

ALİ ARTUN
**Modernizm Kavramı
ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu**

ALİ ARTUN 1972’de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü’nden mezun oldu. Mimarlar Odası’nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konuları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisın Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980’den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi’ni yönetti ve burada 500 Yıllık Bilmecce programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984’te Galerı Nev’i kurdu. Bu tarihten başlayarak galerinin Ankara’daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar, Arslan-Defterler ve Tiraje: Zamanların Hafızası*’nın da bulunduğu 100’ü aşkın Galerı Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galerı sergilerinden başka Ankara’da *Cobra ve 1950-2000*, Kopenhag’da *Ben Bir Başkası*, İstanbul’da *Mübin Orhon: Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanat’ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Marmara ve Yıldız üniversiteleri güzel sanatlar fakülteleri ile İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde sanat tarihi dersleri verdi. 2000 yılından bu yana, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği “Sanathayat” dizisini yönetiyor. Ayrıca, kurucusu olduğu *e-skop* internet dergisinin editörlüğünü sürdürüyor. Son yayınlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat: Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2011), *Sanatın İktidar: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (2015); *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?* (2017), *Dada Kılavuz, 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris* (Nur AltunYıldız Artun ile birlikte, 2018).

sanathayat

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Modern **sanatçı** resim yapmaz, doğrudan yaratır.

Hayat ve **sanat** birdir.

Tristan TZARA

Sanat asli bir kavramdır: tanrı gibi yüceltilmiş,
hayat gibi açıklanamaz, tanımlanamaz ve amaçsız.

Kurt SCHWITTERS

ALİ ARTUN

**Modernizm Kavramı
ve Türkiye'de
Modernist Sanatın
Doęuđu**



İletişim Yayınları 2985 • sanathayat dizisi 49

ISBN-13: 978-975-05-3046-3

© 2021 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM

1. Baskı 2021, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas - Suat Aysu

DÜZELTİ Asude Ekinci

BASKI Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 45030

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

CİLT Güven Mücellit • SERTİFİKA NO. 45003

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 40387

Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,

Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	9
------------	---

Modernizm-Modernlik Çatışması

Romantizm ve Özerkliğin Uyanışı.....	15
• <i>Kant, Schiller</i>	17
Modernizmin Şafağı: 1848 Devrimi.....	21
“L’art pour l’art”.....	23
Kurucu Baudelaire.....	25
• <i>Baudelaire’in Modernizmi, Metropolün Cehennemi</i>	26
• <i>Sahtenin, Kötünün ve Çirkinin Güzelliği</i>	27
• <i>Baudelaire’in Eleştiri Edebiyatı</i>	29
Fragman Estetiği.....	31
Empresyonizm, Modernizm.....	33
• <i>Foucault-Manet</i>	36
Modernizm-Avangard.....	37
Modernizm ile Avangardın Karşılaştırılması – Peter Bürger’in Avangard Kuramı.....	38
• <i>Bürger Eleştirileri</i>	39
• <i>Modernizm ile Avangardın Eklemlenmesi</i>	41

Modernizm-Postmodernizm.....	43
Modernizmin Melezliđi.....	45
Modernizm, Modernlik, Modernizasyon.....	47
• <i>Modernizm-Modernizasyon Diyalektiđi</i>	48
• <i>Modernizmin Karalanması ve Neo-konservatifler</i>	50
Sonuç.....	52

Avrupa-merkezcilik ve Post-kolonyalizm

Modernliğin Zamanı ve Tarih Kavrayışı – İlerleme Kültü.....	63
Kolonyalizm ve Modernlik.....	64
Post-kolonyal Teori ve Avrupa-merkezcilik.....	67
• <i>Oryantalizm</i>	68
Tarihçiliđin Dönüşümü.....	69
• <i>Rönesanslar</i>	69
• <i>Modernizmler</i>	71
Ulusal Sanatın İnşasında Geleneksel/Modern Çatışması.....	74
Estetik Modernizm, Sanatın Özerkliği ve Dava Sanatının Sonu.....	75

Kozmopolitliđin Metropolü Paris

Sanatçı Göçmenliđi ve Modernizm.....	85
“Düzene Dönüş” Estetiği ve André Lhote.....	88
İkinci Dünya Savaşı Ertesinde Paris ve Batı-dışı Modernizmler.....	90
Soyutun Özgürlüğü.....	94
• <i>Latin Amerika</i>	100
• <i>Afrika</i>	104
• <i>Mısır'ın Sürrealist “Sanat ve Özgürlük” Hareketi</i>	107

