Nebraska Üniversitesi- Lincoln
DigitalCommons@Nebraska Üniversitesi- Lincoln
1985
Sheldon Sanat Müzesi Kataloğu ve Yayınları
Doe, Donald Bartlett, 'Cubism in America' (1985). Sheldon Sanat Müzesi Kataloğu ve Yayınları, 19.
http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/19
Bu makale DigitalCommons@ University- Nebraska, Lincoln'deki Sheldon Sanat Müzesi tarafından ücretsiz ve açık erişim için sağlanmıştır. Sheldon Sanat Müzesi Katalog ve Yayınları'na dahil olmak üzere DigitalCommons@ Nebraska Universitesi-Lincoln yetkili yöneticisi tarafından onaylanmıştır. Makalenin Türkçesi, yazarın izni dahilinde yayımlanmaktadır.
Resource/Reservoir, Sheldon'ın devam eden kaynak serisinin bir parçasıdır. Galerinin kalıcı koleksiyonlarındaki çeşitli yönlerini araçtırmaktadır. Kaynak Dizisi, Ulusal Sanat Vakfı bağışlarıyla kısmen desteklenmektedir.

AMERİKA'DA KÜBİZM

Donald Bartlett DOE
Nebraska Üniversitesi, Sheldon Memorial Sanat Galerisi, Lincoln, Amerika

Çeviri: Bahar ARTAN OSKAY
Yeditepe Üniversitesi, Doktor Öğretim Üyesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Türkiye
https://orcid.org/0000-0002-5656-6746



Resim 1. Henry Fitch Taylor Kübist Natürmort, c 19 14, tuval üzerine yağlı boya

Bir tarz olarak Kübizm, 15. yüzyılın ilk çeyreği ve Rönesans'ın başlangıcından bu yana sanat tarihindeki tek en önemli devrimi oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bir dizi durum kübizmin ortaya çıkması lehine katkıda bulunmuştur, tablo çerçevesi içinde gerçek mekanın ikna edici bir yanılsamasını tasvir etme geleneğinden kopuş yaşanmıştır. Bununla birlikte, tüm faktörler arasında en önemlisi, sanata özgü en büyük zorluklardan biriyle mücadele eden Paul Cezanne'nın sanatıdır: Bu, ne sağlamlığını ne de kararlılığı feda etmeden üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu bir yüzeyde nasıl temsil edileceği sorunuydu. Georges Braque ve Pablo Picasso, 1907'de başlayan ortak ve sürekli bir çabayla bu meydan okumayı üstlendiler. Ortaya koymuş oldukları gelişmelerden kuşku duyan Matisse'den kelimesini alan, muhalif tavırlı bir eleştirmen tarafından Kübizm olarak adlandırılmıştır, çok daraltılmış bir çerçevede aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

1908-09: Her iki sanatçının da güçlü geometrik manzaralar ürettiği, Cezanne etkisindeki dönemi.
1910–12: Her ikisinin de gerçekliği resme özgü bir şekilde sunmaya çalıştığı Analitik aşama. Bir nesnenin normalde sırayla -ön, yan ve arka-eşzamanlı olarak görülebilecek çeşitli görünümlerini sunmasıdır.

1912–14: Her iki sanatçının da son buluşları olan kolajın olanaklarını kullandıkları ve Juan Gris tarafından Sentetik Kübizm olarak adlandırılan dönemdir.

Sentetik Kübizm sadece "gerçek" malzemeleri boyalı / inşa edilmiş gerçeklikle sentezlemekle kalmadı, aynı zamanda önceki keşifleri sentezledi, formlar ve yüzeyler mekan içinde örümcek ağı gibi ince bir şekilde karışmışken nesnelerin somut görünmesine izin verdi. Birinci Dünya Savaşı, Picasso ve Braque'ın ortak araştırmalarını sona erdirdi ve Paris'te toplanan uluslararası sanatçı topluluğunu dağıttı. Juan Gris ve Ferdinand Leger dışında, Amerikalı sanatçılar da dahil olmak üzere tüm bu sanatçılar, izleyicilerdi. Çok az kişi Braque ve Picasso'nun deneyimledikleri sorunları, biçimsel fikirleri kavrayabildi. Bazen politik, bazen tamamen estetik olmak üzere, çoğu, stilin bir yönünü kavradı ve onu kendi teorilerine bağladı. Bu teoriler İtalya'da Fütürizm, İngiltere'de Vortisizm, Sovyetler Birliği'nde Konstrüktivizm ve Süprematizm, Hollanda'da De Stijl kavramlarını üretti. Orphism ve Purism, Fransız ressamlar tarafından üretilirken, Paris'teki iki Amerikalı, Morgan Russell ve Stanton MacDonald-Wright Senkronizm kavramlarını geliştirdiler. Bunlardan bazılarının çalışmaları saf soyutlamaya doğru ilerlerken, diğerlerinin çalışmaları daha geleneksel ve genellikle figüratif sanata dönüşmüştür. Bununla birlikte, hemen hemen hepsi için temel olan, Analitik Kübizmin özelliklerinin kullanılmasıydı. Parçalanmış düzlemler, çoğu kez yeni sanayileşmiş deneyimin mekanize ve parçalanmış niteliği için bir metafor olarak karmaşık, geometrik görüntüler üretmeye hizmet etmiştir.

