



PIYASA GALERİSİNİN İDEOLOJİSİ ÜZERİNE TO THE IDEOLOGY OF MARKET GALLERY

Neda İsmail ATAR*

Öz

Geçmişten günümüze kadar tanık olduğumuz tüm sanat yapıtları, sergilenmek üzere bir mekân/açık alan düşünülerek de üretilmişlerdir. Söz konusu yapıtın ister resim ister heykel olsun ya da sanatın diğer disiplinleri, bir duvar veya tanımlı bir mekân/açık alan içinde sergilenerek sanat macerası son bulur. Fakat günümüzde bir yapıt nihai yerini bulmadan önce bir ara mekân-galeri-seçili alanda sergilenerek izleyici-müşteri ikna edilir. Bu sadece bir alışverişi göstermez, aynı zamanda izleyiciyi bir sanat yapıtıyla karşı karşıya olduğuna ikna eder. Kapitalist düzenin bir parçası olarak sanat piyasası, sanatçıların her türlü söylem farklılıklarına rağmen üretilen yapıtları bir ortamda toplar. Bir mekâna indirger. Bu durum nesne üretmeyen sanatsal ifade biçimleri için de geçerli olmaktadır. Kuşkusuz sanat dünyasının sanat yapıtı üzerinde bu derece tahakkümünü her yapıt için söylemek güçtür. Burada ifade edilenler sanat piyasasında dolaşımda olan sanat yapıtları içindir. Bu metin sanatçının üretimlerini "onaylayan" ya da içinde sergilendiğinde bir bağlama oturtan kategori olarak karşımıza çıkan galerilerin günümüz sanat dünyasındaki durumunu irdeler.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Sanat Yapıtı, Galeri, Sanat Pazarı.

Abstract

All the works of art that we have seen throughout the history, from the very past until now, have also been produced to be exhibited in an open-air area or indoor. The artistic adventure of a said work of art - a painting, a sculpture / statue or even other disciplines of art - comes to an end after it is exhibited on a wall, a defined space / an open air area. However, today, before a work of art finds its final space, the viewer - customer is persuaded by exhibiting that work of art in an interim space, a gallery or in a selected / designated area. This not only shows just 'give and take' or trade, and it also convinces the customer that she / he is face to face with a work of art. The market of art, which has become a slave to routine of the capitalist system, bands all the produced art-works together in a space despite any kind of differences of expressions by the artists. It gathers them all in only one room. This case is valid within the types of artistic expressions that create / produce no objects. It is undoubtedly hard to say that the art world has this degree of dominance over each piece of work of art. The ideas which have been mentioned here are for the pieces of art in circulation in the art world. This text scrutinizes the position of the art galleries of today's art world which we confront as a category that 'certify / approve of' or decide on the works of an artist when those works are exhibited in there.

Keywords: Art, Contemporary Art, Artwork, Art Gallery, Art Market.

Giriş

Brian O'Doherty'nin(2010,15) tartışmaya açtığı ve biraz kiliseye, biraz mahkeme salonuna ve biraz laboratuvara benzettiği benzersiz bir estetik mekân olarak 20. Yüzyılın sanatının kendine has kabuğu olan galeri mekânı; 1970'lerde sanat ortamının fazlaca ticarileştiği saviyla birlikte sanatçılar tarafından birtakım tepkilere de neden olmuştur. Bu tepkilerin başını galeri mekânının yapıta sanat olma payesini veren bir üst merteye oluşu çekmektedir. Kuşkusuz bu rol günümüzde kariyer planlarının yapılacağı bir mesleğe dönüşen sanat için hala sürmektedir. Bununla birlikte galeri mekânının sanatçıyı ve üretimlerini sınırlayan bir alan oluşu, bazı sanatçıları farklı üretimlere zorlasa da, onu tartışmalı hale getirir. Seçilmiş bir alan olarak galeri mekânının sanatı göstermek için kullanımı üzerine düşünüldüğünde, bir tapınak ya da kilisede veya bir sarayın duvarında sergilenmesi dışında seçili bir mekânda sergileme fikrinin sanat tarihinde nasıl oluştuğuna kısaca bakmak gerekebilir. Çünkü her ne kadar sanatın ticareti yüzyıllar boyunca yapılsa da bugünkü ticari yöntemlerle paralellik gösteren günümüz ticari galerilerinden de farklılık göstermektedir.

Öncelikle belirtmelidir ki bizim sanat dediğimiz zamanlardan önceki üretimlerde bir yerde sergilenmek üzere yapılmışlardır. Fakat bu üretimlerin bir amacı vardır. Örneğin; bir tanrı heykeli bir tapınak için yapılmıştır. Bulduğu tapınakta sergileniyor, diyebiliriz. Fakat bir heykel sergisinden bahsedemeyiz. Çünkü ibadet için yapılmıştır. Bu konuda örnekler daha da çoğaltılabilir. Metnin konusunun amacı açısından bakıldığında bir başlangıç için temel alınabilecek nokta, seçilmiş nesnelerin seçilmiş bir alanda sergilenmesi durumudur.

* Arş. Gör. , Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, nedaismailatar@gmail.com



Şekil 1: Ferrante Imperato'nun Dell'istoria Naturale'deki Nadire Kabinesinin ilk yayınlanan resimsel temsili

Bu bakış açısıyla Nadire Kabineleri¹ için (Şekil 1), nesnelerin bir arada sergilendiği belli bir alan oluşlarıyla ilk sergileme örnekleri diyebiliriz. Dönemine özgü teşhir mantığıyla tabi ki de günümüz sergileme biçimlerinden farklı olsalar da, sanat nesnelerinin ya da tek/nadir olan nesnelerin/şeylerin nasıl gösterileceği konusunda fikir verici olmuşlardır. Nadir görülen, tuhaf ya da değerli nesnelerin; çok bölmeli dolap, vitrin, camekân ya da duvarlarda asılı bir şekilde sergilendiği Nadire kabinelerinde amaç, izleyicinin bağlam olarak birbirinden farklı nesnelerin bir arada sergilenmesiyle oluşan garip ve olağandışı auradan etkilenmesidir. Nadire kabineleri tabi ki de sanat yapıtlarını sergilemek için ortaya çıkmamıştır. Fakat tanımlı bir mekânda nesnelerin sergilenmesi bakımından da fikir verici olmuştur. Hatta günümüz sanatçıların üretimlerine de esin kaynağı olmuştur. Güncel bir örnek verecek olursak; Tate Modern'in 1999'daki açılış öncesi programı kapsamında, sanatçı Mark Dion ve yerel gönüllülerden oluşan bir ekip, Tate Modern'in önündeki Bankside'da nehrin kıyısını ve Tate Britain karşısındaki Milbank'i taradı. Amaçları; maddi kalıntıları, plajlarının çamuru ve çakıllarının içine gömülmüş olan eserleri ile Londra'nın zengin tarihini keşfetmekti. Kil borulardan, istiridye kabuklarından ve sığır dişlerinden plastik oyuncaklara ve ayakkabılara kadar çok çeşitli nesnelere ve parçalar ortaya çıkarılmış, bu nesnelere Londra Müzesinden, Thames nehir polisinden ve ekolojistlerden yardım alınarak tanımlanmıştır. Sonrasında sanatçı Tate'de bu kalıntıları Nadire kabinelerindeki dolap vitrinlerdeki gibi sergilemiştir (Şekil 2).



