

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*

Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş

Serge Guilbaut

Türkçesi: Elif Gökteke



 **SEL**

**3.
BASKI**

NEW YORK MODERN SANAT DÜŞÜNCESİNİ NASIL ÇALDI*

Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş

SERGE GUILBAUT, sanat tarihçisi. Lisans ve yüksek lisans derecesini Bordeaux Üniversitesi (Fransa) Sanat Tarihi Bölümü'nde, doktoraasını California Üniversitesi'nde (Los Angeles, ABD) yapmıştır. İngilizce dışında Fransızca, İspanyolca, Lehçe ve Almanca olarak yayınlanan *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* adlı çalışmasının yanı sıra *Voir, Ne pas Voir, Faut Voir: Essai sur la perception et la non-perception des œuvres d'art* (Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994) ve *Sobre la desaparicion de Ciertas obras de arte* (Curare/Fonca, Mexico City, 1995) adında iki önemli eseri daha vardır. Makaleleri ve editörlük çalışmaları da bulunan, birçok sempozyum ve konferans düzenlemiş olan Guilbaut 1990'dan beri British Columbia Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde ders vermekte, bölüm başkanlığı görevini yürütmektedir.

***SEL YAYINCILIK**

Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Caddesi,
No: 17, Beyoğlu – İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

e-posta: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19/1

Cağaloğlu – İstanbul

e-posta: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 385**

ISBN 978-975-570-392-3

SANAT KİTAPLARI: 03

NEW YORK MODERN SANAT DÜŞÜNCESİNİ NASIL ÇALDI

Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş

Serge Guilbaut

Özgün Adı:

How New York Stole the Idea of Modern Art

Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War

Türkçesi: Elif Gökteke

© The University of Chicago Press, 1983

© Anatolialit Telif Hakları Ajansı aracılığıyla Sel Yayıncılık, 2008, 2016

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Yayına hazırlayan: Mısra Gökyıldız

Sayfa tasarımı: Gülay Tunç

Kapak görseli: Nina Leen, New York Okulu (New York School, 1950). Oturanlar (soldan sağa): Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Jackson Pollock, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko / Ayaktakiler: Richard Pousette-Dart, William Baziot, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin

Birinci Baskı: Şubat, 2009

Üçüncü Baskı: Mart, 2021

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 44865

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Serge Guilbaut

New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı

Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş

Türkçesi: Elif Gökteke

Tom, Tim, Tom ve Carol'a

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	7
Giriş	9
1 New York, 1935-1941: Entelijansiyanın Marksizmden Uzaklaşması	29
2 II. Dünya Savaşı ve Bağımsız Bir Amerikan Sanatı Kurma Girişimi ..	71
3 Bir Amerikan Avangardının Yaratılması, 1945-1947.....	139
4 Başarı: New York Modernizm Kavramını Parislilerden Nasıl Çaldı, 1948.....	235
5 Sonuç	273
Bibliyografya	288
Dizin	299

Teşekkür

1975-78 döneminde UCLA'dayken bu kitap için araştırma yaptım ve kitabı kaleme aldım. Fransız üniversite çevrelerindeki yavan yaşamımla karşılaştırıldığında, oradaki deneyimlerim olağanüstü ve renkliydi. Öğrenciler, hem kuramsal meselelerdeki hem de bunların uygulanması konusunda fakülte içindeki eleştiri atmosferi ve yüksek düzeyli tartışmalar sayesinde, sanat tarihi en sonunda canlı ve anlamlı bir hale geldi. Bu kitap çok yorucu ama son derece teşvik edici çatışmaların ürünüdür.

Çalışmalarım boyunca entelektüel, tarihçi ve kuramcı Timothy J. Clark bana en çok şey sunan kişi oldu. Onun hem akademik yönü hem de dostluğu bu yapıtın tamamlanmasında son derece değerli oldu. Metnimi okuyup bazı bölümlerini eleştiren Thomas Crow'a da teşekkür ederim. Crow, Tom Cummins, Holly Clayson ve Carol Knicely ile birlikte, UCLA'dayken göğüs germek zorunda olduğum bitmez tükenmez eleştirel barajın bir parçasıydı. Kitabın son halini okuyup yorumlayan Albert Boine, Arnold Rubin ve David Kunzle'a, sürekli beni yüreklendiren Carol Duncan'a ve eleştirel kuşkuculuğundan ötürü O.K. Werckmeister'a birer teşekkür borçluyum.

Bu kitapta çözümlenen olaylara katılmış kişilerin anıları son derece verimli oldu. Stephen Browne, Oscar Collier, Clement Greenberg, Sidney Janis, Reuben Kaddish, Lester Longman, Charles Pollock ve Jack Tworokov'a inceliklerinden ötürü teşekkür etmek isterim. İş dosyalarını benim için açan, son derece anlayışlı davranan ve yardımcı olan Betty Parsons'a, 1940'ların estetik ve siyasal karmaşıklıklarını zekice tartışarak saatlerini harcayan Rosalind Bengelsdorf Browne'a özel teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Parasal destek vererek bu kitabın yayınlanmasını sağlayan bazı kaynaklar oldu: UCLA Dickson bursu ve Kanada Toplumsal Bilimler ve İnsan Bilimleri Araştırma Konseyi'nin University of British Columbia aracılığıyla verdiği burs. Paris ve New York'taki araştırmalarım Fulb-

right seyahat bursu ve Amerikan Çalışmaları için Rockefeller seyahat bursu sayesinde gerçekleşti.

Amerikan Sanatı Arşivi (The Archives of American Art), kitapta kullanılan heyecan verici özgün belgelerin çoğunu sağladı; arşiv görevlileri ve Washington sorumlusu Garnett McCoy çok yardımcı oldular. Washington DC’de araştırma yürüttüğüm sırada, Paul ve Cheryl Douglass sıcaklık ve dostluk göstererek hep yanımda bulundular.

Son olarak, metnimi profesyonel bir gözle tekrar tekrar okuyan Henri Guilbaut’ya ve ender bulunan Fransız avangard dergilerinden oluşan olağandışı koleksiyonunu inceleme fırsatını bana tanıdığı için Luis Gomez’e teşekkür ederim.

Giriş

İdeal olarak, sinema kuramcısı sinemadan hem hoşlanan hem de hoşlanmayan biri olmalıdır. Filmi başlangıçta seven ama ona farklı bir açıdan yaklaşmak için sevmekten vazgeçen biri, sinemayı, kendisini bir zamanlar sinema meraklısı yapmış içgüdünün hedefi kılan biri. İnsanlar bazen aşk meşkle nasıl ilişkisini keserse, filmlerle öyle ilişkisini kesmiş biri, ama yeni bir sevgili edinmek için değil de eskisinin üstünde daha yücelmiş bir konumda kalmak için öyle yapmış biri. Sinemayı, oto-analiz edilebilsin diye kendi ruhunun içine almış biri, ama Ego'nun başına bela olarak değil, ben'in geri kalanını zorlayıcılıktan uzak, şefkat dolu binbir yolla felce uğratan bir bulaşıcı hastalık olarak değil de apayrı bir organizma olarak sinemayı içine almış biri. Sinema meraklısı olmanın, bütün duygusal iniş çıkışlarıyla, ele avuca gelir varlığıyla nasıl bir şey olduğunu unutmamış ama yine de o anıların altında ezilip kalmayan biri. Geçmişinin kendisini atlatmasına izin vermemiş, onu sıkı gözetim altında tutan biri. Olmak ve olmamak: en nihayet, konuşmak için, kişi hem dahil olmalı bu işe hem de olmamalı.

—CHRISTIAN METZ, *LE SIGNIFIANT IMAGINAIRE*

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, sanat dünyası, Batı'nın kültür merkezini birkaç yıllık bir sürede Paris'ten New York'a kaydırmayı başaran bir Amerikan avangardının doğuşuna ve gelişimine tanık oldu. Bu kitabın amacı söz konusu avangardın egemen üslubu olan soyut dışavurumculuğun tarihçesini ve önemini araştırmaktır.

Bugüne kadar, o döneme ilişkin sanat çalışmalarının çoğunda ya eylem estetiği (Margit Rowell, Harold Rosenberg) ya da yapıtın biçimsel nitelikleri ele alındı, yalnız mecraya ve üslupsal etkilere odaklanıldı (Clement Greenberg, William Rubin, Michael Fried, Irving Sandler). Buna karşılık ben dönemin siyasal ve kültürel sonuçlarını inceliyorum. Ana savım, Amerikan avangardının ulusal ve uluslararası düzeyde eşi benzeri görülmemiş başarısının, hem Avrupalı hem de Amerikalı yorumcuların hâlâ sık sık savunduğu üzere,¹ salt estetik ve üslupsal

nedenlere bağlı olmadığı, aynı zamanda, hatta daha da fazla, hareketin ideolojik yankılarına bağlı olduğudur.

Soyut dışavurumculuğun toplumsal incelemesi olan bu kitapta, hem Amerikan avangardının soyut biçim almasının nedenleri hem de bu biçimin bu kadar başarılı olmasının nedenleri kavranmaya çalışılmaktadır. Bu soruların yanıtları karmaşıktır, yine de ben, ilgili ressamların yapıtları ve yazıları tarihsel ve ekonomik zemine oturtulduğunda yanıtların açıkça ortaya çıkacağı kanısındayım. Söz konusu akımın bağlamını bu şekilde yeniden oluşturmanın, savaş sonrası soyut dışavurumcu sanatın yalnızca biçimsel üstünlüğünden dolayı egemenlik kurduğu yolundaki geleneksel iddianın boşluğunu ortaya sereceğine inanıyorum.

Soyut dışavurumculuğu biçimlendirmeye ve başarısını sağlamaya yardımcı olan etmenlerden başlıcası, 1939'dan itibaren New York'taki bazı solcu Stalin karşıtı grupların Marksizmden uzaklaşma ve daha sonra da depolitizasyon sürecine girmeleri, bu olgunun, savaş boyunca hızla kabaran milliyetçi duygularla birleşmesiydi. Daha sonra, Soğuk Savaş şiddetlenince ve Marshall Planı en sonunda kongreden onay alınca, müreffeh ve güçlü bir orta sınıf, konumunu iyice pekiştirdi: bu koşullar da öykümüzde önemli rol oynamaktadır.

Soğuk Savaş tarihi bağlamındaki ilk elden kaynaklara ve tanınmış eleştiri yazılarına bakarak, soyut dışavurumcu sanatçıları hem sağa hem de sola eşit mesafede bir üslup geliştirmeye götüren güdülere ışık tutacağımı umuyorum. Avrupa geleneğiyle diyalog içindeki bu plastik üslup, II. Dünya Savaşı'ndan doğmuş yeni Birleşik Devletler'in kültürel gereksinimlerine yanıt veren yerli bir Amerikan sanatı imgesi oluşturmaya yardımcı oldu.

Meydana çıkan avangardın 1947 ve 1948'de yeni bir resimsel üretim tarzıyla birlikte yeni bir ideoloji geliştirdiği yavaş süreci yeniden kuruyorum. Başlangıçta akışkan olan ideoloji ve üslup çabucak katılaştı. Ortak kaynakları solcu Stalin karşıtlığı olsa da, sağ ve sol uçlardan kaçındığı söylenen, o dönemde ileri sürüldüğü üzere, hem özgürleşmiş hem de özgürleştirici olduğu söylenen soyut ve dışavurumcu bir "üçüncü yol" yaratmayı başardı.

Yeni biçim, elbette modernist gelenekle diyaloga girdi, ama dahası, avangard sanatçılara, propaganda ve illüstrasyon sanatından kaçınırken toplumsal "angajman" duygularını (Büyük Bunalım kuşağının sanatçıları için son derece önemli bir olgu) korumalarını sağlayan bir yol sundu. Bir bakıma, siyasal bir siyaset-dışı-kalma demekti bu. Elinizdeki kitabın amacı, dikkatleri bu gizleme oyununa odaklamaktır.

Avangard sanatçılara herhangi bir kesin siyasal güdü yüklemek ya da eylemlerinin bir tür komplonun ürünü olduğunu ileri sürmek niyetinde değilim. Savunduğum şey şu: uzlaşmadan uzlaşmaya, reddediştten reddedişe, ayarlamadan ayarlamaya, sanatçıların sol içindeki düş kırıklıklarından doğan isyanı, aşama aşama anlamını değiştirdi ve en sonunda çoğunluğun değerlerini temsil etme noktasına geldi, ama (modernist geleneği sürdürerek) sadece bir azınlığın anlayabileceği şekilde. Umulanın tersine, avangardın ideolojisi, Arthur Schlesinger Jr.'ın kitabı *The Vital Center*'da belirtilen, egemen ideolojiye dönüşen şeyle örtüştürüldü (ancak bu değişim ilgili sanatçılar için sorunsuz değildi).

Konu elbette yeni bir konu değildir. Ne var ki burada yapmak istediğim, içinde doğdukları tarihsel koşullardan sıklıkla yalıtılarak incelenmiş bir sanat hareketine ve bir üsluba yepyeni bir bakış yöneltmektir. Yüklenmediğim görev basit bir görev değil, Amerikan kültür tarihinde geniş kapsamlı bir avangard hareketin böylesine şaşırtıcı –modernizmin Amerikan kültür sahnesinde tutunmasını öteden beri önleyen güçlüklerin ışığında özellikle şaşırtıcı– bir başarıya ulaşması ilk kez olduğu için bu böyle.²

New York avangard “fenomeninin” doğası, avangardın amaçları, işlevi, ideolojisi ve kazanımları gibi konuları gözönüne alıyorum. Sorulan bir başka önemli ve aynı ölçüde karmaşık soru da şu: Neden bu kadar çok ressam, otuzlarda gerçekçi propaganda resimleri (ister devrimci, ister liberal ya da gerici esinle) yaparken daha sonraki yıllarda kesinkes avangard bir tarzda resim yapmaya başladı?³

Avangard sanat başarıya ulaştı çünkü bu sanatı destekleyen, ressamların yazılarında dile getirilen ve imgelerle aktarılan yapıtlar ve ideoloji, 1948 başkanlık seçimlerinden sonra Amerikan siyaset yaşamına egemen olan ideolojiyle bir hayli örtüşüyordu. Schlesinger'in *The Vital Center*'da ileri sürdüğü “yeni liberalizm”di bu, muhafazakâr sağın ve komünist solun ideolojilerinin tersine, yalnızca avangard muhalefete yer açmakla kalmayıp böylesi bir muhalefete çok önemli bir konum atfeden bir ideolojiydi.

Yanlış anlamaya yol açmamak için, avangardın başarısının bütünsel ya da popüler bir zafer olmadığını açıkça belirtmek yararlı olacaktır; tipik bir avangard zaferdi bu, yani kırılğan ve belirsiz, çünkü sanat dünyasındaki karşıt eğilimlerin sürekli tehdidi altındaydı. Sonuç olarak, Birleşik Devletler boğucu McCarthy'cilik dönemine girdikten sonra çekişmeli avangard sanat, değerli mi değerli bir mal haline geldi.

Avangard her taraftan, soldan, sağdan, popülistlerden, hatta bizzat Başkan Truman'dan gelen saldırılara maruz kalmış olsa da, 1948 gibi erken

bir tarihte soyut dışavurumculuğun zaferinden söz etmek aykırı kaçmaya-caktır. Tarihsel çelişkinin gerçek gücü de işte burada devreye girer. “Yeni liberal” Truman modern sanata “Dondero’ların sonuncusu” olarak karşı çıktı (George Dondero “modern sanat eşittir komünizm” denklemini üne kavuşturan kötü şöhretli Michigan senatörüydü), ama Truman’ın yönetimi sırasında Birleşik Devletler Haber Alma Dairesi ve Modern Sanat Müzesi, 1947 gibi erken bir tarihte avangard sanatı desteklemeye başladı.

Bu ayrılık, başkanın 17 Mart 1948 tarihli bir radyo konuşmasında ima ettiği gibi, iyi güçlerle kötü güçler arasında keskin bir bölünme yaşayan dünyada, kültürün ne ölçüde siyasallaştığını ve önemli hale geldiğini örneklemektedir. Truman şöyle diyordu: “Bugün dünyanın karşı karşıya kaldığı mesele kafamızı karıştırmamalı – özgürlüğe karşı despotluktur bu... Daha da beteri, komünizm Tanrı’nın varlığını yadsır.”⁴ Aynı yılın 4 Nisan günü başkan, günlüğüne, modern sanatı dolaylı ama güçlü bir biçimde överek, sanatın masum olmadığına, o yoğun psikolojik savaş döneminde siyasetle dopdolu olduğuna ilişkin inancını kaydediyordu. Ama yine de, Amerika’nın bir kültür önderi olarak yeni imgesi, kendi hükümetindeki önde gelen kimi görevliler için son derece önemliken, onun için anlam taşımıyordu:

Sabah saat 10’da yürüyüşe çıktım. Mellon Gallery’ye gittim, görevli bek-
çinin beni içeri almasını sağladım. Almanya’daki tuz madeninde bulunan
Eski Ustalar’a baktım. Holbein, Franz Hals, Rubens, Rembrandt ve baş-
kalarının çok tanınmış resimleri idi bazıları. Kusursuzluğa bakmak, sonra
da tembel, çatlak modernleri düşünmek bir zevk. İsa’yla Lenin’i karşılaşt-
tırmak gibi bir şey. Yeni bir uyanış olsa keşke. Bir İşıya’ya, Vaftizci Yah-
ya’ya, Martin Luther’e ihtiyacımız var – umarım gelir yakında.⁵

Pollock, Rothko ve Newman başkanın aradığı yeni peygamberler değildi. Onlara onay Modern Sanat Müzesi’nden gelecekti. Bu çelişki, eli-
nizdeki kitabın özünü oluşturan çelişkilerden biridir.

Avangardın nasıl ve neden Birleşik Devletler’deki iç sanat piyasasını fethettiğini ve kültür önderi imgesini kendine mal ettiğini açıklamak önemliyse, avangardın uluslararası alanda oynadığı rolü çözümlemek ve özellikle, Paris’le, çoğunlukla kendine rağmen sürdürdüğü husumet ilişkisi-
sini kavramak da aynı derecede önemlidir.

Neden Paris? Çünkü, savaşın yıkımlarına rağmen, Paris sanatı hâlâ Batı kültürünü temsil ediyordu ve New York sanatçıları için modernist düşünce-
nin ana köküydü. Bu nedenle bu araştırmanın başından sonuna

kadar, New York'ta olup bitenlerle Paris'te olup bitenler arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalıştım.

Savaşın hemen ertesindeki dönemde, Paris, Avrupa ile Birleşik Devletler arasındaki ekonomik ve sanatsal ilişkileri etkileyen radikal değişimleri görmeyi reddetti. New York, sözcüsü Clement Greenberg aracılığıyla, bir kültür merkezi olarak en sonunda uluslararası statüye kavuştuğunu, hatta Batı dünyasının kültür simgesi olarak Paris'in yerini aldığını ilan ettiği zaman, Fransız başkenti ekonomik açıdan da siyasal açıdan da, buna karşı çıkacak kadar güçlü değildi. Geçmişten kaynaklanan gücüyle idare ediyordu. Saldırımı görmezden gelmeye çalışmaktan fazlası gelmiyordu elinden, lâkayt bir kibirle öyle de yaptı. Sanat dünyası içindeki aşırı siyasal bölünmelerden sadece kısmen kaynaklanan bu kendi-halinden-memnun tembellik Paris'in düşüşünü hızlandırdı ve Parisli esin perisini uykuya yatırdı, ta ki peri, Fransız koleksiyoncularının siparişleri karşılamak için deniz aşırı ülkelere bakmaya başladığı 1960'larda birdenbire uyandırılınca kadar. Pierre Cabanne bu durumu şöyle açıklıyor:

Prix de Rome'un Fransa'sı, Enstitü, *salon d'automne*, yeni buluntulardan çok emeklilikle ilgilenen müze müdürlerinin Fransa'sı, bakanlık dalkavuklarının Fransa'sı – felç ve korku masonluğu, eski güzel Ecole de Paris'nin durağan konformizmine yapışıp kalmaktan yana kullandığı seçimini. Uyuyan Güzel'in şimdi ihtiyaç duyduğu şey Beyaz Atlı Prens değil, kıça incek şöyle okkalı bir tekme.⁶

Savaşta neredeyse her şeyini –bazılarına göre onurunu bile– kaybeden Fransa, bütün dünyanın yüzyıllar boyu onun diye bilip kabullendiği şeye, kültürel hegemonyaya sarılmaya girişti. Dolayısıyla sanatsal yaratımın merkezini Paris'ten New York'a kaydırmak Birleşik Devletler için zor bir iş değildi.

Benim öyküm, New York avangard topluluğunun, avangardın hem zafer hem de çöküş simgesi olan 9th Street Show'u (9. Cadde Sergisi) düzenlediği 1951 yılında sona eriyor (akımın en iyi tanınan sanatçılarından bir kısmı bu sergiye katılmamıştı).⁷ Siyasal propagandanın kükreleyen sesinin kulakları sağır ettiği bir zamanda, New York Paris'in eski düşlelerini yıkmaya hazırlanıyordu güvenle; bir Amerikan kültür dalgası Avrupa'yı yalayıp geçmek üzereydi.

Daha önce defalarca incelenmiş bir konuya neden yeni bir gözle bakma gereğini duydum? Kısmen şu yüzden: Modernist zincirin sözde son halkası olan bir Amerikan süper-avangardının kaçınılmaz olduğu düşün-

cesi şimdi bile geçerlidir ve büyük ölçüde hem Amerika'daki hem de Avrupa'daki en son sanatsal stratejileri hâlâ biçimlendirmektedir.⁸ Kısım de şu yüzden: O dönemi ele alarak sanatı, estetik üretime giren toplumsal ve siyasal etmenlerle ilişkili olarak çözümleyen gerçek bir eleştirel tarih yoktur.

New York ekolünün tarihine ayrılmış birtakım çalışmalar olduğu için okur bu avangardın tarihinin yazıldığı izlenimine kapılabilir. Hayır yazılmadı. Sadece soyut dışavurumcu sanatın zaferi ilan edildi. Sam Hunter'ın *Modern American Painting and Sculpture* (1959) kitabından tutun da Barbara Rose'un *American Art since 1900* (1967) kitabına, Irving Sandler'ın *Triumph of American Painting* (1970) kitabına varıncaya kadar olumlu, destansı ve iyimser bir anlatı sunuldu bize hep; liselerde okutulan, kaybedilmiş ve kazanılmış savaşların sıkıcı silsilesini tekrar tekrar sayan tarih kitaplarını hatırlatır türdendi bunlar.

Yöneltiğim suçlamayı doğrularcasına, Irving Sandler kitabının girişinde, yapıtının Woodrow Wilson'un 'tarihçi' anlayışını temsil edeceğine ilişkin umudunu belirtir. Wilson'a göre tarihçi, "ortada duran ve dışarıdan biri gibi değil içeriden biri gibi gören, yabancı gibi değil yerli gibi gören birinin duygudaşlığıyla"⁹ yazan kişidir. Söylemeye bile gerek yok, benim tarihçi anlayışım bu idealist tanımla taban tabana zıttır. O can alıcı yıllardaki Amerikan sanatına ilişkin yapıcı ve olumlu anlatılar, son kertede, sanatçıların yapıtlarında canlı, gerçek ve çelişik olanı perdelmektedir. Benim çalışmam, bir açıdan, Georges Duby'nin açıkladığı anlamda, öyküye "olumsuzu" katma girişimidir.

Geçmişteki insanların yaşamlarından geriye kalanın bir bölümü söylemdir, hem yazılı hem de plastik biçimde. Yapılacak en şaşırtıcı keşifler, bence, bu söylemden, geriye, istemli olsun istemsiz olsun ne kaldığını bulmaya, bilinçli olarak ya da bilinçsiz olarak ne gizlendiğini belirlemeye çalışmaktan geçer.

Bize gereken, yeni bilimsel gereçlerdir, bize gösterilenlerdeki olumsuz yanı ortaya çıkarmak için, insanların kasten örttüğü şeyleri çıplak bırakmak için şimdi elimizde bulunanlardan daha uygun gereçler. Bazen bu şeyler birdenbire kazara kendilerini açık ediverir, ama çoğunlukla söylenenin satır aralarında dikkatle okunmaları gerekir.¹⁰

O dönemde üretilmiş imgelerin ve metinlerin altında yatan ideolojinin eleştirel çözümlemesi bulunmadığı için, yeni Amerikan sanatının üstünlüğüne kaçınılmaz bir olgu, neredeyse bir tanrı kelamı olarak bakı-

lıyor sıklıkla; nedenleri çözümlenmiyor. Geçmişe ilişkin anlatılanlar, açıkça bu önermeyi destekleme amacıyla derlenmiş olgulardan yola çıkarak oluşturuluyor, bunların doğruluğu aksiyomatik hale gelmiştir. New York sanatının, dünyanın dört bir yanındaki sanatın ilerideki gelişimi için çok önemli olduğu, dahası, saflaştırılmış bir modern sanata doğru uzun yürüyüşün son evresinden bir biçimde doğduğu düşüncesine vurgu yapılıyor. New York Modern Sanat Müzesi'nden Alfred Barr'ın önerdiği ve Clement Greenberg'ün kariyeri boyunca savunduğu biçimci çözümlemenin kapsamına giriyor elbette bu tarih anlatıları.¹¹

Konunun en çok bilinen, yaygın olarak da yetkili görülen ele alınış tarzı, Sandler'ın *Triumph of American Painting* kitabındadır.¹² Bu yapıt, her avangard sanatçının ürünlerini biçimsel bir yolla tartışır, her yapıtı bir "Action Painting" ya da bir "Color Field Painting" örneği olarak sınıflandırır. İki bölüm "çevre"ye, ressamların geliştiği sanat ortamına ayrılmıştır. Sandler, pek açıklayıcı bir başlık taşıyan kitabında, elindeki belgelerin, betimlediği sanatçıların kavramsal sistemlerinin, ya da avangardın işlevinin eleştirel bir çözümlemesini vermeye bir kez bile kalkışmaz. Evirip çevirdiği göstergelerin ideolojik içeriğini görmezden gelir. Çözümlemesi yavan ve tarihdışıdır, özellikle yazılı belgeleri, söyleşileri ve eleştirileri kronolojiyi göz önüne almadan kullanması kafa karıştırıcıdır ve tartışmayı tarihsel anlamından büsbütün yoksun bırakır. Siyasal, ekonomik, toplumsal, ideolojik ve simgesel sistemlerin her yerde çıktığı savaş sonrası dönemde sanat dünyasında patlak veren tutarsız kavgalar karmaşasını basit bir şablona oturtmak, basitleştirmek ve sınıflandırmak arzusuyla hareket eder. Bütün karmaşıklıklar halının altına süpürülmüştür. Böylelikle oluşturulan imge, haklı olarak nesnel ve istatistikîdir ama bir kenara attıklarından, dışarıda bıraktıklarından dolayı da yanlıştır.

Bu yalıtılmış anlatı (belirli bir sürede belli bir grup New York sanatçısının tarihi), Irving Sandler, engin bilgisine rağmen, şeylerin sadece görünen yüzünü betimlemekle yetiniyormuş, bize başka bir şeylerin, meselenin gerçek özü olan bir şeylerin olup bittiğini anlatan gizli söylenileri, protestoları ve sürtüşmeleri açıklamayı ya da çözümlemeyi reddediyormuş izlenimini verir. Yine de, Sandler değişmez biçimde yüzeye odaklanmış olsa da, bir başka öykünün, tarihin ta kendisinin gizli ilerleyişini ortaya seren birkaç söz kaçır ağzından. Tarih o haliyle hep bastırılmıştır, olaylara parlak bir görünüm vermek için sebatla belirlenmiş bir anlatının dışında bırakılmıştır. Metnin ağırlığı altında ezilseler de, "dünya savaşı" ve "soğuk savaş" gibi çok açıklayıcı sözcükler ara sıra belirir.

Sadece zafer kazananların tarihinde hiç derinlik yoktur, sanat eleştirisinin ve müzelerin o tarihi kökünden söküp çıkardığı yaşayan dünyanın karmaşıklığıyla hiçbir bağlantısı olmaksızın ortaya serilmiş gibidir. Sandler’ın kitabı tek boyutlu olduğu için propaganda kokusu taşır:

Sanat tarihçisinin konusuna yönelik ısrarlı çabası –yapıtı “okurkenki” olanca teknik yetkinleşmeye rağmen–eleştirmeyen bir hayrana dönüşür onu çoğunlukla.¹³

Yine de Sandler kitabının ilk bölümünde tarihten yararlanır, Büyük Bunalım’ın ortaya çıkardığı estetik sorunları kısaca betimler. Siyasal tartışmaların sanatçılar arasında tarihçilerin gözardı edemeyeceği kadar büyük önem kazandığı, çalkantılı bir dönemdi Büyük Bunalım. Ama Sandler, sadece, otuzların sanatı ile savaş sonrası dönemin sanatı arasındaki ayrımı belirtmek amacıyla o dönemin tarihinden söz eder. Çünkü savaş sonrası dönem, siyasal meselelerin ve ideolojilerin sanata doğrudan aktarımından kaçınmış, Sandler’a göre, daha önceki modern sanatla bir eşitlik zemininde uluslararası statüye ulaşabilmiştir. Sandler “siyasal olayların 40’lı yılların başlarında Amerikan sanatının gelişimini şiddetle etkilediğini” teslim etse de siyasetin öneminin ne olduğunu tartışmaz. Kitabın geri kalanı avangard ile dış dünya arasındaki ilişki konusunda düpedüz suskundur.

Bu tür bir sanat tarihinin öğeleri bize tanıdık gelir: ayrıntılı kronoloji, ödül dağıtımı (kim ilk önce ne yaptı), etkilerin incelenmesi, sınıflandırma, gruplara övgü ve konuyu idealleştirme. Tarihin bu kesitlere ayrılışının yarattığı toplam etki betimseldir, bir başka deyişle, yazıyı dışarıda bırakır: tarihi yıkmanın, bozmanın, savaşın hırpaladığı ve kendini elinden geldiğince yeniden örme sürecindeki bir toplumun karmaşık, kırılğan dokusunu kavrama olasılığını bile yok etmenin bir biçimidir.

Koca bir toplumsal yapı devrilmiş, siyasal yaşam tepeden tırnağa yeniden yönlendirilmiş, entelektüel yaşam paramparça edilmiştir. Savaş sonrası dönemin kültür tarihi, Amerikan kültürünün, genel olarak dünya ekonomisinde, özel olarak da Amerikan ekonomisinde meydana gelen değişimlerin koyduğu yeni temeller üstüne yeniden inşasının tarihidir. Toplumsal değerlerin bütün bütün başka türlü değerlendirilmesinin, kültürel göstergelerin yeniden değerlendirilmesinin tarihidir. Öyleyse nasıl kültür tarihi yazarız da onu biçimlendiren ve onun biçimlendirdiği daha geniş tarihten hiç söz etmeyiz? Amerikan sanatının tarihi, toplum yalıtılmış hücrelere bölünmezse yazılabilir ancak, toplumsal, ekonomik, kültürel ve simgesel olgular arasındaki dolayimler yok edilmezse yazılabilir ancak.

Dolayısıyla, resme öbür tarafından ışık tutan ve bir boyut kazandıran yanlış yolları, unutulmuş sanatçıları, reddedilmiş yapıtları küçümsemek ve ihmal etmemek önemli hale gelmektedir. Birçok konuya bu biçimde bakmak araştırma alanını parçalara ayırmak değil, daha ziyade alanı sınırlamak, araştırmayı odaklamak, ayrıntılı incelemeye tabi tutulabilirdi diye araştırma konusunu keskinleştirmektedir.

Dahası şu da unutulmamalıdır ki son yıllarda, o dönemin daha eleştirel bir biçimde kavranışını sağlamak yolundaki çabalara şu ya da bu ölçüde tanıklık eden birtakım çalışmalar ortaya çıkmıştır. Dore Ashton, Max Kozloff, Eva Cockcroft, Jane de Hart Mathews, David ve Cecile Shapiro'nun, Fransa'da da Jean Laude'un yapıtlarını düşünüyorum.¹⁴ Amerikan modern sanat tarihinde “kurulu düzen” denebilecek şeyi eleştiren ilk ya da tek yazar ben değilim dolayısıyla. Aslında, kurulu düzen, sanatı özgün bağlamında görmeye, sanat ile siyaset arasındaki bağı, özellikle de soyut sanat ile Soğuk Savaş ideolojisi arasındaki bağı yeniden kurmaya kararlı toplumbilimciler ve tarihçilerin eleştirel hücumu karşısında, son beş yıldır eskiden olduğu gibi tıkr tıkr işlemiyor. Ama söz konusu birkaç ses boşlukta atılan çığlıklardı, şu ya da bu sanatçının üstündeki, dünyanın başlangıcına dayandırılan üslupsal etkilerin soluk soluğa tartışılmasına ayrılmış makalelerin bitmez tükenmez kakofonisi boğmuştu onları. Bu makaleler, birkaçını burada sayacak olursak, Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Thomas B. Hess, Rudy Blesh ve Frank O'Hara gibi, soyut dışavurumcu sanatçıların dostları, destekçileri ve hayranları tarafından doldurulmuş binlerce sayfaya karşı çıkamayacak kadar uslu öğrencilerin yazdığı tezlerin son biçimiydi çoğunlukla. Amerikan modern sanat tarihinin trajedisi budur. Eleştirmenlerin yazdığı ilk polemik metinleri ve sanatçılarla yapılmış söyleşiler, avangard savaşında ateşlenen toplardı başlangıçta; yıllar içinde saldırılamayacak nitelikte kutsal bir statü kazandılar. Bitmez tükenmez bir biçimde uyarlandılar, özümzendiler, birleştirildiler ve defalarca ısıtılıp ısıtılıp önümüze getirildiler. Törenselleştirme en sonunda onları dokunulmaz kıldı.

Dore Ashton'un *The New York School: A Cultural Reckoning* adlı yapıtı, Ashton, bir sanatçının kendi çevresinde kök saldığı düşüncesine katılsa da, bu tuzağa düşmekten kaçamıyor. Ne yazık ki Ashton çok büyük bir alanı ele alıyor (otuzlardan altmışlara sadece sanatı değil felsefeyi, müziği, vb.'yi de işliyor). Anekdotları ve değişik olayları birbirine karıştırıyor, örneğin bir resim üstündeki olası yazınsal etkiden bir müzik parçasının genel olarak New York sanatı üstünde bıraktığı varsa-

yılan etkiye atlıyor. Kırkların kültürel gerçekliğini oluşturan olgular, ilişkiler ve gerilimler, temalarına göre sınıflandırılmış ayrı ayrı tarihlerin çığı altına gömülüp kalıyor, sonuçta da kronolojik sıra kayboluyor, onunla birlikte, avangard ile avangardın içinde evrildiği ortam (ya da Ashton'un dediği gibi, çiçeği büyüten toprak, [s. 2]) arasındaki ilişkiyi gerçekten inceleme fırsatı da kaybolup gidiyor.

1973 ve 1974'te *Artforum*'da sanat ile siyaset arasındaki ilişkiler üstüne iki dikkat çekici makale yayınlayan Max Kozloff ve Eva Cockroft'un örneğini izleyen tarihçi Jane de Hart Mathews Birleşik Devletler'de McCarthy döneminde modern sanatın karşılaştığı sorunları ele aldı. Ama yapıtına model aldığı iki makaledeki gibi, Mathews sanat ve siyasetin sıkı bir bağlantı içinde olduğu, ikisi arasındaki bağların açıkça görülebildiği, açıkça tartışıldığı ve atlanmasının neredeyse olanaksız olduğu bir dönemi inceledi.¹⁵

Konumuzun şimdiye kadar eleştirel incelemeye kapalı olduğu sadece Birleşik Devletler'de kanıtlanmadı. Altmışlardan beri, Fransız kültür hegemonyasının çöküş nedenlerini anlama çabasındaki Fransız eleştirisi, belli ki Amerikan sanat tarihindeki söz konusu döneme, durumu gerekli eleştirel gözle çözümleyemeyecek kadar hayranlık duymuştu. Amerikan sanatı üstüne önde gelen Fransız uzmanı Marcelin Pleynet, birçok yazısını, Fransız okur kitlesi az olan ya da hiç olmayan Amerikan yazarlarından alınma aynı eski efsanevi figürlerle süslemiştir.¹⁶

Avangardın da Birleşik Devletler'in de kutsallığına körü körüne inanmayan biri olarak Jean Laude da bu sis perdesinin ardına geçmeyi başaramamıştır. Tarihin ışığında sanatsal olguları çözümlemek için bir takım çabalar harcamasına rağmen, dayandığı ikincil kaynakların ideolojik saydamsızlığı yüzünden engellenmiştir. Bunlar da yukarıda eleştirilen liberal ideolojiyi üretmektedir yeniden. Dolayısıyla Laude kısır bir döngüye sıkışıp kalır. Döngüyü kırmanın tek yolu arşivde çok kapsamlı bir çalışmaya girişmek, avangardın biçimlendiği dönemde sanat sahnesine egemen olanlardan başka düşünme ve yazma biçimlerine bakarak tartışmayı genişletmek isteği taşımaktır.

Yerleşik görüşü değiştirme ve araştırma alanına bir diyalektik öğesi sokma yolundaki bu çekingen girişimlere rağmen, şeytanlar henüz kovulmamıştır. Robert Hobbs ve Gail Levine'in 1978 New York sergisi düzenlenirken gerçekleştirdikleri "Soyut Dışavurumculuk: Biçimlenme Yılları"¹⁷ başlıklı çalışmaya bakarak bunu görebiliriz. Çabalarının usandırıcılığından yılmayan bu iki akademisyen, dikkatlerini aynı karakterle-

re yoğunlaştırdılar, aynı bildik hikâyeyi bir kez daha anlattılar; bu kez tek fark, tarihleri, üslupsal etkileri, olayların sırasını, kendilerinden önceki yazarlardan daha ayrıntılı kaleme almış olmalarıydı. Aslında, kitaptaki ayrıntılandırma derecesi ve önemsiz ayrıntıların hacmi kâbusa dönmüş durumdadır.

Gail Levine'ın basite indirgeyici "araştırmalarının" tersine, Robert Hobbs'un çalışması sanatçıların yapıtlarının bazı yönlerine yeni bir ışık tutmayı dener. Ama onun projesi de en baştan hatalıdır, çünkü altında yatan düşünce, kimileri başarısızlığa uğrarken, bugün birer kahraman gibi görülen bu sanatçıların neden başarıya ulaştığını, neden özellikle bu ölümsüzlük heveslilerinin başarısız adaylar yığından çıkıp gelecek kuşakların ilgisine mazhar olduğunu anlamak değildi, daha önce yayınlanmış birçok çalışmada yapıldığı gibi, olabildiğince çok sayıda destansı ama yine de sendeleyeyen çabayı ortaya sererek, hüküm süren mitolojiyi pekiştirmektir.¹⁸ Bu yapıtlara aynı dönemde New York sahnesini paylaştıkları öbür yapıtlarla, hatta bazen daha sonra daha başarılı olan ressamların yapıtlarını gölgede bırakan yapıtlarla birlikte bakmak daha önemli olmaz mıydı? Byron Brownes'lara, Carl Holtys'lere, Karl Knaths'lara, Balcomb Greenes'lere, Charles Seligers'lere ne oldu? Bir kez daha soyut dışavurumculuk bir kavanoza kapatılmış, istenmeyen mikropların bulaşmasından korunmuş, o pek üstün tutulan uyumu bozabilecek yabancıların girmesi önlenmişti. O tür bir sergide yer almış ve şimdi müzelerde sergilenen yapıtlarda "Bakın ama dokunmayın" etiketi vardı.

Artforum'da Kozloff ve Cockroft tarafından yayınlanan iki makaleye şöyle bir göz atmak, bu kitabı tasarlarken neden birtakım kronolojik ve kavramsal sınırlar belirlediğimi aydınlığa kavuşturacaktır. Bu iki makale, gerçek anlamda asla gözönünden uzak olmasa da, ancak bazı sanat tarihçileri tarafından yakın tarihte keşfedilen bir bilgiyi aktarır: yani, soyut dışavurumculuğun Soğuk Savaş sırasında propaganda silahı olarak kullanıldığı gerçeğini. Avangard sanat kendini tarafsız ilan ettiği için, çok geçmeden hükümet daireleri ve özel kuruluşlar tarafından Sovyet kültür yayılımına karşı savaşta listeye kaydedildi. Bu olgu ellili yıllarda basında açıkça ve özel olarak da sanatçılar arasında tartışılmasına rağmen, ancak yakın bir tarihte Max Kozloff tarafından yeniden aydınlığa çıkarıldı; Kozloff'un makalesi Amerikan sanatının üstünlüğünü siyasal bir bağlamda incelemektedir. Kozloff sanat tarihçilerinin de Russell Jacoby'nin "toplumsal amnezi"¹⁹ dediği şeyden muzdarip olduğunu hatırlatır bize. Bu amnezi elbette, McCarthy döneminin travmasına bir

tepki olarak tarihçilerin kendi kendilerine dayattığı sansürden kaynaklanır kısmen.²⁰

Eva Cockroft şu aşağıdaki sözleri kaleme alırken bence en temel soruları sormuştur:

Belli tarihsel koşullar altında belli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu anlamak, himaye sisteminin özelliklerini ve iktidar sahiplerinin ideolojik gereksinimlerini incelemeyi gerektirir.²¹

Ama Cockroft'un çalışması soyut dışavurumculuğun ve Modern Sanat Müzesi'nin görkemli yıllarını, 1950'leri ele alır sadece.

Kronolojik olarak benim çalışmam Kozloff ve Cockroft'un başladığı yerde bitiyor ama kavramsal olarak onların bitirdiği yerde başlıyorum. Sanatın doğrudan doğruya ve açıkça siyasetle bağdaştırıldığı iki dönem arasına sıkışmış “apolitik” yıllar, Büyük Bunalım'ın “toplumsal sanatı” ile ellilerde soyut dışavurumculuğun propaganda olarak kullanıldığı dönem arasındaki yıllar üstünde duruyorum. 1946'dan 1951'e kadarki sessiz aralıktan söz etmek istiyorum. Dahası o sessizlik tam bir yanılsama; sessizliği bozmak için dikkatle dinlemek gerekiyor.

Sanat ve toplum arasındaki karmaşık ilişkiler ağını çözmek umuduyla, çeşitli resimlerin ve ilgili metinlerin tarihlerine bakıyorum, olayların zemine oturtularak bakılana kadar bunların anlamının gizemli ve anlamayı güçleştirici olarak kalacağına inanıyorum. Özellikle, Barnett Newman, Mark Rothko, Adolph Gottlieb ve Jackson Pollock'un yazılarına ve resimlerine, ayrıca avangardın 1947-1948 tarihli, temsili resmi bırakma kararına bakıyorum.²² Bu, Soğuk Savaş tarihini ayrıntısıyla bilmenin, neden konumuzu anlamakta çok önemli olduğunu ve hareketin sanatsal üslubunu çözümlemek için belirleyici olduğunu açıkça gösterecektir.

Soğuk Savaş tarihini yeniden yazmak gibi bir niyetim yok. Çok araştırılmış ve üstünde çok tartışılmış bir alan bu, üstelik içine dalan herkes bir batağa saplanma riskine giriyor. Soğuk Savaş'ı hangi tarafın “başlattığına” ilişkin “şu iyidir şu kötü” türünden bir tartışmaya da girmek istemiyorum – öyle bir tartışma bana dönemin yarattığı bir yapaylık gibi görünüyor. Ama başka tarihçilerin çalışmalarından, özellikle de revizyonist denilenlerin çalışmalarından yararlanmayı çok istiyorum. Düşüncelerinin bir bölümü basite indirgeyici olsa da, genel olarak, bazı siyasal bunalımların yapay niteliği üzerinde duruyor, bu bunalımların Amerikan kültürünü ve Amerikalıları ne ölçüde etkilediğini vurguluyorlar. 1946 ile 1950 arasında Batı

dünyasını pençesine alan kitlesel histerinin gücü ve etkisi, burada incelenen ressamların yapıtlarındaki ana temalar olduğuna göre, hükümetin benimsediği ve revizyonist tarihçilerin çözümlediği siyasal stratejileri anlamak bizim için önem kazanıyor.

Soğuk Savaş konusunda Sovyetler Birliği ile Birleşik Devletler arasında sorumluluğu paylaşmak ilgilendirmiyor beni. Beni ilgilendiren şey, hükümet ve medyanın yarattığı Sovyet tehdidi imgesine halkın nasıl tepki gösterdiği. Amaçlarım için, bu tepkiyi anlamak, bunalımın gerçekliğini anlamaktan daha önemli. Şunu da eklemeliyim ki bence Birleşik Devletler'deki revizyonist tarihçilerin çalışmaları, Soğuk Savaş tarihinin yararlı bir biçimde yeniden değerlendirilmesine yol açtı, oysa aynı döneme ilişkin sanat tarihi, bugüne kadar böylesi bir yeniden değerlendirmeden bağışık tutulmuştur. Sanatta, Arthur Schlesinger'in iyimser ideolojisi hâlâ üstünlüğünü korumaktadır.

Dolayısıyla benim arzum, soyut dışavurumculuk tarihinin benzer bir yeniden değerlendirmeye tabi tutulmasına katkıda bulunmak, ama bu sırada da aşırı basite indirgeyicilik tehlikesine karşı tetikte durmaktır. Başka tarihçiler küçük ayrıntılara boğulmuşken, ben sanat tarihini bir miktar gerçek tarihle karıştırıp zerkederek, konunun başlangıçtaki karmaşıklığını yeniden kurmayı umuyorum. Dolayısıyla, konunun merkezini oluşturmaya ve daha önce başkaları tarafından gerektiğince ele alınmış olan biçimsel etkilere ilişkin söyleyecek fazla sözüm yok. Onun yerine, soyut dışavurumculukla siyaset arasında gelişmiş ve incelediğim dönem boyunca hiç kesilmemiş olan o zor diyalogu yeniden kurmaya çalışıyorum.

Sanatla tarih arasındaki bağı kesmeye yönelik tematik ve biyografik araştırmalardan kaçınsam da, sanatçıyı ya da üreticiyi yok etmek, yalıtmak ya da görmezden gelmek gibi bir niyetim kesinlikle yok. Sanat piyasasının niteliğindeki değişimleri çözümleyerek, New York ekolü sanatının materyalist bir tarihini sunmak umudundayım kısmen. Ama modern Amerikan sanatçılarının beklentilerine ve öznel deneyimlerine de, Amerikan toplumunun her ortamına zorla giren Soğuk Savaş vahşetine onların verdiği tepkiye de yakın bir ilgi gösteriyorum.

Elbette, önerdiğim yaklaşımın pek sevilip benimsenmeyeceğinin farkındayım. Sanatın ideal değerlerini siyaset ve ideoloji batağında sürüklenme düşüncesine gösterilen dirençle ilgili bu. Bu tür bir itiraza düpedüz omuz silkerim çünkü eminim ki böylesi bir ele alış biçimi sanatın göksel parıltısını bir şekilde karartabilir ama bu kayıp, gerçeklik ve doğruluk açısından kazanacaklarımızla fazlasıyla telafi edilecektir. Yaratım süreci

çırılçıplak ortaya konacak, sanatçı zorlu gündelik gerçeklerle, simgesel yaratım sorunlarıyla uğraşırken gösterilecektir bir kez daha. Andreas Feiniger, Mark Rothko'ya yazdığı 1949 tarihli bir mektubunda sanatçının gündelik hayata uyum sağlamakta zorlanışına göndermede bulunur:

Hepimiz bugünlerde mevcut histeri altında yaşamının neşesiyle alçakça aldatılmıyor muyuz – ve bir adam hayatına devam etmek için sadece sıkı çalışmayı sürdürmek zorunda değil mi?²³

Dahası, Amerika'daki siyasal iklimin uç noktada muhafazakâr olduğu, ellilerdeki gibi olduğu bir dönemde “revizyon”u denemenin pek seviye benimsenmeyeceği açıktır bence. Soğuk Savaş konusu patlamaya hazır bir bomba gibi olagelmıştır: yetmişlerde Amerikan kültür dünyasını sarsan çekişmelere bakın. *New York Times*'dan alınma iki örnek, eleştirel bir çalışmayı, sanatın toplumsal rolünün tartışılmasına dayandırmanın ne kadar zor olduğunu, hele hele bu bakış açısından savaş sonrası Amerikan sanatını incelemenin ne kadar zor olduğunu kanıtlamaya yetecektir.²⁴

Carol Duncan'ın *Artforum*'da yayınlanan ve “The Age of Revolution - Devrim Çağı”²⁵ sergisini eleştiren makalesine karşılık, *Times*'in sanat eleştirmeni ve genelde hayli yumuşak bir yazar olan Hilton Kramer, alışılmadık bir hiddetle tepki gösterdi: mesele önemliydi. Duncan makalesinde serginin tümüyle tarihdışı ve dolayısıyla konuyu gizemliymiş gibi gösteren bir biçimde –bir devrimci sanat sergisi için özellikle sıkıcı bir biçimde– tasarlandığını ileri sürmüştü.

Sanatçıların öncelikle sanat tarihi tarafından harekete geçirildiği ve sadece eski sanatı taklit etmeye çalıştığı izlenimine kapılıyordu insan. Siyasete ve tarihe, sadece, kralları ya da imparatoru betimleyen düpedüz propaganda içerikli yapıtlarda göndermede bulunulmuştu.²⁶

Kramer, “Muddled Marxism Replaces Criticism at *Artforum* – Yüze Göze Bulaştırılmış Marksizm *Artforum*'da Eleştirisinin Yerini Alıyor” başlıklı bir makaleyle karşılık verdi. *Artforum*'un yayın politikasına saldırmak ve birtakım yapıtların yaratıldığı toplumsal ve siyasal bağlamı içine alacak ölçüde sanatsal üretim tartışmasını, sanat piyasasındaki bağlantılarını feda etmeksizin genişletmeye kalkışan Max Kozloff ve John Coplans'ı dolaylı olarak yıkmak fırsatını yakalamıştı. Carol Duncan'a “Maocu” dedikten sonra Kramer her çağdaş sanat dergisinin karşı karşıya kaldığı temel meseleye işaret eder:

Artforum'un şimdi yapmakta olduğu şeyin bayağı güzel bir anlatımı bu, hem derginin burjuva reklamverenlerinin –derginin görünüşe bakılırsa şimdi insanlık suçu gibi gördüğü bir ticareti yürüten sanat tacirleri çoğu– bu yeni çizgiye ne kadar zaman katlanacağını görmek ilginç olacaktır.²⁷

Pek uzun zaman katlanılmadı görünüşe bakılırsa, çünkü bir buçuk yıl sonra Kozloff ve çalışma arkadaşlarının yerine, dergiyi daha az tehlikeli bir biçimselliğe döndürme hamlesiyle, başkaları alındı. Yanına Robert Rosenblum'u da alan Hilton Kramer'in saldırdığı şey, sanatın "tarafsızlık kisvesinden çıkarılması", köklerinin günyüzüne çıkarılması, gizli mekanizma ve çelişkilerinin çıplak bırakılması idi.

Önceki olaylardan açıkça görüldüğü kadarıyla, sanatı "tarafsızlıktan çıkarmak" güçtür, söndüğü sanılan hırsları alevlendiren Soğuk Savaş'ı tartışmak daha da güçtür. İkinci bir örnek bu savı kanıtlıyor. Amerikan iç politikasındaki bu çekişmeli dönemi ele alan birtakım kitapların ve filmlerin yayınlanmasıyla, yine Hilton Kramer, tartışma zemini olarak yine *New York Times*'i kullanarak (Ekim 1976), yirmi yıl önce House Unamerican Activities Committee'yi (Meclis Amerikan Karşısı Eylemleri Soruşturma Komitesi) kuran yasayı desteklemek için kullanılabenzer bir savı canlandırdı. Kramer "revizyonist" tarihçileri savunanları gözden düşürmeye kalkıştı. Bir hafta boyunca gazeteye, savaş sonrası yılların fevranını hatırlatan küçük bir histeri dalgasıyla mektuplar yağdı. Görünüşe bakılırsa, bilincin derinliklerinde uyuklayan birtakım tabu konuları, iyi yetişmiş insanların hakkında soru sormaktan kaçındığı muzır konuları ele almak zevksizliktir.

Benim çalışmam bütün bu sorunların buluştuğu noktayı hedefliyor. Birçok akademisyenin fark ettiği bir boşluğu dolduracağımı umuyorum. Sözgelimi, 1980 tarihli bir Pollock çizimleri katalogunda Bernice Rose şöyle yazıyordu:

Öyleyse mesele, Amerika'nın taşralı arka planına karşın, 1946-47'ye kadar varolan biçimiyle Amerikan sanatı göz önüne alındığında, bu kadar kökten bir dönüşümün –üstelik sadece sanatın değil sanatta Amerikan rolünün de dönüşümü– nasıl gerçekleşebildiği, sadece "ana akıma" katılmanın değil onun ötesine geçmenin ve onu bütünüyle değiştirmenin nasıl mümkün olduğudur. Hangi açıklama olursa olsun, Pollock'un sanatının içeriğinin toplumsal ve siyasal bağlamını ve önemini gözönünde bulundurmalıdır, özellikle de konu kişisel deneyimin evrenselliği iddialarında bulunduğu için. Pollock'un sanatının içeriği, figüratif

“Amerikan sahnesinden”, otuzların ve kırkların simgesel/mitolojik ve anlatsal imgelerinden çıkıp evrensellik iddiasındaki –“çağımızın deneyimine ayna tutmak” iddiasındaki– olgunluk yapıtlarının öznel ve soyutlmasına dönüştüğü için, burada düşünceler Pollock’un sanatına, bu sanatın genel olarak toplumu, özel olarak Amerikan toplumunu nasıl yansıttığına odaklanmalıdır. Amerika’da o dönemdeki tuhaf koşullar bütününden kaynaklanan karmaşık bir meseledir bu. Söz konusu koşullar arasında, Büyük Bunalım’ın siyasal ve toplumsal deneyimleri, Avrupa sahnesinden ve II. Dünya Savaşı meydanından fiilen yalıtılma da vardır.²⁸

Burada dile getirilen, sanatın otomatikman toplumu “yansıttığı” düşüncesini kabul etmesem de bunlar ilerideki sayfalarda yanıt verebilmeyi umduğum sorular. İnsanların 1948’e kadar dalga geçerek söylediği “Amerika, uygarlaşmadan barbarlıktan çöküşe giden tek ülkedir dünyada”²⁹ sözünü söylemenin 1948’de neden artık olanaksız olduğunu ancak yanıtlar bulunduğu anda anlamaya başlayabiliriz.

NOTLAR

1. Paris’teki Centre Pompidou’da açılan 1982 tarihli Jackson Pollock sergisi kataloğundaki giriş yazısı bunu göstermektedir. Yazıda, müze yöneticisi Dominique Bozo, Clement Greenberg’in bayat klişelerini tekrarlar, Amerikalı sanatçının Picasso, Matisse ve Mondrian’ın biçimci dümen suyundan gittiğini söyler. Sanatçı panteondaki tanrıların arasına katılır, tarihçininse onun onuruna tütsü yakmaktan başka yapacak bir şeyi kalmaz: “[Pollock] evrensel yaratımın ilerleyişindeki büyük kilometretaşlarından ya da duraklardan biridir. Bu ölçekte bir şahsiyetle kimlik kavramları anlamsız hale gelir” (bkz. Dominique Bozo, *Jackson Pollock* [Paris: Centre Pompidou, 1982], s. 7). Katalog biyografik bilgiler açısından bir altın madeni olsa da ressamın yapıtlarını Amerikan tarihiyle ilişkili olarak incelemekten özenle kaçınır. İçindeki eleştirel denemeler ya, kendilerini izlenimci yorumlarla kısıtlayan yazarların ve şairlerin (örneğin Alain Robbe-Grillet, Maurice Roche, Michel Butor) ya da biçimci sanat tarihçilerinin metinleridir.
2. Bu savın doğruluğuna ikna olmak için, Amerikan basınının 1913 Armory Show’da sergilenen modern sanata karşı, daha sonraları da Alfred Stieglitz’in “291” Gallery’sinde düzenlediği modern sanat sergilerine karşı verdiği şiddetli tepkiyi akla getirmek yeterlidir. Unutmayın ki soyut dışavurumculuk ortak bir ideolojiyi paylaştan ve uluslararası şöhret edinmeye kararlı bir grup sanatçı ve eleştirmenin çevresinde örgütlü bir avangard yaratmak amaçlı ilk Amerikan girişimidir. Yirmili yıllarda Stieglitz ve modern sanatçıları elbette modern sanatı savundular ama Paris’in yerini almayı hiç hayal etmediler. Milletler Cemiyeti’nde yaşanan hayal kırıklığı Amerikan savaş çabalarının boşuna olduğu duygusuyla birleşince, genel bir tasarrufa ve bir avangardın doğması için hiç de elverişli olmayan milliyetçi duyguların büyümesine yol açtı. Bu milliyetçilik 1939 civarında, II. Dünya Savaşı’nın ilk belirtileri ufukta belirince, enternasyonalizme dönüştü. Birincinin

tersine, II. Dünya Savaşı, modern sanatın başrol oynadığı saldırgan bir Amerikan enter-nasyonalizmini zincirlerinden çözdü.

3. Sözelimi, Jackson Pollock New York'ta Meksikalı fresko ressamı Siqueiros'la birlikte çalıştı. Propaganda freskosu tekniklerini deneyledi. Pollock'u otuzlardaki bir May Day geçit töreninde kullanılmış bir arabanın önünde poz verirken gösteren bir fotoğraf vardır. Mark Rothko kent manzaraları, metrolar vb. gerçekçi sahneler resmetti. Mark Tobey o dönemde modern kentlerdeki kıyameti andıran sahneleri resmetti. Franz Kline, Philip Guston ve Bradley W. Tomlin 1948 sonrasına kadar soyutlamaya yönelmediler.
4. Harry S. Truman, "To the Congress on the Threat to the Freedom of Europe", *Public Papers of the President of the United States* (Washington DC: United States Government Printing Office, 1964).
5. Harry S. Truman, *Off the Record: The Private Papers of Harry S. Truman*, yay. Robert H. Ferrell (New York: Harper and Row, 1980), s. 129.
6. Pierre Cabanne, "Pourquoi Paris n'est plus le fer de lance de l'art," *Art et Loisirs* 87 (1967): 9.
7. Baziotes, Gottlieb, Newman, Rothko ve Still sergiye dahil edilmemişti.
8. Bkz. Serge Guilbaut, "Création et développement d'une avant-garde: New York, 1946-1951," *Histoire et Critique des Arts*, Temmuz 1978, s. 29-48.
9. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting* (New York: Praeger, 1970), s. 1.
10. Georges Duby ve Guy Lardreau, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1980), s. 101-2.
11. Bkz. Carol Duncan ve Alan Wallach'ın makalesi, "MOMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street," *Studio International* 194, sayı 1 (1978): 48-57.
12. Sandler elliler dönemini benzer biçimde bir başka yapıtta da ele alır: *The New York School* (New York: Praeger, 1978).
13. Kurt W. Forster, "Critical History of Art, or Transfiguration of Values?", *New Literary History* 3, sayı 3 (1972): 467.
14. Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (New York: Viking, 1973); David ve Cecil Shapiro, "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting," *Prospects* 3 (1976): 175-214; Jean Laude, "Problèmes de la peinture en Europe et aux Etats-Unis, 1944-51," *Art et idéologies: l'art en occident 1945-49* içinde (St. Etienne: CIEREC, 1978), s. 9-69. Ayrıca anmaya değer bir başka yapıt: John Tagg, "American Power and American Painting: The Development of Vanguard Painting in the United States since 1945," *Praxis* 1, no. 2 (1976): 59-79. Geleneksel tarihleri eleştirse de bu makale, gerçekten yararlı olamayacak ölçüde, bir komplo teorisinin bakış açısına sahiptir.
15. Jane de Hart Mathews, "Art and Politics in Cold War America," *American Historical Review* 81 (1976): 762-87.
16. Marcelin Pleynet bu konuda birçok makale yazdı, özellikle bkz. "Pour une politique culturelle préliminaire (Plan Molotov ou Plan Marshall)", *Art et idéologies* içinde, s. 89-102; 1977 yılında Paris'teki Musée Pompidou'da (Beaubourg) düzenlenen Paris-New York sergisinin katalogunda birtakım değişikliklerle yeniden basıldı. Pleynet'in *Transculture* adlı kitabında (Paris: Union Générale d'Editions, 1979) da Fransız-Amerikan ilişkileri üstüne bir dizi makale ve söyleşi yer almaktadır. Ayrıca bkz. MOMA'dan William Rubin ile *Situation de l'art moderne, Paris et New York* (Paris: Editions du Chêne, 1977) içinde basılan söyleşi. Pleynet Fransa'da büyük ölçüde tanınmayan Amerikalı eleştirmenlerden sıklıkla birtakım savlar ve gözlemler ödünç alır (ve bunları özgürce ara sıra kullanır). Örneğin bkz. *Art et littérature* (Paris: Seuil, 1977), özellikle s. 248, 293-94.
17. Robert Carleton Hobbs ve Gail Levine, *Abstract Expressionism: The Formative Years* (New York: Whitney Museum of American Art, 1978).

18. Konuyu idealleştiren bu araştırma rafine edilirken sadece tek bir değişiklik yapıldı (suçluluk duygusu, moda ve nezaket gereğinin bir karışımı yüzünden): Lee Krasner dahil edildi.
19. Bu konu hakkındaki ilginç bir tartışma Russell Jacoby, *Social Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology from Adler to Laing* (Boston: Beacon Press, 1975) içinde bulunabilir.
20. Bu bağlamda Meyer Schapiro'nun tutumundaki değişikliği hatırlayın. O dönemde Schapiro "apolitik" avangardın destekçisi haline gelmişti, *Listener* (26 Ocak 1956, s. 146) için yazdığı "The Younger American Painters of Today"ın bir bakıma ikilemli giriş yazısından bu durum anlaşılabilir: Amerikalı sanatçılar savaştan beri ortamdaki bir değişikliğin iyice farkındalar: daha çok kendine güven hissediyorlar ve çoğunlukla sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaydığını, sadece New York modern sanatın baş piyasası haline geldiği için değil, en yeni düşüncelerin ve enerjilerin orada olduğuna, Amerika'nın yol gösterdiğine inandıkları için böyle olduğunu dile getiriyorlar. Amerikalı sanatçıların bu taze güveni salt ulusal ekonomik ve siyasal gücün yansıması diye düşünmek kolay, ama söz konusu sanatçıların hepsi de şovenist değil ya da siyasetle ilgilenmiyorlar – siyasal bir amaç için fırçalarını kullanmaları yolundaki her türlü öneriyi reddederlerdi. 1950 kadar erken bir tarihte Schapiro ve Clement Greenberg New York avangardına son katılanları Samuel Kootz'un galerisine tanıştırıyorlardı. Talent 1950'nin kırmızı kadife gibi kâğıda basılmış programı genç kuşağın güvenini yansıtıyordu. Toplulukta Elaine de Kooning, Robert de Niro, Friedel Dzubas, Manny Ferber, Robert Goodnough, Grace Hartigan, Franz Kline, Al Leslie, Larry Rivers ve Esteban Vincente vardı. Komünist gazete *Daily Worker* avangardın bu dekadın burjuva imajına ateş püskürdü. Kullanılan sözcükler partinin kırklarda kullandıklarıyla aynıydı ama darbeler hedefe ulaşmıyordu. Bu eleştir-menler [Greenberg ve Schapiro] kendilerini bir dönem Troçkizmin bir yönüyle – hükümet yönetimindeki halkın üstünde açılan o yozlaşmış ve zehirli yarayla – özdeşleştirmişler. Ve düzenledikleri sergi, bugünlerde (başka tarihsel dönemdekilerden çok daha fazla), yozlaşmış ve zehirli siyaset ile yozlaşmış ve zehirli sanatın bütünleşmesinin gösterişli bir örneği. Serginin temel özellikleri boş barbarlığa geri dönüş. Şiddetli sansasyon ve hoş, kişiselleşmiş bir ifade talebi. (*Daily Worker*, 22 Mayıs 1950, s. 10) Bireycilik gerçekten de liberalizmin ana parçası haline geldi. Lloyd Goodrich'in 1952'de söylediklerine kulak verin: Demokratik bir toplumda yatan sanatsal özgürlük ve çeşitliliği bugün her zamankinden fazla göstermeliyiz – totaliter düşünce denetimine ve tektipleşmeye en etkili yanıt, demokrasinin gücünün en ikna edici kanıtı budur. Günümüzün çalkantılı dünyasında, sanatçının mutlak düşünce özgürlüğü, düşüncelerini ve duygularını denetimsizce dışavurması, çıkar gütmekten mükemmellik peşinde koşması, tarihimizde her zamankinden daha çok gereksinim duyduğumuz şeylerdir. (Lloyd Goodrich, "Art in Democracies," *The Contemporary Scene: A Symposium* [New York: Metropolitan Museum of Art, 28-30 Mart 1952], s. 79)
21. Eva Cockroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War," *Artforum* 12 (June 1974): 39-41, özellikle s. 39.
22. Sanatçıların yazdığı birçok yayınlanmamış yazı, Washington DC'deki çok değerli Amerikan Sanatı Arşivi'nde (Archives of American Art) korunmaktadır.
23. Andreas Feininger'in Mark Rothko'ya yazdığı ve Mark Tobey arşivinde bulunan 12 Ekim 1949 tarihli mektubu. Bana bu mektubu ve Mark Tobey'nin çalışmaları üstüne bilgiler verdiği için Frederic Gordon Hoffman'a teşekkür ederim.
24. Hilton Kramer, "Muddled Marxism Replaces Criticism in Artforum," *New York Times*, 21 Aralık 1975, bölüm 2, s. 40; "The Blacklist and the Cold War," *New York Times*, 3 Ekim 1976, bölüm 2, s. 1, 16.

25. The Age of Revolution (Devrim Çağı) 1974 Ekim'inden 1975 Eylül'üne kadar Fransa ve Birleşik Devletler'de çeşitli mekânlarda açılan büyük bir sergiydi. Makalelerde önde gelen uluslararası otoritelerin imzası vardı: Pierre Rosenberg, Frederick J. Cummings, Antoine Schnapper, Robert Rosenblum.
26. Carol Duncan, "Neutralizing the Age of Revolution", *Artforum*, Aralık 1975, s. 50. Rosenblum'un yanıtı *Artforum*'da çıktı (Mart 1976, s. 8).
27. Kramer, "Muddled Marxism," s. 40.
28. Bernice Rose, *Jackson Pollock: Drawing into Painting* (New York: Museum of Modern Art, 1980), s. 23. Aynı dileği Peter Fuller *Village Voice*'ta ve *Art Monthly*'de (27 [Haziran 1979]: 6-12) dile getirmişti: "Dışlanan bütün sanatçıların kim olduğunu bildiğimi iddia etmiyorum; savaş sonrası Amerika'sında gerçek sanat tarihinin henüz yazılmadığını güvenle söylemeye yetecek kadar tanıyorum onları."
29. *USA: The Permanent Revolution* (New York: Prentice Hall, 1951), s. 221'den alıntı, *Fortune* dergisi editörleri ve Russell Davenport işbirliğiyle.

New York, 1935-1941: Entelijansiyanın Marksizmden Uzaklaşması

Aşağı yukarı Troçkizm olarak başlayan anti-Stalinizmin nasıl ‘sanat için sanat’a dönüştüğü ve böylece, gelecek kuşaklar için, destansı bir biçimde yolu açtığı anlatılacaktır günün birinde.

CLEMENT GREENBERG

Komintern’in yedinci kongresi 25 Temmuz-20 Ağustos 1935 tarihleri arasında Moskova’da yapıldı. Bu kongre sırasında, Georgiy Dimitrov, dünya çapında faşist güçlerin nihai olarak bozguna uğratılması için kullanılacak taktikleri ortaya koydu. Dimitrov’un açıkladığı strateji sınıf işbirliğine, entelektüellerin uluslararası ittifakına ve liberallerin, taktik amaçlarla, devrimciler arasına dahil edilmesine dayanıyordu; “Halk Cephesi” stratejisi adı verilmişti buna. Başka şeylerin yanı sıra, dünyanın her yerindeki antifaşist örgütlenmelerin izlenecek yol konusunda hemfikir olduğuna ilişkin mitosa, faşizm karşıtlığında birleşen iyi niyetli insanların saf ve sevimli bir ittifak kurduğuna ilişkin mitosa inanılabilirlik vermeye çalışıyordu. Halk Cephesi örgütlenmesinin, çeşitli antifaşist gruplar arasında bütün görüş ayrılıklarını ve çatışma kaynaklarını yok etmesi bekleniyordu. Ne olursa olsun, ortak davanın iyiliği için o ayrılıklar artık konu edilmemeli, halının altına süpürülmeliydi.

Ne var ki bu alanda başarılı olabilmek için Halk Cephesi, düşmana güçlü ve inanılır bir imajla, birleşmiş ve dinamik bir cephe imajıyla göğüs gerebilmek amacıyla, saygın kişileri, tanınmış burjuva sanatçı ve yazarları kendine çekmeliydi. Burjuvaları cezabetme işini başarmak için, komünistler otuzlu yılların başlarındaki kampanyalarının belli başlı bazı sloganlarını, özellikle de kapitalist sisteme yönelik haşin ve amansız sal-

dırılarını yumuşatmak zorunda kaldılar. Bizim amacımız için özellikle önem taşıyan konu, daha önceki komünist saldırılara karşı burjuvazinin savunduğu kültür kavramını Halk Cephesi'nin rehabilite etmesiydi. Bir yandan bazı ulusal siyasal örgütlenmelerdeki egemenliğini güçlendirirken bir yandan da kitlelerin birliğini arttırmak fırsatı yakaladığını gören Komünist Parti tarafından kültürün değeri tekrar doğrulanmıştı.¹ Ulusal kültür mirasını savunarak, devrimci parti orta sınıflarla bir ittifak kurabilecekti, yoksa orta sınıflar faşistlerden gelen kültür temelli benzer bir çağrıya yanıt verebilirlerdi. Böylece proleterya, dekadan ve keyifsiz burjuvazinin “faşist barbarlığa” karşı koruyabilecek güçte olmadığı ulusal kültürü kurtarmak gibi ustalık isteyen bir rol verilmişti. Pierre Gaudibert'in Fransız Komünist Partisi için belirttiği üzere, bu strateji Parti'nin “değerlerin, duyguların ve simgelerin toptan değişmesiyle, devrimci bozgunculuktan Jean D'Arc'lığa, havaya kalkmış yumruktan ileri uzatılmış ele, Esperanto'nun olmayan-ülkesinden aile siyasetine geçmesini”² sağladı.

Fransız Komünist Partisi'nin birdenbire burjuva kültürüne sevdalanması, Fransız kültürel değerlerinin tek savunucusu olarak komünistlerin mi yoksa faşistlerin mi çıkacağını belirlemek, hangi partinin üçrenkli bayrağı sallayıp ulusal marşı söyleme ayrıcalığına sahip olacağına karar vermek için destansı bir savaş başlattı: “İdeolojik cephede emekçi sınıfa yeni silahlar verdik, düşmanlarımızın çalıp kutsallığına saygısızlık ettiği şeyi cesaretle geri aldık. La Marseillaise'i ve bir zamanlar atalarımızın, II yılının askerlerinin dalgalandırdığı üçrenkli bayrağı zaptettik yeniden.”³ Fransız geleneğini sürdürerek Fransız Komünist Partisi “Fransa'nın ruhunu”⁴ temsil ettiği iddia ediyordu.

Birleşik Devletler'de komünizmin “20. yüzyıl Amerikancılığı” olduğu iddia edildi; Amerikan Komünist Partisi'nin lideri Earl Browder “biz tek gerçek Amerikalılarız”⁵ güvencesini verirken sükûnet içindeydi. Amerikan komünistleri merkezi sağa kaymaktan korumak için de çaba gösterdiler. Fransa'daki gibi, komünistler entelektüellerin kapitalizmin bunalımıyla serbest kalan enerjileri bağlayabilecekleri ve düş kırıklıklarını içine hapsedebilecekleri istikrarlı bir çerçeveyi onlara sunarak, içinde çalıştıkları karışıklığı azaltmayı umdular. Halk Cephesi, ilerici entelektüellerin bir topluluk ruhuyla çalışabileceği, hatta belli bir saygınlığa erişebileceği bir limandı (Amerikan Komünist Partisi'nin neferleri 1929'da 12 bin iken 1939'da 100 bine ulaştı). Daniel Aaron'ın belirttiği gibi, komünist olmayı seçmek o dönemde kolay ve akılcıydı:

Artık her türlü toplumsal reformdan yana olabilirdiniz, Sovyetler Birliği'nden yana, Komünist Parti'den yana, proleter Edebiyat'tan yana –bir zamanlar radikal, isyancı, yıkıcı, devrimci ve düpedüz donkişotvari olan her şeyden yana– olabilirdiniz, böylelikle günün siyasal meleklerinin safında yer alıyordunuz; Roosevelt yönetiminin tarafında, Emegın tarafında, Zencilerin, orta sınıfların tarafında; Hitler kurbanlarının, dünyadaki bütün baskı gören sömürge halklarının tarafında oluyordunuz. Kısacası, bütün dünya tarihinde, aynı zamanda hem *ateşli bir devrimci* hem de Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği hükümetlerince desteklenen *en baş muhafazakâr* olabildiğiniz tek dönemdi bu.⁶

Görünüşe bakılırsa, Amerika tarihinde ilk kez, yazarlar, tiyatrocular ve ressamlar topluma ayak uyduramaz konumda değillerdi, toplumsal rolleri en sonunda kabul edilmişti. Sanatçının bir rol oynadığı Halk Cephesi, bir bakıma, sanatçının yabancılaşmasının bitişini, sanatçının toplumun ortak çabasına katılmaya ve toplumdan kabul görmeye attığı ilk adımı temsil ediyordu.⁷ Dolayısıyla sanatçılar artık kendilerini, otuzların başlarında alıştıkları gibi devrimci olarak tanımlamıyorlar, daha ziyade “liberal ve demokratik ideallerin bekçileri”⁸ olarak tanımlıyorlardı. Komünist Parti durumun ciddiyetini kabul ederek entelektüellere saldır- mak yerine onlara önderlik etmeyi yeğledi.

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 yapmış- lardı. *Partisan Review* dergisinin ve Komünist Parti'nin çağrısına göre, bu kongrenin amacı kapitalizme karşı çıkan bütün yazarları bir araya getirmektir. Devrimci yazarların proletarya edebiyatıyla yaşadıkları deneyimler üstüne dikkati çekmek için düzenleniyordu. Açılış konuşma- sında Earl Bowder, faşizme karşı savaşmak için komünist ve liberal entelektüellerin geniş bir ittifak kurmasıyla ilgilendiklerini belirttiyse de davetiyeler sadece komünist yazarlara gönderilmişti, üstelik katılımcıla- rın listesi Parti'ye sadık olanların listesiydi.⁹

Hemen hemen aynı sıralarda, solcu sanatçılar da (1935 sonbaharında) yazarlarınkini örnek alan bir çağrıda bulundular ve Halk Cephesi'ne yanıt niteliğinde, 14 Şubat 1936'da bir kongre düzenlenmesini istediler. Birinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi coşkulu bir tepkiyle toplandı. Katılımcılar iki değişik mekânda (Town Hall – Belediye Sarayı ve New School of Social Research – Yeni Toplumsal Araştırma Okulu) üç gün boyunca tartışmaları izleme olanağı buldular. Otuz dört konuşmacı ara-

sında Lewis Mumford, Stuart Davis, Rockwell Kent, George Biddle ve Meyer Schapiro vardı. Ülkenin dört bir yanından üç yüz altmış delege gelmişti.¹⁰ Birleşik Devletler’de türünün ilk örneği olan bu kongre Halk Cephesi’nin politikalarıyla aynı hizadaydı.¹¹

Temel düşüncüyü seslendiren liberal yazar Lewis Mumford oldu. Mumford dünyanın felaket durumunu ve dolayısıyla sanatçıların böyle, sadece kendilerini Bunalım’a karşı birlikte savunmak için değil aynı zamanda faşizme karşı baskıcı rejimlerin o çok korktuğu sanatsal yaratımın özgürleştirici gücüyle meydan okumak için bir araya gelmesinin önemini vurguladı:

[Diktatörler] onlardan [sanatçılardan] korkar çünkü özgür eleştiriden korkarlar. Sanatçının temsil ettiği güçlerin iradesini kullanmasına izin verilirse faşist rejimi yıkacağına inanırlar haklı olarak. Sanat’ın bastıramayan itkisi bütün faşist programı altüst edebilir.¹²

Birleşik Devletler’de çalışan pek az modern sanatçıdan biri olan Max Weber, biraz da mizah ekleyerek, vasat nitelikli sanat eleştirisi karşısında galerilerin desteği olmadan, muhtemelen kişisel ilişkiler yardımıyla yaşamını sürdürmeye çalışmak zorunda kalan New York’taki sanatçıların karşılaştığı trajik durumu vurguladı: “Kariyerinin başlangıcında sanatçıya birtakım bağlantılar kurması tavsiye edilir. Ömrümüz boyunca bağlantılar kurup dururuz, en sonunda çoğumuz düşkünlereviyle bağlan-tıda buluveririz kendimizi.”¹³

Hareketin sekreteri Stuart Davis kongrede ortaya konulan sorunu açıkça dile getirdi: gereken toplumsal yorum modern resme nasıl dahil edilecekti? “Neden bir Sanatçılar Kongresi?” başlıklı yazısında “gitgide, yeni Amerikan sanatında günün toplumsal sorunlarının ifade edilmesi açıkça gösteriyor ki şu yaşadığımız dönemde, pek az sanatçı atölye sorunlarına kendini kaptırarak olup bitenlere gerçekten mesâfeli kalabilir”¹⁴ diyordu. Davis, sanatçının, yapıtını siyasal tartışmaya sokma gereksinimini kuvvetle öne sürdü ve benmerkezci sanatçı düşüncesini hiddetle reddetti, Arshile Gorky’yle uzun süreli dostluğunu bitirmesi de bunun kanıtıydı: “Ciddi durumun gerektirdiği kadar ciddiyetle aldım işi ele ve örgütsel çalışmaya çok zaman ayırdım. Gorky bu konuda o kadar hararetle değildi ama yine de oynamak istedi.”¹⁵

Stuart Davis New York sanat dünyasındaki bir başka önemli meseleye de göndermede bulunur: resimde milliyetçiliğin reddi. Fransız Komünist Partisi’nin dayanak alacağı koca bir sanat geleneği varken, Birleşik Dev-

letler’de o tür bir şey yoktu. İki ülkenin yakın tarihindeki farklılıklar yüzünden milliyetçilik Amerikan solu tarafından gerici bir tehdit olarak görülüyordu. Davis, “Demokrasi İçin Amerika’yı Kurtarın” türünden popüler sloganların ve bazı entelektüellerin yeni bir Amerikancılık çağrısında bulunmasının ikiye bölünmüşlüğü olduğunu ve faşist milliyetçilik koktuğunu vurguladı. Birleşik Devletler’de milliyetçilik, siyasette, tecrit politikası yanlılarının muhafazakârlığı, resimde, bölgelerinin işi anlamına geliyordu.

Fransız Komünist Partisi’nin milliyetçiliğe karşı tutumu ile Amerikan Komünist Partisi’nin tutumu arasındaki farklar Lynn Ward’un kongreye sunduğu “İrk, Milliyet ve Sanat”¹⁶ başlıklı makaleden açıkça anlaşılacaktır. Bu makale “ulusal sanat” kavramına ilişkin ilginç bir eleştirel tartışmayı içerir. Ward ve Meyer Schapiro bu düşüncenin Birleşik Devletler’deki ideolojik sonuçlarını çözümlediler:

Bir “Amerikan sanatı” için pek çok istek alıyoruz ama bunun içindeki Amerika kavramı çok muğlak, genellikle “gerçek Amerikan anlatımı” ya da “açıkça yerli sanat” diye tanımlanıyor ve bazen Amerikan ressamlarının Anglo-Sakson soyadlara dayanarak arzulanan-arzulananmayan diye ayrılmasını içeriyor.

Bunun karşısında, kabile üyesi ile yabancı arasındaki duygusal ayrımın dayandığı gerçek temelin, ekonomik husumete ve güvensizliğe ilişkin az çok karanlık duygularda bulunduğunu; bu ayrımın bütün sanatçıların karşı karşıya kaldığı sorunların geçerli bir çözümü önünde güçlü bir engelle dönüştüğünü; ... son olarak da bu şekilde kullanılan “Amerikan” sözcüğünün gerçek bir anlam taşımadığını kabul etmeliyiz. Bu sözcük kurmaca bir birlik perdesi asıyor; Rockefeller Center’ın sahibi Amerikalılar, Terre Haute’taki lejyonda bulunan Amerikalılar ve, bir simge olarak, Arkansas’daki Commonwealth College’daki Amerikalılar arasında ortak bir sanat olamayacağı olgusuna karşı köreltiliyor gözlerimizi.¹⁷

Dolayısıyla sanat milliyetçilikten sakınmalıdır, ama Schapiro’nun, yine kongrede okunan, “Sanatın Toplumsal Temelleri” başlıklı makalesine göre, sanat, içinde üretildiği toplumsal koşullara tepki gösterir.¹⁸ Modern sanatçı sanatın ezeli ve ebedi durumunu dile getirmekten çok uzaktır. Modern sanatçı, daha ziyade, tarihle kendi ilişkilerini dile getirir ve yansıtır. Schapiro, egemen sınıfın değerlerini onaylayan bir piyasa için üretim yapan ve bu arada aslında bağımsız olduğunu söyleyerek kendini aldatan bireyci sanatçıyı şiddetle eleştiriyordu. Schapiro’ya göre sanatçının tek zorunluluğu, devrimci eylemde proletaryayla ittifak kurarak özgürlük ve bireycilik yanılışmasını yıkmaktır. Sanatçının kitlelerle ilişki-

sinin eleştirel çözümlemesi, sanatçının kendi konumunun farkına varabilmesi için çok önemliydi. Saf bireycilik reddedilmeliydi.

1936'daki Birinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nden sonra, Halk Cephesi entelektüel solun bir bölümünden daha örgütlü ve düşmanca eleştiri alır oldu. Troçkistler ve Stalinistler arasındaki uçurum iki önemli noktada daha da genişledi, iki kamp arasında bu iki nokta çevresindeki polemikler II. Dünya Savaşı patlak verene kadar devam etti. Moskova Mahkemeleri'nin haberlerine rağmen Komünist Parti Stalinist Rusya'yı desteklemeyi sürdürdü. Bu durum ve Rus-Alman paktı, artan sayıda düş kırıklığı içindeki entelektüeli muhalefete yöneltti çünkü bu entelektüeller Parti'nin eleştirmez tutumuna dayanamıyorlardı. Birçok entelektüele göre, sanatçılar ve yazarlar için bütün siyasal partilerden bağımsız olmak gerektiği gitgide daha açıkça görülüyordu.

1935 Haziran'ında Amerikalı Yazarlar Birliği, başkanı Waldo Frank'i ve Mike Gold'u Paris'e, Kültürün Savunulması İçin Birinci Yazarlar Kongresi'ne gönderdi. Kongre, kısa süre önce Fransız başbakanı Pierre Laval'in imzaladığı, Fransa ve Sovyetler Birliği arasındaki karşılıklı yardımlaşma paktının izlerini taşıyordu. Mike Gold *New Masses*'da Halk Cephesi'nin Paris kongresince kanıtlanan başarısını çözümlediği bir dizi coşkulu makale yayınladı.¹⁹ Gold'un memnuniyetinin bir başka nedeni de bu makalelerde açıkça görülür: Amerikan yazarları ilk defa, öteki ülkelerden, aralarında Huxley, Aragon, Gide, Malraux, Pasternak ve Brecht'in bulunduğu saygın yazarlarla uluslararası sahneyi paylaşıyordu.

Ama Halk Cephesi'yle ilgili her şey güllük gülistanlık değildi. Paris'te, gerçeküstücüler, epey bir tereddüt geçirdikten sonra,²⁰ cephenin iyimser görünüşünün hikmeti konusunda korkularını seslendirme fırsatı buldular en sonunda. André Breton soyut "kültür" kavramını savunmayı reddetti, kendisiyle ilgili olarak, bunun, düşmanın kültürünü, burjuvaziyi temsil ettiği kanısındaydı.²¹ Güvensizlik hisseden gerçeküstücüler, 20 Nisan'da konferans düzenleyicilerine bir mektup göndererek sanatçının ifade özgürlüğü meselesinin gündeme alınmasını talep ettiler. Moskova'daki Sovyet entelektüellerinin tasfiye ve mahkemelerinden sadece birkaç ay sonra gelen ve sanatın yaratıcıları için daha çok eleştirel özgürlük talep eden bu mektup farkında olmadan ironik bir mektuptu ve konferans düzenleyicileri tarafından kabul edilmesi hiç olası görünmüyordu. Gerçeküstücüler "edebiyat ve sanatta yeni ifade yolları arayışını sürdürme hakkını, yazarların ve sanatçıların insanın sorununu bütün şekilleriyle araştırmaya devam hakkını" istiyorlardı.²² "André Malraux, Waldo

Frank ve Boris Pasternak'ın gibi dokunaklı beyanatlara – fazla ateşli yavan sözlerden, çocukça görüşlerden ve dalkavukluktan başka bir şey olmayan şeylere” karşı çıkıyorlardı. “Kültürü kurtardığını iddia edenler etkinlikleri için sağlıklı bir ortam seçmişler” diyorlardı.²³

Halk Cephesi'nin gücünü dünyaya kanıtlayan ve Kültürün Savunulması İçin Uluslararası Yazarlar Derneği'nin²⁴ kurulmasıyla sonuçlanan Paris kongresinden sonra, Birleşik Devletler'de Halk Cephesi'ne muhalefet müphemdi: *Partisan Review* editörlerinin, proletarya edebiyatının önem ve kalitesi ile Halk Cephesi'nin değerini sorgularkenki rahatsızlığına bakın.²⁵ *Partisan Review*'nin 1936'da yayını askıya alması, sadece editörleri Philip Rahv ve William Phillips'in başarısızlık karşısındaki düş kırıklığını yansıtmakla kalmıyor, aynı zamanda entelektüellerin Sovyetler Birliği ve bir sınıfsal ittifak stratejisini onaylayan Amerikan Komünist Partisi'nin politikalarıyla ilgili düş kırıklıklarını da gösteriyordu.²⁶

Yine de bütün olarak bakıldığında, bazı Troçkistlerin Halk Cephesi'nin çizgisindeki değişime çabucak tepki göstermelerine rağmen, entelijansiya üstündeki komünist nüfuzu sağlam kaldı. Sözgelimi George Novack, “Sinclair Lewis, proletaryanın devrimci mücadelesine sırt çevirmiş küçük burjuva bir yazarken, mucizevi bir biçimde, Halk Cephesi'nin edebiyat kahramanına dönüştü”²⁷ saptamasını yapıyordu. James T. Farrell cepheden yana çıkan yeni entelektüel modayı öfkeyle mahkûm ediyordu; ona göre bu akım “alelacele mesleğe atılmış ticari yazarlardan, yüksek fiyatlı Hollywood senaristlerinden, entrika yazarları, mizahçılar, köşeyazarları, striptizciler, çete liderleri, çekici kızlar, aktörlerin basın sözcüleri, Broadway yapımcıları, edebiyat hırsları kabarmış geçkin kadınlardan oluşan alacalı bulacalı bir topluluktan ve Amerikan kültürünün böyle başka süslerinden”²⁸ meydana geliyordu.

Partisan Review için birinci yazarlar kongresinin ve Halk Cephesi politikalarının ortaya koyduğu sorun, Amerikan geleneği ile Marksizm ve devrimci gelenek arasındaki ilişkinin sorunuydu. 1936 Nisan'ında dergi, bir kültürel bunalım döneminde sanatçının rolünü tanımlama sorununa esas teşkil eden bu meseleyi tartışmak için “Amerikancılık nedir?” başlığı altında bir dizi yazı yayınladı. Tartışmanın altında, Rahv ve Phillips'i tedirgin eden bir başka mesele yatıyordu: Edebiyat devrimci bir tavır korurken bir yandan da modernizmin keşiflerini nasıl bünyesine alabilir? Bir başka deyişle, yeni Amerikan avangardına mensup yazarlar nasıl yüksek edebiyat standartlarını koruyup kendi biçimsel deneylerini sürdürebilir ve aynı zamanda da toplumsal vicdanlarını dile getirebilirler?

Partisan Review'nin sorusuna gelen en önemli ve en tartışmalı yanıt William Carlos Williams'inkiydi. Williams Marksizm ile Amerikan geleceği arasında bir ittifakın mümkün olmadığında diretiyordu. Ona göre Marksizm bütün ilkelerinde Amerikan idealine ters düşüyordu.²⁹ Rahv ve Phillips yorumlarında bu çözümlemeyi bir dereceye kadar kabul ettiler ve 1937'de sadece "kültürün Avrupalılaşması"nın, bir başka deyişle, proletarya edebiyatının az çok hızla terk edilmesinin Amerikan sanatını yeniden canlandırabileceği ve kurtarabileceği konusunda görüş birliğine vardılar.³⁰ İzlenecek örnekler Avrupalıydı, yani André Malraux ve Ignazio Silone idi.

James T. Farrell 1936'da yayınlanan *A Note on Literary Criticism* adlı önemli yapıtında, Mike Gold ve Granville Hicks'in *New Masses* adlı komünist derginin sayfalarında yayınlanan bayağı, mekanik Marksizmine saldırıyordu; yapıt, durumu netleştirmeye yardımcı olmakla kalmayıp iki dergi arasındaki kopuşu hızlandırdı. Farrell Amerikan Komünist Partisi'yle bağlantılı entelektüellerle uzun zamandır bir çekişme içindeydi.³¹ *Nation*, *New Republic* ve *Partisan Review*'daki makaleleri, Stalinizm ve onun kültür politikalarına ilişkin keskin bir Marksist eleştiriyi dile getirebilen yegâne makalelerdi. Bu özellikle *A Note on Literary Criticism*'in göreviydi. Farrell'a göre bir yapıtın niteliği, yapıtın sadece "Marksist" olup olmamasına bağlı değildi: Marksist yöntemin nasıl uygulandığı da aynı derecede önemliydi. Dolayısıyla Farrell "bilgiçlik taslayan ve mekanik" bir Marksizmin, birçok yazarı partinin siyasal baskısına boyun eğmeye yöneltmiş eleştirisiz kullanımını reddediyordu. Kısacası, Halk Cephesi'ni reddediyordu: "Kültürel ve edebî kanatta birleşmiş cephe, öyle bir sınıra ulaştı ki bu sınırın ötesinde artık maskaralık olmaktan bile çıkacak."³² Bu protesto önemliydi çünkü Komünist Parti'de yerini bulmakta zorlanan birçok entelektüele bir alternatif sunuyordu.

Farrell yazarların edebiyat geleneğine hâkim olmasını ve yazıda biçimsel yenilikleri (özellikle Joyce'unki) kullanmalarını destekliyor, böylece sanatsal bağımsızlık düşüncesine öncelik veriyordu. Yazarlar, ilerici bir içerikle birleştirilebilecek modern bir üslup geliştirmek amacıyla, edebiyat tarihine ve yeni edebî keşiflere önem vermeliydi. Farrell'ın kitabı solda yabana atılamayacak bir polemik yarattı,³³ hatta hayranlarından bazıları, kitabın, Komünist Parti'nin oturttuğu kültürel diktaya uygun yapılmış bütün çalışmaların sanatsal başarısızlığını işaret etmekte yeterince açık olmadığını söylediler. V.F. Calverton adında bir eleştirmen, Farrell'ın sistemin başarısızlığından çok bireysel başarısızlıklara saldırdığını belirtti.³⁴

Bir başka önemli gelişme, 1937’de Columbia Üniversitesi’nden bir grup Troçkist entelektüelin (James Burnham, Lewis Corey, Louis M. Hacker, Sidney Hook, George Novack ve Meyer Schapiro) çıkardığı *Marxist Quarterly* dergisinin kurulmasıydı. Editörler derginin bütün partilerden bütünüyle bağımsız olduğunu vurguluyor, derginin siyasal ve entelektüel bağımsızlığı için eleştirel akıllarını kullanacaklarına söz veriyorlardı.

Marxist Quarterly Schapiro’nun “Nature of Abstract Art” (Soyut Sanatın Doğası) başlıklı makalesini yayınladı. Makale, Alfred Barr’ın *Cubism and Abstract Art* adlı biçimci denemesini akıllıca çürütmesinden dolayı önem taşıdığı gibi Schapiro’nun yapıtlarında kavramsal ve ideolojik bir değişimi de vurguladığı için önemliydi.³⁵ 1936’da Schapiro *Social Bases of Art* adlı yapıtında sanatçının proletaryayla ittifakı sayesinde devrimci süreçte bir yer edindiğini ileri sürmüştü, 1937’de “Soyut Sanatın Doğası” başlıklı yazısında sanatçının bütün devrimci umuttan koparıldığını söylüyordu. Ne var ki Schapiro’nun karamsarlığı müphemdi. Soyut sanatın toplumsal gerçeklikten yalıtılmış olduğunu ve kendi özündeki kurallar sistemi tarafından yönetildiğini ileri süren Barr gibi yazarların tersine, Schapiro bütün sanatın, en soyut sanatın bile, içinde üretildiği koşullara kök saldığını savunuyordu. Schapiro’ya göre soyut sanatçı özgürlük yanılsaması altında çalışır ve durumunun karmaşıklığını ya da konumunun narinliğini anlamaz, dolayısıyla da yapıtının bütün imalarını kavramaz. Bu şekilde soyut sanata saldırarak, sanatçının dış güçlere karşı bağımsızlık yanılsamasını yıkarken bir yandan da soyut sanat ile onun içinde üretildiği toplum arasındaki ilişkilere ağırlık vererek Schapiro soyutlamanın önemini biçimcilerin hesaba kattığından daha büyük olduğunu ima ediyordu.

Bu sav hem iyi hem de kötü etkileri olan, ustalık isteyen bir savdı, çünkü Barr’ın vurguladığı yanılsamalı bağımsızlığı yıkarken öte yandan da soyut sanatın fildişi kulenin ürünü olduğu, toplumla ilişkisi bulunmadığı yolundaki komünist eleştirinin altını oyuyordu. Soyut sanatın bağımsız olmadığı argümanı iki tarafa da karşı çıkıyordu. “Saf sanat” kavramını reddeden ama komünizmin estetiğinden cesareti kırılan soldaki ressamlar, soyut sanatın yaptığı bu ideolojik işin “olumsuz” anlatımında olumlu bir şeyler, çıkmazdan çıkış yolu gördüler. Gerçeklikten kopmuş ve fildişi kulede yalıtılmış diye düşünülen bir sanat üslubunu defetmek komünistler için yeterince kolaydı. Ama eğer Schapiro haklıydıysa ve soyut sanat toplumsal dokuya kök salmış, toplumsal çatışmalara ve çekişmelere yanıt veriyorduyorsa, o zaman sol kanattan bir sanatçının, utanç

duymadan soyutlama kullanması (dolayısıyla da yirminci yüzyılın plastik sanatlardaki keşiflerinden yararlanması) kuramsal olarak mümkündür.

Schapiro'nun niyeti, kesin ve açık bir biçimde bir program belirtmek ya da sanatçıların sorunlarına bir çözüm önermek olmamasına rağmen, muğlak tezi, yayınlandığında (gitgide daha çok sayıda sanatçının Halk Cephesi estetiği yüzünden yaşadığı düş kırıklığı sonucunda modernist bir çözüm aramaya başladığı bir sırada), iki tarafın da kuramsal zırhında gedik açmaya pek yardımcı olamadı (çünkü aslında komünistlerin ve biçimcilerin soyut sanat meselesine ilişkin karşıt duruşları bir noktada, soyut sanatın toplumda yalıtılmış olduğu, böylece de, Schapiro'dan önce aşılması güç bir ideolojik engel diktiği noktasında uyuşuyordu). Böylece Schapiro'nun argümanı nazik bir noktaya dokundu. Soyut sanatın, bütün öbür sanatlar gibi, toplumsal olarak koşullandığının farkına varmaktan kalkıp, sanatçının toplumsal koşullanmasının ve toplumsal durumu algılamasının sanatsal yapıtında, yapıt soyut bile olsa, yolunu bulduğu iddiasına ulaşmak küçük bir aşamaydı. Dolayısıyla, kuramsal olarak, eleştirel bir toplumsal bilinci anlatmak için soyut bir dil kullanmak mümkün oldu. Eleştirel bir dil olarak soyutlamanın kullanılması, *Partisan Review* ve *Marxist Quarterly*'nin çoktan kesin ve açık bir biçimde belirttiği ivedi bir ihtiyaca, yani sanatçının siyasal partilerden ve totaliter ideolojilerden bağımsız çalışma ihtiyacına yanıt veriyordu aslında.

Schapiro'nun metni "açık" olduğu için kendini böyle bir yoruma sunuyordu; Delmore Schwartz'ın Schapiro'yu estetiğe çok fazla önem verdiği için eleştiren yorumları Schapiro'nun komünistlere ve Halk Cephesi stratejistlerine ters bir yolda ilerlediğini ve böylelikle, endişeyle bir başka yol arayan sanatçılara yardım sunduğunu kanıtlar.³⁶ Schapiro'yu bu farklı okuma biçiminin 1937'de ne kadar önemli olabileceğini değerlendirmek elbette güçtür ama söyleyebileceğimiz şu ki komünist duvardaki gedğin ilk işaretiydi bu. Daha sonraları, eleştirel sanat, soyut ve avangard kavramı gelişirken, gedik (1938'de Breton ve Troçki, 1939'da Greenberg ve 1944'te Motherwell tarafından) genişletilecekti. Schapiro'nun makalesi, idealist biçimcilik ile sosyalist gerçekçilik arasındaki donmuş karşıtlıkta buzların çözülmesinin ilk işaretiydi ve soyutlamanın yeniden değerlendirilmesine zemin hazırladı. Propaganda illüstratörü rolünden usanan Amerikan ressamlarını özgürleştirdi ve anti-Stalinist sanat çevrelerinde Schapiro'ya yabana atılamayacak bir saygınlık kazandırdı.

Bu çekişmeler zaman zaman sertleşse de Halk Cephesi'ni kaydadeğer biçimde zayıflatmadığı belirtilmelidir. Tam tersine, 1937, Picas-

so'nun yaşlı kıtadan tebriklerini gönderdiği Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nin zaferine sahne oldu. Yine de bazı sanatçıların Halk Cephesi'yle aralarına mesafe koymaya başladığı bir gerçektir; bu mesafeyi koyarken de Meyer Schapiro'nun kuramsal katkısından yardım almışlardır.

Sanat dünyasının devi ve modern sanatçıların en saygını Picasso Halk Cephesi'ne destek veriyordu. 1937 Aralık'ında İkinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi'ne katılan kalabalığın hasta ustanın sesini telefondu duymasını peş peşe gelen birtakım tatlı terslikler engellemiş olsa da Picasso'nun en sonunda bir hemşire tarafından okunan mesajı müthiş bir etki yarattı. Okyanusun öte kıyısından gelen mesaj Amerikalı sanatçılara Avrupa'daki yoldaşlarıyla bir oldukları düşüncesini, faşizme karşı mücadeleye doğrudan doğruya ve hemen katıldıkları izlenimini, kültürü kurtarmak için birleşmiş bir cephede Picasso ve öbür Avrupalı sanatçılarla birlikte çalıştıkları duygusunu verdi.³⁷ Picasso'nun mesajını tam olarak buraya almaya değer, çünkü mesaj Halk Cephesi'nin bütün ideolojisini kısacık bir pasaja sığdırmıştır:

Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nde bizzat konuşmadığım için başlayayın, dileğim buydu, oysa, İspanya Cumhuriyeti'nin demokratik hükümetinin bu acımasız ve haksız savaş sırasında İspanya'nın sanatsal hazinelerini korumak üzere bütün gerekli önlemleri aldığı konusunda, Amerika'nın sanatçılarını Prado Müzesi'nin müdürü olarak temin edebilmek için dileğim bizzat orada bulunmaktı. Asilerin uçakları müzelerimizin üstüne yangın bombaları yağdırırken halk ve milisler hayatlarını tehlikeye atarak sanat yapıtlarını kurtardılar ve güvenli yerlere yerleştirdiler. Tinsel değerlerle yaşayan ve çalışan sanatçıların, insanlığın ve uygarlığın en yüksek değerlerinin tehlikede olduğu bir çarpışmaya kayıtsız kalamayacağına ve kalmamaları gerektiğine hep inanageldiğimi ve hâlâ inandığımı size hatırlatmak arzusundayım. Halkın demokrasi uğruna bu destansı mücadelesinin İspanyol sanatının hayatı ve gücü için çok büyük sonuçlar doğuracağını kimse yadsıyamaz. Ve bu da İspanyol halkının en büyük galibiyetlerinden biri olacak. Zafer kazanacağımızdan emin olarak, Amerikan Demokrasisi'ni ve bu kongrede bulunanları selamlamaktan zevk duyuyorum. Salud – Picasso konuşuyor.³⁸

Paul Vaillant-Couturier Paris'te soyut olarak sanatı burjuvaziden çalmaktan söz ederken Madrid'de faşist bombardımanının ortasında bu tam anlamıyla gerçek oluyordu. Saçma ve teatral olsa da, Picasso'nun mesajı, halk ve milislerin canlarını tehlikeye atarak, yangın bombalarının aydın-

lığında, Prado'daki yapıtları kurtarmak için birlikte çalıştığı, düşsel, romantik bir sahneyi betimler. Breton, insanların her zamanki gibi aslında kendi egemenlik araçlarını kurtardığını söylemiş olabilir. Kongreye katılan, bu kurtuluş hayalinden heyecana kapılmış ve henüz tarihin kendileri için hazırladığı akıbetin farkında olmayan sanatçılar, bizim anlayabileceğimiz nedenlerden ötürü, Troçkist çözümlemeyi kabullenmeye henüz hazır değillerdi. Finlandiya'nın işgali daha da düş kırıklığı getirene kadar, Meyer Schapiro kongreyi terk etmek için bir bahane bulamadı.

1936'da Laval'in imzaladığı Fransız-Rus antlaşması bazı entelektüelleri şaşırttıysa da, Sovyetler Birliği'nin, en ileri gelen bazı entelektüellerini (Zinovyev, Kamenyev, Troçki, Radek ve Buharin) yargılayarak Batı'daki solun büyük bölümünü hayrete düşürdüğü 1936-38 Moskova Mahkemeleri'nin ardından gelenler benzer bir tutum değişikliğine yol açmadı. Mahkemeler bile değil, Sovyetler Birliği'nin kendisi Komünist Parti'nin yapısına duyulan inancı sarsmaya yetiyordu, ama güvensizlik ve kuşku tohumları ekildi, Hitler-Stalin paktı imzalanınca bu tohumlar çabucak filizlenip meyva verdi. Malcolm Cowley'nin 1936'dan 1938'e kadar *New Republic*'te çıkan makaleleri, Amerikalı entelektüeller için Sovyet sisteminin temelde doğru olduğuna ilişkin birtakım hülyalara sarılmayı sürdürürken mahkemeleri değerlendirmenin ne kadar zor olduğu konusunda bir fikir vermektedir. Bazı kuşkulara rağmen, Cowley mahkemelerin hükümlerini kabul etti ve Rusya lehinde bir dilekçe imzaladı.³⁹ Yalnız değildi. Yüz elli sanatçı (aralarında Philip Evergood, Max Weber, Raphael Soyer, Hugo Gellert, William Gropper, Stuart Davis ve Joe Jones vardı) *New Masses*'da yayınlanan ve "Troçkist Buharinist hainlerin yargılandığı kısa süre önceki Moskova Mahkemeleri'nin hükümlerini"⁴⁰ destekleyen bir mektuba imza koydular.

Mahkemeler solu kalıcı biçimde böldü ama yıkmadı. Liberallerin ve Troçkistlerin ittifakıyla 1936'da Lev Troçki'nin Savunulması İçin Amerikan Komitesi kurulmuştu. *Nation*'da yayınlanan bir başyazıda komite Troçki'nin işlediği ileri sürülen suçları kendi ağzından dinlemeyi önerdi. Liberal düşünür John Dewey'nin başkanlık ettiği bir araştırma komisyonu sanığı dinlemek için Meksika'ya gitti.

Bu noktada Komünist Parti *New Masses*'in sayfalarında Troçkistlere karşı zehir zemberek bir kampanya başlattı. Liberal *New Republic* ve *Nation* sanıkların suçlu olduğunu hissettiler ama yansız bir tavır takınmayı ve son karara varmadan önce daha çok bilgi almayı yeğlediler.

Mahkemeler konusunda tarafsız hakemlerin yüceğönüllü rolünü oynamak liberallerin işine geldi; aynı zamanda da Stalin'in esnek ve pragmatik politikalarını Troçki'nin dogmatik fanatizmine yeğlediklerini gizlemediler. Onlara sorarsanız, SSCB Halk Cephesi'ni başlatmış ve barışın savunucusu olarak kalmıştı.⁴¹ Ne var ki sonunda, Troçki'nin sorgulamalarından, mahkemelerin çözümlemelerinden ve sanıkların suçuna ilişkin derin düşüncelerden ortaya çıkmaya başlayan şey, komünizmin tıpkı faşizm gibi, aynı türden haksızlıklara perde görevi görebileceği yolundaki –ve sadece bir avuç yazarın dile getirmeye başladığı– mahcup kavrayıştı. Selden Rodman'ın Troçki'yle Meksika'da görüşme yaptıktan ve onun masum olduğuna inandıktan sonra vardığı sonuç buydu. Rodman, mahkemelerin Marksizm-Leninizm felsefesinin doğrudan bir sonucu olduğu yargısına vardı. Sadece Stalin değil bütün Sovyet sistemi suçluydu: “Troçki ve muhalefet iktidarda olsalardı aynı şekilde davranırlardı.”⁴² Dolayısıyla bütün diktatörlük biçimleri reddedilmeliydi. Komünizm ve faşizmin benzer olduğu düşüncesi kökleşmişti ve 1939'da Kültürel Özgürlük Komitesi'nin oluşturulmasına yol açacaktı, bu da Halk Cephesi'nin sonu demekti.

Moskova Mahkemeleri meselesi *Partisan Review*'nin editörlerinin karamsarlığını daha da arttırdı. 1938'in başlarında Philip Rahv “Trials of the Mind” (Zihnin Mahkemeleri) başlıklı bir deneme yayınladı, bu denemede Sovyetler Birliği'nde cezalandırılan entelektüellerin tarafını tutuyor, dünyada şaha kalkan hayvansı vahşet ve şiddet karşısında ruhun çöküşüne ağıt yakıyordu. Rahv'a göre mahkemeler komünizmin başarısızlığını açıkça ortaya seriyordu: “Kapitalizmin başarısızlığı uzun zamandır kabullenilmişti ama komünizmin başarısızlığı ürpertici bir şok oldu; entelektüeli ilerlemeye duyulan umut ve inançtan yoksun kıldı, dayanak olarak sadece kendisi ve kendi yetenekleriyle baş başa bıraktı.”⁴³

Birçok entelektüelin mahkemeleri yorumlama biçiminde İspanya'daki olaylar da rol oynadı çünkü Moskova'daki mahkemelerin gidişatıyla İspanya'da Troçkistlere ve anarşistlere gösterilen şiddet arasında bir paralellik kurmak, böylece de bütün Sovyet siyaset sisteminin temelde kusurlu olduğu sonucuna varmak mümkündü. Ama bazıları, İspanya Cumhuriyeti'nin yenilgisinde Sovyetler Birliği'ndeki baskının haklılığını gördüler çünkü oradaki hükümet zafere giden faşizme karşı mücadeleyi sürdürmek amacıyla gücünü arttırmak ihtiyacındaydı.

Partisan Review 1937 Aralık'ında yeni bir editör grubuyla yayını sürdürdüğünde yeni bir siyasal çizgi benimsedi. Yavaş yavaş angajmanı

kesmek yolunda çalışan dergi proletarya edebiyatını bıraktı ve onun yerine entelektüel bir topluluk kurmayı denedi; bu öylesine tümüyle yabancılaşmış bir topluluk olacaktı ki “muhalafette devrimci bir güce” dönüşebilirdi. Editörler modern edebiyatın her türlü siyasal müdahaleden kurtulması gerektiği yolunda bir tavır takındılar. Buna uygun olarak, çoğunlukla belli bir sınıfın edebiyatı kisvesine bürünmüş parti propagandasından başka bir şey olmadığını düşündükleri proletarya edebiyatını reddettiler. Sanatçının kaderi çetindi onlara göre: sanatçı iki yaşam yaşamalıydı: yurttaş yaşamı ve sanatçı yaşamı. Kamusal yaşamla özel yaşam arasındaki farkı anlamalıydı. Bu tutum solun siyasal imajına yeni bir karmaşıklık getirdi: “Entelektüelin yabancılaşması reel politikadan çekilmesi için haklı gerekçeydi, ama gündelik olan’ın üstüne çıkıp sanat ve siyaseti devrimci bir kültür vizyonunda yeniden birleştirme becerisinin de açıklamasıydı. Yabancılaşmış insan radikal insana dönüştü.”⁴⁴ *Partisan Review* sanatçının toplumsal rolüyle uğraşırken yaşadığı sorunların ciddiyetle tartışıldığı ve çözümlendiği bir arena oldu.

1936-39 dönemi yoğun bir siyasal çözümleme dönemi idi, bu sırada birçok entelektüel tavırlarını yeniden belirledi. Moskova Mahkemeleri’nin açılışı ile Rus-Alman paktının imzalanışı arasında Troçkist hareketin önemi arttı, hatta, *Partisan Review*’nin hareketi savunan makaleler yayınlamasının mümkün olduğu bir noktaya geldi. Derginin editörleri o sırada Meksika’da sürgünde bulunan Troçki’den sanat ve siyaset ilişkileri üstüne bir dizi makaleye katkıda bulunmasını istediler. Troçki’nin en büyük kuşku ve kuruntularla onurlandıracağı bir ricaydı bu.⁴⁵ Ama Troçkist çözümlemeyi Amerikan entelektüellerinin dikkatine sunan ve eylemci bir avangarda ilgi uyandıran bu makaleler oldu. *Partisan Review* ile bağlantılı entelektüeller bir yandan Komünist Parti’den öte yandan orta sınıftan koparılmışlardı, dolayısıyla da bir tür entelektüel enternasyonalinin üyeleri ve bir avangard kültür düşüncesinin savunucuları olarak kendilerini bir sahipsiz ülkede, yabancı topraklarla kuşatılmış bir toprakta buldular.

Partisan Review bir dengeye ulaşmakta çabuk davrandı: Sovyet yanlısı yazarlara ve natüralistlere karşıydı.⁴⁶ James Burkhart Gilbert’in belirttiği gibi, yine de dergi çalışanları arasında iki farklı eğilim vardı, birini Dwight Macdonald ötekini de Philip Rahv ve William Phillips temsil ediyordu.⁴⁷ Son ikisi, siyasal çözümlemeyi bir yana bırakıp biçimsel edebiyat eleştirisine girişmişken siyaset Macdonald için hâlâ en önemli konuydu. Yazışmaları çalışanları arasındaki bu farklılıklar çok gergin ve ateşli tartışmaları kamçıladı ve avangard kültür için kuramsal bir çerçeve

geliştirilmesinde verimli oldu, herkesin arzusu da bu yöndeydi zaten. İkinci yazarlar kongresinde komünistler, kökleri I. Dünya Savaşı öncesi dönemdeki kültürel rönesansa uzanan bir “yeni Amerikancılık” yaratma çabasındaki liberal yazarlarla daha sıkı bir ittifak kurdular: Randolph Bourne’un yurtseverliğine geri dönüş.⁴⁸ *Partisan Review* Van Wyck Brooks, Lewis Mumford ve Malcolm Cowley’nin komünist destekli milliyetçiliğini küçümsüyordu. Amerikan edebiyatında yurtseverlik ve gelenekçiliğin canlanmasıyla ve proletarya edebiyatında estetiğin iflasıyla karşı karşıya kalan *Partisan Review* editörleri liderlik için Avrupa avangardına dönmekten başka seçenekleri kalmadığını hissediyorlardı.

Resimde de aynı şeyler oluyordu. 1937’de kurulan Amerikalı Soyut Sanatçılar (American Abstract Artists – AAA) adlı grubun tavrı *Partisan Review*’nunkiyle aynıydı. Grubun enternasyonalizmi Avrupa sanatı üstüne yorumlar yapmaktan öteye gitmedi. AAA’ya bağlı Amerikalı sanatçılar, tehlikedeki Avrupalı sanatçıların önderliğinde milliyetçiliği ve bölgeciliği aşabileceklerini ve uluslararası resim düzeyine yükselebileceklerini umuyorlardı. Ne var ki sonuçta, yapıtlarında özellikle ve sadece Amerikan olan ne varsa terk ettiler. Bu yüzden peş peşe sitemlerde bulunan eleştirmenlerden ve müzelerden çok çektiler ve Amerikan kültürünün savaş sonrasında yeniden düzenlenişinde pek etkili olmayı başaramadılar.

1938 Ağustos’unda *Partisan Review* “Art and Politics” (Sanat ve Siyaset) başlığı altında, editörlerin ricası üzerine Troçki’nin dergiye gönderdiği bir mektubu yayınladı. Bu mektup hem Stalin’in totaliter sanat anlayışına sert bir saldırı hem de bağımsız sanata bir övgü niteliğindeydi. Troçki, saf ve gerçek bağımsız sanat hep bir yıkıcı ve eleştirel öge içerir diyordu. Ne var ki burjuvazi yenilikçi sanatı yeniden talep etme ve onu yeni bir akademizm formuna çevirme çabalarında hiç yorulmaz. Bunalım zamanlarında bohem sanatçılar burjuvazinin denetiminden kaçmayı ve yeni bir döngü başlatmayı becerebilir:

Genel olarak konuşacak olursak, sanat insanoğlunun uyumlu ve eksiksiz bir yaşam ihtiyacının, bir başka deyişle, sınıflı bir toplumun onu yoksun bıraktığı başlıca kazançlara duyduğu ihtiyacın dışavurumudur. İşte bu yüzden, bilinçli ya da bilinçsiz, etkin ya da edilgin, iyimser ya da kötümser olarak gerçekliğe karşı çıkmak daima gerçekten yaratıcı bir çalışmanın parçasıdır. Sanattaki her yeni eğilim başkaldırıyla başlamıştır.⁴⁹

Troçki'nin çözümlemesi, kültürel ve ekonomik durumu tam bir felaket olan Amerikalı sanatçılara yönelikti özellikle. Genel bunalım koşullarında, Troçki'ye göre, sanatçının oynayacağı belirleyici bir rolü, özgür sanatla devrimci çabaya katılımı birleştirebilirse aslında devrimci bir rolü vardır:

Burjuva toplumunun çöküşü, kaçınılmaz olarak kişisel çekişmelere dönüşen toplumsal çekişmelerin dayanılmaz bir biçimde şiddetlenmesi demektir, bu da özgürleştirici bir sanat için her zamankinden daha yakıcı bir ihtiyaç doğurur. Üstelik, çöküşe geçen bir kapitalizm, sanatta, çağımıza ne kadar az olsa da uyan eğilimlerin gelişmesi için minimum koşulları sunmaktan büsbütün yoksun bulur kendini. Köri-
nançlara saplanarak her yeni sözcükten korkar.⁵⁰

Troçki'nin Amerikalı sanatçılara önerdiği şey yeni bir davranış çizgisi ve sanatın devrimle ilişkisi sorununa epeyce müphem bir çözümdü:

Kültürün en karmaşık bölümü olan, en hassas ve aynı zamanda da en az korunmalı olan sanat, en çok, burjuva toplumunun çöküş ve bozulmasından zarar görmektedir. Bu çıkmaza sanat yoluyla bir çözüm bulmak olanaksızdır. Bütün kültürü kapsayan, kültürün ekonomik temelinden başlayıp ideolojinin en yüksek katmanlarında biten bir bunalımdır bu. Sanat ne bu bunalımdan kaçabilir ne de kendini ayrı tutabilir. Sanat kendini kurtaramaz. ... Bu nedenlerden ötürü sanatın çağımızdaki işlevi devrimle olan ilişkisi tarafından belirlenir.⁵¹

Troçki'nin mesajı aynı zamanda bir uyarıydı: körü körüne iyimserliğin ve hızlı değişim arzusunun kurbanı çok fazla sanatçı Rusya'daki devrim hayaline aldanmışlardı, aslında Rusya'da devrim sürecinin engellenmesi, egemen ideolojinin kölesi sanatçıyı yine sömüren yeni bir ayrıcalıklı sınıfın ortaya çıkmasına yol açmıştı. Sanatçının sürdürmesi gereken ilk mücadele şimdi Sovyetler Birliği'nde iktidarda olan Rus Devrimi'nin sahte peygamberlerine karşı mücadeleydi. Sanatçı bu meselede bir taraf tutmalı, diyordu Troçki. Bir meydan savaşının orta yerinde tarafsızlık gericilik demektir:

Şu sıra pek revaçta olan, Stalinist bürokrasiden de onun devrimci hasımlarından da tarafsızca mesafeli durma eyleminin ardında, onda dokuz, tarihin zorlukları ve tehlikeleri önünde sefilce secdeye varma gizlidir. Yaklaşan savaşlar ve devrimler çağı karşısında, herkes bir

yanıt vermek zorunda kalacak: basit ölümlüler kadar düşünürler, şairler ve ressamlar da.⁵²

Bu sorunların ve belirsizliklerin üstesinden gelme yolu, siyasette olduğu gibi sanatta da, yalıtılmış avangard gruplar tarafından gösterilecekti:

Bir sanatsal eğilim yaratıcı kaynaklarını tükettiğinde, dünyaya yeni gözlerle bakabilecek yaratıcı “hizipler” ondan ayrılır. Öncüler düşünceleri ve eylemlerinde ne kadar gözüpek davranırsa, muhafazakâr bir “kitle tabanına” dayanan yerleşik otoriteye o kadar keskin muhalefet ederler, daha geleneksel kimseler, kuşkucular ve züppeler öncülerini iktidarsız eksantrikler ya da “kansız hizipler” olarak görme eğilimindedir. Ama son tahlilde, yalıtılan geleneksel kimseler, kuşkucular ve züppelerdir – yaşam onların yanından geçip gider.⁵³

Avangardın sanatsal üretimi, tanım gereği, başlangıç ânında başkaldırıdır. Böyle bir üretimi belli bir mecraya akıtmaya çalışmak, yine tanım gereği, gericiliktir. Bağımsız kalmak sanatın görevidir:

Sanat, tıpkı bilim gibi, emir-kural aramaz, özü gereği onlara tahammül de edemez. Sanatsal yaratımın kendi yasaları vardır – bilinçli olarak toplumsal bir harekete hizmet ettiğinde bile. Gerçekten entelektüel yaratım yalanlarla, ikiyüzlülükle ve uygunluk ruhuyla geçinemez. Sanat ancak kendine sadık kalırsa devrimin güçlü bir müttefiki olabilir.⁵⁴

1938 sonbaharında yine *Partisan Review*, o sırada Meksika’da bulunan André Breton ve Diego Rivera tarafından imzalanan ve Troçki’yle işbirliği yapılarak hazırlanan, “Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru” başlıklı bir manifesto yayınladı.⁵⁵ İngilizceye Dwight Macdonald tarafından çevrilen ve *Partisan Review*’nin, Farrell’in gücüyle, komünizme galip gelmeye çalıştığı bir dönemde yayınlanan manifesto simgesel bir önem kazandı. Sovyetler Birliği’nde kısa süre önce meydana gelen siyasal olaylar ve Breton’un Fransız Komünist Partisi’yle mutsuz deneyimleri, sanatçının bağımsızlığını korumanın zor olduğu ama propagandanın sadece bir aracı haline gelmekten kaçınmayı umuyorsak bunun çok önemli olduğu konusunda kanıt olarak gösteriliyordu.