Bu karmaşık avangart stil bolluğunun çoğu kısmına Amerikalı sanatçılar yanıt verebilirlerdi ve verebildiler. Bununla birlikte, genel olarak, ilerici Amerikalı ressamlar, Rusya veya Hollanda'da olduğu gibi kollektif olarak ulusal bir üslup yaratmadılar. Daha ziyade, Amerika'daki Kübizm, uluslararası olarak üretilen stillerin çeşitliliğini yansıtma eğilimindedir. Örneğin, Joseph Stella'nın Manhattan, Coney Island ve Brooklyn Köprüsüne ilişkin Kübist resimlerinde, parıldayan renkleri olan küçük düzlemler halinde hatların kullanımı ile makinalaşmış ışıltılı New York'u andırıyordu, hızlanan makinelerin dinamik görüntülerini ve modern şehirlerin yükselişini ortaya koymak üzere Kübizmin parçalanmış düzlemlerini düzenleyen sanatçı Fütüristlere karşı tepkisini açıkça yansıtıyordu. Max Weber'in Kübizmi, New York'un gökdelenlerine ve telaşına yoğunlaşması ile Fütürizmin etkisini yansıtmaktaydı, ancak çalışmaları genellikle tek renkli ve mekân neredeyse düzdü, Picasso'nun Analitik Kübist tuvalleri c. 1911 ile yakın uyum içindeydi. Weber'den derinden etkilenen Marsden Hartley de Analitik Kübizm eserleri üretmiştir, ancak eserlerindeki formlar durağandır, Cezanne'nin c. 1890-1900 yıllarındaki natürmortlarını andırmaktadır. Russell ve MacDonald-Wright'a gibi birçok Amerikalı, Neo-Empresyonist sanatçı rengi kübist geometri ile birleştirmişti.

Bunların arasında Morton Schamberg ve Thomas Hart Benton gibi birbirlerine benzemeneyen sanatçılar vardır. John Marin, hassas suluboya eserlerinde çoğu kez Fütürizm'den gelen " şiddetli çizgileri" zikzak yaparak, yakından gözlemlediği sokak sahnelerine ve manzaralarına sıkıştırılmış, geometrik bir yapı kazandırmıştır.

Amerika'da kübizmin savaş sonrası gelişimi tek bir yol izlememaktedir. Muhafazakar bir sanatsal ortamda bulunan ve Avrupalı olarak algılanan sanata çok az destek veren bir dizi erken modernistler genel ayrımcı ruha giderek daha muhafazakar bir imgelemle yanıt verdiler.Thomas Hart Benton'ın Amerikan manzaraları için modernizmi aniden reddetmesi, belki de en ünlü red cevabıdır. Birçok sanatçı, özellikle Charles Sheeler ve Charles Demuth ve Georgia O'Keeffein, Lake George ambarları (ahırları) ve New York gökdelenlerinin bir dizi resmi, Precisionism olarak adlandırılan benzersiz bir Amerikan tarzı üretmiştir. Bu resimlerde, kolonyal mimarinin veya demiryollarının, fabrikaların veya buharlı gemilerin, lokomotiflerin içsel geometrisi ayrıntılarla ayrıştırılmıştır ve genellikle kübist düzlemlerin geometrik karakteri göz önüne alındığında güneş ışığında parıldayan bir netlik kazanmıştır.

Sonuç olarak, başka hiçbir yerde bulunmayan kübist eserler üreten az sayıda Amerikan ressamı vardır. Örneğin, Ralston Crawford'un çalışmasında, New Orleans tersanesinden bir sahne, Fütürizm veya Precisionism'de bulunmayan bir şekilde ele alınır: Yük konteynerlerinin ve ekipmanın şekilleri, Braque kolajının öğeleri gibi, havasız, sıkıştırılmış bir alanda havada asılı duran, geometrik şekillerden oluşan statik bir düzenlemeye dönüştürülmüştür. Stuart Davis, bazen üst üste örtüşen, bazen de aralıklı renk düzlemlerinin ve harflerin tuval yüzeyinde Amerikan cazının eşzamanlılığını düşündüren ritimlerle titreştiği görüntüler yaratmak için sık sık reklam panolarına ve ticari ambalajlara baş vurmuştur. Patrick Henry Bruce, havasız ve aynı zamanda belirsiz fakat dar sınırlara kadar düzleştirilmiş uzayda, üç boyutlu dayanıklılığı göz önüne alarak, doğası gereği geometrik nesnelerin düzenlemelerini ortaya koymuştur. Davis ve Crawford'da olduğu gibi, Bruce'da algılanan gerçeklikle başladı fakat onu geometrik düzlemler oluşturacak şekilde yan yana duran yüzeylere bölmedi. O, diğer ikisi gibi, kendisinden

önceki gerçek şeylerin temel bir yönünü - onların gerçek şekillerini - korurken, aynı zamanda bu şeyleri yalnızca boyalı yüzey alanında var olabilecek abartılı bir görüntüye dönüştürmüştür.

Bu sadece kübist devrimin merkezi olan bir sanat eserinde var olabilen bir gerçekliğin yaratılmasıydı. Amerika'da Kübizm, başlangıçta şaşkınlığın kaynağı ve alay konusu olmasına rağmen, devam eden bir soyut sanat geleneğinin temelini sağlayacak ve dayanacak kadar gücünün olduğunu kanıtlamıştır.

Patrick Henry BRUCE

Patrick Henry Bruce'un hayatı hakkında pek çok şey bilinmiyor. Aile kayıtları, Patrick Henry'nin büyük-büyük-torununun 21 Mart 1881'de doğduğunu, ancak sanatçının doğum belgesinin 25 Mart tarihini taşıdığını belirtmektedir. Bruce, bir erkek olarak, yaşlandıkça herşeyden uzaklaşmış ve giderek daha fazla münzevi bir hayat sürdürmüştür. Kendi sanatı hakkında hiçbir şey söylememiş ve aslında kendi çalışmalarının büyük bir bölümünü yok etmiştir. Bununla birlikte bilinenler, mutsuz olsa da olağanüstü bir yaşamı olduğunu düşündürmektedir. Aristokrat bir Virginia ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Aile bir zamanlar 5.000 dönümlük bir araziye sahipti ancak elinde geniş mülklerinden - çok azı kalmıştı ama yine de soylu tavırları devam etmekteydi.

Mali olarak aciliyet gösterse de Bruce işe girme arzusuna sahip değildi, ancak sanata büyük ilgi gösterdiği açıktı. 1902'den itibaren, Richmond Sanat Kulübü'ndeki birkaç yıllık dersleri takiben, New York'ta karizmatik öğretmenler olan Robert Henri ve William Merritt Chase'in yanında çalışmıştı. İki yıl sonra Bruce Paris'teydi. Bruce, 1905 yazında kısa bir ziyaret için babasının malikanesine yerleşmek ve başka bir Henri öğrencisi olan Helen Francis Kibbery ile evlenmek dışında hayatının neredeyse tamamını Fransa'da geçirmiştir.

