T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

BULUNTU ANI FOTOĞRAFLARININ SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMINDA TEMSİL MESELESİ

Yüksek Lisans Tezi

AYRİS UZUN

İstanbul, 2026

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

BULUNTU ANI FOTOĞRAFLARININ SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMINDA TEMSİL MESELESİ

Yüksek Lisans Tezi

AYRİS UZUN

Danışman: DOÇ. DR. BÜLENT ÜMİT ERUTKU

İstanbul, 2026

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyisim: Ayris Uzun
Anasanat Dalı: Fotoğraf
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bülent Ümit Erutku
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans Tezi – Haziran, 2026
Anahtar Kelimeler: Buluntu Fotoğraf, Kavramsal Sanat, Temellük

ÖZET

Zamanın ve kişisel hatıranın iz düşümü olarak buluntu anı fotoğrafları, hazır nesne pratiğini geliştiren kavramsal sanatla beraber sanatın konusu olmuştur. Buluntu fotoğraflar ait oldukları bağlamın dışında, sanatçının müdahalesiyle biçimsel ve anlamsal dönüşüme uğrayarak sanat alanında yeniden temsil edilir. Terkedilmiş ya da kaybolmuş imgeler ait olduğu özneden ayrı düştüğünde, müdahaleye açık anonim estetik nesneler haline gelir. Sanatçı fotoğrafları, kimi zaman tasarladığı yepyeni bir anlam bütünü içerisinde sunar; kimi zaman ona içkin olan gerçekliğinin izi üzerinden anlamlandırmaya çalışır; kimi zamansa dolaşımdan düşmüş, terkedilmiş niteliklerini arşivsel bir pratikle görünür kılar.

Sanat kaygısıyla üretilmemiş kişisel anı fotoğrafları edinilebilir, seçilebilir ve müdahale edilebilir hale geldiğinde tüm bu temsil biçimleri onların ait olduğu bağlamı dönüştürür. Dolayısıyla sanat nesnesi olarak kullanılan buluntu anı fotoğraflarının temsil sorunu, onu ele alan sanatsal pratikte ilk bakışta gözlemlenebilen yüzeysel müdahalelerle sınırlı değildir. Bir meta olarak buluntu anı fotoğrafları ilk olarak sanatçı ya da koleksiyoner tarafından edinme, seçilme ve dışlanma yoluyla müdahaleye uğrar. Müdahalenin türü, sanatçının buluntu fotoğraflarla kurduğu ilişki biçimi, sunum koşulları ve izleyicinin bakışı, temsil sorununun farklı boyutlarını oluşturur. Fotoğrafların anlamı, daha sonra bakışa teslim edildiği dolaşım mekânlarında izleyicinin anlamlandırma sürecinde dönüşüme uğrar. Buluntu anı fotoğraflarında anlamın sabitlenemezliği, sanat alanındaki temsilini problemli bir yapı haline getirir. Çünkü bu fotoğraflar öznesinden ayrı düştüğünde anlamsal ve duygusal referanslarını büyük ölçüde yitirir.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Ayris Uzun
Department: Photography
Thesis Supervisor: Assoc. Prof. Bülent Ümit Erutku
Type and Date of Thesis: Master's Thesis – June, 2026
Keywords: Found Photography, Conceptual Art, Appropriation

ABSTRACT

As projections of time and personal memory, found memento photographs became a subject of art together with conceptual art, which developed the practice of the readymade. Outside the context to which they belong, these found photographs are re-represented in the field of art by undergoing formal and semantic transformation through the intervention of the artist. When these abandoned or lost memento photographs are separated from the subject to which they belong, they become anonymous aesthetic objects open to intervention. The artist sometimes presents these photographs within an entirely new whole of meaning designed by the artist; sometimes tries to interpret them through the trace of the reality inherent in them; and sometimes makes these photographs, which have fallen out of circulation and been abandoned, visible through an archival practice.

When these memento photographs, which were not produced with an artistic concern, become obtainable, selectable, and open to intervention, all these forms of representation transform the context to which they belong. The problem of representation of found memento photographs used as art objects is not limited to the surface interventions that can be observed at first glance in the artistic practice that deals with them. As commodities, found personal photographs first undergo intervention by the artist or collector through acquisition, selection, and exclusion. The type of intervention, the relation the artist establishes with these found photographs, the conditions of presentation, and the gaze of the viewer constitute different dimensions of this problem of representation. The meaning of these photographs undergoes transformation first through the artist's recontextualization and formal shaping, and later in the viewer's

process of interpretation within the spaces of circulation in which they are presented to the gaze. The impossibility of fixing meaning in found memento photographs turns the representation of these photographs in the field of art into a problematic structure. Because when these photographs are separated from their subjects, they largely lose their semantic and emotional references.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET ..... **iii**
ABSTRACT ..... **iv**
İÇİNDEKİLER ..... **vi**
GÖRSEL LİSTESİ ..... **viii**
ÖNSÖZ ..... **x**

1. GİRİŞ **1**
2. FOTOĞRAFTA TEMSİL 5
2.1 Fotoğrafın Göstergebilimsel Yapısı 5
3. KAVRAMSAL SANATTA TEMSİL VE TEMELLÜK 8
3.1 Duchamp'ın "Çeşme"si 8
3.2 Kavramsal Sanatta Buluntu Fotoğraf 12
4. ARŞİVSEL İMGENİN SANAT ALANINDA YENİDEN TEMSİLİ 16
4.1 Shimon Attie 16
5. BULUNTU ANI FOTOĞRAFLARININ SANAT ALANINDA YENİDEN TEMSİLİ 19
5.1 Geoffrey Batchen: Forget Me Not: Photography and Remembrance 20
5.2 Empatinin Estetik Stratejisi 23
6. MÜDAHALE BİÇİMİ VE KURULAN İLİŞKİ BAĞLAMINDA; SANAT NESNESİ OLARAK BULUNTU ANI FOTOĞRAFLARI 24
6.1 Joachim Schmid 26
6.2 Christian Boltanski 30
6.3 Thomas Sauvin 32
6.4 Maurizio Anzeri 39
6.5 Rosângelo Rennó 40
6.6 Lisa Kokin 45
6.7 Aji Susanto Anom Purnomo 50
6.8 Selim Süme 53
7. DİJİTAL ÇAĞDA PERFORMATİF ANI: ANI FOTOĞRAFININ GÜNCEL KONUMU 57
7.1 Erick Kessels ve Penelope Umbrico İşleri 57

8. SONUÇ 63
KAYNAKÇA.....65

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No.

Görsel 1: Marcel Duchamp, Fountain, 1917 8

Görsel 2: Sherry Levine, After Marcel Duchamp, 1996 9

Görsel 3: Walker Evans, Allie Mae Burroughs, 1936 10

Görsel 4: Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981 10

Görsel 5. Michel Mandiberg, After Sherrie Levine, 2001 11

Görsel 6. Hannah Höch, Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany, 1919 13

Görsel 7. Raoul Hausmann, *The Art Critic*, 1919–1920 14

Görsel 8. Yapımcısı bilinmiyor, *Der Anfang der Photomontage,* t.y 15

Görsel 9. Shimon Attie, Almstadtstrasse 4, 1992 17

Görsel 10. Shimon Attie, Linienstrasse *137,* 1992 18

Görsel 11. Yapımcısı bilinmiyor, Düğün Günlerinden Karı ve Kocanın Portresi, 1890. 21

Görsel 12. Joachim Schmid, No.217, 1994 27

Görsel 13. Joachim Schmid, No.414, 1996 27

Görsel 14. Joachim Schmid, No.460, 1996 27

Görsel 15. Joachim Schmid, Bilder von der Straße (1982-2012), sergi görünümü, 2007 28

Görsel 16. Joachim Schmid, Zur Theorie der Fotografie, 1986 29

Görsel 17. Christian Boltanski, Le Lycée Chases, 1987 30

Görsel 18. Christian Boltanski, Le Leycee Chases, 1987 31

Görsel 19. Thomas Sauvin,Beijing Silvermine, 2009 33

Görsel 20. Thomas Sauvin, Until Death Do Us Part, 2015 34

Görsel 21. Thomas Sauvin, Until Death Do Us Part, 2015 34

Görsel 22. Thomas Sauvin & Erick Kessels, *ME TV,* 2014 35

Görsel 23. Thomas Sauvin & Kensuke Koike, No More, No Less, 2018 37

Görsel 24. Thomas Sauvin & Kensuke Koike, No More, No Less, 2018 37

Görsel 25. Thomas Sauvin, Verso, 2022 38

Görsel 26. Thomas Sauvin, Verso, 2022 39
Görsel 27. Maurizio Anzeri, Mia, 2014.....40
Görsel 28. Maurizio Anzeri, Mio, 2014.....40
Görsel 29. Rosângelo Rennó, Bibliotheca, 2002 42
Görsel 30. Rosângelo Rennó, Bibliotheca, 2002 43
Görsel 31. Rosângelo Rennó, Bibliotheca, 2002 43
Görsel 32. Rosângela Rennó, s/título, 2017-2023 44
Görsel 33. Rosângela Rennó, s/título (amor eterno), 2017-2023 45
Görsel 34. Lisa Kokin, Best Wishes, 2001 47
Görsel 35. Lisa Kokin, Best Wishes, 2001 47
Görsel 36. Lisa Kokin, Homosexual Lifestyle, 2001 48
Görsel 37. Lisa Kokin, Trophy, 2000 49
Görsel 38. Aji Susanto Anom Purnomo, In The Liminal, 2022 51
Görsel 39. Aji Susanto Anom Purnomo, In The Liminal, 2022 52
Görsel 40. Selim Süme, Tekerrür, 2016 55
Görsel 41. Selim Süme, Tekerrür, 2016 55
Görsel 42. Erik Kessels, 24 Hrs in Photos, 2011 59
Görsel 43. Erik Kessels, 24 Hrs in Photos, 2014 59
Görsel 44: Penelope Umbrico, Sunset Portraits, 2010 60
Görsel 45: Penelope Umbrico, Sunset Portraits, 2011 61

ÖNSÖZ

İtiraf etmeliyim ki, kişisel olarak buluntu anı fotoğrafları ile kurduğum ilişki korkakçadır. Hiç tanımadığım ve artık var olmayan bir insanın suretiyle yüz yüze gelmek çoğu zaman içimde bir utanç duygusu yaratır. Gözlerimi gözlerine değdirmekten çekinirim. İnsan hikâyelerinin nesnelerine sindiğini, çoğu zaman; ikinci el, sarı sayfalı bir şiir kitabının altı çizili satırlarında hissederdim. Onlara sahip olmak, bir kişiden fazla olmak gibi gelirdi. Fakat fotoğraf nesnesini kendiliğinden davetkâr ve cüretkâr bulduğumdan; bu kayıp insanların varlığını hissetmenin çok uzağında onlara dair hikâyeler kurmaktan kendimi alıkoyarım.

İzninizle, beni pek çok açıdan geliştiren bu çalışma aracılığıyla; bu süreçte çektiğim tüm sancılara ortak olan, sevgisini ve şefkatini bir an olsun esirgemeyen değerli eşim Özgür Uzun'a; sahip olduğu tüm ışıltıyla hayatımı güzelleştiren sevgili teyzem Çiler Yıldırım'a; lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince öğrencisi olmaktan gurur duyduğum, her an ulaşılabilir olan, çalışma süresince desteğini, sabrını ve değerli varlığını esirgemeyen çok kıymetli hocam Doç. Dr. Bülent Ümit Erutku'ya teşekkür ederim. Ayrıca çalışmanın geliştirilmesine sundukları katkılardan dolayı sanatçı Selim Süme ve Aji Susanto Anom'a teşekkür ederim.

Ayris Uzun

İstanbul, 2026

1. GİRİŞ

19. yüzyılda teknik bir keşif olarak belirginleşen fotoğraf, kısa sürede yalnızca teknik bir görüntü üretme biçimi olarak değil, gerçeklikle kurduğu özel ilişki nedeniyle bireysel ve kolektif hafızaya hizmet eden belge, kayıt ve temsil aracı olarak değerlendirilmiştir. Zamanla gündelik yaşamın, aile albümlerinin ve kamusal görsel kültürün önemli bir parçası haline gelen fotoğraf, gerçekliğine itibar edilen bir belge olarak yayım ve basım organlarında geniş yer edinmiş; teknik olarak çeşitli üretimlere elverişli yapısı ve çoklu temsil biçimleri nedeniyle sanat alanında da farklı akımlar ve üretim biçimleri içinde kullanılan bir araç haline gelmiştir.

19.yüzyılın ilk yarısından itibaren sanat pratiğinde gözlemlenen dönüşüm, nesnenin sanat alanındaki konumunu da tartışmaya açmıştır. Marcel Duchamp'ın *Fountain* (1917) adlı yapıtıyla ilişkilendirilen *readymade* yaklaşımı, gündelik bir nesnenin seçim ve sunum yoluyla sanat bağlamına taşınabileceğini göstermesi bakımından bu dönüşümün belirleyici örneklerinden biridir. Duchamp, esasında pisuvar olan gündelik nesneyi *Çeşme* adıyla sanat alanına sunarken, onu bağlı olduğu kullanım bağlamından ayırarak farklı bir anlam düzlemine yerleştirir. Bu yaklaşım, sanat yapıtının yalnızca üretim süreciyle değil; seçme, adlandırma, yer değiştirme ve sunma biçimleriyle de kurulabileceğini ortaya koyar. Hazır nesne ve temellük stratejileriyle ilişkili bu dönüşüm içinde fotoğraf da yalnızca görüntü üretme aracı olarak değil, kesilen, parçalanan, deforme edilen, yeniden düzenlenen ve farklı bağlamlarda dolaşıma sokulan bir temsil nesnesi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Erken dönem sanat eserlerinde kamusal alan için üretilen haber, reklam ya da tanıtım fotoğrafları bu pratiğin üretim malzemesi olarak kullanılırken; ilerleyen dönemlerde, özel olan, kamusal ya da sanatsal amaçlarla üretilmemiş ve üretim bağlamıyla kurulan ilişkinin kesintiye uğramasıyla özgün bağlamı belirsizleşmiş buluntu anı fotoğraflarının da sanatçı tarafından yeni bağlamlar içinde yeniden dolaşıma sokulduğu ve sanat alanında üretim malzemesi olarak kullanıldığı görülür.

Anı fotoğrafları, bireysel ve kolektif bellekle kurdukları ilişki üzerinden geçmişe dair bir iz taşır. Ancak bu fotoğraflar özgün bağlamlarından ayrıldıklarında, taşıdıkları anlam sabit kalmaz; sanatçı tarafından seçilme, yeniden düzenlenme ve sergilenme

süreçleri içinde farklı temsil ilişkilerinde dönüşüme uğrar. Çalışma içerisinde; öznel bağlamında sanatsal ya da kamusal amaçlar için üretilmemiş, fakat bir şekilde kamusal dolaşıma girmiş buluntu fotoğraflar, buluntu anı fotoğrafları olarak adlandırılacaktır. Sanatçı, buluntu fotoğraflarla bitpazarında, açık artırmada, arşivlerde karşılaşır. Bu kayıp imgeler, özgün bağlamlarıyla kurulan ilişkinin kesintiye uğraması dolayısıyla sanatçı tarafından yeni bağlamlar içinde sunulmaya açık hale gelir.

Sanatçının buluntu fotoğrafla kurduğu ilişki yalnızca fotoğrafın yüzeyine doğrudan müdahale edip etmemesiyle sınırlı değildir. Müdahalenin ilk bakışta görünür olmadığı durumlarda dahi sanatçı, seçme ya da dışarıda bırakma yoluyla imgenin bağlamına müdahale eder; ona bir değer atfederek fotoğrafı tasarladığı yapı içinde yeniden temsil eder. Fiziksel müdahalenin ötesinde, fotoğrafın diğer imgelerle birlikte sunulma biçimi, sergilenme düzeni, ölçeği, çerçevesi, eşlik eden metinler ve sergileme mekânı gibi unsurlar da anlamın oluşumunda belirleyici rol oynar. Böylece buluntu anı fotoğrafları, özgün bağlamlarından koparıldıklarında sabit bir anlam taşıyan belgeler olmaktan çıkar; yeni bağlamlar içinde yeniden kurulan görsel temsillere dönüşür. Çalışma, buluntu anı fotoğraflarının sanat alanında yeniden temsil edilmesiyle ortaya çıkan anlam, sahiplik, bellek ve temsil sorunlarını; sanatçıların fotoğrafa uyguladıkları müdahale biçimleri ve fotoğrafla kurdukları ilişki türleri üzerinden incelemektedir. Bu bağlamda çalışma, seçim yapan, eleyen ve bağlamlandıran sanatçı öznenin temsil sürecindeki konumunu; öznenin artık ulaşılamaz, bilginin ise doğrulanamaz oluşunun sanat izleyicisi üzerindeki etkisini ve bu sürecin etik boyutunu tartışmaya açmaktadır.

Buluntu anı fotoğraflarının sanat alanındaki temsil biçimlerinin, onları sanatsal üretim nesnesi olarak kullanan sanatçıların çalışmaları üzerinden incelendiği nitel araştırma bölümünde geliştirilen model, sanatçının buluntu anı fotoğraflarıyla kurduğu ilişkiyi ve bu fotoğraflara uyguladığı müdahale biçimlerini birlikte değerlendirmeye yöneliktir. Modelleme içerisinde, buluntu anı fotoğraflarına yönelik müdahaleler bağlamsal müdahale ve yüzeysel/fiziksel müdahale olarak iki ana başlık altında; sanatçının bu fotoğraflarla kurduğu ilişki türleri ise koruyucu ilişki, dönüştürücü ilişki ve müdahaleci ilişki başlıkları altında ele alınmaktadır. Bu örneklem, araştırmanın örnekleme amacı doğrultusunda geliştirilmiş olup, çalışmanın sınırlılıkları bu örneklemde yer alan eserler ile sınırlıdır.

Literatürde buluntu fotoğraf, vernaküler fotoğraf, aile albümü, bellek, temellük ve temsil sorununa ilişkin çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalar, özellikle özel alana ait fotoğrafların kamusal ve sanatsal dolaşıma girdiğinde anlam, bağlam, sahiplik ve etik açısından problemli bir alana yerleştiğini göstermektedir. Bu tez, söz konusu tartışmalarla bağlantılı olmakla birlikte, buluntu anı fotoğraflarının sanat alanındaki kullanımını sanatçıların fotoğrafa uyguladıkları müdahale biçimleri ve fotoğrafla kurdukları ilişki türleri üzerinden inceleyerek yeni bir okuma zemini sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın kuramsal çerçevesi, fotoğrafın göstergebilimsel ve izsel yapısı, temsil sorunu, bellek, temellük ve imgenin yeniden bağlamlandırılması tartışmaları üzerine kurulmuştur. Çalışma, bir yandan fotoğrafın geçmişin ontolojik izini taşıdığı, diğer yandan sahiplenme ve yeniden kullanım yoluyla bu izin dönüşüme uğradığı varsayımından hareketle, buluntu anı fotoğraflarının kullanımında ortaya çıkan temsil sorununu incelemektedir. Susan Sontag (2011), *Fotoğraf Üzerine* adlı kitabında fotoğrafın içkin sahiplenme boyutunu ortaya koyar; bu çerçevede fotoğraf, nesnesiyle kurduğu ilişki üzerinden işleyen bir temellük/sahiplenme pratiği olarak kavranır. Çalışma, söz konusu yaklaşımı genişleterek, buluntu anı fotoğraflarının yeniden kullanımında ortaya çıkan müdahale süreçlerinin fotoğraf üzerinde yeni bir temellük biçimi ürettiğini ileri sürmektedir. Roland Barthes'ın (2014) ortaya koyduğu biçimiyle fotoğraf, geçmişte var olmuş bir gerçekliğin izini taşısa da bu ontolojik kesinlik anlamın sabit olduğu sonucunu doğurmaz; anlam, izleyicinin kültürel okuması ve öznel karşılaşması aracılığıyla yeniden kurulur. Bu noktada Barthes ve Sontag'ın yaklaşımları, fotoğrafın temsil gücünü farklı yönlerden tartışmaya açar. Barthes fotoğrafın geçmişle kurduğu izsel ilişkiyi ve anlamın sabitlenemezliğini öne çıkarırken, Sontag bu ilişkinin her zaman seçme, çerçeveleme ve sahiplenme pratikleriyle iç içe geçtiğini gösterir. Bu kuramsal hat, buluntu anı fotoğraflarının sanat alanında yeniden kullanımını anlam, sahiplik ve temsil bakımından tartışmaya açmak için temel bir zemin oluşturur.

Özgün bağlamından kopmuş bu imgeler, dolaşıma girdikleri her yeni bağlamda yeniden kurulur; böylece yalnızca geçmişe ait bir iz olarak değil, yeni bir bakış ve teşhir düzeni içinde temsil edilen nesneler olarak işlev görür. Temsil süreci, imgenin etik konumunu tartışmalı hâle getirir ve belirli koşullar altında ihlal edici bir karakter

kazanmasına yol açabilir. Bu nedenle buluntu anı fotoğrafları aracılığıyla kurulan sanat pratikleri, sabit bir temsilden ziyade, anlamın sürekli yeniden üretildiği problemli bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

Araştırmanın temel hipotezi, buluntu anı fotoğraflarının sanat alanında yeniden temsilinde yalnızca yeni bir bağlama taşınmadığı; aynı zamanda anlam, sahiplik, bellek ve temsil ilişkileri bakımından dönüşüme uğradığıdır. Bu dönüşümün niteliği ise sanatçının fotoğrafa uyguladığı müdahale biçimi ve fotoğrafla kurduğu ilişki türü üzerinden okunabilir hale gelmektedir.