André Breton, Diego Rivera ve Lev Troçki isimlerinin bir araya gelmesi, içine kısıldıkları siyasal ve sanatsal labirentten bir çıkış yolu arayan entelektüeller üstünde derin bir etki yarattı: Breton Avrupa’nın avangard sanatını, Rivera siyasal duvar resmi sanatını, Troçki ise siyasal

avangardı temsil ediyordu. Sanatın propagandaya boyun eğmesine karşı savaşmak amacıyla, manifestoya göre gereken birleşmiş bir savunma hattı kurmaktı. Ne var ki, mevcut olan gibi baskıcı ve otoriter bir uygarlıkta bunu yapmak bir saldırı edimi gerçekleştirmek demektir. Breton'a göre sanatçılar kendilerini sadece yaratma özgürlüklerini koruyarak savunabilirlerdi. Ama bu basit edim, çarkın dişlisi olmayı bu reddediş, iki ideolojik blok tarafından da bir saldırı olarak anlaşıldı.

Manifesto, Rusya'nın Almanya'ya denk görülmesinin Halk Cephesi'yle birlikte oyuna dahil olan liberalleri eleştirmeyi dışlamadığını açıkça ortaya koyarak siyasal tavrını daha da belirledi: "Söylemeye bile gerek yok, biz kendimizi halihazırda moda olan 'ne faşizm ne komünizm' sloganıyla özdeşleştirmiyoruz. 'Demokratik geçmişin' paramparça kalıntılarına yapışan, estetik beğeniden yoksun, muhafazakâr ve korkmuş kişilerin yaradılışına uygun bir düstur o."⁵⁶

II. Dünya Savaşı öncesinin inceliklere yer bırakmayan, siyasal açıdan gergin durumunda, Breton konumunu fazlasıyla devrimci bir konum olarak görüyordu: "Gerçek sanat devrimci *olmamayı*, toplumun eksiksiz ve radikal bir biçimde yeniden kurulmasını amaç *edinmemeyi* başaramaz."⁵⁷ Manifesto yazarları, sanatçının ve sanatının tam özgürlüğünü vurgulayarak kendilerini komünistlerden ve faşistlerden ayırdılar ama liberallerle ilişkileri meselesinde muğlaklıklar, bu açıdan "saf sanat" ya da "gerçek sanat" demekle neyi kastettiklerini tanımlamadılar. Bu muğlaklığa rağmen, manifesto, soyut olarak olsa da, sanatsal yaratımla birlikte siyasal eylem ihtiyacı üstünde ısrarla durdu: "Artık şurası açıkça anlaşılmalıdır ki biz düşünce özgürlüğünü savunurken siyasal kayıtsızlığı haklı çıkarmak gibi bir niyetimiz yok ve genellikle son derece kirli gericilik amaçlarına hizmet eden sözde 'saf' sanatı canlandırmak da isteğimiz değil."⁵⁸ Manifestoda önerilen çözüm Troçkizme dayanan üçüncü bir gücün örgütlenmesiydi: sanatçı için Troçkizm, siyasal bir avangard ile sanatsal bir avangard arasında, niteliği belli olmayan bir ittifak. Sanatçının günün egemen ideolojileri tarafından atanması hoşgörülmemeliydi, ama Herbert S. Gershaman'ın *The Surrealist Revolution in France*'ta⁵⁹ gösterdiği gibi, geleceğin sosyalist toplumunda sanatçının rolüne ilişkin resim belirsizdi ve çelişkilerle doluydu.

Sanatçı için tam özgürlüğün amentüsü –"Otorite yok, kısıtlama yok, en küçük bir zorlama yok"– övgüye değerdi ama pratik sonuçlardan yoksun, tanım açısından da belirsizdi.⁶⁰ Breton'un düşüncesinin altında, bir dünya savaşı çıkmasının sorumlusu olan milliyetçiliğe duyduğu nefret

yatıyordu. Devrimci sanatçılar için uluslararası ittifak çağrısı bu nefretten doğdu. Breton'un Meksika'dan Fransa'ya dönünce çıkarmaya başladığı *Clé* dergisinin bir sayısında, yazar Fransa'da yaşayan yabancı sanatçıları savunuyor ve şu olgu üstünde duruyordu:

Sanatın emekçilerden başka anayurdu yoktur. Bugün, sadece faşistlerin değil Stalinistlerin bile yaptığı gibi, "Fransız sanatına" dönüşün savunuculuğunu yapmak, sanata gerekli olan o sıkı bağın korunmasına karşı çıkmak, halklar arasında bölünme ve anlayışsızlık için çalışmak demektir. Tarihsel gerilemenin kasıtlı bir örneğini üretmektir.⁶¹

Bu düşünce daha sonra, anlamı derinden değiştirilmiş olmasına rağmen, savaş sonrasında Amerikalı sanatçılar arasında epey ilerleme kaydedecekti. Bu arada, Troçkizm ile avangardizmin birliği, iç anlaşmazlık ve 1939 genel seferberliği karşısında hızla çöktü. Tartışmalar, önce Marsilya'da sonra New York'ta devam etti ama ana meseleler artık eskisi kadar ivedi ve siyasal değildi. Üstelik, New York'ta bir sığınmacı olan Breton siyasal saldırılarını sürdürmek konusunda tereddütlüydü: "Sığınmacı olarak konumum –savaşın nedenlerine gelince– bu konuda daha açık olmama izin vermiyor."⁶²

Ne var ki sanatçının rolüne ilişkin tartışmayı, geçici olarak Troçkistlerle ittifak kuran Clement Greenberg yeniden alevlendirmişti. Greenberg *Partisan Review*'nin 1939 sonbaharındaki sayısında "Avant-Garde and Kitsch" (Avangard ve *Kitsch*) başlıklı bir makale yayınladı.⁶³ Greenberg'e göre, Batı kültürünün bunalımının nedenleri Troçki'nin "Sanat ve Siyaset"te saydıklarıyla (yani kapitalizmin bunalımı ve yönetici sınıfın çöküşü) aynıydı.

Gelişim sürecinde kitleler kültüre az çok kayıtsız kalmışlardır öteden beri. Ama bugün bu kültür gerçekten ait olduğu insanlar –yönetici sınıfımız– tarafından yüzüstü bırakılmıştır. Çünkü avangard da onlara aittir. Hiçbir kültür toplumsal bir taban olmaksızın, sabit bir gelir kaynağı olmaksızın gelişemez. Avangard söz konusu olduğunda, o toplumun yönetici sınıfının içindeki bir seçkinler tabakası bunları sağlıyordu; avangard kendisini bu tabakadan kopardığını varsayıyordu ama altından bir göbek bağıyla daima ona bağlı kalmıştı. Şimdi bu seçkinler tabakası hızla küçülüyor. Avangard şu anda sahip olduğumuz tek yaşayan kültürü oluşturduğu için, genel olarak kültürün yakın gelecekte hayatta kalması böylelikle tehlikeye girmiştir.⁶⁴

Siyasal ve ekonomik bunalım yüzünden yönetici sınıf yüksek kültüre desteğini kesmişti. Greenberg kültür bunalımını, önceki onyılda görüldüğü şekilde, yani kendi içinde bir amaç olarak, ya da bir başka deyişle, burjuva kültürünün ölmesi ve onun yerini proleter kültürünün alması olarak görmüyordu. Daha ziyade, yeni bir çağın başlangıcı olarak görüyordu. Bunalımın merkezi Paris olduğuna göre, neden bu yeni çağ Amerika'nın çağı olmasındı?⁶⁵ Dahası, bu yeni çağ, *Partisan Review*'nin sayfalarında belgelendiği üzere Halk Cephesi tarafından daha başlangıçta durdurulan proleter kültürünün başarısızlığa uğramasından sonra, ancak ondan sonra bir olasılık halini aldı.

Greenberg gibi Troçki ve Breton da kültür bunalımı için aristokrasinin çöküşünü ve burjuvaziyi suçluyordu ve bağımsız sanatçıda bunalımı aşmanın yolunu görmüşlerdi.⁶⁶ Ama Greenberg'de onların devrimci iyimserliği yoktu. Sanatçı siyasal partilerden bağımsız olsa da siyasetten bağımsız olmamalı diye düşünüyorlardı. Bir ressamın devrimci gücü eleştirel siyasal bilincine bağlıydı tam olarak. Daha karamsar olan Greenberg, Troçki'nin tek çözüm (modernist avangard) için "eklektik eylem" dediği şeyi reddediyordu. Aslında, Greenberg'in bakışına göre, kaliteli kültürü *kitsch*'in istilasından sadece bir avangard kurtarabilir, "ideolojik karışıklık ve şiddetin ortasında kültürün ilerlemesini devam ettirebilirdi".⁶⁷ Hızla yayılan bunalıma, modern sanatçıların bütün beklentilerini çabucak yutan, büyüyen uçuruma sadece bir yanıt vardı. Greenberg, bir avangardın örgütlenmesi kültürün genel çözülüşünü yavaşlatmanın tek yoludur, diyordu.

Bugünkü toplumumuzun çöküşünün ortasındaki umut dolu gösterge-lerden biri bizim –bazılarımızın– kendi kültürümüzün bu son evresini kabul etmeye niyetli olmayışımızdır. Helenizmin ötesine geçmeye çalışırken, Batılı burjuva toplumunun bir kısmı şimdiye dek duyulmamış bir şey üretti: Avangard kültür.⁶⁸

Ama bu avangard, daha birkaç yıl önce hâlâ gücünü koruyan devrimci umutları reddeden bir avangarddı. Komünist Parti'nin yetkisinin elinden alınmasından ve Troçkistlerin âcizliğinden sonra artık birçok sanatçının yanıt olarak gördüğü şey, devrimci olmayan bir yaklaşımdı. Greenberg, tarihini iyi bildiği avangarddan söz ederek, siyasal mücadeleyi reddederken ve burjuva kültürünü kurtarmak için muhafazakâr bir misyonu onaylarken "kalitenin" savunucusu, akademizme karşı ilerleme yanlısı gibi görünebiliyordu:

Avangardın kendini toplumdan “koparmayı” başarinca dönüp durmaya ve hem burjuva hem de devrimci politikaları reddetmeye giriştiği doğrudur. Kültürün bugüne kadar dayalı olmak zorunda kaldığı o “değerli” aksiyomatik inançları içermeye başlar başlamaz sanat ve şiirin çok elverişsiz bulduğu ideolojik mücadele kargaşasının bir parçası olarak toplumun içinde bırakılmıştı devrim.⁶⁹

Greenberg’in düşüncesine göre, kültüre en büyük tehdit *kitsch*’in özü olan akademizmde ya da Helenizmde yatıyordu. *Kitsch* endüstri devriminden kaynaklanan bir kitle kültürünün sonucuydu.⁷⁰

Hammade olarak gerçek kültürün alçaltılmış ve akademikleştirilmiş taklitlerini kullanan *kitsch* bu duyarsızlığa kucak açar ve onu yetiştirir. Kazancının kaynağı budur. *Kitsch* mekaniktir ve formüllerle işler. *Kitsch* başkasının yerine yaşanan bir deneyimdir ve uydurma duygulardır. *Kitsch* üsluba göre değişir ama hep aynı kalır. *Kitsch* zamanımızın yaşamında sahte olan ne varsa onun doruk noktasıdır. *Kitsch* müşterilerinden paraları dışında hiçbir şeyi, zamanlarını bile istemez gibi yapar.⁷¹

Dolayısıyla yoğun bir propaganda tacirliği döneminde, *kitsch* otoriteler tarafından kolayca ve doğrudan doğruya kullanılabilir. Greenberg’in görüşüne göre modern avangard sanat, kendini propaganda amaçlarına o kadar kolaylıkla teslim etmiyordu, Troçki’nin savunduğu üzere çok eleştirel olduğundan değil,⁷² daha ziyade daha “masum” olduğundan ve dolayısıyla da gizli bir mesajı örtülerinin altına saklamaya daha az eğilimli olduğundan böyleydi bu. Greenberg, Troçki’nin “kendine sadık” kalan eleştirel sanat savunusunu bir adım ileri götürdü, avangard gerçekten de eleştirel işler yaparken, onun içinde, sanat yapıtına doğru, sanatın mecrasına doğru yönlendirilen ve sadece üretimin kalitesini güvenceye almayı hedefleyen eleştirinin aslolduğunu ileri sürdü.⁷³ Böylesi eleştiri gerekliydi çünkü kapitalizm kaliteyi hoşgörmezdi:

Çöküş halindeki kapitalizm, hâlâ üretebildiği kaliteli ne varsa, bunun neredeyse değişmez biçimde kendi varlığına bir tehdit oluşturduğunu düşünür. Kültürdeki ilerlemeler de bilim ve sanayideki ilerlemeler kadar, himayesiyle onları mümkün kılan toplumun ta kendisini çürütürler.⁷⁴

Dolayısıyla kapitalizmin kaliteye antipatisi, *kitsch*’in sistem tarafından neden desteklendiğini ve sanata egemen olduğunu açıklamak için *kitsch*’in sunduğu kazançlarla bağlantılandırılır:

Mekanik olarak imal edilebildiği için *Kitsch* gerçek kültürün asla olmayacağı bir biçimde (rastlantısallık hariç) üretim sistemimizin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Uygun kazançlar sunması gereken devasa bir yatırımda sermayeye katılmıştır; piyasasını hem korumaya hem de genişletmeye zorlanmıştır.⁷⁵

İkinci bir dünya savaşı tehlikesiyle, Greenberg aynı anda hem siyasal hem de kültürel çevrelerde eyleme girişmenin olanaksız olduğunu düşündü. Ev tehlikede olabilirdi ama Batı kültürünü kurtarma savaşı vererek en azından eşyalar kurtarılabilirdi.

Bu makalenin ilginçliği, “Amerikan entelijansiyasının Marksizmden uzaklaşması” denebilecek, yaklaşık 1936’da başlamış bir sürecin önemli bir ögesi oluşunda yatıyordu.⁷⁶ Yazı, entelektüellerin tüneline ucundaki ışığı görmesine yardım etmek için tam zamanında yayınlanmıştı. Yeni *Partisan Review* emekçi sınıftan ziyade entelektüel sınıfın önemini vurguladığı Troçkist bir dönem geçirdi. “Entelektüeller enternasyonal” yaratma kaygısı öyle temel bir kaygıydı ki bazen Marksist politikaları düpedüz önemsememeye yol açtı.⁷⁷

Partisan Review editörleri için 1936 ve 1937 olayları komünizmin bütünlüğü konusunda temel kuşklar yarattı. Bu süreç, Troçkizmle geçici bütünleşmeleri aracılığıyla Marksizmin kuramsal saflığını yeniden ileri sürmelerinde belirgindi ilk olarak. Ama uzun vadede Marksizmin yavaş yavaş reddedilişinin başlangıcı anlamına geldi.⁷⁸

İşte Greenberg’in makalesi bu bağlamda yayınlandı ve bu bağlamda anlaşılmalıdır. Sanat ve siyaset arasındaki, Troçki, Breton ve Schapiro’nun korumaya çalıştığı nazik denge Greenberg’in makalelerinde genellikle eksikti. Greenberg Marksist çözümlemenin bazı öğelerini kullanmaya devam etse ve Marksist terminolojiye sarılsa da aslında “elitist” bir modernist tavrın, 1936 gibi erken bir tarihte bazı sanatçıların takındığı tavrın kuramsal temellerini atıyordu.⁷⁹ Söz konusu sanatçılar arasında, modern Avrupa soyut sanatına bağlı olduklarını ileri sürerek sanatçılarından meydana gelmiş bir baskı grubu oluşturmaya kalkışan AAA mensubu sanatçılar vardı. Birlik üyesi, sanat eleştirmeni ve *Partisan Review*’nin finansal destekçisi George L.K. Morris’in AAA sanatçılarına ilişkin şu aşağıdaki sözlerini hatırlamak ilginç olacaktır (Morris’in sözleri *Partisan Review* sayfalarında yayınlanmıştı):

“Hayatın gerçeklerinden kaçarak hayal dünyasına çekilmiş”, bir boşluğun içinde çalışan kişiler diye sizi hicvedecek muhalefeti dikkate almamalısınız. Toplumsal adaletin davalarıyla görünür bir bağlantı bulamayacaklar yapıtlarınızda, illüstratif propagandanın sanatın bir işlevi olduğunu, geçmiş kültürün büyük bölümünün temelde propagandist olduğunu ileri sürecekler. Siz Amerika’da özgün ve uygun bir kültürel anlatıma vakfedilmiş tek kurumu temsil ediyorsunuz.⁸⁰

Böylece Morris ve *Partisan Review* soyut sanatçıları Troçki’nin çizdiği yolda yürümek konusunda destekliyorlardı ve onların yapıtları ile Amerikalı Sanatçılar Kongresi’ne mensup gerileyen Stalinist sanatçıların yapıtları arasında ayrıma gidiyorlardı:

Kongre’nin sloganı “Barış İçin, Demokrasi İçin, Kültürel İlerleme İçin”, bu sözler üstüne apaçık yorumlar bütün duvarlarda yankılanıyor. Soyut Sanatçılar bu kanıları paylaşıyorlar ama ayrıca estetik itkinin somut siyasal ya da felsefi tohumlar saçılmasına – en azından kültürel dönüşümümüzün şu aşamasında – alet olamayacağına da inanıyorlar. İçinde bulunduğumuz onyı, eski toplumsal düzendeki çatlakları en sonunda herkese ilan etmiş olabilir. Kongre bu çatlakları betimlemektedir. Öte yandan, soyutlamacılar plastik içgüdülerini yeniden düzene koymaya kalkışmışlardır; sanatın yerleşik kavramlarına saldırmaktadırlar.⁸¹

Öyleyse “Avangard ve *Kitsch*”in yaptığı, birçok ressamın karışık bir biçimde benimsediği entelektüel bir tavrı biçimselleştirmek, tanımlamak ve bir anlamda mantıklı kılmaktı. Bunalıma devrimci bir çözüm arayan herkesin bakış açısından son derece karamsar görünse de, makale bu sanatçılara yeniden umut verdi. Aslında Greenberg, *kitsch*’i hedef kılarak ve totaliter güçlere bağlı olduğu için, kötülük simgesi haline getirerek, ne yapacağını bilmez haldeki sanatçılara harekete geçme yolunu gösteriyordu. Sanatçılar, kitle kültürüne karşı sanat aracılığıyla savaşırken, seçkinlerin silahlarını kullanarak iğrenç rejimlere karşı etkin bir biçimde savaş tıkları hayalini yaşadılar. Greenberg’in kökünü Troçki’nin görüşlerinden alan tavrı, 1929 Bunalımı sırasında benimsenen siyasal yaklaşımdan tümüyle kopuşa yol açtı. Greenberg, sanat geleneğini sürdürebilmek için, ölen kültürü kurtarma çağrısında bulundu sosyalizme.⁸² “Bugün” diye yazıyordu Greenberg, “yeni bir kültür için dönmedik yüzümüzü sosyalizme – bizde sosyalizm olunca kaçınılmaz olarak yeni bir kültür de ortaya çıkacak. Bugün sosyalizme *sadece* şimdi elimizdeki yaşayan kültürün

korunması için bakıyoruz.”⁸³ Değerlerin böyle bir başka düzleme aktarılması mükemmel işledi ve Greenberg’in makalesi yıllarca, yeni bir sosla servis edilen Amerikan resminin rönesansı için temel bir başvuru noktası oldu, eski avangard tarifi müthiş bir başarıya yönelmişti.

Greenberg daha sonra “aşağı yukarı Troçkizm olarak başlayan anti-Stalinizmin nasıl ‘sanat için sanat’a dönüştüğü ve böylece, gelecek kuşaklar için, destansı bir biçimde yolu açtığı anlatılacaktır günün birinde” derken ne söylediğini biliyordu.⁸⁴

“Avangard ve Kitsch”ın yayınlandığı günlerde meydana gelen iki olay Greenberg’in bazı yazar arkadaşları ve *Partisan Review*’da birlikte çalıştığı kişiler üstünde derin bir etki bıraktı: Rus-Alman paktı ve Finlandiya’nın Sovyetler Birliği tarafından işgali. 1939 yılı Ağustos ayı sonunda Hitler ve Stalin tarafından imzalanan pakt komünist sempatizanlarının son hayallerini de yıktı ve yazın başında popürlüğünün doruğundaki yazarlar kongresinde sandalyelerin boş kalmasına yol açtı.⁸⁵ Paktın ardından birçok entelektüel siyasal yelpazede kendine yeni bir yer aradı. Pakttan önce bile bazı yazarlar yılın başında ve yaz boyunca Halk Cephesi’nden uzaklaşmayı, bağımsız, anti-Stalinist bir sol örgüt kurmayı denemişlerdi. Dwight Macdonald’ın Kültürel Özgürlük ve Sosyalizm Birliği’ni (League for Cultural Freedom and Socialism) kurma çabalarının nedeni buydu. Birlik sadece faşizm ve komünizme değil Amerika’daki faşist eğilimlere ve Amerika’nın savaşa sürüklenmesine de saldırıyordu.⁸⁶

Birliğe tepki olarak, dört yüz yazar, sanatçı, eğitimci ve entelektüel, 22 Ağustos’ta paktın imzalanışından tam iki hafta önce, *Nation*’da yayınlanan bir dilekçe imzaladılar.⁸⁷ Bu tavır Sovyetler Birliği’ne özgürlüğün kahraman savunucusu olarak duyulan inancı yeniden doğruladı ve Birleşik Devletler’le Sovyetler Birliği arasında siyasal işbirliğinin kaçınılmaz olduğu kanısını ilan etti. Macdonald’ın “tarihsel garabet” dediği bu belge, siyasal naifliği duruma bütünsel bakmayı engelleyen Amerikan entelijansiyasının büyük bölümünün son derece kafa karışıklığı içinde olduğunu yansıtmıyorsa kahkahalara yol açabilirdi.

1939 yazında daha saygın bir entelektüeller grubu Kültürel Özgürlük Komitesi’nin (Committee for Cultural Freedom) himayesinde toplandı, gruba Sidney Hook ve John Dewey başkanlık ediyordu. Macdonald’ın grubunun tersine komite kendisini devrimci olarak görmüyor, daha ziyade hem yurtiçinde hem de yurtdışında faşizm ve komünizmle mücadele edecek bir güç olarak görüyordu.⁸⁸ Grubun sözcülüğünü yapan ve *Partisan*

Review'ya bağlı olan Sidney Hook, Freda Kirchway'in *Nation*'da çıkan "Red Totalitarianism" (Kızıl Totaliterlik) başlıklı makalesine yanıt verirken, totaliterlik ister faşist ülkelerde ister Sovyetler Birliği'nde, nerede bulunursa bulunsun, onunla mücadele edilmeli diyordu. Hem Hook'un hem de Macdonald'ın görüşleri entelektüeller arasında destek buluyordu ve *Partisan Review* sayfalarında tartışmalara yol açtı. *Partisan Review*, entelektüellerin siyasal tartışma için gözde meydan yerine, duruşlarını yeniden değerlendirmek ve sanatla siyaset arasındaki ilişkileri yeniden gözden geçirmek isteyenlerin kavşağı haline dönüşmüştü. Dergi anti-Stalinist sol için bir mihenk taşı oldu, bu kesimin önde gelen isimlerinin birçoğu derginin sayfalarında boy gösteriyordu. Aslında iki anti-Stalinizm biçimi temsil ediliyordu: Macdonald'la bağlantılı, devrimci bir biçim ile Dewey ve Hook'la bağdaştırılan devrimci-olmayan bir biçim.⁸⁹

Birçok entelektüel için, Polonya'nın bölüşülmesine, Fransa ve İngiltere'nin savaşa girmesine sahne olan 1939 sonbaharı dramatik bir dönemdi; entelektüel solun uzun zamandır, kimilerinin değişine göre çok naif ve yüzeysel biçimde inandığı her şeyin yeniden gözden geçirilip değerlendirildiği bir dönemdi.⁹⁰ Birçokları hâlâ Rus-Alman ittifakını yapay görmesine, bir parça realpolitik'ten başka bir şey olmadığını düşünmesine rağmen,⁹¹ Sovyetler Birliği faşizme muhalefetin önderi olarak görüldüğü zamanlar sahip olduğu üstünlüğü kaybetmişti. Şaşırılmış liberallerin gözünde, "Nazi-Sovyet paktının Amerikan yazarları için simgelediği bunalım manevi, entelektüel ve ahlaksal bir bunalımdı."⁹² Halk Cephesi'ne inanmış entelektüeller, bu çekici yapı yıkılınca ne yapacaklarını bilemediler. Yıkılış, birçok yazarın yeni sol kanat ama anti-Stalinist örgütler kurarak doldurmaya çalıştığı bir boşluk bıraktı geride.⁹³ Liberaller için kapitalizm bunalımından çıkış umudunu simgeleyen Komünist Parti'den çok Sovyet Rusya idi. Sovyetler Birliği'ne duyulan güven yıkılınca *New Republic*'in editörleri "halkın umut ve güven bağlayabileceği bir şeyi olmalıdır; Rusya'nın ahlaksal saygınlığının yok olmasıyla insanların bu ülkeye –demokratik kurumlar altında barış içinde kalan son büyük ulusa– gitgide daha fazla yönecekleri daha muhtemeldir"⁹⁴ diye yazıyorlardı. II. Dünya Savaşı arifesinde Amerika yegâne demokrasi şampiyonu olarak görülmeye başlamıştı.

Bazı insanların Sovyetler Birliği'ne hâlâ beslediği birkaç umut Rusya'nın Finlandiya'ya saldırdığı haberiyle buhar olup uçtu. Güçlü Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nin çöküşü, son çözümlüğe götüren karışık olaylar silsilesinin, Avrupa'da savaş ilan edildiği sırada New York sanat

dünyası içinde işleyen siyasal güçler ve ideolojiler konusunda bize anlatabilecekleri açısından önemlidir.

Finlandiya saldırısından sonra, Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nin görünüşe bakılırsa Komünist Parti'nin elindeki liderliği suskun kaldı.⁹⁵ Kongrenin ulusal başkanı Stuart Davis'e yakınlaşan etkili kurucu üye Ralph Pearson net bir tavır alınmasının oya sunulmasını ısrarla talep etti. Davis, olayın çevresini saran "belirsizlikler" bulunduğunu ileri sürerek hiçbir şey yapmamayı yeğledi. Sovyetler Birliği için komünistlerin egemenliğindeki bir Kongre tarafından mahkûm edilmek düşünülemeyecek bir durumdu. Meyer Schapiro'nun etrafında Troçkist diye nitelenen bir muhalif grup oluştu. Bu grup zaten birkaç aydır organizasyonu eleştiriyordu, kongrenin Stalinist bir çizgi izlediği ve sanatçıların çoğunu siyasal nedenlerle manipüle ettiği suçlamasını getiriyordu.⁹⁶ 4 Nisan'da grup üyeleri arasında, kongrenin Finlandiya sorununa ilişkin benimseyeceği tavrın özgürce tartışılmasını isteyen bir dilekçe dolaştı. Dilekçeyi imzalayanlar arasında Milton Avery, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Lewis Mumford, José de Creeft ve Ilya Bolotowsky vardı.⁹⁷

Tartışmanın merkezinde sanatçının siyasal bağımsızlığı ve sanatçının Halk Cephesi'yle ilişkisi meseleleri yer alıyordu. Troçkistler, yanıtla ilgili herhangi bir yanılsamaya kapılmaksızın, kongrenin "komünist partinin kültür cephesinin bir kalıntısı mı yoksa bağımsız bir sanatçılar örgütlenmesi mi olduğunu" soruyorlardı. Bu tartışmayı izleyen oylamada komünistlerin hâlâ kuruluşun denetimini sıkı sıkıya ellerinde bulundurdıkları ortaya çıktı. Ne var ki Schapiro ve yandaşları için, sadece Stalinistlerle değil Halk Cephesi'nin toplumsal estetiğiyle de bağlantıda olan bir örgütle aralarına mesafe koymak önemliydi. Lynn Ward'un işgali savunan ve Amerika'nın tarafsızlığından yana çıkan önergesinin ezici bir çoğunluk tarafından (12'ye karşı 125) desteklenmesine rağmen, tartışmanın siyasallaşmasından düş kırıklığına uğrayan Stuart Davis 5 Nisan 1940'ta ilk istifa eden kişi oldu. 8 Nisan'da Davis bazı New York City gazetelerine istifasını bildiren bir açıklama gönderdi. Hatta Meyer Schapiro ve Ralph Pearson, oluşuma, protesto olarak istifa edecek üyeler kaydettiller. Yaklaşık otuz sanatçı kongreden çekildi. Aynı hafta, bu sanatçılardan onyedisi, özgür sanat davasına zarar verebileceğine inandıkları Stalinist "çizgiyi" Kongre'nin onaylamasını eleştiren bir mektubu *New York Times*'a göndererek kopuşlarını kamuoyuna duyurdular.⁹⁸

17 Nisan 1940'ta, Davis'in istifasının ardından, *New York Times* Schapiro'nun grubunun kopuş duyurusunu yayınladı.

Savaş ve faşizme karşı koymak ve sanatçıların meslekî çıkarlarını ilerletmek için kurulan Amerikalı Sanatçılar Kongresi, 4 Nisan'daki son üyelik toplantısında Rusya'nın Finlandiya'yı işgalini desteklemiş ve savaşın sorumluluğunu İngiltere ve Fransa'ya atfederek dolaylı yoldan Hitler'in tavrını savunmuştur. Kongre ayrıca faşist ve Nazi sergilerini (ör. Venedik ve Berlin 1936) boykot politikasını da yeniden gözden geçirmiştir. Sovyet ve Nazi sanat memurlarının ve resmi sanatçıların, karşılıklı sergiler aracılığıyla totaliter ilişkiler kurmak yolundaki yeni estetik politikayı başlatan Moskova toplantısına tepki göstermekte yetersiz kalmıştır.

Dahası, kongre görevlileri üyelere, Venedik'te düzenlenmesi tasarlanan bir faşist sergiye katılımın kişisel zevk meselesi olduğunu bildirmişlerdir. Kongre özgür sanatçıların desteğini artık hak etmemektedir.⁹⁹

Bu bildiri, Stalinist çizginin, Amerikan Komünist Partisi'nin ve kongredeki yandaşlarının kapsamlı bir eleştirisiydi. Stalinist politikaların özgür sanatın yeniden doğuşunu önleyeceğini, Amerikan sanatının yenilenmesini sağlayabilecek tek şey olan bireysel yaratıcılığı engelleyeceğini ileri sürüyordu. Schapiro grubunun tavrı büyük ölçüde, 1938'deki Breton-Troçki tavrına ve *Partisan Review*'da yayınlanan çözümlemelere dayanıyordu. Bu gösteriyor ki, ortak benimsenmiş görüşlere rağmen, tam tersine, yazarlar ve sanatçılar arasındaki ilişkiler, kuramsal tanımlamaların oturtulduğu önemli bir anda belirleyiciydi.¹⁰⁰

Belli bir derecede bağımsızlığı korumak amacıyla, Schapiro grubu Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu'nu (Federation of Modern Painters and Sculptors – FMPS) örgütlemeye karar verdi, federasyonun duyurulan hedefi, “Amerika'daki özgür ilerici sanatı” ilerletmek gibi siyasal olmayan bir hedefti.¹⁰¹ Aslında grubun yönelimi hem siyasal hem de estetikti. Grup sanatta 1940'ta San Francisco'daki Golden Gate Park sergisinin Diego Rivera ile Folies-Bergère striptizcilerini bir araya getiren reklam afişleri gibi saçmalıklara varan siyasallaşmayı reddediyordu (ustanın bir duvar resmi yapısını seyretmek elli sent idi).¹⁰² Sanatta demokratikleşmenin fiyatı bu idiye, o zaman demokratikleşme düşünülemezdi.

Schapiro grubuna üye sanatçıların birçoğu Troçkistlere katılmış olsa da, grubun apolitik niteliği vurgulanıyordu; grubun hedefinin sanatçıların çıkarlarını ve “demokratik yaşam biçimini” savunmak olduğu söyleniyordu.¹⁰³ 1 Kasım 1940'ta grup Morris Davidson'ın stüdyosunda toplanmaya başladı. Bu toplantıların tutanakları göstermektedir ki grubun çabalarının

büyük bölümü, alıcıların üyelerin sanatsal “kalite” örneği olarak sunulan yapıtlarını satın alması yönünde etkin bir arayışa ayrılmıştı. Bu amaçla birtakım komiteler örgütlenmişti. Bu komitelerden biri Sponsorlar Komitesi’ydi ve yeni yapıtların muhtemel alıcılarına mektup –“doğum ilanı”– göndermekle yükümlüydü.¹⁰⁴

Bir başkası Üyelik Komitesi’ydi, grubun oyuyla üyeliği onaylanan sanatçıların listesini tutuyordu. En önemlisi, grubun sergilerini düzenleyen Sergi Komitesi’ydi. Reklam Komitesi New York’taki on dört değişik sanatçı grubunun etkinliklerini koordine ediyordu.¹⁰⁵ Ne var ki, grubun bazı üyeleri kendi yapıtlarını sergilemiyordu, ama meslekî nedenlerden ötürü ve hiç kuşkusuz gruptaki sanatçılara yardım edebilecek bir konumda oldukları için (Modern Sanat Müzesi’nin yönetim kurulu üyeleri, profesörler, yazarlar, müze küratörleri vb.) gruba bağlıydılar.

Neden böyle bir grup kurulmuştu ve neden üyelerinin yapıtlarını tanıtmakta böylesine saldırgan taktiklere başvuruyordu? Daha önce gördüğümüz gibi, neden kısmen siyasal konumla ilgiliydi. Ama grubun oluşması aynı zamanda, sanatçıların kendilerini içinde buldukları toplumsal duruma da bir tepkiydi kısmen. WPA yıllarca sanatçılara yardım sağlamıştı ama 1939’dan itibaren, Kahve-Karabiber yasasının (yasa sanata sürekli fon sağlayacaktı) hezimete uğramasından sonra, federal yardımın azalacağı olasılığı belirdi. Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu’nun (FMPS) amaçları ve saldırganlığı, Güzel Sanatlar Federasyonu (Fine Arts Federation) gibi birtakım sanatçı derneklerinin dile getirdiği korkulara tam yanıt verir görünüyordu.¹⁰⁶

Uzun vadede federal denetim, gerçekten sanatsal standartların yerine usta sanat standartlarını, en yüksek bireysel standartların yerine vasat ortak standartları, bireysel yeteneğin yerine sanat yapıtının tek şekle sokulmasını, özgür ve açık rekabet yerine sanat mesleklerinin ödüllendirilmesinde kişisel ve siyasal kayırmayı koyacaktır.¹⁰⁷

FMPS, 1938 yazında Jeu de Paume’da düzenlenen Amerikan Sanatının Üç Yüzyılı sergisinin Parislilerce düşmanca karşılanmasından yıldınlığa kapılmış geleneksel eleştirmenlerin kaygılarına da yanıt veriyordu. Amerikan sanatının kurumsallaşmış vasatlığına alternatif olarak açık bir yapı öneren FMPS, hükümetin desteklediği kolektif çabalara karşılık sanatta bireysel çabaları destekliyordu. Amerikan sanatının resmi sergisine Fransızların getirdiği eleştiri ilginçtir çünkü savaş sonrasında, Ame-

rikan resmi yeniden Paris'te sergilenmeye başladığında avangardın yetinmek zorunda kalacağı çeşitli duruşları ortaya koymaktadır.

Fransız eleştirmenler “genç” Amerika konusunda öyle serttiler ki Amerikan sanat çevrelerinin bir yanıt hazırlaması bir yıl sürdü. 1939'da Amerika'daki çağdaş sanatın durumuna ilişkin iki kitap çıktı: *New York Times*'ın sanat eleştirmeni Edward Alden Jewell'in *Have We an American Art?* adlı kitabı ile Amerikan Sanat Federasyonu'ndan Forbes Watson'ın *American Painting Today* adlı kitabı. Bu yazarlar, Fransız saldırısının yarattığı sarsıntının daha da şiddetli olduğunu çünkü Amerikan müzelerinin sergiye çok hevesle hazırlandığını düşünüyorlardı. İlk kez, kültür ortamındaki hükümet çabaları, Amerika'nın büyük bir sergi düzenlemek için belli bir güvenle ve yeteneklerine ilişkin yepyeni bir farkındalıkla işe girişmesini sağlamıştı. Ne yazık ki cesur planlar umulan karşılığı vermedi. Etkinliği haber yapma zahmetine giren Fransız gazeteleri Amerikalıların kendilerine ilişkin “kültürlü” imajı verme çabalarıyla eğlendiler. Amerika hakkında pek az şey bilen Fransız eleştirmenler Birleşik Devletler'deki kültür yaşamını değerlendirirken en harcı-âlem kalıpları kullandılar: ülkenin “genç” olduğunu söylediler, genç ve naif ama yine de modern ve abartılıydı, Avrupai incelikten ve her tür oran duygusundan yoksundu. Edward Alden Jewell kitabında Fransız basınının tepkilerini belli bir öfkeyle belirtiyordu.

Fransızlara göre Amerika Hollywood'dur. Dolayısıyla, Amerikan filmlerine kasidemi sözlerle değer ve saygı gösterilmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Fransız eleştirmen François Fosca *Je suis partout* gazetesinde “Birkaç metre Amerikan filmine ABD'deki bütün çağdaş resimleri verirdim” diyordu.¹⁰⁸ O dönemde Amerika New York ve bu kentin gökdelenleri demekti, dolayısıyla Amerikan mimarisine övgüler yağıyordu. Sinema ve mimarinin yanı sıra, elbette baskıcı ve kaba ama yine de bitmek bilmemecesine büyüleyici bu modern uygarlığı temsil eden endüstriyel sanat olduğu söyleniyordu. Fransızlar için Amerika bundan ibaretti. Resimdeki çabaları övgüye değer olsa da gerçekten ciddiye alınacak türden değildi. Gerçek resim estetiğe, zevke ve köklü bir kültür geleneğinin standartlarına bağlı olduğuna göre, kültürün tam merkezinde, resim yüz yıllarca süren bir çalışma, çözümleme ve inceleme sonucu elde edilen bir incelik gerektirir, kısacası resim sadece Fransa'da yapılabilirdi. Bu önyargıyla körleşen Fransız eleştirmenler sergideki Amerikan resimlerini ele alırken acımasızca davrandılar, bu yapıtlara tümüyle türetilmiş, Paris ekolünün yapıtlarına dayandırılmış diye baktılar. Resme giden

bütün yollar Paris'te olduğuna göre Amerikan resmi nasıl özgün olabildi? Amerikan sanatçılarının biricik Amerikan ürünü olarak gördüğü bölgesel sanata bile Paris'te Fransız gerçekçiliğinin çığ bir yan ürünü olarak bakılıyordu.

André Villeboeuf'ün *Gringoire*'da çıkan makalesi Fransız tepkisinin tipik örneğiydi. Villeboeuf sergiyi gezisini şöyle anlatır:

Devasa salonlar. duvarlarına, akademik ölümün tohumunu yansıtan sözde avangard resimler asılmış. Burada resme, kökeni olmaksızın, zevki olmaksızın, "uluslararası" denilmiş. Küstahlığının müstehcenliğini, Fransa'da modası geçmiş kibirinin çocukçalığını vurgulayan bir orijinalliğin damgasını taşıyor yalnızca. (Bu "uluslararası" resim kendini beğenmiş bir avuç züppeden başka kimseye cazip gelmedi.) Özellikle Amerika'ya özgü hiçbir ayırıcı niteliği yok.¹⁰⁹

Amerikan film ve mimarisinin modernliği primitif Amerikan resmiyle, Fransızların gözünde teveccüh bulan tek Amerikan resmiyle yan yana konuluyordu. Fransız eleştirmenler, primitif sanatın, Amerika'nın özü olarak gördükleri coşkunluğu, naifliği, ham gücü, halk gücünü somutlaştırdığını söylüyordu (gerçeklikle mitosu birbirine karıştırarak).

Ciddi Amerikan resmi küçük görülüyordu çünkü daha "naif" resimlerde fark edilebilecek yeni yaşam biçimini içermiyordu. Ciddi Amerikan resmi Paris'in kölesiydi. Paris'e özgü formları taklit ediyordu ve uluslararası üslubundan dolayı yapay ve değersizdi. Nasıl bir zamanlar Uluslararası Gotik çöküşteyse, bu da çöküş halinde bir üsluptu. Bu eleştiriler Amerikan resminin ne kadar istikrarsız bir durumda olduğunu göstermektedir. Bir yandan soğuk, ölü uluslararası üslubu nedeniyle alaylara maruz kalıyor, öte yandan Paris'i taklit eden bir taşra sanatı olduğu ve "taşralılığını" ancak "uluslararası" hale gelerek kırabileceği söyleniyordu. Herkesin bildiği üzere, Paris eleştirel söylemi biçimlendirerek Batı kültürünü pençesinde tutuyordu. Kültürel değerler ölçeğinde bir basamak yukarı çıkmak az buz başarı değildi. Bu değerler açıkça betimlenmişti ve sömürge mal mülkü kadar kıskançlıkla korunuyordu.

Jewell'ın kitabı, serginin doğurduğu sorunların dikkatli bir çözümlemesini yapması açısından ilginçtir. Amerika'daki tecrit politikası yanlış eleştirmenlerin tersine, Jewell dünya savaşının her an patlamaya hazır olduğu bir sırada Amerikan sanatının aşırı Amerikanlaşmasının getireceği tehlikelerin farkındaydı. Belirsiz "enternasyonalizm" kavramının yerine aynı derecede soyut bir düşünce olan "evrenselliği" koymayı seç-

ti. Bu son standarda göre değerlendirildiğinde Amerikan sanatının Paris normlarına ulaştığını düşünüyordu. Aslında Jewell Amerikalı resamlara bir strateji öneriyordu, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden sadece birkaç ay önce halkın zihnine gitgide daha çok egemen bir eğilimi yansıtan bir düşünme biçimi sunuyordu. Jewell'in aldığı şu mektup bunu göstermektedir:

Uluslar savaşıırken ve savaşa hazırlanırken ve siyasal açıdan daha milliyetçi olmaya yönelirken, sanat dünyası (umarım) farklı bir yol katetmekte ve daha evrensel olmaya yönelmekte, en sonunda ortak bir insanlık deneyiminin anlatımına yaklaşmaktadır. Burada Amerika'da, bütün ulusların ve ırkların iç içe geçtiği yerde, sanatçılar için anlatımda evrenselliğe ulaşmak alışılmamış bir fırsat gibi görünecektir. Bu anlatım belli bir yerle ya da ulusla sınırlandırılarak neden bile daha küçültülsün ki? İlgi çekmek için ağlayan küçük bir çocuğun bencilliğine benziyor bu.¹¹⁰

Evrenselliğin hedefi epey özel bir anlam taşıyordu: sanat bağımsız olmalıdır. Ama bu hedefe ulaşma yolunda yabana atılamayacak bir engel duruyordu: Paris politika çarkı.

Thomas Craven'in gördüğü üzere, Parisli sanat tacirleri Amerikan piyasası üstünde öyle sıkı bir denetim sahibiydiler ve Paris ideolojisinin yankıları öyle yaygındı ki Paris sanatının Birleşik Devletler'de gerçek bir tekeli vardı. Bu durum değişmedikçe Amerika'daki sanat kabul görme umudu taşıyamazdı. Değişim savaşıla gelecekti. Forbes Watson şöyle diyordu:

Amerikalı sanatçı, New York'ta resim satışına Parisli sanat tacirlerinin temsilcilerinin egemen olduğunu ve her köşebaşında, Amerikan müşterilerini yerli sanatçının yapıtını satın almaktan caydırdığını gördü. Bizim dönemimiz başladığında, Amerika çeyrek yüzyıldır öylesine kurnazca yürütülen ve bitmek bilmez bir propagandanın etkisindeydi ki minör yetenekler bile, eğer Paris resim borsasında adları geçtiyse, ahlaksız ve ikiyüzlü yapıtlarını belli başlı Amerikan yeteneklerinin samimi ve güçlü resimlerinden daha kolaylıkla satabiliyorlardı Amerikan piyasasında.¹¹¹

Jewell, Craven ve Watson'ın kitapları Amerikalı sanatçılar tarafından savaş sırasında ve sonrasında tartışılan meselelerin temellerini ortaya koyuyordu. Sanatçının siyasal bağımsızlığı, sanat piyasasında Paris egemenliğinden bağımsız oluşuyla denk düşmeliydi.

Eğer bu plan başarıya ulaşacaksa, birinci sınıf bir müze mutlak gereklilikti. Kısa süre önce yeni yerine taşınan New York'taki Modern Sanat Müzesi ihtiyacı karşılamaya, içerdiği yapıtların hem akademik hem de cesur olmasına, standartlarının Avrupa standartlarına ulaşmasına kararlıydı. Paul Sachs'ın yeni müzenin açılış konuşmasında müze mütevellilerine mesajı bu yöndeydi. Sachs seçkinlerin müze aracılığıyla halkı eğitmesi gerektiğini vurguluyordu:

Akademisyenliği geliştirebilelim, onunla birlikte uzmanlığı, dahası, standartlar üstünde daha fazla durulmasını sağlayalım diye müzeler ve üniversiteler arasında daha büyük bir işbirliği ihtiyacı var; yani, müstakbel küratörlerimiz ve yöneticilerimiz gençlikte araştırma için daha çok zamana ihtiyaç duyuyorlar, sakin, huzurlu araştırma; akademik alışkanlıkları yaratmak amacıyla ... Modern Sanat Müzesi'nin geniş halk kitlesine karşı bir görevi vardır. Ama bir seçkinler tabakasına hizmet ederek, seçkinlerin en titiz standartlarını karşılamak üzere gerçekleştirilmiş yapıtlar aracılığıyla, geniş halk kitlesine en iyi şekilde ulaşacaktır.¹¹²

Sanata yönelik, Büyük Bunalım sırasında oluşturulan hükümet desteğinin çözülmesi sanat dünyasının yeni bir parçalanışıyla başa çıkmak zorunda kalan sanatçıları şaşkına çevirdi. Küçük gruplar halinde örgütlendiler, bu gruplar çoğunlukla ortak siyasal ve estetik görüşlerle birbirlerine yakınlaştılar. Artık yeni bir gerçeklikle yüz yüze gelmek zorundaydılar: her sanatçı bir birey olarak, Amerikan sanatına düpedüz kapalı çok sınırlı bir özel piyasayla karşı karşıyaydı.¹¹³ Hâlâ WPA'dan federal yardım alan ressam, ya siyasal nedenlerden ötürü ya da seferberlik hazırlıklarını hızlandırmak için yardımdan vazgeçmek konusunda gitgide daha çok sıkıştırılıyorlardı.¹¹⁴

Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nin dağılmasından sonra Modern Resamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu'nun yaratılmasını çevreleyen koşullar işte bunlardı. Öbür sanatçı grubu AAA'dan daha az prestijli ve daha eklektik olmasına rağmen federasyonu incelemek yararlı olacaktır çünkü bir sanatçılar grubunun hangi koşullar altında çalıştığını öğretir bize; bu grup savaş yılları boyunca Amerikan sanat sahnesini dönüştürecek gücü göstermiştir.¹¹⁵

Federasyon, on dokuzuncu yüzyılda Fransız avangardının yetkinleştirdiği stratejiyi model olarak düzenlenen saldırgan reklam kampanyası sayesinde sanat dünyasında öne çıktı önce. Gottlieb ve Rothko'nun baş-

kanlık ettiği Kültür Komitesi, politikasının “gerektiği anda protesto mektubu göndermek” olacağına karar verdi.¹¹⁶ “Kurulu düzene” karşı sürekli sövüp saymanın, karmaşık ve çok yönlü sanat dünyasında kabul görmek için en iyi yol olduğu ortaya çıktı. Daha çok dikkat çekmek için federasyon, dev bir çadırda düzenlenecek ve bizzat Courbet’in zevkten yüzünün kızarmasına yol açacak bir grup sergisi bile planladı.¹¹⁷

1940 Mart’ında, muhalif federasyona yanıt olarak, *New York Artist* adında yeni bir dergi çıkmaya başladı. Birleşik Devletler’in Avrupa’daki çekismeye girmesine karşı çıkararak ve sanatçıların siyasete katılmasını onaylayarak dış politikada yeni Parti çizgisini izleyen, komünistlerin egemen olduğu United American Artists (Birleşik Amerikalı Sanatçılar) tarafından yayınlanıyordu.¹¹⁸ Derginin 1940 Mayıs’ında çıkan üçüncü sayısı “emperyalist savaşa” saldırdı ve bütün sanatçıları da böyle yapmaya çağırdı:

Sanatçılar, modern emperyalist savaşı doğuran güçlere taban tabana zıttır, çünkü bu güçler yaşam olanaklarını başkalarından esirgemekle işe başlar, çünkü böyle bir savaştan çıkarı olmayan insanlar öldürülür; çünkü savaş, insanların barışçıl birliğinin en yüce meyvası olan kültürü vahşileştirir.

Savaşın alevleri bu kadar yükseklere tırmanınca, sanatçı kendi yapıtını zıtlık içinde ironik ve trajik bulur. Böyle muhtemel bir yılgnlık içinde düşünmek, bir estetik profesörünü kısa süre önce *New York Times*’ın sanat sayfalarında savaşın sanatçıyı fildişi kulesine geri göndereceğini söylemeye itmiş olabilir. ... Ama bugünkü durum öyle umutları ve spekülasyonları boşa çıkaracaktır. Fildişi kule bir daha asla doğmayacak bir geçmişin imgesidir.¹¹⁹

1941 Haziran’ından sonra, yani Nazi Almanyası Rusya’ya saldırısını başlattıktan sonra solda bir başka değişim gerçekleşti. Amerikan Komünist Partisi artık ABD ordusunun Avrupa’ya demokrasiyi savunmaya gönderilmesini destekliyordu. Halk Cephesi döneminde olduğu gibi, bu durum siyasal ve toplumsal farklılıkların silinmesine yol açtı ve çeşitli grupların aldığı tavırlardaki temel çelişkileri örten geçici bir mutluluk duygusu yarattı. Bayrağın altında kaçınılmaz biçimde birleşmenin etkisi, kavgacı bir milliyetçilik ve umutlu bir enternasyonalizm karışımının Amerikan yaşamının bütün gözeneklerine sızması ve sonraki bölümde açıklayacağımız üzere, kültür sahnesinde son derece tuhaf sonuçlar doğurması oldu.

Önde gelen ressamların ve entelektüellerin ilgisi, otuzlu yıllarda olduğu gibi, sanatçının kitlelerle ilişkisine odaklanmıyordu artık. Siyasal eylem için kurumsal yapıların yok oluşu yüzünden, dikkat merkezi, toplumsal kaygılardan kişisel kaygılara doğru kaymıştı. 1940'tan sonra sanatçılar bireyselleşmiş üslupları dile getirdiler, evet, ama değişmez biçimde bu üslupların kökleri toplumsal olan'ın taklidine uzanıyordu. Sanatçının halkla bağı hâlâ ana meseleydi ama bu mesele evrilmiş, hedeflerini değiştirmişti. Hedef bir zamanlar kitleler iken, artık, WPA gibi toplumsal programlar sayesinde, yakın zamanda sanata yönelik açık bir özel piyasanın gelişmesiyle, hedef seçkinler haline gelmişti. Sanatçı yabancılaşmasını yeniden kazanırken anonimliğini bıraktı: "Otuzların sonlarına doğru anonimliğe karşı gerçek bir korku gelişti ve çoğu ressam yaftalanmak ya da örtülü kalmak korkusundan bir gruba katılmakta gönülsüzdü."¹²⁰

NOTLAR

1. Hollywood örneği açıklayıcıdır. David Caute "[anti Nazi] Birlik bir tür Rotary Kulübü işlevi görüyordu ve çoğu haftada bir-iki bin dolar kazanan dört bin üyesi Parti fonuna bütün Amerikan emekçi sınıfının yaptığı kadar katkı yapabilecek durumdaydı. Siyasal deneyimi olmayan naif heveslilerdi ve çoğunu acımasız bir kader bekliyordu" diye anlatır. (*The Fellow-Travelers – A Postscript to the Enlightenment* [New York: Macmillan, 1973], s. 142).
2. Pierre Gaudibert, *Action culturelle: Intégration et/ou subversion* (Paris: Casterman, 1977), s. 75.
3. Maurice Thorez, "L'union de la nation française," Villeurbane'daki Sekizinci Parti Kongresi raporu, 1936. Paul Vaillant-Couturier bu ideolojik gerilla savaşına daha sonra kendi coşkusuyla katacaktı.
4. Paul Vaillant-Couturier, *Vers des lendemains qui chantent*, Fransız Komünist Partisi Merkezi Komitesi, 16 Ekim 1936, Editions Sociales tarafından 1962'de Paris'te yayınlandı. Fransız Komünist Partisi'nin kültür kavramına ilişkin rehabilitasyonu için bkz. Gaudibert, *Action culturelle*, s. 68-82.
5. Joseph Freeman'ın Daniel Aaron'a mektubu, Daniel Aaron, *Writers on the Left* içinde (New York: Avon, 1969), s. 445, n. 2. Earl Browder, Komünist Parti ile Birleşik Devletler arasındaki ilişkileri böyle nitelendirmiştir. James Burkhardt Gilbert'in *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America* içinde alıntılanmıştır (New York: Wiley, 1968), s. 147.
6. Aaron, *Writers on the Left*, s. 278. Granville Hicks *Where We Came Out* adlı kitabında (New York: Viking, 1954) Komünist Parti'ye katılmasını ciddi bir siyasal çözümleme yapmaksızın girişilmiş bir eylem olarak anlatır. Partiye katılanların amaçları "öncelikle, hem yurtiçinde hem de yurtdışında, faşizme direnmek, işçi sendikalarını örgütlemek ve New Deal reform tedbirlerini desteklemektir" diye yazar. "Parti propagandası Rus renklerini kaybetti ve parlak bir milliyetçi renge büründü. 'Komünizm 20. yüzyıl Amerikancılığıdır'

otuzların sonlarındaki sloganlardan biriydi” (s. 40-41) Kitabın McCarthy döneminin en civcivli zamanında çıkması, Parti’nin nasıl dağıldığıyla ve Hicks’in katıldığını nasıl anlattığıyla ilgili olabilir: “Yeni çizginin aslında bir numara olduğu, Sovyet dış politikasını güçlendirme yolu olduğu o zaman hiç aklıma gelmemişti.”

7. Yine de unutulmamalıdır ki radikal hareket entelektüeller arasında ilerleme kaydederken seçmenler üstünde pek fazla bir etki sağlama fırsatı hiç olmadı. Bu kültür bunalımı zamanında, sanatçılar ve yazarlar için solun çabalarını alkışlamak doğaldı, hatta çoğu sol için çalıştı çünkü çoğunlukla Komünist Parti’nin dinamizmi onları cezbediyordu. 1933-36 yıllarında sosyalizmin dayandığı şey, yıpranmış ve çöküş içindeki kapitalist sisteme bir alternatif umuduydu. Sosyalist alternatif, sistemin içine asla tümüyle alınmayanlar için (ki bu grup sanatçıları da kapsıyordu) tam anlamıyla kabul edilebilir bir şeydi. Sandler’in (*Triumph of American Painting*, s. 8), sanatçıların parti tarafından manipüle edildiği ve sanatlarına siyasal propaganda koymak zorunda bırakıldıkları yolundaki iddiası Parti’ye hiç sahip olmadığı bir önem atfetmekte ve sanatçıların siyasal anlayışının bulunmadığını ima etmektedir. Sandler’in kitabında baştan sona açıkça belirtilmemiş bir tema olarak yer alan ve Sandler’in modern sanatın Birleşik Devletler’de popülerlik kazanmasındaki yavaşlığın nedenine ilişkin açıklamanın temel ögesi diye gördüğü komünist komplo düşüncesi, rahatlatıcı bir basitleştirme olabilir ama tümüyle yanlıştır. Aslında André Malraux SSCB’den döndükten ve Sovyet sanatçılarının Batılı sanatçıların acısını çektiği yabancılaşmanın üstesinden geldiği yolundaki görüşünü *Partisan Review*’da yayınladıktan (“Literature in Two Worlds,” *Partisan Review*, Şubat 1935, s. 14) sonra Halk Cephesi’ni kabul etmek daha bile kolaylaşmıştı.
8. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 161.
9. Bazı kişiler liberal entelektüelleri de dahil edecek şekilde kongreyi geniş tutmak istediler, ama Amerikan Komünist Partisi’nin kültür komiseri Alexander Trachtenberg durumun aciliyetine bakılınca, “şimdi mevcudu saymanın zamanıdır” diye düşündü. Bkz. Granville Hicks ile Daniel Aaron arasındaki tartışma, Aaron, *Writers on the Left*, s. 300-303.
10. Çeşitli eğilimlerden dört yüz sanatçı ve eleştirmen çağrıya imza koydu. Aralarında Peter Blume, Aaron Bohrod, Paul Burlin, Stuart Davis, Hugo Gellert, Karl Knaths, Yasuo Kuniyoshi, Isonu Noguchi, Anton Refregier, Ben Shahn ve David Smith vardı.
11. 1937 tarihli bir basın duyurusunda (New York Public Library, 3-MAA) şöyle deniyordu: “Ulusal üyelik sergisi, aktif yaşamdan bir yıldan biraz daha fazla bir zaman sonra açıldı. Sanatçılar kongresi 1935-36 kışında sanatçıların yenice bilincine vardığı sorunları (bunalımın getirdiği ekonomik baskı; Avrupa’da ilerilere taşınmış, Amerika’da uyur vaziyetteki demokratik özgürlüklerin ve özgür sanat anlatımının yıkılması; özel destekçiler-müzeler ve sanat tacirlerinin sanatçıları desteklemekte yetersizliği, özel kaynakların ulusun sanatçılarını desteklemekte umutsuzca yetersiz kaldığı sırada Federal Sanat projelerinin kesintiye uğraması tehlikesi) ele almak üzere gerçekleştirilmişti.”
12. Lewis Mumford, “Opening Address” *First American Artists’ Congress* (New York, 1936), s. 2.
13. Max Weber, “The Artist, His Audience, and Outlook,” *First American Artists’ Congress*, s. 3.
14. Stuart Davis, “Why an Artists’ Congress,” *First American Artists’ Congress*, s. 3.
15. Stuart Davis, “Arshile Gorky in the 1930’s: A Personal Recollection,” *Magazine of Art* 44, sayı 2 (1951): 58.
16. Meyer Schapiro işbirliğiyle hazırlanan metin, “Race, Nationality and Art,” *First American Artists’ Congress*, s. 38-41. Birtakım değişikliklerle yayınlandığı yer: *Art Front* 2, sayı 4 (1936).

17. A.g.y., s. 41.
18. Bu makale, Fransız Komünist Partisi'nin, Fransız sanatının dünyadaki en iyi sanat olduğu ve evrenselliği dolayısıyla bütün dünyada üstünlüğünü sürdürmesi gerektiği düşüncesine dayanan kültür politikasıyla çelişiyordu. Maurice Thorez ve Paul Vaillant-Couturier'nin bu konuda söyledikleri için bkz. yukarıdaki 2, 3, 4 numaralı notlar.
19. Mike Gold, *New Masses* 16 (30 Temmuz 1935): 9-11; (6 Ağustos 1935): 13-15; (13 Ağustos 1935): 18-21.
20. Kararlarını etkileyen olaylar arasında André Breton ile Ilya Ehrenburg'un Paris sokaklarındaki şiddetli bir kavgası, kongre başlamadan kısa süre önce René Crevel'in intiharı vardı. Bkz. Maurice Nadeau, *The History of Surrealism* (New York: Collier Books, 1965), s. 193-94.
21. A.g.y., s. 194.
22. Bkz. "Du temps que les surréalistes avaient raison" başlıklı, Ağustos 1935 tarihli not, André Breton, *Position politique du surréalisme* içinde (Paris: Denoël, Gonthier Mediation, 1972), s. 98.
23. A.g.y., s. 101.
24. Bu demek Breton ve gerçeküstücüler tarafından açık açık reddediliyordu: bkz. *Position politique*, s. 102.
25. 1935 sonbaharında *Partisan Review* editörleri, dergilerinin Jack Conroy'un *Anvil* ile birleşmesine zemin hazırlamak üzere Komünist Parti'den Alexander Trachtenberg'le çalışıyorlardı. Gilbert, *Writers and Partisans* (s. 142-45) içinde belgelendiği gibi birleşme 1936 Şubat'ında gerçekleşti ve aynı yılın Ekim'ine kadar sürdü.
26. "Kültür devriminin başarısızlığa uğraması, *Partisan Review* ile radikal hareketin çoğunluğu arasında temel bir bağı kopardı; bir rönesansa duyulan inanç paramparça olmuştu. Belli ki komünistler devrimci düşüncelerini dağıtmış, orta sınıf saygınlığına ve siyasal uzlaşmaya doğru yönelmişlerdi. *Partisan*'a göre, proleterya edebiyatının ölümü modern yazar ve entelektüelin sorunlarını uygun Marksist bir çözümünden yoksun bıraktı." Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 154.
27. George Novack, "The Intellectuals and the Crisis," *New International* 3 (Haziran 1936): 83.
28. James T. Farrell, alıntı Alan M. Wald, *James T. Farrell: The Revolutionary Socialist Years* içinde (New York: Gotham, 1978), s. 83.
29. William Troy ve William Carlos Williams, "What is Americanism?" *Partisan Review and Anvil* 3 (Nisan 1936): 13-14.
30. William Phillips ve Philip Rahv, "Literature in a Political Decade," *New Letters in America* içinde, yay. Horace Gregory (New York: Norton, 1937), s. 178.
31. Farrell komünistlerin o çok önem verdiği proleter romanına sert bir eleştiri getiriyordu. 1933'te Conroy'un *The Disinherited* adlı romanına, 1935'te de Amerikan Yazarlar Kongresi'ndeki konuşmasında Parti'nin kültür politikalarına saldırdı. Bkz. Wald, *Farrell*, s. 34.
32. A.g.y., s. 39.
33. Farrell'ın kitabının ortodoks Marksist bir saldırı olduğu belli olunca, bizzat Catholic Book Club (Katolik Kitap Kulübü) *A Note on Literary Criticism*'i tavsiye ettikten sonra, birçokları kitabın önemini küçültmeye çalıştı.
34. Bu anlaşmazlık konusundaki bir tartışma için bkz. Daniel Aaron, *Writers on the Left*, s. 318, 499 n. 28.
35. Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936).
36. Delmore Schwartz, "A Note on the Nature of Art," *Marxist Quarterly*, Nisan/Haziran 1937, s. 305-10. Bkz. Meyer Schapiro'nun yanıtı, a.g.y., s. 310-14.

37. Paul Vaillant-Couturier, "La lutte des classes aujourd'hui du côté du prolétariat comme la lutte pour la culture," alıntı "La défense de la culture" içinde, *Commune* 23 (Temmuz 1935): 1262.
38. Pablo Picasso, "Basın Duyurusu", Amerikalı Sanatçılar Kongresi, 23 Aralık 1937, New York Public Library.
39. Ayrıntılar için bkz. Aaron, *Writers on the Left*, s. 350-54.
40. *New Masses*, 28 Nisan 1938.
41. Frank A. Warren III, *Liberals and Communism: The "Red Decade" Revisited* (Bloomington: Indiana University Press, 1966), s. 188.
42. A.g.y., s. 180.
43. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 205.
44. A.g.y., s. 186.
45. A.g.y., s. 201.
46. *Partisan Review*'nin yeni çizgisine komünistlerin tepkisi ve William Carlos Williams'ın dergide yazı yayınlamayı reddetmesi konusunda bkz. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 193. ayrıca bkz. Dwight Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist* (Cleveland: Meridian Books, 1963), s. 12.
47. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 203.
48. A.g.y., s. 161.
49. Lev Troçki, "Art and Politics," *Partisan Review* editörlerine mektup, Ağustos-Eylül 1938, s. 3.
50. A.g.y., s. 3-4.
51. A.g.y., s. 4.
52. A.g.y., s. 8-9.
53. A.g.y., s. 9.
54. A.g.y., s. 10.
55. Bkz. André Breton, *Entretiens* (Paris: Gallimard, 1969), s. 182. Breton ve Rivera'nın imzasını taşıyan 25 Temmuz 1938 tarihli manifestonun aslında, adı taktik gerekçelerle konulmayan Troçki'nin eseri olduğunu öğreniriz buradan. Bu bağlamda şunu belirtmek de eğlencelidir: Troçki'nin, girişiminden dolayı Breton'a teşekkür ettiği ve *Partisan Review*'nin aktardığı mektup aslında daha ziyade narsist bir mektuptu. Bu konuda ayrıca bkz. Arturo Schwartz, *Breton/Trotsky* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1977). Troçki'nin Breton'a mektubu için bkz. *Partisan Review* 6, sayı 2 (Kış 1939).
56. André Breton ve Diego Rivera, "Towards a Free Revolutionary Art," *Partisan Review* 6, sayı 1 (Sonbahar 1938): 50.
57. A.g.y.
58. A.g.y., s. 52.
59. Herbert S. Gershman, *The Surrealist Revolution in France* (Ann Arbor: University of Michigan Press), s. 105-6.
60. Bkz. Troçki'den Breton'a, 27 Ekim 1938, *Writings of Leon Trotsky, 1938-1939* içinde (New York: Pathfinder Press, 1974), s. 93.
61. Nadeau, *History of Surrealism*, s. 210.
62. Gershman, *Surrealist Revolution*, s. 108.
63. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," *Partisan Review*, Sonbahar 1939, s. 34-49.
64. A.g.y., s. 38.
65. Sanatçılar Paris'ten kaçıyor ve bu göçün geride bıraktığı boşluk Greenberg tarafından zekice çözümlenmişti: artık Paris'in mevta avangardının yerine New York avangardının

geçmesi mümkündü, Greenberg, yıllardır yazınsal bir avangard yaratmak için mücadele eden *Partisan Review* editörleriyle işte bu temel üstüne bir ittifak kurdu. Böyle bir hareketin gelişmesi için zaman uygun görünüyordu.

66. Bkz. yukarıda, 55 ve 60 numaralı notlarda sözü geçen, Troçki ve Breton'un yazıları ve mektupları.
67. Greenberg, "Avant-garde and Kitsch," s. 36.
68. A.g.y., s. 35.
69. A.g.y., s. 36.
70. Kırklı yıllarda birtakım entelektüeller kitle kültürünün çözümlemesini yaptı. Örneğin bkz. Louise Bogan, "Some Notes on Popular and Unpopular Art," *Partisan Review* 10 (1943): 391-401; Max Horkheimer, "Art and Mass Culture," *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941), yeniden basım Max Horkheimer, *Critical Theory* içinde (New York: Seabury Press, 1972), s. 273-90; Irving Howe, "Notes on Mass Culture," *Politics* 5 (1948): 120-23; ve Milton Klonsky, "Along the Midway of Mass Culture," *Partisan Review* 16 (1949): 348-65.
71. Greenberg, "Avant-garde and Kitsch," s. 40.
72. Troçki, "Art and Politics", s. 4.
73. Bkz. a.g.y., s. 36. Greenberg'in "Avant-garde and Kitsch"teki 1 numaralı notta belirttiği gibi, bu düşünce profesör ve sanatçı Hans Hofmann'dan çıkmıştır.
74. Greenberg, "Avant-garde and Kitsch," s. 48-49.
75. A.g.y., s. 40.
76. Gördüğümüz gibi, bu süreç kimileri için Halk Cephesi'nin ilanıyla başladı, Moskova Mahkemeleri'nin haberleri Batı'ya ulaştığında devam etti ve 1939 Rus-Alman paktının haberleriyle daha da ilerledi. Bütün bu olaylar sol basın tarafından değişik şekillerde aktarıldı ve *Partisan Review*, *New Masses*, *New Republic* ve *Nation* arasında polemiklere yol açtı. Şu da belirtilmelidir ki o dönemde pek çok sanatçı komünist sempatzanı olarak görülebilirdi.
77. Malcolm Cowley (o dönemde Marksist ve *Partisan Review*'nin temsil ettiği avangarda karşı Stalinist kültür çizgisini savunuyordu) işçi sınıfı mücadelesini unutmuşa benzeyen dergi hakkında Troçki'nin kuşkuvarına bir kereliğine katılmıştı. Bkz. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 199.
78. A.g.y., s. 158.
79. Özellikle, "On'lar" diye bilinen grup (Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Ben-Zion, Ilya Bolotowsky, Louis Harris, Jacob Kufeld, Schanker, Joseph Solman, Tschacbasov ve daha sonra Lee Gatch) ve "abstraction et création" (soyutlama ve yaratım) hareketiyle bağlantılı AAA grubu.
80. George L.K. Morris, "Some personal letters to American Artists recently exhibiting in New York" *Partisan Review*, Mart 1938, s. 36-41.
81. George L.K. Morris, "American Artists' Congress and American Abstract Artists," *Partisan Review*, ilkbahar 1939, s. 126.
82. Aslında komünistlere düşündüğünden daha yakındı; krşl. Vaillant-Couturier, bkz. yukarıda s. 18-19.
83. Greenberg, "Avant-garde and Kitsch," s. 49.
84. Clement Greenberg, "The Late 30's in New York," *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961), s. 230.
85. Amerikan Yazarlar Birliği'nin (The League of American Writers) üyelerinin üçte biri istifa etti. Bkz. Caute, *Fellow Travellers*, s. 189.

86. Birlik, Birleşik Devletler'in savaşa kaymasını eleştirdi, bunun kültürün sonu olacağı kanısındaydı. Bkz. *Partisan Review*, Haziran 1939.
87. *Nation* 149 (10 Ağustos 1939): 228.
88. O dönemde aynı konuda birtakım yapıtlar yayınlandı: George Counts, *The Prospect of American Democracy* (1938); Arthur Garfield Hay, *Democracy Works* (1939); Alfred Bingham, *Man's Estate* (1939).
89. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 203.
90. Mike Gold ve Dwight Macdonald gibi birbirinden farklı yazarlar, siyasi bilinç dalgasının ve sola geçici ilginin, tavırlarda temel bir değişim meydana geldiğine aldanmaksızın kullanılması gereken bir moda olduğu konusunda hemfikirler. Sanatçılar fazlasıyla burjuva, üstelik eleştiriyi karşılıklı karşılıklı ya da ekonomik ve toplumsal koşullar iyileşir iyileşmez hemen kapitalist sisteme ve bireyci ahlaka dönerler, diyorlardı.
91. *Soviet Russia Today*'in editörü Frederick L. Schuman için de bu geçerliydi. Schuman İngiltere ve Fransa'nın Avrupa'yı Nazilere karşı korumayı reddetmesi yüzünden Sovyet politikasının gerekli olduğunu savunuyordu. Corliss Lamont gibi liberaller de paklı benzer sözlerle savundular.
92. Norman Holmes Pearson, "The Nazi-Soviet Pact and the End of a Dream," *America in Crisis* içinde, yay. Daniel Aaron (New York: Knopf, 1952), s. 344.
93. Granville Hicks aslında 1939 sonbaharında Stalinist olmayan bir sol örgütlemeye çalışmıştı boş yere. Richard Rovere, Paul Sweezy, Robert Lynd ve daha sonra Matthew Josephson ve I.F. Stone'dan oluşan grup Max Lerner'in evinde toplandı. Bkz. Aaron, *Writers on the Left*, s. 388.
94. *New Republic*, 22 Eylül 1939, s. 198. Komünistlerle ittifak kursalar da liberallerin sınıf mücadelesi kavramını kabul etmediği unutulmamalıdır. Warren'ın belirttiği gibi, "Programın en devrimci olduğu dönemde, 30'ların başlarında, liberaller arasında çok az etkisi vardı. Rusya'ya sempati besleyen Bruce Bliven, Soule ve Freda Kirchwey gibi insanlar komünist partinin devrimci programını kabul etmediler. Komünizm en az devrimci olduğu dönemde, 30'ların sonlarında, liberaller arasında en çok etkiyi yapıyordu. Aslında, 30'lar boyunca liberalizm üstünde en çok etkiyi bırakan, komünist parti ya da bir felsefe olarak komünizm değildi. Rusya'nın varlığıydı" (*Liberals and Communism*, s. 225).
95. Gerald M. Monroe, "The American Artists' Congress and the Invasion of Finland," *Archives of American Art Journal* 15 (1975): 15.
96. Meyer Schapiro 1939 sonbaharında *Partisan Review*'da çıkan iki mektup/dilekçeyi imzaladı: "War is the Issue," s. 125-126 ve "A Letter to the League of American Writers," 5 Ekim 1939, s. 127.
97. Tam liste, Monroe, "The American Artists' Congress" içinde yer almaktadır.
98. Monroe makalesinde Schapiro'nun tavrının sanatçılar arasında yarattığı rahatsızlığı açıklar: "Muhtemelen, çoğu pasif bir şekilde olmak üzere en çok otuz kişi resmen istifa etti. Üyelerin birçoğu en azından belli belirsiz bir şekilde toplumsal değişimi destekler gibiydi ve kendilerini insanlığa hizmete adanmış ve inançları uğruna büyük fedakârlıklar yapmaya istekli görünen komünistleri kamuoyu önünde mahkûm etmek istemiyorlardı. Sanatçıların çoğu için siyasi meseleler kafa karıştırıcıydı ve açıkça SSCB karşıtı bir eylem rahatsız edici derecede gerici görünüyordu" ("The American Artists' Congress", s. 17.)
99. "17 Members Bolt Artists' Congress," gazetelere mektup. Archives of American Art, Federation Papers (Amerikan Sanatı Arşivi, Federasyon Belgeleri). İlgili sanatçılar Milton Avery, Peggy Bacon, Ilya Bolotowsky, Morris Davidson, Dorothy Eisner, Parla Eliosoph, Ernest Siene, Hans Foy, Adolph Gottlieb, Louis Harris, Rennee Lahm, Mark Rothkowitz

- (Rothko), Manfred Schwartz, Lacob Getler, heykeltıraş José de Creeft ve Columbia Üniversitesi Sanat Departmanı'ndan Lewis Mumford ve Meyer Schapiro idi.
100. Irving Sandler ve Dore Ashton aynı görüşü paylaşmayanlar arasındaydı. Zaman zaman Frank O'Hara ve New York avangard sanatçıları, Arshile Gorky ve André Breton, Abraham Rattner ve Henry Miller arasında doğrudan ilişkiler kuruluyordu.
101. Monroe, "The American Artists' Congress," s. 19.
102. Geoffrey Perret, *Days of Sadness, Years of Triumph: The American People, 1939-45* (New York: Coward, McCann, 1973), s. 129.
103. Federasyon tüzüğü'nün önsözü: "Bu örgütün amacı Amerika'daki özgür ilerici sanatçıların refahını arttırmak olacaktır. Örgüt sanatçının ekonomik ve kültürel çıkarlarını korumak ve yapıtlarının sergilenmesini kolaylaştırmak için uğraş verecektir. ABD'deki artan gerici hareketlerin tehlikesinin farkındayız; ırk ya da ulus adına ya da toplulukta özel grupların çıkarı adına sanatçıların kültürel ve ekonomik fırsatlarını azaltacak her türlü çabayı kınıyoruz. Modern sanat hareketlerinin temelindeki dünya sanat geleneklerini yadsıyan sanatsal milliyetçiliği kınıyoruz. Demokratik yaşam biçimine duyduğumuz inancı ve sanatsal anlatım özgürlüğü ilkesini beyan ediyoruz ve dolayısıyla, bugünkü Almanya, Rusya, İtalya, İspanya, Japonya diktatörlüğünde uygulanan biçimiyle, sanatçıyı sömürülebilecek bir zanaatkar olarak gören ve sadece bu yanıyla ilgilenen düşünce ve eylem totalitarizmine karşı çıkıyoruz; bunun sanatçının düşmanı olduğuna inanıyoruz. Örgütümüz açık ya da örtülü siyasal denetimden bağımsız olacaktır. Yapıtları yeterince değer taşıyan bağımsız sanatçıları, dinsel ya da ırksal konumları gözönüne alınmaksızın, sadece sanatçının bütünlüğüne duyulan inancı bizimle paylaşmaları ve sıraladığımız baskıcı güçlere karşı çıkmaları kaydıyla üyeliğe kabul edeceğiz."
104. Her sanatçı yeni hareketi ilgi uyandırmak için müşterilere "duyurular" göndermeyi kabul etti. İlk toplantıda 700 isimlik bir liste çıkarıldı ve sistemi sınamak üzere 200 duyuru gönderildi. Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu, 4 Kasım 1940 tarihli toplantı, Archives of American Art, N 69/75.
105. Federasyon arşiv kayıtlarını okurken, federasyonun Amerikalı Sanatçılar Kongresi'ni kendi alanında altetmek için tekrar tekrar girişimlerde bulunduğu izlenimi ediniliyor. Komünistler, özellikle de Zafer İçin Sanatçılar (Artists for Victory) grubunun başı Hugo Gellert en gözde hedefti. Bkz. "Report of the City Coordination Committee," FMPS Koordinasyon Komitesi Toplantısı, 25 Nisan 1941: "Gellert'in tarafından bizi her şeyin dışında tutma girişimi ... Kullanılan yöntemler tipik Kongre yöntemleriydi – birçok üye kent koordinasyon komitesinin siyasal imalarının farkında değildi."
106. Meclis-Senato Kahve-Karabiber yasa tasarısıyla, dört sanat programının, devam etmekte olan tek federal sanat yardımı içinde birleştirilmesi öneriliyordu. Tasarı Kongre'de kabul edilmedi çünkü çoğunluk bireysel, bağımsız ve özgür bir biçimde yaratılan sanat yapısından yanaydı. Ayrıca böyle bir programdan doğabilecek siyasal denetim korkusu da vardı. Güzel Sanatlar Federasyonu başkanı Arthur F. Brinckerhoff bunu Patentlere İlişkin Meclis Komitesi, Bilim, Sanat ve Edebiyat Departmanı'nda açıkladı, *Hearings*, 75. Kongre, 3. oturum (Washington, D.C.: Government Printing Office, 1938) s. 71-73.
107. Arthur A. Ekirch, Jr., *Ideologies and Utopias: The Impact of the New Deal on American Thought* (Chicago: Quadrangle, 1971), s. 156-57.
108. Edward Alden Jewell, *Have We an American Art?* içinde (New York: Longman, 1939), s. 41-42. Amerikan filmlerinin, Fransız film endüstrisini destabilize eden Byrnes-Blum anlaşmaları sonucunda Fransa'ya dayatıldığı 1946'da işler epey değişti.
109. Jewell, a.g.y., s. 31.

110. A.g.y., Jewell'a *New York Times*'dayken gönderilen ve kitabına aldığı mektuplar, s. 128-29. "Modern uygarlığımız uluslararası bir uygarlıktır. Modern sanatçı bayağı bağılılıkları yoksaymalı ve kendisini eninde sonunda dünyaya egemen olacak uluslararası siyasal düşünce sistemlerinden birinin parçası olarak görmelidir: biri milliyetçiliğe, dolayısıyla, milliyetçi üstünlük davasıyla barbarlığa ve uluslararası çatışmaya götürür; ötekiye bir tür uluslararası kolektivizme – epey basmakalıp bir söz olan "dünya vatandaşı" deyişi modern sanatının yeni ve kaçınılmaz rolünü oldukça iyi tanımlar. Şunu kabul etmeliyiz ki ulus olarak bizler bir 'Amerikan sanatının' gelişemeyeceği kadar geç doğduk ve bugünün dünyası yeni bir sanata ve yeni bir ekole, uluslararası ekole açıyor yolu."
111. Forbes Watson, *American Painting Today* (Washington, D.C.: American Federation of Arts, 1939), s. 15.
112. Paul Sachs, *Museum of Modern Art Bulletin* 6, sayı 5 (Temmuz 1939); Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* içinde (New York: Atheneum, 1973), s. 200.
113. Modern Sanat Müzesi'nin aradığı, AAA ve federasyon gibi Amerikan gruplarının sürekli protestolarına rağmen, Amerikan sanatından ziyade Avrupa sanatıydı.
114. Elaine de Kooning şöyle diyordu: "1940'larda neredeyse herkes yapıtıyla ilgili bir fikir değişikliği yaşadı. 1939-40'ta WPA parçalanıyordu ve çoğu sanatçı istenildiği gibi afiş yapmaktansa ayrıldı." Francis Celentano'nun Elaine de Kooning'le yaptığı bir söyleşiden. Bkz. Celentano, "The Origins and Development of Abstract Expressionism in the United States" (master tezi, New York University, 1957), s. vii.
Sanford Pollock da, WPA'nin himayesinde şu ya da bu program için çalışan sanatçıların (özellikle Jackson ve kendisinin) üstündeki baskılar konusunda bilgi verir: "Kızıl oldukları bahanesiyle, KP'nin oy listesine konulması için yaklaşık bir yıl önce bir dilekçe imzaladılar diye sinek gibi avlıyorlar insanları. İmzaladığımızı hatırlıyoruz, o yüzden de tedirginlik içinde baltanın inmesini bekliyoruz. Geçen hafta benim departmanımdan 20 kişiyi hakladılar. Kusuru düzeltme diye bir şey yok. İşin ironik tarafı, tanıdığım gerçek Partililer o kahrolası şeyi imzalamadılar, bizim gibi enayiler çekiyor cefasını" (Sanford Pollock'un Charles Pollock'a 22 Ekim 1940 tarihli mektubu, Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock* içinde [New York: Museum of Modern Art, 1967], s. 25).
115. Federasyonun programı epey belirsiz idiyse de grubun modern niteliğini vurgulamakla kalmadı (15 Eylül toplantısı), aynı zamanda, Troçki'nin Breton'a yazdığı mektupta ("Federasyon hiçbir sanatın modern olmadığını, sadece çağdaş olduğunu vurgulamak ister. Her sanatçının bireysel anlatımıdır önemli olan" [Federasyon Belgeleri, 7 Temmuz 1941 tarihli toplantı]) söz ettiği türden bir seçmecilik kadar bireyin de önemli olduğunu vurguladı.
116. Kültür Komitesi'nin 1 Aralık 1941 tarihli toplantısında (başkanlar: Gottlieb ve Rothko) tartışıldı. "Carnegie ve Whitney sergileriyle ilgili protesto mektubu okundu, eleştirmenlere gönderildi. Kültür Komitesi'nin Politikası gerektiği zaman protesto mektubu [sanki sonradan akla gelmiş gibi, kenardaki bir not olarak: "aynı zamanda da övgü ve onay mektupları"] göndermektir. Sanatçı portrelerinden –ya da önemli insanların portrelerinden– oluşan sergiler düzenlememiz önerildi [bir galeride]" (Federasyon Belgeleri).
117. 15 Eylül 1941 tarihli genel toplantıda tartışıldı: "Çadır sergisi tartışıldı, büyük kalabalıklar çekmeli ve giriş ücreti olarak düşük bir miktar alırsak para kazanmalıyız. Özel grubumuzun *Modern* yönünü sergileyen bir sürü önceden yapılmış reklamımız var (Heykeltıraşlar Birliği Birinci Açık hava Sergisi'ni yaklaşık 45 bin kişi ziyaret etti). 4 haftalığına çadır kiralandı, 280 dolar çadır. Buna her şey dahil, emek, inşaat, aydınlatma, 102 resim yerleştirilebiliyor" (Federasyon Belgeleri).

118. Birleşik Amerikan Sanatçıları'nın (United American Artists) yöneticisi Rockwell Kent idi, dergi editörleri şunlardı: Jack Tworkov (başkan), Harold Amebellan, Robert Cronbach, Ruth Chaney ve James Lechay.
119. Başyazı, *New York Artist* 1, 3.-4. sayı (Mayıs-Haziran 1940): 3. Mizanpajın tasarımı Ad Reinhardt'a aitti.
120. Francis Celentano'nun Ad Reinhardt'la yaptığı söyleşi, 2 Eylül 1955; Celentano, "Origins and Development," s. xi.

II. Dünya Savaşı ve Bağımsız Bir Amerikan Sanatı Kurma Girişimi

Özellikle Latin Amerika'yla ilişkilerimizde, ekonomik yaşamımızdan ziyade kültürel yaşamımıza kısa süre önce ağırlık vermeye başladığımız doğrultuda devam etmeliyiz, çünkü şu dönemde bunun getirdiği saygı ve dostluk, savaşta kullanılacak birer silah tam anlamıyla. Ve savaş sona erdiğinde de aynı saygıyı Avrupa ve Asya uluslarından görmeye ihtiyacımız olacak.

ALFRED M. FRANKFURTER, *ART NEWS*, 1943

Paris'te ışıklar kararınca panik New York kadar uzağa hatta onun ötesine, Amerika'nın içlerine kadar ulaştı. İstisnasız bütün Amerikan basını Paris'in Almanlara terk edilmesine ağıt yaktı. Savaşmadan yenilen Paris artık Nazi çizimleri altında inliyordu ama en azından yıkımdan kurtulmuştu. Işıklar kenti kültürüyle korunabilirdi ama Batı uygarlığının simgesinin sessiz sakin "barbarlığa" teslim edilmesi Amerikan gazetelerinin başyazarlarına acı veriyordu yine de.

Paris 14 Haziran 1940'ta Alman birlikleri tarafından işgal edildi. Beş yıl boyunca yaşam adeta durdu, ya da daha doğrusu bir başka biçime büründü, susturulmuş, yarım kalmış, yarı saklanmış bir haldeydi. Dışarıdan bakılınca Paris bir hayalet kentti. Amerikalılar Paris'in düşüşünde belli bir demokrasi düşüncesinin ölümünü gördüler. Onlar için Paris bireyciliğin zaferi demekti, Montparnasse sanatçıları tarafından popüler kılınan özgür bir yaşam biçimi demekti.

Daha önce İspanya'da Cumhuriyetçi orduların bozguna uğramasının liberal imgeleme darbe indirmesinin nedeni, İspanya Cumhuriyeti'nin düşüşünün faşizme karşı savaşta demokrasinin yenilgiye uğramasını simgelemesiydi. Paris'in tek bir el bile ateş edilmeden düşmesi daha da

ciddiydi, çünkü, kentin sanat hazineleri kurtulmuş olsa bile, Batı kültürünün simgesel yıkımını temsil ediyordu. Amerikan gazetelerinin başyazarlarının olan bitenler konusunda şu açıdan kuşkusu yoktu: bir simge öldürülmüştü, Batı kültürü zincire vurulmuştu ve ifade özgürlüğü bastırılmıştı:

Paris'i muhteşem kılan özgürlüktü. Erkekler ve kadınlar yeteneklerinin tümünü, kısıtlama olmaksızın kullanmakta özgürdü. Dünyanın dört bir tarafından gelmişler, her meslekten ustalarla yaratıcılıklarına uyan bir yer bulmuşlardı. Hiçbir dar kafalı siyasetçi onlara ne söyleyeceklerini, ne yapacaklarını, ne düşüneceklerini söylemezdi. Bu özgürlük sadece entelektüel seçkinler tabakasının tekelinde değildi. Sokaktaki adam, mutfaktaki kadın yararlanırdı bundan. Paris'te yaşamak bireyciliğin bozulmamış havasını solumak demekti.¹

Bu yaşam biçiminin yıkılmasından sorumlu olanlar bütün uygarlığı yok etmek ve bir kargaşa çağına, uygarlığın bulunmadığı bir çağa geri dönmek için çaba harcayan şeytanî vahşiler olarak tanımlanıyordu. Faşizmin, Hristiyanlığın uygarlaştırıcı kazançlarına alışmamış insanların hayvan gibi davrandığı Karanlık Çağlara geri dönüş olduğu söyleniyordu. "Demokratik yaşam biçiminin" sonu demekti.

Hitler ve Stalin'e karşı ittifak, İsa'nın dünyaya getirdiği yaşam biçimini korumak için bir ittifaktır. Ana hatlarıyla bu yaşam biçimi bireyin değerine ve kutsal haklarına öncelik verir, oysa Hitler-Stalin formülü bireyi tümüyle devletin içine gömer ve Hristiyanlığın ana ilkelerini kabul etmez. ... Daha önce hiç böyle bir şey görülmemiştir, demokrasiye ve Hristiyan yaşam biçimine karşı kurulan modern komplo Cengiz Han, Attila ya da Sarazenlerinkinden çok daha güçlü, acımasız ve ahlaksızdır.²

Avrupa'nın 1940'taki siyasal ve ideolojik durumunun bu basite indirgeyici çözümlemesi, pek etkisi olmayan kıyıda köşede kalmış bir gazete yazarının işi olsaydı gülünç görünebilirdi ama öyle değildi. Aynı üslup çoğu gazete tarafından benimsenmişti, hatta başkan yardımcısı Henry Wallace'ın konuşmalarına kadar sızmıştı:

Halkın devrimi yürüyüşe geçti, şeytan ve bütün melekleri gelseler başariya ulaşamazlar çünkü Tanrı halkın yanında. Güç Tanrı'nın gücü, halkın davası uğruna savaşılan bizler bu dava kazanılana kadar durmayacağız. Şeytan'la [Hitler] uzlaşma mümkün değildir. Tam bir barış ve tam bir zafer için savaşıyoruz.³

1939'da tecrit politikası yanlısı bir Amerika'nın Batı kültürünün muhafızı olacağına inanmak hâlâ mümkündü, Harry Truman da buna inanıyordu: "Bu büyük Cumhuriyetin rolü uygarlığı kurtarmaktır; savaşın dışında kalmalıyız."⁴ Ama 1940 Haziran'ından sonra tarafsızlığı savunmak siyasal açıdan gitgide daha tehlikeli hale geldi. Pearl Harbor'dan (7 Aralık 1941) sonra bu savunma neredeyse tümüyle olanaksızlaştı. Dwight Macdonald ve Clement Greenberg *Partisan Review* sayfalarında savaşa karşı antikapitalist bir ittifakı destekleyen yegâne yazarlardı, bu tavrı 1943'e kadar korudular. Onlara göre, anlaşmazlık, ülke içinde gelişmiş bir tür faşizm doğurması çok muhtemel olan ve kültüre çok ciddi bir tehdit oluşturan çok güçlü toplumsal baskılar yaratıyordu.⁵

Harold Rosenberg, 1940 Kasım'ında kalemi eline alıp Paris'in düşüşü üstüne *Partisan Review*'da uzun ve yürek parçalayıcı bir makale yazdı.⁶ Rosenberg Paris'in hiçbir çatışma olmaksızın düşmesine şaşırırmamıştı çünkü onun gözünde Fransız başkenti uzun zaman önce, entelektüelleri Halk Cephesi'ne teslim olduğunda düşmüştü zaten. Rosenberg'in dile getirdiği başkent dünyanın biricik başkentiydi, modernliğin başkentiydi. Ne yazık ki, Amerikan sanatındaki güçlü milliyetçi gizli akıntıyla mücadele yolu olarak bu kavramı kullanırken, şair eleştirel gücünü bir yana bırakmak için bu dramatik ânı seçmiş ve Paris Ekolü'nün yüzlerce yıllık kültür emperyalizmi sonucunda oluşmuş ideolojisini bütün olarak çiğnemedi yutmuştur: "Çünkü Paris sanatta ulusal olanın zıddıydı, her ulusun sanatı Paris aracılığıyla büyüdü."⁷ 1939 New York Dünya Sergisi'ndeki Paris yapıtlarına eşlik eden metni okuyan herkes bu ideolojinin baskın çıktığını açıkça görebilirdi. Fransız genel valisi Olivier'nin metniydi bu:⁸

Birleşik Devletler dünyanın öbür uluslarını, hem cesur hem de cazip temalı bir sergiye davet ediyor: "Yarının dünyası nasıl olacak?" Fransa görkemli geçmişinde fırtınalı ve sıkıntılı dönemler yaşadı ama yine de birçok vesileyle basit ve muhteşem yanıtlar vermek üzere yeniden doğdu, işte bu yüzden Amerika'nın ortaya attığı soruya gülümseyerek sakince şu yanıtı verebiliyoruz: "Yarının dünyası tıpkı dünün ve bugünün dünyası gibi, büyük ölçüde Fransız esinli olacak."⁹

Ne olursa olsun, Rosenberg'in makalesi Paris'in Batılıların gözünde simge olduğu belli bir modern kültür tipini betimliyordu. Uluslararası kültürün beslendiği toprak olarak kabul edilen yer kapılıp alındığına göre, kocaman bir boşluk açılmıştı ve bu boşluk doldurulmadıkça milliyetçi "barbarlığa" ve onunla bağlantılı çatışmalara geri dönme tehlikesi belir-

mişti. Kusur Parislilerin değil bütün uygarlığındı: “entelektüel uluslararası”, kayıtsızlığıyla Paris’in ayrıcalıklı konumunu kaybetmesine ve gerçek dünyaya katılmasına göz yummuştu:

Bu yeni evre’nin merkezinin hangi kent ya da ulus olacağını kimse kestiremez. Çünkü bir kültür başkenti sadece kendi özelliğiyle yükselmez. Dünyanın dört bir yanından gelen akımlar Paris’i, etrafındaki taşranın üstüne çıkarmış, onu büyülmüş bir ada gibi yukarıda tutmuştur. Ve Paris’in gerileyişi de, halkın eski dostlarının ve şimdiki düşmanlarının ileri sürdüğü gibi içsel bir zayıflığın –“duyarlılığın” ya da “yumuşaklığın”– değil genel bir bozulmanın sonucudur. On yıldır bütün uygarlık batmakta, Paris’i de değişmez biçimde Fransa toprağına doğru alçaltmaktadır. Bir ulusun başkenti olarak eski haline gelmesi Alman tanklarıyla tamamlanana kadar.¹⁰

Paris’in çöküşünde entelektüelin sorumluluğu günün yakıcı meselesiydi, Rosenberg’e göre de Fransız bozgununda canalcı gerçektir:

Moskova’nın ahmak polis alayının, bütün ülkelerin yarım akıllılarına groteskçe sergiledikleri o cazibeyle, Komünçülerin, Rimbaud, Courbet ve Zola’nın kentine kabulü doğru dürüst sorgulanmadı. ... Bir avuç gözüpek adam –Gide, Breton, Serge ve birkaç kişi daha– Fransız eleştirisi geleneğinden yana çıkmaya çabaladılar. Ama konformist olmayan Paris’in bilincini hangi “yüce gereklik” felce uğratmıştı peki? Yüce gereklik antifaşizmdi.¹¹

Nation’un 18 Mayıs 1940 tarihli sayısında Archibald MacLeish’in imzasını taşıyan “The Irresponsibles” (Sorumsuzlar) başlıklı bir makale yayınlandı. Büyük Bunalım sırasında “Wall Street’in genç adamlarına” hitaben yazdığı açık mektup yayınlandıktan sonra Amerikan Komünist Partisi MacLeish’e kur yapmışsa da MacLeish devrimci değildi. Makale çürüme ve eşitsizliğe saldırı niteliğindeydi ve kapitalizmi kurtarmak amacıyla bu kötülüklerin yok edilmesinde ısrar ediyordu. MacLeish’e göre kapitalizm, sanatçıya yeteneklerini azami derecede geliştirmesi için yeterli özgürlüğü veren tek sistemdi. Dolayısıyla şairin tavrı belirsizdi; faşizm aleyhindeki sözleri soldan saygıyla karşılanıyor, hem komünistler hem de apolitik sanatçılar tarafından kullanılıyordu. Amerikan entelektüellerinin Avrupa’daki savaş karşısında suskunluğuna MacLeish’in kıyasıyla saldırması uzun bir dizi polemik başlattı, bu polemiklerde *Nation*, *New Republic* ve *Partisan Review* savaş zamanında sanatçının ve

entelektüelin rolünü tanımlamaya çalıştılar. Makalenin başlattığı tecrit politikası karşıtı hareket 1943'te doruğa ulaşarak bir enternasyonalist politikaya dönüştü.

MacLeish'in makalesinin başlığında sözü geçen "sorumsuzlar", kültürün faşist saldırılara karşı savunulması gerektiğini düşünmemiş entelektüellerdi. Artık, entelektüelin oynaması gereken önemli bir ideolojik rolü olduğu ve bunalım zamanında bu rolü açıkça oynaması gerektiği konusunda yeni bir bilinç oluşmuştu.¹² MacLeish, eğer kültür, yaratıcıları tarafından savunulmazsa, geleceği tehlikededir diyordu.

Öte yandan, Dwight Macdonald'a göre, kültür, onu resmi bir çizgiye, siyasetin gerekliklerine bağlama girişiminde bulunulursa tehlikeleydi. Ne var ki MacLeish Amerikan entelijansiyasının hiçbir şey yapmadan durup Avrupa'daki kültürün yok edilmesini seyretmesini anlaşılmaz ve kınanacak bir şey olarak görüyordu.

Bilginin dünyasına, bilginin yaşamına ve bilginin yapıtına yönelik bu doğrudan, açık ve kasıtlı saldırıya karşı Amerikan bilginleri kayıtsız. Kayıtsız değilse de atıl; sadece tetikte –korkulu, tetikte ve atıl. İşte buraya koyacak tarih sorunu: Bize karşı yapılan bir savaşa seyirci kalarak nasıl oturabiliyoruz?¹³

Şairin tanımladığı gibi, kültürün yok edilmesi, bilime, araştırmaya ve eleştiri ruhuna karşı faşist saldırıyı içeren çok ciddi bir meseleydi. MacLeish'in iddiasına göre, sanatçılar ve yazarlar, sürüp giden büyük mücadelede yer alamayacak kadar kendi kişisel sorunlarıyla uğraşıyorlardı. Onun istediği, entelektüellerin, ideolojik farklılıklarını unutup faşizme karşı savaşı destekleyen birleşik bir cephede toplanmasıydı. Bir bakıma bu, yeni bir "halk cephesi" için çağrıydı ama bu kez "apolitik" bir cephe. Savaş zamanında, MacLeish'e göre, sanatçılar sanat yapmayı unutmalı, daha doğrusu yeteneklerini savaş çabasının hizmetindeki yararlı sanatın üretimine vakfetmeliydiler:

Şimdi önemli olan kültürün savunulmasıdır – gerçekten, kelimenin tam anlamıyla savunma, insanların son iki bin yıldır bellediği biçimiyle uygarlığın savunulması. ["Sorumsuz" kişinin] yapacak işi var. Bitirecek kitabı var. Üstünde çalıştığı müsveddelerin savaşta yok olmamasını umut ediyor. O sorumsuzluğun katıksız, mükemmel hali – ateşle işi olmadığı için ateş sanki onu yakamazmış gibi davranan kişi.¹⁴

Bu çağrıya, entelijansiyanın kendisini ne kadar acınası ölçüde güçsüz hissettiğini gösteren birçok yanıt geldi. Önceki on yıl sadece devrim va'zedenleri değil demokratik ve liberal değerleri savunanları da düş kırıklığına uğratmıştı. Doğrudan eylemi tercih edenler ve İspanya'daki demokrasiyi savunmak için Abraham Lincoln Tugayı'na yazılanlar, savaşı solun denetimi dışındaki siyasal çatışmaların sonucunda dağıldığını görerek hayallerini yitirmişlerdi. Bu deneyimler MacLeish'e yanıt verenlerden çoğunu derin bir umutsuzluğa sokmuştu. Artık, savaş arifesinde, sosyalist devrim için uzun zamandır beklenen unutulmuştu. Soldaki birçok entelektüel, savaşı gerçekten tepki veremeyecekleri kötü bir rüya gibi düşünüyorlardı.

MacLeish'in makalesinin yanı sıra, Van Wyck Brooks'un *Primary Literature and Coterie Literature* adlı yapıtı, *Partisan Review*'nin, proletarya edebiyatını terk ettiğinden beri taşıdığı anlama, uluslararası avangarda, yeni meydan okuyuşlar getirdi. Bu Dwight Macdonald'ın, "MacLeish ve Brooks tezi"nin "Kulturbolshewismus"u dediği şeyi kınarken daha çok sertleşmesine yol açtı.¹⁵ Ulusal savunma adı altında, bu tez uluslararası modernizme saldırıyordu ve saldırgan bir milliyetçi sanatı savunuyordu. Amerikan milliyetçiliği adına Nazi milliyetçiliğine saldırıyordu. Macdonald'a ve Farrell gibi bağımsız solun geri kalan sadık üyelerine göre, önerilen çözüm, aleyhinde bulunduğu şey kadar tehlikeliydi.¹⁶ Milliyetçiliğin iki versiyonu da sanatçıya eleştirel rolünden tümüyle vazgeçmesi ve siyaset çarkında bir dişli haline gelmesi çağrısında bulunuyordu:

Stalinist hareketin sınırlarının çok ötelere yayılan, kültüre yönelik bir *resmi* yaklaşım var burada. Brooks'un tezi, Kongre Kütüphanesi müdürü ve Beyaz Saray'ın yakın dostu Archibald MacLeish'in bir yıl önce "sorumsuzlara" yaptığı saldırının genişletilmiş hali aslında. "Yozlaşmış" modern sanatın düşmanı Goebbels, saldırılan özel kültürel eğilimi değil sadece, argümanın terimlerini de alkışlamayacak mıdır: "Ana edebiyat her nasılsa biyolojik mizacı takip eder; psikologların 'yaşam güdüsü' dedikleri şeyi destekler; bir yolunu bulup ırkın hayatta kalmasına neden olan yeniden doğma gücüdür." "Kulturbolshewismus", "biçimcilik", "zümre edebiyatı" gibi terimler stratejik nedenlerle değişir ama içerik –ve Düşman– aynıdır.¹⁷

Bu ortamda *Partisan Review*'nin çabası, umulanın tersine, "artçı kuvvet" gibi görünmeye başladı gitgide.¹⁸ Macdonald bu yeni baskıya karşı mücadele etmek için bir yazarlar grubu kurmaya çalıştı ama başaramadı. Savaşın başlangıcında, sanatçının akıntıya karşı kürek çekebileceğine

ilişkin herhangi bir hayali beslemek için toplumsal güçler fazlasıyla kuvvetliydi.¹⁹

Birleşik Devletler, Batı kültürünün yeni başkenti unvanına, bu unvanın ne anlama geldiği konusunda net bir fikri olmasa da, erişebileceğini görmekten memnundu. Yine de, tacın aktarılması için gereken temeli atmak gerekiyordu. Bu iş kolay değildi çünkü yıllardır, modernizmle ilgilenen sanatçılar Avrupa'ya gitmek ve orada öğrenim görmek zorunda kalmıştı. Mesele, sadece yeni bir coğrafi mekân seçmekten çok daha incelikliydi.²⁰ Tartışma, zihinsel alışkanlıkların değiştirilmesi ve Paris ideolojisine benzer ama ondan farklı bir ideolojiyi yeniden kurmak çevresinde dönüyordu. İdeolojik bir ortamın böyle yeniden yaratılmasındaki çelişki, faşizmin Batı kültürüne yönelttiği tehdidin yanlış anlaşılmasına dayanmasıydı.

1940'ta Avrupa'da siyasal ve kültürel bunalım patlak verince Avrupa'nın geleneksel rolünün Birleşik Devletler'e geçeceği açıkça görüldü. Çok kısa bir sürede, Birleşik Devletler'in ekonomik gücünün başlamak üzere olan savaşta belirleyici olacağı da açıkça anlaşıldı. Tarihçi Robert Divine, 1940'ta Birleşik Devletler'in Batı dünyasının lideri haline gelmek için bu "ikinci şansı" kaçırmayacağı açıklı, der.²¹ Çarpışmaların başlamasıyla Amerika ufuktaki barışın temellerini atmaya başladı. Birleşik Devletler'deki siyaset dünyasının her kesimi sanatın yeni Amerika'da önemli bir rol oynayacağı konusunda hemfikir di ama bunun hangi tür sanat olduğu henüz açık değildi.

Savaş çıktıktan beri Amerikan basını Batı'nın sahip olduğu en değerli şeyin, kültürünün savunulması için yaptığı çağrıda fikirbirliği içindeydi. Gazeteler meşalesiyle dünyaya ışık getiren Uygırlığın, Alman çizimleri ve miğferi giymiş bir barbar tarafından katledilmesini gösteren karikatürlerle doluydu. Bazen yok edici barbar imgesinin yerini korkunç bir goril alıyordu – sonuç elbette aynıydı.²² Bu karikatürler ve bunlara eşlik eden makaleler faşizmin bütün kültürü yok ettiğı yolunda yanlış bir düşüncenin yaygınlık kazanmasına yol açtı. Aslında faşizm belli bir kültür türünü başından atıyordu: modernizmi. Faşistler aslında kültürü ve kültürel geleneğı binbir yolla kullanıyorlardı, sanatı, sinemayı ve edebiyatı kendi amaçları için, üstelik de çok ikna edici bir biçimde kullanıyorlardı.²³

Faşizmin reddettiğı modernizm Birleşik Devletler'de daha geniş ve daha soyut tanımlanan kültürle karıştırılıyordu.²⁴ Sonuçta kitle iletişim araçlarının bilmeden savunduğı şey, bütün belirsizlikleri ve çelişkileriyle modernizm kavramıydı. Birleşik Devletler'de modernizm daha önce tutulmamasına rağmen, bu kez arka kapıdan sızdı içeri ve kendini ulusal

bilince yerleştirdi. Sonuçta, savaş, *Partisan Review*'nin bütün çabaları bir araya gelse, modern kültür için ondan daha fazlasını yapacaktı Birleşik Devletler'de.

Ne var ki, ülkenin modernist bir avangardı kaldırabilecek hale gelmeden önce, bir sanat bilinci geliştirmesi, içinde diyalog ve çekişmelerin meydana gelebileceği örgütler kurması gerekiyordu. WPA'le çekine çekine başlamış çabaların sürdürülmesine ihtiyaç vardı. Tam Paris Almanların eline düşerken Amerikan hükümeti “Buy American Art Week” (‘Amerikan Sanatı Satın Alın’ Haftası) düzenledi, bu hafta her yıl düzenlenecekti. Sanatı demokratikleştirme yolundaki bu programın başlıca üç etkisi olacaktı: birincisi, WPA'in sanat desteği inişe geçmişken Amerikan sanatçılarının yapıtları için kitlesel bir piyasa yarattı; ikincisi, özel sanat piyasasının yeniden düzenlenmesi sonucunu doğurdu; üçüncüsü, kamuoyundaki sanat tartışmasını teşvik etti ve dolayısıyla Avrupa'dan yeni gelen göçmenlerin görüşlerinin popülerleşmesine yardımcı oldu. Dahası, 1940 ve 1941'de düzenlenen ‘Amerikan Sanatı Satın Alın’ Haftası, Birleşik Devletler'in henüz savaşa doğrudan katılmadığı bir dönemin ihtiyaçlarına uyum sağlamıştı. Sanata yönelik yeni heves ulusun kültürel ihtiyaçlarını karşılamakla kalmıyor, Amerikan güçlerini çarpışmaya sokmadan siyasal bir ihtiyaca da yanıt veriyordu. Faşist gericiğe karşı açılan savaşa Amerika sanatın savunucusu olarak katıldı. Amerikan sanatçılarına yardım etmek ve yaşamın (sanatsal yaratımın) ölümüne (Nazi barbarlığına) galip gelmesine katkıda bulunmak ulusal bir görev gibi görülüyordu. Bu coşku patlaması Japonların Pearl Harbor'a saldırması ve Birleşik Devletler'in savaşa girmesiyle kısa kesildi. 25 Kasım'dan 1 Aralık 1940'a kadar süren ‘Amerikan Sanatı Satın Alın’ Haftası sırasında yayınlanmış broşür, programın hedeflerini ortaya koyuyordu. Programın amacı Archibald MacLeish'in dile getirdiklerine benziyordu: yeni dünya çatışması karşısında, o çok ihtiyaç duyulan yardımı Amerikan kültürüne sağlaması planlanıyordu. Amerika'nın kültürel bir kimliğe ihtiyacı vardı, Amerikalıların da Amerikan sanatında “uğruna mücadele edecek bir şey” bulmaya ihtiyacı vardı:

Bugün ülkemiz Cumhuriyetin hiçbir döneminde olmadığı kadar sanata yönelmiş durumdadır. Son birkaç yıldır Amerikan sanatına büyük bir popüler ilgi dalgası yükselmektedir. Amerikan halkının ilgilerini, ideallerini ve deneyimini açıklıkla ve güçlü bir biçimde dile getirecek, yerli nitelik ve yerli anlam taşıyan bir sanata yönelik güçlü akımlar vardır. Dünyanın acil bir durum içinde bulunduğu şu zamanlarda insanlarımızın kendi kültürel kaynaklarına gitgide daha fazla dönmesi anlamlı bir olgudur.²⁵

Resme yönelik gerçek popüler ilgi²⁶ –WPA’nın başlamasından beri yeni bir ilgi– söz konusu sanat haftasında kullanılmıştı ama ayrımcılık yapılmaksızın kullanılmıştı. Amerikan kültürel gelişiminin bu aşamasında, sanatın demokratikleşmesi, dekorasyon için, sanat meraklıları tarafından, alışılmış röprodüksiyonlardan ziyade orijinal resimlerin ya da gravürlerin satın alınması demektir. Halk, sanat eğitimi, hükümetin sponsor olduğu sergiler ve *Life* dergisinde basılan yapıtlar aracılığıyla aldı. *Life*’in sponsorluk ettiği geleneksel sanatı özümseyen halk avangardın aşırılıklarına tepki göstermeye hazırdı. Bu dönemde hükümetin çabalarının amacı sanat yapıtlarının yeni bir izleyici tabaka tarafından kitlesel ölçekte tüketilmesini teşvik etmek, böylece sanat için özel bir piyasa yaratmak ve sanatta aşırı Amerikan üretiminin yarattığı pazarlama sorununu çözmektir. Özel piyasanın WPA yardımlarının yerini dolduracağı umuluyordu.²⁷

Bu deneyim New Deal ile epey uyumluydu ve bu haliyle muhafazakâr basın (örneğin *Time*) tarafından acı alayla karşılanmıştı. Yine de istatistikler etkileyiciydi: ülke çapında otuz iki bin sanatçı bin altı yüz sergide yapıtlarını sergilemişti. Amerikan sanatı en sonunda daha geniş bir halk kitlesine ulaşıyordu, bütün bunlar da ulusal duygunun yararıydı:

Portland Oregon’daki güzel neo-Georgian üsluptaki Sanat Müzesi’nin önünde (binanın cephesi kırmızı, beyaz ve mavi flamalarla süslenmişti) bir WPA bandosu *God Bless America*’yı çalıyordu, müze ziyaretçileri günde 75’ten 400’e çıktı.²⁸

“Amerikan Sanatı Satın Alın” Haftası’yla bağlantılı olarak Chicago Üniversitesi’nde bir panel yapıldı ve radyodan yayınlandı: tartışmanın başlığı “Art and Our Warring World” (Sanat ve Savaşan Dünyamız) idi.²⁹ Clifton Fadiman, Eleanor Roosevelt, Louis Wirth ve Archibald MacLeish arasındaki konuşmaların metni, sanat ve kültürü birleştirici ve uzlaştırıcı bir etki olarak kullanmayı uman Amerikan hükümetinin hedeflerini anlamak açısından can alıcı önem taşımaktadır:

FADIMAN: MacLeish’in ve Bayan Roosevelt’in söyledikleri biz Amerikalılar için müthiş bir ufuk açıyor, müthiş bir sorumluluk başlatıyor. İşler şimdi Avrupa’da olduğu gibi devam ederse, istesek de istemesek de, iflas etmiş bir Avrupa kültürünü almaya mecbur olacağız. WIRTH: Evet, üstelik yeni tepelere tırmanacaksa da, bu bunalımdan sağ çıkacaksa da, şu Batı uygarlığını sürdürmek zorunda da olacağız.

FADIMAN: Ulusumuzun yaşamında kritik bir noktaya ulaştık. Öncü bir ulus olmanın sonuna geldik, artık bir uygarlık olarak gelişmeye hazırız.

WIRTH: Sanat sadece güzel bir şey değildir, sanat insanca bir anlatımın dışavurumudur.

FADIMAN: Ulusal savunma açısından söylediğiniz son derece önemli görünüyor, şöyle ki: Sanat insanları birleştirmenin bir yöntemidir. Son seçimler sona erdiğinde birlik için büyük bir çığlık yükseldi – siz Bayan Roosevelt bunu özellikle iyi hatırlıyorsunuzdur. Bu birlik meselesi çok iyi de nasıl elde ediyoruz bunu? Kanımca, öbür ülkelerin benimsediği düzenlemeyle sahip olmuyoruz bu ülkede biz bu birliğe. Birkaç temel şey üstünde, az çok dürüstlük, görüş birliğine varan ya da varmaya çalışan ve başka birçok şey üstünde aynı fikirde olmayan insanlar sayesinde elde ediyoruz bu birliği. İnsanların birbiriyle hemfikir olmasını sağlayan şeylerden biri bir sanat yapıtını izlemek ya da bir sanat yapıtının tadına varmak. ... Bence sanatın tadını çıkarmak ya da değerini bilmek, peşinde koştuğumuz psikolojik birliği sağlamanın bir yolu, işte bu yüzden de ulusal savunmada önemli.³⁰

Bu teşvik Amerikan sanatı satmak için reklam kampanyasını başlattı ve yeni çarkları harekete geçirdi. Ama bu çarklar o kadar yeniydi ki uluslararası sürtüşmeden rahatsızlık duyuyordu hâlâ: özellikle de, öbür Amerikan kurumlarından çok daha fazla modernizmle içli dışlı olan Modern Sanat Müzesi büyük Paris geleneğine verdiği önemi Amerikalı sanatçılara vermiyordu. Yine de şu unutulmamalıdır ki müzenin savaş yıllarındaki etkinlikleri yabana atılamayacak türdendi ve halkın moralini yükseltmek ya da hükümete askeri programlarında doğrudan yardım etmek için hiçbir fırsat kaçırılmıyordu.³¹ Bu Amerikan yanlısı propaganda, modern Amerikalı sanatçıların üretimi henüz küçük çaplı olduğundan ve Fransız üretimini geriden takip ettiğinden, gerekli hale gelmişti. Siyasal koşullar denetimi ele almalarını gerektirse de Amerikalılar hâlâ Paris imgesiyle felce uğramış durumdaydı. O dönemde durum olanaksız görünüyordu.

Başkanın çabalarına rağmen Amerikan sanat piyasası ve “beğeni düzeyi”, ressam Byron Browne’ın 1940’ta dile getirdiği üzere, felaket haldeydi:

Şu sıra ortalama bir Amerikalı ailenin “orijinal” bir yağlıboya sahibi olabilmesi, ortalama bir Haitili köylünün otomobil sahibi olabilmesinden daha olanaksız görünüyor. Ama bizim durumumuzda, tıpkı Haitili için olduğu gibi fiyatın bir engel oluşturduğu kanısında değilim. Ülke-

nin dört bir yanındaki birçok bağımsız sergide ya da WPA sergisinde, fiyatları 25 dolarla 50 dolar arasında değişen bir sürü yağlıboya ve yı-ğınla suluboya bulabilirsiniz. Peki kim istiyor onları? Çoğu fazlasıyla soyut ve sanatçının kendisinden başka hiç kimseye bir şey ifade etmi-yor. Yabana atılamayacak bir bölümü düpedüz anlamsız. Bir bölümü de o sıkıcı orak-çekeç saçmalıklarından, üçüncü sınıf Rivera.³²

Buna karşılık, bir New Deal’ci olan George Biddle, “Amerikan Sana-tı Satın Alın” gibi New Deal denemelerinin, ancak İtalyan Rönesansı’n-daki coşkunlukla kıyaslanabilecek ölçüde kayda değer bir demokrasi dalgasına tanıklık ettiği düşüncesindeydi:

Amerikan sanatında sarkacın “sanat için sanat”tan –estetik, Paris eko-lü, soyutlamalar ve başka -izm’lerle uğraşmaktan– uzaklaşıp daha dı-şadönük, insanca bir ilgiye, Amerikan sahne anlatımına doğru yönel-mesinin federal himayeyle, çağdaş resmin halk tarafından daha çok benimsenmesi ve daha yaygın ilgi görmesiyle neredeyse bire bir örtüş-tüğünü belirtmek ilginç olacaktır.³³

İki tavır birbiriyle çelişik değil birbirini tamamlayıcıydı. Birleşik Devletler’de savaşın başlangıcında sanata karşı genel bir ilgi uyanması-na rağmen bu ilgi geleneksel sanata yönelikti ve pek az satış yapılmasına yol açtı. George Biddle “Can Artists Make a Living?” (Sanatçılar Geç-i-nebiliyor mu?) başlıklı makalesinde çok sayıda sanatçıya (ortalama elli yaş) sorular sordu ve tanınmış bir sanatçının ortalama yıllık gelirin iki bin dolar civarında olduğu sonucuna vardı. Amerikan sanatı henüz kendi kanatlarıyla uçabilecek durumda değildi.