Paris avangard yaşamının tam merkezinde yaşayan, savaş yıllarında bile buradan ayrılmayan, çok saygın bir uzman ve antika satıcısı haline gelen bir Fransız hayranı olmuştu. Krizin dibine varıncaya kadar, elinin altında bir hizmetçisi, terzi elinden çıkmış elbiseler ile zarafetle giyinmekteydi, Paris sosyetesinin zengin ve modaya uygun insanlarıyla arkadaşlık etmeydeydi. Kriz felaketle sonuçlanmıştı. Antika pazarını kaybetti. Yoksulluk onu Versailles'den kız kardeşinin New York'taki evine gitmeye kadar zorlamıştır. Bu rafine bir zevke sahip olan ancak fazla beklentisi olmayan sanatçıya hayat çok az şey sunmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'ne geldikten birkaç ay sonra 12 Kasım 1936'da intihar ederek hayatına son vermiştir. Paris'te herkesi tanımaktaydı. 1906'da o ve karısı Steins'e ; Gertrude, Sara ve Leo ile çok yakınlardı. (Onlara yazdığı mektuplar genellikle Sevgili Kızlar veya Sevgili Ailem diye başlardı) 1908'de öğretmeni Henri Matisse ile yakın temas halindeydi, Matisse sanat okulunun üstündeki, 33 Boulvard des Invalides adresindeki bir daireyi taşınmıştır. Uzun bir süre, Bruce ve karısı Sonia ve Robert Delaunay ile birlikte yaşamışlardır. Man Ray ve Marcel Duchamp ile tanışmıştı. Katherine Dreier, Yale'deki Societe Anonyme koleksiyonundaki Amerikan soyutlamasının başlıca örnekleri arasında yer alan Orphist resimlerinden birkaç tanesini satın almıştır. 1925'te "L'Art d'Aujourd hui" sergisinde eseri, Sürrealistlerle, özellikle de şair Tristan Tzara ile olan ilişkisinden dolayı Gerçeküstü olarak görülmüştü.

Hiç şüphesiz kibar, özellikle zeki, ama yine de başkalarını yabancılaştırmayı başaran birisi olmuştur. Özellikle ani bir mektup ile Guillaume Apollinaire'in kendi çalışmalarına yönelik olumlu eleştirel tutumunu tersine çevirmiştir.



Resim 2. Patrick Henry Bruce, ‘Formlar,’ c. 19 8-19, tuval üzerine yağlıboya

Son yıllarında, neredeyse hiç kimseyle görüşmemiştir. Yılda iki kez, Henri Roche'un uzun ve tuhaf ziyaretleri bir istisnaydı. Roche, onun çalışmalarını savunan biriyidi ve Bruce ona 1933'te geriye kalan 21 tane geometrik natürmortunu vermiştir. Bunlardan birisi Sheldon'ın koleksiyonunda bulunmaktadır.

Bruce'un bir sanatçı olarak bu son derece orijinal eserlerle sonuçlanan gelişimi on buçuk yıla yayılmaktadır. İlk başlarda çalışmaları, Amerikalı öğretmenlerinin ve James McNeill Whistler'ın devam eden etkisini yansıtmaktaydı. Ancak 1907'deki Salon d'Automme'daki çalışmalarında çağdaş sanatın etkisi ortaya çıkmaya başlamıştır. 1908'de Matisse ile tanışmak, sanatının dönüşümünü sağlamıştır. Fransız usta, Cezanne'nin "hepsinin babası" olduğuna inanıyordu ve Bruce bu görüşe uzun bir Cezanne vari natürmort serisiyle cevap vermiştir.

Natürmortlara olan bağlılığı yenilenecek olsa da, 1912'de De-launay'la tanıştıktan sonra kariyerindeki bu bölüm sona ermiştir. Diğerleri gibi, Bruce da sanatında doğal renkler ile bir kurtuluş buldu. Düz, düzlemsel kübizm formlarını Fauve rengiyle birleştiren Orphist çalışmaları, kısa süre sonra Matisse'in etkisini ortadan kaldırmıştır.