Şekil 2: Mark Dion, Tate Thames Dig, 1999

Nadire kabineleri; içerdiği yeni, eşsiz ve izleyiciye ilham veren birçok nesnenin sunumuyla dönemin Avrupa kültürel hayatında hem koleksiyonculuk hem de müzecilik geleneğinin oluşması

¹"Nadire Kabineleri" cabinets of curiosities, cabinet of wonder, kunstkammer, wunderkammer (tam anlamıyla merak odası, harikalar odası) terimlerinden gelmektedir. 14. ve 17. yüzyıllar arasındaki zaman sürecinde özellikle de Rönesans'la var olan Nadire Kabineleri, koleksiyonculuk ve geleneksel müzeciliğin de ilk örnekleridir.

açısından fikir verici olmuştur. Bu durum aynı zamanda sanat objelerinin sergilenmesi ve muhafaza edilmesi bakımından da önemlidir. Fakat sanatın bir yerde sergilenmesi fikri, güzel sanatlar ve zanaat ayrımının iyice belirginleştiği dönemde gerçekleşmiştir. Güzel sanatların faydaya ya da duyuşsal hoşlanmaya değil de beğenin daha ince zevklerine hitap ettiği gerçeğinin fark edildiği bir süreçte sanat, 1699 yılından itibaren Fransız devlet himayesinde Louvre Sarayı'nın salonunda (Şekil 3) sergilenmeye başlamıştır (Shiner, 2004, 216). Daha önceleri bir resim; mobilya, mücevher ve çeşitli ev eşyaları satan yerlerde görülebilirken 1737 yılından itibaren sarayın himayesindeki bu sergiler halka açılıp her yıl düzenlenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Bir sanat piyasasının oluşması açısından hayati öneme sahip bu sergileri 1769'da Londra'daki Kraliyet Akademisi sergileri izlemiştir. Her iki ülkede de sanatçılar isimlerini duyurmak adına, popüler ya da eleştirel bakış açılarıyla buluşmak için genellikle tarzlarının yönünü değiştirerek başarılı olacak resimler yapmaya büyük çaba sarf etmişlerdir. Çünkü bu sergiler o günün sanatçıların saygınlığını ve fiyatını belirlemede önemli bir faktör haline gelmişlerdir. Ali Artun salon sergilerinin gördüğü ilgiyi şu şekilde belirtir:



Şekil 3: 1785 Salon'undan Görünüm, Pietro Antonio Martini, 1785

Yıllarca Saray'ın ve Kraliyet Akademisi'nin denetiminde Louvre Sarayı'nda yapılan bu sergiler resmî beğenin örgütlendiği merkezler olmuştur. Ancak rejimin liberalleşmesi sonucu giderek popülerleşmiş ve sonunda her isteyen katıldığı, duvarların tika basa resim doldurulduğu harcıâlem bir sanat pazarı haline almıştır. 19. yüzyıl başında Salon'a katılan ressamın sayısı 200 iken, bu sayı 1870'lerde 6000'e kadar tırmanır. İzleyici sayısı ise bir defasında 1,2 milyonu bulur. Bu sırada Paris'in nüfusu iki milyon dolayındadır. Bugün izleyici çekmekteki hünerleriyle övünen bienallerin ve fuarların kalabalığı, Salon'larınkinin yanında deveye kulak kalır (Artun, 2015).

Dönemin sanat merkezi olması açısından Paris'in sanat ortamını ele aldığımızda, halkın yeni sosyal etkinlikler edinmeye başladığı 19. yüzyılın başlarında itibaren, kültürel yaşam saray ve çevresinden giderek uzaklaşmıştır. Fransız İhtilali ile birlikte salon sergileri liberalleşerek farklı sosyal sınıfların etkileşimlerde bulunduğu ortamlara dönüşmüştür. İhtilalden sonra yaşanan özgürlük ortamı salon sergilerinin katı tutumlarını da değiştirmiş, hatta salon sergilerinin halka açılmasıyla birlikte, o güne kadar elit ve seçici olan Saray ve Akademi'nin sergilerdeki hâkimiyeti Fransız Sanatçılar Cemiyeti'ne geçmiştir. Sonraları yabancı ressam da bu sergilerde yapıtlarını sergileme hakkı kazanmasıyla sanat piyasasının hareketlendiği yeni bir dönem başlamıştır. Fakat sanat üretkenlerinin sayısının giderek artması, salon sergilerinin sanatçının kendini tanıtmak için tek ortam oluşu bu sergileri niteliğinin azaldığı sanat ortamlarına dönüştürmüştür ve sergilere isteyen tüm sanatçıların katılması; salon sergilerini piyasalaştırmıştır. Arnold Hauser, o dönemi şöyle anlatıyor:

Flaubert ve Baudelaire gibi edebiyatçılar yetiştirmiş olan İkinci İmparatorluk aynı zamanda pespayeliğin ve en adısından kitsch'in başladığı dönemdir. Kötü ressamlar, kötü yazarlar elbette önceden de vardı... Ama adı, adiliğini belli ederdi, bir iddia taşımaz, bir etki yaratmazdı. Oysa şimdi rezillik norm, sıklık ve gösteriş kural haline geliyor. Sanatçının ve kamunun seviyesizliğe batmasına yol açan, sanatın bir eğlence mecrasına dönüşmesi, bu çağın icadıdır (Artun, 2017).



Salon sergilerinin giderek kötüleşen ünü, özerkleşen sanat dünyasının yeni modern sanatçıları tarafından ilgi görmemiş ve 19. Yüzyıl sonlarında giderek güçlenen serbest piyasa, alternatif sergi salonları ve sanat galerilerini ortaya çıkarmıştır. Salon dışı gerçekleştirilen Empresyonist grubun ilk sergisi 1874'de fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açılmıştır. Sanatçıların, eserlerini jürinin kararına bırakmadan sergileyebildikleri bir diğer sergi ise Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin ilk sergisi olan Kış Salonu'dur. 1850'lerden sonra sergi ve satış mekânları daha da çeşitlenerek 1852'de Hôtel Drouot ve 1860'da Louis Martinet'de Courbet ve Manet'nin kişisel sergileri açılmıştır. Salon'a alternatif olarak düzenlenen sergi mekânlarına 1880'lerden sonra yaşayan sanatçıların eserlerinin sergilendiği Lüksemburg Sarayı Sergisi'ni de eklemek mümkündür. Ayrıca her yıl Evrensel Sergi sırasında düzenlenen sergiler, sanatçıların yabancı ziyaretçilere eserlerini gösterebilmeleri ve uluslararası platformda ün sahibi olmaları açısından önem taşımaktadır(Akkaya, 2016, 85-86).

Sonuç olarak; salon sergilerinin düzenli bir şekilde açılması, buna ek olarak bu sergilerin saray ve akademinin himayesinden çıkması sanat piyasası açısından liberal ortamın da hızla oluşmasına sebep olmuştur. Fakat belirtmek gerekir ki salon sergileri dönemin sanat ortamının durumunu ortaya koyar ve bu bakımdan galerinin de öncülüdür. Bu dönemde sanatçıyla ona sipariş veren hamiler aralarındaki statü farkı da giderek azalmıştır. Kuşkusuz daha özgürlükçü gibi görünen bu süreç, sanat piyasasının günümüzdeki anlamıyla temellerinin de atıldığı dönemi hazırlamıştır.

1. GALERİ

Sanatın himaye ve akademiye bağımsız hale gelerek elde ettiği özgürlük, beraberinde sanatçının üretimlerini sergilemek için yeni mekânların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dönemin modern sanatçıları için özgürlük ideali, 19. yüzyılda akademinin ve hamilerin baskılarından uzaklaşarak başlıyor gibi görünse de sanatçıların tanınmalarında belirleyici olan sanat piyasasının yeni kurum ve oluşumlarının etkilerine maruz kalmışlardır. Bu bakış açısıyla günümüz sanat piyasasının oluşumuna ışık tutan Ali Artun:

Sanat Tarihi'nde galerilerin pek yeri yoktur; oysa sanatın tarihinde galerilerin rolü belirleyicidir. Sanatı, kiliselere, saraylara ve akademilere kapalı bir ortamdan kurtararak toplumun ilgisine sunan 19. yüzyılda kurulan kamusal müzelerin yanı sıra galerilerdir. Bugün bildiğimiz formatıyla kişisel sergiler ve retrospektifler de galerilerin buluşudur (Artun, 2015).