Modern Amerikan kültürünün ne olduğu konusunda herkes aynı görüşü paylaşmıyordu. George Biddle ve WPA’dan sorumlu resmi görevliler popüler sanata, sayı ve çeşitliliğin kaliteden daha çok önem taşıdığı bir sanat biçimine bel bağlamıştı. Modern Sanat Müzesi ise, ken-dini iyiden iyiye savaş çabalarına kaptırmış olsa da, tehlikedeki Paris sanatının simgelediği bir uluslararası modern sanatı savunmaya devam etti. Sonuç olarak müze, ya bölgeciliğe ya da toplumsal gerçekçiliğe kendini adayan Amerikalı sanatçılarla anlaşmazlığa düşmekle kalmadı, hem Paris’i biraz fazla gayretle taklit ederek (Şekil 1) “uluslararası kartı oynayan” AAA ressamlarıyla, hem de, tam tersi bir kusur işleyen yani belli bir eğilimi bulunmayan Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Fede-rasyonu’yla anlaşmazlığa düştü.

Siyasal açıdan, 1941-43 yıllarında Birleşik Devletler'in yalıtılmışlığını bir yana attığına tanık olundu. Roosevelt'in çok yavaş adımlar atarak, ülkeyi dünya meselelerine doğrudan dahil ettiği ve geleneksel tecrit politikasını yendiği bir dönemdi bu. Bu birkaç yıl boyunca, ilk bakışta çelişik görünse de iki ana konu etkili oldu: milliyetçilik ve enternasyonalizm. Yurtseverlik kisvesine bürünmüş milliyetçilik, dünya savaşı yürütebilmeye hazırlanmış, ideolojik açıdan birleşmiş bir halk yaratmak amacıyla desteklenmeliydi. (Milliyetçiliğin desteklenmesine Pearl Harbor'dan çok daha önce başlanmıştı.) Aynı zamanda halk, Amerika'nın savaştan sonra her alanda oynaması için çağrılacağı liderlik rolünü zihinsel olarak özümsemeye hazırlanmalıydı. Avrupa'da savaş ne kadar uzun devam ettiyse, enternasyonalizm kavramı kamuoyunun zihninde o kadar yer etti. Günden güne, savaş bittiğinde barışı korumada ABD'nin rol üstlenmesine ilişkin destek güçlendi.

Avrupa'da savaş ilan edildikten kısa süre sonra, savaş sonrası siyasal düzende Amerika'nın rolünü yerleştirmek amacıyla Amerikan grupları örgütlenmeye başladı, ülkenin 1918'deki gibi hazırlıksız yakalanmasının önüne geçmek istiyorlardı. Barış yeniden kurulduğunda, Birleşik Devletler merkezi bir rol oynamadıkça yeni düzen sağlamlaştıramazdı. Dolaşısıyla öbür ülkelerle danışıp görüşmeye istekli olmak çok büyük önem taşıyordu. 1939'la 1943 arasında dünyanın geri kalanıyla ilişki kurmak konusunda Amerikan tavırlarında temel bir değişim yaşandığına tanık oluruz. Hem hükümette hem de halkta kibirli tecrit politikasından uzaklaşıp, altta yatan siyasal angajmanlara göre değişen bir tür enternasyonalizme kayıldığını görürüz.

Değişim çabucak meydana geldi: birkaç ay içinde bütün siyasal hizipler enternasyonalizme göre bir tavır almak ve bu konuda öteki gruplardan kendilerini ayırt etmek zorunda kaldılar. Süreç 1939'da, James T. Shotwell savaşın bitiminde kaçınılmaz olarak ortaya çıkacak sorunları tartışmak üzere, uluslararası ilişkiler konusunda elli uzman davet ettiğinde başladı. Bu grup, 1940 Ocak ayında radyoda yayınlanan ve çoğu hâlâ tecrit politikası yanlısı geniş bir dinleyici kitlesini hedefleyen, "Which Way to Lasting Peace?" (Uzun Süreli Bir Barışa Hangi Yol Gider?) başlıklı bir seriyi finanse etti. Programın önerileri, *New York Times*'de gazeteçi olan Clarence Streit'in kaleme aldığı *Union Now* başlıklı bir kitapta ileri sürülüyordu. Kitap müthiş bir başarı elde etti, dünyayı yönetecek uluslararası bir örgütün geliştirilmesine yönelik çağrısı yüzünden değil sadece; bu örgüt, Amerikan demokrasi politikalarını örnek alarak biçim-

lendirildiği ve tek yararlanacaklar İngilizce konuşan ülkeler olduğu için de kitap başarı kazanmıştı.³⁴ Bu planın bir başka sponsoru da, *Time*, *Life* ve *Fortune* dergilerinin etkili yayıncısı Henry Luce idi. Yankı uyandıran “The American Century” (Amerikan Yüzyılı) başlıklı bir makalede Luce, Amerika’nın dünyada gelecekte oynayacağı rolü apaçık bir biçimde tanımlamıştı: Birleşik Devletler, eğer ülke fırsatı yakalama arzusu taşırsa, dünyanın tartışılmaz lideri olacaktı.³⁵ Bu epeyce didaktik makalede Luce, aslında ülke çoktan savaşa girmişken Amerikan tarafsızlığına inanmanın saflık olduğunu dile getiriyordu. Dolayısıyla ülke, sorumluluklarını kabullenerek ve savaşı olabildiğince çabuk kazanarak ivedi duruma karşılık vermeliydi. Bu Amerika’nın karşısına çıkan büyük bir fırsattı: “Burada dikkat edilecek en önemli nokta sadece şudur: Liderliğin bütün fırsatı bizim elimizdedir.”³⁶ On dokuzuncu yüzyıl nasıl İngiltere ve Fransa’nın yüzyılı olduysa gelen yüzyıl da Amerika’nın yüzyılı olabilirdi:

Sözgelimi, 20. yüzyıl dünyasının her doğru kavranışı, en az şu dört önermenin iyice bilincinde olmayı gerektirir. Birincisi, iki milyar insanın yaşadığı dünyamız tarihte ilk kez tek bir dünya, esas itibarıyla bölünmez bir dünyadır. İkincisi, modern insan savaştan nefret eder ve sezgisel olarak bilir ki şu ölçekte ve sıklıktaki bir savaş kendi türü için ölümcül sonuçlar doğurabilir. Üçüncüsü, dünyamız, yine tarihte ilk kez, bütün insan ırkının bütün maddi ihtiyaçlarını üretebilecek durumdadır. Dördüncüsü: 20. yüzyılın dünyası, sağlık ve kuvvet açısından soylulukla hayat bulacaksa, önemli ölçüde bir Amerikan yüzyılı olmalıdır.³⁷

Yaklaşan Amerikan yüzyılı bütün dünya için hiç kuşkusuz bir başka Perikles çağı olacaktı: “Denizlerde özgürlüğün baş garantörü olarak, dünya ticaretinin dinamik lideri olarak Amerika’ya ilişkin vizyon, hayal gücünü hayrete düşürecek kadar büyük bir insan ilerlemesinin olanaklarını barındırır içinde.”³⁸ Yaygın bir dolaşım ağına sahip dergisi aracılığıyla Luce, tehlikedeki kapitalizmin savunmasına girişmekle kalmadı, aynı zamanda, Amerika için tecrit politikasından uzaklaşmanın sadece tehlikesiz olduğu değil biricik fırsat olduğu düşüncesini de popülerleştirdi. Arkadaşlarının yorumları Luce’nin mesajının önemini açıkça ortaya koymakta ve Taft’ın tecrit politikasına kuşkuyla yaklaşan muhafazakârlar üstündeki etkisini de göstermektedir. Dorothy Thompson *New York Times*’da şöyle yazıyordu: “Dünyayı büyümemize elverişli bir iklim ve çevre edinebileceğimiz şekilde yeterince Amerikanlaştırmak aslında kaderin çağrısıdır.”³⁹ Quincy Howe bir radyo programında “Önceki yüz-

yılın birtakım üstün İngiliz devlet adamlarının başardığını Luce başardı: kendi ulusunun çıkarlarıyla insanlığın ve ahlak yasasının çıkarlarını tümüyle özdeşleştirmek.”⁴⁰ Ama kitle iletişim araçları, bu sözlerdeki hafifçe örtülü emperyalizmi kabul etmeye her zaman istekli değildi ve Luce’nin milliyetçi enternasyonalizmine daha rafine edilmiş bir alternatif arıyordu.

8 Nisan 1941’de hükümet enternasyonalizme yeşil ışık yaktı, liberal Başkan Yardımcısı Henry Wallace uluslararası bir barış gücü yaratılmasını destekleyen bir konuşma yaptı.⁴¹ Luce’nin saldırgan üslubuna karşılık veren Wallace 1942 Mayıs’ında “The Price of Free World Victory” (Özgür Dünya Zaferinin Bedeli) başlıklı bir konuşma yaptı; bu konuşmada Luce’nin “Amerikan Yüzyılı”nın yerini “Sıradan Adamın Yüzyılı” alıyordu. Wallace’ın hayali, emperyalizmin dışarı atılacağı ve zengin ulusların yoksul uluslara demokrasiye doğru yürümekte yardım edeceği yeni bir dünya düzeni hayaliydi. Daha yakından bakıldığında, başkan yardımcısının önerdiği sistem New Deal’in tıpatıp benzeri olarak, bütün dünya için bir New Deal olarak görülebilir.

1942 yazında Dwight Macdonald hem Luce’ye hem de Henry Wallace’a, “The (American) People’s Century” ([Amerikan] Halkın[in] Yüzyılı) biçiminde ironik bir başlık taşıyan bir makaleyle yanıt verdi. Macdonald makalesinde Birleşik Devletler’in suretinde ve Amerika’nın daha büyük bir şan şöhrete kavuşması yolunda yeniden inşa edilecek bir dünyaya ilişkin Amerikan yanlısı vizyonları eleştiriyordu.⁴² Luce’nin düşünceleriyle Wallace’ınkiler arasında, emperyalizmin ne derecede liberalizmle özdeşleştirildiğini gösteren benzerlik Macdonald’ı alarma geçirmişti. Macdonald, bu saçmalık savaşın ve buna eşlik eden toplumsal baskıların sonucudur diyordu:

Amerikan kültürünün iki rahatsız edici ögesi bir araya geldi: Muhafazakâr kapitalizmin kitlelere sunduğu çöküş halindeki gazeteciliği simgeleyen Luce ile Roosevelt yönetiminde tahta çıkarılan ve Brooks-MacLeish tezinin sanatsal ilkelerinde kabuk bağlayan, iyimser liberalizmin temsilcisi Wallace.⁴³

1943 Mart’ında Minnesota senatörü Joseph H. Ball barışı koruyacak uluslararası bir polis gücünü talep eden bir yasa tasarısı sundu ve tasarının kabul edilmesini sağladı. Bu sinyal yaygın bir hareket başlattı ve bütün enternasyonalist grupların katıldığı bir toplantıya yol açtı. 30 Temmuz’da,

Clark M. Eichelberger'in buyruğuyla tek bir yeni kuruluşun, Birleşmiş Milletler'in himayesinde toplantı gerçekleşti. Bütün tanınmış enternasyonalist liderler temsil ediliyordu. 1943 sonunda Birleşmiş Milletler Cemiyeti epeyce etkin bir hale gelmiş, *Changing World* adlı bülteni ve büyük ölçüde Carnegie Vakfı'nın finanse ettiği radyo programları sayesinde siyaset sahnesinde yabana atılamayacak bir görünürlük kazanmıştı. Kuruluş Birleşik Devletler'in gelecekte oynayacağı liderlik rolünü vurguluyordu: "Demokrasi ölmedi ama sadece örgütlenmiş bir dünyada yaşayabilir. Amerika böyle bir dünya kurulmasında yeryüzünün en son ve en iyi umududur. Amerika'nın kaderle o çok önemli buluşmasının zamanı geldi."⁴⁴

1941'den itibaren Birleşik Devletler her geçen gün, dünyadaki bütün ulusların arasında gitgide artan karşılıklı bağımlılığının bilincine vardı. İki büyük partinin de enternasyonalist sol kanatları bulunuyordu: Cumhuriyetçilerinkini Willkie, Demokratlarınkini Wallace temsil ediyordu. Roosevelt'in onayıyla Willkie 1942 Temmuz'unda bir dünya turuna çıkarak Rusya ve Çin'e gitti. Dönüşünde, çabucak dönemin en çok satan yapıtı haline gelen bir kitap yayınladı: *One World*. Willkie'nin bu kitaptaki tezi zaten epeyce popülerlik kazanmıştı ve Birleşik Devletler'i dünya meselelerinde daha çok söz sahibi olarak görmek isteyenlere güç veriyordu. Sömürgeleştirilmiş ülkelerin bağımsızlık isteği konusundaki tahminleri doğru çıkan kitap, iyimserlik açısından yanılmıştı. Willkie teknolojik ilerlemenin dünyayı küçültüp küresel bir köye dönüştüreceğini ve en sonunda savaşın yıkacağı uyumu yeniden kuracağını düşünüyordu.

1943'te Gallup araştırması ve başka anketler, Amerikan halkının ulusal güvenliğin bir tür uluslararası örgüt tarafından güvenceye alındığını görmeyi umduğunu gösterdi. Aynı yılın Eylül'ünde Cumhuriyetçi Parti, Mackinac Island'da toplantı yaptı ve muğlak olsa da partiyi enternasyonalist kampa yerleştiren bir yasa önergesini onayladı. Cumhuriyetçiler "askeri saldırıyı önlemek ve organize adaletle sürekli barışa erişmek amacıyla egemen devletler arasında savaş sonrası kurulacak bir işbirliği örgütüne Birleşik Devletler'in sağduyulu katılımına" onay verdiklerini dile getirdiler.⁴⁵

One World'deki idealizme yanıt olarak Walter Lippmann 1943'te *U.S. Foreign Policy: Shield of the Republic* adlı kitabı yayınladı; Lippmann yapıtında, dünya sorunlarını çözümleme yolu olarak, gelecekte kurulacak, Birleşik Devletler, Büyük Britanya ve Rusya'yı kapsayacak uluslararası bir nükleer ittifakı desteklediğini ifade ediyordu. Açıkçası, 1943 yılı Amerika'daki yeni enternasyonalizm için bir dönüm noktasıydı. Değişim sessiz sedasız meydana gelmişti ama Macdonald'ın onaylamaksızın belirttiği

üzere, savaş zamanındaki baskılar çeşitli enternasyonalist eğilimlerin tümüne emperyalizm çeşnisi katmıştı. Amerika'nın rolü yeni dünya düzeni için hep çok önemli ve belirleyici bir rol olarak görülmüştü. Bu tartışma Amerikan toplumunun her katmanını etkileyecekti. Sanat da bunun dışında kalamazdı, dolayısıyla öteki Amerikalıların yanı sıra sanatçıların da Amerika'nın keskin bir değişime uğrayan kendi imgesine uyum sağlamak üzere kendilerine yeni bir yol çizmesi şaşırtıcı değildi. Amerikan sanatçılarının özümsemeseler de öteden beri hayranlık duyduğu bir kültür bagajıyla gelen Avrupalı mültecilerin akını, savaşın yol açtığı kültürel karışıklığın merkezinde gerçekten de Birleşik Devletler'in olduğunu özellikle New York'lulara gösterdi.⁴⁶ Savaşın neden olduğu mülteci akınıyla tarihteki başka büyük göçleri karşılaştıran yorumcular, göçmenlerin Amerika üstünde derin ve olumlu bir etki yaratacağını vurguladılar; Bizans'tan kaçmış mültecilere kucak açan İtalya gibi, Amerika Avrupa'nın harap olan kültürünün kendi kıyılarında serpilmesini sağlayacaktı.

Batı'nın bunalımı –kitap yakmaların ve yozlaşmış sanat sergilerinin örneklediği, modern Batı kültürünün çözülüşü– gerçekten de derin bir bunalımdı ama Batı kültürünün ölümünü değil yeniden doğuşunu, yeniden canlanışını, ateşle arınışını, yeni bir yerde, Amerika'da yeniden başlayışını simgeliyordu. Aslında New York dünyada Paris'in yerine geçebilecek kadar kozmopolit tek mekândı.⁴⁷ Amerikan sanatçıları ve entelektüelleri bunun bir kez farkına varınca hem kendi ulusal kültürleriyle ilişkilerini hem de Amerikan kültürünün uluslararası kültürle ilişkisini yeniden gözden geçirmek zorunda kaldılar, modern harekete katılmak için bu eşsiz fırsatı kaçırmamak amacıyla davranışlarını buna göre ayarlamaları kaçınılmaz oldu.

1941 ilkbaharında John Peale Bishop “The American Culture: Studies in Definition and Prophecy” (Amerikan Kültürü: Tanımlama ve Kehanet Çalışmaları) başlıklı sempozyumla bağlantılı olarak *Kenyon Review*'da yayınlanan bir makalede birçok Amerikalı entelektüelin duygularını ustaca dile getirdi.

Şu yegâne kanaatle başlayacağım: Sanatın geleceği Amerika'dadır.

[Savaşın] sonucunu beklemeden, hatta önceden kestirmeye kalkışmadan, Batı kültürünün merkezinin artık Avrupa'da olmadığını söylemek şimdi bile mümkündür. Amerika'dadır merkez. Onun geleceği konusundaki son söz sahipleri bizleriz, onun sınırsız olanakları bizlerin. Sa-

natın geleceği Amerika'dadır. ... Şu Avrupalı yazarların, akademisyenlerin, sanatçıların, bestecilerin aramızda bulunuşu bir gerçek. Bizanslı bilginlerin, eski ve uygar başkentlerinin Türk aşiretleri tarafından ele geçirilmesinden sonra İtalya'ya gidişi gibi önemli bir gerçek olabilir bu bizim için. Böyle bir kıyaslamanın üstünde düşünmeye değer. Bildiğim kadarıyla Bizanslı sürgünler İtalya'ya gittikten sonra kendileri için pek az şey yaptılar. Ama İtalyanlar için onların mevcudiyeti, yanlarında getirdikleri bilgi son derece verimliydi.⁴⁸

Ne var ki yabancı sanatçıların etkisi dikkatle düşünülecek olursa, *Art News*'daki bir başyazıda belirtildiği gibi, yararlı olmanın yanı sıra iki yol çiziyordu:

Kendi yaşamları mücadelelerle dolu olan Amerikan meslektaşları için, yaşamı bir bakıma daha da güçleştirecek rakiplere coşkuyla kucak açmanın dünyadaki en doğal şey olmadığını anlayabiliyoruz. Yurttaşları teselli için şunu ekleyebiliriz: bu yeni göçmenler Amerika'daki yaşayan sanatın bir kova dolusu sorununda sadece bir damladır.⁴⁹

Sanat eleştirmeni ve enternasyonalist James Thrall Soby, 3-28 Mart 1942'de Pierre Matisse Galerisi'nde düzenlenen "Artists in Exile" (Sürgündeki Sanatçılar) sergisinin kataloğunda şu benzer ifadeye yer veriyordu:

Onların varlığı az ya da çok anlam taşıyabilir. Amerikan özgürlük ve cömertlik geleneklerinin bu ülkede odaklanmış yeni bir enternasyonalizmi yerleştireceği bir dönemin başlangıcı anlamı taşıyabilir; Amerikan sanatçılarının ve sanat hâmlerinin yabancı düşmanı bir çevre oluşturabileceği ve o insanların sanatımızı eski haliyle bırakıp gitmesini bekleyeceği anlamı taşıyabilir. Seçim nihai bir önem taşımaktadır, ama vizyon sahibi hiç kimse bunun üstünde uzun bir tereddüt geçirmeyecektir. Düşmanlarımız sözünü ettiğim felaketi bizzat tanımlamıştır – sanat ulusaldır ya da yoktur diyerek gerçeği en mutlak biçimde çarpıtmışlardır. Bereket versin ki birçok Amerikalı sanatçı ve sanatla ilgilenen kişi, mülteci ressamlar ve heykeltıraşlarla duygudaş bir ilişkinin yerli gelenek üstüne genişletici bir etki yapabileceğinin, bunun Avrupa'nın kültürel gücünü korumaya yardım edeceğinin farkındadır. Bu Amerikalılar, 10 yıl önce bölgecilikte ve Amerikan sahne hareketinde sığınak ve bahane arayan tecrit yanlısı bakış açısını reddederler. Sanatın coğrafyayı aştığını bilirler. ... Bu insanlar bilirler ki dünya yok olup gitmediyse sınırları daralmalı, iletişim hatları hızlanıp yayılmalı, düşünceler yerküre çevresinde hemen hemen dolaysız bir söze kavu-

şuncaya dek. Bu insanlar Amerikan sanatının yeni dünyada Avrupa sanatıyla eşit söz hakkına sahip olmasını isterler ama bu tutkularına bu noktada dur derler, çünkü az ileride, her cesur kişinin kuşkulması gereken emperyalizmin korkunç aldaticılığının bulunduğunu bilirler. Bu arada, sanat, ulustan ulusa, halktan halka aktarılabilecek ve sahtesi yapılamayacak tek geçer akçedir. Güzelliğin dehşet eğilimini bastırdığı kanısındaki insanlar tarafından yolun yarısında bu akçenin kaçırılması gerektiği doğrudur. Ama bir gün tutsak topraklara açık açık geri dönecektir sanat, üstelik Amerika’da –emin olalım– asla reddedilmeyecek ya da haksız yere değeri düşürülmeyecektir. Bu sanatçılar bize yüksek nitelikli bir sanat getirdiler. Dolayısıyla onlara hem onlar hem de kendimiz adına diyelim ki hoş geldiniz, safalar getirdiniz.⁵⁰

Bu bir bakıma aşırı vurgulanmış “karşılama” Soby’nin yerli tepkilere ilişkin kaygısını da ortaya koyar. Çok geçmeden Modern Sanat Müzesi tarafından görevlendirilen eleştirmen, Paris ekolünden ressamların varlığını genç Amerikalı sanatçıları kuşağı için müthiş bir teşvik olarak görüyordu, ama tıpkı *Art News* gibi, iki grubun karışmasının nasıl bir sonuç doğuracağını tam olarak öngöremiyordu. Yine de, Avrupalıların yararlı etkisinin eninde sonunda güçlü, özgün ve modern bir Amerikan resim ekolü yaratacağından emindi.

Bazı açılardan Soby’nin makalesi, 1941’de Samuel Kootz tarafından *New York Times*’a gönderilen bir mektuba yanıt niteliği taşımaktadır. Kootz, New York sanat topluluğuna yeni, güçlü ve özgün bir şey yaratarak Paris’in ölümüne tepki göstermesi için meydan okuyordu. New York için hem Paris’ten hem de gerici milliyetçi sanattan kurtulup özgürlüğünü kazanmanın sırasıydı. Daha önce hiç toplumsal bir bağlamda çözümlenmemiş bu önemli mektupta Kootz, on yıllık resim propagandasıyla tükenen “konunun” iflasına yanıt olarak yeni bir çağ ve yeni bir teknik umuyordu. Paris Ekolü’nün yıkıntıları arasında tek başına ayakta duran Amerikalı ressama düşüyordu, yeniliğin bedelini ödemeye hazır bir kitle için yeni ve değişik bir dünya yaratmak. Kootz pazarlamayı bilen bir işadamıydı ve yakın gelecekte muhteşem bir yeni piyasa, yeni Amerika’yı simgeleyen yeni bir resim türünün piyasasını görüyordu.⁵¹

Şimdiki koşullar altında ihtimal şudur ki resmin geleceği Amerika’da bulunmaktadır. Bununla birlikte acı gerçek şudur ki dünyanın sanat merkezi konumu için coğrafi bir sıfattan fazlasını sunmuyoruz. Bugün ressamlarımıza yeni yollarda kılavuzluk edecek, taze fikirler verecek yardımı yurtdışından bekleyemeyiz. Paris’in himayesine –geçmişte

seve seve izlediğimiz o liderliğe– karşı, savaşla sıkı sıkı mühürleyip kapattık o yolu, şimdi tek başımızayız. Yeni yetenekler, zekice buluşlar görme arzum yüzünden son on yılda muhtemelen eleştirilenler kadar çok gezmişimdir galerileri. Söyleyeceklerim hazin. Bir tane bile parlak umut keşfetmedim. Bir ressamın bile yerleşik güzergâhından saptığını görmedim. Yeni bir resim yöntemini denemeye, gerçekleştirmeye yönelik tek bir girişime rastlamadım. Konu, galerilerin sergilediği tek şey bu. Zavallı Cézanne hoş, zararsız, ruhsuz öykücüklerini meydana getirmek için kaybedeceği bir savaş verdi değil mi? Doğru, birkaç yıl önce, sınıf mücadelesi resmi telaşı yaşadık, ama çocuklar düşüncelerini oturtmamıştı, bu düşünceleri utanmadan aynı eski çerçevelere yerleştirerek ellerindekini öldürdüler – düşüncelerini ifade etmek için yeni teknikler bulma çabasına girmediler. Ya eskiler, 10 yıl önce dorukta olanlar, onlar ne anlatıyor? Hâlâ oldukları yerdeler, kazandıkları şöhrete yaslanmışlar. Ölü katılığı yerleşmiş ama bunu bilmiyorlar. Onlara meydan okuyacak yeni bir yetenek de çıkmadı. Eski çocuklar umutlarımızı bağlayacağımız kadar iyi değiller bize göre. Ruh yok – arayış kalmadı. Pratik bizim eski çocukları mükemmelleştirdi – bayatlamış üslubun tektip kılıfına, uysal düşünme biçimine, kibar tatlı dilli düşgücü eksikliğine bakın hele. ... Neyse, artık vakit deneyim vaktidir. Fransızların Amerikan piyasasını soyduğundan şikâyet ettiniz yıllarca – işte, durumlar düzeliyor. Galeriler taze kana, yeni düşüncelere ihtiyaç duyuyor. Ülke çapında paranın hışırtısı işitiliyor. Çocuklar, tek yapacağınız şey yeni bir yaklaşım benimsemek, değişiklik için biraz araştırma yapmak – Tanrı biliyor, bol bol dinlendiniz.⁵²

Öğrencilik günlerinden beri resimle ilgilenen Samuel Kootz’u hem Edward Alden Jewell tanıyordu hem de Amerikan halkı çünkü Kootz 1930’da *Modern American Painting* adlı kitabı yayınlamıştı.⁵³ Büyük Bunalım ve Birleşik Devletler’de buna eşlik eden, bölgeci ve toplumcu gerçekçi resme yönelişle birlikte, Kootz kendini tümüyle halkla ilişkiler uğraşına adanmıştı.⁵⁴ 1941’de Batı kültürünün önemine ilişkin tartışmalar doruğa tırmanmışken, Kootz yukarıda alıntıladığımız mektubunu yayınlayarak yeniden ortaya çıktı; *New York Times* mektuptan “bomba” diye söz ediyordu.⁵⁵ Amerikan sanat dünyası savaş döneminde yeniden örgütlenirken ne kadar tuhaf bir ortamdı: sinema endüstrisinde çalışan bir halkla ilişkilerci bir gazeteye bir mektup/ilan gönderiyor ve bir şekilde sanat dünyasını altüst etmeyi başarıyor, sergi düzenlemek için anlaşma yapıyor, Amerikan sanatı üstüne bir kitap yazıyor ve Modern Sanat Müzesi’nin “danışma kuruluna” davet ediliyor, sonra da gidip kendi sanat galerisini açıyor ve bir servet kazanıyor.

Kootz'un mektubu New York'ta günbegün daha belirginleşen bunalımdan bir çıkış yolu göstermiyordu. Kootz sanatçıların teknik hilelerle gizlemeye çalıştığı birtakım hassas konulara parmak basmıştı sadece. 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 özetiydi. New York'un gelecekteki dünya liderliği meselesine, Halk Cephesi'nin ve onun görseiliğinin reddedilmesine değiniyordu; Amerikan yenilenmesinin temel harcı olarak enternasyonalizmden söz ediyordu ve yeni bir sanat piyasasının gelişimini önceden haber veriyordu. Hatta sanatçılara birtakım öğütler de veriyor, olası çözümler için yol gösteriyor, böylece hangi yolların kapatılacağını açıklıyordu.

O dönemde Amerika'daki resim sanatına ilişkin bu açıklama ve uyarı, modernist avangardın geleneğine uygundu. Aslolan modern olma, "yeni" bir şey bulmaktı. Sanatçıların cansız ama cilalanmış, tüketime hazır ürün paketlemesini sağlayan ticaret numaraları konusundaki kuşku dile getirilmişti. Ülkede için için yanan yeni bir enerji vardı; kısır, cansız eski kurallara göre yapılmış hiçbir yapıt bu enerjiyi yakalayamazdı. Yeni sanatın edinilmiş becerilerle, eski dünyanın geri teknikleriyle gelen kolaylık ve yaratıcılığa artık şüpheyile bakacağı söyleniyordu. Kusur özgünlüğün, samimiyyetin ve kişisel anlatımın güvencesiydi. Denemeye ve zahmetli araştırmaya tanıklık ediyordu. Bu yeni değer ıskalasını gösteren ifadedeki açık hedef, almetifarikası teknik kusursuzluk olan Paris'ti. Kootz'un kıyasıya eleştirdiği şey, Paris'in zevkler konusunda söz sahibi olarak yer aldığı eski, katı savaş öncesi dünyaydı. Paris –sürgündeki Paris– ikinci kez yatağa düşürülmüştü. Artık Paris bu "yeni" genç Amerika'nın düşmanı olacaktı. Bazı bakımlardan Kootz'un mektubu yeni avangardın kuramsal toparlanma noktası oldu.

Sanatçılara göre Amerika'da özgün, yaşayan sanat vardı ama Avrupa ya da bölgeci önyargılar tarafından kör edilmiş müzelerin dışında bulunuyordu.⁵⁶ Kootz'un mektubuna gelen tepkiler onun gerçekten de hassas noktaya parmak bastığını gösteriyordu. Belli ki, WPA'le yaşadıkları deneyimden düş kırıklığına uğramış ve müzeler tarafından reddedilmiş epeyce çok sayıda sanatçı⁵⁷ gölgeye çekilmiş, yabancılaşmalarına karşın harıl harıl çalışıyor, en küçük bir kıvılcımda ortaya çıkmaya hazır özgün bir üslup yaratıyorlardı. Sonraki aylarda "Bombshell Group" (Bomba Grubu) olarak bilinen topluluğu kurdular, amaçları "yaşamsal çağdaş

sanatı ve yaşayan sanatçıların çıkarını ilerletmek” idi. Bu grup 1942’de bir sergi düzenledi ama sergi büyük bir başarı kazanmadı.⁵⁸

Kootz’un mektubunun yayınlanmasından sonra aldığı davet daha anlamlıdır. Ondan Macy’s mağazasında bir çağdaş Amerikan sanatı sergisi açması isteniyordu. Amerikan resminin ortaya çıkardığı büyüyen ilgiyi ve reklam potansiyelini sadece bu bile yeterince göstermektedir. Sonuçlar düş kırıklığı yaratsa da (Jewell’ın *New York Times*’da belirttiği gibi hiç yeni yetenek keşfedilmemişti)⁵⁹ önemli bir denemeydi yapılan: hem geniş mi geniş özel bir sanat piyasası açmaya yönelik bir girişimdi, hem de New York sanat dünyasının yeni bir kesitini gözler önüne sermiş, o dönemde müzelerce ihmal edilen bazı modern sanatçıların yapıtlarını sergilemiş, geleneksel kurumlara bir alternatif sunarak avangarda yeni bir umut sağlamıştı.

Peggy Guggenheim 1942’de Art of This Century adlı tuhaf müze-galerisini açarak Amerikan sanatının “dışarıdakileriyle” işin içine dahil olmuştu. Bu galerinin tarihi ve çağdaş Amerikan sanatının gelişimindeki önemi burada yeniden anlatılmaya gerek duyulmayacak kadar iyi bilinmektedir.⁶⁰ Olayın bizi ilgilendiren tarafı, galeri ve sahibesinin New York sanat dünyası tarafından nasıl görüldüğüdür. Peggy Guggenheim Paris avangard kültürünün kurtuluşunu simgeliyordu, onun koleksiyonunun faşistlerden nasıl kurtarıldığının fantastik ve neredeyse komik öyküsü, galericinin temsil ettiği şeyin canlı bir kanıtıydı.⁶¹ Peggy Guggenheim aynı zamanda çağdaş sanatta “aşırılığı arayış”ı da simgeliyordu: “Bayan Guggenheim, Art of This Century’nin, sanatçıların iyi karşılanacağı, yeni fikirler için bir araştırma laboratuvarı kurmakta işbirliği yaptıklarını hissedecekleri bir merkez olmasını umuyor.”⁶² Peggy Guggenheim’in arayışının özünü yaratıcılık, yenilik ve “araştırma” değerleri oluşturuyordu – Samuel Kootz’da gördüğümüz gibi tıpkı. Kültürel bir düzensizlik döneminde Art of This Century sadece Avrupalı sanatçılara değil yapıtlarını sergileyecek liberal bir ortam arayışındaki genç Amerikalı sanatçılara da bir liman gibi göründü. Peggy Guggenheim şöyle diyordu:

İnsanların yaşamları ve özgürlükleri uğruna savaştığı bir zamanda bu galeri ve koleksiyonu halka açmak tümüyle bilincinde olduğum bir sorumluluktur. Geçmiş kaydetmek yerine geleceğe hizmet etmeyi başlarsa bu girişim amacına ulaşmış olacaktır.⁶³

Savaş sırasında böyle bir girişimi desteklemeye yetecek prestiji ya da parası olan hemen hiç kimse yoktu başka. Dolayısıyla Guggenheim'ın estetik seçimleri belli bir önem taşıyordu zira pekçoğu bizim de seçimimiz haline gelecekti. Peggy Guggenheim seçtiklerini bir müze-galerinin kurumsal ortamına yerleştirerek piyasayı bu yapıtlar üstüne dikkat çekmeye zorladı, böylece himayesindekilere ilk defa ticari açıdan tanınma sağladı.⁶⁴ Clement Greenberg Peggy Guggenheim hakkında “zevki çoğunlukla düzenden yoksun ve istikrarsızdı” diyordu. “Ama yaşamı sezişi vardı, bir resimdeki canlılığı ve inancı tanımasını sağlayan bir tür koku duyusu vardı. Yeni olanı seçmekte zevkten daha emin bir zemindi bu.”⁶⁵ Peggy Guggenheim “zevkinde” “düzenden yoksun” olandan korunmak istercesine, aralarında Herbert Read ve Marcel Duchamp'ın da bulunduğu bir uzmanlar ordusuyla kuşatmıştı kendini; bu uzmanların çoğu (Sweeney, Barr ve Soby gibi) Modern Sanat Müzesi'ne bağlıydı. Guggenheim zevk açısından eksikliğini Tanrı vergisi ticaret sezgisiyle kapatıyordu besbelli.

Avrupa sınırlarının kapanması, koleksiyoncuların, sanat meraklılarının ve normalde zamanını Avrupa'yı gezerek geçiren, oraya yerleşmiş Amerikalıların Birleşik Devletler'e dönmesiyle, sanat erbabından oluşan potansiyel bir kitle el altındaydı. 1941-43 dönemi Paris'le bağı olmayan bağımsız bir New York sanat sahnesinin gerçek anlamda başladığı yıllardı. Yeni siyasal iklimle doğrudan bağlantılı yeni enternasyonalist ilkelere çevresinde örgütlenen saldırgan bir sahneydi bu. Kootz'un ünlü mektubunun yayınlanmasından sonra, New York sanat dünyasındaki birçok sanatçı grubu yeniden örgütlendi. En avantajlı konuma ulaşma çabasında, en çok sesi çıkan gruplar 1940'ta Meyer Schapiro'nun grubunda yer almış ya da en azından Breton-Rivera'nın 1938 tarihli mektubunda siyasetten bağımsız bir sanatı öne süren alternatifine çekim duymuş, Troçkizm etkisindeki sanatçılardan oluşuyordu. 1943'te bağımsız olmak demek, Artists for Victory (Zafer İçin Sanatçılar) gibi savaş çabalarına yardım eden sanat örgütlenmelerindeki tektipleşmeyi reddetmek demektir. Uluslararası bir üslup geliştirmek, Brooks ve MacLeish'in milliyetçiliğini reddetmek demektir. Son olarak da Amerika'da sanatın yeni bir imajını, “değişik” bir imajı oluşturmak, yeni Amerika'yı temsil edebilecek nitelikte, farklılık taşıyan bir sanat oluşturmak demektir. Kısacası, bağımsız olmak Samuel Kootz'un *New York Times*'a yazdığı mektuba olumlu bir tepki vermek demektir.

Bütün bunlar, 1943 Ocak ayında New York'taki Riverside Müzesi'nde düzenlenen “American Modern Artists” (Modern Amerikalı

Sanatçılar) sergisi için Barnett Newman'ın kaleme aldığı katalogda dile getiriliyordu.⁶⁶ Adeta serginin tavrını betimlemek istercesine, katalogda, Metropolitan Müzesi'nde düzenlenen ve son derece büyük bir sergi olan Artists for Victory sergisine (1418 yapıt) saldırılıyordu. Saldırı birkaç cepheden birden başlatılmıştı. İlk olarak, “demokratik” seçme işlemlerinin, Komünist Parti'nin manipülasyonunu gösteren apaçık belirtiler taşıdığı söyleniyordu. Dahası, John Stuart Curry, Peter Blume, John Ather-ton, Lyonel Feininger, Mark Tobey, Marsden Hartley ve Charles Howard gibi tanınmış sanatçıların ödüllendirilmesine karşın, serginin estetik standartları eleştiriliyordu. Kabul edilen kadar reddedilen sanatçılar olunca, sanat çevrelerinde huzursuzluk doruğa tırmanmıştı.

Basın bir *salon des refusés*'nin hazırlandığı yolunda söylentiler bildiriyordu.⁶⁷ Modern Amerikalı Sanatçılar sergisi Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu'na üye epeyce sanatçıyı bir araya getirmişti. Avangarda özgü bir tavır olan ve büyük Fransız geleneğini örnek alan, bir *salon des refusés* düzenleme düşüncesi, yıllardır oluşan ve en sonunda, “ABD tarihindeki en büyük modern Amerikan sanatı sergisi”nden birçok sanatçının dışlanmasıyla patlak veren düş kırıklığını açığa çıkardı.⁶⁸

Modern Amerikalı sanatçılar olarak bir araya geldik çünkü bugün meydana çıkan yeni Amerika'yı ve dünyanın kültür merkezi haline geleceği umulan Amerika'yı layığıyla yansıtabilecek bir sanatı halka sunma ihtiyacını hissediyoruz. Bu sergi, sanatçıyı, modası geçmiş siyasetin boğucu denetiminden kurtarmak için bir ilk adımdır. Çünkü Amerika'da sanat hâlâ siyasetçilerin oyuncağıdır. Tecrit politikası yanlış sanat hâlâ Amerikan sahnesine egemendir. Bölgecilik hâlâ Amerika'nın sanatsal geleceğinin dizginlerini elinde tutmaktadır. Amerika'nın kültürel atmosferini temizlememizin tam zamanıdır. Dolayısıyla, ülkemizi ve sanatımızı kuşatan tehlikelerin farkında olan biz sanatçılar artık sessiz kalamayız. Çünkü yanışımızdaki bunalım duvarlarımızda asılı. İnsanların “sanatın canı cehennem, meşeden yapılmış eski kovanın resimleri olsun bizde” diye bağırarak kolay başarı elde ettiği bir zamanda, yaşamını sanata – modern sanata – Amerika'daki modern sanata adayan bizler, bizler yapıtlarımızla, atölyelerimizde ve galerilerimizde, yeni Amerika'da bir kültürün gerekliliğini açıkça göstermek istiyoruz.⁶⁹

Barnett Newman'ın katalogu, Metropolitan Müzesi'nin desteklediği toplumcu gerçekçi akademizme yönelik bir eleştiri değildi sadece. II. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları arasında eski dünyanın gözleri önünde

doğan yeni dünyayı daha çok temsil eden bir sanat yaratılmasına yönelik ivedi bir çağrıydı aynı zamanda.

Newman'ın metni, 1940'ta son derece popüler olan Troçkizmde de büyük bir değişim meydana geldiğinin göstergesiydi. Hem isyankâr gruptaki sanatçıların çoğunluğunun hem de federasyonun Troçkizmle üstünkörü ittifak kurduğu doğrudu ama birtakım temel fikirler bu arada kaybolmuştu. Hâlâ sanatçının bağımsızlığı vurgulanıyordu, ama artık, eğer sanatçı yeni Amerika'yı temsil etmek istiyorsa, "modası geçmiş politikalarını" bir yana bırakmalıydı. Yeni kültür apolitik olacaktı. Söz konusu durumda bu apolitizm oldukça tuhaf görünebilir çünkü Newman'ın yazısında söz ettiği serginin, Newman'a göre komünistlerin sızdığı Artists for Victory sergisine karşı bir protesto olması hedefleniyordu.⁷⁰ Newman'ın zihninde, sanatçı modernizme doğru ilerlemeden önce siyaseti reddetmeliydi. Newman, Troçki'nin birtakım fikirlerini kullanarak ama bunlara bağlı siyasal angajmanı dışarıda tutarak, devrimciyi biçimcilik yanlısı olarak betimledi. Dahası, enternasyonalizm üstünde durarak, Newman halkın çoğunluğuyla ve hükümetle aynı hizaya geliyordu, çünkü az önce gördüğümüz gibi, belli belirsiz uluslararası bir çizgiye yönelik önemli bir destek vardı artık. Böylece 1943 yılında, isyankâr sanatçılar, belki de kendilerine rağmen, yeni, liberal Amerika'nın sözcüsü oldular. Sonuçta, peş peşe yazılan mektuplarla ve kitapçıklarla sürekli yinelenen toplum eleştirileri keskinliğini kaybetti, avangard hareketlere özgü stratejinin bir parçası haline geldi.

Edward Alden Jewell dünyanın içinde bulunduğu yeni durumda sanatla siyaset arasındaki ilişkiyi göremedi, onun bakış açısına göre özel ayırıcı nitelikleri bulunmayan yeni grubun ileri sürdüğü şikâyetleri anlamakta epey güçlük çektiğini kabul etti:

Ne bunalımı? Bu grubun düzenleyicileri buna ne bir açıklama getiriyor ne de bir ad koyuyorlar, son derece muğlak ve genelleyici bir biçimde kurtulunması gerektiğini söyledikleri ama birlikte silaha sarıldıkları kötü güçlerden söz ediyorlar sadece ... Bu özel sergiye uygulandığı haliyle bunca patlayıcı bir manifesto çoğumuzun ayağını yerden kesecek gibi görünmüyor.⁷¹

Bu noktada anlaşılması gereken, mücadelenin ideolojik düzeyde başlatıldığıdır: sanatsal üretim bunun ardından ama belli bir mesafeyle gelecekti.

Kültürel anlatımın Amerika'ya özgü gerçek bir biçimini durup dinlenmeden arayan Samuel Kootz 1943 Mart'ında, ressam Byron Browne'ın Pinakotheca'da aynı yılın Ocak ayında açtığı serginin katalog metnini yazdı.⁷² Zaten tanınmış bir ressam olan Brown, Kootz tarafından yeniden keşfedilmiş, uluslararası davanın gereksinimlerini karşılayacak düzeyde görülmüş ve ona bir liderlik rolü biçilmişti.⁷³

Amerika'nın en önemli sanatçıları bölgecilikten tutarlı bir biçimde uzaklaşıyorlar ve enternasyonalizmin erdemlerini keşfediyorlar. Yeni kurulan siyasal ve toplumsal enternasyonalizmimize denk resim bu. Byron Browne enerjik buluşlar, parlak renk uyumsuzlukları ve mekân bölümlenmesinde atletik uygunluklar aracılığıyla bu alana kişisel katkıda bulunuyor. Dengeli tasarımları ve ritimleri son derece gönül okşayıcı, sürekli araştırmanın karşılığını veriyor. Amerikan halkının çoğunluğunun henüz tanışık olmadığı bir alanda Byron Browne kendine güzel bir yer yaratmak yolunda hızla başarıya ulaşıyor. Daha ileri ideolojilerimizi saldırganca kavrayışı, sürekli büyümeyi kanıtlayan tuvalerde kendini gösteriyor.⁷⁴

Kootz'un Browne'ın resimlerinde gördüğü şey, sanatla siyaset arasındaki harika paralellikti. Kootz'un metni özellikle ilginçtir çünkü oluşum evresindeki yeni Amerikan ideolojisini betimlerken hedefi on iki-dan vurur. Bütün öğeler yerli yerindedir: bireycilik ("kişisel katkı"), Birleşik Devletler'in yeni kurulan gücü ("enerjik, atletik, saldırgan"), sürekli buluş gücü ("buluşlar, araştırmalar"). Metindeki karışıklık ve soyutluğa aldırma: sözcük seçimi kendini elevermektedir. Kootz'un Picasso'nun Browne üstündeki etkisi (zaman zaman pastiş düzeyine varan etki) hakkında söyleyecek tek sözü yoktur, Kootz yapıtlardan hiçbirini de betimlemez: bu da Kootz'un plastik anlatımı meydana getiren bütünden bölük pörçük parçalar alıp yeni Amerikan resminin nasıl olması gerektiğine ilişkin fikrine denk düşecek biçimde bu parçaları bir araya getirmek için ne çok uğraştığını göstermektedir (Şekil 2).

Modernizm mücadelesinin en ön safında Browne'ın yapıtları Birleşik Devletler'in saldırgan ve iyimser yayılcılığı ("daha ileri, sürekli büyüme") olarak yer alır. "Parlak renk uyumsuzlukları"nda saldırgan, enerjik, şiddetli niteliğiyle bu resim tarzı Amerika'nın erkekse gençliğine denk düşmekteydi. Kootz'a göre Browne enternasyonalizmin (Picasso) Amerikançılık (şiddet) rengi taşıyan kusursuz temsilcisiydi. 1948'de piyasa enternas-

yonalizmle renklendirilmiş bir Amerikancılığa ihtiyaç duyduğunda Kootz tersine döndü: Browne’u sanat sahnesinin en ön safına ittiği hızla, bu sefer de onu hurda yığına, Gimbel’s mağazasının bodrumuna gönderdi.⁷⁵

Kootz’un, artık “devrimin” en civcivli zamanında bulunan Amerikan sanatının zaferlerine adanmış *New Frontiers in American Painting* adlı 1943 tarihli kitabı enternasyonalizmi yeniden ele alıyordu:

Katkılarımız (yeni ulus ve bütün o gerçekten saldırgan yumuşakbaşlılık) konusunda alçakgönüllü olmak yıllardır Amerikalıların âdeti haline gelmesine rağmen, ne yaptığımızı olumlu açılardan tartışmanın vakti geldi artık. İlerledik. Bir devrim oldu – gerçi 1943 Ocak’ında Metropo- litan’daki suaygırı sergisi kadar yakın tarihli bir sergiden belli olmasa da... Bir sanatçı dengesini korumalı, alelacele yapılmış propagandadan etkilenmemeli, işini ve kişisel vizyonunu oluşturan ezeli-ebedi doğru- ları aramalıdır daima.⁷⁶

Kootz’un kitabının adı iki değişik ve ilk bakışta çelişik yaklaşımı akla getiriyordu. Batı’ya doğru yayılımın milliyetçi imalarını taşıyan “yeni sınır” metaforu, ulusal sınırların aşılabileceğini çağrıştıracak biçimde kullanılmıştı. Ülkenin geleneksel sınırlarının ötesinde uluslararası sanat sahnesine erişim vardı. Bu sınırları aşmaya kalkışarak Amerikan sanatçı- ları kendi tarihlerine, Amerikan geleneğine dönüyorlardı. Öncü kuvvete katılmak için “yol açıcı” olmaya çalışıyorlardı. Stuart Davis, resmin gele- ceğini Cézanne’ın iki büyük keşfinde, soyutlama ve dışavurumculukta görmüş olsa da, Kootz’un gözünde tipik modern Amerikalı sanatçıydı:

Davis’in üslubu sahip olduğumuz en Amerikalı üsluplardan biri. En yara- tıcı siyasal, toplumsal ve ekonomik önderlerimizin ruhunu tümüyle sim- geleyen bir Amerikan yoğunluğu, saldırganlığı ve olumluluğu var onda.⁷⁷

5 Haziran 1943’te Jewell son birkaç yıldır sürdürdüğü alışkanlığını tekrarladi ve mevsimin son sergilerine ilişkin eleştirisini *New York Times*’a gönderdi. Tatsız açılışlarla, çeşitli sanat dergileri ve gazetelerin mektup sütunlarındaki boş polemiklerle geçen bir yılın ardından hak edil- miş bir dinlenmeyi, zorunlu bir tatili simgeliyordu bu yazı. Dolayısıyla Jewell’in gazeteye son katkısı, Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu’nun üçüncü yıldönümünü kutlama amacıyla düzenlenen Wildenstein Galerisi’nin açılışını değerlendiren bir yazıydı. Jewell’in alı- şılmış masum ve yüzeysel çözümlemeleri ona yıllardır *Times*’ın sütunla- rında rahat bir yuva sağlamaya yetmişti ama bu defa makalesi suratında

patladı. Makale yayınlandıktan üç hafta sonra tartışma ayyuka çıktı, eleştirmenin bir *Times* yazarına uygun soğuk, mesafeli tavrına rağmen onu çoğunlukla müşkül duruma soktu. New York sanat dünyasının iyi yağlanmış eleştiri çarkına nasıl bir çomak sokulmuştu? Jewell'in makalesine gösterilen, eleştirmenlerin sakın güvenini sarsan, suçluları herkesin gözü önüne çıkaran bu öfkeli tepkinin nedeni neydi?

"Suçlular", iki "Federasyon" ressamı olan Adolph Gottlieb ve Mark Rothko'dan başkası değildi aslında. Öncelikle şunu hatırlayınız ki Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu 1940 yılında, Troçkistler Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nden ayrıldıktan sonra kurulmuştu ve birkaç komiteden oluşuyordu. Bu komitelerden en önemlisi, grup sanatçılarını halkın ve potansiyel alıcıların gözü önünde tutmak amacıyla, gerektiğinde gazetelere, müzelere ve eleştirmenlere protesto mektupları göndermekten sorumlu olan Kültür Komitesi'ydi. Üç yıl boyunca bu etkinlikten önemli bir sonuç çıkmadı.⁷⁸ Ama bu kez Jewell'in Gottlieb ve Rothko'nun (Kültür Komitesi'nin eşbaşkanları) iki resmine doğrudan saldırıda bulunması, yavan "savaş" sergileriyle uykuya dalan sanat dünyası ve eleştiri kurumuna saldırmak için uzun süredir beklenen fırsatı yarattı. Üç yıldır süren bekleyişle barut kurumuştı ve 13 Haziran 1943'te *New York Times*'in terbiyeli sayfalarında bomba patladı. Federasyonun hayal ettiği fırsattı bu, en sonunda bir manifesto yayınlamak, Paris'teki on dokuzuncu yüzyıl avangardına yapılan göndermelere rağmen, o âna kadar "İfade özgürlüğüne inanıyoruz, yapıtın kalitesine inanıyoruz, kültürel etkinliğe inanıyoruz"⁷⁹ türünden epey naif ve sıradan ifadelerin ötesine geçmemiş bir grubun kimliğini tanımlamak için bir şanstı.

Bir an durup Rothko ve Gottlieb'in mektubunu öncelikle yapıtlarının, ikinci olarak da sanat dünyasındaki konumlarının ışığında değerlendirmeye değer. Bu, eylemlerinin yararını daha iyi kavramamıza yardım edecektir.

1943'te gerçeküstücüler New York'a geleli iki yıl olmuştu ve halk onların taşkınlıklarına alışmıştı. Salvador Dali'nin büyük New York mağazalarının vitrinlerindeki sergileri bir gösterge olarak kabul edilecekse, söz konusu taşkınlıklara artık sokaktaki adam aşına olmuştu.⁸⁰ Max Ernst müzelerin ve dernek yöneticisi hanımefendilerin sevgilisiydi. Matta öbür sanatçıların ciddiye aldığı genç eksantrikti. Masson otomatik çizimler yapıyordu. Herkesin aklında bilinçaltı vardı. Ne var ki, gerçeküstücülere gösterilen bu geniş anlayış ortamında *New York Times* eleştirmeni, anlaşılmasının mümkün olmadığını ileri sürdüğü üç resim karşısında duyduğu şaşkınlık ve rahatsızlığı ifade etti: Gottlieb'in *Persepho-*

ne'ye Tecavüz, Rothko'nun *Suriyeli Boğa* adlı yapıtları ve Theodore E. Schewe'nin son derece Dali'vari bir tablosu. Jewell Paris ve gerçeküstücülükten esinlenen bu resimlerin, federasyonun ileri sürdüğü "küreselleşme" çağrısına nasıl oturduğunu anlayamadığını belirtiyordu. (Unutmayın ki Willkie'nin *One World*'ü o sırada satış rekorları kırıyordu.) Jewell, bu yapıtların nasıl Amerikan sanatını dünyanın dikkatinin merkezine yerleştirmeye yardımcı olacağını da anlayamadığını ifade ediyordu. Dolayısıyla yazar, alaycı bir zevkle, federasyonun sergi kataloğunda ilan edilen amaçlarını reddediyordu:

Federasyon'un halen devam eden 3. yıllık sergisi ... sanata ilişkin tavrımızı ve bugün sanatçılardan ve halktan istenen yeni ruhu yeniden saptamaya teşvik ediyor bizi. Başlarken, üç yıl önce şöyle demiştik: "Modern sanat hareketlerinin temelindeki dünya geleneğini yadsıyan sanatsal milliyetçiliği kınıyoruz." O zamandan beri meydana gelen tarihsel olaylar bunu ziyadesiyle haklı çıkardı. Bugün Amerika Batı'nın yaratım kapasitesini kurtarmak ve geliştirmek ya da boşa çıkarmak sorumluluğuyla karşı karşıyadır. Bu sorumluluk önümüzdeki yüzyılın büyükçe bir bölümünde büyük ölçüde bize ait olabilir. Bu ülke, hem birçok büyük Avrupalı sanatçının kısa süre önce buraya akın etmesi –bu sanatçıların bazılarının Federasyon üyesi olmasından gurur duyuyoruz– hem de yerli yeteneklerimizin gitgide büyüyen canlılığı sayesinde son derece zenginleşmiştir. Önümüzdeki yıllarda dünya bu ülkenin bu fırsatı nasıl karşıladığını soracaktır. Bu yetenek yoğunluğunu besledi mi yoksa açlığa mı mahkûm etti?

Genel olarak insanlar aktif ilgiyle sanatın gelişimine katılmalı mı yoksa dönemlerinin sanatı olgunlaşana, tarihsel birikime hazır olana kadar kayıtsızca bir köşeye oturup beklemeli mi diye sorulabilir ... Dolayısıyla kimse bugünün dünyasındaki ayaklanmanın etkisinden kaçamaz, insanlığın emeğinin her alanındaki değerlerin etkilenmesi kaçınılmazdır. Bir ulus olarak bizler dar siyasal tecritçiliğimizden zamanla vazgeçmek zorundayız. Bugün Amerika bütün dünya sanatının ve sanatçılarının buluşacağı merkez olarak tanındığına göre, gerçekten küresel bir ölçekte kültürel değerleri kabul etmemizin zamanı geldi demektir.⁸¹

Jewell serginin estetik standartlarını epeyce yüksek bulmasına rağmen bu manifestoda bunca şiddetle dile getirilen umutların en ufak somut ifadesini bulamamıştı. Tam tersine şöyle diyordu: "Paris ekolüne duyulan saygının burada sözü edilmeye değer birçok mucizeyi üretmediğine ilişkin o eski rahatsızlık duygusuyla çıktım sergiden."⁸² Gottlieb

ve Rothko'nun resimlerinin onu bir “sersemleme” içinde bıraktığını da kabul ediyordu. Yalnız değildi. 15 Mart tarihli *New York World Telegram*'daki imzasız bir makale bu resimlerden biriyle biraz eğlenmişti:

Üçüncü yıllık sergi – böylesine kapsamlı ve karışık turşu bir işe göre bayağı iyiydi. Ne yazık ki eldeki limonlar bütün sunumun tadını berbat edecek kadar ekşiydi. Adolph Gottlieb'in “Persephone'ye Tecavüz” tablosu gibi resimler kaldırılabileseydi ... geriye güzel, hoşça gönül okşayıcı bir sergi kalırdı.⁸³

Jewell'in tepkisinin önemi şurada yatıyor: Amerikalı ressamlar üstündeki Paris etkisini kabul ederken, soyut olsa da epey geleneksel nitelikteki ve gerçeküstücülüğün “erbabının” çabucak kavrayabileceği türden iki resmi anlamakta yetersiz kaldığını açıkça söylüyordu. Belli ki bu tepki tipikti. Liberal eleştirmenler Fransız gerçeküstücülerin yapıtlarını asla kötülememişti (Greenberg ve Kootz bile sadece Dali'nin gerçekçi resimlerine ve neoromantiklere saldırıda bulunmuştu). Bu yapıtların prestiji, içine nüfuz edilmesi güç, kutsal bir “hale”,⁸⁴ Amerikan resimlerini çevrelemeyen bir “hale” kazandırıyordu onlara. Jewell kibar ama alaycı bir dille söz konusu yapıtların sınırsız kapalı olduğunu ileri sürmekte bir sakınca görmemişti.

Rothko ve Gottlieb'in verdiği, Barnett Newman'ın desteklediği şiddetli yanıt da aynı ölçüde açıklayıcıdır çünkü Jewell'in eleştirisiyle çok orantısız bir yanıttır. İlgili ressamlar için bağımsızlıklarını ilan etmenin benzersiz bir fırsattı bu. Avangard geleneğine oldukça ayak uyduran bir polemik üslubuyla başlangıç evresindeki avangardın ideolojisini açıkça dile getiren birtakım hedefleri koydular. Strateji mükemmel işledi: *New York Times*'in koca bir sayfası resimlerin röprodüksiyonuna ve sanatçıların eleştirmenlere verdiği yanıtı ayrılmıştı. *New York Times*'in 13 Haziran 1943 tarihli nüshasının sanat sayfasında koyu harflerle “Globalism Pops into View” (Ufukta Küreselleşme Görüldü) başlığı atılmıştı (Şekil 3).⁸⁵ Amerikan sanat tarihinde ilk kez kitle iletişim araçları bir sanat olayı yaratıyordu. Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman bunu fırsat bilip yeni Amerikan resminin nasıl olması gerektiği konusunda güven telkin eden bir açıklamada bulundular. Daha önceki ifadelerin muğlak retorliğini bir kenara bırakarak, gerçeküstücü düşüncelerin etkisini biraz değişikliklerle gösteren kesin bir program yayınladılar.⁸⁶

Yeni sanatçılar son üç yıldır (Amerikalı Sanatçılar Kongresi'nden ayrıldıklarından beri) üsluplarını geliştirmek için çalışmış ve bağımsızlıklarını ileri sürmeye yetecek ölçüde güven kazanmış insanlardı.⁸⁷ Otuzların sorununu tepetaklak ederek kendilerini daha önce benzeri görülmemiş bir kuvvetle öne sürdüler. Halk Cephesi döneminde sanatçılar kitlelerin beklentilerini dile getiren üsluplar geliştirmeye çalışmıştı (ya da en azından halkla iyi ilişkiler kurmaya çabalamıştı). Ama 1943'e geldiğinde siyasal düş kırıklıkları (örneğin devrim için toplumsal bir tabanın çöküşü) ve değişen toplumsal koşullar (örneğin özel sanat piyasasının ve bilgili bir sanat izleyicisi kitlenin büyümesi) bazı sanatçıların kendi bireyselliklerini kuvvet ve güvenle öne sürmesine yol açmıştı.⁸⁸ Bu sanatçılar söylediklerine bazı insanların kulak vermeye istekli olduğunu gördüler. Bu tür insanların sayısı 1943'te sınırlıydı ama kitle sayıca az oluşunu coşkusuyla telafi ediyordu.

Jewell saldırgan yazısını yayınladıktan sonra Gottlieb, Rothko ve Newman yeni izleyici kitlesinin kaygılarına uygun beş maddelik bir estetik programı öne sürdüler:

1. Bizim için sanat, sadece riske girmeye istekli olanlarca keşfedilebilecek bilinmeyen bir dünyadaki serüvendir.
2. Bu imgelem dünyası kuruntulardan uzaktır ve sağduyuya şiddetle ters düşer.
3. Seyircinin dünyayı kendi usulünce değil bizim usulümüzce görmesini sağlamak sanatçı olarak bizim işlevimizdir.
4. Karmaşık düşüncenin yalın anlatımını tercih ediyoruz. Daha büyük biçimden yanayız çünkü sarih etkisi yaratıyor. Resim düzlemini yenisinden öne sürmek istiyoruz. Düz biçimlerden yanayız çünkü yanılmasını yıkıp gerçeği ortaya çıkarıyorlar.
5. Kişinin neyi resmettiği, iyi resmedildiği sürece önemli değildir yolunda, yaygın kabul görmüş bir görüş var ressamın arasında. Akademizmin özü budur. Hiçbir şey hakkında iyi bir resim diye bir şey yoktur. Konunun son derece önemli olduğunu ve sadece trajik ve zamandışı konunun geçerli olduğunu ileri sürüyoruz. İşte bu yüzden primitiflerle ve arkaik sanatla tinsel bir akrabalığı savunuyoruz.

Dolayısıyla yapıtlarımız bu inançları somutlaştırıyorsa, tinsel açıdan iç dekorasyona, ev resimlerine, şöminenin üstüne asılan resimlere, Amerikan sahnesi resimlerine, toplumsal resimlere, sanatta saflığa, ödül kazanan para için yapılmış eserlere, National Academy'ye, Whitney Academy'ye, Corn Belt Academy'ye, atkestanelerine, basmakalıp saçmalıklara vb.'ye uyum sağlamış herkesi hor görmelidir.⁸⁹

Bu metin grubun Amerikan sanat dünyası içindeki konumunu açıkça belirtmektedir. Grup modernistti ama “konuya” çok önemli bir yer atfediyordu. Tecrit karşıtıydı, toplumcu-gerçekçilik karşıtıydı, AAA karşıtıydı, Artists for Victory (Zafer İçin Sanatçılar) karşıtıydı, akademi karşıtıydı ve popülizm karşıtıydı.

Bu “karşı” felsefe bir konumun sınırlarını belirlemenin, savaşın meydana getirdiği hızlı toplumsal değişimlerden geriye kalan ölü dalları süpürüp temizlemenin bir yoluydu.

Grup takındığı tavrı sadece üslupsal değil aynı zamanda toplumsal açılardan da tanımlıyordu. Büyük ölçüde Troçkist olan federasyon komünistlere karşı yumuşayan mücadelesine devam ediyordu; komünistler New Deal’den esinlenen (Metropolitan’daki Artists for Victory sergisi ile *Art News* tarafından temsil edilen) popülist sanatçı gruplarıyla ittifaka girmişti. Federasyon ayrıca Modern Sanat Müzesi’yle bağlantılı uluslararası seçkinler tabakasıyla da güçbirliğine gitmişti ama bu noktada bütün sanat dünyası bir kargaşa içinde olduğundan söz konusu ittifak henüz yerleşmemiş ve muğlaktı. Unutulmamalıdır ki MOMA, Metropolitan Müzesi ve onun miliyetçi eğilimleriyle süregiden bir çatışma içindeydi. MOMA ve federasyon arasındaki narin bağlantı iki aracıyla, Robert Motherwell ve Barnett Newman’la sağlanıyordu. Federasyon ve federasyonun bazı sanatçı üyeleri için uyarılar kaleme alan Newman Peggy Guggenheim ve Betty Parsons’ın galerileri gibi apolitik avangard galerilerle temas halindeydi.⁹⁰ Motherwell, Wells Fargo Bank’ın yöneticilerinden olan babası aracılığıyla yüksek sosyeteyle, Columbia’daki hocası Meyer Schapiro aracılığıyla da Troçkizmle bağlantıdaydı. Newman ve Motherwell Troçkist grubu Guggenheim’in Art of This Century Galerisi’yle tanıştırmışlardı. Böylece Peggy Guggenheim ve himayesindekiler yeni avangardın ortaya atılmasında önemli bir rol oynadılar. İlişki Amerikalıları Parisli sanatçılarla temasa geçirmekle ve böylece üsluplarını etkilemekle kalmadı, siyasal birtakım yeniden düzenlenmelere de yol açtı.

Motherwell aracılığıyla ve Guggenheim’la kurulan bağlantı nedeniyle federasyondaki Troçkistler bilmeden Modern Sanat Müzesi’yle aynı çizgiye geldiler.⁹¹ Aslında olan şuydu: ressamlar ve yapıtları, iki müze, MOMA ve Metropolitan arasında New York’ta kültürel üstünlük için tutuşulan kavganın içine sıkışıp kalmıştı. Metropolitan’ın mütevellileri Amerika’daki eski serveti temsil ediyorlardı, dolayısıyla müze de geçmişe yönelmiş, ehlileştirilmiş, temkinli ve akademik kültürü temsil ediyordu.⁹² Genç, liberal ve dinamik Modern Sanat Müzesi yeni serveti, “aydınlanmış zenginleri”, Amerikan

kültürünün geleceğini temsil ediyordu.⁹³ Stuart Davis'in Aralık 1943 tarihli *Harper's Magazine*'de George Biddle'a yanıt olarak yazdığı üzere, savaş aslında tecrit politikası yanlıları ile enternasyonalistler arasındaydı:

Tecrit yanlısı kültür, özgün bir modern Amerikan sanatını geliştirebilecek tek şey olan özgür düşünce alışverişini bastırmaya çalışması bakımından gerici ve nitelik olarak demokrasi dışıdır. Sanat iletişimi kanallarımızda, belli ki Bay Biddle'ın sezmediği bir sansür uygulamaktadır ... Amerikan Sahnesi felsefesi, Amerikan Yaşam Biçimi'nin statükosunu koruma arzusunda siyasal tecritçiliğe paraleldir.⁹⁴

Barnett Newman'ın ilk makalesinde olduğu gibi, yeni ideolojide yeni bir apolitik düşünme belirtisi sezilebiliyordu. Gottlieb-Rothko manifesto-sunda bu, gerçeküstücü ve modernist uygulamada bağlamın dışına çıkarılırsa varlığı keşfedilebilecek nitelikte, tarihin “reddedilmesi” biçimini aldı.⁹⁵ Amerikalı avangard ressamların kaynak olarak kullanacağı kendilerine ait bir polemik geleneği yoktu, dolayısıyla Troçkizmden, gerçeküstücülükten ve başka hareketlerden alınmış ideolojik öğeleri kullandılar. Kendi konumlarının kuramsal bir doğrulamasını kurmakta bu öğelerden yararlandılar, bu konumla yeni toplumsal duruma karşılık vereceklerdi. Alıntılardıkları metinlerin biçimini bozdularsa, bunun nedeni söz konusu metinleri anlayamamalarından değildi, daha ziyade siyasetten bıkmışlardı ve dolayısıyla tarihten de bıktıkları kanısındaydılar. Kendi dönemlerinin tarihsel gerçekliğinden kopmak için primitif görsellik ve mitosları kullanarak daha önce acısını çektikleri manipülasyon ve düş kırıklığından korunmayı umuyorlardı. Eski solcu görüşlerinden geriye kalan, izleyici kitleyle iletişim kurma arzusu ve ihtiyacıydı. Ama artık izleyici kitle bütün insanlığı içine alacak biçimde yeniden tanımlanmıştı. Bu şekilde avangard sanatçılar dil ve sınıf engellerini aşmayı umdular. Yine, ideoloji, Wendell Willkie'nin *One World*'de dile getirdiği ideolojiye benziyordu. Arketip imge yeni ideolojiyi taşıyacak kusursuz araç olarak görülüyordu: “Sanat zamandışı olduğuna göre, ne kadar arkaik olursa olsun bir simgenin anlamlı biçimde tutulup unutulmaması arkaik simgenin o zamanlar sahip olduğu kadar geçerliliğe sahiptir bugün. Yoksa üç bin yaşındaki simge daha mı sahibidir?”⁹⁶

Anlaşılmaz ve çürümüş bir dünyayla karşı karşıya kalan resim temel güçlerle doğrudan doğruya söyleşmelidir. Şaman-sanatçı kendi imgelemini eşleyerek bu güçleri açığa çıkarır, sonra olabildiğince basit biçimde ve evrensel anlam taşıdığı ileri sürülen arkaik simgeleri olabildiğince büyük bir etkiyle kullanarak onları kâğıda/tuvale aktarır.

Bir yandan Gottlieb ve Rothko'nun mektubu karamsardı: “Bugünün dünyasının şu mitosların kaynaklandığı ilksel ve yırtıcı tutkulardan daha yumuşak ve zarif olduğunu düşünenler ya gerçekliğin farkında değiller ya da onu sanatta görmek istemiyorlar.”⁹⁷ Ama öte yandan iyimser bir söz de söylüyordu: her şeye rağmen iletişim kurmak hâlâ mümkündür. İzleyici kitleyle iletişim kurma girişiminin her zaman başarılı olmamasının önemi yoktu. Önemli olan, işin içindeki kuramsal ilkeleri kitlenin görmesi ve anlamasıydı. Evrensel bir simge bulundu mu “konuşmadan” edemezdi, ya da sanatçılar buna inanıyordu. Onlar için bu yeterliydi. Modernist hareketin daha da ilerlemesi için gerçekliğe karşı belli bir körlük gerekli hale gelmişti ya da gitgide daha çok gerekli hale gelecekti (aslında McCarthy döneminde zorunlu olacaktı): “Bize görünen o ki asıl mesele resimlerin ‘açıklaması’ değil, bu resimlerin çerçeveleri içinde aktarılan içsel düşüncelerin anlam taşıyıp taşıyamaması.”⁹⁸

Gottlieb ve Rothko'nun göndermede bulunduğu “gerçekten küresel düzlem” *One World*'ün ideolojisiydi, New York'un merkezinde yaratılmış, insanlığın tümüne yönelik bir vizyondur.

Jewell gibi hâlâ eski düşünme biçimlerine kısılp kalmış olanlar, New Deal'in kültürel programlarının simgelediği eski değerleri hâlâ savunanlar manifestonun anlam ve önemini anlayamadılar. Aslında anlamaları yolunda umut yoktu. Çünkü metin henüz tuvale yansıtılmamış ya da imgelerde somutlaşmamış siyasal görüşleri ortaya seriyordu. Üretilen şey, bağlantısı bulunmayan bir “gösterilen”di, henüz herhangi bir “gösteren”le eşleşmemişti.

Jewell, içinde bulunduğu tarihsel döneme angaje olmuş bir sanat, müttefik ordularının savunduğu değerleri içeren bir sanat görmek istiyordu. Gottlieb ve Rothko tarafsızlıklarıyla barış zamanının sanatı için zemin hazırlıyorlardı. Aynı kuşaktan birçok sanatçı gibi savaşa doğrudan dahil olmamış, savaş çarkının içine doğrudan girmemişlerdi. Onlar için, çatışmanın temsil ettiği genel kıyamete ilişkin soyut kavram değil savaşın gerçekliği idi anlaşılması güç olan. Jewell'in sanatçılardan istediği, federasyon üyelerinin aşmayı umduğu, savaş gerçekliğine ilişkin sıradan, düpedüz bir farkındalıktı. Bu noktadan itibaren sanat dünyası içinde bir kamplaşma olacak, iki kamp arasında uzlaşma umudu pek bulunmayacaktı. Federasyonun bireycilik düsturu, *Times* eleştirmeni ve okurlarının birçoğu tarafından antidemokratik ya da New Deal karşıtı diye reddediliyordu:

Ya “küreselciler” – bir kedi kadar düz ve derin bir şeyle mi girişiyorlar işe? Hayır, “özel simgeler” dediğimiz şeyle başlayıp bitiriyorlar: görünmez Persephone’lerle, ezoterik sözde Suriye boğalarıyla, göksel ifadelerle dile gelen üç kollu tragedyalarla. Muhtemelen bu yüzden, eline sözlük verilmemiş bir izleyici kitlesiyle hiçbir yere varamayacaklar.”⁹⁹

Tanınmış New York’lu sanatçı Hananiah Harari de mizahi bir üslupla şunları ekliyordu:

Sütunlarınızda manifestosu alıntılanan sanatçıların “küreselciliği” kendi kafataslarının küreleriyle sınırlı düpedüz. Böylesi donkişotça dövüşmeler, marazi bireycilik, kahramanca hareketler uzak romantik çağlara özgü, bizim çağıımıza değil. ... Basit ilkeller gibi yaşayamayız ya da resim yapamayız, Rubens ya da Daumier gibi de olmaz, Fovistler gibi de olmaz çünkü aynı dönemin ürünü değiliz. Kendimizi ileri itmek için geçmişimizden yararlanmayı öğrenmeliyiz ... geriye takılıp kalmış hipnotik bakışlarla kendimizi dondurmamak olmaz. ... Kesinkes, zaferle birlikte, sanatçılar her anlamda dünyanın ilerleyişine ayak uydurmak zorunda kalacaktır. Uydurmazlarsa gerçekten “arkaik simgeler” haline gelmiş olurlar.”¹⁰⁰

Hikâyemiz açısından savaş yılları büyük önem taşır çünkü sanatçılar ve eleştirmenler o yıllarda konumlarını yeniden gözden geçirmekle, kurumlarla, toplumsal gruplarla, siyasal partilerle, resim geleneğiyle ve Paris’le ilişkilerini yeniden tanımlamakla uğraşıyorlardı. İşte bu bağlamda Robert Motherwell, Schapiro ve Greenberg’in birkaç yıl önce ileri sürdüğü çözümlemelere döndü. Motherwell’in onların görüşlerine ilişkin yorumlarında önemli değişiklikler görülür. Her tarafı kaplayan bir karamsarlık ortamında sanatçının rolü nedir diye sorar Motherwell. Çağdaş sanatçı önemli midir, gerekli midir? 1944’te *Dyn*’de “The Modern Painter’s World” (Modern Ressamın Dünyası) ve *Partisan Review*’da “Painter’s Objects” (Ressamın Nesneleri) başlıklarıyla yayınlanan iki makalede, Motherwell avangardın ideolojisini dayandırması gereken temelleri ortaya koydu. Özünde bu makaleler, bir tür siyasal çözümlemenin sanatsal depolitizasyonuna varıyordu. Önemli olan nokta, siyasetin izini taşıyan bir depolitizasyondur bu. Bize göre Motherwell’in yazıları New York avangardının gelişimini anlamakta önemli bir anahtardır. Bu metinler olmasaydı, avangardın yaptıklarıyla öbür çağdaş Amerikan sanatı arasındaki temel farkı kavramak mümkün olmazdı.

Önce 1944'te *Dyn*'de çıkan makaleyi ele alalım. Motherwell'in savı, bireyin önemini vurgulayan Meyer Schapiro'nun daha önceki makalelerine dayanır.¹⁰¹ Motherwell otuzların entelektüel ve siyasal bunalımı ertesindeki çağdaş toplumda modern ressamın konumunu tanımlamaya çalışır. Makale kuşkusuz, yeni kuşak ressamlardan Motherwell'in yakın temasta bulunduğu bir kesitin beklentilerini yansıtmaktadır.¹⁰² Motherwell'in Rothko-Gottlieb polemiklerinden daha incelikli olan savı aynı zamanda daha karamsardır, sanatçının özgürlük gereksinimini vurgular, yakın tarihin ışığında bu özgürlüğe ne olduğunu ele alır. Motherwell'in gördüğü biçimiyle Birleşik Devletler'de modern resmin geleceği pek umut vaat etmez, çünkü ressamlar iki dönem arasına kısılp kalmıştır: WPA'dan gelen federal destek sona ermektedir ama özel piyasanın büyümesi ve 1945'te başlayacak ekonomik ilerleme vardır gelecekte. Motherwell bulunduğu yerden bakınca yakılıp yıkılmışlıktan başka bir şey göremiyordu. Birleşik Devletler'de yalıtılmışlık içindeki Amerikalı sanatçılar, yıllardır kısıtlanmış olan ve sürgünde etkili biçimde çalışamayacak durumdaki Avrupa entelijansiyesiyle ittifakı umut bile edemezdi artık. Motherwell'in, arkadaşları William Baziotes'e gönderdiği mesajın özü buydu:

Goldwater ["Primitivism in Modern Art"] (Modern Sanatta İlkellik) makalesini yazan kişi], Zadkine, Hayter, Masson ile birlikte Mt. Holyoke College'deydim, on soyut sanatçı ve gerçeküstücüler tarafından mülkiyetini yitiren bir topluma verilen yanıtın sosyalist çözümlemesini yaptım, çok başarılı oldu. Galiba De Gaulle'cüler yurtdışında Fransızca olarak yayınlayacak çözümlememi, Paalen de Dyn'in gelecek sayısında... Amerika'da gelecekten umut yok. *Senin için de benim için de sadece iki muhtemel yol var, dönmemesine Fransa'ya gitmek (ben öyle yapacağım) ya da burada kalıp psikanalize gitmek* [italikler Motherwell'e ait].¹⁰³

Motherwell sanatçının birey olarak önemini yeniden kazandığını, çünkü ilerici ve devrimci sosyalist güçlerin otuzlarda başarısızlığa uğradığını yazıyordu. Bu başarısızlık sanatçıyı proletaryadan kopardı, kendi sınıfından (burjuvaziden) da zaten çoktan kopmuş olduğu için yaratıcı kendini bir sahipsiz ülkede yabancılaşmış buluverdi. Yine de, hem Marksist deneyiminden hem de Schapiro'nun çalışmasından yararlanan Motherwell burjuva benmerkezciliğinin reddini dile getirdi. Bireyden yana çıktı ama bireyciliği savunmadı.

Sanatçının işlevi gerçekliği *hissedildiği* haliyle anlatmaktır. Bunu söylerken düşüncelerin duyguları dönüşüme uğrattığını unutmamalıyız. İngiliz ve Amerikalı sanatçıların anti-entelektüalizmi, modern biçimlerin duygusuyla modern düşünceler arasındaki bağlantıyı algılamama yanlısına sürükledi onları. Duygudan kastedilen, “beden ve zihnin” *bir bütün olarak* gerçekliğin olaylarına verdiği yanıttır.¹⁰⁴

Sanat daima toplumsal olarak belirlendiği için, diye devam ediyordu Motherwell, sanatın sonsuz olmayan öğeleri yeni toplumsal ihtiyaçları karşılayacak biçimde değişmelidir.¹⁰⁵ Bu şekilde sanat kendini yeni durumlara, bireyle toplumsal bütün arasındaki yeni ilişkilere, onlara biçim vererek ayarlar. Dolayısıyla “yeni” olan, “modern” olan, toplumun örgütlenmesinde önemli bir rol oynar. Sanatçı eski kodları yeniden üretmez, daha ziyade, tehlikeye düşen özgürlüğe biçim vermekten sorumlu kişi haline, özgürlüğün koruyucusu haline gelir:

Artık sanatçılar özellikle kişisel özgürlüğe değer veriyorlar çünkü modern devletin somut niteliğinde olumlu özgürlükler bulamıyorlar. Kendi çağımızın değerlerini geçmişin sanatında bulamayız. Yeni sanat arzumuzun kökeninde bu yatar. Bizim durumumuzda, modern sanattır arzulanan.¹⁰⁵

Özgürlük mücadelesi ressamı çökmekte olan burjuvaziyle keskin bir karşıtlık içine sokar, artık baskı güçleriyle bağlantılı olan eski değerlere karşı bitmek bilmez bir gerilla savaşı başlatmaya hazır bir tür kültürel yeraltına başvurmaya zorlar. Motherwell’in sınıf çözümlemesine ilişkin söylenecek şey şudur: çözümleme, sanatçının, sanatın tek yaratıcısı rolü oynamaya devam etmesini, geleneksel kurumsal bir ortamda çalışmayı sürdürmesini sağlamaktadır. Geleneksel kurumlar Büyük Bunalım’da sosyalizmin başarısızlığa uğramasından doğmuşlardır, taşıdıkları öneme zarar gelmemiş, hatta bu önem pekişmiştir. Son çözümlemede, Motherwell, sosyalist devrimin belirsizce ertelenmesiyle avangardın sanatçıların işlerini yapması için güvenilir bir zemin haline geldiğini, sanatçılara belli birtakım olumlu yararlar sağlayan geçici bir düzen haline geldiğini, onsuz Motherwell kendisini iş göremez halde bulacağını belirtir.¹⁰⁷

Motherwell’in peşinde olduğu özgürlük, o dönemde New York’ta moda olan gerçeküstücü deneyimlere uyamazdı. Aynı makalede yazarın gerçeküstücülüğe saldırılarını okumak, bazı yazarların gerçeküstücülüğün Amerikan resmi üstündeki etkisi olarak gördükleri şeyin gerçek niteliği (büyük oranda yanlış anlamadan oluşan bir etki) konusunda bir

fikir edinmeye yeter. Gerçekten de Motherwell gerçeküstücü sanatta yıkıcı güçler diye gördüğü şeyi reddediyordu. Bunlar “hayvansı” eğilimleri ve bilinçaltına toptan teslimiyeti de içeriyordu. Motherwell bu güçleri özgürlüğünün sıfırlanması olarak görüyordu. Bilinçaltına başvurmak sanatçının seçim özgürlüğünün yok olmasına yol açabilirdi: “Kişinin kendisini tümüyle bilinçaltına vermesi köle olmak demektir.”¹⁰⁸

Ama gerçeküstücülerin altüst edici taktiklerinden başlıcasıydı bu. Otomatik teknik, bilinçaltının yıkıcı gücüyle, gerçeküstücülüğün en önemli bileşenlerinden biriydi, siyasal “devrimci” kenarıydı. Motherwell’in gerçeküstücülükte kabul ettiği, o kadar şiddetli ve tehlikeli olmayan yanıydı, sanatsal tarafıydı; Motherwell buna, herhangi bir siyasal ya da psikik bağlılığı bertaraf eden “plastik otomatizm” diyordu. Motherwell, gerçeküstücü uygulamanın en aşırı deneylerinde somutlaşan, sanatın kendi kendini yok etmesi tehlikesine katlanamıyordu. Aynı makalede bunu çok açıkça belirtmişti: “Gerçeküstücü sanatçılarda en çok sevdiğimiz şey programları değil, biçimci yenilikleri.”¹⁰⁹ Artık açıklığa kavuşmuştur ki yanlış anlamalar, el çabukluğu marifet ve geçmişi seçerek okumak, bunların tümü Amerikan avangardının kurulmasında rol oynadı, ama şu da açıkça görülmelidir ki gerçeküstücülüğün yıkıcılığının ve kararsızlığının reddiyle bu kurulma iyimser bir ses veriyordu.

Motherwell’in görüşlerine, o dönemde *Nation*’da sanat eleştirmeni olan Clement Greenberg karşı çıkmayacaktı: Greenberg Motherwell’le aynı fikri paylaşmakla kalmadı, gerçeküstücülerin deneylerine, özellikle estetik gerekçelerle, daha şiddetle karşı çıktı. “Surrealist Painting” (Gerçeküstücü Resim) başlıklı iki bölümlü bir makalede gerçeküstücülüğün yüksek burjuvazinin oynadığı sapık ve sefih oyunlara benzetti; Breton, Masson ya da Miró gibi adlarını şöyle bir anarak tartıştığı sanatçılar kadar teşhirciliğe meyletmemiş sanatçıların yapıtlarından söz etmedi bile:

Gerçeküstücülerin kurumlara, biçime, estetiğe karşı çıkan nihilizmi –bütün o yapay saçmalıklarla birlikte Dada’dan miras kalmıştır– huzursuz zenginlere, ülkesinden sürülmüşlere ve genel olarak, modern sanatın çilekeşliğiyle bağdaşmayan estet-aylaklara bir kutsama oldu en sonunda. Gerçeküstücü yıkıcılık onların yaşam biçimini doğruluyor, gayret isteyen disiplinleri reddetmekte kullandıkları vicdan rahatlığını ve şıklık duygusunu onaylıyor.¹¹⁰

Greenberg için modernizm daha ciddi, daha zor, daha katı bir şeydi – yeni bir şeydi. Gerçeküstücülükte gördüğü akademik yüzeydi, klişey-

di, biçimdi. Ona göre gerçeküstücü resim Meissonier’ydi, *kitsch*’ti. Motherwell gibi, gerçeküstücülerin plastik açıdan yaratıcı olduğunu kabul edecek kadar bile ileri gitmiyordu. Motherwell’in görüşüne göre biçimcilik, modern sanatçıyı daha aşağı saflara indiren bir toplumda kaçınılmaz olarak başarıya ulaşacaktı:

Bu okumanın savı şudur: Orta sınıfın maddeciliği ve işçi sınıfının atâleti modern sanatçının, *muhalefetle* [Motherwell’in italiği] bağlantısından başka toplumla her türlü yaşamsal bağlantısını koparmıştır; modern sanatçılar, en geniş bakış açısından bakıldığında, başka toplumsal değerlerin yerine kesinkes estetik değerlerini koymak zorunda kalmıştır. Gerçeküstücülerin başarıya ulaştığı noktalar bile teknik zeminlerdir. Bu biçimcilik sanatçının egosunun katlanılmaz biçimde uyanmasına yol açmıştır; ama modern topluma mülk sevgisi egemen oldukça –ve de, tek özgürlük kaynağı mülk oldukça bu olacaktır– sanatçının biçimcilikten başka alternatifi yoktur.¹¹¹

Birkaç ay sonra *Partisan Review*’da çıkan “Painter’s Objects” (Ressamın Nesneleri) başlıklı bir makalede Motherwell “yeni ressamın” hedefini ve yapıtlarının niteliğini tanımlıyordu.¹¹² Soyut resmin önemli keşiflerde bulunduğunu söylüyordu. Wallace Stevens’in bir şiirini alıntılararak,¹¹³ bu keşifler ne kadar önemli olursa olsun tek başlarına yeterli değildir diyordu. Ressamın salt nesneleri betimlemekten öteye geçmesi gerektiğini söylüyordu ısrarla. Resim tarihi bu gelişmenin iyi bir örneğini sunuyordu zaten: Mondrian’ın duyguyu resme dahil etmesi. Motherwell şöyle yazıyordu: “Mondrian bütün kaydadeğer kaynaklarını salt anlatımcı amaçlar için bir araya getirmiştir.”¹¹⁴ Hâlâ tümüyle soyut olmasına karşın Mondrian’ın *Boogie-Woogie* adlı yapıtı ressamın modern kenti gördüğü zamanki izlenimlerini ve duygularını yakalamıştı. Bu çarpıcı yapıt öteki sanatçılara yol gösterdi. Bir süredir içe dönük bir kısırlığa düşmüş görünen soyutlama tarzına yönelen yeni bulunmuş bir açıklığı işaret etti. Motherwell için Mondrian’ın bu yapıtı modern sanatçının içinde kapana kısılp kaldığı fil-dişi kuleden bir çıkış yolu olduğunu belirtisiydi. İzleyici kitleyle temasa geçmek öteden beri Motherwell’in başlıca kaygılarından biriydi, yapıt bu temasın mümkün olduğunu gösteriyordu:

İlk defa bir konu mevcut, yokluğundan dolayı değil, görünüşü yırtılmışsa da gerçekten mevcut, sadece yapı soyulup açılmış. Modern kent belirgin hatlı, dikdörtgen, kare, ister tepeden, ister aşağıdan, isterse

yandan görünsün; parlak ışıklar ve steril yaşam; Broadway, siyahlar ve beyazlar; bir de *boogie-woogie*, bir zamanlar boyun eğmiş ve asi olanın *underground* müziği; ihanet edilenin... Mondrian beyaz cennetinden çıktı ve dünyaya girdi.¹¹⁵

Motherwell'in iki makalesi yeni avangard için temel attı. Motherwell'in kendisi yeni hareket için sadece yapı iskelesini sağladı. Makalelerini avangard basında yayınlıyarak plastik sanatlar ve edebiyatta Avrupa yenilikleri konusunda zaten bir şeyler bilen bir kitleyi hedefliyordu özellikle. *Partisan Review*'daki yazıda Motherwell'in arkadaşı olan ve Peggy Guggenheim'in Art of This Century galerisinde sergi açan Jackson Pollock için de övgü dolu birkaç satır vardı.

Partisan Review'nın sanat eleştirmeni James Johnson Sweeney, Guggenheim galerisinde de çalışıyordu.¹¹⁶ Sweeney, okurlarını estetik, moda, resim ve iç dekorasyon alanındaki son gelişmelerden haberdar etmeye çalışan *Harper's Bazaar* için makaleler kaleme alıyordu zaman zaman. 1944 Nisan'ında *Harper's Bazaar* Sweeney'nin "Five American Painters" (Beş Amerikalı Ressam) başlıklı makalesini yayınladı. Pollock'un yapıtlarını tartışıldığı makalede metnin yanı sıra *Dişi Kurt* adlı resmin renkli bir fotoğrafı bulunuyordu. Resim bir ay sonra Modern Sanat Müzesi tarafından, kısa süre önce danışman müdür konumuna getirilen Alfred Barr'ın emriyle satın alınacaktı.

Şu kadarını söyleyelim ki MOMA'nın Amerikan gerçeküstücü sanatına ilgisi iyice yerine oturmamıştı. Aslında Barr'ın 1943'te MOMA'ya müdür yapılmasının nedeni gerçeküstücülerin tuhaf olana, ilkel olana, çılığınların sanatına yönelik beğeni duygusunu "Amerikanlaştırma" girişimiydi. Halkın da müze yöneticisi Stephen Clark'ın da takdirini kazanamayan bir dizi serginin (Morris Hirshfield, Joe Milone) ardından Barr görevden alındı, daha doğrusu, yönetimin tercih ettiği dille söyleyecek olursak "sorumluluklarında değişiklik yapıldı".¹¹⁷ Bu olay müze yönetimi (mütevelliler, müdür), tarihçi Barr ve yaşayan sanat dünyası arasındaki farklılıkları göstermektedir.

Eleştirmenler hem terlik imalatçısı Morris Hirshfield'in hem de Joe Milone'nin süslü ayakkabı cilası raflarının sergisini şiddetle kınadılar, bunları ikonoklastik sergiler olarak nitelediler. Barr ve onun bu Amerikalı sanatçıları keşfetmesine yardım eden Soby –bu sanatçıların yapıtlarının "Gümrükçü" Rousseau ile "Postacı" Cheval'e akraba olduğu kanısındaydılar– basının düşmanlığını anlayamıyorlardı. İkisinin amacı,

“naif” Amerikalı sanatçıların yapıtlarını sunarak Paris ekolünü model almış bir Amerikan geleneği kurmaktı.

Apollinaire ve kübistlerin, Breton ve gerçeküstücülerin seve seve duyurduğu üzere, Paris avangardı, akademikleşmiş Batı kültürünü yeniden canlandırma yolu olarak böylesi marjinal manyeristleri bünyesine katmayı alışkanlık edinmişti. İki Amerikalı sadece aynı şeyi New York’ta yapmaya çalışıyorlardı. Fransız naifleri Amerikalı uzmanlarca çoktan benimsenip yüceltildiğine göre Yeni Dünya’da, Pollock ve Rothko gibi yeni modernlerin tartışmasına temel işlevi görebilecek naif sanatçılar bulmak iyi bir stratejiye benziyordu. Ama modern sanat tarihini unutan halk müzenin manevrasının ardındaki stratejiyi göremedi. Eleştirilenlerin Modern Sanat Müzesi’nden beklediği tutarlı bir estetik çizgi, iyi bir zevk kılavuzuydu. Bir ayakkabı cılası rafı belli ki 1943’t e bu görevi hakkıyla yerine getirmiyordu. Öyle belirsiz bir zamanda ihtiyaç duyulan şey çağdaş gereksinimlere karşılık verebilecek nitelikte olumlu bir estetik seçimdi, Amerikan halkının homurdanmadan takip edebileceği bir yöndü. Her şeyden çok ihtiyaç duyulan şeyse kesintiye uğramamış bir süreklilik duygusuydu. Kargaşaya karşı acilen korunma ihtiyacı içindeki kültürün istikrarını sadece süreklilik sağlayabilirdi. Çoğunluğun arzusu buydu.

Daha “dar çevre” (Guggenheim, Barr, Soby, Sweeney ve Greenberg) en çok peşinde oldukları “tutarlı” imgeyi sonunda keşfettiklerinde, yeni Amerikan tarzını temsil etmek üzere seçtikleri şeyin kendisi bir kargaşa gibi görünüyordu. İyi belirlenmiş bir estetik çizgi peşinde olanlar için üzücüydü bu durum. Bu kargaşaya bir isim takılıydı: Jackson Pollock. Aslında, Pollock’un yapıtlarının 1943-44’t e ne kadar çabuk keşfedildiğini, eleştirilenlerin onu överken nasıl ağız birliği ettiğini görmek şaşırtıcıydı, Pollock da şaşırmıştı buna. B.H. Friedman Pollock üstüne yazdığı kitapta şöyle açıklar:

1944’ün ortalarında Pollock’un kariyeri güzel bir “başlangıç” yapmıştı: muhtemelen kentteki en sık galeride tek kişilik sergi, o galeriyle sözleşme, sahibinden bir duvar siparişi, genel olarak iyi eleştiriler, saygın bir West Coast dergisinde anket, öbür kurumsal ve özel koleksiyonerlerden de birkaç lokma bir şeyler, Herbert Matter ve sanatçı Jeanne Reynal’e ufak tefek satışlar da cabası.¹¹⁸

Pollock ilk sergisinden itibaren, tehlikeye düşen kültürü ve Batı dünyasını kurtarma yolunda mücadele eden “yeni Amerika” konusunda, kafasında hâlâ belirsiz de olsa bir fikir oluşturanlar için bir simge haline gelmişti. Onları bir genç bir Amerika’ydı, güçlü, serüvenci, coşkun ve

dünyaya açık. Pollock'un yapıtları, aydın liberallerin ülkelerine ilişkin oluşturdıkları imgeye uyuyordu.

Ama hâlâ ikna edilmesi gerekenler, Amerika hakkında popülist bir vizyona bağlı olan eleştirmenlerdi. Bu ikna da imgeyi her türlü içerik ya da anlamdan soymayı amaçlayan eleştirel bir üslup, Kootz'un 1941 tarihli ünlü mektubunda arzuladığı gibi, ressamın tekniğini ve bireyselliğini vurgulayacak bir üslup benimseyerek gerçekleştirildi. Bütün eleştirmenlerin Pollock'un yapıtlarını övgülere boğması, Kootz'un mektubunda belirttiği meselelerin, herkesin peşinde olduğu "yeni görünüş"ün tanımlanmasında çok önem taşıdığını göstermektedir. Pollock'un yapıtlarının ilk çözümlemesi, James Sweeney'nin Peggy Guggenheim'in galerisindeki sergi için hazırlanan katalogda çıkan makalesi, tarihin şöhret kazandıracağı bütün öğeleri önümüze koymaktadır:

George Sand'ın Flaubert'e yazdığı gibi, "Yetenek, irade, deha göl, yarıdağ, dağ, rüzgâr, yıldız, bulut gibi doğal bir olgudur." Pollock'un yeteneği yarıdağ gibi. Ateş var onda. Önceden kestirilemez. Kural tanımaz. Henüz billurlaşmamış bir mineral bereketiyle fişkırtıyor. Savurgan, patlayıcı, düzensiz.

Ama genç ressamlar, özellikle Amerikalılar, kamuoyu konusunda aşırı dikkatli. Çoğunlukla yemeğin sunulurken soğumasına göz yumuluyor. Bizim ihtiyacımız olan şey, içten gelen dürtüleriyle resim yapan, eleştirmenin ya da izleyicinin ne hissedebileceğine kulak vermeyen daha çok genç – kendi yordamınca bir şey söylemek için tuvali bozma riskine girecek ressamlar. Pollock onlardan biri. Pollock'un kendi kendini terbiye etmeye ihtiyacı olduğu doğru. Ama budamanın yararını görmek için bir bitkinin hayatiyeti olmalı. Sanatta, özgürleşmenin daha yararlı olacağı noktada özdenetim uygulanışına daha çok tanık oluyoruz. Pollock buna dayanabiliyor. Thomas Benton'ın öğrencisi olarak ürettiği ilk yapıtlarında beylik akademik bir yetkinlik sergiledi. Bugün belli ki Hugo'nun düsturunu benimsiyor: "Gerçekliğin çakıltaşlarını doldurun ceplerinize ve atın kendinizi denize. Deniz esindir." Genç ressamlar arasında Jackson Pollock coşkunluğu, bağımsızlığı ve doğal duyarlılığı ile alışılmadık bir vaatte bulunuyor. Şimdiye dek sergilediği cesaret ve bilinçle bu nitelikleri kullanmayı sürdürürse o vaadi yerine getirmiş olacak.¹¹⁹

Pollock'un yapıtları gerçeküstücülüğün bir Amerikan versiyonu gibi görülüyordu: "önceden kestirilemez, sıkıdüzene sokulmamış, patlamalı" yapıtlardı. Burada da elbette bu niteliklere olumlu bakılıyordu.

Sweeney'nin katalog yazısında öteki sanatçılara, yapıtlarını bilinçaltından çekip çıkarmaları konusunda Pollock örneğini izlemeleri öğütleniyordu. Geleceğin tarzı buydu. Bilinçaltına bel bağlamak bireyselliğin patlamasına izin vermenin, ressamın benzersiz üslubunu geliştirmesinin bir yoluydu. Elbette bir hata yapma, yanlışla düşme riski vardı. Ama ressamın hataları samimiyet göstergesi olarak, modern gerçeğin peşinden koşma ve onu yaşama arzusunun göstergesi olarak yorumlanıyordu. Kuralların çiğnenmesi sanatçının özgür olduğuna, yapıtlarının içten ve özgün olduğuna kanıt oluşturunuyordu.

Clement Greenberg de aynı kalite standartlarını vurguluyordu. Biçimsel kopyayı kınıyordu. Eugene Berman'ın yapıtlarına ilişkin bir tartışmada "aristokrat resim" dediği şeyin doğasını açıkladı. Kokteyl saatinde heyecan arayan bir izleyici kitlesine yönelik resme böyle diyordu. Buluştan çok "etkiyle", gözüpek deneyden çok kul köle bir kopyayla ilgilenen resmi betimlerken "dekadan" deyişini kullanıyordu.

Berman'ın resimleri nisbeten küçük bir uzamda kalabalık resimler, ölçülü deyişlerle ifade edilemeyecek kadar fazla güçlü, fazla dekadan, fazla sahte ve gerçekten fazla iyi yapılmış. Sanat buysa kıyamet geldi demektir.¹²⁰

Greenberg Motherwell'i tartışırken de aynı savı ileri sürer:

Orada hiç değişmeyen niteliği bir hantallık, yerleştirme ve çizmede bir güvensizlik; suluboyalarının zarafetine yeğliyorum bunları, çünkü Motherwell o çok özel katkısını bu acemilikle sağlıyor.¹²¹

Modern ressamın kusursuz simgesi Pollock herkesin onayını kazanabiliyordu. Benton'ın yanında uzun süren akademik çıracılığı sayesinde, Sweeney'nin "doğal duyarlık" dediği şeyden hoşlanan milliyetçilerin desteğini istedi. Ama aynı zamanda enternasyonalistlerin de teveccühünü kazandı çünkü 1940'tan sonra "Benton saçmalığını bir kenara bıraktı" ve yapıtlarını modern sanat üstüne gerçeküstücü bir yoruma dönüştürdü.¹²² Pollock bu şekilde iki eğilimi de birbirine karıştırarak kusursuz bir meta haline geldi; Jewell bile Pollock'un yapıtlarını hemen reddetmekte zorlandı.

Yine de Pollock'un sanatının karmaşık yönleriyle özümsemesi zordu çünkü sanatçı iki tarafın da gönlünü almak için, ilgisi kendisinininkine taban tabana zıt bir kitleye imajını satmak zorundaydı. Sözgelimi Sweeney'nin *Harper's Bazaar*'daki "Five American Painters" (Beş Amerikalı Ressam) başlıklı makalesini düşünün. Makale Roberto Matta, Morris Graves, Ars-

hile Gorky ve Milton Avery'nin yapıtlarıyla birlikte bir Pollock tuvalinin renkli röprodüksiyonunu içeriyordu. Pollock'un *Dişi Kurt* adlı resmi, *école de Paris*'den tanınmış bir gerçeküstücü olan Matta'nın bir yapıtının röprodüksiyonuyla aynı sayfada ve aynı boyutlarda yer alıyordu. Matta Amerikan yurttaşlığına geçmişti ve tam anlamıyla bir uluslararası sanatçıydı. Matta'yla aynı onuru paylaşan Pollock gerçekten tek uluslararası Amerikalıydı. Bu noktayı vurgulamak istercesine, üç Amerikan yapıtı da karşı sayfada ama daha küçük boyutlarda basılmıştı. Bu yapıtlar, fazlasıyla Amerikalı oldukları için (Graves, Avery) ya da Paris'ten fazlaca etkilendikleri için (Gorky) şeref mevkiine değer bulunmamıştı.

Ne yazık ki Pollock'un farkında olmadan işgal ettiği mevki kendi arzularıyla temel bir çelişki içindeydi. Aslında, *Dişi Kurt* resmi bir yüksek-orta sınıf dergisinin gösterişli sayfalarında yayınlanarak bir bakıma hadım edilmişti: yapıtın altında yatan amaç ve içeriği kaybolup gitmişti.¹²³ Röprodüksiyon ressamın yaratıcı gücünü moda düzeyine indirgemiş, Avery'nin karşı sayfadaki çellistiyle aynı zemine yerleştirmişti. O dönemde Birleşik Devletler'deki soyut sanat ve gerçeküstücülük üstüne bir kitap yazan Sidney Janis'in *Dişi Kurt*'a ilişkin sorusuna Pollock aynı yılın Kasım ayında şöyle yanıt veriyordu: “*Dişi Kurt* varoldu çünkü onun resmini yapmam gerekiyordu. Onun hakkında bir şey söylemek için taraftımdan yapılacak herhangi bir girişim, açıklanamaz olanı açıklamaya kalkışmak onu ancak yok edebilirdi.”¹²⁴ Açıklama resmi öldürme tehlikesi içeriyorduydu *Harper's Bazaar*'ın parıltılı sayfalarına basmak da ancak sakatlayabilir, son anlam kırıntısını da resimden söküp alabilirdi. Bu hadım etme sadece mitolojik imgeyi etkilemekle kalmadı, moda sistemiyle evcilleştirilen ressamı da etkiledi. *Dişi kurt* kuzuya dönüşmüştü. Sanatçının o dönemde kurulmakta olan yeni “gösterenler sistemi”ne dahil edilme arzusu evcilleştirilmesini gerektirmişti.

Sanatçıların sanat piyasasında yapıtları için bir yer bulmaları konusunda üzerlerindeki baskı kabul edildiğinde, Gottlieb ve Rothko'nun bireyselliklerinin kabulünü kazanma çabaları şaşırtıcı olmayacaktır. WPA'nın yok olmasıyla yavaş yavaş gelişen satış rekabeti ressamı ciddi bir sorunla karşı karşıya bıraktı. Büyük Bunalım sırasında hükümet desteğiyle cesaret bulan ressamlar daha çok sanat üretiyorlardı ama, ulusal ölçekte düzenlenen iki “sanat haftası”ndaki girişimlere rağmen satışlarını aynı ölçüde arttıramamışlardı. Sanatçının toplumsal açıdan ayakta kalması Amerikalı eleştirmenler için asıl mesele haline gelmişti: “Sorun şuydu:

ABD sanat üretebiliyor mu? Şimdiki sorun şu: Üretebildiğimiz müthiş miktardaki sanatla ne yapacağız?”¹²⁵ Aynı sorunun öbür yüzü de eşit ölçüde önem taşıyordu: sanatsal üretimin yapısı ve kalitesi. Bu konu Milton W. Brown’ın 1942 Aralık’ında *Art News*’da yayınlanan “American Art a Year after Pearl Harbor” (Pearl Harbor’dan Bir Yıl Sonra Amerikan Sanatı) başlıklı makalesinde vurgulanıyordu. Brown’ın görüşüne göre, Whitney Müzesi’nden Juliana R. Force’un sunduğu biçimiyle Amerikan sanatının imgesi hem Amerikalı sanatçıların hem de Amerikan müzelerinin kayıtsızlık ve cansızlığını yansıtıyordu. Brown, savaş döneminde kişisel fantezilerini ve yavan çıplakları resmetmeyi sürdüren Amerikalı ressamların dürüstlüğüne sorguluyordu. Whitney sergisinin mesajı, sanat ve gerçeklik, sanat ve toplumsal yaşam arasındaki bir ayrılığın mesajıydı. Açıkçası, bazı resamlara göre resim yapma edimi, yaratma edimi Avrupa’nın yıkılıp yıkılmasına karşılık yeterli bir yanıtı. Resim yapmak resmin amacı haline gelmişti ve konu az önem taşıyor ya da hiç taşımıyordu.

Batı kültürünün sonunun yaklaştığına ilişkin bu duygu geniş bir kitleyi müzelere gitmeye ve çağdaş sanat satın almaya zorladı. Gerçekten de müze ziyaretleri, aşağıdaki rakamların da gösterdiği gibi şaşılacak ölçüde hızla arttı: 1943 yılında Metropolitan Müzesi’nin ziyaretçileri 1942’ye göre yüzde on beş oranında artarak 1.384.207’ye ulaştı. Modern Sanat Müzesi’nin üye sayısı 1940 Nisan’ında 3000’den 6846’ya çıktı, 1940 Temmuz’unda 7309’a ulaştı.¹²⁶ Dahası, ülkenin savaşa girmesinden beri Birleşik Devletler’de ulusal bilincin artması müzeleri ulusun toplumsal ve siyasal yaşamına dahil olmak konusunda belirleyici adımlar atmaya götürdü, bunun sonucunda da gitgide artan sayıda insanın bilinçlenmesinde başarılı oldular. Müzeler çoğunlukla bir propaganda silahı olarak olanaklarını ulusun kullanımına sundular. Metropolitan Müzesi Artists for Victory (Zafer İçin Sanatçılar) grubuna destek verdi, Modern Sanat Müzesi askerler için bir eğlence merkezi görevi gördü, özgür ifade simgesi oldu, propaganda amacıyla askeri sergi mekânına dönüştü:

Müze koleksiyonu uğrunda mücadele ettiğimiz dört özgürlükten –ifade özgürlüğü...– birinin simgesidir ... Hitler’in nefret ettiği şey sanattır çünkü moderndir –ilericidir– meydan okur. Çünkü uluslararasıdır, çünkü özgürdür.¹²⁷

1942 Haziran’ının sonunda MOMA “Road to Victory” (Zafer Yolu) başlıklı büyük bir sergi düzenledi; sergide Edward J. Steichen’in büyütülmüş fotoğraflarına Carl Sandburg’ün şiirleri ve yazıları eşlik ediyordu.

Sergi sorumlusu Herbert Bayer'di. Projenin etkileyici boyutlarının bir göstergesiydi bu. Planın tamamı Amerika'nın askeri gücünü ve potansiyel siyasal iktidarını vurguluyordu (Şekil 4). Ziyaretçi içeri girer girmez Amerikan halkının fotoğraflarıyla karşılaşılıyordu. Daha sonra, duvarları devasa ölçülerde büyütülmüş fotoğraflarla kaplı koridorlarda ilerliyordu, bu görüntülerin yarattığı atmosferi soluyarak, hepsi de gönüllü olan vakur askeri birliklere, gülümseyen çiftçilere, gülen işçilere ayak uydurarak yürüdüğünü hissediyordu (Şekil 5). Büyük Bunalım sırasında toplumsal gerçekçi ressamların yaptığı iç karartıcı Amerikan taşrası resimleri tümüyle unutulmuştu. Sergi çok büyük bir başarı kazandı, 98 bin ziyaretçinin Amerikalı olmaktan gurur ve mutluluk duymasını sağladı. İstisnasız bütün değerlendirmeler övgü doluydu ve kataloğun giriş yazısında ileri sürülen görüşün önemi ve doğruluğu konusunda fikirbirliği içindeydi: "Sergi savaş çabasının insan ögesine ne kadar bağımlı olduğunu göstererek her yurttaşın ulusal çabadaki konumunu tanımasını sağlayacaktır."¹²⁸ Sol basın bile olayı coşkuyla karşıladı. *PM*'de "muhteşem ülkenin ve insanların orijinal boyuttaki resmiyle sizin ısınacak" deniyordu; *Daily Worker* "bu bölgede düzenlenen en sansasyonel fotoğraf sergisi. Uğruna mücadele edilecek topraklar"¹²⁹ ifadesini kullanıyordu. (Benzer bir sergi 1943'te de düzenlendi. Bkz. Şekil 6.)

İzleyicinin mutluluğu müze duvarlarının dışına taşdı. Ziyaretçi evine dönerken, 42. Cadde'yle 5. Cadde'nin kesiştiği yerde, "dünyanın en büyük reklam panosunun" önünde duracak, MOMA'nın düzenlediği Support America Contest'i ("Amerika'yı Destekle" Yarışması) kazanan afişi seyredecekti. Tema "Amerika'dan Bir Hisse Alın" idi. "Amerikan malı satın alma" konusundaki baskı ziyaretçi evine dönünce de yakasını bırakmayacaktı: Camlarının yerine birer Amerikan bayrağı konulmuş bir gözlük resminin altında "Satın aldığınız her şeye bu merceklerden bakın" ibaresinin yer aldığı bir reklamı yayınlayan *Life* gibi popüler dergilerin sayfalarında, bulantı verecek kadar çok tekrarlanıyordu mesaj (Şekil 7).

Bütün bu ıvır zıvır içinde bizi ilgilendiren şey, bir zamanlar kültürün ürünlerinden koparılmış bir kitleye kendi imgesinin, mücadele eden bir Amerika imgesinin nasıl gösterildiği ve böylelikle kültürün savunulmasının, kendi kültürünün savunulmasının genel olarak uygarlığın ayakta kalması için büyük önem taşıdığına ideolojik ve entelektüel açıdan nasıl inandırıldığıydı. Kaçınılmaz olarak milliyetçiliğe bulanmış bu satış işi reklam endüstrisi tarafından sanatın kullanılmasını da içeriyordu.

İşadamlarının sanata ve sanatın reklamda kullanılmasına duyduğu heves 1940'larda başladı, çabucak büyüdü ve en sonunda kırkların sonlarındaki sanat patlamasında kilit önem taşıyan bir etmen oldu. Ulusun endüstriyel kudretinin tümüyle savaş üretimine yöneltildiği, öyle ki gelecekte piyasada satılacak hiçbir şey bırakılmadığı bir dönemde şirketler sanatı ve reklamı markalarını canlı tutma, halkın gözü önünde tutma yolu olarak kullandılar (Şekil 8). Bir kültür bunalımı döneminde sanata destek vermek parlak bir fikir olarak görüldü, pek çok kişinin zihninde işadamlarını Rönesans'taki sanat koruyucularıyla bağdaştırma yolu gibi görüldü. IBM, Coca-Cola, Container Corporation of America, De Beer ve başka şirketlerin çabalarına rağmen, görünüşe bakılırsa program en hırslı sanatçıları tatmin etmedi. Başlangıçtaki sevinç ve coşku hali geçtikten sonra, birçokları sanatlarının WPA dönemindekinden daha keskin biçimde sınırlandırıldığını gördüler.¹³⁰

Çok hırslı sanatçıların ya da otuzlarda sol harekete katılışlarının anısını belleklerinde hâlâ çok taze tutan sanatçıların Amerikan sanatının tek şansı gibi görünen şeyden yararlanmayı reddettiği bir yıld 1944. New York'un dünyanın sanat başkenti haline gelmek üzere olduğu doğruduyduysa bir seçim yapılmalıydı yoksa sanatçılar serbest piyasanın, olanca açıklığı ve rekabetiyle kendilerine açtığı çukura düşme tehlikesine gireceklerdi. "Uygulamalı sanat" kaçınılması gereken bir tuzaktı. Yüce resim ve yüce gelenekten yana tavır alınmalıydı. WPA'den orduya –*Life* için savaş resimleri (Şekil 9) ya da birlikler için kamuflaj yapmak– endüstriye kadar yaşanan birçok düş kırıklığının ardından, bazı sanatçılar ekonomik ilerlemeyle birlikte bir umut ışığı görmeye başladılar: Amerikan Ressamları ve Heykeltıraşları Federasyonu'nun aldığı pozisyon güvenilir bir pozisyon olabilirdi. Dahası, o dönemde biçimlenen yeni sanat piyasasında sanatçıların kendilerini gerçekten tanımlayacağı tek yol olabilirdi. Yıkıntıların ortasında, elinde bir resim defteriyle, üstünde üniformayla, savaşta ezeli ve ebedi olanı yakalamaya çalışan ressamın yer aldığı ve 1944'te *Life*'in kapağında yayınlanan resim, birçok genç ressama göre gülünçtü. Savaşın sona ermesi ve özel piyasanın büyümesiyle, endüstri prestijini yitirdi.

Şimdi özel piyasanın yeniden doğuşunu incelemeye dönmeliyiz. Böylece artık genç Amerikan sanatçılarının önünde açılmaya başlayan olanakları biraz kavrayabiliriz. Motherwell'in Baziot'es'e yazdığı mektupta belirttiği gibi, her şeyin sona ermişe benzediği 1943'te bulutlar dağılmaya başladı.

Savaşın ekonomi üzerindeki devasa etkisi konusunda bir fikir vermek için 1942'nin ilk altı ayında hükümetin özel sektöre 100 milyar dolar yatırdığını (önceki altı ayda bu miktar 12 milyar dolardı) ve on yedi milyon yeni iş yaratıldığını belirtmek iyi olacaktır.¹³¹ Öyle bir talep vardı ki sık sık fazla mesaiye başvuruluyor, kadınlar çalıştırılıyordu. İşsizlik 1944 Ekim'inde en alt düzeye indi, bu tarihte sadece 630 bin işsiz vardı.

Savaşın son iki yılında yurttaşlar net maaşlarının yaklaşık %25'ini kenara koydular, 1945'in yaz ortasında, tasarruf hesabı ve savaş bonolarındaki paraya çevrilebilir varlıkları toplam 140 milyar doları buldu – 1932'deki toplam ulusal gelirin üç katı. 1945'teki 120 küsur milyar dolarlık kişisel gelirleri de ekleyince, Amerikalıların barışın ilk yılında harcayacak çeyrek trilyon doları vardı... Federal Reserve Board'un tahminlerine göre, tasarruflar halk içinde epey eşit miktarda bir dağılım göstermişti.¹³²

Dolayısıyla çok büyük miktarda para atıl durumda, işletmelerin ve endüstrilerin reklamlarında vaat ettiği tüketici cennetinin gelişini bekliyordu. Enflasyona karşı bir önlem olarak ve on yıllık kıtlığın yarattığı susuzluğa karşı bir rahatlama olarak birçok Amerikalı elmasa ve resme yatırım yapmaya başladı. 1942'de mücevher satışları, bölgesine göre, yüzde yirmi ile yüzde yüz gibi bir artış gösterdi. Lüks tüketime ilişkin yeni bir yasa tasarısının kabul edilmesinden birkaç ay önce (yasa 1944 ilkbaharında yürürlüğe sokuldu) Macy's mücevher, kürk ve kozmetiği daha önce eşine rastlanmamış bir oranda satıyordu.¹³³ 1944'te Amerikan endüstriyel yatırımı tarihteki en üst düzeyindeydi, tüketim mallarında savaş sonrası piyasadaki beklenen serpilmeye iş dünyası hazırды ve halkı da hazırlamıştı. O dönemin gazeteleri kâr beklentilerinin sınırsız görüldüğü bir zindelik zamanından söz eder. Açıkça, New York'lu sanatçının durumu çok kritikti çünkü kendini çılgınca bir harcama, aşırı bir birikme dalgasının ortasında bulmuştu.

