



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**HEYKEL VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİNDE KOPYA KAVRAMININ
HERAKLES HEYKELİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

NAİME TAŞDEMİR

SANATTA YETERLİK

DOÇ. HANİFE NERİS YÜKSEL

DOÇ. HANDAN DAYI

ANTALYA

2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**HEYKEL VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİNDE KOPYA KAVRAMININ HERAKLES
HEYKELİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

NAİME TAŞDEMİR

SANATTA YETERLİK

**DOÇ. HANİFE NERİS YÜKSEL
DOÇ. HANDAN DAYI**

ANTALYA

2025

KABUL VE ONAY SAYFASI

Naime TAŞDEMİR tarafından hazırlanan “Heykel ve Fotoğraf İlişkisinde Kopya Kavramının Herakles Heykeli Üzerinden Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat Tasarım Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.
20/03/2025

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Jüri Başkanı	Doç. Uğur GÜNEY YAVUZ	
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Hanife Neris YÜKSEL	
Jüri Üyesi	Prof. Olcay ATASEVEN	
Jüri Üyesi	Prof. Yusuf Murat ŞEN	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üye. Selda ÖZTURAN	

İkinci Danışman	Doç. Handan DAYI	
-----------------	------------------	--

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili Maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tez, annem Tülin Öner ve ağabeyim Barlas Taşdemir'in desteği ve cesaretlendirmesi olmadan mümkün olmazdı—daima yanımda olduğunuz ve bana güç verdiğiniz için teşekkür ederim. Arkadaşlarım Dr. Aysu Seçmen ve Dr. Meliha Burcu Kineş'e, çalışmama anlamlı katkılar sağlayan değerli geri bildirimleri ve editoryal rehberlikleri için içten teşekkür ederim. Bu doktora sürecinde bana yol gösteren, destek olan ve ilham veren danışmanlarım Doç. Hanife Neris Yüksel, Doç. Handan Dayı ve Doç Uğur Günay Yavuz'a sonsuz şükranlarımı sunarım. Doktora eğitimim süresince ve Emily Carr Üniversitesi'ndeki öğrenimim sırasında bana verdiği sürekli destek için Alberta Sanat Üniversitesi Eleştirel ve Yaratıcı Çalışmalar Fakültesi'nden Prof. Dr. Rob Stone'a da içtenlikle teşekkür ederim. Proje sürecinde verdiği teşvik ve rehberlik için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden Prof. Murat Yusuf Şen'e özellikle minnettarım. Ayrıca, beni alternatif fotoğraf teknikleriyle ilk kez tanıştıran ve bu alandaki araştırmalarım ilham veren hocam Henri Robideau'yu da anmak isterim. Son olarak, Emily Carr Üniversitesi ve Akdeniz Üniversitesi'ndeki tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma akademik yolculuğum boyunca bana sundukları katkılar, cömertlikleri ve destekleri için teşekkür ederim.

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Naime Taşdemir
	Numarası	20195306004
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik
	Danışmanı	Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel
	Tezin Adı	Heykel ve Fotoğraf İlişkisinde Kopya Kavramının Herakles Heykeli Üzerinden Değerlendirilmesi

ÖZ

“Heykel ve Fotoğraf İlişkisinde Kopya Kavramının Herakles Heykeli Üzerinden Değerlendirilmesi” başlıklı tez, görsel algı kuramı çerçevesinde heykel ve fotoğraf arasındaki çok katmanlı, tarihsel ve kavramsal ilişkiyi hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde incelemektedir. Çalışma, özellikle “kopya”, “özgünlük” ve “sanat nesnesi” kavramları üzerinden, bu iki mecranın birbirine nasıl yaklaştığını, nasıl dönüştüğünü ve çağdaş sanatsal ifade biçimleri içerisinde nasıl yeniden anlam kazandığını ele almaktadır. Heykelin maddeselliği ile fotoğrafın temsiliyet gücü arasında kurulan bu diyalog, yalnızca estetik değil; aynı zamanda tarihsel bellek, görsel anlatı ve kavramsal sorgulama boyutlarında da analiz edilmiştir. Araştırmanın merkezinde yer alan Farnese (Yorgun) Herakles heykeli hem mitolojik anlatılar hem de sanat tarihsel referanslar bağlamında güçlü bir simgesel örnek olarak değerlendirilmiştir. Bu heykelin farklı dönemlerdeki temsilleri, özellikle 1859 tarihli Gabriel de Rumine fotoğrafı “kopya” ve “orijinal” kavramları arasında kurulmuş olan geleneksel hiyerarşilere eleştirel bir bakış sunmaktadır. Heykelin parçalanmış fiziksel geçmişi, albümin baskılar aracılığıyla yeniden yapılandırılmış; yokluk, kayıp ve temsil üzerinden sanatsal bir anlatı geliştirilmiştir.

Uygulama süreci, büyük format kamera ve 19. yüzyılın özgün fotoğraf tekniklerinden biri olan albümin baskı yöntemiyle yürütülmüş; bu teknik seçim yalnızca estetik değil, kavramsal bir tercih olarak da değerlendirilmiştir. Her bir baskı hem belge hem özgün sanat nesnesi olarak, fotoğrafın çoğaltılabilirliğine karşı tekil bir varlık olarak konumlandırılmıştır. Albümin baskıların üst-alt parçalar hâlinde aious ağacı üzerine monte edilmesi ise, heykelin tarihsel parçalanmışlığına görsel bir gönderme sunarak imgelerle belleğin yeniden kurulabileceğini vurgulamaktadır. Tezin kuramsal altyapısı, Rudolf Arnheim'in görsel algı kuramı doğrultusunda şekillendirilmiş; algı, tesadüf ve yapılandırılmış anlam kavramlarıyla desteklenmiştir. Ayrıca, Photography Into Sculpture (1970) ve The Evolving Photographic Object (2011) gibi sergi örnekleri üzerinden, fotoğraf ile heykel arasındaki tarihsel etkileşim küratöryel bağlamda da değerlendirilmiştir. Bu tez; heykel ve fotoğrafın birbirine paralel değil, birbirini dönüştüren, besleyen ve yeniden kuran iki sanatsal düşünce biçimi olduğunu ortaya koymakta ve özgün ile kopya arasındaki ikilikleri sorgulayan çağdaş bir sanatsal yaklaşım önermektedir.

Anahtar sözcükler: Fotoğraf, Heykel, Teknik Kamera, Kopya, Albümin Baskı, Görsel Algı

T.C.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE of FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Naime TAŞDEMİR
	Number	20195306004
	Department	Fine Arts and Design Proficiency in Arts
	Supervisor	Assoc. Prof. Hanife Neris YÜKSEL
	Thesis Title	An Evaluation of the Concept of the Copy in the Relationship Between Sculpture and Photography: The Case of Weary Heracles Sculpture

ABSTRACT

This thesis examines the multi-layered, historical, and conceptual relationship between sculpture and photography within the framework of visual perception theory, addressing both theoretical and practice-based dimensions. Focusing particularly on the notions of “copy,” “originality,” and the “art object,” the study explores how these two artistic media converge, transform, and are re-signified within contemporary modes of artistic expression. The dialogue established between the materiality of sculpture and the representational power of photography is analyzed not only in terms of aesthetics, but also through the lenses of historical memory, visual narrative, and conceptual inquiry. At the center of the research is the Farnese (Weary) Hercules sculpture, which serves as a potent symbolic case study within the contexts of mythological narratives and art historical references. Various representations of this statue—especially Gabriel de Rumine’s 1859 photograph—are critically examined as challenges to the conventional hierarchies established between “copy” and “original.” The fragmented physical history of the

sculpture is restructured through albumen prints, creating an artistic narrative centered around absence, loss, and representation. The practical component of the research was conducted using a large format camera and albumen print technique, one of the original photographic processes of the 19th century. This technical approach is not only an aesthetic decision but also a conceptual one. Each print is positioned simultaneously as a document and as a unique art object, resisting the reproducibility typically associated with photography. The mounting of these albumen prints—separated into upper and lower segments—on a slab of aious wood visually references the historical fragmentation of the sculpture, emphasizing the role of images in reconstructing memory. The theoretical foundation of the thesis is grounded in Rudolf Arnheim's theory of visual perception and is further supported by the concepts of perception, chance, and constructed meaning. Additionally, key exhibitions such as *Photography into Sculpture* (1970) and *The Evolving Photographic Object* (2011) are analyzed to contextualize the historical interaction between photography and sculpture within curatorial frameworks.

This thesis ultimately asserts that sculpture and photography are not parallel but rather mutually transformative, generative, and reconstructive modes of artistic thinking. It proposes a contemporary artistic approach that questions the binary between the original and the copy, offering new perspectives on the ontology of the art object.

Keywords: Photography, Sculpture, Large-Format Camera, Copy, Albumen Print, Visual Perception

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
GÖRSEL DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	4
1.1 Amaç ve Önem	4
1.2 Yöntem	6
1.2.1 Literatür İncelemesi:	8
1.2.2 Etkili Nesneler ve Konular	9
1.3 Ana Problem/Araştırma Boşluğu:.....	11
1.4 Sınırlılıklar	13
2. BÖLÜM 2: FOTOĞRAF VE HEYKELİN KESİŞİMİ.....	15
2.1 Fotoğraf ve Heykel İlişkisinin Tarihsel Süreci	17
2.2 Fotoğrafın Gelişimi ve Heykelin Fotoğraftaki etkisi	19
2.3 Albümin Baskı, Oryantalizm ve Erken Modern Arkeoloji.....	22
2.4 Albümin Baskı Sürecinin Tarihçesi.....	23
2.5 Fotoğraf ile Heykel Arasındaki Etkileşimin Başlangıcı ve Kopya	25
2.6 Mecralar Arası Keşifler: 20. Yüzyılda Heykel ve Fotoğraf Arasındaki Gelişen Diyalog.....	39

2.7	Heykelin Hikayesini Ortaya Çıkarmak: Fotoğrafın Evrimi.....	42
2.8	Heykel ve Fotoğraf Üzerine Çalışan Erken Dönem Sanatçılar	44
2.9	Fotoğraf ve Heykel Üzerine Farklı Eğilimler	49
2.10	Sergiler ve Eleştirel Perspektifler	61
3.	BÖLÜM 3: NESNE OLARAK FOTOĞRAF VE HEYKEL	63
3.1	Heykel ve Fotoğrafta Malzeme ve Nesnellik	63
3.2	Nesnellik Kavramı	64
3.3	Analogdan Dijitale Fotoğraf Baskısı, Peter Hujar Örneği.....	65
3.4	Disiplinler Arası Perspektifler ve Gestalt.....	67
3.5	Erken Dönem Fotoğraf, Klasik Heykeller ve Arkeoloji	69
4.	BÖLÜM 4: YORGUN HERAKLES HEYKELİ VE PROJE UYGULAMA... 78	
4.1	Yorgun Herakles'in Anlatısı Aracılığıyla Fotoğraf ve Heykel Arasındaki Etkileşimi Keşfetme	84
4.2	Büyük Format Fotoğrafçılığı ve Heykel Hakkında	85
4.3	Fotoğraf ve Heykelin Hibridleşmesi.....	87
4.4	Projenin Teknik Süreci	88
4.4.1	Teknik Kamera Kullanımı	88
4.4.2	Film Banyo Süreci.....	89
4.4.3	Albümün Baskı Yöntemi	90
4.4.4	8x10 İnç Albümün Baskı Kullanımı	91
4.4.5	Proje Görselleri	91
5.	BÖLÜM 5: SONUÇ	103
	KAYNAKÇA	106
	EKLER	113

Ek 1 Tez Etik Beyanı.....	113
Ek 2 Tez Orijinallik Raporu.....	114
Ek 3 Thesis Originality Report.....	115
Ek 4 Yayınlama ve Fikri Mülkiyet Hakları.....	116
Ek 5 İngilizce Tez.....	118



TABLÖLAR DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Tablo 1.	Sergi ve Yayınlar	61-62



GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Martin, P. (t.y.). Billingsgate Pazarında Yükleme	17
Görsel 2.	Blossfeldt, K. Urformen der Kunst (1928)	18
Görsel 3.	Hippolyte Bayard. Heykelcik. 1839-40	22
Görsel 4.	Olimpiya'dan Heykel Parçaları, 1886/1887	24
Görsel 5.	Walker Evans Sonrası, Sherrie Levine	29
Görsel 6.	Adam Fuss'un iğne deliği fotoğrafçılığı	30
Görsel 7.	Richard Prince, Untitled (Cowboy)	31
Görsel 8.	Brancusi C., Golden Bird	34
Görsel 9.	Cartier-Bresson H. Alberto Giacometti	35
Görsel 10.	Kennedy, C. (1928). Gözlemcinin Sağında Sfenks	43
Görsel 11.	Spartan Soldier, Charles Nègre, 1859	44
Görsel 12.	Still Life with Statuary. Hippolyte Bayard, 1850	45
Görsel 13.	Henri Le Secq, Cathedral de Reims. Hippolyte Bayard, 1852	46
Görsel 14.	Fox Talbot, Buste de Patrocle, 1844	46
Görsel 15.	Fratelli Alinari, Loggia dei Lanzi, circa 1859	47
Görsel 16.	Eugene Atget, Versailles, vase, 1906	48
Görsel 17.	Constantin Brancusi, Pogany I	48
Görsel 18.	Edward Steichen, Balzac, Au clair de lune, 1908	49

Görsel 19.	David Smith: Cubi XII. Guggenheim Müzesi Koleksiyon,	50
Görsel 20.	David Smith. Tuval üzerine spreya boya 1958	51
Görsel 21.	David Smith. Photograph of a Group of Painted Sculptures	52
Görsel 22.	Thomas Demand. (1995), Guggenheim Müzesi Koleksiyonu	53
Görsel 23.	Thomas Demand. Grotto, 2015	55
Görsel 24.	Valkyrie	55
Görsel 25.	Suikast girişimi sonrası The "Wolf's Lair" konferans odası (20 Temmuz, 1944)	56
Görsel 26.	Thomas Demand, Raum, 1994	57
Görsel 27.	Recto/Verso, Portfolio: Are You Real? Heinecken, R. (1989)	58
Görsel 28.	Photography into Sculpture 1970 sergisinde yer alan Robert Heinecken'in Light Figure Cube (1965) ve Fractured Figure Sections (1967) eserleri. Statzer, Mary. The Photographic Object :22	59
Görsel 29.	Robert Heinecken, Figure in Six Sections, 1965	59
Görsel 30.	Küçük Sonuçlu Aksilik, Cumming, R. (1973)	60
Görsel 31.	Gestalt örneği kamera	68
Görsel 32.	Bilinmeyen Fotoğrafçı, Laocoön grup alçı heykel, ca. 1850'ler	72
Görsel 33.	Benjamin L Spackman, View of Colossol L after being Rais, 1856	73

Görsel 34.	John Samuel Agar, The Townley Discobolus, 1809	75
Görsel 35.	Robert Macpherson, The Discobolus of Myron, 1862	75
Görsel 36.	de Rumine, G. (1859). Yorgun Herakles. Pygmalion Photograph 1985	78
Görsel 37.	Yorgun Herakles Bulunduğunda. Prof. Jale İnan Arşivi	79
Görsel 38.	Yorgun Herkül Bulunduğunda, Prof. Jale İnan Arşivi.	79
Görsel 39.	Yorgun Herakles heykelinin Metropolitan Müzesi'nde sergilenen üst bölümü. Glories of the Past Sergi Kataloğu	80
Görsel 40.	Yorgun Herakles heykelinin sunta üzerine monte edilmiş baskısı.	80
Görsel 41.	Boston'daki test. Jale İnan, Vermeule	82
Görsel 42.	Herakles'in üst kısmının MET'teki sergisi	83
Görsel 43.	Yorgun Herakles, Antalya Müzesi'ndeki sunumu	83
Görsel 44.	Naime Taşdemir, Işık Ölçümü. Eser Kayıt numarası:2011.255	91
Görsel 45.	Naime Taşdemir, Kamera kurulumu	92
Görsel 46.	Ömer Özer, Fotoğraf çekimi	92
Görsel 47.	4x5 Negatiflerin kurutma aşaması	93
Görsel 48.	Albümin hazırlık, yumurta akının ayrılması	93

Görsel 49.	Albümin çözeltisi hazırlığı için mikser ile yumurta akı, amonyum klorür, damıtılmış su ve asetik asit içeriklerinin karıştırılması süreci	94
Görsel 50.	Albümin çözeltisinin süzülmesi	94
Görsel 51.	Albümin çözeltisinin kâğıda sürüldükten sonra kurutulması	95
Görsel 52.	UV baskı süreci	95
Görsel 53.	Albümin test baskı yıkama aşaması	96
Görsel 54.	Albümin baskı sabitleme aşaması	96
Görsel 55.	Albümin baskı son yıkama sonrası kurutma aşaması	97
Görsel 56.	Baskı 1	98
Görsel 57.	Baskı 2	98
Görsel 58.	Baskı 3	99
Görsel 59.	Baskı 4	99
Görsel 60.	Baskı 5	100
Görsel 61.	Baskı 6	100
Görsel 62.	Baskı 7	101
Görsel 63.	Baskı 8	101
Görsel 64.	Ayous ağacı üzerine monte edilmiş fotoğraf serisi	102

GİRİŞ

Heykel ve fotoğraf, görsel kültür tarihinde farklı maddesel ve temsili doğalara sahip iki ayrı sanat mecrası olarak gelişmiştir. Fotoğrafın doğuşundan bugüne kadar geçen yaklaşık 200¹ yıl boyunca, fotoğraf ve heykel alanları, birçok farklı şekilde birbirlerini etkileyen ve birlikte gelişen bir ilişki paylaşmışlardır. Fotoğraf teknolojisinin gelişmesiyle birlikte bu iki alan arasındaki ilişki yalnızca belgeleyici bir düzeyde kalmamış; estetik, kavramsal ve kuramsal düzlemlerde de derin bir etkileşim alanı yaratmıştır. Fotoğrafın heykeli belgeleyen bir araca dönüşmesiyle birlikte, “görsel hakikat”, “orijinallik” ve “otantiklik” gibi kavramlar yeniden tartışmaya açılmıştır. Fotoğrafın nesneyle kurduğu ilişki, onu yalnızca temsili yeniden üreten değil, aynı zamanda yeniden anlamlandıran bir araç haline getirmiştir. Bu bağlamda, heykelin fotoğraftaki yansıması yalnızca fiziksel bir kopya değil, izleyici algısını dönüştüren kavramsal bir yapı olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bu çalışma, fotoğraf ile heykel arasındaki bu çok katmanlı ilişkiyi, tarihsel, estetik ve kavramsal bağlamlarda derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle “kopya” ve “orijinal” kavramları üzerinden yürütülen tartışmalar, iki medyum arasındaki geçişkenliğin ve karşılıklı dönüştürücü etkilerin incelenmesini gerekli kılmaktadır. Fotoğrafın heykeli nasıl belgelediği, arşivlediği ve yeniden sunduğu kadar; heykelin de fotoğraf sayesinde nasıl yeni bağlamlara taşındığı bu tez kapsamında ele alınmaktadır. Sanat eserlerinin algılanış biçimleri, üretim yöntemleri ve temsil stratejileri bu geçişkenliğin ışığında yeniden düşünülmektedir.

Araştırma, yalnızca kuramsal düzeyde değil aynı zamanda uygulamalı bir üretim sürecine dayanmaktadır. Tez kapsamında, Roma dönemine ait Yorgun Herakles heykelinin Antalya Arkeoloji müzesindeki temsili, büyük formatlı kamera ile fotoğraflanmış ve

¹ 1826 yılında Nicéphore Niépce ilk kalıcı ve hayatta kalan fotoğrafı çeker <https://projects.iq.harvard.edu/photographpreservationprogram/harvards-history-photography-timeline-text-only>

albümin baskı yöntemiyle yeniden üretilmiştir. Bu teknik seçim, yalnızca bir nostalji ya da estetik tercih değil aynı zamanda 19. yüzyıldaki arkeolojik ve oryantalist fotoğraf üretimlerine bir gönderme niteliğindedir. Bu bağlamda uygulama süreci, yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda kavramsal bir sorgulama olarak da değerlendirilmektedir.

Tezin kuramsal çerçevesi özellikle Rudolf Arnheim'in görsel algı kuramı üzerinden yapılandırılmıştır. Arnheim'in sanatta algı, tesadüf ve anlam üretimi üzerine geliştirdiği yaklaşımlar, hem kopya-orijinal tartışmalarına hem de fotoğrafın sanatsal süreçteki işlevine ilişkin yeni yorumlar sunmaktadır. Sanatın yalnızca niyetle değil, aynı zamanda çevresel tesadüflerle ve algısal yönlendirmelerle şekillendiği görüşü, bu çalışmada uygulamaya da rehberlik eden temel anlayışlardan biri olmuştur.

Bu çalışma, literatürde genellikle teknik belgeleme ya da biçimsel analiz düzeyinde kalan heykel-fotoğraf ilişkisini daha derinlikli ve çok boyutlu bir yaklaşımla ele almaktadır. Özellikle “kopya” kavramının iki mecrada nasıl farklılaştığı, nasıl örtüştüğü ve hangi noktalarda estetik ve algısal gerilimler ürettiği, bu araştırmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. MOMA'da 1970 yılında düzenlenen “Photography Into Sculpture” sergisi gibi tarihsel dönüm noktaları da iki disiplin arasındaki ilişkilerin çağdaş sanat bağlamında nasıl yeniden tanımlandığını göstermesi bakımından incelenmiştir.

Tez, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeyi, sanat üretiminde mecralar arası geçişliliğin taşıdığı kuramsal ve estetik potansiyeli ortaya çıkarmayı ve “görsel algı”, “otantiklik” ve “kopya” kavramları ekseninde sanatın çağdaş okuma biçimlerine katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma geleneksel ikilikleri aşarak, heykel ve fotoğraf arasındaki dinamik etkileşimi açığa çıkarmayı, zaman içinde evrimlerini şekillendiren etkilerin zengin dokusunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Arnheim'in görüşüne göre, görsel algı optik projeksiyonlar tarafından sunulan şekilleri düzenleyen ve yapılandıran bir süreçtir. Bu düzenlenmiş şekiller, geleneksel ideogramlar kümesi değil, görüntünün zengin karmaşıklığına erişim sağlayan görüntü kavramlarını oluşturur. Bu ifade, tezin temel önermesiyle uyumludur. Heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi

incelerken, Arnheim'in bakış açısı önemlidir. Arnheim, görsel algının şekilleri yapılandırarak görüntülerin karmaşıklığına erişim sağladığını ileri sürdüğü gibi, bu araştırmanın amacı da heykellerin ve fotoğraflar aracılığıyla oluşturulan zengin anlatıyı ortaya çıkarmak ve nihayetinde sanat, algı ve yorum arasındaki ilişkiyi açıklamaktır.

Yorgun Herakles ve onun fotoğrafik reproduksiyonları üzerine bir vaka çalışması yoluyla heykel ve fotoğrafın kesişim noktalarını inceleyen bu araştırma, sanatsal medyumlar arasındaki akışkan sınırlar üzerine daha geniş bir tartışmaya katkıda bulunmaktadır. Arnheim'in görsel algı kavramsallaştırması gibi teorik perspektiflere dayanan bu çalışma, katı kategorizasyonlara meydan okuyarak sanatsal ifadenin dinamik ve sürekli evrilen doğasını vurgulamaktadır. Hem heykel hem de fotoğrafik temsillerin eleştirel bir analizini yaparak, bu iki medyumun birbirleri üzerindeki karşılıklı etkisini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

BÖLÜM 1

1.1 Amaç ve Önem

Bu tezin temel amacı, heykel ve fotoğraf arasındaki tarihsel, estetik ve kavramsal etkileşimi disiplinler arası bir yaklaşımla inceleyerek, bu iki sanat mecrasının birbirini nasıl dönüştürdüğünü ve çağdaş sanat pratikleri içinde nasıl iç içe geçtiğini kapsamlı bir biçimde ortaya koymaktır. Özellikle sanat tarihinde sıklıkla göz ardı edilen, ancak görsel kültürün şekillenmesinde belirleyici bir rol oynayan bu etkileşim, sadece nesnel temsillerin değil, aynı zamanda sanatsal üretimin doğasına ilişkin algıların da dönüşümünü yansıtmaktadır.

Çalışma, bu bağlamda üç temel amaca yönelir: İlki, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihsel gelişimini, belirli dönemsel kırılmalar, kuramsal yaklaşımlar ve sergi pratikleri üzerinden analiz ederek, bu iki mecranın modern ve çağdaş sanat içinde birbirine nasıl eklemlendiğini anlamaktır. İkincisi, “kopya”, “orijinallik”, “otantiklik” ve “algısal yorum” gibi sanat teorisinin merkezinde yer alan kavramları, heykel ve fotoğraf özelinde yeniden değerlendirmektir. Üçüncüsü ise, bu kuramsal altyapıyı somutlaştıran ve sanat üretimini bir araştırma yöntemi olarak kullanan bir uygulamalı çalışmayı- Yorgun Herakles heykeli üzerinden geliştirilen büyük format albümin baskı projesini- ortaya koymaktır.

Çalışmanın önemi, yalnızca bu konuyu ele alıyor olmasından değil, bunu hem tarihsel-kuramsal hem de deneysel-uygulamalı bir düzlemde gerçekleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Tez, 19. yüzyıldan günümüze uzanan dönemde fotoğrafın heykel üzerindeki temsiliyetini ve dönüştürücü etkisini incelerken; bir yandan da sanat araştırmasının yalnızca yazılı metinle değil, aynı zamanda görsel üretimle yapılan bir bilgi biçimi olduğunu ileri sürmektedir. Bu yönüyle çalışma, klasik akademik tez yapısının ötesine geçerek sanat pratiğini bir araştırma yöntemi olarak ortaya koymakta ve sanat alanındaki bilgi üretimini hem teorik hem uygulamalı bir süreç olarak kavramsallaştırmaktadır.

Tez kapsamında, yürütülen uygulamalı proje, bu yaklaşımın özgün bir örneğini oluşturmaktadır. Roma dönemine ait Yorgun Herakles heykelinin tarihsel izlek içerisindeki çeşitli kopyalarının, büyük formatlı kamera ile çekilen fotoğraflar aracılığıyla belgelenmesi ve bu imgelerin 19. yüzyıla özgü albümin baskı yöntemi ile çağdaş bir bağlamda yeniden üretilmesi, sadece teknik bir süreç değil, aynı zamanda sanatsal ve kavramsal bir sorgulamanın da parçası olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle çalışma, teknik seçimlerin kavramsal içerikle nasıl örtüştüğü sorusunu tartışmaya açmakta; geleneksel fotoğraf tekniklerinin çağdaş sanatsal anlatılar içindeki yerini yeniden değerlendirmektedir.

Albümin baskı yöntemi, 19. yüzyılda özellikle arkeolojik belgeler ve oryantalist temsillerde yaygın olarak kullanılan, imgelerin estetik değerini ve tarihsel otoritesini pekiştiren bir tekniktir. Tezde bu teknik yalnızca yeniden uygulanmakla kalmamış, aynı zamanda bu yöntemin taşıdığı tarihsel anlamlar, sömürgeci görme biçimleri, arkeolojik temsil politikaları ve kültürel iktidar ile olan ilişkileri bağlamında eleştirel olarak tartışılmıştır. Dolayısıyla çalışma, sadece bir sanat eseri üretmekle kalmamakta, aynı zamanda görsel tarih yazımı, müzeolojideki temsil stratejileri ve fotoğrafın ideolojik işlevi üzerine bir çözümleme sunmaktadır.

Bu çalışmanın bir diğer özgün katkısı, Rudolf Arnheim'in görsel algı ve estetik kuramlarından hareketle, kopya ve orijinal arasındaki sınırların ne ölçüde geçirgen olduğunu sorgulamasıdır. Arnheim'in "görsel algı sürecinin sanatsal yorumla iç içe geçmiş yapısı, bu tezde hem fotoğrafın hem de heykelin algılanma biçimlerine yönelik derin bir okuma çerçevesi sunmuştur. Arnheim'in görüşleri, özellikle kopyanın algılanışına ilişkin şüphe ve belirsizliklerin otantiklik kavramını nasıl dönüştürdüğünü göstererek, görsel temsildeki epistemolojik krizleri kavramsallaştırmak açısından kritik bir zemin oluşturmaktadır.

Bu tez, aynı zamanda literatürdeki önemli bir boşluğu da doldurmayı hedeflemektedir. Fotoğraf ve heykel ilişkisine dair çalışmalar genellikle ya teknik

düzlemde ya da yalnızca teorik bir perspektifle sınırlı kalmaktadır. Oysa bu tez, iki mecranın hem tarihsel gelişimini hem de kavramsal arka planını, güncel sanatsal üretim süreçleri ile değerlendiren bütüncül bir yaklaşım benimsemektedir. Bu özelliğiyle çalışma, görsel kültür alanındaki akademik tartışmalara katkı sağlamanın yanı sıra, sanat pratiği içinde üretim yapan araştırmacılar için de yöntemsel bir model oluşturma potansiyeline sahiptir.

Tez, heykel ve fotoğraf arasındaki mecralar arası etkileşimi, görsel kültür tarihi, estetik teori ve sanatsal uygulama bağlamında disiplinler arası bir bakışla ele alan kapsamlı bir çalışmadır. Hem tarihsel bir belleği güncellemekte hem çağdaş bir yorum önermekte hem de sanatta bilgi üretiminin çoğul yollarını gözler önüne sermektedir. Albümin baskı gibi tarihsel tekniklerin güncel sanatsal bağlamda yeniden işlenmesi, geçmişle kurulan ilişkilerin yalnızca nostaljik değil, eleştirel ve yaratıcı bir biçimde yeniden yazılabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle tez, sanat araştırmalarında teori ile pratiğin bütünleştiği, üretimle düşünmenin bir araya geldiği özgün bir akademik katkı sunmaktadır.

1.2 Yöntem

Bu araştırma, hem tarihsel-kuramsal hem de sanatsal üretime dayalı uygulamalı bileşenleri bir arada değerlendiren karma niteliksel bir yöntem yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir. Tezin bütünsel yapısı içinde, araştırma sorularına hem metinsel kaynaklardan hem de görsel üretim süreçlerinden veri toplanarak yanıt aranmıştır. Bu çerçevede çalışma; belge tarama, ikonografik çözümleme, uygulamalı görsel üretim, eleştirel teknik analiz ve görsel algı yorumu gibi farklı yöntemlerin birlikte kullanıldığı disiplinler arası bir araştırma modeli ile yapılandırılmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında, fotoğraf ve heykel ilişkisinin tarihsel bağlamda kavranabilmesi için sanat tarihi, estetik kuramı ve fotoğraf tarihi alanlarına ait kaynaklar sistematik biçimde incelenmiş, literatür taraması yapılmıştır. Fotoğrafın belgeleyici işlevinden temsiliyet tartışmalarına, heykelin algısal yorumundan fotoğrafın görsel güç ilişkilerine kadar birçok kavramsal eksen bu aşamada yapılandırılmıştır. Özellikle

fotoğrafın tarihsel olarak heykelle ilişkili üretim biçimleri üzerine yoğunlaşmış; arkeolojik belgeler, müze katalogları, oryantalist görselleştirme pratikleri ve bellek politikaları gibi farklı temalar üzerinden kuramsal zemin oluşturulmuştur.

İkinci aşamada, araştırmanın odak nesnesi olan Yorgun Herakles heykelinin özgün kopyaları ile ilişkili belgeler ve arşiv materyalleri incelenmiş, özellikle Perge kazısında ortaya çıkarılan tarihsel serüveni, sergilenme biçimleri ve kamusal algısı detaylandırılmıştır. Bu süreçte alan araştırması, yerinde gözlem ve fotoğrafik belgeleme yöntemlerinden yararlanılmış; Antalya Arkeoloji Müzesi'ndeki fiziksel gözlemlerle metinsel bilgiler desteklenmiştir.

Uygulamalı araştırma süreci, sanat pratiğini araştırma yöntemi olarak benimseyen yaklaşımlar doğrultusunda planlanmıştır. Bu bağlamda, büyük formatlı teknik kamera ile gerçekleştirilen çekimler, klasik belgesel öyküen bir estetikle değil; çağdaş kavramsal bir yapı kurmak amacıyla planlanmıştır. Perspektif kontrolü ve yüksek detay çözünürlüğü sağlayan büyük format tekniği, fotoğrafın yalnızca temsil edici değil; aynı zamanda araştırmaya katılan, anlam üreten bir araca dönüşmesini mümkün kılmıştır.

Çekilen negatifler, geleneksel fotoğraf üretim tekniklerinden biri olan albümin baskı yöntemi kullanılarak çoğaltılmıştır. Bu süreç, yalnızca teknik bir tercih olmaktan çok, araştırmanın kavramsal arka planıyla örtüşen bilinçli bir estetik karardır. Baskı süreci boyunca, her bir fotoğrafın yüzey kalitesi, ton geçişleri, kenar izleri ve ışık dağılımı üzerinden malzeme üzerinden anlam üretme prensibine dayalı bir görsel düşünme süreci yürütülmüştür.

Uygulamalı üretimler, yalnızca çıktılar olarak değil; aynı zamanda görsel veri olarak değerlendirilmiş, kuramsal tartışmalarla birlikte analiz edilmiştir. Bu analiz süreci, ikonolojik okuma, algısal odaklı görsel çözümleme ve estetik durum değerlendirmesi yöntemlerini bir araya getirmiştir. Fotoğrafın, heykelin tarihsel otantikliğini yeniden üretme biçimi ile değil, onun belleğini ve temsiliyetini dönüştürme potansiyeli üzerinden okunmasına özen gösterilmiştir.

Yöntemsel olarak bu çalışma, sanat üretimini bir düşünme biçimi olarak gören sanat temelli araştırma paradigmasına dayanmaktadır. Tez süresince uygulanan yaklaşım, araştırma-yaratma ilişkisini tek yönlü bir bilgi aktarımı olarak değil; dönüşümlü, iç içe geçen bir süreç olarak kurgulamaktadır. Böylece sanatçı ve araştırmacı kimlikleri arasındaki sınır muğlaklaşmakta; teorik bilgi ile üretim deneyimi arasında karşılıklı besleyici bir ilişki kurulmaktadır.

1.2.1 Literatür İncelemesi:

Bu araştırmanın kuramsal temelini oluşturan literatür incelemesi, heykel ve fotoğraf sanatları arasındaki tarihsel, teknik ve kavramsal ilişkileri ele alan kaynaklara dayanmaktadır. Literatür taraması kapsamında, görsel sanatlar, sanat tarihi, fotoğraf ve heykel alanlarında yayımlanmış akademik kitaplar, makaleler, sergi katalogları, tez çalışmaları ve bildiriler incelenmiştir. Çalışma, özellikle fotoğrafın belge niteliği, temsil gücü ve sanat alanındaki işlevi ile heykelin mekânsal, maddesel ve tarihsel boyutları arasındaki ilişkiyi araştıran kaynaklara odaklanmıştır.

Heykel ve fotoğraf arasında tarih boyunca gelişen etkileşim, sanat tarihinde önemli bir tartışma alanı olarak varlık göstermektedir. Bu bağlamda, literatür taramasında, özellikle 19. yüzyıldan itibaren fotoğrafın belgeleyici gücünün arkeolojik kazılar, müze katalogları ve sanat eserlerinin belgelenmesinde oynadığı rol ele alınmıştır. Yorgun Herakles heykelinin tarihsel süreci içinde farklı bağlamlarda nasıl yeniden üretildiği, bu bağlamda fotoğrafın nasıl işlev gördüğü soruları etrafında odaklanan kaynaklar incelenmiştir.

Bu çalışmada kullanılan literatürün önemli bir bölümünü, Yorgun Herakles heykelinin kazı, sergileme ve belge süreciyle ilgili arşivsel ve yayınlanmış belgeler oluşturmaktadır. Özellikle Antalya Arkeoloji Müzesi'ne ait kataloglar ve Perge kazısıyla ilgili yayınlar, heykelin tarihsel ve maddi bağlamını anlamada başvuru kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, 1981 yılında düzenlenen "Glories of the Past" başlıklı sergi ve

bu sergiye ait kataloglar, eserin yurtdışına çıkarılması ve yeniden geri dönüşü sürecinde fotoğrafın nasıl bir temsil aracı haline geldiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Ayrıca literatür incelemesi kapsamında, albümin baskı tekniğiyle ilgili teknik kaynaklara ve tarihsel fotoğraf üretim süreçlerine ilişkin yayınlara da başvurulmuştur. Bu kaynaklar, 19. yüzyıl fotoğrafçılığının belge estetiği ve görsel hafıza üretimiyle olan ilişkisini açıklamakta, araştırmanın uygulamalı kısmını kuramsal olarak temellendirmeye katkı sağlamaktadır.

Sergi katalogları ve güncel sanat yayınları da fotoğraf ve heykelin birlikte sunulduğu, aralarındaki ilişkinin çağdaş anlatılar içinde nasıl temsil edildiğini gösteren örnekler üzerinden incelenmiştir. Literatür incelemesi bu yönüyle, hem tarihsel temsillerin arka planını kurmakta hem de tez kapsamında yürütülen uygulamalı sürecin kavramsal çerçevesini oluşturacak temel yaklaşımları belirlemektedir.

1.2.2 Etkili Nesneler ve Konular

Bu çalışmada kullanılan nesneler, belgeler ve kavramsal araçlar, heykel ve fotoğraf arasındaki etkileşimi hem tarihsel hem de çağdaş bağlamda inceleme hedefi doğrultusunda seçilmiştir. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, yalnızca sanat eserleriyle değil; bu eserlerin çevresini oluşturan teorik yaklaşımlar, belgeler, teknik metinler ve sergilerle de ilişkilidir.

Çalışmanın temel kaynakları arasında, Berenice Abbott'un büyük formatlı fotoğrafçılığı anlaşılır kılmayı hedeflediği "The View Camera Made Easy" (Kolaylaştırılmış Teknik Kamera) adlı kitabı yer almaktadır. Bu kitap, sadece teknik bilgi sunması açısından değil, aynı zamanda fotoğrafın biçimsel kontrol ve ifade olanaklarını nasıl şekillendirdiğine dair görüşleriyle de önemlidir. Araştırma süresince büyük formatlı kameranın kullanımına dair teknik kararlar bu kaynaktan doğrudan etkilenmiştir. Abbott'un yaklaşımları, teknik bilgi ile sanatsal ifade arasında kurulan ilişkiye dair düşünsel bir temel oluşturmuştur.

Çalışmada ayrıca, Vancouver'daki Western Front Derneği arşivlerinden elde edilen ve üzerinde “Copier Recopier” (Kopyalamak, Yeniden Kopyalamak) ifadesi yer alan bir afişe de yer verilmiştir. Bu afiş, “kopyalama” eylemi üzerinden sanatta tekrar, çoğaltma ve özgünlük gibi kavramların yeniden düşünülmesine olanak tanımaktadır. Afişin tipografisi, dili ve sunum biçimi, kavramsal olarak “kopya” ve “orijinal” arasındaki sınırların bulanıklaştığı alanlara işaret eder niteliktedir. Araştırma bu görsel metni hem tarihsel hem kavramsal bağlamda bir gönderme noktası olarak ele almaktadır.

Araştırmanın görsel odak noktasını oluşturan Yorgun Herakles heykelinin farklı temsilleri, fotoğraflar üzerinden incelenmiştir. Bu iki temsiliyet hem fiziksel bir sanat objesi hem de fotoğraf aracılığıyla temsil edilen bir görsel imge olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda heykel yalnızca tarihsel bir nesne değil, aynı zamanda fotoğrafik yeniden üretim yoluyla kavramsallaştırılan bir araştırma malzemesi olarak ele alınmıştır. Söz konusu temsiller, orijinallik, otantiklik ve görsel bellek gibi kavramların sanat içindeki işleyişini sorgulamak açısından anlamlı örnekler sunmaktadır.

Bu araştırmanın düşünsel çerçevesinde Rudolf Arnheim'in görsel algı ve sanatsal düşünme üzerine geliştirdiği kuramlar merkezi bir yer tutmaktadır. Arnheim, sanatsal sürecin doğasında yer alan “kazaları” yani sanatçının bilinçli olarak kontrol edemediği ancak sürece yön veren tesadüfi karşılaşmaları, yaratıcı sürecin vazgeçilmez bir parçası olarak tanımlar (Arnheim, 1966, s. 164). Bu anlayış doğrultusunda araştırma, sanat üretimini lineer bir nedensellik üzerinden değil; ilişkisel, açık uçlu ve çok katmanlı bir süreç olarak değerlendirmektedir. Arnheim'in yaklaşımı, araştırmada hem üretim sürecinin doğasını hem de kopya ile özgünlük kavramları arasındaki gerilimi anlamlandırmakta yol gösterici olmuştur.

Çalışma boyunca kullanılan nesneler ve belgeler yalnızca veriye değil, aynı zamanda düşünceye, yoruma ve analize kaynaklık eden etkili araçlar olarak değerlendirilmiştir. Arşiv belgeleri, sergi katalogları, birincil kaynak niteliğindeki afiş ve

yayınlar, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkinin sadece sonuçlarını değil, bu ilişkinin oluşma sürecini de açığa çıkarmaktadır.

Bu doğrultuda, araştırmanın amacı yalnızca seçili örnekleri açıklamak değil; bu örnekler aracılığıyla, sanatta kasıtlı niyet, tesadüf, çoğaltma ve özgünlük gibi kavramların birbirine dolandığı bir düşünsel alanı görünür kılmaktır. Çalışma, disiplinler arası bir bakışla, sanatsal nesnelerin yalnızca ürün değil, aynı zamanda kavramsal üretim alanları olduğunu savunur. Böylece, fotoğraf ve heykel arasındaki bağ yalnızca tarihsel bir ilişkiler dizisi olarak değil, çağdaş sanatın düşünsel zeminini oluşturan temel meselelerden biri olarak ele alınır.

1.3 Ana Problem/Araştırma Boşluğu:

Mevcut literatür, fotoğraf ile heykel arasındaki ilişkiyi genellikle ya teknik temsiliyet düzeyinde ele almakta ya da yalnızca tek bir sanat pratiği üzerinden değerlendirmektedir. Bu sınırlı bakış, iki mecranın tarihsel ve kavramsal olarak iç içe geçtiği çok katmanlı ilişkileri anlamakta yetersiz kalmaktadır. Özellikle, “kopya”, “orijinal” ve “otantiklik” gibi kavramların fotoğraf ve heykel alanlarında nasıl yorumlandığına ve birbirleriyle nasıl etkileşime geçtiğine dair derinlemesine analizler literatürde sınırlı düzeyde yer almaktadır.

Araştırma, bu boşluktan hareketle, fotoğrafın yalnızca belgeleyici bir araç olarak değil; aynı zamanda heykelin otantikliğini, estetik değerini ve tarihsel anlamını dönüştüren bir aracı olarak nasıl işlev gördüğünü sorgulamaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren arkeolojik kazılar, müze envanterleri ve sanat katalogları aracılığıyla üretilen fotoğrafların, heykel sanatına dair algıyı nasıl yeniden yapılandığı bu bağlamda temel bir problem alanı olarak belirlenmiştir. Fotoğrafik temsillerin yalnızca bir kopya üretmekle kalmayıp, eserin yorumunu ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de yeniden şekillendirdiği savı, araştırmanın temel çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır.

“Kopya” ve “orijinal” kavramlarının her iki disiplinde nasıl farklılaştığı ve nerede kesiştiği sorusu, özellikle görsel algı düzeyinde derinlemesine irdelenmektedir. Heykelin fotoğrafla belgelenmesi veya yeniden üretilmesi ile fotoğrafın heykelsi formlarla temsil edilmesi arasındaki geçişlilik, bu kavramların sınırlarını muğlaklaştırmakta ve bu bağlamda sanatsal otorite, niyet ve hakikat kavramlarını tartışmaya açmaktadır. Aynı şekilde, fotoğrafın üç boyutlu nesnelliği iki boyutlu temsil düzlemine indirilmesi, görsel hafıza ve otantiklik konularında yeni bir sorgulama alanı yaratmaktadır.

Araştırma ayrıca, Rudolf Arnheim’in görsel algı, desen tanıma ve sanatsal düşünceye dair geliştirdiği kuramsal çerçeveden yararlanarak, kopya ve orijinal arasındaki algısal farkların sanat eserinin yorumlanma biçimi üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Arnheim’in özellikle sanatçının bilinçli kontrolünün dışındaki “tesadüfi” karşılaşmaların yaratıcılıktaki rolünü vurgulayan yaklaşımı, bu araştırmanın hem teorik hem uygulamalı boyutunda önemli bir düşünsel dayanak oluşturmaktadır.

Tarihsel bağlamda ise, 1970 yılında MOMA’da düzenlenen "Photography Into Sculpture" başlıklı sergi ve sonrasındaki güncel tekrarları, iki sanat formunun birbirine eklemlenmesinin somut örnekleri olarak araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Bu tür sergiler, fotoğrafın sadece belge değil, aynı zamanda mekânı, objeyi ve üç boyutlu deneyimi yeniden kuran bir araç olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma hem tarihsel bir çözümleme yapmayı hem de çağdaş sanatsal üretim süreçlerinde bu tür geçişkenliğin nasıl ele alındığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Tez, fotoğraf ve heykel arasındaki ilişkide hem kuramsal hem görsel düzeyde ortaya çıkan dönüşümleri inceleyerek; sanat eserinin üretimi, temsili ve yorumu süreçlerine dair yeni bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir. Mevcut literatürdeki bu boşluğu doldurarak, görsel sanatlarda mecralar arası geçişin teorik altyapısını geliştirmek ve sanat araştırmalarında disiplinlerarası yaklaşımın önemini pekiştirmek bu çalışmanın özgün katkılarından biridir.

1.4 Sınırlılıklar

Bu tez çalışması, heykel ve fotoğraf arasındaki tarihsel, teknik ve kavramsal ilişkiyi belirli örnekler ve kuramsal çerçeveler üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Disiplinlerarası bir yöntemle yürütülen bu araştırma, özgün bir katkı hedeflemekle birlikte, doğası gereği bazı sınırlılıklar içermektedir. Bu sınırlılıklar, çalışmanın kapsamı, seçilen kuramsal yönelimler, uygulama teknikleri ve kaynaklara erişim koşulları çerçevesinde aşağıda belirtilmiştir:

Araştırma, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi örneklemek amacıyla özellikle Yorgun Herakles heykelinin Antalya Arkeoloji Müzesindeki temsilleri üzerinden şekillendirilmiştir. Bu bilinçli sınırlama, konuya odaklı bir derinlik sağlamayı amaçlasa da heykel-fotoğraf ilişkisini başka örnekler üzerinden karşılaştırmalı biçimde değerlendirme imkânını kısıtlamıştır. Aynı şekilde, seçilen eserlerin coğrafi ve kültürel bağlamı nedeniyle, daha geniş ölçekli bir görsel repertuar bu çalışmanın dışında kalmıştır.

Uygulama süreci yalnızca büyük formatlı analog fotoğraf tekniği ve albümin baskı yöntemi kullanılarak yürütülmüştür. Dijital fotoğraf, 3D tarama, fotogrametri gibi çağdaş teknolojilere yer verilmemiştir. Bu durum, araştırmanın teknik yoğunluğunu belirli bir tarihsel ve estetik bağlama oturtmakla birlikte, çağdaş fotoğrafik uygulamaların sunduğu farklı temsil biçimlerini kapsam dışı bırakılarak, söz konusu süreç sanatsal pratiğine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, fotoğrafik üretim süreci ve görsel tercihler, araştırmacının bireysel bakış açısı, estetik anlayışı ve kavramsal ilgileri doğrultusunda şekillenmiştir. Bu durum, çalışmaya yaratıcı bir yön ve düşünsel derinlik kazandırmakla birlikte, elde edilen sonuçların genellenebilirliğini sınırlandırmakta; yoruma açık, özel bir katman da içermektedir.

Literatür taraması, büyük ölçüde “kopya”, “orijinal”, “belgeleme” ve “otantiklik” gibi kavramların heykel ve fotoğraf bağlamındaki yorumları üzerine odaklanmıştır. Bu yaklaşım, çalışma açısından tematik bütünlük sağlasa da video sanatı, yerleştirme, performans ya da dijital sanat gibi diğer mecralarda aynı kavramların nasıl işlediğine dair karşılaştırmalı çözümlemeleri dışarıda bırakmıştır.

Bu sınırlılıklar, çalışmanın akademik geçerliliğini zedelemmez; aksine, onun belirli bir araştırma sorusu ve yöntemsel çerçeveye sadık kalarak yapılandırıldığını gösterir. Aynı zamanda, bu sınırlılıklar, ilerleyen araştırmalar için yeni sorular ve yönelimler açma potansiyeli taşımaktadır.



BÖLÜM 2: FOTOĞRAF VE HEYKELİN KESİŞİMİ

Görsel sanatlar tarihinde, farklı ifade biçimleri arasında kurulan etkileşim, yalnızca teknik bir çeşitlilik değil, aynı zamanda sanatın ontolojik ve epistemolojik sınırlarının yeniden tanımlanmasına olanak tanıyan bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmiştir. Özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın ortaya çıkışı, sanat tarihinde sadece yeni bir görsel teknolojiye değil, aynı zamanda temsil, gerçeklik ve zaman algısına dair derin bir paradigma değişikliğine işaret etmektedir. Fotoğraf, resim ve heykel gibi geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak, doğrudan gerçekliği yakalama iddiası taşımasıyla öne çıkmış ve sanatçılar için hem bir araç hem de bir sorun alanı hâline gelmiştir.

Modernizmle birlikte sanatçılar, geleneksel malzeme, teknik ve kavramlara yönelik eleştirel bir duruş sergileyerek sanatın sınırlarını zorlamaya başlamışlardır. Bu süreçte, görsel sanat mecraları arasındaki karşılıklı etkileşim daha da görünür hâle gelmiş ve çağdaş sanatın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Özellikle heykel, fotoğraf, resim, sinema ve grafik anlatılar gibi farklı görsel ortamlar arasındaki sınırların geçirgenliği, sanatın sadece estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir etkinlik olarak yeniden konumlandırılmasını beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişki, sanat kuramı ve pratiği açısından kritik bir inceleme alanı olarak belirginleşmektedir. Farklı tarihsel kökenlere sahip olan bu iki mecra, teknolojik ilerlemeler, estetik arayışlar ve temsil biçimlerinin evrimiyle birlikte giderek daha fazla kesişim noktası üretmiştir. Başlangıçta fotoğraf, heykelin belgelenmesine hizmet eden bir araç olarak konumlanırken; heykel ise özellikle 19. yüzyıl sonlarında fotoğrafçılık pratiği için estetik ve simgesel bir nesne olarak değerlendirilmiştir. Ancak 21. yüzyıla gelindiğinde, dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar sayesinde her iki mecra da geleneksel sınırlarını aşarak yeni ifade olanaklarına ulaşmıştır.