2. FOTOĞRAFTA TEMSİL

2.1 Fotoğrafın Göstergebilimsel Yapısı

Fotoğraf, çoğu zaman onu diğer görsel disiplinlerden ayıran ontolojik niteliği nedeniyle gerçekliğin temsili olarak kabul edilir. Bu durumu açıklamak için referans alınabilecek temel yaklaşımlardan biri, Charles Sanders Peirce'ın iz *(index)* kavramıdır (1931-1958 CP 2.281). Bu göstergebilimsel çerçevede fotoğraf, temsil ettiği nesneyle ışık yoluyla kurduğu izsel ilişki nedeniyle indeksal bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, Roland Barthes (2014) tarafından "ça-a-été" kavramı üzerinden ontolojik bir düzlemde yeniden ele alınır. Barthes'a göre fotoğraf, temsil ettiği şeyin bir zamanlar var olmuş olduğuna işaret eder ve bu yönüyle geçmişe dair bir tanıklık iddia eder. Batchen fotografik imgenin yarattığı şeffaflık yanılsamasını şu sözlerle açıklar:

> *Tipik olarak bizden, fotoğrafa bir tür pencereymiş gibi bakmamız; onun berrak ve şeffaf yüzeyini gözlerimizle delip içindeki şeyi görmemiz beklenir. Saf göstergeymiş, hatta hiç gösterge değilmiş gibi davranan 'iyi' fotoğraf, bu bakışa en az direnci gösterir. Sanki referansın kendisi tarafından üretilmiş bir temsil sunuyormuş gibi görünür.* (Batchen, 2004, s. 73)

Ancak fotoğrafın bu ontolojik niteliği, taşıdığı anlamın sabit olduğunu garanti etmez. John Berger (2017), fotoğrafın anlamının görüntünün içinde sabitlenmediğini; aksine içinde bulunduğu bağlam ve sunum koşulları aracılığıyla üretildiğini ileri sürer. Bu noktada fotoğrafın anlamının yalnızca temsil ettiği nesneyle kurduğu ilişkiye bağlı olmadığı; fotoğrafın sunulduğu bağlamın ve birlikte dolaşıma girdiği metinlerin anlamın yönünü belirlediği söylenebilir. Dolayısıyla aynı görüntü, farklı temsil koşullarında tamamen farklı anlatılar üretebilir. Ancak fotoğrafın nasıl algılandığını belirleyen süreçler bununla sınırlı değildir, Susan Sontag (2011) *Fotoğraf Üzerine* adlı eserinde fotoğrafı, dünyayı anlamlandırma ve sahiplenme pratiği olarak ele alır. Bir *appropriation (temellük, kendine mâl etme)* pratiği olarak fotoğraf, belirli seçim, kadrajlama ve sunum biçimleri aracılığıyla inşa edilir ve bu süreçte anlam kaçınılmaz olarak yönlendirilir. Bu yaklaşımlar çerçevesinde fotoğrafın anlamının nesnesiyle

kurduğu bağ ve geçmişe dair tanıklığına rağmen farklı değişkenler tarafından sürekli olarak yeniden üretildiği görülür.

Michel Foucault'nun (1999) hangi bilginin üretileceğini ve hangi söylemlerin meşrulaşacağını belirleyen düzenleyici bir yapı olarak tanımladığı "iktidar" anlayışı, Susan Sontag'ın (2011) fotoğrafı bir temellük ve müdahale pratiği olarak ele alan yaklaşımı doğrultusunda fotoğraf aracılığıyla kurulan sahiplenme süreçlerinde ortaya çıkar. Bu doğrultuda fotoğrafçı, görüntüyü yalnızca kaydeden değil, onu seçen, çerçeveleyen ve böylece sahiplenen; temsilin kuruluşuna doğrudan müdahil olan bir özne olarak konumlanır. Fotoğrafçı kadrajı belirler, içeriği düzenler ve dolaşıma girmeden önce temsili yönlendirir. Kimi durumlarda editör ya da küratör de sürece dahil olarak temsil üzerinde belirleyici bir rol üstlenir. Fotoğraf dolaşıma girdikçe anlam katmanları çoğalır ve bu süreçte izleyici, anlamın çoğullaşmasının son halkası olarak devreye girer. İzleyicinin fotoğrafla kurduğu ilişki, toplumsal ve kültürel konumu nedeni ile görsel okuma pratikleri aracılığıyla farklılaşır. Bu farklılaşma, aynı imgenin kültürel bağlama bağlı olarak değişen anlamlar üretmesiyle açıkça görülür; örneğin dış kapı eşiğine bırakılmış bir çift ayakkabıyı gösteren bir fotoğraf karesi, Anadolu'da ölümü işaret eden bir gösterge olarak okunurken, bu kültürün paylaşılmadığı toplumlarda farklı bir anlam düzleminde okunabilir. Çünkü bazı bilgiler doğrudan deneyimle bazıları ise kültürel aktarım yoluyla belleğimizde yer eder, bir fotoğraf gösterdiği nesnenin orada var olmuş olduğunu işaret ederken o nesnenin tinsel bağlamını, mekânını ya da ritüelini okumamızı sağlayan bilgileri beraberinde getirmez. Bu bağlamda fotoğrafın özgün bağlamının izleyiciye ulaşmadığı ya da bir şekilde izleyici özelinde farklı biçimlerde derinleşmesi durumunda, yeniden bağlamlandırılmaya açık olduğu söylenebilir. Bağlamlandırma sürecinde izleyici, fotoğrafla ilk karşılaşmasında onu kendi deneyimine dahil etme yoluyla temellük eder. Fotoğraf onun geçmiş deneyimlerine karşılık gelen ya da gelmeyen, belleğinde karşılığı olan ya da olmayan olaylar, nesneler ya da öznelerden oluşurken fotoğrafın temsil ettiği bu görüntü onu izleyen öznenin belleğinde yeni bir temsil biçimiyle yer eder.

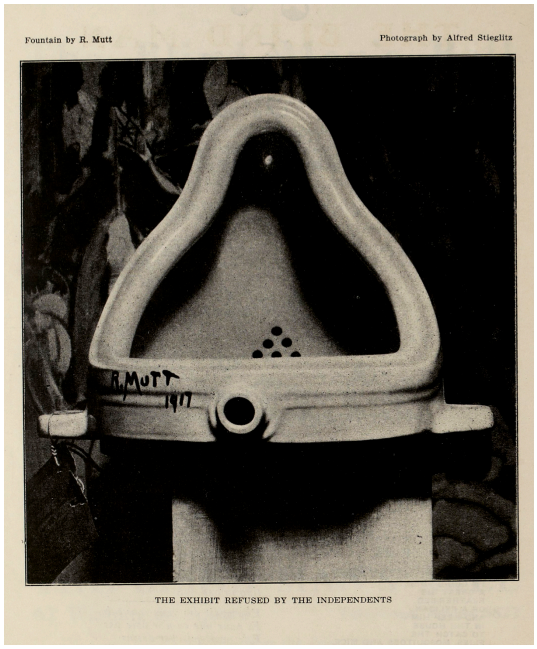
Tüm bu temsil tartışmalarının sonucunda, fotoğrafik temsilin bütünüyle kusurlu ya da kusursuz olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Çünkü fotoğrafik temsil

ona ait olan tüm “kusur” ve zenginlikler ile ve sanat alanında varlık gösterir. Onun en özgün niteliklerinden olan temellük pratiği kavramsal sanat, postmodernizm ve çağdaş sanat içerisinde sıklıkla kullanılan bir üretim biçimidir. Bu üretim biçiminde sanatçı bellek, mekân, zaman, kimlik, rastlantısallık gibi konuları işler. Temellük konusunu incelerken kavramsal sanat alanındaki dönüşümünü ve yanında getirdiği problemleri incelemek gerekir.

3. KAVRAMSAL SANATTA
TEMSİL VE TEMELLÜK (KENDİNE MAL ETME)

3.1 Duchamp'ın "Çeşme"si

Sanatsal anlamda nesnenin yeniden temsilini ele almak için öncelikle kavramsal sanat içerisinde gelişen *readymade* tekniğinin erken örneklerine bakmak gerekir. Marcel Duchamp'ın başlattığı ve adını verdiği sanatsal pratik, hem sanatın üretim ve sergilenme koşullarının hem de döneminin yerleşik estetik ölçütlerinin yeniden düşünülmesini hedeflemesi açısından belirgin bir kırılma noktası yaratır. Duchamp, 1917 tarihli *Fountain* (Görsel 1) adlı çalışmasını, yani seçimi ve bağlamsal konumlandırması dışında herhangi bir estetik müdahale içermeyen "Çeşme" adını verdiği bir pisuvarı; üzerinde yalnızca bir isim ve imza ile galeriye göndererek, kabul görmüş geleneksel estetik ölçütlere karşı yeni bir bakış önerir. New York'ta düzenlenen *Society of Independent Artists Exhibition* (1917) sergisine katılım ücretini ödeyen her sanatçının eserinin sergileneceği vaat edilmesine rağmen, Duchamp'ın çalışmasının reddedilmesi, eserin dönemin sanat kurumlarının otoritesini ve estetik normlarını sorgulatan bir eşik olarak değerlendirilmesini sağlar. (The Blind Man, 1917, s. 5)



Görsel 1: Marcel Duchamp, *Fountain (Çeşme),* Alfred Stleglitz tarafından kaydedilen fotoğraf, The Blind Man Dergisi, 1917

Kaynak: The Blind Man dergisi, 1917

Sanatçının r*eadymade* olarak adlandırdığı çalışmalar, basit gündelik nesnelerin yalnızca sanatçının seçimi ve bağlamsal konumlandırmasıyla sanat statüsü kazanabileceğini ileri sürer. Bu pratikle üretilen eserlerin geliştirilmesinde; nesne seçimi, isimlendirme ve yeniden biçimlendirme gibi faktörler anlamı dönüştüren bir müdahale biçimi olarak işlev görürken nesnenin anlamı; ilk üretim bağlamlarıyla değil, sanatçı tarafından yerleştirildiği bağlam ve ona yüklenen bakış açısı üzerinden okunur. Duchamp'ın readymade yaklaşımı, hazır nesneyi sanat malzemesi olarak kullanarak sanat yapıtını zanaat temelli üretim anlayışından ayırırken seçim ve bağlam üzerinden yeniden tanımlar. Gündelik bir nesneyi üretim bağlamından koparak sanat nesnesi olarak yeniden temsil eden Duchamp, daha sonra sanat alanında belirgin hale gelecek olan temellük pratiklerine zemin hazırlar.

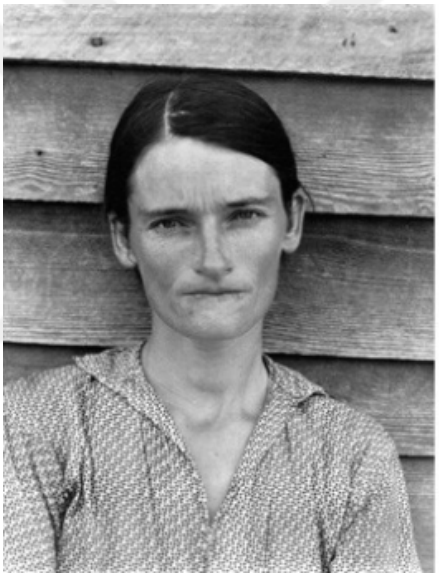
Duchamp'ın *Fountain*'i nesnenin sanat statüsünü bağlama bağımlı hale getirirken, Sherrie Levine bu stratejiyi çok katmanlı bir hale getirir. Sanatçının Duchamp'a referansla yeniden ürettiği 1991 tarihli *After Marcel Duchamp (Görsel 2*) isimli yapıt, temsil meselesinin özgünlük, sahiplik ve yeniden bağlamlandırma ilişkileri üzerinden yeniden okunmasının önünü açar.

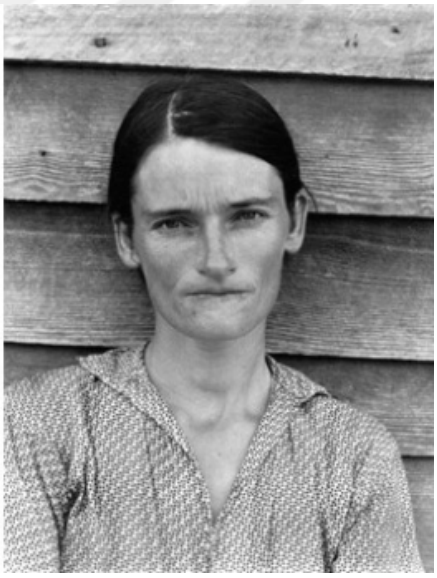


Görsel 2: Sherrie Levine, *After Marcel Duchamp,* (Marcel Duchamp'tan Sonra), 1996, Bronz, 35.6 × 36.8 × 63.5 cm

Kaynak: Glenstone, sanatçı/galeri arşivi.

Sherrie Levine 1981 tarihli *After Walker Evans* (Görsel 3 ve 4) serisinde temellük pratiğini imgesel düzlemde yeniden ele alırken imgenin yalnızca temsil ettiği gerçeklikle değil, aynı zamanda sahiplik ve dolaşım koşullarıyla belirlendiğini açığa çıkarır. Sanatçının müdahalesi fotoğrafı yeni bir bağlama yerleştirerek anlamın üretim koşullarını dönüştürür. Levine'in, bu pratiği özellikle Walker Evans ve Marcel Duchamp gibi sanat tarihi içinde kanonik (yerleşik ve referans kabul edilen) figürler üzerinden gerçekleştirmesi; imgenin bağlamını belirleyen otoriteyi doğrudan görünür kılar. Her ne kadar Sherrie Levine'in pratiği çoğunlukla feminist sanat tarihi eleştirisi bağlamında değerlendirilse de bu çalışma içerisinde sanatçının çalışmaları temellük ve temsil ilişkileri çerçevesinde ele alınmaktadır.





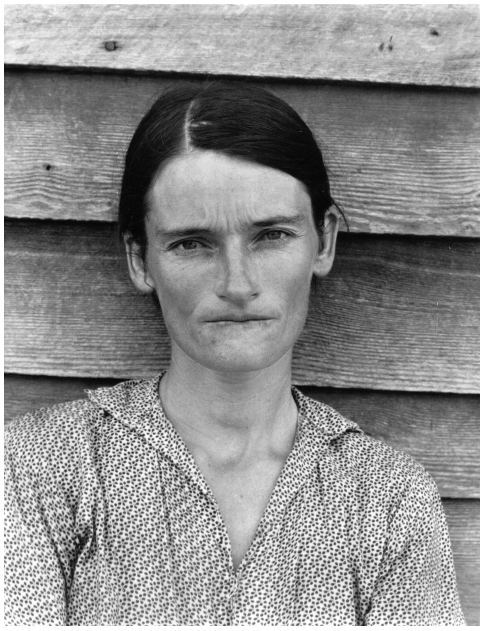
Görsel 3*:* Walker Evans*, Allie Mae Burroughs* (Alabama Kiracı Çiftçi Karısı) 1936, jelatin gümüş baskı, 20.9 x 14.4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi
Görsel 4: Sherrie Levine, *After Walker Evans (*Walker Evans'tan Sonra), 1981, jelatin gümüş baskı, 12.8 x 9.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.

Kaynak (Görsel 3 ve 4): Metropolitan sanat müzesi, internet arşivi.

Belgesel fotoğrafçı Walker Evans'ın mirasını temsil eden Estate of Walker Evans'ın, Levine'in *After Walker Evans* serisini telif ihlali olarak değerlendirdiği ve Levine'in imgelerinin satışını engellemeye çalıştığı aktarılmaktadır. (Jana, 2001). Bu durum, Levine'in pratiğinin yalnızca estetik ya da kavramsal bir müdahale olmadığını; aynı zamanda mülkiyet, telif ve sanat piyasası düzleminde de çatışmalı bir alan açtığını gösterir. Ancak eserin satışa sunulmasının tartışmalı hale gelmesi, onun sanat tarihindeki

dolaşımını ortadan kaldırmamıştır. Günümüzde *After Walker Evans*, temellük sanatı, özgünlük krizi ve fotoğrafik temsilin sahiplik koşulları bağlamında sıkça anılan örneklerden biri haline gelmiştir.

Walter Benjamin, sanat yapıtının özgünlüğünü belirleyen *aura'*nın teknik çoğaltılabilirlik karşısında çözülerek imgeyi dolaşıma açık hale getirdiğini ileri sürer (2015). Bu dönüşümle birlikte imge, belirli bir "burada ve şimdi" ye sabitlenen tekil bir varlık olmaktan çıkar ve yeniden üretim süreçleri içinde değişken bir yapıya dönüşür. Susan Sontag ise fotoğrafın yalnızca bir temsil üretmediğini, aynı zamanda onu üreten bakışın izlerini taşıyan ve dolaşım içinde yeniden kurulan bir temsil yapısı taşıdığını vurgular (2011). Bu bağlamda fotoğraf, nötr bir kayıt olmanın aksine; seçme, çerçeveleme ve dolaşıma sokma süreçleriyle nesnesini belirli bir anlam alanına yerleştiren bir pratik olarak algılanır. Temellük pratiği, yeniden üretimin açtığı bu dolaşım alanını doğrudan müdahale konusu haline getirir; imgenin sahiplik ve temsil koşullarını yeniden kurarak onu istikrarsız bir yapıya dönüştürür. Sherrie Levine'in uygulaması, bu müdahaleyi somutlaştırarak imgenin tekil bir özneye ya da bağlama sabitlenemeyeceğini açığa çıkarırken aynı zamanda temsilin mülkiyetini ve sanatçının bu imge üzerindeki yetkinliğini tartışmaya açar.



Görsel 5: Michel Mandiberg, *After Sherrie Levine* (Sherrie Levine'dan Sonra), 2001, Dijital Görüntü, 2001, 3250x4250 px (850dpi)

Kaynak: www.aftersherrielevine.com

Michael Mandiberg'in *After Sherrie Levine* (Görsel 5) projesi ise, bu temellük zincirini daha da ileri taşır ve temellüğün tekil bir eylem değil, süreklilik arz eden bir dolaşım pratiği olduğunu görünür kılar. Sanatçı, *afterwalkerevans.com* ve *aftersherrielevine.com* üzerinden görselleri yüksek çözünürlükte indirilebilir hale getirirken, kullanıcıya bu imgeleri "Michael Mandiberg" adıyla imzalanmış bir özgünlük sertifikasıyla birlikte edinme imkânı tanır. Bu çok katmanlı süreç içerisinde imge, tekil bir üretim ve sahiplik ilişkisine bağlı olmaktan çıkar; dolaşım içinde yeniden üretilen ve sahipliği sürekli yer değiştiren bir yapıya dönüşür.

3.2 Kavramsal Sanatta Buluntu Fotoğraf

Elisabeth Schellekens'in değerlendirmesine göre; kavramsal sanat, sanatın ne olduğu, sanatçının ne yaptığı ve bir nesnenin hangi koşullarda sanat sayılabileceği gibi temel kabulleri sorgulayan bir pratik alanı açar (Schellekens, 2007). Bu bağlamda kavramsal sanat, sanat yapıtının maddi üretim niteliğinden çok, onu mümkün kılan fikir, bağlam ve anlam üretim süreçlerini öne çıkarır. Kavramsal sanat pratiğinde estetik görünüm, yapıtın temelindeki fikrin veya entelektüel önermenin gerisinde kalır dolayısıyla kavramsal sanat; sanat yapıtının fiziksel ve estetik özelliklerinden ziyade, o yapıtın temelinde yatan fikrin öncelikli olduğu sanat pratiğidir. Bu yaklaşımda sanatçı sanatı, bir 'düşünce biçimi' olarak ele alırken geleneksel el becerisi merkezinde değerlendirilen eserler ve sıfırdan nesnel üretim yerine; fikrî temelinde özgün ifade biçimiyle, buluntu nesneleri veya dökümantasyonu kullanarak yeniden ele alır. Sanat eserine atfedilen değerin, sanatçının seçme ve bağlamlandırma stratejisine dayandığını meşrulaştırmaya yönelik ilk girişimlerden biri olan *The Richard Mutt Case* adlı metin Duchamp'ın *Fountain* adlı eserini bu sanat pratiği için devrim niteliğinde bir konum olarak değerlendirir (The Blind Man, 1917, s. 5).

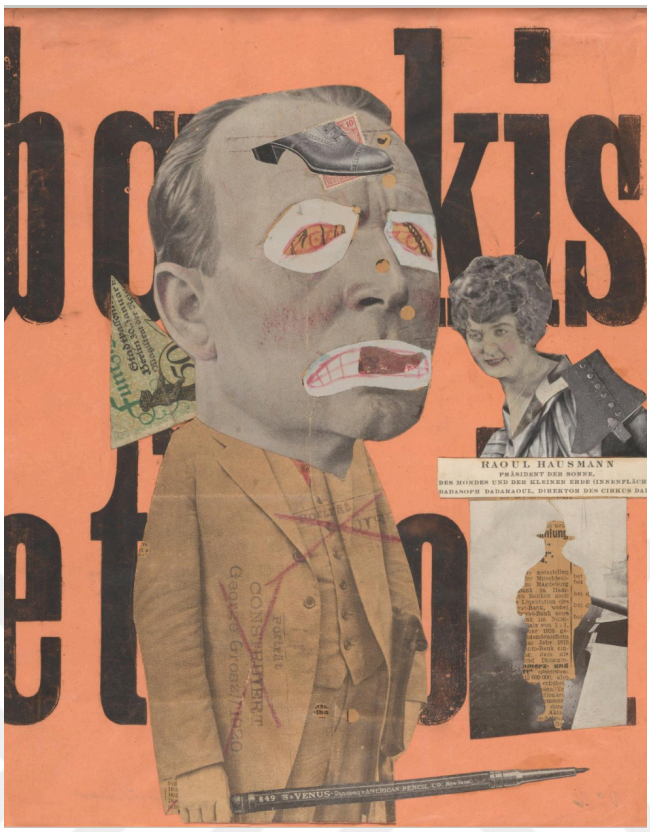
Dönemin genç ve dinamik üretim nesnesi olarak fotoğraf da basılı medya üzerinden edinilen, kamusal alana açılmış haber ve reklam amacı ile kaydedilmiş fotoğraflar biçimiyle kavramsal sanat içerisinde sanat nesnesi olarak yeniden kullanılmıştır. Bu pratiğin ilk örnekleri dadaistlerin buluntu görüntüleri parçalayarak yeni bağlamlar inşa ettiği fotomontaj pratiğinde izlenebilir. Raoul Hausmann ve Hannah Höch, fotoğrafın aitlik ve 'tanıklık' vasfını, onu bir üretim malzemesine dönüştürerek ilk kez sorunsallaştırmışlardır. İkilinin dergi ve gazete gibi kitle iletişim araçlarından

topladığı buluntu fotoğraflar, fotografik imgenin kamusal dolaşımdan alınıp sanatsal bir düzlemde eleştirel bir biçimde kullanılmasının ilk örneklerindendir. Bu pratik, fotoğrafın üretim amacını (reklam veya haber) askıya alarak, onu sanatçının seçimi ve biçimlendirme eylemleriyle yeni bir bağlamda temsil eder. Raoul Hausmann, buluntu portreleri anatomik bütünlüğünden koparark onları kavramsal bir kurgunun parçası haline getirir (Görsel 7). Bu yaklaşım, fotoğrafın temsil ettiği özneyi korumak yerine, o özneyi sanatçının düşünsel şemasına hizmet eden bir nesne olarak yeniden kurgular.



