

## NESNE İLE META ARASINDA SANAT

İkbal Begüm KÖSEMEN\*

### Özet

*Bu makalenin amacı sanat nesneleri üretimi ile bunların değerlendirme biçimleri arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır. Böyle bir analizin gücü ortadadır. Zira maddesel ve tinsel, somut ve soyut, gerçeklik ve kurgu gibi kavramlarla ilişkilendirilebilecek iki konuyu vardır: Ekonomi ve sanat.*

*Ekonominin sanatsal güdülerle realize olmadığı bir gerçektir. Peki, sanat? Sanat ekonomi güdümündeki bir etkinlik midir? Şüphesiz hayır. Sanat ekonomik güdülerden tamamen bağımsız üretilmiş midir? Ya da üretilebilir mi? Hayır. Peki bu, sanatın nesnesinin bir meta olarak yorumlanması gerektiği anlamına mı gelir?*

*Bu sorulara yanıt aramak için bu çalışmanın yöntemi öncelikle sanat nesnesi üretimi ile meta üretimi arasındaki ilişkiye/ ilişkisizliğe daha yakından bakmaya çalışmak ve ardından günümüzde sanat nesnesinin bu denli fetişleştirilmesini tartışmak olacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Meta, Sembolik Değer, Sembolik Sermaye, Sanat ve Sanat Nesnesi Üretimi.

**Jel Sınıflaması:** A12, E23, J24, Z1

## THE ART BETWEEN THE OBJECT AND THE COMMODITY

### Abstract

*The purpose of this study is to examine the relation between the production of art's objects and the forms of valuation of these objects.. It's hard to analyse it, because it has two subjects such as economy and art associating with the terms tangible/intangible, concretel/abstract, reality/fiction.*

*It's true that the economy is not realized by artistic purposes. What if art? Is art an activity motivated by economic purposes? It's definitely not. But, was art comple-*

---

\* Arş. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, İktisat Fakültesi, İktisat Bölümü, begum.kosemen@marmara.edu.tr

*tely produced regardless of economic motives? Or is this possible? Of course not. So does it mean that the art's object is a commodity?*

*To seek answers to these questions, the method of this study, is, first of all, to try to look closer the (un)correlation between the production of the art's object and the production of the commodity, and than to discuss the fetishism of the art's object contemporarily.*

**Keywords:** *Commodity, Symbolic Value, Symbolic Capital, Production of the Art and the Art's Object.*

**Jel Classification:** *A12, E23, J24, Z1*

## Giriş

Sanat nesnesinin salt ekonomik koşulların ve kapitalist üretim düzeninin bir belirleneni olduğunu kabul eden, onu indirgemeci bir bakışla meta kabul eden yaklaşımın yarattığı bir bulanıklık söz konusudur. Bu bulanıklık, sanat nesnesinin metalar dünyasındaki diğer nesnelere aynı şekilde tasarlandığı ve üretildiği anlamı yaratmaktadır ki bu durum bizi sanat nesnesinin değerlendirilmesine ilişkin süreci kavramaktan uzaklaştırmaktadır. Bununla beraber, bu sayede genel anlamıyla üretilen her sanat nesnesinin bir meta olduğunu savunarak, o metanın kapitalist ekonomik sistem içinde yer almasını eleştiren yaklaşım, kapitalist üretim güçlerinin sanatı “kutsallaştırarak”, kendi faaliyetlerinin birer tamamlayıcısı gibi kullanmalarına yardım etmektedir. Böylelikle, sanat giderek kapitalizmin kendisini meşrulaştırma aracına dönüşmektedir.

Söz konusu tartışmayı yürütmenin ilk koşulu, sanatın üretimi ve dolaşımı süreçlerini birbirlerinden ayırmak ve bu süreçleri ayrı ayrı değerlendirmektir. Zira sanatın metaya dönüştüğü dolaşım süreci, sanat üretimi ve emeği konusundaki izleri silerek, üretim süreci ve koşullarının göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bununla birlikte, üretim sürecinden bağımsızlaşan sanat nesnesinin değerlendirilme mekanizmasını da sanat üreticileri değil, sanat piyasasını düzenleyen diğer aktörler kontrol etmektedir.

