

## POST-BELGESEL FOTOĞRAFTA GERÇEKLIK TARTIŞMALARI VE SPEKÜLATİF BELGESEL FOTOĞRAF

Doç. Handan DAYI\*

### ÖZET

Fotoğraf doğası gereği gerçeklik kavramıyla hep yakın ilişki içerisinde olmuş, özellikle belgesel fotoğraf gerçekliğin yansımaları olarak görülmüştür. Ancak post-modern eleştirmenler belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye eleştiriler getirmişlerdir. Makale, bu eleştirilerin yanı sıra, gerçeklik kavramının çağdaş felsefedeki değişimlerine de odaklanmaktadır. Nesne Yönelimli Ontoloji ve Spekülatif Gerçekçilik olarak adlandırılan bu yeni felsefi düşünceler, insanı merkeze almayan “gerçekçi” bir tutumun mümkün olduğunu söylemektedir. Özellikle Graham Harman’ın Nesne Yönelimli Ontolojide sanat üzerinden yaptığı açıklamaların, belgesel fotoğraf alanındaki gerçeklik tartışmalarına da yeni açılımlar sağlayacağı düşünülmektedir. Max Pinckers’in kurduğu, Spekülatif Belgesel Okulu, Harman’ın nesne yönelimli felsefesindeki gerçeklik tartışmalarına benzer bir vurgu yapar. Post belgesel içerisinde sınıflandırılan spekülatif belgesel fotoğrafın, belgesel ve kurgunun hibrit ilişkisini vurgulayan manifestolarıyla belgesel fotoğrafta yeni tartışmalar yaratacağı düşünülmektedir. Bu makalede Spekülatif Realizm ve Nesne Yönelimli Ontoloji felsefesine değinilecek, spekülatif belgesel fotoğrafın tanımı, önemi aktarılacak ve yeni felsefelere olan yakınlığı da araştırılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Post-belgesel fotoğraf, Nesne yönelimli ontoloji, Spekülatif realizm, Spekülatif belgesel fotoğraf, Max Pinckers.

Geliş Tarihi: 27.05.2022

Kabul Tarihi: 07.12.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Antalya/Türkiye, handandayi@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9465-4536

## DISCUSSIONS ON REALITY IN POST-DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND SPECULATIVE DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

Assoc. Prof. Handan DAYI\*

### ABSTRACT

By its very nature, photography has always had a tight connection to the concept of reality. Documentary photography in particular has been viewed as a reflection of reality. The bond that documentary photography forges with reality, however, has drawn criticism from post-modern commentators. In addition to these criticisms, this article focuses on the changing concept of reality in contemporary philosophy. ObjectOriented Ontology and Speculative Realism, two contemporary philosophical movements, suggest that it is possible to have a “realists” attitude that does not center the human being. Especially Graham Harman’s interpretations of art from the perspective of Object-Oriented Ontology can open up new avenues for discussions on reality in the field of documentary photography. Max Pinckers’ Speculative Documentary School places a similar emphasis on discussions about reality in Harman’s Object-Oriented Philosophy. Speculative documentary photography, classified within post-documentary, is considered to spark some new discussions on documentary photography with its manifestos emphasizing the hybrid relationship between documentary and fiction. This article deals with Speculative Realism and Object-Oriented Ontology, as well as the definition and significance of speculative documentary photography, and also investigates its relationship with these two emerging disciplines.

**Keywords:** Post-documentary, Object oriented ontology, Speculative realism, Speculative documentary photography, Max Pinckers.

Received Date: 27.05.2022

Accepted Date: 07.12.2022

Article Types: Research Article

\*Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Photography Department, Antalya/Turkey, handandayi@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9465-4536

## 1. GİRİŞ

Belgesel fotoğraf gerçeklikle iki yönlü ilişki içerisinde bulunur: ilki maddi dünyanın gerçekleriyle şekillenen bilim anlayışının bir verisi; diğeri ona yön veren ve onu şekillendiren bir aracı olarak. Dolayısıyla fotoğraf gerçeği gösterirken, onu değiştirme gücüne de sahiptir. Çalışmadaki ilk soru fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu bu ilişki etrafında şekillenecektir.

Belgesel fotoğrafta temel sorulardan biri; olayın/olgunun veya fotoğrafa konu olan nesnenin özünü tam olarak yansıtıp yansıtmadığı tartışmasıdır. İlerleyen dönemlerde bu tartışmanın, kameranın gerçeği salt kaydetme özelliğinin ötesinde, içinde bulunduğu dil ve kültür yapıları ile şekillenen kameranın ardındaki fotoğrafçıya doğru kaydığı görülmektedir. Postmodern eleştirmenler, fotoğrafın anlamsal boyutunun anlık kayıttan ziyade görüntünün arkasındaki fotoğrafçıya bağlı olan yorumlama sürecinde yattığını ve bu yorumlarına gerçeğin tam olarak kendisi değil de içinde yaşanan dilsel ve kültürel görme alışkanlıklarımıza bağlı olduğunu aktarırlar. Bu gerçeklerin hâkim sosyal ve tarihsel ideolojilere göre şekillendiği ve daha da önemlisi gerçekliğin keyfi şekilde dönüştürülerek sunulduğu aktarılmaktadır (Rosler, 2004: 212).

Çalışmamız, belgesel fotoğrafta gerçekliğin değişen yönüne odaklanacaktır. Gerçekliğin bu dönüşümü sadece belgesel fotoğrafın değil, felsefi ontolojinin de ana konularından biri olarak görülür. Çalışmada tartıştığımız düşünce, “gerçek” ve “duyumsal” olarak ayrımı yapılan iki olgunun, bugün epistemolojideki karşılığına tam olarak uymaması nedeniyle daha farklı sınıflandırmalara da ihtiyaç duyulması gerekliliğidir. Özellikle son 20 yıldır felsefede başlayan yeni bir eğilim, insanı merkeze alan evren düşüncesi yerine nesne üzerinden kurulan gerçeklik üzerine genişlemektedir. Bu yeni alan Spekülatif Realizm olarak adlandırılan ve

gerçekliğin sadece dilsel temsillerden ibaret olmayıp, insan merkezli dünya düşüncesinin ötesinde nesnel gerçeklik vardır düşüncesini savunan perspektifi kapsar. Bu düşünce biçiminin post-belgesel fotoğraf çalışmaları içerisinde sınıflandırılan “spekülatif belgesel fotoğraf” üretimlerini de şekillendirildiği anlaşılmaktadır.

Spekülatif belgesel fotoğrafın temel argümanlarından biri; gerçekliğin her şekildeki temsilinin kurgu olduğu iddiasıdır. Belgesel gerçeği göstermek iddiasıyla yola çıktığı noktada, spekülatif belgeselciler bu kurguyu saklamaya yönelik her çabanın daha büyük kurgunun parçası olarak karşımıza çıktığını belirtir.

Sonuç olarak, duyularımızla algıladığımız bir anın gösterilmesi her daim bir kurguyu veriyorsa, gerçeğin metaforlar yardımıyla kurgulanarak yaşanan anın tekrar yaratılması belgesel fotoğraf düşüncesine yeni bir bakış açısı sunar. Bu çalışmanın belgesel fotoğrafta gerçeği sunmada yeni bir düşünme zemini oluşturacağı düşünülmektedir. Gerçeğin sadece tek yönlü gösterilme biçiminin olmadığı, belgesel fotoğrafın bu anlamdaki yetersizliğinin ve izleyicinin belgesel fotoğrafa olan güvensizliğinin spekülatif yöntem sayesinde aşılabileceği umulmaktadır.

Nesne Yönelimli Ontoloji, Graham Harman tarafından “NYO” olarak kısaltılmış olup bu çalışma içerisinde de bu şekliyle kullanılacaktır. İlk olarak NYO, ana hatlarıyla aktararak, Graham Harman’ın nesneyi önceleyen felsefi düşüncesi ve yöntemin sanata olan bağı incelenecektir. Belgesel fotoğrafın bu felsefeden çıkışla ürettiği gerçeklik vurgusu, izleyiciye de fotoğrafın gerçekliğiyle ilgili spekülasyon yapma olanağı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Kavramsal çözümleme yöntemi ile kavramların tanımlanması ve bu kavramların birbirleriyle yeni etkileşimleri çözümlenmeye çalışılacaktır. Makalenin ilk bölümünde geleneksel belgeselin

tanımı, sınırları ve önemi tartışılmaktadır. Postmodern düşünürlerin geleneksel belgele getirdikleri eleştiriler, belgesel fotoğrafın gerçekte kurduğu ilişki ve geleneksel belgeselin açmazları da bu bölümde tartışmaya açılacaktır.

İkinci bölümde felsefede gerçeklik kavramının tarihsel arka planı, Kant'ın argümanı sonrasında önümüze açılan iki felsefi yolu, post-truth olarak kullanılan gerçek ötesi kavramı, felsefede yeni bir düşünce eğilimi olarak karşımıza çıkan, Nesne Yönelimli Ontoloji, Spekülatif Gerçekçilik felsefesi ve sonrasında bu felsefenin sanatla ilgili açılımı tartışılacaktır.

Son bölümde ise; belgesel fotoğrafın dönüşümü, post-belgesel fotoğrafın sınırları ve son olarak spekülatif belgesel fotoğraf eğilimi örnekleriyle sunulacaktır.

