

ÖZGÜNLÜĞÜ ÇOĞALTMAK: BASKİRESİMDE ÇOĞUL ÖZGÜNLÜĞÜN İNŞASI

• Dr. Öğr. Üyesi Özgür Uğuz*

ÖZET

Bu çalışma, baskıresimde özgünlüğün fiziksel üretim süreciyle sınırlı olmayıp, sanatçının müdahalesi, teknik değişkenler ve sanat piyasasının kurumsal mekanizmalarıyla inşa edilen bir kavram olduğunu öne sürmektedir. Çalışma, baskıresimde özgünlük kavramını sanat tarihi, felsefi yaklaşımlar ve kurumsal standartlar çerçevesinde ele alarak, sanatın çoğaltılabilir yapısının özgünlük algısını nasıl şekillendirdiğini analiz etmektedir. Nitel bir araştırma yöntemi ve literatür taraması yöntemi ile baskıresmin özgünlük statüsüne dair konuya ilişkin görüşler incelenmiş ve belirleyici tartışmalar üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, Nelson Goodman'ın autographic/allographic ayrımı, Walter Benjamin'in aura kavramı, Martin Heidegger'in zamansallık anlayışı ve Baudrillard'ın simülakr evreleri bağlamında baskıresmin özgünlük statüsü incelenmiştir. Ayrıca, 1960 Viyana 3. Uluslararası Plastik Sanatlar Kongresi, 1968 İngiltere Ulusal Ressam-Baskıresimciler Derneği ve 1975 Amerikan Baskı Sanatları Birliği tarafından geliştirilen kurumsal yönergeler üzerinden baskıresimde özgünlüğün sanat piyasası ve kurumsal aktörler tarafından nasıl belirlendiği Michel Foucault'un kurumların ve iktidarların belirleyici rolü çerçevesinde tartışılmıştır. Bulgular, baskıresmin yalnızca fiziksel üretim süreçleriyle değil, aynı zamanda sanatçının müdahalesi, teknik değişkenler ve sanat piyasasının söylemleriyle biçimlendirilen çok katmanlı bir özgünlük anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle özgünlük kavramının baskıresim özelinde farklı bir yaklaşımla ele alınması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu çalışma, baskıresmin özgünlük statüsünü belirleyen dinamikleri ortaya koyarak, baskıresmin çoğaltılabilir doğası ile özgünlük arasındaki ilişkiye dair kapsamlı bir değerlendirme sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Baskıresim, Özgünlük, Çoğaltım, Aura, Çoğul Özgünlük

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, ozguruguz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9096-0608

MULTIPLYING ORIGINALITY: CONSTRUCTION OF PLURAL ORIGINALITY IN PRINTMAKING

• Asst. Prof. Özgür Uğuz*

ABSTRACT

This study argues that originality in printmaking is not limited to the physical production process, but is a concept constructed by the artist's intervention, technical variables and the institutional mechanisms of the art market. The study analyzes how the reproducible structure of art shapes the perception of originality by addressing the concept of originality in printmaking within the framework of art history, philosophical approaches and institutional standards. Using a qualitative research method and literature review method, views on the subject of the status of originality in printmaking were examined and decisive discussions were emphasized. In this context, the status of originality in printmaking was examined in the context of Nelson Goodman's autographic/allographic distinction, Walter Benjamin's concept of aura, Martin Heidegger's understanding of temporality and Baudrillard's simulacrum stages. In addition, how originality in printmaking is determined by the art market and institutional actors through the institutional guidelines developed by the 1960 Vienna 3rd International Congress of Plastic Arts, the 1968 National Painter-Printmakers Association of England, and the 1975 American Printmaking Association is discussed within the framework of Michel Foucault's determining role of institutions and powers. The findings show that printmaking has a multi-layered understanding of originality shaped not only by physical production processes but also by the artist's intervention, technical variables and the discourses of the art market. Therefore, it is concluded that the concept of originality should be addressed with a different approach in printmaking. This study presents a comprehensive assessment of the relationship between the reproducible nature of printmaking and originality by revealing the dynamics that determine the originality status of printmaking.

Keywords: Printmaking, Authenticity, Reproduction, Aura, Plural Originality

* Anadolu University, Fine Art Faculty, Printmaking Department, ozguruguz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9096-060

GİRİŞ

Sanatta özgünlük, bir eserin değerini ve kimliğini tanımlayan merkezi bir kavram olagelmıştır. Genel olarak sanatta özgünlük, tarih boyunca malzeme temelli üretim süreçleri, fiziksel farklılıklar ve kültürel meşruiyet mekanizmaları aracılığıyla tanımlanmış bir kavramdır. Ancak bu kavram, tarih boyunca teknolojik ve kültürel dönüşümlerle sürekli yeniden yorumlanmıştır. Rönesans döneminden önce eserleri üreten sanatçılar eserin kim tarafından üretildiğine, hangi zaman aralığına ait olduğuna kısacası eserin özgünlüğüne dair bir iz bırakmayı düşünmemelerine rağmen Rönesans döneminde sanatçının bireyselliğinin ve eser üzerindeki otoritesinin vurgulanmasıyla bu anlayış değişmiş, eserin özgünlüğüne dair bırakılan bu izler önem kazanmıştır. İmza ile gelen bu dönüşüm, yalnızca fiziksel bir işaret değil, aynı zamanda sanatçının öznel varoluşunun ve yaratıcı iradesinin bir beyanıdır. Bu bağlamda imza, eseri anonim bir üretimden çıkararak özgün bir varlık haline getirmektedir. Baskıresim sanatı ise, çoğaltıma dayalı bir sanat pratiği olmasından dolayı özgünlüğü farklı bir biçimde ele alarak yeniden tanımlamak ve ikna edicilik bağlamında stratejiler geliştirmek zorunda kalmıştır. Burada baskıresim özelinde özgünlük sorununu teşkil eden çoğaltım durumu ortaya çıkmaktadır. Orijinal’lik genel tanımda tekil olan bir varlığı işaret ederken baskıresimde ise özgünlük çoğul üretimlerin tümünü içine alacak şekilde genişletilebilir mi? Bu çalışma bu sorunu tartışırken *çoğul özgünlük* (plural originality) terimini kullanarak duruma işaret edecektir. Bunun nedeni çalışmada sunulan veriler ışığında baskıresimdeki özgünlük durumunun, tek bir baskıresim kalıbından üreyen çoğul üretimlerin tümünü kapsayan bir noktaya evrilip evrilemeyeceği ile ilintilidir.

