



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

SOYUT DİŞAVURUMCULUĞUN POLİTİK HAFIZASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PINAR TAŞAR

Tez Danışmanı

PROF. DR. HAKAN DALOĞLU

ÇANAKKALE – 2024



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

SOYUT DİŞAVURUMCULUĞUN POLİTİK HAFIZASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PINAR TAŞAR

Tez Danışmanı

PROF. DR. HAKAN DALOĞLU

ÇANAKKALE – 2024



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Pınar TAŞAR tarafından Prof. Dr. Hakan DALOĞLU yönetiminde hazırlanan ve 23/08/2024 tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan **Soyut Dışavurumculuğun Politik Hafızası** başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Hakan DALOĞLU

(Danışman)

Doç. Dr. Cumhur Okay ÖZGÖR

Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN

.....

.....

.....

Tez No : 10609087

Tez Savunma Tarihi : 23/08/2024

Doç. Dr. Melis ULU DOĞRU

Enstitü Müdürü

../../2024

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Pınar TAŞAR

23/08/2024

ÖNSÖZ

Sanatçının, bu tezin yazarı bağlamında, politikaya duyduğu ilgi, sanatın kavramsal düzleminde politika üzerinde etkisi, politik sanat ve süreç içinde bu ikili ilişkinin, tarih şeridine etki edecek değişimlere neden olduğunu görmesi, konuyu araştırma ve yazıya dökmesinin altındaki nedenlerdendir. İnsanlık tarihinde çok kez, toplumları yönetmek, belirli bir fikre yönlendirmek, imgenin gücünün kullanımıyla mümkün olmuştur. Bir imgeye politik bir yaklaşım yüklendiğinde geçirdiği dönüşüm ve sahip olduğu gücün tartışmasız olduğunu, günümüz dünyasının aldığı imgesel konumdan da örneklemek mümkündür. Sanatın politik bir yapıya dönüşmesi, aslında tarih boyunca çok da tercih edilen bir durum olmamakla birlikte, XIX. Yüzyıl ile gerçek politik kimliğine sahip olmuştur. Ekonomik darboğaz sebebiyle şehre göç eden ve işçiye dönüşen köylünün, şehir yaşamında burjuva ile eşit hak talebi ve özgürlük iddiasının devamında gelişecek olaylar sıralaması, bizi yeni bir dünya görüşüyle ortaya çıkacak ve görkemli bir idealin peşinden giderek, kültür propagandalarıyla dünyaya hükmetmek adına harekete geçecek koca bir devlete, Amerika'ya getirmesi, sanatın politik gücünü görmek adına heyecan vericidir.

Araştırmaya başlandığında konu ile ilgili bu kadar çok yazar, çizer ve araştırmacı olacağına ihtimal vermeyen sanatçı; hemen hemen tüm kaynakların ortak bir yaklaşımı olduğu tespitini yapmaktadır. Bu tespit; Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da sistematik olarak başlattığı ve sonrasında Amerika ve özellikle New York odaklı yürüttüğü, MoMA öncülüğünde CIA destekli Soğuk Savaş kültür propagandaları eylem planı olması, beraberinde bu planın parçası gibi duran avangard sanatçıların belki de konunun en tarafsız aktörleri olmasıdır.

Türkiye'de Amerikan Soyut Dışavurumculuğu hakkında çokça kaynak mevcutken, Soyut Dışavurumculuğun politik kökenleriyle ilgili yaklaşımının yer aldığı araştırmalar genellikle yabancı kaynaklarda işlenmiş. Ancak ulaşılan bu kaynaklarda bile CIA'nin kültür propagandaları ile Amerikan Soyut Dışavurumculuğu arasındaki ilişkiler sistemi hakkında sınırlı bilgi olması, bazı internet sitelerinin engelli ya da belgelerine ulaşımın kısıtlanmış olması dikkat çekicidir. Bu noktada tez, 1965 yılına kadar yaşanan ve Soğuk Savaş'a damga vuran bu olaylara tarihsel yakınlığına rağmen ele alan, Türkiye'de 1976 senesinde sanatın dikey etkeni olarak gördüğü politika ve MOMA, uluslararası sergiler, CIA ve Amerikan kültür emperyalizmi konularını tez konusu olarak ele alan Prof. Dr. Özer Kabaş'a da bir saygı duruşu niteliğindedir. Kabaş'ın tezinde kültürel alanda Amerikan siyasetinin

küreselleşme boyutunda yeni dünya düzeni kurmayı hedeflemesi bakımından ne çapta bir operasyona imza attığına değinmiş, CIA'in kültürel mekanizmalarının Soyut Dışavurumculuğu bir tür *Soğuk Silah* olarak kullanarak sanat ve politik eylem aracına dönüştürmesine dikkat çekmiştir. Beraberinde bu tezin konusu dışında olmakla birlikte, birçok siyasi oluşumun da sanat ve kültürel ortamlarla kurduğu ilişkiler sistemini ortaya koyarak dönemi itibariyle cesur bir katkıda bulunmuştur. Bu konuyla ilgili bilinen kaynakların belki de en önemlisi, Serge Guilbaut'un, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş* isimli araştırma yayınıdır. Yayın, tezin ele aldığı konudaki başlıca kaynak olarak değerlendirilebilir. CIA, MoMA ve derneklerin, Amerikan kültür politikaları ile ilişkileri noktasında detaylı bir araştırma olduğunu düşünülen ve çokça faydalanılan, *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı, Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı* ile Frances Stonor Saunders var. Marx Komünizminin ideolojik yapısı ve sanatla olan ilişkisini çözümleyen Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* isimli kitabı, Peter Watson'ın *Alman Dehası, Avrupa'nın Üçüncü Rönesansı, İkinci Bilim Devrimi ve Yirminci Yüzyıl*, makaleleriyle, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* derlemesiyle Charles Harrison, James Wood ve Jonathan Fineberg'ün *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri* kitabı çokça kaynaktan en fazla yararlanılanlardan. Thomas Moore, Saint-Simon, Karl Marx, Ernst Fischer, Karl Popper, Arnold Hauser fikirlerine yer verilen yazarlar ve düşünürlerden. Peter Gay ve *Weimar Kültürü* yine yararlanılan önemli kaynaklardan olmuştur.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna, bir fikir ve bir ideolojinin inşası açısından yaklaşılabacağı için, konunun yapısal çözümlemesini, kökenlerini, ortaya çıkışını ele alırken, öne sürdükleri sanatçıları arasında başta Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko gibi isimlerin sanatsal yaşamlarının detaylarına veya eserlerinin çözümlemelerine değinilmeyecektir. Konu bir sanat akımının çözümlemesinden çok, Amerikan avangardı, *New York Okulu* ve Soyut Dışavurumculuğun, bir ideolojinin var olma süreci içindeki yeri ve ideolojiye etkisinin çözümlemesi şeklinde ele alınacağından; taraf ya da tarafsızlık gibi bir durum düşünülmemelidir. Araştırmada ön planda tutulan kavramlar; sanatın siyaset eliyle nasıl bir silaha dönüştüğünün görülmesi ile devamında her yolu mübah gören bir anlayışın kültür inşasına tanıklık etmektir.

Ana başlıklar ve alt başlıkların bazılarında çift başlık kullanıldığı görülebilir; konuya yaklaşım biçiminde, anlaşılabilirliği pekiştirmek amacıyla ilki konuyla ilgili başlık, diğeri de

konuyu pekiştiren bir makale ya da söz olarak düşünülebilir. Konuya ait olduğu düşünülen bazı fotoğraf ve sanatçılara ait eserler, konu ile ilgili yerlerde kaynakça biçiminde eklenmiştir; fotoğraflar ve eserlerin tamamı tezin son bölümünde, *Resimler* başlığı altında görülebilir. Anlatım içinde, önemli olduğu düşünülen bazı alıntıların konuyu çok böleceği düşünüldüğünden, sayfa sonuna orijinal halleriyle eklenmiş, yine ismi geçen bazı kişilerin ve yayınların kısa tanıtlarına dipnotlarda yer verilmiştir. Araştırmanın tamamında konuyla ilgili bilinenlerin ötesinde bir bilgi ya da kaynağa ulaşılmamış, kullanılan tüm kaynaklar legal ve açık erişimli kaynaklardan elde edilmiştir.

Tez araştırma ve yazım süresi boyunca uzun sohbetler eşliğinde bu konudaki kafa karışıklıklarını sistematize etmekte destek veren Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nün tüm Öğretim Görevlilerine teşekkürler. Özellikle, konunun içeriği doğrultusunda yakınlığıyla, önerdiği kaynaklarla, başından itibaren her detay ile hiç usanmadan ilgilenen, çok kez vazgeçmeme engel olan, danışmanım, Sayın Hocam Prof. Dr. Hakan Daloğlu'na ayrıca teşekkürler.

Lisans tezimi başından sonuna kadar ezberlemiş, yıllar sonra yine sıkılmadan beni dinleyen sevgili annem Sabiha ve babam Hüseyin Ünal'a, desteğini esirgemeyen kız kardeşim Bahar'a, eğitimime devam etme kararına ve tez yazmama destek veren ve tüm hezeyanlarıma katlanan sevgili eşim Barış ve kızım Doğa'ya teşekkür ederim.

Pınar TAŞAR
Çanakkale, Mayıs 2024

ÖZET

SOYUT DIŞAVURUMCULUĞUN POLİTİK HAFIZASI

Pınar TAŞAR

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Hakan DALOĞLU

23/08/2024, 77

II. Dünya Savaşı sonrası Birleşik Devletler, New York'ta ortaya çıkan Amerikan avangardı ve Soyut Dışavurumcu hareketi, siyasal tartışmaların yerini alacak türden bir özgürlük düşüncesine uyarlamış ve Amerikan tipi ideal bir yaşam biçimini kurgulamakta kullanmıştır. Dışavurumcu eğilim, Avrupalı köklerine rağmen, geçirdiği Amerikanlaşma süreci sonrasında, Soğuk Savaş politikaları içerisinde, Rusya'nın Stalinizmine karşı bir güç olarak kullanılmış hatta Avrupa'ya servis edilmiştir. Avrupalı avangardların işlerinde geleneksel formların reddiyle ortaya çıkan özgürlük düşüncesi önce Avrupa'yı, ardından Amerika'yı etkilemiştir. Dışavurumculuğun içinde barındırdığı gücü fark eden Amerikan yönetimi bu fikri savaş sonrası hedeflediği finansal ve kültürel bir dünya patronluğu modeline yönelik planlara dahil etmiş, süreci MoMA ve CIA kontrolünde yöneterek, bir kültürel propaganda programı oluşturmuştur. Rockefeller ve Guggenheim gibi güçlü ailelerin de destek verdiği programa, devlet de yüklü bir miktar fon ayırmış, tüm dünyada etkili olması planlanan Kültürel Özgürlük Kongresi bünyesinde yer alan Amerikalı sanatçı ve aydınlar, bir Amerikan Yüzyılı ideali için çalışmıştı. Fikrin Avrupalı köklerine indiğimizde karşımıza çıkan düşünsel ve politik geçmişte ve Alman Weimar Cumhuriyeti örneği, I. Dünya Savaşı sonrasında, özgürlük fikrine sahip çıkmış ve bir yüksek kültür dönemine imza atmıştır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak, Amerika'da yaşananların; Fransız avangardlarının deneyimlerinin ve Almanya'nın Weimar aydınlanması'nın bir çıkarımı olduğu iddia edilebilir mi? Özgürlük fikrinin sosyalizm ile anılmasına kadar geçen süreçte, komünist düşüncenin tarihsel sonuçları, Amerika'nın komünizme bakışını etkilemiş midir?

Anahtar Kelimeler: Avangart, Soyut Dışavurumculuk, Soğuk Savaş, Kültürel Yapılanma, Marksizm, Sosyalizm

ABSTRACT

POLITICAL MEMORY of the ABSTRACT EXPRESSIONISM

Pınar TAŞAR

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Science Thesis in Painting

Advisor: Prof. Dr. Hakan DALOĞLU

23/08/2024, 77

The American avant-garde and the Abstract Expressionist movement, which emerged in New York, United States after World War II, adapted the idea of freedom to replace political debates and used it to construct an ideal American-type lifestyle. Despite its European roots, the expressionist tendency, after the Americanisation process it underwent, was used as a force against Russia's Stalinism within the Cold War policies and even served to Europe. The idea of freedom, which emerged with the rejection of traditional forms in the works of European avant-gardes, first influenced Europe and then America. The American administration, realising the power contained in expressionism, included this idea in its post-war plans for a model of financial and cultural world patronage, and created a cultural propaganda programme by managing the process under the control of MoMA and the CIA. The programme was supported by powerful families such as Rockefeller and Guggenheim, and the state allocated a large amount of funds. American artists and intellectuals within the Congress for Cultural Freedom, which was planned to be effective all over the world, worked for the ideal of an American Century. When we go back to the European roots of the idea, we come across the intellectual and political past and the example of the German Weimar Republic, which, after World War I, embraced the idea of freedom and marked a period of high culture. Based on this approach, can it be argued that what is happening in America is an extrapolation of the experiences of the French avant-garde and Germany's Weimar enlightenment? Did the historical consequences of communist thought influence the American view of communism until the idea of freedom became associated with socialism?

Keywords: Avant-Garde, Abstract Expressionism, Cold War, Cultural Structuring, Marxist, Socialism

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR.....	x

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1

İKİNCİ BÖLÜM

POLİTİK SANAT, AVANGARDA HAZIRLIK

5

2.1. Modern Ütopya ve Sosyalizm.....	7
2.2. Karl Marx'ın Yabancılaşma Kavramı ve Dışavurumculuk	12
2.3. Ardıl Dışavurumculuk ve Weimar Uyanışı	17
2.4. Avrupa Avangardının Yolları Açılıyor.....	26

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FAŞİZMİN YÜKSELİŞİ, SIRADA NE VAR?

32

3.1. Ekim Devrimi ve Trotsky	34
3.2. Mülteci Avangardın Amerika'sı	39

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK, AMERİKAN AVANGARDI

43

4.1. Amerika'da Avangart ve Kitsch 1917-1940	45
4.2. Amerikan Yüzyılında Soyut Dışavurumculuk	52

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ	71
5.1. Sonuç.....	71
KAYNAKÇA	74
EKLER	I
EK 1 GÖRSELLER DİZİNİ.....	I
EK 2 GÖRSELLER.....	III

KISALTMALAR

CIA	Merkezi Haber Alma Teşkilatı/ Central Intelligence Agency
MOMA	Modern Sanatlar Müzesi/ The Museum of Modern Art
NSDAP	Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi / National Socialist German Workers Party
KPD	Alman Komünist Partisi / Kommunistische Partei Deutschlands
WReC	Warwick Araştırma Kolektifi / Warwick Research Collective
AAA	Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu / American Abstract Artists
USIA	Amerikan Enformasyon Dairesi / United States Information Agency
NSA	Milli Öğrenci Federasyonu / National Student Assembly
NKVM	Münih Yeni Sanatçılar Derneği / Neue Kunstlervereinigung Munchen
OSS	Ulusal Stratejik Araştırmalar Servisi / Office of Strategic Services
CCF	Kültürel Özgürlük Komitesi / Committee for Cultural Freedom
WPA	Sanat Kurtarma Projesi / Art Recovery Project

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Bu tezde, II. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupalı avangardların Paris'ten Amerika'ya taşıdıkları dışavurumcu üslubun ve özgürlük düşüncesinin, kısa bir sürede nasıl Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve New York Okulu üslubuna evrildiğini ve bu şekliyle sanat tarihindeki yerini almasının altında yatan politik ve toplumsal kökenleri araştırılarak, kavramsal temellerine inilecektir. Avrupa'dan gelen bu akımın Amerikan sanatının görsel gücüne dönüşmesinin yanında Soyut Dışavurumcu biçimin Amerika'nın *Soğuk Savaş* silahına hangi nedenlerle dönüştürüldüğünü, I. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'da kurulan Weimar Cumhuriyeti ile Birleşik Devletlerin kültürel oluşumlarındaki yapısal benzerliklerden dolayı, Amerikan aydınlanmasının altında yatan ideolojinin, ikinci bir Weimar hayaliyle aynı ideolojiye sahip olabileceği düşüncesi değerlendirildi.

Ortaya çıkan yeni avangardın politik temelli olmadığını iddia eden o dönem Amerikan kamuoyunun aksine, Stalinizm karşıtı ortamda, komünist köklerinin üzerinde nefes almaya çalışan dışavurumcu bu sanatçılar, sağ ya da soldan etkilenmeyecek ve politik baskıdan kurtulmalarını sağlayacak yeni yollar aramışlardı. Modernizmi egemen dile dönüştüren Amerikan avangardı, bireysel olma çabasından, toplumsal olana dönüşmüş bir dil oluşturmuş, fakat bu dili evrensel dile çeviren bu sanatçılar olmamıştır. Amerika'da Soyut Dışavurumculuğun gelişimi incelenecekse, Modern Sanatlar Müzesi'nin sermaye ve devlet ile kurduğu gizli ilişkiler, anti-komünist yaklaşımları ve devamında Soyut Dışavurumculuğun Soğuk Savaş'ın silahı konumuna kadar geçen süreçteki olaylar silsilesine yakından bakılmalıdır. Modern Sanat Müzesi'nin Amerikan dış politikasındaki rolü II. Dünya Savaşı sırasında netleşmiş, savaş sonrasında daha da güçlenmiştir. Central Press'in 1941'de yayınladığı bir haberde; "Sam Amca'nın savunma hattındaki en son ve en tuhaf üye" olduğu iddia edildi (Cockroft, 1985).

Soyut Dışavurumculuğun New York ekolüyle birlikte materyalist bir biçim kazanması, avangartları özünde hiç kabul etmeyen Amerika'daki muhafazakâr siyasal yapının bir başarısı gibi görünebilir. Fakat muhafazakâr Amerikalılar soyut sanatı, Avrupalı komünistlerin, geleneksel toplumsal değerleri yıkmaya yönelik bir girişimi olarak görüyorlardı. Her iki şekilde de dışavurumcuların çoğu, bu tespitlerin dışında kalmışlardır.

Ortaya çıkan sanat politik imgeler taşımamaktadır ve sanatçısı da Amerikalıdır. Birleşik Devletler başta komünizmi kucaklasa da onu hızla yumuşatmıştır da “(...) sanatçılar kendilerini, otuzların başlarında alıştıkları gibi devrimci olarak tanımlamıyorlar, daha ziyade liberal ve demokratik ideallerin bekçileri olarak tanımlıyorlardı. Komünist parti durumun ciddiyetini kabul ederek entelektüellere saldırmak yerine onlara önderlik etmeyi yeğledi” (Guilbaut, 2021, s. 31).

II. Dünya Savaşı sonrası hızla devam eden Soğuk Savaş’ın kültürel boyutu, her iki tarafın da dünyayı etkileme oyununda sınırlarını zorlamasına sebep oluyordu. Amerika’nın içi boş bir toplum olduğu, kültürel alt yapısının olmadığıyla ilgili güçlü propagandalarla Avrupa’da etkili olan Stalin Rusya’sı, savaştan çıkmış ve kafası karışık aydınlar üzerinde etkiliydi. Fransa da henüz, Amerikan diplomasisine sıcak bakmıyordu. Fakat kaçırdıkları detaysa, savaş sonrası aydın Avrupalı mültecilere kapıyı açan Amerika’nın, Münih, Zürih ve Paris’ten gelen avangartların üzerine bu fikri inşa etmeye hazırlanmasıydı. Sebebi basitti; Amerikalı sanatçıların savaştan önce ve sonra Paris sanatını yakından takip etmeleriydi. İşin kavramsal alt yapısı daha çok Münih ve Zürih’ten geliyor, plastik yapıyı Paris tamamlıyordu. Tüm bu bileşenleri tek bir yerde, New York’ta toplayan Birleşik Devletlerin Amerikan sanatı kurgusunun, kaçınılmaz derecede başarılı olacağının işareti sayılabilirdi.

Dönemin siyasal yaklaşımını ve 1933, 1956 yılları arası Amerikan Avangardının oluşabilmesi adına onu oluşturan ön dinamikleri anlama gerekliliği, konuya modernizmin kökenlerinden başlanmasının sebebidir. Çünkü modernizmi anlamak, bu Amerikan modernizmi bile olsa, görsel sanatlarda Clement Greenberg’in savunduğu haline dönüşünceye kadar, sürekli bir devinim içindeydi. Devinimi durduran ise Greenberg’in modernizmde bir sonraki adımı tahmin etmede ve eseri manipule etmesine kadar varan kuralcılığıydı. Greenberg’e göre; Modernizmin özü şurada yatar... bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanılmasında... derken, Modernizmin karakteristik yapısını belirlemiş görünüyordu. Bir sonraki hareketi bildiğini iddia ediyordu (Fineberg, 2014, s. 148). Yine de Greenberg ve MoMA tekelinde yürüyen New York Okulu hareketi, modern dönemin başlangıcına imza atmışlardı. “Modernlik, *bir gelenek yıkma geleneği* (Harold Rosenberg), *bir karşıt kültür* (Lionel Trilling), *bir olumsuzlama kültürü* (Renato Paggioli) gibi göründü. Modern sanat yapıtının *saldırgan bir saçmalıkla bizi irkilttiği* (Leo Steinberg) söyleniyordu” (Berman, s. 49). Genel hatlarıyla Marx’ın modernizmi, onu hazırlayan Saint-Simon ekolü ve özgürlük fikrinin kavram olarak

dolaşmaya başladığı Fransız Devrimi'ne kadar geri gitmek, Amerika'daki siyasi oluşumun ana hatlarını anlamamıza yardımcı olacaktır. Devrim, liberal bir dönüş noktasıydı. "Gerek sosyalistlerin gerekse liberallerin gelişen tarihselci perspektifiyle birlikte, devrimin haklar dili zaman içinde sabitlenmiş belirli bir dönemece oturtuldu (...)" (Judt, s. 221). Devrim, siyasi ve toplumsal bakımdan orta sınıfın ve orta sınıf burjuvanın zaferiydi, özgürlük ideasının ve liberalizmin yükselişiydi. "Tıpkı Marx gibi, XIX. Yüzyıl başlarının Fransız sosyalistleri de *haklar söylemini*, onun sayesinde devrimi sağlamlaştıran burjuvazinin ideolojisi saydı" (Judt, 2020). Burjuvazinin önemi, sahip oldukları tüm varlığın tek sahibi olmalarından geçmekteydi ve Marx materyalizminin kalbide burjuvazinin örgütlü üretimi ve tüketimi yatmaktaydı. Özgürlük ideası ve liberalizm, ücretli işçinin ortaya çıkmasıyla komünist bir yapıya bürünerek, gerici Ortodoks toplumların içine sızdı ve yok oldu. Modernizm Ruslar için gerçekleşmesi çok da mümkün görünmeyen uzak bir kavramdı; "Geri kalmışlık ve az gelişmişliğin verdiği öfke Rus siyaset ve kültüründe 1820'lerden Sovyet dönemine kadar merkezi bir rol oynadı" (Berman, s. 235). Fakat Avrupa'da ilerleyişine devam eden kapitalizmin, örgütlü işçi sınıfının sendikalaşması, modern sanayinin hızla ilerlediği İngiltere'de ortaya çıkmış, Kapitalizmin işçi sınıfı hakları doğrultusunda ilerleyişi, Marksizmin doğuşunu sağlamıştı. 1900'lere gelindiğinde, artık Avrupa'nın tamamını kapsayan Marx'ın kapitalizmi felsefe, teorik eleştiri, diyalektik materyalizm, sınıf mücadelesi gibi kavramların peşine düşerek aydınlanmanın içeriğini güncellemektedir.

Prusya monarşisiyle, özgürlükler noktasında en üst sevide örnek gösterilebilecek Almanya, Marx ve Engels'in yarattığı değişimle, klasik dönemi geride bırakarak, bireyin tamamen özgür olduğu, Batı'dan çok farklı yapısıyla Alman özgürlük fikrini yaşam geçirdiği döneme girmiştir. Fransa ve İngiltere'den sonra aydınlanma dönemine giren Almanya'daki "(...) *kültürel gelişme*, sanayileşme ve kentleşmenin diğer yerlere göre daha geç gerçekleşmiş olması ve [edebi gelişmede] yazarların Goethe ve Schiller'in gölgesi [altında kalmalarındandı] (Watson, s. 248). Goethe de çağdaşları gibi Paris'te zaman geçiriyor, Schiller ile deneysel tiyatrolarını sahneliyorlardı. Paris'le henüz karşılaştırılması mümkün olmayan Berlin, yine de Weimar'a hazırlanıyordu. 1917 Bolşevik isyanıyla geri dönen Rus komünizmi, beraberinde devrime eşlik eden avangartların politik yaşamın içine girmeleriyle, sanatın siyasetle olan ilişkisini meşrulaştırmıştı. Rus Konstrüktivistlerin yapının klasik görünümünü yıkıcı tavrıyla da sanata girmiş oldu. I. Dünya Savaşı öncesi Avrupa'sının ortamındaki hareketlilik hem sanayileşme hem de kültür reformları niteliğindeydi ve ülkeler

arası kültürel alışveriş hızlanmıştı; “1815’ten 1914’e kadar Almanya’da 9000 ila 10.000 arasında Amerikalının eğitim gördüğü tahmin edilmektedir” (Watson, 2024). Öğrencilerin birçoğunun Almanya dönüşü, Yale ve Harvard gibi üniversitelerde yer bulması sonrasında bu sayı daha da artmıştı. Bu dönem aslında güçlü bir kültürel kaynaşmaya tanıklık ediyordu. Dönemin en belirgin kültürel atılımını gerçekleştiren Weimar ile yeni bir başlangıç yapan Almanya’da 20’li yıllar değişim umudunun simgesi olmuştu. “Weimar kültürünün gelişim yıllarına egemen olacak Dışavurumculuk, tam olgunluğuna İmparatorluk’ta erişmişti” (Gay, s. 22). Weimar bir yaşam tarzıydı ve Almanya’nın sınırlarını aşarak, kültür ve sanatın yeni merkezi oldu. Münih kafeteryaları, ressamaları ağırlıyor ve Herwarth Walden, *Sturm* (Fırtına) Dergisinde yayınladığı makalede Dışavurumculuğa ismini veriyordu. Rusya’daki devrim sonrasında dünyaya yayılan komünizmin içeriği güncellenmiş, Trotsky, Rivera ve Breton’la birlikte sanatçı, eserinin işçisi konumunda hak arayışında söz sahibi olmuştu.

1932 de faşizmin yükselişiyle Avrupa’daki bu coşkulu sanat ortamının yerini alan korku ve endişe sonucunda, Adolf Hitler, 1933 yılında şansölye ilan edildi ve Weimar Cumhuriyeti tarihe özgürlükler ülkesi olarak geçti. Faşizmin Avrupa’da yükselişi ve Stalin’in Rusya’da uygulamaya başladığı baskıcı komünist rejim, II. Dünya Savaşı öncesinde Amerika’ya başlayan göç akımını hızlandırdı. Bu yeni dünyanın sosyalizmi, dünyanın yeni yüzyılı için kapılarını Avrupalı aydınlara açmıştı.

İKİNCİ BÖLÜM

POLİTİK SANAT / AVANGARTA HAZIRLIK

*İçinde güvenle yaşayacağım kaleye,
doğru yoldan mı tırmanayım,
dolambaçlı yoldan mı?*

Pindaros 'un Sorusu.
Eflatun. (Platon, 2002, s. 53)

Sanatın ve sanatçının şu an bildiğimiz kimliğine son yüzyılda kavuştuğunu görüyoruz. Sorgulayan, üretiminde özgür, medyum kullanımında özgür ve en önemlisi ürettiği eserin sahibi olarak. Sanat eserinin ısmarlama ürün kavramından, sanatçısının özgün üretiminin sonucunda oluşan yapıt kavramına ulaşması, kapitalizm ile gerçekleşmiştir. Eseri üzerinde hak iddia eden sanatçı, özgür üretim hakkını elinde tutmasıyla birlikte, eserini bir dile çevirmiş ve işte o zaman bu dili politik görüşünü ortaya koymak için de kullanmaya başlamıştır. Tarihsel süreç içinde sanat ve sanatçı politik bir aktör olarak çok kez görülmüştür elbette fakat o güne kadar zanaatçı olarak karşımıza çıkan sanatçının kendi kimliğini ortaya koymasıyla, özgür üretime yönelmesi ve meta üreticisinden sanat yapıcısına dönüşmesiyle kimliğini bulması, üretimi üzerinde söz sahibine dönüşmesini sağlayan Marx'ın kapitalizm kavramıyla olmuştur. Kapitalizm özünde bir ekonomik üretim biçimi olduğundan, bu noktada üretilen, piyasa koşulları içinde kendi pazarını yaratmakta özgürdür. Bu özgürlük beraberinde sanatçıya kimlik katarak, diğer özgürlükleri de beraberinde getirmektedir. Marksizmin özümsemesi, sanatçının politik bir özgürlüğün de kapısını aralamasını sağlamış, endüstri toplumunun gelişmesi, toplumsal üretimin şehre kayması ve işçi sınıfı ile burjuva kesimin arasındaki çizgilerin sertleşmesiyle sanatçı politika ile görünür bir ilişki içerisine girmiştir. Henüz kapitalizmin güçlenmediği dönemde, Romantiklerin kendilerini büyük bir heyecanla ortaya koymaya ve iç dünyalarındaki heyecanı izleyiciye aktarmaya çalıştıkları gözle görünür bir başkaldırı vardır. Fakat burjuvanın kontrolünden çıkamayan ve özgürlükleri ile burjuva sanatı arasında kalan bu sanatçıların sonu bunalım olmuştu ve henüz hazır olmayan çevresel şartlar karşısında özgür düşüncelerini sanata tam olarak aktarmaya ulaşamamışlardı ama yine de özgür düşüncenin ve tutkunun önünü açmaları açısından önemliydiler. Bireysel olarak yalnızlaşma kavramının karşımıza ilk olarak çıktığı dönemle sanatçı da devrimci kimliğine bürünmeye başlamıştır.

Politikayla sanatla görünür bir ilişkiye girdiği dönem ile sanatçının politik bir aktör olarak karşımıza çıktığı dönem *Dada Hareketi* ile görülmektedir. Totaliter rejim; sanatı her zaman bir propaganda aracı olarak kullanma eğilimi göstermiştir. Sanatı kendi ideolojik kalıpları içine alarak, yön vermek ve bir dil haline getirmek aslında yüzyıllardır yönetimlerin, dinlerin kullandığı bir yöntemdir. İnsan doğasına direkt temas eden bu güç, çok kez bu rejimlerin sonunu da getirecek etkiye de sebep olmuştur. Sanatın hayatta kalabilmesi için elbette desteklenmesi gerekmektedir. Bu destek sosyalist bir yapı için düşünüldüğünde kesinlikle devletlerin sorumluluğundadır. Fakat Hitler ve Stalin örneğinde yaşananlar, devlet destekli sanatın sanatçı üzerinde kurduğu baskının ne kadar ileri gidebileceği konusunda bize örnek teşkil etmektedir. *Toplumcu Gerçekçilik* yaklaşımı ideolojik bir dayatma dili olarak kullanılmıştır. Fischer'e göre: "Toplumcu dünyadaki tutucuların ülküleştirilmiş *yalın insan* kişiliğini sanat konularında en üstün yargıç olarak göstermek istemeleri gerici bir eğilimdir" (Fischer, 2021, s. 247). İstemedikleri kalıplar içinde sanat yapmaya zorlanan, işkence gören, öldürülen ve yaşadığı yeri ter etmek zorunda kalan çok sanatçı yaşadıklarından yola çıkarak tarihin akışını değiştirecek güçte imzalar atmışlardır. Fakat modernizmin getirisi, toplumsal farkların ortadan kalmasına sebep olmasındır ki, bu gelişme (...) *yalın insanın* yavaş yavaş ince bir görüş ve ayırıcı birtakım özellikler kazanması toplumculuğun kaçınılmaz ilerleyişinin bir sonucudur (Fischer, 2021).

Sanatın politikayla ilişkileneceği konusunda bazı kavramlar öne çıkmaktadır; Ütopya, Modern Ütopya ve Sosyalizm ilişkisi, karşıtlarıyla birlikte XX. Yüzyıl sanatının belirleyicilerinden olmuşlardır. Avangard kavramı ise bu kavramların beraberinde "(...) bu büyük toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopya sosyalist Saint-Simon'un cemaatinde dolaşıma girer" (Burger, 2003, s. 9-32). Avangard, yabancılaşma kavramına da karşılık gelmektedir ki bu noktada Marx'ın görüşlerinin devamı niteliği taşımaktadır; Günümüze kadar ulaşan ve devam eden hareketlilik, üretim ve tüketimin durmaksızın dönüşmesi, bu dönüşümün insan hayatına ve ilişkilerine olan etkisi yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Dinamizmin karşılığı niteliğindeki XX. Yüzyıl sanatı da örgütlü ideolojisi, burjuva karşısında hak ve özgürlük talebinde bulunmuş, onları yüzleşmeye zorlamıştır.

2.1. Modern Ütopya ve Sosyalizm

Thomas More'un Antik Yunan felsefesi ve Platon'un ideal devlet kökeninden referans alarak ortaya koyduğu ütopya kavramı ile toplumsal yönetim biçimlerinin, sınıfsal eşitlik ve katılımcı üretim pratikleri ile mümkün olacağını savunması; adalet, eğitim, iş toplumsal yaşam biçimi üzerine oluşturduğu yönetim modeli, birçok açıdan modern sosyalist ütopyanın da temel taşlarını oluşturmuştu. Komünal yaşamın ve eşitlikçi bir yapının ortaya atıldığı bu model, tasarlandığı Rönesans döneminden bu yana tartışılmaktadır.

Thomas More'un ütopyasına bakıldığında; toplumun tüm üyelerinin kamusal alanda aktif rol üstlenebilmesi ön koşuluyla, üretimin ve tüketimin kontrol altında tutulduğu bir sistemle karşılaşırız. Bu sistem mülkiyet hakkını ortadan kaldırarak, toplumdaki tüm bireyleri eşit konuma getirmektedir. Bu eşitlik çalışma alanlarında da gözetilir ve üretim her bireyin yapmakla yükümlü olduğu tartışılmaz gerçekliktir. Ütopya, üretmeyi ya da aylıklık edeni barındırmaz. Üretim komünal bir biçimdir ve üretilen üzerinde bireysel hak tanınmamakta, üretilen yine komünal olarak tüketilmektedir. Dahası var der Durkheim: "More her şeyi, beslenmeye ilişkin işlevlerin kamusal işlevleri hiç etkilemeyeceği biçimde düzenlemekle kalmayıp, birincilerin önemini, geçinmede çok büyük bir yer tutmayacakları ölçüde azaltmaya çalışmaktadır" (Durkheim, 2022, s. 49). Platon, yöneten kesim ile üreten toplumu birbirinden ayırarak, farklı yaşam formları içine yerleştirmiştir. Yönetim kesiminin mülkiyet hakkı yoktur. More ise mülkiyet hakkını tüm toplumdan alarak, yönetim ve seçme-seçilme hakkını tüm bireylere tanımıştır. Ütopya kavramının sosyalizm ile anılması XIX. Yüzyılda endüstri toplumunun şehir yaşamı, işçi ve burjuva sınıflarının ortaya çıkışıyla başlamaktadır. Modern yaşam biçimini de beraberinde getiren bu gelişim; bireyin ücretli işçiye dönüşmesiyle, beklentilerindeki değişimle paralel durumdan kaynaklanmaktadır. Kentli toplumunu oluşturan işçi sınıfı ve onu yöneten burjuva kesiminin ilişkileri, üretim biçimlerinin sorgulanmasına, üretim-tüketim ilişkisinin gündeme gelmesine sebep olmuştur. Bu sorgulama heyecanlı modernist yaşam görüşlerini doğurmuş, Daniel Bell'e göre "modernizm baştan çıkarıcı bir hal almıştır" (Berman, 2004, s. 171).