Bu çalışmanın güçlüklerini biraz olsun azaltmak için sanat denen bütünü sınırlamak gereği duyulmuştur. Bilindiği gibi, sanat bir tek forma sahip bir bütün değildir. Sanatın birbirinden çok farklı nitelikleri ve her birinin kendine özgü tasarlanma ve gerçekleştirilme koşulları olan birçok alt dalı bulunmaktadır. Bu çalışmada gerek görünürlük açısından, gerekse el değiştirme ya da değerlendirilme süreçlerinde daha çok aktörün yer almasına olanak vermesi bakımından özellikle *resim* ele alınacaktır.

Resmin ele alınmasında birçok etken vardır. Resim, alım ve satım işlemlerinin müzayede, fuar veya galeri gibi belli mekânlarda ve belli zamanlarda düzenlenmesi bakımından diğer sanat türlerinden farklılaşmaktadır. Bununla beraber, satışlarda eserlerin ulaştığı meblağların yüksekliği de resmin uyandırdığı ilgi ve merakı artırmaktadır. Bir diğer etken de, resmin reproduksiyona uygun olmasıdır. Bilindiği gibi, müzeler veya sanat kurumları sürekli ve geçici sergiler boyunca, sergilenen eserleri hediye

---

eşya ya da başka formlarla bizlere yeniden sunmaktadırlar. Bir tiyatro oyununu evlerimizde oynatamayabiliriz; oysa Fikret Mualla'nın "Chianti Şişeli Natürmort"unun posterine veya Picasso'nun "Guernica"sı baskısıyla bir yastığa sahip olabiliriz... Yani resim, kendisine sahip olmadan, bir şekilde onu "kullanma" imkânı da vermektedir. İşte bu nedenlerden ötürü, resim diğer sanat türleri içinde farklı bir konumdadır ve bu çalışma için daha elverişli bir karşılaştırma olanağı sunmaktadır.

## Emek - Değer Teorisi'ne Göre Meta Üretimi

Marksist analizde, meta her şeyden öte, bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle insan ihtiyaçlarını gideren bir şeydir<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. Dolayısıyla nesnelere yararları da görelidir.

Maddelerin değişim değeri ise, "bir nicel ilişki olarak birbirleriyle değişilen değişik türden kullanım değerlerindeki oran olarak zamana ve yere göre durmadan değişen bir ilişkidir"<sup>3</sup>. Metallerin değişimi, kullanım değerlerinden soyutlama ile gerçekleşir ve değişim değeri olarak meta, hiç kullanım değeri içermez. Bu yolla, yani metallerin kullanım değerleri dışarıda tutulduğunda, onların emek ürünleri olma özelliği ortaya çıkacaktır. Marx'a göre<sup>4</sup>:

"Emek ürününü, kullanım değerinden soyutlarsak, aynı zamanda onu kullanım değeri yapan maddi öğelerden ve biçimlerden de soyutlamış 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, eğiricinin ya da başka bir türden belirli bir üretici emeğin 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".

Bir başka deyişle, metanın üretimi sırasında harcanmış olan insan emek gücü, onun meta değerini belirleyecektir. Değer, emek ürünlerinin üretimi için harcanan insan emeğinin maddi ifadesidir<sup>5</sup>. O halde değer in büyüklüğü nasıl belirlenecektir? Nasıl ölçülecektir? Metanın değeri, onda cisimleşen emek demek olduğuna göre, metanın değerini belirlemek için onun üretimi için harcanan emek gücünü ölçmek gerek-

---

<sup>1</sup> Karl Marx, **Kapital**, 1. Cilt, çev. A. Bilgi, 10. Basım, İstanbul: Sol Yayınları, 2011, s. 47.

<sup>2</sup> Marx, 2011, s.48.

<sup>3</sup> Marx, 2011, s. 48.

<sup>4</sup> Marx, 2011, s. 50.

<sup>5</sup> Marx, 2011, s. 84.

mektedir. Bu, emek-zaman ölçütüdür. Emek-zaman ölçütü de hafta, gün, saat olarak ifade edilir<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup>. Örneğin uygun mevsim koşulları, emeğin üretkenliğini etkileyebilir. Genel olarak, “emeğin üretkenliği ne kadar büyükse, bir malın üretimi için gerekli emek zaman 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<sup>8</sup>.