“L'École de Paris II”	109
Paris'in Cevheri	111

Avrupa-ötesi Modernizm Haritaları

Hint Modernizminin Rotası	118
Afrika Sanatında Modernlik ve Modernizm	131
• <i>Modernlikten Modernizme Geçiş</i>	132
Latin Amerika Modernizmleri	142
• <i>Akademikleşme-Batılılaşma</i>	144
• <i>Akademiye İtiraz, Ulusal Sanat ve Empresyonizm</i>	146
• <i>Meksika Ekolü Sürrealizm</i>	152
• <i>Müralizm</i>	157
• <i>Estridentismo</i>	160
• <i>Indigenismo</i>	160
• <i>Ruptura – Yerli/ulusal Estetiğin Kırılması</i>	162
Çoğul Modernizmler, Ortak Örüntüler	169

Türkiye'nin Modernizm Güzergâhı ve Sanat Tarihi Yazımı

Sanatta Batılılaşmanın Örgütlenmesi	181
• <i>Yabancı Misyonerler: “Güzel Sanatlar”ın Kurumlaşması ve Batı Nüfuzu</i>	181
• <i>Akademizm/Klasizm</i>	187
• <i>Modern/Ulusal Sanat Tarihinin Kurulmasında Batı Nüfuzu</i>	189
• <i>Yerli Misyonerler</i>	194
• <i>Tanzimat/İslahat</i>	194
• <i>Meşrutiyet – Akademi “Muallim”lerinin Paris'te Eğitilmeleri, Akademizmin Transferi</i>	198
• <i>Cumhuriyet – Modern ve Ulusal Sanatın Hocaları</i>	203
• <i>d-Grubu'nun Kübizmi</i>	211

Batılılaşmanın Estetiği	217
• Akademizm/Klasizm – Meşrutiyet Estetiği (1908-1930)	217
<i>Klasizm</i>	218
<i>Millî ‘Empresyonizm’</i>	221
• Modernlik Estetiği	234
<i>Geometrik Modernlik</i>	236
• Modernlik/Ulusallık: “İnkılap” Estetiği (1930-1950)	245
<i>Estetik Türkçülük</i>	245
<i>Sanatın İnkılapçılığı</i>	251
<i>Devletçi Sanat</i>	255
<i>Sentez Arayışları</i>	260
<i>“Sentez”in İçkinliği ve Estetik Şizofreni</i>	266
• Bilanço	270
Türkiye’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm	272
Sonsöz	298
Karşıt Sanatlar-Karşıt Tarihler: Örnek Eserler 1950-1970	309
Resim Kaynakçası.....	353
Dizin.....	357

SUNUŞ

Türkiye’de 1900-1950 dönemine ait sanat tarihinin kökleşmiş, kurumsallaşmış (müesses) bir ana anlatısı var. Cumhuriyetin kuruluş aşamalarındaki sanatın, zamansallığını, kronolojisini tanımlayan bir omurgası var. Sanatta gerek Batılılaşmanın gerekse ulusallaşma ve modernleşmenin dönemlerini bu anlatı belirliyor. Bu dönemler, birtakım meslek birlikleriyle tanımlanıyor. Belli başlıları: **a.** Osmanlı Ressamlar Cemiyeti-1908 (ilerki yıllarda, Türk Ressamlar Cemiyeti-1921, Türk Sanayi-i Nefise Birliği-1926, Güzel Sanatlar Birliği-1926), **b.** Yeni Resim Cemiyeti-1923, **c.** Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği-1929, **d.** d-Grubu-1933. Bu birlikler, birbiri ardına Paris’e sanat tahsiline gönderilen, dönüşlerinde de Güzel Sanatlar Akademisi’ne hoca olanların kurduğu birliklerdir. Dolayısıyla devletin Paris sanat bursları, bir bakıma sanat tarihinin dönemselliğini de belirler. Birlikler, empresyonizm, kübizm gibi birtakım avangard hareketlerle ilişkilendirilse de, aslında farklı dönemlerdeki Paris burslularının Akademi yönetimiyle ilgili güç çatışmalarıyla belirlenmişlerdir. Yani sonuçta, meslekçi sanat tarihi,

Akademi'ye hapsolmuş bir avuç hocanın aralarındaki ilişkilerin tarihidir (zaten bu tarihin yazarları da bizzat kendileridir). Yoksa, birtakım sosyal/politik ilişkilerin, veya formlar (stilller) arası ilişkilerin tarihi değildir. Dolayısıyla, Modern Sanat Tarihi'ni tanımlayan epistemolojilerden ve metodolojilerden yoksundur. Bu bakımdan denebilir ki, Tarih-siz bir tarihtir.

