



Ardahan Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/aruibfdergisi>



Sanat piyasasının görünmeyen krizleri

Invisible crises of the art market

İkbal Begüm Kösemen^{a*}

^a Dr. Öğretim Üyesi, Marmara Üniversitesi, İktisat Fakültesi, İktisat Bölümü, İstanbul, Türkiye, begum.kosemen@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4997-508X

MAKALE BİLGİSİ

Makale geçmişi:

Başvuru: 26 Nisan 2024

Kabul: 23 Mayıs 2024

Anahtar kelimeler:

Sanat Ekonomisi,
Sanat Nesnesi,
Sembolik Sermaye,
Covid-19,
Sanat Alanı Krizleri

Makale türü:

Derleme makale

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 26 April 2024

Accepted: 23 May 2024

Keywords:

Art Economy,
Art Object,
Symbolic Capital,
Covid-19,
Art Field's Crisis

Article type:

Review article

ÖZET

Çağdaş kapitalizmde sanat nesnesini ve onun değerlendirme mantığını anlamak ve ardından bu değerlendirme mekanizmalarının sanat alanının ve üreticisinin aşınmalarını nasıl görünmez kıldığına dair gözlemleri paylaşmak, bu çalışmanın en önemli amaçlarıdır. Bilindiği gibi, sanat çok geniş bir alanı kapsar ve her dalındaki dinamikler birbirinden oldukça farklı olabilmektedir. Bu nedenle sanat olarak ifade edilecek olan -son bölümdeki örnekler dışında- resim olacaktır. Yukarıda bahsedilen değerlendirme mekanizmalarının en rahat gözlemlenebildiği ve bu ölçüde sermayenin ilgisini de çekmiş alan çağdaş sanat olduğu için, çağdaş sanat çalışmanın odağı olacaktır. Çalışmanın bir diğer amacı da içinde bulunduğumuz krizler döneminde, sanat alanının görülmeyen, duyulmayan ve haliyle önemi anlaşılmayan sorunlarına ve bunların neoliberalizmin krizleriyle gösterdiği paralelliklere dikkat çekmektir.

ABSTRACT

The most important aims of this study are to understand the art object and its valuation logic in contemporary capitalism and then to share observations on how these valuation mechanisms make invisible the erosion of the art field and its producer. As it is known, art covers a very wide area and the dynamics in each branch can be quite different from each other. For this reason, what will be expressed as art - except for the examples in the last section - will be painting. Contemporary art determines the scope, as contemporary art is the field in which the above-mentioned valuation mechanisms can be observed most easily and which has attracted the attention of capital to this extent. Another aim of the study is to draw attention to the unseen, unheard and therefore understood problems of the art field in the current crisis period and the parallels these show with the crises of neoliberalism.

* Sorumlu yazar / Corresponding author

E-posta / E-mail: begumkosemen@gmail.com

Atıf / Citation: Kösemen, İ. B. (2024). Sanat piyasasının görünmeyen krizleri. *Ardahan Üniversitesi İİBF Dergisi*, 6(1), 67-75. <http://doi.org/10.58588/aru-jfeas.1474113>

1. Giriş

Özellikle çağdaş sanat alanı sürekli yüksek fiyatlardaki satışlara konu olmasıyla gündemdedir. Müzayede evlerinde, dünyanın en zengin insanların genellikle ölmüş bir ressamın bir eserini almak için nasıl yarıştıkları bilinir. Dünyanın belli başlı yerlerinde yapılan sanat fuarlarında rekor satış rakamlarına imza atan galeriler tanınır. Alışverişe konu olan eserin hangi iş insanının koleksiyonundan geldiği ve hangi kurumun koleksiyonuna gittiği haber olur ancak sanat üreticilerinin giderek nasıl güvencesiz hale getirildiği görülmez. Bazı eserler olağanüstü değerlenirken sanatçının ya da sanat emekçisinin emeği değer kaybeder. Bu ilişkiye konu olan nesnenin değerini belirleyenler bizzat, içinde yer aldıkları kapitalist sistemin göz alıcı, parıltılı bir dünyası olduğu için olmalı ki, piyasa, nesneyi üreten ya da nesnenin üretildiği üretim koşullarına adeta kördür. Dünyada en yüksek fiyata satılmış olan sanat eseri Leonardo da Vinci'nin Salvator Mundi'sidir. Eserin mülkiyeti 2017'de 450 milyon \$ karşılığında, Rus bir oligarktan Suudi bir iş adamına geçmiştir. Yaşayan ressamalarda ise rekor Jasper Johns'un Bayrak (Flag) adlı çalışmasıdır. 2010'da sanatçının komisyoncusunun oğlu tarafından, Amerikalı bir hedge fon yöneticisi ve beyzbol kulübü sahibine 110 milyon \$'a satılmıştır (Galambosova ve Ganbold, 2022). Sanat piyasasının satışlarının 2022'de 67,8 milyar \$'a ulaşmış olması tahmin edilmektedir (McAndrew, 2023). Ayrıca farklı gelir kaynakları (bireyler, şirketler ve diğerleri) tarafından kullanılan medya hakları, ticari satışlar, biletler ve sponsorluklar göz önüne alındığında global sanat piyasasının büyüklüğü, %31,4'lük bir artışla 2022'de 441,02 milyar \$'dan 2023'te 579,52 milyar \$'a yükseldiği ifade edilmektedir (The Business Research Company, 2023). Bu "etkileyici" rakamları piyasanın büyüklüğünü tahayyül etmek için ortaya koyuyorum. Sanat piyasası büyüktür büyük olmasına ancak büyüklüğünün niceliksel değişimlerden ziyade niteliğinden ileri geldiğini düşünüyorum. Niteliği ise piyasaya konu olan nesneden ve o nesneden anlıyor olmanın bilgisinin yaydığı soyluluktan kaynaklanır. O halde bu nesneyi biraz incelemekte fayda vardır.

2. Sanat Nesnesi Nedir?

Sanat nesnesinin kapitalist çağda artık bir meta olduğu, metalaştığı iddia edilmektedir. Marksist analizde, meta her şeyden öte, bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle insan ihtiyaçlarını gideren bir şeydir. İhtiyaçları gideren şeyin "yararlı" olduğu kabul edilir ve şeyin yararlılığı ise onu kullanım değeri haline getirir. Maddenin kullanım değeri, ancak kullanım ya da tüketim yoluyla gerçekleşir. Yararlı nesnelere niceliğini ölçmek için kullanılan ölçüler birbirinden farklıdır. Bunun nedeni, kısmen ölçülecek nesnelere niteliklerindeki farklılıklardan, kısmen de alışkanlıklardan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla nesnelere yararları da görelidir. Maddelerin değişim değeri ise, bir nicel ilişki olarak birbirleriyle değiştirilen farklı türden kullanım değerlerindeki oran olarak zamana ve yere göre durmadan değişen bir ilişkiyi ifade ederken değişim değeri olarak meta, hiç kullanım değeri içermez. Bu yolla, yani metaların kullanım değerleri dışarıda tutulduğunda, onların emek ürünleri olma özelliği ortaya çıkacaktır. Marx'a göre (Marx, 2011, s.50):

"Emek ürünü, kullanım değerinden soyutlarsak, aynı zamanda onu kullanım değeri yapan maddi öğelerden ve biçimlerden de soyutlanmış oluruz; artık o masa, ev, iplik ya da herhangi yararlı bir şey değildir. Maddi bir şey olarak varlığı, yok olmuştur. Ve artık kendisine, bir doğramacının, eğerinin ya da başka bir türden belirli bir üretici emeği ürünü olarak bakılamaz. Ürünlerin yararlı nitelikleri ile birlikte, hem bunlarda şekillenmiş çeşit çeşit emeğin yararlı niteliğini, hem de bu emeğin somut biçimlerini yok etmiş oluruz; hepsinde ortak olan başka bir şey kalmamıştır; hepsi de tek ve aynı tür emeğe, soyut insan emeğine indirgenmiştir".

Bununla beraber, metanın üretimi sırasında harcanmış olan insan emek gücü, onun meta değerini belirleyecektir. Değer, emek ürünlerinin üretimi için harcanan insan emeğinin maddi ifadesidir (Marx, 2011). O halde değer büyüklüğü nasıl belirlenecektir? Nasıl ölçülecektir? Metanın değeri, onda cisimleşen emek demek olduğuna göre, metanın değerini belirlemek için onun üretimi için harcanan emek gücünü ölçmek gerekmektedir. Bu, emek-zaman ölçütüdür. Emek-zaman ölçütü de hafta, gün, saat olarak ifade edilir (Marx, 2011). Bu çıkarım, eşit miktarda emek içeren ya da aynı sürede üretilebilen metaların değerinin de aynı olacağını anlatmaktadır.

Emek-zaman, emeğin üretkenliğindeki her değişimle birlikte değişir. Bu üretkenlik de çeşitli koşullar tarafından belirlenir: İşçilerin ortalama beceri düzeyi, bilimin durumu, onun pratikte uygulanma derecesi, üretimin toplumsal örgütlenmesi, üretim araçlarının boyutu ve etkililiği, fiziksel koşullar gibi. Mesela uygun mevsim koşulları, emeğin üretkenliğini etkileyebilmektedir. Genel olarak, "emeğin üretkenliği ne kadar büyükse, bir malın üretimi için gerekli emek zamanı o kadar kısa, o malda billurlaşan emek miktarı o kadar az ve değeri o kadar az olacaktır" ya da tam tersi. Yani bir metanın değeri, o metada maddeleşmiş emeğin miktarı ile doğru, üretkenliği ile ters orantılıdır (Marx, 2011).