demektedir. Piyasa için sanat üretmek 19. yüzyıldan çok daha önceki dönemlere dayansa da şimdiki sanat ortamının oluşumuna yön veren galerilerin ortaya çıkışı kuşkusuz bu dönemin liberal eğilimleriyle bağlantılıdır. Burjuva sınıfının eski hamilerin sanat üzerindeki rolünü devraldığı bu dönem daha bireysel eğilimlerin ifade edildiği, yaratıcı sanatçı imajının önemsendiği ve kişisel sergilerin açıldığı sanatsal ortama denk gelir. Sanatçıların açısından bakıldığında sanayi devrimiyle birlikte farklılaşan yaşam tarzının sanat ortamına etkisi şu şekildedir: Teknik ilerlemeyle birlikte üretim şekilleri, iletişim, ulaşım imkânlarının artışı, birçok fabrikanın açılması ve beraberinde iş olanaklarının çeşitlenmesi kentli nüfusun artmasına sebep olmuştur. Bu süreçle birlikte toplumu oluşturan katmanlar yeniden biçimlenmiş, zenginleşen ve sanatı tüketen bir kesimi de ortaya çıkarmıştır. Kuşkusuz bu dönemde yaşanan hızlı sosyal değişimler beraberinde yeni tüketim kategorilerini getirmiştir. Yeni zenginler için prestij nesnesi olan sanatsal üretimler, zanaat ürünlerinden ayrı olarak değişim değerine sahip üst tüketim nesnesi dönüşmüş ve yaşanan liberalleşme ile sanatı pazarlayacak bir piyasaya ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü hamiliğin biçim değiştirdiği 19. yüzyılda birçok sanatçı atölyelerinin açılması, sanatsal üretimlerin çoğalması ve buna bağlı olarak profesyonel şekilde sanatla ilgilenen kişilerin artışı piyasa rekabetini ortaya çıkarmıştır. Rekabetin sanatsal alanda varlığı belli birtakım sanatsal kişi(eleştirmen-yazar) ve kurumlarla(galeri) sanatçının birlikte hareket etme zorunluluğunu da göstermiştir. Yaratıcı ifadede özgür görünen sanatçı ürünlerini izleyici/tüketicilerine göstermede iş ortaklarına ihtiyaç duymuştur.

İşte bu noktada galerilerin sanatın tarihini yönlendirdiği dönemin başlangıcı diyebiliriz. Bu



bakış açısıyla günümüz galerine örnek olacak piyasa rekabetinin yaşandığı, sanatçıların temsil edildiği ve uluslararası pazara sunulduğu ilk örneklerden bahsetmek gerekebilir. 19. Yüzyılda Paris'te uluslararası çapta üç galeriden söz edebiliriz. Bunlar Goupil&Cie, Paul Durand-Ruel ve Petit Galerie'dir. Bu galeriler dünya çapında iş ilişkileri kurarak önde gelen sanatçılarla çalışmış ve dünya sanatına piyasa eğilimleri bakımından yön vermişlerdir. Dünya çapında sanatın ticaret ağını kuran Goupil, sanat röprodüksiyonları basarak sanatın endüstrileşmesinin önünü açmıştır. Goupil 1870'lerde atölyesi devasa bir endüstriye ve uluslararası bir galeri ağına dönüşmüştür. 1841-1877 yılları arasında Berlin, Brüksel, Londra, Viyana, Lahey ve New York'ta Goupil galerileri; İskenderiye, Dresden, Cenevre, Zürih, Atina, Barcelona, Kopenhag, Floransa, Havana, Melbourne, Sydney, Varşova ve Johannesburg'da ortaklıklar kurmuştur. 1888 yılında Goupil'in adı Boussod ve Valadon olmuştur. Galeri (Şekil 4) Pissarro, Degas, Eugene Carriere ve Rodin gibi birçok ünlü sanatçıyla çalışmıştır. Bu dönemde galeri kayıtlarına göre satılan sanat yapıtlarının sayısı 31.000'den fazladır. Bu bakış açısıyla söylenebilir ki Goupil tarafından temsil edilmek sanatçılar için sadece Paris'te değil dünyada yapıtları satılan sanatçı olmak demektir (Bölüktaş, 2017, 13).



Şekil 4: Galeri Goupil, Place de l'Opéra Paris

Dönemin piyasa rekabetinin bir diğer önemli aktörü Paul Durand Ruel'dir. Fransız sanat taciri Empresyonist sanatçılar ve Barbizon ekolü sanatçıların eserlerini pazarlamış, solo sergiler açmıştır. Goupil'in süper marketlere benzeyen yaklaşımından farklı olarak Durand sanat piyasasına yeni yaklaşımlar getirmiştir. Özellikle empresyonist sanatçıların yapıtlarını satın alması, sanatçılara maaş bağlaması ve onları tanıtması, hem bu sanatçılar için hem de kendi tanınırlığının en önemli sebebidir. Sadece sanatçıyı temsil etmemiş aynı zamanda finans kaynağı da olmuştur. Bu durum tabii ki sanatçıların tanıtımı ve pazarlanmasında onu söz sahibi de yapmıştır. Fransa-Prusya Savaşı'nın başladığı dönemde Londra'ya yerleşmiş olan tacir burada da galeri açmış ve sanatçıların eserlerini pazarlamıştır. Savaştan sonra tekrar Paris'e dönen Durand kadrosuna yeni sanatçılar katmaya devam etmiş, Brüksel ve bir diğer pazar olan New York'ta da galeri açmıştır (Akkaya, 2016,137-138). Durand'ın kariyeri, dönemindeki rakiplerine ve günümüzdekilere örnek teşkil edecek şekilde olmuştur. Tacir, sattığı sanat yapıtlarından çok, sanatçılardan piyasanın üzerinde fiyattan büyük alımlar yaparak bir yatırım yöntemini de göstermiştir. 1891-1922 yılları arasında Durand (Şekil 5), 1000'den fazla Monet, yaklaşık 1.500 Renoir, 400'den fazla Degas ve daha fazla Sisley ve Boudin, yaklaşık 200 Pissarro, 200 Manet'e yakın ve 400 Mary Cassatt olmak üzere 12.000'e yakın yapıt satın almıştır. 1920'de ölümünden iki yıl önce Durand, Légion d'Honneur ile ödüllendirilmiştir; ancak bu ödül ironik bir şekilde sadece sanata yaptığı katkı için değil, kazandığı dış ticaret başarısı içindir.²

²Geniş bilgi için bakınız: <http://www.durand-ruel.fr/en/paul-durand-ruel>



Şekil 5: Paul Durand-Ruel galerisinde 1910

Paris'in bir diğer büyük sanat galerisi de Petit Galerie'dir. İlk olarak 1846'da François Petit tarafından kurulan galeri, adını François'ın 1956'da doğan ve 1881'den itibaren galeriden sorumlu olan oğlu Georges'den almıştır. Galerie, Jean-Louis Ernest Meissonier, Alfred Sisley, Claude Monet ve Jean-Auguste-Dominique Ingres gibi önemli 19. yüzyıl Fransız ressamlarının bir dizi yüksek profilli sergilerini açarak adını duyurmuştur. Strateji olarak ses getirecek büyük sergiler düzenlemeyi düşünmüş ve dönemin en popüler sanatçıları, toplumun en üst tabakasından kişilere pazarlama yolunu tercih etmiştir. Kuşkusuz dönemin en iddialı galerilerinden biri olmasını, zaten Georges'ın babasından kalan miras ve sanat yapıtlarına borçludur (Akkaya, 2016,165). Tabii ki bu imkân tacire dönemin sanatçılarına bol bol yatırım yapma şansı da vermiştir. Georges aynı zamanda yatırımlarına daha sonra yüksek fiyatlara satılmak üzere birçok resmi ucuza kapatarak da başlamıştır. Durand Ruel ve Goupil ile sık sık rekabete giren bu tacir, rakibi olan diğer galerin sanatçılarıyla da çalışmıştır fakat özellikle Durand Ruel gibi sanatçıları finanse etme rolünü pek üstlenmemiştir. Petit Galerie (Şekil 6) daha çok gelecek vaat edeceğini düşündüğü sanatçıları ya da hâlihazırda yüksek fiyattan satanları tercih etmiştir.



