın vefat senesi 1926'ya kadar burada beraber yaşamıştır. Yapının çok uzun süren inşaat sürecinden dolayı 2. ve 3. katları boş kalmış ve burada rüzgarın çıkardığı seslerden dolayı yapı halk arasında "Perili Köşk" olarak anılmaya başlanmıştır.

Köşk, 1993 yılında müteahhit Basri Erdoğan'a satılmıştır. 1995 – 2000 yılları arasında köşke mimar Hakan Kıran tarafından rölöve, restitüsyon ve restorasyon uygulamaları yapılmış, köşkün dış görüntüsü korunurken, iç mekanlar modern ve ferah bir iş ortamı sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.

Resim 46: Perili Köşk, İstanbul Rumelihisarı
SALT Araştırma M. Eren Çalıkoğlu Arşivi



Resim 47: Perili Köşk
Borusan Contemporary, iç mekan



SALT Araştırma M. Eren Çalıkoğlu Arşivi
https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/206330

1997 yılında Beyoğlu'nda açılan ve çağdaş sanatın en önemli örneklerini izleyici ile buluşturan Borusan Sanat Galerisi'nin 2006 yılında kapanmasının ardından, 2011 yılında Yusuf Ziya Paşa Köşkü'nde Borusan Contemporary hayat bulmuştur. Perili Köşk adıyla bilinen bu yapı aslında 2007 yılından beri Borusan Holding'in Rumelihisarı'ndaki yönetim merkezi olup Türkiye'nin ilk "ofis – müzesi" unvanını

alan yer olmuştur. Faaliyetlerini 2007 yılından itibaren eski bir konut olan Perili Köşk'te sürdürmekte olan Borusan Holding, köşkü 2030 yılına kadar kiralamıştır. Hafta içi ofis halinde kullanılan, hafta sonu ise müzeye dönüşen bu çift işlevli mekan, Borusan Holding'in kökleri 1980'lere kadar uzanan çağdaş sanat koleksiyonunu dönüşümlü olarak sergilemektedir.

A.R.K. Kültür

Cihangir'de 1930'lu yıllardan kalma, İtalyan bir antikacıya ait olan köşk, 2009 yılında mimar Gülfem Güher Köseoğlu tarafından A.R.K Kültür adında bir galeriye dönüştürülerek sergileme yoluyla işlevinden arındırılmıştır. Köseoğlu'nun "Burası sanat galerisinden çok Cihangir'in ruhunu yaşatmaya devam edecek bir ev" şeklinde tanımladığı 3 katlı köşk, semtin dokusuna müdahale edilmeden bir dönüşüm geçirmiştir.

Köseoğlu'nun ailesinin satın aldığı arsada bulunan köşk, hiçbir kar amacı güdülmeden, sadece Cihangir semtinin eski dokusunu kurtarmak ve sonradan popülerleşen bu semti hem kültürel hem de mimari açıdan eski haline benzetmek gayesiyle bir galeri mekanına dönüştürülmüştür. Konut bir galeriye dönüştürülürken, A.R.K'ın bir uğrak yeri ve sanatçıların işlerini özgürce sergileyebileceği bir yer olması hedeflenmiştir.

Bu doğrultuda galerinin ilk sergisi "1555 A.R.K." adıyla, belirli bir teması ve küratörü olmadan, diğer galeri sergilerinden farklı bir konseptte düzenlenmiştir. Dönem dönem karma sergilerin düzenlendiği mekan sanatçılara özgür bir sergileme imkanı sunmuştur. Kişisel ve karma sergilere ev sahipliği yapmanın yanı sıra mekan, bienal sergileri için de alternatif bir seçenek yaratmıştır. 2020'nin Ekim ayında düzenlenen 5. İstanbul Tasarım Bienali'nin bir ayağını da A.R.K Kültür oluşturmuş, "Kara ve Deniz Kütüphanesi" programı burada izleyici ile buluşmuştur.

Kişisel konutlar, içinde yaşayan kişilerin ve dönemlerin izlerini taşır. Bu gibi yapılar bir zamanlar birilerinin barınma, korunma ve yaşama eylemlerini gerçekleştirmiş olduğu fakat çeşitli nedenlerle terk edilmiş ya da el değiştirmiş yapılar olsa da, içerisindeki yaşanmışlık ve izler el değiştirdikçe, zaman geçtikçe katlanmıştır. Bu

izleri, yapıları atıl halde bırakmayarak sergileme mekanına dönüştürülmüş örneklerinde de çağdaş sanat yoluyla deneyimlemek, hem sergileme fikri hem de atıl kalan konutların değerlendirilmesi açısından önemlidir.

3.1.4. Kurumsal Yapılarda Güncel Sergilemeler

Toplumlar tarafından zaman içinde fizyolojik yaşamsal ihtiyaçlar dışındaki ihtiyaçların karşılanabilmesi için bilinçli topluluklara ihtiyaç duyulmuş ve bu amaç dahilinde kurumsal yapılar oluşmuştur.[27] Bu yapılar en az iki kişinin bir araya gelmesi ile birlikte bir amaca hizmet etmek üzere kurulan ve bu amaca uygun bir felsefesi de bulunan yapılardır.

Kurumsal yapılar da insanlar gibi belli bir yaşanmışlık ve hafıza taşır ve kültür kavramından ayrı düşünülemez. Birçok platformda etkileşim halinde olan kültür ve kimlik kavramı, kurumsal çerçevede de etkileşim içindedir. Kurum kültürünün zamanla değişip değişemeyeceği üzerine faklı görüşler olsa da iç ve dış çevre şartlarından etkilenen bir kurumun işlevsel anlamda bir değişime girmesi kaçınılmazdır.[28] Bu değişim; tüketici ihtiyaçları, teknoloji, kamusal uygulamalar ve ekonomik koşullar gibi çevresel faktörlerden kaynaklanabildiği gibi, kamusal kuruluşların hedef ve stratejileri ve finansal durumları gibi iç faktörlerden de kaynaklanabilir.

Kurumsal yapı sınıflandırmasına giren eğitim yapıları, bu işlev değişikliğinin sıklıkla yaşandığı yapılardandır. Eğitim, kişileri ve toplumları şekillendiren, onlara kimlik kazandıran en önemli süreçtir. Eğitim yapıları ise bu sürece sağladıkları katkılar nedeniyle son derece önemlidir. Bu nedenle, çeşitli nedenlerden işlevini kaybeden eğitim yapılarını sürdürülebilir hale getirmek hedeflenmelidir. Bu gibi yapıları sergileme mekanına çevirerek yeniden işlevlendirmek uygulanabilecek projelerden akla ilk gelenlerdendir.

---

[27] Hatice Temür, **Kurumsal Kimlik ile Mimariye Yön Vermek: Nafia Nezaretinden Çevre ve Şehircilik Bakanlığına**, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, s.11.
[28] **A.e.**, s.12.

Türkiye'de eski işlevini yerine getiremeyen, zorunlu olarak kapanan ve kaderine terk edilen çok sayıda azınlık okulu vardır. Bu azınlık okullarının ve kurumlarının taşıdıkları kültürel miras kaybedilemeyecek kadar çoktur. Bu nedenle Türkiye'nin birçok yerindeki işlevsiz kalmış azınlık kurumları çeşitli sergilemelerle zaman içerisinde sanat mekanı işlevlerine kavuşarak hem harap olmaktan kurtulmuş hem de anı ve bellek gibi önemli konuların işlendiği sergilere ev sahipliği yapmıştır. Gerek bienal sergileri gerekse kişisel sergiler, bu mekanların taşıdıkları ruha ve tarihselliğine göre şekillenmiştir. Azınlık okulları ve kurumları yeniden işlevlendirilerek hem kültürel miras devam ettirilmiş hem de mekanların ve kentin tarihini, belleğini, geleceğini araştırarak, güncel bir dille dönüştürmeyi amaçlayan deneysel ve özgür zihinlere kapılarını açan alternatif sergi mekanları oluşturulmuştur.

Eğitim kurumlarının yanı sıra; oteller, cezaevleri, sağlık hizmetli amaçlı binalar, bankalar, cezaevleri vb. diğer kamusal yapılardan da işlev değişikliğine uğramış ve günümüzde sergileme mekanına dönüşmüş yapılara rastlamak mümkündür. Kurumsal yapılardan; Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Hotel Bristol – günümüzde Pera Müzesi - , Salt Galata, ve Ortaköy Yetimhanesi eski işlevini kaybederek günümüzde çağdaş sanat sergilemelerine ev sahipliği yapan mekanlardan birkaçıdır.

Galata Özel Rum İlköğretim Okulu

1885 yılında yaklaşık 30 yıllık bir inşa süreci sonunda tamamlanan, neo – klasik üslupta inşa edilen Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, döneminin önde gelen azınlık okulları arasında sayılmıştır. 19. yüzyıl sonlarında kurum, Rum çocuklarının eğitim ve öğretimine katkı sağlayabilmek amacıyla dönemin hayırseverlerinden Eleni Zarifi'nin girişimleriyle tamamlanmış ve o dönemde Galata Rum Okulu Vakfı'na bağışlanmıştır. 2007 yılına kadar işlevini sürdürebilen okul, İstanbul'daki Rum çocuklarının başlıca eğitim merkezlerinden biri olmuştur.

Okul, 1998 yılında demografik sorunlar nedeniyle eğitim faaliyetlerine ara vermiş, bir süre anaokulu olarak kullanılandan sonra 2012 yılında İstanbul Rum Cemaati'ne

iade edilmiş ve 2015 yılında resmen eğitime kapatılmıştır. Bir zamanlar içerisinde çocuk seslerinin yankılandığı bu köklü ve modern eğitim binası işlevini kaybederek sessizliğe gömülmüştür.

Yapının strüktürü, içerisindeki yaşanmışlık ve tarihsellik, buranın bir sergileme mekanına dönüşmesine ortam hazırlamıştır. Rum Okulu, geçmişten gelen mirasını koruyarak, Rum kimliğini kaybetmeden, tüm İstanbul'u davet eden bir sanat ve eğitim alanına dönüştürülmüş ve 2012 yılından beri sanatseverlerin aşina olduğu alternatif bir sergi mekanı olarak kullanılmaktadır. Gerek bienal sergilerine, gerek solo sergilere, gerekse karma sergilere ev sahipliği yapan mekan, içinde barındırdığı mirasla her seferinde sanatçıya ve izleyiciye bambaşka bir hikaye sunmuştur. Sanatçılar için ilham kaynağı olan mekan, izleyiciler içinse geçmişten izler buldukları ama aynı zamanda çağdaş sanatla buluşabildikleri bir yer olmuştur. Yaklaşık yüz yıldan beri ayakta duran bir eğitim yapısının içinde çağdaş sanatla karşılaşan izleyici kültür ve sanatla bir şeyler öğrenip paylaşabilme imkanına sahip olmuştur.

Pera Müzesi

Beyoğlu ve Pera Bölgesi 19. yüzyılda, batılıların ikamet etmek için tercih ettiği, yabancı elçiliklerin birbiri ardına açıldığı, sanat etkinliklerinin düzenlendiği ve İstanbul'u etkileyen batılı akımların ilk örneklerinin yaşandığı yer olmuştur. O dönemde, o günlere kadar tek konaklama yapısı olan hanlar yerlerini otellere bırakmaya başlamış ve ilk oteller de o zamanlar Batılılaşmanın simgesi olan Beyoğlu bölgesinde açılmıştır. Galata, Beyoğlu ve Pera Bölgesi'nde birbiri ardına açılan otellerden biri de 1893 yılında tamamlanarak hizmete giren Hotel Bristol'dür.

Hotel Bristol, Ermeni – Katolik Patrikliği tarafından Mimar Achille Manousso'ya yaptırılmıştır. Çağdaşları Büyük Londra Oteli, Pera Palas ve Tokalıyan Otel gibi Bristol Otel de 1940'lı ve 50'li yıllarda İstanbul'u ziyaret edenlerin konakladıkları başlıca mekanlardan olmuştur. Beyoğlu'nun cazibesini kaybetmeye başlamasıyla, bölgedeki birçok otel işlevini kaybetmeye başlamış, bazıları kapatılmış bazıları da devredilmiştir. 1893 yılından 1950'li yıllara kadar gözde bir otel olarak hizmet veren

yapı da, yeni yapılan otellere karşı rekabet gücünü kaybetmiş ve 1980'li yıllarda kullanım dışı kalmıştır.[29] Otel yapısı aynı sene Eskişehir Bankası tarafından satın alınmış ve ön cephesi korunarak yıkılmıştır. Yapı, Has Mimarlık tarafından Eskişehir Bankası'nın Genel Müdürlük Bürosu olarak yeniden işlevlendirilmiştir.