Heykel ve fotoğrafın ilişkisi özellikle “kopyalama”, “yeniden üretim” ve “temsil” kavramları üzerinden değerlendirildiğinde, Walter Benjamin’in “sanat eserinin aura’sı”

(1936) kavramsallaştırması ile önemli bir paralellik kurmak mümkündür. Heykelin fotoğraf aracılığıyla çoğaltılması ya da bir fotoğrafın üç boyutlu bir forma dönüştürülerek heykelleştirilmesi, özgünlük ve tekrar arasındaki gerilimi gündeme getirir. Bu tür dönüşümler yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ontolojik bir sorgulama alanı da açar: Orijinal nedir? Temsil ne zaman gerçekliğe dönüşür?

Heykel ve fotoğraf etkileşimde “zaman” ve “mekân” kavramları özel bir önem taşır. Heykel, fiziksel varlığıyla mekâna nüfuz ederken; fotoğraf, anı sabitleyen ve zamanın akışını durduran bir mecra olarak hareket eder. Fotoğrafın iki boyutlu ve zamansal niteliği ile heykelin üç boyutlu ve mekânsal karakteri, her iki medyumun karşılaştırmalı çözümlemesini olanaklı kılar. Bu bağlamda, fotoğrafın heykel üzerindeki bakış açısını dönüştürmesi ve heykelin fotoğraf aracılığıyla yeniden yorumlanması, izleyici algısında yeni sorular doğurur.

Bir heykelin fotoğraflanması, yalnızca fiziksel bir kayıt değil, aynı zamanda fotoğrafçının bakış açısıyla yeniden kurulan bir anlam inşasıdır. Bu süreçte heykel, tarihsel, sosyolojik ve kültürel bağlamlarda yeniden konumlanır. Benzer şekilde, bir fotoğrafın heykelleştirilmesi, imgenin maddesel karşılığını araştıran yeni bir temsil biçimi üretir. Bu çift yönlü dönüşüm, sanat yapıtının “tekilliği” ve “çoğaltılabilirliği” gibi kavramlar etrafında dönen teorik tartışmalara da katkı sunar.

Günümüzde bu mecralar arası kesişimler, özellikle dijital uygulamalar, üç boyutlu modelleme teknolojileri ve etkileşimli medya sayesinde daha da çeşitlenmiş ve derinleşmiştir. Fotoğrafın ve heykelin, yalnızca teknik bağlamda değil, aynı zamanda kuramsal düzeyde de birbirlerini yeniden tanımladıkları bu dinamik süreç, görsel sanatların geleceğine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Fotoğrafın, heykelin mekânsal doğasını yeniden kurması; heykelin de fotoğrafın zaman içindeki sabitliğine karşı hareketli ve katmanlı bir alternatif sunması, izleyicinin görsel deneyimini dönüştüren güçlü etkileşim alanları yaratır.

Bu bağlamda yürütülecek olan sanatsal araştırma, yalnızca mevcut literatürün değerlendirilmesiyle sınırlı kalmayıp, fotoğraf ve heykel arasında kurulacak yeni estetik ilişkileri üretmeye yönelik yaratıcı süreçlere de odaklanmaktadır. Sanat yoluyla araştırma yöntemini benimseyen bu yaklaşım, görsel sanatlarda gerçeklik, temsil ve maddesellik kavramlarını disiplinler arası bir düzlemde yeniden ele almayı hedeflemektedir. Böylece, heykel ve fotoğrafın sınırları arasındaki geçirgenliği araştıran bir üretim alanı oluşturularak, sanatın hem tarihsel hem de çağdaş bağlamda yeniden yorumlanmasına katkı sunulması amaçlanmaktadır.

2.1 Fotoğraf ve Heykel İlişkisinin Tarihsel Süreci

"Fotoğraf her zaman mermerin özüne sadıktır." (Johnson, 1998, s. 2)

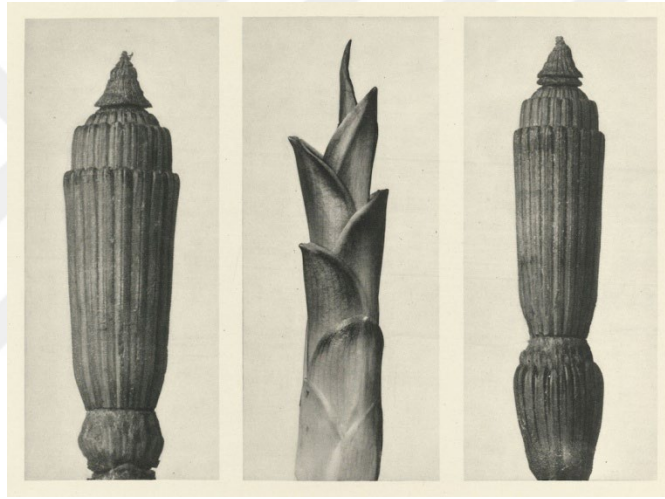
Heykel ve fotoğraf arasındaki ilişki uzun süredir sanatçılar ve akademisyenler için ilgi çekici bir konu olmuştur. Geraldine Johnson (1998), fotoğrafın genellikle mermerin özünü yakalamada doğası gereği otantik olarak algılandığını vurgulayarak bu iki sanat dalı arasındaki derin bağı ortaya koymaktadır. Bu etkileşim, geleneksel sanatsal sınırları zorlamakta ve görsel sanatlar alanında dönüştürücü yeniden yorumlamalara yol açmaktadır.



Görsel 1. Martin, P. (t.y.). Billingsgate Pazarında Yükleme: Kesilmiş Figürler. Teksas Üniversitesi, Austin Harry Ransom Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi'nin izniyle.

Kaynak: <https://onthisdateinphotography.com/2018/04/16/april-16-pedestrian/> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Tarih boyunca sanatçılar, heykel ve fotoğrafın kesişim noktasını keşfederek yerleşik normları sorgulamışlardır. Örneğin, 19. yüzyılın sonlarında İngiliz fotoğrafçı Paul Martin, Londra'daki işçilerin fotoğraflarını kesip nötr arka planlara yapıştırarak onları yaşayan heykeller gibi gösteren bir teknik geliştirmiştir (Görsel 1). Martin'in çalışmaları, daha sonraki Gilbert & George gibi sanatçılar tarafından yapılan deneysel çalışmaları öngörerek, fotoğrafın heykelsi nitelikler kazanabileceğini göstermektedir (Johnson, 1998, s. 13).



Görsel 2. Karl Blossfeldt. *Urformen der Kunst* (1928).

Kaynak: <https://publicdomainreview.org/collection/karl-blossfeldt-s-urformen-der-kunst-1928> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Benzer şekilde, 20. yüzyılın başlarında Almanya'da Karl Blossfeldt'in bitkileri konu alan fotoğrafları (Görsel 2), özenli kırpma ve çerçeveleme teknikleriyle onların heykelsi niteliklerini öne çıkarmıştır. Blossfeldt'in çalışmaları, organik formlara yönelik algıyı değiştirerek onları heykel estetiğiyle uyumlu hale getirmiştir. Bu yaklaşım, fotoğrafın doğal nesneleri üç boyutlu sanat alanına taşıma potansiyelini göstermektedir (Johnson, 1998, s. 13). Bu tarihsel örnekler, heykel ve fotoğraf arasındaki sürekli etkileşimi gözler önüne sermektedir. Fotoğraf, heykelsi özellikler kazanabilirken, heykel de fotoğraf yoluyla belgelenebilir ve dönüşüme uğrayabilir. Bu iki disiplin arasındaki

sınırların sürekli olarak yeniden değerlendirilmesi, modern sanat pratiğini şekillendirmeye devam etmiştir.

Heykel ve fotoğraf arasındaki değişen ilişki, sanat üretimi ve teorisindeki daha geniş çaplı dönüşümleri de yansıtmaktadır. Örneğin, Walter Benjamin'in *Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri* (1936) adlı eserinde ortaya koyduğu "aura" kavramı, fotoğrafik yeniden üretimin heykel eserlerinin algılanan özgünlüğünü ve benzersizliğini nasıl değiştirdiğini incelemek için önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Fotoğrafın heykelleri kopyalayabilme yetisi, geleneksel özgünlük kavramını sorgulayarak kopya ve orijinal meselesinin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Buna ek olarak, Rosalind Krauss'un (1979) *Heykelin Genişletilmiş Alanı* teorisi, modern heykelin klasik tanımının ötesine geçerek yeni medya, enstalasyon ve fotoğraf ile nasıl ilişkilendiğini anlamak için uygun bir çerçeve sunmaktadır. Krauss, heykelin sınırlarının giderek daha geçirgen hale geldiğini ve fotoğrafın da bu genişletilmiş alan içinde kendine yer bulduğunu savunmaktadır. Bu bakış açısı, heykel ve fotoğrafın artık ayrı disiplinler olmaktan çok, daha geniş ve akışkan bir sanatsal bağlamın parçası haline geldiğini göstermektedir.

Heykel ve fotoğraf arasındaki etkileşim sürekli olarak evrilerek sanatsal konvansiyonları zorlamış ve her iki disiplinin olanaklarını genişletmiştir. Paul Martin ve Karl Blossfeldt gibi sanatçıların tarihsel deneylerinden Walter Benjamin ve Rosalind Krauss'un teorik tartışmalarına kadar, bu ilişki görsel kültürdeki dönüşümleri anlamada merkezi bir rol oynamaktadır.

2.2 Fotoğrafın Gelişimi ve Heykelin Fotoğraftaki Etkisi

Fotoğrafın ilk dönemlerindeki doğuşu, heykellerin tasviriyle yakından ilişkiliydi. Fotoğrafın erken dönemlerinde, uzun pozlama süreleriyle başa çıkmak zorunda kalındı; bu, heykelleri gösteren görüntülerin yaygınlığı ve cazibesini önemli ölçüde etkileyen bir özellikti. Geraldine Johnson'un belirttiği gibi, bu ilişki tesadüfi değil, aksine fotoğrafın gelişim sürecinin ayrılmaz bir parçasıydı (Johnson, 1998, s. 7). Fox Talbot, *The Pencil of*

Nature adlı önemli eserinde, fotoğrafın heykelleri ölümsüzleştirmedeki etkinliğini vurguladı ve bu başarısını beyazlık ve çoğaltılabilirlik gibi içsel niteliklerine bağladı. Bu tespit, heykellerin fotoğrafın erken gelişiminde oynadığı önemli rolü ortaya koydu.

Pozlama süresi kavramı, fotoğrafın temel bir unsuru olarak yalnızca tarihsel bir öneme sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda fotoğraf ile heykel arasındaki kalıcı ilişkiyi de vurgular. Johnson, “İlk fotoğrafik süreçlerin gerektirdiği uzun pozlama süreleri, bu dönemde heykel görüntülerinin popüleritesine bir açıklama sağlar” der (Johnson, 1998, s. 7). Bu fotoğraflar, doğrudan görsel etkilerinin ötesinde, fotoğrafın gelişim sürecinde önemli bir rol oynamış ve heykel etrafındaki tarihsel anlatıya dair algılarımızı ince bir şekilde etkilemiştir.

Fotoğrafçı ve araştırmacı Allan Sekula, 'Fotoğrafik Anlam'ı, ikonik, grafik ve anlatımsal yöntemler arasındaki etkileşimden doğan melez bir yapı olarak tanımlar (Sekula, 1981, s. 15-25). Bu 'melez yapı', izleyici ile sanatçı arasında yeni bir diyalektik sürecin başlangıcını işaret eder. Diyalektikler, mantıksal argümanların yeniden incelenmesine dayanarak sorulara yanıt bulmaya yönelik olarak gelişir. Hem fotoğraf hem de heykel üzerine yazılarında Michael Fried, fotoğraf ile 'nesne' arasındaki ilişkiye odaklanır. Özellikle Becher'lerin su kuleleri ve endüstriyel yapıları tasvir eden tipolojik fotoğraf serisini vurgular² (Fried, 2012, s. 303-317).

Fotoğraf ile heykelin kesiştiği dikkat çekici bir nokta, bir heykelin eksik parçasının bir fotoğrafla değiştirilmesi eyleminde ortaya çıkar. Bu olgu, iki medya arasındaki geleneksel ayrımları zorlar. Bu durumun en iyi örneklerinden biri, kayıp parçanın yerine bir fotoğrafın yerleştirildiği *Yorgun Herakles* heykelidir. Bu eylem, yalnızca fiziksel boşluğu doldurmakla kalmaz, aynı zamanda fotoğrafın heykelin bir uzantısı olarak işlev görebileceğini ve yokluğu varlığa dönüştürebileceğini gösterir. Johnson, “Bir medyayı

² Michael Fried, Becher'lerin fotoğraflarındaki konulara "nesneler" olarak atıfta bulunduklarını ve bilinçli olarak "motif" teriminden kaçındıklarını açıklar. Onların gözündeki, teknik yerleştirmeler "motifler değil, nesneler" idi ve "fotoğraf nesnenin sadece bir ikamesidir, kelimenin alışılmış anlamıyla bir resim olarak işe yaramaz" (Fried, 2004, s. 321).

diğerinden ayıran çizgiyi tanımlamaya ne kadar çok çalışırsak, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişki o kadar karmaşık hale gelir” der (Johnson, 1998, s. 13). Bu tür örnekler, fotoğrafın heykeli yalnızca belgelemekle kalmayıp, aynı zamanda onu yeniden yorumlayıp bağlamına yeniden yerleştirdiğini vurgular.

Walter Benjamin’in *Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri* adlı eserinde yaptığı çoğaltma analizi, heykel ile fotoğraf arasındaki etkileşimi anlamak açısından kritik öneme sahiptir. Benjamin, çoğaltmanın bir sanat eserini özgün varlığından kopararak 'aura'sını zayıflattığını savunur (Benjamin, 2008, s. 21). Heykel fotoğrafı bağlamında bu süreç, heykelleri sonsuzca çoğaltılabilen görüntülere dönüştürerek geleneksel özgünlük kavramını sorgular. Bununla birlikte, bu süreç aynı zamanda, tekillikten ziyade erişilebilirlik ve bağlam tarafından tanımlanan yeni bir aura türü ortaya koyar.

Fotoğraf, heykel ve çoğaltma arasındaki etkileşim, fotoğrafın fiziksel nesneleri anlama biçimimizi nasıl dönüştürdüğünü ortaya koyar. Geoffrey Batchen (2001), Talbot, Hippolyte Bayard ve Daguerre gibi erken dönem öncülerinin heykellerle nasıl etkileşime girdiklerini ve üç boyutlu fiziksel gerçeklikle iki boyutlu temsil arasındaki gerilimi nasıl araştırdıklarını vurgular. Talbot, heykellerin temsillerine bir miktar karmaşıklık kazandırmak için çeşitli açılar ve ışık koşullarıyla deneyler yapmıştır (Batchen, 2001, s. 122-123). Bayard ise statik nesneyi geçici olarak canlandırarak ve sonra tekrar fotoğrafik formuna indirerek bu diyalogu bir adım ileriye taşımıştır. Rosalind Krauss’un *Heykelin Genişletilmiş Alanı* teorisi, heykelin geleneksel tanımlarının ötesine geçerek fotoğraf, enstalasyon ve mekâna özgü çalışmalar gibi unsurları kapsadığını savunur (Krauss, 1979, s. 42). Krauss’un teorisi, fotoğrafın sıklıkla üç boyutlu nesnelerin belgelendiricisi olarak görülmesine rağmen, mekân ve bağlam ile etkileşimde bulunduğu nasıl heykelsi bir ortam olarak kabul edilebileceğini anlamak için bir çerçeve sunar.

'Orijinal olma' ve 'çoğaltılabilir olma', hem heykelin hem de fotoğrafın tanımı için esastır. Eugenia Parry Janis’e göre, heykel ve fotoğraf alanındaki öncü vizyonerlerden biri, genellikle fotoğrafın üçüncü 'mucidi' olarak kabul edilen Hippolyte Bayard’dır.

1839'un ilk aylarında Bayard, doğrudan pozitifler üreterek fotoğrafın erken dünyasına adım atmıştır. Kamerasıyla etrafındaki dünyayı bir fantezi alanına dönüştürmüş, klasik heykellerin sisler arasında dans ettiği sahneler yaratmıştır. Parry'nin belirttiği gibi, "Bayard, geç dönem bir klasik heykelciği, modelin odasında saklanan bir gözlemci gibi belli bir mesafeden arkadan sunar" (Parry, 1991, s. 14). Bayard, dönemin popüler litograflarının özelliklerini yansıtan masum ama kışkırtıcı bir cinsellik aurasıyla geleneksel fotoğrafın sınırlarını aşmıştır. (Görsel 3)



Görsel 3. Hippolyte Bayard. Biblo. 1839-40.

Kaynak: The Kiss of Apollo. s 14

2.3 Albümin Baskı, Oryantalizm ve Erken Modern Arkeoloji

Bu bölümde proje için ileride kullanılacak olan Albümin baskı tekniğinden ve tarihsel bağlantılardan bahsedilmektedir. Eş zamanlı olarak modern arkeolojinin Doğu'da gelişimine atıf yapılmaktadır. Albümin baskı süreci, erken dönem arkeolojik belgelenmede ve Oryantalist fotoğrafta önemli bir rol oynamıştır. 1850'lere gelindiğinde, albümin baskılar özellikle Avrupalı kaşiflerin antik kalıntıları ve heykelleri belgelemek amacıyla gittikleri Akdeniz ve Yakın Doğu'daki arkeolojik keşif gezilerinde yaygın olarak

kullanılmaktaydı (Tucker, 2009). Bu baskılar, Batı'nın antik çağlara dair hayal gücünü şekillendirmede etkili olmuş ve Avrupalı olmayan tarihler üzerinde kültürel bir otorite duygusunu pekiştirmiştir.

Félix Bonfils ve Francis Frith gibi Oryantalist fotoğrafçılar, albümin baskıları kullanarak “egzotik” bir estetik yaratmış, arkeolojik alanları Avrupa zevkine uygun şekilde tasvir etmiştir (Nochlin, 1983). Bu fotoğraf tarzı genellikle romantize edilmiş kalıntılara vurgu yaparak bu medeniyetlerin yalnızca incelenmesi ve toplanması gereken geçmişin kalıntıları olduğu fikrini güçlendirmiştir. Parçalanmış ve yeniden birleştirilmiş olan Yorgun Herakles heykeli, fotoğrafçılığın yalnızca belgeleme aracı olmakla kalmayıp aynı zamanda eserleri sömürgecilik anlatıları içinde yeniden bağlama oturtan daha geniş bir tarihsel çerçeveye oturmaktadır.

2.4 Albümin Baskı Sürecinin Tarihçesi

19. yüzyılın ortalarında yagın fotoğraf baskı yöntemi haline gelen albümin baskı süreci, sodyum klorür kullanan tuzlu kâğıt süreçlerinden evrilmiştir. Bu erken döneme ait baskılar, UV ışığına duyarlı gümüş klorür oluşturmak için gümüş nitratla duyarlı hale getirilmiştir. Ancak, tuzlu kâğıt yöntemi, düzensiz tonlama ve yüksek kaliteli baskıları tutarlı bir şekilde üretememe gibi sınırlamalara sahipti (James, 2025, ss. 386-413).

1840'larda Henry James ve William Henry Fox Talbot gibi öncüler, fotoğrafik emülsiyonlar için farklı bağlayıcıları denemeye başladılar. Talbot, örneğin, bağlayıcı olarak jelatin ve zamkı incelerken, albümini gümüş nitratla birleştirerek bir bağlayıcı olarak kullanmayı da denedi. Deneyleri tam anlamıyla başarılı olmasa da albüminin fotoğrafta kullanımı konusunda sonraki gelişmelere zemin hazırladı (James, 2025, ss. 386-413). 1847'de Louis-Desiree Blanquart-Evrard, önceki denemeleri geliştirerek albümin kâğıt sürecini tanıttı ve bunu ticari olarak başarılı bir baskı yöntemine dönüştürdü (James, 2025). Blanquart-Evrard'ın tekniği, albümini gümüş klorürle birleştirir ve hem ıslak hem de kuru halde pozlayabilmektedir. Bu gelişme, büyük cam negatiflerin yükselişiyle

birlikte, albümin baskılarını ticari olarak uygulanabilir hale getirdi ve tuzlu kâğıt gibi önceki yöntemlere kıyasla daha hassas olmasını sağladı.

1850'lere gelindiğinde, albümin baskı süreci, özellikle Avrupa'da, fotoğraf dünyasında yaygın hale gelmişti. Albümin baskılara olan yoğun talep, Dresden Albumizing Company gibi şirketlerin halkın talebini karşılamak için büyük ölçekli ticari üretim yapmasına yol açtı (James, 2025, ss. 386-413). Süreç, 1880'lerde gümüş jelatin baskıların ortaya çıkışına kadar otuz yılı aşkın bir süre boyunca fotoğrafçılığa hâkim oldu. Ancak albümin baskıların eşsiz berraklığı ve ton kalitesi, sanatçıları etkilemeye devam etti ve çağdaş fotoğrafçılar arasında bu yönüme yeniden ilgi duyulmasına yol açtı.



Görsel 4. Olimpiya'dan Heykel Parçaları, 1886/1887. Albumen prints, cut into pieces. Archive of the Antikensammlung Berlin, Rep. 1 Abt. B Ausgrabungen der Berliner Museen, Oly 91, Olympia, Photo archive.

Kaynak: https://ebrary.net/143056/travel/reconfiguring_photography_archaeology adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Fotoğraf, özellikle albümin baskılar, 19. yüzyılın sonlarında arkeolojik süreçlerde dönüştürücü bir rol oynayarak eserlerin belgelenme, analiz edilme ve anlaşılma biçimini yeniden şekillendirmiştir. Hillnhuetter ve Klammer'in (2022) tartıştığı gibi, Olympia'daki kazılar, fotoğrafik medyanın eserlerin bağlamdan koparılmasında ve yeniden bağlamsallaştırılmasında nasıl kolaylık sağladığını göstermektedir. Örneğin, heykel

parçaları albümin baskılar kullanılarak – berraklığı ve parlaklığıyla tanınan – görsel olarak kaydedilmiş, ardından parçalar halinde kesilerek envanter numaraları ve buluntu detayları gibi temel bilgilerle notlandırılmıştır. Olympia kazı arşivinden alınan (Görsel 4), bu uygulamayı, parçalar halinde kesilmiş heykel fragmanlarının albümin baskılarını göstermektedir; bu baskılar, daha sonra arkeologların iç çalışma materyali olarak saklanmıştır. Bu fotoğraflar, yayınlarda doğrudan çoğaltılmamış olsa da sınıflandırma ve daha fazla çalışma için birer araç olarak hizmet ederek, özellikle albümin baskıların hassasiyeti sayesinde, eserleri orijinal bağlamlarından izole etme ve onları yeni akademik çerçevelere entegre etme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Bu uygulama, fotoğrafçılığın, özellikle albümin baskılar aracılığıyla, arkeolojik anlatının hem korunmasında hem de dönüştürülmesindeki temel rolünü vurgulamaktadır (Hillnhuetter & Klammer, 2022).

2.5 Fotoğraf ile Heykel Arasındaki Etkileşimin Başlangıcı ve Kopya

Bu çalışmada dönemin önemli eserleri, eleştirileri ve teorik çerçeveleri incelenerek, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişki araştırılmaktadır. Bu analiz, heykellerin fotoğraflanmasının, kopyalar ve orijinalerin anlaşılmasında nasıl bir paradigma değişimi başlattığını ve nihayetinde iki sanat formu arasında daha incelikli bir ilişkiyi nasıl geliştirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Kopienkritik³ kavramı, özgünlük, otantiklik ve heykel ile fotoğraf arasındaki etkileşim hakkındaki değişen algıları anlamada merkezi bir rol oynar. Klasik sanat çalışmaları alanında ortaya çıkan Kopienkritik, kaybolmuş orijinallerin özelliklerini yeniden inşa etmek amacıyla kopyaların eleştirel olarak incelenmesini ifade eder. Kopyaların sadakatini inceleyerek, bu yaklaşım orijinal sanat eserlerinin özünü ortaya çıkarmayı amaçlar. Fotoğraf ve heykel bağlamında Kopienkritik, kopyaların anlaşılmasını

³ On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, kaybolmuş Yunan sanat eserlerini iddia edilen Roma kopyaları aracılığıyla izlemek, akademisyenler için ilgi çekici bir görev haline gelmişti. Alçı kalıplara ve 1850'den sonra yeni bir medya olan fotoğrafa dayanarak, antik sanat uzmanları, Greko-Romen heykelini kataloglamak ve anlamak için Kopienkritik (kopya eleştirisi) olarak bilinen bir metodoloji geliştirdiler (Friedland, Sobocinski ve Gazda, 2015, s. 277).

dönüştürerek fotoğrafik reproduksiyonları sadece belgeler olarak değil, aynı zamanda yorumlayıcı eylemler olarak konumlandırır. Kameranin merceği hem belgeleme hem de yeniden yorumlama aracı olarak işlev görür ve ışık, doku ve form gibi nüansları vurgular. Bu süreç, orijinaler ve kopyalar arasındaki katı sınırları zorlayarak otantikliğe daha ince bir bakış açısı getirir.

Rudolf Arnheim "Çoğaltma derken, en geniş anlamıyla, bir şeyin başka bir şeye benzer olabileceği çeşitli yolları kastedeceğim. Bu, sahtekârlığın daha özel karakterine dair bir bağlam sağlayacaktır."(1986, s. 276) diye çoğaltma konusuna değinir. Arnheim'in çalışmaları, sanatın birbirine bağlılığına vurgu yapar; kopyalar, reproduksiyonlar ve hatta sahtekârlıklar, ortak bir estetik özü iletme yeteneklerine göre değerlendirilir (Arnheim, 1986, s. 283). Bu bakış açısı, sanatsal alandaki süreklilik ve yankılanmayı vurgulayarak orijinaler ve kopyalar arasındaki geleneksel ikili karşıtlığı sorgular. Arnheim'in analizi fotoğrafçılığa kadar uzanır ve fotoğrafların genellikle gerçekliğin sadık kopyaları olarak algılandığını, el yapımı sanat eserlerinden farklı ve özgün bir statüye sahip olduğunu öne sürer (Arnheim, 1986, s. 109). Heykel bağlamında fotoğraf, sadece bir belge aracı olmanın ötesinde, orijinalin algısını yeniden şekillendiren bir yorumlama aracı olarak da hizmet eder.

Heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkinin evriminde, iki medya arasındaki etkileşim yoğunlaşmaya başlayarak her iki sanat formunun tarihinde önemli bir dönemi işaret eder. Kopyalama, fotoğraf ve heykel arasındaki ilişki, sanatta orijinallik, reproduksiyon ve yorumlama hakkında kritik sorular ortaya çıkarır. Roxana Marcoci'nin "Bir kopya hangi koşullar altında orijinal hale gelir?" sorusu, orijinallik ve reproduksiyon arasındaki değişen sınırları vurgular (Marcoci, 2010). Bu soru, fotoğrafın heykelleri yeniden bağlama yerleştirmedeki rolü açısından özellikle önemlidir. Yakın çekimler, ışıklandırma ve kadraj gibi fotoğraf teknikleri, orijinal bağlamda fark edilemeyen yönlerini yakalayarak bir reproduksiyonu orijinal statüsüne yükseltebilir. Marcoci'nin incelemesi, orijinal ve kopya arasındaki ayrımın sabit olmadığını, fotoğrafın sağladığı yorumlayıcı bağlama bağlı olduğunu öne sürer. Fotoğrafik reproduksiyonların heykellerin algısını nasıl

dönüştürdüğünü inceleyerek, bu analiz kopyaların kendi otantiklik ve sanatsal değerlerini kazanabileceği argümanını güçlendirir.

Heykelde kopyalama, orijinal bir sanat eserinin yeniden yaratılmasını ifade eder; bu, ister Yunan heykellerinin Roma kopyalarında olduğu gibi kültürel mirası koruma amacıyla olsun, isterse de anlamını yeniden yorumlamak amacıyla yapılsın. Ancak fotoğraftaki "orijinal kopya" kavramı, orijinallik ve otantiklik konusundaki geleneksel anlayışlara meydan okur. Örneğin, analog fotoğrafta negatifler veya diapositifler sıklıkla "orijinal" olarak kabul edilir ve fotoğraf sürecinin ilk somut sonucunu temsil eder. Walter Benjamin'in (1936/2008) sanat eserlerinin "aura"sını incelemesi, fotoğrafik reproduksiyonların heykel üzerindeki etkisini anlamak için kritik bir çerçeve sunar. *"Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri"* adlı makalesinde Benjamin, fotoğraf aracılığıyla eserlerin yeniden üretilebilirliğinin, orijinallerin eşsizlik ve bağlama dayalı "aura"sını azalttığını savunur. Ancak, Benjamin'in analizi sadece "aura" kaybıyla sınırlı değildir; aynı zamanda fotoğrafik reproduksiyonlar aracılığıyla sanat eserlerine erişimin demokratikleşmesinin otantiklik kavramını nasıl dönüştürdüğünü de ele alır. Heykelleri daha geniş bir kitleye erişilebilir kılarak, fotoğraf bu eserleri yeniden bağlama yerleştirir ve onların maddi orijinalliklerinden ziyade görsel ve kavramsal yorumlarına odaklanır. Bu dönüşüm, orijinali ayrıcalıklı kılan geleneksel hiyerarşilere meydan okuyarak, fotoğrafın yorumlayıcı gücünün kopyalara kendi otantiklik biçimlerini kazandırabileceğini öne sürer.

Bu yeniden üretilebilirlik ve otantiklik arasındaki ilişki, özellikle fotoğraf ve heykel bağlamında belirgin hale gelir. Marcoci'a göre (2010), heykelleri fotoğraflamak sadece belgeleme anlamına gelmez; aynı zamanda fotoğrafçının çerçeveleme, ışıklandırma ve perspektif seçimleriyle şekillenen sanatsal bir yorumlamasını da içerir. Bu tür kararlar, heykelleri yeniden bağlama yerleştirerek sadece görsel özlerini değil, aynı zamanda kavramsal ve mekânsal dinamiklerini de yakalar. Geraldine Johnson ve diğer bazı akademisyenlerin de savunduğu gibi, bu fotoğrafik temsiller, kopyalar ve orijinaller

arasındaki geleneksel ikili karşıtlığı zorlar; fotoğrafın kendisi dönüştürücü bir mecra haline gelir.

Fotoğrafın heykelleri yeniden yorumlama ve yayma kapasitesi, sanat tarihi pratiklerini yeniden tanımlamıştır. Donald Preziosi (1989), modern sanat tarihinin, bir disiplin olarak metodolojik çerçevesini fotoğrafın arşivleme potansiyeline borçlu olduğunu öne sürer. Charles Nègre ve Henri Le Secq gibi erken dönem fotoğrafçılar, katedrallerdeki heykelleri belgeleyerek çoğunlukla çıplak gözle görülemeyen detayları vurgulamışlardır (Johnson, 1997). 19. yüzyıla gelindiğinde, yakın çekimler ve deneysel kadrajlama gibi teknikler, bir heykelin belirleyici özelliklerini vurgulamak için yeni yollar sunarak onun incelenmesini derinleştirmiş ve sanatsal yorumunu genişletmiştir.

André Malraux'nun "hayali müze" kavramı, fotoğrafik dizilerin zamansal ve coğrafi sınırların ötesine geçtiğini ve kültürlerarası analizleri teşvik ettiğini gösterir. Malraux'nun farklı dönemlerden ve kültürlerden heykelleri yan yana getirdiği fotoğraf albümleri, fotoğrafın sanat tarihi anlatılarını yeniden şekillendirmedeki rolünü vurgular. Geleneksel müzelerin orijinal sanat eserlerinin maddeselliğini ön plana çıkaran yaklaşımının aksine, Malraux'nun yaklaşımı, fotoğrafı sanatsal söylemde aktif bir katılımcı olarak konumlandırır. Fotoğrafik reproduksiyonları yalnızca belgesel olarak değil, yorumlayıcı olarak sunarak, Malraux, otantikliğin yalnızca heykellerin orijinal maddi formuna bağlı olduğu düşüncesine meydan okur.

Man Ray ve Edgar Allan Poe'nun fotoğrafın görünmeyen gerçeklikleri yakalama kapasitesine dair görüşleri, orijinaler ve kopyalar arasındaki diyalektik ilişkiye değerli bakış açıları sunar. Man Ray'in, fotoğrafın "retinamızın asla kaydedemeyeceği yönlerin harika bir kâşifi" olduğunu belirtmesi (Marcoci, 2010), mecranın yalnızca belgesel olmaktan öteye geçme potansiyelini yansıtır. Benzer şekilde, Poe da erken dönem fotoğrafçılığı, çıplak gözle erişilemeyen perspektifleri açığa çıkarabilen modern bilimin bir zaferi olarak görmüştür (Kriebel, 2010). Bu görüşler, kopyaların orijinalere kıyasla daha düşük olduğu şeklindeki geleneksel algıya meydan okuyarak, fotoğrafik

reprodüksiyonların yeni anlam katmanlarını ortaya çıkarabileceğini öne sürer. Heykellerin fark edilmeyen detaylarını yakalayıp, fotoğraf kopyaları yeniden yorumlama ve keşif alanlarına dönüştürür.

Kopyalama süreci, aynı zamanda post-prodüksiyon ve temellük pratiklerinde de kendini gösterir. Sherrie Levine'in Walker Evans'ın eserlerini yeniden fotoğraflaması, orijinallik ve yazarlık kavramlarını sorgulayarak, kopyaların kavramsal ağırlık taşıyabileceğini gösterir. Levine'in After Walker Evans serisi (Görsel 5), onun fotoğrafı yoluyla nasıl bir temellük pratiği geliştirdiğini ortaya koyar. "After" başlığı hem sanatsal borcunu hem de geçmişteki sanatsal devrimlerin ardından yaratma hissini ifade eder (Centre Pompidou.). Levine'in çalışmaları, yalnızca orijinalliğin sınırlarını sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda sanat tarihindeki kadınların tarihsel olarak yeterince temsil edilmemesi sorununu da ele alır (Marcoci, 2010). Erkek sanatçılar tarafından yaratılmış eserleri temellük edip yeniden yorumlayarak, Levine bu görüntülerin anlamını ve bağlamını yeniden tanımlar.

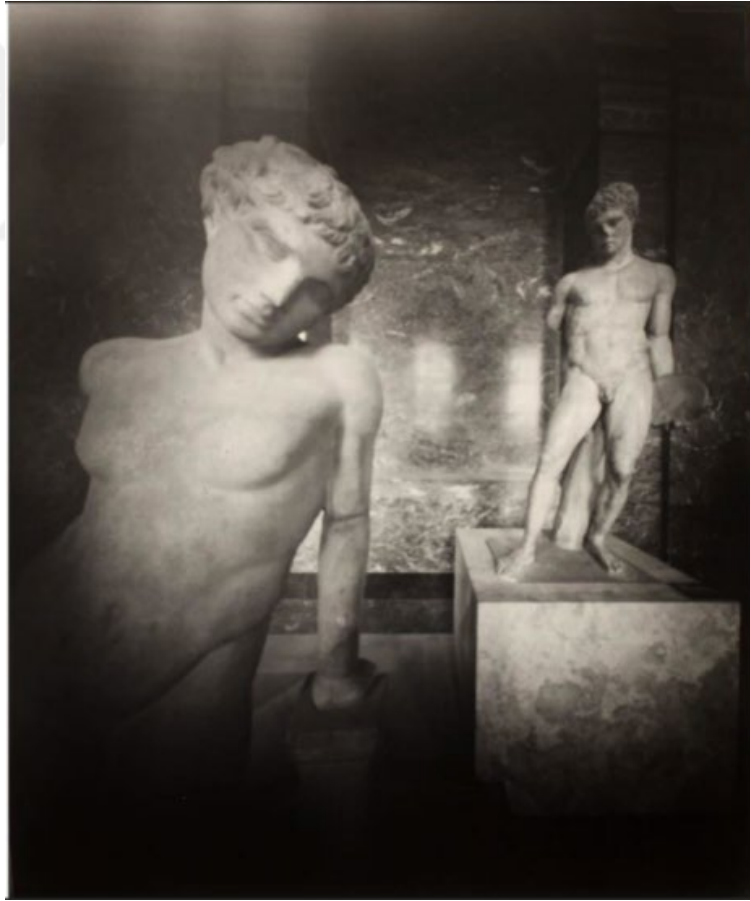


Görsel 5. Walker Evans Sonrası, Sherrie Levine,

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267209>) adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Adam Fuss'un çalışmaları, tıpkı Sherrie Levine'in yaklaşımı gibi, kopyalama ve yeniden yorumlama sürecinin tarihsel sanat formlarına nasıl taze bakış açıları sunabileceğine dair etkileyici bir örnek oluşturur. Fuss, Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki

zamanında, klasik heykellerin büyüleyici derecede ruhani fotoğraflarını yakalamak için iğne deliği fotoğrafçılığı (pinhole) tekniğini kullanmıştır. Geleneksel kameraların hassasiyet ve netliğinden feragat eden Fuss, heykellerin "özünü" ileten, dinamik ve canlı niteliklerini vurgulayan fotoğraflar yaratmıştır. Bu yaklaşımıyla, müze küratörlerinin dayattığı katı anlatılara meydan okuyarak, klasik heykelleri samimi ve alışılmadık bir ışıktaki sunar. Fuss'un fotoğrafları, antik heykellerin yalnızca saf beyaz mermer olarak algılanmasına meydan okur ve onların aslında pigment ve yaldız ile süslendiğini öne süren tarihsel kanıtlarla da örtüşür. Rüya gibi ve akışkan estetiği sayesinde bu fotoğraflar bu antik konulara canlılık ve aciliyet duygusu kazandırır. (Görsel 6)



Görsel 6. Adam Fuss'un iğne deliği fotoğrafçılığı, Allen Memorial Art Museum. 2018

Kaynak: <https://amam.oberlin.edu/exhibitions-events/exhibitions/2018/07/24/a-different-kind-of-picture-pin-hole-photography-by-adam-fuss> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.



Görsel 7. Untitled (Cowboy), Richard Prince, Metropolitan Museum of Art 2000.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283742>) adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Richard Prince'in sanatsal pratiği, çağdaş sanatta özgünlük, yeniden üretim ve sahiplik arasındaki gerilimi daha da örneklemekte ve Walter Benjamin'in mekanik olarak üretilen eserlerdeki "aura" üzerine yaptığı incelemeyle örtüşmektedir. 1970'lerin sonlarından itibaren Prince; kitle medyasından, reklamlardan ve eğlenceden imgeler çıkararak, bu imgeleri sanatına yeniden bağlamlar içinde yerleştirerek sahiplik ve yazar kavramlarına yönelik geleneksel anlayışları sorgulamıştır. (Gagosian, t.y.). Bu tür imgeler Marlboro reklamları üzerine yaptığı çalışmalarda özellikle ön plana çıkmıştır. (Görsel 7). Diğer yaratıcıların eserlerinin yankılarıyla kendi özgün tarzını harmanlayan yaklaşımı, sahipliğin genellikle katmanlı ve karmaşık bir işlem olduğunu vurgulamaktadır. Amerikan alt kültürleri ve halk dilini inceleyerek kimlik inşası üzerine ırkçılık, cinsiyetçilik, psikoz gibi temalarla birlikte kovboylar, motosikletçiler, ünlüler gibi mitolojik statüler üzerinde durmuştur. Ucuz roman (pulp fiction) ve yumuşak pornografiden (soft-porn) ilham alan *Nurse* tabloları, kitle üretimi imgelerini son derece değerli sanat eserlerine dönüştürme yeteneğini simgelemektedir. Bu pratik, sanatın yeniden üretimindeki rolü ve özgünlükle kültürel anlamlar üzerine olan sürekli diyalogu yansıtmaktadır (Gagosian, t.y.).

Kopyalama, heykel ve fotoğraf arasındaki etkileşim, orijinallik ve yeniden üretimin birbirine zıt değil, birbiriyle bağlantılı süreçler olduğunu ortaya koyar. Fotoğrafın heykelleri yorumlama ve yayma rolü, her iki sanat formunu algılama ve onlarla

etkileşim biçimimizi köklü bir şekilde değiştirmiştir. Geleneksel otantiklik kavramlarını sorgulayan fotoğraf, orijinal olarak kabul edilenin sınırlarını yeniden tanımlar. Marcoci (2010), Benjamin (1936/2008) ve diğerlerinin perspektiflerinden bakıldığında, fiziksel ya da fotoğraflık olsun, kopyalama eylemi yalnızca bir yeniden üretim hareketi değil, yeni yorumlar ve içgörüler davet eden yaratıcı bir süreç olarak ortaya çıkar.

Eugenia Parry Janis, makalesinde fotoğraf ile heykel arasındaki incelikli ilişkiyi ele alarak, bir heykelin her fotoğraflık tasvirinin yalnızca bir kayıt olarak değil, orijinal eserin yeniden yorumlanması olarak hizmet ettiğini öne sürer; tıpkı bir müzik bestesinin yeniden incelenmesi gibi. Bir fotoğraf, heykelsi konunun özünü tam olarak yansıtamadığında veya eksik bir temsil sunduğunda bile, orijinal eserin temel yönlerini uyandırma potansiyeline sahiptir. Parry, her bir fotoğraflık tasvirin heykelle dair yeni bir bakış açısı sunduğunu ve izleyicileri onun formunu, dokusunu ve mekânsal varlığını yeni şekillerde düşünmeye davet ettiğini savunur (Parry, 1991, s.12).

Geraldine Johnson'ın "Heykel Fotoğrafçılığında Sanata Karşı Belge" başlıklı eserinde, fotoğrafın belge, arşiv veya yorum olma ayrımı sorgulanır (Johnson, 1998 s.3). Eugène Atget, Paris manzaralarının fotoğraflarını yalnızca "basit belgeler" olarak nitelendirerek onların sıradan belgeler olduğunu belirtmiştir (Johnson, 1998, s.13). Ancak Rodin gibi sanatçılar, özellikle Steichen tarafından fotoğraflandıklarında, bir fotoğrafın bir sanatçının eseri olduğu sürece ilginç olabileceğine inanmış ve fotoğrafın nesnel bir belge olma fikrinden uzaklaşmışlardır (Johnson, 1998, s.5). Steichen'in Rodin'in stüdyosu ve Balzac heykeline dair atmosferik fotoğrafları, heykeltıraşların ve eserlerinin nasıl fotoğraflanması gerektiğine dair resimsel bir bakış sunar.

Fotoğraftaki bu değişim, dayandığı nesneye ve temsil ettiği konuya dair farklı algılara yol açar. Rudolf Arnheim, bir görüntünün izleyici üzerindeki deneyimini, denge arayışındaki bir kuvvetler sistemi içinde gezinmeye benzetir. Bu kavramı açıklarken, herhangi bir kuvvet alanının bileşenlerine benzeterek, bu bileşenlerin doğuştan gelen dengeye yönelme eğilimlerini vurgular. Arnheim, doğrudan algısal deneyimin bu dengeyi

test etmede, değerlendirmede ve nihayetinde düzeltmede oynadığı kritik rolü vurgular. Canlı bir benzetme yaparak, bu süreci bisiklet sürerken dengede kalmaya benzetir; burada kişi, gerçek zamanlı olarak uyum sağlamak ve dengede kalmak için kinestetik duyularına güvenir. Bu bakış açısı, izleyici ile görüntü arasındaki dinamik etkileşimi vurgulayarak, görsel uyarıların bütünsel bir şekilde anlaşılabilmesi için aktif katılımın önemini ortaya koyar (Arnheim, 1986, s.9).

Fotoğraf, teknolojik olarak ortaya çıktığı andan itibaren sürekli olarak dayanabileceği bir yüzey arayışında olmuştur. Bu yüzey; metal levhalardan cama, seramiğe ve kâğıda kadar evrilmiş, günümüzde ise ekranlar ve dijital ortamlar gibi maddi olmayan yansımalar halini almıştır. Saussure, belirli değerlerin belirli kavramlara karşılık geldiğini ve bu kavramların birbirlerinden tamamen farklı olduğunu öne sürer. Kavramların içeriklerine göre pozitif olarak değil, sistemdeki diğer unsurlardan farklılıkları ile negatif olarak belirlendiğini ifade eder ve şöyle ekler: “Her birini tam olarak karakterize eden şey, diğerlerinin ne olmadığıdır” (Saussure, 1995, s.162).

Fotoğraf, dayandığı nesneye ve temsil ettiği konuya bağımlı olarak algılanır. Temsil ettiği konuyu yeniden yoruma veya yeniden yönlendirmeye olanak tanır. Dahası, etkileşimde bulunduğu her nesne, fotoğrafın algısını değiştirir. Bu bağlamda, fotoğraf bir işaret olmaktan anında işaret edilene dönüşür. Sanat olarak en değişken ortamı temsil eder ve diğer sanatların algısını yönlendirir.

Roman Polanski’nin yönettiği "J'Accuse" (Memur ve Casus) filminde, Apollo heykeli üzerinden bir kopya ile sahtecilik arasındaki ayırım vurgulanır. Film, kopya kavramını, orijinalin ve otantikliğin geleneksel anlayışlarına meydan okuyarak, aldatıcı olmayan sadık bir yeniden üretim olarak tanıtır. Dreyfus davasını ele alan filmde, Albay Picquart ve Dedektif Jean Alfred Desvernine, Louvre Müzesi'nde buluşurlar. Desvernine, Picquart’a Apollo heykelinin Yunan olup olmadığını sorar. Albay’ın cevabı, “Hayır, bu Roma dönemi bir kopyası; orijinali kayıp” olur. Dedektif, “Sahte mi?” diye sorar. Albay ise “Hayır, bu bir kopya. Sahte değil.” diye yanıt verir (Polanski, 2019).

Fotoğraf ve heykel arasındaki etkileşim, Constantin Brancusi'nin eserlerini hem tanıtmak hem de korumak için fotoğrafı kullanma biçiminde görüldüğü gibi, kopya ile orijinal arasındaki sınırları daha da netleştirir. Brancusi, başlangıçta profesyonel fotoğrafçılara bağımlıyken, eserlerinin özünü yansıtamayan izinsiz reproduksiyonlar karşısındaki hayal kırıklığı nedeniyle kendi fotoğraflarını çekmeyi ve banyo etmeyi öğrenmiştir (Johnson, 1998, s.12). Brancusi'nin fotoğrafları, dramatik ışık oyunları ile heykellerinin yüzeyindeki ince detayları öne çıkararak, fotoğrafın yalnızca bir belge olmanın ötesinde, sanatçının eserlerinin temsili üzerinde kontrol sağlamasını mümkün kılmıştır.

Constantin Brancusi'nin heykellerini kendi fotoğraflaması, fotoğrafın yalnızca bir belgeleme aracı olarak değil, aynı zamanda heykellerin anlamını yeniden şekillendiren bir araç olarak hizmet edebileceğini gösterir (Görsel 8). Benzer şekilde, Henri Cartier-Bresson'un Alberto Giacometti'yi bir "hareket bulanıklığı" olarak yakalayan fotoğrafı (Görsel 9) heykellerin statik algısını zorlar. Bu dinamik tasvir, fotoğrafın yorumlayıcı gücünün, heykellerde hareket ve zamansallık gibi yeni boyutları açığa çıkarabileceğini ve orijinaler ile kopyalar arasındaki ayrımı daha da karmaşıktırabileceğini öne sürer.



Görsel 8. Constantin Brancusi, Golden Bird. 1920.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265431> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Brancusi'nin fotoğraflarında ve Cartier-Bresson'un Giacometti'yi bir “hareket bulanıklığı” içinde tasvirinde görüldüğü gibi, iki sanat formu arasındaki ilişki, fotoğrafçılığın heykellerin ve onları yaratan sanatçıların nasıl algılandığını şekillendirmedeki yorumlayıcı gücünü ortaya koymaktadır.



Görsel 9. Henri Cartier-Bresson. Alberto Giacometti, Paris, 1961

Kaynak: <https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-alberto-giacometti/> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

"Eğer bir kopyanın varlığı sanat tarihini zorluyorsa, bunun nedeni tekilliğin, birliğin, tek bir varlığın yerine, bu birliği parçalama ve dağıtma tehdidi taşıyan çok başlı bir çoğulluğun hayaletini getirmesidir." (Krauss, 1986, s. 35)

Özgünlük, zaman ve mekânda benzersiz bir varlığa sahip olma olarak görülmektedir. Rosalind Krauss, "*Originality as Repetition*" adlı makalesinde, sanat alanında özgünlük ve tekrar arasındaki karmaşık ilişkiyi inceler. Krauss, makalesinin girişinde, kopyanın varlığının sanat tarihinin geleneksel anlatısına meydan okuduğunu ileri sürer. Sanat tarihi sıklıkla sanatsal varlıkların tekilliğini ve birliğini kutlarken,

kopyaların varlığı bu kavramı dağıtan ve parçalayan bir çoğulluk getirir (Krauss, 1986, s. 35).

Sanat tarihindeki kopyalama kavramı, özgünlük, yaratıcılık ve sanatın özü hakkındaki tartışmalarla iç içe geçmiş, çok boyutlu ve tartışmalı bir konudur. Kopyanın sanat tarihinde yıkıcı bir güç olarak görülmesi, özgünlük, yaratıcılık ve sanat eserinin varoluşu hakkında temel sorular ortaya atmaktadır. Geleneksel olarak, özgün bir sanat eseri, sanatçının yaratıcı vizyonunun en saf haliyle somutlaşmış hali olarak kabul edilmiştir. Ancak kopyaların çoğalması, orijinal ile kopya arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, eserin özgünlüğü ve değeri konusunda şüpheler yaratmaktadır.

Krauss'un kopyalarda var olan çok başlı çoğulluk üzerine yaptığı inceleme, sanat tarihinin geleneksel anlatılarını yeniden değerlendirmeye davet eder. Krauss, kopyaları sanatsal değerden yoksun basit replikalar olarak reddetmek yerine, onların dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğunu ve yerleşik özgünlük ve yaratıcılık kavramlarını zorlayabileceğini savunur. Kopyaların çoğulluğunu kucaklayarak, sanat tarihçileri sanatsal manzara içinde yeni anlam ve önem katmanlarını keşfedebilir, sanatsal üretim ve kabul konusundaki anlayışımızı zenginleştirebilir. Krauss'un giriş kısmı, sanatta tekrar ve özgünlük arasındaki diyalektik ilişkiyi derinlemesine incelemek için sağlam bir temel oluşturur. Kopyaların ortaya çıkardığı çoğulluk hayaletiyle yüzleşerek, Krauss, bilim insanlarını sanatın doğası ve kültürel söylemin şekillenmesindeki rolü hakkındaki varsayımlarını yeniden düşünmeye davet eder.

