

# 20. YÜZYIL RESİM SANATI ve NEW YORK

Arş. Gör. Zafer KALFA\*

## ÖZET

*Modern dönem, her alanda olduğu gibi sanat alanında da çok yönlü gelişmelerin etkisiyle şekillenmiştir. Bu yüzden 1900 sonrası sanat tarihini incelerken o dönemin hâkimi kabul edilen ülkelerdeki politik, bilimsel ve ekonomik olayları da dikkate almak gerekmektedir. Söz konusu gelişmeler ile birlikte, önceki estetik çerçevenin büyük ölçüde dışında yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkarken sanatın merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır. İşte bu modern dönemin çok yönlü incelenmesi sadece yeni bir sanat felsefesinin değil ama aynı zamanda onun neden New York'ta ortaya çıktığının da anlaşılmasına yarayacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Modern sanat, dışavurumculuk, kapitalizm, New York.

---

\* Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara/TÜRKİYE  
buhranbey@gmail.com

# PAINTING ART of 20<sup>th</sup> CENTURY and NEW YORK

Res. Assist. Zafer KALFA\*

## **ABSTRACT**

*Modern period, at art just as every fields, took shape with effect many developments. Therefore, one should regard political, scientific and economic events in countries which is approved as ruler of the period, during examining art history of after 1900. Center of art sliped from Europe to America as a new art mentality which is outside previous esthetic scope, consists of those developments. Examinig the modern period in all respects will help understanding not only a new art mentality but also why it appeared in New York.*

**Keywords:** *Modern art, expressionism, capitalizm, New York.*

---

\* Gazi University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, Ankara/TURKEY  
buhranbey@gmail.com

## GİRİŞ

Doğrusu, ‘Amerika’ ifadesini kullanmak kuzeyde Kanadadan güneyde Meksika’ya kadar çok geniş bir sahayı kapsamayı gerektirmektedir. Bu neden ile Amerika’yı bir kıta olarak kabul etmek ve onun yerine -bir ülke ismi olarak- Birleşik Devletler ifadesini kullanmak daha doğru olacaksa da anlatım akışını bozmamak amacıyla günümüzde de zaten sıklıkla aynı anlamda kullanılan *Amerika* adı tercih edilmiştir. Yine de bu çalışmada ‘Amerikan sanatı’ ile kastedilenin 1950 sonrasının politik ve ekonomik gelişmelerinden de beslenen New York merkezli sanat olduğu hemen belirtilmelidir. Öte yandan kültürel etkileşim gerçeği göz önüne alınarak New York merkezli Amerika sanatının kuzey ve güney etkilerinden bağımsız düşünülmemeyeceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumların sanatı, tek başlarına estetik tercihlerden oluşmaz. Daha doğrusu o estetik tercihler saf birer entelektüel ya da sosyolojik süreci ifade etmezler. Bu süreç, bütün tarihsel dinamikleri içinde barındırmakla kalmaz, dahası, sanat bu toplumsal ontolojiyi oluşturan etmenlerden sadece bir tanesi olduğu gibi diğer unsurlar da sanatın ontolojisini beslerler. Bu bağlamda hem kabaca 20. yüzyıla hem de özel olarak ABD’ye özgü bir sanata değinilirken savaşları, coğrafi özellikleri veya göçleri de göz ardı etmemek gerekir ki ele aldığımız dönem ve ülke açısından bu unsurlar çok daha önemlidir. Üstelik 20. yüzyıl resim sanatını ele alan makalemiz, söz konusu unsurların incelenmesiyle günümüz sanatının arka planını okuyucuya aktarmak gibi bir vazifeyi de yerine getirmiş olacaktır.

### 1. Modernizm ve Modern Resim

Barış Acar (2007: 49), modernitenin ontolojik bir problem olarak doğuşunu “insanın kendini diğer şeylerden ayrı, özel bir varlık olarak” görmesine bağlar; Acar’a göre, kendini yeryüzü ile aynı soydan gören doğa insanı ortadan kalkınca modernite ontolojik bir problem olarak doğmuştur.

Burada bahsedilen olgu, insanın, teknik ve endüstriyel gelişmelerdeki hız ile birlikte doğadan / doğal yaşamdan ayrılmaya başlamasıdır. Sonraki yüzyılda olumlu olduğu kadar olumsuz etkileri de fark edilecek olan makineleşme tutkusu Acar’ın ifade ettiği şekilde doğa insanının ortadan kalmasına ve modernizasyonun bir probleme dönüşmesine sebep olmuştur. Taylor (1991/1995:13) da benzer şekilde, çevremizdeki varlıkların varoluş zincirindeki konumlarının getirdiği önemi kaybettiklerinde bizim tasarılarımız için hammadde ya da araç olarak görülmeye açık olacaklarını söylemektedir. Çünkü makine ve teknikteki bu hızlı gelişme insanın şırmaması ve doğayı / dünyayı pragmatik bir felsefeyle görmesi sonucunu doğurmuştur. Aslına bakılırsa modernite, öne sürdüğü araçlar ile insanın uygar yaşamını desteklemesi beklenen ve akıl çağını körükleme iddiasında olduğu için de desteklenmesi gereken bir kavram olarak sahne almıştır. Hâlbuki üst üste patlak veren iki dünya savaşı hakikatin hiç de öyle olmadığını göstermiştir.

Modernite böyle olumsuz bir yapıda ortaya çıkarken onun bir sonucu olarak modern sanatın ona karşı bir duruş sergilemesi çok zaman almamıştır. Modern sanat, ortaya çıkışından bir süre sonra teşhircilik görevi üstlenmiştir. Daha açık bir ifade ile modern sanat, modernitenin acımasızlığıyla yüzleşen sanatçının bir tepkisine dönüşmüştür. Ali Artun, Modern Hayatın Ressamı için hazırladığı sunuşta Baudelaire (2013: 31)'in bu konudaki fikrine yer vermekte ve şunları yazmaktadır: “Baudelaire’e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliğin savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşı olmalıdır”.