Şekil 6: Petit Palais, Paris Güzel Sanatlar Müzesi

Başlangıçta empresyonist sanatçılarla başlayan modern olana ilgi, devamında yeni galerilerin avangard sanatçılara olan ilgisiyle sadece piyasaya hız katmamış, dönemin yeni sanat hareketlerini ve sanatçıları da cesaretlendirmiştir. Bu süreç hem Avrupa'da hem de Amerika'da sanat ortamını hızlandırmış, hatta İkinci Dünya Savaşı'na kadar galerilerin uluslararası ticari ilişkileri devam etmiştir. Alman ekspresyonizmini sergileyen Der Sturm, avangard kolektiflerinin merkezi haline gelmiştir. Bunun yanında Almanya'da Graphische Kabinett ve Dadacıların galerisi Münih'teki Hans Goltz'dan bahsedilebilir. Paris'te öncüllerinin izinde Vollard ve Kahnweiler galerileri açılmış ve Cézanne, Matisse ve Picasso'nun ilk kişisel sergileri Vollard'da gerçekleştirilmiştir. 20. yüzyıldaki büyük galericiler arasındaki Félix Fénéon, Van Gogh'u 1908 yılında düzenlediği retrospektif sergiyle tanıtmıştır. Avangard sanatçılar 1913'te eski bir silah deposunda düzenlenen Armory Show ile Amerika'da kendilerini göstermiştir. Bu sergi Amerikan sanat hareketlerine ilham kaynağıdır. New York'taki 291 Galerisi, New York'lu avangard sanatçıların merkezi olmuştur. 1920 yılında Katherine Drier tarafından, Duchamp ve Man Ray'in



katkılarıyla New York'ta açılan Soci t  Anonyme Inc. Galerisi, avangard ve soyut sanatı sergilemiştir. 1930'lu yıllarda Julien Lev y'nin açtığı galeride New York'lu Sürrealist ve Dadacılar kendilerini göstermişlerdir. 1942'de Peggy Guggenheim'in açtığı Art of This Century adlı avangard galeri Soyut Ekspresyonistleri sunmuş, daha sonra bu sanat lar Betty Parsons, Samuel Kootz ve Sidney Janis galerilerle çalışmışlardır. 1957'de New York'ta açılan Pop sanatın galerisi Castelli; Jasper Jones, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg gibi sanat ların kariyerlerinin başladığı yerdir(Artun, 2015).

Sonuc olarak; salon sergileri dışında açılan sergilerdeki artış, başlangıçta empresyonist sanat ların yoğun üretimleriyle sergi kültürünün sanat ortamında yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Galerilerin sanat lara karma ve kişisel sergiler açarak sanat ortamını hareketlendirmesi, sanat ların tanınmasında faydalı olduğu kadar aynı zamanda onların fiyatlarını da yükselmiştir. Hatta kişisel sergiler sanatçı açısından daha fazla gelir elde etmenin yolu olmuştur. Bununla birlikte 19. yüzyıl koleksiyonerlerinin yenilikçi eserleri satın almak için hevesli olmaları, galeriler için de rekabetçi bir ortam yaratmıştır. Sanat ların bağımsız üretim için galerilerle zorunlu birlikteliği ve buna bağlı oluşan galeri piyasası, sanat ları finansal olarak beslese de onların sanat yaşamı üzerinde bir kontrolü de beraberinde getirmiştir. Bir bakıma himayeden kurtulan sanat  her ne kadar istediği galeriyle çalışma özgürlüğüne sahip olsa da galericilerin himayesine girmiştir. Fakat başka bir açıdan bakıldığında galeriler, sanat ların yeni söylemleriyle sanat dünyasında etkin olmaları için gerekli imkân ve sanatsal ortamı da sağlamışlardır. Modern dönemin özellikle avangardların kabullenilmesinde öncülük etmişlerdir. Bu bakımdan galeriler sanat ların örgütlendiği ve manifestolarını dünyaya ilan ettikleri mek nlar olarak sanat ları cesaretlendirmişlerdir.

2. ÇAĞDAŞ GALERİ

Günümüzdeki galerilerin, öncüleriyle bugün de büyük benzerliklere sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat günümüzde değişen Şey, sanatı izleyen kitlenin ve onu sunan mekânın sanat yapıtını sadece estetik yargıyla g remeyeceğidir. Kapitalist dünyada sanat yapıtının yüksek değişim değerine sahip oluşu, onu ticaret yasalarına göre yargılamayı ve pazarlama yöntemlerine göre satmayı gerektirmiştir. Hal Foster:

Piyasa için üretmek, Rönesans'tan beri sanatın temel koşullarından biri: Taşınabilir resim ve heykel gibi yeni sanat biçimlerinin gelişmesine önayak olan ve kendi diyalektiği gereği her iki alanda da gelişmeleri mümkün kılan bir koşul. Ne var ki, bildiğimiz haliyle sanat piyasası oldukça yeni bir olgu; II. Dünya Savaşı'ndan sonra kendini yeniden örgütleyen ve 1960'ların ekonomik patlama yıllarında sanata, özellikle de Amerikan Pop Sanatına -sanat tarihçisi Thomas Crow'un deyişiyle " r n gibi satılıyor gibi duran ürünler"- harcayacak bir sermaye fazlasıyla ortaya çıkan uluslararası burjuvazinin doğurduğu bir sonuc. Aynı dönemde, bir yandan kayyumların ve koleksiyonerlerin nüfuzu artarken bir yandan da ticari galeriler ağı ciddi bir biçimde büyüdü. K r marjı yüksek m zayedelerin ortalığı kaplamasıyla beraber  ađdaŐ sanata her Őeyden önce bir yatırım gözüyle bakılabileceği fikri de yayıldı (Foster, 2015).

demektedir. Galeri, sanat yapıtının yolculuğunda üretiminden bir sonraki aşama olarak görülebilir. Sanat yapıtını kalıcı olarak muhafaza etme rolü yoktur ve bu açıdan da müzelerin biriktirme, koleksiyon oluşturma ve muhafaza/saklama rolünü pek  slenmez. Ancak sanat yapıtı burada kısa bir süreliğine konsinye satış için tutulabilir ve ticari amaçla depolanır. Galeri daha çok sanat yapıtlarının tanıtım ve dağıtım yeridir. Bu halleriyle alışveriş merkezlerine benzerler. İzleyiciyi dış dünyadan yalıtın ve sadece sanatı sunan ortamlardır. Mimarisi amaçlanan hizmete göre Őekillenmiş günümüz galerileri; genel olarak penceresiz, duvarları beyaz, tek giriş kapısıyla izleyiciyi kendi içine çeken nötr bir tasarıma sahiptir ve bu haliyle yaratmaya çalışılan zamansızlık hissiyle izleyicinin, sanat nesnesiyle farklı türden ilişki içine girmesi amaçlanır. İzleyici büyüleyici ya da önemli bir Őeyle karşı karşıya kaldığını düşünmelidir.  nk  sanat nesnesinin satışı için gereken motivasyonun yaratılması esastır. Günümüz galerilerinin yarattığı bu his tabi ki dekorundan kaynaklanır. Bu yüzden "beyaz k p" olarak da adlandırılır. Brian O'Doherty "Beyaz K p  inde" adlı kitabında Őeyle belirtir:

Sergi mekânlarımızda çağrıştırılan bu sonsuzluk duygusu, başyapıtların sanatsal kalıcılığının ve tükenmez güzelliğinin görüntüsüdür. Oysa aslında yüceltilen, belli sınırları ve koşulları olan özel bir duyarlılıktır. O belli duyarlılığın sonsuz bir biçimde onaylanması mekânı olan beyaz küp, aynı zamanda o duyarlılığı taşıyan zümrenin ya da sınıfın taleplerinin de sonsuza dek onaylanmasını önerir. O zümrenin ya da topluluğun üyelerinin ritüel bir buluşma mekânı olarak beyaz küp, aslında belli güç ilişkilerinin yapısının kalıcılığını amaçlar (O'Doherty, 2010,11).