Bu söylemi genişleten Jane Francis, yaptığı etkileyici araştırmada, antik mermer heykeller ile onların Roma kopyaları arasındaki karmaşık ilişkiyi aydınlatır ve Klasik Arkeoloji alanına değerli içgörüler sunar. Bu disiplindeki her öğrencinin yolu, kaybolmuş Yunan orijinallerinin Roma kopyası olduğu iddia edilen antik mermer heykel imgeleriyle kesişir. Bu eserler sadece estetik birer nesne değil, aynı zamanda Yunan prototipleri hakkında tarz, kompozisyon, duruş ve genel görünüm gibi konularda zengin bilgiler sunan kaynaklar olarak değer görmektedir (Francis, 2004, s. 345). Bu kopyaları inceleyen

araştırmacılar, eserlerin yaratıldıkları kültürel ve tarihi bağlamı daha derinlemesine kavrayarak, sanattaki özgünlük ve çoğaltma arasındaki karmaşık etkileşimi daha iyi anlamaktadır. Bu süreçte, araştırmacılar aynı heykelin birden fazla versiyonunu inceleyerek, orijinal Yunan heykellerinde mevcut olan unsurları belirlemeye çalışırlar. Antik literatürde, çoğunlukla Romalı yazarlar tarafından, Yunan sanatçılar, eserleri, temaları ve sanatsal yaratım koşullarına yapılan referanslar, günümüze ulaşan heykellerle titizlikle eşleştirilir. Bu titiz çaba, Yunan heykel sanatının tarihini aydınlatmak ve eserlere atıflarda bulunmak amacı taşır (Francis, 2004, s. 345).

Örneğin, Pliny'nin Lysippos adlı sanatçının bir atlet heykeli yarattığından bahsetmesi ve bunun Apoxyomenos olarak bilinen heykel tipiyle eşleştirilmesi gibi. Araştırmacılar, bu heykelin tarzını ve kompozisyonunu inceleyerek, Lysippos'un eserlerine ve M.Ö. 4. yüzyıl sonundaki heykel eğilimlerine ışık tutmaya çalışırlar. Bu tür karşılaştırmalı analizlerden elde edilen tarihlendirme ve atıf çerçeveleri, Yunan heykel sanatının evrimi ve anlaşılmasında önemli katkılar sunmaktadır (Francis, 2004, s. 345). Özetle, Francis'in bulguları, Klasik Arkeolojide titiz analiz ve bağlamsal yorumlamanın önemini vurgulamaktadır. Yunan heykel geleneğinin izlerini sürerek, araştırmacılar antik sanatın daha zengin bir anlatısını oluşturabilir, Yunan sanatçılarının yaratıcı dehasını ve Batı kültürel mirası üzerindeki kalıcı etkilerini aydınlayabilirler.

Sanatta çoğaltma kavramı uzun süredir tartışmaların ve derinlemesine düşüncelerin konusu olmuş, sanatsal yaratımın özü ve reproduksiyonun bu bütünlüğü korumadaki rolü sorgulanmıştır. Rudolf Arnheim, "Çoğaltma Üzerine" adlı makalesinde, bu karmaşık ilişkiyi ele alarak, özgünlük ve orijinallik üzerine geleneksel bakış açılarına meydan okuyan derinlemesine içgörüler sunar. Arnheim, kopyalar veya reproduksiyonlar konusunda bir bakış açısı değişikliği önerir ve bu tür çoğaltmalarda korunan veya kaybedilen niteliklerin incelenmesini savunur. Bir eserin zihinsel tasarımı ile onun algılanabilir bir ortamda gerçekleştirilmesi arasındaki ayrılmazlığı vurgular ve bu sürecin, sanatçının zihninden somut sanat eserine uzanan kesintisiz bir şekillendirme ve icat süreci olduğunu belirtir (Arnheim, 1986, s. 276-277).

Ayrıca, Arnheim, sahtecilik kavramının karmaşık doğasını kabul ederek, yetenekli bir sahtekarın büyük bir eserin belirli niteliklerini yakalayabileceğini ve böylece orijinal ile replikalar arasındaki ayrımı bulanıklaştırabileceğini öne sürer. Reprodüksiyonların sanat olmadığı şeklindeki düşünceye karşı çıkarak, Yunan heykellerinin alçı kalıpları veya ünlü başyapıtların küçük kopyaları gibi örnekler verir ve bu tür eserlerin orijinalin gücü ve cesaretinden bazı unsurları koruduğunu savunur (Arnheim, 1986, s. 278).

Arnheim, Japonya'daki kutsal Ise Tapınağı gibi örneklerden yola çıkarak, bir eserin çoğaltılmasında zanaatkârlık ve geleneksel tekniklerin önemini vurgular. Orijinal malzemelere ve yöntemlere bağlı kalmanın önemini dile getirir ve güç aletleri veya çivi gibi modern müdahalelerin eserin özünü tehlikeye atabileceği konusunda uyarır (Arnheim, 1986, s. 278). Ayrıca, Arnheim, fotoğrafik reproduksiyonların sanat eserlerinin özünü korumadaki rolünü de inceler ve bu tür reproduksiyonların yararlılığının, orijinalin temel niteliklerini ne kadar sadakatle yakaladıklarına bağlı olduğunu belirtir. Bazı sanat tarihçilerinin, şekil ve konuya odaklandıkları için siyah-beyaz reproduksiyonları tercih ettiğini ifade ederek, algı ve yorumun öznel doğasını vurgular (Arnheim, 1986, s. 279).

Arnheim'in sanatta çoğaltma üzerine yaptığı inceleme, özgünlük ve orijinallik hakkındaki geleneksel görüşleri yeniden gözden geçirmeye davet eder. Onun ayrıntılı analizi, reproduksiyonların içsel karmaşıklıklarını takdir etmeye ve sanatsal mirası koruma ve yorumlama konusundaki değerlerini tanımaya teşvik eder.

Kopyalama, heykel ve fotoğraf arasındaki etkileşim, özgünlük ve reproduksiyonun birbirine karşıt olmadığını, aksine birbirine bağlı süreçler olduğunu ortaya koyar. Fotoğrafçılığın heykelleri yorumlama ve yaymadaki rolü, her iki sanat formunu da algılama ve onlarla etkileşim kurma şeklimizi kökten değiştirmiştir. Geleneksel özgünlük kavramlarına meydan okuyarak, fotoğraf, orijinali neyin oluşturduğuna dair sınırları yeniden tanımlar. Marcoci, Benjamin, Malraux ve Krauss gibi isimlerin perspektiflerinden bakıldığında, kopyalama eylemi — fiziksel veya fotoğrafik olsun —

sadece bir yeniden üretim hareketi değil, aynı zamanda yeni yorumlamalar ve içgörüler sunan yaratıcı bir süreç olarak ortaya çıkar.

2.6 Mecralar Arası Keşifler: 20. Yüzyılda Heykel ve Fotoğraf Arasındaki Gelişen Diyalog

Mecralar arası ve sonraki entegrasyonlar aynı zamanda yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren heykel ve fotoğraf arasındaki evrilen ilişkiyi teşkil eder. Rudolf Arnheim'in analizine göre; yaratıcı ifade için büyük potansiyel sunmasına rağmen, fotoğrafik ortamın belirgin bir yüzey içinde işlediği görünmektedir (Arnheim, 1996, s.113-114). Diğer sanat ortamları gibi, fotoğraf da başarılı ifade konusunda sınırlamalar taşır. Ancak, Arnheim, biçimsel boyutlarla kısıtlanan sanatsal yorumlar ile ortamın kendisinin sınırları içinde ifade özgürlüğünün daralması arasında ayırım yapar. Bu ayrımı, fotoğrafçılığın nispeten gençliğine değil, insan faaliyetleriyle olan içsel fiziksel bağlantısına bağlar. Dansla paralellikler çizerek, fiziksel koşullarla sınırlanan başka bir ortamı örnek gösterir. Arnheim, fotoğrafçılığın optik projeksiyona dayandığı gibi, dansın da insan bedeninin yapısı ve motor yeteneklerinden şekillendiğini savunur. Dansın tarihsel evrimini inceleyerek, Arnheim, ifade hareketinin temel doğasının zaman ve kültürler arasında göreceli olarak değişmeden kaldığını öne sürer. Farklılıklara rağmen, dans yoluyla iletilen vizyonlar, fotoğraf çekimlerinde yakalananlar gibi, genellikle günlük yaşamın insan deneyimine ritüelleşmiş bağlantısından kaynaklanan basitliği korur (Arnheim, 1996, s.113-114). Bu analiz, fotoğraf sanatında sınırların ve olanakların eleştirel bir şekilde keşfedilmesini teşvik eder ve ortam içinde sınırlamalar ile ifade özgürlüğü arasındaki etkileşimi düşünmeye çağırır.

Geraldine Johnson'ın görüşleri ise heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi, erken 20. yüzyıldan günümüz sanat uygulamalarına kadar olan evrimini aydınlatır. Tarih boyunca, Edward Steichen, Gyula Brassai, Man Ray ve Walker Evans gibi fotoğrafçılar hem yapay hem de 'buluntu' malzeme ile üretilen heykele hayran kalmışlar, iki boyutlu alan içinde sanatsal ifadeye yeni boyutlar kazandırmışlardır. Daha yakın zamanlarda, Robert Mapplethorpe, Helen Chadwick ve Jeff Wall gibi sanatçılar, fotoğrafçılığın sınırlarını

zorlamış, heykeli tasvir etme konusundaki geleneksel kavramları sorgulamışlardır (Johnson, 1998, s.1). Charles Baudelaire'in "heykel birden fazla taraf gösterir" şeklindeki ifadesi, heykeli iki boyutlu görüşe indirgeme konusunu etkili bir şekilde sorgular (Johnson, 1998, s.3). Heykelin fotoğraflanmasının karmaşıklıkları, Charles Baudelaire tarafından heykelin çok yönlü doğasının, iki boyutlu görüşe indirgenememesi şeklinde açıklanır (Johnson, 1998, s.3). Heykelin fotoğrafları, kaçınılmaz olarak fotoğrafçının bakış açısı ve tarihsel bağlamından etkilenir ve diğer görsel görüntüler kadar kapalı olabilir. Ancak bu durum yenilik için verimli bir zemin sağlar hem heykelin hem de fotoğrafın, üç boyutlu sanat anlayışını yeniden şekillendiren beklenmedik yollarla ortamı manipüle etmesine izin verir (Johnson, 1998, s.3). Malraux'un fotoğrafların orijinalleri aşabileceği önerisi, fotoğrafın geçici heykel nesneleri ve performanslarının kalıcı bir kaydı olarak kullanılmasının derin etkilerini vurgular. Henri Zerner gibi bilim insanları, fotoğrafın David Smith, Eva Hesse, Joseph Beuys ve Yves Klein gibi sanatçıların çalışmalarını belgelemekteki rolünü araştırır (Johnson, 1998, s.3). Fotoğrafın başlangıcından bu yana, akademisyenler ve sanatçılar için belge değeri açıktır. Fox Talbot, sanatçıların, manuel kopyalama sürecinden kaçınarak üç boyutlu formların özünü yakalamak için bir araç olarak fotoğrafçılığı tanıtmıştır. Bu kabul, fotoğrafçılığın heykelin incelenmesi ve tanıtılmasında vazgeçilmez bir araç haline gelmesinin yolunu açmıştır (Johnson, 1998, s.7). Johnson'ın düşünceleri, heykel ve fotoğraf arasındaki çok yönlü ilişkiyi kapsamlı bir şekilde keşfeder ve bu iki ortamın sanatsal ifade alanında nasıl kesiştiğini, etkilediğini ve birbirini nasıl zenginleştirdiğini ortaya koyar.

1840'ların ortalarından itibaren, heykelin fotoğrafik görüntülerinin bilim insanları ve sanatçılar için belge değeri açıktır. Fransa'nın Comité des Monuments Historiques (Tarihi Anıtlar Komitesi) gibi kuruluşları, fotoğrafçılığı ulusal sanat ve mimari miraslarını incelemek için kullanmıştır. Heykellerin kataloglanması, genel görüntülerden detaylı fotoğraflara evrilmiş ve önceden ortalama bir izleyiciye ulaşılamayan karmaşık detayları vurgulamıştır (Johnson, 1998, s.4). Medardo Rosso'nun fotoğraf ve çizimle yaptığı deneyler, heykel nesnelerini eşsiz yollarla maddesizleştirmeyi amaçlamıştır. Bu da onun heykelde geleneksel kahramanca mitolojiyi reddetmesine etki etmiştir (Hecker, 2017, s.

1). Fotoğraflar genellikle heykeltıraşları eserleriyle birlikte gösterir, heykel fotoğrafçılığının bir alt türü vurgulanır. Sanatçının poz verdiği portreleri, nesne ve nesne arasındaki ilişkiyi, teknik ve sanatsal yönlerin gerilimini yakalamanın bir yolu olarak incelenir (Johnson, 1998, s.12).

Heykel ve erken fotoğrafçılığın kesişimi, sanatsal keşif ve teknik yeniliklerin etkileyici bir hikayesini ortaya çıkarır. Talbot'un *The Pencil of Nature*'daki (Doğanın Kalem) titiz belgelemesi, eski eserlerin fotoğraflanmasının inceliklerine dair bir bakış açısı sunar; ışıklandırmanın ve pozlamanın heykellerin tasvirindeki derin etkisini ortaya koyar. Talbot'un Patroclus'un alçı büstünün özünü yakalamaya yönelik çabası, değişen ışık koşulları içinde üç boyutlu dolgunluğu elde etme adına açısının ve aydınlatmanın önemini vurgular ve klasik sanatın duygusal derinliğini iletmekteki önemini açığa çıkarır (Parry, 1991, s.13).

Ebedi güzellik ve oranın zamansız ideallerini temsil eden eski heykellerin çekiciliği, Talbot gibi erken fotoğrafçıların hayal gücünü cezbeder. Bu eserler, sadece temsil etmekle kalmayıp, mitolojik anlatılarda bulunan kahramanlık ve fedakarlıkla ilgili derin duyguları çağrıştırmaktadır. Talbot'un klasik diller ve edebiyata olan ilgisi, fotoğraf çabalarına daha derin bir rezonans katmış ve heykellerin belgelenmesini, sıradan teknik egzersizlerden derin sanatsal girişimlere yükseltmiştir (Parry, 1991, s.13). Erken fotoğrafçılığın teknik incelikleri, hava koşullarının ve pozlama süresinin etkisi de dahil olmak üzere, heykellerin tasvirini daha da şekillendirir. 1840'taki bir dagerrotip hakkında el kitabı, hava durumu, pozlama süresi ve fotoğraf süreci arasındaki ince ilişki hakkında paha biçilmez görüşler sunar. Heykel formlarının özünü yakalamak için gereken titiz ayarlama, erken fotoğrafçıların antik eserlerin doğru ve çağrışımsal temsillerini elde etmedeki karşılaştığı zorlukları vurgular (Parry, 1991, s.13).

Hippolyte Bayard, heykel fotoğrafçılığında bir başka öncü olarak ortaya çıkar ve görüntülerine romantizm ve hayalperestlik katmak ister. Bayard'ın alçıdan yapılmış küçük klasik figürlerle yaptığı denemeler, geleneksel temsil biçimlerini aşma isteğini yansıtır ve

fotoğraflarını mistik bir güzellik ve çekici bir cazibe ile doldurur. Heykellerin idealize edilmiş antik güzelliğini yakalama konusundaki yenilikçi yaklaşımı, 19. yüzyılın değişen estetik duyarlılıklarını yansıtarak sanat ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırır (Parry, 1991, s.14). Heykel ve erken fotoğrafçılığın birleşimi, sanatsal keşif, teknik dâhiliyet ve estetik yeniliklerin zengin bir tarzını temsil eder. Talbot, Bayard ve çağdaşları, antik eserlerin zamansız güzelliğini ve gizemini yakalamak için yola çıkarlar ve fotoğrafçıların gelecek nesillere, insan yaratıcılığının ve hayal gücünün derinliklerini kameranın objektifi aracılığıyla keşfetmelerine olanak tanırırlar.

2.7 Heykelin Hikayesini Ortaya Çıkarmak: Fotoğrafın Evrimi

19. yüzyılda, heykel, hareketsiz, kocaman ve sabit bir iş olarak, fotoğraf sanatının bir konusu haline gelmiştir. Bundan sonra, heykel, kameranın önünde bir tema olarak ortaya çıkmış; cansız nesnelerden performanslara ve enstalasyonlara kadar geniş bir yelpazede yer almıştır (Marcoci, 2010, s.12-18). Heykellerin fotoğraflanmasındaki evrim, ilk dönemden modern sanatsal yorumlara kadar uzanan, sanat, tarih ve teknolojinin değişen algılarını yansıtır. 1851'den bu yana, Fransa'nın Comité des Monuments Historiques gibi girişimler, kültürel mirasın sistematik belgelenmesinin başlangıcını işaret ederek ulusal sanatsal mirasları fotoğraf aracılığıyla inceleme görevine girişmişlerdir (Johnson, 1998, s.4). Alinari kardeşlerin İtalya'daki koleksiyonu gibi ticari girişimlerle, fotoğraf arşivlerini genişletmişler ve heykellerin temsillerine erişimi demokratize etmişlerdir (Johnson, 1998, s.4).

19. yüzyılın sonlarında, detaylı yakın çekimler ve karmaşık görünümle ilgili bir geçiş ortaya çıkmış ve heykellerin daha önceki genelleştirilmiş tasvirlerinden ayrışma görülmüştür. Bu geçiş, Clarence Kennedy'nin Desiderio da Settignano'nun Marsuppini Anıtı'nın kapsamlı belgelenmesinde belirginleşmiştir (Görsel 10). Bu belgelenme, genel bir görünümünden detaylarının tümüne adanmış bir hacme evrilir (Johnson, 1998, s.4). Yakın planlar, heykelleri kesintili görsel anlatılara dönüştürerek, görünmeyen yönleri ortaya çıkarır ve izleyici etkileşimini artırır (Johnson, 1998, s.14).



Görsel 10. Kennedy, C. (1928). Tablo 6: Kaide; Gözlemcinin Sağında Sfenks, Kanat. Heykel Tarihi ve Eleştirisi Üzerine Çalışmalar, Cilt II: Desiderio da Settignano ve Yardımcılarının Carlo Marsuppini'nin Mezarı.

Kaynak: <https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=clarence&record=972> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Kurumsal arşivlerle karşılaştırıldığında, mermer büstlerin modern fotoğrafları özel koleksiyonculara hitap eder ve bu durum, heykel fotoğrafçılığını geleneksel yaklaşımlardan ayırır (Johnson, 1998, s.5). Bu ayrım, fotoğrafın farklı bağlamlara ve izleyici kitlesine uyum sağlayabilmesini vurgular ve sanat ile belgeleme arasındaki çizgileri bulanıklaştırır (Johnson, 1998, s.6). Fotoğrafçılığın heykel ile kesişimi sadece belgelemeyle sınırlı kalmaz, sanatsal performansları ve geçici yerleştirmeleri de içine alır. Yves Klein, Joseph Beuys ve Eva Hesse gibi sanatçıların, fotoğrafik kayıt için bilinçli olarak tasarladıkları eserleri, fiziksel tezahürlerini aşarak görsel bir anlatının nesnesi haline gelirler (Johnson, 1998, s.7). Fotoğrafın İtalyan Rönesans heykelinin incelenmesi üzerindeki derin etkisine rağmen, akademik sonuçları nispeten az araştırılmıştır. (Johnson, 1998, s.15). Heykel uygulamalarında fotoğrafçılığın çeşitli kullanımları, fotoğrafçılığı yaratıcı sürecine sorunsuzca entegre eden Constantin Brancusi gibi isimlerle

temsil edilmiş ve Brancusi, potansiyel sergi alanlarının fotoğraflarına heykelsi fikirleri doğrudan çizmiştir (Johnson, 1998, s.12).

Özünde, heykel fotoğrafçılığının seyri, gelenek ve yenilik, belgeleme ve sanatsal ifade arasındaki süregelen bir diyalogu yansıtır. Ulusal mirasların sistemli incelemelerinden mermer büstlerin samimi portrelerine kadar, fotoğraf heykel mirasının anlayışını ve takdirini şekillendirmeye devam eder, zamanın ve mekânın sınırlarını aşar.

2.8 Heykel ve Fotoğraf Üzerine Çalışan Erken Dönem Sanatçılar

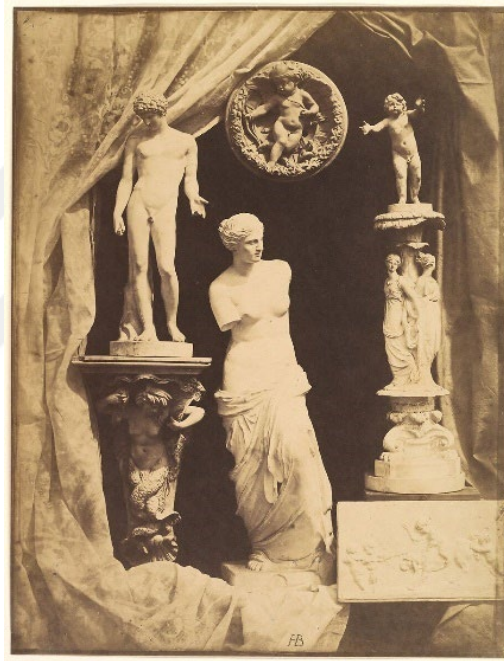
Heykel ve fotoğrafın kesişim noktasındaki sanatçıların keşfi, yenilikçi bakış açıları ve metodolojilere ışık tutar. Fotoğraf ve heykelin kesişiminde etkili olan çeşitli fotoğrafçılar ve heykeltıraşlar bulunmaktadır. Dikkate değer figürler arasında Charles Nègre, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Fratelli Alinari, Fox Talbot, Eugene Atget, Constantin Brancusi, Edward Steichen ve daha fazlası yer almaktadır.



Görsel 11. Spartan Soldier, Charles Nègre, 1859.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283133> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Charles Nègre, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi araştıran erken dönem sanatçılardan biridir. Nègre, özellikle Paris'teki tarihi heykelleri ve mimari yapıları fotoğraflayarak, bu yapıların detaylarını ve sanatsal değerlerini belgelemeye çalışmıştır. Onun çalışmaları, fotoğrafın belgeleyici gücünü ve heykelin estetik değerini bir araya getirir. Nègre'nin fotoğrafları, (Görsel 11) tarihi eserlerin korunması ve belgelenmesi açısından önemli bir kaynaktır.



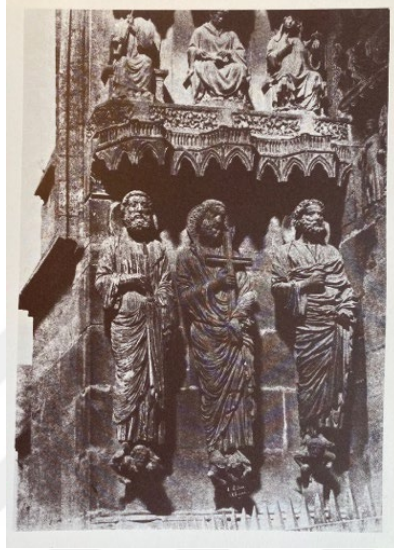
Görsel 12. Still Life with Statuary. Hippolyte Bayard, 1850.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285907> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Hippolyte Bayard, fotoğrafçılığın öncülerinden biri olarak, heykel ve fotoğraf arasındaki etkileşimi araştırmıştır. Bayard'ın fotoğrafları, heykellerin detaylarını ve formunu yakalarken, aynı zamanda bu eserlerin sanatsal ve tarihi değerini de vurgular. Bayard'ın çalışmaları, fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir (Görsel 12).

Henri Le Secq, fotoğrafçılığıyla bilinen bir başka önemli figürdür. Le Secq, heykel ve mimari yapıları fotoğraflayarak, bu eserlerin detaylarını ve estetik değerlerini ortaya

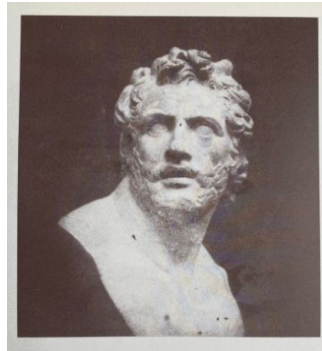
çıkarmıştır. Onun fotoğrafları, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkide belgeleyici bir rol oynar ve tarihi eserlerin korunmasına katkı sağlar. (Görsel 13)



Görsel 13. Henri Le Secq, Cathedral de Reims. Hippolyte Bayard, 1852.

Kaynak: Pygmalion Photographie s.29

Fox Talbot, fotoğrafçılığın mucitlerinden biri olarak, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dair önemli katkılarda bulunmuştur. Talbot'un fotoğrafları, heykel ve diğer üç boyutlu sanat eserlerinin detaylarını ve estetik değerlerini belgelemeye yönelik çalışmalardır. Talbot'un çalışmaları, fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olarak potansiyelini göstermektedir. (Görsel 14)



Görsel 14. Fox Talbot, Buste de Patrocle, 1844.

Kaynak: Pygmalion Photographie s.19

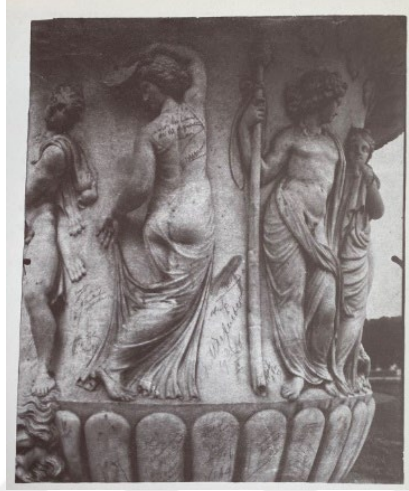


Görsel 15. Fratelli Alinari, Loggia dei Lanzi, circa 1859.

Kaynak: Pygmalion Photographie s.32

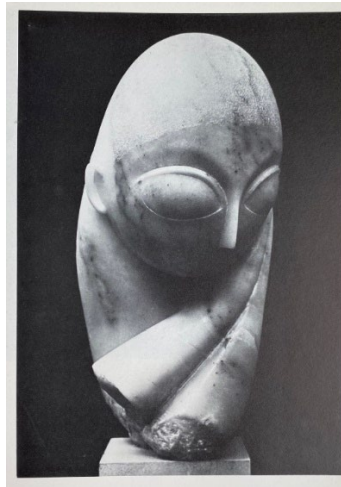
Fratelli Alinari kardeşler, İtalya'da tarihi heykelleri ve mimari yapıları belgeleyen ticari fotoğrafçılar olarak tanınırlar. Alinari kardeşlerin fotoğrafları, heykellerin ve diğer sanat eserlerinin geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlar. Bu fotoğraflar, sanatsal eserlerin belgelenmesi ve yayılması açısından büyük bir öneme sahiptirler. (Görsel 15)

Eugene Atget, Paris'teki tarihi yapıları ve heykelleri fotoğraflayarak, bu eserlerin sanatsal ve tarihi değerlerini belgelemeye çalışmıştır. Atget'in fotoğrafları, heykellerin ve diğer tarihi eserlerin korunması ve belgelenmesi açısından da önemli bir kaynaktır. Onun çalışmaları, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkinin belgeleyici ve estetik boyutlarını vurgular. (Görsel 16)



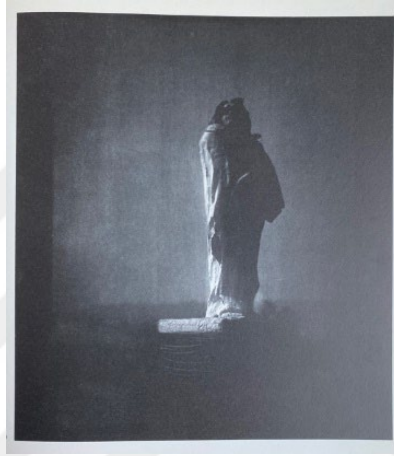
Görsel 16. Eugene Atget, Versailles, vase, 1906.
Kaynak: Pygmalion Photographie s.43

Constantin Brancusi, heykellerinin fotoğraflarını çekerek, eserlerinin farklı açılardan nasıl algılandığını göstermeye çalışmıştır. Brancusi'un fotoğrafları, heykelin üç boyutlu formunu ve estetik değerlerini iki boyutlu bir yüzeyde yansıtmaya çabasını gösterir. Onun çalışmaları, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkinin sanatsal boyutunu vurgular. (Görsel 17)



Görsel 17. Constantin Brancusi, Pogany I.
Kaynak: Pygmalion Photographie s.53

Edward Steichen, heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi araştıran önemli sanatçılardan biridir. Steichen'in fotoğrafları, heykellerin estetik değerlerini ve formunu vurgular. Onun çalışmaları, fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olarak nasıl kullanılabileceğini ve heykelin estetik değerlerini nasıl yansıtabileceğini gösterir. (Görsel 18)



Görsel 18. Edward Steichen, Balzac, Au clair de lune, 1908.

Kaynak: Pygmalion Photographie s.51

2.9 Fotoğraf ve Heykel Üzerine Farklı Eğilimler

Johnson'a göre, heykeltıraşlar ve fotoğrafçılar da üç boyutlu sanat etrafındaki geleneksel tanımların sınırlarını zorlayan fotoğraf ortamının yenilikçiliğine dahil olurlar (Johnson, 1998, s.3). Fotoğrafçılığın benzersiz yeteneklerinden yararlanarak, heykeltıraşlar eserlerine yeni anlam katmanları ve dinamizm katarak, geleneksel heykelin statik sınırlarını aşarlar. Benzer şekilde, fotoğrafçılar da derinlik ve hareket duygusu uyandırmak için açılar, bakış açıları ve aydınlatma ile oynamak suretiyle heykelsi formların özünü yakalamak için yaratıcı teknikler kullanırlar. Böylelikle, geleneksel heykel estetiğine meydan okur ve izleyicileri sanatsal ifadede somut ve geçici arasındaki sınırları yeniden düşünmeye davet ederler.

Heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiye dair farklı bakış açılarını açıklığa kavuşturmak için David Smith, Thomas Demand ve Robert Heinecken gibi çeşitli

sanatçılar incelenmektedir. Her sanatçı bu ortamları farklı şekillerde kullanır ve geleneksel yapıları sorgular, birbiriyle etkileşirler.



Görsel 19. David Smith: Cubi XII. Guggenheim Müzesi Koleksiyon Çevrimiçi.

Kaynak: (<https://www.guggenheim.org/artwork/3955>) Erişim Tarihi 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Heykeltıraş David Smith, çalışmalarının kendi heykellerinin fotoğrafları etrafında dönmesi nedeniyle araştırmada önemli bir rol oynar. Fotoğraflar, Smith'in eserleri ve sanat süreci hakkındaki benzersiz bakış açısını paylaşma aracı haline gelir. Üç boyutlu heykellerini iki boyutlu fotoğraflara dönüştürerek, Smith izleyicilerin heykeller üzerindeki bakış açılarını düşünmesini sağlar. Bu süreç, heykel ve fotoğrafçılığın geleneksel anlayışlarını sorgular ve yaratıcı sürecin dinamik doğasını vurgular. Örneğin, Smith'in "Cubi" serisi, fotoğraflarla birlikte sunulduğunda, heykelin farklı açılardan nasıl algılandığını gösterir. (Görsel 19)

David Smith'in heykele olan ilgisi 1933 yılında Cahiers d'Art dergisinde Pablo Picasso ve Julio Gonzalez'in yapıtlarını görmesi ile başlar (Hamill, 2015, s.3). Çizgilere ve konturlara eğilimi Kübizm'e olan ilgisi ile gelişir. David Smith öncelikle heykel sanatçısı olarak anılsa da resim, çizim ve fotoğraf ile ilişkisi hiçbir zaman sona ermez. Belki de bakış açısında sürekli iki boyut ile üç boyut arasında bir bağ kurmasının bir

nedeni de budur. Hauser Wirth Galerisi Smith'in 1958-1964 yılları arasında resimlerini 'Sprays' sergisi altında toplamıştır. Sergi başlığında yer alan Smith'in sözleri belki de sanatçının yüzeylere olan bakış açısını en güzel şekilde doğrular. "Ben ressamlar ile beraberim, çünkü tüm arkadaşlarım ressamlardı ve hep beraber okuduk. Ve bu nedenle kendimi ressamdan farklı görmedim çünkü eserlerim her zaman yüzeye bağlı oldular" (*David Smith Sprays*, Hauser Wirth).

Fotoğraf ve resim gibi iki boyutlu sanatlar da hacim içerirler. Fakat daha çok düz yüzeye yayılır ve üçüncü boyutta daha az hacim taşırlar. David Smith'in eserleri belki de ilk başta kendisine esin kaynağı olan Kübizm gibi iki boyut ile üç boyuta da yüzeysellik ile hacim ilişkisini sorgular. Smith'in fotoğraf ve heykel ilişkisinde göz ardı edilmemesi gereken en büyük bağ belki de ister çizim ister fotoğraf üzerinden olsun 'heykel nedir' sorusuna cevap arayışının devam etmesidir. Smith için "Çizimler, bazen heykel için çalışmadır, bazen heykelin ne olduğu üzerinedir, bazen de heykelin hiçbir zaman olamayacağı üzerinedir." (*David Smith*, Hauser Wirth).



Görsel 20. David Smith. Tuval üzerine sprey boya 1958.

Kaynak: <https://www.vip-hauserwirth.com/wp-content/uploads/2020/06/SMIDA74155-web-hires-1.jpg>
adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Smith 1947’de fotoğraf ile (Hamil, 2015, s.2), 1958 yılında ise spre y boya ile çalışmaya başlar (*David Smith*, Hauser Wirth). Hem fotoğraf hem spre y boya, Smith’in iki boyut ile üç boyut arasındaki boşluğu doldurması için bir araç olur. (Görsel 20)

David Smith’in dairesel heykelleri objektiflere benzer. ‘Bu bir rastlantı değildir’. Smith heykellerini fotoğraflarken aynı peyzaja aynı dairesel objektif üzerinden bakmıştır. (*David Smith*, Hauser Wirth) David Smith için önemli olan objelerin ve mekânsal boşluğun algısıdır. Klasik heykelde yer alan oyma ve modelleme yerine Smith bir bakıma negatif boşluğu şekillendirir. Aynı doğrultuda Smith’in fotoğraf ile ilişkisi bir yandan da bir heykel sanatçısı olarak kendi eserlerinin nasıl gözükeceğine dair nihai kararı vermesini sağlar. Eserlerine dair fotoğrafların kendisi tarafından çekildiği çoğu zaman bilinmez. Belki de eserleri gibi eserlerinin fotografik kayıtları da bu sayede transparan hale dönüşürler. Smith’in fotoğraflarının çoğu New York’taki Bolton Landing arazisini arka planda gösterir. (Görsel 21) Smith çalışmalarının çoğunu 1940 yılında aldığı bu arazi üzerinde gerçekleştirir. Smith’in heykelleri arazi üzerine yayılır. Endüstriyel ve insan yapımı olan ile doğa eserlerinde bir araya gelir, heykellerin bıraktığı boşluğu arka plandaki peyzaj doldurur.



Görsel 21. David Smith. Photograph of a Group of Painted Sculptures. 1960-1961

Kaynak: Hamill, Sarah. *David Smith In Two Dimensions* levha 37.

Smith'in heykelleri de fotoğraf ile benzerlik taşır. Kar altında Boston Landing arazisini boş bir fotoğraf kağıdına benzetmek mümkündür. Smith'in bu arazide çektiği eserleri bir bakıma üç boyutlu uzayda yer alan fotogramları andırır. Fotogram, bir objenin ışığa duyarlı bir yüzey üzerine yerleştirilmesi ve ışığa maruz kalması ile doğan bir karanlık oda fotoğraf tekniğidir. Fotogram uygulamasında, ışığı bloke eden objeler siyah, transparan kalan yerler beyaz, yarı opak yerler ise tonal olarak belirir. Fotogram aslında fotoğrafın ilk günlerinden beri kullanılan bir tekniktir. David Smith'in eserleri bir yandan iki boyutlu, bir yandan ise üç boyutlu objeleri yansıtan fotogramlara benzer.

Thomas Demand'ın eserleri, kartondan heykeller yaratmayı ve bunları özel olarak fotoğraflamak üzere tasarlamayı içerir. Amacı, heykelin üç boyutlu özünü fotoğrafın düz yüzeyi aracılığıyla iletmektir. Demand'ın yaklaşımı, fiziksel heykel ile fotoğrafik temsil arasındaki çizgiyi bulandırır ve her iki sanatın da var olduğu hibrit bir alan yaratır. Bu durum, heykellerin nasıl algılandığı ve deneyimlendiği konusundaki geleneksel kavramları sorgular. Demand'ın "Archive" eseri, gerçek olayların kartondan heykellerini yapıp fotoğraflayarak bu etkiyi yaratır. (Görsel 22)



Görsel 22. Thomas Demand. (1995), Guggenheim Müzesi Koleksiyonu

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/4383> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Thomas Demand'ın eğitimi heykel üzerinedir, dünya çapında sanatçı olarak tanınmasını sağlayan ise fotoğraflarıdır. Thomas Demand, kâğıt ve karton kullanarak birebir ölçekte mekanlar ve objelerden oluşan heykeller yaratır. Yarattığı modelleri sergilemez, çoğunu fotoğrafladıktan sonra imha eder. Geriye kalan eser sadece modelin fotoğrafıdır.

Demand eserlerini çoğunlukla medyada ya da kitaplarda rastladığı fotoğraflara, bazen de görsel bellek arşivine dayandırır (Fried, 2012, s.261). Demand sürekli olarak gerçekliğe gönderme yapar. Eserleri aslında ne yaşanan gerçekliğin parçasıdır ne de hayal ürünüdür. Demand izleyici ile gerçeklik arasında medya üzerinden kurulan farkındalığı sorgular. Demand'e göre gerçekte var olan şeyler bize en baştan kendilerini göstermek yerine, "gerçekliğe fotoğraflar aracılığı ile girerler" (Marcoci 2005, s.9). Sanatçının fotoğrafları kaynak aldığı imaja dayanan kâğıt modeller ve bu modellerin fotoğrafıdır. Sanatçının ortaya koyduğu eser izleyicinin hiç tecrübe etmediği gerçeğin kopyası, hem kopyanın kopyasıdır. Demand'in eserlerinde hiç tecrübe edilmeyen bir gerçekliği yansıtan kâğıt modelle tutulur materyal bir gerçekliğe dönüşür. Modelin fotoğrafı ise farklı ve yeni bir gerçekliği yansıtır.

Demand fotoğraflarını pleksiglas lamine kaplı ve çerçevesiz olarak sergiler. Eserler ortalama olarak 183.5x233 cm ebatlarındadır. Thomas Demand'ın sergileme yöntemi, gerçekliği yeniden kurgulayarak izleyicinin karşısına getirir. Marcoci'ye göre Demand'ın kurgulanmış 'tablo'ları (tableau) illüzyonlara rağmen, yaratılışlarını içeren mekanizmaları yansıtır (Marcoci 2005, s.10). Demand'in fotoğraflarının sergilenme şekli, sanat tarihinde 1970'ler sonlarında başlayarak gelişen yeni kavramsal fotoğraf akımının devamıdır. Jean-François Chevrier 1989 yılında yazdığı makalede fotoğrafın duvar için sunumunu 'tableau' yani resim formu olarak adlandırır. Chevrier tablo terimini kullansa da bunu resmin yerine geçen bir form olarak adlandırmaz, boyutlardan da bahsetmez. Chevrier'ye göre yeni fotoğrafta önemli olan "izleyiciyle yüz yüze gelen ve onu karşı karşıya bırakan deneyim" dir (Fried, 2012, s.143).



Görsel 23. Thomas Demand. Grotto, 2015.

Kaynak: <https://www.designboom.com/art/grotto-installation-thomas-demand-fondazione-prada-12-12-2015/> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Diğer tüm modellerini fotoğraf çekiminden sonra imha ettiği halde Thomas Demand *Grotto* eserini *Fondazione Prada* sergisinde birebir model olarak sergiler. *Grotto* sadece model olarak sergilenmesi dışında üretim sürecinde de Demand'ın diğer işlerinden ayrışır. Demand işlerinin çoğunu elle ve tek başına modeller. *Mallorca* Adası'nda yer alan yeraltı mağarasını yeniden canlandığı *Grotto* için ise bilgisayar ile oluşturulan modeller üretir. Modeller yine karton ve kâğıttan oluşur. Bu teknik ile üretim bir şekilde Demand'ın gerçekliği yansıtmaya çabasında artık gerçeklikten iyice koptuğu noktadır. Öte yandan 2007 senesinde Fondazione Prada'nın Venedik sergisinde yer alan *Grotto* (Görsel 23) ilk kez Demand'e ait üç boyutlu bir karton modeli izleyici ile karşılaştırır (*Grotto*, Designboom). *Grotto* karşısında izleyicinin baktığı artık mağara değil mağaranın ve mağarayı gezmenin tecrübesinin yeniden canlandırılmasıdır.



Görsel 24. Valkyrie.

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Bundesarchiv_Bild_146-1972-025-10%2C_Hitler-Attentat%2C_20._Juli_1944.jpg adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Thomas Demand eserlerinde ne kendisinin ne de izleyicisinin birebir olarak karşılaşmadığı sahneleri yeniden yaratır. Temel aldığı imajlar çoğunlukla sosyal, kültürel ya da politik olarak önem taşıyan imajlardır. Demand izleyicinin tecrübe etmeden, sadece medya aracılığı ile gördüğü imajı yeniden yaratırken modellerinde insan kullanmaz. Ayrıca özellikle kâğıt ve karton kullandığı halde kağıtların yüzeyinde yazı ve resim yer almaz. İzleyiciyi sadece gerçeğin modeli ve modelin fotoğrafı ile karşı karşıya bırakmayı tercih eder.



Görsel 25. Suikast girişimi sonrası The "Wolf's Lair" konferans odası (20 Temmuz, 1944).

Kaynak: http://germanhistorydocs.ghdc.org/sub_image.cfm?image_id=2233&language=english adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Room (1994) eseri Hitler'in Rastenburg'da yer alan merkezinin bir fotoğrafı üzerinedir (Görsel 25). Demand'ın eserinde, 20 Temmuz 1944'te Hitler'e karşı yapılan bombalı bir suikasttan sonrasını gösterir (Fried, 2012, s.261). Hitler'in günümüz Polonya'sında yeralan *Wolfsschanze* adlı gizli sığına yapılan saldırı *Valkyrie* operasyonu olarak anılır (*Wolf's Lair*, Wikipedia). Demand'ın temel aldığı imajlardan biri Nazi Almanyası başbakanlarından Hermann Göring'in de aralarında bulunduğu suikast sonrası soruşturma sahnesini gösterir. Diğer imaj ise, *Wolfsschanze* konferans odasının suikast sonrası boş halini yansıtır. (Görsel 24)

Orijinal adıyla *Raum*, 1994, 'dağınıklığı taklit etmek üzere titizlikle düzenlenmiştir' (Marcoci, 2005, s.13). Hitler kaçmıştır, odada patlayan parçalar yere saçılmıştır. Demand'ın fotoğrafında ise geriye kalan aslında dağınıklığı gösterse de temizlenmiş ve yeniden modellenmiş gerçekliktir. (Görsel 26)



Görsel 26. Thomas Demand, Raum, 1994.

Kaynak: <https://artefields.net/photographie/thomas-demand-photography-and-models/> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Robert Heinecken'in eserleri, heykel ve fotoğrafçılığın fiziksel olarak bir araya getirildiği bir hibrit kavrama dayanır. Heinecken'in sanatında; fotoğraf, heykelsi bir nesneye dönüşür ve bu iki ortamın birleşmesini daha da vurgular. Bu yaklaşım, sanat türlerinin geleneksel sınıflandırmasını sorgular ve sınırları zorlar. Heinecken'in eserlerinin incelenmesi, fotoğrafın geleneksel rolünden sıyrılarak hibrid bir sanat nesnesine dönüşmesinin bir örneği olarak hizmet eder. Heinecken'in "Recto/Verso" serisi, fotoğraf ve heykelin iç içe geçtiği hibrid bir form sunar.

Robert Heinecken de Thomas Demand gibi eserlerinde medya'da yeralan imajları kullanır. Bir yandan da yine Demand gibi birebir olarak tecrübe edilmeyeni yeniden izleyici ile karşı karşıya bırakır. 1968 yılında sunduğu Are You Rea (Görsel 27) serisi, popüler dergilerden aldığı imajları fotogram tekniği ile tersine çevirdiği yirmi beş imajdan oluşur. Seri üzerine olan yorumunda bu resimlerin birebir tecrübeleri temsil etmediklerini, ama sosyal olarak daha fazla önem taşıyan kitle iletişimi tarafından günlük üretilen

tecübeler ile ilgili olduklarını aktarır. Ardından André Breton’un “Aslında her şey bir imajdır. . .” sözünü alıntı olarak kullanır (Reality Effects, Art Forum).



Görsel 27. Recto/Verso, Portfolio: Are You Real? Heinecken, R. (1989). Los Angeles County Sanat Müzesi.

Kaynak: <https://collections.lacma.org/node/175291> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Robert Heinecken fotoğraf ile çalışır ama David Smith ve Thomas Demand’ın aksine çoğunlukla fotoğraf makinesi kullanmaz. İkiliden ayrıldığı diğer nokta ise heykel sanatçısı olmayışıdır. Kendisini ‘paraphotographer’ olarak tanımlar (Robert Heinecken: Object Matter, UCLA). Ön ek olarak ‘para’ birşeyin yanında ya da ötesinde olmayı ifade ederken, Heinecken sanatını fotoğrafçı olmanın hem yakınında hem ötesinde diye ifade etmektedir. Eserleri tek bir ortam (medium) ile sınırlı kalmaz: kolaj, video, baskı, heykel, fotoğrafı içerirler. Heinecken için fotoğraf “bir resim değil, bir şey hakkında bir objedir.” (Robert Heinecken: Paraphotographer, Aperture). Sanatçının 24 Figure Blocks (yaklaşık 1965) ve Fractured Figure Sections (1967) (Görsel 28-29) eserleri imaj, materyal ve heykel üzerine bir oyun gibidir. ‘Heykel ve fotoğraf’, ‘mizah ve oyun’ haline dönüşmüştür. Heinecken’in oyunu ise kadın bedeni ve medya üzerine kuruludur. Kadın bedenini içeren gümüş jelatin fotoğraflar ahşap parçalar üzerine basılmıştır. Yapboza benzeyen bu parçalar izleyici ile imaj arasında etkileşime açık bir yapıdadır. Heinecken,

kadın bedenini parçalara ayırırken, aynı zamanda kadın bedenine yönelik bakışı(gaze) da parçalara ayırır ve izleyicinin bu bakışı yeniden kurgulamasına imkân tanır. Parçalanan ve yeniden yapılandırılan artık sadece kadın bedeni değil, medyanın yüklediği anlam ve izleyicinin bakışıdır. Medya aracılığıyla obje haline getirilmiş kadın bedeni Heinecken ile yeni bir obje haline gelmiştir.



Görsel 28. Photography into Sculpture 1970 sergisinde yer alan Robert Heinecken'in Light Figure Cube (1965) ve Fractured Figure Sections (1967) eserleri. Statzer, Mary. The Photographic Object :22



Görsel 29. Robert Heinecken, Figure in Six Sections, 1965.

Kaynak: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2014/robert-heinecken-object-matter> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Robert Heinecken fotoğraf ile heykelin birleşimi ile yeni bir kadın imajı yaratır ve bu imaj bağlı olduğu çerçeveden kopar- ister fotoğraf olsun ister televizyon ister magazin

dergisinin çerçevesi, Heinecken, bloklar ve kesitler aracılığıyla 'imaj'ı daha önce yer aldığı anlamdan çıkartarak, izleyici ile arasında yeni bir gerçeklik oyunu yaratır. Heinecken ve öğrencilerinin eserlerinin de yer aldığı, 1970 MOMA'da gerçekleşen The Photographic Object sergisi heykel ve fotoğraf ilişkisi üzerinden 'Fotoğrafçı nedir? Fotoğraf nedir?' sorularını gündeme getirir (Statzer, 2016, s.6). Belki de sorunun cevabı Heinecken'de saklıdır. Fotoğraf ile heykel bir araya geldiklerinde izleyicinin etkileşimine açık mizahi bir oyun haline gelirler. Heinecken'in eserlerinde sürrealizm ve André Breton'un kara mizahının etkileri görülür.

Fotoğraf ve anlatıyı şekillendirmeye yönelik sınırları zorlayan bir sanatçı olan Robert Cumming'in eserleri, geleneksel normları sorgular. Onun sanatsal yaklaşımı, fotoğrafın anlatı potansiyelini yeniden şekillendirmeye katkıları bağlamında incelenir. Cumming'in "The Secret Life of Objects" (Görsel 30) serisi, günlük nesneleri fotoğraflayarak onlara farklı anlamlar yükler.



Görsel 30. Küçük Sonuçlu Aksilik, Cumming, R. (1973), Modern Sanat Müzesi.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/50641> adresinden 8 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Heykel ve fotoğrafçılığın, sanat eseri veya sanatçı tarafından oluşturulan nesneler olarak var olduğu fiziksel ve kavramsal temelleri sorgulamak için David Smith, Thomas Demand, Robert Heinecken ve Robert Cumming'in eserlerini bu bağlamda örnek teşkil eder. Bu sanatçılar, fotoğraf ve heykelin birbirine nasıl entegre olabileceğini ve bu entegrasyonun sanatın algılanışını nasıl değiştirdiğini göstermektedir.

2.10 Sergiler ve Eleştirel Perspektifler

Fotoğraf ve heykel ilişkisi üzerine sergiler ve eleştirel perspektifler, heykel ve fotoğrafçılığın nasıl kesiştiğini anlamayı daha da zenginleştirir. İlgili sergiler ve yayınlar, fotoğraf ve heykel arasındaki karmaşık ilişki etrafındaki süregelen diyaloga topluca katkıda bulunarak, bu kesişime dair çeşitli perspektifler ve içgörüler sunar. Bu sergileri ve eleştirel perspektifleri keşfetmek, fotoğraf ve heykel etrafındaki daha geniş söylem için değerli bir bağlam sağlar.