Meta üretmek, öncelikle başkaları için kullanım değeri yani toplumsal kullanım değeri üretmeyi ve bunu da kullanım değerine sahip olacağı başka bir kimseye değişim yoluyla devretmeyi gerektirmektedir. Bir meta sahibi, metasını kendisi için yararlı olacak başka metalar ile değiştirmeye karar verdiğinde, değiştirmeye amaçladığı meta kendisi için kullanım değerine sahip değilken; söz konusu meta ona sahip olmayanlar için kullanım değeri taşımaktadır (Marx, 2011). Zaten Marx'a göre metalar bu nedenle el değiştirmek zorundadır. Metaları değiştirilebilir yapan şey, sahiplerinin bunları elden çıkarma konusundaki karşılıklı istekleridir (Marx, 2011). Dolayısıyla Marksist meta üretimi analizinin konusu onların değiştirilebilir olmasına dayanır. Metalar doğrudan değişim amacıyla üretildikleri takdirde meta olmaktadır. O halde bu nokta, sanat nesnesi üretimi ile meta üretimi arasındaki ilişkiyi aydınlatması açısından önemli bir yerdir. Zira sanat nesnesi salt metaya indirgenerek değerlendirilmemelidir. Böylesi indirgemeci bir yaklaşımla, sanat nesnesinin üretim dinamikleri gözden kaçırılacaktır. Belki şöyle ifade edilebilir: Sanat nesnesi sadece bir meta değildir, ancak günümüz toplumunda aynı zamanda bir meta olduğuna da hiç kuşku yoktur (Godbout, 2003). Demek ki burada günümüz toplumuna yön veren neoliberal kapitalist sistemin ve onun değerler sisteminin nesneyi metalaştırdığını düşünebiliriz. Sanat nesnesinin üretimine bakmak bize yardımcı olacaktır.

3. Sanat Nesnesi Nasıl ve Neden Üretilir?

Sanat nesnesinin üretiminden ve bu üretim için harcanan emekten söz edebilmek için öncelikle sanat nesnesinin diğer nesnelere farklı olduğunun kabul edilmesi gerekir. Baudrillard'ın dediği gibi, bir sandalyeyi (ya da bir et ürününü veya araba kaportası parçasını) sıradan –aynı özelliklerle farklı şekilde yinelenmiş- yapan şey, tüm diğer benzer ya da ufak tefek değişiklikler gösteren sandalyelerin seri bir şekilde üretildiği bağlamdır (Baudrillard, 2004). Oysa sanat -bazı istisnalar olsa da- seri üretim amacıyla üretilmez¹.

^[1] Bunun bazı istisnaları mevcuttur. Pop Art'ın en önemli temsilcisi Andy Warhol, seri üretimi ve seri üretim nesnelere kullanarak popüler kültür ve tüketim toplumu ilişkisine dair dolaylı eleştiri üretmiştir. İki tablo üreten bazı ressamlar da mevcuttur. Mesela Rauschenberg'in Factum I ve Factum II adlı tablolarının böyle olduğu iddia edilir (Baudrillard, 2004, s.122) ya da Edward Munch'un "Çığlık" adlı

tablosu dört adettir. (<https://aposto.com/s/ciglik-edvard-munch>) Neşet Günal'ın "Bağbozumu" adında ikiz tablosu Ankara Resim Heykel Müzesi ve Hacettepe Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/ayni-ressam-ayni-tablo-iki-farkli-muzede-1569136>). Ancak Baudrillard'a göre, ressam birbirinin ikizi olan iki tablo ürettiği zaman bile bunların farklı şeyler olduklarını bilmektedir; zira bunlar iki ayrı zaman dilimi içinde üretilmiş nesnelere dir.]

Diğer farklılıklara gelince, sanatın her şeyden önce liriklik içeren bir görüş ya da seziş olduğuna inanılır (Corce, 2004). Sanat eseri; işlevsel, ahlâki ya da felsefi olma ya da yarar gözetme kaygısıyla yaratılmamalıdır. Yarar gözetici bir etkinlik daima bir hoşnutluk yaratmaya yani acıyı yok etmeye yöneliktir dolayısıyla kendi öz doğası bağlamında düşünüldüğünde sanat, yarar gözetken bir etkinlik olamaz (Croce, 2004). Sanatın ne bir ahlâk anlayışını düzeltmek gibi, ne de güzel/çirkin, iyi/kötü, zevk/acı veren şeklinde sınıflandırmalar yapmak gibi bir kaygısı vardır. Bunun yanı sıra eserde betimlenen figür, kişi için çok değerli ve güzel, eserin kendisi ise çok çirkin olabilir veya eser güzeldir, fakat betimlenen figür çirkin, iç karartıcı bir şey olabilir (Croce, 2004). Burada sanat eseri için önemli olan şey, Baudrillard'ın sandalye örneğinde yatmaktadır: "*Tuvalde taşınan sandalye, sıradanlığına son verilmiş bir nesne olmanın yanı sıra tuvali de sıradan bir nesne olmaktan çıkarılmaktadır*" (Baudrillard, 2004, s.127). İşte, tuvali sıradanlıktan kurtaran şey, sanatın kendine yeten varlığıdır ve bu kendine yeten varlığı sayesinde sanat eseri, daha çok kendiliğinden biçim alabilen ve kendi halinde olan salt şeye benzemektedir (Heidegger, 2004). Şeylerin içindeki cevher (madde) onları hem tutarlı, etkili ve özlü kılan hem de belirli duyuşsal baskı biçiminin kaynağı haline getirendir. Dolayısıyla sanat eserindeki şeye için unsur da açıkça kendisinden oluştuğu maddedir (Heidegger, 2004). Sanat nesnesini diğer nesnelere ayıran ve ona kalıcılık sağlayan bu madde, onu diğer nesnelere dünyasından ayırmaktadır. Diğer nesnelere sanat eserine özgü bu kendine yeterlikten yoksundur (Heidegger, 2004).

Kendine has bir yeterliği olan, kendinden menkul sanat nesnesi insanın ihtiyaçlarını karşılayış biçimi olarak da diğer -sıradan- nesnelere ayrılmaktadır. Sıradan nesnelere insanın maddi ihtiyaçlarına cevap vermek için yani onun yaşamsal ihtiyaçlarını doğrudan karşılamak için üretilirken, sanat nesnelere insanın maddi ihtiyaçlarının karşılıkları değil, manevi haz ihtiyaçlarını karşılamak için üretilirler.

Sanatın kendine yeten ve ona kalıcılık sağlayan gerçekliğini yaratan sanat üreticisinin imgeleminde eserini önceden tasarlamış olması, sanat nesnesini diğer canlıların içgüdüsel olarak yarattıkları ve bizde manevi haz uyandıran doğal "güzellik"lerden de ayırmaktadır. "*Bir balarısı peteğiyle birçok mimarı utandırır. Ama en kötü mimarı, en iyi balarısından ayırt eden şudur: Mimar yapısını gerçeklikte kurmadan önce imgeleminde kurar. Her emek sürecinin sonunda, emekçinin imgeleminde başlangıç halinde önceden var olan bir sonuç elde edilir*" (Marx ve Engels, 1995, s.125). Bu yüzden doğa bizi çok etkilese bile, doğada olagelmüş şeyler, yapılar için sanat nesnesi diyemeyiz. Sanatta, imgeleme, tasarlama ve yapım aşamaları, sanatçının üretim sürecine içkindir. Peki ya bu nesnenin değerlendirme süreci nasıl işlemektedir? Sanat nesnesinin fiyatının, onun üretim aşamalarına, üretilecek nesnenin maliyetine, üretim süresine, kullanılacak girdilerin çeşitliliğine vs. bağlı olduğu söylenebilir mi?

4. Resmin Üretilmesi ve Değerlenmesi Arasındaki İlişki(sizlik)

Bu son vurgunun daha belirgin hale gelmesinde fayda vardır; zira sanatın "üretimi" aşamasından söz edilmektedir. Sanat nesnesinin üretim ve dolaşım süreçlerindeki halleri aynı değildir. Sanat nesnesinin doğrudan

doğruya metaya indirgenmesine neden olan şey, dolaşım aşamasındaki sanat nesnesinin, üretim aşamasındaki nesnenin öntüne geçirilmiş olmasıdır. Sanat nesnesinin üretim aşaması ihmal edilmektedir. Bir başka deyişle, sanat nesnesinin dolaşım aşamasında konu olduğu ilişki ağları ve sanat nesnesinin sembolik değeri, onun üretim sürecini görünmez kılmaktadır. Marksist emek değeri teorisine göre "değer, emek ürünlerinin üretimi için harcanan insan emeğinin maddi ifadesi" olduğuna göre, emeğin ressamın resmini üretirken harcadığı emeğin niceliğiyle, bunun değeri arasında bir ilişki kurulabilir mi?

Böyle bir ilişkiyi kurma çabası pek de anlamlı olmayacaktır. Zira iki ayrı işleyiş söz konusudur: Bunlardan biri resim olarak bir kullanım değeri olan bir sanat nesnesi üretimi sürecine içkindir; diğeri ise belli bir değişim değeri için dolaşıma sokulan resmin bir meta olarak değerlendirilmesi sürecine içkindir. Sanat nesnesi olan resmin, meta olan resmin değerlendirilme mekanizmasını açıklaması mümkün değildir. Sanat nesnesi olan resim için harcanmış emek-zaman ölçütü, onun değerlendirilme(k)me kriterlerine ışık tutmaz. Bunun dışında, "eşit nicelikte emek içeren ya da aynı sürede üretilebilen metaların değerleri aynıdır" önermesi de sanat nesnesi için geçerli değildir. Böylelikle konu, sanat nesnesi olunca, emek-değer teorisi doğrultusunda herhangi bir metaya indirgeme yaparak süreci kavrama çabası sonuçsuz kalmaktadır.