Resim 48: Pera Müzesi'ne dönüşmeden önce Hotel Bristol



https://blog.peramuzesi.org.tr/about-us/

Türkiye'nin önemli sanat koleksiyoncularından Suna ve İnan Kıraç, 2003 yılında kurdukları vakıf ile eğitim, kültür ve sağlık alanlarında gösterdikleri faaliyetler çerçevesinde 2005 yılında Hotel Bristol olarak inşa edilen yapıyı sanat yoluyla işlevinden arındırmış ve Pera Müzesi'ni açılmasını sağlamıştır. Müze, 19. yüzyıl

[29] Sinan Genim, "Bristol Otel'den Pera Müzesi'ne", http://www.sinangenim.com/tr/articles.asp?ID=7&Y=2005&AID=120&do=detail Erişim tarihi: 26.11.2020

kültür – sanatının merkezi olan Pera'da geçirdiği dönüşümle bir "müze – kültür merkezi" işlevini üstlenmiştir. Müzenin yeniden işlevlendirme projesini Mimar Sinan Genim üstlenmiş ve yapı tümüyle elden geçirilmiş, Bristol Oteli ve yanındaki beş katlı konut birleştirilerek çağdaş donanımlı bir müzeye dönüştürülmüştür.

Müze, Kıraç Vakfı'na ait "Oryantalist Resim", "Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri" ve "Kütahya Çini ve Seramikleri" koleksiyonları ekseninde düzenlenen sergilerin yanı sıra, Jean Dubuffet, Joan Miro, Rembrandt, Diego Rivera ve daha birçok önemli sanatçının sergilerine de ev sahipliği yapmıştır. Son dönemlerde bienal sergileri için de alternatif bir mekan oluşturan Pera Müzesi sadece sergileme anlamında değil, kendi içinde kurduğu Pera Film ve Pera Eğitim gibi faaliyetlerle de sanatseverler için çok işlevli bir kurum olma görevini sürdürmektedir.

SALT Galata

Günümüzde SALT Galata adıyla bilinen yapı, ünlü mimar Alexandre Vallaury tarafından Bank-ı Osmani-i Şahane (Osmanlı Bankası) için tasarlanmış ve 1892 yılında hizmete açılmıştır. Yapı açıldığı tarihten günümüze gelene kadar pek çok ek alarak varlığını sürdürmüştür. Garanti Bankası sahipliğinde geçirdiği restorasyon ve yeniden işlevlendirme süreci sonunda 2011 yılında SALT Galata ismiyle çok işlevli bir kültür yapısına dönüştürülerek kamuya açılmıştır. Yapının restorasyon projesini Yagan Kahya, renovasyon çalışmaları Ağahan ödüllü mimar Han Tümertekin denetiminde Mimarlar Tasarım tarafından yürütülen yapı, yenilenme sürecinde özgün tasarımını bozan gereksiz eklerinden arındırılarak çok yönlü yeni işlevine göre yeniden kurgulanmıştır.[30]

Mimari açıdan bir banka binası olması nedeniyle son derece geniş ve modern olan bu yapı yeniden işlevlendirildiğinde pek çok kullanım alanına olanak tanımıştır. İçerisinde; kütüphane, açık arşiv, hizmet üniteleri, Osmanlı Bankası Müzesi, sergi mekanı, oditoryum, dükkan, atölye, ofis, özel etkinlik alanları, kafe ve restoran bulunan bu çok işlevli bina, İstanbul'daki diğer kurumsal binalardan ayrı bir

[30] Esra Nurçin Kara, **a.g.e**., s.34.

konumdadır.

Türkiye'de özel bir banka tarafından kurulan ilk müze olan SALT Galata, kendi içerisinde de Osmanlı Bankası Müzesi'ne ev sahipliği yapmaktadır. OBARŞİV (Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi) tarafından 2002 yılında hayata geçirilen müze projesi aslında Bank-ı Osmani-i Şahane olarak hizmet vermeye başlayan yapının kasa dairelerinde ve bu dairelerin etrafına konumlandırılmıştır.[31]

Resim 49: SALT Galata dönüşüm geçirmeden önce, Osmanlı Bankası Genel Müdürlük Binası, Karaköy



SALT Araştırma Osmanlı Bankası Arşivi
https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/3379

Müzenin yanı sıra günümüzde de çağdaş sanat sergilemelerin yapıldığı bir sergi mekanına da sahiptir. Sergi mekanı, SALT Galata'nın -1. katında, yapısal özelliklerini gizlemeyen, beyaz duvarları ve beton zeminiyle beyaz küp mantığında dizayn edilmiştir. Mekanda 2020'nin son aylarına kadar Farah Aksoy tarafından

[31] Yegah Kahya,"Bir Restorasyon ve Dönüşüm Öyküsü: Osmanlı Bankası Merkezi'nden SALT Galata'ya." **Arredamento Mimarlık Dergisi,** S. 254, Şubat 2012, s.48–53.

programlanan “Orada Her Kimse” isimli, Filistinli sanatçı Basma Alsharif’in pratiğine, hem kökleri hem de evi temsil eden yurt kavramına dair sorgulamalara dayanan bir sergi yer almıştır. Sergi yalnızca sergi mekanında sınırlı kalmamış, SALT Galata’nın üç katına da filmler, video ve enstelasyonlarla yayılmıştır.

Resim 50: “Orada Her Kimse” sergi görünümü, 2020, SALT Galata -1. kat,



©Ece Şıranur

Ortaköy Yahudi Yetimhanesi

Ortaköy Yahudi Yetimhanesi’nin tarihsel süreci, 1910’lu yıllarda İstanbul’daki kimsesiz Yahudi çocuklarının, Selanik kökenli yardımsever bir kadın olan Raşel Salzer Naar tarafından bakımının üstlenmesiyle başlamıştır. Naar bakımını üstlendiği yetim çocukları ilk olarak Osmanbey Fırın Sokak’ta bulunan kendine ait bir binaya

yerleştirmiş ve burada çocuklara Türkçe ve şan dersleri vermiş, el sanatlarını geliştirebilmelerine olanak sağlamıştır. Fakat daha sonra geçirilen Birinci Dünya Savaşı ve Rus Bolşevik İhtilali gibi önemli kayıpların yaşandığı olaylar nedeniyle yetim kalan çocuklarının sayısının artması, Naar'ın evinin yetersiz kalmasına neden olmuştur. Yahudi Cemaati'nin de katkılarıyla 200 kadar yetim çocuk önce Hasköy'deki eski Kamondo Okulu binasına yerleştirilmiş ve bu sırada bir yetimhaneye çevrilmek üzere Ortaköy Palanga Sokak'ta bulunan II. Abdülhamit'in Kilercibaşısı "Osman Bey'in Konağı" olarak bilinen yapının satın alınma işlemleri başlamıştır.[32]

Resim 51: Ortaköy Yetimhanesi dıştan görünüm



Günümüzde Ortaköy Yetimhanesi olarak bilinen yapı 1919 yılında Yahudi Cemaati tarafından satın alınmış ve bir sene sonra Osmanbey'de bulunan çocuklarla birlikte 250 yetim çocuk bu binaya taşınmıştır. Yapı 1924 yılında ve 1946 yılında çok büyük iki yangın geçirmiş ve büyük hasarlar almıştır. Zaman geçtikçe yetimlerin değişen profili, binanın bakımı ve idaresi için gerekli bütçenin tamamlanamaması gibi

[32] Naim Avigdor Güleryüz, "Ortaköy Musevi Yetimhanesi – El Orfelinato Tarihçesi, İşlevi ve Mekanları", 2008, s.2.

nedenlerle bina 1972 yılında yirmi seneliğine Liba Laboratuvarına kiralanmıştır. 1994 – 95 yıllarına gelindiğinde binanın bir kültür ve spor merkezine dönüştürülmesi gündeme gelse de girişimler sonuç vermemiş ve 2005 yılında bina bir eğitim kurumuna satılmıştır.

Yıllar içerisinde birçok işlev değiştiren binanın sanat yoluyla yeni işlevine kavuşabilmesi Beşiktaş Belediyesi'nin katkılarıyla 2014 yılında gerçekleşmiştir. Bina kısmen onarılmış ve sanatçıların kullanımına açılmıştır. Bir sergi mekanına dönüşen yapıda sanatseverler Fotoistanbul gibi İstanbul'da şimdiye kadar yapılmış en kapsamlı fotoğraf organizasyonu ile buluşabilmiş, yapının dönüşümüyle kent yeni bir festival, sergi ve etkinlik alanı kazanmıştır.

2017 yılında So Art sanat grubu tarafından mekanda düzenlenen "El Orfelinato Art Project" sergisi ile mekanın taşıdığı tarihsellik ve toplumların mekan hafızasıyla geleceğe taşınan yaşanmışlıkları üzerinde durulmuştur. Bir dönemin dramatik toplumsal hafızası, her şeye rağmen ayakta kalan bu mekan üzerinden günümüz sanat diliyle anlatılmış ve yapının bir yetimhaneden sergileme mekanına dönüştürülmesi üzerinde durulmuştur.

Yıllar içerisinde birçok işlevde kullanılan ve bu işlevlerin her birinden izler taşıyan yapı, bu izler ve yaşanmışlığın da katkılarıyla bir sergi mekanına dönüştürülmüş, sanatseverlerin hem mekanın ruhunu hissedebileceği hem de çağdaş sanatı deneyimleyebilecekleri alternatif bir sergi mekanı işlevini almıştır. Fakat geçtiğimiz senelerde tarihi bir kurumsal yapı niteliğindeki binanın bir özel okula dönüştürülmesi gündeme gelmiş ve 2019 yılında İBB tarafından hazırlanan plan değişikliğine korumakurulu tarafından onay verilmiştir. Bu kararın sonucunda İstanbul Büyükşehir Belediyesi Meclisi'nin 18 Ocak 2019'daki oturumunda yapının "kültürel tesis" olan imarı "özel eğitim alanı" olarak değiştirilmiştir.[33]

[33] https://www.avlaremoz.com/2019/09/16/ortakoydeki-yahudi-yetimhanesi-okul-oluyor/ Erişim tarihi: 27.11.2020

Kurumsal yapılardan özellikle azınlık kurumları, günümüzde işlev değişikliğine uğramaya en çok meyilli yapılardır. Çünkü gerek demografik sorunlar gerekse bütçe yetmezliği gibi nedenler bu gibi yapıları eski işlevlerini sürdüremeyecek duruma getirmiştir. Boş ve atıl bırakılan bu yapıların sanat yoluyla yeniden işlevlendirilmesi sanatçıların mekanda hakim olan yaşanmışlık hissinden faydalanmasına hem de oluşturulacak kavramsal temanın çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Bu gibi yapıların içinde çağdaş sanatla karşılaşan izleyici ise bellek, hafıza, kimlik ve göç gibi konuları düşünmeye sevk edilirken, kurumsal bir yapının içinde çağdaş sanatla buluşabilecekleri alternatif bir mekana sahip olmuştur.

3.1.5. Sanatçı İnisiyatifleri ve Alternatif Sergi Mekanları

Sanatçı inisiyatifleri, sanatta disiplinlerarasılıktan yana olan, bireyin ve toplumun gündemine ait kavramları, mevcut sanat piyasasının işleyişinin karşısında konumlanarak, bu piyasa tarafından talep edilmeyen deneysel sanat çalışmaları üzerinden yapan bağımsız sanatçı oluşumlarıdır. 1970'li yıllardan itibaren batıda ilk örnekleri oluşmaya başlayan inisiyatifler, Türkiye'de biraz gecikmeli olarak 1990'lardan sonra görülmeye başlanmıştır. Türkiye'de 1980 sonrasında başlayarak 1990'larda ivmelenen "bireycilik" anlayışı, sanatçı inisiyatiflerinin oluşumunu etkilemiştir.

Başta Amerika olmak üzere Batı dünyasında 1960'lardan itibaren, uluslararası sanat ortamlarında bilinen ismiyle "artist-run spaces" yani; devlet eliyle açılan, sanatçıların sanatçılar için yönettiği mekanlar kurulmuştur. Bu mekanlar sanatçılar tarafından üretim ve sergileme yapmak amacıyla kurulabildiği gibi, başka bir işlevdeki mekanı dönüştürerek de sergileme işlevi kazandırılabilir. Kar amacı gütmeyen bu bağımsız organizasyonlar çağdaş sanat piyasasının gereklerine karşı alternatif bir pozisyon almış, piyasa tarafından talep görmeyen deneysel sanat etkinlikleri, sanat üretimleri, atölyeler ve sergiler bu mekanlarda kendine yer bulabilmiştir. Bu kavram Türkiye'deki

güncel sanat alanında sanatçı inisiyatifi olarak karşılık bulmuştur. Galeri veya müzayedeler gibi birincil amaçları kar etmek olan kurumlardan farklı bir tavır alan sanatçı inisiyatifleri tarafından yürütülen mekanlar, bazen devlet yardımının kesilmesi bazen de kuruluş amaçlarını yerine getiremedikleri gibi nedenlerden dolayı yetersiz kalmıştır.

