

CLEMENT GREENBERG VE FORMALİST ELEŞTİRİSİ

Hakkı Engin GİDERER*

Kimlik

Anne ve babası yahudi olan Greenberg, 1909'da Bronx, New York'ta doğdu. 1914-25 yılları arasında Richard Lahey'in "life drawing" sınıfında eğitim gördü. 1926-30 yılları arasında dilbilim ve edebiyat okudu. Fransızca, Latince, Almanca ve İtalyanca öğrendi. 1931-32 yılları arasında şiir ve öyküler yazdı. 1935 yılında Goya hakkında bir kitap çevirdi. 1937-38 Hofmann'ın okuluna gitti ve Harold Rosenberg ile tanıştı. 1939 yılında Brecht'in "Beş Kuruşluk Opera" sı hakkındaki ilk makalesi "Partisan Review"da yayınlandı. Aynı yıl ünlü makalesi "Avangart ve Kiç" yayınlandı. 1940-41 yıllarında Partisan Review'da editörlük yaptı ve 1941 yılında "The Nation" dergisini çıkardı. 1942 yılında Jackson Pollock'la tanıştı. 1948 yılında ilk kitabı "Joan Miro'yu yazdı. 1949 yılında Partisan Review'da ve Life dergisinde modern sanat hakkında uzun makaleler yazdı, tartışmalar yarattı.

Soyut Dışavurumculuk ve

Boyasal Resim Sonrası Soyut

Amerika Birleşik Devletlerinde 1960'lı yıllarda sanat ortamını derinden etkileyen görüşleriyle eleştirmen Clement Greenberg ikinci kuşak soyut ekspresyonist ("gesture") resminin kargaşasında kendini göstermeye başladı. Amacı, ressamların uygulayabileceği kurallar sağlayarak resmi yeniden canlandırmaktı (Fineberg 1995:154). Greenberg ve onu izleyen sanat profesyonelleri sanata demirden bir

* Ankara Onkoloji Hastanesi Uzman Psikoloğu.

elbise giydirmeye çalıştılar. Formalizm (Biçimcilik) yani Greenberg'in ve taraftarlarının Amerikan sanat ortamındaki güçlü iktidarı Greenberg karşıtı bir hareket olan Minimalizm'in ortaya çıkmasına neden olmuştur. Formalizm'in kiç ve pop olana karşı düşmanca tavrı da bu tür hareketleri besleyen, kıskırtan nedenlerden biri olmuştur. McEvelley (1993:125), görsel sanatlardaki postmodernizmin, 1967'lerde kökü kazınan bu ateşli, düalistik şeytani görüşün suçlanmasıyla karakterize edildiğini yazar. Kısaca Greenberg'in görüşleri 1960'ların sanatında sanat eleştirisi ve piyasasını belirlediği gibi 1970'lerdeki sanatsal değişim de karşıt hareketlerin bir başlangıç noktası oldu. Sanattaki bu sıkıyönetim resmin, heykelin inkarına varan bir süreci başlattı.

Başlangıçta New York Okulu'ndaki Soyut Dışavurumcuları destekledi (Chipp 1968:517). 1940'lı yılların başında Pollock'la Lee Krasner (daha sonra Pollock'la evlenirler) aracılığıyla tanışan Greenberg, 1943 yılında Peggy Guggenheim'in "Art of This Century" adlı galerisinde kişisel bir sergi açtığında Pollock'u zamanının en önemli ressamı ilan etti. Greenberg'in, sanat dünyasında önemsenmesi ve ünlenmesi "Post Painterly Abstraction" (Boyasal Resim Sonrası Soyutlama) sergileriyle gerçekleşmiştir: Rengin yalnızca renk olarak ele alınması. Soyut Dışavurumculuk'u savunmaktan Boyasal Resim Sonrası Soyutlaması ressamlarını desteklemeye geçişi Pierre Cabane (1977:352) şöyle anlatır:

"Dışavurumcu hareketin başkaldırının" yerini... Greenberg'e özgü yeni resimcilik alıyordu. Clement Greenberg, elindeki bütün Pollock'ları, yakın geçmişte ateşli bir tutumla savunduğu soyut dışavurumcuların tablolarını satarak herkesi şaşırtmıştı. Kendisi de şöyle bir açıklama yapmıştı: "Bana göre dünyanın en iyi ressamı Kenneth Noland'dır, Morris Louis de Pollock ve Rothko ayardadır".

Bir başka deyişle, doğrusal bir süreç içinde Pollock'dan Still'e, Rothko ve Newman'a kadar pek çok ressam -ki bu ressamlar Greenberg'e göre Kübizm'den etkilenmiş ressamlardır- örneğin, Kooning'de olduğu gibi gölgeleme ve göz yanılmasına dayalı derinliğin

(Greenberg buna resimde heykelsilik der), düz geniş renk yüzeylerinin ötesine gidebilmişlerdir. Pollock kuşağından sonra resimsel bayrak “renk alanı” ressamlarına geçmiştir. Bu ressamlar, başlangıçta Helen Frankenthaler, Morris Louis ve 1960’larda Noland ile Olitski’dir.