Meta üretmek için başkaları için kullanım değeri yani toplumsal kullanım değeri üretmek ve bunu kullanım değeri olacağı başka bir kimseye değişim yoluyla devretmek gerekmektedir. Bir meta sahibi, metasını kendisi için yararlı olacak başka metalar ile değiştirmeye karar verdiğinde, değiştirmeyi amaçladığı meta kendisi için kullanım değerine sahip değilken; söz konusu meta ona sahip olmayanlar için kullanım değeri taşımaktadır<sup>9</sup>. Zaten Marx’a göre metalar bu nedenle el değiştirmek zorundadır. Metaları değiştirebilir yapan şey, sahiplerinin bunları elden çıkarma konusundaki karşılıklı istekleridir<sup>10</sup>.

Dolayısıyla Marksist meta üretimi analizinin konusu onların değiştirilebilir olmasına dayanır. Metalar doğrudan değişim amacıyla üretildikleri takdirde meta olmaktadırlar. Bu amaçla meta üretilmesi burjuva üretim biçiminin en genel ve en ilkel biçimidir<sup>11</sup>. Buradaki önemli vurgu, metaların değişim amacıyla üretiliyor olmasındadır.

O halde bu nokta, sanat nesnesi üretimi ile meta üretimi arasındaki ilişkiyi aydınlatması açısından önemli bir yerdir. Zira sanat nesnesi üretiminin meta üretimine indirgenerek değerlendirilemeyeceğini vurgular. Böylesi indirgemeci bir yaklaşımla, her sanat nesnesinin de doğrudan değişim amacıyla üretildiği gibi bir sonuç çıkar ki bu yanıltıcı bir çıkarsamadır.

## Sanat Nesnesi Üretimi

Sanat nesnesinin üretiminden ve bu üretim için harcanan emekten söz edebilmek için öncelikle sanat nesnesinin diğer nesnelere farklı olduğunun kabul edil-

---

<sup>6</sup> Marx, 2011, s. 51.

<sup>7</sup> Marx, s. 52.

<sup>8</sup> Marx, s. 52.

<sup>9</sup> Marx, s. 95.

<sup>10</sup> Marx, s. 98.

<sup>11</sup> Marx, s. 91.

mesi 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<sup>12</sup>. Oysa sanatçının seri üretim amacıyla sanat üretmediği açıktır<sup>13</sup>.

Diğer farklılıklara gelince, sanatın her şeyden önce liriklik içeren bir görüş ya da sezış olduğuna inanılır<sup>14</sup>. Gerçek sanat eser\* ; 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<sup>15</sup>. Oysa sanatın ne bir ahlâk anlayışını düzeltmek gibi, ne de güzel/çirkin, iyi/kötü, zevk/acı veren şekilde 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<sup>16</sup>. Burada sanat eseri için önemli olan şey, Baudrillard'ın sandalye örneğinde yatmaktadır: “Tuvalle taşınan sandalye, sıradanlığına son verilmiş bir nesne olmanın yanı sıra tuvali de sıradan bir nesne olmaktan çıkarmaktadır”<sup>17</sup>. 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<sup>18</sup>. Şeylerin içindeki cevher (madde) onları hem tutarlı, etkili ve özlü kılan hem de belirli duyuşal baskı biçiminin kaynağı haline getirendir. Dolayısıyla sanat eserindeki şeye içkin unsur da açıkça kendisinden oluştuğu maddedir<sup>19</sup>. İşte sanat nesnesini diğer nes-

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri**, çev. O. Adanır, A. Bilgin, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2004, s. 126.

<sup>13</sup> 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. İkiz tablolar üreten bazı ressamlar da mevcuttur. Mesela Rauschenberg'in Factum I ve Factum II adlı tablolarının böyle olduğu iddia edilir (Baudrillard, 2004, s. 122-126) ya da Edward Munch'ün “Çılgılık” adlı tablosu dört adettir. Neşet Günel'in “Bağbozumu” adında ikiz tablosu Ankara Resim Heykel Müzesi ve Hacettepe Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (bkz. **Radikal**, 19 Temmuz 2012). 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.

<sup>14</sup> Benedetto Croce, “Sanat Yapıtı”, Yılmaz M. (der.), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** içinde, çev. N. Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınları, 2004, s. 39.