XIX. Yüzyılın sonunda ütopya kavramının modern ütopya olarak yeniden karşımıza çıktığı, çokça da ilgi gördüğü bir dönem olmuştur. Kavram ortaya atıldığı dönemden farklı olarak evrilmiş, sosyalist yaşam dinamiklerine uyumlu bir kavrama dönüşmüştür. Bu onun gelip geçici bir kavramın çok ötesinde olacağını habercisidir. Ütopyalarıyla Belamy, Oscar

Wilde, William Morris'i görsek de H. G. Wells modern ütopya kavramını en fazla ele alan yazar olmuştur. "(...) *Öngörüler (Anticipations)* ve *Modern Bir Ütopya* 'sı bir ütopya yazar olarak uzun kariyerini başlatan [H. G. Wells'tir]" (Kumar, 2006, s. 118). Ütopyanın geri dönmesini sağlayan ise sosyalizmdir. Elbette XVIII. Yüzyıl ve öncesinde toplumsal yaşam bağlamında, kavramsal olarak sosyalizmden bahsetmek zordur. Sosyalizm, kırsal yaşamdan kent yaşamına geçiş ve işçi sınıfının doğuşuyla kimlik kazanmaktadır. Bu noktada sosyalizm; komünizmin katı, toplumu sınıflara ayırarak özgürleştiren içeriğinin ötesine geçerek, duygusal, eşitlikçi sınıf ayrımsız paylaşım ve kucaklayıcı bir tavra bürünmüştür. XIX. Yüzyılın sonlarına doğru bazı yapıtlarda; "(...) Edward Bellamy'nin *Geriye Bakış*'ı, William Morris'in *Hiçbir Yerden Haberler*'i ve Theodor Hertzka'nın *Özgüristan*'ı (Freeland) (...)" (Kumar, 2006, s. 118) formel ütopya yeniden görülür. Ütopya yaklaşımına duyulan özlem devam etmektedir. Farklı olarak; "Edebi ütopyanın düşüşü ve ütopyacılığın yeni bir tarihsel ve *bilimsel* formda yükselişi, Avrupa toplumlarının bilincinde önemli bir değişimi belirtir. Ütopyanın formu değişir; ruh başıboş bir şekilde ilerler" (Kumar, 2006). Sosyalist ütopya XIX. Yüzyıl, anıtsal şehirler ve yeni bir rönesans yaratmıştı. "(...) Eski ve erken modern ütopyanın öğelerine yeniden şekil vermeden sosyalist ütopya etkili biçimde önceki ütopyaların yerini aldı. Bütün niyetler ve amaçlar için kendisine tek ütopya yaptı" (Kumar, 2006). Bu noktada H.G. Wells haklıydı: "*Modern ütopya sosyalist ütopya*dır..." (Kumar, 2006). İnsan doğasının ana ilkelerini çıkış noktası olarak alan modern ütopyacılardan yaklaşımındaki esas; modern insan yaşamının en iyi kurallara dayatılmasıydı. Bu noktada yeni bir dinin doğuşuyla ve hatta ilk Hristiyanların yaşadıklarıyla yaşadıklarını karşılaştıracak kadar yüceltmişlerdi konumlarını. Modern ütopyanın tündengelim yaklaşımı insanın yaşamının gerekliliklerini merkez noktasına yerleştirmekteydi. Bu noktada sosyalizm ve ütopya bağlantısından bahsedeceksek, Saint-Simon sosyalizmi modern ütopya kavramına da yaklaştırarak yapmıştır bu işi. Toplumun bütününe oluşturan parçaların uyum içinde olmasıyla, ideal biçime ulaşacağının altını çizmektedir; "Uygarlık ilerledikçe, iş bölümü de gerek tinsel gerekse dünyasal düzlemde aynı ölçüde artıyor. Bunun sonucu olarak da insanlar birbirlerine bireysel olarak daha az bağımlı olmakta, ama her birisi kitleye daha çok ve tam tamına aynı ölçüde bağımlı olmaktadırlar (Durkheim, 2022, s. 175).

Fransız Devrimi'ni hazırlayan sebepler de bunlardı; köylünün özgürleşmesi, onları yöneten derebeylerini sorgulaması ve pozitif bilimlerin halkın içine inerek araştırmacı, sorgulayıcı ruhu tetiklemesi. Devrim iki yönlü bir gereksinimdir: "(...) geçmişten kurtulmak ve bugünü örgütlemek gereksinimi; Devrim, yalnız birincisini karşıladı. Eski düzene son

yumrukları indirme işini bitirdi (...)” (Durkheim, 2022, s. 153). Siyasi erkin hakimiyetine son veren Devrim, eski sahiplerinin elinden aldıklarının artık herkese ait olduğunu bildirirken bunun nasıl bir yöntemle yapılacağının önünü açmadığından toplumsal bir tehlikeye dönüşmesine sebep olmuştu. Devrimin devamında gelen belirsizlik, yeni bir düzen kurma zorunluluğunu ve örgütlenme ihtiyacını da beraberinde getirmişti. Felsefenin yani - edebi- olanın yanında bir netlik arayışı buradan gelmektedir. Netlik içermeyen kavramlar, çözüm de üretmezler.

Felsefenin toplumsal nitelikli bir işlevi olduğunu ortaya koyan, *Pozitivizmin* güçlü savunucusu Saint-Simon, insan davranışı, düşünce yapısı ve sosyolojik tavrına da bilimsel bir yaklaşım getirerek çağdaşlarının çok önünde bir yaklaşım sergilemiştir. Hem sosyolojinin hem de formal sosyalizmin kurucusu sayılması bu yaklaşım biçiminden gelmektedir. Eksik olan net kurallar ve kanunlardır. Sosyal bilimlerin yaşadığı bu sıkıntıyı XIX. Yüzyılın sosyalistleri de yaşıyordu; somutluk arayışı içindeydiler. Bu noktada Saint-Simon’un belirli bir düzen arayan yaklaşımı değer kazanmaktadır. Bu sebeple Saint-Simon’un araştırmaları bu bakımdan en dikkate değer olanları denilebilir. Saint Simon’dan önce sosyal tarih bir dizi ihtimalden yola çıkarak, kendini tekrar eden olaylar dizgisi olarak algılanıyordu. Saint Simon ise tarihsel süreç içinde izleri takip ederek kanunlar arıyordu; “(...) Ona göre insana dair toplumsal bilimler, doğa kanunları kadar kesin ve net olabilirdi ve olmalıydı. İnsan toplumunun gelişme kanunlarını keşfetmek için bu toplumun tarihini incelemek gerekliydi. Sonuçta geçmişi anlayanlar nihayetinde geleceği önden görebilirlerdi” (Meriç, 2021, s. 72-73). Geçmiş ve gelecek olayları yorumlayarak bir kanunlar sistemi haline getirmesi gereken kişi filozoftu. Filozof gözlemci ve yorumlayıcı olmanın çok ötesinde bir misyona sahipti: “(...) Yalnız gözlemci değildir, eylemcidir de; manevi dünyada birinci sınıf eylemcidir, çünkü insan toplumunu düzenleyen, onun dünyanın nasıl olması gerektiğine ilişkin görüşleridir” (Durkheim, 2022, s. 123).

Fransız Devrimi’nin çocuğu, yeni bir toplum ve yeni bir ahlak yaklaşımıyla çıkılan sosyalizm yolunda, Saint-Simon’un kurgusu içinde yer alan *Panteizmde*¹ de eşitlik ruhu yer almaktadır. Dinin de kapsayıcı olması çok önemlidir. 1802 ile 1825 tarihleri arasında Avrupa düşünsel tarihi Saint-Simon ve çağdaşı felsefeciler ile pozitif felsefe, pozitif sosyoloji

¹**Panteizm:** Panteizm ya da tüm tanrıcılık, her şeyi kapsayan içkin bir Tanrı’nın, Evren’in ya da doğanın Tanrı ile aynı olduğu görüşüdür. Panteistler kişileştirilmiş ya da antropomorfik bir Tanrıya inanmazlar. Panteizm, genellikle monizm ile ilişkili bir kavramdır. Panteizmde her şey Tanrı’nın bir parçası olarak kabul edilir, Tanrı her şeydir ve her şey Tanrı’dır. Tanrı doğada, nesnelerde, insan dünyasında vardır. (Kaynak: Wikipedia)

yönünde yeni prensiplerine kavuşur. İş ahlakı, din, kadın hakları, endüstri, politika ve o günlere kadar içeriğine fazla değinilmemiş birçok kavram toplumsal düzlemde tartışılabilir özgürlükler arasında yerini almıştır. Saint Simon'un araştırmaları geçmişin devinimini baz alarak, aşamaların incelenmesini ve sürecin belirlenmesini amaçlamaktadır. İki durumda anlamaya çalışabiliriz bu yaklaşımı: “Birinci durumda, tarihsel gelişimin herhangi belli bir dönemindeki toplumsal örgütlenişinin yasası saptanmak istenir (...) [ikincil bakış açısında ise] bu örgütlenişin kendisinin de açıklanması gerekir; çünkü o kendi kendisini açıklamamaktadır” (Durkheim, 2022). Bu yaklaşım da geçmişe bakmayı gerektirmektedir. Geçmişin sentezlenmesi, geçmiş kültürel birikimlerin incelenmesi ile mümkün olmaktadır.

Saint-Simon'un toplum kavramının içeriğini oluşturan; endüstriyel toplum, mülkiyet, üreten insan ve beraberinde elitler ya da burjuva kavramlarının sosyalist bir düzlemde sağlam bir profile oturtulmasında Karl Marx önemli bir kimlik olmaktadır. Saint Simon'un, toplumun üretim biçimlerinden doğan ekonomik faydalarının tümünün toplum için gerekli faydalar olduğu düşüncesi Marx tarafından çürütülmüşse de katı Marx tarihsel materyalizm bütünü altında toplum bilinci ile birey bilincini benzer alanlarda mercek altına almaktadır.

Saint- Simon'la Marx, sosyal gerçek ve onu inceleyen ilim konusunda aşağı yukarı birleşirler. Saint-Simon bu ilme *sosyal fizyoloji* adını verir. [Oysaki] Marx *sosyal praksis'in tetkiki* [olarak değerlendirdi]. Her iki yazar için de toplumla fertler hareket halindedir. Üretimle uğraşırken kendilerini de yaratırlar. Bu üretim hem ferdidir hem kolektif. (Meriç, 2021, s. 119)

Her iki düşünürün de bakış açısı aynıydı. Aralarındaki tek fark ideolojilerin ortadan kalkması fikrinin ortaya konmasındaki fark terminoloji farkı olabilir. Ama her iki yazarın ortak noktası; ütopya kavramının sosyalizmin kökenini oluşturduğu gerçeğidir.

Felsefeci John Dewey'e göre; “Soyut düşünce ile kolektif yaşam eğilimleri arasında her zaman bir bağlantı olduğunu ve Almanların kanında felsefe olduğunu [düşünüyordu] (...)” (Watson, 2024, s. 446). Örgütlenme konusunda Kant'ın izinde; ideal bilim ve ahlak kavramlarıyla, çok önemli ilerlemeler kaydeden Alman toplumunun organize yapısı ile sonrasında gelecek olan yıllar içinde neredeyse tüm sanat, kültür ve politikalarını belirleyecek ve bu kavramlar, içinde bulundukları yüzyıllara göre şekillenerek biçimler değiştirse de Amerikan Sosyalizmi, sosyalist Dada'yı, ardından Bauhaus'u Almanya'dan çekip alarak kendi kimliğini oluşturmak üzere bir adım atacaktır. Bu nedenle sosyalizmin hikayesini bilmek, onun tarih şeridi içinde aldığı yolu görmek, Amerika'nın başlangıçta ve

sonrasında görsel sanatlar çerçevesinde ve Ardıl Dışavurumculuk ile ne yapmaya çalıştığını anlamak açısından önemli olmaktadır. Öyle ki; ütopya, tam da Amerika'nın II. Dünya Savaşı sonrasında sefalet içine yaşam savaşı veren Avrupalı Avangard Sanatçılar için sunduğu yaşam biçiminin ta kendisi iken ütopyacı sosyalist yaklaşım ise komünist olmayan kapitalizmin kökenini oluşturacaktı.

Saint-Simon'un bütünleştirici sosyalist ütopyasındaki yaklaşımının eksiği, ideal toplumun inşasını ekonomi temelli kurgulamasıydı. Marx'ın modern ütopyası esasen ideal bir toplum inşasıydı. Geçmişte kalan sosyalist ütopyanın romantik yaklaşımını kabullense de kapitalist ekonomi-politik yapıyı ön plana almaktaydı. Dünyayı değiştirmeni peşine düşen hayalci ve duygusal bir ütopya kavramından ziyade, gerçekçi, üretimin gerekliliğini ve beraberinde işçi sınıfının varlığını meşrulaştıran sağlam bir tanım yapmaktaydı. Üretenin kendi ürettiğinden izole olması durumunda ortaya çıkan durum da Marx'ın yabancılaşma kavramıydı.

II. Dünya Savaşı öncesi de ütopyacı söylemlerin ardından gelen barışın habercisi atom bombasıydı. Distopyasını da doğuran ütopya, 1917'den itibaren iyimserlik duygusuyla kaplanmış entelektüelleri derinden etkileyecekti. “Esasında bu ütopya belli bir ölçüde, 1917 Bolşevik Devrimi'nin hemen ardından gerek Rusya sınırları dahilinde gerekse dağılmış Romanov Hanedanlığının çeperlerinde oluşan iyimser yaratıcılık mayasında zaten mevcutmuş gibi görünmüştü” (Gordin, Tilley ve Prakash, 2017, s. 18). Yeni bir dünyanın inşasına kalkışan avangardlar, önceki dönemlerin ütopyalarını da parçalamışlar ve yeniden yapmaya koyulmuşlardı. “(...) avangard ütopyanın zaman ve mekân boyutlarını ciddiyetle ele almış, zamanın lehine mekânı reddetmişti: gün modernitenin günüydü ve modernite birçok form alıyor olsa bile (liberalizm, Marksizm, faşizm, fütürizm ve dadacılık), önemli olan şimdiyi, tamı tamına yaşamaktı” (Gordin, Tilley ve Prakash, 2017). Bu avangardlar içinde bulundukları ortama cesurca bir duruş sergileyerek ve mevcut durumu reddederek kendi ütopyalarını inşa ettiler. “Burada ütopyanın amacı, şimdiyi, tam o andaki bağlamdan özgürleştirilmiş bir geleceğe kapı açmak için kullanmaktı” (Gordin, Tilley ve Prakash, 2017).

II. Dünya Savaşı sonunda Amerika'nın nükleer kullanarak barışı güvence altına aldığı iddiası ütopyacı bir yaklaşımdı. Nükleer güç ile insanların daha güvenli bir gelecek inşa edeceklerinin garantisini veriyordu. “Bu da en açık biçimde, o sıralarda birleşmiş olan Çin-Sovyet Bloğunun buyur ettiği Marksist ütopyanın hazır bir alternatifi olarak,

Amerikalılarca kendilerine nükleer bir gelecek biçilen küresel Güney'in, hızla sömürgeci rejimin sona erdirildiği ülkelerinde doğrulanmıştı" (Gordin, Tilley ve Prakash, 2017). Amerikan Soyut ressamaları, atomun parçalanması ile ortaya çıkan gücü görmüş, bunu daha samimi ve düz bir yoldan resimlerindeki formları parçalayarak yapmışlardı. Bu ise komünist distopyaya karşı açılmış bir özgürlük savaşıydı ve Birleşik Devletler tarafından kazanılmıştı.

2.2. Karl Marx'ın Yabancılaşma Kavramı ve Dışavurumculuk

Jean-Jacques Rousseau'nun *yabancılaşma* kavramı, milletvekilleriyle temsil edilen bir halkın, hükümetin aracı olan bu kurumun temsilcileriyle, kendi yaşam isteklerine asla ulaşamayacaklarından bahsediyordu. İki yapının, yani halk ve milletvekillerinin artık birbirlerine yabancılaşmış olacaklarından, temsil yeteneğini de yitirdiklerini savunuyordu. Sonuç olarak değiştirilemeyen ve halen geçerliliğini koruyan bu sistem, başka bir takım demokratik değerlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Rousseau'nun yabancılaşma dediği bu durum, birbirinden bağımsız olma durumuydu. Kavram, daha çok Marx'ın ele aldığı biçimiyle, bireyin metadan özgürleşmesine dönüştüğünden, Amerikan avangardının 1940'lerden itibaren kimliğini bulduğu dönemde, kendini (sanatçıyı) toplumsal olandan yalıtmanın yöntemi olarak karşımıza çıkacak. Komünizme duyulan güvenin sarsıldığı bir ortamda, kültür propagandalarının parçası olan sanatçının politik yapının içinde olacağı, fakat zarar görmeyeceği türden bir ilişkiye ihtiyaç duymasının yerini dolduracaktı. Aynı zamanda çevreye duyarlı, gündemin merkezinde kalabilecek, eserini bir iletişim aracı olarak kullanabilecektir. "(...) yabancılaşma bir yalıtım biçimi değildir, dünyada bireyi, toplumu ve halkı işin içine katan bir varoluş biçimidir... Yabancılaşma simgesel bir düzlemde iletişim kurma yoludur (...)" (Guilbaut, 2021, s. 218). Bu kavram ile *öz benliğini* bulan sanatçı, gruptan ayrı, bireysel ve benzersiz olanın peşine düşüyordu. Dolayısıyla yabancılaşma Amerikan sanatçısı için özgürlüğün ifadesiydi.

"Hegel ve genç Marx yabancılaşma kavramını felsefe açısından geliştirdiler. İnsanın yabancılaşması çalışma ve üretim yüzünden doğadan ayrılmasıyla başlar" (Fischer, 2021, s. 101). Çalışma ve sonucunda değer üretimi; Sanatçı bunu yapmaktadır. "İnsan çalışarak, kendi bilincinde olduğu gibi yalnız düşünsel açıdan değil, gerçek hayatında da kendini iki yanlı yapar ve kendini kendi yarattığı bir dünya içinde düşünür" (Fischer, 2021). XIX.

Yüzyıl ile sanatsal üretimin de geldiği noktada yaratıcı sanatçının isyanı, üreticisinin estetik kaygılarla ortaya koyduğu eserin, piyasa koşullarına müdahale edemeyen sanatçının kendi eserine yabancılaşması ile ortaya çıkmaktaydı. “Yaratıcı bir el sanatçısı işine bir yakınlık, ortaya çıkardığı ürüne kişisel bir bağ duyar. Oysa endüstri üretimindeki iş bölümüyle bu olanak ortadan kalkar” (Fischer, 2021, s. 101). Marx bu noktada piyasa koşullarında değerlendirilen sanat üretiminin üreticisiyle arasında oluşan kopukluğa değinmiş, yabancılaşmayı kolektif ortamın içinde açıklamıştır. Bir üretim söz konusu olduğunda, sanatçının ürettiği değer, kapitalizm koşullarına göre metadır ve her meta ya da değer, bir üretim modelinin sonucunda ortaya çıkmıştır, bir bedeli vardır. Fakat üretilen meta sanatçıdan ayrıldığında ve bir koleksiyon ya da müzede yer aldığı anda, artık sanatçıdan bağımsız tek başına bir değere dönüşmüş yani yabancılaşmıştır. Marx’a göre: “(...) toplum kolektif bir yaratış ve üretim faaliyeti. Ama üretim tarzından doğan engeller yüzünden gerçek kimliğini belli edememektedir. Bu üretim tarzları, bugüne kadar işçilerin sömürülmesi düzenini, özel mülkiyeti, parayı ve devleti hâkim kılmış, sosyal hamleleri kösteklemiştir. Marx buna *yabancılaşma* adını verir” (Meriç, 2021, s. 120).

Saint-Simon ve Karl Marx’ın birleştiği ve sanatın gidişatına bambaşka bir yön verecek konulardan biri de *yabancılaşma* kavramıydı. Hegel ve Feuerbach’da yabancılaşma kavramı üzerinde durmuşlardı ve yabancılaşmayı olumlu anlamda kullanmışlardı fakat Marx ve Saint-Simon bu kavramda çok yakın bir ideali ortaya koymaktaydılar. Saint-Simon’a göre gerçeklik, faaliyet, üretim ve kolektif iş birliğinden geçmektedir;

(...) bu gerçeğin asıl hüviyeti kendini bütün açıklığıyla belli edememiştir. Sebep? Rejimler. Teolojik, askeri ve kritik rejim. Bu rejimlerin dayandığı üretim tarzları (fetih, yağma, kölelik, vs.) toplum hayatının hamlelerini durduruyor, sosyal hayatın gerçek zembereklerini gizliyordu. Hukukçularla metafizikçilerin başlıca hüneri bu kamuflajı sistemli olarak geliştirmek ve ondan faydalanmaktır. [Ve sanatsal üretimi de içine alan] Üretim, tamamen barışa yönelecek, sınaileşecek, aylakların yerine üreticiler geçecek ki, toplum tüm yaratıcı güçlerine kavuşabilsin. Toplumun karakteriyle ilgili kamuflajlar ancak o zaman tarihe karışır. (Meriç, 2021, s. 120)

Marx yabancılaşma kavramını incelerken net başlıklar altında toplamıştır. Bu başlıkların birisi; “insanın ürettiği şeye yabancılaşmasıdır” (Gedikli ve Gedikli, 2022, s. 677). İşçi ne tür bir üretim yapıyorsa yapsın, o üretim sonuçta işverene aittir. Bir diğeri; “üretim etkinliğine yabancılaşmadır” (Gedikli ve Gedikli, 2022). Bu noktada işçi çalışma koşullarının ya da yerinin belirleyicisi ya da karar mekanizması değildir. “Üretilen malın bütününe yabancılaşma” (Gedikli ve Gedikli, 2022) ile üretim bandında sadece bir parçada uzmanlaşan işçinin, malın diğer üretim prosesine dair bir bilgiye sahip olmaması durumudur.

Yabancılaşmanın bir diğer hali de “insanın kendisine yabancılaşmasıdır” (Gedikli ve Gedikli, 2022). İnsanlar üretimleri ile hedefledikleri yaşama yaklaşmak yerine ondan uzaklaşmaktadırlar. XIX. ve XX. Yüzyıl yabancılaşma kavramı arasındaki farkı Burn şu şekilde yorumlamıştır: “(...) O zamanlar yabancılaşmanın, insan değerinin bizim dışımıza yansıtılması ve bizden bağımsız, bizim üzerimizde bir varlık edinmesi süreci olduğunu ve bunun da kapitalizmin işleyişi için temel bir koşul olduğu söyleniyordu” (Burn, 2020, s. 985). Eserin onu yapanla kurduğu ilişkinin romantik kimliğini reddederek; “Fakat benim sanat eserim sanat piyasasına girdiği anda, benden bağımsız bir güce sahip oluyor ve bu beni ürettiğim şeyden bir uzaklaşma biçimi olarak, kendi deneyimlerime yabancılaşma olarak etkiliyor ve ne kadar üretirsem kendimi o kadar yoksun bırakıyorum *yaşama araçlarımdan*” (Burn, 2020). Modern insanın yaşam biçimini, üretimini, sanat yapışını tarif eden bu tanım, Marx’ı bugünkü konumuna getiren, modernite öngörüsündeki güçtür denilebilir. O yıllarda Nietzsche’de benzer yaklaşımla Marx’ın fikirlerini desteklemekteydi. Nietzsche için de insana dair özgürlük kavramı, sonradan edinilebilecek bir kavram değil, kişinin yaşam formuna dahil, doğuştan gelen bir öz niteliğiydi. Beraberinde insan özgürlüğünün belirleyicilerinden ahlaki değerler, içinde bulundukları zaman dilimi ve şartlar doğrultusunda değişkendir. Marx’ın benzer kurgusu da gücünü insan yaşamının, doğanın çelişkilerinden almaktaydı. Bu noktada her şey değişken olabilirdi. XIX. Yüzyıl modernizminin kuramsal alt yapısı artık oluşmaktaydı.

Modern ortamın, Marx’ın zamanından günümüze dek hayret verici çoklukta modernist hareketleri doğurmuş olan ortamın en kesin ifadesi budur belki de. Bu bakış şöyle nihayet bulur:

Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle ... yüzleşmeye zorlanıyor. Böylece modernliğin diyalektik devinimi ironik bir biçimde kendi itici gücüne, burjuvaziye karşı döner. (Berman, 2004, s. 35)

Modernizmin önemli özelliklerinden biri de budur denilebilir, soru da cevap da her an yer değiştirebilmektedir. Sonuçta kapitalist modernleşmeden bahsediyoruz. Duygular, özellikle de depresyon veya karşıtı neşe gibi ifadeler modern ideolojilerin kullandığı argümanlara dönüşmüşlerdir. Öncelerde burjuvanın sahip olduğu bu duygu değişimleri, toplumsal düzenin kapitalist kurgusu içinde kullanılmaktaydı. Burjuvazinin kâbusu işçi sınıfının, duygusal olanın ifadesine dahil olması ile en fazla ihtiyaç duyulan ve yönetilmek

istenen bu sınıfa yeni ayrıcalıklar kazandırmaktaydı. Ortak düzenden ve servetten dışlanan bu sınıf kimliğini ve duygularını kendince ifade etmek için bir fırsat bulmuş, bu durum modernizm ile mümkün olmuştu; “Bir taraftan sanatın modernliğini ifade etmesine yönelik bir dizi değişik talep gördüysek, sosyalist geleneğin içinde de sanatın o modernliği değiştirme mücadelesine bağlanmasına yönelik artan bir talep vardı” (Harrison ve Wood, 2015, s. 151). Bu yoğun duygusal geçiş ile modernizmin sanatçı olarak karşımızda duran değer üreticisinin, hızla endüstriyelleşen kent yaşamı içinde kendine ve işine yabancılaşması ilk aşamada belki de çok tahmin ettiği bir durum değildi. “(...) sanat da sanatçı da insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, iş bölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu” (Fischer, 2021, s. 69). Bu noktada gördüğümüz dünyanın gerçek olgusundan uzaklaşan modern sanatçı kendini soyut kavramında yeniden bulmaktadır. Kant’ın rasyonel deneyci yaklaşımını da içine alan, Marksist üretim biçimiyle şekillenen bu yaratım şekli başta Primitifler ilkel toplum sanatlarında buldukları soyut maskelerin etkisinde bu maceraya atılmışlardır. Maske hem tasarımı itibarıyla soyuttu hem de duyguları örtme biçimiyle bir metaforu. Cesaret, korkusuzluk ve geleceğin tasarlanmasıyla kendini arayan Fütüristler, içinde yaşadığımız şimdiki dünyayı o günlerde tasarlayacak kadar vizyonerdi. Doğayı ve bedenleri, bir bombanın yaptığı gibi, parçalayarak ve yeniden tasarlayarak, geometrik bir dünya gözlemleyen Kübistler, çocuk bakış açısını, doğayı algıladığı gibi ifade eden *Mavi Atlılar*,² *Köprü*³ ve birçok soyut yaklaşım ve sanatçı bile henüz gerçek anlamda bir soyutlama yapmış sayılmamaktaydılar. XX. Yüzyılın ilk yıllarında sanatın dili neredeyse tamamen soyutlama olmaktaydı fakat henüz geçmiş geleneklere kısmen de olsa bağlı bu soyut denemeler çok daha özgür bir dilin arayışı içindeydiler. Bu bir başkaldırıydı; Sanat galerilerinde elden ele gezen sanat eserleri, burjuvazinin belirlediği sınırlar içinde hareket özgürlüğünü kaybetmiş, eserlerine yabancılaşmış sanatçıların sisteme dur deme şekilleriydi. 1910 ve 1920 yılları arasında Avrupa’nın tamamını ve de Rusya’ya kadar yayılan soyut sanat klasik ve romantik dönemler üzerine inşa edilmişti. Alfred Barr, klasik sanatı, ilkelerine bağlı, kuralcı, Romantizmi ise, yeniliğe ve doğaçlamaya açık, irrasyonel bir biçim olarak nitelendirmiştir;

(...) Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel anlayışları bünyesinde barındırmaktadır. Amerikalı müzeci Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), 1936 tarihli *Kübizm ve Soyut Sanat* kitabında tüm bu

² *Der Blaue Reiter*

³ *Die Brücke*

yönelişleri iki genel eğilim altında ele almış ve günümüzde de gerçekliğini koruyan bir ayrımın altını çizmiştir. Barr'a göre soyut sanat, biri Kazemir Maleviç'e, diğer Wassily Kandinsky'e dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğerinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. (Antmen, 2021, s. 80)

Beraberinde değişen sanat dinamikleri, sanatçıyı toplumsal yaşamın içine çektiğinden, dışavurumcu dönemle, sanatın politikaya aktif müdahalesi daha önce bu kadar net yaşanmamıştır. Bu durumun tam aksine Amerikan avangardının apolitik yapısı, yabancılaşma kavramını kendi lehine yorumlamasıyla, rüştünü ispatlarken, bunu politik yaşamın dinamikleri içine girmeden yapmasını sağlamıştır. Motherwell ve Rosenberg'in yabancılaşma kavramına yaklaşımları Marx'ın diyalektiğine dayanmaktaydı. New York Avangardı ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun oluşum sürecinde, eylemsiz Amerikan ressamının, toplumsal yaşamı ya da dünyayı değiştirmek adına büyük bir boşluk içinde olması, Paris ekolünden gelen soyut resmin ağırlığı altında, kendini gerçekleştirme çabası sırasında kavram, iyimser bir forma bürünerek özgürleşmenin anahtarına dönüşmüştür. Bireysel olan özgürlük ile 1900'lerin sanatçıların dahil olduğu grup algısından uzaklaşmak da mümkün olacak, eser sanatçısından bağımsız bir dil olarak istediğini söyleme hakkına sahip olacaktı. Bu özgürlüğün önünü açarak ve sanatçıyı politik yaşamın içine alarak, apolitik kalmasını sağlayan ise Amerikan kültür politikalarının 1940'lardaki stratejisiydi. Çok da uzak olmayan bir geçmişte, Almanya Weimar örneğinde sanatçı politik kimliği ile devlet kurumlarında söz sahibi olmuş, bir cumhuriyetin inşasında rol oynamıştır. Sanatçılara verilen imtiyazlar ve özgür yaşam hakkı meyvelerini vermiş, çok kısa sürede akıllardan çıkmayacak nitelikte bir ülke kurulmuştur. Bu sistemin ise hesaplanmayan bir zaafı vardır; toplumla iletişim kuramayan sanatçıların yaşam biçimleri sorun teşkil etmiş, bir süre sonra geleneksel değerlerinin saldırı altında olduğunu düşünen halk ayaklanarak, cumhuriyeti yıkıp yerine faşizmi getirmiştir. "Toplumsal sanatçının etkinliğine dostça yaklaşmaması sanatçı için kabul edilmesi güç bir şeydir. Yine de bu düşmanlık gerçek özgürleşme için bir kaldıraç işlevi görebilir" (Guilbaut, 2021, s. 217). Benzer bir yaklaşımla *Amerikan Yüzyılı* ve yaşam biçimine yönelik kültür reformu yapılanmasında, sanatçının yönetim üzerindeki etkilerini göreceğiz. Weimar'da yapılan hataların tekrarlanmaması adına *yabancılaşma* kavramının Amerikan avangardı için anlamı önemli olmaktadır. Weimar'da söz sahibi olan sanatçılar ve politik yaklaşımlarının sürece olan etkilerini anlamak açısından ve daha sonra benzer süreçte Amerika modelinde bu dönem yaşananların tekrarına karşı alınan önlemleri çözümlemek için de Cumhuriyetin yaşamına yakından bakılmalıdır.

2.3. Ardıl Dışavurumculuk ve Weimar Uyanışı

Gelişmiş bir toplumun ön koşulu öncelikle okuma-yazma bilen insanların olmasıdır der Fischer, sanayileşme tek başına yeterli değildir. “Goethe Faust’u yazdığı zaman Weimar Dükalığında oturan insanların yüzde doksanı okuma yazma bilmiyordu. Sanat ve edebiyat dar bir seçkinler çevresinin ayrıcalığıydı” (Fischer, 2021, s. 238). Bu tespitten yola çıkarak öncelikle ne kadar küçük bir azınlığın modern dünyanın kapılarını aralama mücadelesi verdiğini bilmek, bu gelecek inşasının zorluklarını anlamamızı sağlayabilir. Sanat toplumsal bireylere ulaşmayı başaramadığı noktada, eğlenceden ileriye gidemeyecek ve belki de kendi içinde ölecektir. Weimar hayalini ortaya koyanların güçlü idealleri, içinde bulundukları toplumsal yapının neye hazır olup olmadığını hesaplamalarına engel olmuştur denilebilir. “(...) sanatı ciddiye alma tutumu çok güzel bir şey olmakla birlikte, birçok yanlışlara ve aşırılıklara yol açmıştır” (Fischer, 2021). Ama yine de bu durum Weimar’ın bir modernizm hayali ve bir kültür reformunun başlangıcı olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Münih’e yerleşen ve Alman sanat yaşamına entegre olan Wassily Kandinsky, 1910 yılında, Gabriele Münter, Alexei Jawlensky, Marianne von Werefkin, Oskar Wittenstain ve Heinrich Schnabel ile NKVM⁴’yi kurdular. Derneğin amacı şöyleydi: “Varsayımımız, sanatçıların dış dünyada gözlemlenen izlenimlerin yanı sıra, giderek iç dünyanın deneyimlerini topladıklarıdır ve sanatçının görevi iç ses için çizgiyi serbest bırakmaktır” (Watson, 2024, s. 247) deniyordu. Berlin ve Münih’te sergiler açıldılar ama henüz bekledikleri etkiyi yakalayamıyorlardı. Nietzsche etkisinde işler üreten Franz Marc ile tanışan Kandinsky, çizgisel, siyah-beyaz soyut çalışmalara yöneldi. İlişkilerini iyi kullanan Kandinsky, *Sanatta Maneviyat Üzerine* başlıklı yazılarından bazılarını New York’ta yayınlattıktan sonra, 1913’te yine New York’ta Armony Show’a⁵ katılarak resimlerini sergiledi. Almanya’nın soyuta gittiği yolda Alman olmayan Kandinsky’i etkileyen bazı sebepler vardı: “(...) Münih’in entelektüel özgürlüğü (...), Kandinsky ve Munter’e ilham

⁴ *Neue Kunstlervereinigung Munchen*, Münih Yeni Sanatçılar Derneği

⁵ 1913 Armory Show, Uluslararası Modern Sanat Sergisi olarak da bilinir, Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği tarafından organize edilmiştir. Amerika’daki ilk büyük modern sanat sergisi olmasının yanı sıra, ABD Ulusal Muhafız cephaneliklerinin geniş alanlarında düzenlenen birçok sergiden biriydi. Üç şehri kapsayan sergi, 17 Şubat’tan 15 Mart 1913’e kadar, Lexington Caddesi’nde, 25. ve 26. Sokaklar arasında, New York Şehri’ndeki 69. Alay Cephaneliğinde başladı. Sergi, Chicago Sanat Enstitüsü’ne ve ardından Boston’daki Copley Sanat Derneği’ne gitti. Burada, yer darlığı nedeniyle, Amerikalı sanatçıların tüm eserleri kaldırıldı.

Gösteri, gerçekçi sanata alışkın Amerikalılara, Fauvizm ve Kübizm gibi Avrupa avangardının deneysel stillerini tanıtarak Amerikan sanat tarihinde önemli bir olay haline geldi. Gösteri, daha bağımsız hale gelen ve kendi *sanatsal dillerini* yaratan Amerikalı sanatçılar için bir katalizör görevi gördü. Kaynak: Wikipedia

veren şehrin etrafındaki manzara ve Kandinsky’i ve dönemin birçok sanatçısını, yazarını ve müzisyenini büyüleyen iç yaşamla, alt ya da bilinçdışının yeni dünyasıyla ilgili tüm Cermen Kaygısı’[ydı]” (Watson, 2024, s. 428). Bu bilinçdışı durumsa üç önemli sanatsal tavrı gerçekleştirmişti; “Soyut sanat, Dada, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk. Her biri Almanca konuşulan topraklarda başlamıştır” (Watson, 2024).

1871’de Fransa’ya karşı kazanılan zafer sonucunda birleşen Alman Devletleri’nin başkenti Berlin olmuştu. Berlin dönemin ünlü başkentleri ile yarışmak adına bir dizi yenilikler için harekete geçmişti. O güne kadar bir sanat merkezi olma statüsünde olmayan şehir, daha çok kraliyete bağlı müzelere ev sahipliği yapmaktaydı. Münih o sıralarda çok daha fazla sanatçıya ve sanat merkezine sahipti. Çağdaş sanatlarla arası iyi olmayan Kayzer II. Willhelm’in sanat alanında muhafazakar ve gerici bir bakış açısı vardı. Bu sebeple Alman duygusunu ifade eden soyut işleriyle Max Liebermann tüm popülerliğine rağmen kamusal sanat sergilerine davet edilmiyordu. Kate Kollwitz, Liebermann, Lovis Corinth (Görsel 1, Lovis Corinth) gibi sanatçıların sergilerine ordu mensuplarının girmesinin yasaklanmasına kadar varan baskılar uygulanmaktaydı. Liebermann için Kayzer “*Alman ulusunun ruhunu zehirlediğini* söyledi” (Watson, 2024). Bu baskılar sonucunda Berlin sanatçılarından sadece üçü ayakta kalmayı başarmıştı: “Liebermann, Walter Leistikow ve Lovis Corinth. Kendisinin de karşı olduğu, ağırlıklı olarak Almanlardan oluşan bir sanat formu için *Dışavurumcu* terimini icat eden Corinth olmuştur” (Watson, 2024).