Ama sanat dünyası keskin bir iyileşme dönemi de yaşadı. 1944'ten itibaren Fransız sanatının artık ithal edilmediği ve Avrupa sanat pınarlarının kuruduğu bir zamanda, hükümetin önleme çabalarına rağmen enflasyonun yükseldiği bir zamanda,¹³⁴ tüketim mallarının gitgide kıtlaştığı, çeşitli sanatçı grupları arasındaki pozisyon mücadelesinin gitgide ısındığı bir zamanda, sanat piyasasının hareketlendiği ve sanatçılar için bir altın çağın başlamak üzere olduğu konusunda birtakım makalelere rastlıyoruz. “Ekonomik patlama”yı “sanat patlaması” izliyordu. Birdenbire ülkede

sanata yönelik bitmez tükenmez bir iştah meydana gelmişti. Bütün kaynaklar bu konuda hemfikir: sanat sahnesi fokur fokur kaynıyordu ve sanat piyasası tam gaz ilerliyordu. New York'taki sanat galerilerinin sayısı savaşın başlangıcında 40 iken 1946'da 150'yi buldu. Parke-Bernet'in kamusal satışları (özel satışlar kayda geçirilmemiştir) 1939'da 2 500 bin dolarken 1942'de 4 milyon dolara çıktı, 1945'te altı buçuk milyon dolar gibi rekor bir rakama ulaştı. Özel galeri satışları, 1944 satışlarıyla kıyaslandığında, 1945'te yüzde kırktan yüzde üç yüze çıktı.¹³⁵

Daha geniş bir müşteri kitlesini çekmek amacıyla sanat tüccarları yeni satış yöntemleri geliştirdiler, basitleştirilmiş işlemlere, reklama, piyasanın demokratikleşmesine, doğrudan satışlara, sanatçı kooperatifleri aracılığıyla yapılan satışlara, hatta postayla satış düzenlemelerine ağırlık verdiler. Müşteri kitlesinin niteliği gerçekten de değişti. Prestijlerini arttırmak ya da "saraylarını" dekore etmek için sanat satın alan "aristokrat" koleksiyoncular kalmamıştı artık. Müşteri kitlesindeki değişim sanatın satılma biçiminde de değişiklikler yapılmasını gerektirdi. Modası geçmiş bir dönemin cesaret kırıcı debdebe ve simgeselliğinden uzaklaşmak için satın alan kişiyle tüccar arasında doğrudan ilişkiler destekleniyordu. Eugenia Lea Whitridge'in belirttiği gibi, bu değişiklikler sanat objesinin sıradan bir tüketim malı gibi sergilenmesiyle kutsal olmaktan çıkartılmasını sağladı:

Orijinal resimler ve imzalı gravürler satılıyordu elbette ama sanatçıların adları nadiren herhangi bir şey ifade ediyordu. Çoğunlukla, 'tablo'ları değil resimleri, uzmanlar değil *tezgâhtarlar*, sipariş verenlere ya da koleksiyonculara değil *müşterilere* satıyordu. Gerçek sanat piyasasıyla varsa da pek az bağlantı vardı.¹³⁶

College Art Journal'da yazan Whitridge piyasanın böyle bozulmasından yakınıyordu. Bu durumun standartların düşmesine, uzmanlıkta gerilemeye ve statü kaybına yol açtığını söylüyordu. Kitlelerin ve anonimliğin gelişi tehlikeliydi Whitridge'e göre, çünkü piyasanın geleneksel yapıları ve geleneksel değerleri gözden çıkarmasına yol açabilirdi ki onlarsız hiyerarşi olanaksızdı. O zaman da tam bir karmaşa hüküm sürerdi. Bir tuvali inceleyerek saatler geçiren ve sanatçının çabasını değerlendiren uzmana ya da koleksiyoncuya ilişkin eski imge yerini, satışın etkili, süratli ama bireysellikten uzak olduğu bir galeriye uğrayıp resim alan telaşlı işadama imgesine bırakmıştı. Sanat bir meta haline gel-

di, galeri de süpermarket. Sanat satıcısıyla alıcısı arasında yeni bir ilişki kuruldu. Ama yine de sanat, telaşlı alıcının “kültürlü bir kişi” gibi görünürek mevki kazanmasını sağlıyordu. Artık çok sayıda insan resim satın almaya başladı, bu resimler sanatçının elinden çıkma, benzersiz sanat objeleri idi. Bu durum daha önce popüler olan illüstrasyonlardan farklı kılıyordu tuvali. Değişim bir lüks ve aşırılık toplumuna geçildiğini gösteriyordu; tüketim toplumunda yüksek kültür kendi yerini alıyordu. Aynı zamanda paranın sanata harcanması alıcının kendini klasik koleksiyoncu imgesiyle özdeşleştirme arzusunu, böylelikle öteki insanlardan farklı oluşunu saptama, Baudrillard’ın deyişiyle “toplumsal anlamını” saptama arzusunu yansıtıyordu.¹³⁷

Yeni refahın bir sonucu olarak, Büyük Bunalım’dan beri ilk defa, toplumsal grupların yeniden örgütlenişi, toplumsal hiyerarşinin yeniden düzenlenişi bireylerin öbür bireylerden kendilerini çeşitli biçimlerde ayırmak istemesine yol açtı. Bu süreçte sanat önemli bir rol oynayacaktı ve sanat piyasası da değişimi yansıtıyordu.

Amerikalılar, tıpkı I. Dünya Savaşı’ndan sonra yaptıkları gibi hevesle resme yatırım yaptılar. Ama artık alıcılar yurtseverdi; Amerikan yapıtlarını satın almayı yeğliyorlardı. Bunun nedenleri Aline B. Loucheim’in 1944’te *Art News*’da yayınlanan “Who Buys What in the Picture Boom?” (Resim Patlamasında Kim Neyi Satın Alıyor?) başlıklı önemli makalesinde açıklanmaktadır. New York’un en büyük galerilerinin işbirliğiyle yürütülmüş bu araştırma Amerikan sanat piyasasındaki dikkate değer büyümeyi belgelemektedir. 1943-44 sezonu önceki satış rekorlarının hepsini geride bırakır. Loucheim, sezon satışlarının üçte birinin nedeni olan yeni sanatseverin profilini çizer:

Yeni koleksiyoncu hemen her zaman Amerikan ürünü satın alır. Amerikan resimleri daha ucuzdur, daha boldur, iyilerini bulmak daha kolaydır, Amerikalı sanatçıları destekleyerek yardım etmek “yurtseverlik” olarak görülmektedir.¹³⁸

Savaş sırasında halkın maruz bırakıldığı ideolojik bombardımanın yoğunluğunu gördüğümüz için Loucheim’in nitelemeleri şaşırtıcı olmasa gerek. Yeni koleksiyoncuların (özellikle kırk beş yaş altı üst-orta sınıf) satın aldığı sanat türünde değişiklikler oldu ama belli bir üslup ağır basmadı.

1944 koleksiyoncuları kendilerine canlı görünen, enerjiyle, heyecanla ya da duygusal çağrışımlarla dolup taşan resimler istiyor. Üsluplaştırılmış yapıtlar istemiyor. ... İnsanlar açık bir duygusal anlam taşıyan, kendilerine daha yakın resimler istiyor sanki. Soyut resimle tanışıklık, satıcılara göre, kabullenmeyi getirdi beraberinde. "Etiket artık şaşırtmıyor ya da korkutmuyor."¹³⁹

Bu ifadeden çok açık bir eğilim çıkıyor: alıcılar dışavurumcu, öncelikle soyut ve duygulara ilişkin bir sanat arıyordu.

1945'te Loucheim araştırmasını tekrarladı; "Second Season of the Picture Boom" (Resim Patlamasında İkinci Sezon) başlıklı makalesinde satışların 1944'tekinden %37 daha fazla olduğunu, bir başka yeni rekora ulaştığını belirtti. Genç koleksiyoncular dairelerini dekore etmek için resim satın alıyordu (bütün alımların %62'si işadamları, %28'i profesyoneller, %2'si öğrenciler ve %7'si askerler tarafından yapılıyordu).¹⁴⁰

Sanat piyasasında orta sınıfın kazandığı önemi 1942'de Gimbel's mağazasında William Randolph Hearst koleksiyonundan sanat objelerinin satışı ortaya koyuyordu. Bu gözkamaştırıcı satış, Gimbel's mağazasına getirdiği prestiji bir yana bırakacak olursak 4.225.000 dolar getirmişti. Orta sınıf mensuplarına en sevdikleri mağazada Hearst'ün prestijinden bir parçacık elde etme şansı verilmişti. Satış bir dünyanın yerine öbürünün geçmesini simgeliyordu. Bir yıl sonra geri kalmak istemeyen Macy's mağazası *New York Times*'a şu reklamı verdi:

Macy's Rembrandt, Rubens vb.'den orijinal resimleri satışa sunuyor.

130 bin dolarlık bir resim koleksiyonu olabilecek en düşük fiyatlarla. Macy's'e sadece üçte birini peşin ödeyin, geri kalanı ve hizmet bedelini aylık taksit yapıyoruz...¹⁴¹

"Rembrandt'lar savaşı" çıkmak üzereydi. Macy's'in *İhtiyar Bir Adamın Portresi* başlıklı minicik bir Rembrandt'ı 6894 dolara satmasına karşılık, Gimbel's *Bir Çocuğun Portresi*'ni tipik bir büyük mağaza fiyatıyla, 9999 dolara satışa çıkararak yanıt verdi. Eski bir ustanın tablosuna sahip olmak artık sadece milyonerlerin ayrıcalığı değildi. Taksitle ödeme sayesinde insanlar Hearst ya da Mellon'un gücüne denk bir güçte olduklarını hayal edebiliyordu – ve hayal de yeterli oluyordu. Değer farkları tümünden silinmişti, sınıflar arasındaki o eski geçirimsiz bölmeler kırılmıştı. Savaşın yol açtığı karışıklık iktidar kalelerinde gedik açtı ve orta sınıf bu gedikten yolunu buldu.

O zamana kadar, üretimle ilgisi olmayan amaçlar için törensel harcama yapmak küçük bir azınlıkla sınırlıydı, böyle harcamalara gücü yeten bir avuç insanın iktidarını ve prestijini korumasına katkıda bulunuyordu. Ama artık orta sınıfın sanat sahnesine gelişiyse sanat için mevcut para miktarı büyük ölçüde artmıştı. Tam bu değişim başladığı sırada, 1943'te iki büyük mağaza Rembrandt satmaya başladılar:

İki mağaza da ikisine birden rahat rahat yer olduğunu kabul ediyordu. Sanat alım sahası kökten bir değişikliğe uğramıştı. Artık sanat mültimilyoner Mellon'lar, Frick'ler, Bache'ler ve Widener'lar tarafından biriktirilmeyordu. Smith'ler, Kelly'ler ve Jones'lar tarafından küçük miktarlarda evleri için satın alınıyordu. Macy's-Gimbel's düşünce ekolüne göre bu insanların çoğu alışverişe alışkın oldukları mağazalardan resim almayı, kendilerine biraz korkutucu gelebilecek olan geleneksel sanat tüccarının zarif atmosferinden almaya tercih ediyorlardı.¹⁴²

Olay ne kadar yeni olsa da orta sınıf sanat alıcıları kendilerini bir biçimde ne yapacağını bilemez halde buldular. Tarihte ilk kez sanat günlük yaşamın, çevrenin bir parçası, orta sınıf evlerde bir dekorasyon öğesi haline geldi. Bu durum öyle yeniydi ki sanat alıcıları tavsiye için ev dekorasyon dergilerine ve *Life*'a yöneldiler (bkz. Şekil 10). Dergiler zevki belirliyordu; *Life* alıcıların *arbiter elegantiae*'si haline geldi. Savaşın sonunda milyonlarca aile yeni evlerini dekore etmenin “orijinal” yolları konusunda tavsiye almak için bu kaynaklara yöneliyordu. Konut inşaatında daha önce benzeri görülmemiş bir artışın ürünüydü söz konusu evler.

1945 Haziran'ında Amerikan kentlerinin yüzde doksan sekizinde ciddi bir konut sıkıntısı yaşandı.¹⁴³ Bu sorun kısmen prefabrike evler kurulması ve varolan banliyölerin genişletilmesiyle çözümlendi. 1946'da William J. Levitt, Gimbel's'deki Rembrandt fiyatına şömineli, bahçeli ve gaz ısıtmalı üç odalı evler satıyordu. Levitt'in bu başarılı tasarımdan kazandığı para Hempstead, Long Island (Levittown) yakınlarında haftada 150 ev inşa etmeye başlamasını sağladı. Burada bungalovları 6900 dolara satılıyordu.¹⁴⁴ Yeni sanat ticaretinin kitlesinin büyük çoğunluğu böyle yerlerde oturuyordu.

Daha yüksek mevkiden olanlar kendileriyle bu yeni orta sınıf arasında bir ayırım koymaya can atıyorlardı, dolayısıyla da daha ileri, cüretli ve modern sanata yönelmeye hazırdılar.¹⁴⁵ Yeni örgütlenen Amerika avantgardından yana seçim yaptılar, *Partisan Review*'nın sayfalarında ve Clement Greenberg tarafından *Nation*'da sunulan sofistike modern sanat

çözümlemeleri onlara yol gösteriyordu. *Life* ve ev dekorasyon dergileri geleneksel sanatı desteklerken,¹⁴⁶ daha revaçtaki dergilerin görkemli sayfaları modern sanattan yanaydı.

1944'te *Harper's Bazaar*, solcu ressam Léger ve mistik Mondrian'ın yaptığı resimlerin önünde yeni bir elbise koleksiyonunu tanıttı. Sanat yüksek modayı sergilemekte kullanılmış, böylece iki ressam arasındaki ideolojik farklılıkları yapmacık bir biçimde gizlemişti. Aynı zamanda da moda bu iki sanatçının yapıtlarına değer kazandırarak onları tanınmamış ressamlar yığınınından ayırmıştı. Daha önce gördüğümüz gibi Pollock da aynı derginin sayfalarında sivrilmişti.¹⁴⁷ En ileri modern resimler arzu nesnesi olarak, tüketim mallarındaki son nokta olarak sunuluyordu,¹⁴⁸ titiz bir kadrajla nitelikleri vurgulanıyordu, fotoğrafçı bu kadraj sayesinde modelin siyah-beyaz şapkasının yuvarlak biçimini Léger'nin kompozisyonunun sol tarafıyla bağdaştırmayı becermişti. Benzer şekilde, fotoğraf kadın modelin geometrik pozu ile fonda Mondrian'ın resminin geometrisi arasında bir paralelliği ima ediyordu. Modeller de tuvaler de erotize edilmişti. Modeli tuvalin içine sokma girişimi çarpıcı ölçüde başarıya ulaşmıştır: ikisi karışıp bir olur. Elbiseye sahip olma arzusu tuvale sahip olma arzusuyla birleştirilmiştir. İkisi çözülmez biçimde iç içe geçmiştir. *Haute couture* ve *haute peinture* özdeşleştirilmiştir. Avantgardın sanatı modern sanat –burada Léger ve Mondrian'ın, başka yerlerde Picasso, Matta ve Pollock'un temsil ettiği modern sanat– sınıf ayrımının parolası haline gelmiştir, farklılığın küçük ama yine de temel bir işaretidir. Törenselleştirilen, fetişleştirilen ve soyut nitelikteki sanat, tıpkı kadın model gibi, sadece lüksü değil bilgiyi de ifade eder.

Orta sınıfın kendi sözcük dağarcığına daha önceleri varlıklıkların sahiplendiği resim türünü dahil etmeye çalıştığı bir dönemde, varlıklıklar da soyut dışavurumcu sanat satın alarak –önceleri tereddütle (1943-45) ama daha sonra gitgide artan bir güvenle aldılar– kendilerini ayrı tutmaya başlıyorlardı. Loucheim'in 1945 tarihli makalesinde vurgulandığı gibi orta sınıf dışavurumsal, soyut ve enerjik formlar konusunda hevesli olsa da soyut dışavurumculuk hoşuna gitmedi. Soyut dışavurumculuğu bir şaka gibi, daha kötüsü yıkıcı bir tehdit gibi görerek reddetti:

Bir anda yaratılmış, en güzel stilize modern objelerin çoğunluk tarafından anlaşılması, her halükârda doğrudan doğruya anlaşılması he-deflenmiyor. Bu nesnelerin toplumsal işlevi, öncelikle ayırt edici birer işaret olmak, onları ayrı bir yere koyan kişileri ayrı bir yere koyan nesneler olmak. Başka insanlar onları görmüyor bile.¹⁴⁹

Fortune ve *Harper's Bazaar* okurları soyut sanattaki en son deneylerle aynı düzeyde tutuluyordu. 1946'da *Fortune* soğukkanlı bir kayıtsızlıkla kaleme alınmış, dolayısıyla insanı rahatsız eden bir makale yayınladı Bikini'de patlatılan atom bombası üstüne. Yazıya Ralston Crawford'un iki soyut resmi eşlik ediyordu (bkz. Şekil 11).¹⁵⁰ Ayrıcalıklı bir kitleye hitaben yazılmış makale atom enerjisinin keşfinin dünyayı toptan kavramayı son derece zorlaştırdığını, dolayısıyla geleneksel dillerin – buna haritaların ve grafiklerin dili de dahil– nükleer bir dünyanın gerçekliklerini artık tam anlamıyla ifade edemediğini anlatıyordu. İnsanoğlunun deneyiminin yeni anlamını, tümenden atomlara ayrılmanın, parçalanıp dağılmanın inanılmaz duygusunu sadece soyut sanat iletebilirdi:

Ralston Crawford burada eğilip bükülmüş gemilerin ve metal enkazın soyut bir ressam üstündeki etkisini betimliyor. Doğayı yeniden üretmeye kalkışmıyor. İnsanın yıkıcılığından doğmuş korkunç biçimler ve renklerin sentezi aracılığıyla o “atomlara ayrılma itkisi”ni dışavuruyor. Crawford'a göre bu itki, savaşın ana metafizik gerçeği. Sanatçı bu resim için kaosun göbeğine, hedef gemiye, USS Nevada'ya gitti.¹⁵¹

Fortune gibi dergilerde soyut sanatın ve modern sanatın önemi hakkında bir şeyler okuyan kitle, yeni sanatın temsil edilemez olanı temsil etme, düşünülemez olanı resmetme girişimlerini öğrenen, dolayısıyla günlük yaşamlarında düşünülemez olanı kabullenmeye hazır hale getirilen aynı kitle, Pollock'un “damlatmalarını” da gereksiz bir şaşkınlığa kapılmadan kabul etmeye hazırlanmıştı. Üstelik Pollock'un yapıtları o dönemde (1946 sonları) parçalanma ve dağılma betimlerine iyice yaklaşmıştı.

Bu noktada durup Pollock'un açıklayıcı başlıklar taşıyan iki resmini değerlendirmek iyi olacaktır: *Çimendeki Sesler: Titrek Madde ve Isıdaki Gözler*. Bu ilk “bütünsel” resimleri, tekbiçimli oluşları ve kaotik kompozisyonları yüzünden, halkın büyük çoğunluğunun kabullenmesi zor olsa da, *Fortune* gibi dergilerin bilgilendirilmiş okurları bu resimlerin aslında modern çağı, Atom Çağı'nı temsil ettiğini görebiliyordu. Pollock'un yeni üslubu resim düzleminin bütünselliğinin “modern” kavramı üstüne bir yorumdu, modern fanteziler ve kaygılar üstüne bir söylemdi (aynı yıl Pollock'un sergilediği başka resimler de modern korkuları ve mitosları kayda geçirme girişimi çerçevesine oturtulabilir: *Büyülü Işık, Gri Merkez, Anahatar, Takımyıldız*. Pollock'ta yorum ve söylemin böyle bir araya gelmesi onun yapıtlarını, çalışmalarına hayranlık duyduğu Janet Sobel adlı bir naif ressamın yapıtlarından ayırır. Sobel de o acayip “bütünsel” üslubu kulla-

niyordu ama kompozisyonundaki boşluklara suratını buruşturan insan figürleri koyuyordu. Pollock'un bir yandan ilk yapıtlarındaki mitik içeriğe tutunurken öte yandan daha plastik bir modernizm uğruna bir kenara bıraktığı kaygılı gerçeküstücü çabalardan kalma bir özellikti bu.

Titrek Madde'de (Şekil 12) tuvalin ortasındaki renk virgülleri kalın beyaz fırça vuruşlarından oluşan bir ağın yarattığı başdöndürücü bir yüzeye yerleştirilmiştir ve ışıklı sarı bir çember, güneş gibi anlaşılabilircek bir enerji merkezi oluştururlar. Pollock'un kayda geçirdiği etki, uzun uzun güneşe bakmanın yarattığı etki gibi bir göz kamaşmasıdır, tam bir algısal dağılmaya götürür bizi. Nesnelerin ve biçimlerin ışıkla parçalanması İzlenimcilerin gerçekleştirdiğinden çok daha eksiksiz ve radikaldir. Şeyler sadece görüldüğü gibi yüzeyde parçalanıp dağılmaz, ışığın derinden dağlama özelliğinden ötürü ta içeriden parçalanırlar. Pollock'un betimlediği, sadece güçlü olmakla kalmayan, aynı zamanda yıkıcı olan bir enerji kaynağıdır. Kısacası gösterilen güneş değil onun dengi olan, atom bombasıdır, mitosa dönüşmüştür.

Halkın atom bombası patlaması karşısındaki şaşkınlığını ve suçluluk duygusuyla büyülenişini anlamak için *Fortune*'da patlamaya ilişkin sakın ve mesafeli anlatımı okumak yeterlidir:

1 Temmuz'da Bikini üstünde patlatılan atom bombası aynı gün New York City'de patlasaydı, radyoaktif bulutu yukarıdaki haritada gösterilen yaklaşık biçimi alırdı. Bomba kenti doğrudan vursaydı, kalabalık caddeler patlamanın doğrudan şiddetine, ani yangınlara ve radyoaktif doymaya maruz kalacaktı. Ama bombanın siyah bölgedeki herhangi bir yere isabet etmesi kentin üstüne ölümcül bir radyoaktivite bulutu gönderecekti. Dahası, neden bir seferde bir bomba atılsın ki. Bazı bombalar sadece patlama etkisi için patlatılabilirdi, bazıları da bütün liman bölgesini etkilemek için suyun altında patlatılabilirdi. Bazı askeri yetkililer görünmez bir zehir gazı etkisi yaratmak amacıyla bomba olmaksızın radyoaktivite bulutlarının salıverilmesini bile öngörüyorlar.¹⁵²

Pollock'un canlı, yanardöner, parlak bir ışık kaynağına ve her şeyi yıkacak kadar şiddetli bir ısıya gönderme yapan, her şeyi kalın, yapışkan, farklılaşmamış liflerden oluşmuş karmaşık, sarmal bir ağa indirgeyen resimleri, insanların ateş çalan tanrı mitosunun karşısındaki büyülenişini dile getiriyordu. Güç kuvvet ve enerjiyle dolu bu tuvaler eriyen doğrusal formlarının içinde kendi enerjilerini yakalar gibiydi. Dolayısıyla uzman-

ların, modernitenin özünü temsil ettiğini düşündükleri modern sanatın bu tarzına gitgide daha çok ilgi duymaya başlaması şaşırtıcı değildi.

Betty Parsons'ın satış kayıtları, 1945'te modern ve çağdaş sanat koleksiyonu yapan birçok Amerikalının Amerikan avangardına özgü yapıtlar satın almaya başladığını gösteriyor.¹⁵³ 1946'da yayınlanan birkaç eleştirel makale avangardın yeni çağın simgesi olarak görüldüğünü söylüyor bize. Gottlieb hakkında *Art News*'da çıkan şu yorumu değerlendirin lütfen: "Gottlieb'in ulaşmak istediği ilkel, temel simgesellik, günümüzdeki ruh durumuyla uyuşmaz görünmüyor."¹⁵⁴

Çağdaş, modern, avangard ve Amerikalı sanata duyulan ilgi *College Art Journal*'ın sayfalarından yansıyor. Dergi hem lisans düzeyinde hem de lisansüstü düzeyde modern Amerikan sanatı derslerinin gitgide önem kazanmasını vurgulayan uzun bir makale dizisi yayınlamıştı.¹⁵⁵ 1945'te *Journal* Alfred Barr'ın editörlüğünü yaptığı özel bir sayı çıkardı, sayı Birleşik Devletler'de modern sanat tarihi öğretimine odaklanıyordu.

College Art Journal'ın bu sayısı propagandadır. Amerikan üniversite-
lerindeki akademisyenleri –lisans düzeyindekiler, lisansüstü olanlar,
öğretim görevlileri, hocalar– ABD'de sanat tarihinin araştırılmasıyla
daha derinden ilgilenmeye ikna etmeyi hedeflemektedir.¹⁵⁶

1945'teki güçlü, muzaffer ve kendinden emin Amerika halkın sanata gitgide daha fazla ilgi göstermesiyle, bu yeni coşkuya medyanın destek vermesiyle, Avrupalı meslektaşlarıyla yan yana çalışmaktan yarar sağlamış ve artık bu meslektaşların Avrupa'ya dönmesiyle özgürleşmiş birçok hevesli sanatçıyla, ulusun sanatına dikkatini yöneltmeye hazır ve istekli sanat tarihçilerinin ve müzelerin sayısıyla övünebilirdi. Yeni sanatı geliştirmek ve halkın artan bilinçlenişinden yararlanmak için bir galeri ağı kurmak kalıyordu geriye.

Hareketin 1943 gibi erken bir tarihte başladığı açıktır. Aynı yılın Mart ayında eski ustalarda uzmanlaşmış Mortimer Brandt Galerisi çağdaş sanata ayrılmış, Betty Parsons tarafından yönetilen deneysel bir kanat açtı. Yeni kanadı açma nedeni modern yapıtlara susamış bir piyasanın gereksinimlerine yanıt vermektir.¹⁵⁷ 1945 Nisan'ında Kootz kendi galerisini açtı. 1946 Şubat'ında, daha önce Ferargil'de çalışmış olan Charles Egan bir modern sanat galerisi açtı; ardından, aynı yılın Eylül ayında Betty Parsons'ın galerisi açıldı. Burası, artık Avrupa'da bulunan Peggy Guggenheim'in temsil edemediği ressamı (Rothko, Hofmann,

Pollock, Reinhardt, Stamos, Still ve Newman) sergiliyordu. Böylece barış döneminin sanat piyasası için zemin hazırlanmıştı ve sanat tüccarları geleceğe güvenle bakıyordu.

Bu olgular, Henry Miller gibi yaşlanan bohemlerin pek sevdiği geleksel Amerika imgesiyle keskin bir karşıtlık içindedir. Miller 1945'te estetik anlayış ve zevkten yoksun Amerika'ya sövüp sayıyor, Montparnasse'nın ve bere giymiş sanat öğrencilerinin hayalini kuruyordu:

Savaştan kaçıp Amerika'ya gidebilirdim. Yurttaş olup geçimimi güzelce sağlayabilirdim. Ama şansımı burada denemeyi yeğlerim. Birkaç yıl kalmış olsa bile burada geçirilecek o birkaç yıl Amerika'da bir ömür geçirmekten yeğdir. Amerika'da gerçek bir sanatçıya hayat yok – sadece yaşarken ölmek var. ... Kişi ressamsa, ayakta kalmasının en emin yolu ahmak insanların ahmak portrelerini yapmak ya da, bence, sanatı mahvetmek için bildiğim herhangi bir etmenden çok daha fazlasını yapmış olan reklam hükümdarlarına emeğini satmak.¹⁵⁸

NOTLAR

1. Başyazı, *Shreveport (La.) Times*, Haziran 1940. Alıntı William A. Lydgate, *What America Thinks: Editorials and Cartoons* içinde (New York: Thomas Crowell, 1944), s. 1297.
2. "Christianity Fights for Life", *Daily Oklahoma* (Oklahoma City, Oklahoma), 14 Nisan 1940, alıntı a.g.y., s. 1001-1003.
3. Henry A. Wallace, "The Price of Free World Victory", 8 Mayıs 1942, Edward ve Frederick Schapsmeier, *Prophet in Politics: Henry A. Wallace and The War Years* içinde (Ames, Iowa: Iowa State University Press, 1970), s. 32.
4. Alıntı William Appleman Williams, "The Large Corporation and American Foreign Policy", *Corporations and the Cold War* içinde, yay. David Horowitz (New York: Modern Reader, 1970), s. 91.
5. Takındıkları tavrı, *Partisan Review*'de yayınlanan "Ten Propositions on the War" içinde açıkladılar, Temmuz-Ağustos 1941, s. 271-78.
6. Harold Rosenberg, "On the Fall of Paris", *Partisan Review* 7, sayı 6 (Aralık 1940): 441. Rosenberg o dönemde *Partisan Review*'nin 1939 sonbahar sayısında yayınlanan Troçkist manifestoyu imzalamış bir yazar/şair idi.
7. A.g.y., s. 442.
8. Başyazı, *Plaisir de France*, Temmuz 1939, New York Dünya Sergisi konusunda özel sayı.
9. A.g.y.
10. Rosenberg, "The Fall of Paris", s. 448.
11. A.g.y., s. 445.
12. Archibald MacLeish, Kongre Kütüphanesi'nde çalışıyordu. 1941'de, savaş için seferber olmayan entelektüellere yönelik saldırısını sürdürdüğü *American Cause* adlı kitabı yazdı.
13. Archibald MacLeish, "The Irresponsibles", *Nation*, 18 Mayıs 1940, s. 618-23.
14. A.g.y., s. 224-25.

15. Bu konunun tartışması ve eleştirisi için bkz. Macdonald, “Kulturbolshevismus and Mr. Van Wyck Brooks”, *Memoirs of a Revolutionist* içinde, s. 203-14. Bu makale önce *Partisan Review*’da (Kasım-Aralık 1941) yayınlanmıştı. Makalede Macdonald önce Hitler’in yürürlüğe soktuğu “yoz sanat” deyişini kullanır.
16. James T. Farrell, “On the Brooks-MacLeish Thesis”, *Partisan Review*, Ocak-Şubat 1942, s. 38-47.
17. Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist*, s. 213.
18. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 228.
19. A.g.y., s. 229. Birçok yazar MacLeish’e karşıydı ama Macdonald ve devrimci önerileri konusunda da çok kuşkuluydu. Macdonald 1943’e kadar *Partisan Review* sayfalarında savaşa karşı çıktı, Rahv ve Phillips’le kavga ettikten sonra *Review*’dan ayrılıp kendi dergisi *Politics*’i kurdu.
20. Aslında Washington dünyanın yeni entelektüel başkenti olmak konusunda uzun zamandır kazanma şansına sahipti. American University of Washington’un güzel sanatlar bölümü tarafından 1947’de yayınlanan aylık *Right Angle* dergisinin ilk sayısında, tanınmış günlük yazarı Caresse Crosby Washington’un savaş sırasında dünyanın lider kenti olmayı umduğunu açıklıyordu. Ama savaş bittikten kısa süre sonra Crosby “Washington birinci ligden düştü, Styks’e geri döndü – ya da hemen hemen öyle” diye yazacaktı (s. 5). Crosby 1943’ten 1946’ya kadar Washington’da bir sanat galerisi işletti. Washington’un dünya sanat başkenti olduğunu görme umudu bir başka galeri yöneticisinin de aklını uzun süre meşgul etti. James H. White *Right Angle*’ın ikinci sayısında (Nisan 1947) “Washington bu ülkenin sanat başkenti haline gelebilir yine de ve ulusun geri kalanına bir meydan okuyuş olabilir. Şimdi her şeyden çok inanca ihtiyacımız var – gelecekteki kendi potansiyelimize duyduğumuz inanç” diye yazıyordu (s. 4).
21. Robert A. Divine, *Second Chance: The Triumph of Internationalism in America During World War II* (New York: Atheneum, 1967) kitabında Amerika’nın I. Dünya Savaşı’ndan sonra rakipsiz bir dünya lideri haline gelmekteki başarısızlığını anlatır.
22. Bu karikatürlerin bazıları 1914 tarihliydi ve II. Dünya Savaşı için canlandırılmıştı, Almanların soyaçekimsel olarak zalim olduğunu ileri sürüyordu.
23. Bkz. Pleyne, *Art et littérature*, s. 239.
24. “Modernizm” Paris’te doğan ve Birleşik Devletler’de Modern Sanat Müzesi tarafından desteklenen bir sanat geleneğine verilmiş addı. Manet’nin avangardının peşinden gelen ve Amerikan “yerleşik düzen”inin, 1913 Armory Sergisi’nin etkisine rağmen, özümsemekte zorlandığı bir biçimde modern yaşama anlam veren bir gelenektir. Birleşik Devletler’de “modern sanat” anlaşılması zor, seçkinci, Avrupalı, ve kışkırtıcı sanat anlamı taşıyordu. Armory sergisine saldıranlara yağdırılan alaylarla kavru lan Amerikalı eleştirilenler kendilerini güç bir durumda buldular. Dolayısıyla modernizmi kabullenmeye giriştiler ama böyle yaparken de onu değiştirmeye, Amerikanlaştırmaya, patlayıcı içeriğini boşaltmaya başladılar.
25. “Buy American Art”, s. 6, Amerikan Sanatı Satın Alın Haftası (25 Kasım-1 Aralık 1940) için yayınlanan metin.
26. *MOMA Bulletin*’de müze üyelerinin sayısının 1940’ta iki katına çıktığı belirtilir. 3110’dan Nisan’da 6846’ya, Temmuz’da 7309’a yükselmiştir. Bu büyüyen ilgiden yararlanmak amacıyla Başkan Roosevelt, ikinci kampanyayı başlatmak için “International Business Machines Corporation’ın başkanı ve ABD iş dünyasının bir numaralı satıcısı Thomas J. Watson”a (*Time*, 8 Aralık 1941) başvurmuştur.
27. WPA programı 1943’te bitti.

28. *Time*, 9 Aralık 1940, s. 59.
29. 24 Kasım 1940'ta NBC'de tekrar yayınlandı.
30. Radyo programının metni. Katılımcıların coşkusuna rağmen Amerikan kültürünün ho-mojenliği konusunda bazı kuşkular taşıyorlardı. MacLeish ve Roosevelt memnuniyetsiz itirazcıları yatıştırmak için birkaç söz söylemek gibi bir ileri görüşlülük sergilediler. WIRTH: Popüler olmasa, radikal ve devrimci olsa da sanatçılar ne hissettiklerini dürüstçe ifade etmeli mi?
ROOSEVELT: Elbette. Hissettığımızda hepimiz öyle yapmalıyız.
FADIMAN: Gerçekten de yapmalıyız. Çok ileri giden insanlar üstünde doğal demokratik denetimlerimiz ve işlemlerimiz var.
31. Pearl Harbor saldırısından sonra James Thrall Soby Modern Sanat Müzesi'nde Silahlı Hizmetler Programı'nın yöneticisi oldu. Savaş yılları boyunca müze Savaş İstihbarat Dairesi'yle toplam 1 590 234 dolarlık bir miktar için otuz sekiz anlaşma imzaladı. Daha fazla bilgi için bkz. Lynes, *Good Old Modern*, s. 236-38 ve Cockcroft, "Abstract Expressionism", s. 39-41.
32. Byron Browne, *New York Times*, 11 Ağustos 1940, bölüm 7, s. 6.
33. George Biddle, "Can Artists Make a Living? How the Market for Art Is Changing", *Harper's* 181 (Eylül 1940): 397.
34. Clarence Streit'in kitabı 1933'te hazırlandı ama 1940'a kadar yayınlanmadı. Alıntı Divine, *Seconde Chance* içinde, s. 38-39.
35. Henry R. Luce, "The American Century", *Life*, 17 Şubat 1941, s. 61-65.
36. A.g.y., s. 63.
37. A.g.y., s. 64.
38. A.g.y., s. 65.
39. Dorothy Thompson'un yorumu, *New York Times*, 21 Şubat 1941, yeniden basım *The American Century* içinde, yay. Luce Henry Robinson (New York: Farrar and Rinehart, 1941), s. 46.
40. WQTR radyo istasyonunda Quincy Howe'nın yorumu, 17 Şubat 1941. *The American Century* içinde yayınlandı, s. 52.
41. Roosevelt ve Churchill Newfoundland Konferansı'nda aynı amaca yönelik hazırlıklar yapıyordu.
42. Dwight Macdonald, "The (American) People's Century", *Partisan Review*, Temmuz-Ağustos 1942.
43. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 230.
44. Melvin Hildreth, *Changing World* içinde, Eylül 1943, alıntı Divine, *Seconde Chance* içinde, s. 100.
45. Alıntı John Morton Blum, *V Was for Victory: Politics and American Culture during World War II* içinde (New York: Harcourt Brace, 1976), s. 275. Amerikan Lejyonu o dönemde katılımı da destekliyordu. Bkz. Divine, *Second Chance*, s. 133.
46. Bkz. Bernard Bailyn ve Donald Fleming, editörler, *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968); Charles John Wetzel, *The American Rescue of Refugee Scholars and Scientists from Europe, 1933-45*; Varian Fry, *Surrender on Demand* (New York: Random House, 1945). *Partisan Review* da Avrupalı entelektüellerin yardımına koşturmuştu. Modern Sanat Müzesi Uluslararası Kurtarma Komitesi aracılığıyla birtakım sanatçıları kurtardı. Ayrıntılar için bkz. Lynes, *Good Old Modern*, s. 231-33. Louis Aragon Matisse'in komite tarafından

Birleşik Devletler'e davet edildiğini ama daveti geri çevirdiğini belirtir; bkz. Aragon, *Henri Matisse* (Paris: Gallimard, 1971).

47. Bkz. 20 numaralı not.
48. John Peale Bishop, "The Arts", *Kenyon Review* 3 (İlkbahar 1941), s. 179-90. Bishop milliyetçi değildi. Fransız kültürü konusunda uzmandı, şairdi ve *Vanity Fair*'de editördü.
49. Başyazı, *Art News* 1, sayı 14 (Ekim 1941): s. 2.
50. James T. Soby, Pierre Matisse Galerisi'nde 3 Mart'tan 28 Mart 1942'ye kadar düzenlenen Artists in Exile (Sürgündeki Sanatçılar) sergisinin kataloğu (sayfa numarası yok).
51. Virginia doğumlu hukuk öğrencisi Samuel Kootz yirmilerde Stieglitz'in galerisinde sergilenen modern Amerikan sanatı konusunda uzmandı. 1934'te bir ipek imalatçısının yanında çalıştı. Kırklarda sinema endüstrisinde halkla ilişkiler alanında çalıştı. Sanat piyasasında adını duyurdu; Baziotès ve Motherwell onun himayesi altındaydı.
52. Kootz'un *New York Times*'a mektubu Edward Alden Jewell'in makalesinde alıntılanmıştır: "The Problem of Seeing", *New York Times*, 10 Ağustos 1941, 9. kesit, s. 7.
53. Samuel Kootz, *Modern American Painters* (New York: Brewer and Warren, 1930) Mar-in, Sheeler, Dove, Hartley ve Weber gibi sanatçıları ele alır.
54. Dorothy Seckler'in Samuel Kootz'la yaptığı söyleşi, 13 Nisan 1964, Amerikan Sanatı Arşivi içinde.
55. Kootz *New York Times*'a daha önce bir mektup göndermişti; mektup 20 Aralık 1931'de, bölüm 8, s. 11'de, "America über Alles" başlığı altında yayınlandı. Bu mektupla ilgili olarak bkz. Irving Sandler, *Triumph of American Painting*, s. 42, not 10.
56. Modern Sanat Müzesi neredeyse sadece modern Avrupa sanatıyla, Metropolitan çağdaş akademik Amerikan sanatıyla ilgileniyordu. Dolayısıyla modern Amerikan sanatçıları Olympos'un doruklarına kabul edilmemişti. Federasyon buna *New York Herald Tribune*'a gönderdiği ve 25 Kasım 1941'de yayınlanan bir mektupla şiddetle tepki gösterdi: Bu sezonun Carnegie ve Whitney sergileri yoluyla genç sanatçılara gelen sözde yeni fırsatlar hakkında çok reklam yapıldı. Bir yazarın "kapılar açılıyor – yeni bir yaşam geliyor gürül gürül" diye çizdiği resim gerçekten heyecan verici. Ne var ki biz yaratıcı sanatçıların yararına bu konuda birtakım yorumlar yapmak istiyoruz. Carnegie'deki "Directions of American Painting"de (Amerikan Resminde Yönelimler) fikir açıkça jüri tarafından çarpıtılmış ve serginin bol miktarda çerçevelenmiş ticarî tutumlara ağırlık verdiğini görmek rahatsız ediciydi ... Reddedilen resimlerin bir bölümünü biliyor olmamız, bir "reddedilenler sergisi"nin, deneyi tümüyle doğrulayacak sayıda özgün sanatçıyı ortaya çıkaracağından emin olmamıza yol açıyor ... Belki de çok geç kalınmamıştır ... Davet edilmeyen gerçek sanatçı hâlâ bekliyor ve "o kapının açılmasını" umut ediyor. Kırkın altındaki, ya da üstündeki, genç sanatçıyı keşfetmek için harcanan kahramanca çaba bize tam bir göz aldatmacası gibi görünüyor.
57. "Geçen yıl boyunca gereklikten ötürü bir sürü müze yetkilisiyle görüştüm. Onları biraz daha iyi tanıdım, çağdaş sanat değerlerinden ne kadar uzak olduklarını görmek gerçekten hayret verici. Müzelerden mektuplar aldım, özellikle ikisi Metropolitan'dan, biri Taylor'dan, biri de Wehle'den geldi; akademik züppelik ve açıksözlülük açısından şaşırtıcı mektuplar" (Stuart Davis'in Emily Genauer'e mektubu, 25 Ağustos 1940, Emily Genauer Belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi).
58. Sandler, *Triumph of American Art*, s. 32.
59. Aralarında Davis, Avery, Morris, Holty, Graham, Matulka, Gorky, Rothko, Gottlieb ve Browne'in bulunduğu yetmiş iki sanatçı temsil ediliyordu.

60. Peggy Guggenheim, *Art of This Century: Informal Memoirs* (New York: Dial Press, 1946) ve *Confessions of an Art Addict* (New York: Macmillan, 1960).
61. Aline Saarinen, *The Proud Possessors* (New York: Random House, 1958). Yaratıcılığı savunmasının yanı sıra galeri Yahudilerin faşistlerce katledilmesine karşı keskin bir tavır aldı.
62. Ekim 1942'de galeri tarafından yayınlanan basın duyurusu, Guggenheim dosyası, New York Public Library (Halk Kütüphanesi).
63. Peggy Guggenheim'la *Trenton (N.J.) Times*'da yapılan söyleşi, 6 Kasım 1942, Amerikan Sanatı Arşivi, N-253.
64. Amerikan sanatçılarının yapıtlarının herkeşçe kabul edilmiş Fransız sanatçılarının yapıtlarıyla yan yana gösterilmesi de önemliydi. Dorothy Seckler'le yaptığı bir söyleşide Lee Krasner kendi yapıtının bir Picasso'yla bir Léger arasına asıldığını görünce ne kadar etkilendiğini anlatır (2 Kasım 1964, Amerikan Sanatı Arşivi, s. 10). Kresner'in yapıtıyla birlikte yer alan isimler ne kadar prestijliyse kendi yapıtı da o kadar prestijli görünüyordu. Kresner'in sözünü ettiği sergi 1942'de açılan MacMillen sergisiydi; o sergide De Kooning, Pollock ve Graham'ın yapıtları da bulunuyordu. Guggenheim bu sistem sayesinde galerisine bir Picasso almaya gelen koleksiyoncunun bazen bir Motherwell'le çıkıp gittiğini anlatmaktan hoşlanırdı.
65. Alıntı Saarinen, *The Proud Processors* içinde, s. 336.
66. Barnet Newman belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi. Modern Amerikan Sanatçıları sergisinin kitapçık/katalogunda aşağıdaki satırlar Mrs Newman tarafından yazılmıştı: "Metropolitan Müzesi'nin Zafer İçin Sanatçılar 1942 sergisine karşı bir protesto sergisiydi bu. Bu önsöz Barnett Newman tarafından yazıldı, 1943." Doksan beş ressamdan yüz eli dokuz yapıt sergileniyordu; sanatçılar arasında Avery, Browne, Constant, Gottlieb, Greene, Graham, Krasner, Margo, Rothko, Shanker, Sagna ve Ceron vardı. Newman avangardın popüler bir figürüydü. Gorky'nin tersine, bir "yeraltı" kahramanıydı o ve siyasal bağlantıları vardı. Amerikan Sanatçılar Kongresi'ne katılmayarak sergilediği bağımsız tavırla ona duyulan hayranlık arttı. Newman anarşizmi va'zediyordu; 1933'te, sanatçılara kamusal yaşama dahil olmaları çağrısında bulunduğu bir platformda New York belediye başkanlığı için yarıştı (ayrıntılar için bkz. Thomas B. Hess, *Barnett Newman* [Londra: Tate Gallery, 1972], s. 13-14.) Entelektüel Newman, romantik bireyciliği onaylamasına yol açan anarşist inançlarını kaybetmeksizin avangardın kuramcısı haline geldi.
67. Ödül kazanan ressamların listesi için bkz. *Art News*, 1-14 Ocak 1943, s. 8-10.
68. 15 Eylül 1941'deki genel meclis toplantısında federasyon Fransız avangardının taktiklerinden kopya çekme durumunu değerlendirmişti. Bir çadır sergisi düzenleme olasılığı tartışılmıştı (bkz. Bölüm 1, not 117). İkinci yıllık Wildenstein Galerisi katalogunda grup kendi etkinlikleriyle 1871'deki Fransız Sanatçılar Federasyonu'nun etkinlikleri arasında bir paralellik kurdu. Grup, savaş ortamı kasıp kavururken kendini yapıtına veren ressamı savunuyordu:
Bu yeni kuşağın ilk bir araya gelişleri de aynı derecede fırtınalı olmuştur. Dünya zaten fena halde sarsılmıştı, işgal kuvvetlerinin çizimleri Belçika'nın ovalarını çiğniyordu, Hollanda toplantılar arasında yerlebir olmuştur ve Fransa da felaket durumdaydı. Yarınları ilişkin önselilere sahip sanatçılar sadece birkaç adım ötedeymişçesine şiddetle hissettirler olayların etkilerini. Gitgide büyüyen aciliyeti göz önüne alarak siyasal bir birimin hemen kurulmasında ısrar edenler oldu ama sonunda başka bir yol tutuldu. Her birey özgürlüğü koruyup kaybetmemek için toplumsal zorunluluğunu yerine getirecekti. Federasyon dünyadaki mücadelenin simgelediği sanatsal bağımsızlığı temsil etmeliydi.

Bkz. Amerikan Sanatı Arşivi'ndeki Federasyon Belgeleri.

Haziran-Temmuz 1942 tarihli *Art News* bu metne eleştirmen Doris Brian'ın yazısıyla karşılık verdi:

1871 federasyonu gibi bu Federasyon da sanatçı için eksiksiz bir özgürlük garantisi istiyor. Ama yapıtlarının mizacına bakacak olursak ki bu hiçbir şekilde kesinkes bir ölçüt değil, bu Federasyon'un üyeleri muhtemelen çok daha sakinker. Komünçülerin '71'de Vendôme sütununu yıktığı gibi, o sütuna benzer bir Amerikan simgesini herhangi bir üyenin yerlebir ettiğini hayal edemiyor insan ... Ama sergilerin çoğunda konu ve teknik açısından bir orta yol tutturulmuş. Hem zaten Federasyon gibi bir kuruluşun varlık nedeni, izleyicinin hoşuna gitmekten ve kendi yöntemlerini geliştirmekten başka bir amacı olmayan böyle bir sanatın hayatta kalmasını sağlamak. (s. 21)

69. Modern Amerikan Sanatçıları'nın Riverside Müzesi'nde, Ocak 1943'te açılan ilk grup sergisinin kataloğundaki giriş.
70. Bkz. not 66.
71. Edward Alden Jewell, "New Artists' Group Opens First Show: Attempt to 'Clear Cultural Atmosphere for Future Art Center of World'", *New York Times*, 19 Ocak 1943, s. 24. Jewell'in sergiyi betimlemesi hangi tür resimlerin sergilendiğine biraz ışık tutuyor: soyut ve dışavurumcu. Jewell "Yapıtlar Müze'nin birinci ve ikinci katındaki çeşitli galerilere yerleştirilmiş. Galerilerden biri neredeyse tümüyle non-objektif soyutlamalara ayrılmış. Bunun yanı sıra, resimler büyük ölçüde dışavurumcu" diye yazıyor.
72. Pinacotheca'daki Byron Browne sergisi, 15-31 Mart 1943.
73. Byron Browne Rosalind Bengelsdorf'un AAA'yı kurmasına yardım ettiği için tanınıyordu. Gorky ve Graham'ın arkadaşı Browne New York'taki en iyi modern sanatçılardan biriydi ve çok popülerdi. AAA konusunda bkz. Susan C. Larsen, "The American Abstract Artists: A Documentary History, 1936-41", *Archives of American Art Journal* 14, sayı 1 (1974): 2-7.
74. Pinacotheca'daki Byron Browne sergisinin kataloğunda yer alan Samuel Kootz'un giriş yazısı.
75. 1951'de Samuel Kootz elindeki bütün Byron Browne resimlerini toptan ve indirimli satılması için Gimbel's mağazasına verdi. Sanatçı yapıtlarının böyle "damping"e uğramasından sonra hiç düzelenmedi. Yazarın Rosalind Bengelsdorf ve Browne'la yaptığı söyleşi, New York, 12 Şubat 1978.
76. Samuel Kootz, *New Frontiers in American Painting*'deki giriş yazısı (New York: Hastings House, 1943), s. 5.
77. A.g.y. s. 6.
78. Örneğin Kültür Komitesi (Rothko ve Gottlieb) Carnegie ve Whitney sergileriyle ilgili olarak gazetelere bir protesto mektubu gönderdi: mektuplar *Evening Sun*'a (2 Şubat 1942, "Modern Museum Accused of Laxity" başlığı altında yayınlandı) ve *Art Digest*'e (1 Ocak 1942, s. 14, "Artists in Defense" başlığıyla yayınlandı) gönderilmişti. Ayrıca yapıtlarını satın almak isteyebilecek insanların bir listesini çıkararak bir özel piyasa kurmaya da kalkıştılar. Mektuplar yaklaşık yüz kişiye gönderildi, bu kişiler arasında Cornelius Bliss, Chester Dale, Conger Goodyear, Samuel Lewisohn, Nelson ve John D. Rockefeller, Edward M. Warburg, Lloyd Goodrich, Alfred Barr ve Dean Acheson vardı.
79. Eşgüdüm Komitesi'nin federasyon üyelerine bildirisi, 12 Kasım 1941, Amerikan Sanatı Arşivi.
80. Bkz. Salvador Dali, *Comment on devient Salvador Dali* (Paris, 1973).

81. 2-26 Haziran 1943'te Wildenstein Galerisi'nde açılan sergi dolayısıyla federasyonun gazetelere gönderdiği mektup. Özgün metin şöyledir: "Sanatsal materyalizmi kınıyoruz" (Amerikan Sanatı Arşivi, FMPS dosyası). Materyalizmin daha sonra üstü çizilip yerine milliyetçilik sözcüğü konulmuştur. Silip düzeltme işlemi, her iki siyasal aşırılığa da karşı olan grubun pozisyonu konusunda çok şey anlatır.
82. Edward Alden Jewell *New York Times* içinde, 6 Haziran 1943, bölüm 2, s. 9.
83. *New York Telegram*, 15 Mart 1943, imzasız, Fedrasyon belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi.
84. Amerikalı eleştirmenler Armory Sergisi'ne kabul edilmeyince gülünç düşme korkusu geliştirdiler.
85. Edward Alden Jewell, "Globalism Pops into View", *New York Times*, 13 Haziran 1943, bölüm 2, s. 9. Strateji öyle iyi işledi ki 1944'te Gottlieb Brooklyn Müzesi'nin yıllık ödülünü kazandı.
86. Sanatlarına ya da ideolojilerine herhangi bir siyasal bakış açısını dahil etmeyi reddettikleri için gerçeküstücülerden ayrılıyorlardı. Bkz. Ashton, *The New York School*, s. 121-25.
87. Sadece Jewell değil öbür sanat tarihçileri de ideolojik önemi ıskaladılar. Örneğin, liberal eleştirmen Breuning'in kullanılan taktikleri anlamadığı açıktır: "Demokrasiye ve demokrasinin 'sanatsal anlatım özgürlüğü ilkelerine' duyulan inanç daha da pekiştirilmektedir. Kimse bu siyasal düsturun sağlıklı olduğundan kuşku duymayacaktır ama içimizden pek çoğu 'sanatsal özgürlük'e geçmişte ya da şimdi müdahale edildiğini görmekten hayrete düşecektir... 'İlerici' bana, hangi biçime olursa olsun uygulanamayacak kadar mantıksız görünen bir terim. 'Durağan akademik sanat'a gelince, bu grupta sergiye katılan sanatçılardan herhangi biri Akademi'nin halihazırdaki bir sergisini ziyaret edecek olursa, kendi grup sergilerindeki kadar canlılık, neşe ve taze fikirler bulacaktır orada" (bkz. Margaret Breuning, *Smart-Set New York* içinde, 23 Mart 1941, s. 10).
88. O dönemin tarihçilerinin belirttiği gibi bu yeni güç Avrupa'dan gelen profesyonel sanatçıların etkisiyle bağlantısız değildi.
89. Gottlieb ve Rothko'nun *New York Times*'a gönderdiği mektup, 7 Haziran 1943.
90. Bu galeriler, siyasetten ve günlük baskılardan uzak, saf yaratıcı çalışmalar için bir liman, sanatçının çalışabileceği ve yaptığını haklı çıkarmak zorunda kalmayacağı bir mekân olmayı hedefliyordu.
91. Müzelerle duydukları nefreti sadece derinden hissetmekle kalmıyorlardı; uluslararası modern sanatın simgesi Modern Sanat Müzesi tarafından modern ressamlar olarak kabul edilmek amacıyla uyguladıkları stratejinin bir parçasıydı bu nefret. MOMA tarafından kabullenilmek "modern" olarak tanınmak için gereken tek sıvrilme göstergesiydi. New York avangardı kabul edilmiş değerleri değiştirmek ve yerine başkalarını koymak için ya da varolan toplumsal sistemi parçalamak için mücadele etmiyordu; yürürlükteki değerler çerçevesinde kabul görmek için uğraşıyordu.
92. 1940'tan 1954'e kadar Metropolitan Sanat Müzesi'nin yöneticisi olan Francis H. Taylor Modern Sanat Müzesi'nden "53. Cadde'deki şu kerhâne" diye söz ediyordu. Alıntı Lynes, *Good Old Modern* içinde, s. 250.
93. Birtakım iç anlaşmazlıklara rağmen Alfred Barr, Nelson Rockefeller'ın yardımıyla modernist bir çizgi izlemeyi başardı. Bkz. Lynes, *Good Old Modern* ve Dwight Macdonald, "Profile: Action on West Fifty-third Street", *The New Yorker*, 12 Aralık 1953, s. 49-82.
94. Stuart Davis, "What about Modern Art and Democracy?", *Harper's*, 188 (Aralık 1943), s. 37. Bu makalede Davis, "büyük iş dünyası'nın himayesinde diye Biddle tarafından övülen "rönesans"ı eleştiriyordu. Bu, George Biddle'ın "The Victory and Defeat of Modernism: Art in a New World" başlıklı makalesine (*Harper's* 187, Haziran 1943: 32-37) verdiği

- yanıttı. Tecrit karşıtlığı konusunda bkz. Barnett Newman, "What about Isolationist Art?" (1942), alıntı Hess, *Barnett Newman* içinde, s. 20-22.
95. Bu, gerçeküstücülüğün bağlamı dışındaydı çünkü çok fazla tarih ve siyaset karşıtıydı. Komünist Parti'yle ilişkisinden tekrar tekrar düş kırıklığına uğrayan Breton'un o dönemde tarih-dışı bir tavır takınmasına ve bu tavrın sonunda onu mistisizme yöneltmesine rağmen durum böyleydi.
96. Gottlieb ve Rothko, *New York Times*'a mektup, 7 Haziran 1943.
97. A.g.y.
98. A.g.y.
99. Edward Alden Jewell, "The Realm of Art: Current Activities", *New York Times*, 27 Haziran 1943, bölüm 2, s. 6.
100. A.g.y.
101. Özellikle bkz. Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art", *Marxist Quarterly* 1 (Ocak-Mart 1937): 78-97. ayrıca bkz. Delmore Schwartz'ın yanıtı, "A Note on the Nature of Abstract Art", s. 305-10, ve Schapiro'nun yorumları, a.g.y., s. 310-14.
102. Ashton, *The New York School*, s. 161-63.
103. Robert Motherwell'in William Baziot's'e mektubu, Amagansett, 6 Eylül 1944 (William Baziot's Belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi, N 70/21, no 139). Bu mektupta Motherwell Baziot's'i çok nihilist ya da alaycı gördüğü bazı gerçeküstücülerle bir araya gelme tehlikesi konusunda uyarıyordu.
- David, Michel, Catherine, Jacqueline gibi genç Gerçeküstücülerden ve bütün o gürültüden yalvarırım ayrılın –ancak utandırırılar sizi– onlar alaycı, cahil ve kısır tipler. Size çok önem vermem hiçbir şey söylemezdim ama en az anladığınız şeylerden biri –izin verirsiniz böyle konuşacağım– enerjinizi nasıl üretken bir hale getireceğiniz. Bunu gerçekleştirmenin başlıca yollarından biri de size resim yapmayı *istetecek* ortamlarda bulunmak. Reis Gerçeküstücü ortamı bunun taban tabana zıddı, onlara direnç gösterebilmek için yeterince güçlü olmak zorundasınız.
104. Robert Motherwell, "The Modern Painter's World", *Dyn* 6 (Kasım 1944): 9. 10 Ağustos 1944'te Mount Holyoke College'da verilen "Pontigny in America" başlıklı bir konferansın metni.
105. Bkz. Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art", Birinci Amerikan Sanatçıları Kongresi'ne sunulan tebliğ, New York, 1936.
106. A.g.y., s. 9-10.
107. Baziot's'e mektubunda (bkz. 103. not) Motherwell resim yapabilmek ve üretken olabilmek amacıyla benimsenecek stratejilere odaklanıyordu: "Birinciye yapacaksınız [Fransa'ya gitmek], stratejik bir bakış açısından bazı şeyleri yapmak zorundasınız – sizi gördüğümde bunları söyleyeceğim."
108. Motherwell, "The Modern Painter's World", s. 13.
109. A.g.y., s. 14.
110. Clement Greenberg, "Surrealist Painting", *Nation*, 12 Ağustos 1944, s. 192.
111. Motherwell, "The Modern Painter's World", s. 14.
112. Robert Motherwell, "Painter's Objects", *Partisan Review* 11, sayı 1 (Kış 1944): 93-97.
113. A.g.y., s. 95, Wallace Stevens, "The Poems of our Climate":
Şunu da söyle, bu baştan sona yalınlık
Kişiyi sıyırdı bir eleminden, gizledi
Şeytanca meydana gelmiş, yaşamsal Ben'i

Bir beyazlıklar dünyasında taptaze kıldı.
 Bir duru su dünyası, parlak kenarlı,
 Kişi gene de daha fazlasını ister, daha fazlasına muhtaç,
 Beyaz ve karlı kokular dünyasından fazlasına.

114. A.g.y., s. 95.
115. A.g.y., s. 96.
116. Sweeney'nin MOMA'yla uzun bir ilişkisi oldu (1935'le 1943 arasında üç katalog yazdı müze için). Müzenin Danışma Kurulu üyesiydi, 1945'te resim ve heykel bölümünün yöneticisi oldu, modern sanat dünyasında kilit bir pozisyondu bu (bkz. Lynes, *Good Old Modern*, s. 270-75). 1946 Kasım'ında, bu görevinden istifa etmesi sanatçıları çok üzdü.
117. Lynes, *Good Old Modern* içinde "Fired" başlıklı bölüme bkz., s. 240-63. Barr naif ressam Morris Hirshfield'in yapıtlarının sergisini düzenledi, kataloğu Sidney Janis tarafından yapıldı.
118. B.H. Friedman, *Energy Made Visible: Jackson Pollock* (New York: McGraw, 1972), s. 71.
119. James Johnson Sweeney, alıntı a.g.y., s. 59 içinde. Guggenheim'ın Art of This Century Galerisi'nde 9-27 Kasım 1943'teki birinci Pollock sergisi için giriş yazısı.
120. Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 3 Kasım 1943, s. 565-66.
121. Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 11 Kasım 1944, s. 598. *New Republic*'in eleştirmeni Manny Farber Motherwell'in yapıtlarını benzer sözcüklerle betimledi. Birçok kompozisyon uyumsuz niteliğinden etkilenmişti: "Tasarımlarının bazıları, dört beş topun birden sürüldüğü şu halka açık oyun alanlarına benziyor." Farber ayrıca Motherwell'in yapıtlarının hem modernliğini hem de "gerçekliği" dediği özelliğini vurguluyordu: Boyayı fırçaıyla sürüşündeki kesin, kendinden emin tarzda, dertten tasadan, bayağılıktan ya da cansızlıktan uzak anlatımlarının atılğanlığında, ister kötü, ister iyi, ister kayıtsız olsun yaptığı her şeyi gösterme arzusunda soylu bir zanaatkârlık göze çarpıyor. Bütün bunlar hep olumlu bir bakış açısıyla sunuluyordu: Bence Batı sanatının fazlasıyla uyumlu olmayı bir gereklik olarak gördüğü doğrudur, bu da teker teker formları uyum yaratan fikrin egemenliğine maruz bırakarak onlardaki canlılığı öldürmeye yönelir. Muhtemelen paylaştıkları en hoş gidecek özellik her şeyin ötesindeki iyi ruh hali, çekingenlikten uzak oluşları, resim konusundaki güzel bir sağduyuyla karışık değerli bir pervasızlıktır. Bkz. Manny Farber, "The Art of Contrast", *New Republic*, 13 Kasım 1944, s. 626.
122. Sanford Pollock'un Charles Pollock'a mektubu, Mayıs 1940, alıntı O'Connor, *Jackson Pollock* içinde, s. 24.
123. James Johnson Sweeney sanatçıları tanıtmak ve halkı bilgilendirmek amacıyla yazılmış "Five American Painters" başlıklı makalesinde (*Harper's Bazaar*, Nisan 1944, s. 126) Pollock'un resimlerinin uyum karşıtı olmaktan güç aldığını açıklıyordu: Uyum yapıtlarında asla bir erdem olamazdı. Uyuma ulaşma girişimi bütün anlatımını yumuşatmasını gerektirirdi ve sonunda iyice güçten düşmesine yol açardı bu durum ... Gücü ve tuhaf bir hayvansı imgelemi var onun. Sweeney yeni Amerikan sanatçısının ne olması gerektiği konusundaki görüşünü de belirtiyordu: Bu insanların her biri canlılığıyla, görünüşündeki bireyselliğiyle ve kendinden önce gelenlere apaçık borçlarından halihazırda kurtulmuş oluşlarıyla Amerikan sanatında yeni ve cesaret verici bir evreyi vaat ediyor. Hükümet destekli resme egemen olan ve 1930'lar boyunca genç sanatçılar arasında bağımsız çabalara yayılan illüstratif, toplum-

sal, siyasal ve tarihsel özelliği hepimiz hatırlıyoruz.

124. Alıntı O'Connor, *Jackson Pollock* içinde, s. 34. bkz. Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America* (New York: Reynal Hitchcock, 1944).
125. Lee Simonson, "Viewpoints: Post War Painters and Patrons", *Magazine of Art* 36 (Şubat 1943): 52.
126. *MOMA Bulletin*, 1941.
127. *MOMA Bulletin*, 1942.
128. Road to Victory (Zafer Yolu) sergisinin kataloğu, Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi. Nelson Rockefeller'ın Office of Inter-American Affairs'ı (Amerikalılar Arası İşler Bürosu) yardımıyla, sergi İspanyolca metniyle Güney Amerika'yı dolaştı. Alıntı *MOMA Bulletin* içinde, 1943. ayrıca bkz. Peter Collier ve David Horowitz, *The Rockefellers: An American Dynasty* (New York: Holt, Rinehart, 1976), s. 227-43.
129. Alıntı *MOMA Bulletin* içinde, 1943.
130. De Kooning, Clyfford Still ve Arshile Gorky gibi sanatçılar deneye kalkıştı. Still'in yapıtları 1944'teki birçok sergide sunuldu. De Kooning Container Corporation of America tarafından *Fortune*'a verilen, şirketin mukavva kutularını öven bir reklamda kullanıldı; yapıtı dışavurumcu bir Flaman manzarası idi (bkz. *Fortune*, Ocak 1945). De Kooning "Modern Art in Advertising" içinde de yer alıyordu, Art Institute of Chicago, 1945, katalog no 57. Ağustos-Eylül 1942 tarihli *Art News*'dan MOMA'nın "pratik soyut yapıtlar" sergisi düzenlediğini, sergide çeşitli sanatçıların tasarladığı kilimlerin yer aldığını öğreniyoruz.: "Arshile Gorky, bir Lipchitz gibi vahşi bir siyah figür, bir boğa silueti, sergideki en gösterişli kilimdir." Sergide Stuart Davis, John Ferren, I. Rice Pereira ve Loren MacIver'in yapıtları da yer alıyordu.
131. Bkz. Francis E. Merrill, *Social Problems on the Home Front* (New York: Harper, 1948), s. 232; Blum, *V for Victory*, s. 91.
132. Joseph C. Goulden, *The Best Years, 1945-50* (New York: Atheneum, 1976), s. 93. ayrıca bkz. Conrad Alexander Blyth, *American Business Cycles, 1945-1950* (Londra: Allen and Unwin, 1969), s. 61: "Üç buçuk yıl boyunca, 1942'den 1945'in ortalarına kadar ABD ekonomisi bir yandan sivil tüketim için yüksek standartları korurken öte yandan savaş için büyük miktarlarda mal ve hizmet üretmek amacıyla tam kapasiteyle çalıştı. Vergilendirme ve yurtseverce tasarruf özel harcamaların kısılmasına yol açtı, üretim, alım, ücret ve fiyatlar üstünde çok çeşitli doğrudan denetim usulleri bunu destekliyordu. İşsizlik 1944'te sivil işgücünün %2'sine geriledi. Konut yapımı ve dayanıklı tüketim malları üretimi hemen hemen kesildi. Tüketicinin isteği ile gerçekleştirdiği arasındaki boşluk, hanenin alım gücü yükseldikçe büyüdü. Bu azalmış ve geciktirilmiş alımların sonucu 1942-45'te 4 yıl boyunca kişisel tüketim normalin altındaydı, 1945 sonunda (1945 fiyatlarına göre) toplam 95 milyar doları buluyordu."
133. Blum, *V for Victory*, s. 98. Pearl Harbor'un üçüncü yıldönümünde (7 Aralık 1944) Macy's tarihindeki en büyük satışını yaptı.
134. Enflasyon konusunda bkz. a.g.y., s. 226-29.
135. *Fortune*'daki verilere dayanan bilgi, Eylül 1946, s. 144. Clement Greenberg'ü üzen bu yeni yükselişti. *Nation*'da yayınlanan 1946 Whitney yıllığı hakkındaki makalesinde (23 Şubat 1946), avangard ve *kitsch* konusundaki savını savaş sonrası Amerikan kültürüne uyarlarlarken, çağdaş kültür ortamının inceden inceye bayağılaşmasına üzülmüyordu: Bu ülkedeki orta sınıf –yeni işe alınan milyonların kültürel açıdan özümsemesinin önceki 1918-1928 dalgasından daha kolay olmadığı savaş refahıyla şişmiş olsa da– şimdi kaygı, yüksek vergiler ve küçülen bir endüstriyel sınır baskısıyla kültüre akın ediyor.

Bütün bunlar da güncel ama tüketilmesi çok zor olmayan kültürel mallara yönelik bir piyasa talebinde buluyor ifadesini. Bu durum, yüksek nitelikli sanatın karşısında, *Kitsch*'ten daha büyük bir tehdit oluşturuyor – *Kitsch*, ayrımı genellikle belirgin tutar. Şimdi talep aradaki ayrımların tümüyle yok olmasa bile bulanıklaşmasına yönelik, yani bayağılaşmanın daha genel ve daha incelikli olmasına...

Bu ülkede sanat ve edebiyatın geleceği, yeni kitle piyasasının baskısını dengeleyecek yeterli bilince sahip yeni bir kültürel elit ortaya çıktığında parlayacaktır ancak. Öbür alternatif sosyalizmdir elbette – ama şimdi Amerika'da sosyalizmden kim söz eder? (s. 241)

136. Eugenia Lea Whitridge, "Trends in the Selling of Art", *College Art Journal* 3, sayı 2 (1944): 58.
137. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris: Gallimard, 1972), s. 76-77.
138. Aline B. Loucheim, "Who Buys What in the Picture Boom?", *Art News*, 1 Temmuz 1944, s. 23.
139. A.g.y., s. 14. Tuhaftır, sanat dünyasındaki değişimin nedeni WPA atölyelerinde tasfiye satışlarıydı: "WPA Projesi'nden resimler 1944'te New York'taki bir ikinci el mağazasında birkaç dolara satıldı. Projenin tasfiyesinden sonra bir hükümet deposundan yarım kilosu dört sente satın alınan yapıtlar birçok sanatçının Bunalım yılları boyunca yaptığı çalışmalarını temsil ediyordu." (1945 *Britannica Book of the Year*, s. 72).
140. Aline B. Loucheim, "Second Season of the Picture Boom", *Art News*, Ağustos 1945, s. 9-11.
141. Alıntı *Newsweek* içinde, 28 Haziran 1943, s. 82.
142. A.g.y.
143. Blum, *V for Victory*, s. 102. Blyth'in belirttiği gibi Kongre konut endüstrisine büyük ölçüde destek olan yasalar çıkardı. 1948 Konut Yasası (10 Ağustosta imzalandı) düşük maliyetli inşaat için kredi programına serbestlik getirdi. 2 Nisan 1948'de Kongre başkanının vetosunu gözönüne almayarak, vergileri kısan ve kişisel tenzilleri arttıran 1948 Gelir Yasası'nı onayladı: "Yeni ev alanlar bundan kazançlı çıkmakla kalmadılar, kiralara yükselmeye devam etti ve spekülatif inşaatın kâr oranı 1949 boyunca yükseldi" (bkz. Blyth, *American Business Cycles*, s. 126).
144. Goulden, *The Best Years*, s. 139. Başlangıçta programın amacı ve ülkenin ihtiyaçları konut inşaatında büyük çaplı bir artış işaret ediyordu ama sonuçlar uygun olmadı ve özellikle lüks konut alanında yoğunlaştı. Bkz. Barton J. Bernstein'in *The Truman Years: The Reconstruction of Post War America*'daki makalesi, ed. Joseph Hathmacha (Hinsdale, Illinois: Dryden Press, 1972), s. 119.
145. Jean Baudrillard'ın (*La société de consommation*, Paris: Gallimard, 1970) burada alıntılanması gerekir:
Tüketim alanı toplumsal olarak yapılanmıştır. Sadece mallar değil ihtiyaçlar ve çeşitli kültürel nitelikler de bir model gruptan, kılavuz bir seçkinler tabakasından başka toplumsal gruplara aktarılır, bu gruplar hiyerarşide ötekilere nisbeten "yükselir" Yenileşme, daha önce ayırım yaratan göstergelere bir tepki olarak ve toplumsal mesafeyi yeniden kurmak amacıyla, en tepede meydana gelir. (s. 82-83)
Bu bağlamda Mayıs 1946 tarihli bir *Art News* makalesini belirtmekte yarar vardır. Borsa-cı Roy Neuberger'i sanat koleksiyonu yapmaya yönlüten gerekçeleri çözümleyen "Broker Buys American" başlıklı makaledir bu:
Yatırım teorilerini bono ve senetlerle sınırlayan Bay Neuberger resimlerini birinci sınıf teminatlar diye görerek onlar hakkında çıkar ya da hayal iddia etmiyor. Onları entelektüel

birer yatırım olarak görüyor ve sanat dünyasında başkaları tarafından takdir edilmek şeklinde alıyor kâr hisselerini. Koleksiyonundaki yapıtların gazetelerde ve sanat dergilerinde yer alan röprodüksiyonlarından, resimlerinin popülerliğinin müze yöneticileri tarafından sık sık ödünç alınarak onay görmesinden, *Fortune* dergisinin Kasım 1944 sayısının kapağı için onun Ralston Crawford'unu seçmesi gibi bir iltifattan zevk alıyor.

146. "Department Stores Popularize Art", *Life*, 3 Ocak 1944, s. 44-47.

147. *Harper's Bazaar*, Nisan 1944. 1944'te koleksiyoncuların çoğunun sanayicilerin eşlerinden ve avukatlardan oluştuğunu belirtmek ilginç olacaktır.

148. Baudrillard statü farklılaşması konusunda, bizim savımızı destekleyen ve uzun uzadıya alıntılanmaya değer çok güzel birkaç sayfa yazmıştır. İkinci pasaj, 1944'te başlayan, resmi ve genel olarak sanatı kapsayan çılgınca tüketim dönemini kavramakta önemlidir.

Her bireyin toplumdaki yerini aldığı temel bir toplumsal süreç olan statü farklılaşmasının hem öznel hem de yapısal bir tarafı vardır, biri bilinçli, öbürü bilinçdışıdır, biri ahlak-saldır (riayet ahlakını, statü rekabetini ve prestij sıralamasını içerir) öteki yapısaldır: birey, tıpkı dil kuralları gibi, anlam ve yapı kurallarının kendisinin ulaşamayacağı bir yerde bulunduğu bir davranış koduna tabi kılınır. (*Société de consommation*, s. 78-79). Aristokratik hediye dağıtımı ile tüketim arasındaki fark –ki bu fark temel bir önem taşırgünümüzde "farkların", meydan okuma ve değiş tokuş içeren karşılıklı, kişisel ilişkilerden kaynaklanmaktan ziyade kolektif modellere göre endüstriyel olarak üretilmesi, bürokratik olarak programlanmasıdır. Statü yarışında, "kitle iletişim araçlarının aktardığı" yapmacık bir yarış söz konusudur. Prestij sorunları, burjuva kültürünün aristokratik değerlerin gölgesinden başka bir şey olmadığı bizim endüstriyel toplumlarımızı tedirgin eder. (*Pour une critique de l'économie politique du signe*, s. 138)

149. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, s. 36.

150. *Fortune*, Aralık 1946, s. 157-64.

151. "Yandaki portfolyo bu meşum savaşı yurda getirme girişimidir. Sivil yaşamda bir soyut ressam olan Ralston Crawford savaş sırasında AAF Karargâhı, Hava Bölüğü, Görsel Sunum Birimi'nin başıydı. Soyutlama ilkelerinin meteorolojik harita ve grafiklere başarılı bir uygulamasını geliştirdi. Hem Washington'da hem de CBI tiyatrosundaki toplam savaş deneyimi onu, savaşın anlamının bireysel muharebelerde, hatta insan tragedyasının toplamında değil çok daha derinlerde –yıkımın her şeyi kuşatan gücünde– yattığına inandırırdı. Yukarıdaki olağanüstü fotoğraf bombanın neredeyse tam patlama anında çekildi. Crawford'un daha da olağanüstü resminde benzer yuvarlak formlar saptanabilir. 'Ama benim formlarım ve renklerim doğrudan birer aktarım değil, patlamanın köredici ışığına, renklerine ve Bikini lagününde yaşadığım yıkıcı niteliğine göndermede bulunan resim simgeleri' diyor sanatçı." (a.g.y., s. 158)

152. A.g.y., s. 160.

153. Betty Parsons, yazarla görüşme, New York, 16 Şubat 1978. 1944'te 1947 arasında büyük koleksiyoncular bir şekilde sanatçı seçiminde kararsızdı ama Amerikan sanatçıların avangard galerilerde sergilenen yapıtlarını satın alıyorlardı. 1947'den sonra soyut dışavurumcular epey popülerdi. Davis, Shahn ve Avery gibi sanatçıların yapıtlarıyla Amerikan sanatı koleksiyonu yapan Roy Neuberger 1943'te Tamayo, 1945'te Holty ve Baziotes, 1946'da Browne, 1947'de Gottlieb ve 1950'de Pollock satın aldı. Ünlü koleksiyoncu Edward Root 1945'te Stamos, 1947'de Gottlieb, 1949'da Pollock satın aldı. John D. Rockefeller 1949'da Pollock ve Rothko satın aldı.

154. *Art News*, 15-31 Ocak 1946, s. 21.

155. Bkz. Robert Goldwater, "The Teaching of Art in the Colleges of the U.S.", *College Art Journal* 2, sayı 4, ek.
156. Alfred Barr, *College Art Journal*, Mayıs 1945, giriş.
157. Betty Parsons, yazarla görüşme, New York, 16 Şubat 1978.
158. Henry Miller, *The Air-Conditioned Nightmare* (New York: New Directions, 1945), s. 49, 129.

Bir Amerikan Avangardının Yaratılması, 1945-1947

Otuzlar ve kırklar boyunca Avrupalılar, özellikle Fransızlar Amerika'ya pek olumlu bir gözle bakmıyordu. Yoksul Avrupalılar zengin diye Amerika'dan nefret ediyordu. Zengin Avrupalılar manevi şeylere pek düşkün olmadıkları halde materyalist diye Amerika'dan nefret ediyordu. Küçük burjuva Avrupalılar kültürsüz ve çığ oldukları halde zeki değil diye Amerika'dan nefret ediyordu. Solcu Avrupalılar emperyalist diye Amerika'dan nefret ediyordu. Sağcı Avrupalılar ilerlemeye, ahlaka, insanın özünde iyi olduğuna inanıyor diye Amerika'dan nefret ediyordu. Merkezdeki Avrupalılar herkesten daha çok merkezde, hem de dünyanın merkezinde diye Amerika'dan nefret ediyordu. Bütün Avrupalılar Amerika'dan nefret ediyordu çünkü Amerikalılar, Amerikan sömürgeciliğinin ilk kurbanları olanlar (siyahlar ve Kızılderililer) dışında şansı yaver gitmiş Avrupalılardı. Avrupalılar Amerika'dan nefret ediyordu çünkü birbirlerinden nefret ediyorlardı. Ve Amerika'yı savunan bir avuç Avrupalı, Amerika'dan nefret edecek daha fazla gerekçe sağlamakta başarılı oluyordu genellikle.

CLAUDE ROY, *NOUS*, 1972

Amerikalıların çoğuna göre, savaşın bitmesi Henry Luce'un 1941 tarihli "The American Century"¹ (Amerikan Yüzyılı) başlıklı makalesindeki kehanetin gerçekleşmesini sağladı. Savaşın zenginleştirdiği Amerika hem askeri hem de ekonomik bağımsızlığa ulaşmıştı. Nükleer donanımının ikna edici gücünü de buna eklerseniz Amerika'nın savaştan yeni kurtulmuş dünyayı "Amerikan yüzyılı"na yönlendirmeye hazır olduğu açıkça anlaşılır. Bu olasılık baştan çıkarıcı olsa da savaş sonrası gelişim projelerinden sorumlu çeşitli planlama dairelerinin ve komisyonların (National Planning Association [Ulusal Planlama Kurumu], Twentieth Century Fund [Yirminci Yüzyıl Fonu] ve Committee for Economic Development [Ekonomik Gelişme Komitesi] bu kuruluşlar arasındaydı)² belirtmekte ihmalci davranmadığı belli başlı birtakım sorunlar ve engeller vardı. Yeni dünya ta temelinden kurulacaktı. Parlak vaatler çoğunlukla başarısızlık ve çelişmeyle karşılaştı,

bunun yarattığı kaygılı bir karamsarlık hali birkaç yılda toplumun bütün katmanlarına yayıldı.

Avrupa'nın işgalden kurtarıldığı dönemde Amerikan solu hâlâ güçlüydü, Halk Cephesi bayrağı altında birleşmişti. Ama çok geçmeden, uluslararası konferansların etkisizliği, Başkan Truman'ın kusurlu performansı ve Sovyetler Birliği'nin tutumu yüzünden düş kırıklıkları yaşandı. Kurtuluşun hemen ardından hüküm süren iyimserlik çabucak uçup gitti. Uzun süren mücadele yılları boyunca insanların sonunda "Tek Bir Dünya" yaratabilme yolundaki umutları Halk Cephesi'nin parçalanması ve bir üçüncü dünya savaşının gitgide büyüyen hayaleti yüzünden yok oldu. Düş kırıklığı, korkunç savaşın daha kusursuz bir dünya doğmasına yol açacağını umut eden liberaller ve daha önceki karamsar analizlerinin artık gerçeğe dönüştüğünü açıkça gören aşırı solcular arasında arasında yaşıyordu en çok.³

Şimdi atacağımız adım, II. Dünya Savaşı sonrasında liberallerin ve radikallerin yaşadığı düş kırıklığına daha yakından bakmak olacak. Sol-daki bu karamsarlık savaş sonrası sahnesini çözümlerken bizim için kilit bir işlev görüyor. Siyasal alandaki olaylar silsilesine bakarak ve sonra da bu olaylara verilen entelektüel tepkiyi inceleyerek, ressamların ve yazarların hayallerinin parçalanmasını ve morallerinin yıkılmasını seyrederken takındıkları tavrı biraz kavrayabilmeyi umuyoruz. Nasıl tavırlar aldılar ve karşılık olarak hangi ideolojiyi geliştirdiler? Sol kanattan entelektüeller için barış yeniden kurulmuştu ama o kadar yerleşmemiş, o kadar saçma bir barıştı ki bazı bakımlardan savaştan daha katlanılmaz bir durum söz konusuydu. Bahtsız sol için bir Pyrrros zaferiydi bu. Savaş sonrası dünya bir kıvılcım bekleyen barut fıçısıydı.

Anlaşmazlık tohumları iki süper gücün zaferini onaylayan ve dünyayı ikisi arasında bölüştüren Yalta Konferansı'nda atıldı. Batılı uluslar için Yalta, Doğu Avrupa'da özgür seçimlerin yapılacağı ve parlamenter demokrasilerin kurulacağı anlamına geliyordu. Ne var ki Sovyetler Birliği için Yalta, sınırlarında dostane ülkelerden oluşan bir kuşak kurulacağı anlamını taşıyordu – "dostane" o ülkelerdeki siyasal sistemlerin Sovyet siyasal sistemini örnek alacağı anlamına geliyordu. İki süper güç arasındaki ilk sürtüşme noktası buydu, sonuçta da hararetli ve epey karışık bir tartışma doğdu, tartışma Winston Churchill'in Fulton, Missouri'de 1946 Mart'ında yaptığı konuşmayla doruğa tırmandı (bkz. daha aşağısı).

Avrupa'nın paylaşılması Truman'ın "*containment* (durdurma) politikası" ile meydana çıkmıştı. Bu politika New Deal'in enternasyonalist

ilkelerine ters düşüyordu. Daha önce gördüğümüz gibi New Deal çeşitli liberal grupların desteğini kazanmıştı. Genel görünüş açısından ütopyacı New Deal enternasyonalizmi özgürlük ve demokrasiyi bütün dünyaya yaymayı tasarlıyordu. Liberaller savaş sonrası New Deal'i desteklemeyi sürdürdüler ama yeniden yapılanma sorunları liberal saflarında bölünmelere yol açtı.⁴ *Nation*'da yazan Freda Kirchwey barış zamanındaki politikanın yeni bir uluslararası düzen temeline oturtulmasını savunuyordu. Bu yeni düzenin ilkeleri işbirliği, demokrasi, refah ve istikrar olmalıydı.

Pekçok açıdan yeni sistem Amerikan demokrasisini örnek alarak yapılmıştı: "Dünya için, bizim hatalı New Deal'imize göre menzili çok daha geniş, tutarlı bir New Deal önleyebilir ancak III. Dünya Savaşı'nın çıkmasını."⁵ Liberaller, bu yeni dünya düzeninin, sömürgeleştirilmiş halkları emperyalizmin pençesinden bir biçimde kurtaracağını umuyordu. Hem bu hedefe doğru bir adım olarak, hem de Amerikan ekonomik üstünlüğünü korumak amacıyla bütün uluslar için serbest ticaretten yana çıktılar.⁶ Böylece Amerikalıların otuzlara özgü toptan tecrit yanlısı geleneksel tavrından ayrılan Birleşik Devletler önce savaş sırasında müdahaleci bir politikaya yöneldi, sonra da savaşın bitiminde ütopyacı bir enternasyonalizme yol aldı. Bu enternasyonalizmde daha sonraları Soğuk Savaş sırasında serpilecek emperyalist enternasyonalizmin ilk tohumlarını görürüz. Ama, hükümet içindeki liberallerin gücünü devam ettirmesine rağmen liberal program asla uygulanamadı. Liberal düş kırıklığı 1944'te billurlaştı, Dumbarton Oaks Konferansı'nın sonunda mevcut ülkelerden hiçbirinin, Wendell Willkie'nin önerdiği üzere bir dünya hükümetinden yana çıkıp ulusal egemenlikten vazgeçmeye hazır olmadığı açıkça görüldü. Liberaller o âna dek uluslar arasında hüküm süren anarşiden kurtulmuş bir dünya tasarlıyorlardı. Dünya hükümeti düşüncesinden vazgeçilmek zorunda olduğuna göre, büyük devletlerin iktidarı kötüye kullanmaması için caydırıcı bir polis gücüyle donanmış uluslararası bir örgütün yaratılmasını desteklediler.

Hâlâ toparlayabildikleri olanca iyimserlikle liberaller, Birleşmiş Milletler'in kurulmasıyla sonuçlanacak San Francisco konferansının etkinlik alanını önceden sınırlayan temel kuralları farklı bir bakış açısıyla sundular. Ama iyimserliklerine rağmen konferans liberalizm için bir zafer olmadı. Aslında, onlara göre sonun başlangıcını işaret ediyordu çünkü bir barış konferansı sanılan konferans çabucak Birleşik Devletler ile Sovyetler Birliği arasında açıkça ilan edilmemiş bir savaşa dönüştü. Manevi açıdan konuşacak olursak üstünlük Sovyetler'de gibi görünüyordu. Aslında

komünistler, Amerikan heyetine karşı, kendilerini liberallerin parti programındaki gözde maddelerin (faşist Arjantin'in Birleşmiş Milletler'e kabul edilmesine muhalefet, sömürgeleştirilmiş uluslara bağımsızlık, çalışma ve eğitim görme hakkı) savunucusu gibi ileri sürdüler. Amerikan heyetine başkanlık eden Senatör Arthur H. Vandenberg söylendiğine göre "Sovyet-Amerikan ilişkilerini harap etmeye eğilimli görünüyordu."⁷

Liberaller ve radikal solcular için emperyalist ve gerici hükümetleri desteklemek mümkün değildi (oyssa Amerikan hükümeti Endonezya'da Hollandalıları, Çin Hindi'nde Fransızları ve İspanya'daki Franco hükümetini desteklemek istiyordu). Amerikan hükümetinin yaptığı bütün siyasal seçimler, liberallerin savaş sırasında uğruna mücadele ettiği her şeye ters düşüyor gibiydi. Bu düş kırıklığı 4 Aralık 1945'te Madison Square Garden'da Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions (Bağımsız Yurttaşlar Sanat, Bilim ve Meslek Komitesi) tarafından düzenlenen bir "kriz toplantısı"nda su yüzüne çıktı. Henry Wallace toplantıya katıldı ve komitenin amaçlarını destekledi.⁸

Harry Truman'ın 12 Nisan 1945'te başkanlık koltuğuna oturması liberallerin Yalta ve San Francisco'dan sonra kalan umutlarını da paramparça etti. Truman "New Deal'ci" diye ünlenmesine rağmen birçok kişi onu geleneksel bir siyasetçi olarak görüyordu. Örneğin *Common Sense* adındaki liberal dergi yeni başkanı "kasaba orta sınıf bakış açısının temsilcisi, Amerika'nın ve dünyanın karşı karşıya bulunduğu temel meseleleri kavramaktan âciz bir ırkçı, ideolojisiz bir simsar" diye niteliyordu.⁹

Harry Truman'ı reddedenler için tek bir seçenek vardı: Henry Wallace. Hâlâ popüler olan Wallace 1945 Eylül'ünde *Sixty Million Jobs* adlı kitabının yayınlanmasıyla kamusal imajını güçlendirdi. Roosevelt'in açıkça doğal halefi olan Wallace, Truman'ın başkanlıktaki tek önemli potansiyel muhalifi haline geldi.

Amerikan tecritçiliği 1945'te en alt düzeye indi: "1945'te Amerikan tecrit politikasının sözcülüğünü yapanların hem sayısı hem de etkisi azalmıştı. Enternasyonalistler önder konumdaydı. Dünya hakkında bazı fikirlerin temsilciliği ve propagandasında neredeyse bir tekel kurmuşlardı."¹⁰ Tecritçilik ne kadar can çekişiyor gibi görünse de onun kurucu öğelerinden biri olan milliyetçilik hızlı bir büyüme dönemi yaşadı. Liberaller kadar düş kırıklığına uğrayan ama onlardan daha müstehzi olan radikal sol bütün bu siyasal manevraya karşı gitgide artan ironik bir tavır takındı. Sol kanadın kahramanı Wallace'ın tartışmaya müdahalesi radikal çözümlemeyi değiştirmede:

Wallaceland [Wallace diyarı] Henry Wallace'ın ve *The New Republic*, *The Nation* ve *P.M.* okuyan birkaç yüz bin kişinin daha zihinsel yurdudur. Liberal Gulf Stream'in sıcak rüzgârlarının Sovyet buzuluy-la temas etmesinden doğmuş kalkmayan sislerin bölgesidir. Yerlileri "Wallace'ça" konuşur, bozuk bir taşra lehçesidir bu.¹¹

Önce kaybedilmiş savaşlardan, sonra da hiç çıkmamış savaşlardan yanıp kavrulan radikaller artık hangi ermişe tapacaklarını bilemiyordu. Şaşkınlıkları karamsarlıklarına, herhangi bir kamusal davaya inanma ya da geçerli bir siyasal eylem planlama konusundaki yetersizliklerine denkti. Dwight Macdonald 1946'da Birleşmiş Milletler Beyannamesi'nin ardından kaleme aldığı yazıda bu duyguyu açıkça dile getiriyordu:

BM bugün bir radikal için, ister New York City'de yaşayan bir entelektüel olsun ister Georgia'da birkaç dönümde çiftçilik yapan bir kooperatifin üyesi olsun, uluslararası işlerle ya da kendi kişisel deneyiminin ötesine geçen herhangi bir düşünce veya eylemle kendisini ilişkilendirmesinin neden zor olduğunu gösterir. Entelektüel gibi konuşacak olursam, BM'yi bir umut ya da tehdit değil sadece bir baş ağrısı olarak görüyorum.¹²

Yine de aslında 1946-48 dönemi modern Amerikan tarihinde az rastlanacak bir dönemdi, siyasal tartışmalarda çeşitliliğin yeniden yaşandığı bir zamandı, otuzlarda sol kanada özgü New Deal tekbiçimliliği ile ellilerdeki sağ kanat tekbiçimliliği arasında sıkışmış kısa bir araydı. 1946'dan 1948'e kadar siyasal tartışma sahnenin en önündeydi. Sadece siyasal değil sanatsal angajmanlar da sorgulanıyordu: yeni pozisyonlar sağlamlaşmaya başlasa bile kavgalar, bölünmeler, kaymalar, yeniden örgütlenmeler ve yeniden tanımlanmalar vardı. Bunun nedeni sağın 1946 seçimlerinden yeni bir güçle çıkmasıydı. Orta sınıf yeni zenginliğinden memnundu ve savaş sırasında kendisini iktidara taşıyan siyasal mayalanmayı uzatmak niyetinde değildi. Daha fazla değişim taleplerine bir nokta koymak ve konforlu bir statükoyu korumak istiyordu. Savaş orta sınıfa yeterince kazanç getirmişti; artık orta sınıfın "uğruna mücadele edeceği bir şey" vardı. Dolayısıyla Halk Cephesi yavaş yavaş çözülmeye başladı, sonunda dikiş yerlerinden yırtıldı. Eski bir müttefike Sovyetler Birliği'ne duyulan kuşku da bunda rol oynadı. Truman'ın 5 Ocak 1946'da söylediği gibi "Ruslar yakında kendi yerlerine konulacak. ABD dünyanın yönetilmesi gerektiği şekilde yönetilmesinde başa geç-

cek”ti.¹³ Sovyet politikasını savunan Amerikan Komünist Partisi de aynı şüphe altında bırakıldı. Komünizmi reddetme isteği, siyasetçiler için başlıca durum çözümlemesi haline geldi.

1946’dan sonra siyasetteki büyük değişiklik Komünist Parti’nin tavrındaydı. Halk Cephesi döneminde komünistlerin liberal koalisyona katılması normal hatta elzem görülüyordu, Wallace’ın 1948 seçimlerinde yenilgiye uğramasına kadar önemli bir siyasal güç olarak kaldıkları halde, mevcudiyetleri bölücü olarak görülüyordu artık. Amerikan hükümetinin Sovyetler Birliği konusundaki kuşkusu Başkan’ın 27 Ekim 1945 tarihli mesajında¹⁴ zaten görülüyordu, Truman’ın Sovyet yayılmacılığını kınayan 5 Ocak 1946 tarihli memorandumunda daha da belirginleşti. Truman dünya barışının Sovyet politikasına karşı sıkı bir duruş sergilemeyi gerektirdiğini söylüyordu: “Rusya güçlü bir yumruk ve sağlam bir dille karşılaşmadıkça bir başka savaş yoldadır.”¹⁵ Başkan bu memorandumdan bir “kalkış noktası” diye söz ediyordu. Bunu izleyen ve Şubat ayında George F. Kennan tarafından Moskova’dan Amerikan dışişlerine gönderilen ünlü telgrafta Kennan Sovyetler’in Uluslararası Para Fonu’na (IMF) ve Dünya Bankası’na katılmayı neden reddettiğini ayrıntılarıyla açıklıyordu.¹⁶ Kennan’ın telgrafi açık bir uyarı içeriyordu: Sovyet yayılmacılığından ve Sovyet politikasını destekleyen sol partilerden kuşkulanan.

Bu kamuoyunu heyecanlandırmaya yetmezmiş gibi, Winston Churchill gitgide artan Sovyet savaş çığırtkanlığına karşılık 5 Mart 1946’da Fulton, Missouri’de bir konuşma yaptı. Kendi adına konuşan ama kendisini davet eden Truman’dan açıkça cesaret alan Churchill, gafil avlanan İngiliz hükümetinin tepkisini bir yana bırakacak olursak liberallerin aşırı ve tehlikeli bulduğu saptamalar yaptı. Churchill’in ifadeleri burada ele alınmaya değmeyecek kadar yaygın bilinir ama basın ve kamunun zihnindeki müthiş etkisi dolayısıyla tarihsel bir mihenk taşıdır. Doğu ile Batı arasında ideolojik bir bölünme o konuşmayla yaratılmıştır ve bir Demir Perde, uğursuz bir Sovyet karşıtı ittifak çağrısıyla Avrupa üstünde çınlanmıştır. Liberaller arasındaki tepki panikti. Savaşın bitiminden sadece birkaç ay sonra çatışmaların yeniden patlak vermesi kaçınılmaz görünüyordu. “Birçok insan tam anlamıyla çıldırma benziyor.”¹⁷ Komünistler durumun ciddiyetini vurgulamak için “savaştan korkutma taktiği” uyguladılar, bu da popüler paranoyayı arttırdı.¹⁸

Güncel meselelerden yararlanmaya hep hazır olan *Life* Temmuz 1946 sayısında Arthur Schlesinger Jr. tarafından kaleme alınmış ve Amerikan Komünist Partisi’nin Sovyetler Birliği’ne kulluk etmesini kınayan bir makale

le yayınladı. Tarihçi, Komünist Parti'nin solun birliği için takındığı tavrın tehlikesini vurguluyordu. Geleneksel faşist/antifaşist karşıtlığını demokrasiyle komünizm arasındaki bir karşıtlığa çevirme girişiminin başlangıcıydı bu. Komünistler cadı avında çok geçmeden faşistlerin yerini alacaktı.

Liberal saflardaki bölünme Progressive Citizens of America (Amerika'nın İlerici Yurttaşları – PCA) adlı örgütün Henry Wallace önderliğinde kurulmasıyla tamamlandı.¹⁹ PCA komünistlerle ittifakı destekledi. Daha önceki birçok New Deal'ci kendi grubunu oluşturdu. Americans for Democratic Action (Demokratik Eylem İçin Amerikalılar – ADA) adlı bu grup, en çok komünistlerin üyeliğini reddedişiyle PCA'dan ayrılıyordu.²⁰ Halk Cephesi'nin dağılması böylece birbirine düşman iki örgütün kurulmasıyla doruk noktasına ulaştı. Savaşın sonunda sol kanattaki entelektüellerin kendilerini içinde buluverdiği şaşkınlığı da buna eklerseniz, 1946 seçimlerini Cumhuriyetçilerin kazanmasının ardından liberallerin gelecekteki siyasal yönelimleri konusunda ne kadar bölünmüş ve ne yapacağını bilemez halde olduğu açıkça görülür. Başkan yalnız kalmış durumdaydı ve hem sağın hem de solun gözünde popüler değildi.

Savaş sırasında liberallerin beslediği bütün hayaller birkaç ayda yok olup gitti, birçoklarını siyasetten tümenden ayrılmaya iten köklü bir karışıklığa bıraktı yerini. Bununla bağlantılı olarak, Dwight Macdonald'ın duruşuna bakmak ilginç olacaktır. Macdonald, o dönemde, birçok liberalin liberal saflarını terk etmesini ve siyasetten çekilmesini, ele alacağımız sanatçıların duygularını yansıtacak biçimde çözümleyen pek az yazardan biriydi. O dönemdeki bir başka seçeneği, Truman'ın Amerika'sıyla Stalin'in Rusya'sı arasında yapılacak yanlış bir seçimi reddeden Macdonald ve başkaları siyasal tartışmanın dışına atılmıştı: “‘Pratik’ siyaset açısından, bize sürekli olanaksız seçenekler sunan bir çağda yaşıyoruz.”²¹ Radikalın baktığı noktadan halihazırdaki kavga aptalca ve önemsizdi. Kıyıda kalıp apayrı bir dünya yaratmaktan, anlamsız tartışmanın dışında bir dünya yaratmaktan başka seçenek yoktu. Yeni “savaş korkusu”nun radikal sola geleneksel siyasal sistem içinde manevra alanı bırakmamasıydı asıl felaket. 1939'dan beri radikaller normal siyasal tartışma kanallarının dışına, gitgide daha uzağa sürükleniyordu, kendilerini yalıtılmış buluverdiler, dolayısıyla duruma içerlemişlerdi. Siyasal açıdan yalıtılmış olmalarından da kötüsü, konularının saçmalığıydı, nükleer yok oluş tehdidine karşılık veremeyişleriydi.

Politics'in Eylül 1945 sayısında Macdonald Hiroşima'daki patlamanın radikal entelektüeli, ressamı ya da yazarı içine soktuğu umutsuzluğun

niteliğini çözümlüyordu. Atom bombasının dünya yüzündeki her erkek, kadın ve çocuk için radikal sonuçlarını dile getiren Macdonald'ı kışkırtan şey, olayın dehşetinden çok onu kuşatan normallik atmosferiydi.

Yetkili makamlar olayı, Adalet, Akıl, İlerleme gibi kavramların kullanılabilceği insani bir bağlama indirmek için cesur girişimlerde bulundular. Bu mazeretlerin dayanıksızlığı ortadadır; her menfur eylem, kesinlikle her biri öyle nedenlere dayandırılarak mazur gösterilebilir. Çünkü Dostoyevski'nin Büyük Sorgulayıcı'sının ileri sürdüğü probleme aslında tek bir mümkün yanıt vardır sadece: eğer bütün insanlık tek bir çocuğa öldürene dek işkence ederek sonsuz ve eksiksiz mutluluğa ulaşabilseydi bu eylem ahlaksal olarak haklı çıkarılabilir miydi? ... Başkan Truman'dan başlayarak, Bomba'nın bilimsel deneylerin normal, sıralı akışı içinde üretildiğini, bunun düpedüz insanoğlunun doğa güçlerini denetim altına almak yolunda verdiği uzun mücadeledeki son adım olduğunu, tek kelimeyle bunun İlerleme olduğunu vurguluyorlardı.²²

Radikal aklı karıştıran işte böyle, bombayı akla uygun ve normal kılma çabası oldu: Macdonald bilimadamlarının “silah, sapık bir dâhinin şeytan-sı esiniyle değil, ülkesinin güvenliği için çalışan binlerce normal insanın gayretiyle yaratıldı” biçimindeki açıklamasını kabul edemiyordu.

Yine, Bomba'nın normal, günlük yaşamımıza nasıl da uyduğunu göstererek Bomba'yı “insanlaştırma” çabası işin öbür yüzünü gösteriyor: normal yaşamımızın nasıl insanlıktan çıktığını ortaya seriyor.²³

Macdonald'a göre, toplumun, atom bombası gibi karmaşık bir bombanın üretilmesini mümkün kılacak, 125 bin işçinin yaptıklarının amacını bilmeden bir projeye katılmasını sağlayacak şekilde insanlıktan çıkması anlaşılabilir bir şeydi. Macdonald, bu koşullar altında, “demokrasi”, “özgürlük”, “ilerleme” ve “bilim” sözcüklerinin artık bir şey ifade etmediğini savunuyordu. Atom çağı bireyin güçsüzlüğünü ortaya koymuştu; yeni durum, iç içe geçen sorumluluk ve sorumsuzluğun birbirinden ayırlamayacağı anlamı taşıyordu:

Bomba, yarattığımız yeni toplum tipinin doğal ürünü. Amerikan Yaşam Tarzı'nın elektrikli buzluklar, banana splitler ve hidrolik otomobiller gibi basit, normal ve zorlamasız bir dışavurumu.²⁴

Macdonald, *New Yorker*'da John Hersey'nin kaleme aldığı Hiroşima'nın bombalanması konusundaki bir makaleyi yorumlarken, Pollock'un sanatı hakkında, Rothko, Newman ve Gottlieb gibi otuzların ve kırkların ürünü genç sanatçılar üstünde atom enerjisinin etkisi hakkında daha önce söylediklerimizi söylüyordu.²⁵ Hayli gerçekçi olan *The New Yorker* dehşetin ve insan kıyımının titizlikle kotarılmış nesnel bir betimlemesini sunuyordu. Macdonald'a göre atomik dehşetin bu burjuvalaştırılmış, klinik ve mesafeli anlatımı hiçbir şey söylemiyordu. Eleştirmen, olayların zihnini tüketip özümlemesine hazır, sakın dökümünü reddediyordu. Atomik felaketi anekdot düzeyine indirgemenin, eleştirinin ötesine koymanın bir yoluydu bu. Betimlemenin tekdüze nesnelliği en korkutucu yanıydı. Macdonald "doğalcılık, modern dehşetlerle başa çıkmak için estetik açıdan da ahlaksal açıdan da uygun değil artık" diye düşünen modern ressamlarla aynı fikirdeydi.²⁶

Dehşeti kabul etmeksizin ondan söz etmek amacıyla bazı sanatçılar soyut bir üslupla deney yaptılar. Örneğin Motherwell felaketin önsezisi "kırklı yaşlardaki birinin uğraşacağı çok doğal bir duygu gibi görünüyor bana" diyordu.²⁷ Gottlieb ise "keyfi formlarla ya da biçimlerle işe başladığını ve bunlardan yaşama ilişkin bir şeye, dünyanın parçalanması gibi günümüzde kafamızı kurcalayan birtakım duyguları çağrıştıran ve anlatan bir şeye varmaya çalıştığını" anlatıyordu.²⁸ Macdonald'ın söylediği gibi, önemli ulusal ve uluslararası tartışmalardan dışlanan radikal sadece kendine dönebilir ve kendi radikal hayallerini tarihin kuyruğuna ilıştirebilirdi ancak. Otuzların tartışmalarına büyük umutlarla katılan entelektüel sol için, bombanın patlaması ve savaş sonrası ortam, bilim ve demokrasiye bağladığı umutları yıkıp yok etmişti. Aynı nedenle Marksizmi de reddettiler, oysa çoğu için bunalımdan tek çıkış yolunu gösteren şey Marksizimdi.

Yeni dünya yeni bir tür radikalizm gerektiriyordu. Macdonald, "The Root Is Man" (Kök İnsandır) başlıklı 1946 tarihli bir makalede Marksizmin neden başarısızlığa uğradığını açıklıyor, onun yerine, birçok entelektüelin dikkatini çeken bir tür anarşist bireycilik öneriyordu.²⁹ Sayıca ne kadar az olsalar da radikaller Macdonald'ın önerilerine özellikle ilgi duyuyordu çünkü artık hükümetin yeni Sovyet karşıtı politikasına karşı çıkmak ve liberal saflardaki bölünmeye uyum sağlamak zorundaydılar. James B. Gilbert durumu şöyle açıklıyor:

Savaşta mücadele eden ve savaşı kazanan toplum, Macdonald'ın korktuğu sistematik bir biçime sokulmuş, faşist benzeri devlet değildi, de-

mokrazi uğruna dünya çapında büyük ve başarılı bir haçlı seferinin temizlediği bir toplum da değildi. Ortaya çıkan, kültür ve politika meselelerine karşı duyuları uyuşmuş vasat bir toplumdur ama yine de karşı konulmaz bir süreklilik duygusu verebilen bir toplumdur.³⁰

Sonuç olarak radikal topluluk Arthur Koestler'in "karamsarlardan oluşan etkin bir kardeşlik" dediği şeyi geliştirdi.³¹

Geri dönüp otuzlara bakınca, radikal entelektüeller peş peşe gelen felaketlerden ve başarısızlıklardan başka bir şey görmüyordu: Moskova Mahkemeleri, İspanya İç Savaşı, proletarya edebiyatının başarısızlığa uğraması, Hitler-Stalin paktı, atom bombası. Her şey hazin bir biçimde yüze göze bulaştırılmıştı. Savaş sonrasındaki sanatçı mağdur bir figürdü, William Phillips'in belirttiği gibi "sanatçının orta yaşlı bir adam olarak portresi" söz konusuydu.³² Sanatçı, 1936'da olduğu gibi, devrimin seslerinden biri olarak görülmüyordu artık. Daha ziyade, liberal demokratik idealin bekçisi olmuştu (bazı ilerici sanatçılar sanat ve edebiyattaki milliyetçi ve tecritçi anlayışlarla mücadeleyi sürdürse bile).³³

Partisan Review'nın 1946 yaz sayısı derginin ve avangardın komünizmle ilişkiler açısından tavrını açıklığa kavuşturdu.³⁴ "The Liberal Fifth Column" (Liberal Beşinci Sütun) komünistlerle birleşen ve *New Republic*, *Nation*, *PM* gibi Sovyetler Birliği'yle işbirliğini destekleyen liberallere saldırıyordu. *Partisan Review* Stalinizm yerine kapitalist demokrasiyi seçmişti. Tavrı şuydu: ezici gereklik, sağdan önce Stalin'e saldırmaktır, çünkü sağdan gelecek saldırıda komünistlerle Stalin karşıtı sol arasında ayırım gözetilmeyecektir. Dergi çapraz ateş altında kalmak istemiyordu.³⁵ *Partisan Review* radikal bir seçenek göremiyordu. Realpolitik mantığı kabul edilecekti: daha iki yıl önce imkân dahilinde görülen devrimsel değişim beklentilerine bakılmaksızın iki ideoloji arasında bir seçim yapılmalıydı. Tuhaftır, *Partisan Review*'nın liberalizme yönelik tutumunun hâlâ güvensizlik dolu olduğu açıktı.

Güçlü bir süreklilik ögesi, editörün liberalizmden hoşlanmamasıydı: başta, devrimci olmadığı için liberalizmden hoşlanmamışlardı; sonra, savaşa yaklaşımında milliyetçi olduğu için hoşlanmadılar. Şimdi reddettiler çünkü birçok liberalin Stalin yanlısı olduğuna inanmışlardı.³⁶

Dwight Macdonald radikal sanatçıyı tartabileceğimiz bir standart ölçüt görevi görüyor. Önce konvansiyonel Marksizmden Troçkizme

geçti, sonra, savaş sona erer ermez Bilim ve Marksizmi bir kenara bırakıp anarşist davayı benimsedi.³⁷ Rothko ve Gottlieb, Pollock ve Motherwell gibi ressamlar –New York ekolü denilen ekolün üyeleri– de aynı güzergâhı izledi. Newman yirmilerden beri anarşist olmuştu. Bu ressamların yapıtları ve yazıları, doğrudan bir etkiyi gösterebilecek mektupların ve başka belgelerin eksikliğine rağmen, kendi yollarıyla Macdonald’ın arasındaki paralellığe daha çok ışık tuttu. Hemen bir noktayı belirtmek gerek. Daha önce de belirtilen bir konu bu.³⁸ Özellikle, 1945’le 1946 arasında New York’un entelektüel seçkinler tabakası Halk Cephesi’nin estetiğinin ötesine geçmenin bir yolu olarak mitosların çözümlenmesi ve kullanılmasına yöneldi.

Bugünlerde “mitos” sözcüğü kültürel iklimin gözalıcılıkla kuşattığı ve duygusal bir voltaj yüklediği her sözcük gibi önemsemeksizin ortaya atılıyor. Güçlü bir sözcük ama kesin değil.³⁹

Elbette bunda yeni bir şey yoktu. Breton ikinci gerçeküstücü manifestosu için, modern bir mitos yaratılması yolunda çağrıda bulunmuştu. Thomas Mann, Hiroşima’dan sonra tümüyle saygınlığını yitiren bilimin yerini alabilecek, dolayısıyla modern sanatçının yaratma beceriksizliğinin üstesinden gelmesini sağlayacak bir mitoloji tahayyül ediyordu:

Bilim ve ilerlemeye ilişkin dar ve artık zararlı hale gelen ondokuzuncu yüzyıl dünya görüşünün yerini alacak yeni bir mitosa ihtiyacımız var; özellikle bir eleştiri ve yaratım yöntemi olarak edebiyat bilimden kat kat üstün.⁴⁰

Amerikan avangard sanatçıları gerçeküstücülük aracılığıyla mitosa ilgi duymaya başladılar. Çoğu ressam mitosu kişisel saplantılarıyla birleştirdi, Gorky’nin keskin sesli ve yoğun erotik kompozisyonlarından Clyfford Still’in kaba, basit resimlerine kadar biyomorfik tuvaler yarattı:

Böylece, New York’ta, doğa, otomatizm, mitoloji ve bilinçaltı konusundaki bir yığın düşüncenin sonucu olarak biyomorfik sanat doğdu. Bu öğelerin birbirlerini besleyerek oluşturduğu halkadan bu çağrışım yüklü sanat gelişti.⁴¹

Ama biyomorfik gruptaki bazı sanatçılar kendi yapıtlarını, New York’ta o dönemde aynı mecrada çalışan başka birçok ressamın yapıtlarından ayrı tutmaya çalıştılar. Galerî Neuf’le bağlantılı bir grup ressamın

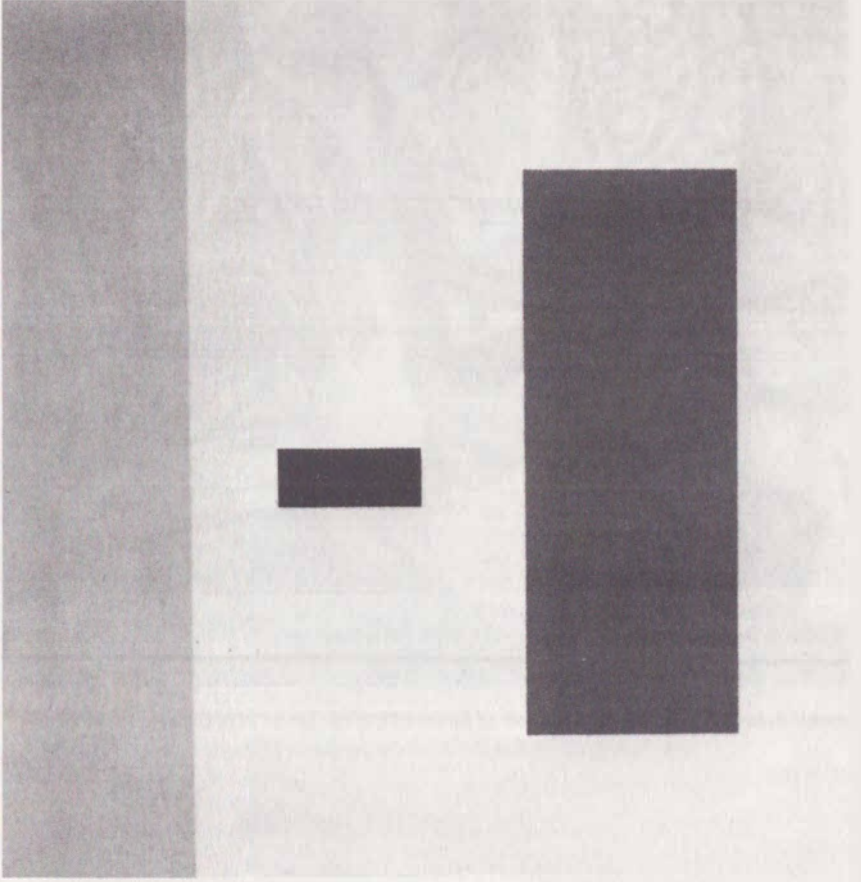
gerçekleştirdiği ilginç çalışmaya bakıldığında görülebileceği üzere, primitivizmde bir diriliş yaşandı. Oscar Collier ve Kenneth Lawrence Beaudoin'ın başını çektiği bu ressamlar Amerikan yerlilerinin simgeciliğini ve mitosunu kullandılar ama gerçeküstücülerinkine yakın bir tarzda yaptılar bunu (Collier, Busa ve Barrer, Masson ve Miró'ya çok yakındı).

Bu ilkbahar New York'ta Wheeler, Barrell, Busa, Collier, Barrer, De Mott, Sekula, Lewis, Orloff, Daum, Smith, Kolomb-öncesi Amerikan Yerli Sanatı'nın bir kavranışına kök salmış eski bildik simgelerden yola çıkarak yepyeni bir büyü resmediyorlar, o sanatı (tarihsel olarak değil) halihazırdaki temsili sanat için yetkin bir araç olarak kullanıyorlar. Bu ressamlar grubunu, yöntemin köklerinin eski runik Amerikan Yerli sanatında bulunduğunu çağrıştıran, üçten ziyade iki boyutlu temsili çağrıştıran göstergebilimciler/göstergebilim olarak dile getirmiştım.⁴²

Gerçeküstücü bir yapıtla Amerikan avangardının (Gottlieb, Rothko ve Newman) bir resmi arasında biçimsel değişiklikleri ortaya çıkarmak bu noktada hâlâ zor olmasına rağmen ressamların yapıtları konusunda yazdıklarında, kendilerine ilişkin öne sürdükleri imgede açık bir fark vardı. Barnett Newman'ın çevresinde bir grup oluşturan sanatçıların reddettiği şey salon gerçeküstücülüğüydü, bazı gerçeküstücülerin yapıtlarında buldukları kara mizah ve ciddiyetsizlikti. Alfred Russell'ınki gibi tavırları reddediyorlardı. Russell *Iconograph*'ta bir parça seks, bir parça kafa karışıklığı, birazcık da şiddeti iyi bir doz gizemle birleştirerek, moda sanat açılışlarında toplananların sırtlarından aşağıya zevkle ürpermesi için tasarlanmış bir makale yayınlanmıştı.

Sanatta güce, etkinliğe, yansımaya, yıkıma ve yaratıma inanıyorum. Kafa karışıklığına ve her şeyden çok da, kendilerini asla bulamayanlardaki eşitsizliğe inanıyorum. Bir ressam kendini buldu mu kaybolmuş demektir. Nicelik nitelikten çok daha önemlidir. Büyük resimler yapın, kalabalık resimler. Karalamalar, başıboş çiziktirmeler karabasan gibi bir geçmişi sadece dehşetle yansıtır. Her biçimiyle erotizm resmin saptırıcı müknaatısıdır, güneş dinmeyen bir cılgınlıkla parıldamalıdır.⁴³

Aynı gelenek içinde çalışan bir başka sanatçı da epey benzer bir figür çiziyordu, Art Of This Century grubundan, pekçoklarınca son moda genç dehaların en sonuncusu diye görülen genç bir ressam, Charles Seliger:



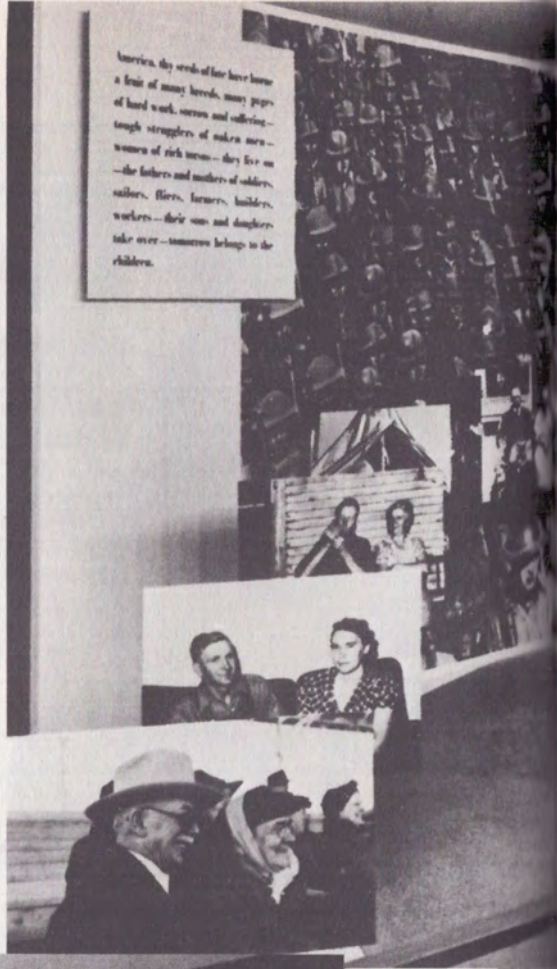
Şekil 1. Burgoyne Diller, *First Theme* (İlk Tema) (1942), tuval üstüne yağlıboya, 106,6x106,6 cm). New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu. Silvia Pizitz armağanı.



Şekil 2. Byron Browne, *The Basket of Leaves* (Yaprak Dolu Sepet) (1943) 60,9x71 cm. Fotoğraf: Byron Browne mirasçılarının izniyle.

Şekil 3. "The Realm of Art" ("Sanat Dünyası"), *New York Times*, 13 Haziran 1943. © 1943, The New York Times Company. Kuruluşun izniyle basılmıştır.

Şekil 5. "Road to Victory" ("Zafer Yolu") sergisinden bir kesit, 21 Mayıs-4 Ekim 1942, New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu.



Şekil 4. "Road to Victory" ("Zafer Yolu") sergisinden bir kesit, 21 Mayıs-4 Ekim 1942, New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu.





Şekil 6. “Airways to Peace” (“Barışa Giden Havayolları”) sergisinden bir kesit, 2 Temmuz-31 Ekim 1943. New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu.

Look
through these glasses
at everything you buy



From your "old victory ration, patriotic buying must be the rule.

It will help mightily toward winning the war if, for instance, we all buy longer-lasting things—things we must keep at all.

Here's one fine example of long quality buying helps in an almost new "United States blade." There's as much steel in a good blade as in a good one. If the good blade gives you, say, twice as many shaves, it means you'll use only half as much steel. Sounds insignificant; but, multiplied by millions, the saving adds up to a lot of steel-jackpot steel.

