

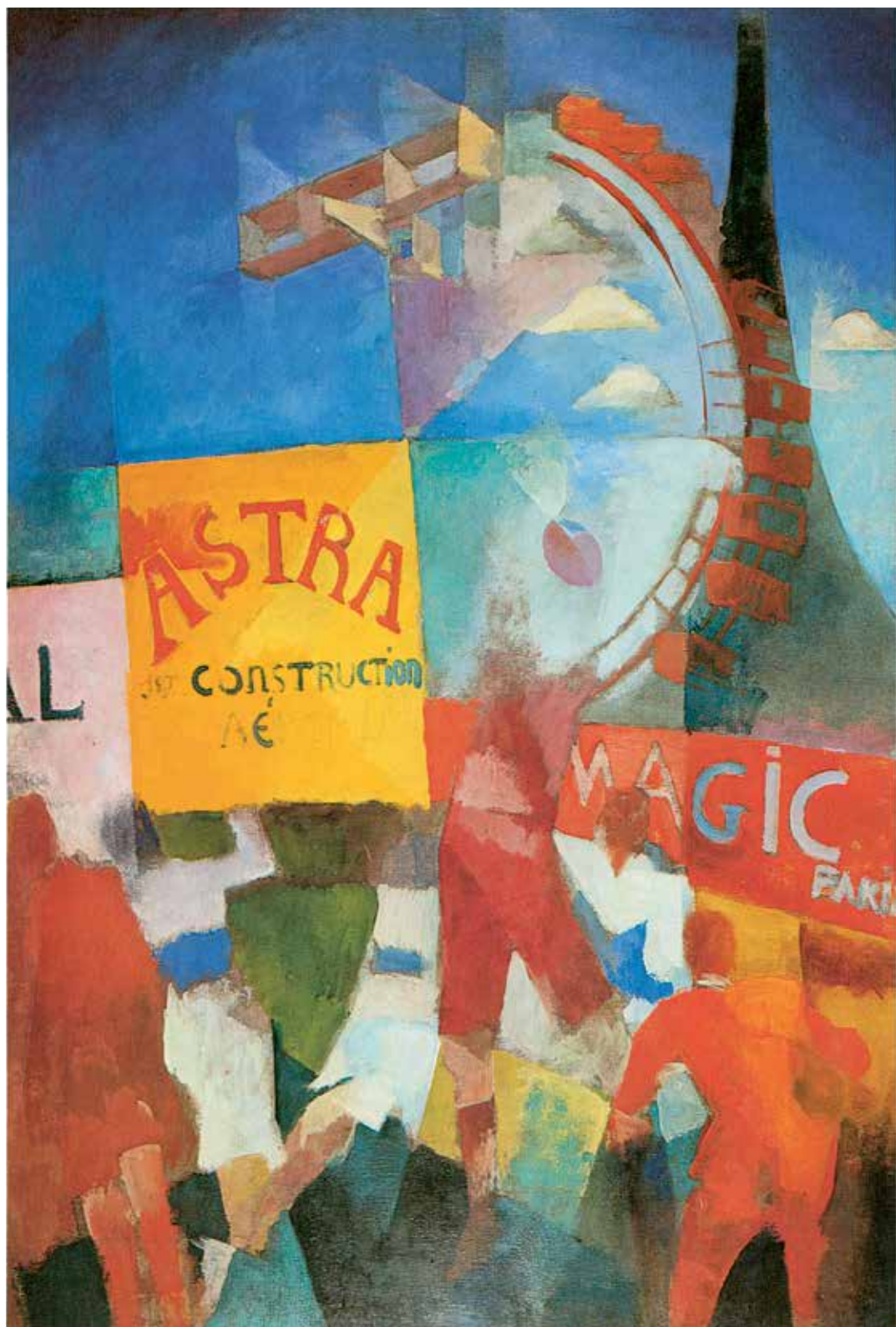
Norbert Lynton

MODERN
SANATIN
ÖYKÜSÜ



Remzi Kitabevi

**Modern
Sanatın
Öyküsü**



Norbert Lynton

Modern Sanatın Öyküsü

Çevirenler:

Prof. Dr. Cevat Çapan
Prof. Dr. Sadi Öziş



Remzi Kitabevi

*Dört ođluma
ve babamın anısına...*

MODERN SANATIN ÖYKÜSÜ / Norbert Lynton
Orijinal adı: The Story of Modern Art

© Remzi Kitabevi, 1982

Tüm hakları saklıdır.
Bu yayının hiçbir bölümü, önceden
Phaidon Press Limited'in izni alınmadan çoğaltılamaz,
bir çoğaltma sisteminde saklanamaz ya da elektronik
veya mekanik sistemler, fotokopi, kayıt ve diđer
benzeri yollar kullanılarak herhangi bir biçimde
ya da yolla dağıtılamaz.

The Story of Modern Art © 1980, 1989 Phaidon Press Limited
Metin (text) © 1980, 1989 Norbert Lynton
Kitabın bu basımı 2 Cooperage Yard, London,
E15 2QR UK lisansıylı Remzi Kitabevi A.Ş.
tarafından yapılmıştır.

Çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan - Prof. Dr. Sadi Öziş

1. İç Kapak: Robert Delaunay:
Cardiff Takımı. 1913. Tual üzerine yağlıboya,
195,5 × 132 cm. Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Müzesi.

ISBN 978-975-14-2187-6

BİRİNCİ BASIM: 1982

ALTINCI BASIM: Temmuz 2024

Kitabın bu basımı 2000 adet yapılmıştır.

