

Türkiye Sanat Tarihinde Dönemler*

Periods in the Art History of Turkey

Ceren ÖZPINAR**

Öz

Modern tarih disiplininin kullandığı bir metot olarak dönemselleştirme, zamanın algılanmasını ve tarihin okuyucuya aktarılmasını kolaylaştırır. Dönemselleştirme aynı zamanda, çoğunlukla geçmişin kronolojik, çizgisel ve ilerlemeci bir hikayeye dönüşmesine yol açar. Modern sanat tarihi disiplini ise, dönemselleştirme aracılığıyla otoritesini ve bilginin kurumsallaşmasındaki iktidarını yaygınlaştırmış ve sanat pratiğini evrensel biçimde kategorize etmiştir. Türkiye'deki sanat tarihi yazımında da dönemselleştirme bir metot olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

Bu makale, 1970 ile 2010 yılları arasında Türkiye'deki sanat tarihi yazımında ortaya çıkan dönemselleştirmeleri incelemektedir. Bu amaçla, belirtilen zaman aralığı içinde İstanbul, Ankara ve İzmir'de yayınlanmış, dili Türkçe olan, doğrudan sanat konulu dergilerde ve sanatla ilgili derleme kitaplarda, sergi veya koleksiyon kataloglarında yer alan Türkiye'deki görsel sanatın tarihsel anlatılarından yararlanılmıştır. Makale, öncelikle büyük dönemler, sonra da bu dönemlerin altında yer alan ve üsluplar veya kuşaklar gibi birimlerden oluşan küçük dönemleri ele almaktadır. Genel sanat tarihi literatüründe hem birer dönem ismi hem de belli bir tür sanat yapma biçimini tarif eden Modern, Çağdaş ve Güncel, Türkiye'deki sanat tarihi yazımında birbirinden ayrıştırılan büyük sanatsal dönemler olarak ortaya çıkmaktadır. Büyük dönemlerin yanı sıra Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarında bulunan küçük dönemler de hem sanat yapma biçimine hem de zamana odaklanmaktadır. Ancak küçük dönemlerin kapsamı, sanatsal eğilimler açısından karşılaştırıldığında büyük dönemlerden daha dardır. Büyük dönemler daha çok sayıda üslubu kapsayabildiği halde, küçük dönemler, sanatçıları ve sanat pratiğini daha kısa zaman aralıkları içinde dönemselleştirmektedir.

Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarındaki dönemselleştirmeleri ele alan bu makale, kırk yıllık bir zaman dilimi içerisinde dönemler açısından karşılaşılan yenilikleri, değişimleri veya tekrarları incelemektedir. Sanat tarihi yazımındaki yerleşmiş bakış açıları ve Türkiye'deki sanatı hakim sanat tarihleri ve modelleri karşısında konumlandırma konusunda bilgiler içeren dönemselleştirmelerin araştırılması, aynı zamanda Türkiye'deki sanat tarihi yazımında ortaya çıkan ve modern sanat tarihinden farklılaşan zamansallıklar ile özgünlük arayışları hakkında önemli ipuçları vermektedir.

Anahtar sözcükler: Sanat tarihi yazımı, Dönemselleştirme, Modern sanat, Çağdaş sanat, Güncel sanat

* Bu makale, yazarın İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde 2015 yılında tamamladığı doktora tezinin bir bölümüdür.

** Dr., British Academy Newton International Fellow-Doktora Sonrası Araştırmacı, Sussex Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, c.ozpinar@sussex.ac.uk.

Abstract

Periodization is considered to be one of the core methods of modern discipline of history, which has traditionally been used to facilitate the perception of time for the reader, and by doing so conveying the notion of past more easily. However, the use of periodization has essentially produced historical narratives that are chronological, linear and progressive. Modern art history has also drawn on periodization, which has helped it to expand its authority as a discipline and its power in institutionalizing historical knowledge about art, and universally categorizing it. Similarly, the art historiography in Turkey has used periodization as a core method in organising knowledge about the art's past.

This article examines the periodization in the art histories of Turkey between 1970 and 2010. It employs a selected number of historical narratives of the visual art from Turkey, which have been published in Turkish in edited books, visual art journals and exhibition catalogues. As the article progresses, it firstly discusses the long artistic periods that span big temporal intervals, and secondly the short ones which are composed of smaller units of time that dwell on generations or styles. The long periods of traditional Eurocentric art historical literature such as Modern and Contemporary are also present in the art histories from Turkey. The difference is that in Turkey, these two long artistic periods are subsequently followed by another big period. Being an important addition to the history of art in general, the name of this period can be translated as Current. The short periods also bear differences. Similar to the long periods, the short ones represent a specific type of art as well as naming a period. The fact that the small periods focus on shorter time frames allows them to include more artistic styles and practices than the big periods.

As the article presents diverse sets of periods from different narratives, it acknowledges novelties, changes and repetitions in this particular historiography of art. By analyzing forty years of periodization throughout a specific art history, it discusses the ways in which these art historical narratives from Turkey have challenged the established models of modern art history writing. More particularly, the article aims at informing the reader about diverse temporal and original arrangements of the past. Many of which are found in vernacular narratives, and confront global dominant art histories.

Keywords: Historiography of art, Periodization, Modern art, Contemporary art, Current art.

Giriş

Tarihsel anlatılarda zamanı düzenlemek amacıyla kullanılan “dönemselleştirme” metodu, tarihin kurumsallaşmış dizgesinin bölümlere ayrılarak incelenmesini sağlar ve zamanın algılanmasını kolaylaştırır. Dönemler aracılığıyla, değişimler, olaylar ve kuramlar gibi tarihsel süreci açıkladığı düşünülerek öncelik atfedilen olgular temsil edilir (Green, 1995, s.99). Aynı zamanda dönemler, tarihsel anlatıda karşılaşılan belirli tarih aralıkları için tümel bir sistem veya ideal bir kavram önerir. Bu önerme, tarihsel zamanın çizgisel, ‘ilerlemeci’ ve art-zamanlı biçimde aktığı görüşünü destekler (Jameson, 1981, s.28). Çizgisel akış içinde dönemler, tarihteki devamlılıkları ve yeni devamlılıkların oluşmasını sağlayan çözümleri de ortaya çıkarır. Tek bir bakış açısı altında, tüm bir yüzyılı kapsayacak bir dönemselleştirme yapılabileceği gibi, o bakış açısının yeterli olmadığı durumlarda, değişimlerin on yıldan on yıla incelendiği anlatı düzenleri de yaratılabilir (Green, 1995, s.101). Bu nedenle dönemler, belirlenen tarih aralıkları içinde, zamanın farklı ilerleme hızına bağlı olarak daha kısa veya uzun olabilir. Buna göre, “büyük dönem”, “mega-dönem” veya “kısa dönem” olarak adlandırılabilirler. Tarih yazımında olduğu gibi, sanat tarihi yazımında da kullanılan “dönemselleştirme” metodu, sanat tarihsel bilginin farklı zamansallıklarda ve bağlamlarda kurulmasını sağlar.

Yöntem

Makale kapsamında, belirtilen zaman aralığı içinde İstanbul, Ankara ve İzmir’de yayınlanmış, dili Türkçe olan, doğrudan sanat konulu dergilerde ve sanatla ilgili derleme kitaplarda, sergi veya koleksiyon kataloglarında yer alan Türkiye’deki görsel sanatın tarihsel anlatılarından yararlanılmıştır. Sanat tarihi anlatısı olarak makale kapsamında faydalanılan metinler, bahsettikleri olayları kronolojik olarak düzenlemekte, iç bütünlüğü olan bir öykü üzerine odaklanmakta, soyut kavramlar yerine kişiler / olaylar / kurumlar üzerinden bir kurgu oluşturmakta, genel ya da istatistikî olandan değil özel olaylardan yola çıkmakta olan betimsel yazılardır.

Büyük Dönemler: Modern, Çağdaş, Güncel

Farklı coğrafyalara ait sanat tarihlerinde, Türkiye’deki sanat tarihi yazımında olduğu gibi, “dönemselleştirme”, ele alınan zamanı düzenlemek için kullanılan temel bir metottur. Modern tarih yazımının temel taşlarından biri olan dönemselleştirme aracılığıyla, tarih yazımındaki çizgisel ve ilerlemeci bakış açısı sanat tarihi yazımında geçerli olmuştur. Sanat tarihi yazımında sıklıkla karşılaşılan Rönesans, Modern veya Çağdaş gibi büyük dönemler, sanat tarihinin yazılmasını ve iletilmesini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte modern sanat tarihi yazımının farklı coğrafyaların sanat tarihleri üzerindeki etkisi, bu ve benzeri büyük dönemlerin evrensel biçimde kabul görmesini sağlamıştır. Bu kabul, “Batı-dışı” coğrafyaların sanat tarihleri için birer metot ve bakış açısı sunmuş olsa da, Avrupa-merkezci bakış açısının da onunla birlikte yayılmasına neden olmuştur. “Batı-dışı”ndaki sanat tarihlerinde Avrupa’nın referans noktası olarak alınması ve “Batı”nın kendi dışındaki kültürleri yok sayan tarihler oluşturması bu yayılmanın sonuçlarındandır. Dolayısıyla, örnek olarak Modern ismiyle yapılan dönemselleştirme, kadınlar, azınlıklar veya “Batı-dışı” coğrafyalardaki sanatçıları göz ardı ettiği için sanat tarihçiler tarafından eleştirilmiştir (Orr, 2005).