Whether it's blades or batteries or any other thing, whenever you buy... buy longer-lasting quality. So doing you get better value, better use for the stuff, and you remember for Uncle Sam.

It happens to be a sound, commonsense truth that the more we buy the quicker we'll win.

THE ELECTRIC STORAGE BATTERY CO., Philadelphia
The World's Largest Manufacturers of Storage Batteries for Motor, Marine, and Other Purposes
1000 Locust Street, Philadelphia, Pa.

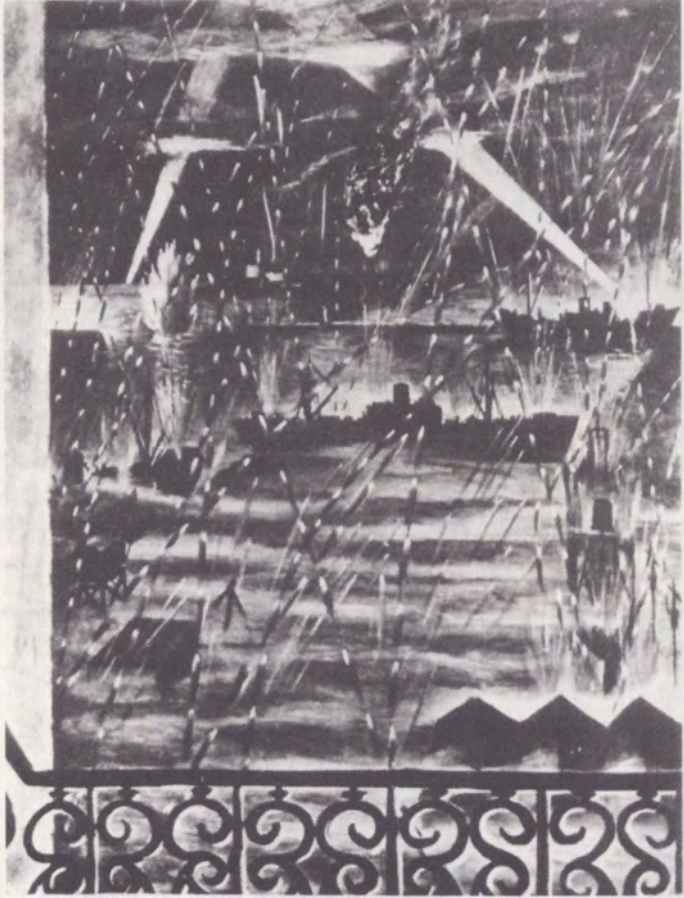
CONSERVE YOUR PRESENT BATTERY!

Our car is help your country and yourself in a big way at your present battery. Your Exide battery means a big saving in power in all the time you use it as required. Why not use one now?



Şekil 8. Reklam, *Fortune*, Ocak 1945. Container Corporation of America izniyle, "United Nations Series" ("Birleşmiş Milletler Serisi"), 1945. Sanatçı: Willem de Kooning.

Şekil 7. Reklam, Electric Storage Battery Co., 9 Şubat 1942. Exide Corporation izniyle, Horsham, Pennsylvania.



Şekil 9. Fletcher Martin, *Algiers Bombing* (Cezayir'in Bombalanması), *Life* içinde, 30 Nisan 1945. Jean S. Martin'in izniyle.



Colonial-type living room is attractively furnished without pictures the walls look black and bare. Even one good-sized painting hung over the mantelpiece would give the room character. How four paintings change appearance of room is shown at right.

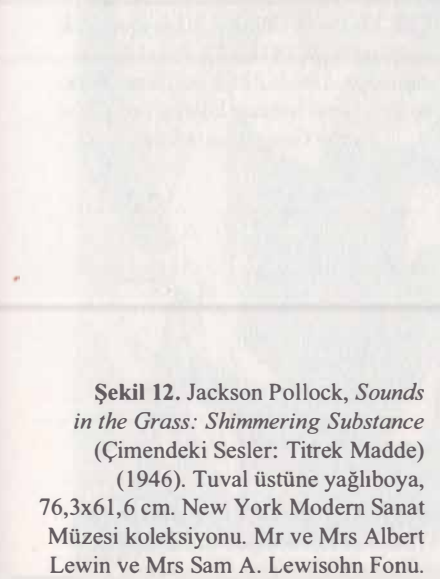


Contemporary paintings in into room of any period. In this colonial setting, a modern circus water color by Kneeknon, a gouache by Spivak and two landscapes—done up by Estlin (in color, page opposite) and a water color by Tackley—all look equally at home.

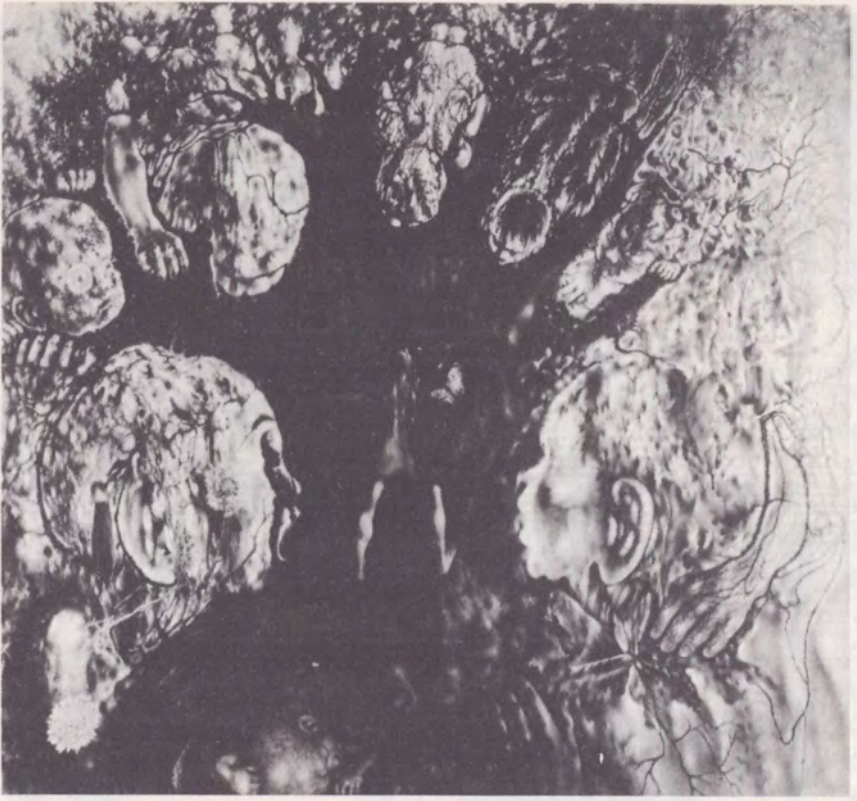
DEPARTMENT STORES POPULARIZE ART



Şekil 11. “Bikini”, Fortune, Aralık 1946. Fortune dergisinin izniyle. © 1946 Time Inc. Bütün hakları saklıdır. Ralston Crawford mirasçılarından alınan resim, Robert Miller Galerisi’nin izniyle, New York.



Şekil 12. Jackson Pollock, Sounds in the Grass: Shimmering Substance (Çimendeki Sesler: Titrek Madde) (1946). Tuval üstüne yağlıboya, 76,3x61,6 cm. New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu. Mr ve Mrs Albert Lewin ve Mrs Sam A. Lewisohn Fonu.



Şekil 13. Pavel Çeliçev, *Hide-and-Seek* (Saklambaç) (1940-42). Tuval üstüne yağlıboya, 199,3x215,3 cm, New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu. Mrs Simon Guggenheim Fonu.



Şekil 14. Ad Reinhardt, *The Rescue of Art* (Sanatın Kurtarılışı). *Newsweek*'te yayınlanan kolaj çizim, 12 Ağustos 1946. The Pace Galerisi izniyle, New York.



Şekil 15. Byron Browne, *Still Life in Primary Colors* (Ana Renklerde Natürmort) (1945). Tuval üstüne yağlıboya. 76,1x96,4 cm. Özel koleksiyon, Florida. Fotoğraf: Stephen B. Browne'ın izniyle.



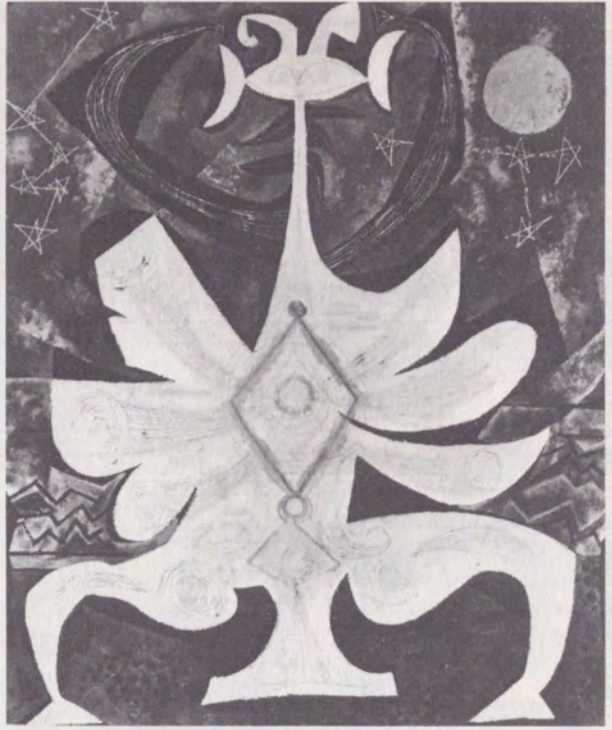
Şekil 16. Romare Bearden, *Note bleue* (Mavi nota). 1947'de *Cahiers d'art*'da yayımlanmış resim. Samuel Kootz Galerisi ve Romare Bearden'ın izniyle.



Şekil 17. Carl Holty, *Trees* (Ağaçlar). 1947'de *Cahiers d'art*'da yayınlanmış resim. Elizabeth Holty'nin izniyle.

Şekil 18. Byron Browne, *Queen of the Crustaceans* (Kabukluların Kraliçesi) (1948).

Tuval üstüne
yağlıboya.
96,4x76,1
cm. Fotoğraf:
Byron Browne
mirasçılarının
izniyle.



Şekil 19. Byron Browne ve Samuel Kootz *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Mahşerin Dört Atlısı) adlı tablonun önünde (1946). Fotoğraf: Byron Browne mirasçılarının izniyle.

Şekil 20. Jackson Pollock'un County Homes, Inc. Reklamı için yaptığı çizim, *Partisan Review* 15, no 9 (Eylül 1948). © Partisan Review 1948. David Swope'un izniyle.



Drawing (1948), by Jackson Pollock. Courtesy of County Homes, Inc.

WE ASKED Jackson Pollock to draw this picture to help tell PR readers what County Homes is doing about housing. This is the second of a series by contemporary artists, all of whom find it unusual to illustrate a real estate advertisement.

THE UNUSUAL, however, is our business. We sell land and build houses; the results are extraordinary in that they fit both their surroundings and the ideas of their owners to such a satisfactory degree. You may buy our land and use your own architect and builders, or County Homes will handle all the elements involved in building or reconstructing, from the first plan to the intricacies of home financing. Anyone who can afford \$150 rent for a New York apartment can buy or build on the banks of the Hudson, where widows stay clean for months. Land is available from 1/2 acre up. Commuting time: 15 minutes.

RIGHT NOW we are putting nine large estates, ghosts of a past era, back into use—dividing them into lots of more reasonable size but avoiding like a plague the too-familiar horrors suggested by the word "development." We are preserving the individuality, the magnificent natural landscaping, and the privacy the original owners enjoyed. We want you to see this work. We should like to show you some of the remarkable beauty already complete, and suggest the possibilities in property still available. Our Tappan Hill office is a pleasant 40 minute drive up the Sewall River Parkway, or we shall be glad to meet you at the Tarrytown Station.

COUNTY HOMES, Inc.
Tappan Hill
Tarrytown, N. Y.

DAVID SWOPE, President
Tarrytown 4-3014

Şekil 21. "Not Left, Not Right, But a Vital Center" ("Ne Sol Ne Sağ, Yaşamsal Bir Merkez"), *New York Times Magazine*, 4 Nisan 1948. © 1948, The New York Times Company. Kuruluşun izniyle basılmıştır.



Illustration by Howard Chaykin

Not Left, Not Right, But a Vital Center

THE noble, walking into the French Assembly of 1789, took their traditional place of honor on the president's right. The Third Estate grouped itself defiantly on the left. Thus arose the division which, at first a question of protocol, was soon converted into a question of politics and revolution. As parliamentarianism reached its height in the

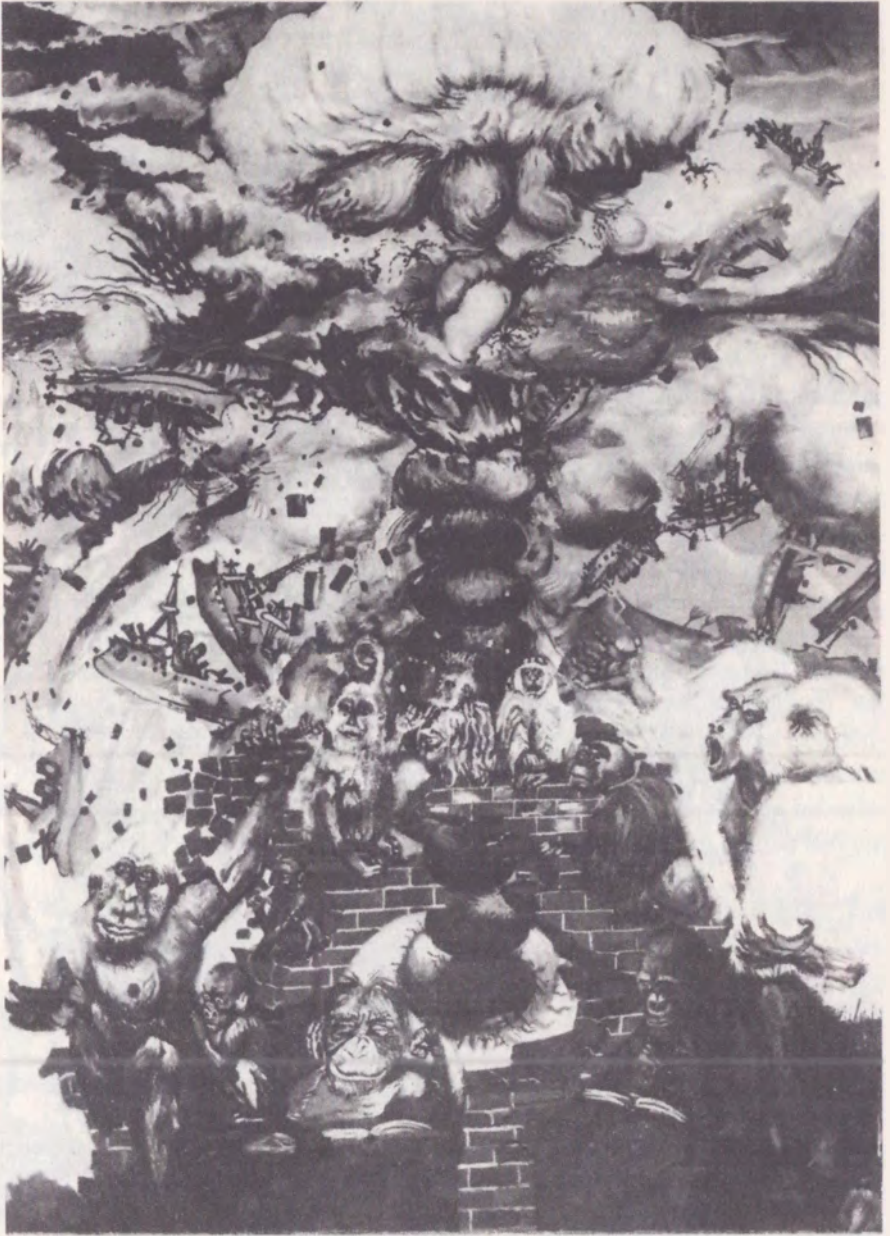
The hope of the future lies in the widening and deepening of the democratic middle ground.

By ARTHUR H. SCHLESINGER JR.

ambiguity of the nineteenth century, when the Right meant those who wished to preserve the existing order and the Left

At the same time, new complexities were overtaking the Left. The declaration of the Rights of Man, the spirit of

certain basic respects—a totalitarian state structure, a single party, a leader, a secret police, a hatred of political, cultural and intellectual freedom: fascism and communism are clearly more like each other than they are like anything in between. This dilemma drove Prof. De Witt C. Poole to an inspired suggestion. Right and Left, he said, should be cen-



Şekil 22. Philip Evergood, *Renunciation* (Ferahât) (1946). Tuval üstüne yağlıboya.
125x90,1 cm. Özel koleksiyon.



Şekil 23. Jackson Pollock, *Number 1, 1948* (Numara 1, 1948) (1948). Tuval üstüne yağlıboya. 172,7x264,2 cm. New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonu. Satın alınmış yapıt.

Charles Seliger'in sanatı modern morfolojik geleneğin çağdaş bir uzantısı. Bu gözlemciye göre [Seliger'in] formları her şeyden çok içorganları çağrıştırıyor. Aslında gelişiminin bu aşamasında Seliger'in sanatı, fallus imgesinin aralara serpiştirilmesiyle içorganların tanrılaştırılması diye tanımlanabilir.⁴⁴

Bu her şeyi söylüyor: Seliger gerçeküstücü geleneğe gömülmüştü, kişisel fantezileriyle oynadı, onların tadını çıkardı, kendini tarihle doğrudan bağlantısı olmayan bir erotizmle (içorganlar, fallus, kan) tatmin etti. Greenberg'in "neo-romantik" dediği Pavel Çeliçev'e (Şekil 13) cidiye alınamayacak kadar yakındı.

Bunun tersine, Rothko'nun "mitos yapıcılar çetesi" dediği ressamlar yapıtlarını, dolaylı yolla da olsa, tarihle ve çağdaş olaylarla ilişkilendirmeye kalkışmışlardı. 1946'da New York'ta modern olmak, kendi döneminde yaşamayı daha doğrusu hayatta kalmayı istemek, gördüğümüz gibi karamsar, sıkıntılı olmak, atom çağının görsel gerçekliğini resmetmekten âciz olmak demektir. Ayrıca içorganları resmetmekten âciz olmak da demektir çünkü gerçekliğin öylesi bir betimlenişi anlamsız, gereksiz, sığ hale gelmişti. Bu tür bir temsil, temsil edilen nesneyi anlamından yoksun bırakıyor, sanatı yapmacığa dönüştürüyordu. Kişinin oyalanmak için modern dehşeti kullanmasından kaçınmak amacıyla, Art Of This Century'yle bağlantılı ressamlar grubuna göre, gereken şey dünyanın saçmalığını iletebilecek bir üslup geliştirmekti. Sonuçta modern olmak, bir üçüncü dünya savaşı hazırlıklarına ilişkin korkutucu haberlere karşılık vermek, çevresini kuşatan kaosla karşı karşıya kalmış bireyin akıbetine dikkat kesilmek anlamına geliyordu.

Rothko ve Gottlieb'in 1943'teki bir radyo konuşması Amerikan avangardının ilk başlardaki ideolojisi konusunda bize açık bir fikir verir. Sanatçıların primitif sanatın şiddetli ve korkutucu içeriğine duyduğu ilgiyi örnekler. Sanatın arkaik bir biçimine böyle dönüş, avangard sanatçılar için, modern tarihin koparıldıklarının farkında oldukları bir bölümle dolaylı bir bağlantı kurma yoluydu.

Bizim için rüyaları resmetmek yeterli değil. Modern sanat ilk itkisini primitif sanatın formlarını keşfederek alırken, biz hissediyoruz ki onun asıl önemi sadece biçimsel düzenlemede değil bütün arkaik yapıtların temelini oluşturan manevi anlamda yatıyor. ... Bu şeytansı ve yabani imgelerin bugün bizde hayranlık uyandırması egzotik oldukları için değil. Uzaklığı dolayısıyla büyüleyici görünen bir geçmişe özlem duy-

mamıza da yol açmıyorlar. Tam tersine, imgelerinin doğrudan doğruya burada oluşu, ilkel insanın son derece canlı biçimde dile getirdiği düşlere ve batıl inançlara, vahşilerin masallarına ve tuhaf inanışlara karşı konulmaz biçimde sürüklüyor bizi.

Rothko'ya göre mitoslar

Temel psikolojik düşünceleri dile getirmek için dönmemiz gereken sonsuz simgelerdir. Hangi zaman ve mekânda olursa olsun, ister Yunan, ister Aztek, İzlandalı ya da Mısırlı olsun, insanoğlunun ilkel korkularının ve güdülerinin simgeleridir, sadece ayrıntıları değişir, özleri asla değişmez.⁴⁵

Gottlieb ve Rothko mitos ve primitif sanatın çağdaş kaygıları ifade etmekte (pek az doğrudan biçimsel etki bulunduğu için sadece kavramsal bir kalkış noktası olarak da olsa) kullanılabileceğine inanıyordu: 1943'te onların kaygı kaynağı savaştı, 1946'da atomik tehditti. Takındıkları tavır başlı başına bir mitostu, soylu vahşinin, rahme dönüşün mitosu. Bir *tabula rasa* ile Batı kültürünü kurtarabilecekleri, arındırabilecekleri ve yeni temeller üstünde yeniden inşa edebilecekleri düşüncesine sınıksız sarıldılar. Daha önce gördüğümüz gibi, onlar için siyasal durum karmaşıklığı ve saçmalığıyla umutsuz bir hal almıştı (Marksist solu reddeden pekçok kişi en sonunda, bir zamanlar nefret ettiği şeye sarıldı ve liberal davaya katıldı). Avangard siyasal bilincin kalıntılarını unutmuyordu ama yönelimden yoksundu. Sanatlarının siyasal içeriği mitos kullanımıyla boşaltılmıştı. Pollock, Rothko, Gottlieb, Newman –sanatları konusunda konuşan avangard ressamlar– tarihi reddetmiyordu çünkü gırtlaklarına sarılan bütün çirkin özellikleriyle oradaydı tarih. Bir tür eylem düşüncesini, toplumsal duruma bir tür tepki düşüncesini reddetmiyorlardı. Çağın sorunlarından kaçınıyorlardı ama o sorunları başka bir şeye dönüştürüyorlardı: tarihi doğaya dönüştürüyorlardı. Roland Barthes'ın belirttiği gibi, “Tarihten doğaya taşınarak mitos bir şeyden kurtulur. İnsan eylemlerinin karmaşıklığını atar ve özlerin yalınlığını koyar onun yerine.”⁴⁶

Otomatizm, mitos ve gerçeküstücü biyomorfizmi kullanarak modern Amerikan ressamı otuzlardan gelen siyasal deneyiminin bir yönünü eldeğmemiş olarak korudu, pek sevdiği bir kavrama tutundu: sanatçının, artık sınıf temelli bir tarzdan ziyade evrensel bir tarzda kitlelerle iletişim kurabileceği düşüncesi. Siyasal çözümlemenin yerini “tek sakininin proleter de burjuva da olmayan sonsuz insan olduğu belirsiz bir dünya” almıştı.⁴⁷

Polonyalı sanatçı Teresa Zarnover'in 1946 Nisan'ında Art Of This Century Galerisi'nde düzenlediği serginin kataloğundaki giriş yazısında, Barnett Newman yeni sanatın ne olması gerektiğine ilişkin düşüncelerini açıklıyordu.⁴⁸ Yeni sanat öncelikle çağdaş dünyayla ilişkili olmalıydı. Newman'a göre, siyasal ve toplumsal tarih, "püristlerin" dünyasının gerçeklikten kopuk, soyut bir dünya olduğunu göstermişti. Varolan koşullar altında kişisel saplantıların artık önemi yoktu. Dwight Macdonald'ın atom bombası hakkında yazarken yaptığı gibi, Newman da burada modern koşulların dehşetinin temsil ya da tasvir edilemeyeceğini vurguluyordu. Öyle yapmak sanatçıya yaraşmazdı; *Life*'in ya da *The New Yorker*'ın düzeyine inmek, günlük yaşamın pisliğinde yuvarlanmak olurdu öylesi. Dehşeti resmetmek, betimlemek, onu kabul etmekle aynıydı.⁴⁹

[Zarnover] şimdi, burada yapılan işlerinin ilk sergisinde, gördüğü bir dünyadaki pürist yapıların, çevresinde yerlebir olduğunu ve kişisel tragedyanın yetmediğini, mutlak saflıkta diretmenin tam bir yanılsama olabileceğini hissediyor. Sanat bir şey söylemek zorunda. Bu açıdan Zarnover, çağımızın tragedyasına en az o kadar duyarlı birçok Amerikan ressamına yakın. Onun yapıtına gücünü ve saygınlığını kazandıran şey, soyut dilden soyut düşünceye bu geçiş, soyut disiplinlerden ziyade soyut konuya duyulan bu ilgi. Buradaki gerçek karşılıklı olarak birbirini kapsıyor, çünkü insan onurunu savunmak sanatın nihai konusu. Ve ancak onun savunulmasında herbirimiz güç bulacağız.⁵⁰

Barnett Newman ne zaman kendini ifade ettiyse, çevresindeki öbür grup üyeleri gibi, bir gözü hep avangardın çağdaş sahnedeki konumunda olmuştu, o konumu yeniden tanımlamakla ilgileniyordu. Soyut sanata ("pürist yapılar") ve gerçeküstücülüğe ("kişisel tragedia") neden saldırdığını bu durum açıklamaktadır. Newman'a göre, temsil, gösterge, konu olarak soyut bir düşünce iletmiyorsa bir hiçti. Başı kuma gömülü değildi: metni dünyada olup bitenlerden, şimdiki zamanın siyasetiyle renklenmiş epey gerçek endişelerden söz eder. Unutmayınız ki 5 Mart günü (Zarnover sergisinden bir ay önce, Newman'ın kataloğu yazdığı sırada) Churchill, Fulton'daki konuşmasını yaptı. O konuşmada Avrupa'daki iki kamp arasındaki uçurumdan söz ediyor, Demir Perde'nin batı yakasındaki devletler için Sovyet karşıtı bir ittifak öneriyordu. Bu durumda Polonyalı sanatçının yapıtları Barnett Newman'ın kabul ettiği yepyeni bir anlam kazandı. Dönemin gerginliği düpedüz kataloğun sayfalarından yükselir. Newman'a göre pürist soyut sanat bir yanılsamaydı, bir tür

totalitarizmdi. Geometrik soyutlamanın tersine, dışavurumcu akıcılık özgürlüktü: konuşma ve eylem yapma özgürlüğü. Zarnover'ın pürist üslubu reddedişinde Newman, kendi kuramlarının tarihin ilerleyişine ayak uydurduğuna ilişkin bir kanıt görüyordu.

Newman'ın ve avangardın uyguladığı sanat o sırada basında tartışılan olası resim üsluplarından biriydi. 1946'da sanat dünyası kaynıyordu. Her şeyin mümkün görüldüğü bir sevinç dönemi yaşanıyor. New York'un Paris'in yerini alacağı konusunda insanlar yanılmıyorduysa, Amerika ve Amerikan kültürü için doğru imgeyi bulmak önemliydi. Bu imge hem New York'un hem de Birleşik Devletler'in ideolojik gereklerini onaylamak, aynı zamanda uluslararası durumu gözönüne almak zorundaydı.

Savaş sonrası dönemin başlangıcındaki coşkunluk içinde, çeşitli siyasal seçeneklere denk düşen birçok farklı üslup vardı ama hepsi de Paris'le ilişkili olarak kendini savunuyordu. Bazıları Paris'e özgü modernizmi reddederek tecritçi Amerikancılığı destekliyordu (bunlar geriliyordu). Bazılarıysa Paris'e özgü üslupları birtakım değişikliklerle kopya ediyordu (Stuart Davis). Başka bazı sanatçılar Picasso'nun ya da Soyutlama-Yaratma grubunun (1932'de Paris'te Antoine Pevsner ve Gabo tarafından kurulan grup) sanatını kopya ediyordu. Son olarak, Paris etkisini reddeden ama yerine milliyetçi sanatı kabul etmeyen bazı sanatçılar vardı (liberal ve radikal avangardın ressamlarıydı bunlar).

New York avangardı için gelenek Paris geleneği demekti: Paris hedefti, kıyaslama ölçütüydü. Avangardın benimsediği stratejiyi anlamak istiyorsak bunu unutmamalıyız. Ama o sırada kimse hangi yöne gideceğini pek bilmiyordu.

1946'daki büyük ulusal sergilerde (Iowa, Carnegie, Whitney, hatta MOMA) çağdaş sanattan geniş ve eklektik bir düzen sunuluyordu ve hiç kimse memnun değildi.⁵¹ Yine de sanatta halihazırdaki durumu özetleyecek çabalar harcanıyordu. Onlardan biri, Whitney Müzesi'nin yıllık sergisiydi. Hilda Loveman'a göre, sergi, yaşayan Amerikan ressamlarının yapıtlarından geniş bir genel görünüm sunmayı hedefliyordu.⁵² Loveman, çoktan "soyut dışavurumculuk" adını alan ve otuzların toplumsal sanatının neredeyse tümüyle yerini alan soyut hareketin büyüyen önemini vurgular.

Sanat dünyasındaki mayalanma savaş sonrası yıllarda Amerikan sanatının lehine işledi. 1944'te başlayan "resim patlaması" 1947'ye kadar devam etti, o yıl hafif bir düşüş yaşandı. Fransız sanatının yokluğunda Amerikan sanatı iyi satıyordu. Temmuz 1946 tarihli bir *Art News*'daki başyazıda durum özetlenmiştir:

Resim patlamasının 4. yılına girerken hem yeni hem eski koleksiyoncuların hâlâ artan kontenjanı galerilerin duvarlarından çekip indiriyor tabloları. Yaşayan Amerikalıların yapıtları bile, uzun zamandır arkası kesilmiş olan modern Fransızların yapıtları ve eski ustaların hep azalan stoku kadar ender bulunur olmaya başladı.⁵³

Sanat sahnesi öyle gevşemiş ve savaş yıllarını New York'ta geçiren Avrupalı sanatçılar tarafından öyle çeşitlendirilmişti ki New York'lu sanatçılar artık modern sanat üretiyordu. Ama yapıtları henüz kamuoyundan kabul görmemişti. Yine de, 1945'te Iowa Üniversitesi'nde çağdaş sanat sergilemeye başlayan Lester Longman iyimserdi:

Şimdi sanatçılar Amerikan ortamını yabancı etki korkusu olmaksızın yorumluyorlar, manevi tasalarımızı ritüele dönüştüren yeni formları biçimlendirmeye uğraşıyorlar dürüstlük ve özgüvenle. Amerikan resmi hiç bu kadar güçlü, verimli ya da etkileyici olmamıştı.⁵⁴

Verimli olmasına verimliydi ama Amerikan sanatı Longman'in düşünmekten hoşlandığı kadar akademik, milliyetçi ve toplumcu gerçekçi geleneklerden kurtulmuş ya da etkileyici değildi. Ama yine de bu reklam sirkülerinde doğruluk payı vardı (serginin aynı zamanda satış olduğunu ve satın alan kitlenin her zaman çok iyi bilgilendirilmediğini unutmayınız): New York'taki Avrupalıların etkisi sayesinde soyut sanat şimdi önplandaydı.

Üç yıllık bir yokluktan sonra cepheden dönen sanatçılar bütün galeri yerlerinin gittiğini ve bütün duvarların soyut sanatla kaplı olduğunu görek hayrete düşmüştü.⁵⁵ 1946 Nisan'ında *Magazine of Art*'ta çıkan bir makalede Milton Brown'ın anlattığı hikâyeye buydu.⁵⁶ Brown savaşa gittiğinde toplumsal gerçekçilik Amerikan piyasasında üstünlük için milliyetçi sanatla mücadele ediyordu. Geri döndüğünde ikisi de Batı kültürünün yazgısına hüküm verilen arenadan silinmişti. Onların yerini soyut sanat, Ad Reinhardt'ın *Newsweek*'te yayınlanan ünlü bir karikatürde ima ettiği üzere, genel olarak sanatı bayağılıktan, önyargıdan, duygusallıktan, vs. kurtaracak olan sanat almıştı (Şekil 14).⁵⁷ Brown "Geri döndüğümde hayretle gördüm ki arada geçen zamanda soyutlamanın kara atı başa geçmiş" diye yazıyordu.⁵⁸ Soyut sanat New York sahnesine egemendi: "Sokakta bugünkü modanın soyutlama olduğuna ilişkin kanıtlar var. Üç yıl önce bu eğilim aşıkardı, bugün sahneyi tümüyle kaplamış. Galeriler adını doğru dürüst işitmediğim birçok soyutlamacıyı sergiliyor artık – Bazioties,

Schanker, Gasparo, Motherwell, Davidson.”⁵⁹ Brown’a göre soyut sanat modası, sanatçının görünür gerçeklikle teması yitireceği gerçek bir tehlikeye oluştuyordu. Brown değişimi, sanatçıların toplumsal sorumluluklarından vazgeçtiğine ilişkin bir işaret olarak gördü. Hâlâ Halk Cephesi ve New Deal ideolojisine, 1946’da çöküşe geçmiş bir ideolojiye bağlı sanatçılara ve entelektüellere özgü bir tepkiydi onunkisi.

Kuşkusuz sanatçı bütün insanlar gibi dünyanın daha çok bilincine vardı –savaş değilse atom bombası buna yol açmış olsa gerek– ama savaş sonrası yaşamın karmaşıklıklarıyla, belirsizlikleri ve sorunlarıyla karşılaşınca, sanatçı, uğraşının açık ve sıkıntısız sınırlamaları içine daha çok çekildi. Orada mesleğinin elle tutulur öğeleriyle, temel içeriğiyle uğraşabiliyor. Bir insan ve yurttaş olarak çatışma ve sorunlarını çözemeyince, en azından bireysel sanatsal kapasitelerini uygulamayla esnek tutuyor adeta.⁶⁰

Anlama yeteneği Brown’dan daha yüksek olan Lester Longman meydana gelen değişime ilişkin epey açık bir fikre sahipti ve 1946’da, modern çağın maraziliğini temsil etmek için gerçeküstücülükten alınma araçların kullanılmasını kabule razıydı:

Genç ressamlar bir yığın bilinmedik ürperti uyandırmak konusunda göz kırpmadan deneylere girişiyor, MOMA da onların düşgücünü yakalamak ve başarılarını onaylamakta gitgide daha ikna edici. Picasso’nun kuşağına sadakatsiz gibi duran bir sanatın başta katlanılmaz görüneceği bir dönem için daha serüvenci eleştirmenler zihinsel açıdan hazırlanıyor. ... Hem soyut hem de yarı-figüratif sanatçılar biçimsel ve gerçeküstücü değerleri kaynaştırıyor, klasik ve romantğin çağlarüstü kutupsallığını baştan çözüyorlar. ... Öyle çok yeni isim soyut ressamlar listesine kaydoldu ki en yeni “akademi”mizi onlar oluşturuyor. Sapla saman birbirinden ayrılınca, övülecek çok şey olacak. Ama şimdi, rezil belirsizliğin hafif ve çoğunlukla basit birtakım örnekleri, uzamda biçimin resimsel tasarımına ilişkin karmaşık sorunlar hakkında pek az bilgi ortaya koysa da ciddiye alınıyor.⁶¹

Bu gayretli deneyin tam orta yerinde, Longman yeni bir akademizmin büyüdüğünü görmekle kalmadı, biçimsel geleneğin felaket doğuracak şekilde terk edildiğini de fark etti. Modernist deney çok hızlı ilerliyordu, dolayısıyla da meramını anlatamayan, kabul edilemez yapıtlar ortaya çıkarıyordu. Longman, kabul etmeye razı olduğu modern plastik

üslupların sınırlarını koymaya başlamıştı bile. Daha sonra soyut dışavurumcu üslubu reddetmesine yol açacak sınırlardı bunlar.

Ulusun sanatsal üretiminin tam bir dökümünü örneklemeye kalkışan büyük sergiler Amerika'nın savaş ertesi yıllarda karşılaştığı estetik seçimlerin büyüklüğünü ve karmaşıklığını ortaya sermeye çalışması açısından ilginçti.⁶² Çoğu sanatçı modern sanatı kabul etmeye ya da eski formülleri "modernize" etmeye çalışıyordu (Robert Gwathmey, Paul Burlin, Joseph De Martini). Ne olursa olsun, eski üslupları modernist bir cılayla kaplama merakı öyle yaygındı ki modernizm yeni bir tür akademizm olma tehlikesine düşmüştü. Clement Greenberg'in 1945'te belirttiği üzere:

Bize yutturulan yeni bir tür resmi sanata sahip olma tehlikesi içindeyiz – resmi "modern" sanata. Pepsi-Cola Company gibi, eleştirmeksizin bir şeyden yana olmanın sonunda o şeye karşı olmaktan daha çok zarara yol açtığını fark edemeyen iyi niyetliler yapıyor bunu. Resmi sanat, tümüyle akademik nitelikliken, en azından bir tür meydan okuma sunuyordu, oysa bu türden resmi "modern" sanat gerçek yaratıcının kafasını karıştıracak, cesaretini kırarak ve onu vazgeçirecektir.⁶³

Greenberg bütün avangardın sisteme dahil edildiğini görmekten korkuyordu. Akademizmin artık muhalefet rolünü oynamamasından yakınıyordu. Bu muhalefet olmaksızın avangard fiilen silahsız kalıyordu. Sanat yelpazesi homojen ve vasat hale gelmişti. Bu yenilenme döneminde Amerikan sanatının ve Amerikan toplumunun gerek duyduğu şey canlılık, saldırganlık ve iyimserlikti. Nisan 1947'de yazan Greenberg'e göre "akademizm" karamsarlık demektir:

Karamsar olmak akademizmin doğasıdır çünkü tarihin, önceki bir altın çağdan mükerrer ve tekdüze biçimde gerileyiş olduğuna inanır. Öte yandan avangard tarihin yaratıcı olduğuna, kendinden daima yenilik çıkardığına inanır. Yeniliğin olduğu yerde de umut vardır.⁶⁴

Yeniliğin, modernist üslupların aslında soluk birer kopyası olan Amerikan yapıtlarının imdadına yetişeceği sanılıyordu. Ama kurtarmasının etkili olması kolay değildi, çünkü avangard, büyük ulusal sergilerin desteklediği eklektik yaklaşımın ağlarına yakalanmıştı: "yaşayan" sanat görünmüyordu.

Şimdi bu "görünürlüğün" nasıl kazanıldığını ve avangardın Amerika'nın aynadaki görüntüsüne nasıl dönüştüğünü, özgür dünyanın gözünü

nasıl kamaştırdığını incelemeliyiz. 1946'da, Advancing American Art (İlerleyen Amerikan Sanatı) sergisi yurtdışına gönderildiğinde süreç başladı. Bu sergiyle ilgili düş kırıklıkları vardı, içerideki siyasal nedenlerden ötürü sergi hazırlıkları yarı yolda askıya alınmıştı.⁶⁵ Yine de sergi Amerikan hükümetinin uluslararası sanat sahnesine dahil olmaya istekli olduğunu gösterdi.

1946'da soyut sanatın başarısı, popüler basını, Amerikan kültüründe meydana gelen başlıca değişim konusunda okurlarını eğitmek zorunda bıraktı. Basın orta sınıfın geleneksel taşra kültüründen modern kent kültürüne geçmesine yardım etmeye çalıştı. Peki orta sınıf gerçekten ne istiyordu ve neyi kabule hazırdı? Hâlâ New Deal döneminin sanatını savunan George Biddle ölen Halk Cephesi'ne yeniden hayat vermeye çabaladı (Artists for Victory grubu 1945 sonunda kapanmıştı):

Beni derinden etkileyen bir Amerikan sanatı istiyorum şahsen. Belki de bugün dünyadaki en güçlü ulusuz. İnsanlık tarihindeki büyük bunalımlardan birinden geçiyoruz. Yazgımıza yaraşır bir şeyden daha azını isteyebilir miyiz Amerikan sanatından? Ne var ki günümüz Amerikan sanatçısı iki arada bir derede kalmış. Bence modernizmin çoğu yaşamdan çok sanatkârlığı dert edinmiş; çoğunlukla egzotik ve türemiş nitelikte; kökleri tutku, aşk ya da gözyaşıyla beslenmiyor, bizi yüce doruklara çıkarmayacak hiç. Öte yandan medenî, kültürlü ve sofistike. Narin duygulardan ziyade iyi bir zevkle beslenen bir sanat.⁶⁶

Biddle'ın muhalefeti açıktı. Yine de istediği şeyin, bazı avangard sanatçıların (Rothko, Gottlieb ve Newman) sunduklarını sandıkları şey olduğunu gözlemlemek ilginçtir: konusu olan bir resim, derin, önemli bir resim, insanoğlunun yazgısıyla bağlantılı, hareket eden, çok estetik ya da çok işlevsel olmayan:

Bugün sanatçıyla halkı karşı karşıya getiren ikilem: daha doğrusu, iki kaya bunlar, Skylla ve Kharybdis, işleyen bayağılık ile kısır estetizm arasındaki o dar boğazda sanatçının kaçınması gereken iki kaya. Yüce üslupla yaşamsal bir anlatım yaratmak için cesaret ve disipline ihtiyaç duyacak. Seçtiği üslubun geleneksel ya da modernist olması son derece önemsiz.⁶⁷

Howard Devree'nin *New York Times*'daki makalesinde de aynı görüşe rastlarız.⁶⁸ Devree, Amerika dünyanın en güçlü ülkesi olduğuna göre, Paris sanatının yerine geçecek güçlü ve erkeksi bir sanat yaratmaya acele

ihtiyaç duyulduğunu ileri sürüyordu. Batı kültürünün yol göstericisi görevi yapmaya artık gücü kalmamış bir kentti Paris. Biddle gibi Devree de yeni sanatın merkezde yer alması, hem sağa (“akademizmin yıpranmış formülleri”) hem de sola (“solun yeni akademizminin stereotipleri”) eşit mesafede bulunması konusunda ısrarcıydı. 21 Temmuz tarihli *Times*’da yeni Amerikan ressamının merkezin adamı olması gerektiğini tekrarlıyordu:

Daha fazla ilerleme, durumu önceden değerlendiren ve bir yandaki gerici formüllerle öbür yandaki aşırılıklar arasında gerçek dengeyi bulan savaş sonrası sanatçılarına bağlıdır. Yol dik bir yokuştur, görevin de sonu yoktur.⁶⁹

1946 Eylül’ünde Edward Alden Jewell’in bir *New York Times* makalesinde daha pragmatik bir formülü vardı, Jewell sanatçılara hangi yönü tutacaklarını söylüyordu.⁷⁰ Jewell “uluslararası” ile “evrensel” sanatı birbirinden ayırıyordu. 1943 gibi erken bir tarihte Gottlieb ve Rothko’nun desteklediği “uluslararası” sanatın yabancı etkilerden türediği için ölümcül derecede kusurlu olduğunu söylüyordu. “Ulusal” ve “uluslararası” sözcüklerinin eleştirmenin kaçınması gerektiğini hissettiği siyasal anlamları vardı. “Uluslararası, insanlıktan ziyade siyasal açıdan birbirinden ayrılmış grupları belirtir, oysa “evrensel” sanat kişisel deneyimde kök salar ve bu nedenle nerede olursa olsun bireyler için derin bir cazibe taşıyabilir” diyordu.⁷¹ Aynı zamanda “evrensel” sanat derinlemesine Amerikan olacaktı, çünkü sanatçı esinini kendi kişisel deneyiminden almış olacaktı ki bu deneyim de elbette Amerikandı. Şimdi Jewell’ı ve naif çözümlemesini unutalım ve avangardın “mitos yaratıcılarının” ne söylediğini hatırlayalım. Onlar sanatın mutlak olana duyulan arzuda kök saldığına ve evrensel insana ulaşmayı hedeflemesi gerektiğine inanıyorlardı. İdeolojik açıdan, düşmanları Jewell’a sandıklarından da yakındılar.

1946’nın Ekim ayında Betty Parsons Galerisi, Kuzeybatı Sahili Yerli Resim Sanatı’nı sergilemek gibi simgesel bir adım attı.⁷² Bu serginin önemi, Parsons’un galerisinin Peggy Guggenheim’in sanatçılarından çoğunu almış olması ve şimdi de yaşayan Amerikan sanatının ne olduğunu tanımlamaya dolaylı olarak kalkışmış bulunmasıydı. Galeri ve galerinin ressamı için konuşan Barnett Newman, savaş sırasında “mitos yaratıcılarının” aldığı tavır ne olursa olsun, atom çağını tanımlamak için bunun doğru tavır olduğundan kuşku duymadığını belirtiyordu.

1946 tarihli demeci önceki açıklamalardan ayıran şey Batı kültürünü reddetme ve onun yerine sahici bir Amerikan kültürünü koyma yolundaki

yeni girişimdi. Amerikan sanatçıları köklerine geri dönüyordu. Avrupa, dolayısıyla Paris, geleneğine bir alternatif arıyor ve buluyorlardı:

Modern sanatı anlamak için primitif sanatları değerlendirebilmek gerektiği, çünkü modern sanat Batı Avrupa estetik akımında bir başkadır adası olarak dururken birçok primitif sanat geleneğinin Avrupa tarihinden yararlanmaksızın özgün estetik başarılar olarak ayrı bir yerde durduğu gitgide daha açıkça görülmektedir.⁷³

Bu karmaşık kültür bagajıyla Amerikan sanatçısı artık plastik yaratımın keşfedilmemiş patikalarına girmeye cesaret edebilecekti. Newman fırsattan yararlanıp, primitif dekoratif sanata benzettiği pürist, temsili olmayan soyut sanata saldırdı. İlkel toplumalarda dekoratif sanat kadınların alanıydı, erkeklerse ritüel sanatını yaratmaktan sorumluydu. Çemberler ve dörtgenler sanatı fazlasıyla dışıldı, dolayısıyla ciddi bir değer taşı-mıyordu. Tarihin erkekler tarafından biçimlendirildiği bir dünyada, uygulayıcılarıyla birlikte önemsiz, efemine bir eğlence rolüne indirgenmişti:

İster ev duvarlarında, törensel şaman cüppeleri ve önlüklerinde olsun, ister törensel battaniyelerde olsun, bu büyük sanat yapıtlarından salt yapıt olarak zevk alınacağını umuyoruz, ama şunu vurgulamak da yersiz olmaz: bu resimleri salt dekoratif gereçler olarak görmek hata olur, onlar yüksek bir tasarım meydana getirirler. Tasarım kadınların üstlendiği ayrı bir işlevdi, geometrik, temsili olmayan motif biçimini almıştı. Bu resimler ritüellere özgüdür. Bu halkların mitolojik inançlarının bir dışavurumudur, tören nesnelerinde yer alırlar çünkü bu insanlarda şövalede tuval üstüne resim gibi biçimsel bir sanat uygulaması yoktur.⁷⁴

Grubunun yapıtlarını popülist saldırılara karşı koruyarak kitlelerle yeniden iletişim kurma çabası gösteren Newman, Yerli sanatı örneğinden dem vuruyordu:

Modern soyut sanatın züppe bir seçkinler tabakasının ezoterik uygulaması olduğunu düşünen herkese bir yanıt var bu yapıtlarda, çünkü bu basit insanlar arasında soyut sanat normal, iyi anlaşılan egemen gelenektir. Modern insanın öylesine yüksek bir düzeyde düşünme yeteneğini yitirdiğini mi söyleyeceğiz?⁷⁵

Dolayısıyla avangard sanatçılar hem saygın bir geçmişi, ağırbaşlılık ve ciddiyet imajını hem de tutarlı bir naif geleneği, yani yeni çağın gerektirdiği her şeyi üstlendiler. Böylece grup kendisine bir “Amerikan”

imajı yarattı, Birleşik Devletler’de sanat satmak için gitgide daha gerekli hale gelen bir şeydi bu. Parsons Galerisi’nin 1946 Noel sergisini “Party Line” adlı sütununda tartışan Elsa Maxwell bu son gözlemde bulunmaktan geri durmadı; tatlı üslubu, yaratıcıları tarafından ciddi ifadelerle tahayyül edilen bir sanata epey acımasız bir darbe indiriyordu:

Ben resim otoritesi, hele hele Amerikan resmi otoritesi değilim, öyle olduğumu iddia da etmiyorum. Ama genç Amerikan Soyutlamacılarının elinden çıkma bir resme 100-150 dolar harcamak isteyen herkes sonunda bir başyapıta sahip olabilir. Kimbilir? Kendi sanatçılarımızı reddetmeyin, ne kadar aptal ya da komik olduklarını düşünseniz de önemi yok. Onların hayalleri gerçek, umutları saf. Bayan Parsons’un “Noel Sergisi”, 15 East 57’den geçerken, özellikle Amerikan olduğu için görmeye değer küçük bir sergi açıldığını söyleyen sizin şu emektar gezgin muhabirinizden (sayıca) daha büyük bir kitleyi çekecektir. Bazı muhalifler bas bas bağıyor “Soyutlamacıları asın” Ben de ses veriyorum: “Olur tabii, ama neden duvarlarınıza değil?”⁷⁶

Genç Amerikalıların yaptığı resimlere duyulan heves çabucak büyüdü, hâlâ modern sanatla ilgilenen ama artık Modern Sanat Müzesi danışma kurulunun bir üyesi olarak ilgilenen Samuel Kootz da bunu fark etti. 1945 gibi erken bir tarihte Motherwell ve Stamos’la sözleşme imzalamıştı. Kootz yeni tür bir sanat tüccarıydı. Dinamik, kararlı, bazen cüretkârdı: kısacası, eleştirmenlerin ressamlarda görmek istediği bütün niteliklere sahipti. Paris geleneğiyle temas içindeyken bir sanatçının kabul görene dek yaptığı bütün işleri satın alıyor, sonra her zamanki yüzdeyi kesiyordu. İlk yapıtlar “nadir bulunanlar” haline geldikten sonra bu yapıtların stoku üstünden rahatça spekülasyon yapabiliyordu.

Başlangıçta Kootz, yola koyulduğu yıllarda moda olan enternasyonalizmi destekledi (1945-46). Motherwell, Gottlieb, Baziotes, Holty, Browne ve Bearden gibi sanatçıları temsil etmekle kalmadı, Léger, Picasso, Arp, Braque, Miró ve Mondrian gibi Paris ekolünden ressamları da temsil etti, böylelikle bahisleri için önlem almış oluyor, ayrıca hem galerisinin hem de sözleşme imzaladığı Amerikan sanatçılarının saygınlığını arttırıyordu. Modern sanat modası ve ani ekonomik gelişmeden maksimum kazanç sağlamak amacıyla Kootz yeni bir koleksiyoncular kitlesi çekmek için bir dizi sergi düzenledi. Bu sergiler arasında borsacı Roy Neuberger’in modern Amerikan sanatı koleksiyonu da vardı.⁷⁷ Yurtiçinden yapıtlara ayrılmış bu serginin başarısı yankı uyandırdı. Kootz

galerisine bağlı ressamların tuvallerine ek olarak, Alexander Calder, George L.K. Morris, Jacob Lawrence, Horace Pippin, Abraham Ratner ve Jack Levine'in yapıtları da sergileniyordu. Basın sözbirliği ederek Kootz'u övüyordu:

Samuel Kootz Galerisi Bay ve Bayan Roy Neuberger'i halen hazırlıkları süren üç haftalık bir sergi için özel koleksiyonlarını ödünç vermeye ikna etti. Adı geçen koleksiyoncuların yücegönüllülüğü bu, zevkleri moderniteye yönelik olduğu için daha da fazlası, çünkü çağdaş üretimde standartları oturtmaktaki sorunlardan biri değerli parçaların çok çabuk özel koleksiyonlara girmesi ve eğitsel olanaklarının kısıtlanması.⁷⁸

Dolayısıyla galeri bir kültürel eğitim aracı olarak, öncelikle çıkar gütmeyen, yurtsever ve uluslararası bir kurum olarak sunuluyordu. Ama görünüşteki çıkar gütmeyiş sadece bir taktik manevraydı çünkü Kootz hırslı koleksiyonculardan oluşan bir kitlenin peşindeydi.

Neuberger sergisinden kısa süre sonra Kootz bir başka müzayedese sergi düzenledi ve serginin amacı konusunda sözü fazla uzatmadı: "Modern Painting for A Country Estate: Important Painting for Spacious Living" (Sayfiyede Bir Malikâne İçin Modern Resim: Geniş Mekânlarda Yaşam için Büyük Boyutlu Resim) Haziran 1946 tarihli bu fantezinin başlığıydı. Galerinin birinci yıldönümünü 1946'nın Mayıs ve Haziran aylarında kutlarken Kootz genç koleksiyoncuların peşinden gitti. Afişler "Building a Modern Collection" (Modern Bir Koleksiyon Oluşturmak) temasının reklamını yapıyordu. Bu vesileyle satılan resimler nedense Country Estate sergisindekilerden daha küçük boyutluydu. Böylece Kootz her türden müşteriye kovalıyordu. Kısa bir sürede hem Kootz hem de sanatçıları son derece görünen, tanınan isimler oldu. Kootz modern zevkin *metteur en scène*'i (sahneye koyucusu) gibi bir şey haline geldi.

Kootz'un mesleğine nasıl baktığı konusunda bir fikir edinmek için sergilerinden birine eşlik etmek üzere hazırladığı bir kataloğu inceleyebiliriz. Onun saldırganlığı yepyeni bir pazar açılmasını sağladı: üst orta sınıfın tümü potansiyel alıcı oldu. Buna uygun olarak Kootz katalogda kendini modern, iyimser ve saldırgan bir Amerikalı olarak sundu. Alametifarıkası haline gelecekti bu.

Bu galeri kendini Amerikan resmindeki belli bir yönelimle sınırladı, ressamı kişisel güzergâhını belirlemeye iten düşünce ve kaçınılmazlığın aynısıyla bu olumlu seçimi yaptı. Sergilediğimiz resimden haz

alıyoruz; bu resmin yönünün modern Amerikan sanatındaki plastik olanakları genişlettiğine inanıyoruz, üstelik temsil ettiğimiz sanatçıların kabul gördüğüne büyük bir gururla tanık olduk – onları kabul eden müzeler, tanınmış koleksiyoncular ve genç hevesliler söz konusu sanatçıların kendilerine yeni bir dille seslendiğini hissediyorlar (sadece bugün mümkün olan, bugünün duygularını ve düşüncesini sürekli araştıran bir dille) ... Sergiye “modern bir koleksiyon oluşturmak” adını verdik çünkü bu resimler sanatçıların başarılarını ve yönelimlerini en üstün derecede ifade ediyor, bu resimlerin ayırt etmeyi bilen koleksiyonculara önemli birer keyif kaynağı olacağına inanıyoruz.⁷⁹

Kendi adını ve sanatçılarının adlarını kamunun zihnine nakşetmek amacıyla Kootz radyo reklamcılığından türetilmiş bir “doyunlaştırma” tekniği kullandı. Belli temalar çevresinde ayda iki kez düzenlenen sergiler peş peşe açılıyordu, sergiye bağlı aynı grup sanatçıların yapıtlarını sunuyordu daima. Böylece bu sanatçıların adları iki haftada bir basında yer alacaktı, sürekli teşhir edilmelerini sağlayacaktı. Temalara gelince, Kootz bir sanat tarihçisi olarak âşına olduğu ve çok iyi bildiği Paris modernizmini örnekleyen (Picasso’nun “sirk teması” ya da Matisse’in “caz neşesi” gibi) tarihsel konular seçiyordu. Bazen gösterişli afişler kullanılıyordu: “The Big Top” (Doruktakiler) temalı bir serginin reklamını yapan bir afiş şöyleydi:

YILIN EN NEŞELİ SERGİSİ – DEVASA, MÜTHİŞ
SİRK RESİMLERİ
HAYDİ HAYDİ HAYDİ
PALYAÇOLARI, HACİYATMAZLARI, AKROBATLARI GÖRMEYE GELİN
Giriş kesinlikle bedava.⁸⁰

Ressamların bu gürültü patırtıya ve, tıpkı 1949’da düzenlenen bir serginin aşağıdaki reklamı gibi daha fazlasına kendini uydurması bekleniyordu.⁸¹

Tuhaf ve harika
KUŞLAR VE HAYVANLAR*
Daha önce
Karada, havada, denizde
Hiç görülmemiş olanlar

* Aralara da birkaç hanım serpiştirilmiş.

Dünya çapında tanınmış sanatçıların elinden çıkma
(doğaya kuşkulu bir selam çakarak)
büyük açılış.

Picasso, Braque, Arp, Miro, Dubuffet, Calder,
Baziotes, Browne, Gottlieb, Motherwell, Hare,
Holty, Hofmann.

Önceki örneklerden açıkça görüleceği üzere, Kootz'un reklamı Paris bağlantısına önem vermeyi sürdürdü ki o dönemde hiçbir sanatçının bunu reddetmek aklına hayaline gelmezdi. 1946'da Paris'le ve Paris geleneğiyle özgür ve hayli belirsiz ilişki hâlâ bir saygınlık göstergesiydi. Bu birinci sınıf girişimcinin yardımıyla avangard her geçen gün görünürlük kazandı ve kabul gördü. Kootz'un alametifarikasında elbette bir Paris imgesi kullanılıyordu ama modası geçmiş bir imgeydi bu: operetlerin, sirklerin ve bohem anılarının Paris'i.

Ne var ki bazı eleştirmenler Amerikan sanatını yeniden değerlendirmeye başladılar ve Paris hâlâ gerçekten Paris mi sorusunu sordular kendilerine. 1946 sonlarında *Encyclopaedia Britannica*'da yayınlanan resim üstüne bir maddede Frederic Taubes New York'un yeni kavuşulan bağımsızlığını, olguların garantilediğinden biraz daha fazla güvenle kutluyordu:

1946 yılı boyunca, sanat eğilimleriyle ilgilenen ve bunları gözlemleyen birçok kişi, daha önce görülmemiş ölçüde, belirgin bir farkındalık yaşadı: ABD sanatı bağımsız, kendi yağıyla kavrulur hale gelmiş, ulusal irade, ruh ve karakterin gerçek bir dışavurumu olmuştu. Estetik karakter açısından görünen o ki ABD sanatı artık Avrupa etkilerinin deposu değil, az ya da çok akıllıca bir araya getirilmiş, derlenmiş ve özümsemiş yabancı "izm"lerin sadece bir alaşımı değil.⁸²

İyimserlik biraz abartılı ama yine de, Paris'in hâlâ başvuru ölçütü olduğu bir dönemde Amerikan sanat çevrelerinde varolan, tanınma konusundaki sabırsızlığı gösteriyor.

Fransa ve Birleşik Devletler arasında yaşayan sanat alışverişi neredeyse hiç yoktu. Atlantik'in bir kıyısından öbürüne hiçbir şey geçmiyordu. 1946 bir sorgulama yılıydı, iki sanat başkentinin güçleneceği konusunda kendilerine güven telkin ettiği bir yıld. Kootz'dan söz ederken belirttiğimiz üzere, Paris etkisi New York'ta hâlâ güçlüydü ve Clement Greenberg'in Sartre'in dergisi *Les Temps Modernes*'de "L'art américain

au XX^e siècle” (20. Yüzyılda Amerikan Sanatı) başlığıyla yayınlanan parlak bir makalesindeki tavrını işte bu etki açıklamaktadır. Fransızlara yeniden güven kazandırmak için bütün engelleri ortadan kaldıran bir makaleydi o yazı:

Sonuçlarımız eninde sonunda epey yetersiz. Ne kadar iyimser olursak olalım bunu gözardı edemeyiz. Hâlâ Avrupa’nın peşinden gidiyoruz, üstelik Armory Sergisi’nden beri biraz şöhrat kazanmış Amerikan sanatçılarından hiçbiri dünya sahnesinde pek hesaba katılmıyor. Şimdilik, sadece, hem Freudcu yorumlamalardan hem de din ve gizemcilikten kurtulmuş, olumlu bir tavır birine ya da öbürüne ihanet etmeksizin sanata hayatıyet getirebilir.⁸³

Greenberg’in görmek istediği olumlu, maddeci bir sanattı. Oysa her şey hesaba katıldığında öylesi bir sanatın Birleşik Devletler’de oluşmasının pek mümkün olmadığına inanıyordu:

Fransa’da iradesi kuvvetli materyalistler ve kuşkucular kendilerini büyük ölçüde sanatla dile getirdikleri halde Birleşik Devletler’de bu tür insanlar çabalarını iş dünyası, siyaset, felsefe ve bilimle sınırlı tuttular, sanatı yarı eğitilmişlere, safdillere, evde kalmış kadınlara ve modası geçmiş hayalcilere bıraktılar.⁸⁴

Greenberg gibi düşünen pek çok kişiye göre Amerikan sanatında umutla beklenen yenilenme ancak Paris’ten gelebilirdi. Ama, Fransız basınında Birleşik Devletler üstüne yayınlanan makalelerde görülebileceği üzere Paris’te insanlar New York’a imrenerek bakıyorlardı.⁸⁵

Fransızlar galiplerin zenginliği ve iktidarına hayran kalmıştı. Mark-sist gruplardan ve geleneksel hümanizmanın savunucularından Birleşik Devletler’e eleştiri yöneltile de Amerikan uygarlığı Fransız zihni üstünde bir büyüleme gücü uyguluyordu:

Amerikan iktidarının ansızın büyümesi tek tek bireylerin Birleşik Devletler’i bir bütün olarak kavramasını olanaksızlaştırdı. Broadway’de otomobillerin gürültüsü Batı dünyasının bütün dertlerini sarıp sarmalıyor adeta; zarif gökdelenler, evrenin yarısını tutan yeni Herakles sütunları gibi kaldırımlardan fıskırıyor.⁸⁶

New York ayartıcı bir kentti, müthiş bir zenginlik ve müthiş bir savurganlık mekânıydı.⁸⁷

Bu arada Fransa görünüşe bakılırsa üstesinden gelinmez siyasal ve ekonomik sorunlarla mücadele ediyordu. Paris'te sadece bir tek şey konusunda fikirbirliği vardı: sanat. Paris sanatı dünyanın en iyisi olmalıydı. Teslimiyet, işbirliği, yıkım, tükeniş ve harabiyet denilen dehşet verici felaketin ardından Fransa'ya tek bir şey bırakılmıştı: Fransız kültürü, Paris sanatı. Dolayısıyla kültürel canlanma ulusal bir görevdi. Ama nasıl başarılacaktı? Kendini güçlü bir konumda buluveren New York, Amerikan geleneğine ilişkin kuşku lar yüzünden sanatsal açıdan çekingendi; Paris bitip tükenmiş olsa da, savaş sırasında sönen sanat ateşini yeniden yakmaya çabalıyordu. İkisinin durumundaki tek benzerlik New York'un da Paris'in de sanatsal üretimi yenilemek için bir reçetesinin olmayış ıydı.

New York'ta çeşitli sanat türlerinin destekçileri arasındaki siyasal farklılıklar fazla belirgin değilken Paris'te Komünist Parti ile "kurulu düzen" arasında kıyasıya bir savaş yaşı nıyordu. Komünist Parti 1945-46'da gerçekçi sanatın savunucusu gibi hareket etmişti. "Kurulu düzen" ise geçmişte çok hizmet gören eski modern akademikleri desteklemekle meşguldü. Sanat Fransa'da siyasal bir mesele haline geldi, öyle ki Fransızların yurtdış ında birleşmiş bir cephe sergilemesi olanaksızdı, Paris kültür sahnesinin dingin bir portresini yapmak olanaksızdı. Gene de René Huyghe'in *Magazine of Art*'a gönderdiği makalelerde siyasal anlaşmazlıklar yumuşatılmıştı.⁸⁸

18 Haziran 1945'te Union Nationale des Intellectuels (Ulusal Aydınlar Sendikası) Paris'te bir toplantı düzenledi, toplantının amacı, "anayurdun şöhreti ve büyüklüğü" adına bütün Fransız entelektüellerini birleştirerek Fransız kültürel yaşamını yeniden düzenlemektir.⁸⁹ İstenen şey bir tür kültür cephesi yaratmaktır; bunun yapılabileceği hayali, aşağı yukarı iktidardaki hükümetin ömrü kadar sürdü. Sendikaya üyelik, merkez ve sol tarafından kabul görmüş, ulusal armayı cilalamak için bir araya getirilmiş bütün ileri gelen sanatçıları ve yazarları kapsıyordu. Ulusal birlik konusunda ısrar eden sendikanın hedefleri ulusal ruh durumunu iyice yansıtıyordu:

Union Nationale des Intellectuels'in hedefi, siyasal, felsefi ya da dinsel görüşlerde ayrım yapmaksızın entelektüel örgütlerden bir federasyon kurmaktır. Amaç:

1. Fikirlerin özgürce ifade edilmesini ve kültürü her türlü baskıya karşı korumak, geliştirmek ve savunmak
2. Kaynaklarını Fransız ulusunun hizmetine sunmak, böylelikle Fransa'nın yenilenmesini, Fransız düşüncesinin nüfuz ettiği her yerde süren ihtişamını sağlamaktır.⁹⁰

Önce 1946'da, sonra da nihayet 1947'de komünistler 1945'ten beri görev yaptıkları hükümetten azledildiğinde siyasal güçlüklerle karşılaşılır karşılaşılmaz bu ittifak dağıldı.

1945 sonunda Paris, Fransız sanatına bir yenilik getirebilecek gibi görünen bir sanat akımı bulmak için ne tarafa döneceğini bilemiyordu. *L'Amour de l'Art*'ın ikinci sayısında (New York'taki Paris Ekolüne ayrılmış bir özel sayı) Germain Bazin karanlık savaş yıllarında işbirliği-ne sebatla direnen avangardın temizliğinden duyulan memnuniyeti dile getiriyordu.⁹¹ Avangard özgürlük demekti:

Neden sadece fovistlerin ve gerçekçilerin işbirlikçi olduğunu kim bilir? Avangard çevrelerde "yolculuğa çıkan" kimse olmadı, sürgüne yolculuk değilse söz konusu olan. Belki de nedeni şudur: soyutlama özgürlük demektir, varolan güçlerle herhangi bir anlaşmayı dışlayan tam bir angajmandır.⁹²

Soyut sanatçılar uzlaşma yerine ülkeden sürülmeyi tercih ettiler.

Bazin'in söylediğine bakılırsa, New York'ta Fransız avangardı biraz korkutucu bir kolaylıkla kök salmıştı:

Alçak propagandanın her gün bizi dekadan olduğumuza ikna etmeye çalıştığı bir zamanda, aralarında Fransızların ve bizim kültürümüzü benimsemiş yabancıların bulunduğu bir grup sanatçı yeni dünyanın Fransa'nın yaratıcı güçlerine olan inancını korudu. Bu modern ulusa bizim ressamlarımız ve heykeltıraşlarımız modern bir biçim ve renk vizyonu götürdü, Birleşik Devletler'de Fransa'dakinden daha geniş bir kitleyi çeker gibi görünüyor bu vizyon. Söz konusu sanatçılar eldeğmemiş zihinlere, Avrupalı zihinlerin tersine bin yıllık ikonografik geleneğe maruz kalmamış, Eski Yunan ve Roma'dan miras kalan ve Rönesans Roma'sıyla Avrupa'nın dört bir tarafına yayılan doğalcı ve insanbiçimci dogmanın etkisinden esirgenmiş zihinlere hitap ediyordu.⁹³

En sonunda Bazin New York olayını bir tür perspektife oturtmayı denedi. Her yönüyle rekabet tehdidi korkutucu bir tehditti ama Bazin modern Amerikan sanatının yeni canlılığını usavurarak o tehdidin zehrini aldı, bunu ideolojik bir mesaja çevirdi. Böyle yaparken Parisli esin perisini yeniden canlandırmakla kalmadı, şaşırtıcı bir fallik imgesellikle cinsiyetini de değiştirdi:

“New York şimdi dünyanın sanatsal ve entelektüel merkezi” diye gururla duyurmuş *View* dergisi. Paris ekolü New York ekolü haline mi gelecek? Sürgündeki sanatçılar kendilerine sığınma sağlayan ülkeyi benimseyecekler mi? İşler bu yönde gitse bile, Fransa sonuç olarak daha beter bir konumda olmayacak. Dölleyici düşüncelerle dünyanın be-reketini arttırmak yolundaki misyonunda başarısızlığa uğramayacak.⁹⁴

Beş yıllık bir kargaşa, sessizlik ve sürgünün ardından Fransız eleştir-menin Fransız sanatının hâlâ Batı’nın yol gösterici feneri olduğundan ve uzun süre de öyle kalacağından kuşku duymuyordu. 1945’te New York’tan dönen afiş sanatçısı Carlu’ye *Arts* dergisi “genç Amerikan sanatçıları tarafından (müzeler, konferanslar, temsili olmayan sanat ser-gileri vb. yardımıyla) bir soyut sanat ekolü kurulup kurulmadığını” sor-muştu. Carlu soyut Amerikan ekolünün “gelişimi hâlâ epey sınırlı. Ame-rikan ressamaları özellikle batı ve güney folkloruyla ilgileniyor gibi görünüyor”⁹⁵ yanıtını verdi. New York’un önemi meselesi röportajlarda tekrar tekrar ortaya çıkıyordu. Parisliler bir New York ekolünün kurula-cağı olasılığını takıntı haline getirmişlerdi, her köşe bucakta yüksek ses-le ilan edilen güven tazelemelerden birçok kişinin tatmin olmadığı apa-çıktı. Fernand Léger New York’ta olup bitenler konusunda açık seçik konuşanlardan biriydi. Léon Degand’la yaptığı, *Lettres françaises*’de yayınlanan 1946 tarihli bir röportajında şöyle diyordu:

Amerikan resmi var mı? Evet, hem de hızla geliyor. Genç ressamlar kendilerini öyle bir yoğunlukla işlerine veriyor ki kendine dünyadaki en iyi hocaları, en güzel sanat koleksiyonlarını sağlayan bir ulusun bir gün kendine özgü orijinal bir üsluba sahip olmaması olanaksız... Ame-rikahların sanatta bir ustalık dönemine doğru yol aldığından eminim. İlk işaretler çoktan ortada.⁹⁶

Açık, isabetli ve iyi bilgilendirilmiş Léger’nin saptamaları Paris sanat sahnesinde kıyasıya iç mücadeleler çıkar çıkmaz unutuldu. Birleşik Dev-letler’in ortaya koyduğu sorunun incelenmesine mahal bırakmayacak kadar şiddetli bir savaş sürüyordu.

Fransızlar biraz dikkat kesilselerdi, Winston Churchill’i yankılayan Walter Lippmann’ın kâhin sesiyle, Paris’te yayınlanan *Les études amé-ricaines* dergisinin birinci sayısında ne söylediğini iştirirlerdi. Lippmann, Doğu ile Batı arasındaki, kökleri ortaçağa dayandırılabilir bölünmeye bir son vermenin Birleşik Devletler’in yazgısı olduğunu hissediyordu. Lippmann’ın yorumlarının naif özgüveni korkutucudur:

Amerika'nın bundan böyle Batı uygarlığının kıyısında değil merkezinde olmasını kader istedi. ... Amerikan düşüncesi, insan ve Evren'deki yerinden, onun aklı, iradesi, iyiyle kötüyü ilişkin bilgisi ve özel yasaların üstündeki bir yasaya inancından oluşan belli bir imgeye dayanır. Bu gelenek Amerikalılara ve bütün Batılı yurttaşlara Eski Yunanların, Yahudilerin ve Romalıların Akdeniz dünyasından gelmiştir. Atlantik şimdi bu kültürün ve bu inancın Akdeniz'idir. Rastlantı değildir bu. Klasik çağlardan beri ilk dünya düzeninin kurulmasının en baştan Batı Hristiyanlığının dağınık parçalarının bir araya gelmesiyle bağlantılı oluşuna ilişkin tarihsel ve tanrısal bir yasanın sonucudur aslında. Önümüzdeki ufuk geniştir: doğuyla batı arasında ortaçağda, beşinci ve onbirinci yüzyıllar arasında başlayan bölünme sona ermek üzeredir.⁹⁷

Batı Uygarlığının merkezinin Amerika'nın Atlantik kıyılarına kaymasının böyle alkışlanmasına karşılık Fransız başkentinin, dolayısıyla Paris ekolünün sunabileceği pek az argüman vardı. Yerleşik düzenin sözcüsü Waldemar George'un öne sürdüğü argümanlar kıyısından köşesinden öyle yıpranmıştı ki Amerikalıların gururlu kararlılığıyla kıyaslandığında gülünç görünüyordu. *Le Littéraire*'in (*Figaro*) sanat eleştirmeni Fransız sanatına duyduğu güveni tekrar doğruluyordu ama içinde bir tür hümanizma karşıtlığı gördüğü soyutlamanın yükselişinden de endişe duyuyordu. Avangardda yıkıcı sol eğilimlerle eş tuttuğu bir züppelik teşhis ediyordu. Ayrım gözetmeksizin Amerikalılara, Doğululara, Slavlara, Almanlara –Fransızların “dengesinden” yoksun herkese– saldırdı:

Bu alanda bir serüvene dalarsa Fransız sanatı hem özgünlüğünü feda etme hem de Batı sanatının denetimini yitirme tehlikesine düşer. Dünya konstrüksiyon oyuncaklarına, canavarlara, devlere ihtiyaç duyuyorsa bize ihtiyacı yoktur. Fransız sanatının misyonu düşman güçlerine karşı –“made in USA” ruhu ve Slav Doğu'nun sürü ruhu– insanın bireysel haklarını, onurunu, cazibesini ve değerini savunmaktır. Fransız sanatı bu misyonu ancak somut gerçekliklere dönerse ve başlangıçtaki erdemlerine –nesnelere ve iyi işlenmiş yapıtlara duyulan sevgi, gözlem ruhu, eleştirel ruh– yeniden kavuşursa yerine getirebilir.⁹⁸

Yeniden yapılanma ve savaş sonrası istikrar belirtisi olarak, soyut sanatın temsil eder görüldüğü kaosa bir yanıt olarak geleneğe dönmek konusunda güçlü bir arzu vardı Fransa'da. 1946'da yayınlanan ve *Opinion d'un peintre aujourd'hui* başlığını taşıyan küçük bir kitapta Aramov, dinsel sanatın ve yalın, primitif sanatın canlanmasıyla el ele giden bu bakışı açıklıyordu:

Belki de gerçekçiler ile soyutlamacılar arasındaki tek fark, ikinci grubun henüz aynı muameleyi görmemiş oluşudur. Ne var ki ahlaksal bakış açısından, onlar daha tehlikelidir. Çabaları sadece acı bir karamsarlık sergilemek ve üretmekle sonuçlanıyor. Bilinmeyen karşısındaki ezeli güçsüzlük konumumuza geri döndürüyorlar bizi ve olmadık anlarda, yaratılan varlığın doğanın ihtişamı ve gizemi karşısında ne kadar sefil ve önemsiz olduğunu hatırlatıp duruyorlar. Sanatın sonucu –normal olarak– bizi mutlu kılmak olmalı. Soyut sanatın sonucu sadece bizi endişeli, korkak, mutsuz, umutsuz kılmak. Onu olumsuz bir sanat olarak sınıflandırmak için bu kadarı yetmez mi?⁹⁹

Fransız resmi üstüne görkemli ama yüzeysel bir kitapta Jacques Baschet daha da kategoriktir:

Kariyerine yeni başlayan gençler için önlerindeki görev açıktır. Yeni bir rejimin programını üç sözcükle özetlemek alışkanlık olduğuna göre, biz de her sanatçının atölyesinin girişine şu sözcüklerin yapıştırılmasını öneriyoruz: bilinç, emek, gelenek. Bunlar yarının rönesansı için temeli döşeyecek bugünkü işi özetliyor.¹⁰⁰

Bu üçleme, tuhaftır, “emek, aile, vatan” biçimindeki Vichy hükümetinin sloganını çağrıştırmaktadır.

Savaş sonrası Fransız sanatının sadece modern olmakla kalmayıp her şeyin ötesinde olumlu ve yapıcı olması da kaçınılmazdı. İleri gelen komünist entelektüel Jean Kanapa’nın belirttiği gibi, ihtiyaç duyulan şey “insani resim”di. Ama işler ilk bakışta sanıldığı kadar kolay değildi: 1946’da Fransız Komünist Partisi, Léon Degand’ın şahsında, soyut sanatın geçerli sanat olduğu ihtimalini gözönünde bulundurmaya hâlâ razıydı. Komünistler iktidarı burjuvaziyle paylaştığı sürece soyutlamayı hoş görmeye razıydı. Komünist sanat dergileri *Lettres françaises* ve *Art de France*’ın sayfalarında Roger Garaudy ile Louis Aragon arasında süren şiddetli tartışmanın da gösterdiği gibi, bu hoşgörü hiç kolay değildi.

“Artistes sans uniformes”da (Üniformasız Sanatçılar) Garaudy sekterliğe ve parti denetimindeki sanata saldırıyor, katıksız komünist estetik diye bir şey olmadığını savunuyordu:

Mesele, sanatçıların komünist olsalar bile kendilerini seçtikleri gibi ifade etme hakkı. Ressamlarımızı ve müzisyenlerimizi bir üniforma giymeye zorlamamız gerektiğini kim söylüyorsa ya düşmandır ya bu-

dala. Marksist nedir? Avangard deney mi yoksa konu mu? İkisi de değil. Her ikisi birden.¹⁰¹

Aragon'un tepkisi hızlı ve kategorikti:

Garaudy'nin, sanata kaçışa, sanatın ele avuca gelmezliğine, bütün zehirleri ve ideolojileriyle yönetici sınıfın kültürüne, bu gibi şeylere eklektizm kisvesi altında onay verdiğini, hem de insanların partinin onayı gibi göreceği biçimde onay verdiğini gördüğüme üzüldüm. Üniforma giydiğinin düşünülmesinden korkmak, gökkuşağının bütün renklerine bürünen bazı insanları, aslında aynı kılığı, soytarının kılığını giydikleri gerçeğine karşı, özgürlük düşmanlarına vurmak için değil sahip olmaya değer tek özgürlüğe, gerçeği söyleme özgürlüğüne sert çıkmak için güldürüyü kullandıkları gerçeğine karşı kör ediyor. Komünist Parti'nin bir estetiği vardır, onun da adı gerçekçiliktir.¹⁰²

Şairin ateşli tepkisi karşısında Garaudy sözünü kibarca geri alarak başlıyordu işe:

Bu alanda deney ve keşfe hâlâ yer olduğunu söylemek “her estetik geçerlidir” demekle aynı şey değildir. Sözgelimi, idealistik bir metafizikle sıkı sıkıya ilişkili ama insan kavramımıza taban tabana zıt olan bir tür “kendinde güzellik” inancına dayalı her estetiğe karşı çıkıyoruz biz.¹⁰³

Sonra da biçimciliğin tehlikelerini tartışarak devam ediyordu:

Biçimcilik sözcüğün tam anlamıyla gericidir. Tarihin akıntısına karşı kulaç atma arzusunu ifade eder. Dekadansın estetiğidir.¹⁰⁴

Entelektüel açıdan pek ciddi olmayan ama Fransız Komünist Parti'si'nin politbürosu bünyesindeki bir hizbe ve gerçekçilik yandaşlarına herhalde epey hoş görünen tam bir geri dönüşle sonuca varıyordu:

Bizim gerçekçiliğimiz insan bağlamının bütünselliğini kurar. İnsanı dönemi ve dönem ihtiyaçları, sınıfı ve sınıf çıkarları, ideali ve idealin tarihsel misyonu bağlamına yerleştirir. Kuşkuculuğun, kaygının ve umutsuzluğun sahte peygamberlerine bir yanıt olarak bizim gerçekçiliğimiz bir olumlama, yapılandırma ve neşe gerçekçiliğidir.¹⁰⁵

Bu yüzleşme daha sonra Paris sanat dünyasını sarsan, gerçekçilerle soyutlamacıların kapıştığı büyük mücadelelerin öncüsüydü.

Bir tür eklektizmin savunucusu olan Léon Degand siyasal iklimdeki değişikliğin kurbanıydı. 1947 yazında komünistler Ramadier hükümetinden atılmıştı ve ülke iç savaşın eşiğindeydi, o yüzden Parti'nin burjuva ideolojisi konusunda sözü fazla uzatması için bir neden kalmamıştı. Degand, Parti gazetesindeki mevkiinden kovulmuş, yerine Fransız komünistlerinin (PCF) geleneksel gerçekçi çizgisine bağlı Georges Pillement getirilmişti.¹⁰⁶ Komünistlerin iyimser gerçekçiliği Amerikan avangardının karamsar soyutlamacılığından da Fransız avangardının yapıtlarından da epey uzaktı gerçekten. Burjuvazinin genç ressam Bernard Buffet'nin yapıtlarında yeni keşfettiği karamsar gerçekçilikten ("sefaletçilik") söz bile etmiyoruz. Henüz yirmi yaşına bile varmamış Buffet "Yaşayabilmek için kendimi düşünmekten alıkoyuyorum" diyordu.¹⁰⁷

1946'da Fransa'daki durum hem siyasette hem de sanatta gergindi. Ülke büyük bir güçlkle kültürünün dağılan parçalarını toplamaya ve daha önce varolan tutarlı Paris imgesini yeniden kurmaya çalışıyordu. Herkesin aklındaki soru eski modelin hâlâ geçerli olup olmadığıydı. Özellikle, New York'ta "Paris rönesansı"nın algılanması konusunda bir takım kuşklar vardı, çoğu kişi bunun sanat dünyasındaki yerleşik düzeni bozacağını ya da değiştireceğini düşünüyordu.¹⁰⁸ Léon Degand'ın *Lettres françaises*'deki makalelerinden birinin konusu buydu:

Genç Fransız sanatçıların resimlerinin sunulduğu birtakım yeni tarihli sergilerde açıkça görülen aşırı temkinlilik konusunda yurtdışında işitilmiş bazı yakınmaları tekrarlamıştım kısa süre önce. Ama kayda değer birkaç istisna dışında, plastik sanatlar dünyası halen kendi gölgesinden korkuyor ve kanıtlanmış değerlere aşırı bağlılık gösteriyor. O kadar da eski olmayan bir tarihte insanlar her yeniliğin peşinden, iyileri kaçırmayalım diye pervasızca koştular. Bugün insanlar, bir gün kötüsüne rastgeliriz korkusuyla yenilikten kuşku duyuyorlar. Geçmiş sorguluyor, geleceği hesaplıyor, gelenekten dem vuruyor, fala bakmak dışında her şeyi deniyorlar. Bugünkü Fransız resmine eksiksiz bir genel bakış sunduğunu ileri sürerek reklamını yapan bir sergide uzlaşım olana yer var –uzlaşım varolduğuna göre varsın olsun– ama soyut dışarıda bırakılıyor. Genç Fransız ressamı arasındaki bütün eğilimleri başarıyla bünyesine katan bir başka sergiye, kimileri sol davet edildiği için, kimileri de sağ dışlanmadığı için tehlikeli gözülle bakıyor. ... Çok fazla ulusal serginin acıklı bir kansızlığa tanıklık ettiği açık bir gerçek. Herkes fark etti bunu. Birinin yüksek sesle söylemesi gerek.¹⁰⁹

Fransızların çöküşü hakkında gerçekten söylentiler dolaşıyor, Clement Greenberg'in yayınladığı değerlendirmelere, ayrıca Althea Bradbury'nin *Critique*'te onlardan nasıl söz ettiğine bakarsak görebiliriz bunu.¹¹⁰ Aslında, yurtdışına gönderilen resimler hayli çekingen ve gelenekseldi, Utrillo, Derain, Vlaminck, Picasso, Bombois ve Vivin'in alışılmış yapıtlarıydı. Deneysel sanat pek görünmüyordu, bu da Amerikalı eleştirmenlerin deneysel sanatın hiç varolmadığını ilan etmesine yetti. Whitney'de "Painting in France, 1939-1946" (Fransa'da Resim, 1939-1946) başlığıyla açılan bir Fransız sanatı sergisi hakkında yazarken Greenberg şöyle diyordu:

Serginin kendisi sarsıcı. Genel düzeyi, Whitney'de daha önce açılan yıllık dört beş Amerikan resmi sergisinin düzeyinden düşük – ki onların düzeyinin düşüklüğü konusunda kendimi epey sertçe ifade etmiştim geçmişte, Amerikan sanatının günümüzdeki hazin durumu konusunda hayıflanmıştım... Şimdi ne kadar iyi olduğumuz için kendimizi kutlamaya nedenimiz olduğunu görüyorum.¹¹¹

Greenberg'in o zaman gördüğü gibi, Amerikan sanatının vasatlığının tam ortasında yine de umut beslemeye neden vardı. Belirtmeliyiz ki önemli olan nokta, Atlantik'in iki yakasında da eleştirmenlerin sanatsal gerçekliklere tümenden kör oluşuydu. Körlükleri ideolojikti. Gerçek öylesine dikkatle süzgeçten geçiriliyordu ki hem Fransız hem de Amerikalı eleştirmenler yanılsamalarına tutunmaya devam edebiliyordu. Bu süzme süreci, Paris avangardının üyeleri tarafından gerçekleştirilen deneysel çalışmalardan, Fransız basınının ele aldığı çalışmalardan (Wols, Mathieu, Hartung, Atlan ve De Staël tarafından yapılan soyut resimler dahil) Greenberg'in habersiz olmasına, dolayısıyla da bunlarla ilgilenmemesine yol açtı.¹¹² Greenberg, görüşünü, hükümet yetkililerince New York'a gönderilmek üzere seçilmiş sergilere dayandırıyordu tümüyle ve Paris sanat dünyasının karmaşıklıklarını didikleme zahmet etmiyordu.

Parisli eleştirmenler de at gözlüğü takmıştı. Hem bilinçli olarak hem de bilinçsizce Amerikan kültürünün yeni gerçekliklerini görmeyi reddettiler. Bir örnek yetecektir: *Le Monde*'de René-Jean tarafından yayınlanan ve "Beş Sergi Paris'in Evrenselliğini Doğruluyor" başlığını taşıyan bir değerlendirme yazısı gerçekten doğal ve inandırıcı olamayacak kadar kendinden emin bir tavırla kaleme alınmıştı.¹¹³ İşin daha da tuhaf yanı, bu güven Rus ressamı Kandinski'nin yapıtlarını, Fransız ve İngiliz okul

çocuklarının yaptığı çizimleri, bir İspanyol ve bir Hollandalının resimlerini, Franche-Comté'den ve Lyon'dan birer sanatçının resimlerini içeren sergilere dayanıyordu.¹¹⁴ Evrensellik kavramı Fransızların Prokrustes yatağına denk gelecek şekilde zorlanıyordu.

Paris'in korumayı umduğu evrensellik aslında çoktan geniş bir yelpazeden gelen saldırılara maruz kalmıştı. 1946'da Birleşik Devletler'le imzalanan Blum-Byrnes anlaşması evrensellığe meydan okumuştur. Bu anlaşma, kültürün öneminin ilk kez kabul edildiği, ekonomik ve siyasal meselelerle doğrudan ilişkilendirildiği, bakan ve başkanların imzalarıyla onaylandığı bir anlaşmaydı.¹¹⁵ Etkileri epey geniş erimli olmuştu. Kültürle ilgili bir maddesi –sinema endüstrisini etkileyen bir sözleşme– Amerika'nın Fransa'ya vereceği ekonomik yardım maddeleri arasında kaybolup gitti. Anlaşma 28 Mayıs 1946'da Washington'da imzalandı.¹¹⁶ Birçok Fransız, Fransız sinema endüstrisi için kıyamet anlamı taşıyan maddeyi Amerikan ekonomik yardımına karşılık verilmiş bir ödün olarak gördü.¹¹⁷

Sinema endüstrisine ilişkin tartışmalara savaşın bitiminden sonra iki hükümet arasında başlanmıştı. Bu tartışmalar epeyce bir zaman devam etti, Fransızların Amerikan filmlerinin ithalini sınırlandırarak kendi sinema endüstrilerini koruma konusundaki inatçı direnişiyle engellendi (bariyerler gerçekten de Büyük Bunalım sırasında iyice yükselmişti). 10 Ocak 1946'da *New York Times* müzakerelerin sert geçtiğini bildiriyor, sinemanın Fransız kültürünün etkisini yaymakta önemli bir araç olduğu konusunda Georges Huisman'dan alıntı yapıyordu.¹¹⁸ On üç haftadan yedisini Fransız filmlerine ayıran halihazırdaki ithal kotası, anlaşma imzalandığında on üç haftada dörde düşmüştü.

Film anlaşmaları tutarlı bir ekonomik ve ideolojik paketin parçasıydı. Söz konusu paket, sadece savaşın harap ettiği Avrupa ekonomilerini yeniden inşa etmeyi değil Sovyet yayılcılığına karşı durmayı da hedefliyordu. İki amaç el ele yürütüldü, ikincisi belki de birinciden çok daha önemliydi. Komünist tehdidi müzakereler boyunca dipten giden bir akıntıydı. Tartışmalar henüz başlamışken Fransız dışişleri bakanı Georges Bidault zekice olması planlanan ama acemice yürütülen bir manevrayla kozları basına sızdırdı. 22 Mart tarihli bir röportajda Amerikan yardımının Fransız ekonomisini yeniden inşa etmekte esas teşkil ettiğini söyledi. Ne var ki Müttefikler itiraz ederse Fransa'nın “ekonomik politikasını başka yön- lere (yani Sovyetler Birliği'ne) çevirmek zorunda kalacağını” açık olduğunu belirtti.¹¹⁹ Bu çok büyük bir gaftı ama Fransız Komünist Partisi'ne de bir göz kırpmaya niteliği taşıyordu. Parti o dönemde iktidarı Sosyalistler-

le paylaşıyordu.¹²⁰ Bidault'nun demecine elbette Léon Blum tarafından çabucak itiraz edildi.¹²¹ Savaş gerçektir ama gizlice açılmıştı.

Fransız müzakereciler konumlarının hassasiyetinin farkındaydı (çünkü seçmenlerin büyük bir yüzdesi komünistti), Birleşik Devletler'le tartışmaların en çok ekonomik konulara odaklanmasında ısrar ettiler. Hem Léon Blum (12 Nisan 1946'da yaptığı bir konuşmada) hem de Georges Bidault (1 Haziran) tartışmaların sadece teknik nitelikte olduğu konusunda şiddetle (kuşku uyandıracak kadar şiddetle belki de) ısrar ettiler. Fransız müzakere heyetinden maliye bakanı André Philip, siyasetin ve ekonominin ayrı meseleler olduğunu tekrarladı ve Fransa için uluslararası ticaret sistemine dahil edilmenin ne kadar önemli olduğunu, gümrük tarifelerini aşağı çekmedikçe bunun mümkün olamayacağını açıklamaya çalıştı. Bir başka deyişle, açık ekonomi lehine Amerikalılardan yana tavır alarak, komünistlerin desteklediği kapalı ekonomiye karşı çıktı:

Fransa savaş öncesi dönemde bütün öbür ülkelerle birlikte benimseydiği ekonomi politikasına devam etmek arzusunda değildir. Uluslar arasındaki kaçınılmaz biçimde savaşa yol açan ticari rekabetleri sürdürmek arzusunda değildir. Serbest bir dünya piyasasında ürünlerimizi satmak istiyoruz. Uluslararası ticaret sisteminin bir parçası haline gelmek istiyoruz.¹²²

"Çok taraflı" yeni ticaret düzenine katılan yalnız Fransa değildi: Büyük Britanya ve İtalya da kulübe üye olmuştu.¹²³ Amerika, Ekonomik Danışmanlar Konseyi'nin öngördüğü gibi 1946'da bir resesyona girmedi ama resesyon korkuları yaygın olarak devam etti. Resesyondan kaçınmanın tek yolu çok büyük ölçekli ihracat gibi görünüyordu. Fransız bakanları Washington'a geldiğinde durum buydu. Beraberlerinde bir yeniden inşa planı (Monnet Planı) getirmişlerdi ama planı hayata geçirecek fonlardan yoksundular.

15 Mart'tan 28 Mayıs'a kadar süren müzakerelerin ardından Amerikan hükümeti gerekli yardımı yapmayı kabul etti. Önerilen tutar pek çoklarıncı tatminkâr görülme de (basın 1 milyar dolarlık bir kredi umuyordu),¹²⁴ can çekişen Fransız ekonomisini yeniden harekete geçirmek, aynı zamanda da komünist muhalefetin elinde oyuncak olan Fransız toplumdaki parçalanmayı durdurmak için yeterliydi. Ne var ki Fransız ekonomisi henüz düze çıkmamıştı: bütçe açığı iki bin iki yüz milyar dolardı.

1 Ağustos 1946'da oybirliğiyle onaylanan anlaşmalar, kredi programı altında Fransa'nın savaş borçlarını sildi, Fransa'ya otuz yıllık bir sürede

geri ödenecek 318 milyon dolar daha verildi; bu miktar, yetmiş beş Liberty gemisiyle birlikte Amerika'nın Fransa'da depolanan savaş fazlalarının satın alınmasına ayrılmıştı.¹²⁵ Ek olarak Fransa Export-Import Bank'ten (İhracat-İthalat Bankası) 650 milyon dolar kredi aldı. Savaş öncesindeki korumacı politikaları yenilemeyeceğini taahhüt etti. Ticaret kapısı açılmıştı. Endüstriyel tabanı zarar görmemiş ve müreffeh olan Birleşik Devletler durumdan çıkar sağlayabilecek iyi bir konumdaydı.

Fransa sözcüleri, mütemadiyen, anlaşmaların siyasal *quid pro quo* [bedel] içermediğini savunuyordu. Yine de *Le Monde* bu noktadaki kuşkusunu gizlemedi ve nedenini göstermek için de *New York Times*'dan bir makaleyi yayınladı:

Birleşik Devletler Fransa'daki ılımlı unsurları cesaretlendirmek, hem bizim geleceğimizin hem de Fransa'nın geleceğinin dayandığı düzeni kurmak için gücünü ve kaynaklarını kullanmamakla aptalca ve inanılmaz ölçüde dargörüşlü davranmış olur.¹²⁶

Le Monde'un kuşkuculuğu Léon Blum'un New York'tan döndükten sonra verdiği kehanet gibi demeçle daha da pekişti: "Anlaşma siyasal koşullar içermemekle birlikte yine de siyasal sonuçları haizdir."¹²⁷

Bu sonuçlar komünistlerin hükümetten çıkarılmasını henüz kapsamıyordu: 1947'ye ve Marshall Planı'na kadar bu gerçekleşmedi. Bazı Sosyalist milletvekillerinin *New York Times* muhabirine söylediği gibi o sırada mesele sadece komünist etkiyi zayıflatmaktı.

Biz sosyalistler dış politika konusunda komünistlerle anlaşmazlık içindeyiz; Amerikalılar kendi çıkarları için Léon Blum'un talep ettiği yardımı vermeliler ki sosyalistler seçimleri kazanabilsin ve Fransız dış politikasına yön verebilsin.¹²⁸

Ama şaşırtıcı biçimde Sosyalistler Haziran 1946 seçimlerini kazanamadı, galip olan Mouvement Républicain Populaire (Cumhuriyetçi Halk Hareketi – MRP bir Hristiyan demokrat partiydi) oyların yüzde 28,22'sini aldı. Komünist Parti kan kaybederek yüzde 25,98'le ikinci sıradaydı, Sosyalistler yüzde 21,14'e gerilediler.¹²⁹ Böylece komünistlerin ilerlemesi durdurulmuş oldu. Blum-Byrnes anlaşması seçimlerden sadece birkaç hafta önce imzalanmıştı. Bu sırada, *New York Times* gerçekten neyin tehlikede olduğunu gösteren makaleler yayınlıyordu. 7 Mayıs'ta manşette "Fransa'nın SSCB'ye kayışı fark ediliyor" diye yazı-

yordu. 15 Mayıs'ta anlaşma imzalandı. 28 Mayıs'ta "Fransa'da değişiklik yok, ABD'ye geri döndü, SSCB'den uzaklaştı" deniyordu. 1 Haziran'da "ABD'nin krediyi diplomatik silah olarak kullandığını resmi makamlar yalanlıyor" manşeti atılmıştı.¹³⁰ Aslında bütün bunlar büyük savaştan önceki ufak tefek çarpışmalardı. Gerçek diplomasi savaşı, sonrası yıl Marshall Planı'nın başlamasıyla koptu.

Eğer İngiltere, dolayısıyla da Birleşik Devletler Sovyet saldırısına karşı korunacaksa Fransa, Almanya ve İtalya'nın kapitalist yörüngede tutulması gereken kilit ülkeler olduğu 1946'da açıkça belli olmuştu. Almanya sorun çıkarmazken Fransa ve İtalya'da durum bayağı farklıydı, iki ülkede de komünist partiler faşizme karşı direnişe katıldıkları için güç ve saygınlık kazanmıştı.¹³¹ Bu durum, Birleşik Devletler'in serbest girişimin uygarlaştırıcı erdemlerini överek yandaş kazanmasını önemli kılıyordu. İki yolla gerçekleştirildi bu işlem. Bir yol daha önce gördüğümüz gibi ekonomik yoldu. Birleşik Devletler başkanının özel danışmanı, taktiği şu saptamalarla açıklıyordu:

Kendi gücümüzü korumanın yanı sıra Birleşik Devletler SSCB'nin herhangi bir şekilde tehdit ettiği ya da tehlikeye soktuğu bütün demokratik ülkelere destek ve yardım sağlamalıdır. Saldırı durumunda askeri destek sağlamak başvurulacak son çaredir. Komünizme daha etkili bir bariyer, güçlü ekonomik destektir. Ticaret anlaşmaları, kredi ve teknik heyetler dostane ülkelerle bağlarımızı güçlendirir ve kapitalizmin en azından komünizme eşit olduğu yolunda etkili kanıtlardır. Ekonomik fırsatların, kişisel özgürlüğün ve toplumsal eşitliğin Sovyet sahasının dışındaki ülkelerde mümkün olmasını sağlamak için Birleşik Devletler cömert mali yardımla çok şey yapabilir. Onarma politikamız, Sovyet sahasının dışında kalmaya çabalayan bölgeleri güçlendirmeye yönelik olmalıdır. Ticaret bariyerlerini kaldırmak, akarsuları ve uluslararası suyollarını açmak, bugün ordularla bölünmüş ülkelere ekonomik birleşme sağlamak yolundaki çabalarımız aynı zamanda komünist olmayan güçlü ve sağlıklı ekonomilerin yeniden kurulmasına yöneliktir.¹³²

Bu savaşta aynı derecede önemli bir başka silah da Amerikan kültürünün, "Amerikan yaşam biçiminin" yayılmasıydı. Birleşik Devletler davası için Avrupa'nın halk desteğini kazanmak amacıyla Amerikan filmlerini kullanmayı umuyordu.¹³³ Paramount Pictures'ın başkanının, Amerikan sinema endüstrisinin yurtdışındaki misyonunu tartışırken su götürmez biçimde belirttiği üzere Hollywood önemli bir rol oynayacaktı:

Yabancı ülkelerdeki insanları Amerika'yı büyük bir ülke yapan şeyler konusunda bilgilendirme ihtiyacını biz sinema endüstrisi olarak kabul ediyoruz ve demokrasimizin mesajını nasıl ileteceğimizi bildiğimiz kanısındayız. Ticari bir temelde bunu gerçekleştirmek istiyoruz ve gerekirse gelirimizde meydana gelecek bir kayba göğüs germeye hazırız.¹³⁴

Sorun, bu oyunda yeni olan Amerikalıların Sovyetler'i saf dışı bırakmak için aceleci çabalarında ustalıktan yoksun olmalarıydı.

Fransız basını anlaşmadaki belli başlı unsurlar hakkında Birleşik Devletler'i oybirliğiyle destekliyordu ama sinemaya ilişkin özel maddeyi sık sık şiddetle eleştiriyordu. Muhalefetin nedeni, o maddenin, savaş öncesi yıllarda büyüüp serpilip bir endüstrinin ölüm fermanı olmasıydı. Aynı zamanda, Fransa'nın yüksek dozda Amerikan idealine, birçok insanın tereddütsüz propaganda yaftası yapıştırdığı "Amerikan yaşam biçimi" imgesine maruz kalacağı anlamı taşıyordu.

Anlaşmadaki film maddesinde, Fransız sinema salonlarında en az iki yıl boyunca bir mahallede dört Fransız filminden fazlasının gösterilemeyeceği şart koşuluyordu (daha önce izin verilen sayı mahallede dokuz idi). Amerikan sinema endüstrisi böylece bir taşla iki kuş vuruyordu. Fransız rekabetinden kurtuluyor, eski kotaları yıkıyor, dolayısıyla Amerikan filmlerinin Fransız piyasasını ele geçirmesini sağlıyordu. Avrupa piyasası artık ardına kadar açılmıştı, Hollywood da gelişmekte olduğu için (1939'la 1944 arasında Amerikalılar 2212 film yaparken Fransız sinema endüstrisi hemen hemen kepenk indirmişti) bundan yararlanacak iyi bir konumdaydı. Dahası Hollywood filmleri altiltilmez fiyatlarla sunuluyordu çünkü prodüksiyon masrafları Amerikan piyasasında telafi ediliyordu.¹³⁵ O dönemde, Fransız sinema endüstrisini mahveden sadece bir zevk meselesi değil (Fransız halkı Amerikan filmlerini tercih ediyordu), bir piyasa yapısı meselesiydi.

Amerikan ekonomik yardımı zarar görmüş toplumsal dokunun iyileşmesine yardım için ülkeye taze kan getirirken, Amerikan filmleri, komünist virüs hâlâ nerede pusuya yatmışsa onu takip edecek ek tedavi olarak sunuluyordu. George F. Kennan'ın ünlü telgrafında belirttiği gibi komünizm, veba gibi, cesetlerden yayılıyordu. Dolayısıyla ona karşı en iyi savunma, hastalara yüksek dozda dolar ve görsel ilaç vererek onları tedavi etmektir:

Dünya komünizmi sadece hasta dokuda beslenen habis bir asalak gibidir. İç ve dış politikaların bulunduğu nokta budur. Kendi toplumumuzun iç sorunlarını çözmek, özgüveni, disiplini, morali ve kendi insanlarımızı-

zın topluluk ruhunu arttırmak için alınan her cesur ve keskin önlem Moskova karşısında edinilmiş diplomatik bir zaferdir ve bin tane diplomatik nota ve ortak bildiriye bedeldir.¹³⁶

Savaş zamanında uygun taktikler. Ne var ki, şans eseri, Fransızlar rahatlama ve tatmin göstermek yerine özel işlerine karışılmasına ve bağımsızlıklarına yönelik tehdide şiddetle tepki gösterdiler. Anlaşmayı ulusal ve kültürel kimliklerine menfur bir saldırı olarak gördüler.

Amerikan filmleri dalgasının Fransız sinema salonlarını kaplamasına izin vermek aktör Louis Jouvet'nin belirttiği gibi Fransız geleneğini ortadan kaldırmak demektir. Fransız kültürünün, Fransız özgünlüğünün ve Fransız gücünün temel taşının yıkılıp yok edilmesine izin vermek demektir. Fransız kültürü *kitsch*'le yıkılıyordu:

Bu anlaşmalar dram sanatının varoluşunu tehlikeye sokuyor. Fransız zevk anlayışındaki değişim onarılmaz ve ölümcül olabilir düpedüz. Burgonya ve Bordo şarabına alışık midelerimiz şimdi Coca-Cola'ya uyum sağlamak zorunda kalacak. Bir Fransız için bu vatandaşlığını inkâr etmek demektir.¹³⁷

12 Haziran 1946'da *Le Monde*'da yazan Etienne Gilson meydana gelen uluslararası değişimlerin açık seçik bir dökümünü yapıyordu. Biraz da şovenist bir yaklaşımla gördüğü ve tiksindiği şey, kültür hegemonyasının Fransa'dan Birleşik Devletler'e kayması yolundaki ilk adımıydı. Gilson bu olasılık yüzünden dehşete düşmüştü. Jouvet gibi çarpışmanın iki farklı dünya arasında meydana geldiğini fark etmişti; bu durum, dünyanın Paris estetiğine duyduğu hayranlığın sona erdiğini gösteriyordu. Hollywood filmleri ölümcül bir hastalığın mikroplarını taşıyordu ve hastalık Gilson'a göre kutsal ve önemli değerleri öldürecek-ti. Dolayısıyla da tiradı yırtıcı ve şiddetliydi. Bizim için sorunun boyutunu göstermesi açısından değerlidir. Saldırı Paris'i derinden yaralamıştı. Amerikan basınının olayın önemi konusunda söyleyeceği pek az şey olsa da Fransa'da dilekçeler, gösteriler, hatta 1948'de sokakta şiddet yaşandı.

1946'da anlaşmalara karşı mücadele edenler 1947'de korkularının doğru çıktığını gördüler. Yıl boyunca Fransız sinema endüstrisindeki kriz gitgide ciddi bir boyut kazandı ve Fransa'da sinema sektörüyle bağlantılı insanlar işsiz kaldı (1947'de sadece 898 kişi sinema sektöründe çalışıyordu, oysa 1946'da bu sayı 2132'ydi). 1948'de, kalan çalışanların yüzde altmışı işten çıkarıldı.¹³⁸

1947'ye kadar Fransız kültürü uluslararası çapta gerileme kaydetse de insanlar gitgide artan çöküş belirtilerine inanmaya istekli değildi.

Amerikalılardan gelen baskı 1947 baharında Truman Doktrini'nin ilan edilmesiyle daha da arttı. Truman dünyaya iki kampa bölünmesinin kaçınılmaz olduğunu, dolayısıyla bir seçim yapılması gerektiğini, bunun da ne kadar erken olursa o kadar iyi olacağını hatırlatıyordu.

15 Mart 1947'de *Nation* bir Fransız avukatın imzasıyla, Amerika'nın Avrupa'ya yönelik tutumunu eleştiren bir makale yayımladı:

Amerika'nın "Tek Dünya" için başlattığı haçlı seferinin yolundan sapabileceği tehlikesini hissediyorum şu anda. Tek dünya bütün insanlığın ortaklaşa benimsediği, evrensel olarak geçerli uygar düşüncelere dayandırılmalıdır. Bir Amerikan dünyası olamaz ve olmamalıdır; Rusların ya da Müslümanların Amerikalılar gibi davranmasını beklemek saçma olur. Yine de Birleşik Devletler'deki insanlar kendilerinin refahını yaratan ekonomik sistemin uygarlığın ayrılmaz bir parçası olduğuna, bireysel özgürlüğün olmazsa olmaz bir güvencesi olduğuna inanma eğilimindedir.¹³⁹

Liberal dergi adeta başkanın 12 Mart'taki konuşmasına yanıt vermek ister gibiydi. Bu bağlamda, devasa ideolojik mekanizmalarıyla donanmış iki büyük gücün karşısında ılımlı bir Fransızın bakış açısı sarsıcıydı, düşünülmesi gereken bir konuydu ama etrafta olup bitenlerle kıyaslayınca son derece anlamsız, ufacık kalıyordu.

İngilizlerin Yunanistan ve Türkiye'den çekilmesi (İngiliz elçiliğinin 21 ve 24 Şubat 1947'de Washington'a verdiği notalarla bu çekilme doğrulanmıştı), Avrupa'nın ekonomik sorunlarının, Birleşik Devletler'in er geç yüzleşmek zorunda kalacağı o sorunların bir sonucuydu.¹⁴⁰ Dünyanın dört bir yanında, birçok insanın emperyalist bir varlık olarak gördüğü İngiliz varlığının yerine geçmek yolundaki yeni Amerikan sorumluluğu Amerika'nın üstün konuma yükselişinin elle tutulur gözle görülür ilk sonuçlarından biriydi. Yunanistan'da komünist devrim tehdidi yüzünden orada durumun idare edilmesi daha kolaydı, dolayısıyla Truman 12 Mart 1947'de Kongre'nin iki meclisinde yaptığı ve bütün ülkede yayınlanan ünlü konuşmasını Yunanistan'a odaklamıştı. Bu tantana, yardım programını, düşmanca bir yaklaşım içindeki Cumhuriyetçi Kongre'ye "satmak" için gerekiyordu. Dünyanın o bölgesindeki Sovyet hamlesini geri püskürtmek için Truman Kongre'den 400 milyon dolarlık bir acil tahsi-

sat talep etti.¹⁴¹ Türkiye hakkında pek az ama özgürlük hakkında pek çok konuştu: “Dünyanın özgür ulusları özgürlüklerini korumaya destek için bize bakıyor.”¹⁴²

Şu anda dünya tarihinde neredeyse her ulus alternatif yaşam biçimleri arasında seçim yapmak zorunda. Çoğunlukla özgür bir seçim değil bu. Bir yaşam biçimi çoğunluğun iradesine dayanıyor ve özgür kurumlar, temsili hükümet, özgür seçimler, kişisel özgürlük güvencesi, din ve konuşma özgürlüğü, siyasal baskıdan kurtulmuş olma gibi birtakım unsurlarla ayrılıyor. İkinci yaşam biçimi çoğunluğa zorla dayatılmış bir azınlığın iradesini temel alıyor. Terör ve baskıya, denetim altındaki bir basın ve radyoya, önceden belirlenmiş seçimlere ve kişisel özgürlüklerin ortadan kaldırılmasına dayalı. Silahlı azınlıkların ya da dışarıdan gelen baskıların boyun eğdirme girişimlerine direnen özgür halkları desteklemek Birleşik Devletler’in politikası olmalıdır kanısındayım. Yardımımızın öncelikle, ekonomik istikrar ve düzenli siyasal süreçler için çok önem taşıyan ekonomik ve mali destek aracılığıyla yapılması gerektiğine inanıyorum.¹⁴³

Konuşmanın başlıca iki teması, açıkça ortaya konulan yeni Amerikan dış politikası ile Sovyet saldırısı diye görülen şeyin tehdidi altındaki ülkelere büyük miktarlarda ekonomik yardım sağlama önerisi idi. Taktik nedenlerden ötürü başkan yardım programının bir “özsavunma” programı olduğunu vurguluyordu. Konuşma dikkatle hazırlanmıştı ve epey büyük bir tartışma yarattı. Kongre liderleriyle yapılan bir hazırlık toplantısı sırasında Dean Acheson (o dönemde dışişleri bakanlığı müsteşarı idi) Marshall’ın Yunanistan ve Türkiye’ye yardım önerisini reddetti çünkü yardım ya insani yardım ya da Ortadoğu’da İngiliz emperyalizmine destek olarak tanımlanıyordu. Acheson, dış yardımın üç kıtada Sovyet saldırısına karşı savunmadaki rolünü vurgulayacak biçimde öneri üstünde yeniden çalıştı, bu da öneriyi Kongre’nin daha kabul edebileceği bir hale getirdi:

Boğazlar, Yunanistan ve İran üstündeki Sovyet baskısı başarıya ulaşırsa üç kıtayı da Sovyetler’in sızabileceği hale getirir. Tıpkı bir fıçıdaki elmaları çürütmeye bir çürük elmanın yetmesi gibi, Yunanistan’daki çürüme İran’ı ve bütün doğuyu etkileyecektir. Anadolu ve Mısır yoluyla hastalığı Afrika’ya, Fransa ve İtalya yoluyla Avrupa’ya bulaştıracaktır.¹⁴⁴

Savaştan beri ilk kez Amerikalıların Sovyetler Birliği’yle işbirliğini reddettiğini de belirtelim. Çoğu kendi büyük komünist partilerine sahip

olan Avrupa ülkelerinin isteksizliği ve Amerikan solundan gelen olumsuz tepkiler karşısında ortaya konulmuş bir reddedişti bu. Hem konuşmada hem de gazetelerdeki aynı konuya ilişkin makalelerde durumun siyasal analizi dış politika alanına yönelik inanç taşıyan daha önceki makaleleri altüst etti, dünyayı Birleşik Devletler-Sovyetler Birliği işbirliği aracılığıyla yeniden barış içinde düzenleme olasılığına duyulan inancı, Birleşmiş Milletler'in çatışmaları çözme becerisine duyulan güveni bozdu.¹⁴⁵ 1948 Mart'ından sonra bu umutların kırılması bir yana, ufukta iki süper güç arasında bir savaş hayaleti belirdi.

Birleşik Devletler içinde liberal ittifak, *containment* meselesi konusunda parçalanmaya başlamıştı. *PM*'de yazan Max Lerner başkanı gerici sağla danışıklı dövüş içinde olmakla suçluyordu. Amerikan Komünist Partisi "Tek Dünya" politikasından uzaklaşılmasını, gezegenin nükleer savaş tehdidinde açık iki düşman kampa bölünmesine doğru gidişi eleştiriyordu. Savaş tehlikesi, Truman'ın, yaptığı konuşmada, Birleşik Devletler'in Sovyet işgali tehdidi altındaki herhangi bir ülkeyi koruyacağı ve savunacağına ilişkin taahhüdüyle iyice tırmanıyordu. George Marshall, George F. Kennan, Bernard Baruch gibi kişiler, endişeyle, Truman'ın konuşmasını "ideolojik ya da dinsel savaş ilanı" olarak nitelediler.¹⁴⁶ Birçok liberale göre Truman "doktrini" emperyalist politikaları gizliyordu. *Chicago Sun*'dan Robert Lash'a kulak verelim:

Dış politikamızın bugün askeri danışmanların, büyük iş dünyası geçmişi olan insanların, Missouri hizbinden çapsız politikacıların egemenliğinde olduğuna inanıyorum. Neredeyse tümüyle, ulusal çıkarlara ilişkin daracık düşüncelerle ve komünizme körü körüne duyulan bir korkuyla harekete geçiriliyor bu politika. İçinde vizyon ya da anlayış yok; her şeyin ötesinde, çıkarlarımızın Rusya'ninkilerle uzlaştırılmasına dayalı güçlü bir Birleşmiş Milletler örgütlemek için gerçekten çalışmaya niyet yok. Böyle kimselerin oluşturduğu böyle bir politikanın ilericilere iğrenç gelmesi şaşırtıcı değil. Roosevelt politikası öldü.¹⁴⁷

Anti-komünist bir dergi olan *Progressive* bile Truman'ı ve onun çığ ideolojik sistemini desteklemiyordu: "Daha beş yıl önce faşizmi durdurmak için komünizme yardım etmemiz için bize yalvarıyordu, bugün aslında komünizmi durdurmak için faşizme yardıma çağırıyoruz."¹⁴⁸ Roosevelt'ten esinlenen dış politika yaklaşımına hâlâ inananlar için Başkan'ın konuşması şok etkisi yarattı. Bu insanlar Truman'ın savının doğal sonucunu şöyle anlıyorlardı: "Liderliğimizde sürçersek dünya barışını teh-

likeye sokabiliriz – ve bu ulusun iyiliğini kesinlikle tehlikeye sokacağız.”¹⁴⁹ Doğal sonuç şuydu: “Birleşik Devletler için iyi olan dünya için iyidir.”

Yunanistan’a yardım konusu liberal saflardaki bölünmenin derinliğini gösterdi. Henry Wallace önderliğindeki bir grup liberal, yardım önerisini onaylamayı reddetti. Truman’ın konuşmasının ertesi günü Wallace radyoda yayınlanan bir çağrı yaptı, kendi görüşüne göre gerçek bunalımın ne olduğunu anlattı: “12 Mart 1947, Amerikan tarihinde bir dönüm noktasıdır. Karşı karşıya olduğumuz bir Yunanistan krizi değildir, bir Amerika krizidir. Amerikan ruhunda bir krizdir.”¹⁵⁰ Idaho’dan Senatör Taylor da Wallace’a katıldı, Taylor Yunanistan’a yardım yapılacaksa bunun Birleşmiş Milletler tarafından yapılması gerektiğini söyledi. Taylor Truman’ın Yunanistan’daki niyetlerini eleştirerek görüşlerini noktalıyordu: “Truman doktrininin hedefi Yunan halkı için gıda değil, Amerikan tekelleri için petrol –Yunanistan’ın ve Türkiye’nin doğusunda uzanan geniş topraklardaki petrol.”¹⁵¹

Girişim, kusurları ne olursa olsun, ulusal çıkarlar doğrultusunda görüldüğü için bazı liberaller, özellikle de Arthur Schlesinger, Jr. ve Hubert Humphrey gibi ADA anti-komünistleri¹⁵² başkanı destekliyordu. 22 Nisan 1947’de Senato, 67’ye 23 gibi büyük bir farkla Truman Doktrini’ni kabul etti. Tuhafır, başkan, gördüğümüz gibi, yapay olarak üretilmiş bir tehlike karşısında kararlı olduğunu gösterince, liberallerin gözündeki imajı kaybolan parılıtsından birazını geri kazandı.¹⁵³ Bütün o sahte kriz, dışişleri bakanı yardımcısı Clayton’ın tavsiyelerinin hayranlık verici bir uygulamasıydı: “ABD dünya liderliğini etkin biçimde üstlenmeyecektir, ta ki ABD halkı bu yönde sarsılana kadar.”¹⁵⁴ Aynı doğrultuda, Senatör Vandenberg başkana bir toplantıda, halkın bu programı kabul etmesi için “ülkeyi dehşete düşürmek” gerektiğini tavsiye etti.¹⁵⁵ Haklılığı kanıtlanmasın kanıtlanmasın, korku ve kaygı ülkeyi ele geçirmişti. Burada bizi ilgilendiren de bu olgudur.