I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle Almanya kültür yaşamı daha çok psikanaliz üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştı. Savaşın yıkıcı etkilerinin insan psikolojisi üzerindeki etkileri sebebiyle, o güne kadar çok da üzerinde durulmayan psikolojiye o zamanlara kadar burjuva eğlencesi olarak bakılıyordu. Fakat savaşla birlikte özellikle askerlerin yaşadıkları sorunlar sebebiyle Jung ve Freud gibi psikanaliz uzmanlarının yazıları gündemi oluşturmaktaydı. Freud ve Jung’un bilinç ve bilinçdışı araştırmaları sırasında kullandıkları semboller soyut dışavurumcuların da resimlerini etkilemişlerdi. Felsefenin de etkilediği soyut dışavurum, kolektif yaşam düşüncesiyle de birleşerek sorgulayan politik bir biçime doğru evrilmekteydi. Savaşın tüm vehametine rağmen Berlin ve Münih sanat yaşamı tüm hızıyla devam ediyordu. I. Dünya Savaşı öncesinde örgütlü siyasi oluşumlara pek karışmayan *Ardıl Dışavurumcu* sanatçılar, siyasetin sanata olabilecek müdahalesinden korumaya çalışıyorlardı. 1912’de dışavurumculuğu destekleyen iki sol görüşlü dergi; *Die*

Aktion ⁶ ve *Der Sturm* ⁷ 'du. Berlin'de Der Sturm Galerisi'nin kurulması Soyut Dışavurumculuğun Alman sanatı içindeki yerini sağlamlaştırmıştı. Bu sıralarda bazı sanat eleştirmenleri dışavurumcuları devrimci olmakla suçlayarak, eserlerinin proleterya hizmet ettiğini iddia ediyorlardı. “Sonradan Dada'ya dahil olacak Hugo Ball'dan Emmy Hennings'e, Richard Huelsenbeck'den Walter Serner'e, Wieland Herzfelde'den George Grosz'a, çoğu sanatçı ve yazarın şiirleri, yazıları ve illüstrasyonları o sıralarda Die Aktion'da ve Der Sturm'da yayınlanıyordu. (...)” (Gen, 2016). “ (...)Der Sturm'un kurucusu Herwarth Walden, Hans Arp'ı sergi düzenlemesi ve dergiye yazması için Berlin'e davet etmişti. Keza Kurt Schwitters da Merz resimlerini 1919'da Sturm galerisinde sergileyecekti ve yazıları onun dergisinde çıkacaktı” (Gen, 2016). Der Sturm dergisini çıkaran Herwarth Walden, aynı zamanda Soyut Dışavurumculuk akımını ilk isimlendiren kişiydi. Dışavurumcu sanatçı ve eleştirmenler bu dönemde siyasetten uzak durmalarına rağmen; 1913 Ekim'inde bir grup sanatçı ve yazar Münih'te Revolution adlı dergiyi çıkarmıştı. Dergi, toplam beş sayı yayınlanmıştı ve anarşizmi, cinsellikte özgürlüğü ve sanatta ardıl ekspresyonizmi savunuyordu.

I. Dünya Savaşı mağlubiyetiyle Almanya, devrimle gelen cumhuriyetle, demokratik parlamenter yapıyı hızlı bir şekilde hayata geçirerek uygulamaya koydu. “Devrim geleneksel olarak üç net evreye ayrılır. 1918'in sonundan 1924'e kadar, devrim, iç savaş, yabancı işgali ve fantastik enflasyonuyla, sanatta deneysel bir dönem yaşandı” (Watson, 2024, s. 469). O sırada *Dışavurumculuk* sanata hükmettiği kadar siyasete de hükmetmektedir. “1924'ten 1929'a kadar ekonomik istikrar, siyasi şiddetten kurtulma ve *Neue Sachlichkeit* (yeni nesnelcilik), amaçları gerçekçilik ve itidal olan bir hareket tarafından sanata yansıtılan artan refah dönemi takip etti” (Watson, 2024). Sonrasında gelen “1929-1933 dönemi siyasi şiddete, artan işsizliğe ve kararnameyle otoriter yönetime geri dönüşe tanık oldu; sanat sessizliğe gömüldü ve yerini propagandacı Kitch aldı” (Watson, 2024). Ondört yıl süren bir kültürel evrim...

⁶ Franz Pfemfert tarafından 1911'den 1932'ye kadar yayınlanan, Ekspresyonizmin atılım yapmasına yardımcı olan ve dogmatik olmayan sol siyaseti savunan edebi ve politik bir dergiydi. Başlangıçta, Die Aktion haftalık olarak, 1919'dan itibaren iki haftada bir, 1926'dan itibaren ise yalnızca düzensiz olarak yayınlandı. Kaynak: Wikipedia

⁷ (1910–1932), Herwarth Walden tarafından Berlin'de yayınlanan haftalık, daha sonra altı ayda bir ve 1915'ten beri çoğunlukla aylık ekspresyonist bir dergiydi. Mart 1912'de Walden, Sturm-Galerie'yi Berlin'in Tiergartenstrasse'sindeki yıkılmış bir villada Blaue Reiter'in gezici bir sergisiyle açtı. Kaynak: Wikipedia

Devriminin ardından gelen süreçte iktidara gelecek olan geçici hükümeti organize eden SPD,⁸ devrimin yeniden yapılanma, yıkıp yapma, anarşist başkaldırı kavramlarını destekliyordu. Der Sturm dergisiyle galerisinin kurucusu ve yöneticisi Herwarth Walden, devrimin patlak vermesinin hemen birkaç gün sonrasında Kültür Bakanı'na yazdığı mektupta (Gen, 2016) dışavurumculuğun üstünlüklerini dile getirmişti: "Bir dışavurumculuk diktası kurma niyetinde değiliz ancak sanatsal çabalarımızın karşılığında başka sanat hareketlerine tanınan aynı hakları –ayrıca devlet desteği ve yardımı– istiyoruz" (Gen, 2016). Avangart sanatçı devrimle birlikte; burjuva sanatının geleneklerini ortadan kaldıracak bir devrimci kimliğe bürünmüştü ve böylelikle sanat ve sanatçı kavramları kökten bir değişim sürecine girmiş oldu.

1918 tarihinde Dada ve Bauhaus akımlarının da içinde yer aldığı Ardıl Dışavurumculuk dönemini barındıran Alman Weimar Cumhuriyeti, son derece iddialı, döneminden çok farklı ve özgürlükler bağlamında; yaşam hakkı, cinsiyet özgürlüğü, kadın hakları, eşitlik, sanat gibi konularda sanatçıların önünü açmış ve avangard sanat akımlarının doğmasına zemin hazırlamıştır. Kapılarını sanatçılara açan ve ihtiyaçları olan tüm özgür ortamı sağlayarak, ışıltılı sosyal yaşam biçimiyle onları etkilemeyi başaran bu ideal; I. Dünya Savaşından ekonomik yıkımla çıkmasına rağmen siyasal anlamda çağdaş hukuk devleti temellerinin atıldığı, insanların ayrımcılığa uğramadan hak ve özgürlüklerinin güvence altına alındığı siyasal bir ortamdı ve tam da bu sırada Dışavurumculuğa duyulan inanç kaybıyla serüvenine başlayan Ardıl Dışavurumculuk; Alman Weimar Cumhuriyetinin politik, ekonomik ve sosyal yaşamında hayat bulmuştur ve bu bağlamda dünya tarihinde Weimar Cumhuriyetinin temsil ettiği şeyin daha öncesinde bir örneği yoktur. Weimar tasarlanmış bir yönetim ve yaşam biçimidir ve Weimar'ın ruhu, özgürlükçü dünya görüşünden ileri gelir. Bu görüşün yansımaları onun politik ve estetik yapısında da görülmektedir. Dolayısıyla Weimar Cumhuriyeti'ni basit bir yönetim değişikliğinin ötesinde farklı kılan, dışavurumcu sanatçıların Cumhuriyetin politik yapılanmasına dahil olmasıdır. Genelde başarısız bir yönetim süreci olmakla eleştirilen Weimar azımsanmayacak işlere imza atmıştır;

(...) devrim ve sonrasındaki süreçte çok şey başarmıştı. Savaşı bitirdi. Prusyalı yönetici hanedanlığı ile irili ufaklı diğer Alman monarşilerini ortadan kaldırdı. En azından bazı Almanları pratik siyasetin yöntemleri konusunda eğitti. Demokratik bir devlet kurdu. İmparatorluk'ta yükselmeye imkân bulamayan yeteneklere yeni fırsatlar sundu, ilerici

⁸ Sosyal Demokrat Parti

profesörlere, modern oyun yazarlarına, prodüktörlere, demokratik siyaset düşünürlerine prestij ve güç kazandıran merkezler açtı. (Gay, 2023, s. 36)

Bu dönemin içeriğinde önemli bir rol üstlenen sanata dair gelişmelere baktığımızda fazlasıyla öne çıkan, cumhuriyetin duruşunu şekillendiren ve vizyon oluşturacak ölçüde güçlü bir yaşam biçimi görüyoruz; “Weimar Cumhuriyeti aynı zamanda tüm dünyanın dikkatini Alman dansına, Alman tiyatrosuna, Alman sinemasına, Alman kurgusuna, Alman tiyatrosuna, Alman sanatı ve müziğine çeken nefes kesici bir kültürel çiçeklenme çağıydı. Cumhuriyet kısa (on dört yıl) ömrüyle orantısız bir heyecan dalgası getirmişti.” (Gay, 2023) Cumhuriyetin Liberal toplum yapısının sanat yaklaşımıyla *Dışavurumculuğun* (Expressionism) anti tezi olarak *Ardıl Dışavurumculuk* (Post- Expressionism) ve diğer gerçeküstücü akımlar görülmekteydi.

1911’den başlayarak Weimar dönemi boyunca devam eden eleştirilerinde Alman eleştirmenler genel olarak Dışavurumculuk’tan; Ardıl İzlenimcilik, Kübizm, Fovizm, Fütürizm ve benzerlerini kapsayan uluslararası bir hareket olarak söz ettiler. Bu eleştirmenler *Alman Dışavurumculuğunun* uluslararası harekete Almanya’nın benzersiz bir katkısı olduğunu anladılar. 1911’e gelindiğinde Berlin’de (Brücke üyelerinin de dahil olduğu Yeni Secession), Münih’te (Neue Künstlervereinigung ve Blaue Reiter)⁹ Dışavurumcu sanatçı grupları kuruldu. Viyana ve Renanya. Genelleme yapmak zor olsa da, Alman Dışavurumculuğu [ile] ilişkilendirilen sanatçılar ve yazarlar, her şeyden önce Friedrich Nietzsche’nin Alman imparatorluk ve burjuva toplumunun materyalizmi ve geleneklerine yönelik yazılarından beslenen isyankar bir tutumu paylaşıyorlardı. (Crockett, 1992, s. 8)

Dışavurumculuğun ideallerini asla reddetmemekle birlikte biçimsel soyutlamalarını terk eden sanatçılar, yeni ve heyecanlı bir hevesle bu yeni dönemin canlılığını savunuyorlardı. XX. Yüzyıl Alman sanatı üzerine 1985 yılında yapılan bir araştırmada Wieland Schmied şunları yazdı:

1918-1920 yılları arasında ortaya çıkan yeni nesil ressamalar, savaş öncesi nesilden, Alman Dışavurumculuk’tan ilham alabileceklerine inanmıyorlardı. Dışavurumculuğu protesto etmek için sadece Paris’e değil, aynı zamanda Zürih, Roma ve Amsterdam’a da baktılar. Kendi çağlarının muazzam ayaklanmalarına tepki vermek için ihtiyaç duydukları dürtüleri yalnızca orada (aynı zamanda kendi kültürlerinde derinköklere sahip olan eski geleneklerde) alabileceklerine inanıyorlardı. Kendi dillerine cevap verebilmek için yeni gelişmeler arayışıyla kendilerine yardımcı olabilecek her şeyi benimsemeye istekliydi. (Crockett, 1992, s. 13)

⁹ Mavi Atlılar Grubu; Der Blaue Reiter sanatçıları, Die Brücke grubu gibi dışavurumculuğu benimsemekle birlikte, bu eğilimi lirik soyutlama doğrultusunda kullandılar, ayrıca yapıtlarında onlar kadar or-tak bir üslupsal anlatım geliştirmediler. Gi-zemli duygulara biçim verme kaygısıyla sa-natlarına yoğun bir tinsel içerik yüklemeyi amaçladılar. Der Blaue Reiter’in son sergisi Mart 1912’de Berlin’de ünlü Sturm galerisinde (bak. Sturm, Der) düzenlendi. Ardından sa-natçılar 1913’te toplu olarak Birinci Alman Güz Salonu’nda yer aldılar. Bu dönemde Al-man asıllı Amerikalı ressam Lyonel Feininger de grupla yakın ilişki kurdu. I. Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla Der Blaue Reiter dağıldı. (Wikipedia, 2024)

Almanya’da yükselen sosyalizm, Rus Ekim Devrimi’nin de etkileriyle politik sanat dilini yüceltmektedir. Weimar’ın sanat kurumlarının başına Avangart sanatçıların getirilmişti. Buradan yola çıkarak, kurumsal sanat fikri yıkılmak istenmiştir. Bu sanatçılar, alınıp satılan, ürüne dönüşmüş sanat eserleri fikrine karşı çıkarak, eserinin işçisi olma fikrini reddetmişlerdi. 1920-21 yıllarında Rusya’dan gelen sanatçılar özellikle de Wassily Kandinsky Alman geometrik soyutlamalarına Rus etkileriyle katkıda bulunmuştur. Max Liebermann, Oscar Kokoschka, Otto Dix, Max Ernst, Karl Hofer, Kathe Kollowitz, Paul Klee, gibi sanatçılar Weimar döneminin hatırı sayılır sanatçılarındandır. Sanat ve zanaatın birlikte hareket etmesi fikrinde işçi sınıfın da yüceltilmesi düşüncesini savunan bu sanatçılar, devrimin Almanya’daki özgür savunucularıdır. Sosyalist dışavurumcu sanatçılar, KPD¹⁰ ile Leninist ve sonrasında Stalinist görüşleri savunarak, NSDAP¹¹ kanadının karşısında konumlanıyordu. Bu sürecin başından itibaren Münih’ten Zürih’e, oradan Berlin’e ve sonra yine Münih’teki devrime uzanan *Dada Hareketi* de devam etmekteydi. Siyasi bir devrimi de barındıran bu özgürlükçü hareket, sanatın *dünyayı iyi bir yer yapma* görevini reddederek, toplumsal eleştiri kavramıyla birlikte *devrimci* sanatçı olma fikrini de beraberinde getirmişlerdir. Sanat bilinçli bir çarpıklık, ifade dili olarak çirkinleşme ve korkutma gibi duyguları ön plana almaktaydı. İnsani duyguların ön plana alınarak bir dil olarak kullanılmasını diğer sanat dalları da benimsmişti: “Şairler, dansçılar, besteciler, heykeltıraşlar, hatta karikatüristler dünyayı kendinden kurtarmak ya da en azından olan biten karşısında hissettikleri tiksintiyi ifade etmek için yeni teknikler denedi. Sanatçılar kendilerini daha açık anlatabilmek, kendilerine bir oku/dinleyici/izleyici kitlesi bulabilmek için evrensel insan olmaya çabaladı” (Gay, 2023, s. 145). Sakatlar, fahişeler, din adamlarını mide bulandıran halleriyle resmettiler. (Görsel 2, Otto Dix) Dışavurumculuğun bir yöntemi ya da belirli bir konusu yoktu. Bu yaklaşım dışavurumcuları bir araya getiren şeydi. Ama işin özünde güçlü bir baş kaldırmaydı:

Otto Dix’in korkunç savaş imgelerine baktığınızda, ölümü ve yıkımı tuhaf bir biçimde estetik açıdan güzel bir sahneye dönüştürmesi eleştirel açıdan bize olaya muhabir gibi yaklaşan bakış açılarından daha etkili bir bakış açısı sunuyor – deyim yerindeyse, bilincimizi daha da açıyor. Üstelik ruhumuzu da daha çok koruyor, çünkü hiçbir savaş fotoğrafının yaratamayacağı arındırıcı bir etkisi var. Fotoğraf bizi etkileyebilir, ama içimizde yarattığı rahatsız edici duygulardan kurtarmayacaktır, oysa Dix’in imgeleri yalnızca yıkımı göstermekle kalmaz, bizi, konuyla biçimin diyalektiğine benzer biçimde, karmaşık bir özdeşleşme ve

¹⁰ Alman Sosyalist Partisi

¹¹ Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi

özdeşleşmenin diyalektiğiyle -sarsılmayla gelen bağlılık ve kararlı uzaklaşmayla- yıkımın içine sokar. (Kuspit, 2018, s. 53)

Sanatın yaşamı olduğu gibi ortaya koyduğu bir stil söz konusudur. Bu baş kaldırı dili özgürlükler ortamında yerini sakin bir burjuva siyasetine bırakmıştır. Başından bu yana cumhuriyetin ateşli siyaseti ve politik dili, Weimar Cumhuriyeti'nin demokratik ortamında apolitik bir biçime bürünmekteydi. Eğitim ve sanat odaklı bir anayasa, sanatçılara sunulan özgürlükler ortamı, beraberinde siyasete gerek duyulmayan bir yaşamı getirmişti. Sosyalist bir biçimdi evet fakat siyasi değildi. “Demokratik Weimar Anayasası gerçek siyasetin kapılarını açtığında, Almanlar saraya buyur edilmiş köylüler gibi nasıl davranacaklarını bilmeden kapının ağzında durup şaşkınlıkla bakakalmıştı.” (Gay, 2023, s. 98) Akılcı siyasetten uzaklaşmış ve hatta tembelleşmiş aydınlar kendilerine verilen özgürlükler coğrafyasının tadını çıkarmanın peşine düşmüşler, abartılı yaşamlarını devam ettirmek adına karşılıklı bir anlaşmaya varmışlardı:

Her zaman olduğu gibi bu gerçeklikler de onları açıklayıp meşrulaştıran ideolojiler üretti. Önde gelen Alman entellektüelleri, şairler ve profesörler devlet ile gayri resmi, ekseriyetle de sözsüz bir anlaşma yapmıştı; Şayet devlet onlara bir dereceye kadar gayrimeşru özel hayatlar yaşama ve felsefe ile din konularında alışılmışın dışında görüşlere sahip olma özgürlüğü verirse, onlar da eleştiriden, hatta genel olarak siyasetten uzak duracaklardı. (Gay, 2023, s. 98)

Weimar, bir sosyalist burjuva demokrasisi deneyimiydi denilebilir. Bu deneyim yarattığı ortamın o dönem Almanyasının mevcut yaşam biçimine oranla bile oldukça abartılı olduğundan toplum tarafından istenmeyen bir şekle bürünmüştür. Şaşalı eğlencelerin merkezi Berlin ve Postamer sabahlara kadar süren ve sınır tanımayan kulüpleri ve partileriyle ünlüdür. Buralarda toplanan sanatçılar ve aydınların tavırları halk açısından eleştirilen bir duruma dönüşmüştür. Geleneksel Alman yaşam biçimini ayaklar altına alan bu durum, ileride oluşacak faşist hareketin halkın desteğini almasındaki sebeplerden biri olacaktır.

Yüksek sanatın yanında zanaatkarlığın da önemine inanan Walter Gropius, Büyük Dük Sanat Akademisi ile Weimar Sanat ve El Sanatları Okulu ile birleşiminden ortaya çıkan *Das Staatliche Bauhaus Weimar*'ın yöneticisi olmuştu. *Bauhaus Okulu* olarak bildiğimiz okulun Weimar'daki ilk zamanları oldukça sıkıntılı geçmiştir. Bu sıkıntılar sebebiyle Gropius: “ (...) Artık okulun modern dünyanın pratik sorunlarıyla -toplu konut, endüstriyel tasarım, tipografi ve prototiplerin geliştirilmesi (...)” (Watson, 2024, s. 471) ilgileneceğini duyurmuştu. Berlin'in romantik yaşamı ve Weimar Anayasal Meclisi'nin toplanma yeri

olması, okulun burada hayata geçmesine sebep olmuştu. Walter Gropius Devrimci Sanat Konseyindendi ve Bruno Talt'ın hazırladığı programın devamı niteliğinde, Bauhaus Okulunun programını hazırladı. Belirgin sosyalist yaklaşımlar içeren, sanat ve zanaat kavramlarının birlikte öğretildiği ve hatta el sanatlarının yüceltildiği bu okul modeli içinde akademik kariyer sistemi de usta-çırak ilişkisine evrilmekteydi. Ama bu yaklaşım ve yapılmak istenen eğitim devrimi, tutucu halkın yoğun eleştirilerine maruz kalmaktaydı. Weimar'ın kuruluşunda rol oynayan sanatçı ve aydınların politik ortamı boş bırakması sebebiyle siyasi yaklaşımlar değişmeye başlamıştı. “Weimar’daki halkın bir kısmı ve tutucu çevreler okula şüpheyle bakıyorlar ve anarşistlikle suçluyorlardı” (Kabaş, 1975, s. 104). *Bu suçlamaların ne kadar tehlikeli olduğunu henüz bilmiyorlardı.* “Nitekim, Thuringia Hükümetinde,¹² *Sağcı Radikaller* iktidara zaman bu tehlikenin adamakıllı ciddiyet kazandığı görüldü. Weimar halkı, Bauhaus öğrencilerinin davranışlarını kendilerine göre *bohem* buldukları için rahatsız oluyorlardı” (Kabaş, 1975). Berlin şehri Weimar ruhunun ifadesiydi. Bu şehirle ilgili duygularını şöyle ifade etmiştir Ludwig Marcuse: Sınırsız, açık-saçık, özgür, sarhoş... (Gay, 2023, s. 179) “Gelecek zamanların tadı vardı Berlin’de, saçmalığına soğuşuna seve seve katlandıysak bu yüzden” (Gay, 2023).

Geçici refah ortamı 1924 ve 1929 yılları arasındadır fakat ardından Weimar Cumhuriyeti ekonomisini yönlendirecek bir yapılanmaya sahip olmadığından, hızla yükselen enflasyona yenik düşmüştü. Bunun yanı sıra sağcı gençler sistematik olarak cumhuriyetçi eğitim sistemi içine sızmış, çoktan çalışmalarına başlamışlardı. Siyaset Weimar’da yön değiştirmekteydi. Basını da ele geçiren sağ görüş, Almanya’ya ait olmadığını iddia ettikleri değerleri, Almanya’ya ait olanlarla değiştireceklerini vaad ediyorlardı. Halkta oluşan kafa karışıklığı, Cumhuriyetin aydınlarının tavırları, illegal yaşam biçimleri ve marjinallik nedeniyle netleşiyordu ki bu da Cumhuriyetin sonunu hazırlamaktaydı. “Sıkıntılı dönem gelip çattı.1929 yılının başında Cumhuriyet kendisinin de bir daha toparlanamayacağı bir travmatik darbe aldı. Gustav Stresemann 3 Ekim 1929’da öldü; tüm eksikliklerine rağmen kendisi ülkedeki cumhuriyetçiler ve ülke dışındaki uzlaşmacı zihinle için yeri doldurulamaz bir kuvvet olagelmışti.” (Gay, 2023, s. 177) İşin özünde dışavurumcu sanatçılar ve aydınlar toplumun duyarlılık gösterdiği konuları istismar etmişlerdi. Sürecin devamında gelen bunalım beraberinde işsizlik ve kargaşaya sebep

¹² Thuringia Hükümeti: Almanya’nın doğusunda yer alan ve aşırı sağcı yönetimiyle dikkat çeken eyalet.

olmuştur. 1930 da yapılan seçimlerle de aşırı sağcı Naziler tüm burjuva partilerini yıkıp geçmişlerdi. 1920 den sonra zaten sistematik bir biçimde sanat ve kültürel yaşama baskı uygulamaya başlayan NSDAP oluşumu sonrasında resmi kanalları kullanarak bu tür sanat organizasyonlarının kapatılması kararını almıştır. Formüle edilen sanat, devlet sanatı haline getirilerek sosyalist, savaş karşıtı ve cumhuriyetçi genç sanatçıları hedef almaktaydı. 1929 ile başlayan, 1933 yılına kadar devam eden kültürel yıkım, 1933'te cumhuriyetin sona ermesiyle bambaşka bir üst boyuta geçti. 1930 da Nazilerin başarısını takip eden günlerde; "Thüringen işçileri ve Eğitim Bakanı Frick, Oscar Schlemmer'in Weimar'daki duvar resimlerini ve fresklerini yaktırdı ve aynı yıl içinde Naziler Weimar'daki müzeden modern eserlerin kaldırılması emrini uyguladı. Des Sau'daki Bauhaus'u ve acil durum emriyle Breslau'daki Sanat Akademisini kapattı" (Schoenberger, 1984, s. 59). Kültürel Bolşevikler adlandırmasıyla damgalanan aydınlar üzerinde sistematik ve acımasız bir zulüm başladı. Bu zulüm sadece yaşayan sanatçıları ve eserlerini değil, ölüleri de kapsıyordu. Van Gogh, Edward Munch, Lautrec ya da Gauguin'in eserleri dahi toplatıldı, yasasaklandı; "Hitler'in 30 Ocak 1933'te Von Hindenburg tarafından imparatorluğa atanmasıyla birlikte Almanya'nın sanat politikası birdenbire değişti. Sanatın ve sanatçının özgür eserler verdiği günler hızla geçmişte kaldı" (Schoenberger, 1984). Saldırıların merkezinde dışavurumcu sanatçılar ve eserleri vardır; "Weimar döneminde Alman sanatına uluslararası bir şöhret kazandıran dışavurumcu tavır, şiirde, edebiyatta, sinema, fotoğrafçılık eserlerinde ve el sanatlarında ifadenin bireyselliğinin her türlü tasviri Alman olmadığı gerekçesiyle acımasızca ve özenle yok edildi" (Schoenberger). Weimar'ın neşe dolu sahnelerinin yerini birkaç ay içinde acı, ıstırap ve korku dolu sahneler almıştı:

Weimar Cumhuriyeti'nin kısa, ateşli, harika bir hayatı oldu. 9 Kasım 1918 tarihinde, dört yıllık bir savaşın ardından Alman İmparatorluğu'nun çöktüğü, İmparator II. Wilhelm'in Hollanda'da sürgüne kaçmaya hazırlandığı bir zamanda doğdu; 30 Ocak 1933 tarihinde, artık güçten düşmüş olan Başkan Paul von Hindenburg'un, Nasyonal Sosyalist partinin karizmatik lideri Adolf Hitler'i ülkenin şansölyesi tayin ettiği gün katledildi. Bu dönem siyasal çalkantıların neredeyse kesintisiz sürdüğü, istikrara kavuşmak için harcanan cesur çabaların iktisadi iniş-çıkışlar (çoğunlukla inişler) tarafından sürekli baltalandığı, sağda anti-demokratik güçler, solda Moskova'nın talimatlarını izleyen komünistlerce sabote edildiği bir dönemdi. (Gay, 2023, s. 9)

Gençliği ele geçirmiş aşırı sağcı Nazi güçleri, politikalarını gençleştirmeyi başarmıştı ki bu sağ devrim gençler sayesinde elde edilmişti. Toplama kamplarında işkenceyle ölen sanatçılar, intihar edenler, sürgün edilenler ve kaçmayı başaranlar. İşte tam bu noktada

Weimar ruhunun dışavurumcu dilinin ardıl dışavurumculuğa evrileceğinin ilk sinyalleri alınmaktadır.

2.4. Avrupa Avangardının Yolları Açılıyor

Savaş, sanatçıları Almanya'dan uzaklaştırmış, Almanca konuşulan İsviçre'ye Zürih'e yöneltmiştir. Gerçeklik kavramının ve insan psikolojisinin allak bullak olduğu bir dönemdir ve sanatçıların ağırlığını işlerinde daha çok yansıttığı parçalanma fikrinin olduğu kökten bir değişim fikri oluşmaktadır. Dada bu değişim fikriyle doğmuştur ve Gerçeküstücülük ile organik bağları; dönüşüm, özgürlükler ve politika ile ilişkileri üzerinden incelenebilir. Siyasetle sanatın kurduğu böylesi bir bağa daha önce karşılaşılmamıştır. Bu noktada, Avrupalı Avangard sanatçıların başkaldırdığı şeyin gücünü anlamamız gerekmektedir. Rus Devrimiyle eş zamanlı doğan Dada Hareketi, I. Dünya Savaşı ve Hitler'in politikalarını sorgulayan politik bir tavra dönüşmüştür. Tüm bu kavramsal gelişmeler evresinde, modernleşme yolunda sanatın değişim mücadelesinde Zürih'te ortaya çıkan hareket, gerçeküstü süreç adına önemli bir gelişmedir. *Dada Hareketi*nin savaşın yıkıcı gücüne karşılık veren, savaşın acımasızlığını aynı şekilde gözler önüne seren duruşu, Almanya'nın bu ruha sahip çıktığının ön göstergesi sayılabilir.

Beraberinde yüzyıllardır süre gelen sanat kalıplarını ve sanata dair bakış açılarını da bir anda yıkmak çok kolay olmasa gerek. Gerçekçiliğe duyulan tepkinin estetik tezahürünü ilk olarak Cezanne ile, devamında da Maleviç ile gerçek anlamına ulaşmaktadır. Dada'nın estetik kaygıları doğrultusunda, Avangardın ortaya çıkışında önem arz eden tetikleyicileri irdelemek tanımlama yapmamızı kolaylaştırabilir: “(...) XX. Yüzyıl başlarının tarihsel avangardının büyük bir bölümü (örneğin Fütürizm, Dada ve Konstrüktivizm), ilişikteki amaçların peşindedir [yüksek ya da düşük sanat kavramlarının varlığını ortadan kaldırmak] (...) ana akım değerlerde devrim yapmaya ilişkin bu arzu avangardın tanımlayıcı rolüdür ve modernizmden ayrılamaz” (Fineberg, 2014, s. 17). Otomasyon politikası ve post kapitalizme ilişkin araştırmasıyla ilişkilendirerek avangardın ve modernizmin tanımını yapan Beech ise şu soruyu soruyordu:

Yirminci yüzyılın başlarındaki çeşitli avangard hareketler makineyi benimsedikçe, mekanik olan her şeyin kınandığı normatif durum eleştiriye tabi tutulur ve aşınmaya başlar. Avangardizmde mekaniğin yüceltilmesi, kısmen kodlanmış bir estetik faaliyet eleştirisidir ve aynı zamanda bu eleştiri, Sosyalizmdeki Sanat ve El Sanatları biçimleri ile estetikçi el emeği

nefretinin çizdiği rotaya burjuva dünyasının dahil edilmemesi anlamına gelir. Avangardizm böylece post kapitalizme giden yolları açmış mıdır? (Beech, 2023, s. 105)

Amerika’da New York avangardının geldiği noktada, burjuvanın soyut dışavurumculuğa sahip çıkması ile Beech’in bahsettiği post kapitalist dönüşüme tanık olunacaktır.

İş politik ilişkileri irdelemeye geldiğinde; Avangart XVIII. Yüzyıl’ın sonlarına doğru Avrupa ve Rusya’da eş zamanlı olarak etkilerini göstermeye başlamıştır. Bolşevik Devrimi ya da Kasım Devrimi olarak bilinen hareket sosyalizm ve avangardın iş birliğine dayanmaktadır. KPD¹³ ve PFC¹⁴ üyesi olan; Grosz, Heartfield gibi sanatçılara rağmen Berlin merkezli Alman komünizmi Dada ve Gerçeküstücülere mesafelidir ve bu mesafenin sebebi, her iki akımın bireyci yaklaşımlarıdır. Dada’nın ve gerçeküstücülerin bireyci yaklaşımına karşılık Andre Breton kolektif üretimi savunan görüşleriyle Fransız Gerçeküstücüler içinde farklı bir duruş sergileyerek komünist partizanların ilgisini toplamıştır. Bu birliktelik, Moskova Mahkemeleri ve Stalin’in *Toplumcu Gerçekçilik* adı altında geliştirdiği, dönem siyasetinin diline dönüştürdüğü gerçekçi yaklaşımına kadar devam eder. Bolşevik Devrimi ile avangard hareketin öncüleri arasındaki fikir birliği modern ütopyaya duydukları inançtı. İnadıkları yolda, tüm insanlığı değiştirecekleri fikriyle kendilerinden emin harekete geçmişlerdi. Bolşevik Devrimini takip eden günlerde sanat kurumlarının başına Rus avangardlar getirilmişti. Lunacharsky¹⁵ bu hareketin öncülerindendir. Lunacharsky ’ye göre;

(...) Tolstoy, Dostoyevsky, Gogol gibi büyük yazarları; Çaykovsky, Rachmaninoff, Skriabin gibi bestecileri yaratan 1850’ler sonrası modernleşme hareketinin mirasçıları olan realist ressamlar, Rusya’daki devrimci harekete kayıtsız kalmışlar, hatta 1917 Devrimi’ne karşı *düşmanca bir tavır almışlardı... Buna karşılık solcu sanatçılar, sivri deneylerin, empresyonizm sonrası deneylerin temsilcisi olan sanatçılar, devrime hararetle bir tepki vermişlerdi.* (...) Ama biliyorsunuz, bu ittifak *heroik komünizm* denen 1917-21 arasındaki dört yıl boyunca sürer. Ondan sonra Rus realizmi restore edilmeye başlar, avangard sanatçılar ise düşmanlaştırılır ve tasfiye edilir. (Artun, Rus Avangardlar - Sanatın İktidarı, 2016)

1916’da Hugo Ball’ın hazırladığı eleştirel bir oyunda *Dada* sözcük olarak ilk kez kullanılmıştır. Tristan Tzara takma adıyla Ball ile eleştirel işler hazırlayan şair Sami Ronenstock, Dada kelimesini Larousse sözlüğünden rastgele bulduğunu iddia etmiştir.

¹³ Alman Komünist Partisi

¹⁴ Fransa Komünist Partisi

¹⁵ Anatoly Lunacharsky. Devrimci. Devrim ertesinde sanat kurumlarının ve etkinliklerinin avangard kadrolara teslim edilmesinde Halk Eğitim Komiserliği’nin başına getirdiği Lunacharsky’ nin büyük rolü olmuştur. Zürih’te felsefe, Paris’te tarih okuyan Lunacharsky Parti içindeki görevlerinin yanı sıra, tiyatro, sinema, sanat ve edebiyat konularında son derecede üretken olan bir eleştiri yazarıdır. (Artun, Rus Avangardlar - Sanatın İktidarı, 2016)

“Dada, bilimsel ve politik gelişmeler ışığında, en geniş anlamıyla sanatın mümkün olup olmadığını sorguladı” (Watson, 2024, s. 466) ve Dada, “alay ettiği izmlerden herhangi birini takip etmek yerine, masumiyeti, temizliği, berraklığı -hepsi de bilinçdışını araştırmanın bir yolu olarak- yeniden yakalama çabasıyla çocukluğa ve şansa yöneldi” (Watson, 2024). Dada devrim niteliğinde bir sanat hareketi olmanın yanında, düşünsel bir dönüşümün karşılığı denilebilir; sanat artık *güzel* olmak yerine gerçekleri tüm acımasızlığıyla izleyicisine geçiren bir dile dönüşmüştür. İlk kez 1918’de sanatçı Tristan Tzara tarafından Zürih’te okunan *Dada Manifestosu*,¹⁶ yeni sanat, yeni sanatçı ve yeni dünya ile ilgili katı yaklaşımıydı.

Dada Hugo Ball ile Zürih’ten ayrılarak Berlin’e ve Almanya’ya kaydı. Burada daha da politikleşen Dada, George Grotz ve Otto Dix’in savaşta kolları, bacakları kopan insanları, protezleriyle makine insanlar ya da kuklalar gibi tasvir ettikleri sert bir dile dönüştü. I. Dünya Savaşı sonunda kendini büyük bir boşluğun içinde bulan sanat, kimliğini, anlamını, akımlarını veya vermek istediği mesajlarını kaybetmiştir. Böylesine büyük bir yıkım, bu kadar çok can kaybı sanatçıların atölyelerinde de bir bomba etkisi yaratmış, o ana kadar sanatın tutunduğu tüm kavramlar alt-üst olmuştu. İzleyicinin beğenisinden çok ruhsal yapısını keşfetmeye yönelik çalışmalar hız kazanmaktaydı.