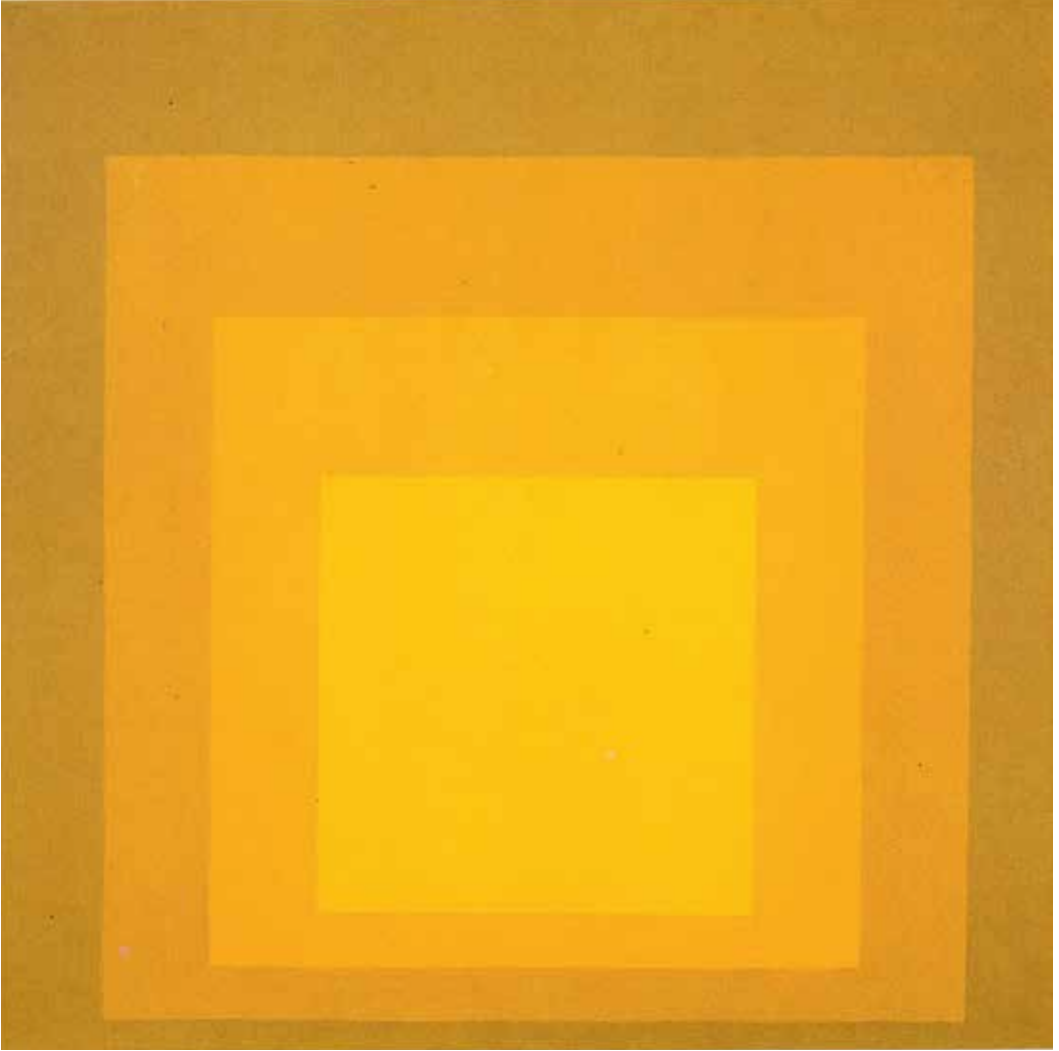
Remzi Kitabevi A.Ş., Akmerkez E3-14, 34337 Etiler-İstanbul
Sertifika no: 10705

Tel (212) 282 2080 Faks (212) 282 2090
www.remzi.com.tr post@remzi.com.tr

Baskı ve cilt: Seçil Ofset, 100. Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi
4. Cad. No: 77 Bağcılar-İstanbul
Sertifika no: 44903 / Tel (212) 629 0615

İçindekiler

Önsöz	7
İkinci Baskıya Önsöz	7
Giriş	9
1 Yeni Barbarlar	13
2 Gerçeklikle İlgili Sorular ve Yanıtlar	55
3 İlerlemenin Görüntüleri	86
4 Sanat Öldü: Yaşasın Sanat	123
5 Kuralların Uygulanması	147
6 Modern Sanatın Eski Ustaları	201
7 Amerikan Toplumunda Sanat	226
8 Avrupa'da Savaş Sonrası Sanat	257
9 Günümüzde Resim ve Heykel	283
10 Resim ve Heykelin Ötesi	317
11 Post-İzmler, Neo-İzmler ve Sanat	339
12 Modern Toplumda Sanatçı	355
Kısa Yaşam Öyküleri	365
Kaynakça	392
Teşekkür	396
Dizin	397



2. Josef Albers: *Kare'ye Saygı: Sarı'dan Başlayarak*. 1964. Tahta üzerine yağlıboya, 76 × 76 cm.
Londra, Tate Galerisi

Okurlara Modern Sanatla ilgili bilgi vermek kadar, onların konuya güvenle yaklaşmalarını da amaçlayan bu kitabın yazılmasına pek çok başka yapıtın ve makalenin, özellikle de, değişik kişilerin (sanatla ilgili olmayanlar dahil) katkısı olmuştur. Modern sanatla daha eski dönemlerin sanatına olan tutkum arasında kesin bir çizgi çizemediğim için, bu çalışmanın başlangıcını üniversite bitirme tezi olarak Sanat Tarihini seçtiğim ve kendimi bu konunun gerçekten büyük öğretmenlerinden biri olan Profesör N. B. L. (şimdi Sir Nikolaus) Pevsner'in gözetiminde çalışırken bulduğum günlere kadar götürebilirim. Sonraki çalışmalarım, önceleri sanat okullarında olmak üzere, bu konuda öğretmenlik yapmama da yol açtı. Sanatçılarla kurduğum yakın ilişkiler, sanat anlayışımı hem zenginleştirdi, hem de değiştirdi. Leeds Güzel Sanatlar Koleji'nde ders vermek mutluluğuna eriştiğim yıllarda, başka bir büyük hoca, Harry Thubron, resim bölümünün başkanıydı. Thubron öğrencilerine ender rastlanır bir bilgi ve yaşantı tutkusu aşıyor, meslektaşlarında ise istekli bir işbirliği havası yaratıyordu. Öğrencilerle ilişki kurmak insanın çalışma alanını sürekli olarak gözden geçirmesini gerektirir, ben de Sussex Üniversitesi'ndeki şimdiki görevimde bu sorumluluğu özellikle duydum. Oradaki meslektaşarımdan ikisinin özel ve genel konularda bana çeşitli yardımları oldu. Bu yüzden, Dr. Erika Langmuir'in geniş bilgisine duyduğum saygıyı belirtirken, kendisiyle aynı dersleri verdiğim ve çalışmalararımda bana destek olan David Mellor'u da anmak isterim.