Görsel 6: Hannah Höch, *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany* (*Almanya'nın Son Weimar Bira Göbekli Kültür Çağına Dada Mutfak Bıçağıyla Kesik Atmak*), 1919, kolaj, 114 × 90 cm.

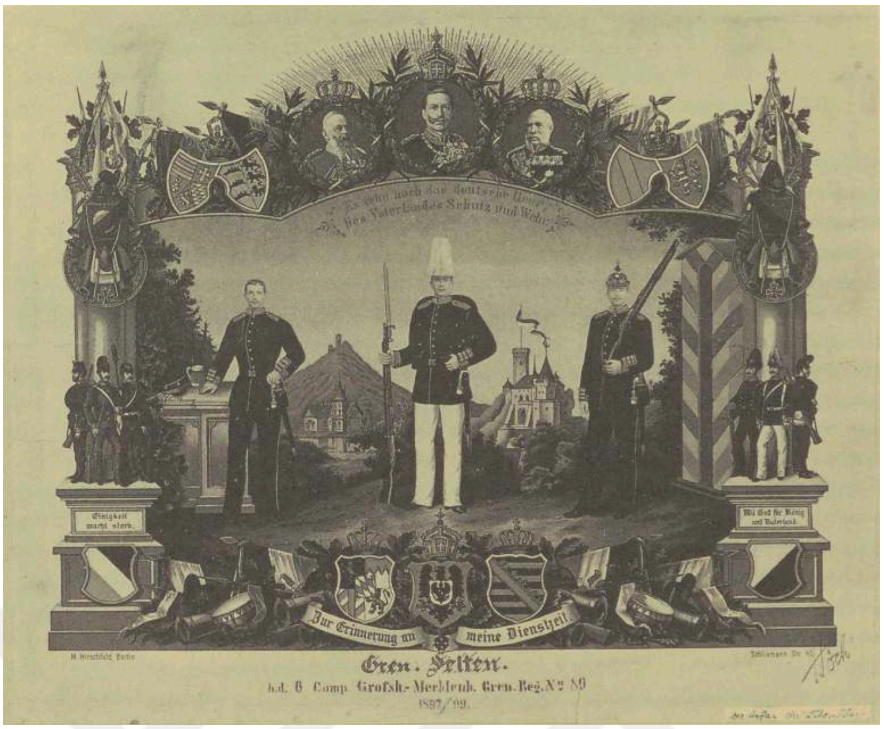
Kaynak: Artsy, sanatçı/galeri arşivi



Görsel 7: Raoul Hausmann, *The Art Critic* (*Sanat Eleştirmeni*), 1919–1920, litografi ve foto-kolaj, kâğıt üzerine, 31,8 × 25,4 cm.

Kaynak: Tate Modern, internet arşivi.

Maria Makela (1996), Hannah Höch'ün tamamen veya büyük oranda fotoğrafların yeniden üretimiyle oluşturulan ve o dönem 'fotomontaj' olarak adlandırılan ilk çalışmalarına 1918 yılında başladığını ifade eder. Höch ve Hausmann'ın 1918 yazında Baltık Denizi'ndeki Usedom Adası'nda yaptıkları tatil sırasında karşılaştıkları popüler bir gravür uygulaması onların pratiği açısından bir çıkış noktası oluşturur. Bu gravür türünde uygulama, savaşta olan erkeklerin fotoğrafik portrelerinin, seri üretimle basılmış genel üniformalı gövdelerin üzerine eklendiği görülür (Görsel 8). İkili Berlin'e döndükten sonra bu yöntemi sanatsal bir deneye dönüştürür ve görsel kaynaklardan kestikleri parçaları bir araya getirerek sarsıcı ve huzursuz edici yeni imgeler yaratmaya başlar (Makela, 1996, s. 59-60).



Görsel 8: Yapımcısı bilinmiyor, *Der Anfang der Photomontage, t.y.* (*Fotomontajın Kökenleri*),(1897–1899, askerî hatıra), çelik gravür üzerine renk ve kolaj. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

Kaynak: MoMA, resmi internet arşivi, *The Photomontages of Hannah Höch* sergi kataloğu, 1996.

Fotoğraf ile yazıyı aynı anda temiz bir şekilde basmaya imkân tanıyan silindirik döner baskı tekniğinin geliştirilmesi fotoğraflı baskıların üretimini hızlandırmış ve seri halde basılabilir hale getirmiştir. Bu teknik gelişmeyle birlikte erişimi mümkün olan kamusal fotoğraflarla çalışan fotomontaj sanatçılarının, onları gündelik nesneler olmaktan çıkararak sanatçının seçim eylemiyle yeniden anlamlandırılan kavramsal birer sanat nesnesine dönüştürdüğü görülür. Bu eserlerin dadaist akımdaki çıkış noktası genellikle siyasi ya da sanatsal bir meseleyi sorunsallaştırmayı ve dönemin popüler sorunlarını görünür hale getirmeyi amaçlamalarıdır. Fakat ilerleyen dönemlerde fotografik imgenin sanat alanında yeniden kullanımının yalnızca kamusal paylaşım için üretilen tanıtım ya da haber nitelikli seri üretim belgeleriyle sınırlı kalmadığı görülür. Bu doğrultuda ait olduğu bölge ya da toplum adına hafıza niteliği taşıyan arşivsel imgelerin de sanat nesnesi olarak kullanıldığı örnekleri incelemek gerekir.

4. ARŞİVSEL İMGE, MEKÂN VE YENİDEN TEMSİL

Fotoğraf geçmişten getirdiği tüm izlerle, kişisel ve toplumsal belleğe hizmet eden bir araçtır. Kayda aldığı mekân ve konu edindiği nesne ya da öznenin mevcut durumunu bir gerçeklik vaadiyle temsil eder. Vadedilen gerçeklik her ne kadar fotoğrafın izlendiği kültürel ve öznel yargılar dolayısıyla dönüşüme uğrasa da fotoğraf ona içkin olan *ça-a-été*'yi saklı tutar. Pierre Nora'nın *hafıza mekânları* kavramı (2006) belleğin belirli mekânlar, nesneler, imgeler ve sembolik biçimler aracılığıyla tutunduğu alanları ele alır. Bu çalışma kapsamında fotoğraf nesnesi geçmişi doğrudan geri getiren bir belge olarak değil; belleğin maddi ve temsili olarak tutunduğu bir alan olarak görülür. Bu doğrultuda Nora'nın kavramsal çerçevesi fotografik nesneyi belleğin her defada yeniden kurulduğu bir temsil mekânı olarak ele almayı mümkün kılacaktır.

Bu yaklaşım, fotoğrafın temsil ettiği mekân, özne ve kültür dolayısıyla belleğe katkı sağlayan işaretlerin; işaretlerin izlendiği dönem ve izleyicinin kimliği dolayısıyla dönüşen bağlamlandırma meselesinin önüne geçtiğini gösterir. Evet işaretler vardır, dolayısıyla "*bu olmuştur".* Fotoğraf, içerisinde onun olmuşluğunu inkâr eden bir söylem barındırmadığı durumlarda gösterdiği şeyi gösterdiği kadarıyla temsil eder. Örneğin bir mekân, içerisinde yaşamış olan ya da oradan öylece geçip giden tüm insanların izlerini taşırken fotoğraf bu izleri somutlaştıran bir araç olarak işlev görebilir. Fotoğraf, kadraj içerisinde bulunan öznenin bir vakit gerçekten orada bulunmuşluğuna dair bir işarettir. Aynı zamanda fotografik yaşın okunabilir olduğu durumlarda bazen bir teknik işaretle bazen fotoğrafın içerisinde bulunan kodlamalarda fotoğrafın çekildiği dönem hakkında fikir sahibi olunabilir.

Arşivsel imgeyi bir sanat nesnesi olarak kullanan sanatçı Shimon Attie'nin arşiv fotoğraflarını ait olduğu kentsel yüzeylere taşıyan çalışmalarında görülen yaklaşımında fotoğraf; kayıp, yokluk ve hatırlama süreçlerinin mekân üzerinde geçici olarak görünür kılındığı temsili bir araca dönüşür.

4.1 Shimon Attie

Shimon Attie'nin 1991-1994 tarihli *The Writing on the Wall* (Duvardaki Yazı) projesi, arşivsel fotoğrafın mekânsal ve kamusal alanda yeniden temsil eder. Proje her ne kadar buluntu anı fotoğrafları çerçevesinde ele alınamasa da temsil, kayıp özne, bellek ve

bağlam ilişkisi açısından bu çalışma için güçlü bir örnektir. Attie, savaş öncesi Berlin'deki yahudi gündelik yaşama ait fotoğrafları, çekildiği ya da ilişkili olduğu yüzeylere projeksiyon tekniği yoluyla yansıtır. Sanatçı resmi internet sitesinde bulunan proje açıklamasında, savaş öncesi Berlin'de yahudi sokak yaşamına ait fotoğraf parçalarını 60 yıl sonra aynı ya da yakın adreslere yansıttığını, böylece geçmişin parçalarını şimdiki zamanın görsel alanına soktuğunu belirtir (Attie, t.y). Attie arşivsel imgeyi tarihsel olarak yüklü bir mimari yüzeye taşır (Görsel 9). Burada imge, galeri duvarına değil, tarihsel travmanın yaşandığı kentsel yüzeye yerleştirilerek yeniden temsil edilir. Yaklaşım, mekânın hafızası ve kültürel hafıza aracılığıyla fotoğrafın belleği "saklama" yetkinliğini ve onun toplumsal arşiv nesnesi olarak tarihsel rolünü düşünmemizi sağlar.



Görsel 9: Shimon Attie, *Almstadtstrasse 43 (*Almstadt Caddesi 43), *The Writing on the Wall* serisinden, 1992, 1930 tarihli arşiv fotoğrafının projeksiyon yoluyla mekâna aktarılması, Berlin.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 10: Shimon Attie, *Linienstrasse 137* (Linien Caddesi 137), *The Writing on the Wall* serisinden, 1992, 1920 tarihli arşiv fotoğrafının projeksiyon yoluyla mekâna aktarılması, Berlin.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Sanatçının çalışmasında fotoğrafın geçmiş zamanı, güncel mimari yüzey üzerinde geçici olarak yeniden belirir. Böylece temsil edilen özne, mekânda bir an için yeniden varlık kazanır. Sanatçı geçmiş imgeyi/özneyi ait olduğu mekansal bağlamda yeniden temsil ederken bu temsili, yerinden edilmiş bir topluluğun yokluğunu, külltürel bellek ve kamusal hatırlama çerçevesi üzerinden kurar. Attie'nin işi, buluntu anı fotoğrafı bağlamına doğrudan dahil edilmese de başkasına ait geçmiş görüntülerin sanatçı tarafından yeni bir temsil rejimine taşınması açısından tezdeki buluntu fotoğraflarla kurulan ilişki biçimleri tartışmasına katkı sağlar. Proje bir yandan kaybı görünür kılarken, diğer yandan geçmiş özneyi bugünün sanatsal ve politik okuması içinde yeniden temsil eder. Sanatçı fotoğrafları onların geçmişi ile ilişkili mimari yüzeylere projekte ederek, kayıp özneleri kişisel anı bağlamından ziyade kolektif bellek ve tarihsel travma bağlamında yeniden temsil ederken aynı zamanda yahudi kimliğinin geçmiş travmalarını konu edinir (The Jewish Museum, t.y.). Dolayısıyla buluntu fotoğraflarla kurulan ilişki biçimlerinde sanatçının üretim motivasyonunun önemli bir nokta teşkil ettiğini ifade etmek gerekir.

5. BULUNTU ANI FOTOĞRAFLARININ SANAT ALANINDA YENİDEN TEMSİLİ

Buluntu fotoğraflar; sahibinden ayrı düşmüş, atılmış, unutulmuş, kaybolmuş, ancak yeni bir değer kazandırılmak üzere sahiplenilmiş fotoğraflardır (Güldemet, A, 2016). Özünde bir ailenin fotoğraf albümüne, bazen de bir sevgilinin cüzdana ait olan bu hatıra nesneleri ona sahip olan özneden ayrı kaldığında kamusal alanda dolaşıma girer. Fotoğraf ve öznesi arasındaki ayrılık bazen ölüm, bazen kayıp, bazense bilinçli bir terk edişten doğar. Öznesinden ve dolayısıyla ilk bağlamından ayrı düşen bu fotoğraflar geçmişten taşıdığı izleri de beraberinde getirerek bugün sahaflarda, bit pazarlarında ya da açık arttırmalar aracılığıyla satın alınabilir nostaljik nesneler olarak varlık gösterir. Başkalarına ait bu fotoğraflara bakma hatta onlara sahip olma arzusunun sebebi fotoğraflın tanıklık davetinde bulunmasıdır. İzleyicide bir başkasının mahremine bakıyor hissi uyandıran bu fotoğraflar aynı zamanda bir merak duygusu yaratır. Tanıklık, mahremiyet, merak hatta bazen tanıdıklık hissi yaratan kayıp-buluntu fotoğraflar sanat pratikleri içerisinde kimlik, bellek, kayıp, ölüm ve nostalji gibi temaları işleyen sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan bir üretim nesnesi haline gelmiştir. Buluntu anı fotoğraflarının anonim niteliği, onun yeniden bağlamlandırılmaya hazır nostaljik bir sanat nesnesi olarak kullanımına olanak sağlar.

Sanatta özel olanın kamusala açılması özellikle 1960 sonrası kavramsal sanat pratikleriyle birlikte kişisel arşivlerin ve anı fotoğraflarının doğrudan sanat nesnesi haline gelmesi şeklinde görülür. Özel ve kamusal ayrımının ortadan kalktığı bu üretimlerde buluntu anı fotoğrafları da yoğunlukla hazır nesneyi merkeze alan kavramsal sanat ve çağdaş sanat içerisinde sıklıkla kullanılır. Bu fotoğraflar sanat kaygısı ile üretilmemiştir fakat ilk üretim bağlamı dahi temsilden azade değildir; çoğunlukla ait oldukları coğrafyanın aile normlarına uygun şekilde biçimlendirilmiş anı fotoğrafları ya da dönemin benimsenen estetik biçimleriyle kodlanmış vesikalıklardır. Üretim anında dahi belirli bir temsil çerçevesinde oluşturulan anı fotoğrafları; öznesi artık ulaşılabilir olmadığında yeniden bağlamlandırmaya açık hale gelir. Sanatçı bu fotoğraflara yeni anlamlar yükleyebilir; dolayısıyla ilk üretim aşamasında sanat kaygısı taşımayan bu fotoğraflar onları seçen ve yeniden dolaşıma sokan irade sahibi (sanatçı, editör) tarafından onun yerleştirdiği bağlamda yeniden sunulur. Seçme ve eleme süreci, buluntu

fotoğrafların anonim dolaşımını kesintiye uğratarak onu anlam üretiminin nesnesi haline getiren ilk müdahaledir.

Ewa Stańczyk'in (2018) *"yetim fotoğraf"* kavramı, buluntu fotoğrafı; geçmişten arta kalan nostaljik bir nesne olmanın yanında, özgün bağlamını, sahiplik ilişkisini ve anlatısal bütünlüğünü kaybetmesi dolayısıyla yeni okumalara açık bir imge olarak değerlendirilmesine imkân tanır. Bu anlamda *yetim fotoğraf,* sanatçılar, koleksiyonerler ya da izleyiciler tarafından yeniden sahiplenilen bir nesneye dönüşür. Ancak sahiplenme süreci masum değildir; çünkü fotoğrafın geçmişine, öznesine ve üretildiği koşullara ilişkin eksiklik, onu yorumlayan kişinin imge üzerinde yeni bir anlam ve otorite kurmasına izin verir. Alman sanat tarihçisi Hans Belting'in (2005) imgeyi bedenle kurulan bir ilişki olarak tanımlayan yaklaşımı doğrultusunda, buluntu anı fotoğraflarında özgün öznenin yokluğunun onun anı niteliğini ortadan kaldırmadığını söylemek mümkün; anı fotoğrafının ürettiği deneyim, özgün bağlamından koparak dönüşmüş ve yer değiştirmiş bir deneyim biçimi olarak izleyicide yeniden konumlanır. Bu bağlamda buluntu anı fotoğraflarında temsil; bağlamın kaybı, öznenin silinmesi ve empati yanılsaması üzerinden işleyen kırılgan bir yapı olarak ortaya çıkar. Fotoğraflar izleyiciyle ilişki kurar fakat bu ilişki bir anlam eksikliği üzerine inşa edilir. İzleyicinin bu eksiklikten hareketle kurduğu ve fotoğrafı yerleştirdiği bağlam onun gerçek bağlamına değil izleyicinin kendi beklenti ve deneyimlerine dayanır.

5.1 Geoffrey Batchen: Forget Me Not: Photography and Remembrance (Beni Unutma; Fotoğraf ve Hatırlama)

Geoffrey Batchen'ın *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (2004) kitabı, fotoğrafın bir hatırlama nesnesi olarak fiziksel müdahalelerle, saç, kumaş, çiçek, yazı, boya, çerçeve, nakış gibi eklemelerle güçlendirildiğini aktaran kuramsal bir çalışmadır. Batchen'ın çalışması fotoğraf ve hatırlama arasındaki ilişkiye odaklanırken fotoğrafların duygusal etkisinin çeşitli neslerlerle güçlendirilerek hatıra nesneleri haline gelmesini buluntu anı fotoğrafları -buluntu hatıra nesneleri- üzerinden inceler.



Görsel 11: Yapımcısı bilinmiyor, 1890, [Düğün Günlerinden Karı ve Kocanın Portresi], fotoğrafik hatıra nesnesi.

Kaynak: Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (*Beni Unutma: Fotoğraf ve Hatırlama*) s.39, 2004, Princeton Architectural Press, Van Gogh Museum, Jpegenrgb internet sitesi.

Batchen'ın çalışmasında daguerreotype örneklerinde fotoğraf; kılıfı, yüzeyi, ağırlığı ve dokunulabilirliğiyle birlikte ele alınır; böylece anı fotoğrafı yalnızca bakılan bir imge değil, elde tutulan, açılan, kapatılan ve bedensel olarak deneyimlenen bir hatırlama nesnesi hâline gelir. Bu durum, fotoğrafın anımsama işlevinin nesnenin fiziksel varlığıyla kurulan temas aracılığıyla da üretildiğini gösterir. Batchen'in çalışmasında fotoğraf, belleği geri çağıran bir araç olarak değil, daha çok hatırlama hâlini ve nostaljik arzuyu harekete geçiren bir nesne olarak düşünülür. Bu bağlamda nostalji, geçmişe yönelik "mantıksal olmayan, yoğun bir duygusal yakınlık biçimi" (Batchen, 2004) olarak ortaya çıkar. Geçmişe ait bu buluntu fotoğrafların günümüzde bir meta haline gelmiş olması, nostaljinin gerçekliğini ortadan kaldırmaz; aksine, fotoğrafın geçmişle kurduğu ilişki dolayısıyla kültürel ve ekonomik dolaşım içinde yeniden üretilerek karşımıza çıkar. Buluntu anı fotoğraflarının tam da bu noktada problemli bir konuma yerleştiği söylenebilir: Bu fotoğraflar bir zamanlar kişisel belleği, mahremiyeti, ailevi yakınlığı ve

öznel olanı temsil eden hatırlama nesneleriyken, özgün bağlamlarından koptuklarında nostaljik bir arzu nesnesine ve dolaşıma açık bir kültürel metaya dönüşürler.

Batchen, Roland Barthes'ın, fotoğrafın özünde hiçbir zaman bir anı temsil etmediğini, hatta onun belleği engellediği ve hızla bir karşı-belleğe dönüştüğü düşüncesini aktarır ve Barthes'ın bu düşüncesini, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yapıtındaki istemsiz bellek anlayışını izleyerek kurduğunu ifade eder. Bu bağlamda fotoğrafın, kokular ve sesler gibi bedensel olarak kuşatıcı duyusal deneyimlerin harekete geçirdiği istemsiz belleğin yerine, geçmişe sabitlenmiş donmuş imgeleri koyduğunu ifade eder ve ekler;

> *Barthes'ın imâ ettiği üzere fotoğraf, belleğin öngörülemez sarsıntısını tarihin donuk kesinlikleriyle değiştirir. Barthes burada, gündelik deneyimin rahatlığını delen, zamanı aşarak bizi şimdiki anda etkileyen bir bellek türünden söz eder. Barthes için bellek, imgeden çok duyumdur. O hâlde mesele, fotoğrafı koku ve tat gibi hem görülebilen hem de hissedilebilen bir şeye dönüştürebilmektir.* (Batchen, 2004)

Buluntu anı fotoğrafı, belleğin temsilinde kırılgan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Buluntu fotoğraflar onu edinen özneye yalnızca geçmişe ait bir görüntü taşır; o görüntünün bağlı olduğu sesleri, kokuları, dokunuşları, jestleri ve duygusal bağlamı o hatıranın öznesinden başkasına iletemez durumdadır. Dolayısıyla fotoğraf özgün sahibinden ve ailevi dolaşımından koptuğunda, Proustçu anlamda belleği harekete geçirecek kişisel deneyim zeminini de kaybeder. Geriye kalan şey, belleğin kendisi değil onun başkaları tarafından yeniden okunmaya açık, eksik ve problemli temsilidir.