Bilindiği gibi, ürünler sadece değiştirilebilmek amacıyla ürettikleri zaman üretim maliyetleri, fiyatlarının anlamlı bir belirleyicisi olmaktadır (Kliman, 2006). Dolayısıyla, değişim amacıyla "üretilmemiş" bir sanat nesnesine görece olarak daha az veya daha çok fiyat biçilmesiyle üretim maliyetlerinin, üretim süresinin, girdilerinin bir ilişkisi olmadığı söylenebilir. Şayet böyle olsaydı, belli bir sanat eserinin neden 100 değil, 100 bin değil de, 100 milyon \$ ettiği açıklanabilir ya da bir diğer resme göre daha az fiyatlandırılan bir resimde üretim maliyetlerinin daha düşük olduğu türünden bir yorum yapılabilir. Ancak, bir sanat eserinin fiyatı nadiren eserin kendisiyle ilintilidir. Fiyat, ne kullanılan malzeme, ne işçilik, ne zorlukla ilintilidir (Shiner, 2010). Bunun yanı sıra, ne üretim süresi, ne teknolojik etkinlikler, ne de verimlilikteki artışlar eserin fiyatıyla ilişkilendirilemez. Öyle olsaydı, her bir resmini tamamlamak için kendini bir günün saatleriyle sınırlayan ve 1996'dan beri iki bin tane "gün tablosu" yapan (Thompson, 2011) Kawara²'nın tüm eserlerinin aynı fiyatta olabileceği söylenebilirdi.

[² Kawara, özellikle tablolarına belli bir tarihi atmosferi ünlüdür. "Apr. 22, 1967" ya da "Feb. 10, 1982" gibi. Bkz. <https://www.christies.com/artists/On-Kawara?lotavailability=All&sortBy=relevance>]

Bu durumda, bir sanat nesnesinin değerlendirilmesi sürecinde emek-değer teorisi geçerli değilse, ne geçerlidir? Bu soru özellikle çağdaş sanatı ilgilendiren bir soru. 1950'lerin sonlarından itibaren, yaşayan sanatçıların eserleri için kamuya açık satışların yapılmaya başlamasıyla (Thornton, 2012) çağdaş sanatın görünürlüğü artmıştır. Bununla beraber, bir estetik imge olarak sunulan sanat eseri de tıpkı bir fantasmagoria³ misali tartışılmaz, dokunulmaz, sorgulanmaz ve erişilmez bir konuma yerleşerek, sanatla ilgili her dal, yüce bir uğraş haline gelmiştir (Shiner, 2010). Lazzarato, bir sanat işinin değerinin onun için sarf edilen emekten ya da getirdiği faydadan değil, sanatçıyla kamu arasındaki ilişkide belirlendiğini ifade eder. Pek tabii ki burada "kamu" olarak tanımlanan topluluk da kültür otoritelerinin ve kültür endüstrisinin bir ürünüdür; kamu seyircidir; seyrederek işi gerçeğe taşır ve ona (esere) toplumsal değerini bahşeder (Lazzarato, 2017). Yani ona göre değeri yaratan ilişkilere ve bu ilişkide başrolü para oynar. Bu anlamda bir tablonun asli ve nihai bir değeri olmadığını, çünkü estetik değerinin paranın değerine göre değiştiğini savunur (Lazzarato, 2017). O zaman tablonun estetik değerine kaynaklık eden bu

ilişkilere (ağlar) ve tablonun sembolik değerine bakmakta fayda var.

[³ Hayalgücü gösterisi, üst üste hayali görüntüler, fantazmalar âlemi olarak tanımlanan fantasmagoria, Baudelaire'in kullandığı bir kavramdır. (Bkz. Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, Çev. A. Berkay, İletişim Yayınları, 2003)]

5. Sanatın Sembolik Değeri ve Birikimi

1911 yılında Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa adlı eseri Paris'teki Louvre Müzesi'nden çalınmıştır. Bu olay ve ardından gelişen süreç, bir hırsızlık olayından çok sanatın anlamına ve değerine ilişkin çarpıcı bir örnek oluşturur. Çünkü dünyanın her yerinden insanlar “Mona Lisa'dan boş kalan yeri” görmek için Louvre Müzesi'ne akın etmeye başlamıştır. Yani yaşanan şey, bir sanat eseri orada olduğu için değil, tam aksine orada olmadığı için görmeye gitme durumudur (Leader, 2004). Eser, adeta yokluğuyla paha biçilmezliğini daha da gözler önüne sermesine oradadır. Nitekim bu boşluğun yarattığı talep, eser bulunduktan sonraki süreci de etkilemiştir. Mona Lisa bulunup, Louvre Müzesi'ne iade edilmeden adeta “turmeye çıkmıştır”: Önce İtalya'yı dolaşmış, ABD ve Japonya'da geçici sürelerle sergilenmiştir. Hatta esere gösterilen ilgi öylesine yoğun ki, ziyaretçilerin eser önünde bekleme süreleri dahi kısıtlanmıştır (Leader, 2004).

Yokluğunun dahi, varlığını pekiştirmişçesine meşru kıldığı böyle bir başka nesne var mıdır? Bu çarpıcı örnek, Thornton'ın işaret ettiği gibi, bir düzlemde inanç ekonomisine göre biçimlenen sanat piyasasının işleyişiyle ilgilidir: Bu, “sanatçının kültürel anlamda önemine ve önemli olmaya devam edeceğine, eserin iyi bir eser olduğuna ve başkalarının [ona] verdikleri finansal desteği çekmeyeceklerine dair olan inanç”tır (Thornton, 2012). Yukarıda söz edildiği gibi, hangi resmin sadece bir “eser”, “şaheser” ya da “paha biçilemez” olduğuna karar vermek de bu inancın ve inancın pekiştirilmesi amacıyla birleşen bir ağın ürünüdür. Daha da önemlisi eserin değerini belirleyen de bu inanç ve bu ağın hâkimiyetidir.

Özellikle çağdaş sanatta, herhangi bir resmin “eser” olduğuna karar verenler ve eserin de ne pahada olduğunu belirleyenler, sanat piyasasını kontrol edenlerdir: Sanat simsarları, koleksiyoncular, müzayede evleri, galeriler, müzeler, küratörler, sanat eleştirmenleri, sanat ödülleri organizatörleri, sanat yayıncıları, yazarları vs. Yani eserin değerine karar verenler bu sayılanların birkaçını ya da çoğunu kontrol eden kapitalist girişimcilerdir. Bir ressamın ürettiği resmin değerini belirleyenler, çağdaş sanat piyasasının bu oyuncularındır. Belirlenen değer ise, sanatçının ününe ve tacir ile müstakbel alıcının statüsüne işaret eder (Thompson, 2011).

Resmin “değerli” olduğu konusunda anlaşmış olmak, söz konusu resmin – üreticisine, alıcısına ve satıcısına- statü sağlayacağına dair inançla mümkündür. Bu da resmin sembolik değeriyle ilintilidir. Baudrillard bunu imza ile ifade eder: “Söz konusu olan şey, yapının görülmesini değil, belli göstergeler sistemi içinde kime ait olduğunun anlaşılmasını ve değerlendirilmesini sağlayan karşıt anlamlara sahip gösterge (= imza) aracılığıyla kazandığı farklı değerdir” (Baudrillard, 2004). Benzer şekilde Lazzarato da imza, tekrar ve numaralandırmanın sanat işinin piyasaya girişi için koyulan koşullar olduklarına inanır ve sanatçının imza atarak eserini ticari bir nesne olarak tasdiklemiş olduğuna dikkat çeker (Lazzarato, 2017).

Buradan hareketle, çok önemli bir noktaya gelinmektedir. Daha önce sanat nesnesi olan resimle, meta olan resmin birbirlerinden farklı olduğu ifade edilmişti. Değişim değerinden ibaret bir meta olarak resme meta özelliğini veren, sembolize ettiği statüdür. Meta olan şey, resmin kendisinde değil, resmin sembolize ettiği “şey”dedir. Bu şey kimi zaman ayrıcalık, itibar, soyululuk; kimi zaman ünvan, şöhrat, ödül; kimi zaman da kalıcılık, ölümsüzlük nişaneleri olarak ortaya çıkmaktadır. Mona Lisa'dan

boş kalan yerin bile bir değişim ilişkisine konu olması, yine Mona Lisa'nın sembolize ettiği şeyde saklıdır. Onu meta haline getiren de bir resim olması değil, Leonardo da Vinci'nin Paris'teki Louvre Müzesi'nde asılı olan Mona Lisa'sı olmasıdır. Bu gibi kodlarla işaret ediliyor olmak bir sembolün yokluğunda dahi, meta olabileceğinin kanıtıdır.

Bunda, söz konusu edilen alanın sanat alanı olması da etkilidir. Çünkü bu durumda, Bourdieu'ye göre sanatın meşrulaştırıcı özelliği devreye girmektedir. Ona göre, sanatsal formlarla sanatın meşrulaştırıcı etkisi arasında hiyerarşik bir ilişki vardır ve resim – klasik müzik ve edebiyat-kutsanmış sanatların hâkim olduğu meşruluk bölgesinde yer almaktadır (Göker, 2007). Dolayısıyla çağdaş sanat piyasası, bu ilişki ağına erişenlere kutsanmış sanat nesnelere vaat etmektedir. Ayrıca, sembolik değere sahip bu kutsanmış sanat nesnelere dolaşımı sayesinde ki, “tanınmış olmanın sermayesi” olan sembolik sermaye bu nesnelere alıcısına, satıcısına ve dolaşımına aracılık eden tüm aktörlere yayılmaktadır.

