

## 1950 UYUMSUZLAR VAKASI

Arş. Gör. Dr. Zafer Kalfa\*

**Özet:** Amerika Birleşik Devletleri'ndeki modern sanat hareketleri, dünyaca ünlü sanatçıların New York'ta ağırlandığı meşhur Armory Show (International Exhibition of Modern Art) ile 1913 yılında başlamış ve yüzyılın ikinci yarısına dek süren sergiler ile zirveye ulaşmıştır. Bu sırada en önemli tartışma, yeni hamlelerin, modern sanat kavramına Amerikan kimliği kazandırılarak sürdürülebilmesi olmuştur. Savaş mağduru Avrupa sanatçıların akınına uğrayan New York'taki müze ve galerilerin söz konusu bu gelişimi hızlandırdığı yadsınamaz bir gerçektir. Öte yandan New York, pek çok sanat akımının yeniden gündeme geldiği, biçim değiştirdiği ve dolayısıyla evrensel nitelikte sanat hareketlerinin en yakından gözlemlenebildiği yer haline de gelmiştir 20. yüzyılın ortalarında. Bu sırada güçlü aile şirketlerince desteklenen müzeler Amerika'nın cezbedici bir sanat merkezi edinmesini kolaylaştırırken sanatsal yenilik arayışından vazgeçmeyen birkaç öncü ressamın katkısını göz ardı etmek de olanaksızdır. 1950 yılında yaşanan bir olay ise Amerikan sanatındaki modernleşmenin bu iki pay sahibini karşı karşıya getirmiş ve kısa süreli de olsa önemli bir tartışma başlatmıştır. Birleşik Devletler'in en eski ve de büyük müzelerinden bir olan The Metropolitan Museum of Art'ın düzenlediği ulusal resim yarışması ülkenin öncü ressamlarınca ağır şekilde eleştirilmiştir. Güncel sanat dosyalarında rastlanması pek de mümkün olmayan; arşivlerin derinlerinde kalmış bu olayın detaylarını öğrenmek, Amerikadaki öncü sanat hareketlerinin tarihi açısından önemli fikirler edinilmesini sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** The Life Dergisi, Metropolitan Müzesi, New York, Uyumsuzlar, Öncü-Sanat.

---

\*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Gsf Resim Bölümü, buhranbey@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8234-3394

## THE IRASCIBLES CASE, 1950

Res. Asst. Dr. Zafer Kalfa\*

**Abstract:** Modern art movements in the United States started with famous Armory Show (International Exhibition of Modern Art) through which renowned artists were hosted in New York in 1913, and reached its peak with the exhibitions continued to the second half of the 20th century. Meanwhile, the most important argument was the sustainability of the new moves bringing American identity in the concept of modern art. It is an undeniable truth that museums and galleries in New York, which were flooded by aggrieved European artists, accelerated this evolution. On the other hand, in the mid-20th century, New York turned into a site where many art movements came to the fore again, transformed and thus universal art movements could be observed most closely. Meanwhile, while museums supported by powerful family businesses facilitated United States' being an attractive art center, it is impossible to ignore the contribution of some pioneering painters who did not give up their quest for innovation. Besides, an case in 1950 brought the two figures of American modernism against each other and started an important short-term discussion. The national painting competition organized by Museum of Modern Art, which is one of oldest and biggest art museums in the United States, was heavily criticized by avant-garde artists in the country. Learning the details of this event, which is unlikely to be found in actual art files, will provide insights into the history of avant-garde art movements in the United States.

**Keywords:** The Life, Metropolitan Museum, New York, Irascibles, Avan-Garde Art.

---

\*Kahramanmaraş Sutcu Imam University Faculty of Fine Arts Painting Department, buhranbey@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8234-3394

## GİRİŞ

Amerika Birleşik Devletleri'nin sanatta modernleşme arayışında olduğu yıllarda sanatçıların en çok faydalandığı kurumlar kuşkusuz ki müzeler olmuştur. Özellikle de New York'ta bulunan iki büyük müze (Metropolitan Museum of Art ve Museum of Modern Art), Büyük Buhran döneminde yurt dışına çıkma olanağı bulamayan sanatçılar için hatırı sayılır katkı sağlamışlardır (Harrison, 2004: 6). Yüz yılın başından itibaren Avrupa'dan ithal ettikleri eserleri sergileyerek Amerikan sanatçısının ufkunu açan bu müzeler, ülkenin uluslararası itibarına da artı değer kazandırmışlardır. Fakat bazı durumlarda ülke sanatçıların, müze yönetimleriyle karşı karşıya gelmiş olmaları, savunulan sanat görüşleriyle kurum politikalarının her zaman uyum içinde olmadığını da ortaya koymuştur<sup>1</sup>. Örneğin henüz 1940 yılında MoMA, sergi talebini kabul etmediği American Abstract Artists üyeleri tarafından protesto edilmiştir (Larsen, 1974).

1950 yılında gerçekleşen bir başka eylem ise sanattaki yenilikçilik iddiasının kültürel söylem olarak da kamuoyunu meşgul ettiğini açık şekilde gösterirken Amerikan sanatındaki modernleşme hareketinin bazı odak noktaları hakkında aydınlatıcı içeriğe sahiptir.

### 1. American Painting Today: İlk Ulusal Resim Yarışması

Kurulduğundan bu yana (1870), Birleşik Devletler'in en görkemli sanat müzesi olarak kabul edilen The Metropolitan Museum of Art (The MET), servet değerindeki eserleri bünyesine katmakta hiç gecikmemiştir. Daha 1889 yılına gelindiğinde müzenin koleksiyonunda Anthony van Dyck, Nicolas Poussin, Giovanni Battista

Tiepolo ve Édouard Manet'ye ait pek çok tablo bulunuyordu. Bronz çağdan kalma parçalar, antik Mısır dönemine ait heykeller ve Asya uygarlığına ait kostümler de yirminci asrın başında müzede sergilenmeye başlamıştır. The MET ayrıca, Afrika kıtasından yüzlerce el yazması, savaş malzemesi, heykeltik ve benzeri antik parçayı da New York'a getirmeyi başarmıştır. Bu geniş içeriği sayesinde dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden biri<sup>2</sup> konumuna gelmiş ve en önemli rakibi Museum of Modern Art'ın da her zaman bir adım önünde olmuştur.

Ne var ki The Metropolitan Museum of Art'ın saygınlığı, düzenlediği bir yarışma nedeniyle 1950 yılının başında epeyce sarsılmıştır.