Batchen'ın anı fotoğrafını bellek, kayıp ve maddi iz ilişkisi içinde ele alan yaklaşımıyla düşünüldüğünde anı fotoğrafları başlangıçta bir kişiyi, ilişkiyi ya da yaşantıyı geleceğe taşımak üzere üretilmiş olsa da zamanla öznesinden, ait olduğu mekândan ve kullanım bağlamından kopabilir. Bu durumda fotoğraf artık belirli bir kişiyi temsil etmekten çok hatırlanma arzusunun geride kalmış izini taşır. Buluntu anı fotoğrafının dokunaklılığı ise tam burada belirir; fotoğraf, geçmişi geri getirmez, ancak unutulmaya karşı verilmiş ama sonunda yenilmiş bir direnişin maddi kalıntısına dönüşür (Batchen, 2004).

5.2 Empatinin Estetik Stratejisi

Pierre Bourdieu'nün (1990) aile fotoğrafını toplumsal olarak düzenlenmiş bir pratik olarak ele alan yaklaşımı, anı fotoğraflarının belirli ritüeller, pozlar ve görsel kalıplar içinde üretildiğini işaret eder. Barthes'ın *studium* kavramı ise bu imgelerin izleyici tarafından kültürel olarak tanınabilir kodlar aracılığıyla okunmasını tanımlar. İçeriğinde bulunan ve aynı değerlerin paylaşıldığı toplumlarda okunabilir olan bu kodların yanında; fotoğrafın anonim dolaşımı esnasında izleyici tarafında gelişen anlamlandırma çabası empati sürecini doğurur. İzleyici fotoğrafta bulunan izlerden hareketle buluntu fotoğraflarla bir tür yakınlık kurar; ancak bu yakınlık, görüntünün tarihsel ve bağlamsal katmanlarını açığa çıkarmak yerine çoğu zaman onları askıya alır. Bu askıya alma durumu, imgede temsil edilen öznenin kimliğini silikleştirirken, izleyiciyi genelleştirilmiş bir melankolik duyguya yerleştirir. Böylece empati, temsildeki etik ve ontolojik sorunu görünür kılmak yerine, onu estetik bir deneyim içerisinde nötralize etme riski taşır. Empati, yalnızca bir duygulanım biçimi değil, aynı zamanda hikâye kurmanın koşulu ve estetik bir strateji olarak işlerken, buluntu anı fotoğraflarına olan ilgi ve merak onların kamusal alanda yeniden temsiline zemin hazırlar.

6. MÜDAHALE BİÇİMİ VE KURULAN İLİŞKİ BAĞLAMINDA; SANAT NESNESİ OLARAK BULUNTU ANI FOTOĞRAFLARI

Buluntu anı fotoğraflarını sanat nesnesi olarak kullanan sanatçıların üretimleri, kendi içlerinde müdahalenin türü ve sanatçının bu fotoğraflarla kurduğu ilişki boyutunda farklılık göstermektedir. Bu farklılıkları incelemek adına geliştirilen model, buluntu anı fotoğraflarının sanat nesnesi olarak kullanımında ortaya çıkan temsil sorununu ele alamak amacıyla faydalı olacaktır. Roland Barthes'ın fotoğrafın anlamının sabit olmadığına ilişkin yaklaşımı, John Berger'in imgenin bağlam içinde anlam kazandığını vurgulayan görüşü ve Susan Sontag'ın fotoğrafı bir sahip olma pratiği olarak ele alan bakışından hareketle geliştirilen bu model, buluntu anı fotoğraflarını yeniden temsil eden pratikleri, imgeye müdahale edilip edilmemesinden ziyade fotoğraflarla kurulan ilişkinin niteliği ve bu ilişkinin gerçekleştiği düzlem üzerinden derinleşerek ele almayı mümkün kılar.

Model, çalışma içerisine konu edilen kavramlardan ve çalışmanın kuramsal zeminini oluşturan kuramcılarının düşüncelerinden hareketle geliştirilmiştir. Her türleme kendi içerisinde belirli çizgilerle birbirinden ayrılsa da aynı sanatçının üretim biçimine bağlı olarak aynı anda görülebilir. Örneğin bağlamsal müdahale türünü yüzeysel (fiziksel) müdahale türünden bütünüyle ayırmak mümkün değildir, bunun nedeni her müdahale biçiminin, eseri bağlamsal olarak değişime uğratmasıdır. 'Bağlamsal müdahale' ismini yüzeysel müdahaleden ayrı bir başlıkta -ve hatta karşısında- kullanıyor olmamızın nedeni; fotoğrafın yüzeyinde görünür olmayan müdahale türünü adlandırmaktır. Her yüzeysel müdahale aynı zamanda bağlamsaldır fakat her bağlamsal müdahale türü aynı anda yüzeysel müdahaleyi içermez. Çalışma içerisinde incelenen sanatçıların ortak özelliği ana üretim pratiği olarak buluntu anı fotoğraflarını sanat nesnesi olarak kullanmalarıdır. Bazı sanatçıların aynı sanat nesnesiyle -buluntu anı fotoğrafları ile- farklı türden ilişkiler kurarak çalıştığı görülebilir. Bu bağlamda çalışmanın amacının; bu sanatçıları belirli 'etiketlerle' kategorilere ayırmak ya da kimilerini fail kimilerini ise masum ilan etmek olmadığı açıkça görülebilir.

Buluntu anı fotoğraflarının geçirdiği anlamsal dönüşüm sürecini incelemek amacıyla geliştirilen modellemenin detayları aşağıdaki gibidir;

Bağlamsal müdahale, sanatçının buluntu anı fotoğrafının yüzeyine müdahale etmeden, onu ait olduğu bağlamdan koparıp yeni bir temsil düzlemine yerleştirerek anlamını dönüştürdüğü bir müdahale biçimidir. Bu süreçte sanatçı, seçme ve eleme, yerleştirme ve başlıklandırma gibi pratikler aracılığıyla imgeye doğrudan dokunmadan müdahalede bulunur; bu durumda müdahale ilk bakışta görünmeyebilir fakat fotoğrafın anlamı ve temsil koşulları bu müdahale biçimiyle yeniden kurulur.

Yüzeysel (fiziksel) müdahale, sanatçının buluntu anı fotoğrafının maddi yapısına doğrudan müdahale ederek imgenin bütünlüğünü bozduğu bir müdahale biçimini tanımlar. Bu süreçte boyama, kesme, birleştirme ya da kolaj gibi işlemler aracılığıyla imge parçalanır ve yeniden kurulur; böylece müdahale ilk bakışta görünür hale gelir. Sanatçı imgeye fiziksel olarak müdahale eder; yüzeysel müdahale, temsilin problemli yapısını gözle görünür kılarken aynı anda imgeyi estetik bir düzleme indirgeme riskini beraberinde getirir.

Koruyucu ilişki, sanatçının nesneyle kurduğu ilişki bağlamında mümkün olan en düşük düzeyde müdahaleyi tanımlar. Örneğin buluntu anı fotoğraflarının arşivsel bir biçimde sunulması, kolektif belge niteliğini koruma amacı taşırken bu sunum dahi fotoğrafın sergilenme koşulları ve bağlamı aracılığıyla belirli bir dönüşümü beraberinde getirir.

Dönüştürücü ilişki, sanatçının buluntu anı fotoğrafıyla kurduğu temasta imgeyi ait olduğu bağlamdan koparark farklı bir temsil düzlemine yerleştirdiği ilişki biçimini tanımlar. Bu süreçte fotoğraf, özgün bağlamından uzaklaştırılır ve sanatçının kurguladığı yeni anlatı içinde yeniden bağlamlandırılır. Sanatçı, fotoğrafın biçimsel sürekliliğine ve gerçeklik iddiasına yaslanarak, imge içinde bulunan indeksleri kendi kurgusunda kanıt olarak kullanır. Böylece fotoğraf, geçmişe ait bir iz olma niteliğini tamamen yitirmez; ancak bu iz, artık sabit bir referans olmaktan çıkarak yeni bir anlatının parçası haline gelir.

Müdahaleci ilişki, sanatçının buluntu anı fotoğrafının fiziksel ve anlamsal yapısına doğrudan müdahale ederek imgenin bütünlüğünü bozduğu ve temsilin sınırlarını zorladığı bir ilişki biçimidir. Bu ilişki türünde imgenin tanınırlığının yok olduğu ya da bilinçli olarak zayıflatıldığı görülür.

Müdahale biçimleri ile ilişki türleri, birbirinden bağımsız kategoriler olarak değil, birbiriyle kesişen analitik düzlemler olarak ele alınmaktadır. Müdahale biçimleri, fotoğraf üzerinde ilk bakışta algılanan müdahale türünü adlandırır ve "sanatçı ne yapıyor?" sorusuna yanıt verir. İlişki türleri ise sanatçının buluntu anı fotoğraflarıyla kurduğu ilişkiyi çözümlemeye imkân tanır ve bu imgelerle nasıl bir ilişki kurulduğunu ortaya koyarken, konu edilen sanatsal çalışma özelinde "temsil nasıl kuruluyor?" sorusuna yanıt verir.

6.1 Joachim Schmid

Joachim Schmid'in çalışmaları, buluntu anı fotoğraflarının sanat nesnesi olarak sistematik biçimde kullanılmasının belirginleştiği noktalardan bir olarak kabul edilebilir. Mevcut proje arşivi açıklamaları ve sergi kayıtları doğrultusunda Schmid'in pratiğinin başlangıcı 1982 tarihli *Bilder von der Straße*/*Pictures From The Street* (Görsel 12, 13) serisiyle ilişkilendirilir. Schmid'in proje açıklamasına göre çalışma Ağustos 1982'de başlamış, Mart 2012'de 1000 buluntu fotoğrafa ulaşılmasıyla tamamlanmıştır (2012). Çalışmanın tamamlanmasının ardından fotoğraflar aynı isimde bir kitap haline getirilmiştir. Sanatçı internet üzerinden yayımladığı proje arşivinde; dört cilt halinde yayınlanan bu kitapta, bulunan her fotoğrafın veya parçalarının orijinal boyutlarında ve keşfedildikleri kronolojik sırayla sunulduğunu, her fotoğrafa isim olarak bulunduğu tarih ve yerin dahil edilmesi dışında herhangi bir müdahale yapılmadığını ifade eder.

Schmid'in bazı çalışmalarında fotoğrafların yüzeyine birleştirme yoluyla müdahale ettiği görülür. Ancak sanatçının bir araya getirdiği fotoğraflar onun müdahalesinden önce zaten parçalanmış ya da zarar görmüş durumdadır. Dolayısıyla müdahale, fotoğrafın özgün yüzeyini bozma ya da imgeyi başka bir bağlamda yeniden üretme amacı taşıyan müdahaleci bir eylem olarak değil; parçalanmış imgenin mevcut durumunu koruyarak yeniden okunabilir kılmaya yönelik sınırlı bir yüzeysel müdahale olarak değerlendirilmelidir. Çalışma, müdahale türü bakımından yüzeysel müdahale ile ilişkilendirilebilse de fotoğrafla kurduğu ilişki bakımından koruyucu ilişkiye daha yakındır. LensCulture'ın yayımladığı söyleşide sanatçı, pratiğini "*photographic garbage"* kavramı etrafında ele alsa da bu kavramın fotoğrafların değersizliğinden çok, onların terk edilmiş, atık statüsüne düşmüş ve yeniden dolaşıma açılmış imgeler olduğu düşüncesini temsilen okunması gerektiğini ifade eder. (LensCulture, 2013). Sanatçının

özgün ifadesinden yola çıkarak Schmid'in müdahalesinin, imgenin zaten geçirdiği bağlam kaybını ve dolaşımdan düşmüş hâlini görünür kılmayı hedeflediği söylenebilir.



Görsel 12: Sol; Joachim Schmid, *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* No.217, Los Angeles, Mart 1994, karton/plaka üzerine sabitlenmiş buluntu fotoğraf.

Görsel 13: Sağ; Joachim Schmid, *Bilder von der Straße / Pictures from the Street,* No.414, Paris, Temmuz 1996, karton/plaka üzerine sabitlenmiş buluntu fotoğraf.

Kaynak (Görsel 12 ve 13): Sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 14: Joachim Schmid, *Bilder von der Straße / Pictures from the Street,* No.460, Rio de Janeiro, Aralık 1996, buluntu fotoğraf, karton/plaka üzerine sabitlenmiş.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 15: Joachim Schmid, *Bilder von der Straße* / *Pictures from the Street* /(1982-2012), Londra Fotoğrafçılar Galerisi, 2007, A4 boyutlu panellere/karton yüzeylere monte edilmiş buluntu fotoğraf.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Joachim Schmid'in 1986 tarihli *Zur Theorie der Fotografie* (*Fotoğraf Kuramı Üzerine)* adlı çalışması ise, buluntu anı fotoğraflarının anlamının fotoğrafik yüzeyleriyle sınırlı olmadığı, kullanım izleri ve sahipleri tarafından bırakılmış işaretler olarak arkasına yazılı notlarda okunabileceğini gösterir. Sanatçı bu çalışmada bitpazarından seçtiği snapshot fotoğrafların arka yüzlerini yeniden fotoğraflayarak, gündelik fotoğrafın toplumsal kullanımına ve popüler fotoğraf anlayışına dair parçalı bir okuma alanı açar.



Görsel 16: Joachim Schmid, *Zur Theorie der Fotografie* / *Fotoğraf Teorisi Üzerine*, 1986.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Fotoğrafçı resmi internet sitesinde bu çalışmayı (Görsel 16) şu sözlerle tanımlar;

> *Zur Theorie der Fotografie dizisi için bit pazarından seçilen anlık görüntülerinin (snapshot) arka yüzlerini; eski sahiplerinin yazıtlarıyla yeniden fotoğrafladım. Bu kısa ifadelerde fotoğrafın popüler anlayışına ve toplumda kullanım biçimlerine bir göz atabiliriz. Bu naif açıklamaları ve gözlemleri henüz yazılmamış bir popüler fotoğraf teorisinin hammaddesi olarak düşünebiliriz.* (Schmid, 2006)

Schmid'in ifadesi, sıradan kullanıcıların fotoğrafların arka yüzlerine yazdığı notların, gündelik fotoğraf kullanımına dair erken bir okuma alanı oluşturabileceğini işaret eder. Fotoğrafları görmeden onların bağlı olduğu öznelerin el yazılarıyla ilişkiye geçmek bu fotoğrafların yüzeyinde bulunan görsel temsilin ötesinde bir hatıra nesnesi olarak ele almayı sağlar. Çalışma, buluntu anı fotoğraflarının; kişisel açıklamalar, duygusal işaretler ve kullanım bağlamlarıyla birlikte anlam kazandığını gösterir. Batchen'e göre el yazısı, fotoğrafa kişisel bir ses ekler; böylece fotoğraf yalnızca görülen ve dokunulan bir nesne olmaktan çıkar, yazanın sesini ve bedensel izini de taşıyan duyusal bir hatırlama nesnesine dönüşür (Batchen, 2004, s.47). Bu açıdan söz konusu arka yüz yazıları,

günümüz dijital paylaşım kültüründe görülen açıklama, etiketleme ve imgeyi metinle yönlendirme eyleminin erken ve analog biçimleriyle ilişkilendirilebilir. Sanatçı, terk edilmiş, kaybedilmiş ya da dolaşımdan düşmüş fotoğraflarla çalışırken fotoğraf kültürünün üretim, tüketim ve unutma süreçlerini yeniden düşünmeye işaret eder.

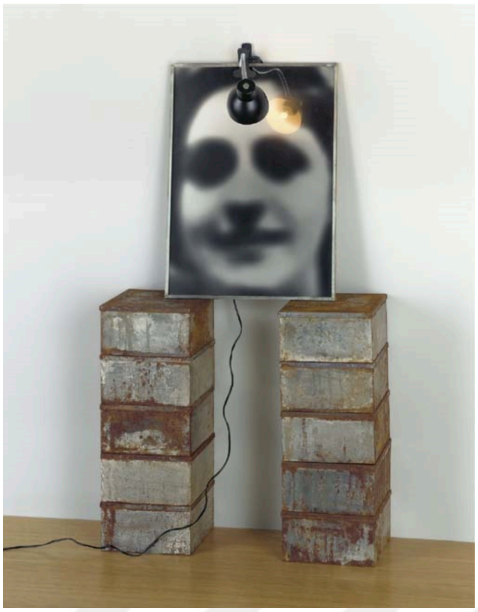
6.2 Christian Boltanski

Christian Boltanski'nin eserlerinde fotoğraf, arşiv, hazır nesne ve yerleştirme teknikleri arasında kurduğu ilişkilerle, kişisel ve kolektif bellek, ölüm, kayıp ve yokluk temalarını merkeze aldığı söylenebilir. Boltanski'nin pratiğinin aile fotoğrafları ve anı fotoğrafı ile ilişkisi 1971 tarihli *Album de photos de la famille D., 1939-1964* adlı çalışmasına uzanır. Bu çalışma tarihsel olarak Shmid'in çalışmasının öncesinde gerçekleşmesine rağmen inceleme içerisinde kronolojik olarak ön sıraya çekilememesinin nedeni, sanatçının bir arkadaşına ait aile albümünden edindiği fotoğraflar ile üretimde bulunması ve bu sebeple çalışma içerisinde tanımladığımız "buluntu anı fotoğrafları" kavramına anonim olmadığı gerekçesiyle hizmet etmeyişidir. Esasında 1980'lerin sonuna doğru anonim buluntu fotoğraflara ilgisi yoğunlaşan sanatçının bu bağlamda bir okulun yıllık arşivinden bulduğu vasikalık fotoğraflarla üretilmiş 1987 tarihli *Le Lycée Chases* adlı serisi (Görsel 17) buluntu fotoğraflarla kurduğu ilişkiyi anlayabilmek adına belirleyici bir örnek olarak değerlendirilebilir.



Görsel 17: Christian Boltanski, *Le Lycée Chases*, 1987, 15 teneke kutu, 15 fotoğraf, 15 lamba, elektrik teli, 297.2 × 266.7 × 30.5 cm.

Kaynak: Artsy, sanatçı/galeri arşivi.



Görsel 18: Christian Boltanski, *Le Leycee Chases*, 1987,
Jelatin gümüş baskı 47.25 x 23.5 x 9 cm.

Kaynak: Mutual Art, sanatçı/galeri arşivi.

Sanatçının çalışmalarında kullandığı portrelerin bir kısmının ölüm ilanları (ayrıca bkz. Boltanski, *Les Suisses morts*, 1990), gazete kupürleri ya da kamusal arşivlerden elde edilmiş olması, sanatçının pratiğini doğrudan aile albümünden koparılmış, kaybolmuş, özgün bağlamından ayrı düşmüş buluntu anı fotoğraflarıyla çalışan diğer sanatçılardan ayırır. Ancak bu imgeler, esasında sanatsal bir amaç gütmeksizin üretilmiş olup, vefat ilanı amacıyla öznenin vârisleri tarafından gazetelerde yayımlanmış ya da başka türden belirli bir amaçla kamusala açılmış olmalarına karşın Boltanski'nin eserlerinde kişisel belleğe, yas ritüeline ve bir yaşanmışlığın temsiline bağlı oldukları ölçüde anı fotoğrafı rejimiyle ilişkilerini bütünüyle kaybetmezler. Bu nedenle Boltanski, bu çalışma kapsamında buluntu anı fotoğrafının saf bir örneği olarak değil, özel bellek ile kamusal arşiv arasında konumlanan bir eşik örnek olarak ele alınabilir. Keza sanatçı, kamusal alanda ölüm ilanı amacı ile paylaşılmış olması nedeniyle bilgileri erişilebilir olmasına rağmen bu fotoğrafları mevcut bağlamından ve doğrudan ait olduğu öznenin kimliğinden koparak kendi anlam kurgusuna hizmet etmesi amacıyla anlamı dönüştürerek yeniden temsil eder. Temsil edilen imgeler flulaştırılarak, grenli bir yapıda sergilenir. Öznenin cinsiyeti, yaklaşık olarak yaşı, fotoğrafta verilen poz gibi detayların ilk

bakışta okunabiliyor olmasına karşın sanatçının fotoğraf üzerinde uyguladığı yüzeysel müdahale dolayısıyla öznenin kimliği artık erişilemez ve tespit edilemez şekilde muğlaklaştırılır. Bu bağlamda Boltanski'nin buluntu anı fotoğraflarıyla geliştirdiği temsil biçimi yüzeysel müdahale, bu fotoğraflarla kurduğu ilişki ise dönüştürücü ilişki türü içerisinde konumlandırılabilir.

6.3 Thomas Sauvin

Thomas Sauvin'in 2009 tarihli *Beijing Silvermine* (Pekin Gümüş Madeni) projesi, buluntu anı fotoğrafı alanında arşivsel ölçekte ilerleyen bir örnek olarak ele alınabilir. Sauvin, Pekin çevresindeki bir geri dönüşüm tesisinden yok edilmek üzere olan renkli negatifleri kurtararak büyük bir anonim fotoğraf arşivi oluşturmuştur. Sanatçının resmi internet sitesinde *Beijing Silvermine* yarım milyondan fazla negatiften oluşan geniş bir arşiv olarak tanımlanırken bu görüntülerin Kültür Devrimi sonrası Pekin'de gündelik yaşamı ve kent sakinlerinin hayatını görünür kıldığı belirtilir (Sauvin, t.y.).

Sauvin'in *Beijing Silvermine* projesi özelinde geliştirdiği pratik, yok olmak üzere olan negatifleri kurtarma, seçme, arşivleme ve negatifleri belirli başlıklar altında basılı hale getirerek kitap formunda yeniden dolaşıma sokmak üzerine kuruludur. Bu nedenle müdahale türü bakımından öncelikle bağlamsal müdahale içinde değerlendirilmelidir. Gümüş nitrat elde etmek için geri dönüşüme gönderilmiş, atık statüsüne indirgenmiş negatifler, Sauvin'in müdahalesiyle görsel tarih, gündelik yaşam ve kolektif bellek alanına taşınır. Sanatçı müdahalesinin gücü bu proje üzerinde; imgenin yok oluştan kurtarılarak arşivsel dolaşıma getirilmesi bağlamında görülür. Proje ilk bakışta koruyucu ilişki olarak değerlendirilebilir. Çünkü sanatçı, imgeyi bozmak ya da öznenin temsilini yeni bir biçimsel kurguya zorlamak yerine, yok edilmek üzere olan görsel malzemeyi kurtarır ve görünür kılar. Ancak bu koruma tümüyle nötr değildir. Sauvin'in seçme, sınıflandırma ve sergileme biçimi, anonim aile imgelerini kişisel bağlamlarından çıkararak Çin'in toplumsal dönüşümünü anlatan daha geniş bir görsel arşive dönüştürür. Dolayısıyla çalışma, koruyucu ilişki ile dönüştürücü ilişki arasında eşik örnek olarak değerlendirilebilir.