Baskıresim, sanatçının bir yüzeye (kalıba) uyguladığı görüntünün kağıt ya da farklı bir yüzeye aktarılması yoluyla çoğaltılabilen bir sanat pratiğidir. Gravür, litografi, serigrafi ve linol baskı gibi çeşitli teknikleri barındıran bu disiplin hem el işçiliği hem de mekanik süreçleri içeren karmaşık bir üretim yöntemi sunar. Baskıresmin temel özelliği, tek bir kalıptan birden fazla baskının elde edilebilmesi, ancak her bir baskının üretim sürecine bağlı olarak küçük farklılıklar taşıyabilmesidir. Bu durum, baskıresmin ontolojik olarak özgünlükle nasıl ilişkilendirileceği sorusunu gündeme getirir. Sanat tarihinde “orijinal eser” kavramı genellikle tekil ve tekrar edilemez bir nesne olarak kabul edilirken, baskıresim gibi çoğaltılabilir sanat formları, sanat eseri ile çoğaltım arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Bu bulanıklık özellikle 18. Yüzyıldan itibaren kolleksiyonculuğun yaygınlaşmaya başlamasıyla önem kazanmış 20. Ve 21. Yüzyıllarda ise yadsınamaz bir öneme evrilmiştir. Baskıresimde özgünlük meselesi, tarihsel olarak yenidir, fotoğrafın icadının ve ardından gelen sanatsal faaliyetleri ve gelirleri haklı çıkarma çabasının bir yan ürünüdür (Tallman, 1996). Baskıresmin geçmişiyle örtüşmeyen bir durumla çatışmaktadır.

Özgünlüğün ekonomik bağlamdaki etkisinin ve öneminin ortaya çıkmasından önce üretilen baskiresimlerin amacı yaygın olarak dağıtılabilecek verimli, ekonomik yeniden üretimler sağlamakken özgünlüğün önem kazanmasıyla birlikte baskiresim sanatçıları eserlerinin özgünlüğünü belirtmek için bireysel girişimlerde bulunmuşlardır.

Bu nedenle baskiresimde özgünlüğü tanımlamak, yalnızca teknik bir mesele değil, aynı zamanda sanatın tarihsel süreçteki dönümlerini, ekonomik, kültürel ve felsefi yönlerini de kapsayan çok katmanlı bir tartışmadır. Sanat piyasası, bir baskının özgün olup olmadığını belirlerken genellikle edisyon numarası, sanatçı imzası ve kullanılan teknik gibi kriterleri göz önünde bulundurur. Ancak bu kriterler bile her zaman kesin bir çerçeve sunmaz. Özgünlük, yalnızca fiziksel üretim süreciyle değil, aynı zamanda sanatçının niyeti, sanat tarihindeki konumu ve baskının dolaşım biçimiyle de şekillenir. Örneğin, bir sanatçının bir matrizen kendi elleriyle ürettiği baskılar ile aynı matrisi kullanarak bir atölyede seri olarak üretilen baskılar arasında özgünlük açısından nasıl bir fark olduğu tartışmalıdır. Bir diğer örnek ise kalıbı elinde bulunduran sanatçının etik dışı davranışlarla edisyon dışı baskıları üretme ihtimalinin olmasıdır.

Baskiresimde özgünlük meselesini daha da karmaşık hale getiren bir diğer unsur, baskı sürecinin fiziksel ve teknik değişkenlere bağlı olarak her baskıda ufak farklılıklar ortaya çıkmasıdır. Mürekkep yoğunluğu, kağıdın dokusu, baskı makinesinin basıncı gibi faktörler nedeniyle her baskı teknik olarak bir diğerinden farklı olabilir, ancak yine de aynı matrizen üretildiği için özgünlük statüsünü koruyabilir mi? Bu sorular, baskiresimde “çoğul özgünlük” kavramının doğmasına neden olmuş ve sanat teorisyenleri ile sanatçıları arasında uzun süredir devam eden bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Sanat piyasası ve koleksiyonculuk açısından ise özgünlük, bir eserin değerini belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Bir baskının «özgün» olarak kabul edilmesi, ona sanatsal ve ekonomik bir statü kazandırırken, baskiresim gibi çoğaltıma dayalı bir sanatta bu statüyü belirlemek farklı bir yaklaşımla ele alınmasını gerektirir. Özgünlük kavramı, sadece sanat piyasasının belirlediği kurallarla değil, aynı zamanda sanatçının yaratım sürecine ve sanatın felsefi doğasına dair daha geniş bir perspektifle ele alınmalıdır.

Bu çalışmada, baskiresimde özgünlüğün nasıl tanımlandığı, hangi kurallar ve standartlarla belirlendiği, sanatçının üretim sürecindeki rolünün özgünlük algısını nasıl şekillendirdiği ve sanat piyasasının bu süreci nasıl yönlendirdiği ele alınacaktır. Aynı zamanda, baskiresmin doğası gereği çoğaltılabilir olmasının, sanat tarihindeki geleneksel özgünlük anlayışını nasıl dönüştürdüğü ve bu dönüşümün sanat felsefesi açısından ne anlama geldiği de çalışma içerisinde tartışılarak sonuçlandırmaya çalışılacaktır.

1. BASKİRESİMDE ÖZGÜNLÜK

Baskiresim, çoğaltıma elverişli yapısı sayesinde üretilen bir eserin geniş çapta dolaşma girmesini mümkün kılarken, bu çoğaltım süreci eserin özgünlüğüne dair önemli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Başlangıcından itibaren baskiresim sanatçıları çoğaltma yoluyla sanatı demokratikleştirme çabasına girişmiş, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümlere paralel olarak özellikle 15. Yüzyılda özgünlüğün önem kazanmasıyla birlikte sınırlı sayıda üretim, imzalar ve fiziksel varyasyonlarla özgünlüğü korumak için kurallar geliştirmişlerdir.