\* Şimdilik bütün sanat nesnelere birer gerçek (ideal) sanat eseri olduğu varsayılmaktadır. Bu konu, bundan sonraki bölümlerde tartışılacaktır.

<sup>15</sup> Croce, s. 41.

<sup>16</sup> Croce, s. 41.

<sup>17</sup> Baudrillard, s. 127.

<sup>18</sup> Martin Heidegger, “Sanat Yapıtının Kökeni”, Yılmaz M. (der.), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** içinde, çev. N. Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınları, 2004, s. 126.

<sup>19</sup> Heidegger, s. 123.

nelerden ayıran ve ona kalıcılık sağlayan da bu maddedir. Diğer nesnelere sanat eserine özgü bu kendine yeterlikten yoksundur<sup>20</sup>.

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 üretilirler. Halbuki sanat nesnelere insanın maddi ihtiyaçlarının karşılıkları değil, manevi haz ihtiyaçlarını karşılamak için üretilirler. Sanat eseri, maddi ihtiyacı karşılanmış insanın, manevi haz ihtiyacına karşılık gelen yaratma eyleminin ürünüdür<sup>21</sup>.

Sanatın kendine yeten ve ona kalıcılık sağlayan gerçekliğini yaratan sanat üreticisinin imgeleminde eserini önceden tasarlamış olması, sanat nesnesini diğer canlıların içgüdüsel olarak yarattıkları şeylerden de ayırmaktadır. “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”<sup>22</sup>. Demek ki, tasarım ve eserin yapılması aşamaları, sanatçının üretim sürecine içkindir. Peki ya bu nesnenin değerlendirilmesi süreci? Sanat nesnesinin değerlendirilmesi sürecinin, onun üretim aşamasına, maliyetine, süresine, girdilerine vs. bağlı olduğu söylenebilir mi?

## Resmin Üretimi ve Değerlenişi 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. Zaten sanat nesnesinin doğrudan metaya indirgenmesine neden olan da, onun üretim aşamasının ihmal edilmiş ve dolayısıyla dolaşım aşamasındaki resmin, üretim aşamasındaki resmin önüne geçirilmiş olmasıdır. Marksist analizde emek değer teorisine göre “değer, emek ürünlerinin üretimi için harcanan insan emeğinin maddi ifadesi” olduğuna göre, 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 ilişkindir; diğeri ise belli bir değişim değeri için dolaşıma sokulan resmin bir meta olarak değerlendirilmesi sürecine ilişkindir. Sanat nesnesi olan resmin, meta olan resmin değerlendirilme mekanizmasını açıklaması mümkün değildir. Sanat nesnesi olan resim için harcanmış emek-zaman ölçütü, onun değerlendirilme 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

---

<sup>20</sup> Heidegger, s. 126.

<sup>21</sup> Fikret Başkaya, “Söyleşi: Babür Pınar ile Sanat ve Sanatçı Üzerine”, <http://www.cafrande.org/?p=37910>, indirilme tarihi: 20 Eylül 2012.

<sup>22</sup> Karl Marx ve Friedrich Engels, **Sanat ve Yazın-I**, çev. Ö. Ünalın, İstanbul: Sol Yayınları, 1995, s. 125.

---

konu, sanat nesnesi olunca, emek-değer teorisi doğrultusunda herhangi bir metaya indirgeme yaparak süreci kavrama çabası sonuçsuz kalmaktadır.

Bilindiği gibi, ürünler sadece değiştirilebilmek amacıyla üretildikleri zaman üretim maliyetleri, fiyatlarının anlamlı bir belirleyicisi olmaktadır<sup>23</sup>. 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 bin ABD doları değil de, 100 milyon ABD doları ettiği açıklanabilir ya da bir diğer resme göre daha az fiyatlandırılan bir resimde üretim maliyetlerinin daha düşük olduğu türünden bir yorum yapılabilirdi. Ancak, bir sanat eserinin fiyatı nadiren eserin kendisiyle ilintilidir. Fiyat, ne kullanılan malzeme, ne işçilik, ne zorlukla ilintilidir<sup>24</sup>. 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*” olan<sup>25</sup> Kawara\*’nın tüm eserlerinin aynı fiyatta olabileceği söylenebilirdi.