Bu çalışmanın belgesel fotoğrafın gerçeklikle ilgili tartışmalarına katkı sunacağı düşünülmekte ve belgesel disiplinine farklı bir bakış açısı kazandıracığı umut edilmektedir. Spekülatif belgesel fotoğraf üretimleri, belgesel fotoğrafın toplumda kaybettiği gücü ve güveni tekrar sorgulatarak yeni bir belgesel yolu açabilir.

### 1.1. Geleneksel Belgesel Fotoğrafın Açmazları

Fotoğraf, keşfinden hemen sonra kayıt aracı olarak, akan hayatın durdurulmasına, olayların ve olguların güvenilir şekilde kayıt altına alınmasına olanak sağladı. Fotoğraf bu yapıyla uzun bir süre gerçeğin kaydı olarak kabul edildi. Teknolojik gelişmeler sonrası fotoğrafın manipüle edilebilir olduğu düşünülse de bugün hâlâ belli ölçüde gerçeğin güvenilir bir verisi olarak kabul edilir. Çünkü fotoğrafın örtük olarak bulunan özgünlük değeri o fotoğrafa ispatlanmış ya da ispatlanmamış özel bir kanıt değeri vermektedir (Newhall, 1949). Bu değer özellikle belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurulan ilişkisinde önemli yer tutar.

1930'larda dünyayı etkisi altına alan ekonomik buhran dönemi belgesel fotoğrafın önem kazandığı yıllar olmuştur. John Grierson, 1926'da belgesel film üretimini; gerçeğin kaydedilmesi ve yorumlanmasında, deneyimi artırabilecek ve vatandaşlığımızın yeni dünyasını görünür kılacak yeni bir kamu etkisi aracı olarak açıklamış ve bu tür filmleri ilk defa, belgesel olarak tanımlamıştır (Newhall, 1949: 174). Aynı yıllarda belgesel fotoğraf da belgesel filmler gibi, olayın gerçekliğini sunan yapıyla toplum üzerinde önemli güç yaratmış, ezilen ve güçsüz olanı konu ederek halktan yana taraf olmuştur. Daha sonraki dönemlerde Toplumcu Belgeci Fotoğraf anlayışı olarak adlandırılan bu türün tarihteki en bilindik örneği FSA (Farm Security Administration) tarafından üretilen belgesel fotoğraflar toplum üzerinde büyük yankı uyandırmıştır. Bu gücün farkına varılmasıyla fotoğraf, devletin güç ve iktidar ilişkilerinde önemli yer tutmuş, aynı yıllarda devletin ideolojik aygıtı gibi kullanılmıştır (Althusser, 2000). Belgesel fotoğraf bu anlamda toplumda farkındalık yaratırken, diğer taraftan erk için kullanışlı bir araç haline gelmiştir.

Özellikle toplumun alt gelir kesimini görselleştiren belgesel fotoğrafın merhamet talep eden tarafı, belgesel fotoğrafın hem güçlü hem de zayıf yönünü oluşturur. Post-modernist eleştirmenler, hayırseverliği destekleyen ve toplumun acıma duygularını tetikleyen bu tür fotoğraflara eleştiriler getirmişlerdir. Abigail- Solomon Godeau, fotoğrafa konu olan insanların merhamet ve acımanın nesnesi olarak gösterilmesini eleştirmiştir. Bu eleştirisinin temel noktası, insanların içinde buldukları kötü durumun sorumlusu olarak, sistemin suçlu bulunmadığı aksine, yaşanan olumsuzlukların kötü durumdaki kişilerin bireysel talihsizlikleri olarak gösterilmesidir. Bu anlamda belgesel fotoğrafın yetersizlikleri ve negatif etkileri de tartışmaya açılmıştır (Solomon-Godeau, 1997).

Belgesel fotoğraf alanında diğer eleştiri; toplum gerçekliğini objektif olarak gösterdiklerini savunan ve görüntüleri gerçeğin kendisi olarak sunan belgesel fotoğrafçılara yöneldi. Çünkü görüntülerdeki gerçekliğin oluşma süreçlerinin anlık algılamadan ziyade, deneyim ve birikimleri kapsayan yorumlama süreci olduğu ve bu yorumlarsa *şey*'in bilgisiyle şekillenen dilsel temsiller olduğu ortaya konmuştur. Fotoğrafi standart görme alışkanlıklarımızla çektığımız ve görme tarzımızın kültürel ve alışkanlığa dayalı bir biçim olduğu tüm görüntüleme süreçlerinin dilsel temsile tabi olduğu ve fotoğrafçının da dilin içinde ve aracılığıyla şekillenen bir yorumcu olduğu görüşü kabul görmüştür. Sontag (2003), fotoğraflamaya değer bulunan *şey*'in arkasında mutlaka bir ideoloji yattığını ve bunun da önceden tanımlanmış temsiliyetlerle gerçekleştiğini bildirir. Saydam ve doğal görülen fotoğraf medyumunu, başta cinsiyet ideolojisi olmak üzere kültürel ideolojiyi pazarlayan bir tüccar olarak erk tarafından işe koşulmaktadır (Solomon-Godeau, 1997). Fotoğraflar, artık salt gerçekliği kayda geçirmenin ötesinde, bir gerçeklik fikrinin, gerçekçiliğin kendisini de değiştirmek suretiyle, *şey*'lerin bizim gözümüze nasıl görüneceğinin *norm*'u haline gelmişlerdir (Sontag, 2011: 107).

Belgesel fotoğrafa yöneltilen diğer bir eleştiriye; fotoğrafın estetikle kurduğu ilişki üzerine odaklanır. Fotoğrafın estetiği önceleyen biçimsel yapısının, olayın gerçekliğini gölgede bıraktığı görüşünü Sontag, fotoğraf makinesinin gerçekliği güzel bir şeye dönüştürme yeteneğini, onun gerçekliği ileten bir araç olarak görece zayıf kalmasında bulur (Sontag, 2011: 136).

Sontag (2003) fotoğrafçının niyetinin yardımseverlik taşısa bile başkasının acısının sürekli gösterilmesi nedeniyle izleyeni röntgenci konumuna soktuğunu açıklarken, Moeller (1999), fotoğrafın yarattığı şok etkisinin tekrar edildikçe belgesel fotoğrafın gücünü zayıflattığını aktarır.

Başka bir eleştiri, belgesel an fotoğrafının zaman ile kurduğu ilişkide biçimlenir. Belgesel fotoğrafın *kritik an* olarak tanımlanan estetik yapısı, gerçekliğin zamansal boyutunda tek yönlü şimdinin içene sokulmuştur. Oysa hayatın gerçekliği, kesintili bir anda değil bir akış halindedir. Fotoğraf bu tekil anlatımıyla gerçekliğin zamansal sürecini uygun şekilde aktaramaz ve tek boyutunu gösterir. Geleneksel belgesel fotoğraf şimdiyle kurduğu ilişkide hayatın akışına uygun seyretmez. Fotoğrafın süreksizliği, sadece o anı betimlemesi nedeniyle epistemolojik anlamda nesnenin gerçeğinin yetersiz temsiliyle karşılık bulur (Buçan, 2020: 305).

Konumuz çerçevesinde ana tartışma belgesel fotoğrafta, konunun gerçekliğinin nesnenin özünü yansıtmayı yansıtmadığı tartışmasıdır. Bu anlamda Martha Rosler (2004), son yirmi yıldır fotoğrafın her cepheden saldırılara maruz kaldığını belirterek; fotoğrafik görüntülerin hem üretimi hem de yorumlanmasının, hâkim toplumsal ve tarihsel eğilimlere göre belirlendiğini aktarır. Alan Sekula, fotoğrafik gerçeklik olgusunun pozitivistimin hem bir ürünü hem de hizmetçisi olduğunu vurgular (Sekula, 1978: 862). Buçan ise; tüm bu Postmodernist çıkarımlar sonucu "liberal dışavurumcu belgeselin, doğruluk ve nesnellik gibi temel dayanakların, tıpkı geleneksel epistemolojide olduğu gibi geçerliliğini artık yitirdiğini" vurgulamaktadır (Buçan, 2020: 201).

Film yapımcısı John Grierson; belgesel anlatımdaki en zorlu sorunun, gerçekliği neyin oluşturduğunun belirlenmesinde olduğunu aktarır. Grierson'a göre gerçekliğin her şekildeki temsili, bir amaç için üretilmiş olması nedeniyle kaçınılmaz olarak belirli bir özneliği veya bakış açısını yansıtan, son derece yapay ve seçici bir dünya görüşü olması anlamında kurgudan başka bir şey değildir. Dünyaya ilişkin "kaba" algılarımız bile, inançlarımız, varsayımlarımız, hedeflerimiz ve arzularımız tarafından

kaçınılmaz olarak lekelenmiştir (Akt. Newhall, 1949: 174). Grierson gerçekliği, en iyi ihtimalle, gerçekliğe benzeyen ancak sosyal olarak yaratılmış zihinsel temsillerle anlayabileceğimizi aktarır. Grierson'ın belgeseldeki yaratıcı unsuru, gerçekliğin yaratıcı bir biçimde ele alınması şeklindeki açıklaması, belgesel sinemanın da fotoğraf gibi temel aldığı hakikat ve özgünlük iddiasının da altını oyduğunu belirtir (Akt. Newhall, 1949: 174). Burada önemli nokta belgeselin gerçekliğe ait kurguyu örtmek ya da reddetmek için başka bir kurgu oluşturması durumudur (Waltari, 2017: 76). Martha Rosler'da "Post-Documentary" makalesinde dijital çağda fotoğrafın nesneliliğinden ve özgünlüğünden şüphe ettiğini bildirir. Rosler'a göre; belgesel film yapımcıları, sanatlarını yapmak için gerçekliği manipüle etmek zorundadırlar. Bu durum, film yapımcılarının izleyicilerini de manipüle edip sömürdükleri anlamına gelir; Rosler, bu noktada gerçekliğin, sanat lehine satılmış olduğunu ifade eder (Rosler, 2004: 210). Rosler'a göre; belgesel ister durağan ister akan görüntü olarak aktarılsın, sanatsal tavrı nedeniyle dramatisasyon eğiliminden kurtulamaz. Bu nedenle sosyal belgeleri fotoğrafçılar sanatsal kavramından uzak durmaya çalışmışlar, güzellik unsurunu belgesel için en büyük tehlikelerden biri olarak değerlendirmişlerdir (Rosler, 2004: 210).