Paris ve Münih önemli sanat merkezleri olmuştu, bu nedenle buralarda toplanılıyordu. Savaş sırasında *Dadaist Hareketi* almış yürümüşü. Yönlendirilmiş ya da yönlendirilmemiş rastlantının ya da rastlantıya dayanan ilkelerin, yaratıcılığın içine girmesini sağlamışlardı. *Buluntu nesnelerin* artistik buluntu olarak başkalaştırılması da bu devreye rastlar. Bu sırada Viyana’da Çizik sanat öğretisinde, Dada ilkelerine benzer öğeler kullanıldı. Öğrencilerin yaratıcı yönlerini ortaya çıkarmak için, değişik gereçlerle oyalanmalarını ve denemelerini sağladı. (Kabaş, 1975, s. 69)

Dada Hareketini bu tez için önemli kılan şey ise, Zürih ve Berlin’in hemen ardından New York ile Amerika’nın soyut sanata girişinde önemli rol oynamasıdır.

¹⁶Bir sanat eserinin kendi içinde güzellik olması gerekmez, çünkü güzellik ölüdür; ben ne neşeli ne üzgün olmalıyım ne aydınlık ne karanlık olmalıyım bireye kutsal hale kekleri ya da kubbeli bir ırkın tatlılarını atmosferlerden geçtikçe sunarak eziyet etmek ya da neşelendirmek için. Bir sanat eseri hiçbir zaman mahkeme kararıyla, nesnel falan güzel olmaz. Bu yüzden eleştiri yararsızdır, sadece öznel olarak var olur, her insan için ayrı ayrı, evrenselliği karakterinde en ufak değişim olmaksızın. Kimse bütün insanlığa ortak bir ruhsal zemin bulduğuna inanıyor mu? İsa ve İncil’in çabası geniş hayırsever kanatlarıyla örtüyor: boku, hayvanları, günleri. İnsan o sonsuz ve şekilsiz çeşitlemeyi oluşturan kaosu düzene sokmayı umut edebilir: insanı? *Komşunu sev* ilkesi ikiyüzlülüktür. *Kendini bil* ütopyacıdır ama daha makuldür, çünkü hainliği kucaklar. Acıma yok. Katliamdan sonra yine de saf bir insanlık umudunu koruyoruz. Sadece kendi adıma konuşuyorum çünkü ikna etmek istemiyorum, başkalarını kendi nehrine sürüklemek hakkım yok, kimseyi beni izlemeye zorlamıyorum ve herkes sanatını kendince uyguluyor, eğer yıldız katmanlarına atılan oklar gibi yükselen neşeyi biliyorsa, ya da ceset-çiçeklerinin ve bereketli kasımların madenlerine inen o neşeyi biliyorsa. Sarkıtlar: Onları her yerde arayın, acıyla büyüyen yöneticilerde, meleklerin tavşan kadar beyaz gözlerinde. (Tzara, 2020, s. 284-285)

Bu saldırı ruhu, duyguların sınırsızca ifade edilmesi hali, XIX. Yüzyıl umutsuzluğunu estetik bir üretim diline döndürmüştü. Hızla değişen yaklaşımlar yeni dil arayışına devam etmekteydi. Sanat, başlı başına bir amaç olmaktan çıkarak sanatçısının içinde yaşadığı zamanın gerçekliğini, yoğunluğunu ve yaşam mücadelesini anlamak ve aktarmak için bir araç oldu. Dada sanatçısı tam da bu fikre sahip çıkarak yaşadığı çağın acı yönleriyle mücadele eden bir kimliğe bürünmüştür. Sanatın *politik bir silaha* dönüştüğünü ilk anlamıyla Dada’da görmekteyiz. Tzara’nın Dada Manifestosunda özgürleştirdiği sanat dilini, Richard Huelsenbeck ve Alman sanatçılar ile Dada’ya bir devrim hareketi niteliğinde sarılarak, sokağın isyancı sesine dönüştürdüler. (Görsel 3, Tzara) Zürih grubunun dağılmasıyla Dada Almanya’da yoluna devam etmektedir. Paris’te kalan Tzara ise değişime kayıtsızlıkla suçlanacağı sessiz bir döneme girmiştir. Huelsenbeck Devrim için Almanya’ya dönmüş, 1918 devriminde aktif rol oynamıştır. “(...) aralarında Hans Richter, Marcel Janco, Hans Arp ve Alberto Giacometti’nin de bulunduğu bir grup sanatçı ise Devrimci Sanatçılar Birliği’ni kurmuşlardı. Berlin’deki Dadacılarla birlikte, savaşa ve militarizme karşı, Alman şovenizmine ve imparatorluğa karşı, burjuvaziye ve piyasaya karşı bir cephe oluşturuyorlardı” (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 27). *Alman Komünist Partisi* içinde yer alan Dadacılar: “(...) John Heartfield, Wieland Herzfelde ve George Grosz Münih, Bremen gibi bazı merkezlerde kurulan devrimci Sovyet hükümetlerinin çalışmalarına katılıyorlardı. 1920’deki Birinci Enternasyonal Dada Fuarı’nda bir yandan *Sanata Karşı Ayaklanın* diye haykırıyorlar, diğer yandan ise Dada’nın *Devrimci proletaryanın yanında!* olduğunu ilan ediyorlardı” (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018). Dada ismi artık sosyalist bir hareketti; “Huelsenbeck’e göre *Dada Alman Bolşevizmi* ydi” (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 27).

Mekanikleşmenin ve seri üretim mantığının sanatsal üretimle buluşturulması, sanatsal üretimin estetik üretimden çıkarılması Duchamp’ın, Tzara’nın, Picabia’nın yaptığı üretim biçimidir ve; “Avangart sanatçılar eserlerinin üretimi için *mekanik* teknikler geliştirmişlerdir. Avangart prosedürler sanat karşıtı tekniklerdir, çünkü bilhassa sanatsal becerilerden (çizim, resim, oyma, dizgi vb.) vazgeçerek yerine teknik açıdan bir formaliteyi devreye sokan mekanik veya otomatik süreçleri koyarlar” (Beech, 2023, s. 111). Bu noktada esilmiş kağıt parçalarından oluşan kompozisyonlarıyla Hans Arp, mekanik parçaları bir araya getirerek oluşturduğu formlarıyla Marcel Duchamp, makine portreleriyle Francis Picabia’nın Stieglitz portresini örnek gösterebiliriz, (Görsel 4, Picabia)

Picabia, daha sonra Warhol'un yaptığı gibi, imgeyi popüler bir dergide bulunduğu reklam illüstrasyonundan kopyaladıysa, *bunun nedeni* bu resmin makineleşmiş imge ile el yapımı resim veya çizim arasındaki çarpışmayı canlandırmasıdır. Burada sanatçı mekanik imgeyle, deyim yerindeyse, ortada buluşur ve ressamın eli, imal edilmiş ve yeniden üretilebilir bu resmin gösterdiği yolları kelimenin tam anlamıyla takip eder. (Beech, 2023, s. 113)

1918'de Almanya'nın savaştan kaybeden olarak çıkması, Almanlara göre; "İngiltere ve Fransa'yı 1918 bahar istilasının darbesinden sadece Amerika'nın İtilaf kuvvetlerinin emriyle yaptığı ani müdahale kurtarmıştı. Basitçe söylemek gerekirse, Amerikalılar Almanya'nın zaferini çalmıştı" (Watson, 2024, s. 467). Yenilgi ruhuyla güç kaybeden ve ekonomik olarak çöküşe giden Almanya'da Dada ve avangardlar, 1900'lerin Amerika'sında yeni bir yol arayışı için ilk adımlarını atmışlardır. (Görsel 5, Kaufmann) Birleşik Devletler, politika, sosyal hayat ve sanat yapılanmaları ile yeni bir döneme geçiş yapmaktadır. Geleneksel olanın yerini daha cesur, girişimcilik ruhu içeren bir zenginlik ve parayı zevkleri için kullanan yeni bir toplumsal yapı oluşmaktadır. Bir kesim bu durumu Amerikan değerlerine yönelik bir tehdit olarak görürken diğer taraftan genç nesil bu duruma heyecanla kucak açmaktadır. Genel olarak politik kimliği olmayan, üslup saplantılarından sıkılmış Amerikalı sanatçılar için bu durum bir nevi yeni macera gibidir. (Görsel 6, Duchamp, Stieglitz ve Ray)

Amerikalı sanatçıların özlemi ve isyanı, radikal politika ya da sınıf mücadelesiyle pek ilgili değildi; kendilerinde ve toplumlarında uyanan yeni yaşam duygusunu ilan etme yönündeki yoğun arzusunun bir ifadesiydi. Ahlaki öfkenin ve 'eski toplumları' olan Ulusal Tasarım Akademisi'nin dayattığı üslup kısıtlamalarının yerine daha hoşgörülü bir ruh koymak istiyorlardı. Amerika'da ortaya çıkan değişen sanatsal değerler, Akademi'nin düzenli geleneğini bir kenara iterek, modernist sanat çatısı altında bir araya getirilen soyutlama ve gerçekçilik gibi yeni ifade araçlarına saldırdı. (Thomas, 2007)

Amerikan Avangardının oluşmasında büyük rol oynayarak, Paris ile New York arasında kurduğu köprü ile Dada'yı New York'a taşıyan önemli isimlerden biri olan Picabia, gelenekçi ve muhafazakar Amerikan sanat ortamında modern ütopyacı sosyalist görüşleriyle devrim niteliğinde bir tavır içindedir. (Görsel 7, Armony Show) 1923 yılında, Avrupa ve Almanya'da ahlaki ve politik çöküşün işaretlerinin başladığı dönemdeki bir yazısında şu tespitleri yapmaktadır:

Ahlak denen bu bulaşıcı hastalık sözde sanat çağı denen şeyin hepsine bulaşmayı başardı; yazar ve ressamlar ciddi insanlar haline geldi ve çok geçmeden bir resim ve edebiyat bakanımız da olur; başka korkunç atamalar da olacağından hiç şüphem yok. Şairler artık ne söyleyeceğini bilmiyor, bazıları Katolik oluyor, bazıları mümin; bu insanlar küçük karalamalarını soğuk tavuk konservesi yapan Felix Potin gibi yapıyorlar; insanlar Dada'nın romantizmin sonu olduğunu söylüyorlar, benim bir

palyaço olduğumu söylüyor ve saf ruhları, ihtişam düşleriyle etkilenmiş olanlar için çok değerli olan basit ruhları ve onların tutkularını kurtaracak klasizm yaşasın diye bağırıyorlar. (Picabia, Mersi, Francis!, 2020, s. 306)

Pragmatizm genel ortamın diline dönüşmektedir. Kandinsky, Schlemmer gibi sanatçılar pratiklik peşinde koşanlara nefret kusarlar. 1923 Bauhaus'un son tutunma çabası olan Bauhaus haftası etkinliklerine de ev sahipliği yapar. Kurum 1924 yılında ödenek yetersizliği bahanesiyle kapatılmadan önce disiplinlerarası tüm eserlerini sergiledikleri bir etkinliktir bu. Bauhaus'un şakınlıkla ve hayranlıkla karşılanan ve tüm dünyada halen kullanılmakta olan Toplu Konut projesinin de tanıtımı yapılmıştır fakat sağcı radikallerin eleştirileri kurumu oldukça yıpratmıştır. Paul Klee'de ders verdiği okuldan ayrılmıştır. 1932'de Bauhaus'un dönüştüğü Tasarım Enstitüsü'nde¹⁷ Nasyonal Sosyalistler tarafından kapatılınca, yoğun politik ve toplumsal baskı altında olan Walter Gropius'da Amerika'ya göç etmiştir. Dadacıların açtığı yoldan Bauhaus'da coğrafya değiştirmiştir. (Görsel 8, MoMA Arşivi) “Amerikalı filozof Allan Bloom, 1940'ların ortalarında, İkinci Dünya Savaşı bittikten hemen sonra Chicago Üniversitesi'nde çalışmaya başladığında, kısa sürede fark ettiği şeylerden biri Amerikan üniversite hayatının Alman düşüncesi tarafından kökten değiştirilmekte olduğuydu” (Watson, 2024, s. 591). Böylesi büyük bir göçle, Alman entelijasyonunun Amerika çıkarması elbette kültürel olarak büyük bir değişime sebep olmalıydı. Geçmiş birikimleriyle gelen bu avangardlar beraberlerinde getirdikleri disiplin anlayışlarıyla, Amerikan yaşam tarzının, Amerikan sanatçısının alışık olmadığı bir politik kimliği de taşımışlardı. Özetle; eski dünyanın avangardları artık yeni dünyanın avangardlarıydı.

¹⁷ *Institute of Design*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FAŞİZMİN YÜKSELİŞİ, SIRADA NE VAR?¹⁸

*Dokuz köyden kovuldular
Eski aptallıklara maruz kaldılar
Dönüşümlerini takdir ettiklerim
Nasıllarsa öyle kalmalarına
müsaade edin.*

Bertolt Brecht¹⁹ (Watson, 2024).

Sosyalizmin bu kadar heyecanlı yaşadığı bir dönemin devamında bir anda faşizmin nasıl gündeme geldiği konusu önem arz etmektedir. II. Dünya Savaşını hazırlayan sebepler içinde en büyük yeri kaplayan faşizm konusu, milyonları arkasından sürükleyen bir akım niteliğindedir. Bu akım gündemini oluştururken politik sanatın propaganda gücünü en iyi şekilde kullanmıştır. Bu durumun yanında faşizmin yükselişinin ardında; özellikle Avrupa ve Almanya'nın içinde bulunduğu ekonomik dar boğaz, işçi sınıfının burjuva karşısındaki pozisyonu ve köylünün itibarsızlaştırılması önemli nedenlerdir. Burjuva sosyalizmi ile soyut sanat, toplumsal olarak halktan, geleneksel değerlerden, aile ilişkilerinden uzaklaşmış, bu uzaklaşmayı da manevi olarak içselleştirmiştir. Bu durum halen toplumun yüksek oranda nüfusunun köylerde veya işçi mahallelerinde yaşadığı bir dönemde henüz hazır olunması mümkün olmayan bir yaşam biçimidir. Üzerine Weimar'la eklenen aşırılıklar ve marjinal yaşam biçimleri de eklendiğinde halk, bu kesime karşı düşmanlık beslemeye başlamıştır. Konrad Wolf 1979'da *Faşizmi şöyle özetlemiştir*: “İdeolojik olarak faşizm, burjuva-demokratik ulusal bilincin; işçi sınıfının geleneklerinin; köylülerle ortak kesimde mevcut antikapitalist eğilimlerin; ve nihayet gençliğin, yaşadığı dönemden duyduğu bıkkınlığın saptırılmasıdır” (Richard, 1985, s. 10). *Nasyonal Sosyalizm* adından da anlaşılacağı üzere aslında bir kafa karışıklığıdır. Sosyalist halkın ilgisini de çekmek üzere kurgulanmış bu durumun en belirkin işareti olarak, propaganda gösterilerinde kırmızı bayraklar kullanılması gösterilebilir. Propaganda faaliyetleri sırasında o dönemin en güçlü iletişim yollarını en

¹⁸ *Sirada Ne Var?* Lev Trotsky'nin 1932 yılında Faşizmi anlatmak üzere hazırladığı broşüre ait başlık.

¹⁹ Eugen Berthold Friedrich Brecht, kısaca Berthold ya da Bert Brecht, (10 Şubat 1898, Augsburg, Bavyera, Almanya- 14 Ağustos 1956, Doğu Berlin), Alman şair, tiyatro yazarı ve yönetmenidir.

20. yüzyıl Alman şiirinin ve tiyatrosunun en önemli isimleri arasında kabul edilir. Eserleri uluslararası alanda da saygı ile kabul görmüş ve ödüllendirilmiştir. Daha önce Erwin Piscator tarafından adı konulan *epik tiyatro*, diğer bir ifadeyle *diyalektik tiyatro* fikrini geliştirdi ve eserleriyle sahneye koydu. Brecht, kendisini (Walter Benjamin'e söylediği gibi) *komünist* olarak tanımlıyordu. Kaynak: Wikipedia

verimli biçimde kullanmışlardır. Faşizmi dünya tarihinde hatırlanır kılacak en büyük hareket Nazi Almanyası ve Hitler'dir tespiti yapılabilir. Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi yani kısa ismiyle NSDAP'ın adındaki ironi, o dönem Almanyasında yükselen faşizmi özetler. Nasyonalizm ya da Nasyonel Sosyalizm; radikal milliyetçi, ırkçı ve hatta sosyal Darwinist bir yaşam biçimini temsil etmektedir. Aslında politik sanatın en iyi örneklerinden biridir Nazi Almanyası. Nasyonal sosyalizm tarafından sanata dair ne varsa hızla tahrip edilmesinin, yok edilmesinin ve hatta “Dejenere” sergisinin açılmasının arkasında bu kararlılık yatmaktadır. “Tarihte kültür ve sanatı naziler kadar beceriyle kullanan başka bir politik güç henüz ortaya çıkmadı” (Richard, 1985). (Görsel 9, Hoyer)

İtalya'da Fütüristler, 1900'lü yılların başlarında özellikle edebiyatta alışlagelmiş burjuva dilinden koparak, halkı içine alan söylemleriyle gündemdeydiler. Mussolini Hitler'den farklı olarak, sanatın mevcut gücüne sahip çıkıldığında, faşizmin zamanla tercih edileceğine derinden inanmaktaydı. Bu sebeple sanat üzerinde baskıcı bir yaklaşımı olmamıştır. Faşizmin Nazi öğretisi hazırlanırken eminim bu durum göz ardı edilmemiştir ve bu sebeple ilk etapta sanatçılara karşı girişilen sistematik yıkımın altında bunun yattığını düşündürmektedir.

Fransız aydınlar genel olarak komünizmin ve sosyalizmin savunucusu durumundaki konumlarını istikrarlı biçimde 1930' lara kadar korumuşlardı. Fransa'nın sağ görüşlü partileri bile faşizme çok sıcak bakmıyorken, Avrupa'nın geri kalanını da içine alan ekonomik sıkıntılar ve işçi sınıfının sorunlarına karşılık bulamamasının sonucunda doğan kafa karışıklıkları, yükselen Hitler Nazizmi ve başarılı propagandaları ile 1936'da neo-faşist Fransız Halk Partisi ile bu anlayışı hızlıca benimsedi. Bu dönüşümün en önemli sebeplerinden biri de Stalin ile Hitler arasında yapılan uzlaşma ve anlaşmadır. Fransız komünizmi, Stalin'in bu hareketini takip etmiş, faşizme yaklaşmıştır. Stalin ile Hitler'in görüşlerinde o dönem çekici olan şey, her ikisinin de burjuvaziye karşı duruşu, geleneksel değerlerin yüceltilmesi ve köylü ve işçinin haklarının elde edilmesiyle ilgili söylemleri idi. Nasyonal sosyalizm tam olarak buydu. Bu noktada; Trotsky'ye göre Stalin; her ne kadar ülke çapında sosyalist bir yönetim biçiminden bahsediyor olsa da, Hitler ile yaptığı ittifak sebebiyle faşistti. “Gerek faşizm, gerek komünizm entellektüellerin suçluluk ve acizlik duygularından yararlanarak, onları burjuva karşıtı duygularını sonuna kadar götürmeye ve eylem, değişim, ret akımlarıyla kader birliğine girmeye zorladı” (Judt, 2020, s. 194) Sonrasında 1934'de hatlar daha da belirginleşmektedir;

(...) ancak önemli bir farklılık vardı. Radikal sağın aşırı uçtaki hareketleri ve rejimlerine yönelen entellektüeller hayatlarına bir amaç ve anlam kazandırmaya çalışsalar bile ortak mücadelede kimliklerini yitirmeye genellikle istekli değildiler. Oysa faşist entelektüel daha çok bir paralı asker, bir atlı uşak gibiydi; onunla ortak yanları çok az ya da yok denebilecek kişilerin ve hareketlerin hizmetindeydi. (Judt, 2020)

Ayrıca bu faşizan tavrını sadece politik kararlarında değil, devlet sanatı adı altında dayattığı figür odaklı gerçekçilik anlayışında da görülmekteydi. Trotsky'e göre;

Faşizm yalnızca bir misillemeler, zorbalık ve polis terörü sistemi değildir. Faşizm, proleter demokrasisinin burjuva toplum içindeki tüm unsurlarının kökünü kazıma üzerine kurulu özgün bir hükümet sistemidir. Faşizmin görevi yalnızca Komünist öncüyü ortadan kaldırmak değil, tüm sınıfı zorla dayatılmış bir bölünmüşlük içinde tutmaktır. Bu amaca ulaşmak için, işçilerin en devrimci kesiminin fiziksel olarak ortadan kaldırılması yetmez. Aynı zamanda, bütün bağımsız ve gönüllü örgütleri ezmek, proletaryanın bütün siperlerini yıkmak ve Sosyal Demokrasi ile sendikalar tarafından üç çeyrek yüzyıl boyunca elde edilmiş ne varsa kökünü kazımak gerekir. Son tahlilde Komünist Parti de kendisini bu kazanımlara dayandırmaktadır. (North, 2013)

1936'da Fransa ile Rusya arasında imzalanan anlaşma ve sonrasında sosyalizme gölge düşüren Moskova Mahkemeleri, komünist yönetimlerin bile özgürlüklerin alması noktasında neler yapabileceklerinin görülmesini sağladı. Trotsky'nin de yargılandığı bu mahkemeler Stalin'in sosyalizmiyle Trotsky'nin sosyalizmini birbirinden ayrılmasının sebep olmuştu. Ama Avrupa'da ve Amerika'da Trotsky henüz tam da anlaşılmış değildi ve Komünist Parti, Trotsky ve takipçilerine karşı da bir savaş başlatmıştı. *Partisan Review* 'nun editörlerinden Philip Rahv'a göre Moskova Mahkemeleri, komünizmin geldiği noktayı ve başarısızlığını göstermekteydi: "Kapitalizmin başarısızlığı uzun zamandır kabullenilmişti ama komünizmin başarısızlığı ürpeticici bir şok oldu; entellektüeli ilerlemeye duyulan umut ve inançtan yoksun kıldı, dayanak olarak sadece kendisi ve kendi yetenekleriyle baş başa kaldı" (Guilbaut, 2021, s. 41).

3.1. Ekim Devrimi ve Trotsky

Politik iş birliğinin önemli bir adımı, Andre Breton'un Meksika'da Lev Trotsky ve Diego Rivera'yı ziyaretiyle gerçekleşmişti. Onlar kapitalist bir yıkımın içindeki Dünya Stalin ve Hitler'in ayakları altında ezilirken, *devrim* vurgusunu yineleyerek sanatın avangard kimliğine vurgu yapmışlardı. Fakat bu vurgunun öncesinde I. Dünya savaşı sonrası sanatın politik yönünün izlediği yolu anlamak, II. Dünya Savaşı'nı hazırlayan sebepler ve Amerikan Avangardının oluşumuna katkısını tanımlayabilmek için Rus Devrimi önemli bir çıkış

noktası sayılabilir. Rus sosyalist devrimci Vladimir İlyiç Ulyanov, bilinen ismiyle Lenin ve birlikte hareket ettiği dava arkadaşlarının I. Dünya Savaşı sırasında, Komünist bir devlet kurma idealiyle gerçekleştirdiği devrim, dünya siyasi tarihindeki dönüm noktalarından sayılabilir. Bu devrimin yarattığı sosyalist yapı, II. Dünya Savaşı'na kadar geçen süre içinde kendi karşıtının da oluşmasına şahitlik etmiştir ki faşizm, bu dünya savaşında derin iz bırakacak kanlı olaylara ve de bir soykırıma sebep olmuştur. Bolşeviklerin Çarlık Rusya'sının Burjuva ile yaptığı iş birliğinden ortaya çıkan ekonomik sıkıntılar, açlık, düzen bozukluğu ve askeri güç kaybı sebebiyle yaptığı terör yılları, tarihe Rus-Ekim Devrimi adıyla geçmiştir. Otokratik Rus yönetimini yıkmak amacıyla ortaya çıkan Bolşevik isyanının sonucunda başarıyla sonuçlanan 1917 Ekim Devrimi; XX. Yüzyılda gerçekleşmiş siyasi milatlardan biridir. Emperyalist dünyadan kopma çabası, işçi sınıfının yükselişinin kimlik kazanması, halkın yönetime dahil olduğu sosyalist, paylaşımcı bir alt metinle kazanılan devrim, Rusya'da monarşi yönetiminin sonunu getirdi. Son döneminde sıkıntılı zamanlar geçiren Çarlık yönetimi; iktidarda önemli bir boşluğa sebep oldu. Halk ve askeri güç üzerindeki etkisini tamamen kaybetmiş, ekonomik zorluklar, açlık ve I. Dünya Savaşı'nın etkileriyle de mücadele etmek zorunda kalan halkın isyanı, burjuva kesiminin kayıtsızlığı ile birleşince isyanı hazırlayan başlıca nedenler oluşmuş oldu. Gerçekten de;

1920 ve 1930'ların sanat kurumunda önemli olan konuları, Rus Devrimi'nin etkilerini, hem daha sonraki Rus tarihinde yaşanan sonuçları hem de Batılı sanatçı ve yazarların imgeleminde algılanan içerimleri açısından değerlendirmeden, yeterince anlayamaz. Lenin'in 1924 yılında ölmesinden sonra, Stalin'in *tek ülkede Sosyalizm* öğretisini ilan etmesi devrimin uluslararasılığının reddedilmesini işaret ediyordu. (Harrison ve Wood, 2015, s. 392)

Sonrasında ismi Komünist Parti olacak, Rusya *Sosyal Demokrat İşçi Partisi*, Lenin önderliğinde harekete geçerek Çarlık yönetiminden uzaklaşmış askeri gücün büyük bölümünü yanına alarak Lenin, 25 Ekim 1915 tarihinde yönetimi devirmeyi başardı. Sovyet *Sosyalist Cumhuriyetler Birliği*'ne dönüşecek Rusya'nın ilk adımını atmıştı. Kurulan ilk mecliste Dışişleri Halk Komiserliği ile görevlendirilen isim Lev Trotsky'dir.

Bolşevik isyanında önemli bir isim olan Lev Trotsky, Karl Marx'ın izinden Marksizm'i savunurken bu yaklaşımı kendi politik bakış açısıyla birleştirmiştir. Bu doğrultuda; Tüm dünya yönetimlerinin ortak bir fikre sahip olması ve sosyalizmi benimsemesinin gerçek başarıyı getireceğine, sosyalizmin tek bir ülkenin yönetimiyle başarıya ulaşamayacağına inanmaktadır. Trotsky Dördüncü Enternasyonalin gerçekleşmesi

için işte bu noktadan yola çıkmış, ortak bir dil arayışının peşine düşmüştür. Ortak siyasi bir dilin sosyalist refahın anahtarı olduğuna inanmaktadır.

Trotsky, azgelişmiş ulusların ve bölgelerin, gelişmiş uluslara halihazırda faal olan teknolojilerden ve bilgiden yararlanıp sosyalizme ve komünizme doğru sıçramalar yapabileceğini savunarak, Marx'ın *eşitsiz gelişme*²⁰ teorisini genişletir. Emperyalizmin küresel ağlar kurarak coğrafi olarak değer ve bilgi aktarımları yapar. Trotsky, küresel kapitalist sistemde önceden var olan üretim tarzlarının tamamen ikame edilmediğini ve bu nedenle *daha çağdaş biçimlere arkaik biçimlerin bir karışımından* oluştuğunu savunur. (Beech, 2023, s. 27)

Bu yaklaşım aynı zamanda Trotsky ile modern sanatı buluşturan alt metni de oluşturmaktadır. Trotsky'nin yaklaşımını edebi eserlere aktaran WReC Araştırma Kolektifi Troçkizmin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Fakat 1924 yılında Lenin'in ölümü, ardından Stalin ve sadece Rusya ile sınırlandırdığı sosyalizm görüşü, devam eden hareketin onuncu yılında Trotsky'nin ülkeden sürülmesiyle sonuçlanmıştır. Lev Trotsky'nin Rusya'dan sürülmesi, devrimin kendi karşıtını yaratmasına sebep olmuştur.

Sosyalizmin içinde Lev Trotsky'i bir sosyalist olarak ayıran şey, O'nun düşünce yapısını ve sosyalizme bakışını sanat üzerinden kurgulamış olması ve sanatı politik kullanım dolaşımına açmış olmasıdır. Moskova'da 1924 yılında yayınlanan *Edebiyat ve Devrim* başlıklı kitabında Trotsky politika ve sanata olan yaklaşımını ise Marksist bakış açısı üzerinden yapmaktadır:

Bizim Marksist kavrayışımıza göre, sanatın nesnel toplumsal bağımlılığı ve toplumsal yararlılığı, politikanın diline çevrildiği zaman, sanata emir ve dayatmalarla hâkim olma arzusu anlamına gelmez. Bizim sadece işçiden bahseden sanatı yeni ve devrimci saydığımız doğru değil ve bizim şairlerden ille de bir fabrika bacasını ya da sermayeye karşı ayaklanmayı tasvir etmelerini talep ettiğimizi söylemek de bir saçmalık! Elbette yeni sanat ister istemez proletaryanın mücadelesini ilgi merkezine alacak. Ama yeni sanatın sabanı birkaç olukla sınırlı değil. Tersine, bütün toprağı birçok yönde kaldırması gerekir. (Trotsky, 2020, s. 483)

Sanatçı, eseri ve izleyicisi arasındaki ilişkilerin dinamiğini de yorumlar Trotsky; basitçe bir reddedişi kabullenir. Çünkü izleyicinin beğenisini ve beklentisini göz ardı etmeyi başaran sanatçı, samimi ve gerçek bir üretme imza atmış olmaktadır.

Sanatın biçimi, belli ve büyük ölçüde, bağımsızdır, ama bu biçimi yaratan sanatçı ve bundan haz alan izleyici, boş makineler değildir, birinin biçim yaratması, diğersinin de onu beğenmesi

²⁰ “Eşitsiz ve bileşik gelişme” kavramının ögesi olan “eşitsiz gelişme” Trotsky'den önce kullanılan bir kavramdır. İlk olarak Marx “eşitsiz gelişme” kavramını kullanmıştır. Trotsky de “eşitsiz gelişmenin” insanlık tarihine ilişkin bir yasa olduğunu söyler. Bazı toplumlar içerisinde bulundukları coğrafik, ekonomik ve sosyal koşullar sayesinde diğer toplumların “önüne” geçerler. Böylece toplumlar arasında eşitsizlik ortaya çıkmış olur. Toplumlar arasında eşitsizlik ortaya çıktıktan sonra gelişme süreci artık farklılaşacaktır. “Geride” kalan toplum, “önde” giden toplumun izlediği yolu bütünüyle takip etmek yerine o yoldaki bazı aşamaları atlayabilecektir. (Tuna, 2014)

söz konusu değildir. Bunlar yaşayan insanlardır, bütünüyle uyumlu olmasa da belli bir birlik sunan kristalleşmiş bir psikolojiye sahiptirler. Bu psikoloji toplumsal koşulların ürünüdür. Sanat biçimlerinin yaratılması ve algılanması bu psikolojinin işlevlerinden biridir. Biçimciler ne kadar zeki olmaya çalışırsa çalışsın, bütün kavrayışları basitçe, yatan ve yaratılmış şeyi tüketen toplumsal insanın psikolojik birliğini göz ardı etmeleri olgusuna dayanır. (Trotsky, 2020)

Sanatta kusursuz gerçekçilik anlayışının terki, anlam arayışının desteklendiği devrimci yaklaşımın bireysellikle örtüştüğü ve sanatçının ön plana çıktığı bir yaşam felsefesi ortaya koyan Trotsky'ye öncelikle Gerçeküstücüler tarafından sahip çıkılmıştır.

Sürgün yıllarında Türkiye, Fransa, Norveç ve ardından Meksika'ya yerleşen Trotsky, burada Fransız şair Andre Breton ve heykeltıraş Diego Rivera ile yeni bir devrim için birlikte çalışmaya başlamıştır. (Görsel 10, Bravo)

Sosyalizmin uluslararası olması fikri üzerine çalışan bu grup, 1938 yılında *Devrim İçin Sanatın Bağımsızlığı, Sanatın Mutlak Özgürleşmesi İçin Devrim!* sloganıyla 16 maddelik manifestoyu yayınlamışlardır. Manifestonun 3. Maddesinde Hitler'in dayatmacı faşizan yaklaşımının Sovyetler Birliği'nde yaşananlarla benzerliğine dikkat çekiliyordu:

Çağdaş dünyada entelektüel yaratımı mümkün kılan koşulların gitgide yaygınlaşan yıkımını kabul etmemiz gerekiyor. Buradan da sadece sanat eserinin değil aynı zamanda özellikle *sanatsal* kişiliğinin de gitgide apaçık bir yozlaşması zorunluluğu doğuyor. Hitler yönetimi, Almanya'yı özgürlüğe karşı, yüzeysel bile en küçük yakınlık gösteren bütün o sanatçılardan temizledikten sonra, kalemi ve fırçayı yönetimin evcil hizmetçisi kılmaya razı olan, emre uyarak onu yüceltmeyi, olası en kötü estetik geleneklere uygun şekilde yüceltmeyi üstlenmiş olanları da azalttı. Haberlere bakılacak olursa, durum Sovyetler Birliği'nde, Thermidor gericiğinin doruk noktasına vardığı yerde de aynı. (Breton, Rivera ve Trotsky, 1938, s. 570)

Ve devamında 7. Maddesinde;

Komünist devrim, sanattan korkmaz. Dekadan bir kapitalist toplumda sanatçının rolünün bireyle ona düşman olan çeşitli toplumsal biçimler arasındaki çatışmayla belirlendiğini anlar. Sırf bu olgu bile, onun bilincinde olduğu ölçüde, sanatçıyı devrimin doğal müttefiki kılar. Burada devreye giren ve Psikanalizin çözümlediği, yüceltim süreci, bütünleşik *egoyla* onun reddettiği dış öğeler arasındaki kırılmış dengeyi onarmaya çalışır. Bu onarım, katlanılmaz mevcut gerçekliğe karşı bütün insanlarda ortak olan ve sürekli olarak çiçeklenip gelişen iç dünyanın, *benliğin*, bütün o güçlerini sevk eden *benlik idealinin* yararına işler. Bireysel ruhun duyduğu özgürleşme ihtiyacının bu ilkel zorunlulukla, insanın özgürleşme ihtiyacıyla beraber akması için doğal yolundan gitmesi yeter. (Breton, Rivera ve Trotsky, 1938)

Bağımsız Federasyon fikrini savunan bu birliktelik, II. Dünya Savaşı ve Trotsky'nin stalinist bir tetikçi tarafından öldürülmesiyle hiçbir zaman hayata geçmedi. Fakat açıkça ifade edilen bu özgürleşme bilinci, avangart sanatçılar açısından bir milât niteliği taşımaktaydı. Paris avangard yaşamından, *Dada Hareketinin* içinden gelerek Meksika'ya

yerleşmiş olan ve Gerçeküstücülüğün babası kabul edilen Andre Breton Paris'te Picabia, Tzara, Duchamp, Arp gibi Dada grubu yenilikçi sanatçılarıyla bir aradadır. (Görsel 11, Ray)

Andre Breton, Picabia ve Tzara'dan etkilenmiş ve Dada Hareketi'ne katılmıştı. O dönem yaşananları ve günün heyecanını gazeteci André Parinaud ile yaptığı bir röportajda detaylarıyla anlatmıştı; Dada birleştirici gücü.²¹ Bkz. (Parinaud,, 1952).

Trotsky ile karşılaşması sosyalizme olan inancını güçlendirmiştir. Breton ve Trotsky, özgürleşme yolunda sanatçının tüm duyularıyla sanat yapmasının gereklilik olduğunu kavramışlardı. Sanatın desteği isteniyorsa, yönetimler bunun için sanatçılarla aynı masaya oturmalıydılar.

Dolayısıyla, politikada sosyalist eğilimleri olan ama sanatta Marksist estetiğin dışına çıkmayı arzulayan sanatçılar için figüratif resim bir mecburiyet, adeta ahlaki bir gereklilik olmaktan çıktı. 1944 yılının Kasım ayında, elli sanatçının katılımıyla New York'ta açılan *Abstract and Surrealism in America* sergisi, putların kırıldığını gösteriyordu. Meksika'nın devrimci ressamlarına büyük hayranlık duyan Pollock dahil pek çok ressam, Gerçeküstücülüğün kıyısında dolaşmaya başlamıştı. Bastırılmış duygular nihayet açığa çıkarken figürün sınırları yavaş yavaş açılıyordu. (Kalfa, 2022, s. 55)

Bu tarihlerden çok önce Guggenheim gibi sanat simsarları Kandinsky'nin eserlerini Avrupa'dan Amerika'ya taşımışlarsa da bu denli bir karşılık bulamamışlardı. 1930'lu yıllarda Amerikalı sanatçılar daha örgütlü hareket etmeye başlamışlar, Stalin'in değişen politikalarından dolayı Stalinizmden uzaklaşarak Trotsky'nin Sosyalist Enternasyonel fikirlerine yaklaşmışlardı. Trotsky ve Breton'un kültür deformasyonunun aşılması üzerine geliştirdikleri elitist yaklaşım, Amerikan Avangardının oluşumunu harekete geçirmekteydi.