Baskiresim, çoğul özgünlük kavramıyla, bir eserin birden fazla ‘orijinal’ kopyasının var olabileceği fikrini meşrulaştırmıştır. Baskiresimde çoğul özgünlük kavramı, sanatçının ürettiği bir dizi baskının her birinin kendi başına özgün eserler olarak kabul edilebileceğini savunarak, geleneksel sanat tarihindeki tekil, benzersiz “orijinal” eser anlayışını değiştirmekte, özgünlüğün ne’liğine dair yeni bir çerçeve sunmaktadır. Sanatçının niyetini ve üretim sürecini göz önüne alan bu yaklaşım, baskiresim sürecinde sanatçının bilinçli olarak çoğaltılabilir yöntemler kullanmasıyla serinin her bir baskısının yaratıcı müdahale sonucu ortaya çıktığını vurgular. Her baskı, aynı kalıp kullanılarak üretilse de üretim aşamasında meydana gelen küçük varyasyonlar (örneğin, renk, doku ve detaylardaki farklılıklar, vs.) her baskının maddi açıdan benzersiz olmasına neden olur. Bu durum, aynı kalıptan üretilmiş olan her bir baskının bir diğeri ile örtüşmemesi sonucu biricikliğini ve benzersizliğini ortaya koyarken, her birinin sanatçının orijinal vizyonunu yansıtan orijinal eserler olduğunu göstermektedir. Otantikliğin yeniden kavramsallaştırılması, geleneksel sanat söylemlerinde tekil orijinallığe vurgu yapılmasına karşın, baskiresimde sanatçının üretim sürecine dayalı bir bütünlüğü koruması üzerine de kurulduğu görülmektedir. Örneğin sanatçı, hazırlamış olduğu kalıptan elde ettiği baskiresmin diğer baskılarla örtüşmediğini fark ederse onu imzalamayarak edisyon dışında bırakmak ya da oluşan bu yeni baskıdaki farklılıkları kabul ederek edisyona dahil etme kararını elinde tutarak özgünlüğün belirlenmesinde başat bir rol oynar.

1.1. Autographic- Allographic Sanat Ayrımı ve Baskiresim

Nelson Goodman, sanat eserlerinin özgünlük statüsünün yalnızca fiziksel varlıklarına bağlı olmadığını, bunun yerine sanat dünyasında kabul edilen sistemler tarafından belirlendiğini öne sürmektedir (Goodman, 1976). Goodman’a göre, sanatın otantik olup olmadığı, bir eserin fiziksel tekilliğine mi yoksa ona atfedilen kültürel ve sistematik statüye mi bağlı olduğu sorusuyla şekillenir. Bu durum, baskiresim gibi hem tekrar üretilebilir hem de özgünlük iddiası taşıyan sanat formlarının ontolojik statüsüne dair temel bir tartışmayı gündeme getirir: Özgünlük, bir eserin fiziksel varlığına mı, yoksa ona

atfedilen kültürel anlama mı bağlıdır? Goodman'ın *Languages of Art* (1976) adlı eserinde geliştirdiği "autographic/allographic" ayrımı, sanat eserlerinin özgünlük ve tekrar üretilebilirlik statüsü açısından nasıl sınıflandırılabilirliğini açıklayan önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu ayrım, bir sanat eserinin yalnızca tek bir özgün kopyasının var olduğu durumlar ile birden fazla özgün versiyonunun var olabileceği durumlar arasındaki farkı belirlemeye yönelik bir sistemdir. Goodman'ın tanımına göre Autographic sanat eserleri, tekil ve birebir aynı şekilde tekrar üretilemez nitelikteki sanatlardır. Bu sanat dallarında "orijinal" ve "kopya" ayrımı nettir ve bir eserin özgün olup olmadığı, doğrudan fiziksel varlığına dayanır. Allographic sanat eserleri ise, özgünlüklerini belirli bir üretim standardı veya kodlama sistemine dayandıran ve tekrar üretilebilen sanatlardır. Bu sanat dallarında, bir eserin özgün olup olmadığı bir kimliklendirme sistemi (örneğin nota sistemi, edisyon numarası veya dijital kayıtlama) tarafından doğrulanır. Örneğin, bir müzik bestesi veya edebi eser allographic'tir, çünkü farklı müzisyenler veya matbaalar tarafından tekrar üretilebilir, ancak eserin özgünlük statüsü korunur. Baskiresim, bu iki kategori arasında ilginç bir geçiş formu oluşturmaktadır. Geleneksel olarak baskiresim, çoğaltıma dayalı bir sanat dalı olduğu için allographic bir üretim sürecine sahiptir, ancak sanatçının kalıp üzerindeki fiziksel müdahalesi ve sınırlı edisyon uygulamaları nedeniyle autographic unsurlar da taşımaktadır. Bu unsurlar bir baskiresim tamamen autographic bir kategoriye ait kılmamasına rağmen, dışında da bırakmayarak özgünlük tanımında karakteristik ve farklı bir yaklaşımı zorunlu kılmaktadır. Özgünlük baskiresimin doğası gereği allographic bir üretim sürecine sahip ancak aynı zamanda autographic unsurlar da taşımasından dolayı Goodman'ın özgünlük sınıflandırmasında her iki ayrımın da içerisinde yer almaktadır.

Baskiresim, teknolojik gelişmelerin sanat pratiğine dönüşmesinin erken örneklerini vermiş bir sanat disiplini. Baskiresim gelişen teknolojik gelişmelerle paralel bir şekilde sanatın çoğaltılabilirliğini ve dolayısıyla demokratikleşmesini mümkün kılmış; sanatçılar, sınırlı sayıda üretim, imza ve varyasyon gibi yöntemlerle eserlerine özgünlük kazandırmayı başarmışlardır. Ancak sanatçıların katkı sunduğu bu özgünlük inşasının yanısıra baskı aşamasında meydana gelen farklılıklar, eserlerin tıpkı basımlarda dahi birbirinden ayrılmasına neden olan ayrışmalar içermektedir. Baskı aşamasında tıpkı basımın gerçekleştirilmesi için kontrol edilmesi gereken pek çok aşama vardır. Örneğin baskı presinin basıncının stabil kalamaması, mürekkebin kıvamını belirlemede önemli bir rol oynayan ortam ısısında meydana gelen değişimler, gravür basımında kullanılan kağıdın üzerindeki nemin diğer baskılarla aynı değere sahip olamaması gibi pek çok aşama kontrol edilemeyecek küçük farklılıklar içerir. Bu farklılıklar ise neredeyse aynı gibi görünen baskıların kimi zaman görünür bir şekilde kimi zaman da birbirinden

mikroskobik farklılıklarla da olsa ayrılmasına ve oluşan baskıların her birinin farklı bir görüntüye sahip olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla çoğul olarak aynı kalıptan üreyen baskıların her biri bu tekrar edilemez farklılıkları nedeniyle Goodman'ın bahsettiği tekil sanat eseri ayrımı olan Autographic sanat eseri statüsü içerisinde değerlendirilmesini de beraberinde getirmektedir. Örneğin, Albrecht Dürer'in gravürlerinde, tahta kalıbın aşınmasıyla her baskıda ortaya çıkan mikroskobik farklılıklar, esere farklılıklardan doğan bir 'aura' kazandırmaktadır. Campbell A. ve Raftery A.'nın (Campbell ve Raftery, 2012) çalışmasında yer verdikleri üzere Albrecht Dürer'in 1513 yılında yaptığı 'Knight, Death, and the Devil' baskısının orijinal üç kopyası arasındaki farklılıklar Görsel 1'de görülmektedir.