Benim için bir başka mutluluk da bu çalışmada beni sonuna kadar destekleyen bir yayımcım olmasıydı. Phaidon Yayınevi'nin sorumlularından Simon Haviland ile Anne Bosman'ın yakın ilgi ve desteği de bu kitabın yazılmasının son aşamalarını özellikle kolaylaştırdı. Aracılığı ile bu kitabı yayınevine önerdiğim Keith Roberts'ın sınırsız çabası ve iyimserliği de benim için işin başından beri bir güven kaynağı oldu. Kendisinin 1979'da beklenmedik ölümü, sanat tarihi ile ilgili konuların yazımı ve yayını yapıcı bir güçten yoksun bıraktı. Okuyacağınız sayfaları tekrar tekrar yazdığım yıllar boyunca karım da pek çok şeye katlanmak zorunda kaldı. Kendisi aynı zamanda en iyi tanıdığım ressam da olduğu için, görsel eğitimime kuşkusuz büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

Ekim 1979

N. L.

İkinci Baskıya Önsöz

Sanatın geniş ırmağı akışını sürdürüyor. Bu kitabın birinci baskısıyla ilgili çalışmalarımı on yıl önce tamamlamıştım. Bu arada sanat dünyasında pek çok şey değişti, daha çok şey de ya olduğu gibi kaldı ya da kendini yinelledi. Örneğin, yeni sanatı desteklemek amacı güden görüşler 1920'li ve 30'lu

3. Kurt Schwitters:
Ausgerenkte Kräfte
(Yerinden Oynamış
Güçler).
 1920. Kolaj,
 105 × 87 cm.
 Bern,
 Kunstmuseum



yıllardan beri bilinen görüşler olmasaydı, bunların belirgin tutuculuğu karşısında insan bayağı tedirgin olabilirdi. Sanatçılar reklam rüzgârı nereden eserse, ona göre yön değiştirebiliyorlar; geleneksel değerlerle yeni eğilimler konusunda aynı rahatlıkla konuşabiliyorlar; çünkü her ikisiyle de çalışabiliyorlar. Bugün saldırıya uğrayan Modernizm, daha önceleri modern sanatın en üstünlükü değerlendirmeleri içinde yer alıyordu. Ben bu kitapta basite indirgenmiş tanımlardan kaçınmak ve sanatın karmaşıklığını vurgulamak istedim. Amacım herhangi bir konuda son sözün söylendiğini ileri sürmekten çok, tartışmaya açık bir ilgiyi sergilemekti.

Bu baskıda, metinde düzeltmeler yapmak, bazı siyah-beyaz resimlerin yerine renklerini koymak, son bölümü gözden geçirmek, 1980'li yıllarla ilgili yeni bir bölüm eklemek ve yaşam öyküleriyle kaynakçayı genişletip güncelleştirmek olanağımı buldum. En çok genişletmek istediğim yer, 3. Bölümdeki Rus Modernizmi'ydi. Bu konu öbür genel sanat tarihi çalışmalarında her gün biraz daha çok önem kazanıyor. Bu konuda ayrıca söylenecek daha pek çok şey var, ancak bu işin yeni bir kitabı beklemesi gerekiyor.

Önsözde gönül borcumu kısaca belirttiğim Nikolaus Pevsner ile Harry Thubron bu arada öldüler. Anıları kalplerde yaşıyor. Bu adlara daha birçok yeni adlar da eklemek isterdim, ama bu konuda insanın asıl borçlu olduğu kimseler eski-yeni, ünlü-ünsüz bütün sanatçılardır. Sanat onların hepsinin çabasıyla varlığını sürdürüyor. Çağımız bireycilikten yana, oysa sanatın durmayan ve kendini yenileyen akışı ortaklaşa bir çabanın sonucudur.

Yirminci yüzyıl sanatıyla ilgilenen bir tarihçi kimi özel sorunlarla karşı karşıyadır. Bu sorunların yarattığı güçlükler daha sonraki sayfalarda ortaya çıkacağı için okuru şimdiden uyarmak gerekir.

Bunlardan biri, belki de en önemlisi, söz konusu tarihinin bu dönemle ilgili daha önceden hazırlanmış basmakalıp bir tarihçeyi miras olarak alması, bunun gerçekliği ve değeri konusunda da kuşkuları bulunmasıdır. Böyle bir tarihçe, kaynağı gereği, birbirini izleyen başarılı devrimler olarak açıklar sanat tarihini. Oysa sanatta bir ilerleme olduğunu pek az kimse ileri sürebilir. Ne de olsa, bir sanatçının kendisine kalan mirasla arasındaki ilişki, kendisinin o alandaki katkısı ölçüsünde ilginç ve önemlidir. Bir başka sorun da, sanat tarihçisi günümüze yaklaştıkça, araştırdığı alanın tarih olmaktan çıkması, daha çok kendi özgeçmişine benzemeye başlamasıdır. Kendisi anlattığı olaylara tanık olmuş, bu olayların yerine göre yarattığı tartışmaları yakından izlemiştir. Bu olayları düşünmesi ele aldığı tarihsel alanla ilgili görüşlerini de etkiler.

Modern sanatın tarihi bu tarih yaşandıkça yazılmıştır. Bu da böyle bir tarihin, modern sanat topluma ulaştıkça, toplumun malı olma süreci içinde yazıldığı anlamına gelir. Burada belki de sanat eleştirisi ile sanat tarihi arasında bir ayırım yapmam gerekirdi. Bu konuda geçerli bir ayırım olsa bile, bunun yirminci yüzyıl için de geçerli olduğu söylenemez. Modern sanatla ilgilenen eleştirmenler bu sanatın özündeki niteliklerle birlikte, onun tarihsel önemini de değerlendirmek eğilimindeymiş gibi görünürler. Öte yandan, bu dönemin nesnel bir dökümünü vermeye çalışan tarihçi de, çok geçmeden, ya eleştirmenlerin saptadığı bazı değer ölçülerini benimsemek zorunda kalır, ya da tümüyle tarihsel olmayan başka ölçülere uyar. Ben uzun süre eleştirmenlik yapmış bir sanat tarihçisiyim; bana göre, sanat tarihçisinin kaçınması gereken tek eleştirel tutum da, eleştirmenin ister saygı duyulsun ister duyulmasın, kendisini bir sanat akımının sözcüsü, hatta önderi durumuna getirdiği ve günümüzle ilgili bazı etkenleri yok sayarak, geçmişini kendi seçimini haklı göstermek için kullandığı dar görüşlülüktür.