Greenberg, “dekoratifliği” ekspresyonizme karşı bir alternatif olarak güçlendirdi. Bunun için önce Helen Frankenthaler’i seçti. Bu ressamın tuvallerinde yüzey ve renk birbirlerinden ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmişti. Tuvalin ıslatılmasıyla tuvale işleyen renk, yüzeyle örtüşerek resmi içeriksiz kılmaktaydı. Frankenthaler’in resmi heykelsi olmaktan çok optik (görsel)di. Soyut stilini Hans Hofmann’dan, devinim gücünü Kandinsky ve Gorki’den almıştı. Onun resmi doğadan etkiler alıyordu fakat ona benzemiyordu. O ve bir kaç soyut izlenimci Monet’in son dönem dekoratif yüzeylerine doğru bir atılım geliştirmişlerdi. 1953’te Noland ve Louis, Frankenthaler’in stüdyosunda Greenberg’le karşılaştılar, Frankenthaler’in “Dağlar ve Deniz” adlı resminden çok etkilenmiş olan bu iki ressam Washington’a döner dönmez fırçayı terkederek, boyayı yoğun bir biçimde ıslak tuvale dökerek etkiler elde ettiler (Fineberg: 155).

Greenberg ve Modernizm

1960’larda Greenberg muhteşem etkili bir ağa sahipti. Bu ağ, sanat üzerinde belirleyici bir tartışma gücüne de vardı. Greenberg’in çevresinde yer alan genç eleştirmenlerden en önemlileri, Michael Fried, Rasolind Krauss, Kenworth Moffett ve Walter Darby Bannard’dı. Aynı zamanda Greenberg’den emir alan genç müze yöneticileri, 1964’ten sonraki on yıl içinde sonra Los Angeles’ta sürekli sergileri açılan ve Greenberg’in yasaları doğrultusunda resim yapan Post Painterly Abstraction ressamları ve galeri sahipleri ve yöneticileri bu ağın içinde yer aldılar ve Art Forum dergisini ellerinde tuttular.

Tüm sanat ortamını kontrol etmeyi amaçlayan Greenberg 1955’te “American-Type Painting” adlı makalesinde kuramının kontur çizgilerini şöyle oluşturdu: “Öyle bir modernist yasa olsun ki zamanımızda gerçekten ayakta kalan tüm sanatlara uygulanabilsin (...) Öyle modernist bir yasa ki aracın gerçerliğine temel olmayan gelenekleri

farkeder farketmez elemine edebilsin(...) bir tür kendini arındırma süreci* (Greenberg 1961:208).

Greenberg düşüncesini Kant'ın estetik görüşlerine dayandırıyor. Kant, estetik dünyasını sosyal ve moral sorunların ötesinde bir yerde görüyordu. Ona göre sanatın sanat için yapıldığı, estetik değere yönelmiş bir insan yeteneği bulunmaktaydı. Bu nedenle Formalizm paradigması, kalitenin yalnızca kişisel deneyimle neden sonuç ilişkisi bulunduğu inanır. Greenberg'e göre kaliteyi, kişisel deneyim belirler. Bu belirleme, aklın kusursuz çerçevesi içinde formal elementlerle çalışarak mükemmele ulaşmak, çalışma tutkusunu malzemeye yöneltmekle olasıdır. Bu Kantçı yaklaşıma göre sanatın kalitesi uluslararasılık, evrensellik ve aşkınlıkla ilişkilidir (Sandler 1996:3). Clement Greenberg "Modernist Resim" adlı makalesinde Kant ve Modernizmin arasındaki ilişkiyi şöyle kurar:

"Ben Modernizm'i, Kant'la başlayan bir özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum. Eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayan Kant olduğu için, onun ilk gerçek Modernist olduğunu düşünüyorum (...) Benim anlayışıma göre Modernizm'in özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmasında yatar- yıkmak amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla. Kant mantığın sınırlarını saptamak için gene mantığı kullandı, işini bitirdiğinde ise mantık kendisine kalanın mülkiyetini daha da emin bir biçimde elinde tutuyordu(...). Modernizm ise içerden, yani eleştirilen şeyin kendi prosedürlerinden geçerek eleştirir. Bu yeni tip eleştiri önce felsefede ortaya çıktı (felsefe tanımı gereği eleştirel olduğu için bu durum doğal görülmeli) ama XIX. yüzyıl ilerledikçe kendisini başka birçok alanda da hissettirdi. Bütün resmi toplumsal etkinlikler daha akla uygun bir gerekçelendirme talep etmeye başladılar, felsefenin çok ötesine uzanan alanlarda ortaya çıkan bu talebi karşılamak ve açıklamak için de Kantçı özeleştiriciye başvuruldu (...). Kendisini gerekçelendirmek için "Kantçı" için eleştiriden yararlanamayan din gibi bir etkinliğin başına ne geldiği iyi bilinir(...) Özeleştirici işi, sanatların kullandığı araçların birbirlerinden ödünç

alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizlemeye başladı. Böylece sanatlar “saflaştırılacak” ve “saflık”ta kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklardı. “Saflık” kendini-tanımlama olarak anlaşıldı, böylece sanatlardaki özeleştirme girişimi tutkulu bir kendini-tanımlama girişimi haline geldi.(...) Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsun Modernistlerin olsun, her çeşit resmi görmenin en iyi yoludur; fakat Modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsemiştir ve onun başarısı özeleştirmenin başarısıdır(...) Modernizmin özü kendi disiplini eleştiren bir disiplinin karakteristik yöntemlerini kullanmasında yatar. Özeleştirmenin görevi, herhangi bir sanattan bilinçli olarak ödünç alınmış etkileri veya araçları elemine etmektir. Böylece her sanat saf bir hale gelecektir ve onun saflığı, özgürlüğü kadar kalitesinin de garantisi olacaktır” (Greenberg 1997:357).