Sonuç olarak belgesel fotoğrafın gerçeğin kendisi değil de gerçeğin temsili olduğu ve bu temsilin ise kültür ve dil yapılarıyla oluşturulduğu ortaya konmuştur. Belgesel fotoğrafın gerçek iddiasının nasıl değerlendirileceği ve üretilen görüntüyle nesnenin gerçekliğine nasıl ulaşılacağı tartışılmalı bir konudur.

## 2. FELSEFEDE GERÇEKLIK TARTIŞMALARI

Belgesel fotoğrafta gerçekliğin temsili sorunsalı tartışılmaya devam ederken, daha temelde fotoğrafa konu olan nesnenin gerçekliğinin ulaşılabilir olup olmadığı sorusu temel bir soru

olarak durmaktadır.

Çalışmanın sınırları nedeniyle, gerçeklik kavramını epistemolojik ve ontolojik boyutuyla burada derinlemesine tartışmamız zor görülmektedir. Çalışmada gerçeklikle ilgili tartışmanın felsefi boyutu, nesne ve nesnenin gerçekliği etrafında ve nesnelerin nesnelere arasındaki ilişkiyle şekillenecektir.

Felsefe tarihinde gerçeklikle ilgili sorgulamalar doğa filozoflarıyla başlar. İlk filozoflar "Doğayla insan arasında ayırım yapmadan özde olan nedir?" sorusuna yönelmişlerdir. Antik dönemde insan, doğanın dışında ayrı olarak düşünülmez. Ancak Sokrates (M.Ö. 470-399) ile gerçeklik, öznenin dışında kurulan bir şeye doğru dönüşmüş, sonrasında Protagoras'ın (MÖ 481-MÖ 420), "insan her şeyin ölçüsüdür" şeklindeki açıklamasıyla doğanın karşısına bir özne olarak konumlanmıştır. Buradaki temel düşünce insanın bilgiyi kendi doğrularına göre açıklaması nesnel bilginin imkânsızlığı inancıdır. Sonuçta bu durum evrensel gerçekliğin olamayacağı iddiasıyla son bulur (Jones, 2006: 103).

Aydınlanmayla başlayan süreçte Descartes (1596-1650) hakikat arayışında kendinden önceki şüphecilere karşı da cevap olabilecek şekilde "düşünüyorum, o hâlde varım" sözleriyle insanı dünyanın merkezine konumlandırır. Sonrasında Kant (1724-1804) zihnin dış dünyaya göre değil, dış dünyanın zihne göre şekil aldığı söylemiyle, özneyi merkeze alıp nesneyi özneye tabi kılmıştır (Kant, 2008: 25). Kant bunun, dış dünyanın zihnin kategorileriyle düşünme zorunluluğundan kaynaklandığını açıklar. Kant, duyu ve zihne bağlı formlardan bağımsız olan *şey*'leri *kendinde şey* olarak adlandırır ve onun doğası hakkında bilgi sahibi olamayacağımızı bildirir. Bu sanki çıkarılması mümkün olmayan gözümüzde doğuştan gelen bir filtreyle doğduğumuz analojisiyle dış dünyanın ancak deneyimin meşru sınırları, deneyimin olanaklılık koşulları içinde ve aracılığıyla bilinebileceğini aktarır.

## 2.1. Kant Sonrası İki Yol

Kant sonrası felsefe bu anlamda bizi iki yol ayırmasına getirir: ilki *kendinde şey*'i bilemeyeceğimi kabul ederek özne merkezli bir tercihe yönelmek, ikincisi ise; nesnel gerçeklik yoktur, var olsa da bunun bilinmeyeceği ön koşuluyla bilinmezci bir yaklaşıma doğru yönelme düşüncesidir (Balanuye, 2017). Kant'ın temel düşüncesini devam ettiren bazı düşünürler; nesnel gerçeklik arayışını, Kant'ın yolunu izleyerek insanı merkeze alan bakış açısıyla kurarlar. Bu yol ideal düşünceye ulaşmada yeterli olamadığı gibi Rönesans'tan bu yana aydınlanmacı, ilerlemeci hümanist gerçeklik ideali; savaşların, çevre felaketlerinin, sömürgeciliğin de sorumlusu sayılmıştır (Braidotti, 2013: 23-62).

İkinci yolda ise nesnel gerçeklik bilinmeyen, dil içinde kurulan, tarihe, kültüre ve dile bağlı olarak değişen, muğlak bir yol olarak görülür. Bu yolun devamı sosyal inşaacılık, dilsel dönüş ve postmodernizm çizgisi üzerinde ilerler. Bu görüşe göre, her şey dil oyunu olarak değerlendirilirken, gerçekler yoktur, sadece yorumlar vardır ve "gerçek dünya" sadece yorumlardan oluşan bir "masal dünyasının" varlığını ortaya koyar düşüncesini sürdürür (Ferraris, 2014: 2). Bu dünya anlayışı, göreceliğin ve solipsizmin baskın olduğu bir dünya tasarımını dayatmış, postmodern durum gerçekliğin yaratılabilir ve kolaylıkla manipüle edilebilir bir şey olduğunu göstermiştir. Bu sonuca göre gerçeklik durumu, yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda etik ve politik uzantıları olan durumları da içermektedir (Ferraris, 2014: 15). Bu durum artık bir *gerçeklik krizi*'nin varlığı ile karşı karşıya olduğumuzu bize gösterir (Grundberg, 1999: 3-18). Sonuçta dış dünyayı temsil eden tüm göstergelerin belgesel fotoğraf da dâhil olmak koşuluyla yetersiz ve keyfi olduğu ortaya konulmuştur.

## 2.2. Gerçek Ötesi

Gerçekliğin bu şekildeki muğlak yer tutuşu 2000'li yılların başında bizleri yeni bir kavramla tanıştırdı. Post-truth kelimesinin açılımı nesnelere ve olgulardan ziyade duyguların veya kişisel inançların kamuoyu oluşturmada daha etkili olduğunu açıklıyordu. Trup'un sözcüsü Kellyanne Conway alternatif olgular icat edilebilir sözüyle post-truth kavramına geçelik kazandırdı. Konuyla ilgili Ferraris; televizyon kanallarının çoğalıp liberalleşmesine bağlı olarak, gerçeğin tekrar tekrar üretildiğini ve sonrasında gerçek dünyanın *reality show* haline geldiğine tanık olduğumuzu aktarır (Ferraris, 2014). Buradaki önemli vurgu, sadece yorumların gerçeğin yerini alması değil, daha önemlisi her zaman güçlü olanın yorumunun, daha geçerli olma koşuluuydu. Bu noktadan sonra gerçek olgusunun popülizme yenik düştüğü söylenebilir. Ferraris, postmodernizmin şimdilerde geri çekildiğini ancak medya popülizminin alternatif başka seçeneğin olmadığı inancı nedeniyle postmodernizmin felsefi ve ideolojik hedeflerine ulaştığını aktarmaktadır (Ferraris, 2014: 2).

Buradaki temel sorun postmodern süreçte gerçeğin önemini tamamıyla yitirmesi, durumun gerçek olmasa dahi ona gerçek bir olgu gibi değer verilmesinde yatmaktadır. Çünkü gerçek olan ya da olmayanın kabulü tıpkı gerçek ötesi (post-truth) kavramında olduğu gibi güçlü retorikle ikna gücü yönüne evrilmiştir. Gerçek sonrası siyasetindeki sorun çoğunlukların güçlü olanın argümanları doğrultusunda yeniden şekillenen gerçeği kabul etme eğilimidir.

## 2.3. Nesne Yönelimli Ontoloji veya Spekülatif Gerçekçilik

Nesnel gerçekliğin yok sayılamayacağını ve gerçeğin varlığına bir şekilde ulaşılabileceğini iddia eden bir grup düşünür, 2000'li yılları takip eden süreçte felsefede yeni bir gerçeklik arayışını başlattılar. Bu düşünürler, insan merkezli/ özne

merkezli aydınlanmacı felsefeden uzak durmaya çalışarak, insan zihninden bağımsız gerçekliğin ulaşılabilir olduğunu iddia ediyorlardı.