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<sup>26</sup> çağdaş sanatın görünürlüğü artmıştır. Bununla beraber, bir estetik imge olarak sunulan sanat eseri de tıpkı bir *fantasmagoria*\*\* misali tartışılmaz, dokunulmaz, sorgulanmaz ve erişilmez bir konuma yerleşerek, sanatla ilgili her dal, yüce bir uğraş haline gelmiştir<sup>27</sup>.

## Resmin Sembolik Değeri

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 ola-

---

<sup>23</sup> Andrew Kliman, **Reclaiming Marx’s “Capital”: A Refutation of the Myth of Inconsistency**, Lexington: Lexington Books, 2006, s. 20.

<sup>24</sup> Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, çev: İ. Türkmen, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 203.

<sup>25</sup> Don Thompson, **Sanat Mezat: 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi**, çev. R. Akman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 27-28.

\* Kawara, özellikle tablolarına belli bir tarihi atmasıyla ünlüdür. “Apr. 22, 1967” ya da “Feb. 10, 1982” gibi. Bkz. <http://artist.christies.com/On-Kawara--29602.aspx>, indirilme tarihi: 10 Ekim 2012.

<sup>26</sup> Sarah Thornton, **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, çev. M. Haydaroglu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 50.

\*\* Hayalgücü gösterisi, üst üste hayali görüntüler, fantazmalar âlemi olarak tanımlanan fantasmagoria, Baudelaire’in kullandığı bir kavramdır. (Bkz. Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 35).

<sup>27</sup> Shiner, s. 302.

yından 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<sup>28</sup>. Eser, adeta yokluğuyla paha biçilmezliğini daha da gözler önüne serercesine oradadır. Nitekim bu boşluğun yarattığı talep, eser bulunduktan sonraki süreci de etkilemiştir. Mona Lisa bulunup, Louvre Müzesi’ne iade edilmeden önce İtalya’yı dolaşmış, ABD ve Japonya’da geçici sürelerle sergilenmiştir. Hatta esere gösterilen ilgi öylesine yoğun- dur ki, ziyaretçilerin eser önünde bekleme süreleri dahi kısıtlanmıştır<sup>29</sup>

Yokluğunun dahi, varlığını pekiştirmişçesine meşru kılındığı böyle bir başka nesne yoktur. 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<sup>30</sup>. Yukarıda söz edildiği gibi, hangi resmin “eser”, “şaheser”, “paha biçilemez” olduğuna karar vermek de bu inancın ürünüdür. Daha da önemlisi eserin değerini belirleyen de bu inançtır.

Özellikle çağdaş sanatta, herhangi bir resmin “eser” olduğuna karar verenler ve eserin de paha biçilemez olduğunu belirleyenler, sanat piyasasını kontrol edenlerdir: sanat simsarları, büyük tacirler, koleksiyoncular, müzayede evleri, galeriler, müzeler, müze küratörleri, sanat eleştirmenleri, sanat ödülleri organizatörleri, sanat yayıncıları ve bunların birini ya da birkaçını kontrol edebilen kapitalist girişimciler. Bir ressamın ürettiği resmin değerini belirleyenler, çağdaş sanat piyasasının bu oyuncularındır. Belirlenen değer ise, sanatçının ününe ve tacir ile müstakbel alıcının statüsüne işaret eder<sup>31</sup>.

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, yapıtın görülmesini değil, belli göstergeler sistemi içinde kime ait olduğunun anlaşılmasını ve değerlendirilmesini sağlayan karşıt anlamlara sahip gösterge (= imza) aracılığıyla kazandığı farklı değerdir”<sup>32</sup>.

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

<sup>28</sup> Darian Leader, **Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri**, çev. H. Akdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 14.

<sup>29</sup> ABD’de eserin önünde en fazla üç dakika durulmasına izin verilirken; Japonya’da esere bakma süresi on saniyeyle sınırlanmıştır. (bkz. Leader, 2004, s. 164.)

<sup>30</sup> Thornton, s. 30.

<sup>31</sup> Thompson, s. 286.

<sup>32</sup> Baudrillard, s. 116.