Sanat tarihçiler bu dönemselleştirmelerin tarihsel algıda yarattığı eşitsizlikleri yoketmek amacıyla çalışmalar yapmışlardır. Erwin Panofsky, Barok, Modern ve Postmodern gibi büyük dönemleri Post-Rönesans adında bir mega-dönem altında birleştirmeyi önermiştir. Böylece, “Batı” sanatındaki en büyük üniteleri ortaya çıkarmanın yanı sıra, “Batı-dışı” coğrafyaların sanatlarıyla bağlantı kurulabilecektir (Elkins, 2002). Wilhelm Pinder ise sanat tarihinin Çağdaşlar ve Yakın-Çağdaşlar adı altında iki mega-dönem altında ele almıştır. Öte yandan Pierre Daix, tarihsel zamanın daha kısa aralıklar içinde okumuş ve öznellikleri ortaya çıkarmıştır. 1966 tarihli Picasso monografisinde, sanatçının 1900-1906 yılları arasındaki çalışmalarını aylardan oluşan kısa dönemler altında incelemiştir. Öte yandan, dönemselleştirmeyi savunan ve tekilliklerin, yerel farklılıkların, heterojenliğin, kararsızlıkların, devamsızlıkların ve çatışmaların öne çıkarılabilmesi için tek bir kavram altında birleştirilmiş dönemlere ihtiyaç olduğunu iddia eden çalışmalar da bulunmaktadır (Perkins, 1990, s.130). Çin sanat tarihi, 9. yüzyıldan itibaren sanat pratiğini hanedanlıklara bağlı zaman dilimleri altında kendine has bir biçimde dönemselleştirmesine rağmen (Fong, 2003), 19. yüzyılda “Batı” ile kurduğu ilişkiler sonucunda modern sanat tarihinin dönemlerini tarih yazımına dahil eder. Buna göre, 1839’dan başlayarak 1976’da Mao Zedong’un (1893-1976) ölümüne kadar olan dönem Modern, 1976’dan itibaren olan dönem ise Çağdaş olarak isimlendirilir (Yiqiang, 2008).

19. ve 20. yüzyılın Avrupa ve Amerika merkezli sanat pratikleri, tarihsel anlatılarda sıklıkla Modern, Modern-sonrası, Çağdaş veya Postmodern gibi büyük dönemler altında ele alınmıştır. Modern olarak adlandırılan büyük dönemin altında üslup, sanatçı grupları veya akım (Soyut, Die Brücke gibi) odaklı küçük dönemler bulunur. Modern-sonrası, Çağdaş veya Postmodern dönemselleştirilmesi ise, Modern’de olduğu gibi üslup, sanatçı grupları veya akım üzerinden yapılmanın yanı sıra, bireysel olarak sanatçılar, kavramlar ya da ortam çerçevesinde yapılır. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında da, Modern, Çağdaş ve Güncel, büyük dönemler olarak ortaya çıkmıştır.

Modern

Modern sanat tarihi yazımında Modern, “yüksek sanat”ın “sanat sanat içindir” mottosuna işaret ederek geleneksel, akademik ve popüler sanat formlarından ayrılan bir kavram olarak ortaya çıkar. Aynı zamanda Modern, Avrupa kültürünün karakteristik özelliklerinden birini oluşturur (Ziljman, 2008, s.139). Türkiye’de modernlik veya modernleşme, Cumhuriyet döneminde total bir proje olarak ortaya konmuştur ve Avrupa’yı modern yapan tüm kültürel boyutların benimsenmesini ve içselleştirilmesini getirmiştir (Keyder, 1997, s.37). Türkiye’de modernleşmenin “Batılılaşma” ile bağlantılı tanımlanması, sanat tarihi yazımında Modern adı verilen dönemin geniş tarih aralıklarını kapsamasına imkan vermiştir. Aynı zamanda, Modern, Avrupa-merkezli Modernizm ile birlikte de düşünüldüğünden, modern sanat tarihi yazımında Modern ya da Modernist adıyla ele alınan akımlarla ortaklıklar taşıyan, örnek olarak Türkiye’deki Empresyonizm ve Kübizm kapsamında çalışan sanatçılar ve eserleri bu başlık altında ele alınır. Dolayısıyla, kavram olarak “Osmanlı’da ve Cumhuriyet Türkiye’si’nin başlangıç yıllarında, üç boyutlu, yani perspektifli resme geçişin başlangıcı” (Akay, 2008a, s.91) veya “Batılı olmanın gerekliliklerini yerine getirmeye çalışan bir yönelim” (Çalikoğlu, 2009, s.54) gibi biçimlerde ele alınmıştır.

Zamansal olarak ise, 2001 yılında düzenlenen “Modern Türk” sergisini oluşturan sanat tarihsel anlatıda olduğu gibi, 20. yüzyıl başı değil, yalnızca 1950 ile 2000 arasındaki sanat pratikleri de Modern olarak adlandırılır (Çalikoğlu, 2001). 2007 yılında düzenlenen “Modern Türk 2” sergisi ise 1950 ile 1970 arasında Modern olarak sunar (Çalikoğlu, 2007). Benzer bir biçimde, aynı yıl açılan “Modern ve Ötesi” sergisi için yazılan sanat tarihi anlatılarında 1950 ile 1990 arası Modern dönem ve “modernleşme süreci” olarak tanımlanır (Germaner, 2008; Koçak, 2008). “Modernizmin eşiği” ve “Türk modern sanatı’nda dönüşüm” ise bu sergiye eşlik eden sanat tarihsel anlatılarda 1950’lere veya II. Dünya Savaşı sonrasına tarihlendirir (Artun, 2007, s.65; Erdemci, 2008, s.256).

Dolayısıyla, Türkiye’deki sanat tarihlerinde Modern’in kapsamı, başlangıcı veya bitişine yönelik farklı görüşler bulunmaktadır. Aynı zamanda bu sanat tarihi anlatılarında Modern, bir zamansallığı bildirmenin yanı sıra, yapıtların ortamına veya üslubuna da işaret eder. Batı Avrupa veya Kuzey Amerika odaklı modern sanat tarihi yazımında da Modern, Çağdaş ya da Postmodern dönemselleştirilmesi ve kurucuları konusunda tartışmalar yaşanmaktadır. Modern veya Modernizm’in, Jacques-Louis David’le (1748-1825), Manet’yle (1832-1883), Cézanne’la (1839-1906) ya da Kübizm’le başladığı yönünde farklı görüşler bulunur (Elkins, 2002, s.16). Bu sanat tarihlerinde ayrıca, Modern’i izleyen dönem sıklıkla Modern-Sonrası veya Postmodern olarak adlandırılır. Bununla birlikte, bu dönemin başlangıç ve bitiş tarihleri veya tanımı konusunda da bir fikir birliği yoktur: *Art History* (Stokstad, Grayson ve Addiss, 1995) ve *Gardner’s Art Through the Ages* (Kleiner ve Mamiya, 2004) kitaplarına göre, Postmodern 1990’larda başlayan ve “Batı” sanat geleneğinin farklı birçok geleneğe bölündüğü,

sorunsallar içeren bir an iken; *History of Modern Art*'a göre (Arnason ve Kalb, 2003) egemen bir üslup, malzeme ya da akımın olmadığı bir dönemdir.

Yine de, Postmodern, Modern'in anlatısalılığından ve üst-anlatılardan ayrılan ve üslup bütünlüğü bulunmayan bir dönem olarak tanımlanır (Danto, 1997, s.145). Yüksek Modernizm'in yerleşmiş formlarına karşı bir başkaldırı olarak tarif edilmesine rağmen terimin, belirli bir estetiği ya da üslubu tanımlamadığı belirtilir (Jameson, 1998, s.8-27). Postmodern ile Çağdaş'ın ayrılma noktası da bir tartışma konusudur. Postmodern'in 1960'larda Pop Art ve Warhol'la (1928-1987) veya Pop Art ve Rauschenberg'in (1925-2008) kolajlarıyla başladığı iddiaları bulunur (Danto, 1997). Çağdaş ise Postmodern'e benzer biçimde, Modern sonrasındaki sanat olarak tanımlanır (Belting ve Buddensieg, 2013, s.28). 1980'lerin sonuna tarihlendirilerek Globalizm ve Neo-liberalizm gibi Postmodernlik ile ilişkilendirilen “çağdaş hegemonik oluşumlarla” paralellik gösterdiği belirtilir (Alberro, 2005).

Çağdaş

Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarında, Postmodern, Modern-Sonrası veya Çağdaş dönemleri, her anlatıda farklı bir zamana tarihlendirilir. Modern'in sonrasında, 1980'lerin ortasından itibaren Modern-Sonrası olarak adlandırılan bir dönemin başladığı (Madra, 2005, s.21); 1960'larda ve 1970'lerde “değişimin” ve “1980'lerde somutlaşan bir yapıt üretim birikimi”nin olduğu (Madra, 2008, s.1); Modernizm'den Postmodernizm'e 1970 sonları ve 1980'lerde (Çalikoğlu, 2001, s.28; Erdemci, 2008, s.260-261) bir “kırılma” yaşandığı veya 1980'lerin ikinci yarısı ve 1990'ların başında bir “öncülük döneminin” olduğu (Akay, 2008b, s.91) belirtilir. Öne sürülen bu “kırılma” ayrıca, “kopma” veya “paradigma değişimi” olarak ele alınarak 1990'lara yerleştirilir (Akay, 2008a, s.25-26; Akay, 2010, s.72). Dönemlerden uzaklaşarak tarihsel anlatıda süreksizlik oluşturan “kopma” veya “kırılma” gibi olgular, bilginin birikimini ve gelişimini askıya alan, onu hedefinden ve kaynağından ayırarak yeni bir tarihsel zamana girmeye zorlayan bir güç önermesi bağlamında okunabilir (Foucault, 2002, s.4).