Müze, yaptığı bir duyuru ile ülke genelinde tüm sanatçılara açık bir resim yarışması düzenleyeceğini açıklar. Bu yarışma, Birleşik Devletler tarihinde o güne dek gerçekleştirilmiş en kapsamlı ulusal sanat etkinliği olacaktır. Yarışmaya, ülkenin her köşesinden katılım sağlanabilmesi amacıyla beş farklı bölgede jüriler oluşturulmasına karar verilir. Ön elemelerden geçen eserler ise Ulusal Jüri tarafından değerlendirilecek, başarılı bulunanlar ödüllendirilecektir. Bölge heyetleri Dallas, Santa Barbara, Richmond, Chicago ve New York'ta toplanır. Bu sayede Güney'in en sonundan (Dallas / Texas) Kuzey'e (Chicago / Illinois) ve Doğu kıyısından (Richmond / Virginia ve New York) Batı'ya (Santa Barbara / California) uzanan bir hat oluşturulacaktır (Taylor, 1950).

Yarışmaya toplamda 6.248 resim gönderilmiştir<sup>3</sup> ve bunların 761 tanesi ön elemeyi geçmeyi başarır. New York'taki Ulusal Jüri ise 454 eseri daha eler. Geriye kalan 307 resim, 5 Aralık

<sup>1</sup>Sanat müzeleri Amerika'da, hem ihtiyaç duyulan hem de kurumsal kimlikleri sık sık sorgulanan kurumlar olmaya bugün de devam etmektedirler. Bu konudaki en sert açıklama, çok yakın bir tarihte Robert Cenedella'dan geldi. Cenedella, Amerika'daki büyük müzelerin belli başlı galerilerle finansal ilişki içinde olduğunu, bu nedenle de yalnızca o galerilerle çalışan sanatçılara kişisel sergi açtığını söyledi. İlgili haber için bakınız: <https://www.courthousenews.com/artist-says-ny-museums-exhibits-are-anti-competitive/>

<sup>2</sup> Paris'teki Louvre ve Pekin'deki Çin Ulusal Müzesi'nden sonra yıllık (yaklaşık) 7 milyon ziyaretçi ile üçüncü sıradadır.

<sup>3</sup>Yoğun katılım karşısında cesaret kazanan müze yetkilileri, sergiyi gelenekselleştirmeye ve 1951 yılında heykel dalında yinelemeye karar verdiler (çevirenin notu).

1950'de sergilenir. Aynı gece kazananlara da ödülleri takdim edilir<sup>4</sup>.

1. Karl Knaths 3500 dolar
2. Rico Lebrun 2500 dolar
3. Yasuo Kuniyoshi 1500 dolar
4. Joseph Hirsch 1000 dolar

## 2. Roland L. Redmond'a Açık Mektup

Tuhaf şekilde, müzenin yüksek itibarına ve yarışmanın ülkenin sanat tarihi adına bil ilk olmasına rağmen 1950 yılındaki ulusal sergide eserleri sergilenen 307 sanatçı arasında dönemin en tanınmış Amerikan ressamlarından hiçbiri yer almamıştır<sup>5</sup>. Sır, açılıştan altı ay önce New York Times'ta yayınlanan bir mektupta gizlidir. Amerikan modern resminin genç ve lider isimleri, bu büyük sanat etkinliğini boykot etme kararını almışlardır. Sorun, müze müdürü Francis Henry Taylor (1903–1957)'in, yarışmadan birinci derecede sorumlu isim olarak, Robert Beverly Hale (1901–1985)'i uygun bulmuş olmasıdır. Aynı zamanda bir heykel sanatçısı olan Hale, dönemin öncü ressamlarını küçümsemesiyle meşhur bir isimdir.

Amerikan soyut resminin tanınmış isimlerinden olan Adolph Gottlieb ve Barnett Newman tarafından kaleme alınıp daktilo edilen 20 Mayıs 1950 tarihli mektup hem müzenin başkanına (Roland L. Redmond) hem de New York Times'a gönderilir. Mektupta, 18 sanatçının<sup>6</sup> imzası yer almaktadır ve bu isimler, müzenin yönetimiyle birlikte sergi komitesinin başındaki ismi de topa tutmuşlardır:

Bayım;

Aşağıda imzaları bulunan ressamlar, önümüzdeki Aralık ayında Metropolitan Museum'da açılacak olan dev<sup>7</sup> sergiye katılmayı kabul etmiyorlar ve jüriye resim sunmayacaklar.

Francis Henry Taylor (müze müdürü) ile Robert Beverly Hale (sergi sorumlusu)'in jüri seçimi, çağdaş sanata uygun bir sergi organizasyonu olacağı konusunda hiç umut vermiyor.

Bu beylerin dikkatini tarihi bir gerçeğe çekmek isteriz; yaklaşık yüz yıldır, yalnızca öncü sanat uygarlığına katkı sunmaktadır.

Bay Taylor, modern resme karşı olan nefretini her fırsatta alenen ilan etmişti; Bay Hale de modern sanata düşmanlığı herkesçe bilinen bir jüriyi onaylayarak Bay Taylor'un yanında yer almış oldu.

İnanıyoruz ki, Amerika'nın bütün öncü sanatçıları bu duruşumuzda bizimle birlikte olacaktır<sup>8</sup>.

Jimmy Ernst	Robert Motherwell
Adolph Gottlieb	William Baziot
Hans Hofmann	Mark Rothko
Barnett Newman	Bradley Walker Tomlin
Clyfford Still	Willem de Kooning
Richard Pousette-Dart	Hedda Sterne
Theodoros Stamos	James Brooks
Ad Reinhardt	Weldon Kees
Jackson Pollock	Fritz Bultman

<sup>4</sup>Sayısal veriler, müzenin müdürü Francis Henry Taylor'ın 5 Aralık 1950 tarihli sergi metninden alınmıştır.

<sup>5</sup>ABD tarihinin en geniş kapsamlı ulusal sergisine yalnızca üç ünlü sanatçı katılmıştır; Max Beckmann, ki iki yıldır ABD'de yaşıyordu ve henüz Amerikan vatandaşı dahi değildi. Dolayısıyla ulusal kategoride bir sergiye kabul edilmesi ayrı bir tartışma konusudur. Beckmann, sergi açıldıktan kısa süre sonra; 27 Aralık'ta hayatını kaybetmiştir. Sergiye sunduğu eserin (Self Portrait in Blue Jacket), yaşarken yaptığı son resim olduğu tahmin edilmektedir. Muhteşem bir ressam olmasına rağmen Edward Hopper, yeni-öncü kuşak arasında yer almıyordu. Çağdaş ekole dâhil sanatçılardan sergiye katılan tek ressam Mark Tobey olmuştu ki o da 1958 yılında Venedik Bienali'nde ödül kazanana dek ülke çapında bir şöhrete sahip değildi.

<sup>6</sup>Mektubun sonuna "Aşağıda isimleri yer alan heykel sanatçıları da bizim yanımızda yer almaktadır" denilerek on heykel sanatçısının da adı eklenmişti.