---

“şey”dedir. Bu şey kimi zaman ayrıcalık, itibar, soyluluk; kimi zaman ünvan, şöret, 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 *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<sup>33</sup>. 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 kazandırır. Bourdieu’ye göre bu kişi şöyle açıklanabilir<sup>34</sup>:

“Savunduğu yazarı tanıtır benimsettirerek ona değer kazandırır; yazara güvence olarak edindiği sembolik sermayeyi sunarak yapıtının 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 ressamın 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 Larry Gagosian\* tarafından temsil edilmek büyük bir prestij olarak kabul edilmektedir. Dünyada en etkili sanat satıcılarından biri olarak kabul edilen Gagosian’ın bir sanatçıyı temsil etmeye başlamasının, eserlerin fiyatını yüzde elli oranında artırdığı ifade edilmektedir<sup>35</sup>. 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 pi-

---

<sup>33</sup> Emrah Göker, “Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu’nün Sanat Sosyolojisi”, Güney Çeğin ve diğerleri (der.), **Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi** içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 550.

<sup>34</sup> Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, çev. N. K. Sevil, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006a, s. 264.

\* Sanat galerileri zinciri sahibi, ABD’li sanat simsarıdır.

<sup>35</sup> Thornton, s. 36.

yasasının yıldızı, Saatchi'yi ise sanatçı kâşifi yapmıştır<sup>36</sup>. Kurumların da bu ilişkide rolü olduğu çok açıktır. Mesela eser satışlarında MoMA<sup>\*\*</sup>'nin esere ilişkin talebe atıf yapılması bile, eserin büyük bir itibarı olduğunu düşündürmektedir<sup>37</sup>.

Görüldüğü gibi, eserden –ve onu hazırlayan süreçten- çok bazı semboller tarafından işaret ediliyor olmak sanat piyasası için daha önemlidir. 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 çıkarıldığı gibi - ibaret görünmektedir. Çünkü bu süreçte üretimin berisindeki güçlere ve koşullara ait izler tamamen silinmiştir<sup>38</sup>.

### Sermayenin Sanatla Kutsanması

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 kullanılacağı bir alanın varlığına bağlıdır<sup>39</sup>. 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<sup>40</sup> 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<sup>41</sup>:

“Ekonomik sermaye, alanın sunduğu özgül kârları – ve aynı zamanda, genellikle vade sonunda getireceği ekonomik kârları- an-

<sup>36</sup> Danièle Granet ve Catherine Lamour, **Grands et Petits Secrets du Monde de l'Art**, Paris: Librairie Fayard, 2010, s. 46.

<sup>\*\*</sup> New York'taki Modern Sanat Müzesi (The Museum of Modern Art).

<sup>37</sup> Thompson, s. 189.

<sup>38</sup> Teodor Adorno, **In Search of Wagner**, çev. R. Livingstone, London: NLB, 1981, s. 85-87.

<sup>39</sup> Pierre Bourdieu ve Loïc Wacquant, **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. N. Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 82.

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik-I**, çev. E. Gen, I. Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 47.

<sup>41</sup> Bourdieu, 2006a, s. 238.

---

çak sembolik sermayeye dönüştüğünde sağlayabilir. Yazar olduğu için 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, benimsenmiş ve ünlü bir ad edinmeye dayanır”.

O halde buradaki en büyük yarar, sembolik değeri itibariyle sahip olana isim (ünvan, nam, şöhret, marka vs.) vererek ya da ismin (ünvanın, namın, şöhretin, markanın vs.) benimsenmesini sağlayacak sanat nesnesine yatırım yapma, bu yatırıma aracılık etme, sanat üretimini destekleme, sanat kurumları açma, sanat ödülleri dağıtma gibi işlevlerle kârlılığı “konuşulmaz” kılmaktır. Bu Bourdieu’ye göre söz konusu alanla ilgilidir ve “özellikle bilimsel, sanatsal vb. alanlarda çıkarıcı görünmek yerine çıkar gütmeyen görünmenin, bencil görünmek yerine cömert ve özgeci görünmenin evrensel olarak daha işe yarar olmasından kaynaklanmaktadır”<sup>42</sup>. Sanat alanında sanatçıların, aracılardan 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 varlıklara sahip olarak ya da bu (ekonomik ya da simgesel) varlıkları kullanma tarzıyla birtakım farklılıklar edinerek ikiye katlarlarken”<sup>43</sup>; diğer yandan da bu şekilde tanınmanın ve onaylanmanın meşrulaştırıcı etkisinden faydalanırlar. Aynı zamanda açıkça ekonomik kâr için gerçekleştirilen faaliyetlerin maliyetlerini azaltmış ve bunlara yönelik tepkileri de yumuşatmış olurlar.