Sanat nesnesinin eser -hatta şaheser- olduğuna karar vererek benimsetmeye çalışan kişi, sanat piyasasını düzenleyen ve denetleyen, sanat nesnesine geçerlik kazandırandır. Bourdieu'ye göre bu kişi şöyle açıklanabilir (Bourdieu, 2002, s.264):

“Savunduğu yazarı tanıtıp benimsettirecek ona değer kazandırır: Yazara güvence olarak edindiği sembolik sermayeyi sunarak yaptının yayınlanmasını (kendi güvencesi altında, galerisinde veya tiyatrosunda vd.) sağlar ve böylelikle de onu benimseme çevrimine katar. Bu yolla yazar, giderek daha seçkin topluluklara ve daha değerli ve aranan (örneğin ressamların durumunda toplu sergiler, kişisel sergiler, saygın koleksiyonlar, müzeler) yerlere girer.”

Çağdaş sanat piyasasında bu görevi, bu alanı –ağı- oluşturarak, bu alana giriş ve çıkışı da denetleyen ve dolayısıyla alanın sembolik kodlarını da yerleştiren aktörler yapmaktadırlar. Örneğin bir sanatçı için Gagosian⁴ tarafından temsil edilmek büyük bir prestij olarak kabul edilmektedir. Dünyada etkili sanat satıcılarından biri olarak kabul edilen Gagosian'ın bir sanatçıyı temsil etmeye başlamasının, “eserlerin fiyatını yüzde elli oranında artırdığı” ifade edilmektedir (Thornton, 2012). Başka bir örnek olarak da çağdaş sanatçı Damien Hirst verilebilir. Hirst'ün Charles Saatchi tarafından sanat dünyasına tanıtıldıktan üç yıl sonra Turner Ödülü'nü almış olması Hirst'ü sanat piyasasının yıldızı, Saatchi'yi ise sanatçı kâşifi yapmıştır (Granet ve Lamour, 2010). Kurumların da bu ilişkide rolü olduğu çok açıktır. Mesela eser satışlarında MoMA'nın esere ilişkin talebe atır yapılması bile, eserin büyük bir itibarı olduğunu düşündürmektedir (Thompson, 2011).

[⁴ Larry Gagosian, sanat galerileri zinciri sahibi, ABD'li sanat simsarıdır.]

[⁵ New York'taki Modern Sanat Müzesi (The Museum of Modern Art).]

Görüldüğü gibi, eserden –ve onu hazırlayan süreçten- çok bazı semboller tarafından işaret ediliyor olmak sanat piyasası için daha mühimdir. MoMA tarafından talep edilmiş olmak ya da Turner Ödülü'nü almış olmak gibi sembolik kodlar, sanat nesnesinin değerinin ve aynı zamanda metalaştığının göstergeleridir. Dolayısıyla sanat eseri sadece simgelerden –imza, ona destek olan kurum, kim tarafından temsil edildiği veya kim tarafından satışa çıkarılmış olduğu gibi- ibaret görünmektedir. Çünkü bu süreçte üretimin berisindeki güçlere ve koşullara ait izler tamamen silinmiştir (Adorno, 1981). Dolayısıyla çalışmanın başında ifade edilen üretim süreci sanki yoktur, keza üretici ve sahip olduğu üretim koşulları da. Bu sembolik kodların geçerliğini kabul eden, benimseten ve bundan yarar sağlayanlar, aynı zamanda tanınmış olmanın sermayesi olan sembolik sermayenin sahipleridir. Çünkü bir sermaye türünün değeri, bu sermayenin kullanılabilmesi bir alanın varlığına bağlıdır (Bourdieu ve Wacquant, 2003). Bu kodların anlamlı olmayacağı bir alanda, bunlara sahip olmak da anlamlı olmayacaktır. Sanat alanında sanat nesnesine sahip

olmakla gelen ayrıcalık ve itibarın kendilerine sağlayacağı yararın farkında olanlar, bu sembolik kodları oluşturan ve aynı zamanda meşrulaştıranlardır.

Bununla beraber, yukarıda vurgulanan “yarar” kavramını da göz önüne almak gerekmektedir. Çünkü belli başlı semboller tarafından işaret edilerek, bir değişim ilişkisine sokulmuş olan sanat nesnesi, ona sahip olana, onun yeni sahiplerini bulmasına aracılık edene, onu bağışlayana ya da kurumunda gösterilmesini sağlayana kuşkusuz bazı yararlar sağlamaktadır. Bu Baudrillard’ın dediği gibi, estetik bir form olan sanat eserinin aynı zamanda, bu “form yoluyla hâkim olması”ndan kaynaklanmaktadır (Baudrillard, 2010) ve doğal olarak esere sahip olana ve/veya bu ilişkinin kurulmasına aracılık edene bir tür tahakküm gücü vermektedir. Bu güç, sembolik sermayenin meşrulaştırdığı ve meşrulaştırdığı ölçüde görünmez kıldığı ekonomik sermayeyle ilgilidir. Bourdieu şunu ifade etmektedir (Bourdieu, 2002, s.238):

“Ekonomik sermaye, alanın sunduğu özgül kârları – ve aynı zamanda, genellikle vade sonunda getireceği ekonomik kârları- ancak sembolik sermayeye dönüştüğünde sağlayabilir. Yazar olduğu kadar eleştirmen için de, tablo satıcısı için olduğu kadar yayıncı veya tiyatro yöneticisi için de geçerli tek birikim, olguları ya da kişileri topluma benimsettirme, dolayısıyla bir değer verme ve bu işlemin sonuçlarından yararlanma gücünü içeren tanınmış olmanın sermayesi niteliğinde bir ad, benimsemiş ve ünlü bir ad edinmeye dayanır.”

O halde buradaki en büyük yarar, sembolik değeri itibarıyla sahip olana isim (ünvan, nam, şöhrat, marka vs.) vererek ya da ismin (ünvanın, namın, şöhratin, markanın vs.) benimsemesini sağlayacak sanat nesnesine yatırım yapma, bu yatırıma aracılık etme, sanat üretimini destekleme, sanat kurumları açma, sanat ödülleri dağıtma gibi işlemlerle kârlılığı “konuşulmaz” kılmaktır. Bu Bourdieu’ye göre söz konusu alanla ilgilidir ve “özellikle bilimsel, sanatsal vb. alanlarda çıkarıcı görünmek yerine çıkar gütmek görünmenin, bencil görünmek yerine cömert ve özgeci görünmenin evrensel olarak daha işe yarar olmasından kaynaklanmaktadır” (Bourdieu, 2006a). Sanat alanında sanatçıların, aracılıkların ve yatırımcıların “parasal” ifadelerden ısrarla kaçınması da bununla açıklanabilir.

Günümüzde kapitalist girişimcilerin sanat ve kültür alanında kendilerini var etme çabaları bu anlamda daha da fazla önem kazanmaktadır. Zira bu alanda yer alarak, bir yandan “salt maddi varlıklara sahip olmaktan ileri gelen ekonomik farkları, sanat eseri gibi simgesel [sembolik] varlıklara sahip olarak ya da bu (ekonomik ya da simgesel) varlıkları kullanma tarzıyla birtakım farklılıklar edinerek ikiye katlarlarken” (Bourdieu, 2006b), diğer yandan da bu şekilde tanınmanın ve onaylanmanın meşrulaştırıcı etkisinden faydalanırlar. Aynı zamanda bu kurumlar, ekonomik kârın açıkça geçerli olduğu -yadsınmadığı- faaliyetlerin maliyetlerini azaltmış ve bunlara yönelik tepkileri de yumuşatmış olurlar⁶.

[⁶ Örneğin bir petrol şirketi olan BP yıllarca birçok prestijli sanat kurumuna sponsor olarak sanata yatırım yapmıştır. Dünyaya petrol üretiminin verdiği zararın maliyeti kurumsal sosyal sorumluluk çerçevesinde sanat sponsorlukları ile silinebilmişcesine BP sanatı desteklemeye devam eder. Küresel ısınma tehdidinde karşı bazı kurumlar BP ile anlaşmalarını bitirmiştir. Ancak küresel ısınmaya karşı gerçekleştirilen protestolarından korkan çoğu sanat kurumu petrol şirketleriyle anlaşmalarını bitirse de yeni sponsorları arasında otomotiv sektörü, yat gibi lüks tüketim malları üreten firmalar vardır. Yani bunlar doğrudan olmasa da dolaylı olarak petrole bağlı şirketlerdir. Daha fazlası için İ. Begüm Kösemen, Eyvah! Yetişin! Sanata Saldırıyorlar! <https://kulturmeclisi.com/eyvah-yetisin-sanata-saldiriyorlar>]

Dolayısıyla, kapitalistlerin sanat ve kültür yatırımları bu yönüyle okunmalıdır. Sanat üretimini desteklemek yoluyla sanata yatırım yapmak, sanatın gerek sosyal sorumluluk, gerek hayırseverlik için, gerekse politik amaçlarla kullanımının önünü açmakta ve yukarıda söz edilen statünün sağladığı ayrıcalık ve itibarın maddi üretim sürecinden ve dolayısıyla kâr amacından bağımsızmış gibi algılanmasına neden olmaktadır. Halbuki, söz konusu olan kârdan öte bir şeydir. Gramsci’nin ifade ettiği gibi “kapitalist

işletme sahibi, kendisiyle birlikte endüstri teknisyenini, ekonomi bilginini yaratırken, aynı zamanda yeni bir kültürün, yeni bir hukukun vb. örgütleyicisi olmaktadır” (Gramsci, 1967). Alanlar birbirine tâbidir, sanat alanında sanat için “veriyor” görünmek, kurumun kendi iktidar alanında ona güç katar. Bu anlamda sanat alanını da onları öz faaliyetleri arasında görmeliyiz. Rekabet orada da sürmektedir. Çünkü (Bourdieu ve Wacquant, 2003, s.26),

“... bu alan aynı zamanda çatışma ve rekabet mekânıdır, bu bir savaş analogisidir, bu savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü – sanatsal alanda kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, dinsel alanda papazların yetkisi vs- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasında dönüşüm oranlarına ve hiyerarşiye karar verme gücünü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler.”