<sup>7</sup>Orijinal metinde monster kelimesi tercih edilmiş. Serginin nicel çapını belli etmek için large, major ya da enormous gibi kelimeler yerine monster kullanılmasının muhtemel nedeni bu kelimenin barındırdığı -yaratık, acımasız, canavar gibi- rahatsız edici anlamlardan faydalanma isteğidir (ç.n).

<sup>8</sup>Mektubun çevirisi, Archives of American Art'ta yer alan orijinal belgeden yapılmıştır.

### 3. The Irascibles<sup>9</sup>

Açık Mektup, 22 Mayıs'ta New York Times'ın ön sayfasında (alt kenarda); "18 ressam, 'çağdaş sanata düşmanlık' suçlamasıyla Metropolitan'ı boykot ediyor", başlığıyla yayınlandığında pek dikkat çekmez<sup>10</sup>. Daha sonra Emily Genauer<sup>11</sup>, The Herald Tribune dergisinde, The MET'i savunan bir yazı yayınlar. Irascibles kelimesi ilk kez bu makalede yer alır ve konu bir kere daha gündeme taşınmış olur. Genauer, sergiye tavır alan on sekiz sanatçının öfkelenmekte acele ettiklerini düşünmüştür (aktaran Barcio, 2018).

Nihayetinde sergi açılmış ama tartışma son bulmamıştır. Bunda, ülkenin bir başka önemli basın organı The Life Magazine'in attığı tetikleyici adımın da payı vardır. Derginin foto-muhabir Nina Leen, topluca görüntüleyebilmek için mektupta imzası bulunan sanatçıları dönemin ünlü galerisi Betty Parsons Gallery'ye davet ettiğinde ortaya o kadar çarpıcı bir kare çıkmıştır ki sanat kamuoyu, boykot meselesini tekrardan masaya yatırmak ve isyancı sanatçıları dikkate almak zorunda kalır. Leen'in fotoğrafı, herhangi bir haber ögesi olarak kalmamıştır; tek başına çarpıcı bir sanat eseri, metne hiç ihtiyaç duymayan adeta görsel bir manifesto çıkmıştır ortaya. On beş sanatçı<sup>12</sup>, Wigal'in ifadesiyle, ölümcül sessizlik içinde ve aşırı teatral bir poz vermişlerdir (2006:60). Modernizmin kırılğan ve puslu bir silüet halinde ivme kazandığı o eşsiz dönemde, sanatın soylu bir cevher olduğuna inanmış bu adamların yüzlerindeki yakıcı ifade, dışavurumcu sanatın Amerikan ikliminde kazandığı içeriğin anlaşılmasını da katkı sunar. The MET, New York'taki bohem azınlığın damarına basmıştır.

Life, kısa süre sonra tarihe geçecek olan o fotoğrafı yayınladığı 15 Ocak 1951 tarihli sayısında muhalif sanatçılar için Genauer'in tabirini (Irascibles) kullanmıştır:



Görsel 1: Life Magazine, 15 Ocak 1951

#### Uyumsuz Çağdaş Sanatçılar Topluluğu Sergiye Karşı Savaş Başlattı

Yukarıda gördüğünüz bu heybetli adamlar (fotoda yer almayan üç kişi daha var), Metropolitan tarafından düzenlenen yarışmaya karşı büyük ses getiren bir "uyumsuzlar" topluluğunu oluşturuyorlar.

Öncü sanatın bu temsilcilerinin, Pollock'un damlatmalarından Baziotes'in hayaletleri

<sup>9</sup>Kelimenin dilimizde çabuk sinirlenir, öfkesi burnunda gibi karşılıkları vardır. Dolayısıyla söz konusu sanatçı topluluğunu tanımlayabilecek en iyi kelimelerden biridir aslında. Ne var ki anlam birlikteliği oluşturabilmek ve metnin akışını bozmamak için uyumsuzlar kelimesini kullanmak daha makul olacaktır. Nitekim bu ifade de sergiyi protesto eden sanatçıları hem resim üslupları hem de yaşam tarzlarını pekâlâ tanımlamaktadır (ç.n).

<sup>10</sup>Barnett Newman, gazetenin editörünü taniyordu ve ricada bulunmuştu. Aksi halde New York Times'ın ön sayfasında (alt kenarda da olsa) yer almak kolay değildi.

<sup>11</sup>New York doğumlu sanat eleştirmeni (1911-2002)

<sup>12</sup>Weldon Kees, Fritz Bultman ve Hans Hofmann fotoğrafta yer almıyor.

andıran silüetlerine<sup>13</sup> kadar değişen özgün tarzları var. Yöneticisinin onları “entelektüel çölünde böbürlenmiş pelikanlar”<sup>14</sup> şeklinde tanımlamasından dolayı müzeye itimat etmiyorlar.

İşyan ile başlayan boykotları öncü sanatçılara mahsus eski bir geleneği de sürdürmüş oluyor. 1874’te Fransız ressamlar, resmî jüriye karşı ilk sergiyi açmışlardı. 1908’de Ashcan School’u kuran Birleşik Devletler sanatçıları, Ulusal Akademi’nin jüri geleneğinden ayrılmışlardı. “Uyumsuzlar” tarafından başlatılan boykotun etkisi sürececek gibi görünüyor ama bu adımın, Metropolitan’ın jürisini modern sanat konusunda bir meydan kavgasına girmek için kıskırttığı da çok açık (Life, 1951: 34).

Haber, bir sonraki sayfada, durum hakkında açıklayıcı ifadelerle yer verilerek devam eder:

Müze, Övgüler ve Yergiler Arasında İlk Ulusal Resim Yarışmasını Gerçekleştirdi

New York Metropolitan Müzesi, 75 yıldan beri Birleşik Devletler’deki en büyük sanat koleksiyoncusu ama bu saygın kurum son dönemde, antik sanata düşkünlüğü ve güncel sanatı dışlaması nedeniyle endişelere sahip olan sanatçı ve eleştirmenlerin hedefinde yer alıyor. Bu sanatçı ve eleştirmenler, müzenin her yıl ayırdığı 400.000 dolarlık bütçenin yalnızca 10.000 dolarının çağdaş sanat eserleri için kullanıldığından şikâyet ediyorlardı. Nihayet müze, büyük bir çağdaş sanat yarışması düzenlemeye karar verdi. Fakat bu hareket, olumlu bir coşku yaratmak yerine yarışmanın duyurulduğu andan itibaren müzenin başını derde soktu.