Toplumdaki çözülmeye paralel olarak sanatta da ortaya çıkan bireysel tavır modern sanatın en belirgin özelliği olarak yeni atılım ve akımları ortaya çıkarırken özgünlük, benzersizlik gibi kavramların da eskiye oranla daha ciddi tartışılmasını sağlamıştır. Robert Legros’un ifadesiyle sanatçı, “benzersiz birey” olma bilinciyle artık sadece güzel değil ama aynı zamanda benzersiz de olan bir sanat eserinin inşası için çabalayacaktır (Todorov vd. 2014: 62). Demek ki modern sanatta güzellik ikinci planda önemliyken özgünlük asıl sorundur ve bu durum sanatta olduğu gibi sokakta da aynıdır; modern birey öznellik olmak istemektedir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki böylesi bir “öznellik ortaklığı dışarıda bırakmaz” (Todorov vd. 2014: 22). Yani modern bireyin öznellik anlayışı toplumsallık karşıtı bir tavrı değil ama sadece ve modern öncesinin aksine, özgünlük arayışı sırasında kendine has esin kaynaklarından faydalanma arzusunun göstergesidir. Demek ki modernizm, tanrısal, siyasal, geleneksel ve benzeri aidiyetlerden bağımsız düşünmek isteyen bireyin doğuşuna işaret ederken sanat alanında da kendi iç dünyasının sesiyle hareket eden, kitlenin talebini değil şahsî duygu ve düşüncelerini yansıtmaktan haz alan bir sanatçı tipini ortaya çıkarmıştır.

## 2. Modern Resim Sanatının Biçimsel Özellikleri

“Bazı sanat tarihçileri, bir ölçüde haklı olarak, fotoğrafın icadıyla resim sanatının gerçekliği yeniden üretme yetkisinin sona erdiğini söylerler. Onlara göre, bu andan sonra ‘gerçeklik’in resmini yapmak modası geçmiş bir şeydir” (Appignanesi ve Garratt, 1998:9). Önceki bölümde bahsettiğimiz koşullara ek olarak fotoğraf makinesinin icadı sanatın işte bu klasik biçimsel ilkelerden kopuşunu kuşkusuz hızlandırmıştır. Fakat sözü geçen köklü değişimin ardında başka pek çok sebep daha vardır ki bunlardan en önemlisi Sanayi Devrimi ve peşi sıra patlak veren dünya savaşlarıdır. Bu iki unsur (sanayi ve savaş) makinenin insan yaşamında vazgeçilmez ve acımasız bir yer edinmesine sebep olunca sanatçının, karşısındaki nesne ile olan münasebeti her zamankinden farklı, bu defa optik değil psikolojik yönü ağır basan bir hal almak durumunda kalmış, bir hesaplaşma hali yaşanır olmuştur. Nesne artık yeniden tanınması, tanımlanması gereken yabancı, acayip bir “şey”dir. İşte biçim bozular, soyutlamalar ve modern diğer üsluplar nesne ile girilen bu hesaplaşmanın ürünüdürler. Tunalı (1981:141) da aynı konuya değinerek bu biçimsel değişimin “insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu” dile getirdiğini yazmaktadır.

Bu koşullar içinde şekillenmeye başlayan modern resim sanatı Acar (2007: 49)'a göre Van Gogh, Gauguin ve Cezanne ile başlamıştır. Acar, buradaki önemli hususun “nesnenin yeni bir biçimde alımlanma gereksinimi” olduğunu belirtir ve ekler: “insanlığın ilk çağlardan beri sürdürdüğü mimesis/benzerini yapma / temsiliyeti benzerlik üzerinden kazandırma bu sanatçıların elinde bambaşka bir şeye dönüşürler”. Taylor (1991/1995:56) da modernizm ile birlikte sanatın artık *mimesis*, gerçeğe öykünme olarak tanımlanmadığından söz ederek bu durumu bir sanatçının kendini yaptığı aracılığıyla, yarattığı şey aracılığıyla keşfediyor olması şeklinde açıklar. Gerçekten de ilk izlenimcilerin ışık ve renk üzerinden giriştikleri deneysel çalışmalarını saymazsak nesneyi doğadaki şekil ve renklerinden bağımsız resmetme bu üç ressam ile başlamıştır. Eşyanın somut gerçekliğine Cezanne (1839-1906) form ve biçimleme bakımından müdahale ederken Van Gogh (1853-1890) bu realizmi ruhsal enerjisi ağır basan renk ile kırmıştır. Gauguin (1848 -1903) ise ideal- somut güzellik ilkelerine karşı çıkarak yabani bir estetik yaratmıştır ki bu da imajların görselliğine etkili bir müdahaledir. Bu kısım önemlidir çünkü doğanın görünür gerçekliğine isyan niteliği taşıyan bu tutumlar -çok önceleri Delacroix tarafından denenmiş olsa da- resim sanatını salt göz ve bilek hüneri olmaktan çıkarıp ona duygusal da bir saha açarak modern resim sanatının tetikleyicisi halini almıştır. “Böylelikle resmin ontolojik anlamdaki arka planı yani tinsel tabaka resmin yüzeyine yaklaşılmaya başlamıştır” (Acar, 2007: 51). Ressam artık, o zamana dek çok da teşebbüs edilmeyen şekilde sanatını duygularını yansıtmak, onları dışa vurmak için kullanacaktır. Acar (2007: 50), dışavurumun “modernizm için gerçek anlamdaki çıkış noktası” olduğunu söylerken bunu kastetmektedir. Kısacası modern resim, betimlemenin değil dışavurumun resmidir.

Modern resim sanatı bu süreçte, toplumsal ve siyasal bazı olaylardan da etkilenecek başta Munch (1863-1944) ve Kirchner (1880 -1938) olmak üzere pek çok ressamın elinde etkili bir dışavurum aracına dönüşmüştür. Ressamın bu sırada en güvenilir kozu da renk olmuştur. “Artık renk nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır” (Acar, 2007: 50). Denilebilir ki rengin nesneyi değil de insan duygularını anlatan bir araca dönüşmesi ve Turani (2011: 54)'nin ifadesiyle “resme egemen oluşu” dışavurumculuk akımıyla beraber modern sanatın da en önemli biçimsel özelliğidir.

Dolayısıyla o döneme kadar görsel sanatlar için en belirleyici kıstas olan ‘güzel’, modern ve dışavurumcu resim için bir eleştiri unsuru olmaktan çıkmıştır ki bu da modern sanatın bir başka ayrıcalığı olmakla birlikte geçerliğini post-modern dönemde de koruyacaktır. Dışavurumcu sanatçının yapıtı güzel ya da çirkin değildir. O buna karşı kayıtsızdır. Çünkü bugünden itibaren sanatçı, güzeli resmetmenin ya da güzel resmetmenin değil “kendiyi özdeş kıldığı resmin kendisinin peşine düşecektir” (Acar, 2007: 51).