Benim modern sanatla ilgilenmeye başladığım yirmi beş yıl öncesinden beri, modern sanatın tarihi daha çok nicelik açısından değişmiştir. Benim öğrenci olduğum yıllarda yirminci yüzyıl sanatıyla ilgili dersler yoktu (olsaydı da, bu derslere girmeyeceğimi açıkça söyleyebilirim). Bir yandan sanatçılarla çalışıp bir yandan da bugün nerede bulduklarımı anlayabilmeleri için kendilerine yakın geçmişle ilgili bilgi vermemi isteyen öğrencilerimle ders yaparken, bu yüzyılın sanatı konusunda bir şeyler öğrenebileceğim kitap, dergi ve katalog gibi kaynaklar şartıca denecek ölçüde sınırlıydı. Modern sanat alanında Paris'in egemenliği kesindi: hemen hemen yararlanılacak her türlü kaynak bu varsayımı temel alıyordu. Gertrude

Stein'in "On dokuzuncu yüzyılda resim yalnız Fransa'da Fransızlar tarafından yapılıyordu, bunun dışında resim diye bir şey yoktu; yirminci yüzyılda ise gene Fransa'da, fakat İspanyollar tarafından yapılan bir sanattı" sözleri onun Picasso üstüne yazdığı küçük kitabın (1938) görkemli giriş cümlesiydi. Epey abartılı olan bu yargı modern sanatla ilgili yazıların havasını çok iyi yansıtıyordu. Elbette bu konuda Paris dışında da birtakım görüşler ileri sürülüyordu, ama bunlarda bile Paris Okulu ile her türlü bağları kurma doğrultusunda bir çaba olduğu görülüyordu. Alfred H. Barr'ın Matisse'le ilgili kitabı (1951) konuyu eksiksiz bir biçimde ve tam bir tarafsızlıkla ele alan örnek bir çalışmaydı; buna yaklaşan ikinci bir çalışma ise gene aynı yazarın Picasso ile ilgili daha kolay anlaşılır ve belki de daha yaygın bir okur kitlesine seslenen kitabıydı (1946). Modern Sanat Müzesi'nin daha başka yayınları da vardı; çoğu zaman sergilerle ilgili olan, bu yüzden de sergi hazırlamanın gereği ve fırsatçılığı ile biçimlenen bu yayınların bizim yüzyılın ilk on ya da yirmi yılına ilişkin anlayışımızı (bir ikinci kuşak çalışması olarak) nasıl belirlediği konusunda hâlâ bir araştırma yapılmamıştır. Örneğin, Kübizmi soyutçuluğa bir çeşit geçiş olarak görme alışkanlığımızı Barr'ın *Kübizm ve Soyut Sanat* (1936) kitabı ne ölçüde etkilemişti? Belirtmek istediğim nokta, Modern Sanat Müzesi yayınlarının bizim tek dayanağımız olmaları ve bu yayınları Kutsal Kitabın gerçekleri olarak görmemizdi. Bu yayınlar olağanüstü nitelikteydiler, bugün bile o niteliği koruyorlar, ama kapsamları ve derinlikleri sınırlıydı. Çoğu zaman Paris'in kendi değerlerini aşırı ölçüde öne çıkarmayı amaçlayan ve her geçen yıl biraz daha sıkıcı olmaya başlayan yayınlarına karşı Modern Sanat Müzesi'nin yayınları son derecede değerli bir seçenek olarak görülebilir. Alman Ekspresyonizmi konusunda elde pek az bilgi vardı, İtalyan Fütürizmi (Gelecekçiliği) ya da Ruslar konusunda ise hiçbir şey bilinmiyordu. Bu konuları daha iyi öğrenip anlamaya başlayınca, modern sanat tarihinin haritası hem daha çok genişledi, hem de daha ayrıntılı ve daha karışık bir görünüm kazandı.

Modern sanatın öyküsü çoğu zaman Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm gibi akımlar ele alınarak anlatılır. Sanattaki gelişmelerin grup olayları olarak toplumun dikkatini çekme eğiliminde olduğu görülmüştür, Fütürizm, Sürrealizm gibi kimi örneklerde sanatla o akımın bağlamının örtüştüğü de doğrudur. Ama çoğu durumlarda akım, uydurma bir kılıf – aynı doğrultuda benzerlikleri olan, ama bir akademinin ya da yerleşik bir kurumun üyesi olmanın sağlayacağı destekten yoksun birtakım sanatçıları bir araya getirmek için elverişli bir formül– ya da zorlama bir ortaklıktır. Böylece, çoğu birbirini tanıyan ve yapıtlarının bazı ortak nitelikleri olmakla birlikte kendilerini hiçbir zaman bir grup olarak görmeyen bazı sanatçılar 1905'te kendilerine fazla yakınlık duymayan alaycı bir eleştirmen tarafından "Fovlar" başlığı altında bir araya getirildiler ve tarihe bu adla geçmiş oldular. Bu sanatçılar için 1905 tarihi ve Fovizm kavramı hiç de önemli bir dönüm noktası olmadığı halde, bugün bile genellikle bu adla anılıyorlar. Tarihçinin akımlardaki kalıplaşmaları bir yana bırakması olanaksızdır: kalıplaşmanın kendisi tarihin bir parçasıdır. Ayrıca, okurlar da okudukları şeylerin hiç değilse bir ölçüde başka yerlerde kullanıldığını gördükleri sınıflandırmaları dikkate almasını isterler. Bu yüzden yapılması gereken, akımları kullanmak ama hem okuyucunun bunları abartmadan, gerçek şekliyle görmesine yardımcı olmak hem de akımlara ağırlık verildiğinde geri planda kalan önemli düşünce ve yapıtları vurgulamaktır. Bu da, akımlar karşıtlıklardan

11

Giriş



4. Pablo Picasso:
*Bir Ormandaki
Çıplak (Orman
Perisi)*. 1908. Tual
üzerine yağlıboya,
185 × 108 cm.
St Petersburg,
Hermitage

söz ederken, yazarın benzerlikleri vurgulaması anlamına gelir. Her akım, ister istemez, karşı çıktığı akımla arasındaki ayrımları açıklayarak ortaya çıkar. Oysa o grubun kendi içindeki ayrımları kimi zaman gruplar arasındaki ayrımlardan daha büyüktür. Ben de bu kitapta bir yandan yirminci yüzyıl sanatındaki başlıca olayları anlatırken, bir yandan da olayları böyle art arda sıralamanın dışında, yaratılan sanat yapıtlarının daha derinlemesine kavranmasını sağlamaya çalıştım.