Bu sergilerden biri Fraenkel Gallery'deki "The Kiss of Apollo: Photography and Sculpture 1845 to the Present" dır. Bir diğer referans ise "Pygmalion Photographe"dır. Bu sergiler, 19. yüzyıl ortalarından günümüze kadar sanatsal pratiklerde fotoğraf ve heykelin etkileşimini, etkisini veya kesişimini keşfetmektedir. (Tablo 1)

Brancusi, Rosso, Man Ray- Heykeli Çerçevelemek.	Rotterdam'daki Boijmans Müzesi, "Brancusi, Rosso, Man Ray- Heykeli Çerçevelemek" başlıklı bir sergiye ev sahipliği yaptı. Bu sergi, Brancusi, Rosso ve Man Ray gibi sanatçıların heykeli fotoğraf çerçevesinde nasıl ele aldıklarını araştırmıştır. 8 Şubat–11 Mayıs 2014
Apollo'nun Öpücüğü: Fotoğraf ve Heykel, 1845'ten Günümüze	Fraenkel Gallery, 1845'ten günümüze kadar fotoğraf ve heykel arasındaki ilişkiyi izleyen "Apollo'nun Öpücüğü" başlıklı bir sergi sunmuştur. 14 Şubat–30 Mart, 1991
Fotoğraf Pygmalion	Baskılar Koleksiyonu 28 Haziran- 3 Eylül 1985 Cenevre.
Açılış: New York Resim ve Heykel: 1940-1970	Çağdaş Sanat Müzesi (MOCA), "Açılış: New York Resim ve Heykel: 1940-1970" başlıklı bir sergiye yer verdi. Sergi, Garry Winogrand, Claes Oldenberg, Hannah Wilke ve Diane Arbus gibi sanatçıların eserlerini içeren, o dönemde New York'taki canlı sanat sahnesini keşfetmiştir. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.) 1969

Gerçekten Daha Garip- Stranger Than Fiction	Capture Fotoğraf Festivali, "Gerçekten Daha Garip" başlıklı bir sergi düzenlemiştir. Bu sergi, gerçeklik ve hayal gücü arasındaki çizginin bulanıklaştığı, geleneksel beklentilere meydan okuyan fotoğraf alanlarını inceler. 6 Nisan, 2022 – 30 Nisan, 2022 Emily Carr University Vancouver BC CA
Lens Tabanlı Heykel: Fotoğrafla Heykelin Değişimi	"Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie" (Fotoğrafla Heykelin Değişimi) başlıklı lens tabanlı heykel sergisi ve kitabı, fotoğrafçılığın heykelin algısını ve doğasını nasıl değiştirdiğini araştırır. Lens Tabanlı Heykel Akademie der Künste'de Hermann Pitz'in bu sergideki çalışması, araştırma ve proje için dikkate değerdir. Mekâna özgü yerleştirmelerde teknik kamera kullanan Hermann Pitz'in "Innen, Aussen" adlı çalışması, sanal ortamlar tarafından yerinden edilen gerçek kamusal alanlara dikkat çekerek teknoloji ve fiziksel dünya arasındaki kesişimi vurgular. 24 Ocak- 21.Nisan.2014 Academy of the Arts, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin
La sculpture photographiée: Véra Cardot ve Pierre Joly'nin Emile Gilioli'nin heykel eserine bakışı.	Çağdaş sanat ve mimarlık alanında uzmanlaşmış olan fotoğrafçılar Véra Cardot ve Pierre Joly, 1960'ların başında işbirliğine başlamış, Fransa ve yurtdışında <i>Le Jardin des Arts, Art et Architecture, Plaisir de France, Domus, Architecture d'Aujourd'hui</i> ve özellikle <i>L'Œil</i> gibi birçok yayında otuz yılı aşkın bir süre birlikte çalışmışlardır. Şu anda Paris'teki Centre Georges Pompidou'daki Musée National d'Art Moderne'in Bibliothèque Kandinsky'sinde saklanan fotoğraf koleksiyonları, altmış binden fazla fotoğraf içermekte olup, yaklaşık beş yüz mimar ve görsel sanatçının çalışmalarını belgeler. (Noirot, 2021)
Photography Into Sculpture.	The Museum of Modern Art. 8 Nisan 8 – 5 Temmuz 1970.

Tablo 1. Sergi ve Yayınlar

BÖLÜM 3: NESNE OLARAK FOTOĞRAF VE HEYKEL

3.1 Heykel ve Fotoğrafta Malzeme ve Nesnellik

Malzeme ve nesne olma, sanat eserlerini anlama ve algılama şeklimizi önemli ölçüde etkileyen temel kavramlardır. Her sanat eseri, izleyicisiyle dinamik bir ilişki kurar ve genellikle sanatçının orijinal niyetlerinin ötesine geçen tartışmalar ve yorumlar başlatır. Bu etkileşimli diyalog özellikle fotoğrafta belirgin hale gelir; burada görüntüler, izleyicilerle etkileşim kurarak yaratıcılarının başlangıçtaki amaçlarını aşan anlamlar üretir.

Bir fotoğrafın hem bir sanat eseri hem bir nesne olarak işlev gören çerçevesi, algımızı şekillendirmede merkezi bir rol oynar; aynı zamanda kavramsal, fiziksel ve hayal gücü boyutlarını kapsar. Çerçeve, malzeme ve onlara atfedilen anlamlar, sanat eserini diğer nesne benzeri şeylerden ayıran bir aura ve kutsal bir estetik oluşturur. Bu aura, sanat eserinin fiziksel varlığının yanı sıra izleyici üzerinde yarattığı duygusal ve düşünsel etkileri de içerir. Sanat eserinin ötesinde, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarla etkileşime girerek izleyicinin deneyimlediği anlamı derinleştirir.

Sanat eserini sıradan nesnelerden ayıran, derin düşünceleri ve bağlantıları uyandırma yeteneğidir. Sanat eserlerindeki estetiğin transandantal rolü, Adorno ve Horkheimer tarafından kabul edildiği gibi, onlara bir cazibe ve kutsallık duygusu kazandırır. Boris Groys bu kavrama daha da derinlemesine inerek, kurulumların orijinallik aurasını uyandırarak, yarı-dini deneyimler yarattığını öne sürmektedir (Groys&Elkins, 2008, s.165).

Fotoğraf, teknik süreçlere dayansa da sadece belgeleme işlevini aşar, nesnel deneyimlere nesnel bir biçim verir ve varlık ile yokluk arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Michael Fried'ın minimal heykel ve fotoğrafta nesnellik⁴ hakkındaki karşıt yorumları,

⁴ **Nesnellik:** Bir nesne olma durumu. 'Nesne olma durumu' terimi, sanat tarihçisi Michael Fried tarafından 1967'de yazılan "Sanat ve Nesne Olma Durumu" adlı denemede bulunur. Bu denemede, Fried nesneyi sanattan veya sanat nesnesinden ayırır. Özellikle minimalist heykel aracılığıyla nesnellik durumunu eleştirir.

fotoğrafların nesne olarak algılanmasının karmaşıklığını açıklar. Fried, tipoloji fotoğraflarının ve fotoğrafçılığın nesneleştirilmesinin analizi, fotoğrafın imajından öteye geçmenin zorluklarını ve önemini vurgulamaktadır. (Groys, Elkins, 2008, s.165). Heykelde maddesellik, eserlerin özerkliğini tanımlamada hayati bir rol üstlenir. Resmin aksine, heykelin içeriği malzeme olarak bağımsızdır ve izleyicinin bakış açısına bağlı olarak var olur. Bu bağımsızlık; sanatta konuyla ilgili geleneksel kavramları sorgular, aynı zamanda heykelin somut varlığını ve izleyicinin pozisyonuna karşı kayıtsızlığını vurgular. Özetle, bu bölüm heykel ve fotoğrafta malzeme ile nesnellik kavramlarının çok yönlü doğasına odaklanmaktadır. Disiplinlerarası bir yaklaşımla, bu kavramların sanat eserlerin anlayışını nasıl şekillendirdiği, geleneksel özgünlük, otantiklik ve öznellik kavramlarını nasıl zorladığı aktarılmaktadır.

3.2 Nesnellik Kavramı

Nesnellik kavramı, Fried'in de aktardığı şekliyle kendiliğinden bir nesne olmanın durumunu ifade eder. Gerçekte nesne, dokunulabilir niteliklere sahip olmak ve fiziksel manipülasyon ile kimyasal işlemlere tabi olmak demektir. Ancak, bu noktada şu soru ortaya çıkar: sanat eserinin nesnelliği ne demektir? Sanat bu kadar sterilliği sürdürmek zorunda mıdır? Sanat eserleri temelde, sanatçılar tarafından iletilen ve izleyiciler tarafından algılanan mesajların yorumları olarak hizmet eder. Fried, Bir sanat eserinin bağımsız bir nesne olarak var olup olamayacağını sormaktadır. Michael Fried, "Sanat ve Nesnellikte minimal heykelin nesnellik hakkındaki karşıt yorumuyla bu konuyu ele almıştır (Fried, 1998) ve "Neden Fotoğraf Hiç Olmadığı Kadar Sanat Olmuştur?" adlı kitapta sanatın nesnellik konusunu yeniden değerlendirir (Fried, 2008). Fried, fotoğraf ve nesnellik arasındaki ilişkiyi ele alarak, Becher'ların tipoloji fotoğrafları, Jeff Wall'ın "Beton Top" (2003) fotoğrafı ve August Sander'ın "20. Yüzyılın İnsanları" gibi örnekler sunar. Fried'in Becher'ların tipoloji fotoğrafları üzerine yaptığı yorum, nesnellik kavramının nesnel varoluşunu göstermesi bakımından özellikle önemlidir. Fotoğrafı bir nesne olarak dönüştürmek ve bu süreçte ortaya çıkan deneyim hem sanatçı hem izleyici için anlamlı bir bağlantı oluşturur ve sanat eseri, sanatçının ifadesiyle uyumlu bir somut

nesne yaratmayı ve sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasındaki fiziksel etkileşimi teşvik etmeyi amaçlar. Nesnellik kavramına bakmak, fotoğraf ve heykel arasındaki ilişkiyi anlamak için bir yol gösterir. Fotoğraf, dijital teknolojinin ortaya çıkışından önce de bir nesne olarak algılanmamış bununla birlikte nesneleri temsil etmenin ötesine geçen bir anlam taşımıştır.

3.3 Analogdan Dijitale Fotoğraf Baskısı, Peter Hujar Örneği

Dijital sanatlar ve sanal gerçeklik ilerledikçe, fiziksel etkileşim tasarımının eş zamanlı gelişimi tesadüfi değildir. İnsanların hâlâ fiziksel deneyimler aradığı muhtemeldir. Sanat platformlarının evrimine bakıldığında, resim ve heykel gibi geleneksel sanatlar, geleneksel malzemelerle olan bağlantılarına daha sadık kalmaktadır. Bu durum, toplumun insan temasını ve sıcaklığını deneyimleme isteğinden kaynaklanabilir ve aynı zamanda bu sanat formlarının nesnellikleri tarihsel süreçler altında kabul edilmiş olabilir. Fotoğraf, teknoloji ile gelişen daha yeni bir sanat formudur. Teknoloji, tüm sanat formlarını kapsayan bir terim olsa da fotoğraf sanatı kimyasal ve optik teknolojinin göz bebeği olmuştur. Öte yandan, fotoğrafçılığın karanlık oda ile karanlığa gömülmenin eşliğinde olan unutulmuş bir nesne olma niteliği de vardır. Jessica Williams'ın "Analog Kültür" adlı kitabında, Schneider/Erdman Fotoğraf Laboratuvarı tarafından üretilen analog fotoğraf baskıları incelenmektedir (Williams, 2018, s. 40). Schneider/Erdman laboratuvarında üretilen baskılar her sanatçı için birebir özel olarak çalışılmıştır. Williams, analog baskılar üzerine yaptığı yorumda, Benjamin'in, daha sonraki teorisyenler ve fotoğraf tarihçilerinin aksine, karanlık odada fotoğraf baskısı oluşturmanın zahmetli sürecinin pek farkında olmadığını, ancak bu görüntülerin karmaşık fiziksel üretiminden ziyade yeniden üretilebilirliğinin siyasi boyutlarıyla ilgilendiğini ileri sürer (Williams, 2018, s. 40). Benjamin'in nesnelerin aurasının kaybına ilişkin endişesini vurgularken, analog fotoğraf baskılarının yorumlayıcı olarak nasıl hizmet ettiğini açıklar. Benjamin'in Baudelaire'in "Tableaux Parisien" (Paris Tabloları) çevirisine yazdığı önsözü örnek olarak göstererek, özellikle Peter Hujar'ın ölümünden sonra yapılan analog baskılara atıfta bulunarak, "Teknolojik yeniden üretilebilirlik çağında, bu fotoğraflar

sadece yeniden üretilemez mi, aynı zamanda yorumlanabilir mi?" diye sorar. Fotoğrafların basılma süreci genellikle titiz bir zanaat olarak görülür, hassasiyet, beceri ve görsel anlatımı anlama yeteneği gerektirir. "Peter Hujar'ı Basmak" başlıklı denemelerinde Gary Schneider ve John Erdman, fotoğrafçı Peter Hujar'ın sanatsal felsefesi ve teknik uzmanlığı hakkında değerli içgörüler sunar.

Hujar'ın basım yaklaşımı, zanaatına verdiği önemle karakterize edilir. Aynı görüntülerin baskılarında birlik sağlamak yerine, Hujar, her baskıya kendi anlatısını kazandırmaya çalışmıştır, böylece görüntünün ardındaki hikâye her versiyonda canlı bir şekilde iletilmiştir. Schneider ve Erdman, Hujar'ın gelecekteki akademisyenlerin baskılarının farklılıklarını inceleyerek görsel düşünme sürecini çözmesini beklediğini anlatır. Her baskının kendine özgü tonal dinamizmini koruma konusundaki kararlılığını vurgular (Schneider & Erdman, Analog Kültür, s.98).

Hujar'ın metodolojisinden etkilenen Schneider, baskı yapma konusunda benzer bir yaklaşım benimsemiş ve bu durum aranan bir baskıcı olarak sonunda ona ün kazandırmıştır. Karanlık odada karşılaşılan zorlukları hatırlar, burada ekipman ve kimyanın ince dalgalanmalarının detaylı bir dikkat gerektirdiğini belirtir. Bu zorluklara rağmen, Schneider, her baskıya kendine özgü tonal niteliklerini koruyan baskılar oluşturma fırsatını benimsemiştir. Bu şekilde her yeni versiyonda bireysel ifadeye olan Hujar'ın bağlılığını yansıtmıştır (Schneider & Erdman, 2018, s.98).

Hujar'ın baskı felsefesinin merkezinde her baskının görüntünün özünü kucaklaması gerektiği fikri vardır. Böylece görsel anlatısını ve duygusal etkisini korumuştur. Hujar'ın baskı aracılığıyla hikâye anlatmaya olan bağlılığı, sanatsal bütünlüğünü vurgular ve fotoğraf eserlerinin kalıcı cazibesine katkıda bulunur. Dahası, etkisi kendi uygulamasının ötesine geçerek, kendine özgü tarzını ve etiğini taklit etmeyi amaçlayan Schneider gibi baskı yapanların yaklaşımını şekillendirmiştir.

"Peter Hujar'ı Basmak", fotoğraf baskısının sanatsal prensipleri ve teknik incelikleri hakkında derin içgörüler sunar. Hujar'ın bireysel ifade ve hikâye zenginliğine olan bağlılığı ve Schneider'ın kendi baskı sürecine dair düşünceleri aracılığıyla, deneme, fotoğraf baskısı oluşturma eyleminde sanatsal ifade üzerine bilgi verir. Teknolojik değişimlere rağmen, fotoğraf nesnesinin özgünlüğü hala önemini korumaktadır. Dijital olarak üretilmeyen baskılarda bu özgünlük korunur ve bu durum fotoğrafın sanatsal değerini artırır.

3.4 Disiplinlerarası Perspektifler ve Gestalt

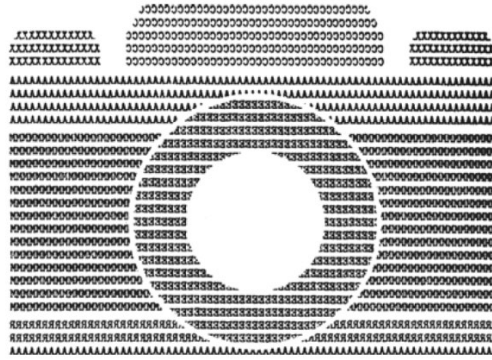
Arnheim'in "Bu dünyadaki tüm şeyler birbirine bir şekilde benzer, bir şekilde farklıdır" şeklindeki iddiasına bakıldığında (Arnheim, 1986, s.276), bir Yunan heykelinin Roma kopyasını ayırt etmek, ya da heykelin alçıdan bir kopyasının fotoğrafı ile heykelin fotoğrafı arasındaki farkı belirlemek zordur. Burada kastedilen, birini diğerinden ayırmanın zor olması değil, ancak birinin diğerinden nasıl farklı olduğunu açıklamanın zorluğudur. Yardımcı olabilecek bir şey algıya ya da daha çok sezgiye hitap etmektir. Arnheim için kopyalama, benzeme ya da farklılaşma "insan bilincinin gelişiminde, bilgi genellemelerle başlar ve gerektiğinde farklılaşır" (Arnheim, 1986, s.276). Ancak antik heykelin fotoğraflanması sadece disiplinler arası değil aynı zamanda katılımcı bir sanattır. Fotoğrafçının ve arkeoloğun katkısını içerir. Fotoğraf, heykel ve arkeoloji arasında yeni bir ilişki kurmanın rolünü üstlenir. Sonuç olarak, izleyicinin veya okurun bir parçası olabileceği bir ayna gibi evrensel ve çift taraflı bir çalışmayı oluşturur.

Arnheim'a göre, "Felsefi estetikte, ikili düşünce tarafından sıkıcı, sahte problemler tanıtılmıştır. Örneğin, bir sanat eserinin çeşitli aşamalarına bakarken, şöyle sorulma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirsiniz: Hangisi sanat eseri?" (Arnheim, 1986, s.276). Arnheim'in argümanı, sanatların ikiliği veya disiplinlerarası doğasına ve aynı zamanda Gestalt psikolojisine dayanmaktadır. Arnheim'in bakış açısı, bir Yunan heykelinin Roma kopyası ile heykelin alçıdan kopyasının fotoğrafı arasındaki ayrımın zorluğunu

vurgulamak için çağrıştırılmış olsa da antik heykelin fotoğraflanmasının disiplinler arası ve katılımcı doğasının vurgulanması konusunda yeni ilişkiler içerir.

Arnheim'in argümanı, algının bütüncül doğasını vurgulayan Gestalt psikolojisiyle bağlantılıdır—buna göre, bütün, parçalarının toplamından daha fazlasıdır (Koffka, 1935, s. 176). Sanat bağlamında bu, bir sanat eserin varlığının herhangi bir tek aşamasına ya da malzeme formuna indirgenemeyeceği anlamına gelir. Bunun yerine, bir Roma kopyası, bir Yunan heykelinin alçı dökümünün fotoğrafı veya sanatsal süreç gibi her aşama, Gestalt veya "tüm sanat eseri" olarak adlandırılan şeye katkıda bulunur. Bu perspektiften, anlam yalnızca nesnenin kendisinden değil, onun çeşitli temsilleri, kopyaları ve yorumları arasındaki ilişkilerden ve etkileşimlerden doğar.

Eski bir heykelin fotoğrafı düşünüldüğünde—özellikle arkeolojik bağlamlarda—fotoğraf, heykel ve arkeoloji arasındaki etkileşim önemli bir hal alır. Bir heykelin fotoğrafı, yalnızca pasif bir yeniden üretim değildir; estetik, teknik ve tarihsel unsurları içeren aktif bir yorumdur. Fotoğrafçının rolü, heykelin anlamını yeniden bağlama oturtmada ve yeniden canlandırmada arkeologlar ve tarihçilerle işbirliği içinde olur.



Görsele 31. Gestalt örneği—kamera, bireysel görsel unsurların toplamından farklı bir bütün olarak görülür.

Kaynak: Perception and Imaging: Photography as a Way of Seeing (5. baskı, s. 31), R. D. Zakia ve J. Suler, 2017.

Benzer şekilde, 1900'lerin başında Max Wertheimer tarafından kurulan Gestalt psikolojisi okulu, görsel unsurların nasıl tutarlı bir bütün olarak düzenlendiğini açıklar. Bir kişinin tam bir görüntü olarak algıladığı şey, bireysel bileşenlerin toplamından temel olarak farklıdır (Zakia & Suler, 2017). Gestalt ilkeleri, görsel unsurların bir "alan" içinde etkileşime girdiğini ve birbirlerini ya çekip ya da ittiğini, bunun da onların bir bütünün parçası olarak nasıl algılandığını etkilediğini vurgular. Wertheimer, bunu fiziğin kuvvet alanlarına benzetmiştir; burada unsurların düzenlenmesi, onların kolektif anlamını tanımlar (Zakia & Suler, 2017). Fotoğrafta, bu ilke, bireysel harflerden oluşan bir kamera görüntüsü gibi tek bir figürün birleşik bir algı olarak ortaya çıktığı durumlarda açıkça görülür (Görsel 31).

3.5 Erken Dönem Fotoğraf, Klasik Heykeller ve Arkeoloji

Geraldine Johnson'a göre, klasik büstler ve heykeller, sadece pratik avantajlar sunmakla kalmaz, aynı zamanda "fotoğrafçılığın prestijini antik çağa dayanan saygın sanatsal geleneklerle bağlayarak" (Johnson, 1998, s.7) yükseltirler. Müzeler, sanatsal tüketim tapınakları olarak tasvir edilirken, fotoğraf için tercih edilen mekanlar haline gelir ve orta sınıfın politik duyarlılığını yansıtır.

Başka bir yaklaşım olarak; André Malraux, fotoğrafta kopyalamanın kutlanmasını vurgulayarak sanatsal eserlerin sahiplenilmesini ve kopyalanmasını öne çıkarır. André Malraux, Sessizliğin Sesleri adlı eserinde, fotoğrafın heykel ve diğer sanat formlarının algılanışını ve anlaşılmasını dönüştürmedeki önemli rolünü vurgular. Başlangıçta sadece tanınmış başyapıtların görüntülerini yaymak için mütevazı bir araç olarak görülen fotoğraf, zamanla sadece daha geniş bir eser yelpazesine erişimi artırmakla kalmayıp aynı zamanda "başyapıt" kavramını yeniden tanımlayan bir araca dönüşür (Malraux, 1953, s. 16). Daha az bilinen eserlerin ve halk sanatlarının çoğalan fotoğrafik reproduksiyonları, fotoğrafçılığın aç, odaklama ve ışıklandırma gibi teknik ve estetik kararlarla, orijinal sanatçının yalnızca hafifçe ima ettiği unsurları öne çıkarabildiğini göstermektedir. Malraux, bu sürecin sanatın entelektüelleşmesini teşvik ettiğini, reproduksiyonların

izleyicileri bir başyapıtın doğasını sorgulamaya ve eserleri daha geniş bir sanatsal üsluplar ve gelenekler "ailesi" içinde yeniden değerlendirmeye yönelttiğini öne sürer (Malraux, 1953, s. 21). Ayrıca, fotoğraf, heykeller, halılar ve vitray pencereler gibi farklı nesneleri aynı sayfada sunarak, aksi takdirde birbiriyle ilişkisiz görünebilecek eserler arasında görsel bir "aile benzerliği" yaratır. Bu yakınsama, sanata erişimi demokratikleştirmenin yanı sıra, yeni yorumları davet ederek formlar arasındaki sınırları aşar ve sanatsal mirası daha derin bir şekilde anlamayı teşvik eder.

Fotoğrafçılığın arkeolojideki rolü, disiplinin dönüştürücü etkisini gösterir. Antik sitelerin ve eserlerin fotoğrafları, medeniyetlerin görsel belgelenmesine katkıda bulunur, onların çalışılmasına ve anlaşılmasına yardımcı olur. Kazı yapanlar ve fotoğrafçılar arasındaki ortaklık, arkeolojinin meraklısından bağımsız bir disipline dönüşmesine yol açar. Fotoğrafların anlatısı, fotoğraf makinesinin özellikle de Akdeniz çevresinde antik çağın yeniden keşfindeki temel rolünü doğrular. Fotoğraf, stilistik benzerlikleri ve kültürel özellikleri görselleştirmekte önemli bir araç haline gelir, sanatçının elinin aracılığının objektif bir kontrolünü sunar. Fotoğraf koleksiyonlarının büyümesi, sanat tarihini ve arkeolojiyi şekillendirir, heykellerin ve diğer sanat eserlerinin sınıflandırılmasında vazgeçilmez araçlar haline gelir.

Roger Fenton'ın fotoğraf çalışmaları, Elgin Mermerleri de dahil olmak üzere, sanat eğitiminde ve görme deneyimindeki değişiklikleri göstermektedir. Söz konusu fotoğraflar görsel belgelenme olarak hizmet ederek medeniyetlerin anlaşılmasına katkıda bulunur. Öte yandan, Roger Fenton "British Museum'daki antik heykelleri fotoğraflayan ilk heykel ve arkeoloji fotoğrafçılarından biridir" (Marcoci, 2010, s.13). Onun fotoğraf çalışmaları, Elgin Mermerleri de dahil olmak üzere, British Museum'un güneş ışığıyla dolu galerisini yakalayarak, sanat eğitiminde ve görme deneyimindeki değişiklikleri sembolize eder.

Geoffrey Batchen'in gözlemi, fotoğraflarda portre edilen sanatın özünü özetler. Natürmort kompozisyonlar, sadece kopyalama ve çoğaltma yeteneğini kutlamakla kalmaz, aynı zamanda sanat nesnelerinin sergilenmesine karşı rahat, neredeyse kayıtsız

bir tutumu da yansıtır, onları saygın başyapıtlar yerine yağma veya ucuz mallar olarak ele alır. Bu tasvir, zengin orta sınıfın politik bilincini yansıtırken aynı zamanda müzeyi "o sınıfın yeni etkinleştirilen sanatsal tüketim tapınağı" olarak ima eder. Müzeler hızla fotoğraf için tercih edilen mekanlar haline gelir, sadece ünlü heykellerin kopyalarını sipariş etmek için değil, aynı zamanda çeşitli sanat formlarını düşünme için de ideal mekanlar olarak önem kazanır. Fenton'ın British Museum içindeki bir galeriyi betimlemesi, bu fenomeni canlı bir şekilde gösterir, klasik heykellerin doğal güneş ışığında düzenli bir şekilde yerleştirilmesi, bu kalıntıların müzenin sınırları içindeki sistemli düzenlenmesiyle hem gerçekten hem metaforik olarak aydınlanmayı simgeler. Sanatçıların geçmiş ustaların eserlerini kopyalaması, sanat eğitiminde bu kopyalamanın önemini ve sanatçının yeteneklerini geliştirme potansiyelini vurgular. Fenton'ın müzedeki heykelleri, Elgin Mermerleri de dahil olmak üzere fotoğraflaması, fotoğrafın eskiz yapmaktan daha etkili bir yöntem olduğunu gösterir ve bu geçişin sanat mirasının belgelenmesi ve yayılmasında yeni bir dönemi başlattığını işaret eder. Batchen'in yorumuyla "Burada gördüğümüz gibi bu tür fotoğraf kopyaları kısa bir süre sonra buradaki zahmetli eskiz yapmayı geçmişte bırakacaktır" (Batchen, 2010, s. 22).

Teknolojik ilerlemeler, özellikle William Henry Fox Talbot'un negatif-pozitif prosedürü, görsel taklitlerin yeniden üretilmesini ve yayılmasını devrimleştirir. Bu gelişme, eski sanat ve arkeolojinin resimli betimlemelerine sanat eğitimini ve geniş halkın erişimini önemli ölçüde etkiler.

Arkeolojide de fotoğrafçılığın rolü vurgulanmış, görsel belgelerle antik sitelerin ve eserlerin belgelenmesinde disiplinin dönüştürücü etkisi gösterilmiştir. Fotoğrafçılığın anlatım gücü, stilistik benzerlikleri ve kültürel özellikleri görselleştirmede, çoğaltma ve yayılma sürecindeki rolü tartışılmıştır. William Henry Fox Talbot'un geliştirdiği negatif-pozitif prosedür gibi teknolojik ilerlemeler, görsel taklitlerin üretimini ve yayılmasını büyük ölçüde değiştirir. Bu yenilikler, sanat eğitimini ve halkın antik sanat ve arkeolojiye erişimini etkiler.

19. yüzyıl boyunca, arkeolojinin hızla gelişen alanı ve antik sanatın bilimsel incelenmesi neticesinde fotoğrafçılığın derin potansiyelini hemen fark etmiştir. Belgelendirme biçimi olarak kabul edilen fotoğraflar; bilim insanları tarafından antik mimari, eserler ve dilleri incelemek için paha biçilmez varlıklar olarak görülmüştür. Aynı anda, "erken 1840'larda antik Akdeniz bölgelerine giriş yapan ilk fotoğrafçılar, modern bir kalem gibi yeni bir araç kullanan sanatçılar olarak" algılanmışlardır." (Lyons, 2005, s. xi).



Görsel 32. Bilinmeyen Fotoğrafçı, Laocoön grup alçı heykel, ca. 1850'ler.

Kaynak: Antiquity and Photography, 2005, s. vii.

Başlangıçta fotoğrafçılığın zor ve maliyetli ekipmanları, büyük kameralar ve “büyük ahşap üçayaklara monte edilmiş kameralar ve fotoğrafları yerinde duyarlı hale getirmek ve geliştirmek için gerekli birçok kimyasal” gibi zorluklar söz konusu idi (Lyons, 2005, s. xi). Ancak 1900'lerden itibaren fotomekanik çoğaltma yöntemlerinin gelişmesi, antik çağın görüntülerinin yayılmasını büyük ölçüde değiştirdi ve bu görüntüleri uzak yerlerdeki insanlar için bile tanıdık hale getirdi. Özellikle Avrupa'nın kültürel kimliği açısından önemli olan Akdeniz bölgelerinde, Arkeoloji ve fotoğrafçılığın birleşimi, fotoğrafçılığın antik çağın yeniden keşfinde hızla önemli bir rol oynamaya başladığını gösteriyordu. Fotoğraf geliştikçe, arkeolojiye büyük bir katkıda bulunmuş ve bu alanı sadece bir ilgi alanı olmaktan çıkarıp bağımsız bir bilimsel disiplin haline getirmiştir. (Görsel 32) Böylece kameranın objektifiyle, geçmiş yeniden inşa edilmiş ve korunmuştur. Sanatçılar ve gezginler tarafından diriltiren medeniyetlerin net ve kalıcı bir betimlemesi sunulmuştur. Kazı yapanlar ile fotoğrafçılar arasındaki işbirliği, bu dönüşümü kolaylaştırmıştır. Bu durum, antik sanat ve kültürün belgelenmesi ve yayılması konusunda yeni bir çağın habercisi olmuştur. Fotoğraf sadece arkeoloji pratiğini yeniden

şekillendirmemiş, aynı zamanda antik çağın bir ahlaki ve bilimsel otorite olarak yayılma alanını genişletmiş ve "bu yerleri ve anıtları, onları hiç ziyaret etmemiş kişilere bile tanıdık hale getirmiştir." (Lyons, 2005, s. xi).



Görsel 33. Benjamin L Spackman, View of Colossol L after being Rais, 1856.

Kaynak: Antiquity and Photography, 2005, s. 44.

Avrupa'nın kendi algısının ayrılmaz bir parçası olan Akdeniz çevresindeki topraklar, antik çağın yeniden keşfinde kameranın oynadığı belirleyici role şahit olmuştur. Daha önceki kuşaklar için harabelere yapılan bir hac, fotoğrafçıların ataların anıtlarına objektiflerini çevirdiklerinde yeni bir amaç kazanmıştır. Lyons'a göre "Arkeolojik fotoğrafta sunulan örnekler, antik çağ algısında derin değişiklikleri gösterir." (Lyons, 2005, s.24). Kazı yapanlar ile fotoğrafçılar arasındaki işbirliği, arkeolojiyi antik merakı otonom bir disipline dönüştürmüştür. (Görsel 33) Fotoğraf, gerçeği kesin ve kalıcı kopyalarda çoğaltma yeteneğiyle, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının geçmişi anlama şeklini devrim niteliğinde değiştirmiştir. Fotoğraf aracılığıyla antik çağın optik gelişmelerini öngören Francois Arago gibi figürler, bu iki disiplinin iç içe geçen anlatılarında dönüm noktasını işaretleyerek, arkeolojinin uygulamasına önemli bir katkı yapacağını öngörmüştür. Arago, "Louis-Jacques-Mandé Daguerre'in icadının birçok avantajını vurgulamış ve fotoğrafçılığın arkeolojinin uygulanmasına yapacağı katkıyı önceden görmüştür." (Lyons, 2005, s.27).

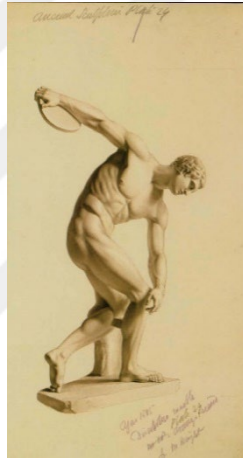
Lyons'a göre 19. yüzyılın başlangıcı, sanat ve arkeoloji alanlarında dönüşümsel bir çağın habercisiydi; çünkü fotoğraftaki yenilikler, antik artefaktların ve anıtların algılanma, belgelenme ve yayılma biçimini devrimleştirmişti. Bu devrimin öncüsü William Henry Fox Talbot, 1835 ile 1840 arasında geliştirdiği öncü negatif-pozitif prosedürüyle, kesin görsel kopyaların hızlı bir şekilde yayılmasında büyük bir ilerleme kaydetmişti. Talbot'un yöntemi, birden fazla baskı üretme olanağı sağlayarak, daguerrotype'lar ile daha önce hayal edilemeyen yenilikçi çözümler getirmiş, bu gelişme, yayıncılık endüstrisi için devrim niteliğinde sonuçlar doğurmuştur. Böylece halkın antik sanat ve arkeolojiye ilişkin görsel temsillere geniş erişimi sağlanmıştır. Bilim insanları, sanatçılar ve antik topraklara seyahat eden kişilerle yazışmaları yoluyla, Talbot'un etkisi geniş kitlelere ulaşmış ve fotoğraf "keşif gezileri için vazgeçilmez bir araç" olarak kabul görmüştür (Lyons, 2005, s.33).

Bu erken fotoğraflarda anlatılan hikâye, antik medeniyetlerin anıtsal ve sanatsal kalıntılarının ikna edici kanıtlarını oluşturmuştur. Özellikle, 1860'ta Roma'da sergilenen Halikarnas Mozolesinin görüntüleri hem halkı hem arkeologları büyüleyerek, "Samothraki gibi arkeolojik sitelerin Alexander Conze gibi figürler tarafından daha fazla keşfini ve belgelenmesini" teşvik etmiştir (Lyons, 2005, s.42). Bu fotoğraflar, sadece görsel temsiller değil, aynı zamanda basılı tarih belgeleri haline gelmiş ve arkeolojik soruşturmanın seyrini şekillendirmiştir. Lyons'a göre, bu özellikle heykel çalışmalarında açıkça görülmüş, burada resimlerin ve heykellerin fotoğrafları sanat uzmanlarını sanat tarihçilerine dönüştürerek, sanat tarihindeki "ana dönemeçlerde" karşılaştırmalı analizleri kolaylaştırmıştır (Lyons, 2005, s.62).

Geleneksel sanatsal tasvirlerden fotoğrafik çoğaltmalara geçiş, sanat ve arkeolojinin birleşiminde dönüm noktasını işaretlemiştir. John Samuel Agar'ın antik heykellerin çizimlerinden (Görsel 34) Robert Macpherson'un Vatikan kopyalarının fotoğraflarına kadar, fotoğraf, güzel sanatların özünü yakalamak için profesyonel fotoğrafçıların merkezi bir uğraşı olarak ortaya çıkmıştır (Lyons, 2005, s.62). Bu

fotoğrafçılar, objektiflerinden sadece antik artefaktların güzelliğini kaydetmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın bilgi ve anlayışını dönüştürmeye katkıda bulunmuştur.

Sanat ve arkeoloji alanında fotoğrafın ortaya çıkışı, antik medeniyetlerin nasıl algılandığı ve incelendiğinde paradigma değişikliğini simgelemiştir. Antik döneme ilişkin görsel temsillere erişimi demokratikleştirmiş, bilimsel araştırmayı kolaylaştırmış ve geçmişin hatırlanma ve anlaşılma biçimini temel bir şekilde değiştirmiştir.



Görsel 34. John Samuel Agar, The Townley Discobolus, 1809.

Kaynak: Antiquity and Photography, 2005, s. 62.



Görsel 35. Robert Macpherson, The Discobolus of Myron, 1862.

Kaynak: Antiquity and Photography, 2005, s. 63.

Lyons'a göre 19. yüzyılın ortalarında, Roma'da bulunan bir ressam ve sanat tüccarı olan Robert Macpherson, antik heykellerin algılanma ve incelenme şeklini sonsuza dek değiştirecek devrim niteliğinde bir proje başlatmıştır. (Görsel 35) 1863'te, galeri ayarlarında en ünlü heykelleri gösteren fotoğrafları içeren "Vatican Sculptures" adlı bir koleksiyon yayınlanmıştır (Lyons, 2005, s.64). Macpherson, fotoğraf çalışmalarına bir sanatçı zihniyetiyle yaklaşmış, ışık ve gölge kontrastını artırmak için dikkatlice kontrol edilen aydınlatma tekniklerinden yararlanmıştır. Onun dikkate değer kompozisyonlarından biri Vatikan Diskobolos'u yakalamış ve sembolik figürü daha önceki tasvirlerden fazla öne çıkarmıştır. Dramatik arka aydınlatma ile Macpherson, sporcu kollarının zarif yanını vurgulayarak, hareketin beklenen bir izlenimini yaratmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım sadece heykellerin fiziksel güzelliğini yakalamakla kalmamış, aynı zamanda antik sanatsal ifadenin inceliklerini açığa çıkararak, psikolojik derinliğini ortaya koymuştur.

Macpherson'un projesi, müze koleksiyonlarının görsel belgelerinin oluşturulmasına yönelik 19. yüzyıl ortalarındaki daha geniş bir hareketin parçasıdır. Roger Fenton, Adolphe Braun, Giorgio Sommer ve Alinari stüdyosu gibi figürlerle birlikte, Macpherson antik sanat ve malzeme kültürünün görsel belgelenmesinin yayılmasına katkıda bulunmuştur (Lyons, 2005, s.64). Bu fotoğraf kampanyaları, heykellerin, boyanmış vazoların ve diğer artefaktların sistemli olarak yakalanıp sınıflandırılmasını amaçlamış, sanat tarihini ve arkeolojinin uygulanışını şekillendirmiştir. Roma'daki Deutsches Archäologisches Institut'teki genişleyen "Fototeka" gibi fotoğraf arşivlerinin ortaya çıkması, geleneksel baskı ve çizim koleksiyonlarının yerini alarak bilim insanları için vazgeçilmez araçlar haline gelmiştir. Ayrıca antik eserlerin sınıflandırılmasında yeni olanaklar sunmuştur.

Fotoğrafın Akdeniz antik çağının incelenmesine entegrasyonu, belgesel prosedür ve estetik deneyimin birleşmesinin işaretidir. Büyüleyici derecede güçlü bir görsel ortam olan fotoğraf, antik çağın ahlaki ve bilimsel otoritesinin yayılmasını sağlamıştır. Lyons'a göre " antik çağın ahlaki ve bilimsel bir otorite olarak erişimini genişleten, baştan çıkarıcı

derecede güçlü bir görsel medya olmuştur ki bu durum, onun yaygınlığı ile de birleşmiştir." (Lyons, 2005, s.65) Yaygınlığı sayesinde, fotoğraf hem bilimsel araştırma hem halkın katılımı için bir araç haline gelmiştir. Antik medeniyetlerin görsel temsillerine erişimi var olan anlayışı demokratize etmiş ve geçmişin daha derin bir anlayışını teşvik etmiştir. Esasen, fotoğrafın kolaylaştırdığı görsel belgeleme, antik çağın incelenmesini dönüştürmüş; antik sanat ve malzeme kültürüne yönelik yeni bir keşif, yorum ve takdir çağı başlatmıştır.

Fotoğraf, antik çağı anlamının güçlü bir aracı olarak hizmet eder, geçmişin hem görsel bir kaydını hem antik eserler ve kültürlerle etkileşimde bulunmanın bir aracını sunar. Bu örnekler ve keşifler; fotoğraf, heykel, müzeler ve kolektif olarak ilgilendikleri antik zaman eserleri arasındaki çok yönlü ilişkiyi vurgular. Johnson'a göre, klasikleşmiş büstler ve heykelcikler, yeni bir medya olan fotoğrafçılığı antik çağlara kadar uzanan saygın sanatsal geleneklere bağlayarak erken dönem fotoğrafçıların popüler konuları olarak hizmet etmiştir. Bu uygulama sadece pratik avantajlar sağlamakla kalmamış, aynı zamanda fotoğrafçılığın itibarını yüksek sanatla olan ilişkisiyle yükseltmiştir. Bu tür konuların fotoğrafik kompozisyonlarda yer alması, fotoğrafçılığı yerleşik sanatsal geleneklerle uyumlu hale getirmeyi amaçlayan bilinçli bir çabayı yansıtmaktadır (Johnson, 1998, s. 7).

BÖLÜM 4: YORGUN HERAKLES HEYKELİ VE PROJE UYGULAMA

Yorgun Herakles heykelinin 1859 yılında Gabriel De Rumine tarafından ıslak kolodiyon süreciyle çekilmiş olan fotoğrafı (Görsel 36), bu eserin bilinen en erken belgelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Söz konusu fotoğraf, Napoli’de bulunan ve Lysippos’un orijinal bronz heykelinden türetilmiş bir mermer kopyayı belgelemektedir. Rumine'nin bu erken dönem çekimi, yalnızca belgesel bir kayıt olmanın ötesinde, 19. yüzyılda fotoğrafın arkeolojik ve sanatsal belgelerde üstlendiği işlevin de somut bir örneğini sunmaktadır.



Görsel 36. de Rumine, G. (1859). Yorgun Herakles.

Kaynak: Pygmalion Photograph 1985

Perge'de 1980 yılındaki kazıda çıkarılan Yorgun Herakles (Acar, 2018, s.40-42). Prof. Jale Inan liderliğindeki kazı sırasında heykelin alt bedeni fotoğraflı olarak belgelenmiştir. 1990 yılında, gazeteci Özgen Acar, Herakles'in üst bedenini Met Museum'un Geçmişin Işıltıları sergisinde keşfetmiştir (Acar, 2018, s.3). Acar, sergi kataloğundaki Herakles fotoğrafını fotokopi ve faks yöntemiyle çoğaltarak belgelemeyi başarmıştır. Daha sonra, Herakles'in üst kısmının Türkiye'ye Boston Müzesi'nden dönmesi

için 21 yıl geçmiştir. Heykel, Perge'de bulunan diğer heykellerle ve hatta diğer Herakles tasvirleriyle karşılaştırıldığında popülerliğini daha da artırmıştır. Yorgun Herakles heykelinin Prof. Jale İnan'ın Perge kazısı sırasında keşfi esnasına ait fotoğraflar, arşiv değeri taşımaktadır (Görsel 37-38).



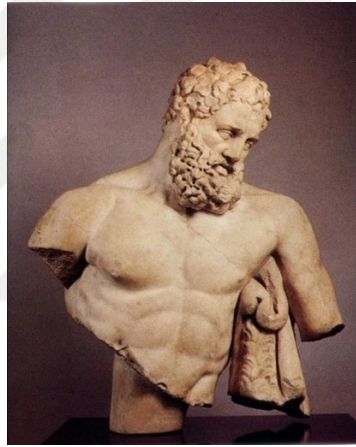
Görsel 37. Yorgun Herakles Bulunduğunda. Prof. Jale İnan Arşivi.
Kaynak: Çoban Herkülü Yordu s.19



Görsel 38. Yorgun Herkül Bulunduğunda. Prof. Jale İnan Arşivi.
Kaynak: Çoban Herkülü Yordu s.19

Herakles'in üst bedenini yerine koyan ve fotoğraf ile heykel arasındaki bağlantıyı başka bir seviyeye taşıyan Glories of the Past (Geçmişin Işıltıları) kataloğundaki fotoğraftır (Görsel 39-40). Fotoğraf 1980'lerde çekilmiş, sergi kataloğunda yayınlanmış olmasına rağmen, aynı zamanda özel koleksiyoncular Levy ve White'a ait bir heykel başı

fotoğrafıdır (Acar, 2018, s. 5). Fotoğrafın kökeni veya nerede çekildiği Acar'ın kayıtlarında belirtilmemiş olsa da Geraldine Johnson'da benzer bir yaklaşım görülebilir. Johnson, "1980'lerin sonlarından bu yana özel koleksiyoncular tarafından satın almak amacıyla, kurumsal arşivler yerine alınan mermer heykel başlarının fotoğraflarının radikal bir farklı yaklaşımı gösterdiğini belirtir. (Johnson, 1998, s.5). Johnson'ın endişelendiği yaklaşım, fotoğrafın heykeli bir değerli nesne olarak gösterilmesine odaklanırken, heykelin kendi alanını dolduran bir varlık olarak değil, tam olarak Perge'nin hamamlarındaki gibi algılanması gerektiği düşüncesidir.



Görsel 39. Yorgun Herakles heykelinin Metropolitan Müzesi'nde sergilenen üst bölümü. Glories of the Past Sergi Kataloğu.

Kaynak: Çoban Herkülü Yordu s.2



Görsel 40. Yorgun Herakles heykelinin sunta üzerine monte edilmiş baskısı. Antalya Müzesi ofisleri.

Kaynak: Naime Taşdemir, 2021

Rudolf Arnheim'a göre bir sanat eserinin otantikliği konusundaki şüphelerin neden olduğu algı değişiklikleri, kopyaların ve orijinallerin anlaşılmasını daha da karmaşık hale getirir. Bu şüphe ve kuşkuvarın etkisiyle meydana gelen algı değişiklikleri, otantiklik, algı ve yorum arasındaki karmaşık etkileşimi vurgular. Arnheim'ın bu fenomeni incelemesi, Jean Giraudoux'un 'Amphitryon 38' oyununa dayanmakta olup, otantiklik, algı ve yorum arasındaki karmaşık etkileşimi aydınlatır (Arnheim, 1986, ss.282-283). Bir sanat eseri sahtekarlık aracı olarak suçlandığında, algısal bir dönüşüm geçirir ve tamamen farklı bir algı nesnesi haline gelir. Arnheim'ın gözlemlediği gibi, hatta gerçek orijinaler bile böyle koşullar altında şüphe uyandıran özellikler sergileyebilir. Giraudoux'un oyunundan esinlenerek, Arnheim şüphenin tanıdık nesnelerin algısını nasıl değiştirebileceğini gösterir (Arnheim, 1986, ss.282-283). "Amphitryon 38"de, Alcmene'nin kocasının görünüşünde ve davranışlarında tanıdık olmayan özellikler keşfetmesi, şüpheden kaynaklanan algı değişikliklerinin bir metaforu olarak hizmet eder. Burada Arnheim, şüphenin sanat eserlerini yorumlama üzerindeki derin etkisini vurgular. Amphitryon tarafından Alcmene'ye verilen tavsiye "Eşler arasında fazla yüzleşmemek en iyisidir, keşiflerden kaçınmak isteniyorsa." (6, Akt II, sahne 7) sanat alanındaki algı ve gerçeklik arasındaki hassas dengeyi daha da vurgular (Arnheim, 1986, ss.282-283). Şüphe, sanatta otantikliğin anlaşılmasını karmaşıklştırırken, Arnheim'ın görüşlerini Giraudoux'un oyunuyla birlikte inceleyerek, sanatsal yorumun çok yönlü doğası daha iyi anlaşılır. Öte yandan, Edith Hamilton'a göre burada bahsedilen Alcmene, Herakles'in annesidir. Alcmene'nin eşi ise Amphitryon'dur. Jüpiter (Zeus), General Amphitryon savaşta iken onun şekline girerek yani onun bir kopyasına dönüşerek Alcmene'i kandırmış ve hamile bırakmıştır. (Hamilton, 1942/2011, s. 168). Zeus Herakles'in gerçek babasıdır ve bahsedilen şüphe Alcmene'nin gerçek eşi olan Amphitryon ile onun kopyası olarak ortaya çıkan Zeus arasındadır. Arnheim'ın düşünceleri ise, sanat eserlerini nasıl algıladığımızı yeniden düşünmeye davet eder, otantiklik ve orijinallik hakkındaki anlayışımızı şekillendirmede şüphenin etkisini kabul eder.

Projenin odak noktası, Antalya Müzesi'nde sergilenen Yorgun Herakles heykeli, Herakles'in efsanevi görevleriyle ilişkilendirilen hikayeleri anlatır. Lysippus tarafından M.Ö. 330 civarında yaratılan Yorgun Herakles, Herakles'in elmalarını arkasında tuttuğunu tasvir eder (Salapata, 2021, s. 161). Yorgun Herakles, Lysippus'un Roma kopyaları aracılığıyla Herakles'in onuncu işini tasvir etmenin en popüler örneklerinden biri haline gelmiştir. Lysippus'un Herakles heykelinin Roma kopyalarından biri, "1980 yılında Türkiye'nin güneyinde bulunan antik Perge kentinde keşfedilmiştir. Heykelin üst kısmı, 1981 yılında Perge'den ABD'ye kaçırılmış ve 30 yıl boyunca Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin koleksiyonlarında kalmıştır (Görsel 41- 42). 2011'de Türkiye'ye iade edilmiştir ve şu anda Antalya Müzesi'nde parçanın geri kalanıyla birlikte sergilenmektedir." (Raddato, 2021). Üst kısmı eksik olduğu dönemde, Herakles'in alt vücudu Antalya Müzesi'nde bir büst fotoğrafı ile sergilenmiştir. (Görsel 43)



Görsel 41. Boston'daki test. Jale İnan, Vermeule.

Kaynak: Çoban Herkülü Yordu s.84



Görsel 42. Herakles'in üst kısmının MET'teki sergisi

Kaynak: Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection, Metropolitan Museum of Art Images- The Metropolitan Museum of Art Libraries dijital koleksiyonları dosyaları



Görsel 43. Yorgun Herakles'in alt kısmının Antalya Müzesi'ndeki sunumu.