Şu halde sanatın bundan sonraki gayesi nedir? Duraksamadan söylenebilir ki modern sanatçı için önemli olan, eserde kendi ruh dünyasıyla birlikte çağın bunalımını ne ölçüde yansıtılabildiğidir. Dışavurumculuk, Turani (2011: 83)'nin ifadesiyle "içe gömülüştür ümidini yitiren insanın adeta çılgılık çılgılığa pervasız biçimde" bağırmasıdır. Bu süreçte, biçimsel estetik standartları önceki dönemin tam aksi şekilde belirlenmiş, ideal desen ve renkteki gerçekçilik aranan değil adeta sakınılan biçimsel öğeler olmuşlardır. Sanatın biçimleri çağın atmosferine göre değişime uğramış ortaya vahşinin ve hatta vahşetin yansıtılmasına dayalı bir güzellik anlayışı çıkmıştır ki bu güzellik, romantik dönem bakış açısıyla çirkin'e tekabül etmektedir. O halde denilebilir ki modern-dışavurumcu sanatın güzelliği klasiğin /romantiğin yani bir bakıma genel kabulün çirkin bulduğundadır.

### 3. XX. Yüzyılın İkinci Evresi

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dışavurumcu sanatın, daha da fazla meyledilen bir akım halini alması şaşılacak bir durum değildir. Çünkü toplumsal ve endüstriyel koşullar o günün sanatçısı için Dışavurumculuk'u bir gereksinim haline getirmiştir. Yani dışavurumculuk (Alm: Expressionismus), bir deneye veya akla dayalı olarak icat edilmemiş tam aksine ekonomik, siyasi, endüstriyel koşullar karşısında kendiliğinden bir tepkime olarak doğmuştur. Endüstri bir tabuya, makine fetiş bir nesneye dönüşmüş ve de pozitif bilim seküler, duygusuz bir ortam yaratmıştır. "İşte bu duygusuzlaşma, XX. yüzyıl sanatlarının oluşmasında önemli etkenlerden biridir" (Turani, 2011: 67). Ekspresyonizm'in devamı niteliğindeki soyut (abstract) ekspresyonizm de aynı koşullardan beslenmiş olmakla birlikte Rönesans'ı yüceltme arzusundaki Avrupa'ya hâkim olmaya başlayan pozitivist / materyalist ortam Soyut Dışavurumculuk'un hem esin perisi hem de tepki verdiği düşmanıdır. Duygusuz ve aşırı maddeci atmosfere (materyale) tepki; her yeri işgal eden nesneye karşı resimde nesnesizlik!

Fakat ilginçtir bu akım, ne ekspresyonizmin merkezi Berlin, ne de aşk ve sanat şehri Paris'te değil Birleşik Devletler'in ticaret merkezi New York'ta ortaya çıkmıştı. Sosyal ve siyasal etkenler böyle bir kaymanın habercisiydi belki ama yine de önceleri tarım ve sanayi, 20. yüzyılda ise ticaretten başka bir şeyi gözü görmeyen bu şehrin /eyaletin aniden bir sanat merkezine dönüşmesi şaşırtıcıydı (Görsel 1).



Görsel 1. New York, 1945

O tarihlerde New York, sanatsal anlamda güçlü iç dinamiklere sahip değildi; Metropolitan Museum of Art'ın şehre /eyalet katkısı elbette yadsınamazdı fakat bir bütün olarak Amerika, tarım ve sanayi faaliyetleriyle kurulmuş, Pearl Harbor saldırısı (1941) sonrası da askeri gücünü artırmayı hedeflemiş (ve bu konuda başarılı olmuş) ama diğer konulara çok da hevesi olmayan insanlardan oluşan bir göçmenler ülkesiydi. Avrupalı göçmenlerin kendi ülkelerinde göremedikleri imkân ve bağımsızlık duygusuna Amerika'da kavuşmuş olmaları “Amerika'nın geniş alanından, bol doğal servetinden kaynaklanıyordu” (Nevins ve Commager, 2015: 52). Yani 20. asrın ilk yarısına kadar Amerika, tarım ve ticaret için evet ama sanat ve kültür için tercih edilecek bir ülke değildi. Bu anlamda New York da içinde her çeşit insanın yaşadığı, belki yoğun ve canlı ama sanatı sadece uzaktan izleyen bir eyalet konumundaydı. Burada insanlar yan yana ama hep bir koşturmaca haliyle yaşıyorlardı ve belki de Baudrillard haklıydı; New York'u kendi kendini çekici bir çevre yapan işte buydu; iç içe yaşamının neden olduğu bir elektriklenme dışında bu çevreden çıkmak için hiçbir neden yoktu (Baudrillard, 2013: 27-28). Buna rağmen, “İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat dünyası, Batı'nın kültür merkezini birkaç yıllık sürede Paris'ten New York'a kaydırmayı başaran bir Amerikan avangardının doğuşuna ve gelişmesine” tanıklık etmişti (Guilbaut, 2009:9).

O halde New York, nasıl olmuştu da bir anda Avrupa'nın dahi imrenerek izlediği bir sanat merkezine dönüşmüştü?

Avrupa için 1900'lerin başı, “aydınlanma hareketinin öznesinin yorgun ve bitkin düştüğü, aydınlanma vaatlerinin sınıf çelişkileri üzerinden parçalanıp unutulup gittiği ve dünyanın görüp göreceği iki büyük savaşa doğru hızla kaydığı” bir dönem olmuştu (Daudet, 2006: 11). Bu büyük savaşlar, Rönesans'ın izlerini Avrupa'nın büyük kısmından silerken Birleşik Devletler ve

Sovyet Rusya gibi iki de büyük güç yaratmıştı. Bu iki büyük devlet aynı zamanda iki amansız rakip olmuştu. Fakat New York, gelişen ekonomisiyle *taşı toprağı altın şehir* halini alırken aynı zamanda politik baskı ortamından kaçmak isteyen Avrupa sanatçıları için de bir buluşma noktasına dönüşüyordu. Diğer büyük güç Sovyet Rusya ise -Nazi rejimini aratmayacak şekilde-resmî bir sanat politikası izleme yoluna gittiği için Fransa, Polonya ve Almanya gibi ülkelerden kaçan ya da ayrılan ressamlar bu neden ile Rusya'yı değil Birleşik Devletler'i ve tabii ki onun hızla gelişmekte olan anakenti New York'u tercih ediyorlardı.<sup>1</sup> Elbette, soyut eğilimler ilk olarak burada ortaya çıkmamıştı<sup>2</sup>; yukarıda bahsettiğimiz nedenlerden ötürü tüm dünya figür resimden kopma noktasındaydı. Fakat yeni sanat üslupları arayan ressamlar için Stalin ve Hitler'in yadigarı Avrupa bir cehennemden farksızdı. O halde anlaşılıyor ki New York'un tercih edilmesindeki ilk sebep kişisel tercihlerde sağladığı özgürlük ortamıydı. Kuruluşundaki, Bağımsızlık Bildirgesi'ni büyük oranda kişisel hak ve özgürlüklere ayırmış olan Amerika Birleşik Devletleri, iki yüz yıl sonra bunun meyvelerini toplamaya başlamıştı.