Bu bakış açısıyla galerinin günümüz sanat dünyasındaki rolü için, sanatçının yapıtlarını sergilediği ve yaşamını sürdürmek için gereken mali imkânı sağladığı yer olmasından çok sanatçının ürettiğine sanat olma payesini veren yere dönüştüğü de söylenebilir. Arthur Danto, sanatçı Andy Warhol'un "Brillo Kutuları"nın sanat olarak görülmesinin sebebini açıklarken, gerekli sanatsal zemini hazırlayan ve nesnenin gerçekteki bağlamından koparan şeyin galeri olduğunu işaret eder (Danto, 1964, 571, 584). Daniel Büren mekânın işlevine dair verdiği örnekte şunu der:

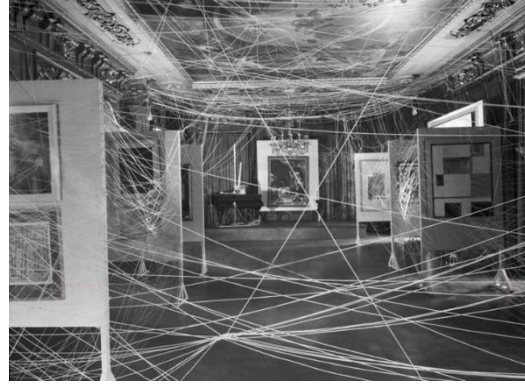
"Boş bir Müze'nin veya Galeri'nin hiçbir anlamı yoktur, öyle ki istendiği anda bir jimnastik salonuna veya fırıncı dükkânına dönüştürülebilir; ama bu değişiklik orada yapılacak etkinlikleri veya satılacak ürünleri sanat eserine dönüştürmez, çünkü mekânın sosyal statüsü de değişmiştir. Bir sanat nesnesini bir fırıncının dükkânına koymak/orada sergilemek kesinlikle söz konusu dükkânın işlevini değiştirmez, fırıncı da sanat eserini asla bir dilim ekmeğe dönüştürmez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak/orada sergilemek o müzenin işlevini kesinlikle değiştirmez, ama müze ekmeği sanat eserine dönüştürür - en azından orada sergilendiği sürece(Artun, 2005, 172)."

Büren'in verdiği bu örnekteki müzenin işlevi için, galerinin de benzer bir işleve sahip olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Sanatın yakın tarihi, galerilerin sanatçı ve yapıtı üzerinde etkisiyle ilgili olarak sanatçının galerilere hem karşı durduğu hem de muhalif hislerini bizzat galeriyi kullanarak ifade ettiği örneklerle doludur. Bu durum kapitalist sistemde biri olmadan diğersinin olmayacağını gösterir gibidir. Duchamp 1938'de "1200 Kömür Çuvalı" (Şekil 7) kullanarak ve 1942'de "Bir Mil İplik" (Şekil 8) ile galeri mekânın sanat yapıtına dönüştürmüş; iç mekâna uygun, galeri koşullarına uyumlu sanatı eleştiren bir yerden bakmıştır.

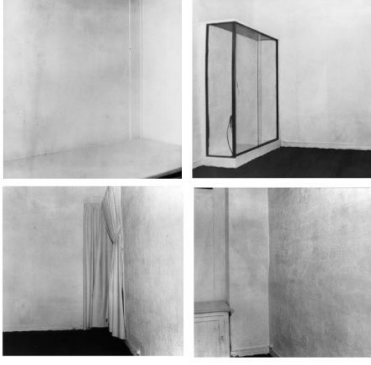


Şekil 7: Marcel Duchamp, "1200 Kömür Çuvalı", 1938



Şekil 8: Marcel Duchamp, "Bir Mil İplik", 1942

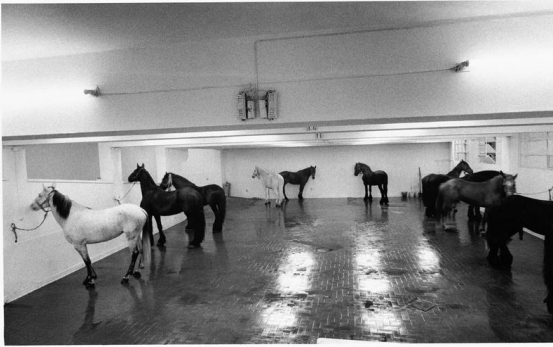
Duchamp'tan sonraki süreçte bu tarz mekân üzerine karşıt söylemler devam etmiştir. Hatta karşılıklı bir söylem olarak Yves Klein 1958 yılında "Boşluk"ta (Şekil 9) boş bir galeriyi sergilerken, aynı galeride sanatçı Arman 1960 yılında "Dolu"da (Şekil 10) buluntu nesnelere galeriyi doldurmuştur. 1969'da Jannis Kounellis ise "Cavalli" (Şekil 11) adlı sergisinde canlı atları kullanarak galeri mekânının sınırlarını zorlamıştır. Sanatçı Robert Barry ise 1969 yılında "Sergi süresince galeri kapalı olacaktır" yazısını galerinin kapısına asarak üç hafta boyunca Los Angeles'taki Eugenia Butler Galerisi'ni kapatmıştır.



Şekil 9: Yves Klein "Boşluk", 1958



Şekil 10: Arman "Dolu", 1960



Şekil 11: Jannis Kounellis, "Cavalli", 1969



Şekil 12: Walter De Maria, "New York Toprak Odası", 1977

Walter De Maria'nın "Toprak Odası" (Şekil 12) adlı çalışmaları ilk olarak 1968'de Münih, Almanya'da, ikincisi 1974'te Darmstadt, Almanya'da ve üçüncüsü ise 1977'de New York, Amerika'da sergilenmiştir. Maria'nın "Toprak Odası" adlı çalışması, galerinin rolüne tepki olarak görülebilir. Yine de sanatçının bir galeriye toprak doldurarak ve amacına ulaşması için gereken bağlam, bu çalışmaya anlamını kazandıran galerinin sunduğu sanatsal zemininden kaynaklanır.

1968 yılında sanatçı Christo, New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) yönetimine müzeyi sarma projesi önermiş ve kabul edilmiştir. Sanatçı kurumu ikna için mimari temsil, fotomontaj, çizimler ve maketler hazırlamıştır. (Şekil 13 ve 14)³ Proje sadece müze binasını içermeyip ek olarak müze bahçesinin sarılmasını ve müzenin olduğu sokağa 441 adet varilden 6 metrelik barikat kurulmasını da içeriyordu. 1968'de daha da fazlaşan sokak hareketlerinden çekinilmiş, sanatçının projesi provakatif bulunarak izin verilmemiştir. Fakat aynı yılın haziran ayında MoMA'nın lobisinde, "Christo Müzeyi Sarıyor: Gerçekleşmeyen Bir Sergiyle İlgili Maketler, Fotomontajlar, Çizimler" adıyla taslak çalışmaları sergilenmiştir. Christo'nun müzeyi sarma fikri, sanat kurumlarına yönelik ironik bir tavrı gösterir. Sanatçı geçici de olsa müzeyi işlevsizleştirerek dönüştürür. Bu bakımdan müze ve sanat nesnesi arasındaki ilişki ters yüz olur. Sanatçının ön çalışmalarının(mimari temsil, fotomontaj, çizimler ve maketler) satışı; anıtsal nitelikteki geçici eylemlerini finanse eder. Sanatın paraya ihtiyacı, sanatın kurumlarıyla ilişki kurmayı gerektirir (Artun, 2005, 241, 245).