Formalizm, sanatın modernizm içinde dar doğrusal bir süreçte, acımasız bir saflaşma ve arınmaya doğru yol almasını emretti. Resmin değerlendirilmesinde yalnızca “görsel” faktörler önemliydi. Konu ve içerik tümüyle resmin dışında görüldü. Greenberg’in mantığına uygun olmayan herşey sanki hiç var olmamış gibi modernizmin tanımından çıkarıldı. Fried, saflığa giden yolu dar olduğu kadar adaletsiz bir biçimde şöyle açıkladı: “Bir ressam modernizmin koşullarını kabul eder etmez, son on yılın sanatının ortaya attığı problemin farkına varır. Onun davranışları artık nedensiz ve temelsizdir. Rolü zorla sırtına yüklenmiştir. Sanatçı önceden kestirilmiş, sonu bilinen bir yolda geleneklere uyararak yürümek zorundadır” (Fineberg 1995:154).

Greenberg, modernist resim kendini “medium” (sanatsal malzeme) olmayan herşeyden arındırma olarak tanımlar. Örneğin, edebiyat dünyasında “konu”, heykelde “üç-boyutluluk”. Modernist sanatın gelişimsel ve özerk formlara doğru ilerlediğini ileri sürer. Modern sanatın tarihindeki en son ayırdedici aşama da “soyutlama”dır. “Lekelenmiş renk alanı” resmi. Buna örnek modernist ressamlar de Louis, Noland ve Olitski’dir. Örneğin Noland, tuvali renge doyurarak

tablonun sınırsız bir görsellik kazanmasını sağlamıştı (Fineberg 1995:155-156). Renk Alanı ressamlarının hepsi rengi yaşama bağlı tüm anlamlarından soyutlayarak kullanmaya çalışır. Toplumsal ve ruhsal içeriğinden koparırlar. Renk, yalnızca renktir. Gözle direkt ilişki kuran geniş bir renk alanı. Gözü tuval üzerinde dolaştırmadan, onu anlam aramak zorunda bırakmayan, onun eski ve köklü davranışlarını engelleyen bir renk alanı. Greenberg'in bu sanatçıları desteklemesinin birincil nedeni "sanat için sanat" anlayışıyla çalışmalarıdır.

Greenberg aynı zamanda sanatçının asıl görevinin sanatta kalite yaratmak olduğunu, sanat eleştirisinin amacının da kaliteli yapıtları farketmek olduğunu iddia etmiştir. Greenberg bu durumu 1980'de şöyle özetler: "Büyük 'M' ile yazılan Modernizm şöyle tanımlanabilir: Kalite tutkusu, estetik değer tutkusu, onun aşkına yaratılan mükemmellik, kısaca sanat için sanat, başka bir şey değil". Greenberg ne kalite, ne özerklik ne de saflık arasında herhangi bir ilişki kurdu. Söz ettiği kalitenin yapısını açıklamadı. Ona göre Olitski, Noland ve Louis formalist resmi temsil ediyorlardı ve kaliteyi yakalıyorlardı (Sandler 1996:2).

Anaakım: Soyut

Greenberg, gelecekteki akımı tahmin etme özgüvenini hissetmiş, dahası kendi görüşleri ve inancı doğrultusunda bir hareket oluşturabileceğini düşünmüştür. Greenberg "The Situation at the Moment" (Günümüzdeki Durum) adlı yazısında eleştirinin en önemli işlevlerinden birinin pek çok küçük akımın arasından ana eğilimi çekip çıkarmak olduğunu söyler. Bir başlangıç noktası saptamak gereklidir. Greenberg'e göre anaakım soyut resim doğrultusundadır; aynı zamanda bu seçim yüksek sanatı da temsil etmektedir. İki boyutluluğa ve yalnızca "rengi vurgu yapan renge" yaslanan bir soyut resim, saflaştırılmış bir resim. Barbara Rose problemi şöyle dile getirir: "Greenberg, Mathew Arnold'u örnek vererek, eleştirmenin görevini anaakım geleneğini tanımlamak olarak gördü fakat herhangi bir zaman içindeki anaakım toplam aktivitenin yalnızca bir bölümüdür. Greenberg'in argümanı olan

“sanatın kendini toplumun taleplerinden koparması” düşüncesi, Greenberg’in, formların tarihinin kalıpların ve olayların tarihinden bağımsız geliştiği inancına dayalıdır”. Barbara Rose sözlerini şöyle bitirir: “Bu argüman açık bir biçimde yanlıştır. Yine de sanat dünyasındaki pek çok etkili kişi Greenberg’in anaakım mantığını hayranlıkla kucaklamıştır” Fineberg (1994:154).

