

dr. Öğr. üyesi erdem oğuz (sorumlu yazar|corresponding author)
bolu abant izzet baysal üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, resim bölümü
erdemoguz@ibu.edu.tr orcid: 0000-0003-3834-889X

CLEMENT GREENBERG VE MODERNİST BİÇİMCİLİĞİN DİYALEKTİĞİ: KÖKENLER, HAKİMİYET VE ELEŞTİREL MİRAS

araştırma makalesi|research article
başvuru tarihi|received: 04.04.2025 kabul tarihi|accepted: 06.07.2025

ÖZET

Bu çalışmada, Clement Greenberg'in modernist biçimcilik kuramını kökenleri, gelişimi, etkisi ve eleştirileriyle birlikte çok yönlü bir perspektiften analiz etmek amaçlanmıştır. Çalışmanın kapsamı, biçimcilik kuramının tarihsel öncüllerinden başlayarak Greenberg'in temel argümanlarının gelişimini, soyut dışavurumculuk gibi akımlar üzerindeki yönlendirici rolü ile hakimiyet süreci ve sonrasında aldığı temel eleştirileri içermektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmış; Greenberg'in metinleri, ilgili literatürdeki temel argümanlar ve dönemin kavramsal yapıları ile karşılaştırmalı analiz yaklaşımıyla yorumlanmış ve çözümlenmiştir. Sonuç olarak, Greenberg'in medyum özgüllüğü, düzlemsellik ve tarihsel ilerleme gibi kavramlarla şekillendirdiği biçimci kuramın, modern sanatın algılanışında ve kanonunun oluşumunda belirleyici bir etki yarattığı saptanmıştır. Ancak bu kuramın içerik, bağlam ve alternatif sanatsal ifadeleri dışlaması nedeniyle indirgemecilik, tarihselcilik ve seçkincilik gibi önemli eleştirilere hedef olduğu da tespit edilmiştir. Kuramın bu sınırlılıkları, onun mirasının hem kurucu hem de sorunlu yönlerini içeren diyalektik doğasını belirlemiştir. Çalışma, Greenberg'in sanat tarihindeki yerinin ve karmaşık mirasının, ancak faaliyet gösterdiği dönemin entelektüel ve kültürel koşulları dikkate alınarak anlaşılabilceğini vurgulamaktadır. Bu analiz, onun düşüncesini bütüncül ve bağlamsal bir çerçevede sunarak ilgili literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Clement Greenberg, Biçimcilik, Modernizm, Sanat Eleştirisi, Soyut Dışavurumculuk

Oğuz, E. (2025). Clement Greenberg ve modernist biçimciliğin diyalektiği: Kökenler, hakimiyet ve eleştirel miras. *Bodrum Journal of Art and Design*, 4(2), 288-303.
<https://doi.org/10.58850/bodrum.1670023>

CLEMENT GREENBERG AND THE DIALECTIC OF MODERNIST FORMALISM: ORIGINS, DOMINANCE AND CRITICAL LEGACY

ABSTRACT

This study aims to analyze Clement Greenberg's theory of modernist formalism from a multi-faceted perspective, encompassing its origins, development, impact, and critiques. The study scopes formalism's historical precursors, the evolution of Greenberg's core arguments, his influential role regarding abstract expressionism, and subsequent criticisms. Employing qualitative methods, Greenberg's texts and related literature were interpretively analyzed via comparative analysis within the era's conceptual frameworks. In conclusion, it was determined that Greenberg's formalist theory, shaped by concepts such as medium specificity, flatness, and historical progression, exerted a decisive influence on the perception of modern art and the formation of its canon. However, it was also found that this theory faced significant criticism for reductionism, historicism, and elitism due to its exclusion of content, context, and alternative artistic expressions. These limitations of the theory defined the dialectical nature of his legacy, encompassing both foundational and problematic aspects. The study emphasizes that Greenberg's place in art history and his complex legacy can only be understood by considering the intellectual and cultural conditions of the period in which he operated. This analysis aims to contribute to the relevant literature by presenting his thought within a holistic and contextual framework.

Keywords: Clement Greenberg, Formalism, Modernism, Art Criticism, Abstract Expressionism

EXTENDED ABSTRACT

Introduction	Within twentieth-century art criticism and theory, Clement Greenberg and the theory of modernist formalism he developed occupy a central, much-debated position. Formalism advocates the primacy of formal elements (line, color, composition, surface) over content, representation, or external references in evaluating art. Greenberg uniquely developed this approach, transforming it into an influential tool for interpreting and directing modern art, particularly American abstract expressionism after World War II. The theoretical framework of this study focuses on Greenberg's formalism. Existing literature indicates formalism's intellectual roots in Kantian aesthetics, nineteenth-century notions of <i>art for art's sake</i> , critical concepts like Clive Bell's <i>significant form</i> and Roger Fry's aesthetic vision, and formative influences such as the Bauhaus's emphasis on materiality and pure form. Greenberg inherited this legacy, influenced also by figures like Alfred H. Barr Jr., institutionalizing formalist readings at MoMA, and constructed his distinctive teleological narrative of modernism. This article analyzes the dialectical structure of Clement Greenberg's modernist formalism, encompassing its origins, theoretical development, hegemony, and critical reception.
Purpose and scope	The primary aim is to analyze Clement Greenberg's modernist formalism from a multi-faceted, holistic perspective, examining its intellectual origins, conceptual evolution, impact, and critical legacy. The study proceeds from the thesis that Greenberg's formalism can only be fully understood within its specific historical, intellectual, and political contexts, exploring the interplay between the theory's internal logic and external conditions. It seeks answers to questions regarding formalism's nature (aesthetic vs. contextual), its internal consistency and limits, and its tense relationship with postmodernism. The need for a synthesized analysis evaluating Greenberg's aesthetic, historical, and political dimensions together –particularly concerning postmodern critique– justifies this study. The scope includes formalism's precursors, analysis of Greenberg's key texts (<i>Avant-Garde and Kitsch</i> , <i>Towards a Newer Laocoon</i> , <i>Modernist Painting</i> , etc.), the theory's connection to movements like abstract expressionism and color field painting, and examination of major criticisms.
Method	This study employed qualitative research methods. Clement Greenberg's core theoretical texts (primary sources) and comprehensive academic literature (secondary sources) served as the main data sources. Textual analysis, conceptual history analysis, and comparative analysis techniques were used within an interpretive framework. This method was chosen for its suitability in deeply analyzing Greenberg's complex theoretical arguments, tracing the historical evolution of his concepts, situating his theory within its intellectual/historical context, and evaluating different critical perspectives. The qualitative approach allows for interpreting and synthesizing layers of aesthetic, theoretical, and historical meaning irreducible to quantitative measurements, essential given the subject's interpretive nature.
Findings and conclusion	The findings indicate that Clement Greenberg's formalism evolved through specific historical and intellectual interactions, notably Hans Hofmann's teachings, into an influential critical system. Linked to the theoretical framework, Greenberg's progression started with the cultural dichotomy in <i>Avant-Garde and Kitsch</i> (1939), distinguishing the authentic avant-garde –seeking <i>purity</i> via its medium's processes– from derivative kitsch. He argued in <i>Towards a Newer Laocoon</i> (1940) for medium <i>purity</i> , urging each art, especially painting, to purge borrowed elements. Central to his mature theory, elaborated in <i>Modernist Painting</i> (1960), is a Kantian <i>self-criticism</i> , where each art uses its methods to establish its unique competence. For painting, this meant progressively acknowledging its essential <i>flatness</i> , the irreducible two-dimensional canvas reality. Shedding illusionistic depth (sculpture's domain) and affirming the literal surface became modernism's hallmark. This historical process, interpreted teleologically from Manet through cubism to abstract expressionism, culminated inevitably in abstraction. Greenberg championed artists like Jackson Pollock, Barnett Newman, and later Color Field painters like Morris Louis and Kenneth Noland, positioning them as the vanguard fulfilling this destiny. Pollock's all-over compositions exemplified the embrace of flatness and purely <i>optical</i> space. These interpretations were crucial in canonizing abstract expressionism and establishing his critical authority. However, the findings also highlight substantial criticisms. His systematic disregard for content, context, symbolism, and the artist's intention drew frequent critique, reducing complex works to formal exercises. Theoretical flaws were exposed by critics like T. J. Clark, who questioned the ahistorical basis of <i>flatness</i> , arguing its value relied on extra-artistic metaphors, and noted Greenberg's neglect of modernism's <i>practices of negation</i> . His rigid insistence on medium purity led to the dismissal of significant interdisciplinary movements like Dada, Surrealism, and Russian Constructivism, as they resisted neat media boundaries or challenged purely aesthetic evaluation. Furthermore, scholars like Nancy Jachec explored potential ideological underpinnings, linking his formalism's evolution, especially its later emphasis on detached aesthetic experience, to Cold War liberalism's cultural objectives, suggesting an alignment beyond pure aesthetics. Finally, the subjective basis of his influential judgments on <i>taste</i> and <i>quality</i> , presented as objective yet resistant to verifiable criteria or debate, was criticized as dogmatic and elitist, serving to maintain his authority unchallenged. In conclusion, Greenberg's formalism profoundly impacted twentieth-century art but faced intense criticism for rigidity, reductionism, and historical/social blindness, becoming a key counterpoint for postmodernism. His legacy remains dialectical: his focus on aesthetic quality and medium offers enduring points for discussion, yet his prescriptive approach is widely contested. Postmodernism explicitly reacted against his exclusions, reintroducing narrative, representation, context, and hybridity. As Boris Groys suggests, Greenberg's analysis of kitsch might have ironically contributed to its later appropriation in pop art and conceptual art. This study contributes by evaluating Greenberg's theory within its context, emphasizing his position as a figure embedded in specific historical dynamics. His work underscores criticism's power while cautioning against theoretical inflexibility. For future research, deeper investigation into the reception of Greenberg's theory in varied cultural contexts, its nuanced influence on specific artists, or potential reflections in contemporary art could prove valuable.