³Detaylı bilgi için bakınız: <http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=projects-for-the-museum-of-modern-art#.UtlWUcl5mM8>



Şekil 13: Christo, "Sarmalanmış MoMA (ön cephe) New York Projesi", 1968

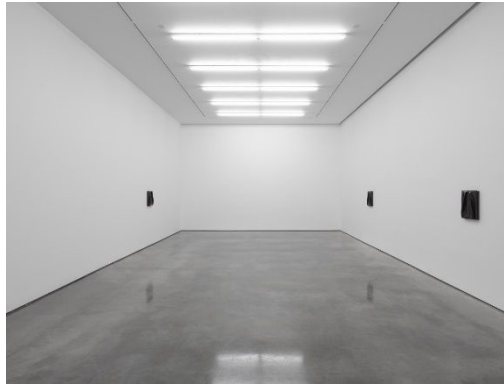


Şekil 14: Christo, "441Varil Strüktürü-Duvar" (Beşinci ve Altıncı Caddeleri arasındaki 53. Sokak), 1968

Sanat üretmenin günümüzde hem teknik açıdan hem de söylem özgürlüğü açısından "sınırsızlığı", sanatçının yapıtını sunacağı kanalların sınırlılığı ile ironik bir durum ortaya çıkarır. Sanatçının kurumsal ortamlarla iş birliği yapması kaçınılmaz gibidir. Yapıtlarını ve söylemlerini daha geniş bir izleyici kitlesine duyurmak isteyen sanatçı, kendini yoğun bir ticari dolaşımın içinde bulacaktır. Çünkü tüketim toplumunda başarı marka olmaya endeksli olarak yürümektedir. Marka olmak da tüm sanat dünyasının kurumsal bir parçası olmayı göze alarak ve işleyiş biçimiyle uyumlu çalışarak mümkündür. Bu açıdan günümüz sanat dünyasında, tanınmanın başlangıç yerinin galeri olduğu söylenebilir.

"White Cube sergilerinin yüzde 70'i temsil edilmediği düşünülürken denizaşırı sanatçılar için açılır-koleksiyoncuların yetenekleri değerlendirdiği, futbolcu denemelerinin sanat dünyasında ki versiyonudur bu. Başka galeriler sanatçılar için deneme sergileri açar, ama bunlar çoğunlukla galeri sunumlarının sadece yüzde 5 ila 10'unu oluşturur. White Cube'de denenenlerin çoğu için, bunlar ilk ve son sergilerdir (Thompson, 2012, 64)."

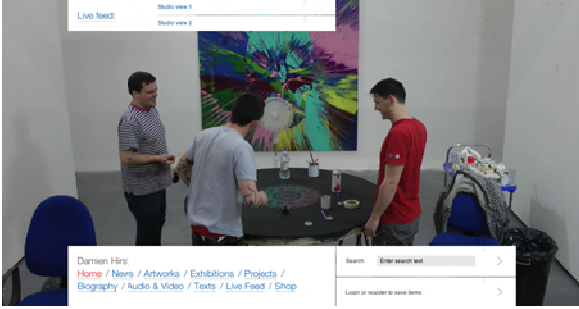
Bu örnek göstermektedir ki galerilerin sanatçı seçimi; koleksiyonerlerin alımına, yani satış potansiyeline göre belirlenir. White Cube (Şekil 15) ve benzeri "saygın" galeriler, sanatçıyı temsil etmeden önce yeni çıkmış bir ürünün promosyonunu yapar gibi kamuoyunu yoklarlar. Sanatçılar ise dünya çapında tanınırlığı elde etmek için büyük galerilerin peşinden koşarlar. Galerilerin tanınmada önemli basamak oluşu, sanatçının bu durumu mesleki zorunluluk olarak algılamasına yol açar. Bu açıdan yapıtın söylemi ne olursa olsun, galeride ticari nesneye indirgenir. Bir başka deyişle sanatçı galericiyle anlaşma yaptığında galerinin sanatı üzerindeki egemenliğini de tasdik eder, hatta diğer ulusal ve uluslararası çalışmalarında söz sahibi olur. Galerinin ticari ve kültürel ağı parçası oluşu (sanatın kurumsal bağlantıları, medya ve kültürel bağlantıları), sanatçının bunu kabulünde önemli rol oynar.



Şekil 15: White Cube Galeri

Kuşkusuz bu durum aynı zamanda sanatın, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar pazarının büyümesinden de kaynaklanır. Geçtiğimiz yüzyılda sanatın merkezinin önce Paris,

sonra da New York olduğu söylenebilir. Bugün ise bu merkezler çoğalmıştır. Kısacası sanatın piyasası küreselleşmiş ve dünyanın her yerindeki metropollere yayılmıştır. Sanat yapıtının bu derece dolaşımında oluşu; sanatçı, küratör, eleştirmen, galerici, tacir ve müzayede eksper gibi kişilerin iş bölümüyle gerçekleşir. Bu açıdan; büyük sanatçıların sadece kendi yeteneğiyle ortaya çıkamayacağı; bunun için galeri, tacir, küratör, koleksiyoner, eleştirmen gibi sanat piyasası içinden desteğin gerekliliği de söylenebilir(Thorton, 2012,13). Sanat yapıtı da büyük bir yapıt haline; sanatçının emeğinin yanında sanat dünyasının destekleriyle gelir. Bu onama, sanatın üzerinde kurulmuş bir egemenliğe benzer. Bu süreç galerileri, müzeleri, müzayede evlerini, fuar alanlarını doldurmak zorunda kalan sanatçıyı yoğun çalışma koşullarına iter. Aynı zamanda sanatçıyı endüstrileştirir. Batı dünyasının yıldız iki sanatçısını, Damien Hirst ve Jeff Koons'u örnek vermek yanlış olmayacaktır (Şekil 16-17).



Şekil 16: Damien Hirst'in atölyelerinden birinde Stüdyosu'nda çalışan asistanları internet sitesinden canlı yayında



Şekil 17: Jeff Koons'un New York çalışan asistanları

Bu koşullarda sanatçı sürekli üretmek piyasasının hızına yetişmeye çalışır. Dünya çapında büyük galerilerin üç ay içerisinde dört sanat fuarına katıldıkları düşünüldüğünde, sanat yapıtının nasıl bir tüketim nesnesine dönüştüğünü anlamak zor olmayacaktır. Bu durum izleyici için de bir zorluğu gösterir. Sanatçı bir projeden diğerine yetişme çabasında iken, izleyici de maruz kaldığı sanatsal yoğunluğa yetişmeye çalışan antropolog gibidir. Sanat nesnelere tarihsel derinliklerini ve söylemsel genişliğini öğrenmek zorundadır. Kuşkusuz bu yoğunluk sanat dünyasındaki eleştirmen, küratör vb. kişileri bile zorlayabilir(Foster, 2009,14).

Özgür bir şekilde üretmek isteyen sanatçı için bu koşullar kolay kabul edilecek gibi görünmez. 1960'lı yıllardan itibaren sanatı çevreleyen kurumsal ortamın sorgulanışıyla birlikte bazı sanat çalışmaları, onu muhafaza eden mekânların dışında gerçekleştirilmiştir. Arazi sanatı, performans vb. gibi sanat eylemleri; sanat nesnesinin yazgısı gibi görünen sanatın kurumsal yapısına tepki olarak ortaya çıkmış örneklerdir. Fakat yine de bu sanatsal eylemlerin fotoğraf, video, sanatçı notları, çizimler, harita ve planlar gibi kayıtlarının galeride sergilendiği düşündüğümüzde çelişki gibi de görünebilir. Bu durum sanatı olanaklı kılan sergi mekânına ihtiyaçtan kaynaklandığı gibi, kurumsal yapının sanatçı üzerindeki egemenliğini de gösterir.



Şekil 18: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970



Şekil 19: Robert Smithson, "Non-Site", 1967



“Robert Smithson’un konuyla ilgili açıklamaları, sanatçıların her seferinde neden kürkçü dükkânına döndüklerinin ya da dönmek durumunda oluşlarının iç yüzünü kavramamıza bir ölçüde yardımcı olur:

Neden hala bir galeride sergi açmayı gerekli görüyorsunuz?

Galerinin sunduğu yapay sınırlarla çalışmak hoşuma gidiyor. Sanatımın iki farklı alanda var olduğunu söyleyebilirim-birisi, belli bir nesnenin sunulmadığı, izleyicinin ancak ziyaret edebileceği dış alanlar; diğeri ise nesnelerin sunulduğu alanlar...(Şekil 18 ve 19)

Peki, bu ayırım yapay gelmiyor mu size?