Macaristan’da 30 Mayıs 1947’deki Sovyet yanlısı darbe, *Nation* ve *New Republic* gibi liberal dergilerin tavırlarını ağır ve kesin bir değişikliğe uğratmadı. Sağ kanattan bir darbenin eli kulağında olduğuna ilişkin akıl yürütmelere rağmen liberal vicdanlarda kuşkular uyanmaya, Sovyetler Birliği’nin çift taraflı oynadığı şüphesi duyulmaya başlandı. Bu kuşku, Macdonald gibi sol kanat radikallerin zihninde çabucak bir kesinliğe dönüştü. Tekrara düşme tehlikesine rağmen, burada Macdonald’ın 12 Mart 1947 tarihli konuşmaya ilişkin çözümlemesini alıntılarla kaydede-
ğer. Macdonald 1946’da atom bombasını tartışırken kullandığı argümanların bazılarını tekrarlıyordu. Ama artık konu politika olduğuna göre, daha kesin ifadeli, daha kötümser ve akli daha karışık. Sovyet emperyalizmi

tehdidine karşı çıkmak gerektiğini kabul ederken hükümetin saldırıyı idare etme konusunda önerdiği otoriter yöntemi reddediyordu:

“Pratik” politika açısından, bize sürekli olanaksız alternatifler sunan bir çağda yaşıyoruz. ... Truman Doktrini da böyle olanaksız bir alternatif ileri sürüyor. Amerikan emperyalizmi mi yoksa Rus emperyalizmi mi? Yegâne alternatifler bunlarsa –pratik politika açısından olduğu gibi– kendi seçimim birinciden yana olacaktır, kısmen burada yaşadığım için, ama bir de, henüz Rusya’nın sahip olduğu totaliter dehşete biz henüz ulaşmadığımız için bu böyle. Yukarıda, büyük ölçekli politikanın (özellikle de onun nihai biçimi, dünya politikasının) günümüz radikaline sunduğu ikilemi tartışıyorum sadece. Bu ölçekte, durum gerçekten umutsuz görünüyor. Ama daha sınırlı bir ölçekte –bireyin kendi düşüncesi, eylemi ve duygularının “bir fark yaratabileceği” ölçekte– siyasal problemler daha şekle sokulabilir nitelikte; üstelik bilgi ile başarı arasında bir miktar bağlantı var. Orada da “pratik politika” mümkün: “şimdi varolan etkin güçler” (hem duygusal hem ussal) işin içine dahil edilebilir. Bize kalan cılız umut şudur: bu sınırlı, küçük ölçekli etkinlik içinde şimdi ekilecek bazı tohumlar daha sonra daha büyük değişiklikler yaratabilir. Bu tür bir etkinlik kendi içinde tatminkâr olabilir. Ama dünya ölçeğinde politika umutsuz bir çöldür.¹⁵⁶

Bu pasaj bana uzun uzadıya alıntılanmaya değer göründü çünkü şu ana kadar geldiğimiz noktayı özetliyor: yani, çağdaş siyasal olaylarla bağlantılı olarak kendilerini konumlandırmayı beceremeyen hatta bu olayları tatminkâr bir biçimde yorumlamayı beceremeyen radikal entelektüeller siyaseti toptan bıraktılar. Birey tek ilgi odağı haline geldi, radikallerin hâlâ belli bir işleve sahip olduğu geçmiş günlerin simgesel bir kalıntısıydı birey. Bu düş kırıklığı, güçsüzlük ve öfke duyguları ressam Clyfford Still tarafından cüretli bir biçimde ifade ediliyordu. Still gerçek dünyayı hatırlatan her şeyi, fizik gerçekliğin son kalıntılarını, hatta çerçeveyi bile tuvallerinden dışarı atarak bireyselliğini anlatmaya çalışıyordu:

Çerçevenin kenarı tarafından durdurulmak tahammül edilmez bir şeydi, bir Euklides hapishanesi, yok edilmeliydi, kişinin malzeme ve manerizmdeki bütünlüğünü ve düşüncesini eritmeden o hapishanenin otoriter imaları reddedilmeliydi.¹⁵⁷

İşte bu kafa karışıklığı, hararetili manevra ve kaos zeminine karşı, ideolojik mekanizmanın başlangıçtaki tüyler ürperticiliğinin dayattığı düzensiz politikaya karşı, dönemin sanatı incelenmeli, avangard ideolojinin

sağlamlaşması ve başarısı anlaşılmalıdır. Birçok insanın paldır küldür savaşa koşulduğunu düşündüğü bir dönemin (1947-48) karışıklığı içinde halkla siyaset dünyası arasında, ressamla halk arasında, ressamla siyaset arasında ve özel alanla kamusal alan arasında kocaman bir uçurum açıldı.

Büyük bir çelişki doğdu: otosansür, siyasal temalar konusunda susmak, sürekli çekişmenin günlük gürültü patırtısı ortasında norm halini aldı. Sanatçı sağlam bir yorum üretti, ünlü “sanatçının konusu” yorumunu. Ama günün belli başlı sorunlarından birkaç basamak uzaklaştırılmış bir yorumdu bu. Sanatçı bir anlamda sahneden yok oluyordu, ama iz bırakarak. Avangard sanatçının sessizliği, gitgide daha Kafkaesk bir hale gelen, sanat ve kültürün propaganda silahı olarak görev yaptığı bir sistemdeki yabancılaşmasına yanıtı kısmen. Siyasal söyleme katılmayı kategorik olarak reddeden ve bireyselliğini vurgulayarak kendini yalıtmaya çalışan avangard sanatçı, Sovyet otoritarizmiyle mücadele etmek için sanatçının bireyselliğini mükemmel bir silah olarak gören liberalizm tarafından benimsenmişti. Avangardın depolitizasyonu, avangard siyasal kullanıma sokulmadan önce gerekliydi. Bu da avangardı kaçıış olmayan bir ikilemle karşı karşıya bırakıyordu.

Amerika’nın dış ve iç problemlerini göğüslemek için, Truman’un konuşmasında dile getirilen Sovyet karşıtı duygular komünist karşıtı duygulara çevrilmeliydi. Sovyetler Birliği’nin yeni imajıyla lekelenen her komünist şüpheli hale geldi. 21 Mart 1947’de Truman, ünlü konuşmasından dokuz gün sonra, olası bozucu unsurların sızmasına karşı hükümeti korumak için hazırlanan yeni bir programı ilan ederek bu kuşkuyla resmileştirdi. Employee Loyalty Program (Çalışanların Sadakati Programı) Komünist Parti’nin Birleşik Devletler’in güvenliğine bir tehdit oluşturduğu gerekçesiyle komünistleri federal işlerin dışında tutmayı amaçlıyordu. Komünistlerden kuşkulanan yeni bir şey değildi ama daha önce böyle bir haçlı seferi niteliğine bürünmemişti.¹⁵⁸ Hükümetin komünist karşıtı programı Cumhuriyetçilerin ayağını da havada bırakmayı hedefliyordu. Cumhuriyetçiler “komünizme karşı yumuşak” davranmakla suçladıkları Demokrat yönetimle komünist sızıntıları sürekli ilişkilendirme çabasındaydı. Başkan aslında bir taşla iki kuş vuruyordu: Sovyetler Birliği’ne karşı genel korku ve kuşkuyu harekete geçiriyor, böylece Yunanistan ve Türkiye’ye yönelik düşündüğü ekonomik yardım programına kamu desteği kazanıyordu; ayrıca Henry Wallace ile komünistlerin arasını bozuyordu. Wallace, siyasal açıdan güvenilirliğini

sürdürmek istiyorsa aslında aşırı solla mesafesini korumak zorundaydı ama kendini komünist oylardan uzaklaştırarak Truman’a 1948 seçimlerinde meydan okuma şansını kaybetti.

Kongre Ortadoğu’ya yardım tahsisatını görüşürken George C. Marshall, adını taşıyacak ünlü planı 5 Haziran’da Harvard’da yaptığı bir konuşmada açıkladı. Marshall Avrupa uluslarına “yıkılmış, savaş yüzünden yerlebir olmuş uluslar için devasa bir ekonomik rehabilitasyon çabası” yönünde Birleşik Devletler’le işbirliği çağrısında bulundu.¹⁵⁹ Planın Birleşmiş Milletler çerçevesi dışında işlemesi hedeflendiği için bazı liberallerden çekingen eleştiriler gelse de en azından Avrupa’yı bölmekten ziyade birleştirmenin niyetlendiği bir plan olarak geniş ölçüde kabul gördü. Bu politika Americans for Democratic Action (Demokratik Eylem İçin Amerikalılar) tarafından epey uygun bulundu. ADA’nın sözcüsü Samuel Grafton şu sözlerle memnuniyetini belirtiyordu:

Marshall’ın konuşmasında, dağlardaki geçitlere sahip olmak için de-
ğil insanların canları için mücadeleye girdiğimizin tasdiki ısıldıyor.¹⁶⁰

Avrupa’ya yardım planı Truman Doktrini’yle aynı stratejinin parçası olmasına rağmen daha yapıcı ifadelerle hazırlanmıştı. Marshall Planı’nın halk ve basın çevrelerindeki popülerliği Amerika’nın artık özgür dünyadaki bir numaralı ülke olduğu ve Birleşmiş Milletler olmadan da iş yapabileceği düşüncesinin cazibesini göstermektedir.

Marshall Planı özgür dünyanın Birleşik Devletler’in liderliğinde yeniden inşa edilmesine ilişkin sorunlara karmaşık ve incelikli bir dizi çözüm öngören özenli bir projeydi. Bu projeyi şimdi biraz ayrıntısıyla çözümlemeliyiz. Marshall Planı’nı Birleşmiş Milletler’e sunmama seçimi, savaş sonrası Amerikan ekonomisinin başarısının anahtarlarından biriydi. Programın bir başka yönü, Fransa ve İtalya’daki güçlü komünist partilerin Fransız ve İtalyan hükümetlerini bozmasına karşı mücadelede kullanılmasıydı. Avrupa’nın ekonomik açıdan yeniden yapılanması bu mücadeledeki kilit öge olacaktı. Dahası, Amerikan üretimindeki fazlalık ve Amerikan özel yatırımları Avrupa’ya yönlendirilecekti. Son olarak, Marshall Planı, Başkan Truman tarafından kapitalist sistemin savunulması olarak destekleniyordu:

Bu Batı Avrupa ülkelerinin ayağa kalkıp “kusura bakmayın, artık size yardım edemeyiz” demesine izin verirsek bence öyle koşullar meydana gelir ki bu mal piyasasında ve örneğin Latin Amerika için dünyanın

geri kalanındaki mal piyasasında enikonu bir karartma ortaya çıkar sonu-
 nuçta. Eğer Latin Amerika Batı Avrupa'daki pazarını kaybederse biz
 de Latin Amerika'daki pazarımızı kaybederiz. ... Bu ülkelerin yeniden
 tek başlarına ayakta durabilecekleri bir konuma gelmelerine yardım
 etmek için sorumluluk içinde elimizden geleni yapmamız son derece
 önemlidir çünkü yapmazsak, kendi ekonomimizde öyle radikal deği-
 şiklikler yapmak zorunda kalırız ki demokratik bir serbest girişim sis-
 teminin başarıya ulaşması çok zor olur.¹⁶¹

Marshall Planı'nın niteliği konusunda biraz ayrıntıya girdik çünkü
 Amerikan dış politikasının gidişatını yaklaşık on yıl boyunca belirleyen,
 hem Fransa'da hem de Birleşik Devletler'deki siyasal ve kültürel geli-
 şmeler üstünde büyük etki yapan bu plandı. Marshall Planı Truman Dokt-
 rini'nin altında yatan politikanın doğal bir uzantısı, Batı Avrupa'daki
 Sovyet karşıtı politikanın mihenk taşı, savaş sonrası dönemde Amerikan
 ekonomik üstünlüğünün temeli olarak anlaşılmalıdır. Plan Sovyetler Bir-
 liği'ni kalıcı biçimde Birleşik Devletler'den uzaklaştırdı çünkü Mars-
 hall'ın konuşması Avrupa'nın iki rakip bloğa ayrılmasının sorumluluğu-
 nu düpedüz Moskova'nın omuzlarına yükliyordu; çünkü plan Batı eko-
 nomisine Sovyet katılımının dolaylı bir reddiydi aslında.¹⁶² Marshall
 Planı yardımı Fransa ve İtalya'daki burjuva hükümetlere istikrar kazan-
 dırmaya yardımcı oldu; bu ülkeler Kızıl bakanları koalisyon kabinelerin-
 den çıkardılar ve komünist ajitasyonu yasakladılar. Aynı zamanda Avru-
 pa, Amerikan ekonomik yardımına daha bağımlı bir hale getirilmişti.

Henry Wallace Batı Avrupa'da ekonomik müdahalenin sonuçları
 konusundaki kaygısını dile getiriyordu: "Avrupa'da sevilmiyoruz"
 diyordu, "Avrupa'nın işlerine karışmak için daha çok ekonomik baskı
 uyguladıkça daha beter nefret ediliyor bizden."¹⁶³ Wallace'ın görüşüne
 göre Avrupa'ya yardım programı "Marshall Planı"ndan ziyade bir "sa-
 vaş planı"ydı. Marshall Planı'na ilişkin tartışma Kongre'de uzadıkça
 yönetim Fransa ve İtalya'daki sert ekonomik krizleri fırsat bilip yasama-
 dan acil yardım paketi çıkardı. Kongre artık, daha hırslı genel yardım
 planını onaylamaya daha çok eğilim gösteriyordu.

1946-47 yılları son derece gerilimli yıllardı. Amerikalılar, yeni
 kavuştukları refahın kazançlarının farkında olsalar da bir üçüncü dünya
 savaşı olasılığından endişe duyuyorlardı, hükümet de bu korkuyu pekiş-
 tiriyordu. Her an komünistlerin eline düşecek gibi duran yıkılıp yıkılmış
 ve bölünmüş bir Avrupa imajı pek güven uyandırmıyordu. Savaş sonra-
 sı yıllarda Amerikan yaşamının merkezinde, bunalım yıllarının ardından

sakin ve müreffeh bir yaşam sürdürme arzusu ile Amerika'nın yeni kavuştuğu refahı komünizme karşı harekete geçerek savunma ihtiyacı arasındaki gerilim yer alıyordu. Amerikalılara, karşılarına çıkan problemleri gerçekten anlamak ya da Amerika'nın dünyadaki yeni rolü hakkında kapsamlı bir bakış edinmek olanaksız geliyordu. Dolayısıyla siyasal gerçekliklere yabancılaşmış hissettiler kendilerini ve çoğunlukla şizofrenik bir davranış sergilediler.

Toplumsal ve siyasal iklim iki yıl içinde çarpıcı bir değişim geçirdi. Tahrip korkusu öyle yaygınlaştı ki adalet bakanı sözde tahrip edici örgütlerin listesini çıkardı. Böyle bir listenin ilk kez 1947 yılının sonunda halka açıklanması cadı avı denilen olayın başladığını ve hükümetin dış politikasını nasıl olursa olsun bir biçimde sorgulamış çeşitli kulüp ve kuruluşların Amerikan toplumundan çıkarılmasına girişildiğini gösteriyordu. *Containment* politikasına muhalefet eden herkes şüpheli ve potansiyel olarak tehlikeli kabul ediliyordu. Dolayısıyla, Richard M. Freeland'ın düşündüğü gibi, liste, başka baskı yollarıyla (propaganda, basın, okullar) birleştğinde, her türlü sahici siyasal tartışmanın ortadan kaldırıldığı bir döneme öncülük etti. Tanık olduğumuz durum, bütün bir ulusun entelektüel ve siyasal açıdan hadım edilmesinden başka bir şey değildi:

Liste devlet ve yerel yönetimlerde, savunmayla ilgili endüstrilerde, okullarda işe alınabilmek, pasaportlardan, federal yönetimin finanse ettiği konutlarda ikamet ve vergi muafiyetlerinden yararlanabilmek için bir test haline de geldiği için, adalet bakanının listesinin ABD'deki siyasal muhalefeti yok eden derin bir etki yarattığını söylemek temkinsiz ya da aşırı bir spekülasyon gibi görünmeyecektir. Bu anlamda, listenin yayınlanmasının etkisi bütün ülkeyi geniş bir sadakat programına dahil etmek olmuştur.¹⁶⁴

Bu, şüpheli yabancı uyrukluların hapsedilmesi, suçluların iadesi ve sınır dışı etme politikasıyla birlikte sadık Amerikalılar ile akla gelebilecek her türlü suçun atfedildiği “ötekiler” arasında düşmanlık yarattı. En sonunda bu ortamın açıkça ilan edilmiş bir savaş ortamından daha baskıcı olduğu ortaya çıktı, çünkü düşman açıkça tanımlanmıştı ama savaş alanı tanımlanmamıştı. Belli bir hedefi olmayan bir tehdide karşı amacı açıkça dile getirilmemiş bir savaştı bu. Elle tutulmaz bir düşmana karşı karanlıkta, kapsamlı bir psikolojik savaş başlatılmıştı.

Vatanseverlik seferberliğin canlandırıcı noktası haline geldi. Ulusun vatansever omurgasını sağlamlaştırmak ve demokrasi sevgisini geliştir-

mek için birçok program başlatıldı. Adalet bakanı Tom Clark hüküm süren zihniyetin kusursuz bir sembolüydü:

Amerikan ulusunda yeniden canlandırılması gereken, Amerikan yaşam biçimine duyduğunu bildiğimiz sadakattir. ... Son tahlilde, bozucu unsurlara karşı en iyi savunmamız, demokrasi idealini yaşayan bir olgu haline, bireyin düşüncede, duyguda ve davranışta sadakatini temin edecek bir yaşam biçimi haline getirmektir.¹⁶⁵

Bu görevi uzun vadede yerine getirmenin en iyi yolu eğitimdi. Askeri bir komisyon gibi çalışan Eğitim Bakanlığı (Studebaker komisyonu) propagandasında eğitimi ulusal güvenlikle aynı zemine koydu: “En önemli tek eğitim sınırı, ulusal güvenliği eğitim yoluyla güçlendirme ihtiyacıdır.”¹⁶⁶ “Amerikan yaşam biçimini” korumak ve savunmak amacıyla, Zeal for American Democracy (Amerikan Demokrasisi İçin Gayret) Programı “demokrasi idealleri ve kazançları yönünde eğitimi canlandırıp geliştirmek, totalitarizmin niteliğini ve taktiklerini ortaya sermek” için hazırlanmıştı. 1947 Ağustos’unda American Federation of Teachers (Amerikan Öğretmenler Federasyonu) yıllık kongrelerinin teması olarak “Strengthening Education for National and World Security” (Ulus ve Dünya Güvenliği için Eğitimi Güçlendirmek) başlığını seçti. AFT kongresi, öğretmenlerin öğrencilerine Sekizinci Kongre tarafından belirlenmiş demokrasi ilkelerini benimsetmesini sağlayacak ders kitaplarını seçti.¹⁶⁷ *Growing into Democracy* başlığı altında iki dizi kitapçık yayınlandı. Biri öğretmenlere “demokrasi ilkelerinin öğüt ve deneyle çocuklara nasıl benimsetilebileceğini” gösteriyordu. Öteki “dünya komünizminin strateji ve taktikleri” için liselerde kullanılmaya yönelik bir kılavuzdu. Demokrasinin savunulması gerektiği kavramını pekiştirmek ve başkanın arkasında çalışan bir çoğunluk toplamak amacıyla Clark ve J. Edgar Hoover 1947 baharında “Freedom Train”i (Özgürlük Treni) organize etti. Bu, ABD turuna çıkarılmış, tekerlekli bir tür vatanseverlik müzesiydi. Kongre Avrupa’ya verilecek özel fonlar ve Marshall Planı’nı görüşürken, Clark’ın söylediğine göre, bu tren bir “vatanseverlik dalgası” yarattı. Richard Freedland’in açıkladığı gibi trenin başka bir amacı daha vardı:

Belki tesadüfen değil, trenin yolculuğu 1948 başkanlık seçimi kampanyasıyla örtüşüyordu; ülkeyi Truman Doktrini’nin arkasında bir araya getirme çabası seçmenleri Truman’ın adaylığı arkasında bir araya getirme ihtiyacıyla ilişkiydi.¹⁶⁸

Kongre'nin geçici yardım tedbirini görüşmeye başladığı gün Ulusal Muhafız Birliği başkente bir bomba saldırısı tatbikatı yapınca kriz atmosferi doruğa ulaştı. Psikolojik baskı daha fazla taşınamıyordu. Kongre'nin bu açık açık manipülasyonu, gençlere bazı düşünce biçimlerini aşılmalari için eğitimcilerin üstündeki siyasal baskıları Mayıs'tan beri eleştiren Archibald MacLeish gibi bazı liberaller tarafından kınandı. George Kennan ve Harvard rektörü James B. Conant ülkeyi ele geçiren kitlesel histeriyi kınıyordu. Yine de baskı 1948'de de devam etti.

Marshall Planı, Wallace'ın alternatif bir "Peace and Reconstruction Act of 1948"¹⁶⁹ (1948 Tarihli Barış ve Yeniden Yapılanma Yasası) önermesine rağmen, Nisan 1948'de Kongre tarafından kabul edildi. Dolayısıyla 1947 Haziran'ıyla 1948 Nisan'ı arasındaki dönem çok önemlidir zira yönetimin, programının kabul görmesini sağlamaya çabalarken güçlüklerle karşılaştığını ve sadece bir nükleer savaş hayaleti ortaya çıkarmayı başardığını gösterir bize.

İşte bu dönemde Pollock, De Kooning ve Rothko, içinde tanınabilecek hiçbir formun bulunmadığı bir dizi resim üstünde çalışmaya başladılar. Tümöyle soyut nitelikte ama yine de bir "konu"yu yani endişeyi ifade etmeyi isteyen işler ürettiler. Bu kargaşalı dönemde avangard güç topladı ve sanat sahnesinde ayak basacak sağlam bir yer edindi. Betty Parsons Galerisi'nde 20 Ocak-8 Şubat 1947 tarihleri arasında düzenlenen İdeografik Resim sergisinin Barnett Newman tarafından hazırlanan katalogunda mesaj halka sunuluyordu.

Amerikan resminde savaş yıllarında kendiliğinden meydana gelen ve birkaç noktadan yükselen yeni bir güç doğdu, primitif sanat itkisinin modern eşdeğeri idi bu. Şimdi sanatçı için, sözlüğü göstererek, kendisini ve meslektaşlarını motive eden niyeti açıkça ortaya koymanın zamanıdır. Çünkü burada, soyut üslup diye bilinen üslupta çalışsa da soyut ressam olmayan bir grup sanatçı vardır.¹⁷¹

Gerçekten de belli bir grup ruhu vardı. Bunu görmek için Gottlieb'in Kootz Galerisi'nde 1947 Ocak'ında açılan sergisinin katalogunu okumak yeterlidir. Metin Newman'inkine benziyordu:

Gottlieb günün popüler tarzında, Uluslararası Üslup denilen tarzda [Paul Burlin ve Romare Bearden'a gönderme yapılmaktadır] çalışmaz. Ne soyut ressamdır ne de gerçeküstücü. Ortak yeraltı dünyamızdan –

Maya, Okyanusya, Paleolitik Çağ ve Atom Çağı insanını birleştiren bir yeraltı dünyası– kazarak yeryüzüne çıkardığı parçaları güçlü ve şaşmaz bir imzayla sentezlemiştir.¹⁷²

Avangard, yurtiçi sanat piyasasında kabul görme hevesiyle, Paris'ten onay almaya çabaladı zira Paris, gördüğümüz gibi, hâlâ belli bir saygınlık uyandırıyor. Bu saygınlığın kesin niteliği belirsiz olsa da. İşte bu yüzden Kootz “umut vaat eden” genç ressamlarını Paris’e, oradaki piyasayı yakalamaya gönderiyordu, aslında onları boğazlanmaya gönderdiğinin farkında değildi.

Fransız eleştirmenler, Amerikalıların yapıtlarını beğenmemekte, reddetmekte ağızbirliği içindeydi. Günün sanat dünyasında ağır basan güçleri anlamak için Fransa’da Modern Amerikan Resmine Giriş sergisine verilen eleştirel tepkiyi incelemek çok önemlidir. Ne var ki şimdilik, Kootz’un girişimdeki risklerinin en alt düzeyde olduğunu belirtmek yeterli olacaktır. Tepki olumsuz olsaydı, New York’ta sözü edilmezdi ve Kootz Parislilerin küstahlığını kınayabilirdi. Tepki olumlu olsaydı sadece kazançlı çıkardı bu durumdan. Deney başarısızlıkla sonuçlanmış bile olsa Kootz bundan reklam çıkartabilirdi. Paris Kootz’un sanatçılarını kabullenmiş olsaydı, New York onlara övgüler yağdırırdı. Galerinin New York gazetelerindeki reklamlarına şöyle bir bakmak avangardın stratejisini açığa çıkartmak için yeterlidir. Bir reklamda şöyle deniyordu: “Şimdi PARİS’te Maeght Galerisi’nde, Bearden, Baziotes, Browne, Gottlieb, Holty, Motherwell: KOOTZ Galerisi’nin Amerikan üyeleri.” Büyük harfler Kootz’un Amerikan halkına iletmek istediği mesajı gösteriyordu. Onun sanatçıları uluslararası sanatçılardı; yapıtlarını Paris’te sergiliyorlardı. Tüccarın birincil tasası buydu, hem sanatçıların uluslararası konumunu vurgulamak amacıyla yapıtlarını sergilemek için Paris’ten daha iyi bir yer göremiyordu:

“Uluslararası” sanata ayrılmış bir galeri olarak üçüncü yılımızın başlangıcını temsil ediyor Nisan ayı. İlk sergimizle –Léger’in yağlıboya ve guvaşları– milliyetçi olmama niyetimizi vurguladık. Amerika’da ilgimizi çeken sanatçıları, “Amerikalı” oluşlarına bakmaksızın ama yaratıcı becerileri üstünde ısrarla durarak seçtik.¹⁷³

Harold Rosenberg’in katalogdaki giriş yazısı, modern Amerikan resmini klasik yani uluslararası bir ışık altında tasvir etmeye kalkışmıştı. Rosenberg’e göre, hakkında yazdığı sanatçılar, eldeğmemiş olalım, ulus-

lararası davayla eşleşmeye uygun hale gelelim diye Amerikan geçmişlerini reddetmişlerdi. Paris'in üslubu olan uluslararası bir üslupta resim yapıyorlardı. Rosenberg onların yapıtlarıyla Chagall ve Miró'nun yapıtları arasında paralellik kurmaya, böylece Amerikalı ressamların Paris kalıbından çıkma olduğu yolundaki iddiasını desteklemeye çalışıyordu. Saptamaları zekice bir stratejik içgüdü sergilemektedir:

Atlantiğin batı kıyısında, o zaman, bu adamlar yirminci yüzyıl resminin uluslararası üslubunu arayıp buldular, kendilerine mal ettiler ve özel tutkularının gereklerine uyguladılar – her şeyin ötesinde Paris'le bağdaştırılsa da tek bir ülkeye, ırka ya da kültür yaratılışına ait olmayan, aslında enerjisinin, yaratıcılığının ve görkeminin büyük bölümünü yerel ve folklorik olanı yadsıyarak, bütün ulusal izleri aşkın bir dünya üslubuna yedirerek kazanan bir üslup. Doğu Avrupa gettosunun ya da İspanyol köyünün yankıları resimlerinde duyuldukça Chagall ya da Miró'nun modernizmi böyledir. Ve sadece bu çapta ve yaratıcı bir dönüşümün bu öznel anlamında, Amerikalı olan bu sergide mevcuttur.¹⁷⁴

Sanatsal avangard Amerikan hükümet politikasıyla aynı güzergâhı izledi. Marshall Planı'nın ve *containment* politikasının ilanıyla Amerikan hükümeti Fransa'yla daha sıkı bağların önemini farkına vardı. Birleşik Devletler Maeght Galerisi'ndeki sergiyi dolaylı olarak himaye etti. Bir hükümet için bir galeriyi himaye etmek pek meşru görünmeyebilir ama 1946'da "Advancing American Art" (Gelişen Amerikan Sanatı) adlı gezici serginin başarısızlığından sonra yönetim, yurtdışındaki özel kültürel girişimleri finanse etmek için United States Information Service (USIS – Birleşik Devletler Haberalma Dairesi) gibi hükümet kurumlarını kullanarak Kongre'yi bertaraf etmeyi tercih etti.¹⁷⁵ Bu durumda France-USA Association (Fransa-ABD Derneği) işbirliğinden de yardım alınıyordu. Sonuçta Kootz Galerisi'nin ressamları genel olarak modern Amerikan sanatının temsilcileri gibi kabul edildiler: Kootz için gerçek bir başarıydı bu.¹⁷⁶

Maeght sergisi kültür cephesinde kapsamlı bir Amerikan saldırısının bir parçasıydı. Saldırı, Amerikan halkının sadece parayla, bilimle ve kaba materyalizmle ilgilendiği görüşünü gidermeyi hedefliyordu.¹⁷⁷

American Institute (Amerikan Enstitüsü) Fransa'ya öğrenci gidişini kolaylaştırma amacıyla 11 Nisan'da kuruldu. New York'ta George Wildenstein tarafından verilen bir akşam yemeğinde, *Arts* dergisinin yazarları müdürü Fransız elçisi Henri Bonnet bu karışık dönemde enstitünün yaptığı işin önemini vurguladı:

İki ülke arasındaki öğrenci değişimi genç insanlarımızın birbirini anlamayı ve sevmeyi öğrenmesinin en iyi garantisidir, dolayısıyla uluslararası ve kültürel işbirliğinde olabilecek en iyi temeli atmaktadır.¹⁷⁸

Carnegie Foundation for International Peace'in (Uluslararası Barış İçin Carnegie Vakfı) dış ilişkilerden sorumlu müdür yardımcısı Howard Wilson buna "halihazırda gündemin bir numaralı maddesi Fransa ile Birleşik Devletler arasında kültürel bağları güçlendirmektir" diye yanıt verdi.³ Dönemin bağlamında, bu saptamalar açık bir siyasal anlam yüklenmektedir çünkü "işbirliği", "bağlar", "anlayış" ve "garanti" sözcükleri Fransa'da o sırada Birleşik Devletler yanlısı olanlarla Sovyetler Birliği partizanları arasında başlayan ideolojik mücadelede hangi tarafın tutulduğunu gösteriyordu. Aynı nedenlerden ötürü Maeght Galerisi'ndeki sergi ayrıca siyasal olarak da patlayıcıydı.

Fransız hükümetine komünist katılımın yeniden gözden geçirildiği bir dönemde Marshall Planı açıklanınca komünist solun tepkisi şiddetli bir hal aldı:

Yabancı bir ideolojinin taşıyıcısı Amerikan filmleri sinemalarımızı istila ediyor, Amerikan kitapları kitapçılarımızı işgal ediyor, yabancı film prodüktörleri ve yayınevleri, çeşitli ekonomik ve kültürel anlaşmalar yardımıyla, sınırlarımızın içinde ulusal ruhumuzu bozmak amacıyla dükkân açıyorlar. Dikkatlice planlanmış olan ve Fransız zihnini yeni bir küresel yayılmacılığın ihtiyaçlarına uyum sağlayacak biçimde düzenlemeyi amaçlayan bütün bu girişimler, sanatsal özgürlük adına onaylandı.¹⁷⁹

Amerikan sanatının Seine kıyılarına gelişi de dev bir dalga gibi gelen Amerikan filmleri ve moda piyasasını ele geçirmek yolundaki Amerikan çabaları gibi kuşkuyla karşılandı:

Paris sıklık savaşını bir kez daha kazandı. Atlantığın öbür kıyısında, Paris'ten ve eski dünyadan öğrenecek daha fazla bir şeyleri yokmuş gibi davranan bazı terzilere adeta yanıt verircesine, [bu sezonun] koleksiyonları daha önceki mutlu günlerde hiç olmadığı kadar ihtişamlı ve zarif.¹⁸⁰

1947 başlarında geniş bir yelpazeye yayılan ve önüne geçilmez bir kültürel saldırı düzenleniyor gibi görünüyordu Fransa'ya karşı. Fransız sanat eleştirmenleri mağrur dudak bükmelerle Amerikan dalgasını geri çevirmeye çalışırken neredeyse sözbirliği içindeydi. Samuel Kootz bir mektupta Fransızların tepkisini şöyle dile getiriyordu:

Çalışmalarınızı daha önce hiç görmedikleri için sergi çoğu kişinin kafasını karıştırdı. Hem altı değişik kişiliği değerlendirmek zorunda kalmak onlara biraz fazla geldi. ... Birçok sanatçı sergiyi sevdi, hepsinin de kendince en çok beğendiği yapıtlar oldu.¹⁸¹

Bu, gerçeğe ilişkin iyimser ve rahatlatıcı bir görüştü. Aslında eleştirmenler yıkıcı olmuştu.

Arts'ın 4 Nisan 1947 tarihli sayısı genel duyguyu tasvir ediyordu. Paris sanat dünyası, kendisi söz konusu olduğunda, artık avangardlara, yenilik şokuna yer kalmadığını açıkça belirtmek istiyordu. Paris her şeyden usanmıştı ve New York'un gönderdiği sanat türünden bıkmıştı:

Bu serginin amacı, soyut sanatın artık Amerikan sanatçıları için hiç sırrı kalmadığını bize göstermek mi? Yoksa başka estetik bilmiyorlar mı? Yoksa biri bize, her zaman yenilik heveslisi Yankilerin artık modern sanatın keskin ağzında durduğunu mu kanıtlamak istiyor sadece? Öğrenmemizin yolu yok ama gerçek şu ki sergilenen bütün yapıtlar, Browne'ınkiler dışında non-figüratif. Bu tür bir korkusuzluk Batı Avrupa sanatında uzun zamandır bilinen bir şey. Bizde daha fazla hayret uyandıramaz, skandal yaratamaz. Dolayısıyla bir yapıtta bizi hâlâ cezbedebilen tek şey kalite. Baziotés, Bearden, Browne, Gottlieb, Holty ve Motherwell'in resminde bu göze çarpmıyor.¹⁸²

Amerikan yapıtlarının naif niteliği bir kez yerli yerine oturtulunca, tartışma sürdürülebilirdi. Saldırı, sergideki yapıtların sıradanlığına ve Parisli ressamların yapıtlarının taklidine odaklanıyordu. *France au Combat*'da yazan isimsiz eleştirmen, serginin, orijinal olmayan uluslararası bir üslupta, Picasso'nun çizim tarzını Matisse'in dekoratif emaye renkleriyle birlikte kullanarak yapılmış resimlerden oluştuğunu belirtiyordu. *Le Figaro* sergiyi birkaç satırla geçiştiriyordu: "Hiçbir surette Fransız resmiyle herhangi bir kıyaslama mümkün değildir."¹⁸³ Buna karşılık, 9 Nisan 1947 tarihli *Combat* sergi üstüne, beş sütuna yayılmış büyük bir makale yayınıyor, Holty'nin *Hokey Oyuncusu*'nun bir röprodüksiyonunu da koyuyordu. Jean-José Marchand bir yandan modern Amerikan resminin bu örneklerini bir araya getirdiği için Maeght Galerisi'ni kutlarken öte yandan yapıtların düş kırıklığı yaratan genel düzeyinden de yakınıyordu:

Çok büyük bir gümrük muhafaza bedeli talep eden Gümrük Dairesi'nin dayattığı korkunç zorluklara rağmen bu sergiyi düzenlediği için Maeght'a teşekkür edilmeli. Ne var ki Daire yanılmış çünkü sergilenen yapıtlar kurumun hayal ettiği müthiş değere sahip değil. Üstelik bu

ressamların Samuel Kootz Galerisi'nin parlak umudu olduğunu öğrenmek bizi çok şaşırttı.¹⁸⁴

Marchand, Kızılderili resminin güçlü anlatımını bir yana bırakıp hoş bir dekorasyona yönelerek yozlaştığı gerekçesiyle Gottlieb'i kınıyordu. Byron Browne'ın yapıtlarının çok fazla Picasso'ya benzediği düşünülüyordu ve Browne'dan çok kısaca söz ediliyordu: eleştirmen “etki yaratmaya çabılıyor ve böyle yaparak aslolanı feda etmekte tereddüt etmiyor” diyordu.¹⁸⁵ Romare Bearden “grubun en beteri; özensiz, kolay fırça vuruşları var, olabilecek en parlak tonlarda yapılmış bir tür yapbozun içine konulur gibi rastgele konulmuş renkler. Fransa'da böyle bir ressam bayağı vasat gözüyle bakılırdı”¹⁸⁶ diye anlatılıyordu. Marchand'ın gözdesi Baziotes'ti, en sona onu saklamıştı:

Baziotes çok daha yetenekli, cüretkârlık yönünde müthiş ileri gidiyor. Başlıkları –“Yeşil Oyuncak Bebek”, “Geceye Özgü Form”, “Sfenks”, vb.– biraz aşırı simgesel bir “edebî” eğilime işaret ediyor, ama Baziotes, üslubuyla öyle ileri gidecek kadar cesur ki soyut resimde yakın tarihte yapılmış Fransız deneylerine yaklaşıyor. Ne var ki yapıtı ikinci derecede kalıyor ve çoğunlukla Baziotes'in nereye gittiğini bilmediği izlenimini veriyor.¹⁸⁷

Basın, büsbütün Fransız resmine köle olduğu söylenen Holty, Bearden ve Browne'a yönelttiği saldırılarda çok sertti. Ama bu Paris-New York değiş tokuşunda zarlar hileli gibi görünüyordu: Amerikan üretimine tek yanlı bir bakışın gösterildiği Fransız eleştirmenleri Paris'ten fazla etkilenmiş yapıtları reddediyordu ama aynı zamanda da Motherwell'in yapıtlarını övgüye layık buluyorlardı çünkü Motherwell'in resimleri Parisli bazı soyut sanatçıların yapıtlarıyla kıyaslanabiliyordu. Toplamda Paris bu çarpışmadan daha sakinleşmiş olarak çıktı. Ortaya sürülen ekonomik ve kültürel gerekçeler bu reddedişi daha da güven verici kılıyordu:

Sanat ticareti öbür lüks tüketim mallarının ticaretiyle birlikte Fransa için son derece önemlidir. Plastik ve dekoratif sanatların yurtdışına satılması ödemeler dengemize büyük ölçüde katkı sağlamakta, etki ve şöhretimizi arttırmaktadır.¹⁸⁸

Eleştirmenlerin ağız birliği Mauriac'ın *Carrefour*'uyla kırıldı. De Gaulle'cü eğilimleri olan bu dergi 6 Ağustos 1947'de Frank Elgar'ın “salon des réalités nouvelles” değerlendirmesini yayınladı. Daha önce, 9

Nisan’da, *Carrefour* Maeght sergisindeki yapıtların Parisli orijinalerin kopyası olduğunu ifşa etmişti mutlulukla:

Hantal kompozisyonlar, uyuşmayan renkler, nedensiz saldırganlık, üslupsuzluk, hepsinden öte korkutucu bir manevi kuraklık – genç ve güçlü bir ulusun sanatı, yeni bir dünyanın kıyılarına ayak basmadan önce bu kadar çorak bir aşamadan mı geçmeli?¹⁸⁹

Ama Ağustos’ta, Marshall Planı’ndan beklenen yeşertici lütufları keşfettikten sonra, Elgar ve *Carrefour*, daha birkaç ay önce iyice haşladıkları ressamların, yani Motherwell ve Baziotes’in yapıtlarında deha işaretleri buldular:

Şimdilik sadece “yabancı soyutlamacıların” Fransız meslektaşlarından üstün olduğunu gözlemleyebiliyorum. Sanırım yüz yıldır ilk kez yeni bir sanat ekolü etkimizin dışında doğdu. *Salon des réalités nouvelles*’in Amerikan bölümüne bir ziyaret, belki günün birinde burada da doğacak olan bir akımın kapsamı ve gücü konusunda kuşkuya yer bırakmıyor, artık Avrupa’dan öğrenecek bir şeyi kalmamış bu hareket, şu ihtiyarlayan ülkelerimizde girişilen benzer yapıtları sayı, düşgücü ve yalınlık açısından aşıyor.¹⁹⁰

Amerikan ressamlarının çok iyi olduğu yeni soyut sanatı desteklemenin ardında pusuda bekleyen şey, yeni bir üslup doğurması muhtemel bir geleceğin karşısında biraz endişeli bir boyun eğişti. Bu yeni üslup, eski ve can çekişen ama arzu edilesi bir yanı yine de olan bir üslubun yerini alacaktı. Avrupa hümanizmasının yerini Amerikan teknolojisinin alması kesin görünüyorduydu, ödenecek bedelin de insan ilişkilerini merkez alan bir dünyanın bitişi olduğuna kuşku yoktu. Hümanizma ve teknoloji arasındaki çatışma, Marshall Planı’nı ve sonuçlarını tartışmak için güzel bir metafordu:

Amerikalı dostlarımıza iftira etmeksizin, genellikle şiirsel duyarlık ve plastik duygudan ne derece yoksun olduklarını belirtebiliriz. Amerikalılar doğa güçlerini öyle çabuk ehlileştirdiler, makina teknolojisini öyle çabuk geliştirdiler, emek sürecini öyle akla uygun bir biçimde örgütlediler, gerçek dünyayı öyle bir iştahla yutup temposuna ayak uydurdular ki bugün doğa kendini onlara vermeyi reddediyor, çevrelerindeki şeyler sırf kendileri için yaşıyorlar, dolayısıyla insan egemen olduğu dünyada kendini yabancı hissediyor. Bu yüzden de Amerikalı sanatçıların, insanoğluyla doğa arasındaki diyalogu yok ederek, doğa

düşüncesini yok ederek onlara fırsat veren, umutlarını çoğaltan bir estetiği kabul etmekte neden bu kadar tez davrandıklarını anlamak kolay. ... Birçok ressam imrenilesi bir şöret kazandı: Morris, Coale, Reichman, Lewis, Redman, Tobey, Rebay, Graves, Bauer, Scarlett, Kantor, Pearl Fine ve adı sayılamayacak kadar çok sanatçı. Şu konuda yanılmayın: bu sanatçılar aynı tarzda çalışan kendi sanatçılarımızdan daha iyiler. Gerçek resim bunun semeresini görecekseniz pişmanlık duymaya gerek yok. Ama acaba görecek mi? Mesele bu.¹⁹¹

Samuel Kootz sanatçıları için Paris uluslararası sahnesinde uygun bir yer yaratmak amacıyla hesaplı bir çaba harcadı. Paris Modern Sanat Müzesi'nin müdürü olan ve koleksiyonları için Amerikan resmi satın almayan Cassou'nun ilgisini çekemeyince Kootz, Zervos'u *Cahiers d'Art*'ın 1947 tarihli sayısında Amerikalı sanatçılara üç sayfa ayırmaya ikna etti. Sözü geçen her sanatçının yapıtının illüstrasyonu da dergide yer alacaktı (Şekil 15, 16, 17). Bu kesin başarı demekti. Ele alınan sanatçılar, Picasso ve Miró gibi modern sanatın yıldızları tarafından çevrelenmiş olarak, Paris'e ciddi ve ihtişamlı bir değerlendirmeye tanıtılmakla kalmıyordu, derginin atölyelerde epey saygı gördüğü ve popüler olduğu Birleşik Devletler'de de yabana atılmayacak bir önem kazanıyorlardı.

1947 sonbaharından 1948 sonuna kadarki dönem Amerikan avangardı için son derece önemli oldu. İşte bu dönemde avangard karanlıktan gerçekten çıktı, halkı, eleştirmenleri ve bazı müzeleri cidden sarsacak kadar bütünleşmiş ve saldırgan biçimde örgütlendi. Ülkenin bölünmüş, kaygılar içinde olduğu, European Recovery Program'a (Avrupa Kalkındırma Programı) acil ihtiyaç duyulduğuna ikna olmadığı, güçlü kuvvetli bir Birleşik Devletler imajının hem yurtiçinde hem de yurtdışında desteklenmesinin gerektiği, nükleer tehlike korkularının bir kez daha şiddetlendiği bu dönemde avangard dikkat çekmeye başladı. Düzenli sanat sahnesinin dışında ama içeridekilerle sürekli diyalog halinde bir tür paralel sanat dünyası meydana geldi. Bu yeni sanat dünyası, ortak bir ideolojinin bir arada tuttuğu birtakım dergiler, eleştirmenler, okullar ve sergi mekânları çevresinde dönüyordu. Birçok dergi 1947'de ilk kez yayınlandı: *Iconograph*, *Instead* ve en önemli iki dergi: *Tiger's Eye* (Ekim 1947) ve *Possibilities* (Kış 1947), Marshall Planı'nın ilanından sonra çıktı.

Bir avangard yaratılmasını destekleyen makaleler hem belli bir alana özgü olmayan basında hem de Rosenberg ve Greenberg gibi etkili ama sanat dünyasının kıyısında yer alan eleştirmenlerin yazılarında çıktı. Amerikan kültürünün dağınık öğeleri yekvücut olmuş, yerleşik düzene

duyulan kuşku, saldırgan ve polemikçi bir eleştiri onları bir araya getirmişti adeta. Sanatın modern bir biçimde işlev görmesi ve çağdaş ihtiyaçlara yanıt vermesi için, Macdonald'ın, Greenberg'in ve bir dereceye kadar da *Partisan Review*'nin bir süredir söyleyip durduğu gibi gereken şey, yerleşik düzene düşman, er geç onun yerini almaya hazır, paralel bir örgütlenmeydi. Yerini almak demek piyasayı ele geçirmek demektir.

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. Çünkü avangardın kurulması başlı başına bir çelişkiydi: avangardı iktidara getiren güçler, avangard yeni bir “yerleşik düzen” haline gelir gelmez iş görmez oluyordu, hâlâ eskisi gibi davranabileceğine inanan sanatçılar için sorun yaratıyordu bu durum. Böylesi sanatçılar avangarda ilişkin imgelerinin toplumun arzularıyla artık neden örtüşmediğini anlayamıyorlardı. Sanat tarihinin bir parçası olmuşlardı yani hükmü kalmamış bir yasaya dönüşmüşlerdi. Yeni ve etkin olanı artık temsil etmedikleri için demode olmuşlardı. Avangard başarıya ulaşır ulaşmaz, sanatçıların her yaptığı yapıtlarını mumyalamaya yaradı. Yeni koda artık dahil edilemeyecek göstergeler ürettiler.

New Iconograph'ta dile getirilen ruh hali zorlama bir mutluluğu yansıtıyordu:

Amerikan sanatçısı rüştünü ispatladı. Daha hoşgörülü ve destekleyici bir halk, yirmi yıl önce çabalarını ve kitlesini sınırlayan ahlaksal ve ekonomik kısıtlamalardan kurtardı onu. Dahası, seleflerinin tutarsız polemiklerine ve ezoterik deneylerine teslimiyet göstermek zorunda değil artık. Çünkü bugünkü konumu, on altıncı yüzyılın ilk onyılında, *quattrocento*'nun felsefi ve teknik deneylerinin sentezini yapabilen Floransalı ve Romalı sanatçılarınkine benziyor. Dolayısıyla, Amerikan sanatlarının yeniden doğduğu bir dönemin kıyısında kararsızlıkla durduğumuza yürekten inanıyoruz, *New Iconograph*'ın yayıncıları olarak kısıtlı olanaklarımız dahilinde, zamanımızın kültürel potansiyellerini yerine getirebileceğine inandığımız kişilere, mümkün olan her şekilde yardım ve destek vermek arzusundayız.¹⁹²

Bu, *Possibilities* dergisinin tek sayısında yayınlanan başyazıda daha ılımlı ve daha gözü açılmış bir ton kullanılmasına yol açtı. Derginin birinci sayfasında yeni bir çalışma düsturu, siyasetin önemini hesaba

katan bir eylem platformu ileri sürülüyordu.¹⁹³ Başyazının Eylül'de yazıldığı, Marshall Planı'nın ilanından ve adalet bakanının listesinin düzenlenmesinden hemen sonra yayınlandığı düşünülürse, nasıl başka türlü olabilirdi ki. Siyasetin önemi ve siyasal durumu tam olarak anlanmanın olanaksızlığı, Rosenberg ve Motherwell çevresinde toplanan bir grup sanatçının başlıca kaygıları arasındaydı. Siyasal boyutu kabullenme avangard sanatçılar için bir yenilikti ama bu kez kabulleniş kendiliğinden gelmişti: bir yokluğu kabullenmeydi söz konusu olan. Sanatçılar siyaset etrafında çalıştılar, siyasete karşılık verdiler ama sanatla siyaset arasındaki boşluklarda çalışacak biçimde yaptılar bunu. Daha değişik ifade edecek olursak, yapıtları hem sanatı hem siyaseti hesaba katıyor ama hiçbirisi üstünde özellikle yoğunlaşmıyordu. Onun yerine, ana odak noktası insandı: sanat ve siyaset sanatçının kendisinde bedenleniyordu, sanatçı yapıtı aracılığıyla ikisi arasındaki çelişkileri çözümlüyordu:

Doğal olarak ölümcül siyasal durum müthiş bir baskı ortaya çıkarıyor. Örgütlenmiş toplumsal düşüncenin, bu deneyimin mümkün kıldığı formları çağdaş varoluşta serbest bırakan edimden "daha ciddi" olduğu sonucuna varmak ayartıcı. Bu ayartmaya kapılan, olayların sözde nesnel durumunun bilinen öğelerini manipüle etmek için çeşitli teorilerden birini seçer. Siyasal seçim yapıldı mı sanat ve edebiyattan elbette vazgeçilmek zorundadır.¹⁹⁴

Ne var ki umut galip geliyordu:

Zamanımızda siyasal angajman mantıksal olarak sanat yok, edebiyat yok anlamına geliyor. Ne var ki birçok insan sanat ve siyasal eylem arasındaki boşlukta dolaşmayı mümkün görüyor.¹⁹⁵

Adından anlaşılacağı üzere *Possibilities* (Olanaklar) sanatçıların bu programı uygulamaya sokabileceği yolları tanımlamaya kalkışıyordu. Modernitenin boğucu ikliminde sanatçı, soluk alabilmek, sanat ve siyasal eylem arasındaki bölgede, sanatın artık çağın trajedisini temsil edemediği, radikaller söz konusuysa siyasal eylemin imkânsız hale geldiği yerde, küçük de olsa biraz manevra serbestisi kazanmak amacıyla yeni bir tür sanat geliştirmeye çalışmalıydı. Motherwell ve Rosenberg gerçekten de manevraya yer olduğunu keşfedince çok şaşırmışlardı. Onlar sanatın hâlâ eylem olabileceğine çünkü kişisel özgürleşme amacına hizmet ettiğine inanıyordu.

Possibilities'de Andrea Caffi'nin yazdığı bir başka önemli makale yeni sanatçılar grubunun hedefleri ve arzularına ışık tutuyordu. Onlara göre mitos, halkla iletişimi yeniden kurmanın yoluydu. Mitosun, Soğuk Savaş'ın ilk günlerinde radikal solun mücadele ettiği ideolojik tektipleştirmeden sanatçının kaçmasını sağlayabileceği düşünülüyordu.

Sert rasyonalizmin, kesin biçimde ifşa edilen ya da kanıtlanan “gerçek”in, siyasal, ahlaksal ve estetik konformizmin yarattığı baskılar insanın hemcinsleriyle iletişim kurma ihtiyacıyla çatışmaya girdiğinde, mitos tuhaf bir biçimde işe koyulur. En baştan itibaren mitos, varolmayan ama *olan* şeylerin bir gösterimi, her şeyden öte bir iletimidir.¹⁹⁶

Mitos insanla diyaloga girmenin, insanın yabancılaşmasının üstesinden gelmenin tek yoluydu. Mark Rothko'nun soyut resimleriyle gerçekleştirmeye çalıştığı şey buydu. Rothko “Gerçekten, şu sessizliğe ve yalnızlığa son verme, soluk alma ve tekrar kollarını uzatma meselesi bu” diye yazıyordu.¹⁹⁷ Avangard sanatçılara göre, sanatı bir propaganda denizine batırmaksızın sanatla siyasal eylem arasında yeniden bir bağlantı kurmak mümkündü. Sanat yeniden geçmişte olduğu gibi, mitosla beslenip serpildiği zamanki gibi özgürleştirici olabilirdi. Mitos sanatın sıradanlığın üstüne çıkmasına, çağdaş olanla vedalaşmasına olanak sağlıyordu. Modern ressamın kendisini karşı karşıya bulduğu anlaşılabilir, şimdiki zamanın sorunlarına çözüm, yegâne çözüm, soyut evresinde modernizm ve yabancılaşması içinde modernite idi.

Kişi, siyasal tuzak onun üstüne kapanır gibi görünürken resim yapmaya ya da yazı yazmaya devam edecekse, sırf olasılığa en aşırı inancı beslemek zorundadır belki de. Aşırılığıyla, siyasal mevcudiyetin ne kadar şiddetli olduğunu kabullendiğini gösterir.¹⁹⁸

Eyleme geçmek, toplumsal yaşamı ya da dünyayı değiştirmek olanaksız olduğu için ressam kendini geleceğe fırlatmak, “olasılıklar” hakkında düşünmek, şimdiki zamanın sınırlarından kaçarak potansiyelini “gerçekleştirmek” zorundaydı.

Motherwell ve Rosenberg, Marx'ı biliyorlardı ve onun yabancılaşma tanımını bir noktaya kadar adım adım takip ettiler. Ama sonra bir kestirme yola girdiler, argümandaki canalcı bir noktada Marksist çözümlemelerden uzaklaştılar. Durumu değiştirme ya da “toplumun toplumsallaşması”na yardım etme umudunu bıraktıkları için karamsardılar ama aynı

zamanda da Marx'ın gelecekteki sosyalist toplum beklentisi olarak belli belirsiz öngördüğü şeye hemen ulaşma olasılığını bireyci içselleştirmenin sunduğu inancı yüzünden iyimserdiler:

Yabancılaşma tür yaşamını bireysel yaşam olanağına çeviriyor. Öncelikle tür yaşamını ve bireysel yaşamı yabancılaştırıyor, ikinci olarak bireysel yaşamı bir soyutlama olarak birincinin amacına döndürüyor, ama yine soyut ve yabancılaşmış bir amaç biçiminde.¹⁹⁹

Avangard için önemli olan, saygınlığını kaybetmeden yani radikal politikanın söz dağarcığından vazgeçmeden resim pratiğini sürdürmenin artık mümkün olmasıydı. Avangard, sanatçının yabancılaşmasının özgürleşmesi için gerekli olduğuna inanıyordu. Bütün avangard sanatçılar modernitenin belirgin özelliği olan bu noktada görüş birliği içindeydi. Dahası, Greenberg ve Rosenberg Amerikan sanatının yenilenmesi konusundaki umutlarını bu inanca dayandırıyor.

Yabancılaşma başkaldırı ve özgürleşme için bir hazırlık diye görülüyordu:

Toplumsal sanatçının etkinliğine dostça yaklaşmaması sanatçı için kabul edilmesi güç bir şeydir. Yine de bu düşmanlık gerçek özgürleşme için bir kaldıraç işlevi görebilir. Sahte bir güvenlik ve topluluk duygusundan kurtulmuş sanatçı, öbür güvenlik biçimlerini bıraktığı gibi plastik banka cüzdanını da bir kenara bırakabilir.²⁰⁰

Pierre Dommergues'in *L'aliénation dans le roman américain contemporain* adlı kitabında açıkladığı gibi II. Dünya Savaşı'ndan sonra yabancılaşma Birleşik Devletler'de toplum düzenine aykırı bir durum olarak görülmekten çıktı ve bir varoluş biçimi olarak görülmeye başlandı. Söz konusu dönem deliliğin, daha genel anlamda da yabancılaşmanın yeniden değerlendirilmesine sahne oldu:

Yabancılaşmış insan yeni bir saygınlık kazandı: "kültür devrimi"nden söz ediliyordu. Yabancılaşma bir bilgi biçimi haline geldi. Karanlığın güçleriyle diyalogun yeniden başlamasını sağladı. Yeni bir dinamiği meydana getirdi. Edebiyatta olduğu gibi kent yaşamında da azınlıkların ortaya çıkmasıyla bağlantılı yabancılaşma bir övgü konusuna dönüştü.²⁰¹

Ressamlar tuvallerini görünür dünyayla ilintili göstergelerle kaplamakla ilgilenmiyordu artık, çünkü, Rothko'nun dediği gibi, toplum yapının başlangıçtaki anlamını bozmayı daima başarıyordu. Sanatçı gerçekten

özgür olmak istiyorsa, o zaman, avangarda göre, tümüyle yabancılaşmış olmalıydı. Sahici iletişimin bedeli buydu.

Toplumumuzun, çevremizin her çehresini gitgide daha çok örttüğü sınırlı çağrışımları yıkmak için şeylerin tanıdık kimliği toz haline getirilmeli.²⁰²

Unutmayın ki 1947’de Rothko’nun da üyesi olduğu federasyon dağılıyordu. Otuzların ideolojilerinden birinin son kalesi olan grup toplumsal baskılara yenik düşüyordu. Refahın geri gelmesiyle sanatçılar kendilerini piyasada yapayalnız, öbür sanatçılarla rekabet içinde buluverdiler. Gruplar, dernekler, federasyonlar anlamını yitirdi. İşbirliği yerini “herkes kendisine” anlayışına bıraktı.²⁰³ Başkaldırıya götüren yabancılaşmaya hâlâ olumlu bakılıyordu çünkü yabancılaşma saldırgandı ve sanatçının bir kez daha “insanlığın” koynunda yerini bulmasını sağlıyordu. Dolayısıyla yabancılaşma bir ayrıcalık gibi görülüyordu:

Yabancılaşmanın ayrıcalığı yeni bir iletişim yolu sunmasıdır: yabancılaşma bir yalıtım biçimi değildir, dünyada bireyi, toplumu ve halkı için içine katan bir varoluş biçimidir. ... Yabancılaşma simgesel bir düzlemde iletişim kurma yoludur. Aslında yabancılaşmış insan dünyaya kayıtsız değildir; kendini yalıtıyorsa, bunun nedeni çevreye fazla duyarlı oluşudur.²⁰⁴

Dolayısıyla yabancılaşma bir özgürlük belirtisiydi. Bunun doğal sonucu şuydu: Sadece yabancılaşmış insan tümüyle özgür olabilirdi. Avangard eleştirinin ana dogması buydu.

Kootz Galerisi’nden sanatçıların yapıtlarından oluşan ve Paris’te açılan sergi için hazırlanan kataloğa yazdığı önsözde Rosenberg, Amerikan ressamlarını kahraman olarak betimliyordu. Bu tür grup sergilerinde, çeşitli ressamların ortak bir tema kurmak için sırayla sergilenen yapıtlarındaki benzerliklere bakılması âdettendi. Ama söz konusu katalog ters yolu tutmuştu: niyet, ortak bir nitelik kavramını yıkmak, onun yerine parçalanma, bireysellik düşüncesini koymaktı. Her ressam ötekilerden yabancılaşmış bir birey olarak gösteriliyordu:

Resimler, Birleşik Devletler’deki yaratım sürecinin tuhaf bir gerçeğini –ya da daha kesin söyleyecek olursak, her şeyin ötesinde, tek tek bireylerin yapıtları oldukları için, gerçeklerini– temsil ediyor.²⁰⁵

Amerikan sanatçısının kendini içinde bulduğu yalıtılma durumu kazançlı bir durumdu çünkü bireysel çözümleme ve içebakışa olanak tanıyordu, bir miktar “kişisel öz”ü koruyordu ki bu öz aracılığıyla bir baş-

ka dünyanın, yabancılaşmanın olmadığı bir dünyanın yaratılmasını tasarlamak mümkündü.

Ne bir topluluğa ne de birbirlerine bağlı olan bu ressamlar belki de dünyanın başka hiçbir yerinde ulaşılmayan bir derinliğin benzersiz yalnızlığını yaşıyorlar. Geniş topraklarının dört bir tarafından gelip New York'un anonimliği içine atıldılar, bu estetik Lejyonerlerin en zorlayıcı projesi kendilerini yok etmek değildi. Yalıtılmışlıklarının aşırılığı onlara bir tür iyimserliği dayatıyor, deneyimlerinden bir miktar kişisel özü ayırıştırma ve onu yeni bir dünyanın başlangıcı olarak kurtarma becerilerine inanç duyma itkisi dayatıyor.²⁰⁶

İngiliz dergisi *Horizon*'da yayınlanan bir makalede Clement Greenberg avangardın kederli semtinde, istedikleri gibi resim yapmak için, yanılsamasız yeni bir modern sanat yaratma arzularını dışavurmak için her türlü güçlükle boğuşan sanatçılarda kurtuluş umudu görüyordu. Avangardın eninde sonunda zafer kazanacağına ilişkin inancını dile getiren bu makale Greenberg'ün 1939 tarihli "Avant-Garde and Kitsch" (Avangard ve *Kitsch*) makalesine benziyordu:

Amerikan sanatının kaderi 57. Cadde'nin ve Modern Sanat Müzesi'nin ihsan ettiği ya da esirgediği yüreklendirmeye bağlı değildir. New York'un çalışıp çabalayan genç sanatçıların oturduğu bu bohem kesiminin morali son yirmi yılda azaldı ama zekâ düzeyi yükseldi; Amerikan sanatının kaderi hâlâ 34. Cadde'nin aşağısında, kentin merkezinde, pek azı kırkını aşmış, sıcak suyu olmayan dairelerde boğaz tokluğuna yaşayan genç sanatçılar tarafından çizilmektedir. Bugün hepsi de soyut tarzda resim yapmakta, 57. Cadde'de nadiren sergi açmaktadır, Paleolitik Avrupa'da yaşar gibi Birleşik Devletler'de yalıtılmış bir yaşam süren, sanat saplantılı uyumsuzlardan, fanatiklerden oluşan dar bir çevrenin ötesine erişmez şöretleri.²⁰⁷

Maeght Galerisi'ndeki sergi gibi *Horizon*'un Amerikan toplumuna ve sanatına ayrılmış bir özel sayısının yayınlanması, Avrupa'da entelektüel bir Birleşik Devletler imajı yaratma çabasının göstergesidir. Bu çaba 1946'da başlamış ama "containment politikası"nın ilanından sonra artmıştı. Amerikan entelektüelleri tarafından yayınlanan makaleler bazı ihtiyaçları açıkça ortaya koymayı başarsa da yeni imaj hâlâ çok keskin biçimde saptanmamıştı. Sözelimi edebiyat üstüne bir makalede düş kırıklığı içindeki William Phillips, Amerika'nın dünyadaki gücüyle kültürel yoksulluğu arasındaki uçurum yüzünden hayıflanıyordu:

Geçmişte kendi yaratıcı enerjimiz Avrupa'daki yeni edebî akımlarla beslenirdi. Ne var ki bugün, yoksullaşmış ve siyasal açıdan sendeleyeni Avrupa, Birleşik Devletler'in ekonomik kaynaklarına bağımlı olmakla kalmıyor, aynı zamanda, belli ki, kültürel ilerlemelerini her zaman-kindenden daha fazla alma eğilimi gösteriyor. Bir yandan ekonomik gücümüz ve kurumlarımızın ardındaki demokratik mitoslarımız Avrupa'nın Stalinist biçimde köleleştirilmesine engel teşkil eden yegâne öğeler. Öte yandan Birleşik Devletler dünyanın şimdiye kadar gördüğü en büyük *kitsch* ihracatçısı haline gelebilir. Sanat fetişisti olmaksızın çoğumuz, Avrupa'nın siyasal özgürlüğünü korumakla ilgili kültürel rizikoları kabullenmeye hazırız. Ne var ki eğer Amerika'ya bazı Avrupalı dostlarımızın baktığı gibi bir edebî kurtuluş kaynağı diye bakılacaksa, o zaman tek söyleyebileceğim şu – Tanrı Kralı Korusun.²⁰⁸

“The Present Prospects of American Painting and Sculpture” (Amerikan Resminde ve Heykelinde Bugünkü Beklentiler) başlıklı yazıda Clement Greenberg, Phillips'ten çok daha olumlu bir yaklaşım içindeydi çünkü az önce gördüğümüz gibi, Greenberg yabancılaşmış bir grup Amerikan sanatçısının ortaya çıkmasında avangard kültür için umut görüyordu. “Avangard ve *Kitsch*”te geliştirilen argümanlara dönecek olursak, Greenberg, çağdaş Amerikan toplumunun sorununun, orta sınıfin yükselmesinin vasat bir kültür üretmesi olduğunu ileri sürüyordu:

Sanat, her büyük savaşın ardından endüstriyel Amerika'da meydana çıkan bir yeni orta sınıfı eğitmenin bir başka yolu oldu. Bu orta sınıfın nakit talepleri kültürün dışında genel bir tesviyeyi zorluyor, öyle ki en düşük tüketim standartlarını yükselterek en yükseği aşağıya çekiyor. Zira eğitim daima belli sayıda taviz anlamına geliyor. Ne olursa olsun genel orta sınıf zevkinin gelişmesi kendi içinde bir tehlike oluşturuyor. “Sıradan” Amerikalının, kişisel hijyen gibi kaçınılmaz olarak yüksek bir yaşam standardına bağlı bir şeymişçesine kültür edinmeyi er geç isteyeceği umulurdu. Kültür edinmek kişinin yaşamını daha ilginç kılmakla kalmaz, ayrıca –gitgide daha kapalı bir hale gelen bir toplumda daha da önemlisi– toplumsal konumu belirler.²⁰⁹

Greenberg'e göre zamanının ve uygarlığının sanatı ancak bir kent sanatı, kentsel deneyimin bir sanatı olabilirdi.²¹⁰ Amerikan sanatçılarının bu sanat türüne uygun bir üslubu nasıl geliştirebileceğine işaret eder:

Bugün resimde böyle bir kentsel sanat sadece Kübizmden türetilir. Belirgin ve tuhaf biçimde, çağdaş Amerika'daki en güçlü ressam, hem de büyük biri olacağı umudunu veren tek ressam Picasso'nun kübizmi-

nin ve Miró'nun post-kübizminin Gotik, marazî ve en sıkı çömezi, ayrıca biraz da Kandinski ve Gerçeküstücülükten esinlenmiş biridir. Adı Jackson Pollock'tur. ... Bütün Gotik özelliğine karşın Pollock'un sanatı kentsel yaşamla başa çıkma girişimidir; dolayimsız duygulanımların, itkilerin ve kavramların ıssız cengeline yatar tümüyle, dolayısıyla da pozitivist ve somuttur.²¹¹

Bazı bakımlardan Pollock ve David Smith modernizmin gereklerini yerine getiriyorlardı ama yine de eleştirmenin tasarladığı kentsel sanatı kusursuz biçimde gerçekleştirmek için hâlâ yapmaları gereken bazı şeyler vardı. Greenberg'e göre çağdaş sanatın sorununun çözümü dengede, ussal olan ama ussallaştırılmış olmayan bir sanatta yatıyordu. Saf dışavurumculuktan kaçınılmalıydı; galeyan ve romantizm avangard resmin gelişimini tehdit eden çok ciddi tehlikelerdi:

Amerika'da kültürün karşı karşıya olduğu görev böyle bir sanatı –ve edebiyatı– üretecek bir ortam yaratmak, bizi aşırı durumlar ve aşırı zihin durumları takıntısından (en sonunda) kurtarmaktır. Yabanıl sanatçıdan bıktık artık – o artık, toplumumuzun standart kendini koruma mitoslarından birine dönüştürüldü: sanat yabanılsa anlamsız olmalı.²¹²

Greenberg, Pollock açısından umutlu olsa da Rosenberg kadar iyimser değildi. Greenberg'e göre yabancılaşıma bir başka tehlike oluştuyordu çünkü sanatı görülmekten alıkoynuyordu:

Onların yalıtılmışlığı akıl almaz boyutta, ezici, kesintisiz, lanetleyici. Bu durumda birisinin saygıdeğer bir düzeyde sanat üretebilmesi bir hayli ihtimal dışı. Elli, yüz kırk milyona karşı ne yapabilir?²¹³

Şunu da belirtmeliyiz ki Amerikan kültürünün ve bu kültürün uluslararası konuma erişme konusundaki alçakgönüllü umutlarının çözümlendiği birkaç sayfanın ardından, *Horizon* Amerikan dış politikası üstüne Joe Alsop'un yazdığı, Marshall Planı'nın *containment* politikasını anlatan ve destekleyen uzun bir makale yayınladı.

Dengeli, dışavurumculuk karşıtı bir sanatta modernist geleneğin sürdürülmesini vurgulayan Greenberg'ün makalesinde “denge, genişlik, kesinlik, aydınlanma, doğayı küçük görme” ile dolu bir sanat çağrısı yapan Nietzsche alıntılanıyordu.²¹⁴ Amerikan sanatı bu amaca doğru çalışarak aslında Avrupa geleneğiyle bağlantı kuracaktı. Demek ki Amerika Avrupa solunun ileri sürdüğü kadar barbar değildi. Amerikan sanatı, keskin yanını yitirmiş Paris sanatının mantıksal sonucu ve uzantısıydı. Birleşik Devletler

mücadeleye girişmeye hazırды. Greenberg 8 Mart'ta *Nation*'da da aynı savları tekrarladı. Yeni modern resmin nasıl olması gerektiğini dikkatle belirtti. Her şeyi bir yana bırakmış ve kayıtsız olmalıydı ki tuvalde denetlenmiş, düzenlenmiş, tümüyle geliştirilmiş olsun, “resim düzleminin bütünlüğünü” korusun:

Hata, üslup tutarlılığının ötesinde anlatımcılığı ve duygusal vurguyu sürdürmekten meydana geliyor. Bu Tamayo'yu ve daha genç Fransızları bir akademik tuzağa sürükledi: duygu sadece anlatılmaz, resmedilir. Yani, somutlaştırılmak yerine gösterilir.²¹⁵

Greenberg'ün karşı çıktığı çarpıtma ve abartmaydı. Picasso ve Tamayo gibi dışavurumcu sanatçılar duygularını birleştirmek ve düzene koymaktan âcizdiler:

Son tahlilde bu, izleyicinin edebiyata duyduğu hassasiyete, resmin dilinden farklı bir dilde doğrudan doğruya seslenerek –ki bu durum sahne efektleri içeriyor– plastik birliğin sorunlarından kaçınmak anlamına geliyor.²¹⁶

Geleneksel olarak bir akademizm göstergesi olan teatral efektlerin reddedilmesi gerekiyordu. Makalenin sonunda Greenberg çağdaş resim sorununa değiniyordu, şu ya da bu yolla günlük yaşama yanıt verme arzusuyla çağdaş resmin başarısızlığa uğradığını düşünüyordu:

Günümüz olayları karşısında resim görünüşe bakılırsa epik şiir olması gerektiğini, tiyatro olması gerektiğini, atom bombası olması gerektiğini, İnsan Hakları olması gerektiğini hissediyor. Ama zamanımızın en büyük ressamı Matisse, yirminci yüzyıl resmine özgü büyüklüğe yaraşan bir samimiyet ve anlayışı, sanatının yorgun işadamları için bir koltuk olmasını istediğini söyleyerek en üstün biçimde göstermiştir.²¹⁷

Dolayısıyla Greenberg'e göre resim, önceki onyılda sanatçıların yıkma-ya çok niyetli olduğu fildişi kuleye dönmedikçe önemli olamazdı. Modern sanatın “mesafeliliği” telafi edilmeliydi. Ne var ki bu, toplumsal dokuyla acımasızca bütünleşmiş bu kuşak sanatçıları için belli ki uygulanması zor olacak bir programdı.

NOTLAR

1. Luce, “The American Century”, s. 61-65.
2. Daha fazla ayrıntı için bkz. David W. Eakins, “Business Planners and America's Post War Expansion”, Horowitz, *Corporations and the Cold War* içinde, s. 143-71.

3. Amerikan solu içindeki ideolojik farklılıklara ilişkin bir tartışma için bkz. Alonzo H. Hamby, *Beyond the New Deal: Harry S. Truman and American Liberalism* (New York: Columbia University Press, 1973), s. 29-85.
4. Otuzların sonlarında başlayan ikinci “New Deal”, kapitalizmin dinamik, rekabete dayalı bir versiyonu çevresinde örgütlenmiş, Toplumsal Güvenlik programı ve hükümetin sıkı bir para politikasıyla birleştirilmişti. Dış politikası bir değiş tokuş ve uluslararası yayılım programı çevresinde dönuyordu.
5. Freda Kirchway, “Program of Action”, *Nation*, 11 Mart 1944, s. 300-305.
6. “Open Door Policy” (Açık Kapı Politikası) konusunda, bkz. genel olarak “Yeni Sol” denilen tarihçiler, özellikle de Williams, *Tragedy of American Diplomacy*.
7. Hamby, *Beyond the New Deal*, s. 88.
8. A.g.y., s. 101.
9. Grace ve Morris Milgram, “The Man from Missouri”, *Common Sense* 13 (Ekim 1944): 347-51.
10. John Lukacs, 1945 – *Year Zero: The Shaping of the Modern Age* (New York: Doubleday, 1978), s. 174.
11. Dwight Macdonald, *Henry Wallace: The Man and The Myth* (New York: Van Guard Press, 1947), s. 24.
12. Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist*, s. 298, Kasım 1946 tarihli bir *Politics*’ten alıntı.
13. Harry S. Truman, *Memoirs*, cilt 1, s. 552, alıntı Hamby, *Beyond the New Deal* içinde, s. 117.
14. Bkz. Hamby, *Beyond the New Deal*, s. 100: “Birçok liberal, ABD’nin gücünü yücelten, Amerika’nın daima haklı olduğunu ilan eden ve atom bombası sırlarının paylaşılmasını tekrarlayan hemen hemen aşırı milliyetçi pasajların bu noktaları gölgelediğini düşündü.”
15. Alıntı Hamby, *Beyond the New Deal* içinde, s. 117.
16. 22 Şubat 1946 tarihli telgraf. Bu belge konusunda tam bir tartışma için bkz. Lloyd Gardner, *Architects of Illusion: Men and Ideas in American Foreign Policy, 1941-49* (Chicago: Quadrangle, 1970), s. 277.
17. Thomas L. Stokes’tan Ralph Ingersoll’a, 4 Mayıs 1946, alıntı Hamby, *Beyond the New Deal* içinde, s. 102.
18. Ayrıntılar Joseph R. Starobin, *American Communism in Crisis, 1943-1957* içinde (Berkeley: University of California Press, 1972), s. 125-26.
19. Progressive Citizens of America (Amerika’nın İlerici Yurttaşları) aslında National Citizens Political Action Committee (NCPAC – Ulusal Yurttaşlar Siyasal Eylem Komitesi) ile Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences, and Professions (ICCASP – Bağımsız Yurttaşlar Sanat, Bilim ve Meslek Komitesi) adlı kuruluşların bir ittifakıydı.
20. ADA’nın başkanlığını Bayan Roosevelt yürütüyordu.
21. Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist*, s. 189.
22. A.g.y, s. 175. İlk olarak Eylül 1945 tarihli *Politics*’te yayınlandı.
23. A.g.y.
24. A.g.y, s. 169.
25. Bkz. Bölüm 2. John Hersey, “Hiroshima”, *New Yorker*, 31 Ağustos 1946.
26. Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist*, s. 180: “Söylediğim gibi, onun yazısı belli ki birçok okuru etkiledi. Ama şunu da belirtiyim, bir nedenden ötürü beni etkilemedi, aslında o kadar sıkıcı buldum ki yarıda bıraktım. Şu yüzden: *New Yorker*’ın tatlı dilli, yumuşatılmış, önemsizmişçesine sunulan doğalcılığından hoşlanmıyorum (Dreiser’in ve Farrell’in ilk zamanlarındaki daha çığ ve bence tercih edilir doğalcılığa karşı, ‘doğallıktan uzaklaştırılmış doğalcılık’ denebilir buna).”
27. Robert Motherwell, *Newsweek*’te yapılmış görüşme, 12 Ağustos 1946, s. 107.
28. Adolphe Gottlieb, a.g.y.’deki görüşme.

29. Makale daha sonra aynı başlıkla bir kitaba dönüştü. Dwight Macdonald Marx'tan Marx'a karşı bir cümlecik kullanarak ve tartışmayı "insana" odaklayarak Marksizmini ortaya dökerek: 1946 ilkbaharında "The Root is Man" (Kök İnsandır) başlıklı, iki bölümlü bir makale yayınladım. Başlık Marx'ın bir ifadesine (1844) dayanıyordu: "Radikal olmak konuyu köklerden kavramaktır. Şimdi insanlık için kök insandır." Bu kısmen, Marksizmin artık eylem ya da anlayış için güvenilir bir kılavuz olmadığına kanıtı, kısmen, siyasette değerler sorunu ile bilimsel yöntemin sınırlamalarının bir tartışması, kısmen de yeni bir tür radikal yaklaşım –bireyci, merkezden uzaklaşmış, temelde anarşist bir yaklaşım– için epeyce umutsuz bir önerme idi. Asıl ayırım "İlerici" ile "Radikal" arasındaydı: İlerici tarihi ideolojisinin merkezi yapar. Radikal oraya insanı koyar. (s. 29)
- Radikal daha az iyimserdir; kuşkucu olsa da daha inatçı, daha devrimcidir.
30. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 254. 1945'te *Life*'in yayıncıları, entelektüellerin koyu kötümserliğine bir alternatif olarak iyimser bakışlı yeni bir kültür dergisi lanse etmeye çalıştılar. Birleşik Devletler'i bekleyen yeni çağın yapıcı bir resmini sunacaktı dergi. Bu tavrın sert bir eleştirisi için bkz. Macdonald'ın 1945 tarihli "Memo to Mr. Luce" başlıklı, *Memoirs of a Revolutionist* içinde yeniden basılan yazısı, s. 254-61.
31. Arthur Koestler o dönemde revaçta bir yazardı. Bkz. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 254-55.
32. William Phillips, *Partisan Review* 11 (Kış 1944): 120.
33. Bkz. Barnett Newman, "What about Isolationist Art?", Hess, *Barnett Newman* içinde, s. 20-22.
34. William Barrett, *Partisan Review* 13 (Yaz 1946): 283, 286-92.
35. Liberallerin tavırları ve radikal solcuların onlara yönelttiği eleştirilerin bir tartışması için bkz. Macdonald, *Memoirs of a Revolutionist*, s. 292-96, "What Is Totalitarian Liberalism?" başlıklı 1945 tarihli makalesinin yeniden basımı.
36. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 263.
37. Macdonald yalnız değildi: bireyciliğin savunulması modaydı. Bu durum, Ayn Rand'ın *The Fountainhead* (Hayatın Kaynağı) adlı kitabının başarısını açıklıyor. Kitap bireycilikle kolektivizm arasında çıkacak savaşı ve sonunda kaçınılmaz olarak bireyciliğin zaferini anlatır. 1943-1946 arasında bu kitap üç yüz elli bin adet satılmıştır.
38. Bkz. Sandler, *Triumph of American Painting*, bölüm 4, s. 62-71: "The Myth Makers"
39. Alıntı Richard Chase, "Notes on the Study of Myth" içinde, *Partisan Review*, Yaz 1946, s. 338.
40. A.g.y., s. 338.
41. Lawrence Alloway, *Topics in American Art since 1945* (New York: Norton, 1975), s. 20.
42. Kenneth Lawrence Beaudoin'ın başyazısı, *Iconograph*, Bahar 1946.
43. Alfred Russell *Iconograph* içinde, Sonbahar 1946, s. 3.
44. Peggy Guggenheim Belgeleri ve New York Halk Kütüphanesi: 30 Ekim-17 Kasım 1945 arasında Art Of This Century Galerisi'nde açılan birinci Charles Seliger sergisinin kataloğu, metin Jon Stroup. (Öpüş başlıklı çizim James Johnson Sweeney koleksiyonunda yer alıyordu.)
45. Gottlieb ve Rothko, "The Portrait of Modern Artist", WNYC'de H. Stix tarafından yönetilen, New York'ta Sanat üstüne radyo röportajı, 13 Ekim 1943, alıntı Sandler, *The Triumph of American Art* içinde, s. 63-64.
46. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), s. 231.
47. A.g.y., s. 228.
48. Art Of This Century, 23 Nisan-23 Mayıs 1946. Teresa Zarnover Polonya'daki konstrüktivist hareketin başıydı ve Varşova'daki avangard dergi *Blok*'u yayınlamıştı.

49. 2500 dolarlık Pepsi-Cola Ödülü 1946'da Boris Deutsch'un *Atom Savaşı Size Ne Yapacak* adlı yapıtına verildi. Hiroşima dehşetini grafik olarak betimleyen bir resimdi bu. Macdonald gibi entelektüellerin ve radikal sanatçıların şiddetle karşı çıktığı şey, işte bu türden çığ ve hünersiz, "olmayacak bir temsil" idi. Deutsch'un yapıtı ile sözgelimi Pollock'un *Isıdaki Gözler* ya da *Titrek Madde* adlı resimleri arasında dünya kadar fark vardı.
50. Barnett Newman, Teresa Zarnover'in Art Of This Century Galerisi'ndeki Nisan-Mayıs 1946 tarihli sergisine eşlik eden metin. Peggy Guggenheim Belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi, Film ITVE 1, no 202.
51. Clement Greenberg bütün bu vasatlıkları hoşgören aşırı liberalizme çok sert karşı çıkıyordu. Acil ihtiyaç duyulan şeyin, kaliteyi garantileyen hoşgörüsüzlük olduğu kanısındaydı: "Şu sıra sanatta hüküm süren aşırı eklektizm sağlıksızdır; dogmatizm ve hoşgörüsüzlük pahasına bile olsa ona karşı konulmalıdır." (bkz. *Nation*, 10 Haziran 1944).
52. Hilda Loveman, Whitney sergisinin değerlendirme yazısı, *Limited Edition*, Aralık 1945, s. 5. Sandler'in kitabının ikinci sayfasında belirttiği gibi Robert Coates'un "The Art Galleri-es" başlıklı makalesi (*New Yorker*, 30 Mart 1946, s. 83) değil de bu makale sanatta "soyut dışavurumcu" bir eğilimi fark eden ilk makaleydi. Whitney'deki Yıllık Sergi'yi anlatırken Loveman Amerikan sanat sahnesinde meydana gelen değişiklikleri betimler:
 8. Cadde'deki müze, muhafazakâr tarafı ve kendi gözdesi olan "müdavimleri" vurguladığı suçlamasıyla yıllardır şiddetli eleştirilere maruz kalırken bu yıl kıdemlilerinin birçoğuna yol verdi, bünyesine elli yeni isim ekledi ve resimdeki soyut dışavurumcu eğilimleri dile getirdi.
- Loveman'ın andığı isimler arasında Gottlieb, Holty (Loveman Holty'nin yapıtlarının fazla entelektüel olduğunu, "duygu" açısından eksikliğini düşünüyordu), Tobey, Callahan, Motherwell, Rothko, Ernst, Knaths, Marin, Rattner ve Bearden vardı. Loveman resim üsluplarında meydana gelen değişiklikleri vurguluyordu:
- 30'larda çok popüler olan toplumsal manzaracılık ve Amerikan manzaracılığı neredeyse ortadan kaybolmuş. Onun yerine, herhangi bir Amerikan sanat sergisinin büyük bölümünü oluşturan manzaralar, natüromortlar ve figür etüdları romantik ya da fantezist olmuş.
53. Başyazı, *Art News*, Temmuz 1946, s. 13.
54. Lester Longman Çağdaş Sanat Birinci Yaz Sergisi kataloğunda yazıyor (State University of Iowa, sayfalar numaralandırılmamış): "Pota yeni bir kaynama noktasına erişti, samimi Amerikan doğrudanlığı, gözüpekliği ve enerjisi ile Avrupa inceliği, zarafeti ve teorik denetimini sentezliyor."
55. Pollock, Gorky, Guston, De Kooning, Baziotes, Kline, Motherwell, Rothko ve Still savaşa gitmediler dolayısıyla Amerikan sanatına ayrılmış birçok sergide yapıtlarına dikkatleri çekmeyi becerdiler. Bkz. Milton Brown, "After Three Years", *Magazine of Art*, Nisan 1946, s. 138-66.
56. A.g.y.
57. Ad Reinhardt, "The Rescue of Art", *Newsweek*, 12 Ağustos 1946.
58. Brown, "After Three Years", s. 138.
59. A.g.y.
60. A.g.y. Görünüşe bakılırsa Brown sanatçının yeni dünyayı ele alışındaki güçlüğü anlıyordu ama buna üzülüyordu: "Toplumsal sahnenin daha ciddi araştırılmasıyla uğraşan sanatçılar yöntemlerinde bir yetersizlik fark etmiş gibiler ve kendilerini bir ikilem içinde bulmuş haldeler. Karmaşık bir toplumsal düşüncenin basit insan deneyimi açısından anlatımı en azından teorik olarak mümkündür –geçmişte yapılmıştır bile– yine de pek az modern sanatçı geçerli bir çözüme ulaşabilecek gibi görünüyor. Ne yazık ki böyleli do-

- lajsız ifadeleri basmakalıp sözler diye niteleyecek kadar çokbilmişliğimizin esiriyiz. Belki de karmaşıklık zamanımızın temelidir.” (s. 166)
61. Lester Longman, Çağdaş Sanat İkinci Yaz Sergisi kataloğu, State University of Iowa, 1946, sayfalar numaralandırılmamış. Sergi 132 ressamdan 160 resim içeriyordu. Daha sonra Longman soyut dışavurumculuğun ateşli bir düşmanı oldu.
 62. Eklektizm konusunda Howard Devree'nin “The Armory 1945 – Critic's Choice”, *Art News*, 1-14 Ekim 1945. 1945'lerin sonlarında sanat eleştirmenleri ve koleksiyoncularının tercihlerini ortaya sermesi bakımından çok ilginçtir. Seçimler çok çeşitliydi ama herkes güçlü, uluslararası bir Amerikan sanatının yükseldiğini görmeyi umuyordu, Devree şöyle açıklıyor: “Gurur duyduğumuz demokrasi nasıl bir potadan çıktıysa sanatımız da işlenip yeni bir şeye dönüşüyor, enternasyonalizmi içinde ulusal, eninde sonunda ve incelikli olarak Amerikalı bir sanat.”
 63. Clement Greenberg, *Nation*, 1 Aralık 1945, s. 604.
 64. Clement Greenberg, *Nation*, 5 Nisan 1947, s. 405.
 65. Dışişleri Bakanlığı “Advancing American Art” adlı bir sergi düzenlemişti. Senatör Dondero bir zamanlar Komünist Parti'yle bağlantılı olan ressamların yapıtlarını eleştirince sergi durduruldu. Bkz. Mathews, “Art and Politics in Cold War America”, s. 777.
 66. George Biddle, “The Horns of Dilemma”, *New York Times*, 19 Mayıs 1946, bölüm 6, s. 21, 44.
 67. A.g.y., s. 45.
 68. Howard Devree, “Straws in the Wind: Some Opinions on Art in the Post War World of Europe and America”, *New York Times*, 14 Temmuz 1946, bölüm 2, s. 1, 4.
 69. A.g.y.
 70. Edward Alden Jewell, “Art American?”, *New York Times*, 1 Eylül 1946, bölüm 2, s. 8.
 71. A.g.y. Jewell hem Amerikalı hem de evrensel bir sanatın mümkün olup olmadığını soruyordu: “Peki bu, evrensel sanatın belirgin biçimde Amerikan sanatı da olamayacağı anlamına mı geliyor? Amerikan sanatı olacak nitelikte, konuşmaya değer tek sanat bireyin yaratıcı dışavurumudur, birey kendi deneyiminden sanat yaratır, birey öncelikle kendiliğinin yurttaşlığını kabul eder. Gerçek hedef içeridedir dışarıda değil. Ve bu hedefi takip ederek sanatçı, Amerikalı olarsa, kasıtlı bir girişimde bulunmaksızın, Amerikan sanatı yaratacaktır – yüzeysel olarak değil, en derin, evrensel anlamda.”
 72. Barnett Newman tarafından düzenlenen sergi. Yirmi sekiz yapıt sergileniyordu, altısı satışa sunulmuştu.
 73. “Northwest Coast Indian Painting” (Kuzeybatı Sahili Yerli Resmi), kataloğu kaleme alan Barnett Newman, Betty Parsons Galerisi, 30 Eylül-19 Ekim 1946.
 74. A.g.y.
 75. A.g.y.
 76. Elsa Maxwell, “Party Line”, *New York Post*, 20 Aralık 1946.
 77. 1940-1949 arasında her 10,5 günde bir yeni bir müze kuruluyordu: Alma S. Wittlin'den, *Museums: In Search of a Usable Future* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1970), s. 174. yeni koleksiyoncular da konuya ilgi duyuyordu. Bkz. James T. Soby, “Collecting Today's Pictures”, *Saturday Review*, 25 Mayıs 1946, s. 42-44. Neuberger koleksiyonu konusunda bkz. Aline B. Loucheim, “Stockbroker Buys American”, *Art News*, Mayıs 1946, s. 54-55, 68.
 78. Henry McBride, *New York Sun*, 20 Nisan 1946.
 79. Samuel Kootz, “Building a Modern Collection”, 13 Mayıs-1 Haziran 1946. Katalog metni Samuel Kootz arşivi içinde, Amerikan Sanatı Arşivi, NY 65/1.
 80. A.g.y. Bir de 1949'da Noel reklamı vardı:
Kendiniz ve dostlarınız için alışılmamış bir Noel armağanı. Bunu unutulmaz bir armağana dönüştürün. Önemli bir Amerikan sanatçısının çerçeveli, suluboya ya da guvaş, modern bir

resmini hediye edin. 100, 150, 200 dolara, nasıl isterseniz, arkadaşlarınıza bir armağan sertifikası göndererek aşağıdaki sanatçıların yapıtlarından bir seçme yapmaya davet edebilirsiniz:

William Baziot	Hans Hofmann
Byron Browne	Carl Holty
Adolf Gottlieb	Robert Motherwell

Ya da sizin yerinize seçimi memnuniyetle biz yapar ve armağanınızla birlikte kartınızı göndeririz. Sadece aşağıdaki formu doldurun.

81. Samuel Kootz arşivi, Amerikan Sanatı Arşivi, NY 65/1.
82. Frederic Taubes, "Painting", *Encyclopedia Britannica: Book of the Year, 1947*, s. 573.
83. Clement Greenberg, "L'Art américain au XXe siècle", *Les Temps Modernes*, sayı 11-12 (Ağustos-Eylül 1946): 351-52.
84. A.g.y., s. 352.
85. Stephane Pizella, "Au royaume du dollar", *Minerve*, 29 Eylül 1945; "Etapas américaines", *Minerve*, 19 Ekim 1945, s. 1. Ossip Zadkine, "L'Exil à New York", *Minerve*, 30 Kasım 1945. Claude Roy, "Clefs pour l'Amérique", *Lettres françaises*, 1 Kasım 1946.
86. Robert Escarpit, "En remontant Broadway", *Le Monde*, 26 Şubat 1946, bölüm I-C.
87. Pizella, "Au royaume du dollar" Açlık çeken Fransız halkına, Pizella, New York'ta yarı içilmiş sigaraları ve yarı yenmiş nefis marmelatlı sandviçleri çöpe atan insanları mükemmel anlatıyordu.
88. René Huyghe, "Letter from Paris: Conflicting Tendencies", *Magazine of Art*, Kasım 1945, s. 272-73.
89. *Union nationale des intellectuels*, Bibliothèque historique de Nanterre, 0 doküman 28382 (broşür, sayfaları numaralandırılmamış).
90. A.g.y. Bu projeden önce, 1945 Mart'ında, komünistlerin yaydığı ve Fransız direnişini ilan eden bir manifesto gelir. Manifesto Fransız kültürünün karmaşıklığını ve çeşitliliğini yeniden kurmak için gösterilen çabalara destek toplamayı hedefliyordu:
Fransa Fransız ruhunun bütün boyutlarını koruyacak biçimde sürdürülmelidir. Fransız ruhunun geçmişe ne çok şey borçlu olduğunu hepimiz biliyoruz. Mirasımızın tümünü kabul etmeden değerli bir şey yapmayı nasıl umabiliriz? Dolayısıyla Fransa'nın manevi ailelerinden hiçbiri dışlanmayacaktır. Ulusal ruhumuzu besleyen büyük kaynağın kurumasına göz yummak cinayet olur.
Çeşitli sanatçılar ve başka şahsiyetler bu girişimi destekliyordu. Aralarında Aragon, Eluard, Joliot-Curie, Le Corbusier, Matisse, Perret, Picasso, General Dassault, daha sonraki başbakan Michel Debré'nin babası olan Tıp Akademisi'nden Robert Debré ve başkaları vardı.
91. Ayrıntılar için bkz. Jean Philippe Chimot, "Avatars de la théorie de l'art dans *Art de France* (1945-49)", *Art et Idéologie*, s. 144-57.
92. Sözü edilen "yolculuk" Fransız sanatçılarının 1944'teki rezil Almanya gezisiydi, geziye katılanlar arasında Derain, Vlaminck, Friesz ve Segonzac vardı. Bkz. *L'Amour de l'Art*, sayı 2 (Temmuz 1945): 27. *L'Amour de l'Art* aylık bir dergiydi, yayın kuruluna René Huyghe başkanlık ediyordu, Germain Bazin yazışları müdürüydü.
93. A.g.y.
94. A.g.y.
95. Carlu, "Carlu est revenu d'Amérique", *Arts*, 9 Kasım 1945, s. 2.
96. Léon Degand, "Le retour d'un grand peintre, F. Léger", *Lettres françaises*, 13 Nisan 1946, s. 1.
97. Walter Lippman, "La destinée américaine", *Les études américaines*, sayı 1 (Nisan-Mayıs 1946): 1.
98. Waldemar George, *Le Littéraire (Figaro)*, 24 Nisan 1946, s. 4.
99. Aramov, *Opinions d'un peintre d'aujourd'hui* (Paris: Presses Benaud, 1946), s. 20. Bir kutsal sanat formunun yeniden doğuşu hakkında bkz. Laude, *Art et Idéologies*, s. 36-37.

100. Jacques Baschet, *Pour une renaissance de la peinture française* (Paris: Baschet, 1946), s. 112.
101. Roger Garaudy, "Artistes sans uniformes", *Art de France* 9 (Kasım 1946): 17-20.
102. Louis Aragon, "L'art, zone libre?", *Lettres françaises*, 29 Kasım 1946, s. 1.
103. Roger Garaudy *Lettres françaises* içinde, 13 Aralık 1946, s. 1.
104. A.g.y.
105. A.g.y.
106. Georges Pillement Léon Degand'inkine karşı bir tavır takındı: "Gayri insani ve entelektüel nitelikteki soyut sanat, modern sanatın son otuz yıldır çektiği krizdeki son şiddetli ateş nöbetidir. Soyut sanatın aşırı hırsları, sanatçılara sürekli yeni ve değerli dersler veren şeye yani doğaya onları geri döndürecek bir tepkiyi ortaya çıkaracaktır çok geçmeden." (Bkz. *Lettres françaises*, 26 Aralık 1946, s. 4).
107. Bernard Buffet, Eleştirmen Ödülü, 1948. Alıntı Raymond Moulin, *Le marché de la peinture en France* içinde (Paris: Editions de Minuit, 1967), s. 166.
108. İşte bu yüzden Fransa savaş öncesindeki kültür politikasını inatla sürdürdü. 1945'te Dışişleri Bakanlığı, siyasal ve ekonomik ilişkilerden sorumlu idarelerden farklı olarak bir "Kültürel İlişkiler Genel İdaresi" oluşturdu. Kültürel ilişkilerden sorumlu ilk müdür Paris Faculté des Sciences'tan Henri Laugier idi. Bütçe 460 milyon franktı, Dışişleri Bakanlığı toplam bütçesinin yüzde otuz altısıydı. Bkz. Anthony Haigh, *La diplomatie culturelle en Europe* (Strasbourg: Conseil de l'Europe, 1974), s. 69-75.
109. Léon Degand, "Au service de l'art", *Lettres françaises*, 15 Kasım 1946.
110. Althea Bradbury, "Review of Modern French Painting at the Pearl Gallery", *Critique* 1, sayı 2 (Ekim 1946).
111. Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 6 Şubat 1947, s. 228. Pennsylvania Müzesi müdürü Fiske Kimball da aynı tepkiyi verdi, Raymond Cogniat'ya şöyle açıklıyordu: "Başlarken şunu söylemeliyim ki geçen yıl New York ve Philadelphia'ya gönderdiğiniz ve sanatçıların savaş sırasında yaptığı birtakım çalışmaları bize sunması beklenen çağdaş sanat sergisi bizim için daha çok bir düş kırıklığı oldu. Genel izlenimimiz yeni gelenlerin aslında taklitçi olduğu yönündeydi. Yine de Paris'e gittikten sonra duygularım epey değişti. Hiç bu kadar yoğun bir sanatsal yaşam görmemiştim, Paris hiç bu kadar parlak bir sezon geçirmemiş, bu kadar çok önemli sergiye evsahipliği yapmamıştı. Aynı zamanda bana öyle geliyor ki yaratıcılık söz konusu olduğunda durgun bir dönemdesiniz ama bu Fransa'nın konumunu kaybedeceği anlamına gelmiyor çünkü sizin daima bir sürü yetenekli sanatçınız, birkaç kuşağa yayılmış umut vaat eden yapıtlarınız var." (Bkz. *Lettres françaises*, 22 Ağustos 1947, s.1).
112. *Arts*'da ve haftalık *Juin*'de çıkan değerlendirmeler (Jean Laude, Edouard Jaguer ve René Guilly tarafından). Léon Degand da avangard yapıtları *Lettres françaises* için değerlendirdi. Daha fazla bilgi için bkz. Georges Mathieu, *De la révolte à la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1972).
113. René-Jean *Le Monde* içinde, 26 Mart 1946, s. 5.
114. Sözü edilen sanatçılar Gines Parra (İspanya), Geer Van Velde (Hollanda), Vasili Kandinski (Rusya), Bercot (Franche Comté) ve Jean Couty (Lyon) idi.
115. Anlaşmalar ekonomik ve serbestlik açısından son derece büyük önem taşıyordu, Fransız tepkisinin sertliği de bunu kanıtlar. Aslında anlaşmalar Fransız kültür sisteminin çöküşünün başlangıcını, Fransa'nın uluslararası üstünlüğünün bitişini göstermektedir. Resim bir sonraki saldırı hedefi olacaktı, daha temkinli yaklaşılacaktı. Fransızların Amerikan filmlerine müthiş hayranlık duyduğu 1939'da Paris'in çöküşünün sinemayla başlaması ilginçtir.
116. Bu madde anlaşmanın içine epey iyi gizlenmişti çünkü basın 8 Haziran'a kadar onu keşfetmedi. Bkz. *Le Monde*, 8 Haziran 1946, s. 8.

117. *New York Times*'a göre Léon Blum Fransız sinema endüstrisi önderlerine, gereken Amerikan yardımını elde etmek amacıyla, onların çıkarlarını feda etmeye hazır olduğunu açıkça söylemiştir. Bkz. 22 Haziran 1946 tarihli *Times*, s. 14.
118. Fransız sinema denetleme kurulu başkanı Georges Huisman *Opéra*'da yazıyordu. Saptamaları İngilizceye çevrilerek *New York Times*'da yer aldı, 10 Ocak 1946, s. 29.
119. Georges Bidault 22 Mart 1946 tarihli *New York Times*'da (s. 1) Sovyet yardımını kabule eğilimli diye tanımlanıyordu, ama ertesi gün bunu yalanladı. Ayrıca bkz. *Le Monde*, 22 Mart 1946, s.1.
120. Silah bakanı Charles Tillon, devlet bakanı Maurice Thorez, endüstriyel üretim bakanı Marcel Paul, çalışma bakanı Ambroise Croizat, ulusal ekonomi bakanı François Billoux.
121. Léon Blum, *Le Monde*, 23 Mart 1946, s.1.
122. André Philip, *Le Monde*, 1 Haziran 1946, s. 1. Bu röportaj önemliydi çünkü o dönemde Ulusal Meclis'te görüşülmekte olan bir millileştirme yasasını ele alıyordu. 25 Nisan'da meclis gaz ve enerji şirketlerini millileştirdi.
123. Büyük Britanya Blum'un Washington'a gelişinden tam bir ay önce Birleşik Devletler'le anlaşma imzalamıştı. Bkz. Richard M. Freeland, *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism* (New York: Schocken, 1971), s. 47-49.
124. Ayrıntılı bir çözümleme için bkz. André Siegfried, *L'année politique, 1946* (Paris: Presses Universitaires de France), s. 135-41.
125. Hükümetteki komünistlerin biraz tereddütle de olsa anlaşmayı imzaladığını belirtelim. Yine de Maurice Thorez Fransız Komünist Partisi lehine anlaşmaya güven talebinde bulunuyor, Birleşik Devletler'in fon sağlamaya razı olduğunu zira Fransız emekçi sınıfının değerini ve niteliklerini kabul ettiğini söylüyordu. Amerika Fransız işçisine güveniyordu (*Le Monde*, 31 Haziran 1946, s. 3).
126. *Le Monde*, 31 Mart 1946, s. 1.
127. Bkz. Alfred Grosser, *La IVe République et sa politique extérieure* (Paris: Armand Colin, 1972), s. 217. ayrıca bkz. Alexander Werth, *France, 1945-1955* (Londra: Robert Hale, 1956), s. 295.
128. Harold Callender, "French Socialists Ask U.S. Support", *New York Times*, 2 Nisan 1946, s. 13.
129. 1945'te Fransız Komünist Partisi oyların %26,1'ini, MRP % 23,9'unu, sosyalistlerle %23,4'ünü aldı.
130. *New York Times*, 7 Mayıs 1946; 28 Mayıs, s. 10; 1 Haziran, s. 7.
131. Fransa ve İtalya kısmen domino teorisi yüzünden Birleşik Devletler'e stratejik açıdan önemli görünüyordu: bkz. "United States Assistance to Other Countries from the Standpoint of National Security", *Foreign Relations of the United States*, cilt 1 (1947), s. 738-50, yeniden basım *Containment: Documents on American Policy and Strategy, 1945-50* içinde, ed. John L. Gaddis ve Thomas H. Etzold (New York: Columbia University Press, 1978), s. 71-83.
132. "American relations with the Soviet Union: A Report to the President by the Special Counsel to the President", 24 Eylül 1946, Harry S. Truman Belgeleri, alıntı Gaddis ve Etzold, *Containment* içinde, s. 67.
133. Bu aslen George F. Kennan'ın Moskova'dan gönderdiği uzun telgrafındaki mesajdı. John L. Gaddis'in söylediği gibi, "Kennan sorunları psikolojik nitelikte gördüğü için çözümleri de psikolojiktir: hem potansiyel rakiplerin zihinlerinde hem de potansiyel müttefiklerin ve Amerikan halkının zihninde, ABD için dostane bir uluslararası ortamın gelişmesini kolaylaştıracak tavırlar meydana getirmek." (bkz. Gaddis ve Etzold, ed., *Containment*, s. 30). Kennan 24 Eylül 1946 tarihli "Sovyetler Birliği'yle Amerikan İlişkileri" başlıklı mektubunda (yeniden basım a.g.y., s. 68) Sovyetler Birliği'nin kültürel olarak "zehirlenmesi"ni destekliyordu:

Sovyet Hükümetinin hoşgörüsüyle karşılayacağı en kapsamlı biçimde, Sovyetler arasında kitaplar, dergiler, gazeteler ve filmler dağıtmamız, SSCB'ye radyo yayınları yapmamız, turist, öğrenci ve eğitimci değiş tokuşu konusunda baskı uygulamamız gerekiyor. Kennan burada Ruslardan söz etse de aynı yöntemlerin Batı dünyasında daha incelikli ve daha başarılı biçimde kullanılabileceği açtı.

134. Thomas M. Pryor, "Mission of the Movies Abroad", *New York Times*, 29 Mart 1946, s. 6. Paramount Pictures'ın başkanı Barney Balaban'dan bu makalede alıntı yapıyordu: "Dışişleri bakanlığı destekli bir bilgilendirici film programı, ticari çıkarlarla özel olarak yürütülen kadar başarılı olmayacaktır. Rusya'dan *Pravda* ya da *Izvestiya* etiketiyle gelen bir hikâyeye biz nasıl kuşkuyla bakma eğilimindeyssek, hükümetimizin destek olduğu bir film de yurtdışında aynı kuşkuyla karşılanacaktır."
135. Anlaşmaların imzalanmasından sonra Léon Blum Fransa'nın İngiltere ve İtalya'ya göre bir avantaj kazandığını ileri sürdü. Fransa üretimin yüzde otuzundan sorumluydu, İtalya'nın yüzde on yedi, İngiltere'nin yüzde yirmi ikilik payından yüksek bir yüzdeydi bu. Bkz. *New York Times*, 22 Haziran 1946, s. 14. Ne var ki işler öngörüldüğü kadar iyi gitmedi. Fransa 1946'nın ikinci yarısında kırk sekiz film üretirken 1947'nin ilk yarısında sadece kırk, ikinci yarısında da otuz film üretti. *Le Monde*'da (14 Kasım, s. 3 ve 15 Kasım, s. 4) sinemaya ayrılmış iki makalede Henri Magnan daha fazla ayrıntı veriyordu: Paris'te 1947'nin ikinci yarısı boyunca film programının incelenmesi, A kategorisindeki sinemaların bu dönemde toplam 184 haftada otuz üç Fransız filmi gösterdiğini, oysa toplam 340 haftada almış dört Amerikan filmi gösterildiğini ortaya koyar. Sorunun ciddiyeti şu nokta hesaba katıldığında daha açıkça görülür: Sanatsal değeri eşit Fransız ve Amerikan filmlerinin gösterilebileceği farklı kira ve projeksiyon koşulları nedeniyle, bir sinema müdürü bazı durumlarda Fransız filmine kıyasla Amerikan filminden üç kat fazla kazanabiliyor. Pierre Frogerais şöyle diyor: "Anlaşmada Fransız sinema endüstrisi için ciddi bir tehlike var çünkü on üç haftada sadece dört haftalık bir kota yılda kırk sekiz Fransız filminin yapılmasını sağladı oysa stüdyolarımız teknik donanım ve personel açısından yetmiş ya da seksen film yapacak durumda." (*Le Monde*, 8 Haziran 1946, s. 8)
- 1948'de bunalım öyle boyutlara erişmişti ki sinema sanatçıları sokaklarda gösteri yapıyordu (aralarında Jean Marais, Madeleine Sologne, Roger Pigault, Claire Maffei, Simone Signoret, Raymond Bussière ve yönetmen Jacques Becker de vardı).
136. George F. Kennan, "Moscow Embassy Telegram", 22 Şubat 1946, alıntı Gaddis ve Etzold, *Containment* içinde, s. 63.
137. Louis Jouvet, *Le Monde*, 17 Haziran 1946, s. 3.
138. Robert Delaroché'un "L'agonie du cinéma français vendu à Truman par Léon Blum" başlıklı bir makalesine göre, *L'Humanité*, 3 Ocak 1948.
139. Bertrand de la Salle, "As a Frenchman Sees Us", *Nation*, 15 Mart 1947, s. 296-97.
140. Bu geri çekilme o dönemde söylendiği kadar ani olmadı. İngiltere'deki İşçi Partisi hükümeti Yunanistan ve Türkiye'nin ekonomik sorunlarıyla ilgili olarak 1945'te Birleşik Devletler'le görüşmelere başladı, Birleşik Devletler'in bu güçlüklerin yükünü paylaşmasını önerdi. 1946 Eylül'ünde James F. Byrnes Ernest Bevin'i, eğer İngiltere Yunanistan'a yardım sürdürürse, Birleşik Devletler'in yardım fonları sağlayacağı konusunda temin etti. Durumun derinlikli bir çözümlemesi için bkz. Freeland, *The Truman Doctrine*.
141. Gerçek bir aciliyetten ziyade stratejik bir meseleydi bu, ama amaç Kongre'yi ve halkı etkilemekti. Yaşamsal önem taşıdığı düşünülmeye karşın fonlar tartışmanın başlamasından bir yıl sonraya kadar Yunanistan'ın eline geçmedi.
142. ABD Kongresi, Kongre Kayıtları, 80. Kongre, 1. oturum, 1947, s. 1980-81.
143. Truman, *Public Papers*, 1947, s. 176, alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 85.

144. Alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 96.
145. Özellikle bkz. Kennan'ın "Mr. X" adı altında *Foreign Affairs*'de yayınlanan ünlü mektubu: "The Sources of Soviet Conduct" Tartışma Gardner, *Architects of Illusion* içinde, s. 276.
146. Alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 101.
147. Robert Lash, *Chicago Sun* editörü, Marshall Field'e memorandum, 26 Mart 1947, alıntı Hamby, *Beyond the New Deal* içinde, s. 176-77.
148. Ronald Rubin, "The People Speak", *Progressive*, 7 Nisan 1947, s. 1.
149. George Elsey, memorandum, Ağustos 1947, Elsey yazıları, alıntı Hamby, *Beyond the New Deal* içinde, s. 175.
150. Henry Wallace, alıntı Frank Ross Peterson tarafından "Harry S. Truman and His Critics: The 1948 Progressives and the Origins of the Cold War" içinde, *The Walter Prescott Webb Memorial Lectures* (Austin: University of Texas, 1972), s. 37.
151. *New York Times*, 5 Nisan 1947, s. 6.
152. Bkz. Hamby, *Beyond the New Deal*, s. 178.
153. Tehlikenin düşsel olup olmadığı meselesi hemen hemen bütün "revizyonist" tarihçiler tarafından tartışılmıştı. Aslında, Birleşik Devletler ile Sovyetler Birliği arasında çeşitli bölgelerin nasıl paylaşılacağı konusunda güçlükler vardı. Hemen savaş çıkması tehlikesi olduğu bir yanılsamaydı. Freeland bu tehlikenin iç siyaset nedenleriyle nasıl manipüle edildiğini ele alırken epey inandırıcıdır.
154. Alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 89.
155. A.g.y.
156. Dwight Macdonald, "Truman's Doctrine, Abroad and At Home", *Memoirs of a Revolutionist* içinde, s. 189.
157. Clyfford Still, Ti-Grace Sharpless ile röportaj, *Clyfford Still* kataloğunda yaymlandı (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania), s. 4. Still sergisi 18 Ekim-29 Kasım 1963 tarihlerinde düzenlendi.
158. Amerikalı liderler Rus Devrimi'nden beri Komünist Parti'den kuşulanıyordu. 1919-1935 arasında Kongre, Partinin etkinlikleriyle ilgili dört soruşturma yürüttü ama kınayacak hiçbir şey bulamadı. 1938'de Dies Komitesi (Meclis Amerika Karşıtı Eylemleri İnceleme Komitesi) kuruldu ve 1945'te Kongre'deki sürekli bir komite haline geldi.
159. *New York Times*, 6 Haziran 1947, s. 1.
160. Alıntı Hamby, *Beyond the New Deal* içinde, s. 186.
161. Truman'dan alıntı Edwin G. Nourse, *Economics in the Public Service* içinde (New York: Harcourt Brace, 1953), s. 167.
162. Aslında, Marshall Planı, özellikle de Kennan, Sovyet katılımının olanaksız olacağını görmekte çok zorlandı: "En iyisi ... önce ECE'den inisiyatif gelmesini sağlamak olurdu ama bu iş öyle yapılmalıydı ki Doğu Avrupa ülkeleri ya önerilen koşulları kabul etmeyi istemeyerek kendilerini dışarda bırakmalıydı ya da ekonomilerinin yönlendirilmesine razı olmalıydı." Bkz. George F. Kennan, *Memoirs, 1925-1950* (New York: Bantam, 1969), s. 358-59.
163. Henry Wallace, "Too Little, Too Late", *New Republic*, 6 Ekim 1947, s. 11.
164. Freeland, *The Truman Doctrine*, s. 215.
165. Thomas Clark, *Washington Post*, 22 Kasım 1947. Alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 227.
166. ABD Eğitim Dairesi, Yıllık Rapor, 1947. Bu konuya ilişkin uzun tartışma için bkz. Freeland, *The Truman Doctrine*, s. 230-31.
167. A.g.y., s. 231.
168. A.g.y., s. 234.

169. Henry Wallace ve Idaho senatörü Glen H. Taylor'un Marshall Planı'na muhalefetine ilişkin bir çözümleme için bkz. Peterson'un önemli makalesi "Harry S. Truman and His Critics", s. 46.
170. Barnett Newman, "Ideographic Picture". Metinden alıntı Barbara Rose, *Readings in American Art* içinde, s. 146. Sergi aşağıdaki resimleri içeriyordu: Hans Hofmann: *Öfke I ve II*; Pietro Lazzari: *Yakılmış Sunu, Gökkubbe*; Boris Margo: *Göksel Figür, Simyacı*; Barnett Newman, *Gea, Euklides Cehennemi*; Ad Reinhardt: *Karanlık Simge, Kozmik İşaret*; Mark Rothko: *Tiresias, Bahar Notu*; Theodore Stamos: *Kurban, Damga*; Clyfford Still: *Civa, Fiğür*.
171. Victor Wolfson, Kootz Galerisi kataloğu, Ocak 1947, Samuel Kootz Belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi.
172. Carl Holty ve Byron Browne'un Kootz Galerisi'nde 20 Mayıs-7 Haziran 1947'de düzenlenen sergisi için yayınlanan katalogda Samuel Kootz'un yazdığı metin, Samuel Kootz Belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi.
173. Harold Rosenberg, "Introduction to Six American Artists", Bearden, Baziotes, Browne, Gottlieb, Holty ve Motherwell'in Paris'teki Maeght Galerisi'nde 1947 ilkbaharında açtığı serginin kataloğu için yazılan metin; ayrıca *Possibilities I* içinde yayınlandı (Kış 1947-48): 75.
174. Bu strateji günümüzde çeşitli tarihçilerin çalışmaları sayesinde iyi bilinmektedir. Özellikle Christopher Lasch'ın çalışması "The Cultural Cold War: A Short History of the Congress for Cultural Freedom", *The Agony of the American Left* içinde (New York: Random House, 1968), s. 63-113; ve Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism", s. 39-41; ayrıca birçok gazetecinin çalışmaları, özellikle Jason Epstein, "The CIA and the Intellectuals", *New York Review of Books*, 20 Nisan 1967, s. 16-21; ve Thomas W. Braden, "I'm Glad the CIA Is Immoral", *Saturday Evening Post*, 20 Mayıs 1947, s. 10-14. Epstein Avrupa entelektüel yaşamını maksimum çapta denetlemek için kurulmuş sistemin işleyişini açıklar. Müzeler ve sanat galerileri gibi özel kuruluşlara verilen fonlar, tıpkı 1947'de Fransız sendikası Force Ouvrière'e komünizme karşı mücadele amacıyla verilen para gibi, aynı planın parçasıdır. Harcadığımız para Sovyet standartlarına göre çok azdı. Ama operasyon planımızın ilk kuralına yansımıştı bu: "Parayı özel kuruluşların güvenle harcayabileceği miktarlarda sınırlayın." Öbür kurallar da aynı ölçüde açıktı: "Meşru, varolan örgütleri kullanın, Amerikan çıkarlarının boyutunu gizleyin; örgütü resmi Amerikan politikasının her yönünü desteklemeye zorlamayarak örgütün bütünlüğünü koruyun." (s. 14)
- Girişimin başarıya ulaşması için bir miktar eleştiri çok önemliydi. Paris'teki araştırmalarım sırasında bu ünlü sergiyle ilgili Bay Maeght'la röportaj yapamadım. Maeght arşivine iki ayı aşkın bir süre düzenli olarak ulaşmayı denedimse de başıvuramadım, umudumu yitirmeye çalıştım ama galeri beni düş kırıklığına uğrattı. Maeght sergisinin nasıl düzenlendiği ve parasal olarak karşılandığı konusu belli ki hâlâ tabu, çünkü Samuel Kootz önce New York'ta bir görüşmeye razı oldu sonra bu konuya duyduğum özel ilgiyi öğrenince iptal etti. Belli ki bazı yerler eşelenirse koku çıkıyor.
175. Sergiyle ilgili pek çok şey herkesin hoşuna gitmedi. Örneğin MOMA'dan Monroe Wheeler bir Paris ziyaretinde Maeght'a serginin tek taraflı, eksik olduğundan yakındı, Kootz'un Amerikan sanatı versiyonunu Paris'te desteklemek için yapılmış bir reklamcılık numarası olduğunu söyledi: Monroe Wheeler sergi sırasında ya da hemen ertesinde buradaydı, Maeght'a ve başkalarına bizim serginin gerçekten Amerikan resmini temsil etmediğini söyledi; Maeght'a Amerika'da değerli olduğunu düşündüğü birtakım sanatçıların listesini verdi ama doğal olarak Maeght bir kenara koyup unuttu listeyi. Elbette bu hiçbirinizi muhterem Monroe'muzun kestanelerini çizmeye teşvik etmesin.

Samuel Kootz'un, galerisinin ressamlarına gönderdiği 5 Temmuz 1947 tarihli mektup, Rosalind Bengelsdorf-Browne'un kişisel arşivi.