Kaynak: Özgen Acar arşivleri

4.1 Yorgun Herakles'in Anlatısı Aracılığıyla Fotoğraf ve Heykel Arasındaki Etkileşimi Keşfetme

Anne M. Wagner'ın fotoğraf ve heykel arasındaki ilişkiye ilişkin düşünceleri, bu iki ortam arasındaki dinamik etkileşimin derin içgörülerini sunmaktadır. Analizleriyle, fotoğrafın heykelin algılanması ve temsili üzerindeki dönüştürücü etkisini açıklarken, kendi özgün nitelikleri arasındaki kalıcı gerilimleri de kabul etmektedir. Wagner, fotoğrafın heykel alanına girişiyle gerçekleşen derin değişimi vurgular. İlk fotoğraf pozlamasıyla, heykelin bir zamanlar çözülmez ve ağırlıklı olarak algılanan malzemenin sadece bir iz haline geldiğini belirtir. Sonuç olarak, heykelin fiziksel ağırlığı ve boyutundan arındırılmış bir replikasyonu ortaya çıkar, mekân ve zaman içinde anında taşınabilir hale gelir. Bu dönüşümde, nesne bir görüntüye dönüşür ve ontolojik durumunda temel bir değişiklik meydana gelir (Wagner, 2017, ss. 270-271). Wagner, fotoğraf ve heykel arasındaki benzerliklerin, bu iki ortam arasındaki kalıcı gerilimlerden kaynaklandığını öne sürer. Zıtlıkların bir araya gelmesine rağmen, kendi özgün nitelikleri arasındaki çözümlememiş gerilimler devam eder. Heykelin fiziksel varlığı, elle tutulur varlık ve belirgin formuyla karakterize edilirken, fotoğrafın fiziksel varoluşa paradoksal bir yaklaşımı vardır. Hubert Damisch'in tanımıyla, fotoğraf, kalınlık veya madde olmaksızın bir görüntü olarak var olur, ancak yakaladığı gerçeklikten bir iz bırakmayı başarır (Wagner, 2017, ss. 270-271). Damisch'in fotoğrafın "kurucu aldatmacası" kavramı, görüntü ile gerçeklik arasındaki karmaşık ilişkiyi vurgular. Maddi olmayan doğasına rağmen, bir fotoğraf, konusunun gerçekliğini ortaya çıkarma yeteneğine sahiptir, elle tutulur ve elle tutulmaz arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Bu şiirsel kavram, fotoğrafın heykelin algılanması ve dayanıklı gerçekliği üzerinde şekillendirici gücünü düşünmeye davet eder (Wagner, 2017, s. 270-271). Heykelin geleneksel olarak kalıcılık iddialarının giderek sorgulandığı bir dönemde, Wagner'ın analizi, heykelin nesnelliğinin evrilen doğasını yeniden düşünülmesini sağlar. Kayan paradigmalara ve değişen sanatsal kurallara işaret eden bir dönemde, fotoğraf ve heykelin kesişimi keşif ve yeniden yorumlama için verimli bir zemin sunar. Her iki ortam da birbirlerini etkilemeye ve

bilgilendirmeye devam ettikçe, dinamik etkileşimleri çağdaş sanat dünyasındaki görsel ifadenin dayanıklı canlılığının bir kanıtı olarak hizmet eder.

4.2 Büyük Format Fotoğrafçılığı ve Heykel Hakkında

Bu bölümde, araştırma projesinde bir teknik kamera kullanma tercihinin mantığı açıklanmış ve bu makinenin diğer fotoğraf makinelerinden farklarını vurgulamak üzerinde durulmuştur. Teknik kamera veya büyük format kamera⁵ olarak da adlandırılan, heykelleri etkili bir şekilde yakalamak için gerekli olan benzersiz özelliklere sahip belirli bir kamera türüdür. Berenice Abbott çeşitli hareketlerini ve ayarlarını gerçekleştirmek için tripod veya standa ihtiyaç duyan, özellikle merceklerin farklı odak uzunluklarını karşılamak için körüklerini uzatma ve daraltma yeteneği gibi özelliklere sahip bir kamera türünün gerekliliğini açıklamaktadır (Abbott, 1948, s.7).

Bu bağlamda, büyük format kameralar, heykelin üç boyutlu formunu doğru bir şekilde belgeleyebilmek ve perspektif bozulmalarını minimize edebilmek için gereklidir. Heykellerin hacmini ve yüzey detaylarını en doğru şekilde aktarabilmek, aynı zamanda müze sergileme pratikleri bağlamında bir arşiv oluşturabilmek açısından da büyük format kameralar, diğer fotoğraf makinelerine kıyasla daha avantajlıdır. Özellikle körüklü sistemin sağladığı odak esnekliği ve hareket kabiliyeti, heykelin belirli açılardan ideal görüntüsünü yakalamak için önemli bir araçtır.

Bu projede 4x5 inçlik bir teknik kamera kullanma kararı, birkaç faktöre bağlanabilir:

a) Diğer türdeki makinelerin aksine, genellikle eğme, kaydırma ve yükseltme gibi hareketleri içermeyen dijital tek mercekli refleks (DSLR) makineleri gibi, teknik kamera, görüntüleri yakalamak için daha büyük bir esneklik sağlar. Hareketlerin, özellikle

⁵ Körüklü Kamera: İngilizce 'de "teknik kamera", büyük format kamerası veya 'görüntüleme kamerası' olarak da bilinir. Kamera birden fazla ayırt edilebilir parçadan oluşur. Lensi taşıyan ön panel ve filmi ve odaklama camını taşıyan arka panel genellikle körüklerle bağlanır. Kameranın özelliklerine bağlı olarak hem ön hem de arka paneller yukarı, aşağı, sağa, sola, ileri ve geri hareket edebilir. Bu kameralarda kullanılan en yaygın film formatı 4x5 inçlik tabaka filmidir. Bu kameralarda görüntü ters olarak görünür.

'yükselme' işlevinin bulunması, Yorgun Herakles heykeli gibi yüksek bir yerleşim yerini çekerken perspektif bozulmasını önlemeye yardımcı olduğu için önemlidir.

b) Teknik kameralarda büyük format 4x5 inçlik film kullanımı, özellikle daha büyük baskılar üretmek için elverişli olan üstün çözünürlük ve esneklik sağlar. Hareketlerin hem görüntü düzlemi hem de mercek düzlemi üzerinde birleşimi, büyük format filmle birlikte, heykelleri hassaslık ve detayla belgelemek için gereken optimal görüntü kalitesini ve netliğini sağlar.

c) Fotoğraf alanında, özellikle teknik kameralar gibi büyük format kameraların kullanımı, heykellerle etkileşimde bulunma deneyimine benzeyen eşsiz bir deneyim sunar. Berenice Abbott'un teknik kameraların işlevleri hakkındaki görüşleri, sanatsal konuları hassasiyet ve derinlikle yakalama bağlamında önemlerini açıklığa kavuşturur.

d) Abbott'un belirttiği gibi, teknik kameralar çeşitli hareketlere ve ayarlamalara sahiptir ve her biri fotoğraf kompozisyonlarını geliştirmede belirli bir amaca hizmet eder (Abbott, 1948, s.7). Bu hareketler, ön tarafta yükselme ve alçaltma, yan kaydırma ve arka ve ön tarafta eğme gibi, teknik kameraların çeşitli fotoğraf senaryolarını karşılama konusundaki esnekliği ve uyarlanabilirliğine katkıda bulunur.

e) Teknik kameraların işletilmesinde gözlemlenen büyük format fotoğrafçılığının dikkate değer bir yönü, fotoğrafçıların ekipmanlarının ayrıntılarını gezinirken takip ettikleri bilinçli adımlardır. Teknik kameraları çalıştırırken bu bilinçli yavaşlık, bir heykelin kontemplatif bir şekilde izlenmesiyle paralellik gösterir; burada detaylara ve sabra büyük önem verilir. Bir teknik kamera kurma, hareketlerini ayarlama ve görüntüyü oluşturma süreci, galeri veya müze ortamında heykel ile ritüel benzeri bir etkileşimi anımsatan yöntemli bir yaklaşım gerektirir.

f) Ayrıca, bir teknik kamera işletmenin dokunsal doğası, fotoğrafçı ile sanatsal konu arasında somut bir bağlantı kurar. Dijital kameralar veya hatta geleneksel film kameralarının aksine, teknik kameralar, körükler, düğmeler ve kontroller gibi fiziksel

bileşenlerin elle manipülasyonunu gerektirir. Bu dokunsal etkileşim, fotoğraf çekmenin duyuşal deneyimini artırır ve fiziksel mekandaki heykellerin somut varlığına paralellik çizer. Dahası, Abbott'un teknik kameralarda mevcut hareket çeşitliliğinden bahsetmesi, bu makinelerin farklı fotoğraf durumlarına uyum sağlayabilme yeteneklerini vurgular. Bu hareketler aracılığıyla perspektifi, odaklanmayı ve kompozisyonu manipüle etme yeteneği, fotoğrafçılara görüntüleri hassaslık ve yaratıcılıkla yakalama gücü verir. Ön standartın yükselmesini ve düşmesini ayarlamak veya yan kaydırma hareketlerini kullanmak gibi her hareket, fotoğrafçının görsel anlatı üzerinde ifade kontrolüne katkıda bulunur.

Sonuç olarak, büyük format fotoğrafçılığın ritüelistik doğası, teknik kameraların işletilmesiyle simgelenir ve fotoğrafçıları heykelleri deneyimleme şekline benzeyen bir şekilde konularıyla etkileşime girmeye davet eder. Abbott'un teknik kameraların işlevleri hakkındaki görüşleri, fotoğrafçılar için sanatsal konuların özünü derinlik ve netlikle yakalamak için vazgeçilmez araçlar olarak konumlarını vurgular.

4.3 Fotoğraf ve Heykelin Hibritleşmesi⁶

Heykel ve fotoğraf arasındaki ilişki, nesnelerin bir araya getirilmesi, parçalanması, yeniden birleştirilmesi ve doğada öznelliklerin icadı süreçlerini incelemek için metaforik bir merceğe işlevi görür. Tıpkı dilbilimin kelimeleri birleştirerek yeni anlamlar oluşturması gibi, sanatta görsel unsurların etkileşimi de yeni yorumlar üretir. Burada fotoğraf ve heykel arasındaki birleşim yalnızca teknik açıdan değil, aynı zamanda anlattıkları hikayeler ve çağrıştırdıkları anlamlar açısından da ele alınmaktadır.

Bu araştırma, fotoğraf ile heykel arasındaki ilişkiden ilham almaktadır. Uygulamalı projede büyük formatlı teknik kamera kullanmaktadır. Bu çalışmanın merkezinde, Antalya Müzesi'nde bulunan parçalanmış *Yorgun Herakles* heykelinin hikayesi yer almaktadır. Bu anlatının önemli bir yönü, eksik parçanın Met Müzesi

⁶ Hibrid: Birden fazla unsurun veya alanın kombinasyonu.

katalogundaki bir fotoğraf kullanılarak restorasyondur; bu süreç, teknik işlemler ile sanatsal yorum arasındaki önemli bir bağı oluşturmaktadır.

Bu bağlamda Met Müzesi'nin fotoğrafı yalnızca bir belge olarak değil, aynı zamanda yeniden bağlamsallaştırılmış bir eser olarak işlev görür; mekânsal ve zamansal sınırları aşarak bir köprü oluşturur. Bu fotoğrafın Antalya'daki Yorgun Herakles heykeliyle karşılaştırılması, bu proje ile paralellikler ortaya çıkarır: parçalanma, yeniden yapılandırma ve yeniden yorumlama eylemi. Teknik kamera ile Yorgun Herakles'in fotoğraflanmasında kullanılan teknik süreçler, parçalanmış Herakles'in tarihsel olarak fotoğraflanması ve korunması sürecini yansıtır.

Perge'nin Yorgun Herakles'i, teknik bir kamera ile farklı açılardan fotoğraflanmıştır. Her bir görüntü, heykelin üst ve alt bölümlerini gösteren iki adet 8x10 inçlik kâğıda yansıtılmıştır. Heykelin ön, arka, sol ve sağ açılarının görsellerini göstermek için toplamda sekiz albümin baskı yapılmıştır. Her bir görüş açısının üst ve alt parçalara bölünerek basılması, bir zamanlar iki parçaya ayrılmış olan ikonik Yorgun Herakles heykelinin tarihsel parçalanmışlığını yansıtmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

4.4 Projenin Teknik Süreci

4.4.1 Teknik Kamera Kullanımı

Çekim için 4x5 inç teknik kamera ve 150mm lens kullanılmıştır. Film olarak Ilford HP5 400 ASA kullanılmıştır. Müzedeki ışık ölçer ile ölçülmüş ve alınan neticeye göre F22 diyafram açıklığı için 3 saniye pozlama yapılmıştır. 150 mm objektif 4x5 inçlik kameralarda normal açıya denk gelir. Bu insan gözünün gördüğü açıya eş değer sayılır. F22 diyafram kullanılan objektifte orta açıklığa denk gelmektedir ve orta alan derinliğini ve netliği elde etmek için tercih edilmiştir. Son olarak yüksek bir sahnede bulunan heykele odaklanırken perspektif kontrolü sağlamak amacıyla teknik kameranın objektif planı yükseltilmiştir.

4.4.2 Film Banyo Süreci

a) Film işlemek için 100% karanlık gereklidir. Bu çalışmada film işlemek için Paterson 3 Bobin tankı ile kullanılabilen adaptör kullanılmıştır. Rulo film standart makaralara sahip işleme tanklarında banyo edilebilir, bunlar silindiriktir. Film tabakaları, işlem sonuna kadar tam karanlıkta kullanılan özel yöntemlere, örneğin küvet banyosuna veya film tabakası tanklarının kullanımına ihtiyaç duyar. Adaptörünün yardımıyla, filmleri bir seferde bir kez tam karanlıkta tanka yüklendikten sonra, gün ışığında 6 film banyo edilebilmiştir.

b) Siyah beyaz fotoğraf filmi işlemek için, film kimyasalları, filtrelenmiş su ve işlem sırasında belirli bir sıcaklıkta tutulan ortam ve sıvılar gereklidir. Bu süreçte film üreticisinin geliştirme şemaları ve kimyasal üreticisinin önerilerinin bir araya getirilmesi oldukça önemlidir. Projede kullanılan gerekli kimyasallar; siyah beyaz film geliştirici, durdurucu, sabitleyici ve foto-flo çözeltisidir. Belirli kimyasallar marka ve filmin türüne göre değişiklik gösterebilir, ancak en yaygın olarak kullanılan Ilford Hp5 film özellikle çekim seansını tekrarlama şansının çok fazla olmadığı hallerde daha geniş geliştirme esnekliği sağlamaktadır.

c) Kimyasalları ölçmek için mezür silindirleri kullanılmış ve üreticinin seyreltme oranları için önerileri izlenmiştir.

d) Kimyasallar üretici tarafından belirtilen sıraya göre karıştırılmıştır. Bazı kimyasalların damıtılmış su ile seyreltilmesi gerekebilir.

e) Kimyasalları karıştırmak için su filtreleme sistemi kullanılmıştır çünkü filtrelenmiş su, geliştirme sürecinde filmi etkileyen kirleticileri önler. Süreci devam ettirdiğim şehirler olan Antalya ve İstanbul'daki musluk suyu, son görüntülerin kalitesini tehlikeye sokabilecek kirleticiler ve kalsit içerir.

f) Her kimyasalın işleme tankına eklenmesi için sıra ve zamanlama takip edilmiştir, böylece film geliştirme, durdurma, sabitleme ve son işlem aşamalarını geçtiğinden emin olunur. Film işleme kimyasalları belirli bir sıcaklıkta yapılmalıdır.

g) Geliştirme şemalarını, film ve kimyasal üreticisi tarafından belirtilen geliştirme grafikleri izlenmiştir. 24 °C veya 20 °C sıcaklık, genellikle geliştirme grafiklerinde belirtilen standart sıcaklıklardır. Ve sıcaklık, film işleme sürecinde tutarlılık elde etmek için önemlidir. Süreç boyunca 24 °C civarında kontrol edilmiş bir ortam oluşturmak için klima kullanarak sıvılar termometre ile kontrol edilmiştir. Tankta 6,5 dakika boyunca geliştirdikten sonra, durdurma, durulama, sabitleme, ikinci durulama işlemi yapılmıştır, hipoklorit temizleyici kullanıp, son durulama gerçekleştirilmiştir ve 30 saniye foto-flo kullanılmıştır. Son olarak, film en az 6 saat boyunca tozsuz bir ortamda, bir dolapta kurutulmuştur.

4.4.3 Albümin Baskı Yöntemi

Geleneksel albümin baskı süreci, kâğıt hazırlanması, duyarlı hale getirme, UV ışığına maruz bırakma ve görüntünün geliştirilmesi gibi dikkat gerektiren bir dizi adımı içerir. Süreç, yüksek kaliteli bir çizim kâğıdı veya cam yüzeyin hazırlanması ve ince bir albümin tabakası ile kaplanmasıyla başlar. Albümin çözeltisi genellikle amonyum klorür veya sodyum klorür ile damıtılmış su ve asetik asit içerir. Bu tabaka, gümüş tuzlarının kâğıt üzerinde asılı durmasını sağlayarak duyarlılaştırıcının emilmesini önler ve net, ayrıntılı bir görüntü elde edilmesini sağlar (James, 2025, ss. 386-413).

Kâğıt albüminle kaplandıktan sonra, birkaç dakika boyunca gümüş nitrat ve damıtılmış su çözeltisine daldırılarak duyarlı hale getirilir. Duyarlı hale getirilmiş kâğıt iyice kurutulur. Kuruduktan sonra kâğıt pozlama için hazırdır. Pozlama işlemi için duyarlı hale getirilmiş kâğıt, fotoğrafik bir negatif ile bir kontak baskı çerçevesine yerleştirilir ve UV ışığına maruz bırakılır. Gölge alanlarda bronzlaşma belirtilerinin ortaya çıkması, yeterli pozlama olduğunu gösterir (James, 2025, ss. 386-413).

Pozlamadan sonra baskı, fazla gümüş nitrati çıkarmak için durulanır ve sodyum klorür eklenerek çöktürülür. Daha sonra istenirse baskı, renk tonunu değiştirmek ve tonal aralığı artırmak için altın klorür kullanılarak tonlanır. Son olarak, baskı, bir sodyum tiyosülfat çözeltisi içinde sabitlenir, kimyasalları çıkarmak için iyice yıkanır ve kuruması için asılır. Sonuç, albümin bağlayıcının benzersiz özellikleri sayesinde netliğini koruyan parlak, ayrıntılı bir baskıdır (James, 2025, ss. 386-413).

4.4.4 8 x10 İnç Albümin Baskı Kullanımı

Bu projede 8x10 inç albümin baskı kullanma kararı, çağdaş sanatsal pratiği tarihi fotoğraf yöntemleriyle ilişkilendirmektedir. Bu format, 19. yüzyıl arkeolojik baskılarına benzer şekilde yüksek ayrıntı seviyesine olanak tanıyarak Yorgun Herakles'i tarihsel bir perspektiften yeniden yorumlama fikrini güçlendirmektedir. Ayrıca, albümin baskının karakteristik sıcak tonları ve ince detayları, erken dönem arkeolojik fotoğrafçılığın estetiğini yansıtmakta ve belgeleme ile sanatsal yorum arasındaki etkileşimi vurgulamaktadır.

4.4.5 Proje Görselleri



Görsel 44. Naime Taşdemir, Işık Ölçümü. Eser Kayıt numarası:2011.255. Heracles Perge M.S. 2. Yüzyıl. Antalya Müzesi



Görsel 45. Naime Taşdemir, Kamera kurulumu



Görsel 46. Ömer Özer, Fotoğraf çekimi. Eser Kayıt numarası: 2011.255. Heracles Perge M.S. 2. Yüzyıl.
Antalya Müzesi



Görsel 47. 4x5 Negatiflerin kurutma aşaması



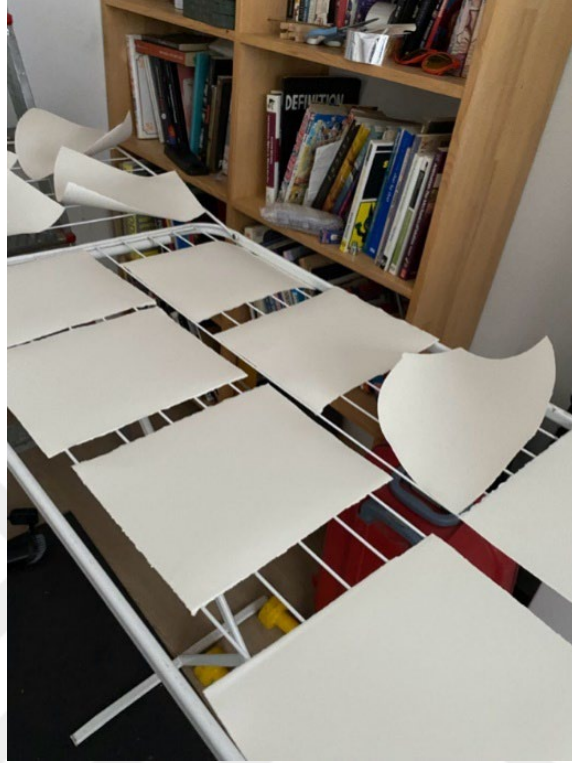
Görsel 48. Albumin hazırlık, yumurta akının ayrılması



Görsel 49. Albümin çözeltisi hazırlığı için mikser ile yumurta akı, amonyum klorür, damıtılmış su ve asetik asit içeriklerinin karıştırılması süreci.



Görsel 50. Albümin çözeltisinin süzülmesi.



Görsel 51. Albümin çözeltisinin kâğıda sürüldükten sonra kurutulması.



Görsel 52. UV baskı süreci



Görsel 53. Albümin test baskı yıkama aşaması



Görsel 54. Albümin baskı sabitleme aşaması



Görsel 55. Albümin baskı son yıkama sonrası kurutma aşaması



Görsel 56. Baskı 1



Görsel 57. Baskı 2



Görsel 58. Baskı 3



Görsel 59. Baskı 4



Görsel 60. Baskı 5



Görsel 61. Baskı 6



Görsel 62. Baskı 7



Görsel 63. Baskı 8



Görsel 64. Ayous ağacı üzerine monte edilmiş fotoğraf serisi

BÖLÜM 5: SONUÇ

Bu tez heykel ve fotoğraf arasındaki çok katmanlı ilişkileri tarihsel, kuramsal ve uygulamalı boyutlarda ele alarak, görsel sanatlar alanında nadiren merkezileştirilen bir diyalogu derinlemesine incelemiştir. Farklı disiplinlere ait bu iki mecra, yalnızca biçimsel olarak değil, kavramsal ve algısal düzeyde de birbirini dönüştürmüş, sanat tarihinin ve görsel kültürün önemli tartışma alanlarını şekillendirmiştir. Çalışma, özellikle “kopya”, “orijinal” ve “otantiklik” kavramları etrafında odaklanarak, bu iki ifade biçiminin tarihsel ve çağdaş bağlamlarda nasıl kesiştiğini, iç içe geçtiğini ve birbirine nasıl müdahil olduğunu analiz etmiştir.

Tezin merkezinde yer alan Yorgun Herakles heykeli, bu kuramsal ve sanatsal çözümlemeyi somutlaştırmak açısından işlevsel bir örnek sunmuştur. Lysippos’un özgün bronz heykelinden türeyen Roma dönemi mermer kopyası hem fiziksel temsiliyet hem de fotoğrafik yeniden üretim aracılığıyla, özgünlük ve tekrar arasındaki sınırları sorgulamak için verimli bir zemin oluşturmuştur. 1859 yılında Gabriel De Rumine tarafından ıslak kolodiyon tekniğiyle çekilen fotoğraf, söz konusu heykelin bilinen en erken fotoğrafik belgelerinden biridir. Bu görsel kayıt, yalnızca tarihsel bir belge değil, aynı zamanda 19. yüzyılda fotoğrafın arkeolojik nesnelerle kurduğu belgeleme ilişkisine dair önemli bir örnek niteliğindedir.

Çalışmanın önemli katkılarından biri, sanat temelli araştırma yönteminin kavramsal altyapıyla bütünleştirilerek nasıl özgün sonuçlar üretebileceğini göstermesidir. Uygulama süreci, büyük formatlı teknik kamerayla gerçekleştirilen çekimlerin albümin baskı yöntemiyle üretilmesiyle, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda tarihsel fotoğraf üretim tekniklerine göndermede bulunan bilinçli bir sanat stratejisi oluşturmuştur. Fotoğraf, bu bağlamda heykelin pasif bir yansıması değil; zaman, bellek, parçalanma ve yeniden kurulum kavramları etrafında biçimlenen yaratıcı bir yeniden yorum alanı olmuştur.

Projenin uygulama kısmında, Yorgun Herakles heykelinin ön, arka, sağ ve sol cephelerinden sekiz albümin baskı üretilmiş ve bu baskılar, heykelin tarihsel süreçte yaşadığı fiziksel parçalanmayı temsil edecek şekilde her biri üst ve alt olmak üzere bölünmüştür. Bu parçalar, geçmişte yalnızca poster baskısıyla sunta üzerine yerleştirilen kayıp üst parça metaforuna gönderme yapacak biçimde, aious ağacı üzerine monte edilmiştir. Bu biçimsel tercih, yalnızca estetik bir tasarım değil; aynı zamanda heykelin tarih boyunca geçirdiği parçalanma ve yeniden inşa süreçlerine dair kavramsal bir refleks sunmaktadır. Fotoğraflardaki görsel parçalanma hem görsel hafızanın kırılğan doğasına hem de imgelerin kayıp olanı temsil etme kapasitesine işaret etmektedir.

Albümin baskı tekniğinin seçimi, baskının her birinin özgün ve tekil karakterini vurgulayarak, kopyanın kitlesel çoğaltım ve değersizleşme fikrini sorgulamasını mümkün kılar. Böylece, çalışmada kullanılan her baskı hem bir belge hem de özgün bir sanat objesi olarak değerlendirilmiş; "orijinal" ile "kopya" arasındaki geleneksel ikilik yapısına alternatif bir düşünme biçimi önerilmiştir.

Tez boyunca, Rudolf Arnheim'in görsel algı kuramı, görsel öğelerin anlamlandırılmasında yalnızca optik değil, yapısal ve kavramsal düzeydeki rolünü açıklamak üzere temel bir çerçeve sunmuştur. Arnheim'in, sanatın rastlantısallık ve düşünsel bütünlük içeren bir süreç olarak ele alınması gerektiğine dair görüşleri hem uygulamalı hem de kuramsal bölümlerde yapıcı biçimde değerlendirilmiştir. Özellikle, fotoğrafın heykel karşısında yalnızca temsili değil, yorumlayıcı ve dönüştürücü bir mecraya dönüşmesi, Arnheim'in "görsel düşünce" anlayışıyla örtüşmektedir.

Çalışmada ayrıca, fotoğraf ve heykel arasındaki etkileşimin küratöryel ve sergisel tarih üzerinden nasıl şekillendiği de incelenmiştir. MOMA'da 1970 yılında gerçekleştirilen Photography Into Sculpture sergisi ve 2011'de Cherry and Martin galerisinde düzenlenen The Evolving Photographic Object başlıklı güncel yorumu, fotoğrafın mekânsal ve maddesel dönüşümünü ortaya koyan kritik örnekler olarak değerlendirilmiştir. Bu sergiler, fotoğrafın üç boyutlu sanatsal bir varlık olarak nasıl

işlevselleştirildiğini, heykelin ise fotoğraf aracılığıyla nasıl farklı bağlamlara taşındığını göstermektedir.

Araştırmanın temel bulgularından biri de “kopyanın değersizleştirilmiş bir tekrar değil; bağlama göre anlam üreten ve yorumlayan yaratıcı bir müdahale biçimi olduğudur. Yorgun Herakles heykelinin farklı müze bağlamlarında, farklı estetik stratejilerle fotoğraflanması ve temsil edilmesi, bu savı desteklemektedir. Her bir kopya, yeni bir görsel anlatı, yeni bir bağlamsal gönderme ve izleyiciyle kurulan yeni bir ilişki biçimi üretmektedir.

Bu tez, sanat tarihine, görsel kültür çalışmalarına ve sanat temelli araştırma yöntemlerine disiplinlerarası bir bakış açısıyla katkı sunmaktadır. Heykel ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi yalnızca teknik bir mesele olarak değil; zaman, hafıza, mekân, temsil ve algı gibi derin kavramlar üzerinden tartışmaya açmakta ve bu iki mecraanın birbiriyle olan ilişkisinin düşündüğümüzden çok daha yakın ve yaratıcı olduğunu göstermektedir. Sanatsal ifade araçları olan heykel ve fotoğraf, bu bağlamda yalnızca estetik nesneler değil; aynı zamanda eleştirel düşüncenin ve tarihsel belleğin taşıyıcıları olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, bu araştırma, orijinal ile kopya, imge ile nesne, geçmiş ile şimdi arasındaki sınırların ne kadar geçirgen olduğunu, bu sınırların tarihsel, kavramsal ve estetik düzlemlerde nasıl yeniden çizildiğini göstermektedir. Heykel ile fotoğraf arasındaki ilişki, yalnızca birbirine gönderme yapan iki mecra değil; birbirini dönüştüren, yeniden üreten ve ortak bir düşünsel zemin kuran yaratıcı ortaklıklardır. Bu bağlamda tez, sanat eserlerinin temsili, algılanışı ve yorumlanması üzerine geliştirilen geleneksel kavrayışlara eleştirel bir katkı sunarken, aynı zamanda yeni görsel anlatı olanaklarına da kapı aralamaktadır.

KAYNAKÇA

- Abbott, B. (1948). The view camera made simple. *The Camera*, 29(1), 7.
- Acar, O. (2018). *Çoban Herkül'ü Yordu*. Ankara:Arkadaş.
- Acar, Ö. (2018). *Farnese Hercules: The archaeological context and the Farnese Sculpture*. British Institute at Ankara.
- Allen Memorial Art Museum. (2018). *A different kind of picture: Pinhole photography by Adam Fuss*. <https://amam.oberlin.edu/exhibitions-events/exhibitions/2018/07/24/a-different-kind-of-picture-pinhole-photography-by-adam-fuss> adresinden erişildi
- Arnheim, R. (1996). Visual perception is pattern perception. In M. N. Machover (Ed.), *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (ss. 112). University of California Press.
- Arnheim, R. (1966). *Toward a Psychology of Art*. Univ of California Press.
- Arnheim, R. (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. Univ of California Press.
- Baetens, J. Conceptual limitations of our reflection on photography: the question of "interdisciplinarity", *Photography Theory* (53-73). Elkins, J. , New York/London & Cork: Routledge & Cork University Press, 2007
- Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Noonday, 1991.
- Batchen, G. (2010). In Marcoci, R., Batchen, G., Bezzola, T., (Eds.) & The Museum of Modern Art. *The original copy: Photography of sculpture, 1839 to today ; Published in conjunction with the exhibition the original copy: photography of sculpture, 1839 to today, at the Museum of Modern Art, New York*. New York: Museum of Modern Art.
- Batchen, G. (2001). *Each wild idea: Writing, photography, history*. The MIT Press.

Benjamin, W., Doherty, B., Jennings, M. W., & Levin, T. Y. (2008). *The work of art in the age of its technological reproductability, and other writings on media*. Cambridge, Mass: Belknap.

Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans., ss. 217–251). Schocken Books. (Original work published 1936)

Brett, D. W., & In Lusty, N. (2019). *Photography and ontology: Unsettling images*.

Centre Pompidou. (t.y.). Sherrie Levine, After Walker Evans. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crbd8MA> adresinden erişildi.

Fried, M. *Why photography matters as art as never before* (2012). New Haven: Yale University Press.

Francis, J. (2004). The Modern Problem of Roman “Copies”. *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 48(3), 345-364. <https://doi.org/10.1353/mou.2004.0028>.

Fried, M. (1998). *Art and objecthood : essays and reviews*. University of Chicago Press.

Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press.

Friedland, E. A., Sobocinski, M. G., & Gazda, E. K. (2015). *The Oxford handbook of Roman sculpture*. Oxford University Press.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1876218a> adresinden erişildi.

Gagosian. (t.y.). *Richard Prince*. Erişim adresi: <https://gagosian.com/artists/richard-prince/> adresinden erişildi.

- Groys, B. "The Art Seminar". *Re-enchantment* (165). Elkins, J., & Morgan, D. New York: Routledge, 2008
- Hamilton, E. (2011). *Mythology*. Little, Brown and Company. (Original work published 1942).
- Hecker, S. (2017). *A Moment's Monument. Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture*
- Hillnhuetter, S., & Klamm, S. (2022). *Hybrid photography: Intermedial practices in science and humanities*.
- Hirsch, R. (2017). *Seizing the light: A social & aesthetic history of photography*. New York, N.Y: Routledge, Taylor & Francis Group.
- James, C. (2025). *The Book of Alternative Photographic Processes* (3rd ed.). Cengage Learning.
- Johnson, G. (1997). *Photography and sculpture: The interplay of mediums*. *Art Journal*, 56(4), 64–75. <https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10792272>adresinden erişildi.
- Johnson, G.A. 1998: *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. Cambridge [England: Cambridge University Press.
- Johnson, G. A. (1998). Photographs of marble busts. *Journal of Art Historiography*, 1(1), 5.
- Johnson, G. A., Snyder, J., Bergstein, M., Hatt, M., Pinet, H., Garb, T., Paret, P., ... Fer, B. (1998). *Sculpture and photography: Envisioning the third dimension*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, G. A., & Wölfflin, H. (2013). Heinrich Wölfflin, How one should photograph sculpture: a translation of his articles of 1896-7 and 1915. *Art History: Journal of*

- the Association of Art Historians, 36(1), 52–71. Photography. (2020, 13 Aralık). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/photography>adresinden erişildi.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Harcourt, Brace.
- Krauss, R. (1986). Originality as Repetition: Introduction. *October*, 37, 35–40. <http://www.jstor.org/stable/778516>adresinden erişildi.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October* 8, 31–44. doi:10.2307/778224
- Krauss, R. (1986). Introduction. *October*, 37, 35–40. <http://www.jstor.org/stable/778516> adresinden erişildi.
- Kriebel, S. (2010). *Poe's photographic aesthetic: Early photography and the culture of modernity*. *Modernism/modernity*, 17(3), 461–480. <https://doi.org/10.1353/mod.0.0332>adresinden erişildi.
- Lyons C. L. & J. Paul Getty Museum. (2005). *Antiquity & photography: early views of ancient mediterranean sites*. J. Paul Getty Museum.
- Malraux, A., & Malraux, A. (1967). *Museum without walls*. Garden City, N.Y: Doubleday.
- Malraux, A. (1994). *The museum without walls* (S. J. Woolf, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1947)
- Malraux, A. (1953). *Voices of silence* (S. Gilbert, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1951)
- Marcoci, R. (2010). *Photography and sculpture: The role of copying and reproduction in the visual arts*. In J. Johnson (Ed.), *The intersection of art and technology* (ss. 10–28). Art Press.

- Marcoci, R., Eugenides, J., & In Greenspun, J. (2005). Thomas Demand [New York, 2005]. New York [NY: Museum of Modern Art New York.
- Marcoci, R., Batchen, G., Bezzola, T., & Museum of Modern Art. <New York, NY>. (2010). The original copy: Photography of sculpture, 1839 to today ; Published in conjunction with the exhibition the original copy: photography of sculpture, 1839 to today, at the Museum of Modern Art, New York (August 1-November 1, 2010) ... Kunsthaus Zürich (February 25 - May 15, 2011). New York: Museum of Modern Art.
- Melius, J. "Sculpture From Behind". Photography and sculpture: The art object in reproduction içinde, (67). Hamill, S., Luke, M. R., & Getty Research Institute, 2017.
- Miller, S. (1981, March). Constantin Brancusi's photographs. *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/198103/constantin-brancusi-s-photographs-35720> adresinden erişildi.
- Miller, A. (2012). Concept of The Logic of The Signifier. In Hallward, P., & Peden, K. (2012). *Concept and Form Volume 1: Selections from Cahiers pour l'Analyse*. London: Verso.
- Morse, R. (2011). Photography into sculpture / The evolving photographic object. In *Photography into sculpture / The evolving photographic object* (p. 12). Cherry and Martin.
- Morse, R. (2016). The Evolving Photographic Object. The photographic object 1970 ss-100-113.
- Noirot, J. (2021, June 23). Julie Noirot. Histoire de l'art. https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2005_num_57_1_3115 adresinden erişildi.

- Özgan R. (2000). Anadolu Roma Heykeltraşlığı ve Jale İnan. İnan, J. içinde *Perge'nin Roma Devri Heykeltraşlığı*. (s.VI). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ogden, D. (2021). Introduction. *The Oxford Handbook of Heracles*. Oxford University Press.
- Stafford, E. (2012). *Herakles*. Abingdon: Routledge.
- Pache, C. (2021). Birth and Childhood. In Ogden, D. (Ed.) *The Oxford Handbook of Heracles*. (ss. 3-12). Oxford University Press.
- Parry, E. (1991). Fabled bodies: Some observations on the photography of sculpture. *The kiss of apollo: Photography & sculpture, 1845 to the present*. Fraenkel Gallery in association with Bedford Arts Publishers.
- Polanski, R. (Director). (2019). J'Accuse. [Film]. Légende Films.
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking art history: Meditations on a discipline*. Yale University Press.
- Raddato, C. (2021, March 11). Weary hercules statue from perge. World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/image/13609/weary-hercules-statue-from-perge/>adresinden erişildi.
- Salapata, G. (2021). The Apples of the Hesperides. In Ogden, D. (Ed.) *The Oxford Handbook of Heracles*. (ss. 149-163). Oxford University Press.
- Saussure, F., Bally, C., Sechehaye, A., Riedlinger, A., De, M. T., & Calvet, L.-J. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot et Rivages.
- Schneider, R., & Erdman, A. (2018). *Analogue Culture*.
- Sekula, A. (1981). The Traffic in Photographs. *Art Journal*, 41(1),15–25.

Sontag, S. (1977) *On Photography*, Penguin, London

Stafford, E. (2012). *Herakles*. Abingdon: Routledge.

Statzer, M. (2016). *The photographic object 1970*.

The oxford handbook of roman sculpture. (2015). . Oxford University Press. July 12, 2024.

Van Schepen, R.K. "From The Form of Spirit to The Spirit of Form". *Photography Theory içinde* (55-56) James Elkins, New York/London & Cork: Routledge & Cork University Press, 2007

Wagner, A. M. (2017). *Photography and sculpture: The art object in reproduction*. In S. Hamill & M. R. Luke (Eds.), *Photography and sculpture: The art object in reproduction* (ss. 270-271). Getty Research Institute.

Zakia, R. D., & Suler, J. (2017). *Perception and imaging: Photography as a way of seeing* (5. baskı). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315283692>adresinden erişildi.

Zerner,H. Malraux and The Power of Photography. In Johnson, G.A. (ed.), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. Cambridge [England: Cambridge University Press.

EK-1: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

Naime Taşdemir

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Heykel ve Fotoğraf İlişkisinde Kopya Kavramının Herakles Heykeli
Üzerinden Değerlendirilmesi

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile
Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları)
Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
11-Nis-2025	127	164,059	20.03.2025	0	2642332032

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve
Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal
içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki
sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan
ederim. (12/04/2025)

İmza

Naime Taşdemir

Öğrenci No:20195306004

Anasanat/Anabilim Dalı:Sanat ve Tasarım

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Unvan, Ad SOYAD, İmza)

EK-3: Proficiency in Art
Thesis/ Art Work Report Originality Report
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of FineArts

Title: An Evaluation of the Concept of the Copy in the Relationship Between Sculpture and Photography: The Case of Weary Heracles Sculpture

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
April 11, 2025	127	164,059	March 20, 2025	0	2642332032

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Student No.:20195306004

Signature
Naime Taşdemir

Department: Art and Design

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(Title, Name LASTNAME, Signature)

EK-4: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☒ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 12 ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Naime Taşdemir

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü

anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim/Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

EK-5: TEZİN İNGİLİZCE TERCÜMESİ

TABLE OF CONTENTS

TABLE LIST	121
FIGURE LIST	122
ACKNOWLEDGMENTS	126
INTRODUCTION	127
CHAPTER 1.....	130
1.1 Objective and Significance.....	131
1.2 Method	132
1.2.1 Literature Review	134
1.2.2 Influential Objects and Subjects	135
1.3 Main Problem Research Gap.....	137
1.4 Restrictions	139
CHAPTER 2: THE INTERSECTION OF PHOTOGRAPHY AND SCULPTURE	
141	
2.1 Historical Process of the Relationship Between Photography and Sculpture.....	142
2.2 Development of Photography and the Impact of Sculpture.....	145
2.3 Albumen Printing, Orientalism and Early Modern Archaeology	148
2.4 History of the Albumen Printing Process	149
2.5 Beginning of Interaction Between Photography and Sculpture and the Copy	151
2.6 Intermedia Explorations: The Evolving Dialogue Between Sculpture and Photography in the 20th Century	165

2.7	Unveiling the Sculptural Narrative: Photography's Evolution	169
2.8	Early Artists Working on Sculpture and Photography	170
2.9	Different Perspectives on Photography and Sculpture	176
2.10	Exhibitions and Critical Perspectives	188
CHAPTER 3: PHOTOGRAPHY AND SCULPTURE AS OBJECTS		192
3.1	Material and Objecthood in Sculpture and Photography	192
3.2	The Concept of Objectivity	193
3.3	From Analog to Digital Photography Printing: The Case of Peter Hujar 194	
3.4	Interdisciplinary Perspectives and Gestalt.....	196
3.5	Early Photography, Classical Sculpture, and Archaeology	198
CHAPTER 4: THE WEARY HERACLES SCULPTURE AND THE APPLIED PROJECT.....		209
4.1	Exploring the Interaction Between Photography and Sculpture Through the Narrative of the Weary Heracles.....	215
4.2	Large Format Photography and Sculpture	216
4.3	Hybridization of Photography and Sculpture.....	219
4.4	The Technical Process of the Project.....	220
4.4.1	Using the Technical Camera	220
4.4.2	Processing the film	220
4.4.3	Method of Albumen Printing.....	222
4.4.4	Rationale for Using 8x10-Inch Albumen Prints	223
4.4.5	Project Images	223
5	CHAPTER: CONCLUSION	234
REFERENCES.....		237

LIST OF TABLES

Number	Title	Page
Table 1.	Exhibitions and Publications	189-191



LIST OF IMAGES

Row	Description	Page
Figure 1.	Martin, P. Loading up at Billingsgate market: Cut-out figures	143
Figure 2.	Blossfeldt, K. Urformen der Kunst (1928)	144
Figure 3.	Hippolyte Bayard. Statuette. 1839-40.	148
Figure 4.	Sculptural fragments from Olympia, 1886/1887	150
Figure 5.	Levine S. After Walker Evans	155
Figure 6.	Fuss A. A different kind of picture	156
Figure 7.	Richard Prince, Untitled (Cowboy)	157
Figure 8.	Brancusi C., Golden Bird	161
Figure 9.	Cartier-Bresson H. Alberto Giacometti	161
Figure 10.	Kennedy, C. (1928). Plate 6: Base; Sphinx to Observer's Right, Wing.	169
Figure 11.	Spartan Soldier, Charles Nègre, 1859	171
Figure 12.	Still Life with Statuary. Hippolyte Bayard, 1850	171
Figure 13.	Henri Le Secq, Cathedral de Reims. Hippolyte Bayard, 1852	172
Figure 14.	Fox Talbot, Buste de Patrocle, 1844	173
Figure 15.	Fratelli Alinari, Loggia dei Lanzi, circa 1859	173
Figure 16.	Eugene Atget, Versailles, vase, 1906	174
Figure 17.	Constantin Brancusi, Pogany I	175

Figure 18.	Edward Steichen, Balzac, Au clair de lune, 1908	176
Figure 19.	David Smith. Cubi XII.	177
Figure 20.	David Smith. Spray Painting on Canvas, 1958	178
Figure 21.	David Smith. Photograph of a Group of Painted Sculptures	179
Figure 22.	Thomas Demand. Archive, 1995	181
Figure 23.	Thomas Demand. Grotto, 2015	182
Figure 24.	Valkyrie	183
Figure 25.	The Conference Room at the "Wolf's Lair" (July 20, 1944)	183
Figure 26.	Thomas Demand, Raum, 1994	184
Figure 27.	Recto/Verso, Portfolio: Are You Real? Heinecken, R. (1989)	185
Figure 28.	Robert Heinecken. Light Figure Cube (1965) and Fractured Figure Sections (1967)	186
Figure 29.	Robert Heinecken. Figure in Six Sections, 1965	187
Figure 30.	Robert Cumming. Mishap of minor consequence, (1973)	188
Figure 31.	An example of Gestalt—the camera	198
Figure 32.	Unknown photographer, Plaster statuette of the Laocoön group, ca. 1850s.	202
Figure 33.	Benjamin L Spackman, View of Colossol L after being Rais, 1856	203
Figure 34.	John Samuel Agar, The Townley Discobolus, 1809	205

Figure 35.	Robert Macpherson, The Discobolus of Myron, 1862	206
Figure 36.	Gabriel de Rumine (1859). Heracles.	209
Figure 37.	Excavation of Weary Heracles. Prof. Jale İnan Archive	210
Figure 38.	Excavation of Weary Heracles. Prof. Jale İnan Archive	210
Figure 39.	The upper part of Weary Heracles exhibited at the Metropolitan Museum. Glories of the past Catalogue	211
Figure 40.	Masonite mounted print of Weary Heracles bust photocopied from Met Museum Catalogue.	212
Figure 41.	Test at Boston. Jale Inan and Vermeule	214
Figure 42.	Exhibition at MET upper part of Heracles	214
Figure 43.	Exhibition of lower part of Weary Heracles at Antalya Museum	215
Figure 44.	Naime Taşdemir, Light metering of Heracles 2011.255	223
Figure 45.	Naime Taşdemir, Camera Setup	224
Figure 46.	Ömer Özer. Photography Session	224
Figure 47.	Drying of 4x5 negatives	225
Figure 48.	Preparation of albumen solution. Egg white separation	225
Figure 49.	Preparation of albumen solution. Mixing egg whites, ammonium chloride, distilled water and glacial acetic acid	226
Figure 50.	Albumen solution straining	226
Figure 51.	Albumen coated paper drying	227
Figure 52.	UV printing	227

Figure 53.	Albumen print test washing	228
Figure 54.	Albumen print fixing	228
Figure 55.	Albumen final drying	229
Figure 56.	Print 1	229
Figure 57.	Print 2	230
Figure 58.	Print 3	230
Figure 59.	Print 4	231
Figure 60.	Print 5	231
Figure 61.	Print 6	232
Figure 62.	Print 7	232
Figure 63.	Print 8	233
Figure 64.	Prints mounted on ayous wood	233

Acknowledgments

This dissertation would not have been possible without the support, and encouragement of my mother Tülin Öner and my brother Barlas Taşdemir—thank you for being my constant source of strength. I am deeply grateful to my friends Dr. Aysu Seçmen and Dr. Meliha Burcu Kineş for their thoughtful feedback and editorial guidance, which significantly enriched my work. My sincere thanks go to my supervisors, Assoc. Prof. Hanife Neris Yüksel, Assoc. Prof. Handan Dayı an Assoc. Prof. Uğur Günay Yavuz for their invaluable support, insight, and mentorship throughout this Ph.D. journey. I would also like to extend my heartfelt thanks to Prof. Rob Stone, School of Critical Creative Studies, Alberta University of Arts for his invaluable guidance and support throughout my research. I am especially grateful to Prof. Murat Yusuf Şen, Mimar Sinan Fine Art University for his encouragement and guidance during the creative and conceptual part of this project. I would also like to acknowledge my professor Henri Robideau, who first introduced me to alternative photographic processes and inspired my ongoing exploration in the field. Finally, I thank all my professors and friends at Emily Carr University and Akdeniz University for their influence, generosity, and encouragement throughout my academic path.

INTRODUCTION

Sculpture and photography have developed as two distinct artistic mediums with different material and representational natures throughout the history of visual culture. Over the approximately 200⁷ years since the emergence of photography, these two fields have shared a mutually influential and evolving relationship in various forms. With the advancement of photographic technology, the interaction between sculpture and photography has extended beyond a merely documentary level to encompass rich aesthetic, conceptual, and theoretical dimensions. As photography became a tool for documenting sculpture, concepts such as “visual truth,” “originality,” and “authenticity” were reopened to debate. The relationship that photography established with the object positioned it not only as a medium for reproducing representation but also as a means of reinterpreting it. In this context, the reflection of sculpture in photography has come to be seen not merely as a physical copy but also as a conceptual construct capable of transforming the viewer’s perception.

This study aims to examine the multi-layered relationship between photography and sculpture in depth, within historical, aesthetic, and conceptual contexts. The discussions surrounding the concepts of “copy” and “original” in particular necessitate an investigation into the permeability and mutual transformative effects between the two media. The thesis explores not only how photography documents, archives, and represents sculpture but also how sculpture, through photography, is transferred into new contexts. Modes of perception, methods of production, and strategies of representation in art are rethought in light of this fluidity.

The research is based not only on theoretical inquiry but also on a practice-based production process. Within the scope of the thesis, the representation of the Roman-period

⁷ 1826: Nicéphore Niépce takes the first surviving permanent photograph
<https://projects.iq.harvard.edu/photographpreservationprogram/harvards-history-photography-timeline-text-only>

Weary Heracles sculpture in the Antalya Archaeological Museum was photographed using a large-format camera and re-produced using the albumen print method. This technical choice is not merely an aesthetic or nostalgic one but also a reference to 19th-century archaeological and Orientalist photographic practices. In this regard, the practical process is evaluated not only as artistic production but also as conceptual inquiry.

The theoretical framework of the thesis is particularly structured around Rudolf Arnheim's theory of visual perception. Arnheim's approaches to perception, coincidence, and meaning-making in art provide new interpretations for both the original-copy debate and the function of photography in the artistic process. The view that art is shaped not solely by intention but also by environmental chance and perceptual guidance is one of the guiding principles of this project.

This study addresses the relationship between sculpture and photography—which is often limited in literature to technical documentation or formal analysis—with a more comprehensive and multidimensional approach. The core issue lies in how the concept of “copy” diverges, overlaps, and generates aesthetic and perceptual tensions across the two media. Historical turning points such as MoMA's 1970 exhibition *Photography Into Sculpture* are examined for their significance in showing how the relationship between the disciplines has been redefined in the context of contemporary art.

The thesis aims to rethink the relationship between sculpture and photography, to reveal the theoretical and aesthetic potential of intermedial transitions in artistic production, and to contribute to contemporary modes of interpreting art through the axes of “visual perception,” “authenticity,” and “copy.” The study seeks to go beyond traditional dualities, to uncover the dynamic interaction between sculpture and photography, and to reveal the rich texture of influences that have shaped their evolution over time. According to Arnheim, visual perception is a process that organizes and structures the forms presented by optical projections. These organized forms do not constitute a traditional set of ideograms but instead generate conceptual images that allow

access to the rich complexity of the visual. This statement aligns with the core premise of the thesis. When investigating the relationship between sculpture and photography, Arnheim's perspective proves essential. Just as Arnheim suggests that visual perception renders images readable by organizing their forms, this study seeks to uncover the rich narratives created through sculptures and photography, and ultimately to explain the relationship between art, perception, and interpretation.

By examining the intersections of sculpture and photography through the case study of the Weary Heracles and its photographic reproductions, this research contributes to broader discussions around the fluid boundaries between artistic media. Grounded in theoretical perspectives such as Arnheim's conceptualization of visual perception, this study challenges rigid categorizations and instead highlights the dynamic and continuously evolving nature of artistic expression. Through a critical analysis of both sculptural and photographic representations, the thesis aims to reveal the reciprocal influence these two mediums exert on one another.

CHAPTER 1

1.1 Objective and Significance

The primary aim of this thesis is to examine the historical, aesthetic, and conceptual interaction between sculpture and photography through an interdisciplinary approach, and to reveal how these two artistic media have transformed one another and become intertwined within contemporary artistic practices. This interaction—often overlooked in art history yet playing a critical role in shaping visual culture—not only reflects shifts in objective representation but also signals changes in the perception of artistic production itself.