Toplam 8.500 dolar ödüllü yarışma, eserleri, özenle hazırlanmış jüriye sunulacak olan tüm Birleşik Devletler ressamlarına açık olarak düzenlendi. Duyuru yapılır yapılmaz, soyut

sanatın çeşitli sıra dışı dallarını temsil eden 18 sanatçı olaya müdahale etti; jürinin ‘çağdaş sanata açıkça düşman’ olduğunu bildiren bir metin yayınladılar. Bunun üzerine 75 başka sanatçı derhal toplanıp sergiyi eleştiren sanatçıları ‘Uyumsuz 18’li’ olarak kınadıklarını bildirdiler. Bu taşkınlık, ülke genelinde soğuk rüzgârlar esmesine yol açan ve yankıları müze koridorlarında duyulan karşılıklı bir atışma başlattı.

#### 4. Hale’in Yanıtı

Robert Beverly Hale, gelişime pek de açık bir sanat adamı değildir. Manhattan’daki meşhur sanat okulu Art Students League’de anatomi ve desen dersleri vermektedir ki bu konulardaki titizliğini olağan karşılamak yirminci asrın ikinci yarısına girildiği o yıllarda aşırı iyimserlik manasına gelecektir. 1950 sergisinin başınki isim olması nedeniyle de açık mektuba cevap vermek de onun sorumluluğudur. Hale, cevabına, yerel ve evrensellik tartışmasıyla başlar. Ona göre modern seviyeye zaten ulaşılmıştır. Bunun kanıtı, hangi bölgeden olursa olsun ülke sanatçısının yerel dili çoktan terk etmiş olmasında saklıdır. “(...) Sanatçılarımız görsel dünyayı terk edip kendi iç dünyalarına yönelmişler. Artık manzara resmi yapmıyorlar, ruh durumlarını resmediyorlar (...)” diyerek evrensellik çağrısı yapan on sekiz sanatçının eleştirisini boşa çıkarmak ister. Sonra şöyle devam eder:

Aslında ülkeyi gezdiğimde ve bütün bu resimler önümden geçerken nerede olduğumu hatırlamakta zorlandım. Dallas, Santa Barbara, Richmond, Chicago ve New York; şehirler değişti fakat resimler esasında aynı kaldılar. Bu, sanatçılarımızın bölgesel hatta ulusal dili aştıklarının kanıtıdır. Hepsi artık evrensel dilde konuşuyorlar (Hale, 1951:163).

<sup>13</sup>Orijinal metinde; Cyclopean phantoms. William Baziotès’in resimlerinde yer alan gerçeküstü figürleri tanımlamak için kullanılan ifade. Nadiren büyük, kocaman gibi anlamlarda kullanılsa da esasen antik dönemdeki büyük taş yapıları tanımlayan Cyclop kelimesinden türetilmiştir, Baziotès de resimlerinde bu taş yapılardan uyarladığı formlar kullanmıştır (ç.n).

<sup>14</sup>Orijinal metinde; flat chested pelicans strutting upon the intellectual waterlands. Türkçe’deki “körler ülkesinde şaşı gezmek” deyimiyile karşılaştırılabilir. İşin ehlinin olmadığı yerde yetersiz bilgisiyle hava atmak anlamına gelir (ç.n).



Hale, eleştirileri pek önemsemediğini belli etmeye çalışmakta ama öte yandan sergi kitapçığı için kaleme aldığı yazıda, kafalarda soru işareti yaratan her detayın aydınlanması için özen göstermektedir. Örneğin, farklı bölgelerdeki yerel jürilerin, “uzak yerlerdeki tanınmamış yetenekleri keşfetmek” ve “sanatçıları kargo masrafından kurtarmak” için oluşturulduğunun altını çizmiştir. Sergilenen resimlerin büyük çoğunluğunun figüratif olması da ayrı bir tartışma konusudur ama Hale, “ülkede etkin olan bütün sanat tarzlarının” dikkate alındığına inanmaktadır. Hatta müze yönetiminin, orantılı bir temsilde hassan olmalarını jüriye özel olarak tembihlediğinin altını çizer. Hale, jürinin bu uyarıyı dikkate aldığına da bizzat tanıklık etmiştir. Bu neden ile birkaç çağdaş sanatçı tarafından başlatılan isyanın “talihsizlik” olduğunu, zaten boykot çağrılarının da jürinin kararını etkilemediğini belirtir. Hale, jürinin “sabırla”, “dürüst” ve “fedakârca” bir hizmet verdiğinde ısrarcıdır. O kadar ki, haklılığını kanıtlamak istercesine, New York Times’ın 8 Aralık tarihli sayısında yer alan övgü dolu bir haberden de alıntılar eklemiştir metnine<sup>15</sup>.

Kuşku yok ki Hale, başında yer aldığı bir organizasyonu savunma zorunluluğu içerisindeydi. Boykot mektubunu sineye çekmesi ya da muhalif sanatçılara hak verdiğini açıklaması yalnızca kendi kariyeri için değil ülkenin en büyük müzesi adına da hüsrana anlamına gelecektir. Öte yandan, müzenin (ve jürinin) tutucu eğilimini fark etmek için sergi kataloğuna göz gezdirmek de yeterlidir. Sergide soyut, gerçekçi ve kübist resimlerden oluşan dengeli bir seçki varmış gibi görünse de çoğunluğa bakıldığında müzenin, o yıllarda New York’u Batı sanatının merkezi haline getiren soyut dışavurumcu akım (ya da onun temsil ettiği fikir) ile aynı şeritte yürümediği anlaşılmaktadır. Ayrıca ödüller yalnızca figüratif - gerçekçi resimlere

verilmiştir; bunun tarafsız bir karar olduğu söylemek hayli güçtür.

The MET bu gerçeği -dolaylı yoldan da olsa- uzun süre sonra kabul etmiş, 2016 yılında müze tarafından yayınlanan Sabine Rewald imzalı bir kitapta<sup>16</sup>, çağdaş sanata düşmanlık konusuna hiç de müphem olmayan bir göndermede bulunulmuştur. Yazar, 1950’deki serginin yalnızca kübizm ile realizmi temel aldığı ve bunun açık bir tutuculuk olduğunu, on sekiz sanatçıyı boykot mektubu yazmaya serginin bu tutucu eğiliminin (conservative bent) ittiğini yazmıştır. The MET, bu gerçeğin üzerini örtmeyerek altmışaltı yıl önce hata yapıldığını kabul etmiş olur.

## 5. Dönemin Ruhu ve İtirazın Sebepleri Hakkında

1950 yılında The MET’ten yana tavır alan eleştirmenlerden bazıları bohem azınlığın yeterince resim satamadığı için sinirini müzeden çıkardığını ima etmişlerdi. Gazeteci yazar Phillip Barcio, geçtiğimiz sene yayınlanan bir makalesinde Irascibles olayının sebepleri üzerine bazı varsayımlarda bulunurken bu iddiayı da ele aldı. On sekiz sanatçı, idealler uğruna mı bir araya gelmişlerdi yoksa gerçekten sorun resim satamıyor olmaları mıydı?