(...) Trotsky'ye dönerler ve Trotsky'nin sürrealistlerin lideri André Breton'la birlikte geliştirdiği sanat ve siyaset üzerine tezlere kapılırlar. Greenberg Partisan Review dergisinde, sanat tarihçisi Meyer Schapiro da Marxist Quarterly'de 1937'den başlayarak bu tezlerin sözcülüğünü yaparlar. Aynı yıl Greenberg'in dergisine yazan Trotsky, Amerikan sanatındaki

²¹ “-Söyledikleriniz hem devrimci hem de özel görüş ve tutumunuzu ortaya koyuyor. Dada'ya katılmanız ve bu akımdan ayrılmanızın nedenlerini böylece daha iyi anlamış oluyoruz. Hâlâ 1919 yılındayız. Dada konusunda o sırada, neler biliyordunuz?

-O sırada, Richard Huelsenbeck'in etkisinde olan "Dada akımı" konusunda pek az bilgimiz vardı. Ama Köln'de, Max Ernst'in çevresinde oluşan akımı çok geçmeden iyice öğrendik. Ernst ile Tzara arasındaki düşünce ortaklığı, savaşta Zürih'te bulunan ve Tzara ile dostluk kurmuş olan Arp tarafından sağlanmıştı. Arp'ın desenleri ve "tahta işleri" o yıllarda görülmemiş yenilikte yapıtlardı; Almanca şiirleri için de aynı şeyi söyleyebilirim. Bizim için asıl önemli olan, daha düne kadar “düşman” iki ülkede, aynı akımın ortaya çıkmasıydı. Bu olgu, sözü geçen akımın haklılığını açıkça ortaya koyuyordu.

Benim Dada akımına katılmamın nedeni, bu ortak görüşün ortaya çıkmasıdır. (Soupault, her şeye olduğu gibi buna da pek önem vermedi; Aragon ise, uzun süre çekimser davrandı). Manifesto 75'te dile getirildiği biçimiyle Dada, bir gereksinime cevap veriyordu. Yani Dada, her taraftan ileri sürülen itirazları birleştiren bir akımdı ve bu, tarihsel açıdan önemliydi.” (Parinaud,, 1952)

“burjuva vasatlığı” yerer. Greenberg, ‘Amerikan rönesansı’ni başlatacak “Avangard ve Kitch” makalesindeyse, bu vasatlığı kitsch kitle kültürüne bağlar. (Burger, 2003, s. 9-32)

Tristan Tzara, Man Ray, Andre Breton gibi avangart sanatçılar, apolitik Amerikalı meslektaşları için çok hayranlık uyandırıyorlardı. Bu noktada Trotsky’nin duygusal sosyalizminin uyandırdığı etki, sanatçının özgürleşme isteğiyle birleştiğinde Amerikalı sanatçılar hızlı bir şekilde dönüşmeye başlamışlardı. II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkisi Avrupa’da kendini fazlasıyla gösteriyordu ve zorluklarla mücadele etmekten yorulmuş sanatçılar yeni bir ev arayışındaydılar.

İngilizler bir okuma salonunu ısıtacak kömür bulamazken Amerikalılar Amerika-Hauser’i açarak Sovyetler’in salvosuna karşılık vermenin gururunu yaşıyorlardı. *Amerikan kültürünün ileri karakolları* olarak kurulan bu enstitülerin rahat eşyalarla döşenmiş okuma salonları, soğuktan kaçanların sığınacakları bir yerdi; buralarda filmler gösteriliyor, resitaller veriliyor, konuşmalar yapılıyor, resim ve heykel sergileri açılıyor, hepsinde de ezici bir biçimde Amerika vurgulanıyordu. (Saunders, 2020, s. 35)

Avrupa’nın görkemli kentlerinin yerini korkunç görüntüler almıştı, açlık, sefalet, hastalıklar hayatta kalanların mücadele ettiği yaşam koşullarıydı. Nazi Almanyası yenilmişti fakat Almanya’nın Weimar’dan çok öncesinden bu yana biriktirdiği bir kültürel birikimi vardı ki çöpe atılması çok yazık olurdu. Amerika ise kültürel bir harekât başlatmak istiyordu. Nazi olmasına karşın birçok aydın, sanatçı ve bilim adamı hayattaydı ve Amerika’daydı. Bu noktada II. Dünya Savaşının yorgun aydınları ve beraberinde suçlu aydınları için bu ideal bir fırsat niteliği taşımaktaydı.

3.2. Mülteci Avangardın Amerika’sı

“1820’den 1929’a kadar Avrupa’dan Amerika’ya gelen göçmenlerin sayısı 32.000.000’un üzerindedir. Bu akın öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, Birleşik Devletler, yığılmayı önlemek amacıyla 1924 yılında Kota Kanunu çıkarmıştır ve sadece yazar, sanatçı ve fikir adamlarını ülkeye kabul etmiştir” (Kalfa, 2022, s. 48). Nasyonal Sosyalizmin doğurduğu en belirleyici sonuç; bir aydın ve sanatçı mülteci akımının Amerika’ya göçüdür. “(...) seksen ila yüz arasında mülteci sanat tarihçisi [ve aralarında Joseph Albers, Hans Hofmann, George Grotz gibi sanatçılar da vardır] Amerika’ya geldi ve onlar aracılığıyla birçok üniversite sanat tarihi dersleri vermeye başladı” (Watson, 2024, s. 609).

Weimar’dan sonra şansölye ilan edilen Hitler’in Almanya’yı hızla silahlandırması, Faşizmin yükselişi, Alman İmparatorluğu’nun Weimar öncesinde yaptığı Versailles

Anlaşmasının ağır şartları, Hitler'in Stalin ile anlaşması ve sınır genişletme politikaları, Japonya'nın I. Dünya Savaşı'nın intikamı niteliğinde saldırganlaşması... II. Dünya Savaşının temel hazırlayıcılarından sayılabilir. Genel siyasi havayı hızla bir dünya savaşına çeviren bu olaylar bütünü, zaten ekonomik sıkıntılarla boğuşan Avrupa'yı açlıkla mücadele sınırına getirmiştir. Beraberinde Hitler'in Almanya'da, Stalin'in Rusya'da uygulamış oldukları baskıcı rejimlerin sonucu olarak da aydınlar, bilim adamları ve sanatçılar en fazla darbe alan kesimler içindedirler. 1913 -1914 yıllarında Paris avangart sanatçıları ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden göç eden mülteci sanatçıların Birleşik Devletler 'de karşılaştıkları ortamın, özgürler noktasında ne gibi kazanımları elde ettiklerine yakından bakalım; Francis Picabia, Marcel Duchamp, Hans Arp, Tristan Tzara gibi sanatçılar dışavurumculuğu Amerika'ya taşımışlar, *Dada Hareketinin New York Dada*'ya dönüşmesini sağlamışlardı. Amerikalı sanatçıların çok yabancı olduğu bu egemen ideolojiye baş kaldırı niteliğindeki sanat hareketliliği, 1930'lu yıllarda Amerikan kimliğini almaya başlamıştı. Tüm bu sanatçıların Weimar'da başlayan özgürlükçü idealleri vardı. Amerika onların bu ideallerini gerçekleştirebilecekleri yeni ütopyaları olacak mıydı?

Amerikan yaşamının gündelik davranışları Avrupa'dan gelmiş elit aydınlar için çok farklıdır. Bu aydınlar, Prag, Viyana veya Paris'in en görkemli zamanlarını, Weimar'da Berlin'in Münih'in eğlenceli gecelerini yaşamış, Zürih'te sanat konuşmuş, sosyalizmi sanata uyarlamış, devrime imza atmış, kültürel ve tarihsel birikimiyle bu ülkeye adım atmışlardı. Birleşik Devletler 'de Başkan Franklin Roosevelt dönemiye ve Amerikan Dış İşlerinin popüler kültür propagandaları Avrupa'da çok ilgi çekmekteydi. Kendilerine kucak açan bu yeni coğrafyaya uyum sağlamak aslında çok da kolay olmamıştır bu aydınlar için. Yeni dünyada karşılaştıkları dil engeli ve sosyal-politik ve entelektüel yapı oldukça farklıdır. Thomas Mann'ın "barbar çocuksu" (Watson, 2024, s. 612) olarak tasvir ettiği bu ülkede şartları lehine çevirmeyi başarabilen Richard Lindner -ki sonrasında *Pop-Art*'ın kurucuları arasında yer alacaktır-, Joseph Albers, Hans Hofmann, George Grosz gibi avangardlar yaşam koşullarını iyileştirirken, Max Ernst, Hans Richter Avrupa'ya geri dönmüşlerdi. (Görsel 12, MoMA, Koffler) Aslında geldikleri ülke onların kültürleri ya da birikimleriyle ilgilenmiyordur. Bu tespiti Rockefeller Vakfı'nın eğitim kuruluşu olan Genel Eğitim Kurulu'nun düzenlediği ve başkanlığını Abraham Flexner'in yaptığı bir dizi konferanstan ve bu konferansların sonucunda 1930 yılında yayınladığı raporlardan edinmekteyiz. Bu konferansların amacı: "(...) göç eden akademisyenlerin çoğunun Amerika'ya vardıklarında Bildung'a [Alman eğitim sisteminde yer alan üstün eğitim fikri] olan bağlılıklarını

kaybettikleri ortaya koydu. Sürgün deneyimini çok fazlaydı, yoksa Amerika mı çok farklıydı, kimse bunu söyleyemedi” (Watson, 2024, s. 615). Daha sonra *kendini gerçekleştirme* kavramına dönüşen Bildung’un bu dönüşümü bile Amerikan materyalist düşüncesinin ne kadar bireysel olduğunu da göstermektedir.

Lenin ortadan kaldırılmıştı ve Trotsky sürgünde Enternasyonal Sosyalizmi hayata geçirmek ve düşüncelerini aktarmak için mücadele veriyordu. Trotsky’nin sosyalizmi Breton ve Rivera gibi sanatçılar ile sanat kavramı üzerinden aktarması Amerika’nın bu yeni sanat ortamı üzerinde etkilerini göstermekteydi. Stalin’nin baskıcı tavrı sebebiyle, komünizmin yerini alan ve daha çok Breton’un söylemleri ve faaliyetleriyle avangardların içinde olduğu Troçkist yapılanma güçlenmekteydi. Sosyalist Rusya hayal kırıklıklarıyla gelmişti ve komünizm bekleneni karşılamıyordu. Komünist Parti 1932 de kapatıldı ve de o zamana kadar yapılan sanat işleri Marksist eğilimleri nedeniyle inceleme altına alınmaya başlandı. *Sosyalist Gerçekçilik ya da Toplumcu Gerçekçilik* adı altında şekillenen yeni akım şöyle tanımlanıyordu; “Sanatta gerçek devrimci üslup, temsil ettiği tüm insanlıkla ilgili çok yönlü sorunların, bütün renkleri, eğilimleri ve çelişkilerini kendi gelişim süreleri içinde, keskin, belirgin ve sanatsal bir tavırla ortaya koymakla oluşabilir” (Kabaş, 1975, s. 70). Bu gerçekçi tavır II. Dünya Savaşına kadar hızla dünyaya yayılmış fakat bunun Sosyalist Rusya’nın kendine özgü bir tavır olduğu çok sonra anlaşılmıştı.

Nazi Almanya’sında işler çok farklı ilerlemiyordu. Alman Kültür Merkezinde ideal Alman sanatının nasıl olması gerektiği üzerine bir sergi açılmıştı. “(...) Başıboş duygusallık, kaba sabalık üzerine bir sürü kompozisyon, topuk çarpan tektonik ve teutonik görünüm, kahramanca kabağan göğüsler, geleneksel temaların sulandırılmış görüntüleri sergiyi dolduruyordu” (Kabaş, 1975, s. 85). Kathe Kollwitz, Ernst Barlach, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Emil Nolde, Becker, Kokoschka gibi sanatçılar yoğun bir baskı altındaydılar. Marinetti’de İtalya’da faşizmi takip eden çalışmalar yaparken, Mayakowsky Bolşevik Sosyalizmi savunuyordu. Genel ruh hali içinde Avangart ve Modernist kavramlar faşizme karşı politik bir savaşın içindeydiler. “Koyu bir avangard taraftarlığı ya da düşmanlığına dönüşen kampaşma, *gerçek* ile gerçeküstü, *bilinç* ile bilinçaltı, gelenek ile modernizm arasındaki çatışmalarda sembolleşir. Öyle ki için *gerçekçi ve avangard akımlar arasındaki karşıtlıkla barış ve savaş arasındaki karşıtlık birbirine yaklaşır*” (Burger, 2003, s. 9-32). *Açık Toplum*’un somutlaşmış halini *bilimin yansıttığını* düşünen Karl Popper ve Friedrich von Hayek “(...) 1940’larda başladıkları sosyalizm ve tarihselciliğe yönelik saldırılarına devam etmişlerdir” (Watson, 2024, s. 621). Komünizm ve

Siyonizm'e alternatif olarak servis edilen kapitalizm, günün sonunda savaşı kazanan kavram olmuştur.

Savaş öncesi Soyut Dışavurumculara duyulan tepki, Amerika'da halen devam etmekteydi. Fakat bu göçler ve göç eden avangardların kararlı duruşları, New York soyut resminin hareketlenmesine sebep olmuştur. Arshile Gorky gibi Amerikalı ressamlar bu adamların kullandığı formları resimlerine kabul etmişlerdi. Jackson Pollock'un *Soyut Dışavurumcu* resimlerini oluşturacak alt yapıyı bu yıllarda oluşturmaya başlamıştır.

Troçkizm ve Avangardizm kurduğu bağlar zayıflamış, sığınmacı konumunda olan avangardlar için risk oluşturan bir yakınlığa dönüşmüştür. Sanatçının kimliğine yönelik tartışmalar siyasi profilinden sıyrılarak daha plastik tartışmalara dönüşmüştür. İçinde bulunulan kültür bunalımı, kapitalist yaşam ve Amerikan değerlerine rağmen Avangardizm, kendi yolunu bulmak üzeredir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK, AMERİKAN AVANGARDI

*Amerika'nın, tıpkı kendisi gibi cesur,
modern,
her şeyi çevreleyen,
evrensel bir şiire ihtiyacı var.*

Walt Whitman²², 1871

Thomas Moore'un Ütopya kavramından yola çıkarak, Saint-Simon'un Avangart Modern Ütopyası, Marx'ın Yabancılaşma kavramı, Weimar hayali, Enternasyonal Sosyalizmin Ekim Devrimi, Trotsky, I. ve II. Dünya savaşları; yeni bir dünyaya evrilen tarihsel süreç, yeni bir Rönesans ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile başlayan bir Amerikan Yüzyılı.

1944 ve 1955 tarihleri arasında Amerika'da yaşanan sanat hareketinin politik yönünü anlamak ve günümüz Amerika'sının ve beraberinde dünyanın aldığı konjonktüre nasıl hizmet ettiğini görmek açısından önemlidir. Amerika'nın II. Dünya savaşından sonra hızla uygulamaya koyduğu siyasi örgütlenmenin sanatı ne boyutlarda kullandığı konusu heyecan verici oranda giriftir. Bu girift yapının aktörlerinin referans noktalarını şu ana kadar özetlemeye çalıştık. Bu referansları, yaşandıkları dönem içinde değerlendirerek, nasıl sonuçlandıklarını ve nelere sebep olduklarını analiz etmek önemliydi. Önceki bölümlerde açıklanmaya çalışılan bu olayların tarihsel sürecinin; tezde şu andan itibaren ortaya koyulacak olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve bu hareketin politik yüzünün raslantısal bir oluşumu ve yaşamı olmadığı gerçeğinin iyice anlaşılır olmasını desteklemesi beklenmektedir.

²² WALT WHITMAN, 1819 yılında New York'ta dünyaya geldi. Nitelikli bir eğitim alma şansı bulamadı ancak entelektüel konulara, siyasete ve edebiyata her zaman özel bir ilgisi oldu. Whitman, ABD'nin kuruluş ilkelerine bağlı ve onları ileri taşımak isteyen bir aydın olarak, demokrasi, eşitlik, köleliğin kaldırılması gibi evrensel temalar üzerine yapılan tartışmalara katkıda bulundu. Bu fikirlerini farklı makalelerde dile getirdi. Fikirlerinin onda yarattığı coşkuyu ve Amerikan İç Savaşı'nın düşün dünyasında yarattığı etkileri şiire dökerek Çimen Yaprakları' nı kaleme aldı. Yazıldığı dönemde olumsuz eleştiriler alan ve hatta edebi bir yapıt olarak kabul görmeyen Çimen Yaprakları, Amerikan edebiyatının öncü ve en önemli eserlerinden biri olarak tarihe geçti. Whitman, 1892 yılında vefat etti. (Sel)

İşte tam da bu yüzden tezin iddia ettiği; Alman kültür ve sanat altyapısının, Weimar’da ulaşılmak istenen yaşam biçiminin, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun rol modeli olduğu ve Weimar ruhunun burada harekete geçtiği; “(...) Pek çok Humboldtlar gibi komünizm sahte ilahının ihanetine uğrayan aydınlar yeni bir Weimar, Amerikan Weimar’ı, yaratma olanağının hayaline kapılmış buldular kendilerini” (Saunders, 2020, s. 15). Peter Watson’un iddia ettiği gibi; “Amerikalı akademisyenlere göre sanat tarihinin anadili Almancaydı” (Watson, 2024, s. 608). Almanya’nın kültürel anlamda derin birikimler taşıyan aydınları, I. ve II. Dünya Savaşlarının sonu ile dünyaya dağılarak, bir kültür reformunu başlatmışlardı. Amerika bu rüzgârı yakalamak için hazırlıklıydı:

Modern Sanat Müzesi, New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (IFA) ve Princeton İleri Araştırmalar Enstitüsü (IAS) mülteciler gelmeden çok kısa bir süre önce kapılarını açmıştı ve hepsi de iyi donanıma sahipti. Sanat tarihçileri arasında en büyük etki, hiç kuşkusuz, Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde müdür Walter Cook’un birçok ünlü akademisyeni – Erwin Panofsky, Walter Friedlander, Max Friedlander, Richard Krautheimer, Rudolf Wittkower, Richard Ettinghausen, Karl Lehmann, Ernst Kris ve Rudolf Arnheim- göreve davet ettiği New York’ta yaşandı. Cook’un söylemekten hoşlandığı gibi, Hitler benim en iyi arkadaşım; o ağacı sallıyor, ben de elmayı topluyorum. (Watson, 2024)

Bir yeniden inşa dönemidir bu. Fakat bu yeniden inşa, bir önceki örneklerini çok iyi incelemiş, sistemleri içindeki açıkları, zaafı ve yapılan hataları hem politik propaganda siyaseti hem de estetik açıdan analiz ederek hikayesini yazmıştır. Amerika’daki siyasal ve toplumsal iklime genel ve dışarıdan bir gözle baktığımızda göreceğimiz şey, Almanya örneğinde de rastladığımız tabanda gelenekçi ve muhafazakâr halk yapısıdır. Bu noktada yeni bir yüzyıl yaratmak için yola çıktığımızda ve kültür değerlerini kökten değiştirmek için harekete geçtiğinizde Weimar’da yaşanan olayların tekrarlanmaması gerekmektedir. Muhafazakâr yönetimin ve halkın öncelikli ve periyodik olarak bu duruma hazırlanması, hareketin gelişim sürecinde engel oluşturmamalıydı ve buradan hareketle değişim önce Amerika’da olmalıydı.

Amerikalı sıfatını alan ilk göçmenler, Avrupalı Anglosakson kökenli Protestanlardır ve Avrupalı köklerine olan bağlılıkları, ülkenin ilk kurulduğu yıllarda imparatorluk hayalini barındırmaktadır. Bu hayal, imparatorlukların baskıcı rejimlerinden kaçanların kurduğu özgürlük temalı bir ülke olması hayaliyle çelişmektedir ki; bu sebeple II. Dünya Savaşı ile; “Topraksal genişlemenin dayanılmaz cazibesine kapılarak *emperyalden emperyaliste* dönüşü destekleyen Roosevelt aynı zamanda, Avrupa tarzı medeniyetçi söylemi de Amerikan dış politikasının unsurlarından biri haline getirdi” (Ataç, 2007, s. 120). Bu noktada Amerika bir misyon yüklenmişti; az gelişmiş toplumların, demokrasi yolunda kurtuluşlarını

sağlamak Amerika'nın görevidir. Lider yaklaşımıyla, tüm dünya ülkelerinin iyiliğini düşünüyordu ve bu düşüncesini en etkin şekilde dünya uluslarına göstermeliydi: "ABD tarzı bu uluslararasılık, imparatorluk politikalarıyla örtüşen, bununla birlikte imparatorluk kelimesinin maruz kaldığı duygusal ithamlardan kaçınılmasını ve Amerikalı politikacıların söylemlerine ve giriştikleri polemiklerde faydalı nüanslar yapabilmesini sağladı" (Ataç, 2007) Bu kapsayıcı ve kurtarıcı politik jargonun tamamlayıcı olması gereken ve belki de en önemli parçası eksiktir: Kültür ve sanat birikimi. Yeni kurulmuş bu ülke, aldığı yoğun göçü başlarda kontrol edememiş, belirli bir kültür seviyesi gözetmeksizin sadece sayısal üstünlüğü oluşturmak adına herkese kapılarını açmıştır. Fakat entelektüellerin eksikliği, oluşturulan ABD tarzı uluslararası kimliğin etkisini görkemden uzak kılmaktaydı. 1900'lerde Avrupa'dan Amerika'ya göç eden aydınlar, Avrupa'da, özellikle Almanya ve Fransa'da oluşan değişimleri kaçırmış, Amerikan ulusalcılığıyla örtüşen bir gelenek oluşturmuş ve halen o geleneğin savunucu pozisyonunda kalmışlardı. Aynı zamanda Amerikan aydınları, apolitik tavırlarıyla da sakin ve uzlaşmacı bir duruş sergiliyor, burjuva içinde rahat bir hayat yaşıyorlardı.

Avrupa'da, I. Dünya Savaşı ile sarsılan aydınların başlattığı özgür fakat yıkıcı kültürel reform, Amerika'nın oluşturmaya çalıştığı uluslararası kimlik için gerekli eksik parça gibi görünüyordu fakat; Avrupalı bu aydınlar politik kimlikleriyle bu reformu gerçekleştirmekteydiler. Bu durum apolitik burjuva Amerikan entelektüelleri için henüz yeterlilik düzeyinde değildi ve bu politik yaklaşım beraberinde riskler de barındırmaktaydı.

4.1. Amerika'da *Avangart ve Kistch*²³ 1917-1940

1917'de New York'da ilk kez Müstakiller Salonu'nda (Salon des Indépendants) düzenlenen sergide, günlük kullanım nesnesi olan bir pisuarı sergileyen öncülerden Duchamp, estetiğin ne olduğu ve nasıl okunması gerektiğine dair tartışmayı Amerika'ya taşımayı başarmıştı;

Avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı inkâr etmeye (Poggioli), yok etmeye (Lukács), sanatın altını oymaya, sanata karşı bir saldırıya (Hauser) dönüşür. Gerek dada ve Gerçeküstücülük gibi tarihsel avangardlar, gerekse sitüasyonizm, fluxus gibi ikinci savaş

²³ Clement Greenberg'in New York'ta *Partisan Review* dergisinin 1939 sonbahar sayısında yayınlanan makalesinin ismi.

sonrası avangardlar, sanata karşı sanatsallaşırlar. Bürger, avangardı, anti-art kışkırtmaların tanımladığı bu bağlamda kuramlaştırır. (Artun, Ali; 2003)

Peter Bürger'in yukarıdaki tanımına göre avangart, *sanatın kurumlaşmaya karşı saldırısıdır* (Burger, 2003). Duchamp'ın R. Mutt imzalı pisuarı, Avangart sanatın yıkıp yeniden yapma, anlamı parçalama, geleneksel estetik kaygısını sorgulama, sanatın piyasa gücü ve galerilerin hakimiyetini yıkmaya yönelik sorunsallarını güçlü bir şekilde ortaya koymuştur. Pisuar, artık üretilme amacı ile aynı amacı taşımamaktadır. *Marcel Duchamp Richard Mutt Vakası'nı şöyle açıklıyordu*: “Bay Mutt'ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi -o nesne için yeni bir düşünce yarattı” (Duchamp, s. 283). Beraberinde tartışmalarla gerçekleşen bu sergi Amerikan sanat piyasası için istenilen etkiyi uyandırmıştır. *Bağımsız Sanatçılar* adlı ve New York'lu sanatçıların çoğunluğunu oluşturduğu bir grubun, 1917'de açtığı serginin dikkat çeken sloganı; *No Jury, No Prizes!* “Birleşik Devletler'in sanat hayatı için (...) dönüm noktası olarak kabul edilen sergi, geçmişe dönük sanat kalıplarını kısmen de olsa tartışmaya açarken sanat eserlerine değil sanatçının kendisine odaklanıyordu” (Kalfa, 2022, s. 96). Avrupa avangart sanatçılarının Paris'ten Amerika'ya göç etmesinin etkileri bu sergilerde etkin bir dil olarak ayırt edilmekteydi ve henüz bir Amerikan kimliği oluşmamıştı.

The Society of Independent Artists'in 28 Mart 1919'da meşhur Waldorf Astoria²⁴ otelinde açılan üçüncü sergisinin danışma kurulu, topluluğa sempatiyle bakan sanatçılar arasından oluşturulmuştu. Bu isimlerin sergilere katılmalarına -hatta muhakkak sanatçı olmalarına-gerek görülmüyordu. Fakat en azından *Bağımsızlar*'ın temel fikirlerine saygı duymaları bekleniyordu. Robert Henri, Arthur Wesley Dow ve Ernest Lawson gibi Amerikan resim sanatının yaşlı ve saygıdeğer isimlerine kurulda yer verilmiş olması açısından önemliydi. (Kalfa, 2022, s. 98)

1920 yılında *Bağımsızlar*'ın sergilerine kabul edilmeyen Duchamp farklı arayışlar içine girmiş, Katherine Sophie Dreier'in²⁵ desteğiyle *Societe Anonyme* sergilerine katılmıştı. Bu sergiler 1926 yılına kadar sürmüş, 300 eserin sergilenmesini sağlamıştı. Bu süreçte *Bauhaus*'un 1933'te Almanya'da kapatılmasının ardından Walter Gropius'un Amerika'ya

²⁴1893 yılında faaliyete başlayan Waldorf Astoria, sayısız şöhretin konakladığı bir otel olarak New York tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Uluslararası siyasette etkili olmuş basın açıklamaları, ABD ve Rusya arasındaki Soğuk Savaş görüşmeleri ve Amerikan Komünist Partisi toplantıları bu otelde gerçekleşmiştir. (Kalfa, 2022)

²⁵Katherine Sophie Dreier, Amerikalı bir sanatçı, öğretim görevlisi, sanat hamisi ve sosyal reformcuydu. Dreier genç yaşta sanata ilgi duydu ve ailesinin zenginliği ve ilerici tutumları nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da sanat eğitimi alma fırsatı buldu. (Wikipedia)

göçü ve Harvard Üniversitesi ve oradan Yale Üniversitesine geçişi modern mimarinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

1929 yılında Amerika'nın, daha sonraları enternasyonal boyutta bir sanat merkezine dönüşecek olan Modern Sanatlar Müzesi MoMA'nın (Museum of Modern Art) açılışına sahne olması, II. Dünya Savaşı öncesinde, böylesi politik bir karmaşa ortamında ortaya çıkması, ilerleyen süreçte yapacağımız çözümlemeler adına önem arz etmektedir. MOMA, Rockefeller Ailesi'nin kadın üyeleri tarafından modern sanata destek amacıyla kurulmuştur. Müzeye yönetici olarak Alfred Barr getirilmiştir. "1930 'da Nelson Rockefeller MoMA'nın yönetim kurulu başkanı oldu. Rockefeller, 20. yüzyıl Amerika'sında, 15. yüzyıl Floransa'sındaki Medici Ailesi'ni, diğer birçok çağdaki soylu ve siyasi figürleri körükleyen yüce bir güce, sanatsal ve kültürel güce inanarak, geleceğin Amerika'sının hayalini kuruyordu. Tüm enerjisini ve vaktini, hayranlığını duyduğu sanatçılara ve müzeye harcamaktadır. Fakat 1940 yılında Başkan Roosevelt'in *Office of the Inter-American Affairs* (Amerikan İç İşleri Bürosu)' na koordinatör olarak girdiğinde müze başkanlığını bıraktı (...)" (Kabaş, 1975, s. 73) MoMA'nın Amerika'nın dış politikasına katkısı II. Dünya Savaşı döneminde belirgin şekilde artacaktır. (Görsel 13, MoMA)

Komünizm, Amerika'da çokça ilgi gören ve hatta yükselen bir değerd. Bunun sebebi henüz dış politikadan etkilenen Amerika'nın, Fransa Komünist Partisi ve Sovyet Komünist Partisi'nin etkisi altında romantik bir bakış açısıyla olaya yaklaşıyor olmasıydı. Amerika'nın geliştirdiği komünizm Amerikancı bir tavır sergiliyor, gelenekçi yanını da beraberinde taşıyordu. Bu yaklaşımın iyimserliği sanatçı ile halkın arasında var olan uçurumu ortadan kaldırmıştı. *Halk Cephesi* sosyalist aydınlar tarafından kurulmuştu ve Komünist Parti çatısı altında birleştirici bir görev yapmaktaydı. "Halk Cephesi'nin çizgisi Sovyet Komünist Partisi tarafından resmen çizilmeden önce bile, Amerikan entelektüelleri 1935 Nisan'ında *Birinci Amerikalı Yazarlar Kongresi* adıyla kendi birinci kongrelerini yapmışlardı" (Guilbaut, 2021, s. 31). Bu kongre sanatçıların kendi seslerini duyurmak ve yaşadıkları sıkıntıları dile getirmeleri adına da bir ilki temsil etmektedir. Fransa örneğinin çokça gündeme geldiği üç gün süren konferanslarda, sanatçı hakları, sanatın galerilerle ilişkisi, sanatın milliyetçiliği ve sanatın ne olması ve ne olmaması üzerine konuşmalar yapıldı. "Birleşik Devletler 'de milliyetçilik, siyasette, tecrit politikası yanlılarının muhafazakarlığı, resimde, bölgecilerin işi anlamına geliyordu" (Guilbaut, 2021, s. 33). Bu noktada ortaya çıkan sonuç; sanatçının ve sanatın milliyetçilik, bireycilik ve egemen toplumun değerlerini

savunan yapısından sıyrılması zorunluluğuydu. AAA²⁶ *Amerikalı Soyut Sanatçılar* 1936 senesinde bu tavrı benimseyerek, egemen stil olan gerçekçilik akımına şiddetle karşı çıkıyorlardı. Eğitimli hiçbir sanatçının mevcut ana akım olan ulusalcı gerçekçilik akımına sahip çıkması fikrine katlanamayan bu oluşuma *Soyut Dışavurumcu* ressamalar katılmamıştı. *Soyut Dışavurumcu* ressamaların, sınırlayıcı olarak tanımladıkları ve muhalif olduğu AAA, II. Dünya Savaşı'na kadar faaliyetlerine devam etmiş, geride, Amerikan soyut resim tarihinde atılan cesurca adımlardan biri olarak kalmıştır.

Yine soyut dilin kullanımı artık Amerikan sanat ortamının ve özellikle New York'un tartışmasız dili olarak gösterilmektedir. Politik sanat yaklaşımının sanatçıya verdiği özgürlük fikri, artık sanatçının kendini ifadesine ve toplumla birlikte hareket etmesine olanak sağlıyordu ve Halk Cephesi, halk ile sanatçı arasında o güne dek var olan uçurumun ortadan kalmasının sembolü olmuştu. Fakat Komünist Partinin Stalin'in Moskova Mahkemelerindeki hareketini destekliyor olması, Troçkist ve Stalinist Komünistler arasındaki görüş ayrılıklarını arttırmıştı. Bu görüş ayrılıkları, Sovyet Gerçeküstücüler ile Soyut Dışavurumcular arasında da derin ayrılıklara sebep olmuştu ki bu Andre Breton'un *Soyut Kültür* kavramını reddiyle de netleşmekteydi. Breton'a göre kültür burjuvaya hizmet edemezdi. Sovyet Gerçeküstücü sanatçılar Paris'te 1935'te düzenlenen Birinci Yazarlar Kongresi'nde daha fazla özgürlük talebinde bulunurlarken, Amerika ilk uluslararası stratejik sanat hareketini yaparak, bu konferansa Amerika Yazarlar Birliği'nden Mike Gold ve Waldo Frank'ı gönderdi. Bu kongrede komünist, Troçkist görüşlerin ön plana çıkması, Halk Cephesinin gücünün artması, Amerikalı gözlemcilerin dikkatini çekmiş olmalıydı ki, sonrasında bu durumun hızını yavaşlatmak adına *Partisan Review* yayınına durdurma kararı almıştı. "Partisan Review için birinci yazarlar kongresinin ve Halk Cephesi politikalarının ortaya koyduğu sorun, Amerikan geleneği ile Marksizim ve devrimci gelenek arasındaki ilişkinin sorunu" (Guilbaut, 2021, s. 35). Yüksek Amerikan sanatının sahip olduğu değerler korunarak bir yandan nasıl yıkıcı olabilirdi ki? Bu mümkün değildi. Amerikan değerleri ile *Marksist Politik Sanat* yaklaşımı, uzlaşması mümkün görünmeyen iki farklı kavram olarak değerlendirilmekteydi.

Büyük buhran döneminde, *New Deal* iş geliştirme projeleri kapsamında, halkın sanat ile ilişkisini devlet yanlısı bir görüş birliği yaklaşımında birleştirmek adına, Başkan Roosevelt Federal Sanat Projesi üzerinde çalışmaya başlar. Kongre, 1935 yılında beş milyar

²⁶ AAA: *American Abstract Artists*

dolarlık bir bütçeyi bu proje için ayırmıştır. Aynı zamanda Amerikan sanatını belirlemek ve kurtarmak fikriyle FBI ve sanat topluluğuyla birlikte federal mülk kabul edilen eserlerin korunması için çalışıyordu. Projenin yürütücüsü Harry Hopkins ağustos ayında *Kalkınma Yönetimi/ Federal Sanat Projesi*²⁷ NO.1 başlıklı bir broşür yayınlamış, tüm genç Amerikan vatandaşlarını projeye katılmaları için teşvik etmiştir. Yazar ve küratör Holger Cahill,²⁸1935-1943 yılları arasında Federal Sanat Projesi'nin yöneticiliğini yapmıştır. 1939 yılı Eylül'ünde programın kaynaklarının azaldığı bir zamanda kongre programının sonlandırılması için baskı yapmaya başlamıştır. Bu olumsuz koşullar, 2. Dünya Savaşı'na neden olan olaylarla birleşir ve projeye 1943 yılında devlet tarafından son verilir.

MoMA dönemi öncesinde New York Modern Sanatlar Müzesi'nin yöneticisi iken de Alfred Barr için soyut avangard sanat, Stalinist Rusya ve Nazi Almanyası gibi baskıcı yönetim biçimi olan rejimlere karşı bir duruş ve özgür ifadeyi temsil ediyordu. Alfred Barr, Kübizm ve Soyut Sanat başlıklı metni, MoMA tarafından 1936'da yayınlanmıştı. Barr, bu diyalektiği oluşturan ana başlıkları şöyle ifade etmiştir:

“Soyut çok sık bir şekilde, bu *doğadan* uzaklaşma dürtüsünün daha aşırı etkilerini betimlemek üzere kullanılan bir terimdir. (...) Bunu söyleyerek soyut sıfatının akıl karıştırıcı, hatta paradoksal olduğunu reddetmiyoruz. Çünkü soyut resim aslında çok pozitif bir şekilde somut resimdir, ilgiyi kendi dolaylı, duygusal, fiziksel yüzeyine, bir günbatımı ya da portre tuvalinden çok daha güçlü bir şekilde çeker. (...) Bu tür bir tutum elbette resmin büyük bir yoksullaşmasına, konu malzemesinin, duygusal, belgesel, politik, cinsel, dinsel yan anlamları gibi bir dizi değer ortadan kalmasına yol açar; kolay tanımanın hazları ve maddi biçim ve yüzeylerin taklit edilmesindeki teknik hünlerden alınan haz ortadan kalkar. Ama sanattaki soyut sanatçı, hiledense yoksullaşmayı yeğler” (Barr, 2020, s. 416).