Bu tutum çok titiz bir ayıklamayı gerektirir. Hiç kimse, konuyu tümüyle bilse bile, bu konuyla ilgili her şeyi bir tek cilde sığdırabilecek durumda değildir. Ben de bu yüzden daha az sayıda sanatçıyı daha ayrıntılı bir biçimde ele alabilmek için sevilen bazı sanatçılara burada yer vermedim. Bazı durumlarda istemeyerek de olsa, hiç söz konusu etmediğim ülkeler de oldu. Her konuda daha çok bilgi vermek sorunları tartışmayı kısıtlayacaktı. Umarım ki, okurlar tek tek yapıtlar ve bu yapıtların çoğu zaman çok yönlü uzantılarıyla ilgili yorumlarımın, başka örnekler için de geçerli olduğunu görecektirler. Modern Sanat konusunda daha pek çok kitap yazılabilir. Örneğin, bu konudaki bilgileri başarılı ve nesnel bir düzenle bir araya getiren derlemeler, akımlar ve bu akımların sloganları ile ilgili sınıflandırmalardan çok daha iyisini veren genel incelemeler yararlı olabilir. Ancak, resimli ya da resimsiz, iyice kalıplaşmış birtakım yargıları sıralamakla yetinen kitaplara artık gerek kalmadığına inanıyorum. Bu sözlerim içinde yaşadığımız dönemin sanatı için de –bu dönemde insanın yapılan tanımlardan ve bu tanımların öngördüğü önceliklerden yeterince uzaklaşabilmesi güç olsa bile– geçerlidir. Bugün Kavramsal Sanat ya da buna benzer terimlerle karşımıza çıkan bazı değişken sanat etkinliklerini tartışabileceğimiz bazı kategoriler önermek zor değildir. Belki de Tek Başına Sanat ve Birlikte Sanat ya da Sessiz Sanat ve Bağırın Sanat gibi kategoriler çağdaş sanatla ilgili tartışmalarda yararlı olabilirse, bunların genel olarak modern sanatın anlaşılmasında da aydınlatıcı işlevleri olabilir. Tarih gerçeği yansıttığı ölçüde, yararlı da olmak zorundadır. Bu nedenle, modern sanatla ilgilenen herkesin eldeki bütün bilgileri, tarihsel olgularla yapıtların kendilerine ilişkin bilgileri, modern hayat ve düşünceyle ilgili yaşantıları ile birleştirerek modern sanatın daha işe yarar yorumlarını yapmalarını isterdim. Benim için “yararlı” olan, başka dönemlerin sanatında olduğu kadar, yirminci yüzyıl sanatında da, dışta bırakan değil, kucaklayan; bağnaz değil, açık görüşlü olan anlamına gelir. Belki de bir önyargıdır bu, ama önyargısız da nasıl tarihçi olunur, bilemiyorum. Sanat uzun, hayat kısa, deniyor; *ars longa, vita brevis*. Hippokratès’in söylemek istediği, iyileştirme sanatını öğrenmek için harcadığımız zamana göre hayat kısadır. Evet, sanat sürüp gidiyor, bizse ölüyoruz. Modern sanat tarihçisinin en çok farkına vardığı karşıtlık ise, sanat yapıtı ile o yapıtın çevresine yığılan yorumlar, yani sözcükler yığını arasındaki karşıtlıktır. Yapıt, Tanrı’nın izniyle ayakta duruyor; yorumlar ise süpürülüp gidiyorlar. Sanat tarihçisi, bir yazar olarak bundan pek hoşlanmasa da, böyle olması gerektiğini bilir.

1 Yeni Barbarlar

Araçlar anlatım gücünü yitirecek ölçüde incelikli zayıfladığı zaman, insan dilini oluşturan temel ilkelere dönmemiz gerekir.

Matisse, Fovizm üstüne konuşurken, 1936

Gerçekten, sanki yeni bir dünya açılıyordu.

Ford Madox Ford, 1914'ten önceki yıllarla ilgili

Yeni bir yüzyılın yaklaşması insana değişikliği çağırıştırır, 'yirminci yüzyıl' denince de bin yıllık bir dönemin bir milenyumun geride kalmakta olduğunu düşünürüz. Birçoklarının 'yeni çağ' dedikleri dönem kuşkusuz gelecekti, ama nasıl bir çağ olacaktı bu? On dokuzuncu yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış, bu yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı. Dünya (Batı dünyası) ilerledikçe, yaşamın bütünlüğünü yitirdiği, kentlerin kendini beğenmiş ve baskıcı bir anlayışın dev yansımalarına dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşku da artmaya başladı. Bunu daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğunun kanıtı olarak görenler de vardı. Onlara göre teknoloji kendi yıktıklarının üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek; bolluk da, insanların birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna yol açacaktı. Özellikle işçilerin evrensel bir kardeşliğin üyeleri olarak, teknolojinin nimetleriyle yeryüzünü güler yüzlü bir yaşama alanına dönüştürmesinden sonra, uluslar arasındaki çekişmeye bir son verilecekti.

Asıl yön değişikliği daha on sekizinci yüzyılda gerçekleşmişti. Bu değişikliği E. H. Gombrich *Sanatın Öyküsü*'nün "Parçalanmış Gelenek" bölümünde özetlemişti. Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirilmiş, tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğin de aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı; üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Bunu bir yandan Romantizm dediğimiz ve Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'ni içeren; öte yandan Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'ın geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dili yeğleyip yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi. Bazı eleştirmenlere göre Romantizm bugün de sürüp gitmektedir. Romantizmle ortaya çıkan görüşlerin pek çoğu etkinliğini koruduğu gibi, o dönemde beliren karışıklıklar ve karşılıklar bugün bizim için de geçerlidir.

Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde 'uygarlığın beşiği' olarak tanım-