Bu nedenle “Soyut, Temsili ve Vesaire” adlı makalesinde soyut karşısında üstün konumda olan temsili resmi eleştirerek düşünmeye başlar. Ona göre sanat tam anlamıyla disiplini olmayan bir konudur, ilk ve son olarak kaliteyi hesaba katar. Diğer tüm özellikler ikinci plandadır. Böylece “kalite” kavramıyla hem temsili olanın resmin kaliteli olanını, hem soyut resmin kaliteli olanını eşitlemiş ve seçmiş olur. Ona göre zaten temsili olan resimdeki gerçeğe yakınlık renk, boyama kalitesi, desen vs. ile ölçülür. Kabul edilebilir imge resme kavramsal bir anlam ekler fakat estetik anlamla kavramsal anlamın birbiri içinde erimesi kaliteyi etkilemez. Bu düşünsel ataklarla Greenberg, resimdeki gerçekçi anlayışı ve öyküsel anlamı kalite kavramının dışına çıkarmaya çalışır. Bu özellikler olsa da olmasa da kalite etkilenmez. Örneğin, tarihi bir öyküsü olan Guernica’nın öyküsünün oluşu, onu, tamamen “nonobjective” olan Mondrian resminden daha iyi ve daha zengin yapmaz. Soyut resme getirilen “dekoratiflik” eleştirisini küçük bir doyumsluk olarak gören Greenberg, bu eleştirinin altında toplumsal statünün yattığına inanır. Ona göre soyut resmi figüratif resim karşısında aşağı gösteren resimsel eleştiri değil statüdür. Giotto’dan Courbet’e kadar ressamın görevi iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu illüzyonu kutsamak olmuştur ama artık bu anlayış günümüzde kaliteyi yakalayamamaktadır. Soyut resim, Modernist resmin özeleştirisini sayesinde izleyici artık içinde bulunduğu mekandan resmin içine kaçamaz. Resim tıpkı bedenlerimizin içinde bulunduğu mekan düzenine ait olmaya başlamıştır. Resimsel mekan içselliğini yitirerek tümüyle dışsallaşmıştır. Soyut resim illüzyonist resme göre daha çok fiziksel ve düş gücünden daha az yararlanır. Illüzyonist resim isimlerle ve geçişken fiillerle, soyut resim resmin diliyle çalışır. Eğer soyut heykel,

soyut resim gibi dirençle karşılaşmıyorsa üç boyutlu dili kullanıyor olmasındandır.

Greenberg, temsili resimdeki anlamı elemine ederken soyut resme yüklenen anlamı da elemine etmeye çalışır. Soyut resmin kültürel bir belirti, bir sapma olduğunu düşünenleri sağlığa ve doğaya geri dönme umudu olanlar olarak nitelendirir. Soyut resmi parçalanmış dünyanın sanatı olarak öne sürenler soyut resmi temsili olan resim karşısında daha aşağı konumda görmektedirler. Soyut sanatın temsili bir yanının olduğunu söyleyen görüş Greenberg'e göre soyut resim fanatikleri oluşturur, bunlar üstün ve kusursuz gibi değerler yüklenen temsili resim karşısında soyut olan için hak talep ederler (Greenberg 1961:208-229). Greenberg, tüm bu düşünsel süreçlerde karşı çıktığı değerlere benzer bir değer yaratır: Soyuta, temsili resim karşısında bir statü, üstünlük kazandırmak.

Greenberg'in, soyut resim hakkındaki görüşleri Hans Hoffmann etkisi altındadır. Kübizm, yeni-izlenimcilik, Simgecilik ve Fovlar hakkında derin bilgilere sahip olan Hoffmann, 1932'de Münih'ten New York'a gelmiş, etkili, güçlü bir öğretmen olduğu kadar soyut sanata gönül vermiş bir ressamdır. Amerikan savaş sonrası kuşağına okulunda Avrupa sanatını aktarmıştır. Plastikite'yi üç boyutlu olan şeyin iki boyuta dönüştürülmesi olarak tanımlayan Hoffmann, resim yüzeyinin özünün düzlük olduğunu ve düzlüğün iki boyutlu olmayla aynı anlama geldiğini yazmıştır (Chipp 1968:536-538). Hoffmann, Mondrian ve Kandinsky'nin sanat yapıtlarından son derece etkilenmiştir. Onun "ruhsallık" dediği şey radikal toplumsal amaçlarının dışında kalan resmin yapısıyla ilgilidir. Hoffmann'a göre sanatçının teknik problemi, çalışmasının gerisindeki ruhsal ortamın materyale nasıl dönüştürüleceğidir (Fineberg 1994:58). Hoffmann, soyut resmi yüceltir fakat Greenberg'den farklı olarak resmin ve sanatın kaynağının sanat değil doğa olduğuna inanır. Resimde psikolojik anlama önem verir. Pollock, akıttırma tekniğini resimlerinde kısmen kullanan Hoffmann'dan çok etkilenmiştir ve resimdeki psikolojik anlam onun yapıtının merkezini oluşturur. Greenberg'in modernist anlayışında renk, görseldir

ve bundan dolayı resme aittir, resim planı da öyledir. Eğer bir heykel renge ve resimsel plana başvurmuşsa bundan sonra gelecek önemli adıma hak kazanamayacaktır. Greenberg'in kuramında betimsel, anlatımcı, figüratif ve illüzyonistik olan da katı bir biçimde yasaklanmıştır. Bu nedenle renk ve resim planı resimsel olanın dışındaki bir yere gönderme yapamaz.