Şu anda birçoğu -Willem de Kooning, Mark Rotko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Hedda Sterne ve Louise Bourgeois gibi- döneminin en etkili sanatçıları olarak değerlendiriliyor. Fakat o zamanlar bu sanatçılar bir eserlerini ancak 100 dolara (bugünün parasıyla 1000 dolar) satabiliyorlardı. Onlarla çalışan galerilerin çoğu iflas etmişti. Bununla birlikte, sanatıyla para kazanabilen bir tane Uyumsuz vardı; Jackson Pollock 1949 yılında Life Dergisi’nde haber olmuştu; en azından Pollock, o mektubu ekonomik sebeplerden dolayı imzalamamıştır (Barcio, 2018).

<sup>15</sup>A.g.y.

<sup>16</sup>Max Beckmann in New York, The Metropolitan Museum of Art. Yazar, Beckmann’ın da katıldığı American Painting Today sergisinden kitabın kırkinci sayfasında bahsederken “The conservative bent of the exhibition led eighteen artists write an open letter to the museum’s president (...)” ifadelerine yer verir. Kitabın yayıncısı olan The MET, eğer isteseydi bu kısma ( The conservative bent) sansür koyabilirdi

Barcio'nun satırları kuşkuya neden olabilecek derecede ayrıntıdan yoksun. Konu hakkında yeterli bilgiye sahip olmayanlar için bu ifadelerden, Pollock dışındakilerin resim satamadıkları için o topluluğa dâhil olduğu sonucu çıkarılabilir (ki Pollock da ömrü boyunca ancak bir otomobil alacak ve ev borcunu ödeyebilecek kadar para kazanabilmiştir). Dahası sorun sahiden para olsaydı, on sekiz sanatçının yarışmaya katılmış ama örneğin, ödül alamamış olmaları gerekirdi. Hâlbuki bu sanatçılar yarışmaya zaten eser göndermediler. Mektubu, ödül alan eserlerin ilan edilmesinden sonra yazmış olsalardı bu defa da nihai karardan memnun olmadıkları düşünülebilirdi. Fakat boykot kararı, altı ay öncesinden alınmıştı.

New York School olarak anılan ressamlar topluluğu, Amerikan sanatında bir modern hareket başlatabilmek için çabalamaktadırlar o dönemde. En büyük sorun, Avrupa ekolüne bağlı kalınmadan sanatta bir yenilik yaratabilmek ve New York'u bu yeniliğin merkezi haline getirebilmektir. Pek çok sanatçı, Avrupa, özellikle de - dönemin sanat merkezi kabul edilen- Paris temelli sanat hareketlerinden ilham almaktayken birileri bu akışı tersine çevirmek için mücadele etmektedir (Harrison, 2004: 6). Müzenin tutucu tavrı, söz konusu sanatçıları belli ki hayal kırıklığına uğratmıştır.

İtirazın bir başka nedeni, doğrudan doğruya yarışmayı organize eden isimler ile ilgilidir. Mektuptaki ifadelerden de anlaşıldığı gibi söz konusu sanatçılar, müze yönetimine ve sergi komitesinin başındaki ismin sanat zevkine güvenmemişlerdir. Özellikle de kendilerini aşağılayan sözleri nedeniyle önceden husumet içinde oldukları müdür (ve onun görevlendirdiği bir isim) tarafından oluşturulan jürinin çağdaş sanat hakkında karar verebilecek yetkinlikte olamayacağına inanmışlardır. Sahiden de jüri Lamar Dodd (1909 - 1996), Leon Kroll (1884 - 1974), Franklin Chennault Watkins (1894 - 1972)

gibi katı akademisyenlerden oluşmaktadır. Bu, eklektik veya dengeli bir temsilden ziyade “yerleşik bir ürkekliği ve katıksız bir tutuculuğu” açığa çıkarmış ve şaşırtılmayı uman Amerikan öncüler için “bardağı taşıran son damla” olmuştur (Siedell, 2003: 97).

Barcio, makalesinde muğlak kalan kısımları daha sonra aydınlattı; isyanın para ile ilgili olamayacağına kendisinin de inandığını belirtti. Bununla birlikte, söz konusu sanatçılardaki benlik duygusu (ego), onları modernizm mirasını korumaya itmiş gibi görünüyordu. Bu neden ile de müzeden ya da başka otoriter kurumlardan para değil saygı bekliyorlardı<sup>17</sup>.

Uyumsuzlar aslında, the MET ile bir otorite yarışına girmiş olabiliyorlardı mıydı?

İkinci Dünya Savaşı'nın izleyen oldukça ruhsuz on yıl boyunca Amerikan sanatında, daha önce eşi görülmemiş bir şeyler oldu. Amerikan ulusunun, dikkatini diğer yarım küredeki olaylara (Kore Savaşı, Sovyetler Birliği'nin atom bombası edinmesi) verdiği sırada küçük ve henüz kesin olarak tanınmayan bir grup New York ressamı, içinde buldukları döneme damga vuracak bir tarz geliştirerek modern sanatın rotasını değiştirdi. Bu sanat hareketinin yarattığı etki, dönemin politik olayları kadar iz bırakacak nitelikteydi. Usta eleştirmen Robert Coates tarafından soyut dışavurumcular olarak adlandırılan bu ressamlar, herhangi bir okulu ya da hareketi temsil etmiyorlardı. Williemi de Kooning'den (mesela onun resimleri nadiren soyuttu) Barnett Newman'a (asla bir dışavurumcu olmamıştı) kadar sivil ve mizaç arasında değişkenlik gösteren bir topluluktan bu. Onları bir araya getiren ortak bir deneyim, radikal ve yeni bir tarzın oluşmasını sağlayan estetik bir buluştu (Tomkins, 1980: 35).

New York School olarak tanımlanan hareketin öncüleri, yirminci asrın başında Paris ve

<sup>17</sup>Phillip Barcio'ile 17.01.2019-18.01.2019 tarihlerinde gerçekleşen mektuplaşma



Münih'te başlayan modern sanat devriminin New York ayağını devralmışlardır. Söz hakkı istemelerinde de sakınca yoktu çünkü gerçekten de New York (ve dolayısıyla ABD), yirminci yüzyılın ortasında Batı dünyasının yeni sanat merkezi olmayı başarmış ise başarısının ardında, (birkaç sanat taciri ve galerici ile birlikte) bu on sekiz sanatçının adı yer almaktadır. Onlar, yalnızca protesto mektubunun değil Birleşik Devletler'in modern sanatta lider ülke konumuna yükselmesini sağlayan zaferin de altına imza atmışlardır. Öyle görünüyor ki kendilerini pay sahibi gördükleri bu sanatsal ilerlemenin gelenekçi bir zihniyet ile sekteye uğratılmasına gönülleri razı olmamıştır.