New York, kitle sanatından uzaklaşıp bireysel üslup arayışına giren ve bunu yaparken kişisel bir özgürlük alanına sahip olmayı arzulayan ressamların mecburi atölyesi konumundaydı artık. Kaldı ki bu akımların New York'a kabul ettirilmesi de kolay olmamıştı; bir tarafta milliyetçiler, diğer tarafta Karl Marx'ın doktrinlerine sıkı sıkıya bağlı Halk Cephesi<sup>3</sup>, resimdeki soyut eğilimleri yerden yere vurmuşlardı. Bu neden ile bırakalım göçmenleri, Amerikan ressamlar dahi figür resmini terk etme konusunda uzun süre tedirgin davranmışlardı. Yine de Williem de Kooning (1904-1997), Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) gibi yenilikçi isimlerin New York sanat çevrelerinde sıkça konuşulmasını kimse engelleyemiyordu.

Avrupa ülkelerinin terkedilmesi kuşkusuz bu kadar kolay olmamıştır; Paris'in, Venedik'in ve diğer muhteşem Avrupa kentlerinin sokaklarındaki atmosfer bile ressamların aklını başından almak için yeterlidir aslında. Fakat durum bunun ötesinde bir hal almıştır; Avrupa sanatçısı para da kazanamamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise durum çok daha kötüdür ve sanatçılar için çok ciddi bir ekonomik sefalet dönemi başlamıştır. Adı tüm dünyada hayranlıkla anılan birkaç isim (örneğin Pablo Picasso ve Salvador Dali) dışında Avrupalı ressamların büyük kısmı açlık, fakirlik ve hastalıklarla mücadele etmek zorundadırlar. New York ise o tarihlerde paranın çok hızlı el değiştirdiği, zengin insan sayısının günden güne arttığı bir şehir/eyalettir. Dolayısıyla ortaya, Avrupa'yı terk etmek için bir sebep daha çıkmıştır; 17. yüzyılda tüccar ve çiftçileri bağrına basan Amerika toprakları, bu defa sanatıyla para kazanabilmek isteyen sanatçıların akınına uğramaktadır.

<sup>1</sup> Örneğin, dışavurumcu olmasa da soyut sanatın ilk örneklerini veren Piet Mondrian, 1872 yılında Hollanda'da doğmuş ama daha sonra New York'a yerleşerek soyut resim sanatının önemli temsilcileri arasına girmiştir.

<sup>2</sup> Soyut resim denemeleri, New York ressamlarıyla aynı dönemde Jean Fautrier (1898- 1964) ile Fransa ve Wassily Kandinsky ile Rusya'da da görülmüştür.

<sup>3</sup> Karl Marx'ın fikirlerini sanat ve siyaset alanında yaygınlaştırmak isteyen Amerikan aydınlarının tümü için kullanılan genel ifadedir; bir dernek ya da örgütün adı değildir.



Nihayetinde çağın koşulları gereği ülke içinde zaten ilgi görmeye başlamış olan soyut ve dışavurumcu resim Avrupadan taşınan esintilerin de zorlamasıyla New York'a iyiden iyiye yerleşmiştir. Fakat şimdi Amerika'nın başka bir sorunu vardır; zor da olsa benimsediği bu avangart (öncü) sanatı Avrupa etkisinden kurtarması ve onu gerçek anlamda ABD'yi temsil eden bir akıma dönüştürmesi gerekmektedir.

#### 4. ABD ve Özgün Sanat Tartışması

Amerika resim sanatının 19. yüzyılın sonlarına kadar romantik ve klasik etkilerden kurtulmadığını ve Fransız -hatta bazen Rus- tarzı bir gerçekçilikte ısrar ettiğini görmekteyiz. Bu aşırı etkilenme hali doğal olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde bir sanatsız kalma endişesi yaratmış olabilir ki ilerleyen zamanda radikal ve deneysel metotlar yoluna gidilmesinin bir nedeni bu endişe olmalıdır. Nitekim ekonomik ve askerî alanda öne çıkmaya başlayan Birleşik Devletler'in sanat alanında bir taklitçi gibi görünmesi ihtimalinin genel anlamdaki Amerikan politikası için ciddi bir kayıp olacağı, ülkenin dünyaya liderlik etme idealine ters düşeceği kesindir. Ülke içinde, bu yönde bir tepki de kendini çoktan göstermiştir. 1946 yılında New York Times'ta yayınlanan makalesinde Howard Devree, dünyanın en güçlü ülkesi olduğuna göre Amerika'nın, "Paris sanatının yerine geçecek güçlü ve erkeksi bir sanat" yaratmaya acele ihtiyaç duyduğunu ısrarla vurgulamaktadır (akt. Guilbaut, 2009: 151).

İç savaşın (1861 - 1865) hemen ardından müzecilik alanında başlayan çalışmalar ve bu bağlamda özel girişimlerin desteklenmesi Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk sanat yatırımları olarak dikkat çekmektedir. Ortada henüz estetik, felsefi sanat tartışmaları ya da kişisel ve radikal çıkışlar yoktur. Yine de müzecilik, Amerikan tarzı yaşama renk katan bir olgu olması yanında o güne dek "eşi görülmemiş bir sanat pazarı" da müzeler sayesinde ortaya çıkmıştır (Çolak, 2009: 24). Amerika'nın yeni zenginleri için o dönem savaşın kargaşasıyla boğuşan Avrupa'nın ünlü ressamlarına ait tabloları ülkeye getirmek zor olmamıştır. Fakat müzeciliğin parlayarak güç kazanması sağlandıysa da müzelerde Meksika ve Brezilya gibi o dönemin sömürgesi olan toprakların antik kültürünü yansıtan eserlerin ağırlıkla yer alması yanında Amerikan<sup>4</sup> ressamların yine Avrupa etkisinde kalarak ürettikleri eserlerin çokluğu da Amerika'nın kültürel politikada, yaklaşmakta olan 20. yüzyıla hazırlıksız yakalanacağını göstermiştir. Öte yandan, 1920'lerden itibaren bu müzeler, Avrupadan getirilen modern resim örnekleriyle dolmaya da başlamıştır. Elbette bu durumda, New York'un bir ticaret merkezi olarak şekillenmesi ve hem sanat tacirlerinin hem de ressamların bu ekonomik kalkınmadan faydalanma istekleri kadar pek çok alanda Avrupa'nın önüne geçen Birleşik Devletler'in sanat alanında da Paris'e karşı bir merkez yaratma arzusunun etkili olduğu kuvvetle muhtemeldir. Kuşkusuz, 1929 yılında kurulan Museum of Modern Art (MoMA)'nın özellikle modern ve dünyanın her yerinden sanat eserlerine yer verdiğinin görülmesi Avrupalı sanatçıların gözünde New York'un cazibesini artıran bir diğer