Ulusun inşa edildiği aşamalarda Akademi, kurucu devlet aygıtının bir parçasıdır. Kültürel politikanın, sembolik hegemonyanın ve egemen beğenin örgütlenmesinden sorumludur. Devletin ulusal/modern sanat söylemi Akademi'ye emanettir. Akademi hocaları da Maarif Vekaleti'nin ve özellikle kültürel alanda devleti örgütleyen Cumhuriyet Halk Partisi'nin kadroları sayılırlar. Dolayısıyla bu yetkili sanatçıların kaleme aldıkları tarihler, doğal olarak, meslekçi/korporatist olmalarının ötesinde tam anlamıyla resmî tarihlerdir. Özerklikle ilgileri yoktur.

1937 yılında açılan ama açılışından daha bir yıl sonra kapanan ulusal/modern müzenin (İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi) çoğunlukla kapalı kalmış olması nedeniyle, sanat tarihi en temel kaynaklarından yoksun kalmıştır. Bunun da etkisiyle, Akademili hocaların tarihleri, metinden metine devrolmuş, yıllarca tekrarlanıp durmuştur. Kuşkusuz söz konusu dönemle ilgili değerli araştırmalar yapılmış, birçok belge ve olgu keşfedilmiştir. Ne var ki, bu sanat 'tarihleri' ne kadar tikel ve özgül konularla ilgilenirlerse ilgilenirler, meslek birliklerine değinmeseler de, genellikle bu birliklerin oluşturduğu tarih şemasını örtük de olsa varsamışlardır. Bu şemanın öngördüğü dönemselliği, bilgi rejimini (aklı) inceleyip eleştirmemişlerdir. Bu çalışma, çağdaş sanat tarihi kuramları çerçevesinde böyle bir eleştiriye girilerek yeni bir perspektif sunmaktadır. Bir anlamda "sanat tarihi" tarihidir.



Kitap beş bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm, tezlerin teorik grameri üzerinedir: Birincisi “estetik modernizm” kavramıyla, ikincisi de “post-kolonyalizm” teorisiyle ilgili yazını incelemektedir. Üçüncü bölüm, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Batı-dışı dünyadan Paris’e akan sanatçıların oluşturduğu kozmopolit ortamda modernizmin canlanması olayına değinmektedir. Dördüncü bölüm, metropoller ötesi çevre kültürlerde, sonuncu bölüm ise Türkiye’de estetik modernizmin doğuşu ve sanatın özerkleşmesi konusundadır.

Estetik modernizm, çağdaş sanat tarihinin belki de en kilit kavramıdır. 19. yüzyıl başında romantik filozoflarla başlayan, sanatın modernlik karşısında özerkleşme sürecini ifade eder. O nedenle estetik modernizm, ekonomik, endüstriyel, toplumsal, politik vb. modernizasyonla çatışır. Post-kolonyal teori, modernizmi, Batı merkezlerinden çevre kültürlere, kolonilere doğru yayılan yekpare ve yeknesak bir tarih olarak kabul eden Avrupa-merkezli bütüncül anlatıları parçalar; Batı-dışı farklı farklı coğrafyalara özgü çoğul modernizm tarihlerinin önünü açtı. Böylece, Asya’dan, Afrika’dan, Latin Amerika’dan değişik kültürlerin, Batı’nın kolonyal tarih dogmalarına saplanmadan kendi sanatlarının özgünlüğünü, yaratıcılığını keşfettiği müthiş bir birikim çıktı ortaya. Kitabın dördüncü bölümü, bu birikimi tarayarak Batı-dışı toplumlarda modernist sanatın doğuşuna ilişkin tarihlerden bir harita çıkarıyor ve aralarında nasıl bir ortak örüntü ortaya çıktığını analiz ediyor. Son bölüm, bu ortak örüntü ışığında Türkiye’de modernist sanatın doğuşunu inceliyor. Tanzimat’tan başlayarak, sanat icraatında ve sanat tarihinde Batılılaşmanın nasıl örgütlendiğini, Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte modern/ulusal sanat ideolojisinin han-

gi saiklerle ve hangi ilişkilerle inşa edildiğini irdeliyor. On-
dan sonra, İkinci Dünya Savaşı ertesinde bu tarihin kırılma-
sı ve sanatta özerkleşmenin yolunun açılmasıyla sanatın res-
mî davalardan özgürleşmesine ilişkin tezler yer alıyor. Ki-
tap, bu modernist kırılmayı kuşkusuz en çarpıcı biçimde ifa-
de eden eserlerin/sanatçıların kıyaslandığı küçük bir albüm-
le son buluyor.



*Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Do-
ğuşu* ile ilgili çalışmalarım 1990’ların başına kadar uzanı-
yor. Bu konudaki ilk makalem *Toplum ve Bilim* dergisinin
Kış 1998 sayısında yayınlandı: “Sanat Tarihleri ve Sanatın
Çağdaşlaşması”. İlerki çalışmalarımı değişik yerlerde yayınladım, konuşmalarım ve derslerimde tartıştım. 1984 yı-
lında Ankara’da kurulan Galeri Nev’de düzenlediğim sergi-
ler bir bakıma bu çalışmaların müzesini oluşturdu. Bu sergi-
ler sayesinde o zamanlar hemen hepsi hayatta olan moder-
nist öncülerin eserleri, genellikle Paris’te bulunan atölyele-
rinden derlenerek tarihsel bir pencereden göz önüne geldi.
Daha genç kuşak sanatçıların sergileri de, onlarla başlayan
ve ilerki kuşaklara devrolan özerkleşme hareketini aydınlat-
tı. Bir dönem küratörü olduğum Türkiye Cumhuriyet Mer-
kez Bankası çağdaş sanat koleksiyonunun 1994 yılında An-
kara’da açılan 1950-2000 sergisi ve “binyıl” sonunda Gale-
ri Nev sergilerinden derlenerek yayınlanan 1950-2000 “mü-
zekitabı”, bu müzeolojik etkinliklerin birer sahnesi sayılır.
Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu
bu birikimin bir ürünüdür.

Modernizm-Modernlik Çatışması

Romantizm ve Özerkliğin Uyanışı

Batı'nın tarihinde... sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık kurduğu belki de ilk dönem romantizmdir.

Isaiah Berlin

Estetik modernizm, sanatın romantik devrimle başlayan özerkleşme sürecinin sonucudur. Isaiah Berlin, Michael Löwy, Renato Poggioli gibi birçok tarihçi, romantizmi bir sanat-edebiyat stilinin çok ötesinde bir kültürel devrim olarak görürler. Hatta Isaiah Berlin, romantizmin “Batı bilincinin en büyük dönüşümü” olduğunu savunur.¹ Romantizm sadece modernliğin temelini oluşturan Aydınlanma akılcılığına, rasyonalizmine karşı değil, bütün Batı düşünce geleneğine karşı bir başkaldırıdır.

Romantizmin 18. yüzyıldaki öncelleri, tarihte ilk sanat eleştirilerini kaleme alan Diderot ve Rousseau sayılıyor. Onlar modern uygarlığı sorgulamışlar, aklın karşısına hayal gücünü, bilimin karşısına sanatı çıkarmışlar. Marshall Berman'a göre, “19. ve 20. yüzyıllarda kullanılacağı şekil-

leriyle *moderniste* kelimesini ilk kullanan, Rousseau".² Romantizm tarihçisi Isaiah Berlin nezdinde de Rousseau "kurucu babalardan biri"dir.³

Ne var ki, 19. yüzyılda romantik düşüncenin ve onun yö-rüngesindeki sanatın özerkleşme hareketinin gelişmesinde asıl etkili olan, Alman filozof Johann Georg Hamann (1730-1788) ve onun kurduğu Sturm und Drang (Fırtına ve Atılım) hareketi. 1760-1780 yılları arasında etkin olan Sturm und Drang, bir yüzyıl kadar sonra baş gösterecek avangard sanatın habercisidir. Poggioli, "avangardla ilgili her tarihsel incelemenin, onun tarih-öncesiyle, Sturm und Drang hareketindeki ve erken romantizmdeki nüveleriyle başlayacağını" söyler.⁴ Hamann, yaşamakta olduğu düzene baştan aşağı isyan eder. Sınırsız bir bireysel yaratıcılığı ve özgürlüğü savunur. Ayrıca daha yeni yeni kurulmakta olan sanat tarihini ve estetiği de reddeder. Baumgarten, Burke, Hume, Hutcheson gibi estetik felsefesinin kurucularının sanatı du-yulara indirgeyen akılcı ve deneyci teorilerini hiçe sayar. Winckelmann'ın, sanat tarihini antik Yunan kültüründe temellendiren klasizmini kabul etmez. Ona göre sanatın kaynakları, ölü ve yabancı bir kültürde değil, tutkularımızdadır, arzularımızdadır. Özellikle de cinsel tutkularımızda ve arzularımızda. Hamann'ın düşüncelerinin kaynakları Rönesans döneminin neo-Platonik gizemciliğinde yatar: Ona göre evren kutsal bir metindir. Bu metin, kendisi de bir şair olan Tanrı'nın örtük diline ait gizli, şifreli birtakım işaretlerden oluşur. Sanatçının yaratıcılığı, bu gizli dili sökerek hakikati keşfetmektir. Hamann modern Batı felsefesine karşıdır, özellikle de düşünmeyi bile fayda üzerine kuran Descartes'a. Ona göre, insan, Descartes'ın öne sürdüğü gibi düşünüldüğü için var olmaz, var olduğu için düşünür.

Kant, Schiller

Kant ile Schiller'den bu yana estetik kuramı, sanatın özerkliğinin kuramıdır.