Keywords: Clement Greenberg, Formalism, Modernism, Art Criticism, Abstract Expressionism

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl sanat eleştirisi ve teorisi dendiğinde akla ilk gelen ve en çok tartışılan yaklaşımlardan biri olan biçimcilik, sanat eserini anlamlandırmada ve değerlendirmede biçimsel unsurların önceliğini savunur. Ancak bu yaklaşım, yalnızca 20. yüzyıla ait bir olgu değildir; kökleri Antik Yunan'ın matematiksel oran ideallerine, Rönesans'ın perspektif arayışlarına ve özellikle 18. yüzyıl Aydınlanma estetiğine kadar uzanan derin bir tarihsel mirasa sahiptir. Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (2016: 22) ile temellenen *çıkarsız haz* ve sanatın özerkliği fikri, Johann Winckelmann'ın (2006) biçimsel mükemmelliği "soylu basitlik ve sessiz ihtişam" ile ilişkilendirmesi gibi erken dönem formülasyonlarıyla desteklenmiştir. 19. yüzyılda Théophile Gautier'in (2005) *sanat için sanat* ilkesi biçimciliği bir manifestoya dönüştürürken, Charles Baudelaire gibi figürler biçimsel yeniliği modern yaşamın dinamikleriyle ilişkilendirerek daha karmaşık yorumlar getirmiştir. 20. yüzyıl başlarında ise Clive Bell'in (2005: 3-37) *estetik hipotezi*, sanat eserlerinde estetik duyguyu uyandıran şeyin, renklerin ve çizgilerin belirli bir şekilde bir araya gelerek oluşturduğu "anamlı biçim" olduğunu savunur. Alois Riegl'in (1985: 67) biçimsel evrimi kültürel bağlamla ilişkilendiren *sanatsal irade* (*Kunstwollen*) kavramı sonrasında Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* adlı eserinde, farklı sanat üsluplarını karşılaştırmak ve aralarındaki biçimsel ayrımları sistematik biçimde ortaya koymak amacıyla *çizgisel/gölgesel* (*boyasal*), *düzlem/derinlik*, *kapalı/açık biçim*, *çokluk/birlik* ve *belirginlik/belirsizlik* olmak üzere beş çift kavramsal kategori geliştirmiştir (Wölfflin, 1973: 26-27). Bu karşıtlıklar, sanat eserlerini içerik ya da sanatçının kişisel ifadesinden bağımsız olarak, yalnızca görsel ve yapısal özellikleri üzerinden inceleme olanağı sunmuştur. Wölfflin'in bu yaklaşımı, biçimsel çözümlemeyi sanat tarihçiliği içinde nesnel ve sistematik bir yöntem olarak konumlandırmış ve biçimciliğin kuramsal altyapısının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Bu zengin ve çeşitli tarihsel zemin üzerinde yükselen, ancak biçimciliği 20. yüzyıl sanat eleştirisinin merkezine taşıyarak ona yeni, çoğu zaman indirgemeci ve normatif bir boyut katan en etkili figür şüphesiz Clement Greenberg olmuştur. Greenberg'in kuramı, modern sanatı anlamada çığır açıcı bir etki yaratmış olsa da kendisini saf estetik bir alanda konumlandırarak tarihsel ve politik bağlamdan özerk olduğunu iddia eden yapısı, katı ilkeleri ve sonraki sanatsal gelişmeleri açıklamadaki yetersizliği nedeniyle sürekli bir tartışma ve eleştiri odağı olmuştur. Bu durum, Greenberg biçimciliğinin salt estetik bir pozisyon mu olduğu, yoksa belirli tarihsel, politik ve entelektüel koşulların bir yansıması mı olduğu; kuramın içsel tutarlılığı, gücü, sınırları ve özellikle postmodernist düşünceyle olan gerilimli ilişkisi gibi konularda süregelen bir araştırma problemini gündeme getirmektedir. Pek çok çalışma Greenberg'in kuramının farklı yönlerine odaklanmış olsa da onun düşüncesinin estetik, tarihsel ve politik boyutlarını sentezleyen ve bu sentezin postmodernist eleştirisiyle olan karmaşık ilişkisini irdeleyen kapsamlı bir analize ihtiyaç duyulduğu görülmüş ve bu konuda yapılacak araştırmaların alanyazına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Bu makale, Clement Greenberg'in modernist biçimcilik kuramının gücünün ve sınırlarının ancak onu şekillendiren kendine özgü tarihsel ve düşünsel bağlamlar içinde anlaşılabilceği tezini merkeze almaktadır. Bu temelden hareketle çalışma, söz konusu kuramın entelektüel kökenlerini, kavramsal evrimini, sanatsal uygulamalarla ilişkisini, yarattığı etkiyi ve maruz kaldığı eleştirileri bütüncül bir yaklaşımla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, Clement Greenberg'in modernist biçimcilik kuramını ve onun sanat tarihindeki yerini derinlemesine anlamayı hedefleyen nitel bir araştırmadır. Araştırmanın merkezinde yer alan kuramsal yapının ve onun tarihsel, entelektüel ve eleştirel bağlamlarının incelenmesi, anlamların yorumlanmasına, metinlerin derinlemesine analizine ve bağlamın zengin bir şekilde betimlenmesine olanak tanıyan nitel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Nitel araştırma metodolojisinin seçilme gerekçesi, konunun doğası gereği yoruma açık olması, tarihsel süreçlerin ve düşünsel akımların karmaşıklığını kavramayı gerektirmesi ve birincil/ikincil metinler üzerinden anlam ve argüman yapılarının çözümlenmesini zorunlu

kılmasıdır. Bu yaklaşım, Greenberg'in düşüncesinin yalnızca ne söylediğini değil, aynı zamanda bunu hangi bağlamda ve nasıl söylediğini, hangi entelektüel mirasla diyalog içinde olduğunu ve hangi eleştirilere yol açtığını katmanlı bir şekilde ortaya koymayı mümkün kılar.

Araştırmada veri kaynağı olarak, Greenberg'in temel kuramsal metinleri ve onun kuramı üzerine yazılmış kapsamlı ikincil akademik literatür kullanılmıştır. Bu kaynaklar, farklı teorik ve tarihsel perspektifler sunmaları ve konuya ilişkin temel tartışmaları kapsamaları nedeniyle seçilmiştir. Metin analizleri, yorumlayıcı bir çerçevede, çok yönlü bir karşılaştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Bu süreçte, Greenberg'in kuramı bir yandan Bauhaus gibi tarihsel öncülleriyle karşılaştırılarak *medyum özgüllüğü* ve *biçimsel sıfırlık* gibi kriterler ekseninde entelektüel kökenleri saptanmış; diğer yandan erken ve geç dönem metinleri arasındaki argüman farklılıkları takip edilerek kendi düşünsel evrimi çözümlenmiştir. Analizin nihai aşamasında ise, kuramın temel tezleri, spesifik tartışma bağlamlarına oturtularak ele alınmıştır. Örneğin, Greenberg'in *düzlemsellik* tezi, T. J. Clark'ın karşı teziyle *biçimsel değer*in kaynağı tartışması çerçevesinde; apolitik estetik iddiası ise Nancy Jachec'in okumasıyla sanat ve politika ilişkisi tartışması içinde diyalektik olarak incelenmiştir. Bu bütüncül yöntemle, Greenberg biçimciliğinin estetik, tarihsel ve politik katmanlarını gösteren eleştirel bir senteze ulaşılması hedeflenmiştir.

BULGULAR

Bu bölümde, araştırmanın yöntemi kapsamında incelenen birincil ve ikincil kaynaklardan elde edilen temel bulgular, makalenin araştırma problemi ve amacı doğrultusunda sunulmaktadır. Bulguların işleniş biçimi, Greenberg'in biçimcilik kuramının oluşumundan başlayarak etkisine ve eleştirisine uzanan tarihsel ve kavramsal bir izleği takip eden, yorumlayıcı bir senteze dayanmaktadır. Analiz, sadece kuramın içsel mantığını açıklamakla kalmaz, aynı zamanda onu şekillendiren entelektüel tartışmalar, politik iklim, sanatsal gelişmeler gibi dışsal faktörleri ve kuramın yol açtığı tepkileri de bütünleştirmeyi amaçlar. İlk olarak, Greenberg'in düşüncesine zemin hazırlayan Bauhaus bağlamı incelenmekte, ardından kuramın kronolojik gelişimi temel metinler üzerinden takip edilmektedir. Teorinin somut bir vaka/eser üzerinden analizi, kuramın pratik sonuçlarını ve sınırlarını göstermeyi hedefler. Son olarak, kuramın etkisi ve aldığı çeşitli eleştiriler sentezlenerek, sonuç bölümünde yapılacak olan, Greenberg mirasının nihai değerlendirilmesine temel oluşturulur. Bu yapılandırılmış sunum ve ele alış biçimi, bulguların karmaşıklığını yönetmeyi ve okuyucuya adım adım ilerleyen, tutarlı ve çok boyutlu bir argüman sunmayı amaçlamaktadır.