Yüzyılın başında Kandinsky "sanat için sanat" görüşünü savunmuş, Malevich ise sanatın artık kurumlaşmış dine ve devlete hizmet etmeyeceğini söylemişti. Her iki sanatçının tepkisi dışdünyadan içe doğru bir kapanış, dış dünyanın çirkinliklerini tasvir etmeyi reddeden, nesneyi reddeden bir tepkiyi göstermektedir. Pollock ve Soyut Dışavurumcular da ilk modernistlerin yolundan giderek ruhsal temele dayalı, içe dönük bir sanatı sürdürmüşlerdir. Greenberg'in soyut anlayışı içe dönük, insanın ruhsal dünyasını araştıran bir karşı oluşu da reddederek resmin ve sanatın toplumla olan tüm bağlarını koparmaya yöneliktir. Sanat yalnızca estetik bir olguya dönüştürülmeliydi. Bu görüş pek çok insan için modernizmin sonu anlamına gelmekteydi.

Greenberg ve Renk

"Soyut Ekspresyonizm Sonrası" başlıklı makalesinde Soyut Ekspresyonizm sonrası ressamlarını alkışlamaya başlar. Bunun nedeni bu ressamların kübizmin etkisini kırarak yeni bir soyut resim yapmalarıdır. Avrupa resmini aşmak ister ama Avrupa'nın keşfi olan soyut resmi kuramına temel alır.

Greenberg'e göre Clifford Still, kendini çok eski bir dirence karşı kurar: Koyu ve açık kontrastına. Still, bunun yerine saf renklerin kontrastına doğru hareket etmek gerektiğini söyler. İzlenimcilik buna eski bir örnekti. Örneğin Monet, yeni bir açıklık türü yaratmıştı. Resim artık kendini biçimlere bölmeyecekti ama renk alanları ve bölgelerine bölünecekti. Still, amacını gerçekleştirmek için yama gibi duracak küçük renk alanları değil büyük yüzeyler ve büyük renk alanları kullanır çünkü büyük yüzeylerde küçük renk alanları yama gibi kalabilirdi. Greenberg bu makalesinde Still, Rothko ve Newman'ın resimlerindeki matematiği ve nedenselliği ayrıntılı bir biçimde keşfetmeye çalışır. Örneğin

Newman'ın kullanmakta başarısız olduğu sıcak renkleri Rothko soluk bir biçimde başarıyla kullanır. Still'in tuvallerindeki çizgi, çizimdeki dokunsallığın ve detayın terkedilmesi anlamına gelir. Rothko ve Newman rengin belirtici ve bölgeselleştirici işlevini hafifleterek renk alanını daha özerk bir hale getirirler. Greenberg'e göre ressamların resimlerini belki çocuklar bile yapabilir ama bu resimlerin yaratıcılıkları kavramsallaştırılmalarındadır. Kavramlaştırma ise Croce'nin kullanımıyla icat, esin ve hatta önsezi anlamına gelir. Seçim; araç, renk, ölçü ve biçimdeki kesinliktir. Sonucun kalitesini bunlar belirler (Harrison and Wood 1992:766). Greenberg, renk konusuna saflaştırma ve resmin sınırlarını belirleme düşüncesi doğrultusunda sürekli bir araç, teknik bir uygulama olarak bakar. Kuramın zayıf noktalarından biri de resim tarihini yalnızca teknik uygulamalar açısından yorumlamasıdır. Geç izlenimci dönemdeki ressamların saf görsel duyarlık doğrultusunda çalışmalarını, bilimle kurdukları kontağı yalnızca biçimsel buluşlar olarak algılar. Oysa izlenimciler değışen, hızlanan zaman algısına uyum sağlamak için gözlerini daha büyük açarak zamanı dondurmaya çalışmak, nesneyi elden kaçırmamak veya içinde buldukları mekanı daha iyi tanımlamak için buluşları gerçekleştirmiş olabilirler.

Fovlar, rengin öznel ve sembolik anlamlarından yararlanırlar. Ekspresyonistler duygularını daha iyi anlatmak için rengi kullanırlar. Kandinsky, nesneye yüklenen metafizik anlamdaki renkler ve biçimlerden kurtulmak için yeni bir renk ve biçim anlayışı bulmaya çalışmıştır (Bett and Sale 1986:156-157). Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi modernist alandaki soyut ve soyut dışı alanlarda renk kullanımı yalnızca "sanat için sanat" veya teknik bir buluş adına gerçekleştirilmemiştir. Renk kullanımı ile toplumsal, duygusal, kişisel ve estetik anlam arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır ama Greenberg tüm tarihi silmeyi göze almıştır.