Bu doğrultuda söz konusu çatışma ve rekabet alanında, gücü pekiştirmek için çıkar gütmek görünerek ekonomik olduğu kadar kültürel, bilimsel iktidarlar kurmanın ne kadar önemli olduğu ortadadır. Günümüzde zengin aileler varlıklarının önemli bir kısmını sanata yatırmaktadır. Dünya çapında, net serveti 30 milyon \$’ı aşan yaklaşık 200.000 ultra yüksek net servete sahip bireyler, portföylerinin ortalama % 5’ini sanat ve diğer lüks koleksiyon parçalarına ayırmaktadır (The Wealth Report, 2023). Ayrıca rapora göre, sanatın 2022’de enflasyona karşı, hisse senetlerinden ve altın da dahil olmak üzere ana akım yatırım araçlarından daha iyi bir performans gösterdiği belirtilmektedir. Global Koleksiyonerlik Araştırması’nda sanat koleksiyonerlerinin neredeyse %30’unun temel motivasyonlarının finansal yatırım olduğu ifade edilir. Ekonomik belirsizliklerin yatırımcıları daha çok gerçek varlıklara yatırım yapmaya ittiği bilinmektedir. Bu yüzden enflasyon ve faiz oranları dalgalanmaları sanat yatırımlarını olumsuz etkiler. Daha yüksek faiz oranı sanatı elde tutmanın alternatif maliyetini yükseltecektir. Bu nedenle reel faiz oranlarının arttığı zamanlarda sanat eserleri fiyatlarının genel olarak düştüğü kabul edilir. Bu anlamda post-Covid dönemi gibi ekonomik belirsizliklerin çok arttığı bir dönemde, Servet Raporu’yla benzer şekilde sanat koleksiyonculuğunun rekor enflasyona karşı tahvil gibi finansal araçlara karşı çok daha iyi koruma sağladığı konusu öne çıkmakta ve bu yatırım aracı övülmektedir (McAndrew, 2023). Yani sanat çok güçlü bir sembolik sermaye birikimi sağlayarak, bir yandan kültürel iktidarın kurulmasına yardımcı olurken, bir yandan da özellikle kriz zamanlarında kapitalistlerin belirsizliğin risklerinden korunmasına fayda sağlar. Bir yanda sanat yatırımları sayesinde ekonomik belirsizlik koşullarında kayıplarını azaltma imkanına sahip kapitalistler varken, diğer yanda bu “yatırım araçlarını” üreten veya üretilmesi sürecinde çalışan sanatçılar ve sanat emekçileri vardır. Bu koşullardan onlar nasıl etkilenmiş olabilir?

6. Kriz ve Belirsizlikler Döneminde Sanat

Ekonomik anlamda COVID-19 salgını, kapitalizm tarihindeki en keskin ve en derin ekonomik daralmayı tetiklemiştir (Roubini, 2020). Bunun bir de ekonomik krizlerin küreselleşmesinin tek önemli örneği olan 2007-8 Global Finans Krizi’nin (GFK) (Arslan, 2010) ardından süregelen durgunluk ortamının üzerine geldiği unutulmamalıdır. Ve tıpkı GFK’dan sonra ortaya sürülen Post Keynesyen görüşler gibi, Covid-19 Krizi’nin ardından da benzer görüşler tartışılmaya başlanmıştır. Gerek Modern Para Teorileri, Küresel Keynesçilik gibi Keynesyen yaklaşımlarla, gerekse Green New Deal⁷ gibi anlaşmalarla durgunluktan çıkmamanın, işsizliği azaltmanın, talebi canlandırmanın yolları aranmaktadır. Aslında her biri neoliberalizme alternatif üretmenin yollarını aramak olarak da yorumlanabilir. Ancak şu da unutulmamalı ki Arslan’ın ifade ettiği gibi 1980’lerden bu yana gerçekleşen birçok ekonomik krizde olduğu gibi,

GFK'da da Keynesçi politikaların yalnızca bir can simidi olarak kullanıldığı görülmektedir (Arslan, 2010). Saad-Filho'ya göre de Covid-19 Krizi'nin ardından Keynesçiliğe alenalece çekilmek, önü alınmayan kayıplara karşı geliştirilen umutsuzluktan dolayıdır. İş kayıpları, işlerini kaybetmeyenlerin ücret kayıpları, iş kaybından dolayı sağlık sigortalarının kaybı, ticaret hacminin daralması, sınırların kapanması, tedarik zincirinin bozulması, enflasyonun artması, GSYH daralmaları, şirketlerin müşterileri, çalışan, kredi limiti kayıpları, iflaslar gibi nedenlerle bir kamu politikası zorunluluğu, yeniden Keynesyen teorilerin gündeme gelmesine neden olmuştur (Saad-Filho, 2020).

[7 1929 Büyük Dünya Buhranı'ndan çıkmak için ABD Başkanı Roosevelt tarafından imzalanan New Deal'e gönderme yapar. Devletlere iklim değişikliğini ele almanın yanı sıra istihdam yaratma, ekonomik büyüme ve ekonomik eşitsizliği azaltma gibi diğer sosyal hedeflere ulaşma çağrısında bulunur.]

Post-Covid döneminin sancıları belki de neoliberal devletin içinde olduğu çatışma üzerinden değerlendirilebilir, çünkü söz konusu olan neoliberalizmin yeni bir krizidir. Bu belki de Bourdieu'cü bir benzetmeyle söz konusu olan neoliberal devletin sağ ve sol eli arasındaki çatışmadır. Bourdieu'ye göre devletin sağ elinin yıkıcılığı karşısında, devletin sol eli giderek kötürümleşmektedir. Devletin sol eli, besleyen, kollayan, koruyan eğitim, sağlık, barınma gibi alanları ifade ederken (kültür ve sanatın bu alanın içinde olduğunu düşünüyorum); devletin sağ eli ise piyasanın mantığına göre kontrol eden, disipline eden, kıt kaynakları idare eden bu eldir (Bozçalı, Özden ve Aydın, 2007). Devletin sağ eli kısıtlayıcı mali, yasal reformlar talep ettikçe (Bourdieu, 1998a) devletin sol elinin hizmet alanı daralmakta ve piyasaya uyması beklenmektedir. Neoliberal devrim de sağ elin sol eli kontrol etmeye çalışması, hatta bertaraf etmesi olarak değerlendirilebilir (Bozçalı, Özden ve Aydın, 2007). Bütün krizlerin çatışma kaynaklı olduğu tahmin edilebilir, çatışma için tarafların -görünürde ya da değil- direniyor olması gerekir. Yukarıdaki benzetmeden devam edecek olursak, sol el direndikçe, sağ el de zulmünü artırmaktadır. GFK'dan beri demokrasinin bedelinin daha ağır olduğu aşıkârdır: Şiddetin, baskının artmakta, otoriter rejimlerin ve aşırı milliyetçiliğin oldukça revaçta olduğu bir gerçek (Saad-Filho, 2021). Patnaik'e göre oluşan bu durum otoriterliğin de ötesindedir. Şöyle ifade ediyor (Kahya, 2023):

"Dünya kapitalizmi ne zaman krize girse, bunu tekelci sermayenin hegemonyasına yönelik meydan okumaya karşı faşist unsurlarla ittifak kurmak yönünde bir fırsata dönüştürdüğünü görürsünüz. Yani bir tür tekel-faşist ittifakı doğar; buna otoriterlik demek yeterli değil, zira tek başına bu ne söz konusu sermaye desteğini vurgulamaya ne de aslında "öteki"ne dönük saldırıyı ifade etmeye yeter."

Peki, bir yandan ekonomik kriz, bir yanda sağlık krizi ve söz konusu belirsizlik ortamında artan bu baskının ve faşizan eğilimlerin tam ortasında, sanat artık direnç alanı mıdır yoksa piyasayla tamamen uyum içinde midir? Ancak bu ortamda sanat üreticileri ağır bir güvencesizlik haliyle baş etmeye çalışmaktadır. Sanat ve kültür, bu faaliyetlere katılmaya gücü yeten elitlerin veya Bourdieu'nün deyişiyle *"kendilerini sıradan olandan ayıran işaretleri"* (Bourdieu, 2006b, s.230) biriktirebilen ayrıcalıkların bir yetke alanı gibi görülürken, alanın üreticilerinin çoğunluğu neoliberal kapitalizmin yıkıcılığının sonuçlarını yaşamaktadır. Bunun böyle olagelmesi tabii ki tesadüf değildir; çünkü neoliberal düzen zaten varlığını ve sürekliliğini, kendine karşı olan alternatif düşünme biçimlerini yıkıp yok etmeye borçludur. Bourdieu'nün "sol el" metaforu genişletilirse, siyasi partiler, sendikalar, toplumsal hareketler ve diğer seferberlik ve toplumsal yaşam biçimlerini kapsayan bir sol bakışın (Saad-Filho, 2020), hatta solun tahayyülünün dahi yok edilmesi neoliberalizmin kendince bir "başarısı" gibi yorumlanabilir. Neoliberalizme giden -ve onu sağlamlaştıran- yol için,