Sahiden de The MET, örneğin Museum of Modern Art ile kıyaslandığında alışılmışın dışında olana karşı daima biraz mesafeli durmuş (bu tutumunu 1980'lerden sonra değiştirdiği de bilinmeli), bünyesinde barındırdığı koleksiyonlar ile de klasik ve antik sanata olan düşkünlüğünü açıkça belli etmiştir. Museum of Modern Art<sup>18</sup>, 1939 yılında açtığı yeni binasını Art in Our Time isimli bir sergi ile taçlandırarak Amerikan sanatının modernleşmeye ihtiyacı olduğu mesajını vermiş, Institute of Modern Art Boston, 1948 yılında aldığı bir karar ile adını Institute of Contemporary Art olarak değiştirerek yenilenme yarışına ortak olmuştu. The MET tüm bu gelişmeleri uzaktan izlemiştir. Dikkat edilirse The MET'in, modern ressamlar tarafından protesto edildiği yıl MoMA yönetimi, ABD'yi Venedik Bienali'nde temsil etmesi için -o isyancılardan ikisi olan- Willem de Kooning ve Jackson Pollock'u önermiştir<sup>19</sup>. Fark bu kadar barizdir.

Ne olursa olsun Metropolitan, ülkenin kabul değiştiren sanatı kabul etmekte zorlanmıştır. Açıkçası kavganın büyümesi biraz da onun

bu tutuculuğuyla ilgilidir. Weldon Kees (aynı zamanda bir şair olarak tanınıyordu), tam da bu noktaya parmak basarak hem bu örgütlenmenin nadir bir vaka olduğuna değinmiş hem de kutuplaşmaya sanatçıların değil kemikleşmiş akademik zihniyetin sebep olduğunu belirtmiştir: "Bu ülkenin öncü sanatçıları, ilk kez birlik oluşturuyorlar. Akademiye karşı. Bu onların tarihi görevi; fakat bu sınırları akademinin kendisi çizdi" (akt. Siedell, 2003: 97)

İlginç olan, jüri üyelerinin arasında Japon göçmen Yasuo Kuniyoshi'nin de bulunmasıdır. Kuniyoshi, akademik bir katılık içinde olmadığı gibi 1946-47 yıllarındaki Advancing American Art<sup>20</sup> sergisinde yer alan resmi nedeniyle Başkan Truman tarafından azarlanmış da bir ressamdır<sup>21</sup>. Kuniyoshi'nin jüriye ne amaçla dâhil edildiğini kestirmek elbette zor. Çağdaşların gönlünü hoş tutmak niyetiyle mi yoksa Pearl Harbor saldırısından sonra düşman göçmen olarak damgalanmış bir sanatçıya sahip çıkıldığını dünya kamuoyuna göstermek için mi; tam olarak bilinmiyor. Ödül alan resmi (Fish Kite) tam tersini düşündürse de, hem bölge jürilerinden birinde (New York) yer alan hem de -ilginç şekilde- üçüncülük ile ödüllendirilen Kuniyoshi'nin, jüri tarafından, bahsi geçen öncü kanadı temsil eden bir ressam olarak değerlendirilmiş olabileceği kuvvetle muhtemeldir.

Boykot kararı aynı zamanda bu sıra dışı sanatçılara bohem yanlarını ve asiliklerini sergileyebilme fırsatı da vermiştir. Lif'e ta yayınlanan fotoğraf, haberin görsel eki olduğu kadar her biri farklı estetik dile ve de farklı yaşam deneyimlerine sahip sanatçıların ortak ruh halini görselleştiren tarihî bir belge olarak da dikkate alınmalıdır. Dolayısıyla protestonun bir

<sup>18</sup>Kuruluş yılı: 1929

<sup>19</sup>Temmuz ayında Venedik'e gönderilen sanatçı Jackson Pollock olmuştur.

<sup>20</sup>Amerikan modern resminin yurt dışına tanıtılmasını amaçlayan, bu anlamda sadece bir sanat etkinliği değil ama ayrıca milli de bir mesele olarak görülen, ülke tarihindeki en kapsamlı sergi dönemin devlet Başkanı Truman tarafından yüksek tonda eleştiriyeye maruz kalmaktan kurtulamamıştır.

<sup>21</sup>Başkan, Yasuo Kuniyoshi'nin Circus Girl Resting isimli çalışmasını kast ederek 'Eğer bu sanatsa ben de bir Hottentot'yum demiş ve Advancing American Art'ın sonlandırılması emrini vermişti. Hottentot, Güney Batı Afrika'daki bir ilkel boyun adıdır ve sağcı Amerikan lügatinde aşağılama amacıyla kullanılır. Amerikan resmindeki çağdaşlaşmayı Avrupa'da göstermeyi amaçlayan sergi Nisan 1947'de durdurulmuştur.

diğer nedeni, bu on sekiz sanatçının kendilerini öne çıkarma, isyankâr heveslerini tatmin etme istekleri olabilir. Aslında burada yalnızca bir yarışma jürisine değil kendilerine kuşku ile yaklaşan toplumun ve kurumların beylik değerlerine de meydan okuma vardır. Bu insanlar, acımasız ve zevksiz dünyaya karşı sanatçının kahramanlaştırılmasından yana olduklarını tam o anda, cesurca belli etmek istemişlerdir. Adolph Gottlieb'in 1961 yılında söyledikleri dönemin bohem ruhunu yansıtmaları bakımından dikkate değerdir:

Soyut dışavurumcular topluma 'Sizler aptalsınız. Size karşı koyuyoruz. Bizden ya da sanatımızdan hoşlanmanızı istemiyoruz' diyordu. Bana kalırsa, mevki yokluğuna rağmen, tarihin bir başka dönemindense o günün bir sanatçısı olmayı daima tercih ederdim. Şu an olduğumdan daha iyi bir konuma sahip olmayı isterdim belki; evet ama toplum ile sanatçı arasındaki boşluğu kapatmayı değil aksine onu daha da genişletmeyi tercih ederdim (1961'den akt. Collins, 1991: 294).

