

**ABD'DE BASKİRESMİN GELİŞİMİNDE
ETKİLİ OLAN ATÖLYELER VE
SOYUT DİŞAVURUMCULUK**

Özgür UĞUZ

Yüksek Lisans Tezi

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz, 2013

**ABD'DE BASKİRESİMİN GELİŞİMİNDE ETKİLİ OLAN ATÖLYELER VE
SOYUT DIŞAVURUMCULUK**

Özgür UĞUZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskıresim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AMERİKAN SANATI VE BASKİRESİM

1. 19.YY AMERİKAN SANATINDA KÜLTÜR VE GELENEK	3
2. 20.YY'DA AMERİKA : MODERNİN KEŞFİ	7
3. AMERİKA'DA II. DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ SANATSAL ORTAM	14
4. FEDERAL SANAT PROJESİ	16

İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞ SONRASI BASKİRESİM VE SOYUT DIŞAVURUMCULUK

1. II. DÜNYA SAVAŞINDA AMERİKA'NIN SANATSAL ORTAMI	25
2. 1940'LI YILLAR: ATÖLYE 17	27
3. SOYUT DIŞAVURUMCULUK	
3.1. Öncüler ve Etkileşim	39
3.2. Soyut Dışavurumculuk	45
3.2.1.Aksiyon Resmi	48
3.2.2. Boyasal Alan Resmi	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BASKİRESMİN RÖNESANSI VE ATÖLYELER

1. BASKİRESMİN RÖNESANSI	55
2. ATÖLYELER	
2.1. Pratt Contemporaries	63
2.2. Tamarind Litografi Atölyesi	70
2.3. Universal Limited Art Edition (ULAE)	91
2.4. Hollander Workshop	121
2.5. Gemini G.E.L.	135
SONUÇ	148
KAYNAKÇA	151

ÖZET

ABD'DE BASKİRESİMİN GELİŞİMİNDE ETKİLİ OLAN ATÖLYELER VE SOYUT DIŞAVURUMCULUK

Özgür UĞUZ

Baskiresim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz, 2013

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Bu çalışmada 1960'lı yıllarda Amerika'da baskiresim alanında yaşanan gelişimin nedenleri ve Soyut Dışavurumcu akım ile olan ilişkisi örnekler üzerinden incelenerek, baskiresimin gelişim sürecinde geçirmiş olduğu değişimler ele alınmıştır.

1960'lı yıllarda baskiresim Amerika'da eşi görülmemiş bir başarıya ulaşmıştır. Baskiresmin rönesansı olarak adlandırılan bu süreçte Soyut Dışavurumcu sanatçıların baskiresme gösterdikleri ilgi ve bu uygulamalarla gerçekleştirdikleri sanatsal üretimin artması, galerilerin ve müzelerin bu alana duydukları ilgiyi arttırmıştır. Bu kurumların baskiresime daha fazla yer ayırmasıyla birlikte baskiresim geniş bir kitle tarafından takip edilmeye başlanmıştır. Soyut Dışavurumcu gibi 20. Yüzyılın ikinci yarısına yön vermiş önemli bir akımın çok önemli sanatçılarının sanatsal üretimlerini baskiresim ile gerçekleştirmeleri, bunun kendilerini ifade eden önemli bir dil olduğunu düşünmeleri, baskiresme önemli bir ivme kazandırmıştır. Oluşan bu başarının ardında, baskiresmin Amerika'da II. Dünya Savaşı'nın öncesinden başlayarak 1960'lı yıllara kadar süren gelişim serüveni yer almaktadır.

Tezin konusunu oluşturan bu gelişim süreci, tez içinde üç bölümde ele alınmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde 19. Yy'da Amerika'nın kırsal dünyayı betimleyen ve bu alanda varlık bulan sanatsal durumu incelenmiş, II. Dünya

Savaşının başladığı yıllarda modern olan ile tanışan Amerikan sanatında görülmeye başlanan değişimlerin nedenleri üzerinde durulmuş ve baskiresim ile olan ilişkisine görünürlük kazandırılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, savaş sonrasında Amerika'daki göçmen sanatçılar, bunların çalışmaları ve Atölye 17 ile görünürlük kazanan sanatsal faaliyetler ile baskiresim arasındaki bağlantılar ele alınmış; bunlar ile Soyut Dışavurumcu sanatın oluşumu ve ortaya çıkış nedenleri arasında ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise baskiresimin yakaladığı başarının ardındaki en önemli nedeni oluşturan atölyelerin kuruluşu, yapısı, çalışma koşulları, sanatçılar ile kurdukları ilişkiler ve buradaki sanatsal üretimler üzerinden dönemin değişen ve yeni bir kimlik kazanmaya başlayan baskiresim potansiyeli tanımlanmaya çalışılmıştır. Tanımlanmaya çalışılan bu baskiresim kültürü kuşku yok ki, sadece Amerika için değil, Avrupa ve tüm sanat dünyası için de yeni bir bakışın ve biçimlenmenin etkili bir faktörü olarak görüşmüştür.

Anahtar Kelimeler

Baskiresim, Amerika Birleşik Devletleri, Soyut Dışavurumculuk, Federal Sanat Projesi, Atölye 17, Pratt, Tamarind, ULAE, Hollander, Gemini G.E.L., 60'lı yıllarda baskiresim, Baskiresmin Rönesansı

ABSTRACT

THE WORKSHOPS INVOLVED IN THE DEVELOPMENT OF PRINTMAKING IN USA AND ABSTRACT EXPRESSIONISM

Özgür UĞUZ

The Printmaking Main Branch

Anadolu University, Fine Arts Institute, July, 2013

Advisor: Ass.Prof. Hayri ESMER

In this study, the causes of the development in printmaking and how the causes relate to Abstract Expressionism were examined through examples. Besides, the present study deals with the changes in printmaking during its development in 1960s.

In 1960s, a great success in printmaking was seen in the U.S. During this period, which is called as a renaissance of printmaking, the interests of abstract expressionist artists on printmaking and the increase in artistic production in printmaking also increased the interests of galleries and museums on printmaking. As a result of these institutions' giving importance on printmaking, printmaking was started to be followed by greater masses of people. That leading artists of Abstract Expressionism, as a highly significant trend that shaped the second half of the 20th century, created their work by means of printmaking and that they thought that printmaking was an important language for expressing themselves resulted in a significant momentum in printmaking. Behind the cause of the success of printmaking lies the developmental period in the U. S., started before the Second World War and continued until 1960s.

This developmental period, which is the topic of the present thesis, was examined in three chapters. In the first chapter of the current study, the status of 19th century American art that illustrated the rural world was investigated. In addition, the proposed study focused on the causes of changes in American art that met what is modern with the start of World War II, and aimed at revealing the relationship between these causes and printmaking.

In the second chapter, the immigrant artist in the U.S. after the war, their work and the relationship between artistic activities at Atelier 17 and printmaking were studied. The second chapter also deals with how these aspects impact the emergence of Abstract Expressionism.

The last chapter describes the emergence of workshops, which are considered as the most significant reason behind the success of printmaking, the structure of the workshops, work conditions at the workshops, and their relations with artists. In the last chapter, it was aimed at illustrating the artistic potential in printmaking, which changes and continues to gain a new identity, through the work created at the workshops. Without doubt, the printmaking culture, aimed to be described in this study, is regarded as an influential factor on the emergence of a new perspective and form for art not only in the U.S. but also in the whole Europe.

Key Words: Printmaking, United States of America, Abstract Expressionism, Federal Art Project, Atelier 17, Pratt, Tamarind, ULAE, Hollander, Gemini G.E.L., Printmaking in 60's, Renaissance of printmaking

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özgür UĞUZ'un "**ABD'de Baskiresimin Gelişiminde Etkili Olan Atölyeler ve Soyut Dışavurumculuk**" başlıklı tezi **06 Ağustos 2013** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Baskı Sanatları** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Hayri ESMER

Üye : Prof. Saime DÖNMEZER

Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

20. yy'da baskiresim alanında yaşanan gelişmeler bugün bu alanın çağdaş sanata katkı yapan önemli bir anlatım dili haline gelmesini sağlamıştır. Günümüzün pek çok sanatçısı için, kendisini ifade de özgün anlatım olanakları sunmaktadır. Baskiresmin gelişim serüveninin incelendiği, bu katkının boyutlarının ve öneminin anlaşılmasına yönelik yapılan bu çalışma, 21. yy'da çağdaş baskiresmin bugün geldiği noktanın başlangıç sürecini ele almaya çalışmaktadır

“ABD’de Baskiresimin Gelişiminde Etkili Olan Atölyeler ve Soyut Dışavurumculuk” adlı bu tez çalışmamda katkılarından ve desteklerinden dolayı danışmanım Prof. Hayri ESMER’e, ve bu süreç içinde manevi desteğiyle yanımda olan annem Emine BİLECEN’e teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Avrupa’da II. Dünya savaşının başladığı yıllarda pek çok sanatçı savaştan kaçarak Amerika’ya yerleşmiştir. Bu g, Amerika’nın sanatsal faaliyetlerine hız kazandırmıştır. Birkaç yıl öncesine kadar Avrupa’daki modern sanatı takip ederek gelişimini sürdüren Amerikan sanatı, bu dönemden sonra modern sanatın kalbinin attığı yer haline gelmiş ve modern sanatın merkezi konumuna yükselmeye başlamıştır. 1933 yılında Amerikan İş Geliştirme Dairesi’nin başlattığı Federal Sanat Projesi ile sanatsal anlamda büyük bir atılımın başladığı Amerika’da baskiresim, bu dönemin öncesine kadar oldukça kk bir çevreye sıkışıp kalmışken, bu proje içinde ülkenin neredeyse tüm bölgelerine yayılan baskiresim atölyeleri ile ülke genelinde büyük bir bilinilirliğe ve uygulama alanına kavuşmuştur. Devlet desteği ile kurulan bu atölyelerde üretilen baskiresimler, sanatsal üretimlerinin dışında, çoğaltıma imkan veren yapısından dolayı devletin sosyal kalkınma politikası içinde hayata geçirdiği reformları halka ileten bir araç hizmeti de görmüştür. 1939 yılında Federal Sanat Projesi içerisinde kurulan S. W. Hayter’in baskiresim atölyesi ‘Atölye 17’, sanatsal ve eğitsel anlamda baskiresime en önemli katkıyı sunmuştur. İleride Soyut Dışavurumcu akımı oluşturacak olan genç kuşak Amerika’lı sanatçıları baskiresimle tanıştıran ve bu sanatçıların sanat görüşleri üzerinde önemli bir iz bırakan Atölye 17, aynı zamanda burada yetişen baskiresim teknisyenlerinin üniversitelerde ve kolejlerde baskiresim atölyeleri kurarak tekniğin tanınmasında ve bilinilirliliğinin artmasında oynadığı rol nedeniyle de önemli bir işlev üstlenmiştir.

1940’lı yılların ortalarına gelindiğinde Soyut Dışavurumcu akım ilk örneklerini vermeye başlamıştır. 20. Yy’ın ikinci yarısına yön verecek olan bu akım aynı zamanda Amerika’yı modern sanatın merkezi konumuna eriştirmiştir. Bu yıllarda baskiresim alanında karşımıza çıkan en önemli gelişme ise Amerikan Baskiresim Konseyi’nin kurulmasıdır. Baskiresmi daha sağlıklı bir yapıya kavuşturmak ve alıılar için daha güvenilir bir araç haline getirmeye alışan Konsey, bu doğrultuda bir dizi nlem almış ve uygulamaya koymuştur. Alınan kararların

başarıyla uygulanması sonucu, galerilerin, müzelerin ve alıcıların baskıresime olan ilgisi artmış, baskıresmin atılım yapacağı zeminin oluşması sağlanmıştır.1950’li yılların sonunda bu ortamda kendini var eden baskıresim atölyeleri, işbirliğine dayalı, sanatsal üretimi hedef alan yapılarıyla, sanatçıların baskıresim üretimi içinde buldukları merkezler haline gelmişlerdir. Bu atölyelerde çalışan sanatçılar, dönemin sanatsal ifade diline uygun, tekniğin sunduğu olanaklarla kendilerine açılım sağlayan ve ses getiren yapıtlara imza atmışlar, baskıresimin önemli bir sanatsal ifade aracı haline gelmesini sağlamışlardır.

1960’lar da sanatın merkezi konumuna yükselmiş olan Amerika’da sanatçıların, galerilerin ve müzelerin baskıresime bakış açılarındaki değişimle yaşanan gelişmelerin temelinde, baskıresimi, fikirleri ve teknolojileri keşfetmenin, sanata yeni ve büyüyen bir kitle kazandırmanın mükemmel bir aracı olarak görmeleri yer almaktadır.

20. Yy’ın başından başlayarak, gelişmelerin yaşandığı 1960’lı yıllara kadar olan süreçle sınırlandırılmış olan bu çalışmada, Amerika’da 1960’lı yıllarda büyük bir gelişim gösteren baskıresim sanatının, dönemin egemen sanat anlayışı olan Soyut Dışavurumculuk ile ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmış, ortaya çıkan durum içinde büyük bir role sahip olan atölyelerin bu gelişime sundukları katkı ele alınarak incelenilmesi amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AMERİKAN SANATI VE BASKİRESİM

1. 19.YY. AMERİKAN SANATINDA KÜLTÜR VE GELENEK

19. yy başlarında Amerika’da halkın büyük çoğunluğu çiftçilikle uğraşmaktaydı. Bu yüzden görülen sanatsal eğilimin büyük bir bölümünü manzara resimleri oluşturmaktadır. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise ‘Genre’ resmi görülür. Genre resmi günlük hayatı konu alan bir eğilimdir. Kimi zaman hayal gücünden beslenen kimi zaman gerçekçi kimi zamanda romantik şekilde resmedilen resimler Amerikan halkı tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

1860 – 1865 yılları arasında yaşanan iç savaş sanatsal faaliyetlerin durmasına yol açmıştır. Bundan sonraki dönemde kırsal kesimden şehirlere göçler başlamıştır. Göçlerle birlikte sosyolojik yapı değişime uğramış, gelir dağılımı arasındaki dengeler bozulmuştur. Zengin kesimin kazancıyla birlikte sanatsal faaliyetlere yönelmesi portre ve figür resminin gelişimine yol açmıştır. Gerçek bir burjuvazi kültürüne sahip olmayan bu kesim bir anda kavuştukları servetle ve kazançlarındaki artışla kendilerinin ve ailelerin resimleriyle evlerini donatmaya başlamışlardır. Bu yıllarda ülkenin içinde bulunduğu sanatsal koşullar Avant-garde sanatın doğmasına ve gelişmesine imkan tanımayan mahiyettedir.

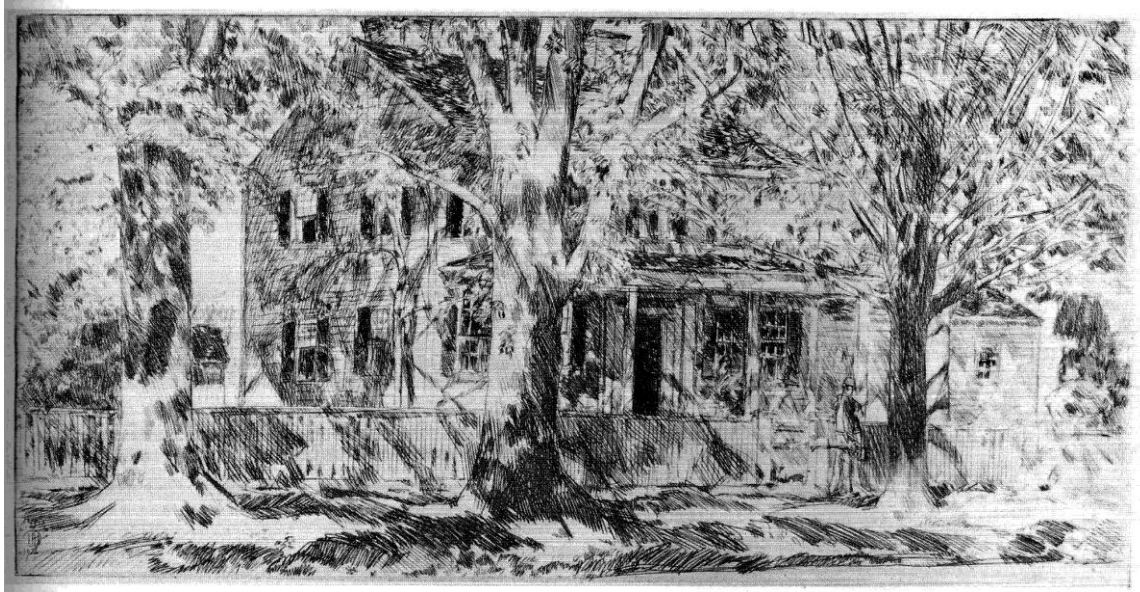
19.yy sonlarında Avrupa’dan dönen Amerikalı sanatçılar Avrupa resminde gördükleri sanatsal eğilimleri benimsemişler ve empresyonist tarzda resimler yapmaya başlamışlardır. Ancak bu anlayışın Avrupa’yla eş zamanlı görüldüğünü söylemek doğru olmayacaktır. Amerika’da görülen empresyonist resimler Avrupa

resmini 15-20 yıl geriden takip etmektedir. Önemli Amerikalı empresyonistler arasında William Merrit Chase (1849-1916) Alden Weir (1852-1919) Theodore Robinson (1892-1996), Childe Hassam (1849-1935) ve John Twatchman (1853-1902) sayılabilir. 1820-1880 arasında faaliyet göstermiş olan Hudson Nehri Okulu'nun manzara resim anlayışına tamamen ters olan bu anlayış Amerikan resminde kendine sonradan yer bulmaya başlamıştır.



Resim 1. Alden Weir

“Sulby Glen, Isle of Man”, 1889, Etching, 22,5x30 cm



Resim 2. Childe Hassam "House on Main Street, Easthampton", 1922, Etching, 17x24 cm



Resim 3. John H. Twachtman "Winter, Avondale (Cincinnati)", 1879 veya 1882, Etching, 13x20,5 cm

19.yy sonları Amerikan sanatı, izlenimciliğin, genre ve manzara resmi gibi pek çok farklı tarzın ve eğilimin görüldüğü yıllardır. Akademik Klasizm diye adlandırılan eğilim 19.yy sonlarında görülmeye başlamıştır. Kenyon Cox (1856-1919) Abbot Handerson Thayer (1849-1921) bu tarzda eser üreten önemli ressamlardır. Klasik konuları resimlerine taşıyan bu anlayış realist tarzda eserler üretmişlerdir. Manzara ve ölü doğa resimleri de bu tarihlerde görülen önemli konulardır. Harnett, Peto, Haberle, Cope, bu konular ile öne çıkmışlardır. Bu tarihlerde figür ve portre resmi de varlığını koruyarak sürdürmüştür. James Mc Neill Whistler (1834-1903) ve John Singer Sargent (1856-1925) bu temalarda eser üretmiş önemli ressamlardır.

Yine 19. yy sonlarında Amerika'da dışavurumcu ve soyut anlayışa yönelik resimler de görülmeye başlar. Amerika'daki modern resim hareketlerine öncülük ettiği söylenebilecek olan bu eğilim içinde sanatçılar, kendi iç dünyalarına yönelerek yapıtlarını üretmişlerdir. Bu eğilim içinde Albert Ralph Blakelock (1847-1919) ve Albert Pinkham Ryder'in (1847-1917) ismi öne çıkmaktadır.

19. yy sonunda Amerikan sanatında, Avrupa resim sanatının etkileri kendisini gösterirken bir yandan da Amerikalı sanatçılar kendi kültürleriyle ve gelenekleriyle bağını kurma arayışı içindedirler.

2. 20.YY'DA AMERİKA : MODERNİN KEŞFİ

20. yy başında Amerika, uluslararası arenada sesini duyurmak ve söz sahibi olmak isteyen bir politika izlemeye başlamıştır. Bunun için endüstrileşme ve sanayileşme çalışmalarına hız vermiştir. Önceleri 1. Dünya Savaşına girmemek için dirense de 1917 yılında savaşa girmiştir. Avrupa, Nazizmin yükselişe geçmesiyle faşist bir rejim tarafından işgali yaşamakta, Rusya'da sosyalistler 1917 yılında Ekim Devrimi'ni gerçekleştirmektedir.

Amerika'da 20. Yüzyılın başında sosyalist hareketler görülmeye başlamış, işçi hareketleri önem kazanmıştır. Bu ortamda karşımıza çıkan 'Ashcan Okulu' Avrupa'daki sanatsal hareketlere karşı bir cephe yaratmak için realist geleneği canlandırmaya çalışmıştır. Nitekim bu okul, 1920'li yıllara kadar etkisini gösterecek olan bir anlayışa imza atmıştır. Ashcan Okulu, yoksul kesimin hayatını, işçilerin gündelik yaşamlarını ve sıradan sokak sahnelerini resimlerinde konu olarak kullanmışlardır. Bu dönemin realist geleneği, Robert Henri'nin başını çektiği 'Sekizler Grubu' adıyla anılmaktadır. Thomas Eakins'in öğrencisi olan Robert Henri, 1900'de New York'a yerleşmiştir. 1908'de New York Macbeth Galerisi'ndeki sergide ilk kez Sekizler Grubunun resimleri sergilenmiştir. Ashcan Okulunun realist geleneğini benimsemiş, Ashcan Okulu ressamı olarak da anılan bu ressamların ortak noktaları ulusal akademiye karşı çıkmalarıdır. Amerikan resminin gelişimine önemli bir katkı sağlayan bu grubun ressamları; Arthur B. Davies, Ernest Lawson, John Sloan, William Glackens, George Luks, Everett Shinn ve Prendergast'tır. Grubun içerisinde yer alan sanatçılar baskiresimi önemli bir sanatsal üretim aracı olarak görmüşler özellikle John Sloan, sosyal hicvi içeren gravürleriyle baskiresim alanında önemli bir üretim gerçekleştirmiştir. Grubun ressamlarının ele aldığı konuları; şehir ve şehir hayatının çirkin yüzü, kırsal kesim insanların zorlu yaşam koşulları, kömür işçilerinin ve gündelik işlerde çalışan işçilerin zorlu yaşam koşulları oluşturmuştur.



Resim 4. Arthur B. Davies

"The Picnics", 1895, Litografi, 13x23 cm



Resim 5. John Sloan
Etching, 17x 20 cm

"The Showcase ("New York City Life" serisinden) ", 1913,

Michel Ragon Sekizler grubuyla ilgili şunları ifade etmiştir;

“Bunlar, Avrupa taklidi resimden vazgeçiyor, Amerikan yaşamının henüz deşilmemiş yeni bir zenginlik sunduğunu ileri sürüyorlardı. Naifleri anımsarsak, “henüz deşilmemiş zenginlik” iddiası yanlıştı belki, ama akademilerden çıkmış bu sanatçılar, halkın tuttuğu ressamı tanııyorlardı. Sekizler grubu, sinemalar, mağazalar, lokantalar, parklar gibi yeni konulardan esinleniyordu. Aynı zamanda taşlamacıydılar, mizahları vardı, arı renkleri seviyorlardı. Bütün bu özellikler 1913 Armory Show Fuarı’nda en sarsıcı Avrupa’lı ressamların yanında kendilerine ilk başarılarını kazandırdı. Prendergast, o neslin Pollock’u oldu. Avrupa’da az tanınan bu ressam, 1924’de öldüğü Birleşmiş Devletler’de oldukça önemsenir, bütün müzelerde iyi bir yeri vardır.”¹

20.yy’ın başındaki modern sanat hareketlerine bakacak olursak Avrupa’daki sanatsal hareketlerin Amerikan Sanatı üzerindeki baskın izlerini görürüz. 20. Yüzyılın başlarında Paris, avant – garde sanatın öncülüğünü yapmaktadır. Fovizm ve Kübizm 20. Yüzyılın hemen başında ortaya çıkmış bunu Dadaizm ve Sürrealizm izlemiştir. Amerikalı sanatçılar bu gelişmelerden Alfred Stieglitz’in sahip olduğu 291 adlı galeri sayesinde haberdar olmuştur. 1 Aralık 1908 tarihinde açılmış olan galeri Amerika’ya modern sanatı tanıtması açısından öncülük etmiştir. Pek çok Avrupa’lı sanatçının işlerini ilk kez Amerikalılara gösteren galeri, aynı zamanda ‘Genç Amerikalı Ressamlar’ adında açtığı bir sergiyle Amerika’daki modernist düşünceye sahip sanatçıların görünmesine olanak sağlamıştır. Daha önce de değindiğimiz Stieglitz ve 291 adlı galerinin Amerikan modern sanat hareketi içindeki önemine farklı bir açıdan da değinmek gerekirse; grubun içinde yer alan ressamlar Amerika’nın ilk modern ressamlarıdır. Stieglitz’in modern sanat düşüncesi etrafında toplanan Marsden Hartley (1877-1943), Max Weber (1881-1961), Arthur Garfield Dove (1880-1946), John Marin (1870-1953), Georgia O’Keffe’nin (1887-1986) içinde yer aldığı ressamlar Fütürizm ve Kübizm gibi modern sanat akımlarından etkiler taşıyan eserler üretmişlerdir. Modernist hareketlerin Amerika’daki ilk örneklerini veren bu ressamlar, sanatsal üretimlerinde farklı konulara değinmişlerdir. Grubun en önemli ressamlarından olan Max Weber, şehir hayatının enerjisini ve hareketli yapısını soyut form ve ritimlerle resmetmiştir. Aynı zamanda Pratt Enstitüsünde çalışmış olan M. Weber, baskıresimi burada deneyimlemiş ve kendi

¹ Ragon, Michel, Modern Sanat, çev: Vivet Kanetti (Cem Yayınevi, İstanbul, 1987) sf:103

sanatsal üretimi içinde baskiresime yer vermiştir. Marsden Hartley, konularını müzikten esinlenen soyutlamaların oluşturduğu resimler yapmıştır. Başlangıçta Fovizmden etkiler taşıyan resimler üretmiş olan Arthur Garfield Dove, daha sonra soyut bir sanata yönelmiştir. Doğa ve hayvanları kendine bir çıkış noktası olarak seçen Dove, resimlerinde bu konuları soyutlayarak özgün bir üsluba sahip olmuştur. John Marin, Fütürizm ve Kübizmi harmanlayarak oluşturduğu üslubunda şehir hayatını, nehir ve deniz manzaralarını kendisine konu olarak seçmiştir. Georgia O'Keffe''de doğayı merkez alan resimlerini soyut bir üslupla resmetmiştir.



Resim 6. John Marin

“Tirinity Church Yard”, 1915, Etching, 27.5x32.5 cm

1908 yılında kurulan ‘New Society of American Artists’ (Amerikan Sanatçılarının Yeni Derneği), modern sanat hareketinin Amerika’ya tanıtılmasına ve yayılmasına öncülük etmiş bir diğer oluşumdur. Bu dernek ayrıca 291 adlı galeride

Paris'teki avant garde sanatın sergilenmesine, bu sanatın görülmesine ve tanınmasına katkı sağlamıştır.

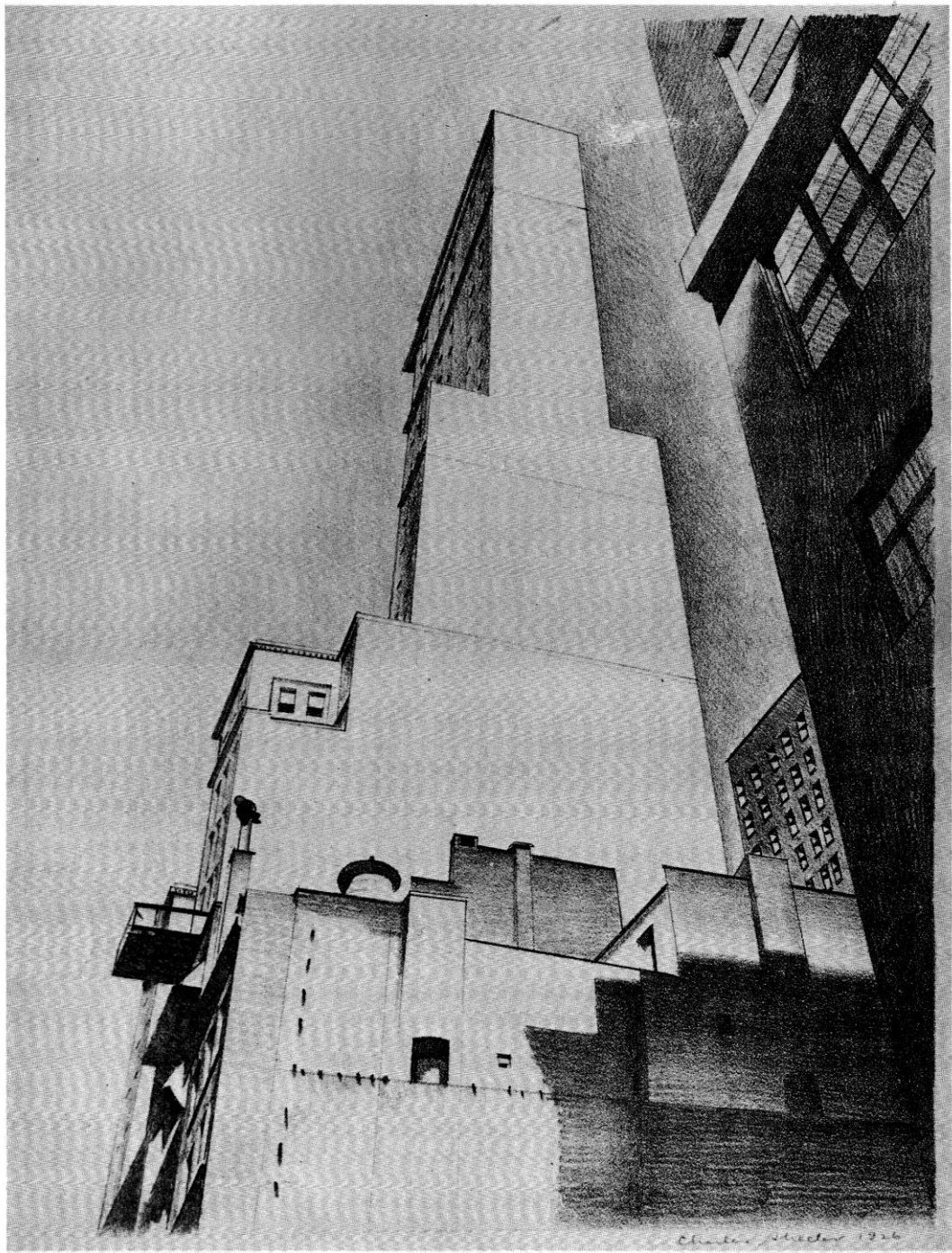
20.yüzyılın başlarında Amerika'daki modern sanat oluşumuna önemli katkı yapmış olaylardan biri de 'Armory Show'dur. 17 Şubat 1913'te New York'da açılan sergi Amerika'da o güne kadar açılmış olan en kapsamlı modern sanat sergisidir. Sergi ülkede büyük bir ilgi görmüş, geniş bir kitleye ulaşmıştır. "Resim, heykel, baskiresim gibi yapıtlardan oluşan bu sergide 1600 eser yer almış ve bu eserlerin dörtte üçünü Amerikan çalışmaları oluşturmuştur."² Sergiyi düzenleyen Walt Kuhn ve Arthur B. Davies, Alman Ekspresyonizmini ve Fütürizmi taklit olarak yorumladıklarından dolayı sadece Kandinsky'nin bir işine, Kirschner'den bir yağlı boyaya ve Lembruck'un da üç işine yer vermişlerdir. Ağırlıklı olarak Fransız sanatçıların eserlerine yer veren Kuhn ve Davies, Fransız Sanatının Klasik sanatçılarından başlayarak (Ingres, Corot, Degas, Seurat...) modern sanatçılarına kadar (Cezanne, Van Gogh, Vuillard, Bonnard, Matisse, Dufy, Picasso, Duchamp, Picabia, ...) geniş bir yelpazede seçim yapmışlardır. Amerikan sanatçıların seçiminde ise geleneksel tarzı benimseyen sanatçılardan (Alden Weir, Theodore Robinson, Childe Hassam, ...) ve modern sanatçılardan (John Marin, Charles Sheeler, George Luks, Morton Schamberg, Josef Stella, ...) oluşan bir seçki sunmuşlardır. Armory Show Fransız sanatının 19. yüzyıl klasik resminden modern sanata gidişini göstermek üzere planlanmış, modernist tarzı ile Amerika'da tanınmış ve kendine önemli bir yer edinmiştir.

Armory Show dışında Amerikan modernizmini kitlelere duyuran ve ilgi çeken bir diğer sergi ise 13 Mart 1916 tarihinde New York'taki Anderson Galeri'sinde açılan 'Modern Amerikalı Ressamların Forum Sergisi'dir. Armory Show sergisiyle Amerikan Sanatı içerisinde kendine yer bulan modern sanat, ülkede ilgiyle izlenen ve takip edilen bir konuma erişmiştir. Bu ilgi neticesinde şekillenen Modern Amerikalı Ressamların Forum Sergisi, ülkede modern sanatla uğraşan sanatçıları tanıtmayı amaçlamıştır. Serginin Armory Show'dan ayrılan tarafını modern tarzda eser üreten Amerikalı sanatçılara verdiği bu ağırlık oluşturmaktadır. Modern sanatın Amerika'da üretilmiş örneklerini izleyicilere sunmayı amaç edinen

² Davidson, Abraham A. , Early American Modernist Painting, Da Capo Press, 1994, sf: 163-164

serginin katalogunda “halkın ilgisini Avrupa sanatından Amerikan sanatına çevirmek” ibaresi yer almaktadır. Sergide yer alan sanatçılardan bazıları; Thomas Benton, Andrew Dasburg, Marsden Hartley, Man Ray, Charles Sheeler, John Marin, Georgia O’Keeffe, Max Weber’dir.

Modern tarzda eserlerin sergilendiği sergilerin gördüğü ilgi, devamlarının da gelmesini sağlamış, alıcı ve koleksiyonerlerin çoğalmasıyla başka galerilerde bu oluşuma destek vererek modern sanatın Amerika’da yayılmasını sağlamışlardır. Walter Arensberg isimli koleksiyonerin Avrupa’dan gelen sanatçılara ev sahipliği yapıp onları himaye altına alması ve New York Dada oluşumunun kurulmasına verdiği destek, Amerika’da ki modern harekete duyulan ilgi ile açıklanabilir. 1915-1920 yılları arasında Walter Arensberg ve eşi Avrupa’daki savaştan kaçarak gelen pek çok sanatçıyı evlerine almış ve sanatsal üretimlerini gerçekleştirmeleri için imkan sağlamışlardır. Bu sanatçılar arasında Marcel Duchamp, Francis Picabia, Albert Gleizes, Juliet Roche, Jean ve Yvonne Crotti sayılabilir. Arensberg’ler etrafında toplanan sanatçılar arasında Man Ray, Beatrice Wood, Clara Tice, Charles Sheeler, Morton Shamburger, Charles Demuth, Joseph Stella gibi Amerikalı sanatçılar da bulunmaktadır. Bu sanatçılardan Morton Shamburger, Charles Sheeler, Joseph Stella, Charles Demuth daha sonra ‘Precisionist’ tarzı benimseyerek bu tarzın önemli sanatçıları olmuşlardır. F. Picabia ve M. Duchamp’dan etkilenen bu sanatçılar Amerika’nın realist gelenekleriyle modern resmi birleştirmeye çalışmışlardır. Charles Sheeler’ın resminde de (Resim-7) görüldüğü gibi, detayları ve insan figürünü ortadan kaldıran, endüstri ve kent kültürünü kendisine konu olarak edinen Precisionism, 1920’lerin Amerikan sanat ortamında kendini var etmiştir.



Resim 7. Charles Sheeler

"Delmonico Building", 1926, Litografi, 25x17.5 cm

3. AMERİKA'DA II. DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ SANATSAL ORTAM

İkinci Dünya Savaşı pek çok değişime sebep olduğu gibi Amerikan sanatını da doğrudan etkilemiştir. Pek çok açıdan karlı çıkan Amerika'nın sanatı da bu savaştan büyük bir devinim kazanarak çıkmıştır. Bunun sebeplerine değinmek gerekirse, savaş öncesinde sanatsal alanlarda yaşanan değişimleri incelememiz gerekmektedir.

1930'lu yıllarda Amerika'da Toplumsal Gerçekçi resim anlayışı ve American Regionalist School'un (Amerikan Bölgesel Okulu) anlayışı etkindir. Konularında genellikle Amerikan kırsal kesiminin hayatının resmedildiği Amerikan Bölgesel Okul'unun sanatsal anlayışı "Amerika'nın kültür ve geleneklerine sahip çıkan ve önemseyen bir bakış açısına sahiptir."³ Başlıca temsilcileri Thomas Hart Benton, Grant Wood, Jim Turnbull, Alexander Hogue ve John Steurat Curry'dir. "Toplumsal gerçekçi anlayışta sanatçılar şehir hayatının içindeki yoksul hayatı resmetmeye çalışmışlardır."⁴ Anlayışın önde gelen sanatçılarından Ben Shahn ve William Gropper işçi sınıfının yaşam mücadelelerini konu alan resimler üretmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar arasında sol eğilimli politik görüş hakimdir. Avrupa'da faşist rejimin yükselişe geçmesi, ülkenin içinde bulunduğu zorlu koşullar ve savaş sanatçıların politik görüşlerinde etkili olmuştur. Her iki anlayışta da yapılan resimlerin üslupları birbirine oldukça yakındır. Her iki anlayışın figüratif bir üsluba sahip olması ve gerçekçilik olgusu bu yakınlığın en önemli yanını oluşturmaktadır.

Bu sanatsal ortamın doğurduğu sonuç dolayısıyla yirminci yüzyılın başlarında Amerika'da baskiresim, yerel Amerikan sanatının resmedildiği, teknik yönünün bilinirliğinin olmaması nedeniyle sanatçıların pek ilgi göstermediği bir konumdadır. Ashcan Okulu gibi bazı hareketleri temsil eden ve 1913 yılında Armory Show'da ortaya çıkan modernist Avrupa sanatından etkilenen sanatçılar kendi sanat anlayışlarını yansıtan baskiresimler gerçekleştirme uğraşına girişmişlerdir. Bazıları

³ <http://www.uwyo.edu/artmuseum/files/documents/ed-ciriculum-regionalism.pdf> Erişim Tarihi: 12.03.2013, Anonim

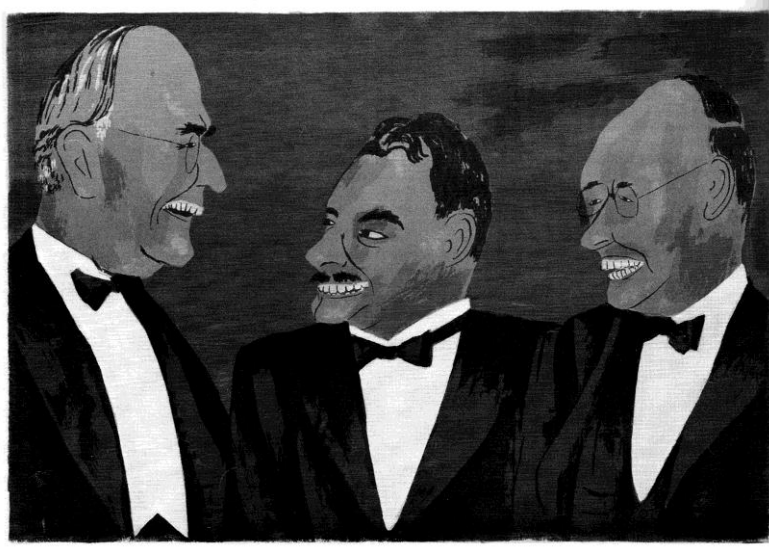
⁴ http://benton.truman.edu/murals_regionalism.html Erişim Tarihi: 06.08.2013 Anonim

dergi ressamı olarak kendi sanatsal kariyerlerine başlamış ve litografi ile çalışma fırsatını elde etmişlerdir. Bazıları da Avrupa'ya seyahat ederek orada çalışmışlar ve baskı tekniklerini öğrenerek Amerika'ya dönmüşlerdir. Bu dönemde gravür ve litografi ayrıcalıklı araçlardır. Sanatçılar ya kendi atölyelerinde baskı üzerine çalışmakta veya baskı ekipmanı ve donanımına sahip mevcut atölyeleri kullanmakta ve teknik zorluğu aşmak için profesyonel baskıcılardan yardım almaktaydılar.