piyasanın tamamen serbestleşmesi ve bu anlamda kuralsızlaştırılması gerekmektedir, bu da Bourdieu'nün dediği gibi "piyasa mantığına engel teşkil edebilecek her türlü kolektif yapıyı sorgulamayı amaçlayan tüm siyasi önlemlerin dönüştürücü ve hatta yıkıcı eylemiyle" elde edilir (Bourdieu, 1998b). Sanatın, piyasa mantığının hayatlarımızın en derinine kadar sokulduğu böylesi bir dönemi sorgulaması artık beklenebilir mi? Günümüzde artık alternatifler sunmayı deneyen tüm diğer alanlar gibi sanat da etkisizleştirildiyse, sanat ne vaat etmekte olabilir? Sanatın kurumsallaşması yoluyla zararsızlaştırılmaya çalışılması da tam bu yüzden oldukça önemlidir. Çünkü bu son krizde de görüldüğü gibi, küresel elitin zenginliği artmaya devam etmiş, kârlar özel olsa da, zararlar toplumsallaştırılmıştır (Tooze, 2021). Kurumsallaşarak sistemle, sermayeyle uyumlu hale gelen ve sermayenin 'kârlı' bir yatırım aracı olan sanat, sistemin tıkandığı yerde ne söyleyebilir? Eşitsizlikler pahasına bireylerin özgürlük ve varlık alanlarını yok eden neoliberal politika yapıcılarının karşısında sanatçı nasıl bir alternatif üretebilir? Çağdaş sanatın tüketim ve iktidar ilişkilerini estetikleştirdiğini ifade eden Lazzarato için sanatçı, fabrikadaki bir çalışan gibi doğrudan patrona olmasa da, iktidar aygıtlarına tâbidir. Haliyle mevcut durum, bir kralın ya da derebeyinin düzeninden kurtulunca kendisinin özgürleştiğini sanan sanatçının tâbi olduğu şeyin değişiminden başka bir şey değildir (Lazzarato, 2017).

Ancak sanat piyasasının sermaye için bu denli gösterişli ve ayrıcalıklarla dolu olmasına rağmen, sanatçı için, içinde var olması giderek zorlaşan bir alan olduğu gerçektir. Amerika'da bir sanat kolektifi tarafından ulusal ölçekte yapıp 2014'te yayımlanan rapora göre sanat okullarından mezun olan 2 milyon sanatçıdan sadece %10'u geçimini yalnızca sanatçılıktan sağlayabileceği bir işte çalışmaktadır (BFAMFAPhD, 2014). 2018 tarihli ABD'de yapılan bir başka rapora göre ise, sanatçıların yıllık gelirlerine bakıldığında sanatçıların ancak %2'sinin yıllık 100.001-125.000\$ ve yine %2'sinin yıllık 80.001-100.000\$ gelir elde ettiği, bunun yanında sanatçıların %81'inin gelirlerinin 60.000\$'a kadar olduğu ifade edilmektedir⁸. Ayrıca bu yıllık gelirlerin ne kadarının sanat faaliyetleri sonucunda elde edildiği sorulduğunda, katılımcı sanatçıların %43'ünün sanattan elde ettikleri gelirleri, gelirlerinin %9'una kadar denk geldiği görülmüştür. Neredeyse tüm gelirlerinin (\cong %90-100) sanattan elde edenlerin oranları %15'tir. Sanatçıların %34'ünün tam zamanlı başka bir işi vardır (AmplifyArts, 2018). Bu da gösteriyor ki sanat üretimleri sonucu geçinebilenlerin oranı oldukça azdır; sanatçıların çoğunun başka işler ya da geçim kaynakları bulmaları gerekmektedir.

[⁸ Sanatçıların %28'i yıllık en fazla 20 bin, %29'u 20-40 bin, %24'ü ise 40-60 dolar arası gelir elde etmektedir. Bkz. AmplifyArts, Annual Artist Survey, 2018.]

2018'de Birleşik Krallık'ta yapılan bir araştırmaya göre yaratıcı endüstrilerdeki eşitsizlikler çarpıcı görünmektedir: Öncelikle yaratıcı endüstrilerde çalışanların kökenlerine bakıldığında işçi sınıfı kökenli çalışanlardansa daha çok yüksek-orta sınıftan gelenler daha çoktur. Bu sektörün ekseriyetle Londra'da toplandığı, sektörde çalışanların %60'ının erkek olduğu belirtilmiştir. Londra dışındaki diğer bölgelerde erkeklerin yaratıcı endüstrilerdeki oranı %70 olduğu için, Londra'nın "çeşitliliğe daha açık" olduğu yorumu yapılmaktadır. Cinsiyetler arası ücret eşitsizliklerine bakıldığında, kadınların erkeklere göre yılda 5.800£ daha az kazandı⁹ ve özellikle genç ve tecrübesiz çalışanlarda bedavaya çalıştırmanın çok yaygın olduğuna dikkat çekilmektedir. Sektör genellikle serbest çalışma, geçici kontratlar, proje bazlı işler, stajlarla döndürüldüğü için esnek çalışmaya tâbi görülür ve bu durumlarda yapılan işin karşılığını almak oldukça sorunlu bir konudur; bu mevzu daha tecrübeli ve sektörde eski olanlarda bir seçim olarak görülse de, gençlerde tam bir sömürü yöntemine dönüşmüştür (Brook, o'Brien ve Taylor, 2018). Özellikle yayıncılık, müzecilik ve

galericilik sektörlerinde ücretsiz işgücünden yararlanma çok yaygındır. Szreder, bu durum için çok yerinde bir kavram geliştirmiştir: “Projektery” yani geçimini sağlamak için projeler yapan kişi (Fokianaki, 2022). Bu alanda çalışan insanlar çoğunlukla proje bazlı ve serbest çalışanlar olduğu için böyle bir kavram, alanın dinamiklerini açıklamada son derece isabetli bir seçimdir. Kültürel sermayenin nadiren parasal karşılığa dönüştüğü, tarihsel olarak “ayrıcıklı bir sektörde” düzenli bir geliri garanti edemeyen bir kariyeri ifade eden projektery, proje çalışmasının sömürücü ve kendi kendini sömüren doğasına vurgu yapar. Bu kavram, yerleşik kurumların ötesinde sanat piyasasındaki çeşitlenmeye rağmen olanakların nadirliğine dikkat çeker: Müzelerde ve akademik pozisyonlarda istihdam olanakları nadirdir; bu küçük “pastadan” bir dilim için şiddetli rekabet vardır. Haliyle bu durum, mali güvencesi olmayanların uzun vadede hayatta kalmalarını daha da zorlaştırmaktadır. Szreder’in yukarıda projektery diye nitelendirdiği durum, ironik bir şekilde “ayrıcıklı bir güvencesizlik”ten güç alır.

[⁹ Bu açık film, TV, radyo, fotoğraf alanlarında daha da fazladır. Bu alanlarda erkekler kadınlara göre yılda 15.000£ daha fazla gelir elde etmektedir. Bkz. Orian Brook, David O’Brien ve Mark Taylor, Panic! Social Class, Taste and Inequalities in the Creative Industries, 2018]

Bu araştırmalar son global sağlık krizinin öncesinde yapılan araştırmalardır. Dünyada yaratıcı endüstrilerdeki güvencesizliğe odaklanmanın, 2008 Global Finans Krizi’nin ardından başladığı ifade edilmektedir (Comunian vd., 2021). Covid-19, durumu daha da kötüleştirilmiş; yaratıcı endüstriler sektöründe uzun süredir yerleşmiş olan ekonomik zorluk ve belirsizlik kalıplarını daha da şiddetlendirip güçlendirmiştir (Langevang vd., 2022). Krizin sanatçıların kimlik krizi üzerinden okunduğu bir çalışmada, belirsizlikle yaşamının sanat alanını derinden etkilediğine dikkat çekilir (Szoztak ve Sulkowski, 2021).

Kalıcı sözleşmelerle çalışan sanatçıların, halka açık gösteriler iptal edilse bile ücret garantileri olduğu için pasif bir şekilde “normalleşmeyi” beklemedikleri, kişisel sanat pratiklerinin veya maddi durumlarının, salgın öncesine kıyasla değişmediği vurgulanırken; serbest çalışan sanatçıların gelir kaynakları bir anda kesintiye uğradığı için kendi başlarına yeni çözümler aramaları gerektiği belirtilmiştir.