Bauhaus Hareketi ve Greenberg'in Biçimcilik Kuramlarına Etkisi

Clement Greenberg'in modernizm teorisinin formüle edilmesinden önce, biçimciliğe yönelik arayışlar Bauhaus hareketinin deneysel pratiğinde belirgin bir şekilde somutlaşmıştır. Walter Gropius tarafından 1919'da Weimar'da kurulan Bauhaus, sanat, tasarım ve mimariyi endüstriyel üretimle bütünleştirmeyi hedefleyerek modern sanat tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Okulun temel felsefesi, sıklıkla Louis Sullivan'dan miras alınan ancak Gropius tarafından endüstriyel bağlama uyarlanan *formun işlevi izlemesi* ilkesine dayanmış; bu ilke, biçimsel sadeliği ve rasyonel işlevselliği yücelten bir tasarım anlayışını temsil etmiştir. Okulun temel taşı niteliğindeki *ön kurs* (*vorkurs*) Johannes Itten, Josef Albers ve László Moholy-Nagy gibi öncü figürlerin yönetiminde, öğrencileri malzeme, doku ve kompozisyonun evrensel prensiplerini deneyimlemeye yönlterek, biçimin nesnel dilini keşfetmelerini amaçlamıştır (Droste, 2002). Bu bağlamda, Itten'in (2014: 28) renk teorisi dersleri, renk ve biçimlerin duygusal ve sembolik çağrışımlarını analiz etmeye odaklanırken, Josef Albers'in yaklaşımı daha analitik bir çerçeve sunmuştur. Albers, özellikle renk çalışmalarında, renklerin mutlak değerlere sahip olmadığını, aksine bağlamsal etkileşimler içinde sürekli değişen göreceli nitelikler sergilediğini vurgulamıştır. Onun ön kurstaki uygulamaları, öğrencileri "malzemelerin fiziksel özelliklerini –doku, sertlik, esneklik– ve renklerin algısal etkileşimlerini doğrudan deneyimlemeye" teşvik ederek, biçimi ve malzemeyi rasyonel ve deneysel bir temelde anlama çabasını yansıtmıştır (Weber, 1994: 55).

Vasili Kandinski'nin 1922 yılında Bauhaus'a katılması, okul bünyesindeki biçimsel ve teorik araştırmaların derinleşmesinde kritik bir rol üstlenmiştir. Kandinski'nin, sanatın temel bileşenlerini adeta matematiksel bir kesinlikle analiz ettiği *Nokta ve Çizgiden Düzleme* adlı eseri, nokta, çizgi ve düzlemin içsel nitelikleri olarak kavradığı "içsel sesler" aracılığıyla evrensel bir estetik dil oluşturulabileceği fikrini savunmuştur (Kandinsky, 2021: 59). Örneğin, dikey bir çizgiyi "sıcak/aktif", yatayı ise "soğuk/pasif" olarak nitelemesi, biçimsel unsurlara içkin olduğu düşünülen evrensel ve sembolik potansiyeli açığa çıkarma gayretini göstermektedir. Kandinski'nin bu analitik ve tinselci yaklaşımı, her ne kadar doğrudan bir etkiden ziyade bir zemin hazırlama işlevi görse de Greenberg'in (1965), daha sonra *medyumun özgüllüğü (medium specificity)* ve saflığı kavramlarını geliştirirken yankılarını bulduğu bir düşünsel ortam yaratmaktadır. Zaten Greenberg de modern sanatın kökenlerini incelerken bu öncülerin biçim odaklı deneylerinin önemine işaret etmekten geri durmamıştır:

Picasso, Braque, Mondrian, Miro, Kandinski, Brancusi, hatta Klee, Matisse ve Cezanne'in sanatlarında barınan coşku; çalışma öncesinde boşluklar, yüzeyler, şekiller, renkler üzerine yaptıkları düzenlemeler, ayarlamalar ile bu faktörler içinden gereksiz olanların elenmesi gibi birçok uğraştan kaynaklanmıştır. (Greenberg, 1965: 7)

Bauhaus'un biçimsel idealleri, aynı dönemde Hollanda'da gelişen De Stijl hareketiyle de önemli kesişimler göstermiştir. Mondrian'ın öncülüğünü yaptığı Neo-Plastisizm teorisi, yatay ve dikey çizgiler ile ana renklerin kullanımıyla evrensel bir uyum ve denge arayışını temsil etmiştir. De Stijl kurucularından olan ve bir dönem Bauhaus'ta da ders veren Theo van Doesburg, bu fikirleri okulun müfredatına taşıyarak geometrik soyutlama anlayışını zenginleştirmiş; van Doesburg'un *Elementarizm* kavramı, Mondrian'ın statik dengesine karşıt olarak dinamik diyagonalleri ve asimetrik kompozisyonları öne çıkarmış ve Bauhaus'taki geometrik deneylere yeni bir boyut katmıştır (Jaffé, 1968: 73-75). Greenberg'in, bilhassa soyut dışavurumculuk özelinde vurguladığı *düzlemsellik ve renk alanı* gibi kavramların filizlenmesinde, bu tür erken modernist soyutlama ve biçim deneylerinin payı olduğu söylenebilir.

Moholy-Nagy, Bauhaus'ta yürüttüğü çalışmalarla, biçimciliğin ufku endüstriyel malzemelerin ötesine taşıyarak yeni teknolojileri de kapsayacak şekilde genişletmiştir. Moholy-Nagy (1969: 145), yalnızca çelik, cam ve plastik gibi malzemelerin kendi biçimsel mantıklarını takip etmesi gerektiğini savunduğu *Malzemenin Özgürleşmesi* manifestosuyla değil, aynı zamanda fotoğraf, film ve tipografi aracılığıyla *Yeni Görme (Das Neue Sehen)* olarak kavramsallaştırdığı modern algıyı biçimlendirme potansiyelini araştırmıştır. Onun için kamera, dünyayı temsil etme aracı olmaktan çok, "insan gözünün normalde algılayamadığı biçimsel ilişkileri, dokuları ve ışık oyunlarını ortaya çıkarmak için bir araçtı"; bu da temsilin prangalarından kurtulup *saf görselliğe* odaklanan bir yaklaşım anlamına gelmektedir (Moholy-Nagy, 1969: 38-40). Bu vizyon, hem ışık ve hareketin dinamik etkileşimini keşfeden *Işık-Uzay Modülatörü* gibi kinetik eserlerinde hem de nesneleri alışılmadık açılardan ve bağlamlardan kopararak soyut kompozisyonlara dönüştürdüğü fotogramlarında ve deneysel fotoğraflarında kendini göstermektedir. Moholy-Nagy'nin her medyumun kendine özgü biçimsel olanaklarına yaptığı bu vurgu, Greenberg'in resmin *düzlemselliğine* yaptığı vurguyla paralellikler taşımaktadır.

Sonuç olarak, Bauhaus'un biçimcilik üzerindeki etkisi, sadece teknik ve pedagojik yeniliklerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda sanatın özerk bir alan olarak tanımlanması fikrine de güçlü bir destek sağlamıştır. Greenberg'in (1982: 6), *Modernist Resim* makalesindeki "her sanat dalı, kendi medyumunun sınırlarını keşfederek kendini tanımlamalıdır" ifadesi, Bauhaus'un malzeme ve formun özgün niteliklerine yaptığı vurguyla dikkat çekici biçimde örtüşmektedir. Marcel Breuer'in 1925 tarihli B3 Vasili Sandalyesi gibi ikonik tasarımlar, çelik borunun esnekliğini ve strüktürel potansiyelini estetik bir ifadeye dönüştürerek, malzemenin doğasının biçimsel keşfine örnek teşkil eder. Greenberg'in medyum özgüllüğü teorisi, sanatın kendi sınırları dahilinde yetkinleşmesi gerektiğini savunurken, Bauhaus'ta geliştirilen bu tür malzeme ve biçim odaklı yaklaşımlardan beslenen bir geleneğin üzerine inşa edilmiştir.

Sanatta biçimci düşünce, zamanla biçimi içeriğe, anlatıya veya dışsal referanslara üstün tutan analitik bir yaklaşım olarak kristalize olmuştur. Bu anlayışın kurumsallaşmasında ve teorik çerçevesinin çizilmesinde Clement Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss gibi eleştirmenlerin yanı sıra, MoMA'nın kurucu direktörü Alfred H. Barr gibi küratöryel figürlerin de önemli rolleri olmuştur. Barr, özellikle Bauhaus sanatçıları ve modernist Avrupa avangardını Amerikan izleyicisine sunarken, eserleri sıklıkla stilistik evrim ve biçimsel analiz ekseninde değerlendirmiştir. Barr'ın MoMA için tasarladığı ve modern sanatı biçimsel yenilikler silsilesi olarak sunan etkili şeması, "soyutlamayı ve biçimsel yeniliği ön plana çıkararak, Bauhaus'un etkisini Avrupa avangardının doruk noktalarından biri olarak konumlandırmış ve biçimci okumayı teşvik etmişti" (Platt, 1998: 112). Kantor, Barr'ın sergilerinin "soyutlamayı sosyo-politik bağlamın önüne koyarak Bauhaus'u biçimsel bir mercekten sunduğunu" ve bunun Greenberg gibi eleştirmenleri etkilediğini vurgular (Kantor, 2002: 180, 205).

Bu küratöryel çerçeve, Greenberg ve takipçilerinin geliştireceği daha katı biçimci eleştiri modelleri için uygun bir zemin oluşturmıştır. Nihayetinde, bu eleştirel gelenek, "sanatın yalnızca içsel biçimsel nitelikleri ile değerlendirilmesi gerektiği fikrine dayanmaktadı"; bu doğrultuda, özellikle resmin iki boyutluluğunu vurgulayan yaklaşımlar, "sanatın temsiliyet niteliğini reddederek, özerk bir form olarak ele alınmasını amaçlamıştı" (Schechter, 2021: 262).

