

2022, 9(2): 543-566

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.2.543-566>

Makaleler

HAKİKATİN ÖNEMSİZLEŞTİĞİ ÇAĞDA BELGESEL FOTOĞRAF: 'POST-TRUTH' VE 'POST-DOC' KAVRAMLARINI BİR ARADA DÜŞÜNMEK

Alper ERÇETİNGÖZ¹

Öz

Görüntülerin dijital teknoloji kullanılarak üretildiği ve 'hakikatin önemsizleştiği' bir çağda, varlık amacı 'hakikati açığa çıkarmak' olan belgesel fotoğrafın nasıl konumlandığını tespit etmeyi amaçlayan bu çalışmada, modernizm sonrası fotoğrafta 'gerçeklik' tartışmaları ekseninde belgesel fotoğrafın sahip olduğu yeni kavrayışları okumak ve terk edilen geleneksel yaklaşımın yerini alan 'post-doc' fotoğraf pratiğinin izini sürerek belgesel fotoğrafın bugünkü işlevini sorgulamak hedeflenmektedir. 'Hakikatin önemsizleştiği yerde fotoğraf hala belgesel midir?' sorusunu takip ederek gerçekleştirilen incelemede, kurgunun hakikate içkin hale geldiği yeni bir gerçeklik anlayışının ortaya çıktığı, felsefesini bu yeni gerçeklik üzerine kuran post-doc yaklaşımın insanları etkilemek için 'hakikatin gücü' yerine kendi kurmaca gerçekliğini kullandığı görülmüştür. Bu

¹ Alper ERÇETİNGÖZ, Dr. Öğretim Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-9168-5740, alper.ercetingoz@adu.edu.tr

bağlamda günümüzde belgesel fotoğrafın 'gerçek'ten değil gerçeğin kendisinden daha güçlü olduğunu iddia ettiği inşa edilmiş bir versiyonundan güç alarak var olmaya devam ettiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel fotoğraf, post-truth, post-doc, hakikatin önemsizleşmesi, dijital fotoğraf.

DOCUMENTARY PHOTOGRAPH IN THE AGE OF TRUTH: THINKING 'POST-TRUTH' AND 'POST-DOC' TOGETHER

Abstract

This study aims to determine how the documentary photography, whose objective is to 'reveal the truth', is positioned in an era where images are produced by using digital technology and 'truth becomes unimportant'. It is aimed to analyze the new conceptions of documentary photography, based upon the discussions of 'reality' in post-modernist photography and to question the current function of documentary photography by tracing the 'post-doc' photography practice which has replaced the traditional approach. In the analysis carried out by following the question, 'Is photography still a documentary in post-truth are?', it was observed that a new understanding of reality emerged, in which fiction became immanent to truth, and that the post-doc approach, which bases its philosophy on this new reality, uses its own fictional reality instead of the 'power of truth' to influence people. In this context, it has been understood that today, documentary photography continues to exist not by the 'truth', but by a constructed version of the reality that it claims to be stronger than itself.

Keywords: Documentary photo, post-truth, post-doc, digital photography

Giriş

Bugün içinde bulunulan çağın karakteristik özelliklerinden biri, hakikate ilişkin bireysel ve toplumsal algının değişmiş olmasıdır. Artık gördüğüne inanan değil, inandığına değer atfeden bir düşünce yapısı söz konusudur. Bu durum, hakikati 'temsil' ettiğini iddia eden geleneksel medyanın zaman içinde gerçekliği çeşitli derecelerde manipüle etme ideolojisinin bir sonucu olarak görülebilir. Kitle iletişimini sağlayan araçların dezenformasyon

ve manipülasyonlarının açığa çıkması, dijitalleşmeyle birlikte bu araçların sunduğu imgelerin esnekliği ve akışkanlığıyla birleşerek muğlak bir gerçeklik anlayışının oluşmasına neden olmuştur. Modernist bir yönelimle hakikatin taşıyıcısı olduğunu iddia eden geleneksel medyanın yerini postmodernist bir yaklaşımla ve çok kutuplu gerçeklik anlayışıyla şekillenen yeni medya almaktadır. Teknolojinin sağladığı imkânlar doğrultusunda bilginin üretim ve paylaşım koşulları sadece biçimsel olarak değişmemiştir; bir çağın düşünme ve eylem biçimini bütünüyle yeniden kuran kapsamlı bir zihinsel dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşüm, bugün geleneksel ve yeni medyanın geçişli yapısı içinde geçmişten günümüze varlığını sürdüren iletişim formları bağlamında görünür olmaktadır.