Dönemin genç müzisyenlerinden Larry Rivers'a göre de Uyumsuzlar, kendilerini bir çeşit kiliseye adanmış gibi görünüyorlardı. Haksız sayılmazdı; sanatçı ile toplum arasındaki boşluğun ve modernizmin belirgin özelliklerinden biri olarak sanatçı yalnızlığının, bireyin acı çekmesine yol açarken yaratıcılığı da tetiklediği fark edilmişti o günlerde. Rothko, toplumun öncü sanatçıya karşı geliştirdiği sert reflekslerin aynı zamanda özgürleşme için bir "kaldıraç" vazifesi de görebileceğini daha 1948'de yazmıştı. Reinhart ise bir sanatçı kurumunun "manastır gibi" olması gerektiğinden bahsediyordu (akt. Collins, 1991, 295).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından uluslararası ticarete yön verebilecek seviyeye ulaşan New

York'un gölgede kalmış köhne mekânları, modernizmi ülkü edinen sanatsal bohemya tarafından mesken tutulmuştur. Manhattan civarında yaşayan ressamın pek çoğu kiralarını ödemekte dahi güçlük çekmektedirler ama akşamları Greenwich Village mahallesindeki barlarda buluşup eğlenmekten hatta kavga etmekten de geri durmazlar. Özellikle de 40'lı yılların sonlarına doğru, Avrupa kökenli sanat akımlarını taklit etmektense itici, aykırı ve hatta bunaltıcı resimler yapmaktan yana olmuşlardır. Sayıları pek fazla değildir. Uzunca bir süre MoMA dahi onlara değil Avrupada ün yapmış sanatçılara öncelik tanımıştır. "O kadar kısıtlı bir alan içindedirler ki birbirlerini cesaretlendirmek için sergi açılışlarına hep birlikte giderler" (Tomkins,1980:47). Kendilerini anlayabilecek insanlara paradan daha çok gereksinimleri vardır bu yüzden. O fotoğrafta, Baudelaire'in sözünü ettiği modern çağın ressamı en alâ şekilde görülebilmektedir.

## SONUÇ

O gün Betty Parsons Gallery'de bir araya gelen bu sanatçıların çoğu birbirini WPA<sup>22</sup> bünyesindeki Federal Art Project günlerinde tanımıştı. Proje sonlandıktan sonra iletişimi kesmemişler; sık sık bir araya gelip birbirlerinin yeni çalışmalarını takip etmişlerdi. Kurdukları temas, 1945-55 yılları arasında New York'ta yeni ve özgün bir sanatsal dilin oluşmasını sağladı ve bu neden ile Irascibles, yalnızca modern sanat ilkeleri etrafında bir araya gelmiş ressamı tanımlamadı. Onlar aynı zamanda, "Avrupa modeline bağlı olmayan yeni bir sanat" yaratmayı da başarmışlardı (Tomkins, 1980:37-39). Tüm anlaşmazlıklarına, küskünlük ve kavgalarına rağmen yenilik ve özgünlük konularında ortak hedefler belirledikleri söylenebilirdi ancak bir grup olmayı ya da grup olarak anılmayı asla

<sup>22</sup>Works Progress Administration; ABD'de 1935 yılında başlatılan ekonomik kalkınma hareketi. Proje kapsamında sanatçılar için de iş ve çalışma olanakları oluşturulmuştu.

istememişlerdi. En azından çoğu, gruplaşmaya kesin olarak karşı çıkmıştı.

Her konuda aynı fikirde miydiler? Soyut Dışavurumculuk konusunda bile bir anlaşma halinde oldukları söylenebilir miydi? Pek öyle görünmüyor. Yine de en azında sık sık bir araya gelmek, laflamak ve tabii içki içmekte anlaşmış gibiydiler. WPA yıllarının rüzgârı onları birlikte çalışmaya itmiş, zorunlu bir arkadaşlık kurmalarını sağlamıştı (...) Bir araya gelmekteki tek amaçları vakit geçirmek, sohbet etmek ve kafaları çekmekti. Düşünsel, sanatsal, politik bir hedef belirlememişlerdi. Fakat işte insanları bir araya getirmek için düşmanca bir yayılım ateşi yeterlidir. Francis Henry Taylor'un yaptığı benzetme, bu adamları bir "koçbaşı" haline getirmişti (Rosenberg, 2010).

Kuvvetle muhtemeldir ki Metropolitan, böyle bir sergi / yarışma düzenleyerek, çağdaş Amerikan sanatçısına kucak açan MoMA'yı sollamak istemiştir. Öyle ki MoMA, çağdaş sanata öncelik tanımakla kalmamış, özellikle Nelson Rockefeller tarafından yönetildiği yıllarda, yaşayan Amerikan ressamlardan resim satın alan ilk müze olmayı da başarmıştır<sup>23</sup>. Haliyle sanat camiasının gözünde daha genç olmasına rağmen, The MET'e göre daha özel bir konuma gelmiştir. The MET, modern ve yerli sanatı desteklemediği yönündeki eleştirileri bu sergi ile bertaraf etmeyi denemiş olabilir ama Kammen'in de belirttiği gibi eğer Metropolitan, 1950 yılındaki girişimiyle kamuoyundan olumlu tepkiler almayı ummuşsa da sonuç "epey karışık" olmuştur. Öncü sanatçılar, serginin jürisini ve dolayısıyla jüriyi oluşturan müze yönetimini "çağdaş sanata alenen düşman" olmakla suçlayarak bir bakıma özrün kabahatten beter olduğunu ima etmişlerdir. Farklı görüşteki

yetmiş beş sanatçının The MET'i savunan bir bildiri yayınlayıp "jürinin kararı dahi henüz bilinmezken böyle bir kınama yayınlamak için erken"<sup>24</sup> olduğunu dile getirilmeleri sonucunda ise sanat dünyası alenen ikiye bölünmüştür (2007:108).

Kavga fazla büyümeden sonlanmışsa da süreç boyunca öne çıkan birkaç unsur modern Amerikan resminin tarihinde belirleyici kıstasların belirmesini sağlamıştır:

On sekiz sanatçının yarışma jürisini "çağdaş sanata hasım" olarak görmesi kuşkusuz bunların başında yer alır. Bu tavır, New York sanatçılarının kendilerini Amerika'daki modern sanatın temsilcileri olarak gördüklerinin ama dahası yerleşik kurumlar tarafından da böyle görülmeyi arzu ettiklerinin açık bir delilidir ki zaten bu tarihten sonraki yazılı metinlerin hemen hepsi Amerikan modern sanatını New York School'a yani bu on sekiz sanatçıya atıfta bulunarak açıklamışlardır. İkincisi, Emily Genauer'in muhalif sanatçıları tanımlarken irascible sıfatını tercih etmiş olmasıdır. Life'in da bir ay sonra yaptığı haberde aynı ismi kullanması kelimenin söz konusu topluluğun adı gibi anılmasına neden olmuştur. Son olarak, Nina Leen'in çektiği fotoğraf ise Irascibles vakasının tarihte kalıcı bir iz bırakmasını sağlamıştır. Bu fotoğrafın tek özelliği, New York School ressamlarının bir arada yer aldığı ilk (ve tek) kare olması değildir. Tarih boyunca başka hiçbir fotoğraf, modern çağın ressamı ontolojisini bu kadar çarpıcı şekilde ölümsüzleştirmemiştir.