Clement Greenberg ve Modernist Biçimciliğin Kuramı

Yirminci yüzyıl sanat eleştirisi ve teorisi bağlamında *biçimcilik* (*formalizm*), sanat eserinin değerlendirilmesinde çizgi, renk, kompozisyon, yüzey gibi biçimsel unsurların içerik, temsil veya dışsal referanslar üzerindeki önceliğini savunan merkezi bir yaklaşım olarak öne çıkar. Madeleine Schechter'in belirttiği gibi (2001: 261), biçimci estetiğin özünü oluşturan iki temel taahhüt bulunur: "Birincisi, sanatı biçimsel nitelikleri açısından tanımlamak, yani temsil veya ifade olarak sanata karşı biçim; ikincisi ise biçim ile içerik arasındaki ikilik veya başka bir deyişle, modernizmin sanatsal yönlerinin temel özelliği olarak kabul edilen sanatın özerkliği ile heteronomisi". Bu genel çerçeve içerisinde, Greenberg, modernist biçimciliğin en etkili ve tartışmalı figürü olarak belirir. Özellikle 1939 tarihli *Avangart ve Kitsch* ve 1940 tarihli *Daha Yeni Bir Laokoon'a Doğru* makaleleriyle temellerini attığı, 1960'da *Modernist Resim* ve 1971'de *Biçimciliğin Zorunluluğu* gibi metinlerle geliştirdiği kuramı, başta soyut dışavurumculuk olmak üzere savaş sonrası Amerikan sanatını anlamlandırmada ve yönlendirmede kritik bir rol oynamıştır.

Biçimciliğin kökenleri ve Greenberg öncesi gelişimi

Biçimciliğin sunulan genel tarihsel çerçevesine ek olarak, Greenberg'in kendine özgü biçimcilik anlayışının şekillenmesinde, özellikle Clive Bell ve Roger Fry gibi isimlerin temsil ettiği İngiliz eleştiri geleneği önemli bir yer tutar. Bu eleştirmenlerin öncülük ettiği tartışmalar, Greenberg'in hem besleneceği hem de belirli noktalarda ayrışacağı bir zemin hazırlamıştır. Platt'ın vurguladığı gibi (1985: 70, 72), Bell'in anlamlı biçim (*significant form*) ve estetik duygu (*aesthetic emotion*) kavramları sanatın özerkliği ve içkin niteliklerle değerlendirilmesi fikrini yaygınlaştırırken, Roger Fry'nin *tasarımın duygusal unsurlarına* (ritim, kütle, mekân vb.) odaklanan daha analitik "estetik vizyonu" biçimsel çözümleme pratiğine temel oluşturmıştır. Bu yaklaşımlar, Greenberg'in kendi kuramını geliştireceği ve rafine edeceği entelektüel mirasın önemli bir parçasını teşkil etmiştir.

Platt, 1920'ler Amerikası'nda Walter Pach, Forbes Watson, Henry McBride ve Guy Eglington gibi eleştirmenlerin Bell ve Fry'nin teorilerini benimsediğini, tartıştığını ve Cézanne, Picasso, Matisse gibi sanatçıları anlamada kullandığını belirtir (Platt, 1985: 69-70). Bu dönemde biçimcilik, modern sanatı açıklamanın "verimli, ancak tartışmalı" bir aracı olarak görülmüştür. Aynı zamanda, Alfred H. Barr Jr.'ın Museum of Modern Art (MoMA) bünyesindeki küratöryel çalışmaları ve özellikle 1936 yılında düzenlediği *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisi ile kataloğu, soyutlamayı ve biçimsel analizi ön plana çıkararak biçimci okumayı kurumsallaştırmada önemli bir rol oynamıştır. Barr'ın modeli, "resimlerin biçimsel özelliklerini özellikle açığa

çıkarıcı olarak vurgulayarak, modern sanatın belirli bir tarihini inşa edebilmiştir". Bu erken dönem biçimci yaklaşımlar ve Barr'ın etkisi, Greenberg'in daha sonra geliştireceği katı biçimci eleştiri modeli için bir zemin hazırlamıştır (Schechter, 2001: 262).

Greenberg'in erken dönem kuramı: Avangart, kitsch ve saflık arayışı

Greenberg'in biçimciliğinin temelleri, 1930'ların sonundaki entelektüel ve politik atmosfer içinde, özellikle *Partisan Review* dergisi çevresindeki tartışmalar ve Hans Hofmann'ın dersleriyle şekillenmiştir. Susan Noyes Platt, Greenberg'in Yahudi kültürel mirasının, onun "kavramsallaştırma, soyut düşünme eğilimine" ve Halakha (Yahudi yasası) geleneğini anımsatan mutlak bir estetik arayışına katkıda bulunmuş olabileceğini öne sürer (Platt, 1989: 49-50). Sanatla geç tanışan Greenberg için Hans Hofmann'ın 1938-39'daki dersleri "estetik fikirlerinin temeli" olmuştur. Hofmann'dan aldığı dersler, özellikle "resim düzleminin dinamiği", medyumun rolü ve yüzey gerilimi gibi konular, Greenberg'in düşüncesini derinden etkilemiştir. Ancak Platt, Greenberg'in Hofmann'ın mekânla ilgili "bu ince fikir ve ayrımını nihayetinde basitçe düzlüğe ve basit iki boyutlu yüzeye" indirgediğine dikkat çeker (Platt, 1989: 51).

Bu etkilerin sentezi, Greenberg'in çığır açan iki makalesinde ortaya çıkar. 1939 tarihli *Avangart ve Kitsch*, modern toplumda kültürel bir kutuplaşmayı teşhis eder. T. J. Clark'ın belirttiği gibi (1982: 143), makale Batı burjuva toplumunun "daha önce duyulmamış bir şey ürettiği" o "garip avangart anına" odaklanır. *Avangart*, Greenberg'e göre (1965: 5-8), çökmekte olan bir toplumda "ideolojik karmaşanın ve şiddetin ortasında kültürün ilerlemesini mümkün kılacak bir yol bulmak" amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu, sanatın kendi içine dönmesi, "sanat için sanat" veya "saf şiir" arayışıyla sonuçlanır; sanat, "... kendi yöntem ve süreçlerini taklit etmeye başlar". Avangart, burjuva toplumunun bir parçası olmasına rağmen ondan kopuktur ve ona "altından bir göbek bağı ile bağlı kalmıştır". Karşı kutupta ise *kitsch* yer alır. Endüstri devrimi, şehirleşme ve evrensel okuryazarlığın bir ürünü olan *kitsch*, kitleler için üretilmiş yapay, formüsel, "sahte bir duyarlılık" sunan bir kültürdür. *Kitsch*, "has kültürün bayağılaştırılmış ve akademikleştirilmiş taklidini ham madde şeklinde alarak, bir duyarsızlık geliştirir ve bunu işler" ve özellikle totaliter rejimlerin propaganda aracı haline gelir (Greenberg, 1965: 9-19). Clark (1982: 147), *kitschi* "burjuvazinin kendi kimliğini kaybetmesinin, rahatsız edici mutlak değerlerden feragat etmesinin işareti" olarak yorumlar.

1940 tarihli *Daha Yeni Bir Laokoon'a Doğru* makalesi, *saflık* (*purity*) kavramını merkeze alır. Greenberg burada, her sanat dalının kendi medyumunun sınırlarını keşfederek ve diğer sanatlardan ödünç alınan etkilerden (özellikle resim için edebiyattan) arınarak kendini tanımlaması gerektiğini savunur (Foster, 1975: 20). Greenberg'in ifadesiyle (1940: 305, 310), sanatlar, "medyumlarına geri avlanmışlardır ve orada izole edilmiş, yoğunlaşmış ve tanımlanmışlardır". Bu süreç, kaçınılmaz bir tarihsel mantığa sahiptir; Van Gogh, Picasso veya Klee gibi sanatçılar bile "ifade edici faktörlerin daha da kısırlaştırılmasına ve soyut sanata doğru bir başka adıma" katkıda bulunmuştur. Bu makale, Greenberg'in soyut sanat için "tarihsel bir özür" sunduğunun da bir ifadesidir. Platt'a göre (1989: 52) bu metin, "Hofmann'ın formalist estetiğini benimseyerek, arıtılmış resmin ne olduğunu" tanımlar ve özellikle Kübizm sonrası soyutlamayı yüceltir.

Greenberg biçimciliğinin olgunlaşması ve açılımı: Medyum özgüllüğü, düzlemsellik ve öz eleştiri

Clement Greenberg'in 1939 ve 1940 tarihli kurucu metinlerinde ortaya koyduğu biçimci yaklaşım, 1940'lar boyunca sürdürdüğü eleştirmenlik pratiğiyle birlikte olgunlaşmış ve özellikle 1960'lar ve 1970'lerde kaleme aldığı metinlerle en keskin ve savunmacı ifadesini bulmuştur. Bu dönem, Greenberg'in modern sanatın doğasını ve tarihsel yönelimini tanımlamada merkezi bir rol oynayan *medyum özgüllüğü*, *düzlemsellik* ve *Kantçı öz eleştiri* gibi kavramları detaylandığı ve pekiştirdiği bir süreçtir. Bu kavramlar, onun estetik değer hiyerarşisinin ve biçimciliğin tarihsel bir zorunluluk olduğu yönündeki ısrarının temelini oluşturur.