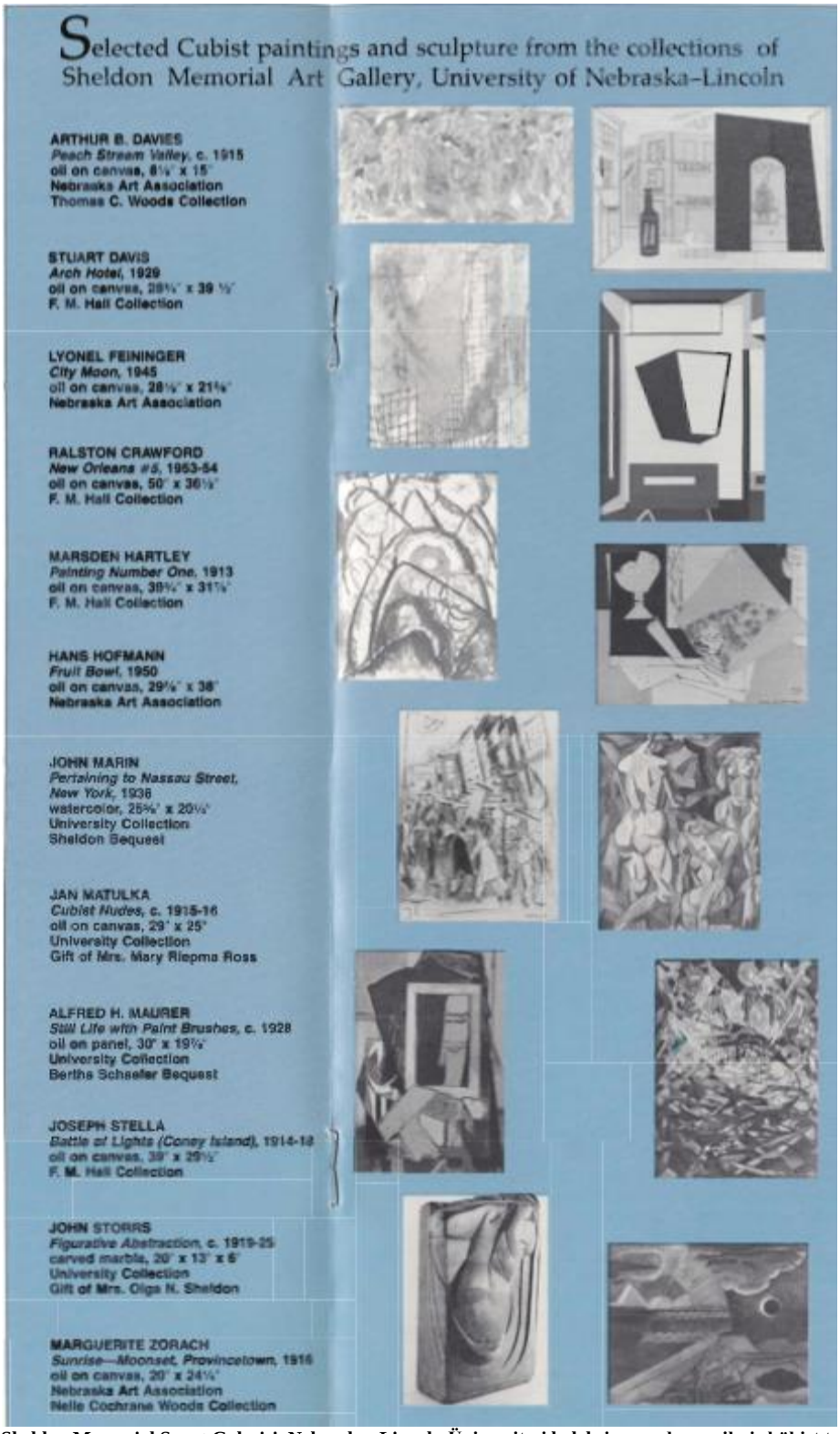
1913'teki Salon des Independants'da Delaunay ve Francis Picabia ile birlikte sergi açmıştır. Guillaume Apollinaire ve eleştirmen ve şair Andre Salmon'dan iyi eleştiriler almıştır. 1916'dan itibaren Orphist soyutlamaları yeni bir geometrik istikrar kazanmıştır. Bu çalışmalarda Picabia'nın ve belki de Duchamp'ın etkisinin egemen olduğu görülmektedir. Paris'te yayınlanan Blast dergisinde Kübizm versiyonu yeniden basılmıştır, bu İngiliz Vorticist'lerin çalışması da olabilirdi.

Man Ray ve Constantin Brancusi'nin fotoğrafları, Bruce'un 1917'den sonraki çalışmalarında bulunan zarif kompozisyonlar ve şekillerin hassasiyeti ile hayranlık uyandırmıştır. Leo Stein'ın Quattrocento İtalyan resmine olan hayranlığı, özellikle de Mantegna'nın eserinde bulunan güçlü bir şekilde gerçekleştirilmiş natürmortlar, Bruce'un fikirlerini pekiştirmiş olabilmektedir.

Natürmortun yapısı içinde tüm bu etkiler, onu hacimsel katılığa ve soyutlamaya yöneltmiştir. Bu nitelikler, sanatçının 1917 de başladığı ve ölümünden önceki birkaç ay öncesine kadar tamamlayamadığı uzun geometrik çalışmalar serisine hakim olmuştur.

Barbara Rose ve William Agee'nin ortak ve derin bilgeliği bize Bruce hakkında bilinen hemen hemen her şeyi bilmemizi sağlamıştır, öyle ki, Sheldon'da bulunan natürmort, *Formlar* 1918-1919 yıllarından geriye kalan son eserlerden ikincisidir. Ancak, birinci ve ikinci olduğuna inandıkları şeyler arasında neredeyse hiç net bir ilişki yoktur. Formlar'da çok daha az öğe vardır ve bunlar iki düzlem veya yüzey üzerinde değil, birbiri üzerinde düzenlenmiştir. Çünkü kalan natürmortların incelenmesi, birçoğu arasında net, seri bir ilişki ortaya koymaktadır-- örneğin Rose ve Agee'nin üçüncü natürmort olarak gördükleri ile *Formlar* arasında açık bir ilişki vardır-- çünkü Bruce bir dizide bir işten diğerine geçerken sadeleştirme eğilimindedir, en azından şu anda yok edilmiş olan bir dizi eserin, ilk geometrik natürmort ile şuan Lincoln'de bulunan arasına geldiği kesin görünmektedir.

Sürekli bir serinin sonunda geliyor gibi görünen bir çalışma olarak '*Formlar* 'sanatçının başarısının çoğunu kristalize etmektedir. Ressamlığının gücüyle ve yerel rengin tek tip kullanımıyla, doğası gereği geometrik nesneler grubunu ortaya koymuştur. Üçgen, çubuk bir çizim cetveli, küre bir portakal olabilir (Bruce günde dört veya beş tane tüketirdi) ve diğer şekiller belki de ayrıntılar, özenle topladığı mobilyalardan geliyor olabilirler. Burada perspektif sunum geleneği, sıkıştırılmış kübist uzay ile kaynaşmıştır. Düz renkli düzlemler, doğrudan masa üstünün keskin eğimli düzleminin arka kenarından yükseliyor gibi görünürler, yine de solda, eğrisel bir şekil masa üstünü geçerek uzaya doğru uzanır, aksi takdirde var olduğu görünemez. Bruce, geometrinin soyutlamasını Rönesans illüzyonunun gerçekçiliğine bağlamıştır. Benzersiz kelime dağarcığının formları ile sınırlandırılmış, parlak siyah karşısında dizilmiş sınırlı renk yelpazesiyle kayda değer bir sadelik elde eden Formlar, bir aristokratın zarif kübizminin örneğidir.



Resim 3. Sheldon Memorial Sanat Galerisi, Nebraska- Lincoln Üniversitesi koleksiyonundan seçilmiş kübist tablolar ve heykeller

Marsden HARTLEY

Edmund Hartley, 4 Ocak 1877'de Maine, Lewiston'da doğmuştur. On yedi yıl önce İngiltere'nin Stalybridge kentinden göç etmiş bir değirmen işçisinin en küçük çocuğuydu, gençliğine yoksulluk, yalnızlık ve yaygın bir huzursuzluk duygusu damgasını vurmuştur.