Greenberg ve Kiç

Modernist sanatın anti tezi "kiç"tir. Greenberg, 1939'da yazdığı ünlü makalesi "Avant-Garde and Kisch" de kiç olanları şöyle

sıralar: Popüler ve ticari sanat, çok satan aşk romanları, dergi kapakları, illüstrasyonlar, reklamlar, Tin Pin Alley müziği, disco müzikleri, Hollywood filmleri... Ona göre düşük sanat yeterince kötüydü ama daha da kötüsü onu yüceltmek, yüksek sanat gibi göstermekti. Otantik yüksek sanat ve alçak sanat arasındaki savaş uzlaşmazdı. Ona göre avagart mükemmelin araştırmasını yaparak soyut sanata, ‘nonobjective’ sanata ve şiire ulaşmıştı. Bu başarıyı da kendini toplumdan ayırarak kazanmıştı. Kiç mekaniktir, formüllerle işler. Avangart sanat süreçlerini izler. Kiç ise avangartın etkilerini taklit eder. Avangart sanatçı olası bir etkinin nedenini resmeder, kiç üreten bir sanatçı ise olası bir nedenin etkisini resmeder (Greenberg 1961:3-21). Böylece Greenberg, yüksek kültür ürünü olarak soyut sanatı kutsar. Düşük kültür olarak gösterdiği kiçin en büyük yararı avagart olanı ayırdetmeye yarayan bir kaynak olmasıdır.

Formalizm’in etkisi sonucunda olanları Irving Sandler’in tarihsel özetleriyle anlattığımızda Kiç’in kirletmesinden kaçınmak için yüksek sanat, kendi ustalık alanına çekilmek zorunda kalır yani soyut sanata. Greenberg’in önyargısı Pop Sanat’ın baş düşman olmasıdır. Ona göre, Pop Sanat, kiç ve yüksek sanat arasındaki bariyerleri yıkmıştır. Bu rahatsızlık fotoğrafın gelişerek içeri sızmasıyla da ilişkilidir. Fotoğraf, kitle kültürünün temel aracıydı ve yüksek sanattan içeri sızmaktadır. Fotoğraf, kiç olmak zorunda değildir ama kendi başına yetersiz kalmaktadır. Kısaca olarak kötü tat yüksek sanatın üzerindedir. Sonuçta Modernizm düşmanlarca sarılmaktadır. Onun görevi şu anda yapılanların anlaşılmasını ve estetik standartların devamını sağlamaktır.

Greenberg Eleştiriliyor

Greenberg ve Fried, heykelde öncü olarak Anthony Caro ve David Smith’i seçerler. Bunun üzerine Irving Sandler onlara şu soruyu yöneltir. “Eğer Greenberg’in söylediği gibi sanatların her biri kendi ortamına doğru çekiliyorsa heykelin doğası olan nesneden uzaklaşan bir konstrüksiyon neden öncü seçildi?”. Greenberg’in kuramına uymayan keyfiliği, eleştirideki cellatlığı onun sonunu hazırlar. Minimalizm de,

Sandler'in vurguladığı gibi nesnenin gerçekliğe uygun nitelikler üzerine odaklanır. Bir anlamda Greenberg'i kendi bıçağıyla vurarak, heykelde ileri formalist bir yaklaşım izlerler.

Çok kapsamlı olan ve Greenberg kuralları tarafından "saf" bulunmayan John Cage kitabı "Sessizlik" 1961'de yayınlanır ve yine 1961'de Greenberg'in etkili yazılarının toplandığı "Sanat ve Kültür" kitabı basılır. Greenberg yandaşları, Cage, Duchamp, Rauschenberg, Johns ve Oldenburg'un ve tüm Pop Art sanatçılarının yapıtlarını kiçi bir yozlaşma olarak gördüklerini söylemeye başlarlar. 1974'ün sonuna doğru Kenworth Moffett, Oldenburg için "zayıf" bir sanatçı der ve yapıtları için şu saptamada bulunur: "İncelikli biçimsel doğruluk yoksunluğu onun yamuk yumuk resimsel objelerinin cana yakınlığını engelliyor". Micheal Fried daha da ileri gitti": Eğer biri bu resimleri severse Noland, Olitski ve Caro'nun yapıtları tarafından harekete geçirileceğine inanmam. Eğer biri buna rağmen bu yapıtlardan etkileniyorsa yanlış bir yaşantının tutsağı olmuş demektir" (Fineberg 1994:154).

"Fineberg (1994:154), Formalist kuramı eleştirirken şunları söyler: "İyi ki iyi sanatçılar, eleştirmenler tarafından konulan kuralları izlemezler, kendi kurallarını kendileri icat ederler. Dahası sanat mantıksal bir süreç izlemez ve doğrusal olarak gelişmez. Eğer bir sanat akımı tahmin edilebiliyorsa önemini kaybeder çünkü sanat önceden tahmin edilmiştir".

Formalist görüşteki büyük ironilerden biri de Greenberg'in tüm yargılarının kalitenin belirlediği bir tat üzerine dayanmasıdır ama bu tat için objektif bir kriter oluşturulmamıştır. Sandler, Fried'a ciddi eleştiriler yöneltir. Fried yaşanan anda doğru olanın yalnızca bir formalist sanat olduğunu ileri sürer fakat herhangi bir seçeneğin neden diğerlerinden daha modernist olacağına bir açıklık getiremez. Fried bir kaç sanatçı seçer, özellikle Noland, Olitski, Stella ve Caro, onların yaptıklarını modernist olarak kabul eder çünkü modernist olan onların yaptığıdır (Fineberg 1994:155).