Anlatılarda sıklıkla, Postmodern ile Çağdaş birbirinin yerine geçer. Buna göre Modernizm eleştirisi, eklektik yapı, “çokkatmanlılık”, “kitsch ve abartılı görsellik”, sanatçıların “üst anlatılar'a değer vermemesi” gibi aslında Postmodernizm'e atfedilen kimi özellikler ile Yapıbozum, Oryantalizm, “öteki”, “différance” ve “yersizyurduzlaşma” gibi meseleler Çağdaş'ı kuran kavram ve kuramlar olarak ele alınır (Akay, 2008a; Çalikoğlu, 2008; Erdemci, 2008). Tarihi konusunda bir fikir birliği olmasa da, Türkiye sanat tarihinde Çağdaş olarak adlandırılan dönemin başlamasıyla Modern'in sonuna varılır. Çağdaş'ın tarihsel kapsamı ve tanımı konusunda da farklı görüşler bulunmaktadır.

Çağdaş aynı zamanda “modernlik”le birlikte değerlendirilen kavramlardan biridir. Ulus-devlet ideolojisi modernleşme ile çağdaşlaşmayı eşanlamlı kılmıştır. Bu nedenle sanat tarihi yazımında bir döneme ismini vermeye başlamadan önce, 1970'lerdeki anlatılarda yer alan Çağdaş, hem zamanın/çağın sanatına işaret eden hem de modernleşme projesini temsil eden kültürel bir nitelik veya teleolojik bir ilerleme olarak ele alınır (Shaw, 2011, s.173). Vasıf Kortun da, Bülent Ecevit'in 1950'lerde, bu anlamdaki “çağdaş sanat” sözünü sanat yazılarında kullanan ilk kişi olduğunu aktarır (Kortun, 2014). Nurullah Berk'in Cumhuriyet'ten 1970'lere uzanan tarih aralığında üretim yapan on bir sanatçıyı *Sanat Dünyamız* dergisindeki yazı dizisinde “Çağdaş Sanat'ın temsilcileri” olarak adlandırması, Çağdaş'ın çifte anlamına örnek oluşturur (Berk, 1976-1980). Semra Germaner'in, Cumhuriyet'in kuruluşundan 1999'a kadar olan resim sanatını Çağdaş Sanat olarak adlandırılması, Çağdaş'ın, Cumhuriyet ve “Batılılaşma” ideolojilerinin yanı sıra zamansal bağlamda da ele alındığını gösteren örneklerdendir (Germaner, 1999).

Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarında, bir dönem olarak Çağdaş'ın "ilk denemeleri" veya gelişmesi 1960'lara (Madra, 1989, 1990; Erdemci, 2008; Kortun, 2014); "milat noktası" 1967'ye (Köksal, 1999, s.169); "kendini göstermesi" 1980'lere veya 1980'lerin sonuna (Madra, 1990; Erdemci, 2008); başlangıcı 1990'lara (Akay, 2008a; Çalikoğlu, 2008) tarihlendirilir. Çağdaş'ın "ilk denemeler" (Erdemci, 2008) veya "gelişmeler" (Madra, 1990, s.48) adları altında 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlendirilmesi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye sanatını Asya ile ilişkilendirme çalışmalarında görüldüğü gibi, tarihsel anlatıda bir köken arayışına ve kendinden önceki dönemle arasında organik bir bağ oluşturma çabasına işaret eder. Altan Gürman'ın (1935-1976) Modernizm'den "bireysel bir kopuş" gerçekleştirdiği, Sabri Berkel'le (1907-1993) birlikte "postmodernizme geçişi" sağladığı (Madra, 1991, s.48) veya 1980'li yıllarda kavramsal sanat ve yerleştirmelerin çoğalmasının Gürman'ın "1960'lı yıllarda köktenci bir sorgulamayla gündeme getirdiği nesne resim gerçeğin[den] (...) güç aldığı" belirtilir. Bu tarihselleştirmeler, Çağdaş için girilen bu köken arayışının örneklerini oluşturur (Madra, 1991, s.48, 2005, s.22).

Bu arayışın birer sonucu olarak, anlatı zamansal olarak genişlemekte ve sanat pratikleri arasında tarihsel bir devamlılık oluşturulmaktadır. "İlerlemeci" bir tarih anlatısının tercih edildiğini gösteren bu durum, Postyapısalcı kuramların Çağdaş'ın hazırlayıcı etmeni olarak sunulmasıyla da desteklenir. Bu sayede, Postmodernizm ile Çağdaş arasında bir geçişlilik yaratılır. Böylece Türkiye'deki sanatta Modern (Postmodern) ve Çağdaş arasında aralıksız bir ilişki olduğu önerilir. Bu anlatılar, bir yandan kendi "kırılma" ve "gelişme"lerini ortaya koyarak Türkiye'ye özgü bir tarih oluştururlar. Diğer yandan, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli sanat tarihiyle zamansal ve terimsel koşutluk yaratılmasını sağlarlar.

Güncel

Güncel ise, 1990'lardan itibaren sanat tarihi yazımında sıklıkla yer almasına rağmen, Çağdaş'ın ilk kullanımlarında olduğu gibi, bir döneme ismini vermeden önce, "güncel sanat ortamı" ya da "güncel sanat olayları" gibi biçimlerde 1970'lerden itibaren kullanılır (Özsezgin, 1977, s.27). Günün sanatını nitелеmek amacıyla kullanılan sözcük, zamana dair bir farkındalık yaratır. Güncel'in bir üslup ismi olarak ilk kullanımlarından biri ise 1982 yılına aittir. "Güncel Sanat" bu anlatıda, "20. y.y. sonuna özgü bir biçimde, tüm öteki olgular gibi çok hızlı bir değişim ve gelişim gösteren, (...) 'Batı Sanatı'" ve "topluma, gelişime ve geleceğe yönelik kavram ve ilkeleri tanıtan bir anlatım biçimi", "evrensel bir dil" olarak tanımlanır¹ (Madra, 1982, s.24). Böylece Güncel, zamansallığı işaret etmenin haricinde, bir sanat yapma biçiminin adı olarak tanımlanmaya başlar.

Güncel, aynı zamanda Çağdaş'ın da zamanlarından biri olarak öne sürülen, 1990'lara tarihlendirilir (Kosova, 2008, s.19; Özmen, 2003). 1990'larda gerçekleştirilen "Genç Etkinlik" sergilerinin Güncel'in gelişmesini sağladığı düşüncesi, yazarlar tarafından bu tarihlendirmenin nedenlerinden biri olarak öne sürülür (Akay, 2009, s.8). Ancak Güncel'in "başlangıcı", Sarkis (d.1938) ve Altan Gürman'ın yapıtlarını temel alarak 1960'lara yerleştirilir (Altındere ve Evren, 2007, s.2). Çağdaş için de aynı tarihlendirmenin yapıldığı ve aynı sanatçıların anlatılara dahil edildiği göz önüne alındığında iki dönem çakışmakta veya birbirini kapsamaktadır. Bununla birlikte, tanımlarına göre Güncel ile

1 Vasif Kortun 2004 yılında Vizon dergisine verdiği röportajda, "Güncel Sanat" kavramını Türkiye'ye on yıl önce kendisinin getirdiğini belirtmiştir. Ancak makale kapsamında incelenen sanat tarihi anlatılarında bu önermeyi destekleyen bir kullanıma rastlanmamıştır.

Çağdaş birbirinden ayrılır. Çağdaş, sanata kavramın sokulduğu, “anlam ve işaret merkezli imge kullanımı” (Yazıcı, 2007) veya Cumhuriyet projesinin söylemiyle ilişkili, Modern’le iç içe bir kavram olarak tanımlanırken (Kortun, 2005) Güncel, “kendi zamanına dokunabilen, o zamanın meselelerini bir temsiliyet alanı olarak görürür kılan”, çoğunlukla politik ve tepkisel bir anlatıma sahip sanat yapıtları, “ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin dışında” (Yazıcı, 2007), “gelecek tasarlamakla değil, burada ve şimdi ile ilgili” (Kortun, 2005) ve “gündelik hayatı dışlamayan, bizzat hayatı bir sorunsal haline getiren, açıkça toplumla ve normlarıyla kapışan, (...) herkes için herkesçe yapılan” (Delier, 2007, s.48) biçimlerinde tanımlanır.

Güncel’in, “bütünlüklü, aynı şeyi savunan, aynı siyasi eğilime sahip bir güncel sanatçılar ekibi” olmadığı öne sürülse de (Delier, 2007, s.48), anlatılarda sanatçılar üzerinden de tarif edilir: “sanatçılar arasında başlayan hareket” (A. Sönmez, 2007, s.136), “son yirmi yıl içinde, üretimlerini belirli bir söylemsel etkileşim ve yakınlık etrafında şekillendiren sanatçı dizilimi ve bu dizilimin siyasal olan ile ilişkisi” (Kosova, 2008, s.19) tariflerinin yanı sıra, Hüseyin B. Alptekin (1957-2007), Halil Altındere (d.1971), Esra Ersen (d.1970), Gülsün Karamustafa (d.1946), Aydan Murtezaoğlu (d.1961), Serkan Özkaya (d.1971), Bülent Şangar (d.1965) ve Vahit Tuna’nın (d.1971) ilk anılan sanatçılar arasında olduğu bir grupta bu duruma örnek teşkil eder (Özmen, 2003). Güncel’in, “Güneydoğulu sanatçılar” ya da “Anadolu Kaplanları” adıyla, “periferiden gelerek İstanbul’un sanat ortamına damgalarını vurmaya” başlayan sanatçılar (Akay, 2008b, s.97, 2009, s.8) veya Cengiz Tekin (d.1977), Erkan Özgen (d.1971) ve Berat Işık (d.1976) üzerinden “Diyarbakırlı güncel sanatçılar” olarak tanımlanması (Özmen, 2008, s.144) ise kapsadığı Kürt gibi farklı kimlikleri gösterir.