Bu noktada, bu tanımlarda dikkat çekici olan şey, soyut sanatın seçimiyle ortaya çıkacak yoksulluk fikrinin öngörülmesi hatta onaylanmasıdır.

²⁷ *Federal Art Project Number One*. Federal Sanat Projesi'nin temel hedefleri işsiz sanatçıları işe almak ve federal olmayan belediye binaları ve kamusal alanlar için sanat sağlamaktı. Sanatçılara haftada 23,60 dolar ödeniyordu; okullar, hastaneler ve kamusal binalar gibi vergi destekli kurumlara yalnızca malzemeler için ödeme yapılıyordu. [5] Çalışma, sanat üretimi, sanat eğitimi ve sanat araştırması olarak ayrılmıştı. Sanat araştırma grubunun temel çıktısı, Amerikan maddi kültürünün devasa ve kapsamlı bir çalışması olan Amerikan Tasarım Endeksi'ydı. (Wikipedia, 2024)

²⁸ 1932–33 yıllarında Cahill, kurucu müdür Alfred H. Barr Jr. izin aldığı Modern Sanat Müzesi'nin geçici müdürü olarak görev yaptı. Amerikan Modern Sanat Kaynakları, Amerikan Halk Sanatı: Amerika'da Sıradan Adamın Sanatı ve Amerikan Resim ve Heykel 1862–1932 adlı bir araştırma sergisi de dahil olmak üzere birçok önemli sergi düzenledi. 1934'te New York'taki Rockefeller Center'da İlk Belediye Sanat Sergisi'ni yönetti; sergi, Diego Rivera'nın duvar resmini yıkmasıyla aynı zamana denk geldi ve birçok sanatçı çekilmekle tehdit etti. Cahill, Newark'tan ayrıldığında çeşitli projelerinde asistanı olarak Dorothy Miller'i işe aldı. İlk Belediye Sanat Sergisi'nde, Cahill hastaneye kaldırıldığında ve devam edemediğinde Miller müdür olarak onun yerini aldı ve bu da Modern Sanat Müzesi'nde daha sonraki küratör pozisyonuna yol açtı. (Wikipedia, 2024)

Picasso'da Halk Cephesi'nin güçlü savunucularındandır ve İspanya'da verilen mücadeleyi anlatan ve Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nde okunulan mesajında; sanatçıların, yaşanan olaylara kayıtsız kalmayacaklarının, kalamayacaklarının altını çizmiş, bu durum kongreye katılan sanatçıları derinden etkilemiştir. Breton'un yaklaşımıyla örtüşen bu söylem, II. Dünya Savaşı'nın yaklaştığı dönemde, iyice gerginleşen ortamda, devrimci sanatçı olma meselesini de gündeme taşımıştı.

Parisan Review Yeni Amerikancılık yaratımı noktasında artık tam olarak yönünü belirlemek durumundadır. Estetik değerlerin tamamen değişimine tanık olunan bu dönemde lider konum için Avrupa kökenli soyut sanata tutunmuşlardı. AAA'nın tavrıyla benzer bir tutumdu ve daha apolitik bir liberal tavidir. Trotsky'nin 1937' de dergiye gönderdiği *Sanat ve Siyaset* başlıklı yazı Stalin, Stalinist yaklaşım ve sanatın yıkıcı, eleştirel tavrı üzerine iddialı bir konuşma içeriyordu. 1938'de dergi, Diego Rivera, Andre Breton ve Trotsky imzalı, *Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru* başlıklı manifestoyu da yayınladı. Amerika'da yolunu arayan, belirsizlik içindeki sanatçılar için derin bir etki uyandıran manifesto, baskıcı ve otoriter yönetim biçimlerine başkaldırı niteliği taşımaktaydı. Breton: Stalin'in gelenekselci sanat yaklaşımının tüm dünyada etkilerinin görülmeye başlaması, Hitler'in benzer tavrı Almanya'da yürürlüğe koyması, Fransa'nın geleneksel burjuva sanatına sahip çıkmaya çalışması fikirlerine Fransa'da çıkardığı *Cle* dergisinde; "Tarihsel gerilemenin kasıtlı örneğini üretmektir" (Guilbaut, 2021, s. 47) yorumunu getirecektir. "Bu arada, Troçkizm ile Avangardizm birliği, iç anlaşmazlık ve 1939 genel seferberliği karşısında hızla çöktü" (Guilbaut, 2021) Bu ortamda Breton bile politik tavrındaki saldırıyı geri çekecektir. Bu tartışmaları yeniden alevlendirecek olan; Clement GreenBerg'in 1939 yılında *Partisan Review*'de *Avant-Garde and Kitsch* (Avangard ve Kitsch) başlıklı bir makale yayınlamasıydı. "Batı kültürünün bunalımının nedenleri Trotsky'nin *Sanat ve Siyaset*'te saydıklarıyla (yani kapitalizmin bunalımı ve yönetici sınıfın çöküşü) aynıydı" (Guilbaut, 2021).

Clement Greenberg'in avangard yaklaşımı Trotsky'nin görüşlerinden yola çıkarak desteklense de Greenberg'in içten yaklaşımı bir dönüşümün kesin çizgisini çekmiştir. Greenberg Avangart ve Kitsch'de avangardı şöyle açıklıyor: "Günümüz toplumunun çöküşünün ortasında bizim -bazılarımızın- kültürümüzün bu son aşamasını kabul etmekte isteksiz olması umut verici bir işaret. İskenderiyeciliğin ötesine geçmeye çalışan Batı burjuva toplumunun bir parçası daha önce duyulmamış bir şey üretti: avangart kültür"

(Greenberg, "Özgürlük, Sorumluluk ve Güç -Eleştiri Olarak Modernizm", 2020). Beraberinde kitsch: "Batı Avrupa ve Amerika kitlelerini kentleştiren ve yaygın okuryazarlık denen şeyi ortaya koyan sanayi devriminin bir ürünüdür. (...) Kitsch'in ön koşulu, yokluğunda *kitsch*'in imkânsız olacağı koşul, el altında tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültür geleneğinin, keşifleri, elde ettikleri ve düzeltilmiş özbilinci kitsch'in kendi amaçları için yararlanabileceği şekilde olan bir geleneğin bulunmasıdır" (Greenberg, 2020). Buradan doğan sonuçla kitsch, dayatmacı ve baskıcı yönetimler tarafından kullanılmaya uygun bir yapıdaydı ve tehlikeliydi. Trotsky ve Breton'a göre daha karamsar bir çerçeve çiziyordu Greenberg; "(...) kaliteli kültürü kitsch'in istilasından sadece bir avangard kurtarabilir, *ideolojik karşıtlık ve şiddetin ortasında kültürün ilerlemesini devam ettirebilirdi*" (Guilbaut, 2021, s. 48). (Görsel 14, Clement)

1939'un son günlerinde Rusya'nın Finlandiya çıkarması ile Sovyet komünizmine beslenen umutlar yok olmuş, Fransa ve İngiltere savaş girmişti. Nazi-Sovyet anlaşması tam bir hayal kırıklığıdır ve Avangardın Avrupa'da kalan son temsilcileri de zor günler geçirmektedir. Alfred Barr'ın kişisel çabalarıyla; *Cubism and Abstract Art* (Kübizm ve Soyut Sanat), *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm), *Picasso: Forty Years of His Art* (Picasso: Sanat Hayatında Kırk Yıl) sergileri 1936 ile 1939 yılları arasında MoMA'da açılmış, bu sergiler ile New York'u modern sanat fikrine biraz daha yaklaştırmıştır. Bir şair ve sanat eleştirmeni olan Harold Rosenberg'in 1940'ta *Partisan Review*'de yayınlanan yazısında *Modernizmin* yeni yuvasının New York olarak belirleneceğinin haberini veriyordu. O güne kadar Paris uluslararası kültürün temsilcisiydi:

"Yirminci yüzyıl laboratuvarı kapatıldı. Ama itiraf edelim, askerin yumruğunun darbesi taze mucizelerin yaratılmasına engel olmadı. On yıldan uzun bir zamandır entelektüel coşku yeryüzüne dalga dalga kübizm, fütürizm, vortisizm -daha sonra da Dadaizm, Rus balesi, gerçeküstücülük gönderdi. Paris bizim çağımızın kutsal mekânı oldu. Tek mekânı. Sadece olumlu dehası yüzünden değil, belki de tersine, edilgenliği, her ulustan arayışçıların ona sahip olmasına izin veren edilgenliği sayesinde" (Rosenberg, 2020)

Paris düşmüştü. Sene 1940'tı ve Paris Almanlarındı. Bu büyük şok, tüm entelektüel dünyayı derinden etkilemişti. Çünkü o güne kadar Paris, sanatın, özgür düşüncenin ve entelijasyonun yaşam biçiminin sembolü niteliğindeydi. Almanların zaferi toprak işgalinin ötesinde bir zaferdir; düşün, sanat ve ifade özgürlüğünün de işgalidir, demokratik yaşam biçiminin sonudur.

4.2. Amerikan Yüzyılında Soyut Dışavurumculuk 1940-1955

Avrupa'dan ²⁹ ilk göç dalgasıyla gelen sanatçılar 1900'lü yıllarda Amerika'da şanslarını denemişlerdi. Kandinsky, Duchamp, Tzara, Arp gibi sanatçılar ilk öncüler ilk avangardlardı. Weimar'ı da deneyimlemiş olan bu *gerçeküstücü* ressam ve sanatçılar, "Amerikan avangardının oluşumunda en fazla etkiye sahip olanlardı. 1929 yılında kurulan MoMA, bu kültür emperyalizmi ve *Amerikan Yüzyılı* projelerinin önemli bir parçasını oluşturmaktaydı ama o dönem adına tek başına yeterli değildi. "1940'ta Avrupa'da siyasal ve kültürel bunalım patlak verince Avrupa'nın geleneksel rolünün Birleşik Devletlere geçeceği açıkça görüldü. (...) Savaş çıktığından beri Amerikan basını Batı'nın sahip olduğu en değerli şeyin, kültürünün savunulması için yaptığı çağrıda fikir birliği içindeydi" (Guilbaut, 2021, s. 77). Siyasi kargaşa ortamına rağmen, 1900'lerin başından itibaren, üst düzey Amerikalı zenginler, zor durumda olan Avrupalı koleksiyoner ve galerilerin elindeki eserleri toplamışlardır ve en büyük sanat yatırımcıları arasında Solomon R. Guggenheim, Rockefeller Ailesi, Goodyear Ailesi ve Anson Conger Goodyear -ki kendisi MoMA'yı ilk 10 senesinde idare edecektir-, Lillie P. Bliss gibi isimler yer almaktadır. Dönemin en önemli iki kurumu olan Metropolitan Müzesi ve de Modern Sanatlar Müzesi'nde bu isimlerin yer aldığı müteveli heyetleri tarafından yönetilmektedir. Modern Sanatlar Merkezi Rockefeller ailesinin himayesi altındadır ve aile Protestan inançlarıyla yaşadığından, MoMA'nın modern bir çizgiye yönelmesi bu anlamda şaşırtıcı olmamaktadır.

Bilmeden de olsa tüm bu iletişim kanallarının savunduğu ve korunmasında ısrar ettikleri şey modernizmin ta kendisidir ve Amerika elbette böylesi bir modernizmi göğüsleyecek alt yapıya henüz sahip değildir. Elbette göç dalgası sonrası Amerika'ya yerleşerek hızla adapte olan mülteci ressamın verdiği dersler, ortamın havasını değiştirmede önemli rol üstlenmişlerdi; "(...) Joseph Albers, Hans Hofmann ve George Grotz ressamlığın yanı sıra öğretmenlik de yaptılar ve özellikle ilk ikisi bu yönde büyük bir etki yarattı. Albers öğrencileri arasında Robert Rauschenberg'in de bulunduğu Black Mountain College'de ders vermiştir" (Watson, 2024, s. 609) Hans Hofmann dışavurumcuların Amerika'daki en önemli temsilcilerinden olmuş, Grosz'da kendi okulu açarak daha sonra popüler dergiler için illüstrasyonlar dahi tasarlamıştır.

²⁹ Avrupa'dan gelen sanatçılar ifadesi, sanatçıların Avrupalı oldukları iddiasını içermemektedir. Genel göç dalgasının Avrupa üzerinden olduğunu ifade etmek için kullanılmıştır.

1940'a kadar geçirilen heyecanlı sanat ve politika ortamına rağmen, yine de bu avangardlar, Birleşik Devletler yönetiminin içinde olan birtakım dinamikler üzerinde etkili olamamışlardır. Bahsedilen dinamikler, Amerika'nın içinde bulunduğu politik karmaşadan, dünyada yükselen ana akım yönetim şekilleri ve farklı siyasi görüşlerden etkilenmemesi adına örgütlenmekte ve bu örgütlenmeyi o kadar ciddiye almaktaydılar ki, CIA ve üst düzey yönetim kadrosu ile sektörel güçler birlikte hareket etmekteydiler. 1945 II. Dünya Savaşı ve yükselen faşizmden kaçan Avrupalı avangardların Amerika'dan beklentisi, yeni bir özgürlükler dünyasının hayalini sürerlerken karşılaştıkları ortam çok da içi açıcı sayılmazdı. Karşılaştıkları şey Amerika'nın kendi iç mekanizmalarının tutunduğu geleneksel yaklaşımlardır ve 1940'lara gelindiğinde bile Amerikan basını ve Life Dergisi gibi önemli yayınlar, Avrupa klasik resmini yücelten yayınlar yapmaya devam ediyordu. Başkan Harry S. Truman'ın modern sanata olan yaklaşımı, trajiktir ki, Hitler'in yaklaşımıyla örtüşmektedir ve her ikisi de modern sanatın, geleneksel değerleri yıkmaya çalışırken yozlaşmış, toplumun ahlak değerlerine saldıran bir hareket olduğu görüşündedir. "Kongre zemininde Missouri Cumhuriyetçi George Dandero'nun başlattığı yüksek oktanlı bir saldırı söz konusuydu. Dandero modernizmin Amerika'nın demir iradesini zayıflatmayı amaçlayan dünya çapında bir komplonun parçasından başka bir şey olmadığını açıkladı" (Saunders, 2020, s. 302). O'na göre *Modern Sanat tamamıyla komünist sanattı* (Saunders, 2020). Yine de *Soyut Dışavurumculuk* II. Dünya Savaşı'nın bitimiyle tekrar popüler olmuş, Avrupalı ve özellikle Alman olan bu akım, Amerikalı olmanın yolunu aramaktaydı; "Terim, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra soyut dışavurumculuğu yeniden ve bu defa daha ayrıcalıklı şekilde ele aldığı için New York Okulu'na yakıştırıldı. O kadar ki New York'ta yeniden şahlanan Soyut Dışavurumculuk, on yıl içerisinde Amerika'nın sınırlarını aşmayı başardı" (Kalfa, 2022, s. 116).

II. Dünya Savaşından zaferle çıkan Amerika'nın gücü Avrupa ve Asya'da bu ülkeye karşı bir güç yanılsamasına sebep olmuştur. Bunun en önemli nedeni, savaş sonunda bu ülkenin diğer büyük güçlerle karşılaştırıldığında neredeyse hiç yara almamış olmasıdır. Avrupa ve Asya'da faşizme karşı kazanılan savaş bir kahramanlık hikayesine dönüşmüş, atom bombası ile elde edilen yenilmezlik etiketi de eklendiğinde Birleşik Devletler, dünyayı kurtaran özgürlük savaşçısına dönüşmüştür. "Medya patronu Henry Luce, *Amerikan Yüzyılı*'nın gelişini, son zamanlarda yeni-muhafazakarların Sovyet Birliği'nin çöküşüyle yeniden kullanıma koydukları yeni bir dünya düzeninin gelişini müjdeledi" (Goodheart, 2005). Ve yine Luce "Amerikan yüzyılını kıyamete alternatif olarak gördü ve *Amerikan*

medeniyetinin bir dünya gücü olarak hayatta kalması dışında hayatta kalma ihtimalinin olmadığını savundu” (Whitfield, 2004). Luce’un vizyonu ile Amerikan tarihine işlenen kavram, idealize edilmiş bir Amerika modelinin ve vatanseverlik duygusunun modern ve popüler sanatlar ile mümkün olacağını da savunmaktaydı. Bu idealiyle Luce, Marx’ın *Tarihsel Materyalizminin* kaçınılmazlık ilkesine karşı, Tanrısal ve emredilmiş ilahi iktidarı koymuştur. Life³⁰ dergisinde yayınlanmasından sonra bu makale ile, *Amerikan Yüzyılı* kavramı hem komünist sol hem de muhafazakâr sağ tarafından kabul görmesine neden olmuştur. Yale Üniversitesi mezunu Luce, son sınıfta yaptığı konuşmasında; “*Amerikan çıkarlarının ve Amerikan iş ideallerinin ABD’yi toplumsal ve sosyal açıdan daha yüksek seviyelere yükselmek için mücadele eden tüm ulusların yoldaşı haline getirecek bir dış politikayı canlandırmasını bekliyordu*” (Whitfield, 2004). Bahsettiği politik organizasyonun hayata geçmesi için yirmi yıl beklemişti ve artık *Amerikan tarzı yaratma* misyonunu güvenle savunabilirdi.

Amerikan Yüzyılı projesi için içinde; Gazeteci Dorothy Thompson ve Atatürk ile yaptığı röportaj ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile ilgili öngörüsüyle tarihimizde yeri olan gazeteci Clarence Streit³¹ gibi önemli isimler yer almaktadır. Dorothy Thompson New York Times’da yazdığı yazısında: “Dünyayı büyümemize elverişli bir iklim ve çevre edinebileceğimiz şekilde yeterince Amerikanlaştırmak aslında kaderin çağrısıdır” (Guilbaut, 2021, s. 83). Clarence Streit de o dönemde *Union Now* adındaki kitabında dünyayı yönetmek için oluşturulacak özel bir örgütün yapısını paylaşıyordu. Bu gelişmeler ışığında emperyalizme giden kapılar açılmıştır.

Modern bir Amerikan resmi yaratmanın, bu kadar çok göçmen sanatçının ülkeye giriş yaptığı ve hatta bu sanatçıların hala güçlü Paris ekolünden geldiği düşünüldüğünde

³⁰ “Luce, modern Amerika için bir misyon beyanı formüle ederken, sahibi olduğu dergiden daha iyi bir forum seçemezdi. 1936’da kurulan Life, bir milyon üzerindeki dergi satışlarının son derece nadir olduğu bir dönemde, çok geçmeden haftada 2,1 milyon kopya satış rekoruna ulaştı. Yayıncının 1941 tarihli başyazısına verilen yanıt yoğunlu. 4.541 mektup geldi ve neredeyse tamamı olumluydu. Time Inc., "Amerikan Yüzyılı"nın kopyalarını ücretsiz sunarak halkın ilgisini artırdı veya yanıt verdi. Washington Post ve Reader's Digest'in Nisan sayısı bunu yeniden bastı. Daha sonra 1941’de Farrar & Rinehart, başyazıyı altı yorumcunun eleştirileriyle birlikte küçük bir kitap haline getirdi ve makale birçok lise, kolej ve üniversitede kullanıldı.” (Whitfield, 2004)

³¹ New York Times dış muhabiri olarak çalışan ve kitabın yayınlanmasının ardından Streit, vizyonunu desteklemek için Federal Union, Inc.’i (daha sonra Demokrasileri Birleştirme Derneği olarak yeniden adlandırdı) kurdu. Çabalarına güven kazandırmak için "ulusal itibara sahip bir adam" olarak tanımladığı kişiyi arayarak, sonraki yıllarda arkadaşı ve işbirlikçisi olacak olan Yüksek Mahkeme Yargıcı Owen Roberts’ın desteğini almayı başardı. 1949’da Streit, Kongre’ye demokratik eyaletlerden oluşan bir federasyon kurması için baskı yapmaya çalışan Roberts başkanlığındaki Atlantik Birliği Komitesi’nin yönetim kuruluna katıldı. Demokrasileri Birleştirme Derneği’nin halefi olan Streit Konseyi’ne onun adı verildi. (Wikipedia, 2024)

Amerikalı sanatçılar için ne kadar yıpratıcı olduğunu düşünmek zor elbette. Beraberinde gelenekçi resim anlayışını yaşatmaya çalışan bir kesimin yanında, göçmen sanatçıların ülkeye girişini faydalı bulan, önemli bir kesim de dersler veren, tablolarını hızlıca satan bu popüler yabancıları desteklemektedir. Fakat 1941 de değişim için düğmeye basıldığından bu yana hızla değişen dinamiklerden biri de bu sanata ve sanatçılara olan bakış açısıdır. Yeni kimliklerini benimseyen bu sanatçılar için de bu durum bir sorun oluşturmamaktadır.

Samuel Kootz New York Times’a gönderdiği mektubunda her iki durumu da yani; Paris ekolünü de gerici sanat anlayışını da bırakmayı teklif ediyordu: “Mektup, haydi bir siyasal sınıfın demeyelim ama genç ressam ve koleksiyonculardan oluşan koca bir grubun eleştirilerini ve beklentilerini dile getiriyordu. Aslında mektup, Birleşik Devletler ’deki tartışmaların bir tür özeti” (Guilbaut, 2021, s. 90). Modernleşen Amerikan sanatı için çok da uygun bir yaklaşımdır aslında ve avangardın o güne kadar başaramadığı kurumsallaşmayı başarmıştır. “New York’un gelecekteki dünya liderliği meselesine, Halk Cephesi’nin ve onun görselliğinin reddedilmesine değiniyordu; Amerikan yenilenmesinin temel harcı olarak enternasyonalizmden söz ediyordu ve yeni bir sanat piyasasının gelişimini önceden haber veriyordu” (Guilbaut, 2021).

Peggy Guggenheim, sahip olduğu servetiyle ve sanat yapıtı birikimiyle New York ve Amerikan sanatını destekleyen bir girişim yaparak 1942’de kendi sanat galerisi ve müzesini kurdu. *Art of This Century* isimli galeri, Marcel Duchamp, Alfred Barr gibi isimlerden destek almaktaydı. Fakat o dönemde aldığı eleştiriler, daha çok finansal güçle açılmış zevksiz bir galeri imajı verdiği üzeredir. Fakat yine de sanatın Amerika özelinde piyasa içinde özelleşmesi adına önemli bir adımdır. Ayrıca Barnett Newman, Motherwell ile Guggenheim’in birlikte attıkları adımlar ile Troçkist sanatçılar, *Art of This Century* Galerisinin çatısı altında toplanmaya başladılar. Bu durum, New York’ta Parisli sanatçılar ile ortak bir siyasi görüşün oluşmasını sağlarken, Guggenheim ile MoMA’ yı aynı çizgiye getirmiştir. 1941 sonrasında New York’taki gelişmeler ve tartışmalar artık Amerikan avangart sanatı üzerine yoğunlaşmakta, kapanan Avrupa kapıları ve eve dönen Amerikalı sanatçılar ile *Amerikan Yüzyılı* modern avangard sanatını tartışmaktadırlar.

Clement Greenberg’in soyuta ve Amerikan avangardına verdiği destek devam ediyordu. Greenberg siyasi anlamda verdiği desteği geride bırakmış ya da bu duruma bakışını daha ılımlı hale getirmişti diyebiliriz. Çünkü Trotsky ve Halk Cephesi’nin görüşlerini barındıran ortamdan uzaklaşmıştı. Fakat soyut ile ilgili görüşleri resmin plastik

yapısı adına daha da sağlamlaşmıştı. Soyut sanatın tarihsel geçmişini ele aldığı ve bir anlamda hakkını teslim ettiği makalesinde, disiplinler arası iş birliğini onaylarken, medyumun sanatta sınırlayıcı tanımlamalarını yaparak, modern sanatın tarihsel özelliğini bu duruma dayandırmaktaydı. 1940'ta *Partisan Review*'de yayınlanan makalede Greenberg; "Soyut sanatın doğasında onu öyle olmaya zorlayan bir şey olmadığını söylemek yeter" (Greenberg, 2020) diyerek dayatmanın tarihsel ve geleneksel konumuna dikkat çekmektedir. Soyut sanatı çekici kılan budur; "(...) soyut sanattan safça bir kaçınma yoluyla kurtulmak mümkün değildir. Olumsuzlayarak da. Soyut sanattan ancak onu özümseyerek, onun içinden geçip giderek kurtulabiliriz" (Greenberg, 2020).

1943'te New York'ta açılan bir sergi, eleştirmen Edward Alden Jewell'in Gottlieb ve Rothko'nu eserleri için yaptığı eleştirilerle gündem olmuştu. Modern Ressam ve Heykeltreşlar Federasyonu'nun açtığı sergide Jewell'in yaptığı eleştiri, Amerikan resminin 1940'a kadar aldığı biçim adına bir manifesto olmuştur. Roosevelt'in başkanlığa geçmesiyle Büyük Bunalıma son vermek amacıyla kurulan ve üç yıldır faaliyet gösteren ve WPA³² Kapsamındaki *Federal Sanat Projesi Kültür Komisyonuna* bağlı federasyon, Amerikan Yüzyılı projesinin de bir parçasıydı. Barnett Newman'da sergiye yardımcı olmuştur. Newman modern sanata yakınlığı kadar devlete olan yakınlığı da bilinmekte, kurumsal bir sanat anlayışını yaşatabilmek adına o dönemde mücadele vermektedir. "(...) MoMA, Metopolitan Müzesi ve onun [federasyonun] milliyetçi eğilimleriyle süregiden bir çatışma içindeydi. MoMA ve federasyon arasındaki narin bağlantı iki aracıyla, Robert Motherwell ve Barnett Newman'la sağlanıyordu" (Guilbaut, 2021, s. 101). Jewell'in eleştirisi önemi, dokunulmaz görülen Fransız avangardlarına getirdiği eleştiriden geliyordu: "(...) Amerikalı ressamlar üstündeki Paris etkisini Kabul ederken, soyut olsa da epey geleneksel nitelikteki ve gerçeküstücülüğün *erbabının* çabuk kavrayabileceği türden iki resmi anlamakta yetersiz kaldığını açıkça söylüyordu" (Guilbaut, 2021, s. 99) Yani bir araf dönemi idi ve bu eleştiri, kulağının üzerine yatmış, sessiz bir dönem geçiren New York avangardlarını uyandırmaya yaramıştı. Barnett Newman'ın da savunduğu üzere; "(...) Amerikalı avangart ressamların kaynak olarak kullanacağı kendilerine ait bir polemik geleneği yoktu, dolayısıyla Troçkizmden, gerçeküstücülükten ve başka hareketlerden alınmış ideolojik öğeleri kullandılar" (Guilbaut, 2021, s. 102).

³² WPA, *Sanat Kurtarma Projesi*

Robert Motherwell'in Amerikan avangardına ve soyut dışavurumcu resme yaklaşımı, dönemin önemli belirleyici tanımlarındandır. Motherwell, 1930'larda siyasi görüşlerinden uzaklaşarak, komünizmi liberal yaşamaya başlayan sanatçının, proletaryadan da uzaklaştığının ve devamında burjuvayı da dışlayarak tamamen yalnız kaldığı tespiti yapmaktadır. Marksist ideolojinin yabancılaştırma kavramına dayandığı bu yaklaşım ile burjuvanın reddi anlamını bulmaktadır. New York sanat ortamının analizi yapıldığında, bir yanda Troçkist, Marksist sosyalist sanatçılar, bir yanda Amerikan geleneğini sürdürmeye çalışan muhafazakârlar ve bir diğer yanda liberallerin yeni Amerikan resmi ve soyut dışavurumcu yaklaşımları yer almaktadır. Motherwell bu tartışmaya açıklık getirmek istediği 1944 tarihli Dyn³³ dergisinde yayınlanan *Modern Ressamın Dünyası* başlıklı makalesinde; "Yeni bir sanata ihtiyaç duymamızın nedeni gerçekliğin tarihsel bir karakteri olmasıdır. Geçmiş bize büyük sanat eserleri miras bıraktı; eğer tümüyle tatmin edici olsalardı, yenilerine ihtiyaç duymazdık" (Motherwell, 2020) yorumuyla, modern sanatın gerekliliğini ve aslında tartışmaya kapalı olduğunu dile getirmiştir. Kendisini hiçbir şeyle özdeşleştiremeyen, yabancılaştırılmış ressamın resminin, özellikle de soyut resmin gerçekleşmesi için gerekli koşulları açıklar:

Gerçeküstücüler herkese ruhsal getirmek gibi övülesi bir amaca sahipti. Ama bizimki kadar ahlaktan yoksun bir dönemde, bu ancak sanatın ahlaktan yoksunlaşmasına yol açabilir. En büyük resimde, ressam kendisiyle ortaklık kurar. Resim onun düşüncesinin medyumudur. Diğerleri de bu ortaklığa ruhsal olmaları ölçüsünde katılabilirler. Ama ressamın hepsiyle, kendi koşulları içinde iletişim kurabilmesi, onun açısından, kendisinin değil onların karakterini almasıdır. (Motherwell, 2020)

Greenberg ve Motherwell modern Amerikan resminin sahip olmasını düşündükleri özelliklerde ve ilerlenecek yol hakkında benzer düşünceleri paylaşmaktadır. İngiliz eleştirmenler Clive Bell³⁴ ve Roger Fry³⁵'den sonra, Amerika'da dışavurumculuğun yeni

³³ (...) New York'taki genç sanatçıları da ilgilendiren tüm güncel sıcak konuları ayrıntılı olarak tartıştı ve buna karşılık onların tüm dikkatini çekti: potansiyel resim-varlık olarak yeni imge; Marksist araç-amaç düşüncesinden kaynaklanan ahlak; önceden tasarlanmış edebi içeriklerin esaretinden kaynaklanan plastik otomatizm; yalnızca zekice sömürülen bir zihinsel zayıflıktan kaynaklanan diyalektik materyalizm; tüm varlığın izleyiciye bağımlı, potansiyel doğasının teyidi olarak mikrofizik; pencere olarak resmi aşan yeni bir mekansal maceranın gerçek kökeni olarak kübizmin düz ve ritmik tuvaleri; ve hepsinden önemlisi diyalojik bir kendini ifade etme mantrası olarak dişi Totem. DYN'nin temel altta yatan kavramlarından biri, Sürrealizm 'deki farklı materyalist ve mistik eğilimleri, yeni bir rastlantısal sanat felsefesiyle uzlaştırma girişimiydi. DYN'in yayın kurulu daha sonra aralarında Miguel Covarrubias, César Moro , Henry Miller , Anaïs Nin , Gordon Onslow Ford ve Robert Motherwell'in de bulunduğu bir dizi düşünür ve sanatçıyı bünyesine kattı. Sadece altı sayı yayınlandı. (Kaynak: Wikipedia)

³⁴ Arthur Clive Heward Bell, ismi biçimcilik ve *Bloomsbury Group* ile birlikte anılan İngiliz bir eleştirmendir. Başat biçim olarak adlandırdığı sanat kuramını geliştirmiştir. Kaynak: Wikipedia

³⁵ Roger Eliot Fry, İngiliz ressam ve sanat eleştirmeniydi. 1910'da gerçekleştirdiği Manet ve Post-Empresyonistler sergisiyle Post-Empresyonizm sanat kavramını ortaya atmış ve Vortisizm'in önemli bir

yüzyılın sanatı iddiasını ortaya koyan Greenberg, avangard sanatı, popüler kültürün dışında bırakmıştı. Greenberg'in bu yaklaşımı halen bile modernizmin geçerli tanımına alt yapı oluşturmaktadır. Dandero'nun komünist dışavurumcular söyleminden sonraki süreçte değişim geçiren soyut sanat, tam da tersini ifade eder durumdadır. Sovyet Rusya'nın Toplumcu Gerçekçi sanat akımını kurumsal olarak savunması ve devletin dili haline getirmesi ve soyut sanatı dışlaması, kavramı, Komünizm karşıtı bir ideolojiye büründürmüş, daha da ileriye giden bu savunuyu, soyut imgelerin, bağımsızlık ve özgürlüğün simgesi olduğu görüşüne taşımıştı. Akademi kavramı gücünü yitirmiş, yenilik vurgusu yapılan ulusal sergilerin desteğiyle avangard resim bu yaklaşımıyla, Amerika Birleşik Devletleri'nin, kendi ideolojisinin ifadesine dönüşmüştür. Bu ifadenin açılımı özünde *özgür dünyayı* çağrıştırmaktadır. O halde özgür dünyanın ideolojik görünürlüğü'nün dünyanın geri kalanına gösterilmesi, baskıcı Rusya ve Almanya'nın karşısında uluslararası sanat sahnesinde kendisini ortaya koyması gerekirdi ve bu hareket batı kültürünü reddediş, yerine bir Amerikan kültürü koyma girişimiydi. Bu değişimi erken yakalama peşinde olan Samuel Kootz, 1945-46 yıllarında Motherwell ve Stamos'la anlaşma imzalayarak, enternasyonalizmi destekleyen girişimlerde bulunmuştu. "Motherwell, Gottlieb, Baziotes, Holty, Picasso, Arp, Braque, Miro ve Mondrian gibi Paris ekolünden ressamı da temsil etti, böylelikle bahisleri için önlem almış oluyor ayrıca hem galerisinin hem de sözleşme imzaladığı Amerikan sanatçıların saygınlığını arttırıyordu" (Guilbaut, 2021, s. 177). Galeri mantığı, çıkar gözetmeyen bir kurum olmasını gerektirirken, Kootz ve benzeri iş adamları, hırslı koleksiyonerlerin peşinde bir sanat piyasası oluşturmaktaydı. Kootz'un çabaları sonuç vermiş, müzayedelerinde yer alan çağdaş sanatçıların isimleri, tanınan resamlara dönüştüler. O günlerde geçerli olan tüm pazarlama taktiklerini kullanan Kootz, yepyeni bir sanat pazarlama döneminin de açılışını yapmaktaydı; Paris halen satıyordu, önemli olan da buydu. Pazar her ne kadar Paris'ten ve kalıntılarından beslense de yeniden yapılanma süreci Amerikan avangardı ve resmini oluşturma yolundaki çabalarından vaz geçmemişti. Tüm bunlar olurken savaş sonrası Fransız resmi ve Fransız avangardı komünizmin karşısında

öncüsü olarak kabul edilmiştir. 1910'da katıldığı *Bloomsbury Grubu* üzerindeki etkisi önemlidir. Kaynak:Wikipedia

baskıcı yaklaşımların içeriklerini tartışmaktaydı. Roger Garaudy³⁶ ve Louis Aragon³⁷ bu tartışmaların merkezindeydiler; “*Artistes sans uniformes* ‘da (Üniformasız Sanatçılar) Garaudy sekterliğe ve parti denetimindeki sanata saldırıyor, katıksız komünist estetik diye bir şey olmadığını savunuyordu” (Guilbaut, 2021, s. 186). Aragon’un Garaudy’e tepkisini, avangardlara üniformalı gerçekçiler diyerek ortaya koyuyor ve ekliyordu; “Komünist Parti’nin bir estetiği vardır, onun adı da gerçekçilik” (Guilbaut, 2021). İş, soyutlamacılarla gerçekçiler arasında bir politik savaşa dönüşmüştür ve Amerikan soyut dışavurumculuğu ustaca bir manevra yaparak tüm bu tartışmaların dışında kalmış, bu tartışmaları da göz önüne sererek Paris ve Avrupa ekollerinin düştüğü durumu kendi lehine kullanmıştır. Takip eden günlerde Amerika Birleşik Devletleri ile Fransa arasında imzalanan ekonomik yardım anlaşması olan Blum-Byrnes Anlaşması ile Fransa kültürel oluşumunun iplerini Amerika’ya kaptırmıştır ve zor durumda olan Fransa için bu durum bilinçli bir ödün verme durumudur. Bu anlaşmanın alt metninde Fransa için önemli bir mesaj vardı; komünizmin kendi kendine yeten, kapalı pazar ekonomisi yaklaşımı terk edilmiş, küresel pazarda var olma çabası ortaya çıkmıştı. “Çok taraflı yeni ticaret düzenine katılan yalnız Fransa değildi: Büyük Britanya ve İtalya’da kulübe üye olmuştu” (Guilbaut, 2021, s. 191). Kültür kalkınması maddeleri içinde yer alan sinema ithalatlarının kısıtlanarak, Amerikan sinemasının pazarlanmasına öncelik tanınmasının sebepleri vardı elbette; Amerikan tarzı yaşam biçiminin tanıtılması ve Avrupa’da sempati kazanılması bu sayede olmuştu.