Evet, öyle ama bence sanat belli sınırlarla ilgilidir ve ben de sanat yapmakla ilgileniyorum. Bunu geleneksel bulabilirsiniz. Yalnızca dış alanlarda çalıştığım zamanlar da oldu. İlk projelerim arasında toz hale getirilmiş malzemeleri toprağa gömmek fikri vardı. Âmâ sonra iç-dış diyalektiği ilgimi çekmeye başladı. Derken fark ettim ki sanatsal özgürlük anlamında bir çölde olmakla kapalı bir odada olmak arasında aslında bir fark yok (O’Doherty, 2010, 23-24-25).”

Sanatın galeriye alternatif mekânlarda sergilenmek istenmesi, sanayinin şehri terk ettiği zamanlara rastlar. Fabrika, depo gibi yerler alternatif galerilere dönüşür. Fakat değişmeyen şey, sanat yapıtının bir galeriye ihtiyaç duyuyor oluşudur. Dünya üzerinde 17.000 ticari galeri vardır. Bu galeriler milyarlarca dolarlık birinci el ve ikinci el sanat satış piyasasının bir bölümünü kapsarlar (Thompson, 2012, 92). Ciddi miktarlarda para trafiğinin yaşandığı yer haline gelmişlerdir. Galerilerin sanat üzerinden yarattığı para akışı, onları endüstri dünyasındaki marka şirketlere benzer hale de getirmiştir. Rekabetin son derece bol olduğu ticari dünyada galeriler de birer marka değerine dönüşmüş, sanatçıyı çeken bir cazibeye sahip olmuşlardır. Galerinin marka olma durumu sanatçının fiyatlarına da yansdığından, bu durum daha da kolay kabullenilmiştir.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında ivmelenen ekonomik hareketlenmeler, beraberinde tüketim kültürünü de ortaya çıkarmıştır. Yeni dünya düzeninin, ekonomik ve kültürel etkisindeki duygu ve düşüncelerin sanata etkisini, tek bir sanatsal üslupta aramak mümkün gözükmemektedir. Tüketim kültürü içerisinde sanat yapıtı, giderek zenginleşen sanayici ve tüccar sınıfının prestij ihtiyaçlarını karşılamak için fazlasıyla rağbet görür. Zengin sınıfın sanatı tüketimi, tarihsel bir alışkanlık olsa da günümüzde sanat ticari bir yatırım olarak görülür. Sanatın menkul kıymet olarak Wall Street’te fon şeklinde işletilmesi, sanat nesnesinin tüketim nesnesine dönüşmesini daha belirgin tarif eder. Bu ortamda özgür üretimin peşinde olan sanatçılar, avangart hareketlerin başladığı dönemden yani özellikle de 1960’lar ve 1970’lerde aradıkları alternatif fikri takip edecek izleyiciye ulaşmayı amaçlamışlardır. Kuşkusuz bunu yaparken de mümkün olduğunca sanatın ticari mecrasından uzak kalmaya çalışmışlardır. Bu süreçte ortaya konan yapıtların geçici, satın alınmasının güç, nesne üretmeme ve mekâna özgü olma durumları; kapitalist düzenin açgözlü dünyasında gayet kolay kabul görmüştür. Sanatçı üretimlerinde bağımsız gibi gözükse de sanatını sunduğu ortamlar onu ticarileştirir. Sanatçılar ise bir iş koluna dönüşen sanat dünyasında hem mali çözümler hem de konularının tasdiki açısından bu ortama uzak kalamamışlardır.

Sanatın ticari dünyasında bir galericinin elinde; sanatçının yeteneği, sanat geçmişi ya da sanatsal üslubu vs. ;“ürünün” niteliğini tarif eden, alıcısını ikna amacı güden bir reklam enformasyonuna dönüşür. Galerilerin her türlü koşula uyum sağlamayı “başaran” işleyiş tarzı, sanatını üretmek için finansmana ihtiyaç duyan sanatçının gereksinimleriyle de örtüşür. Bugün bir galerinin sanatçı listesine bakıldığında, farklı tarz üretimleri olan birçok sanatçının galeriler tarafından temsil edildiği görülebilir. Tabi ki sanatın ticari dolaşımında olan bir sanatçının parayı amaçladığını söylemek bu metnin amacı değildir. Fakat paranın, sanat nesnesinin kıymetini belirler hale gelişi ya da kıymetin paraya eşitlenişi, sanat dünyasında tüm eleştirel durumların üstüne çıkmıştır. Kısacası sanatçının üretimlerinin satıyor olması, her türlü “estetik yargının” üzerini örtebilir. Dolayısıyla bir ölçüde, sanatın ticaretini problem olarak ele alan bu metinde, yapıt örnekleri üzerinden aktarım yapılırken kronolojik sıra üzerinden gitmek ya da belli sanatsal yönelimlere odaklanmaktan ziyade, tüketim dünyasının sanat ortamında yarattığı markalara



bakmak daha doğru olabilir. Çünkü sanatçının yeteneğinin yarattığı etkiden daha fazla, tüketim dünyasının yarattığı marka sanatçı daha etkili haldedir ve markaları da yaratmanın ilk ayağı galerilerdir.

Galerinin sanatçıyı temsil ve ticari dolaşımında ilişkilerini organize eden bir yapı oluşu, bu rolüyle komisyonculuktan elde edeceği karı büyütme çabası, onu piyasada sanatçının önüne geçirir. Bir galerinin en önemli amacı, sanatçısının yapıtlarını en yüksek fiyata satabilecek ilişkileri kurabilmektir. Tabi ki bu hizmetin galerici açısından haklı bir bedeli olacaktır. Fakat esas olan değer yapıtın söylemi ile mi yoksa iyi bir tacir/galerici ile yapılan işbirliğiyle mi belirlendiği sorusudur. Sanat yapıtlarıyla ilgili dikkat çeken haberlere bakıldığında akıl almaz satış rakamlarından bahsedildiği görülebilir. Bu noktada şu düşünülebilir: Bu yapıtlarla ilgili haber değeri olan şey nedir? Yapıtın estetik kıymeti mi? Alıcının sanat sevgisi mi reklam edilir? Sanatsal üretimlerin paraya eşitlendiği tüketim dünyasında; daha düşük fiyatlara sahip yapıtlar, daha başarısız olarak mı görülmelidir? Tüm bu soruların yanıtı için, her şeyin para olmadığı düşünülebilir. Fakat sanatı izleyebileceğimiz müzeler, galeriler, fuarlar, bienaller; sanatçının marka değeri ve buna bağlı yapıtlarının kıymeti üzerinden seçimlerini yapmaktadırlar. Temsil edilmeye ihtiyacı olan sanatçı, bir moda mantığı ve rekabet ortamı içerisinde galeri ve koleksiyonerlerin ilişkileri üzerinden üretmek zorunda kalmaktadır. Sanatı tüketim ortamından bağımsız bir şekilde sürdürmenin zorlaştığı günümüzde, aracı kurumların bu kadar fazla oluşu, sanatçının yapıtıyla ilgili aldığı kararlarda işini de zorlaştırır. Tüm bunlar ışığında, sanat yapıtının duygu ve estetik görü atfedilen ayrıcalıklı üst nesne iddiası, sanatın tüm kurumsal yapısıyla ele alındığında ticari yasalara boyun eğmiş halde kaçınılmaz bir sonla karşılaşabilir.

Sanatın ticari dünyasında izleyicinin karşılaştığı sanatsal bolluk, aynı zamanda onu bitmek tükenmek bilmeyen sanatsal enformasyonu da takip etmek zorunda bırakır. İzleyicinin bu açığını sergileyen kurumlar doldurur. Yani üretici ve alıcı arasındaki organizasyon, galerilerin alanını tarif eder. Bu durum sanata yatırım gözüyle bakan koleksiyonerler için, daha hızlı yol almak açısından mantıklı bir seçenektir. Çünkü geleneksel anlamıyla bakıldığında koleksiyonerlik belli bir birikim ve uzmanlaşma gerektirir. Bu da yıllar alabilir. Koleksiyonerin yatırımını en az riskle yapma isteği, galerilerle ilişki kurmak zorunluluğunu ortaya koyar. Sanat piyasasının kuralsızlığı, finansal kurallara bağlı borsa işlemleriyle karşılaştırıldığında yatırım açısından daha cazip görünür. Bu da sanat nesnesinin, tüm nesnelere gibi yönlendirilmesini durumunu doğurur. Kuşkusuz bu yönlendirme galeriler tarafından yapılır ve sanat nesnesi ticari mala indirgenir.