Kant'ın kendinde şey düşüncesini hâlâ değerli görmelerine rağmen Kantçı epistemolojinin nesnenin bilinmezliğinin de farklı yöntemlerle aşılabileceğini inanıyorlardı. Örneğin Meillassoux, *kendinde şey*'i bilme koşullarımızın değiştiğini ve insandan önce var olan dünya hakkında artık bilgi sahibi olabileceğimizi söylemekteydi. Karbon- 14 testi uygulamasıyla insandan çok önce var olan dünyanın yaşını öğrenebileceğimizi, artık bir bilim insanına göre dünya x tarihinde oluşmuştur sözünün insan merkezli bakış açısıyla epistemolojik anlamda sorun yaratacağını bildirmekteydi (Gratton, 2014: 44). Bu anlamda insan merkezli düşünce biçiminin tekrardan değerlendirilmeye açılması zorunlu olmuştur.

Yeni gerçekçilik, adı altında anılan bu yeni düşünce eğilimi “nesne yönelimli ontoloji”, “spekülatif realizm”, “yeni realizm”, “yeni materyalizm”, “eleştirel realizm” gibi farklı adlarla anılmakta ve Ray Brassier, Quentin Meillassoux, Graham Harman, Levi Bryant, Iain Hamilton Grant, Maurizio Ferraris, Bruno Latour, Manuel de Landa, Roy Bhaskar, gibi isimler bu yeni felsefe anlayışında öne çıkmaktadır. Bu çalışmada ağırlıklı sanata verdiği önem nedeniyle Nesne Yönelimli Ontoloji’i üzerinde durulacaktır.

Harman, Kant'ın bizi bıraktığı zeminde bir yandan mutlak hakikate erişemeyeceğimizi, diğer taraftan dilin temsiliyetine mecbur olduğumuz gerçeğiyle karşı karşıya olduğumuzu aktarır (Harman, 2020: 28). Harman'ın NYO ile açıkladığı önerisi bu tikanıklığı aşmayı hedefler. NYO, duyulur ve düşünülür dünya ayrımını ortadan kaldıracak bir gerçeklik arayışına girerken, Kant'ın özneyi merkeze alan görüşünü reddederek nesnelere öznenin bağımsız şekilde, kendi gerçekliği ve otonomilerini teslim ederek, tüm var olanların aynı ontolojik

statüde varlıklarını sürdürmesi gerektiğini önermektedir. NYO'nun önerisi, gerçekliğin sadece özne ve nesne ilişkisinde değil, nesnelere kendi aralarında kurdukları ilişki içerisinde de sürdürme potansiyelidir. Böylece dış dünya, insan öznenin farklı ve bağımsız olarak değerlendirilir. NYO sayesinde nesnelere birbirleriyle olan ilişkilerinde insan zihnine gerek kalmayan bir değerlendirilmenin olanağı açılmış olacaktır. Harman NYO'nun orijinalliğinin burada yattığını belirtir (Harman, 2020). Harman'ın özellikle vurguladığı nokta, tüm nesnelere eşit derecede gerçek olduğu değil, eşit derecede nesnelere olmalarıdır (Harman, 2011: 9).

NYO'nun bazı temel görüşleri şöyle açıklanır:

1. *İnsan olsun ya da olmasın, doğal ya da kültürel, gerçek ya da kurgusal, fark etmeksizin tüm nesnelere eşit değer verilmelidir.*
2. *Nesnelere kendi özellikleriyle de özdeş değildir, nesnenin özellikleriyle nesne arasında her daim gerilimli bir ilişki vardır*
3. *Nesnelere, gerçek nesnelere ve duyusal nesnelere olarak, nesnelere özellikleri de gerçek özellikler de duyusal özellikler olmak üzere dörde ayrılır.*
4. *Gerçek nesnelere doğrudan ulaşılmaz, duyusal bir nesnenin aracılığıyla dolaylı olarak ilişki kurulur.*
5. *Bu iki tür nesne ve iki özellik zaman ve mekân, öz ve biçim olmak üzere dörtlü permütasyonla karşılık bulur.*
6. *NYO, doğa bilimlerine ve matematiğe değil, estetik ve felsefeye daha yakın durur (Harman, 2020: 30).*

NYO'nun nesne kavramının alışılmadık ölçüde geniş bir anlamda kullanıldığını belirtmek gerekir; nesne büsbütün bileşenlerine veya başka şeyle üzerindeki etkilerine indirgenemeyecek bir şeydir (Harman, 2020: 53). Bir nesne, bileşenlerinden daha fazlasıdır ve bu nedenle Harman'ın altını oyma dediği



aşağı indirgeme yoluyla başka sözcüklerle ifade edilemez (Harman, 2011: 8). 18.yy'da nesne nitelikler demeti olarak değerlendirilmiş, çağdaş düşünürler ise; nesnenin ilişkilerden ve eylemlerden doğan bir şey olduğunu vurgulamışlardır (Harman, 2016: 9). NYO'ya göre her gerçek olay, aynı zamanda gerçek bir nesne olarak değerlendirilir (Harman, 2020: 62).

Harman, NYO'nun temellerini ve etki alanlarını ortaya koyarak, spekülatif realizmle ilişkisini, toplumsal ve siyasal sonuçlarıyla açıklamaya girişir. Modern fiziğin, her şeyin teorisini oluşturma iddiasının yetersizliğini aktarır. Harman'a göre; modern fizik, tüm olguları açıklayacak bir teori ortaya koyamayacak kadar etmeni dışarıda bıraktığı için her şeyin teorisini yapmakta yetersiz kalır, çünkü fizik yasalarına göre var olan her şey fiziksel olmalıdır. Harman sanal olarak kurulan bir şirketin veya Theseus'un gemisi metaforu gibi bileşenlerine nazaran daha büyük nesnelere, maddi bileşenlerinin toplamına indirgenemeyeceğini açıklayarak bunu çürütür. Çünkü fiziksel nesnelere değişim içindedir ve onu o yapan şeyden farklılaşa bile nesne *olmay* sürdürmektedir.

Harman, fiziğin, var olan her şey basit ve yalın olmalıdır argümanına da itirazda bulunur. Görece küçük nesnelere yeni bir nesneyi oluşturmak üzere bir araya geldiklerinde ortaya yeni özellikler çıkmaktadır (Harman, 2020: 44). Yani, birden fazla parçanın birleşmesiyle oluşan nesnenin ortaya çıkan gerçekliği nihai sonucun tahmin edilebilirliğine bağlı değildir.

Bir diğer itirazı, var olan her şeyin gerçek olma zorunluluğu üzerinedir. Harman, kurmaca ve gerçek şeklinde ayırımın fiziğin öngördüğü şekliyle kabul edilemeyeceğini savunur. Çünkü deneyimlediğimiz her nesne zaten kurmacadan ibarettir. Her yanımız kurmacalardan oluşmuştur. Çünkü Harman'a göre; gerçek denilen şey de bir kurmacadır. Bunu Sherlock Holmes'in tarihi bir figür sanılması ve yaşadığı düşünülen eve her gün

yüzlerce mektup gelmesiyle örnekler. Sherlock Holmes sanal bir karakter olmasına rağmen, ona yaşayan bir figür gibi davranılır.

Fiziğin bir diğer önermesi var olan her şeyin, önermelerle ifade edilmesi gerekliliğidir. Dilsel temsillerin gerçekliği açıklamada önem taşırlar. NYO'nun iddiası düz anlamlı dilin daima aşırı basitleştirme olduğu yönündedir. Dil, şeylerin betimlemesini kesin düz anlamlı özellikler üzerinden yapar fakat nesnelere hiçbir zaman düz anlamlı özelliklerden oluşan birer öbekten ibaret değildir. Şeylerin gerçekliğine doğrudan erişilemez tıpkı Heidegger'in şey kavramına yüklediği anlam gibi nesnelere örtülü ve kendi içlerine çekilmiş durumuyla açıklanır. Bu nedenle şeyleri düz anlamlı bir dille kavramak mümkün değildir. Harman burada düz anlamlı dilin karşısına şiirselliğe önem veren Heidegger'i örnek gösterir. Heidegger, şey kelimesini her türlü yanlış nesneleştirilmenin ötesinde özü kendinde saklı şey anlamında kullanmaktadır. Oysa nesne ona dair algımıza ve onun kullanımına ilişkin bir durumu içerir (Harman, 2020: 28).

#### 2.4. Nesne Yönelimli Ontoloji ve Sanat

Graham Harman her şeyin yeni bir teorisini oluşturma iddiasında sanata ayrı bir değer verir. Harman'a göre, uzun zamandır nesneyi anlamadaki bilişsel çabamız, nesnenin neyden yapıldığı veya ne işe yaradığıyla ilgili iki temel sorudan oluşmuştur. İlki nesnenin, neyden oluştuğu sorusuna tıpkı pre-sokratiklerde olduğu gibi nesnenin fiziksel yapısıyla ilgili cevaplar verilir. Bu durum, fiziksel nesnenin daha "gerçek" olduğu inancıyla karşılık bulmuştur. Ancak NYO'da yukarıda da örneği verildiği gibi, fiziksel varlığı zaman içinde değişime uğrayan nesnenin aynı varlık olarak kalıp kalmadığı sorgusuyla bu yargı çürütülür.