Gelişen bir biçimde insanlar yalnızca düşünceleriyle değil,

onları başkalarına zorla kabul ettirme yöntemleriyle de uyuşmamaya başladılar. Büyük bir tartışma yaratmış bir olayda Greenberg, David Smith'in ölümünden sonra onun belirli parçaları nasıl bitirmiş olabileceği üzerine düşünerek, bu konuda karar vermiş gibi görünür. Böylece ondan kalanlar üzerinde vasiyetini yerine getiren biri gibi sanatçının kullandığı renkleri atarak ve yerine tümüyle farklı bir yüzey tipi getirerek değiştirmiştir (Fineberg 1994:155).

Sandler'e göre Greenberg'in dogmasıyla 1950-69 arasında mücadele edilememiştir. Formalist sanat daha da darlaşarak ve formalist olmayan sanatı kibirli bir biçimde reddederek kendi içinde yoğunlaşır. Arkasında küratörler, tüccarlar, sanatçılar, müze yöneticileri, eleştirmenler, tarihçilerden oluşan güçlü bir ekip oluşturur. Greenberg, bu ekibi yöneterek dogmasını pratikte de güçlendirir. Modernizme karşı eleştiriler arttığında yalnızca ünü artar. Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm gibi kökenlere, sosyal baskılara, psikolojik ilgilere önem vermemesine rağmen Greenberg'in Modernizm tanımı işlemsel olarak kabul görür. Böylece postmodernizm bir anti-Greenberg esinli bir başlangıç olarak da karakterize edilebilir.

Greenberg'in reddinde sanatçılar ve yazarlar onu nefret edilen biri olarak gördüler. Ve aynı dönemde Duchamp'ın işleri bir fener olarak algılanmaya başlandı. Formalist eleştirmenler formalist sanatın formal sentaxını analiz edeceklerdi ve basit bir biçimde estetik kalitenin ne olduğunu belirtmeksizin formalist sanatın evrensel ve aşkın kalitenin gereği olduğunu farzedeceklerdi. Kendi kalite sayılıları kendi formal analiz mühürlerine hizmet vermelerini sağladı. Greenberg'in kendisi kalite için bir kriter olmadığını söylemişti sonra postmodernler için "onların arasında gözüne güvendiğim kimse yok." dedi. Postmodernistler formalist düşüncenin "kalite" görüşünü benimsemediler. Kaliteyle ilgili bir kriter yoksa neden Greenberg'in içsel isteklerini kabul etmek zorundaydılar? Modernist sanatın "saf" olana doğru ilerlemesi konusunda Greenberg "emprical" olduğunu söylemişti ama bunu tarihin bir zorunluluğu olarak görmüştü. Formalist dogmada ifade edilmiş tarihsel bir anlatı vardır. Tarihin direngenliği tarafından yönetilen doğrusal bir gidişat Greenberg'e göre anaakım,

soyuta öncülük etmektedir, soyut tek başına uzaklara açılmaktadır. Böylece formalistler tarafından diğer bütün biçimler soyuttan aşağı bir mevkiye indirgenerek sanat tarihinin çöplüğüne atılmış oldu. Postmodernistler deterministik, herkese açık olmayan düşüncelere karşı çıktılar. Anaakım yerine imgelerin deltasında konumlandılar. Bütün biçimlere hatta geleneksel olanlarına bile, dünya sanatının ilgilendiği her şeye eşit pay verdiler. Gerçekten 1970’ler herşeye açık bir görünümdeydi. Bu duruma “pluralist era” denildi. Açıklık sanat yayınlarına da yansdı. Özellikle “Arts Magazine”de her sayfada farklı sanatçılar yer aldı fakat geçmişe bugünden baktığımızda postminimalist biçimlerin onlardan daha çok dikkat payı aldıkları ortadadır. Artistik gelişme düşüncesi avangart’ın sonuna geldiği düşüncesi tarafından baltalandı. Sanat profesyonellerine göre sanat sınırlarının sonuna gelmişti. Başka bir açıdan bakıldığında sanatı uçlara götürmek sanat dünyasında bayağı bir duruma dönüşmüştü. 1969’da şunları yazdı: “Bir sanat yapıtı sanat olamayacak kadar kapalı bir hale gelmişse sanattaki bir limite ulaşmıştır”.

Sandler’e göre bu gidişe karşı çıkmaya Kavramsal Sanat cesaret etti. Sanatın ne olduğuna dair düşünceleri sistematik olarak yıktı, sanatta indirgenemez olan gelenekleri elemine etti. Gerekli olan nesne ve bir vizyondur. 1970’teki “Information” sergisiyle birlikte Modern Sanat Müzesi, Kavramsal Sanat’ın üzerine onaylayıcı mührünü vurdu. Avangart’ın inanılabilirliği sona ermişti ve modernist alan sona ermişti. Onun yerini postmodern durum almaya başlamıştı. Yine Sandlere göre o günler şöyle özetlenir: “avandgart öldü çünkü insanlar, geniş ve büyüyen kitleler artık yeni olana kızgınlık içinde tepki vermiyor, en azından her şeye açık olmak için pek istekli değiller”.