Görsel 1. Albrecht Dürer, *Knight, Death, and the Devil's* details. (Campbell ve Raftery, 2012).



Görsel 2. Katsukawa Shunei tarafından 1790 yılında yapılan 'Sawamura Sôjûrô III' Ukiyo e'sinde görülen renk solması. Soldaki iyi koşullarda saklanan ve orijinaline daha yakın olan resim, sağdaki ise solmuş renkleriyle günümüze ulaşmış bir örnek. (Color Changes (Fading in Ukiyo-e), 2005).

1.2. Varlığın Zamansallığı ve Baskiresim

Sanatçının el emeği ve materyalin geçiciliği üzerinden inşa edilen ve baskiresim eserine özgünlük kazandıran aura tekrar edilemez özellikleriyle özgünlüğün inşasına katkı sağlar. Görsel 1’de görülen Dürer gravürünün özgünlüğünü oluşturan ve ona bir aura katan farklılıklar, kağıdın dokusu, mürekkebin niteliği ve dağılımı gibi fiziksel özelliklerle kanıtlanmaktadır (Parshall & Schoch, 2005). Bu fiziksel özellikler, maddelerin tümünde görülen bir özellik olarak zamanla yok olmasıyla sonuçlanacak kaçınılmaz bir sona sahiptir. Baskiresimde özgünlük, bu nedenle tekil eser üreten plastik sanatlar alanındaki diğer üretimler gibi (yağlıboya, taş heykel vs.) materyalin kaçınılmaz bozulmasıyla da ilişkilidir. Örneğin, Görsel 2’de görüleceği üzere 18. yüzyıl Japon ukiyo-e baskılarında kullanılan organik boyalar, zamanla solmuş ve bu durum, eserlerin “yaşayan bir tarih” olarak görülmesine yol açmıştır (Thompson, 2018).

Bu geçicilik, Heidegger’in (1950) ‘varlığın zamansallığı’ kavramıyla örtüşür: Sanat eseri, zaman içinde değişerek hakikati açığa çıkarır. Baskiresmin özgünlüğü ve ontolojisi, Heidegger’in varlık ve zamansallık kavramları çerçevesinde ele alındığında, onun sabit bir nesne olmaktan çok, her baskıda yeniden varlık bulan bir süreç olduğunu göstermektedir. Heidegger’in sanat anlayışında merkezi bir kavram olan poiesis (açığa çıkarma, yaratma süreci), baskiresim pratiğiyle doğrudan ilişkilidir. Çünkü baskiresim, tek bir nihai eser üretmek yerine, her baskıda sürecin tekrarıyla özgünlüğünü var eden bir sanatsal yöntemdir (Heidegger, 1950). Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni adlı eserinde, sanat eserini hakikatin açığa çıktığı bir alan olarak tanımlar. Ona göre sanat, bir nesne değil, varlığın kendini ifşa ettiği bir oluş sürecidir. (Di Pippo, 1999) Baskiresim de bu bağlamda, her tıpkı basımda dahi farklı bir gerçekliği ve anlamı ortaya koyarak izleyiciye yeni bir deneyim sunar. Bu süreç, baskının teknik üretim sürecindeki değişkenlikler ve baskı sürecinde oluşan varyasyonlar nedeniyle her bir edisyonun benzersiz bir varlık kazanmasına neden olur.

Heidegger’in sanat felsefesi, özgünlük kavramını sabit bir nesne üzerinden değil, sanatın “oluş” süreci üzerinden tanımlar. Bu noktada, baskiresmin çoğul özgünlük anlayışıyla nasıl ilişkili olduğu ortaya çıkar. Poiesis, sadece yaratım sürecini değil, aynı zamanda (ukiyo-e baskılarının zamanla solması örneğinde olduğu gibi) eserin zamanla dönüşmesini de içerir. Baskiresim, Heidegger’in “sanat eseri bir süreçtir” anlayışına uygun olarak, zamansal bir varoluşa sahip bir sanat pratiği içerisine girmektedir. Sanatçı, bir kalıbı tekrar tekrar kullanarak süreklilik içinde değişkenlik yaratır, bu da her baskının hem aynı hem de farklı olmasını sağlamaktadır. Burada, Heidegger’in varlık felsefesindeki temel ayrımlardan biri olan Varlık (Being) ile var olan şeyler (beings) arasındaki ilişkiyi görmek mümkündür. (Heidegger, 1950) Baskiresim, fiziksel olarak tekrarlanan bir üretim

süreci olmasına rağmen, her baskının varlık kazanma biçimi farklıdır. Çünkü; zaman, malzeme, üretim sürecine sanatçının müdahalesi gibi değişkenler, her bir baskıyı kendine özgü kılar. Bu bağlamda, Heidegger'in sanat felsefesi, baskıresmin sadece bir tekrar üretim süreci olmadığını, aksine her baskının kendine has bir varlık kazandığını göstermektedir. Sanatçının üretim sürecine müdahalesi, baskı sürecindeki fiziksel değişkenler ve eserin zaman içinde dönüşmesi, Heidegger'in poiesis kavramıyla örtüşen bir sanat ontolojisi modeli sunmaktadır.