Greenberg'in olgunluk dönemi düşüncesinin merkezinde, *Modernist Resim* makalesinde detaylandığı Kantçı öz eleştiri fikri yer alır; bu durumu ve modernizmin Aydınlanma eleştirisinden farkını şöyle açıklar:

Çünkü eleştirinin bizzat aracını eleştiren ilk kişi oydu; bu yüzden Kant'ı ilk gerçek modernist olarak görüyorum. Modernizmin özü [...] bir disiplinin kendine özgü yöntemlerini, o disiplini eleştirmek için kullanmakta yatar- bunu alt etmek için değil, o disiplini kendi yetkinlik alanı içinde daha da sağlamlaştırmak için [...] modernizmin öz eleştirisi, Aydınlanma eleştirisinden doğar, fakat onunla aynı şey değildir. Aydınlanma dışarıdan eleştirirdi, [...] modernizm ise içeriden, eleştirdiği şeyin kendi işlemleri aracılığıyla eleştirir. (Greenberg, 1982: 5)

Bu öz eleştirel süreç, her sanat dalını kaçınılmaz olarak kendi medyumunun özgün ve indirgenemez niteliklerine, yani *medyum özgüllüğüne* (*medium specificity*) yöneltir. Sanat, diğer sanatlardan ödünç alınabilecek her türlü etkiden arınarak kendi saf özünü bulmaya çalışır. Resim sanatı için bu öz, onun varoluşsal koşulu olan *düzlemsellik* (*flatness*). Greenberg için düzlem, resmin diğer hiçbir sanatla paylaşmadığı yegâne niteliktir ve modernist resim, bu temel gerçeği gizlemek yerine onu olumlamak ve vurgulamak zorundadır. *Modernist Resim*'de bu süreci şöyle detaylandırır:

Gerçekçi, illüzyonist sanat, sanatı gizlemek için sanatı kullanan bir yaklaşımla, medyum (araç olarak yüzeyi) gizlemiştir. Oysa modernizm, sanata dikkat çekmek için sanatı kullanmıştır. Resmin medyumunu oluşturan sınırlılıklar –düz yüzey, taşıyıcı yüzeyin şekli, pigmentin özellikleri– eski ustalar tarafından olumsuz etkenler olarak görülmüş ve yalnızca dolaylı ya da örtük biçimde kabul edilmişti. Oysa modernist resim, aynı sınırlılıkları olumlu etkenler olarak kabul etmeye ve açıkça görünür kılmaya başlamıştır. [...] Modernist resim, son aşamasında tanınabilir nesnelerin temsilinden ilkeler düzeyinde vazgeçmiş değildir. Asıl olarak vazgeçtiği şey, tanınabilir üç boyutlu nesnelerin içinde yer alabileceği türden bir mekânın temsildir. [...] Üç boyutluluk heykelin alanıdır ve kendi özerkliği uğruna resim, heykelle paylaşabileceği her şeyden sıyrılmak zorundadır. Ve resim bunu yapmaya çalışırken –tekrar ediyorum– temsili ya da edebi alanı dışlamak için değil, bu süreç sayesinde soyut hâle gelmiştir. (Greenberg, 1982: 6-7)

Greenberg, düzlemselliği yalnızca teknik bir özellik olarak görmez; onu modernist resmin tarihsel mantığının ve estetik başarısının anahtarı olarak konumlandırır. Manet'den kübizme ve soyut dışavurumculuğa uzanan çizgide, resmin kendi yüzeyini giderek daha fazla onaylamasını tarihsel bir ilerleme olarak okur. Kübist kolaşı bile bu bağlamda değerlendirir; Braque'in şablon harfler veya *trompe-l'oeil* unsurları kullanmasını, yüzeyin fiziksel gerçekliğini vurgulayan ve yanılsamacı derinliği kıran müdahaleler olarak yorumlar: "Bu müdahaleler, kendini açıkça belli eden, yabancı ve ani düzlükleriyle, gözü sanatçının imzasının yaptığı gibi tuvalin gerçek, fiziksel yüzeyinde durdurdu; [...] Yüzey artık örtük değil, açıkça dokunulabilir ancak şeffaf bir düzlem olarak gösterildi" (Greenberg, 1965: 71). Ancak bu nokta, Clark (1982: 151-152) gibi eleştirmenler tarafından sorgulanmıştır; Clark, düzlüğün değerinin, popülerlik, modernlik veya görme biçimi gibi sanat dışı alanlarla kurulan metaforik ilişkiler olmadan anlaşılamayacağını savunur.

1971 tarihli *Biçimciliğin Zorunluluğu* makalesinde Greenberg, biçimciliğe yönelik eleştirilere yanıt verirken ve kendi pozisyonunu savunurken bu temel kavramları daha da netleştirir. Burada modernizmi artık bir "hareket" veya "program" olarak değil, "estetik değere, estetik değer olarak ve nihai bir değer olarak yönelen bir tür eğilim ya da tropizm" şeklinde daha temel bir yönelim olarak konumlandırır. Bu yönelimin, Batı toplumunun zirvesindeki estetik standartların gevşemesiyle ortaya çıkan bir acil duruma karşı zorunlu bir tepki olduğunu ve modernizmin başarısının anahtarının, geçmişin belirli stillerini tekrarlamak yerine, geçmişin yüksek standartlarını "sürekli yenilenme ve inovasyon" yoluyla korumak olduğunu savunur. Ona göre, modernizmin görünüşteki radikal kopuşları aslında "en temel sürekliliği: geçmişin en yüksek estetik standartlarıyla sürekliliği" sağlayan *diyalektik* bir dönüşümdür (Greenberg, 1971: 171-172).

Bu makalede Greenberg, modernizmin *zanaatkârca* yönüne özel bir vurgu yapar. Medyum ve teknikle yakından ilgilenmenin, modernizmin "sert başlı, ölçülü, soğuk tarafını" oluşturduğunu ve onu romantizmin medyumunu fazlasıyla hafife alan tavrından ayırdığını savunur. Bu *zanaatkârca* odaklanma, özellikle

görsel sanatlarda belirgindir: "Manet ve İzlenimciler sert başlı profesyonelliğin örnekleriydi; Cézanne da kendi tarzında öyleydi, Seurat, Bonnard ve Vuillard da öyleydi; fovlar da öyleydi – eğer serinkanlı bir uygulayıcı varsa, o da Matisse'di. Kübist (yaklaşım) vurgusunda ezici bir şekilde zanaatkârcaydı" (Greenberg, 1971: 172-173). Bu vurgu, Greenberg'i en radikal savına götürür: Modernist sanatın kaderi, biçimciliğine bağlıdır. Biçimciliğe yönelik saldırıları, kaçınılmaz olarak estetik standartların düşürülmesiyle sonuçlanan girişimler olarak görür ve Dada ile Neo-Dadayı bu duruma örnek gösterir:

Yine de sanattaki modernizm, eğer edebiyatta değilse, şimdiye kadar biçimciliği ile ayakta kalmış veya düşmüştür. Modernist sanatın biçimcilik ile eş anlamlı olduğu söylenemez. Ve biçimciliğin pek çok boş, kötü sanata yol açmadığı da söylenemez. Ancak şimdiye kadar modernist resim ve heykelin biçimci yönüne yönelik her saldırı, modernizmin kendisine yönelik bir saldırı olarak sonuçlanmıştır –çünkü her böyle saldırı, aynı zamanda üstün sanatsal standartlara yönelik bir saldırı olarak gelişmiştir. Modernist sanatın yakın geçmişi bunu çok açık bir şekilde göstermektedir. Duchamp ve dadaninki, avangardın içinden veya nominal olarak avangard olanın içinden gelen biçimciliğe yönelik ilk açık saldırıydı ve kendini derhal hedeflerin düşürülmesinde ifade etti. Kanıt, sanatsal kanıtın olabileceği tek yerde mevcuttur: Duchamp'ın ve çoğu dadaistin fiili üretimlerinde. Aynı kanıt, son on yılın neo-dadaizminde, eserlerinde, bu eserlerin düşük kalitesinde var olmaya devam etmektedir. Buradan çıkarılması gereken sonuç şudur ki, eğer modernizm zamanımızın en iyi sanatının gerekli bir koşulu olarak kalmaya devam ederse, ki önceki yüz yılın en iyi sanatının koşulu olmuştur, o zaman biçimcilik de görünüşe göre gerekli bir koşul olarak kalmaya devam eder; bu da hem modernizmin hem de biçimciliğin tek ve yeterli gerekçesidir. (Greenberg, 1971: 173-174)

Greenberg, biçimciliğin sıklıkla içeriği dışladığı yönündeki eleştirilere karşı da bir savunma geliştirir. Biçimciliğin Zorunluluğu'nun son notlarında, estetik kalitenin kaynağının "ilham, vizyon, içerik" olduğunu kabul eder ancak biçimin bu içeriğe ulaşmanın ve onu keşfetmenin bir aracı olabileceğini vurgular. Başarılı bir sanat eserinde biçim ve içerik ayrılmaz bir bütündür:

Kalite, estetik değer; ilhamdan, vizyondan, içerikten kaynaklanır, biçimden değil. Bu, tatmin edici olmayan bir ifade biçimidir, ancak şimdilik daha iyisi mevcut görünmemektedir. Yine de biçim sadece ilhama yol açmakla kalmaz; aynı zamanda ona ulaşmanın bir aracı olarak da işlev görebilir ve yeterince araştırıcı ve zorlayıcı olduğunda teknik meşguliyetler içerik üretebilir veya keşfedebilir. Bir sanat veya edebiyat eseri başarılı olduğunda, bizi yeterince etkilediğinde, bunu ipso facto ilettiği içerik ile yapar; ancak bu içerik onun biçiminden ayrılmaz –ne Dante'nin ne Mallarmé'nin durumunda ne Goya'nın ne Mondrian'ın durumunda ne Verdi'nin ne Schoenberg'in durumunda. Bunu tekrarlamak beni utandırıyor, ancak sanat eserleri hakkında meşru olarak kelimelere dökülebilecek ve dökülemeyecekler konusunda yeterince okuyucumun cehaletine güvenebileceğimi hissediyorum. (Greenberg, 1971: 174-175)

Bu olgunluk döneminde Greenberg, kuramını özellikle soyut dışavurumculuk ve ardından gelen Renk Alanı Resmi gibi akımlara uygulayarak, Pollock, Newman, Rothko, Noland, Olitski, Stella gibi sanatçıları modernist projenin en ileri temsilcileri olarak konumlandırmıştır (Foster, 1975). Onun için bu sanat anlayışı, resmin düzlemselliğini ve optik deneyimin önceliğini en saf biçimde gerçekleştiren örnekleri sunuyordu. Ancak bu katı ve teleolojik yaklaşım, aynı zamanda onun eleştirisinin sınırlarını da belirlemiş ve sonraki sanatsal gelişmeler karşısında yetersiz kalmasına neden olmuştur (Platt, 1989: 59).