Osmanlı Devleti zamanında, dönemin şartları gereği gruplaşarak benzer sanat anlayışını sürdüren ve benzer işler üreten bu sanatçı toplulukları sonraki dönemlerde sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından belirli isimler altında toplanan ressamlardır. Cumhuriyet Dönemi'nde de sanatçıların bir araya gelerek üretimde bulunma anlayışı devam etmiştir. Bu ressamlar birlikte sergiler açmış, sergileme fikrinin ve batılı anlamda Türk resminin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Bahsi geçen gruplar henüz bir sanat piyasasının oluşmadığı, galerilerin, koleksiyonerlerin, sanat alıcılarının çok sınırlı olduğu bir dönemde üretimde bulunmaya çalışmıştır.

Türkiye'de devletin sanattan desteğini çekmeye başladığı 1950'li ve 60'lı yıllarda gruplaşma eğilimleri de azalmıştır. O dönemlerde yurtdışına giden sanatçılar da Türkiye'den bireysel çıkışlar yapmaya çalışmış ancak bu çıkışlar o dönemde çok az sayıda bulunan alternatif sergi mekanları nedeniyle sınırlı bir çevre içerisinde kalmıştır.[34]

1980'ler, Türkiye'de artık bir sanat piyasasından bahsedilebilen yıllar olmuştur. Bu dönemde sivil ya da sivil inisiyatif kavramları Türkiye'de tartışılmaya başlanmış ve kendini sanatçı inisiyatifi olarak tanımlayan sanatçı grupları kurulmaya başlamıştır. Ancak sanatçı inisiyatiflerinin sayıca artması ve beraberinde alternatif sergi mekanlarının birbiri ardına açılması 1990'ların sonunu bulmuştur. Bu dönemde sanat kendi sınırlarını yeniden çizmeye başlamış, alternatif bir kimlik oluşturma arayışına girmiş ve alternatif sergi mekanları da bu çabaların sonucu olarak gündeme gelmiştir.

[34] Burcu Pelvanoğlu ,**1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı**,** Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2009, s.350.

Çalışmamızı somutlaştırmak adına ve konumuz gereği, sanatçı inisiyatifleri tarafından işlevinden arındırılarak alternatif sergi mekanına dönüştürülen örnekler incelenecektir. Tezde tüm sanatçı inisiyatiflerine de yer verilemeyeceği için, 1996 yılında çalışmalarına mekansız bir şekilde başlayan ve 2007 – 2009 yılları arasında Karaköy'de sanatçıların bir araya gelerek sanat üretip bilgi paylaşımında bulunabilecekleri, sergiler, söyleşiler, atölye çalışmaları yapabilecekleri bir mekanda faaliyet göstermiş, Türkiye'nin ilk bağımsız sanatçı girişimi olan Hafriyat konuya dahil edilmemiştir. Türkiye'de bir süre sonra adı inisiyatif olarak anılmaya başlayan sanatçı gruplarının henüz olmadığı bir dönemde kurulan Hafriyat grubunun konuya dahil edilmeme sebebi, belirlenen diğer örnekler gibi bir mekanı sergilemelerle dönüştürmeyip, halihazırda sanat üretmek ve sanatçı olarak var olabilecekleri bir alan yaratmalarındandır. Bu bölümde, konumuza uygun örneklerden olan; Apartman Projesi, Oda Projesi, 5533 ve Pasajist'ten bahsedilecektir.

Apartman Projesi

Apartman Projesi, 1999 yılında sanatçı Selda Asal tarafından, Asmalımescit Şeyhbender Sokak'taki bir apartmanın giriş katında kurulmuş bir sanatçı inisiyatifidir. Asal bu inisiyatifi kurmasındaki en büyük etkeni, o dönemde BM Çağdaş Sanat Merkezi, Maçka Sanat Galerisi ve AKM dışında çağdaş sanatla ilgilenen başka mekanlar olmaması olduğundan bahsetmiştir.[35] 24 m^2'lik, 3 geniş pencereli bu apartman dairesi sergi mekanına dönüştürülerek, mekanda gerçekleşen sergiler sokakla buluşmuş, sergi ve etkinliklere gündelik hayatın da katılmasına olanak sağlanmıştır. Çağdaş sanatla gündelik hayatı buluşturmayı hedefleyen bir proje olan Apartman Projesi, mekanın içine girilmeden de izlenebilecek bir sergileme biçimi oluşturmuştur.

[35] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.86.

Mekanda açılan ilk sergi "Ayakkabı Dükkanı" adıyla düzenlenmiş, bu sergiyi "Temizlik Malzemeleri Dükkanı" ve ardından "Düş Satın Alma Dükkanı" sergileri izlemiş, ilk sergiden itibaren projeler bir "dükkan" kavramı etrafında oluşturulmuştur. Sokaktan geçende bir merak uyandırma güdüsüyle düzenlenen sergiler, o yıllarda güncel sanat piyasası tarafından kabul görememiş, satış imkanı bulamamış, daha çok multimedya çalışan sanatçılar tarafından hazırlanmıştır. Sergilerin hepsi video işlerinden oluşturulmuş ve mekanın sokağa bakan pencerelerinden görülecek şekilde yerleştirilmiştir.

Resim 52: "Ayakkabı Dükkanı" sergisi, Apartman Projesi, 1999



Solmaz Bunulday, **1975 – 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde "Toplu Sergiler" ve "Kavramsallaştırma",** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2008, s.233

Sokaktan geçenlerde bir merak uyandırma ve çağdaş/güncel sanatı gündelik hayatla buluşturmak adına bir apartman dairesinin sergi mekanına dönüşmesini sağlayan Apartman Projesi o dönem; Borusan Sanat Galerisi, Karşı Sanat Çalışmaları ve Proje4L Güncel Sanat Müzesi – şimdiki adıyla Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi – gibi güncel sanata yönelik mekanların açılmasıyla, dönemindeki misyonundan yavaş yavaş uzaklaşmıştır.[36] Birbiri ardına açılan çağdaş sanat mekanlarının artmasıyla Apartman Projesi daha çok işbirliğine dayalı projeler üretmeye başlamışsa da açıldığı gündeki sokağa dönük, sokakla iç içe bir sergileme ve bir yeri dönüştürerek sergileme mekanına çevirme anlamındaki fikirlerini korumaya devam etmiştir.

Oda Projesi

Bir başka önemli sanatçı inisiyatifi olan Oda Projesi; Seçil Yersel, Özge Açıkkol ve Güneş Savaş'ın bir araya gelerek 2000 yılında, Galata'da Şahkulu Sokak'ta kendileri için kiraladıkları apartman dairesinin bir odasını sergileme mekanına dönüştürmeleriyle başlamıştır. Oda Projesi, mekanlar ve mekanlarla ilişkiler üzerinden düşünen, mekan kurmak ve var olan bir şeyi o mekanla ilişkilendirmek gibi çeşitli deneyimleri sanatın ve gündelik hayatın içine dahil etmeyi amaçlayan bir girişim olarak çalışmalarına başlamıştır.[37] Bu doğrultuda, bir mekan içerisinde bir arada olma ihtiyacından doğmuş olan bu projede; mahalle, oda, avlu, meydan, sokak gibi kamusal alanla ilişkiye geçilerek, mekanı farklı olasılıklarla ve gündelik hayat dinamikleriyle deneyimlemek hedeflenmiştir.

İnisiyatifin ilk projesi "Yararsız Bir Uzama Dair" adında, üç odalı evin ortadaki odasını boşaltarak her türlü müdahaleye açık bir alan olarak kamuya sunulmasıyla gerçekleşmiştir. Bir evin bir odası olarak işlevini sürdürmekte olan mekan, sanatçıların ona yükledikleri kavramla işlevinden arındırılmış ve zaman içerisinde sanatçılara, diğer alanlardan kişilere, sanat izleyicisi olan ya da olmayan herkesin katkıda bulunduğu bir mekana dönüşmüştür.

[36] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e**., 2009, s.355.
[37] **A.e.**, s.356.

Resim 53: Oda Projesi Sergi Mekanı, 2000, Galata



http://odaprojesi.blogspot.com

Mahalle sakinlerinin, komşuların ve esnafın da dahil olarak sanat üretiminde bulunduğu bu odada birçok proje gerçekleştirilmiştir. "Komet'li 23 Nisan Resimleri", "Müzikli Heykel", "Hulalop" ve "Piknik" isimli sergiler sanatçıların yanı sıra mahallelinin de katılımıyla gerçekleşmiş sergilerden birkaçıdır. Mahallelinin ve özellikle çocukların dahil olduğu bu projeler mekanının ruhunun oluşmasına yardımcı olmuş, sanatseverleri ve sanatla ilgisi olmayan kesimi bir araya getirerek ortak bir paydada buluşturabilmiştir. Mekan sahibi, davetli misafir ve komşu öğesi arasında bu mekan sayesinde bir ilişki yaratılmıştır.

Bu sergilerin yanı sıra, Oda Projesi'nin yurtdışında katıldığı organizasyonlar arasında Carlos Basualdo'nun küratörlüğünde gerçekleşen 50. Venedik Bienali,

Finlandiya'nın Vaasa kentinde düzenlenen kimlik ve yerellik temasında gerçekleşen "ID" başlıklı sergi ve 2003 yılında Münih'in dışında bir fuar alanı olarak tasarlanan Messestadt Riem'de düzenledikleri bir aylık çalışma yer alır. Riem'deki projelerinde bir mekan kiralayan sanatçılar burada Riem sakinlerinin gündelik yaşamlarına dahil olarak etkinlikler düzenlemişlerdir. Galata'da dönüştürdükleri mekanda sorguladıkları bir mekan kurmak ve var olan şeyleri mekanlarla ilişkilendirme durumu, yurtdışında katıldıkları etkinliklerdeki projelerinde de sürdürülmüştür.

5533

5533, 2008 yılında sanatçı Nancy Atakan, Volkan Aslan ve küratör Marcus Graf tarafından güncel sanatta sergileme, araştırma ve tartışma alanı yaratmak amacıyla kar amacı gütmeyen bir güncel sanat alanı olarak kurulmuştur. Unkapanı'nda yer alan İMÇ'nin içinde bulunan boş bırakılmış bir dükkanı sergi mekanına dönüştürerek kurulan 5533 kendisini; kütüphane, sanatçı dosya arşivi, yeni medya ve vitrin sergilerinden oluşan bağımsız bir mekan olarak tanımlamaktadır.

İMÇ'nin 10. İstanbul Bienali mekanları arasına dahil edilmesi, her ne kadar güncel sanatın yoğun olarak görüldüğü Beyoğlu aksında bulunmasa da, çarşının içinde eskiden dikiş makinesi ticareti yapılan bir dükkanın yeniden işlevlendirilmesiyle bir sergi mekanına dönüştürülmesi fikrini doğurmuştur. İsmini çarşı içindeki kapı numarasından alan 5533 sadece sergilemeler için kullanılmamış, mekanın kurucuları tarafından periyodik bir düzenle gerçekleştirilen sanatçı konuşmaları, atölye çalışmaları ve yuvarlak masa tartışmalarına da ev sahipliği yapmıştır. Mekan 10. İstanbul Bienali'nin paralel etkinliği "Büyük Aile Şirketi" sergisiyle açılmıştır ve açıldığı günden beri çeşitli etkinlikler ve sergilerin düzenlenmeye devam ettiği alternatif bir mekan olma özelliğini sürdürmektedir.

Sanatçılar, küratörler ve eğitimcilerle iç içe olduğu kadar komşu dükkanlarla ve İMÇ çalışanlarıyla da iç içe bir tutum sergileyen mekanda Vitrin 5533 adıyla 5 dizilik bir sergi oluşturulmuştur. Bu proje kapsamında ilk sergi İrfan Önürmen'in "8 yüz" isimli

çalışması olmuş, İMÇ'ye cephe veren Vitrin sergilerinde, neyin sergileneceğinin seçimi İMÇ sakinlerine bırakılmıştır. "8 yüz" isimli serginin mekanın bulunduğu 5. Blokta çaycılık yapan Nuri Bey tarafından belirlenmesi ve 5533 tarafından sergilenmesi, döneminde "Çaycıdan küratör olur mu?" tartışmalarına yol açmıştır.

Resim 54: İrfan Önürmen, "8 Yüz" Sergi görünümü, 2008, İMÇ 5533



https://v3.arkitera.com/h25894-imcde-yeni-bir-sanat-hareketi-

İMÇ'nin diğer sakinleri için bir sanat mekanına komşu olmanın pek de alışıldık bir durum olmadığını kabul eden Atakan ve Aslan her dönem komşularıyla interaktif çalışmalar yaptıklarından ve burada yaşanan iletişime önem verdiklerinden bahsetmiştir.