Annesi sekiz yaşındayken ölmüştür. Dört yıl sonra, babası yeniden evlenip Cleveland'a taşındığında büyük ablası tarafından büyütülmüştür.

15 yaşında, haftada üç dolarlık bir ücret karşılığında fabrikalarda çalışmak için okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Ailesine yeniden biraraya geldiğinde, aynı ücretle bir taş ocağında çalışmaya başlamıştır. Yıllar sonra, belli ki kendisi ile babası arasındaki bir anlaşmazlığı iyileştirme çabası için üvey annesinin kızlık soyadını ilk adı olarak almıştır. Amerikan sanat tarihinde Marsden Hartley olarak kendine bir yer edinecek olan çocukta doğuştan gelen bir estetik duyarlılık vardı. Cleveland'da, önce yerel ressamlarla ve ardından bir mütevelli heyetinin dikkatini çekerek Cleveland Sanat Okulu'nda sanat eğitimi almaya başlamıştır. İlk döneminin sonunda, bir Cleveland okul mütevelli heyeti üyesi Anne Walworth, genç sanat öğrencisine New York'ta okumak için her yıl 300.00 $ ve yaz harcamaları için bu miktarın yarısını sağlayan beş yıllık bir burs teklif etmiştir. 1899 sonbaharında Hartley, babasının tamamen başarısız olacağına dair tahminlerini görmezden gelerek Cleveland'ı William Merritt Chase'in New York Sanat Okuluna kaydolmak için terk etmiştir. Sadece bir yıl sonra, Chase'in fırçayla tekniğe verdiği vurgudan hayal kırıklığına uğramıştır, Ulusal Tasarım Akademisi'nde öğrenci olmuş ve Walworth bursunun 1904'te sona ermesine kadar orada kalmıştır.

Hartley'in hayatına dair büyük miktardaki materyali en derinlemesine araştıran retrospektif sergi kataloğu derlemesini yazan Barbara Haskell, öğretmenlerinden hiçbirinin sanatçı üzerinde silinmez bir izlenim bırakmadığını belirtmektedir. Ancak bu yıllarda sanatının, akademik gerçekçilikten, Amerikan İzlenimcilik tarzına kademeli olarak değiştiğini belirtmektedir. 1908'deki çalışmaları, John Twachtman'ın sessiz izlenimciliğine ve karakter olarak daha az mistik olmasına rağmen en çok George Inness'e benzemekteydi. Bu dönemdeki en belirgin etki, İtalyan izlenimci ressam Giovanni Segantini'nin etkisidir. Hartley onun bir çalışmasının reprodüksiyonunu "*Jugend*" in bir yayın sayısında bulmuştur. İtalyanların "*dikiş*" fırça işi, özellikle Hartley'in her yaz döndüğü, ormanlık Maine yamaçlarının ve dağlarının görsel dokusunu yansıtmanın zorluğuna uygun olmaktaydı. Parlak renk genellikle Fovizmin yoğunluğuna yaklaşmaktaydı. Bu çalışmaların niteliği Hartley'in kariyerinin gidişatını değiştirmiştir. Mart 1909'da bu manzaraları Boston'a götürmüştür ve onları Maurice ve Charles Prendergast'a göstermiştir.

Etkilenen Maurice, The Eight üyeleri olan William Glackens ve Robert Henri'ye bildirmiştir. Glackens, buna karşılık olarak, Maine'in Post-Empresyonist resimlerinin yeralacağı sergisi için stüdyosunu vermiştir.

Kısa süre içinde Hartley, Alfred Stieglitz ile tanışma fırsatı yakalamaştır. Ayrıca ressamın ve sanatının kararlı duruşuna yanıt vererek Hartley'e 291 Gallery'de bir sergi sunmuştur. İlk gerçek kişisel sergisi 8 Mayıs 1909'da açılmıştır. Stieglitz sergisi, Hartley'i Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en gelişmiş sanat çevresi ile sürekli temas haline getirmiştir. Max Weber, Henri Matisse'in öğrencisi olduğu Paris'ten daha yeni dönmüştü ve modernist Avrupa gelişmeleri hakkındaki bilgisini aktarmıştı. Hartley, Galeri 291'de Matisse ve Picasso sergilerini görmüş - gerçekte 1911 baharında Picasso tarzında Analitik Kübist bir manzara üretmiştir. Yine de Hartley en derinden etkileşimini Cezanne'ın çalışmalarına vermiştir. Galeri 291'deki sergiyi görmemiştir, ancak Arthur B. Davies, onu Havemeyer koleksiyonundaki önde gelen Cezanne eserlerini görmesi için zorlamıştır. Bu yoğun başlangıç, Hartley'i Avrupa modernizmiyle olan uzun süreli ilişkisine hazırlamıştır. 1912 baharında, yine Davies tarafından yapılan mali düzenlemelerin ve Stieglitz'in galerisindeki satışların yardımıyla, Hartley bir yıllığına Paris'e yola çıkmıştır. Nisan ayında Paris'e gelmiş, oradaki diğer Amerikalı sanatçılarla hızlı bir şekilde temas kurmuş, kısa süre sonra, Gertrude Stein ve kardeşi Leo'nun avangardın kapılarını açtığı 27 rue de Fleurus'taki Cumartesi öğleden sonra toplantılarına davet edilmiştir. Orada karşılaştığı sanat ortamı ve sanatçılar Hartley'i yüreğinden vurmuş; Stieglitz'e gönderdiği bir kartpostalda şöyle demiştir: "Gerçekten de kendimi mistik heyecanla yaşayan kopmuş bir kafa gibi hissettim".

1912 baharının sonlarında, çalışmaları Matisse'nin rengini, Cezanne'nin natürmortlarının yapısını ve biçimini almıştır. Sadece aylar sonra, yazın sonunda Matisse'den uzaklaşıp, Analitik Kübizm'in keskin açılı düzlemlerini benimseyerek Picasso'ya doğru hareket etti. Hartley'in karmaşık kariyerindeki bu dönemden itibaren, Sheldon'da bulunan "Yelpazeli Natürmort" belki de en kayda değer eserdir.