lanan Akdeniz'den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Romantizmle birlikte yiten, bu geleneğin kendisi değil, önemi idi. Artık vazgeçilmez bir şey olmaktan çıkmış, birçok seçenektan biri durumuna girmişti. Başvurulabilecek başka gelenekler de vardı. Bunlardan Ortaçağ ve Kuzey Avrupa gelenekleri gibi klasikçiliğin gölgelediği bazı Batı geleneklerinin yanı sıra Ortadoğu ve Uzakdoğu uygarlıkları ile dünyanın çeşitli yerlerindeki ilkel toplulukların yaşama biçimleri de Batıların kendi geçmişlerini daha iyi anlamaları için titizlikle inceleniyordu. İzlenecek geleneklerin birdenbire çoğalması, kullanılacak dillerin değişik derecelerde de olsa, önem kazanması mimarlıkta ve süsleme sanatlarında açıkça ortaya çıkıyordu. Resim ve heykelde ise bu değişme daha az göze çarpıyordu. Klasik anlayıştan yavaş yavaş vazgeçilmişse de, klasik sanatın dili geçerliliğini koruyordu. Klasikçiliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri ise gene yavaş yavaş ve başvurulmaya değer seçenekler olabildikleri ölçüde deniyordu. Constable, insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla, bir bakıma anlamsız sayılabilecek peyzajlara görsel bir canlılık ve ahlâkçı bir amaç kazandırdı. Öte yandan Turner de, doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki, hiç kimse onun resimlerini kavrayamaz oldu: Hazlitt bunlara 'hiçliğin, ya da ona benzer şeylerin resimleri' diyordu. Goya, kıyıcılığı ve çılgınlığı yansıtan karabasanlı görüntülerinde sanatın herkesçe benimsenen amacını, zevk vermek ve eğitmek amacını tersine çevirdi. Klasikçiliğin büyük temsilcisi David de, başka bir yoldan aynı şeyi yaptı: bile bile yalınlaştırılmış, eski gibi görünen bir klasikçilikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlâk anlayışını eleştirdi. David'in öğrencisi Ingres hem klasikçiliğin eski biçimlerinden, hem de Ortaçağ ve zaman zaman da Doğu sanatından yararlanarak kimi zaman klasik sanatın konularını aşırı bir güvenle yeniden ortaya koyan, kimi zaman da cinsel hayal gücünün daha karanlık alanlarına uzanan kompozisyonlar yaptı. Ingres'nin bir sanat yıkıcısı olmasından korktuğu Delacroix ise, edebiyat ve tarihten aldığı konuları kendi zengin ve duyumsal yorumuyla işleyerek, bunları oldukça kişisel bir anlatımla ortaya koymaktaydı.

Örnekler daha da çoğaltılabilir, ama belirtilmesi gereken önemli noktalar bunlardır: gelenekçiler bile geleneğin sağlayabileceğinden daha geniş bir konu ve anlatım ortamı arıyorlardı; Romantizmde de hem bu arayışı, hem de gelenekten kurtulmayı kolaylaştıracak başka davranışları haklı kılacak özellikler vardı. Ayrıca, böyle davranmalarını haklı gösterecek bir neden aramaları da gerekmiyordu. Çünkü dehanın kurallara uyması söz konusu değildi; deha ürünleri önceden saptanmış ölçütlerle değil, kendi getirdiği kurallar ve ölçütlerle değerlendirilebilir. Çok geçmeden ortaya tam bir anlaşmazlık ve güvensizlik çıktı; Empresyonistler (İzlenimciler) beceriksizlikle suçlanırlarken, öte yandan Ruskin de, Whistler'i 'halkın suratına boya kutusunu fırlatmakla' suçladı.

Empresyonizm örneği özellikle öğretici bir örnektir. Empresyonist resimler bugün başka tür resimlerden çok daha fazla seviliyor ve beğeniliyor. Oysa 1870 ve 1880'lerde hemen hemen herkes küçümsüyordu bu resimleri. O günden bu yana modern sanatın önce ilgiyle karşılanıp sonradan geçersiz sayılmasını alışlagelen bir eleştiri olarak görsek bile, Empresyonizme bir zamanlar bu kadar şiddetle karşı çıkılması şaşırtıcıdır. Gerçi bu resimlerin ne olduklarını çıkarmak oldukça güçtü. Empresyonist resimlerde ne çizgi,



ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımıyla bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabiliirdi, ama suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması kabul edilebilecek olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapılar gibi katı nesnelere yansıtılmak için de kullanılıncaya, ortaya bir sorun çıkıyordu. İnsan biçimini inandırıcı bir yöntem ve rahat bir anlatımla dile getirmek bilindiği gibi sanatın en güç yanlarından biriydi; oysa bu sanatçıların böyle bir amacı yokmuş gibi davrandıkları görülüyor; ne inandırıcı bir mekân yaratıyorlar, ne de böyle bir mekânı sanata yaraşır bir olayı yansıtmak için kullanıyorlardı. On sekizinci yüzyılda tarihsel resim diye bilinen türde, önemli ve yüceltilmiş bir konunun saygıdeğer biçimde bir yaklaşımla yansıtılması ağırbaşlı bir sanatçının başlıca işi sayılıyordu. On dokuzuncu yüzyılda sayısı çığ gibi artan sanat yapıtları arasında, derinliği olmayan pek çok tarihsel resimle birlikte, günlük hayatı betimleyen resimler, manzara ve cansız doğa resimleri de vardı ve bu öteki türlerdeki resimler tarihsel resimlerin saygınlığına erişmek için onlara özgü bazı öğeleri ödünç almışlardı. Ama uzun bir süredir her sanatçının epik eserler vermesinin gerekmediği anlaşılırmıştı; on dokuzuncu yüzyıl, lirik şiirde ve *Lieder* gibi daha küçük boyutlu yapıtlarda da deha belirtisi görebilmeyi başarmıştı. Ama bu örneklerde ritm, ölçü, sözcüklerin ya da ezgilerin uyumlu kullanımı ve açık ya da örtülü bir bildirinin olması gerekiyordu. Empresyonist resimlerin bildirisi neredeydi peki? Empresyonistleri savunan Zola, 'doğanın belli bir duyarlık aracılığı ile görülmesi'nden söz ediyordu, ama bu duyarlık neredeydi? Kaba fırça darbeleriyle kaplı bu resimleri yalnızca imzalar birbirinden ayırıyor, o

5. Claude Monet:
*Günbatımında,
Soğuk Havada
Saman Yığınları.*
1891. Tual üzerine
yağlıboya,
65 × 95 cm.
Özel koleksiyon

bireysel duyarlılığı da gene bu imzalar belirliyordu. Bugün Empresyonist resimleri görmek için kuyruklar oluşturan kalabalık arasında modern sanatın düşmanı sayılan kimseler de var, çünkü bunlar arasında hâlâ, modern sanat resimlerine baktığında ‘Bu resimler ne anlatıyor?’ diye soranlara rastlanıyor. Gene aynı kalabalığın bir kesimi de bir sanat yapıtının ne hakkında olduğunu sormamayı öğrenmiş, inanç değiştirmiş kimselerden oluşuyor. Birçok bakımdan bu ikinci türden kimseler daha çok sorun yaratırlar. Denilebilir ki, bunları biraz da Empresyonizm ve bu akımı desteklemek amacıyla ileri sürülen açıklamalar yaratmıştır.