Pasajist

Pasajist, 2010 yılında Beyoğlu Halep Pasajı'nın içinde 27 m^2'lik bir odada, "kendi ismini bulma toplantısı"yla, Seçil Yaylalı, Suna Tüfekçibaşı, Zeynep Okyay ve Elif Bursalı tarafından bir "bağımsız sanat alanı" olarak kurulmuştur. Sanatçılara özgürlük alanı tanımak amacıyla 2 buçuk sene açık kalan mekanda, yerli ve yabancı sanatçıların sergi ve konuşmalarına yer verilmiştir. Beyoğlu'nun en işlek pasajlardan birinin içinde açılan mekana sergilerle birlikte pasaj koridorundan İstiklal Caddesi'ne kadar olan ortak alanlar da dahil edilmiş, mekan bir sergi mekanı olmaktan çok katılımcı ve sosyal odaklı projelere öncelik veren bir proje alanına dönüştürülmüştür. Sanatçılar, önceden bir dükkan olan bu mekana girdikten sonra hiçbir müdahalede bulunmamış, sadece sanatçının içerisinde rahat edebileceği ve bir sonraki sanatçıya temiz bırakabileceği bir mekan yaratmaya dikkat etmiştir.[38]

Pasajist açık kaldığı süre boyunca, birden çok sanatçının katıldığı ve kendi sergi mekanının dışına taşarak Halep Pasajı'nın ortak kullanım alanlarına yayılan sergilere ev sahipliği yapmıştır. 2011 yılında Isa Andreu ve Seçil Yaylalı tarafından hazırlanan "Kentsel Bahçe Laboratuvarı"[39] bu sergilerden biridir. Sanatçılar tarafından iki haftalığına mekan bir kentsel dönüşüm bahçesine dönüştürülmüş, mekanı pasaj esnafı ile etkileşime sokmak hedeflenmiş ve pasaj içerisindeki sanatsal etkileşim gözlemlenmiştir.

Pasajist, Halep Pasajı'ndaki iki buçuk yılın ardından, Nisan 2013'te İstiklal Caddesi'nden ayrılmış ve Tarlabaşı'ndaki yeni mekanına yerleşmiştir. Tarlabaşı'nda 1 buçuk sene kadar etkinlik düzenlemeyerek ilk önce mahalle ile tanışma sürecini deneyimlemek isteyen sanatçılar, bir sene kadar Ot Cafe'nin alt katında bulunan bir depoyu sergi mekanına dönüştürerek etkinliklerine burada devam etmiştir.

[38] Seçil Yaylalı, "Pasajist'in Farkı Ne?", 2011, https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajistin-farki-ne/450 Erişim tarihi: 28.11.2020
[39] Ayrıntılı bilgi için bkz. https://gardenlabpasajist.wordpress.com/project/ Erişim tarihi: 28.11.2020

Resim 55: Kentsel Bahçe Laboratuvarı Pasajist Sergi Mekanı, 2011



Resim 56: Halep Pasajı içi



https://www.pasaj.org/urban-garden-lab

Tarlabaşı'nın farklı dinamikleri bir arada bulunduran bir mahalle olmasından dolayı ilk önce mahalleliyle bir etkileşim kurmayı bekleyen Pasaj, bir apartmanın üçüncü katındaki mekanına ek olarak sokağın köşesinde bulunan İsmail'in Lokantası ile iş birliği kurarak bu lokantanın bir kısmını da bir sergileme alanına dönüştürmüştür. Bir lokantaya eklemlenerek oluşturdukları bu yeni sergi alanına sanatçılar davet edilmiş ve düzenlenen sergilerle mahalle, arkadaşlıklar, ilişkiler, ana tanık olmak ve mahalledeki hızlı değişim süreci deneyimlenmiştir.

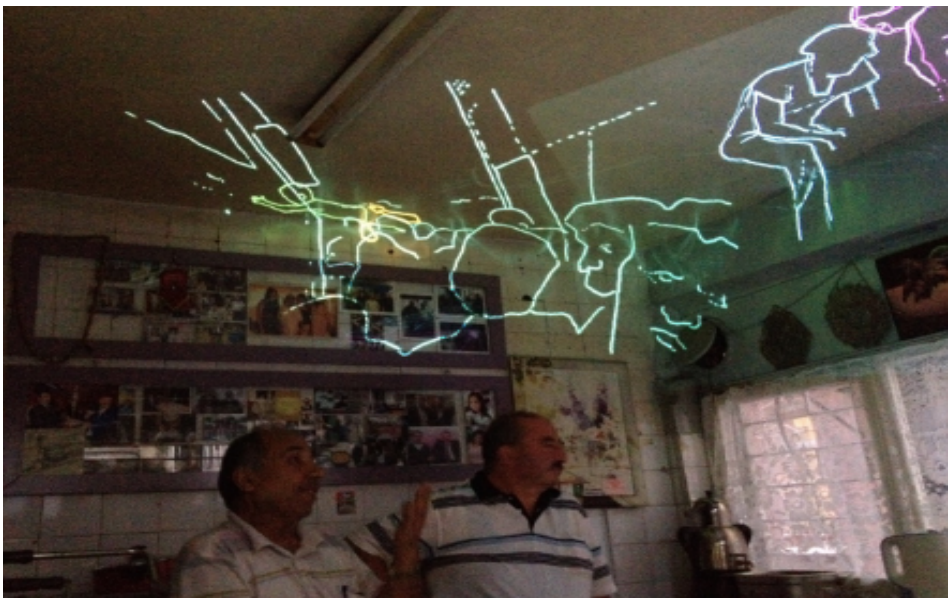
2010 yılından beri çok fazla yer değiştirerek birçok mekansal dönüşüme olanak sağlayan ve bulunduğu mahallenin yereliyle bağ kurup yeniden şekillenen Pasaj son olarak Karaköy Mumhane Caddesi'ndeki Nimet Han ve etrafındaki hanlarla işbirlikleri yürüterek projelerine devam etmektedir.

Resim 57: Pasajist, İsmail'in Lokantası, 2015, Tarlabaşı



©Kim Johansson, https://kimjohansson.com/we_are_what_we_remember.html

Resim 58: Gustav Lejelind & Kim Johansson, *Ne Hatırlıyorsak Oyuz,* Pasajist, 2015, Tarlabaşı,



©Kim Johansson, https://kimjohansson.com/we_are_what_we_remember.html

Alternatif sergi mekanlarının oluşumunda sanatçı inisiyatiflerinin yeri çok önemlidir. Çünkü sanatçılar hem kendi oluşturdukları mekanları, hem sergilerle karşılaşmaya alışık olunan galeri ve müzeleri kullanabilirken, bir yandan da otopark, fabrika, depo, okul, mahalle, han, apartman, lokanta vb. sivil ve kamusal alanları dakendi mekanlarına dönüştürerek sergilemelerde bulunmuşlardır. Sanatçı inisiyatifleri tarafından oluşturulan bu alternatif sergi mekanları ve etkinlikleri hem şehre yeni sergi mekanları kazandırmış hem de "kurumsal mekan" eleştirilerinin ötesinde, sanat piyasasının talep etmediği sanatçı ve sanatçı gruplarının görünür kılınmasını, belgelenmesini ve tarihe kaydedilmesine olanak sağlamıştır.

3.2. Geçici Mekansal Dönüştürmeler

İstanbul'da dönem dönem, çeşitli sergiler ve etkinlikler için farklı mekan ve alanlarda geçici sanatsal dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönüşümler özellikle 2000'li yıllardan sonra daha sık görülen bir durum olmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren sergiler ve etkinlikler için İstanbul'un kentsel dönüşüm projesi dahilinde kullanılmayan birçok eski bina restore edilmiş, geçici de olsa başka işleve sahip alanlar ve mekanlar sanat yoluyla yeniden işlevlendirilerek sergileme mekanlarına dönüştürülmüştür. Böylece kent içindeki sergi mekanları çeşitlenmiş, yeni işlevine kavuşan yapılar süreli de olsa sanatla buluşmuştur.

Tarihi birikime sahip olmayan, bir sanayi yapısı ya da bir kültür mirası olmayan birçok yapıda da geçici sanatsal etkinlikler düzenlenerek mekansal bir dönüşüm yaşanması, Türkiye'de artık örneklerine sık rastlanan bir durumdur. Kısa süreli sanat etkinlikleri ya da mekanla kavramsal çerçevede bir bağ kuran sergiler için, başta sanat merkezi İstanbul ve diğer kentlerin sokakları, alışveriş merkezleri, iş merkezleri, kafeleri, otoparkları vb. kamusal alanları zaman zaman sergileme mekanlarına dönüştürülmektedir. Bu gibi dönüşümler daha önce bahsedilen örnekler gibi kalıcı

olmamış, sergi süresi boyunca farklı işlevdeki mekanlara ek bir işlev yüklenerek gerçekleştirilmiştir. Belli bir süre için kentin sokakları ve ziyaretçilerin günlük hayatlarında karşılaşabilecekleri kamusal alanları sanat yoluyla dönüştürmek ve bu alanları sanatla değerlendirmek, kentlinin sanatla iletişim içine girmesini sağlamış, güncel sergilemelerin görünürlüğünü arttırmıştır.

Uluslararası ortamlarda "Public Art" diye geçen kamusal sanat, geleneksel mekan kavramının dışına çıkarak sanatı herkes için mümkün kılan bir olgudur. Türkiye'de bu durum uzun yıllar boyunca belediyeler ya da devlet kurumlarının parklara, bahçelere ve meydanlara yerleştirdiği heykellerle sınırlı kalmış fakat özellikle 2000'li yıllardan sonra yeni tip kamusal sanat güncel sanatın bir parçası haline gelmiştir.[40] Hem kamusal alanda, hem kamusal olanla birlikte, üstelik de kamu dediğimiz kitleye tam açık ve tam katılım beklentisi ile oluşturulacak bir eylem şeklinde yorumlanan[41] yeni tip kamusal sanatla birlikte, mekansal olarak daha çok halka hitap eden sosyal bir tutum sergilenmiş, sanatçıya ve sergileme fikrine yeni bir özgürlük alanı tanınmıştır.

Özgürleşen sanat ortamında işlevi bu olsun ya da olmasın, formu sergilemeye uysun ya da uymasın birçok iç ve dış mekan bazı etkinlikler kapsamında, dönemsel olarak eski işlevlerinden arındırılmış ve sergilemelere ev sahipliği yapmıştır. Alışveriş merkezlerinde, hastanelerde, iş merkezlerinde, plazalarda, restoranlarda vb. kamusal alanlarda dönem dönem karşılaştığımız sergiler bu dönüşümlere verilebilecek örneklerden bazılarıdır. Bu gibi sergiler, içinde ya da dışında sergilendiği yapının ya da alanın işlevini değiştirmese de anlamsal olarak mekana yeni bir işlev kazandırması açısından konumuz dahilindedir. Konuyu biraz daha detaylandırmak adına, İstanbul'da dönem dönem geçici mekansal dönüşümlere sebep olmuş; İstanbul Yaya ve Bienal sergilerinden bazı kamusal sanat örnekleri, Yanköşe Projesi ve İstanbul Kurtuluş semtinde bulunan çok amaçlı mekan Ek Biç Ye İç'te sergilenen "A Few in

[40] Şeyda Barlas Bozkuş, "Çağdaş Sanatın Kentle Buluşması: 1980 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatın Mekansal Dönüşümü", **Marmara İletişim Dergisi,** S.20, İstanbul, 2013, s.84.
[41] Işıl Eğrikavruk, Zerrin İren Boynudelik, "Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi" **Sanat Dünyamız,** Yapı Kredi Yayınları, S.97, Kış 2006, s.218.

Many Places" sergisinden bahsedilecektir.

İstanbul'da kamusal alana yönelik sergiler denildiğinde akla ilk gelen sergilerden biri İstanbul Yaya Sergilerdir. Yalnızca sanat için ayrılmış mekanları değil, sokağı, kamusal alanları da içine alan, kapsamlı bir kent sergisi önermesiyle ortaya atılan bu sergilerle; kentteki dönüşüm, kamusal alan, özel alan ve her ikisi arasındaki gerilim, bu gerilimin ortasındaki izleyicinin durumu gibi konular ele alınmak istenmiş ve birbirinden farklı iç ve dış mekan geçici olarak sergi mekanına dönüştürülmüştür.