This study pursues three main objectives: First, to analyze the historical development of the relationship between sculpture and photography by exploring key turning points, theoretical approaches, and curatorial practices, and to understand how these two media have become integrated in modern and contemporary art. Second, to reassess core concepts at the center of art theory—such as “copy,” “originality,” “authenticity,” and “interpretation”—through the specific lens of sculpture and photography. Third, to present a practice-based component that embodies this theoretical framework: a project based on the Weary Heracles sculpture, which employs large-format photography and albumen printing techniques to explore these concepts materially and visually.

The significance of this study lies not only in its focus but in its execution across both historical-theoretical and experimental-practical dimensions. While the thesis examines how the photographic representation of sculpture has evolved from the 19th century to the present, it also proposes that artistic research constitutes a form of knowledge production—one that unfolds not only through written text but also through visual practice. In this regard, the thesis goes beyond the boundaries of classical academic structure and repositions artistic practice as a valid and generative research method.

The practical component of the thesis exemplifies this methodology. Through the photographic documentation of various historical copies of the Weary Heracles sculpture using a large-format camera, and their re-presentation via a 19th-century albumen printing process in a contemporary context, the project is framed not simply as a technical exercise but as a conceptual inquiry. This approach invites reflection on the convergence of technical choices and conceptual content, and reevaluates the role of historical photographic processes within contemporary artistic discourse.

The albumen print method—widely used in 19th-century archaeological documentation and Orientalist visual culture—was not only revived in this thesis but also critically examined in its historical implications, its ties to colonial visual regimes, archaeological representation, and cultural authority. As such, this research extends beyond art production into an analysis of visual historiography, museological representation strategies, and the ideological functions of photography.

Another original contribution of this study lies in its investigation of how Rudolf Arnheim's theories of visual perception and aesthetics challenge the rigidity of the boundaries between copy and original. Arnheim's notion of accident and ambiguity as inherent to perception provides a compelling framework for examining how the tension between originality and reproduction shapes our understanding of artistic meaning. His theories offer a critical lens through which the perceptual and epistemological dimensions of visual representation can be interrogated.

This thesis also addresses a significant gap in the literature. Existing studies on the relationship between photography and sculpture are often limited to technical documentation or confined to a single artistic practice. In contrast, this research adopts a holistic perspective that encompasses the historical evolution and conceptual foundations of both media, while incorporating current artistic production processes. In doing so, it contributes not only to academic discussions in the field of visual culture but also proposes a methodological model for artist-researchers working within contemporary practice.

Ultimately, this study offers a comprehensive and interdisciplinary investigation of the intermedial relationship between sculpture and photography, situated within the frameworks of visual culture history, aesthetic theory, and artistic research. It simultaneously updates historical memory, proposes a contemporary reading, and highlights the plural paths of knowledge production in art. By reworking historical techniques such as albumen printing within a current artistic context, the thesis shows that the past can be engaged not only nostalgically but also critically and creatively. In this way, the research presents an original academic contribution in which theory and practice are integrated, and production and reflection converge.

1.2 Method

This research has been carried out through a hybrid qualitative methodology that evaluates both historical-theoretical and practice-based artistic components. Within the holistic structure of the thesis, research questions are addressed by collecting data from both textual sources and visual production processes. In this context, the study is structured as an interdisciplinary research model that combines various methods including document review, iconographic analysis, practice-based visual production, critical technical analysis, and visual perception interpretation.

In the first stage of the research, sources from the fields of art history, aesthetic theory, and the history of photography were systematically reviewed in order to understand the relationship between photography and sculpture in a historical context. During this phase, several conceptual axes were established, ranging from the documentary function of photography to issues of representation, from the perceptual reading of sculpture to the visual power dynamics inherent in photography. Particular emphasis was placed on the historical modes of photographic production related to sculpture, and a theoretical framework was developed through themes such as

archaeological documentation, museum catalogs, Orientalist visualization practices, and memory politics.

In the second stage, documents and archival materials related to the original copies of the Weary Heracles sculpture—the object of focus in this research—were examined. Special attention was paid to the sculpture’s historical trajectory following its excavation in Perge, its modes of exhibition, and its reception in the public sphere. During this process, fieldwork, on-site observation, and photographic documentation methods were employed, and textual information was supplemented with physical observations conducted at the Antalya Archaeological Museum.

The practice-based research process was planned in accordance with methodologies that view artistic practice as a mode of inquiry. In this framework, the large-format camera was not used with a documentary aesthetic but rather as a means to construct a contemporary conceptual structure. The large-format technique, which allows for perspective control and high-resolution detail, enabled the camera to serve not only as a representational tool but also as a participant in the research process—producing meaning through the image.

The captured negatives were printed using one of the traditional photographic methods, the albumen print process. This was not merely a technical choice but an aesthetic decision consciously aligned with the conceptual background of the research. Throughout the printing process, a visual thinking approach was employed—based on the principle of generating meaning through material qualities—by attending to the surface texture, tonal transitions, edge markings, and light distribution of each photograph.

The resulting practice-based productions were evaluated not just as final outputs but also as visual data, analyzed in conjunction with theoretical discussions. This analysis combined iconological interpretation, perception-oriented visual analysis, and aesthetic evaluation. The photographs were not approached as reproductions of the historical

authenticity of sculpture, but rather through their potential to transform its memory and representation.

Methodologically, this study is grounded in a practice-led research paradigm that views art-making as a form of critical thinking. The approach adopted throughout the thesis does not treat the relationship between research and creation as a one-directional transfer of knowledge, but rather as a reciprocal, intertwined process. As a result, the boundaries between the identities of artist and researcher become blurred, allowing a mutually nourishing relationship to emerge between theoretical knowledge and production experience.

1.2.1 Literature Review:

The literature review forming the theoretical basis of this research is grounded in sources that address the historical, technical, and conceptual relationship between sculpture and photography. Within the scope of this review, academic books, articles, exhibition catalogs, theses, and conference papers published in the fields of visual arts, art history, photography, and sculpture have been examined. The study particularly focuses on literature investigating the documentary quality of photography, its representational power, and its function in the arts, alongside the spatial, material, and historical dimensions of sculpture.

The evolving interaction between sculpture and photography throughout history has been a prominent area of debate in art history. Accordingly, the literature review considers the role photography has played since the 19th century in documenting archaeological excavations, museum collections, and artworks. Sources that center around how the Weary Heracles sculpture has been reproduced in different contexts and how photography has functioned in this process have been closely analyzed.

A significant portion of the literature reviewed includes archival and published documents related to the excavation, exhibition, and documentation processes of the Weary Heracles sculpture. In particular, catalogs from the Antalya Archaeological

Museum and publications related to the Perge excavation have been used as reference materials for understanding the historical and material context of the sculpture. Moreover, the 1981 exhibition *Glories of the Past* and its accompanying catalogs are noteworthy in showing how photography came to function as a medium of representation during the artwork's international relocation and eventual return.

The review also draws upon technical sources and publications related to the albumen printing process and early photographic production techniques. These materials clarify the relationship between 19th-century photography, documentary aesthetics, and visual memory production, thereby providing theoretical support for the applied aspects of the research.

In addition, contemporary art publications and exhibition catalogs that present sculpture and photography together have been reviewed, offering insight into how the relationship between these media is represented in contemporary narratives. In this regard, the literature review not only builds the background of historical representations but also defines the foundational approaches that shape the conceptual framework of the practical component of the thesis.

1.2.2 Influential Objects and Subjects

The objects, documents, and conceptual tools used in this research have been selected in line with the aim of examining the interaction between sculpture and photography within both historical and contemporary contexts. The conceptual framework of the study is not only based on works of art, but also on the theoretical approaches, documents, technical texts, and exhibitions that surround these works.

Among the key references in the study is Berenice Abbott's book *'The View Camera Made Easy'*, which aims to make large-format photography more accessible. This book is significant not only for its technical content but also for its reflections on how photography shapes formal control and expressive potential. The technical decisions related to the use

of the large-format camera during the research were directly influenced by this source. Abbott's perspective provided an intellectual foundation for connecting technical knowledge with artistic expression.

The study also includes a poster obtained from the archives of the Western Front Society in Vancouver, bearing the phrase 'Copier Recopier' (To Copy, To Recopy). This poster provides an opportunity to reconsider concepts such as repetition, reproduction, and originality in art through the act of copying. Its typography, language, and format point conceptually to blurred boundaries between the notions of 'copy' and 'original.' The research approaches this visual document as a point of reference both historically and conceptually.

The visual focus of the research is the multiple representations of the Weary Heracles sculpture, examined through photographic images. These representations are interpreted both as physical art objects and as visual images mediated through photography. In this context, the sculpture is not only treated as a historical artifact but also as a conceptual research object through photographic reproduction. These visual examples offer meaningful grounds for questioning how concepts such as originality, authenticity, and visual memory operate within art.

Rudolf Arnheim's theories on visual perception and artistic thinking play a central role in the intellectual framework of this study. Arnheim defines the 'accidents' inherent in the artistic process—those encounters that cannot be consciously controlled by the artist but nevertheless shape the creative outcome—as integral to artistic creation (Arnheim, 1966, p. 164). Following this perspective, the research does not approach artistic production as a linear cause-effect relationship, but rather as a relational, open-ended, and multilayered process. Arnheim's framework offers valuable guidance in understanding both the nature of the production process and the tension between the concepts of the copy and the original.

Throughout the study, the objects and documents used are evaluated not just as data, but as effective tools that give rise to thought, interpretation, and analysis. Archival documents, exhibition catalogs, posters as primary sources, and publications reveal not only the outcomes of the relationship between sculpture and photography, but also the processes through which this relationship is formed.

Accordingly, the objective of this research is not merely to describe selected examples, but to make visible a conceptual field in which intentionality, chance, reproduction, and originality are entangled. With an interdisciplinary perspective, the study argues that artistic objects are not only products but also spaces of conceptual production. In this way, the symbiotic relationship between photography and sculpture is considered not only as a historical series of connections, but also as a fundamental issue in the intellectual foundations of contemporary art.

1.3 Main Problem/Research Gap:

The existing literature typically addresses the relationship between photography and sculpture either at a technical level of representation or through the lens of a single artistic practice. This narrow perspective falls short in capturing the multilayered and conceptually intertwined nature of the two mediums. In particular, there is a notable lack of in-depth analysis concerning how concepts such as 'copy,' 'original,' and 'authenticity' are interpreted and interact within the fields of sculpture and photography.

Building upon this gap, the research examines how photography functions not merely as a documentary tool, but as an agent that transforms the authenticity, aesthetic value, and historical meaning of sculpture. Of central concern is how photographs produced through archaeological excavations, museum inventories, and art catalogs—especially from the 19th century onward—have restructured the perception of sculpture. One of the core premises of the study is the assertion that photographic representations not only create copies but also reshape interpretation and viewer engagement with the artwork.

The inquiry into how the notions of 'copy' and 'original' diverge and intersect within both disciplines is approached through the lens of visual perception. The permeability between documenting or reproducing sculpture through photography and representing photography in sculptural form blurs the boundaries of these concepts. This ambiguity invites a critical reassessment of artistic authority, intentionality, and truth. Likewise, photography's translation of three-dimensional objecthood into a two-dimensional plane opens a new domain for questioning visual memory and authenticity.

Drawing upon Rudolf Arnheim's theoretical framework on visual perception, pattern recognition, and artistic thinking, the research explores how perceptual differences between copy and original affect the interpretation of artworks. Arnheim's emphasis on the role of accidental encounters—those beyond the artist's deliberate control—in the creative process forms a critical intellectual foundation for both the theoretical and practice-based dimensions of the study.

In historical terms, MoMA's 1970 exhibition 'Photography Into Sculpture' and its contemporary reiterations are incorporated as concrete examples of the intersection between these two art forms. These exhibitions illustrate how photography has been positioned not merely as a documentary medium, but as a tool that reconfigures space, object, and three-dimensional experience. Thus, the study aims to provide both a historical analysis and an understanding of how such intermediality is approached in contemporary artistic production.

By examining the transformations that occur at both theoretical and visual levels in the relationship between photography and sculpture, the thesis aims to offer a new perspective on the production, representation, and interpretation of artworks. Filling this gap in the literature, the study contributes to the development of a theoretical foundation for intermedial transitions in visual art and emphasizes the importance of interdisciplinary approaches in artistic research.

1.4 Restrictions

This thesis aims to examine the historical, technical, and conceptual relationship between sculpture and photography through specific examples and theoretical frameworks. While the research adopts an interdisciplinary methodology and seeks to make an original contribution, it naturally contains certain limitations. These limitations, outlined below, pertain to the scope of the study, selected theoretical orientations, application techniques, and conditions of access to sources.

The research has been structured around representations of the Weary Heracles sculpture at the Antalya Archaeological Museum in order to exemplify the relationship between sculpture and photography. While this intentional focus provides depth on the subject, it limits the opportunity for a comparative evaluation of the sculpture-photography relationship using other examples. Likewise, due to the geographic and cultural context of the selected works, a broader visual repertoire lies outside the scope of this study.

The practical phase of the research was conducted solely through the use of large-format analog photography and the albumen print method. Contemporary technologies such as digital photography, 3D scanning, and photogrammetry were not employed. Although this decision situates the technical intensity of the study within a specific historical and aesthetic framework, it excludes the alternative representational forms offered by modern photographic techniques. As such, the photographic production process and visual preferences were shaped according to the researcher's personal perspective, aesthetic sensibility, and conceptual interests. While this brings creative depth and intellectual complexity to the study, it also limits the generalizability of the findings, adding a subjective layer that is open to interpretation.

The literature review has largely focused on interpretations of the concepts of 'copy,' 'original,' 'documentation,' and 'authenticity' within the context of sculpture and photography. While this approach ensures thematic coherence, it does not provide

comparative analyses of how these same concepts function in other media such as video art, installation, performance, or digital art.

These limitations do not undermine the academic validity of the research; rather, they demonstrate its coherence and commitment to a specific research question and methodological framework. At the same time, these constraints hold potential to inspire new questions and directions for future studies.



CHAPTER 2: THE INTERSECTION OF PHOTOGRAPHY AND SCULPTURE

In the history of visual arts, interactions between different forms of expression have led not only to technical diversity but also to transformative processes that enable the redefinition of the ontological and epistemological boundaries of art. The emergence of photography in the early 19th century marked not just the arrival of a new visual technology, but also a profound paradigm shift in perceptions of representation, reality, and time. Unlike traditional forms such as painting or sculpture, photography stood out for its claim to directly capture reality, becoming both a tool and a point of tension for artists.

With modernism, artists began to critically engage with traditional materials, techniques, and concepts, pushing the boundaries of art. In this period, interactions among visual art forms became more visible, laying the foundation for the emergence of contemporary art. The permeability between sculpture, photography, painting, cinema, and graphic storytelling enabled a repositioning of art as an intellectual activity, not just an aesthetic one.

In this context, the relationship between sculpture and photography has become a significant subject of inquiry in both theory and practice. Though born of different historical origins, these two mediums have increasingly intersected through advances in technology, evolving aesthetics, and shifts in modes of representation. Initially, photography served as a tool to document sculpture, while sculpture emerged as an aesthetic and symbolic object within photography—especially by the late 19th century. In the 21st century, digital technologies have enabled both mediums to transcend their traditional boundaries.

When considered through the concepts of copying, reproduction, and representation, this relationship echoes Walter Benjamin's idea of the 'aura' of the artwork. The photographic reproduction of sculpture or the sculptural translation of a photograph brings forth a tension between originality and repetition, raising ontological questions

about authenticity and representation. Time and space are critical elements in the interaction between sculpture and photography. Sculpture occupies and transforms space with its physical presence, while photography captures and freezes time.

Their contrasting properties—sculpture's three-dimensional spatiality and photography's two-dimensional temporality—allow for comparative analyses. Photography reframes the viewer's perception of sculpture, just as sculpture challenges photography's fixed temporality by offering movement and material complexity. To photograph a sculpture is not only to document it but to reinterpret it through the photographer's gaze. The sculpture is thereby repositioned within sociocultural and historical contexts. Similarly, sculptural reinterpretations of photographs explore material expressions of the image.

This reciprocal transformation contributes to theoretical discussions about the uniqueness and reproducibility of the art object. Today, these intermedia intersections have grown more complex through digital technologies, 3D modeling, and interactive media. Such dynamic relationships point to the future of visual arts, where photography reconstructs sculptural spatiality, and sculpture disrupts photographic stillness, transforming the viewer's visual experience.

Thus, this research aims not only to evaluate existing literature but also to explore creative processes that produce new aesthetic relationships between sculpture and photography. By embracing art-as-research, this thesis revisits concepts like reality, representation, and materiality through an interdisciplinary lens, establishing a field of production that explores the permeability between the boundaries of sculpture and photography.

2. 1 The Historical Process of the Relationship Between Photography and Sculpture

" The photograph is always true to the marble." (Johnson, 1998, p. 2)

The relationship between sculpture and photography has long intrigued artists and scholars alike. Geraldine Johnson (1998) underscores this deep connection by noting that photography is often viewed as inherently authentic in capturing the essence of marble. This relationship challenges traditional artistic boundaries and fosters transformative reinterpretations in the visual arts.



Figure 1. Martin, P. Loading up at Billingsgate market: Cut-out figures. Courtesy of Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

Reference: Retrieved from <https://onthisdateinphotography.com/2018/04/16/april-16-pedestrian/> March 8, 2025

Throughout history, artists have explored the intersection of sculpture and photography to question established norms. For example, in the late 19th century, British photographer Paul Martin developed a technique where he cut out images of London workers and placed them on neutral backgrounds, presenting them as living sculptures (Figure 1). Martin's work prefigured the experimental practices of artists like Gilbert & George, demonstrating how photography can acquire sculptural qualities (Johnson, 1998, p. 13).

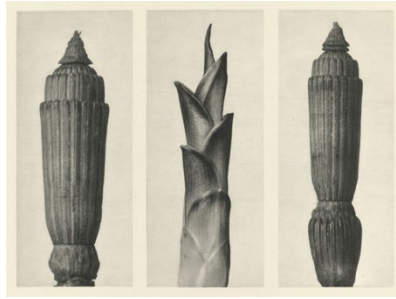


Figure 2. Karl Blossfeldt. *Urformen der Kunst* (1928).

Reference: Retrieved from <https://publicdomainreview.org/collection/karl-blossfeldt-s-urformen-der-kunst-1928> March 8, 2025

Similarly, in early 20th-century Germany, Karl Blossfeldt's botanical photographs (Figure 2) used precise cropping and framing to emphasize the sculptural nature of plants. His work redefined perceptions of organic forms, aligning them with sculptural aesthetics and highlighting photography's potential to bring natural subjects into the realm of three-dimensional art (Johnson, 1998, p. 13). These historical examples show the continuous interaction between sculpture and photography—where photography can take on sculptural attributes, and sculpture can be documented and transformed through photography.

This evolving relationship also mirrors broader shifts in artistic production and theory. Walter Benjamin's 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936) provides a key theoretical framework for examining how photographic reproduction affects the perceived authenticity of sculptural artworks. Photography's ability to replicate sculpture questions conventional ideas of originality and demands a reevaluation of the relationship between copy and original.

Rosalind Krauss's 'Expanded Field' theory (1979) further explores how modern sculpture extends beyond its classical definition to engage with new media, installation, and photography. Krauss contends that the boundaries of sculpture have become increasingly permeable, allowing photography to occupy a significant place within this

expanded space. This perspective reframes sculpture and photography not as separate disciplines, but as interconnected components of a broader, more fluid artistic context.

The interaction between sculpture and photography continues to challenge artistic conventions and expand the possibilities of both media. From Paul Martin and Karl Blossfeldt's experimental practices to the theoretical analyses of Benjamin and Krauss, this evolving relationship remains central to understanding shifts in visual culture.

2.2 Development of Photography The Impact of Sculpture on Photography

The genesis of photography during its infancy shares an intimate connection with the portrayal of sculptures. Early photography grappled with prolonged exposure times, a characteristic that significantly influenced the prevalence and appeal of images showcasing sculptures. As noted by Geraldine Johnson, this relationship was not incidental but rather intrinsic to the developmental trajectory of photography (Johnson, 1998, p. 7). Fox Talbot, in his seminal work *The Pencil of Nature*, emphasized photography's effectiveness in immortalizing sculptures, attributing its success to their inherent qualities, such as whiteness and reproducibility. This recognition underscored the significant role sculptures played in shaping photography's early development.

The concept of exposure time, a fundamental element in photography, not only holds historical significance but also highlights the enduring relationship between photography and sculpture. Johnson states, "The long exposure times demanded by the earliest photographic processes provide one explanation for the popularity of images of sculpture in this period" (Johnson, 1998, p. 7). Beyond their immediate visual appeal, these photographs played a pivotal role in shaping photography's trajectory and subtly influenced our perceptions of the historical narrative surrounding sculpture.

Photographer and researcher Allan Sekula defines 'Photographic Meaning' as an inference arising from the interaction between iconic, graphic, and narrative methods as a hybrid structure (Sekula, 1981, pp. 15-25). This 'hybrid structure' marks the beginning of

another dialectic between the viewer and the artist. Dialectics develop based on reexamining logical arguments to find answers to questions. In his writings on both photography and sculpture, Michael Fried focuses on the relationship between photography and the 'object.' He particularly emphasizes the example of the Bechers' typological photographic series depicting water towers and industrial structures ⁸(Fried, 2012, pp. 303-317).

A particularly compelling intersection between photography and sculpture emerges in the act of substituting a missing part of a sculpture with a photograph, challenging traditional distinctions between the two media. This phenomenon is exemplified by the *Weary Heracles* statue, where a photographic image stood in for the lost fragment. This act not only bridged the physical gap but also illustrated how photography can serve as an extension of sculpture, transforming absence into presence. Johnson notes that "the more one tries to define the line that separates one medium from the other, the more complex the relationship between sculpture and photography becomes" (Johnson, 1998, p. 13). Such examples underscore how photography does not merely document sculpture but actively reinterprets and recontextualizes it.

Walter Benjamin's analysis of reproduction in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* is crucial to understanding the interplay between sculpture and photography. Benjamin argues that reproduction detaches an artwork from its unique existence, thereby diminishing its "aura" (Benjamin, 2008, p. 21). In the context of sculpture photography, this process challenges traditional notions of originality by transforming sculptures into images that can be infinitely reproduced. However, this also introduces a new kind of aura, one defined by accessibility and context rather than singularity.

⁸ Michael Fried explains how the Bechers' referred to the subjects of their photographs as "objects," avoiding the term "motif" deliberately. In their view, the technical installations were "objects, not motifs," and that "the photo is merely a substitute for the object, it is useless as a picture in the usual sense of the word" (Fried, 2004, p. 321)

The interplay between photography, sculpture, and reproduction reveals photography's transformative role in redefining our understanding of physical artifacts. Geoffrey Batchen (2001) highlights how early pioneers like Talbot, Hippolyte Bayard, and Daguerre engaged with sculptures to explore the tension between three-dimensional physicality and two-dimensional representation. Talbot experimented with multiple angles and lighting conditions to restore some complexity to sculptures' representations (Batchen, 2001, pp. 122-123). Bayard took this further by posing as a relief sculpture, animating the static object before reducing it to its photographic form. Daguerre's still-life compositions, incorporating statuary and print reproductions, blurred artistic boundaries and emphasized reproduction as a central theme (Batchen, 2001, p. 123). Rosalind Krauss's *Expanded Field of Sculpture* theory argues that sculpture has moved beyond traditional definitions to include elements such as photography, installations, and site-specific works (Krauss, 1979, p. 42). By expanding the boundaries of sculpture, Krauss's theory provides a framework to understand how photography, often seen as a documenter of three-dimensional objects, can itself be considered a sculptural medium when it interacts with space and context.

'Being original' and 'being reproducible' are essential for both the definition of sculpture and photography. According to Eugenia Parry Janis, among the pioneering visionaries in the realm of sculpture and photography was Hippolyte Bayard, often credited as the third "inventor" of photography. In the early months of 1839, Bayard embarked on a journey of artistic exploration, creating direct positives on paper, thus venturing into the nascent world of photography. His subjects ranged from the picturesque windmills of Montmartre to small classical figurines crafted from plaster of Paris. With his camera in hand, Bayard transformed his surroundings into a realm of fantasy, where classical sculptures danced amidst the haze of imagination. As noted by Parry, "Bayard presents one late classical figurine from behind at some distance as if he were a voyeur concealed in the model's boudoir" (Parry, 1991, p.14). Bayard transcended the boundaries of traditional photography, infusing them with an aura of innocent yet provocative sexuality—a hallmark of the era's popular lithographs. (Figure 3)



Figure 3. Hippolyte Bayard. Statuette. 1839-40.

Reference: *The Kiss of Apollo*. p14

2.3 Albumen Printing, Orientalism, and Early Modern Archaeology

In this chapter, the albumen print technique, which will be used in the project in the future, and its historical connections are discussed. Simultaneously, references are made to the development of modern archaeology in the East. The albumen print process played a crucial role in early archaeological documentation and Orientalist photography. By the 1850s, albumen prints were widely used in archaeological expeditions, particularly in the Mediterranean and the Near East, where European explorers sought to document ancient ruins and sculptures (Tucker, 2009). These prints became instrumental in shaping the Western imagination of antiquity, reinforcing a sense of cultural authority over non-European histories.

Orientalist photographers such as Félix Bonfils and Francis Frith utilized albumen prints to create an aesthetic of the "exotic," depicting archaeological sites in a way that aligned with European tastes (Nochlin, 1983). This photographic style often emphasized

romanticized ruins, reinforcing the idea that these civilizations were relics of a past to be studied and collected. The Weary Heracles sculpture, fragmented and reassembled, fits into this broader historical framework, where photography not only documented but also recontextualized artifacts within colonial narratives.

2.4 Background History of the Albumen Print Process

The albumen print process, which became the dominant photographic printing method in the mid-19th century, evolved from the salted paper processes that used sodium chloride. These early prints were sensitized with silver nitrate to create silver chloride, which was UV-sensitive. However, the salted paper method had limitations, such as uneven toning and an inability to produce high-quality prints consistently (James, 2025, pp 386-413).

In the 1840s, pioneers such as Henry James and William Henry Fox Talbot began experimenting with different binders for photographic emulsions. Talbot, for instance, explored gelatin and gum as potential binders, while also experimenting with albumen as a binder combined with silver nitrate. Though his experiments were not entirely successful, they paved the way for further developments in the use of albumen in photography (James, 2025). In 1847, Louis-Desirée Blanquart-Evrard improved upon earlier attempts and introduced an albumen paper process, which he further developed into a commercially successful printing method (James, 2025). Blanquart-Evrard's technique combined albumen with silver chloride and could be exposed in both wet and dry states. This development, coupled with the rise of large glass plate negatives, made albumen prints commercially viable and more precise than previous methods like salted paper.

By the 1850s, the albumen print process had become ubiquitous in the photographic world, particularly in Europe. The widespread demand for albumen prints led to large-scale commercial production, with companies such as the Dresden Albumizing Company manufacturing the paper to meet public demand (James, 2025). The

process dominated photography for over three decades, until the introduction of silver gelatin prints in the 1880s. However, the unique clarity and tonal quality of albumen prints continued to captivate artists, leading to a resurgence of interest in the process among contemporary photographers.

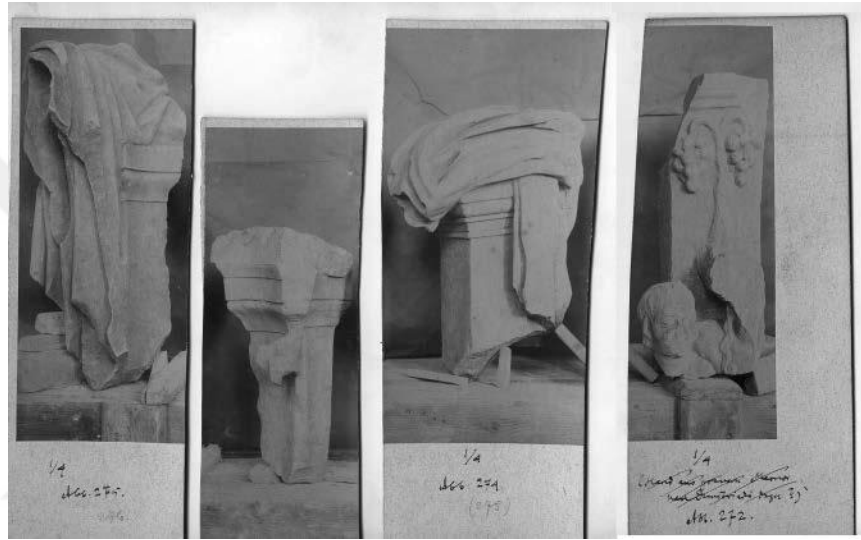


Figure 4. Sculptural fragments from Olympia, 1886/1887. Albumen prints, cut into pieces. Archive of the Antikensammlung Berlin, Rep. 1 Abt. B Ausgrabungen der Berliner Museen, Oly 91, Olympia, Photo archive.

Reference: Retrieved from https://ebrary.net/143056/travel/reconfiguring_photography_archaeology
March 8, 2025

Photography, particularly albumen prints, played a transformative role in the archaeological processes of the late 19th century, reshaping how artifacts were documented, analyzed, and understood. As Hillnhuetter and Klamm (2022) discuss, the excavation at Olympia demonstrates how photographic media facilitated the de- and re-contextualization of artifacts. Sculptural fragments, for example, were visually recorded using albumen prints—renowned for their clarity and glossiness—before being cut into pieces and annotated with essential information, such as inventory numbers and discovery details. (Figure 4) from the Olympia excavation archive illustrates this practice, showing cut-up albumen prints of sculptural fragments, which were then preserved as internal working materials for archaeologists. These photographs, while not directly reproduced

in publication, served as tools for classification and further study, emphasizing the medium's role in isolating artifacts from their original contexts and reintegrating them into new scholarly frameworks. This practice highlights how photography, particularly through the precision of albumen prints, became instrumental in both preserving and altering the archaeological narrative (Hillnhuetter & Klamm, 2022).

2.5 The Beginning of Interaction Between Photography and Sculpture and the Copy

By examining key works, critiques, and theoretical frameworks of the time, the relationship between sculpture and photography is explored. This analysis aims to reveal how photographing sculptures initiated a paradigm shift in the understanding of copies and originals, ultimately fostering a more nuanced relationship between the two art forms.

The concept of *Kopienkritik*⁹ plays a pivotal role in understanding the evolving perceptions of authenticity, originality, and the interplay between sculpture and photography. Originating in the field of classical art studies, *Kopienkritik* refers to the practice of critically analyzing copies to reconstruct the characteristics of lost originals. By examining the fidelity of copies, this approach seeks to uncover the essence of the original artworks. In the context of photography and sculpture, *Kopienkritik* transforms the understanding of copies by positioning photographic reproductions not merely as documents but as interpretive acts. The camera's lens serves both as a tool of documentation and reinterpretation, highlighting the nuances of light, texture, and form. This process challenges the rigid boundaries between originals and copies, inviting a more nuanced appreciation of authenticity.

⁹ By the mid-nineteenth century, tracing lost Greek works of art through their alleged Roman replicas had become a compelling task for scholars. Relying on plaster casts and, after 1850, on the new medium of photography, experts on ancient art developed a methodology known as *Kopienkritik* (copy criticism) to catalog and understand Graeco-Roman sculpture (Friedland, Sobocinski, & Gazda, 2015, p. 277)

Rudolf Arnheim (1986, p. 276) explains: “By duplication I shall mean, in the broadest sense, the various ways in which one thing can be like another. This will provide a context for the more particular character of forgery.” Arnheim's work emphasizes the interconnectedness of art, where copies, reproductions, and even forgeries are evaluated based on their ability to convey a common aesthetic essence (Arnheim, 1986, p.283). This perspective challenges the traditional dichotomy between originals and copies by highlighting the continuity and resonance within the artistic domain. Arnheim's analysis extends to photography, suggesting that photographs, often perceived as faithful replicas of reality, possess a unique status distinct from handcrafted artworks (Arnheim, 1986, p.109). In the context of sculpture, photography serves not only as a means of documentation but also as an interpretive medium that reshapes the perception of the original.

In the evolution of the relationship between sculpture and photography, the interaction between the two mediums began to intensify, marking a significant chapter in the history of both art forms. The relationship between copying, photography, and sculpture raises critical questions about originality, reproduction, and interpretation in art. Roxana Marcoci's question—“Under what conditions does a copy turn into an original?”—underscores the shifting boundaries between originality and reproduction (Marcoci, 2010). This question is particularly relevant to the role of photography in recontextualizing sculptures. Photographic techniques, such as close-ups, lighting, and framing, can elevate a reproduction to the status of an original by capturing aspects of the sculpture that may not be perceptible in the original context. Marcoci's exploration suggests that the distinction between original and copy is not fixed but is contingent on the interpretive context provided by the photograph. By examining how photographic reproductions transform the perception of sculptures, this analysis reinforces the argument that copies can acquire their own authenticity and artistic value.

Copying in sculpture refers to the recreation of an original artwork, whether to preserve its cultural heritage, as with Roman copies of Greek statues, or to reinterpret its

significance. However, the concept of an "original copy" in photography challenges traditional understandings of originality and authenticity. In analog photography, for example, the negatives or transparencies often serve as the "originals," representing the first tangible outcome of the photographic process. Walter Benjamin's (1936/2008) exploration of the aura of artworks offers a critical framework for understanding the impact of photographic reproduction on sculpture. In his essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin argues that the reproducibility of artworks through photography diminishes their aura—the unique presence tied to the original's singularity and context. However, Benjamin's analysis extends beyond the mere loss of aura. He suggests that the democratization of access to artworks through photographic reproductions transforms the notion of authenticity itself. By making sculptures accessible to a broader audience, photography recontextualizes these works, shifting the focus from their material originality to their visual and conceptual interpretation. This transformation challenges traditional hierarchies that privilege the original, suggesting that the interpretive power of photography can imbue copies with their own form of authenticity.

This relationship between reproducibility and authenticity is particularly evident in the context of photography and sculpture. According to Marcoci (2010), photographing sculptures extends beyond mere documentation; it involves artistic interpretation, shaped by the photographer's choices in framing, lighting, and perspective. Such decisions recontextualize sculptures, capturing not only their visual essence but also their conceptual and spatial dynamics. As Geraldine Johnson and other scholars have argued, these photographic representations challenge the traditional dichotomy between copies and originals, with the photograph itself becoming a transformative medium.

Photography's capacity to reinterpret and disseminate sculptures has redefined art historical practices. Donald Preziosi (1989) posits that modern art history, as a discipline, owes its methodological framework to photography's archival potential. Early photographers like Charles Nègre and Henri Le Secq documented sculptures in cathedrals, emphasizing details often inaccessible to the naked eye (Johnson, 1997). By the 19th

century, techniques such as close-ups and experimental framing offered new ways to highlight a sculpture's defining characteristics, deepening its study and expanding its artistic interpretation.

André Malraux's concept of the *musée imaginaire* illustrates how photographic sequences transcend temporal and geographical boundaries, fostering cross-cultural analysis. Malraux's use of photographic albums to juxtapose sculptures from different eras and cultures highlights photography's role in reshaping art historical narratives.

Unlike traditional museums that emphasize the materiality of original artworks, Malraux's approach positions photography as an active participant in artistic discourse. By presenting photographic reproductions as interpretive rather than merely documentary, Malraux challenges the notion that authenticity is tied solely to the original material form of sculptures.

The perspectives of Man Ray and Edgar Allan Poe on the ability of photography to capture unseen realities offer valuable insights into the dialectical relationship between originals and copies. Man Ray's assertion that photography is "a marvelous explorer of aspects our retina never records" (Marcoci, 2010) reflects the medium's potential to transcend mere documentation. Similarly, Poe viewed early photography as a triumph of modern science, capable of revealing perspectives inaccessible to the naked eye. Poe also viewed early photography as a triumph of modern science, capable of revealing inaccessible perspectives (Kriebel, 2010). These views challenge the traditional perception of copies as inferior to originals by suggesting that photographic reproductions can uncover new layers of meaning. By capturing details and aspects of sculptures that may go unnoticed, photography transforms copies into sites of reinterpretation and discovery.

The artistic process of copying is also evident in practices of postproduction and appropriation. Sherrie Levine's rephotographs of Walker Evans's work question notions of originality and authorship, demonstrating how copies can carry conceptual weight.

Sherrie Levine's work exemplifies the artistic processes of copying, postproduction, and appropriation, challenging traditional notions of authorship, originality, and authenticity. Through her series *After Walker Evans* (Figure 5), Levine rephotographed images by the celebrated photographer Walker Evans that she encountered in a catalog. The title "After" acknowledges both her artistic indebtedness and the postmodern sense of creating in the wake of past artistic revolutions (Centre Pompidou, n.d.). Her work highlights the conceptual weight that copies can carry, not only interrogating the boundaries of originality but also addressing the historical under-representation of women in art history (Marcoci, 2010). By appropriating and reinterpreting works originally created by male artists, Levine redefines the meaning and context of these images, fostering critical discourse around the nature of art and authorship. By presenting copies as independent artworks, Levine challenges the assumption that authenticity is tied solely to the original. Her use of rephotography as a form of appropriation suggests that the value of a copy lies not only in its fidelity to the original but also in its capacity to invite new interpretations. Levine's practice illustrates how the act of copying can be a creative process that redefines the boundaries between original and reproduction. By framing her rephotographs as commentaries on art history and authorship, Levine transforms the copy into a medium of critique and innovation.



Figure 5. The Metropolitan Museum of Art. (1981.). *After Walker Evans: 2* [Photograph by Sherrie Levine].

Reference: Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267209> March 7, 2025

Adam Fuss's work provides another compelling example of how copying and reinterpretation can offer fresh perspectives on historical art forms, similar to Sherrie Levine's approach. Fuss, a photographer deeply engaged with alternative photography techniques, employed a pinhole camera to capture hauntingly ethereal images of classical sculptures during his time at the Metropolitan Museum of Art. By bypassing the precision and clarity typical of modern cameras, Fuss creates images that convey the statues' "essence," emphasizing their dynamic and lifelike qualities. His work challenges the rigid narratives often imposed by museum curators, presenting classical sculptures in an intimate, unconventional light that encourages viewers to engage with them as living, breathing entities. Fuss's practice also intersects with contemporary discussions on the polychromy of ancient sculptures. While these works are often perceived as pure white marble, historical evidence suggests they were originally adorned with pigment and gilding, representing a diversity of skin tones. Fuss's photographs, through their dreamlike and fluid aesthetic, metaphorically restore a sense of vitality and immediacy to these ancient subjects, aligning with the recognition that their original appearance was far more vibrant and colorful than commonly understood. (Figure 6)

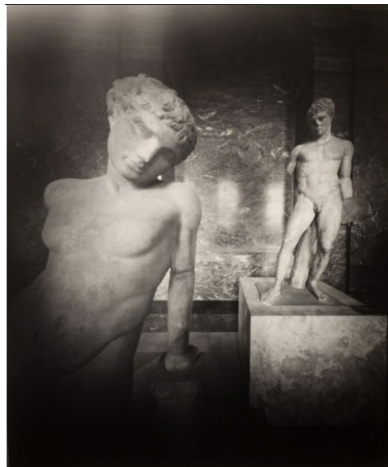


Figure 6. Allen Memorial Art Museum. (2018). A different kind of picture: Pinhole photography by Adam Fuss

Reference: Retrieved from <https://amam.oberlin.edu/exhibitions-events/exhibitions/2018/07/24/a-different-kind-of-picture-pinhole-photography-by-adam-fuss> March 7, 2025



Figure 7. The Metropolitan Museum of Art. (2000). Untitled (Cowboy) [Photograph by Richard Prince]. Reference: Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283742> March 7, 2025

Richard Prince's artistic practice further exemplifies the tension between originality, reproduction, and authorship in contemporary art, resonating with Walter Benjamin's exploration of the "aura" in mechanically reproduced works. Since the late 1970s, Prince has mined images from mass media, advertising, and entertainment, challenging traditional notions of authorship and ownership by recontextualizing these images into his art (Gagosian, n.d.). Such images have been particularly prominent in his works on Marlboro advertisements. (Figure 7). His approach, which merges echoes of other creators' works with his distinctive style, underscores the idea that authorship is often a layered and complex transaction. By delving into American subcultures and vernaculars, Prince examines the construction of identity through themes such as racism, sexism, and psychosis, as well as the mythical status of cowboys, bikers, and celebrities. His iconic *Nurse* paintings, inspired by pulp fiction and soft porn, epitomize his ability to transform mass-produced imagery into highly coveted art objects. This practice reflects the ongoing dialogue about the role of reproduction in art and its impact on notions of originality and cultural meaning (Gagosian, n.d.).

The interplay between copying, sculpture, and photography illustrates that originality and reproduction are not binary opposites but interconnected processes. Photography's role in interpreting and disseminating sculpture has fundamentally reshaped how we perceive and engage with both art forms. By challenging traditional concepts of authenticity, photography redefines the boundaries of what constitutes an original. As seen through the lens of Marcoci (2010), Benjamin (1936/2008), and others, the act of copying—whether physical or photographic—is not merely a reproductive gesture but a creative process, fostering new artistic and conceptual insights.

In her essay, Eugenia Parry Janis delves into the nuanced relationship between photography and sculpture, proposing that every photographic portrayal of a sculpture serves not merely as a record but as a reinterpretation of the original work, akin to the reexamination of a musical composition. Even when a photograph falls short in accurately conveying the essence of the sculptural subject or presents an incomplete representation, it still possesses the potential to evoke essential aspects of the original artwork. Parry contends that each photographic rendition offers a fresh perspective on the sculpture, inviting viewers to contemplate its form, texture, and spatial presence in new ways (Parry, 1991, p.12).

Through Geraldine Johnson's Perspective in the context of photography of sculpture, the distinction between a document, an archive, or an interpretation is questioned through "Art Versus document in the photography of sculpture" (Johnson, 1998 p.3). Eugène Atget considered his photographs of Parisian scenes as mere documents by calling them "simply documents" he makes, (Johnson,1998, p.13). However, artists like Rodin, particularly when photographed by Steichen, believed that a photograph could be interesting if it is the work of an artist, shifting away from the idea of a photograph as an objective document (Johnson,1998, p.5). Steichen's atmospheric images of Rodin's studio and Balzac statue portray a pictorial view of how sculptors and their works should be photographed.

This change in photography leads to different perceptions, dependent on the object it relies on and the subject it represents. Rudolf Arnheim, underscores the viewer's experience of an image as akin to navigating a system of forces seeking equilibrium. He elucidates this concept by likening it to the constituents of any field of forces, emphasizing their inherent tendency towards balance. Arnheim highlights the crucial role of direct perceptual experience in testing, evaluating, and ultimately correcting this equilibrium. Drawing a vivid analogy, he likens this process to maintaining balance on a bicycle, wherein one relies on kinesthetic sensations to adjust and adapt in real-time. This perspective underscores the dynamic interaction between the viewer and the image, emphasizing the active engagement required for a holistic understanding of visual stimuli (Arnheim, 1986, p.9).

Since its technological inception, photography has been continuously sought a surface to rely on. This surface has evolved from metal plates, glass, ceramic, and paper to intangible reflections on screens and digital environments. Saussure conveys that certain values correspond to specific concepts and that these concepts are entirely distinct from each other. While proposing that concepts are determined 'negatively, not positively, in terms of their contents, but as different from the other elements in the system,' he adds, 'What exactly characterizes each one is not what the others are' (Saussure, 1995, p.162).

Photography is perceived to be dependent on the object it relies on and the subject it represents. It leaves the subject it represents open to reinterpretation or redirection. Moreover, every object it interacts with changes the perception of the photograph. In this context, photography shifts from being a sign to becoming the signified in an instant. It represents the most variable medium as art, directing the perception of other arts as well.

In the film "J'Accuse"(Officer and Spy), directed by Roman Polanski, the distinction between a copy and a forgery is highlighted through a conversation about the Apollo sculpture. The film introduces the concept of a copy as a faithful reproduction without deceit, challenging conventional ideas about originality and authenticity. In the

film dealing with the Dreyfus affair, Colonel Picquart and Detective Jean Alfred Desvernine meet at the Louvre Museum. Desvernine asks Picquard if the Apollo sculpture is Greek. The Colonel's response is, "No, it's a Roman-era copy; the original is lost." The detective inquires, "Is it a fake?" The Colonel replies, "No, it's a copy. Not a forgery." In the case discussed in the film, the accusation is based on a handwritten note and its copy (Polanski, 2019).

The interplay between photography and sculpture further defines the boundaries between copy and originality, as exemplified by Constantin Brancusi's use of photography to both promote and protect his work. While Brancusi initially relied on professional photographers, he later learned to take and develop his own photographs, motivated by frustration over unauthorized reproductions that failed to capture the essence of his art (Johnson, 1998, p. 12). His images, though technically imperfect, conveyed his perspective through the dramatic interplay of light on his polished sculptures, highlighting the sculptor's interpretation of his creations. This dynamic underscores how photography does not merely document sculpture but serves as a medium through which artists assert control over the representation of their work.

Constantin Brancusi's self-photography of his sculptures demonstrates how photography can serve not only as a documentation tool but also as a medium for reshaping the meaning of sculptures (Figure 8). His photographs, which emphasized dramatic lighting and form, were interpretive acts that asserted control over the representation of his works (Johnson, 1998). Similarly, Henri Cartier-Bresson's photograph of Alberto Giacometti captures the sculptor as a "blur of activity," (Figure 9) challenging the static perception of sculptures. This dynamic portrayal suggests that the interpretive power of photography can reveal new dimensions of movement and temporality in sculpture, further complicating the distinction between originals and copies.

The relationship between the two art forms, as seen in Brancusi's photographs and in Cartier-Bresson's depiction of Giacometti as a "blur of activity," reveals the interpretive power of photography in shaping how sculptures—and their makers—are perceived.

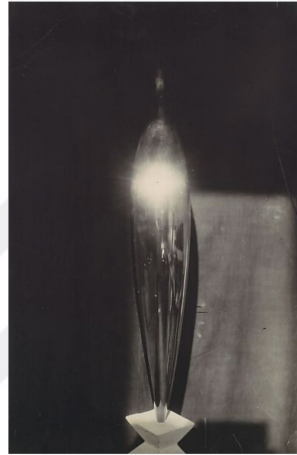


Figure 8. Constantin Brancusi, Golden Bird. 1920.

Reference: Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265431> March 8, 2025



Figure 9. Henri Cartier-Bresson. Alberto Giacometti, Paris, 1961.

Reference: Retrieved from: <https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-alberto-giacometti/> March 8, 2025

“If the existence of the copy challenges art history, it does so because in the place of a singularity, a unity, an entity of one, it raises the specter of a hydra-headed multiplicity that threatens to fracture and disperse that unity. (Krauss, 1986, p.35)

Originality is viewed as having authenticity, a unique presence in time and space. Rosalind Krauss, in her essay "Originality as Repetition," delves into the complex interplay between originality and repetition in the realm of art. The introduction to Krauss's essay introduces a thought-provoking premise: the challenge posed by the existence of the copy to the traditional narrative of art history. Krauss contends that while art history often celebrates the singularity and unity of artistic entities, the presence of copies disrupts this notion by introducing a multiplicity that threatens to fracture and disperse the perceived unity (Krauss, 1986, p.35).

The concept of copying in art history is a multifaceted and contentious issue, intertwining with debates on authenticity, authorship, and the very essence of art itself. The notion of the copy as a disruptive force in art history raises fundamental questions about authenticity, authorship, and the ontology of the artwork. Traditionally, the original artwork has been revered for its uniqueness and singularity, embodying the creative vision of the artist in its purest form. However, the proliferation of copies challenges this paradigm by blurring the boundaries between original and copy, raising doubts about the authenticity and value of the artwork.

Krauss's exploration of the hydra-headed multiplicity inherent in copies prompts a reevaluation of the traditional narratives of art history. Rather than dismissing copies as mere replicas devoid of artistic merit, Krauss suggests that they possess a transformative potential, capable of challenging established notions of authenticity and originality. By embracing the multiplicity of copies, art historians can uncover new layers of meaning and significance within the artistic landscape, enriching our understanding of artistic production and reception. In essence, Krauss's introduction lays the groundwork for a nuanced examination of the dialectical relationship between repetition and originality in

art. By confronting the specter of multiplicity raised by copies, Krauss invites scholars to reconsider their assumptions about the nature of art and its role in shaping cultural discourse.

Expanding on this discourse, Jane Francis, in her insightful exploration, sheds light on the intricate relationship between ancient marble sculptures and their Roman copies, providing valuable insights into the field of Classical Archaeology. The journey of every student in this discipline invariably involves encountering images of ancient marble sculptures purported to be Roman copies of lost Greek originals. These artifacts are not merely objects of aesthetic appreciation but are prized for the wealth of information they offer about their Greek prototypes, including style, composition, pose, and overall appearance (Francis, 2004, p. 345). By examining these copies, scholars can gain a deeper understanding of the cultural and historical contexts in which they were created, further illustrating the complex interplay between originality and replication in the world of art. Through this process, scholars seek to identify elements present in the original Greek sculptures by examining multiple versions of the same statue. References in ancient literature, predominantly Roman, to Greek artists, their works, themes, and circumstances of artistic creation are meticulously matched to extant sculptures. This rigorous effort aims to provide attributions and illuminate the history of Greek sculpture (Francis, 2004, p.345)

For instance, the mention by Pliny of the artist Lysippos creating a statue of an athlete which is matched to the statue-type known as the Apoxyomenos. Scholars analyze its style and composition, considering them as examples of Lysippos's work and indicative of trends in late fourth-century B.C. sculpture. These attributions and dating frameworks, derived from such comparative analyses, contribute significantly to our understanding of Greek sculpture and its evolution over time (Francis, 2004, p.345). In essence, Francis's insights underscore the importance of meticulous analysis and contextual interpretation in Classical Archaeology. By unraveling the threads of Greek sculptural tradition, scholars can piece together a richer narrative of ancient art, illuminating the creative genius of Greek artists and their enduring impact on Western cultural heritage.

The concept of duplication in art has long been a subject of debate and contemplation, raising questions about the essence of artistic creation and the role of reproduction in preserving its integrity. Rudolf Arnheim, in his essay "On Duplication," offers profound insights into this intricate relationship, challenging conventional notions of authenticity and originality. Arnheim proposes a shift in perspective regarding copies or reproductions, advocating for an examination of the qualities retained or lost in such duplications. He emphasizes the inseparability of the mental conception of a work from its realization in a perceivable medium, highlighting the continuous process of shaping and inventing that extends from the artist's mind to the tangible artwork (Arnheim, 1986, p.276-277).

Moreover, Arnheim acknowledges the nuanced nature of forgery, suggesting that a skilled forger can capture certain qualities of a great work, thereby blurring the distinction between original and replica. He argues against dismissing reproductions as non-art, citing examples such as plaster casts of Greek sculpture or small copies of renowned masterpieces, which retain elements of the original's power and audacity (Arnheim, 1986, p.278).