4 Amerikan ile Amerikalı ifadeleri, hem bu makale için hem de ulusal-siyasi düzeyde farklı iki anlam taşır. Amerikan, uluslaşma sürecinin ardından ABD toprakları üzerinde doğmuş ve bu kimliği pek çok bakımdan millileştirmiş insanlar (örn: Jackson Pollock) için kullanılırken Amerikalı ise ABD vatandaşı olmamış ya da olsa dahi göçmen kimliğinden de kopmamış (örn: Marcel Duchamp) kimseler için kullanılır. Bu, makaleye özgü bir detay olduğu kadar ABD'nin ulusal konumu için de geçerli de bir olgudur.

etkendir. Üstelik MoMA'nın bu tavrı keskin bir öngörüye dönüşmüş ve müze, kısa süre sonra ikincisi patlak verecek olan dünya savaşının yaratacağı yeni bir sanatçı göçü için de adeta teminat olmuştur. Birinci savaştan sonra kendini göstermeye başlayan soyut ve dışavurumcu eğilimlere hemen kapı açan MoMA'nın ve elbette New York'un ikinci savaştan sonra da modern sanat için bir sığınak olabileceğini hiç şüphesiz Avrupalı ressamlar da hissetmiş olmalıdırlar.<sup>5</sup>

“MoMA kararlılıkla çağdaş sanata adanmış olarak kalmış, savaş sonrası ilk büyük akım olan soyut ekspresyonizmin yerleşmesinde önemli bir rol oynayarak uluslararası değeri olan gerçek bir Amerikan sanatının oluşmasına katkıda bulunmuştur” (Çolak, 2009: 28).

Bu gelişmelere rağmen Amerikadaki resim sanatı 1940'lara kadar özgünlük kazanamamıştır. O kadar ki yüzyılın başında New York'un tek sanat hareketi olan Ashcan School, grubun, eğitimini Paris'te almış kurucusu Robert Henri (1865-1929) sayesinde Fransız izlenimciliğinin Amerika kolu gibi görünmekten kurtulamamıştır. Amerika resim sanatındaki Avrupa etkisi, sonradan soyut dışavurumculuk'un en ünlü isimleri arasında sayılacak olan Jackson Pollock'ta dahi fark edilmektedir; ressamın uzunca bir süre Picasso'ya öykündüğü ilk dönem eserlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Guilbaut'nun (2009:147) şu sözleri de Amerika sanatının bu kıvranışını çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır: “Paris hedefti, kıyaslama ölçütüydü (...) Ama o sırada kimse hangi yöne gideceğini bilmiyordu”.

## 5. New York ve Soyut Dışavurumculuk

20. yüzyıl, az önce belirtilen psikolojik ve politik sebeplerden ötürü dünyanın genelinde dışavurumcu ve soyut bir sanata yönelme çağı olmuştur. Şahiner (2001: 56)'in ifadeleriyle bu “savaşlarla ve makineleşmeyle bir şiddet çağına dönüşen 20. yüzyılın tanıklığını eden insanlığın mistik yönelimini ifade etmektedir”. Fakat söz konusu sanat hareketlerinin Amerika için önemini açıklarken başka olaylara da bakmak gerekmektedir.

ABD'nin dünya genelinde bir süper güç olma tasavvurundan ve askerî, ekonomik yapılanmasına paralel olarak New York'u bir dünya sanat merkezine dönüştürme gayesinden bahsettik. Bir yandan bu gayenin hedefine ulaşabilmesi diğer yandan da ABD'ye has özgün sanat sorunlarının çözüme kavuşturulabilmesi için yeni parlayan akım olarak Soyut Dışavurumculuk'un devlet tarafından desteklendiğine de değinmekte fayda var. Elbette bu akımın o meşhur *Amerikan rüyasını* destekleyici şekilde bir devlet politikası olarak üretildiğini iddia etmek çok abartılı olacaktır<sup>6</sup>. Fakat soyut dışavurumculuk'un “Amerikan siyaset yaşamına egemen olan ideolojiyle bir hayli örtüştüğü” de dikkate alınmalıdır (Guilbaut, 2009: 11). Gerçi 1950 döneminde savaş yorgunu ve Guilbaut (2009: 12)'nin ifadesiyle “geçmişten kaynaklanan gücüyle idare eden” Avrupa'nın, Birleşik Devletler'e rakip olma gibi şansı kalmamıştır (Görsel 2). Öte yandan Sovyet

5 O dönemde, ABD'ye yerleşen Avrupalı ressamlar arasında dışavurumcu Willem de Kooning (1904-1997) de vardır. Hollanda doğumlu Kooning, Birleşik Devletler'e 1926'da bir yük gemisiyle kaçımıştır.

6 Bazı görüşler, Amerikan soyut dışavurumculuğunun Rusya karşıtı bir propaganda olarak CIA tarafından şekillendirildiğini hatta ürettiğini savunmaktadır.

Rusya'daki askerî ve politik kalkınma özellikle de 1940'lı yıllarda, ABD'nin gözünü halâ korkutmaktadır. Amerika, işte bu amaçla Sovyetler'in realist figür sanatına karşı New York'ta mantık ve disiplinin ikinci planda kaldığı bir resim üslubunu kasıtlı olarak desteklemeyi denemiş olabilir<sup>7</sup>. İki devlet arasındaki bu çekişme, silahların değil sanatların çarpıştığı soğuk bir savaştır.



Görsel 2. 1940'lı yılların başlarında Paris'ten bir kesit

Aslında bu politik-gizli destek olmasa da Soyut Dışavurumculuk'un rağbet görmesi muhtemeldi zira komünist rejimin sanat mantığı da en az Hitler'inki kadar baskıcıydı ve toplumcu-gerçekçi sanat, hem savaşların yıkıcı ortamına tepki vermek hem de makineleşmeye odaklı endüstriyel ortamın boyunduruğundan kurtulmak isteyen sanatçı için tatmin edici olmaktan çok uzaktı. Oysa soyut dışavurumculuk "hem özgürleşmiş hem de özgürleştirici" bir sanat akımı izlenimi veriyordu (Guilbaut, 2009: 10). Şüphesiz, bahsi geçen bu sosyo-kültürel ortamın entelektüel eleştirisini yapan sanatçılar da yok değildi; özellikle edebiyatta, Amerika'nın bir propaganda malzemesine dönüştürdüğü özgürlük ve refah kavramları üzerine gerçekçi analizler yaparak toplumu o mahut rüyadan uyandırmaya çalışan yazar ve sanatçılara da rastlamaktayız<sup>8</sup>. Fakat her ne şekilde olursa olsun resimde yeni dışavurumcu eğilimler ve edebiyatta *yeraltı* diye tabir edilen üslup sayesinde Birleşik Devletler'in politik amaçlarına uygun bir sanat ortamı oluşturduğu kesindir.