Bu dönemde başka sanat tarihlerinde sanatçılar üzerinden tanımlanan, örnek olarak İngiltere’deki *Young British Artists* (YBA) ya da İzlanda’daki *New Art*, Güncel gibi bir dönem ismine dönüşmemiştir (Sigurjónsdóttir, 2014). “Güneydoğulu sanatçılar”ın kendilerini “95 Nesli” olarak tanımlandıklarını belirtmişlerdir (Akay, 2008a, s.97). Ancak bu isim, sanat tarihi yazımında yerleşmemiş ve dönem adına dönüşmemiştir. Öte yandan Güncel, yalnızca bir sanatçı kuşağını kapsamanın ötesine geçerek 1960’lara kadar uzanan tarih aralığını, Gürman ile Sarkis gibi sanatçıları da içine alarak genişlemiş ve bir dönem ismi olarak Türkiye sanat tarihinde yerini almıştır.

Güncel, sanatçılar ve yapıtlar bağlamında bir bütüne referans veriyor olmasının yanı sıra kavram olarak zamansal bir meseleye de işaret eder. Çağdaş, “zamansal olarak birlikte varolma olarak çağdaşlık” anlayışına doğru yaklaşmanın haricinde “çağdaşlık” projesiyle ilişkili olarak da ele alınıyordu. Çağdaş’ın hemen ardından veya aynı zamanda başladığı ileri sürülen Güncel ise, “şimdi”ye daha yakın bir zamanı imler. Türkiye’de “Güncel sanat olayına ulaşmak için elverişli bir ortam” yaratılmadığının veya “Batı’daki güncel sanat örneklerini aratmayacak, onlarla boy ölçüşecek düzeyde yapıt” sunulabildiği önermelerinde (Madra, 1982, s.26) Güncel’in kullanımı sayesinde, Çağdaş aracılığıyla kurulduğu varsayılan zamansal koşutluğu daha ileriye taşıyacak bir kavramsallaştırma elde edilir. 1970 ile 1980 arasının “çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları” verilen, 1980’li ve 1990’lı yılların ise “evrensel bir düzeyin yakalandığı” (Germaner, 1999, s.22), “güncel sanatın küresel dünya seviyesine eriştiği” (Pelvanoğlu, 2009, s.54) dönemler olarak tarif edilmesi ve “90’lı yılların içerisinde Avrupa’da yaşanmış olan değişimin aşağı yukarı aynı zamanda burada [Türkiye’de] yaşanmış olması” (Akay, 2008a, s.25) gibi görüşler, zamansal koşutluk fikrinin ilerletildiği önermesini destekler. Bir dönem olarak Güncel bu bağlamda, artık küresel olarak algılanan sanat pratiğiyle arada varolduğu düşünülen mesafeyi kapatır ve Türkiye’deki sanat tarihi yazımında sıklıkla görülen “yetersizlik” söylemini dönüştüren bir dönemselleştirme yaratır.

Bununla birlikte Güncel, İngilizce çevirileriyle birlikte verilen sanat tarihi anlatılarda “*Contemporary*” olarak çevrilir² (Şenol, 2007; Özmen, 2008; Madra, 2011). Çağdaş’ın tercümesi de bu şekilde yapılır.³ İngilizce metinlerin Anglofon bir okuyucu kitlesi için hazırlandığı varsayılırsa, bu çeviriler aracılığıyla Türkiye’deki sanatın bu okuyucu kitlesine anlatılması veya tanıtılması amaçlanır. Ancak bu çevirilerde Güncel ile Çağdaş arasında bir ayırım yapılmaması, bir dönem ismi ve sanat tarihsel terim olarak Güncel’in yalnızca Türkiye’deki okuyucuyu hedeflediğini gösterir.

Açıktır ki, Güncel yalnızca Türkiye’deki sanat tarihi yazımı için yaratılmış ve sorunsallaştırılmış bir dönem ismi ve genel sanat tarihi literatüründe rastlanmayan, sadece Türkiye’ye has bir dönemselleştirmedir. Dolayısıyla Güncel’i, Pierre Bourdieu’nün “*distinction*” kavramıyla anlamak mümkündür. Elçin Gen bu kavramı Güncel’in karşısında kullanır (Gen, 2012). Ancak Güncel tam da “*distinction*”da olduğu gibi, “hem en basit anlamıyla farklılığa işaret eden ayırım, hem de bu farklılık üzerinden tesis edilen sembolik ayrıcalık” yaratır. Bu bağlamda Güncel, hem tarifleri itibarıyla sanat pratiği açısından bir ayrıcalık oluşturur hem de kendini bu farklılık üzerinden kurarak Modern ve Çağdaş’tan ayırır.

Keith Moxey, çağdaşlık kavramı bağlamında zamanın farklı yerlerde farklı hızlarda aktığını ve bu durumun farklı çağdaşlıkları ortaya çıkardığını söyler (Moxey, 2013, s.17). Ancak Moxey aynı zamanda, yakalanan bu farklı çağdaşlıkların halen küresel sanat dünyasının hakim kültürleri tarafından belirlendiğini ve kontrol edildiğini öne sürer. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında görülen Güncel isimli dönem için ise bu görüşün aksini iddia etmek mümkündür. Bunun nedeni, Güncel’in yalnızca Türkiye’de ortaya çıkan farklı bir çağdaşlığın sonucu olmasıdır. Güncel, kendini Çağdaş’tan ayırır ve Türkiye’deki sanat tarihine özgü bir dönem olarak varolur. Aynı zamanda sahip olduğu öne sürülen “sanatçı dizilimi” içinde milliyetçilik eleştirisi yapan politik işler üreten Kürt sanatçıların ağırlık kazandığı düşünüldüğünde, Türkiye’deki milliyetçi ideolojinin ürettiği “öteki”ni egemen sanat tarihi yazımına karşı öne çıkarması önem kazanır. Bu özelliğiyle Güncel, modern sanat tarihinin Çağdaş adıyla yaptığı dönemselleştirmeye de alternatif sunar.

Modern Sanat, Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat, belirli bir tür sanat yapma biçimini ifade eden terimler olarak Türkiye’deki sanat tarihi yazımında ayrışır. Genel sanat tarihi literatüründe de bu terimler hem birer dönem ismi hem de belli bir tür sanat yapma biçimini tarif eden sözcükler olarak kullanılır (Alberro, 2005). Özellikle İngilizce ve Almanca dillerindeki anlatılarda bu ayrımı ve farklı estetik idealleri vurgulamak amacıyla, örnek olarak *Zeitgenössische Kunst*, *Modern Art* gibi söz gruplarının baş harfi kimi zaman büyük yazılır⁴ (Association of Art Editors Style Guide, 2013). Bununla birlikte Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında “modern sanat”ın (Erzen, 1983; Erdemci, 2008; Germaner, 2008; Koçak, 2008); “çağdaş sanat”ın (Köksal, 1999; Madra, 1989, 2007; Erdemci, 2008; Bakçay, 2009) ve “güncel sanat”ın (Kosova, 2008; Bakçay, 2009) baş harfleri çoğunlukla küçük yazılmaktadır. Öte yandan, Güncel Sanat’ın tarihini ele alan kimi anlatılar “Güncel Sanat”ı hem büyük hem küçük harflerle kullanmaktadır (Altındere, 2007). Bu kullanımdaki amacın, Güncel’i Almanca’da ve İngilizce’de olduğu gibi belirli bir üslubu işaret eden bir kavram olarak ayırıştırma ve “ayrıcalık”ını vurgulama olduğu açıktır.

2 Bu konuyla ilgili istisnai örneklerden biri, 1998 yılında Berlin’de düzenlenen “İskorpit” sergisinin alt başlığıdır. “İstanbul’dan Güncel Sanat” alt başlığı, İngilizce’de “Recent Art From Istanbul” olarak yer almıştır.

3 Vasıf Kortun *Contemporary*’nin Türkçe’ye yanlış bir biçimde Çağdaş olarak çevrildiğini, onun karşılığının Güncel, *modern*’inkinin ise “asri” olması gerektiğini belirtir (Refik, 1995).

4 Bahsi geçen konuda bu çalışmaya katkıda bulunan Prof. Dr. Wendy M. K. Shaw’a teşekkür ederim.

Bununla birlikte anlatılardaki genel eğilim, Modern Sanat, Çağdaş Sanat ve Güncel Sanat arasında zamansal olarak da bir ayrıma gitmektir. Bu dönemselleştirme ve kavramsallaştırma için modern sanat tarihi yazımının izlenmiş olması, bu terimlere yaklaşım açısından farklı görüşlerin ortaya çıkmasına yol açar. Örneğin Türkiye’deki Modern için yapılan tartışmalarda bu kavramdan “ne anlaşıldığının belirsiz” olduğu öne sürülür (Koçak, 2008, s.22). Bununla birlikte, bu konuda genel sanat tarihi literatüründe de bir kararsızlık yaşanmaktadır. Türkiye’de bu dönemselleştirmeler için modern sanat tarihi yazımının referans alınması, terimlerin Türkçeleştirilmesinde kimi zaman terminolojik bir karmaşa yaratmıştır. Bununla birlikte, Güncel örneğinde görüldüğü gibi bu çeviriler, Türkiye’deki sanat tarihi için, modern sanat tarihinden farklı zamansallıkların ortaya çıkmasını da sağlamıştır.