Görsel 19: Thomas Sauvin, çevrimiçi arşiv/proje galerisinden bir kesit, proje başlangıç tarihi 2009.

Kaynak: Pekin Gümüş Madeni, sanatçının resmi internet sitesi.

Sauvin'in pratiği negatifleri kurtarma ve arşivleme eylemiyle sınırlı kalmaz. Sanatçı, *Beijing Silvermine* arşivi içerisinde bulunan fotoğrafları, fotoğraf kitabı ve iş birliği biçimleriyle yeniden dolaşıma sokar. Dolayısıyla Sauvin'in müdahalesini yalnızca koruyucu bir arşiv pratiği olarak okumak yetersiz kalacaktır. Örneğin *Until Death Do Us Part* (Ölüm Bizi Ayırana Dek) adlı çalışmada, Çin düğünlerinde sigaranın bir ritüel nesnesi olarak kullanımına odaklanan fotoğraflar arşivden seçilerek sigara paketi formundaki bir fotoğraf kitabı olarak dolaşıma sunulur (Görsel 20, 21). Böylece fotoğrafların anlamı, temsil ettikleri düğün sahneleriyle sınırlı kalmayıp, sunuldukları maddi form aracılığıyla yeniden kurulur.



Görsel 20: Thomas Sauvin, *Until Death Do Us Part* (Ölüm Bizi Ayırana Dek), Fotoğraf kitabı, 5,30 x 8,30 x 2,10 cm / 108 sayfa, Jiazazhi, 2015.

Kaynak: Pekin Gümüş Madeni, sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 21: Thomas Sauvin, *Until Death Do Us Part* (Ölüm Bizi Ayırana Dek), Fotoğraf kitabından detay, 5,30 x 8,30 x 2,10 cm / 108 sayfa, Jiazazhi, 2015.

Kaynak: Pekin Gümüş Madeni, sanatçının resmi internet sitesi.

Thomas Sauvin, *Beijing Silvermine* arşivini yalnızca korunması gereken bir görsel arşiv olarak görmez, bu imgeleri farklı anlatıların ve yeni üretim alanlarının ortaya çıkabileceği açık bir malzeme alanı olarak ele alır. Sanatçı, arşivindeki fotoğrafları kimi zaman "başka bir hikâye anlatmak ve yeni bir şey yapmak" için kullanılabilecek ham malzeme olarak gördüğünü ifade eder (Smyth, 2017). Bu yaklaşım, *Beijing Silvermine*'ın

kollektif belleği kurtarma projesi niteliğiyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda buluntu fotoğrafların yeni sanatsal, editoryal ve yayınsal bağlamlarda yeniden dolaşıma sokulmasına hizmet eden bir arşiv olarak değerlendirildiğini gösterir.

Bu bağlamda Sauvin'in arşivinden gelen imgelerin farklı projelerde farklı temsil biçimlerine açıldığı örnekleri incelemek gerekir. Erik Kessels ile gerçekleştirilen *ME TV* çalışmasında (Görsel 22) bulunan fotoğraflar, seçme ve yerleştirme yoluyla gündelik bir ev içi temsilin tekrar, poz ve modern nesneyle kurulan ilişki üzerinden yeniden okunmasını sağlar. Kensuke Koike ile yapılan *No More, No Less* serisinde (Görsel 23) ise Sauvin'in arşivinden alınan negatiflerden üretilen gümüş baskılar, Koike'nin kesme, parçalama ve yeniden düzenleme müdahalesiyle görüntünün kendi içinden yeni bir temsil yüzeyi üretmesine imkân tanır.

Böylece *Beijing Silvermine* projesinin kollektif bellek arşivi niteliğinin ötesine geçtiği, paylaşıma açıldığı sanatçılar tarafından bağlamsal, editoryal ve fiziksel müdahalelere açık hazır nesne arşivine dönüştüğünü söylemek mümkün.



Görsel 22 : Thomas Sauvin & Erick Kessels, *ME TV,* fotoğraf kitabı, 13 x 15 cm / 24 sayfa, 2014.

Kaynak: Pekin Gümüş Madeni, Thomas Sauvin'in resmi internet sitesi.

Me Tv adlı fotoğraf kitabı Sauvin & Kessels ortak çalışması olup seri her biri elle yerleştirilmiş 8 adet fotoğraftan oluşur. Tüm fotoğraflarda 60 yaş üstü bir kadının aynı televizyonun önünde aynı şekilde poz verdiği görülür. Proje içerisinde anlam, fotoğrafın

çekildiği tarih ve konumu nedeniyle toplumsal ve dönemsel okumalar sayesinde kurulur. Fotoğrafın çekildiği dönem ve kültüre ait bilgilere erişebiliyor olmak; fotoğrafın çekildiği dönem içerisinde bir televizyona sahip olmanın özneye yaşattığı duyguyu ve bu nesne ile bir değil birkaç kez fotoğraflanma arzusunu anlamlandırmayı mümkün kılar. *ME TV,* Thomas Sauvin'in koruyucu ilişki kurduğu *Beijing Slvermine* arşivini diğer sanatçılarla paylaşıma açması üzerine ilişki düzleminde dönüşüme uğrayan bir pratik olarak ele alınabilir. Sanatçıların fotoğrafları biçimsel ve anlamsal okumalar aracılığıyla albüm haline getirmeleri dolayısıyla buluntu anı fotoğraflarıyla kurduğu ilişki, dönüştürücü ilişki türü, müdahale biçimi ise fotoğrafın yüzeyine herhangi bir müdahalede bulunulmaması sebebiyle bağlamsal müdahale düzleminde ele alınabilir.

Kensuke Koike ve Thomas Sauvin ortak çalışması *No More, No Less* (Ne Eksik, Ne Fazla) serisi Thomas Sauvin aracılığıyla elde edilen buluntu fotoğrafların fiziksel müdahale alanına açıldığını gösterir. Proje, Sauvin'in 2015 yılında satın aldığı, 1980'lerin başında Şanghay Üniversitesi'nde okuyan, kimliği bilinmeyen bir fotoğraf öğrencisine ait çalışma dosyasından hareketle oluşturulur. Dosya içerisinde bulunan buluntu orijinal negatiflerden yeni gümüş baskılar üretilmiş; ardından Koike bu baskıları bıçak ve yapışkan bant kullanarak kesmiş, yeniden düzenlemiş ve imgenin içindeki parçaları yine imgenin içinde yeniden konumlandırmıştır. Bu müdahale "hiçbir şey eklenmez, hiçbir şey çıkarılmaz" kuralına dayanır; dolayısıyla imge fiziksel olarak dönüştürülürken, kullanılan malzeme yine fotoğrafın kendi sınırları içinde kalır. (Koike, t.y.)

Sauvin'in temel arşiv pratiği bağlamsal müdahale ve koruyucu/dönüştürücü ilişki içinde değerlendirilebilirken, *No More, No Less* iş birliği özelinde yüzeysel müdahale ve müdahaleci ilişki türüne yaklaşır. Ancak burada müdahalenin doğrudan Koike tarafından gerçekleştirildiği belirtildiğinden; Sauvin proje içerisinde, buluntu fotoğrafı sağlayan ve sanatsal müdahale alanına açılmasını mümkün kılan ortak üretici konumundadır. Koike'nin resmi internet sitesinde Sauvin ve Koike'nin bu yöntem aracılığıyla yalnızca kendi içindeki parçalarla yeniden kurulan bir görüntünün olasılıklarını araştırdıkları ifade edilir.



Görsel 23: Thomas Sauvin & Kensuke Koike, *No More, No Less* (Ne Eksik, Ne Fazla), buluntu negatiften üretilmiş gümüş jelatin baskı üzerine müdahale, 2018.

Kaynak: Kensuke Koike'nin resmi internet sitesi.



Görsel 24: Thomas Sauvin & Kensuke Koike, *No More, No Less, (Ne Eksik, Ne Fazla)*, Fotoğraf Kitabı, 2018.

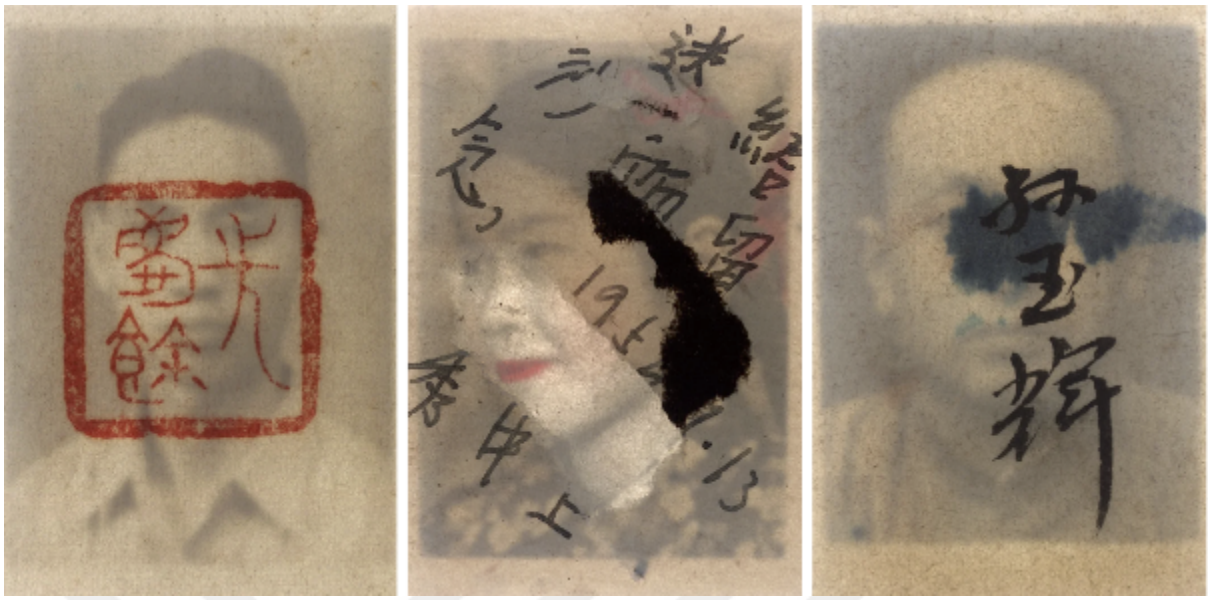
Kaynak: Kensuke Koike'nin resmi internet sitesi.

Thomas Sauvin, 2022 tarihli *Verso* (Görsel 25) serisini internet sitesi aracılığıyla tanıtırken kimlik fotoğraflarını bir tür "fosil", yani insan izinin kâğıda sabitlenmiş hali olarak gördüğünü ifade eder (Sauvin, 2022). Sanatçıya göre banâl, tekrarlayan ve son derece standartlaştırılmış portreler, işlevsel ve sıradan görünümlerine rağmen belirli bir çekicilik taşır. *Verso* serisinde Sauvin, son on beş yılda Çin'de topladığı fotoğraf koleksiyonuna yönelir. Fotoğraf baskılarını güçlü bir ışık kaynağına maruz bırakarak fotografik görüntünün bulunduğu ön yüz ile arka yüzde yer alan el yazısı kişisel notları aynı yüzeyde görünür kılar. Böylece isim, yer ve tarih gibi öznel bilgiler ve anonim yüzleri tek bir temsil alanında birleştirir. Bu çalışma, fotoğrafın kimlik ve iz, yüz ve yazı, görünür olan ve gizli kalan arasındaki ilişkiyi aynı anda barındıran bir temsil nesnesi olduğunu gösterir.



Görsel 25: Thomas Sauvin, *Verso,* fotoğraf kitabı, Jiazazhi ve RVB tarafından ortak yayınlandı, 128 sayfa, 24.4 x 35 cm 2022.

Kaynak: Pekin Gümüş Madeni, Thomas Sauvin'in resmi internet sitesi.



Görsel 26: Thomas Sauvin, *Verso,* fotoğraf kitabı, Jiazazhi ve RVB tarafından ortak yayınlandı, 128 sayfa, 24.4 x 35 cm 2022.

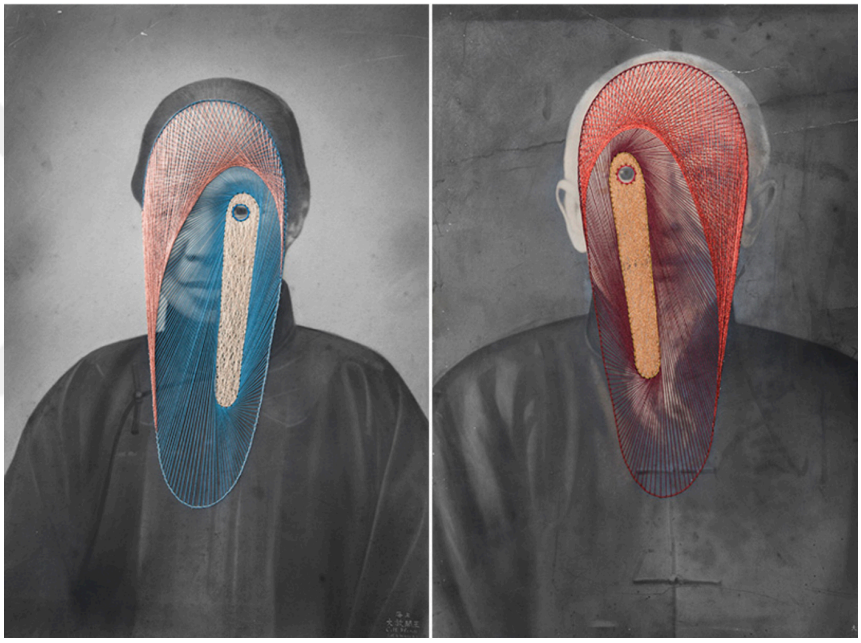
Kaynak: Pekin Gümüş Madeni, Sanatçının resmi internet sitesi.

6.4 Maurizio Anzeri

Maurizio Anzeri'nin pratiği, buluntu anı fotoğrafına yönelik müdahalenin en açık biçimde yüzeyde gerçekleştiği örneklerden biridir. Sanatçı işlerinde çoğunlukla, eski anonim portre fotoğraflarının üzerine iplikle doğrudan nakış işler; böylece fotoğrafın maddi yüzeyini yeni bir temsil alanı olarak kullanır. Saatchi Gallery, Anzeri'nin portrelerini doğrudan buluntu vintage fotoğrafların üzerine dikerek ürettiğini, bu işlem sonucunda ipliklerin figürler üzerinde kostüm, maske ya da aura gibi etkiler yarattığını belirtirken portreler üzerinde yapılan bu fiziksel müdahalenin aynı anda kişinin düşüncelerini veya duygularını ortaya çıkarıyormuşcasına psikolojik bir aura izlenimi verdiğini ifade eder (Saatchi, t.y.).

Anzeri'nin çalışmaları bu tezde önerilen model açısından öncelikle yüzeysel müdahale türü içinde değerlendirilmelidir. Sanatçı fotoğrafın bağlamını yeniden sunma yoluyla değiştirirken bir yandan fotoğrafın yüzeyine fiziksel olarak girer, iğne ve iplikle imgeyi deler, kimi zaman sureti örter ve yeniden biçimlendirir. Böylece fotoğraftaki özne, artık yalnızca geçmişten kalmış anonim kişi olmaktan çıkar; bu yeniden temsil biçiminde sanatçının iplikle kurduğu yeni maskenin ve görsel ritmin taşıyıcısına dönüşür.

Sanatçı; öznenin yüzünü, bakışını, kimliğini doğrudan yeniden biçimlendirerek fotoğrafın özgün temsil yapısına müdahalede bulunur dolayısıyla ilişki türü açısından Anzeri'yi müdahaleci ilişki bağlamında ele almak doğru olacaktır. Anzeri'nin dikişleri yüzü kapatırken göz, ağız ya da kulak gibi bazı yerleri açıkta bırakır bu sınırlı izleme fotoğrafın tamamen yok edilmediğini ancak eski imgeyle yeni yüzey katmanı arasında gerilimli bir temsil alanı kurulduğunu gösterir. Bu nedenle Anzeri'nin pratiği buluntu anı fotoğraflarının temsil krizini güçlü bir biçimde görünür kılan örneklerden biridir. Buluntu fotoğraf hala geçmiş öznenin izini taşır, ancak bu iz sanatçının fiziksel müdahalesiyle artık başka bir temsil alanına ve başka bir kimlik yüzeyine dönüşmüştür.



Görsel 27: Sol; Maurizio Anzeri, *Mia*, 2014, buluntu fotoğraf üzerine nakış, 48x33 cm.

Görsel 28: Sağ; Maurizio Anzeri, *Mio,* 2014, buluntu fotoğraf üzerine nakış, 48x33 cm.

Kaynak (Görsel 27 ve 28): Saatchi Gallery, sanatçı/galeri arşivi.

6.5 Rosângela Rennó

Rosângela Rennó'nun çalışmaları eski aile albümleri, slaytlar (diapozitif), gazeteler, bitpazarlarında bulunan atılmış imgeler, arşivler gibi kaynaklardan beslenir. Sanatçının *Bibliotheca* (Kütüphane) adlı çalışması, bu çalışma açısından buluntu anı fotoğraflarının sanat alanında yeniden temsil edilmesine ilişkin görece karmaşık bir örnek sunar.

Bibliotheca'da (Görsel 29, Görsel 30 ve Görsel 31) fotoğraflar tamamen erişime kapatılmaz fakat albümün özgün, kişisel ve bütünlüklü anlatısına doğrudan erişim engellenir. Rennó'nun resmi internet sitesinde sanatçı belirli imgeleri yeniden fotoğrafladığı, albümleri ise sonsuza dek mühürlediği/kapattığını belirtir (Rennó, 2012). Buluntu albümler bu yerleştirme çalışmasında kilitli vitrinler içinde tutulurken, üzerlerine içeriklerinin 1:1 ölçekli fotoğrafik temsilleri yerleştirilir. Böylece izleyici, albümün kendisiyle değil, onun sanatçı tarafından düzenlenmiş, kodlanmış ve dolaylı halde sunulmuş temsiliyle karşılaşır. Rennó bu sayede buluntu anı fotoğraflarını kendi belirlediği düzlemde kontrollü bir okuma alanına taşır.

Sanatçı, farklı kaynaklardan topladığı fotoğraf albümleri, diapozitif ve negatifleri doğrudan erişilebilir bir görüntü arşivi olarak sunmak yerine, onları kapalı kutular, sınırlı bilgiler ve katalog düzeni içinde yeniden konumlandırırken izleyici, fotoğraflara bütünüyle hâkim olamaz; buna rağmen onların geçmişi, sahipleri ve olası anlamları hakkında zihinsel bir okuma üretmeye yönelir (Rennó, 2012). Çalışmanın üretim pratiği, buluntu anı fotoğrafının temsil sorununun yalnızca imgenin kendisinde ya da sanatçının bağlamlandırma sürecindeki müdahalesinde değil, izleyicinin eksik bilgiyle kurduğu yorum ve önyargı süreçlerinde de bulunduğunu görünür kılar. Rennó'nun müdahalesi, fotoğrafın yüzeyini fiziksel olarak değiştirmekten çok, onun erişim koşullarını, arşivsel statüsünü ve okunma biçimini dönüştürür. Fotoğraflar hâlâ kişisel geçmişlere ait izler taşır; ancak sanatçının kurduğu sergileme ve sınıflandırma düzeni içinde artık bireysel hatıra nesneleri olmaktan çıkarak, bellek, arşiv, kayıp ve yorum üretimi üzerine düşünen bir temsil alanına dönüşür. Dolayısıyla sanatçının buluntu fotoğraflara bağlamsal olarak müdahalede bulunduğu ve bu fotoğraflarla dönüştürücü ilişki kurduğu söylenebilir.



Görsel 29: Rosângela Rennó, *Bibliotheca,* 2002, Yerleştirme, Akrilik vitrinler, harita, çelik dosyalama sistemi, eski fotoğraf albümleri ve lamine edilmiş renkli fotoğraflar.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Sanatçı Bibliotheca'da izleyiciye sunulan kaynak, yer ve nesne bilgileri, fotoğrafların geçmişine ilişkin kesin ve doğrulanmış belgeler olmadığını belirtir; bu bağlamlandırma sanatçının kurduğu arşivsel temsil düzeninin parçası olarak değerlendirilmelidir (Renno,2012). Dolayısıyla çalışma, buluntu anı fotoğrafının kayıp bağlamının ancak parçalı, aracılı ve sanatçı tarafından yeniden düzenlenmiş bilgiler üzerinden kurulabileceğini gösterir. Çalışma içerisinde izleyiciye verilen sınırlı bilgiler, fotoğrafların geçmişini açıklamaktan çok, bu geçmişin ne kadar eksik ve temsil yoluyla yeniden kurulmuş olduğunu görünür kılar. Yaklaşım, çalışmanın temsil sorununu zayıflatmaz; aksine güçlendirir. Çünkü buluntu anı fotoğraflarında özgün bağlam çoğu zaman zaten eksiktir, kayıptır ya da sonradan kurulmaktadır. Böylece *Bibliotheca*, buluntu fotoğrafın kayıp bağlamını onarmaya çalışan bir arşiv çalışması olarak değil; bağlamın temsil içinde nasıl yeniden üretildiğini görünür kılan bir çalışma olarak değerlendirilebilir.