Harman'a göre; ikinci sorgulama nesnenin varlığına ulaşma yolunda bizi tekrardan Rasyonalistlerin dilsel kullanımı zorunlu kılan

düzanlamcı (literal) yaklaşıma doğru götürüyor olmasıdır. Harman, düzanlamcı yaklaşımın nesneyi anlamadaki yetersizliğini şiirdeki metaforların tam olarak aktarılamaz oluşu gibi şiirin hiçbir zaman düzyazıyla açıklanamaz oluşuyla örnekler. Bu noktada Harman, nesneye ulaşmada sanatı yeni bir yol olarak sunar. Plastik bir sanat örneği olarak Jeff Koons'un balon köpekleri, paslanmaz çelikten üretilmiş sanatsal çalışmalar olmasına rağmen, eserin çelik olması, renkleri, parlak olması vb. nitelikleri onu anlatmaya yetmemektedir. Sorulacak sorular, sanat nesnesi ile ilgili ne kadar çok bilgi vermeye çalışsa da nesnelere, "Bu nesne nedir ve ne yapar?" bilgisini aşan, metaforik dille yaklaşmak gerekir. Böylece nesnenin gerçekliğine ulaşma çabasında bu sorular tüketilmeyecektir. Harman, sanatın ana önceliğinin bilgi aktarma olmaması nedeniyle sanatın nesneyi anlamada daha geniş bir olanak sağlayacağını düşünür. Harman'a göre; Mistikler ve Rasyonalistler zihin yoluyla dolaysız gerçeğe ulaşabileceklerini düşünseler de NYO, sanatın bir yöntemi olarak dolaylı gönderme, metafor, ima ve kinayenin sağlayacağı dolaylı anlatım sayesinde, üstü örtülü hakikate doğrudan erişebileceğini iddia eder. Harman, bu anlamda İspanyol filozof Jose Ortega y Gasset'in metafor kavramına değindiği makalesine ayrı bir önem atfeder. Ortega y Gasset; "Ben kendim ve koşullarımdan ibaretim, ben benliğimle ortamımın toplamıyım," sözüyle benlik ve dünya arasındaki etkileşime odaklanmaktadır. Ortega gerek insanların gerek de insan olmayanların içsel bakışla kavranamayacak numenler olduklarını ve bu nedenle nesnelere de bir ben olarak adlandırılabilirliğini söyler. Her şey kendi içindeki bakış açısından bir bendir. Ortega, bu noktada sanatın öneminden bahseder; yazara göre, sanat şey'lerin kendilerini dilsel ya da görsel ifadelerle ortaya koyan bir dildir. Estetik nesne her şeyin "ben" olduğu içselliktir şeklinde açıklar (Gasset, 1975: 139).

Ortega, numenal alanın erişilmez olmadığını, sanatın yardımıyla numenal alanı anlayabileceğimizi aktarır. Ortega'nın amacı, şeylerin gerçekliklerini herhangi bir gözlem ve iç bakıştan bağımsız şekilde açığa çıkartmaktır. Ortega'ya göre; birinin bize anlattığı acıyla yaşadığımız acı arasındaki fark ile bir kutunun kırmızı oluşuyla benim onu kırmızı görüşüm arasındaki farkla aynıdır. Her şey kendi açısından bir bendir.

Bu noktada NYO, sanatçıların kendi içsellikleriyle kurmuş oldukları estetik yapıyı, bilimsel söyleme tercih etmektedir. NYO, düzanlamcılığa karşı bir tavır sergilerken, metaforu önemli bulur: Burada metafor yardımıyla yeni bir varlığı deneyimleme şansı doğmuştur. Birbirine benzemeyen imkânsız bir varlıkta gerçeklik yeniden kurulmuştur. Harman bu anlamıyla Clement Greenberg ve ardılı Michael Fried'i düşünceyi dünya tarafı lehine benimsemeleri nedeniyle önemli bulur. Greenberg modernist düşünce eğilimiyle düşünceyle dünya ayrımının karıştırılmaması gereğine inanmaktadır. Minimalist sanatı düzanlamcı yaklaşımı nedeniyle eleştiren Fried bu eserleri, salt nesnelere olarak tanımlar. Fried (1967) sanatta teatrallığı reddederken NYO, teatrallığı nesnenin kaybolmuşluğunda metafor gibi iş görerek insanla yer değiştirme potansiyeli açısından önemser. Çünkü onun yardımıyla yeni bir varlığı deneyimleyebilir hale geleceğimizi söylemektedir. Greenberg ve Fried, insan katılımı talep eden düzanlamcı olarak adlandırdıkları eser anlayışını ve teatrallığı de dışlamaktadır. NYO ise teatrallığı sanat eserinin zorunlu bir parçası olarak görür (Harman, 2020: 97).

Harman böylesi bir bakış açısının, güncel sanat, yeni medya ve mimarlık alanında da bambaşka bir perspektiften dünyaya ve kendimize de bakabilme potansiyeline dikkat çeker. NYO, tüm nesnelere eşitlediği düzlemde insanın insanla olan ilişkisini de ortak zeminde var edecek bir ontoloji geliştirme üzerine düşünür.

### 3. BELGESEL FOTOĞRAFTAN POST-BELGESEL FOTOĞRAFA

Gerçeklik olgusunun dönüşümü, belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yeniden sorgulama ihtiyacını doğurdu. Yukarıda da aktardığımız gibi belgesel fotoğrafın gerçeğin sunulduğundaki yetersizliği bu alanın yeniden düşünülmesine, yapısal ve anlamsal olarak genişlemesine ve estetik tarzının da değişmesine neden oldu. Bu yeni alan belgesel ötesi anlamı da çağrıştıran post-belgesel fotoğraf olarak tanımlandı.

Belgesel fotoğrafın dönüşümünü etkileyen önemli faktörlerden ilki, gerçek bilginin fotoğrafa yorumsuz aktarılmadığının düşüncesini içerir; diğeri etikten türeyen katı nesnellik anlayışının gerçeğe bizi ulaştırmakta yetersiz kaldığı düşüncesidir. Bunun yanı sıra dijital fotoğrafçılığın belgesel fotoğraf üzerindeki etkisi, belgesel fotoğrafın dönüşmesinde etkili olmuştur.

Geleneksel belgesel fotoğrafa yeni bir estetik anlayış getiren Martin Parr, “Fotoğrafın tamamıyla öznel olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle genel bir gerçekten çok bireysel gerçek benim için önemlidir. Yani bir nesnenin önemli ve ilginç olması, sizin nesneyle kurduğunuz bağlantınızla ilgilidir” şeklinde açıklamaktadır (Dağ, 2010). Bu yeni bakış açısı geleneksel belgesel anlayıştan kopuşu gösterse de hala özne temelli bakış üzerine odaklanmaktadır. Belgesel eğilimler; çeşitli estetik duyarlılıktaki teatral sahneleri içeren sinematografik anlatıları, samimi gündelik hayat ilişkilerini, belgesel görsel tanıklıkları içerse de yeni belgesel tavırlardaki gerçeklik anlayışı, politik eleştirileriyle hâlâ belgesel fotoğrafın hedeflerini takip etmektedir.

Post-belgesel fotoğraf terimini ilk defa 1984’te dile getiren, Diane Neumaier, liberal duyarlılığa yol açmadan, yeni bir toplumsal belgesel fotoğrafı açıklamayı hedeflemişti. Post-belgesel fotoğraf alanında, gündelik yaşam klişeleriyle Martin

Parr, “Sahnelenmiş Belgesel” (staged fotoğraf) tarzıyla Jeff Wall, yeni toplumsal belgesel hareket olarak nitelenen çalışmalarıyla Martha Rosler, olay sonrası görüntüleri içeren “Geç Fotoğraf” (late photography) tarzıyla Eva Leitolf ve Simon Norfolk, “Subjektif Belgesel Fotoğraf” anlayışıyla Max Pinckers sayılabilir.

Post-belgesel fotoğraf içerisinde değerlendirildiğimiz Jeff Wall’un çalışmaları sahnelenmiş belgesel fotoğraflara iyi bir örnektir. Teatral yaklaşımla kurgulanmış sahneleri kullanan Wall, belgesel fotoğrafçılığın estetik dilini kullanır. Afganistan savaşındaki şiddet görüntülerine ironik tavrıyla eleştiri sunan sahnelenmiş fotoğraflarını tüm detayları gösteren büyük ölçekli ışıklı panolar şeklinde sergiler. Afganistan’daki savaştan öykünerek 1992’de ürettiği “Dead Troops Talk” çalışmasını Sontag belgesel olanın tam karşıtı olarak nitelendirmektedir. Yani bu anlamıyla belgesel fotoğraf, kurmaca fotoğrafın karşıtı olarak görülmüştür.

Martha Rosler’in, “The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems” çalışmasında görüntüleri metinle birlikte kurguladığı gerek metin gerek görsel kodların gerçekliği aktarmadaki yetersizliği vurguladığı “yeni toplumsal belgesel hareket” içerisinde sınıflandırılan fotoğraf serisidir. Martha Rosler bu çalışmalarda fotoğrafı, alt sınıfın dışlanmış topluluklarıyla onların görsel temsilleri arasındaki dengesiz ilişkiyi inceleyen bir çeşit fotoğrafik sözleşmeler olarak kullanır ve bu yapıyı bir şekilde yapı-söküme uğratır. Martha Rosler belgesel fotoğrafta politik yönün yeniden üretilebileceğini ve metinler yardımıyla güçlendirilebileceğini açıklar (Rosler, 2004). Solomon Godeau da fotoğrafların metinlerle desteklenmesi gerektiğini gerçekle ilgili bir şey söylemediğini aktarır. Bu nedenle Godeau’ya göre fotoğraflar metinlerle tekrar kurulmalıdır (Godeau, 2017).