Öte yandan, Türkiye’de 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, Modern, Çağdaş ve Güncel’den başka büyük dönemler de izlenir. Cumhuriyet Dönemi ve Galeriler Dönemi gibi isimler alan ve Semra Germaner, Ahmet Kamil Gören veya Sezer Tansuğ’un anlatılarında zaman zaman kullanılan bu dönemler, belirli sanat yapma biçimleri veya standartlar belirlemeden sanat pratiğini ve sanatçıları kapsar. Bununla birlikte “ilerleme”, çizgisel tarih ve kronoloji düşüncesi bu anlatı düzenleri için de geçerlidir.

Türkiye’de, 1970 ile 2010 yılları arasındaki sanat tarihi anlatılarında Modern, Çağdaş ve Güncel’in yanı sıra, daha kısa zaman dilimlerine odaklanan küçük dönemler de ortaya çıkar. Büyük dönemlerden Modern, Çağdaş ve Güncel’de de izlenebildiği gibi, küçük dönemler hem sanat yapma biçimine hem de zamana odaklanır. Ancak, küçük dönemlerin kapsamı, sanatsal eğilimler açısından karşılaştırıldığında büyük dönemlerden daha dardır. Büyük dönemler daha çok üslubu kapsayabildiği halde, küçük dönemler, sanatçıları ve sanat pratiğini daha kısa zamansal aralıkları içinde dönemselleştirir. Modern sanat tarihi, dönemselleştirme aracılığıyla, otoritesini ve bilginin kurumsallaştırılmasındaki iktidarını uygulayıp yaygınlaştırmış ve sanat pratiğini evrensel biçimde kategorize etmiştir (Friedman, 2001, s.506). Türkiye’deki sanat tarihi yazımında yer alan küçük dönemlerin de bu bağlamda, aynı zaman diliminde varolan tüm sanat pratikleri için birer standart oluşturduğu ve bu standardı yakalayamayanları anlatıların dışında bıraktığını söylemek mümkündür.

Küçük Dönemler: Gruplar, Üsluplar ve Kuşaklar

James Elkins, sanat tarihi yazımında seçilen dönemselleştirme modellerinin, anlatıların temelini oluşturan bir probleme dayandığını belirtir (Elkins, 2002, s.58). Ernst Gombrich’in *Sanatın Öyküsü* kitabı (1950), “Batı” resminde realizmin gelişmesi sorunu çerçevesinde, tarihteki farklı çizgilerin tek bir hikayede birleştirilmesine bir örnektir. Bu bağlamda araştırmacılar, Türkiye’deki sanat tarihi anlatılarında yer alan dönemselleştirmelerin temelini oluşturan problemin, Türkiye’deki sanat pratiği ile modern sanat tarihinde yer alan Modern Sanat arasında zamansal ve üslupsal bir koşutluk kurmak olduğunu öne sürmüşlerdir: Ali Artun, 1900 ile 1950 yılları arasında Türkiye’deki sanat pratiğinin tarih yazımının, modern sanat tarihi yazımındaki “evrensel estetik kodlara göre” değerlendirildiğini, “aynı dönemlere/stillere, aynı taksonomilere uymaya” zorlandığı yazar (Artun, 1998, s.61). Burcu Pelvanoğlu da, bu anlatının “Batı” sanatı tarihinin gruplara, akımlara göre yazma anlayışı doğrultusunda yazıldığını belirtir (Pelvanoğlu, 2007, s.15). Ancak, yapılan çalışma sonucunda, 1970 sonrasında yayınlanan, 1900 ile 1950 arasındaki sanata ait tarihsel anlatılarda dönemsel çeşitlilikler olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda, özellikle 1970 sonrasındaki sanat pratiğine odaklanan sanat tarihi anlatılarında, yerel unsur ve olgulardan hareket ederek dönemselleştirme yapan ya da sanatçıları tekil biçimde ele alan anlatılar ortaya çıktığı belirlenmiştir.

Zeynep Yasa Yaman, Nurullah Berk (1906-1982) ve Burhan Toprak'ın (1906-1967) Türkiye modern sanatı için öngördüğü dönemselleştirmenin sanat tarihi yazımında kabul gördüğünü belirtir (Yasa Yaman, 2011, s.94-95). Ali Artun da, 1900 ile 1950 arasında tarih yazımının, mesleki yönelimleri temsil eden, “sanatsal olmaktan çok korporatif bir yapılanmayı resmeden” bir “şema” olduğunu ve yazardan yazara aktarıldığını öne sürer (Artun, 1998). Artun bu dönemselleştirmenin,⁵ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti – Yeni Resim Cemiyeti – Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği – D Grubu – Yeniler Grubu olarak şekillendiğini ifade eder (Artun, 1998, s.49-55). Öte yandan, Burcu Pelvanoğlu, Müstakiller'in, sanatları bağlamında dernekleşmenin ötesine geçtiğini, D Grubu'nun ise dernekleşmeye karşı çıktığını belirtir. Artun'un önermesindeki, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti – Müstakiller – D Grubu – Yeniler Grubu izleği farklı anlatılarda yer almıştır (Pelvanoğlu, 2010, s.40-42). Aynı zamanda, Müstakiller ile D Grubu arasında teknik ve formel anlamda bir fark bulunmadığını belirtmesine rağmen o tarih aralığı için dönemselleştirmesini yine de bu iki grup üzerinden yapan anlatılar da bulunmaktadır (İskender, 1988b). Bu durum, Artun'un önerdiği, korporatif bir şema sunan anlatı biçiminin, sanat tarihi yazımındaki baskınlığını kanıtlar niteliktedir. Modern sanat tarihi yazımında tekrar eden dönemlerle benzerlik taşıyan bu durum, Türkiye'de anlatıdan anlatıya aktarılarak kurumsallaşan ve bir otorite olarak kurulan tarih yazımı anlayışını gösterir.

Bununla birlikte, çalışma kapsamında yararlanılan sanat tarihi anlatıları, 1970 sonrasında Türkiye'deki sanat tarihi yazımında yalnızca grupları değil, eğilimleri ve kuşakları da içeren dönemselleştirmelerin olduğunu göstermiştir. Asker Ressamlar, İzlenimciler ve D Grubu ise bu anlatılarda en çok alıntılanarak kanonlaştırılan dönemlerdir. Karşılaşılan farklı dönemselleştirmeler ve dönemsel izlekler arasında şunlar bulunur: Akademizm/Natüralizm – Empresyonizm – Müstakiller/Konstrüktivizm – D Grubu/Kübizm (Aksüğü, 1983); Asker Ressamlar – Darüşşafakalılar – “Çallı Kuşağı” – Müstakiller – D Grubu (İskender, 1988b); “Türk Primitifleri” – Klasik Ressamlar – Çallı Kuşağı – Ekspresyonistler – Kubizm (Baraz, 1996); Osman Hamdi ve dönemi – Osmanlı Ressamlar Cemiyeti – Ara Kuşak – 1914 Kuşağı – Şişli Atölyesi – Müstakiller – D Grubu (Gören, 1998, 2000); Romantizm – İzlenimcilik – Kubizm (Giray, 2007, 2009).

Bu dönemselleştirmelerin bazıları sanatçı meslek örgütlerini de kapsamasına rağmen, sanatçılar ve sanatsal yaklaşımlar etrafında şekillenen modeller de sunar. İlk dönemi “Türk Empresyonistleri”, ikinci dönemi Müstakiller ile D Grubu ve üçüncü dönemi Yeniler Grubu (Berk, 1973) ile oluşturan veya Türk Foto-Yorumcuları – Asker Ressamlar – İzlenimciler – Konstrüktivizm'i (Sağlam, 2004) izleyen anlatılar hem sanatçılar hem de yaklaşımlar çerçevesinde oluşturulan dönemselleştirmeye örnek oluşturur.

“Türk Empresyonistleri”nin veya Kubizm-Konstrüktivizm'in birer dönem olarak ele alınması, üslup veya sanat pratiği üzerinden ilerleyen bir dönemselleştirmeyi amaçlar.⁶ Aynı zamanda Müstakiller ve D Grubu'ndan, Kubizm, Soyut Sanat ve Konstrüktivist eğilimler bağlamında söz edilmesi, yalnızca mesleki örgütlenmenin değil, sanatsal çerçevenin de dikkate alındığını gösterir. Diğer yan-

5 Artun, incelemesini kitaplarda yer alan dönemselleştirmelere dayanarak yapmıştır. Örnek verdiği yayınlar arasında Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, *50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli*, 1973; Adnan Turani, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, 1984; Kaya Özsezgin, *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, 1996; Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 1991 bulunmaktadır.