Drawing on examples like the sacred Ise shrine of Japan, Arnheim illustrates the significance of craftsmanship and traditional techniques in maintaining the authenticity of a replicated entity. He emphasizes the importance of adherence to original materials and methods, cautioning against modern interventions like power tools or nails, which may compromise the essence of the artifact (Arnheim, 1986, p.278). Arnheim also explores the role of photographic reproductions in preserving the essence of artworks, noting that their usefulness depends on how faithfully they capture the original's essential qualities. Some art historians, he observes, prefer black-and-white reproductions for their focus on shape and subject matter, highlighting the subjective nature of perception and interpretation in the realm of art (Arnheim, 1986, p.279). In conclusion, Arnheim's exploration of duplication in art challenges us to reconsider conventional notions of authenticity and

originality. Through his nuanced analysis, he invites us to appreciate the inherent complexities of replication and to recognize the value of reproductions in preserving and interpreting artistic heritage.

The interplay between copying, sculpture, and photography reveals that originality and reproduction are not binary opposites but interconnected processes. Photography's role in interpreting and disseminating sculptures has fundamentally reshaped how we perceive and engage with both art forms. By challenging traditional concepts of authenticity, photography redefines what constitutes an original. Through the perspectives of Marcoci, Benjamin, Malraux, and Krauss, the act of copying—whether physical or photographic—emerges not merely as a reproductive gesture but as a creative process that invites new interpretations and insights.

2.6 Intermedia Explorations: The Evolving Dialogue Between Sculpture and Photography in the 20th Century

The realm of intermedia and subsequent integrations explores the evolving relationship between sculpture and photography during the first half of the twentieth century and beyond. The photographic medium, despite its immense potential for creative expression, appears to operate within a discernible ceiling, according to Rudolf Arnheim's analysis (Arnheim, 1996, p.113-114). Like other artistic mediums, photography imposes limitations on the range of successful expression. However, Arnheim distinguishes between productive limitations that enhance artistic statements by confining them to a few formal dimensions and a narrowing of expressive freedom within the confines of the medium itself. He attributes this distinction not to the relative youth of photography but to its inherent physical connection with human activities. Drawing parallels with dance, another medium bound by physical conditions, Arnheim argues that both photography and dance are deeply rooted in the tangible aspects of human existence. Just as photography relies on the optical projection of material objects, dance is shaped by the structure and motor capacities of the human body. Through an examination of the historical evolution

of dance, Arnheim suggests that the fundamental nature of expressive movement remains relatively unchanged across time and cultures. Despite variations, the visions conveyed through dance, like those captured in photography, often retain a simplicity derived from their ritualized connection to human experience in daily life (Arnheim, 1996, p.113-114). This analysis prompts a critical exploration of the boundaries and possibilities inherent in photographic art, inviting contemplation on the interplay between limitations and expressive freedom within the medium.

Geraldine Johnson's profound insights illuminate the relationship between sculpture and photography, tracing its evolution from the early 20th century to contemporary art practices. Throughout history, photographers such as Edward Steichen, Gyula Brassai, Man Ray, and Walker Evans have been captivated by both man-made and "found" sculpture, exploring new dimensions of artistic expression within the two-dimensional realm. More recently, artists like Robert Mapplethorpe, Helen Chadwick, and Jeff Wall have pushed the boundaries of photography, challenging conventional notions of depicting sculptural objects and bodies (Johnson, 1998, p 1). Charles Baudelaire's statement, "sculpture shows too many sides at once," challenges the effective reduction of sculpture to a single two-dimensional view (Johnson, 1998, p.3). The complexities of photographing sculpture are eloquently articulated by Charles Baudelaire, who noted that sculpture's multifaceted nature defies reduction to a single, two-dimensional view. Photographs of sculpture, inevitably influenced by the photographer's perspective and historical context, can be as opaque as any other visual image. (Johnson, 1998, p.3). Photographs of sculpture, inevitably influenced by the photographer's perspective and historical context, can be as opaque as any other visual image. Yet, this opacity provides fertile ground for innovation, allowing both sculptors and photographers to manipulate the medium in unexpected ways, reshaping our understanding of three-dimensional art (Johnson, 1998, p.3). Malraux's proposition that photographs can surpass the originals underscores the profound implications of using photography as a permanent record of ephemeral sculptural objects and performances. Scholars like Henri Zerner delve into the nuances of photography's role in documenting the work of artists such as David Smith,

Eva Hesse, Joseph Beuys, and Yves Klein (Johnson, 1998, p.3). Since the inception of photography, its documentary value for scholars and artists has been unmistakable. Fox Talbot recognized photography as a tool for artists seeking to capture the essence of three-dimensional forms without the painstaking process of manual copying. This acknowledgment paved the way for photography to become an indispensable tool in the study and promotion of sculpture (Johnson, p.7). In essence, Johnson's reflections offer a comprehensive exploration of the multifaceted relationship between sculpture and photography, revealing how these two mediums intersect, influence, and enrich each other in the realm of artistic expression.

Since the mid-1840s, the documentary value of photographic images of sculpture for scholars and artists has been evident. Organizations like France's Comité des Monuments Historiques (Committee of Historical Monuments), used photography to survey national art and architectural patrimonies. The cataloging of sculptures evolved from general views to detailed photographs, highlighting intricate details previously inaccessible to the average viewer (Johnson, 1998, p. 4). The ways in which sculptors use photography are illustrated through examples like Brancusi's practice of sketching ideas directly onto photographs of potential display sites (Johnson, 1998, p.12). Medardo Rosso's experiments with photography and drawing aimed to dematerialize sculptural objects in unprecedented ways, influencing his rejection of traditional heroic mythmaking in sculpture (Hecker, 2017, p.1). Photographs often portray sculptors alongside their works, highlighting a subgenre in the photography of sculpture. The posed portrait of the artist paired with their creation is explored as a way of capturing the relationship between the subject and the object, as well as the tension between technical and artistic aspects of photography (Johnson, 1998, p.12).

The intersection of sculpture and early photography unveils a captivating narrative of artistic exploration and technical innovation. Talbot's meticulous documentation in *The Pencil of Nature* offers a glimpse into the intricacies of photographing ancient works, revealing the profound impact of lighting and exposure on the portrayal of sculptures.

Talbot's endeavor to capture the essence of his plaster bust of Patroclus exemplifies this dedication to achieving three-dimensional fullness amidst varying lighting conditions, emphasizing the importance of angle and illumination in conveying the emotional depth of classical art (Parry, 1991, p.13).

The allure of ancient sculptures, embodying timeless ideals of beauty and proportion, captivated the imagination of early photographers like Talbot. These works transcended mere representation, evoking profound emotions of heroism and sacrifice inherent in mythological narratives. Talbot's appreciation for classical languages and literature imbued his photographic pursuits with a deeper resonance, elevating his documentation of sculptures beyond mere technical exercises to profound artistic endeavors (Parry, 1991, p.13). The technical intricacies of early photography, including the influence of weather conditions and exposure time, further shaped the portrayal of sculptures. A handbook on daguerreotype from 1840 provides invaluable insights into the nuanced relationship between weather, exposure time, and the photographic process. The meticulous calibration required to capture the essence of sculptural forms underscores the challenges faced by early photographers in achieving accurate and evocative representations of ancient works (Parry, 1991, p.13).

Hippolyte Bayard emerges as another pioneer in the photography of sculpture, infusing his imagery with a sense of romanticism and whimsy. Bayard's experimentation with small classical figurines in plaster of Paris reflects his desire to transcend traditional modes of representation, imbuing his photographs with a sense of ethereal beauty and provocative allure. His innovative approach to capturing the idealized antique beauty of sculptures mirrors the evolving aesthetic sensibilities of the 19th century, blurring the boundaries between art and imagination (Parry, 1991, p.14). In essence, the convergence of sculpture and early photography represents a rich tapestry of artistic exploration, technical ingenuity, and aesthetic innovation. Talbot, Bayard, and their contemporaries embarked on a journey to capture the timeless beauty and mystery of ancient works,

paving the way for future generations of photographers to explore the depths of human creativity and imagination through the lens of a camera.

2.7 Unveiling the Sculptural Narrative: Photography's Evolution

In the 19th century, sculpture, as an immovable, massive, and fixed work, became a subject in the art of photography. Subsequently, sculpture emerged as a theme in front of the camera, ranging from lifeless objects to performances and installations (Marcoci, 2010, p.12-18). The evolution of photography in capturing sculptures spans from its early utilitarian documentation to its modern artistic interpretations, reflecting shifting perceptions of art, history, and technology. Since 1851, initiatives like France's Comite des Monuments Historiques embarked on the monumental task of surveying national artistic legacies through photography, marking the genesis of systematic documentation of cultural heritage (Johnson, 1998, p.4). Commercial endeavors, exemplified by the Alinari brothers' collection in Italy, further expanded these photographic archives, democratizing access to sculptural representations (Johnson, 1998, p.4).



Figure 10. Kennedy, C. (1928). Plate 6: Base; Sphinx to Observer's Right, Wing. In *Studies in the History and Criticism of Sculpture, Volume II: The Tomb of Carlo Marsuppini by Desiderio da Settignano and Assistants*.

Reference: Retrieved from

<https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=clarence&record=972> March 8, 2025

Contrasting with institutional archives, modern photographs of marble busts cater to private collectors, embodying a departure from conventional approaches to sculptural photography (Johnson, 1998, p.5). This divergence underscores photography's adaptability to varied contexts and audiences, blurring the lines between art and documentation (Johnson, 1998, p.6). The intersection of photography and sculpture extends beyond mere documentation, permeating artistic performances and ephemeral installations. Works by Yves Klein, Joseph Beuys, and Eva Hesse, consciously designed for photographic capture, transcend their physical manifestations to become objects of visual narrative (Johnson, 1998, p.7). Despite photography's profound impact on the study of Italian Renaissance sculpture, its scholarly implications remain relatively unexplored (Johnson, 1998, p.15). The diverse applications of photography in sculptural practices are epitomized by Constantin Brancusi, who seamlessly integrated photography into his creative process, sketching sculptural ideas directly onto photographs of potential display sites (Johnson, 1998, p.12).

In essence, the trajectory of sculptural photography reflects an ongoing dialogue between tradition and innovation, documentation and artistic expression. From the systematic surveys of national patrimonies to the intimate portrayals of marble busts, photography continues to shape our understanding and appreciation of sculptural heritage, transcending temporal and spatial boundaries.

2.8 Early Era Artists Working on Sculpture and Photography

The exploration of artists at the intersection of sculpture and photography offers insights into innovative perspectives and methodologies. A diverse range of photographers and sculptors have significantly influenced the intersection of these art forms. Notable figures include: Charles Nègre; Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Fratelli Alinari. Fox Talbot, Eugene Atget, Constantin Brancusi, Edward Steichen and more.



Figure. 11. Spartan Soldier 1859. Charles Nègre, 1859. (Metropolitan Museum, 22.03.2024)

Reference: Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283133> March 8, 2025

Charles Nègre is one of the early artists who explored the relationship between sculpture and photography. Nègre specifically focused on photographing historical sculptures and architectural structures in Paris, aiming to document the details and artistic values of these structures. His work combines the documentary power of photography with the aesthetic value of sculpture. Nègre's photographs (Figure 11) are a significant resource for the preservation and documentation of historical artifacts.



Figure. 12. Still Life with Statuary. Hippolyte Bayard, Early 1850s

Reference: Retrieved 22.03.2024 from Metropolitan Museum,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285907> March 8, 2025

Hippolyte Bayard, as one of the pioneers of photography, investigated the interaction between sculpture and photography. Bayard's photographs capture the details and form of sculptures while also highlighting the artistic and historical value of these works. His work demonstrates how photography can be used as a medium for artistic expression. (Figure 12)

Henri Le Secq is another important figure known for his photography. Le Secq photographed sculptures and architectural structures, revealing the details and aesthetic values of these works. His photographs play a documentative role in the relationship between sculpture and photography and contribute to the preservation of historical artifacts. (Figure 13)

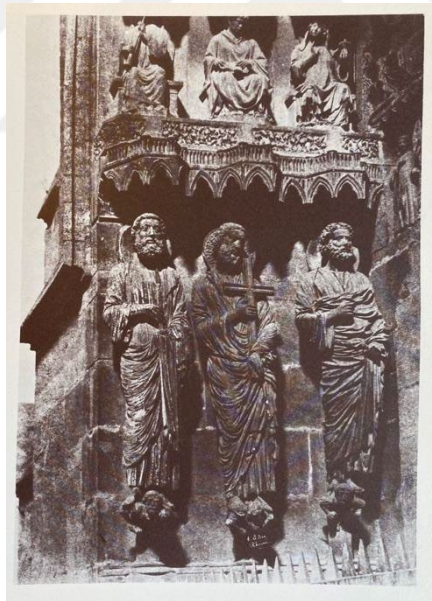


Figure. 18. Henri Le Secq, Cathedral de Reims. Hippolyte, 1852.

Reference: Pygmalion Photographie p.29

Fox Talbot, one of the inventors of photography, made significant contributions to the relationship between sculpture and photography. Talbot's photographs are efforts to document the details and aesthetic values of sculptures and other three-dimensional

artworks. His work demonstrates the potential of photography as an artistic medium.
(Figure 14)

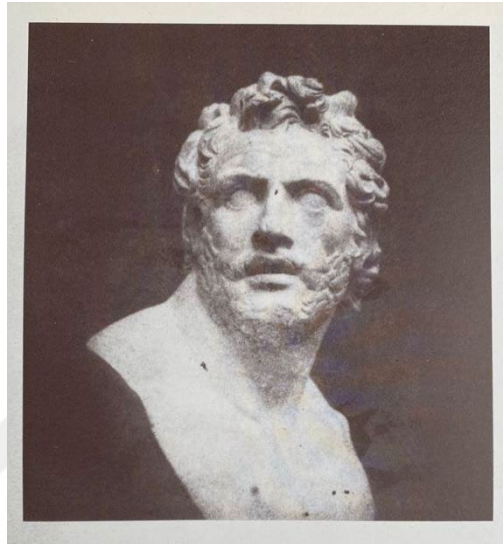


Figure. 14: Fox Talbot, Buste de Patrocle, 1844.

Reference: Pygmalion Photographie p.19

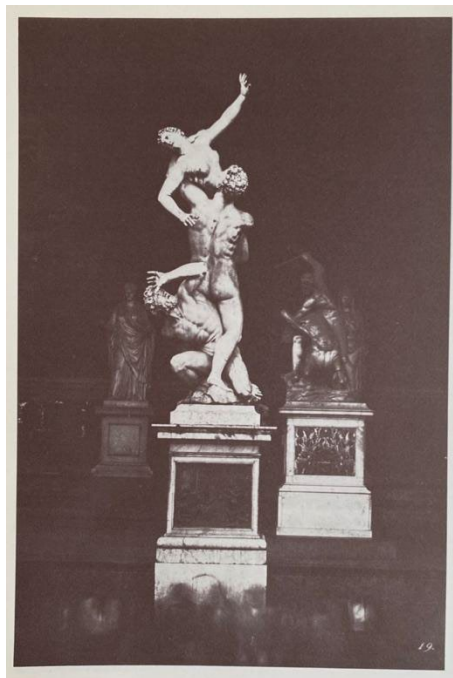


Figure. 15 Fratelli Alinari, Loggia dei Lanzi, circa 1859.

Reference: Pygmalion Photographie p.32

The Fratelli Alinari brothers are recognized as commercial photographers in Italy who documented historical sculptures and architectural structures. The Alinari brothers' photographs allowed sculptures and other artworks to reach a wider audience. These photographs are of great importance for the documentation and dissemination of artistic works.(Figure 15)

Eugene Atget, by photographing historic buildings and sculptures in Paris, aimed to document the artistic and historical value of these works. Atget's photographs are an important resource for the preservation and documentation of sculptures and other historic artifacts. His work highlights the documentary and aesthetic dimensions of the relationship between sculpture and photography. (Figure 16)

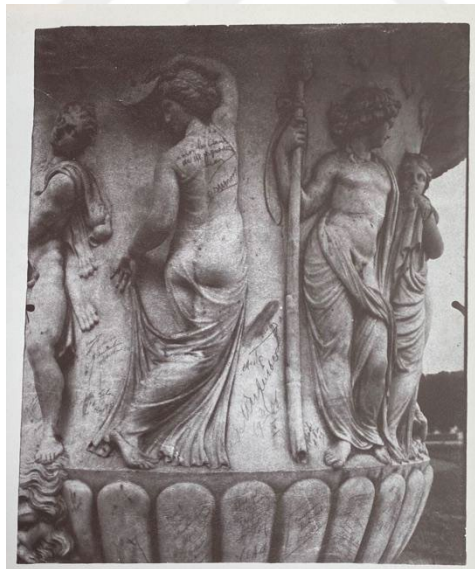


Figure 16. Eugene Atget, Versailles, vase, 1906.

Reference: Pygmalion Photographie p.43

Constantin Brancusi, by photographing his sculptures, aimed to show how his works are perceived from different angles. Brancusi's photographs reflect the effort to represent the three-dimensional form and aesthetic values of sculpture on a two-

dimensional surface. His work highlights the artistic dimension of the relationship between sculpture and photography. (Figure 17)

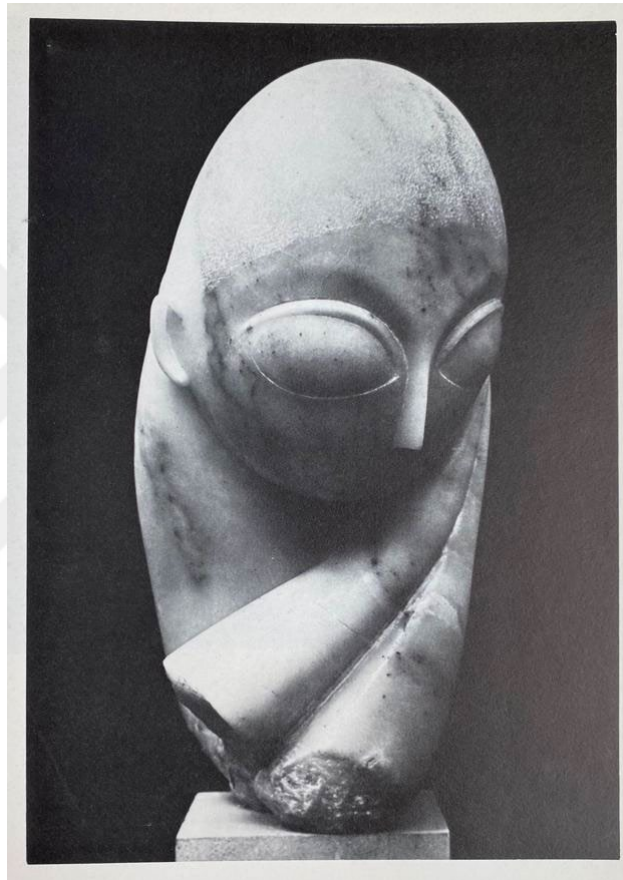


Figure. 17. Constantin Brancusi, Pogany I.

Reference: Pygmalion Photographie p.53

Edward Steichen is an important figure who explored the relationship between sculpture and photography. Steichen's photographs highlight the aesthetic values and form of sculptures. His work demonstrates how photography can be used as an artistic expression tool and how it can reflect the aesthetic values of sculpture. (Figure 18)

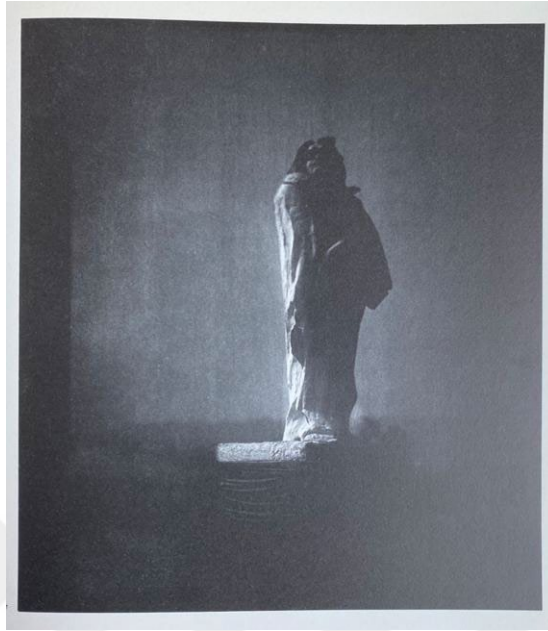


Figure. 18. Edward Steichen, Balzac, *Au clair de lune*, 1908.

Reference: *Pygmalion Photographie* p.51

2.9 Different Perspectives on Photography and Sculpture

According to Johnson sculptors and photographers alike engage in innovative manipulation of the photographic medium, pushing the boundaries of traditional definitions surrounding three-dimensional art (Johnson, 1998, p.3). Through their respective practices, they navigate the intricate interplay between sculpture and photography, redefining the conventional understanding of spatial representation and artistic expression. By harnessing the unique capabilities of photography, sculptors infuse their creations with new layers of meaning and dynamism, transcending the static confines of traditional sculpture. Similarly, photographers employ creative techniques to capture the essence of sculptural forms, exploring unconventional angles, perspectives, and lighting to evoke a sense of depth and movement. In doing so, they challenge established notions of sculptural aesthetics and invite viewers to reconsider the boundaries between the tangible and the ephemeral in artistic expression.

To clarify different perspectives on the relationship between sculpture and photography, various artists such as David Smith, Thomas Demand, and Robert Heinecken are examined. Each artist employs these mediums in distinct ways, challenging traditional structures and intersecting with one another.



Figure 19. Guggenheim Museum. (n.d.). David Smith: Cubi XII [Sculpture].

Reference: Retrieved from <https://www.guggenheim.org/artwork/3955>. March 8, 2025

David Smith plays a crucial role in the research due to his works revolving around photographs of his own sculptures. The photographs become a means for Smith to share his unique viewpoint on his creations and the artistic process. By translating his three-dimensional sculptures into two-dimensional photographs, Smith prompts viewers to contemplate their perspectives on the sculptures. This process challenges the conventional understanding of sculpture and photography, emphasizing the dynamic nature of the creative process. For example, Smith's "Cubi" series, when presented alongside photographs, demonstrates how the sculpture is perceived from different angles. (Figure 19)

David Smith's interest in sculpture began in 1933 when he encountered works by Pablo Picasso and Julio González in *Cahiers d'Art* magazine (Hamill, 2015, p. 3). His fascination with lines and contours developed alongside his interest in Cubism. While Smith is primarily recognized as a sculptor, his engagement with painting, drawing, and photography never ceased. This continuous interplay between two-dimensional and three-dimensional perspectives is perhaps why he constantly connected the two in his artistic vision.

The Hauser Wirth Gallery organized Smith's paintings from 1958–1964 under the *Sprays* exhibition. The exhibition title includes a quote from Smith that reflects his perspective on surfaces: *"I was with painters because all my friends were painters, and we all studied together. For that reason, I never saw myself as different from a painter because my works were always connected to the surface"* (David Smith *Sprays*, Hauser Wirth).



Figure 20. David Smith, Spray Paint on Canvas, 1958

Reference: Retrieved from: <https://www.vip-hauserwirth.com/wp-content/uploads/2020/06/SMIDA74155-web-hires-1.jpg> March 8, 2025

Two-dimensional arts like photography and painting also contain volume, but they primarily extend across flat surfaces and involve less physical depth in the third

dimension. Smith's works, much like Cubism, the movement that initially inspired him, explore the relationship between two dimensions and three dimensions, or between flatness and volume. The connection between photography and sculpture in Smith's practice might be best understood as part of his ongoing inquiry into the question, "What is sculpture? " As Smith explained: "Drawings are sometimes studies for sculpture, sometimes about what sculpture is, and sometimes about what sculpture can never be" (David Smith, Hauser Wirth).

Smith began working with photography in 1947 (Hamill, 2015, p. 2) and spray paint in 1958 (*David Smith, Hauser Wirth*). Both mediums served as tools for bridging the gap between two-dimensional and three-dimensional spaces. (Fig 20)



Figure 21. David Smith. Photograph of a Group of Painted Sculptures. 1960-1961

Reference: David Smith In Two Dimensions. Hamill, Sarah. plate 37

Smith's circular sculptures resemble lenses—a deliberate connection. When photographing his sculptures, he often viewed the landscape through a circular lens, mirroring the forms of his works. For Smith, the perception of objects and spatial voids was essential. Unlike classical sculpture, which emphasizes carving and modeling, Smith, in a sense, shaped negative space. His engagement with photography also enabled him, as a sculptor, to control how his works would appear visually. However, it's not widely known that Smith personally photographed many of his pieces. This process perhaps lent a transparency to the photographic records of his works, mirroring the nature of his sculptures. Most of Smith's photographs feature the Bolton Landing property in New York as their backdrop, where he carried out much of his work after acquiring the land in 1940 (Figure 1). His sculptures are dispersed across the landscape, where industrial and man-made elements merge with nature. The surrounding scenery fills the void left by the sculptures, creating a harmonious relationship between the two.

Smith's sculptures also share similarities with photography. The Bolton Landing property under snow, for instance, can resemble a blank photographic paper. His sculptures photographed in this setting evoke the appearance of three-dimensional photograms. A photogram is a darkroom photographic technique where objects placed on light-sensitive paper block light to create images: black where light is blocked, white where it is fully exposed, and tonal variations for semi-opaque areas.

Thomas Demand's works involve creating sculptures out of cardboard specifically designed to be photographed. The intention is to convey the three-dimensional essence of the sculpture through the flat surface of the photograph. Demand's approach blurs the lines between the physical sculpture and its photographic representation, creating a hybrid space where both arts coexist. This challenges traditional notions of how sculptures are perceived and experienced. Demand's work "Archive" creates this effect by making and photographing cardboard sculptures of real events. (Figure 22)



Figure 22. Demand, T. (1995). *Archive* [Photograph]. Guggenheim Museum Collection Online.

Reference: Retrieved from <https://www.guggenheim.org/artwork/4383/> March 8, 2025

Thomas Demand's education is in sculpture, but his worldwide recognition as an artist stems from his photography. Using paper and cardboard, Demand creates life-sized sculptures of spaces and objects. However, he does not exhibit these models; most are destroyed after being photographed. The only remaining work is the photograph of the model.

Demand often bases his creations on photographs he encounters in media or books, and sometimes on images from visual memory archives (Fried, 2012, p. 261). His work consistently references reality, yet his creations are neither part of lived reality nor purely imaginary. Demand interrogates the awareness of reality mediated through images. According to Demand, things that exist in reality enter our perception "through photographs rather than presenting themselves to us directly" (Marcoci, 2005, p. 9). His photographs depict the paper models created from these source images, representing a copy of a reality never directly experienced by the viewer—a copy of a copy. In Demand's works, the paper model, which reflects an unexperienced reality, is transformed into a tangible material reality, while the photograph of the model conveys a distinct and novel reality.

Demand displays his photographs without frames and laminated under plexiglass, with an average size of 183.5 x 233 cm. His method of presentation reconstructs reality for the audience, according to Marcoci, by reflecting the mechanisms of their creation despite their constructed "tableaux" illusion (Marcoci, 2005, p. 10). Demand's method aligns with the conceptual photography movement that emerged in the late 1970s, as described by Jean-François Chevrier, who referred to the "tableau" or picture form of photography for wall display in his 1989 article. Chevrier emphasized the importance of the "front-facing experience that confronts the viewer" in new photography rather than the dimensions or the replacement of painting by photography (Fried, 2012, p. 143).

Despite destroying most of his models after photographing them, Demand exhibited the model of Grotto as a three-dimensional piece at the Fondazione Prada exhibition. Unlike his other works, Grotto involved computer-generated models during its production process. The model, made of cardboard and paper, reconstructs an underground cave on the island of Mallorca. This technical shift marks a departure from reality in Demand's efforts to reflect it. Nonetheless, Grotto's (Figure 23) exhibition at the Fondazione Prada in Venice in 2007 marked the first time a three-dimensional cardboard model by Demand was presented to viewers (Grotto, Designboom). In encountering Grotto, the audience is no longer viewing a cave but a recreation of the experience of the cave and traversing it.



Figure 23. Thomas Demand. Grotto 2015.

Reference: Retrieved from: <https://www.designboom.com/art/grotto-installation-thomas-demand-fondazione-prada-12-12-2015/> March 8, 2025



Figure 24. Valkyrie.

Reference: Retrieved from

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Bundesarchiv_Bild_146-1972-025-10%2C_Hitler-Attentat%2C_20._Juli_1944.jpg. March 8, 2025

In his works, Demand recreates scenes that neither he nor his audience has directly experienced. The images he bases his models on often carry social, cultural, or political significance. By recreating an image that the audience has seen only through media, Demand avoids using human figures in his models and ensures the paper surfaces are devoid of text or images. He prefers to confront the audience solely with the model of reality and its photograph.



Figure 25 The Conference Room at the "Wolf's Lair" after the Assassination Attempt (July 20, 1944).

Reference: Retrieved from:

http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2233&language=english March 8, 2025

Demand's work Room (1994) is based on a photograph of Hitler's headquarters in Rastenburg (Figure 25). It depicts the aftermath of a failed bombing assassination attempt

on Hitler on July 20, 1944 (Fried, 2012, p. 261). The attack, known as Operation Valkyrie, targeted the Wolfsschanze (Wolf's Lair), Hitler's secret bunker in present-day Poland (Wolf's Lair, Wikipedia). One of the images Demand references shows the aftermath of the assassination attempt with figures such as Hermann Göring investigating the scene. Another image portrays the conference room at Wolfsschanze in its empty state following the attack. (Figure 24)

In Room, Demand meticulously replicates the chaos to appear deliberate. While the scene depicts scattered debris, what remains in Demand's photograph is a cleaned and remade reality (Marcoci, 2005, p. 13). Hitler has fled, the explosion's fragments are scattered across the floor, yet the scene has been painstakingly reconstructed by Demand, representing a new form of reality. (Fig 26)



Figure 26. Thomas Demand. Raum 1994.

Reference: Retrieved from: <https://artefields.net/photographie/thomas-demand-photography-and-models/>. March 8, 2025

Robert Heinecken's works revolve around a hybrid concept where both sculpture and photography are physically exhibited together. In Heinecken's art, photography transforms into a sculptural object, further emphasizing the fusion of these two mediums. This approach challenges conventional boundaries, questioning the traditional categorization of art forms. The examination of Heinecken's works serves as an example

of photography evolving into a hybrid art object, transcending its traditional role. Heinecken's "Recto/Verso" series presents a hybrid form where photography and sculpture intersect.

Robert Heinecken, like Thomas Demand, uses images sourced from the media in his works. Similarly, he reintroduces to the viewer what has not been directly experienced. His Are You Rea series (Figure 27), presented in 1968, consists of twenty-five images in which he inverted visuals from popular magazines using the photogram technique. Commenting on the series, Heinecken noted that these images do not represent direct experiences but instead relate to the socially significant, mass-communicated experiences produced daily. He later referenced André Breton's statement, "In fact, everything is an image..." (Reality Effects, Art Forum).



Figure 27. Heinecken, R. (1989). Recto/Verso [Fotoğraf]. Portfolio: Are You Real? Retrieved from March 8, 2025 <https://collections.lacma.org/node/175291>

Robert Heinecken works with photography, but unlike David Smith and Thomas Demand, he rarely uses a camera. Another key distinction is that he is not a sculptor. Heinecken describes himself as a "paraphotographer" (Robert Heinecken: Object Matter,

UCLA). The prefix "para" signifies being adjacent to or beyond something, and Heinecken defines his art as both close to and beyond photography. His works are not limited to a single medium; they include collage, video, printmaking, sculpture, and photography. For Heinecken, photography is “not a picture, but an object about something” (Robert Heinecken: Paraphotographer, Aperture).

His works, such as *24 Figure Blocks* (circa 1965) and *Fractured Figure Sections* (1967), play with image, material, and sculpture. “Sculpture and photography” transform into “humor and play.” (Figure 28-29) Heinecken’s artistic play centers on the female body and media. Silver gelatin photographs featuring the female form are printed on wooden blocks. These puzzle-like pieces are designed to foster interaction between the viewer and the image. By fragmenting the female body, Heinecken simultaneously deconstructs the gaze directed at it, allowing the viewer to reconstruct this gaze. What is fragmented and restructured is not just the female body but also the meanings imposed by the media and the viewer’s gaze. Through Heinecken, the female body, objectified by media, becomes a new kind of object.



Figure 28. Photography into Sculpture 1970. Robert Heinecken. *Light Figure Cube* (1965) and *Fractured Figure Sections* (1967). Statzer, Mary.

Reference: *The Photographic Object* p.22



Figure 29. Robert Heinecken, *Figure in Six Sections*, 1965

Reference: Retrieved from <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2014/robert-heinecken-object-matter> March 8, 2025

Robert Heinecken creates a new image of the female body through the fusion of photography and sculpture, and this image breaks free from its traditional frame—whether that frame is photography, television, or a magazine. Using blocks and fragments, Heinecken removes the “image” from its original context and creates a new reality game between the image and the viewer. The *The Photographic Object* exhibition at MoMA in 1970, which included works by Heinecken and his students, raised questions about the relationship between sculpture and photography, such as “What is a photographer?” and “What is photography?” (Statzer, 2016, p.6). Perhaps the answer lies with Heinecken: when photography and sculpture merge, they become a humorous game open to viewer interaction. Heinecken's works also reflect the influence of surrealism and André Breton’s dark humor.

Robert Cumming, an artist pushing the boundaries of photography and narrative, Cumming's works challenge traditional norms. His artistic approach is explored in the context of his contributions to reshaping the narrative potential of photography. Cumming's “The Secret Life of Objects” series (Figure 30) assigns new meanings to everyday objects by photographing them.



Figure 30. Cumming, R. (1973). Mishap of minor consequence [Photograph].

Reference: Retrieved from <https://www.moma.org/collection/works/50641> March 8, 2025

The primary objective is to showcase the points at which sculpture and photography deviate from conventional structures and intersect with each other. This exploration delves into how the audience's perception changes when exposed to different environments and physical dimensions at these intersections and deviations. The research uses David Smith, Thomas Demand, and Robert Heineken as case studies to question the physical and conceptual grounds where sculpture and photography exist as works of art or objects created by the artist. These artists demonstrate how photography and sculpture can integrate with each other and how this integration alters the perception of art.

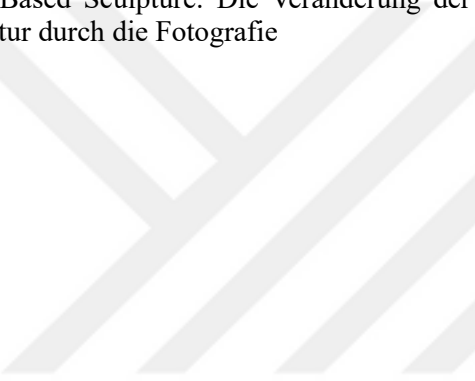
2.10 Exhibitions and Critical Perspectives

Various exhibitions and critical perspectives further enrich the understanding of how sculpture and photography intersect. Relevant exhibitions and publications contribute collectively to the ongoing dialogue surrounding the complex relationship between photography and sculpture, offering various perspectives and insights into this intersection. Exploring these exhibitions and critical perspectives provides valuable context for the broader discourse on photography and sculpture.

One of these exhibitions is "The Kiss of Apollo: Photography and Sculpture 1845 to the Present" at the Fraenkel Gallery. Another reference is titled "Pygmalion Photographe." These exhibitions likely explore the interplay, influence, or intersection of photography and sculpture in artistic practices from the mid-19th century to the present.

Exhibitions and publications play a crucial role in shaping our understanding of the intersection between photography and sculpture. Notable examples that shed light on this dynamic relationship are presented at (Table 1)

Brancusi, Rosso, Man Ray- Framing Sculpture.	Boijmans Museum in Rotterdam hosted an exhibition titled "Brancusi, Rosso, Man Ray-Framing Sculpture." This exhibition explored how artists like Brancusi, Rosso, and Man Ray approached sculpture within the frame of photography. 8 February–11 May 2014
The Kiss of Apollo: Photography and Sculpture, 1845 to the Present	Fraenkel Gallery presented "The Kiss of Apollo," an exhibition tracing the relationship between photography and sculpture from 1845 to the contemporary era. Feb 14–Mar 30, 1991
Pygmalion Photographe	Cabinet des Estampes. June 28 - September 3, 1985, Geneva
Opening: New York Painting and Sculpture: 1940-1970	The Museum of Contemporary Art (MOCA) featured an exhibition titled "Opening: New York Painting and Sculpture: 1940-1970." The exhibition explored the vibrant art scene in New York during that period, featuring works by artists such as Garry Winogrand, Claes Oldenberg, Hannah Wilke, and Diane Arbus. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.) 1969

Stranger than Fiction	Capture Photography Festival organized an exhibition titled "Stranger than Fiction." This exhibition likely delves into the realms of photography that challenge traditional expectations, perhaps including works where the line between reality and imagination blurs. April 6, 2022 – April 30, 2022 Emily Carr University Vancouver BC CA
Lens Based Sculpture: Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie 	The lens-based sculpture exhibition and book, "Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie" (The Transformation of Sculpture Through Photography), curated by Akademie der Künste, explores how photography has altered the perception and nature of sculpture. The work of Hermann Pitz is notable for my research and project in this exhibition. Using view camera in site-specific installations, Hermann Pitz's work "Innen, Aussen." draws attention to the displacement of real public spaces by virtual environments, emphasizing the intersection of technology and the physical world. 24.1- 21.4.2014 Academy of the Arts, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin
La sculpture photographiée: le regard de Véra Cardot et Pierre Joly sur l'œuvre sculpté d'Émile Gilioli.	Specializing in contemporary art and architecture, photographers Véra Cardot and Pierre Joly began their collaboration in the early 1960s and worked together for over thirty years on numerous publications in France and abroad, such as <i>Le Jardin des Arts</i>, <i>Art et Architecture</i>, <i>Plaisir de France</i>, <i>Domus</i>, <i>Architecture d'Aujourd'hui</i>, and especially <i>L'Œil</i>, from 1967 to 1987. Their photographic collection, now held at the Bibliothèque Kandinsky of the Musée National d'Art Moderne at the Centre Georges Pompidou in Paris, contains more than sixty thousand photographs and documents the work of nearly five hundred architects and visual artists. (Noirot, 2021)

Photography Into Sculpture	The Museum of Modern Art. April 8 - July 5, 1970.
----------------------------	---

Table 1: Exhibitions and Publications



CHAPTER 3: PHOTOGRAPHY AND SCULPTURE AS OBJECTS

3.1 Materiality and Objecthood in Sculpture and Photography

Materiality and objecthood are fundamental concepts that significantly influence our understanding and perception of artworks. Every artwork establishes a dynamic relationship with its viewer, sparking discussions and interpretations that often extend beyond the artist's original intentions. This interactive dialogue is notably pronounced in photography, where images engage audiences, generating meanings that surpass the initial aims of their creators.

The frame of a photograph, serving both as an artwork and an object, is pivotal in shaping our perception, encompassing conceptual, physical, and imaginative dimensions. The frame, material, and the meanings assigned to them create an aura and a sacred aesthetic that distinguish the artwork from other object-like things. This aura encompasses not only the physical presence of the artwork but also the emotional and intellectual effects it produces on the viewer. Beyond the artwork itself, it interacts with social, cultural, and historical contexts, deepening the meaning experienced by the viewer.

What distinguishes the artwork from mere objects is its transcendental capacity to evoke deeper reflections and connections. The transcendental role of aesthetics in artworks, as acknowledged by Adorno and Horkheimer, imbues them with a sense of enchantment and sacredness. Boris Groys further delves into this notion, suggesting that installations, by evoking an aura of originality, elicit quasi-religious experiences (Groys & Elkins, 2008, p. 165).

Photography, despite its reliance on technical processes, transcends mere documentation, providing objective form to subjective experiences and blurring the boundaries between existence and non-existence. Michael Fried's contrasting

interpretations of objectivity¹⁰ in minimalist sculpture and photography shed light on the complexities of perceiving photographs as objects. His analysis of typology photographs and the transformation of photography into an object underscores the challenges and significance of understanding photography beyond its image. (Groys, Elkins, 2008, p.165). In sculpture, materiality assumes a crucial role in defining its autonomy. Unlike painting, sculpture's content is materially independent, existing irrespective of the viewer's perspective. This independence challenges conventional notions of subjectivity in art, emphasizing sculpture's tangible presence and its indifference to the viewer's position. In summary, this chapter delves into the multifaceted nature of materiality and objecthood in sculpture and photography. Through an interdisciplinary approach, we explore how these concepts shape our comprehension of artworks, challenging traditional notions of originality, authenticity, and subjectivity.

3.2 Concept of Objectivity

The term of objectivity denotes the state of being an object in itself, possessing tangible qualities and being subject to physical manipulation and chemical processes. However, the question arises: Does art need to maintain such sterility? Artworks, essentially, serve as interpretations of messages conveyed by artists and perceived by audiences. Can an artwork exist as an independent object? Michael Fried addresses this issue through his contrasting interpretation of the objectivity of minimalist sculpture in "Art and Objecthood" and reconsiders the objectivity of art in "Why Photography Matters As Art As Never Before." (Fried, 1998) Fried initiates a discussion on the relationship between photography and objectivity, providing examples such as the typological photographs of the Bechers, Jeff Wall's photograph "Concrete Ball" (Fried, 2003), and August Sander's "People of the 20th Century." Fried's commentary on the typology

¹⁰ **Objecthood:** The state of being an object. The term 'objecthood' is found in the essay "Art and Objecthood" written by art historian Michael Fried in 1967. In this essay, Fried separates the object from art or art object. He criticizes the situation of objectivity, especially through Minimalist sculpture.

photographs of the Bechers is particularly significant in demonstrating the objectness of the object. He provides a different interpretation of the objectivity of photography to redefine the photograph as an object. Transforming photography into an object, and the resulting experience for both the artist and the viewer, forms a meaningful connection, aiming to create a tangible object that aligns with the artist's expression and fosters physical interaction between the artwork, the artist, and the audience. Looking at the concept of objectivity offers a means of understanding the relationship between photography and sculpture. While photography, even before the advent of digital technology, was not perceived as an object, it holds significance that extends beyond simply representing objects.

3.3 Analog to Digital Photographic Print an Example of Peter Hujar

As digital arts and virtual reality advance, the simultaneous development of physical interaction design is not coincidental. It is likely that people still seek physical experiences. When we look at the evolution of art platforms, traditional arts such as painting and sculpture remain more loyal to the connection with traditional materials. This is likely due to society's desire to experience the human touch and warmth as a possibility, and also because the objectivity of these art forms has been accepted under historical processes. Photography is a newer art form that has developed with technology. Although technology is a term that encompasses all art forms, the art of photography has been the pupil of chemical and optical technology. On the other hand, there is the nature of photography being a forgotten object, on the verge of being buried in darkness with the darkroom. In the book "Analog Culture," edited by Jessica Williams (Schneider & Erdman, *Analogue Culture*, p.40), they discuss the analog photo prints produced by the Schneider/Erdman Photo Laboratory. In her commentary on analog prints, she claims that Benjamin was not very aware of the laborious process of creating photographic prints in the darkroom, unlike later theorists and photo historians but was concerned with the political aspects of the reproducibility of these images rather than the intricate physical production of the images. (Williams, 2018, s.40). In the Benjaminian concern of the loss

of the aura of objects, she explains how analog photo prints served as interpreters. She cites Benjamin's preface to the translation of Baudelaire's "Tableaux Parisien" as an example, especially referring to the analog prints made after Peter Hujar's death, questioning, "In the age of technological reproducibility, can these photographs be not only reproduced but also translated?" The process of printing photographs is often regarded as a meticulous craft, requiring precision, skill, and an acute understanding of visual storytelling. In their essay "Printing Peter Hujar," Gary Schneider and John Erdman offer valuable insights into the artistic philosophy and technical expertise of the renowned photographer Peter Hujar.

Hujar's approach to printing was characterized by a profound sense of pride in his craftsmanship. Rather than aiming for uniformity across prints of the same image, Hujar sought to imbue each print with its own narrative, ensuring that the story behind the image was vividly conveyed in every rendition. Schneider and Erdman recount Hujar's belief that future scholars would study the variations in his prints to unravel his visual thinking process, highlighting his commitment to infusing each print with a distinct tonal dynamism (Schneider & Erdman, p.98).

Schneider, influenced by Hujar's methodology, adopted a similar approach to printing, which ultimately contributed to his reputation as a sought-after printer. He recalls the challenges encountered in the darkroom, where subtle fluctuations in equipment and chemistry necessitated meticulous attention to detail. Despite these challenges, Schneider embraced the opportunity to create prints that retained their unique tonal qualities, echoing Hujar's commitment to individual expression within each iteration (Schneider & Erdman, 2018, p.98). Central to Hujar's printing philosophy was the notion that each print should encapsulate the essence of the image, preserving its visual narrative and emotive impact. This dedication to storytelling through printing underscored Hujar's artistic integrity and contributed to the enduring appeal of his photographic works. Moreover, his influence extended beyond his own practice, shaping the approach of printers like Schneider who sought to emulate his distinctive style and ethos.

"Printing Peter Hjar" offers profound insights into the artistic principles and technical nuances of photographic printing. Through Hjar's commitment to individual expression and narrative richness, as well as Schneider's reflections on his own printing process, the essay provides a compelling exploration of the artistry inherent in the act of creating photographic prints. Despite technological changes, the authenticity of the photographic object remains significant. This authenticity is preserved in prints not produced digitally, which enhances the artistic value of the photograph.

3.4 Interdisciplinary Perspectives and Gestalt

As Arnheim argues "All things in this world resemble one another in some ways and differ in others." (Arnheim, 1986, p.276). It is hard to articulate how a Roman copy of a Greek sculpture differs from the original, or a photograph of a plaster cast differs from a photograph of the sculpture itself. The difficulty lies not in distinguishing one from the other, but in explaining how they differ. One approach they may help is to consider perception—or more precisely, intuition. For Arnheim, duplication, resemblance—or rather, differentiation—is rooted in the idea that "in the development of human cognition, knowledge begins with generalities, which are subjected to differentiation as needed" (Arnheim, 1986, p. 276).

Nonetheless, photographing ancient sculpture is not only interdisciplinary act but also a participatory art. It involves the contributions of both the photographer and the archeologist, establishing a new relationship between photography, sculpture, and archeology. The result is a work which is ubiquitous and double sided—like a mirror through which the viewer or the reader become part of it.

According to Arnheim, "In philosophical aesthetics, tedious pseudo problems have been introduced by dichotomous thinking. In looking, for example, at the various stages of an artistic creation, one may be tempted to ask: Which of them is the work of art?". (Arnheim, 1986, p.276). Arnheim's argument returns to the theme of duality—not only

interdisciplinarity of arts but also the principles of Gestalt psychology. While Arnheim's perspective is invoked to underscore the difficulty in distinguishing between a Roman copy of a Greek sculpture and a photograph of a plaster cast from the original sculpture, it also serves to highlight the interdisciplinary and participatory nature of photographing ancient sculpture. This process involves both photographers and archaeologists in constructing new relationships among photography, sculpture, and archaeology.

Arnheim's critique of dichotomous thinking in philosophical aesthetics highlights a central tension in how we perceive and define art, particularly when engaging with interdisciplinary or process-oriented practices. His question –“Which of them is the work of art? –challenges the notion that art must exist as a singular, finalized product or discrete moment in its creation. This resonates strongly in discussions involving mediums such as photography, sculpture, and archaeology, where the boundaries between original, copy, process, and representation are inherently fluid.

Arnheim's argument aligns with Gestalt psychology, which emphasizes the holistic nature of perception—the idea that the whole is more than the sum of its parts (Koffka, 1935, p. 176). In the context of art, this suggests that an artwork cannot be reduced to any single stage or material form. Instead, each stage—whether it be a Roman copy of a Greek sculpture, a photograph of a plaster cast, or the artistic process itself—contributes to the Gestalt, or the “total work of art.” From this perspective, meaning emerges not only from the object itself but from the relationships and interactions between its various representations, copies, and interpretations.

When considering the photograph of an ancient sculpture—particularly in archaeological contexts—the interplay between photography, sculpture, and archaeology becomes key. A photograph of a sculpture is not merely a passive reproduction; it is an active interpretation that incorporates aesthetic, technical, and historical considerations. The photographer's role becomes collaborative with that of archaeologists and historians in recontextualizing and reactivating the meaning of the sculpture.

Reference: Perception and Imaging: Photography as a Way of Seeing (5th ed., p. 31), by R. D. Zakia & J. Suler, 2017, Routledge

Gestalt principles underscore that visual elements interact within a "field" where they either attract or repel each other, influencing how they are perceived as part of a whole. Wertheimer likened this to physical fields of force in physics, where the arrangement of elements defines their collective meaning (Zakia & Suler, 2017). In photography, this principle is evident when a single figure, such as an image of a camera formed by individual letters, emerges as a unified perception. (Figure 31)

“According to Geraldine Johnson, classicizing busts and statuettes become significant photographic subjects, not only offering practical advantages but also

“elevating the prestige of photography by linking it to esteemed artistic traditions dating back to antiquity” (Johnson, 1998, p.7). Museums, portrayed as temples of artistic consumption, quickly become favored sites for photography, reflecting the political sensibility of the upper middle class.

As another approach Andre Malraux's perspective emphasizes the celebration of copying in photography, highlighting the ownership and copying of artistic works. In *Voices of Silence*, André Malraux underscores the transformative role of photography in reshaping the way sculpture and other art forms are perceived and understood. Initially regarded as a modest tool to disseminate images of acknowledged masterpieces, photography has evolved into a medium that not only expands access to a diverse range of works but also redefines the concept of a "masterpiece" itself (Malraux, 1953, p. 16). The proliferation of photographic reproductions, including lesser-known works and folk art, demonstrates how technical and aesthetic decisions in photography—such as angle, focus, and lighting—can accentuate elements that the original artist may have only subtly implied. This process, Malraux suggests, fosters an intellectualization of art, where reproductions prompt viewers to question the nature of a masterpiece and to reevaluate works within the broader "family" of artistic styles and traditions (Malraux, 1953, p. 21). Furthermore, by presenting disparate objects—such as sculptures, tapestries, and stained-glass windows—on the same page, photography creates a visual "family resemblance" among works that might otherwise appear unrelated. This convergence not only democratizes access to art but also invites new interpretations, bridging the boundaries between forms and encouraging a deeper understanding of artistic heritage.

Photography's role in archaeology is underscored, demonstrating its transformative impact on the discipline. Photographs of ancient sites and artifacts contribute to the visual documentation of civilizations, aiding in their study and understanding. The partnership between excavators and photographers results in the transformation of archaeology from antiquarian curiosity into an autonomous discipline. The narrative of photographs confirms the essential role of the camera in the rediscovery

of antiquity, particularly around the Mediterranean. Photography becomes instrumental in visualizing stylistic affinities and cultural traits, offering an objective check upon the mediating presence of the artist's hand. The growth of photograph collections shapes the conduct of art history and archaeology, becoming indispensable tools in classifying sculptures and other works of art.