1.3. Baskıresmin Aurası

Walter Benjamin, Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri (1936) adlı metninde, sanat eserinin “aurasını” – yani, onun tarihsel özgüllüğünü, otantik bağlamını ve fiziksel tekliğini – teknik çoğaltımın yok ettiğini savunur (Benjamin, 1936). Benjamin özgünlüğün, doğası gereği çoklu olan ortamlara yaklaşıldıkça bir kavram olarak boşaldığı tezini ileri sürmüş ve bunu örnekendirirken ‘bir fotoğraf negatifinden, insan herhangi bir sayıda baskı yapabilir; ‘özgün’ baskıyı istemek hiçbir anlam ifade etmez’ örneğini vermiştir. (Krauss, 1986) Eserde Benjamin’in çoğaltımla olan ilgisinin özellikle fotoğraf ve sinema gibi ortamlara kaydığı görülmektedir. Fotoğraf ve sinema gibi çoğaltıma dayalı sanat formlarında, eser, orijinalinden bağımsız olarak sonsuz kez yeniden üretilebilir hale gelir ve bu süreç, onun tarihsel konumunu ve bireysel varlığını ortadan kaldırabilir. Ancak, baskıresim Benjamin’in argümanını keskin bir şekilde doğrulayan ya da çürüten değil, ona alternatif bir perspektif sunan bir örnek olarak ele alınabilir. Benjamin, mekanik çoğaltımın sanat eserinin aurasını yok ettiğini savunsa da baskıresim bağlamında bu durum, özgünlük kaybı yerine zamansal dönüşüm ve çoğul özgünlük kavramlarının ön plana çıkmasına neden olur. Her baskı, üretildiği tarihsel bağlam, sanatçının müdahalesi ve materyalin değişkenliği gibi unsurlarla farklı bir ontolojik statü kazanmaktadır. Bu durum, Benjamin’in geleneksel anlamda özgünlüğün kaybolduğu tezine karşı, baskıresimde özgünlüğün bir “çoğul özgünlük” (plural originality) modeline evrildiğini göstermektedir.

Ancak, burada önemli bir ayrım yapmak gerekir: Benjamin’in “auranın yok olması” iddiası, yalnızca sanat eserinin fiziksel olarak kopyalanabilirliğiyle değil, aynı zamanda sanatın ritüelistik ve kültürel bağlamından kopmasıyla da ilgilidir (Benjamin, 1936). Baskıresim bu noktada Benjamin’in “aurasızlaşma” sürecine tamamen dahil olmaktan ziyade, ona kısmi bir direnç gösterir. Çünkü baskıresim hem kitlelere yayılabilen bir sanat formu olarak demokratikleşme işlevi görürken kültürel bağlamı yaratır, hem de her baskıda sanatçının müdahalesi, edisyon numaralandırması ve fiziksel üretim farklılıkları nedeniyle tarihsel bir bağlam yaratmaktadır. Dolayısıyla, Benjamin’in aurasızlaşma tezinin aksine, baskıresimde aura tamamen yok olmak yerine dönüşüme uğramaktadır.

Mekanik çoğaltım, baskıresim bağlamında, aura'nın tamamen kaybolduğu değil, üretim sürecinin her adımında yeniden inşa edildiği bir alan açar. Benjamin'in "tekil özgünlük" kavramı baskıresimde birebir geçerli olmasa da baskıresmin çoğul özgünlük anlayışıyla, sanat eserinin ontolojik statüsünün dinamik bir biçimde yeniden üretildiği söylenebilir. Bu noktada baskıresmin özgünlük üretme mekanizmasının, Benjamin'in aura'nın tamamen yok olduğunu savunan keskin tezine karşı bir istisna oluşturduğu görülmektedir.

1.4. Orijinalin Sadık Bir Kopyası?

Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon (1994) adlı çalışmasında, görsel imgelerin dört evreden geçerek gerçeklik algısını dönüştürdüğünü savunur. Bu bağlamda, baskıresim, Baudrillard'ın ikinci evresine (orijinalin sadık bir kopyası) kısmen denk düşebilir. Bu evrede, imge hâlâ bir orijinale referans verir, ancak kültürel ve sanatsal kodlar aracılığıyla özgünlük statüsü inşa edilir (Baudrillard, 1994). Baskıresim, teknik olarak çoğaltılabilir bir sanat formu olmasına rağmen, sanatçının sürece doğrudan katılımı, baskı sürecindeki fiziksel değişkenler ve sınırlı edisyon kavramı nedeniyle özgünlük statüsünü koruyabilir. Örneğin, Andy Warhol'un Campbell's Soup serisi, (Görsel 3) serigraf tekniğiyle endüstriyel bir çoğaltım olmasına rağmen, sanatçının müdahalesi, imza, edisyon numarası ve sertifikalarla "özgün sanat eseri" statüsü kazanmıştır. Bu durum, Baudrillard'ın özgünlüğün artık yalnızca nesnenin fiziksel varlığına bağlı olmadığı, aksine kültürel ve ekonomik uzlaşılarla inşa edildiği tezini doğrular. Ancak, baskıresmin Baudrillard'ın ikinci evresinde mi kaldığı yoksa üçüncü evreye mi yaklaştığı tartışmalıdır. Warhol'un seri üretim pratiği ve sanatın bir meta olarak dolaşıma girmesi, onun eserlerinin Baudrillard'ın üçüncü evresine, yani "gerçeklikten kopmuş bağımsız imgelere" daha yakın olabileceğini düşündürmektedir. Sanat eserinin orijinal ve kopya arasındaki ayrımın belirsizleştiği noktada, baskıresim özgünlük statüsünü teknik ve kurumsal mekanizmalar aracılığıyla kurarak simülasyon sürecine dahil olduğu görülmektedir.



Görsel 3. Andy Warhol, *Campbell's Soup II* edisyonundan İsimsiz, , On Serigrafi baskıdan oluşan edisyonun içerisindeki bakıresimlerden biri, 81 x 48 cm, 1969 (Andy Warhol, t.y.).