Greenberg'in biçimciliğini bir eser üzerinden okumak: Pollock, Sonbahar Ritmi

Clement Greenberg'in olgunluk dönemi biçimcilik kuramını (medyum özgüllüğü, düzlemsellik, öz-eleştiri, estetik değer) ve bu kuramın içsel mantığını daha iyi kavramak için, teorisinin somut bir sanat eseri üzerinde nasıl işlediğini görmek faydalı olacaktır. Bu bağlamda Jackson Pollock, Greenberg'in Amerikan sanatının modernist anlatısını kurmasında ve kendi kuramını uygulamasında merkezi bir figür olarak öne çıkar. Greenberg, Pollock'u hem Kübizm'in mirasını özgün bir şekilde ileri taşıyan hem de Amerikan resmine yeni bir soluk getiren öncü bir sanatçı olarak değerlendirmiştir (Jachec, 1998: 129). Özellikle Pollock'un damlatma tekniğiyle ürettiği eserler, Greenberg'in düzlemsellik, tüm yüzeye yayılan (all-over) kompozisyon ve optiklik gibi temel kavramlarını somutlaştırdığı

ve tartıştığı birincil referans noktalarından biri haline gelmiştir (Foster, 1975: 22). Ancak Greenberg'in Pollock'a yaklaşımı, sanatçının eserlerindeki dışavurumcu yoğunluktan duyduğu rahatsızlığı da içerir (Clark, 1982: 153). Bu nedenle, Pollock'un 1950 tarihli ikonik eseri *Sonbahar Ritmi (Numara 30)* [*Autumn Rhythm (Number 30)*], Greenberg'in biçimci merceğinin hem açıklayıcı gücünü göstermek hem de kuramın sınırlarını ve eleştiriye açık yönlerini somut bir örnek üzerinden irdelemek için ideal bir vaka çalışması sunmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Jackson Pollock, *Sonbahar Ritmi (Numara 30)* [*Autumn Rhythm (Number 30)*], 1950, Tuval üzerine emaye boya, 266x525 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Sonbahar Ritmi, Greenberg'in modernist resimde aradığı temel biçimsel nitelikleri belirgin bir şekilde sergiler. Resim, geleneksel perspektif kurallarını ve yanılmacı derinliği tümüyle reddederek, tuvalin iki boyutlu fiziksel gerçekliğini, yani Greenberg'in ısrarla vurguladığı "kaçınılmaz düzlüğü" ön plana çıkarır (Schechter, 2001: 264). Boyanın tuvale damlatılması ve akıtılmasıyla oluşturulan karmaşık çizgisel ağ, yüzeyi dokunsal bir derinlik yanılmasından ziyade, üzerine görsel olayların kaydedildiği fiziksel bir alan olarak tanımlar. Kompozisyon yapısı, Greenberg'in değer verdiği tüm yüzeyi kaplayan resim (*all-over painting*) ilkesine tam olarak uyar; resimde belirgin bir odak noktası, merkez veya figür-zemin ilişkisi bulunmaz. İzleyicinin gözü, tuvalin yüzeyinde serbestçe dolaşmaya, çizgilerin ve renklerin oluşturduğu ritmik ve dinamik ağ içerisinde gezinmeye teşvik edilir. Bu durum, Greenberg'in vurguladığı optiklik kavramıyla yakından ilişkilidir; resim, fiziksel nesnelerin temsilinden veya dokunsal çağrışımlardan ziyade, saf bir görsel deneyim olarak kendini sunar. Pollock'un bu eserinde çizgi, geleneksel anlamda nesneleri tanımlayan bir araç olmaktan çıkar; daha çok enerjinin, hareketin ve rengin kendisinin bir izi haline gelir. Boyanın akışkanlığı, yerçekiminin etkisi ve tuvalin yüzeyiyle kurulan doğrudan fiziksel ilişki, Greenberg'in (1971: 172) sanatın kendi medyumunun sınırlarını ve potansiyelini öz eleştirel bir biçimde araştırması gerektiği yönündeki argümanı uyumludur. *Sonbahar Ritmi*, bu perspektiften bakıldığında, resim sanatının boya, yüzey, çizgi gibi temel bileşenlerinin sınırlarını zorlayan ve yeniden tanımlayan radikal bir medyum araştırması olarak okunabilir.

Bununla birlikte, *Sonbahar Ritmi*'ni yalnızca Greenberg'in biçimci parametreleri dahilinde değerlendirmek, eserin karmaşıklığını ve potansiyel anlam katmanlarını önemli ölçüde göz ardı etmek anlamına gelir. Greenberg'in yaklaşımı, Pollock'un eserlerine sıklıkla atfedilen yoğun psikolojik enerji, bilinçdışı süreçlerle bağlantı, kontrol ile rastlantısallık arasındaki gerilim, varoluşsal kaygı ve resim yapma eyleminin performatif doğası gibi boyutları büyük ölçüde dışarıda bırakır. Greenberg'in kendisinin bile Pollock'un sanatında tespit ettiği "Gotik" atmosfer, "şiddet, öfke ve sivrilik" gibi nitelikler (Foster, 1975: 22), saf biçimsel analizden ayrılmakta zorlandığı, eserin estetik değerinin ötesine taşan bir içerik ve ifade boyutuna işaret eder. Clark'ın (1982: 152-153) modernizmdaki "olumsuzlama" pratiği vurgusu, *Sonbahar Ritmi* bağlamında da düşünülebilir; geleneksel resim anlayışının reddi ve tuval yüzeyindeki görünür kaos, sadece biçimsel bir arınma değil, aynı zamanda yerleşik düzene ve anlam sistemlerine yönelik eleştirel veya yıkıcı bir jest olarak da yorumlanabilir. Greenberg'in biçimci okuması, bu

tür olumsuz veya yıkıcı potansiyelleri genellikle estetik başarısızlık veya ikincil önemde unsurlar olarak görme eğilimindedir. Ayrıca, eserin yaratıldığı spesifik tarihsel bağlamın (Soğuk Savaş dönemi, nükleer tehdit, savaş sonrası travma) eser üzerindeki olası etkileri de bu tür bir analizde genellikle göz ardı edilir.

Sonuç olarak, *Sonbahar Ritmi* örneği, Greenberg kuramının modernist sanattaki temel biçimsel dönüşümleri, özellikle *düzlemsellik* ve *tüm yüzeyi kaplayan kompozisyon* gibi radikal uygulamaları, analiz etme ve vurgulama konusundaki yetkinliğini açıkça göstermektedir. Ancak bu örnek, aynı zamanda kuramın, sanat eserinin dışavurumcu, psikolojik, içeriksel ve eleştirel boyutlarını kavramadaki yetersizliğini ve seçici yaklaşımını da ortaya koymaktadır. Pollock'un eseri özelinde yapılan bu inceleme, Greenberg biçimciliğinin hem açıklayıcı gücünü hem de sınırlılıklarını somutlaştırmakta, böylelikle kuramın etki kapsamını ve yöneltlen eleştirileri tartışma noktasında bir referans oluşturmaktadır.

Greenberg Biçimciliğinin Etkisi ve Eleştiriler

Greenberg'in biçimcilik kuramı, 1940'lerden başlayarak özellikle 1960'ların ortalarına kadar Amerikan sanat ortamında ve uluslararası alanda merkezi bir konuma yükselerek önemli bir hegemonya kurmuştur. Bu dönemde, Greenberg'in eleştirisi "klasik evresine ulaşmış ve bununla birlikte nihai tepkiyi provoke edecek kadar güçlü bir eleştirel hâkimiyet" sağlamıştır (Mack, 1994: 341). Bu etkinin merkezinde, soyut dışavurumculuk gibi akımları, özellikle de Jackson Pollock gibi figürleri, kendi kuramsal çerçevesi içinde yorumlayarak kanonlaştırması bulunur; bu durum, söz konusu sanatın algılanışını uzun süre belirlemiştir (Schechter, 2001: 262; Platt, 1989: 58). Greenberg'in "modern zamanların en etkili sanat eleştirmeni" olarak kabul edilmesi (Berry, 1995: 97), büyük ölçüde kuramının sunduğu açıklayıcı güç ve belirli bir dönemdeki "teorik boşluğu" doldurarak "vakalar arasında uygulanabilecek öğrenilebilir bir eleştirel yöntem" sağlamasından kaynaklanmıştır (Mack, 1994: 341). Michael Fried ve Rosalind Krauss gibi kendisinden sonraki önemli eleştirmen kuşağı üzerinde derin bir etki bırakmış ve modernist sanatın anlaşılmasında temel bir "paradigma" yaratmıştır (Fraschina, 1985: 262). Greenberg'in "şaşırtıcı tutarlılığı, tekrarlayıcı ve iddialı dogmatizmi", onun iddiaları etrafında başlangıçta "mutlak bir doğruluk havası" oluşmasına neden olmuştur (Platt, 1989: 48).