Yeni bir anlatım dili oluşturan geç fotoğraf ise olay sonrasına odaklanan Post-belgesel fotoğraf içerisinde sınıflandırılır. Simon Norfolk, Luc Delahaye, Eva Leitolf, Angus Boulton vb. fotoğrafçıların çalışmaları bu anlamda önem taşır. İzleyiciye olay anını göstermeden olayın gerçekliğini veren, şiddeti estetize etmeden olayı gösteren fotoğraflar bu yanıla izleyiciye estetik ontolojik bir yolu açar (Dayı ve Hanyaloğlu, 2019).

### 3.1. Spekülatif Belgesel Fotoğraf

Post-belgesel fotoğraf alanında yeni yaklaşımlardan biri olan spekülatif belgesel fotoğraf, spekülatif realizmin yöntemlerini kullanarak alternatif bakış açısı önermektedir. 2018'de iki fotoğrafçı Michiel Decléene ve Max Pinckers tarafından "The School of Speculative Documentary" (Spekülatif Belgesel Okulu) bu amaç doğrultusunda kurulmuştur. Uyguladıkları spekülatif belgesel yöntem, bilgiden çok varsayıma dayanan ve bu varsayımla gerçeğe daha çok yaklaşılabilceğini düşünen kurmaca belgesel tavrı içermektedir.

Bu yeni oluşumun Graham Harman'ın nesne yönelimli ontoloji düşüncesiyle örtüştüğü açıkça görülür. Max Pinckers, gerçeğin gösteriliş biçiminin önemli olduğunu ve yeni bir gerçeklik anlatım biçimi bulmanın belgesel yapımcıların görevi olduğunu açıklamaktadır (Buçan, 2020: 325). Spekülatif belgesel fotoğrafçılar manifestolarında bu durumu şöyle açıklar:

*"Yüzyıllar boyunca temsil ile gerçeklik, Batı ile onun inşa edilmiş 'ötekileri' arasında gelişen ilişkilerin tipik özelliği olan bu sürekli belirsizliğin yanı sıra sisliği, sakarlığı ve dağınıklığı kucaklıyoruz. Çoklu ve değişken gerçekliklerle olan ilişkimizden ve yaratılışımızdan kaynaklanan sürekli belirsizliği, kirlenmeyi, çekimliği, bulanıklığı ve dağınıklığı benimsiyoruz. Bunu yaparken, belgesel pratiklerin içerisindeki paradoksu, gerçeği yakalamayan, sürekli kaçan, mutasyona uğrayan ve yok olan yapısını kabul*

*ediyoruz" (Bellinck ve van Dienderen, 2019).*

Spekülatif Belgesel Okulu, ana akım belgesel endüstrisinin pazar odaklı dondurulmuş ve adli tıp formatlarını yıkmak için stratejiler geliştirmeye çalışır. Belgesellerin sömürgecilik, küresel kapitalizm ve insan merkezilik gibi projelerle yakından bağlantılı büyük ölçekli epistemolojik girişimini reddeder. Belgesel fotoğrafın yapısını kavramsal, biçimsel ve metodolojik olarak nasıl yeniden kurabiliriz üzerine düşünür. Max Pinckers, tam olarak başaramayacağını varsaysa bile, çok merkezli belgeseller üretmeyi hedeflemektedir. Spekülatif Belgesel Okulu, gerçek ve kurgu, yapaylık ve gerçeklik, hayal gücü ve gözlem, temsil ve deneyim arasında net bir ayrım olmadığını savunur. Bu tanımların NYO içerisinde de vurgulandığını söylememiz gerekir. Bu kategoriler arasında çoklu gerçekliklerin şiirsel olarak iç içe geçtiği katmanlı bir yaklaşımla sınırlarının öznel ve imal edilmiş doğası etrafında gezinirler. Spekülatif Belgesel Okulu, gerçek algımızda boşlukların bulunduğunu ve bu boşlukları zihnimizdekilerle doldurduğumuzu aktararak, bir anlamda yarattığımız görüntüye dâhil olduğumuzu aktarır.

Belgesel, yalnızca var olanı temsil etmenin, yansıtmanın veya anlamaya yardımcı olmanın ötesinde, eylemlerin üretilmesine yardım ederek, olayları, inançları ve siyaseti de etkileme potansiyeline sahiptir. Erika Balsom ve Hila Peleg, belgeselin gerçeğin tarafsız olarak resmedilmesi olmadığını, ancak görüntüler ve anlatılar aracılığıyla çalışarak gerçeklikle uzlaşmanın bir yolu olduğunu vurgular. Spekülatif belgesel, bu uzlaşma kavramı etrafında döner (Balsom ve Peleg, 2016: 13). Aslında soru, boşlukları nasıl kapatacağımız değil, onları nasıl kabul edip onlarla nasıl müzakereye gireceğimizle ilgilidir.

Hito Steyerl, gördüklerimizin gerçek olduğuna dair sürekli şüphe duyduğumuzu ve bu durumun

çağdaş belgesel anlayışa bir gölge gibi eşlik ettiğini aktarmaktadır. Belgesel fotoğrafın doğrudan anlatımında daha az şeyi gösterdiğini, gerçeğe ne kadar yaklaşırsa, o kadar az anlaşılır hale geldiğini aktarmaktadırlar. Bu duruma Hito Steyerl modern belgeselciliğin “belirsizlik ilkesi” adını vermektedir (Steyerl, 2007: 2). Steyerl, bu belirsizliğin gizlenmesi gereken bir eksiklik olmadığını, bunun yerine çağdaş belgeselin temel niteliğini oluşturduğunu belirtir. Ona göre; belgesel fotoğraf hakkında kesin olarak söylenen tek şey, olayın/olgunun doğru olup olmadığıyla ilgili olarak her zaman şüphe duymamızdır. Bu durum çağdaş belgesel biçimlerin belirleyici niteliği konumundadır. Steyerl’a göre bilinçaltında olana karşı duyulan belirsizlik, bu gerçekten doğru mu, sorusuyla karakterize edilir (Steyerl, 2007: 3). Bu noktada Spekülatif belgesel yöntemi konunun gerçekliğiyle ilgili spekülasyonlar yaparak görüntüler ve anlatılar arasındaki boşluklar zihindeki spekülasyonlarla doldurmaya çalışılır. Spekülatif belgeselciler bir şeyin doğru, gerçek veya mümkün olduğunu söylemezler, bunun yerine ya öyle olsaydı, olasılığını düşünerek spekülasyon yöntemiyle gerçeğe ulaşmaya çalışırlar. Çünkü temsil sistemlerine ait görüntülerin tanımlamaya tabi tutuldukcça gerçeğe değil ancak onun daha büyük temsiline ulaşabildiğini düşünürler. Görüntüler ne kadar ayrıntılı anlatılırsa o kadar az soyutlama yapılmasına olanak tanıyarak izleyiciye bu alanı dolduracak düşünce pratiği geliştirmesine ve konuyla ilgili soru sormasına olanak tanımaz.

Max Pinckers’a göre; foto muhabirliğinin retorik gücü, temsil etmeye çalıştığı gerçeklerden çok daha fazla ilham verdiği duygusal tepkide yatar ve görsel mecazlarla bir duygu ekonomisi geliştirir. Örneğin “Margins of Excess” kitabında Pinckers, foto muhabirliğin şablonlarını kullanarak oyuncularla yeniden ürettiği sahnelenmiş belgesel fotoğraflarla gerçek ve kurgunun iç içe girdiği bir tür stok foto muhabirliği yapar. Görüntülerde,

bir okul saldırısı veya bir patlama sonrası, ağlayan insan portreleri gibi medyada sıklıkla kullanılan yerleşik kompozisyon formüllerinden esinlenilmiştir. Pinckers geleneksel belgesel fotoğrafçılığın ve foto muhabirliğin, bu şablonların egemenliğine girmiş olduğunu aktarır. Buradaki tehlike, fotoğrafik uzlaşımın özdüşünümsel (fotoğrafın insan elinden çıkmış olmasının farkındalığına sahip olması) değil özgönderimsel (gösterenin, gösterilene karşılık gelmediği, gösterenin, gösterilenin kendisi olarak kavranması) hale gelmesidir (Van Dienderen et al., 2019).

Pinckers, Bertolt Brecht’in, gerçekliğin temsil biçimleriyle ilgili uyarılarına dikkat çekerek, hakikat sonrası dönemde sahte haberlerle oluşturulan gerçekliğin nesnel gerçeklik çerçevesi konusunda artık ortak kararımızı kaybettiğimizi vurgular. Günümüz bilgi çağında kimsenin kendilerine dayatılan açıklayıcı belgesel formlara değil, kendi gerçek duyularına güvendiğini açıklamaktadır.