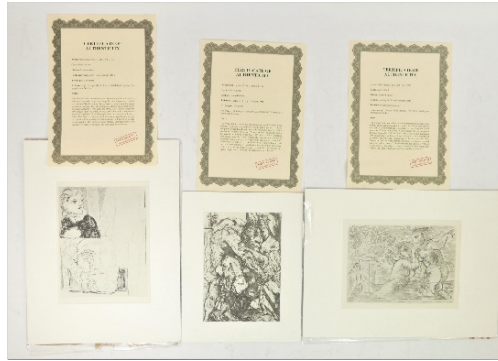
Bu durum, Baudrillard'ın özgünlük kavramına dair geliştirdiği eleştiriyi destekler: Sanatta özgünlük artık nesnenin kendisinden değil, onun etrafında inşa edilen söylemsel, ekonomik ve kültürel uzlaşımlardan kaynaklanmaktadır. Warhol'un çalışmaları, sanatın seri üretimle iç içe geçtiği noktada bile nasıl özgünlük statüsünü koruyabileceğini ve hatta bu sürecin, sanatın ekonomik ve teorik çerçevelerinde nasıl bir değer mekanizması oluşturduğunu gösterir. Warhol'un baskıya yaklaşımı, ticari üretim yöntemlerinden derinden etkilenmiştir. Campbell's Soup gibi serigrafi baskı eserleri, sanatçının elini nihai üründen kasıtlı olarak uzaklaştırarak asistanlar ve seri üretim teknikleri kullanılarak yaratılmıştı. Tallman'a göre, Warhol'un Campbell's Soup baskıları, ticari kökenlerine mutlak sadakatlerini korudukları ve geleneksel sanatsal özgünlük kavramlarına sert bir meydan okuma sundukları için şok edicidir. Warhol, üretim sürecinin çoğunu asistanlarına emanet etmiş ve özgünlüğü yapma eyleminde değil, eserin arkasındaki kavramsal kararlarda görmüştür (Tallman, 1996). Baskıresim, bu bağlamda, hem teknik olarak çoğaltılabilir bir üretim biçimi hem de sanat piyasasında kültürel, söylemsel ve ekonomik uzlaşımlarla özgünlük statüsü kazanabilen bir nesne olarak Baudrillard'ın teorisinde karşılık bulmaktadır. Bu, sanatta özgünlüğün fiziksel varoluştan ziyade, sanat piyasasının belirlediği kültürel ve ekonomik kodlarla inşa edilen bir anlamlar bütünü haline geldiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, baskıresmin özgünlük statüsü, Baudrillard'ın işaret ettiği üzere, sabit ve doğal bir gerçeklik değil, sistematik olarak inşa edilen bir

simülasyon sürecinin parçasıdır. Burada özgünlük, nesnenin kendisinden ziyade, kültürel bir anlaşıma ile inşa edilir.

1.4. Özgünlüğün Kültürel Mekanizmalarla İnşası

Michel Foucault, Disiplin ve Ceza (1975) adlı eserinde, iktidarın yalnızca baskıcı bir mekanizma olmadığını, aynı zamanda bilgi üretimi ve meşrulaştırma süreçleri aracılığıyla işlediğini vurgular. Sanat dünyasında özgünlük kavramı da benzer bir şekilde kurumsal mekanizmalar tarafından üretilir ve meşrulaştırılır. Baskıresim teknik olarak çoğaltılabilir bir sanat formu olmasına rağmen, müzeler, galeriler, müzayede evleri, katalog raisonné'ler ve sanat tarihi yazımı gibi kurumsal aktörler tarafından özgünlük statüsü inşa edilir (Foucault, 1975). Bu durum, sanat eserinin fiziksel varlığı kadar, ona atfedilen söylemsel ve ekonomik yapılar tarafından şekillendiğini gösterir.

Örneğin, Pablo Picasso'nun *Vollard Suite* baskıları, (Görsel 4) sanat piyasasının bilgi-iktidar döngüsünün işleyişini gösteren önemli bir örnektir. Bu eserler, sertifikalarla belgelenmiş, müzayede evlerinde yüksek fiyatlara satılmış ve prestijli müze koleksiyonlarına dahil edilerek sanatsal meşruiyet kazanmıştır (Hults, 1996).



Görsel 4. Pablo Picassodan sonra, Verlag Gerd Hatje tarafından yayınlanan 'Vollard Suite' serisinden sınırlı sayıda basılmış üç litografi, sertifikalarla birlikte fotoğraflanmış. 2x24cm x 18cm, 22x15cm. (Pablo Picassodan sonra, 2022).

Burada özgünlük, yalnızca sanatçının üretim sürecine veya eserin fiziksel özelliklerine değil, sanat dünyasındaki kurumsal söylem tarafından üretilen otoriteye dayanmaktadır. Foucault'nun bilgi ve iktidar ilişkisine dair teziyle paralel olarak, bir baskının özgün olup olmadığı, ekspertiz raporları, katalog raisonné'ler, müzelerin koleksiyon politikaları ve sanat piyasasının ekonomik dinamikleri tarafından belirlenir. Bu yapı, yalnızca belirli eserleri ve sanatçıları "özgün" olarak tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda hangi üretim biçimlerinin sanat tarihi içinde meşru bir yere sahip olacağını da şekillendirir.

Baskıresimde özgünlüğün tanımlanmasına yönelik kurumsal anlamda pek çok girişim

olmuştur. Bunlardan ilki 1645 yılında baskiresimci Abraham Bosse'nin etching and engraving isimli teknik sırları ifşa ettiği ve baskiresmin sınırlarını çizmeye çalıştığı yayına kadar gitmektedir (Goldstein, 2008). Yeterli bir açıklığa kavuşmayan ve cılız bir etkiye sahip bu tanımlama girişimleri 20. Yüzyılın ilk yarısında tekrar gündeme gelmiş ancak baskiresmin özgünlüğünün ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine dair girişimlerin neredeyse tümü yeterli bir açıklığa kavuşmamıştır (Gilmour, 2008). Bu konuyla ilgili başarılı sayılabilecek ilk ciddi girişimler 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmaktadır. Print Council of America (PCA) tarafından 20. Yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da yükselen baskiresim ilgisine karşılık yapılan çalışmalarla başlayan bu girişimler baskiresmin ilgi odağı olarak varolmasından dolayı farklı girişimlerle de şekillenmiştir. (Hansen, 1995) 1956 yılında kurulan Print Council of America, 1961 yılında What is an Original Print? isimli bir yayın hazırlamış özellikle baskiresim sanatındaki özgünlük sorununu gidermeyi amaçlayan birtakım kararlar almış ve standartlar belirlemeye çalışmıştır. Konsey, baskiresmin ticari çoğaltımlardan ayrılabilmesi için sanatçının üretim sürecine doğrudan katılımını, baskıların sınırlı edisyonlar halinde üretilmesini ve her baskının sanatçı tarafından imzalanarak numaralandırılmasını zorunlu kılmıştır. Ayrıca, kalıbın yalnızca sanatsal amaçlarla hazırlanmasını ve belirlenen edisyon tamamlandıktan sonra kullanılmaması gerektiğini vurgulayarak, özgünlük kavramının sanatsal üretim sürecinde korunmasını amaçlamıştır (Hults, 1996). PCA, sanatçı baskıları (Artist's Proof- A/P) gibi özel edisyonları standart hale getirerek, sanatçının üretim üzerindeki kontrolünü artırmış ve yetkisiz çoğaltımları önlemek için baskı süreçlerinin denetlenmesini teşvik etmiştir (Castleman, 1998). Bu doğrultuda, sanatçının baskı sürecini yönlendirdiği ve denetlediği sanatçı-atölye iş birliklerini destekleyen PCA, özgünlük kavramını yalnızca fiziksel baskı ile değil, üretim sürecinin bütünlüğü ile ilişkilendirmiştir. Ek olarak, özgün baskılar ile ticari reproduksiyonlar arasındaki farkın koleksiyoncular, müzeler ve sanat piyasası tarafından anlaşılmasını sağlamak amacıyla sergiler düzenlemiş, akademik araştırmalara destek vermiş ve baskiresim koleksiyonculuğuna yönelik bilinci artırmaya çalışmıştır (Hults, 1996). 20. Yüzyılın ortalarında başlayan bu girişimler sadece PCA'nın katkılarıyla şekillenmemektedir. 20. yüzyılın ortalarında, baskiresimde özgünlük konusu uluslararası sanat tartışmalarının odak noktalarından biri haline gelmiş ve bu doğrultuda önemli bildiriler ve yönergeler geliştirilmiştir. 1960 yılında Viyana'da düzenlenen 3. Uluslararası Plastik Sanatlar Kongresi'nde, baskiresimde özgünlüğün koruma altına alınması için girişimlerde bulunulmuş ve sanat dünyası içerisinde neredeyse hala katı bir şekilde uygulanan kurallarla özgünlük koruma altına alınmaya çalışılmıştır. Kongre, baskılar, standartlar, kodlar, formüller ve baskiresim sanatında sanatsal değer ve ticaret uygulamaları hakkında bilgi için prosedürleri kapsayan 'baskiresim sanatında orijinal eser hakkında bildirge'yi yayınlamıştır. İçeriğin bir kısmı şu şekildedir: 1. Sanatçılar