Roger Fenton's photographic studies, including the Elgin Marbles, capture the British Museum's gallery flooded with sunlight, showcasing changes in art education and the viewing experience. Roger Fenton's photographic studies, including those of the Elgin Marbles, demonstrate changes in art education and viewing experience, with photographs serving as visual documentation contributing to the understanding of civilizations. Roger Fenton on the other hand is one of “the first pioneers in sculpture and archeological photography photographing ancient sculptures at the British Museum”. (Marcoci, 2010, p.13) His photographic studies, including those of the Elgin Marbles, capture the British Museum's gallery flooded with sunlight, symbolizing changes in art education and the viewing experience.

Geoffrey Batchen's observation encapsulates the essence of art as portrayed in photographs, where each image becomes a tribute to the act of replication and possession. These still-life compositions not only celebrate the capacity to possess and reproduce copies but also embody a casual, almost indifferent attitude towards the display of art objects, treating them more as plunder or inexpensive commodities rather than revered masterpieces. This depiction mirrors the political consciousness of the affluent middle class while also alluding to the museum as “that class's newly activated temple of artistic consumption”. Consequently, museums rapidly emerged as favored locations for photography, not only for commissioning reproductions of renowned sculptures but also as ideal settings for the contemplation of various forms of art. Fenton's depiction of a gallery within the British Museum vividly illustrates this phenomenon, with its orderly arrangement of classical statues bathed in natural sunlight, symbolizing enlightenment both literally and metaphorically through the systematic organization of these relics within

the museum's confines. The inclusion of artists, diligently engaged in copying these artifacts, serves as a poignant reminder of the significance of emulating the works of past masters as a fundamental aspect of artistic education during this era, suggesting that genius could potentially be cultivated through the repetition of established forms. Fenton's photographic studies of sculptures within the museum, including the renowned Elgin Marbles, mark a pivotal moment in the transition from laborious sketching to the more efficient method of photographic reproduction, heralding a new era in the documentation and dissemination of artistic heritage. Or as Batchen comments "It wouldn't be long before these kinds of photographic copies made the laborious sketching, we see here a thing of the past". (Batchen 2010, p 22)

Technological advancements, particularly William Henry Fox Talbot's negative-positive procedure, revolutionize the reproduction and dissemination of visual surrogates. This development significantly impacts art education and the wider public's access to illustrations of ancient art and archaeology.

Photography's role in archaeology is emphasized, showing its transformative impact on the discipline through visual documentation of ancient sites and artifacts. The narrative power of photography in visualizing stylistic affinities and cultural traits, as well as its role in reproduction and dissemination, is discussed. Technological advancements, particularly the negative-positive procedure developed by William Henry Fox Talbot, revolutionize the reproduction and dissemination of visual surrogates, impacting art education and public access to illustrations of ancient art and archaeology.

During the 19th century, the burgeoning field of archaeology and the scholarly examination of ancient art promptly recognized the profound potential of photography. Considered a form of documentation, photographs were envisioned by scientists as invaluable assets for studying ancient architecture, artifacts, and languages. Simultaneously, the earliest photographers venturing into "the ancient Mediterranean sites

in the early 1840s perceived themselves as artists wielding a novel tool akin to a modern pencil.” (Lyons, 2005, p. xi).



Figure 32. Unknown photographer, Plaster statuette of the Laocoön group, ca. 1850s.
Reference: *Antiquity and Photography*, 2005, s. vii.

Initially, photography faced challenges such as cumbersome and expensive equipment, large cameras, and chemical processes, such as “large cameras mounted on wooden tripods and the many chemicals necessary to sensitize and develop pictures on the spot” (Lyons, 2005, p. xi). The development of cost-effective photomechanical reproduction methods since 1900 revolutionized the dissemination of images of antiquity, rendering these distant places and monuments familiar even to those who had never visited them. This convergence of archaeology and photography was prophetic, as photography swiftly became integral to the rediscovery of antiquity, particularly in the Mediterranean regions, which were pivotal to Europe's cultural identity. As photography evolved, it played a transformative role in the discipline of archaeology, elevating it from mere antiquarian curiosity to an autonomous scientific endeavor (Figure 32). Thus through the lens of the camera, the past was reconstructed and preserved, offering a clear and permanent depiction of civilizations resurrected by the hands of artists and the eyes of travelers. The collaborative efforts between excavators and photographers facilitated this transformation, heralding a new era in the documentation and dissemination of ancient art and culture. Ultimately, photography not only reshaped the practice of archaeology but also extended the reach of antiquity as a moral and scientific authority, leaving an indelible mark on the study of Mediterranean antiquity and the broader discipline of art history and

making “these places and monuments familiar, even to those who have never visited them.” (Lyons , 2005, p. xi).



Figure 33. Benjamin L Spackman, View of Colossol L after being Rais, 1856.
Reference: Antiquity and Photography, 2005, p. 44.

The lands surrounding the Mediterranean, integral to Europe's self-conception, witnessed a decisive role played by the camera in the rediscovery of antiquity. What was once a pilgrimage to ruins for earlier generations took on new purpose when photographers turned their lenses to ancestral monuments. As Lyons explains “The examples presented in archaeological photography illustrate profound changes in the perception of antiquity ,transitioning from a source of personal aesthetic and emotive experience to an authoritative symbol of communal identity and a mass-produced commodity” (Lyons , 2005, p.24). The partnership between excavators and photographers catalyzed the transformation of archaeology from antiquarian curiosity to an autonomous discipline (Fig 33). Photography, with its intrinsic ability to replicate reality in exact and permanent copies, revolutionized nineteenth-century Europe's understanding of the past. Anticipating the optical enhancements of antiquity through photography, figures like Francois Arago foresaw its significant contribution to the practice of archaeology, marking a pivotal moment in the intertwining narratives of these two disciplines. Arago

“emphasized the many advantages of Louis-Jacques-Mande Daguerre's invention and foresaw the contribution that photography would make to the practice of archaeology.” (Lyons , 2005, p.27)

According to Lyons the dawn of the 19th century heralded a transformative era in the realms of art and archaeology, as innovations in photography revolutionized the way ancient artifacts and monuments were perceived, documented, and disseminated. At the forefront of this revolution stood William Henry Fox Talbot, whose pioneering negative-positive procedure, developed between 1835 and 1840, marked a major leap forward in the rapid dissemination of precise visual surrogates. Talbot's method enabled the generation of multiple prints, unlocking new possibilities for reproducibility that were previously unimaginable with daguerreotypes. This advancement had revolutionary consequences for the publishing industry and widened public access to illustrations of ancient art and archaeology. Through correspondence with scholars, artists, and travelers to ancient lands, Talbot's influence spread far and wide, establishing photography “as an indispensable tool for voyages of discovery”. (Lyons , 2005, p.33)

The narrative depicted in these early photographs served as compelling evidence of the monumental and artistic remains of ancient civilizations. Notably, images of Halicarnassus, displayed in Rome in 1860, captivated both the public and archaeologists alike, inspiring further exploration and documentation of archaeological sites such as “Samothrace by figures like Alexander Conze”. (Lyons , 2005, p.42) These photographs became more than mere visual representations; they became vouchers for printed history, shaping the course of archaeological inquiry.

According to Lyons This was particularly evident in the study of sculpture, where photographs of paintings and sculptures served to convert connoisseurs into art historians, facilitating comparative analyses at “key junctures” in art history. (Lyons, 2005, p.62)

The transition from traditional artistic depictions to photographic reproductions marked a pivotal moment in the convergence of art and archaeology. From John Samuel Agar's drawings of ancient statues (Figure 34) to Robert Macpherson's photographic reproductions of Vatican copies, photography emerged as a central pursuit for professional photographers seeking to capture the essence of fine arts. (Lyons , 2005, p.62). Through their lenses, these photographers not only preserved the beauty of ancient artifacts but also contributed to the transformation of art connoisseurship into art historical inquiry.

In essence, the advent of photography in the realm of art and archaeology symbolized a paradigm shift in how ancient civilizations were perceived and studied. It democratized access to visual representations of antiquity, facilitated scholarly inquiry, and fundamentally altered the way in which the past was remembered and understood.

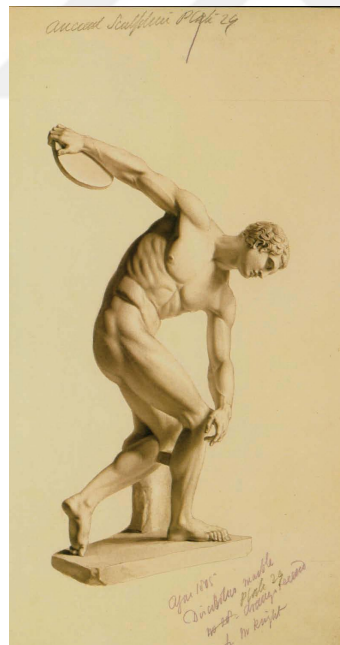


Figure 34. John Samuel Agar , The Townley Discobolus, 1809.

Reference: Antiquity and Photography, 2005, p. 62.

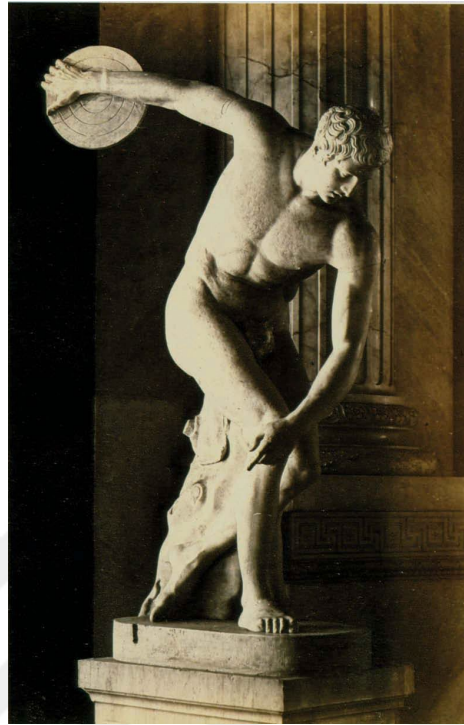


Figure 35. Robert Macpherson, The Discobolus of Myron, ca. 1862.

Reserence: *Antiquity and Photography*, 2005, p. 63.

According to Lyons in the mid-19th century, Robert Macpherson, a painter and art dealer based in Rome, embarked on a groundbreaking project that would forever change the way ancient sculptures were perceived and studied (Figure 35). In 1863, he published "Vatican Sculptures," a collection of photographs illustrating the most renowned statues in their gallery settings. (Lyons, 2005, p.64) Macpherson approached his photographic work with the mindset of an artist, employing carefully controlled illumination techniques to enhance the chiaroscuro effect of light and shadow. One of his notable compositions captured the Vatican Discobolus, portraying the iconic figure slightly more frontally than previous depictions. Through dramatic backlighting, Macpherson emphasized the graceful arc of the athlete's arms, creating an expectant impression of movement held in check. This innovative approach not only captured the physical beauty of the sculptures but also offered insight into their psychological depth, revealing the nuances of ancient artistic expression.

Macpherson's project was part of a broader movement in the mid-19th century to create illustrated repertoires of museum collections. Alongside figures like Roger Fenton, Adolphe Braun, Giorgio Sommer, and the Alinari studio, Macpherson contributed to the proliferation of visual documentation of ancient art and material culture. (Lyons , 2005, p.64) These photographic campaigns aimed to systematically capture and categorize sculptures, painted vases, and other artifacts, shaping the conduct of art history and archaeology as we know it today. The emergence of photographic archives, such as the expanding "fototeca" at the Deutsches Archäologisches Institut in Rome, became indispensable tools for scholars, replacing traditional collections of prints and drawings and offering new avenues for the classification of ancient works of art.

The integration of photography into the study of Mediterranean antiquity signaled a convergence of documentary procedure and aesthetic experience. As a seductively powerful visual medium, photography extended the reach of antiquity as a moral and scientific authority. Through its pervasiveness, photography became a tool for both scholarly inquiry and public engagement, democratizing access to visual representations of ancient civilizations and fostering a deeper understanding of the past. In essence, the visual documentation facilitated by photography transformed the study of antiquity, ushering in a new era of exploration, interpretation, and appreciation for ancient art and material culture. According to Lyons “the outcome was a seductively powerful visual medium, which, together with its very pervasiveness, extended the reach of antiquity as a moral and scientific authority.” (Lyons , 2005, p.65)

Photography serves as a powerful tool for understanding antiquity, offering both a visual record of the past and a means of engaging with ancient artifacts and cultures. Through its ability to capture and disseminate images, photography facilitates scholarly inquiry, fosters appreciation for ancient art, and enriches our understanding of history. According to Johnson, Classicizing busts and statuettes served as popular subjects for early photographers, linking the new medium to esteemed artistic traditions dating back to antiquity. This practice not only had practical advantages but also elevated the prestige

of photography by association with high art. The inclusion of these subjects in photographic compositions reflects a deliberate effort to align photography with established artistic conventions. (Johnson,1998, p. 7)



CHAPTER 4: THE WEARY HERACLES SCULPTURE AND THE APPLIED PROJECT

The photograph of the Weary Heracles sculpture taken in 1859 by Gabriel De Rumine using the wet collodion process (Figure 36) is considered one of the earliest known records of the work. The image documents a marble copy located in Naples, which is derived from Lysippos's original bronze sculpture. Rumine's early photograph is not merely a documentary record; it also serves as a concrete example of the role photography played in archaeological and artistic documentation in the 19th century.



Figure 36. de Rumine, G. (1859). Weary Heracles

Reference: Pygmalion Photograph 1985

The Weary Herakles sculpture unearthed during the 1980 excavation in Perge (Acar, 2018, pp. 40–42) was documented photographically under the direction of Prof. Jale Inan, with the lower half of the statue being recorded at the site. In 1990, journalist Özgen Acar discovered the upper half of the Herakles sculpture in the Glories of the Past exhibition at the Metropolitan Museum of Art (Acar, 2018, p. 3). Acar succeeded in

documenting the Herakles image featured in the exhibition catalogue by reproducing it via photocopy and fax. It took 21 years for the upper half of the Herakles to be repatriated to Turkey from the Boston Museum. The statue has gained even more prominence when compared to other sculptures found in Perge and to other representations of Herakles. Photographs from the time of the sculpture's discovery during Prof. Jale Inan's excavation in Perge hold significant archival value (Images 37–38).



Figure 37. 2 Excavation of Weary Heracles. Prof. Jale İnan Archives
Reference: Çoban Herkülü Yordu p.19



Figure 38. Excavation of Weary Heracles. Prof. Jale İnan Archives
Reference: Çoban Herkülü Yordu p.19

The same photograph (Figure 39-40) from Glories of The Past catalog substitutes Heracles's upper body, and takes the connection of photography and sculpture to another level. Taken in the 1980's, the photograph was published in the exhibitions' catalog but

at the same time, it is a photograph of a bust that belongs to private collectors Levy and White (Acar, 2018, p. 5). Although the origin of the photograph or where it was taken is not specified in Acar's records it is possible to see a similar approach in Geraldine Johnson. Johnson states that "photographs of marble busts taken since the late 1980s, primarily for purchase by private collectors rather than for institutional archives" demonstrate a radically different approach." (Johnson, 1998, p.5). The approach that Johnson is concerned about is much more related to how photograph shows the statue as a precious object rather than the statue itself as a being filling the space just like in Perge's baths.

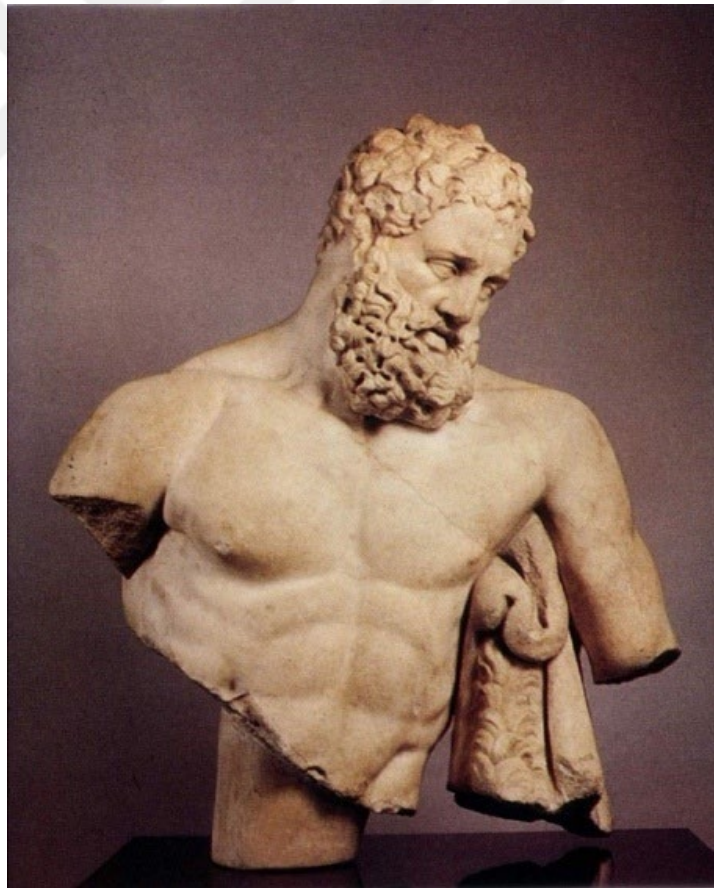


Figure 39. The upper part of Weary Heracles exhibited at the Metropolitan Museum. Glories of the past Catalogue .

Reference: Çoban Herkülü Yordu p.2 Ozgen Acar archives

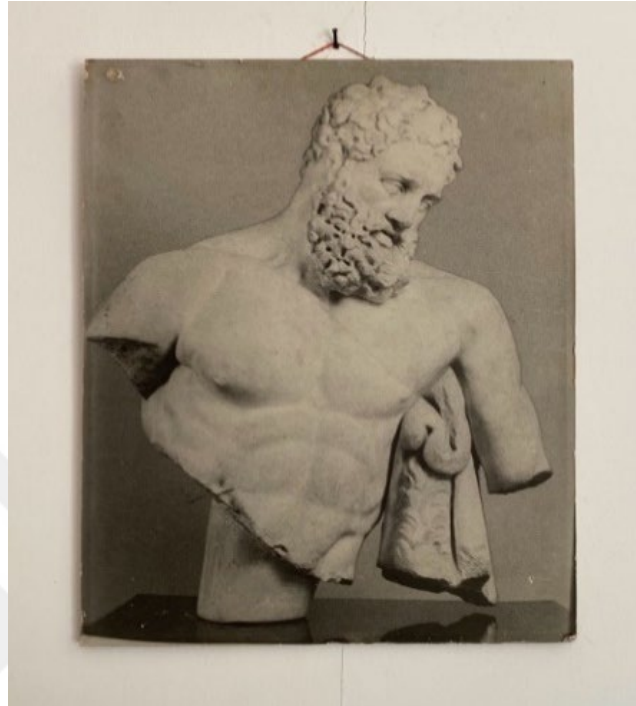


Figure 40. Masonite mounted print of Heracles bust photocopied from Met Museum Catalogue. Antalya Museum offices. Photography Naime Taşdemir 2021

Rudolf Arnheim's reflections on the perceptual shifts induced by doubts about an artwork's authenticity further complicate our understanding of copies and originals. These perceptual shifts, influenced by doubt and suspicion, underscore the intricate interplay between authenticity, perception, and interpretation. Arnheim's exploration of this phenomenon, rooted in Jean Giraudoux's play "Amphitryon 38," illuminates the intricate interplay between authenticity, perception, and interpretation (Arnheim, 1986, p.282-283). When an artwork is suspected of being a forgery, it undergoes a perceptual transformation, becoming a different object of perception altogether. Even genuine originals may exhibit suspicious features under such conditions, as Arnheim aptly observes. Drawing from Giraudoux's play, Arnheim illustrates how doubt can alter one's perception of familiar objects (Arnheim, 1986, p.282-283). In "Amphitryon 38," Alcmenes's discovery of unfamiliar traits in her husband's appearance and behavior serves as a metaphor for the perceptual shifts induced by doubt. Arnheim underscores the

profound impact of doubt on our interpretation of artworks, highlighting the fluidity and subjectivity of perception. The advice given to Alcmene by Amphitryon—"Il ne faut pas se regarder trop en face, entre époux, si l'on veut s'éviter des découvertes" (6, Act II, scene 7)—further emphasizes the delicate balance between perception and reality in the realm of art (Arnheim, 1986, p.282-283). Doubt complicates the understanding of authenticity in art. By examining Arnheim's views alongside Giraudoux's play, the multifaceted nature of artistic interpretation becomes clearer. On the other hand, according to Edith Hamilton, the mentioned figure here, Almène (Alcmene), is the mother of Heracles. Alcmene's husband is Amphitryon. Jupiter (Zeus), disguised as Amphitryon while the general was away at war, deceived Alcmene by transforming into his likeness. (Hamilton, 1942/2011, p. 168). Zeus is Heracles' true father, and the mentioned doubt lies between Amphitryon, Alcmene's actual husband, and Zeus, who appears as his copy. Arnheim's thoughts invite us to reconsider how we perceive and interpret artworks, acknowledging the influence of doubt in shaping our understanding of authenticity and originality.

The focus of the project is the Weary Herakles sculpture exhibited at the Antalya Museum, which tells the stories associated with Heracles' legendary tasks. The Weary Heracles created by Lysippus around 330 BC portrays Heracles holding the apples behind his back (Salapata, 2021, p.161). Weary Heracles becomes one of the most popular examples of depicting Heracles' eleventh labour following Lysippus through Roman copies. One of the Roman copies of Lysippus Statue of Hercules is "discovered in 1980 at the ancient city of Perge in southern Turkey. "The top half of the statue was smuggled from Perge to the USA in 1981 where it remained in the collections of the Boston Museum of Fine Arts for 30 years (Fig 41-42). It was returned to Turkey in 2011 and is now displayed with the rest of the piece at the Antalya Museum in Turkey." (Raddato, 2021). During the lack of its upper part, Heracles' lower body is displayed with a photograph of his bust at the Antalya Museum (Figure 43).



Figure 41. Test at Boston. Jale Inan, Vermeule.

Reference: Çoban Herkülü Yordu p.84 Ozgen Acar archives



Figure 42. Exhibition at MET upper part of Heracles

Reference: Retrieved from Glories of the past _ ancient art from the Shelby White and Leon Levy collection
[Installation photographs]- Metropolitan Museum of Art Images - Digital Collections from The
Metropolitan Museum of Art Libraries files March 8, 2025



Figure 43. Exhibition of lower part of Weary Heracles at Antalya Museum.

Reference: Ozgen Acar archives

4.1 Exploring the Interplay Between Photography and Sculpture Through the Narrative of Weary Herakles

Anne M. Wagner's reflections on the relationship between photography and sculpture offer profound insights into the dynamic interplay between these two mediums. Through her analysis, she illuminates the transformative impact of photography on the perception and representation of sculpture, while also acknowledging the enduring tensions between their inherent qualities. Wagner begins by highlighting the profound shift that occurs with the introduction of photography to the realm of sculpture. She notes that with the first photographic exposure, sculpture's materiality, once perceived as intractable and weighty, is reduced to a mere trace. The result is a replication of sculpture

devoid of its physical weight and dimension, rendered instantly transportable through space and time. In this transformation, the object transitions into an image, fundamentally altering its ontological status (Wagner, 2017, pp. 270-271). The affinity between photography and sculpture, Wagner suggests, arises from their inherent differences. While opposites attract, the unresolved tensions between their respective materialities persist. Sculpture's physicality, characterized by its tangible presence and determinate form, stands in contrast to photography's paradoxical approach to physicality. Photography, as defined by Hubert Damisch, exists as an image without thickness or substance, yet manages to retain a semblance of the reality it captures (Wagner, year, pp. 270-271).

Damisch's notion of photography's "constitutive deception" underscores the complex relationship between image and reality. Despite its immaterial nature, a photograph is capable of releasing the reality of its subject, blurring the boundaries between the tangible and the intangible. This poetic conception invites contemplation on the transformative power of photography in shaping our perception of sculpture and its enduring reality (Wagner, 2017, pp. 270-271). At a time when sculpture's traditional claims to permanence are increasingly questioned, Wagner's analysis prompts us to reconsider the evolving nature of sculpture's objecthood. In an era marked by shifting paradigms and changing artistic conventions, the intersection of photography and sculpture offers fertile ground for exploration and reinterpretation. As both mediums continue to influence and inform each other, their dynamic interplay serves as a testament to the enduring vitality of visual expression in the contemporary art world.

4.2 Regarding View Camera Photography and Sculpture

In this section, it is aimed to elucidate the rationale behind the choice of utilizing a view camera in this research project and highlight its distinctions from other photographic cameras. The view camera, also referred to as a technical camera or large format camera¹¹, is a specific type of camera with unique features essential for capturing

¹¹ Bellows Camera: Also known as a technical camera, large-format camera, or 'view camera' in English. The camera consists of multiple separable parts. The front panel, which carries the lens, and the rear panel,

sculptures effectively. As described by Berenice Abbott, it is characterized as a camera requiring a tripod or stand to facilitate the operation of its various movements and adjustments, including the extension and collapse of its bellows to accommodate lenses of varying focal lengths (Abbott, 1948, p.7).

In this context, large format cameras are essential for accurately documenting the three-dimensional form of a sculpture and minimizing perspective distortions. Capturing the volume and surface details of sculptures in the most accurate way is also advantageous in terms of creating an archive for museum exhibition practices. The flexibility of focus and movement provided by the bellows system is particularly important for capturing the ideal view of a sculpture from specific angles.

The decision to employ a 4x5 inches view camera in this project can be attributed to several factors:

a) Unlike other types of cameras, such as digital single-lens reflex (DSLR) cameras, which typically lack movements such as tilt, shift, and rise, the view camera offers a greater degree of flexibility in capturing images. The availability of movements, particularly the 'rise' function, is crucial for photographing subjects like the Weary Heracles sculpture, as it helps prevent perspective distortion when capturing scenes situated higher than the camera's position.

b) The use of large format 4x5 inch film in view cameras provides superior resolution and flexibility, particularly conducive to producing larger prints. The combination of movements in both the picture plane and lens plane, coupled with the large format film, ensures optimal image quality and clarity, essential for documenting sculptures with precision and detail.

which carries the film and focusing glass, are usually connected by bellows. Depending on the camera's features, both the front and rear panels can move up, down, right, left, forward, and backward. The most common film format used with these cameras is 4x5 inches sheet film. These cameras show the image upside down.

c) In the realm of photography, the use of large format cameras, particularly view cameras, offers a unique experience akin to engaging with sculptures. Berenice Abbott's insights into the functionalities of view cameras shed light on their significance in the context of capturing artistic subjects with precision and depth.

d) As Abbott notes, view cameras possess a variety of movements and adjustments, each serving a specific purpose in enhancing photographic compositions (Abbott, 1948, p.7). These movements include the rising and falling front, lateral sliding front, and swing back and front, all of which contribute to the versatility and adaptability of view cameras in accommodating diverse photographic scenarios.

e) One notable aspect of large format photography, as observed in the operation of view cameras, is the deliberate pace at which photographers must navigate the intricacies of their equipment. This deliberate slowness in operating view cameras parallels the contemplative act of viewing a sculpture, where attention to detail and patience are paramount. The process of setting up a view camera, adjusting its movements, and composing the image demands a methodical approach, akin to the ritualistic engagement with sculpture in a gallery or museum setting.

f) Moreover, the tactile nature of operating a view camera fosters a tangible connection between the photographer and the artistic subject. Unlike digital cameras or even traditional film cameras, view cameras require hands-on manipulation of physical components, such as bellows, knobs, and controls. This tactile engagement heightens the sensory experience of photographing, drawing parallels to the tangible presence of sculptures in physical space. Furthermore, Abbott's mention of the variety of movements available in view cameras underscores their adaptability to different photographic situations. The ability to manipulate the perspective, focus, and composition through these movements empowers photographers to capture images with precision and creativity. Each movement, whether it's adjusting the rise and fall of the front standard or employing

lateral sliding movements, contributes to the photographer's expressive control over the visual narrative.

In conclusion, the ritualistic nature of large format photography, embodied by the operation of view cameras, invites photographers to engage with their subjects in a manner reminiscent of experiencing sculptures. Abbott's insights into the functionalities of view cameras highlight their versatility and adaptability, positioning them as indispensable tools for photographers seeking to capture the essence of artistic subjects with depth and clarity.

4.3 Investigating the Hybridity¹² of Photography and Sculpture

The relationship between sculpture and photography serves as a metaphorical lens through which to examine processes of object assembly, fragmentation, reassembly, and the invention of subjectivities in nature. Much like the way linguistics combine words to create new meanings, the interplay of visual elements in art generates novel interpretations. Here, the fusion of photography and sculpture is explored not only technically but also in terms of the stories they tell and the meanings they evoke.

This research is inspired by the deep relationship between photography and sculpture. The applied project utilizes a large-format bellows camera. At the core of this study is the story of the fragmented *Weary Heracles* statue in the Antalya Museum. A crucial aspect of this narrative is the restoration of its missing piece using a photograph from the Met Museum catalog, which establishes a vital connection between technical processes and artistic interpretation.

In this context, the Met Museum's photograph serves as more than documentation—it becomes an artifact of recontextualization, bridging spatial and temporal divides. By comparing this photograph with the *Weary Heracles* sculpture in

¹² **Hybrid:** A combination of multiple elements or fields.

Antalya, parallels emerge with this project: the act of fragmentation, reconstruction, and reinterpretation. The technical processes involved in capturing the Weary Heracles with a technical camera are mirrored in the historical act of photographing and preserving the fragmented Heracles.

The Weary Heracles of Perge is captured from various angles with a technical camera. Each image is reflected on two sheets of 8x10 inch paper, showing the cropped picture of the statue's upper and lower parts. 8 albumen prints have been made to show front, back, left and right angles visions of the sculpture. Printing and dividing each view in upper and lower parts is made in order to mirror the historical fragmentation of the iconic sculpture of Weary Heracles, which was once broken into two pieces.

4.4 The Technical Process

4.4.1 Using the view camera

A 4x5-inch technical camera with a 150mm lens was used for the shoot. Ilford HP5 400 ASA film was used. The light was measured using a light meter in the museum, and based on the results, an exposure of 3 seconds was made at an aperture of F22. On 4x5-inch cameras, a 150mm lens corresponds to a normal angle, which is considered equivalent to the human eye's field of view. The F22 aperture represents a mid-range setting for the lens and was chosen to achieve moderate depth of field and sharpness. Finally, to maintain perspective control while focusing on the statue positioned at a high level, the lens plane of the technical camera was raised.

4.4.2 Processing the film

a) For processing sheet film, an adaptor compatible with 3 Reel tank has been used. Processing film requires 100% darkness. Roll film can be processed in processing tanks with standard reels which are cylindrical. Sheet film requires special methods either tray processing or the use of sheet film tanks which is used in total darkness until the end of

fix process. With the help of the adaptor, after once loading the films in total darkness in the tank, it is possible to process 6 films in daylight.

b) Processing black and white photographic film requires film chemicals, filtered water and temperature-controlled environment or liquids kept at a certain temperature during the process. It is quite crucial the developing charts of the film manufacturer combined with developing chemical's manufacturer during this process. The necessary chemicals are black and white film developer, stop bath, fixer, and photo-flo solution. The specific chemicals may vary based on the brand and type of film but I have been using Ilford Hp5 which is most commonly used film in the market to keep things safe since I didn't have much chance to repeat the shooting session.

c) For measuring chemicals, it has been used graduated cylinders to measure the exact amounts of each chemical and followed the manufacturer's recommendations for dilution ratios.

d) The chemicals were mixed in the order specified by the manufacturer. Some chemicals require dilution with distilled water.

e) A water filtration system has been used for mixing chemicals since filtered water prevents impurities from affecting the film during the development process. Tap water in Antalya and Istanbul contains contaminants and calcite that could compromise the quality of the final images.

f) It has been followed the sequence and timing for adding each chemical to the processing tank, ensuring that the film undergoes the necessary stages of development, stop bath, fixing, and final treatment. Chemicals in film processing requires to be done in a specific temperature.

g) The developing charts specified specified by the film and chemical manufacturer has been followed. 24 °C or 20 °C temperatures are the usual temperatures

mentioned the development charts. And the temperature is crucial to obtain consistency during processing film. It has been used an air-conditioned room to create a temperature-controlled environment around 24 C during the process and checked the liquids using a thermometer. After developing for 6.5 minutes in tank, stop, rinse, fix, second rinse process, I used hypo clear agent, did the final rinse and I used 30 seconds of photo-flo. Finally, the processed films has been dried at least for 6 hours in a dust free environment, in a closet.

4.4.3 Method of Albumen Printing

The traditional albumen print process involves a meticulous series of steps, including preparing the paper, sensitizing it, exposing it to UV light, and developing the image. The process begins by selecting a high-quality drawing paper or a glass surface, which is then coated with a thin layer of albumen. The albumen solution typically contains ammonium chloride or sodium chloride mixed with distilled water and acetic acid. This layer is crucial as it creates a smooth, glossy surface that holds the silver salts suspended above the paper, preventing the sensitizer from being absorbed into the substrate and ensuring a clear, detailed image (James, 2025).

Once the paper is coated with albumen, it is sensitized by immersing it in a solution of silver nitrate and distilled water for several minutes. The paper is then thoroughly dried before exposure. To create the print, the sensitized paper is placed in a contact printing frame with a photographic negative and exposed to UV light. The exposure continues until bronzing appears in the shadows, signaling that the image has developed sufficiently (James, 2025).

After exposure, the print is rinsed to remove excess silver nitrate, which can be precipitated with a small amount of sodium chloride. If toning is desired, the print is treated with gold chloride to modify its color and enhance its tonal range. Finally, the print is fixed in a sodium thiosulphate solution, thoroughly washed to eliminate residual

chemicals, and left to dry. The result is a glossy, highly detailed print that maintains clarity due to the unique characteristics of the albumen binder (James, 2025).

4.4.4 Rationale for Using 8x10-Inch Albumen Prints

The decision to use 8x10-inch albumen prints in this project bridges contemporary artistic practice with historical photographic methodologies. The format offers a high level of detail, akin to 19th-century archaeological prints, reinforcing the reinterpretation of the Weary Heracles through a historical lens. Furthermore, albumen printing's characteristic warm tones and fine detail echo the aesthetics of early archaeological photography, Highlighting the interplay between documentation and artistic interpretation.

4.4.5 Project Images:



Figure 44. Naime Taşdemir, Light Metering work 2011.255. Heracles Perge B.C. 2. Antalya Museum



Figure 45. Naime Taşdemir, Camera Setup



Figure 46. Ömer Özer, Photography Session. Work 2011.255. Heracles Perge B.C. 2. Antalya Museum



Figure 47. Drying 4x5 Negatives



Figure 48. Preparation of albumen. Egg white separation



Figure 49. Preparation of albumen solution. Mixing egg whites, ammonium chloride, distilled water and glacial acetic acid



Figure 50. Albumen solution straining

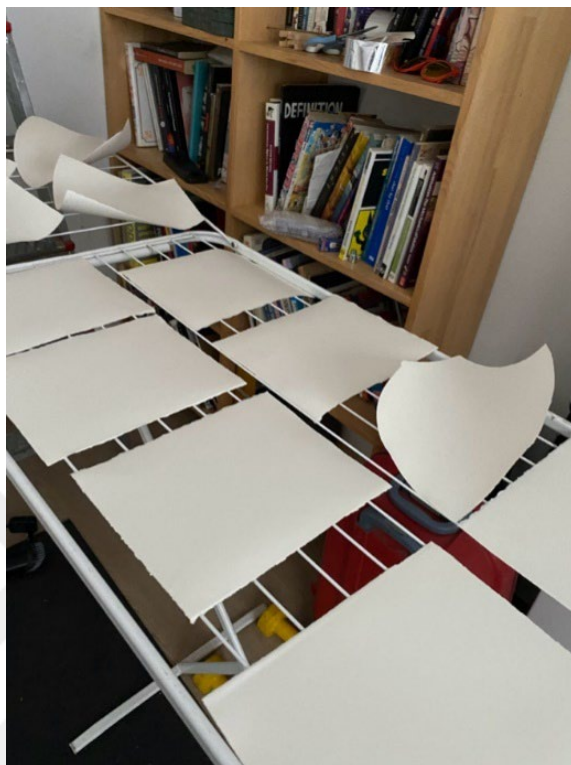


Figure 51. Albumen coated paper drying.



Figure 52. UV printing



Figure 53. Albumen print test washing



Figure 54. Albumen print fixing



Figure 55. Albumen final drying



Figure 56. Print 1



Figure 57. Print 2



Figure 58. Print 3



Figure 59. Print 4

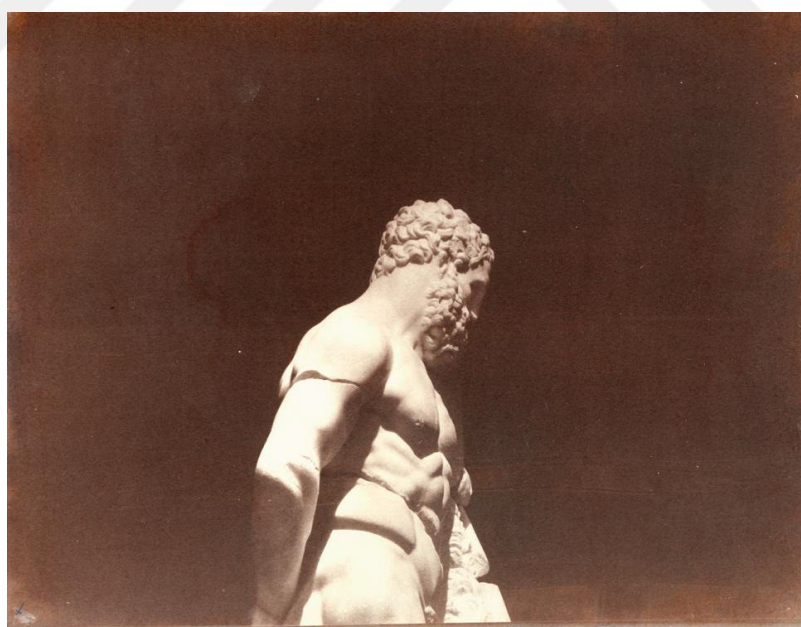


Figure 60. Print 5



Figure 61. Print 6



Figure 62. Print 7



Figure 63. Print 8



Figure 64. Prints mounted on ayous wood

CHAPTER 5 : CONCLUSION

In conclusion, this research investigates the evolving dialogue between sculpture and photography through the lens of Rudolf Arnheim's theories of visual perception. By focusing on the Weary Herakles sculpture—a Roman copy of an original bronze by Lysippos—this project explores how the notion of the "copy" manifests both in sculptural and photographic contexts. The layered history of this sculpture, particularly its fragmentation and later reunification, becomes a powerful metaphor for broader discussions on authenticity, originality, and reproduction.

Since the emergence of photography nearly two centuries ago, the relationship between photography and sculpture has been one of collaboration rather than competition. As Rebecca Morse aptly notes, these two mediums have long been "close companions," engaged in a dynamic exchange of forms and ideas. From MoMA's seminal 1970 exhibition *Photography Into Sculpture* to more recent curatorial re-investigations like *Pygmalion Photographe* and *The Evolving Photographic Object*, the intersection of sculpture and photography has continually pushed the boundaries of medium specificity. This project positions itself within that trajectory, contributing to an ongoing artistic and scholarly exploration of their interconnected histories.

The photographic documentation of the Weary Herakles using the historical albumen print method offers not just a visual record but an interpretive re-engagement with the sculpture's complex past. Eight albumen prints were produced, capturing the front, back, left, and right perspectives. Each of these views was divided into upper and lower sections—a deliberate strategy that mirrors the historical separation of the statue into two fragments due to excavation theft and illicit trafficking. This formal fragmentation within the prints draws attention to the rupture in historical continuity and the ways in which photography can visually and conceptually reconstruct what was once lost.

In the applied project, the albumen prints of the Weary Herakles statue of Perge were mounted on two pieces of aious wood, representing the upper and lower parts of the sculpture. This material choice echoes the way the missing upper torso was once displayed—reproduced as a printed poster on chipboard during its absence from the original site. Through this visual citation, the project reflects on the temporary and mediated presence of sculpture and invites contemplation on how images stand in for physical objects across time.

The use of albumen prints—a labor-intensive, early photographic process known for its sharp detail and warm tonal qualities—reinforces the project’s thematic concern with uniqueness, materiality, and historical reference. As each albumen print is a singular object, the process resists the mass reproducibility often associated with photography and instead aligns with the uniqueness of the art object. In this sense, the albumen print becomes both a document and an original artifact, challenging binary distinctions between original and copy and offering a historically resonant counterpoint to digital replication.

Arnheim’s theory of visual perception offers a critical framework for this exploration, emphasizing how meaning emerges through the arrangement of visual elements into coherent forms. According to Arnheim, perception is not passive reception but an active process that renders visual concepts readable. The photographs in this project are therefore not passive reproductions of sculpture, but active agents of interpretation. They serve as sites of meaning-making where historical, aesthetic, and conceptual threads converge.

Ultimately, this project demonstrates that photography and sculpture are not merely parallel mediums, but fundamentally intertwined in their capacity to interpret, reframe, and reconstruct notions of the original and the copy. Rather than comparing or opposing the two, the project shows how both function as equally valid and deeply interrelated forms of artistic expression. They operate through a shared language of form, perception, and narrative, shaping how we understand authenticity, temporality, and material presence. In doing so, this research offers new insight into the dynamic continuum

between photography and sculpture, affirming their collective role in shaping cultural memory and artistic meaning.



REFERENCES

Abbott, B. (1948). *The View Camera Made simple*. The Little Technical Libraary. Ziff-Davis Publishing Company. Chicago-New York.

Abbott, B. (1948). *The View Camera: Its Operation and Application*. New York, NY: Morgan & Lester.

Acar, O. (2018). *Çoban Herkül'ü Yordu*. Ankara:Arkadaş.

Acar, Ö. (2018). *Farnese Hercules: The archaeological context and the Farnese Sculpture*. British Institute at Ankara.

Allen Memorial Art Museum. (2018). *A different kind of picture: Pinhole photography by Adam Fuss*. Retrieved from <https://amam.oberlin.edu/exhibitions-events/exhibitions/2018/07/24/a-different-kind-of-picture-pinhole-photography-by-adam-fuss>

Arnheim, R. (1996). Visual perception is pattern perception. In M. N. Machover (Ed.), *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (pp. 112). University of California Press.

Arnheim, R. (1966). *Toward a Psychology of Art*. Univ of California Press.

Arnheim, R. (1986). *New Essays on the Psychology of Art*. Univ of California Press.

Baetens, J. Conceptual limitations of our reflection on photography: the question of "interdisciplinarity", *Photography Theory* (53-73). Elkins, J. , New York/London & Cork: Routledge & Cork University Press, 2007

Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Noonday, 1991.

- Batchen, G. (2010). In Marcoci, R., Batchen, G., Bezzola, T., (Eds.) & The Museum of Modern Art. *The original copy: Photography of sculpture, 1839 to today ; Published in conjunction with the exhibition the original copy: photography of sculpture, 1839 to today, at the Museum of Modern Art, New York*. New York: Museum of Modern Art.
- Batchen, G. (2001). *Each wild idea: Writing, photography, history*. The MIT Press.
- Benjamin, W., Doherty, B., Jennings, M. W., & Levin, T. Y. (2008). *The work of art in the age of its technological reproductability, and other writings on media*. Cambridge, Mass: Belknap.
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans., pp. 217–251). Schocken Books. (Original work published 1936)
- Brett, D. W., & In Lusty, N. (2019). *Photography and ontology: Unsettling images*.
- Centre Pompidou. (n.d.). *Sherrie Levine, After Walker Evans*. Retrieved from <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/crbd8MA>
- Fried, M. *Why photography matters as art as never before* (2012). New Haven: Yale University Press.
- Francis, J. (2004). The Modern Problem of Roman “Copies”. *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 48(3), 345-364. <https://doi.org/10.1353/mou.2004.0028>.
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood : essays and reviews*. University of Chicago Press.

Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press.

Friedland, E. A., Sobocinski, M. G., & Gazda, E. K. (2015). *The Oxford handbook of Roman sculpture*. Oxford University Press.
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1876218>

Gagosian. (n.d.). *Richard Prince*. Retrieved from <https://gagosian.com/artists/richard-prince/>

Groys, B. “The Art Seminar”. *Re-enchantment* (165). Elkins, J., & Morgan, D. New York: Routledge, 2008

Hamilton, E. (2011). *Mythology*. Little, Brown and Company. (Original work published 1942).

Hecker, S. (2017). *A Moment’s Monument. Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture*

Hillnhuetter, S., & Klammm, S. (2022). *Hybrid photography: Intermedial practices in science and humanities*.

Hirsch, R. (2017). *Seizing the light: A social & aesthetic history of photography*. New York, N.Y: Routledge, Taylor & Francis Group.

James, C. (2025). *The Book of Alternative Photographic Processes* (3rd ed.). Cengage Learning.

Johnson, G. (1997). *Photography and sculpture: The interplay of mediums*. *Art Journal*, 56(4), 64–75. <https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10792272>

Johnson, G.A. 1998: *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. Cambridge [England: Cambridge University Press.

Johnson, G. (1998). Photographs of marble busts. *Journal of Art Historiography*, 1(1), 5.

Johnson, G. A., Snyder, J., Bergstein, M., Hatt, M., Pinet, H., Garb, T., Paret, P., ... Fer, B. (1998). *Sculpture and photography: Envisioning the third dimension*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, G. A., & Wölfflin, H. (2013). Heinrich Wölfflin, How one should photograph sculpture: a translation of his articles of 1896-7 and 1915. *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, 36(1), 52–71. Photography. (2020, 13 Aralık). Erişim adresi <https://www.merriam-webster.com/dictionary/photography>

Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Harcourt, Brace.

Krauss, R. (1986). Originality as Repetition: Introduction. *October*, 37, 35–40. <http://www.jstor.org/stable/778516>

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44. doi:10.2307/778224

Krauss, R. (1986). Introduction. *October*, 37, 35–40. <http://www.jstor.org/stable/778516>

Kriebel, S. (2010). *Poe's photographic aesthetic: Early photography and the culture of modernity*. *Modernism/modernity*, 17(3), 461–480. <https://doi.org/10.1353/mod.0.0332>

- Lyons C. L. & J. Paul Getty Museum. (2005). *Antiquity & photography : early views of ancient mediterranean sites*. J. Paul Getty Museum.
- Malraux, A., & Malraux, A. (1967). *Museum without walls*. Garden City, N.Y: Doubleday.
- Malraux, A. (1994). *The museum without walls* (S. J. Woolf, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1947)
- Malraux, A. (1953). *Voices of silence* (S. Gilbert, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1951)
- Marcoci, R. (2010). *Photography and sculpture: The role of copying and reproduction in the visual arts*. In J. Johnson (Ed.), *The intersection of art and technology* (pp. 10–28). Art Press.
- Marcoci, R., Eugenides, J., & In Greenspun, J. (2005). *Thomas Demand* [New York, 2005]. New York [NY: Museum of Modern Art New York.
- Marcoci, R., Batchen, G., Bezzola, T., & Museum of Modern Art. <New York, NY>. (2010). *The original copy: Photography of sculpture, 1839 to today* ; Published in conjunction with the exhibition the original copy: photography of sculpture, 1839 to today, at the Museum of Modern Art, New York (August 1-November 1, 2010) ... Kunsthaus Zürich (February 25- May 15, 2011). New York: Museum of Modern Art.
- Melius,J. “Sculpture From Behind”. *Photography and sculpture: The art object in reproduction* ,(67) .Hamill, S., Luke, M. R., & Getty Research Institute,. 2017.

- Miller, S. (1981, March). Constantin Brancusi's photographs. *Artforum*.
<https://www.artforum.com/print/198103/constantin-brancusi-s-photographs-35720>
- Miller, A. (2012). Concept of The Logic of The Signifier. In Hallward, P., & Peden, K. (2012). *Concept and Form Volume 1: Selections from Cahiers pour l'Analyse*. London: Verso.
- Morse, R. (2011). Photography into sculpture / The evolving photographic object. In *Photography into sculpture / The evolving photographic object* (p. 12). Cherry and Martin.
- Morse, R. (2016). The Evolving Photographic Object. *The photographic object 1970* pp-100-113.
- Noirot, J. (2021, June 23). Julie Noirot. Histoire de l'art.
https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2005_num_57_1_3115
- Nochlin, L. (1983). *The Imaginary Orient*. *Art in America*, 71(5), 118-131.
- Özgan R. (2000). Anadolu Roma Heykeltraşlığı ve Jale İnan. İnan, J. içinde *Perge'nin Roma Devri Heykeltraşlığı*. (p.VI). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ogden, D. (2021). Introduction. *The Oxford Handbook of Heracles*. Oxford University Press.
- Stafford, E. (2012). *Herakles*. Abingdon: Routledge.

- Pache, C. (2021). Birth and Childhood. In Ogden, D. (Ed.) *The Oxford Handbook of Heracles*. (pp. 3-12). Oxford University Press.
- Parry, E. (1991). Fabled bodies: Some observations on the photography of sculpture. *The kiss of apollo: Photography & sculpture, 1845 to the present*. Fraenkel Gallery in association with Bedford Arts Publishers.
- Polanski, R. (Director). (2019). J'Accuse. [Film]. Légende Films.
- Preziosi, D. (1989). *Rethinking art history: Meditations on a discipline*. Yale University Press.
- Raddato, C. (2021, March 11). Weary hercules statue from perge. World History Encyclopedia. Retrieved May 5, 2022, from <https://www.worldhistory.org/image/13609/weary-hercules-statue-from-perge/>
- Salapata, G. (2021). The Apples of the Hesperides. In Ogden, D. (Ed.) *The Oxford Handbook of Heracles*. (pp. 149-163). Oxford University Press.
- Saussure, F. ., Bally, C., Sechehayé, A., Riedlinger, A., De, M. T., & Calvet, L.-J. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot et Rivages.
- Schneider, R., & Erdman, A. (2018). *Analogue Culture*.
- Sekula, A. (1981). The Traffic in Photographs. *Art Journal*, 41(1), 15–25.
- Sontag, S. (1977) *On Photography*, Penguin, London
- Statzer, M. (2016). The photographic object 1970.

Stafford, E. (2012). *Herakles*. Abingdon: Routledge.

The oxford handbook of roman sculpture. (2015). Oxford University Press. July 12, 2024.

Tucker, J. (2009). *Photography and the Middle East*. London, UK: Reaktion Books.

Van Schepen, R.K. "From The Form of Spirit to The Spirit of Form". *Photography Theory* içinde (55-56) James Elkins, New York/London & Cork: Routledge & Cork University Press, 2007

Wagner, A. M. (2017). Photography and sculpture: The art object in reproduction. In S. Hamill & M. R. Luke (Eds.), *Photography and sculpture: The art object in reproduction* (pp. 270-271). Getty Research Institute.

Wagner, A. M. (2017). *Sculpture and the Question of Photography*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Zakia, R. D., & Suler, J. (2017). *Perception and imaging: Photography as a way of seeing* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315283692>

Zerner,H. Malraux and The Power of Photography. In Johnson, G.A. (ed.), *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. Cambridge [England: Cambridge University Press.