Bir yıl önce, yalnızca reprodüksiyonlardan çalışan (Davies, onu henüz Havemeyer koleksiyonuna götürmemişti), Hartley, Cezanne vari natürmortlara çok daha önce çalışmaya başlamıştı. Paris'te yaptığı çalışmasında, önceki paletine devam etti: bronzlar ve kahverengiler ve koyu yeşil, ancak şimdi liberal bir beyaz ve koyu sarı dokunuşlar eklemiştir. Modellenmiş meyve ve Sheldon natürmort kadehi, doğrudan doğruya Hartley'in Fransız usta Aix' üzerine yaptığı çalışmadan türüyor gibi görünmektedir; ancak bunlar tamamen kübist olan katlanmış perdelerin üzerine yerleştirilmişti. Ana hatları koyu kahverengiyle çizilen, kumaşın geometrik yönleri, resmin altından üstüne dik açılıdır, kısmen açılmış yelpazenin doğal geometrisi ile kumaşın sıkıştırılmış konfigürasyonu yankılanan ve keskin tanımlanmış düzlemler olarak sunulmaktadır.

Çok yakında Hartley, Paris'teki Alman sanatçılar arasında daha büyük bir samimiyet bulacak ve Blue Rider sanatçılarına ve Kandinsky'nin "Sanatta Maneviyat Üzerine" adlı eserinde ifade edilen fikirlerine yönelecektir. Kısaca Hartley, sıkıştırılmış uzaydaki kübist formların entelektüel çalışmasıyla ilgilenmekteydi. "Yelpazeli Natürmort" bu Amerikalı modernistin Fransız kübizminin ruhuna en yakın olduğu anlardan birine işaret etmekteydi.

Henry Fitch TAYLOR

Henry Fitch Taylor, 15 Eylül 1853'te Ohio, Cincinnati'de doğmuştur. ChiIde Hassam'dan altı yaş büyük, John Twachtman'la aynı yaşta ve J. Alden Weir ve Theodore Robinson'dan sadece bir yaş büyüktü, neredeyse tüm büyük Amerikan Empresyonistlerinin varolduğu kuşağa aitti. Yine de, kariyerinin ilk yıllarında bir Empresyonist olan Taylor, Kübizm'e yanıt veren ve keşfeden Amerikalı sanatçılar arasında en yaşlı olanıydı. Amerikan modernizminin devlet adamları, Alfred Stieglitz ve Arthur B. Davies bile, sırasıyla, ondan on bir ve dokuz yaş daha küçüktüler. Stieglitz ve Davies'in aksine, Taylor az çok tanınmaktaydı. Tiyatroya erken ilgi, onu Joseph Jefferson'un popüler performans grubunun yerleşik bir üyesi haline getirmişti. Kendisi de bir ressam olan Jefferson, Taylor'a Paris'e gitmesi için cesaret vermiştir. Orada, Taylor Academie Julian'a kaydoldu ve ardından 1885'te resim yapmak için Barbizon'a gitmiştir. Üç yıl sonra Empresyonist tarzda başarılı bir ressam olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne döndü. Birkaç jürili sergide başarılıydı , ancak daha sonra yerleşik New York sanat dünyasını terketmiştir. 1898 ve 1908 arasında Cos Cob, Connecticut'ta yaşamıştır, çok az resim yapmış ve hiç göstermemiştir. Çünkü Cos Cob, sanatçılar için bir koloniydi; sürekli ziyaretçiler arasında Twachtman, Hassam ve Willa Cather vardı, daha seyrek de olsa Davies, George Luks ve Walt Kuhn oradaydı. Bu tanıdıklar, Taylor'un bir sanatçı olarak hayatında belirleyici bir role sahip olacaklardı.

Taylor hakkında bildiğimiz neredeyse her şeyden sorumlu olan William Agee, sanatçının 1908'de New York'taki Madison Gallery'nin yönetmenliğini Clara Potter Davidge (daha sonra evleneceği) ile birlikte üstlenmiştir. Çok geçmeden galeri ilerici sanat eserlerini sergilemeye başlamıştır. Cos Cob'dan Kuhn ve diğerleri ile birlikte, Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin kurulmasına yol açan görüşmelere Taylor da katılmıştır. Taylor ilk başkanıydı. Emekliliği gelmiş bir kişi olarak, belki de minnetle bu pozisyonu 1912'de Davies'e teslim etmiştir, ancak kayyum ve sekreter olarak görev yapmaya devam etmiştir. Bir yıldan biraz daha uzun bir süre sonra, dernek 20. yüzyıl Amerikan sanat tarihindeki en önemli olayı olan" The Harmory Show'u " ortaya koymak gibi bir sorumluluğu üstlenmiştir.



Resim 4. Marsden Hartley, 'Yelpazeli Natürmort', 1912, tuval üzeri yağlı boya

Taylor neredeyse altmış yaşına basmış, ama tekrar çalışmaya başlamıştır. İlk başta Cezanne vari natürmortlar üretiyordu, stilin hem analitik hem de sentetik aşamalarını araştıran tuvaller üreterek kübizm vasıtasıyla hızla ve kendi üslubunda çalışmaktaydı. 1914'te, Fransız Albert Gleizes'in çalışmalarını da sergileyen Montross Galerisi tarafından lanse edilmiştir. Gleizes, Henri Bergson'un felsefi fikirlerinden etkilenen küçük bir Fransız kübist grubunun (bir diğeri de Duchamp'tı) üyesiydi. Agee'nin belirttiği ettiği gibi, Bergson değişimi yaşamın temel koşulu olarak görmekteydi, her yeni gelişme bir öncekinden ortaya çıkıyor ve onun tarafından şekillendiriliyordu. Taylor, Gleizes'in çalışmalarına hemen yanıt vererek dairesel, dönen formların soyut düzenlemelerini üretmiştir. 1915'te, Taylor "*Nesilden Nesile*" den yola çıkarak, soluk ve anonim ama yine de geleneksel olarak resmedilmiş figür ile sıkıştırılmış kübist alanında oturan makine benzeri karakterdeki kübist düzlemlerde yürütülen bir başka figürle karşı karşıyadır. Tarzının dönüşümü, modern yaşamın karakterinin dönüşümünü açıkça simgelemektedir. Sheldon'daki *Kübist Natürmort*, Taylor'un kendi sanatının evrimindeki son aşamasına açıkça öncülük etmekteydi, ancak bu, Sentetik Kübizmi keşfetmesinin kuşkusuz ilk örneklerindendir.