Görsel 30: Rosângelo Rennó, *Bibliotheca*, 2002, Yerleştirme.
Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 31: Rosângelo Rennó, *Bibliotheca,* 2002, Yerleştirme.
Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Sanatçının *Nuptias* (*Evlilik*) projesi ise müdahale türü ve ilişki biçimi bağlamında ayrıca değerlendirilmeyi gerektirir. Sanatçı proje içerisinde buluntu düğün fotoğraflarını

kullanır. Düğün fotoğrafı özel hayatın, aile kurmanın, toplumsal onayın ve kişisel belleğin en yoğun imgelerinden biridir. Fakat bu imgelerin aile albümlerinden koparak dolaşıma düşmesi, onların artık özel sahiplik ve aile belleği içindeki güvenli konumlarını kaybettiklerini gösterir. Dolayısıyla Rennó'nun buluntu anı fotoğrafının en kırılgan biçimlerinden biriyle çalıştığı söylenebilir: Bir zamanlar aile tarihinin merkezinde duran düğün fotoğrafları, artık anonimleşmiş ve satışa sunulan görsel kalıntılara dönüşmüştür.



Görsel 32: Rosângela Rennó*, s/título* (*baratas*) [isimsiz, hamamböcekleri], 2017-2023, Nuptias serisinden, fotoğraf üzerine karışık teknik.

Kaynak: ArtNexus sanatçı/galeri arşivi.

Müdahale türü açısından Rennó'nun pratiği örneğe göre farklılık gösterir; örneğin *Nuptias* projesi yüzeysel müdahale olarak ele alınmayı gerektirir. (Görsel 32). Sanatçı fotoğrafları evlilik, ritüel, aile belleği, toplumsal hafıza ve fotoğrafın eskime/terk edilme süreci üzerine yeni bir okuma alanına açarken aynı zamanda fotoğraf nesnesi üzerinde

uyguladığı boyama, kolaj gibi tekniklerle fotoğrafın yüzeyine müdahalede bulunur. İlişki türü bakımından ise Rennó'nun pratiği çoğunlukla dönüştürücü ilişki içinde konumlandırılabilir. Çünkü fotoğraflar özgün aile bağlamlarından çıkarılarak sanatçının kurduğu daha geniş bir toplumsal ve eleştirel anlatının parçası haline gelir. Sanatçı çalışma içerisinde düğün fotoğrafının ritüel değeri ve aile belleğinin çözülmesi sorgular. Proje içerisinde ayrıca, artık algılanamayacak biçimde müdahaleye uğramış çalışmalar da bulunduğundan Rosângelo Rennó'nun *Nuptias* adlı çalışması salt dönüştürücü ilişki içerisinde yorumlanamaz. İsimsiz [sonsuz aşk] çalışmasında olduğu gibi (Görsel 33) sanatçı proje içerisinde bulunan bazı fotoğraflarla kimliği tamamen yok etmek suretiyle müdahaleci ilişki kurar. Bu durum sanatçının tek proje içerisinde buluntu anı fotoğrafları ile kurduğu ilişki türünü dönüştürücü ve müdahaleci ilişki olarak değerlendirmeyi gerekli kılar.



Görsel 33: Rosângela Rennó, *s/título* (amor eterno) [isimsiz, sonsuz aşk] 2017-2023, Nuptias serisinden, fotoğraf üzerine karışık teknik.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

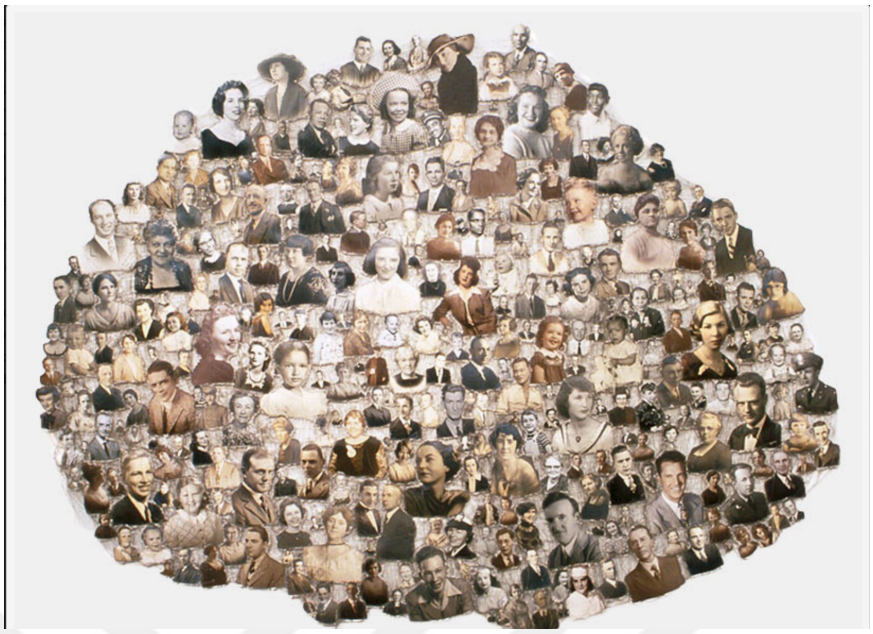
6.6 Lisa Kokin

Lisa Kokin erken dönem işlerinden; *Sewn Found Photos* (Dikişli buluntu fotoğraflar) adlı serisinde eserlerini bitpazarı, ucuzluk dükkanları, geri dönüşüm mağazalarından bulduğu materyallerle oluşturmuş ve bu çalışmalarda genelde buluntu çocuk ve düğün

fotoğraflarını kullanmıştır (Smithson, 2013). Fotoğraflarda yer alan kişilerin gerçek yaşam öykülerini bilmediğini, buna karşın onlara yeni bir hayat ve kimlik atadığını ifade eden sanatçı, buluntu fotoğraflarla kurduğu ilişkiyi Aline Smithson'ın Lenscratch'te yayımlanan "Lisa Kokin: *Sewn Found Photos"* başlıklı yazısında yer verilen sanatçı açıklamasında şu sözlerle açıklar;

> *Stüdyomda oturup fotoğraflanan insanların hayatlarının doğası üzerine spekülasyon yapıyorum. Elbette gerçeği asla bilemeyeceğim; bu nedenle onlara yeni hayatlar vermenin ve sanatın mütevazı hizmetkârı olarak, ben olmasaydım sürüklenecekleri belirsizlikten onları kurtarmanın benim görevim olduğunu hissediyorum. Onlar için bütünüyle farklı bir kimlik icat etmeye çalışıyorum; ancak elbette son kertede bu eserler, çalışmalarımda yer alan yüzlerce anonim bireyden çok, benimle ilgilidir.* (Aktaran; Smithson, 2013)

Ayrıca Smithson, Kokin'in başkalarının fotoğraflarını izlemenin cezbedici özelliğinin fotoğrafların öznesinin taşıyabileceği sosyolojik nitelikler ve başkalarının anılarını edinmenin onda yarattığı nostalji ve hüzün duygusu olduğunu söylerken, içten içe bu şekilde bunlara sahip olmanın yasa dışı olması gerektiğini düşündüğünü fakat satıldıkları takdirde onları edinmemesi için bir neden bulamadığını ifade ettiğini aktarır (Smithson, 2013).



Görsel 34: Lisa Kokin, *Best Wishes,* (En İyi Dileklerimle), *Sewn Found Photos 1* serisinden, dikilmiş buluntu fotoğraflarla karışık teknik kolaj, 167,64 x 233,68 x 2,54 cm,2001

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 35: Lisa Kokin, *Best Wishes,* (En İyi Dileklerimle), *Sewn Found Photos 1* serisinden, dikilmiş buluntu fotoğraflarla karışık teknik kolaj, 167,64 x 233,68 x 2,54 cm, 2001, detay.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Lisa Kokin'in *Best Wishes* (Görsel 34 ve 35), *Trophy* (Görsel 37*), ve Homosexual Lifestyle* (Görsel 36) adlı çalışmaları, sanatçının *Sewn Found Photos* başlığı altında ürettiği işler arasında yer alır. Sanatçının bu başlık altında topladığı üretimler, *Sewn Found Photos 1* ve *Sewn Found Photos 2* olarak iki ayrı grupta sunulmaktadır. *Sewn Found Photos 1* içinde yer alan *Best Wishes* gibi çalışmaların daha çok iki boyutlu yüzey düzenlemeleri olarak kurgulandığı (Görsel 34 ve 35); buna karşılık *Sewn Found Photos 2* başlığı altındaki üretimlerin kübik, hacimli ve üç boyutlu nesne karakteri taşıdığı görülür (Görsel 36 ve 37).



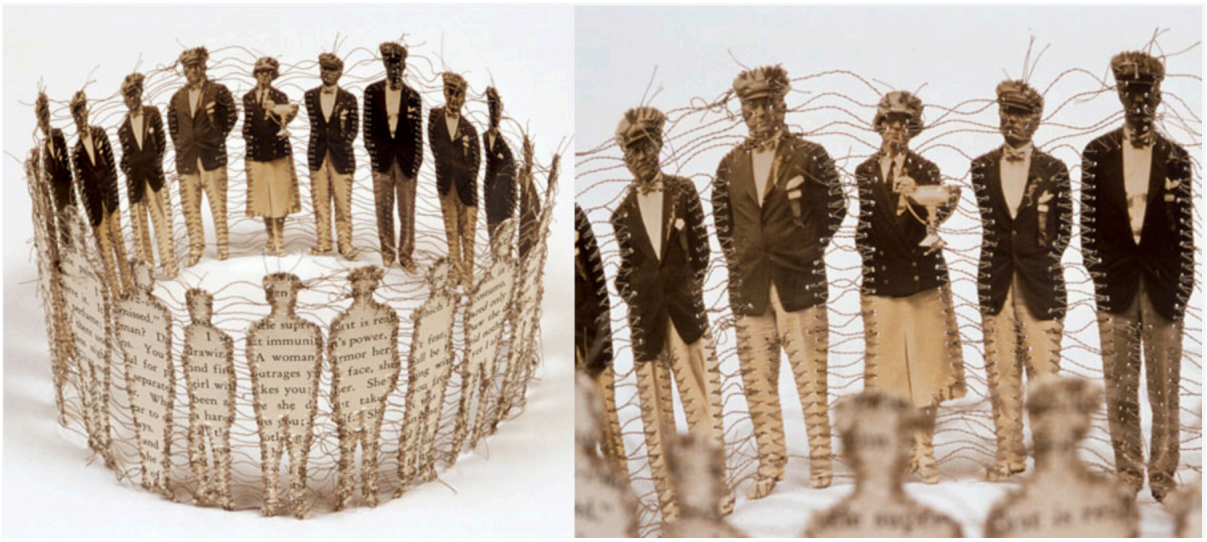
Görsel 36: Lisa Kokin, *Homosexual Lifestyle* ve eserden detay, 2001, *Sewn Found Photos 2* serisinden, dikilmiş buluntu fotoğraflarla oluşturulmuş karışık teknik üç boyutlu nesne, 22,86 × 17,78 × 6,35 cm.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Kokin'in *Homosexual Lifestyle* adlı çalışması *Sewn Found Photos 2* başlığı altında ürettiği küçük ölçekli, üç boyutlu nesne-formlardan biridir. Çalışmada kullanılan çocuk fotoğrafları, Kokin'in buluntu fotoğraflar aracılığıyla aile, çocukluk, kimlik ve

toplumsal ritüellere ilişkin konuları yeniden düşünmeye ilişkin bir pratik olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte sanatçının bu başlığa ya da çocuk imgelerinin kullanımına ilişkin doğrudan bir açıklaması bulunmadığından, başlık ile görsel malzeme arasındaki ilişkiyi kesin bir niyet okuması yapmak güçtür, bu durum çalışmanın sanatçının bağlamlandırmasıyla çok anlamlı ve problemli bir temsil alanı olarak ele alınmasını gerektirir. Ancak çalışmanın başlıklandırmasındaki niyetin sanatçı tarafından beyan edilmemesi ve eserin teknik malzemesinin buluntu çocuk fotoğrafları gibi hassas bir imge grubuna dayanması buradaki temsili ayrıca etik bir problem haline getirir.

.



Görsel 37: Lisa Kokin, *Trophy* ve eserden detay, 2000, Sewn Found Photos 2 serisinden,karışık teknikle dikilen buluntu fotoğraflarla oluşturulmuş üç boyutlu nesne,22,86 x 22,86 x 11,43 cm.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Sanatçı, bitpazarları ve ikinci el dükkânlarından edindiği anonim fotoğrafları yalnızca seçip yeniden bağlamlandırmakla yetinmez; onları kesme, dikme, birleştirme ve hacim kazandırma gibi işlemlerle maddi olarak dönüştürür. Dolayısıyla Lisa Kokin'in *Sewn Found Photos* 1 ve *Sewn Found Photos 2* başlığı altında ürettiği çalışmalar, bu araştırmada önerilen model açısından yüzeysel müdahale kapsamında değerlendirilebilir. Buluntu fotoğraflar sanatçının fiziksel müdahalesiyle yeni bir temsil yüzeyine ve kimi örneklerde üç boyutlu bir nesne formuna taşınır. *Best Wishes* gibi iki boyutlu yüzey

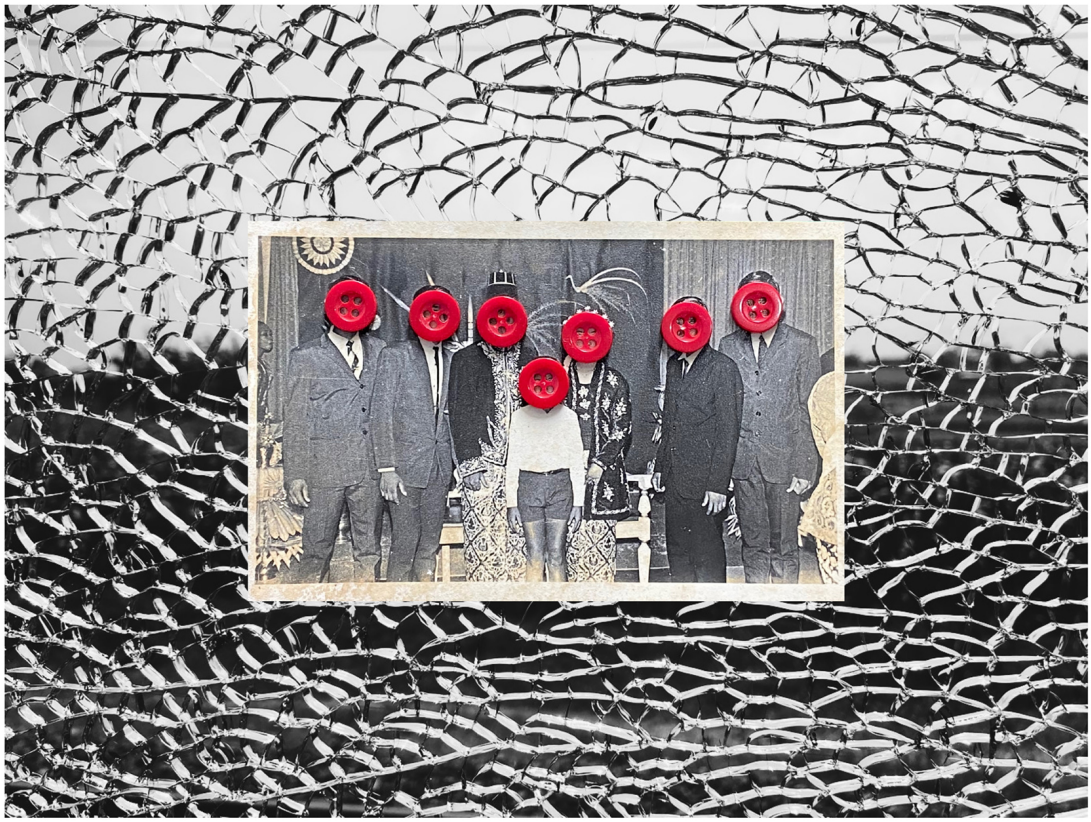
düzenlemelerinde fotoğraflar dikiş aracılığıyla yeni bir bütünlük içinde yan yana getirilirken, *Sewn Found Photos 2* başlığı altındaki üretimlerde bu müdahale daha hacimsel bir karakter kazanır. Sanatçı fotoğraflardaki anonim kişilerin varlığını bütünüyle silmez, ancak onların özgün bağlamlarını, okunma biçimlerini ve maddi yapılarını belirgin biçimde yeniden kurar. Dolayısıyla Kokin'in buluntu fotoğraflarla dönüştürücü ilişki kurduğu söylenebilir. Sanatçının fotoğraflardaki kişilerin gerçek yaşam öykülerini bilemeyeceğini, buna karşın onlara yeni hayatlar ve kimlikler atadığını ifade etmesi de bu yorumu destekler. Bu nedenle Kokin'in pratiği, buluntu anı fotoğrafının hem fiziksel yüzeyine hem de temsil ettiği anonim öznenin kimliğine bağlamsal anlamda müdahale eden; ancak bütünüyle silmediği ya da tanınabilirliğini zayıflatmadığı için müdahaleci ilişkiye yaklaşan güçlü bir dönüştürücü ilişki örneği olarak değerlendirilebilir.

6.7 Aji Susanto Anom Purnomo

Endonezyalı çağdaş sanatçı ve akademisyen Aji Susanto Anom Purnomo'nun buluntu fotoğraflar üzerinden geliştirdiği pratik, appropriation'ın somut bir örneğini sunar. Aji Susanto Anom Purnomo, *"Revisiting Memory through Found Photographs Experimentation"* başlıklı makalesinde, buluntu fotoğraflarla gerçekleştirdiği karma medya çalışmalarını bellek, zaman ve öznel deneyim ilişkisi üzerinden tanımlar (Purnomo, 2025**).** Sanatçı, çalışmasında fotoğrafı yalnızca geçmişte yaşanmış bir anın belgesi olarak değil, belleği harekete geçiren ve öznel çağrışımlar üreten bir araç olarak ele alır. Bu bağlamda buluntu fotoğraflar, sanatçıyla doğrudan kişisel bağı bulunmayan imgeler olmalarına rağmen, onun kendi geçmişine, aile imgesine ve çocukluk anılarına ilişkin duygulanımsal bağlantılar kurmasına imkân sağlar. Anom, fotoğrafların tetikleyici olabileceği düşüncesinden yola çıkarak, kişisel bir bağ içermeseler dahi izleyicide bellek oluşturabileceğini ileri sürer.

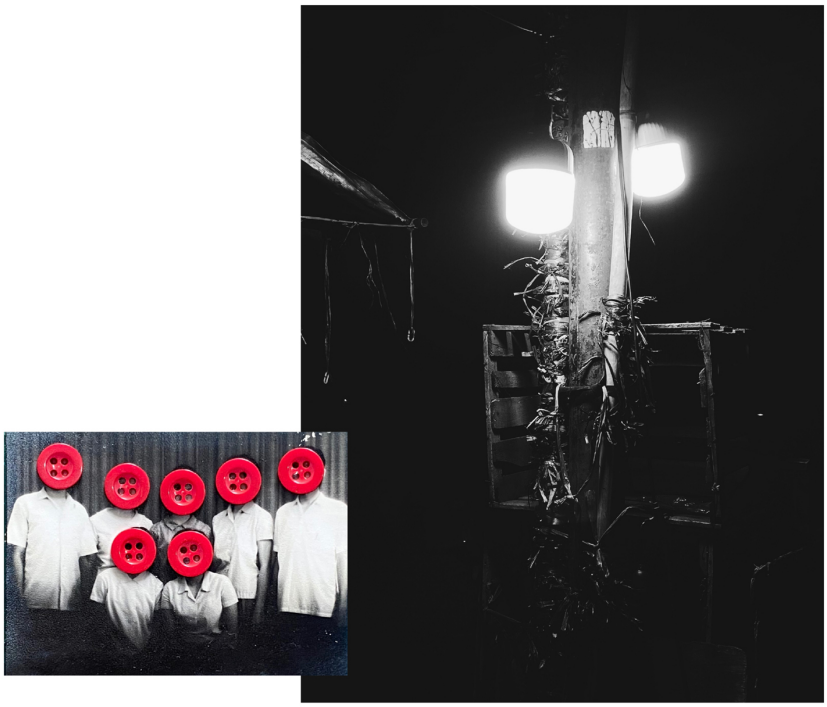
Purnomo'nun çalışmasında fotoğraftaki küçük ayrıntıların belleği tetiklemesi, Barthes'ın *punctum* kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bu ilişki, fotoğrafın anlamının sabit ve tekil olmadığını; izleyicinin belleği, duygulanımı ve kişisel çağrışımları aracılığıyla yeniden kurulduğunu gösterir. Bu yaklaşımda bellek, sanatçı ve buluntu fotoğraf arasında gelişen anlam sürecinin sonucu olarak ortaya çıkar. Purnomo'nun çalışmalarında temellük, fotoğrafla karşılaşma anında başlar; başlangıçta seçim süreci

bu sahiplenmenin bir parçası haline gelir. Sanatçı, buluntu fotoğrafları fiziksel müdahalelerle bağlamlarından koparark onlara yeni anlamlar yükler; bu süreçte anlam, fotoğrafa ait olmaktan çıkar ve sanatçı tarafından yeniden kurulur.



Görsel 38: Aji Susanto Anom Purnomo, *In The Liminal*, buluntu fotoğraf üzerine karışık teknik, 2022.

Kaynak: Görsel bu çalışma için sanatçı tarafından e-posta yoluyla paylaşılmıştır.



Görsel 39: Aji Susanto Anom Purnomo, *In The Liminal,* buluntu fotoğraf üzerine karışık teknik, 2022.

Kaynak: Görsel bu çalışma için sanatçı tarafından e-posta yoluyla paylaşılmıştır.