6 “Çağdaş Primitifler” de, “İlk Türk sanatçıları” olarak Berk'in başka bir anlatısında bir “akım” olarak dönemselleştirilir (Berk, 1979b, s.47). Sanat tarihsel anlatının başlangıcına yerleştirilen bu dönemler, Artun'un öne sürdüğü “korporatif yapılanma”dan ayrılır.

dan, bu grupların Kübizm gibi Avrupa-kaynaklı akımlar bağlamında ele alınmaları, Türkiye sanat tarihinin modern sanat tarihi ile koşut olma problemine işaret eder. Artun da, 1950 sonrasını anlatan sanat tarihi metinlerinde dönemlerin daha çok “evrensel kategorilere” hizmet eden Soyut Sanat ve figüratif dışavurumcu gibi isimlerin altında ele alındığını ifade eder (Artun, 1998, s.59).

Küçük dönemler aynı zamanda, Akademiizm ve Empresyonizm gibi çeşitli “izm”ler ve “Çallı Kuşağı” gibi sanatçı kuşaklarıyla birlikte veya eğilimler bazında da ele alınmıştır. Sanatçı örgütlenmelerini değil, üslupları temel alan; grup, kuşak ve eğilimleri ya da gruplar ile üslupları birlikte değerlendiren veya farklı sanat pratiklerini dışarıda bırakmadan üst-anlatılar içine dahil eden anlatılar da vardır. Dönemselleştirmesini belirli dönem isimleri yerine, tanımlamalarla yapan tarihler de bulunmaktadır. “Batı etkisindeki Türk resminin primitifleri” – “genellikle akademik anlayışta yapıtlar veren Osman Hamdi ve arkadaşları” – “batının yeni sanat akımlarının paralelinde” yapıt üreten “Türk izlenimci ressamları” birer örnektir (Özsezgin, 1975). Eğilimlerin yanı sıra sanatçıların doğum tarihlerini de aynı anlatıda dönem-selleştirme yaparken gözetilen örnekler bulunması, anlatı düzenlerindeki çeşitliliği kanıtlar.

Anlatısını, kültür politikalarının yanı sıra, Güzel Sanatlar Akademisi’nin sanat üretimi üzerindeki rolü, Cumhuriyet’in onuncu yılında düzenlenmeye başlanan İnkılap Sergileri, 1938 ile 1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri gibi pratiğe yön veren olgular ya da devlet, akademi, sergiler gibi kurumlar üzerinden kuran Semra Germaner’in anlatıları ise, Türkiye’de sanatın tarihini farklı perspektiflerden okunmasına örnektir. Yazar böyle bir yaklaşımda tarihsel anlatısını örnek olarak “Cumhuriyet Dönemi” ve “Galeriler Dönemi” olmak üzere iki ana döneme ayırır. 1950 sonrasında yaşanan toplumsal, politik ve ekonomik değişimlerin geniş kitle kültürü ve plastik sanatlar alanında etki gösterdiğini belirtmesi, bu anlatı düzenini tercih etmesini açıklar (Germaner, 1999, s.21).

Devlet, sanat ve küresel sanat ortamı arasındaki ilişkilere odaklanan tarihsel anlatısında Beral Madra, bu ilişkiler bağlamında tarihi beş “aşamaya” ayırmaktadır: Devlet güdümlü Batılılaşma projesinin bir aracı olarak (1850-1923), modernleşmenin tanıtım aracı olarak, bir ölçüde “bireysel” ve “ilerici” (1923-1970), “sol ideolojinin aracı” olarak (1960’lar), düşünsel eylem olarak, (1970-1980) ve küresel kültür sanayine ve küresel sistemlere bağlı olarak sanat (1990’lardan 2007’ye) farklı dönemselleştirmelere bir diğer örnektir (Madra, 2007, s.31). Sanat tarihi anlatılarını iktisat, siyaset veya kültür perspektiflerinden dönemselleştiren metinler de bulunmaktadır⁷ (Çoker, 1980).

1970 sonrasının sanat pratiğine odaklanan tarihsel anlatılarda, farklı dönemselleştirme yaklaşımları daha da artar. Gruplara veya kuşaklara daha az dayanan bu anlatılarda, yapıtlar, malzemeler, kavramlar veya üsluplar bağlamında, eğilimler ya da arayışlar başlıklarıyla yapılan dönemler öne çıkar. Bunlar, “Yenilikçi eğilimler”, “figür soyut bireşiminde lirik arayışlar”, “toplumsal (gerçekçi) eğilimler” gibi başlıklar altında (İskender, 1988b) ya da toplumcu, soyut ve dışavurumcu eğilimler altında (Madra, 1989) veya 1980 sonrasında üretim yapan sanatçıların “on yıllık süre içinde değişim göstermeyen yapıtlar” üretmeyerek “tekdüze bir anlatımı” sürdürenler – “gerçekçi figür geleneği”ni seçenler – Yeni Ekspresyonizm’i sürdürenler – üç boyutlu yapıt ve mekan düzenlemesinde “önemli aşamalar sağlayan” ve “gelişmeler” yaratan sanatçılar olarak dört eğilimde (Madra, 1990, s.49-50) dönemselleştirilmesi de bu yaklaşımlara örnek oluşturmaktadır.

7 Bu makalenin kapsamı dışında kalmakla birlikte, Sezer Tansuğ’un, Çağdaş Türk Sanatı ve İpek Duben’in *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950* kitaplarında Türkiye’de sanatın tarihinin eğitim kurumları, piyasa, sergiler, yayıncılar veya stiller üzerinden kurulması da, farklı tarihselleştirmelere örnek oluşturur. Aynı zamanda, Zeynep Yasa Yaman’ın *Suretin Sireti* (2011) metni de, Türkiye’deki sanatın ve sanat tarihinin tarihini sosyo-politik ortamla birlikte kuran farklı bir tarihsel anlatıdır.

Kemal İskender'in 1970 sonrasında ortaya çıktığını belirttiği üslup çeşitliliği, dönemselleştirmenin eğilimler üzerinden yapılmasının nedenleri arasındadır (İskender, 1988a, s.25). Bir başka neden, bu anlatıların çok yakın bir tarih aralığından bahsediyor olmaları sebebiyle dönemler oluşturmayı zorlaştırmasıdır. Sanatçılar arasındaki gruplaşmaların bu tarihten sonra daha seyrek görülmesi de, eğilimlerin dönem isimleri haline gelmesinin nedenlerinden biridir. Tüm bunlara ek olarak, anlatılarda 1970 sonrasında Çağdaş veya Güncel altında dönemselleştirilmiş olması nedeniyle, anlatılarda tekrar alt dönemlere başvurmaya ihtiyaç duyulmamış olabilir.

1970 sonrası sanat pratiğinin tarihsel anlatıları da dönemleri, belirlenen tarih aralıkları içinde gerçekleşmiş olgular aracılığıyla tanımlamıştır. Bu olgular hem sosyo-ekonomik ve kültürel koşullarla hem de yapıtlarda görülen dönüşümlerle ilgilidir. 1970 ile 1980 arasının "Türk sanatının, çağdaş Batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği", 1980 ve 1990'lı yılların ise "evrensel bir düzeyin yakalandığı bir dönem" (Germaner, 1999, s.22) veya 1968 ile 1978 arasının sermaye birikiminin ve sanat pazarının oluştuğu, "20. yy. sanat akımları ve tekniklerinin gündeme gelmeye" başladığı, üç boyutlu ya da kavramsal yapıtların sergilerde görülmeye başladığı "gelişmeler", 1978 ile 1988 arasının ise bireyselliğin vurgulandığı, medyanın büyüdüğü, sorgulama ve seçmeci bir tavrın ortaya çıktığı, uluslararası sanat etkinlikleri dönemi olarak (Madra, 1989) ele alınması bu yaklaşıma örnek oluşturur.

Sanat tarihi yazımının Marksizm'e yöneldiği 1960'lı yıllara kadar, sanatın toplumsal ve siyasi şartların önünde olduğu düşüncesi anlatılarda varolur. Bu tarihten sonra sanat yapıtlarının, belirli toplumsal koşullar içinde çalışan toplumsal aktörlerin ürünleri olarak görülmesi gerektiği öne sürülür, anlamların ve değerlerin tarihsel üretimi ve tüketimi vurgulanır (Edwards, 1999, s.6). Bu nedenle Türkiye'de 1970 sonrasındaki sanat tarihi yazımında, sosyo-ekonomik faktörleri dönemselleştirmeler için birer dayanak noktası olarak alan anlatıların varlığı, genel sanat tarihi disiplindeki değişimlere bağlanabilir. Bununla birlikte bu anlatılar, "sanatın toplumsal tarihi"ni değil, T. J. Clark'ın karşı durduğu "tarihin sanat için bir arka plan olarak kullanılması" yaklaşımını örnekler (Clark, 1982, s.250). Bu bağlamda kurumsal, sosyo-politik veya iktisadi sanat tarihi anlatıları farklı olgu ve olayları temel almıştır. Bunlar arasında "Yeni Eğilimler" ve "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" gibi sergiler, yurtdışı ile diyalogun artması, küratörlük mesleğinin ortaya çıkışı veya Türkiye'de yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin etkileri bulunur (Çalıköğlü, 2008; Madra, 2005, 2007).