Picasso'nun duvar kağıdı kullanımını özellikle düşündürtecek bir şekilde, "*Masa üstündeki şişe ve bardak*" adlı 1912-13 tarihli kolaj çalışmasında,Taylor natürmortun içinde bulunduğu mekânda aynı anda hem zemin hem de örtük bir duvar görevi gören bir seramik desen yerleştirmiştir. Resmin sağ tarafında, yukardan aşağıya uzanan seramik deseni, resimsel alanı sıkıştıran, kağıt inceliğinde bir düzlem gibi görünmektedir. Ancak, resmin sol tarafında, aynı yeşil tonlama seramik desenle çizilmemiştir. Merkezi kompozisyondan çerçevenin sol kenarına uzanan yatay bir çizgi, kilim veya gölgeye benzeyen alan kırmızı doğrusal şekil ile, yatay bir düzlemden dikey bir düzleme geçişi işaret ediyor gibi görünmektedir. Merkezi kompozisyonda, natürmortun özünde bir dizi belirsizlik vardır. Renkli düzlemler geriye doğru eğilmekte ve uzayda öne doğru katlanmaktadır. Arkada mor bir şekil geometrik bir şişe gibi görünmektedir. Natürmortun en önde gelen bölümünde, bir şarap kadehi onun yanında duruyor gibi görünmektedir. Taylor burada rengi iki şekilde kullanmaktadır; bir şekli tanımlamak için yerel renk olarak "kiremitli" bölgeyi örten doğrusal kütle üzerine gölge vermek ve dolayısıyla bir hacim hissi yaratmak içindir.

Göreceli olarak geniş bir renk yelpazesiyle birleştirilmiş bu özelliklerin tümü, Taylor'un Sentetik Kübizm konusundaki ustalığının iyi kurgulanmış olduğunu açıkça göstermektedir.

Bu da tablonun en erken 1913 sonbaharına en geç 1914 ortasına kadar tarihlenmesi gerektiğini göstermektedir. Sonuç olarak, altmış yaşını geride bırakan Amerikalı bir sanatçının uyguladığı kübizm örneği olan bu çalışma, konuyu resimden boyalı gerçekliğe dönüştürme bakımından Picasso'nun ve Braque'nin aynı yıllarda ürettiğinden daha az maceracı ve ustaca değildir.

Max WEBER

Max Weber, Avrupa sanatıyla bağlantılı olmaktan kaçınmak umuduyla, eserlerinin çoğuna "*kristal halindeki form*" adını vermiştir. Hangi ismi seçmiş olursa olsun, şurası açıktır ki, 1913-15 yılları arasında Weber bir Amerikalı elinden çıkmış en azimli kübist resimleri üretmiştir. Weber, 1891'de on yaşında bir çocukken Amerika Birleşik Devletleri'ne gelmiştir. Brooklyn'de büyümüş, Pratt Enstitüsü’ne katılmıştır, olağanüstü öğretmen Arthur Wesley Dow'un (aynı zamanda Georgia O'Keeffe için erken bir ilham kaynağıydı) denetimi altında çalışmış ve 1900'de mezun olmuştur.

Weber, 1905 Eylül'ünde Fransa'ya yelken açmadan önce birkaç yıl Amerikan kampüslerinde ders vermiştir. Kendisinden önceki pek çok Amerikalı gibi, Academie Julian'a kaydoldu ve desen çizimleri yapmıştır, ardından bir sanatçının bir eğitmen gözetiminde olmadan çalışabileceği açık akademilere katılmıştır. 1906, '07 ve '08'de çalışmaları önemli sergilere kabul edilmiştir. (örneğin her yıl Salon d'Automme'da). 1908'de Patrick Henry Bruce ve Sarah Stein ile birlikte Henri Matisse tarafından düzenlenen derslerin düzenlenmesine yardımcı olmuştur.



Resim 5. Max Weber,’Gece’ 1915, tuval üzeri yağlı boya

Matisse aracılığıyla, Steins'ları ve avangard akımının olağanüstü çevresinden bir dizi sanatçı, eleştirmen ve şairi tanımıştır. Ancak 1908'in sonunda parası bitmiştir. Henri Rousseau, iyi yolculuklar partisine ev sahipliği yapmış ve evlat edinildiği şehre, New York'a dönmüştür. Çok hızlı bir şekilde Stieglitz çevresinin bir üyesi olmuştur. Bencil bir adam olan Stieglitz ile (kendisi de eşit derecede benmerkezci olduğu için) ilişkisi uzun sürmeyecektir. Bu olaylar gelişirken, 291 Beşinci Cadde'deki "*Küçük Galeriler"* in sahibi, fakir düşmüş Weber'e içinde yaşayacağı küçük bir oda vermiş ve sanatçıyı dönüm noktası olacak sergisine dahil etmiştir, bu Amerikan modernizmini New York'a getiren ve 1911 Şubat'ında Weber'e kişisel bir sergi açma imkanı sunan "Genç Amerikalı Ressamlar" sergisiydi.

Bu dönemde Weber, Stieglitz için bir akıl hocası olarak görev yapmakta ve Avrupa'da üne kavuşan sanat alanındaki yeni gelişmeler hakkında fikir ve bilgi sağlamaktaydı. Stieglitz'in süreli yayını *Camera Work* için Weber kübizmin teorik temelini ortaya koyan " plastik sanatlar açısından dördüncü boyut "başlıklı bir makale yazmıştır.