Peter Bürger

Sanatın özerkliğini felsefeleştiren, Kant'tır. Kant bir romantik değildir ama özellikle estetik alanında, başta Schiller olmak üzere tüm romantik düşünürlerin üstadı sayılır. Kant, modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı bilimden ve ahlaktan/dinden koparıyor; bilim ve ahlak alanında bilgiyi yönlendiren her türlü faydadan, çıkardan, işlevden ve amaçtan arındırıyor. Sanatın amacının da, bilgisinin ve dilinin de kendisinde olduğunu savunuyor; hakikatinin de. Buna göre sanat, başka bir hakikati, doğayı, Tanrı'yı, azizleri, imparatorları, soyluları temsil edemez. Kendi dışında hiçbir şeyi temsil, taklit ve tasvir edemez. Böylece, klasizmin ve akademizmin dayandığı kadim *mimesis* estetiği çöküyor.⁵

Kant "sanatın özerkliği"nin yanı sıra, "sanatın özgürlüğü" üzerinde de duruyor. Christoph Menke'nin yorumuna göre,⁶ estetik deneyim özgür bir pratik. Çünkü "anlama gücü"ne, "kavrama gücü"ne değil, "hayal gücü"ne dayalı. Hayal gücü ise tamamıyla özgür. Kant, hayal gücünün özgürlüğünü kavramlara bağlı olmamasına dayandırıyor.⁷ Dolayısıyla estetik deneyim, anlamanın, kavramanın; başka deyişle bütün bir bilişsel sistemin kanunlarından bağımsız. "Bu nedenle de estetik özgürlük, 'yasadışı' (Kant) bir özgürlüktür. Anarşik bir özgürlüktür."⁸ Sanatın kanunu, hayal gücünün kanunsuzluğu. Ve sanat, kuralsızlığı, kanunsuzluğu "şart koştuğu" (Nietzsche) için özgür.

Kant'la birlikte, bütün öteki bilgilerden özerkleşen sanat, artık kendi bilgisinin peşine düşmüştür. Kendi neliğinin, varlığının, ontolojisinin, sınırlarının arayışına girer. Kendi hakikatiyle hesaplaşır. Ve Hegel'e göre, sanat yalnızca ken-

di hakikatini gösterdiğinde felsefeye evrilir. Hegel (1770-1831) buna “sanatın sonu” diyor. Ona göre, önceden aşkın bir hakikatin, felsefenin ve dinin, ya da aklın ve ruhun ifadesi olan sanat, romantizmle birlikte buna son vermiştir. Dolayısıyla, hakikatin sanatı, sanatın hakikatine; felsefeyi temsil eden sanat, sanatın felsefesine dönüşmüştür. Romantik filozoflardan Schelling de (1775-1854), “sanatın, dünyanın mutlak, temel doğasının ifşa edilmesi bakımından felsefenin doruğunu” oluşturduğunu söyler.⁹

Kant’ın sanatın özerkliği üzerine ilkeleri hâlâ estetik kuramının eksenini oluşturur. Onun kadar etkili olmuş biri daha varsa, o da romantiklerin öncülerinden Friedrich Schiller’dir. Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* kitabı, özerklik felsefesinin ve politik estetiğin başyapıtı sayılır. Kant’ın ilkelerinden hareket ettiğini açıklayan¹⁰ Schiller (1759-1805), siyaseti de sanatın sınırları içine katar. Hatta bütün hayatı... Böylece bir anlamda sanatın sınırlarını sınırsızlaştırır. İki kavram sayesinde başarır bunu: “güzel” ve “oyun”.

Schiller’e göre “güzel” özgürlüğün görünümüdür; özgürlüğün duysal ifadesidir; başka deyişle, özgürlük hissiyatıdır. Özgürlük, yalnızca “güzel”in duyumsanmasıyla belirir. Sanatın “özgürlüğün kızı” olduğunu söyler.¹¹ Ve “eğer insanlık politika meselesini çözecekse, bu meseleye estetik açıdan yaklaşmalıdır; çünkü insana Özgürlük yolunu açan yalnızca Güzelliktir”.¹² Schiller sanatsal yaratıcılığın ege- men olduğu, davranışların güzellik tarafından yönetildiği bir devlet tahayyül eder: “estetik devlet”. “Temel yasası, özgürlük aracılığıyla özgürlük bahşetmek olan bir diyar.”¹³ “Estetik devlet”te herkes hem özgürdür hem de eşittir. Zira insan güzellik sayesinde toplumsallaşır; güzellik duygusu ortak bir duygudur, armoniktir, çıkarsızdır ve “bütün dünyayı mutlu kılabilen yalnızca güzelliktir”.¹⁴ Schiller’in

“estetik devlet”i, 19. yüzyılın siyasal ve estetik düşüncesini işgal edecek ütopyaların erken bir örneği sayılır. Saint-Simon, Fourier, William Morris, Louis Blanc, Robert Owen, Babeuf ve daha birçok sosyalist ütopyacı, Schiller’in tasarladığı gibi sanatın bütün hayatı kuşatacağı ideal toplumlar hayal ederler.