Empresyonizmden bu yana sanatçılar edebiyatla sanat arasında bir kopmadan söz etmeye başlamışlardır. Böyle bir ilişkinin çözülmesi elbette klasikliğin de özüne yakındı. Müzikle daha belirsiz bir yakınlıktan da sık sık söz edilir olmuştur. İleri sürüldüğüne göre müzikle, belli bir eğitim yoluyla sağlanabilecek yorum gerektiren öbür sanatlardan daha büyük bir uyarı elde edilebiliyordu. Sanatın renk, biçim, ölçü gibi soyut öğeleri ve bu öğelerin gerek sert, gerek yumuşak, ritmik tekrarlar ya da sessizce kullanımıyla yüzeysel bir eğitimin anlayışını aşarak, bunun altındaki doğal insanın sezgilerine ulaşabilir. Sezgileriyle çalışan sanatçılar, resimlere sezgiyle bakan kimselerle doğrudan doğruya iletişim kurabilirler. Algılama psikolojisi böyle bir iletişimin gerçekten olabileceğini öne sürmüş, müziğin on dokuzuncu yüzyılda kazandığı başarı ve yirminci yüzyılda radyo ve gramfonun yardımıyla yaygınlaşan bir ilgi görmesi de bunu kanıtlamıştır. Sanat öğreticilik görevini ya bırakmıştı, ya da öyle görünüyordu; ama saygınlığını da kitaplara, dergilere ve filmlere kaptırmak istemiyordu. Plastik sanatlar da müzik gibi daha yüksek bir düzeye, dinin ulaştığı düzeye erişmeyi amaçlıyordu. Bu düzeye yönelirken de dinin insan varoluşunun merkezindeki önemli yerini almak istiyordu.

Kabaca İkelcilik (primitivizm) denen ve özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl sanatında kendini gösteren eğilimi açıklamanın birçok yolları vardır. Örneğin bu eğilim, Batı toplumunda benimsenmiş olan sanat üsluplarından ve kavramlarından Rousseaucu bir uzaklaşma olarak görülebilir. İnsanın kendi ülkesinin halk sanatı ve Ortaçağ sanatı; uzak ülkelerin sanat biçimleri (1870’lerde ve 1880’lerde Japon tahta kalıpları, daha sonraları Afrika, güney denizlerindeki adalar ve Amerika’daki ilkel kabile sanatı, İran ve Hint resmi, tam etkili olacak bir dönemde Fransa ve İspanya’da bulunan tarihöncesi mağara resimleri); kendi çağımız ve ülkemizdeki ilkel sanat örnekleri, yani çocukların, saf amatörlerin ve akıl hastalarının resimleri; hatta uyuşturucu kullanımıyla sanatları üzerindeki denetimlerini kaldıran meslekten sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar – bütün bunlar “güzel sanat” kavramının ve bu kavramı pekiştirmek için oluşan kurumların sanat üzerindeki denetiminin gevşemesine katkıda bulunuyorlardı.

Bu eğilimi açıklamanın bir başka yolu da, onu sanatın her zamanki temel niteliklerine bir dönüş olarak görmektir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı bilincine egemen olan tarihsel görüş, insanları nesnelerin kökenlerini araştırmaya zorluyordu. Rousseau’nun yaşamakta olduğu toplumsal düzeni açıklamak için toplumların başlangıçta nasıl oluştuğunu ve hangi uzlaşmalar üstüne kurulduğunu araştırmaya başladılar. Çeşitli sanatların birçoklarına göre, vazgeçilmez biçimler ve yöntemler olarak görülen uzlaşmalar, bu

sanatların oluşma sürecinde yararlı, hatta gerekli olmakla birlikte bunların sürekli bir değer taşımadıkları da anlaşılmalıdır. Örneğin, yazarların, sanatçıların ve ilgili kimselerin 1900’den önceki ve sonraki on yıllık dönemlerde büyük önem verdikleri dansa yansıyan klasik balenin giysileri, duruşları, beden ve el-kol hareketleri, onu zamanla bir sanat biçimi olarak saray ve köy danslarından ayıran uzlaşmalardır. Bu uzlaşmaların pek çoğu on dokuzuncu yüzyılda oluşmuştu. Loie Fuller’in Paris’te 1890’larda yaptığı gibi bir yana çekilip insan hareketinden çok renkli peçelerin savrulmasına dayanan soyut bir dans geliştirmek, ya da Isadora Duncan’ın 1900 ile 1920 yılları arasında daha büyük bir uluslararası ün yapmasını sağlayan zengin anlatımlı beden hareketlerine dayanan, anlatıyı ve sahne donatımını en az düzeye indirip, bedenın tüllerle hemen hemen hiç örtülmediği bir dans biçimi geliştirmek ve doğum, ölüm, sevgi, analık-babalık, sevinç, korku ve öfke gibi varoluşun önemli konularını işlemek mümkündü. Diaghilev’in Rus Bale Topluluğunun başarısı geleneksel bale ile köylü danslarının, hatta daha da ilkel biçimlerin birleştirilmesine dayanıyordu. Rus ressamı Nicholas Roerich’in tasarladığı, Stravinsky’nin bestelediği, koreografisini de Dresden’den özel olarak getirilen Marie Rambert’in yardımıyla Nijinsky’nin gerçekleştirdiği *İlkbahar Ayini* belli bir öykü anlatmıyor, konu olarak çok eski zamanlardaki putperest Rusların bazı ayinlerini ele alıyordu. Bu bale, tarihöncesi insanların nasıl dans ettiklerini kavramayı amaçlıyor, dinsel işlevi olan ve bir tiyatroda edilgin (pasif) seyircilerin tanıklık edecekleri bir gösteriyi değil de, katılımı gerektiren bir çabayı yansıtıyordu. Debussy *İlkbahar Ayini*’nin ünlü ilk gösterisini 1913’te izlemiş ve bu balenin “her türlü çağdaş olanaktan yararlanan ilkel ve olağanüstü vahşi bir olay” olduğunu belirtmişti. (Bundan iki hafta önce Diaghilev, müziğini Debussy’nin bestelediği ve tenis oynayan üç kişiyi ele alan *Jeux* adlı kısa bir baleyi ilk kez sahnelemişti). Diaghilev’in baleleri ve bu baleler için önde gelen modern ressamların yaptıkları dekorlar, halkın yeni sanat biçimleri karşısındaki direnişinin kırılmasına yardım ettiyse de, bu biçimlerin sahne dünyasının düşsel ve geçici özelliklerinden sayılmalarına da yol açtı.