Birincisi 2002 yılında, Fulya Erdemci tarafından organize edilerek düzenlenen İstanbul Yaya Sergisi, kısıtlı bir kesime hitap eden güncel sanatı kentin en işlek yerlerine taşıyarak günlük hayatın bir parçası haline getirmiştir. "Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar" başlığıyla düzenlenen serginin ana eksenini küreselleşmenin beraberinde getirdiği kamusal ve özel alan ayrımı oluşturmuş ve bu alanların kentin içinde giderek ayrışması sorgulanmıştır.[42] Bir kamusal alan sergisi olarak planlanan 1. Yaya Sergisi'nin ana mekanı Nişantaşı olarak belirlenmiş ve sokakta yürüyen yayalar tarafından deneyimlenen sergi, sanatla mekan arasında samimi bir diyalog oluşmasını sağlamıştır.

İstanbul Yaya Sergileri'nin ikincisi 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin paralel etkinliği olarak 2005 yılında, Fulya Erdemci ve Emre Baykal küratörlüğünde düzenlenmiştir. Bu sefer mekan seçimi olarak sanat açısından steril ve korunaklı bir ortam sunan Nişantaşı tercih edilmemiş, kamusal sanat çalışmalarıyla bir liman ve ticaret merkezi olan Karaköy'deki dönüşüm üzerinde durulmuş ve kentin eğlence merkezlerinden birine dönüşen Tünel sorgulanmıştır. Sergi kapsamında, Karaköy'den Tünel'e uzanan binaların cepheleri, Tünel meydanı, işlevini kaybetmiş binalar, otoparklar vb. yerler geçici olarak mekansal dönüşüme uğramıştır.

[42] Şeyda Barlas Bozkuş, **a.g.e.**, s.85.

Resim 59: İstanbul Yaya Sergileri 2: Karaköy, Murat Şahinler, Fuat Şahinler, Ayten Başdemir, Yakup Çetinkaya ile birlikte, *Bu da Geçer Ya hu,* 2005, Karaköy Katlı Otopark



https://twitter.com/fahmethilmi/status/662743621838344192/photo/2

Murat Şahinler ve bir grup sanatçı tarafından üretilen "Bu Da Geçer Ya Hu" isimli yerleştirmenin Karaköy'deki kentsel dönüşüme gönderme yapan ve en işlek yerindeki otoparkın üzerinde sergilenmesi, Kemal Önsoy'un "Karşılıklı Yardımlaşma" adlı çalışmasının Ayşe Erkmen'in Tünel Meydan'ında bulunan "Açık Sütun" heykelinin üzerinde sergilenmesi ve Haluk Akakçe'nin "Götürülemeyen" isimli eserinin Narmanlı Han'ın girişine yerleştirilmesi gibi örnekler, mekanların sergilerle yeniden işlevlendirilmesiyle gerçekleşmiştir.

Yaya Sergileri gibi İstanbul Bienalleri de kamusal mekan projelerine yer verilmesi açısından önemlidir. Bu projelerden biri 2003 yılında düzenlenen 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Doris Salcedo'nun Karaköy'deki sandalye yerleştirmesidir.

Salcedo bienal için Karaköy Perşembe Pazarı'nda bulunan ve halk tarafından günlük olarak kullanılan iki binanın arasına 1550 adet sandalye yerleştirerek bu kamusal alanı geçici de olsa bir sergileme mekanına dönüştürmüştür. Sanatçı, tehlikeli bir biçimde yerleştirdiği sandalyelerle İstanbul'daki göçmen kitleleri uyarmak ve bir bellek hareketi yaratmayı amaçlamıştır.

Resim 60: 8. İstanbul Bienali, Doris Salcedo, *Untitled,* 2003, Yemenciler Caddesi No.66, Perşembe Pazarı Karaköy



©Muammer Yanmaz, https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce

2007 yılında düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali de bienaller tarihinde kamusal mekan projelerine oldukça geniş bir yer ayırmasıyla dikkat çeker.[43] Sergi

[43] Burcu Pelvanoğlu, **a.g.e**, 2009, s.96.

kapsamında hem kalıcı mekansal dönüşümlerle kente yeni sergileme mekanları kazandırılmış hem de hayata geçirilen kamusal projelerle geçici mekansal dönüşümlere imza atılmıştır. Övül Durmuşoğlu, Marcus Graf, Borga Kantürk, Pelin Uran ve Adnan Yıldız küratörlüğünde, bir video gösterimi ve herkese açık bir platform olan "Gecegezenler" buna örnek olarak verilebilir. Proje kapsamında kentin farklı bölgelerinde bulunan; E5 TEM köprü ayağı, otobüs durakları, Şişli meydanı, Eyüp'te bir otopark, okul bahçeleri, deniz otobüsü iskeleleri vb. kamusal mekanlar seçilmiş ve bu mekanlarda düzenlenen mobil sinema vb. etkinliklerle her bölgede yaşayan binlerce kişinin çağdaş sanatla doğrudan temasa geçmesi hedeflenmiştir.

2015 yılında "Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori" başlığıyla düzenlenen 14. İstanbul Bienali de çeşitli kamusal alan projelerine yer verilen bienallerden olmuştur. Bienal kapsamında Cevdet Erek'in "Bir Ritim Mekanı – Otopark" isimli eseri, Tophane'nin nezihleştirme süreci içinde yıkılması planlanan bir otoparkın içinde sergilenmiştir. 1940 yılında inşa edilmiş beton otoparkın içi boşaltılmış ve Erek'in işi mekana yerleştirilmiştir.

Resim 61: 14. İstanbul Bienali, Cevdet Erek, *Bir Ritim Mekanı – Otopark*, 2015, Tophane



©Sahir Uğur Eren, http://14b.iksv.org/works.asp?id=13

Bir ses yerleştirmesi olan eser, zaman ve mekanın ses ve fiziksel unsurlar aracılığıyla birbirine eklemlenmesini sağlamış, insanların kamusal mekanlarda ve gündelik faaliyetlere ara verdikleri diğer mekanlarda bir araya toplanmasıyla da ilişki kurmaya çalışmıştır.

14. İstanbul Bienali'nin paralel etkinliği olan bir başka kamusal alan projesi de Seda Yavuz küratörlüğünde düzenlenen, sanatçı Özgül Arslan'ın "Maruz" isimli enstalasyonudur. Kadıköy Kurbağalıdere'nin üzerine bir perde çekilerek oluşturulan iş, senelerdir ıslah edilemeyen bu bölgenin can çekişmesini konu almıştır. Projenin başında derenin kopkoyu görüntüsüne tezat bir biçimde yerleştirilen bembeyaz perde, sergilendiği süre boyunca gerek hava şartları, gerekse derenin kirliliğiyle gün geçtikçe kirlenmiş, yıpranmış ve en sonunda yok olmuştur. Arslan'ın klasik beyaz perdesi, derenin önlenemeyen kirliliğinin altını çizmesinin yanı sıra, insanların maruz bırakıldıkları fakat sürekli unutarak yaşamaya alıştıkları duruma da bir göndermedir.

Resim 62: 14. İstanbul Bienali, Özgül Arslan, *"Maruz",* 2015, Kadıköy Kurbağalıdere



Maruz Enstalasyon Dökümanter Sergi Projesi Kataloğu

Resim 63: 14. İstanbul Bienali, Özgül Arslan, *"Maruz",* 2015, Kadıköy Kurbağalıdere



Maruz Enstalasyon Dökümanter Sergi Projesi Kataloğu

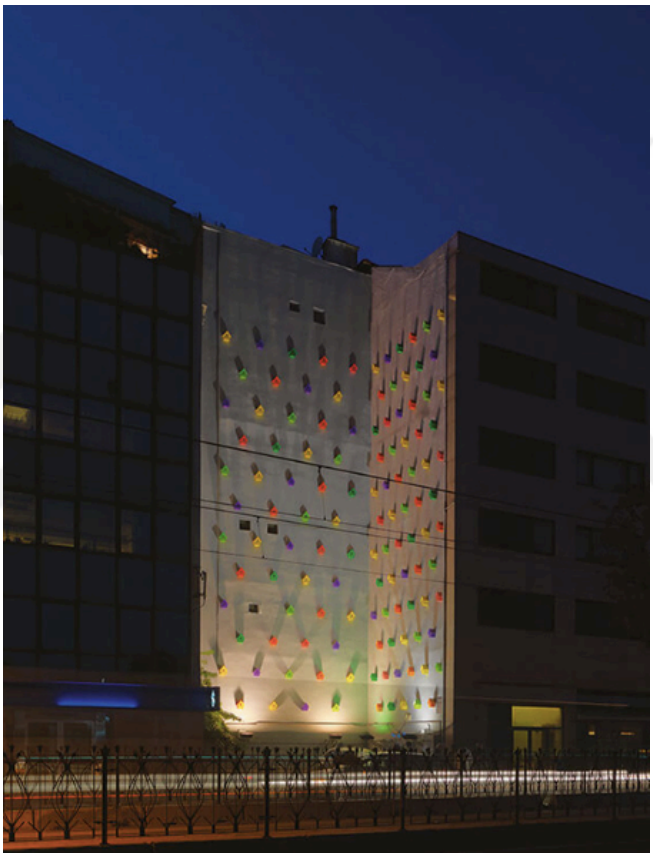
Yakın geçmişte olduğu gibi günümüzde de kamusal alanların sergilemeler için kullanımı oldukça yaygındır. Değişen yeni kamusal sanat anlayışı ile üretimlerini sürdüren sanatçılar, sergilerle farklı işlevdeki mekanları geçici olarak dönüştürmektedir.

Yanköşe güncel sanat projesi, 2017 yılından beri sanatçılara yeni bir ifade alanı yaratmaktadır. Kahve Dünyası'nın desteklediği ve Nilüfer Şaşmezer, Fulya Erdemci, Bülent Erkmen gibi önemli isimlerin seçici kurulunu oluşturduğu proje, Kabataş'ta Meclis-i Mebusan Caddesi'nde 85 numarada konumlanmış olan Kahve Dünyası şubesinin dış duvarı ve onu kesen duvarda, yaklaşık 260 m^2'lik bir alanı kapsamaktadır.

Konumu gereği her gün binlerce kişiye ulaşmayı başarabilen bu projeyle, binaların boş kalmış kesişen cephesinde bir sergi alanı oluşturmak hedeflemiş ve mekandaki dinamizm sürekli değişen sergilerle sağlanmıştır. Projenin ilk sergisi, 2017 yılında 15.

İstanbul Bienali'nin paralel etkinliği kapsamında Nermin Er'in "Tek Göz Oda" yerleştirmesi olmuş, şehrin en işlek caddelerinden birinde yer alan bu çalışmayla, bu cadde üzerinden gelip geçen insanlar sergilenen işe dahil edilmiştir. 2020 senesinde de Ali Cabbar'ın "Son Gergedanı Ben Vurdum" yerleştirmesine ev sahipliği yapan Yanköşe, geçici mekansal dönüşümün izlenebildiği örneklerden biri olmuştur.

Resim 64: Nermin Er, *Tek Göz Oda,* Yanköşe, 2017, Kabataş



©Cemal Emden, http://www.yankose.org/tek-goz-oda.html

Yanköşe projesi gibi, asıl işlevi sergileme mekanı olmayan fakat güncel sergilemelerle geçici bir dönüşüm geçirmiş olan bir başka yer de Kurtuluş'ta bulunan çok amaçlı mekan Ek Biç Ye İç'tir. İlk olarak 2014 yılında İstanbul Tasarım Bienali'nde EK BİÇ Kütüphanesi başlıklı bir projeyle ortaya çıkan kurum, daha sonra

2015 yılında Taksim'deki yerini açmıştır. Hem restoran hizmeti veren hem de kamusal alan projeleriyle sürekli aktif olan mekanda geçtiğimiz aylarda Protocinema'nın "A Few In Many Places" sergisi yer almıştır. Protocinema'nın beş şehirde beş sanatçı müdahalesinden oluşan hiper – yerel ve birbiriyle küresel ölçekte bağlantıda olan bu grup sergisinin İstanbul ayağının sergi mekanı Ek Biç Ye İç olmuştur.

Sergi kapsamında her sanatçı kendi yaşadığı şehirde, karantina içinde ya da dışında ziyarete açık olan yerel dükkan sahipleriyle veya metruk kalmış mekanlarla iş birliği yapmış ve bu mekanları geçici olarak dönüşüme uğratmıştır. Sanatçılar buluntu malzemeler kullanmış ve kısıtlı maddi ölçekle işlerini üretmiştir. İstanbul'dan sergiye katılan Burak Delier, "Maya" isimli eserini üretmek üzere Ek Biç Ye İç'teki fırına yerleşmiş ve bölgenin tarihini yansıtan ses, ışık ve videolar kullanarak ekmek mayası üretmiştir. Sergi kapsamında pişirdiği ekmekleri sergileyen sanatçı, geleneksel olarak yemeğin endüstriyelleşmesinden önce nesillerden nesillere aktarılan mayanın taşıdığı belleğe odaklanmıştır.