Resim 8. Thomas Hart Benton

“Planting”, 1939, Litografi, 25x31.5 cm



Resim 9. Ben Shahn

“Three Friends”, 1941, Litografi, 35x50 cm

4. FEDERAL SANAT PROJESİ

1929 yılında Amerika Birleşik Devletleri borsası çökmüş, ülke uzun yıllar atlatamayacağı ekonomik kriz ile karşı karşıya kalmıştır. ‘Büyük buhran’ adıyla anılan bu dönemde başkan Franklin D. Roosevelt, 1933 yılında ekonomik önlemleri ve atılımları kapsayan ‘New Deal’ (Yeni Düzen) adlı planı yürürlüğe koymuştur. Plan, ülkenin ekonomik ve sosyal alanlardaki kontrolünü ve sorumluluğunu devletin üstlenmesini içermektedir. Hükümet bu plan dahilinde 1935 yılında ‘İş Geliştirme Dairesi’ (Works Progress Administration) tarafından ‘Federal Sanat Projesi’ni (Federal Art Project) uygulamaya koymuştur. “Halk sanatları uzmanı Holger Cahill, Federal Sanat Projesi’nin yöneticiliğine getirilmiş”,⁵ H. Cahill, projenin sanatçılardan beklentilerini ve amacını yazdığı bir yazıda şöyle ortaya koymuştur:

“Farklı alanlarda çalışan sanatçılara istihdam yaratmayı hedefleyen projenin sanatçılardan beklentileri şunlardır; halkı, çağdaş Amerikan sanatının iyi örnekleriyle buluşturması; halkın sanat bilincini arttıracak, boş zamanlarını değerlendirebileceği ve katılımını sağlayıcı, öğretici, eğlendirici, yapıcı sanatsal aktiviteler düzenlenmesi; sosyal değerler ile ilgili düzenlenecek kampanyalara proje içerisindeki tüm sanatçıların katılarak destek vermesi; sanatçıların yerel temalara odaklanarak sanatsal üretimi içerisinde bunlara yer vermesidir. Projenin amacı; halkla sanatı buluşturmak, günlük hayatın içine sanatı entegre etmektir.”⁶

Halkı sanatla birleştirme işlevini üstlenmiş olan Federal Sanat Projesi, 1935 yılından 1943 yılına kadar sürmüş, 5000’in üzerinde sanatçıya çalışma olanağı tanınmıştır. Proje içinde çalışan sanatçılar, sanatsal üretimlerini kendi atölyelerinde veya proje içinde kurulmuş olan atölyelerde gerçekleştirmişlerdir. “Proje kapsamında 2566 duvar resmi, 108.099 tuval resmi, 17.744 heykel, 11.285 baskı üretilmiştir. Kesin rakamı belirlemek çok zor olsa da hükümet toplamda bu proje için yaklaşık

⁵ <http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/F/FE001.html> Yazar: Sally Bradstreet Soelle Erişim Tarihi: 06. 08. 2013

⁶ O’CONNOR, Francis (1969), “The New Deal Art Projects in New York”, American Art Journal, Vol 1, No 2 sf: 63

olarak 35.000.000 dolar harcamış, bu bütçenin 15.000.000 doları New York için ayrılmıştır.”⁷

Modern sanat hareketlerinin Amerikan Sanatında yer bulmaya başladığı bu dönemde Federal Sanat Projesi ülke sanatına önemli bir katkı yapmış, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki döneme damgasını vuran Amerikan kökenli ilk sanat hareketi Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Bu katkının en önemli tarafını, Soyut Dışavurumcu akımın ilk kuşağını oluşturan sanatçıların neredeyse hepsinin (Barnet Newman dışında) bu projede yer alması ve desteklenmesi, ülke geneline yayılan atölyelerde çalışma olanağı bulan bu sanatçıların, sanatlarını gerçekleştirirken maddi anlamda desteklenmeleri ve üretilen eserlerin ülke genelinde sergilenerek halkla tanışma olanağının sağlanması oluşturmaktadır.

Sanatçılara uğraşlarını sürdürme ve maddi imkan sağlamış olan Federal Sanat Projesi, Meksika’da sosyalist devrim sonrasında yaşanan sanatsal faaliyetlerle yakından ilintilidir. Meksika’da sosyalist devrimi gerçekleştiren Alvara Obregon hükümeti,1920’li yıllarda sanatçılara devletten maaş bağlayarak hükümet binalarına proleterya devrimini ve ulusal değerleri yücelten duvar freskleri yaptırmıştır. Bu durum Başkan Roosevelt, tarafından beğenilmiş ve Federal Sanat Projesi hayata geçirilmiştir.“Federal Sanat Projesi 1933’de sanatçıları desteklemek için New Deal-Yeni Düzen Programı uyarınca başlatılmıştı. Yöneticisi Holger Cahill’in dediği gibi, toplumun hayatıyla sanatı birleştirme işlevini güdüyordu.”⁸

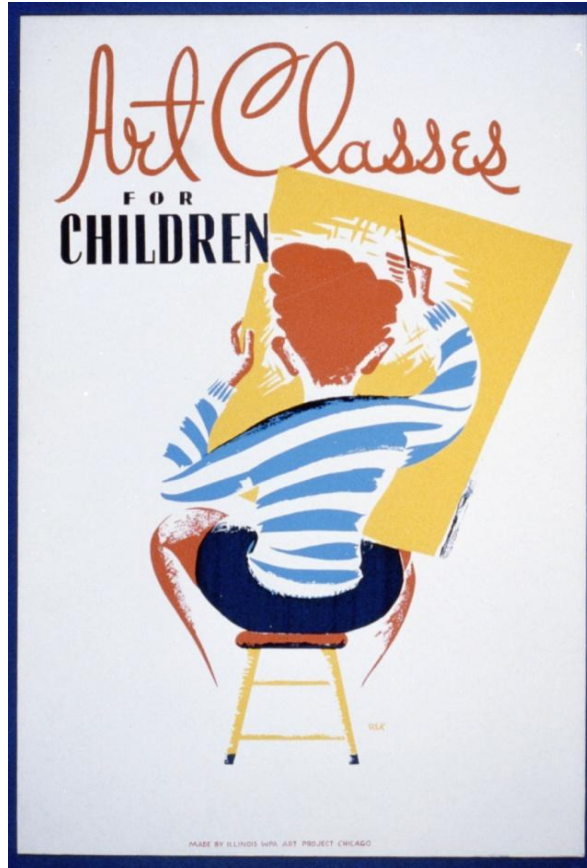
Sanatçılara istihdam yaratmayı ve sanat alanında ulusal bilincin artırılmasını hedefleyen bu proje içinde; ahşap baskı, serigrafı, litografi ve gravür atölyelerinden oluşan baskıresim atölyeleri kurulmuştur. “Kurulan bu atölyelerde amaçlanan, sanatçıların ulusal bilince katkı sağlayacak, toplumun birleştirici unsurlarına vurgu

⁷ O’CONNOR, Francis (1969), “The New Deal Art Projects in New York”, American Art Journal, Vol 1, No 2 sf: 64

⁸ Norberth LYNTHON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul, sf:227

yapacak türden işler üretmesidir.”⁹ Federal Sanat Projesinin’de genel amacını ve projeden beklentilerini oluşturan bu bakış açısı ile kurulan baskıresim atölyelerinde sanatçılar bu amaca yönelik işlerini kendilerine göre yorumlayarak resmetmişlerdir. Federal Sanat Projesi kapsamında üretilen ve proje kapsamında sergilenen baskıresimlerin genel niteliğini; Amerikan yerel sanatının izlerini taşıyan, devlet politikasını yansıtan, Amerikan milliyetçiliği üzerine vurgu yapan resimler, savaşla ilgili materyaller, sosyal kalkınma ve sosyal reformların anlatıldığı posterler ve afişler oluşturmaktadır.

Resim 10’da proje kapsamında serigrafiyle basılmış, sosyal kalkınmaya destek veren bir poster görülmektedir. Afişten de anlaşılacağı gibi Proje, toplumun farklı kesimlerini sanatsal çalışmalara dahil ederek, sanatı geniş bir kitleye yaymayı hedeflemektedir.



Resim 10. Bilinmiyor Art Classes for Children, 1940, serigrafi, 61x103 cm

⁹ LANGA, Helen, "Printmaking And The Left In 1930's New York RADICAL ART", University of California Press, England, 2004, sf: 36-41

Resim 11'de Federal Sanat Projesinin içinde yer alan Federal Sanat Tiyatrosunda sahnelenecek olan oyunun litografi tekniği kullanılarak basılmış afişi görülmektedir. Proje, sadece resimsel faaliyetleri değil sanatın her türlü dalını yaygınlaştırmayı hedeflemekte, sanatın diğer dallarına proje içinde yer vermektedir.



Resim 11. Lewis Sinclair

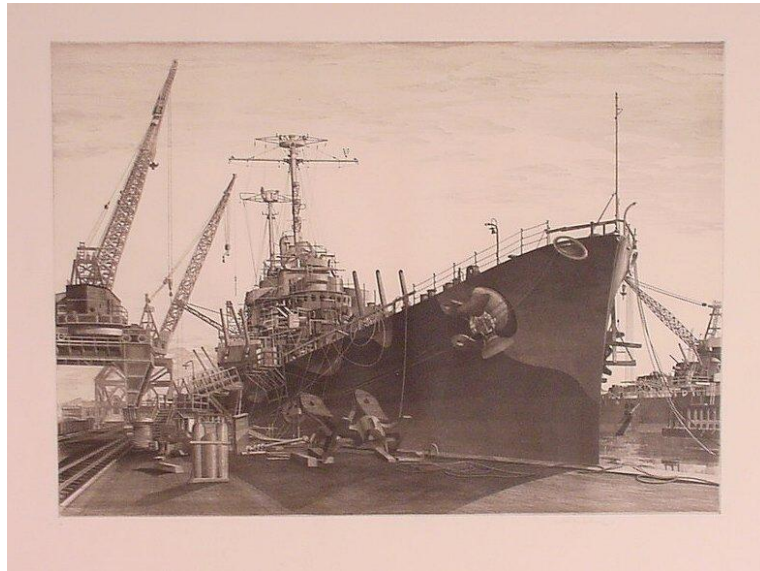
The Federal Theater, 1937, Litografi, 60x90 cm

Resim 12, Resim 13 ve Resim 14’de ulusalcılığın ön planda olduğu, toplumun birleştirici yanına katkı sağlamayı amaçlayan resimler görülmektedir. Proje içerisinde üretilmiş olan baskiresimlerde, çalışan kesimin resmedildiği, Amerika’nın gücünün anlatıldığı, ideal aile yapısına vurgu yapan tarzda işler oldukça fazla yer tutmaktadır.



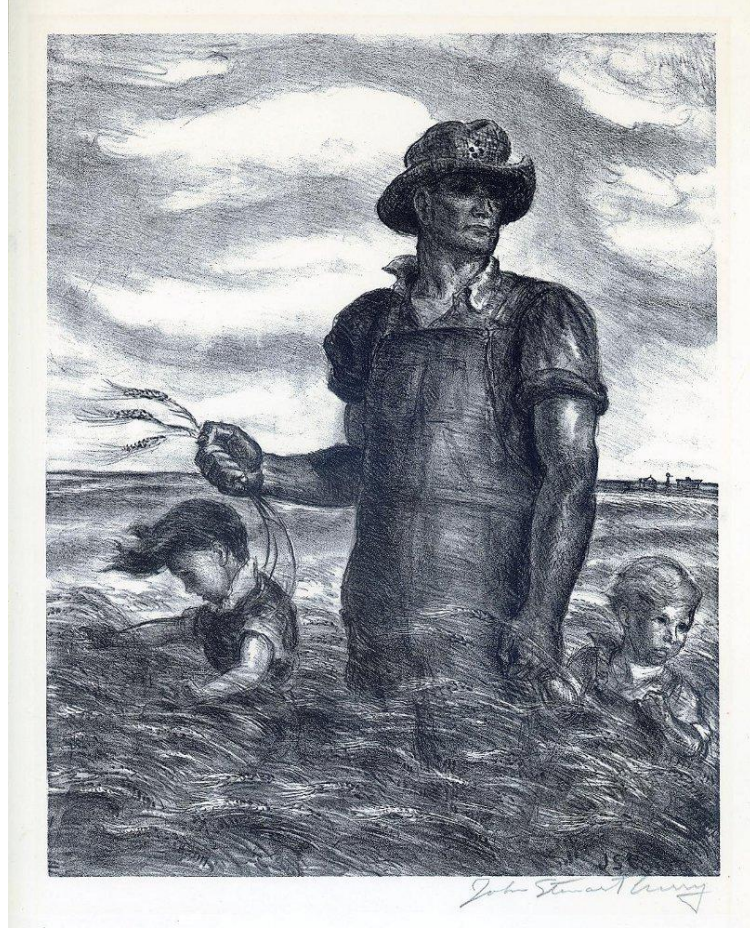
Resim 12. Adrian Troy

Brick Laying, 1935, Ahşap baskı, 30x45 cm



Resim 13. John Taylor Arms

U.S.S Under Construction, 1942, Gravür, 31.5x44.3 cm



Resim 14. John Stewart Curry

Our Good Earth, 1942, Litografi, 152.5x125 cm

Federal Sanat Projesi'nin baskiresime en büyük katkısı; sanatçıları bu araçla tanıştırmaması, baskiresimi deneyimlemek, öğrenmek ve tecrübe etmek isteyen sanatçıların, baskiresim deneyimine sahip sanatçılarla ortak bir şekilde kullanılan baskiresim atölyelerinde bu fırsatı elde etmelerine olanak vermesi ve en nihayetinde de üretilen işlerin sergilenerek geniş kitleler tarafından baskiresimin tanınmasına olanak sunması olarak sıralanabilir. Ülkenin neredeyse tamamında kurulmuş yüzü aşkın baskı atölyesinde oldukça fazla sayıda resim üretiminde bulunulmuş, sekiz yıl süren proje kapsamında bu atölyelerde "11.285"¹⁰ baskiresim üretilmiştir.

Federal Sanat Projesinin ülke geneline yayılmış atölyelerinde üretilen işler yine ülkenin genelinde toplumla buluşturulmaya çalışılmıştır. Eserlerin

¹⁰ O'CONNOR, Francis (1969), "The New Deal Art Projects in New York", American Art Journal, Vol I, No 2 sf: 64

sergilenmesinde kütüphaneler, müzeler ve kongre salonları gibi kamusal alanlar tercih edilmiştir. Üretilen eserlerin halk ile buluşması için sergiler organize edilmiştir. Bunlardan 'Prints for the People' sergisi, içeriği ve sergilenmesi bakımından oldukça önem taşımaktadır. İçerisinde Adolf Dehn, Emil Ganso, Fritz Eitchenberg, Mable Dwight, Yasuo Kuniyoshi, Fred Becker, Raphael Soyer ve Will Barnet gibi dönemin ünlü sanatçıların yer aldığı "116 sanatçı tarafından yapılmış işlerin sergilendiği sergi, 1937'den 1942'ye kadar ülkenin bütün kentlerinde tam 212 kez sergilenmiştir."¹¹

"New York Times'ın sanat eleştirmeni Edward Elden Jewell, Yasuo Kuniyoshi'nin Amerikan bayrağıyla kaplanmış yüksek bir noktadan seyircileri selamlayan genç ve zarif akrobatın hareket halindeki görüntüsünün resmedildiği 'Tight-rope performer' (trapez sanatçısı) (Resim 15) isimli baskiresmi alıntı yaparak sergi için "çok iyi" tanımını kullandı. New York grubu tarafından daha hırsla yapılmış bir sergi 1937 yılında Federal Sanat Merkezi'nde düzenlendi."¹²



Resim 14. John Stewart Curry

Our Good Earth, 1942, Litografi, 152.5x125 cm

¹¹ Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.97

¹² Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.97

Buna karşın 1937 yılında Federal Sanat Galerisi'nde 'Yeni Gelenek' ismiyle açılan sergide yer alan baskıresimler, Prints for The People'da olduğu gibi toplumun beğenisini kazanmasına karşın, eleştirmenlerin ve sanat yazarlarının tepkisini çekmiştir.

“Eleştirmen, yazar ve Federal Sanat Projesi'nin genel müdürü Holger Cahill tarafından Washington'daki Federal Sanat Galerisi'nde düzenlenen serginin davetiyesinde John Taylor Arms tarafından kaleme alınmış şu satırlar yer almaktaydı; “Bu sergi ciddi bir çalışmayı, teknik beceriyi ve hepsinden önemlisi sanatsal gücü yansıtmaktadır.” Serginin toplum tarafından beğenilmesine karşın, serginin sanatsal üretimden çok devlet politikasını önemseyen bir yapıya sahip olduğunu düşünen eleştirmenler projede yer alan sanatçıları; devletin vergileriyle desteklenen, H. Cahill ve J. T. Arms tarafından radyo programlarıyla duyuruları yapılan 'boondoggling artists' (hurda sanatçılar) olarak gördüklerini söylüyorlardı.”¹³

Federal Sanat Projesi kapsamında hizmet veren atölyelerin pek çoğu bu projenin öncesinde kurulmuş, projenin sunduğu maddi destekten faydalanmak ve sanatsal üretime katkıda bulunmak için bu projeye dahil olmuşlardır. Öyle ki tamamıyla ticari faaliyette bulunan atölyeler de proje içerisine dahil olarak, üretimlerini sanatsal faaliyetler üzerine odaklamışlardır. Bu durumun en önemli faydasını ise proje içinde yer alan sanatçıların, proje içerisine dahil olan bu atölyelerde çalışma fırsatını elde etmesi oluşturmaktadır. Atölyeleri beraberce kullanan sanatçılar ve baskıresim teknisyenleri birbirlerine bilgilerini aktarmışlar, deneyimlerini birbirleriyle paylaşmışlar ve işin teknik yanının getirdiği zorlukları beraberce aşmışlardır. Trudy V. Hansen 'Printmaking in America' isimli kitabında sanatçı Jacob Kainen'in o günlere ilişkin görüşlerine yer vermiştir:

“Works Progress Administration projelerinin atölye hizmetine karşın, ortak çalışma koşulları iyi değildi. Bürokratik gereklilikler ile sürekli işten çıkarmalar ve yeniden işe almalar, müşterek yaratıcılığın sürdürülebilirliğini sekteye uğratıyordu. Yine de, başka sanatçılarla aynı ortamda birlikte çalışmak ilham vericiydi.”¹⁴

¹³ Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.97

¹⁴ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 26

Sanatçıların atölyelerde birbirleriyle ve baskı teknisyenleriyle olan etkileşimi baskıresmin teknik yönünün getirdiği zorluğun aşılmasına olanak sağlamıştır. Bilgi ve tecrübenin paylaşılmasıyla yaşanan bu gelişim Federal Sanat Projesi'nde üretilen baskıresimlerin teknik yönden önemli bir başarı sağlamasına yol açmıştır.

“İş Geliştirme İdaresi'nin 1935'ten 1943'e kadar ki sürecinde, sanatçılar ticari serigrafî atölyelerinde istihdam ediliyordu. Sanatçılar posterlerin ve savaşla ilgili materyallerin basımına dahil olurken, kendilerini çeşitli şekillerde ifade etmek için teknikler deniyorlardı. Önceden çizgi ve tonlarda nasıl özel etkiler yaratılacağına dair korunan endüstriyel sırlar, artık sanat camiası içinde dolaşıyordu.”¹⁵

Federal Sanat Projesi, ekonomik koşulların zorlaştığı bu süreç içinde sanatçılara maddi destekde bulunmuş, bunun ötesinde sanatlarını gerçekleştirmelerine imkan sağlayarak Amerikan Sanat Tarihi'ne önemli bir katkı sağlamıştır. Baskıresim adına da önemi azımsanmayacak büyüklükte bir katkı sağlamış olan proje içinde, pek çok sanatçı baskıresim çalışma fırsatı bulmuş, baskıresim teknisyenleri ve sanatçılar arasında teknik bilgi ve deneyim paylaşmış, düzenlenen sergilerle baskıresimin ülke çapında bilinirliğinin artması sağlanmıştır. 1972 yılında, projenin baskıresim sanatçılarından Jacob Kainen projeye ilgili şunları söylemiştir “ İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da gelişen baskıresim için Federal Sanat Projesi'nin başlıca itici güç olduğunu göz ardı etmemeliyiz”¹⁶

Amerikan Baskıresim Sanatı Tarihi içerisinde, Amerika'nın baskıresime olan ilgisinin canlandığı dönemin başlangıç noktasını oluşturmuş olan proje, sonrasında baskıresim adına önemli gelişmeler göstererek devam eden bir dizi durumun hazırlayıcısı olmuştur.

¹⁵ Edmunds, Allan L., Three Decades of American Printmaking, The Brandywine Workshop Collection, Hudson Hills Press, 2004), s. 37

¹⁶ Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.101

İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞ SONRASI BASKİRESİM VE SOYUT DIŞAVURUMCULUK

II. DÜNYA SAVAŞINDA AMERİKA'NIN SANATSAL ORTAMI

İkinci Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte pek çok sanatçı ABD'ye göç etmiş veya sığınmıştır. Nazi Almanya'sının orduları Avrupa'nın neredeyse tamamını istila etmiş, faşist rejim, sanatlarını idame ettirmeye çalışan avant- garde sanatçılar üzerinde müthiş bir baskı kurmuştur.

“1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ise, Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını daha da arttırmıştır. Aralarında kimler yoktur ki? Başta Gerçeküstücüler; Andre Breton, Andre Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst gibi. Ve başkaları: Fernand Leger, Piet Mondrian”¹⁷

Bauhaus okulunun kurucusu Walter Gropius ve önemli sanatçılarından Ludwig Mies van der Rohe'de ABD'ye yerleşmiş ve burada önemli görevlere getirilmiştir. Marc Chagall (1887-1985) Nazi ordularının Fransa'yı işgal etmesiyle birlikte ABD'ye gelmiş, işgalin sona ermesiyle tekrar Fransa'ya dönmüştür. Soyut sanatın en önemli sanatçılarından W. Kandinsky ise 1940 yılında ABD'ye göç etmiştir. Hans Hoffman ve Josef Albers'de bu süreç içinde ABD'ye göç eden önemli sanatçılardandır. “Yaşanan akış, genç sanatçılar üzerinde yoğun etkisi olan bir tür sanat göçü olmuştur.”¹⁸

¹⁷ Antmen, Ahu **20. Yy Batı Sanatında Akımlar** (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 143

¹⁸ Antmen, Ahu **20. Yy Batı Sanatında Akımlar** (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 143

Yaşanan göçlerle birlikte Amerikan sanatında da yeni bir süreç başlamıştır. Amerika'ya göç eden sanatçıların - özellikle sürrealist sanatçıların – Amerika'da ilgiyle karşılanması, onları izleyen genç kuşak sanatçıları üzerinde büyük bir etki oluşturmuştur.

Bu süreç içinde yaşanan önemli bir diğer sanatsal harekette ekonominin iyileşmeye başladığı yıllarda birbiri ardına açılan müzeler ve galerilerdir. Bu müzeler bir yandan Avrupa avant-garde sanatını Amerika'lı sanatseverlere tanıtmış bir yandan da genç kuşak Amerikalı sanatçıların sergilerine de ev sahipliği yapmıştır. Örneğin MOMA (Museum Of Modern Arts) 'Cezanne, Seurat, Van Gogh', 'Kübizm ve Soyut Sanat'(1936), 'Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm' (1936/1937), 'Bauhaus 1919-28' gibi önemli sergilerle Amerika'ya Avrupa'daki avant-garde sanatı tanıtmaktadır. Albert Eugene Gallatin isimli koleksiyoner Avrupa avant-garde sanatının önemli örneklerini içinde barındırdığı koleksiyonunu Gallery of Living Art'da sergilemiştir. Bir başka koleksiyoner Solomon R. Guggenheim ise koleksiyonunu 1939 yılından itibaren 'Museum of Non Objective Painting'de sergilemiştir.

“Clement Greenberg'e göre Amerikan sanatının gelişimindeki baş aktörlerden biri olan Peggy Guggenheim'in (1898-1979) genç Amerikalı ressamların sergilerine yer veren Art of This Century galerisinin 1943'te açılmasının ardından New York sanat sahnesinde bir çok yeni galeri ortaya çıkmış (örneğin önde gelenler arasında Betty Parsons 1946'da; Sidney Janis 1948'de) 1950'li yıllara gelindiğinde New York'taki galeri sayısı 50'yi bulmuştur. Bütün bu mekanlar, bir yandan Avrupa'nın modern sanatçıları sergilerken, yenilikçi Amerikalı sanatçıların sergilerini de açmışlardır.”¹⁹

Birbiri ardına açılan sergiler ve müzelerin Amerikalı sanatçılara Avrupa avant-garde sanatını tanıtmayı, Avrupalı sanatçıların savaş nedeniyle Amerika'ya göç ederek ilgilerinin üzerlerinde olduğu ortamda çalışmalarını sürdürmesi ve Avrupa'nın bu süreç içinde sanatsal alanda etkinliklerinin azalması, sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya geçmesine neden olmuştur.

¹⁹ Antmen, Ahu **20. Yy Batı Sanatında Akımlar** (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 145

2. 1940'LI YILLAR: ATÖLYE 17

Amerika'da baskiresmin gelişiminde etkili olmuş atölyelerden biri de Atölye 17'dir. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Paris'ten New York'a taşınan Atölye 17, ismi Stanley William Hayter'le özdeşleşmiş, daha çok çukur baskı tekniği alanında çalışmalarda bulunmaktadır. Atölye teknik anlamda iyi bir donanıma sahip olmasının yanında işin teorik kısmını pratikle birleştirirken zenaat kısmını es geçmeyen, deneyselliğe verdiği önemle pek çok açılıma sahne olan bir yapıdadır.

1927 yılında Paris'te kurulan Atölye 17'nin amacı, geleneksel uygulamaların dışına çıkarak baskiresime deneysel bir yöntemle yaklaşmak; böylelikle bireyin yaratıcı yönünü ortaya çıkartarak özgün bir yapıtın üretilmesini sağlamaktır. Özgürlükçü bir yaklaşım ve araştırmacı bir ruhun izini süren Atölye 17, bu yaklaşımı atölyenin kurulduğu ilk günden itibaren sürdürmüştür. Çağdaş anlayışta çalışan bir atölye olması nedeniyle Paris'te kurulduktan birkaç yıl sonra baskiresim alanında önemli bir merkez konumuna yükselmiştir. 20. yy ve 21. yy. sanatına damgasını vurmuş sanatçıların büyük çoğunluğu, baskiresim çalışmak, öğrenmek veya deneyimlemek için atölyeye gelmiştir. Atölye 17'nin Paris'te ve New York'ta geçirdiği süre içinde toplamda 714 sanatçı, atölyenin imkanlarından yararlanmış ve baskiresim çalışmaları gerçekleştirmiştir.

1939 yılında savaştan dolayı Paris'den New York'a taşınan Atölye 17, 1940'ların başında "Yeni Toplum Araştırmaları Okulu"nun içinde konuşlandırılmış ve okulun öğretim programının bir parçası sayılmıştır. Atölye 17, sadece okulun eğitim programını yürüten bir atölye olarak düşünülmemelidir. Atölye 17, Paris'deki yapısını burada da korumuş, daha ziyade; deneyimli sanatçıların, baskiresime ilgi duyan ancak herhangi bir bilgisi olmayan sanatçıların çukur baskı yapımıyla uğraşmak için biraraya geldiği bir atölye olarak faaliyetini sürdürmüştür. Baskiresim konusunda deneyimli sanatçılarla diğer sanatçıların buluşma noktası olan atölye, bu yönüyle baskiresmin teknik yanını oluşturan bilgi ve deneyimin paylaşılmasını sağlamıştır.

“Bu düzenin en ilginç sonuçlarından biri, daha yaşlı, daha ünlü sanatçıların genelde genç meslektaşlarından, onların kendilerinden öğrendikleri kadar çok şey öğreniyor olmalarıydı. Kendini gravür ve diğer çukur baskı tekniklerinin yaşatılmasına adanmış olan Hayter, tüm keşiflerin paylaşılması ve “ticari sırlar” düşüncesinin ortadan kaldırılması konularında ısrarcıydı. Teknik yenilikler ortak çalışma sonucunda gerçekleştiği için, bunların getirilerinin de işin içinde bulunan tüm sanatçılar tarafından paylaşılması konusunda çok katıydı.”²⁰

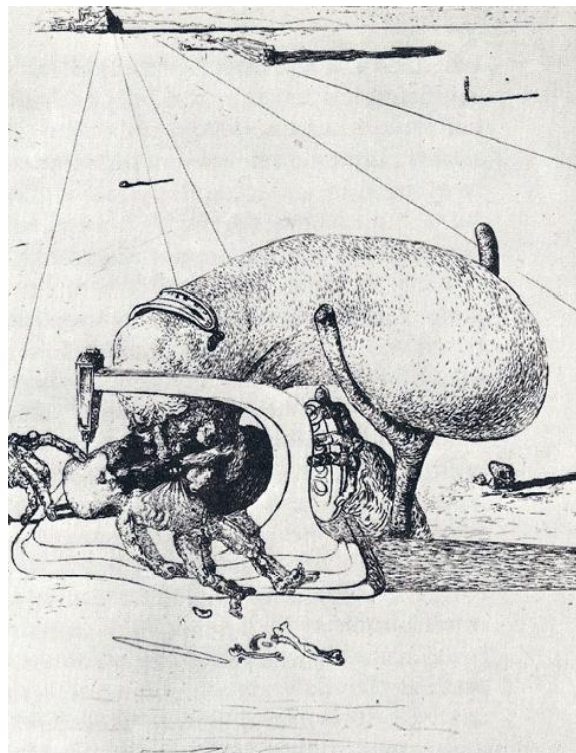
Atölye 17, sürgün edilmiş ya da savaştan dolayı göç etmiş Avrupa’lı sanatçılar için bir araya gelip buluştukları ve sanatsal üretimlerini gerçekleştirdikleri bir merkez olmuştur. “Atölye 17, savaş sırasında Amerika’ya gelen Avrupalılar için işyeri sağlamıştır. Bu (Masson, Miro, Leger, Ernst ve diğerleri) önemli figürler ile Amerikalı sanatçılar arasında teması teşvik etmiş ve Amerika Birleşik Devletleri’nde özgün baskıya olan ilgiyi arttırmıştır.”²¹ Atölyeyi kullanan önemli sanatçılar arasında Alexander Calder, Pablo Picasso, Marc Chagall, Salvador Dali, W. de Kooning, Wilfrred Lam, Andre Masson, Fernand Leger, Miro, Robert Motherwell ve Jackson Pollock sayılabilir. Kübizmin öncülerinden olan Pablo Picasso, savaş döneminde Paris’ten kaçarak New York’a yerleşmiş ve Atölye 17’de baskıresim çalışması gerçekleştirmiştir. Resim 16’da görülen “Woman’s Head” adlı baskıresim çalışması Picasso’nun, Atölye 17’de burin ve çelik kalem kullanarak kuru kazıma yöntemiyle yaptığı bir çalışmadır.

²⁰ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 27

²¹ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 788



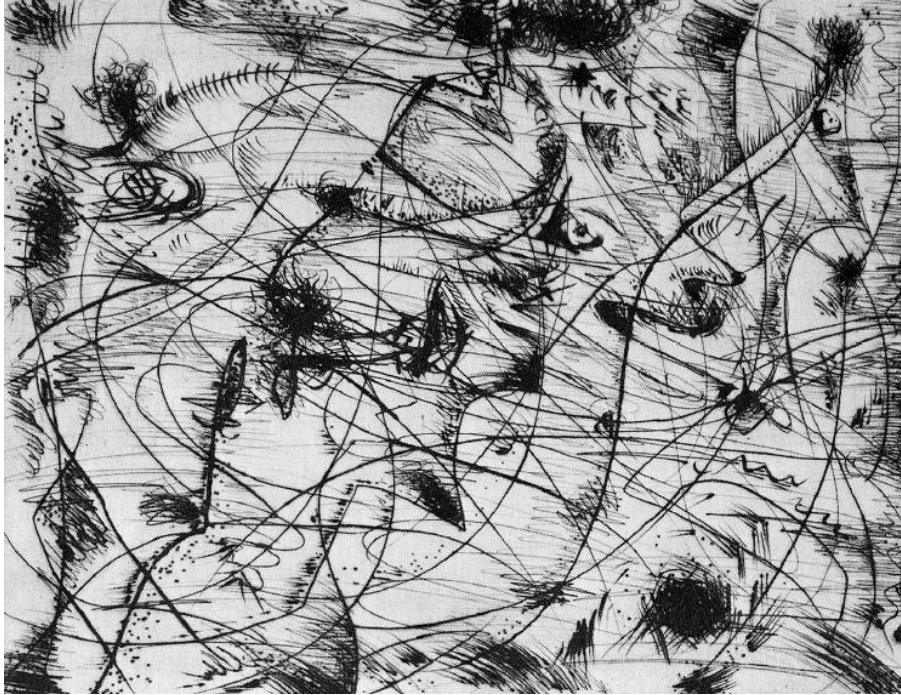
Resim 16. Pablo Picasso Woman's Head, 1942, Gravür



Resim 17. Salvador Dali Les Chants De Maldoro, 1939, Gravür, 22.4.3x17.1 cm

Resim 17’de görülen çalışma ise Sürrealist sanatçı Salvador Dali’ye aittir. İspanya diktatörü Franco’ya verdiği destek nedeniyle Fransa’dan göç etmek zorunda kalan ve Amerika’ya yerleşen S. Dali, neredeyse dönemin tüm sanatçılarının uğrak yeri olan atölyeye sık sık ziyarette bulunmuştur. Atölyede ıslak kazı tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği çalışmasında mitolojik bir öyküyü resmetmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika’ya göç eden ve atölyeyi kullanan bir başka sanatçı ise Andre Masson’dur. A. Masson, Amerika’da yaşadığı dönem içerisinde Atölye 17’ye çok sık gelerek burada çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sürrealizmin otomatist yaratı felsefesini benimseyen ve bu tarzın en güçlü ressamlarından biri olan A. Masson, New York’ta geçirdiği süre içerisinde Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Atölye 17’de yaptığı çalışmalardan biri olan Resim 18’deki “Les Genie de L’Espece” isimli çalışması Hayter’in çizgisel yaklaşımından etkiler barındıran, sanatçının otomatist bir tutumla, serbest dolaşan çizgilere ve spontan bir anlayışa yer vererek oluşturduğu bir çalışmadır. Masson’un bu çalışması Hayter’in Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde ne kadar önemli ve etkili olduğunu da göstermektedir.



Resim 18. Andre Masson

Les Genie de L’Espece, 1939, Gravür

Renkli ukur baskı ve otomatist gravür konusunda bir virtüöz olan Hayter, soyut sürrealist adıyla anılan baskıresimlerini deneysel bir yaklaşımla sürrealizmin otomatist yönünden faydalanarak oluşturmaktaydı. Deneyselciliğe verdiği önem nedeniyle çalışmalarını bu noktada yoğunlaştıran Hayter, çizgi ve renk deneyleriyle tekniğe yeni yaklaşımlar getirmiştir. Atölyede otomatist yöntemle yapılan çizgi çalışmalarında elin hızı, ritim duygusu ve sürekli bir devinim ile değişmekteydi. Böylelikle düzensiz hareketlerle oluşan farklı kalınlıklardaki ve farklı yönlerdeki çizgiler, estetik açıdan yüksek ve spontanlığın getirdiği enerjiyi yansıtan çalışmalara dönüşüyordu. Kazıma ucunu plan yapmaksızın levha üzerinde dolaştıran Hayter, daha sonra kazıma ucunun plaka üzerinde bıraktığı bu çizgileri kimi zaman güçlendiriyor kimi zamanda bu çizgilerden faydalanarak yeni formlar oluşturuyor ve bunları düzenliyordu. Soyut Dışavurumcu akımın ilk kolu olan Aksiyon Resmi içinde yer alan sanatçıların çalışma şekli olarak benimsedikleri bu yöntem Hayter'in Soyut Dışavurumcu akıma nasıl bir katkı sağladığı sorusunun da cevabını oluşturmaktadır. Resim 19, sanatçının bu özgün arayışlarını ve tarzını yansıtan bir çalışmadır. "Cascade" isimli bu baskıresim, tek kalıpla elde ettiği çok renkli baskılarına ve çalışma yöntemine ilişkin önemli veriler içermektedir.



Resim 19. S. W. Hayter

Cascade, 1959, Tek Kalıpta Çok Renkli Gravür, 25x25 cm

S.W. Hayter'in Paris'te başlayarak Atölye'nin New York'a taşınmasıyla burada geliştirdiği teknik, deneysel yönüyle pek çok açılıma ve yeniliğe açık bir konumdadır. Bu anlayışı atölyede çalışan sanatçılara da yansıtan S.W. Hayter, Atölye 17'nin New York' ta da başarıya ulaşmasını sağlamıştır.

“Bir avuç New York Okulu ressamı bu zamanlarda kısa süreliğine baskı resim tekniğiyle deneysel çalışmalar yaptı ve arayışları, tarz olarak genellikle Soyut Sürrealist olan bir takım heyecan verici ve uyarıcı baskı resimler doğurdu. Bunların büyük çoğunluğu çukur baskıydı ve en kışkırtıcı olanları, New York'ta Stanley

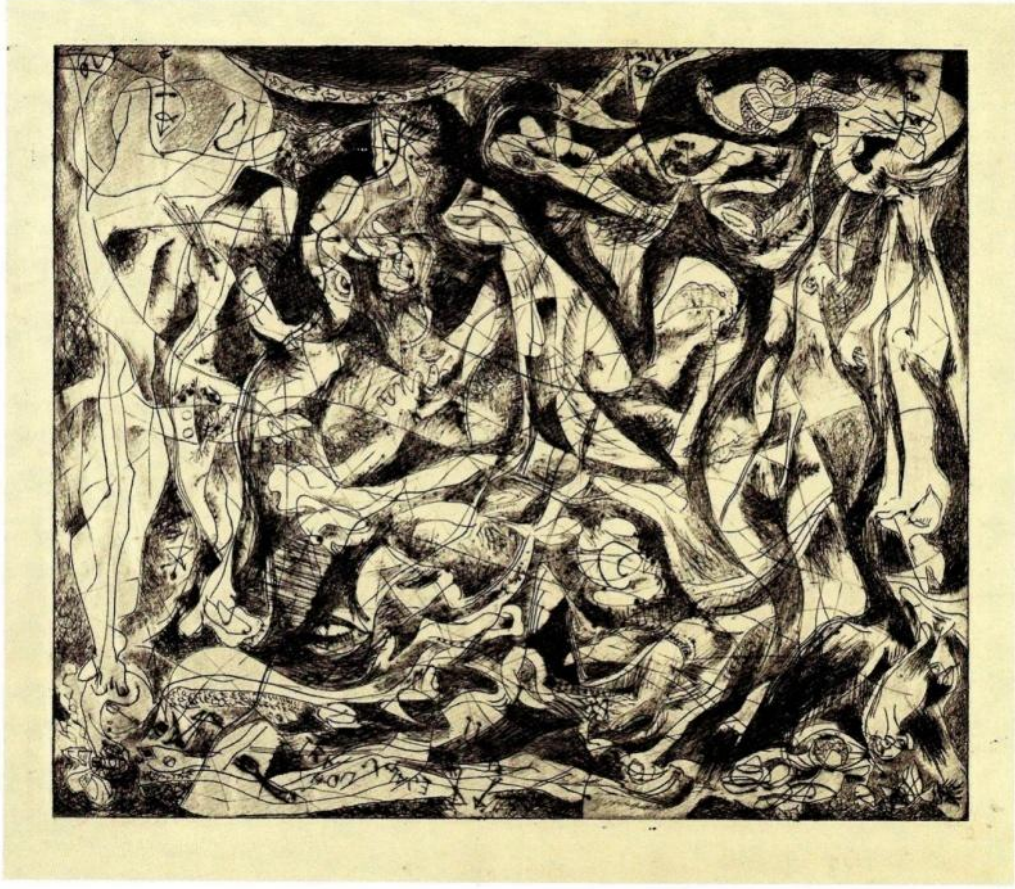
William Hayter'in Atölye 17'sinde yapılmıştır. Burada, tekniğe karşı takınılan serbest ve engel tanımaz tutum, Hayter'in kendi otomatist, Sürrealist soyutluğunun deneysel tarafına uygun benzer bir tercihi beraberinde getiriyordu.”²²

Soyut Dışavurumcu hareketin henüz ortaya çıkmadığı bu dönem içerisinde atölyede çalışan Jackson Pollock, ileride öncüsü olacağı sanat akımının erken örneklerini Atölye 17'de üretmiştir. S. W. Hayter'in deneysel yaklaşımı ve otomatist yönteminin kendisine yol gösterdiği yoğun ve çizgisel bir ağ örüntüsü görünümünde olan bu çalışmaları kuru kazı yöntemiyle gerçekleştirmiştir. Resim 20'de görülen çalışma J. Pollock'un Atölye 17'de bu dönemde gerçekleştirdiği ve onun bu arayışlarını gösteren 11 baskıresim çalışmasından biridir. Bu baskıresimlerin yapısı, ileride oluşturacağı damlatma yöntemine ilişkin ipuçları içermektedir.

“Pollock'un gravürleri sadece otomatist çizimi değil, aynı zamanda Amerikan güney batı totem görüntülerini, Jung'ın psikoanalitik yaklaşımlarındaki mit arketiplerini ve Miro – Picasso gibi sanatçıların işlerindeki görselliğin bir benzerini içinde barındırır. Atölye 17'deki baskıresim çalışmaları bu yaklaşımları içinde barındıran ve daha sonraki yıllarda tamamiyle soyut çalışmalarına öncülük edecek olan önemli örneklerdir.”²³

²² David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque,2000), s. 6

²³ Wye Deborah , Artists &Prints Masterworks From TheMuseum Of Modern Art , (The Museum of Modern Art, New York, 2004) , s.129



Resim 20. Jackson Pollock

Untitled 4, 1944-45, Gravür, 38x44.8 cm

Pollock'un Atölye 17'de ve diğer atölyelerde ürettiği baskıresim çalışmaları sayısının azlığından ve bu yayınların edisyon haline getirilmemesinden dolayı bilinirliği çok azdır.

“6 serigrafisi 1984 yılında bulunmuştur. Pollock'un stilini yansıtan bu çalışmalar aynı zamanda çalışma metodunu ve yaratıcı sürecini üzerinde taşırlar... Pollock'un stüdyosunda yüzeyin tümünü spontan ve jestüel hareketlerle boyadığı büyük tuallerin aksine bu çalışmalarda daha dikkatli ve özenli bir şekilde kağıdın küçük yüzeyine çalışmıştır.”²⁴

²⁴ http://press.moma.org/wp-content/press-archives/PRESS_RELEASE_ARCHIVE/pollock_print.pdf,

Erişim tarihi: 22,03,2013



Resim 21. Atölye 17,

New York, 1942

(soldan sağa):

*Üst Sıra: Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Frederick Kiesler, Kurt Seligmann.
Orta Sıra: Max Ernst, Amedee Ozenfant, Andre Breton, Fernand Leger, Berenice Abbott.
Alt Sıra: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian.*

Atölye 17, genç Amerikalı sanatçıların, Avrupalı seçkin sanatçılarla yan yana çalışabildikleri, onların çalışma biçimlerini, tekniklerini izleyebildikleri ve sanat görüşleri hakkında konuşabildikleri bir yerdi. “Robert Motherwell, Jackson Pollock, William Baziotès ve Mark Rothko, kazıma ucunun ve presin cazibesine kapılmadıkları halde, Hayter ile birlikte baskı resim yapmaya çalışıyorlardı.”²⁵ Atölyede çalışan genç Amerikalı sanatçılardan Robert Motherwell, Jackson Pollock, William Baziotès, Mark Rothko, Willem de Kooning, sonraki süreçte Soyut Dışavurumcu anlayışı ortaya çıkaran öncüler olarak anılmışlardır. Atölye 17’deki çalışma sürecinde S.W. Hayter’in üzerinde ısrarla durduğu otomatizm yöntemi, bilinçaltına yönelim, kazıma ucu ve kalemle serbest el çizimi, jestüel hareketlerle oluşturmaya çalıştığı resimsel anlayış ve deneyselliğe verdiği önem, Soyut

²⁵ Tallman, Susan The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.16

Dışavurumcu anlayışın özellikle akımın ilk kanadını oluşturan sanatçılarının benimsedikleri yöntemler olmuştur.

S.W. Hayter'in teknik ile ilgili bakış açısı Atölye'nin yapısını oluşturan durumlar içerisinde altı çizilmesi gereken en önemli tarafı oluşturmaktadır. S.W. Hayter, atölyede çalışan sanatçılara resim basımında yardım sunuyordu fakat atölyede çalışan herkesten kendi baskısını kendi başına basmayı öğrenmesini bekliyordu. Bu öğretici durumda dahi kendisini bir öğretmen olarak değil, bir aracı veya meslektaş olarak tanımlıyordu. Bu yüzden Hayter her meslektaşından kendisinin yaptığı gibi, sanatçının; baskı kalıbını kendi başına hazırlamasını, baskıresim için gerekli olan malzemeleri kendisinin seçmesini, baskı kalıbı üzerine kendi çalışmasını kendisinin çizmesini ve baskı aşamasında ilk baskıdan son baskıya kadar olan tüm süreci kendisinin yönetmesini bekliyordu. S.W. Hayter'in atölyesinde bir araya gelen ve çalışan sanatçılar diğer baskı atölyelerinin neredeyse hepsinde bulunan teknisyen yardımı ile değil baskılarını S.W. Hayter'in gözetimi altında kendileri yapıyorlardı. Baskıresim atölyelerinin gelenekleri ile örtüşmeyen bu durum S.W. Hayter'in komple bir baskıcı yetiştirme ısrarından kaynaklanıyordu.

“1956'da, Brooklyn Müzesinin baskı resim küratörü Una Johnson şöyle yazmıştır, “Birleşik Devletlerdeki baskıresimlerin ayırdedici özelliklerinden biri, büyük çoğunluğunun, Fransa'da çok sık görüldüğü gibi profesyonel bir baskı ustası tarafından değil de, sanatçının kendisi tarafından basılmış olmasıdır.” Bu gözlem, hem “profesyonel baskı ustalarının” ülke çapındaki yetersizliğini hemde Hayter'in prensiplerinin ülkenin baskı resimcileri tarafından benimsendiğini gösteriyordu.”²⁶

S.W. Hayter'in tekniği yetkinleştirmeye yönelik bu bakış açısı sonraki yıllarda ülkenin genelinde kabul gören bir şekil almıştır. Günümüzde de baskıresim eğitimi veren kurumlarda ve üniversitelerde baskıresim öğretisini şekillendiren bu anlayış genel olarak kabul görmüş bir yaklaşımı doğurmuştur.

²⁶ Tallman, Susan The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.16

“Onun görüşüne göre, bu metotla yapılmış baskiresimler, gravürcülükle anılır hale gelmiş ticari gelenekten ayrılıyordu. Dahası, baskiresim sanatçısının statüsü, bir sanat eserini başından sonuna kadar tek başına yapabilen bir ressamınkine ya da heykeltıraşınkine yükselmiş gibi görünüyordu”²⁷

S.W. Hayter’in Atölye 17’de izlediği yol basmakalıp fikirlerin ve kuralların altüst edildiği deneyselcilik ve merakın peşinden gidildiği bir yoldu. Atölye’nin önemi sadece burada yapılan deneysel ve çığır açıcı baskiresimlerden kaynaklanmıyordu; buraya baskiresmi öğrenmek ve çalışarak deneyimlemek için gelen pek çok kişi daha sonra burada öğrendikleri ve deneyimledikleri baskiresim tecrübesini yayarak Amerikan baskiresim sanatının gelişimine, özellikle Soyut Dışavurumcu akımın ilk kanadı içerisindeki sanatçıların baskiresim tekniğiyle eser üretmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

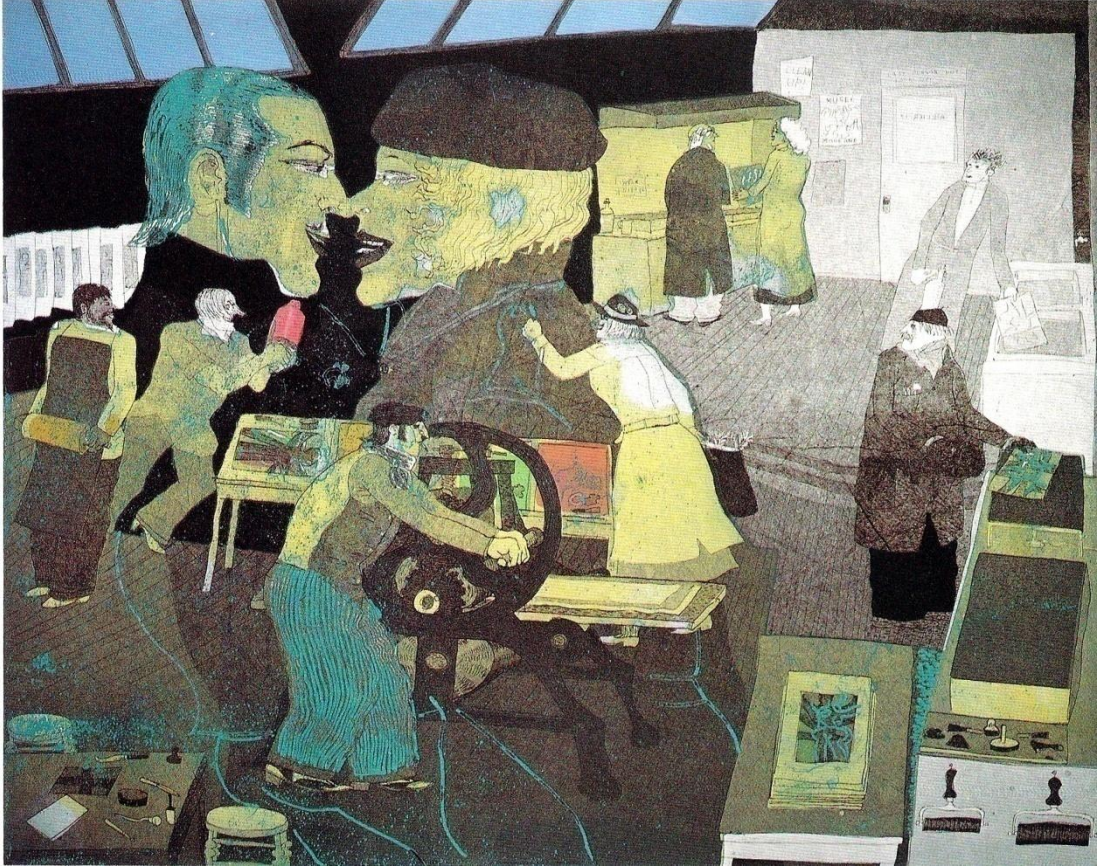
“II. Dünya Savaşı veteranlarının GI Bill’e akın etmesi sonucunda, sanat okullarının, kolejlerin ve üniversitelerin sayısı rekor düzeyde artış gösterdi. Atölye 17’de çalışan birçok sanatçı, ülkenin her tarafındaki eğitim kurumları tarafından, resim bölümlerine baskı resim atölyeleri kurmaları için tutuluyordu. Örneğin, Gabor Peterdi’nin Brooklyn Müzesi’nde, Hunter Koleji’nde ve Yale Üniversitesi’nde, Letterio Calapai’nin ise New York Buffalo’daki Albright Sanat Okulu’nda yaptığı gibi, Mauricio Lazansky’de Iowa Üniversitesinde bir çukur baskı yapım atölyesi düzenlemişti. Eğitimlerini çeşitli yeni baskı resim atölyelerinde alan ressamlar, başka kolejlere ve üniversitelere eğitim vermeye gidiyor ve Hayter’in teknik deneyim, işbirliği ve kendine yetebilme ideallerini biraz daha yayıyorlardı.”²⁸

Atölye 17’nin New York’ta faaliyet gösterdiği 1940- 1950 yılları arasında, atölyenin kayıtlarına göre 141 sanatçı çalışmıştır. Atölye 17, New York’ta geçirdiği süre içerisinde baskiresim adına önemli bir katkıda bulunmuş, Soyut Dışavurumcu anlayış içerisinde yer alan sanatçıları atölyeye çekerek sanatlarının gelişimine ve açılım sağlamasına olanak sunmuştur. “... Joann Moser’in işaret ettiği gibi, Atölye 17, 1913 Armory Show sergisine benzer bir şekilde Amerikan baskiresmi üzerinde

²⁷ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 27

²⁸ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 28

önemli bir etki oluşturmuştur.”²⁹ Hayter’in 1950 senesinde Paris’e geri dönme kararı almasıyla birlikte Atölye 17, tekrar Paris’e taşınmıştır. Paris’te tekrar kurulan atölye, deneysel bakış açısını koruyarak, New York’da geliştirdiği tek kalıpla çok renkli baskı denemelerine devam etmiştir. Hayter’in 1988 yılında vefatından sonra Atölye 17’nin baskıresim teknisyenleri Hector Saunier ve Juan Valladers’in yönetiminde Paris’te ‘Atelier Contrepoint’ açılmıştır. Çalışmalarına Atölye 17’nin anlayışı ve bakış açısıyla yaklaşan Atelier Contrepoint, günümüzde hala faaliyetini Paris’te sürdürmektedir.



*Resim 22. Warrington Colescott
Renkli Gravür, 55x65 cm*

S.W. Hayter Discovers Viscosity Printing, 1976,

²⁹ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 800

3. SOYUT DIŞAVURUMCULUK

3.1. Öncüler ve Etkileşim

Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkmaya başladığı yıllarda savaş nedeniyle Avrupa'dan Amerika'ya göç eden tecrübeli ressamlar, akımı oluşturacak genç sanatçılar üzerinde önemli izler bırakmıştır. “Pollock ve de Kooning kuşağının henüz yetişmekte olduğu yıllarda Arshile Gorky, Hans Hofmann ve Mark Tobey yol açıcı çalışmalar içindeydiler... genç kuşağın bilinçlenmesi ve cesaretlenmesinde çok önemli rol oynayan Gorky, Hofmann ve Tobey, Amerikan sanatı ile Avrupa sanatı arasındaki önemli köprülerdi.”³⁰



Resim 23. Marc Tobey

“Untitled”, 1970, Litografi, 45x55 cm

³⁰ Yılmaz, Mehmet, Modernizmden Postmodernizme Sanat (Ütopya Yayınevi, Birinci Baskı, Şubat 2006) sf:160

“Soyut Dışavurumcu sanatçılar başlangıçta; Kübizmin biçimsel çözümlerinden ve Sürrealizmin ilkel temalarından etkilendiler. Meksikalı duvar ressamlarından da etkilenen sanatçılar, Modern Sanat Müzesi ve Guggenheim Müzesi koleksiyonlarında yer alan pek çok eseri gördüler ki bunlar arasında Kandinsky, Picasso ve Monet de vardı. Ayrıca Hans Hofmann’ın kişiliğinde New York kenti, Avrupa’daki önemli sanat akımlarını yakından izlemiş olan ve Matisse, Delaunay, Picasso Kandinsky gibi sanatçılar hakkında kişisel bilgiye sahip bulunan bir ressam-öğretmen kazanmıştı.”³¹

Hans Hofmann’ın genç kuşak Amerika’lı sanatçılar üzerindeki etkisi, Soyut Dışavurumcu akımın oluşmasında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bavaria doğumlu sanatçı, Münih’te fen eğitimi almış 1903 yılında resim eğitimi için Paris’e gitmiştir. Öğrencilik yıllarında Matisse ile birlikte eğitim almış onun sanatından ve fikirlerinden oldukça etkilenmiştir. Action Painting (Eylemsel resim) ve Dripping (Damlatma) tarzlarını ilk deneyen ressamlardan biri olan Hofmann, Soyut Dışavurumculuk içerisinde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca ‘Soyut Dışavurumculuk’ terimi ilk kez eleştirmen Robert Coates, tarafından 1946 yılında New York’da sergilediği resimler için kullanılmıştır. 1933 yılında Amerika’ya gelen Hofmann, burada bazı okullarda resim dersi vermiş daha sonra New York’da ‘Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu’ adı altında özel bir sanat okulu açarak burada ders vermeye devam etmiştir. “En çok dikkat ettiği husus, ‘renk / biçim / mekan’ birliğiydi. Derslerini izleyen Clement Greenberg’e bakılırsa, onun üstüne hoca yoktu: Matisse’in renk anlayışını, Matisse’in kendisinden daha iyi bildiği gibi, Amerika’da Kübizmi ondan daha iyi kimse anlatamazdı.”³²

Hofmann’ın resmindeki (Resim 24) serbest biçimli alanların jestüel hareketlerle tamamlandığı, fırça darbeleriyle, renk tonlarıyla resimdeki derinlik etkisini elde ettiği Art-informel resim anlayışı Soyut Dışavurumcular üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Soyut Dışavurumculuğun başlangıcındaki ilk evre

³¹ Norberth LYNTHON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Özış, İstanbul, sf:227

³² Yılmaz, Mehmet Modernizmden Postmodernizme Sanat (Ütopya Yayınevi, Birinci Baskı, Şubat 2006) sf: 160

olan Eylem resminde (Action Painting) bu etkiler açıkça görülmektedir. İmgeyi bilinçli olarak reddeden, özgürce resim yapma kaygısı güden, tuvalin yassılığını reddetmeyerek resim yapma sürecinin önem kazandığı eylem resminde Hofmann'ın resimleri Soyut Dışavurumculara kapılar açarak aradıkları resmin ipuçlarını vermiştir.

“Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hofmann'ın derslerinde aktardığı, 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması' yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel 'bütünselliğin' yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır.”³³



Resim 24. Hans Hofman

“Tormented Bull”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 212x151 cm

³³ Antmen, Ahu 20. Yy Batı Sanatında Akımlar (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 136

Soyut Dışavurumculuğu ortaya çıkararak nedenler içinde Hofmann'ın olduğu gibi Sürrealizmin de Soyut Dışavurumculuk üzerinde büyük bir etkisi vardır. Soyut Dışavurumcu sanatçılar resimlerinin konularını dış dünyadaki görüntülerden seçmek yerine, kendi iç dünyalarında ve insanoğlunun ilkel duygularında aramışlardır. Bu belki de otuzlu yıllarda olduğu gibi kolay anlaşılır bir mesaj taşıyan, toplumsal yanı olan resim anlayışı içinden sıyrılmak için tercih ettikleri bir yol, belki de savaşın getirdikleriyle ilintili olarak Amerikan geleneğini de içinde barındırdıkları bir resim arayışı içinde olmalarında gizlidir. Sebep her ne olursa olsun Soyut Dışavurumcu sanatçıların önemsedikleri durum bilinçaltının düşsel ve ruhsal yanla ilgili durumudur. Bu anlamda sürrealizme yakınlıklarından açıkça bahsedilebilir. Soyut dışavurumcuları sürrealist sanatçılarla ortak noktada buluşturan bilinçaltına yönelim ve otomatizm tekniği özellikle Soyut Dışavurumculuğun ilk evresinde sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. Soyut Dışavurumcu sanatçıların bilinçaltına yönelimi ve otomatist tekniği benimsemeleri, bu sanatçıların yaratı sürecinde özgür bir tavıra duydukları ihtiyaçla da örtüşmektedir. Resim üretme sürecini kendi varoluşsal mücadelesi olarak gören ve alabildiğine özgür bir tutum sergileyen sanatçılar için sanatsal üretimleri özgürlük arayışlarının bir sonucudur.

Sürrealist sanatçılar bilinçaltının derinliklerini araştıran Sigmund Freud'un öğretilerinden yararlanırken Soyut Dışavurumcuların rehberi ise Carl Jung olmuştur. Jung'un teoremine göre insanoğlu bilinçaltında evrim döneminden kalma ilkel duyguları ve görüntüleri taşımaktadır. Jung, Kollektif bilinçaltı (Collective unconscious) içinde varolan ve tüm insanların içinde taşıdığına inandığı düşünceleri 'arketip' veya 'evrensel ilk modeller' olarak adlandırmış bunlara 'mit' adını vermiştir. Jung'un fikirleri Soyut Dışavurumcuların özellikle ilk döneminde etkin olmuştur. "Zıtlıkların bütünlüğü içinde otomatizme önem vermesi sürrealist akımdan aldığı etkilerle bağlantılıdır. Bu akım içindeki sanatçıların ilgi odağı Jung felsefesidir. Arketipler ve bunların üretilmesi önem taşır."³⁴

³⁴ <http://notslash-sanat.blogspot.com/2007/07/abstre-ekspesyonizm.html>

Soyut Dışavurumcu sanatçıların bilinçaltı ve mitlere olan ilgisinin ve Jung'ın teoremleri dışında Soyut Dışavurumculuğu etkileyen bir diğer unsur ise varoluşçu felsefedir. Savaş sonrası Amerika'sında 1940'lı yıllarda İngilizce'ye çevirilerek yayımlanan pek çok eser arasında Franz Kafka'nın, Jean Paul Sartre'ın, Heidegger'in ve Friedrich Nietzsche'nin eserlerinin Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde önemli bir tesiri olmuştur.

Özellikle J.P. Sartre'ın tedirginlik, başarısızlık, korku, endişe, belirsizlikle ilişkili olan yazıları, kişinin kendisini keşfetmesinin ipuçlarını kendi varoluş nedenini açıklayarak bulacağına dair görüşleri varoluşçu yazarların ortak konularını oluşturmaktaydı. Varoluşçu felsefenin en önemli kuramcılarında J.P.Sartre'a göre kişi önce vardır, ilk kendini tanır ve karşılaşır, sonra kendini tarif eder. Varoluşçu felsefeyi benimsemiş Soyut Dışavurumcu sanatçıların ürettikleri eserlerin üsluplarının farklılığında ve üretimlerinin tamamının biyografilerinden ayrılamayan bir bütün olarak ele alınması gerekliliğinde varoluşçu felsefenin izleri bulunur. Soyut Dışavurumculuğun en önemli ressamı olan Jackson Pollock'un yere serilmiş tuval üzerinde ayinsel bir tutumla gezinerek oluşturduğu resimlerle,(Resim 25) yine bu akımın en önemli sanatçılarından Mark Tobey'in jestüel el ve fırça darbeleriyle kendi dışavurumsal enerjisini farklı şekilde ortaya koyan (Resim 26) Soyut Dışavurumcu sanatçılar arasındaki üslup farklılığı bu duruma örnek teşkil etmektedir. Üslup farklılıklarının ve sanatsal üretime yaklaşım şekillerinin farklılığına değinen Rosenberg "bu tür bir resimsel anlayışın sanatçının biyografisiyle bire bir ilişkili olduğunu, resmin sanatçının yaşamının bir 'anı'nın ifadesi olduğunu ve dolayısıyla tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir."³⁵

"Gerçekten bütün soyut dışavurumcu isimler, malzemeleri yanlarında olmak kaydıyla yaptıkları resimlerle baş başa kalmışlar ve özgür isteme bağlı yapıtlar ortaya koymuşlardır. Özellikle aksiyon sanatına yakın duran isimler, malzemelerine dayalı tüm agresiviteyi dışavurarak, olağanca özgürlüğüyle doğal davranabilmişlerdir. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değdirme vb.

³⁵ Antmen, Ahu 20. Yy Batı Sanatında Akımlar (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 148

yaklaşımlar içine girerek, bütünüyle, sanatlarına içselliklerini yansıtmışlardır. Heidegger'in dediği gibi "insanın özü varoluşundadır" savını paradoksal kılmayarak, soyut dışavurumcu her sanatçı ortaya koyduğu çalışmalarında kendini bulmaya çalışmış ve büyük bir yüzdeyle de bulmuştur"³⁶



Resim 25. Jackson Pollock "One: Number 31", 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270x530 cm



Resim 26. Marc Tobey "Sumi No. 7", 1970, Litografi, 45x55 cm

Soyut Dışavurumcu akımın oluşum sürecinde, bu düşüncelerle meşgul olan ve savaşın getirdiği buhranı üzerlerinde taşıyan Soyut Dışavurumcu sanatçılar, bu düşüncelere sıkı sıkıya sarılmış ve sanatlarını üretirlerken gereken itkiyi bu düşüncelerden elde ettiği enerjiyle oluşturmuşlardır.

³⁶<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=36> Erişim tarihi : 12.03.2013

3.2. Soyut Dışavurumculuk

Üslupları birbirinden farklı, resimlerinde dolaysız bir anlatımı, rastlantısal bir tavır ve özgür bir yaratı sürecini benimseyen sanatçıların oluşturduğu Soyut Dışavurumculuk, 20. Yy'ın en önemli sanat akımlarından birisidir. “Akım ismini aldığı soyut anlayışı ve dışavurum anlayışını da içerisinde barındırır. Terim ortaya çıktığında çoğunluğunu New York'ta yaşayan sanatçıların oluşturduğu grubun işlerini anlatmak için kullanılmıştır.”³⁷

Bu akımın iki temel kuramcısı Clement Greenberg ve Harold Rosenberg'dir. Clement Greenberg bu hareketi “Amerikan Sitali Resim” ve “Resimsel Soyutlama” gibi isimlerle tanımlamış Harold Rosenberg ise “Aksiyon Resmi” tanımını kullanmıştır.



Resim 27. Clement Greenberg ve Harold Rosenberg

Clement Greenberg'in Resimsel soyutlama diye tabir ettiği Soyut Dışavurumculuk; 1940'ların ortalarında Amerika'da ortaya çıkan, 1950 yıllarında gelişme gösteren ve 1960-1970 yıllarında etkisini olgun bir biçimde ifade edip, ressamların kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri, nesnelerin gerçek

³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_expressionism Erişim Tarihi: 06.06. 2013

görünümlerine yer vermedikleri bir tür soyut sanat olma özelliği taşır. Bu akım dogmatik olmaktan çok araştırmacı bir tutum sergileyen metafizik sanılarla ilgilidir.

“Dogmatik olmaktan çok araştırmacı bir tutum sergileyen bu hareket, metafizik sınırlarla derinlemesine alakadar olmuşlardır. Bilinç ve bilinçsizlik arasındaki karşıtlığa önem vererek derin seviyelere inmeyi hedefleyen bu ressamalar, resimlerinde kullandıkları boyaları ve boyama stillerini de anlık kararlarla bilinçaltlarından gelen isteklere göre, daha doğrusu; o anda içlerinden geldiği şekilde yapmaya eğilimli olmuşlardır... Soyut üretimin egemen olduğu bu akımda doğaçlamaya önem veren sanatçılar, iç birikimin tümüyle dışavurumuna ağırlık vermişlerdir.”³⁸

Soyut Dışavurumculuk akımının öncülerinin çalışmalarını New York'ta gerçekleştirmiş olmaları ve ürettikleri yapıtları New York'taki galerilerde sergilemeleri nedeniyle bu sanatçılar New York Okulu sanatçıları olarak da adlandırılmışlardır. Üsluplarının temelini Avrupa sanatından alan bu sanatçılar resimde yanılısamayı ortadan kaldırmayı, non figüratif bir yapı içerisinde resmin iki boyutlu yüzeyini reddetmek yerine kabullenerek, bunları yaparken tercih ettikleri büyük boyutlu tuvalerde akıtma, kazıma, damlatma, sürme, püskürtme, jestüel el hareketleriyle boyama gibi tekniklerden yararlanmışlardır.

“Ünlü Amerika'lı eleştirmen Harold Rosenberg'e göre resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamalar, belli bir nesneyi göstermek yerine, belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır. “Bir an gelmiştir ki birbiri ardına birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyecekleri ya da “ifade” edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil olay haline gelmiştir” diyen Rosenberg'e göre “elmaların masadan kaldırılması, mükemmel renk ve espas ilişkileri kurgulayabilmek için değildir... Esas mesele her türlü nesnenin resim yapma eylemine yer açılmasını diye bir kenara itilmesidir.”³⁹

³⁸ http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/342-abstre_ekspresyonizm.html Erişim Tarihi: 06.06.2013 , Anonim

³⁹ Antmen, Ahu 20. Yy Batı Sanatında Akımlar (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 148

Antik mitoloji ve primitif sanatlarda kendilerine çıkış noktası arayan bu sanatçılar, sürrealizmin ilkel temalarından ve otomatizm tekniğinden faydalanarak ürettikleri eserlerinde, Kübizm'in biçimsel çözümlerinden de faydalanmışlardır.

“Newman, Reinhardt ve Rothko'nun tek renkli resimlerinin, Kline (Resim 27) ve Motherwell'in atılgan, zaman zaman kaligrafiye kaçan soyutlamalarının, Pollock'un akıtma resimlerinin (drip- paintings) De Kooning, Gottlieb ve Hofmann'ın birbirinden farklı nitelikteki yapıtlarının oluşturduğu soyut dışavurumculuğun ortak yönü, gerçeküstücü (sürrealizm) sanatın temel ilkelerinden olan “çağrışımlar” ve “özdevinim'den” yola çıkmalarıydı.”⁴⁰

II. Dünya Savaşı sonrasına ve 1950'li yıllara damgasını vuran akım içerisinde yer alan sanatçıların resimsel dilleri ve üslupları birbirinden oldukça farklı bir yapıdadır. Varoluşçu felsefe üzerinde şekillenen akım içinde her sanatçı kendini özgün kılacak üslubu ile sanatını gerçekleştirmiş ve bu konuya hassasiyetle eğilmişlerdir

“Her biri kendi özgün üslubuyla “saf” bir resimsel dile yönelmiş, ama her biri bu dili, kendi bağımsız “soyut dışavurumcu” arayışlarla ortaya koymuştur. Buradaki “soyut dışavurumcu” tanımının kapsamı ise oldukça geniştir: Bazıları, Willem de Kooning gibi, figüre de yer vererek gerçekte soyutlamacı bir tavır içinde çalışırken, bazıları tümüyle soyutçudur; her birinin “dışavurumcu” enerjilerinin dereceleri de birbirinden farklıdır. Bu gibi farklılıklar nedeniyle, Amerikan Soyut Dışavurumcu resmini, “Aksiyon Resmi” ve “Boyasal Alan Resmi” gibi başlıklar altında gruplamak söz konusu olmuştur.”⁴¹

⁴⁰ http://cemozal.com/informel_sanatcilar.html

⁴¹ Antmen, Ahu 20. Yy Batı Sanatında Akımlar (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) sf: 149 - 150

3.2.1. Aksiyon Resmi

Aksiyon Resmi, 1940'lı yılların ortalarında ilk örneklerini vermeye başlayan, Soyut Dışavurumcu sanat hareketinin ilk koluna verilen isimdir. Hareketli soyut, eylem resmi ve jestüel soyutlama gibi isimlerle anılan bu anlayış kaynağını büyük ölçüde sürrealizm akımının içinde varolan otomatizmden almıştır. Resmin oluşum sürecinin önem kazandığı bu anlayışta, sanatçı herhangi bir taslak olmaksızın kendi içgüdüsel ve anlık duygularını tuvale aktarmaya çalışmakta, tuval yüzeyini sürecin kaydını tutan bir alan olarak kullanmaktadır. Eylem resminde bütüncül ve açık kompozisyon yapısı hakimdir. Anlayışa adını veren "eylem", resmi oluşturan en önemli unsur olmasının yanında sanatçının dışavurumsal üslubunun da en belirleyici tarafını oluşturmaktadır.



Resim 28. Sam Francis

"Lithograph after the tall Monotypes", 1977, Litografi, 25x19 cm

Bu anlayışta, kuramsal bilgi ile yapılan resimsel anlayış reddedilmiş, imge bilinçli olarak kullanılmaktan kaçınılmıştır. Herhangi bir ön kabul ve taslak olmadan, özgürce resim yapma kaygısı güden sanatçılar, bilinçaltını ve Sürrealizmin otomatizmini kendilerine rehber kılarak, gerektiğinde fırçayı bir kenara bırakıp boyayı doğrudan tuval üzerine akıtarak, spontan ve içgüdüsel bir biçimde çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir.

“Bu ressamın hepsi, aşırı yöntemler kullanmasa bile, anlık güdülere kendilerini teslim etmelerinin gerekliliği konusunda hemfikirdiler. Çin kaligrafisinde olduğu gibi, bu anlayışta oluşturulan resimler de çabuk yapılmalıydı. Daha önce üstlerinde fazla düşünülmeden, bir anlık patlamayı andıran bir biçimde ortaya çıkmalıydılar.”⁴²

İçgüdü ve spontanlık ekseninde çalışmalarını gerçekleştiren eylem resmi sanatçıları, köklü birer reformist olmaktan çok ruhsal derinliklerini keşfetme yolundaki idealistler olarak tanımlanabilir.

“Daha çok kendi ruhsal derinliklerine inen, zaman zaman çevrelerindeki dünyadan çok, eski mitlerin evrensel özellikleriyle ilgilenen ve kendilerini zenginleştiren düşüncelere şükran duyguları besleyen idealistlere benziyorlardı.”⁴³

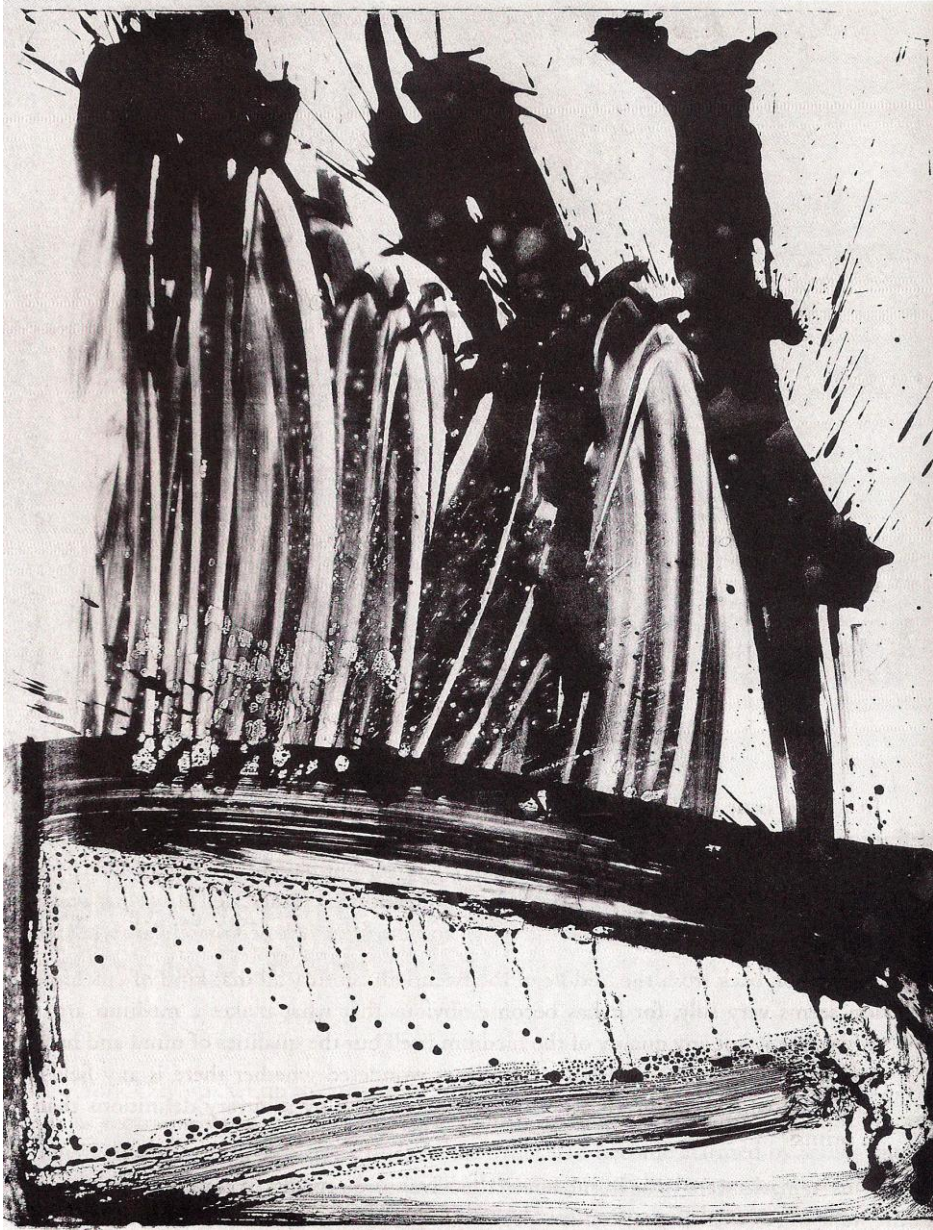
Aksiyon Resmi içinde yer alan sanatçıların çalışmaları uzun bir süre, 1946 yılında eleştirmen Robert Coates tarafından tanımlanan Soyut Dışavurumcu akım içinde değerlendirilmiştir. Anlayışın ayrı bir uzantı olarak değerlendirilmesi 1952 yılında Harold Rosenberg, tarafından belirtilmiştir. Bu gerekliliğin oluşmasındaki en önemli neden J. Pollock, W. de Kooning ve S. Francis gibi soyut dışavurumcuların resimlerini oluştururken kullandıkları yöntemlerde ve tecrübe ettikleri süreçte gizlidir.

“Eylem resmi terimi ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından 1952 yılında kullanıldı. Terim kullanımının ardından New York Okulu eleştirmenlerinin estetik perspektifinin yönünü değiştirici bir etkide bulundu.

⁴² Gombrich, E.H. Sanatın Öyküsü. çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran. (ikinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1999) sf: 602

⁴³ Norberth LYNTHON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul, sf:231

Jackson Pollock ve Willem de Kooning gibi Soyut Dışavurumcular resim hakkındaki görüşlerini açık bir biçimde dile getirmeye başladılar ve Clement Greenberg gibi eleştirmenlerden destek gördüler. Greenberg, action painting sanatçıların çalışmalarını onların varoluşsal mücadelesi olarak değerlendirdi”⁴⁴



Resim 29. Willem de Kooning

“Untitled”, 1960, Litografi, 108,6x78 cm

⁴⁴ http://www.adasanat.com.tr/sozluk/harf_ara_detay.php?recordID=Action%20Painting Erişim tarihi : 13.03. 2013

Akımın en önemli temsilcilerinden olan J. Pollock, Orozco, Diego Rivera, David Siqueiros gibi Meksikalı ressamların duvar resimlerinden, bu resimlerdeki totem imgelerinden ayrıca Picasso, Kandinsky, Masson ve Avrupalı sürrealist sanatçılardan etkilenmiştir. Sürrealizmin bilinçaltıyla olan ilişkisi Pollock açısından önemlidir. 1945'den sonra mit ve totemlere olan ilgisi azalmış doğayı bilinçaltını besleyen bir kaynak olarak kullanmaya başlamıştır. Kısa ve enerjik fırça darbelerinin yoğunluğuyla, başlangıç noktası olan doğa silikleşmiş, boyanın sürülüşü eylemin izini tuvale aktarmış, böylelikle tuval yüzeyi hareketin kaydını tutan bir nesneye dönüşmüştür. Resim 30'da görülen 1946 yılına ait "Eyes in the heat", sözü edilen bu çalışma şekline bir örnektir.



Resim 30. Jackson Pollock "Eyes in the heat", 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137.2x109.2 cm

J. Pollock için resimsel eylem, yere serdiği büyük boyutlu tuval yüzeyini, fırça ve palet kullanmadan, akıtmalarla, damlatmalarla, püskürtmelerle ve jestüel hareketlerle boyamaktır. (Resim 31) W. de Kooning için resimsel eylem ise jestüel ve spontan fırça darbeleriyle sağlanmaktadır. Formların yassılaştığı, rengin, çizgi ve lekenin, siyah ve beyazın birbirini sıkıştırdığı yüzeyde sert fırça izleri ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla ilgi, sanatçının boyama eylemi üzerinde yoğunlaşmaktadır. İzleyicinin, fırça izlerini takip ederek sanatçıyla aynı ruhsal durumu paylaşması ve sanatçının dışavurduğu enerjiyi hissetme heyecanı, dönemin hem sanatçısı hem izleyicisi için yadsınamaz bir gerçeklik durumundadır. İç dünyalarına yönelen sanatçıların, soyut dışavurumcu bir 'eylem' ile ön plana çıkmaları ise bir varolma mücadelesidir.



Resim 31. Jackson Pollock yere serdiği tuval yüzeyi üzerinde çalışırken

Aksiyon resmi içinde yer alan ve bu doğrultuda çalışmalar ortaya koyan başlıca sanatçılar Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Tobey, Jack Tworckov ve Sam Francis'dir.

3.2.2. Boyasal Alan Resmi (Colorfield Painting)

Bu anlayış isminden de anlaşılacağı üzere iki bileşenden oluşmaktadır; ‘boya’ ve ‘alan’. Bu anlayışta çalışan sanatçılar tuval yüzeyinde boyutlandırma ve hacimsel etkilere sahip her türlü davranışı reddetmişler, renklerle oluşturdukları hacimsiz yüzey görüntüleri yakalamaya çalışmışlardır. Renksel Soyutlama ve Geç Soyutlama gibi isimlerle anılan Boyasal Alan Resmi, Soyut Dışavurumcu akım içerisindeki ilk oluşum olan Aksiyon resminden sonra ortaya çıkmış ve olgunlaşmıştır.

“Elli ve altmışlı yıllarda ‘Boyasal alan resmi’ için birçok farklı isim türemiştir. Bunların içerisinde en dikkate değer olanı, eleştirmen Clement Greenberg tarafından 1964’te düzenlenen, Los Angeles County Müzesindeki etkileyici serginin ismi olan ‘Geç resimsel soyutlama’dır. Bu isim şu an da kullanılmakta olan ‘Hard Edge’ ismini de kapsamaktadır. O günlerde bu akım için kullanılan bir diğer isim ise ‘Sistemik Resim’dir. Bu isim, Lawrence Alloway’in 1966 yılında New York Guggenheim Müzesinde düzenlediği, daire ve chevron gibi tek bir geometrik motif üzerine sistemik çeşitlik yapan boyasal alan resmi ve hard edge ressamlarını ön plana çıkaran serginin ismiydi.”⁴⁵

Soyut Dışavurumcu anlayışın imgeyi reddetmesi, resmin dış dünyanın tasviri yerine sanatçının kendi bilinçaltından ve kendi dünyasından beslenmesi gerekliliklerini içinde barındıran bu anlayışta, tuvalin iki boyutlu yüzeyini ve yassılığını reddetmeden çalışan sanatçılar, eylem resminin serbest fırça ve boya akıtmaları, püskürtme gibi tekniklerle oluşmuş hareketli yapısı yerine resimlerinde daha dingin alanlar yaratmayı önemsemişlerdir. Boyasal Alan ressamları özne ve arka plan arasındaki farklılıkları yok etmek amacıyla, tuvali tek bir düzlem olarak kullanmışlar, tuvalin yassılığını reddetmek yerine kabullenmişlerdir. Boyanın derinlik etkisi ya da üç boyutlu yapısını kullanmamışlar, yüzeyin tümüne yayılan boyasal alanlar oluşturmuşlardır. Boyasal alanla oluşturulan yüzey üstünde herhangi bir leke etkisi söz konusu değildir. Resmi oluşturan bütün bölümlerin birbiri ile eşit oluşu resmin yapısı içindeki temel etkenlerdendir. Hacimsel ve derinsel bir etkiden kaçınılmış, tonların üst üste gelerek yaratacağı etkiler reddedilerek, resmin kendisinden başka herhangi bir nesneye, biçime referans etmesinin, hatırlatmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır.

⁴⁵ <http://www.moca.org/pc/viewArtTerm.php?id=8> Erişim Tarihi: 06.06. 2013



Resim 32. Mark Rothko

No: 61, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x92 cm

Boyasal alan resminde sanatçılar, boyanın tuval yüzeyinde bıraktığı izlerden çok renklerin insan doğası üzerindeki etkileriyle ilgilenmişlerdir. (Resim 32) Rengin büyük boyutlu tuvalerde düz bir alana yayılması izleyici üzerinde, duygusal çağrışımlara sebebiyet vermekte ve resim tarafından sarılmasını sağlamaktadır.

“Boyasal alan resminde renk, obje bağlamından çıkarak kendi içinde bir subje olmaktadır. Bu anlayışı farklı kılan en önemli şey renk konusudur. Boyasal alan ressamı yönteminde köklü bir değişiklik yaparak, boyanın etkin bir biçimde uygulanabilmesinin peşindeydiler.”⁴⁶

Boyasal Alan Resminde, resmin dingin yapısını renklerle bütünleştirerek dramatik etkiler ve yoğun duygu aktarımını amaç edinmiş Soyut Dışavurumcu sanatçılar arasında Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Clyfford Still, Barnett Newman, Helen Frankenthaler, Frank Stella sayılabilir.

⁴⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Color_Field Erişim Tarihi: 06.06. 2013

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BASKİRESMİN RÖNESANSI VE ATÖLYELER

1. BASKİRESMİN RÖNESANSI*

1930'larda İş Geliştirme Dairesi'nin başlattığı Federal Sanat Projesi içinde geniş kitlelerle buluşan baskiresim, 1940'lı yıllarda Stanley William Hayter'in atölyesinin etrafında şekillenmiştir. Burada baskiresim yapan sanatçılarla ve yine bu atölyede yetişen baskı teknisyenleriyle, baskiresim ülkenin geneline yayılan önemli bir ilgiyi üzerine toplamıştır. 1950'lerde baskiresim etrafında dönen tartışmalarla ve kurulan kurumların girişimleriyle önemli bir ivme kazanmış, baskiresim 1960'lı yıllarda sanatsal faaliyetler içerisinde bulunan baskiresim atölyeleriyle 'yeniden diriliş' anlamında 'rönesans'ını yaşamıştır.

“Amerikan sanat tarihinin en büyüleyici yönlerinden biri, sanatçıları desteklemek ve onların çalışmalarını geniş kitlelere yaymak için özel olarak kurulmuş kuruluşların fazlalığıdır. Sanat eserleri satın almak ve üyelikle baskı resim satmak için on dokuzuncu yüzyılın ortalarında kurulan Amerikan Art-Union (Amerikan Sanat Birliği); uluslararası avangardın şampiyonu, Katherine Dreier'in Societe Anonyme'si; 1936'da, pek çok yeni gelmiş göçmenin de aralarında bulunduğu sanatçıları desteklemek için kurulan ve bu sanatçıların eserlerini yer ücreti yada satışlardan komisyon almadan sergileyen, Hugh Stix'in New York Artists Gallery'si (New York Sanatçılar Galerisi) ve Stanley William Hayter'in Atelye 17'si, işbirliği içinde çalışan baskiresim kuruluşlarından birçoğunun doğduğu bir yenilikçilik geleneğini temsil etmektedirler.”⁴⁷

* 'Baskiresmin Rönesansı' tanımı Trudy V Hansen'in 'Printmaking in America' adlı kitabında A.B.D'de baskiresimin 1960'lı yıllarda yaşadığı sıradışı gelişimini anlatmak için kullanılmıştır. Bkz: Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America "Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 106

⁴⁷ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America "Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 97

İş Geliştirme Dairesi'nin açtığı atölyelerde ve özel atölyelerde çalışan sanatçıların birbirleriyle ve baskı teknisyenleriyle olan iletişimleri, baskiresmin teknik yönünün getirdiği zorlukların aşılmasını sağlamıştır. Özellikle S.W. Hayter'in baskiresim atölyesinde bir baskiresim sanatçısının, baskının ilk aşamasından son aşamasına kadar olan bütün aşamaları kendisinin yürütmesi yönündeki tutumu, burada üretimde bulunan sanatçıların baskiresmin teknik yönünün nasıl olması gerektiğini de bilerek atölyeden ayrılmalarına sebebiyet vermiştir. Aynı zamanda II. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan Amerika'ya göç eden Avrupalı sanatçıların resim geleneğinin içinde baskiresim kültürünün yerleşmiş olması ve Amerika'da baskiresim girişimlerinde bulunmaları, yine bu yıllarda baskiresim adına önemli bir durumu oluşturmuştur.

II. Dünya Savaşının Avrupa'da sanatsal faaliyetlerin durmasına ve ekonominin çökmesine yol açmasına karşın, savaşa girmeyen Amerika, bu iki durumdan da büyük bir kazanımla çıkmıştır. Avrupa'da avangard sanatın içinde yer alan pek çok önemli sanatçının Amerika'ya gelmesi, Amerika'nın bilinçli bir şekilde yürüttüğü kültür-sanat programlarının içinde bu sanatçılara yer vererek sanatlarını geliştirmeye olanak sağlaması ve bu öncü sanatçıların Amerika'nın genç kuşağı üzerinde önemli bir iz bırakması neticesinde sanatsal hareketlerin hız kazanması, Amerika'yı sanatın merkezi konumuna yükseltmeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın ortalarında görülen bu gelişmeler, Amerikan Sanat tarihinin öncesi ile karşılaştırılırsa önemli bir kırılmanın yaşandığı fark edilir. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar Amerikan Sanat Tarihi içerisinde yer alan gelişmeler daha çok geleneksel manzara ve figür resmi üzerine odaklanmış, Avrupa'da yaşanan sanatsal gelişmeleri geriden takip ederek evrilmişken, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika, öncü sanat hareketlerinin yaşandığı, sanatsal faaliyetlerin hız kazandığı bir yapıya bürünmüştür. Oluşan bu yapı içerisinde baskiresim kendini pek çok ortamda var etme fırsatını yakalamıştır. Savaş sırasında oluşan göçler sonrası Amerika'da üniversitelerin ve kolejlerin sayısı rekor düzeyde artış göstermiş, açılan bu eğitim kurumlarında kurulan baskiresim atölyeleri ile baskiresim yayılımını sürdürmüştür. Atölye 17' de eğitim görmüş sanatçıların başı çektiği bu atölyelerin geneli çukur baskı atölyeleridir.

“Paul Jones’un Kaliforniya, Gabor Peterdi’nin Yale ve Mauricio Lasansky’nin Iowa Üniversitelerinde”⁴⁸ kurduğu gibi üniversiteye bağlı kurumların dışında, herhangi bir kuruma bağlı olmadan çalışan atölyeler ise ülkede oldukça nadir görülmektedir.

Bu dönemde baskiresim faaliyetleri her ne kadar yayılım göstermeye başlamışsa da sanatçılar için aktif bir üretim alanı olmamıştır. “O sıralar ülkede baskiresimleri yayımlamak ya da dağıtmak için kullanılabilecek ticari bir şebeke yoktur ve çoğu satıcı, sanatçıları, zamanlarını resim basmaya ayırmaktan aktif biçimde soğutmaktadır.”⁴⁹ Galerilerde veya müzelerde nadir görülen baskiresmin sanatçıları baskı üretme konusunda tereddütte bırakması ve satıcıların beraber çalıştıkları sanatçıları baskiresim üretme konusunda cesaretlendirmemeleri, yaşanan süreç içinde olağan bir durumdur. İlerleyen süreçte bireysel çabalarla, baskiresim atölyelerinin üretimleriyle ve yeni nesil alıcıların baskiresime yönelmeleriyle bu sorun aşılmaya başlanmıştır.

Baskiresmin ülkede yayılmaya başladığı bu yıllarda baskiresim alanında bazı etik sorunlar da görülmektedir.

“Birkaç tanınmış Paris Okulu sanatçısı, daha geniş bir piyasada çalışmalarına olan talebi karşılayabilmenin bir yolu olarak, tablolarından, çizimlerinden yada suluboya çalışmalarından yapılan baskiresimler basmaya başladı. Profesyonel bir kopyacı, resmi, genellikle bir gravür yada litograf levhası bazen de bir serigraf kalıbına aktarıyordu. Profesyonel bir baskıcı da, sonradan sanatçı tarafından imzalanacak, fazlaca fakat sınırlı sayıda baskı çıkarıyordu. Her ne kadar bu prosedür, on altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar olan çoğaltma uygulamalarını hatırlatsa da, bu, hilecilik ve ticarilik izleri taşıyordu. Atlantik’in her iki yakasında da, tabloların, çizimlerin ve baskı resimlerin çok yüksek kaliteli fotografik reproduksiyonları, genelde sanatçının onayı ve baskı üzerindeki imzasıyla

⁴⁸ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 101

⁴⁹ David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque, 2000), s. 6

üretiliyor ve “baskiresim” olarak satılıyordu. Salvador Dali bile, tablolarının “baskı resimleri” yapılmadan önce boş kağıtlara imza atıyordu. Bunun bir sonucu olarak, uluslararası çapta tanınmış sanatçılar tarafından imzalanmış ve sınırlı sayıda basılmış “baskiresimler”, daha az tanınmış Amerikalı sanatçıların özgün grafiklerinden biraz daha fazla bulunuyordu. Dore Ashton, Arts dergisinin 1955 tarihli bir makalesinde bu şüpheli baskılardan söz etmiş ve aslına uygunluk kavramını yeniden savunmaya çalışan Amerikalı baskiresim sanatçıları üzerindeki etkilerinden yakınmıştı. Alıcıların kafasını karıştırarak sanat eseri baskiresimlerin yeni yeni oluşmaya başlayan piyasasını baltadıkları için, yasal baskiresim satıcıları da onlara esef ediyordu.”⁵⁰

Ortaya çıkan bu tablo karşısında 1956 yılında Lessing Roosewald öncülüğünde, müze müdürleri, sanatçılar, koleksiyoncular ve akademisyenler tarafından “Amerikan Baskiresim Konseyi” (American Print Council) kurulmuştur. Konseyin gündemini; baskiresmin daha iyi bir noktaya nasıl gelebileceği, orijinal baskiresimle, reproduktif baskiresimlerin birbirinden nasıl ayırt edilmesi gerektiği, baskiresim ve baskiresim yapımına adanmış yayınların yoksunluğu gibi konular oluşturmuştur. “Konsey baskıların tartışılabilmesi, baskı alıcılarını, sanatçılar ve kurumlar tarafından yanlış bilgilendirilmelerini önlemek için bir forum kurmayı amaçlamıştır.”⁵¹ Kurulan bu forumda sanatçılar, yaşadıkları sıkıntıları ve sorunları konseye iletmişlerdir. “Ellili yıllarda özgün baskıcılar ve eleştirmenler “sınırlı sayıda üretilen baskıların” yeniden üretimi ve bunların asıllarından çok daha yüksek fiyata satıldıkları konusunda sanatçılar tarafından uyarılmışlardır.”⁵² Bu uyarıları dikkate alan Konsey, baskı yapımında sanatçının rolünü açık bir biçimde belirlemek adına önemli girişimlerde bulunmuştur. Resmin levhaya aktarılmasında fotoğrafı kullanımını sınırlandırmaya yönelik kurallar koymuştur. Konsey’in baskiresmin özgünlüğünü ve orjinelliğini belirlemek adına koyduğu kuralların en önemlisini sanatçının baskiresim üretim süreci içerisindeki durumunu tanımlayan kural oluşturmaktadır. “Baskı Konseyinin özgünlük için sıkı kuralları vardı: orijinal bir baskı sadece sanatçı tarafından blok, taş veya plaka üzerine oluşturulmalı; bu yüzeylerde basılan baskı izlenimi, sanatına ait olmalı ve sonlanmış baskı sanatçı

⁵⁰ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 29

⁵¹ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 797

⁵² C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 797

tarafından onaylanmalıdır.”⁵³ Baskiresmin orjinalliğini belirlemeye yönelik bu kurallar, sanatçı dışındaki biri tarafından baskının gerçekleşmesine ve sanatsal işbirliğiyle gerçekleştirilmiş baskiresimlere herhangi bir kısıtlama getirmemiştir. Baskiresmi kurallarla belirleme girişimi, etik ve ticari ticari sorunların önüne geçmek ve bu sorunların üstesinden gelmek için uygulanmış bir girişim olmasına rağmen bu kurallara katılmayan sanatçılar bu girişime itirazda bulundular. Gelişen süreç içinde işbirliğine dayalı atölyelerin artış göstermesi, burada çalışan sanatçıların giderek artması, yeni esaslar belirlemek yönünde itirazların yükselmesine sebep olmuştur. İşbirliğine dayalı atölyelerde baskiresmin oluşum sürecinde önemli bir yere sahip olan, bilgi deneyim ve tecrübesiyle oluşan baskıya önemli katkılar sunan baskiresim teknisyenlerinin, bu baskının gerçekleşmesi için fiziki şartları sağlayan atölyelerin, oluşan baskıda varlıklarını gösteremiyor olmalarından dolayı çıkan bu itirazlar giderek önemli bir sorun haline gelmeye başlamıştır. Baskiresimde orjinallik ve aslına uygunluk kavramı bilhassa satın almaların yatırım değerini etkilediklerinden dolayı alıcıların ve koleksiyonerlerin alım yapmasının önünde bir engel teşkil etmektedir.

“Baskiresim sanatının orjinalliğine dair herhangi bir tanımın, yapıldığı zaman itibariyle muhtemelen kullanımdan kalkacağı farkedildiğinden dolayı, çoğu baskiresim atölyesi, her basımla birlikte, bu basımın üretimine katkıda bulunan herkesin adlarını ve görevlerini listeleyen tam belge dökümleri yayınlamaya başladılar. Bazı eyaletlerde, bu ifşayı gerektiren yasalar yürürlüğe konuldu. Konsept olarak tüketici hareketinin “etiketlerde doğruluk” ilkesine benzeyen bu dökümanlar, işbirliği yapılmış olduğunu ve bunun orjinalliği, özgünlüğü yada baskiresmin değerini etkilemediğini üstü kapalı olarak bildiriyordu.”⁵⁴

Baskiresimde görülen etik dışı davranışlar, üretilen sahte kopyalar, özgünlük ve orjinallik etrafında dönen tartışmalar ve kurulan Baskiresim Konseyi, dönem içinde baskiresmin ne kadar önemsendiğini ve ticari anlamda da ne denli önemli bir yolun alındığını ortaya koymaktadır. 1940’larda ve 1950’li yılların ortalarına kadar

⁵³ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 798

⁵⁴ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 29

ticari bir yatırım aracı olmayan ve koleksiyonerlerin ilgisini çekmeyen baskıresim, Konsey kurulduktan sonraki süreç içerisinde bu durumu tersine çevirmiş ve ilgiyi üzerinde toplamaya başlamıştır.

“Geleneksel koleksiyoncular baskıresimlerini genellikle, inceleme ve teşhir durumunda ortaya çıkardıkları resim çantalarında saklarken, yeni koleksiyoncular baskıresimlerini ressamların yaptığı gibi çerçeveletip sergilemeye başlamışlardı. Philadelphia Sanat Müzesinin önde gelen baskıresim küratörü Carl Zigrosser, 1930’ların Amerikan baskıresimlerini Weyhe Galerisine sattığında, “züppece bir albenileri” olmadığından dolayı, düşük fiyatlarda bile baskıresim satmanın zor olduğunu anlamıştı. 1960’lardaki baskıresim koleksiyoncuları belirgin biçimde yeni bir nesildi. İyi eğitilmiş ve gelecek vaadeden bu koleksiyoncular, tanınmış sanatçıların baskıresimlerini satın alıyor ve bunları hem yetiştirme tarzlarını hemde sosyal statülerini göstermeleri için sergiliyorlardı. Baskıresimler tablolarla boy ölçüşecek kadar büyüyünce, basımevleri, büyük ölçek modasına ayak uydurabilmek için daha büyük makinelere yatırım yapmaya başladı. Müzeler ve kurumlar da, galeri ve toplantı odası duvarları için daha büyük eserler satın almaya başladı.”⁵⁵

Koleksiyonerlerin, müzelerin ve galerilerin baskıresime olan ilgilerinin artmasının nedenlerinin birisini de, dönemin sanat hareketi olan Soyut Dışavurumcu akım içinde yer alan sanatçıların büyük çoğunluğunun, baskıresim alanında üretimde bulunmaları oluşturmaktadır. Sanatsal faaliyetleri içinde baskıresime önemli bir yer ayırmış bu sanatçıların tekniğe olan ilgileri, 1950’li yılların sonlarında kurulmaya başlayan atölyelerle daha da artmıştır. Kolejlerde ve üniversitelerde kurulmuş olan baskıresim atölyelerinin yanı sıra, vakıf desteğiyle veya kendi başına ayakta kalmaya çalışan bağımsız atölyelerin sayısının da artış gösterdiği bu dönemde kurulan atölyelerin işbirliğine dayalı bir yapı üzerine inşa edilmesi, sanatçıların baskıresim üretimi içinde daha çok bulunmasını sağlamıştır. 1950’li yılların sonlarında kurulmaya başlayan ve öncü nitelikte olan bu atölyeler sanatçıları bu alanda çalışmaya ikna ederek; baskıresim sanatçılarından oluşan yeni bir kuşak yetiştirerek; yola çıkmadan önce belirledikleri amaç ve hedefleri büyük ölçüde gerçekleştirerek;

⁵⁵ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 46

baskiresmin yayılmaya başladığı yıllarda katalizör görevi görmüş, Amerikan baskiresminin rönesansı olarak anılacak bu döneme önemli katkılar sağlamıştır.

“Sayısız imge üzerinde düşünebilen ve yorum yapabilen 1960’lar, baskı resimi, fikirleri ve teknolojileri keşfetmenin ve sanata yeni ve büyüyen bir kitle kazandırmanın mükemmel bir aracı olarak görüyordu. İkinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda, kolejler, üniversiteler ve atölyeler, yeni sanatçılar için daha sofistike bir kitle meydana getirdiler.”⁵⁶

Dönemin sanatsal hareketlerinin görsel ifade diline uygunluğunu ve sanatçıların estetik arayışlarının zenginleştirici yanını içinde barındıran baskiresim tekniği, bu atölyelerde pek çok sanatçının baskiresim üretiminde bulunmasıyla ilgiyi üzerinde toplamıştır. Kurulan atölyelerin tümü, sadece sanatçılarla çalışmak ve onların baskılarını üretmek amacını taşımamaktadır. Örneğin 1963 yılında, Atölye 17’de baskiresmi öğrenmiş ve deneyimlemiş Robert Blackburn tarafından kurulmuş olan ‘Baskiresim Atölyesi’ baskiresimi halkla bütünleştirmek ve baskiresim öğrenmek isteyenlere eğitim vererek baskiresim sanatçıları yetiştirme amacı gütmektedir. Atölyenin faaliyet gösterdiği alanları “huzurevleri, gündüz bakım merkezleri, devlet okulları, müze eğitim programları, toplum merkezleri oluşturmaktadır.”⁵⁷ Her yaştan insanı baskiresimle ve ifade potansiyeliyle tanıştıran atölye, baskiresmi daha geniş kitlelerle bütünleştirme işlevini üstlenmiştir. Yine Atölye 17’de baskiresimle tanışan ve baskiresmi deneyimleyerek buradan ayrılan Paul Jones, Kaliforniya Üniversitesi’nde, Gabor Peterdi’nin Yale ve Mauricio Lasansky’nin Iowa Üniversitelerinde kurduğu atölyeler baskiresim eğitimi vermektedir. Bu çalışmada ayrıntılı bir şekilde yer verilmiş olan Pratt Contemporaries, Tamarind Litografi Atölyesi, Universal Limited Art Edition, Hollander Workshop, Gemini G.E.L., atölyelerinin yanı sıra, ticari yönü ağırlıklı olmakla birlikte baskiresim kültürüne katkı yapmış atölyeler de bulunmaktadır.

⁵⁶ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 29

⁵⁷ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.107

“George Lockwood’un 1959 yılında kurduğu Impressions Workshop, Joe Funk’ın 1963 yılında kurduğu Kanthos Press, Joseph Zirker’in 1965’te San Francisco’da kurduğu Original Press, Ernest de Soto’nun 1967’de San Fransisco’da kurduğu Collector’s Press, Sheila Marbain’in 1960’da kurduğu Maurel Studios, Steven Poleskie’nin New York’ta kurduğu Chiron Press”⁵⁸, bu atölyelerden bazılarıdır.

1960’lı yıllarda baskiresim alanında yaşanan bu gelişmeler, özellikle dönemin hakim sanat hareketi olan Soyut Dışavurumcu sanatçıların baskiresime olan ilgisi sayesinde giderek büyümüştür. Ülkede tanınan ve takip edilen Soyut Dışavurumcu sanatçıların bu atölyelerde ürettikleri eserler, dönemin diğer sanatçıları da baskiresim üretimi için cesaretlendirmiş, müzelerin, galerilerin ve koleksiyoncuların baskiresime olan ilgisinin de artmasını sağlamıştır. Bu ilginin bir sonucu olarak atölyeler maddi anlamda özgürleşmeye başlamıştır. Ekonomik anlamda yaşanan pozitif gelişmeler, atölyeler arasında rekabet ortamı doğurmuş, bu durum; basılan baskiresimlerin kalitesinde, teknolojik gelişmelerin baskiresim tekniklerine uygulanmasında, baskiresimlerin boyutlarının tuval resimleri ile yarışacak ölçülere erişmesinde, atölyelerin personel ve donanımındaki artışta kendini göstermiştir. Bu dönemde yaşanan gelişmelerin en önemli unsuru olan atölyeler, baskiresimin ülke çapındaki atılımının hazırlayıcısı olmuştur. Bu atölyelerde çalışan sanatçıların günün sanatına yön veren ve etki eden çalışmaları dışında, atölyelerin adeta bir eğitim kurumu işlevi görmesi bu atılıma zemin hazırlayan unsurlardandır. Burada yetişen baskiresim teknisyenlerinin ülkenin diğer bölgelerine giderek baskiresim sanatının yaygınlaşmasına sağladığı katkı yine bu atölyelerde baskiresim öğrenimi gören, baskiresimi deneyimleyen öğrencilerin varlığı, bu atölyelerin yapısı içinde öne çıkan eğitsel tarafı oluşturmuştur. Sözü edilen durum içerisinde baskiresime eğitsel ve sanatsal bir yaklaşım sergilemiş ve önemini buradan almış olan atölyeler, ülkede baskiresmin yeniden canlanmasına ve bu dönemin baskiresmin rönesansı olarak adlandırılmasına neden olan gelişmelere en önemli katkıyı sunmuş kurumlardır.

⁵⁸ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.43-46

2. ATÖLYELER

2.1. PRATT CONTEMPORARIES

1954 yılında Margaret Lowengrund'un girişimleriyle kurulmuş olan "Pratt – Contemporaries Graphic Art Center" baskiresmin Amerika'da gelişmesine ve yayılmasına öncülük etmiş bir kurumdur. Atölye'nin kuruluş amacı baskı yapmak isteyen sanatçılara imkan sunmak, atölye ihtiyaçlarını gidermek ve aynı zamanda baskiresmi öğrenmek ve deneyimlemek isteyen öğrencilere eğitim vermektir. Atölye bu yönüyle hem bir hizmet kuruluşu olmak hem de bir eğitim kuruluşu olmak gibi iki farklı ihtiyacı karşılayan bir yapıda faaliyetini sürdürmüştür.

Margaret Lowengrund'un 1952 yılında kurduğu 'The Contemporaries' isimli baskiresim atölyesinin sonrasında Pratt Enstitüsü ile birleşmesi ile 'Pratt – Contemporaries Graphic Art Center' adını alan atölye aynı zamanda yapısal bir değişikliğe de giderek amaçlarını ve hedeflerini yeniden belirlemiştir. Margaret Lowengrund, 1952 yılında kendi baskiresim galerisine birleşik olarak açtığı 'The Contemporaries' isimli atölyede ilk zamanlarda sipariş baskiresimlerle atölyesine gelir sağlamayı ummuş ancak maddi anlamda umduğu geliri elde edememiştir. Atölyenin ayakta kalmasını sağlamak amacıyla dış destek arayışına giren M. Lowengrund, aradığı desteği Rockefeller Vakfı'ndan sağlamış fakat bu destek atölyeyi Pratt Enstitüsü'ne bağlı ve kar amacı gütmeyen bir kurum haline getirmesini zorunlu kılmıştır. Pratt – Contemporaries Graphic Art Center, her ne kadar Pratt Enstitüsüne bağlı bir kurum olsa da eğitim müfredatının merkezinde yer almadığından dolayı öğrencilere eğitim hizmeti verirken bir yandan da sanatçılarla çalışma fırsatını elde etmiştir. Dönemin önemli sanatçıları Jim Dine (Resim 33), David Hockney, Barnett Newman, Claes Oldenburg'un (Resim 34) yanı sıra Lowell Nesbitt, Adolph Gottlieb, Philip Pearlstein, baskiresim kariyerlerine bu atölyede başlamıştır.

“Organizasyonlar düzenleyen ve eğitim hizmeti veren bu kurum, Jim Dine, David Hockney, Barnett Newman ve Claes Oldenburg gibi sanatçıların baskılarını gerçekleştirdikleri, Pratt enstitüsüne bağlı öğrencilerin eğitim gördükleri bir yapıda çalışmalarını yürütüyordu.”⁵⁹



Resim 33. Jim Dine An Informel Tie, 1961, Litografi, 101x66 cm

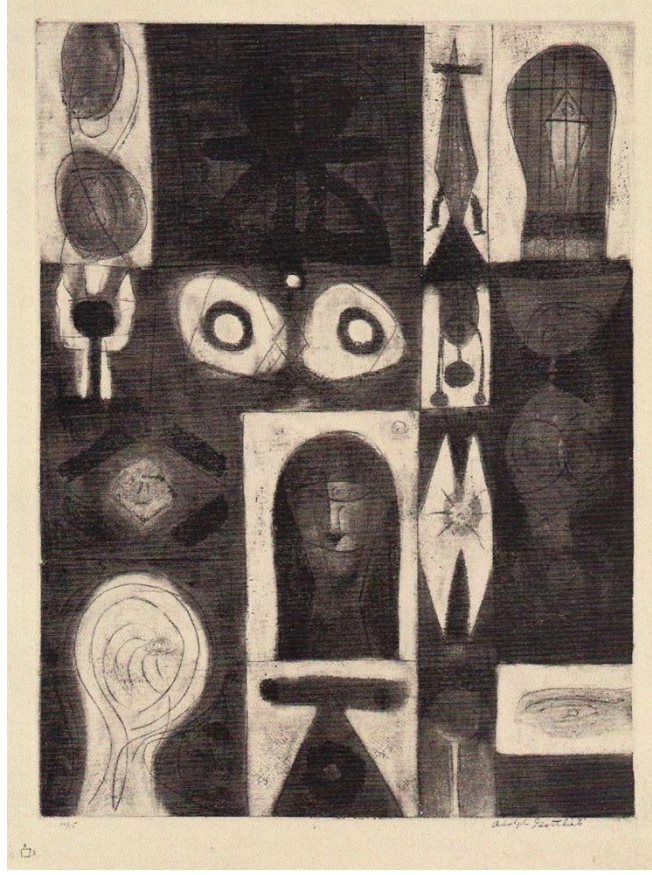
⁵⁹ Tallman, Susan The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.17



Resim 34. Claes Oldenburg

Store Poster, 1961, Lütografi, 50x66 cm

Baskıresim kariyerine Pratt Graphics'te başlamış olan Gottlieb, daha sonra kendi atölyesine ikinci el bir gravür presi alarak baskıresim çalışmaya devam etmiştir. Pratt'ta tanıştığı baskıresim, sanatsal hayatının sonraki yıllarında önemli üretim araçlarından birisi haline gelmiş, 300'den fazla baskıresim üretmiş, kariyeri boyunca ahşap baskı, linol baskı, gravür, serigrafî ve monotipiden oluşan 83 edisyona imza atmıştır. Resim 35'de görülen çalışma Gottlieb'in bu dönemde atölyede ürettiği bir çalışmadır.



Resim 35. Adolph Gottlieb Apparition, 1958, Gravür, 57x45.2 cm

1961 yılında Pratt – Contemporaries Graphic Art Center’da baskiresim kariyerine başlayan bir diğer isim Barnett Newman’dır. Resim 36’da görülen çalışmasının da içinde bulunduğu üç çalışma gerçekleştiren Newman, bu çalışmalarında daha sonra kendisiyle özdeşleşecek olan ‘fermuar’ (zip) yöntemini ilk kez burada denemiştir. Newman, imge ve objenin ayrılmaz bir bütün olması gerektiğine inanan ressamlar için baskiresimin en sorunlu yönlerinden birini tespit etmiştir: kağıt kenarlarının varlığı. Tek renkli bir yüzey üzerinde, Newman’ın “fermuarı” alanı tamamiyle bölüyordu, ama kağıt üzerinde, daha büyük bir alanda yüzen iki dikdörtgenin arasına çekilmiş sade bir şerit, “bir iç tiriz” oluşturuyordu. Resmi kağıt içindeki boşluklarla birleştirerek, baskiresim tekniğiyle basılmış baskıların kenarlarında kalan boşlukları anlamlandıran ve resmin bir parçası haline getiren Newman, bu yöntemi daha sonra ULAE’de gerçekleştirdiği 18 Cantos serisinde de uygulamıştır.



Resim 30. Barnett Newman

Untitled, 1961, Litografi, 76.4x56.2 cm

Varolduğu süre içerisinde ülkenin baskiresim faaliyetlerine önemli bir ivme kazandırmış olan Pratt – Contemporaries Graphic Art Center, bu alanda eğitim almış bireyler yetiştirmış, pek çok sanatçıya baskiresim üretmesi için gereken imkanı ve olanağı sunmuştur.

Pratt – Contemporaries Graphic Art Center, 1961 ve 1966 yıllarında çıkartmaya başladığı “Artist’s Proof” ve “Print’s Review” adlı baskiresim dergileriyle bu alana önemli bir editoryal hizmet de sunmuştur. Bu dergiler ülkede baskiresim etrafında şekillenen tartışmaları sayfalarına taşımışlar, düzenlenen baskiresim sergilerinin duyurularını yapmışlar, ülkenin baskiresim tarihiyle ilgili dosyalar hazırlamışlar ve var oldukları süre içerisinde ülkedeki baskiresimin nabzını

tutmuşlardır. ‘Amerikan Baskiresim Konseyi’nin (American Print Council) kurulması sırasında yaşanan tartışmalarda, kurulduktan sonra alınan kararların duyurulmasında ve tartışılmasında, kurumun bu eleştirilerle şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. ‘Printmaking in America’ isimli kitapta Artist’s Proof ve Print’s Review hakkında şunlar ifade edilmektedir;

“Pratt 1961’de Artist’s Proof’a (Sanatçının Provası) başladı. Fritz Eichenberg tarafından tasarlanan ve baskıya hazırlanan bu dergi, baskı resim tarihiyle ilgili, sanatçıların anılarıyla ilgili ve sanatçıların portföylerini tanıtan makaleler içeriyordu. Artist’s Proof’un yayını durdurulunca, Pratt, 1966’dan beri Pratt’ın müdürlüğünü yapan Andrew Stasik’in editörlüğünde Print Review’e (Baskiresim Dergisi) başladı. Daha akademik bir yayın olan Print Review, baskı resim tarihinin önde gelen sanatçıların ve akademisyenlerin makalelerini yayınlıyor ve bazen tüm konuları ayrı bir sanatçıya vakfediyordu.”⁶⁰

Pratt – Contemporaries Graphic Art Center’ı Amerikan Baskiresim Sanatı Tarihi içerisinde önemli bir konuma yerleştiren nedenlerden bir diğeri de küratöryal bir bilinçle düzenlediği baskiresim sergileri olmuştur.

“Pratt, baskiresim tarihinin farklı yönleri üzerine, bu baskiresimlerin politik ve toplumsal yapıları üzerine ve baskiresim yapımının doğasını da varolan etnik çeşitlilik üzerine çok çeşitli sergiler sunmasıyla tam bir ‘kunsthalle’* haline gelmişti. Bu sergiler sonradan ülkenin her tarafındaki müzeleri ve kütüphaneleri dolaşmıştır.”⁶¹

Pratt – Contemporaries Graphic Art Center, ülkede baskiresme yaptığı önemli katkıya rağmen enstitü ile olan ilişkisinin sorunlu bir yapıya bürünmesi ve maddi anlamda sıkıntıya girmesinden dolayı varlığını günümüze kadar sürdürememiş, 1986’da faaliyetlerine son vermiştir.

⁶⁰ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 46

⁶¹ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 102

*kunsthalle: sanat evi, sanat galerisi

“Projelerinin birçoğu kurumsal hibeler ve üyeliklerle desteklendiği ve fon artırma programları uygulandığı halde, para her zaman bir problemdi. Dahası, Grafik Sanatlar Merkezinin, Pratt Enstitüsü ile ve grafik sanatlar programının uygulandığı fakülte ve öğrencileri ile ilişkileri de her zaman sorunluymdu. Atölyenin yerinin, Enstitü ile birlikte Brooklyn’deki aynı kampüste olmak yerine Manhattan’da olmasına dair ve finansal açıdan problemlı bir okuldan beklenebilecek destek seviyesinin asla yüksek olamayacağına dair yükselen itirazlar vardı. Pratt’ın varlığına kasteden engeller en nihayetinde aşılmaz hale geldi. 1986’da, Enstitü’deki bir dizi fon kesintisinin ardından, Pratt Grafik Sanatlar Merkezi kapılarını kapattı.”⁶²

Pratt – Contemporaries Graphic Art Center, varolduğu süre içerisinde baskıresime önemli katkılar sunmuş, baskıresmin çağdaş sanata katkı sağlayan bir yapıya bürünmesinde önemli rol oynamıştır.

⁶² Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 102

2.2. TAMARİND LİTOGRAFI ATÖLYESİ

Kendisi de bir baskıresim sanatçısı olan June Wayne, tarafından 1959 yılında Ford Vakfının desteğiyle kurulan Tamarind Litografi Atölyesi, ülkede baskıresim sanatının gelişmesine ve yayılmasına öncülük etmiş kurumların başında gelmektedir.

Litografi Atölyesi olarak tasarlanmış ve kurulmuş olan bu atölyenin amacı litografi sanatını geliştirmek ve yaygınlaştırmaktır. June Wayne, atölyenin kuruluş sürecinde destek almak için Ford Vakfı'na sunduğu projede atölyenin amacını altı hedef olarak belirlemiştir.

- “1. Avrupa'dan birkaç usta baskıresim sanatçısı getirterek çırakları bunların eğitimine vermek ve böylelikle Birleşik Devletlerde bir usta zanaatkar-baskıresimci havuzu yaratmak.
2. Farklı tarzlara sahip bir grup Amerikan sanatçısını bu aracın ustası haline getirmek.
3. İş şartlarında herbirinin bir diğerine karşı sorumlu ve teşvik edici olması için, sanatçıları ve zanaatkarları yakın işbirliğine alıştırmak.
4. Litografi için yeni pazarlar açmak.
5. Sanatçıyı devlete bağımlı olmaktan kurtararak devlet desteği dışında da hayatını kazanmasına rehberlik edecek bir plan düzenlemek.
6. Olağanüstü baskıresimlerden oluşan bir koleksiyon yaratarak litografiye yeniden prestij kazandırmak.”⁶³

June Wayne'in baskıresime ilgisi neticesinde kurulmuş olan Tamarind Litografi Atölyesi, dönemin koşullarının June Wayne'in incelikli gözlemleri sonucu tahlil edilmesiyle yakından ilintilidir. Ülkedeki litografi baskıresim endüstrisinin yerini ticari serigrafi atölyelerine bırakması ile birlikte sayısı oldukça azalmış olan litografi atölyelerinin durumu ve usta baskıresim teknisyenlerinin sayısındaki azalma (emekli olmaları veya serigrafi atölyelerinde istihdam edilmeleri) neticesinde,

⁶³ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 98

litografi tekniğiyle eser üretmek isteyen sanatçıların bu teknikle çalışacak olanağı elde edememelerinin bir sorun oluşturduğunu fark eden June Wayne, bu sorunu gidermek için sanatsal yapıda faaliyetini sürdürecektir olan litografi atölyesi kurma fikrini hazırladığı bir projeye Ford Vakfı'na sunmuştur. Proje, Ford Vakfı'ndan Litografi atölyesi açmak ve ticari bir kaygı gütmeyen sanatsal faaliyetlerini sürdürmek için bir fon talebinde bulunmuştur. Talep edilen bu fon karşılığında June Wayne, Los Angeles'ta bir litografi stüdyosu teşkil edecek, vergiden muaf ve kar amacı gütmeyen bir anonim şirket olan Tamarind Litografi Atölyesi A. Ş.'ni hayata geçirecektir. Wayne bu teklifte bulunurken 1956'da 'The Contemporaries' atölyesinin vergi statüsünü, özel finansal destek almak amacıyla Pratt Üniversitesinin çatısı altına girerek değiştirmiş Margaret Lowengrund, örneğini takip etmiştir. Ancak M. Lowengrund'un aksine, J. Wayne, programın öğrencilere odaklı ve profesyonel sanatçıların çalışma şekline göre ayarlanmış bir yapıda olmasını değil, bağımsız ve özgür bir çatı altında, profesyonel sanatçılarla çalışan bir yapı altında faaliyetini sürdürmesini istemiştir. June Wayne'in bu bakış açısıyla hayata geçirdiği Tamarind Litografi Atölyesi, sadece litografiye adanmış, profesyonel sanatçılarla çalışan, litografi baskısının gerçekleşmesi sürecinde; sanatçılarla işbirliğine giderek baskıresmin gerçekleşmesini sağlayacak eğitimi almış, litografi sanatını ülkenin dört bir yanına yayabilecek, geliştirecek baskıresim teknisyenleri yetiştirmeyi amaç edinmiştir.



Resim 37.

June Wayne

“Ayrıca Wayne’nin Tamarind için, hiçte küçük olmayan başka planları vardı. Sanatçıların ve baskiresim teknisyenlerinin mali istikrarı konusunda da kaygılıydı ve atölyede üretilen baskı resimleri sergilemeyi ve bunlar için piyasa oluşturmayı, en nihayetinde de kolejlerin ve üniversitelerin resim bölümleriyle işbirliği yaparak litografiye ilgi çekmeyi umuyordu. Ayrıca Ford Vakfı’na da sunulduğu gibi, Tamarind’in asıl düşüncesinin bir parçası olan birkaç başka hedef daha vardı: basımların sınırlarını ve işbirliğinin yapısını düzenleyen bir mesleki etik yasasının hayata geçirilmesi; alınacak dış desteklerle sanatçılara verilen desteğin arttırılması; litografi piyasasını genişletmek için kurumlarla, müzelerle ve galerilerle ilişkilerin geliştirilmesi ve gelecekteki baskiresim atölyelerinin daha gelişmiş bir ticari zekaya sahip olması için bir plan oluşturulması.”⁶⁴

June Wayne, hedeflerini ortaya koyduğu ve açıkladığı projesini Ford Vakfı’na sunduğunda, Vakıf, aralarında baskiresim sanatçıları, küratörler, galeri ve müze müdürlerinin bulunduğu 27 uzmana teklifi götürmüş ve değerlendirmelerini istemiştir. Teklif, üzerinde uzun tartışmaların ve değerlendirmelerin yapıldığı bir sürecin sonunda kabul edilmiştir.

“Aralarında Fritz Eichenberg, Josef Albers, Will Barnet, Ebria Feinblatt, Gustave von Groschwitz, Arthur Heintzelman, Harold Joachim, Una Johnson, William S. Lieberman, A. Hyatt Mayor, Dorias Meltzer, Elizabeth Mongan, Andrew Ritchie, Lessing Rosenwald, Ben Shahn, Benton Spruance, James Johnson Sweeney, Frederick S. Wright ve Carl Zigrosser gibi isimlerin bulunduğu, baskı resim alanında görev yapan yirmi yedi tanınmış uzmandan teklifi incelemeleri istendiğinde, sadece küçük bir azınlık buna destek vermişti. Pek çoğu, mevcut durumun kabul edilebilir olduğuna, sanatçıyı eğitmenin teknik eğitimden daha önemli olduğuna, işbirliğinin gereksiz olduğuna ve sanatçıların kendi baskı resimlerini kendilerinin yapması gerektiğine, Avrupalı bir baskı resimciyi eğitim vermesi için Birleşik Devletlere getirmenin başarısızlığa mahkum bir proje olduğuna, ve her durumda, New York’un böyle bir program için tek mantıklı yer olduğuna inanıyordu. Diğerleri ise, özellikle Rembrandt’ın yaşamına dikkat çekerek,

⁶⁴ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 100

baskı resimin ya genç, tanınmayan sanatçılar için ya da düşüşteki sanatçılar için olduğunu, asla en parlak dönemdeki sanatçılar için olmadığını ileri sürüyorlardı. Birkaçı, en iyi sanatçıları Avrupa'ya eğitim almaya göndermenin daha mantıklı olduğuna, projenin çok kapsamlı olduğuna ve daha dar bir çerçeveye oturtulması gerektiğine ya da bir üniversite veya müzeyle birlik olmanın programın hakkıyla yürütülmesini garantiye alacağına inanıyordu. Bununla birlikte, Joachim, Feinblatt ve von Groshwitz gibi küratörler, Meltzer gibi alım satımcılar, Bernet gibi sanatçılar, Wright gibi müze müdürleri ve diğer birkaçı, teklifi şiddetle destekliyordu.”⁶⁵

Tartışmalı geçen sürecin sonunda teklifi kabul eden Ford Vakfı, Tamarind Litografi atölyesinin Ford Vakfı'nın hedeflerini karşılayacak bir proje olarak hayata geçmesini kabul etmiştir. Yazılı bir metinle Tamarind'e verdiği desteğin nedenini ve kendi hedeflerini açıklayan Ford Vakfı, projeye bu amaç doğrultusunda fon sağlayacağını belirtmiştir.

“Vakıf'ın güncel sanat programının ana hedeflerinden biri, standartlar getirilmesine yardım etmek ve yeni kulvarlara açılmaktır. Grafik sanatlara olan ilgisiyle, program, litografiye, çukur baskı yada ağaç baskıya olduğundan daha ilgili değildir. Adı geçen son iki baskı resim aracı, Avrupa'da genellikle sanatsal şaheserler meydana çıkaran ve bunu Bellow döneminde Birleşik Devletlerde de gerçekleştiren bir araç olan litografiyi etkileyen teknik kaynaklardaki hayati problemleri sergilemezler. Tavsiye edilen program, Bayan Wayne ve başka bir iki adanmış litografyacı tarafından – her ne kadar bu program bu varsayım üzerine önerilmemişse de – Birleşik Devletlerde litografinin prestijini yağlı boya resmin seviyesine yükseltme potansiyeline sahip bir program olarak görülmektedir. Kurul, şu iki hedefin gerçekleştirilmesini beklemektedir: (1) Birleşik Devletlerde litografi ile eser üreten baskıresim sanatçılarından oluşan küçük bir havuz yaratılması (2) Amerikalı sanatçılar tarafından yapılmış litografilerinden oluşan bir koleksiyon yaratılması. İkinci sonucun, yeni usta baskıresim sanatçıların Amerikan sahnesinde ki ekonomik istikrarının devamlılığını garanti edip etmeyeceği, şu an için tam olarak kestirilemez.”⁶⁶

Ayrıca J. Wayne'in sunduğu projenin hedeflerini inceleyen Ford Vakfı, atölyenin amacını netleştiren bir tavsiye vermiş ve bu tavsiye Tamarind Litografi Atölyesi'nin usta sanatçılarla çalışarak daha önemli bir yer haline gelmesine katkı

⁶⁵ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 100

⁶⁶ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 100

sağlamıştır. Atölye'nin üniversitelerle işbirliğine gitmesinin doğru bir tercih olmayacağını belirten Vakıf, istenilen hedefe kendini kanıtlamış sanatçılarla ulaşılabilceğinin altını çizmiştir.

Tamarind Litografi Atölye'sinin litografi tekniğini canlandırmaya yönelik adanmışlığı ve J. Wayne'in özverisi, aralarında daha önce hiç baskiresim yapmamış farklı tarzlarda çalışan ve alanlarında isim yapmış ressam ve heykeltıraşlarının, profesyonel baskıcılarla işbirliği içine girerek üretim yapmalarına olanak sağlamıştır. "Tamarind Litografi Atölyesi, litografi teknikleri ve materyalleri üzerine araştırmalar yürütüyor, sanatçılara ihtisas imkânı sunuyor, sanat profesyonellerine eğitim veriyor ve belgeleme modelleri oluşturuyordu."⁶⁷ Ağırlıklı olarak kendini kanıtlamış sanatçılar tarafından önemli miktarda basılmış eser üretme hedefi, baskiresim piyasası üzerinde önemli bir etkiye sahip olmak ve bu baskiresimlerin önemli bir kitleye teşhir edilmelerini ve satılmalarını sağlama arzusu, araştırmaya ve deneyselciliğe verdiği önem, atölyenin yapısını oluşturmaktadır.

"Özen ve konsantrasyonla, atölyenin müdürleri ve baskiresim sanatçıları her zaman daha iyi baskı resimler yapmaya gayret ediyordu. Teknik repertuvara katkı sağlayacak en iyi malzemelerin ve yeni yöntemlerin aranmasına devam ediliyordu. Bu tutum, bazen mürekkebin davranışından resmin ki kadar büyülenen Soyut Dışavurumcu resamlara çekici geliyordu. Litografinin sunduğu kendine özgü görsel efektlerden ve sürecin kimyasının mümkün kıldığı rastgele otomatik desenlerden sonuna kadar faydalanıyorlardı."⁶⁸

Tamarind Litografi Atölyesi'nin kurulmasıyla birlikte burada baskiresim çalışmak için davet edilen profesyonel sanatçıların bu davete cevap vermesi üzerine Tamarind ilk baskiresimlerini gerçekleştirmeye başlamıştır.

⁶⁷ Tallman, Susan The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.19

⁶⁸ David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque,2000), s. 31

Tamarind Litografi Atölye'sinde üretilmiş olan ilk baskıresim serisi Romas Viesulas'ındır. Romas Viesulas'ın resimlerinde taş üzerine aşırı sıçratmalar, tuşeler ve enerjik kazımlar görülür. Transparan renklerle ve kimyasallarla geliştirdiği resimleri derinlik ve boyut etkisini çok güçlü bir şekilde hissettiren oluşun alacalı ve şaşırtıcı yüzey asla resmin duygusal yönüne zarar vermemektedir. Viesulas'ın Tamarind'de 1960 yılında gerçekleştirdiği, dokuz resimden oluşan baskıresim serisi (Resim 38) 'Toro Desconocido' siyah beyaz olmasına karşın önceki baskılarından daha etkili, stil ve teknik arasındaki uyumun yakalanması açısından da oldukça başarılı bir şekilde sonuçlanmıştır. Bu resimler, atölyenin yürütücülüğünü yapan baskıresim teknisyeni Garo Z. Antresian'ın işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir.



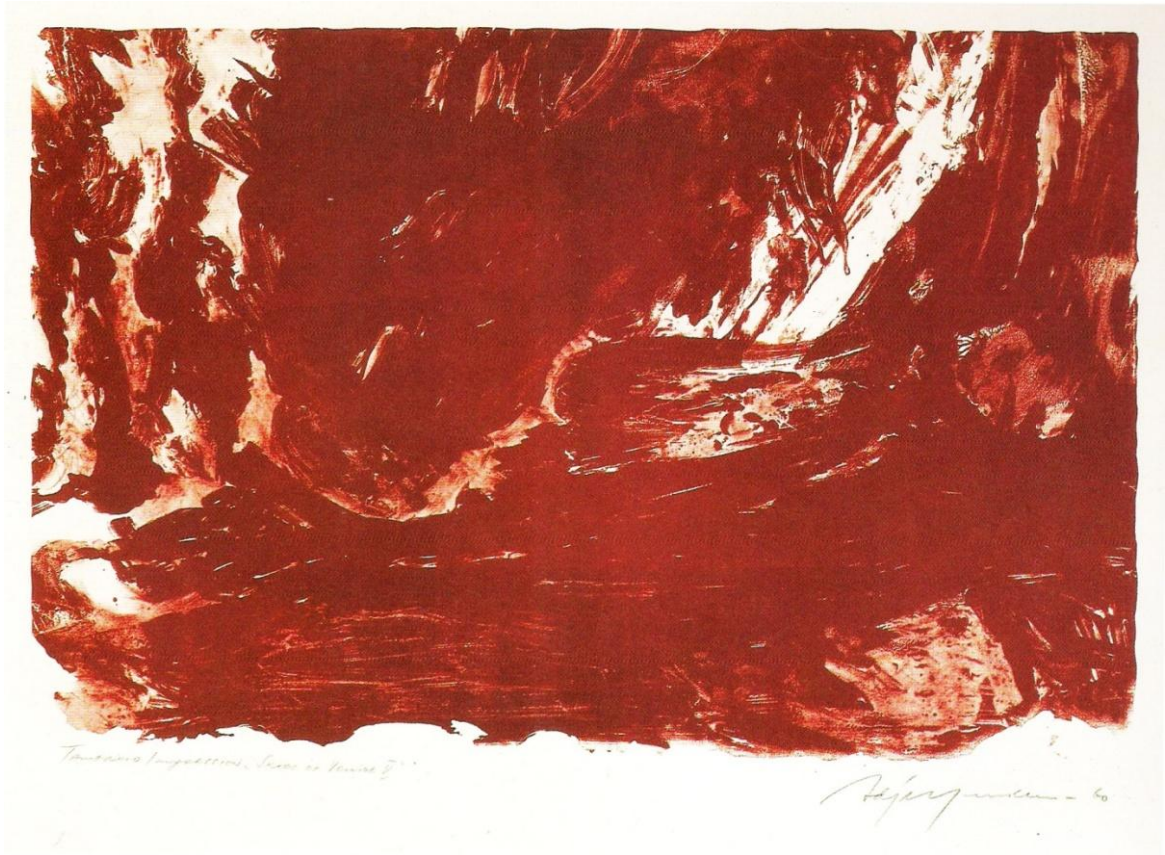
To unknown, but a fact of unknown swords

Romas Viesulas

Resim 38. Romas Viesulas

Toro Desconocido II, 1960, Litografi, 76.2x56.8 cm

Bu başarılı sonucun ardından Adja Yunkers'a çalışması için teklif götürülmüş ve Adja Yunkers atölyeye gelerek fiziksel ve duygusal özgürlüğü resmettiği 'Skies of Venice' isimli on adet baskiresimden oluşan baskiresim serisini gerçekleştirmiştir. (Resim 39) "1960'ın kasım ve aralık aylarında Tamarind'de çalışmış olan Adja Yunkers, belki de Soyut Dışavurumculuk içerisindeki en meşhur baskiresimleri Tamarind Litografi Atölyesi'ndeki bu süreç içinde gerçekleştirmiştir."⁶⁹



Resim 39. Adja Yunkers

Skies of Venices, Untitled V, 1960, Litografi, 105.1x74.3 cm

⁶⁹ David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque, 2000), s. 11

“Tamarind Litografi Atölyesi'nin sahip olduğu pek çok fark arasında, Soyut Dışavurumcu baskı resimlerin üretiminde öncü olmak gibi benzersiz bir konumda bulunması da vardı. Her ne kadar bu tarz, uzun bir süre yirminci yüzyıl resim sanatına Amerika'nın yaptığı en büyük katkı olarak kabul edilegelmişse de, artık sadece baskı resimdeki etkisiyle değerlendiriliyor..”⁷⁰

Soyut Dışavurumcu anlayış içinde önemli bir yere sahip olan Tamarind Litografi Atölyesi'nde üretilmiş olan baskılar, Atölye'nin kurulduğu ilk günden itibaren bu akım içinde yer alan sanatçılara çok sık davet gönderilerek bu sanatçılarla çalışılmasında saklıdır. Soyut Dışavurumculuk akımının gelişim gösterdiği yıllarda kurulan atölye, New York Okulu ressamlarının baskıresim ürettiği bir merkez konumundadır. Tamarind Litografi Atölyesi'nde yapılan baskılar akım içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. New York Okulu sanatçıların başı çektiği deneysel baskılar, sanatçıların akım içerisinde kendilerine yeni ifade biçimleri ve estetik anlamda yeni bir dil oluşturmalarına imkan sağlamıştır. Esteban Vicente (Resim 40), Philip Guston (Resim 41), Louise Nevelson (Resim 42), Raymond Parker (Resim 43), John Grillo (Resim 44), Frank Lobdell (Resim 45), Josef Albers (Resim 46), George Miyasaki (Resim 47), John Paul Jones (Resim 48) Walase Ting (Resim 49) Hugo Weber (Resim 50) Milton Resnick (Resim 51) gibi Soyut Dışavurumcu sanatçılar atölyeye gelerek çalışmışlardır.

“Bu atölyedeki üretim hacmi, Amerikan litografisinde eşi benzeri görülmemiş bir ölçüğe ulaşmıştır. Piyasa talepleriyle kısıtlanmamış ve teknik üzerine yoğunlaşmış olan atölye, Ford Vakfı'nın desteğinin sağladığı özgürlük, marjinal estetik kaliteye sahip çalışmalara fazla özen gösterilebilmesini mümkün kılmıştır. Bununla birlikte, bu durum, yaratma faaliyetinde kendi imgelemlerini görmek isteyen jestüel resamlara olağanüstü, şaşıla bir fırsat sağlamıştır.”⁷¹

⁷⁰ David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque,2000), s. 1

⁷¹ David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque,2000), s. 31



Resim 40. Esteban Vicente

Untitled, 1962, Litografi, 32.2x35.6 cm



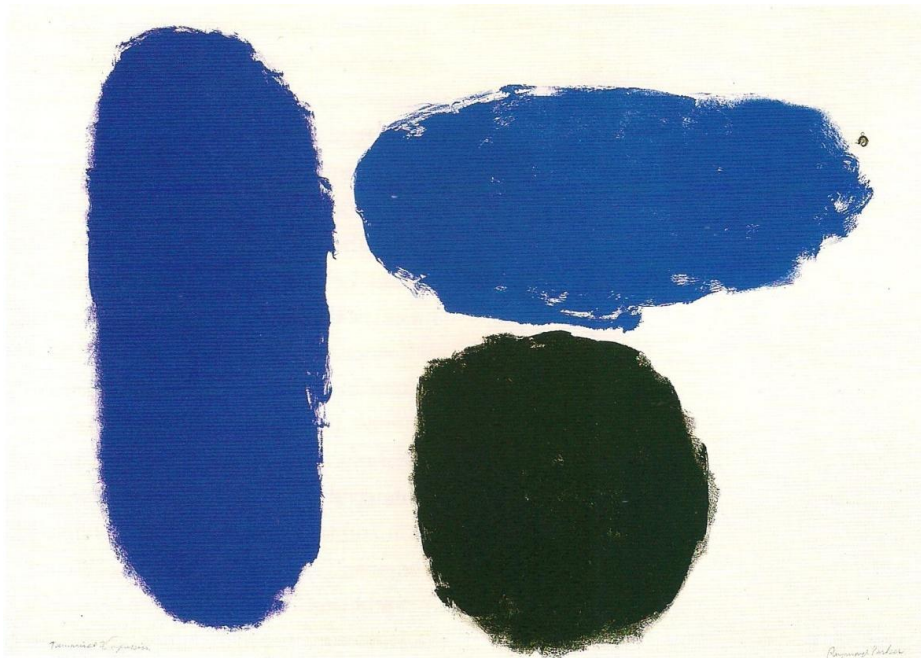
Resim 41. Philip Guston

Untitled, 1963, Litografi, 57.2x77.5 cm



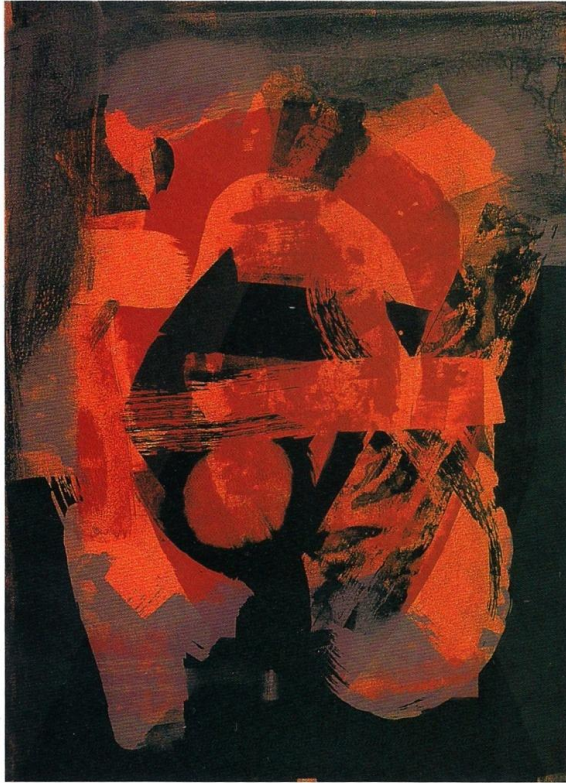
Resim 42. Louise Nevelson

Untitled, 1963, Litografi, 79.4x58.4 cm



Resim 43. Raymond Parker

Untitled, 1961, Litografi, 74.9x105.4 cm



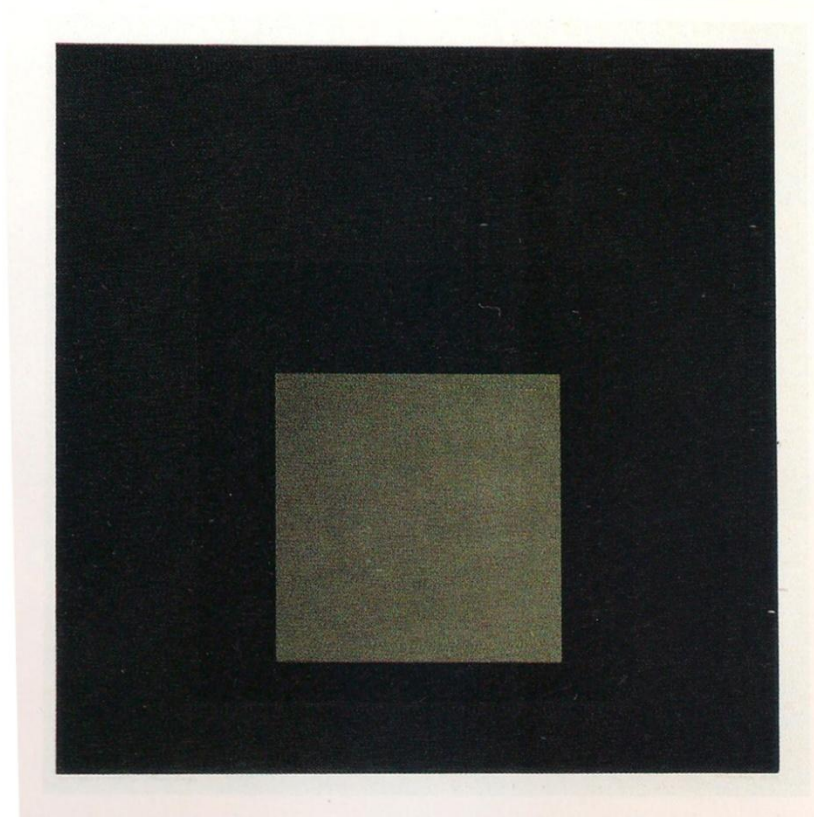
Resim 44. John Grillo
52.7x38.1 cm

Illuminations of Time and Space VII, 1962, Litografi,



Resim 45. Frank Lobdell

Untitled, 1966, Litografi, 51.1x68.6 cm



Resim 46. Josef Albers

Untitled, 1965, Litografi, 48x52 cm



Resim 47. George Miyasaki

Flight Into September, 1961, Litografi, 84.5x59.1 cm



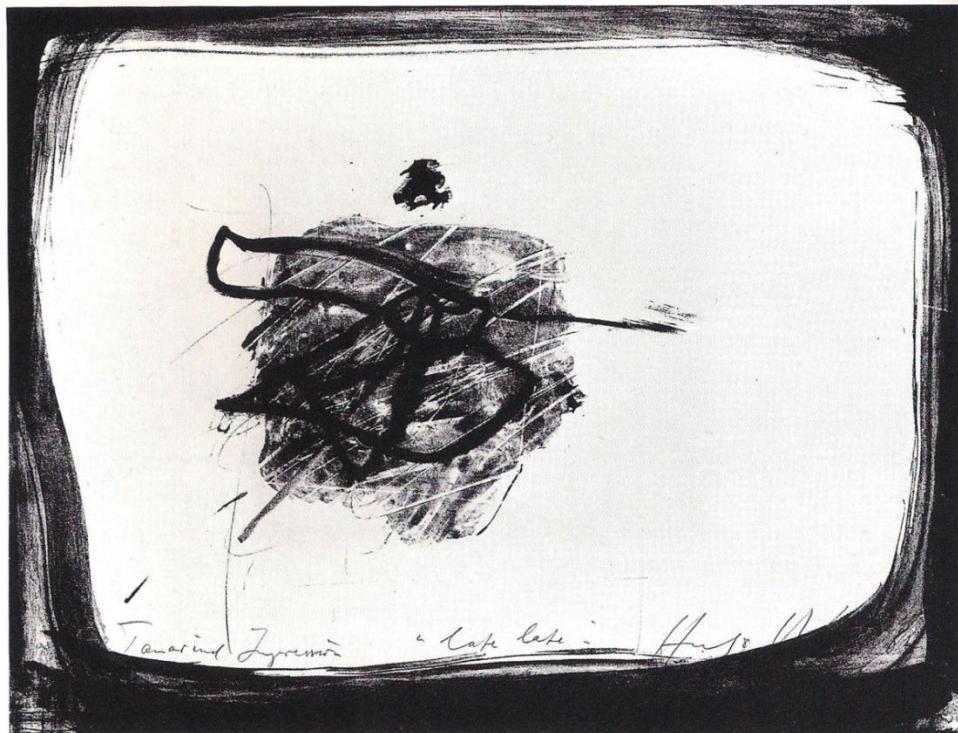
Resim 48. John Paul Jones

Night Lady, 1963, Litografi, 63.5x48.3 cm



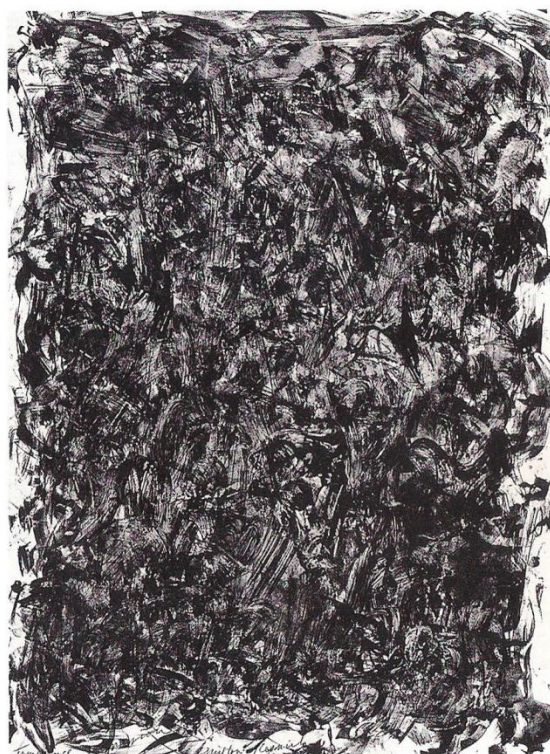
Resim 49. Walasse Ting

Black Orpheus, 1964, Litografi, 71.1x96.5 cm



Resim 50. Hugo Weber

Late, Late, 1962, Litografi, 36.2x47 cm



Resim 51. Milton Resnick

Untitled, 1969, Litografi, 76.2x55.9 cm

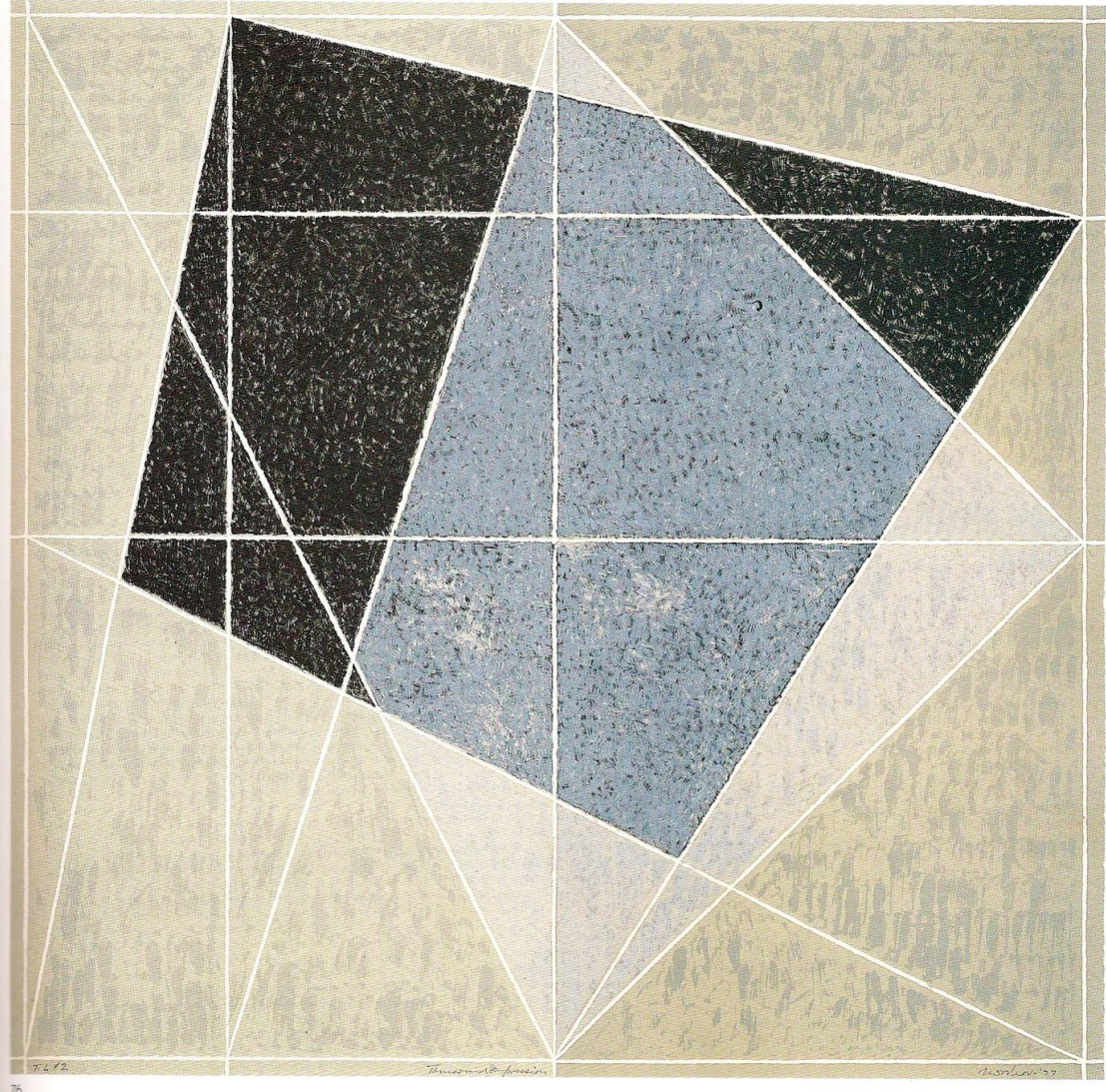
Tamarind Litografi Atölyesi'nde üretilen, Amerikan Baskıresim Sanatı Tarihi içerisinde ve Soyut Dışavurum akım içerisinde, oldukça önemli bir yere sahip olan çalışmalardan bir kısmı da Sam Francis'in 1963'te yaptığı seridir. 70 adet renkli baskıresimden oluşan seri, sayısal anlamdaki büyüklüğünün yanında, işlerin teknik kalitesi ve görselliğiyle de oldukça yüksek bir kaliteye sahiptir. Kaligrafik izler, damlatmalar, sıçratmalar, jestüel tuşe kullanımı ve spontanlığı içinde barındıran baskıresimler Sam Francis'in 1962 yılında başladığı ve 1966 yılına kadar sürecek olan 'Bright Ring' isimli boya resimlerindeki seriyle paralellik taşımaktadır. Transparan katmanların birbiri üstüne binerek oluşturduğu derinlik hissi, organik formlara göndermeler yapan ve resmin bütüncül yapısı içinde etkisini güçlü bir şekilde hissettiren enerji ve spontanlıkla tamamlanmış, Resim 52'de bir örneği görülen bu baskıresim serisi Tamarind Litografi Atölyesi'nin önemli baskıresim teknisyenleri olan Bohuslav Horak, Irwin Hollander, Jason Leese, Kenneth Tyler ve Aris Koutroulis'in işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir.



Resim 52. Sam Francis

Untitled, 1963, Litografi, 76.2x56.5 cm

Soyut Dışavurumcu kuşağın önemli sanatçılarından Jack Tworokov da atölyede çalışmış ve 7 adet litografiden oluşan baskiresim serisi hazırlamıştır. Aktif olarak baskı resim yapmaya sanat kariyerinin sonlarında başlayan, litografiyi ilk kez burada deneyimleyen J. Tworokov, bu baskiresim serisine Tamarind Litografi Atölyesi'nin kısaltması olan 'TL' ismini vermiştir. (Resim 53) Resim yüzeyini geometrik alanlara ayırdığı baskiresimlerinde geometrik soyutlamalar oluşturmuş, bu geometrik düzenlemeleri sınırlayan ve bir ağ gibi ören çizgiler kullanmıştır.



Resim 53. Jack Tworokov

Jack Tworokov –T.L. No:II, 1977, Litografi, 65x65 cm

Tamarind Litografi Atölyesi'nde Soyut Dışavurumcu anlayışa sahip sanatçıların atölyede ürettikleri baskıresimler aynı zamanda atölyenin önemine de katkı sağlamaktadır.

“Resimdeki önemi on yıldan uzun bir süredir kabul görüyor olmasına karşın, Soyut Dışavurumculuk kendini çoğunlukla, Tamarind 1960'da açıldığı zaman ortaya çıkan deneysel baskı resimlerde göstermiştir. Bu, en ziyade 1940'larda New York Okulu ressamlarının öncülük ettiği tarzıdır.”⁷²

Atölyenin getirdiği yenilikçi anlayış çerçevesinde şekillenen bu baskıresimler; deneyselciğe verilen önemin, litografi baskısına Tamarind Litografi Atölyesi'nin getirdiği teknik kalite standardının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

“Tamarind'in ileri taşıdığı organizasyon, beklenen baskı resim “patlamasını” mümkün kıldı ve bu alandaki algıları temelinden değiştirdi. Tamarind'in kurulmasından sonraki beş yılda, litografi, ciddi sanatçıların peşinden gidebileceği kadar akla yatkın bir şey gibi görünmeye başladı.”⁷³

Tamarind Litografi Atölyesi'nde üretilen baskıresimlerin ve baskıresim üretme sürecinin başarıya ulaşmasının ardındaki nedenlerden biri de sanatçılarla birlikte çalışan ve üretilen resme, teknik açıdan önemi yadsınamayacak büyüklükte katkı sağlayan teknisyenlerdir. Tamarind Litografi Atölyesi'nde çalışan sanatçıların üretimlerini uzman baskıcıların yardımıyla yapmaları, sürecin teknik anlamdaki zorluklarının aşılması ve sanatçının uygulamak ya da deneyimlemek istediği yaratıcı sürecin başarıya kavuşmasını sağlamaktadır. Çoğunlukla tek bir baskı teknisyeninin değil, birkaç baskı teknisyeniyle gerçekleştirilen baskıresimler aynı zamanda sanatçıya sıradışı bir deneyim sunmaktadır. Yeni bir baskıresim teknisyeni nesli yetiştirmeyi amaçlayan atölye, kıdemli sanatçılara olduğu gibi genç sanatçılara ve stajyer baskıcılara da açıktır, hatta stajyer baskıcılar J. Wayne tarafından Tamarind

⁷² David Acton ve diğerleri, Tamarind: Forty Years, (University of New Mexico Press Albuquerque,2000), s. 6

⁷³ Tallman, Susan The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.19

Litografi Atölyesi'ne davet edilmekte, atölyeye gelmeleri için cesaretlendirilmektedir. J. Wayne'in yetişmiş bireylerle amacını gerçekleştireceğine olan inancını, atölye kurulmadan önce Ford Vakfı'na sunduğu projede belirttiği gibi, atölye kurulduktan sonra da sürdürmüş, usta sanatçılarla çalışma ısrarının yanında pek çok Avrupalı basımevinde hüküm süren geleneksel tekniğe ısrarla bağlı kalmayan, yeniliklere ve deneyselciliğe açık, baskıresim teknisyeni nesli yetiştirmeyi önemsemiştir. June Wayne, 1959 yılında bu konuyla ilgili görüşünü şu şekilde belirtmiştir;

“Bir avuç yaratıcı insan, bir sanat dalında rönesans yapmak için gerekli olan tek şeydir, eğer ki bu bir avuç insan doğru zamanda, doğru yerde bir araya gelmişse. Birbirlerinin etrafında dönen bir demet sanatçıyla, Birleşik Devletlere saçılmış yarım düzine usta baskı resimci, dünyanın ilgisini kendine çekecek litografi sanatının yeniden canlanmasına ve çiçek açmasına sebep olabilir. Bu projenin amacı işte böyle bir rönesanstır.”⁷⁴

Tamarind Litografi Atölyesi'nin baskıresim teknisyeni nesli yetiştirme hedefi, başarıya ulaşmış, Tamarind Litografi Atölyesi'nde yetişen ve deneyim kazanan pek çok teknisyen ülkenin diğer bölgelerine giderek atölyeler kurmuşlardır. Tamarind, teknik açıdan uzman sayılabilecek birçok baskıresim sanatçısı eğitmiştir; bunların çoğunluğu kariyerlerine aslen ressam olarak başlamış, fakat ilgileri sürecin baskıresimcilik tarafına kaymış kişilerdir. Tamarind programının bu mezunları da karşılık olarak ülkenin her yerinde çok sayıda litografi atölyesi meydana getirmiş ve baskı resim tarihindeki en başarılı işbirliklerinden bazılarını aracılık etmişlerdir. Bunlar arasında, kendi atölyesini açmak için atölyeden ayrılan ilk isim olan Irwin Hollander, 1964'te New York'ta 'Hollander Atölye ve Galerisi'ni açmıştır. Joe Funk, 1963'te Kaliforniya'da 'Kanthos Press'i, Joseph Zirker, 1965'te San Francisco'da 'Original Press'i, 1967'de Ernest De Soto yine San Francisco'da 'Collector's Press'i kurmuştur. Tamarind Litografi Atölyesi'nin en tanınmış teknisyenlerinden olan Kenneth Tyler ise 1965'te Los Angeles'ta Gemini G.E.L. şirketini kurmuştur. Bunlar

⁷⁴ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America "Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 96

dışında Tamarind Litografi Atölyesi'nde eğitim almış olan diğer pek çok baskiresim teknisyeni atölyeden ayrıldıktan sonra üniversite ve kolejlerin baskiresim atölyelerinin başına geçerek bilgi ve deneyimlerini öğrencilerle paylaşmışlardır.

Tamarind Litografi Atölyesi'nin litografi sanatını yaygınlaştırarak ve baskiresim teknisyenleri yetiştirerek baskiresim sanatına verdiği katkının dışında baskiresim ile ilgili basılı yayınlar çıkartarak baskiresime önemli bir editoryal katkı da sunmuştur. Tamarind Litografi Atölyesi'nin yayınladığı yayınlar arasında; baskiresim alım - satımı üzerine bir kitapçık, yayıncıların kendi işlerini kurmalarına yardım eden ekonomik bir inceleme ve litografi ile üretilmiş baskiresimlerin korunması, sunulması, sergilenmesi ve saklanması konularında teknik veriler içeren bir dizi "bilgi formu" vardır. Başlangıçta 'Tamarind Technical Papers' adıyla çıkartılmış daha sonra 'Tamarind Papers' adıyla yayın hayatına devam etmiş süreli bir yayın hazırlanmış ve daha önceleri kitapçıklar ve kataloglarla duyurulan bilgi formları ve haberler bu yayının içine alınarak düzenli bir şekilde sunulmaya başlanmıştır. Tamarind Litografi Atölyesi'nin hazırladığı yayınlar dışında eğitsel ve bilgilendirici faaliyetleri arasında, düzenlediği konferanslar ve sergi programları da bulunmaktadır. Düzenlenen sergiler atölyede üretilmiş baskiresimlerin küratoryal bir şekilde sergilenmesiyle oluşturulurken, konferanslar ve seminerler; litografi sanatının tanınmasını, geniş kitlelere bu sanatın anlatılmasını, litografi sanatının teknik yönünün inceliklerinin paylaşılmasını, atölyenin litografi sanatına getirdiği yenilikçi anlayışı, atölyenin litografi sanatı için yapmış olduğu katkıları ve izlediği yolu paylaşmayı amaç edinmiştir. Kurulduğu 1959 yılından itibaren atölyenin önemini kanıtladığı ve geniş kitlelere ulaşmaya başladığı ilk on yılın sonunda müzeler, galeriler ve üniversitelerde yirmi üç sergi düzenlemiş, yayın organlarıyla, kataloglarla ve çeşitli duyurularla bu sergilerin geniş bir kitleye duyurulmasını ve takip edilmesini sağlamıştır. Bu sonuç, June Wayne'in Tamarind Litografi Atölyesi'ni kurarken hedeflediği amaçlarından birisinin daha gerçekleşmesini sağlamıştır. Bir dizi yayınlara başladığı katkıyı zamanla geliştiren ve periyodik bir yayın haline getiren, düzenlediği konferans ve sergilerle bu faaliyetleri destekleyen

Tamarind Litografi Atölyesi, kısa zamanda galerilerin ve müzelerin ilgisini üzerine çekerek, geniş bir kitle tarafından takip edilmeye ve izlenmeye başlamıştır.

“Tamarind Papers, tümüyle baskı resime adanmış periyodik bir yayındı. Tamarind Papers’ın, diğer yayınların ve faaliyetlerin üzerinde topladığı ilgi neticesinde, müzeler çalışan sayısını artırıyor ve üretilen baskiresim serilerinin kataloglarını edinme, sergileme ve yayınlama kapsamlarını genişletiyordu. Önemli sergilere, yer etmiş sanatçıların ilk baskı resimlerine geniş yer veriyordu. Ayrıca Müzeler ve sanat merkezleri de, her türden baskı resim hakkında daha çok şey öğrenmek isteyenleri buluşturan baskiresim kulüplerine destek veriyordu. Bazıları kendi edisyonlarını hazırlayıp yayınlıyordu; bu da sanatçılara, eserlerinin, ülkenin ticaret merkezlerinin dışında da takdir edilmesi ve toplanması için fırsat veriyordu.”⁷⁵

Tamarind Litografi Atölyesi’nin ulaştığı bu başarılarından sonra hedeflerini genişletmeye başlayan June Wayne, atölyenin kalıcılığını sağlamak ve litografiye yeni ufuklar açmak için Ford Vakfı’ndan son bir destek talebinde bulunmuştur. Ford Vakfına sunulan son destek talebinde istenilen, Tamarind Litografi Atölyesi A.Ş’nin, New Mexico Üniversitesine bağlı Tamarind Enstitüsüne dönüştürülmesine yardım edilmesidir. Böyle yapmakla, Tamarind, hem fon temelini sağlam tutmayı hem de litografinin yaratımı, kürasyonu, satışı, teşhiri ve öğretimi için kapsamlı bir merkez meydana getirmeyi ummuştur.

“Bugün, asıl kurucularından birkaçının otuz yıl önce oldukları derecede katkı yapmaya devam ettiği Tamarind, baskı resim tesislerinin en istikrarlılarından biridir. New Mexico Üniversitesinden gelen fon akışı, yıllık bütçesinin yaklaşık üçte birine karşılık gelen Tamarind’in gelirinin geri kalanı, yayımlanmış baskiresimlerinin satışından ve kiralık baskı resimlerinden elde edilmektedir. Üniversite içindeki bir araştırma kurumu olarak, Tamarind görece bağımsız çalışmaktadır, fakat üniversite öğrencilerine işbirlikçi litografi dersleri de vermektedir. Tarihi boyunca güçlü ideolojik liderlere sahip olması (Wayne, Adams, Antresian), sağlam bir finansal temele sahip olması (Lowry’den ve Ford Vakfından), ve karşılıklı ilişkileri sözleşmeye dayalı yükümlülüklerle bağlanmış büyük bir eğitim kurumuyla ortaklığı, Tamarind’in başarısının temelini oluşturmaktadır.”⁷⁶

⁷⁵ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 46

⁷⁶ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 46

Kendini Litografi sanatını yaygınlaştırmaya, geliştirmeye ve yüceltmeye adanmış June Wayne'in müthiş özverisi ve katkılarıyla kurulmuş olan Tamarind Litografi Atölyesi, kuruluşunda ortaya koyduğu amaç ve hedeflerini gerçekleştirmekle kalmamış, litografi sanatına getirdiği teknik kaliteyi yansıtan bu atölyede üretilmiş baskıresimlerle, yetiştirdiği baskıresim teknisyenleriyle, düzenlediği konferans ve sergilerle, baskıresim sanatı tarihinde de kendine önemli bir yer edinmiştir.

Günümüzde Tamarind Enstitüsü'nün çatısı altında varlığını sürdüren Tamarind Litografi Atölyesi, halen profesyonel sanatçılarla çalışarak önemli koleksiyonlara imza atmakta, konferanslar ve seminerler düzenlemekte, aynı zamanda baskıresim sanatına ilgi duyan öğrencilere baskıresmin inceliklerini öğretmekte ve baskıresim teknisyenleri yetiştirmeye devam etmektedir.

2.3. UNIVERSAL LIMITED ART EDITION (ULAE)

1957 yılında Tatyana Grosman tarafından litografi atölyesi olarak kurulan Universal Limited Art Edition (ULAE), varolduğu süreçte usta baskıresim teknisyenlerinin sanatçılarla kurduğu güçlü ilişkilerden doğan profesyonel sanatçılar tarafından üretilmiş, baskıresim sanatı tarihi içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan baskıresimlerin üretildiği, baskıresimin teknolojik gelişimine dair araştırmaların yapıldığı, yeni alet ve ekipmanların denendiği, baskıresimle ilgili yayınların yapıldığı, sergilerin düzenlendiği, kısaca baskıresime adanmış ve merkez konumuna erişmiş bir atölyedir.

ULAE, Tatyana Grosman tarafından ticari bir firma olarak kurulmuştur. T. Grosman, başlangıçta ünlü resimlerin serigrafıyla üretilmiş reproduksiyonlarını yapmayı planlamış; bu plan, ona ait Long Island'daki kır evinin bahçe yollarına döşenmiş litografi taşlarının şans eseri keşfedilmesiyle değişmiştir. İkinci el küçük bir pres ile litografi baskı konusunda tecrübeli bir baskıresim teknisyeni olan Robert Blackburn'ü yanına alarak işe koyulan T. Grosman, "William Lieberman'dan, varolan sanat eserlerini yeniden üretmenin yenilerini üretmek kadar büyüleyici olmayacağını belirten değerli bir tavsiye almış"⁷⁷, ULAE'yi şu andaki yapısına kavuşturmuştur. ULAE, Tamarind ve Pratt gibi atölyelerin aksine herhangi bir dış kaynak tarafından desteklenmeyen ve kendi başına ayakta kalmaya çalışan bir yapıya sahiptir. Bu nedenden dolayı çalıştığı sanatçılar, alanlarında ün yapmış ve rüştünü ispatlamış sanatçılardan oluşmaktadır. Bu sanatçıların atölyede ürettiği baskıresimlerin satışından elde edilen gelirle atölyenin finansmanı sağlanmakta ve sanatçıların talepleri yerine getirilmektedir. Tatyana Grosman'ın özverisi ve çabaları sayesinde dönemin güçlü pek çok sanatçısı atölyeye gelerek çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Özellikle kurulduğu dönemin sanatsal hareketine yön veren soyut dışavurumcu akımın içerisinde yer alan sanatçılar ULAE'ye davet edilmişler,

⁷⁷ Tallman, Susan The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.17

baskiresim sanatı tarihi içerisinde yer alan önemli yapıtlarını bu atölyede gerçekleştirmişlerdir.



Resim 54. Tatyana Grosman'ın bahçesinde bulduğu Litografi taşları

1957 yılında Grosman, Larry Rivers'ı Southhampston'daki atölyesinde ziyaret etmiş, şair Frank O'Hora'yla birlikte Larry Rivers'ı baskiresim çalışması gerçekleştirmeleri için ULAE'ye davet etmiştir. Böylelikle Frank O'Hora'nın şiirlerinden ve Rivers'ın resimlerinden oluşan, ULAE'nin ilk yayını "Stones" 1957 yılından başlayarak 1959 yılına kadar süren iki yıllık süreçte gerçekleştirilmiştir. ULAE'nin ilk yayını olmasının sürecin uzunluğuna etki eden yanının yanı sıra Grosman, sanatçıların çalışmalarını daha iyi bir şekilde nasıl gerçekleştirileceğine olan araştırmaları ve getirdiği çözüm önerileri Stones'un iki yıl gibi bir zaman aralığında gerçekleşmesini sağlamıştır.

"Tatyana Grossman, sanatçıların atölyede geçirdiği zamanları rahatça geçirmeleri için, mali bütçesinin elverdiği ölçüde onların isteklerini yerine getirmeye çalışıyor ve her detayla kendisi ilgileniyordu. Grossman, baskı kağıdı konusunda ise tam bir fanatikti, o kadar ki her yayın için sanatçılara yayında kullanılacak ölçülerde el yapımı kağıt temin ediyordu. Örneğin Rivers- O'Hara'nın yayını "Stones" için kağıt yapımcısı Douglas Howell'a özel kağıt siparişi vermişti."⁷⁸

⁷⁸ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.75



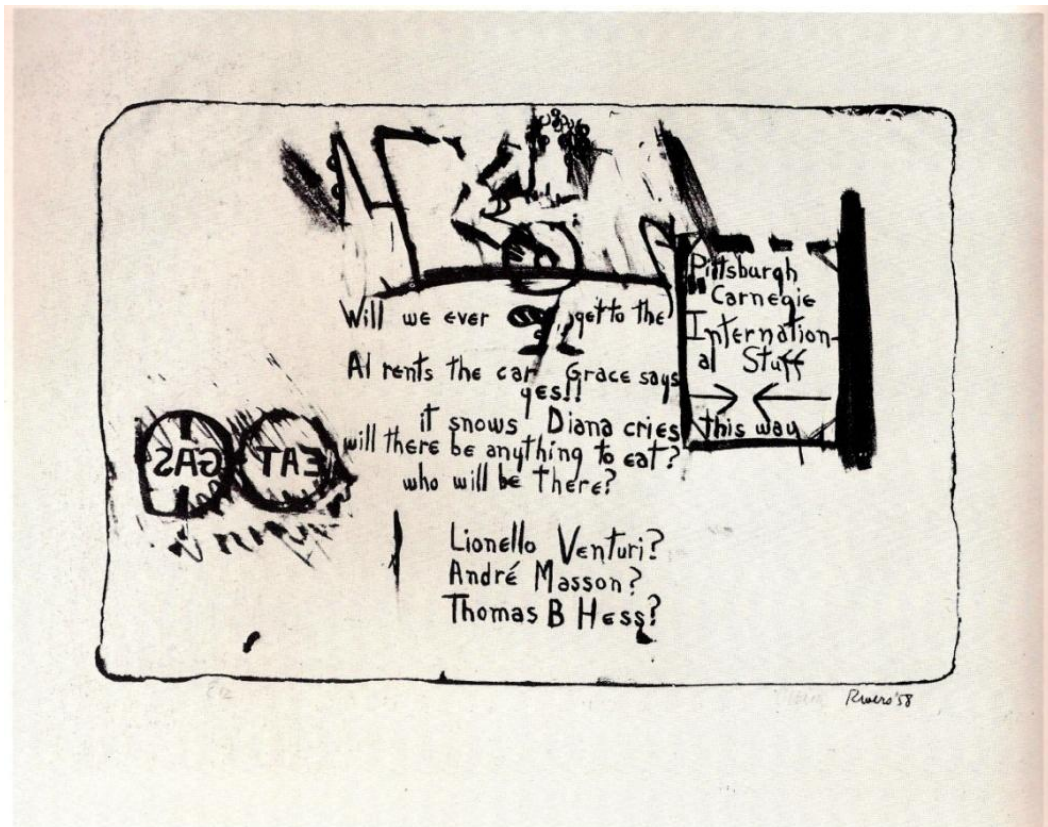
Resim 55. Larry Rivers Ve Frank O' Hara" Stones" üzerinde çalışırken

Deneysel bir yapıda tamamlanmış, üzerinde spontanlığın izlerini taşıyan, birbirlerinin yazılarına ve görsellerine müdahale ederek oluşturdukları, Resim 56'da tamamı, Resim 57'de bir örneği görülen ve 12 işten oluşan 'Stones' aynı zamanda Larry Rivers'in ilk baskiresim çalışmasıdır. Bu çalışmadan sonra baskiresime kendi sanatsal üretimi içinde önemli bir yer ayırmış olan Larry Rivers, ULAE'de farklı zamanlarda gerçekleştirdiği ve Resim 58'in de içinde bulunduğu, 18 çalışma üretmiştir.



Resim 56. Larry Rivers ve Frank O'Hara

Stones , 1957-1959, Litografi, 48.5x59 cm



Resim 57. Larry Rivers ve Frank O'Hara

Stones XII , 1957-1959, Litografi, 35x45 cm



Resim 58. Larry Rivers Jack of Spades , 1960,Litografi, 107.7x76 cm

T. Grosman, atölyenin ilk yayını gerçekleştiren L. Rivers ile birlikte genç yetenekleri keşfetmek ve sanatçılarla birebir ilişki kurmak aynı zamanda da ülkede baskıresmin konumunu anlamak ve değerlendirmek için sayısız galeri ve müzeyi gezmiştir. T. Grosman bu gezintileri sonucunda, Soyut Dışavurumcu sanatçıların baskıresim üretmediklerini farketmiştir. T. Grosman'a göre bunun sebepleri arasında şu noktalar önem taşımaktadır; ilk olarak, Soyut Dışavurumcu ressamlar için ölçü çok önemliydi ve New York Okulu ressamları, eserlerini büyük boyutlu üretmeyi önemsiyordu. Büyük boyutun önemli olmasının nedenlerinden belki de en önemlisi; bu sanatçıların eserle alıcı arasında kurulmasını istedikleri duygusal ilişkinin, üretilen eserin büyüklüğünün artmasına paralel bir şekilde, alımlayan kişinin üzerinde bıraktığı tesirin de arttığını fark etmelerinden doğmuştur. Üretilen boya resimlerin büyük bir çoğunluğunun büyük boy ebata sahip olmasına karşın baskıresimler ise genellikle küçük boyutluydu. İkinci olarak, Amerika'daki sanat hareketi içinde hakim bir konuma sahip olan New York Okulu'nun yaptığı açıklamalarda jestüel el

hareketlerine dayalı, büyük boyutlu işleri desteklemesi oluşturmaktadır. Amerika’da litografi tekniğinin henüz gelişmemiş olması, oyma baskının ve ahşap baskının ise bu tür ihtiyaçları karşılayamaması, 1960’lara kadar baskiresmin Amerikan sanatı içinde gereken ilgiyi kendi üzerine çekmesine izin vermemiştir. Litografi tekniği ile Soyut Dışavurumcu sanatçıların resim tekniği arasında diğer baskı türlerine göre daha yakın bir ilişki kurulabileceğini fark eden ve buna inanan T. Grosman, sanatçılara davet göndererek durumu lehine çevirmeyi başarmıştır. Soyut Dışavurumcu ressamların önemsedikleri ve resimlerinde kullandıkları; jestüel el ve fırça hareketlerinin, damlatma, püskürtme ve akıtmaların tuval yüzeyindekine benzer bir şekilde kalıba çalışılabilmesi, tekniğin getirdiği zorlukların usta baskiresim teknisyenleriyle çalışılarak aşılabilmesi ve bu sanatçıları ısrarla ve büyük bir özveriyle, yılmadan bu aracı keşfetmeye ve deneyimlemeye çağıran Tatyana Grosman’ın varlığı ULAE’nin Soyut Dışavurumcu akım içindeki ressamların baskiresim ürettikleri bir merkez konumuna taşımıştır.

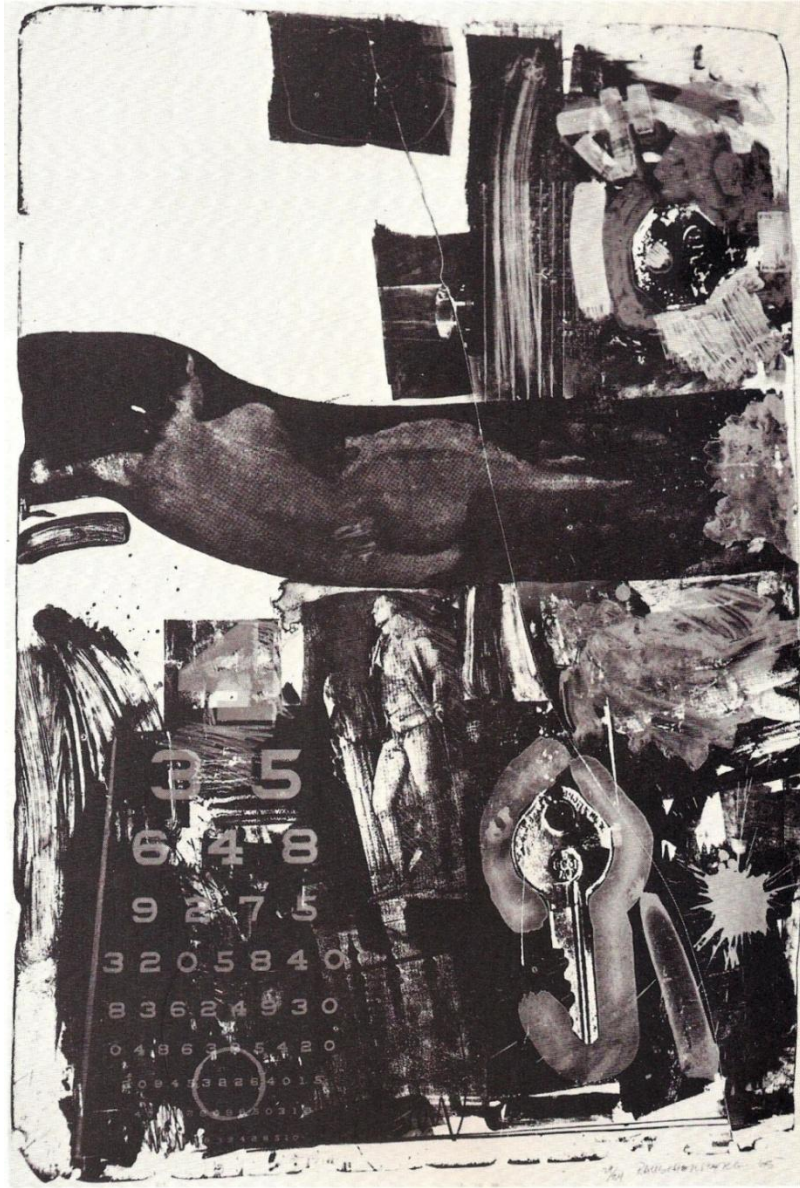
T. Grosman’ın kendini sanatçıların ihtiyaçlarını karşılamaya adanması ve büyük yetenekleri baskiresimcileriyle birlikte çalışmaya ikna etmedeki becerisi gerçekten de muazzamdır. T.Grosman, Robert Rauschenberg’i çalışması için atölyeye davet ettiğinde R.Rauschenberg bu daveti önceleri ısrarla reddetmiş olsa da, daha sonra atölyede baskiresim çalışması için ikna edilmiştir. R. Rauschenberg’in atölyede gerçekleştirdiği ilk çalışma bugün bir dizi şanssızlığın nasıl büyük bir işe dönüşebileceğini gösteren ‘Accident’dır. (Resim 59). 1962 yılında Accident, R. Rauschenberg tarafından litografi kalıbına çalışılmış, kalıp tam baskıya gireceği sırada kırılmıştır. Yeni bir kalıp hazırlamak yerine kalıbın kırılan yerleri ULAE’nin baş teknisyenlerinden Zigmund Priede tarafından dolguyla birleştirilmiş, daha sonra R. Rauschenberg, kalan boşluğa müdahale etmiş ve işi sonuçlandırmıştır. 1963’te esere vereceği ismi “Accident (Kaza)” olarak değiştirerek bu olumsuz durumu ironikleştirmiştir. Müdahalenin ardından basılan iş Yugoslavya’nın Ljubljana kentinde düzenlenen ‘International Print Exhibition’ (Uluslararası Baskiresim Sergisi) sergisinde sergilenmiş ve ‘Grand Prix’in (Büyük Ödül’ün) sahibi olmuştur.



Resim 59. Robert Rauschenberg

Accident, 1962, Litografi, 98.8x69.2 cm

R. Rauschenberg, 1965 yılında tekrar ULAE'ye çalışması için davet edilmiş, R. Rauschenberg ULAE'ye gelerek 'BreakThrough II' (Boydanboya kırılmış II) isimli baskiresmini gerçekleştirmiş, kalıp yine baskıya girdiği esnada bu sefer çatlamıştır. Litografi kalıbındaki çatlak izini kapatmak dolguyla, özel işlemlerle ve hassas müdahalelerle mümkün olmasına rağmen R. Rauschenberg çatlağın kapatılmasını istememiş kalıptaki çatlak dolguyla kapatıldıktan sonra baskıya verilmiş ve basılmıştır. Resim 60'da da görüleceği gibi basılan işin üzerinde boydan boya uzanan bir saç teli kalınlığındaki çatlak izi belirgindir.



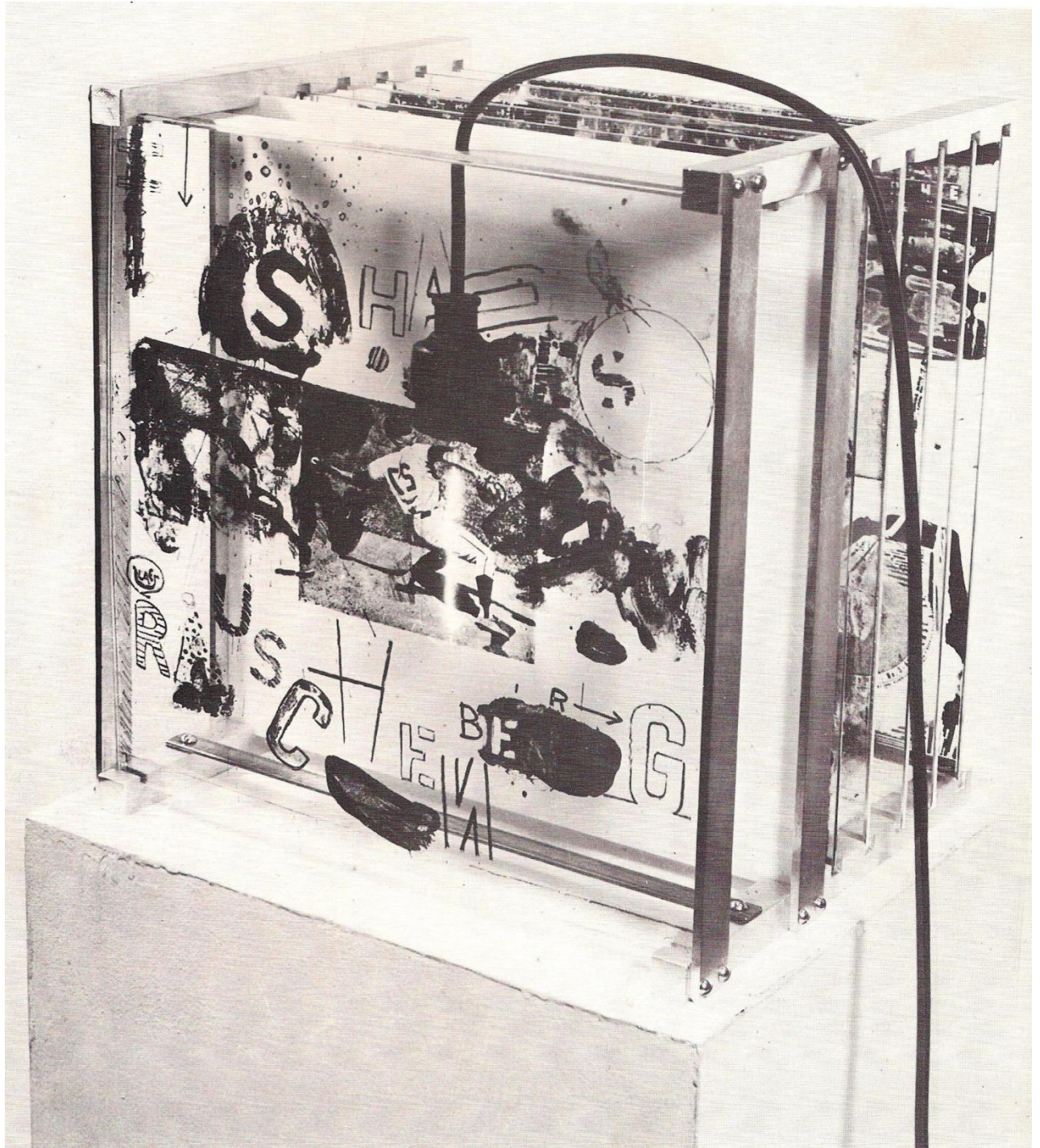
Resim 60. Robert Rauschenberg

Break Through II, 1962, Litografi, 120x75 cm

1964’de atölyeye Tatyana Grosman tarafından bir yayın hazırlamak için tekrar davet edilen R. Rauschenberg, aracın sınırlarını zorlayan, kendi deneysel ve araştırmacı yanını ortaya koyan bir yapıt gerçekleştirmiştir. 6 adet plexiglas üzerine bastığı litografi baskısını çerçeveleyerek üç boyutlu bir yapıt gerçekleştirmiş, baskiresmin geleneğinin aksine tek ve biricik bir eser üretmiştir. R. Rauschenberg’in olduğu gibi ULAE’nin de deneysel yaklaşımını ve sanat eseri üretme çabasını gösteren, ‘Shades’ (Resim 61) isimli bu çalışmada; her biri plexiglas üzerine basılmış 6 adet baskı aralarında belli bir mesafe kalacak şekilde çerçeve içine yerleştirilmiş ve en öndeki başlık baskısının arkasına bir ampul yerleştirilmiştir. Başlık sayfası düzgün bir pozisyonda ve tek yönlü basılmış, diğer sayfalar ise plexiglasın her iki yüzüne de basılmış baskılardan oluşmakta, dolayısıyla eser üç boyutlu özelliğini koruyan yapısını muhafaza etmektedir.

“Çini mürekkebiyle yapılan boyamalar, matlaştırmalar ve birbirine benzemeyen yazılar Rauschenberg’in elinden çıkmaydı, fakat imgelerin çoğu New York Times’ın gazete mezarlığından temin ettiği açıktan koyuya ıstampalardı. Amerika Birleşik Devletleri’nin tarihine ve kültürüne ait eserler arasına giren “Shades” işaretler ve sembollerden oluşmuş bir kolaj çalışmasıydı. Bu çalışmanın 3 boyutlu olmasını sağlayan bir ampul başlık sayfasının hemen arkasına yerleştirilmişti. Aralık 1965’te Leo Costelli Galeri tarafından satışa sunulmuştu.”⁷⁹

⁷⁹ Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.233



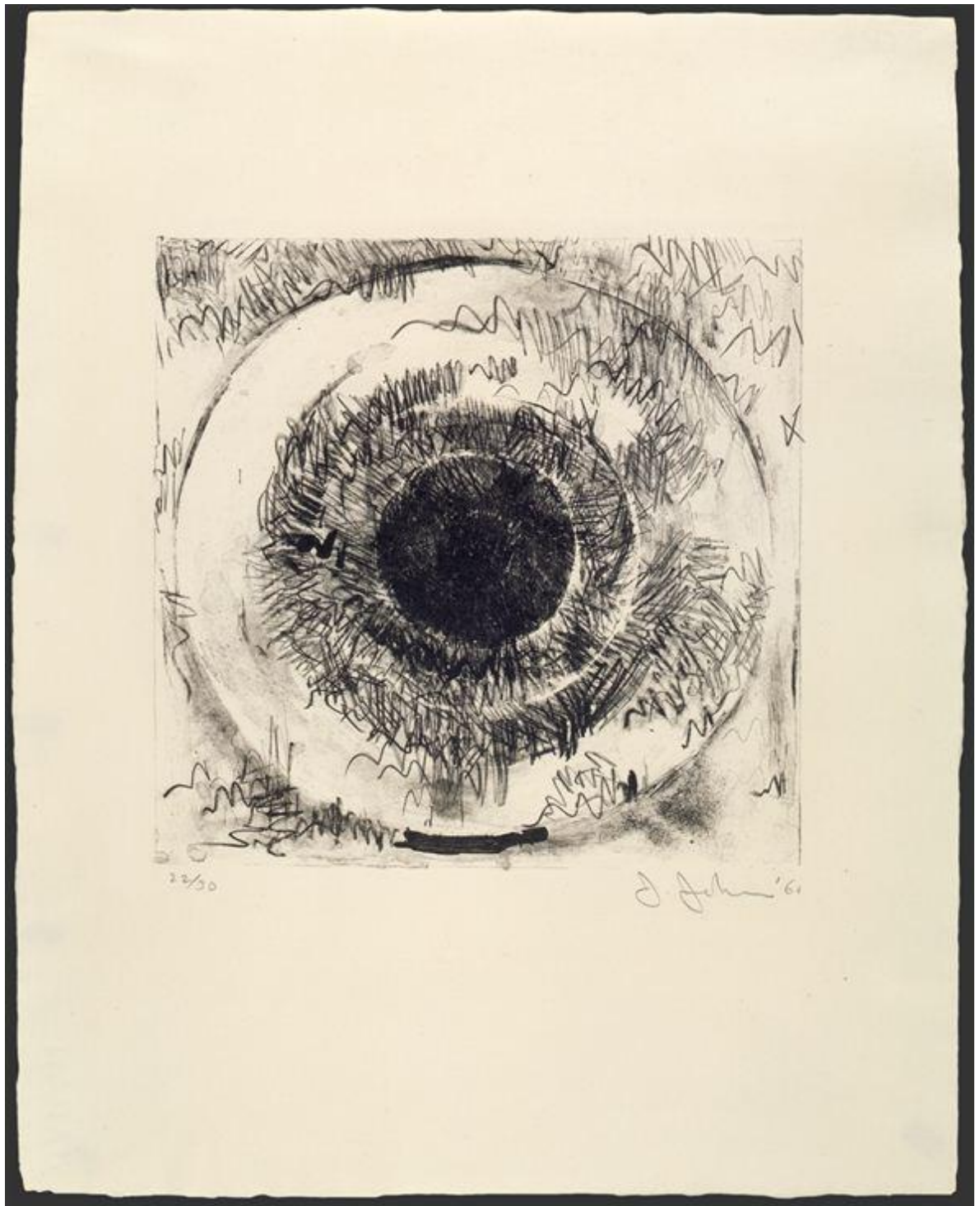
Resim 61. Robert Rauschenberg

Shades, 1964, Litografik objeler, 37.5x34x30 cm

Genç sanatçıların heyecanını baskiresimle buluşturmak için özel bir çaba gösteren T. Grosman, Jasper Johns'u 1960 yılında atölyeye davet etmiştir. Daha önce baskiresimi deneyimlemiş, gravür ve monotipi baskıları gerçekleştirmiş olan J. Johns, litografiyi ilk kez ULAE'de deneyimlemiştir. Resim 62'de görülen 'Target' adlı eseri ULAE'de gerçekleştirdiği ilk baskiresimdir. Yine aynı yıl Resim 63'ün de içinde bulunduğu 18 baskiresim daha üretmiş olan J. Johns, litografiyi sanatsal üretiminin önemli araçlarından biri haline getirmiş, dönemin diğer pek çok atölyesinde çalışmış, sanat yaşamı boyunca gravür, serigrafi, litografi ve monotipiden oluşan 400'den fazla baskiresim üretmiştir "J. Johns'un atölyede bulunduğu sırada Tatyana Grosman, büyük bir ofset baskı makinesi satın almış, üzerinde bir takım değişikliklerle makineyi sanatsal kullanım için daha uygun hale getirmiş ve bir dizi yeni imkana kavuşmuştur."⁸⁰ Sözü edilen değişiklikler; renk kalıplarının ve boyaaların daha hassas bir şekilde ayarlanmasını dolayısıyla baskıya yansıyan teknik kalitenin artmasını sağlamıştır. "Bu yeni baskı makinesini ilk kullanan sanatçı Jasper Johns olmuştur."⁸¹ Sonuç (Resim 64), Jasper Johns'un boyaresimlerinde kullandığı etkileri üzerinde taşıyan yanıyla ve tekniğin uygulamaya yansıyan kalitesiyle oldukça başarılı olmuştur. ULAE'de en son 2011 yılında çalışma gerçekleştiren J. Johns, bu döneme kadar ULAE'de 178 işten oluşan dev bir portfolyoya imza atmıştır.

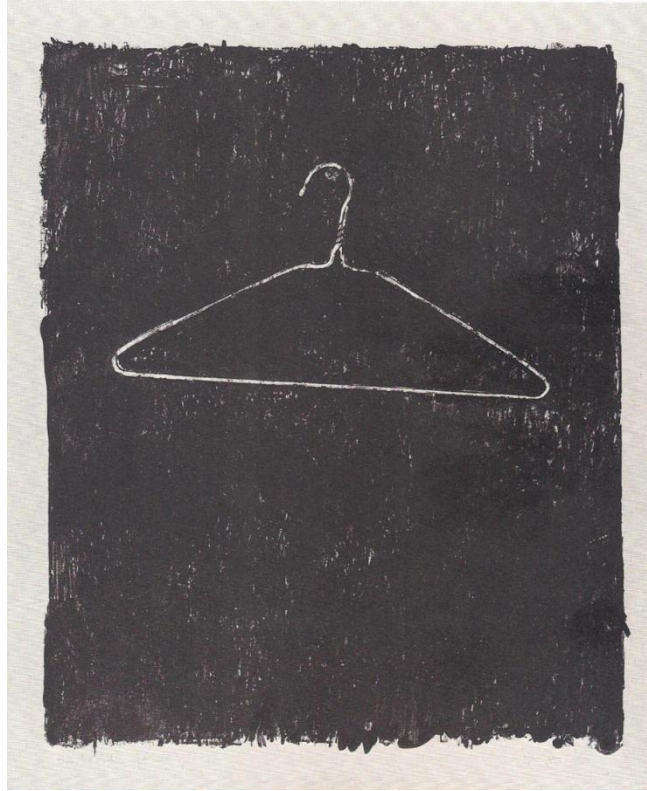
⁸⁰ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.39

⁸¹ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.39



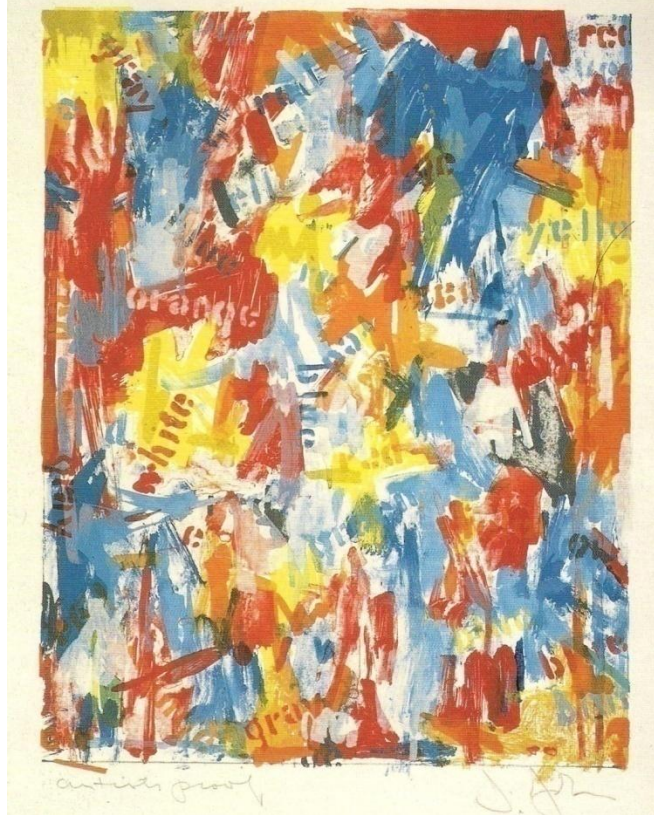
Resim 62. Jasper Johns

Target , 1957-1959



Resim 63. Jasper Johns

Coat Hanger I, 1960, Litografi, 62.5x52.5 cm



Resim 64. Jasper Johns

False Start I, 1962, Litografi, 76.7x56.5 cm

ULAE’de baskiresim çalışan sanatçılardan Barnett Newman, 1963’te ‘18 Cantos’ ismiyle bu alanın en çok bilinen baskiresim serilerinden birini gerçekleştirmiştir. B. Newman’ın geometrik alanlara bölerek oluşturduğu ve soyut dışavurumcu akımın ‘color field’ adıyla anılan anlayışa öncülük eden çalışmalarının, olgunlaşan ilk örnekleri sayılan bu seri B. Newman’ın baskiresimle üretilen eserlerin kendi resimsel anlayışıyla örtüşmeyen sorunsalın varlığını keşfetmesi ve çözümlemesiyle oluşmuştur. Baskiresimin basıldıktan sonra baskı yapılan kağıt üzerinde baskı alanının dışında kalan alanların resmin görselliğine olan etkisi B. Newman için bir sorun teşkil etmekteydi. Daha önce Pratt Contemporaries Graphic Art Center’da ilk kez deneyimlediği baskiresimlerinde bu soruna yaklaşmayı denemiş ve resmi boydan boya fermuar gibi bölen bir boşluk bırakmış böylelikle baskı yapacağı kağıt üzerinde kalan boşlukları da resmin bir parçası haline getirmiştir. Sorunsalın üzerine giden B. Newman ‘18 Cantos’ serisini kenar boşlukları ve renkleri değiştirilmiş 18 resimle oluşturmuştur.(Resim 65) Her bir kompozisyonda görüntünün, kağıt boyunun ve kenar boşluklarının değişmesinin nedeni, kurduğu kompozisyona göre baskıyı çerçeveleyecek olan kağıt boşluklarının da hesaba katılmasıdır. “Newman, ayrıca “18 Cantos” serisinde birbirinden farklı dokuz çeşit kağıt kullanmıştır. Her resim için resime en uygun kağıdı seçmeye çalışmıştır.”⁸² T. Grosman’ın kağıt yapımcılarına sipariş ederek özel olarak üretilmesini sağladığı 9 farklı kağıda çalışan B. Newman, bir iç tiriz oluşturmadığı resimlerinde kağıdın kenar boşluklarını resime dahil edecek, kağıdın dışında boya kanamaları oluşturacak bu kağıtları, ihtiyacına ve sunduğu olanakların imkanlarına göre değerlendirmiştir. Resim 66’da görülen ‘18 Cantos’ serisinin 16. Resmi olan ‘Cantos XVI’ adlı resimde kağıdın dışındaki bu kanamalar ve baskı alanının kağıdın kenarıyla kurduğu ilişki görülebilir. “B. Newman, Cantos'un resimler gibi duvarda asıldığını değil portfolyoda tutulan resimler şeklinde görüldüğü konusunda ısrar etmektedir.”⁸³ Çünkü Newman’a göre resmin etrafına gelecek bir çerçeve bu boşlukların tekrar ele alınmasını veya resmin çerçeveye kuracağı ilişki göz önüne alınarak en baştan bu şekilde tasarlanmasını gerektirmektedir.

⁸² C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 800

⁸³ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 800

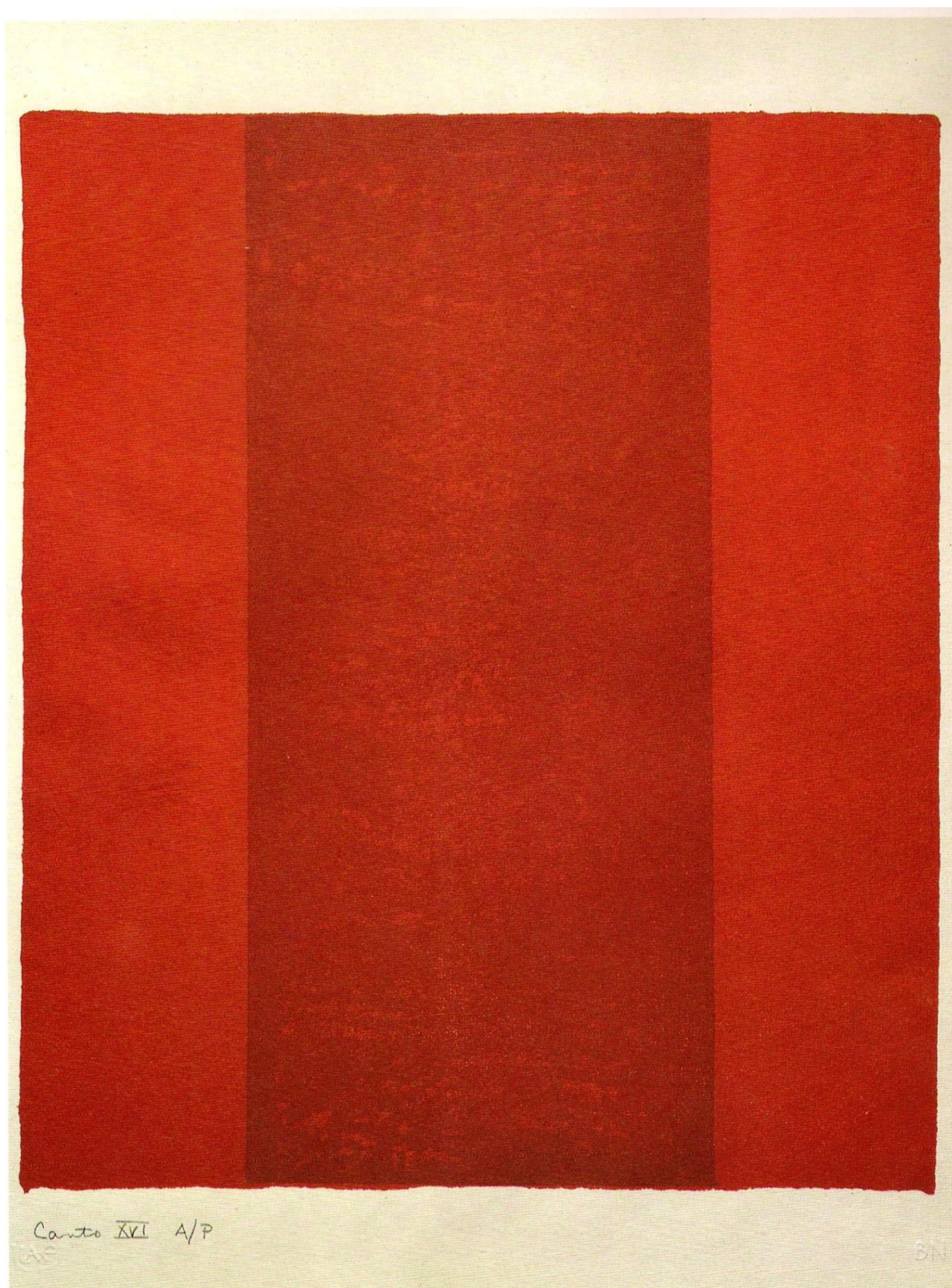
“Newman’ın litografileri, resimlerinde titizce ve usule uygun bir şekilde uyguladığı oranların üzerinde tekrar düşünülerek, baskı resmin sunduğu olanaklarla ve malzemenin getirdiği yeni imkanlarla nasıl bir açılım yapılacağına örneğini sunmaktadır.”⁸⁴



Resim 65. Barnett Newman

18 Cantos, 1963, Litografi, 37.3x31.8 cm

⁸⁴ Tallman, Susan **The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern**, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.22



Resim 66. Barnett Newman

Cantos XVI, 1963, Litografi, 37.3x31.8 cm

1961 yılında ULAE’de tanıştığı baskıresime daha sonra hiç ara vermeyecek olan H. Frankenthaler, 1976 yılına gelindiğinde 35’ini ULAE’de bastığı litografi, gravür, pochoir ve ağaçbaskıdan oluşan 50 kadar baskıresim üretmiştir. Resim 67’de ULAE’de ürettiği ilk baskıresmi görülen H. Frankenthaler için bu süreç, baskıresim adına geçirdiği uzun bir teknik eğitim, deneme-yanılma ve deneyim kazanma dönemi olarak adlandırılabilir. H. Frankenthaler, baskıresimi ilk kez deneyimlediği sürecin başlangıcını şöyle anlatmaktadır:“İlk günden sonra hiçbir tereddütüm kalmamıştı. Bu bütünüyle yeni bir yol ve çok açılımlı bir yoldu.”⁸⁵



Resim 67. Helen Frankenthaler

First Stone, 1961, Litografi, 55x75 cm

⁸⁵ Wye Deborah , Artists &Prints Masterworks From TheMuseum Of Modern Art , (The Museum of Modern Art, New York, 2004) , s.146

ULAE kuruluşundan sonraki ilk 10 yıllık döneme yaklaşırken atölyede üretilen ve dönemin sanat anlayışına ciddi biçimde etki eden yayınlarla kısa sürede büyümüş ve ülkenin önemli atölyelerinden biri haline gelmiştir. Basılan baskiresimlere ve hazırlanan baskiresim serilerine gelen talebin artması, düzenlenen sergilere gösterilen ilgi neticesinde 1966 yılında ‘National Endowment for the Arts’ (Ulusal Sanat Destekleme Vakfı) atölyeye bağışta bulunarak, atölyenin hedeflerini genişletmesine imkan vermiştir.

“Universal Limited Sanat Baskıları büyüdükçe, Grosman’ın asıl hedefleri de genişledi. 1966’da, yeni kurulmuş Ulusal Sanat Destekleme Vakfından gelen bağış, Grosman’ın, Helen Frankenthaler, Cy Twombly, Robert Motherwell, Lee Bontecou ve Jasper Johns gibi sanatçılarla birlikte çalışmak ve çukur baskı üniteleri geliştirmek için Don Steward’ı tutmasına imkan verdi.”⁸⁶

1965 yılında Robert Motherwell, ULAE’ye bir yayın hazırlaması için davet edilmiştir. S.W. Hayter’in atölyesinde deneyimlediği baskiresimden sonra bu araca ciddi biçimde tekrar geri dönüşü ULAE’de çalıştığı bu süreçte başlamış ve sonrasında devam etmiştir.

“Hayter’in bana birkaç kez benim baskiresim sanatçısı olarak doğduğumu söylediği halde şiddetli çekingenliğimden dolayı bunu kabul etmedim ve öyle olmak için çok çalıştım. S.W.Hayter gibi profesyonel sanatçıların yanında çalışarak baskı yapmayı öğrendim, oradan ayrıldım ve yıllar sonra tekrar başladım.”⁸⁷

R. Motherwell, ULAE’yi ilk ziyaretinde iki litografi baskı üretmiştir. 1966 yılındaki ziyaretinde ise oldukça bilinen ve ULAE’de yeni kurulmuş olan çukur baskı atölyelerini kullanarak gerçekleştirdiği ‘A la Pintura’yı üretmiştir. Raphael

⁸⁶ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.39

⁸⁷ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 799

Alberti'nin şiirleri ve R. Motherwell'in 21 gravüründen oluşan yayın, dört yıl süren bir sürecin sonunda tamamlanmıştır. Atölyenin çukur baskı teknisyeni Don Steward'ın işbirliğiyle doğan ve Resim 68'de bu seriden bir örneğin görülebileceği yayın için R. Motherwell'in gravürü tercih etmesi “elde etmek istediği resimler için kromatik yoğunluğun bu teknikle en iyi sonucu vereceğini düşünmüş olmasıdır.”⁸⁸ Şekerli vernik yöntemini kullanarak oluşturduğu bu baskılarında R. Motherwell, R. Alberti'nin şiirlerine eşlik eden resimlerini her bir baskıda en ince ayrıntısına kadar düşünmüş, şiirlerin ruhuna ve yapısına uygun tonları bulmak için üzerinde uzun bir süre çalışmıştır. R. Motherwell'in gerçekleştirdiği bu baskılar için müthiş bir özen göstermiş olan T. Grosman, sanatçının çalışacağı gravür plakaları için özel sipariş vermiş, prova baskılarda elde etmek istediği sonucu alıncaya kadar pek çok farklı kağıda denemeler gerçekleştirilmesi içinde ayrıca çaba göstermiştir. R. Motherwell, atölyede gerçekleştirdiği baskıresim süreci sonunda ULAE'yi: “ruhun dünyasının, limon sarısı ya da kadınların saçları kadar somut bir biçimde var olduğunun kabul edildiği bir atölye”⁸⁹ olarak tarif etmiş dolayısıyla ticari bir firma olarak faaliyetlerini sürdürmesine karşın sanatsal gayenin ilk sırada önemsendiği atölyenin yapısına vurgu yapmıştır.

⁸⁸ Tallman, Susan, *The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern*, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.21

⁸⁹ Tallman, Susan *The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern*, (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.17



Resim 68. Robert Motherwell

A la Pintura, 1966, Gravür, 61x69.8 cm

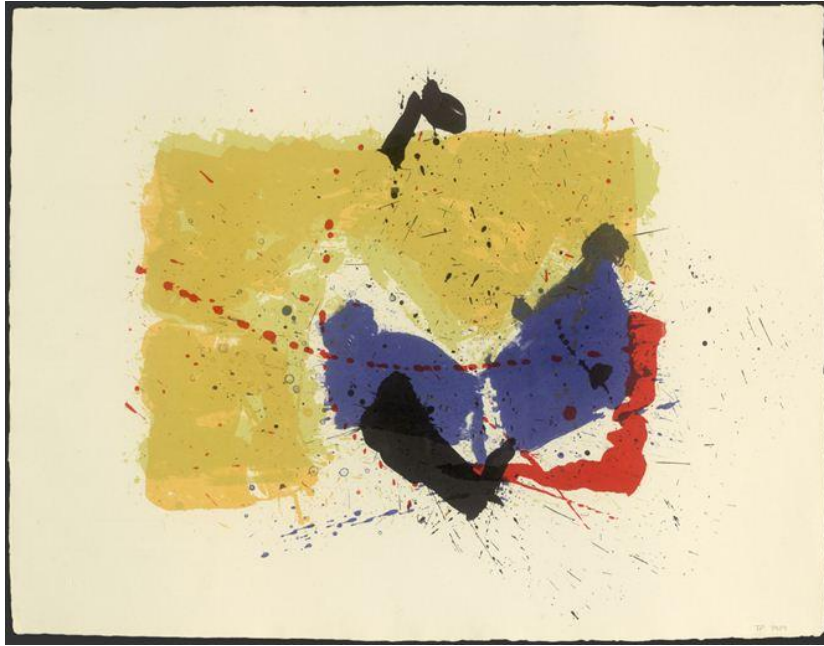
Motherwell'in ULAE'de geçirdiği süreç tekniği kavradığı, tekniğe olan yaklaşımını ve yöntemlerini şekillendirdiği bir dönem olmuştur. ULAE'de ki baskıresim kariyerinden sonra baskıresim üretimine büyük bir ağırlık vermiş, dönemin diğer atölyelerinde de çalışarak baskıresim üretmiştir.

“1940’ların başlarında Kurt Seligmann’ın stüdyosunda gravür denemeleri yapan Motherwell’in 1960’larda Tatyana Grosman’ın atölyesinde gerçekleştirdiği taşbaskı edisyonu ile baskıya olan ilgisi daha da canlanarak açığa çıkmıştır.”⁹⁰

Soyut Dışavurum akımının baskıresim adına en üretken ressamlarından biri olan Sam Francis 1958 yılında ULAE’ye davet edilmiş ve burada 3 litografi kalıbına çalışmalarını hazırlamıştır. 1960 yılında Paris’e taşındığı için bu işlerin baskılarını gerçekleştirememiş, 1967 yılında tekrar ULAE’ye gelerek baskılarını

⁹⁰ Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.226

gerçekleştirmiştir. Bu yüzden Sam Francis'in tamamlanan ve ilk kabul edilen baskiresim edisyonu, 1960 yılının başında, Zürih'te, Emil Matthieu'nun atölyesinde gerçekleştirdiği, 16 litografiden oluşan seri olmuştur. S. Francis, 1958 ve 1967 yıllarında ULAE'de geçirdiği ve deneyimlediği baskiresim sürecinin sonunda litografiyi başlıca sanat aracı haline getirmiştir. ULAE'de gerçekleştirdiği baskiresim serisinin bir örneği olan ve Resim 69'da görülen 'Five Stones'da olduğu gibi S. Francis, litografide, kullandığı tuşelerin manipülasyonuna karşı çok hassastır. Şeffaf, bulanık ve grenli alanların yaratılmasında tekniğin getirdiği kolaylıklar, renklerin parlaklığı ve ışık emme kaliteleri, ayrıca hazırlanan kalıplarla işe müdahale edilebilmesi ve ULAE'nin sunduğu imkanlarla bu tekniğin üst düzey bir başarı ile uygulanması, S. Francis'in litografi tekniğini önemsemesinin nedenlerini açıklamaktadır. "ULAE'de, Tatyana Grosman tarafından, taşların sihirli özellikleri tanıtilen ilk ressamlardan birisi olan S.Francis'in, litografi tekniğini başlıca sanatsal üretim aracı haline getirilmesi sağlanmıştır."⁹¹



Resim 69. Sam Francis

Five Stones, 1962, Litografi, 47x61.2 cm

Sam Francis gibi baskiresim adına üretken sayılabilecek sanatçılardan biri olan Jim Dine'da ULAE'nin kurulduğu ilk yıllardan itibaren atölyeye gelerek baskiresimlerini üretmiştir. İlk kez 1962 yılında ULAE'ye gelen Jim Dine, 1965'e

⁹¹ C.Hults Linda, The Print in the western world, (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 799

kadar süren bir süreç içinde 5 baskı gerçekleştirmiştir. Resim 70’de görülen ‘Tooth Brushes 1’ isimli çalışma bu dönemde atölyede gerçekleştirdiği çalışmalardandır. Boyaresimlerinin karakteristiğini üzerinde taşıyan bu çalışmalarında J. Dine, sonradan içerisinde yer alacağı ve önemli bir sanatçısı olacağı Pop Art akımının erken örneklerini vermiştir.



Resim 64. Jim Dine

Tooth Brushes, 1962, Litografi, 64x51.4 cm

J. Dine farklı zaman aralıklarıyla ULAE’de çalışmalar yapmıştır. 1962 ve 1965 yıllarında yaptığı ilk çalışmalardan sonra, 1972-1975 ve 1982- 1984 yılları arasında tekrar ULAE’ye gelerek 24 çalışma üretmiştir. Resim 71, Resim 72, Resim 73 ve Resim 74’de de görüleceği gibi hazırlanan kalıpların negatiflerinin de baskılarını üretmenin imkanını kullanmış, negatif kalıpları da ayrı bir iş olarak görmüş, isim vermiş ve numaralandırmıştır.



Resim 65. Jim Dine Jarusalem Plant 1,1982, Litografi, 104x70.5 cm



Resim 66. Jim Dine Jarusalem Plant 1,1982 Litografi, 102.5x70 cm

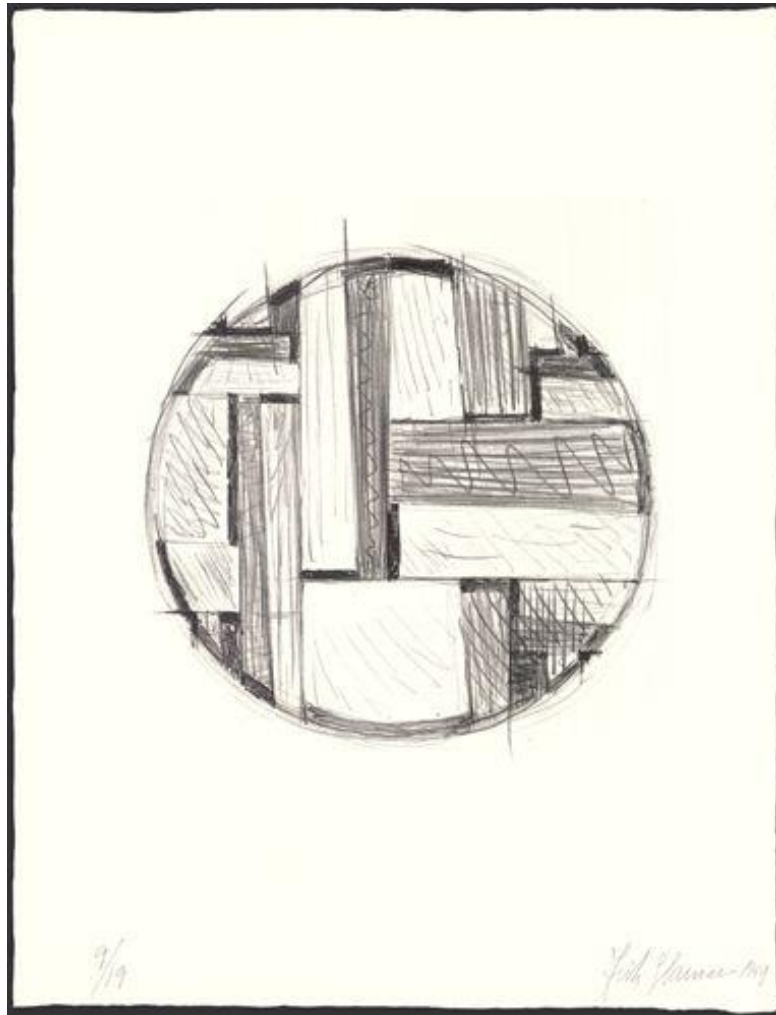


Resim 67. Jim Dine - Positive Self Portrait, 1975, Gravür, 61x45.7 cm



Resim 68. Jim Dine - Negative Self Portrait, 1975, Gravür, 61x45.7 cm

Kurulduğu 1957 yılından itibaren ilk on yılında yukarıda sözü edilen sanatçılar dışında Helen Frankenthaler, Fritz Glarner (Resim 75), Marisol (Resim 76), Grace Hartigan (Resim 77), Lee Bontecau (Resim 78), James Rosenquist (Resim 79), Edwin Schlossberg (Resim 80), Max Weber (Resim 81), Jacques Lipchitz (Resim 82), Mary Callery (Resim 83) ve Cy Twombly'nun (Resim 84) içerisinde bulunduğu dönemin güçlü sanatçıları ULAE'ye gelerek eser üretmişler ve ULAE'yi baskıresim alanında merkez konuma taşımışlardır.



Resim 75. Fritz Glarner Drawing for Tondo No 6, 1959, Litografi, 66x50 cm



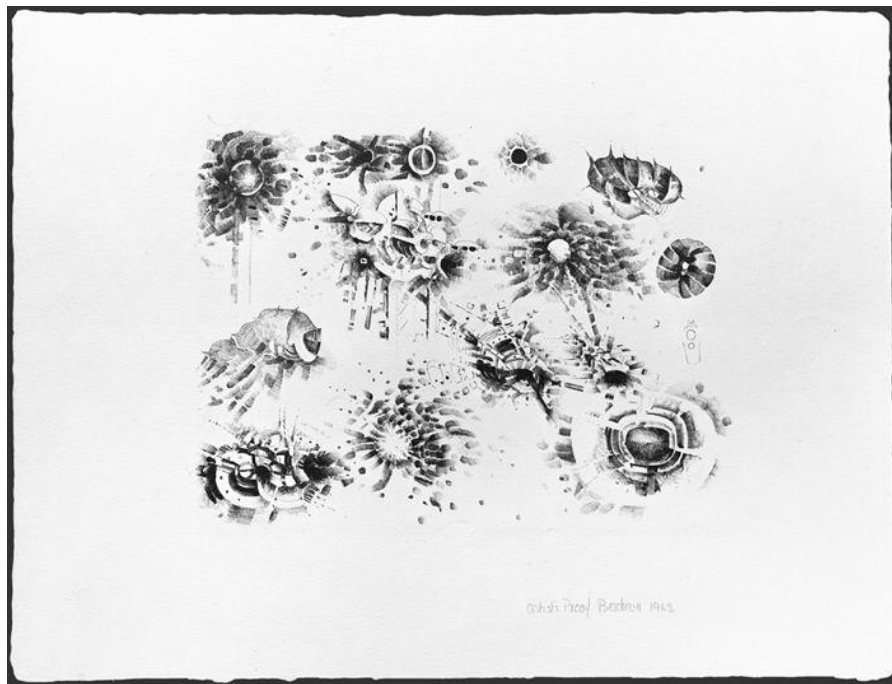
Resim 76. Marisol

Fur Shoe, 1964, Litografi, 64.5x51.5 cm



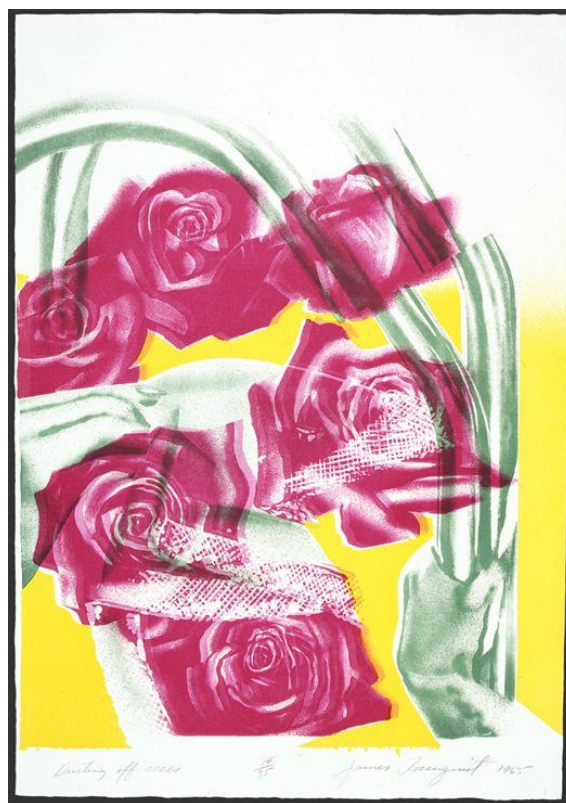
Resim 77. Grace Hartigan

Hero Leaves His Ship III, 1960, Litografi, 50x65 cm



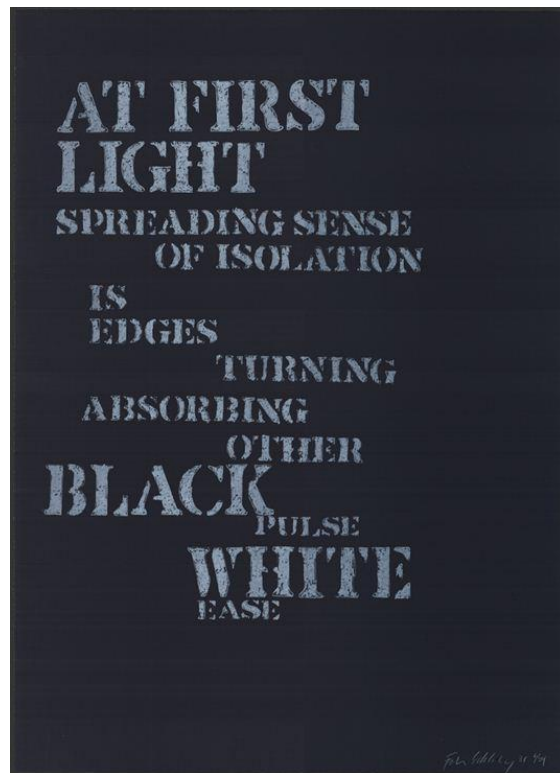
Resim 78. Lee Bontecau

Second Stone, 1975, Litografi, 43x50 cm



Resim 79. James Rosenquist

Dusting off Roses, 1965, Litografi, 77x55 cm



Resim 80. Edward Schlossberg

At First Light, 1968, Litografi, 73x53.3 cm



Resim 81. Max Weber

Mirror, 1957, Litografi, 20x32 cm



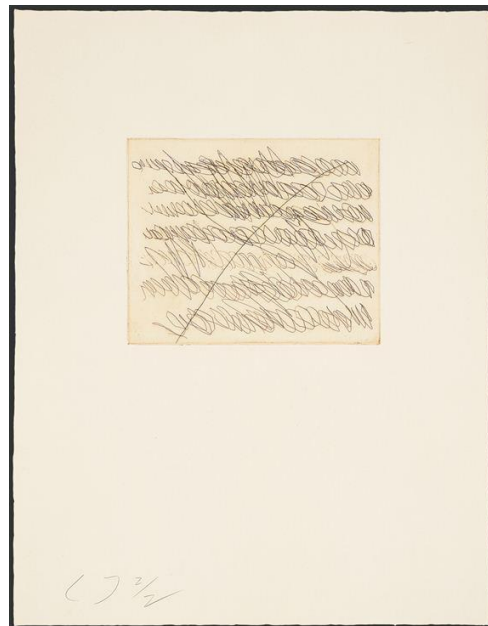
Resim 82. Jacques Lipchitz

Couple, 1957, Serigraf, 56x76.2 cm



Resim 83. Mary Callery

Sons of Morning, 1959, Serigraf, 20.32x137.16 cm



Resim 84. Cy Twombly

Note III, 1967, Gravür, 63.5x50.8 cm

ULAE'nin kurulduktan sonra çalıştığı sanatçıların profesyonel ve alanlarında güçlü sanatçılardan seçilmesi sonucu atölyede üretilen üretim kısa sürede dikkat çekmiş, izlenen ve takip edilen bir atölye haline gelmiştir. Sanatçıların davetlere cevap vermesiyle adını duyuran ULAE'nin "ilk yayınından 7 yıl sonra Museum of Modern Art (MOMA) yeni açılan grafik galerisine ULAE'nin 97 yayını seçmiştir. Bu dev seriden sonra MOMA, ULAE tarafından yapılan her yayının ilk baskısını almıştır."⁹²

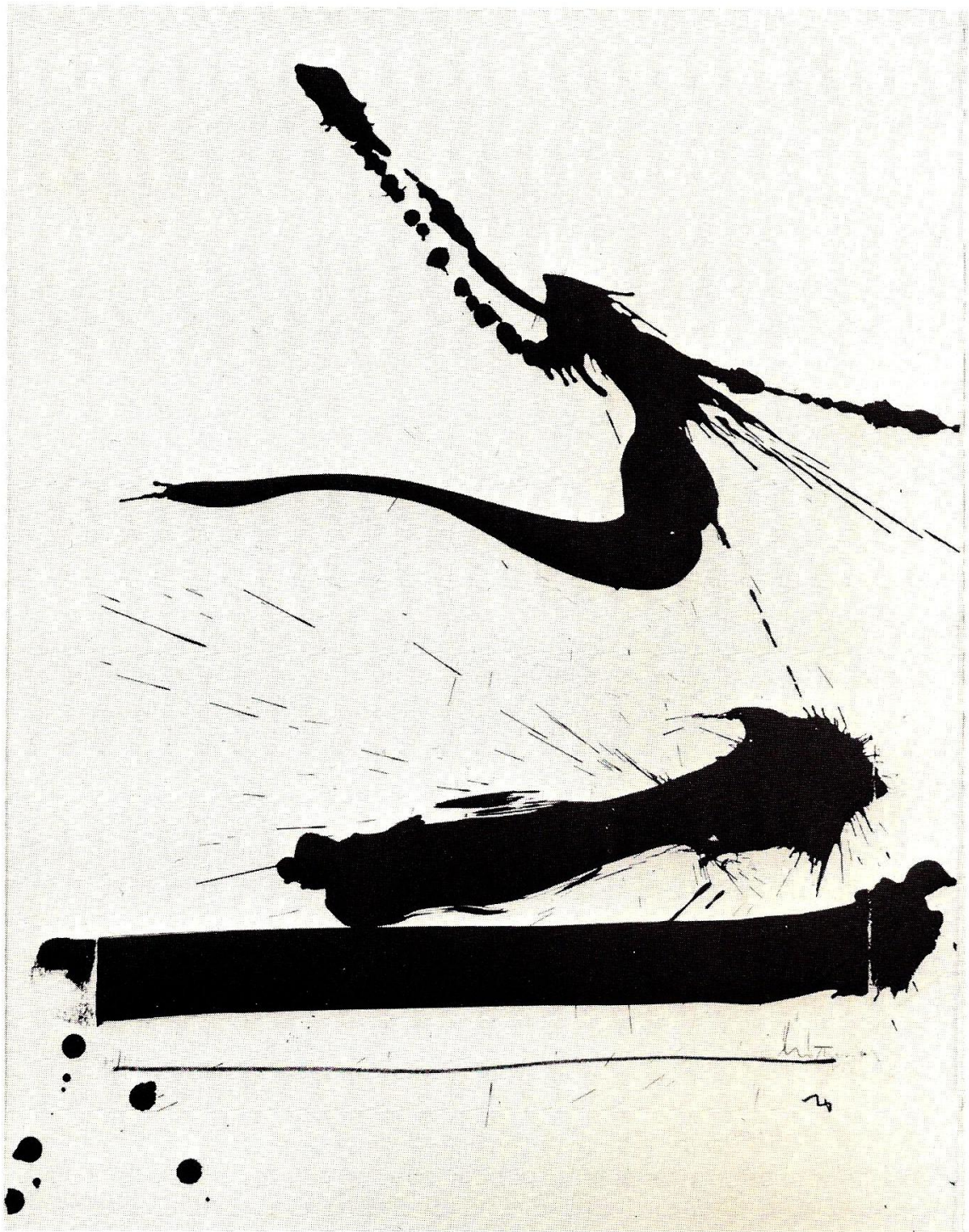
Günümüzde halen varlığını sürdüren ULAE, var olduğu ilk günden bu yana heyecanını kaybetmeden profesyonel sanatçılarla çalışarak baskıresim üretimini sürdürmüş ve bu alana önemli katkılar sunmuştur. Baskıresmin çağdaş sanata katkı sağlayan önemli bir araç haline gelmesinde büyük pay sahibi olan atölyeler içinde ULAE, çalışma şeklinden gelen anlayışla ve sanatsal üretimi merkez alan yapısıyla öne çıkmış, günümüze dek sürdürerek koruduğu bu anlayış ve bakış açısıyla baskıresime halen katkı sağlamayı sürdüren önemli bir kuruma dönüşmüştür.

⁹² <http://www.ulae.com/history.aspx> (Erişim tarihi : 27.02.2011)

2.4. HOLLANDER WORKSHOP

Irwin Hollander tarafından 1964'te New York'ta kurulan "Hollander Workshop and Gallery" (Hollander Baskiresim Atölyesi ve Galerisi) dönemin önemli baskiresim atölyelerindedir. 1964 yılında Tamarind'den ayrılarak kendi atölyesini kuran I. Hollander bu atölyede, baskiresimin teknolojik gelişimine katkı yapmayı, önemli sanatçılarla işbirliğine giderek baskiresimler üretmeyi amaç edinmiş ve bu amacında da başarılı olmuştur. Hollander Baskiresim ve Atölyesi'ne ün kazandıran ve diğer atölyelerden ayrılan tarafını dönemin ünlü sanatçılarıyla çalışması ve bu sanatçıların atölyede ürettikleri baskiresimler oluşturmaktadır. Özellikle Soyut Dışavurumcu akımına ve bu akımın sanatçılarına yakınlık duyan I. Hollander, bu akımın içinde yer alan pek çok sanatçıyla çalışmış ve önemli baskiresimler gerçekleştirmiştir.

Hollander Workshop and Gallery'de Soyut Dışavurumcu tarzda üretilmiş olan, önemli baskiresim edisyonları arasında 1965-1966 yılları arasında R. Motherwell'in gerçekleştirdiği "Automatism A" ve "Automatism B" isimli baskiresim edisyonları vardır. (Resim 85, Resim 86) Litografi ve gravür tekniği ile üretilmiş, 29 baskiresimden oluşan bu edisyon yayınlandığı zaman oldukça ses getirerek büyük bir ilgiyi üzerinde toplamış, dolayısıyla Hollander Workshop and Gallery, ilgili çevrelerde hızlı ve etkili bir şekilde duyulmaya başlanmıştır. R. Motherwell'in Soyut Dışavurumcu kimliğini tamamen üzerinde taşıyan, spontan ve jestüel fırça vuruşları ile oluşturulmuş olan bu baskiresim serisi, Soyut Dışavurumcu akımın en ünlü işleri arasındadır.



Resim 85. Robert Motherwell

Automatism A, 1965, Litografi, 49x36.2 cm



Resim 86. Robert Motherwell

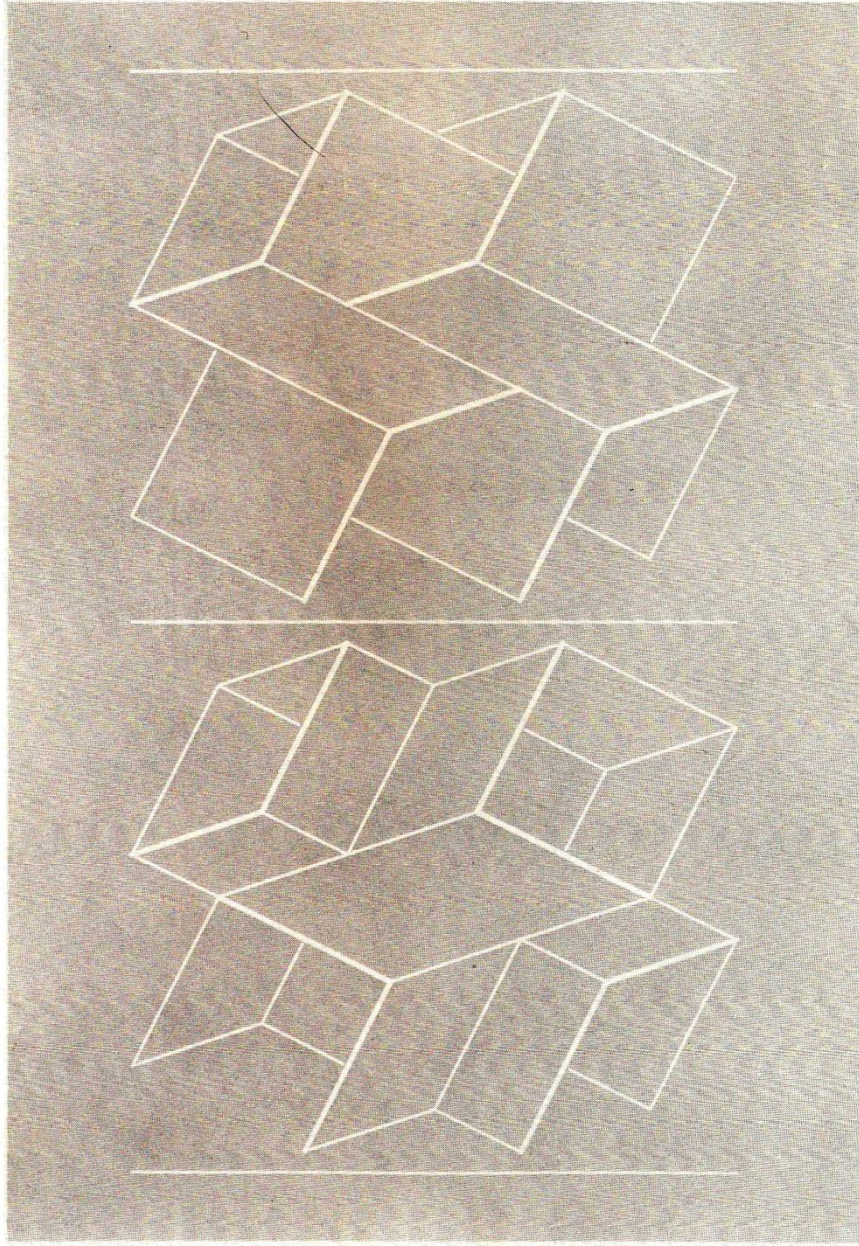
Automatism B, 1965, Litografi, 75x52,5 cm

Soyut Dışavurumcu akımın Boyasal Alan anlayışı içinde yer alan Jack Tworokov'da 1965 yılında atölyeye gelerek bir dizi baskıresim üretmiştir. Sanat hayatının en verimli döneminde baskıresimle tanışmış olan J. Tworokov, en ünlü baskıresimlerini I. Hollander'le gerçekleştirdiği işbirliği sonucu bu atölyede üretmiştir. Resim 87'de bir örneği görülen baskıresimlerini litografi ile gerçekleştiren J. Tworokov, litografi tekniğinin düz alanları ve fırça tuşelerini kullanmasına imkan veren ve böylelikle kendi boya resimlerindeki etkileri rahatlıkla yakalamasını sağlayacak yapısını kullanmayarak, bu çalışmaları çizgisel örüntüleri kullanarak gerçekleştirmiştir. Sanatsal üretim içinde baskıresmin açılım sağlayan, farklılıklara ve deneyselciliğe uygun yapısı, Tworokov'un bu atölyede gerçekleştirdiği baskıresimlerde rahatlıkla görülebilmektedir.



Resim 87. Jack Tworokov Barrier L #2, 1965, Litografi, 76.5x56.5 cm

1967 yılında Josef Albers, atölyeye gelerek I. Hollander'la birlikte, 18 işten oluşan ve litografiyle gerçekleştirilmiş bir baskıresim edisyonu hazırlamıştır. Resim 88'de bu edisyondan bir örneğin görüldüğü işler Josef Albers'in geometrik anlayışıyla oluşturduğu kendi tarzını yansıtan işlerdir.



Resim 88. Josef Albers

W.E.G. III, 1967, Serigrafi, 65.7x50 cm

Baskiresim alanındaki en üretken sanatçılardan biri olan Sam Francis'de I. Hollander'la işbirliğine giden ve atölyede baskiresim gerçekleştiren sanatçılardandır. 1966 yılında atölyede çalışmaya başlayan Sam Francis, burada geçirdiği süre içinde 12 adet baskiresim üretmiştir. Litografi tekniğinin sunduğu olanaklara duyduğu ilgisi sayesinde, bu aracı keşfettiği günden itibaren sanatsal üretimi için vazgeçilmez bir araç olarak görmüştür. (Resim 89). Litografi tekniğinin sunduğu teknik olanaklar ve I. Hollander'in bu aracın kullanımına getirdiği yeniliklerle (Litografi kalıbının hazırlanmasında kullanılan kimyasallarla ilgili deneyler, kalıbın daha pürüzsüz bir hale getirilmesi için denenmiş yollar ve boyaların transparanlığının ve şeffaflık etkisinin artırılması için geliştirilen kimyasallarla) üretilmiş olan baskiresimler, teknik yanı oldukça yüksek bir başarıyla sonuçlanmıştır.



Resim 89.Sam Francis

Untitled, 1967, Litografi, 56x43 cm

Atölyeyi kullanan ve üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar arasında Willem de Kooning, hem atölyede geçirdiği süre hem de gerçekleştirdiği üretimle oldukça önemli bir yere sahiptir. Atölye kurulduktan iki yıl sonra 1966'da atölyeye gelen W. de Kooning, 1972 yılına kadar atölyeyle ilişkisini hiç kesmemiş bu süre içinde 73 çalışma gerçekleştirmiştir. Baskıresim üretiminin en parlak dönemini I. Hollander'le kurduğu işbirliği neticesinde Hollander Workshop and Gallery'de gerçekleştirmiş olan Willem de Kooning, bu atölyede edindiği baskıresim deneyiminden sonra baskıresime, kendi sanatsal üretimi içinde oldukça önemli bir yer ayırmıştır.

“1966’ da I.Hollander, W. de Kooning’ i iki proje üstünde kendisiyle çalışmak için ikna etmiştir. W. de Kooning, Polyester film (Mylor) üzerine 20 çalışma yapmış, bunlardan üçü, yirmidokuz diğer sanatçının polyester film üzerine çizdikleri çalışmaların da içinde bulunduğu “ In Memorial My Feelings” isimli, Frank O’Hora’ nın anısına çıkartılan ve içinde Frank O’Hora’nın şiirlerinin de bulunduğu kitapta yer almıştır. Aynı yıl transfer kağıdı üzerine çizerek oluşturduğu 8 litografi üretmiş, bunlardan yalnızca 1 tanesi (Clam Digger) Hollander’ in 1967’ de çıkarttığı “Portfolyo 9” kitabında yayımlanmıştır...1970 – 1971 yıllarında de Kooning, Hollander’a geri dönmüş, burada 38 iş daha üretmiştir.(Resim 90) ... Yine aynı yıl I. Hollander direkt taşın üzerine çizilmiş 4 litografisini daha yayımlamıştır.(Resim 91)”⁹³

1970 yılından sonraki süreçte yaptığı resimler ve baskıresimlerde görülen kaligrafik unsurlar Japonya’da geçirdiği süreçten sonra sanatına kattığı unsurlardandır. Japonya’dan dönüşü sonrasında yaptığı baskı resimlerinde kaligrafik unsurların yanında sumi-ink boyamasının litografi için açılımlar oluşturacağını düşünmüş ve denemiştir. (Resim 92)

⁹³ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America “Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s. 85



Resim 90. Willem de Kooning

Weekend at Mr. and Mrs. Krisher, 1967



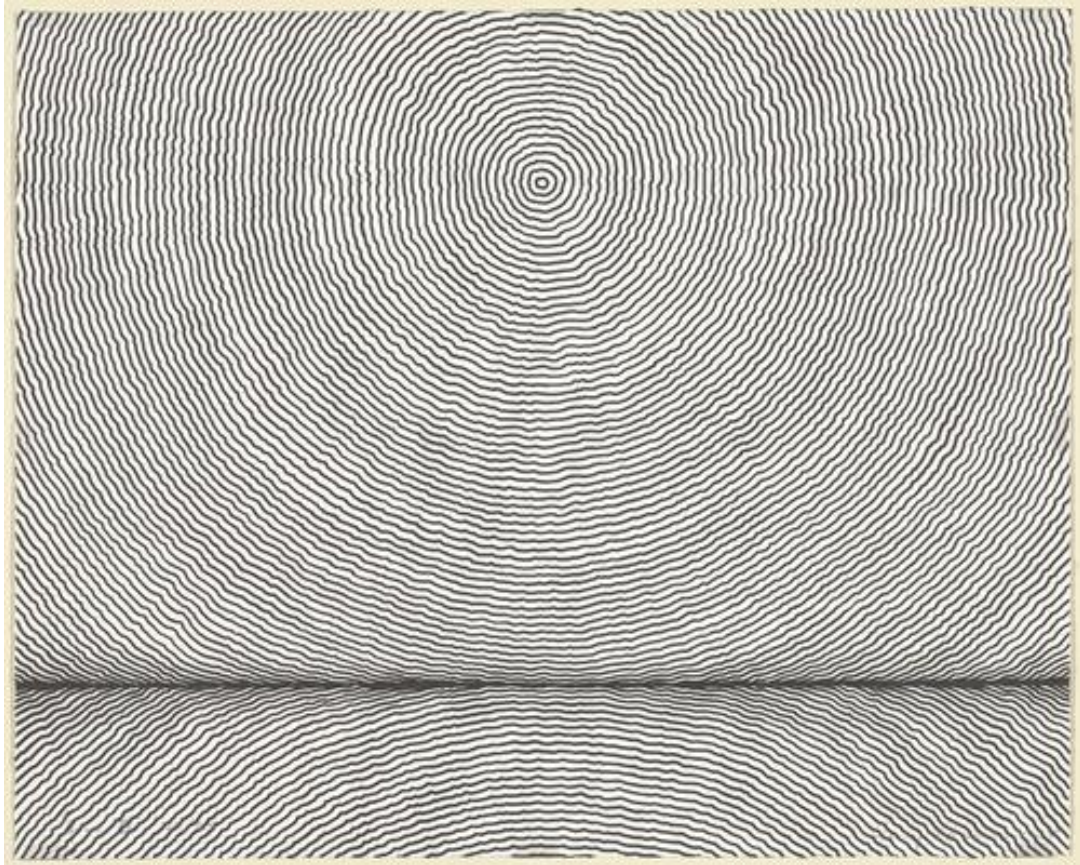
Resim 91. Willem de Kooning

Wah Kee Spare Ribs, 1971, Litografi, 146x94 cm



Resim 92. Willem de Kooning Minnie Mouse- 1971, Litografi, 76.2x57 cm

Soyut Dışavurumcu sanata ve akımın sanatçılara yakınlık duyan I. Hollander'in atölyesinde çalışmış ve baskıresim üretimi gerçekleştirmiş olan, Robert Motherwell, Sam Francis, Willem de Kooning, Josef Albers ve Jack Tworkov gibi dönemin ünlü Soyut Dışavurumcu sanatçıların haricinde yine bu akım içerisinde yer alan; Henry Pearson (Resim 93), Louise Nevelson (Resim 94), Ellsworth Kelly (Resim 95), Philip Guston (Resim 96), Esteban Vicente gibi Soyut Dışavurumcu sanatçılar da atölyede çalışarak baskıresim üretimi gerçekleştirmişlerdir.



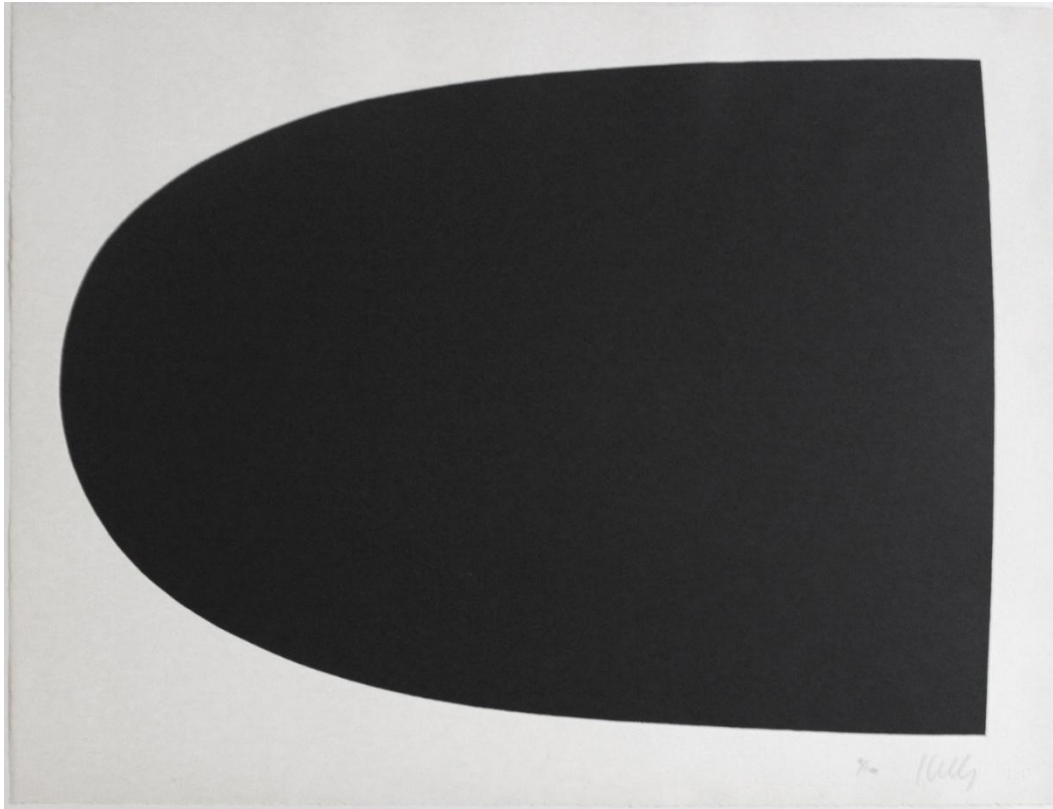
Resim 93. Henry Pearson

Gyros III, 1965, Litografi, 41x51.5 cm



Resim 94. Louise Nevelson

Untitled, 1965-66



Resim 95. Ellsworth Kelly

Black Form (from Portfolio 9), 1967, Litografi, 42.5x55 cm



Resim 96. Philip Guston

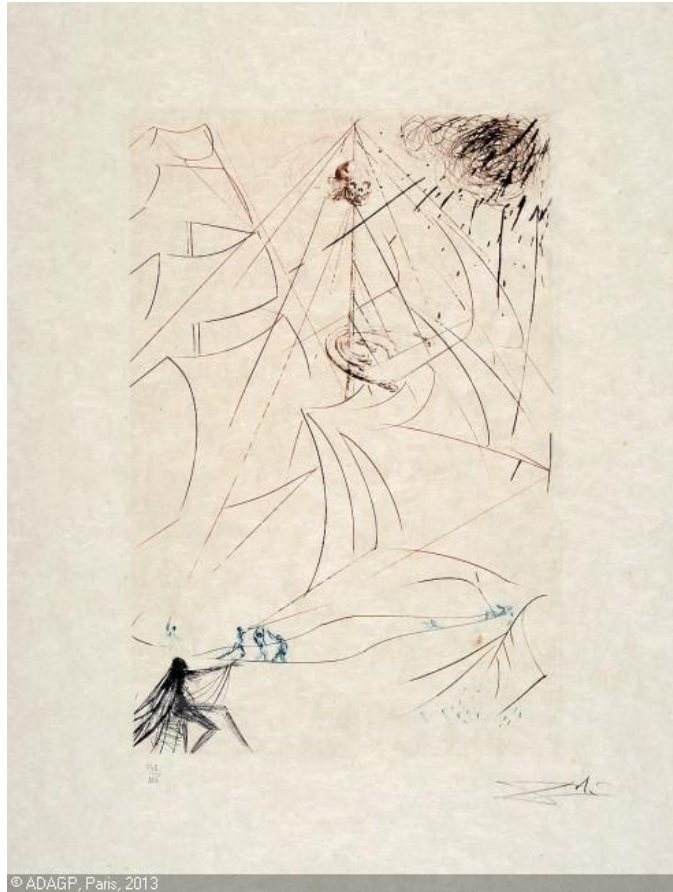
Open Washes, 1966, Litografi, 50x67.5 cm

Dönemin güçlü ve sanatsal üretimle öne çıkmış atölyelerinden olan Hollander Workshop and Gallery, Soyut Dışavurumcu sanatçıların atölyede gerçekleştirdiği baskiresimleriyle öne çıkmış, bu durum Soyut Dışavurum akımı içerisinde yer almayan pek çok sanatçının da dikkatini çekmiştir. I. Hollander'ın davetiyle veya kendi isteğiyle atölyeye gelen dönemin güçlü sanatçıları atölyenin üretimi içerisinde yer almış ve baskiresimler gerçekleştirmişlerdir. Sözü edilen bu sanatçılar arasında Pierre Alechinsky (Resim 97), Leonard Baskin, Salvador Dali (Resim 98), Allen Jones, Richard Lindner, Claes Oldenburg (Resim 99), Moses Sayer, Saul Steinberg ve Karl Knaths sayılabilir.



Resim 97. Pierre Alechinsky

De Toutes Parts, 1970



© ADAGP, Paris, 2013

Resim 98.Salvador Dali

Fantome der Fliegende, 1967



Resim 99.Claes Oldenburg

Flying Pizza from New York, 1966, Litografi, 42x56 cm

Litografi tekniğinin geliştiği ve pazardaki payının arttığı 1970'li yıllar, I. Hollander'a atölyenin idamesini sağlayacak maddi gelirin fırsatını sunmasına rağmen, beraber çalıştığı sanatçılardan de Kooning'in baskılarını gerçekleştirdikten kısa bir süre sonra 1972'de, eğitimci olarak kariyerine devam etmek için atölyede çalışmayı bırakmıştır. Hollander Workshop and Gallery, faaliyetini sürdürdüğü sekiz yıl içinde gücünü dönemin güçlü sanatçılarının atölyedeki üretiminden alan yapısıyla, önemli bir atölye konumuna erişmiş, baskıresim sanatına önemli katkılar sunmuştur.

2.5. GEMİNİ G.E.L.

1965 yılında Kenneth Tyler tarafından Los Angeles'ta kurulmuş olan Gemini G.E.L, baskıresimin teknolojik gelişimine katkıda bulunmuş, burada gerçekleştirilen önemli baskıresim çalışmaları ile Amerikan baskıresim sanatı tarihi içindeki yerini almıştır.

Daha önce Tamarind Litografi Atölyesi'nde çalışmış deneyimli bir baskıresim teknisyeni olan Kenneth Tyler'ın sanatçılarla kurduğu ilişkiler ve baskıresim teknolojisine duyduğu özel ilgi neticesinde gerçekleştirilen yenilikler, atölye yapısının en önemli tarafını oluşturmaktadır. Tamarind Litografi Atölyesi'nde sekiz yıl çalışmış olan K. Tyler, atölyede geçirdiği bu süre içerisinde teknik dehası ve tecrübesiyle litografi taşlarının hazırlanmasında ve basılmasında yeni ekipmanlar ve yöntemler geliştirmiş, aynı zamanda atölyenin 'Teknik Müdürlük' görevini de yürütmüştür.