Schiller’de özgürlüğün kaynağı güzelliştir (sanat da diyebiliriz). Güzellik, özgür bir estetik deneyimin eseridir. Özgür bir estetik deneyimi canlandıran ise formdur. Dolayısıyla, “güzellik muhakkak ki formdur... İnsan sadece formlarda canlanan güzelliğe dalarak değil, formu olmayan şeylere form vererek de özgür olduğunu kanıtlar”.¹⁵ Peki, formu yaratan nedir? Oyundur. Schiller’e göre, “insan yalnızca güzellikle oynar... İnsan, kelimenin tam anlamıyla yalnızca insan olduğu zaman oyun oynar ve yalnızca oyun oynadığı zaman insandır”.¹⁶ Kısacası sanat oyundur; yaratıcılık oyundur; imgelem oyundur. Oyun, fayda gözeten akılcı bir uğraş değildir. Sanat-oyun özdeşliği Schiller’den sonra estetiğin temel tezlerinden biri haline gelmiştir. Hatta Huizinga, *homo sapiens*, *homo faber* gibi insan tanımları yerine *homo ludens*’i (oyun oynayan insan) önermiştir (1938).

Jacques Rancière, Schiller’in sanatı oyunla kıyaslamasını, özerklik düşüncesinin başlangıcı olarak görür:

Schiller insanın sadece oyun oynadığı zaman tam anlamıyla insan olduğunu bildirir. Oyun, güzelin sanatıyla birlikte ondan daha zor olan hayatın sanatını da kuşatır. Bu düşüncüyü şöyle ifade edebiliriz: Hem sanata yeni bir dünya, hem de insanlara yeni bir hayat vaat eden bir duyuşsal deneyim bulunmaktadır. Bu da estetikdir.¹⁷

Rancière’e göre, Schiller yalnızca sanatın özerkliğinin temellerini atmakla kalmaz, onu “hayatı dönüştürme umudu”yla da bağlar. Başka deyişle, siyasetle, devrimle, ütopyay-

la bağlar. Bugün onun sayesinde, birtakım özgürlük eylemlerini estetik birer form olarak tahayyül edebiliyoruz.

Kant özerkliği “estetik yargı” çerçevesinde, sanat “beğenisi” çerçevesinde tanımlıyordu. Schiller ise özerkliği sanat icraatının temeline yerleştirmiştir; Kant’ın estetik teorisini radikalleştirerek, estetik modernizmin ve avangard sanatın önünü açmıştır. Bu konuda Schiller’in çağdaşı olan diğer romantiklerin de katkılarını kaydetmek gerekir. Karl Wilhelm Friedrich Schlegel ve August Wilhelm Schlegel kardeşlerin şiir alanında akılcılığa, gerçekliğe başkaldırarak hayal gücünü yüceltmeleri; klasizmi eleştirerek modernlik öncesi Ortaçağ edebiyatını ve Hint kültürünü canlandırmaları romantizmi tanımlayan önemli bir adımdır. Aydınlanma karşıtı August Schlegel akli ve hayal gücünü ayırt ederken, akli gündüzle ve aydınlıkla, hayal gücünü ve yaratıcılığı ise geceyle ve karanlıkla temsil eder. Öğrencisi Novalis *Geceye Övgüler*’deki şiirlerini bu ruhla kaleme alır. Novalis dünyayı şiirleştirerek, kavramlar yerine sezgilerden oluşan evrensel bir dil kurar. Bu dilin sözlüğü (ansiklopedisi) bir romandır: *Heinrich von Oflerdingen*. Arada bir yüzyıl olmasına rağmen, Novalis’in bu eseri Mallarmé’nin, sembolizmin habercisi sayılır. Aslında bütün bu romantikler avangard sanatın kâhinleridir bir bakıma. Öyle ki, Renato Poggioli’ye göre, Schlegel kardeşlerin yayınladığı, diğerlerinin de yazarları olduğu *Athenäum* dergisi “avangard” bir yayındır.¹⁸ Herbert Read de “Sürrealizm ve Romantik İlke” makalesinde avangard ile romantizmi ilişkilendirir (1936). Marie-Dominique Massoni, sürrealistlerin “dünyanın belirli matematiksel, mantıksal, kullanışlı, doğrulanabilir, ölçülebilir –kısacası burjuva-önvarsayımlara göre algılanmasını reddetmelerini romantiklerden miras aldıklarını” söyler.¹⁹ Arnold Hauser de, “fütürizmin estetiğinden, sembolistlerin spiritüalizmine, ekspresyonistlerin öznelciliğinden, Cézanne’ın ve Seurat’ının forma

dayalı disiplinine veya Dada'nın nihilizmine kadar hepsinin [...] romantizmden türeyen bir karakteristik" gösterdiklerini belirtir. Bu karakteristik de, "koşulsuz avangard"dır.²⁰ Ona göre, dadaizm, "sanatın ve kültürel formların yetersizliği karşısındaki çaresizlikten çıkmış ve romantik Rousseauculuk anlamında bir kaosa iman etmiştir".²¹