176. Bu düşünce 1945'ten sonra Amerika'da basılan birçok Amerikan yayını tarafından popülerleştirilmişti. Fransa'da *Bulletin quotidien USA*, *Arts et Lettres*, *Bulletin de la quinzaine*, *Informations et documents*, *Rapports France-Etats-Unis* (Marshall Planı'nın dergisi), *Profls ve France USA* bu yayınlardandı. Daha fazla bilgi için bkz. *Telling America's Story Abroad: The State Department Information and Educational Exchange Program* (Washington, DC: Office of Public Affairs, 1951).
Dünyanın her tarafındaki insanlara ABD ve Amerikan yaşam biçimini anlatmak, dünya-daki gelişmelere ilişkin olaylara dayalı haberleri erişilebilir kulumak, komünist propagandacılar tarafından yayılan çarpıtma ve yalanları düzeltmek için her etkili iletişim aracı kullanılır. (s. 4)
Bu konuda ayrıca bkz. Charles A.H. Thomson, *Overseas Information Service of the U.S. Government* (Washington D.C.:Brookings Institution, 1948).
177. *Arts*, 11 Nisan 1947, s.1.
178. A.g.y.
179. Laurent Casanova, *Le Communisme, la pensée, et l'art*, Fransız Komünist Partisi'nin On Birinci Ulusal Kongresi, 25-28 Haziran 1947, yayınlayan Komünist Parti Matbaası. 24 Ekim 1947'de *L'Humanité* "America Degrades the Mind" (Amerika Zihni Bozuyor) başlıklı bir makale yayınladı.
180. Edmont de Semont, *Le Monde*, 2 Nisan 1947, s. 5.
181. Kootz'dan galerisinin sanatçılara mektup. Bkz. 175 numaralı not.
182. Denys Chevalier, "Introduction à la peinture américaine", *Arts*, 4 Nisan 1947.
183. André Warnod, *Le Figaro*, 3 Nisan 1947, s. 2.
184. Jean-José Marchand, "Introduction à l'art américain contemporain", *Combat*, 9 Nisan 1947, s. 2.
185. A.g.y.
186. A.g.y.
187. A.g.y.
188. René-Jean, "Les difficultés du commerce des œuvres d'art", *Le Monde*, 21 Ocak 1947, s. 5.
189. *Carrefour*, 9 Nisan 1947, s. 17, imzasız.
190. Frank Elgar, "L'art abstrait en Amérique", *Carrefour*, 6 Ağustos 1947, s. 7.
191. A.g.y.
192. Jean Franklin, *New Iconograph*'taki başyazı, 1947 (Sekiz bin nüsha). Dergi 1946'da Kenneth Lawrence Beaudoin tarafından *Iconograph* adıyla yayınlanmıştı. Beaudoin'ın bir sanat galerisi de vardı (Gallerie 9). 1947'de yeni bir yazışları müdürüyle derginin adını *New Iconograph* olarak değiştirdi. Oscar Collier ve Jean Franklin editör olarak işe alınmıştı. Derginin "modern, çağdaş ve deneysel" olmasını istiyorlardı, Kızılderi sanatının ve Paalen'in dergisi *Dyn*'in etkisini vurguluyorlardı.
193. Derginin 95. sayfasında el sıkışan iki askerin (biri Eski Yunan'dan alınma, biri modern asker) fotoğrafı yer alıyordu, bağlam dışına çıkarılırsa bu fotoğrafı anlamak güçtü. Fotoğraf New York'taki Acropolis adında bir Yunan lokantasında çekilmişti ve başlığı şuydu: "Devlet Kurbanıyla Tokalaşılıyor" *Cristo si è fermato a Eboli* (İsa Eboli'de Durdu) adlı kitabın yazarı Carlo Levi'nin metni fotoğrafa eşlik ediyordu. Bu fotoğraf bir sanat dergisinde basılmakla, fışıldanan bir söylenti gibiydi, sanatla ilgili mitolojik söylemin içine siyasal ifadeler sokmak kolay değildi (Fotoğraf Andrea Caffi'nin mitos üstüne bir makalesinin sonunda yer alıyordu). Ama *Possibilities* öbür avangard dergi *Tiger's Eye*'den daha açık bir anlatım benimsemişti. Kongre'nin Yunanistan'ı "komünist asilerden" kurtarmak

için gereken fonların tahsisatını tartıştığı düşünülünce fotoğraf ironik bir yorum niteliğine bürünüyor.

Özgürlük yanlısı felsefeci Levi'nin tarafsız, kinik yorumu tavrı belirlemiş, avangard derginin savaş sonrası dönemde dünya politikasına karşı konumunu oturtmuştu, müthiş bir tarafsızlıkla birleşen bir anlayış tavrıydı bu. Tarihle ilişkisinin ışığında bakıldığında zaman, bir sanat dergisinin sayfalarında el sıkışan iki Yunanin tuhaf görüntüsü bütün anlamına kavuşuyor, Birleşik Devletler dış politikasının önemli bir bölümüne karşı avangardın duyularını ifşa ediyor.

194. Robert Motherwell ve Harold Rosenberg *Possibilities 1* içinde (Kış 1947-48). Derginin sanat editörü Robert Motherwell, edebiyat editörü Harold Rosenberg, mimarlık editörü Pierre Chateau, müzik editörü John Cage idi.

195. A.g.y.

196. Andrea Caffi, "On Mythology", a.g.y., s. 87.

197. Mark Rothko, "The Romantics Were Prompted", a.g.y., s. 84.

198. Motherwell ve Rosenberg, başyazı, a.g.y.

199. Karl Marx, *Early Writings*, ed. T.B. Bottomore (New York: McGraw-Hill, 1963), s. 127.

200. Rothko, "The Romantics Were Prompted", s. 84.

201. Pierre Dommergues, *L'aliénation dans le roman américain contemporain*, cilt 1 (Paris: Union Générale de l'Edition, 1976), s. 249. Yabancılaşma hem bir kavram hem de bir varoluş biçimi olaral savaş sonrası Amerika'da epey popülerdi; bu, konuyu doğrudan ya da dolaylı işleyen romanların revaçta oluşundan anlaşılabilir: Norman Mailer, *Çıplak ve Ölü* (1948), Flannery O'Connor, *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories* (1955), J.D. Salinger, *Çavdar Tarlasında Çocuklar* (1951).

202. Mark Rothko, "The Romantics Were Prompted", s. 84.

203. O dönemin uzmanlarının açıkladığı gibi. Soyut dışavurumculuk asla tutarlı bir hareket olmadı, daha ziyade teker teker bireylerin kümeleşmesiydi.

204. Dommergues, *L'aliénation*, s. 271.

205. Rosenberg, Maeght sergisi kataloğu, alıntı *Possibilities* içinde, s. 75.

206. A.g.y.

207. Clement Greenberg, "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon*, sayı 93-94 (Ekim 1947): 28-29.

208. William Phillips, "Portrait of the Artist as an American", a.g.y., s. 19.

209. Greenberg, "The Present Prospects", s. 22.

210. Bu şekilde Graves ve Tobey'nin sanatını reddetti, a.g.y., s. 25.

211. A.g.y., s. 25-26.

212. A.g.y., s. 28.

213. A.g.y., s. 28.

214. A.g.y., s. 30.

215. A.g.y., s. 27-28.

216. Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 8 Mart 1947, s. 284.

217. A.g.y.

Başarı: New York Modernizm Kavramını Parislilerden Nasıl Çaldı, 1948

Kafesteki Adam. Yine Gide'dir bize bu imgeyi veren, Fransa'nın Almanlar tarafından işgali sırasında, günlüğüne "bir kafeste bile mutlu yaşayabilirdim. İşin sırrı, kişinin kendisini dört duvara eşit mesafeye koyabilmesinde" itirafında bulunmuştur.

MILTON HOWARD, *MAINSTREAM*, KIŞ 1947

1948 yılı da önceki yıl kadar kargaşayla başladı. Henry Wallace başkanlığa aday olduğunu açıkladı. Kampanya European Recovery Program (Avrupa Kalkınma Programı) meselesi çevresinde dönüyordu. Siyasal ittifaklarda yeniden ayarlanmalar sürdü. Başkan Truman'la ilgili liberal düş kırıklığı arttı. Eski radikallerin sağa kayması Sovyet propagandası çoğaldıkça hızlandı.

O zamana kadar radikal entelektüeller arasında siyasal iklimin barometresi gibi işlev gören *Partisan Review* tuhaf bir dönüşüm geçirdi. 1948 başlarında yeni fon akışıyla yeni ve çok daha muhafazakâr bir editörler kurulu dergiyi ele geçirdi.¹ Yeni editörler arasında Allan Dowling, James Burnham, Lionel Trilling, Sidney Hook ve James Johnson Sweeney vardı. Derginin çıkarlarına merkez oluşturan radikalizm yerini liberalizme bıraktı. Sanatçının yabancılaşmasına (toplumla bağlantılı radikal bir kavram) ilişkin eleştirel çalışmalardan nevroz çalışmalarına (bireyle bağlantılı bir kavram) doğru önemli bir kayma yaşandı. Marksizm yerini psikiyatriye bıraktı.² Birey tarihin ve toplumsal ilişkilerin yerine geçti.

1952'de, derginin belirgin niteliği olan muhalif canlılığın trajik sonunu gösteren "Our Country, Our Culture" (Ülkemiz, Kültürümüz) teması üstüne bir sempozyum sağa kaymayı tam olarak ortaya çıkardı. Yaşadığı birçok mücadele ve kuşkusuz birçok düş kırıklığıyla tükenen, belki de

içeriden yıkılan *Partisan Review*, bundan böyle yazarlarının Amerikan toplumuna bu haliyle entegre olmak istediğini belirtiyordu. Bu, itici gücünü ve varlık nedenini, bir başka deyişle muhalif tutumunu yitiren avangardın hayallerinin sonu demekti.³

Sadece *Partisan Review*'da değil başka yerlerde de sanatçının radikallikten uzaklaşması devam etti. Siyasal iklim bozuldukça bunun da hızı arttı. Modern sanatçılar kafalarını toplayamıyor gibiydi: sanatla siyaset arasında yarı yolda asılı kalmış, donmuşlardı. William Phillips insanın, bir kez yabancılaştı mı, “gelenek ile başkaldırı, milliyetçilik ve enternasyonalizm arasında, estetik ile yurttaşlık arasında, aidiyetle yabancılaşma arasında” asılı kaldığını söylüyordu.⁴ Rosenberg ve Motherwell'in *Possibilities*'de yayınladığı makalenin gösterdiği gibi, avangard ressamlar ve eleştirmenler bu düşünceyi destekliyordu. *Tiger's Eye* siyasetin tümünden reddini vurguluyor, kendini bütünüyle bireye, sanata, sanatın eleştiriden ayrılmasına adıyordu: “Bir görme olgusu olan sanat yapıtı öncelikle kendi içinde apaçık ve tamdır.” 1949'da dergi “sanatın, ister ressam ister şair olsun sanatçının imgeleminden doğan ve biçimlenen, siyasal ya da ticari düşüncelerden ayrı bir estetik yaratım olduğu yolundaki bakış açısıyla sanatı sunduğunu” ekliyordu.⁵

Sanat ve siyasetin ayrılması elverişli bir anda, siyasetin, daha ziyade siyasetin yan etkilerinin Amerikan vatandaşının yaşamında daha önemli, daha şaşırtıcı ve tehlikeli bir rol almaya tam başladığı sırada gerçekleşti. Gerçekten açıkça belli oluyordu ki yönetimin uyarılarına rağmen, Kongre ve halk, komünist ajitasyonu küllendiren ve dünya ticaretini yeniden yapılandırarak Avrupa ekonomilerini yeniden harekete geçirmenin tek yolu diye Avrupa'ya yardım programını kabullenmeye hazır değildi.

Yandaşlarına göre European Recovery Program istikrarlı bir dünyayı, iş ve ticaret için güvenli bir dünyayı yeniden kurmanın tek yolu gibi görünüyordu. Marshall halka bunu anlatmaya çalıştı:

Birleşik Devletler halkı Avrupa'nın yüklerini neden böyle kabul etmek zorunda? Avrupa'nın ekonomik kalkınması, bundan eminiz, bugün dünyanın en kritik bölgesinde temel özgürlüklerin korunması için elzemdir. Avrupa'nın ekonomik kalkınması dünya çapında normal ticaret ve alışverişin geri dönüşü için elzemdir.⁶

Marshall'ın ifadesi sorunun ne kadar önemli olduğunu, yetkili makamların halkın tepkisizliğinden ne kadar endişe duyduğunu göster-

mehtedir. Şubat'ta yürütülen bir Gallup anketi, halkın yüzde elli altısının programı bir hayır işi gibi gördüğünü, yüzde sekizinin Sovyetler'e karşı bir silah olarak değerlendirdiğini, kalan yüzde otuz altısının da kendi aralarında bölündüğünü ya da bir fikri olmadığını ortaya çıkardı.⁷ Bu yanlış görüşleri düzeltmenin yolları yüksek mevkilerde değerlendirilirken Avrupa'daki olaylar büyük ölçüde yönetimin işine yarayan bir gidişata büründü.⁸ ABD Temsilciler Meclisi Dışişleri Komitesi'nin European Recovery Program'ı görüşmesinden tam iki hafta önce, komünistlerin bölünmüş ve dağılmış demokratları ustaca manipüle etmesiyle 25 Şubat'ta Çekoslovakya Sovyet bloğuna geçti.

Çekoslovak Komünist Partisi 1947'deki "Kasım Krizi"nden beri sosyal demokratları bölmek ve başkan Edvard Benes'in çaresiz hükümetine baskı yapması için işçileri ve köylüleri örgütlemek amacıyla sıkı çalışmıştı. 25 Şubat'ta Benes sosyal demokrat bakanların istifasını kabul etti, Komünist Klement Gottwald'ın dikkatle seçtiği yeni bir kabineyi atadı. Radomir Luza'nın açıkladığı gibi, sosyal demokratlar komünistler tarafından hükümetten atılmamış, kendileri çıkıp gitmişti. Çekoslovakya krizi hem Sovyetler Birliği'nin saldırgan niyetlerini hem de Avrupa'daki bazı sosyal demokrat partilerin güçsüzlüğünü ve bölünmüşlüğü simgeliyordu.⁹

Birkaç hafta sonra Finlandiya'nın Rusya'yla bir karşılıklı savunma paktına girdiği öğrenildi. 10 Mart'ta Çek demokrasisinin simgesi Jan Masaryk kuşkulu koşullar altında öldürüldü. Uluslararası durum iyice kötüleşti, öyle ciddi bir şekle büründü ki Marshall ve Truman birçok konuşmalarında Sovyet hamlelerini dünya barışına tehdit olarak değerlendirdiklerini belirttiler.¹⁰ Gerilimler tam zamanında şiddetlendi, çünkü, dışişleri bakanı Byrnes'in vurguladığı gibi, Sovyetler'in ilerlemesi yakında yapılacak Fransız ve İtalyan seçimlerinde komünistlerin zaferi anlamına gelebilirdi. Batı Avrupa'yı kaplayan bir Kızıl dalga imgesi sansasyonel manşetlere hevesli basın tarafından ulusal bilince kazınıyordu. *Washington Times Herald* "Byrnes Sees World Crisis within Five Weeks" (Byrnes Dünya Krizinin Beş Hafta İçinde Olacağını Söylüyor), *New York Times* "Marshall Stirred by World Crisis" (Marshall Dünya Kriziyle Allak Bulak Oldu) diye yazıyordu.¹¹

17 Mart'ta Truman çoktandır beklenen ve naklen yayınlanan bir konuşmayla ulusa seslendi, konuşmasında Sovyet dış politikasına sertçe verip verişti, açıkça dünya barışının tehdit altında olduğunu ilan etti ve Kongre'yi, Sovyet ilerleyişine engel olmak amacıyla European Recovery Program'ın yürürlüğe girişini hızlandırmaya davet etti. Ne kadar ciddi

olduğunu gösterebilmek için Truman, her Amerikalıyı savaş tehlikesine karşı diri tutacak genel askeri eğitime destek verdiğini açıkladı. Bu yeni retorik birçok liberali rahatsız etse de Kongre'yi ve halkı heyecanlandırdı, en sonunda uyuşukluktan çıktılar. *New York Times* "Truman Asks Temporary Draft Immediately and Universal Training as the Price of Peace" (Truman Barışın Bedeli Olarak Derhal Geçici Mecburi Askerlik ve Genel Askeri Eğitim İstiyor) diye yazdı.¹² Marshall'ın California'da yaptığı ve Sovyet politikasını 1939'da Nazilerin yayılmacı politikalarına benzettiği iki konuşmanın raporları da bunu destekliyordu.¹³

Ordu histeri işaretleri gösterdi: 25 Mart'ta, Senato Silahlı Hizmetler Komitesi, birliklerin sayısını arttırmak ve yedekleri seferber etmek konusundaki çeşitli Savunma Bakanlığı planlarını tartıştı. Bir kez daha basın haberleri halka iletti: "Top Military Men Urge US to Arm to Show We Would Fight for Freedom" (Üst Düzey Askeri Yetkililer Özgürlük İçin Savaşacağımızı Göstermek Üzere ABD'yi Silahlanmaya Çağırıyor) deniyordu *New York Times*'in manşetinde. *Times Herald* ise "Russian Subs Prowl West Coast Waters" (Rus Denizaltıları Batı Sahili Sularında Sinsi Sinsi Dolaşıyor) diyordu.

Açıkçası, New York avangardının geliştiği atmosfer karamsar, belirsiz, değişken ve düş kırıklığıyla doluydu. Dahası, unutulmamalıdır ki başkanlık seçimi kampanyası çoktan başlamıştı ve komünistlerin desteklediği Wallace, Truman'ın döşediği bir siyasal mayın tarlasında manevra yapmaya çalışıyordu. Komünizmle herhangi bir şekilde ilişkili olmak gitgide daha tehlikeli hale geldi, Halk Cephesi'nin rüyası henüz ölmediyse de İlericiler sayesinde çoktan uzaklarda kalmışa benziyordu.

Washington'daki atmosfer kıyamet atmosferi gibiydi; *New York Times* "bu hafta başkentin havası son derece karanlık. Şimdilik büyük olayların kapsamı onlarla uğraşmaya çalışan insanları aşmış görünüyor. ... Başkan bile o uğursuz sözcüğü söyledi: savaş"¹⁴ diye yazmıştı. *Washington Post* daha açık sözlüydü: "Washington'daki atmosfer artık bir savaş sonrası atmosferi değil. Açıkça söyleyecek olursak, bir savaş öncesi atmosferi."¹⁵ Halk da işaretleri yanlış yorumlamıyordu: Ulusal Kamuoyu Araştırma Merkezi (National Opinion Research Center) tarafından Mart'ta yürütülen bir anket soru yöneltilenlerin yüzde yetmiş üçünün yirmi beş yıl içinde bir dünya savaşı çıkacağına inandığını gösteriyordu. 1946'da bu oran yüzde kırk birdi.¹⁶ Rusya sadece Yalta anlaşmasıyla kendisine verilen kaleyi güçlendirdiği için Freeland'in belirttiği gibi panik tam anlamıyla haklı çıkmasa da bir tür kolektif histeri ulusu pen-

çesine almıştı. Durum gergindi ama kesinlikle felaket değildi. Olayların bu durumunda bizi ilgilendiren, yönetimin renkli retoriğine halkın tepkisidir, uluslararası durumun algılanmasıdır, ya da daha ziyade, gerçekle propaganda ve siyasal manevrayı ayırt etmenin olanaksızlığıdır.

Mart 1948. Önemli bir tarih, çünkü Greenberg Amerikan sanatının dünyanın önde gelen sanatı olduğunu o zaman söylemeyi seçti. Bu ifadenin kökleri aynı yılın Ocak ayına uzanıyordu, Greenberg o dönemde *Partisan Review*'da ve *Nation*'da Amerikan sanatını incelediği ve henüz göğsüne herhangi bir madalya ilâştirmemiş olsa da onu hizmete uygun bulduğu bir dizi makale yayınlamaya başlamıştı. "Situation at the Moment"'ta (Şu Andaki Durum) Greenberg Amerikan sanatının, genel olarak Batı sanatı gibi bunalımda olduğuna ilişkin genelgeçer düşüncüyü tekrarlıyordu ama ilk defa belli bir iyimserlik sergiliyordu:

Batı sanatının yakın geleceği, sanki yakın bir geleceği olması gerekiyormuş gibi, bu ülkede yapılanlara bağlıdır biçiminde bir izlenim—ama sadece bir izlenim—ediniliyor. Durum bizim için hâlâ böyle karanlıkken, en ilerlemiş taraflarıyla Amerikan sanatı—yani Amerikan soyut resmi—Fransa'da da İngiltere'de de dengi yok gibi görünen taze bir içeriğe kapasitesi olduğunu son birkaç yıldır sergiledi.¹⁷

Ne var ki genel olarak Amerikan kültürü avangard kültürüne hâlâ muhalifti, modern sanat söz konusu olduğu sürece, Greenberg'e göre bu daha iyi bir şeydi.

Birleşik Devletler'de bulunan siyasal ve ekonomik avantajlara rağmen modern sanatın zafer kazanmasının zamanı henüz gelmemişti. Ama sadece an meselesiydi: Birleşik Devletler'in yeni elde ettiği üstünlükten yardım alan, *kitsch*'in tuzaklarına düşmekten korunan Amerikan modern sanatçıları uzun zamandır beklenen yeni sanatı yaratmakla meşguldüler. Greenberg, yabancılaşmayı potansiyel olarak "lanetleyici" bir şey gibi algılamasına karşın, yabancılaşmanın büyük işler peşindeki sanat için gerekli bir koşul olduğu konusunda Rosenberg ve Rothko'yla aynı düşüncede idi:

Durum hâlâ bireysel sanatçıya düşmanca karşı koyuyor, bu da Paris hatta Londra'daki sanat yaşamını buraya kıyasla saf ve sevimli kılıyor. Şimdiki görece avantajlarımızla, önemli bir katkıda bulunmak amacıyla gayret, sebat ve bağımsızlık yolunda hâlâ çok daha fazla şey yapmamız gerekiyor. Amerikan sanatçısı yapıtına maksimum dürüstlük, ciddiyet ve hırs katacaksa kendisini neredeyse yalıtılmışlıkla kuşatmalı ve bu-

nunla yetinmelidir. Yalıtılmışlık, deyim yerindeyse, Amerika’da yüce sanatın doğal koşuludur. Yalıtılmışlıkla daha yakın, daha alışılmış tanışıklığımızdır bize şu andaki avantajımızı sağlayan. Yalıtılmışlık, daha doğrusu onun nedeni olan yabancılaşma hakikattir –yalıtılmışlık, yabancılaşma, çıırılçılak bırakılmış ve kendine ifşa edilmiş haliyle, çağımızın hakiki gerçekliğinin yaşandığı koşuldur. Ve bu hakiki gerçekliğin yaşanması büyük işler peşindeki her sanat için olmazsa olmazdır.¹⁸

Greenberg’in düşüncesine giden yolun anahtarı “bağımsızlık” sözcüğüdür çünkü avangardın kaderi otonomiye dayanıyordu. Bağımsızlık Paris’ten bağımsız olmak anlamına geliyordu. O karışık zamanlarda benzersiz bir sanat formu yaratmak, doğudan gelen ve Paris’i hem içeriden hem dışarıdan tehdit eden totalitarizmle etkin biçimde mücadele edebilecek güçlü, uluslararası nitelikte bir sanat yaratmak çok önemliydi – ihtiyaç, savaş zamanındakinden daha da fazla zaruret arz ediyordu belki.

Greenberg’e göre yabancılaşma Amerikan sanatçısını bütün sanatçıların “en modern” kılmış ve onun modern çağı ifade etmesine olanak sağlamıştı. Atölyesinde yalnız çalışan ve hemen yakın çevresindeki objelere dayalı modern bir üslup geliştiren Picasso gibi, Birleşik Devletler’in dekadın kültüründen, bu kültürün uzantısı *kitsch*’ten kopmuş ve yalıtılmış olan, yakın geçmişinde benimsediği biçimsel ve siyasal tavrılara başkaldıran, ama Paris resminin modernist koduyla teması sürdüren Amerikan sanatçısı, kendi üstüne yoğunlaşıyor, zamanımızın gerçekliği yabancılaşmayı bütün yönleriyle dile getirebilecek kapasitede bir sanatı adım adım geliştirmeye çalışıyordu.

Paris’ten bağımsız olmak ana etmen haline gelmişti. Başarı Paris sanatını bozmuştu. Paris avangardı aldığı alkışlardan felç olmuş, bıkkın bir kitlenin sürekli tekdüze övgüleriyle mışıl mışıl bir uykuya dalmıştı. Bu kadar çok memnuniyetten yumuşamıştı. Aşırı olgunlaşmış bir meyva gibi dalından kopup yere düşmesi için en hafif rüzgâr yeterliydi. Bu şekilde bakıldığında Paris sanatı efemine görünüyor, Batı kültürünü bekleyen şiddetli tehlikelere göğüs germeye uygun görünmüyordu.¹⁹ Erkeksi New York sanatı imdada yetişti. Avrupa’da olağan rastlanan, revaçta olan özel sergiler Birleşik Devletler’de yoktu. Paris bir hayal makinasıydı. Paris’in dekadansıya kıyaslandığında, Pollock’un samimiyeti, tıpkı bir zamanlar David’in resminin, yalınlığı ve kabalığıyla, kokuşmuş monarşiye karşı yükselen burjuvaziyi somutlaştırdığı gibi, bir yeniden doğuş simgesi haline geldi.²⁰ Pollock, vahşiliğiyle, gerçeği ortaya seriyor, yapaylığı bir kenara atıyordu.

Dolayısıyla, Greenberg'in bakışına göre, New York avangard rönesansı için uygun yerd. Aynı zamanda Greenberg yeni resmin alacağı formu da görmüştü: belli bir kitleye yönelik olmayan, geniş yazılmış bir mahrem günlük, şövale resminin reddedilip duvar resminin benimsenmesinin sonucu. Derinden derine kişisel nitelikte kalırken mimari boyutlarına yaklaşan bir çelişkiler sanatı olacaktı:

Sadece duvardaki bir noktayı işgal etmek amacıyla yapılmış salon resminin ötesine geçmek, bir duvar resmi gibi duvarla özdeşleştirilmeksizin duvara yayılacak ve onun fiziksel gerçekliğini kabul edecek bir tür resme ulaşmak konusunda ısrarlı, ısrarlı olduğu kadar da büyük ölçüde bilinçaltı bir dürtü var. ... Dolayısıyla ressamın sanatıyla ilişkisi, halktan gelen takdirin azalması nedeniyle hiç olmadığı kadar özel bir nitelik kazanırken, ürününü hedeflediği mimari ve muhtemelen toplumsal yer, ters bir oranla, daha kamusal hale geldi. Ana resim akımındaki paradoks budur, çelişki budur.²¹

Metin Jackson Pollock'un adını anmadan onu anlatır gibidir.²²

10 Ocak'ta yazan Greenberg eleştirmenlik kariyerinde ilk kez Whitney Müzesi'nin sergisinden memnun olduğunu açıklar:

Geçen yedi yıldaki yıllık sergilere göre inanılmaz bir ilerleme sergiliyor, üstelik bu ilerleme Amerikan sahnesinin gediklileri arasında, özellikle gençler arasında –Pellew, Stern, Scheuch, Thon, Wyeth– bile belirgin.²³

Greenberg'in sadece birkaç ay önce alay ettiği bir grup ressam ve resim türü hakkında şimdi olumlu konuşmaya tenezzül etmesi, parlak bir geleceği müjdeleyen ve 1948 başlarındaki Amerikan sanatı hayalini destekleyen işaretleri bulmaya ne kadar hevesli olduğunu gösteriyordu.

Aynı makalede fırsattan yararlanıp Gorky'yi yapıtlarından ötürü kutluyordu.

Arshile Gorky'nin "Takvimler" adlı büyük yapıtı sergideki en iyi resim ve şimdiye kadar bir Amerikalı tarafından yapılmış en iyi resimlerden biri. ... Amerika'da Fransız sanatını tümüyle özümsemiş tek sanatçının Gorky olduğu kanısındayım –resmi ne olursa olsun asla sönük ya da sıkıcı değil, dokunuş ya da dokuda asla duygusuz değil, özümseme bununla ortaya çıkıyor. ... Karşımızdaki, modern resimde ender bulunan bir türün sentezi – sözcüğün en iyi anlamıyla "manierist".²⁴

Ne var ki iltifatın ardında eleştiri pençeleri gizleniyordu. Gorky Paris ekolünün çalışmalarını en iyi özümseyebilmiş ressam olabilirdi olması-na ama bu onu “sözcüğün en iyi anlamıyla maniyerist” yapıyordu sadece. Farklı bir biçimde ifade edecek olursak, yapıtı bir çıkmaz sokaktı, ötesinde sadece serbest düşüşün olduğu bir yüksek noktaydı. Uzun zamandır beklenen yenilenme için bakılması gereken kişi Gorky değildi. Fransız resmine yakınlığı fazla aşikârdı ve bu da Amerikan kültürünün yeni ihtiyaçlarıyla uyuşmuyordu. Bu bakımdan Greenberg Amerikan sanatının ne kadar ilerlediğine değinmekle yetiniyordu sadece.

Toplamda Amerikan sanatı bu yılki Whitney sergisinden ötürü kendini kutlayabilir. Sergi tatminkâr olmaktan uzak, bir sürü çer çöp de hâlâ var, ama bir şeyler mayalanıyor gibi görünüyor, ilk defa gelecek yılın yıllık sergisini merakla bekliyorum.²⁵

Olayların gidişi dolayısıyla o kadar uzun beklemesi gerekmedi.

New York’ta sergilenen hiçbir şey, Greenberg’in 1948 Mart’ında uyarmadan yayınladığı sonuçları hazırlamamıştı. *Partisan Review*’da yayınlanan “The Decline of Cubism”de (Kübizmin Çöküşü) eleştirmen Amerikan sanatının Paris’le yolları tam anlamıyla ayırdığını ve Batı kültürü için bunun yaşamsal bir önem kazandığını bildiriyordu. Bu inancın açıklanması Paris kübizminin çözümlemesine dayanıyordu, Greenberg’e göre Paris kübizmi çöküşteydi çünkü akımı meydana getiren güçler Paris’i terk etmiş, Birleşik Devletler’e göçmüştü. Greenberg’in bu bombayı patlatmak için Mart ayını seçmesi siyasal olaylarla ve Ocak’tan beri New York’ta hüküm süren havayla ilgisiz değildi.²⁶

Amerikan sanatının tarihinde ilk kez önemli bir eleştirmen, Paris sanatının üstünlüğüne açıkça meydan okuyacak, New York sanatının ve Jackson Pollock’un uluslararası sanat sahnesinde Paris sanatının yerini aldığını iddia edecek kadar saldırgan, güvenli ve Amerikan sanatına adanmış gösteriyordu kendini. Komünizme karşı savaşta artık bütün kozlar Amerika’nın elindeydi: atom bombası, güçlü bir ekonomi, güçlü bir ordu, şimdi de sanatsal üstünlük, kültürel üstünlük:

Picasso, Braque ve Léger gibi büyük sanatçılar böylesine acıklı bir şekilde çöküşe geçtilerse, bunun nedeni onların işlevde olmasını garantileyen genel toplumsal koşulların Avrupa’da ortadan kalması olabilir ancak. Öte yandan Amerikan sanatının düzeyinin son beş yılda ne kadar yükseldiğini, bununla birlikte Arshile Gorky, Jackson Pollock,

David Smith gibi bunca enerji ve içerik yüklü yeni yeteneklerin doğduğunu görünce, şaşırırsak da sonuç kendiliğinden ortaya çıkıyor: Batı sanatının ana koşulları, endüstriyel üretimin ve siyasal iktidarın çekim merkeziyle birlikte en sonunda Birleşik Devletler’e göç etti.²⁷

1948 Mayıs’ında, o zamana dek Greenberg’in makalelerinde sadece örtük göndermelerle değinilen, dış dünyadan gelen baskılar, siyasal baskılar, yine *Partisan Review*’da yayınlanan “Irrelevance versus Irresponsibility” (Anlamsızlık Sorumsuzluğa Karşı) başlıklı bir makalede açıkça gözler önüne seriliyordu. Troçkist yıllarını hatırlayan Greenberg, baskı altında, modern sanattan yana tavır alarak komünizm ve Stalinizme sertçe verip veritiriyordu (makaleye Gottlieb ve Baziotes’in çizimleri eşlik ediyordu). Makale, Geoffrey Grigson’un *Horizon*’ın Mart sayısında yayınladığı bir yazının eleştirisini içeriyordu. Greenberg Sovyet sanat anlayışına, Vladimir Kemenov’un Sovyet dergisi *Volks Bulletin*’de belirlediği Parti çizgisine karşı sert bir saldırının başlangıç noktası olarak bu makaleyi kullanıyordu. Sovyetler elbette gerçekçi sanatı destekliyordu ve modernizmi reddediyordu. Greenberg küçümsemesini gizlemiyordu:

Zamanımızın gerçekten yeni dehşeti belki de totalitarizmin kendisi değil, onun, güç odaklarına yerleştirmeyi becerdiği bayağılık – resmi bayağılık, onaylı bayağılık.²⁸

Normalde siyasal polemikten Greenberg kadar uzak bir sanat eleştirmeni neden bu kavgaya girmişti? Çünkü komünizme karşı savaş uzun ve zor bir savaş olacaktı ve geleneksel silahlar olmadığı için de bütün propaganda cephanesine ihtiyaç duyulacaktı. Savaş bir “soğuk savaş” olabilirdi ama topyekûn savaştı. Buna uygun olarak sanat da rolünü oynamaya davet ediliyordu.

Stephen Spender’in 25 Nisan’da *New York Times Magazine*’de yayınlanan, “We Can Win the Battle for the Mind of Europe” (Avrupa’nın Zihni İçin Savaşı Kazanabiliriz) başlığını, “The Europeans, Even Those Behind the Iron Curtain, Can Still Be Swung to Western Culture” (Avrupalılar, Hatta Demir Perdenin Arkasındakiler, Batı Kültürüne Hâlâ Kayabilir) altbaşlığını taşıyan bir makalesi bu mesajı içeriyordu.²⁹ İngiliz şairinin sorunu gördüğü şekliyle Avrupa’daki durum Birleşik Devletler’de görüldüğünden çok daha karmaşıktı. Aslında, Birleşik Devletler’le Sovyetler Birliği arasındaki savaş Avrupa’nın Amerikan kampına mı Sovyet kampına mı düşeceğini belirlemek için Avrupalılar üzerinde

cereyan ediyordu. Bu Spender’a göre Sovyetleştirilmek ya da Amerikanlaştırılmaktan ziyade Avrupalılaştırılmak isteyen Avrupalılar için bir anlam taşımıyordu. Spender Sovyetler Birliği’ne mesafe koymuştu ama bazı Amerikan taktiklerini eleştiriyordu ve Birleşik Devletler’e birtakım tavsiyelerde bulunuyordu. Kıtada Amerikan varlığının aslında gerekli olduğunu söylüyordu ama Birleşik Devletler Avrupa yurttaşlarını yabancılaştırmamalıydı. Spender’a göre Avrupa’nın yumuşak karnı manevi özgürlüğe bağlılığıydı. Amerikan liberal ideolojisi Avrupa direnişinin üstesinden gelmek istiyorsa oklarını buraya yöneltmeliydi:

Avrupalıların Batı’yla Doğu arasındaki siyasal sıralanmaya baskın çıkan tutkulu bir ilgiyi yitirmede bir davanın var olduğunu hatırlamak önemli. Bu dava manevi özgürlüktür. Komünist partilerin içinde bile mücadelenin devam ettiği mesele budur, Rusya’nın en elverişsiz konumda olduğu mesele budur; ama ne yazık ki Amerikan bakış açılarının da en az görünür olduğu mesele budur. Dışarıdan etkilenen bir siyasal sistem içinde kültürel özgürlük ve bireyin özgürlüğü, Avrupalıların böyle özgürlükleri kullanmaya devam edebilirlerse iç siyasal egemenliğin yitirilmesine boyun eğmeye hazır olduğu bir zamanda, Avrupa’daki en gerçek meselelerden biridir bugün.³⁰

Spender, Amerikan kültürel etkisinin can alıcı önem taşıdığı ortaya çıkabilir diyordu. Zaten edebiyatta, Hemingway, Dos Passos ve Faulkner’in etkisi Fransız, Rus ve İtalyan yazarlarınca hissedilmişti. Bu “gösteriyor ki Amerikan politikası kuşku müttefikler ve gönülsüz dostlar bulurken, Amerikan ifade özgürlüğü en büyük başarılarıyla, bugün en yaşamsal Avrupa düşüncesini kazanabilecek bir özgürlüğe sahip” diyor du Spender.³¹ Spender’ın kitlesel dolaşıma girmiş bir ulusal dergide yayınlanan makalesinin etkisini tahmin etmek kolaydır. Metnin devamında aşağıdaki tavsiyeler sunuluyordu:

Çünkü bugün gerçekçi olan, propaganda ve siyasal zorlamadan hiçbir şey ummamak, ama Amerikan uygarlığının eğitim ve kültürdeki en büyük çağdaş başarılarını Avrupalılara göstermeye katkıda bulunmaktır. Reklam yapmak, işleri propagandacı bir biçimde yapmak her zaman en kolay yol gibi görünür ama yıllardır Almanya ve Rusya’dan gelen şeytanca zekâ dolu propagandayla doyma noktasına ulaşmış bir kıtada neredeyse boşunadır. Propaganda hiçbir gerçek ihtiyaca yanıt vermez, ama sadece Batı’nın tatmin edebileceği gerçek ihtiyaçlar vardır: her şeyden önce, çok az öğrenim görmüş bir kuşağın eğitim ihtiyacı, öğretmen, kitap, orkestra ihtiyacı.³²

Spender, Greenberg’le birlikte, resim ihtiyacını da ekleyebilirdi.

Kültürel cephanedeki silah listesinde resmin bulunmaması, o noktaya kadar Birleşik Devletler’de söz konusu silahların en prestijlisinin, tuvalin olmadığını hatırlatıyor bize. 1943’ten beri avangardın üretmeye çalıştığı silah buydu, Greenberg’in 1948 tarihli makalesinde duyurduğu silah artık eldeydi. Onun makalesi, entelektüellerin çoğunluğunun duymak istediği şeyi açıkça söylüyordu, yani Amerika en sonunda kendi “yüksek kültür”ünü öne sürmeye hazırdı. Bir başka deyişle Amerika artık sömürgeleştirilmiş ulustan sömürgeciye geçiş yapma noktasındaydı. Geçişin nasıl yapıldığını anlatmanın tam zamanı, böylece Amerikan sanatının nasıl kullanıldığını ve sonunda nasıl uluslararası başarıya ulaştığını anlayabilecek durumda olacağız.

Geçiş iki aşamada meydana geldi: Amerikan sanatı önce milliyetçilikten enternasyonalizme geçti, sonra da enternasyonalizmden evrenselciliğe. Gündemdeki ilk önemli madde, taşra sanatıyla, otuzların siyasal ve figüratif sanatıyla ilişkilendirilen ulusal sanat düşüncesinden kurtulmaktı. Bu tür sanat artık gerçeği karşılamıyordu, hele Soğuk Savaş’ın ihtiyaçlarına hiç karşılık vermiyordu. Geçişin ilk evresinde Amerikan sanatı uluslararası niteliğini kabul etti. Bir eşitçilik hamlesiyle değişik ulusal ekolleri birbirinden ayıran engelleri yıktı, böylece kendisini II. Dünya Savaşı öncesinde Paris’in temsil ettiği modern sanat düzeyine çıkardı.

1940 gibi erken bir tarihte Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu hem taşra sanatını hem de toplumsal sanatı reddetti. Federasyon “Modern hareketlerin temelindeki dünya sanat geleneğini hiçe sayan sanatsal milliyetçiliği kınıyoruz” duyurusunu yaptı.³³ New York avangardı akademilere, halka, eleştirmenlere, her şeyden çok da geleneğe saldırmak zorundaydı. Amerikan sanatçıları için önem taşıyan gelenek Fransız resim geleneği idi. Avangardın stratejisinin anahtarı enternasyonalizm kavramıydı, o zamanlar bu kavram savaş sonrası dönemin “Tek Dünya” hareketiyle bağdaştırılıyordu. “Enternasyonalizm” düstursa, seçkin Paris ekolünün liderliğini takip etmek, Jackson Pollock’un ima ettiği gibi, yanlış yola girmek demektir:

Bu ülkede otuzlarda çok popüler olan yalıtılmış bir Amerikan resmi düşüncesi bana saçma görünüyor, tıpkı saf bir Amerikan matematiği ya da fiziği yaratma düşüncesinin saçma görüneceği gibi. Çağdaş resmin temel sorunları herhangi bir ülkeden bağımsızdır.³⁴

Pollock'u örnek alan Motherwell 1946'da "Sanat ulusal değildir, sadece bir Amerikan ya da Fransız sanatçısı olmak hiçbir şey olmamaktır; kişinin başlangıçtaki çevresinin üstesinden gelememesi insani olana asla erişememektir" diyordu.³⁵ Resimde ulusal ekollerin –özellikle Paris ekolünün– evrenselci bir hümanizma lehine reddedildiği entelektüel ortam buydu o zaman.

Faşizme karşı savaşa tutuşmuş kahraman Amerika imgesiyle galeyana gelen, ekonomik gelişmeyle ve Avrupalı sanatçıların Birleşik Devletler'deki mevcudiyetiyle cesaret bulan genç Amerikan sanatçıları en sonunda kendi sanatlarına uluslararası sahnede bir yer ve Paris'inkine denk bir resim standardı tahayyül edebiliyordu. Uygarlığı barbarlığa karşı korumak amacıyla Avrupa'ya çıkartma yapan askerlerle özdeşleşebilmek için benzersiz bir imgeye ve taze kana ihtiyaç duymuşlardı. Aynı dava uğruna kültür cephesinde savaşmak için yurttan kalan estetik askerlerdi onlar.

Durum bir bakıma çelişkiliydi. Uluslararası olmak, yapıtlarını Paris geleneği çerçevesinde üretilenlerden ayırmak, tutarlı yeni bir estetik yaratmak amacıyla, genç ressam, yapıtlarının özellikle Amerikalı yanını vurgulamaya zorlanıyordu. 1943'te Kootz ve Janis tarafından yazılan sanat tarihlerinde bunun işaretlerini görürüz:

Davis'in üslubu elimizdeki en Amerikalı anlatımlardan biri. En yaratıcı toplumsal, siyasal ve ekonomik önderlerimizin ruhunu simgeleyen bir Amerikan yoğunluğuna, saldırganlığına ve olumluluğuna sahip. Sağlıklı ve yapıcı.³⁶

Greenberg'e göre Pollock Amerikan sanatının kusursuz temsilcisiydi. 1947'de *Horizon*'daki yazısında Greenberg şunları söylüyordu:

Adı Jackson Pollock, sanatının görünümü Graves ve Tobey'ninki kadar orijinal ve benzersiz bir şekilde yerel değilse de içerdiği duygu belki daha radikal biçimde Amerikan. Faulkner ve Melville böylesi bir şiddet, öfke ve keskinliğin yerliliğine tanık olarak çağrılabilir.³⁷

Mantıksal olarak bunun ardından, Paris resminin, yeni kalite standartları adına, şiddet, güç, kendiliğindenlik ve sınırsızlık gibi "saf Amerikan" standartları adına kötülenmesi geliyordu.

Clement Greenberg, en azından teoride Avrupa öğretisini reddeden Barnett Newman ve Mark Rothko'yu taklit ederek, Holty ve Gorky gibi ressamı Paris'e aşırı bağlı olmakla suçluyordu. Bu savını 1947 tarihli

bir *Nation* makalesinde geliştirdi, makalede Dubuffet, Pollock'la kıyaslanıyordu, tartışılan yapıtların ciddi ve dikkatli bir çözümlemesinin yerini otoriter bir ton almıştı, yapıtların sadece biçimsel yönleri ele alınmıştı. Greenberg, Pollock'un Dubuffet'den daha ilginç olduğunu çünkü daha haşın, şiddetli ve vahşi olduğunu ileri sürüyordu:

Pollock, tıpkı Dubuffet gibi, tuvalini baştan başa bir tarafsızlıkla ele alma eğiliminde; ama o anda Fransız sanatçısından daha fazla çeşitlilik sunmaya ve daha riskli öğelerle çalışmaya muktedir görünüyor. ... Dubuffet'nin yetkinliği, tuvalerini daha ustaca, daha hoş bir biçimde "paketlemesine" ve anlık birliği daha çok gerçekleştirmesine olanak sağlıyor ama bence Pollock'un sonunda söyleyecek daha çok sözü var, Pollock temelde daha orijinal, aynı cazibe onda olmadığı için. Pollock şiirini ideogramlarla ortaya sermek zorunda olduğu sahnenin ötesine geçti.³⁸

Pollock'un söyleyecek daha çok sözü varsa da Greenberg onun ne anlatıyor olabileceğini bize söylemez. Onun yerine, Pollock'un yapıtında özellikle Amerikan bulduğu nitelikleri vurgular. Vahşilik, çığlık, erkeksilik – öyle belirsiz zamanlarda bunlar önemli öğelerdi, Paris'in cazibesinden daha etkileyiciydi. Batı dünyasının ihtiyaç duyduğu şey, güçlü ve gayretli bir sanattı:

[Pollock] Amerikalı ve daha sert ve daha vahşi, ama daha tam. Ne olursa olsun, geleneksel anlamda Dubuffet'den kesinkes daha az muhafazakâr, daha az şövale ressamı.³⁹

Paris Ekolü ile New York ressamları arasındaki bu ayrım, daha önce değindiğimiz gibi, temel bir ayrımdı. 1950'de koca bir kuşağın savaş atı haline gelmişti ama hâlâ idare etmesi zor bir kavramdı. Sözgelimi Studio 35'te düzenlenen bir sempozyum sırasında tartışmanın çoğu karışık bir biçimde "bitirmek" düşüncesi etrafında dönmüştü. Paris'te resimlerin bitmiş olduğu ama New York'ta olmadığı söylenmişti. Öyleyse bir New York resminin tamamlanmış olduğunu söylemek ne zaman mümkündü? Sorun, ne zaman bir resmin "bitmiş" görünmeksizin "yapılmış" olduğunu söyleyebilmektir. Motherwell Amerikalıların tavrını açıkladı:

Çok hoş ya da çok ustaca yapılmış bir resimden hoşlanmıyorum. Ama tam tersine, çok beceriksizce ya da budalaca yapılmış görünen resmi de sevmiyorum. Bu gruba yakın olduğu düşünülen genç Fransız ressamların Carré sergisini gezerken, bir resmi "bitirirken" geleneksel

ölçütleri bizden çok daha fazla benimsediklerini fark ettim. Gerçek bir “bitiriş”leri var ki resim gerçek bir nesne, güzel yapılmış bir nesne. Biz “sürece” dahil oluyoruz, “bitmiş” bir nesne o kadar kesin değil.⁴⁰

Gottlieb bitmek bilmez tartışmayı kesip resminin bittiğini nasıl anladığını açıkladı:

Genellikle karıma sorarım. Bence daha ilginç bir soru şu olurdu: “İnsan bitirmek yerine neden başlar resme?”⁴¹

Tartışmanın aslını oluşturan bir başka düşünce silsilesiyle, geleneğin ve avangardın Paris karşıtı tepkisiyle devam etti:

Avrupalı –özellikle Fransız– ressamların gelenekten yararlanmalarını sağlayan bir mirası olduğu, dolayısıyla belli bir tür resim üretebildikleri yolunda genel bir kanı var. Bana öyle geliyor ki son elli yılda resmin bütün anlamı uluslararası bir nitelik kazandı. Bence Amerikalılar da bu mirası aynı ölçüde paylaşıyor, eğer gelenekten saparlarsa Fransız için olduğu kadar Amerikalı için de zor bu durum. Bence bu aşinalığımız var ve gelenekten uzaklaşırsak masumiyetten değil cehalettendir.⁴²

Amerikan sanatı soyutlamaya yönelik çoktan beri devam eden ve değişmez bir eğilimin mantıksal doruğu olarak tanımlanıyordu. Amerikan kültürü uluslararası model konumuna yükseltilince özellikle Amerikalı olan şeyin anlamı değişmek zorunda kaldı: tipik olarak Amerikalı ne varsa şimdi bir bütün olarak “Batı kültürü”nün temsilcisiydi. Böylelikle Amerikan sanatı bölgesel sanattan uluslararası sanata, sonra da evrensel sanata dönüşmüştü. Fransız “zevki” ve “bitmişliği”, evrensel kültür değerleri olarak Amerikan “gücü” ve “şiddeti”ne bıraktı yerini: “Pollock çağımızın en önemli ressamlarından biridir.”⁴³ Bu açıdan, savaş sonrası Amerikan kültürü Amerikan ekonomik ve askeri gücüyle aynı zemine oturtulmuştu: bir başka deyişle “özgür” dünyada demokratik özgürlüklerin ayakta kalmasından sorumlu kılınmıştı. Fransız sanatının Amerikan sanatından ayırt edilmesi Batı avangardı için can alıcı önem taşıyor hale geldi, onun mutlak standardı oldu. Bunu aklımızdan çıkarmazsak, 1948’e kadar Amerikan sanatında en ilerlemiş olan ne varsa onu temsil eden bazı Amerikalı ressamların şimdi bir kenara atılmış olmasını anlamak zor olmaz, yapıtları düşük kalitede olduğu için değil Paris ekolünün yapıtlarıyla çok yakından ilişkili olduğu için böyle olmuştu.

Greenberg'in yardımıyla o sırada avangardda otoriter bir tarz doğmaya başladı. Seliger'in kendi gerçeküstücülük damgasını vurmaya becerememesinin ötesinde, bu otoriter tarzın tipik bir örneği Kootz Galerisi'nin 1949'da yeniden açıldığında üç sanatçısını (Carl Holty, Romare Bearden, Byron Browne) reddetmesiydi. Galerinin yeniden açılmasının ardından ilk grup sergisi avangardın ne olduğunu tanımlıyor, avangard yapıtların kabul edilmesi için gereken işaretleri ayrıntısıyla açıklıyordu:

İçe dönük öznellik, sanatçının kişisel deneyiminden yola çıkarak, dıştan ziyade bir iç dünyadan yola çıkarak yaratmasına yol açar. Amerikan sahnesini kayda geçirmek, anlık siyasal mücadeleleri kullanmak ya da bildik nesneler aracılığıyla nostalji uyandırmak gibi girişimlerde bulunmaz. Onun yerine içsel duygular ve deneyimlerle uğraşır. ... İçe dönük öznellik tipatıp resmetme üslubundan ziyade resimde bir bakış açısidir.⁴⁴

1948-49 sezonu boyunca Picasso'ları büyük koleksiyonculara satan Kootz, tipik bir Amerikan sanatını (Greenberg'in makalelerinde önerildiği biçimiyle) tanımlamanın hem arzu edilir hem de mümkün olduğunu düşünecek bol vakit buldu. İşte bu sırada Bearden, Holty ve Browne istemeden kendilerini yarış dışı bıraktılar çünkü yapıtları Paris'te yapılamazla fazla yakın kalmıştı (Şekil 18-19).

Sanat camiasındaki birçok kişiye şaşırtıcı gelse de bu üç ünlü sanatçının en iyi avangard galeriden kovulması bir işaret gibi görülmüştü: 1948'den sonra hırslı bir ressam olmak "soyut dışavurumcu" olmak demekti. Üslup zorbalık boyutuna erişmişti. Dolayısıyla, zarif kübist ressam ve mükemmel modernist Byron Browne Paris modernizmini savunarak intihar ediyordu. Picasso'nun büyük hayranı Browne sanatçı olarak yaşamına yön veren ilkeleri 1952'de tekrarlıyordu:

Resimde Ingres'le başlayan, Cézanne'la devam eden ve zamanımıza "kübist"lerle getirilen klasik yönelimin ana yoluyla ilgilendim öteden beri. Süratli bir dışavurumdan ziyade ... bir kafa yorma ve derin düşünme sanatıdır bu.⁴⁵

Browne Kootz Galerisi'nden eski meslektaşlarının nihai zaferi konusundaki üzüntüsünü daha sonra dile getirecekti:

Düzlemlerin hesaba katıldığını ve düzlemlerin bütünlendiğini, düzlemlerin hareketini ve düzlemlerin bütünlendiğini gösteren sanat türünü seviyorum en çok. Bu bana göre gerçek resimdir. Bugün birçok

sanatçının yaptığı yarı bitmiş resim türünü oluşturan, damlatma, tütsüleme vb. yoluyla dokunun aşırı vurgulanmasına aldırmiyorum ben.⁴⁶

Picasso ve Ingres hayranı, Gorky ve Graham'ın izleyicisi Browne'in, Paris'ten bağımsız olmak, köksüz, özgür olmak isteyen yeni Amerikan sanatında yeri yoktu.

1946'da Kootz Galerisi içinde Avrupa geleneğinde çalışan ressamlarla Motherwell gibi daha genç ressamlar arasında, Carl Holty ile Hilaire Hiler'in yazışmalarından anlaşılacağı üzere epey bir gerilim yaşanıyordu. Sergilerinin başarısızlığından yakınan Holty şöyle diyordu:

Şimdi galeride de aynı deneyimi yaşıyorum. Benim yapıtımla orada sergi açan bütün öbür sanatçıların yapıtları arasında herhangi bir kıyaslama olmadığını söylersem abartmış olmam kanısındayım. Aslında, bana da aynı sipariş ve mide verilse, kendiminkinin yanında hepsinin işlerini de yapardım. Sana garanti veririm ki üç hafta içinde Bay Motherwell'in bir yılda yaptığı resimlerin tamamını yapardım, üstelik de loş bir odada. Bütün bunlar Bay Motherwell, Bay Baziotes ve Bay Bearden'ın (hoş siyahi bir genç adamcık) benim bir resmime karşılık üç sattıkları gerçeğini değiştirmiyor.⁴⁷

Holty için ne yazık ki sürat ve "bitmemişlik" yeni sanatın ayırıcı özellikleri olacaktı. Yerleşik bir ün kazanmış, dört dörtlük birer zanaatkâr niteliğindeki kovulan sanatçılar için olanları anlamak zordu. 1951'de Kootz'un, bir türün ölümünün simgesi olarak, Browne ve Holty'yi, resimlerini "ucuzlatarak" aşağılamasını kaldırmak daha da zordu.

Browne "sahnedan silindiğinde" avangard, "Club"ın zaferini simgelemek için "9. Cadde Sergisi"ni düzenledi.⁴⁸ Gözden düşen yapıtların satılma biçimi de simgeseldi. Bir satış Gimbel's mağazasında yapılmıştı.⁴⁹ Tuvaller duvarlara istif edilmişti ve yüzde elli ucuza satılıyordu (toplam 322 yapıt, aralarında 100 yağlıboya resim vardı). İşaret açtı: belli bir resim türü, avangardın Greenberg'in tanımladığı ve "Club"ın temsil ettiği Amerikan imgesine uygun düşmeyen resim türünün miadı dolmuştu. Satış panik uyandırarak Browne ve Holty'nin parça parça satılmasına yol açtı, bu sanatçıların gözden düştüğünü gören koleksiyoncular yapıtlarını başka galerilere satmakta acele ettiler. Byron Browne bu sarsıntıdan sonra bir daha asla tam olarak düzelemedi. 19 Şubat 1952'de kalp krizi geçirdi.

Avangardın yeni kazandığı önemin sonuçları karmaşık oldu. Modernizme karşı, Paris'teki kübizmin parlak günlerinden beri duyulmamış bir

düşmanlık şahlandı. Çelişkili biçimde, bu düşmanlık avangardın zaferinin anahtarlarından biriydi. Greenberg'in savunduğu gibi sadece avangard sanatı kitlesel vasatlıktan kurtarabilecekse iki farklı satranç tahtasında diyalektik bir oyun oynaması gerekiyordu. Uluslararası tahtada kazanmak için önce yurtiçindeki muhalefeti, geleneksel sanatı ve acemi kitleyi yenilgiye uğratmalıydı. Avangard tavrın gücü ona karşı gösterilen tepkinin gücüyle orantılıydı: orta sınıfın bir bölümünün şiddetli tepkisi avangardın lehine işledi; avangard bu muhalefeti, burjuvazinin daha "aydınlanmış" kesimlerinde yapıtlarının tutunmasını sağlamakta kullandı. Daha önce belirttiğimiz gibi, savaştan galip çıkan yeni orta sınıf, Paris burjuvazisinin tersine, bıkkın değildi, kolayca heyecanlanıyordu, yeni sanata şiddetli bir tepki gösterebiliyordu.

Ne var ki işi bilenler için avangardın galip geldiği açıktı. Sadece iyi örgütlenmiş olmakla kalmıyordu, zaferi *Nation*'ın sayfalarında da kutlanıyordu. Zaferin ilk işaretleri arasında, De Kooning, Pollock ve Gorky'nin yapıtlarının Venedik bienalinde sergilenmesi, Betty Parsons Galerisi'ndeki satışların artması, her şeyden önce de avangard üyelerine imrenilecek miktarlarda ödüller verilmesi vardı.⁵⁰ Chicago Sanat Enstitüsü'nün (Chicago Art Institute) bin dolarlık Campana Ödülü Kasım ayında *Kyklop* adlı yapıtından ötürü Baziotes'e verildi. Bu, avangarda tanınma ve prestij sağladı, gelenekçi eleştirmenlerden tutun da biraz Picasso'yla renklenmiş ılımlı bir modernizm versiyonunu destekleyen liberallere varıncaya kadar, "yerleşik düzen"i'nin keskin tepkisini tetikledi. Her fırsatta yeni soyut resme tutarsız ve basite indirgeyici diye eleştiri yöneltiliyordu. Bu tür tepkinin tipik bir örneği Peyton Boswell'in 15 Kasım 1947 tarihli *Art Digest*'te yayınlanan yorumuydu:

Bin dolarlık büyük Campana Ödülü, belki uzlaşmadan belki ihmalden, William Baziotes'in *Kyklop*'una, renk açısından safra gibi, zanaatkârlık açısından çapaçul, tasarım açısından cahil bir resme verildi.⁵¹

Boston Modern Sanat Enstitüsü (Boston's Institute of Modern Art), basında Boswell'den ve başkalarından gelen itirazları onaylarcasına, yeni üretilen avangard yapıtların kapalılığından duyduğu memnuniyetsizliğin göstergesi olarak, 16 Şubat'ta adındaki "modern"i kaldırıp "çağdaş" (*contemporary*) sözcüğünü koyduğunu duyuruyordu. Boston enstitüsünün sözcüsü Modern Sanat Müzesi'nin tavrını eleştirmek için Jewell'ın 1943'teki argümanını tekrarlıyordu. Modern sanat "belirsizlik ve yadsımanın tehlikeli temellerine dayanan, bir çevirmenin yardımının

gerektiği özel, çoğunlukla gizli bir dil kullanan bir şaşkınlık kültürü”ydü.⁵² *World Telegram*’ın eleştirmeni Emily Genauer, avangardı büyük düş kırıklığına uğratarak bu kararı alkışlıyordu: “Sanatta sorumsuzluğa karşı mücadelede bu ilk zafer” diye yazıyordu.⁵³ *Life* da Paul Burlin, William Baziotes ve George L.K. Morris’in yapıtlarıyla dalga geçen küçük bir makaleyle kavgaya katıldı. Makalenin yayınlandığı sayıda, muhafazakâr orta sınıfın desteklediği ressamın tipik bazı yapıtlarının renkli röprodüksiyonlarına birkaç sayfa ayrılmıştı. Dergi, gerçekçi ya da romantik geleneklere kök salmış bir ulusal sanatın zaferini desteklemek için bu olayı kullanmaya kalkışmıştı.

Yeniden bir araya gelmek için bir şans gören modern sanatçılar, otoritesine tehdit algılayan Modern Sanat Müzesi’nin yardımıyla bir yanıt kaleme almakta gecikmediler. Basındaki saldırılara yanıt olarak 5 Mart 1948’de müzede “The Modern Artist Speaks” (Modern Sanatçı Konuşuyor) başlığıyla duyurulan bir forum düzenlendi. Sunulan beş bildiri içinde modern sanatı bir özgürlük simgesi olarak gören Burlin’in bildirisi de vardı. Onun savı Peggy Guggenheim’in 1944’te, faşizmin indirgeyici kültürüne karşı modernizmi savunduğu zamanki savlarına benziyordu. Bu sefer orta sınıfın saldırısı daha ciddi idi çünkü içeriden geliyordu; toplumsal dokuya sızmış, dokunun liflerine nüfuz etmişti. Her Amerikanlının zihninde modernizm karşıtı bir tutum pusuya yatmış gibiydi. Dolaşısıyla bütün konuşmacılar modern sanatın bireysel yaratımla aynı olduğunu, liberal Amerikan değerleriyle uyum içinde olduğunu ileri sürmeye çalıştılar. Konuşmacılara göre sanatçılar orta sınıfın benimsediği değerlere benzer değerleri savunuyordu:

Modern resim bireysel yaratıcı anlatımın siperidir, siyasal soldan ve onun kan kardeşi sağdan uzaktır. Ortak diktatörleri etkili olsalar, sanatçıyı mahvederlerdi. Bugün tanık olduğumuz gibi, sanatçı diz çöküp diktatörün övgüsünü kabul eden köle yaratık olurdu.⁵⁴

Burlin modern sanatçıların sanatla siyaset arasındaki ayrılığı kabul ettiğini de ileri sürüyordu. Sanatçının, karmaşık ve tehlikeli bir dünyayı göğüsleyen saf bir bireyci olması bekleniyordu, aslında öyleydi de.

Modern sanatçı insanın spekülâtif düşüncelerinin farkında çünkü bu bir dinginlik çağı değil. Duyguları okşayan, anneye-bir-öpücük-ver türünden resimler artık kabul edilemez. Şömine rafının hanım hanımcık dekoru bitti artık.⁵⁵

Burlin modern sanatçılarla çok istenen ittifakı kurmaları için liberal-lere çağrıda bulunuyordu:

Bu akşam bu forumla tanış olduğumuz şeyin, modern sanatçının aralarında kendi yuvasını –kültürel düşüncelerin takas yeri olacak bir yuva– bulabileceği liberal güçlerin birliği için kalıcı bir düşüncenin tohumu olmasını ummak çok mu fazla olurdu?⁵⁶

Stuart Davis sanatın siyasetle ilişkisinin ya da en azından sıkı bağlantısının açık olduğuna inanıyordu. Modern sanata muhalefet, sansürcülük ve kültür terörizmiydi, House Unamerican Activities Committee'yle (Meclis Amerika Karşısı Eylemleri İnceleme Komitesi) özdeşleştiriliyordu. Boston enstitüsünün yayınladığı ifadeyi Davis şöyle niteliyordu:

Sanatçı, anlatım özgürlüğünü sansürleyecek yollar ve yöntemler bulmayı hedefliyor. Bu şekilde Amerika Karşısı Eylemleri İnceleme Komitesi ve Moskova'daki sanat tasfiyesiyle yakınlıkları var, bunlar, gizli amaçlar için yaratıcı düşünceleri değişik gerekçelerle denetlemeye çalışıyor.⁵⁷

Bir kez daha sanatın siyasal olarak kullanıldığı hatırlatılıyordu; haysaletin çok daha tehlikeli olduğu söyleniyordu çünkü modern sanata karşı seferberlik başlatanlar Moskova'yla fiilen kurdukları ittifakın ciddiyetini fark edememişlerdi. Moskova gözde hedef olarak Berlin'in yerini almıştı:

Şu son zamanlarda saldırıda bulunanlara hiçbir şekilde siyasal gerekçeler atfetmiyorum ama onların kampanyası sanatçının bütünlüğüne karşı düzenlenen bütün saldırılara destek veriyor. Aslında, onların argümanı özü itibarıyla Moskova tarafından sanatçılara karşı kullanılan argümanlarla tıpatıp aynı.⁵⁸

Aynı argümanın Greenberg tarafından aynı ay yayınlanan “Irrelevance versus irresponsibility” (Anlamsızlık Sorumsuzluğa Karşı) başlıklı makalede de kullanıldığını hatırlayınız. Eğer bütün olup bitenler eleştirinin rolüne ilişkin bir tartışma başlatmakta yararlı olduysa da (eleştiri konusunda Loucheim'in gösterdiği gibi gitgide artan bir kafa karışıklığı vardı),⁵⁹ iki kamp arasındaki sınırı daha açıkça göstermekten başka hiçbir sorunu çözünmedi.

7 Ekim 1949'da *Commonweal*'de yayınlanan bir makalede Jerome Mellquist sanat sahnesini hem sanatsal hem de siyasal eğilimler açısın-

dan çözümlüyordu. 1949'da, yönetim seçimlerden her zamankinden daha güçlü konumda, geleceğe ilişkin daha geniş erimli bir bakışa sahip olabilecek halde ve Sovyetler Birliği'yle ideolojik ve kültürel mücadeleye kendini büsbütün vermeye hazır olarak çıktığında, 1948'in sözlü savaşlarında zar zor üstü örtülebilenler çok daha açık seçik biçimde meydana çıktı. Mellquist liberallerin, Amerika'nın eski bir imajıyla bağlantılı tecritçi sanatı reddettiğini, özellikle Amerika'ya özgü olmasına rağmen uluslararası sanatla bağları olan yeni bir imajı desteklediğini belirtiyordu. Liberallerin modernlik adına, tarihin Birleşik Devletler'e yüklediği rol adına böyle yaptığını söylüyordu. Soğuk Savaş'a dalan Amerika savaşmayı reddetmemeli, sağ kanattan kimilerinin savunduğu gibi gururla kendi içine çekilmemeliydi. Daha ziyade, sunulan fırsatı kucaklamalıydı. Birleşik Devletler'in başlıca hedefi uluslararası sahnede liderliği ele geçirmek olmalıydı. Bu meydan okuyuşu kabullenmeyenler tarihin akışına karşı kulaç atıyorlardı:

Bu yeni tecritçiler, vatanseverlik ve milliyetçilik duygularını uyandıracak hareketleri desteklemeyecek kadar kaypak ve becerikliler ama yine de bizi yaşayan akımlardan uzaklaştıracaklardır. Aslında akademik genellemelere yapışıp kalıyorlar, üslupları, her şeyden çok da geleneksel bağlılıkları yeterince açık biçimde gösteriyor ki bizi günün mücadele çağrısından uzaklaştıracaklar.⁶⁰

Bu karşılık verilmesi gereken bir çağrıydı. Geri gitmek söz konusu olmazdı:

Batı sanatı bir kez daha yerel sınırlamaları aştı. Güç verici akımlar bizi Yeni Tecritçilerin durağan akıntı ve girdaplarının ötesine, daha iyi bir uluslararası geleceğe taşımaya başladı bile. Bunların, gelecekteki siyasal döneme de egemen olacak akımlar olduğunu ummak aşırıya kaçmak mı olur? Öyleyse, geç kalmış Arkadyalılar tam anlamıyla geçmiş insanları ve benzerleri, siyasetteki taşralı tecritçiler gibi ölümler.⁶¹

Soğuk Savaş'a eşlik eden yeni siyasal durumda Amerika gitgide daha çok, Batı kültürünün simgesi gibi görülüyordu. Henri Luce'un rüyası gerçekleşiyordu sanki. Son tahlilde, bu dönemin sanatının dile getirdiği düşünülen şey, modernist gelenekle (Greenberg'in tanımladığı gibi) ilişkili, Rosenberg ve Newman'ın vurguladığı modern kaygılara yanıt veren bir sanatla bağlantılı bir üsluptu.

1948 başları gibi geç bir tarihte, çoğu sanat eleştirmeni, avangardın müzelerde ve özel koleksiyonlarda galip gelerek elde ettiği ilerlemeye rağmen, Paris'in etkilediği ılımlı bir modern sanat formunu destekliyordu hâlâ. O yıl Emily Genauer *Best of Art* adında bir kitap yayınladı, kitapta sanat sergileri ve açılışlarda gözden geçirilmiş elli bin resimden bir seçki yapılmıştı. Eleştirmen kişisel olarak tanısa da “aşırılardan” (Rothko, Pollock, Newman) tek bir yapıt bile seçilmemişti. Birkaçını sayacak olursak, Guston, Evergood, Davis, Rattner, Burlin ve Prestopino gibi geleneksel sanatçıların yapıtları seçilmişti.

Bu kitabın değeri, soyut dışavurumculuğun yükselen dalgasını durdurmak için son bir çaba oluşunda yatıyordu. Eklektizme bir övgü niteliğindeydi ve soyutlamanın büyüyen gücüne karşı içten bir tepkiyi, gözleri kasten yummayı temsil ediyordu. Greenberg 1947'de soyut resmin gitgide artan önemini betimlerken Genauer sadece görmek istediğini görüyordu. Gözlerini başka tarafa çeviriyor, ufukta karamsar bir hümanizmadan başka, New Deal çağının artık tümüyle modası geçmiş duyarlılığına tıpatıp uygun dengeli bir sanattan başka bir şey göremiyordu. Yeni soyut ressamı öfkeyle dışarıda bırakıyordu:

Ne var ki büyük bölümü genç sanatçıların –çoğu hâlâ öğrenci– yapıtlarıydı; bu sanatçılar, epey rekabetçi bir alanda daha ketum üsluplardan daha çabuk dikkat çekmelerini sağlayan cesur ve dramatik bir tarzda resim yapmayı seçmişlerdi oportünist bir biçimde.⁶²

Genauer benzer bir ifadeyle “şovenist, tecritçi, taşralı” bölgeci hareketi de reddediyordu.

1948 yılı boyunca New York'taki durum daha da belirginleşti. Olaylar yatışmaya başlayınca çarpışan güçlerin ne olduğunu görmek mümkün hale geldi. Siyasette olduğu gibi resimde de olasılıklar yelpazesi hâlâ genişti. Ama 1948 sonuna gelindiğinde orta sınıfla saldırgan, enternasyonalist, liberal elit tabaka arasında bir savaş biçimleniyordu. 1949'da, Demokratların 1948 seçim zaferinin, Fair Deal ve Four Point Program'ın ilan edilmesinin, Schlesinger'in *The Vital Center*'inin yayınlanmasının ardından geleneksel liberal demokratik çoğulculuk yok olmaya başladı.

Bozgun Henry Wallace'ı siyaset sahnesinden sildi. Komünist Parti çöktü, dönem dönem yasadışı ilan edildi. İdeolog Schlesinger'in üstünde yeniden çalıştığı muzaffer liberalizm, ördüğü vahşi bir antikomünizm duvarının ardına siper aldı ve retorikinde özgürlük temasını vurguladı.

Benzer biçimde, sanatta eklettizm reddedilip yerine güçlü, soyut modernist ve Amerika'ya özgü bir sanat benimsendi.

Life, *Look* gibi orta sınıf yayınları ve *New York Times*'ı avangard dergi *Partisan Review* ile kıyaslayınca avangard sanatın Amerikan halkı tarafından nasıl alınıldığını çözümleyebiliriz, bu da sonuçta savaş sonrası yıllarda Amerikan kültürünü yayma girişimlerinde modern sanatın simgesel anlamını kavramamızı sağlar. Bölüm 2'de gördüğümüz üzere, bir grup aydın liberal savaştan sonra kendini toplumdaki başka gruplardan açıkça ayırmak amacıyla avangardla ilgilenmeye başlamıştı. Bunu yaparken de orta sınıfın modern sanata karşı gitgide daha yaygaracı biçimde muhalefet etmesi işlerini kolaylaştırmıştı; muhalefet, zehrini *Life* dergisinin sayfalarına akıtıyordu.

Karşıt tavrı takınan ve avangard sanatı destekleyen makalelerin örneklerini çoğaltmaktan ziyade, entelektüellere ve burjuvazinin aydın sol kanadına yapılan çağrının tipik bir örneği için *Partisan Review*'ya dönmeyi tercih ediyorum. Aklımdaki örnek derginin iç kapağına basılmış bir dizi reklamdan oluşuyor. Pollock ve Gottlieb'in gravürleri avangard yapıtların tipik örneğiydi ve ilgili okurların dikkatini, eşlik eden metnin üstüne çekmeye yarıyordu.

Reklamın ücretini County Homes of Tarrytown, New York veriyordu (şekil 20).⁶³ Metin lüks yaşamaya dolayısıyla avangard yapıtlara, alışılmamış, sıradışı olana ilgi duyan, varlıklı, modern kafalı müşterilere yöneltilmişti. Bu durumda avangard bir pazarlama değeri, bir farklılık işareti olarak kullanılıyordu. Halkın ve reklam veren şirketin gözünde alışılmamış olan kaçış demekti, toplumsal hiyerarşinin daha yüksek bir sırasına ulaşma demekti. Sözgelimi, Pollock'un gravürü, reklamı yapılan evlerin hedeflendiği insanların toplumsal konumuyla özdeşleşiyordu. Bunlar, o dönemde yeni büyüyen orta sınıfın oturması için banliyöde çoğalan "konut geliştirme projesi" (Truman yönetiminin her zaman etkin olmasa da hırslı programının bir parçası) yığınının kendini ayrı tutmaya çalışanlar için ayrıcalıklı evlerdi.⁶⁴

Partisan Review'daki reklam, orta sınıf "yığınlarına" dahil edilmek istemeyen, varlıklı muhtemel alıcıları hedefliyordu dolayısıyla. On dokuzuncu yüzyıl burjuvasının yaşam tarzından bir parça ve bir Pollock satın alırlarsa o kaderden kaçabilirlerdi. O zaman, öteki seçkin alıcılarla birlikte, geçmiş bir aristokrat yaşam biçiminin lüksünden birazını paylaşabilirlerdi:

Tam şu günlerde, geçmiş bir çağın hayaleti dokuz geniş mülkü yeniden kullanıma sokuyoruz – daha makul büyüklükte alanlara böldük onları ama “geliştirme projesi” sözcüğünün çağrıştırdığı o bildik felaket durumdan vebaymışçasına kaçınıyoruz. Bireyselliği, muhteşem doğa manzarasını ve evlerin ilk sahiplerinin keyfini sürdüğü mahremiyeti koruyoruz. Bu yapıları görmelisiniz.⁶⁵

Bu reklamın hedeflediği müşteri profili şöyleydi: hali vakti yerinde, aktif, bireyselliğini kıskanan (bu bireyselliği avangard resim temsil ediyordu), cesur ve modern, “alışılmamış” olana düşkün (metinde “alışılmamış olan bizim işimiz” deniyordu)⁶⁶ ve tartışmadan korkmayan, aslında tartışmayı bir ayrıcalık simgesi kılmaya hevesli. Burada avangard resim modern konut ve sofistike bir yaşam biçimiyle eşanlamli hale gelmektedir.⁶⁷

Buna karşılık, yeni banliyölerin sakinleri *Life*’ın sayfalarında Pollock’a gülme, sanatına öfkelenme fırsatı buluyordu. 1949 tarihli ünlü makale Pollock’la alay ediyordu, tamam, ama ona müthiş reklam da sağladı. Betty Parsons o yılın sonunda sergilediği neredeyse bütün Pollock’ları satabildi. *Life* Pollock’u her zamanki gibi tanıtıyordu: sahtekâr mı dâhi mi? “Damlatma” tekniğine ve yapıtlarının sanat karşısı yanına özellikle ağırlık verilmişti:

Bazen boyayı fırçayla damlatıyor. Bazen bir sopayla sürüyor, malayla yayıyor, hatta doğrudan doğruya kutudan akıtıyor. Kum, kırık cam, çivi, vida ya da etrafa dağılmış başka yabancı maddeleri de karıştırıyor boyaya. Sigara külleri ya da rastgelirse bir arı ölüsü de istemeden resimdeki yerini alıyor.⁶⁸

Bu betimleme Pollock’u ressamların en ileri ve en tartışmalı olanı konumuna yükseltti. Özellikle de makale, ressamın yapıtlarının bazı Amerikan müzeleri tarafından satın alındığından söz ettiği için bu durum bir başarıydı. Makale Pollock’a alaylar yağdıırıyordu ama büyük bir şaşkınlık da ifade ediyordu. Modern Sanat Müzesi tuvale yapışmış ve kumlar, çiviler, vidalarla karışmış bir ölü arıyı güvenilirliğini yitirmeden nasıl sergileyebilir diye halk merak ediyordu.

1948’de *Life* dergisinin düzenlediği modern sanat üstüne bir panel sayesinde Pollock ve Greenberg kamuoyunun ilgi odağı haline geldi. Dergi panele ilişkin “Fifteen Distinguished Critics and Connoisseurs Undertake to Clarify the Strange Art of Today” (On Beş Seçkin Eleştir-

men ve Uzman Bugünün Tuhaf Sanatını Aydınlatmaya Girişiyor) başlıklı bir makale yayınladı.⁶⁹ Uzmanlar Picasso ve Miró'nun yapıtlarının değeri konusunda hemfikir idi ama genç Amerikan "aşırılıkçıları"nın yapıtlarının niteliği ve doğruluğu konusunda şiddetli tartışmalara girdiler. New York resmini Paris resminden ayıran kilit öge olarak Pollock'un yapıtlarının şiddetli ve erkeksi içeriği üstünde öteden beri duran Greenberg, Avrupalı uzmanların *Katedral*'i hoş ve "sevimli" diye nitelediğini duyunca epey şaşırılmıştı:

Pollock'un *Katedral*'i, tabloyu Pollock'un yapıtlarının birinci sınıf bir örneği ve bu ülkede son zamanlarda yapılmış en iyi resimlerden biri olarak gören Bay Greenberg tarafından savunuluyordu. Bay Dut-hui "Ben onu bayağı güzel buldum. Benim için yeni. Beethoven'i asla düşünmüyorum, daha ziyade duyularıyla oynayan çağdaş bir besteci aklıma geliyor" dedi. Sir Leigh Ashton "Tarz ve nitelik açısından bana enfes geliyor. Çok büyüleyici bir baskılı ipek olurdu. Ama adı neden Katedral anlayamadım. Çok güzel resmedilmiş ve renk insanı kendinden geçiriyor, ama yapısal bir tasarımı olduğu kanısında değilim" dedi. Bay Taylor resmi "Çok güzel" buldu.⁷⁰

Bu çağdaş yapıtlar karşısında eleştirmenlerin kafa karışıklığını gösterdikten sonra *Life* böyle bir yapıtı ciddiye almanın zor olduğunu altıncı çizerek tartışmanın başlangıcındaki soruyu olumsuz yanıtladı:

Modern sanat, bir bütün olarak düşünüldüğünde, iyi bir gelişme mi kötü bir gelişme mi gösteriyor? Yani, sorumluluk sahibi kişilerin destekleyebileceği bir şey mi yoksa kültürün daha düşük ve geçici bir evresi olarak görmezden gelinebilir mi?⁷¹

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.⁷²

Partisan Review'nin 1948 Ağustos sayısında Greenberg ve Leslie Fiedler, birçok bakımdan resimdeki avangarda benzeyen yazınsal avangardı umut vaat eden bir hareket, atom çağı ve tehlikeleri açısından önemli bir kültürel varlık olarak tanımlıyorlardı. Fiedler bireyin önemi, kendini uzak tutuşunu, ideolojiden bağımsız oluşunu ve "özgürlük, sorumluluk ve suçluluk duygusu"ndan oluşan yeni sözcük dağarcığını

vurguluyordu.⁷³ James T. Farrell gibi yazarları, otuzların proletarya romanını ve “konu”nun her şeye gücünün yetmesini eleştiriyordu. Fiedler’in makalesi, sanatçıların “modern” ve son moda olmak amacıyla Marksist olmak zorunda kaldığı Büyük Bunalım’dan beri katedilen yolu çözümlemesi açısından ilginçti. Ama yazarlar bu ekolden çıkan yapıtların “sanat”ı sefil bir konumda bıraktığını görünce, endişe ve rahatsızlık duysalar da o yolu terk ettiler. Duydukları kaygı ve suçluluk duygusu toplumsaldı. Ama mevcut koşullar altında sanat ve siyaset arasındaki kopuş kendi içinde bir tür eylemdi (yeni bir ideoloji değildi pek):

Ama yaratıcı edimdeki, bizim anladığımız şekliyle *yazmaya devam etmekteki* mutlak özgürlük talebi, birçok siyasal sisteme meydan okuyor, o sistemler de, bugünlerde en çarpıcı olarak da Sovyet komünist dünya görüşü, o talebe meydan okuyor. Yazmaya dürüstçe kendini adayış *varsayımsal olarak* (bir dev mi yoksa bir yeldeğirmeni mi bu?) Stalinizme saldırıyor, onun iddialarını, öncelikle de kendi çözümlememizi sınıyor. Etkinliklerin en insanca olanının uygulanmasına tahammül edemeyen, Düşman’dır.⁷⁴

1944’te Guggenheim’in, “dünya faşizmle mücadele ederken sadece modern resim yapmak Hitler’e karşı siyasal eyleme geçmek demektir” diye ileri sürdüğü gibi, 1948’de de Fiedler modern sanatsal dışavurumun komünizme meydan okumaya yaradığını ileri sürüyordu. Aynı makalede Greenberg yazınsal avangardın fazlasıyla iyi kabul gördüğünden yakınıyordu.⁷⁵ Bu yüzden Greenberg resimdeki avangarda, uzun bir geçmişe dayalı tecrit geleneği sayesinde daha büyük düşmanlık uyandırabilecek durumdaki bu harekete daha çok inanç duyuyordu. Ama avangardın tehlikede olduğunu söylüyordu Greenberg çünkü iki taraftan da sürekli saldırıya uğruyordu:

Bir taraftan siyasal bunalımla karşı karşıya, öte yandan, sıradan zevkleri olanların kültürünün gitgide artan saldırganlığı ve yayılmasıyla.⁷⁶

Aslında, avangard hayatta kalmak istiyorduyorsa merkeze yakın kalmalı, bıçak sırtında nazik bir denge tutturmalıydı. Ona canlılığını, yaratıcı gerilimini ve kalitesini veren, bazı şeyleri sanatçılar için açık seçik kılan şey buydu. Ama daha önce gördüğümüz üzere bütün bunlar bir mitostu: “avangard yasası” kabul edilmeseydi, başarı ve tanınma avangard için imkânsız olurdu. Bir başka deyişle, bu yasa bazı açılardan ege-men ideolojiye denk düşen değerler içermek zorundaydı. Dolayısıyla,

Greenberg için, sözgelimi, “yüksek kültür”ü kurtarmak amacıyla sanatçıların şiddetle antikomünist olması gerektiği ağırdır:

Bir kişi olarak yazar aslında Stalinizme karşı mücadeleye “angajman noktasında” dahil olmalı. Ortak terbiye ve özgün kültürün hayatta kalmasıyla ilgilenen herhangi bir yetiştikenden beklediğimizden daha azını neden bekleyelim ondan? Ne var ki bu mücadeleye bir yazar olarak dahil olmak için hiçbir ahlaksal ya da estetik zorunluluk altında değil. Mücadeleyle bir birey olarak ilgilenmesi ille de yazar olarak içine girmesi anlamına gelmiyor. Yazar olarak sadece başarıyla ne yazabiliyorsa onunla ilgilidir. Yine de yazarın bütün kişiliğini yazdıklarına koymadığını kastetmiyorum. Söylemek istediğim, bütün kişiliğini Stalinizme karşı mücadeleye ya da herhangi bir politikaya koymayabilir. Herkes açıkça görüyordur ki yakın zamanda son derece büyüyen Amerikan orta sınıfının yaydığı sıradan zevkler kültürünün hacmi ve toplumsal ağırlığı son otuz yılda en az on kat arttı.⁷⁷

Makalesinin ikinci bölümünde Greenberg “yüksek kültür”ün neden “orta sınıfın büyümesi” yüzünden tehlikede olduğunu ve bu durumun toplumsal yaşamın bütün alanlarındaki etkisini açıklıyordu. Orta sınıf sanatı tehdit ediyordu ama yine de sanatın tek umuduydu çünkü Greenberg, sadece orta sınıf güçlü olduğunda “yüksek kültür”ün varolduğunu ileri sürüyordu. Avangard “kültürdü ama bir farkla”: orta sınıfın büyümesi, bir yandan “kültür”ün sağ kalması için farklılıkların devamlılığını çok önemli kılarken, öte yandan farklılıkları azaltma eğilimindeydi.

René d’Harnoncourt’un 1948 Mayıs’ında Amerikan Sanat Federasyonu’nun yıllık toplantısında yaptığı ve aynı yıl Kasım ayında *Art News*’da “Challenge and Promise: Modern Art and Society” (Meydan Okuyuş ve Vaat: Modern Sanat ve Toplum) başlığı altında yayınlanan konuşmasında da aynı tesa ve aynı umut parlıyordu. Harnoncourt’un çözümlemesi bireysellik kavramına odaklanmıştı. Sözcüklerini dikkatle seçerek zamanın ruhuna uygun bir kolektif sanatın neden olmadığını açıklıyordu. Bütün öbür düşüncelerden bağımsız olarak kişisel ifade özgürlüğü kültürümüzün temeliydi; Harnoncourt bunun yabancı kolektivist ve baskıcı kültürlerle karşı korunup desteklenmesi gerektiğini savunuyordu:

Kolektif üslubun kısıtlamasından kurtulan sanatçı kendi kişiliğinin surerinde bir üslup yaratabileceğini keşfetti. Yirminci yüzyıl sanatının kolektif üslubu yoktur, kendini çağdaş toplumdan ayırdığı için değil onun bir parçası olduğu için bu böyledir. Zar zor kazanılmış yeni özgürlüğü-

müzle baş başayız işte. Çevremizdeki duvarlar yıkılıyor, uçsuz bucaksız görüntülerden, sonsuz bir seçimin sorumluluğundan dehşete düşmüşüz. İşte, yollardaki işaretleri kaldıran bu yeni özgürlüğün dehşeti zamanı geri döndürme ve dünün dogmasının güvenliğini yeniden kazanma arzusu yaratıyor bizde. Geçmişin dogmatik kurallarının suretinde kurulmuş totaliter devlet, bu yeni özgürlüğün dehşetinin bir yansıması.⁷⁸

Harnoncourt'a göre yabancılaşma sorununu çözme yolu toplumla birey arasında soyut bir uygunluk kurmaktan geçiyordu:

[Yabancılaşma sorunu] bireyin özgürlüğü ile toplumun refahını uzlaştıran bir düzenle, dünün tek ve birleşmiş uygarlığı imgesinin yerine, birçok ögenin bir yandan kendi bireysel niteliklerini korurken yeni bir bütünlük kurmak için bir araya geldiği bir model koyan bir düzenle çözülebilir ancak. Bu yeni düzenin mükemmelleştirilmesi hiç kuşkusuz yeteneklerimizi en uç sınırına kadar zorlayacaktır, ama, bütün uğruna bireyin tam bir gelişmesiyle inanılamayacak ölçüde zenginleşmiş bir toplum verecektir bize. Böyle bir toplum için doğru adın demokrasi olduğuna inanıyorum; modern sanatın, sonsuz çeşitliliği ve tükenmez keşfi içinde bu toplumun en baş simgesi olduğuna da inanıyorum.⁷⁹

Burada belki de avangard ideolojisi ile savaş sonrası liberalizm ideolojisi arasındaki ilk uzlaşmaya tanık oluyoruz, bireyselliğin, riskin, Rothko ve Newman, Greenberg ve Rosenberg tarafından biçimlendirilen yeni sınırın ideolojisi ile Schlesinger'in *The Vital Center*'da öne sürdüğü ileri liberal ideolojinin, özgürlük politikasının uzlaşması.

Avangard sanatla Soğuk Savaş'ın sofistike ideolojisi arasındaki ilişkileri daha iyi anlamak için şimdi, Kasım 1948 seçimlerinde liberallerin zaferi, Wallace ve komünistlerin yenilgisi ardından gelişen yeni liberalizm konusunda Schlesinger'in söylediklerine dönmeliyiz. Schlesinger'in kitabı 1949'da sahnede bulunan değişik "liberalizm" türlerini birbirinden ayırt etmemizi sağlayacaktır. Komünist karşıtı tutumların vurgulanması da akılda tutulmalıdır. Bütün bunları tartıştıktan sonra avangard ressamların yapıtlarının nasıl kabul edilmeye başlandığını, farkında olmadan, liberal Amerikan değerlerini önce yurtiçinde, müzelerde, sonra yurtdışında Venedik bienalinde, 1951'de de Berlin'de Sovyet karşıtı propaganda olarak temsil etmekte nasıl kullanılmaya başlandığını açıklayacak hale geleceğiz. Kısacası, mesele, kendini inatla apolitik gören bir sanatın nasıl güçlü bir siyasal araç olarak kullanılmaya başlandığıdır. Kısaca yanıt şudur: 1951'de sanat ancak apolitikse siyasallaşabilirdi.

1948 olayları, özellikle Wallace’ın İlerici Parti’sinin ve komünistlerin uğradığı yıkıcı yenilgi Halk Cephesi düşüncesinin son kalıntılarını da ortadan kaldırdı. Eski ittifak, yerini, Truman’ın “Fair Deal”, Schlesinger’in “yaşamsal merkez” dediği bir liberaller koalisyonuna (her zaman çok da birleşmiş bir koalisyon değildi) bıraktı: yeni liberalizm, faşizmle komünizm arasında orta yolda güçlü bir biçimde konumlandırılmıştı (Şekil 21). Yaşamsal merkezin zaferi liberal politikaların toptan benimsendiği anlamına gelmiyordu, daha ziyade komünizmin reddedilişinin çevresinde yeni bir siyasal iklimin geliştiği anlamı taşıyordu. Resmen Demokrat Parti’nin bir parçası olmasa da Americans for Democratic Action (Demokratik Eylem İçin Amerikalılar, ADA) partinin politikalarını bir arada tutan öge haline geldi. Yeni liberaller komünizme karşı çıkışta hemfikirdiler ama sağa kayışlarında birçok konuda bölünmüşlerdi. Kimisi saldırgan biçimde antikomünistti, kimileriye sadece komünist değillerdi, o kadar. Bu bölünme liberallerin siyasal gelişmelere nasıl tepki gösterdiğini ve neden her tür muhalefete yan baktığını anlamakta önemlidir.

Truman Kongre açılış konuşmasında, geçmişteki performansı konusunda hâlâ kuşkular taşıyan solundaki liberallerin desteğini kazanmak için Roosevelt’in adımlarını takip eden biri olarak tanımladı kendini. Ama aynı zamanda da kendi kişisel damgasını vurduğunu da göstermek isteyerek “Fair Deal” adını verdiği bir programı açıkladı. Savaş sonrası dönemde biçimlenmiş bir ideolojinin cıllanmış versiyonuydu bu: New Deal’in *The Vital Center*’da ortaya konulan çözümlemeye uyacak şekilde yoğrulmuş muhafazakâr bir versiyonuydu.⁸⁰ Truman’ın konuşmasında Rusya’ya karşı yeni bir saldırının ana hatları çiziliyordu. Başkan, dört madde altında, Avrupa’daki Batı etkisini güçlendirmek için gündemini bildirmişti. Marshall Planı Amerikan politikasının hâlâ merkezinde yer alıyordu ama şimdi Kuzey Atlantik Paktı’yla desteklenecekti. Birincil odak noktası ekonomik yardımdan askeri yardıma kayıyordu. Askeri yardım başlangıçtaki programın devamı ve gelişimi için gerekli görülüyordu. En hırs yüklü ve birçok kişi için en kaygı uyandırıcı madde dördüncü maddeydi, en çok dikkati çeken de oydu:

Bilimsel ilerlemelerimizin ve endüstriyel gelişmemizin kazançlarını azalmış bölgelerin iyileştirilmesi ve büyümesi için hazır hale getirecek cesur yeni bir program.⁸¹

Alonzo L. Hamby “Program, yaşam standartlarını yükselterek özgürlüğü ilerletecek ve Amerika’nın manevi liderliğini oturtacaktı” diye açıklar.⁸²

Komünist olmayan liberal soldan bazı olumsuz tepkiler geldiyse de (örneğin Frieda Kirchwey konuşmayı ikinci bir Soğuk Savaş ilanı olarak niteliyor çünkü hayırsever ifadenin altında emperyalizmin saldırı tehdidini seziyordu) genel olarak liberal topluluk başkana destek vermekte birleşiyordu. *New York Post* antikomünist oldu ve İlerici Parti'ye yakın yazarların makalelerini reddetti.⁸³ Wallace'la aynı safı tutan *New Republic* yön değiştirerek Americans for Democratic Action'la birlik oldu. Max Ascoli liberal bir antikomünist gazete olan *Reporter*'ı kurdu.⁸⁴

Bütün bunlar 1949'da *The Vital Center*'in liberalizmi ne derece temsil ettiğini göstermektedir. Kırkların başlarındaki liberalizm sol kanat felsefenin rengini taşıırken şimdi liberal tutumlar sağa yön değiştirmişti. *The Vital Center* bütün totaliter sistemleri reddediyor, az bir dozda karma ekonomi tavsiye ederken bireysel özgürlükleri savunuyordu. Ama ana tezi New Deal'in büyük tekellere duyduğu güvensizliğe ters düşüyordu. İş dünyası, yeni liberallerin emriyle 1948'de yapılan "Amerikan Kapitalizmini Kurtarmak" adlı bir araştırmada olduğu gibi şimdi yapıcı bir güç olarak görülüyordu. Ekonomik büyüme, Fair Deal'in ekonomi pastasının dilimlerini yeniden bölüştürmeyi tasa etmesini gereksiz kılmıştı. Şimdi hedef pastayı daha büyük yapmak ki herkes daha büyük dilimlerin tadını çıkarabilsin. New Deal öncesi dönemin geleneksel ekonomi politikasına bir dönüştü bu.

"Yaşamsal merkez", yönetimin retoriği çok şiddetli diye kaygı içindeki komünist olmayanlar ile Sovyetler Birliği'nin saldırı eğilimli olduğuna, kaba güçten başka hiçbir şeyden anlamadığına inananlar arasında keskin bir şekilde bölünmüştü. Ama hepsi de ideolojik savaşta ortaya konulanların çok büyük olduğu ve siyaset gibi kültürü de içeren birçok cepheye düşmanlıklar yaşanabileceği konusunda hemfikir di.

Liberaller kendilerini faşizme ve komünizme, özgürlüğü yok etmeye çalışan iki totaliter sisteme eşit derecede düşman görüyordu. Dahası, özgürlüğün bireycilikle ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği düşünülüyordu. Özgürlük kavramı, Schlesinger'in "Freedom: A Fighting Faith" (Özgürlük: Bir Savaş İnancı) başlıklı bir bölümle son bulan kitabındaki ana temaydı. Schlesinger "Demokrasinin totalitarizme karşı esas gücü, bireyin değerini şaşırtıcı biçimde kavrayışında yatar" diye yazıyordu.⁸⁵

Kitap otuzlarda solun bel bağladığı naif ve basite indirgeyici çözümlemelerle alay etmektedir. İnsanoğlunu endüstriyel bir çevre bağlamında, varoluşsal kaygıyla kuşatılmış halde görür. Kaygı (yalnızlık, yabancılaşma) gerçekten de savaştan sonra epey revaçtaydı. Avangard resim

için bir ana tema sağlıyordu. Schlesinger kaygı olmaksızın özgürlüğün olanaksız olduğunu göstermeye bile kalkışır:

Totalitarizmin son zaferi kaygısız insanın –“totaliter insan”ın– yaratılması oldu. İnsanoğlunun, sınırlarının bilincine varmasını sağlayan trajik kavrayışları totalitarizm yok etmeye kalkışır. Onların yerine yeni bir insan çıkarır meydana, acımasız, kararlı, dışa dönük, yumuşak başlılık kuşkularından uzak, yanılmazlığa muktedir, hatta türün daha üst basamaklarında, hepten yanılmaz bir insan. Totaliter kesinliğe karşı özgür toplum sadece yabancılaştırmanın ve yanılabilirliğin kemirdiği modern insanı sunabilir.⁸⁶

Yalıtılmışlık, edilgenlik, bekle-ve-gör tavrı artık mümkün değildi, Truman Doktrini ile Marshall Planı’nı tamamlayıcı unsurlar olarak gören Schlesinger eylemci bir liberalizm beklentisi içindeydi. Birleşik Devletler, Avrupa’ya uyan ve Amerika’nın entelektüel potansiyelini vurgulayan bir kültürel program geliştirdi. Buna uygun olarak sanat Amerikan dış politikasının kilit ögesi haline geldi.

1945 gibi erken bir tarihte “Amerikan yaşam biçimi”ne zekice bir övgü niteliğinde büyük bir kültür programı başlatıldı:

Kongre üyesi John Davis Lodge programın gayretli bir şekilde Amerikan dış politikasını ilerletmeye çalışması gerektiğini söyledi. Amerikan bakış açısı dinamik bir coşku, tutkulu bir kesinlik ve Amerikan yaşam biçimine duyulan hararetle bir inançla sunulmalıydı. Dolayısıyla, yine de büyük önem taşıyan propagandanın, totaliter komünistlerinden daha incelikli ve ustalıkla olması gerekmiyor muydu?⁸⁷

1946 ve 1947’de Kongre’nin bazı üyeleri Avrupa’ya gittiler ve hem kendilerinin hem de Birleşik Devletler’in okyanus ötesinde kötü karşılanmasına şaşırdılar. Amerikan gözlemcilerinin ustalıkla bir komünist propaganda kampanyasının sonuçları diye gördüğü şeye karşı çıkmak amacıyla Senato 1948 Ocak’ında, Bilgi ve Kültür Programı’nı (Information and Cultural Program) yeniden düzenleyen ve genişleten Smith-Mundt Yasası’nı çıkardı. Yasa dikkatleri açık ve doğru bir Birleşik Devletler imajı sunma sorunu üstüne çekti: “Başka halklar bizi anlasaydı severdi, sevseydi yapmalarını istediğimiz şeyi yapardı.”⁸⁸

“Doğruluk Kampanyası”nı (Campaign of Truth) Nisan 1950’de başlatan Truman’ın cesaretlendirdiği on iki senatör, Mart ayında, “düşünce alanında dünya çapında bir Marshall Planı” isteyen bir önerge sundular.

1950 yılı, ilk Sovyet atom bombasının yapılması, Çin'deki milliyetçilerin çöküşü ve ülke içinde Komünist Parti'ye karşı baskının artışı gibi etkenler nedeniyle Soğuk Savaş'ın şiddetlenmesine sahne oldu. Propaganda ve ideolojik savaş kızıştı. Kültür etkinlikleri ve bilgilendirmeden sorumlu iki ayrı dairenin birleşmesi bu alanda daha etkili olmaya verilen önemi kanıtlamaktadır. 1949'da propaganda toplumsal yaşamın bütün yönlerini etkilemeye, yerel topluluklara bile sızmaya başlamıştı.

Birleşik Devletler'in kültürel imajını geliştirmek 1948'de Amerikan propagandasının en önemli hedefi olarak tanımlanmıştı. Peki ama ne tür bir imaj uygundu? Avangard öne geçtiği sırada kültür gündemindeki ana mesele buydu.

Avangard sanat Amerikan diye nitelenebilirdi, kültürlü ve bağımsızdı ama yine de modernist gelenekle bağlantılıydı. Dahası, yönetimde ve yeni liberaller arasında egemen olan özgürlük ideolojisinin bir simgesi olarak kullanılabilirdi. Avangardın yurtiçinde kazandığı zafer önemliydi çünkü Avrupalı seçkinleri fethetmek için zemin hazırladı.

"Bir Amerikan sanatı var mı?" 1949'da *Magazine of Art* tarafından sorulan soruydu. Sorunun yöneltildiği eleştirmenler çekinerek ama olumlu yanıt vermişti. Ne var ki eleştirmenlerin çoğu, Paris ekolünün gizemli bir biçimde hâlâ üstünlüğünü koruduğuna inanıyordu. Sadece Greenberg Amerikan avangardının başa geçtiğini ileri sürüyordu. James T. Soby'nin *Saturday Review*'da yazdığı gibi, herkesin istediği, ordulara liderlik edecek hâkim bir kişilikti:

Resim ve heykel alanında dünyanın bakışlarını kendi üstünde ve kaçınılmaz olarak çevresinde daha aşağı konumda bulunanlar üstünde tutacak kadar büyük bir kişi ortaya çıkarmadık. Böyle olsa da sanat-taki devler konusundaki tuhaf bir gerçekten medet umabiliriz: sizde bir tane varsa, gerisi kolayca gelir. Resim ve heykeldeki birincimizi bekliyoruz, ortaya çıkacağından, peşinden de başkalarının geleceğinden eminiz.⁸⁹

İki gün sonra *Life*'ta, Pollock üstüne, yabancılaşmış avangard sanatçıyı bir kültür kahramanına dönüştüren o ünlü makale yayınlandığında Soby rahatlamış olsa gerekti.

Ama Amerikan sanatının yurtdışında kabul görmesinin önünde düğüm düğüm bir sorun yatıyordu. Soby'ye göre sadece federal hükümet bu düğümü kesebilirdi:

Amerikan resim ve heykellerinin fiyatları doğal olarak bu ülkedeki yaşama standartlarına ve masraflarına bağlı; İngiltere dışında Avrupa'nın herhangi bir yerindeki benzer yapıtların fiyatlarından ortalama iki ila dört kat yüksek Amerika'daki fiyatlar. Amerikan sanatçıların ikilemi de buradan kaynaklanıyor: çoğunun sanatını yurtdışında sergileyebilme yolu sanat tüccarlarından geçiyor. Sanat tüccarlarıysa muhtemel piyasası olmayan yapıtları ihraç etmekle ilgilenmiyor; birkaç talihli durumda ilgilenmelerini umabiliriz ancak. Ressamlarımızın ve heykeltıraşlarımızın uluslararası açıdan daha iyi tanınması için tek mümkün çözüm federal müdahale.⁹⁰

Soby, bu gerilimli dönemlerde Amerikan sanatçılarının Avrupa sahnesinde bulunmamasını siyasal bakımdan felaket olarak niteliyordu:

Bugün Avrupa halklarının güçlerini yeniden kazanmasına yardım etmek, hem bizim hem de onların aynı temel ideallere bağlı olduğumuz konusunda onları ikna etmek için yaşamsal bir mücadele içine girmiş bulunmaktayız. Bu mücadelede bize karşı kullanılan en etkili propaganda suçlamalarından biri, bizim zengin, büyük, güçlü bir ulus olduğumuz ama sanatla, onunla ilintili manevi değerlerle derinden ilgili olmadığımız yolunda. Siyasal cephede, “dolar diplomasisi”yle suçlanıyoruz, kültürel cephede Amerikan sineması en kötü örnekleriyle materyalizmimizin işareti olarak anılıyor. Bu tür propagandayı çürütmekte elde edebileceğimiz her iletişim yoluna gereksinim duyuyoruz.⁹¹

1949'da Pollock, çevresinde ekol gibi bir şey toplayacak kadar büyük ve aranan bir kültür kahramanı haline geldi. Yeni Amerikan avangardının katalizörü, “buz kırıcı”ıydı.⁹²

NOTLAR

1. James Burkhardt Gilbert, *Partisan Review* üstüne yaptığı çalışmada, bu değişimde CIA'nın önemli bir rol oynadığını ima eder ama belgelemez. Bkz. Gilbert, *Writers and Partisans*, s. 274-75, n. 31. New York'lu şair Allan Dowling'in yılda elli bin dolarlık katkısı sayesinde dergi 1938'den beri ilk kez aylık dergi olmuştur. Anılarında William Barrett *Partisan Review*'ya verilen gizemli “armağan” üstünde ısrarla durur: “Dergi birdenbire bir meleğe sahip oldu, görünüşe bakılırsa tıpkı Kutsal Kitap'taki melekler gibi hiçlikten belirliveren Allan Dowling'di bu melek. Himayenin finansal yönleri çok geniş olamazdı, o günlerde her şey öylesine mütevazıydı ki. Ama ne olursa olsun, derginin sahipleri olarak Rahv ve Phillips'in kendilerinde sakladığı konulardı bunlar, ben de sormadım” (*The Truants: Adventures among intellectuals* [New York: Doubleday, Anchor Press, 1982], s. 144).

2. Tarihten ziyade birey araştırmanın odağı haline geldi. Genç bir Columbia felsefecisi William Barrett, dikkatleri nevroitik sanatçı üstüne çekti, onun tarihini Eski Yunan zamanından başlattı.
3. Birçok entelektüel “yeniden dolaşıma girmeye” hevesleniyordu ve kültürün yumuşak yastıkları üstündeki yerlerine tekrar kavuşmak istiyordu. *Partisan Review*’da sanatçıyla Amerikan kültürü arasındaki geleneksel düşmanlık üstüne yazan James Burnham meseleyi şöyle ortaya koyar: “Bu ilişkiler bir kuşak önce bu kadar açık ya da bu kadar umutsuz değildi. Geçen zamanla Amerikan kültürünün daha iyi hale gelmesi değil olup biten, dünyanın daha kötü hale gelmesi” (bkz. James Burnham, “Our Country and Our Culture”, *Partisan Review* 19 (Mayıs-Haziran 1952): 291).
4. William Phillips, “Our Country and Our Culture”, *Partisan Review* 19 (Eylül-Ekim 1952): s. 586. Bu düşünce yeni değildi. 1947’de sol tarafından eleştirilmişti: bkz. Milton Howard, “Partisan Review: Esthetics of the Cage”, *Mainstream*, Kış 1947, s. 46-57. Howard burada derginin Marksizmi terk ettiğinden beri tuttuğu yönü eleştiriyordu. Howard’a göre derginin duruşu oportünist bir duruştu, Gide’in savaş sırasındaki duruşuna benziyordu, Howard bunu, işbirlikçiliğini açığa vuruyor diye nitelemişti: “*Kafesteki Adam*: Yine Gide’dir bize bu imgeyi veren, Fransa’nın Almanlar tarafından işgali sırasında, günlüğüne ‘bir kafeste bile mutlu yaşayabilirdim. İşin sırrı, kişinin kendisini dört duvara eşit mesafeye koyabilmesinde’ itirafında bulunmuştur.”
5. *Tiger’s Eye* adlı avangard dergideki başyazı, Ekim 1949.
6. George C. Marshall, House Committee on Foreign Affairs, Hearings on Postwar Recovery Policy, alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 259.
7. *Public Opinion on Foreign Policy* (New York, 1949), s. 52.
8. Bkz. Freeland, *The Truman Doctrine*, s. 264.
9. Bu olayların tam bir çözümlemesi için bkz. Radomir Luha, “Czechoslovakia between Democracy and Communism, 1945-1948”, *The Origins of the Cold War and Contemporary Europe* içinde, ed. Charles S. Maier (New York: New Viewpoints, 1978), s. 73-106.
10. A.g.y., s. 270.
11. *New York Times*, 14 Mart 1948.
12. *New York Times*, 18 Mart 1948, alıntı Freeland, *The Truman Doctrine* içinde, s. 272.
13. 19 Mart’ta Berkeley’de, 20 Mart’ta Los Angeles’taki konuşma.
14. *New York Times*, 13 Mart 1948.
15. *Washington Post*, 13 Mart 1948.
16. Bkz. James Aronson, *The Press and the Cold War* (Boston: Beacon Press, 1970), s. 82.
17. Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, *Partisan Review* 5 (Ocak 1948): s. 82.
18. A.g.y.
19. A.g.y. “Paris’te devam eden etkinlik, konuşmalar, birçok edebiyat ve sanat dergisi, çabucak kabullenme, ödüllendirmeler, kalabalık açılışlar – bir zamanlar yaşam belirtisi olan bütün bunlar şimdi gerçeği bastırma yolu haline geldi, gerçeğin bir çelişkisi, bir kaçış. Işık çalmak belki karanlık kadar gerçek, ama örtbas ettiği korku kadar gerçek değil.” Paris yaşlanan bir cilveli kadın gibi tasvir ediliyordu, artık oynayacak kadar kuvvetli değil, sadece giyinip ortalıkta görünecek kadar kuvveti kalmış bir kadın.
20. Bkz. Thomas Crow, “Jacques Louis David’s Oath of the Horatii: Painting and Revolutionary Radicalism in France” (doktora tezi, UCLA, 1978).
21. Greenberg, “The Situation at the Moment”, s. 82.
22. Pollock, aşağıdaki teklife Guggenheim bursu için başvurduğu 1947’den beri duvar resimleri yapmaya hevesliydi: “Şövale ile duvar resmi arasında işlev görecek büyük hareket et-tirilebilir resimler yapma arzusundayım. Bu türde bir ilk örneği Miss Peggy Guggenheim

için büyük bir tabloda gerçekleştirdim, Miss Guggenheim'ın evine yerleştirdiği bu resim daha sonra Modern Sanat Müzesi'ndeki "Büyük Boyutlu Resimler" sergisinde yer aldı. Şu sıra Yale Üniversitesi'ne ödünç verilmiş halde. Şövale resminin can çekişen bir form olduğuna inanıyorum, modern duygunun eğilimi duvar resmi yönünde. Şövaleden duvar resmine *tam* bir geçiş için vaktin henüz olgunlaşmadığı kanısındayım. Yapmayı tasarladığım resimler yarı yolda bir durum oluşturacak, tümüyle geleceğe ulaşmaksızın geleceğin yönünü işaret etme girişimi olacak" (bkz. O'Connor, *Jackson Pollock*, s. 39-40).

23. Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 10 Ocak 1948, s. 51.
24. A.g.y., s. 52.
25. A.g.y. *Nation*'ın 20 Mart 1948 tarihli sayısında Gorky çözümlemesine devam etti, s. 231-32: "Gorky sadece bileğinin ya da dirseğinin değil bütün kolunun hareketine daha çok bel bağlamalı."
26. Bu makale sansasyon yarattı çünkü ilk kez bir Amerikalı sanat eleştirmeni Amerikan sanatını dünyadaki en iyi sanat diye sınıflandırıyordu. Bazılarına göre bu o kadar şaşırtıcı ve sinirlendiriciydi ki kübizmle ilgisi olan modern ressam, eski Troçkist ve *Partisan Review*'nın finansal destekçisi George L.K. Morris dergisinin sayfalarında Greenberg'e mağrur bir saldırıda bulundu. Paris sanatının öldüğünün birdenbire ilan edilmesinden duyduğu hayreti belirtiyordu. Modern sanatın sırlarını halka açıklamayı beceremedikleri için genel olarak Amerikalı eleştirmenlere, bu arada Greenberg'e saldırıyordu: "Bu yaklaşım –isabetli olma ya da zevk konusunda tümüyle sorumsuz– öyle uzun süredir bizimle ki gelenek haline geldiğini söyleyebiliriz." Greenberg'in argümanının hiçbir şeye dayanmadığını söylüyordu: "Greenberg, bizim kaybedenlerin yapıtlarının 30'lardan beri *ne bakımdan* çöküşe geçtiğini belirtseydi yararlı olurdu." Morris Picasso'nun takipçisiydi ve kübizmin şaşırtıcı erken ölümünü kabullenemiyordu. Bkz. "Morris on Critics and Greenberg: A Communication", *Partisan Review*, sayı 6 (1968): 681-84; Greenberg'in yanıtı s. 686-87'de.
27. Clement Greenberg, "The Decline of Cubism", *Partisan Review*, sayı 3 (1948): 369.
28. Clement Greenberg, "Irrelevance versus Irresponsibility", *Partisan Review* 15, sayı 5 (1948): 579.
29. Stephen Spender, "We Can Win the Battle for the Mind of Europe", *New York Times Magazine*, 25 Nisan 1948, s. 15, 31-35.
30. A.g.y., s. 15.
31. A.g.y., s. 33.
32. A.g.y., s. 33.
33. Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu'nun sergisindeki giriş yazısı, alıntı *New York Times* içinde, 6 Haziran 1943.
34. Jackson Pollock *Arts and Architecture* içinde, Şubat 1944. Alıntı Rose, *Readings* içinde, s. 151.
35. Robert Motherwell *14 Americans* içinde, ed. Dorothy Miller (New York: MOMA, 1946), s. 36.
36. Kootz, *New Frontiers in American Painting*, s. 6.
37. Clement Greenberg, "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon*, Ekim 1947, s. 26.
38. Clement Greenberg, "Art", *Nation*, 1 Şubat 1947, s. 138-39.
39. A.g.y. Aynı yılın 22 Şubat günü Greenberg Whitney sergisiyle ilgili bir eleştirisinde aynı doğrultuda yazmayı sürdürdü: "Amerikalılar sönük ve sıkıcı görünüyorsa, Fransızların canlılığının ve çok bilmişliğinin de içi boş. Umulanın tersine, Fransızlar daha usta ya da zevkli değil. Büyük ölçüde beceriksizler – ve pazarlıkta da histerik." (*Nation*, 22 Şubat 1947, s.

228.)

40. Robert Motherwell'in 21-23 Nisan 1950'de Studio 35'te düzenlenen sempozyum sırasında söyledikleri. Bu sözler Robert Motherwell ve Ad Reinhardt (ed.), *Modern Artists in America* içinde yayınlandı (New York: Wittenborn, 1952).
41. A.g.y.
42. A.g.y., s. 12-13.
43. Clement Greenberg, *Nation*, 19 Şubat 1949, s. 221. Nicole Dubreuil-Blondin Pollock'un öyküsünde başarıya giden yolu "Number One towards the Construction of a Model" içinde anlatır, *Jackson Pollock: Questions* (Montreal, 1979), s. 48.
44. Samuel Kootz, 14 Eylül-3 Ekim 1949 tarihindeki "The Intransubjectives" (İçe Dönük Öz-neller) sergisi için hazırlanan katalog içinde. Her sanatçı bir tuval sunmuştu. Aralarında Bazziotes, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Graves, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rothko, Tobey, Walker Tomlin vardı.
45. Byron Browne, alıntılanan Greta Berman, "Byron Browne: Builder of American Art", *Arts Magazine*, Aralık 1978, s. 98.
46. A.g.y., s. 102.
47. Carl Holty, Hilaire Hiler'a mektup, 1 Şubat 1946, Amerikan Sanatı Arşivi, N-670 (384).
48. Waldorf Cafeteria ve Subjects of the Artist (yeni bir sanat okulu) gibi avangardın buluşma yeri olan kafeler ve başka mekânlar arasında "Club" en önemli ve en ünlüydü. 1949'da kurulan Club, 1958'de *It Is* dergisini yayımlayan Philip Pavia tarafından yönetiliyordu. Uzmanlar arasında sanat ve estetik tartışmaları yürütülüyor, bunlara konuk konferansçılar katılıyordu. Club'da verilen konferansların bir listesi için bkz. Irving Sandler, "The Club", *Artforum* 4, no. 1 (1965): s. 27-31. ayrıca bkz. Amerikan Sanatı Arşivi, D 176. 1951'de Club'un bazı üyeleri Leo Castelli'nin yardımıyla 60 East 9th Street'teki kiralanmış bir binada bir sergi düzenlediler. 9. Cadde Sergisi denilen bu sergide altmış bir sanatçının yapıtları sunuldu, Bazziotes, Gottlieb, Newman ve Rothko dışında çoğu soyut dışavurumcuydu. Sergi halk ve basın tarafından oldukça iyi karşılandı. Aynı yıl Amerikan hükümeti Batı Berlin'e çok büyük bir sanat sergisi gönderdi. Aralarında bazı soyut dışavurumcuların yapıtlarının da bulunduğu yüz otuz tuval sergilendi. *Time* bu sergiyi "resimde Amerika'nın Sesi" diye adlandırdı. Leo Castelli Club'un toplantı salonunun kirasını da ödüyordu (ayda 75 dolar). Ocak 1951 için toplam masraf 89,15 dolardı, Castelli 82,79 dolarlık bir çek, John Ferren 20 dolar verdi.
49. Byron Browne'in kariyerinin, Macy's'de Kootz bir sergi düzenlediği zaman başlaması ve bir başka büyük mağaza olan Gimbel's'te trajik biçimde sonlanması ilginçtir.
50. Satış fiyatları şimdiki standartlara göre çok yüksek görünmese de 1948 için yabana atılır cinsten değildi. Örneğin Pollock'un *Gotik'i* 1200 dolara satıldı (Beş yüz dolar çağdaş Fransız ve Amerikan resimleri için standart fiyattı: örneğin Masson, beş yüz dolar). 1947'den itibaren Betty Parsons Walter Murch'un birçok resmini sattı (1948'de on bin dolara alıcı bulan çok gerçekçi tувaller), ama aynı zamanda Pollock da sattı (altı resim 1950 dolar fiyatla). 1949'da, *Life*'ta Pollock'la ilgili makalenin ("Is He the Greatest Living Painter in the U.S.?", 8 Ağustos 1949) yayınlanmasından kısa süre sonra satışlar inanılmaz bir hızla arttı. Ekim ayında dört resim zengin ressam Alfonso Ossorio'ya satıldı. 21 Kasım'dan 10 Aralık'a kadar akıllıca düzenlenen bir tek kişilik sergi sırasında on üç resim daha 3600 dolara satıldı. Kazançlı bir yıldır çünkü Pollock otuz beş tuvali toplam 13.870 dolara sattı (bunun 4587 doları galeriye gitti). Görünüşe bakılırsa herkes harekete geçmişti, Pollock'a yatırım yapmakta tereddüt etmeyen birçok ünlü koleksiyoncu da bunlar arasındaydı: John D. Rockefeller, Ossorio, Edward Root (3200 dolar), Lee Ault (Quadrangle Press'in yöne-

ticisi, 1900 dolar), Russel Cowles, Modern Sanat Müzesi, Duncan Phillips (iki bin dolar), Grace Borgenicht, *Vogue* dergisi ve Carnegie Illinois Araştırma Laboratuvarı gibi kurumlar. Ertesi yıl Pollock 13.600 dolarlık, Rothko 8950 dolarlık satış yaptı. Şunu da unutmayın ki savaştan sonra büyük koleksiyoncular Parsons'tan resim satın almaya başladılar. 1945'te Root, Stamos ve Rothko satın aldı. Öbür alıcılar arasında Alex M. Bing (emlak), Emily Hall Tremaine (Miller Co.'nun sanat yönetmeni) ve Lynn Thompson vardı.

Finansal güçlükleri konusunda hâlâ geçerli efsaneye rağmen yılda 8950 dolar kazanan bu sanatçılar yoksulluk sınırında değillerdi. Unutmayın ki 1951'de Amerikan ailelerinin yüzde elli beşi, dört kişilik bir aile için belirlenen 4166 dolarlık yoksulluk sınırının altına düşmüştü (Bureau of the Census, *Income Distribution in the United States*, s. 16). 1948'de Amerikan ailelerinin üçte ikisi yılda dört bin dolardan az bir parayla yaşıyordu (bkz. Hamby, *Beyond the New Deal*, s. 664).

51. Peyton Boswell, "Chicago Surveys the Abstract and Surrealist Art of America", *Art Digest*, 15 Kasım 1947. Boswell 1 Ocak 1948'deki olayı hatırlatıyordu. Ona göre Amerikan sanatının çöküşünün simgesi idi bu:

Bu yıl kötü bir yıldır. Büyük bir sanat hareketini ekonomik açıdan destekleyebilecek haldeki tek özgür ulus olan Amerika fırsatı değerlendiremedi. Soyuta duyulan bu ilgi Chicago Sanat Enstitüsü'nde doruğa ulaştı, yönetici Daniel Catton Rich, bütünüyle Amerikan yapıtlarından oluşan yıllık serginin yerine ülke çapındaki soyut ve gerçeküstücü Amerikan sanatından oluşan bir sergi koydu. Rich-Campana ödülü (bin dolar) tesadüfen *Kyklop* adı verilmiş bir boya hatası yüzünden William Baziot's'e gitti.

Kasım makalesinde Boswell sergiyi, modern sanatın "iyi" tarafını gösteren yeni sanatçıları keşfettiği için över. Ne var ki Motherwell, Calder, Gorky, Pollock, Burlin, Avery gibi "57. Cadde müdavimleri" olan sanatçıların değerini düşürür.