Birleşik Krallık’ta tiyatro alanıyla ilgili ve geniş çapta yapılan bir çalışmanın raporu da benzer sonuçları vurgulamakta. FMTW adlı bir kolektifin yaptığı araştırmada yaklaşık 1500 serbest çalışanın verdiği cevaplar yorumlanmıştır. Kolektif, önce Brexit, sonra Covid-19 ve iklim krizinin sonuçlarının yaratıcı sektör üzerindeki etkilerinin ne ölçüde kesildiğini anlamak için bu araştırmayı 2020-2025 arası her yıl yenilemeyi planlıyor. Dolayısıyla bizlere bir karşılaştırma yapma imkânı verecek bu rapordaki veriler oldukça değerli çünkü sektörün yaklaşık % 90’ı yani nerdeyse tamamı serbest çalışanlardan oluşmakta. Katılımcıların % 55’inin işleri ve gelecekleri konusunda oldukça güvensiz olduğu dikkat çekmektedir, ortak bir söylem olarak sektörün Covid-19 Krizi’nden sonra, ekonomik olarak daha önce hiç olmadığı kadar zor olduğu vurgulanmaktadır. Hali hazırda zaten zor, eşitsizlikleri oldukça bol, saldırgan ve toksik bir ortamı olan ve ödemelerin zaten güç alınabildiği sektör için pandeminin en başlarda bir fırsat olabileceğinin umulduğu, ancak pandeminin etkileri azaldıkça sonuçların daha da kötüleştiği, güvencesizliğin daha da arttığı belirtilmektedir. Araştırmaya katılanların %60’ının kadınlardan; %61’inin ebeveyn ve bakım verenlerden oluştuğu çalışmada yine katılımcıların %60’ı hem birikimlerinin azaldığını, hem de borçlarının arttığını ifade etmişlerdir (FMTW, 2022: 6). Ayrıca sektörde insani olmayan çalışma saatlerine, iş güvencesinin giderek azaldığına, çalışanların finansal ve psikolojik olarak kırılganlaşığına, şeffaflığın ve açıklığın gerektiği kadar olmadığına, istikrar ve eşitlik ihtiyacına dikkat

çekilmektedir. Endüstrinin bu doğrultuda işini iyi bilen, yetenekli insanları kaybedeceği dile getirilmektedir ki sonuçlar da bunu doğrular niteliktedir: Katılımcıların %1.5’i bu süreçte sektörden ayrılmış, %10’u sektör değiştirmiş, yaklaşık %2’si de sektöre ilişkili bir başka sektöre geçmiş ve ayrıca %16’sı da sektörden ayrılmayı düşündüklerini belirtmişlerdir (FMTW, 2022: 19). Diğerleri ise bu durumun geçici olduğuna inanmak istediklerini ifade etmiştir. Kriz döneminde artan eşitsizlikler ve “aşırı işe eksik ödeme” şeklinde özetlenebilecek sektörü inceleyen araştırmanın belki de en can alıcı cümlesi, “gerçek” bir salgın içinde hayatta kalma mücadelesi veren insanlar için bu sürecin aynı zamanda “psikolojik/zihinsel rahatsızlıkların sessiz salgını” olarak tanımlanmasıdır.

7. Sonuç

Amin’in tanımıyla “*neoliberalizmin ideolojik refakatçisi postmodernizm*” (Amin, 2016, s.21) çağında sanata ithaf edilen anlam konusunda ne sermaye, ne de politika yapımcılar samimidir. Nasıl ki, postmodernizm liberalizmi kabullendirmeye ve meşrulaştırmaya yarayan ideolojik bir söylemse, postmodern çağdaki sanat da ekonomik, sosyal, kültürel sermayenin iktidarını meşrulaştırma araçlarından biridir. Hem de en soylu araçlardan biri.

Covid-19 Krizi’nin ilk haftalarında, dünya tam anlamıyla evine kapanmışken, birçok ülkede bir sürü sanat etkinliğine bedava olarak çevrimiçi ulaşabilmiştik. O zamanlarda, hükümetlerin ya da bu faaliyetlerin kurumsal hâmlerinin üzerine basarak tekrar ettiği şey, sanatın “iyileştirici gücü”nün hepimize iyi geleceğiydi. Ancak bir yandan da sağlık endişesinden dolayı, sanat etkinliklerinden kolayca vazgeçebileceği de duyuruluyordu (Soltly, 2020). Yani durum, sanatın sağaltıcı tarafına sığınırken, sanatın üretilme koşullarına göz yummak, o sığındığımız etkinliği üreten müzisyenin, dansçının, tiyatrocunun ya da tiyatronun ışıkçısının, kostümcüsünün veya sergisi iptal olan ressamın bir anda işsiz kalması durumunu göz ardı etmekte. Oysa sanat üreticileri kriz içindeydi, çünkü yukarıda ifade edildiği gibi, sanat emekçileri genellikle serbest çalışanlardan oluşmaktalar ve iş yapmadıkları takdirde gelirden muafıtlar.

Açık ki, iktidarlar tarafından sanatın kutsanma derecesinde soylulaştırılmış olması, alandaki varoluş krizlerini gizlemektedir. Sanatçıların yukarıda bahsedilen FMTW Raporu’nda başlıca talep ettiği şey, hükümetlerin sanatın ve sanatla uğraşanların değerini¹⁰ ve ekonominin ötesinde oynadıkları rolü anlamalarıdır. Çünkü sanat, insanlık durumunun temel bir parçasıdır, insanları bir araya getirir, toplumda işlemeyen varsayımlara ve sistemlere meydan okunmasına yardımcı olur, eleştirel düşüncüyü sağlar ve zorluklara rağmen neşe, birlik ve rahatlık getirir (FMTV, 2022).

[¹⁰ Raporda sanatla uğraşanların “kilit çalışan” sayılması gerektiğinden bahsedilmektedir. İngilizcede key worker ya da essential worker denen bir tanımdan söz ediliyor. Bu tanım uzaktan çalışması mümkün olmayan ve bu nedenle de hayati derecede önemli sayılan iş kategorisini anlatmak için kullanılmakta. Mesela hemşireler, posta servisi çalışanları, öğretmenler, itfaiyeciler, polisler, market çalışanları gibi.]

Sanatçılar ve sanat emekçileri elle tutulur değişimler talep ediyorlar. Buna karşın, sanat kurumu yöneticileri sürekli sanati kutsallaştırmaya çalışarak alanın sorunlarını görünmez kılmaktalar. Örneğin genellikle korkunun beslediği kriz zamanlarında, sanatın bu korkuyu dönüştürmek için bir katalizator olabileceğinin ifade edildiği bir çalışmada, Andy Warhol Müzesi müdürü Moore şöyle diyor: “Kriz zamanlarında sanatçılar, ders kitaplarında veya gazetelerde okunabileceklerin ötesine geçen duyguların taşıyıcıları haline gelirler. Sanat, ‘dine benzer’ bir rol oynar; yani büyük

şeyleri anlamaya yardımcı olur” (Klein, 2020). Moore, bu yorumuyla sanatı övmenin de ötesinde, aslında sanatı anlayamayacak kadar büyük olan şeyleri anlamamıza yardımcı olan bir şey olarak nitelendirerek adeta tanımlamaktadır.

Henüz Türkçeleşmemiş bir kavram var İngilizcede: Artwashing. Yani sanatla yıkama, sanatı paravan olarak kullanma. Bu kavram, özellikle soylulaştırmaya atıfta bulunarak, bir bireyin, kuruluşun, ülkenin veya hükümetin olumsuz eylemlerini meşrulaştırmak veya dikkati dağıtmak için sanatın ve sanatçıların olumlu bir şekilde kullanılmasını tanımlamaktadır. ABD’de fakir mahallelerde açılan sanat galerilerini protesto eden aktivistlerin, sanat yoluyla müteneleştirme projelerine karşı çıkmak için türettikleri bir tâbir olarak bu kavram, bu çalışmada değinilen birçok meseleyi içinde barındırıyor.

Bugün sanat nesnesine bir meta olarak bakılıyorsa, bunun nedeni sanat nesnesinin sembolize ettiği şeyde aranmalıdır. Bir tabloya meta özelliği veren şey, tablonun kendisinde değil, tablonun sembolize ettiği şeyde ve bu sembolün harekete geçirdiği ilişkiler ağında aranmalıdır. Sanat nesnesini meta haline getiren de, onu değerli kılacak sembolik kodların tanınmasından ileri gelir ki bu tanınma, kabul, onay ve takdiri içermektedir. Sanat nesnesini, indirgemeci bir yaklaşımla salt bir meta haline getiren de bu sembolik kodların artık sermaye tarafından tanımlanıyor ve işletiliyor olmasındandır. Çünkü çağdaş sanat piyasasının aktörleri bizzat bu gruplardan ve/veya bu grupların yönlendirdiği kişi ve kurumlar tarafından oluşmaktadır. Dolayısıyla çağdaş sanatın beğeni ve takdir kurallarının kurumsallaşmasından söz edilebilir.

Kurumsallaşan sanat, kurumların diğer yatırım araçlarına yaptıkları gibi sanata da bir yatırım kalemi gibi bakmaları ve dolayısıyla sanatı finansallaştırmaları demektir. Burada da kalmıyor. Bir yatırım aracından beklenen şey yatırımı kârlı hale getirmesidir, o kadar. Yatırım araçları yatırımcı için kârlı olmaya devam ettikçe yatırıma devam edilir, söz konusu kârın büyümesi yatırımcının sakladığı bir şey de değildir. Oysa sanata yatırımda, yatırımcının hiç kâr beklentisi yokmuş gibi davranması esastır, sermaye sahibi bunu hayırseverliğiyle, özgeciliğiyle açıklamaya çalışır. Tabii ki sermayenin eline düşen sanat da zararsızlaşır, olanı devam ettirir, kendinden konuşturduğu müddetçe sadece görüntü ve gürültü vadeder.

Bu parıltılı süreç bu nesneyi üretenleri, üretilme koşullarını göz ardı eder. Çağdaş kapitalizmde sanat nesnesi, sanki gökten inmiş, kutsal bir nesne gibi kendini diğer sıradan nesnelere ayırır: Artık ilahi bir nesne misali, ederinden, kazandırdıklarından, çıkardan konuşulması “ayıp” ya da “yanlış”tır. Halbuki kapitalist üretim ve değerlendirme koşullarına tâbi olan sanat alanı da neoliberal sistemdeki diğer tüm üretim alanları gibi krizdedir. Sanatçı ya da sanat emekçisi giderek son derece güvencesiz çalışma koşullarıyla yaşamak ve üretim yapmaya zorlanmakta ve bu soylulaştırılmış ortamda kendilerine ifade alanı bulamamaktadır. Bütün çalışmadaki sorunlardan yola çıkarak, bundan sonraki tartışma ortamını desteklemek ve başka çalışmalara alan açmak niyetiyle öneriler maddeleştirilebilir:

- Alanı “göz alıcı bir turizm geliri kapısı”na indirgeyen bakışa karşı çıkarak, sanatçının ve sanat emekçisinin dışarda tutulup sadece devletin ya da özel sektörün yatırımlarının konuşulduğu sistemi reddetmek.
- Masaya sanatçıları ve sanat emekçilerini davet etmek, onları düzenli olarak dinlemek.
- Alandaki cinsiyet, gelir, ırk, yaş eşitsizliklerinin konuşulduğu ortamlar yaratmak, bu eşitsizlikleri düzeltme yolunda adımlar atmak.
- Kolektiviteyi yeniden keşfetmek ve sanat üreticilerinin tek başına hissetmelerinin yerine sosyalleşmelerinin yeni yollarını aramak.
- Sanat üreticileri tarafından talep edilen “evrensel temel geliri”

tartışmaya açmak.

- Alanda çok yaygın olan emeğin bedava kullanılmasını önleyici tedbirler almak.
- Alanın şeffaflığını ve alanı yöneten kurumların hesap verebilirliğini savunmak.
- Her türlü sansür mekanizmasına karşı çıkarak, kamuoyunu bu konularda haberdar etmek.
- Alanın sendikalaşma ve diğer destek ağlarına ihtiyacını dikkate almak.
- Sanatçıya çözüm olarak sunulan ancak tam tersine sistemle uyumu hedefleyen yöntemlerin farkında olmak (Örneğin gelirlerini artırmak için sanatçılara şirket kurmalarının tavsiye edilmesi gibi).

Yazar Katkı Oranı Beyanı

Tüm süreç sorumlu yazar İ. Begüm Kösemen tarafından yürütülmüştür.

Çatışma Beyanı

Çıkar çatışması yoktur.

Destek Beyanı

Bu çalışma için herhangi bir kurumdan destek alınmamıştır.

Kaynaklar

- Adorno, T. (1981). *In search of Wagner*, Çev. R. Livingstone, NLB. Amin, S. (2016). *Liberal Virüs*, F. Başkaya (Çev.), İstanbul: Yordam Kitap.
- AmplifyArts. (2018). *Annual artist survey*, <https://www.amplifyarts.org/artist-survey> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- Arslan, M. O. (2010). Küresel Keynesçilik ve küresel ekonomik kriz, *Ege Akademik Bakış*, 10(4), 1231-1244.
- Baudrillard, J. (2004). *Gösterge ekonomi politikası hakkında bir eleştiri*, O. Adanır ve A. Bilgin (Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu: yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik-I*, E. Gen, I. Ergüden (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern hayatın ressamı*, A. Berktaş (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BFAMFAPhD, (2014). *Artist report back-a national study on the lives of arts graduates and working artists*. <https://www.giarts.org/article/artists-report-back> (Erişim Tarihi: 12.02.2024).
- Bozçalı, V. F., Özden, C. ve Aydın, S. (2007). *Loic Wacquant ile söyleşi: Bourdieu ile devleti düşünmek*, Birikim Dergisi, A. Şaşmaz (Çev.), <https://birikimdergisi.com> (Erişim Tarihi: 23.12.2023).
- Bourdieu, P. (1998a). *Acts of resistance: against the tyranny of the market*, New Press.
- Bourdieu, P. (1998b). *The essence of Neoliberalism*, Le Monde Diplomatique, J. J. Shapiro (Çev.).
- Bourdieu, P. (2002). *Sanatın kuralları*, N. K. Sevil (Çev.), Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu P. ve Wacquant, L. (2003). *Düşününsel bir antropoloji için cevaplar*, N. Ökten (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006a). *Pratik nedenler: eylem kuramı üzerine*, H. U. Tanrıöver (Çev.), Hil Yayınları.
- Bourdieu, P. (2006b). “Sanat aşkı”, Artun A. (Ed.), Müze ve eleştirel düşünce: tarih sahneleri sanat müzeleri-II içinde, U. Kılıç (Çev.), İletişim Yayınları.
- Brook, O., O’Brien, D. ve Taylor, M. (2018). *Panic! social class, taste and inequalities in the creative industries*.
- Christies, On Kawara. (2023). <https://www.christies.com/artists/On-Kawara?lotavailability=All&sortBy=relevance> (Erişim Tarihi: 15.11.2023).
- Comunian, R., Lauren England, Alessandra Faggian ve Charlotta Mellander. (2021). *The economics of talent: human capital, precarity and the creative economy*, Springer.
- Croce, B. (2004). “Sanat yapıtı”, Yılmaz, M. (Der.), İçinde Sanatın felsefesi

- felsefenin sanatı, N. Özüaydın (Çev.), Ütopya Yayınları.
- FMTW, (2022). The big freelancer survey, <https://freelancersmaketheatrework.com/bigfreelancersurvey> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- Fokianaki, I. (2022). *Kuba Szreder's the ABC of the Projectariat*, <https://www.e-flux.com/criticism/459239/kuba-szreder-s-the-abc-of-the-projectariat> (Erişim Tarihi: 17.11.2023).
- Galambosova, C. ve Ganbold, N. (2022). *Top 10 most expensive artworks by living artists, daily art magazine*, <https://www.dailyartmagazine.com/10-most-expensive-artworks-by-living-artists> (Erişim Tarihi: 10.11.2023).
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve toplum*, V. Günyol (Çev.), Çan Yayınları.
- Godbout, J. T. (2003). *Armağan dünyası*, D. Hattatoğlu (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göker, E. (2007). Araştırma tasarımı açısından Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojisi", Güney Çeğin ve diğerleri (Der.), İçinde Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Granet, D. ve Lamour, C. (2010). *Grands et Petits Secrets du Monde de l'Art*, Librairie Fayard.
- Heidegger, M. (2004). "Sanat yapıtının kökeni", Yılmaz M. (Der.), İçinde Sanatın felsefesi felsefenin sanatı, N. Özüaydın (Çev.), Ütopya Yayınları.
- Kahya, P. (2023). Prabhat Patnaik ile söyleşi: Neoliberal Kapitalizmin çıkmaz sokağında, *Textum Dergi*, <https://textumdergi.net/neoliberal-kapitalizmin-cikmaz-sokaginda> (Erişim Tarihi: 15.10.2023).
- Klein, B. (2020). *Art in the time of crisis*, Carnegie Magazine, <https://carnegiemuseums.org> (Erişim Tarihi: 20.10.2023).
- Kliman, A. (2006). *Reclaiming Marx's "Capital": a refutation of the myth of inconsistency*, Lexington Books.
- Knight Frank, (2023). The wealth report, <https://www.knightfrank.com> (Erişim Tarihi: 23.10.2023).
- Kösemen, İ. B. (2022). *Eyvah! Yetişin! Sanata Saldırıyorlar*, Kültür Meclisi, <https://kulturreclisi.com/eyvah-yetisin-sanata-saldiriyorlar> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve işin reddi*, S. Çalıcı (Çev.), Kolektif Kitap.
- Langevang, T. (2022). *'The Show Must Go On!': hustling through the compounded precarity of covid-19 in the creative industries*, Geoforum.
- Leader, D. (2004). Mona Lisa kaçırıldı: sanatın bizden gizledikleri, H. Akdemir (Çev.), Ayrıntı Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (1995). *Sanat ve yazın-I*, Ö. Ünalın (Çev.), Sol Yayınları.
- Marx, K. (2011). *Kapital*, 1. Cilt, A. Bilgi (Çev.), Sol Yayınları.
- McAndrew, C. (2023). *The survey of global collecting*, Art Basel & UBS, <https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/collecting/art-market-survey.html> (Erişim Tarihi: 15.11.2023).
- Milliyet Gazetesi. (2012). *Aynı ressam aynı tablo iki farklı Müzede*, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/ayni-ressam-ayni-tablo-iki-farkli-muzede-1569136> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- Roubini, N. (2020). *Coronavirus pandemic has delivered the fastest, deepest economic shock in history*, <https://www.theguardian.com/business/2020/mar/25/coronavirus-pandemic-has-delivered-the-fastest-deepest-economic-shock-in-history> (Erişim Tarihi: 01.10.2023).
- Saad-Filho, A. (2020). *From vOVID-19 to the end of neoliberalism*, *Critical Sociology*, 46(4-5), 477-485.
- Saad-Filho, A. (2021). *Neoliberalism and the pandemic*, Notebooks: The Journal for Studies on Power, 1.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı*, İ. Türkmen (Çev.), Ayrıntı Yayınları.
- Solty, I. (2020). *Covid-19 and the western working classes*, Rosa Luxemburg Stiftung, <https://www.rosalux.de/en/publication/id/41800/covid-19-and-the-western-working-classes> (Erişim Tarihi: 15.12.2023).
- Spaenjers, C. (2023). *Art investing in times of inflation*, McAndrew, C. Haz. (Ed.) İçinde Art Basel & UBS, The Survey of Global Collecting.
- Szostak, M. ve Sulkowski, L. (2021). Identity crisis of artists during the covid-19 pandemic and shift towards entrepreneurship, *Entrepreneurial Business and Economics Review*, 9(3), 87-102.
- The Business Research Company. (2023). *Arts global market report*, <https://www.thebusinessresearchcompany.com/report/arts-global-market-report> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- Tooze, A. (2021). *Has covid ended the neoliberal era?* The Guardian, <https://www.theguardian.com/news/2021/sep/02/covid-and-the-crisis-of-neoliberalism> (Erişim Tarihi: 21.10.2023).
- Thompson, D. (2011). *Sanat mezar: 12 Milyon Dolarlık köpekbalığı: çağdaş sanatın ve müzayede evlerinin tuhaf ekonomisi*, R. Akman (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thornton, S. (2012). *Sanat dünyasında yedi gün*, M. Haydaroglu (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.