<sup>7</sup> Örneğin, 1948-49 yılları arasında MOMA'nın genel sekreteri olan T.W. Braden'in sonraki yıllarda CIA'ya girmesi ve bu kurumda kültür işleri danışmanı olması bahsettiğimiz devlet-sanat ilişkisi bağlamında Amerikan politikasına dair önemli bir ipucu olarak görülebilir (Çolak, 2009).

<sup>8</sup> Aysel Lahur Kırtunç, *Çengelde Sallanan Amerikan Rüyası* (Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı 42) isimli makalesinde savaş sonrası dönemde Amerika'nın en yaygın propagandası olarak dikkat çeken Amerikan rüyası kavramının edebi şekilde eleştirisine dair örnekleri incelemektedir.



Görsel 3. Jackson Pollock ve karısı Lee Krasner

Bununla birlikte, soyut dışavurumcu sanatın kendi dinamikleri yani kural dışı ve madde karşıtı doğası onun, çağdaş birey tipolojisine uyum sağlamasına da zaten olanak veriyordu. Çağın arzusu bu sanatta ve bu sanat ile gideriliyordu. Akımın öncüsü olarak Jackson Pollock gösterilmektedir. Bira içmeyi seven, küfürbaz ve kadın düşkünü Pollock'un bu duruşu sokaktaki Amerika'ya oldukça samimi gelecekti. Üstelik asi gençlik için de özenilecek bir figür olabilirdi Pollock (Görsel 3). Fakat hepsi bu kadar değildi; damlatma tekniğiyle yaptığı resimler sanat çevrelerini gerçekten etkilemişti. Kısacası Pollock, dış görünümü ve yaşam tarzıyla Amerikan halkına samimi gelecek (bu ilk sorunun aşılması demek oluyordu), resimleriyle de modern sanat takipçilerinin dikkatini pek ala üzerine çekebilecekti (bu da ikinci sorunun çözümüydü). Nitekim onun çığır açan bu yöntemi "New York'a, modern sanatın merkezi olarak Paris'in yerini almasında" da yardımcı olmuştu (Gerlings, 2006:154). Dolayısıyla soyut dışavurumculuk sayesinde Amerikan ressamlar, çok uzun süredir tartışılan *Paris etkisi* meselesini de kapatmışa benziyorlardı. Otuz yaşında Amerika'ya yerleşen Polonya asıllı ressam Frederic Taubes, büyük bir özgüvenle ABD sanatının artık Avrupa etkilerinin deposu olmadığını haykırıyordu (Taubes, 1947'den akt. Guilbaut, 2009:157)

Unutulmamalıdır ki bu akımın temel mantığı, ressamın duygu veya düşüncesini herhangi bir taslağa / plana dayalı olarak değil tamamen içinden geldiği gibi, anlık olarak resim yüzeyine aktarmasıydı. "Yaratılan motifler sanatçının önceden saptadığı değil, aksine, çalışma sırasında beliren soyut öğelerin kompozisyonundan oluşmaktaydı"(Turani, 2011:117). Bir bakıma sınırsız bir özgürlük vardı burada ve sanattaki biçim politikadaki söylem ile uyum gösteriyordu. Toplumcu Gerçekçilik'i 1945'te resmî sanat ilan eden Sovyet Rusya'nın tavrını Hitler'in sanat politikasından farksız görenler, elbette ki soyut dışavurumcu sanatın özgür dünya hayaliyle örtüştüğünü düşünerek New York okulu/ekolü altında birleştiler. Sonuç olarak "modernist soyut-

lama, demokratik özgür dünyanın alternatif tarzı olarak onaylandı ve gerçekçiliğin tabutuna son çivi çakıldı” (Appignanesi ve Garratt, 1998: 13).

## 6. 1950 Sonrası Eğilimler

1900-1970 arasında, Batı tarihinde emsali görülmemiş bir hızla değişerek gitgide modernleşen sanat hareketlerini Appignanesi ve Garratt (1998: 16) başlıca üç aşamaya ayırırlar:

Gerçekliğin temsilinin krizi

Soyutlama

Estetik sürecin terk edilmesi

1950 sonrasını işte bu “estetik sürecin terkedilmesi” oluşturur. Cezanne ile başlayan *nesnel gerçeklikten uzaklaşma* süreci İkinci Dünya Savaşı'nın ardından soyutlama ile zirveye varmış sonra Pollock, dışavurumcu resim tarzından figürü de çıkararak Soyut Dışavurumculuk'u ilan etmiştir.

Modern dönemde doğa görünümünün ressamın kişisel ve duygusal tavrıyla öznel bir canlandırılmaya tabi tutulduğuna değinmiştik. Fakat bundan sonra duygusal ve dışavurumcu olmanın da ötesinde, kavramlara yönelik daha deneysel ve zaman zaman da protest hareketlerin çoğaldığına tanık oluruz. İşte bu sırada -ve Pollock'un önemli katkısına<sup>9</sup> rağmen-, 20. yüzyıl sanatındaki en büyük etki Andy Warhol imzasını taşır. Warhol, sanatın kişisel bir hissiyat dünyasının (zirvesine Soyut Dışavurumculuk'ta ulaşan) ulvî beyanı olduğu şeklindeki eski önyargılara meydan okumuş bir sanatçıdır (Rosenblum, 2001:17). Bu sayede geliştirdiği pop art mantığıyla yirminci yüzyıldaki sanat kavramını kalıcı olarak değiştirmiştir (Gerlings, 2006:202). Pop-Art'ta karşımıza Dışavurumculuk'un tam tersi bir mantık çıkar; konu olarak alınan nesnenin üzerine kişisel bir anlam yüklenmez; dışavurumculuktakinin aksine ona kendinde bir nesne olarak bakılır ki bu da çağdaş Amerika'nın tüketim kültürüne bir gönderme olarak kabul edilebilir. O halde nesne (ki konu olarak nesnelere de günlük hayatın sıradanlığını yansıtan tüketim eşyalarıdır), önceki anlam yüklü havasından uzak, günün sığ ve de sosyal değerleriyle uyum içerisinde, adeta tüketime hazır bir haldedir. Zaten 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana nesnelere bizzat sanat eseri olarak kullanıldığı da görülmektedir (Turani, 2011:149). Pop Art mantığına göre -ki Marcel Duchamp (1887-1968)'tan büyük ölçüde esinlenilmişti- estetik/biçimsel bir üretim çok da değerli değildir ama önemli olan bunu düşünmektir. Bu neden ile de pop art “sanattan çok sanatta yenilik olarak” kabul edilmiştir (Şahiner, 2001:59). Pop Art sanatçıları ayrıca sanattaki biriciklik kavramını da küçümsedikleri için İngiltere'de Richard Hamilton'un ve ABD'de Andy Warhol'un yaptığı (tıpkı dadacılar gibi) sanatçının biricik-duygusal ve estetik yaratıcılığa dayalı ontolojisini inkâr etmektedir.