baskı sanatı için taş, ahşap, metal ve serigrafi gibi malzemeleri plaka olarak kullanabilirler; resimler kağıda basılmalıdır. 2. Sanatçılar veya ustalarının gözetimi altındakiler orijinal plakalarından baskı yapmalıdır. 3. Sanatçı tarafından baskıların imzalanması genellikle kurşun kalemle yapılır. Geleneksel uygulama, yazının resmin altına yerleştirilmesidir, sağda imza ve tarih veya yıl, ortada başlık ve solda baskı numarası bulunur. Bu düzenlemelere, monotip ve monobaskı eserler hariç olmak üzere uluslararası baskı sergilerinde uyulur. Katılan tüm sanat eserlerinin imzalanması, tarih atılması ve baskı numarasının belirtilmesi gerekir (Sang, 2021). Kongrede alınan kararlar bütünün amacı, özgün baskıları mekanik reproduksiyonlardan ayırmak ve baskıresimde otantikliğin korunmasını sağlamaktır. Buna ek olarak 1968 yılında Birleşik Krallık'ta Ulusal Ressam-Baskıresimciler Derneği, baskıresimde özgünlük konusunu ele almıştır. Mevcut kaynaklarda bu bildirilerin içeriğine dair ayrıntılı bilgiler bulunmamakla birlikte, bu dönemde derneğin baskıresim topluluğunda özgünlük standartlarını netleştirme ve teşvik etme amacıyla girişimlerde bulunduğu bilinmektedir (Lowe, 2000). Benzer şekilde, 1975 yılında Amerikan Baskı Sanatları Birliği (American Print Alliance), baskıresimde özgünlük tartışmalarına katkıda bulunmuştur. Bu bildirilerde, baskıresmin belirli sınırlar dahilinde değerlendirilmesi gerektiği vurgulanarak sanatçının üretim sürecindeki otoritesinin korunması gerektiği belirtilmiştir. Ancak, mevcut kaynaklarda bu bildirilerin detaylı kayıtları sınırlıdır (Australian National Gallery. 1986).

Bu girişimler, sanat topluluğu içinde baskıresimde özgünlüğün korunmasını sağlamak amacıyla yapılan ortak çabaların bir yansıması olarak değerlendirilebilir. 20. yüzyılın ikinci yarısında geliştirilen bu kurallar, baskıresmin sanatsal ve kurumsal mekanizmalar çerçevesinde konumlandırılmasına yardımcı olmuş, özgün baskılar ile ticari reproduksiyonlar arasındaki ayrımın net bir şekilde yapılmasını sağlamıştır. Özgünlüğün tanımlanmasına yönelik bu kurumsal girişimler, sanatçının niyeti, teknik süreç ve sertifikalandırma mekanizmaları gibi unsurların birleşimi sayesinde baskıresmin bağımsız ve kontrollü bir sanat disiplini olarak kabul edilmesini sağlamış, günümüzde hala geçerli olan kurumsal bir çerçeve oluşturmuştur.

Bu noktada baskıresim, teknik olarak çoğaltılabilir bir sanat formu olmasına rağmen, sanat piyasasının ve akademik otoritelerin söylemsel inşası aracılığıyla özgünlük kazanan bir pratik haline gelir. Foucault'nun bilgi-iktidar döngüsü, baskıresmin özgünlük statüsünün yalnızca materyal veya sanatsal süreçler üzerinden değil, aynı zamanda kurumsal ve ekonomik mekanizmalar aracılığıyla belirlendiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Benjamin'in mekanik çoğaltımın aura'yı yok ettiği fikrinin aksine, baskıresimde özgünlük, sanat dünyasındaki bilgi üretimi ve kurumsal meşruiyet mekanizmaları tarafından sürekli olarak yeniden tanımlanan bir yapı haline gelmiştir.

SONUÇ

Baskıresim, tarihsel olarak çoğaltılabilir sanat formlarından biri olarak sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunurken, özgünlük meselesini sanatın ontolojik statüsü açısından yeniden tartışmaya açmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular, baskıresimde özgünlüğün yalnızca fiziksel üretim sürecine dayalı olmadığını, aksine sanatçının müdahalesi, teknik değişkenler ve kurumsal mekanizmalarla biçimlendirildiğini göstermektedir. Nelson Goodman'ın autographic ve allographic sanat ayrımı çerçevesinde, baskıresmin hem fiziksel bir üretim süreci olarak benzersiz varyasyonlar içerdiği hem de belirli kurallar ve standartlarla özgünlük statüsünü koruduğu anlaşılmıştır. Heidegger'in sanat eseri kavrayışı doğrultusunda, baskıresmin yalnızca bir nesne değil, bir süreç olduğu ve her baskıda farklı bir zamansallık taşıdığı görülmüştür. Walter Benjamin'in mekanik çoğaltımın sanat eserinin aurasını yok ettiği iddiasına rağmen, baskıresmin her baskıda yeni bir özgünlük katmanı ekleyerek bu sürece direnç gösterdiği saptanmıştır. Baudrillard'ın simülakr evreleri bağlamında ise baskıresmin "orijinalin sadık bir kopyası" statüsünde değerlendirilerek özgünlük kavramının bir kültürel ve ekonomik uzlaşıyla inşa edildiği tespit edilmiştir.