Başkan Truman’ın Sovyet tehdidi fikrini besleyerek, dünya vatandaşlarını özgürlüğe götürmek için parlamentonun desteğini istemesi, atom gerçeği ya da tehdidi altında emperyalist politikalar izliyor olması, komünist partinin merkezden uzaklaşmasına sebep olmuştu. “Amerika’nın dış ve iç problemlerini göğüslemek için, Truman’ın konuşmasında dile getirilen Sovyet karşıtı duygular komünist karşıtı duygulara çevrilmeliydi” (Guilbaut, 2021, s. 201). Bu tarihler Birleşik Devletler komünizmi için dönüm noktası olmuş, hemen ardından ülkedeki tüm komünistler için art arda süren soruşturmalar gölgesinde bir komünist

³⁶ Fransız filozof, Fransız direniş savaşçısı ve komünist bir yazardı. 1982’de İslam’a geçti. 1998’de altı milyon Yahudi’nin ölümünün bir "mit" olduğunu iddia ettiği için Fransız yasalarına göre Holokost’u inkâr ettiği gerekçesiyle birkaç yıl mahkûm edildi ve para cezasına çarptırıldı. Garaudy, 1933’te Fransız Komünist Partisi’ne katıldı. 1940’ların ortalarında Garaudy, parti içinde önde gelen bir polemikçi olarak görülüyordu. Kadroda yükseldi ve 1945’te partinin liderliğinin ve Merkez Yürütme Komitesi’nin bir üyesi oldu ve burada 28 yıl boyunca görev yaptı.

³⁷ Siyasal eylemci ve komünist şair, romancı ve deneme yazarı. Bugünkü Fransız ozanlarının en önemlilerinden biri olarak bilinir. Özellikle, Türkçeye Mutlu Aşk Yoktur adıyla çevrilen şiiriyle tanınır. Önceleri, Dada akımının öncüleri arasında sayılıyordu, sonradan André Breton ve Philippe Soupault ile bu yüzyılın en önemli şiir akımı olan Sürrealizm’in kurucularından biri oldu. Bugüne değin şiir, roman, eleştiri, deneme, çeviri olarak 61 kitap yayımladı.

avı başlatılmıştır. Truman'ın Avrupa'ya yardım planı olan Marshall Planı³⁸ ile de "Amerika'nın artık özgür dünyadaki bir numaralı ülke olduğu ve Birleşmiş Milletler olmadan da iş yapabileceği cazibesini göstermektedir" (Guilbaut, 2021). Amerikan Avangardı da Marshall planının çizgisinden ilerledi ve Fransa ile daha yakın ilişkiler kurmanın önemini kavramış, bu doğrultuda Fransa ile eğitim amaçlı öğrenci gidişi üzerine anlaşmalar yapılmıştı.

Samuel Kootz'un Paris sergilerinde mülteci avangardları Amerikan resminin öncüleri olarak göstermesi üzerine büyüyen tepkiler aynı zamanda bu sergileri çekici de kılar. Amerikan sanatçısı kendini ifade etmeyi başarmış, rüşünü Avrupa'da ispatlamıştır. Sergiler Amerikan avangardına son derece önem kazandırır. Rosenberg ve Motherwell'in Avrupa'nı saygın sanat yayınlarında Amerikan avangardı hakkında yayınladıkları yazılar ve Greenberg'in makaleleri ile avangard hızla saygınlık kazanır ve; "1947 ve 1948 yılları böyle bir örgütlenmenin oluşmasına, avangard tarafından, yabancılaşmaya ve sanatçının birey olarak özgürlüğü kavramına dayalı, ancak böylesi bir yaklaşıma içkin bütün kaygı ve çelişkiyi de taşıyan, yeni bir başvuru ölçütü kurulmasına sahne oldu" (Guilbaut, 2021). Bu noktada Rosenberg ve Motherwell (Görsel 15, Motherwell) sanatın kişisel dışavurum olduğu, bu ortamda siyasi bir söyleme izin vermeyeceğini düşündükleri noktada, yeni bir yol bulmuşlardı; sanat halen bir eylem aracı olabilirdi. Sanatı direkt propaganda olarak kullanmadan, eylem aracına dönüştürmek mümkündü. Amerikan avangardının eksik parçası bulunmuştu ve artık duysal temellerinin yanında duygusal oluşumunu tamamlamıştı ve eyleme dönüşen resmin dili Marx'ın yabancılaşma kavramını karşılıyordu. Avangart için önemli olan da buydu; duruşuna zarar verecek hareketlere gerek olmadan ve saygınlığını bozmadan, özgürleşebilecek, yabancılaşarak öz saygısını geri kazanacaktı. Amerikan sanatçısının bulduğu bu yöntemle, yoğun tartışma ortamı ve saldırı altında olan komünizm ile de aslında belirli bir mesafede kalıyor, etkilenmiyordu. Avrupa sol cephesi ve Rusya'nın Amerika'nın kimliksiz ve alt yapısı olmayan bir kültürel oluşumu olduğu ile ilgili görüşlerini yıkmak ve Birleşik Devletler'in kültürel atılımını tüm dünyaya göstermek çok önemliydi.

Kafeterya ve barlar, Paris, Zürih ya da Münih'te olduğu gibi New York'ta da sanatçıların buluşma noktasıdır. Ceder Tavern'de bunlardan biridir. 1930 ve 40'lara

³⁸ Marshall Planı özgür dünyanın Birleşik Devletler'in liderliğinde yeniden inşa edilmesine ilişkin sorunlara karmaşık ve incelikli bir dizi çözüm öngören özenli bir projeydi. Kongre Ortadoğu'ya yardım tahsisatını görüşürken George C. Marshall, adını taşıyacak ünlü planı 5 Haziran'da Harvard'da yaptığı bir konuşmada açıkladı. (Guilbaut, 2021, s. 202)

gelindiğinde soyutlama, Amerikan sanatının gündemi olmuş, bu konu öylesine önemli bir duruma gelmiştir ki, yoğun tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Soyut Dışavurumcuların New York City'deki toplantı yerleri olan The Club'da bazı panel ve tartışmalar düzenliyordu. Alfred Barr çok kez bu etkinliklere başkanlık etti. Greenberg özellikle Mondrian ve Kandinsky gibi ustaların resimlerini dahi beceriksizce oldukları ya da espas sorunları olduğu şeklinde eleştirecektir. AAA³⁹ Grubu bu dönem içinden bakıldığında aslında New York için 1936 yılında geometrik soyutlama adına birçok tanınmış kişiyi yetiştirmiştir. Ad Reinhardt, Mark Tobey, Isamu Noguchi gibi sonrasında 1960'ların sanatına etki edecek isimlerdi. "1950'ler itibariyle, New York Okulu, genelde uluslararası avangardın önde gelen bir cephesi olarak tanınıyordu ve birçok genç sanatçı, bu okulun stilistik gramerini benimsemişti. Ama bu ikinci -kuşak sanatçıların yola çıkış- noktası (...), [Soyut Dışavurumcu fırça darbelerine] besledikleri takdir duygusuydu" (Fineberg, 2014, s. 40).

1940'larda New York'ta görünen tabloda iki farklı dışavurumcu ortam seyredilmektedir. Biri politik sanat ve sanatçının duruşunu ön planda tutan Andre Breton ve çevresinde yer alan Rosenberg ve Motherwell gibi sosyalist sanatçılar, diğeri MoMa mütevelli heyeti desteğiyle Soyut Dışavurumculuğu Amerikan sanatının yüzü haline getirmeyi hedefleyen Alfred Barr ve çevresindekilerdi;

Kırklardaki New York Okulu'nun liderleri olarak görülen Amerikalı sanatçılarla ilgili olarak – Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, David Smith, Philip Guston, Barrett Newman, Hans Hofmann, Arshile Gorky, Clyfford Still, Adolph Gottlieb ve Franz Kline başta olmak üzere- önemli bir fikir birliğine varılmış gibi görünse de New York sanat dünyası biraz farklıydı ve öyle olmaya da devam etti. (Fineberg, 2014)

Farklılıklardan en önemlisi kadın ve siyahi sanatçıların isimlerini de duyuyor olmamızdı; Hedda Stern, Elaine de Kooning, Louis Bourgeois ve Lee Krasner yanında Jacop Lawrence bunlardandı. (Görsel 16, Kline)

Motherwell'in devrimci kişiliği, New York Okulu'nun en kültürlü üyesi olmasından ve Avrupalı ressamı yerinde incelemiş, tanıştığı dışavurumculardan etkilenmiş olmasından olabilir ama bu birikimini, Amerikan soyut yaklaşımının da aynı seviyeye ulaşması için kullanmıştı. Gerçeküstücü ressamı da incelemiş fakat Soyut Dışavurumculuğun etkisi altında kalmıştı. "Motherwell'in de anlamış olduğu gibi kendi kuşağının sanatçıları için sorun, Amerikan Sanatını, türetilmiş olmaksızın Avrupa Modernizminin düzeyine çıkarmaktı" (Fineberg, 2014, s. 71). Başta bu fikre oldukça sahip

³⁹ *The American Abstract Artists*

çıkmişti fakat sonrasında inandığı komünist değerlerin aksine, eserin piyasa koşullarında onu yapanın önüne geçtiğini görmek kafasını karıştırdı. Kültürel Özgürlük Amerikan Komitesi üyesi olan Motherwell, şovenizme dönüşen bu durum karşısında bunun milliyetçilik olduğu iddialarını reddetti. Kişiliği ve entelektüel yapısı sayesinde Peggy Guggenheim ve MoMA'ya yakın durmuş, komünist örgütlenmenin dışında kalmış ama sosyalist bakış açısını da korumuştur ve yapıtları, Arshile Gorky, Alexander Calder ve Frank Stella gibi ressamların yanında MoMA koleksiyonunda, erken tarihlerde yerini almıştı. Barr zaten New York Okulu'nun resimlerinden bir müze koleksiyonu oluşturmuş, bu koleksiyonu, sponsorluğunu Dışişleri Bakanlığı ve Savaş Enformasyon Dairesi'nin üstlendiği bir sergi açarak göstermişti. Sergide New York Okulu'ndan, Tobey, Motherwell, Gorky, Roszak vardı. Sergi sonrasında dekoratif resmin desteklenmesi olarak eleştiri altında kalsa da Nelson Rockefeller ve mütevellî heyetinin desteklediği sergiler, geç de olsa amacına ulaşmaktaydılar.

“Amerika'nın sanatsal *olgunlaşması* olarak duyurulan *Soyut Dışavurumcu* resim, neredeyse en başından itibaren yurtdışına ihraç edildi. Willem de Kooning'in (Görsel 17, De Kooning) çalışmaları, 1948 yılı gibi erken bir tarihte Venedik Bienali'ndeki ABD temsiline dahil edildi. 1950'de Arshile Gorky (Görsel 18, Gorky) ve Pollock (Görsel 19, Pollock) da ona katıldı” (Cockroft, 1985). 1951'den itibaren bu üç isim Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun reklam yüzüydü. Daha öncesinde Roosevelt'in Büyük Bunalım döneminde New Deal projesi kapsamında Federal Sanat Projesinde çalışan Willem De Kooning ve Jackson Pollock, AAA bünyesinde Hans Hofmann ile bir süre çalışmış, Hofmann'ın klasik doğacı yaklaşımından ayrılarak kendi atölyesinde çalışmalarına devam etmişti. Pollock'un komünizm ile ilgili çok da dikkate alınacak bir geçmişi yoktu, Kültürel Özgürlük Komitesi üyesiydi fakat, komitenin hiçbir etkinliğine katılmadı. O dönemde komünist olmak bir tür moda gibiydi; “1930'larda Meksikalı duvar ressamı David Alfaro Siqueros'un komünist atölyesiyle ilişkisi olmuştu” (Saunders, 2020, s. 303). Ama genel olarak kurumsal olmayan, daha çok bir kulübe üye olmak gibi bakıldığı dönemde kısa bir komünist geçmişi olmuştu. Willem De Kooning'in de tasvir ettiği üzere, filmlerdeki kovboylara benzeyen bu adam, CIA destekli Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun parlayan yüzü olarak seçilmişti. Tüm öne çıkarılan ve parlatılan ideal Amerikan kimliklerini bünyesinde barındıran Pollock'ta; “(...) Marlon Brando'nun gözü pekliliği, somurtkan James Dean'in isyancılığı vardı” (Saunders, 2020). Çoğu zaman sarhoş ve dağınık olan Pollock, damlatma, sıçratma teknikleriyle boyayı tuval üzerinde özgürce ve formsuz bir şekilde

kullanıyordu. “(...) *Amerikan resminin zaferi* olarak onu kutlamaya koşular, onun resmi Amerika’nın ne olduğunu yansıtıyordu: Güçlü, enerjik, özgür, büyük” (Saunders, 2020). Greenberg Amerika için *batı sanatının öncüsü* ifadesini kullanacak kadar bu durumu yüceltmektedir. Soyut Dışavurumculuk genel ortamda sempati toplamaya başlasa da Dandero ve onu gibi düşünenleri karşısına almaya devam etmekteydi. Bu sebeptendir ki 1940’ların sonunda Amerikan dış ilişkilerinde, bu yeni sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasını engellemeyi başardılar. MoMA ve CIA başka bir çıkar yol kalmayınca özel sektörün gücüne başvurarak, özellikle de Rockefellerların desteğini alarak, Kültürel Soğuk Savaş’ın Amerikan stratejisini oluşturmuştur. “(...) Avrupa’da geleneksel olarak avangarda (...) seçkin bir azınlık destek veriyordu (...) Soyut Dışavurumculuk ile Kültürel Soğuk Savaş arasındaki gerçekten derin bağ işte burada görülebilir. CIA özel girişim kapitalistleriyle birlikte işte bu ilkeye göre çalıştı” (Saunders, 2020). CIA Soyut Dışavurumculuğun içindeki saklı gücü keşfetmiş ve ABD’nin kültür propagandası içinde desteklemiştir.

Alfred Barr (Görsel 20, Barr), Soyut Dışavurumculuğun Amerikan temsilcisi *Hareket Resminin* savunuculuğunu ve kültür propagandası sürecindeki işlevini 1952’de New York Times’daki *Modern Sanat Komünist Eğilimli midir?* Başlıklı makalesinde; sanatçının ifade özgürlüğünü savunmayarak Batılı liderlerin ikiyüzlü olduğuna ve bu nedenle kendi inançlarını sanatçılara empoze etmek ve bunu propaganda için kullanmak isteyen diktatörlerden daha iyi olmadıklarına inanıyor ve modern sanatı totalitarizmle eşleştiren herkesi kınıyor. Modern sanatı komünist olarak adlandırmanın, ortak önyargıya ve aynı nesneyi küçümsemeye dayanan yanlış ve spekülâtif bir suçlama olduğunu iddia ediyor; “Modern politik liderler, Demir Perde’nin bizden yana olan kısmında kalanlar bile, modern sanata karşı güçlü hislere sahip (...) Modern sanatı sevmedikleri ve anlamadıkları için ona komünist diyorlar. Çok yanılıyorlar”⁴⁰ (Barr, 2020). Modern sanatın Kremlin’in sanatı olduğunu düşünenlere, Rusya ve Almanya’nın devlet kontrolündeki sanat çalışmalarını, Rusya’nın Toplumcu Gerçekçilik sanat akımını ve ne kadar büyük bir hatanın içinde olduklarını hatırlatıyordu;

⁴⁰ (...) soyut sanat, Hitler ve Stalin’ler (ve soyutlamayı komünizmle bir tutan dünyadaki Donderos’lar) tarafından korkulur ve yasaklanır. Barr, ülkesindeki cahil sağcı Mc Carthycilere karşı verdiği mücadelede, CIA’dan Braden ve MoMA’dan Mc Cray gibi aydınlanmış soğuk savaşçıların tutumlarını yansıtmıştır. Ancak, MoMA’nın uluslararası politikalarında, CIA’in aksine, hileye başvurmak gerekli olmamıştır. Nelson Rockefeller’ın milyonlarca dolarının desteğiyle, CIA’nın kültürel operasyonlarının benzer amaçları açıkça gerçekleştirilebilirdi. (Cockroft, 1985)

Modern sanatı totalitarizmle eşitleyenlerin olgular hakkında cahil olduğu bellidir. Modern sanata komünist demek modern sanatçılara da zarar verir; yine de bu suçlama sıkça yapılıyor. (...) Ama bu da daha huzursuz ve hınç dolu akademi sanatçıları ve onların kongre ve başka yerlerdeki politik sözcüleri tarafından cesaretlendirilen bir bakış açısı. (Barr, 2020)

Barr bir konuda haklıydı; gelineen noktada görülen Soyut Dışavurumculuğun komünizm ile bir ilgisi kalmamıştı. Kavramı komünizm yaftasından kurtarmak, özellikle dış politika üzerinde oluşturacağı negatif etkiler sebebiyle CIA ve MoMA için elbette çok önemlidir. Fakat vitrinde görülen dışavurumculuk ve aktörleri Pollock, De Kooning gibi sanatçılar dışında, kavramın ideolojik kökenlerine inerek savunan Harold Rosenberg gibi eleştirmenlerin, Motherwell gibi sanatçıların enerjisi ve materyali, beraberinde ortaya çıkaracağı çeşitliliği tahmin edilemeyen işleri vardır. Harold Rosenberg, *Amerikan Aksiyon Ressamları* başlıklı makalesinde, Pollock ve diğerlerinin yaklaşımını özetler; “Belirli bir anda, tuval bir Amerikalı ressama, içinde yeniden üreteceği, yeniden tasarlayacağı, çözümleyeceği ta da gerçek ya da hayal bir nesneyi ifade edeceği bir espastan çok, eylem gerçekleştireceği bir arena gibi görünmeye başlar. Tuvalde oluşan bir resim değil, olaydır” (Fineberg, s. 97). Halen II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerinin görsel gücü, imgeleri, bu sanatçıların çalışmalarında kendini göstermekteydi. Rosenberg’e göre, eylem içeren bu resimler, sanatçısının biyografisinden ayrı düşünülemezlerdi; “(...) savaş sonrası dönemin resmi siyasetten vazgeçmek gibi siyasal bir seçimin yapılmasını gerektiriyordu” (Saunders, s. 327). Gündemden hiç de uzak durmayan ressamlar; “(...) siyasete karşı gösterilen böyle hinoğlu hince bir siyasal tepki bakımından, rakip ideolojilerin içlerinin boşaldığının, yandaşlarının kalmadığının görünür şekilde ortaya konması bakımından (...)” (Saunders, 2020) ilgiliydiler. Ad Reinhardt bu ortamda sol görüşlü kalan tek sanatçı olarak 1960’lı yıllara kadar eserleri galeriler tarafından görmezden gelindi. Tüm camiayı karşısına aldı ve ağır eleştiriler yağdırarak solcu kimliğini hep korudu.

Kültürel Özgürlük Amerikan Komitesi CIA ve Amerikan Dışışleri için önemli komite oluşumlarından biriydi ve Uluslararası Örgütler Bölümü’nün de bir parçasıydı. Özgür dünyanın kültürünün totaliter dünyaya oranla ne kadar zengin olduğunun gözler önüne serilmesi görevini üstlenen komitenin görünür amacı; “*Avrupa’daki en nitelikli Amerikan sanat örgütleriyle Avrupa örgütleri arasında ilk yakın iş birliğini ve Amerika’nın sanat ürünleri arasında ilişkiyi sağlamak*” (Saunders, 2020, s. 145) olduğunu açıklıyordu. Savaş sonrası önemini kaybetmiş Paris, Berlin gibi sanat üslerinin saygınlığını geri kazandırmak misyonunu da üstlendiklerini açıklıyordu. Amerikan sanatı olarak tanıtılan Soyut Dışavurumcu resim, neredeyse en başından itibaren yurtdışına ihraç edildi:

Willem de Kooning 'in çalışmaları, 1948 yılı gibi erken bir tarihte Venedik Bienali'ndeki ABD temsiline dahil edildi. 1950'de Arshile Gorky ve Pollock da ona katıldı. 1951'den itibaren São Paulo Bienali'ndeki ABD temsiline gösteri başına ortalama üç Soyut Ekspresyonist vardı. Ayrıca Venezuela, Hindistan, Japonya vb. ülkelerdeki uluslararası gösterilerde de temsil edildiler. 1956'da, 12 Soyut Ekspresyonist'in (Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still ve Tomlin) eserlerinin yer aldığı "ABD'de Modern Sanat" adlı bir MoMA gösterisi, Viyana ve Belgrad da dahil olmak üzere sekiz Avrupa şehrinde turne yaptı. (Cockroft, 1985)

Nicolas Nabokov (Görsel 21, Nabokov), Amerikan sanatının 1945'ten sonra şekillenmesinde rol alan en kritik kimliklerden biriydi. 1920'de Rusya'dan kaçarak Berlin'e yerleşen ve oradan da 1933 senesinde Amerika'ya yerleşen müzisyen ve yazar Nabokov, beyaz bir Rus olmasına karşın komünizme olan mesafeli duruşu sayesinde istikrarlı bir şekilde Dışişleri Bakanlığı ABD Yüksek Komiserliği'nin Kamu Hizmetleri Görevlisi olarak atanmıştı. Amerika'da sanat camiası içinde var olan komünizmi romantik bulan ve bu fikrin Bolşevik İsyanı sayesinde sempati kazandığını düşünmekteydi. Stalin'e karşı girişilen hareketin baş karakteriydi ve Soğuk Savaş'ın mimarlarından. Kültür ateşelerinden Lasky Nabokov'u "Devrimin züppesi" (Saunders, 2020, s. 146) olarak adlandırıyordu. Diğer yandan Nabokov, Rusya'nın Amerika'yı -geçmişi olmayan, temelsiz kültür yozu bir ülke- olarak tanıtmaya propagandasına karşı geliştirdiği sempatik, eğlenceli kamu fikri tutmuştu. Festivallerle desteklediği fikri Uluslararası Örgütler Bölümü'nde yetkili Kültür İşleri Danışmanı Thomas W. Braden'i (Görsel 22, Braden) heyecanlandırmıştı. "CIA'de, Thomas W. Braden'in çabalarıyla, soğuk savaşın kültürel saldırısında önemli bir rol oynuyordu. Bu da (..) MoMA'nın Soğuk Savaş'taki rolünü kanıtlar" (Kabaş, 1975, s. 75) Braden, "1950'de CIA'e girmeden önce Nisan 1948- Kasım 1949 arasında MoMA'nın genel sekreteri olmuştu" (Kabaş, 1975). Nabokov'un "*Kültürümüzün sağlamlığı ve anlamı konusunda hiçbir ideolojik polemik, bu kültürün ürünlerinin kendisi kadar etkili olamaz* iddiası" (Saunders, 2020) Braden'in hoşuna gitmiş ve konuyla ilgili CIA'nin onayını alarak yürürlüğe koymuştu. Tom Braden'e göre bu hareketin en büyük eksikliği bütçesiydi. Rusya'nın Soğuk Savaş'ın kültürel ayağı için harcadığı paranın yanına bile yaklaşamıyorlardı ve bu durum Avrupa'da yürüttükleri propaganda çalışmaları için kötüydü. Yine de "15 Mayıs 1951'de Kültürel Özgürlük Kongresi'nin İcra Kurulu, Uluslararası Sekretarya'nın Genel Sekreteri olarak Nabokov'a planı yürürlüğe koyma talimatını verdi" (Saunders, 2020, s. 147). Nabokov yönettiği fonla birlikte, Amerika'ya gelerek tüm Amerika'ya göç etmiş mülteci sanatçıları tek tek ziyaret ederek onları bir dizi festivalde sahne almaya ikna etmişti. Stravinsky, Viyana Flarmoni, Honneger gibi önemli müzik dehalarının yer aldığı festivalde resim ve heykel sergileri de vardı. New York Modern

Sanatlar Müzesi'nin eski müdürü James Johnson Sweeney'in küratörlüğünü üstlendiği sergiler, Amerika'daki klasik eser koleksiyonlarından toplanmış “Matisse'in, Derain'in, Cezanne'nin, Seurat'ın, Chagall'ın, Kandinsky'nin, yirminci yüzyıl başına ait başka modernist ustaların (...) (Saunders, 2020, s. 151) [eserleriydi ve Liberte (Özgürlük) adında bir gemiye yüklenmiş, Avrupa'ya gönderilmişlerdi]. Sergi, totaliter rejimlere bir gönderme niteliğindeydi ve özgür dünyanın neye kucak açığının bilinmesi isteniyordu. Nazi Almanyası ya da Sovyet Rusya'nın bu eserlerin sergilenmesine asla izin vermeyeceğinin bilinmesi vurgusu yapılmaktaydı. Ayrıca sergilenen tüm sanat eserlerinin sahipleri zengin hayırsever Amerikalılar ya da müzelerdi ki bu da modern sanatın artık Amerika'nın himayesinde olduğu mesajını çok net vermekteydi. Alfred Barr bu serginin başarısından oldukça memnundu. O'na göre bu sergi gelmiş geçmiş en başarılı sergiydi.

Kültürel Özgürlük Amerikan Komitesi'nin⁴¹ (CCF) tüm bu işlevlerinin yanında, CIA'nin kültür propagandaları para kasası olması gibi de bir işlevi vardır. Reklam gelirleri ve bağışlar için paravan görevini üstlenmektedir. MoMA'nın uluslararası projelerinin Rockefeller Vakfı, Farfield Vakfı gibi kuruluşlar üzerinden ayrıca da iş adamlarından gelen paraların aklanmasında kullanılmaktaydı. Tom Braden sonrasında 1967'de *Saturday Evening Post*⁴² dergisinde yayınladığı bir makalenin başlığı “CIA'nın Yasa Dışı Olduğuna Memnunumdu” (Kabaş, 1975, s. 75). 1950'lerde yaptıklarını aklamak ve haklı göstermek amacıyla yazdıklarında: “1950'lerde devlet bürokratları şunu anlamışlardı: Soğuk Savaş'ın temel anlaşma ilkelerine yöneltilen eleştirel düşünce, yurt dışında iyi bir propaganda olarak kullanılabilir. Nitekim 1967'de ki açıklamalarından gayet iyi anlaşılabilirdi gibi CIA bir sürü kültürel programı finanse etmişti. Bunların içinde NSA⁴³, ayrıca solda bilinen *Encounter Dergisi* ve daha başka az bilinen liberal ve sosyalist bazı çıkışları propaganda amaçları için kullanmışlardır” (Kabaş, 1975).

⁴¹ 1939'dan 1951'e kadar faaliyet gösteren, dış ilişkilerde hem Sovyetler Birliği'nin hem de Nazi Almanyası'nın totalitarizmine karşı muhalefeti savunan ve içeride kamu ve özel kurumlarda demokratik reformları teşvik eden bir Amerikan siyasi örgütüydü. Etkili filozof ve eğitimci John Dewey ve Sovyet karşıtı Marksist akademisyen Sidney Hook tarafından ortak kurulan örgüt, Ocak 1951'de Amerikan Kültürel Özgürlük Komitesi olarak yeniden düzenlendi. (Kaynak: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Committee_for_Cultural_Freedom)

⁴² *Saturday Evening Post*, yılda altı kez yayınlanan bir Amerikan dergisidir. 1897'den 1963'e kadar haftalık olarak ve ardından 1969'a kadar iki haftada bir yayınlandı. 1920'lerden 1960'lara kadar, her hafta iki milyon epey ulaşan kurgu, kurgu olmayan, karikatürler ve özelliklerle Amerikan orta sınıfı arasında en yaygın ve etkili dergilerden biriydi. (Kaynak: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Saturday_Evening_Post)

⁴³ *Milli Öğrenci Federasyonu*

CIA'in bu girişimlerini ve yöntemlerini onaylayan Braden gibi Kültürel Özgürlük Komitesi üyeleri ve bağlantılı olduğu diğer komiteler, Avrupalı aydınların Amerika'da yaratacakları etkinin başka hiçbir şeyle karşılaştırılamayacağına inanmışlardır. "Amaç, kültürde askeri disiplin uygulayan Komünist Blok'a karşı Özgür Toplum imgesini dünyada perçinlemek olmuştur" (Kabaş, 1975, s. 75). Aynı dönemde Batıda da komünizmin ütopyacı hayal gücü üzerindeki etkileri zayıfladığından, yerine geçen inançsızlık dalgası tüm Avrupa gibi Amerika'ya da ulaşmış, propagandanın seyrini kolaylaştırmıştır. Devlet bürokrasisi içinde özel bir yere sahip olarak, devlet mekanizmaları dışından destek alarak hareket kabiliyetine sahip MoMA ve CIA dış ilişkiler kültür mekanizmaları tüm propaganda sürecini üstlenmişlerdir. 1940'lı yılların başlarında MoMA, Soğuk Savaş döneminde kilit bir kurum olarak sonraki faaliyetlerine örnek teşkil edecek bir dizi savaşla ilgili programa katılır. MoMA'nın Amerikan dış politikasındaki rolü II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında şüpheyi yer bırakmayacak derecede nettir. "1941'de Central Press'in bir haberinde MoMA'nın *Sam Amca'nın savunma hattındaki en son ve en tuhaf üye* olduğu iddia edildi. Haberde, Müze Mütevelli Heyeti Başkanı John Hay Whitney'in, Müzenin ulusal savunma için bir silah olarak nasıl hizmet edebileceği ve *özgür insanların kendi özgürlüklerini savunmak için kalplerini ve iradelerini eğitebileceği, ilham verebileceği ve güçlendirebileceği*" (Cockroft, 1985) yönündeki sözleri aktarıldı. John Hay Whitney, savaş yıllarında Stratejik Hizmetler Ofisi'nde (OSS) çalışıyordu. OSS⁴⁴, CIA kurulmadan önceki biçimidir. "1967'de Whitney'in yardım vakfının bir CIA kanalı olduğu ortaya çıktı (New York Times, 25 Şubat 1967)" (Cockroft, 1985). Yine 1967'deki ifşalar zincirinde ortaya çıkan bir konu da CIA Ulusal Öğrenci Derneği'nden (NSA) Encounter Dergisi'ne⁴⁵ ve sayısız daha az bilinen *liberal* ve *sosyalist* cepheye kadar bir dizi kültürel program ve entelektüel çabayı finanse etmiş olduğudur.

Porter A. McCray, MoMA'nı uluslararası faaliyetlerine 1950'ler boyunca yöneticilik yapmıştı. Rockefeller Ailesi, Braden ve CIA için çalışmış, kültürel propaganda çalışmaları

⁴⁴ Office of Strategic Services

⁴⁵ 1953'te şair Stephen Spender ve gazeteci Irving Kristol tarafından kurulan bir edebiyat dergisiydi. Dergi 1991'de yayın hayatına son verdi. Birleşik Krallık'ta yayınlanan dergi, başlangıçta anti-Stalinist solla ilişkilendirilen bir Anglo-Amerikan entelektüel ve kültürel dergisiydi. Dergi, MI6 ile birlikte Soğuk Savaş tarafsızlığı fikrine karşı koymayı amaçlayan bir "Anglo-Amerikan merkez sol yayının kurulmasını tartışan Merkezi İstihbarat Teşkilatı'ndan gizli fon aldı. Dergi, Amerikan dış politikasını nadiren eleştirdi ve genel olarak içeriğini Amerika Birleşik Devletleri hükümetinin jeopolitik çıkarlarını destekleyecek şekilde şekillendirdi. (Kaynak: Wikipedia)

içinde ajanlık görevini üstlenmişti; “McCray, Rockefeller’ların Amerikan kültürünün Rockefeller çıkarları için hayati önem taşıdığı düşünülen bölgelere ihraç edilmesi programlarını ilerletmede başlıca ajanlarından biri olarak görev yaptı: savaş sırasında Latin Amerika, hemen sonrasında Avrupa, 1950’lerde dünyanın çoğu ve 1960’larda Asya”⁴⁶ (Cockroft, 1985). Soğuk Savaş devam ederken, Amerika kültürel propaganda çalışmalarını finanse etmekte yetersiz kalıyordu. Ayrılan para Sovyet Rusya’nın bu türde programlara ayırdığının çok altındaydı. Fakat CIA dosyalarının ifşa olduğu 1967’de Braden, bu paranın komünist oluşumların içine yerleştirilen ajanlar tarafından ustaca kullanılarak, örgütlerin ideolojik yapılarını Amerikan tarafı görüşlere yönlendirdiklerini açıklamıştı. Finansal problemlerin yanında, sergilerde yer alan sanatçıların bazılarının komünist geçmişleri de sorun olmaya devam ediyor, protestolarla karşılaşılıyorlardı. 1956’da daha da ciddi bir düşünce sansürü vakası basını vurdu. USIA, "100 Amerikan Sanatçısı" adlı büyük bir Amerikan sanatı sergisini aniden iptal etti. The New York Times’a göre:

(...) bu sergi yurtdışına gönderilen en önemli Amerikan resim sergilerinden biri olarak planlanmıştı. Sergi, New York merkezli, kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Amerikan Sanat Federasyonu tarafından USIA için düzenlenmişti. Federasyon, bilgi ajansı tarafından siyasi nedenlerle sosyal tehlike ve kabul edilemez olarak değerlendirilen yaklaşık on sanatçıyı dışlamaya zorlama girişimine iş birliği yapmayı reddetti. Federasyonun mütevelli heyeti, hükümet tarafından herhangi bir resmin yasaklanması durumunda sergiye katılmamaya oy birliğiyle karar verdi ve sanatın sanat eseri olarak kendi değerlerine göre yargılanması gerektiğini ve sanatçının siyasi veya sosyal görüşlerine göre değil yönündeki 1954 tarihli bir kararı gerekçe gösterdi. (Cockroft, 1985)

Amerikan resmi çağdaş resim anlayışından çok farklı bir kulvarda, farklı amaçlar doğrultusunda hareket ediyordu. Bir süredir resim yapmayı bırakan Jackson Pollock, tükenmiş, alkol ve depresyondan dibe vurmuş halde arabasıyla kaza yapmış ve trajik bir şekilde hayatını kaybetmişti. Öldüğü yıl olan 1956’da Time Dergisi, ondan; “Jack the Dropper (Damlacı Jack, XIX. Yüzyılda, Londra’da yaşamış, kimliği belirsiz seri katil, Jack the Ripper/ Karın deşen Jack’ten esinlenerek” (Fineberg, 2014, s. 98) dalga geçiyordu. Bunu

⁴⁶ McCray’in yönetmenliğindeki MoMA’ nın uluslararası programı, Londra, Paris, São Paulo ve Tokyo’daki uluslararası sergiler için çağdaş Amerikan sanatının (özellikle Soyut Ekspresyonistlerin) sergilerini sağladı (ayrıca yabancı sergileri Amerika Birleşik Devletleri’ne getirdi). Çoğu ülkenin hükümet destekli sergilerle temsil edildiği sergilerde ABD temsili sağlayarak yarı resmi bir karaktere büründü. ABD Hükümeti’nin, 1950’lerin başındaki McCarthy’ci histeri tarafından yaratılan ifade özgürlüğü ve özgür sanatsal ifade gibi hassas konuları ele almadaki zorlukları, MoMA’ nın Amerika Birleşik Devletleri için bu uluslararası temsil rolünü üstlenmesini gerekli ve elverişli hale getirdi. Örneğin, Dışişleri Bakanlığı, Sovyetler Birliği de dahil olmak üzere tüm Avrupa ülkelerinin kültürel onur için yarıştığı belki de en önemli uluslararası-kültürel-politik sanat etkinliği olan Venedik Bienali’nde ABD temsili sorumluluğunu almayı reddetti. MoMA, Venedik’teki ABD pavyonunu satın aldı ve 1954’ten 1962’ye kadar sergilerin tüm sorumluluğunu üstlendi. Bu, Venedik Bienali’nde özel mülkiyete ait (devlet mülkiyeti yerine) tek pavyon örneğiydi. (Cockroft, 1985)

yanında, 1956'da dışavurumculuk belki de en popüler dönemindedir, tek farkla; hükümet yanlısı galeri ve dergilerle çalışmadığı sürece hiçbir sanatçı bu ortamda var olamazdı. Yani bir tekellilik dönemi idi. Anti-komünist olmalıydınız, merkeze yakın durmalı, hareketli, güler yüzlü ve magazin bir kişiliğiniz olmalıydı. Pollock gibi olmalıydınız; aşırılıklarınız olmalıydı. Pollock özelinde yoğunlaşan ortamın popüler kimlikleri ve yaptığı işler magazin ya da dekorasyon dergilerinin kapak resimleriydi.⁴⁷ Modern Sanat Müzesi önderliğinde Amerikan kültür tarihi yazılıyordu ve bu tarih skalası içinde kimlerin yer alacağına yine onlar karar veriyordu. “İşte Soyut Dışavurumculuğu kitsch sınırına getiren şey, MoMA tarafından, MoMA'nın da parçası olduğu daha geniş kapsamlı bir toplumsal sözleşme tarafından reçetesi belirlenen biçime bütün ressamların uymaya çalışmasıydı” (Saunders, 2020, s. 327). Bu tekelliliğin baş aktörleri Clement Greenberg, Alfred Barr ve Rockefeller Ailesi'ydi ve bu piyasada yer almak istiyorsanız bu aktörlerin önünden geçmeliydiniz. Partisan Review'in 1948 Ağustos sayısında Greenberg ve Leslie Fiedler⁴⁸, “birçok bakımdan resimdeki avangarda benzeyen yazınsal avangardı umut vaat eden bir hareket, atom çağı ve tehlikeleri açısından önemli bir kültürel varlık olarak tanımlıyorlardı” (Guilbaut, 2021, s. 258). Eski avangardların kaygılarının, toplumsal olduğunu iddia eden Fiedler gibi eleştirmenler modernliği övüyor, sanatçıları sefil hayatlarından kurtardığı için kavramı kutsuyordu.