<sup>9</sup> Pollock'un diğer soyut dışavurumculardan ayrılması biraz da yöntemiyle ilgilidir. Action Painting olarak adlandırılan yöntemde ressam, malzemesini anlık duygusal reflekslerine ve buna bağlı olarak vücut hareketlerine uygun kullanır.

Elbette 1950 sonrası sanat sadece Warhol ve pop art ile açıklanamaz. Pablo Picasso'nun her sözü ve her çizgisi olay olmaya devam etmektedir. Yaşlı usta Matisse, halâ dünyanın dört bir yanından siparişler almaktadır. Hatta dönemin en önemli sanat etkinliği kabul edilen Venedik Bienali'nde büyük ödül istisnasız olarak Paris ekolü sanatçılara gitmektedir (Tomkins, 1980:5). Fakat gerçek şudur ki bu tarihten sonra sanatta - tıpkı siyasette olduğu gibi- ABD'nin sözü geçecektir. Nitekim 1964 yılındaki bienal, modern Amerika resminin zirveye oturmasına sahne olmuştur. Daha önce (1952) Hollanda asıllı New York ressamı Williem de Kooning ile ödüle çok yaklaşmasına rağmen Venedik Bienali'nden istediği sonucu bir türlü alamayan ABD, 1964 yılında adeta seferberlik ilan etmiş ve Robert Rauschenberg'in ülkesine ödül ile dönmesini sağlamıştır (Görsel 4).



*Görsel 4. Rauschenberg'e büyük ödülü kazandıran eser, 1964*

Bu sadece Rauschenberg'in başarısı değildir ama aynı zamanda Birleşik Devletler'in Avrupa'ya karşı elde ettiği bir zaferdir. Tüm dünyanın ilgiyle takip ettiği bir sanat etkinliği, jüri-sinin aldığı kararlar Fransızlar'ı çıldırtmıştır<sup>10</sup>. Hepsi bu kadar değildir; sanat tarihini 15. asırdan bu yana adeta tek başına yazan (ki bu da ayrı bir sorunsaldır) Avrupa, artık taklit edilen değil taklit edendir. Tomkins (1980:5), bu anlamda önemli bir ayrıntıya dikkat çekmektedir; 1964 Bienali'ndeki resimlerden bahsederken “pek çoğu zaten Pollock ya da Kooning'in zayıf taklitleri gibi duruyorlardı” demektedir. Demek ki, New York ekolü Avrupada ilgi görmeye çoktan başlamıştır ve 1964'ten sonra da devam edecektir. Durum tersine dönmüştür ve tarihte ilk kez Avrupalılar, Amerikan resmine özenmektedirler.

<sup>10</sup> Karar açıklandıktan sonra Fransa tarafı jüriyi “kolonicilik” yapmakla suçlamıştı.

## 7. Post-Modern Söylem

Modern dönemin sanatçısı, estetik/biçimsel yaratıcılıkta klasisizmin aksi yönde davranırsa da sanatın ve sanatçının soyluluğu konusunda o dönemin düşüncesini paylaşmaya devam ediyordu; sanat herkesin anlayamayacağı kadar üst düzey bir edim olduğuna göre sanatçı da -Friedrich Nietzsche'nin felsefesine uygun olarak- toplumdaki diğer insanların anlamakta zorlanacağı birey olarak soyluluk kazanıyordu. Hâlbuki postmodern söylemde bu soyluluktan eser yoktur. "Postmodern sanatçı, modernist sanatçının seçkinciliğine ve özgün olmasına da karşıdır"(Turani, 2011:192). Bununla birlikte altı çizilmelidir ki, postmodernin seçkinciliğe karşı oluşu toplumcu bir içerik taşımamaktadır; liberal propagandanın altında aslında modernistlerde olduğundan çok daha elitist gizli bir endişe vardır. O kadar ki postmodern sanatçının kapitalizm ile ilişkisi de oldukça sağlam görünmektedir.

Örneğin postmodern sanatçılar, sanat eserini fazla yüceleştirdiği ve onu ticaret konusu haline getirdiği gerekçesiyle modernizmi yermektedirler. Fakat bugün, post-modern söylemlerin hüküm sürdüğü uluslararası sanat etkinliklerinin pek çoğu dev bütçeli şirketlerin denetiminde düzenlenmekte ve postmodern sanat, küresel-sömürgeci Batı ideolojisinin gizli propagandasına dönüşmektedir. Dolayısıyla postmodernizm kendisiyle çelişmekten kurtulamamakta ve inandırıcı bir manifesto sunamamaktadır. Öte yandan bu dönemde, biçimsel anlamda yepyeni bir sanat anlayışının ortaya çıktığı da görmezden gelinmemelidir. Artık bir elinde palet diğerinde fırça tutan ressam tipi yoktur; yeni uygulamalar ve sınırsız denemeler saf bir resim sanatını ve bohem ressam tipini neredeyse geçersiz kılmıştır. Bunun olumlu mu yoksa olumsuz mu bir olgu olduğu halen tartışılmakla birlikte; nesnenin resmini yapmak yerine onun kendisini (bazen kendi vücudunu da) izleyicinin önüne koyan, videoyu çalışmasının parçası haline getiren, fotografik gerçekçiliği -bu anlamda mimesis'i- öven ve daha pek çok ilginç tavrı sanat olarak kabul eden bir postmodern anlayışın varlık kazandığı açıktır.