Resim 65: Burak Delier, *Maya,* 2020, Ek Biç Ye İç



©Protocinema, http://www.protocinema.org/tr/exhibitions/a-few-in-many-places

Türkiye'de, kentsel dönüşümle beraber gündeme gelen kamusal sanatla ilgili ilk çalışmalar 90'lı yıllarda meydana gelmiş, bu çalışmalarla kamusal alanda çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi sanatın toplumsallaşasını sağlamış fakat mekansal açıdan dönüştürücü bir etki henüz yaratılamamıştır.[44] Bu dönemdeki kamusal sanat anlayışı halkın sanat eserini daha sık görmesine olanak veren; meydan, kamu – özel kuruluşlar, gar, terminal gibi mekanlara sanat eserlerini yerleştirerek görünürlük kazandırmak olmuştur.

2000'li yıllara gelene kadar bazı örnekler ve girişimler dışında sanat için korunaklı olarak görülen galeri ve müzeler sergileme teknikleri açısından tercih edilmeye devam edilmiştir. 2000'li yıllarda ortaya çıkan "yeni tip kamusal sanat" anlayışı, çağdaş sanatta mekan olgusunun yeniden ele alınmasını sağlamış ve birçok insanın yaşamı için sanatı olanaklı kılmıştır. Bu döneme kadar Türk sanatında uygulanan "meydanlara heykel yerleştirmekten" farklı olarak, ortak bir anlatı oluşturma esasına odaklanılmıştır.

Güncel sanatın bir parçası haline gelen ve bir nesne ortaya çıkarmaktan çok bir süreç oluşturma üzerine odaklanan yeni tip kamusal sanat, hem günlük hayatın sosyal, ekonomik, fiziksel vb. meselelerine sanatsal açıdan bir yaklaşım getirmiş hem de pek çok disiplinden beslenen yepyeni bir olgu olmuştur.[45] Aslında sanat objesinin izleyici üzerindeki otoritesi kırılmış, yüksek sanat ürünü olan sanatın bu "üstün" olma durumuna bir karşı duruş getirilmiştir. Bu kavramla birlikte sergiler, kamusal alan sayılabilecek; parklarda, okullarda, sokaklarda, kafelerde ve kamunun ortak kullandığı başka alanlarda düzenlenmeye başlanmıştır. Günümüzde de bu sergileme fikri önemini korumuştur.

Çağdaş sanatın özgürleşmiş, özerk bir biçimi olan kamusal sanat uzun yıllar boyunca devlet tarafından fonlanmış ve sipariş üzerine üretilmiştir. Bunun yanı sıra "kamusal alanda sanat" ısmarlama olsun ya da olmasın, bir sanatçı girişimi, kamu veya özel kaynaklarca desteklenebilen, kamusal sanatın tersine, kendisini eleştirel bir şekilde

[44] Şeyda Barlas Bozkuş, **a.g.e**., s.83.
[45] Zerrin İren Boynudelik, Işıl Eğrikavruk.: "Yeni Tip Kamusal Sanat, Kamusal Pratikler ve Messhall", **Art-ist Güncel Sanat Dergisi,** S.4, İstanbul, Haziran 2007, s.28.

konumlamıştır.[46] Kamusal alanda sanatın yaygınlaşması, geçici de olsa mekanları dönüştürerek alternatif mekan çeşitliliği anlamında sınırsız özgürlük sağlamış, sergileme mekanlarının artışı hem bağlama duyarlı sergilerin oluşmasına olanak sağlamış hem de sergi izlemeye gelmemiş, yoldan geçen, sanatla karşılaşmaya alışık olmayan izleyiciye ulaşma kapasitesini arttırmıştır. Sergilerle birlikte geçici bir işlev değişikliğine uğrayan bu mekanlarda "sanatın görünürlüğü" esasının yanı sıra devreye "katılımcılık" ilkesi de girmiş, halk sadece izleyici olmaktan çıkarak sergilemeye dahil olmuştur.

[46] Fulya Erdemci, "Kamusal Alanda Sanat", Röportaj https://www.unlimitedrag.com/post/kamusal-alanda-sanat Erişim tarihi: 29.11.2020.

SONUÇ

Türkiye'de, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayarak, geçirdiği değişimlerle günümüze süregelmiş sergileme fikrinin, döneme hakim olan sosyal ve siyasal gelişmelere göre şekillenmesi, sergileme mekanlarının zaman içerisinde çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu çeşitlenmenin bir ayağını da günümüzde işlevini kaybetmiş bazı sivil ve kamusal yapıların sergileme mekanına dönüşmesi oluşturur. Günümüzde kullanılan sergileme mekanlarının ne gibi aşamalardan geçerek çeşitlendiğini ve yaşanılan döneme hakim olan sergileme fikrinin bu mekanlar ve sergilemeler üzerindeki eksileri ve artılarını kavramak açısından konu özellikle Batılılaşma Dönemi Osmanlı Devleti'ndeki sergileme fikrinden başlatılmış ve günümüze gelene kadar geçirdiği gelişim tarihsel süreçte ele alınmıştır.

Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılda başlayan Batılılaşma Hareketi döneminde resimde geleneksel üsluplar terk edilerek batılı anlamda resim anlayışına yönelme yaşanmıştır. Önce askeri okulların müfredatına giren daha sonra da bazı özel kurumlarda verilmeye başlanan resim dersleri, bu dönemde Pera'da açılan elçilikler sayesinde ülkeye gelen yabancı ressamlar, yine Pera Bölgesi'nde düzenlenmeye başlayan sergilerin sayıca artışı gibi gelişmeler, Osmanlı Devleti'nde batılı sanat anlayışının özümsenmeye çalışıldığının göstergesi olmuştur. Bu dönemde, oluşmaya başlayan sanatçı birlikleri ve erken Cumhuriyet Dönemi'nde doğan yeni estetik anlayışlarla birlikte Batı'nın çağdaş sanat akımları Türk sanat ortamına girmeye başlamıştır.

Batılı anlamda resim anlayışının hakim olmaya başladığı dönemde, bu anlayışa uygun eserler üretilmiş ve başta yabancı ressamlar, yüzyılın ilerleyen zamanlarında ise Türk ressamlar tarafından bu eserlerin sergilenmesi adına çeşitli girişimlerde bulunulmuştur.

1845 yılında, Oreker isimli Avusturyalı sanatçının manzara resimlerini konu alan eserlerini padişaha sunmak üzere sarayda sergilemesi, Osmanlı Devleti'nde sergileme fikri adına verilebilecek en erken tarihli örnektir. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Osmanlı Devleti'ndeki ilk sergileme mekanı bir saray olmuştur. Bu sergiden sonra kamuya açık olmayan birkaç sergi daha çeşitli kurumsal binalarda düzenlenmiş fakat sergileme mekanlarının çeşitlenmesi özellikle Pera Bölgesi'nin bir sanat merkezi haline gelmesinden sonra başlamıştır. Bu dönemde mağaza vitrinlerinden dükkanlara, atölyelerden tiyatro salonlarına, Pera'da dönemin şartlarının el verdiği her alan sergileme mekanına dönüştürülmüştür.

Cumhuriyet'le birlikte Türkiye her yönden bir değişim ve gelişim aşamasına girmiştir. Siyasal, ekonomik, endüstriyel ve kültürel alanları geliştirmek için başlatılan girişimler, özellikle bu dönemde sanat alanında yaşanan gelişme ve iyileştirmeler ülkenin kalkınma planının bir parçası haline getirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde devletin sanata verdiği destekle sergi hareketleri hızlanmış, Türk sanatı yeni bir ivmelenme dönemine girmiştir. Devlet eliyle düzenlenen sergiler sayıca artmış, bunun yanı sıra kişisel sergiler de düzenlenmeye başlamıştır. Bu dönemde sergiler daha çok devlet eliyle düzenlendiğinden devlet müze ve kuruluşları sergilemeler için tercih edilen ilk yerlerden olmuştur. Bu sergiler, bireysel sergi açılabilecek özel galerilerin henüz oluşmadığı bir ortamda, sanatçıların izleyicilere ulaşabilmesine aracı olarak, bir sanat izleyicisi oluşması adına atılmış önemli birer adım olmuştur.

1950'lere gelindiğinde devletin sanata verdiği desteğin azalmasıyla bireysel çözümler aramaya başlayan sanatçılar, kişisel sergiler düzenlemeye çalışmıştır. Bu dönemde, gruplaşmadan kişiselleşmeye geçişin en önemli sanat kurumları galeriler olmuş, özel galerilerin birbiri ardına açılmasıyla bir sanat piyasası oluşmaya başlamıştır. Özellikle bu dönemde tohumları atılmaya başlayan özel galeriler, 1970'li ve 80'li yılların başta gelen sergileme mekanları haline gelmiştir. Bu dönemde özel galerilerin yanı sıra; banka galerileri, yabancı kültür merkezleri ve dernekler de sergileme fikrini etkilemiş, sergileme mekanlarının çeşitlenmesi adına önemli bir rol

üstlenmiştir.

1980'li yıllar dünyada olduğu kadar Türkiye için de hemen hemen her sahnede hesaplaşmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde gerek ekonomideki hareketlilik gerekse dışa açılmacı bir politikanın benimsenmesi, ülkenin kültür ve değerlerinin dışarıya tanıtılmasına ön ayak olmuştur. Türkiye'de gerçek sanat piyasasından da bu dönem itibariyle bahsedilmeye başlanmıştır. "Kültür Endüstrisi" kavramı ortaya çıkarak, oluşan sanat piyasasının kültür – sanat alanını kontrol etmesine olanak sağlanmıştır. Yine bu dönemde özel sektör tarafından açılan müze ve kültür merkezleri dönemin en etkili kurumları haline gelmiştir.

80'lerde başa gelen yeni hükümetle birlikte kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmeler sonucunda düzenlenen sergiler, güncel sergileme biçimlerinin öncüllerini oluşturmuştur. Bu dönemden Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen ilk bienale kadar resim, heykel ve kavramsal sanat üzerine gerçekleştirilen sergiler arasında; Yeni Eğilimler Sergileri, Günümüz Türk Sanatı Sergileri ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri sayılabilir. Bu sergilerle birlikte geleneksel sergileme anlayışı yıkılmış, sergiler; bienaller ve küratörlü sergilerin öncüsü olarak değerlendirilmiştir.

1987 yılında ilk kez düzenlenen İstanbul Bienali, beraberinde sergileme mekanlarının yapısında ve sergileme fikri adına büyük bir değişim ve çeşitlilik getirmiştir. Bienallerle birlikte küratör ve küratörlü sergi kavramları ortaya çıkmış, sergiler, işlevi sanat nesnesi sergilemek olmayan, farklı işleve sahip alternatif mekanlarda gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Yapıt – mekan – izleyici ilişkisine, doğrudan sergi mekanına ait olmayan bölümlerin de dahil olması bienali etki alanı olarak oldukça güçlü bir konuma taşımıştır.[1] Bienal, alışılagelmiş müze sergilerinden, "beyaz küp"ten, uluslararası sergilerden ya da kamusal sanat projelerinden, gerek yapıtların satış amaçlı üretilmemesi gerekse kent

[1] Bülent Oral, "İstanbul'da Gerçekleştirilen Çağdaş Sergiler Üzerinden Sanatçı, Yapıt, Mekan ve İzleyici İlişkisine Yönelik Değerlendirmeler", **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı, Çorum, Ekim 2018, C. 11 S. 2, s.997.

için yapılan, kente yayılan ve kentle iletişime geçmesi bakımından ayrılmıştır. Bu nedenledir ki bienalin kent içinde yer aldığı mekanlar, uygulanan sergileme biçimleri, seçilen sergi mekanları ve kullanılan kentsel araçlar büyük önem taşımıştır.

Düzenlenen bienallerin çoğunda, sergiler için seçilen mekanlar bir bütün olarak ele alınmış, o yerin geçmişte ve gelecekte işaret ettiği anlam da göz önünde bulundurularak sergileme pratiği oluşturulmuştur. Mekanın önerdiği kavramlar ile yerleştirilecek yapıtların bir etkileşim içinde olması beklenmiş; yapıtın mekanla bir zıtlık içinde olabileceği, ona bir eleştiri getirebileceği, mekanla bütünleşebileceği ya da mekanın kendisine ve sahip olduğu simgesel anlamlara dikkat çekebileceği göz önünde bulundurulmuştur.