Öte yandan Irascibles (Uyumsuzlar), birbirlerine karşı da çabucak sinirlenen, kendi içlerinde de uyumdan yoksun sanatçılardır ve bu neden ile 1950 yılındaki olay, New York School sanatçılarının ilk ve tek örgütlenmesi olarak

<sup>23</sup>1943 yılında, Jackson Pollock'un She Wolf isimli eseri dönemin müdürü Alfred Barr'ın talimatıyla satın alınmıştır.

<sup>24</sup>Irascible kelimesi biraz da bu neden ile tercih edilmiştir; irascible: hemen sinirlenen (ç.n).

tarihe geçmiştir. Wetzsteon'un da belirttiği gibi bu protesto aynı zamanda, "ortak hareket etmeyi pek de sevmeyen New York sanatçıları için bir istisna" olmuştur. Metropolitan yarışmasının jürisini oluşturan isimleri öğrendiklerinde kendilerini o kadar hakarete uğramış his etmişlerdir ki bir sanat birliği oluşturma konusundaki fikir ayrılıklarını geçici de olsa unutup ortak bir bildiri hazırlamışlardır (2003:550). Ne var ki medyanın, onları bir sanat topluluğu gibi göstermesi her biri şahsına münhasır bu isimlerin birbirlerinden hızla uzaklaşmalarına neden olmuştur. Zira bu sanatçılar için bireysellik, zaruri bir ilkedir. Özellikle de aralarındaki en sorunlu isim olan Jackson Pollock'un bu konuda çok hassas olduğu; Irascibles, bir gurubun adı gibi görünmesin diye özel bir hassasiyet gösterdiği, Willem de Kooning'in de bu ismi sanki kendileri bulmuş gibi bir algı doğmasını "felaket" olarak yorumladığı bilinmektedir (Siedell, 2003: 42).

Aslında fotoğraf, Pollock'un kariyerine olumlu etki etmiştir. Tam merkezde, elinde sigarasıyla kendinden emin bir şekilde oturması onu olduğundan da fiyakalı göstermiştir. Bununla birlikte, Barcio'nun da belirttiği gibi Uyumsuzlar'ın bir sanat hareketini temsil ettiklerinin zan edilmesi gibi bu sanat hareketinin soyut dışavurumculuk olduğunun sanılması da aynı derecede sorun yaratmıştır<sup>25</sup>. Pollock, soyut dışavurumcu resmin lideri kabul ediliyordu; haliyle diğerleri de onun liderlik ettiği bir ressamlar topluluğunun üyeleri gibi görüneceklerdi. Fakat gerçekte Pollock, "Amerikan soyut dışavurumcularının değil Amerikan soyut dışavurumculuğun lideriydi". Toynton'un da belirttiği gibi, örneğin Andre Breton'un gerçeküstücülere liderlik etmesi gibi bir durum yoktu ortada (2012:82).

Böyle bir varsayım, yalnızca diğer on yedi sanatçıyı değil Pollock'u da rahatsız etmiştir; Pollock, bir öğretmen gibi değil şövalye gibi hatırlanmak isteyen bir sanatçıdır. Fakat kamuoyunda oluşan izlenim tam tersi olunca sanatçılar, en azından basın önünde tekrar bir araya gelmemeye özen göstermişlerdir (Yalnızca meşhur Cedar Tavern'de buluşup içki içiyor, eğleniyor ya da kavga ediyorlardı). Bu sayede fotoğrafın ve ismin, daha fazla yanlış yorumlanmasının önüne geçmeyi başarmışlardır.

Sonraki dönemlerde onları anmak için Irascibles değil New York School ifadesi tercih edilmiştir ve tüm sanat metinlerinde bu şekilde anılmışlardır. Bunun tek nedeni söz konusu sıfatın medyada yansıtıldığı haliyle onları bir grup gibi göstermesinden rahatsız olmaları değildir; aksine, sanat ve yaşam tarzları dikkate alındığında bu isim onları çok da güzel tanımlayabilirdi. Fakat kamuoyunun, Amerikan sanatındaki modernleşmeyi ulusal bir isim altında duyurmaya da ihtiyacı vardır o dönemde; Paris ve Münih'in yerine koyulabilecek bir Amerikan simgesi gerekmektedir. Kaldı ki New York ressamları, 1945-55 yılları arasında, Avrupadan ithal sanat akımlarını çağın ve ülke ikliminin koşulları altında yeniden yorumlamak suretiyle Amerika'ya has bir ekol yaratmayı zaten başarmışlardır. Yani çabuk sinirlenmeleri kadar New York'un atmosferini yansıtmaları da onların ayrıcalığıdır. O halde uluslararası ortamlarda, bir Amerikan kentinin adıyla anılmalarının politik bir gediği doldurduğu da anlaşılmalıdır.

<sup>25</sup>A.g.y.

## KAYNAKLAR

- Barcio, P. (December 5, 2018). Why The Irascibles Rebelled Against the Art Establishment, Web: <https://www.ideelart.com/magazine/the-irascibles> (Eriřim Tarihi: 15. 01. 2019).
- Collins, R.B. (June, 1991). A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise, *The Art Bulletin* The College Art Association of America, Vol. 73, 2, (282-308).
- Hale, R. B. (February 1951). A Report on American Painting Today 1950, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 9, (162-172).
- Harrison, H. (2004). *Jackson Pollock and Lee Krasner: The Artists and Their World*, New York: Stony Brook University
- Kammen, M. (2007). *A History of Art Controversies in American Culture*. New York: Vintage Books
- Larsen, S. (1974). The American Abstract Artists: A Documentary History 1936-1941, *Archives of American Art Journal*, Vol. 14, No. 1. (4), pg. 2-7. Web: [http://timothyquigley.net/vcs/larsen-abstract\\_artists.pdf](http://timothyquigley.net/vcs/larsen-abstract_artists.pdf) (Eriřim Tarihi: 09. 01. 2019)
- Life Magazine ( January 15, 1951). Irascible group of advanced artists led fight against Show, (34-35).
- Rosenberg, B. (2010). An Inside Look at the AbEx-ers, Web: <https://www.newyorkartworld.com/reviews-nyaw/TASAnInsdLkAtAbExrs.html> (Eriřim Tarihi: 17.01. 2019).
- Siedell, D. A. (2003). *The Art Criticism of Weldon Kees*, Daniel A. Siedell (Ed.) *Weldon Kees and the Arts at Midcentury*, Nebraska: University of Nebraska Press
- Taylor, H. F. (1950). *American Painting Today Exhibition Catalouge*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Tomkins, C. (1980). *Off the Wall*, New York: Penguin Books
- Toynnton, E. (2012). *Jackson Pollock, United States of America*: Yale University Press
- Wetzsteon, R. (2003). *The American Bohemia, 1910-1960*, New York: Simon and Schuster
- Wigal, D. (2006). *Pollock: Veiling the Image*, New York: Parkstone Press