## NEW YORK MERKEZLİ MODERN RESİM ve SONUÇ

1945-50 yılları arasında merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kayan modern resim, New York'taki yeni atılım ve denemeler sayesinde hızla gelişme olanağı bulurken savaş sonrası dünyanın politik ve ekonomik koşullarından da fazlasıyla etkilenmiştir. Hatta bu anlamda, sinema ve edebiyat alanlarında da biçimsel anlamda öncü, içerikte ise politik ve ağırlıklı olarak bireysel/psikolojik unsurlar barındıran eserlerin sayısında dikkat çekici bir artış yaşanmıştır. Kıta olarak yayıldığı geniş coğrafya ve göçmen toplum alt yapısı da hesaba katıldığında bugünkü Amerikan sanatının yukarıda bahsedilenler gibi pek çok başka olay ve durumun etkisi altında kaldığı malumdur. Dolayısıyla çağdaş Amerika'nın beşeriyeti gibi sanatının da pür olduğunu söylemek olanaksızdır ve bu homojenliğin en açık şekilde görüldüğü yer de ülkenin, nüfusu<sup>11</sup> en yüksek üçüncü eyaleti olan New York'tur.

Kapitalist endüstrideki hızlı gelişmeden dolayı sadece kuzey ve güney Amerika'dan değil Avrupa'dan da göç almayı sürdüren merkez Amerika ve onun cazibe merkezi New York'ta özgün bir resim sanatının oluşabilmesi bu nedenlerden ötürü pek tabii zor olmuştur ki bu da onu, 20. yüzyıl resim sanatı bağlamında riskli bir konuma oturtmuştur. Kaldı ki soyut dışavurumculuk ile figüratif resim arasında gidip gelen ve ardından pop art gibi sarsıcı bir girişimi de kendi bağrından çıkaran New York'taki eklektik yapı bu yoğun etkileşimlerden dolayı güç kazanmış, Amerika kısa bir süre de olsa ciddi bir sanat buhranı yaşamak zorunda kalmıştır. Avrupa'nın ekonomik yapılanmasını belli oranda tamamlamış ve sıcak savaş tehlikesini -şimdilik- atlattığı olmasından dolayı Amerika'ya eskisi kadar göç vermediğini ve bu nedenle Amerikan sanatını 20. asrın başındaki kadar etkilemediğini farz etsek de örneğin ekonomik alandaki en büyük rakibi Çin'den bile her yıl binlerce gencin öğrenim için Birleşik Devletler'e geldiğini de düşünürsek bu yapının karmaşıklığını sürdürmekte olduğu sonucuna da rahatlıkla ulaşabiliriz. Fakat belki de bu neden ile çağdaş Amerika resim sanatının aslında dünyanın bugününü, bugünkü karmaşıklığını yansıtan bir sanat olduğunu ve zaten bu eklektik yönüyle bir özgünlük kazandığını söylemek de yanlış olmayacaktır.

20. yüzyıldaki sanatsal gelişmeler bu bilgi ve düşünceler ışığında incelendiğinde, karşımıza belli başlı bazı sonuçlar çıkmaktadır. Bu sonuçları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1940'lı yıllara kadar, önemli sanat kentleri arasında adı neredeyse hiç anılmayan New York'un bugün için bir dünya sanat merkezi konumuna gelmesi çok da şaşırtıcı değildir. Elbette uluslararası siyasî / ticarî rekabet olgusunun da bunda etkisi büyüktür; büyük ölçekli sanat organizasyonlarının ülkelerin küresel konumlarını belirlemede ne derece önemli rol oynadığı artık pek çok kesim tarafından görülmekte ve önlemler bu doğrultuda alınmaktadır.

<sup>11</sup> Son nüfus sayımına göre sadece şehir merkezinde yaşayan insan sayısı 8. 405. 837'dir. Eyalet genelindeki nüfusun 18 milyonu geçtiği bilinmektedir.



Birleşik Devletler gibi önemli bir gücün, çalkantılarla dolu bir yüzyılda, etkinliğini artırıp her alanda olduğu gibi sanat alanında da söz sahibi olabilmek adına yoğun çaba harcaması kaçınılmazdır. Kimi zaman entrikalara başvurarak kendisine rakip gördüğü devletlerin önüne geçmeyi amaçlayan ve bunun için bünyesindeki diğer kurumları da devreye sokmaktan çekinmeyen Birleşik Devletler'in, New York'u 21. yüzyılda da önemli bir koz olarak kullanacağını ve tıpkı sinema sanatı gibi resim sanatını da hem ticarî hem de siyasî bir kaynak haline getirmek isteyeceğini öne sürmek mümkündür.

Modern resim sanatının tarihi bir bakıma -ve aslında hiç de adil olmayan bir şekilde- modern Avrupa'nın tarihi olarak yazılmıştır. Fakat 1945 sonrası dönemin New York ressamı bu sanat tarihinde kendilerine ve Amerika'ya bir yer açabilmek adına samimiyetle çabalamışlardır. O halde, siyasî ve ticarî eklentiler hesaba katılmadığında dahi New York, son yüz yılda ortaya çıkardığı sanat potansiyeli sayesinde bundan sonraki sanat tarihi çalışmalarında bırakınız göz ardı edilmeyi daima bir üst başlık olarak yerini alacaktır.

## KAYNAKÇA

Acar, Barış (2007). "Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum'un Ayrımlaştırılması", *Artist Modern*, (83), Kasım, 48-51.

Appignanesi Richard ve Garratt, Chris. (1998). *Herkes İçin Postmodernizm*, (Çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Milliyet Yayınları.

Baudelaire, Charles. (1846/2003). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean. (1986/ 2013). *Amerika*, (Çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çolak, C. (2009). "Modern Sanat ve MOMA", *Artist Modern*, (97), Şubat/Mart, 23-29.

Gerlincs, Charlotte. (2006). *100 Great Artists*, New York: Cramercy Books.

Guilbaut, Serge. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (Çev. Elif Gökteke), İstanbul: Sel Yayınları.

Daudet, Alphonse. (1869/2006). *Değirmenimden Mektuplar*, (Veysel Atayman'ın önsözü), (Çev. Sonat Kaya), İstanbul: Bordo Siyah Yayınlar.

Nevins, Allan ve Commager, Henry. (1951/2015). *ABD Tarihi*, (Çev. Halil İncalcık), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Rosenblum, Robert. (2001). "Sanat Tarihi Olarak Warhol", (Çev. Tuncay Birkan), *Sanatı ve Yaşamıyla And Warhol*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Şahiner, Rıfat. (2001). "1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri", *Türkiye'de Sanat*, (50), Eylül/Ekim, 56-65.

Taylor, Charles. (1991/1995). *Modernliğin Sıkıntıları*, (Çev. Uğur Canbilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları,

Todorov, Tzvetan ve Focroulle, Bernard ve Legros, Robert. (2005/2014). *Sanatta Bireyin Doğuşu*, (Çev. Esra Özdoğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tomkins, Calvin. (1980). *Off the Wall*, New York: Penguin Books.

Tunalı, İsmail. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