Bu çalışma kapsamında, Osmanlı'daki Batılılaşma döneminden günümüze uzanan sergileme fikrinin geçirdiği dönüşümle, beraberinde sayıca artan ve alternatif yollar eklenen sergileme mekanlarının çözümlemesi yapılmıştır. Özellikle üstünde durulan, artıları ve eksileri tartışılmış olan konu ise İstanbul başta olmak üzere Türkiye'de işlevini çeşitli nedenlerle kaybetmiş kamusal ve sivil yapıların güncel sergilemelerle "işlevinden arındırılarak" sergi mekanına dönüşümü olmuştur. Bu dönüşümden bahsederken mekanlar kalıcı ve geçici dönüşüm geçirmelerine göre sınıflandırılmış, bir anı nesnesi oluşturma gayesiyle kurulan mekanlar konu dışı bırakılarak örnekler belirlenmiş ve belirlenen örneklerin geçirdiği dönüşüm, güncel sergileme biçimleri açısından incelenmiştir. Verilen örnekler, zamanla özgün işlevini kaybetmiş ve yeniden işlevlendirme işlemiyle yapıya yeni bir fonksiyon kazandırılarak sergileme mekanına çevrilen yapılardan olmuştur.

İşlevsel açıdan ömrünü doldurmuş yapıların sürdürülebilir hale getirilmesi ve mekansal ihtiyaçlara karşılık verebilecek şekilde yeniden değerlendirilmesi, kentlerin tarihi açısından önemlidir. Kentlerde zaman içerisinde değişen sosyolojik, ekonomik ve teknolojik ihtiyaçlar, yeni yapı biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlarken, eskiden farklı işleve hizmet etmek için kurulmuş bazı yapı biçimlerinin ise yok olmaya yüz tutmasına neden olmuştur. Kentlerin içerisinde yeni gereksinimlere göre çoğalan bu

yapılar, kentin hem kendisiyle hem de çevresel faktörleriyle doğrudan etkileşim içine girmiştir. Bu etkileşim sonucunda başta tarihi yapılar olmak üzere bazı endüstri, kurumsal ve kamusal yapılar kent ve kentliler için vazgeçilmez hale gelerek bir kültür mirası oluşturmuş, kültür mirası haline gelen bu yapıların işlevlerini kaybederek yok olmasına izin vermek yerine, yapılar yeniden işlevlendirilerek çoğunlukla sergileme mekanlarına dönüştürülmüştür.

Yapılar yeniden işlevlendirilirken, geleneksel konumundan, taşıdığı kültürel mirastan ve çevresiyle olan bağlantısından ayrı düşünülmemelidir. Bu yüzden bir yapıyı sürdürülebilir hale getirmek adına akla gelen yeni işlevin, sergileme mekanı olması tesadüf olmamıştır. Bir yeniden işlevlendirme projesinde bağlam, kültür ve estetikten bağımsız hareket edilmemesi gerektiğinden, atıl duruma gelmiş bu yapıların sanat yoluyla yeniden işlevlendirilmesi, yapıların taşıdığı tarihsellik ve estetiğin sergilemelerle yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Bu işlemle hem mekan ve birey arasında bir iletişim sağlanmış hem işlevsiz duran bir yapı yeniden canlandırılarak kent içinde alternatif sergileme mekanları oluşturulmuş hem de kültürel mirasın devamlılığı sağlanmıştır.

Bir sanat eserinin içinde bulunduğu mekanla birlikte ele alınması durumu, Türkiye'de 1970'lerde başlayan, bienallerle birlikte zirve yaparak günümüze kadar uzanan süreci kapsar. Güncel sanat sergileme teknikleri, sergilenen işlerin mekanla birlikte algılanmasını da kapsadığından, bu amaca hizmet etmek için kurulmamış fakat zaman içerisinde sergileme mekanına dönüştürülen yerlerde düzenlenen sergilerle, mekanlarda işlevsel bir arınma gerçekleşmiştir. Çalışmada da değinildiği gibi, bahsedilen işlevinden arındırma meselesi, mimari bir müdahale ile değil tamamen kavramsal bir arınmayı ifade etmektedir. Bu arınmayla birlikte mekanlara yeni bir anlam, farklı bir boyut kazandırılmıştır. Yeni bir anlayışla, farklı bir şekilde ele alınan mekan, sergilenen işlerle artık eski işlevini yitirmiş, hem sanatçı hem izleyici hem de eserle iletişim halinde olan bir alana dönüşmüştür.

İşlevinden arındırarak bir yeri sergileme mekanına dönüştürmenin tüm bu olumlu sonuçlarının yanı sıra, bazı olumsuz sayılabilecek sonuçlarından da bahsetmek mümkündür. Çünkü her dönüştürülen mekan ve içerisindeki sergi uyum içindedir gibi bir sav sunmak doğru olmayacaktır. Dönüştürülen mekanların içerisindeki sergilemelerle yapının tarihselliği ve yaşanmışlığı, belirlenen kavramsal çerçevede buluşmayabilir. Bu durum ortaya mekanla uyumsuz bir sergi çıkarabileceği gibi bu uyumsuzluk bilinçli bir çalışmanın ürünü de olabilir. Bunun yanı sıra, bazı sergilemeler için mekana yapılan müdahaleler yapının ruhunun bozulmasına neden olabilir ve yapıda bir üslup sorunu doğurabilir. Olumsuz olarak görülebilecek bir başka sonuç ise bazı dönüşmüş mekanların bulundukları yerlerin gerek ulaşım sorunu gerekse çok fazla bilinirliklerinin olmaması nedeniyle izleyici için gezilmesinin olanaksız hale gelmesidir.

Türkiye'de ilk olarak, çağdaş sanat sergileri için bir sergileme mekanının olmayışından dolayı ortaya çıkan, sergilemeler için yeni ve alternatif mekan arayışı durumu, günümüzde sanatçı inisiyatiflerinin bilinçli olarak yaptığı, bir mekanı güncel sergileme teknikleri ile kavramsal açıdan dönüştürdükleri bir yola sokmuştur. Yeni kamusal sanat sergilemeleriyle birlikte sanat kapalı mekanlardan çıkmış, sokağa, insanların gündelik hayatına dahil edilmiştir. Bu gibi sergileme fikirlerinin hepsi belli bir birikim sonucunda oluşmuş ve günümüzdeki haline evrilmiştir. Sergilemelerle mekanlar geçici ya da kalıcı şekilde dönüştürülmüş, bu dönüşümlerle şehirlerdeki sergileme mekanları çeşitlenmiş, belli bir kavramsal çerçeveye ve mekana bağlı sergilemeler artmıştır.

Tezin başlığında geçen "işlevinden arındırma"ya koşut olarak izleyici, eser ve mekanın genel anlamda daha organik bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmiştir. Öncellikle mekanın içinde "iş"e dönüşen eser, mekana uygunlaştırılması zorunlu olmaksızın bağımsızlaşmıştır. Ancak, sergilemelerin işlevinden arındırılmış yapılarda oluşturulduğunu gözden kaçırmadan, uygun değil uyumlu bir bütünlük içinde olmaları gerekliliği tezden çıkarttığımız sonuçlardan biridir.

İzleyici, bu dönüşümlerle serginin içinde kimi zaman özne kimi zaman ise nesne konumuna gelmiştir. Bu sergilemelerle izleyici bir sergi mekanını gezme fikrinden, deneyimleyen izleyiciye - farkında olarak/ farkında olmaksızın - dönüşmüştür. Ayrıca, deneyimleyen izleyici iki katmanlı bir sürece dahil olmuştur; ilkin serginin kendisine odaklanırken sonrasında dönüştürülen yapıya ilişkin yeni bir deneyim yaşamaktadır. İşlevsel arınmaya uğrayan mekanlar, sergilemeleri nicelik ve nitelik olarak olumlu bir yönde etkilemiş, hem izleyicinin hem eserin hem de mekanın nesne ve özne olma durumlarını iç içe geçirmiştir.

Geri dönüşümün, tüm canlıların yaşamları için önem arz ettiği günümüzde, işlevsiz bırakılan kamusal ve sivil yapıların güncel sanat sergilemelerine alan oluşturması yani savladığımız şekliyle "arındırılması" bir tercih değil gereklilik olmalıdır.

KAYNAKÇA

Alagöz, M.: "Sanayi Yapılarını Yeniden İşlevlendirme ve Sürdürülebilirlik" **Gazi Üniversitesi 2nd International Sustainable Buildings Symposium**, Ankara, 2015, s.607-611

Altındere, H. (Ed.): **Kullanım Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986- 2006,** Art-ist, 2007, İstanbul

Arapoğlu, F.: "16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta", **Aurum Sosyal Bilimler Dergisi,** C.4, S.2, 2019, İstanbul, s.219-223

Arapoğlu, F: "4. Uluslararası Mardin Bienali: Sözden Öte", **Aurum Sosyal Bilimler Dergisi,** C.3, S.1, 2018, İstanbul, s.107-111

Artun, A.: **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi,** İletişim Yayınları İstanbul, 2011

Artun, A.: **Anne Ben Hıyar mıyım?**, skopbülten, https://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510, Erişim tarihi: 04.04.2020

Atagök, T.: "Sanayi Mekanlarından Sanat Mekanlarına", **Mimarlık Dergisi,** S.292, Ankara, 2000, s.9-14.

Aydın, B. S.: **Batılılaşma Sürecinden Günümüze Pera/Beyoğlu İlçesi; 480 ve 476 Adaları Örneğinde Bir Koruma Önerisi**, İstanbul Arel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018

Bakargiev, C.: 14. Uluslararası İstanbul Bienali "Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori", **Küratör Metni**, İstanbul, 2015, s.28-63

Bareilles, B: **İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri,** Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2003

Başkan S.: **Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye'de Resim,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1. baskı, Ankara, 1997

Bayık, M.: **Curatorial Issues in Public Space in Turkey After the 1980s**, Yeditepe University Department of Arts Management, Master's Thesis, İstanbul, 2019

Bek, G.: "Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller", **Sanat Yazıları 9**, Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 2002, Güz Dönemi, s. 41 – 57

Bek, G.: **1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara, 2007

Benjamin, W: **Pasajlar,** çev. Ahmet Cemal, YKY, 306 Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi - 8, İstanbul, 1994

Berk N., Özsezgin K.: **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, Ankara

Berktay, F.: "Geçmişten Günümüze Kadın Kütüphaneleri ve İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi", **Türk Kütüphaneciliği,** C.31, S.2, Ankara, 2017, s.263-270

Boime A.: **The Academy & French Painting in the Nineteenth Century,** Yale University Press, 1986, London

Bolat S. B.: "Tanzimat'tan Demokrat Parti'ye Kültür Politikaları ve Tarih Anlayışları", **The Journal of Academic Social Science Studies,** V.5, S.8, 2012, s.231-247

Boynudelik, Z. İ.: **1986 – 1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1999

Boynudelik, Z. İ., Eğrikavruk, I.: "Yeni Tip Kamusal Sanat, Kamusal Pratikler ve Messhall", **Art-ist Güncel Sanat Dergisi** S.4, İstanbul, Haziran 2007, s.22-31

Bozdoğan, S.: **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür,** çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları İstanbul, 2001

Bozkuş, Ş. B.: "Çağdaş Sanatın Kentle Buluşması: 1980 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatın Mekansal Dönüşümü", **Marmara İletişim Dergisi,** S.20, İstanbul, 2013, s.80-97

Bucarelli, A.: **Su. Aşkın Gözyaşları Gibi Röportaj,** https://www.youtube.com/watch?v=_0CmDP5qGX4 , Erişim tarihi: 12.11.2020

Buisson, S.: **Paris Montmartre: A Mecca of Modern Art 1860-1920,** Terrail, Paris, 1996

Bunulday, S.: **1975 – 2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde "Toplu Sergiler" ve "Kavramsallaştırma",** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2008

Büyükarslan, B., Güney, E. D.: "Endüstriyel Miras Yapıların Yeniden İşlevlendirilme Süreci ve İstanbul Tuz Ambarı Örneği", **Beykent Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi,** C.6, S.2, İstanbul, 2013, s.33-58

Cezar, M. : **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,** Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul, 1971

Cezar, M: **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi,** Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, C.2: s.517

Crespelle, J.P: **Yaşayan Montmartre,** Çev. Gürhan Tümer, Sanat-Kop Yayınları, İstanbul, 1984

Çağlayan, M.: "Osmanlıdan Günümüze Bir Endüstri Mirası: Feshane", **Sosyal Bilimler Genç Akademisyenler Sempozyumu 1 Bildiriler Kitabı, Kadim Akademi**, Mardin, 2015, s.63-74

Çalıkoğlu, L.: **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler,** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

Çatalbaş S. G., Koç, N.: "Demokrat Parti Dönemi Kültür Politikaları (1950 – 1960)", **Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi,** S.22, Konya, 2011, s.227-247

Çelik, Z: **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul,** Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1986

Çobanoğlu, F.: **Anlamak Hatırlamaktan Daha Önemlidir,** https://www.artfulliving.com.tr/sanat/anlamak-hatirlamaktan-daha-onemlidir-i-15274 , Erişim tarihi: 28.11.2020

Çoker, A.: **Osman Hamdi ve Sanay-i Nefise Mektebi,** Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul, 1983

Çolak, B.: "On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye'de Değişen Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekanları", **Sanat Dergisi,** S.0, Erzurum, 2011, s.1-8

Demirci, E. Ü.: **İktidar ve Kültür Politikaları (AKP Döneminde Muhafazakar Sanat İnşası)**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Siyaset ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2018

Dilmaç, O., Topal H.: "Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Ecole Des Beaux Art's) ve Sanat Eğitimi Tarihimizdeki Yeri", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S.24 Ankara, 2010, s.67-89

Duhani, Said N.: **Eski İnsanlar Eski Evler, 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası** Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, C:1, İstanbul, 1982

Durna, K. Ç., "Tarihi Yapıların İşlevsel Dönüşümleri Kapsamında, 'Yeniden Mekan' Kavramı", **New Trends in Social and Liberal Sciences 2,** Gece Kitaplığı, Ankara, 2017, s.383-395

Eğler, İ.: "The House Üzerine: Maddeye Temas ile Açığa Çıkan Yoğunluk Anları", **TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 41: Ev,** Ankara, 2018, s.29-32.