Modernist sanatın bir kısmını temsil eden yıkıcı, devrimci eğilimli akımlar bile bu süreçte “resmi” bir duruma dönüştürülmüştü. Dadaist ustaların işleri büyük paralar karşılığı odaları süslüyordu. Gelişme düşüncesi yalnızca sanatta değil geniş bir toplumsal alanda inanılabilirliğini kaybetmişti. Modernist düşüncenin kökeninde yüceltilmiş bir evrensel ilerleme kavramı vardı, ülkelerin çıkarlarının dışına taşan bir

birlik ütopyası, iyimser bir inanç. Greenberg ve yandaşları genel olarak toplumsal şavlarda bulunmadılar ama formalist dogmanın

çıkardığı ses, tınlama yeni cesur dünyanın gelenekçi vizyonu tarafından arttırıldı.

Formalizm ve Minimalizm'i savunanlar sanatın sanat için sanata doğru ilerlediğini ileri sürdüler. Formalist ressamlar resmin doğasında olan özelliklere odaklandılar: tuvalin düzlüğüne ve renk akımlarına. Minimalist heykeltçiler heykelin doğasında olan özelliklere odaklandılar: nesnenin yalın nesneliliğine. Her iki grup kendilerini sınırlandırmayı savundular. Bu sanatların biricikliğinin nereden geldiğini başka sanatlarla karşılaştırma yaparak bulmaya çalıştılar. Çalıştıkları alanı dış etkilerden arındırmayı hedeflediler. Formalistlerin tutkusu resmin daha çok resim, minimalistlerinkiye heykelin daha çok heykel olmasıydı. Her iki kamp da savunduklarının otantik bir avangart olduğunu kibirli bir biçimde iddia etti. Her iki taraf da modernizmin son dönemin en akla uygun düşüncesi olduğu konusunda şiddetli tartışmalara girdiler. Formalistler minimalistleri sanatı fakirleştirmekle suçladılar, minimalistlerse resmin öldüğünü iddia ettiler.

Tartışmayı Minimalistler kazandı. Onların iddia ettikleri avangart olmak formalistlerinkine göre daha inandırıcı bulundu. Onların sıkıcı, boş, yalın görünümlü heykelleri formalistlerin renk alanlarına göre daha gelişmiş olarak algılandı. Dahası daha zor ve ikonoklastik, geleneksel tadı daha da aşığılayan, daha çok sanat olmayan gibi olan bir akım olduğu düşünöldü. Sonuç olarak izleyiciler Greenberg'in modernist sanat tanımını kabul etmelerine rağmen gelişmiş sanat minimal işlerde göröldü fakat bu görünüş Greenberg'in görüşlerine bağılı değildi çünkü Formalizm asla ikonoklastik (ikon kırıcı) bir bakışa sahip olmamıştı (Sandler 1997:1-20).

Marshall Berman 1960'lardaki modernizmi, bir bütün olarak modern yaşam karşısındaki tavırlara göre kabaca üç eğilime ayırır: Olumluyıcı, olumsuzlayıcı ve çekimser. Bu modernizmlerin ilki, modern hayattan çekilme eğilimi ve en güçlü bir biçimde edebiyata Roland Barthes ve görsel sanatlarda Clement Greenberg'te görölr. Berman'a

göre bu purist yaklaşımların sunduğu özgürlük olsa olsa güzel biçimlenmiş, sarılıp sarmalanmış bir mezar taşının özgürlüğüdür (1994:31-33).

Tüm bu anlatılanlar yalnızca New York'ta, 1982'de 14.000 sanatçının galerilerle anlaşmalı oduğunu söylediği, yaklaşık iki milyar dolarlık bir pazarın gelişim öyküsünün bir bölümüdür. Amerika, sanat merkezi olma ünvanını Avrupalı ressamı eleştirip küçümseyen, kendine özgü bir soyut resim anlayışı geliştiren, Avrupa geleneğinin üzerine özgün düşünceler koyabilen bir eleştirmenle Paris'ten kapmıştır. Böyle bir pazarın gelişmesinde eleştirmenlerin de katkısı büyüktür. Hatta Greenberg örneğinde bir eleştirmen pazarı belirleyen bir güç olmuştur.

KAYNAKÇA

- BERMAN, Marshall;** **Katı Olan Her Şey**
Buharlaşıyor, Çev: Ümit Altuğ
ve Bülent Peker, İletişim
Yayınları, İstanbul, 1994
- BETTI,Claudia ve**
SALE, Teel; **Drawing: A Contemporary**
Approach, Holt, Rinehart and
Winston, Inc., Texas, 1986
- CABANE,Pierre."Cool Art";** **Modernizmin Serüveni,**
Ed:Enis Batur, Yapı Kredi
Yayınları, İstanbul, 1997
- CHIPP,Herschel B;** **Theories Of Modern Art,**
University of California Press,
California, 1968.
- FINEBERG, Jonathan;** **Art Since 1940: Strategies**
of Being Laurence King
Publishing, London, 1995
- HARRISON, Charles ve**
WOOD, Paul;(Ed) **Art in Theory 1900-1990,**
Blackwell Publishers,
Massachusetts, 1993.

McEVILLEY, Thomas;

**The Exiles's Return:
Toward a Redefinition of
Painting for the Post
Modern Era, Cambridge
University Press, New York,
1993.**

SANDLER, Irving;

**Art of the Postmodern Era:
From the Late 1960s To the
Early 1990, Harper Collins
Publishers, New York, 1996.**