Anlatılarda "Çallı Kuşağı", "1914 Kuşağı", "1968 Kuşağı" dönemleri de yer alır. Bir dönemi, bir sanatçı ya da tarih üzerinden işaretleyen kuşaklar, sanat tarihi yazımında birbirini aşmaları gereken zaman dilimleri olarak ortaya çıkar. Donald Preziosi, ilk modern sanat tarihçi olarak kabul edilen Giorgio Vasari'nin (1511-1574), *Le Vite* (1550) kitabında tarihsel farklılıkları tek, ilerlemeci, çizgisel bir anlatıya indirgediğini belirtir (Preziosi, 1998, s.24). "İlerleme" düşüncesi üzerine kurulan Vasari'nin anlatısı, her kuşağın bir misyona sahip olduğunu ve kendinden sonra gelecek kuşaklar için bütün türdeş pratiklere değer biçecek bir norm veya standart oluşturduğuna işaret eder. Buna göre her bir kuşak bir öncekinden daha "ileriye" gitme misyonunu yüklenir. Kuşak dizilimi, sanatçıların, farklı sanatsal pratiklerin temsilcileri olarak idealize edilmesine yol açar. Bu durum, Türkiye'deki sanat tarihi yazımı bağlamında İbrahim Çallı gibi örneklerin bir standart olarak yerleştirilmesini sağlamıştır. Bununla birlikte, örnek olarak 1914 ya da Çallı Kuşağı gibi dönemselleştirmeler, 1914'ü zamansal olarak işaretler. Başka coğrafyaların sanat tarihi anlatılarında bu tarih için yapılan bir işaretlemenin görülmemesi ve bunun yalnızca Türkiye'deki sanat tarihinde yer alması bir özgünlük belirtisi veya modern sanat tarihinde yer alan "dâhi sanatçı miti"nin Türkiye'deki karşılığını yaratma çabası olarak okunabilir.

Öte yandan Vasari, kitabında bir kuşak anlatısı yaratmanın yanı sıra, sanatçıların yaşamöykülerine de yer vererek bir monografiler dizisi oluşturur. Sanat tarihi yazımında özne-merkezli biyografik tarih geleneğinin kurulmasını sağlayan bu yaklaşım, sanatçıları öne çıkarır. Ancak bu anlatı düzeni de, bir “kahraman” veya “dâhi” olarak sanatçı mitini oluşturmuştur. Türkiye’deki sanat tarihi yazımında, sanatçılardan bireysel biçimde bahseden anlatılara bu açıdan bakıldığında, sanatçıların birer ölçüt haline getirilerek mitleştirildikleri öne sürülebilir. Bu anlatı düzeni aynı zamanda, sanatçı bazında kanon oluşturmayı kolaylaştırır. Bu duruma örnek Erden Kosova’nın (2007a), Güncel içinde 1. Kuşak (A. Gürman, F. Onur, Sarkis, A. Erkmen, S. Kiraz, Y. Taktak, C. Beykal, G. Karamustafa, C. Çekil, H. Tenger, S. Birsnel, A. Murtezoğlu, B. Şangar) ve 2. Kuşak (E. Ersen, S. Özkaya, V. Tuna, H. Altındere) olmak üzere alt-dönemselleştirme yapmasıdır. Bununla birlikte aynı yazar, 1960 sonrası sanatına kuşak yerine, bir “dizilim” veya “konstellasyon” olarak yaklaşmayı da önerir (Kosova, 2008). Konstellasyon, kuşaklar arasındaki hiyerarşiyi yok ederek sanatçılar arasında etkileşime dayalı bir dönemselleştirme ve okuma getirme amacını taşıması nedeniyle önemlidir.

Bu tür dönemselleştirmelerin kuşak anlatımının hegemonik diziliminden uzaklaşarak kuşaklar-üstü bir düzen yaratması, aynı zamanda tarih yazımının gelişim veya aşama fikrinden uzaklaşılmasını sağlar.⁸ Bu düzeni benimseyen tarihlere daha çok, gerek Türkiye’deki Çağdaş veya Güncel sanat anlatılarında gerekse de küresel Çağdaş Sanat tarihi yazımında rastlamak mümkündür. Bunun nedenleri arasında, 1970 sonrasında sanatta ortaya çıktığı öne sürülen üslup çeşitliliği veya Akay’ın ifadesiyle “bireysellik süreçlerinin”, özne-merkezli tarihlerin yeniden ortaya çıkışını sağlaması sayılabilir (Akay, 2010, s.72). Aynı zamanda, Türkiye’deki Çağdaş veya Güncel sanat anlatılarının bu şekilde, kahraman sanatçı mitleri yaratarak küresel Çağdaş Sanat tarihi yazımıyla bağ kurmasıdır.

Sonuç

Makalenin son alt başlığında incelenmiş olan sanatçı dizilimleri dışındaki, gruplar, üsluplar, eğilimler veya kuşaklar üzerinden yazılan tarihsel anlatıların ortak noktası, “ilerlemeci” tarih yazımını benimsemiş olmalarıdır. Bu anlatılar modern sanat tarihi yazımının temelini oluşturan kronolojik ve çizgisel tarih yaklaşımından yararlanmış ve dolayısıyla bir “gelişme” fikri üzerine kurulmuştur. Artun, modern sanat tarihi yazımındaki sanatçı ya da üslup odaklı anlatının yerine, 1900 ile 1950 arası için sanatçı birlikleri çerçevesinde yapılan bir dönemselleştirmenin bir özerklik ifadesi olarak ele alınmayacağını öne sürer. Ancak bu anlatılar, sanatçı birliklerinin yanı sıra kuşak ve üslupları da dikkate almakta ve sanat üzerine kurumsal bir tarih okuması yapmaktadır. Yine de, bu anlatılardaki dönemselleştirmenin nüanslarla da olsa aktarılmış olması, Türkiye’deki sanat tarihi yazımına özgü bir anlatı geleneğinin oluştuğunu gösterir. Bununla birlikte bu durum, modern sanat tarihi yazımında kanon ve dönemselleştirmelerin kurumsallaşması sorunuyla da örtüşür. Bu da, sözü edilen anlatı düzenlerinin Türkiye’deki sanat tarihi yazımında hakimiyet kurduğu anlamına gelir. Bununla birlikte, 1970 sonrasına odaklanan tarihsel anlatıların dönemselleştirmeler açısından çeşitlilik ve farklılık göstermesi kurulan otoritenin yavaş yavaş etkisini yitirdiğine de işaret eder.

Sanatın tarihini dönemselleştirmek tarih yazımının “ilerlemeci” anlatı modelini destekler. Sanatın tarihi böylece, büyük dönemler (Modern, Çağdaş, Güncel) veya “küçük dönemler” (kuşaklar,

⁸ Örnek olarak Kemal İskender anlatısında, D Grubu ve Müstakiller gibi grupların içindeki sanatçıların farklı üslup özellikleri gösterdiğini belirtir ve bu nedenle sanatçılar bazında kısa incelemeler yapar (İskender, 1988a).

sanatçı grupları) olarak sınıflandırılır ve gelişim anlatıları kurur. Dönemler, modern sanat tarihi yazımında olduğu gibi, sanat üzerine düşünme eylemini okuyucunun yerine gerçekleştirir ve sanatı kategorize eder. Farklı sanat pratikleri, içinde buldukları dönemlerin sanat yapma biçimine uyduğu sürece tarihsel anlatıda yer alır, uymadığında sıklıkla ikinci planda kalır. Kronolojik ve çizgisel bir akışta tarihsel zamanın ilerlemesine katkıda bulunan bir metot olarak dönemselleştirme, aynı zamanda, modern sanat tarihi yazımının kronolojisini Türkiye sanatı için tekrar yaratır. Öte yandan, bu modelden farklılaşarak dönemselleştirmenin kronolojisinden ve çizgiselliğinden ayrılan ve gelişme anlayışına meydan okuyan anlatılar da ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de 1970 öncesinin sanat tarihi yazımında görülen büyük dönemler içinde temel olan “Modern” dönemselleştirmesine, 1970 sonrasında “Çağdaş” ve “Güncel” olmak üzere iki “büyük dönem” daha eklenmiştir. Kavramsal ve zamansal olarak sanat tarihi anlatılarında birbirinden ayrıştırılan ancak sanat pratikleri arasında tarihsel bir devamlılık oluşturan bu dönemler, modern sanat tarihi yazımındaki biyolojik anlatı düzenini tekrar eder. Buna göre, Güncel’in kullanımı ile, Batı Avrupa-Kuzey Amerika ile Türkiye arasında Çağdaş aracılığıyla kurulduğu varsayılan zamansal koşutluğu daha ileriye taşıyacak bir kavramsallaştırma yaratılır. Kendi köken arayışında tarihsel ve zamansal olarak genişleyen Güncel aynı zamanda, yalnızca Türkiye’de ortaya çıkan bir dönem ismi ve kavramsallaştırma olarak sanat tarihi yazımına özgünlük getirmektedir.