Modernizmin Şafağı: 1848 Devrimi

Sanat tarihçilerinin çoğu, modernizmin Paris'ten başlayarak birçok Avrupa merkezini kuşatan 1848 Devrimi civarlarında başladığı konusunda anlaşıyor.* Bu zamana kadar gelişen özerklik kavrayışı modernizmin felsefi temellerini atmış, ne var ki onun bir sanat hareketine dönüşebileceği toplumsal ve siyasal koşullar henüz olgunlaşmamıştı. 1848 Devrimi, düşünsel bakımdan özerkliği inşa etmiş olan sanatın, siyasi ve toplumsal anlamda da özerkleşmesinin yolunu açtı.

1848 öncesi yıllar Avrupa'da sosyalist ütopyalar çağıdır. 1789 Fransız Devrimi'nin "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" vaaadinin yerine geleceği ideal koşulların arayış dönemidir. Başta, Saint-Simon ve Fourier olmak üzere bütün ütopyacıların öncüleri sanatçılardır. Bir askerlik terimi olan "avangard"¹, öncü sanat ve sanatçı anlamında ilk kullanan Saint-Simon'dur. Ona göre, ideal toplumların kurulmasında sanatçı öncüdür; çünkü kolektif hissiyatın, inanç ve davranışların mimarı sanatçıdır. Fourier ise tam bir romantiktir. Tutkuların, arzuların özgürleştiği, dolayısıyla hayatın estetikleştiği armonik bir toplum düşler.

1848 Şubat'ında Paris halkı ayaklanarak monarşiyi alt eder. Cumhuriyet kurulur. "Halk"ı oluşturan emekçiler ve burjuvazi ittifak halindedir. Ancak ortak iktidarları birkaç

* Raymond Williams, Lukács, Hauser, Berman, T. J. Clark, Rancière, Adorno, Nochlin, Jameson, Bürger, Sartre, Barthes...

ay sürer. Talepleri reddedilen emekçiler ile burjuvazi birbirlerine savaş ilan eder. Haziran'da burjuvazi orduyla ve Ulusal Muhafızlar'la anlaşarak barikatları kana bular. 15 bin işçi kılıçtan geçirilir. Devrim ölmüştür, Cumhuriyet ölmüştür, 1789 idealleri ölmüştür, ütopyalar ölmüştür, halkın birliği ölmüştür. Burjuvazi ve işçiler ilk kez çatışan toplumsal sınıflar olarak kendilerini gösterirler.

1848'in sanat üzerinde iki önemli sonucu oldu. Birincisi, sanatı ütopyalar dönemindeki toplumsal, siyasal bağlardan kopardı. Sanat amacını kendisiyle sınırladı: "sanat sanat içindir". İkincisi: sanat burjuvazi düşmanı kesildi ve onun eseri olan modernlik, uygarlık mitlerini reddetmeye başladı. Sanatla birlikte bütün insan emeğini ve ürünlerini metalaştırarak hayatın büyümesini bozan ve onu kutsallıklarından arındıran kapitalizme bayrak açtı. Raymond Williams'ın sözleriyle:

modernizm, yaratıcılığı vurgulaması ve geleneği reddetmesiyle tanımlanıyordu. Bunlara üçüncü bir ortak etmen eklendi: bütün bu modernist hareketler örtülü olarak, çoğunlukla da açık açık, anti-burjuva olduklarını iddia etmeye başladılar [...] Sosyalist ve anarşist işçi sınıfı hareketleri, kapitalizmi örgütlemekle ve dolayısıyla sanatın değerleri dahil bütün insani değerleri paraya ve ticarete indirgemekle yükümlü gördükleri burjuvaziye karşı eleştirilerini geliştirdikçe, sanatçılar için de, gittikçe büyüyen, burjuva toplumunu devirecek ve aşacak yaygın hareketi desteklemek ya da ona katılmak fırsatı doğuyordu [...] Yaratıcı sanatçının, sanata aldırılmayan, ona düşman olan, ya da düpedüz sanatı bayağılaştıran burjuva kitesini ya hiçe sayması ya da alt etmesi gerekiyordu; veya giderek onu alaya alması, sarsması ve ona saldırması gerekiyordu.²²