19. yüzyılda ortaya çıkan ve varoluşunu 'hakikat' üzerine temellendiren 'belgesel fotoğraf', bu formlardan biri olarak karşımıza çıkar. Gerçeğe tanıklık, tarihsellik, belge ve kanıt niteliği taşıma gibi özellikleriyle belgesel fotoğraf, ortaya çıkışından itibaren hakikatin önemli bir savunucusu olmayı hedeflemiştir. Ancak bugün, teknolojik gelişmelerin ve toplumun gerçekliği kavrayış şeklindeki dönüşümün bu temelleri sarstığı görülmektedir. Dijital görüntünün nesnesinden bağımsız, sayısal bir kod olarak üretilmesi, fotoğrafın varoluş biçimini kökten değiştirirken, imge ve gerçeklik arasındaki geleneksel bağın da kopuşunu getirmiştir. Öte yandan 'post-truth' sözcüğüyle ifade edilen, toplumun artık gerçeklere değil inandığı şeye değer verdiğini gösteren bir diğer dönüşüm, bilgiyi edinme ve kullanma biçimlerini değiştirmektedir. 2016 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki başkanlık seçimleri ve İngiltere'deki Avrupa Birliği referandumu sırasında sıkça telaffuz edilen fakat bu tarihten çok daha öncesinde 1990'ların hemen başında dile getirilen 'post-truth' sözcüğü, Oxford Üniversitesi sözlük bilimcileri tarafından yılın sözcüğü seçildikten sonra akademik alanda çok sayıda çalışmanın konusu olmuştur. Temsil, gerçeklik ve ideoloji gibi konulara eleştirel bir bakış açısı getiren sözcük, uluslararası ilişkilerden, iletişim ve yeni medya çalışmalarına uzanan geniş bir araştırma sahasında irdelenmiştir.

Bu çalışma, görüntülerin dijital teknoloji kullanılarak üretildiği ve 'hakikatin önemsizleştiği' çağda, varlık amacı 'hakikati açığa çıkarmak' olan belgesel fotoğrafın nasıl konumlandığını sorgulamakta; modernizm sonrası fotoğrafta 'gerçeklik' tartışmaları ışığında, belgesel fotoğrafın sahip olduğu yeni kavrayışları okumayı ve terk edilen geleneksel yaklaşımın yerini alan 'post-doc' fotoğraf pratiğinin izini sürerek, belgesel fotoğrafın bugünkü işlevini tespit etmeyi hedeflemektedir.

'Post-Truth' ya da 'Hakikatin Önemsizleşmesi'

Post-truth, "Nesnel gerçeklerin kamuoyunu şekillendirmede duygu ve kişisel inanca hitap etmekten daha az etkili olduğu koşullarla ilgili veya bu koşulları ifade eden" bir sıfat olarak tanımlanır. Sözcükteki 'post' ön eki, "belirli bir durum veya olaydan sonraki zaman"a atıfta bulunmak yerine, "kendinden sonra gelen sözcüğün/kavramın önemsiz ya da alakasız hale geldiği" bir zamanı/dönemi işaret eder (Oxford Languages,

2016). Bu anlamda sözcük, 'geçmişte kalan' değil, 'gölgede bırakılan' bir gerçekliği tanımlar (McIntyre, 2018, s. 5). Sözcüğü ilk kez kullanan Sırp-Amerikalı senaryo, oyun ve roman yazarı Steve Tesich (1992, s. 12), 'post-truth' kelimesinin ortaya çıkmasına neden olan güdüyü 'gerçeklerden çekinmek' olarak açıklar. Tesich'e göre, Amerika'nın iç ve dış politikasında gün yüzüne çıkan skandallar² birer 'sendrom' olarak toplumsal hafızada yer etmiş; gerçeklerin, insanı ve toplumu ayakta tutan manevi değerlere zarar veriyor olması, hakikatin görmezden gelinmesine yol açmıştır. Yalan olduğu anlaşılmasına rağmen hükümetin söylemlerine inanmaya devam eden insanlar Amerikan toplumundaki gerçeklerden kaçış mekanizmasını ve sosyal çürümeyi görünür kılarken Ralph Keyes (2004), bu durumun tek bir ulusa değil, çağa egemen olduğunu iddia etmiştir. "Politikacıların kendi halklarına karşı artan dezenformasyon kampanyalarının kullanımıyla" giderek büyüyen "uluslararası bir eğilimin parçası" haline gelen bu yaklaşım, ortaya atılan ve gerçek olduğu iddia edilen çok sayıda söylem arasından insanların kendileri için uygun olan söylemi/düşünceyi gerçek kabul ettiği çok kutuplu bir hakikat evrenini imlemektedir (McIntyre, 2018, s. 5-6).