Ancak, bu hegemonik etki beraberinde ciddi ve çok yönlü eleştirileri de getirmiştir. Greenberg'in kuramına ve eleştirel pratiğine yöneltlen itirazlar hem erken dönemlerden itibaren başlamış hem de zamanla çeşitlenerek artmıştır. George L. K. Morris gibi çağdaşları bile onun dogmatik tavrını ve sanatçıları kendi tezini desteklemek için manipüle ettiğini öne sürmüştür (Platt, 1989: 58). En yaygın eleştirilerden biri, Greenberg'in sanat eserlerini yorumlarken sanatçı niyetlerini, sembolik anlamları ve içerik boyutlarını sistematik olarak göz ardı ederek onları kendi biçimci şemasına indirgemesidir. Örneğin, Soyut Dışavurumcuların içerikle olan yoğun bağını veya Kandinski'nin tinsel arayışlarını ve müzikle kurduğu derin analogileri büyük ölçüde yok sayması bu duruma örnektir (Berry, 1995: 101). Berry (1995: 96), Greenberg'in Kandinski yorumlarını eleştirirken, onun "resim ve müzik arasında çok yakın bir analogi kurma veya müziğin matematiğiyle yanlış analogiler yapma" konusundaki temel "yanlış anlama" içinde olduğunu savunur.

Greenberg'in söylemlerinde kuramsal düzeyde önemli boşluklar ve tutarsızlıklar tespit edilmiştir. T. J. Clark (1982: 152-153), modernizmin karakteristik özelliklerinden olan "olumsuzlama (negation) ve yabancılaşma pratiklerini" (Dadaist ironi, kavramsal sorgulamalar, boşluk ve sessizlik temaları gibi) Greenberg'in küçümsediğini veya dışladığını belirtir; Clark'a göre bu pratikler, medyumun öz-tanımlaması ve sınırlarının zorlanmasıyla "ayrılmaz" bir şekilde bağlantılıdır. Ayrıca, sanatın tamamen kendi içkin, bağlamdan kopuk değerlerine sahip olabileceği fikrinin mantıksal ve tarihsel olarak sorunlu olduğunu da söyler. Ona göre, *düzlemsellik* gibi temel biçimsel özelliklerin bile estetik değerinin saf ve içkin olmadığı, aksine sanat dışı dünyayla kurulan karmaşık kültürel ilişkilerle belirlendiğini savunur (Clark, 1982: 149-152). Bu noktada Mack (1994: 343), Greenberg'in kuramının temel bir zaafının, sanatı sosyal, politik ve ekonomik bağlamından kopararak "kültürün geri kalanından oldukça özerkmiş gibi" ele

alması olduğunu vurgular. Greenberg'in tarihsel süreci, bireysel sanatçıların kendi içkin biçimsel problemlerini çözdüğü teleolojik bir ilerlemeye indirgemesi ve bu süreçte kullandığı tarihselcilik ile bireysel irade arasındaki gerilim de eleştirilmiştir.

Clement Greenberg'in kuramının tarihsel ve politik bağlamdan koptuğu yönündeki eleştiri, kuramın kendi evrimsel süreci ve yeni sanat akımlarına karşı aldığı dışlayıcı tavır incelenerek daha da somut bir zemine oturtulmuştur. Clark (1982), Greenberg'in Partisan Review çevresindeki Marksist temelli ilk yazılarından, estetik saflığı ve medyum özgüllüğünü savunan katı bir biçimciliğe doğru evrildiğini belirtir. Ancak Clark'a göre bu biçimcilik bile tarihten azade değildir; *düzlemsellik* gibi temel ilkeler, aslında modernite gibi dışsal koşullardan türetilen toplumsal ve tarihsel metaforlardır ve Greenberg'in iddia ettiği gibi saf estetik gerçeklikler değildir. Bu dogmatik yapı, 1950'ler ve 1960'larda yükselen pop art, Neo-Dada ve kavramsal sanat gibi yeni akımlara karşı uzlaşmaz bir tavırla sonuçlanmıştır. Hal Foster (1996), Greenberg'in bu akımları bir gerileme olarak görmesini, onun doğrusal ve ilerlemeci tarih anlayışına bağlar. Foster, *ertelenmiş eylem* modeliyle, bu neo-avangard hareketlerin aslında Dadaizm gibi tarihsel avangardın bitmemiş projelerine yapılan eleştirel bir geri dönüş olduğunu savunur. Bu perspektiften bakıldığında, Greenberg'in dışlayıcı tutumu, kendi kuramının bu karmaşık tarihsel dinamikleri kavramadaki yetersizliğinin bir göstergesi olarak ortaya çıkar.

Greenberg'in kuramının katı medyum özgüllüğü ve saflık anlayışı, modernizmin sınırları aşan, disiplinlerarası niteliğini ve alternatif avangart pratikleri dışlamasına neden olmuştur. Mack'in belirttiği gibi (1994: 346-347), Greenberg ve Fried, "Dada, Duchamp'ın hazır-nesnesi, sürrealizm, Rus konstrüktivizmi ve prodüktivizmi" gibi 20. yüzyıl sanatının en etkili itkilerinden bazılarıyla eleştirel bir diyalog kurmak yerine, bu pratikleri dışlamak üzere teorilerini daha da rafine etmiştir. Bu dışlama, özellikle bu alternatif geleneklerin, medyum sınırları içinde tanımlanan karşılaştırmalı estetik değerlendirmeye direnmelerinden kaynaklanmıştır.

Greenberg'in erken dönem biçimciliğinin politikadan arındırılmış saf bir estetik yönelim olduğu şeklindeki anlayış, Clark'ın (1982: 140-143) analizleriyle sarsıntıya uğramıştır. Clark, Greenberg'in ilk yazılarında *örtük Marksizm*'le birlikte, T. S. Eliot'ın kültürel elitizmi ile Troçkist politik angajmanı bir araya getiren ve kendisinin "Eliotçu Troçkistlik" olarak adlandırdığı karmaşık ve çelişkili bir ideolojik pozisyona işaret etmiştir. Bu analizler, kuramın oluşumundaki politik ve ideolojik faktörleri dikkate almayan yorumların eksikliğini ortaya koymaktadır. Nancy Jachec (1998: 127-132) ise daha ileri giderek, Greenberg'in entelektüel ve eleştirel gelişimini, Soğuk Savaş döneminde şekillenen Amerikan liberalizminin ideolojik dönüşümleriyle paralel okur. Jachec'e göre Greenberg, Arthur Schlesinger gibi liberal ideologlarla benzer bir "karşı-aydınlanma" veya "yeni radikalizm" pozisyonu benimsemiş; modernist sanatı (önce *gestural soyutlamayı*, sonra *renk alanı resmini*) Aydınlanma rasyonalizminin totaliter potansiyeline karşı bireysel özgürlüğü, ampirizmi ve tedrici ilerlemeyi savunan bir pratik olarak konumlandırmıştır. Bu okumada, Greenberg biçimciliği, apolitik bir estetik arayıştan çok, Soğuk Savaş liberalizminin kültürel hegemonyasını destekleyen bir işleve sahip olur. Öte yandan Groys (2010: 180), Greenberg'in avangartı geçmişin büyük sanatıyla ilişkilendirmesini ve *kitsche* karşı konumlandırmasını, Spengler ve Eliot gibi kültürel muhafazakârların argümanlarıyla paralellik içinde görür.

Son olarak, Greenberg'in eleştirel yargılarını dayandırdığı *sezgi*, *zevk* ve *kalite* gibi kavramların muğlaklığı ve test edilemezliği eleştirilmiştir. Eleştirmenin *zevkine* yapılan bu vurgu, özellikle otoritesinin sorgulanamaz hale gelmesine hizmet etmiştir (Mack, 1994: 347). Greenberg'in "Estetik yargılar verilir ve sanatın anlık deneyimi içinde içerilir" (aktaran Mack, 1994: 345) şeklindeki iddiası, eleştirel nesnelliği kişisel beğeniye indirgeme potansiyeli taşır ve tartışmayı zorlaştırır.

Bu çalışmanın önceki bölümlerinde Greenberg'in kuramının en temel gerilimlerinden biri olarak sunulan politik bağlamla ilişkisi, tek yönlü bir *kopukluk* eleştirisinden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Nitekim kendi avangart

tanımında kullandığı, avangardın burjuva toplumuyla "altından bir göbek bağı" ile bağlı kaldığı metaforu, onun bu ilişkinin en başından beri farkında olduğunu gösterir (Clark, 1982). Ancak onun teorik modelinin 1960'lar sonrası sanatı (kavramsal, performans, arazi sanatı vb.) anlamlandırmada yetersiz kalması (Mack, 1994), bu erken dönemdeki politik duyarlılıktan ziyade, 1956-1963 yılları arasında sanat dünyasında yaşanan keskin paradigma değişimiyle ilişkilendirilmelidir. Bu dönemde ortaya çıkan ve Greenberg'in biçimci standartlarına sığmayan yeni sanatsal pratiklerin hızı ve radikallığı, yerleşik bir eleştiri modelinin bu dönüşüme anında adapte olmasını tarihsel olarak zorlaştırmıştır. Dolayısıyla, Greenberg'in bu yeni biçimler karşısındaki direnci, sadece kişisel bir dogmatizm olarak değil, aynı zamanda kendi kuramsal çerçevesinin sınırlarına ulaşan bir eleştirmenin tarihsel bir kırılma anıyla karşılaşması olarak da okunabilir.