Aji Susanto Anom Purnomo, *Revisiting Memory through Found Photographs Experimentation* başlıklı makalesinde, buluntu fotoğraflarla gerçekleştirdiği karma medya çalışmalarını bellek, zaman ve öznel deneyim ilişkisi üzerinden açıklar. Sanatçı, fotoğrafı yalnızca geçmişte yaşanmış bir anın belgesi olarak değil, belleği harekete geçiren ve öznel çağrışımlar üreten bir araç olarak ele alır. Bu yaklaşımı Henri Bergson'un *durée/*süre kavramı (2001) ve Walter Benjamin'in optik bilinçdışı (2015) düşüncesiyle temellendirir. Bergson'un *durée* kavramı, geçmiş ile şimdinin doğrusal olmayan bir süreklilik içinde iç içe geçmesini açıklarken; Benjamin'in optik bilinçdışı kavramı, fotoğraftaki küçük ayrıntıların görünmeyen ya da bastırılmış anlam katmanlarını açığa çıkarma gücünü vurgular. Purnomo'nun bit pazarlarından edindiği aile ve gündelik yaşam fotoğraflarına kırmızı düğmeler ve iplikle müdahale ettiği *In The Liminal (2022)* adlı çalışması, buluntu fotoğrafın sanatçının kendi bilinçdışı belleğiyle nasıl temas kurduğunu gösterir. Sanatçı, figürlerin kimlik belirleyici unsurlarını örterek fotoğrafı bireysel bir anı olmaktan çıkarır ve onu anonimleştirerek

kendi pratiği içerisinde sahiplenilen bellek inşasının nesnesi olarak temsil eder. Bu yönüyle Purnomo'nun çalışması, buluntu fotoğrafın sanat alanında yeniden kullanılan hazır bir imge olmanın yanında, aynı zamanda sanatçının kişisel belleğiyle temas eden aktif bir yüzey haline gelebileceğini gösterir.

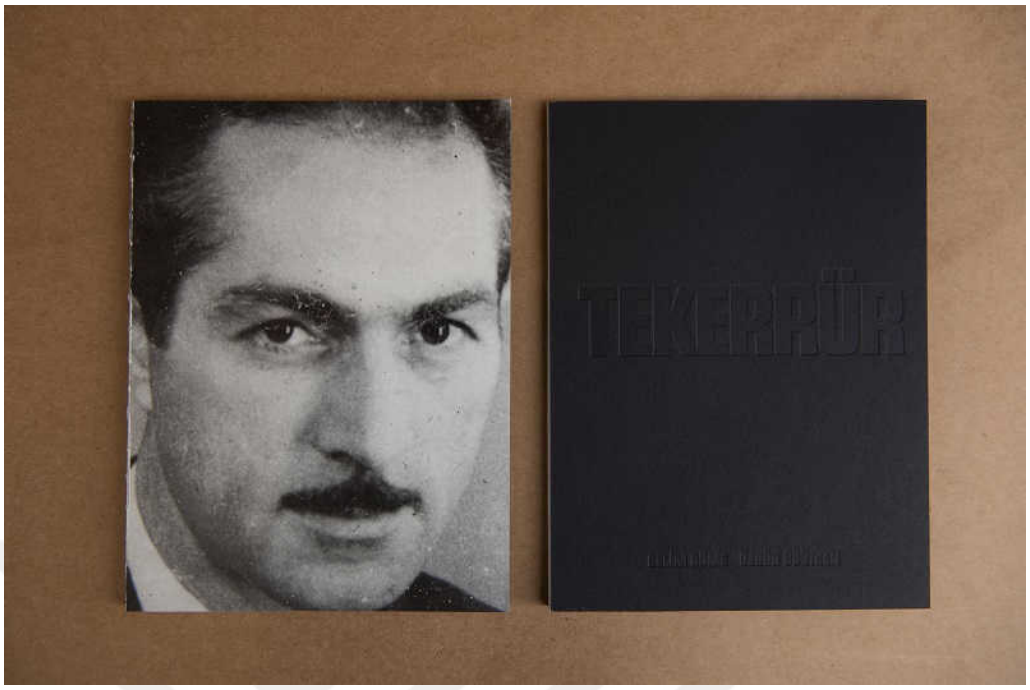
Hans Belting'in imgenin farklı bedenlerde yeniden kurulmasına ilişkin yaklaşımıyla ilişkilendirilebilecek şekilde, bu çalışma, bir başkasına ait olan anının sanatçı tarafından temellük edilmesi ve yeniden biçimlendirilmesi sürecinin daha seçim aşamasında başladığını gösterir. Çünkü bu fotoğraflar bağlamından koptuğunda anı fotoğrafı olma özelliğini kaybetmez; aksine, her karşılaşmada farklı bedenlerde deneyim yoluyla yeniden kurulur. Sanatçının temellük ve bellek üretimini açıkça kabul etmekle kalmaz aynı zamanda temellük yoluyla sanatsal üretimin malzemesi haline gelen buluntu fotoğrafların, üretimi destekleyici unsurları içinde barındırdığını ifade eder. Purnomo'nun *In The Liminal* başlıklı çalışması, bu araştırmanın müdahale ve ilişki modeli içinde yüzeysel müdahale ve müdahaleci ilişki kapsamında değerlendirilebilir. Sanatçı, Yogyakarta'daki bit pazarından edindiği buluntu aile fotoğraflarına kırmızı düğmeler ve iplik aracılığıyla doğrudan müdahale eder; özellikle figürlerin yüzlerini ve kimlik belirleyici unsurlarını örterek fotoğrafın temsil ettiği öznelerin tanınabilirliğini kesintiye uğratır. Bu nedenle müdahale yalnızca fotoğrafın bağlamını dönüştürmekle kalmaz, imgenin görünür yüzeyinde özne-temsil ilişkisini doğrudan bozar. Purnomo'nun çalışması bu yönüyle, buluntu anı fotoğrafının sanatçının belleğiyle yeniden anlamlandırıldığı dönüştürücü bir boyut taşısa da esas olarak fotoğrafik öznenin görünürlüğüne yapılan fiziksel müdahale nedeniyle müdahaleci ilişki içinde konumlandırılmalıdır.

6.8 Selim Süme

"Ama haklısın insan nasıl
kendisine bakıldığını farzettiği yerden kendisine bakabilir ki?
Bekleyelim bakalım ne olacak."
Özgür Öğütcen, 2016
(*Tekerrür* adlı eserden alıntı.)

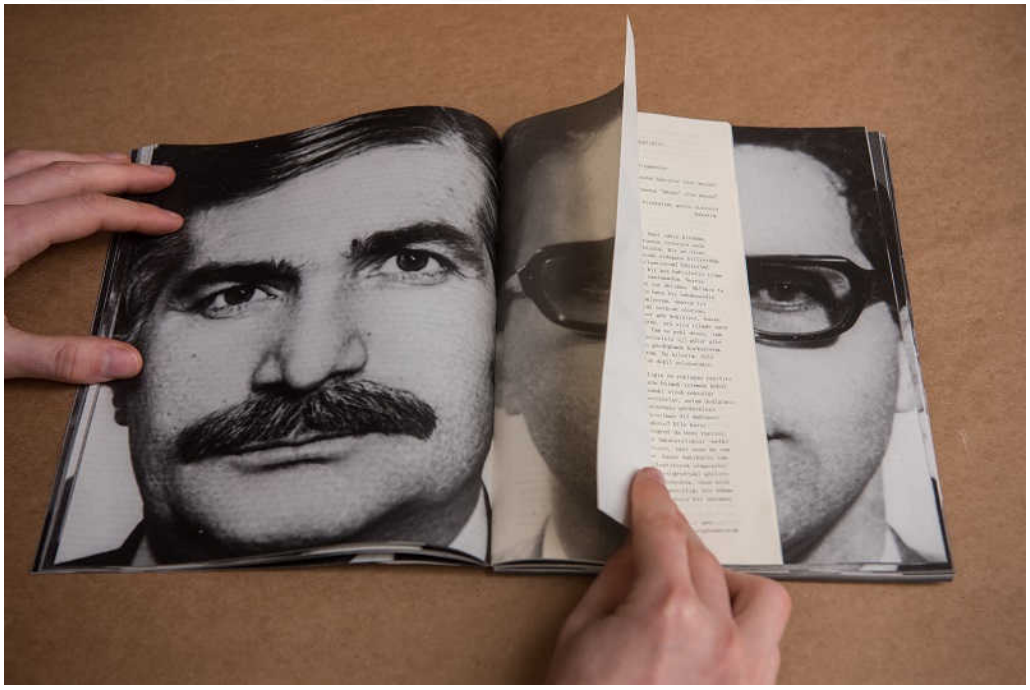
Türkiye'de buluntu anı fotoğraflarını yeniden temsil etme yoluyla sanat nesnesi olarak kullanımına sanatçı ve akademisyen Selim Süme ve çalışma içerisindeki metin ile ona eşlik eden psikanalist Özgür Öğütcen'in Tekerrür (2016) adlı fotoğraf kitabı gösterilebilir. Türkiye'den yalnızca Selim Süme'nin *Tekerrür* adlı çalışmasının çalışmaya konu edilmesi, araştırmanın kapsamı içinde doğrudan buluntu anı fotoğraflarını merkeze alan örneklerin sınırlı olmasıyla ilişkilidir. Türkiye'de buluntu fotoğraf, arşiv ve vernaküler imgeyle çalışan farklı sanatçılar bulunmakla birlikte, çalışmaların önemli bir bölümü doğrudan buluntu anı fotoğrafı kategorisine yerleşmemektedir. Süme'nin *Tekerrür* çalışması ise buluntu vesikalık fotoğrafları doğrudan malzeme edinmesi ve fotoğrafik temsilin kimlik, anonimlik ve bakışla ilişkisini tartışmaya açması nedeniyle araştırmanın örneklemine dahil edilmiştir. Kitap içerisinde 80 adet buluntu vesikalık fotoğraf bulunmaktadır. Sanatçı Kontrast dergisi ile yaptığı söyleşide fotoğrafların tümünü açık arttırmadan bir zarf içerisinde satın aldığını, fotoğrafları kullanırken herhangi bir seçme-eleme işlemi yapmadığını, görüntü içerisindeki fiziksel müdahalenin baskı içerisinde kullanımı esnasında "tam bir kafa boyu" olacak şekilde yeniden boyutlandırmadan ibaret olduğunu ifade eder (Kontrast, 2016).

Sanat kuramcısı, akademisyen ve küratör Ezgi Bakçay, Süme'nin çalışmasını; 'bakış' üzerinden imgenin bir arzu nesnesine dönüşümünü, tarihin ve hafızanın ve hatta hatıranın zaman içinde yeniden yazımını, fotoğrafın bu yazımdaki rolünü ve bizim imgelerle kurduğumuz ilişkinin hafızamızda, hatıralarımızda nerede ve nasıl konumlandırdırıldığını irdeleyen bir deneme olarak değerlendirmektedir (Bakçay, 2016).



Görsel 40: Selim Süme & Özgür Öğütcen, *Tekerrür*, 2016, fotoğraf kitabı, kapak görünümü, 112 sayfa.

Kaynak: Kontrast Dergisi, 51 sayı, 2016.



Görsel 41: Selim Süme & Özgür Öğütcen, *Tekerrür*, fotoğraf kitabından detay görüntü, 2016, 112 sayfa.

Kaynak: Kontrast Dergisi, 51. Sayı, 2016.

Bu bağlamda ona form olarak benzeyen uygulamalardan; deneysel bir yapı ve sorgulayıcı bir duruş ile ayrışan *Tekerrür*, bakış kavramını derinleştirir; başkalarının imajlarına sahip olunabilirliği ve onlara bakma özgürlüğünü kendi üslubu ile sorgular. Çalışma kapsamında incelenen örnekler arasında, *Tekerrür*'ün bakış ve temsil meselesini yerel bağlamda özgün biçimde tartışmaya açan bir sanat çalışması olduğu söylenebilir.

Tekerrür, her ne kadar çalışma içerisinde konu edinen temsil ve bakış problemlerini tartışmaya açan bir çalışma olsa da başlangıçta sanat kaygısıyla üretilmeyen bu buluntu fotoğrafları kendi eleştirel pratiği içerisinde yeniden bağlamlandırır. Fotoğraflar, eser içerisinde yeniden temsil edilirken aynı zamanda temsili sorgulamanın bir aracı olarak kullanılır. Dolayısıyla eser, önerilen model içerisinde bağlamsal müdahale kapsamında değerlendirilmelidir. Çalışma içerisinde üretim nesnesi olarak kullanılan buluntu anı fotoğrafları eleştirel söylemi somutlaştıran bir işlev görür, dolayısıyla sanatçının anlamsal olarak dönüşüme uğrayan buluntu fotoğraflarla dönüştürücü ilişki kurduğu söylenebilir.

7. DİJİTAL ÇAĞDA PERFORMATİF ANI; ANI FOTOĞRAFININ GÜNCEL KONUMU

7.1 Erick Kessels ve Penelope Umbrico İşleri

Kültür kuramcısı Byung-Chul Han'ın *Şey Olmayanlar* (2025) adlı çalışmasında tartıştığı üzere, dijital çağda yaşam dünyasını giderek maddi şeylerden çok enformasyonlar belirler. Dijitalleşme süreci ile anı fotoğrafı, aile albümünde saklanan maddi bir hatıra nesnesi olmaktan uzaklaşarak hızla üretilen, paylaşılan ve dolaşıma giren bir enformasyon yüzeyine dönüşür. Penelope Umbrico'nun *Sunset Portraits'*i ve Erick Kessels'ın *24 Hrs in Photos* çalışmaları ise bu dönüşümün sanatsal temsil alanındaki karşılığına denk gelir.

Umbrico'nun *Sunset Portraits* adlı çalışmasında günbatımı manzarasıyla verilen pozlar, öznenin "ben buradayım" iddiasını taşırken, bu iddia Flickr'daki sayısız benzer görüntü arasında tekilliğini kaybeder. Böylece kişisel anı fotoğrafı, öznenin özgün varlığını temsil eden bir belge olmaktan çok, dijital dolaşım içinde çoğalan, standartlaşan ve anonimleşen bir imgeye dönüşür. Benzer biçimde Kessels'in *24 Hrs in Photos* adlı çalışması, buluntu fotoğraf tartışmasını dijital dolaşım ve imge fazlalığı bağlamına taşır. Sanatçı, yirmi dört saat içinde çevrimiçi platformlara yüklenen yüz binlerce fotoğrafı fiziksel baskılar hâline getirerek mekân içerisinde yığıntı formunda sergiler. Böylece gündelik ve kişisel fotoğrafların dijital ortamda kamusal dolaşıma girdiğinde nasıl anonimleştiğini, çoğaldığını ve bireysel anı niteliğini aşarak kitlesel bir görsel yığına dönüştüğünü görünür kılar.

Penelope Umbrico'nun *Sunset Portraits* (Görsel 44 ve 45) ve Erik Kessels'in *24 Hrs in Photos* (Görsel 42 ve 43) çalışmaları, dijital dolaşımın kişisel fotoğrafı nasıl enformasyon yığınına, tekrar eden imge kalıplarına ve anonim temsil yüzeylerine dönüştürdüğünü göstermeleri bakımından ortak bir okuma alanı açtığından birlikte ele alınabilir.

Umbrico ve Kessels'in çalışmalarında kullanılan dijital imgeler, çoğu zaman kullanıcılar tarafından kendi istekleriyle çevrimiçi platformlara yüklenmiş ve kamusal dolaşıma açılmış fotoğraflardır. Bu durum, söz konusu imgeleri çalışma

kapsamında ele alınan, kamusal alan için üretilmemiş; aile albümü, kişisel arşiv ya da özel kullanım bağlamından koparak anonimleşmiş buluntu anı fotoğraflarından ayırır. Bu fark, temsil sorununu dijital çağda öznenin kendi imgesini dolaşıma açmasıyla başlayan yeni bir temsil krizine işaret eder. Çünkü fotoğraf kamusal erişime açıldığı anda, öznenin başlangıçtaki niyetinden bağımsız olarak yeniden seçilebilir, çoğaltılabilir, bağlamından ayrılabilir ve başka bir temsil düzeni içinde yeniden anlamlandırılabilir.

Çalışmalar internet üzerinde dolaşıma bırakılmış anı fotoğraflarının sanat alanında yeniden kullanımında iki farklı sergileme biçimi dolayısıyla birbirinden ayrılır. Kessels fotoğrafları bir yığın olarak sergiler ve izleyicinin bu fotoğraf yığını içerisinde zaman geçirmesine izin vererek ilk bakışta niteliksiz bir yığıntı gibi görünen kütlenin içinde derinleşmesine izin verir. Umbrico ise *Sunset Portraits* adlı serisinde birbirine benzer imgeleri bir bütün olarak yeniden sunarken, bu fotoğrafların tek bir yüzey üzerinde birleştirilmesi onların birbirine benzerliğini göstermeyi hedefler (Umbrico, t.y.). Fotoğrafların dijital platform aracılığıyla edinilmesi, her iki sanatçının da onları sanat nesnesi olarak kullanımı esnasında fiziksel baskılar haline getirmesi fotoğrafın yüzeyine yapılan bir müdahale olarak ele alınmaz fakat her iki sanatçı fotoğrafları elle tutulur ve deneyimlenebilir hale getirerek bağlamsal anlamda dönüştürür.

Penelope Umbrico ve Erick Kessels'ın pratiği her ne kadar ilk izlenimde sunum koşulları nedeniyle birbirinden farklı iki anlatım olarak algılansa da dijital fotoğraflarla kurdukları ilişki bakımından ortak bir zeminde buluşur. Sanatçılar dijital imgeleri çoğulluk karşısında değerini yitiren ve anonimleşen görseller olarak ele alırken imgeyi içinde bulunduğu çok katmanlı dijital yapı içerisinden çıkararak nesnel dünyada *şey* formunda yeniden sunar. Sanatçı fotoğrafları yine onun ait olduğu dijital boyutta benzerlik ve yığıntı ilişkileri içinde ele aldığından bu çıkarma işlemi ortaya çıkarma anlamında değil yeniden bağlamlandırma anlamındadır. Dolayısıyla müdahale türü aynı zamanda onların dijital fotoğraflarla kurduğu dönüştürücü ilişkiyi ortaya koyar.



Görsel 42: Erik Kessels, *24 Hrs in Photos* (*Fotoğraflarda 24 Saat*), 2011. Yerleştirme görünümü, Foam Amsterdam, *What's Next?* sergisi, Amsterdam.

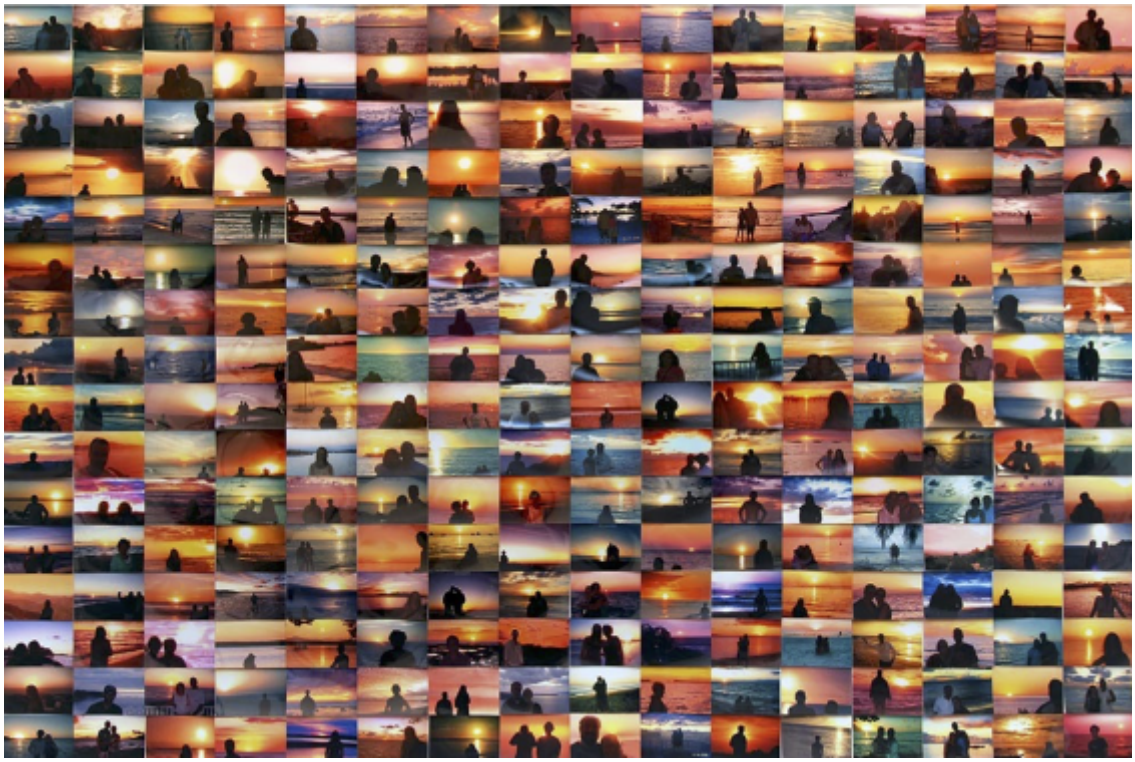
Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.



Görsel 43: Erik Kessels, *24 Hrs in Photos* (*Fotoğraflarda 24 Saat*), 2014. Yerleştirme görünümü, Biennale Images Vevey, kilise koro bölümü, Vevey.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

İlk olarak 2011'de Foam Amsterdam'daki *What's Next?* sergisi için tasarlanan *24 Hrs in Photos* (Görsel 42), sonraki yıllarda farklı sergiler için yeniden kurulmuştur (Foam, 2011; KesselsKramer, t.y.). Çalışmanın 2014 Biennale Images Vevey kapsamında bir kilisenin koro bölümünde sunulan versiyonu (Görsel 43), mekânsal bağlamın eserin anlamını nasıl dönüştürdüğünü göstermesi bakımından önemlidir.



Görsel 44: Penelope Umbrico, *Sunset Portraits* (Günbatımı Portreleri), 2010, Detay

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Penelope Umbrico, fotoğrafların yüzeyine doğrudan fiziksel müdahalede bulunmaz ancak onları dijital dolaşımdan çıkarıp seri ve tekrar mantığı içinde yeniden konumlandırarak özgün bağlamlarını dönüştürür. Fotoğraflardaki figürler, kameranın güneş ışığına göre pozlama yapması nedeniyle siluet halinde görünür; bu durum fotoğrafın, öznenin anonim olarak algılandığı bir temsil yüzeyine dönüşmesine neden olur (Umbrico, t.y.).



Görsel 45: Penelope Umbrico, *Sunset Portraits* (Günbatımı Portreleri), 2011. Flickr'dan alınan görüntülerle oluşturulmuş 1.058 adet makine C-print (kromojenik renkli baskı), her biri 10,16 × 15,24 cm. PACE Gallery, New York, sergileme görünümü.