Sanatların tarihsel açıdan incelenmesi, bizi bu sanatların ortak kaynağı olan dine ve büyüye götürmekle birlikte, her sanatın kendine özgü niteliğini ve gelişme olanaklarını tarih dışı bir yaklaşımla incelemeyi de engellemedi. On sekizinci yüzyılda Lessing her sanatın nasıl bir iletişim sağlayabileceği sorusunu ortaya atmıştı; yüzyıl sonra ise her sanatın temel özelliklerinin ne olduğu sorulmaya başlandı. Degas, Mallarme’ye yazmak istediği soneler için pekçok parlak fikri olduğu halde, bu soneleri yazmakta güçlük çektiğinden yakındığı zaman, Mallarme ona şu karşılığı vermişti: ‘Degas, soneler fikirlerle değil, sözcüklerle yazılır.’ Degas bu olayı her fırsatta büyük bir zevkle anlatırken resimlerin de ünlü konular ve saygınlık kazanmış üsluplardan değil de, çok daha basit öğelerden yola çıkılarak yapılabileceğini söylemek istiyordu. Degas’dan bir kuşak sonra gelen ve Gauguin örneğinden esinlenen Maurice Denis 1890’da yayımlanan ve sık sık anılan denemesinin ilk cümlesinde bu gerçeği unutulmaz bir kesinlikle dile getiriyordu: ‘Unutmayın ki bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce– üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.’ Bu görüş üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi, soyut sanata bir çeşit çağrı olarak da yorumlanıyordu. Ancak bu tutum figür ve anlatı öğeleri şö-

le dursun, perspektif ve model kullanma olanağını da ortadan kaldırmayı amaçlamıyordu. Gene bu sıralarda Rodin'in şöyle söylediği bilinmektedir: 'Heykel boşluğun ve kütleli-topak parçaların sanatıdır.' 1910'da, mürekkepli kalem, kurşun kalem ve gravür çizme iğnesiyle ne yaptığını bilen bir sanatçı olan Paul Klee'nin günlüğüne şu 'devrimci buluşu' yazdığını görürüz: 'Doğadan ve doğanın incelenmesinden daha önemli olan, insanın kendi boya kutusunun içindekilere karşı benimsediği tutumdur.'

Sanatın bir tat alma ve öğretim aracı olduğu görüşünü benimseyen ve geliştiren Rönesans ressamı güzelliğe varan yol olarak Yunanlıların seçtiği Doğalcılık (Natüralizm) ve matematiksel oran ilkeleriyle etkili öğreticiliğe varan Aristoteles'in dramatik birlikler kuralını –zaman birliği, yer birliği ve eylem birliği– birleştirmişlerdi. Belli bir olayın bir ânı, uyumlu bir alan içinde ve uyumlu bir dil ve üslupla anlatılıyordu. Çoğu zaman bunun sonucu bir sahne gösterisine, ama yalnızca belli bir ânı yansıtan ve benzerleri olan bir sahne gösterisine benziyordu (bu anlar Fransızca'da resim anlamına gelen birer tablo olarak da tanımlanabilir). Bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü resme bakan kimsenin önceden bildiği bir olayı daha anlamlı bir biçimde canlandırabilmesiyle ölçülüyordu. Yenilikçi ressamlar, bu birlikleri ve her birlik kuralının gerektirdiği ustalıkları yenilikçi oyun yazarları gibi reddetmeyi seçtiler. Bu sanatçıların her girişiminde ilkel sanat yapıtlarının desteğine başvurulabilirdi: bu yapıtların öncelik verdiği ilkeler, dolayısıyla da yöntemleri değişti. Üzerinde önemle durulan, ancak hiçbir zaman kesinleşmeyen, edebiyatın plastik sanatlardan kopması gerekliliği, aslında edebi içeriği önemseyen bir sanatı pekiştirmek için oluşturulan akademik ilkeleri açıkça reddetme amacını güdüyordu. Belli bir mantığa dayanan konudan vazgeçilmesiyle, öykü anlatan resimsel bir sahneye birtakım figürler yerleştirme, o öykünün anlatılmasına yarayan bir ışıklandırma ve balede olduğu gibi her figürün belli bir bütünün içinde anlamı önceden belirlenmiş birtakım hareketlerle gösterilmesi gereği de ortadan kalkmış oluyordu.

Modern sanat tarihleri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelik bir yol olarak belirtirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı

6. Auguste Rodin:
*Iris, Tanrıların
Habercisi.* 1890-1.
Bronz,
87 × 95 × 40 cm.
Rodin Müzesi,
Paris



Norbert Lynton, 1900'den günümüze kadar *Modern Sanatın Öyküsü*'nü anlatırken, okurun bu sanatla sıcak ve içten bir biçimde ilgilenmesini de amaçlamıştır. Lynton, modern sanattaki temel gelişmelerin, bir yüzyıl kadar "boş" a ve "gösterişli" ye önem verildikten sonra sanatı yeniden onurlu ve önemli duruma getirmek için yapılmış ciddi ve ustaca girişimler olduğunu ortaya koymaktadır. Yazar, bu girişimlerin ardındaki düşünceleri açıklığa kavuştururken, aynı zamanda modern sanatta varlığını günümüzde de sürdüren akımları ve bu akımlarla tanınan sanatçılar arasındaki önemli farkları vurgulamaktadır.

Modern sanat, kendisini zor, çirkin, rastgele ve kayıtsız bulanlar için hâlâ şaşırtıcılığını korumaktadır. Yazarın inancına göre modern sanatı destekleyen bazı açıklamalar, sanki değişimin kendisi bir erdemmiş gibi isyankârlığı ve yeniliği abartarak sorunu daha da ağırlaştırmaktadır. Oysa modern sanat ile önceki dönemlerin sanatı arasında temelde herhangi bir ayrılık ya da karşıtlık yoktur. Sanat çalışmalarının stilistik özelliklerinden ve yüzeysel malzemesinden çok, içeriklerine dikkat edilmelidir.

Elinizdeki bu basımda, *Modern Sanatın Öyküsü*'ne, 80'li yılların sanatının ve sanat eleştirisinin gelişmesini içeren yeni bir bölüm eklenmiştir. Kısa Yaşam Öyküleri ve Kaynakça bölümü güncelleştirilmiş, yeni resimler eklenmiş, eski basımlarda siyah-beyaz olan bazı resimlerin yerine renkleri kullanılmıştır. Böylece içeriği daha da zenginleşen *Modern Sanatın Öyküsü*, çağımızın sanatıyla ilgilenen herkesin okuması gereken bir kitap olma özelliğini sürdürmektedir.

www.remzi.com.tr

ISBN 978-975-14-2187-6



9 789751 421876

KDV'den muaf

KAPAK RESMİ:

Jackson Pollock, *No. 26 A Siyah - Beyaz* (detay), 1948.

© 1991 Pollock-Krasner Vakfı/ARS N.Y.

Fotoğraf: Giraudon/Bridgeman Art Library