Dolayısıyla, girişimcilerin 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<sup>44</sup>.

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”<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Pierre Bourdieu, **Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine**, çev. H. Uğur Tanrıöver, 2. Basım, İstanbul: Hil Yayınları, 2006b, s. 153.

<sup>43</sup> Pierre Bourdieu, “Sanat Aşkı”, Artun A. (ed.), **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri-II** içinde, çev. U. Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006c, s. 230.

<sup>44</sup> İ. Begüm Kösem, Sosyal Sermaye Kuramı Çerçevesinde Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Yatırımları, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Marmara Üniversitesi, S.B.E., 2010, s.221.

<sup>45</sup> Antonio Gramsci, **Aydınlar ve Toplum**, çev. V. Günyol ve diğerleri, İstanbul: Çan Yayınları, 1967, s. 17.

## Sonuç

Sanatın üretilmesiyle değerlenmesi arasındaki ilişki anlaşılması zor ve çelişkili bir ilişkidir. Bu zor ve çelişik ilişki, en basit ifadeyle şöyle özetlenebilir: “Paha biçilmez” olarak nitelenen bir sanat nesnesinin de bir değeri vardır. Üstelik bu değer, nesnenin maliyetiyle nadiren ilgilidir.

Bu sembolik bir değerdir. Sanat nesnesi olan resmi, bir meta olan resimden ayıran şey de işte bu sembolik değerdir. Eserin en genel anlamıyla sembolize ettiği şey, bir statüdür. Bu statüye sahip olmak demek, onun aracılığıyla tanınmak biçiminde somutlaşan sembolik sermayeye erişmek demektir. O halde sanat eserini “değerli” kılan, onun bazı sembolik kodlar aracılığıyla işaret ediliyor olmasıdır. Bu sembolik kodlar, *belli bir sanat koleksiyoncusu* tarafından beğenilen bir ressam olmak, *belli bir müzayede şirketi* tarafından temsil edilmek, *belli bir yarışmayı* kazanmak, *belli bir ödülü* almak, *belli bir müzede* sergilenmiş bir esere sahip olmak vb. olabilir.

Bu durumda gelinen yer, “sanat artık bir metadır” tartışmasından daha ileri bir yerde olmalıdır. Çünkü sanatı metalaştıran şey, onun ne dolaşımında olması, ne desteklenmesi, ne de sanatçının hamiye bağımlılığıdır. Bunlar zaten Rönesans’ta ve sonrasında da böyle değil miydi?

Bugün sanat nesnesine bir meta olarak bakılıyorsa, bunun nedeni sanat nesnesinin sembolize ettiği şeyde aranmalıdır. Yukarıda ifade edildiği gibi, resme meta özelliği veren şey, resmin kendisinde değil, resmin sembolize ettiği şeyde aranmalıdır. Sanat nesnesini meta haline getiren de, onu değerli kılacak sembolik kodların tanınmasından ileri gelir ki bu tanınma, kabul, onay ve takdiri içermektedir. İşte sanat nesnesini indirgemeci bir yaklaşımla salt bir meta yapan, bu sembolik kodların artık kapitalist sermaye grupları 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.

Günümüzde dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de müzelerin, galerilerin, orkestraların, tiyatroların çoğunun kapitalist girişimcilerce kurulduğu, restorasyon ve arkeoloji çalışmalarının, yayıncılık, sanat yatırım ve sponsorluk hizmetlerinin onlar tarafından yürütüldüğü, koleksiyonların çok önemli bir bölümünün onlar tarafından oluşturulduğu, sanatçılara ödül ve bursların birçoğunun bu girişimcilerce verildiği göz önüne alınırsa, sanat piyasasına ilişkin sembolik kodları benimsetenlerin de yine kapitalist sermaye grupları olduğu açıkça görülür.

Böylelikle, bu güçler tarafından dolaşım aşamasına sokulan ve metalaştırılan sanat nesnesi, üretim aşamasındaki sanat nesnesini ve berisindeki süreci unutturmaktadır. Bu süreci unutturması bir yana, bir yandan da sembolik değere sahip bu kutsanmış sanat nesnelерinin dolaşımı sayesinde “tanınmış olmanın sermayesi” olan sembolik sermaye, bu nesnelерin alıcısına, satıcısına ve dolaşımına aracılık eden tüm aktörlere de yayılmakta ve dolayısıyla büyümektedir.