Pek çok açıdan, bu makale dikkate değerdir. Weber, Braque ve Picasso'nun Analitik Kübizm'deki kesin çalışmalarını üstlenmesinden aylar önce, 19 Aralık 1908'de Paris'ten ayrılmıştır. Juan Gris henüz İspanyol ve Fransız sanatçılara katılmamış ve bu yeni sanat tarzına ilişkin dikkatli açıklamasını yayınlamamıştı. Stieglitz'in Picasso'nun Analitik Kübizmi sergisi bir yıl sonra yapılacaktır. Weber'in fikirleri, elbette Avrupa'da kaldığı süre boyunca ivme kazanmış ve erken şekillenmiş olsa da, büyük ölçüde kendisine aittir. Dört yıl sonra, Du Cubisme'de Guillaume

Apollinaire, Weber'in denemesinden büyük ölçüde yararlanacak ve böylece kıtadaki estetik fikirlerin akışına bir Amerikan etkisi yerleştirecektir. Weber'in Dördüncü Boyut hakkındaki görüşü, matematikteki gelişmelerden etkilenmiştir. Nesneler ve yerler zaman içinde görülüyordu ve bu nedenle zamanın kendisi yükseklik, derinlik ve genişliğe eklenecek bir boyuttu. Weber şunları iddia ediyordu: "Plastik sanatlarda dördüncü bir boyut olduğuna inanıyorum, bir seferde tüm yönlerde olmak üzere, büyük ve ezici bir uzay büyüklüğü hissinin farkındalığı olarak tanımlanabilmektedir ve bilinen üç ölçümle ortaya çıkar. (Camera Work dergisi, Temmuz 1910, sayfa 25). Üç yıl sonra Weber, *Dördüncü Boyutun İçyüzü* adlı büyük bir yağlı boya tabloyu tamamladı. Bir hareket duygusuyla dolu ve New York'un yükselen silüetini anımsatan üst üste binen düzlem uçak dizileriyle yapılandırılan çalışma, New York Limanı'na giren bir yelkenli gemiyi tasvir etmektedir. 1915 boyunca ,Weber, *New York'ta Gece, Büyük Merkez Terminali, Çin Restoranı, Yoğun İş Saati, New York'*da dahil olmak üzere şehirle ilgili en az yedi büyük çalışmayı tamamlamıştır. Bu son çalışmanın adı, tüm bu çalışmaların en dolaysız kaynağına işaret ediyordu: Marcel Duchamp'ın *Çıplak Merdivenlerden Aşağı İniyor*, No: 2.

Duchamp'ın eseri Armory Show'un skandalı olmuştur. New York Sun'da yayınlanan bir karikatür "*Merdivenden İnen Kaba Saba*" (*Metroda Yoğun Saat*)" başlığı taşımaktaydı. Weber aslında Duchamp'ın çalışmasının bir taslağını yapmıştı ve ardından Duchamp tuvalindeki düzlem dizisinin ürettiği hareket sahnesini yakalamış ve buradan yoğun iş saatlerine ilişkin kentsel deneyiminin ciddi bir resmini yapmıştır. Fütürist bir hız duygusu yaratan bir dizi düzlem, bir metro istasyonuna hızla giren vagon hissini uyandırmak üzere, sanki bir dizi şekil etrafında dönüyor gibi görünmekteydi. Bu yapıtın eliptik bir parçası olan kentsel mimari, kaldırımlar, merdivenler ve sokak lambaları gibi unsurlar diğer New York resimlerine ilişkin eserlerinde tekrarlanıyordu.

Bu tuvaller arasında *'Gece'* nin gruplanması gerekir. Başlığın kendisi gibi, çalışmanın gerçek içeriği de belirsizdir. Bununla birlikte, büyük bir mekansal karmaşıklık eseridir. Duchamp'ın " *Çıplak Merdivenden* İniyor" adlı eserindeki paletine çok benzer bir palette yapılan çalışmada, bir dizi düzlem, yüksek binalara işaret eden şekillerden oluşan merkezi bir kompozisyon, metal merdivenlerin taraması ile şehirdeki gece karanlığının ve ışığın oyunuyla yaratılan formları ortaya çıkarıyor gibi görünmekteydi.

Bu çalışmada; Camera Work'teki makalesini alıntılayacak olursak, bir seferde her yönden şehrin bakışlarını içeren "ezici bir mekan büyüklüğü duygusu" vardır. Henry Fitch Taylor'ın son çalışmalarında olduğu gibi, Duchamp tarafından doğrudan yönlendirilen Weber'in, Kübizm'de New York ölçeğini, geniş ve mekanize şehirdeki yaşam kalitesini yakalamayı sağlayacak bir stil bulmuş gibi görünmektedir. 1915'teki büyük tuvallerinin üzerinden çok geçmeden Weber, avangard akımdan çoğu Amerikalı ressamı gibi giderek daha muhafazakar hale gelmiştir. Bununla birlikte, bu ülkede modernizmin gelişmesindeki rolü tam olarak kabul edilmiştir. Yaşamı boyunca Modern Sanat Müzesi'nde (1930), Whitney'de (1949), Yahudi Müzesi'nde (1956), Brandeis Üniversitesi'ndeki Rose Galerisi'nde (1957) ve Newark Müzesi'nde (1959) retrospektif sergileri yapılmıştır. 1961 yılında onore edilmiş bir sanatçı olarak yaşama veda etmiştir.

Çoğaltılmayan Eserlerin Kontrol Listesi

Pablo Picasso:
Masada Şişe ve Bardak, 1912-13 kağıt üzerine karakalem, mürekkep ve kolaj, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Alfred Stieglitz Koleksiyonu
Max Weber:
Dördüncünün boyutun içyüzü, 1913, tuval üzerine yağlıboya, Natalie Davis Spingarn, Koleksiyon, Linda R. Miller
Geceleri New York,1915, Archer M.Huntington Sanat Galerisi,Texas Üniversitesi Austin, James ve Mari Michener kolleksiyonu
Büyük merkez Terminali, 1915 tuval üzerine yağlıboya Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu, Lugano, İsviçre
Çin Restoranı, 1915 tuval üzerine yağlıboya, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York
İş çıkış saati , New York, 1915,tuval üzerine yağlıboya,Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C.
Marcel Duchamp:
Çıplak merdivenden İniyor, No. 2, 1912 tuval üzerine yağlıboya,Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyon