BASKIRESİM VE POP SANAT
Yüksek Lisans Tezi

İbrahim KORKMAZ

Eskişehir 2017

BASKIRESİM VE POP SANAT

İbrahim KORKMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Saime Hakan DÖNMEZER

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Aralık 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İbrahim KORKMAZ'ın **"Baskıresim ve Pop Sanat"** başlıklı tezi **02 Ocak 2018** 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. Saime DÖNMEZER**	.....
Üye	**: Prof. Gülbin KOÇAK**	.....
Üye	**: Doç. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU**	.....

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

BASKIRESİM VE POP SANAT

İbrahim KORKMAZ
Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2017

Danışman: Prof. Saime Hakan DÖNMEZER

20. Yüzyıl, çalışma koşullarının, üretim biçimlerinin, tüketim biçimlerinin kısacası yaşam biçimlerinin değiştiği hareketli bir dönem olmuştur. Bu hareketlilik ve değişimler elbette sanat dünyasında da karşılığını bulmuş, ardı sıra sanat akımları doğmuştur. Pop Sanat da bu akımlardan biridir. 1950'lerde seri üretimin ve kitlesel tüketimin, toplumun bütün bireyleri üzerinde etkisi olduğu bir dönemde ortaya çıkan Pop Sanatın ilgi alanına; hazır nesneler, kitle iletişim araçları, reklamlar gibi popüler kültür verileri girmiştir. Pop sanatçıları konularını, gazete kupürleri, çizgi romanlar, reklamlar, tüketim nesneleri gibi geniş bir yelpazeden seçmiş ve eserlerini üretirken boya tabancası, şablon, kolaj ve baskıresim teknikleri gibi bir çok yönteme başvurmuşlardır.

Bu araştırmada Pop Sanat ile teknik anlamda akımın felsefesiyle örtüşen baskıresim ilişkisi incelenmiştir. Baskı resme olan yaklaşımın Pop Sanat ile birlikte değişip değişmediği, baskı resmin teknik özelliklerinin Pop sanatçılarının amaçlarına hizmet edip etmediği, baskı resmin Pop Sanat üzerine, Pop Sanatın baskıresim üzerine etkileri; Pop dönemi İngiltere ve Amerikası ile sanatçıların çalışmaları ve söylemleri baz alınarak açıklanmaya çalışılmıştır. Üç bölümden oluşan araştırmada dönemin anlaşılması maksadıyla ilk bölümde Pop sanatçılarının da çalışmalar yaptığı, ABD'deki baskıresim atölyelerinin gelişimi ve yaygınlaşması ele alınmıştır. İkinci bölümde Pop Sanatın beslendiği alan olan popüler kültür incelenmiş ve son bölümde İngiltere ve Amerika'dan sanatçı örnekleri ele alınarak Pop Sanat ve baskıresim ilişkisi irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Popüler Kültür, Pop Sanat, Baskıresim.

ABSTRACT

PRİNTMAKİNG AND POP ART

İbrahim KORKMAZ
The Printmaking Main Branch

Anadolu University, Fine Arts Institute, December 2017

Advisor: Prof. Saime Hakan DÖNMEZER

20th century was a dynamic stage with continuous changes in working conditions, production styles, consumption types, shortly in lifestyles of individuals. This dynamism and changes were surely reflected in the world of art and gave birth to various art movements successively; pop art was one of those trends. Pop Art occurred in 1950s, which was the period of the start of serial production and its visible significant effects on individual life. The domain of this branch of art included different popular culture products such as finished materials, mass communication tools, advertisements. Pop artists had the chance to choose topics among a wide range of new products such as newspaper clippings, comic strips, advertisements, consumption materials and they used many methods while producing their art such as paint blaster, template, collage and printmaking techniques.

In this research, the relation between Pop Art and printmaking, which is in line with the philosophy of the movement technically, is analyzed. Based on the works and discussions of artists in America and England during that period, these questions are attempted to be answered: Did the approach towards printmaking change with the occurrence of Pop Art? Did the technical aspects of printmaking serve to the goals of Pop Artists? And, what are the effects of Pop Art on printmaking and the effects of printmaking on Pop Art? The study is made of three different sections; in the first section, development and popularization of the printmaking studios in America in which Pop Artists created their works is analyzed in order to be able to understand the era. In the second section, popular culture is analyzed in order to reveal the area that fed Pop Art. In the last section, the relation between Pop Art and printmaking is analyzed on the basis of examples from English and American artists of the period.

Keywords: Popular Culture, Pop Art, Printmaking.

ÖNSÖZ

Pop Sanat, kitle iletişim araçları vasıtasıyla her gün evlerimize giren ünlülerden, market raflarında amblemleri ile hafızamızda yer edinen konserve kutularına kadar, gündelik hayatımızda geniş yer kaplayan popüler kültür öğelerini ele almıştır. Pop sanatçıları ifade biçimlerine uygun olduğu için baskıresim tekniklerine başvurmuşlardır. Bu çalışmada Pop yıllar olarak anılan 1960'lara damgasını vuran Pop Sanatın, baskıresim ile kesişen noktaları incelenmiştir.

"Baskıresim ve Pop Sanat" adlı bu tez çalışmamada katkı ve destekleri ile her aşamada bana yardımcı olan değerli hocam Prof. Saime Hakan DÖNMEZER'e, dökümanlarından yararlandığım Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi'ne ve daima yanımda duran aileme teşekkürlerimi sunarım.

İbrahim KORKMAZ

02.01.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İbrahim KORKMAZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI ..... **i**
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... Hata! Yer işareti tanımlı değil.
ÖZET ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **v**
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .... Hata! Yer işareti tanımlı değil.
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
GÖRSELLER DİZİNİ ..... **ix**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

POP SANAT ÖNCESİ AMERİKA'DA SANAT VE BASKIRESİM **4**
1.1. Amerika'da 1930 ve 1940 Dolaylarında Baskıresim **4**
1.2. Savaş Nedeniyle Sanatçıların New York'a Hareketi **11**
1.3. Amerika'da Baskıresmin Yaygınlaşmasını Sağlayan Başlıca Atölyeler **15**
1.3.1. Stanley William Hayter Ve Atölye 17 ..... **15**
1.3.2. Pratt Contemporary **21**
1.3.3. Universal Limited Art Editions (ULAE) **23**
1.3.4. Tamarind Lithographic Workshop **33**
1.3.5. 1950 ve Sonrası Diğer Atölyeler **39**

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR **41**
2.1. Kültür **41**
2.2. Tüketim Kültürü **44**
2.3. Popüler Kültür **47**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POP SANAT 51
3.1. İngiltere'de Pop Sanat 53
3.1.1. Richard Hamilton 56
3.1.2. David Hockney 62
3.1.3. R.B. Kitaj 66
3.2. Amerika'da Pop Sanat 68
3.2.1. Robert Rauschenberg 72
3.2.2. Jasper Johns 75
3.2.3. Jim Dine 78
3.2.4. Roy Lichtenstein 80
3.2.5. Edward Ruscha 83
3.2.6. James Rosenquist 85
3.2.7. Andy Warhol 88
3.2.8. Claes Oldenburg 94
3.3. Pop Sanat ve Baskıresim İlişkisi 96

SONUÇ 99
KAYNAKÇA 101

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. John Marin, "Brooklyn Köprüsü",
47,3 cm x 39,7 cm, Kağıt üzerine suluboya, 1912, Alfred Stieglitz Collection 4

Görsel 1.2. Edward Hopper, "Night Shadows",
17,6 cm x 20,7 cm, Gravür, 1921, Harris Brisbane Dick Fund, 1925 5

Görsel 1.3. Gabor Peterdi, "Germination",
50 cm x 60 cm, Gravür, 1952, Walter Bareiss Fund..... 8

Görsel 1.4. Mauricio Lasansky,
"Self Portrait", 90 cm x 80 cm, Gravür, 1949, Inter American Fundation..... 9

Görsel 1.5. Leonard Baskin, "Men in Peace", 151 cm x 78 cm, Ağaç Baskı, 1952, ... 10

Görsel 1.6. Pablo Picasso, "Portrait of Gertrude Stein", 100 cm x 81,3 cm,
Tuval üzerine yağlı boya, 1905-06, The Metropolitan Museum of Art, New York..... 14

Görsel 1.7. Stanley William Hayter,
"Rue des Plantes", 26,7 cm x 21 cm, Kuru kazıma, 1926, Rosenwald Collection..... 17

Görsel 1.8. Stanley William Hayter, L'Apocalypse'
serisinden "Cette main saisit la terre...", 52 cm x 40 cm, Gravür, 1931..... 19

Görsel 1.9. Claes Oldenburg, "Orpheum", Gravür, 25 cm x20 cm, 1962 23

Görsel 1.10. Larry Rivers, "Stones", 48,26 cm x 59,06 cm, Litografi, 1959..... 25

Görsel 1.11. Jasper Johns, "False Start I",
45 cm x 35,2 cm, Litografi, 1962, ULAE West Islip, New York..... 27

Görsel 1.12. Jasper, Johns,
Large Flashlight, Akuatint ve kazıma, 23,5 cm x 33,5 cm ULAE 29

Görsel 1.13. Jasper Johns, "Decoy", 105,6 cm x 75,3 cm,
Litografi ve kalıp kesim, 1971, ULAE West Islip, New York 30

Görsel 1.14. Helen Frankenthaler, "East and Beyond",
60,4 cm x 45,6 cm, Ağaç baskı, 1973, ULAE, West Islip, New York 31

Görsel 1.15. Helen Frankenthaler, "Savage Breeze",
75,3 cm x 63,3 cm, Ağaç baskı, 1974, ULAE, West Islip, New York 32

Görsel 1.16. Misch Kohn, "Giant", 105 cm x 75 cm,
Litografi, 1961, New Meksiko Üniversitesi Tamarind Enstitüsü Koleksiyonu..... 36

Görsel 1.17. Jasper Johns, "Coat Hanger", 35 cm x 24 cm, Japon kağıdı
üzerine tek renk litografi, 1960, Courtesy Leo Castelli Gallery, Inc, New York 38

Görsel 3.1. Patric Caulfield, "Artist's Studio", 91,4 cm x 281,4 cm,
Ahşap üzerine yağlıboya, 1964, DACS. Estate of Patrick Caulfield 2005..... 55

Görsel 3.2. Richart Hamilton,
"Reaper", 17,3 cm x 27 cm, Gravür, Tate Koleksiyonu 1949 57

Görsel 3.3. Richard Hamilton, "Günümüzün evlerini bu derece
farklı, çekici yapan nedir?", 41,9 cm x 29,8 cm,
Kağıt üzerine kolaj, 1956, Tübingen, Kunsthalle, Dr. George Zundel Koleksiyonu 58

Görsel 3.4. Richard Hamilton,
"Five Tyres remoulded", 60 cm x 84 cm, Polyester üzerine serigrafi, 1972..... 59

Görsel 3.5. Richard Hamilton, "A portrait of the artist",
54,8 cm x 49,8 cm, Serigrafi ve fotojelatin, 1970-71, Petersburg Press, Londra 60

Görsel 3.6. Richard Hamilton,
"Soft pink landscape", 73 cm x 91 cm, Kağıt üzerine litografi ve serigrafi, 1980..... 60

Görsel 3.7. Richard Hamilton, "Swingeing London 67", 67cm x 85 cm,
Tuval üzerine akrilik, serigrafi, alüminyum ve metalize asetat, 1968-69..... 61

Görsel 3.8. Richard Hamilton,
"My Marilyn", 51cm x 63 cm, Kağıt üzerine serigrafi, 1965..... 62

Görsel 3.9. David Hockney, "Hovardanın Yazgısı serisinden
Gospel Şarkıları (İyi İnsanlar)", 30 cm x 40 cm, Oyma
ve akuatint (lekebaskı), Medison Square Gardens, 1961-63 Londra Tate Galerisi..... 63

Görsel 3.10. David Hockney, "Artist and Model",
57.5 cm x 44 cm, Gravür ve karışık teknik, 1973-74 64

Görsel 3.11. David Hockney, "Tea Painting in an Illusionistic sytle",
232,5 cm x 83 cm x 3,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1961, Tate Koleksiyonu 65

Görsel 3.12. R.B. Kitaj, "Good God Where is the King!",
76 cm x 50 cm, Serigrafi, 1964, Tate Koleksiyonu, Londra..... 67

Görsel 3.13. Robert Rauschenberg, "Yatak", 191,1 cm x 80 cm x 20,3 cm, 1955,
çarşaf, yatak örtüsü ve yastık üzerine yağlı boya ve kalem, Leo Castelli, New York.... 70

Görsel 3.14. Robert Rauschenberg, "Revolver II", 198.8 cm x 195.6 cm x 62.2 cm,
Disk pleksi üzerine serigrafi, 1967, Robert Rauschenberg Foundation, New York..... 73

Görsel 3.15. Robert Rauschenberg, "Booster", 181.7 cm x 89.3 cm, Litografi ve
Serigrafi, 1967, Robert Rauschenberg Faundation..... 74

Görsel 3.16. Jasper Johns, "Flag 1",
69.5 cm x 89.5 cm, Serigrafi, 1973, Simca Print Artistic, Inc., New York..... 76

Görsel 3.17. Jasper Johns, "Savarin", 114 cm x 89 cm,
Litografi, 1977, Universal Limited Art Edition, West Islip, New York..... 77

Görsel 3.18. Jim Dine, "Rimbaud'un Portresi", 14 cm x 9 cm,
Kuru kazıma ve mono baskı,1975, Mr. Ve Mrs. Donald Saff Koleksiyonu..... 78

Görsel 3.19. Jim Dine, "The Crash #2",
53 cm x 44 cm, Litografi, 1960, Tate Koleksiyonu..... 79

Görsel 3.20. Roy Lichtenstein, "Ten Dollar Bill", 25 cm x 47,5 cm, Litografi, 1956... 81

Görsel 3.21. Roy Lichtenstein, "Popoye",
107 cm x 142 cm, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, Estate of Roy Lichtenstein 82

Görsel 3.22. Edward Ruscha, "Standard Station",
49,6 cm x 93,8 cm, Serigrafi, 1966, John B. Turner Fund 83

Görsel 3.23. Edward Ruscha, "Hollywood", 44,5 cm x 112,9 cm,
Serigrafi, 1968, Brooke Alexander Inc., Özel Koleksiyon, New York. 84

Görsel 3.24. James Rosenquist, "F-111", (26 Kesit) 304,8 cm x 2621,3 cm,
Tuval ve alüminyum üzerine yağlı boya, New York (VAGA, 2012)..... 85

Görsel 3.25. James Rosenquist, "Cold Light",
51,4 cm x 76,3 cm, Litografi, 1971, New York (VAGA, 2017)..... 87

Görsel 3.26. James Rosenquist, "Earth and Moon", 47 cm x 44,5 cm,
Karışık teknik (Litografi, plastik kum saati ve plastik sedefler) 1971..... 88

Görsel 3.27. Andy Warhol, “Ten Marilyn” (serisinin bir parçası), 91 cm x 91 cm 90

Görsel 3.28. Andy Warhol, “Campbell çorba konserveleri I”,
(her biri) 88,9 cm x 63,4 cm, Serigrafi, 1968, James Corcoran Galeri,
Los Angeles, Kaliforniya Özel Koleksiyon 1968 91

Görsel 3.29. Andy Warhol, “Cow 12A”, 114,3 cm x 76,2 cm, 1976, Serigrafi, 1976... 92

Görsel 3.30. Andy Warhol, “Brillo Sabun Pedi Kutuları”,
43,3 cm x 43,3 cm x 36,5 cm, Kontrplak üzerine sentetik polimer,
mürekkep ve serigrafi, 1964, Andy Warhol Foundation, New York..... 93

Görsel 3.31. Claes Oldenburg, “Notes”, 57 cm x 39,9 cm,
Litografi ve ofset litografi içeren resimli kitap, 1968, Claes Oldenburg 2017 95

Görsel 3.32. Claes Oldenburg, “Screwarch Bridge (State III)”,
83,8 cm x 152,4 cm, Kuru kazıma, akuatint ve mono baskı, 1981 96

GİRİŞ

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, düşüncenin sanatta daha çok ağırlık kazanması ve her şeyin sorgulanması, plastik sanatlarda ardı ardına hareketlerin yaşanmasını sağlamıştır. Yayınların yapılması, gezici sergilerin düzenlenmesi etkileşimi hızlandırmıştır.

Yirminci yüzyıl başları, bütün sistemler için değişimler dönemi olmuştur. Sanayi Devriminin uzmanlaşma, endüstrileşme gibi kavramları getirmesi, hızlı ve çok çalışmayı gerektirmiştir. Bütün bunlar, şehirlere yapılan göçler, çarpık kentleşme, işsizlik ve kötü koşullarda yaşayan insan toplulukları ile sonuçlanmıştır. Kaçınılmaz olarak bu yaşananlar sanata da yansımıştır. Önceki dönemlerde sanatçılara, çalışma koşulları konusunda destek veren işverenler, yavaş yavaş ortadan kaybolmuştur. Bu değişimler sonucunda sanatçılar, eserlerini sergilemek ve elde ettikleri gelirlerle ihtiyaçlarını karşılamak durumunda kalmışlardır. Böyle bir dönemde uluslararası her alanda söz sahibi olmak isteyen Amerika, sanat alanında da söz sahibi olmak ve New York'u sanatın merkezi haline getirmek için girişimlerde bulunmuştur. Hükümet desteği ile "Federal Sanat Projesi" kurulmuş, farklı eyaletlerden çok sayıda sanatçının katıldığı birçok proje yapılmış ve ilgi görmüştür. 1929'da "Modern Sanatlar Müzesi (MOMA)" kurulmuş neticede New York, sanatın merkezi olma yolunda emin adımlarla ilerlemeye devam etmiştir.

Bu dönemde baskıresim alanında da hareketlilikler olmuştur. Braque, Chagall ve ilgi çekici olan Picasso gibi sanatçıların baskıresim yapması, diğer sanatçıların da baskıresim ile ilgilenmesine yol açmış, baskıresmin sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul görmesi, yaygınlaşmasını hızlandırmıştır. Ayrıca çoğaltılabilir nitelikte olması, daha çok izleyiciye ulaşabilmeyi ve tanınabilmeyi kolaylaştırdığı için, tanınmak isteyen sanatçıların tercihi haline gelmiştir. Bu ilgi ve yaygın kullanım doğal olarak baskıresim tekniklerinin gelişmesine yol açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sona erdikten sonra gelişen ekonominin etkisiyle tüketim kültürünün kendini hissettirmeye başlaması, Amerika ve İngiltere'de Pop Sanat'ın eş zamanlı olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tüketim kültürünü işaret etmekle kalmayan Pop Sanat, elit kesimin yüksek kültürü ile halkın alt kültürü arasındaki ayrımı da eritmiştir. Pop Sanat, hayatımızda yer almayan kavram veya objeleri konu edinmek yerine tam olarak hayatımızın içindeki gündelik nesneleri işlemiştir.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, tüketim kültürü, kitle kültürü ve Pop Sanat ilişkisini baskıresim açısından incelemektir. Pop sanatçılarının baskıresim tekniklerine başvuru nedenleri, baskıresim ve Pop Sanat ilişkisi; baskıresmin Pop Sanat'a, Pop Sanatın baskıresme etkileri aşağıdaki sorulara yanıt aranarak irdelenecektir.

1. Pop Sanat'ın ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasında baskıresim nasıl bir rol üstlenmiştir?
2. Baskıresmin kullanımının yaygınlaşması ve tekniklerinin gelişmesinde Pop Sanat'ın etkisi var mıdır?
3. Pop Sanat ile birlikte baskıresme olan bakış açısında bir değişiklik söz konusu olmuş mudur?

Sınırlıklar

Bu araştırmada, 1950'lerde Amerika ve İngiltere'de doğan Pop Sanat'ın, baskıresimle olan ilişkisi incelenecektir. Bu inceleme, aşağıda ifade edilen maddelerle sınırlıdır.

1. Pop Sanat ile yakın ilişkisi olan baskıresmin yaygınlaşmasına önayak olan atölyeler incelenecektir. Bu atölyeler, Amerika'da olanlar veya en az bir defa Amerika'da faaliyet gösterenlerle sınırlı olacaktır.
2. Pop Sanat konusunda incelenecek olan ülkeler Amerika ve İngiltere olacaktır.
3. Baskıresim alanında eserler veren, Amerika'dan sekiz, İngiltere'den üç Pop sanatçı incelenecektir.
4. Sanatçılar ele alınırken zaman zaman kariyerlerinde dönüm noktası sayılabilecek eserleri, düşünceleri ve eylemelerine değinilse de ağırlıklı olarak Pop Sanat ekseninde; baskıresim ile olan ilişkileri üzerinde durulacaktır.

Önem

Pop Sanatın ilgi alanına, tüketim kültürü, seri üretim ve kitlelerin gündelik hayatlarında kullandıkları imgeler girmektedir. Seri üretimle benzer biçimde imajları çoğaltabilme özelliği olan baskıresimle, Pop Sanat'ın bu yakın ilişkisi ve Pop sanatçılarının aynı nedenden dolayı baskı resme sıkça başvurmaları baskıresim alanı için

önemlidir. Bir diğer önemli nokta, Pop Sanat'tan önce endüstriyel olarak kullanılan serigrafinin, Pop Sanat ile birlikte baskıresim yöntemlerinden biri olarak kullanılmasıdır.

Yöntem

Araştırmanın temelini literatür taraması oluşturmaktadır. Ansiklopediler, kitaplar, dergiler ve internet kaynaklarını içeren literatür taraması yapılarak elde edilen bulgular değerlendirilmiş ve sonuca ulaşılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen sanatçılar herhangi bir kronoloji izlenmeden, analiz gereğince yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

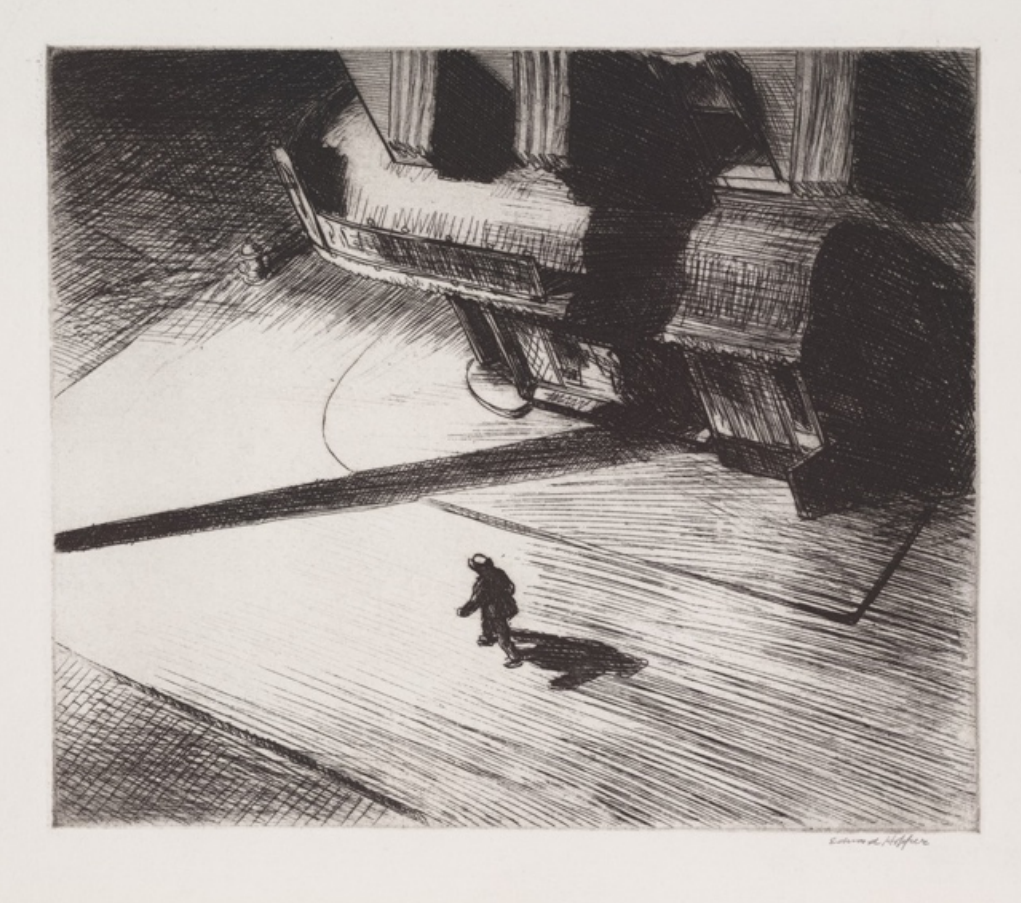
POP SANAT ÖNCESİ AMERİKA'DA SANAT VE BASKIRESİM

1.1. Amerika'da 1930 ve 1940 Dolaylarında Baskıresim

Amerika'da 1930'ların sonlarına kadar, temel baskıresim tekniklerinin tamamı, New York sanat okullarında öğretilmiştir. İşin sosyal boyutunu da hesaba katan birkaç girişimci sanatçı ve profesyonel baskıresimci, kurslar vermişlerdir. Bu kursların başarı oranları farklılık göstermektedir. George Miller, Armin Landeck ve Martin Lewis 'School For Printmaking' adında bir okulu 1933-34 kışında açmışlardır. Fakat ilgi yeterince fazla olmadığından bu teşebbüsleri sadece birkaç ay sürebilmiştir. 1935'de Emilio Amero ve Jean Charlot ofset litografi ile seri üretimi geliştirmeyi planladıkları projelerine, diğer sanatçıları davet etmişlerdir, fakat projenin küçük ölçekli olması, etkisinin de az olmasına yol açmıştır. 1939'da Harry Gottlieb ve Elizabeth Olds, öğrencilerin daha yeni teknikleri öğrenebilecekleri bağımsız bir serigrafi okulu açmışlardır. Bu okul yeteri kadar öğrencinin ilgisini çekmeyi başarmıştır (Langa, 2004 s.32).

Görsel 1.1. *John Marin, "Brooklyn Köprüsü No.6 ", 33 cm x 23,5 cm, Gravür, 1913 PMA, MMA, MOMA Collection*

Yirminci Yüzyıl başında Amerikan baskıresmine büyük bir etkisi olan sanatçı, James Whistlerd'dir Kendi çizgisinde öne çıkan sanatçılardan olan John Marin bile Whistler'in etkisinde çalışmalar yapmıştır. Whistler'in bir çok gravüründe olan hassas ve ince oyma çizgiler, çok uluslu Amerika'da cesur bir çatışma olarak görülmüştür. Bu yüzden Paris'teki eğitiminden dönüp New York'a yerleşen Marin, çalışmalarında (Bkz. Görsel 1.1) güçlü ve neredeyse dışavurumcu bir tarzı benimsemiştir (Saff, Sacilotto, 1978, s.116). Bir diğer Amerikalı gravür sanatçısı Edward Hopper'dır. İlk başlarda ticaretle uğraşan Hopper, yirmili yaşlarında kendi tarzında resimler yapmaya başlamıştır. 1915 ve 1923 yılları arasında ise gravürler yapmıştır. Bu yıllarda yaptığı gravürler çok titiz çalışılmakla beraber; taşra ve şehir hayatında, amaçsız, yalnız ve izole olmuş bireylere vurgu yapmaktadır. Örneğin "Night Shadows" isimli çalışması (Bkz. Görsel 1.2) basit bir tasarıma sahip olmasına rağmen etkili bir çalışmadır.



Görsel 1.2. *Edward Hopper, "Night Shadows", 17,6 cm x 20,7 cm, Gravür, 1921, Harris Brisbane Dick Fund, 1925*

Amerika'nın yaşadığı "Büyük Buhran" döneminde, ekonomik önlemleri kapsayan "Yeni Düzen" planı yürürlüğe konmuştur. 1935'de Yeni Düzen kapsamında Federal Sanat Projesi yürürlüğe girmiştir. Kapanmadan önce de baskıresim kursları olan The John Reed Club School of Art, kapandıktan sonra yerini alan American Artist School olarak hızlıca tam kapasiteli baskıresim atölyelerini devreye koymuştur. Öğrencilerin Federal Sanat Projesine katılabilmesi için baskıresim müfredatında, litografi ve serigrafi tekniklerine önem verilmiştir. Çünkü 1930'ların sonlarında, bu iki teknik baskın bir role sahiptir. Okul, aynı zamanda sosyal hayatı anlamaları ve bu konudaki endişeleri sanatlarında kullanmaları için öğrencileri cesaretlendirmiştir.

1919'da kurulduğu zaman ezilen kadınlara ve siyahilere verdiği destekle bilinen "The New School for Social Research (Sosyal Araştırmalar için Yeni Okul)" 1932'ye gelindiğinde ek binalarla genişleyerek müfredatına sanat eğitimini de eklemiştir. Fakültenin çoğunluğu, sanatı evrensel ve çok uluslu üstün bir sınıf olarak görürken, öğrenciler sosyal açıdan krtik olan ve solcuları destekleyen bir "çevre" olarak görmüşlerdir.

Okulda baskıresim dersleri gravür, ağaç baskı ve kitap tasarımıyla başlamıştır. 1936'da siyah beyaz, 1939'da renkli litografi eklenmiştir. Bu dersleri Harry Sternberg yürütmüştür.

Sosyal Araştırmalar için Yeni Okul'a verilen destekler, göçmen İngiliz baskıresim sanatçısı Stanley William Hayter'in New York'a davet edilmesi ile zayıflamıştır (1940).

Hayter, Avrupa modernizmine, deneyselliğe ve bireysel ifadeye ilgi duymuştur. Ondan etkilenen öğrenciler de sosyal ülküleri benimsememiştir.

Emilio Amero ve Jean Charlot, Meksikalı sanatçıları izleyerek ofset ile orijinal baskıları çoğaltmayı planlamışlardır. Bu şekilde geniş kitlelere ulaşmayı amaçlamışlardır. Fakat ofset plakası ile her zaman yüksek kalitede görüntü almak mümkün olmamıştır (Langa, 2004, s.31).

1930'lar boyunca Amerikalı sanatçılar Paris'te birçok sanatçıyı ziyaret etmiştir. Bu sanatçılar arasındaki ortak görüş, çukur baskının merkezinin, Hayter'in atölyesi olduğudur. Böylece Hayter'in atölyesi New York'a taşındığında çok sayıda sanatçı için uğrak yeri haline gelecektir.

Amerika'da, o dönemde, baskıresimle ilgilenen sanatçıların, baskıresim hakkındaki bilgileri Works Progress Administration'ın (WPA) 1930'da düzenlediği çalıştaylar ve sonrasında Atölye 17'nin geçici olarak Paristen New York'a taşınmasından

edindikleri bilgiler olmuştur. Atölye 17'nin burada olması teknik bilgilerin varlığının yanı sıra başka bir öneme de sahiptir. Bu atölye Avrupa'dan sürgüne gönderilen Chagall, Ernst, Tanguay gibi sanatçıların toplanma merkezi haline gelmiş ve Robert Motherwell, Jackson Pollock, William Baziotes gibi genç Amerikalı'ların, tanınmış Avrupalı sanatçılar ile çalışabilmesine olanak tanımıştır. Bu genç sanatçıların çoğunluğu, baskıresme olan ilgilerini her nasılsa kaybetmişlerdir. Sadece Motherwell yirmi yıl boyunca baskıresimle ilgilenmiştir. Pollock'un plakaları ölümünden sonra ortaya çıkmıştır.

1940-1950 yıllarının başlıca Amerikalı sanatçıları arasında Pollock haricinde enerji dolu bir soyutlama ile baskıresim üreten sanatçı görülmemektedir. Williem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçılar, şiirler, kelimeler ve kendi süslemelerini kullanarak baskıresimler üretmişlerdir. Gorky, Hofmann, Rothko gibi sanatçılar da baskıresimler üretmişler ama kendilerine özgü tarzlarını baskıresimlerine hiç bir zaman yansıtmamışlardır. Çünkü zamanlarının büyük çoğunluğunu kendi atölyelerinde veya teorilerini izah edip tartışabilecekleri kulüplerde harcamışlardır. Fakat Hayter'in metodu sanatçıları baskıresme yönlendirmiştir. Yeniliklere açık bir alana yönelmek, sanatçılar için yeni bir soluk anlamına gelmiştir. Gabor Peterdi, Mauricio Lasanky, Karl Schrag gibi sanatçılar, Hayter'in yöntemlerini benimseyerek başarılı eserler vermişlerdir. Daha sonra 1950'ler boyunca baskıresim alanını domine etmişlerdir.

Görsel 1.3. *Gabor Peterdi, "Germination", 50 cm x 60 cm, Gravür, 1952, Walter Bareiss Fund*

Bu sanatçıların hepsi Hayter'in yöntemlerini kullanmasa da başarılı eserler vermişlerdir. Gabor Peterdi tabiatla oldukça ilgili olmuş, insanları içermeyen yaşam alanlarına yönelmiştir. "Germiniation" adlı eserinde (Bkz. Görsel 1.3) canlıları katmanlar halinde işleyen sanatçı, sert, yumuşak ve geçişli alanları ustaca çözümlemiştir. Kompozisyon örgülenişi iyi analiz edilmiş fakat o dönem Amerika'sında hak ettiği ilgiyi görmemiştir.

Hayter'in 1950'de Paris'e dönmesinden sonra Atölye 17'yi de yöneten Schrag, baskı alanında sıra dışı malzemeler kullanmıştır

O dönem Amerika'sında figüratif çalışan sanatçılar geniş bir izleyici kitlesine ve kendilerini destekleyen sadık bir koleksiyoncu gurubuna sahiptir. Arjantin'i terk etmeden önce hali hazırda figür konusunda bir birikimine sahip olan Mauricio Lasansky, baskıresimlerinde de figür çalışmaya devam etmiştir. Hayter'in oyma tekniği, Lasansky'nin gravürlerinin temelini oluşturmuştur. Lasansky'nin figürlerini anlatım

biçimi "İspanyol" bir yaklaşımla olmuştur fakat 1930'lar sonrasında "Amerikan" tarzında büyümüş ve genişlemiştir. Picassou'nun Guernica'sı bu büyümede kuşkusuz etken olmuştur (Bkz. Görsel 1.4).

Görsel 1.4. *Mauricio Lasansky, "Self Portrait", 90 cm x 80 cm, Gravür, 1949, Inter American Fundation*

Baskıresimde büyük boyutlarda eser veren bir diğer Amerikalı sanatçı Leonard Baskin'dir. Baskılarını oluşturmak için büyük boyda kontrplaklar kullanmıştır. Eserlerinde figürleri rahatsız edici bir gariplikte fakat ustaca işlemiştir. Baskin'in "Men in Peace" adlı eseri Kore Savaşı ile ilintilidir (Bkz. Görsel 1.5). Boyut olarak çok büyük

olmasa da anlatım biçimi ve barındırdığı felsefe açısından kendisinin ve döneminin çok iyi bir göstergesidir.

Görsel 1.5. *Leonard Baskin, "Men in Peace", 151 cm x 78 cm, Ağaç Baskı, 1952,*

Amerika'da savaş sonrası Baskin gibi kontrplak kullanan birçok Uruguaylı sanatçıdan biri olan Antonio Frasconi baskıresimlerini daha çok toplumsal sorunları dile getirmek için dışavurumcu bir tarzla kullanmıştır (Castleman, 2010, s.130).

1.2. Savaş Nedeniyle Sanatçıların New York'a Hareketi

Amerika, keşfedilmesinden itibaren artan bir ivmeyle Avrupa'nın farklı kesimlerden kişilerin göç ettiği bir yer olmuştur. Bunlar arasında kanun kaçaklarından işadamlarına, sanatçılardan maceraperestlere kadar birçok kimse vardır. Amerika'ya gelenler buranın yerlilerini, yurtlarından etmekle beraber, Avrupalı soydaşlarıyla da savaşmaya devam etmişlerdir. Bağımsızlıklarını elde ettikten sonra ise sıra önemli bir devlet olduklarını ve "Eski Dünya"ya, onların efendisi olabileceklerini ispat etmeye gelmiştir. II. Dünya Savaşı, ABD'ye kendilerini ispat etme fırsatını yaratmıştır. Savaşın ilk yıllarında Başkan Truman, tarafsız olmayı tercih etmiştir. Fakat Japonya'nın Pearl Harbour'u bombalamasıyla savaşa katılmıştır. Bu olay, Amerika'nın Batı üzerinde birçok alanda önderliğini ispat etmesi için güzel bir fırsat olmuştur. Zaten savaş sona erdiğinde asıl kazançlı çıkacak olanlar Amerika ile Sovyetler Birliği olacaktır.

Savaş karambolünde Sovyetlerin de etkisiyle "Eski Dünya", iki siyasal rejime bölünmüştür. Batı Blok'unu temsil eden Amerika ile Doğu Blok'unu temsil eden SSCB arasında yaklaşık kırk yıl sürecek olan soğuk savaş dönemine girilmiştir. Dünyanın her tarafından olduğu gibi, Amerikalı sanatçılar da bu iki kutup arasında oluşan düşünce akımlarına ilgi duymuşlar, çözüme dair cevaplar aramışlardır. Amerikancılık ve Marksizm arasında bir uzlaşma olacağına sıcak bakanlar olduğu gibi karşı çıkanlar da olmuştur. Stalin'in Troçki'ye açtığı savaş, sol kanadı ikiye ayırmıştır. Amerikalı aydın kesim, iyi bir sanat kültürüne sahip Troçki'yi, Sovyetlere olan güvensizlik ve Breton'a olan yakınlığı sebebiyle desteklemiştir (Yılmaz, 2006, s.155).

Daha sonraları Amerikan sanat çevresi Amerikan Komünist partisinden kopmaya başlamıştır. Daha önce partinin yayını olan Partizan Review dergisi artık partinin yayını değildir. O dönemde sanatsal alanda eleştiri ve kuramlarıyla sevilmiş olan Clement Greenberg "Öncü ve Kiç" adlı bir makale yayınlamıştır. Çok ses getiren bu makalenin dilinde Greenberg, Marksist bir tutum sergilese de istediği kültürün Sovyetler ortamında olamayacağını savunmuştur. Greenberg'in makalesi Amerika'da sanata yatırım yapanları kiç olandan seçkin olana yönlendirmenin yanı sıra Fransa'daki tüccarların tekelini kırmayı da amaçlamıştır (Yılmaz, 2006, s.156).

> "II. Dünya Savaşı sürecinin ve sonrasının oluşturduğu siyasi, toplumsal, sosyo-psikolojik durumlarla ABD'nin yeni liberal ekonomisinin yarattığı sonuçlar incelendiğinde, dünyamızın adeta yeniden şekillendirilmeye çalışıldığı, dolayısıyla birçok değişikliğin ortaya çıktığı ve özellikle savaşın galibi ABD'nin kendi yaşam kültüründen sanatına kadar her şeyini, önce Avrupa ülkelerine ve giderek diğer dünya toplumlarına ihraç etmeye ve de kabul ettirmeğe çalıştığı, ABD ve Batı kaynaklarınca belgelenmektedir. Bu ihraç kültürlerden biri olan sanatsal anlayışlarla, özellikle Batı dünyasının savaş öncesinin aydın, entelektüel tabakasının sanat anlayışlarının insanı şoke eden yeni girişimlerle adeta tahrip edildiği ve sanatın insanı ve toplumu yüce duygulara götüren biçimlemelerinin ve anlatımlarının adeta terk edilmeye zorlandığı ve geniş toplum zemininde büyük yankılar yarattığı kabul edilmektedir (Turani, 1990, s.695)".

İkinci Dünya Savaşı esnasında sanat dünyasında büyük bir değişim yaşanmış, sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. Elbette bu değişimin bir çok nedeni vardır. Avrupa'da totaliter rejimlerin sanata olan baskısı sanatçıları ABD'ye kaçırmıştır.

Sanatçılar II. Dünya Savaşı'ndan bir kaç yıl önce de politik nedenlerden ve Hitler'in düşmanca tavırlarından dolayı yer değiştirmişlerdir.

Hitler'in, entelektüel ve yaratıcı insanları da içeren kesimi aynı çatı altında birleştirmedeki kararlılığı, Bauhaus'un kapanmasına sebep olmuştur.

Josef Albers, 1931'de Bauhaus'tan ayrılıp Amerika'ya giden ilk sanatçı olmuş ve Kuzey Karolina'da yenilikçi bir eğitim sistemine sahip olan Black Mountain College'a katılmıştır. 1937'de Feininger Amerika'ya gitmiştir. Klee İsviçre'ye, Kandinsky de Paris'e gitmiştir. Bütün Yenigerçekçi sanatçılar kendilerini bir anda Nazi'lerin bilinçli dejenerasyonuna maruz durumda bulmuşlardır. Grosz Amerika'ya gidip oranın vatandaşı olurken, Beckmann yıllarını, Hollanda'da savaş içinde geçirmiştir. Kokoschka ve Schwitter ise Büyük Britanya'ya sığınmışlardır. Asıl büyük göç Hitler'in ordusunun Fransa'ya girmesiyle olmuştur. Marc Chagall, Jacquez Lipchitz, ve diğer Yahudi sanatçıların muhtemelen daha az dini baskılara maruz kalacakları bir yer bulmaları elzem olmuştur. Max Ernst, Fernand Leger ve Andre Breton gibi sanatçılar New York'a kaçmıştır. Fransa'da sadece Braque, Matisse ve Picasso kalmıştır.

Savaş esnasında Picasso bazı illüstrasyonlar yapmış ve çok az sanatçı baskıresim üretmiştir. Çünkü satıcı ve materyal bulmak zorlaşmıştır (Castleman, 2010, s.128).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması, göç eden sanatçıların sayısını daha çok artırmıştır. Andre Breton, Andre Masson, Roberto Matta, Yves Tanguay, Max Ernst, Fernand Leger, Piet Mondrian ve daha fazlası göç etmiştir. Hatta o dönem etkin bir akım

olacak olan Soyut Dışavurumculuk bile Amerikalı eleştirmen Robert Coates tarafından Alman bir sanatçı olan Hans Hofmann için kullanılmıştır.

Sanatın merkezinin Amerika'ya kaymasının arkasında bir diğer önemli neden 1920'li yıllardaki ekonomik bunalımdan çıkan Amerika'nın giderek güçlenmeye başlamasıdır. Amerika'da Art of This Century, 1943'de New York'ta açılmış ve sergilerde genç Amerikalı sanatçıların çalışmalarına da yer verilmiştir. Art of This Century, açıldıktan sonra New York'ta ardı sıra bir çok galeri açılmıştır. 1950'lere gelindiğinde sayıları 50'yi bulmuştur. 1949'da kurucuları arasında Franz Kline, Willem de Koning, Charles Egan gibi sanatçıların olduğu yirmi kişilik bir gurup, Eight Street Club'ı kurmuştur. Söyleşilerin ve konferansların yapıldığı bu yere sanatçılar, gazeteciler, küratörler de katılmıştır. Böylece burası, Amerikan sanatına aktif şekilde destek olan bir yer olmuştur (Antmen, 2013, s.145).

Elbette sanatın merkezinin New York'a taşınmasında Amerika'nın bilinçli tutumları olmuştur. ABD, Avrupa'nın yanı sıra bütün dünyada etkin olma çabasına girmiştir. Avrupa savaş yaralarını sarmak için Amerika'dan yardım beklerken Almanya ile Avusturya işgal altındadır. Bu genel görünümde ABD'nin çıkarlarına ters düşen ülke Rusya olmuştur. Savaş esnasında ABD'nin yanında olan Rusya, savaş sonrasında Avrupa ülkelerinde kendi ideolojisini yaymak istemiş, buna karşılık ABD kendi liberal kültür savaşını başlatmış ve bu iş için CIA'i görevlendirmiştir. Rusya kendi propagandasını yaymak için çok miktarda para harcamıştır. ABD, savaştan çıkan Avrupalıların, özellikle entelektüel kesimin, dikkatini çekmek için kendi koleksiyonundaki Avrupalı sanatçıların eserlerini Avrupa'ya göndermiş, Amerikalı sanatçıların tanıtımını, Avrupa başkentlerinde yapmıştır. Savaş esnasında ve sonrasında Avrupa tarafında sanatın öncüleri sayılan, aralarında Bauhaus'un kurucusu, Dada hareketinin dikkat çeken yazarları ve Marchel Duchamp'ın dahi bulunduğu birçok sanatçı, Amerika'ya gidip orada kendi sanat birikimlerini ve düşüncelerini aktarmışlardır (Turani, 1990, s.698).

Avrupa'da doğup gelişen modernitenin bir anda Amerika'nın gündemi olmasının arkasında, ileri görüşlü ve kendini sanata adamış insanların olduğunu belirten Turani şu isimler üzerinde durmuştur. Fotoğrafçı, yayıncı, yazar ve galerici unvanlarını taşıyan Alfred Stieglitz, mühendislik eğitimi alırken fotoğrafla ilgilenmeye başlamış ve uluslararası bir yarışma kazanmıştır. Bu olay Stieglitz'e fotoğrafın estetik bir özellik olabileceğini düşündürünce Stieglitz, New York'a dönerek bu alanda çalışmaya başlamıştır. Bernard Shaw, Maurice Maeterlinck gibi önemli kişilerin yazarlık yaptığı bir

dergi çıkarmıştır. 1907'de başka bir alana girerek Batı'lı ünlü sanatçıların eserlerini sergilemiştir. Bunlar Matisse, Lautrec, Rousseau, Cezanne, Picasso ve Picabia gibi ünlü sanatçılardır. 1916'da, A. Ernst Meyer'le çıkardığı dergiye; galerisine de verdiği 291 adını vermiştir. Bu dergide Picabia, Ray ve Duchamp gibi sanatçılar da çalışmış ve "Anti Art"a zemin hazırlayan yazılar yayınlamışlardır. Bu üç ismin daha sonra Dada hareketinde öncü olacakları göz önüne alınırsa, henüz o tarihlerde New York'ta nasıl fikirlerin olduğu anlaşılır. Amerikalı olup Avrupa'daki sanatçılarla sıkı dostluklar kuran bir diğer isim Gertrude Stein'dir. Piccasso'nun bir portresini yaptığı Stein (Bkz. Görsel 1.6); Picasso üzerine bir kitap yazmış ve kübizme dair görüşlerini kaleme almıştır. Juan Gris üzerine de görüşlerini belirttiği bir yazı yazan Stein, Picasso'nun Rousseau için verdiği bir yemekte, baş köşeye oturtulan davetli olmuştur. Dikkati çeken diğer bir kişi Katherine Dreier'dir. Dreier Avrupa sanat çevrelerinde yaşamış Duchamp ve Ray ile Pariste Societe Anonyme'i kurmuştur. Bir süre Çin'de yaşayan Dreier Paris'e geri dönüşünde Mondrian'ı tanımış, bir resmini almıştır ve bu resim Amerika için ilk Mondrian resmi olmuştur. Daha da önemli olan, Dreier'in, içinde Avrupalı öncü sanatçıların eserlerinin bulunduğu büyük bir sergiyi, Amerika kentlerinde gezdirmesidir (Turani, 1990, s.699, 700).

Görsel 1.6. *Pablo Picasso, "Portrait of Gertrude Stein", 100 cm x 81,3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1905-06, The Metropolitan Museum of Art, New York*

Amerika'da 1920'li ve 1930'lu yıllarda üretilen sanat eserleriyle, İkinci Dünya Savaşı süreci ve sonrasında üretilen eserler arasında büyük farklılıklar vardır. 1930'lu yıllar ve öncesinde figüratif bir anlayış mevcutken daha sonraları soyut ve dışavurumcu bir üslup benimsenmiştir. Her ne kadar bu dönüşümü Amerika'daki sanat algısının gelişmesine bağlayan kişiler olsa da politik ve ideolojik değişimlerin sanatı bu yönde değiştirdiğini savunanlar da vardır. Örneğin sanat tarihçisi Serge Guilbaut'a göre Amerika, Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği'nin 'sanat toplum içindir' anlayışını zamanla 'sanat sanat içindir'e dönüştürmüştür. Guilbaut Amerika'nın sanatçı ve aydın kesimini bilinçli olarak Marksizm'den uzaklaştırdığını iddia eder. Amerika'da 1933'te Kamusal Sanat Yapıtları Projesi uygulanmış, ve başarılı olmuştur. Bunun üzerine 1935 ile 1943 yılları arasında "Federal Sanat Projesi" hayata geçirilmiştir. Bu proje kapsamında, binlerce sanatçı, kamu binaları için binlerce duvar resmi yapmış, kamusal koleksiyonlara on binlerce eser üretmişlerdir. Savaş koşullarında minimum düzeyde de olsa sanatçılar için olanak sağlaması, Federal Sanat Projesinin olumlu yönüdür. Amerika'da, savaş süreci ve sonrasında gelişmelerin yaşanması ve Guilbaut'un iddiası olan Amerika'nın sanat ve aydın kesim için bilinçli bir politika izlemesini, Ahu Antmen, "ilginç" olarak yorumlamıştır (Antmen, 2013, s.145, 146).

1.3. Amerika'da Baskıresmin Yaygınlaşmasını Sağlayan Başlıca Atölyeler

1.3.1. Stanley William Hayter Ve Atölye 17

Stanley William Hayter 1926'da Paris'e gelmiş ve Paris Okulu'nun hareketliliğinin azaldığı bir dönemde atölyesini kurmuştur.

Hayter Fransa'daki ilk aylarında Polonyalı Joseph Hecht ile tanışmıştır. Hetch çizgisel gravüre rastlantısal ve hataya eğilimli bir biçimde yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım sanatçılar arasında heyecan yaratmıştır. Önceki dönem sanatçıları gravür üretirken hali hazırda var olan resimlerin tonlarını elde etmeye çalışmış ve resimlerini paralel çizgiler, noktalar ve çapraz çizgilerle oluşturmuşlardır. Bunu yaparken çalışmalarının özgün olması için bir çaba göstermemişlerdir. I. Dünya Savaşından sonra ise gravür Laboureur ve Hecht'in katkılarıyla özgün bir teknik olarak ilgi toplamaya başlamıştır. Hecht heyecan verici çizgilerin, kazıma uçları kullanılarak yapılacağını ispatlamıştır. Öte

taraftan William Hayter, kazıma uçlarıyla Hecht'in bahsettiğinden çok daha fazlasını yapabileceğini fark etmiş ve arkadaşlarıyla bunları uygulamaya başlamıştır.

1920'ler boyunca çalışmalarını deneysel olarak ilerleten Stanley William Hayter Paris'te Atölye 17'yi kurmuştur. Bu atölye, Chagall, Miro, Picaso ve diğer pek çok sanatçıyı etkilemiştir (Saff, Sacilotto, 1978, 116).

Dada sonrası ortaya çıkan boşluk hissiyatı sanata olan bakış açısını kayıtsız hale getirmiştir. Bu boşluğu Andere Breton öncülüğünde ne yaptıklarının farkında olan bir gurup olabildiğince hızlı bir biçimde Sürrealizm ile doldurmuştur. Hayter'in atölyesinde çalışan ilk sanatçılar Arp ve Ernst gibi eski Dadaistlerin yanı sıra Miro Tanguay ve Giacometti gibi Sürrealistler olmuştur. Bu sanatçılar Hayter'i ve atölyesini desteklemiş, kendi olağandışı düşünme biçimleriyle örtüştüğünü düşünmüşlerdir. Bu sanatçıların kimileri ilk gravürlerini Hayter'in atölyesinin ismi "Atölye 17" olarak belirlenmeden önce, kimileri belirlendikten sonra yapmışlardır (1933). Hayter'in çalışmaları Sürrealizmin daha çok soyut tarafında yer almıştır. Hayter her zaman Miro ve Masson ile yakın olmuştur (Black, Moorhead, 1992, s.9).

Hayter, birden fazla tekniği bir arada kullanmıştır. Kuru kazımayla yaptığı "Rue des Plantes" adlı çalışması bu dönem ürettiği en bilinen eseridir (Bkz. Görsel 1.7). 1930'da yaptığı altılı seri gravürler, kuru kazıma da eklenerek hazırlanmış ve Sürrealist bir bakış açısıyla oluşturulmuştur.

Karizmatik kişiliği ve baskıresimde izlediği yol sayesinde Hayter, hem öğrencilerin hem de meslektaşlarının ilgisini çekmeyi başarabilmiştir. Bu nedenle Atölye, onun danışmanlığında biçimlenmiş, hem akıl hocası hem de ev sahibi olarak görülmüştür (Black, Moorhead, 1992, s.10).

Görsel 1.7. *Stanley William Hayter, "Rue des Plantes", 26,7 cm x 21 cm, Kuru kazıma, 1926, Rosenwald Collection*

Savaş patlak verince Paris'te yaşayan öteki sanatçı arkadaşları gibi sığınacak bir yer arayan Hayter, New York'a hareket etmiştir. New York'a geldiğinde ikinci olarak Atölye 17'yi kurmuştur.

20. Yüzyıl'ın baskıresim açısından belki de en çığır açıcı olayı kendisini sürrealist olarak gören Stanley William Hayter'in Atölye 17'yi Paris'ten New York'a taşımasıdır.

Atölyenin ilk yıllarında, Amerika'da yerleşmiş gibi görünen, alışılmışın dışında baskı teknikleri, sanatsal çerçevede yapılmıştır. Fakat Amerika'nın, Paris'e giderek araştırmalar yapmış önde gelen baskı sanatçıları, bu duruma biraz kayıtsız kalmışlardır. Gazeteler ve sanat dergilerinde atölye hakkında yeteri kadar haber yapılmamıştır. Aslında

kayıtsız kalmışlardır tabiri de burada çok adil olmaz. Pearl Harbor'un bombalanması ve ABD'nin de savaşa girmesi kaçınılmaz olarak ülkelerine bağlı Amerikan ulusunu etkilemiştir. Ülke, ister istemez sanata verdiği önceliği azaltmıştır. Buna rağmen çok az sayıda sanatçı askere ve savaş zamanı gerekli hizmet birimlerine çağrılmış ve sık sık insanların yapısı gereği sanatın onlara moral aşılayacağına vurgu yapılmıştır (Watrous, 1984, s.126).

New York'ta, Hayter ve yanında çalışanların amacı grafiği anlamak ve baskıresmin potansiyelini genişleterek, çağdaş ve yaratıcı bir ifade biçimi bulmaktır. Görsel sanatların ilerlediği yönü yakalayabilmeyi amaçlamışlardır. Bu şekilde, tıpkı heykeltıraşların ve ressamların yaptığı gibi baskıresimciler de özgün biçemlerini yakalayıp kendi alanlarının sınırlarını koyabilecekltir.

Hayter'in gurubu, renkli deneysel çalışmalar ve plaster kabartma ile baskıresim oluşturanlar olarak tanımlanır. Ayrıca yumuşak kazımalarla doku yüzeylerinde gözle görülür bir artış sağlamışlardır. Atölye 17'de çukur ve yüksek yüzeylere yapılan çalışmalar karıştırılarak da kullanılmıştır. Bu deneysel yakllaşımlar, Hayter'den etkilenen Gabor Peterdi ve Maurico Lasansky'nin çabalarıyla Atölye 17'nin dışında da sürdürülmüştür.

Hayter Atölyesini New York'a taşıdığı zaman, yanında, kaynaklara sahip Paris'li meslektaşları vardır. Bu meslektaşları, baskıresme aşina olan yerel sanatçıları beraberinde getirmiştir. Genç Amerikalı sanatçılar için Paris'ten gelen Hayter ile tanışmak memnuniyet verici olacaktır. Çünkü Hayter kontak kurmak için kilit noktası konumundadır (Black, Moorhead, 1992, s.13).

Baskıresim konusunda uzman olmayan kişilerle kendi tecrübelerini paylaşmış olan ve atölyede daha fazla kişinin özgürce baskıresim üretmesini sağlayan Hayter'in, kazıma konusundaki yeteneği ve özverili çalışması, sürrealistlerin ilgisini çekerek çok sayıda sanatçıyı etkilemiştir. Atölyede sanatçıların ortak problemleri tartışılmıştır. Bazıları, konuşulan dili anlamadığı için tartışmalara katılamamış, bir bölümü baskı üretmiştir. Birkaç Amerikalı sanatçı da tartışmalara katılmış, Hayter'in yöntemiyle baskılar üretmiştir. Jackson Pollock da bu Amerikalı sanatçılardan biridir. Pollock ve kardeşi savaştan önce Amerikalı bir sanatçının görüşü ışığında, litografi baskılar üretmiştir. Otomatizm ile de tanışmış olan Pollock, Max Ernst ve Andre Masson gibi sanatçıların "provokatif" eserlerini görmüştür. 1944'de Atölye 17'ye giden Pollock'un

çalışmalarında ilk Amerikan Soyut Dışavurumcu etkiler görülmüştür. Jackson Pollock'un gravürlerinde Picasso'nun Guernica adlı öğeler de görülebilir.

Görsel 1.8. *Stanley William Hayter, L'Apocalypse' serisinden "Cette main saisit la terre...", 52 cm x 40 cm, Gravür, 1931*

Hayter'in baskıresme önem vermesi, baskıresme olan yaklaşımı da etkilemiştir. Çoğaltılabilir olduğu için çok değer verilmeyen baskıresmin, yenilikçi bir sanatsal ifade biçimi olarak da kullanılabileceğini göstermiştir (Bkz. Görsel 1.8).

Avrupa baskıresim geleneğinin üretim aşamalarında teknisyenler kullanılır. William Hayter'in baskıresim konusundaki yaklaşımı ise, 'her baskıresim sanatçısının plaka hazırlamaktan baskı aşamasına kadar bütün süreci kendi başına yapması gerektiği' biçimindedir. Brookolyn Müzesi küratörü Una Johnson, Amerika'da yapılan baskıresmi, Avrupa'dan ayıran en büyük özelliğin, bütün aşamaların sanatçı tarafından yapılması olduğunu vurgulamıştır. Hayter'in yaklaşımı sanatçıları bir tekniğe bağlı kalarak o alanda uzmanlaşmaya teşvik etmiştir (Talman, 1996, s.15, 16).

Hayter Atölye 17'de birden çok rengi aynı anda basabileceği bir sistem geliştirmiştir. Bu sistem üç koşula bağlıdır. Bunlar mürekkebin sıvılık oranı, plaka yüzeyindeki farklı yükseklikler, ve merdanenin sertlik derecesidir. Süreçte daha belirleyici olan unsur, plaka üzerindeki seviyelerin mümkün olduğunca keskin sınırlarla birbirinden ayrılması ve renklerin net olarak birbirinden farklı olmasıdır (Saff, Sacilotto, 1978, s.170).

Hayter'a göre bir imajda bilinçsizce bir araya gelen öğeler varsa, bu öğelerin hangi amaca hizmet ettiğini, bir izleyicinin gözlemleyebilmesi gerekir. Çalışmanın ne derece soyut olduğunun bir önemi yoktur. Bu yüzden Hayter, otomatizmi mantıksız bulmuştur. Fakat yine de öğrencileri eskiz kullanmadan çalışmaları ve plakalarını mahvetmeleri için cesaretlendirmiştir. Bu şekilde korkularının üstesinden gelmelerini ve imajda görünmeyeni görmelerini amaçlamıştır.

Atölye 17'de figüratif çalışmalar yapan Reginald Marsh ve Armin Landeck sadece kazıma yöntemlerini öğrenmek istemişlerdir. Isabel Bishop ise kendi geleneksel tekniğini geliştirmek istemiştir. Atölyede belirli bir yöntem diretilmemiştir. Genç sanatçılar baskıresimler yaparak atölyenin yakınındaki kafede Hayter ile bazen bütün gece süren uzun tartışmalar ve fikir alışverişi yapmışlardır.

Atölye 17'nin ilk üyeleri arasında Schrag, Drewes ve Peterdi gibi sanatçılar ve ileride Soyut Dışavurumcu olacaklar arasında Motherwell, Pollock, de Koning ve Rothko gibi sanatçılar vardır. Atölyede daha sıra dışı baskıresimler, ilerleyen dönem sanatçıları tarafından üretilmiştir ve bunlar son yıllarda gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Görünen odur ki Pollock bu sanatçılardan en istikrarlı olanıdır. Bu gün Pollock'un 1944-45'de yaptığı 11 gravür çalışması bilinmektedir (Black, Moorhead, 1992, s.13).

S.William Hayter'in 1950'de Paris'e dönmesinden bir süre sonra New York'taki Atölye 17 kapanmıştır. Fakat Atölye 17'nin ruhu ULAE'den Tamariand'e birçok baskı atölyesinde görülmüştür. Birçok Atölye 17 mezunu direkt üniversiteye giderken, kimileri Robert Blackborn gibi kendi atölyelerini kurmuşlardır (Rippner, Ekim, 2004).

Sanatın merkezinin Paris'ten Amerika'ya kayması, Amerika'da baskıresim alanında hızlı bir değişim getirmemiştir. Avrupa'da Paris'li baskı atölyesi sahipleri; Picasso, Dali gibi ünlü sanatçıların eserlerini çoğaltırken, Amerika'da; Louis Schanker, Leonard Baskin gibi sanatçılar, baskıresim alanında uzmanlaşmak için çaba sarf etmeye devam etmiştir. 1940 ve 1950 Amerika'sının ünlü ressamları baskıresim ile politik maksatlı uğraşmışlardır. Örneğin Franz Kline baskıresmi Meksikalılar'ın 1930'larda

yaklaştığı gibi çoğaltmak ve eğitim amaçlı kullanmak olarak görmüştür. Larry Rivers ise "sıkıcı bir uğraşı" olduğunu düşünmüştür. Fakat yine de Winslow Homer ve Edward Hopper gibi istekli genç baskıresimciler vardır. Ayrıca baskıresmin temelini oluşturacak olan altyapı da eksiktir. Baskıresimle ilgilenen bir kaç koleksiyoner ve galeri mevcuttur.

1960'lara gelindiğinde çukur baskı akademik çevreye ait bir teknik gibi görülmüş, profesyonel atölyelerde litografi kullanılmaya başlanmıştır. Bağımsız kuruluşlar olan Pratt Contemporary, Universal Limited Art Editions ve Tamarind Lithography Workshop'un da etkisiyle sanatçılar litografi tekniğini çokça kullanmışlardır.

Amerika'da serigrafi tekniği sanatçıları 1960'larda etkilemiş, 1970'lerde kazımaya yeni bir ilgi başlamıştır. Bu etki, Roosenquist, Rauchenberg gibi sanatçıların çalışmalarındaki; düzenleme ve teknikteki ustalıklarından kolayca görülebilir. Bu dönemdeki esneklik ve çeşitlilik, farklı tekniklerin birlikte kullanımını uygun hale getirmiştir (Saff, Sacilotto, 1978, s.117).

1.3.2. Pratt Contemporary

New York'taki eski ve yeni galerilerin, Avrupalı sanatçıların baskıresimlerine olan ilgisi ve satıcıların tanıtımları Redon, Toulouse-Lautrec, Gauguin gibi sanatçıların yaptığı baskıresimlerin, New York'a akışını sağlamıştır. Hatta bunlar arasında Munch, Kollwitz, Miro gibi Alman dışavurumcu sanatçıların çoğunluğu, 19. Yüzyıl Fransız baskıresim sanatçıları ve Picasso dahi vardır. Öte yandan Kennedy, Grace Borgenicht gibi galeriler çağdaş Amerikan baskıresim sanatçılarını desteklemeye devam etmişlerdir. Kaynaklardan yoksun ve yeni olan "The Contemporaries" galerisi de litografi sanatçısı Margaret Lowengrund tarafından 1951'de kuruluşundan, Pratt Enstitüsü ile 1956'da yaptığı sözleşmeye kadar, çağdaş Amerikan sanatçılarına ev sahipliği yapmıştır (Watrous, 1984, s.192).

1950'lerde Amerika'da hızlıca ortaya çıkan kolej programları; Lasansky'nin gravür atölyesinden, çeşitli baskıların yapılabildiği donanımlı atölyelere kadar geniş bir alana yayılmaya başlamıştır. Baskıresme olan ilginin artması neticesinde genç yetenekleri yetiştirmek için üniversiteler ve kolejlere sorumluluk payı düşmüştür. Baskıresme olan bu ilgi artışı doğal olarak profesyonel sanat okullarında da karşılık bulmuştur. Pratt Contemporaries'in kuruluşu (1956) böyle bir zaman denk gelir. Rockefeller Kuruluşunun elli bin dolar hibe ettiği Pratt'da, Margaret Lowengrund ve Fritz Eichenberg'in yönetiminde bir program başlatılmıştır. Zamanla büyüyüp gelişen bu program dahilinde

çok iyi eğitimler verilmiş, baskıresim sergileri açılmış, baskıresim tarihini anlatan makaleler, teknik konular ve biyografiler yayınlanmıştır (Watrous, 1984, s.168).

Öğrencilere ve profesyonel sanatçılara açık olan Pratt Grafik Merkezi başlangıçta Pratt Contemporaries adıyla başlamış, kısa süre sonra Pratt Graphic Workshop adını almış ve 1970'de ismi Pratt Graphic Center olarak değiştirilmiştir. Pratt Graphic Center uzun yıllar, özellikle 1960'ların başlarında kritik bir öneme sahip olmuştur. Jim Dine ve Barnett Newman, ilk profesyonel baskıresimlerini Pratt'da yapmışlardır. Ayrıca David Hockney "The Rake's Progress"i ve Claes Oldenburg "Orpheum"u (Bkz. Görsel 1.9) burada yapmışlardır (Talman, 1996, s.287).

Altmışlar ve yetmişlerde satıcılar, yayın kuruluşları ve büyük atölyeler patlayan baskıresim piyasasında agresifçe rekabet etmeye başlamışlardır. Associated American Artists ve Ferdinand Roten Galeries gibi eski kuruluşlar sanat dergilerinde ilanlarını artırmış Pace Editions, Parasol Press gibi daha yeni kuruluşlar reklam vermeye devam etmiştir. Kimi galeriler Castelli Graphics, Marlborough Graphics gibi yeni yerler ekleyerek baskıresim alanlarını genişletmişler, New York dışına ulaşabilmek için araştırmalar yapmışlar ve ülkenin bir ucundan diğer ucuna ulaşan reklamlar vermişlerdir. Pratt Graphic Center'ın da aralarında bulunduğu ünlü atölyeler en son baskılarını tanıtmak için sık sık sanat dergilerine reklamlar vermişlerdir (Watrous, 1984, s.283).

Görsel 1.9. *Claes Oldenburg, "Orpheum", Gravür, 25 cm x20 cm, 1962*

Pratt, 1960 ve 1970'lerde; Amerika'da baskıresim atölyelerinin ve yayınevlerinin çok hızlı gelişimi sonucunda, Manhattan bölgesinden ayrılmış ve Brooklyn'deki Pratt Enstitüsüne geri dönüş yapmıştır (Talman, 1996, s.287).

1.3.3. Universal Limited Art Editions (ULAE)

Universal Limited Art Editions (ULAE), aslında gereksinimlerini karşılamaya çalışan bir kadının istek ve çabaları ile başlar ve Rusya'nın Ekaterinburg kentinde kadar uzar. Tatyana Grosman hayatının neredeyse yarısını savaş ve ihtilallerden kaçarak

geçirmiştir. Japonya, Dresden ve Paris'in ardından 1943'te New York'a yerleşmiştir. Eşi Maurice'nin 1955'te geçirdiği şiddetli kalp krizinden sonra ailenin sorumluluğu Grosman'ın üzerine kalmıştır. Grosman, ilk başlarda Fransa'dan getireceği illüstrasyon kitapları Amerika'da basarak para kazanabileceğini tasarlamış, sonra Marc Chagall ve Grandma Moses gibi sanatçılarla Long Island'da küçük bir kulübede resimlerin reprodüksiyonlarını üretmeye başlamıştır. Fakat 1957'de Villiam Liberman ve MOMA'nın (New York Modern Sanatlar Müzesi) küratörünü ziyaret ettiği sırada, çalışmaların reprodüksiyon içeriklerine değil kalitesine önem verildiğini görmüştür. MOMA'nın küratörü Grosman'ı, sanatçılarla işbirliği yaparak orijinal baskıresimler üretmesi için cesaretlendirmiştir (http-1)[1].

> MR. CUMMINGS: Baskıya başlamanız nasıl oldu? Burada (eşinin atölyesi kastediliyor) olduğunuz için mi başladınız?
> MS. GROSMAN: Eşim yazları burada serigrafi yapardı. Hatta farklı işler de yapardı. 1955'te eşim çok hastaydı ve kalp krizi geçirdiğinde eşimin atölyeye dönüp işe başlaması mümkün değildi. Ciddi anlamda baskıya başlamam böyle oldu (http-2)[2].

Asıl amacı ünlü tabloları serigrafi ile çoğaltmak olan ULAE, 1957'de Tatyana Grosman tarafından kurulmuştur. Grosman'ın fikri şans eseri Kansas'daki kulübesinin yakınlarında litografi taşlarını keşfetmesiyle değişmiştir (Talman, 1996). Tatyana Grosman, Amerikalı sanatçı ve şairleri bir araya getirerek, onların tıpkı Fransız sanatçılar gibi üretim yapmasını sağlayıp, sonrasında üretilenleri yayınlamayı planlamaktadır. Güçlenen idealleri, sanata, edebiyata ve baskıya olan hevesi, Grosman'ın çalışma hayatını şekillendirmeye başlamıştır. Böylece Grosman, sanatçı ve yazarlar arasında işbirliği yapmak, baskıresme olan ilgiyi arttırmak, kullanılan araç gereçleri zenginleştirmek ve üretimleri; koleksiyonerler, galeriler ve müzelerle buluşturmak amacı ile işe koyulmuştur. Bu sayılanlar aynı zamanda 1957'de kurduğu ULAE'nin de amaçlarını oluşturmuştur. (http-3)[3].

İkinci el bir pres makinesi ile işe koyulan Grosman, litografi konusunda yetenekli Robert Blackburn ile çalışmış William Lieberman'dan tavsiyeler almıştır. (Talman, 1996, s.17).

[1] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)
[2] http://www.aaa.si.edu (Erişim Tarihi: 07.06.2017)
[3] https://jwa.org/encyclopedia/article/grosman-tatyana (Erişim Tarihi: 20.08.2017)

Grosman, modern şiirler yayınlayan bir arkadaşına, beraber çalışabileceği bir şair önermesini istemiştir. Arkadaşı Frank O'Hara'yı önermiştir. Daha sonra Grosman eski seyahatlerinden tanıdığı Laryy Rivers'a da fikrini soracakken; O'Hara'nın, aynı gün Rivers'ı ziyaret edesi tutmuştur. Grosman bu olayı ilahi bir tesadüf olarak görmüştür. Beraberce bir proje başlatarak "Stones" (Taşlar) adlı on üç sayfadan oluşan bir portfolyo kitabı yapmışlardır (Bkz. Görsel 1.10). Bitmesi iki yıl alan bu kitap ULAE'nin bilinen ilk baskısıdır.

Görsel 1.10. *Larry Rivers, "Stones", 48,26 cm x 59,06 cm, Litografi, 1959*

> "MR. CUMMINGS: ...Larry Rivers çalışma arkadaşı olarak nasıl biridir?
> MS. GROSMAN: Larry duygusal biriydi. Elleriyle taşı tutardı ve her zaman taşın bütün kenarlarında parmak izleri olurdu. Tabi ki yaşadığı ve yaptığı şeylerden, ilgi alanlarından ilham alırdı. Taşa işledikleri sanki onun günlüğü gibiydi (http-2)[4]".

"Stones" serisinin ardından, Robert Rauschenberg ve Fransız yazar ve yönetmen Alain Robbe-Grillet ile yapılan ortaklaşa bir çalışma, diğer sanatçıların da ULAE'ye gelmesini sağlamıştır. Bir yandan Grosman sanatçıları buraya gelmeleri, atölyeyi istedikleri saatte dilediklerince kullanmaları, çokca yiyecek ve güzel sohbetlere katılmaları için teşvik etmiştir. Maddi olanaksızlıklara rağmen tatmin edici bir sanat ortamı yaratmayı başarmıştır. Gelenlerin ihtiyaçlarını, hiç bir şey esirgemeden karşılamış, sanatçıların

[4] http://www.aaa.si.edu (Erişim Tarihi: 07.06.2017)

nazını çekmiş, rahat olmaları için elinden geleni yapmış ve en iyi gereçleri tedarik etmiştir. Robert Motherwell Tatyana'nın dürüstlüğünün, kararlılığının, bitmeyen sabrı ve zaman ve malzemeler konusundaki cömertliğinin, en az atölyesinin ambiyansı kadar eşsiz olduğunu söylemiştir (http-3)[5].

ULAE, savaş sonrası Amerika baskı resmine standartlar getirmiştir. Grosman beraberinde Avrupa'nın baskıresim tekniklerinde yetenekli sanatçılarını getirerek, kitaplarını ve baskıresimlerini yayınlamayı amaçlamıştır. ULAE'ye ilk zamanlarda bir çok sanatçı şüpheyle yaklaşmış, gönderilen davetleri geri çevirmiştir.

Grosman 1960'ta Jasper Johns'u atölyesine davet etmiş Johns'un vasıtasıyla Robert Rauschenberg ile tanışmıştır. Onların tavsiyesi ile Jim Dine'i davet etmiştir. Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi genç sanatçıların istekli olması, başkalarını da etkilemiştir. Daha sonra atölyeye Cy Twombly, James Rosenquist, Edwin Schlossberg, Buckminster Fuller ve bir çokları gelmiştir

Bu sanatçıların kararlı tutumu, ULAE'nin ilk dönemleri için önemlidir. Grosman'nın inatçı ve özverili tavrı en gönülsüzleri bile ikna etmeye yetmiştir (Talman, 1996).

[5] https://jwa.org/encyclopedia/article/grosman-tatyana (Erişim Tarihi: 20.08.2017)

Görsel 1.11. *Jasper Johns, "False Start I", 45 cm x 35,2 cm, Litografi, 1962, ULAE West Islip, New York*

"MS. GROSMAN: ...ışık saçan canlı ve hareketli bir baskıresim vardır. Üzerinde on dört farklı renk vardır.

MR. CUMMINGS: Hangisinden bahsediyorsunuz?

MS. GROSMAN: "False Start I" (Bkz. Görsel 1.11) siyah, gri ve beyazı aynı anda kullandık fakat on dört farklı tonda kullandık. Bu çalışmanın ne kadar hareketli ve hayat dolu olduğunu hayal edebilirsiniz fakat aynı taş üzerinde bir sonraki resim sakin ve berrak olabilir. İşte bunları yapabileceğiniz şey litografidir (http-2)[6]".

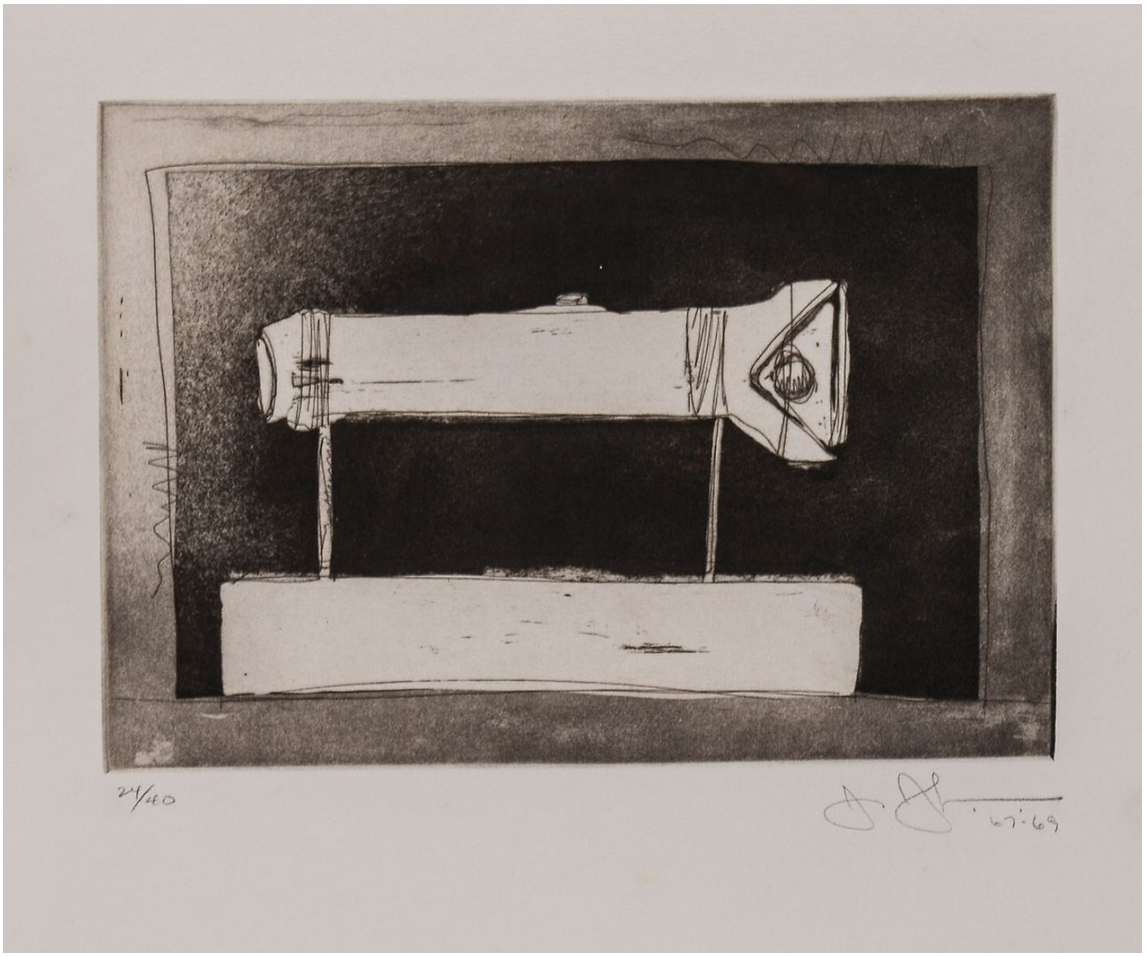
[6] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)

Grosman'ın özverisinin farkında olan Rivers, Grace Hartigan, Helen Frankenthaler ve Marisol'u de cesaretlendirerek ULAE'de üretim yapmalarını sağlamıştır. Bir yandan yetiştirilmek üzere genç yetenekler sayısız galeri ve müze gezilerek aranmıştır. (http-1)[7].

> "MR. CUMMINGS: Edisyonlarınız her zaman küçük boyutlarda oldu değil mi?
> MS. GROSMAN: Evet hiç bir zaman büyük boyutlarda olmadılar. Pek hoşlanmıyorum, aslına bakarsanız; eğer baskıresmi el ile oluşturacaksanız, sanatçının sürece dahil olduğunu hissetmesini isterim. İşin içine makine girdiği zaman biraz amacından saptığını düşünüyorum... Baskıresim sanatçısı tıpkı bestesi üzerine çalışan bir müzisyen gibidir. Yaptığı şeyi hissetmeli onun bir parçası olmalıdır. Bana soracak olursanız, litografi çalışan bir sanatçı ertesi gün litografi çalışmamalıdır. Çünkü bu kendisini ve duygularını tekrarlamasına yol açar. Hatta bana öyle geliyor ki ısıdaki değişim ve havadaki değişiklik bile farklılık yaratır. Bu gün mürekkebin ve taşın işleyiş biçimi yarın farklılık gösterecektir. Bu yüzden sanatçının her gün ayarlama yapması gerekecektir (http-2)[8]".

ULAE'nin ilk baskısını yapmasının üzerinden sadece yedi sene geçmiştir ve MOMA'da (New York Modern Sanatlar Müzesi) ilk açılışlarını yapacak olan yeni galeriler, ULAE'den doksan yedi edisyonu sergileme için seçmiştir. ULAE'nin ünü arttıkça sanatçı sayısı ve ihtiyaçlar da artmıştır. 1966'ya kadar sadece litografi çalışılan atölyede, sanatçıların gravür çalışmayı talep etmesi üzerine Grosman, "National Endowment for the Arts"dan hibe alarak bir gravür atölyesi kurmuştur. Kurulan yeni atölyede Jasper Johns, Bontecou, Frankenthaler, Newman, Marisol, Rosenquist, Motherwell ve Twombly gibi sanatçılar çalışmışlardır (Bkz. Görsel 1.12) (http-4)[9].

[7] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 23.04.2017)
[8] http://www.aaa.si.edu (Erişim Tarihi: 07.06.2017)
[9] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)



Görsel 1.12. *Jasper, Johns, Large Flashlight, Akuatint ve kazıma, 23,5 cm x 33,5 cm ULAE*

> "MR. CUMMINGS: Metal plaka hakkında fikirleriniz nedir?
> MS. GROSMAN: Bir sanatçıya litografiyi anlattığınız zaman metal plaka sanki elverişli gibi. ...ben metal plakaları pek sevmem. Görünümünü sevmem. Rauschenberg metal plaka ile çalışmak bile istemez (http-2)[10]".

ULAE, büyümenin yanı sıra finansal sorunlarla da karşı karşıya kalmış bu nedenle bir çıkış noktası aranmıştır. Bill Goldston'un teşvikiyle Zigmunds Priede'nin bir öğrencisi, Rauschenberg ile çalışması için getirilmiştir. Grosman, bir ofset baskı makinesi satın almıştır. Goldston, Grosman'ı; yüksek kalitede posterler ve kitaplar üretebilecekleri ve bu yolla mali döngüyü çözebilecekleri konusunda ikna etmiştir. Yeni baskı makinesi hızlıca merak uyandırmış ve sanatçılar baskı reismlerini almaya başlamışlardır. Jasper

[10] http://www.aaa.si.edu (Erişim Tarihi: 07.06.2017)

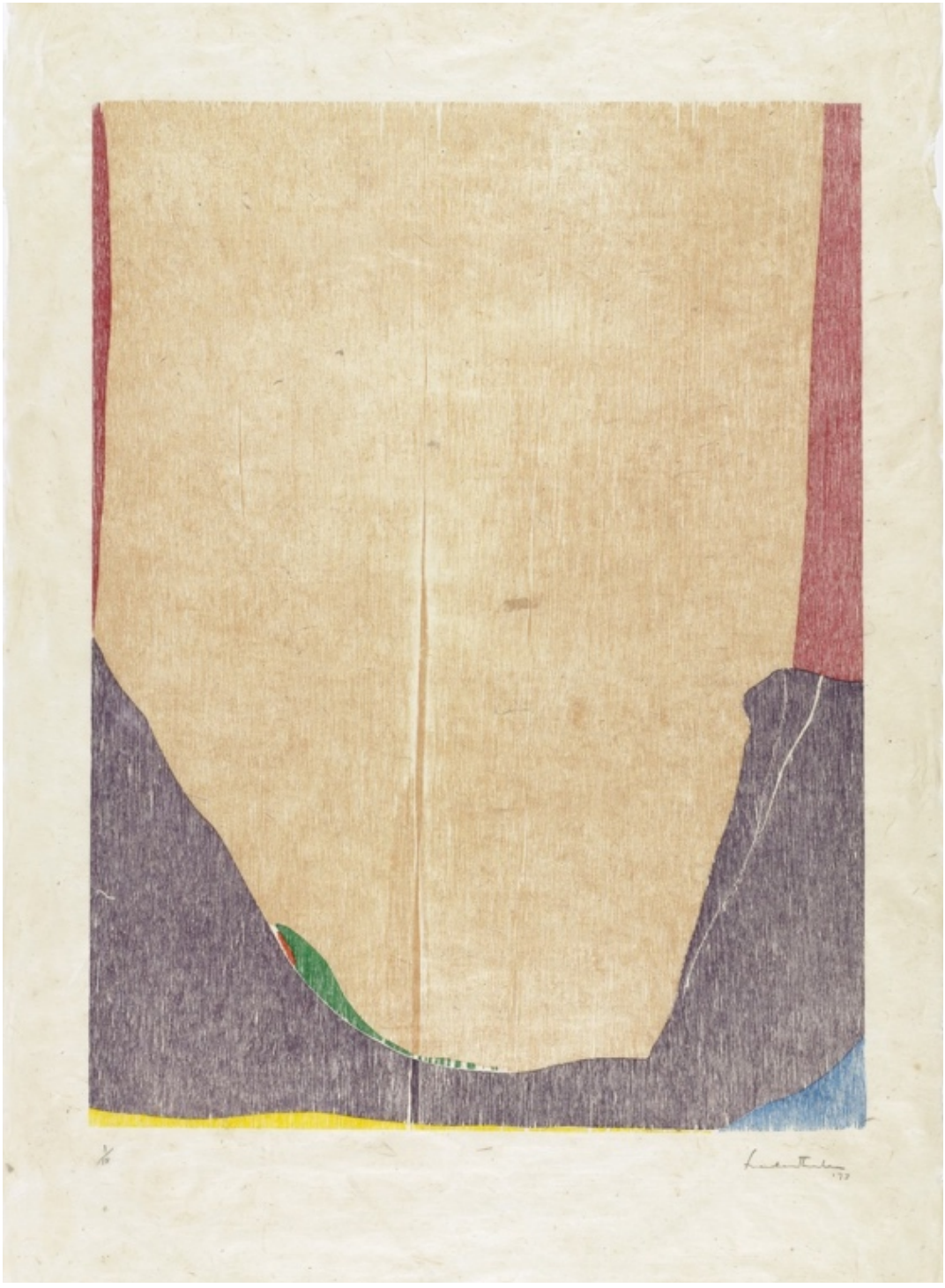
Johns “Decoy” (Bkz. Görsel 1.13) serisini tamamlamış, Jim Dine “Flaubert’s Favorites”i James Rosenguist “Off the Continental Divide”ı yapmıştır (http-1)[11].

Görsel 1.13. *Jasper Johns, “Decoy”, 105,6 cm x 75,3 cm, Litografi ve kalıp kesim, 1971, ULAE West Islip, New York*

ULAE’nin ofsetten sonra tekniğe dair bir sonraki sınavı “ağaç baskı” olmuştur. Helen Frankenthaler, geleneksel Japon ağaç baskısına uzun yıllar hayran olmuş, ağaç baskı sürecini izlediği bir gösteriden sonra 1973’te bu tekniği uygulama kararı almıştır. Frankenthaler’in, Goldston ile girdiği tecrübeden “East and Beyond” ve Savage Breeze”

[11] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)

(Bkz. Görsel 1.14, 1.15) adlı çalışmalar çıkmıştır. Amerika'da ağaç baskının canlanışı bu çalışmalara atfedilir (http-1)[12].



Görsel 1.14. *Helen Frankenthaler, "East and Beyond", 60,4 cm x 45,6 cm, Ağaç baskı, 1973, ULAE, West Islip, New York*

[12] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)

Görsel 1.15. *Helen Frankenthaler, "Savage Breeze", 75,3 cm x 63,3 cm, Ağaç baskı, 1974, ULAE, West Islip, New York*

Tatyana Grosman yepyeni bir baskıresim jenerasyonu yetiştirmekle beraber Amerika'da baskıresmi, sanat alanında temel öğelerden biri konumuna yükseltmiştir. New York'ta kendi evinde temellerini attığı ULAE'de kendi çağdaşları olan bir çok tanınmış sanatçı ile baskıresimler üreterek yayınlamış ve sanatçı ve yazarların işbirliği içinde çalışmaları için büyük bir gayret göstermiştir. Grosman'ın evi gerek araç gereçler gerekse baskıresme teşvik açısından adeta bir üretim merkezine dönüşmüştür

Goldston, ULAE'de, kendini yoğun biçimde teknik tecrübelere veren ilk baskıresimci olduğu için hızlıca yönetici pozisyonuna gelmiştir. Yetenekleri ile Grosman'ı etkilemiştir. Grosman'ın eşinin 1976'da ölmesi üzerine, hem atölyeyi hem işleri yürütmeye başlamış, Grosman ise ölümüne kadar ona kılavuzluk etmiştir (1982). Sürece zaten hakim olan Goldston, Grosman'ın ölümünden sonra atölyeye daha büyük ve farklı baskı makineleri satın almış, yeni stüdyolar eklemiş, yeni elemanlar almış ve genç sanatçıları çalışmaları için davet etmiştir.

ULAE ailesine 70'lerden itibaren yeni sanatçı dahil olmadığı için Goldston daha önceden ülke genelinde çalışmalarını gördüğü bir gurup sanatçıyı davet etmiştir. Terry Winters, Bill Jensen, Susan Rothenberg ve Carroll Dunham gibi sanatçılardan oluşan bu gurubun çalışmaları, ULAE'nin ilk yıllarına egemen olan pop sanat duyarlılığından uzak ve resimsel olsa da, bu gurup; genç, istekli ve hayatlarında hiç baskıresim yapmamıştır.

ULAE, çeşitlendirilen ekipman ve sayısı artırılan tekniklerle ilk yıllarda hayal bile edilemeyecek bir seviyeye ulaşılmıştır. Hatta 90'larda buraya Jane Hammond, Kiki Smith, Julian Lethbridge ve Suzanne McClelland bile gelecektir (http-1)[13].

1.3.4. Tamarind Lithographic Workshop

1959'da, June Wayne litografi atölyesi kurabilmek için destek beklediği Ford Kuruluşuna; unutulmaya yüz tutmuş litografiyi canlandırmak ve varlığını devam ettirmek içi bir teklif sunmuştur. Wayne'nin teklifinde; Avrupa'dan getirtilecek sanatçıların eğittiği Amerikalı sanatçılar yetiştirmek, farklı uzmanlıklarda litografi sanatçıları yetiştirmek ve bu sanatçıların ortaklaşa çalışarak birbirlerini güdülemelerini sağlayarak litografinin ifade olanaklarını mümkün olduğunca açığa çıkarmak gibi amaçlar vardır. Ayrıca litografi alanında bir pazar yaratmak, sanatçıların bu alandan gelir elde etmelerini sağlamak ve litografinin eski prestijini yeniden yakalamak da vardır (http-4)[14].

Wayne'in teklifi kabul edilmiştir ve Tamarind Litografi atölyesi kar amacı gütmeyen bir kuruluş olarak 1960'da hayata geçmiştir. Bir yönetim kurulu oluşturulmuş ve başkanlığı June Wayne yürütmüştür.

[13] http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)
[14] https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmu1mss574bc.xml (Erişim Tarihi: 10.05.2017)

Wayne'in yönetiminde amaçlanan hedeflere ulaşmak için programlar oluşturulmuş, baskı eğitmenleri ve sanatçılarla dostluklar kurulmuş işbirlikleri yapılmıştır. Öne çıkan litografi sanatçıları ile çalışabilmek için misafir programları düzenlenmiştir. Alınan baskıların kalite kontrollerinin yapılması için bir sistem kurulmuştur. Galeri işletmesine dair eğitimlerin verildiği bir program açılmıştır. Bütün bu süreçte, kullanılan kağıda, mürekkebe ve ekipmanlara dair çok sayıda araştırma yapılmıştır (http-4)[15].

Ford kuruluşunun Tamarind'e sanat piyasasına açılması konusundaki tam desteğine rağmen başlarda bir çok olumsuzlukla karşılaşılmıştır. O günlerde baskıları dağıtmak ve yayınlamak için ticari bir ağ yoktur ve bu işi üstlenen dağıtıcıların çoğu baskıresim sanatçılarını hayal kırıklığına uğratmıştır. Atölyede üretilen çalışmaların çoğu küçük boyutludur ve bir çok edisyon üretende kişide kalmıştır.

Baskı edisyonlarını dokuz adet olarak alan Tamarind'de bu edisyonlar ya atölyenin arşivine eklenmiş ya da abonelere dağıtılmıştır. Atölyede kısa süre içinde çok sayıda baskı üretilmesine rağmen deneysel ve akademik düzeyde kabul görecek bir çok eser kaybolmuştur (Devon, 2000, s.6).

1960'a kadar Amerika'da atölyeler bütün imkanlara sahipken, litografi unutulmuş gibidir. 1940'lardan 60'lara kadar litografi çalışan çok az sayıda usta sanatçı mevcuttur. Wayne'nin, Tamarind Litografi Atölyesi'ni kurması neticesinde amaçlanan canlılık sağlanmaya başlanmıştır. Zaten 1960'tan sonra ülke geneline yayılarak litografi atölyesi açanların çoğu Tamarind atölyesinde eğitim almıştır. Yine bu süreçte litografi dersleri üniversiteler ve sanat okullarında öğretilmeye devam etmiş, Tamarind'in programı ile litografi dersi verilen okul sayısı artmış, aynı şekilde çalışmaların kalitesi de ileri seviyelere ulaşmıştır. Amerika'lı ve Avrupa'lı sanatçılar yetenekli baskı sanatçıları ile birlikte çalışmanın uygun olacağı konusunda hemfikir olmuş, bu koşullar altında Amerikan litografisi kendi rönesansının tadını çıkarmıştır (Antreasian, Adams, 1970, s.14).

Tamarind programının başlangıcında litografi alanında uzman olan eski ustalarla çelişmemek adına var olan bilgileri yeniden incelemek elzem olmuştur. Aynı biçimde geçmişte kullanılan materyaller, ekipmanlar ve yöntemlere de göz atmak gerekmektedir. Bu amaçla, Senefelder'in 1818'de bastığı kendi kitabından başlayarak, teknik konular,

[15] https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmu1mss574bc.xml (Erişim Tarihi: 10.05.2017)

tarih ve litografi ustaları üzerine yazılan monografların da olduğu bir çok kitap ve makale basılmıştır (Antreasian, Adams, 1970, s.14).

Tamarind Lithographic Workshop bir işyeri veya okul olmamasına rağmen litografinin dirilişine katkı sağlamıştır. Tamarind, litografi tekniği ve malzemeleri konusunda araştırmalar yapmış, sanatçılara olanaklar sunmuş, eğitimler vermiştir (Talman, 1996, s.17)

Tamarind'in tamamlayıcı nitelikte programları dahilinde uzmanlar davet edilmiş, yapılan baskıresimler; sergiler, filmler, seriler ve litografinin farklı basılmış varyasyonları gösterilmiştir. Bu tamamlayıcı programların amacı etkileşimi artırmak ve yayılmaktır. 1966'da yazarları sübvanse etmek için hibe destekli program başlatılmıştır. Atölyede olan biteni detaylıca aktarmaları için ulusal yayınevleri davet edilmiş, aynı zamanda Tamarind atölyesi de litografinin estetik ve teknik yönüne dair bir dizi broşür yayınlamıştır. Garo Antreasian ve Clinton Adams'ın 1971'de yayınlanan "The Tamarind Book of Lithography: Art and Techniques" kitabı Tamarind atölyesinin en önemli başarılarındandır (http-4)[16].

Atölye, 1967 ve 1969'da litografi temalı iki adet film çekmiştir. MOMA, 1969'da Tamarind'in ilk on yılı doldurması sebebiyle "Tamarind: Homage to Lithography" adıyla kapsamlı bir sergi düzenlemiştir.

Soyut Dışavurumcu baskıresimlerde, Tamarind Litografi Atölyesinin payı büyüktür. Tamarind atölyeyi ilk kurduğunda soyut dışavurumculuk çoğunlukla deneysel baskıresimlerde görülmüştür. Bu 1940'larda New York Okulu'ndaki başlıca sanatçıların öncülüğünü başlattığı bir tarzdır. Bu sanatçılar, betimlemelerini sürrealizmin kavramsal temellerini baz alarak biçimlendirmişlerdir. Çalışmalarını, kendi yaratımlarının bir kaydı gibi, aynı zamanda sanatçının duygusal ve psikolojik bir yansıması olarak da tasarlamışlardır (Bkz. Görsel 1.16).

Litografi de, hayal gücüne bağlı plan dışına çıkılarak çalışmaya uygun bir teknik olduğu için kullanılmıştır. (Devon, 2000, s.6).

[16] https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmu1mss574bc.xml (Erişim Tarihi: 10.05.2017)

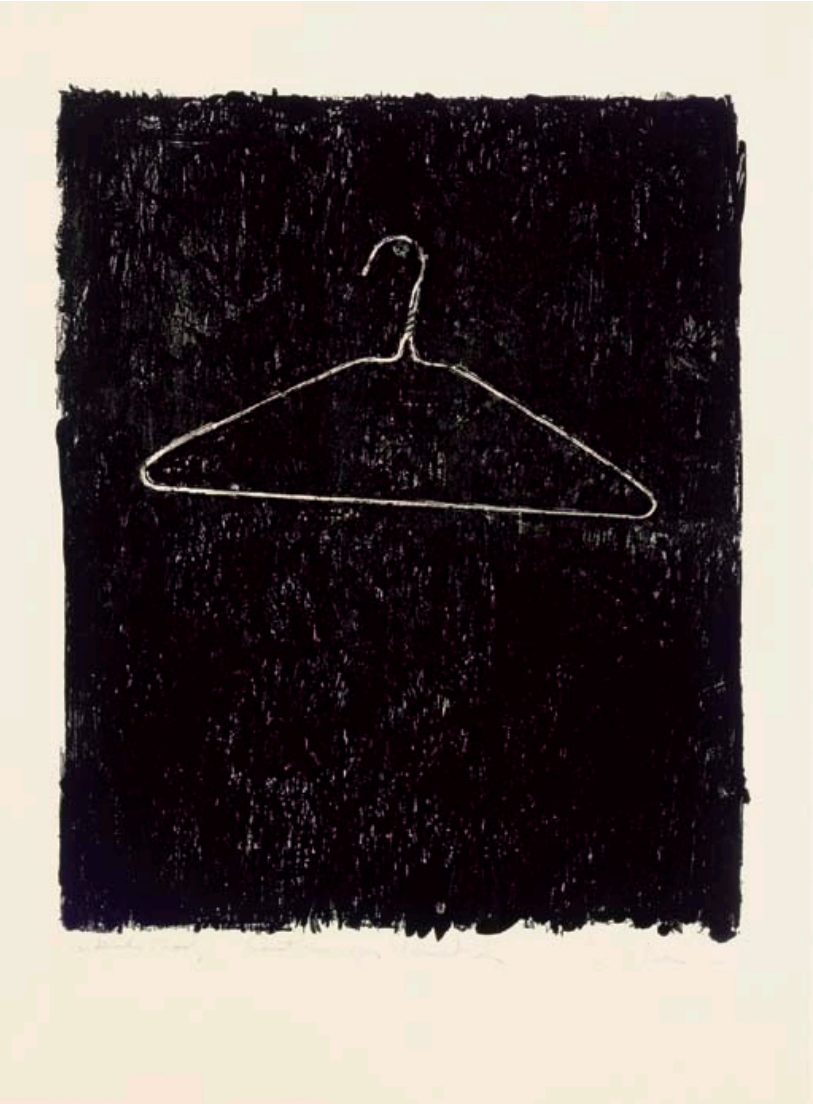
Görsel 1.16. *Misch Kohn, "Giant", 105 cm x 75 cm, Litografi, 1961, New Meksiko Üniversitesi Tamarind Enstitüsü Koleksiyonu*

Atölye, Soyut Dışavurumcu etkilerde çalışmalar üretmeye başladığı zaman, sanat dünyası; Pop Sanat ve diğer stillerde eser vermeye başlamıştır bile. Bu gecikmenin birkaç nedeni vardır. Tamarind izole bir yer olan Batı Yakasında atölyeyi işletmiş ve burada üretilen eserler çok nadir olarak sergi ve galerilerde sergilenmiştir. Eserler Kaliforniyalı sanatçılar tarafından üretilmiştir. Ünlü olmayan bu sanatçıların çalışmaları doğu ile

kıyaslandığında alışılmadık durmaktadır. Batı Yakasında resimsel çalışan baskıresim sanatçıları, baskıresim konusunda sınırlı bilgilere sahiptir (Devon, 2000, s.5).

Litografideki teknik gelişmelerin çok büyük bir temelini Tamarind Litografi atölyesi gerçekleştirmiştir. Atölyede eğitim gören bir çok sanatçı bağımsız olarak kendi üretimlerini yapabilmiş, kimileri de kendi atölyelerini kurmuştur. Sidney Felsen, Stanley Grinstein ve Ken Tyler Gemini G.E.L.'i kurmuşlardır. Ki burada Oldenburg, Stella, Rauschenberg gibi sanatçılar hem geleneksel hem de uç noktalarda deneysel çalışmalar yapacaklardır. Yine bu atölyede eğitim görmüş olan Irwin Hollander, New York'da; buralı sanatçıların litografi baskı yaptığı bir atölye açmıştır. Jean Milant Los Angeles'da Cirrus Editions'u kurmuş ve genellikle Batı Yakasından sanatçılarla çalışmıştır. Bunlar dışında Tamarind Atölyesi kökenli başlıca atölyeler; Şikago'da Nova Scotia Workshop ve Landfall Press, Güney Florida Üniversitesinde Graphicstudio olarak sayılabilir (Saff, Sacilotto. 1978, s.207).

Bu döneme bakıldığında yenilikçi baskıresimlerin litografi alanında yapıldığını görürüz. Çoğu sanatçı ofset litografi yöntemini denemiştir. Bu yöntemin bir kaç avantajlı noktası vardır. Örneğin basılan resimler orijinal resmin ayna yansıması gibi olmaz, ince detaylar daha etkili biçimde elde edilebilir, geniş ve düz alanlara dengeli biçimde boya verilebilir ve alınan baskıresimler daha kolay kururlar. Jasper Johns ofset makinesi kullanarak oluşturduğu "Coat Hanger" isimli litografi çalışmasını on sekiz plaka ve bir litografi taşı kullanarak bu dönemde oluşturmuştur (Bkz. Görsel 1.17) (Saff, Sacilotto. 1978, s.207).



Görsel 1.17. *Jasper Johns, "Coat Hanger", 35 cm x 24 cm, Japon kağıdı üzerine tek renk litografi, 1960, Courtesy Leo Castelli Gallery, Inc, New York*

Tamarind atölyesinde çalışan baskı sanatçıları eski süreçleri rafine hale getirmiş, yeni süreçler geliştirmiş, malzemeleri günün koşullarına uygun olanlarla değiştirmiş ve yeni yayınlar yapmışlardır. Çokça ilgi gören bu alanda başından sonuna kadar litografi tekniklerini inceleyen kapsamlı kitaplar; elbette sanatçılar, öğrenciler, galericiler ve uzman baskı sanatçıları için yararlı olacaktır (Antreasian, Adamas, 1970, s.14).

Tamarind atölyesinin ekonomik durumu ve piyasadaki konumu, varlığını süreğen hale getirmesi için yeni kapılar aralamıştır. 1969'da Wayne, Tamarind'in başlangıçtaki hedeflerine ulaştığına kanaat getirmiştir. Değişen vergi yasalarının, bağımsız bir kuruluş olan Tamarind'i olumsuz etkilemesinin de katkısıyla Wayne, bir kuruma bağlanmanın vaktinin geldiğini düşünmüştür. Zaten Ford kuruluşundan aldıkları desteğin sonsuza dek

sürmeyeceği apaçıktır. Wayne son olarak Ford kuruluşundan 705,000 Dolar hibe alarak New Meksiko Üniversitesi ile uzlaşmış ve Tamarind Enstitüsünü New Meksiko Üniversitesine bağlı olarak kurmuştur. Bu enstitüde Tamarind'in kuralları uygulanmış, profesyonel zanaatkarlar eğitilmiş ve litografinin hem teknik hem ekonomik yönleri araştırılmıştır.

June Wayne enstitünün yönetiminde yer almadığından bütün zamanını sanat kariyeri için harcamıştır (http-4)[17].

1.3.5. 1950 ve Sonrası Diğer Atölyeler

1980'de baskıresim yapmaya başlayan Peter Blum Edition, Enzo Cucchi, Francesco Clemenete ve Eric Fischl gibi genç Avrupalı ve Amerikalı baskıresim sanatçılarla çalışmıştır. Blum hızlı ve çok sayıda üretimin aksine titizce hazırlanmış güzel portfolyolar üretmiştir.

Cirrus Editions 1970'de Tamarind'in sanatçılarından olan Jean Milant tarafından kurulmuştur. Çalışmalarını resimsel olarak yapmayan Milant o dönemde Güney Kaliforniya'da ortaya çıkan, kavramsal bakış açısıyla oluşturmuştur.

Crown Point Press Londra'da gravür eğitimi almış bir genç olan Kathan Brown tarafından 1962'de San Francisco'da açılmıştır. Point Press Amerika'nın baskı atölyeleri arasında en üretkeni ve gravürün bir sanat dalı olarak canlanmasında etkisi çok büyük olan bir atölyedir.

Derriere I'Etoile Studios Tamarind ustalarından olan ve daha önce Petersburg Press'te çalışan Maurice Sanchez tarafından kurulmuştur. İyi bilinen Donald Judd'un ağaç baskıları, Günter Forg ve Elizabeth Murray'ın litografileri bu atölyede üretilmiştir.

Gemini Graphic Editions Limited 1965'de Kenneth Tyler tarafından kurulmuş ve bir yıl sonra kendisine koleksiyoner Sidney Felsen ve Stanley Grinstein katılmıştır. Daha olgun sanatçılarla çalışmayı hedefleyen Gemini, Tyler'ın teknolojiye ve yeniliklere olan ilgisi nedeniyle bu yönde karakterize olmuştur.

Hollander's Workshop daha önceden Tamarind'de yönetici olan Irwin Hollander tarafından kurulmuştur. Bu atölyede, 1960'ların ortasından 70'lere kadar, Sam Francis, Phillip Guston, Willem de Kooning ve Robert Motherwell gibi Amerikan Soyut sanatçılarla sıradışı çalışmalar yapılmıştır.

[17] https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmu1mss574bc.xml (Erişim Tarihi: 10.05.2017)

Sayılanlar dışında Amerika'da altmışlar ve yetmişlerde kurulan başlıca atölyeler şu şekildedir; Landfall Press(1970, Chicago), Marlborugh Graphics (1963, New York), Mixografia (1973, Los Angeles), Multiples Inc. (1965, New York), Pace Editions (1960, New York), Parasol Press (1970, New York), Petersburg Press (1967, New York), Printmaking Workshop (1963, New York), Simca Print (1972, New York), Solo Press (1975, New York), Garnes Tullis Workshop (1966, Santa Barbara), Tyler Graphics (1973, New York) (Talman, 1996, s.283, 285).

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR

2.1. Kültür

Botanikten sosyal ve beşeri alanlara kadar bir çok alanı kapsayan kültür, bir çok anlama gelmektedir. Bu yüzden kültürü herkes için geçerli bir biçimde ifade etmek güçtür. Bilim insanlarının farklı açıklamaları ve zaman içinde değişen yeni tanımlamalar bunun göstergesidir. Dolayısı ile kültürü sosyal ve beşeri bilimlerle sınırlı tutmamız daha doğru bir yaklaşım olur. "Kültür" Türkçe 'ye Fransızca "Cultura" kelimesinden geçmiş, bir süre hars olarak kullanılmış daha sonra kültür halini almıştır. (Alakuş, 2004).

Kültür kelimesini, insanın düşünüş biçimini açıklamak ve insana dair konularda amaçlanan şeyi ima ettiği kullanımda ele alırsak tarihinin çok eski olmadığını görürüz. Gayret ve itina ile kazanılacak olan bu kavram bireyin kendi aklını çalıştırması anlamında düşünüldüğünde anlaşılabilir bir kavramdır. Tabi tanımlama yapılırken birey, içinde bulunduğu sınıf ve toplumdan ayrı tutulmamalıdır (Eliot, 1981, s.11). Türk Dil Kurumu kültürü "Toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin" biçiminde açıklamıştır (http-5)[18].

Kültürün birey, sınıf ve toplum ile olan ilişkisi bakımından taşıdığı anlamlar farklıdır. Bir gurup veya sınıfa ait kültür anlatılırken, bu sınıfın, daha az gelişmiş toplumun diğer bölümüyle kıyaslanması, kültürün anlamını keskinleştirir. (Eliot, 1981, s.12).

Günümüzde kültür ve sanat yakın anlamlarda kullanılsa da kültür ile sanat "benzeş" ya da "özdeş" değildir. Sanat, doğru anlamda bir kültür olgusu sayılır fakat her kültür olgusu bir sanat değildir. Bu yüzden sanat ile kültür yakın ilişki içinde olsalar bile ayrı tutulmalıdır. Sanat dalları kültür olayı veya sorunlarıyla ilgilidir ama kültür sanatla sınırlı değildir. Bundan dolayıdır ki kültürü yaratan geliştiren sanatçılar ve düşünürlerin yanı sıra kültürü anlamaya çalışan felsefeciler ve tarihçiler de vardır.

Toplum açısından, sanat ve kültür kavramlarının ayrımını yapabilmek; bu kavramlara olan ilgi seviyesini belirlemek açısından yararlı olabilir. Doğası gereği özgün, tek, yeni gibi bir çok özelliğe sahip olan sanatı, 'belirli bir kültüre ait bir bireyin, sanatı,

[18] http://www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 17.04.2017)

bu nitelikleriyle kabul edip etmeyeceği ya da sanatı anlamayacağı' görüşü yaygındır. Ancak kültür ve sanatı farklı yorumlayanlar da mevcuttur. Boydaş (1996'dan aktaran Alakuş 2004) "Sanatı sevmenin iki yolu vardır. Birisi onu sevmemek, ikinci(si) onu mantıksal olarak sevmektir", "Başka bir kültüre ait şarkıyı duyup yaşayabilirim ama onu ancak mantıksal olarak sevebilirim" der. Evrensel kültür içinde yer almak başka kültürleri taklit ederek değil kendi sahip olduğumuz kültürle onların arasında olmakla mümkündür (Alakuş, 2004).

Kültür ve din arasında da bir ilişki vardır. Din olgusunun yaygınlığı ve tarihselliğini ele alan düşünürler toplumları belli dinlere göre sınıflandırmışlardır. Toplumun büyük çoğunluğu aynı dine mensupsa böyle bir sınıflandırma yapılabilir.

Herhangi bir bölgeye giren bir toplumun kültür yapısı ile aynı bölgeye giren başka bir toplumun kültürleri arasında anlamlı benzerlikler görülür. Benzerliklerin yanında kültürler arasındaki farklılıklar da anlamlıdır. Mesela Tayland, Kore ve Japonya'nın büyük çoğunluğu Budist'tir. Ama bu ülkelerde farklı dinlere mensup topluluklar da mevcuttur. Ayrıca bu ülkelerde Budizm'in yorumlanış biçimi de farklılık göstermektedir. Sadece Japonya'da Budizm'in yüz elliden fazla mezhebi vardır. İslam Alemi'ne bakarsak yine aynı farklılaşma ile karşılaşırız.

İnsanı kültürel bir varlık olarak ele alan düşünürler, din ve sanatın; kültür üzerinde olan ağırlığını hesaba katar, onu gelişen ve değişen bir varlık olarak görürler. Bu süreçte kültürün birleştiriciliğine vurgu yaparlar (Bozkurt, 1997, s.13,14).

> "Rönesans'tan bu yana Batı medeniyeti ve sanatı modern olagelmiş ya da modern olduklarını söylemiş; çağdaş olmakla övünmüş, dünyanın öteki toplumlarını da çağdaşlığa özendirmişlerdir. Her toplum çağını, kendi kültürü içinde, çağdaş yapan özellik nedir? Kültür tarihçileri, Rönesans'ı izleyen reformasyonu (dinde reform çabalarını, yönetimlerin laikleşmesini) 17. yüzyıldaki keşifler çağını, 18 yüzyıldaki aydınlanma hareketleriyle, siyasi devrimleri, 19. Yüzyılda yaygınlaşan sanayi devrimini, onu izleyen şehirleşme, uluslaşma ve ulusal devletlerin kurulmasını, çağdaşlık tarihinin birbirini izleyen aşamaları olarak görmüş ve yorumlamışlardır. Öyle ki, günümüzde "çağdaş kültür" denince nüfusunun büyük bölümü (% 80 dolaylarında) endüstrileşmiş ve kentlileşmiş toplum ve uluslar akla gelmektedir. Bu varsayımın ikizi olarak da, eğer bir toplum kentlileşiyor ve endüstrileşiyorsa, onun çağdaşlaştığı da kabul edilir. Modernlik ya da çağdaşlık kuramının öncülleri bunlardır (Bozkurt, 1997, s.21)".

Varoluşundan bu güne yaşam ve kültürün değişmeyen tek ilkesi değişme ve sürekliliktir. Bireyler topluluklar ve ülkeler gelip geçmiş, kültürler değişerek kendilerini geliştirmiş varlıklarını korumuşlardır. Değişemeyenler ise tıpkı doğa kanunlarında olduğu gibi tükenmişlerdir. Tarih boyunca doğal çevreyi bilinçsizce tüketmiş ve değişimlere hızlıca ayak uyduramamış kültürler ya kutuplar ve çöller gibi bölgelere çekilmek zorunda kalmış ya da yok olmuşlardır (Eskimolar, Buşmanlar). Kültürler az ya da çok, hızlı ya da yavaş biçimde sürekli değişim gösterirler. Fakat bu değişime, kişiler veya kurumlar ayak uydurmakta güçlük çekerler. Belirgin bir sosyal çevreye uyum sağlayan biyolojik ve psikolojik yapı kolay kolay değişmez. Ama değişmiş çevreyle ilk kez etkileşime girecek olan birey bu değişikliğe ayak uydurur. Bu nedenledir ki evrensel bir sorun olan kuşak çatışması, çözümü olmayan bir sorun olarak öylece durur (Bozkurt, 1997, s,25,26).

Bilinen kültür tarihinin büyük bölümü evrimle önemli noktaları ise devrimle gerçekleşmiştir. Kültür devriminin nerede başladığını söylemek kolay gibi görünse de nerede sonlanacağını söylemek zordur. Örneğin milyon yıl devam eden taş devrinin ardından Neolitik Devrim, Mezopotamya ve Çin'de günümüzden yaklaşık on bin yıl önce başlamıştır. Tarım Devrimi'nin on bin yılından sonra Endüstri Devrimi başlamış fakat Tarım Devrimi sonlanmamıştır. Aynı şekilde Endüstri Devrimi'nin sonladığı ve postmodernizmin başladığı iddia edilmesine rağmen henüz endüstri sonlanmadan bilgi çağına geçilmiştir (Bozkurt, 1997, s.29).

Birden fazla anlam barındırması nedeniyle kültürün anlaşılabilmesi için sınıflarının da göz önünde bulundurulması gerekir. Kültür sınıflandırmasında üç farklı alan söz konusudur. Bunlar evrensel, bölgesel ve bireysel kültürlerdir. Bu guruplar arasında da çok keskin ayrımların varlığı söylenemez. Tekil anlamda, çoğul anlamda, maddi, manevi, ideolojik, davranışsal kültür gibi sınıflara ayrılması, kültürün anlaşılmasını kolaylaştırır (Alakuş, 2004).

Kültürü oluşturan din, dil, yaş ve soy gibi gurupları da anlamak önemlidir. "Birbirine benzeyen, aynı yerde bulunan benzeş bireylerin küme veya öbeklerini gurup olarak adlandırıyor ya da sınıflıyoruz". Toplum bilimciler gurupları, tesadüfen ya da planlı olarak bir araya gelen "geçici" ve belli yerlerde belirli amaçlar için kümelenen "kalıcı" guruplar olarak ayırmaktadır. Örneğin gösteri amaçlı toplanan veya aynı uçakla bir yere seyahat eden guruplar geçici guruba dahildir. Gösteri sonlandığında ve uçak hedefine vardığında dağılırlar. Ama kalıcı gurubuna dahil olanlar (din, dil, ırk) biyolojik,

sosyal, kültürel, maddi manevi bir çok temel unsuru paylaşırlar. Kalıcı guruplar arasındaki paylaşım, zaman ve mekanla sınırlı değildir. Kültür açısından; tıpkı kültür gibi, guruplar da çok dinamiktir. Büyürler, küçülürler, değişirler, dönüşürler. Guruplar içlerinde bulundukları kültürün öğelerini barındırırlar. Bir kültürü ve ya alt kültürü doğru biçimde incelemek mümkün olmayabilir fakat gurupları izlemek doğru biçimde yapılırsa güvenilir bilgiler elde etmek mümkün olmaktadır (Bozkurt, 1997, s.36,37,38).

Kültürü, topluluğun maddi manevi sahip olduğu değerler toplamı olarak gören bilim insanları, aynı zamanda, bilgi, ilgi alışkanlık genel tutumlar ile de bir bütün olduğunu savunurlar. Maddi kültürün, manevi kültür inançlarına dayanması açısından bakılırsa kültür denince akla manevi kültürün gelmesi doğaldır (Alakuş, 2004).

Dünyadaki bütün ulusların toplumların aynı ihtiyaçlara, ilgi alanlarına ve zevk yollarına sahip olması mümkün görünmemektedir. Zaten bütün insanlığın aynı kültürü yaşaması ilerlemenin önüne bir engel teşkil ettiği gibi farklı kültürlerin insanlığa zenginlik katacağı şüphe götürmez (Alakuş, 2004).

2.2. Tüketim Kültürü

Tüketim doğumdan ölüme kadar devam eden sürekli bir eylemdir. Hayatımızı devam ettirmek için bu olguyu gerçekleştirirken rahatladığımızı hissederiz. Sabahları uyanınca yüzümüzü yıkar suyla birlikte özenle hazırlanmış ambalajlar içindeki diş macununu tüketiriz. Yemek kıyafet gibi bir çok örnekle genişletilebilecek şeyleri tüketiriz. Bu tüketimi gerçekleştirirken hayatlarımızı da tüketiriz. Buradan çıkarımla tüketmeden yaşamak olanaksız görünmektedir. Tüketimi, bir mal ya da hizmeti sahiplenme, kullanma veya yok etme olarak, tüketiciyi de bu eylemeleri gerçekleştiren olarak tanımlayabiliriz (Odabaşı, 1999, s.3,4).

> "Tüketim yapmayı düşünmek ya da bu faaliyet için her zaman bir arzu duymak, çoğunlukla tüketim yapma eyleminin gerçekleşmesinden daha önemlidir. Bu durumda kişi bir şeyi tüketir tüketmez, tüketme isteğini başka bir mala transfer eder ve böylece tüketimciliğe dair sürekli bir döngü gerçekleşmiş olur. Bu açıdan bakıldığında tüketim... ne salt rasyonel bir hesaplama ne de bazı psikologların fantezileştirdiği gibi rasyonel olmayan bir itki sonucudur (Yanıklar, 2006, s.33)".

Burada tüketimin amacı olabilecek bir kavram olan ihtiyaç üzerinde durmak gerekir. Başka kavramlarla da karıştırılan ihtiyaç çokça istek ile karıştırılır. İstek hayat boyunca elde edilemeyen ihtiyaçların ve öğrenilmiş bilgilerin karşılığıdır. Susamış olmak

suya olan ihtiyaçken susuzluğun nasıl (ayran, kola, vs.) giderileceği istektir. Çoğu zaman yaratıldığı ve zorunluymuş gibi gösterildiği ileri sürülen tüketici ihtiyaçlarını Abraham Maslow, hiyerarşik olarak sıralamış ve ihtiyacın gerekliliğine, bireyin kendisinin karar vereceğini belirtmiştir. Maslow'un hiyerarşisi beş aşamadan oluşur. İlk sırada yeme, içme ve barınma vardır. Daha sonra sırasıyla; güvenlik ihtiyaçları, sevgi ve aidiyet ihtiyaçları ve saygınlık, ün kazanma gibi ihtiyaçlar gelir. Maslow yaratıcılık ve kendini aşmayı kapsayan kendini gerçekleştirmeyi en son sıraya koymuştur. Bu sıralamada bir birey her bir aşamayı gerçekleştirdikten sonra diğer aşamaya geçebilmektedir. Yeni ihtiyaçlar ancak var olan ihtiyaçların tatmin olmasından sonra ortaya çıkacaktır(Odabaşı, 1999, s.6,7).

Tüketimin ana unsurlarından olan ihtiyacın giderilmesi, neo-klasik ekonomi kuramına göre mutluluğu beraberinde getirir. Üretimler ve hizmetler piyasaya sürüldüklerinde, bireysel yarara katkı sağlarlar. Bireysel yarar ihtiyaç tatmininde önemli bir rol payına sahiptir.

Tüketim konusu ele alınırken "Fordizm" ve sonrasının karşılaştırılması konuyu anlamak açısından gereklidir. Frederick Wilson Taylor'un temellerini attığı, seri ve kitlesel üretime dayanan Fordizm, standart ve istikrarlı tüketimi gerektirir. Kitlesel üretime cevap verebilmesi için kitlesel tüketimin de sağlanması gerekir. Fordizmde üretilen ürünler arasında çok az farklar olur, zengin seçenekler sunulmaz, tüketicinin öncelikleri değil üreticinin öncelikleri göz önünde bulundurulur. Henry Ford'un "Müşterilerimiz, rengi siyah olmak kaydıyla istedikleri her renk arabayı alabilirler" demesi, konuyu çok güzel özetler. Post-Fordizm ise tüketimi, yaşam biçimlerine, bölümlere, hedef tüketici kitlelerine ayırır. Bu ayrımı yaparken, tanımlanabilir imajlarla sosyal anlamlar beraber kullanılır. Post Fordizmde hizmet sektörü oldukça gelişir ve ürünlerde çok sayıda seçeneğe ulaşabilmek mümkün hale gelir. Post-Fordizm ile Postmodernizm birbiriyle örtüşürler (Odabaşı, 1999, s.9-12).

> "1920'lerde başlayan kitle tüketimi teknolojideki devrimlerle, çoğunlukla elektrik enerjisinin ev içi işlere uygulanmasıyla ve üç toplumsal buluşla gerçekleşti. Bu üç buluş; ucuz otomobili olanaklı kılan montaj hattındaki kitlesel üretim; farklı türdeki satın alıcı gurup ve iştah kabartıcı tüketici arzularını belirleyen sanatı ussallaştıran pazarlama alanının gelişimi; ve eski Protestanların borç korkusunu alaşağı eden taksitli satış yönteminin yaygınlaşmasıdır (Bell, 1976'dan aktaran Yanıklar, 2006, s.42,43)".

Günümüzde ürünler çeşit ve miktar olarak artmış, boş zaman etkinlikleri ortaya çıkmış, alışveriş boş zaman aktivitesi olarak görülmüş, tüketici örgütlenmeleri oluşmuş, ürünlerin biçimine ve tasarımına tıpkı ambalajına olduğu gibi önem verilmeye başlanmıştır. Bütün bunlardan sonra tüketime sadece ekonomik bir olgu olarak bakmak da yetersiz kalacaktır. Tüketim hem ekonomik hem de kültürel bir olgudur. Ekonomik olarak ihtiyaç tatmin eden ürünler, kültürel olarak işlevlerinden öte taşıdıkları anlamlar açısından önem teşkil ederler (Odabaşı, 1999, s.14).

Tüketim toplumu kitlesel üretimin sonucu olarak kitlesel tüketimdir. Kitlesel tüketimin nedeni olarak üretim gösterilir. Ancak tarihsel açıdan tüketim toplumu yalnızca pazarlanan ürünlerin artışı baz alınarak gösterilirse doğru bir tanım olmaz. Tarihsel açıdan anlamak için; tüketim ürünlerinin önem arz ettiği ve parlaklığa geçtiği dönemler, tüketimin beğeni ve moda olarak yükselişi ve yeni pazarları hedef alan örgütlerin gelişimini göz önünde bulundurmak gerekir. Böyle olunca tüketim toplumunun başlangıcını kesin bir dönemle ilişkilendirmek zordur. Yine de ortak görüş, tüketime yönelik üretimin, geçimlik üretimin yerini almasıyla on sekizinci yüzyıla kadar dayandığıdır (Yanıklar, 2006, s.29).

Tüketim toplumu ve tüketim kültürü olarak karşımıza çıkan kavramların, anlam olarak birbiri ile örtüşen noktaları olsa da farklı anlamlar taşırlar. Diğer ülkelerle kıyaslandığında tüketimin yüksek olduğu ortaya çıkıyorsa bu iki durumla açıklanabilir. Birinci durumda toplum hem fazla üretim, hem de fazla tüketim yapıyordur. Sanayisi gelişmiş ABD, Almanya gibi kapitalist ekonomiye sahip ülkeler bu duruma örnek gösterilebilir. Diğer duruma dahil olan toplumlarda ise tüketime cevap verebilecek bir endüstrileşme olmamasına rağmen tüketim yüksek orandadır. Petrol zengini ülkeler bu guruba örnek gösterilebilir (Odabaşı, 1999, s.18). Tüketim toplumunda iletişim ve reklamlar aracılığıyla insanlara istediğini elde edebileceği mesajı verilir. Statü ve saygınlığın, diğerlerinde olmayana sahip olarak elde edilebileceği illüzyonu yaratılır. Bu da "eşyalarınla diğerlerini geç" sloganını buyruk havasına sokar (Bilgin N. 1991'den aktaran Odabaşı, 1999).

Tüketim toplumuna bakıldığında 1950'ler önceki dönemlere oranla farklıdır. Bu farklılığı oluşturan, kişi başına düşen gelirin artması ya da tüketim mallarındaki artış değildir. Bu fark bireylerin sosyal bir olgu olarak her zamankinden fazla seçeneğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Giyim, kuşam, eğlence, evlerin süslenmesi gibi konularda gösterişçi bir tavır benimsemeye yönelik eğilim, bu dönem denk gelmektedir.

Yine eşyaların, malların statü kazandırma özelliklerinin ilgi odağı olması bu döneme denk gelir (Yanıklar, 2006, s.47).

Tüketim kültürü pazar ekonomisinin var olduğu toplumlarda geçerlidir. Çağdaş anlamda tüketim pazarda gerçekleşir. Ürün ve hizmetler pazar aracılığıyla karşılanmak durumunda değildir. Tüketime erişim dağıtım ile yapılanmıştır. Tüketim kültüründe ihtiyaçlar doyumsuz kabul edildiğinden üretimin de sürekli artarak ve çeşitlenerek bu yönde olması gerekir ve bu gelişmenin bir göstergesi kabul edilir. Üretimin çok yönlü olarak artması ve gelişmesi aynı biçimde arzu ve isteklerin de gelişmesini beraberinde getirir. İnsanlar aynı zamanda ekonomik ve sosyal olarak daha yükseklere gelebilmek için çaba sarf ederler. Tüketim toplumu ve ticaret sistemli bir biçimde bu özellikler üzerine temellidir. Ürünlerde çeşitlilik, yeni ürünler ve artan satış oranları bu sistemin vazgeçilmezidir (Odabaşı, 1999, s.28).

> "Aşamalı olarak yeniliğe susama üzerine kurulu yeni bir toplum ortaya çıkmıştır. Bu toplum içinde her şey baş döndürücü bir hızla ve planlı bir şekilde eskileş(tiril)mektedir. Böyle bir süreçte, Baudrillard'ın dile getirdiği gibi, aslında "nesneler çağı"nı yaşıyoruz. Neticede de, "geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesneler, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bu gün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz". ...genel olarak ifade etmek gerekirse, tüketim toplumu, üretilen her mal için kitleler arasında tüketim yapmaya ilişkin bir derin arzu uyandırmakta ve tatmin ettiği (ya da edemediği) her ihtiyaç karşılığında bir yenisini yaratmaktadır (Yanıklar, 2006, s.50)".

Tüketim toplumu var olmak için nesnelere hatta onları yok etmeye muhtaçtır. Kullanım, nesneleri yavaş yavaş yok olmaya götürür. Yok etme, üretimin temel alternatifidir. Tüketim de üretimle yok etmek arasındadır (Baudrilard 2004, s.46).

2.3. Popüler Kültür

Popüler kültür etrafımızda olup biten tüm yaşamdır. Nasıl ki balıklar içlerinde bulundukları suyun ve başka yaşam ortamlarının olabileceğinin farkında değillerse insanlar da popüler kültürün ortasında yaşar ama suya analiz edici biçimde bakamazlar (Kırtunç, 2010).

Popüler kültür basitçe, kitle kültürü içerisinde ticari amaçlar doğrultusunda dinamik bir görünüm verilerek ve popülerleştirilerek oluşturulmuştur. Halka ait anlamı olan popüler kültürün "sevilen" ya da "seçilen" için kullanımının yanı sıra TV

programlarından müzik programlarına hatta parlamenter demokrasiye kadar kullanımı onu bir kabul öğesi haline gelmiş, bilinçli olarak farklı alanlara getirilmiş (popüler film yıldızı, popüler sanatçı gibi) ve sistemin yeni dayanağı rolüne devam etmiştir (Erdoğan, 2004).

Bir ürünün popüler kültür öğesi olabilmesi için çok sayıda seçenek arasından özgürce seçilmiş olması gerekmektedir. Zorlama ile yapılan seçim bu alana girmez. Mesela 1960'larda oldukça popüler olan "The Beatles" gurubu, herkesin popüler kültür ürünü olduğu konusunda hemfikir olacağı bir guruptur. Russel Nye'e göre popüler kültürün oluşabilmesi için fazla sayıda insan, para ve iletişim imkanlarına ihtiyaç vardır. İnsan gereklidir çünkü popüler kültür kentleşme ile köylerden gelen insanlar için birleştirici bir rol oynamıştır. İkinci unsur paradır ve gereklidir çünkü endüstri devrimi ile orta sınıfın eline para geçmiş ve daha fazla boş zamanları olmuştur. Para dolaşımı dolayısı ile tüketim de artmıştır. İletişim gereklidir çünkü ortak kültürün geniş kitlelere tanıtılabilmesi ve tüketimin arttırılması gerekmektedir. Kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle ortak kültür tüketime sunulur (Kırtunç, 2010).

"En fazla tercih edilen" anlamında kullanılan popüler kültür, yanlış bir tanıma doğru ilerler. Popüler kültür var olan halkın kültürüdür. Mesela işçinin "bizim fabrika" diye kastettiği fabrika; o işçiye ait olmamasına rağmen, o işçinin varoluşunun belirlendiği yerdir. Aynı şekilde popüler kültür de onun öğelerini tükettiği için "benim" diyen sınıfa ait olmaz. Popüler kültür, halkın yaşam tarzını biçimlendirmediği ve değiştirmediği gibi halkın özgür iradesinin sonucu da değildir. Popüler kültür büyük iş bölümü ile kapitalist mal üretimi, dağıtımı, pazarlaması ve tüketim biçimlerinin bütünüdür (Erdoğan, 2004).

Endüstri toplumlarında popüler kültür kendisiyle çelişir. Bir taraftan popüler kültür endüstri haline getirilip kendi çıkarları doğrultusunda üretilirken öbür taraftan bakıldığında kitlenin büyük başarısızlıklara sürüklediği sayısız ürün mevcuttur. Endüstri ile halkın çıkarları bir değildir. Popüler kültüre dönüştürülen bir ürün veya hizmetin, halkın çıkarlarını da gözetmesi beklenir. Popüler kütür tüketim anlamına gelmemelidir aksine popüler kültürün 'kültür' olduğu akılda tutulmalıdır. Popüler kültür, toplum içinde sistematik şekilde anlam ve hazları yaratıp dolaşıma sokan aktif bir süreçtir (Fiske, 1999, s.35).

> "Popüler kültür incelemelerinde, çok kullanılan bir tanım, popüler kültürün çağın ruhunu yansıtmadaki işlevselliğidir. Almanca da Zeitgeist olarak isimlendirilen bu kavram, belli bir çağın veya bir dönemin toplumsal inanç ve değerlerini anlatmak için kullanılmaktadır (Kırtunç, 2010)".

Toplumun tercih ettiklerinden öte tercih etmedikleri de popüler kültürü anlamak için ipuçları taşır. Vizyona giren bir filmin az seyirci çekmesi ya da az tercih edilen ürünler gibi. Kısacası popüler olanın yanında başarısız olan da toplumsal eğilimler hakkında bilgi içerir. Popüler kültür kişinin ve toplumun dünyayı algılama biçimini oluşturur. Bu algılama biçimleri genelde sorgulanmaz hatta farklı toplumlarda farklı şekillerde olabileceği bile düşünülmez. Kendi deneyimlerini tek ve geçerli olarak görme eğilimindedirler ve deneyimleri çerçevesinde haklıdırlar. Popüler kültür incelemelerine düşen görev ispatlama gereği duyulmadan kabul edilen gerçekleri tartışmak ve irdelemektir (Kırtunç, 2010).

Popüler kültür bir taraftan insanları sisteme kenetlerken bir taraftan başkaldırmayı ister gibidir. Fakat bu bir aldanmadır, tam karşı çıkış değildir. Başkaldırı ve karşıtlık, sistemi tehdit etmeyecek biçimde ayarlanmıştır. İdarecilerin sağladığı kaynak ve mallardan kendi kültürlerini oluşturma aşamalarıdır. Sanayi toplumlarında yönetilen halkın oluşturacağı kültür öğeleri sadece yöneticilerin sağlamasıyla elde edilir. Halkın alternatif bir kaynak olması durumu yoktur. Bu nedenle işe yarar ne bulunursa onunla idare eder (Özkan, 2006, s.30).

Popüler kültürün önceliği ticaridir. Ürünler maksimum gelir elde etmeye odaklı olduğu için çağın ruhunu yakalamak zorundadır. Üstelik üretilenler temel ihtiyaçlar gibi zorunlu olarak lanse edilmektedir. Reklam dünyasının büyüklüğü buradan kaynaklanır. Üretici ve reklamcı işbirliği yapıp başarıya uzanır. Ürün başarıya ulaştığında popüler kültürün alanındadır artık. Kısacası popüler kültür toplumun eğilimlerini yansıtır fakat aynı zamanda yönlendirir de (Kırtunç, 2010).

> "Popüler kültürde, aynı zamanda, sürekli kalıcılıkla değil, sürekli değişimle sermayenin ve sermaye sisteminin sürdürülebilirliliği gerçekleştirilir: Müzik alanında, popülerlik her hafta değişen "top 40" içinde olma ve bunları dinlemedir. Giyimde popüler olan şey mevsimlerle değişen modayla gelen güdümlü kültürel yaşamdır. Yeme ve içmede Pepsi ve Coca Cola; Marlboro ve Winston; Pizza Hut ve Pizza King; McDonalds ve Burger King arasındaki özgür seçim için tüketici kazanma mücadelesi ve bunun bireysel özgürlük, zevk ve tercih olarak sunulmasıdır (Erdoğan, 2004)".

Futbol maçında, maçı özel locasından izleyen bir iş adamı popüler kültüre dahil olmamaktadır. Ancak arkadaşlarıyla mahalli/yerel takımını, toplulukla aynı tribünlerde destekliyorsa popüler kültüre dahil olmaktadır. Tabi aynı zamanda diğer toplumsal dayanışmalara da katılması gerekir. Burada önemli olan iş adamının beğenisinin kişisel değil toplumsal olmasıdır. TV'lerde yayınlanan gösterişli dizi ve filmler kapitalizme bir eleştiri olarak algılanabilir. Elbette seyirciler her izlemede popüler hazlar alacak diye bir kural yoktur. Ama seyircinin, bu filmlerin kodlarını çözmesi kendi hayatındaki özlemleri bu filmlerde bulması olasıdır. Zaten popüler kültürde seyircinin kendi anlam ve hazzına ulaşması önemlidir (Özkan, 2006, s.30).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POP SANAT

İkinci Dünya Savaşından sonra Batı'da soyut Dışavurumculuk etkin olmuştur. Oluşturulan resimler içgüdüsel olarak akıtılmış boyalarla ya da hızlıca çizilmiş imgelerle oluşturulmuş ve usta sanatçılar tarafından bilinçaltının özgürlüğü ve dışavurumu olarak yorumlanmıştır. Ayrıca Soyut Dışavurumculuk, eser yüzeyindeki odaksızlığa, perspektif gerektirmeyen bir mekana, ve arka plan nesne ilişkisine dair çözüm olanaklarına da sahiptir. Hareketleri, fırça vuruşları ve kullandığı malzemeleri ile varoluşçu bir kimliğe sahip olan dışavurumcu sanatçı; düşüncelerini ve kendini aktarmayı başarabilmiş fakat dış dünya ile olan bağlarını koparmıştır. Bu dönemde, genç sanatçıların 'savaş sonrası hayal kırıklıkları' olarak tanımladıkları böyle bir tutumu benimsememeleri ilgi çekicidir. Lirik bir soyutlamanın egemenliğine başkaldırı, 1950'lerde filizlenmeye başlar (Germaner, 1996, s.9).

1950 başlarında, Richard Hamilton, Peter Blake, Eduardo Paolozzi, Lawrence Alloway gibi sanatçıların içinde bulunduğu bir gurup; dergi, film ve reklamlardaki imajların neden insanlara çekici geldiğini anlamaya çalışmış ve bunları incelemeye başlamıştır. İmgelerin yaratılmasından sunulmasına kadarki süreçte, bir çok kişi bu imgeler üzerine kafa yorarken, sanat çerçevesinde çok az insan bu konuları yorumlamaya çalışmıştır. Halbuki halkla ilişkiler uzmanından yönetmenine bir çok insan elle ya da fotoğraf ile oluşturulan bu imgelerin basit, anlaşılır ve ucuz olması için çaba sarf etmektedir. Ellerinde bir içecek veya son model bir cihazla; ünlü müzik ya da film yıldızlarını içeren bu imajlar, neticede vitrinlerden taşarak tıpkı Hamilton'un kolajında olduğu gibi (Görsel 3.3, s. 58), evlere kadar girmişlerdir (Yılmaz, 2005, s.183).

Pop sanatçılarının tavrı elbette eleştiri olarak yorumlanabilir. Fakat eleştirinin nedenini anlamak zordur. Eleştirilen resim midir, toplum mu, eski mi, yeni mi yoksa teknoloji mi? Kesin olan şey bu dönemden sonra sanat ve estetik dışı her şeyin sanat ve estetiğe eklenmesidir. Başlarda "yeni dadacılık", "yeni bayağılık", "yeni gerçekçilik" gibi isimler verilmiştir. Pop sanatçılarının hazır nesnelere başvurmalarından dolayı "yeni dadacılık" denmiştir. Hamilton; bu yeni akımın, dada ve gelecekçiliğin bir mirası olduğunu belirterek "Olumlu Dada" tabirini kullanmıştır. Halbuki kapitalizmin bütün kurumlarına karşı çıkan dadacıların aksine Pop sanatçıları (Kitaj hariç) kapitalizmin tam merkezinde ve onun bütün imkanlarından istifade ederek yaşamışlardır. "Yeni bayağılık"

ise kulağa sevimsiz gelen bir tabirdir. Gündelik hayatı işlemesi nedeniyle "yeni gerçekçilik" daha makul görünmüştür. Fakat burjuvayı eleştiren ve sosyalistlerin tarafında duran Courbet, henüz 19. Yüzyılda "gerçekçilik" akımını adlandırmıştır. Neticede Alloway'ın yazılarında sıkça "popüler" kelimesine yer vermesi ve sanatçıların eserlerinde kitle iletişim araçları vasıtasıyla tanıtılan ürünlere; sinema ve müzik yıldızlarına yer vermesi nedeniyle "Pop" ismi tutulmuştur (Yılmaz, 2005, s.186). Lynton ise Pop isminin tutunmasının nedenini, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarının ilgisine bağlamış; "kitle iletişim araçları, başka bir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, "Pop Art" adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur" şeklinde yorumlamıştır (Lynton, 2015, s.289).

Belirtmek gerekir ki Pop sanatçılarının "yeni dadacı" olarak nitelendirilmesi ve sık sık "Dada" ile ilişkilendirilmesi, Duchamp gibi bazı eski Dadacıları kızdırmıştır. Duchamp, Dadacı arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta "yeni Dadacıların kökeni elbette Dadadır, ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetiği yerle bir etmek isterken yeni Dadacılar benim hazır nesnelerimde estetik taraflar bulmaktadır. Şişeliği ve pisuarı suratlarına fırlatmıştım ama onlar estetik olarak övüyorlar" demiştir (Antmen, 2013, s.161).

İkinci dünya Savaşından sonra kendini hissettiren tüketim kültürünü irdeleyen ve bu açıdan oldukça "Amerikalı" bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat alanında varlığını ispatlamış olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğuyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Tutulmasını sadeliğine bağlayan eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuğu alt eden bu akımın bir sanat değil reklam estetiği olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Fakat Pop sanatçıları, güzel sanatların beğeni oluşturmadaki işlevinin zaten reklamcılarca ele geçirildiğini düşündüklerinden, Rosenberg'in eleştirisi onlar için çok önemli değildir. Tüketim kültürünü yücelten Pop, imgeleri işlerken yüksek kültür-alt kültür ayrımı yapmamıştır. Amerika'da çokça eleştirilere maruz kalmasına rağmen müzeler, galeriler ve piyasanın onayından geçmiş, ünü Amerika'dan çıkarak Avrupa ülkelerine de yayılmıştır (Antmen, 2013, s.161,162).

Pop Sanat, bir tarzı tanımlamaktan ziyade sanatsal bir fenomenin ortak bir terimi, belirli bir alana aidiyetin somut anlatım biçimidir. "Pop" terimini sanata eklediğimiz zaman, sanatı toplumun bir çok farklı yönüyle bağdaştırmış oluruz. Pop, çağın sevinci gelişimi ve ilerlemesi ile karamsarlığı ve yıkıcılığı arasında bir denge kurar. Artan ticarileşme "iyi, doğru ve güzel" kavramlarının anlamlarını boşaltırken, uygarlığın

gereklilikleri; toplumu, nesneleri, çevreyi ve teknolojiyi şekillendirmektedir. Pop, artık dillere pelesenk olmuştur. Neşeli, ironik ve eleştireldir. Resimlerdeki estetik biçimi, hayatlarımızın genel çerçevesini ve davranışlarımıza etki eden modelleri kullanan kitle iletişim araçlarının beklentilerine çabucak cevap verendir "Pop" (Tilman, 2003, s.6).

Pop Sanat hazır nesneleri kullanarak, elit sınıfa dair yüksek kültür ile daha geniş kitlelerce tüketilen kültür arasındaki ayrımı eritmiştir. Coca Cola'dan konserve kutularına, sigaralardan çok çeşitli yiyecek içecek malzemelerine kadar bir çok objeyi kullanmıştır. Gündelik hayatta kullanılan bu sıradan nesneler sanatsal olarak yeni anlamlar kazanmışlardır (Antmen, 2013, s.162).

Pop sanatının savaşçı yönünün yanında eğlendirici yönünün de olması, kitle iletişim araçlarında geniş yer bulmasını sağlamıştır. Hatta bu araçlar Pop Sanatın babası sayılır. 1960'larda dünyada büyük ilgi toplayan pop müzik ile Pop Sanat arasında bir akrabalık sezilir. İngiltere'deki Pop sanatçılarının ilk zamanlarında yaptıkları ünlü sinema yıldızları ile pop şarkıcılarının portreleri, bu akrabalığı doğrular niteliktedir. Bu anlamda kitle iletişim araçlarının verdiği hazza düşkün, çoğu yirmi yaşında olan gençlerle, sanatçıların uzlaştığı görülür (Lynton, 2015, s.289).

Pop kültürü ve yaşam biçimi altmışlarda hayatla içi içedir. Pop Sanat toplumun ve özel hayatın her katmanına nüfuz eden bu kültürü çağdaş sanat içerisinde karakterize edebilmiştir. Tarihte, önceden görülmemiş bir biçimde sanat ve gerçek hayat arasındaki benzerlik Pop Sanatta görülmüştür. Pop eserlerin ele aldığı konular altmışların yaşam biçimleri, karakteristiği ve atmosferi açısından önemli bilgiler yansıtır. Pop, endüstriyel toplumun, teknolojinin ve kapitalizmin ortasında meydana gelen tamamen "Batı" kültürü kökenli ve Amerika merkezli bir olaydır. Neticede bütün Batı dünyası, Amerikan havasına bürünmüştür. Pop Sanat da endüstrinin ulaştığı aşamayı ve modayı görselleştirmenin yanında, bunların absürt yönlerini ve kitle iletişim toplumunun olumsuz noktalarını da yansıtmıştır. Yeni çağda sanat alanında yaşanan birden fazla değişim; politikadaki ve ekonomideki değişim ve gelişmeler yaşanan kültür değişiminin önemini ve itici güçleri anlamamızı kolaylaştırır (Tilman, 2003, s.6,7).

3.1. İngiltere'de Pop Sanat

Amerika'dan bağımsız olarak ve Amerika ile hemen hemen aynı zamanlarda ortaya çıkan İngiliz Pop resmi, Amerika'ya kıyasla biraz farklıdır. 1950'lerde İngiltere'de, insanın özel durumlarını dış dünya ekseninde irdeleyen Bacon'un

çalışmaları, genç sanatçıların ilgisini çekmiştir. Sanatta gündelik hayata geri dönme isteği bu genç sanatçıları da etkilemiştir. Televizyon, radyo sinema gibi kitle iletişim araçlarının realitesinin ayırdına varan genç sanatçılar, yaptıklarının gerçekten hayata dair olması gerekiyorsa; çalışmalarına kitle iletişim araçlarında kullanılan öğeleri eklemeleri gerektiğini anlamışlardır (Garmaner, 1996, s.10).

İngiltere Pop Sanatı, modern hayatın entelektüel, çok disiplinli ve programlı olarak yeni bir anlayışla yorumlanmasından ortaya çıkmıştır. Çalışmalar, Pop'un bir sanat akımı biçiminde aşamalı olarak ortaya çıkışının, o çağda yaşanan kültürle iç içe olduğunu göstermiştir. 1950'lerin başlarında sanatçılar ve entelektüel insanlar kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin kültürlerini biçimlendirdiğini, bunun sonucu olarak da Avrupa'da gittikçe artan bir Amerikalılaşma olduğunu fark etmişlerdir. Bu kültür transferi, Henry Moore, Graham Sutherland gibi eski jenerasyon sanatçıları etkilemese de Bağımsızlar Grubunu bir araya getirmiştir. Kurucuları arasında Richart Hamilton ve Eduardo Paolozzi'nin de bulunduğu gurup, heykeltıraş William Turnbull, mimar Theo Crosby ve sanat eleştirmeni Reyner Banham gibi farklı disiplinlerden kişilerin katılımıyla çok disiplinli bir hale gelse de bu kişilerin fikirleri ortak bir paydada buluşmuştur. Ayrıca çok disiplinli olmak farklı konuların aynı platformda tartışılmasına olanak sağlamıştır. Toplantılarda artistik tekniklerden aksiyon resmine, nükleer biyolojiden araba tasarımına, sinemadan, modadan pop müziğe kadar zamanın kültürel oluşumlarını içeren çok çeşitli konular tartışılmış, modern kültür sorunlarına alternatif görüşler aranmıştır (Osterwold, 2003, s.63).

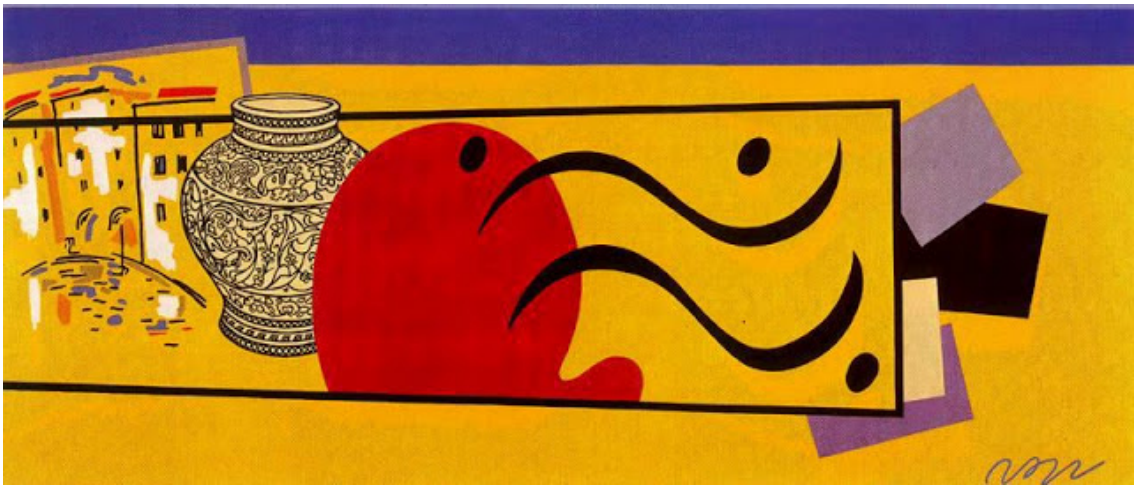
> "Richard Cork: Bağımsız Gurupta Amerika kaynaklı şeylere neredeyse bir takıntı vardı, doğru mu?
>
> Richard Hamilton: Evet , çünkü İngiltere savaştan sonra çok yoksun koşullardaydı. Fabrikadaysanız muhtemelen mermi ve çakmak taşından çakmak yapıyor olurdunuz. Gerçek bir çakmak sahibi olmak savaş sonrası oldukça kıymetlidir... Sanıyorum ki bu tutum öteki her şey için de geçerli. Siz, sadece bir çamaşır makinesi için değil sayısız reklamı yapılan nesnelerden rengarenk kıyafetlere kadar bir çok şey için arzu duyarsınız...(Papadakis, 1992, s.28)".

Bağımsız Gurup, 1952, 1953 yıllarında yeni fikirler yayma çabasındadır. İnsan ve teknolojinin sıkı bağını işleyen resimleriyle Paolozzi gurubun öncüsüdür. Bu gurup 1954, 1955'te halk müziğinden tüketim ürünlerine, modadan otomobil karoserine kadar halk kültürünün bütün yönlerini ele alan konferanslar düzenlemiştir.

Öte taraftan Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi (ready-made) sanata dahil etmesi, geleceğin Pop Sanatçılarını derinden etkilemiş böylece iletişim araçlarında kullanılan imgeleri çalışmalarına dahil etmeyi ve eser ile dış dünyayı ayıran sınırları ortadan kaldırmayı uygun görmüşlerdir (Garmaner, 1996, s.10).

İngiltere'de Pop Sanat üç farklı evrede ilerler. Richard Hamilton'un 1956'da "İşte yarın" adlı sergide yer alan "Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?" isimli kolajı Pop Sanatın bütün konularını kapsamaktadır. Bu çalışmada fetiş nesneleri oldukça fazladır. Bu fazlalık bir eleştiriden çok insanın gerçekliğini aynı zamanda sanatçının gerçekliğini oluşturan öğelerdir. 1957, 1961 yılları arasında İngiltere'de Pop Sanatın ikinci evresi sürer. Richard Smith, William Green, Peter Blake ve Roger Coleman gibi önemli sanatçıların aralarında bulunduğu bu dönem sanatçılarının hemen hemen hepsi Royal Collage of Art'da eğitim görmüştür. Bu dönemde daha çok soyutlamalar görülmektedir. İlk evrede insan ve iletişim olan konular bu evrede çevre odaklı olmuştur. 1961'de başlayan üçüncü evrede yeniden figüre dönüş gözlemlenir. Üçüncü evre sanatçıları olarak Barrie Bate, Patrick Caulfield, David Hockney ve R.B. Kitaj sayılabilir (Garmaner, 1996, s.11).

İngiltere'de 1960'lar boyunca Pop sanatçılarının aldıkları eğitimler, Amerika'ya oranla farklı ve kendine özgü olmasına rağmen, Atlantik'in her iki tarafında da Pop'un karakterine uygun; elde olan kaynaklar ve formlar kullanılmıştır. İngiliz sanatçılar genellikle Amerikalı sanatçılar tarafından kullanılan mekanikliği tercih etmemişler, konularını farklı alanlardan bir araya getirerek ironik fakat tarafsız olarak seçmişlerdir.



Görsel 3.1. *Patric Caulfield, "Artist's Studio", 91,4 cm x 281,4 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1964, DACS. Estate of Patrick Caulfield 2005*

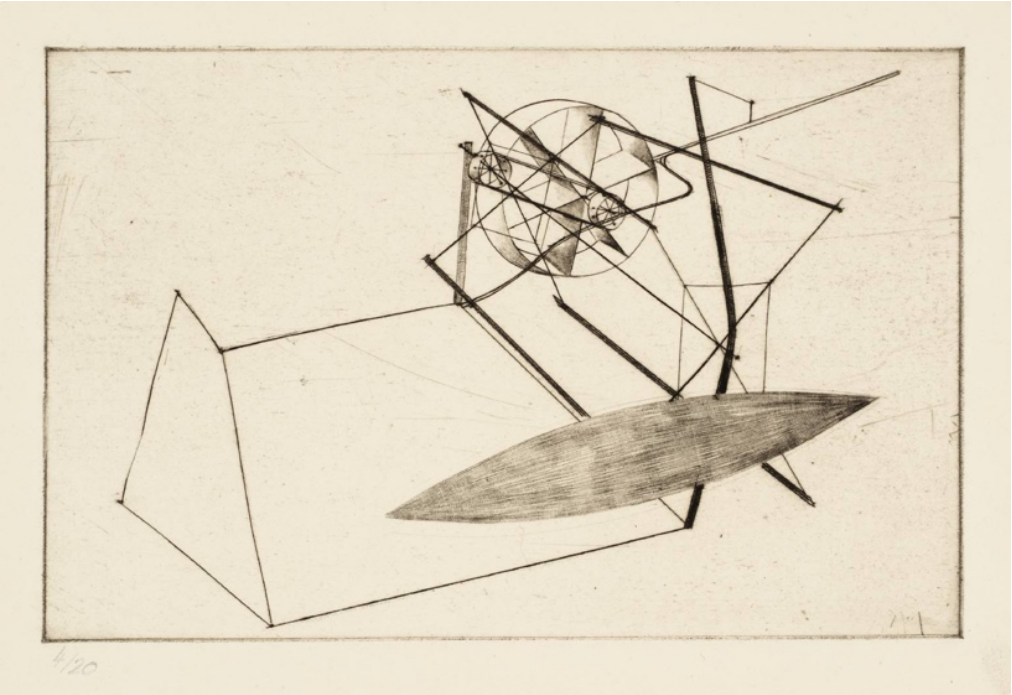
Bilerek eski moda tercih edilen Patric Caulfield'in resmi (Bkz. Görsel 3.1) sanatçının çağdaşa dair hissettiği duygu ikilemini tarihsel ve modern açıdan adilce aktarır. Resmin merkezine konumlandırılan sanatçının kırmızı paletine dirim biçimsel bir tasarım eşlik eder. Çalışmada resimsel öğeler, geometrik biçimler ve Akdeniz bölgesine özgü egzotik bir testi yer alır. Sağ köşede duvar süsü gibi hazırlanmış, birbiri ardına gelen dekoratif öğeler ve alt tarafta sanatçının imzası sanılabilecek bir karalama göze çarpar. Ustaca yapılmış bu karalama, 1950'lerin "kiç" tasarımının modern resim ile bir harmanı gibidir (Livingstone, 2000, s.161).

3.1.1. Richard Hamilton

> "Hamilton, kendisinin ne yaptığını seyircilerinin bilmelerini; yaptığı şeylerin bilincinde olduğunu görmelerini istiyordu (Lynton, 2015, s.288)".

1922'de doğan Richard Hamilton, farklı işlerde çalışmış olmakla beraber 1938 ile 1940 arasında Royal Akademi'de resim eğitimi almıştır. Teknik çizimler için de kurs eğitimi alan Hamilton 1941'den 1945'e kadar tasarımcı olarak çalışmıştır. 1946'da Royal Akademi'ye tekrar kayıt yaptıran Hamilton başarısız çalışmaları yüzünden atılmış; 1948-51 arasında Slade School of Art'ta resim eğitimi almıştır. Bu periyotta yaptığı gravürlerini 1950'de Gimpel Fils'de sergilemiştir (Bkz. Görsel 3.2) 1952'de endüstriyel tasarım ve tipografi öğretmeni olarak çalıştığı Central School of Arts and Crafts'da ilerde Bağımsız Gurubu birlikte kuracakları Eduardo Paolozzi'de çalışmaktadır (Osterwold, 2003, s.231).

> "Richard Cork: ...50'lerdeki çalışmalarınızda (New York'ta) neler döndüğüne dair bir bilginiz var mıydı?
> Richard Hamilton: Hayır, kesinlikte yoktu. Soyut dışavurumculuk haricinde, sert kenar soyut resim de olabilir, New York'ta neler olup bittiğine dair hiç bilgimiz yoktu... (Papadakis, 1992, s.28)".



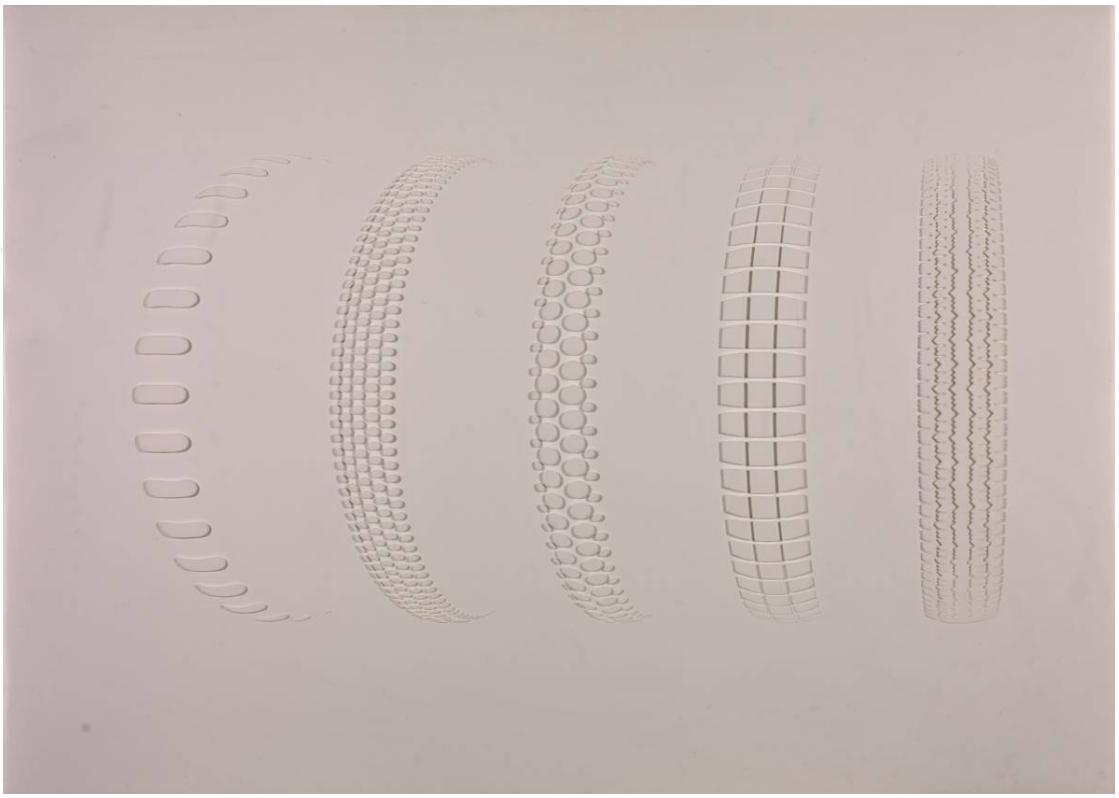
Görsel 3.2. *Richart Hamilton, "Reaper", 17,3 cm x 27 cm, Gravür, Tate Koleksiyonu 1949*

1952, 1955 yılları arasında, Londra'da bir gurup sanatçı, Sembolizmi ve kitle iletişim araçlarındaki imge ve resimleri incelemişlerdir. Burada ilginç bir nokta dikkati çeker. Üretilen imgeler yaratıcıları dışında kimse tarafından sorgulanmaz ve sanatın daha önce hiç bir zaman ulaşamadığı çok geniş bir kitleye ulaşır. Bu imgeler kitlenin tepkilerine göre test edildiği için kitle sanatı olarak düşünülebilirdi. Gurup, kitlesel imgeleri, kendi sanat anlayışları içinde yorumluyor ve duydukları ilgiyi açığa vuruyordu. Fakat bunun tam olarak nereye varacağını kestiremiyorlardı. 1956'da açılan "İşte Yarın" adlı sergide; Richard Hamilton ve John Voelcker adlı mimarın düzenlediği bir gösteri de yer almıştır. Bu gösteride müdahale edilmeden sadece bir araya getirilen, bira şişesi, Marilyn Monroe'nin görüntüsü, kucağında baygın bir kız taşıyan kurgu bilim tarzı reklam malzemeleri kullanılmıştır. "İşte Yarın" sergisinin afişi, Hamilton'un "Günümüz evlerini bu kadar farklı, çekici yapan nedir?" isimli kolajından oluşmuştur (Bkz. Görsel 3.3).

Görsel 3.3. *Richard Hamilton, "Günümüzün evlerini bu derece farklı, çekici yapan nedir?", 41,9 cm x 29,8 cm, Kağıt üzerine kolaj, 1956, Tübingen, Kunsthalle, Dr. George Zundel Koleksiyonu*

Sanat harici nesnelerden seçilerek oluşturulan bu kolajda hazır motifler kullanılmış ve Batılı insanların arzuladığı bir hayat özetlenmiştir. Kolajda, kaslı bir erkek manken, çıplak kadın, aile büyüğüne ait bir resmi gölgede bırakacak denli büyük bir çizgi roman kapağı vardır. Hamilton'un bu nesnelerle sanat yapma konusundaki ısrarcı duruşu geleneğe karşı bir tavır olarak da yorumlanabilir. Aslında beş duyuya hitap eden duvardaki afiş, Rönesans dönemi tablolarını andırır ve bu biçimiyle Hamilton'un tavrı aynı zamanda geleneğe uygun düşer. Yine bu kolaj 17. Yüzyıl Hollanda resimlerini de andırır (Lynton, 2015, s.285-287).

İmaj üretmek için termal ve kimyasal uygulamanın yakın gelecekte kullanılacağı kesindir. 1972'de Hamilton'un yaptığı ve adını "Five Tyres Remoulded" koyduğu çalışması, bilgisayar destekli perspektif çiziminin temiz polyester üzerine alınmış bir serigrafi baskısıdır. Sentetik lastik izlenimi *Silastic* ile yapılmıştır (Bkz. Görsel 3.4) (Saff, Sacilotto, 1978, s.359).



Görsel 3.4. *Richard Hamilton, "Five Tyres remoulded", 60 cm x 84 cm, Polyester üzerine serigrafi, 1972*

Hamilton'un "Sanatçının Portresi" isimli çalışmasında (Bkz. Görsel 3.5) kullandığı Foto jelatin (photogelatin) litografiye dair imajları çoğaltmak açısından yüksek kalitede sonuçlar elde edilmesini sağlar. Bu teknik ara tonlar için farklı bir katman gerektirmediği ve geniş bir ara ton skalasına sahip olduğu için bazen foto gravür ile karıştırılır (Saff, Sacilotto, 1978, s.350).

Hamilton'un "I'm dreaming of a White Christmas" gibi fotoğraf ya da baskıresim üzerine 1967-68'de yaptığı resimler günlük yaşantının klişe mutlu anlarını anlatır. Hamilton bu resimlerinde hayallerin, isteklerin ve konuşulmayan şeylerin izini sürerek, sanki bir fotoğraf çekercesine bu anları resmeder. Aynı sahnenin farklı varyasyonlarını

benzer biçimde renklendiren sanatçı, fotoğrafın negatif ve pozitifleriyle oynayarak figürlerin duygusal beklentilerini çarpıtır (Osterwold, 2003, s.214).

Hamilton "Soft Pink Landscape" çalışmasında 1960'ların tuvalet kağıdı reklamlarını ele almıştır (Bkz. Görsel 3.6). Yeşil, ağaçlı bir alanda piknik yapan güzel bir kızın olduğu resim, Rokoko'dan İzlenimciliğe uzun bir döneme dayanır. Belki de onun gerçeklerle karşı karşıya kalan "ideal"i, modern yaşamı reddediyor ve bu yüzden mantıktan uzaklaşıyordu. Bu çalışma Pop'un bizlere işaret ettiği konu hakkında geçerli bir tanıma ulaşmamıza yardımcı olabilir. Pop, ideal olana, dünyanın görmezden geldiği gerçekliği yeniden getirmiştir. Medyanın, var olan gerçekleri çarpıtarak ve idealize ederek servis ettiği bir ortamda bunları tersine çeviren Pop sanatçısı olur (Osterwold, 2003, s.215).

Görsel 3.5. *Richard Hamilton, "A portrait of the artist", 54,8 cm x 49,8 cm, Serigrafi ve fotojelatin, 1970-71, Petersburg Press, Londra*

Görsel 3.6. *Richard Hamilton, "Soft pink landscape", 73 cm x 91 cm, Kağıt üzerine litografi ve serigrafi, 1980*

Richard Hamilton altmışlı yılların ritmini, sanat ve moda ilişkisini ikonik olarak özetler nitelikte bir serigrafi serisi yapmıştır. "Swinging London 67", Mick Jagger ve sanat tüccarı Rober Fraser'in kelepçelendiği bir fotoğraftan yapılmıştır (Bkz. Görsel 3.7). "My Marilyn" çalışması ise baskıresim açısından fotoğrafın doğasının keşfedildiği zaman olarak kabul edilebilir (Bkz. Görsel 3.8). Hamilton sanat hayatı sürecinde, baskıresmi akıllıca kullanmıştır. Özneyi; tekniğin içerisine devamlı akla sorular gelecek biçimde ve birden fazla imajın hangi amaca hizmet ettiğini sorgulayacak şekilde yerleştirmiştir (Coldwell, 2010, s.31,32).

Görsel 3.7. *Richard Hamilton, "Swingeing London 67", 67cm x 85 cm,Tuval üzerine akrilik, serigrafi, alüminyum ve metalize asetat, 1968-69*

Görsel 3.8. *Richard Hamilton, "My Marilyn", 51cm x 63 cm, Kağıt üzerine serigrafi, 1965*

3.1.2. David Hockney

"Hockney'in sanatında, modern dünyaya karşı çok daha masum ve saf bir tepki buluruz. Mizah tadı katılmış sanat anlayışı, dikkate değer bir grafik yeteneği ve gerçek anlamda bir İngiliz çekiciliği ile yoğrulmuştu. Hogarth'ın 1735'de yaptığı ve ahlak öğütleri konulu gravür dizisinden uyarladığı "Hovardanın Yazgısı" adlı baskı dizileri (Bkz. Görsel 3.9), 1961 yılında New York'a yaptığı gezisindeki deneyimlerini anlatır (Lynton, 2015, s.290)".

Görsel 3.9. *David Hockney, "Hovardanın Yazgısı serisinden Gospel Şarkıları (İyi İnsanlar)", 30 cm x 40 cm, Oyma ve akuatint (lekebaskı), Medison Square Gardens, 1961-63 Londra Tate Galerisi*

David Hockney 1960'ların başlarında yaptığı çalışmalarda form ve stillerle oynayarak rastgele sınırları ortadan kaldırmayı uygun görmüştür. Sanatçı ve Model (Bkz. Görsel 3.10) adlı çalışmasında Hockney, farklı çizim tekniklerini, yumuşak ve sert yüzey dokularını ve şekerli verniği bir arada kullanmıştır (Livingstone, 2001, s.166).

Hockney'in 1961 ve 62'de yaptığı, çay paketlerini önden gördüğümüz birinci ve ikinci "Çay Resimleri" (Bkz. Görsel 3.11) onun Pop Sanatçısı olarak tanımlanmasını sağlamıştır. Fakat Hockney; tıpkı Kitaj gibi, başlarda bu şekilde etiketlenmeyi reddetmiştir. Bu konuda akıl danıştığı Kitaj, ona ilgilendiği alanlar olan vejetaryenlik ya da şair Walt Whitman'a duyduğu ilgi gibi kendine özgü bir konu bulmasını ve bir resim serisi oluşturmasını tavsiye etmiştir. Hockney'de hali hazırda figürlere olan ilgisini Pop ile bağdaştırarak Oyun Kartları serisini oluşturmuştur. Hockney, aynı zamanda Jasper Johns, Lery Rivers gibi Amerika'lı sanatçılardan da etkilenmiştir (Livingstone, 2000, s.95).

Görsel 3.10. *David Hockney, "Artist and Model", 57.5 cm x 44 cm, Gravür ve karışık teknik, 1973-74*

Görsel 3.11. *David Hockney, "Tea Painting in an Illusionistic sytle", 232,5 cm x 83 cm x 3,8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1961, Tate Koleksiyonu*

> "Resimlerimi, hoşlandığım şeylerden, yerlerden ve zamanlardan nostaljik bir rastlantısallıkla yaparım. Garip ihtimaller arasından olan ilham kaynaklarım; oldukça geniş fakat kabul edilebilir düzeydedir. Eminim ki ilham kaynaklarım, klasik hatta destansı sayılır. Farklı diyarların manzaraları, güzel insanlar, aşk, propaganda ve hayatımdaki büyük olaylar. Bunların hepsi, bana makul düzeyde geleneksel görünüyor (Melia, Luckhardt, 2000, s.12)".

Objelerden ve olaylardan ilham alan Hockney, ışığı, atmosferi, fizyonomiyi ve bedensel detayları dekoratif biçimde işlemiştir. Form ve içerik arasında bir denge kurmaya çalışan sanatçı, hırsın, içerik üzerinde bir maske oluşturmaması gerektiğini düşünmüştür. David Hockney'in Pop hareketi boyunca da görülen kriteri; bir sandalye, insan portresi hatta bir perdenin rengi dahi olsa, resmin içinde yer alan öğelerin form kalitesinin eşit bir ağırlıkta olması gerektiğidir (Osterwold, 2003, s.219).

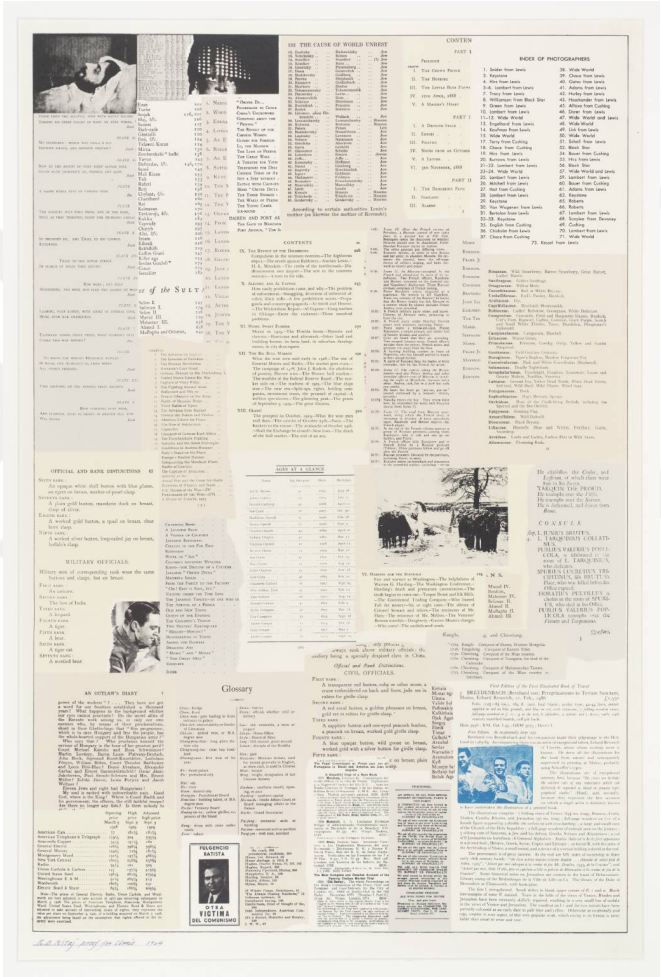
3.1.3. R.B. Kitaj

1932'de Ohio'da doğan R. B Kitaj, New York, Viyana, Oxford ve Londra'daki Royal Kolej'de sanat eğitimi almış, 1961, 1962 yıllarında İngiliz Pop sanatçısı olarak ünlenmiştir. Kitaj'ın 1963'de açtığı sergisi ve sonrasında yaptığı eserlerde, popüler kültür öğelerine kıyasla daha çok akademik ve politik eğilimler görülür (Lynton, 2015, s.376).

Kitaj, 1960 ve 70'leri kapsayan on yıldan fazla bir zaman aralığında, genelde kolaj mantığında çok sayıda serigrafi üretmiştir (Bkz. Görsel 3.12). Kitaj'ın Sürrealizm'e ve Dada'ya duyduğu heyecanın da etkisiyle, serigrafi tekniğinin; çalışmaları için büyük bir potansiyel taşıdığını fark etmiştir. Serigrafi aynı zamanda Kitaj'ın sıradışı ilgilerini de kapsamaktadır. Kitaj'ın baskıresmin en gelişmiş versiyonuyla yolculuğu, Chris Prater ile tanışmasıyla başlamıştır. İlk başlarda kendi evinde serigrafi yapan Prater daha sonra ticari beklentileri karşılamak amacıyla, Londra'da Healey Street'e taşınmış, kaliteli postereler, afişler ve reklam malzemeleri üretmiştir. Serigrafideki şüphe götürmez yeteneği, Prater'in, sanatçıların dünyasına adım atmasını sağlamıştır. Prater'in, sanatçıların baskıresimlerini üretirken gösterdiği özen ve harcadığı zaman, kar getiren bir unsur olmaktan uzak olsa da Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton gibi genç sanatçılar arasında ünlenmiştir (Kinsman, 1994, s.14).

> R. B. Kitaj, politik ve kültürel açıklamalarıyla, entelektüellikte Hamilton'a eş bir ressamdır. Resimlerindeki ve kataloglarındaki notlarda, geniş bilgisini göstermekten övünç duymuştur (Lynton, 2015, s.289).

Marlborough Güzel Sanatlardan, Kitaj ve birkaç arkadaşı, serigrafinin olanaklarından faydalanabilmek için Marlborough's New London Galeri ile temasa geçmişler, bu vesileyle Marlborough Grafik'i kurmuşlar ve buradan elde ettikleri gelirlerle büyük boyutlu çalışmalar üretebilmişlerdir. Serigrafi ile buluşmasını "dünyanın en büyük yeteneği" olarak nitelendirdiği Prater'e bağlayan Kitaj, Prater ile birlikte serigrafinin bütün olanaklarını kullanmıştır. (Kinsman, 1994, s.15).



Görsel 3.12. *R.B. Kitaj, "Good God Where is the King!", 76 cm x 50 cm, Serigrafi, 1964, Tate Koleksiyonu, Londra*

Kitaj'ın fotoğrafik materyallere ve reprodüksiyonlara olan ilgisi ve serigrafi ile tanışması bir anlamda foto mekanik ile hazır yapım imajların döngüsünü sağlamış ve böylece geniş kitlelere ulaşma imkanını elde etmiştir (Livingstone, 1994, s.22).

Kitaj'ın 1958'de yaptığı Erasmus Variations çalışması Desiderus Erasmus'un kitabındaki bir illüstrasyonun reprodüksiyonundan üretilmiştir. De Kooning'in tekniğini

andıran bir yöntemle geliştirdiği bu çalışmada Kitaj; Sürrealizmin bilinçaltını serbest bırakan kendiliğindenliği ile Soyut Dışavurumculuk hareketlerinin sanatçının kişiliğini açığa çıkarması arasında bir bağlantı kurmuştur (Livingstone, 2000, s.94).

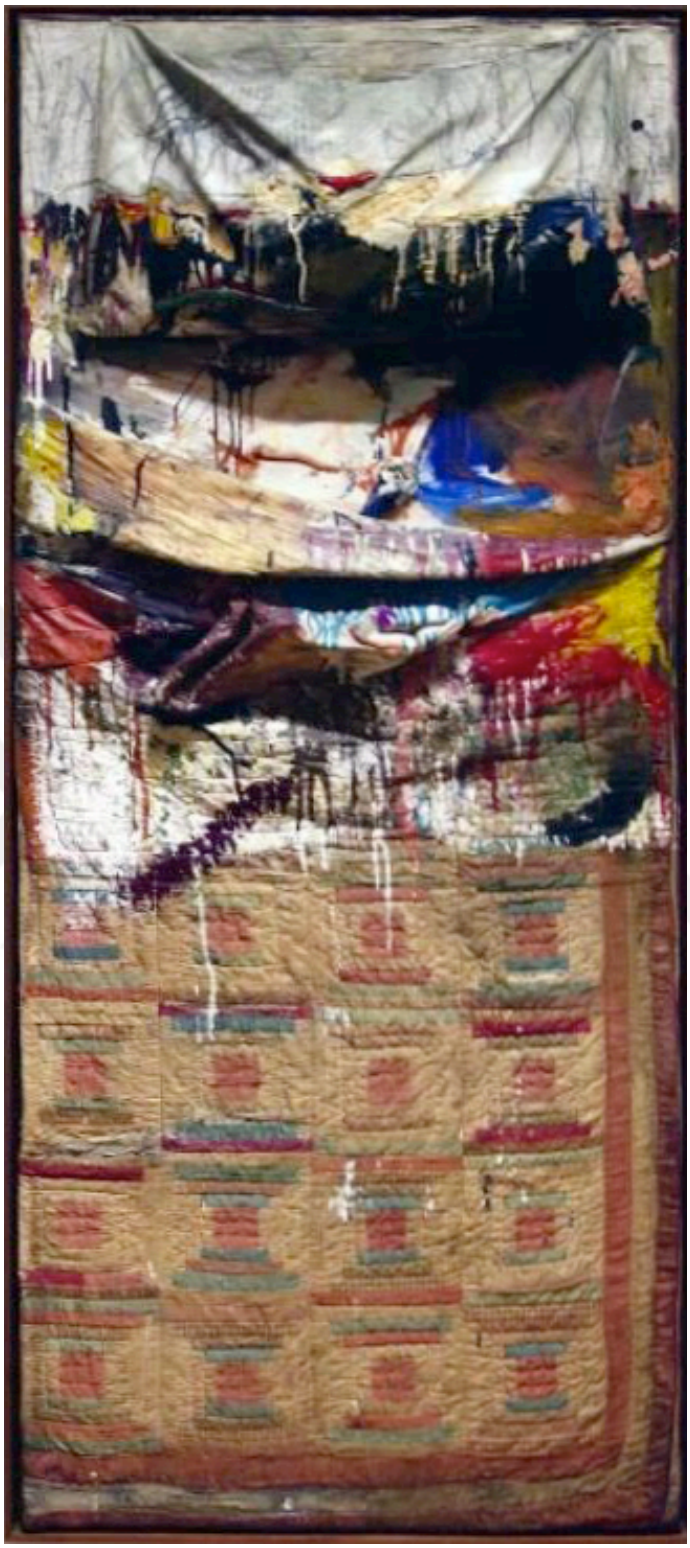
3.2. Amerika'da Pop Sanat

Londra'da Pop Sanatın ortya çıkışından önce kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, Pop akımının oluşması için gerekli entelektüel alt yapıyı oluşturmuş olsa da, Amerika bu imgelerin esas kaynağıdır. On dokuzuncu yüzyılda güçlü bir doğa resim geçmişine sahip olan Amerikalı sanatçılar, hali hazırda bu kültürle beslendikleri için İngiltere'dekine benzer bir hazırlık sürecine de gereksinim duymamışlardır (Lynton, 2015, s.289).

> "Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir. Pop yapıtlarda bu tüketim dünyası ve onun yapay, geçici varsıllığı eleştirisiz, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilir ama bu dünyanın geçersizliğini ya da bozukluğunu anlatmayı kimse üstlenmez (Germaner, 1996, s.18)".

Amerikan Pop Sanatı, 1950'ler boyunca etkisini sürdüren Batı'nın aleyhine ileri sürülmüş, özgüveni tam ve yeni bir olgudur. Uyarıcı etken olan mevzu bahis, hali hazırda Amerikalılıktır. Pop Sanata malzeme olan materyaller, medya endüstrisinden, Hollywood'da ve özellikle Amerika'nın kültür merkezi olan New York'ta çıkış yapan kült yıldızlardan oluşur. Sanatçılar süregelen sanatı, şimdiki zamanla ilişkilendirerek New York geleneğini oluşturmuşlardır. 19. yüzyıl başlarında Ash Can Okulu, Amerika'nın gündelik hayatına (özellikle alt sınıfın hayatı) dair arayışlara girmiş ve Batı'nın "Sanat için sanat" olgusunu reddetmiştir. 1913'te New York'ta açılan Uluslararası Modern Sanat Sergisine (Armory Show) katılan Amerikalı sanatçıların eserlerinde, Batı'dan soyut formalist etkiler hissedilmesinin yanı sıra bu çalışmalar Amerika yaşantısını, yeni teknolojileri ve henüz oluşmaya başlayan medyayı da konu edinir. Bu karşıt durum, bir taraftan sanatın kendi içine dönerek başarısının resmiyet kazanmasını sağlarken diğer taraftan gerçek materyallerle ilişki kurmasına yol açar. Bu yaklaşım 1920 ve 30'lar boyunca gelişerek sürmüştür. 1930 ve 40'lı jenerasyon ise Pop Sanat'a zemin hazırlayacak olan yeni bir eğilimle çağdaş materyalleri kullanmıştır (Osterwold, 2003, s.83).

Amerika'da, dönemin baskın sanatsal oluşumu olan Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşarak popüler kültürle ilgilenmeye başlayan sanatçılar dikkat çeker. Robert Rauschenberg'in gündelik bir nesne ve geleneksel boyama biçimini bir araya getirdiği "Yatak" (Bkz. Görsel 3.13) ve Jasper Johns'un imge nesnelerden oluşturduğu "Bayrak" Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna alternatif arayış oluşturması açısından çığır açıcı niteliktedir (Antmen, 2013, s.160).



Görsel 3.13. *Robert Rauschenberg, "Yatak", 191,1 cm x 80 cm x 20,3 cm, 1955, çarşaf, yatak örtüsü ve yastık üzerine yağlı boya ve kalem, Leo Castelli, New York*

Pop Sanat, yaygaracı bir temsilden öte sanatın imtiyazlı statüsünü, "kiç" ve "alçak kültür"ü kullanarak suistimal etmiştir. Eşsiz olandan sabırla fikir üreten sanatçılara ve

orijinalliğe kıyasla kayıtsız, aldırmaz belki de düşmanca görünmesine rağmen, Pop Sanatta, orijinalitenin yerini utançtan yoksun biçimde kopyalanan eserler almıştır. Bu kopyalamalar yapılırken kötü ünüyle tanınan ve "bayağı" olan ürünler kullanılmıştır. Dışavurumculuk ve el yapımının kendine has olma özelliği önemini yitirmiş, bükümsüz yüzeyler adeta anonim izlenimi vermiş hatta makine üretimine benzemişlerdir (Livingstone, 2000, s.63).

Fotoğraf icat edildiğinde, sanatın görsel olguları kaydetme özelliğinin elinden alınması gibi popüler kültür de sanatın mit yaratma yetisini elinden almıştır. Bu nedenle sanatın geriye kalan bir kaç işlevinden olan dekorasyon ön plana çıkmıştır. Otomobil dünyası çağın simgelerini içselleştirmede herhangi bir sanatçıdan çok daha başarılı olmuştur. Toplumsal problemler, karikatürlerde ve TV'lerde işlenenlerden ibaret olmuştur. Böyle olunca sanatçı, kendi mirasının imgelerini yeniden elde etmek için popüleri talan etmek zorundadır. Bu yüzyılda toplumun seyrini somutlaştıran iki akım vardır; dönemin yaklaşımlarını dışlayıp kendi olumsuz önerilerini sunan Dada ve seyrin parçası olmakta bir beis görmeyen Fütürizm. Her ikisi de başkaldırı içermesine rağmen günümüz sanatçıları (Pop Sanatçıları) izleyici tarafından kabul görmektedir. Sanat tarihinde, sonunun geldiği düşünülen toplum ve estetik değerlerine bir saldırı mevcut olmasına rağmen, avangard olan genellikle mutlaktır. Pop olgusu ise popüler kültürün güzel sanatlar ifadesi olarak Fütürizme benzer. Kitle kültürünü kendine mal eden Pop, Dada gibi yıkıcı olmamakla birlikte sanata da karşı çıkar. Bir anlamda Fütürizm ve Dada'nın melezi olan Pop; kitlelerin kültürüne saygı duyar. Kent ortamında yaşayan sanatçı da kaçınılmaz olarak kitle kültürüne dahil olup onu besler (Antmen, 2013, s.164,165).

İngiliz Pop Sanatına oranla daha duygusal olan Amerikan Pop Sanatı, ele aldığı halk kültürünün imgelerini işlerken kişisellikten uzak olmayı tercih eder ve örnek alınan modelin anonim olma niteliğini keskinleştirir. Amerika'da Pop Sanat, İngiltere'de olduğu gibi bir gurubun ortak fikri olarak ortaya çıkmamış, bağımsız çalışan sanatçıların deneysel arayışları sonucunda ortaya çıkmıştır. Akımın öncülerini, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselman ve Claes Oldenburg oluşturur. Bu sanatçıların her biri kendi farklı tekniklerini kullansa da hepsi, ortak nokta olarak kitle iletişim araçlarıyla kullanılan imgelerin gücünün farkına varmıştır. Pop Sanat, Amerika'da gelişmesini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'e borçludur. Soyut Dışavurumculuk'un çalışma stilini koruyan bu iki sanatçı aynı zamanda çalışmalarına

günlük hayattan alınan nesneleri de eklemişlerdir. Diğer Amerikalı Pop Sanatçıları Johns ve Rauschenberg'den etkilenmişler fakat onların çalışmalarında az da olsa bulunan lirizmi tamamen terk etmişlerdir (Germaner, 1996, s.13-15).

3.2.1. Robert Rauschenberg

1925'de Teksas'da doğan Robert Rauschenberg, 1947'den 1948'e kadar Kansas Sanat Enstitüsünde sanat tarihi, heykel ve müzik dahil bir çok konuda eğitim almış, 1948'de Julian Akademisine katılmıştır. (Osterwold, 2003). 1955'de Rauschenberg, "şunun bunun... gürültülü patırtılı güçlü denemeleri" adını verdiği ve gazete, dergi fotoğraf gibi malzemeler de kullandığı bir resim serisi yapmıştır. Bunlar arasından "Yatak" adlı çalışma oldukça çarpıcıdır (Görsel 30, s.70). Kullanılan bu nesnelerle sanatçı bizlere, insanın ve sanatın alçaltıldığını aktarır. Rauschenberg uyumsuz nesnelerden ortaya çıkardığı çalışmalara bir süre devam etmiştir (Lynton, 2015, s.283).

1955 ile 1960 yılları arasında Robert Rauschenberg ve Jasper Johns, aynı evi paylaşmışlar ve Soyut Dışavurumculuk'a karşı bir duruş sergilemişlerdir. Rauschenberg bu tavrını, Villiam De Kooning'e ait bir deseni alıp silerek ve ismini "Rauschenberg tarafından silinmiş bir De Kooning" koyarak açıkça belli etmiştir. İçgüdüsel olarak resmin saflığının incelendiği "Factum I ve II"de aynı şekilde rauschenberg'in tavrını destekler (Germaner, 1996). Rasuchenberg, bu iki çalışmayı asıl ilgilendiği resim türü olarak ilan etmiştir. Bu çalışmalarda sanatçı, ödünç alınmış imgeleri ve Soyut Dışavurumculuk'a dair fırça vuruşlarını birleştirmiştir. Bu resimler belirli bir amaç ya da duruşu açıklamazlar. Factum I'de kullanılan işaretler önemsizmiş gibi Factum II'de tekrar işlenmiştir. İşaretler ikinci resimde kullanıldığı zaman birinci resimdeki anlam ve amaç kaybolur, sanatçı tekrar etmekle bize bunu kabul ettirir (Lynton, 2015, s.284).

Görsel 3.14. *Robert Rauschenberg, "Revolver II", 198.8 cm x 195.6 cm x 62.2 cm, Disk pleksi üzerine serigrafi, 1967, Robert Rauschenberg Foundation, New York*

> "Aslına bakılırsa, klasik öğrenim ve modern toplumun imgeleri yorumlayış biçimi, bütünüyle birbirinde ayrı olmadığı gibi, biri öbürünün zıddı da değildir. Ancak Johns ve Rauschenberg gibi modern sanatçıların bu yöndeki istekleri, eserlerinde gizlice belirtilmiştir (Lynton, 2015, s.288)".

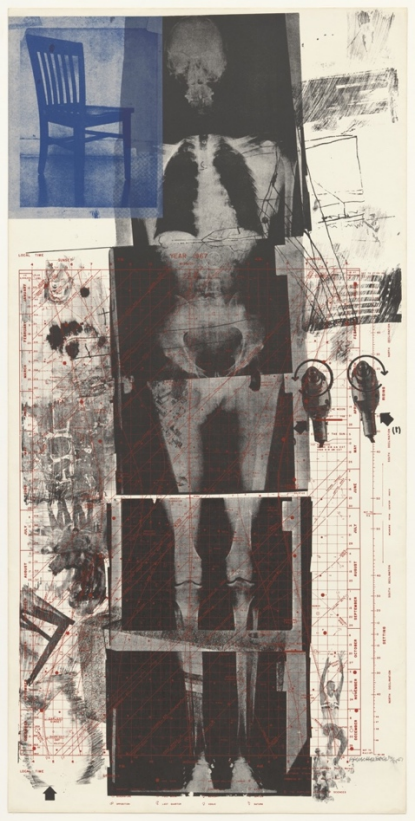
Rasuchenberg'in litografi ve serigrafi kullanarak Gemini G.E.L.'de oluşturduğu "Booster and 7 Studies" serisinden olan "Booster" (Bkz. Görsel 3.15) Leonard Baskin'in ağaç baskı çalışmaları kadar büyük boyutludur. Aynı zamanda zoru başarmanın bir göstergesi olarak Rauschenberg'in en çok tanıtılan çalışması olmuştur.

Rauschenberg baskıresimlerini oluştururken medyayı manipüle etmiş ve geleneksel yöntemleri tercih etmemiştir. Güç kaynağı ile çalışan "Revolver" adlı çalışması (Bkz. Görsel 3.14) Marcel Duchamp'ın otuzlu yıllarda yaptığı "Rotorelief" adlı çalışmasından daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Çalışma; üzerine serigrafi basılan beş şeffaf pleksi disklerden oluşur ve her pleksi bağımsız olarak ileri ve geri hareket edebilir. Rauschenberg'in başlarda litografiye şüpheyle yaklaşmıştır. Hakkında "Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, taş üzerine çizim yapma zamanı değildir" biçiminde olan düşüncesi

litografi ile içli dışlı olmaya başlayınca değişmiştir. Daha da ötesi diğer heykeltıraş ve ressamlar arasında baskıresme yönelik buna benzer bir şüphe olsaydı baskı altında kalırlardı. Çünkü sanatçı ve satıcılar, yeni atölyelerde usta baskıresim sanatçıları ile işbirliği yapmanın ve baskıresmin piyasada gitgide artan değerinin karşı konulmaz olduğunu fark etmişlerdir (Watrous, 1984, s.234,235).

> "Eserlerinde sıradan imgelere yer veren Robert Rauschenberg Amerika Birleşik Devletlerinde 1960'ların başlarında New York'ta gelişmeye başlayan Pop Art'ın da öncülerinden biri olarak görülmüştür. Rauschenberg, bu akımın akademizme karşı gelen ilkelerinden yola çıkarak daha çok sanat ve hayatın kesişmesiyle ilgili fikirler üzerinde durmuş ve bunları geliştirmiştir (Karahan, 2003, s.23)".

> "Sanat tarihinde devrim yaratan sanat nedir sorusuna Duchamp, her şeyin sanat olduğu yanıtını vermektedir. Rauschenberg'in bakış açısında ise, sanat her şeydedir. Duchamp eserlerinde objenin gerçek formunu kullanırken, Rauschenberg objenin formunu kullanırken yeni bir sentez yaratmıştır (Yılmaz, 2015, s.114)".



Görsel 3.15. *Robert Rauschenberg, "Booster", 181.7 cm x 89.3 cm, Litografi ve Serigrafi, 1967, Robert Rauschenberg Faundation*

Rauschenberg'in hayat öyküsüne eklenmesi gereken birçok ana özellik vardır. Mesela kendi çağdaşı olan hiçbir Amerikalı sanatçı tezat etkileri kendi çalışmalarında birleştirmemişlerdir (Osterwold, 2003, s.145).

Rasuchenberg'in 50'lerin sonları ve 60'ların başlarında yaptığı asemblajlar Pop Sanat'ın gelişimini ilk kuvvetlendiren çalışmalardır. Bu çalışmalar konu ve formlarını çoğunlukla Dada hareketine borçludur (Osterwold, 2003, s.147).

Sanatçı genellikle kompozit ve kolaj çalışmalar yapmıştır (Sağlamtimur, 2010, s.222). Bilinen imgeleri, portreleri ya da olguları kolaja benzer bir biçimde yaptığı serigrafi çalışmaları canlı renkler kullanılarak oluşturmuştur. (Limon, 2011, s.97).

3.2.2. Jasper Johns

Jasper Johns, sanat tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olan 1950 döneminin önemli sanatçılarındandır. Henüz 19 yaşındayken New York'ta Merce Cunningam ve John Cage gibi sanatçılarla beraber çalışma fırsatı bulan Johns, içinde yaşadığı sanat ortamına eleştirel yaklaşarak, bakış açısını yavaş yavaş geliştirmiştir. İlk sergisini New York'ta Leo Castelli Galeri'de açan sanatçı bu sergideki çalışmalarında bayraklar, hedefler gibi sembollere yer vermiştir. Sanatçı, çalışmalarında daha sonraları sayılar harfler gibi imgelere de yer vermiştir. Gündelik objeleri ve popüler imgeleri çalışmalarına dahil eden sanatçı, Rauschenberg ile Yeni-Dadacı olarak anılmış ve çalışmaları ile Pop Sanat'a geçişi sağlamış ayrıca kavramsalcılığa da katkıda bulunmuştur (Uz, Abul, 2017, s.70).

> "(ULAE'nin kurucusu Tatyana Grosman, Jasper Johns'un ilk baskıresmini burada yaptığını aktarmıştır).
> MR. CUMMINGS: Jasper (Johns) daha önceden hiç baskıresim yapmamıştı değil mi?
> MS. GROSMAN: Jasper mi? Hayır ilk tecrübesini burada yaşadı ve burada olanlar gerçekten enteresandır. İyi talihim sayesinde yetenekli, ilginç ve tanınmış bir çok insan baskıresme ilk burada başlamıştır (http-2)[19]".

[19] http://www.aaa.si.edu (Erişim Tarihi: 07.06.2017)

Görsel 3.16. *Jasper Johns, "Flag 1", 69.5 cm x 89.5 cm, Serigrafi, 1973, Simca Print Artistic, Inc., New York*

Johns 1955'te sadece Amerikan bayraklarından oluşan resimler serisi yapmıştır (Bkz. Görsel 3.16). Bu dönem, soğuk savaşın devam ettiği, milliyetçiliğin gündemde yer aldığı ve Bayrak kanununun henüz çıktığı bir dönemdir (Tunç, 2003, s.117). Ayrıca uluslararası sanat alanında artan başarıların da olduğu böyle bir dönemde Johns'un bayrak yapması kamuoyunun tepkisini toplamıştır. Johns, ticari bir yaklaşım gibi, en küçüğü en öne konarak üst üste sergilediği bayrakları yüceltmiş midir, yoksa onlarla alay mı etmiştir? Bu şaibeli durum kamuoyunu kızdırmıştır (Uz, Abul, 2017, s.73).

William de Kooning teneke kutularını, fırça kutusu olarak kullanmıştır ve bu New York'ta kısa süre içinde yaygınlaşmıştır. De Kooning'in "Savarin" kutuları ikonlaşmıştır. Popüler kültür imgeleri ile ilgilenen Johns için bu durum görmezden gelinmeyecek kadar kültürel bir imge olmuştur. İşlevi nedeniyle popüler olan teneke kutu Jasper Johns'un yaptığı çalışma ile artık sanat içerisinde bir ikon haline dönüşmüştür. Johns, 1960'ta yaptığı Savarin'in mono baskılarını ve litografisini de yapmıştır (Bkz. Görsel 3.17).

Görsel 3.17. *Jasper Johns, "Savarin", 114 cm x 89 cm, Litografi, 1977, Universal Limited Art Edition, West Islip, New York*

Yaşadığı döneme ve kendi jenerasyonuna uyum sağlaması için Johns'un çalışmalarında bayağı, sıradan ve alelade konuları işlemesine kimsenin itirazı yoktur. Jasper Johns, böyle bir durumda ilgisini kamusal alana yöneltmiş, her gün karşımıza çıkan ve anlamını tahrif edebileceği objeleri seçmiştir. Bayrak bu nedenle çok uygun bir objedir. Amerikalı olan Johns haliyle kendi ülkesinin bayrağını kullanmıştır (Boudaille, 1989, s.11).

Jasper Johns'un çalışmaları kompleks ve zorlu fikirlerden oluşturulmuştur. Günlük hayattan seçtiği sıradan objeleri ana fikirden soyutlanmış olarak sıra dışı ve absürt biçimde göstermesi izleyicinin aklını çeler. Güç algılanan, içine kapanık dışarıya tamamen kapalıdır (Francis, 1984, s.7).

3.2.3. Jim Dine

1935'te Amerika Ohio'da dünyaya gelen Jim Dine, Ohio Üniversitesini bitirmeden önce Cincinnati Üniversitesinde şiir üzerine eğitim almıştır. 1958'de New York'a hareket eden sanatçı burada Allan Kaprow ve Claes Oldenburg gibi bu çevrenin sanatçısı olmuştur. Dine, baskı üzerine çalışmalarını devam ettirebilmek için Tokyo Devlet Sanat Üniversitesinde de bir süreliğine çalışmıştır (Kıran, 2016, s.619).

Görsel 3.18. *Jim Dine, "Rimbaud'un Portresi", 14 cm x 9 cm, Kuru kazıma ve mono baskı,1975, Mr. Ve Mrs. Donald Saff Koleksiyonu*

Jim Dine'in çalışmaları tıpkı meslektaşı Claes Oldenburg'unkiler gibi Soyut Dışavurumcu çalışmalarla benzer niteliklere sahiptir. Dine, nesnenin kullanımını sanat eseri yapılırken kullanılan boyaya benzetmiştir. Bu şekilde hayat sanata dönüşür (Türkmenoğlu, 2007, s.98). "Rimbaud'un Portresi" isimli çalışmasında Dine, monotip ile kuru kazımayı birleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.18). Bu yöntemde plakaya siyah boya her zamanki biçimiyle verilir. Ardından fırça ile plakaya renk verilir ve bu şekilde basılır. Her baskı 1/1 olarak numaralandırılır (Saff, Sacilotto, s.348). Jim Dine bir baskıresim sanatçısı olarak kuralları yıkmak adına eski baskıresim sanatçılarının ustalıklarını kusursuz bir yetenekle kombinlemiştir (Carpenter, 2002, s.6).

Görsel 3.19. *Jim Dine, "The Crash #2", 53 cm x 44 cm, Litografi, 1960, Tate Koleksiyonu*

Arkadaşlarını ve ailesini betimleyerek kendi hayatına odaklanan Dine'in, aynı şekilde kendi hayatında büyük önemi olan nesneleri betimlemesi, onun bir Pop Sanatçısı olarak anılmasını beraberinde getirmiştir (Carpenter, 2002, s.11).

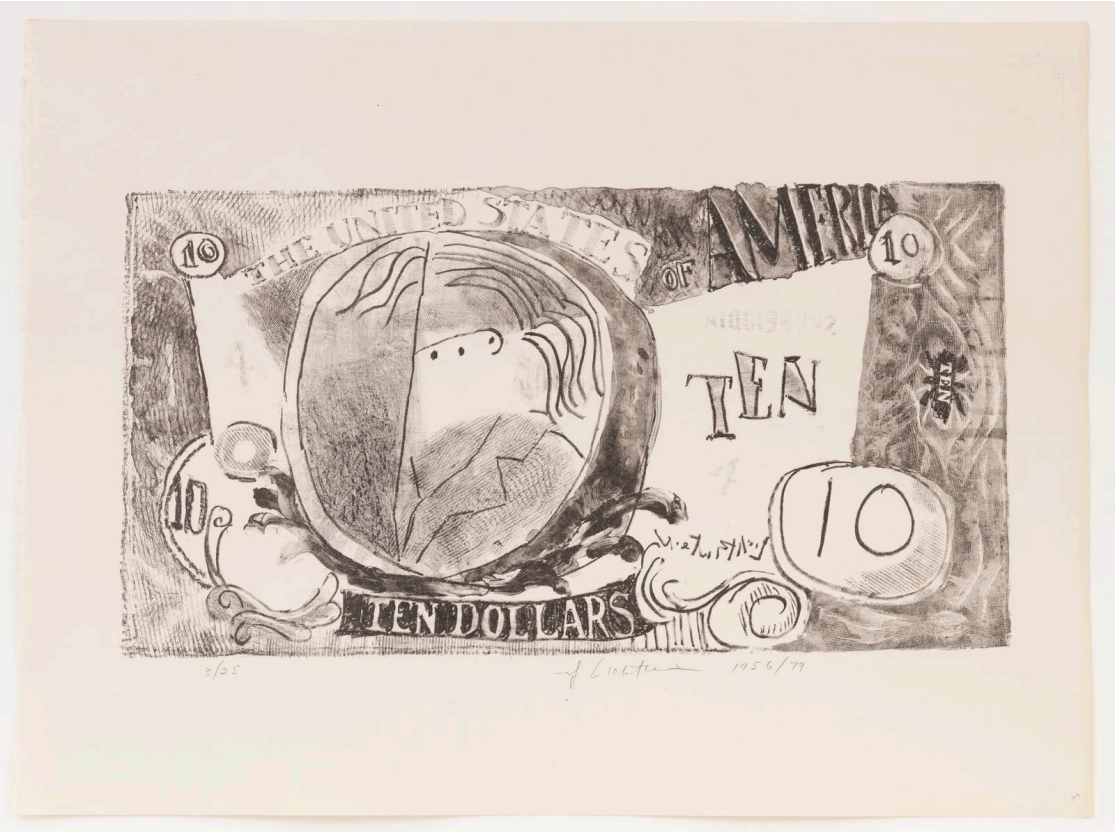
Jim Dine çalışma hayatında üretken, hünerli ve kendini işine adamış bir baskıresim sanatçısı olmuştur. Heykel, resim, performans gibi bir çok alanda çalışma yapmış olsa da baskı resmi sevdiğini söylemiş "Baskıresim yapmak, benim için çizim ya da resim yapmak kadar önemlidir" demiştir. Profesyonel kariyerinin henüz çok başlarında baskıresim ile meşgul olan Dine'in ilk baskı resmi çoğunluk el hareketlerinden oluşan soyut "Car Crash" serisi olmuştur (Bkz. Görsel 3.19). Bu seri Soyut Dışavurumculuk'a olan ilgisinin vücut bulmuş hali gibidir. Bundan kısa süre sonra Dine, Pop ve Minimalizm'in ilgilendiği konularla meşgul olmuş, 1960'lar boyunca gündelik

nesnelerin imgeleri ve kitle iletişim araçlarından seçtiği imgeleri çalışmıştır. Ayrıca Dine, kitle iletişiminin bir tekniği olan serigrafiyi de kullanmıştır (Carpenter, 2002, s.9).

3.2.4. Roy Lichtenstein

1923'de New York'ta doğan ve New York Art Students League ile Ohio Devlet Üniversitesinde eğitim alan Roy Lichtenstein, resimlerini oluştururken kendisini Rönesans sanatçılarına benzetmiştir. Rönesans sanatçıları çevrelerini ve doğayı izleyerek resimlerini oluşturmuşlardır. Lichtenstein da, "benim çevrem" diye adlandırdığı vitrinlere, çizgi romanlara bakarak resimlerini oluşturmuştur. Lichtenstein, piyasa sanatının kendisine hitap etmediğini fakat bundan ilham aldığını söylemiştir (Yılmaz, 2006, s.187).

> "(Konferans, 1964) Pop, 20. Yüzyılda gündeme gelen iki eğilimin sonucu olarak değerlendirilebilir: birisi dışardan-konu, içerik anlamında; diğeri de içerden – estetik bir duyarlılık anlamında. Konu, elbette ki ticarilik ve ticari sanattır; ama Pop'un buna olan katkısı, 'Şeyler'in soyutlanması ve yüceltilmesidir. Ticari sanat bizim konumuz değildir; bizim konumuz ticariliğin kendisidir ve bu anlamda da bir tür doğa gibidir; ama Rönesans döneminde ve o dönemden bu yana sanatın temel yönelimlerine tümüyle karşı olduğu gibi, bizden hemen bir önceki akım olan Soyut Dışavurumculuk akımıyla da özellikle ters düşmektedir (Antmen, 2013, s.168)".



Görsel 3.20. *Roy Lichtenstein, "Ten Dollar Bill", 25 cm x 47,5 cm, Litografi, 1956*

Roy Lichtenstein çalışmalarında, yirminci yüzyılın birkaç güçlü etmenini akıllı bir biçimde birleştirmiştir. Sanatçı, tüketim kültürüne dair gündelik nesneleri kullanarak sanat ve hayat arasındaki bariyeri kırmış, seri imaj üretimine ilgi uyandırmış, bir çok heykeltıraş ve ressamın baskı resmi repertuvarlarına almalarında etken olmuştur. Lichtenstein, 1950 yılının başlarında, popüler kültür, kızılderili ve kovboy efsanelerinden esinlenerek çalışmalar yapmış, 1956'da "Ten Dollar Bill" (Bkz. Görsel 3.20) isimli litografisinde, gündelik sıradan bir objeyi tasvir etmiş, 1958'de ise Walt Disney karakterlerini işlemiştir (Hansen, 1995, s.11).

Görsel 3.21. *Roy Lichtenstein, "Popoye", 107 cm x 142 cm, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, Estate of Roy Lichtenstein*

Lichtenstein 1950'de yaptığı "To Battle" adlı ağaç baskısıyla ödül almasına rağmen Pop döneminde yaptığı bütün baskıresimlerini serigrafi ya da ofset litografi ile oluşturmuştur (Tallman, 1996, s.54).

Pop sanatçılarının boyama stilleri geleneksel boyama biçiminden tamamen farklı olmuştur. Sadece tüketim kültürünün objelerini kullanmakla kalmayıp, kitlelere ulaşımı sağlayan baskı yöntemlerini de kullanan Andy Warhol ve Roy Lichtenstein'in bağımsız olarak geliştirdikleri stiller, sanatçının elinden hiç bir iz taşımaz. (Corlett, 2002). Ana fikir değişse de tarzını çizgi romanlara borçlu olduğunu söyleyen Lichtenstein'ın resimleri, mekanik olarak üretilmiş gibidir. Sanki bir grafik tasarımcısının çalışması gibi hatasız ve anonim görünürler (Tilman, 2003, s.183).

Baskı resmin biçimsel karşılığı, kullanılan tekniğin olanakları ile bağlantılıdır. Lichtenstein'in kendi biçemini oluşturmasında birçok açıdan baskıresim tekniklerinin etkisi olmuştur. Mesela 1961'de yaptığı "Popeye" adlı yağlı boya çalışmasında (Bkz. Görsel 3.21) figürlerin tenlerindeki düzensiz noktaları verebilmek için yüksek ve alçak bölgelerin olduğu mürekkep verilmiş bir merdaneyi, tuval üzerinde döndürmüştür. Böylece baskıresim tekniklerinde olduğu gibi, merdanenin yüksek kısımlardaki boya

tuvale transfer olmuş, alçak kısımlardaki boya transfer olmamıştır. Sonraki zamanlarda Lichtenstein, aynı biçimde resim ve baskıresimlerde, noktaları, baskıresim prensibine bağlı olan *stencil* ile oluşturmuştur (Hansen, 1995, s.19).

3.2.5. Edward Ruscha

1937'de Nebraska'da doğan Edward Ruscha, lisede aldığı sanat eğitimi sırasında baskıresim tekniklerine hayli ilgi duymuş, 1956'da Los Angles'a hareket etmiş ve burada ticari bir sanatçı olmak niyetiyle Chouinard Sanat Enstitüsünde eğitim almıştır. Bu esnada Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'un çalışmalarından etkilenmiş grafik kursu ve baskıresim eğitimlerine katılmıştır. Ferus, Leo Castelli ve Gagosian galerilerinde çalışmaları sergilenen Ruscha, 1960'larda Pop Sanatçısı olarak tanınmıştır. Film de dahil sanatın bir çok alanında çalışmalar yapan Ruscha, Los Angeles'tan oldukça etkilenmiştir. Grafik sanatına olan ilgisinden dolayı, kent görüntüleri ile yazıları birleştirerek resimler yapmış, ticaret kültürünü ve şehir hayatını, nükteli ve ironik bir biçimde işlemiştir (Osterwold, 2003, s.237, http-6)[20].

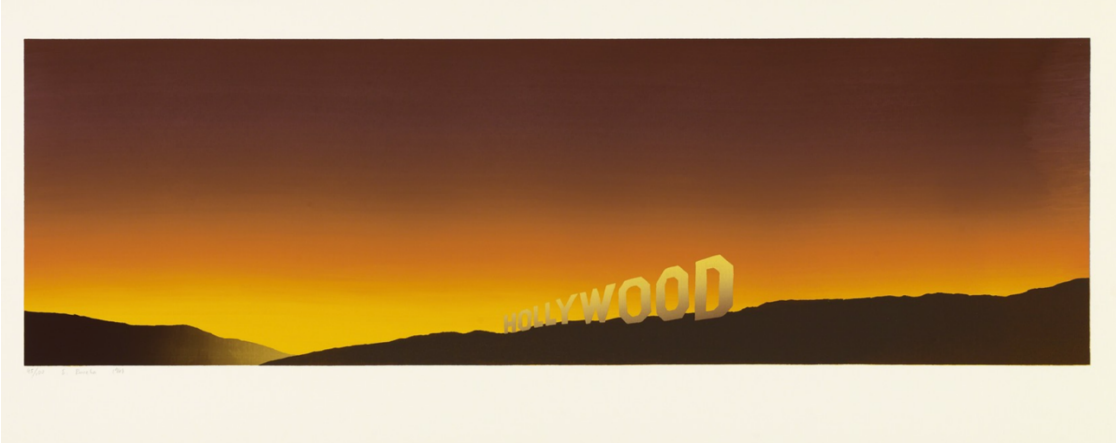
Görsel 3.22. *Edward Ruscha, "Standard Station", 49,6 cm x 93,8 cm, Serigrafi, 1966, John B. Turner Fund*

[20] http://www.artnet.com/artists/ed-ruscha/biography (Erişim Tarihi: 28.07.2017)

Edward Ruscha'nın Whitney Museum of American Art'da açtığı sergi, bir çok eleştirmen tarafından övgü almıştır. The New Yorker dergisinden Peter Schjeldahl "Ruscha, 1960'larda ön plana çıkan Andy Warhol, Donald Judd ve Bruce Nauman ile birlikte en etkileyici dört sanatçıdan biridir" demiştir. The New York Times ise "Bu sergi, Bay Ruscha'nın, sadece Pop sanatçılarının ilk jenerasyonu olmadığını, aynı zamanda Gerhard Richter ve Sigmar Polke gibi Pop sonrası yenilikçi sanatçılardan olduğunu da bizlere kanıtlamıştır" demiştir (Schwartz, 2005, s.23).

> "Armstong: (Marcel) Duchamp'ın (sanata olan) en büyük katkısı sizce nedir?
> Ruscha: Sıradan objelerle de sanat eseri ortaya konabileceğini ispatlamıştır. Aynı zamanda çalışmasında elektrik motoru kullanarak hareket yaratan ilk sanatçıdır. Kendi zamanında, diğer sanatçılar için tabu olan materyalleri kullanmıştır. Düzene karşı gelmek onun en büyük başarısıdır (Armstrong, 1994, s.56)".

Pop Sanat'ın gündelik nesneleri; tıpkı Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi Edward Ruscha'nın da baskıresimlerinin temasını oluşturmuştur. Sıkışık yolların, ilan panolarının, trafik işaretlerinin ve geçici yapıların karmaşa yarattığı bir çevrede Ruscha, San Antonio'da yaptığı bir eskizden yola çıkarak iyi bilinen iki baskıresim yapmıştır (Bkz. Görsel 3.22). "Standart Station" ve "Mocha Standart" adlı bu çalışmalar, serigrafi tekniği ve sanatçının kendisinin hazırladığı şablonlardan oluşturulmuştur. Eleştirmenler "Standart Station" için "Pop'un Batı Yakası sembolü" yorumunu yapmışlardır (Watrous, 1984, 279, 280).



Görsel 3.23. *Edward Ruscha, "Hollywood", 44,5 cm x 112,9 cm, Serigrafi, 1968, Brooke Alexander Inc., Özel Koleksiyon, New York.*

Edward Ruscha, 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında, Hollywood filmlerinin atmosferini ve hızla yükselişe geçen bu trendi dramatize eden birçok çalışma yapmıştır. Bu çalışmalarında, Kaliforniya'nın ağaçsız bayırlarına dikilmiş "Hollywood" *billboardunu* resmetmiştir. (Bkz. Görsel 3.23) Ruscha, 1969'da çalışmalarına meyve suları, kan, barut ve çimen lekeleri gibi organik maddeler ve alışılmadık unsurları dahil etmiştir (Osterwold, 2003, s.237, Watrous, 1984, s.280, http-6)[21].

3.2.6. James Rosenquist

Pop sanatçısı olarak bilinen James Rosenquist, Kuzey Dakota'da 1933'de doğmuştur. 1948 yılında Minneapolis'de sanat eğitimi almıştır. 1953-54 yıllarında hayatını, endüstriyel tesisleri resmederek kazanmakta olan sanatçı, Küba'ya hareketinden sonra İzlenimcilere ilgi duymuştur. 1955'de kazandığı bir bursla gittiği Art Student League'de, Robert Indiana, George Grosz ve sonraları Jasper Johns, Robert Rauschenberg gibi sanatçılarla tanışmıştır.

Görsel 3.24. *James Rosenquist, "F-111", (26 Kesit) 304,8 cm x 2621,3 cm, Tuval ve alüminyum üzerine yağlı boya, New York (VAGA, 2012)*

[21] http://www.artnet.com/artists/ed-ruscha/biography (Erişim Tarihi: 28.07.2017)

Broadway'de bir atölye açan sanatçı *billboard sanatçısı* olarak çalışmış ve stilini bu esnada geliştirmiştir. 1965'de ULAE'de litografi çalışmaya başlayan sanatçının baskıresimleri, boya tabancası, stencil ya da boya merdanesi gibi geleneksel olmayan materyaller kullanması nedeniyle cesur bir karakter sergiler. Sanatçı aynı sene Jewish Museum'da sergilenen 26 metrelik "F-111" adlı enstalasyonu yapmıştır (Bkz. Görsel 3.24). Bu çalışma mimari olarak ölçeklenmiş panellerden ve yansıtıcı *mylar* gibi fütüristik malzemelerden meydana gelir. (Osterwold, 2003, s.236, Tallman, 1996, s.278).

> "1964'te bitirdiğim F-111 planlamasının son evresinde olan Amerikan bombardıman uçağıydı. Henüz bitirilmemesine rağmen görevi biçilmiş ve kesindi. Bu savaş aracı Long Island'a vergi sağlayacak ve istihdam yaratacaktı. Yapım aşamasında yer alan insanların tam olarak ne olduğunu kestiremediğim bir yerlere sürüklendiğini biliyordum. İnsanlar burada çalışarak iki buçuk çocuk üç buçuk araba ve varoşlarda bir ev sahibi olabiliyordu. ...Çinlilerin vergiyi aslında bir hayır kurumuna bağışlamak maksadıyla icat ettiklerini duymuştum. Ben de, bu resmi satarsam resmimi alan kişi zaten bunun vergisiyle bir F 111 almış olacak diye düşündüm (http-7)[22]".

"Bana kalırsa resim yapmak reklamcılıktan daha heyecan verici, o zaman neden bu haz ve gücü kullanmayalım ki", diye düşünen Rosenquist, tıpkı diğer Pop sanatçıları gibi reklamlara ve gündelik nesnelere kendini kaptırmıştır (http-8)[23].

James Rosequist'in resim ve baskıresimlerinde, Pop Sanat'a ait öğeler ile birlikte logolar, harfler ve Popu anımsatan doğaçlama imgeler de kullanmıştır. Mesela "Cold Light" isimli çalışmasında çalkantılı mavi bulutların çevrelediği çıplak bembeyaz bir ay bulunur (Bkz. Görsel 3.25). İlginç bir gölgeliği andıran desteklerin üzerindeki bir ofset litografi pozitifi, yerdeki gündelik obje ile akrabalık gösterir (Watrous, 1984, 281).

[22] https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/ 197/1042 (Erişim Tarihi: 07.03.2017)
[23] https://www.moma.org/ collection/works/ 79805 (Erişim Tarihi: 09.03.2017)

Görsel 3.25. *James Rosenquist, "Cold Light", 51,4 cm x 76,3 cm, Litografi, 1971, New York (VAGA, 2017)*

Rosenquist "Mirrored Flag" isimli litografi çalışmasında, bir yüzü yapışkan olan mylar[24] film kullanmıştır. Herhangi bir parmak izi ya da çizik oluşmaması için, yüzeye önceden bir kağıt yerleştirildikten sonra mylar film, dikkatlice uygulanmıştır (Watrous, 1984, s.354).

James Rosenquist, "Earth and Moon" isimli çalışmasında, ön yüzü elde etmek için pres ile kalıplama yöntemini kullanmıştır (Bkz. Görsel 3.26). Pres ile kalıplamada, plastik, biçim alacak bir kıvama gelene kadar ısıtılır ve negatif ile pozitif kalıplar arasında baskısı yapılır, daha sonra arka plan ile birleştirilir (Saff, Sacilotto, 1978, s.358).

[24] Mylar: Darbe ve yırtılmalara karşı dayanıklı, -70 ve 150 santigrat derecede esnek kalabilen, yarı saydam bir malzemedir.

Görsel 3.26. *James Rosenquist, "Earth and Moon", 47 cm x 44,5 cm, Karışık teknik (Litografi, plastik kum saati ve plastik sedefler) 1971*

1970 ve 80'li yıllarda çokça gravür yapan sanatçı aynı zamanda film teknikleri ile de ilgilenmiştir (Osterwold, 2003, s.236, Tallman, 1996, s.279).

3.2.7. Andy Warhol

> "Pop'un ne olduğunu bir kez idrak ettiğinizde, o zaman (artık) bir tabelaya aynı gözle bakmanız mümkün değildir. Pop'un ne olduğunu düşünmeye başladığınızda ise, Amerika'ya hiç bir zaman aynı gözle bakmanız mümkün değildir (Antmen, 2013, s.167)".

Ressam, film yapımcısı, heykeltıraş, yayıncı, baskıresim sanatçısı ve fikir adamı olan Andy Warhol, şüphesiz Pop sanatçılarının en ünlüsüdür. Resim yapmaya başlamadan önce başarılı bir illüstratör olan Warhol, basın dünyasını da çok iyi analiz eden biridir (Tallman, 1996, s.282). Reklamcılıktan sanata geçmeye karar verdiğinde, öteki Pop sanatçıları gibi bir kültür birikimine sahip olmayan ancak bunu kısa sürede halleden Andy Warhol, 1960'larda yaptığı "Marilyn Monroe" serileri ve "Campell's çorba konserveleri" ile tanınmıştır. Warhol, ilk başlarda çizgi film kahramanlarını çalışarak, konusunu kitle kültüründen almıştır fakat bu çalışmalarda Soyut Dışavurumculuk gibi boya akıtmaları yapmıştır. Bu biçimi 1961-62'de tamamen terk eden Warhol, konularını sadece gazetelerden almıştır. Daha sonra "Brillo" sabun kutuları, "Campbell" çorba kutuları ve "Coca Cola" şişeleri gibi tüketim toplumunun simgelerini seriler olarak yapmıştır (Germaner, 1996, s.15,16).

> "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu (Antmen, 2013, s.166)".

İmgenin çok güçlü bir anlatım rolünde olduğu böyle bir dönemde Warhol, imgeyi resimlerine taşıyarak, tablosunu "yüceltmek" istemiştir. Çalışmalarında serigrafiyi tercih eden sanatçı bu konuda uzman kişilerle beraber çalışmıştır. Bu süreç, bir taraftan eser ile sanatçı arasına mesafe koyarken öbür taraftan esere başkalarının katkı sağlamasına olanak verir. Bu şekilde Warhol "sanatsal yaratı" ile üretimi birbirinden ayırır ve bu da "kavramsal sanatın" habercisi olarak görülebilir (Germaner, 1996, s.15,16).

> "Amerika ile ilgili en harika şey, varsılla yoksulun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır. Düşünün ki Amerikan başkanı da Liz Tylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola Coca Cola'dır ve ne kadar para öderseniz ödeyin sokakta bir serserinin de içmekte olduğu bir Cola'dan daha iyi bir Cola yoktur (Antmen, 2013, s.166)".

Andy Warhol, tuval üzerine çeşitli varyasyonlarda yaptığı denemelerden sonra serigrafi tekniğine başvurmuştur. Warhol'ün baskıresimleri, "International Avant Garde" için yaptığı foto gravür haricinde serigrafi tekniği ile oluşturulmuştur. Warhol "Fabrika" adını verdiği stüdyosunda en önemli serigrafi serilerini yapmıştır. "Ten Marilyn"

1967'de, "Campell's çorba konserveleri" 1969'da ve "Flowers" 1970'de yayınlanmıştır (Tallman, 1996, s.282).

"Marilyn" (Bkz. Görsel 3.27) olasılıkla Warhol'ün en muazzam grafiksel çalışması olmasına rağmen Warhol, sorumluluğu bir yardımcısına yüklemiş ve görünen o ki baskı provası alınırken orada bile bulunmamıştır. Warhol sıklıkla sorumluluk ve toleransı, yardımcılarına havale etmiştir. Eleştirmen John Coplans Andy Warhol için; "belli ki Warhol'ü ilgilendiren şey kararlardır, imal aşamaları değildir" demiştir. "Marilyns", izleyicilerin, canı sıkkın birinin biraz renk eklediğini düşünerek avunabileceği, fotoğraf temelli olduğu apaçık ortada olan bir çalışmadır. Öte taraftan "Campell's çorba konserveleri"nin (Bkz. Görsel 3.28) şok edici tarafı, alelade kaynaklarını doğruca açığa vurmasıdır (Tallman, 1996, s.59).