SONUÇ

Clement Greenberg'in biçimcilik kuramı, 20. yüzyıl sanat eleştirisi ve teorisi üzerinde silinmez bir iz bırakmış, modern sanatın anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Kantçı öz eleştiri, medyum özgüllüğü, düzlemsellik ve estetik değerin mutlak önceliği gibi temel direkler üzerine inşa ettiği bu kuram, sanatın kendi içkin mantığına odaklanarak onu dışsal referanslardan arındırmayı hedeflemiştir. *Avangart ve Kitsch* makalesiyle modern kültürün ikili yapısını (yüksek sanat/kitle kültürü) formüle etmiş, *Modernist Resim* ile biçimci analizin ilkelerini keskinleştirmiş ve *Biçimciliğin Zorunluluğu* ile yaklaşımının tarihsel ve estetik kaçınılmazlığını ilan etmiştir. Özellikle soyut dışavurumculuk ve renk alanı resmi gibi akımları yorumlama ve yüceltme biçimiyle, bir dönem Amerikan sanatının ve dolayısıyla küresel sanat ortamının yönünü belirlemede özel bir etkiye sahip olmuştur.

Greenberg biçimciliğinin modern sanat kanonunu şekillendiren önemli nüfuzuna rağmen, kuramın katı normatifiği, tarihselci indirgemeciliği, dışlayıcı yapısı ve sanatın bağlamsal/semantik boyutlarını göz ardı etmesi, özellikle 1960'ların sonlarından itibaren yoğunlaşan köklü eleştirileri beraberinde getirmiştir. Bu eleştirel zemin üzerinde yükselen postmodernist düşünce ve pratikler, Greenberg'in kuramını temel bir antitez olarak konumlandırmış; onun *saf estetik* adına dışladığı temsil, anlatı, bağlam, popüler kültür, ironi, melezlik ve disiplinlerarasılık gibi kavramları programlı bir şekilde yeniden gündeme taşımıştır. Greenberg'in "modernist sanatın ilerlemesini ölçmek için kullandığı standartların, 1960'ların sonu ve 1970'lerde ortaya çıkan yeni sanat biçimleriyle (kavramsal sanat, performans sanatı, arazi sanatı, video sanatı vb.) giderek daha ilgisiz hale geldiği" açıktır (Mack, 1994: 347). Onun *yüksek kültür ve kalite* anlayışı, postmodernizmin çoğulcu, hiyerarşi karşıtı ve bağlamsalci yaklaşımlarıyla taban tabana zıt düşmüştür.

Ancak Greenberg'in mirası, postmodernizmin temel eleştiri nesnesi olma rolünün ötesinde, daha karmaşık ve diyalektik boyutlar içerir. Örneğin, Boris Groys (2010: 181), Greenberg'in *kitschi* modern bir kategori olarak tanımlamasının, paradoksal bir şekilde, *kitschi* eleştirel bir stratejiyle kullanan pop art ve kavramsal sanat gibi sonraki akımlara zemin hazırladığını öne sürer. Bu perspektife göre, Greenberg'in analitik yöntemi, ironik bir biçimde bizzat eleştirdiği kitle kültürü nesnelere uygulanarak yeniden işlevselleştirilmiştir. Groys ayrıca, günümüzün yaygın sanat üretimi ve tüketimi koşullarında, Greenberg'in *avangart* (üretici/teknik odaklı) ve *kitsch* (tüketici/etki odaklı) ayrımının, artık belirgin toplumsal sınıfları yansıtmaktan ziyade, bireysel estetik deneyimin içsel bir parçası haline gelmiş olabileceğini belirtir (Groys, 2010: 182). Öte yandan Madeleine Schechter (2001: 268-273), Greenberg'in estetik özerklik ve biçimsel bütünlük gibi vurgularının kökenlerini romantizme kadar takip ederek, modernizm ile postmodernizm arasındaki karşıtlığın, daha geniş bir estetik düşünce tarihindeki süreklilikler ve farklılaşmalar bağlamında yeniden değerlendirmesi gerektiğini savunur.

Sonuç olarak, Clement Greenberg'in biçimciliği, yarattığı kurucu etkinin yanı sıra yol açtığı yoğun tepkilerle de 20. yüzyıl sanat tarihinde merkezi bir konuma sahiptir. Estetik kaliteye, medyum potansiyeline ve sanatın özerkliğine yaptığı

vurgu önemli bir tartışma zemini sunmakla birlikte, kuramının dogmatik katılığı, tarihsel ve sosyal bağlama duyarsızlığı ve modernist sanatın çeşitliliğini kısıtlayıcı, indirgemeci yaklaşımı, ona yöneltilen başlıca eleştiriler olmuştur. Eleştirel analizlerde işaret edilen politik perspektifler de biçimciliğin salt estetik bir çerçevede yorumlanmasının sığ kaldığını ortaya koymaktadır. Günümüzde Greenberg'in mirası, modern sonrası sanat ve eleştiri ortamında, hem üzerine düşünülen/tartışılan hem de etkisini farklı biçimlerde sürdüren diyalektik bir referans noktası olarak önemini korumaktadır.

Bu karmaşık ve diyalektik miras, onun kuramının etkisini yitirmesinin ardından sanat ve estetik dünyasında ortaya çıkan teorik boşluğun nasıl doldurulduğunu incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın ikinci ayağı niteliğinde hazırlanmakta olan sonraki araştırma, biçimciliğin postmodern dönemde uğradığı dönüşümü ve bu sürecin sanat dünyasındaki biçimcilik kabulünü nasıl değiştirdiğini çok yönlü bir perspektifle ele almaktadır. Bu analizin kuramsal çerçevesi, Greenberg sonrası dönemi anlamlandırmada kilit rol oynayan ve birbirini bütünüleyen çeşitli perspektifler üzerine kurulacaktır. Bu doğrultuda; Serge Guilbaut'un modernist biçimciliğin ideolojik çöküşüne dair analizi, Arthur Danto'nun *sanatın sonu* tezi, Donald Kuspit'in post-sanat eleştirisi, Rosalind Krauss'un *genişletilmiş alan* kavramsallaştırması ve Hal Foster'in *neo-avangart* çözümlemesi gibi temel yaklaşımlar, Greenberg'in mirasının farklı sonuçlarını ortaya koymak amacıyla bütüncül bir şekilde incelenecektir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma tek yazar tarafından gerçekleştirilmiş olup, araştırmadaki çalışmanın %100'ü ilgili yazara aittir.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik Kurul Onayı gerekmemektedir.

KAYNAKÇA

Bell, C. (2005). *Art*. Chatto & Windus.

Berry, K. (1995). A personal view on Greenberg and Kandinsky. *The Journal of Aesthetic Education*, 29(4), 95-103. <https://doi.org/10.2307/3333294>

Clark, T. J. (1982). Clement Greenberg's theory of art. *Critical Inquiry*, 9(1), 139-156. <https://doi.org/10.1086/448192>

Droste, M. (2002). *Bauhaus, 1919-1933*. Taschen.

Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.

Foster, S. C. (1975). Clement Greenberg: Formalism in the '40s and '50s. *Art Journal*, 35(1), 20-24. <https://doi.org/10.2307/775837>

Frascina, F. (Ed.). (1985). *Pollock and after: The critical debate*. Routledge.

Gautier, T. (2005). *Mademoiselle de Maupin*. Penguin Books.

Greenberg, C. (1940). Towards a newer Laocoon. *Partisan Review*, 7(4), 296-310.

Greenberg, C. (1965). *Art and culture: Critical essays*. Beacon Press.

Greenberg, C. (1971). Necessity of "Formalism." *New Literary History*, 3(1), 171-175. <https://doi.org/10.2307/468386>

Greenberg, C. (1982). Modernist painting. In F. Frascina & C. Harrison (Eds.), *Modern art and modernism: A critical anthology* (s. 5-10). Harper & Row.

Groys, B. (2010). Clement Greenberg's "art and culture", 1961. *The Burlington Magazine*, 152(1284), 179-182.

Itten, J. (2014). *Design and form: The basic course at the Bauhaus*. Wiley.

Jachec, N. (1998). Modernism, enlightenment values, and Clement Greenberg. *Oxford Art Journal*, 21(2), 121-132.

- Jaffé, H. L. C. (1968). Sonsöz. T. Van Doesburg, *Principles of neo-plastic art* içinde (s. 69-75). New York Graphic Society.
- Kandinsky, W. (2021). *Nokta ve çizgiden yüzeye* (D. N. Çakar, Çev.). Gece Kitaplığı.
- Kant, I. (2016). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Kantor, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. MIT Press.
- Mack, R. D. (1994). Modernist art criticism: Hegemony and decline. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(3), 341-348. <https://doi.org/10.2307/431432>
- Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, photography, film*. Lund Humphries.
- Platt, S. N. (1985). Formalism and American art criticism in the 1920s. *Art Criticism*, 2(2), 69-84.
- Platt, S. N. (1989). Clement Greenberg in the 1930s: A new perspective on his criticism. *Art Criticism*, 5(3), 47-64.
- Platt, S. N. (1998). Alfred Barr, formalism, and the modern museum. *Archives of American Art Journal*, 38(1/2), 11-23. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/499974>
- Riegl, A. (1985). *Late Roman art industry* (R. Winkes, Ed. ve Çev.). G. Bretschneider.
- Schechter, M. (2001). Theorizing modernism in art: Puzzles of formalist aesthetics and the heritage of romanticism. *Assaph: Studies in Art History*, 6, 261-283.
- Weber, N. F. (1994). *Josef Albers: A retrospective*. Guggenheim Museum Publications.
- Winckelmann, J. J. (2011). *History of the art of antiquity*. Getty Publications. <https://www.getty.edu/publications/titles/pdfs/Winckelmann-HistoryArt-v1-v2.pdf>
- Wölfflin, H. (1973). *Sanat tarihinin temel kavramları* (H. Örs, Çev.). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: Jackson Pollock. (1950). *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950 by Jackson Pollock. Jackson-pollock.org. <https://www.jackson-pollock.org/autumn-rhythm.jsp> (20.03.2025).