“Tyler, Tamarind'de Josef Albers ve diğer sanatçılarla çalışırken baskıresime getirdiği teknolojik yenilikleri denemeye başlamıştı, fakat Gemini G.E.L. kurulana kadar, yeni ve denenmemiş olan şevkini paylaşan sanatçılarla kapsamlı biçimde çalışmaya başlayamadı.”⁹⁴

K. Tyler'ın baskı teknolojisine duyduğu özel ilgi 1965'te kurduğu atölyesinde de pek çok yeniliğin hayata geçirilmesini sağlamıştır. K. Tyler'ın Gemini G.E.L.'de gerçekleştirdiği bu yenilikler arasında özel yapım hidrolik preslerin tasarlanması ve çok sayıda rengin hassas bir şekilde basılmasını sağlayan yeni renk yerleştirme sistemlerinin geliştirilmesi sayılabilir. Ayrıca baskı malzemeleri konusunda da hassas

⁹⁴ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.44

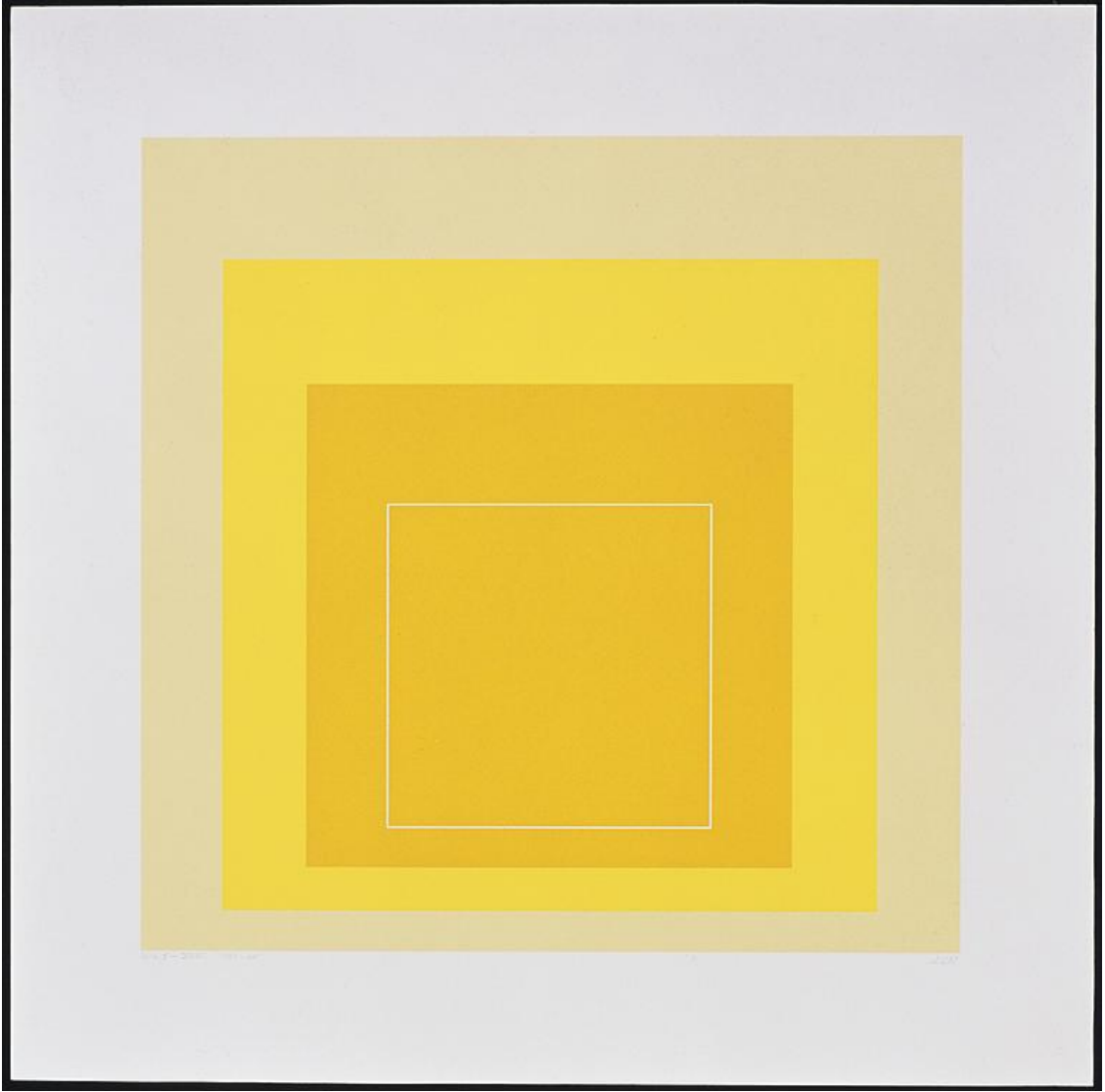
olan K. Tyler, yeni kağıtlar, mürekkepler ve başka baskıresim malzemelerini de litografi basımına uygun hale getirmiştir.



Resim 100. Kenneth Tyler ve Josef Albers mürekkep üzerinde tartışırken

Gemini G.E.L. de dönemin ünlü pek çok sanatçısıyla birlikte çalışan K. Tyler, kurduğu atölyenin teknik donanımının ve baskıresme getirdiği teknolojik yeniliklerin sayesinde hayret verici büyüklükte ve karmaşıklıkta baskıresimlerin üretilmesini sağlamıştır.

Atölye'nin gerçekleştirdiği ilk baskıresim serisi 1966 yılında 60 adet baskıresimden oluşan 'White Line Squares' isimli baskıresim edisyonunu gerçekleştiren Josef Albers'dir. Aynı zamanda Kenneth Tyler'ın kendini kanıtlayacağı ilk baskıresim serisi olan White Line Squares, baskıresimin teknolojik yönünün sanatsal üretime nasıl katkıda bulunabileceğinin göstergesi sayılabilecek bir başarıyla sonuçlandırılmıştır. Josef Albers'in katı geometrik bir yapıya sahip işlerinden oluşan ve Resim 101'de bir örneği görülen edisyon üzerinde 2 yıl çalışılarak 1967 yılında basılmıştır.



Resim 101. Josef Albers

White Line Square, 1967, Litografi, 48x52 cm

Josef Albers'in üzeri milimetrik karelere bölünmüş çizim kağıdı üzerine oluşturduğu resim daha sonra K. Tyler'ın geliştirdiği dijital bir makinede kalıp üzerine oyulmuş ve kalıplar bu süreç sonunda oluşturulmuştur. White Line Squares edisyonu tamamlandığında yüksek kalitesiyle büyük bir başarıya ulaşmış üzerinde tartışmaların döndüğü bir duruma da sebebiyet vermiştir. Josef Albers 1971 yılında Gemini G.E.L.'de 'White Embossing on Gray' isimli edisyonunu yine aynı

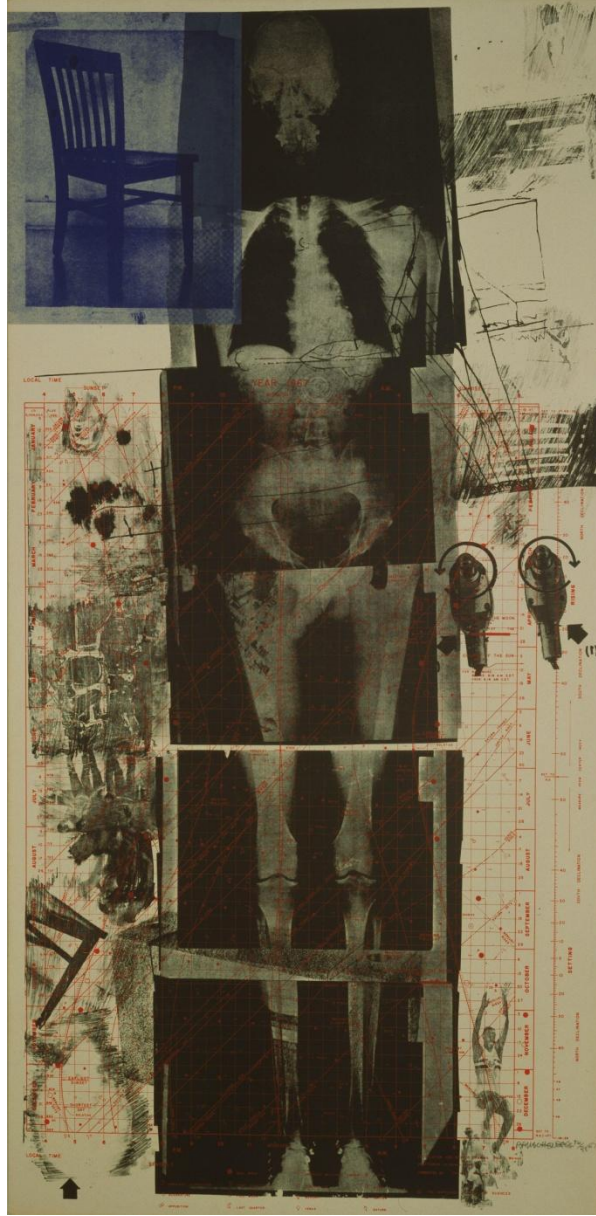
yöntemle oluşturmuş ve çıkan tartışmalar için şu şekilde bir yorumda bulunmuştur: “El yapımı bir iş, makine ya da bir araç yardımıyla yapılan bir işten daha iyi değildir... içinde bulunduğumuz çağ endüstriyel devrim çağıdır.”⁹⁵

Gemini G.E.L.’de üretilmiş olan ve Baskıresim tarihi içerisinde önemli bir noktada duran bir diğer çalışma, 1967 yılında Robert Rauschenberg tarafından gerçekleştirilen ‘Booster’ adlı eserdir. (Resim 102) ‘Booster and 7 Studies’ adlı 8 baskıresimden oluşan edisyonun içinde yer alan, dev boyutlara sahip baskıresim sadece boyutsal anlamda değil aynı zamanda teknik kalitesiyle ve üretiminde izlenen karmaşık yoluyla hayret uyandırıcı bir yapıya sahiptir.

“...Booster, çağdaş baskı resimi bir anda yeniden tanımladı. 75 inç (188 cm) uzunluğunda ve 35,5 inç (90 cm) genişliğinde, litografi ve serigrafi kombinasyonu ile oluşturulmuş olan baskıresim, Rauschenberg’in vücudunun tam boy bir röntgen filmine dayanıyordu. Bu ebatla taş bulunamadığından, Booster, büyük bir kağıt tabakası üzerine kısımlar halinde basılacak iki ayrı taşla, iki aşamada basılmak zorundaydı. Rauschenberg’in düşünce şeklinin ne kadar değiştiğini anlamak için sanatçının birkaç yıl öncesine ait Accident’i (Resim 51) Booster ile karşılaştırılmalıdır.”⁹⁶

⁹⁵ Watrous, James , A Century Of American Printmaking ,1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.260

⁹⁶ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.44



Resim 102. Robert Rauschenberg

Booster, 1967, Litografi, 178x88.2 cm

Litografi ve Serigrafi baskıların bir araya getirilmesi ve iki ayrı kağıda basılarak birleştirilmesi sonucu oluşturulan Booster, üretildiği dönemde çok konuşulmuş ve kısa sürede ilgi atölye üzerinde toplanmıştır.

“Sandalyeler, oklar ve taş baskı mürekkepli, pastel boyalı yapıları Jupiter ve Saturn’ün yörüngelerinin altında yüzdürdü. İki bitişik kısımda Gemini G.E.L.’de basıldı. 1967’de Rauschenberg’ün “Booster and 7 Studies” serisi en çok konuşulan ve reklamı yapılan eseri oldu.”⁹⁷

‘Booster and 7 Studies’ isimli edisyonunun yakaladığı başarılı sonucun sonrasında 1977 yılına kadar aralıklarla baskıresim üretimi gerçekleştirmiş olan R. Rauschenberg, Gemini G.E.L.’de toplam 37 baskıresim gerçekleştirmiştir. 1971 ve 1977 yıllarında gerçekleştirdiği baskıresim çalışmalarının birer örneğinin yer aldığı Resim 103 ve Resim 104’de görüleceği üzere, R. Rauschenberg, baskıresim kariyeri boyunca deneyselliğin peşinden giderek baskıresim alanının sınırlarını zorlamıştır.



Resim 103. Robert Rauschenberg

Cardbird II, 1971, 136x83 cm

⁹⁷ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.44



Resim 104. Robert Rauschenberg

Hoarfrost I, 1977, Litografi, 175.3x204.4 cm

Kenneth Tyler, baskiresimin teknolojik açılım sağlayan durumlarına duyduğu özel ilginin yanında baskiresimin deneyselciğe ve yeniliklere açık yapısına da büyük bir ilgi duyuyor, baskiresimin açılım sağlamasına olanak ve imkan verecek tüm zorlukları bu yapısından dolayı aşmaya çalışıyordu. R. Rauschenberg'in 'Booster'ın da olduğu gibi baskiresim alanında öncülük eden ve yenilikçi bakış açısıyla ele alınmış pek çok baskiresim gerçekleştirmiştir. Bu türden bir yeniliğe sahip olan bir diğer baskiresim ise 1968 yılında Claes Oldenburg tarafından gerçekleştirilen 'Profile Airflow' dur. (Resim 105)

“1968’de, Tyler, Claes Oldenburg’un, plastikle kapsamlı denemeler yapılmasını gerektiren ve tamamlanması iki yıl süren Profile Airflow’uyla birlikte başka bir hevesli işbirliğine başlamıştır.”⁹⁸



*Resim 105. Claes Oldenburg
Serigrafi, 39x45.8 cm*

Profile Airflow – Test Mold, Front End, 1968-70,

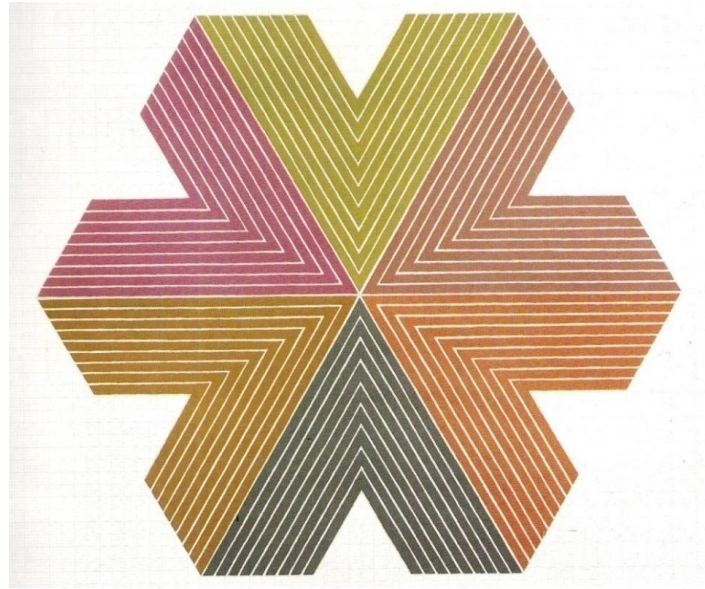
3 boyutlu yapısının verdiği etki ile rölyefi andıran ‘Profile Airflow’, üzerinde 2 yıl gibi bir süre çalışarak tamamlanmış, atölyede üretilmiş 2 işten birisidir. Üzerindeki 3 boyutlu yapıyı kazandıran şeffaf poliüretan, litografiyle basılmış resmin hazırlanmasından sonra, üzerine oturtulması için kalıba dökülerek hazırlanmıştır.

⁹⁸ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.44

Dönemin önemli araba markalarından olan ‘Chrysler – Sedan’ın ön kısmının resmedildiği resimin 3 boyutlu tasarlanmasının en önemli nedeni Claes Oldenburg’un hatıraların canlandırılmasına yönelik düşüncelere gönderme yapan sanatsal bakış açısı oluşturmaktadır.

Kuruluşunun ilk yıllarında atölyede üretilen baskıresimlerle dikkatleri üzerine çeken Gemini G.E.L, yine bu yıllar içinde dönemin önemli sanatçılarından Frank Stella ile işbirliğine giderek, Frank Stella’nın ilk baskıresimlerini yayınlamıştır. Teknolojik yeniliklerin ilk kez denendiği ve büyük bir başarıyla sonuçlanmış bu işler geometrik düzenlemeler ve düzlemlerle bir bütün içinde bir araya gelmiş çizgilerden oluşmuş baskıresimlerdir. Baskıya yansıyan renk kalitesi için yapılmış teknik düzenlemeler ve baskı için seçilen kağıdın uygunluğu ile yüksek bir kaliteye sahip olan ve Resim 106’da bir örneği görülen edisyon 18 işden oluşmaktadır.

“Frank Stella, Gemini’ye, yayımlanan ilk baskı resimi olan ve Tyler’in marifetlerini sınyan Star of Persia üzerinde çalışmak üzere 1967’de geldi. Edisyon, bir yıl üzerinde çalışıldıktan sonra tamamlandı.”⁹⁹

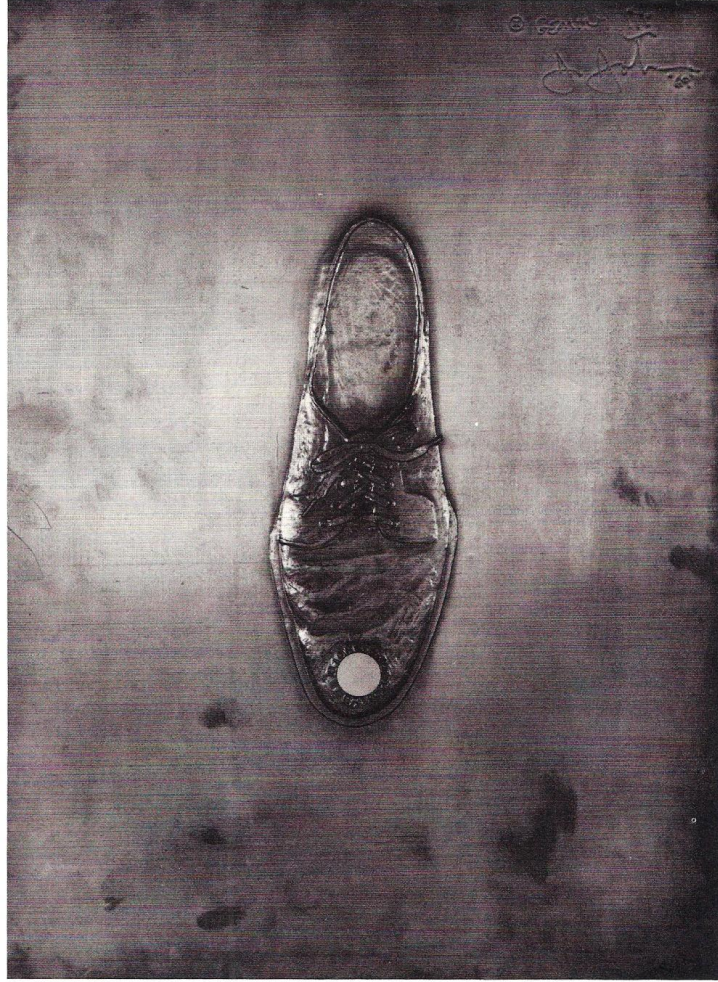


Resim 106.Frank Stella

Star of Persia, 1966, Litografi, 66.1x81.2 cm

⁹⁹ Trudy V. Hansen ve diğerleri, Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.44

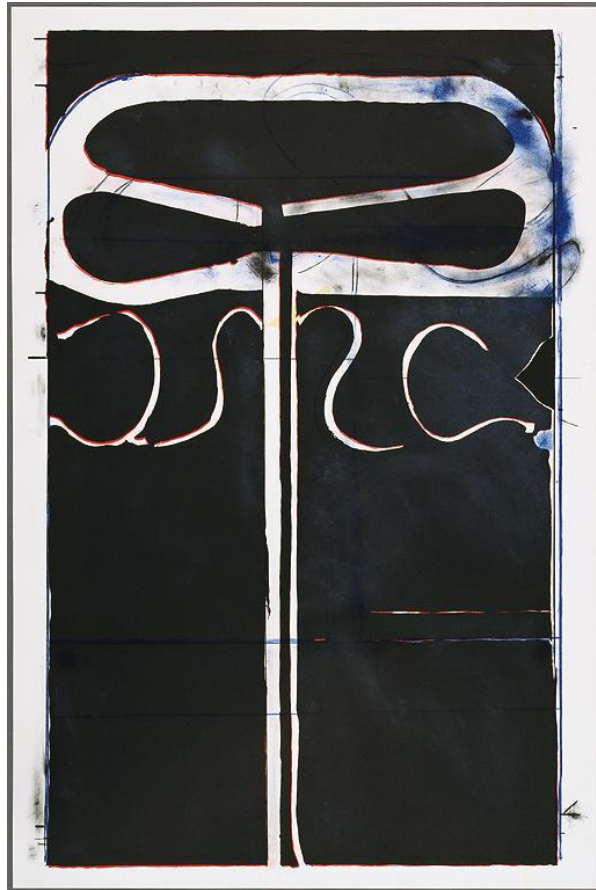
Gemini G.E.L., kuruluşunun ardından baskıresime getirdiği yeniliklerle ve bu atölyede gerçekleştirilen deneysel ve çığır açıcı baskıresimlerle adını hızlı bir şekilde duyurmuştur. “Gemini G.E.L. baskıresimleri kısa zamanda hırslı projelerin değer biçildiği bir standart haline gelmiştir.”¹⁰⁰ Yakaladığı önemli çıkışla Gemini G.E.L., Jasper Johns (Resim 107), Richard Diebenkorn (Resim 108), Philip Guston (Resim 109), Roy Lichtenstein (Resim 110), Ellsworth Kelly (Resim 111), Man Ray (Resim 112) ve David Hockney (Resim 113) gibi dönemin güçlü sanatçıların baskıresim gerçekleştirdikleri önemli bir merkez konumuna hızla yükselmiştir. Atölye günümüzde de baskıresim faaliyetlerini sürdürmekte ve sanatsal üretimine aynı anlayışla devam etmektedir.



Resim 107. Jasper Johns

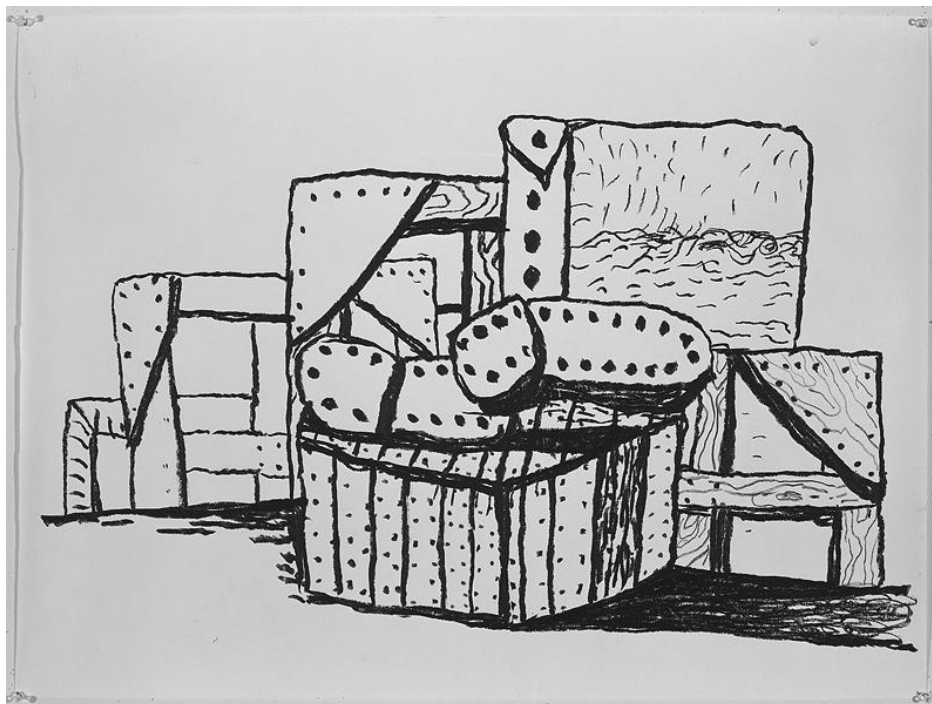
High School Days, 1969, Litografi, 57.5x42.5 cm

¹⁰⁰ Trudy V. Hansen ve diğerleri, *Printmaking in America Collaborative Prints and Presses 1960-1990*, (Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1995), s.4



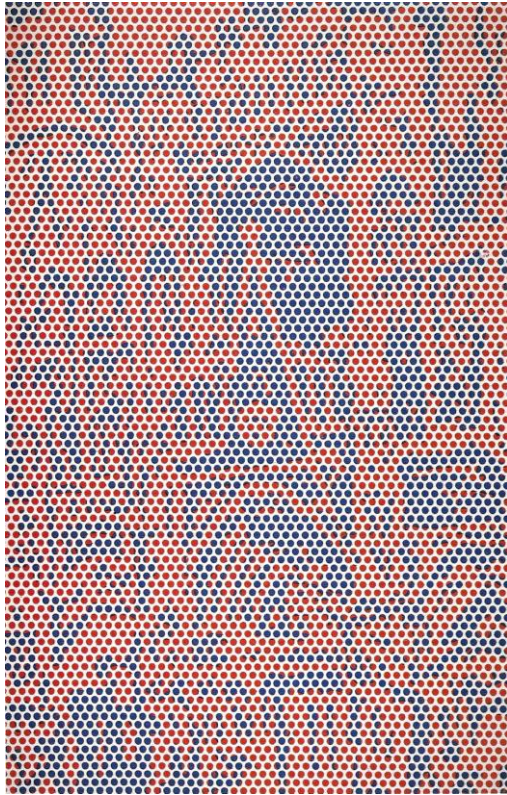
Resim 108. Richard Diebenkorn

Untitled, 1981



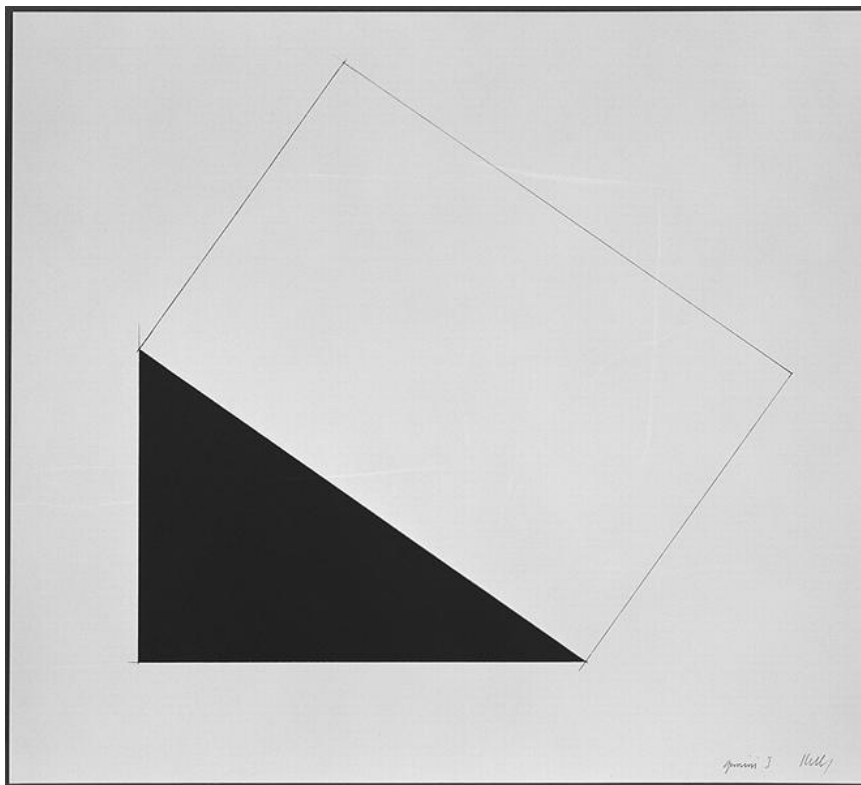
Resim 109. Philip Guston

Studio Forms, 1979, Litografi, 81x108 cm



Resim 110. Roy Lichtenstein

Cathedral #4, 1969, Litografi, 120x80 cm



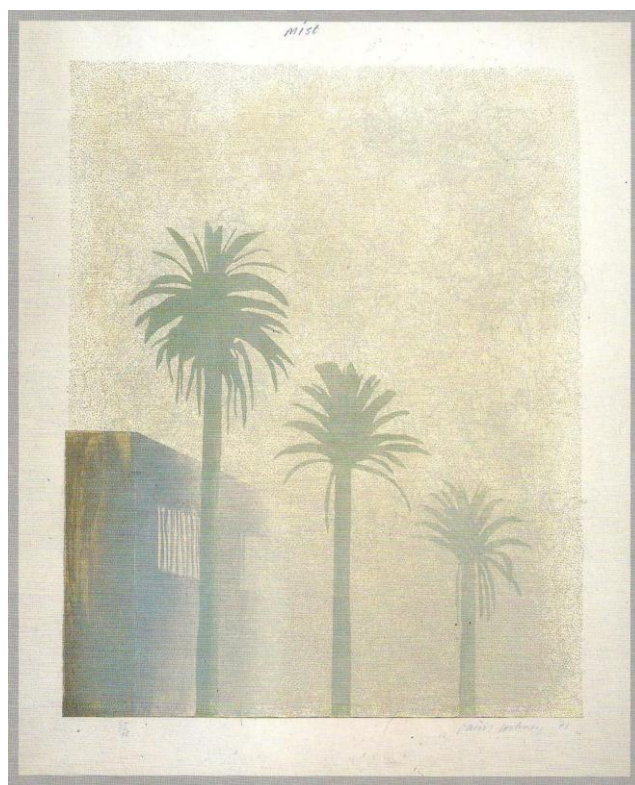
Resim 111. Ellsworth Kelly

White and Black, 1971



Resim 112. Man Ray

Untitled, 1966, Rayogram, 64.8x56 cm



Resim 113. David Hockney

Mist, 1973, Litografi, 94x81 cm

SONUÇ

1960'lı yıllarda baskiresim Amerika'da eşi görülmemiş bir başarıya ulaşmıştır. Baskiresmin rönesansı olarak adlandırılan bu süreçte dönemin egemen sanat anlayışı ile çalışan Soyut Dışavurumcu sanatçıların bu alandaki üretimleri galerilerin ve müzelerin ilgisini çekmiş; bu kurumların baskiresime daha fazla yer ayırmasıyla birlikte bu üretimler geniş kitleler tarafından takip edilmeye başlanmıştır. Artan bu ilginin ardında, baskiresmin Amerika'da 19. Yüzyıla kadar uzayan geçmişi ve II. Dünya Savaşı'nın öncesinden başlayarak 1960'lı yıllara kadar süren gelişim serüveninin yer aldığı araştırma sürecinde görülmüştür.

20. yy'ın başında Amerikan Sanatı, modern sanattan uzak, daha çok yerel temalara odaklanmış, baskiresimin çok dar bir çevreyle sınırlı kaldığı görülmüştür. Sözü edilen bu dönem içinde modern sanat Avrupa'nın öncülüğünde gelişimini sürdürürken, II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Amerika'da, modern sanatı tanıtan sergiler düzenlenmeye başlamış, bu sergilerde baskiresmin Amerikan modern sanatına katkı yapan bir üretim alanı olduğu fark edilmiştir.

1933 yılında İş Geliştirme Dairesi tarafından başlatılan Federal Sanat Projesi içerisinde baskiresim, proje kapsamında kurulan atölyelerde kendine çok önemli bir yer bulmuştur. Atölyeleri beraberce kullanan sanatçılar ve baskiresim teknisyenleri arasında gerçekleşen bilgi, deneyim ve tecrübeye dayalı işbirliği ve bunun sonraki kuşaklara aktarımı sonucunda baskiresmin teknik yanının getirdiği zorluklar aşılmış, bu durum atölyelerde üretilen baskiresimlerin teknik yönünün yakaladığı başarıda kendini göstermiştir. Proje içerisinde oluşturulan baskiresimler büyük organizasyonlarla ülkenin hemen her yerinde sergilenmiş, bu sergiler baskiresimin tanılabilirliğine ve yayılımına önemli bir katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Savaşın başlamasıyla birlikte birçok sanatçı savaştan kaçarak Amerika'ya gelmiş, ülkenin sanatsal faaliyetlerinin artmasına sebep olmuştur. Avrupa'da avangard sanatın içinde yer alan pek çok önemli sanatçının Amerika'ya gelmesi, Amerika'nın bilinçli bir şekilde yürüttüğü kültür-sanat programlarının içinde bu sanatçılara yer vererek sanatlarını geliştirmeye olanak sağlaması ve bu öncü sanatçıların Amerika'nın genç kuşağı üzerinde önemli bir iz bırakması neticesinde sanatsal hareketlerin hız kazanması, Amerika'yı sanatın merkezi konumuna yükseltmeye başlamıştır. Çoğunluğunu Avrupa'da modern sanatın öncülüğünü yapan sürrealist sanatçıların oluşturduğu grup, özellikle Federal Sanat Projesi içinde kurulmuş olan ve yine savaştan kaçarak Amerika'ya yerleşen S. W. Hayter'in dönemin ünlü baskiresim atölyesi 'Atölye 17' de Amerikalı genç kuşak sanatçılarla etkileşimde bulunarak hem onların sanat görüşleri üzerinde önemli bir iz bıraktığı görülmüş; hem de atölyede bulunmalarının bir gereği olarak baskiresim üretimi içine dahil oldukları görülmüştür. İleride Soyut Dışavurumcu akımı oluşturacak genç sanatçıların bu akımı oluştururken yararlanacakları sürrealizmin en önemli anlatım yöntemlerinden olan otomatizmi ifade aracı olarak tercih etmeleri ve bunu baskiresimde kullanmaları, akımın oluşumunda önemli bir etki olduğu görülmüştür. Savaş sırasında oluşan göçler sonrası Amerika'da üniversitelerin ve kolejlerin sayısı rekor düzeyde artış göstermiş, açılan bu eğitim kurumlarında Atölye 17'de eğitim görmüş sanatçılar tarafından pek çok baskiresim atölyesi kurularak baskiresim eğitiminin ülkeye yayıldığı ve Atölye 17'nin önemli bir altyapı desteği sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmanın kapsamına giren süreçte, baskiresim faaliyetleri her ne kadar çok önemli bir artış göstermeye başlamışsa da yine de birçok sanatçı için birincil üretim aracı olmamıştır. Baskiresim alanında görülen etik sorunların varlığı bu durum içerisinde önemli bir neden oluşturmuş, bu sorunu ortadan kaldırmak için Amerikan Baskiresim Konseyi kurulmuştur. Konsey, baskiresimin kriterlerini yeniden ele almış ve baskiresimi tanımlama girişiminde bulunmuştur. Etik sorunları ortadan kaldıran ve alıcılar için daha güvenilir önlemlerin alındığı kararların uygulamaya geçirilmesinden sonra, koleksiyonerlerin bu araca olan ilgisi artmış;

baskiresim, galeri ve müzelerde daha çok görünür olmaya başladığı görülmektedir. Bu ilgi artışının en önemli nedenini, dönemin egemen sanat hareketi olan Soyut Dışavurumcu akım içinde yer alan sanatçıların büyük çoğunluğunun, baskiresim alanında üretimde bulunmaları oluşturmuştur. Sanatsal faaliyetleri içinde baskiresime önemli bir yer ayırmış bu sanatçıların bu alana olan ilgileri, 1950'li yılların sonlarında kurulmaya başlayan ve işbirliğine dayalı bir yapı üzerine inşa edilen atölyeler sayesinde arttığı da bu tezin vardığı sonuçlar arasındadır.

Ülkede tanınan ve takip edilen Soyut Dışavurumcu sanatçıların bu atölyelerde ürettikleri eserler, dönemin diğer sanatçıları da baskiresim üretimi için cesaretlendirmiş, müzelerin, galerilerin ve koleksiyoncuların baskiresime olan ilgisinin de artmasını sağlamıştır. Bu ilginin bir sonucu olarak atölyeler maddi anlamda özgürleşmeye başlamıştır. Ekonomik anlamda yaşanan pozitif gelişmeler, atölyeler arasında rekabet ortamı doğurmuş, bu durum; basılan baskiresimlerin kalitesinde, teknolojik gelişmelerin baskiresim tekniklerine uygulanmasında, baskiresimlerin boyutlarının tual resimleriyle yarışacak ölçülere erişmesinde, atölyelerin personel ve donanımındaki artışta kendini göstermiştir. Bu dönemde yaşanan gelişmelerin en önemli unsuru olan atölyeler, baskiresimin ülke çapındaki atılımının hazırlayıcısı olduğu görülmüştür. Öncü nitelikte olan bu atölyeler, sanatçıları bu alanda çalışmaya ikna ederek; baskiresim sanatçılarından oluşan yeni bir kuşak yetiştirmesinde öncü bir rol oynamış; yola çıkmadan önce belirledikleri amaç ve hedefleri büyük ölçüde gerçekleştirerek; baskiresmin yayılmaya başladığı yıllarda katalizör görevi gördüğü ve baskiresmin rönesansı olarak tanımlanan döneme en önemli katkıyı sunmuş oldukları araştırma sonucunda ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Acton, David ve diğerleri, (2000) *Tamarind: Forty Years*, University of New Mexico Press Albuquerque

Antmen, A. (2008) *20. Yy Batı Sanatında Akımlar*, Birinci Baskı İstanbul: Sel yayıncılık

Atakan, N. (2008) *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Birinci basım. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları

Aksüğür Duben, İpek. ve Şengel, Deniz. (1993) *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. (İlk basım1991) İkinci basım. İstanbul: Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği.

Beksaç, A.Engin. (1995) *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İkinci basım. İstanbul: Engin Yayıncılık

Ball, H. (1997). *Cabaret Voltaire* (Çev: Enis Batur) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Batur, E. (1997) *Modernizmin serüveni : bir "temel metinler" seçkisi : 1840 - 1990*.

Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Clark, T. (2004) *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, (Çev: Esin Hoşsucu) İstanbul: Ayrıntı yayınları

Davidson, Abraham A. , (1994) *Early American Modernist Painting*, Da Capo Press

Demirkol, C. Vedat. (2008) *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodern Kırılmalar*.
İstanbul: Doğa Basın Yayın

Eroğlu Ö. (2007). *Öznel / Nesnel Yaklaşımlı Sanatın Tarihi* , İstanbul: Kolaj Kitaplığı

Edmunds, Allan L., (2004) *Three Decades of American Printmaking, The Brandywine Workshop Collection*, Hudson Hills Press

G. Marcus, (1999) *Ruj Lekesi* (Çev: Gürol Koca), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Giderer, H. E. (2003) *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları

Gombrich, E.H. (2007) *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran.) (İlk basım 1950) Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi

Hults L. C. (1996) *The Print in the western world*, The University of Wisconsin Press

İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu M. (1991) *Sanatta Devrim. Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru* (İlk basım 1979) Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi

Kınay, C. (1993) *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür bakanlığı yayınları Sanat-Sanat tarihi-Dizisi /25-1

LANGA, Helen, *Printmaking And The Left In 1930's New York RADICAL ART*, University of California Press, England, 2004

Lynton, N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Cevat Çapan. Sadi Öziş.) (İlk basım 1982) Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lyotard, J. F. (1990) *Postmodern Durum Postmodernizm* (Çev: Ahmet Çiğdem) İstanbul: Ara Yayıncılık.

Little, S. (2006) *İzmler: Sanatı Anlamak* (Çev: Derya Nüket Özer) (İlk basım 2006) İkinci basım. İstanbul: Yem Yayınevi

Ragon, M, (1987) *Modern Sanat* (çev: V. Kanetti) İstanbul: Cem Yayınevi.

Rapelli, P. (2001) *Art Book Kandinsky*, , Birinci Baskı, İstanbul, Dost Kitabevi

Sartre, J. P. (2000) *Estetik Üstüne Denemeler*. (Çev: Mehmet Yılmaz) İkinci basım,
Ankara: Doruk Yayıncılık

Stallabrass, J. (2006) *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York:
Oxford University Press

Tallman, S. (1996) *The Contemporary Print From Pre Pop to Postmodern*, London:
Thames and Hudson Ltd.

Trudy V. Hansen ve diğerleri, (1995) *Printmaking in America "Collaborative Prints
and Presses 1960- 1990*, Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University

Turani, A. (2009) *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (İlk basım 1974) Yedinci basım. İstanbul:
Remzi Kitabevi

Tunalı, İ. (2001) *Estetik*. (Birinci basım. ?, Üçüncü basım 1989) Altıncı Basım. 2001
İstanbul: Remzi Kitabevi

Watrous, J. (1984) *A Century Of American Printmaking ,1880-1980*, Birinci Basım,
The University of Wisconsin Press,

WORRINGER Wilhem, (1985) *Soyutlama ve Özdeşleşim*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Wye D. , (2004) *Artists & Prints Masterworks From The Museum Of Modern Art* ,
New York: The Museum of Modern Art

Yılmaz, M. (2005) *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya
Yayımları.

Ansiklopediler

AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi. (1994) İstanbul: Ana Yayıncılık. Cilt 9, 12
ve 32.

Passeron R. (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev: Sezer Tansuğ) İstanbul:
Remzi Kitabevi

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997) İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
Cilt: I, II ve III. Ciltler

Makaleler

O'CONNOR, F. (1969), "The New Deal Art Projects in New York", *American Art
Journal*, Vol I, No: 2

İnternet

http://press.moma.org/wp-content/press-archives/PRESS_RELEASE_ARCHIVE/pollock_print.pdf, Erişim tarihi: 22,03,2013

<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=36> Erişim tarihi : 12.03.2013

http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/342-abstre_ekspresyonizm.html ,

Erişim Tarihi: 06.06.2013

https://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_expressionism Erişim Tarihi: 06.06. 2013

http://cemozal.com/informel_sanatcilar.html Erişim Tarihi : 06.06.2013

http://www.adasanat.com.tr/sozluk/harf_ara_detay.php?recordID=Action%20Painting
Erişim Tarihi : 13.03. 2013

<http://www.moca.org/pc/viewArtTerm.php?id=8> Erişim Tarihi: 06.06. 2013

https://en.wikipedia.org/wiki/Color_Field Erişim Tarihi: 06.06. 2013

<http://www.ulae.com/history.aspx> Erişim Tarihi : 27.02.2011

<http://www.hanshofmann.net> Erişim Tarihi: 27.03.2013

<http://nga.gov.au/Exhibition/Frankenthaler/Default.cfm?MnuID=4> , Erişim tarihi:
22,03,2013

https://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_expressionism Erişim Tarihi: 22,06,2013

<https://en.wikipedia.org/wiki/CyTwombly> Erişim Tarihi: 22,06,2013

https://en.wikipedia.org/wiki/Barnett_Newman Erişim Tarihi: 22,06,2013

<http://www.artcyclopedia.com/history/ashcan-school.html> Erişim Tarihi: 18,04,2013

http://arthistory.about.com/od/modernarthistory/a/abstract_expressionism_10one.htm
Erişim Tarihi: 22,06, 2013

www.cmt-marktobey.nefwww.onecountry.org Erişim Tarihi: 03,03,2013

http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10088 Erişim Tarihi:
21,06,2013

<http://www.uwyo.edu/artmuseum/files/documents/ed-ciriculum-regionalism.pdf>
Erişim Tarihi: 12.03.2013, Anonim

<http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/F/FE001.html> Yazar: Sally
Bradstreet Soelle, Erişim Tarihi: 05. 08. 2013

<http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/W/WO022.html> Yazar:
William H. Mullins, Erişim Tarihi: 05.08.2013

http://benton.truman.edu/murals_regionalism.html Erişim Tarihi: 06.08.2013
Anonim