Ayrıca, Lee Gatch, David Burliuk, A.D.F. Reinhardt ve Mark Rothko'nun sergilerinin plastik kekemeliğiyle Russel Twiggs, Knud Merrild, Howard Warshaw, Audrey Skaling, Margaret Tomkins, Leon Bishop, Julius Engel, George Harris, Richard Koppe'nin canlı, yeni yapıtlarını karşılaştırın...

Bu sergi açanları birbirine bağlayan ortak payda zanaatkârlığa duyulan saygıdır; teknik resim çiziminde, renk uyumlarında, tasarım ilişkilerinin temel gerçeklerinde usta insanlardır bunlar ve soyutun çizim yapamayanların sığınağı olduğu yolundaki popüler anlayışın tersini kanıtlamaktadırlar. (s. 9)

Boswell burada soyutlamayı otomatizmden ve dışavurumculuktan kurtarmaya kalkışır. Bu "yeni" sanatçılarda avangardın o sırada savunduğu şeye ters düşen nitelikleri bulur.

52. Boston Institute of Modern Art (Boston Modern Sanat Enstitüsü), alıntı Lynes, *Good Old Modern* içinde, s. 292. Kurumlar aynı zamanda Baziot's'in kazandığı ödülün orta sınıflarda yarattığı velveleye karşılık veriyordu. Bkz. T.H. Robsjohn Gibbings, "Decadence of Modern Art", *American Weekly*, 22 Şubat 1948, E.C. Van Swearingen'in bir çizimiyle birlikte. Bu makalenin (Tr. Modern Sanatın Çöküşü) altbaşlığı şuydu: "A Noted Expert Explains That Painting Today Is a Revival of the Profane Black Magic Used by Witch Doctors to Obtain Power" (Ünlü bir uzman, günümüzde resmin, büyücü hekimler tarafından güç elde etmek için kullanılan dindışı kara büyünün yeniden canlanması olduğunu açıklıyor).

53. Alıntı Lynes, *The Good Old Modern* içinde, s. 293.

54. Paul Burlin, "The Modern Artist Speaks", MOMA forumu, 5 Mayıs 1948, Amerikan Sanatı Arşivi, No. 69/112, dosya 59-66. Stuart Davis, Adolphe Gottlieb, George L.K. Morris ve James Johnson Sweeney de kritik durum konusunda yorumlar yaptı.

Toplantıya otuz altı sanatçı katıldı, aralarında Pollock (bkz. O'Connor, *Jackson Pollock*, s.

42) ve yaklaşık iki yüz kişilik bir dinleyici topluluğu vardı.

55. A.g.y.

56. A.g.y.

57. Stuart Davis, a.g.y.

58. A.g.y.

59. "Bugün sanat, doğal görünüşlerin taklidinden uzaklaşarak keşfedilmemiş bölgelere ulaştıkça eleştirmen anlamak konusunda açıkça heveslidir. Gelecekteki bir sanat tarihinde komik bir dipnot olmayı hiçbir eleştirmen istemez, her biri yarının dâhisini 'keşfeden' anlayışlı nefer olmak ister." (Aline Loucheim *New York Times* içinde, 9 Mayıs 1948, kesit 2, s. 8).

60. Jerome Mellquist, "New Isolationists in Art", *Commonweal*, 7 Ekim 1949, s. 625.

61. A.g.y., s. 628.

62. Emily Genauer, *Best of Art* (New York: Doubleday, 1948), s. xii.

63. *Partisan Review*, Temmuz-Ağustos 1948. Bu reklam, inşaat patlamasıyla canlanan emlak dünyasındaki gidişatın bir yansımasıydı. Aslında ülke hırslı bir inşaat programına müthiş gereksinim duyuyordu. Gerçekten olup bitenler Richard O Davies'in *Housing Reform during the Truman Administration* adlı kitabında (Columbia: University of Missouri, 1966, s. 136) çözümlenmiştir. Ayrıca bkz. J. Joseph Huthmacher, *The Truman Years: The Reconstruction of Postwar America* (Hinsdale, Illinois: Dryden Press, 1972).

64. 1946'da Kongre 1,2 milyon konut yapımı için inşaat yardımına izin verdi, bu izin 1947'de 1,5 milyon konut için daha fazla yardımla (Patman Yasası) devam etti. Ama kötü örgütlenme ve konut endüstrisinin lüks inşaatla daha büyük ilgi göstermesi sonucunda söz konusu rakamın ancak yarısı inşa edildi. En sonunda, 1949'da Kongre Truman'ın "Fair Deal"inin bir parçası olarak Ulusal Konut Yasası'nı çıkardı. Bu yasa 810 bin konutun yapımı için düşük faizli kredi sağladı.

65. *Partisan Review*'nin kapağı, Eylül 1948.

66. "County Homes'un konut konusunda ne yaptığını PR okurlarının anlamasına yardım etmek amacıyla Avangard'dan bu piktogramı çizmesini istedik. Çağdaş sanatçıların ürettiği bir serinin ilk çizimi bu. Söz konusu sanatçıların tümü de bir emlak reklamını resimlemenin alışılmamış olduğunu düşünüyor. Zaten *Alışılmamış Olan* bizim işimiz." (a.g.y.)

67. Bu konuda bkz. "Old or Modern, Art That Is Good Enhances Any Room, Painter Holds", *New York Times*, 27 Temmuz 1948, s. 28. Doris Rosenthal, dekoratörlerden oluşan bir kitleye, ister gerçekçi ister tümüyle soyut olsun her sanat yapıtının iç dekorasyonun standart bir ögesi olarak kullanılabileceğine ilişkin "ileri" düşünceyi sunuyordu. Modern bir evin dekorasyonunda Rothko resimlerinin, muhtemelen sanatçıyı üzerek, kullanılmasına ilişkin bir tartışma için ayrıca bkz. *Vogue*, 15 Nisan 1950. Makalenin başlığı "One Picture Wall – Many Picture Wall" idi ve yeni üslubun, geleceğin dalgasının bütün duvarı kaplayan geniş bir tuval olması gerektiği düşüncesini vurguluyordu (gerçekten de Rothko resminin bulunduğu sayfa renkliydi, insanın gözünü iyice yanıltan öbür düzenleme ise siyah-beyaz gösterilmişti).

68. *Life*, 8 Ağustos 1949. bu makale yayınlanmadan önce *Time* Pollock'a (Pollock'un en iyi Amerikan ressamı olarak selamlandığı *Nation*'da çıkan bir Greenberg makalesine yanıt olarak) birkaç satır ve bir fotoğraf ayırmıştı. Bkz. "The Best?", *Time*, 1 Aralık 1947, s. 55.

69. *Life*, 11 Ekim 1948, s. 56. Bu panel modern konulara ayrılmış paneller dizisindeki ikinci paneldi. İlki "Pursuit of Happiness" adı altında çıktı. "Seçkin eleştirmen ve uzmanlar" arasında Aldous Huxley, Georges Duthuit, Meyer Schapiro, James Johnson Sweeney, James Thrall Soby ve Sir Leigh Ashton vardı.

70. A.g.y.

71. A.g.y., s. 56.
72. Bernard Harper Friedman, *Energy Made Visible: Jackson Pollock* (New York: McGraw-Hill, 1972), s. 123.
73. Leslie A. Fiedler, "State of American Writing", *Partisan Review* 15, sayı 8 (1948): 870-76.
74. A.g.y., s. 875.
75. Clement Greenberg, *Partisan Review*, 15 sayı 8 (1948): 876-79.
76. A.g.y., s. 877.
77. A.g.y., s. 878-79.
78. René d'Hamoncourt, "Challenge and Promise: Modern Art and Society", *Art News*, Kasım 1949, s. 252.
79. A.g.y.
80. Bu kitap yeni liberallerin kutsal kitabı haline geldi ama 1949'da aynı ideolojinin sergi-
lendiği birçok kitap yayınlandı. Aralarında Leland Stowe'un *Target You*, Max Ascoli'nin
The Power of Freedom ve Irwin Ross'un *Strategy for Liberals*'ı vardı. *The Vital Center* da
daha önce Reinhold Niebuhr tarafından ifade edilen düşünceleri dile getirip popülerleştirdi.
Alonzo Hamby'ye göre bu "yaşamsal merkez" aslında sağa doğru bir hareketlenmeydi:
"Yeni liberalin kendi imgesinde, örtük olarak, ılımlı olmaya doğru hafif bir eğilim, ütopik
umutların ve beklentilerin çöküşü, güçlü hükümete karşı biraz daha fazla kuşku, insan do-
ğasının iyiliğine ilişkin artan şüpheler vardı" (bkz. *Beyond the New Deal*, s. 277).
81. A.g.y., s. 354.
82. A.g.y., s. 355.
83. *New York Post*'un editörü, bir Wallace yandaşı olan T.O. Thackeray görevinden alındı ve
yerine bir ADA önderi ve tanınmış bir antikomünist olan James A. Wechsler getirildi.
84. Antikomünizm komünist grupların epey gerilediği sendikalar içinde yayıldı: "Endüstri-
yel Örgütler Kongresi (CIO) halk cephesi sendikalarını bünyesinden çıkardı. CIO başkanı
Philip Murray 'Biz Amerikan işgücü içinde sağdan sola totalitarizmle mücadele edeceğiz'
duyurusunda bulundu. 'İnsanın refah durumunu Amerika'nın orta yolu olarak görüyoruz'"
(alıntı Alonzo Hamby, "The Vital Center, The Fair Deal and the Quest for a Liberal Poli-
tical Economy" içinde, *American Historical Review* 77, sayı 3 [1972]: 653-78).
85. Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Vital Center: Our Purposes and Perils on the Tightrope of
American Liberalism* (1949; yeniden gözden geçirilmiş basım, Boston: Houghton Mifflin,
1962), s. 248.
86. A.g.y., s. 56.
87. Charles A. Thomson ve Walter H.C. Lawes, *Cultural Relations and Foreign Policy* (Bloo-
mington, Ind.: Indiana University Press, 1963). Şunu ekler: "[Birleşik Devletler'e ait] prog-
ram iyi niyet etkinliklerinin bir derlemesi olmamalı, 'ABD dış politikasını uzun vadede
desteklemek ve bu politikanın bir silahı olarak işlev görmek' üzere tasarlanmalıdır."
88. Oren Stephens, *Facts to a Candid World* (Stanford, 1955). Radio Free Europe'un (Özgür
Avrupa Radyosu) Kongre'de epey popüler olduğu bir dönemdi bu. Thomson ve Lawes
açıklıyor: "1946 Kongre görüşmelerinde Amerika'nın Sesi bütün öbür etkinliklerden daha
sert bir eleştiriye uğradı; 1947'de en popüler, en çok istenen, en çok anlaşılan ve en az
kırılgan etkinlik olduğu kanıtlandı" (*Cultural Relations*, s. 65).
89. James T. Soby, "Does Our Art Impress Europe?", *Saturday Review*, 6 Ağustos 1949, s. 143.
90. A.g.y., s. 145.
91. A.g.y., s. 147.
92. De Kooning'in iyi bilinen ve sık sık alıntılanan bir ifadesi, tarihsel yankısından dolayı bu-
rada yeni bir boyut kazanır.

5

Sonuç

Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluşunun iki yüzüncü yıldönümü dolayısıyla Akademie der Künste ve Berliner Festwochen uygarlığın en yeni tarihinin özellikle heyecan verici bir örneğinin çözümlemesi olarak “New York – Downtown Manhattan: Soho” belgeselini sunar.

ULRICH ECKHARDT VE WERNER DUTTMANN,
SERGİ KATALOĞUNDAN, EYLÜL-EKİM 1976

Önceki bölümlerin, 1947 ve 1948 yıllarında yaratılan avangard yapıtların yeniden yorumlanmasına bir temel işlevi görmesi hedefleniyordu açıkça. William Rubin, E.A. Carmean, Jr. ve Michael Fried'in yakın zamandaki araştırmalarını destekleyecek bir yeniden yorumlama. Bütün bunlar, belli başlı avangard yapıtların çözümlendiği mükemmel çalışmalarlardır ama hiçbiri, soyutlamanın Amerikan sanatında 1948 civarında özel bir konuma ulaşmasının özel nedenleriyle (etki meseleleri dışında) ilgilenmez.

Elinizdeki çalışma kanımca bu soruyu yanıtlamaya yardımcı olmakla kalmıyor, neden o belli dönemde –soyut sanatın değeri konusunda genel bir tartışma, Jackson Pollock'un kişiliğine odaklanmış genel bir çekişme zamanı– o belli soyutlama türünün öbür sanat formlarına üstün gelerek 1948 seçimlerinden zafer kazanıp çıkan liberal Amerikan kültürünü temsil etme gibi olumlu bir rol üstlendiğini anlamamızı da sağlıyor.

Gerçekten de, antikomünizm derin ve kalıcı köklerini Amerikan kültürünün toprağına 1947-49 döneminde saldı. Komünizmin, Amerikan hükümet mekanizmasına ve toplumsal yaşamına açıkça sızmasını bir yana bırakacak olursak, Avrupa'yı destabilize edecek gibi görüldüğü bir dönemdi. Siyasal olarak yeniden düzenlenme yıllarıydı bu yıllar. Daha önce tartıştığımız ciddi düş kırıklıklarının ardından, Marksizm ve komünizme, biraz karışıklık içinde, mesafe almaya çalışan Amerikan solu için karanlık bir dönemdi.

Burada bizi ilgilendiren sanatçıların kökleri otuzların Marksizmine uzanıyordu ve yeni siyasal duruma ve bu durum içindeki kendi konumlarına ilişkin çözümlemeleri Marksist geleneğin izini taşıyordu. Onların sanatını benzersiz kılan, kısa bir dönem için ana akımdan ayrı tutan şey buydu.

Bu sanatçılar için önemli olan bir kitleyle iletişimdi; savaş sonrası dönemin karışıklığını ve kaygısını dile getirmek, dolayısıyla halkla bir diyalog kurmak istiyorlardı. WPA'le çalışmalarından esinlenerek freskonun iletişimsel gücünü harekete geçirmeyi denediler ama bir farkla. Duvar resminden kaçınarak yapıtları için çok büyük tuvaler kullandılar, böylece sanatlarını WPA'in teşvik ettiği propaganda yapıtlarından ve dekoratif sanattan ayrı bir konuma oturtular. Değerli bir obje, tüketilebilir bir meta olarak şövale resmi düşüncesini de reddettiler. Aslen özel nitelikteki resimleri için, resmin kamusal bir bildiri haline gelebileceğini umdukları uygun bir yer buldular.¹

Gitgide gerici bir niteliğe bürünen ortam, “Amerikan Yaşam Biçimi”nin ne kadar hafif de olsa eleştirilmesine hoşgörü göstermiyordu. Her türlü eleştiri Sovyetler’e çıkar sağlayacak biçimde davranmak olarak görülüyordu. Fresko geleneğinin temelinde yer alan siyasal eleştiri olanaksız hale geldi. 1935’te New York’ta Diego Rivera’nın freskosundaki Lenin portresi kaldırıldıysa, 1947’de San Francisco’da bir Anton Refrieger freskosundaki Franklin D. Roosevelt başı silinmek zorunda kaldı.

Bu siyasallaşmış sanatçılar kuşağı güvensizlik ve kuşkunun egemen olduğu yeni iklime uyum sağlamak zorundaydı ama yine de duvar resmi onları büyültüyordu. Resmedilen mesajın ortaya çıkardığı güçlüklerin çevresinden dolaşmanın bir yolunu buldular, mesajın içeriğini özel kıldılar ve özel malzemeyi kamusal bir duyuru gibi ele aldılar. Soyut dışavurumcuların dev tuvaleri duvar sanatının toplumsal içeriğini artık taşımasa da duvar resminin etkisini, gücünü ve görünürlüğünü koruyordu.²

Bu özel içeriğin niteliği neydi peki, ne pahasına olursa olsun avangard sanatçının anlaşılmasını sağlamak istediği bu “öznellik” neydi?³ Kavranması gereken ilk şey şudur: avangard sanatçılar *Partisan Review*, *Nation* ya da Dwight Macdonald’ın *Politics*’i gibi dergilerde soldan geriye kalanların ne söylediğine dikkat ediyordu. Hâlâ Halk Cephesi’yle bağlantılı, hümanist yönelimli modern sanatçıların tersine, onlar, modernitenin, önceki iki kuşağın kullandığı terimlerle artık dile getirilemeyeceği, atom bombasından sonra öyle olamayacağı düşüncesine âşinaydılar ve bu görüşü kabul ediyorlardı. Özellikle, moderniteyi tanımlayan yaygın kaygı ve korkuyu grotesk içine düşmeden ya da kolaya kaçmadan, tek kelimeyle,

kitsch yapmadan temsil etmek olanaksız hale gelmişti. Dwight Macdonald güzel söylemişti: betimlemek kabul edilmezdi kabul etmekte. Bütün eleştirel gücü ve devrimci anlamı tüketen bir düzenin araçlarıyla, bir nesneyi bir anlatım sistemine dahil etmekte.

Avangard, soyutlamanın bu tuzaklara düşmemeyi ve çağla aktif bir diyaloga girmeyi sağladığını düşünüyordu. Propagandacı olmayan, kitle-sine tepeden bakmayan, militan, angaje bir sanatı olanaklı kılıyordu. O zamanlarda çok popüler olan Rico Lebrun'un barok hümanizması (Lebrun 1947'de Chicago Sanat Enstitüsü'nün Harris Ödülü'nü kazanmıştı) vurgusu ve derinlik psikolojisiyle flört edişi nedeniyle avangard sanatçılara gülünç gelmişti.⁴

İllüstrasyon tuzağına düşmeyecek yeni bir üslup arayışı avangardın tasa edindiği konuların merkezinde yer alıyordu dolayısıyla.⁵ Yeni resmetme biçimi yaratımın bireysel yönünü vurguluyordu ama aynı zamanda da süreci, resim mekaniğini, dünyayı betimlemenin haydi olanaksızlığını demeyelim de zorluğunu diyelim, yalın haliyle bırakıyordu. 1947-49 döneminin yapıtları, özellikle de De Kooning'in bedenlerin ve nesnelerin kesilip tuval yüzeyine dağıtılmışçasına parçalandığı, iyice iç içe geçtiği siyah-beyaz tuvaleri, o dönemde apaçık erotik imgesellikten soyut bir kösnüllüğe yönelen Rothko'nun yapıtları işte bu arka plana göre çözüm-enmelidir kanımca.

Yukarıda tartışılan tehlikelerden kaçınmaya çalışırken avangard sanat bir yok etme sanatı, bir silme sanatı haline geldi. Bazı bakımlardan gerçeküstücülüğün bazı biçimlerine yakındı: bunlarda yapıtın bir öykü anlattığı ileri sürülüyordu ama anlatma başlar başlamaz yapıt kendini ustalıklı bozmaya, izlerini örtmeye, kendini gizlemeye ve ortadan kaybolmaya başlıyordu. Soyut dışavurumcuların yapıtlarında göze çarpan anlatım özgürlüğü ve varoluşsal şiddet aslında korkunun ve temsil olanaksızlığının ürünleriydi, Philip Evergood'un yapıtının (Şekil 22) örneklediği, yazınsal dışavurumdan kaçınma ihtiyacının ürünüydü.

Belki de bu sistemin en açık seçik bildirisi Jackson Pollock'un yapıtlarında, özellikle de, bence demin betimlediğimiz diyalaktığı somutlaştıran klasik resmi *Numara 1, 1948*'de (Şekil 23) bulunmaktadır: çizgilerden oluşan "her yerdeki" ağın içinde somutlaşmış, yarı yarıya bu ağ tarafından yutulmuş nesne ve beden parçaları hâlâ görünür durumdadır, kompozisyonun en solundaki kolunu havaya kaldırmış totemik form –1942'den 1945'e kadar Pollock'un yapıtlarındaki epey sık rastlanan bir muhafız figürü– gibi, bu şekiller hâlâ fark edilebilirken neredeyse tümüyle silinmiş haldedir.⁶

Pollock'un yapıtındaki sözde kamufle edilmiş tasvire ilişkin, 1970'lerde uzmanlık dergilerinin sayfalarını kasıp kavuran uzun tartışmaya girmenin sırası değil. Benim düşünme biçimime göre sorun yapay bir sorun. Pollock'un tuvaldeki ağının gerisinde gizlice pusuya yatmış bir şey, bir kamuflej yok. Daha ziyade, sanatçı silinmeyi vurguluyor. Bize nesneyi, temsili yaratımın bir parçası olarak gösteriyor. Bu göze çarpıyor ama, 1948 tarihli iki Pollock çiziminde, *Numara 22A* ve *Numara 4'*te gösterildiği gibi, denetimli ve ehlileştirilmiş bir şekilde. Figürle diyalog Pollock'un yapıtlarında değişmeyen bir mevcudiyettir, olmadığında bile olmayışı aracılığıyla mevcuttur.⁷

Dolayısıyla soyutlama avangard resmin tipik bir özelliği idi. Peki ama ne tür bir soyutlamaydı bu? New York'ta soyut gelenekte çalışan birçok ressam zaten vardı elbette ama avangard ressamlar bireyselliklerinde saldırgandı. Her biri farklı olmak istiyordu, bir ekolün ya da grubun parçası olmak istemiyordu. Grubun önemli bir özelliğidir bu, çünkü avangard geleneğe ters düşer; ne var ki savaşın bitiminden sonra sol kanat entelektüellerin tuttuğu yolla bir paralellik taşır.

Totaliter rejimlerde bireyin yok edilmesiyle, kapitalist rejimlerde bireyin tüketici kitle tarafından soğurulmasıyla karşı karşıya kalan Amerikan solu, bireysel ressamın ya da sanatçının soldan da sağdan da bağımsız oluşunu ortaya koyabileceği bir orta zemin belirlemeyi dener.

Aynı şey Avrupa'da da oldu. 1945-1950 arasında Sartre'ın belli bir tür öznelliğe bağlı kasıtlı bir bilinçliliği vurgulaması idealizm ile ortodoks Marksizm arasında özgün bir yol açıyordu. Şunu da belirtelim ki *Partisan Review* 1946 gibi erken bir tarihte Sartre çevirisi yayınlamış, böylece Stalinizmle Amerikancılık arasına sıkışanlara kuramsal bir temel ya da en azından bir çalışma alternatifi sunmuştu. Ama Birleşik Devletler'de Sartre'ın duruşunun karmaşıklığı, komünizmle rahatsız ilişkisi ve çoğunlukla şiddetli Amerikan karşıtlığı görmezden geliniyordu.

Amerikan solu destanının son bölümüne ilişkin belgeyi yine *Partisan Review* sağlar. "Son" diyorum çünkü 1947'deki "Sosyalizmin Geleceği" sempozyumuna katılanların çoğunluğu Marksizmi reddediyor ve Sidney Hook gibi bazıları, Hook'un "totaliter liberaller" dediği kesimin Amerikan kültüründen temizlenmesi çağrısında bulunacak kadar ileri gidiyordu.⁸ Avangard, cenahını totaliter saldırıdan korurken, eleştirel keskin yanını kaybetti. Bu kader daha önce Dwight Macdonald gibi sözünü sakınmaz bir radikalın bile başına gelmişti, Macdonald bir düş kırıklığının acısını çektikten sonra mağrur bir tarafsızlığa sığındı. "The Root Is

Man”de (Kök İnsandır) Macdonald sosyalizmin başarısızlığının başka bir sistem icat etmenin zamanı geldiğini gösterdiğini açıklıyordu. Bireyi öne alacak, “insanın kişisel ilgilerinden ve duygularından yola çıkacak, toplumdan bireye değil bireyden topluma doğru çalışacak” bir sistem. “Her şeyin ötesinde, tarihsel dinamiği, tarihin akışından ziyade, doğruluk ve adalet gibi mutlak ve tarihsel-olmayan değerlerden kaynaklanacak” bir sistem.⁹ Hiç kuşkusuz sol kanat düşüncesinde yaşamın öznel ve sezgisel yanlarına yer açma ihtiyacı birçok entelektüel tarafından çok önemli bulunuyordu ama bu ille de tarihin toptan dışarı atılması anlamına gelmiyordu.

Meyer Schapiro tarih yazılarında bireyselliğin önemini vurgulayarak iki sığılık arasında tekneyi yüzdürmeye çalıştı. Santo Domingo de Silos manastırındaki heykeller üstüne 1939 tarihli bir makalede Schapiro ortaçağ sanatçısının altüst edici rolünü vurguladı; onun, kiliseyle açık bağlantısı olmayan seküler figürleri tuvale koyarak din otoritelerinin başlangıçtaki planlarını bozduğunu ileri sürdü. Schapiro’ya göre sanatçı –işte burada çağdaş sanatçıların takındığı tavra epey yaklaşıp– toplumsal ve siyasal bağımsızlığını eleştirel bir silaha dönüştüren kişidir. Ama Schapiro’nun savı açısından ne yazık ki ortaçağ sanatçısının eleştirel bağımsızlığının aslında olmadığı ortaya kondu çünkü Schapiro’nun meselesinin merkezinde yer alan seküler figürler (dansçılar, akrobatlar vb.) dinsel ikonografide çok özel bir yere sahipti.¹⁰ Feodal bir toplum gibi yapılanmış bir toplumda sanatçıya bağımsız bir yer bulmak için Schapiro’nun duyduğu bilinçaltı ve devamlı ihtiyaç, aslında onun kendi çağının ürünü olduğunu, kendisinin serbestçe hareket edebildiği alanın ne kadar dar ve boğucu olduğunu göstermektedir.¹¹

Schapiro’nun 1947 tarihli, “On the Aesthetic in Romanesque Art” (Romanesk Sanatta Estetik Üstüne) başlıklı makalesi, daha özgül ve günceldi çünkü ortaçağ sanatçısının modern sanatçı üstündeki eleştirel etkisini daha büyük bir açıklıkla ortaya koyuyordu:

Çağdaş sanatın ... modern deneyimler ve ideallerle bağının, eski sanatın kendi zamanındaki yaşamla arasındaki bağ kadar etkin biçimde kurulduğu kolayca gösterilebilir. Bu, modern yapıtlara hayranlık duyuyorsanız, modern toplumsal kurumları da iyi diye kabul etmeniz gerektiği anlamına gelmez – günümüzde iyi sanatın büyük bölümü tam tersine çağdaş yaşamı şiddetle eleştirmektedir.¹²

1947’de avangardı bu sözlerle savunan Schapiro, avangard düşmanlarına –sağ kanat, din, faşizm ve komünizm, tümü de avangard sanatı küçük

gören kesimler– karşı dolaylı olarak avangardı konumlandırıyordu. Onun yazıları Marksizmi tümden atmayı reddeden solcu entelektüeller için bir tür son sığınaktı; bu yazıların, “muhalafette bulunan ve toplumsal sistem içinde özgürlüğünü dile getiren sanatçı” şeklinde bir teorisi vardı.

Schapiro ve Macdonald’ın yazılarına değiniyorum çünkü onların tavırları, hâlâ, avangard sanatçıların takındığı tavırlardı. Avangard ressamlar da bireyciliği kendi ifadeleriyle savundular. Ama işte işler burada karışıyor: ressamlar arasında az önce sözü edilen iki entelektüelden her biriyle ilintili eğilimlere rastlıyoruz – bir yandan eleştirel bir bireycilik, öte yandan anarşizme epey yakın bir bireycilik. Herkes otorite karşıtıydı ve statükoyu eleştiriyordu ama otoriteye tümüyle karşı olmalarına rağmen, kavgacı bir duruş olarak bireyciliğin dünyevi olaylara kayıtsızlık ya da içe kapanma biçimi olarak bireycilikle, avangard incelikleri dert etmeyen modası geçmiş bir burjuva bireyciliğiyle kolayca birleşebileceğini görmüyorlardı.¹³

Avangard bireyciliği, bütün eleştirel ve huysuz karakterine rağmen, kendini tanımlama ve burjuva hümanizması tarafından kullanılmaya¹⁴ karşı kendini savunma yolundaki onca çabasına rağmen, *The Vital Center*’da resmedildiği gibi sahneden yok oldu. Çünkü Schlesinger de solla sağ arasında bir orta zemin bulunmasının aciliyeti üstünde durdu, bireysel özgürlük kavramını ağır bir ideoloji örtüsü altına soktu. Bütün resim sağa doğru kaymıştı. Hemen hemen tam o sıralarda soyut dışavurumculuk ilk başarılarını kazandı. Bu rastlantı değildi. Genel olarak avangard kültür ve özel olarak Pollock’un resimleri, liberal dirilişe ihtiyaç duyduğu canlılığı getirdi.

Avangard sanatçılar –artık siyasal açıdan “tarafsız” bireyciler– daha sonra siyasetçiler tarafından özüksenecek ve kullanılacak değerleri dile getirdiler yapıtlarında. Sonuç sanatsal başkaldırının saldırgan liberal ideolojiye dönüşmesi oldu. Yeni resim, güçlü ve enternasyonalist olan ama komünist tehdidinden kaygı duyan yeni Amerika’nın suretinde yapılıyordu. 1948 sonunda bu yeni Amerika avangard resimde kendini tanıyabiliyordu çünkü yeni üslubun geliştirilmesinden dolayı olarak o sorumluydu.¹⁵

Bu yeni liberalizm bu sanatla özdeşleşti, söz konusu sanat uluslararası modern resmin (katıksız ölçüde Amerika’ya özgü diye algılanıyordu modern resim) özelliklerini kendi bünyesinde somutlaştırdığı için değil sadece, aynı zamanda, yapıtlar aracılığıyla dile getirilen değerler Soğuk Savaş dönemi boyunca liberaller için özellikle önem taşıdığı için durum böyleydi. Bu değerler arasında bireycilik ve riske girme arzusu vardı, avangardın yaratıcı sisteminde belli başlı öğelerdi bunlar ve onun eksiksiz

anlatım özgürlüğünün güvenceleriydi. Risk de *The Vital Center*'ın ideolojisinde kilit rol oynuyordu. Özgürlüğün zorunlu koşulu, özgür bir toplumun parolası risktir deniyordu:

Sonsuz seçim bilinci zayıfları en basit kararın bir kâbusa dönüştüğü noktaya götürebilir. Çoğu insan seçimden kaçmayı, kaygıdan kaçmayı, özgürlükten kaçmayı tercih eder.¹⁶

Modern dünyanın vahşiliği bireyi yıpratır. Bu vahşiliğe karşı sanatçının, totaliter toplumun yavan tektipliğine set çekecek bireysel iradenin parlayan bir örneği olması bekleniyordu.

Soyut dışavurumcu resimde açıkça görülen bireycilik avangard ressamların sanatsal cephede benzersiz bir müstahkem yer tutmasını sağladı. Avangard, yeni liberal Amerika'nın, uluslararası sahnedeki büyük bir gücün amaçlarını ve beklentilerini epey doğru yansıtan tutarlı, tanınabilir ve satılabilir bir imaj biçti kendine. Siyasal ve sanatsal imajları birleştirmek mümkündü çünkü hem sanatçılar hem de siyasetçiler bilinçli olarak ya da olmayarak, öteki grubu müttefik listesine yazmak amacıyla kendi ideolojilerinin büyük bölümünü göz ardı etmeye razıydı. Her gün durumla yüzleşmek zorunda olan sanatçılar bazen, olup bitenlere karşı şiddetli tepki gösterebilir de çelişkiler suskunlukla geçiştiriliyordu. Müzeler ve eleştiri kurumu tarafından tayin edilmeyi reddeden ama yine de hareketin manevi önderi gibi algılanmak isteyen Clyfford Still belki de o tür sanatçılara en iyi örnektir. 1948'de Betty Parsons'a aşağıdaki mektubu yazmıştır:

Lütfen – bu çok önemli, [tuvalleri] sadece ilgili değerleri biraz kavrayabilenlere gösterin ve hiç kimsenin onlar hakkında yazmasına izin vermeyin. HİÇ KİMSENİN. Okuduğum ikinci sınıf yazarların zekâsına öyle eksiksiz bir horgörü besliyorum ki budalalıklarına tahammül edemiyorum, hele de benim tuvalerimle uğraşmaya kalkıştıkları zaman. Soby, Greenberg, Barr, vb. adamların ... kategorik olarak reddedilmesi gerekir. İster tek tek ister grup içinde tuvalerimin geniş bir kitleye sergilenmesini istemiyorum artık.¹⁷

Siyasal olarak merkezin sağında bir konuma saplanmış bir toplumda, siyasal baskının Birleşik Devletler'deki kadar ağır bastığı bir toplumda soyut dışavurumculuğun birçok kişi için özgürlüğün anlatımı olması ironikti ama aykırı değildi. Çekişmeli sanat yapıtları yaratma özgürlüğü, *action painting*'in, prangasız sanatçıların gem vurulmamış dışavurumcu-

luğunun simgelediği özgürlük.¹⁸ Modernlerin (Barr, Soby ve Greenberg) muhafazakârlara (Dondero ve Taylor) karşı savunduğu hem özsel hem de varoluşsal nitelikteki bu özgürlüktü. Yurtdışında, bu ülke içi mücadele, Amerikan sisteminin doğasında bulunan özgürlüğün göstergesi olarak sunuluyordu ve Sovyet sisteminin sanatçıya getirdiği kısıtlamaların karşısına konuyordu.

Özgürlük Soğuk Savaş döneminde yeni liberalizmin en etkin ve şiddetli biçimde desteklediği simgeydi. Dışavurumculuk özgür toplumla totaliter toplum arasındaki fark anlamına geliyordu. Sanatın liberal toplumun erdemlerini paketleyip düşmanlarına meydan okuma gücü vardı: tehlike peşinde koşmadan polemik yaratıyordu. Böylece Pollock da bir simgeye dönüştürüldü, özgür ama kırılgan bir insan simgesine. Onun yapıtları modern kaygıyı temsil ediyordu. Yabancılaşma hem soyut dışavurumcu sanatın hem de *The Vital Center*'ın ideolojisinin içinde yer alıyordu. Schlesinger, özgürlüğün yabancılaşma ve kaygı olmaksızın mümkün olmadığını ileri sürüyordu:

Bu özgürlük beraberinde tatminden ziyade düş kırıklığı, bütünleşmeden ziyade yalıtılma getirdi. “Kaygı” diye yazar Kierkegaard “özgürlüğün yarattığı sersemliktir,” kaygı çağımızın resmi duygusudur.¹⁹

Schlesinger'e göre gerçek özgürlük, bireyin bir seçimle karşı karşıya kaldığında hissettiği kaygı ve düş kırıklığından anlaşılabilir. Rusya gibi otoriter rejimler bireyin yerine seçimi yapar, birey böylece özgürlüğünü verip huzurunu alır. Arthur Koestler'in sözünü ödünç alacak olursak, “totaliter insan” planlanmış ve programlanmıştır, dolayısıyla demokratik insanın yaradılışında bulunan kaygı ve yabancılaşma konusunda hiçbir şey bilmez. Avangard çevrelerde çok tartışılan bir kavram olan risk kavramının elbette siyasal imaları vardı. “Totaliter kesinliğe karşı, özgür toplum, yabancılaşma ve yanılabilirliğin kemirdiği modern insanı sunabilir sadece.”²⁰ Schlesinger, totaliter insanın “ağzı sıkı, donuk, duygusuz ve iletişim kurmayan biri... adeta kötü bir şekilde ahşaptan yontulmuş gibi, mizahtan, şefkatten, kendiliğindenlikten, sinirden yoksun” olduğunu söylüyordu.²¹ Buna karşılık özgür dünya, esrime ve kendiliğindenliğin tam anlamıyla imgesi olan coşkun Jackson Pollock'u sunuyordu. Onun psikolojik sorunları özgürlüğün cefasının acımasız belirtilerinden başka bir şey değildi. “Aşırılığı” ve şiddetiyle Pollock dava uğruna Soğuk Savaş'taki liberal savaşçıya dönüşmüş ecinnili insanı, âsiyi temsil ediyordu.

Gerçekten istemeden, avangard yeni yeni egemen hale gelmiş ideolojinin ardında saf tuttu. Avangardın farkına varmadığı şey, savaş sonrası dünyanın, savaş dönemine ilişkin radikal siyasal duruşu yakalamış oluydu. 1948’de, bir zamanlar rahatsızlık veren vizyonları yeni antikomünist retorikle bütünleştirilebilir hale gelmişti. Avangard radikalizm gerçekten “satmadı”, antikomünist dava için ödünç alınmıştı. Aslında, avangard yeni liberalizmin himayesine bile girdi, liberaller tarafından yaşamsal merkezi solun ve sağın otoriterliğinden korumak amacıyla başlatılan savaşta özgürlüğün kırılğanlığının bir simgesiydi:

Özgür bir toplum kendini popüler olmayan görüşün korunmasına adanmalıdır. Hepimizin korkmuş konformistlere dönüşmemiz tehdit edici bir durumdur, uygunculuk ancak durağanlığa götürebilir bizi. Muhalefetin vazgeçilmezliği duygusunu yeniden yakalamamıza yardım edecek cesur insanlara ihtiyacımız var, akıllıca ve düzgünce zihnimizi toparlayacaksa muhalefete ihtiyacımız var. ... Antikomünist duyguların kaynayıp genel olarak konformist olmayanlara yönelik kötü ve anayasaya aykırı bir saldırıya dönüşeceği, böylece demokratik gücümüzün kaynaklarını tehlikeye sokacağı yolunda “açık ve mevcut bir tehlike” var.²²

Soyut dışavurumculuk kaygı ve yabancılaşmayı başarıyla yaratıcılığa dönüştürmüştü ve dolayısıyla Arthur Schlesinger’in tasasına kusursuz bir yanıt oluşturuyordu:

Yeni radikalizm, gücünü, çatışmanın kabullenilişinden alıyor – çatışmanın aşırı kaygıdan değil yaratıcılıktan çıktığı toplumsal bir çerçeveye yaratma kararlılığıyla birleştirilmiş bir kabulleniş.²³

Merkezden kaynaklanan rüzgâr avangard yönünde esiyordu. Şimdiye kadar söylediklerimizden açıkça anlaşılıyordur ki *Life*’ın Ocak 1951 sayısında hâlâ “Huysuzlar” diye adlandırılan sanatçılar aslında 1948 gibi erken bir tarihte yeni sistemin merkezine rahatça yerleşmişlerdi.

1948’de yeni bir “üslup” Amerikan sanat sahnesine egemen oldu, bu üslup, Fransa’da “üçüncü güç” olarak bilinen şeye, o sırada Paris’te De Gaulle’cülerle komünistler arasında kendine bir yer edinmeye çalışan bir eğilime denk bir siyasal eğilimi simgeliyordu.²⁴ Ama Paris’te geleneğin ağırlığı avangardın bir gecede zafer kazanmasına izin vermeyecek kadar büyüktü. Sanattaki çeşitli gelenekler derin köklere sahipti ve birçoğunun siyasal partilerle doğrudan bağlantısı vardı. Ecole de Paris’nin bir

zamanlarki birleşmiş imajı Alman işgalinden kurtuluş sırasında darmadağın olmuş, sanat dünyasında aşırı bir parçalanmaya yol açmıştı. Bu bölünmeyi yansıtan Paris sanatı, soyut dışavurumculuk sancağı altında birleşen Amerikan sanatına kıyasla kırılıyordu.

Fransa'da siyaset ve sanat birbiriyle sıkı bir ilişki içindeydi ve tarafsızlığa yer bırakmıyordu. Her siyasal parti ve ona bağlı gazete ve dergiler bir resim üslubunu savunuyordu. Siyasal çekişmenin şiddeti, özellikle de 1948'de komünist bakanlar Ramadier hükümetinden çıkarıldıktan sonra, sanat sergilerine, dergilere ve müzelere yansıyor. Fransız sanat sahnesi bütün bu eğilimleri burada tam olarak ele almamıza izin vermeyecek ölçüde karışık. Yine de bir an için durup Amerikan eleştirmenlerinin Fransız sanatına gösterdiği tepkiye bakmak, New York'la Paris arasındaki anlayışsızlık uçuğunun ne kadar geniş olduğunu göstermek yerinde olacaktır.

Bir zamanlar tutarlı imajından güç alan Paris sanatının artık parçalanmış oluşu, New York ve yeni "ekol"ünün Paris'ten öğrenecek daha fazla bir şeyi kalmadığını düşünen Amerikan gözlemcilerinin güvenini ve kesinliğini destekliyordu. Liberal eleştirmen James Thrall Soby'nin 1949'da Paris'i ziyaret ettiği zamanki tepkisi tipikti. Soby'nin makaleleri Fransa'da sanatsal söylemin aşırı siyasallaşması karşısında hissettiği paniği ortaya koyar. Onun eleştirel söz dağarcığı içine oturtulamayan bir panikti bu:

Bugün Paris'te sanatçılar arasındaki siyasal atmosfer öyle gergin ki değerler gürültülü ve çarpıtılmış hale gelmiş. Halihazırdaki siyasal kriz biraz azalmadan yeni kuşağın kendini tanımlayan üslubu bulacağına inanmak bence zor. Salon polemiklerinden sonra, İzlenimcilere varana dek Louvre'daki Fransız başyapıtlarının yerleştirildiği Petit Palais'nin sakin galerilerini gezmek rahatlatıcı.²⁵

O dönemde Birleşik Devletler'de apaçık görülen tanınabilir ve kabul edilmiş bir üslubun Fransa'da olmayışı gergin siyasal gerçeklikle birleşince, eleştirmenin düpedüz hazmedemediği bir şeydi:

Yaşlı kıtanın sanat sahnesindeki karışıklıklardan sonra Amerikan sanatçıları arasındaki amaç çatışmaları yaratım sorununa canlandırıcı bir şekilde uygun görünüyor. Bu ülkede savaştan beri egemen eğilim, belli bir mecranın fiziksel sınırlamaları ve niteliği üstünde yeniden durarak, soyutlama yönünde oldu.²⁶

Bu tür yorumlar, soyut dışavurumculuğun başarısının ne tür bir anlayışsızlığa dayandığını göstermektedir. Ama Amerika, 1950 Venedik bienalinde Birleşik Devletler'i temsil eden De Kooning, Pollock ve Gorky'nin yapıtlarında, avangardın karmaşık söyleminden çekilip çıkarılmış, kendinden bir parçayı tanıdı.²⁷ Amerikalılar bu sanatçıların yapıtlarını büyük miktarlarda satın aldılar.²⁸

1951'de "Club"ın bazı üyeleri, Leo Castelli'nin parasal yardımıyla, New York'taki 9. Cadde'de kiralanmış bir binada bir sergi düzenlediler.²⁹ 9. Cadde Sergisi denilen sergide, çoğu soyut dışavurumcu olan altmış bir sanatçının yapıtları yer aldı. Sergi basın tarafından iyi karşılandı. Aynı yıl Robert Motherwell Los Angeles'ta düzenlenen bir avangard serginin kataloğunda New York ekolünü tanımlamaya ve onu Paris Ekolü'nden ayırt etmeye çalıştı:

Yeni oluşan "New York ekolü" – coğrafi olmayan ama yön belirten bir terim– modern resim kültürünün bir görünümüdür. Bu ekole mensup sanatçıların yapıtları "soyut"tur ama ille de temsiliyetten uzak değildir. Paris'teki genç çağdaşlarımızla kıyaslayınca bu yapıtlar daima lirik, çoğunlukla kaygılı, vahşi, haşin ve "bitmemiş" gibidir; çekingenliğin olmayışı ve kendiliğindenlik vurgulanmıştır; insan resimlere uzun uzun bakarken resimler de insana bakar; onları resmetme süreci, zekâ, duyarlık ve tutku sahibi kişiler tarafından önyargıda bulunulmaksızın, bir serüven gibi tasavvur edilmiştir.³⁰

Motherwell avangardın ideolojisini böyle açık seçik terimlerle tanımlamakla uğraşırken soyut dışavurumculuğun tam anlamıyla Amerikan "üslubu" haline geldiği açıkça görülmeye başlıyordu. Bu süreçte elbette sanat müthiş bir acı çekti – öyle ki Mark Rothko'nun resimleri, amaçlanan mistik niteliğini kaybederek *Vogue*'da gösterildiği gibi modern evin renkli dekorasyon parçalarına dönüştü.³¹

Durup şunu belirtmekte yarar var: kültürün propaganda silahı olarak kullanılması bariz ve saldırgan bir hale geldi. Soğuk Savaş şiddetle başlatılmıştı, silahları seçilip bilenmişti. CIA fonlarıyla Avrupa'da basılan kültür dergileri mantar gibi çoğaldı.³² Amerikan liberal projektörü şimdi sanatın ve entelektüellerin üstüne odaklanmıştı. Başkan Dwight D. Eisenhower'ın "psikolojik savaş" demeyi sevdiği savaşın hücum birlikleri olmuştu onlar.³³ Çekici bir hale getirilmiş ve popülerleştirilmiş soyut dışavurumculuk sanatı, Amerikalıların ancak *kitsch* üretebileceği yolundaki Avrupa kuşkusunu delmekte kullanılan avangard bıçağa dönüştü.

Tipik bir örnek verecek olursak, *Profils*'in ilk sayısı sol eğilimli Fransız entelektüellerini cezbetmeyi hedefleyen makaleler içeriyordu. Birinde Selden Rodman, Ben Shahn'la Avrupa geleneğini bağlantılandırmayı deniyordu, bir başka makale tanınmış hümanist sanatçı Van Gogh üstüne Meyer Schapiro tarafından kaleme alınmıştı.

Akademizmin cömert mırılamalarıyla sakinleşerek uyutulan Amerikalı entelektüellerin o dönemde maruz kaldığı güçlü manipülasyonu anladıktan sonra dergideki başyazıları okumak ya da danışman editörler listesine bakmak her şeyin daha iyi anlaşılmasına yol açıyor.

Profils Amerikan kültürüne ilişkin epey kapsamlı bir bakışı sağlamayı amaçlayan malzemelerin seçkisini okura sunmayı görev bildi. ... Yurtdışında Amerikan kültürü konusunda birçok yanlış düşünce geçerli, üstelik, sadece bazı Amerikan ürünlerinin (örneğin Hollywood filmle-ri) kusurları yüzünden değil, ayrıca karşı siyasal propaganda yüzünden de birçok Amerikan değeri çarpıtılıyor. *Profils*'in görevlerinden biri entelektüel ve sanatsal çevrede Birleşik Devletler'in kısır olmadığını göstermek olacaktır.³⁴

1951'den sonra –komünist tehdit Birleşik Devletler'de her zamankinden daha fazla büyüdüğünde (Hiss, Chambers, Kore Savaşı), sağdan darbe alan ve bizzat harekete geçirdiği antikomünist mekanizmayı yavaşlatmayı beceremeyen Truman siyasal inisiyatifi McCarthy'ye bırakmaya zorlandığında– Amerikan avangardı Avrupa'nın her yerine bağımsız örgütler aracılığıyla en şiddetli biçimde sunuldu.³⁵

Soyut dışavurumculuk Avrupalının zihninde öyle bir yer edindi ki isyancı Fransız öğrenciler 1968'de kendi yabancılaşmalarını ve kendi özgürlük arzularını Nanterre'in duvarlarında ifade etmek için o üslubun bir biçimini kullandılar. Ejakülasyon olarak resim, tebeşirle duvara çiziktirilmiş bir şiirin ileri sürdüğü yoldu:

Çocukken gırtlığımdan aşağı zorla boşalttığınız lapa: duvarınızın her tarafına onunla boşaldım.

En sonunda eyleme geçmiş “*action painting*” bu muydu? En sonunda popüler sanat, Jackson Pollock'un düşlerindeki gerçek duvar sanatı bu muydu?

NOTLAR

1. Clement Greenberg sorunu 1948'de şöyle tanımlıyordu: "Duvarda sadece bir noktayı işgal etmeye yazgılı salon resminin ötesine gitmek, aslında bir duvar resmi gibi duvarla özdeşleştirilmeksizin duvara yayılacak ve onun fiziksel gerçekliğini değerlendirecek bir resim türüne geçmek konusunda sürekli, sürekli olduğu kadar da büyük ölçüde bilinçdışı bir itki var... Eski üç boyutlu resme göre soyut resim düz olduğu için düşüncelerini geliştirebileceği daha büyük bir yüzey yayılımına ihtiyaç duyuyor. Yaklaşık altmışa altmış santimetrelilik küçük bir yüzeyle sınırlandığında saçma görünüyor. Dolayısıyla, ressamın sanatıyla ilişkisi halkın takdirinin azalması yüzünden her zamankinden daha özel bir niteliğe bürünürken, ürününü hedeflediği mimari ve muhtemelen toplumsal konum ters bir oranla daha kamusal hale geldi. Paradoks, çelişki, ana akım budur resimde." (*Partisan Review*, Ocak 1948, s. 83)
2. Bkz. Jane de Hart Mathews, "Art and Politics in Cold War America", s. 762-87.
3. Konunun önemine ilişkin çok iyi bir tartışma E.A. Carmean, Jr. ve Eliza E. Rathbone'un *The Subjects of the Artist* adlı kitabında (Washington DC: National Gallery of Art, 1978) içinde bulunabilir, özellikle s. 15-40.
4. Rico Lebrun, soykırımın şiddetini simgeleyen kırık dingillerden yapılmış stilize bir portre olan *Dikey Kompozisyon*'la Harris Ödülü'nü kazandı. Onun geleneksel teknik ressamlığı, her şeyden çok da kompozisyonlarının vurucu içeriği yanlış bir nota çıkarıyordu. 1948 tarihli *Mecdelli Meryem* adlı yapıtı, resimdeki abartılı taklitler ve bedensel eğilip bükülmeler yüzünden gözyaşından ziyade kahkahalara yol açtı. Çizimin teknik mükemmelliği bir anlamda duyguların gerçekliğini öldürdü.
5. Bu bağlamda Jackson Pollock 1950'de şunları söylemişti: "Benim düşünceme göre yeni ihtiyaçlar yeni teknikler gerektiriyor. Modern sanatçılar da söyleyeceklerini söylemek için yeni yollar ve araçlar buldular. Bana öyle geliyor ki modern ressam, şimdiki uçak, atom bombası ve radyo çağını Rönesans'ın ya da başka bir geçmiş kültürün formlarıyla ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur." Pollock Hans Namuth ve Paul Falkenberg'in prodüktörlüğünü yaptığı bir filmi yorumluyordu (1950-51). Bkz. Jackson Pollock Sergisi kataloğu, (Paris: Centre Georges Pompidou, 1982), s. 284.
6. Pollock üstüne yazılan yapıtlarda hiç sözü edilmese de totem benzeri figür solda epey iyi görülmektedir. Sanıyorum tuvalin "bütünsel olarak" okunması eleştirmenlerin resmin özünün bir kısmını görmesini engelledi. Aynı motif şu yapıtlarda da vardır: *Pasiphae* (1943), *Erkek ve Dişi* (1942), *Sırrın Bekçisi* (1943), *Totem Dersi II* (1945).
7. *Numara 22A* ve *Numara 4* yöntemi açıklığa kavuşturur. *Numara 22A*'da Pollock, sanki kazayla olmuş gibi, serbestçe akan çizgiye insansı bir biçim verir: solda erkek, sağda dişi cinsel organlarıyla birkaç totemik figür tasarlayabiliriz. Çizgi silmelerle kesintiye uğrasa da görülmez bir varlık olarak kalır. Denetimsiz bir biçimde uygulanan figürasyon derdini anlatmayı beceremez. *Numara 4*'te bu daha açıktır, kompozisyonun merkezindeki bir insan figürü yüzeyin doğrusal hareketinin ani bir saldırısıyla silinip süpürülmüş, yok edilmiştir, bu hareket altta çizileni bozup örter. *Numara 1, 1948*'in resimsel mekanizmasını böylesine açıkça gösteren bu çizimler –ki bu yapıt için başlangıç niteliğinde taslaklar olduğunu düşünmek akla yatkın görünüyor– ressamın o dönemde sanat dünyasını kasıp kavuran mücadeleyi, üstünde derme çatma bir denge kurmaya çalıştığı bıçak sırtını bile-yerek vurgulamayı yeğlediği asıl ânı belirtiyor.
8. *Partisan Review*'ya yazdığı bir mektupta Irving Howe sempozyum katılımcıları arasında sosyalistlerin bulunmamasından yakınıyordu: "Sosyalizm geleceğinizdeki listenin bayağı tek yanlı olduğunu düşünmüyor musunuz? Bu demektir ki çoğu şu ya da bu nedenle sosyalist ha-

- rekete ve ortodoks Marksizme aktif katılımı bıraktı” (Irving Howe’dan Catherine Carver’a, Mart 1947, Partisan MSS., alıntı James B. Gilbert içinde, *Writers and Partisans*, s. 269).
9. Dwight Macdonald, “The Root Is Man”, s. 99.
10. 1974-75’te UCLA’da ortaçağ sanatı üstüne düzenlenen Otto Karl Werckmeister’in semineri için kaleme alınmış bir dizi yayınlanmamış makalede Schapiro’nun argümanı çürütülüyordu. Özellikle bkz. Werckmeister’in çalışması, “The Art of the Monks of Silos in the Beginning of the Twelfth Century” (UCLA, 1976). Profesör Werckmeister’e göre bu müzisyenler Eski Ahit’te Makkabiler 2’de (apokrif metin) sözü edilen Tapınak avlusunda müzik çalınan sahneyi temsil ediyor olabilir. Paskalya’dan sonraki Sekizinci Pazar günü Mustarib âyin usulünde Kuşkucu Tomas meseli okunurken bu pasaj okunur.
11. Meyer Schapiro konusundaki değerlendirmem kısmen, yayınlanmamış kaynaklara dayanmaktadır, bunlar arasında Carol Knicely, “A Critique of the Art Historical Work of Meyer Schapiro in the 30’s and 40’s” (University of California at Los Angeles, 1975); Toby Smith, “Meyer Schapiro’s Concept of the Individual, 1936-1947” (University of British Columbia, 1982); ve Kay Dian Kriz, “Meyer Schapiro in the 1950’s: Modern Art and the ‘New Radical’” (University of British Columbia, 1982) bulunmaktadır.
12. Meyer Schapiro, “On the Aesthetic in Romanesque Art”, *Romanesque Art* içinde (New York: George Braziller, 1977), s. 1.
13. Avangard dergi *Tiger’s Eye* ve *Vogue* Newman, Rothko ve Pollock’un tuvallerinin fotoğraflarını aşılmaz bir çelişki fark etmeksizin yayınlatabiliyordu.
14. Gottlieb ve Rothko *New York Times*’a gönderdikleri 1943 tarihli ünlü mektupta şu kadarını söylemişti: “İzleyicinin dünyayı kendi tarzında değil bizim tarzımızda görmesini sağlamak sanatçı olarak işlevimizdir.” Alıntı Dore Ashton, *The New York School* içinde, s. 128.
15. Sağ kanadın orta sınıfın büyük bölümüyle birlikte soyut dışavurumcuların devasa tuvallerini reddetmesi yeni liberalizm yandaşlarının cesaretini hiçbir şekilde kırmadı: yeni resmin geniş renk alanları ve anlamsız hareketlerine bakmak kazançlı değilse, sadece bol bol keyfi enerji harcamaksa, Marshall Planı da kazançsız ve görünüşe bakılırsa keyfi idi. Aslında birçok kişi planı tam bir kayıp olarak görüyordu. Yine de plan elle tutulur olmasa da çok büyük kazançların, nitelik açısından ekonomikten ziyade siyasal ve ideolojik kazançların semeresini topladı.
16. Schlesinger, *The Vital Center*, s. 52.
17. Clyfford Still’den Betty Parsons’a, 20 Mart 1948, Amerikan Sanatı Arşivi, N 68/72.
18. Şunu unutmayın ki Meclis Amerika Karşıtı Eylemleri İnceleme Komitesi gibi çeşitli antikomünist komiteler soruşturmalarını yaygınlaştırıyor, Adalet Bakanının Listesi gibi araçlar yaygın biçimde kullanılıyordu. Marksistleri üniversitede öğretim pozisyonlarından uzak tutmak için girişimlerde bulunuluyordu. Sidney Hook (kendisi de eski bir Marksist) bu çabaların en çok sesi çıkan savunucularındandır: “Communism and the Intellectuals”, *American Mercury* 68, sayı 302 (1949): 133-44.
19. Schlesinger, *The Vital Center*, s. 52.
20. A.g.y., s. 57.
21. A.g.y., s. 207.
22. A.g.y., s. 10.
23. Schlesinger *New York Times Magazine*’de 4 Nisan 1948’de yayınlanan bir makalede felsefesini ana hatlarıyla belirtiyordu. O makalede Léon Blum’un “üçüncü güç”ünden, Fransa’da otoritarizmi bozguna uğratmak için liberalizmin en iyi umudu olarak söz ediyordu. Bkz. “Not Left, not Right, but a Vital Center”, s. 7-11. *The Vital Center* 1962’de yeniden basıldığında, kapakta dengeli merkezi konumu simgelemek için soyut sanat kullanılmıştı. Barnett Newman tarzında bir kırmızı hat çerçevenin merkezinden erkeksi bir

- biçimde yükselir, iki zıt eğilimin enerjisini simgeleyen Kline tarzında sert fırça darbele-riyle yapılmış bir arkaplana oturtulmuştur bu hat. Demek ki 1962'de en azından bir kitap tasarımcısında, soyut dışavurumculuğun yeni liberalizmi temsil ettiği olmuştur.
24. “Üçüncü güç” Fransa’da hem komünist hem De Gaulle’cü alternatifleri reddeden merkezi partilerin gevşek bir koalisyonuydu. Birkaç yıl iktidarı elde tutmalarına rağmen zayıf bir gruplaşmaydı bu.
25. James T. Soby, *Saturday Review*, 5 Kasım 1949, s. 30.
26. James T. Soby, “Postwar Painting, in the Shadow of Guernica”, *America and the Mind of Europe* içinde, ed. Lewis Galantière (Londra: Hamish Hamilton, 1951), s. 114. Bu yayın Fransa’daki Amerikan propagandasının kapsamını örneklemektedir. Galantière, kitaptaki giriş yazısına göre, “Radio Free Europe’un baş politika danışmanı, ABD ve Avrupa’nın bağımsızlığının aktif bir sözcüsü” idi.
27. 1948 bienalinde Gorky, Stamos, Rothko ve Tobey yetmiş dokuz Amerikan ressamı arasında temsil ediliyordu. Aslında, 1946’daki zorlukları takip eden iç politika nedenlerinden ötürü, Venedik bienalindeki Amerikan pavyonunu Modern Sanat Müzesi düzenlemişti. Böylece gazeteci Bernard Denvir’in belirttiği gibi Amerikan kültürü özel sektör tarafından temsil ediliyordu: “En azından (1954) Bienal(in)de sanatsal muhafazakârlık ve komünizm el ele yürüyor, serbest girişim sanatsal araştırmaların daha serüvenci biçimleriyle bağlantılı” (“Mayfair to Manhattan”, *Artist*, Kasım 1954, s. 35). Dolayısıyla MOMA dolaylı olarak hükümete yardım ediyordu, onu da sağ muhalefet kontrol ediyordu. Aslında Dışişleri Bakanlığı’nın muhalefeti değil lütuflarıyla avangard uluslararası egemenliğe erişti. Ellili yıllarda özel kuruluşların federal hükümetten dolaylı sübvansiyonlar alması alışılmadık bir şey değildi. Soğuk Savaş sırasında Dışişleri, CIA ve yüksek kültür arasında-ki ilişkiler üstüne bir çalışma için bkz. Christopher Lasch, “The Cultural Cold War”, *Nation*, 11 Eylül 1967, s. 198-212.
28. Betty Parsons Galerisi satış kayıtları: yazarın Betty Parsons’la görüşmesi, New York, 16 Şubat 1978.
29. Club hakkında bkz. Irving Sandler, *Artforum* 4, sayı 1 (1965).
30. Robert Motherwell, *The School of New York* (Beverly Hills, California: Frank Pearls Gallery, 1951).
31. Bkz. *Vogue*’un Nisan 1950 sayısı. Cecil Beaton, Jackson Pollock’un Betty Parsons Galerisi’nde sergilenen yapıtının önünde *Vogue*’un Mart 1951 sayısı için fotomodelerin fotoğrafını çekmişti. 1953’te tanınmış koleksiyoncu Roy Neuberger broker’lik firmasın-daki ofisinde bulunan soyut Hans Hofmann yapıtını gururla gösteriyordu bütün ülkeye. Bkz. *Look*, 3 Kasım 1953.
32. Bkz. Lasch, “The Cultural Cold War”, s. 63-114.
33. Dwight Eisenhower söz konusu terimi San Francisco’da, 8 Ekim 1952’de kullandı: “Soğuk Savaş’taki amacımız toprak elde etmek ya da güç kullanarak boyun eğdirmek değil. Amacımız daha incelikli, daha kapsamlı, daha eksiksiz. Barışçı yollarla, dünyanın gerçe-ğe inanmasını sağlamaya çalışıyoruz. ... Bu gerçeği yaymak için kullanacağımız yöntem-lere çoğunlukla ‘psikolojik’ deniyor. ... ‘Psikolojik savaş’ insanların zihinleri ve iradeleri uğruna verilen mücadeledir...” (alıntı Blanche Wiesen Cook, *The Declassified Eisenhower* içinde, New York: Doubleday, 1981, s. 121.) William E. Daugherty’ye yazdığı bir mektupta C.D. Jackson–Eisenhower yönetimine çok yakın olan önemli bir soğuk savaşçı, aynı zamanda Özgür Avrupa İçin Ulusal Komite (National Committee for a Free Europe – NCFE) adlı kuruluşun başkanı– “maksimum etki için psikolojik savaş kuruluşları barış zamanında uygun fonlara, kural dışı sınırsız biçimde iş görme özgürlüğüne ve kendilerine soru sorulmayacak bir konumda olmaya ihtiyaç duyuyordu” diye yazar. Blanche Wie-

- sen Cook'un söylediği gibi "Başarı için Birleşik Devletler'de psikolojik savaş hükümetten bağımsız görünme becerisine, özgürlük âşığı bireylerin kendiliğinden inanışlarını temsil eder görünme becerisine bağlıydı." (a.g.y., 126-27). Kültürel propagandanın incelikli yanları arttı ve hedefleri çeşitlendi. Avangard yapıtlar Paris ve Berlin'e gönderildi, daha geleneksel resimler, halkın Ben Shahn gibi bir ressamın yapıtlarını daha zevkine uygun gördüğü İtalya'ya gönderildi. Ülkede avangard, liberallerin gözdesiydi. 2 Ekim 1952'de Samuel Kootz avangardla liberalizm arasındaki bağları daha açık biçimde işaret etti. Adlai E. Stevenson'un başkan adaylığı kampanyası için, galerisinde bir yardım toplama etkinliği sahneledi, uzun bir konuşma hazırladı, konuşmasında antikomünist bireyciliğin önemini vurguladı ve galerisinin uluslararası bir kitleyi hedeflediğini açıkça belirtti. Bkz. Samuel Kootz Belgeleri, Amerikan Sanatı Arşivi, Washington DC.
34. Danışmanlar arasında şu isimleri anmalıyız: James Agee, Malcolm Cowley, James T. Farrell, Alfred M. Frankfurter, Melvin J. Lasky, Robert Motherwell, Norman Holmes Pearson, Duncan Phillips, Meyer Schapiro, Arthur Schlesinger Jr., Delmore Schwartz ve Lionel Trilling. Büyük bir uzlaşma. Bkz *Profils*, sayı 1 (Ekim 1952): 5-6.
35. Aşağıdakiler Avrupa'da açılan birçok sergiden birkaçıdır: 1951: Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart, Berlin, Münih. 1951: Véhémences Confrontées. Galerie Nina Dausset, Paris. 1952: Regards sur la peinture américaine. Galerie de France, Paris. 1953: Opposing Forces. Institute of Contemporary Art, Londra. 1953-54: Twelve American Painters and Sculptors. Paris, Zürih, Düseldorf, Stokholm, Helsinki, Oslo (sunan MOMA). 1955-56: Modern Art in the United States: Selections from the Collections of the MOMA. Zürih, Barselona, Frankfurt, Londra, Viyana, Belgrad. 1956: Junge Amerikanische Kunst, Düseldorf.

Bibliyografya

Amerikan Sanatı Arşivi (Archives of American Art), Washington, DC

William Baziotes, N 70/21

Byron Browne, NBB2m 97

Emily Genauer, GN 1

Clement Greenberg, N 70/7

Peggy Guggenheim, ITVE 1

Samuel Kootz, NY 65/1

Barnet Newman Belgeleri

Ad Reinhardt, N 69/99 ve N 69/104

Artists for Victory (Zafer İçin Sanatçılar) Belgeleri, 115-16

Federation of Modern American Painters and Sculptors (Modern Amerikan Ressamları ve Heykeltıraşları Federasyonu) (Federasyon Belgeleri), N 69/75

Willard Gallery belgeleri, N 69/114-N 69/116

Görüşmeler

Rosalind Bengelsdorf-Browne

Eva Cockcroft

Oscar Collier

Clement Greenberg

Sidney Janis

Reuben Kaddish

Lester Longman
Charles Pollock
Betty Parsons
Jack Tworok
Hugh Weiss

Kitaplar ve Makaleler

- Soyut dışavurumculuk hakkında temel bir bibliyografya için bkz. Irving Sandler, *The Triumph of American Painting* (New York: Praeger, 1970)
- Aaron, Daniel. *Writers on the Left*. New York: Avon, 1969.
- . *The Strenuous Decade*. New York: Doubleday, 1970.
- . "Thirty Years Later: Memories of the First American Writers' Congress." *American Scholar* 25 (Yaz 1966): 495-516.
- Abell, Walter. "Industry and Paintings. *Magazine of Art*, Mart 1946, s. 83.
- Adler, Les K., ve Paterson, Thomas G. "Red Fascism: The Merger of Nazi Germany and Soviet Russia in the American Image of Totalitarianism, 1930-1950." *American Historical Review*, Nisan 1970, s. 1046-64.
- Adler, Mortimer. "This Pre-War Generation." *Harper's* 181 (Ekim 1940): 524-34.
- Agar, Herbert. *The Price of Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1957.
- Albee, Louis. "Education as an Implement of US Foreign Policy, 1938-1948." Doktora tezi, Yale University, 1948.
- Allen, Frederick Lewis. "Who's Getting the Money?" *Harper's* 189 (Haziran 1944): 1-10.
- Alloway, Lawrence. *Topics in American Art since 1945*. New York: Norton, 1975.
- Alperovitz, Gear. *Cold War Essays*. New York: Anchor, 1970.
- Ambrose, Stephen E. *Rise to Globalism: American Foreign Policy since 1938*. Baltimore: Penguin, 1971.
- American Artists' Congress (Amerikan Sanatçılar Kongresi). *First American Artists' Congress*. New York, 1936.
- Arnauv, Cyrille. *L'américanisme et nous*. Paris: Del Duca, 1958.
- Aron, Raymond. *The Imperial Republic: The United States and the World, 1945-1973*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974.
- Aronson, James. *The Press and the Cold War*. Boston: Beacon Press, 1970.
- "Art Boom." *Fortune*, Eylül 1946, s. 144-51.
- "Art for Profit's Sake." *Collier's* 114 (25 Kasım 1944): 22-30.
- Ashton, Dore. *The Unknown Shore*. Boston: Little, Brown, 1962.
- . *The New York School: A Cultural Reckoning*. New York: Viking, 1973.
- Bailyn, Bernard ve Fleming, Donald, editörler. *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- Barr, Alfred H., Jr. *What Is Modern Painting*. New York: MOMA, 1943.
- Barr, Sharrar. *Artistes en exil, 1939-1946*. Paris: Mazarine, 1968.
- Barrett, William. *The Truants: Adventures among the Intellectuals*. New York: Doubleday, Anchor Press, 1982.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- . *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Barry, Joseph A. "To Them, Picasso Is an Old Hat." *New York Times Magazine*, 8 Ocak 1950, s. 19.
- Bataille, Georges. *La part maudite*. Paris: Editions de Minuit, Collection le Point, 1967.
- Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Le système des objets*. Paris: Denoël-Gonthier, 1976.

- . *La société de consommation*. Paris: Gallimard, 1970.
- Bauer, George Howard. *Sartre and the Artist*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Bazelon, David. *Power in America: The Politics of the New Class*. New York: New American Library, 1967.
- Beauvoir, Simone de. *L'Amérique au jour le jour*. Paris: Gallimard, 1954.
- . *La force des choses*. Paris: Gallimard, 1963.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1976.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer." *New Left Review* 62 (Temmuz-Ağustos, 1970): 89-96.
- . *Illuminations*. New York: Schocken, 1973.
- Benson, E.M. "Viewpoints: The Role of Art in a Democracy." *Magazine of Art* 38, no 2 (Şubat 1945): 54.
- Benson, F.R. *Writers in Arms*. New York: New York University Press, 1967.
- Bernstein, Barton J. ve Matusow, Allen. *The Truman Administration*. New York: Harper and Row, 1968.
- . *Politics and Policies of the Truman Administration*. New York: New Viewpoints, 1970.
- Bettelheim, Claude; Martinet, Gilles ve Naville, Pierre. *Y-a-t-il crise dans l'Art français?* Paris: Essai et Documents, 1945.
- Biddle, Francis. *The Fear of Freedom*. New York: Doubleday, 1951.
- Biddle, George. "Can Artists Make a Living? How the Market for Art Is Changing." *Harper's* 181 (Eylül 1940): 394-401.
- . "The Government and the Arts." *Harper's* 187 (Ekim 1943): 427-34.
- . "The Horns of Dilemma." *New York Times*, 19 Mayıs 1946, bölüm 6, s. 21.
- . "The Victory and Defeat of Modernism: Art in a New World." *Harper's* 187 (Haziran 1943): 32-37.
- Bidwell, Percy W. *Mobilizing Civilian America*. New York: Council on Foreign Relations, 1940.
- Bigelow, Karl. "The Challenge of art in a Time of Crisis: Art Education in a Free Society." *Yearbook of the Eastern Arts Association*. Kutztown, Pa. 1947, s. 33-46.
- Billiet, Joseph. *Introduction à l'étude de l'art français: conditions générales de l'art*. Paris: Editions Sociales, 1945.
- Billoux, François. *Quand nous étions ministres*. Paris: Editions Sociales, 1972.
- Blum, John Morton. *I Was for Victory: Politics and American Culture during World War II*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Blyth, Conrad Alexander. *American Business Cycles, 1945-1950*. Londra: Allen and Unwin, 1969.
- Boas, George. "The Social Responsibility of the Artist." *College Art Journal* 6 (Yaz 1947): 270-76.
- Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la voix*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.
- Boswell, Peyton. *Modern American Painting*. New York: Dodd, Mead, 1939.
- Bourdieu, Pierre. *Question de sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- Braden, Thomas W. "I'm Glad the CIA is Immoral." *Saturday Evening Post*, 20 Mayıs 1967, s. 10-14.
- Breton, André. *La clé des champs*. Paris: J.J. Pauvert, 1967.
- . *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *Positions politique du surréalisme*. Paris: Denoël Gonthier, 1972.
- Breton, André ve Rivera, Diego. "Towards a Free Revolutionary Art." *Partisan Review* 6, no 1 (Sonbahar 1938): 49-53.
- Brock, Clifton. *Americans for Democratic Action: Its Role in National Politics*. Washington, DC: Public Affairs Press, 1962.
- Brown, Gordon. "New Tendencies in American Art." *College Art Journal* 11, no 2 (Kış 1951-52): 103-10.

- Brown, Milton. "After Three Years." *Magazine of Art*, Nisan 1946, s. 138-66.
- . "American Art a Year after Pearl Harbor." *Art News*, 1-14 Aralık 1942, s. 9.
- Browne, Byron. "The Artist and His Market." *New York Times*, 11 Ağustos 1940, bölüm 2, s. 7.
- "Bull Market in Art." *Newsweek*, 20 Mart 1944, s. 22-30.
- Byrystyn, Marcia. "Art Galleries as Gate Keeper: The Case of Abstract Expressionism." Doktora tezi, New York University, 1978.
- Cahill, Holger ve Barr, Alfred A., Jr. *Art in America*. New York: Halcyon House, 1939.
- Calmer, Alan. "Portrait of the Artist as a Proletarian." *SRL* 16 (31 Temmuz 1937): 3.
- Cannon, James P. *The History of American Trotskyism*. 2. basım. New York: Pioneer Publishers, 1974.
- Cantril, Hadley. "How Real Is America's Internationalism?" *New York Times Magazine*, 29 Nisan 1945, s. 9.
- . "Opinion Trends in World War II: Some Guides to Interpretation." *Public Opinion Quarterly* 12 (Bahar 1948): 30-44.
- Cargill, Oscar. *Intellectual America: Ideas on the March*. New York: Macmillan, 1941.
- Carnean, E.A., Jr. ve Rathbone, Eliza E. *The Subjects of the Artist*. Washington DC: National Gallery of Art, 1978.
- Carroll, Wallace. *Persuade or Perish*. Boston: Houghton Mifflin, 1948.
- Casanova, Laurent. *Le PC, les intellectuels, et la nation*. Paris: Editions Sociales, 1949.
- Cassou, Jean. *Débat sur l'art contemporain*. Neuchâtel: Baconnière, 1948.
- Caute, David. *The Fellow Travellers – A Postscript to the Enlightenment*. New York: Macmillan, 1973.
- . *The Great Fear*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- Celentano, Francis. "The Origins and Development of Abstract Expressionism in the United States." Master tezi, New York University, 1957.
- Chandler, Lester V. *Inflation in the United States, 1948-49*. New York: Harper and Row, 1951.
- Chase, Richard; Trilling, Lionel ve Barrett, William. "The Liberal Mind: Two Communications and a Reply." *Partisan Review*, Haziran 1949, s. 649-65.
- Cheney, Martha Candler. *Modern Art in America*. New York: McGraw Hill, 1939.
- Cockroft, Eva. "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War." *Artform* 12 (Haziran 1974): 39-41.
- Cowley, Malcolm. "A Remembrance of the Red Romance." *Esquire* 41 (Mart 1964): 124-30.
- . *Think Back on Us: A Contemporary Chronicle of the Thirties*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967.
- Crossman, Richard, ed. *The God that Failed*. New York: Bantam, 1950.
- Damish, Hubert. "La figure et l'entrelacs: l'oeuvre de Jackson Pollock." *Les lettres nouvelles*, no 33 (9 Aralık 1959): 36-43; no 34 (16 Aralık 1959): 35-38.
- Davenport, Russell, ed. *USA: The Permanent Revolution*. New York: Prentice-Hall, 1951.
- Davie, Maurice R. *Refugees in America: Report of the Committee for the Study of Recent Immigration from Europe*. New York: Harper and Row, 1947.
- Davis, Stuart. "Abstract Art in the American Scene." *Parnassus* 13, no 3 (Mart 1941): 100-103.
- . "What about Modern Art and Democracy?" *Harper's* 188 (Aralık 1943): 16-23.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Champ libre, 1971.
- Delmas, Gladys. "A New Group of French Painters." *Magazine of Art*, Kasım 1945, s. 268-70.
- De Roussy de Sales, Raoul. *The Making of Tomorrow*. New York: Reynal and Hitchcock, 1942.
- . *The Making of Yesterday*. New York: Reynal and Hitchcock, 1947.
- Desanti, Dominique. *L'année où la terre a tremblé*. Paris: Albin Michel, 1947.
- Devree, Howard. "Straws in the Wind: Some Opinions on Art in the Post War World of Europe and America." *New York Times*, 14 Temmuz 1946, bölüm 2, s. 4.

- Divine, Robert. *The Illusion of Neutrality*. Chicago: Quadrangle, 1962.
- . *Second Chance: The Triumph of Internationalism in America during World War II*. New York: Atheneum, 1967.
- . *Foreign Policy and US Presidential Elections, 1940-1948*. New York: New Viewpoints, 1974.
- Dollot, Louis. *Les relations culturelles internationales*. Paris: PUF, 1968.
- Domhoff, William G. *Who Rules America*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967.
- Dos Passos, John. *State of the Nation*. Boston: Houghton Mifflin, 1944.
- Dudley, Drew. "Moulding Public Opinion through Advertising." *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 250 (1947): 105-12.
- Edman, Irwin. "The Civilizing Influence of Art." *Art News*, Nisan 1947, s. 17.
- Egbert, Donald Drew. *Socialism and American Art*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Eisinger, Chester E. *The 1940's: Profile of a Nation in Crisis*. New York: Doubleday, Anchor Press, 1969.
- Ekirch, Arthur A., Jr. *Ideologies and Utopias: The Impact of the New Deal on American Thought*. Chicago: Quadrangle, 1971.
- Ellul, Jacques. *L'empire du non sens: L'art et la société technicienne*. Paris: PUF, 1980.
- Epstein, Jason. "The CIA and The Intellectuals." *New York Times Review of Books*, 20 Nisan 1967, s. 16-21.
- Epstein, Marc Joel. *The Third Force: Liberal Ideology in a Revolutionary Age, 1945-50*. Doktora tezi, University of North Caroline, 1971.
- Estienne, Charles. *L'art abstrait est-il un académisme?* Paris: Editions de Beaune, 1950.
- Estivals, Robert. *L'avant-garde culturelle parisienne depuis 1946*. Paris: Guy le Prat, 1962.
- Etzold, Thomas ve Gaddis, John Lewis. *Containment Documents on American Policy and Strategy, 1945-1950*. New York: Columbia University Press, 1978.
- Farber, Mary. "The Art of Contrast." *New Republic*, 13 Kasım 1944, s. 626.
- Farrell, James T. *The Fate of Writing in America*. New York: New Directions, 1946.
- . *The League of Frightened Philistines*. New York: Vanguard, 1945.
- . *A Note on Literary Criticism*. New York: Vanguard, 1936.
- Fiedler, Leslie A. *An End to Innocence*. New York: Stein/Day, 1971.
- . "Partisan Review: Phoenix or Dodo?" *Perspective USA*, no 15. (Bahar 1956): 82-97.
- Finkelstein, Sidney. "National Art and Universal Art." *Mainstream* 1, no 3 (Yaz 1947): 345-61.
- Focillon, Henry. *Témoignage pour la France*. New York: Brentanos, 1945.
- Fonvielle-Alquier, François. *La grande peur de l'après-guerre*. Paris: Laffont, 1973.
- Forbes, John D. "The Art Museum and the American Art Scene." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Kış 1941-42, s. 3-11.
- Fortune Magazine, ed. *The Changing American Market*. New York: Hanover House, 1955.
- Frankfurter, Alfred M. "Freedom to Paint." *Art News* 50 (Aralık 1951): 17.
- Freeland, Richard M. *The Cold War and Domestic Communism*. Doktora tezi, University of Pennsylvania, 1970.
- . *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism*. New York: Schocken, 1971.
- Frost, Rosamund. "Adolph Gottlieb." *Art News*, Şubat 1944, s. 23.
- . "First Fruits of Exile." *Art News*, 15 Mart 1942, s. 23.
- . "Has Advertising Art Improved?" *Art News*, 1-30 Eylül 1944, s. 9-13.
- . "This Business Ties Art into a Neat Package." *Art News*, 15 Mayıs 1945, s. 13.
- Fry, Varian. *Surrender on Demand*. New York: Random House, 1945.
- Fuller, Peter. *Beyond the Crisis in Art*. Londra: Writers and Readers, 1980.
- Galantière, Lewis. *America and The Mind of Europe*. Londra: Hamish Hamilton: 1951.
- Garaudy, Roger. *Le communisme et la renaissance de la culture française*. Paris: Editions Sociales, 1945.

- Gardner, Lloyd C. *Architects of Illusion: Men and Ideas in American Foreign Policy, 1941-49*. Chicago: Quadrangle, 1970.
- Gaudibert, Pierre. *Action culturelle: Intégration et/ou subversion*. Paris: Casterman, 1977.
- Genauer, Emily. *Best of Art*. New York: Doubleday, 1948.
- . "The Fur-lined Museum." *Harper's* 189 (Temmuz 1944): 129-38.
- . "Still Life with Red Herring." *Harper's* 199 (Eylül 1949): 88-91.
- Gilbert, James Burkhart. *Writers and Partisans: A History of Literary Radicalism in America*. New York: Wiley, 1968.
- Gillam, Richard. *Power in Post War America*. Boston: Little, Brown, 1971.
- Glicksberg, Charles I. "The Decline of Literary Marxism." *Antioch Review*, Kış 1941, s. 452-62.
- Goldman, Eric F. *The Crucial Decade, 1945-60*. 2. basım. New York: Vintage, 1960.
- Goodman, Jack, ed. *While You Were Gone: A Report on Wartime Life in the US*. New York: Simon and Schuster, 1946.
- Gottlieb, Adolph. "The Artist and the Public." *Art in America* 42, no 4 (Aralık 1954): 266-71.
- Gottlieb, Harry. "Art Criticism, a Symposium." *Art News*, Aralık 1945, s. 306.
- Goulden, Joseph C. *The Best Years, 1945-50*. New York: Atheneum, 1976.
- Graebner, Norman A. *Cold War Diplomacy, 1945-60*. Princeton: Anvil, 1962.
- Grattan, C. Hartley. "What Business Thinks about Postwar America." *Harpers*, Şubat 1944, s. 199-209.
- Greenberg, Clement. "L'art américain au XXe siècle." *Les Temps Modernes*, no 11-12 (Ağustos-Eylül 1946): 340-52.
- . "Art." *Nation*, 6 Aralık 1947, s. 629-30.
- . *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.
- . "Avant-Garde and Kitsch." *Partisan Review* 6, no 5 (1939): 34-49.
- . "The Decline of Cubism." *Partisan Review* 15, no 3 (Mart 1948): 366-69.
- . "The European View of American Art." *Nation*, 25 Kasım 1950, s. 190-92.
- . "Irrelevance versus Irresponsibility." *Partisan Review* 15, no 5 (Mayıs 1948): 573-79.
- . "The Present Prospects of American Painting and Sculpture." *Horizon*, no 93-94 (Ekim 1947): 20-30.
- . "The Situation at the Moment." *Partisan Review* 15, no 1 (Ocak 1948): 81-84.
- . "Surrealist Painting." *Nation*, 12 Ağustos 1944, s. 192-93; 19 Ağustos 1944, s. 219-20.
- Greenberg, Clement ve Macdonald, Dwight. "Ten Propositions on the War." *Partisan Review* 8, no 4 (Temmuz-Ağustos 1941): 271-78.
- Grosser, Alfred. *La IVe République et sa politique extérieure*. Paris: Armand Colin, 1972.
- Gruen, John. *The Party's Over Now*. New York: Viking, 1972.
- Gruskin, Allan. *Painting in the USA*. New York: Doubleday, 1946.
- Guggenheim, Peggy. *Out of this Century: Confessions of an Art Addict*. New York: Universe Books, 1979.
- Hagen, Oskar. *The Birth of the American Tradition in Art*. New York: Scribner, 1940.
- Haigh, Anthony. *La diplomatie culturelle en Europe*. Strasbourg: Conseil de l'Europe, 1974.
- Hamby, Alonzo L. *Beyond the New Deal: Harry S Truman and American Liberalism*. New York: Columbia University Press, 1973.
- Harmoncourt, René d'. "Challenge and Promise: Modern Art and Modern Society." *Magazine of Art* 41 (Kasım 1948): 250-52.
- Harper, Alan. *The Politics of Loyalty: The White House and The Communist Issue, 1946-52*. Westport, Conn.: Greenwood, 1969.
- Heindel, Richard H., ed. *American Influences Abroad, an Exploration*. New York: Carnegie Endowment for International Peace, 1950.
- Hellman, Lillian. *Scoundrel Time*. New York: Bantam, 1977.

- Henderson, Harry ve Shaw, Sam. "Art for Profit's Sake." *Collier's* 114 (25 Kasım 1944): 22-30.
- Hess, Thomas B. "Is Abstraction Un-American?" *Art News* 49 (Şubat 1951): 38-41.
- Hicks, Granville. *Where We Came Out*. New York: Viking, 1954.
- Hobbs, Robert Carleton ve Levine, Gail. *Abstract Expressionism: The Formative Years*. New York: Whitney Museum, 1978.
- Hobson, G. *Some Thoughts on the Organization of Art after the War*. Londra, 1946.
- Hoehling, Adolph A. *Home Front USA*. New York: Thomas Lowell, 1966.
- Honisch, Dieter ve Jensen, Christian. *Amerikanische Kunst von 1945 bis Heute*. Köln: Dumont, 1976.
- Hook, Sidney. "Academic Integrity and Academic Freedom." *Commentary* 8 (Ekim 1949): 329-39.
- . "Communism and the Intellectuals." *American Mercury* 48 (Şubat 1949): 133-44.
- . "The New Failure of Nerve." *Partisan Review* 10, no 1 (Ocak-Şubat 1943): 2-23.
- Horowitz, David, ed. *Corporations and the Cold War*. 2. basım. New York: Modern Reader, 1970.
- . *The Free World Colossus*. New York: Hill/Wang, 1965.
- Howard, Milton. "Partisan Review: Esthetics of the Cage." *Mainstream* 1, no 5 (Kış 1947): 46-57.
- Howe, Irving ve Coser, Lewis. *The American Communist Party*. Boston: Beacon Press, 1957.
- Hutchmacher, J. Joseph, ed. *The Truman Years: The Reconstruction of Post-War America*. Hinsdale: Dryden Press, 1972.
- Huyghe, René. "Letter from Paris: Conflicting Tendencies." *Magazine of Art*, Kasım 1945, s. 272-73.
- Irons, Peter Hanlon. "America's Cold War Crusade: Domestic Politics and Foreign Policy, 1942-48." Doktora tezi, Boston University, 1973.
- Janis, Sidney. *Abstract and Surrealist Art in America*. New York: Reynal and Hitchcock, 1944.
- . "L'art américain." *L'Age nouveau*, no 24 (Aralık 1947): 20-29.
- Jay, Martin. *The Dialectical Imagination*. Boston: Little, Brown, 1973.
- Jerome, Victor Jeremy. *Grasp the Weapon of Culture*. New York: New Century, 1951.
- Jewell, Edward Alden. "Art American?" *New York Times*, 1 Eylül 1946, bölüm 2, s. 8.
- . "Art in Advertising." *Art News*, 1-14 Mayıs 1942, s. 30-31 ve 41-42.
- . "Globalism Pops into View." *New York Times*, 13 Haziran 1943, bölüm 2, s. 9.
- . *Have We an American Art?* New York: Longman, 1939.
- Jonas, Manfred. *Isolationism in America, 1935-41*. New York: Corell University Press, 1966.
- Jones, Alfred Waworth. "The Making of an Interventionist on the Air: Elmer Davis and CBS News, 1939-41." *Pacific Historical Review* 42 (1973): 74-93.
- Kees, Weldon. "Robert Motherwell." *Magazine of Art* 41, no 2 (Şubat 1948): 87-88.
- Kirkendall, Richard S. *The Truman Period as a Research Field*. Columbia: University of Missouri Press, 1974.
- Kirstein, Lincoln. "The State of Modern Painting." *Harper's* 197 (Ekim 1948): 46-53.
- Klein, Lawrence R. "The Role of War in the Maintenance of American Economic Prosperity." *Proceedings of the American Philosophical Society* 45 (1971): 507-16.
- Kolko, Gabriel. *The Roots of American Foreign Policy*. Boston: Beacon Press, 1969.
- . *Wealth and Power in America: An Analysis of Social Class and Income Distribution*. New York: Praeger, 1962.
- Kolko, Gabriel ve Kolko, Joyce. *The Limits of Power*. New York: Harper and Row, 1972.
- . *The Politics of War, 1943-45*. New York: Random House, 1968.
- Kootz, Samuel. *Modern American Painters*. New York: Brewer and Warren, 1930.
- . *New Frontiers in American Painting*. New York: Hastings House, 1943.
- Kostelanetz, Richard. "Men of the Thirties." *Commonweal* 81 (3 Aralık 1965): 266-69.
- Kozloff, Max. "American Painting during the Cold War." *Artforum* 13 (Mayıs 1973): 43-54.
- . "The Critical Reception of Abstract Expressionism." *Arts* 40, no 2 (Aralık 1965): 27-33.

- Lacoste, René. "Idées et problèmes d'aujourd'hui: La critique dans son miroir." *Arts de France* 23-24 (1949): 108-16.
- Larsen, Susan C. "The American Abstract Artists: A Documentary History, 1936-41." *Archives of American Art Journal* 14, no 1 (1974): 2-7.
- Lasch, Christopher. *The Agony of the American Left*. New York: Random House, 1968.
- . *The New Radicalism in America, 1889-1963*. New York: Vintage, 1965.
- Lawson, Alan R. *The Failure of Independent Liberalism, 1930-41*. New York: Capricorn Books, 1971.
- Levering, Ralph. *American Opinion and the Russian Alliance, 1939-45*. Chape Hill: University of North Carolina Press, 1976.
- Lewis, Wyndham. "The End of Abstract Art." *New Republic* 102, no 2 (1 Nisan 1940): 438-39.
- Lingeman, Richard. *Don't You Know There's a War On?* New York: Putnam, 1970.
- Louchheim, Aline B. "ABC (or XYZ) of Abstract Art." *New York Times Magazine*, 11 Temmuz 1948, s. 16.
- . "Abstraction on the Assembly Line." *Art News*, Aralık 1947, s. 25-29.
- . "Betty Parsons, Her Gallery, Her Influence." *Vogue* 118, no 6 (1 Ekim 1951): s. 140.
- . "A French Viewpoint – Visiting Writer [Duthuit] Sums Up the Post War Scene." *New York Times*, 27 Haziran 1948, bölüm 2, s. 6.
- . "'Modern' or 'Contemporary' Words or Meanings?" *New York Times*, 22 Şubat 1948, bölüm 2, s. 8.
- . "Second Season of The Picture Boom." *Art News*, Ağustos 1945, s. 9.
- . "Who Buys What in the Picture Boom?" *Art News*, 1 Temmuz 1944, s. 12.
- Luce, Henry R. "The American Century." *Life*, 17 Şubat 1941, s. 61-65.
- Lukacs, John. *1945 – Year Zero: The Shaping of the Modern Age*. New York: Doubleday, 1978.
- Lynes, Russell. *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. New York: Atheneum, 1973.
- . "Suitable for Framing." *Harper's* 192 (Şubat 1946): 162-69.
- McCausland, Elizabeth. "Art in Wartime." *New Republic*, 15 Mayıs 1944, s. 676-79.
- . "Why Can't Americans Afford Art?" *Magazine of Art*, Ocak 1946, s. 18.
- . *Work for Artists: What? Where? How?* New York: American Artist Group, 1947.
- Macdonald, Dwight. *Memoirs of a Revolutionist*. Cleveland: Meridian Books, 1963.
- . "Profile of Alfred H. Barr, Jr." *New Yorker*, 12 Aralık 1953, s. 49-82.
- MacLeish, Archibald. "The Irresponsibles." *Nation*, 18 Mayıs 1940, s. 618-23.
- McMurtry, Lee. *The Cultural Approach: Another Way in International Relations*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947.
- McWilliams, Carey. *Witch Hunt: The Revival of Heresy*. Boston: Little, Brown, 1950.
- Maddox, Robert James. *The New Left and the Origins of Cold War*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Magnillat, André. *Est-ce la décadence de la France?* Paris: Pichou et Durand, 1947-48.
- Maier, Charles S. *The Origins of the Cold War and Contemporary Europe*. New York: New Viewpoints, 1978.
- Markowitz, Norman D. *The Rise and Fall of the People's Century*. New York: Free Press, 1973.
- Marshall, George C. "Announcement of Secretary of State Marshall: No More Government Money for Modern Art." *New York Times*, 6 Mayıs 1947, s. 24.
- Martin, James J. *American Liberalism and World Politics*. New York: Devin-Adair, 1964.
- Matthiessen, Francis Otto. *The American Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1941.
- Mead, Margaret. *And Keep your Powder Dry*. New York: Morrow, 1942.
- Mellquist, Jerome. *The Emergence of an American Art*. New York: Scribner, 1942.

- . "New Isolationists in Art." *Commonweal*, 7 Ekim 1949, s. 626-28.
- . "Wanted: Art Critics." *American Mercury*, Aralık 1939, s. 491-96.
- Miller, Henry. *The Air-Conditioned Nightmare*. 2. basım. New York: New Directions, 1970.
- Millet, Fred B. *The Rebirth of Liberal Education*. New York: Harco, 1945.
- Monroe, Gerald M. "The American Artists' Congress and the Invasion of Finland." *Archives of American Art Journal* 15, no 1 (1975): 14-20.
- Morin, Edgar. *Auto critique*. Paris: Seuil, 1970.
- Morris, George L.K. "On Critics and Greenberg: A Communication." *Partisan Review* 15, no 6 (Haziran 1948): 681-84.
- Motherwell, Robert. "Painter's Object." *Partisan Review* 11, no 1 (Kış 1944): 93-97.
- Motherwell, Robert ve Reinhardt, Ad, editörler. *Modern Artists in America*. New York: Wittenborn, 1952.
- Nash, George H. *The Conservative Intellectual Movement in America since 1945*. New York: Basic Books, 1976.
- Pach, Walter. "Art Must Be Modern." *Atlantic Monthly* 185 (Mayıs 1950): 44-48.
- Padover, Saul K. "The American Century?" *American Scholar* 17, no 1 (Kış 1947-48): 85-89.
- Pagano, Grace. "Contemporary American Painting." *Encyclopaedia Britannica*. New York, 1945.
- Paris—New York. Paris: Centre Georges Pompidou, 1977.
- Patterson, Thomas G., ed. *Cold War Critics: Alternatives to American Foreign Policy in the Truman Years*. Chicago: New Viewpoints, 1971.
- Pearson, Norman H. "The Nazi-Soviet Pact and the End of a Dream." *America in Crisis*. New York: Knopf, 1952.
- Pearson, Ralph M. *Experiencing American Pictures*. New York: Harpers, 1943.
- . *The Modern Renaissance in American Art*. New York: Harper and Row, 1954.
- Peet, Creighton. "Russian 'Amerika', a Magazine about the United States for Soviet Citizens." *College Art Journal* 11, no 1 (Sonbahar 1951): 17-21.
- Perret, Geoffrey. *Days of Sadness, Years of Triumph: The American People, 1939-1945*. New York: Coward, MacCann, 1973.
- Perroux, François. *Le Plan Marshall ou l'Europe nécessaire au monde*. Paris: Librairie de Médicis, 1948.
- Peters, H.F. "American Culture and the State Department." *American Scholar* 21, no 2 (Bahar 1952): 265-74.
- Pleyner, Marcelin. *Art et littérature*. Paris: Seuil, 1977.
- . *Transculture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. New York: Harper and Row, 1968.
- Porter, Sargent. *The Continuing Battle for the Control of the Mind of Youth*. Boston: Sargent, 1945.
- . *Education in Wartime*. Boston: Sargent, 1942.
- Polenberg, Richard. *War and Society*. Philadelphia: Lippincott, 1972.
- Rattner, Abraham. "An American from Paris." *Magazine of Art*, Aralık 1945, s. 311-16.
- Read, Herbert. *Culture and Education in World Order*. New York: MOMA, 1948.
- Rezler, André. *L'intellectuel contre l'Europe*. Paris: PUF, 1976.
- Rogin, Michael Paul. *The Intellectuals and McCarthy: The Radical Specter*. Cambridge: MIT Press, 1967.
- Rosenberg, Harold. "Notes on Fascism and Bohemia." *Partisan Review* 11, no 2 (Bahar 1944): 177-82.
- . "On the Fall of Paris." *Partisan Review* 7, no 6 (Aralık 1940): 440-48.
- Rourke, Constance Mayfield. "Have We an American Art." *Nation*, 11 Kasım 1939, s. 527-29.
- Rowell, Margit. *La peinture, le geste, l'action*. Paris: Klincksieck, 1972.

- Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting*. New York: Praeger, 1970.
- Sartre, Jean-Paul. *Question de méthode*. Paris: Gallimard, 1960.
- Schapiro, Meyer. "The Nature of Abstract Art." *Marxist Quarterly* 1 (Ocak-Mart 1937): 78-97.
- . "The Social Base of Art." *First American Artists' Congress* içinde, s. 31-37. New York, 1936.
- Shapsmeier, Frederick. *Prophet in Politics: Henry A. Wallace and the War Years*. Ames, Iowa: Iowa State University Press, 1970.
- Schlesinger, Arthur, Jr. *The Vital Center: The Politics of Freedom*. Boston: Riverside Press, 1962.
- Schwarz, Arturo. *Breton/Trotsky*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Scott, James D. "Advertising When Buying Is Restricted." *Harvard Business Review*, Kasım 1976, s. 443-54.
- . "Advertising When Consumers Cannot Buy." *Harvard Business Review*, Ekim 1976, s. 207-29.
- Seeley, Carol. "On the Nature of Abstract Painting in America." *Magazine of Art* 43 (Mayıs 1950): 163-68.
- Seitz, William C. "Abstract Expressionist Painting in America." Doktora tezi, Princeton University, 1955.
- Selz, Peter. "Younger French Painters of Today." *College Art Journal* 11, no 1 (Sonbahar 1951): 10-17.
- Seuphor, Michel. "Paris-New York." *Art d'aujourd'hui*, no 6 (Haziran 1951): 4-13.
- Shannon, David A. *The Decline of American Communism*. New York: Harcourt Brace, 1959.
- Schapiro, David. *Social Realism, Art as a Weapon*. New York: Frederick Ungar, 1973.
- Schapiro, David ve Schapiro, Cecile. "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting." *Prospect* 3 (1976): 175-214.
- Siracusa, Joseph. *New Left Diplomatic Histories and Historians: The American Revisionists*. New York: Kennikat Press, 1973.
- Soby, James Thrall. *Artists in Exile*. New York: Pierre Matisse Gallery, 1942.
- . "Collecting Today's ictures." *Saturday Review*, 25 Mayıs 1946, s. 42-44.
- . "Does Our Art Impress Europe?" *Saturday Review*, 6 Ağustos 1949, s. 142-49.
- . "The Younger American Artists." *Harper's Bazaar*, Eylül 1947, s. 194.
- Solberg, Carl. *Riding High: America in the Cold War*. New York: Mason and Lipscomb, 1973.
- Sorenson, Thomas C. *The World War: The Story of American Propaganda*. New York: Harper and Row, 1968.
- Spaeth, Eloise. "America's Cultural Responsibilities Abroad." *College Art Journal* 11, no 2 (Kış 1951-52): 115-20.
- Spanier, John. *American Foreign Policy since World War II*. New York: Praeger, 1964.
- Spender, Stephen. "We Can Win the Battle for the Mind of Europe." *New York Times Magazine*, 25 Nisan 1948, s. 15.
- "The State of American Art: Symposium." *Magazine of Art*, Mart 1949, s. 86-101.
- Starobin, Joseph R. *American Communism in Crisis, 1943-1957*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Stanford University School of Education. *Education in Wartime and After*. New York: Appleton, 1943.
- Steele, Richard W. "Preparing the Public for War: Efforts to Establish a National Propaganda Agency, 1940-41." *American Historical Review* 75 (1970): 1640-53.
- Steigman, Benjamin M. "Big Business and the Arts." *American Mercury* 65 (1947): 473-81.
- Steinke, John ve Weinstein, James. "McCarthy and the Liberals." *Studies on the Left* 2, no 3 (1962): 43-50.

- Stone, I.F. *The Truman Era*. New York: Isidor, 1973.
- Stowe, Leland. *Target: You*. New York: Knopf, 1949.
- Summers, Robert E., ed. *America's Weapons of Psychological Warfare*. New York: Wilson, 1951.
- Sutton, Denys. *American Painting*. Londra: Avalon Press, 1948.
- . "The Challenge of American Art." *Horizon* 118 (Ekim 1949): 268-84.
- Sweeney, James Johnson. *Plastic Redirections in Twentieth Century Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.
- Sweezy, Paul. *The American Ruling Class: The Present as History*. New York: Monthly Review Press, 1953.
- Tagg, John. "American Power and American Painting: The Development of Vanguard Painting in the US Since 1945." *Praxis* 1, no 2 (1976): 59-79.
- Talmadegé, Irving D. *Whose Revolution? A Study of the Future Course of Liberalism in the United States*. New York: Howell, Soskin, 1941.
- Taylor, Francis H. "Modern Art and the Dignity of Man." *Atlantic Monthly* 182 (30 Aralık 1948): 30-36.
- Theoaris, Athan. *Anatomy of Anti-Communism*. New York: Hill and Wang, 1969.
- . *Seeds of Repression: Harry S Truman and the Origins of McCarthyism*. Chicago: Quadrangle, 1971.
- . *The Specter*. New York: New Viewpoints, 1973.
- Thirion, André. *Révolutionnaires sans révolution*. Paris: Laffont, 1972.
- Thomas, Norman. "Totalitarian Liberals." *Commonweal* 37 (22 Ocak 1943): 342-44.
- Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination*. New York: Scribner, 1976.
- Trotsky, Leon. "Art and Politics." *Partisan Review*, Ağustos-Eylül 1938, s. 3-60.
- Université de Saint-Etienne. *Art et idéologie: l'art en occident, 1945-49*. St. Etienne. Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1978.
- Vincent, Gérard. *Les Français, 1945-1975: Chroniques et structures d'une société*. Paris: Masson, 1977.
- Wald, Alan M. James T. Farrell: *The Revolutionary Socialist Years*. New York: Gotham, 1978.
- Warren, Frank A. III. *Liberals and Communism: The "Red Decade" Revisited*. Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- Watson, Forbes. *American Painting Today*. Washington DC: American Federation of Arts, 1939.
- Wells, Manning Lloyd. "The Defense of 'Big Business', 1933-53: A Study in the Development of an Ideology." Doktora tezi, Princeton University, 1955.
- Weinberg, Sydney. "What to Tell America: The Writer's Quarrel in the Office of War Information." *Journal of American History* 55 (1968): 73-89.
- Whitridge, Eugenia Lea. "Trends in the Selling of Art." *College Art Journal* 3, no 2 (Ocak 1944): 58-63.
- Williams, William Appleman. *The Tragedy of American Diplomacy*. New York: Dell, 1959.
- Yarnell, Allen. "The Democratic Party's Response to the Progressive Party in 1948." *Research Studies* 39 (Mart 1971): 20-32.
- . *The 1948 Presidential Election as a Test of Post War Liberalism*. Los Angeles: University of California Press, 1974.
- . *The Post War Epoch*. New York: Harper and Row, 1972.
- Zimmer, Christian. *Procès du spectacle*. Paris: PUF, 1977.

Dizin

- Aaron, Daniel 30
Acheson, Dean 197
Akademizm 43, 48, 49, 93, 100, 172, 173, 175, 222, 284
Alsop, Joe 221
Amerika Komünist Partisi 30, 33, 35, 36, 55, 61, 74, 144, 198
Amerika'nın İlerici Yurttaşları 145
Amerikalı Öğretmenler Federasyonu 205
Amerikalı Sanatçılar Kongresi 31, 34, 39, 51, 53-55, 60, 97, 100
Amerikalı Soyut Sanatçılar 43
Amerikalı Yazarlar Birliği 34
Amerikalı Yazarlar Kongresi 38
Amerikan Demokrasisi İçin Gayret Programı 205
Amerikan Enstitüsü 208
Amerikan Öğretmenler Federasyonu 205
Amerikan Sanatı Satın Alın Haftası 78, 79
Anarşizm 278
Antikomünizm 205, 273
Aragon, Louis 186, 187
Armory Sergisi 181
Art de France 186
Art Digest 251
Art News 71, 87, 88, 101, 114, 119, 125, 170, 260
Art of this Century Galerisi 96, 103, 146
Arts 56, 142, 184, 208, 210
Ascoli, Max 263
Atherton, John 93
Avery, Milton 54, 113
Avrupa Kalkındırma Programı 213
Avrupa Kalkınma Programı 235
Bağımsız Yurttaşlar Sanat, Bilim ve Meslek Komitesi 142
Ball, Joseph 84
Barr, Alfred 32, 104, 119
Barthes, Roland 168
Baruch, Bernard 198
Baschet, Jacques 186
Bayer, Herbert 115
Bazin, Germain 183
Baziotes, William 105, 251, 252
Bearden, Romare 206, 211, 249
Beaudoin, Kenneth Lawrence 150
Benes, Edvard 237
Benton, Thomas Hart 111, 112
Berman, Eugene 112
Bidault, Georges 190, 191
Biddle, George 32, 81, 102, 174
Bilgi ve Kültür Programı 264
Bilinçaltı 97, 107, 112, 149, 241, 277
Birleşik Devletler Haberalma Dairesi (USIS) 208
Birleşmiş Amerikalı Sanatçılar 61
Bishop, John Peale 86
Blum, Léon 191, 192
Blum-Byrnes anlaşması 190, 192
Blume, Peter 93
Bolotowsky, Ilya 54
Bombois, Camille 189
Bonnet, Henri 208
Boston Modern Sanat Enstitüsü 251
Boswell, Peyton 251
Bourne, Randolph 43
Bradbury, Althea 189
Brandt (Mortimer) Galerisi 125
Breton, André 34, 45
Brooks, Van Wyck 43, 76
Browder, Earl 30
Brown, Milton 171
Browne, Byron 19, 80, 95, 211, 249, 250
Buffet, Bernard 188
Burnham, James 37, 235
Burlin, Paul 173, 206, 252
Büyük Britanya 85, 191

Caffi, Andrea 216
Cahiers d'Art 213
Calder, Alexander 178
Calverton 36
Carlu 184
Carrefour 211, 212
Castelli, Leo 283
Chicago Sanat Enstitüsü 251, 275
Chicago Üniversitesi 79
Churchill, Winston 140, 144, 184
Clark, Stephen 109
Clark, Tom 205
College Art Journal 118, 125
Collier, Oscar 7, 150
Common Sense 142
Conant, James B., 206
Corey, Lewis 37
Cowley, Malcolm 40, 43
Craven, Thomas 59
Crawford, Ralston 123
Creeft, José de 54
Critique 189
Cumhuriyetçi Halk Hareketi 192
Cumhuriyetçi Kongre 196
Cumhuriyetçi Parti 85
Curry, John Stuart 93

Çalışanların Sadakati Programı 201
Çekoslovakya 237

Daily Worker 115
Dali, Salvador 97
Davidson, Morris 55
Davis, Stuart 32, 40, 54, 96, 102, 170, 253
De Martini, Joseph 173
Degand, Léon 184, 186, 188
Demokrat Parti 192, 237, 262
Demokratik Eylem İçin Amerikalılar 145, 202, 262
Devre, Howard 174
Dewey, John 40, 52
Dimitrov, Georgiy 29
Divine, Robert 77
Doğruluk Kampanyası 264
Dommergues, Pierre 217
Dowling, Allan 235

Duchamp, Marcel 92
Dumbarton Oaks 141
Duttman, Werner 273
Duvar sanatı 274, 284
Dyn 104, 105

Eckhardt, Ulrich 273
Egan, Charles 125
Eichelberger, Clark M. 85
Eisenhower, Dwight D. 283
Elgar, Frank 211
Ernst, Max 97
Evergood, Philip 40, 275

Fadiman, Clifton 79
Farrell, James T. 35, 36, 259
Feininger, Lyonel 93
Fiedler, Leslie 258
Figaro, Le 210
Finlandiya 40, 52-55, 237
Force, Juliana R. 114
Fortune 83, 123, 124
Fosca, François 57
Frank, Waldo 34
Frankfurter, Alfred M. 71
Fransa 13, 17, 30, 34, 47, 53, 55-57, 73, 74, 83, 105, 180-185, 188-195, 197, 202, 203, 207-209, 211, 235, 239, 280-282
Fransa-ABD Derneği 208
Fransız Komünist Partisi 30, 32, 33, 45, 186, 187, 190
Freeland, Richard M. 204
Friedman, Bernard Harper 258

Garraudy, Roger 186
Gaudibert, Pierre 30
Gellert, Hugo 40
Genauer, Emily 252, 255
George, Waldemar 185
Gershman, Herbert S. 46
Gilbert, James Burkhart 42
Gilson, Etienne 195
Gimbel's 96, 120, 121, 250
Gold, Mike 34, 36
Gorky, Arshile 32, 241, 242
Gottlieb, Adolph 20, 54, 97, 99
Gottwald, Klement 237

- Grafton, Samuel 202
 Graves, Morris 112
 Greenberg, Clement 7, 9, 13, 15, 17, 29, 47,
 73, 92, 107, 112, 121, 173, 180, 189, 219,
 220, 246
 Grigson, Geoffrey 243
 Gropper, William 40
 Guggenheim, Peggy 91, 92, 101, 109, 111,
 125, 175, 252
 Güzel Sanatlar Federasyonu 56
 Gwathmey, Robert 173
- Hacker, Louis M. 37
 Halk Cephesi 29-36, 38, 39, 41, 46, 48, 52-
 54, 61, 73, 75, 90, 100, 140, 143-145,
 149, 172, 174, 238, 262, 274
 Hamby, L. Alonzo 262
 Harari, Hananiah 104
 Harnoncourt, René d' 260, 261
 Harper's Bazaar 109, 112, 113, 122, 123
 Harper's Magazine 102
 Hartley, Marsden 93
 Hersey, John 147
 Hicks, Granville 36
 Hiler, Hilaire 250
 Hirschfield, Morris 109
 Holty, Carl 19, 249, 250
 Hook, Sidney 37, 52, 53, 235, 276
 Hoover, J. Edgar 205
 Horizon 219, 221, 243, 246
 Howard, Charles 93
 Howard, Milton 235
 Howe, Quincy 83
 Huisman, Georges 190
 Humphrey, Hubert 199
 Huyghe, René 182
- İhracat-İthalat Bankası 192
- Janis, Sidney 7, 113
 Jewell, Edward Alden 57, 89, 94, 175
 Jones, Joe 40
 Jouvett, Louis 195
- Kanapa, Jean 186
 Kemenov, Vladimir 243
- Kenan, George F. 144, 194, 198
 Kent, Rockwell 32
 Kirchwey, Freda 141, 263
 Kitch 47-51, 108, 195, 219, 220, 239, 240,
 275, 283
 Koestler, Arthur 148, 280
 Komintern 29
 Kootz Galerisi 161, 178, 206-208, 211, 218,
 249, 250
 Kootz, Samuel 88-92, 95, 96, 99, 111, 125,
 177-180, 207-209, 213, 246, 249, 250
 Kültürün Savunulması İçin Uluslararası Ya-
 zarlar Derneği 35
- Lash, Robert 198
 Laval, Pierre 34, 40
 Lawrence, Jacob 150, 178
 Lebrun, Rico 275
 Léger, Fernand 122, 177, 184, 207, 242
 Lerner, Max 198
 Levine, Jack 18, 19, 178
 Levitt, William J. 121
 Lewis, Sinclair 35
 Lippmann, Walter 85, 184
 Longman, Lester 7, 171, 172
 Louchheim, Aline B. 119, 120, 122, 253
 Loveman, Hilda 170
 Luce, Henry 83, 84, 139, 254
 Luza, Radomir 237
- Macaristan 199
 Macdonald, Dwight 42, 45, 52, 5373, 75, 76,
 84, 85, 143-149, 169, 199, 214, 274-278
 MacLeish, Archibald 74-76, 78, 79, 84, 92,
 206
 Maeght Galerisi 207-210, 219
 Malraux, André 34, 36
 Mann, Thomas 149
 Marchand, Jean-Jose 210, 211
 Marshall Planı 10, 192, 193, 202, 203, 205,
 206, 208, 209, 212, 213, 215, 221, 262,
 264,
 Marshall, George C. 197, 198, 202, 203,
 236-238
 Marxist Quarterly 37, 38
 Masaryk, Jan 237
 Matta, Roberto 97, 112, 113, 122

- Maxwell, Elsa 177
 Meclis Amerika Karşıtı Eylemleri İnceleme Komitesi 253
 Mellquist, Jerome 254
 Metropolitan Müzesi 93, 101, 114
 Miller, Henry 126
 Milone, Joe 109
 Monde, Le 189, 192, 195
 Monnet Planı 191
 Montparnasse 71, 126
 Morris, George L. 50, 51, 55, 109, 112, 178, 213, 252
 Motherwell, Robert 38, 101, 104-109, 112, 116, 147, 149, 172, 177, 180, 207, 210-212, 215, 216, 236, 246, 247, 250, 283
 Mumford, Lewis 32, 43, 54

 Nation 36, 40, 52, 53, 74, 100, 107, 121, 139, 141, 143, 148, 182, 196, 199, 205
 Newman, Barnett 12, 20, 93, 94, 99-102, 126, 147, 149, 150, 168-170, 174-176, 206, 254, 255
 Neuberger, Roy 177, 178
 Neuf Galerisi 149
 New Iconograph 214
 New Masses 34, 36, 40
 New Republic 36, 40, 53, 74, 143, 148, 199, 263,
 New York Artist 61
 New York Post 263
 New York Times 22, 23, 54, 57, 61, 69, 82, 83, 88-92, 96, 97, 99, 120, 152, 164, 174, 175, 190, 192, 237, 238, 243, 256
 New York World Telegram 99
 New Yorker, The 147, 169
 Newsweek 160, 171
 Novack, George 35, 37

 Özgürlük Treni 205
 Parke-Bernet Galerisi 118
 Parsons Galerisi 175, 177, 206, 251
 Parsons, 7, 101, 125, 175, 177, 206, 251, 257, 279
 Partisan Review 31, 35, 36, 38, 41-43, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 73, 74, 76, 78, 104, 108, 109, 121, 148, 168, 214, 235, 236, 239, 242, 243

 Pasternak, Boris 34, 35
 Pearl Harbor 73, 78, 82, 114
 Pearson, Ralph 54
 Philip, Andre 191
 Phillips, William 35, 36, 42, 148, 219, 220, 236
 Picasso, Pablo 39, 95, 122, 170, 172, 177, 179, 189, 210, 211, 213, 220, 222, 240, 242, 249-251, 258
 Pillement, Georges 188
 Pippin, Horace 178
 PM 115, 148, 198
 Politics 145, 274
 Pollock, Jackson 12, 20, 23, 24, 109-113, 122-126, 147, 149, 159, 164, 166, 168, 206, 221, 240-242, 245-248, 251, 255-258, 265, 266, 273, 275-278, 280, 283, 284
 Profils 284

 Rahv, Philip 35, 41, 42
 Ratner, Abraham 178
 Read, Herbert 92
 Reinhardt, Ad 126, 160, 170
 Rembrandt 12, 120, 121
 Reporter 263
 Rivera, Diego 45, 55, 274
 Riverside Müzesi 92
 Rodman, Selden 41, 284
 Roosevelt, Eleanor 79
 Roosevelt, Franklin D. 274
 Rosenberg, Harold 9, 16, 73, 74, 207, 208, 213
 Rothko, Mark 216-218, 239, 246, 255, 261, 275, 283
 Roy, Claude 139
 Russell, Alfred 19, 150

 Sachs, Paul 60
 Sandburg, Carl 114
 Saturday Review 265
 Schapiro, Meyer 33, 34, 37, 38, 40, 50, 54, 92, 101, 104, 105, 277, 278, 284
 Schewe, Theodore E. 98
 Schlesinger, Arthur Jr. 11, 21, 144, 199, 255, 261, 263, 264, 278, 280, 281
 Schwartz, Delmore 38

- Seliger, Charles 19, 150, 167
 Shahn, Ben 284
 Shotwell, James T. 82
 Silone, Ignazio 36
 Smith, David 121, 150, 221, 243, 264
 Sobel, Janet 123
 Soby, James Thrall 88, 92, 109, 110, 265, 266, 279, 280-282,
 Sovyetler Birliği 21, 31, 34, 35, 40, 41, 44, 45, 52-54, 140, 141, 143, 144, 148, 190, 197-199, 201, 203, 209, 237, 243, 244, 254, 263
 Soyer, Raphael 40
 Spender, Stephen 243-245
 Steichen, Edward J. 114
 Still, Clyfford 149, 200, 279
 Streit, Clarence 82
 Studebaker Komisyonu 205
 Studio 35 247
 Sweeney, James Johnson 92, 109-112

 Taubes, Frederic 180
 Thompson, Dorothy 83
 Tiger's Eye 213, 236
 Time 79, 83, 96, 103
 Times Herald 237, 238
 Tobey, Mark 93, 213, 246
 Trilling, Lionel 235
 Troçki, Lev 38, 40-45, 47-51, 55, 94, 97
 Truman Doktrini 196, 199, 200-203, 205, 264
 Türkiye 196, 197, 198, 201

 Ulusal Aydınlar Sendikası 182
 Üniformasız Sanatçılar 186

 Vaillant-Couturier, Paul 39
 Vandenberg, Arthur H. 142, 199
 Venedik Bienali 251, 261, 283
 Villeboeuf, André 58
 Vogue 283
 Volks Bulletin 243

 Wallace, Henry 72, 84, 142, 145, 199, 201, 203, 235, 255
 Ward, Lynn 33, 54
 Washington Post 238
 Washington Times Herald 237
 Watson, Forbes 57, 59
 Weber, Max 32, 40
 Whitney Müzesi 114, 170, 241
 Whitridge, Eugenia Lea, 118
 Wildenstein Galerisi 96
 Wildenstein, Georges 208
 Williams, William Carlos 36
 Willkie, Wendell 85, 98, 102, 141
 Wilson, Howard 209
 Wirth, Louis 79, 80
 World Telegram 252

 Yalta Konferansı 140
 Yunanistan 196, 197, 199, 201

 Zarnover, Teresa 169, 170

Avangard sanatın özerklik iddiasının bir sorgusu niteliğindeki *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, Amerikan kültür ve sanat dünyasında Anti-Stalinizm ve Troçkizmden 'sanat için sanat'a uzanan sürecin ilginç öyküsü. Serge Guilbaut, Amerikan kültür dünyasının sahne arkasındaki sanat ve siyaset ağını irdeliyor.

Dünya sanatının merkezi Paris'ten New York'a nasıl taşındı?

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kazandığı büyük başarının ardında yalnızca sanatsal nedenler mi vardı?

'Özgürlükler ülkesi' liberal Amerika, soyut sanatı bilinçli olarak mı destekledi?

Hükümetinin Soğuk Savaş döneminde izlediği tutum, bilinçli bir sanat politikası mıydı?

Yakın dönemin sanat tarihine tutulan bir ayna, sıra dışı bir sanat tarihi okuması.



ISBN: 978-975-570-392-3



40 TL (KDV'den muafır.)

🐦 selyayincilik 📖 selyayin 📱 selyayincilik

www.selyayincilik.com