Pinckers, belirsizlikten doğan endişenin, geleneksel dünya görüşlerini destekleyen güç yapılarında yattığını düşünür. Çünkü piyasa kapitalizmin yarattığı neoliberal ideoloji, belgesel fotoğraf ve foto muhabirliğin duygusal etkileri ağır basan, tekil, güçlü ve dikkat çekici fotoğraflar üretmesi yönünde teşvik eder. Ona göre; belgesel fotoğrafçılık geleneklere saplanmış, daraltılmış ve ideolojik olarak tanımlanmış bir gerçeklik biçimi içinde çerçvelendiği için kopamadığı bir yapının içinde hapsolmuştur. Pinckers, yaptığı çalışmalarla amacını şu şekilde açıklar:

“... Çalışmam aracılığıyla, belgeselin otoriter durumunu, bilgi ve hakikat iddiasını baltalamaya çalışıyorum. Önyargılarımıza meydan okuyarak, neyin algılanabileceğini, görülebileceğini, duyulabileceğini, söylenebileceğini, düşünülebileceğini, yapılabileceğini veya yapılması gerektiğini tanımlayan mekanizmaları sorgulayarak belgeselin kör noktalarını kucaklıyor

ve çerçevenin sınırlarının ötesinde bir dünya hayal ediyorum.” (Pinckers, n.d.).

Sanatçı, belgesel fotoğrafın içerisinde bulunduğu bu dar kalıbı kırmak için günümüzün karmaşıklığını, belirsizliğini ve dağınıklığını kucaklayarak belgeselin sınırlamalarına eleştirel bir yaklaşım getirir. Pinckers belgesel fotoğrafın dış gerçekliğin temsilinden daha fazlasını içerdiğini, gerçekliğin çoğul, eklemlemeye açık spekülatif bir süreç olduğunu bildirir.

Sanatçı son on yıldır, güncel ve tarihsel gerçeklerden yola çıkarak gerçeklik ve kurgunun birlikte kullanıldığı, hayal gücünden de esinlenerek ürettiği çalışmalarında teatral belgesel fotoğraflar üretir. Fotoğrafların teatral anlatımı, NYO'nun de nesnenin gerçekliğine ulaşmada önemli bulduğu bir yaklaşımdır. Sanatçının amacı, farklı sorgulamalarla belgesel fotoğrafın katı sınırlarını aşan biçimsel ve metodolojik yeni bakış açıları yaratmaktır. Belgeselin maruz kaldığı paradoksu yani, olay anını fotoğraflamaktan ziyade, anın tekrardan kurgulanarak belgesel fotoğraflar üretilmesiyle belgesel fotoğrafın kendisine de saldırmayı hedefler. Belgesel fotoğrafın pazar ve iktidar odaklı konumundan çıkıp kendi kör noktasını kullanarak sınırlarından kurtulmasını amaçlar. Sonuçta başarılı olamayacağını düşünse de gerçeklik ve hayal gücünün beraberliğiyle üretilen, deformasyona uğramış, çok merkezli şekilde üretilmiş fotoğraf anlayışının olgunun gerçekliğini aktarabileceğini düşünür.

Sanatçının çalışmalarında kurmaca ve belgesel iç içe geçmiş durumdadır. Fanteziler ve hayal dünyasının birlikteliğinden doğan kurgular yaşanan hayata yansır ve algımızı şekillendirir. Gerek belgesel gerek kurgusal fotoğrafta tüm projeler bu anlamın kurgulanması işidir.

Pinckers 2011'de Quinten De Bruyn ile ürettiği “Lotus” projesinde Tayland'daki transseksüellerin dünyasını belgeler (Görsel 1). Kurmaca

sahnelerle üretilmiş fotoğraflar zaten var olan gerçekliğin kendisini gösterir. Bu çalışmada sanatçı, transseksüellerin yaşadığı toplumsal cinsiyet krizinin eleştirel bakış açısını, yarattığı paradoksla yüzleşmeye davet eder. Sanatçı çağdaş belgesel fotoğrafın içerisinde sınıflanmış, “Sahnelenmiş fotoğraf” (Staged photography) tarzıyla voyerizmi ortadan kaldırarak gerçekliği sorgulattığını savunur.



Görsel 1. Max Pinckers&Quinten De Bruyn, Thaniya, From the series Lotus, 2011 © Max Pinckers&Quinten De Bruyn.

Sanatçının 2012'de kitaplaştırdığı “The Fourth Wall” (Dördüncü Duvar) çalışması ise; Hindistan halkının Bollywood sinemasına olan düşkünlüğünü ve toplum üzerindeki etkisini araştırır. Sanatçı bu çalışmasında Bombay sokaklarını film setine dönüştürerek yoldan geçenleri projeye katılmaya davet eder, birer oyuncu gibi çekime dâhil olan sokaktaki insanlar kendi rollerini seçerek kurgusal dünyanın gerçekliğine sızar ve sinemanın bir parçası olur (Görsel 2). Belgesel fotoğraf dilini kullanarak, gerçeklik ve kurgunun oluşturduğu karmaşada, daha önce sahnelenmiş mi yoksa kendiliğinden bir an mı olduğu belirsiz olan sahneleri yeniden üretir.

Max Pinckers'in 2014'te “Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty” (Yağmur Damlası Gibi Şakiyacaklar Mı Yoksa Beni Susuz



**Görsel 2.** Max Pinckers, *An Action Broken in Two is Stretched in Time*, from the series *The Fourth Wall*, 2012 © Max Pinckers.



**Görsel 3.** Sonjay&Aarti with their newborn at home in Agra, India, 2013, from the series *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, 2014 © Max Pinckers.

Mu Bırakacaklar?) adıyla ürettiği serisinde, Hindistan'daki kast sistemi nedeniyle ailelerin karşı çıktıkları evliliklerde, çiftleri koruma altına alan Yeni Delhi'deki "Love Commandos" (Aşk Komandoları) adlı gönüllü çalışan organizasyonun açtığı koruma evlerini ve içerisindeki yaşamı konu edinir (Görsel 3). Bu evler deşifre olmamaları adına fotoğraflanamazlar ve bu nedenle Pinckers yaşadığı deneyimin gerçekliğini değiştirmeden anı yansıtan görüntüler yerine gerçek anlatılarla olayı yeniden kurarak fotoğraflar. Bu sahneler olayın gerçek anları değil teatral olarak yaratılmış sahneleridir. Pinckers, bu çalışmalarda sembollerle oluşturulan sosyal anlamlar üreten görüntülerin iyi ya da kötü olarak değerlendirmeye yeterli olamayacağını yaratılan teatral sahnelerin neden böyle sorusunu sordurarak izleyiciye olgunun gerçekliğini anlamaya olanak sunduğunu belirtir.

## SONUÇ

Antik Yunan'dan bu yana nesnel bilginin varlığı hâlâ tartışmalı bir konudur. Kant'ın *kendinde şey'i* bilemeyiz yargısıyla öne çıkan ve nesnel gerçeğin ulaşılamaz olduğu ya da dilsel temsillerden oluştuğu iddiası, yetersiz ve keyfi olarak görülür. Dolayısıyla gerçeklik arayışımızın fotoğraftaki yansımalarının da güvenilmez birer temsiliyet

iddiası taşıdığı söylenebilir. Belgesel fotoğrafın sunduğu gerçeklik iddiası, yorumlama süreçlerine bağlı olarak şekillenir. Daha da önemlisi bu süreçler görme kültürü oluşturarak, nasıl bakacağımızı belirlerken, *şey*'lerin gerçekliğine ulaşmamıza da engel olduğu düşünülmektedir. Farklı ülkelerden bir grup düşünür, insan özneyi merkeze almayan gerçeklik anlayışından yola çıkarak Spekülatif Realizm ya da Nesne Yönelimli Ontoloji gibi yeni felsefi yaklaşımlarla bu zorluğu aşmaya çalışmaktadırlar. Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO) olarak adlandırılan bu felsefi anlayış, nesnel gerçeklik vardır ve ulaşılabılır önermesinden vazgeçmeden, antroposen dünya görüşü dışında kalarak, gerçekliğin sadece dilsel temsillerden ibaret olmadığı teziyle, nesnelere kendi gerçekliğini teslim edeceğini bildirir. NYO'yi önemli kılan, sanat ve felsefe alanlarından çıkışla bunun başarılacağını iddia etmesidir. Çünkü NYO'ye göre deneyimlediğimiz tüm nesnelere kurmacadan ibaret olabileceği gibi, gerçek dediğimiz şey de kurmaca olarak değerlendirilebilir. NYO, bu tavrıyla kurmaca gerçeklikleri de tüm nesne ve olgular gibi gerçek nesnelere kabul eder. Böylesi bir bakış açısını düşünmek Aydınlanmadan bu yana alışlageldiğimiz ezberlerin bozulması anlamı taşır. NYO metafor yardımıyla üstü

örtülü hakikatin daha kolay erişilir ve nesnenin varlığının deneyimlenir olduğunu aktarır. Bu estetik yön alış, nesnenin adeta içine sızılmasına ve onun içselleştirilmesine yardım eder. Nesnenin gerçekliğine sanat yardımıyla yeni bir ben olarak ulaşılır. Böylelikle sanat yoluyla önümüze açılan yeni yollar, dünyaya ait algımızı da dönüştürebilir.