Baskıresmin özgünlük statüsünün sanat piyasası ve kurumsal aktörler tarafından şekillendirildiği, özellikle 20. yüzyılda geliştirilen uluslararası standartlar çerçevesinde incelenmiştir. 1960 Viyana 3. Uluslararası Plastik Sanatlar Kongresi, 1968 İngiltere Ulusal Ressam-Baskıresimciler Derneği ve 1975 Amerikan Baskı Sanatları Birliği'nin geliştirdiği kriterler, baskıresmin ticari reproduksiyonlardan ayrışmasını sağlamış ve sanatçının üretim sürecindeki rolünü özgünlük açısından belirleyici hale getirmiştir. Bu süreç, Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisi bağlamında değerlendirilmiş ve baskıresmin özgünlük statüsünün yalnızca fiziksel üretim aşamalarıyla değil, aynı zamanda sanat piyasasının belirlediği söylemlerle şekillendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, baskıresim, özgünlük ile çoğaltım arasındaki gerilim üzerinden sanatın değerini ve kimliğini yeniden tanımlayan bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Bu çalışma, baskıresmin sanatsal ve kurumsal mekanizmalar aracılığıyla özgünlük statüsünü nasıl şekillendirdiğini ortaya koyarak, sanat teorisi ve sanat tarihi açısından önemli bir perspektif sunmaktadır. Baskıresmin özgünlük anlayışı, yalnızca teknik bir konu değil, aynı zamanda sanatın ekonomi, kültür ve felsefe ile ilişkisini belirleyen temel bir kavram olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenlerin ve bulguların tümü değerlendirildiğinde sanatsal amaçlara hizmet eden baskıresim üretimlerinin özgünlüğü tüm bu süreçlerin varlığı göz önüne alınarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKLAR

- Australian National Gallery. (1986). The artist and the printer : Gallery 4A, 29 November 1986 to 10 May 1987 / Australian National Gallery. Australia National Gallery. 11.12.2024 tarihinde <https://nga.gov.au/exhibitions/the-artist-and-the-printer/> adresinden erişilmiştir.
- Baudrillard, J. (1994). Simülakrlar ve Simülasyon. University of Michigan press (O. Adanır, Çev) İstanbul: Doğu Batı Yayınları I. Basım.
- Benjamin, Walter. (2020). Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Yayınları.
- Campbell, A., ve Raftery, A. (2012). *Remaking Dürer: Investigating the master engravings by masterful engraving*. *Art in Print*, 2(4), 15–21. 19.12.2024 tarinde <https://www.jstor.org/stable/43047077> adresinden erişilmiştir.
- Castleman, R. (1988). Prints of the 20th Century A History, Thames and Hudson.
- Di Pippo, A.F. (2000). The Concept of Poiesis in Heidegger's An Introduction to Metaphysics. In: Thinking Fundamentals, IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vol. 9: Vienna <https://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-IX/Alexander-di%20Pippo> adresinden 20.12.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Fiorillo, J. (2005). Color Changes (Fading in Ukiyo-e), 19.12.2024 tarinde https://viewingjapaneseprints.net/texts/topics_faq/fading_samples.html adresinden erişilmiştir
- Foucault, M. (1975). *Disiplin ve ceza: Hapishanenin doğuşu* Çev:M. A. Kılıçbay. İmge Kitabevi Yayınları, 2019.
- Gilmour, P. (2008). On Originality. *Print Quarterly*, 25(1), 36–50. 19.12.2024 tarinde <http://www.jstor.org/stable/41826844> adresinden erişilmiştir
- Goldstein, C. (2008). Printmaking and Theory. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 71(3), 373–388. 19.12.2024 tarinde <http://www.jstor.org/stable/40379367> adresinden erişilmiştir
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett Publishing. 113-130
- Hansen, T.V. (1995). Printmaking in America : collaborative prints and presses, 1960-1990. Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University

- Heidegger, M. (1950). Sanat eserinin kökeni (Çev: Kaan H. Ökten). Alfa Yayınları, I. Baskı, 2024
- Hults L. C. (1996). The Print in the western world, The University of Wisconsin Press
- Kraus, R. E. (1986). The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths, MIT Press
- Lowe, I. (2000). The Royal Society of Painter-Printmakers [Review of No Day Without a Line: *The History of the Royal Society of Painter-Printmakers*, 1880-1999, by M. Hopkinson & C. Tilbury]. *Print Quarterly*, 17(2), 204-206. 13.11.2024 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/41826174> adresinden erişilmiştir
- Sang L. F. (2021). What is Contemporary Printmaking? 13.11.2024 tarihinde <https://www.malaysianprintmaking.com/post/what-is-contemporary-printmaking> adresinden erişilmiştir
- Pablo Picasso'dan sonra, (2022). Spicers Auctioneers and Valuers. Three ltd edition lithographs from the 'Vollard Suite' series, with certificates. 21.12.2024 tarihinde <https://www.spicersauctioneers.com/catalogue/lot/8a975d0f329df584f-de4a119fbbb2aa5/2a6fa85538c56e3991b429b74f737ad8/modern-vintage-home-jewellery-silver-watches-cloc-lot-391/> adresinden erişilmiştir.
- Parshall, P., & Schoch, R. (2005). Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public. Yale University Press.
- Thompson, S. E. (2013, October 21). *The many worlds of Ukiyo-e prints* [Video]. Museum of Fine Arts, Boston. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=46w-140Zf9E>
- Tallman, S. (1996). The contemporary print: from pre-pop to postmodern. (Thames and Hudson Ltd. London, 1996), s.9
- Warhol, A. (t.y.). Moma. Andy Warhol Untitled from Campbell's Soup II, 1969. 18.10.2024 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/72348> adresinden erişilmiştir.