Kaynak: Sanatçının resmi internet sitesi.

Umbrico'nun serinin sergilenmesinde kullandığı C-print baskı tekniği, renkli fotoğraf kâğıdının ışıkla pozlanarak kimyasal süreçten geçirilmesiyle elde edilen kromojenik baskı yöntemidir (Suomen valokuvataiteen museo, t.y.). Sanatçının Flickr'dan aldığı dijital görüntüleri 10,16 × 15,24 cm boyutlarında makine C-print olarak bastırması, dijital ortamdan alınan kişisel görüntülerin fiziksel fotoğraf nesnesine dönüşmesini sağlar (Umbrico, t.y.). Umbrico'nun fotoğraf deneyiminin niteliğini nicelik içerisinde sorguladığı bu çalışmada C-print baskı tekniği, hızı dolayısıyla Umbrico'nun pratiği içerisinde anlamı destekleyen bir unsur olarak ele alınabilir.

Umbrico'nun *Sunset Portraits* serisi, Byung-Chul Han'ın dijital çağda fotoğrafın deneyimle kurduğu ilişkinin zayıflamasına yönelik eleştirileriyle birlikte okunabilir. Han'a göre dijital imge, deneyimin kalıcı bir izinden çok, dolaşıma sokulan ve hızla tüketilen bir enformasyon yüzeyine dönüşür. Bu bağlamda fotoğraf çekme davranışı, yaşanan anın derinleşmesinden ziyade öznenin kendisini görünür kılma ve "ben buradayım" deme arzusuyla ilişkilidir. Bu açıdan Umbrico'nun çalışması, öznenin özgün varlığının temsilinin dijital dolaşım içinde silikleştiği ve sıradanlaştığı bir yüzeye dönüşmesini açığa çıkarır.

Kessels ve Umbrico'nun çalışmaları, dijital çağda anı fotoğraflarının artık yalnızca bir anı saklama aracı değil, sürekli dolaşıma giren, çoğalan ve hızla

tüketilen bir imge formuna dönüştüğünü gösterir. Bu durum, Byung- Chul Han'ın çağdaş dijital kültürde deneyimin yerini dolaşımın, kalıcılığın yerini ise hızla tüketilen enformasyonun aldığına ilişkin eleştirisiyle ilişkilendirilebilir. Han'a göre dijital imgeler, *şeylere (dingliches)* özgü ağırlık, süreklilik ve temas duygusunu zayıflatır; görüntüler artık bir yaşantının derinliğini taşımaktan çok, akış içinde beliren ve hemen yerini bir yenisine bırakan yüzeyler hâline gelir (2015).

Başlangıçta kişisel bir ana, bakışa ya da duygulanıma bağlı olan bu fotoğraflar, dijital dolaşım içinde çoğaldıkça özgün deneyim bağlarını kaybeder; anı temsil etmekten çok, anın boşalmış ve anonimleşmiş imgelerine dönüşür. Anı fotoğrafları artık üretildiği anda dolaşıma açılan, çoğaldıkça anonimleşen ve deneyimin yerini imge tüketiminin aldığı yeni bir temsil biçimine dönüşür. Bu bağlamda Umbrico ve Kessels'ın çalışmaları, anı fotoğrafının dijital dolaşımdaki sınırlarını tartışmaya açarken, aynı zamanda öznenin temsil içindeki görünürlüğünün teknik, bağlamsal ve dolaşımsal koşullar tarafından zayıfladığına dikkat çeker.

8. SONUÇ

Buluntu anı fotoğrafları, sanat alanında yeniden kullanımında yalnızca sanatçının kollektif hafızaya işaret eden bir atıf/referans nesnesine ya da estetik nostaljik nesnelere değil, aynı zamanda bir temsil problemine dönüşürler. Özgün öznenin yokluğu bu meseleyi problem olmaktan çıkarmaz aksine kendi imgesi ve anılarının bağlamı ile ilgili söz hakkının olmayışı meseleyi daha kırılgan ve daha hassas bir hale getirir. Buluntu fotoğraflar özgün bağlamından kopmuştur fakat seyirci ile etkileşimi dahil olmak üzere sanat nesnesi olma sürecinde birçok kez farklı anlamlar üretmeye devam ederler. Bu nedenle temsil, sabit bir yapı değil; yer değiştiren, kırılan ve yeniden kurulan bir süreç halini alır. İzleyicinin empati süreci ise çoğu zaman buluntu fotoğrafların temsilini estetize eder. Sonuç olarak sanat pratiği içerisinde buluntu anı fotoğrafları, temsilin sınırlarını zorlayan ve onu -temsili- yeniden düşünmeye iten bir üretim alanı olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışma kişisel olanın aynı zamanda toplumsal da olduğu düşüncesini kabul ederken, buluntu anı fotoğraflarını doğrudan politikleştiren ve onları toplumsal hafızanın doğrudan temsil araçları olarak konumlandıran yaklaşımların, imgenin dolaşım sürecinde uğradığı kopuşları ve yeniden kurulumları görünmez kılarak indirgemeci bir çerçeve ürettiğini ileri sürmektedir.

Çalışma içerisinde görülmektedir ki yeniden kullanım esnasında sanatçının pratiği, buluntu anı fotoğraflarına mümkün olan tüm temsil yollarıyla müdahalede bulunur. Buluntu anı fotoğraflarının sanatsal temsilinin bir tür temellük olduğu düşüncesiyle, sanatçının bu fotoğrafları dolaşıma sokması ve her karşılaşmada bakışa teslim edilen temsili, bir tür teşhircilik ile ilişkilendirilebilir. Buluntu anı fotoğraflarının özgün bağlamından koparılması, dolaşım içinde anlamın sürekli yeniden kurulması ve imgenin anlamının her karşılaşmada farklı bedenlerde yeniden üretilmesi birlikte düşünüldüğünde, yeniden kullanımda kaçınılmaz olarak işleyen bağlamlandırma süreci, temsili sabitleyecek ortak bir referans zemini bırakmaz; bu nedenle çalışma boyunca tartışıldığı üzere seçme eyleminin dahi bir müdahale biçimi olarak işlediği; her türden yeniden kullanımda temsil, yapısal olarak istikrarsız ve problemli hale gelir.

Çalışma kapsamında geliştirilen modelleme içerisinde incelenen örnekler, buluntu anı fotoğrafına yönelik müdahalenin yalnızca fiziksel bozma, kesme, kapatma ya da yeniden üretme gibi fotoğrafın yüzeyinde görünür olan işlemlerle sınırlı olmadığını

göstermiştir. Bazı örneklerde fotoğrafın maddi yüzeyi korunurken, seçim, sınıflandırma ve yeniden dolaşıma sokma süreçleri bağlamsal müdahale üretir. Bu nedenle çalışmada önerilen model, müdahalenin yalnızca görünürlük düzeyiyle değil, fotoğrafla kurulan temsil ilişkisiyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Çalışma esnasında buluntu fotoğraflarını üretim nesnesi olarak kullanırken aynı zamanda temsilin sınırlarını, anlam kurulumunun etkenlerini ve bakışın temsil edilen özneyle olan ilişkisini ele alan eleştirel çalışmalara rastlanmaktadır. Bahsedilen eserler, buluntu anı fotoğraflarının temsil sorununa dair bir düşünme alanı açması dolayısıyla bu çalışmanın derinliğini arttırken onları temsil meselesini görünür kılmayı hedefleyen somut araçlar olarak yeniden temsil eder. Bu anlamda her türlü seçme ve anlam kurulumunun bir tür müdahale olarak ele alındığı bu çalışma içerisinde bu pratiklerin de bağlamsal olarak müdahale ettiği sonucuna varılır. Ayrıca farklı bir başlık altında ele alınması çalışmanın anlam bütünlüğünü sağlamak amacıyla uygun görülen 'buluntu anı fotoğraflarının güncel konumu' konusu dijital çağda anı fotoğraflarının onu temsil eden platformlar içerisinde nasıl dönüşüme uğradığını, birbirini tekrar eden bu imgelerin artık deneyimle ya da anıyla ilişkilendirilemeyecek şekilde *enformasyonlar* niteliğine indirgediğini görünür kılması açısından önemlidir. Bu başlık altında incelenen sanatsal çalışmalar ve kuramsal analiz anı fotoğraflarının güncel konumunun dijital çağda deneyimin boşalması, öznenin anonimleşmesi gibi problemler taşıdığını ortaya koyar.

Sonuç olarak araştırmaya konu edilen buluntu anı fotoğraflarının sanat nesnesi olarak kullanımında temsil meselesi, anlamın sabitlenemediği; sanatçı, izleyici, sunum koşulları dolayısıyla algılanma bağlamının sürekli dönüşüme uğradığı sorunlu bir pratik olarak değerlendirilmiştir. Saklanan, hediye edilen, üzerine notlar alınan bu hatıra nesneleri; öznesinden ayrı kaldığında ait olduğu gerçeklik ve duygulanımı yitirir. Bu kayıp onu edilgen bir hazır nesneye çevirdiğinde deneyimin yüz değiştirerek farklı bedenlerde yeniden kurulduğu bir yüzey haline gelir. Dijital çağ anı fotoğraflarının dokunsal niteliğinin zamanla kaybolması ve bu fotoğrafların biçimsel olarak yan yana gelmesi ile özgün niteliğinin zayıflaması sonucunu doğurmuştur. Özgün deneyimin temsili olarak buluntu anı fotoğrafları; yerini internet üzerinde unutulan performatif anı fotoğraflarına bırakır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance.* Princeton Architectural Press; Van Gogh Museum.

Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı* (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap.

Berger, J. (2017). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.; 23. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-C., & Schnapper, D. (1990). *Photography: A middle-brow art* (S. Whiteside, Çev.). Polity Press.

Duchamp, M. (1975). Apropos of "readymades". M. Sanouillet & E. Peterson (Ed.), *The essential writings of Marcel Duchamp: Salt seller: Marchand du sel* içinde (ss. 141–142). Thames and Hudson.

Foucault, M. (1999). *Bilginin arkeolojisi* (V. Urhan, Çev.; 3. bs.). İstanbul: Birey Yayıncılık.

Han, B. C. (2025). *Şey olmayanlar* (E. Özel, Çev.; 1. bs.). İstanbul: Ketebe Yayın.

Nora, P. (2006). *Hafıza mekanları* (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1–8; C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, Eds.). Harvard University Press.

Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.; 2. bs.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Süreli yayınlar

Belting, H. (2005). Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*, *31*(2), 302–319. https://doi.org/10.1086/430962 (28 Aralık, 2025).

Cross, K. (2015). The Lost of Found Photography. *Photographies*, *8*(1), 43–62. https://doi.org/10.1080/17540763.2014.974285 (4 Ocak, 2026).

Güldemet, A. (2016). *Buluntu fotoğraf ve kendine mal etme,* Kontrast, 51, 18–19.

Kontrast Dergisi. (2016). [Selim Süme ile söyleşi]. *Kontrast, 51*, 100-103.

Stańczyk, E. (2018). The rebelling orphan: Adopting the found photograph. *Feminist Media Studies, 18*(6), 1040–1054. https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1393763 (3 Şubat, 2026).

İnternet kaynakları

Bakçay, E. (t.y.). *Selim Sümе ve Özgür Öğütcen'den TEKERRÜR*. Artful Living https://www.artfulliving.com.tr/project/2479/selim-sume-ve-ozgur-ogutcenden-tekerrur (10 Ocak, 2026).

Foam. (2011). *What's next? The future of the photography museum.* https://www.foam.org/events/what-s-next (10 Şubat, 2026).

Jana, R. (2001, May 21). *Is it art, or Memorex? Wired.* https://www.wired.com/2001/05/is-it-art-or-memorex/ (10 Mart, 2026).

KesselsKramer. (t.y.). *24 Hrs in Photos*. https://www.kesselskramer.com/project/24-hrs-in-photos (10 Şubat, 2026).

Koike, K. (t.y.). *No More No Less*. https://www.kensukekoike.com/nomorenoless (10 Mayıs 2026).

Makela, M. (1996). By design: The early work of Hannah Höch in context. P. Boswell, M. Makela, & C. Lanchner (Ed.), *The photomontages of Hannah Höch* içinde. The Museum of Modern Art https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300063171.pdf (2 Mayıs 2026).

Purnomo, A. (2025). *Revisiting Memory Through Found Photographs Experimentation,* 23-30. https://www.researchgate.net/publication/396456606_Revisiting_Memory_through_Found_Photographs_Experimentation (10 Nisan 2026).

Saatchi Gallery (t.y.). *Artist: Maurizio Anzeri* https://www.saatchigallery.com/artist/maurizio_anzeri (9 Mayıs 2026).

Schellekens, E. (2007). *Conceptual art* E. N. Zalta & U. Nodelman (Ed.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford University. https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/ (18 Aralık 2025).

Schmid, J. (2012, April 25). *Bilder von der Straße*. https://www.lumpenfotografie.de/2012/04/25/bilder-von-der-strase-3/ (12 Mayıs 2026).

Smyth, D. (2017, December 18). *Thomas Sauvin and Lei Lei's Hand-colored gives a new life to old photos*. British Journal of Photography https://www.1854.photography/2017/12/sauvin-handcolored/ (24 Nisan 2026).

Smithson, A. (2013, April 20). *Lisa Kokin: Sewn found photos, Lenscratch* https://lenscratch.com/2013/04/lisa-kokin-sewn-found-photos/ (27 Nisan 2026).

Suomen valokuvataiteen museo. (t.y.). *Darkroom glossary*. https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/darkroom-glossary (10 Mart, 2026).

The Richard Mutt Case. (1917). *The Blind Man*, 2, 5. https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (10 Ocak 2026).

The Jewish Museum. (t.y.). *Joachim-Ecke Auguststrasse: Slide projection of former Jewish resident, 1931, Berlin*. https://collections.thejewishmuseum.org/collection/3836-joachim-ecke-auguststrasse-slide-projection-of-former-jewish-resident-1931-berlin?utm_source (18 Şubat, 2026).

Rennó, R. (2012). Obras e textos de Rosângela Rennó. In *Frutos estranhos/Seltsame Früchte/Strange fruits: Catálogo da exposição* (p. 233). Fundação Calouste Gulbenkian; Fotomuseum Winterthur. https://rosangelarenno.com/bibliotheca-2 (13 Ocak, 2026).

Umbrico, P. (t.y.). *Sunset portraits*. Penelope Umbrico. https://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/ (10 Şubat, 2026).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. The Blind Man. (1917). *The Blind Man* (Sayı 2) [Marcel Duchamp, *Fountain*, Alfred Stieglitz tarafından kaydedilen fotoğraf]. Monoskop. https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf (13 Ocak 2026).

Görsel 2. Glenstone. Sherrie Levine: *Fountain (After Marcel Duchamp)*. Sanatçı/galeri arşivi. https://www.glenstone.org/artworks/fountain-after-marcel-duchamp-1 (10 Ocak 2026).

Görsel 3. Metropolitan Museum of Art. Walker Evans: *Allie Mae Burroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County, Alabama*. https://www.metmuseum.org (12 Ocak 2026).

Görsel 4. Metropolitan Museum of Art. Sherrie Levine: *After Walker Evans*. https://www.metmuseum.org (12 Ocak 2026).

Görsel 5. Mandiberg, M. *After Sherrie Levine*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.aftersherrielevine.com (12 Ocak 2026).

Görsel 6. Artsy. Hannah Höch: *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*. Sanatçı/galeri arşivi. https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany (2 Mayıs 2026).

Görsel 7. Tate. Raoul Hausmann: *The Art Critic*. Tate Modern internet arşivi. https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918 (2 Mayıs 2026).

Görsel 8. Museum of Modern Art. (1996). *The photomontages of Hannah Höch* [*Der Anfang der Photomontage*]. MoMA resmi internet arşivi. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300063171.pdf (2 Mayıs 2026).

Görsel 9. Attie, S. *The Writing on the Wall* [Almstadtstrasse 43]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall (14 Şubat 2026).

Görsel 10. Attie, S. *The Writing on the Wall* [Linienstrasse 137]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall (14 Şubat 2026).

Görsel 11. Schmid, J. *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* [No. 217, Los Angeles, Mart 1994]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012/ (17 Nisan 2026).

Görsel 12. Schmid, J. *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* [No. 414, Paris, Temmuz 1996]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012/ (17 Nisan 2026).

Görsel 13. Schmid, J. *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* [No. 460, Rio de Janeiro, Aralık 1996]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012/ (18 Nisan 2026).

Görsel 14. Schmid, J. *Bilder von der Straße / Pictures from the Street* [Londra Fotoğrafçılar Galerisi, 2007]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012/ (18 Nisan 2026).

Görsel 15. Schmid, J. *Zur Theorie der Fotografie / Fotoğraf Teorisi Üzerine*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/zur-theorie-der-fotografie-1986/ (19 Nisan 2026).

Görsel 16. Artsy. Christian Boltanski: *Lycée Chases*. Sanatçı/galeri arşivi. https://www.artsy.net/artwork/christian-boltanski-lycee-chases (10 Nisan 2026).

Görsel 17. MutualArt. Christian Boltanski: *Le Lycée Chases*. Sanatçı/galeri arşivi. https://www.mutualart.com/Artwork/Le-Lycee-Chases/674F5E00F3E9BF65 (10 Nisan 2026).

Görsel 18. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin: Çevrimiçi arşiv/proje galerisi. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com (6 Nisan 2026).

Görsel 19. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin: Çevrimiçi arşiv/proje galerisi. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com (6 Nisan 2026).

Görsel 20. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin: *Until Death Do Us Part*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com/until-death-do-us-part (6 Nisan 2026).

Görsel 21. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin: *Until Death Do Us Part* [Fotoğraf kitabından detay]. Sanatçının internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com/until-death-do-us-part (6 Nisan 2026).

Görsel 22. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin & Erik Kessels: *ME TV*. Thomas Sauvin'in resmi internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com/metv (6 Nisan 2026).

Görsel 23. Koike, K. Thomas Sauvin & Kensuke Koike: *No More, No Less*. Kensuke Koike'nin resmi internet sitesi. https://www.kensukekoike.com/nomorenoless (8 Ocak 2026).

Görsel 24. Koike, K. Thomas Sauvin & Kensuke Koike: *No More, No Less* [Fotoğraf kitabı]. Kensuke Koike'nin resmi internet sitesi. https://www.kensukekoike.com/nomorenoless (8 Ocak 2026).

Görsel 25. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin: *Verso*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com/verso (6 Nisan 2026).

Görsel 26. Beijing Silvermine. Thomas Sauvin: *Verso*. Pekin Gümüş Madeni, sanatçının resmi internet sitesi. https://www.beijingsilvermine.com/verso (6 Nisan 2026).

Görsel 27. Saatchi Gallery. Maurizio Anzeri: *Mia*. Sanatçı/galeri arşivi. https://www.saatchigallery.com/artist/maurizio_anzeri (13 Nisan 2026).

Görsel 28. Saatchi Gallery. Maurizio Anzeri: *Mio*. Sanatçı/galeri arşivi. https://www.saatchigallery.com/artist/maurizio_anzeri (13 Nisan 2026).

Görsel 29. Rennó, R. *Bibliotheca*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://rosangelarenno.com/bibliotheca-2 (6 Mart 2026).

Görsel 30. Rennó, R. *Bibliotheca*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://rosangelarenno.com/bibliotheca-2 (6 Mart 2026).

Görsel 31. Rennó, R. *Bibliotheca*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://rosangelarenno.com/bibliotheca-2 (6 Mart 2026).

Görsel 32. Rennó, R. *Nuptias* [s/título (amor eterno)]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://rosangelarenno.com/nuptias(6 Mart 2026).

Görsel 33. Kokin, L. *Best Wishes*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://lisakokin.com/sewn-found-photos01 (10 Ocak 2026).

Görsel 34. Kokin, L. *Best Wishes* [Detay]. Sanatçının resmi internet sitesi. https://lisakokin.com/sewn-found-photos01(10 Ocak 2026).

Görsel 35. Kokin, L. *Homosexual Lifestyle*. Sanatçının resmi web sitesi. https://lisakokin.com/sewn-found-photos02 (10 Ocak 2026).

Görsel 36. Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance* (ss. 38-39). Princeton Architectural Press; Van Gogh Museum.

Görsel 37. Kokin, L. *Trophy*. Sanatçının resmi internet sitesi. https://lisakokin.com/sewn-found-photos02 (10 Ocak 2026).

Görsel 38. Purnomo, A. S. A. (2022). *In The Liminal*. Görsel bu çalışma için sanatçı tarafından e-posta yoluyla paylaşılmıştır (13 Mayıs 2026).

Görsel 39. Purnomo, A. S. A. (2022). *In The Liminal*. Görsel bu çalışma için sanatçı tarafından e-posta yoluyla paylaşılmıştır (13 Mayıs 2026).

Görsel 40. Kontrast Dergisi. (2016). Selim Süme: *Tekerrür* [Fotoğraf kitabı, kapak görünümü]. https://kontrastdergi.com/selim-sume-tekerrur-51-sayi/ (3 Ocak 2026).

Görsel 41. Kontrast Dergisi. (2016). Selim Süme: *Tekerrür* [Fotoğraf kitabından detay görüntü]. https://kontrastdergi.com/selim-sume-tekerrur-51-sayi/ (3 Ocak 2026).

Görsel 42. Kessels, E. *24 Hrs in Photos* [Foam Amsterdam, *What's Next?* sergisi]. Sanatçının resmi internet arşivi. https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos (8 Ocak 2026).

Görsel 43. Kessels, E. *24 Hrs in Photos* [Biennale Images Vevey, kilise koro bölümü, Vevey]. Sanatçının resmi internet arşivi. https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos (8 Ocak 2026).

Görsel 44. Umbrico, P. *Sunset Portraits* [Detay]. Sanatçının resmi internet sitesi. http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/ (18 Şubat 2026).

Görsel 45. Umbrico, P. *Sunset Portraits* [PACE Gallery, New York, sergileme görünümü]. Sanatçının resmi internet sitesi. http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/ (18 Şubat 2026).