“L’art pour l’art”

“Sanat için sanat” (*l’art pour l’art*) ilkesinden ilk bahseden, Benjamin Constant. Fayda ile güzelliğin birbirlerine karşı olduğunu, sanatın amacının amaçsızlığı olduğunu vurgulayan bir ifade. Ama “sanat için sanat” estetiğinin kurucusu, asıl, Théophile Gautier. Gautier bir romantik, 1874’te yayınlanan *Romantizmin Tarihi* başlıklı bir araştırması var. Batı edebiyat çalışmalarında yıllarca kaynak olarak kullanılan ve hâlâ yeni baskılar yapan bu araştırmanın Türkçesi, Milli Eğitim Bakanlığı-Öğretmen Kitapları dizisinden de çıkmış (ikinci baskı 1975). 1835’te, “sanat için sanat” davasını savunmak üzere Gautier bir roman yazıyor: *Mademoiselle de Maupin*. Romanının önsözünde, her şeyde olduğu gibi sanatta da fayda ve maddiyat arayan burjuvaziye sesleniyor: “Hayır, ahmaklar! Hayır sizi gidi eblehler ve aptallar, bir kiptap bir tas çorba yapmaz; bir roman bir çift fotin değildir; bir sone bir şırınga değildir; bir tiyatro eseri bir demiryolu değildir... hayır, iki yüz bin kere hayır!”²³

Jackson Petsche’nin dediği gibi “sanat için sanat ilkesi başından beri burjuvaziye karşı bir isyan”dır.²⁴ Sanatın 1848 ertesinde içinde olduğu ruhu yansıtır; özerkliğe ve özgürlüğe olan bağlılığını vurgular. Gautier, sanatın siyasal ve ahlaki olarak araçsallaştırılmasını, işlevlendirilmesini eleştirir: “Sanat ve edebiyatın ahlakı etkilediğini savunanlar ahmaktır [...] Fayda sağlayan her şey çirkindir, çünkü bir ihtiyacı ifade eder ve insanın ihtiyaçları, onun yoksul ve aciz doğası gibi, iğrenç ve aşağılıktır”.²⁵ Dostu Baudelaire de Gautier’yi destekler: “Faydacılık, güzellik fikrinin en şiddetli düşmanıdır [...] sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır”.²⁶

“Sanat için sanat”, zamanla modernizmi ifade eden en özgülü söz gibi dolaşıma girmiştir. Modernizm tarihçiliğinin en

beylik aforizmasıdır. Genellikle modernizmi siyasal içeriğinden arındırarak formalizme ve estetizme indirgeyen tarihçi ve eleştirmenlerin referansıdır. Bunların başında İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen “Modernist Eleştiri” ve önderleri olan Clement Greenberg ile Roger Fry ve Clive Bell gibi Amerikan formalistleri gelir. Greenberg çığır açan “Avangard ve *Kitsch*” makalesinde (1939), *kitsch* estetiğini, burjuva zevksizliğinin, popüler kültürün ve kültür endüstrisinin ifadesi olarak görür. Estetik modernizm ve avangard ise *kitsch*’in karşıtıdır; “saf” ve “soyut” sanatı ifade ederler. Bu da sanatın tuval yüzeyiyle, kendi malzeme ve teknikleriyle sınırlı olduğu bir form arayışı anlamına gelir.²⁷ Greenberg’ün estetizmi, Gautier’nin “sanat için sanat” düsturunun arkasındaki siyasal enerjiyi hiçe sayar; sanatı sanata, formları formlara hapseder. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Avrupa modernizminin Amerika tarafından ele geçirilmesinin fikri önderi Greenberg’dür. Bu olayı temsil eden “soyut ekspresyonizm” akımını keşfeden gene odur. Pop Art bu akımı sarsmaya başlayana kadar, 50 yıl boyunca modernizmin geçmişi ve geleceği ondan sorulur.

Walter Benjamin’e bir mektubunda Theodor Adorno “ona karşı açılmış birleşik saldırı cephesi karşısında *l’art pour l’art*’ın da savunulmaya ihtiyacı” olduğunu yazar.²⁸ Evet, modernizmin öncüleri 1848 dehşetine karşı tepkilerinde, sanatı toplumun ve siyasetin *gerçekliğinden* sökmüşlerdir. Ama bunun anlamı, özgürlük siyasetlerinin tamamıyla sanata mal edilmesidir, sanata içkinleştirilmesidir; yoksa sanatın hayattan ve siyasetten arınması değil. *L’art pour l’art* Baudelaire’in önderi olduğu bu büyük dönüşümün işaretidir.