Nesne yönelimli felsefenin önümüze açtığı bu olanak belgesel fotoğrafta benzer şekilde karşılık bulur. Geleneksel belgesel fotoğraf yöntemlerini sorgulayan post-belgesel fotoğraf genişleyerek, bir süredir dünyanın gerçekliğini görselleştirmede farklı estetik yolları aramaktadır. Max Pinckers ve arkadaşları tarafından kurulan Spekülatif Belgesel Okulu geleneksel belgeselin sınırlarını aşmaya çalışan bu tarz yeni yöntemlerle fotoğraf üretimi yaparlar. Bu okulun estetik düşüncesinin, nesne yönelimli ontoloji düşüncesiyle yakından ilişkili olduğu görülebilir. Pinckers, *sahnelenmiş fotoğraf (staged photography)* yönteminde, teatral yaklaşımla kurguladığı gerçek sahneleri -daha önce yaşanmış olsun ya da olmasın- belgesel fotoğraf yöntemiyle üretir.

Nesne yönelimli felsefede olduğu gibi spekülatif belgesel fotoğrafta da kurmaca ve gerçek, eşit değerdedir. Spekülatif fotoğraf olayın sıcak anının gerçekliğini görüntülemeyi seçmez. Bunun yerine gerçekliğin muğlak ve değişken olduğunu kabul ederek, aynı anı kurgulayıp görüntünün gerçekliğini bozmadan sahneyi oluşturur. Bu yaklaşım bilgiden çok varsayıma dayanan ve belgesel fotoğraf tarzıyla kurulan kurmaca bir gerçeklik yapısı içerir. Üretilen fotoğraflar var olmuş ya da olabilecek bir gerçekliğin kurgulanan sunumlarıdır. Bu noktada belgesel fotoğrafla kurmaca arasındaki sınır da muğlaklaşarak önemini yitirir. Gerçek ve kurgunun sınırlarının eridiği bu noktada spekülatif yöntem uzlaşmayı önerir. Spekülatif belgesel fotoğrafa göre uzlaşma kavramı önemlidir. Çünkü görüntüler ve onların gerçekliği arasındaki boşluklar, uzlaşma yoluyla giderilebilir. Spekülatif belgesel fotoğraf, gerçeğin

temsil edileceği kesinlik yerine, “böyle de olabilir” gibi alternatif soruların sorulmasına izin verir. Bu sorular izleyiciyi konuya yaklaştırarak, olaya izleyiciyi de dâhil eder. Bu durum izleyiciyi alışlagelmiş klişeleri yıkmaya ve sorduğu sorularla olayın özünü anlamaya doğru taşır. Spekülatif fotoğraf yönteminde fotoğrafları, mutlak gerçekliğe ulaşamayacağımız ön kabulüyle değerlendiririz. Bu yöntem sayesinde izleyici tıpkı NYO’nun öngördüğü gibi nesnenin gerçekliğine bir *ben* olan içsellikle yaklaşabilir. Empati kurarak, içine sızır ve onu daha iyi anlayabilir.

Spekülatif belgesel yöntemde, fotoğrafçının olay içerisindeki konumu ayrı önemle vurgulanır. Spekülatif yaklaşım, fotoğrafçının bir yorumcu olarak kör nokta olduğunun bilincindedir. Fotoğrafçı bu yöntem sayesinde gözleyen bir tanık olarak olaya dâhil olmadan anın gerçekliğini gösterebilme olanağı yakalar. Spekülatif belgesel fotoğraf, bu yanıyla dünyayı fotoğrafçının yorumundan bağımsız olarak düşünmemize, onu içselleştirmemize ve ona katılmamıza yardım eder.

Spekülatif belgesel yöntemle teatral olarak yeniden kurgulanan gerçekliğin dezenformasyon yaratabileceği düşünülebilir. Ancak burada fotoğrafçının beyanını açıkça ortaya koyması, niyetini samimiyetle dile getirmesiyle hatalı ve eksik bilgilenmenin önüne geçilebilir. Geleneksel belgesel fotoğrafçıların, gerçeği nesnel olarak gösterme çabalarının ardında belli formatlarla yapılanmış anlatımların da benzer dezenformasyona neden olabileceği bilinmektedir. Postmodernizmin bizi getirdiği süreçte görüntülerin gerçeği yansıttığına olan ortak inancımızın sarsıldığını ve gerçeğin kendisi ile değil de farklı gerçeklik biçimleri ile karşılaşmakta olduğumuzu biliyoruz. Bu anlamda “her görüntünün ardında bir ideoloji yatar” sözü görüntülerin nesnel gerçekliğe ulaşmada tamamıyla eksik ve yetersiz kalacağını göstermektedir.



Sonuç olarak, spekülâtif belgesel fotoğraf sayesinde önümüze açılan dünyanın gerçekliğine sızarak onu anlamaya doğru yol alabiliriz. İçine sızdığımız dünyaya gerçek ya da kurgu, küçük ya da büyük, canlı ya da cansız olduğuna bakılmaksızın hiyerarşiyi aşan biçimiyle tüm nesnelerin eşitlendiği bir düzlemden bakma olanağı elde edebiliriz. NYO'nun bize bildirdiği şekliyle gerçek de dahil olmak koşuluyla deneyimlediğimiz her olgu/ nesne zaten kurmacadan ibaretse ve geleneksel fotoğraflama yöntemleri yeterli gelmiyorsa, dünyayı göstermek için geleneksel yöntemler dışında yeni yöntemler aramak belgesel fotoğrafçıların bir şekilde görevi olarak düşünülebilir. Bu yönüyle spekülâtif belgesel fotoğraf yönteminin dünyayı anlamamız ve görselleştirmemiz adına önümüze yeni bir ontolojik olanağı açabileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (4. Baskı). İletişim Yayınları.
- Balanuye, Ç. (2017). *Yeni Gerçekçiliğin Kant Gerilimi*. Mavi Atlas, 5(2), 289–301. <https://doi.org/10.18795/gumusmaviatlas.337245>.
- Bellinck, T., and van Dienderen, A. (2019). “That’s My Life Jacket!” *Speculative Documentary as a Counter Strategy to Documentary Taxidermy*. *Critical Arts*, 33(1), 60–74. <https://doi.org/10.1080/02560046.2019.1627474>.
- Braidotti, R. (2013). *İnsan Sonrası*.
- Buçan, N. (2020). *Post-belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları* (1. Baskı). Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Dağ, P. (2010, October 4). *Martin Parr ile Söyleşi*. *Sanal Fotoğraf Mecmuası*. <https://sanalfotografmecmuasi.wordpress.com/2010/10/04/martin-parr-ile-soylesi/>.
- Dayı, H. ve Hanyaloğlu, N. (2019). *Belgesel Fotoğrafçılıkta Alternatif Bir Eğilim: Geç Fotoğrafçılık*. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(4), 3306–3320. <https://doi.org/10.33206/mjs.538455>.
- Ferraris, M. (2014). *Manifesto of New Realism* (G. Harman, Ed.; S. De Sanctis, Trans.). SUNY Press, State University of New York Press.
- Fried, M. (1967). *Art and Objecthood*. *Artforum*, Summer.
- Gasset, J. O. (1975). *Phenomenology and Art*. W. W. Norton and Company.
- Gratton, P. (2014). *Speculative Realism, Problems And Prospects*. Bloomsbury Academic.
- Grundberg, A. (1999). *Crisis of the Real*. *Aperture*.
- Harman, G. (2011). *The Quadruple Object*. Zero Books.
- Harman, G. (2016). *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Polity Press.
- Harman, G. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji, Her Şeyin Yeni Bir Teorisi* (O. Karayemiş, Trans.; 1st ed.). Tellekt.
- Kant, I., Yardımlı, A., ve Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi: = Kritik der reinen Vernunft. 1781-1787*. Idea Yay.
- Moeller, S. (1999). *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war and death*. *Choice Reviews Online*, 36(11), 36-6114-36-6114. <https://doi.org/10.5860/CHOICE.36-6114>.
- Newhall, B. (1949). *The History of Photography. The Museum of Modern Art*.
- Pinckers, M. (n.d.). *When the Formula Knows the Audience: 7*.
- Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions Selected Writings, 1975–2001*. The Mit Press.
- Sekula, A. (1978). *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*. *The Massachusetts Review*, Vol. 19(No. 4), 859–883.
- Solomon-Godeau, A. (1997). *Photography at the Dock (3rd ed.)*. University of Minnesota Press.
- Solomon-Godeau, A. S. (2017). *Photography after Photography* (S. Parsons, Ed.). Duke University Press.
- Sontag, S. (2003). *Başkalarının Acısına Bakmak*. Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akinhay, Trans.).
- Steyerl, H. (2007). *Documentary Uncertainty. A Prions*.
- Van Dienderen, A., De Cleene, M., Pinckers, M., and Bellinck, T. (2019). *A Manifesto: An Invitation from the School of Speculative Documentary*. *Critical Arts*, 33(1), 113–114. <https://doi.org/10.1080/02560046.2019.1581240>.
- Waltari, M. E. (2017). *Vilnius Academy of Arts Photography and Media Arts M.A. Thesis*.

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Pinckers, M., Quinten De Bruyn, Q.D.(2011). *Thaniya, from the series Lotus*, © Max Pinckers & Quinten De Bruyn (Sanatçının arşivinden).
- Görsel 2. Pinckers, M. (2012) *An Action Broken in Two is Stretched in Time, from the series The Fourth Wall*, © Max Pinckers (Sanatçının arşivinden).
- Görsel 3. Pinckers, M. (2014) *Sonjay and Aarti with their newborn at home in Agra, India, 2013, from the series Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, © Max Pinckers (Sanatçının arşivinden).