Elbette sanat, eleştirmenlerin çizdiği yolda ilerlemez. Sanatın ilerleme ya da şekil değiştirme durumunu belirleyen şey, organik yapısıdır. Fakat 1950'lerin sonuna gelindiğinde oluşan durum, Clement Greenberg'in kurallarını koyduğu bir modernizm evrenine dönüşür. “Greenberg'in mantığına uymayan her şey onun modernizm tanımından adeta hiç var olmamış gibi çıkarılıyordu” (Fineberg, 2014, s. 149). Sanatçı daha önceden belirlenmiş kurallar düzleminde yürümeye zorlanıyor, anlamdan çok, zevk nesnesi olarak değerlendiriliyordu. Harold Rosenberg, Greenberg'in tavrını eleştiriyor, sanatın tahmin edilemez olduğunu ve dekoratif bir nesne olmadığını savunuyordu. Ona göre; “sanat katılımcılarının gözlerini yeni perspektiflere, özellikle sosyal ve politik meselelere açıyordu” (Fineberg, 2014). Greenberg ve Friedler bu içerikten çok önce uzaklaşmışlardı.

⁴⁷ Modern Amerikan sanatının aşırılık yanlısı kolu, damlatma ekolü, artık bir skandal konusuydu. Dolayısıyla kazanan taraftı. Bernard Harper Friedman'ın gösterdiği gibi Pollock da öbürleri arasında bir meta halini aldı; Pollock resimleri Bendix otomatik çamaşır makinaları, Ritz krakerleri ve Pall Mall sigaraları arasındaki yerini aldı. (Guilbaut, s. 258)

⁴⁸ Popüler kültür üzerine, edebiyat eleştirmeni. 1945-1950 yılları arasında, Partisan Review Dergisinde, Greenberg ile eleştiri yazıları yazıyordu.

Kültürel Özgürlük Komitesi, 1958 ile 1959 yılları arasında çoğu büyük Avrupa şehrinde gösterilen On İki Modern Amerikan Ressamı ve Heykeltıraşı (1953) ve Yeni Amerikan Resmi (1958) gibi sergileri açtı. Bu sergiler, Amerikan yaşam tarzını tüm dünyaya yaymanın bir aracı olarak kullanıldılar. 1965'te CIA ve Soğuk Savaş organizasyonlarında birlikte çalıştığı kişi ve kurumlar ifşa oldu. Bu organizasyonlarla bağlantılı dergi ve yayınlar da ortaya çıktı. Amerika'da; Hudson Review, Sewanee Review, Poetry, Daedalus, Partisan Review ve The Journal of the History of Ideas. İngiltere'de Encounter, Sovyetler'de The New Leader, Almanya'da Der Monat bu dergilerden en bilinenleri. Robert Lowell, TS Eliot, Flannery O'Connor, Thomas Pynchon, Nadine Gordimer, Randall Jarrell ve Joyce Carol Oates gibi isimlerin yazılarını yayınlayan Kenyon Review, Amerika'da basılıyor, binlerce kopyası Avrupa'ya gönderiliyordu.

Birleşik Devletler'in 1948 seçimlerinde, Roosevelt'in New Deal politikalarına bağlı kalan Demokrat Henry S.Truman Başkan olmuştu. Amerikan sosyalizminden geriye kalan son politik hareket olan proje yeni dönemde de devam etmekteydi ve II. Dünya Savaşı, Truman'ın daha fazla insan ölmesine gerek olmadığı ve savaşları bitireceği gerekçesiyle, atom bombasını onaylaması ile sona erdi. Siyasal bir değişim dönemine giren Amerika, komünizmin beraberinde getirdiği özgürlükçü ve eşitlikçi yaklaşımın Avrupa'da sebep olduğu karışıklıklar gözlemiş, komünizme önce belirli bir mesafeyle yaklaşmış, ardından anti-komünist bir tavır geliştirilerek komünist avı başlatmıştı. Sistem karşıtı Komünizm, tasarlanan yeni dünya düzeni için kapsayıcılığı yetersiz bir politik biçimdi ve Amerika'da istenmiyordu. Amerika, asil, yüksek kültür mensubu patronların ülkesiydi. Komünizm küçük burjuvayı yüceltiyor, üretiminin karşılığında ona her hakkı tanıyordu. Oysa orta sınıf burjuvanın siyasi hak talep ederek, Yale ya da Harvard mezunu, yüksek sınıflı bir bireyle aynı kabinde yer alması fikri çok da Amerikan işi değildi. Ayrıca Amerikan sanatçısı da kolektif üretim biçimine ayak uyduramamış, gruplaşmamış, bireyselleşmiş ve yabancılaştırmıştı.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Başlangıçta Soyut Dışavurumculuk, sanatçının mutlak özgürlüğüne dayandığı için, totalitarizme karşı özgür bir kültürün zaferini temsil ediyordu. Fakat geldiği son noktada Dışavurumculuk, Amerika'nın kültür patronları için kesinlikle komünizm karşıtı bir ideolojinin ürünüydü. Hiçbir kurala bağımlı olmayan, ahlaki bir krize sebebiyet vermeyecek türden, içsel dışavurumun tasavvuru bu yaratımlar, özgür düşüncenin yansımalarıydı. Özgür bir sanat, özgür bir ideolojinin eseri olabilirdi ancak. Bir konusu yoktu, herhangi bir figür ya da belirli bir şekil içermiyordu. Sanatçısı apolitikti, bireysel ve kariyer odaklı bir yaşam biçimi vardı. Sovyetlerin gerçekçi ve ideolojik sanatının karşısında duran son derece bağımsız görünen bir antitez gibiydi. Bu sanat, Avrupalı köklerinden gelen etkilerden de sıyrılmıştı, yani artık kimse Paris'le kurulacak bir bağlantı bulamazdı. Soyut Dışavurumculuk New York Ekolüydü. Savaş sonrası Amerika'nın Fransız okullarıyla kurduğu ilişkilere ve ticaret anlaşmalarına rağmen Fransa, tercihini Sovyet sisteminin rasyonalizminden yana kullandı. Orta Avrupalı ve taşralı kimliği ile Fransız aydınları, Amerika'nın el koyduğu sanat hamiliğine duydukları tepki ve savaş sonrası ortamın siyasi güvensizliği nedeniyle böyle davranmışlardı. Soğuk Savaş'ın Sovyet cephesiyle aynı karşı görüşe sarılmış, Amerika'nın köklü kültürel değerleri olmayan, popülist ve boş bir toplum olduğu iddialarını tekrarlıyordu.

Soyut Dışavurumculuk, başta yeni evinde hiç sempati görmemişken sonrasında tüm dünyayı etkisi altına alan bir akıma dönüşmüştü. Soğuk Savaş'a eşlik eden avangard sanatçıların asimile edilişi, Soyut Dışavurumculuğun tarihsel olarak yabancılaştığı bir ortamda, sanat tarihi içinde hatırı sayılır bir yer kazandırdı ve bu yenilikçi sanatı meşrulaştırdı. Neredeyse on yıllık bir sürede gelişen bu başarı hikayesinin ardında yer alan kumpanya oldukça kalabalıktı. Soyut Dışavurumculuk propaganda faaliyetleri için ideal bir alt yapı oluşturuyordu. Düzensiz, modern, yenilikçi ve ucu açık yaklaşımıyla, kurallara bağlı rasyonel komünizmin karşısında duruyordu. Sanatsal olarak avangard ve tamamlayıcısı Soyut Dışavurumculuk, Birleşik Devletleri Paris ile rekabette kültürel olarak güncel gösterebilirdi. Bu durum elbette, Pollock ve diğer avangard Amerikalı sanatçıların politikanın dışında kalmasıyla mümkün oldu. 1943'te Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu'nun kurulması, Sanatçılar Kongresi'nin politik yaklaşımına karşı, estetik

kaygıları öne çıkartılması amaçlıydı. Bazı dışavurumcu sanatçıların geçmiş politik aktiviteleri, hükümet tarafından onaylanmasa da politik görüşlü sanatçıların desteklendiğinin ispatı olarak kullanıldılar. Birleşik Devletler'in kültür propagandaları açısından hem CIA hem de MoMA' nın uluslararası programlarının prensipleri aynıydı ve birlikte çalışıyorlardı. Soğuk Savaş'ın kültür propagandalarının askerleri, Nabokov, Braden, Barr, CIA ve diğerleri, özgür olduklarına inanan muhalif avangardların uluslararası propaganda savaşında yararlı araçlar olabileceğini fark ettiler. Aynı zamanda Amerika'da sanat hamiliğini üstlenmiş, müzeleri kontrol eden ve dış politikaya etki eden, zengin ve güçlü patronlara da hizmet ediyorlardı. Politik arenada kültürel yönlendirmenin sanat yoluyla daha kolay olduğunu fark eden bu oluşumların başını çeken MoMA ve Rockefeller Ailesi, Alfred Barr ve CIA ilişkileriyle sanatı, amacının tam ters yönünde hem siyasi araç olarak hem de bu siyaset için gereken kara parayı aklamak için kullandılar. Apolitik olduğunu iddia eden Soyut Dışavurumcu hareket, bu yeni sistemde liberallerin ve Amerikan Yüzyılının, Stalinist Rusya'ya karşı çağdaş yüzünün temsilcisi olmuştu. Bu avangardların resimleri, farkında ya da değil, son derece politik bir tavrın görsel, soğuk silahlarıydı. Tüm bu ilişkiler, tezler ve anti-tezler ortamında, Soyut Dışavurumculuğun hikayesi elbette bir başarı hikayesidir. Fakat bu hikâyeyi değerlendirirken siyasi düzlemdeki ilişkilerin ve geri planda CIA gibi bir yapının, bu dönem üzerindeki etkilerini görmezden gelemeyiz. Bir baskı düzenini özgürlük panayırı gibi gösteren bu kişiler ve oluşumlar ağı, sadece Amerika ile sınırlı kalmayan ve neredeyse tüm dünyayı etkileyen kültür hareketini inşa ettiler. Resimlerindeki figür ve imgeleri ortadan kaldırarak, sanatçısının tuval ve boyayla girdiği eylem ilişkisi üzerine bir dil geliştiren Amerikan avangardları ise, tüm apolitik duruşlarına rağmen, yüzyılın en büyük politik fenomeni Soğuk Savaş'a hizmet ettiler.

II. Dünya Savaşı sonrasında avangardın modern ütopyası, Amerika Birleşik Devletleri'ydi. Başkan Truman atom bombasını kullanmış, Amerika'yı yeni yüzyılın ütopyası olarak tüm dünyaya servis etmişti. Her ne kadar komünizmden uzaklaşmış olsa da -ki bizce hiçbir zaman Amerika komünist olmamıştır- sosyalizmin ütopyasının kapsayıcılığını ve üretim biçimlerini alarak üzerine idealist ama emperyalist bir yapı inşa etmiştir. Sosyalist ütopyalarda üretici, üretimini devam ettirdiği sürece, sistemin içinde var olmaya da devam edecektir. Tam da burada, tezin, bu birikimin kökeninde Avrupalı avangardların olduğu iddiasına geri dönmeliyiz ya da soruyu tekrar sormalıyız; I. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'da kurulan Weimar Cumhuriyeti ile Birleşik Devletlerin kültürel oluşumlarındaki yapısal benzerliklerden dolayı, Amerikan aydınlanmasının altında

yatan ideolojinin, ikinci bir Weimar hayaliyle aynı ideolojiye sahip olması mümkün müdür? Eğer bir toplumsal yapı değişim geçiriyorsa, bu değişimi tetikleyen sebeplere ya da deneyimlere bakılması gerekmektedir. Siyasal ve ticari yarışta Avrupa'nın gerisinde kalan Almanya, edebiyat ve sanat anlamında bambaşka bir seyir izliyordu, 1700'lerden itibaren modern akademinin kökenlerini oluşturarak, Alman estetiği ve Alman dehası üzerine yoğunlaşan bir seyir. Friedrich August Wolf'un Homeros çevrileri, Johann Wolfgang Goethe ve Faust, Johann Sebastian Bach'ın, Hendel'in müziği, Immanuel Kant, Hegel, Schiller, Engels, Marx... Marksizmin ve sosyalizmin doğuşunu hazırlayan bu coğrafya, Fransa ile kurduğu kültür ilişkileriyle Prusya Hanedanlığı döneminden itibaren dünyanın fikir merkezi olmuştur. Alman idealizmini yaratan bu yazar ve filozoflardır. İdealizm Weimar'da geliştirilmiştir. Aslında idealizmin ilk deneyi Weimar'dır denilebilir ki, askeri ve ticari başarısızlığına rağmen Weimar'ın kültür ve sanatta yaptığı atılımdan bunu kolayca anlayabiliriz. 1900'lerden itibaren Amerika ve Almanya arasında gelişen öğrenci göçünü hatırlarsak, on binlerce genç ve heyecanlı akademi öğrencisinin tam da Almanya'daki bu coşkulu düşün ortamında akademiden mezun olup Amerika'ya döndüğünde gördüğü bu ütöpik ülkenin, kültür ve sanat atılımıyla neleri başardığını aktarmamış olması, çok da muhtemel değildir. Ayrıca aldıkları eğitimin kalitesi sonucunda bu öğrenciler daha sonra Harvard ve Yale gibi Amerikan siyasetinin gidişatı belirleyen üniversitelerin hocaları olduğunu düşünülürse... Özellikle Peter Watson'un detaylı araştırmalarından anlaşılıyor ki; başka hiçbir Avrupa ülkesinin XIX. Yüzyıl Amerika'sının entelektüel birikiminde Almanya kadar etkisi olmamıştır.

KAYNAKÇA

- Altınyıldız Artun, N., ve Artun, A. (2018). *"Dada Kılavuz", 1913-1923* Münih, Zürih, Berlin, Paris, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2021). *"20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar "*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). *"Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş"*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2016, Kasım 01). Rus Avangardlar - Sanatın İktidarı, www.aliartun.com, (Erişim Tarihi: Ocak 2024)
- Ataç, C. (2007, Ağustos-Eylül-Ekim). "Bağımsızlık Savaşçılığından Dünya Hükümdarlığına: Amerikan İmparatorluk Anlayışının Tarihsel Gelişimi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi* (42), s. 121.
- Barr, A. (2020). "Kübizm ve Soyut Sanat'tan". C. Harrison, ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Barr, A. (2020). "Modern Sanat Komünist mi?", Sanat ve Toplum, Bireysel ve Toplumsal. C. Harrison, ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Beech, D. (2023). *Sanat ve Postkapitalizm*, İzmir: Livera Yayınevi
- Berman, M. (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Breton, A., Rivera, D., ve Trotski, L. (1938). "Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru". C. Harrison, ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Burger, P. (2003). "Avangard Kuramı" İstanbul, İletişim/Sanat Hayat. www.aliartun.com, (Erişim Tarihi: 2024)
- Burn, I. (2020). "Sanat Piyasası: Bolluk ve Yozlaşma". C. HARRISON, ve P. WOOD, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Cockroft, E. (1985). "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War". (F. Frascina, Dü.) University of Colombia. Erişim: <https://www.columbia.edu>, (2024)
- Crockett, D. (1992). "German Post Expressionism, The Art of the Great Disorder 1918-1924". Pennsylvania, *The Pennsylvania State Universty Press*. USA
- Duchamp, M. (2020). "Richard Mutt Vakası". C. Harrison, & P. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul, Küre Yayınları.
- Durkheim, E. (2022). *Sosyalizm*, İzmir: Cem Yayınevi.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Fischer, E. (2021). *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Gay, P. (2023). *Waimar Kültürü*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gedikli, B., ve Gedikli, M. (2022, Aralık 01). "Nietzsche ve Marx Açısından Ahlak ve Özgürlük". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. doi:10.32600/huefd.1028658
- Gen, E. (2016, 08 13). "Dada ve Ekspresyonizm", e-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri, <https://www.e-skop.com>, (Erişim: 03.03.2024)
- Goodheart, L. (2005, Mayıs). "Joseph McCarthy'nin Günümüz Amerikasına Kalmış Olan Uğursuz Mirası". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(42), s. 125.
- Gordin, M., Tilley, H., ve Prakash, G. (2017). "Ütopya/Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları", *Koç Üniversitesi Yayınları* 144. İstanbul.
- Greenberg, C. (2020, Temmuz-Ağustos 01). "Bireysel ve Toplumsal, Amerikan Avangardı, Daha Yeni Bir Laokoon'a Doğru". C. Harrison, ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Greenberg, C. (2020). "Özgürlük, Sorumluluk ve Güç, Eleştiri Olarak Modernizm". C. Harrison, ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Guilbaut, S. (2021). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Harrison, C., ve Wood, P. (2015). *Sanat ve Kram 1900-2000 Değişen Fikirler Ontolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Iber, P. (2017, 12 17). "CIA Tarafından Desteklenen Dergiler". www.vesaire.org, (Erişim: 2024)
- Judt, T. (2020). *Kusurlu Geçmiş, Fransız Entellektüelleri, 1944-1956*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kabaş, Ö. (1975). *Tüm Çevresel Gerçekçilik: Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul.
- Kalfa, Z. (2022). *Modern Sanatta Amerikan Mucizesi*, İstanbul: Piramid Yayıncılık.
- Kumar, K. (2006). *On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Ütopya, Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya*. İstanbul: Kaldeon Yayıncılık.

- Kuspit, D. (2018). *Estetiğin Kötülenişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Meriç, C. (2021). *Saint-Simon İlk Sosyolog, İlk Sosyalist*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Motherwell, R. (2020). "Modern Ressamın Dünyası", Sanat ve Toplum, Bireysel ve Toplumsal. C. Harrison ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* İstanbul: Küre Yayınları.
- North, D. (2013, Mart 7). "Lev Troçki'yi Savunurken, Lev Troçki ve Tarihsel Gerçeğin Savunusu". <https://www.wsws.org>, (Erişim:01.04.2024)
- Parinaud, A. (1952, 03 07). André Breton'la Söyleşi: "Bugün Okullarda Gerçeküstücülüğün Okutulması Benim İçin Tatsız Bir Şey". www.e-skop.com, (Erişim: 04.2024)
- Picabia, F. (2020). "Mersi, Francis!", Uyuşmazlık ve Kargaşa, Rasyonalizasyon ve Dönüşüm. C. Harrison ve J. Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* İstanbul: Küre Yayınları.
- Platon. (2002). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Richard, L. (1985). *Nazizim ve Kültür, Deniz Kızlarının Şarkısı*. Ankara: Kalem Yayınları.
- Rosenberg, H. (2020). "Paris'in Düşüşü", Özgürlük, Eleştiri Olarak Modernizm, Sorumluluk ve Güç, . C. Harrison ve J. Wood. *Sanat ve Kuram 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi* İstanbul: Küre Yayınları.
- Saunders, F. S. (2020). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı* . Ankara: İmge Yayınevi.
- Schoenberger, G. (1984). *Künstler Gegen Hitler, Verfolgung, Exil, Widerstand*. Bonn, Germany: Greven&Bechtold GmbH.
- Sel, Y. (2019, 01 01). "Walt Whitman". www.selyayincilik.com, (Erişim Tarihi:05.03.2023)
- Thomas, J.-J. (2007, Ocak 4). "Dada in New York". Dada and Surrealist Regions: www.ieeff.org/ny.html (Erişim Tarihi: 02.05.2024)
- Trotsky, L. (2020). "Edebiyat ve Devrimden". C. Harrison ve P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tuna, S. (2014, 08). "Eşitsiz ve Bileşik Gelişme" Kavramını ve Kavram Üzerinden Türkiye'yi Anlamak. Karaburun Bilim Kongresi. www.kongrekaraburun.org (Erişim Tarihi: 05.08.2024)
- Tzara, T. (2020). "Dada Manifestosu 1918". C. HARRISON, ve P. WOOD, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Watson, P. (2024). *Alman Dehası, Avrupa'nın Üçüncü Rönesansı İkinci Bilim Devrimi ve Yirminci Yüzyıl* (Cilt 1). İstanbul: Kronik Kitap.

Whitfield, S. (2004, 01 01). "Henry R. Luce'un Amerikan Yüzyılı". doi:<https://doi.org/10.4000/lisa.917>, (Erişim Tarihi: 25.06.2024)

Wikipedia. (2024, 06 08). "Clarence Streit". https://en.wikipedia.org/wiki/Clarence_Streit, (Erişim Tarihi: 05.06.2024)



EKLER

EK 1: GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1	Corinth, L. (2021). Der Herzogstand am Walchensee im Schnee. Lovis Corinth Viyana Belvedere'de. Galerie Karsten Greve, Wien. 2024 tarihinde https://galerie-karsten-greve.com/en/news/detail/lovis-corinth-im-belvedere-wien adresinden alındı	18
Görsel 2	Dix, O. (2019). Sturmtruppe geht unter Gas vor,1924. Art in Weimar. Tate Modern, New York. 2024 tarihinde https://artblart.com/tag/art-in-weimar-germany-1919-33/ adresinden alındı	22
Görsel 3	Tzara, T. (2024). Dada'dan Sürrealizme, Tristan Tzara. https://artsalve-productions.eu/art/Tristan_Tzara.html adresinden alındı	29
Görsel 4	Picabia, F. (1915). Here, This Is Stieglitz Here. The Collection/ Modern and Contemporary Art. THE MET Galeri İzniyle, New York.	29
Görsel 5	Kaufmann, A. (tarih yok). Geistige Emigration, 1938-1965. Künstler Gegen Hitler. Stadtische Museum İzniyle, Berlin.	30
Görsel 6	Duchamp, Stieglitz, Ray. New York Dada. New York 20027, www.ieeff.org/ny.html adresinden alındı.	30
Görsel 7	Armory Show, Chicago 1913, Wikipedia, Chicago. https://en.wikipedia.org/wiki/Armory_Show adresinden alındı	30
Görsel 8	MoMA Arşivi, B. (1923). Bauhaus 1923 Sergisi İçin Poster. Walter Gropius kimdi? MoMA, New York aracılığıyla. https://anagarciaherraez.blog/quien-era-walter-gropius adresinden alındı.	31
Görsel 9	Hoyer, H. Başlangıçta Söz Vardı. Nazi Propagandasının Gücü. U.S. Holocaust Memorial Museum İzniyle, Washington DC 20024-2126. https://exhibitions.ushmm.org/propaganda/nazi-artwork-in-the-beginning-was-the-word adresinden alındı	33
Görsel10	Bravo, M. Diego Rivera, Leon Troçki, André Breton. Meksika, 1938. Cocosse, Meksika. https://www.cocosse.com/2014/11/leon-trotsky-andre-breton-mexico-1938/ adresinden alındı	37
Görsel 11	Ray, M. La Révolution Surréaliste Dergisi Kapak Fotoğrafi. Sürrealizm ve Mimarlık. Icon Editions, Harper & Row, New York. https://www.e-skop.com/skopbulten/skopderginin-surrealizm-ve-mimarlik-sayisi-yayinlandi-sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1967 adresinden alındı	37
Görsel 12	MoMA, Koffler, F. Max Ernst, Jacqueline Lamba, André Masson, André Breton ve Varian Fry. Camilla Koffler. MoMA İzniyle, New York. https://www.moma.org/magazine/articles/458 adresinden alındı	40

Görsel 13	MoMA, F. 23 Ekim 1947. L. Modern Sanat Müzesi Başkanı R. Nelson A. Rockefeller. 16 Mayıs 1950–16 Temmuz 1950. Fotoğraf Arşivi. MoMA İzniyle, New York. Doi:IN446.27	47
Görsel 14	Greeberg, C. Clement-Greenberg Speaking in 1961. Jackson Pollock Clement Greenberg. 2024 tarihinde, Daily Serving İzniyle. https://internatshop.top/ProductDetail.aspx?iid=627884989&pr=65.88 adresinden alındı	51
Görsel 15	Motherwell, R. (tarih yok). Jelatin gümüş baskı, 1957. Robert Motherwell. Albright-Knox Sanat Galerisi İzniyle, Buffalo, New York. doi:P1981:25.44	60
Görsel 16	Kline, F. (2001). Mahoning. David Sylvester, Amerikan Sanatçılarla Röportajlar. Whitney Amerikan Sanat Müzesi İzniyle, New Heaven.	61
Görsel 17	De Kooning, W. (1950-52). Kadın Ben. MoMA İzniyle New York. doi:478.1953	62
Görsel 18	Gorky, A. (1947). Izdırap. Abstract Expressionist New York. MoMA İzniyle, New York. doi:88.1950	62
Görsel 19	Pollock, J. (1950). Bir: Sayı 31. New York: The Museum of Modern Art aracılığıyla, 2019 adlı yayından alıntı. MoMA, New York. doi:7.1968	62
Görsel 20	Barr, A. (tarih yok). Margaret Scolari Barr, Alfred H. Barr, Jr. ile, 7 Ocak 1971. Margaret Scolari Barr Belgeleri: Artık MoMA Arşivlerinde Araştırmaya Açık. MoMA, New York. doi:V9	63
Görsel 21	Nabokov, N. (2016). Herbert Von Karajan and Nicolas Nabokov, 1959. Soğuktan gelen: Nicolas Nabokov'un bir besteci ve yazar olarak takdir edilmesinin nedeni, CIA'in bilinçli hizmetinde olduğu iddiasıyla küçümsenmemesidir. Oxford University Press, Oxford. doi:A635182217	65
Görsel 22	Braden, T. (tarih yok). Ortada Thomas Broden. Boston.com, Boston. boston.com adresinden alındı	65

EK 2: GÖRSELLER



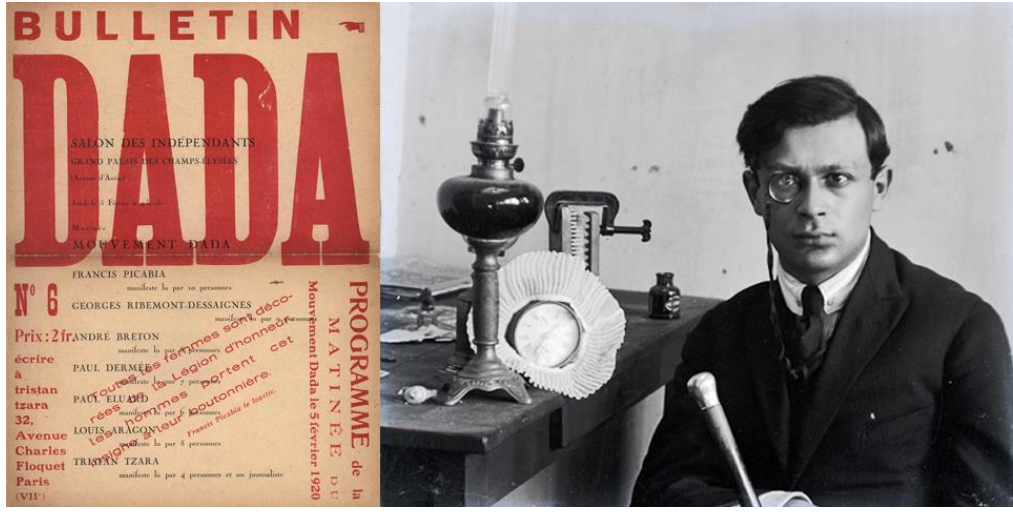
Görsel 1

Resim: Lovis Corinth, Walchensee ve Herzogstand im Schnee, 1922 -2377 Ankauf vom Künstler, Berlin



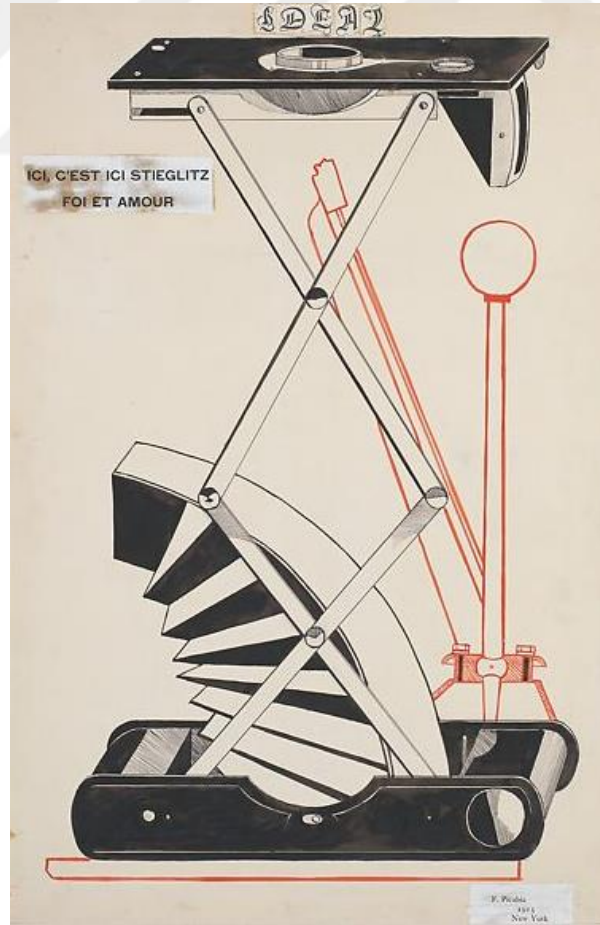
Görsel 2

Resim: Gaz Altında Saldırı Birlikleri İlerliyor (Sturmtruppe geht unter Gas vor) Otto Dix, 1924



Görsel 3

Fotoğraf: Tristan Tzara 1920, Salon des Indépendants, 1884 yılından bu yana her yıl Paris'te düzenlenen ve sanatında belli bir bağımsızlık iddiasında olan tüm sanatçıların eserlerini bir araya getirmeyi amaçlayan bir sanat sergisidir. 1920'de düzenlenen DADA Sergisi Afişi.



Görsel 4

Resim: "Here, This Is Stieglitz Here"1915. MET Galeri.



Görsel 5

Resim: Arthur Kaufmann, Geistige Emigration, 1938-1965, Städtisches Museum. Mülheim.

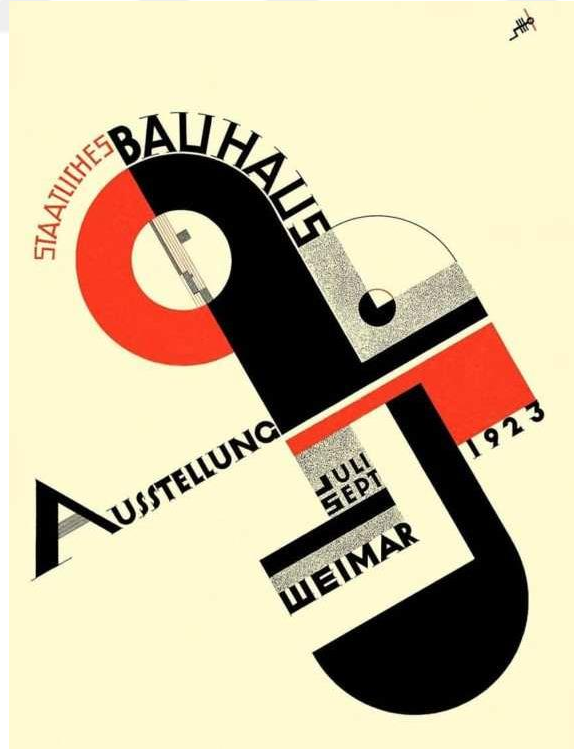


Görsel 6

New York Dada Sergi Afişi 1921



Görsel 7
Fotoğraf: Armory Show, Chicago, 1913. Kübist oda.



Görsel 8
Bauhaus 1923 sergisi için poster, Joost Schmidt, 1923, MoMA, New York aracılığıyla.



Görsel 9

Resim: Hermann Otto Hoyer, Başlangıçta Söz Vardı, 1937. ABD Holokost Anıt Müzesi, ABD Ordusu Askeri Tarih Merkezi izniyle.



Görsel 10

Fotoğraf: Manuel Alvarez Bravo: Diego Rivera, Leon Troçki, André Breton, Meksika, 1938



Görsel 11

Fotoğraf: Man Ray, La Révolution Surréaliste Dergisi Kapak Fotoğrafı, 1914, New York: Icon Editions, Harper & Row İzniyle.



Görsel 12

Soldan sağa: Max Ernst, Jacqueline Lamba, André Masson, André Breton ve Varian Fry, Fransa, Marsilya, 1941. Fotoğraf: Camilla Koffler. Bayan Varian Fry'ın hediyesi. Fotoğraf Arşivi. Modern Sanat Müzesi Arşivi, New York.



Görsel 13

Modern Sanat Müzesi Yemeği, Uluslararası Mobilya Yarışması'nı Başlatmak İçin Rainbow Room'da Düzenlendi, 23 Ekim 1947. L. Modern Sanat Müzesi Başkanı R. Nelson A. Rockefeller, Birleşmiş Milletler Genel Sekreter Yardımcısı Henri Laugier ve Birleşmiş Milletler Daimî Karargâh Planlama Müdürü Wallace K. Harrison. Modern Mobilya Ödülü Tasarım sergisiyle bağlantılı olarak yayınlanan tanıtım fotoğrafı.



Görsel 14

Fotoğraf: Clement Greenberg Konuşma Yaparken 1961 Daily Serving İzniyle



Görsel 15

Fotoğraf: Robert Motherwell, 1957, Jelatin Gümüş Baskı Önünde,
Koleksiyon Albright-Knox Sanat Galerisi İzniyle.



Görsel 16

Resim: Mahoning, Franz Kline, 1956, Whitney Amerikan Sanat Müzesi İzniyle



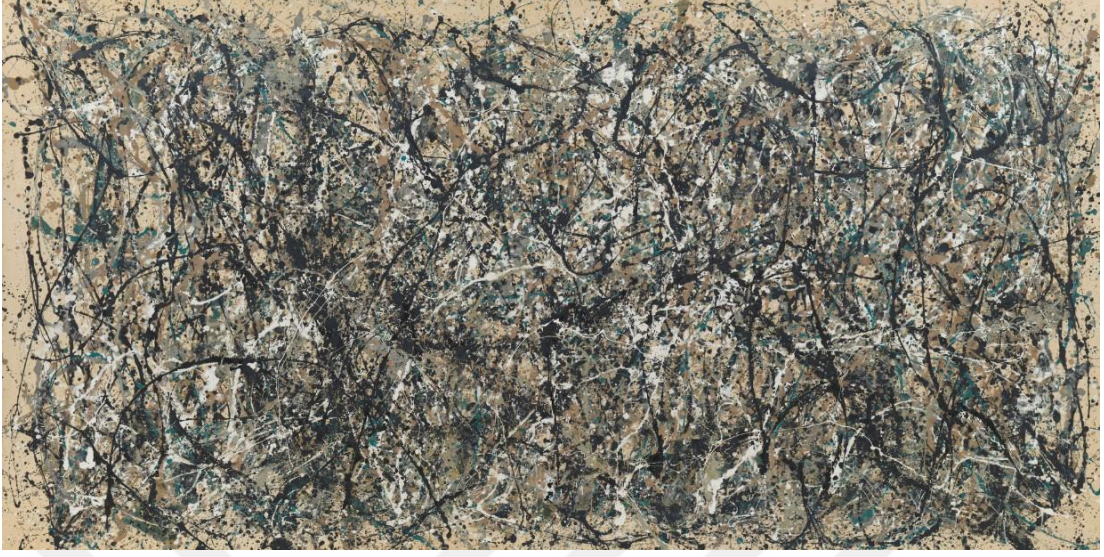
Görsel 17

Resim: Willem De Kooning, Kadın Ben, 1950-52, MoMA İzniyle.



Görsel 18

Resim: Arshile Gorky, Izdırap, 1947, MoMA İzniyle.



Görsel 19

Resim: Jackson Pollock, Bir: Sayı 31, 1950, MoMA İzniyle.



Görsel 20

Fotoğraf: Alfred Barr, Margaret Scolari Barr, Alfred H. Barr, Jr. ile, 7 Ocak 1971



Görsel 21

Fotoğraf: Nabokov, N. (2016). Herbert Von Karajan and Nicolas Nabokov, 1959.



Görsel 12

Fotoğraf: Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (HUAC) 26 Mayıs 1938'de kuruldu.

HUAC, komünizmle mücadele adı altında binlerce insanı soruşturdu veya muhbirliğe sürükledi.