Sonuç olarak, bu süreçte sanat nesnesi ile bu nesneyi üreten ikincil duruma düşerken, çelişkili bir durumun da içine düşmektedir. Bir yandan tanınmış olmanın

---

sermayesine erişmiş aktörler tarafından işaret edilmek ve bununla beraber tanınarak, “değerli” kılınmak, diğer yandan da tam tersi. Böylesi bir durumda, sanat nesnelerinin değeri potansiyel olarak kim – hangi kurum, hangi koleksiyoncu, hangi müze vs.- tarafından temsil edileceğinin bir fonksiyonu olmakta ve bu da onları bu alanı kontrol eden kapitalist girişimcilerin arasında bir yer bulmaya itmektedir.

## Kaynakça

- ADORNO, T. (1981) In search of Wagner, çev. R. Livingstone, London: NLB.
- BAŞKAYA, F. (2012) “Söyleşi: Babür Pınar ile Sanat ve Sanatçı Üzerine”, <http://www.cafrande.org/?p=37910>, indirilme tarihi: 20 Eylül 2012.
- BAUDELAIRE, C. (2003) Modern Hayatın Ressamı, çev. A. Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2010) Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik-I, çev. E. Gen, I. Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2004) Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri, çev. O. Adanır, A. Bilgin, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- BERGER, J. (1977) Ways of Seeing, London: Penguin Books.
- BOURDIEU, P. (2006a) Sanatın Kuralları, çev. N. K. Sevil, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BOURDIEU, P. (2006b) Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine, çev. H. Uğur Tanrıöver, 2. Basım, İstanbul: Hil Yayınları.
- BOURDIEU, P. (2006c) “Sanat Aşkısı”, Artun A. (ed.), Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri-II içinde, çev. U. Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BOURDIEU, P. ve L. Wacquant (2003) Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, çev. N. Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.
- CROCE, B. (2004) “Sanat Yapıtı”, Yılmaz M. (der.), Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı içinde, çev. N. Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınları.
- HEIDEGGER, M. (2004) “Sanat Yapıtının Kökeni”, Yılmaz M. (der.), Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı içinde, çev. N. Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınları.
- GÖKER, E. (2007) “Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu’nün Sanat Sosyolojisi”, Güney Çeğin ve diğerleri (der.), Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi içinde, İstanbul: İletişim Yayınları.
- GRAMSCI, A. (1967) Aydınlar ve Toplum, çev. V. Günyol ve diğerleri, İstanbul: Çan Yayınları.
- GRANET, D. ve C. Lamour (2010) Grands et Petits Secrets du Monde de l’Art, Paris: Librairie Fayard.
- KLIMAN, A. (2006) Reclaiming Marx’s “Capital”: A Refutation of the Myth of Inconsistency, Lexington: Lexington Books.
- KÖSEMEN, İ. B. (2010) Sosyal Sermaye Kuramı Çerçevesinde Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Yatırımları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.Ü. SBE.

- 
- LEADER, D. (2004) Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri, çev. H. Akdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MACHIAVELLI, N. (2005) Prens, çev. H. Mutluay, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar,
- MARX, K. ve F. Engels (2001) Sanat ve Edebiyat Üzerine, çev. M. Belge, İstanbul: Birikim Yayınevi.
- MARX, K. ve F. Engels (1995) Sanat ve Yazın-I, çev. Ö. Ünalın, İstanbul: Sol Yayınları.
- MARX, K. (2011) Kapital, 1. Cilt, çev. A. Bilgi, 10. Basım, İstanbul: Sol Yayınları.
- RADİKAL, “Aynı Ressam Aynı Tablo İki Farklı Müzede”, 19 Temmuz 2012.
- SHINER, L. (2010) Sanatın İcadı, çev: İ. Türkmen, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- THOMPSON, D. (2011) Sanat Mezat: 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi, çev. R. Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- THORNTON, S. (2012) Sanat Dünyasında Yedi Gün, çev. M. Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- <http://artist.christies.com/On-Kawara--29602.aspx>, “On Kawara”, indirilme tarihi: 10 Ekim 2012.