Sonuç olarak; galeriyi, sanatçı ve ürünleri üzerinde mutlak bir otorite sahibi gibi görmek gerçekçi olmayabilir. Bu durum sanat yapmanın galerilerle başarılabilmesini iddia etmek kadar güçtür. Sanat piyasasının tasarrufu var olan ürünler üzerinden olacağından, sanatsal üretimlerin kestirilemezliği, aynı zamanda bir özerkliği de gösterir. Bununla birlikte sanat nesnelere, sadece alınıp satılan meta olarak görmek ve değersizleştirmeye çalışmak da abartılı olacaktır. Günümüz tüketim toplumuna bakıldığında hayatın bu şekilde biçimlendirildiği görülebilir. Sanat nesnesi; tarih boyunca paraya ya da güce tabi bir şekilde, kıymetli bir nesne olarak üretilmeye devam etmiştir. Bugün de değişim değeri üzerinden, diğer tüketim nesnelere gibi sosyal statüyü belirtme amacıyla kullanılır. Günümüzde kültür, içeriği dışında tüketimle ilişkilendirilir ve endüstrilemiştir. Bu bakımdan sanat nesnesinin de piyasanın spekülasyon ortamına uygun şekilde üretilmesi beklenir. Sanatın tüketimi, aynı zamanda onu besleyen kapitali de yaratır ve diğer sektörlerde olduğu gibi sanat alanında da yaşamsal bir kaynağı gösterir. Sanatçı her durumda üretimlerini gerçekleştirmek için onu algılayacak ve tüketecek bir ortama ihtiyaç duyar. Sanatçının bağımsız üretebilmesi ve bunun için bir piyasaya ihtiyaç duyması, elbette ironik bir durum yaratır. Dünyadaki piyasa sistemi değişmediği sürece üreten ile tüketen arasındaki ilişkiyi organize eden galerilerin rolü de değişmeyecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Artun, Ali (2005). *Sanatçı Müzeleri*. Çev: Elçin Gen, Ali Berkay, Engin Yılmaz, İstanbul: İletişim Yayınları.

Danto, Arthur (1964). *The Artworld*. *The Journal of Philosophy*, , S.19, s.571-584



- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü -Yüzyılın Sonunda Avangard-*. Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
O'Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. Çev: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Shiner, Larry (2004). *Sanatın İcadı*. Çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Thompson, Don (2012). *12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı, Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi: Sanat Mezat*. Çeviri: Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.
Thorton, Sarah (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*. Çev: Mine Haydaroglu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Artun, A. (2/9/2015). *Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi*. Erişim: 18,6,2018, <http://www.e-skop.com/skopdergi/sanat-piyasasi-ve-galerilerin-orgutlenmesi/2602>
Artun, A. (25/8/2017) *Sanat Galerisinin Sonu*. Erişim: 18,6,2018, <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/#2>
Akkaya, E. İ. (1/10/2018), *Akademik Sistemden Empresyonist Resim Pazarına: 19. Yüzyıl Fransa'sında Sanatçının Kariyer Gelişimi*. Erişim: 18.6.2018, Doktora Tezi, İ.Ü. Bilimsel Araştırma Projesi T-26101 <http://acikerisim.istanbul.edu.tr/bitstream/handle/123456789/32572/55877.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
Bölüktaş, İ. C. (2017). *Osmanlı Saray Koleksiyonunun Oluşumunda Bir Aracı: Goupil Sanat Galerisi*. Erişim: 1,10,2018, http://www.academia.edu/31075487/OSMANLI_SARAY_KOLEKS%C4%B0YONUNUN_OLU%C5%9EUMUNDA_B%C4%B0R_ARA_CI_GOUP%C4%B0L_SANAT_GALER%C4%B0S%C4%B0
Foster, H. (2/9/2015). *Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa*. Erişim: 10,7,2018, <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607>

Görsel Kaynaklar

- Şekil 1:** Ferrante Imperato'nun Dell'istoria Naturale'deki Nadire Kabinesinin ilk yayınlanan resimsel temsili **Kaynak:** <https://blog.biodiversitylibrary.org/2017/03/ferrante-imperato-step-into-his-cabinet-of-wonders.html> (erişim:13,06,2018)
Şekil 2: Mark Dion, Tate Thames Dig, 1999
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669/digging-thames-mark-dion> (erişim: 12,06,2018)
Şekil 3: 1785 Salon'undan Görünüm, Pietro Antonio Martini, 1785
Kaynak: <http://insideinside.org/project/the-paris-salon-of-1785/> (erişim: 14.6.2018)
Şekil 4: Galeri Goupil, Place de l'Opéra Paris
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Goupil_%26_Cie (erişim: 20.9.2018)
Şekil 5: Paul Durand-Ruel galerisinde 1910
Kaynak: <https://www.npr.org/2015/08/18/427190686/durand-ruel-the-art-dealer-who-liked-impressionists-before-they-were-cool> (erişim: 20/9/2018)
Şekil 6: Petit Palais, Paris Güzel Sanatlar Müzesi
Kaynak: <http://www.petitpalais.paris.fr/en> (erişim: 20/9/2018)
Şekil 7: Marcel Duchamp, "1200 Kömür Çuvalı", 1938
Kaynak: <http://www.cultweek.com/fondazione-pomodoro-project-room/> (erişim: 1.10.2018)
Şekil 8: Marcel Duchamp, "Bir Mil İplik", 1942
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (erişim:29.09.2018)
Şekil 9: Yves Klein "Boşluk", 1958
Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite/> (erişim:29/09/2018)
Şekil 10: Arman "Dolu", 1960
Kaynak: <http://musee-arman.ch/en/chronologie?page=1> (erişim:29.09.2018)
Şekil 11: Jannis Kounellis, "Cavalli", 1969
Kaynak: <http://www.tribune.com/television/2013/05/i-martedi-critici-jannis-kounellis/attachment/ko-24-3/> (erişim:29.09.2018)
Şekil 12: Walter De Maria, "New York Toprak Odası", 1977
Kaynak: <http://www.diaart.org/sites/main/earthroom> (erişim:29.09.2018)
Şekil 13: Christo, "Sarmalanmış MoMA (ön cephe) New York Projesi", 1968
Kaynak: <http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=projects-for-the-museum-of-modern-art#.UtlWUcl5mM8> (erişim:29/09/2018)
Şekil 14: Christo, "441Varil Strüktürü-Duvar"
Kaynak: <http://christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=projects-for-the-museum-of-modern-art#.UtlWUcl5mM8> (erişim:29/09/2018)
Şekil 15: White Cube Galeri
Kaynak: https://www.whitecube.com/exhibitions/exhibition/daniel_turner_bermondsey_2012 (erişim:22.10.2018)
Şekil 16: Damien Hirst'ün atölyelerinden birinde çalışan asistanları internet sitesinden canlı yayında
Kaynak: <http://www.collectortribune.com/2012/03/22/damien-hirst-live-video-feed-from-his-studio/> (erişim:29.09.2018)
Şekil 17: Jeff Koons'un New York Stüdyosu'nda çalışan asistanları
Kaynak: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/06/hirst-koons-murakami-emin-turk> (erişim:29.09.2018)
Şekil 18: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970
Kaynak: http://avcblogs.blogspot.com/2011_10_01_archive.html (erişim:29.09.2018)
Şekil 19: Robert Smithson, "Non-Site", 1967
Kaynak: <http://newabstraction.net/2011/06/16/contained-rocks/> (erişim:29.09.2018)