Eğrikavruk I., Boynudelik Z. İ. : "Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi" **Sanat Dünyamız,** Yapı Kredi Yayınları, S.97, Kış 2006, s.218-225

Eldem, E. : **Osman Hamdi Bey Sözlüğü,** T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2010

Elmgreen M., Dragset I.: 15. İstanbul Bienali "İyi Bir Komşu", **Küratör Metni**, İstanbul, 2017, s.28-39

Erdemci, F.: 13. İstanbul Bienali Anne Ben Barbar Mıyım?, **Küratör Metni**, İstanbul, Nisan 2014, s.22-117

Erdemci, F.: **Kamusal Alanda Sanat,** https://www.unlimitedrag.com/post/kamusal-alanda-sanat , Erişim tarihi: 29.11.2020

Ergüney, Y. D., N. K. Pilehvarian: "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", **Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Dergisi**, C.10, S.2, İstanbul, 2015, s.227

Ersoy, A.: **Günümüz Türk Resim Sanatı 1950'den 2000'e,** Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998

Gençkaya, Ö.F, Demirci, E.Ü., : "Türkiye'de Kültür Politikasının Kurumsallaşma Sürecine Genel Bakış", **Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,** C.3, S.2, İstanbul, 2018, s.58-70

Genim, S.: **Bristol Otel'den Pera Müzesi'ne,** http://www.sinangenim.com/tr/articles.asp?ID=7&Y=2005&AID=120&do=detail Erişim tarihi: 26.11.2020

Gören, A. K.: "19. Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi", **Antik & Dekor**, S.35, 1996

Gören, A. K.: "Türkiye'de Sanat Eğitimi Bağlamında Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi", **Antik & Dekor**, S.36, 1996

Gören, A. K.: "Güzel Sanatlar Eğitiminde Kadınlara Açılan İlk Resmi Mektep: İnas Sanayi-i Nefise", **Art & Dekor**, S.43, 1996

Gören, A. K.: "Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne", **Antik & Dekor**, S.41, İstanbul, 1997

Gören, A. K.: "Şeker Ahmet Paşa(1841-1907) ve Sanatta Betimlemeye İlişkin Bir Değerlendirme", **Antik & Dekor,** S.39, İstanbul, 1997

Gören, A. K.: **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu,** Akbank Kültür ve Sanat Kitapları:66, Ana Basım, İstanbul, 1998

Gören, A. K.: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı 1: Günceli Yansıtan Konular", **rh + Plastik Sanatlar Dergisi,** , İstanbul, 2002

Gören, A. K.: "Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı" **Türkler Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002

Gören, A. K,: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", **rh + Plastik Sanatlar Dergisi**, İstanbul

Gören, A. K,: "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı 3: Ulusal Sanat Bilincinin Yaygınlaşması", **rh + Plastik Sanatlar Dergisi**, S.5, İstanbul, 2003

Grabar, O. (Ed.) : **A History of Turkish Painting,** Tiglat Art Gallery, Tiglat Matbaacılık, İstanbul, 1987

Güler A. S.: **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi,** Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1994

Gülersoy, Ç.: "Beyoğlu", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C.2, İstanbul, 1994, s.212

Güleryüz, N. A.: "Ortaköy Musevi Yetimhanesi – El Orfelinato Tarihçesi, İşlevi ve Mekanları", 2008, s.1-8.

Gülkaynak, I.: **Güncel Sanatın İstanbul'da Mekanlaşması: Güncel Sanat Mekanlarının Bina ve Kent Ölçeğinde Bir İncelemesi**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012

Güzel, A.: **Bienallerde Mekansal Deneyim ve İletişim: İstanbul Bienalleri Üzerinden Bir İrdeleme,** İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015

Hanru, H.: 10. Uluslararası İstanbul Bienali "İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik", **Küratör Metni**, İstanbul, 2007, s.14-20

Hoffmann J., Pedrosa A.: 12. Uluslararası İstanbul Bienali "İsimsiz", **Küratör Metni**, İstanbul, 2011, s.14-16

Işık, V.: "Politik Bir Tiyatro Sahnesi Olarak 11. Uluslararası İstanbul Bienali", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 13, S. 50, İstanbul, 2014, s.252-273

Julien, O.: "Montmartre" **The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World,** Vol. VI, London & New York, Continuum, 2005, s. 186-187

Kahya, Y.: , "Bir Restorasyon ve Dönüşüm Öyküsü: Osmanlı Bankası Merkezi'nden SALT Galata'ya." **Arredamento Mimarlık Dergisi,** S. 254, Şubat 2012, s.48–53.

Kara E. N: **Kültür Yapısı Olarak Yeniden İşlevlendirilmiş Tarihi Mekanların İncelenmesi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Ana Sanat Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018

Karaevli, B.: **2000 Yılı Sonrası İstanbul Temsilinde Çağdaş Sanatın Rolü,** Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013

Kasalı K., B.: "Menderes Dönemi Hükümet Programlarında Sanatın Yeri: 1950 – 1960 Arası Kısa Dönem Analizi", **Sanat Tarihi Dergisi**, Vol. 14, S.2, İzmir, 2015, s.161-174

Kılıç, E. C.: **Tarihi Yapılar İçin Yeniden İşlevlendirme Kriterleri ve Ali Paşa Hanı Örneklemesi,** İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimari Tasarım Ana Bilim Dalı Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015

Kılınçarslan, R. Ö.: "Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali", **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,** S:15, İzmir, 2016, s.145-154

Kıyar, N.: "Türk Sanat Ortamında 80'ler ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri", **International European Journal of Managerial Research Dergisi (EUJMR),** C.2, S.2, 2018, s.41-55

Kortun, V.: "Mekan Ruhu Olarak İstanbul – Istanbul as Raumgeist", **3. Uluslararası İstanbul Bienali Sergi Kataloğu**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1992, s.209-213

Kortun, V.: **20,** SALT/Garanti Kültür A.Ş., Creative Commons, İstanbul, 2018

Kömürçiyan, E. Ç: **İstanbul Tarihi 17. Asırda İstanbul**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1988

Madra, B.: **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003,** Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003

Madra, B.: **Şeylerin Yeni Düzeni,** https://sinopale.org/sinopale-2/conceptual-frameworks-sinopale2/?lang=TR , Erişim tarihi: 03.09.2020.

O'Doherty, B.: **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi,** Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010

Okutur, E.: **Türkiye'de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi,** İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011

Olcay, S., v.d.: **Asker Ressamlar**, Arkas Sanat Merkezi, İzmir, 2013

Oral, B.: "İstanbul'da Gerçekleştirilen Çağdaş Sergiler Üzerinden Sanatçı, Yapıt, Mekan ve İzleyici İlişkisine Yönelik Değerlendirmeler", **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı Ekim 2018, Cilt 11 Sayı 2, Çorum, 2018, s.991-1018

Öndin, N.: **Cumhuriyet Dönemi (1923 – 1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2002

Öndin, N.: **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923 – 1950,** İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003

Önol, I.: **Wisdom of Shadow,** https://isinonol.com/wisdom_of_shadow/ , Erişim tarihi: 04.09.2020

Özcan A., G.: **Cumhuriyet Döneminden 1950'lere Türkiye'de Sanat Yazınının Eleştirisi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019

Özer, B.: "Olumlu ve Olumsuz Uygulanışlarıyla Mimari Yaratmada Tarih ve Geleneğin Yeri", **Yapı Dergisi,** S.17, İstanbul, 1976, s.33-40.

Özpınar, C.: "Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali", **Kült-Kültürel İncelemeler Dergisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları S.2-3, İstanbul, 2011

Özsezgin, K.: **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1998

Öztürk, Ö.: **Liman Alanlarında Yeniden İşlevlendirilen Yapılar Üzerinden İstanbul Salıpazarı ve Barselona Port Vell Bölgesi'nin İncelenmesi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014

Papila, A.: "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkardığı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", **Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,** S.1, Ankara, 2008, s.117-134

Pekol, B.: **İstanbul'da Yeni İşlevlerinde Kullanılan Tarihi Yapıların Üslup Sorunsalı**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2010

Pelvanoğlu, B.: **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2009

Pelvanoğlu, B.: **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler** Türkiye Alim Kitapları, İstanbul, 2016

Pelvanoğlu, B.: **İstanbul Bienalleri ve Mekanları III,** http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1326&bhcp=1 , Erişim tarihi: 30.03.2020

Pelvanoğlu, B.: **İstanbul Bienalleri ve Mekanları IV,** http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1326&bhcp=1 , Erişim tarihi: 30.03.2020

Renda, G: **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850,** Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977

Roe S.: **Picasso, Matisse and Modernism in Paris 1900 – 1910,** Penguin Press, 2015, New York

Shiner, L.: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi,** Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017

Sülün, E. N. : "19. Yüzyılda Paris Sanat Ortamı, Sanat Üretimi ve Halil Şerif Paşa", **Art-e Sanat Dergisi**, S.26 C.13, 2020, s.517-543

Şerifoğlu, Ö. F. (Ed.): **Rezan Has Müzesi Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II,** 1. baskı, İstanbul, Kasım 2009

Tansuğ, S.: **Çağdaş Türk Sanatı,** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

Tansuğ, S.: "Feshane'den Gazhaneye" **İstanbul: Türkiye'de Sanat,** S.7, Ocak-Şubat 1993, s.52-57

Tansuğ, S.: **Türk Resminde Yeni Dönem,** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988

Temür, H.: **Kurumsal Kimlik ile Mimariye Yön Vermek: Nafia Nezaretinden Çevre ve Şehircilik Bakanlığına**, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, s.11.

Tepeci, F. M.: **İstanbul Sanat Sergileri**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996

Thalasso A.: **Ottoman Art: The Painters of Turkey,** Mas Matbaacılık, İstanbul, 2008

Toros, T.: "Yapı ve Kredi Bankası'nın Bağlarbaşı'ndaki Mecit Efendi Köşkü", **Sanat Dünyamız,** Yapı Kredi Yayınları, S.31, İstanbul, 1984, s.2-9

Turani, A. : **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı,** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984

Uncu G., Çalışır G.: **Mardin'de Bir Sanat Etkinliği: Uluslararası Mardin Bienali,** Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Yenilikçi Yaklaşımlar Cilt 2, Gece Akademi, Ankara, 2018, s.199-215

Ural, A. G.: "Heterotopik Bir Mekan: Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi", **Mimarlık ve Yaşam Dergisi,** S.4, Kocaeli, 2019, s.79-91

Uslu, S. S.: **Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916,** Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010

Uslu, S. : **Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844 – 1916**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, 2008

Üsdiken B.: **Pera'dan Beyoğlu'na 1840-1955,** Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, 1999

Üstünipek M.: **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850 – 1950,** Artes Yayınları, İstanbul, 2007

Yardımcı, S.: **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2014

Yasa Y., Z.: "1950'lerde Türkiye'nin Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu", **Toplum ve Bilim Dergisi,** Birikim Yayınları, S.79, İstanbul, 1998, s.94-138

Yavuz, S.: Maruz / Exposure Enstalasyon Dökümanter Kitapçığı, Sergi Projesi, 2015

Yavuz, S., **Yerleşmeksizin İçinde Olmak,** 2019 https://www.academia.edu/40730593/Bienal_yazısı_Seda_Yavuz

Yaylalı, S.: **Pasajist'in Farkı Ne?,** https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajistin-farki-ne/450 Erişim tarihi: 28.11.2020

Yetik, S.: **Ressamlarımız,** Marifet Basımevi, C.1, İstanbul, 1940

Yıldırır, H.: **Alternatif Sergi Mekanları,** https://medium.com/valör/alternatif-sergi-mekanları-c52c5e451e65 Erişim tarihi: 12.11.2020

Yücel, D.: "Sanatın İzlediği 'Mekan'ın Değişimi", İstanbul, 2009, s.1-6