Görsel 3.27. *Andy Warhol, "Ten Marilyn" (serisinin bir parçası), 91 cm x 91 cm Serigrafi, Tate Koleksiyonu 1971*

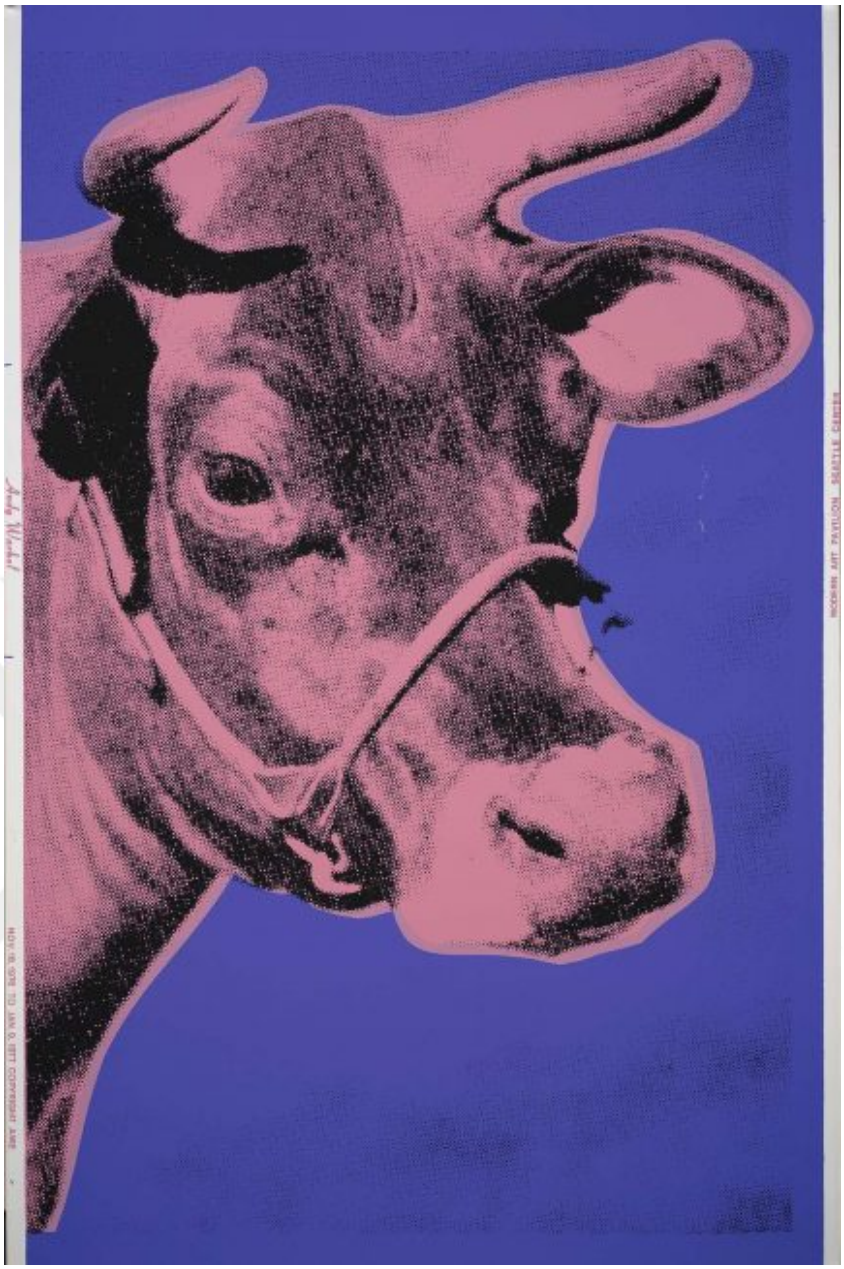
> "(Marilyn) Monroe'yi böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeler derim, çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır (Antmen, 2013, s.167)".

Görsel 3.28. *Andy Warhol, "Campbell çorba konserveleri I", (her biri) 88,9 cm x 63,4 cm, Serigrafi, 1968, James Corcoran Galeri, Los Angeles, Kaliforniya Özel Koleksiyon 1968*

Warhol 1960'lar boyunca kendine has serigrafiler yapmıştır (Cagney, Race Riot, Ambulance Disaster). Monokrom tonlarda olan bu çalışmalar grenli yapısını koruyacak biçimde yapılmış ve konular kitle iletişim imajlarından elde edilmiştir. Bu sayılanlar, Andy Warhol'ün kendi filmlerinden oluşturduğu "Kiss (Bela Lugosi)", "Blue Movie" ve "Sleep" için de geçerlidir. Warhol bu çalışmaların benzersiz olmasını istemiş, baskı esnasında mürekkebin doygunluğunda veya kompozisyonda değişiklikler yapmıştır.

Warhol, 1965 ve 1966'da kendi filmlerinden görüntülerle pleksi üzerine bir dizi serigrafi almaya devam etmiştir. İmzalanmamış olan bu çalışmalar ortalama beş altı edisyondan oluşur (Feldman, Defendi, 2003, s.45).

> "Serigrafi tekniğiyle bir fotoğraf seçebilir ve onu büyüterek tutkal eşliğinde ipeğe transfer edebilirsiniz. Bu şekilde mürekkebi verdiğiniz zaman, mürekkep ipekten geçebilecek fakat tutkaldan geçemeyecektir. Böylece aynı resimde her defasında ufak değişiklikler yapabilirisiniz. Beni çok heyecanlandıran, şansa bağlı, hızlı ve basit bir süreçtir (Feldman, Defendi, 2003, s.45)".



Görsel 3.29. *Andy Warhol, "Cow 12A", 114,3 cm x 76,2 cm, 1976, Serigrafi, 1976*

Andy Warhol 1962 ve 1987 aralığında sınırlı edisyon olarak yayınlanmış baskıresimleri belirli bir düzende numaralanmış ve katalog bölümleri için Roma rakamı kullanılmıştır. Çalışmaların çoğunluğu tükenmez kalem ya da kurşun kalem ile numaralanmış ve imzalanmış olmasına rağmen bazı istisnalar vardır. Örneğin "Banana" ve "SAS Passenger Ticket" imzalanmış fakat numaralandırılmamıştır. "Marilyn Monroe I Love Your Kiss Forever Forever", "Purple Cows" (Bkz. Görsel 3.29) gibi çalışmaları imzalanmış fakat numarası yayınevi sayfasında yer almıştır. Andy Warhol kompozisyonda ve renk aralıklarında değişikliklere giderek "Truck", "Joseph Beuys in

Memoriam" gibi birçok benzersiz deneme baskıresim yapmıştır. Bu baskıresimleri TP 1. (Prova Baskı 1.) olarak numaralandırmış ve imzalamıştır. Warhol'ün imzalayıp numaralandırdığı fakat her edisyonda küçük müdahalelerde bulunduğu "Shadows" gibi aralarında küçük farklılıklar bulunan baskıresimleri de vardır (Feldman, Defendi, 2003, s.56, 57).

İşçi sınıfı kökenli bir göçmen olan Warhol, bir makine olmak istemiştir. Sanatı arzu ile ilişkilendirerek tüketime odaklanan Warhol "yaratıcılık"a inanmamıştır. 1960'lardan sonra Warhol'ün çalışmaları olgunlaşmıştır. Burada hayret verici olan nokta, çalışmalarının sürekli yinelenen tüketim ürünlerinden ibaret olmasıdır. "Campbell's" ve "Brillo" kutuları (Bkz. Görsel 3.30) "Coca Cola" şişeleri, kısacası bunlar; Amerikan rüyasının temelini "tüketim eşitliği" olarak yorumlayan göçmen bir çocuğun, bakış açısından görülmediği sürece "sıradan" olan nesnelerdir (De Duve, 2016, s.36, 37).

Görsel 3.30. *Andy Warhol, "Brillo Sabun Pedi Kutuları", 43,3 cm x 43,3 cm x 36,5 cm, Kontrplak üzerine sentetik polimer, mürekkep ve serigrafi, 1964, Andy Warhol Foundation, New York.*

> "Brillo kutularına şöyle başladım: bütün Campbell's çorba konservelerini tuval üzerine sırayla resmettim, sonra bir kutu aldım ve o kutunun üzerine resmettim, sonuç komik oldu çünkü gerçek gibi görünmüyorlardı (Antmen, 2013, s.167)".

Sanatın hiç bir geleneğine dair tutum sergilemeyen Warhol, haksızlığın giderilmesi için mücadele vermediği gibi izleyicilerin tüketiciye dönüşmesi için de bir tepki vermez. O sadece izleyiciyi çok sayıda Campbell's kutusuyla buluşturmakla; onların hali hazırda dönüştükleri şeyi tescillemiş olur. Sanat izleyicileri birer tüketicidir ve resim de bir metadır. Warhol burada sadece şahit konumundadır, içeriğe hiç bir ekleme yapmaz, olduğu gibi gösterir (De Duve, 2016, s.46).

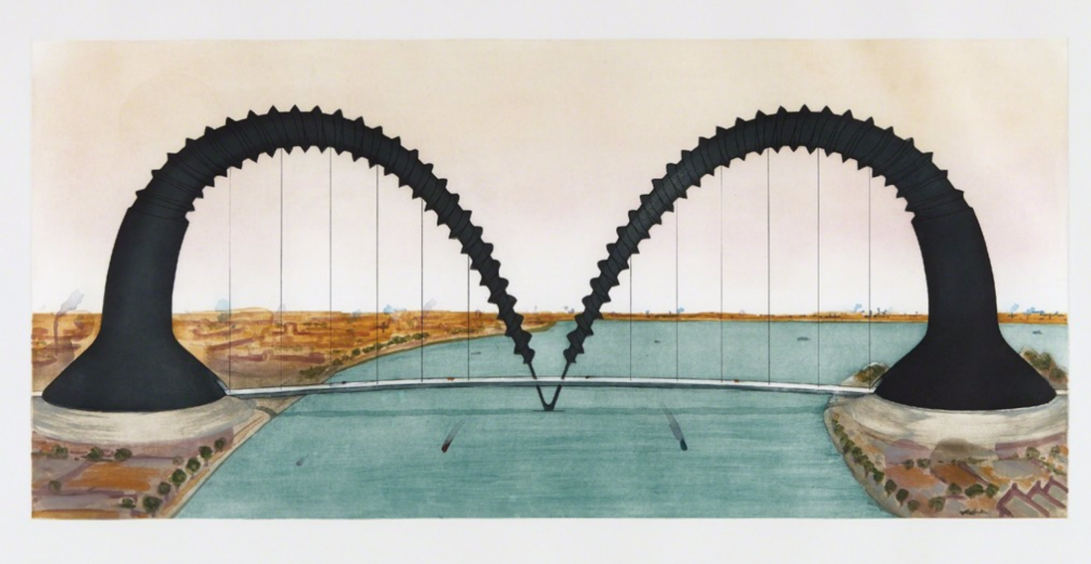
3.2.8. Claes Oldenburg

1929'da Stockholm'de dünyaya gelen Claes Oldenburg kariyeri boyunca seri üretimden etkilenmiştir. Muazzam boyutlarda heykelleri ile tanınan sanatçı, çok sayıda baskıresim de yapmıştır. Oldenburg 1956'da New York'a hareketinden sonra "Happening" ve enstalasyonla ilgilenmiştir.

Grafik sanatının farklı formlarıyla da ilgilenen Oldenburg'un en erken baskıresim çalışması, 1960'da monotip olarak yaptığı "Ray Gun" posteridir. Sonraki sene iki tane gravür çalışmıştır. Bunlardan 1961 imzalı olan "Orpheum Sign" adlı çalışması (Görsel 1.9, s. 23) küçük bir gravürdür. "Orpheum" ve Jim Dine'nin "Crash" (Bkz. Görsel 3.19, s. 74) adlı baskıresimleri "Happening" mahiyetinde olsa da kritik bir noktayı işaret ederler. Bu nokta, performanstan objeye dönüşüm; dolayısı ile "Happening"den "Pop"a dönüşümdür (Tallman, 1996). Oldenburg, aynı sene (1961), ilk litografileri olan, pasta dilimi, masa üstü için bir eskiz ve The Store'u yapmıştır. 1964'de Tanglewood Press, Oldenburg'un litografi ile yaptığı "Flying Pizza (Uçan Pizza)" adlı çalışmasını yayınlamıştır. 1965'de Paris Review posterini tasarlamıştır (Rose, 1970, s.165). Oldenburg'un 1966'da pleksi ile beraber serigrafi tekniğini de kullanarak oluşturduğu "Tea Bag" isimli çalışması, "Seven Objects in a Box" için yaptığı "Baked Potato" çalışmasındaki "katı" heykelin aksi bir çalışmadır. "Tea Bag" çalışmasındaki "katılık" şeffaf bir hayalet gibi serigrafinin üzerinde kabartma olarak durur (Tallman, 1996, s.57).

Görsel 3.31. *Claes Oldenburg, "Notes", 57 cm x 39,9 cm, Litografi ve ofset litografi içeren resimli kitap, 1968, Claes Oldenburg 2017*

Claes Oldenburg, 1967'de "Tea Pot"un da aralarında olduğu üç grafiksel çalışma yapmıştır. Aslında kapsamlı bir şekilde baskıresimle uğraşması 1968'de Los Angeles'ta Gemini G.E.L.'de olmuştur. Burada "Notes" serisini (Bkz. Görsel 3.31) ve "Airflow" temalı üç boyutlu baskıresimlerini yapmıştır (Rose, 1970, s.165). Litografi ile yaptığı "Notes" serisi, gözlem ve çağrışımdan doğan olumlu hataları ve tesadüfleri kayıt altına alır. Eğitici öğeler de içeren "Notes" Oldenburg'un ilerde yapacağı heykellerin, henüz hayata geçirilmediği bir dönemde yapılmıştır. Oldenburg, el ile renklendirilmiş gravürlerinden (Bkz. Görsel 3.32) yüksek kalitede ofset litografilerine kadar geniş bir aralıkta baskı resmi yapmış ve bunları projelerinde kullanmıştır (Tallman, 1996, s.275).



Görsel 3.32. *Claes Oldenburg, "Screwarch Bridge (State III)", 83,8 cm x 152,4 cm, Kuru kazıma, akuatint ve mono baskı, 1981*

Baskı resmin tarihi kaydetmek gibi önemli bir fonksiyonunu Christo ve Oldenburg gibi sanatçılar canlandırmıştır. Baskı resmi, eserlerini kayıt altına almak ve tasarımlarını, görsele dönüştürüp yaymak için kullanmışlardır. Oldenburg, baskıresim ile oluşturulan kitap ya da illüstrasyonlarla, 'düşünce sirkülasyonu yaratma fikri' nedeniyle ilgilendiğini belirtmiştir. Bundan böyle baskı resmin piyasada eşit koşullara sahip olduğunu ve piyasa kurallarının demokratikleştiğini düşünen Oldenburg, "Eğer bir sanat eserine sahipseniz bunun herkese ulaşabilmesi muhteşem olurdu" demiştir (Tallman, 1996, s.58).

3.3. Pop Sanat ve Baskıresim İlişkisi

20. yüzyılın ortalarında, son hızla piyasaya sürülen ürünlerin "imgeleri" yeni ihtiyaçları doğururken, insanlara bir taraftan; bu ihtiyaçların (güya kolayca) nasıl giderileceği anlatılmıştır. Çoğaltma ve baskı yöntemlerindeki gelişmelerle şehirler ve yaşam alanları albenili ve standart görünümlere sahip olmuştur. İnsanlar sevdikleri popüler ünlülerin posterlerini elde edip, duvarlarına asabilir olmuştur (Yılmaz, 2005, s.180). Böyle bir dönemde Amerika'da altın çağını yaşayan baskıresim, sanatçıların çalışmalarının yaygınlaşmasını ve bu sanatçıların tanınmasını sağlamış, sanat ile uğraşan kurumlar için "uyarıcı bir etken" olmuş ve atölyelerin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bütün bunların sonucu olarak baskıresim, sanat piyasasında önemli bir aşamaya gelmiş, diğer sanatçılar da baskıresim ile ilgilenmeye başlamıştır. Endüstriyel alanda zaten kullanılan

baskı resmin, sanatsal çerçevede ele alınması bir "yeniden keşif" olarak değerlendirilebilir. Baskı resmin bu dönemde sanatçıların ilgisini çekmesinin nedeni, dönemin sanatsal yaklaşımlarının görsellik anlayışına uygun düşmesidir. Endüstriyel alanlarda kullanılan serigrafinin, yoruma elverişli yüzeyi ve katı sınırları "Pop, Op ve Minimal" sanatçıların ilgi alanına girmiştir (İlbeyi, 1996, s.80). Bu ilginin sonucunda 1960'larda serigrafi canlanmaya başlamıştır. Dikkat gerektiren ve daha karmaşık olan litografi ya da gravürün aksine; parlak, keskin sınırlara sahip ve büyük ölçekte fotoğrafik etkilerin, daha canlı bir biçimde elde edilebildiği serigrafi tekniğinin popülaritesi giderek artmıştır (Saff, Sacilotto, 1978, s.294). "1960'lı ve 70'li yılların Amerikan baskıresmi üzerindeki bu etkileyici kuşatımı, günümüzde hızını aynı tempoda sürdürmese de baskıresmi sanatsal açıdan önemli bir konuma getirmiştir" (İlbeyi, 1996, s.85).

Reklamlar, çizgi romanlar, ünlüler gibi konulara olan düşkünlüğü ile tanımlanan ve üretim ve çoğaltmayla yakın ilişki içinde olan Pop Sanat'ın baskıresim üzerine etkisi büyüktür. Bir önceki jenerasyon tarafından; tıpkı ticari ürünler gibi çoğaltılabilmesi ve sanatçı eli ile eserin arasına kalıbın girmesi gibi özelliklerinden dolayı rağbet görmemiş olan baskıresim, Pop sanatçılarının onun bu özelliklerini sömürürcesine kullanması ile ayrıcalıklı bir konuma gelmiştir (Tallman, 1996, s.49).

Pop sanatçıları, genellikle tuval üzerine yağlıboya çalışmayı tercih etseler de çoğu Pop sanatçısının çalışması popüler kültür öğelerinden faydalanılarak elde edildiği için fotoğrafik görünümdedir. Bu yöntem aynı zamanda eserin içeriğine yönelik mesaj da barındırır. Andy Warhol'un serigrafiye ve "mekanik çoğaltıma" başvurması sanatın felsefesini de belirleyen bir anlam içerir. "Warhol'un kişisel ifade ve özgün 'yetenek'le üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurması" gündelik hayat imgelerini kullanması kadar önem taşır (Antmen, 2013, s.162).

Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Edward Ruscha ve diğer Pop sanatçıları, resimlerini ve o dönem Amerika'sını yansıtan içeriklerini çoğaltmak için litografi ve serigrafi kullanarak ya da bu iki tekniği bir arada kullanarak, gitgide artan sayıda çalışmalar yapmışlardır. Johns, Dine, Rauschenberg ve Warhol, yayınlanmış dergilerin illüstrasyonlarını, reklam konularını, gazete fotoğraflarını ve "Pop" imgelerini, baskıresimlerine transfer etmişler ve amaçları doğrultusunda modern ticari sanatın teknolojilerini ve baskıresim yöntemlerini tercih etmişlerdir (Watrous, 1984, s.226). Gündelik objelerin sanat alanı içerisinde kullanılması ve fotoğrafın doğrudan veya baskı

teknikleri kullanılarak resme eklenmesi, Pop sanatçılarının etraflarındaki gerçeği yorumlayış biçiminin yöntemi olmuştur (Türkmenoğlu, 2007, s.96). Pop Sanat, kullandığı materyallerden felsefesine ve yaygınlaşmasına kadar olan süreçte basılı materyaller ile tavlanmıştır. Transfer ve benzeşimi de içeren baskıresim teknikleri ve baskısı alınmış imajlar Pop vizyonunun içine işlemiş, ve akımın arka planındaki düşünüş biçimini de oluşturmuştur (Weitman, 1999).

Baskıresim açısından Amerika'da 1960'lı yılların bir diğer önemli kısmı, baskıresim atölyeleri ve baskıresim ustalarının diğer ressamları etkilemesidir. ULAE, Tamarind, Gemini ve daha birçok atölye, baskı resmin bir sanat dalı olarak gelişmesine temel olan merkezler olarak sanat dergileri yoluyla kamuya tanıtılmıştır. Sanatçılar, yayıncılar ve sanat tacirleri de ihtiyaçlarının karşılanması için baskıresim atölyelerin öneminin farkına varmıştır. Neticede bu atölyelerde Pop konsepti ile uyumlu olan, serigrafi, fotolitografi ve ofset litografi teknikleri kullanılmıştır (Watrous, 1984, s.279).

Pop sanatçılarının eserleri, sonraki sanatçıları teknik, resim biçimi ve konu bazında etkilemiştir. Serigrafi tekniği ve endüstri renkleri kullanılmış, resimsel anlamda boyalı alanları çevreleyen dış çizgiler kullanılmış, düz boyama yapılmış ve figürler yeniden yorumlanmıştır (Germaner, 1996, s.18).

SONUÇ

Yapılan araştırmada İkinci Dünya Savaşı dolaylarında dikkat çeken sanatçıların baskıresimle ilgilenmesi ile bu alana olan ilginin yoğunlaştığı görülmüştür. Yine aynı dönemde savaşın başlaması ile Avrupa'daki sanatçılar New York'a hareket etmiştir. Bu hareketin ve o dönemde dünya üzerinde her alanda üstünlük kurma çabasında olan ABD'nin bilinçli politikaları sonucunda sanatın merkezi Avrupa'dan ABD'ye taşınmıştır. ABD'de, özel kuruluşların, devletin ve zorunlu nedenlerden dolayı ya da davet üzerine New York'a giden sanatçıların katkılarıyla baskıresim tekniklerinin uygulandığı ve öğretildiği, bir çok atölyenin kurulduğu ve Amerika'da baskı resmin altın çağını yaşadığı, araştırma sürecinde gözlemlenmiştir.

Yirminci yüzyılda düşüncenin sanatta ağırlık kazanması, birbiri ardına akımların ortaya çıkmasına, diğer alanlarda olduğu gibi sanat açısından da hareketli bir dönem yaşanmasına neden olmuştur. Kitlesel üretim kitlesel tüketimi doğurmuş, seri üretim ile birlikte birbirinin aynı ürünler kitlelerce tüketilmiştir. İnsanlara, kitle iletişim araçları ve reklamlar aracılığıyla istediklerini elde edebilecekleri mesajı verilmiş, diğer insanlarda olmayana sahip olarak, saygınlık ve statü kazanabilecekleri düşündürülmüştür. 1950'lere gelindiğinde bireylerin her zamankinden daha fazla seçeneğe sahip olması, tüketim toplumunu farklı bir boyuta taşımıştır. Giyim kuşam, moda ve evlerin süslenmesi gibi bir çok alanda gösterişçi bir tavır bu dönemde oluşmuştur. Kitle kültürü içerisinde ticari amaçlar doğrultusunda; dinamik bir görünüm verilerek ve popülerleştirilerek oluşturulan popüler kültür kavramı ortaya çıkmıştır. Tüketim kültürü ile doğrudan ilgilenen Pop Sanat böyle bir zeminde, 1950'lerde filizlenmeye başlamıştır. Bir sanat tarzını anlatmaktan daha çok sanatsal bir olgunun ortak bir terimi olan Pop Sanat, tüketim kültürü öğelerini irdelemiştir. Pop sanatçıları, kola ve konserve kutularından sigara paketlerine gündelik bir çok nesneyi kullanarak bu nesnelere yeni anlamlar kazandırmış ve elit sınıfa ait yüksek kültür ile kitleler tarafından tüketilen kültür arasındaki ayrımı eritmişlerdir. Yapılan araştırma sonucunda Pop sanatçılarının baskıresim tekniklerini sıkça kullandıkları gözlemlenmiştir. Bu kullanımın birkaç neden yüzünden olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İlk olarak Pop Sanatın üretim ve çoğaltımla ilgili olması ve baskı resmin de imaj çoğaltabilme özelliğinin olması Pop sanatçılarının baskı resme başvurma nedenidir. Bir diğer neden Pop eserlerin gündelik nesnelerden kaynaklı ve fotoğrafik bir görünüme sahip olması ve bu görünümün baskıresim teknikleri ile elde edilebilmesidir. Pop sanatçıları eserlerini oluştururken "makine" duygusuzluğunda yani sanatçının el

hareketlerinin eser üzerinde takip edilemeyeceği biçimde bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Baskıresimde de eser ile sanatçı arasında kalıbın olması, bu bakış açısına uygun düşer ve Pop sanatçılarının baskı resmi tercih etmelerinin bir diğer nedenini oluşturur.

Araştırma sürecinde Pop Sanat'tın baskıresim üzerine büyük etkisi olduğu gözlemlenmiştir. Baskıresim bir önceki jenerasyon tarafından ticari ürünler gibi çoğaltılabilir olması nedeniyle birincil sanat yöntemi olarak rağbet görmemiştir. Pop Sanat, baskı resmin, çoğaltılabilme özelliğini kullanarak baskı resmi ayrıcalıklı bir konuma getirmiştir.

Pop sanatçıları resimlerini oluştururken litografi ve serigrafiyi ya da ikisini birlikte kullanmıştır. Yayınlanmış dergilerin illüstrasyonlarını ve reklamları baskıresimlerine transfer etmişler, modern ticari sanatın teknolojilerini ve baskı resmi kullanmışlardır. Araştırmanın ulaştığı bir diğer sonuç, Pop sanatçılarının gündelik nesneleri sanat alanında kullanması, fotoğrafı doğrudan ya da baskıresim tekniklerini kullanarak resimlerine eklemesidir. Böylece kullanılan tekniklerin; Pop sanatçılarının çevresindeki gerçekleri yorumlayış biçiminin de yöntemi olduğu gözlenmiştir. Baskıresim teknikleri ve baskısı alınmış imajlar Pop vizyonunun içine işlemiş, akımın arka planını da oluşturmuştur.

Pop Sanat'tın devamında, endüstriyel serigrafi tekniğinin ve endüstri renklerinin sanatçılar tarafından kullanıldığı, boyalı alanları çevreleyen çizgiler ve düz boyamalar yapıldığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Basılı Kaynaklar

Alakuş, A. O. (2004). Kültür Kavramı Tanımlamalarına İlişkin Bir Analiz. *Milli Eğitim Dergisi.* (164).

Alexandra S. (2005). Second City: Ed Ruscha and the Reception of Los Angeles Pop. *October*. (111), 23-43

Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antreasian, G. Z. and Adams, C. (1970). *The Tamarind book of lithography: art & techniques.* Los Angeles: Tamarind Lithography Workshop.

Boudaille, G. (1989). *Jasper Johns.* Barcelona: Ediciones Poligrafa, S.A.

Black, P. and Moorhead D. (1992). *The prints of Stanley William Hayter: a complete catalogue*. London: Phadion Press.

Carpenter, E. (2002). *Jim Dine prints, 1985-2000: a catalogue Raisonne / Elizabeth Carpenter; with an essay by Joseph Ruzicka*. Minneapolis: Minneapolis Institue of Arts.

Castleman, R. (1988). *Prints of the 20th Century.* New York: Thames and Hudson.

Coldwell, P. (2010). *Printmaking a contemporary perspective.* Londra: Black Dog Publishing.

Corlett, M. L. (2002). *The prints of Roy Lichtenstein : a catalogue raisonne 1948-1997 / Mary Lee Corlett ; introduction by Ruth E. Fine.* (2nd rev. ed.). New York : Hudson Hills Press.

De Duve, Thierry. (2016). *Marx'ın atölyesinde dikilmiştir: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp.* (Çev: O. Civelek). Corpus Yayınları. İstanbul

Devon, M. (2000). *Tamarind: forty years*, (1st edition) Albuquerque: University of New Mexico Press.

Armstrong, E. (Autumn, 1994). Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner. The Duchamp Effect. *October* (Vol. 70) 55-59, The MIT Press

Eliot, T. S. (1981). *Kültür Üzerine Düşünceler*. (Çev. S. Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erdoğan İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. *Eğitim Dergisi*, (57), 1-18

Feldman, F and Schellmann, J. (2003). *Andy Warhol prints: a catalogue raisonne 1962-1987.* (Frayda Feldman ve Claudia Defendi ile revize edilmiş ve genişletilmiş 4. Basım) Distributed Art Publishers, New York

Fiske J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Francis, R. (1984). *Jasper Johns.* New York: Abbeville Press.

Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Güvenç, B. (1997). *Kültürün ABC'si.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Hansen, T. V., Mickenberg, D., Moser, J and Walker, B. (1995). *Printmaking in America: collaborative prints and presses, 1960-1990*, New York : H.N. Abrams in association with Mary and Leigh Block Gallery, Nortwestern University.

Harrison, C. and Wood, P. (2003). *Art In Theory 1900-2000.* (New Edition). USA: Blackwell Publishing Ltd.

İlbeyi, G. (1996). Amerika'da Özgün Baskıresimde 1960 ve 70'li Yıllar, *Anadolu Sanat (Süreli sanat ve kültür dergisi)* , (5), 80-88

Karahan, Ç. (2003). Amerika Sanatı'nda bir öncü; Robert Rauschenberg, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8), 22-34

Kıran, H. (2016). Çağdaş baskıresim sanatına genel bir bakış. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6 (1), 54-77

Kırtunç, A. L. *Popüler Kültür Eleştirisi*, 02.06.2010
Bant çözümü: Ş. Tarakçıoğlu.

Kinsman, J. (1994). *The prints of R.B. Kitaj.* England: Scolar Press.

Langa, H. (2004). *Radical art: printmaking and the left in 1930s New York.* Berkeley: University of California Press,

Livingstone, M. (1994). *Kitaj*. Londra: Phaidon Press Limited.

Livingstone, M. (2000). *Pop Art: A Continuing History.* Thames & Hudson.

Livingstone, M. (2001). *David Hockney.* London: Thames & Hudson Ltd.

Limon, B. (2011). *Çağdaş özgün baskıresim sanatında politik söylemler*. Sanatta Yeterlik Tezi, Selçuk Üniversitesi.

Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

MacCabe, C., Francis, M. and Wollen, P. (1997). Who is Andy Warhol?, British film Institute, , London

Melia, P. and Luckhardt, U. (2000). *David Hockney Paintings.* Munich, London, New York: Prestel Verlag.

Odabaşı Y. (1999). *Tüketim Kültürü.* İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Osterwold, T. (2003). *Pop Art.* Köln: Taschen

Özkan, H. H. (2006). Popüler kültür ve eğitim. *Kastamonu Eğitim Dergisi*. 14 (1), 29-38

Papadakis, A. C (1992). *Pop Art.* London: Academy Group Ltd.

Rose, B. (1970). *Claes Oldenburg*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn

Saff, D. and Sacilotto, D. (1978). *History and Process Printmaking.* Australia: Wadsworth/Thomson Learning.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 10 (3), 2013-238

Tallman, S. (1996). *The Contemporary Print.* New York: Thames and Hudson Ltd.

Tunç, A. Z. (2003). Tüketici toplumun sanatı Pop Art ve kaynakları açısından kitle iletişim araçları. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8), 113-121

Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkmenoğlu, D. (2007). Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde Pop Sanatı. *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 2 (23), 95-101

Uz, A. ve Abul D. (2017). Jasper Johns'un eserlerinde popüler kültür imgeleri, *Journal of Awareness, Elektronik Dergi,* (2, Özel Sayı), 69-80

Watrous, J. (1984). *A Century of American Printmaking 1880-1890.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Weitman, W. (1999). *Pop impressions: Europa/USA: prints and multiples from the Museum of Modern Art.* Museum of Modern Art, New York.

Yanıklar C. (2006). *Tüketimin Sosyolojisi.* İstanbul: Birey Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmoernizme Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, S. (2015). 1950 sonrası sanat akımlarının gelişiminde Robert Rauschenberg'in etkileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (10), 113-127

İnternet Kaynakları

https://jwa.org/encyclopedia/article/grosman-tatyana (Erişim Tarihi: 20.08.2017)

https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmu1mss574bc.xml (Erişim Tarihi: 10.05.2017)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/post/hd_post.htm (Erişim Tarihi: 22.09.2017)

https://www.pratt.edu/the-institute/history/ (Erişim Tarihi: 02.07.2017)

http://www.ulae.com/history.aspx (Erişim Tarihi: 13.08.2017)

https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-tatyana-grosman-1212 (Erişim Tarihi: 07.06.2017)

http://www.artnet.com/artists/ed-ruscha/biography (Erişim Tarihi: 28.07.2017)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=k%C3%BClt%C3%BCr (Erişim Tarihi: 17.04.2017)

https://www.moma.org/ collection/works/ 79805 (Erişim Tarihi: 09.03.2017)

https://www.moma.org/explore/multimedia/videos/ 197/1042 (Erişim Tarihi: 07.03.2017)