Kaynakça

- Akay, A. (2008a). Ali Akay. L. Çalıkoglu (Haz.), *Çağdaş sanat konuşmaları 3* içinde (ss. 17-48). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Akay, A. (2008b). “Modern” sanatın Türkiye’de gelişim çizgileri. G. Bal (Ed.), *Türkiye’de dün-bugün dönüşümleri içinde* (ss. 91-103). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Akay, A. (2009). Tophane’den geliyoruz... *Outlet almanak 2008-2009* içinde (ss. 8-10). İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat.
- Akay, A. (2010). 1990’lardan itibaren güncel sanat. *Birleşmeyen sentez* içinde (ss. 71-93). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Aksüğü, İ. (1983). Türk resminde yeni eğilimler ve yeni eğilimler sergisi. *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi 83, 32-35.
- Alberro, A. (2005). Periodising contemporary art. Z. Kocur ve S. Leung (Ed.), *Theory in contemporary art since 1985* içinde (ss. 64-71). Malden, MA: Blackwell.
- Altındere, H. (2007). Giriş: Türkiye’de güncel sanat 1986-2006. *Kullanma kılavuzu: Türkiye’de güncel sanat, 1986-2006* içinde (ss. 3-9). İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Altındere, H. ve Evren, S. (2007). Önsöz: kim bir kullanma kılavuzunu okur ki? *Kullanma kılavuzu: Türkiye’de güncel sanat, 1986-2006 içinde* (ss. 1-2). İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Artun, A. (1998). Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye’de sanatın çağdaşlaşması. *Toplum ve Bilim*, 79, 24-65.
- Artun, A. (2007). Hakkı Anlı ve bir yerel modernizm zamanı. *Sanat Dünyamız*, 102, 62-71.
- Association of art editors style guide*. (2013). M. Butler ve P. Freshman (Ed.). 4 Mart 2015 tarihinde <http://www.artedit.org/styleguide.htm-artmove> adresinden erişildi.
- Bakçay, E. (2009). 1980-2000’e güncel sanat. *Darbe* içinde (ss. 56-64). İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat.
- Baraz, Y. (1996). *Çağdaş Türk resminde özgün üsluplar*. İstanbul: Galeri Baraz.
- Belting, H. ve Buddensieg, A. (2013). From art world to art world. *The global contemporary and the rise of the new art worlds* içinde (ss. 28-33). Cambridge: MIT Press.
- Berk, N. (1973). Resim kültürel yaşantımıza son elli yıl içinde girdi. *Milliyet Sanat*, 51, 8-10.
- Clark, T. J. (1982). On the social history of art. C. Harrison (Ed.), *Modern art and modernism içinde* (ss. 249-258). Londra: Harper & Row.
- Çalıkoglu, L. (2001). Kimliğin bulgulanması, çağdaş olma isteği. *Modern Türk* içinde (ss. 24-33). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Vakfı.

- Çalıkoğlu, L. (2007). Geleneksel irade ile modernizm arasında: 1950-1970. *Modern Türk 2* içinde (ss. 26-40). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Vakfı.
- Çalıkoğlu, L. (2008). 90'lı Yıllarda çağdaş sanat: kırılma–gerilim–çoğulculuk. *Çağdaş sanat konuşmaları 3* içinde (ss. 7-16). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Çalıkoğlu, L. (2009). Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinde modernleşme ve modernizm. *Yeni yapıtlar yeni ufuklar* içinde (ss. 22-55). İstanbul: İstanbul Modern.
- Çoker, C. (1980). Resim sanatımız ve tekelci sermaye. *Sanat Emeği*, 25, 9-26.
- Danto, A. C. (1997). *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press.
- Delier, B. (2007). 2000'ler: Güncel sanat için ayrılma vakti. *Gerçekçi ol, imkansız talep et!* içinde (ss. 48-52). İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Edwards, S. (1999). *Art and its histories*. New Haven: Yale University Press.
- Elkins, J. (2002). *Stories of art*. New York: Routledge.
- Erdemci, F. (2008). Büyüyü bozmak-yeniden yön vermek. *Modern ve ötesi: 1950-2000* içinde (ss. 255-355). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erzen, J. N. (1983). Yeni eğilimler–genel bir değerlendirme. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 18, 3-7.
- Fong, W. C. (2003). Why Chinese painting is history. *Art Bulletin*, 85, 2: 258-280.
- Foucault, M. (2002). *The archaeology of knowledge*. Londra: Routledge.
- Friedman, S. S. (2001). Definitional excursions: the meanings of modern / modernity / modernism. *Modernism / Modernity*, 8, 3: 493-513.
- Gen, E. (2012). Çağdaştan güncelce, eserden işe: bir çeviri hikayesi. *E-Skop*. 10 Eylül 2014 tarihinde <http://www.eskop.com/skopbuluten/cagdaştan-güncelce-eserden-ise-bir-ceviri-hikaye-si/847> adresinden erişildi.
- Germaner, S. (1999). Cumhuriyet döneminde resim sanatı. *Cumhuriyet'in renkleri, biçimleri* içinde (ss. 8-25). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Germaner, S. (2008). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde (ss. 1-19). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1-19.
- Giray, K. (2007). *Türk resim sanatının bir asırlık öyküsü*. İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- Giray, K. (2009). *Türk resim sanatının bir asırlık öyküsü II*. İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- Gören, A. K. (1998). Cumhuriyetin 75. yılında Türk resim sanatı. *Antik & Dekor*, 8, 146-157.
- Gören, A. K. (2000). Çağdaş Türk resim-heykel ve seramik sanatının gelişimi. *Turkuvaz 2000* içinde (ss. 31-40). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Green, W. A. (1995). Periodizing world history. *History and theory*, 34, 2: 99-111.
- İskender, K. (1988a). Modernizm ve 1975 sonrası Türk sanatı. *Sanat Çevresi*, 120, 32-35.
- İskender, K. (1988b). Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği. *Gergedan*, 19, 8-28.
- Jameson, F. (1981). *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1998). *The cultural turn*. New York: Verso.
- Keyder, Ç. (1997). Whither the project of modernity? Turkey in the 1990s. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.), *Rethinking the project of modernity in Turkey* içinde (ss. 37-51). Seattle: University of Washington Press.
- Koçak, O. (2008). *Modern ve ötesi, elli yılın sanatına kenar notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kortun, V. (2005). Güncel sanat / çağdaş sanat. *Resmi Görüş*. 13 Kasım 2014 tarihinde <http://www.anibelletk.org/?p=242> adresinden erişildi.
- Kortun, V. (2014). Gasp edilen tarifler. *Resmi Görüş*. 13 Kasım 2014 tarihinde <http://resmigorus.blogspot.com.tr/2014/02/gasp edilen-tarifler.html> adresinden erişildi.
- Kosova, E. (2008). Yavaş kurşun. *Dersimiz güncel sanat* içinde (ss. 18-27). İstanbul: Outlet Güncel Sanat Dizisi.
- Köksal, A. (1999). Türkiye'de çağdaş sanat. *Cumhuriyet'in renkleri, biçimleri* içinde (ss. 169-177). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Madra, B. (1982). Güncel sanat üstüne gözlem ve yorumlar. *Sanat Çevresi*, 39, 24-26.
- Madra, B. (1989). 80'li yıllarda çağdaş sanat. *Hürriyet Gösteri*, 100, 59-64.
- Madra, B. (1990). Çağdaş sanatta ipuçlarını yakaladık. *Hürriyet Gösteri*, 110, 48-51.
- Madra, B. (1991). Modern'den postmodern'e -2-. *Sanat Çevresi*, 126, 45-48.
- Madra, B. (2005). *Bir bilanço*. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.
- Madra, B. (2007). Bir karmaşa alanı olarak görsel sanat. *Kullanma kılavuzu: Türkiye'de güncel sanat, 1986-2006* içinde (ss. 28-42). İstanbul: art-ist Yayıncılık.

- Madra, B. (2008). Küresel sanatın sıcak noktası. *Türkiye’de dün-bugün dönüşümleri* içinde (ss. 63-90). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Madra, B. (2011). *Kavramsal bir miras, öncü yerleştirmeler*. İstanbul: Antik A.Ş.
- Moxey, K. (2013). *Visual time: the image in history*. Durham: Duke University Press.
- Orr, L. (2005). Modernism and the issue of periodization. *CLCWeb: Comparative literature and culture*, 7, 1.
- Özmen, Ş. (2003). Mama li turchi. *Seni öldüreceğim için çok üzgünüm* içinde (ss. -). İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Özmen, Ş. (2008). Kelle koltukta sanat... *Türkiye’de dün-bugün dönüşümleri* içinde (ss. 143-158). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Özsezgin, K. (1975). Sonraki kuşaklara ortam hazırlayan Namık İsmail.... *Milliyet Sanat*, 149, 18-20.
- Özsezgin, K. (1977). İlginç bir toplam. *Milliyet Sanat*, 236, 27.
- Pelvanoğlu, B. (2007). *Hale Asaf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). Darbe(ler) sonrasında sanat ve sanatçı. *Darbe* içinde (ss. 45-55). İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat.
- Pelvanoğlu, B. (2010). Türk resim sanatının kilometre taşı: Akademi resim bölümü. *Hoca ressamlar, ressam rocalar* içinde (ss. 14-77). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Perkins, D. (1990). The construction of “the romantic movement” as a literary classification. *Nineteenth-Century Literature*, 45, 2: 129-43.
- Preziosi, D. (1998). *The art of art history*. Oxford: Oxford University Press.
- Refik, M. (1995). Küratörlük araştırmaları merkezi. *Arredamento Dekorasyon*, 69, 98-103.
- Sağlam, M. (2004). *Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1*. Ankara: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- Sigurjónsdóttir, Æ. (Nisan 2014). *New maps for networks: Reykjavik Fluxus—A case of connections*. Association of Art Historians Konferansı 2014, Londra’da sunulan bildiri.
- Sönmez, A. (2007). Türkiye’de Güncel Sanat 2000-2007, Tespitler ve Olaylar. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006* içinde (ss. 136-143). İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Şenol, K. (2007). İstanbul’da Güncel Sanat. *Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et!* içinde (ss. 31-43). İstanbul: art-ist Yayıncılık.
- Yazıcı, M. (2007). Sanat çağdaş mı, güncel mi? *Radikal*, 21 Ekim. 15 Aralık 2013 tarihinde <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333> adresinden erişildi.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin sireti: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan bir seçki* içinde (ss. 10-153). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Yiqiang, C. (2008). World art studies and the historiography of Chinese art. K. Zijlmans ve W. Van Damme (Ed.), *World art studies* içinde (ss. 119-133). Amsterdam: Valiz.