Türkçede farklı çevirileri yapılan³ kavramı en iyi açıklayan karşılıklardan biri 'hakikatin önemsizleşmesi'dir. Bu ifade kitlelere yalnızca yalan söylenmediğini, bununla birlikte "onları nesnel veriler kullanmadan, duygularına çağrılar yaparak, doğru ya da yanlış birtakım şeylere inandırma" girişiminde bulunularak olgusal gerçekliğin önemsizleştirildiğini anlatır. Yalan her daim var olmuştur ancak kitlelerin "kendi önyargılarına, görüşlerine ya da kanaatlerine uyumlu olduğu sürece" yalan olduğunu bildiği halde bu söylemleri hakikatmiş gibi kabul etmesi 'yeni' bir durumdur (Alpay, 2017, s. 29). Gerçeklerden daha önemli hale gelen inanç ve duyguları manipüle ederek, insanların bir şeye inanmaya zorlanması, bu durumun "ideolojik üstünlük" kurma amacıyla bir yanıltmaca olarak kullanıldığını gösterir (McIntyre, 2018, s. 5-12). Bu ideolojik yanıltmacanın çeşitli skandallar çerçevesinde görünür olması 'post-truth' yaklaşımın örtbas ettiği suçu meşrulaştırıcı bir mekanizma olarak işlev gördüğünü ortaya çıkarır. Suç göz göre göre işlenirken, suçlu toplum nezdinde kolayca aklanabilmektedir. Gerçeğin suçluyu korkutmak, faili yıldırım gibi bir işlevi varken, önemsizleşen hakikatin bu fonksiyonunu yitirdiği görülür.

Keyes (2004), hakikatin önemini yitirdiği bu dönemde geleneksel medyanın, özellikle de televizyonun kitleleri etkileme gücüne dikkat çeker. Televizyon aracılığıyla gerçeğin yerine geçen 'sahte haberler' yaygın ve kabul edilebilir hale gelmiştir (Keyes, 2004, s. 171-184). Bu durum, herkese ulaşan ve anlaşılması kolay olan görüntünün, düşünme ve akıl yürütme süreçlerini devreden çıkararak hızlıca tepki yaratabilmesinin bir sonucu olarak görülür (Freund, 2016, s. 189). Medyanın 'gerçek' olarak sunduğu her yalan, inandırıcı olduğu sürece hakikatin yerini alır. 1990'lı yılların başında gerçekleşen Körfez Savaşı sürecinde özellikle televizyonun bu

² Vietnam Savaşı, Watergate Skandalı, İran-Kontra Skandalı, Körfez Savaşı vb.

³ Türkçede "gerçek dışı, gerçek ötesi, gerçeklik ötesi, doğru ötesi, doğruluk sonrası, gerçek sonrası, gerçeklik sonrası, gerçeğin ötesi, gerçek üstü, hakikat ötesi, hakikat sonrası, post-gerçek, post-hakikat, hakikat ötesilik, hakikat sonrasılık, post-olgusal, sahte gerçeklik, öznel gerçekleştirme, inanılmış gerçek, gerçeğimsi, gerçek aşımı, gerçek aşımını, hakikat aşımını, hakikatin önemsizleşmesi, gerçeğin bükülmesi" gibi farklı karşılık arayışları bulunmaktadır (Terzi, 2020, s. 81).

yönde işlev gördüğünü ifade eden Tesich (1992, 12-13), savaş görüntülerini sansürleyerek istediği şekilde servis eden hükümetin bu sayede müdahalelerini meşru kıldığını ve savaşın kitlesel olarak kabul edilmesini sağladığını belirtir. İnternetin yaygın olarak kullanılmasıyla birlikte etkisi azalan geleneksel medya, yerini yeni medyaya bırakmış ancak 'sahte haber' sorunu artarak devam etmiştir. Geleneksel medyaya kıyasla çok daha yoğun bir şekilde 'doğruymuş gibi' paylaşılan hikâyeler, hakikatin belirsizleşmesine yol açmıştır (McIntyre, 2018, s. 93). Bu süreçte yalnızca hareketli görüntünün değil, an'ı donduran fotoğraf karelerinin de hakikat ile olan ilişkisi tartışma konusu olmuştur.

Fotoğrafın ortaya çıkışı, 19. yüzyılda gerçekleşen teknolojik ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak yükselişe geçen pozitivizm düşüncesi ile paralellik gösterir. Kişisel/öznel olan ve bu nedenle rasyonel düşünce tarafından reddedilen sanatsal temsillerin karşısında doğrudan gerçeklikle bağlantılı olduğu düşünülen fotoğraf yer almıştır (Freund, 2016, s. 68-69). "Gerçekliğin gizli olduğu" bu nedenle de "gözler önüne serilecek bir şey olduğu inancı" (Sontag, 1999, s. 140-141) fotoğrafı ayrıcalıklı bir medya haline getirmiş; nesneden yansıyan ışığın izini doğrudan kaydeden fotoğrafın elde edilme biçimi, onun hiçbir zaman yalan söylemeyeceğine dair toplumsal bir algı oluşturmuştur. Fotoğrafın ayrıcalıklı bir an'ı gerçekliği 'askıya alarak' (Pezzella, 2006, s. 96-97) kalıcı hale getirmesi, tekrar tekrar bakılabilecek bir bellek imgesine dönüşmesini sağlarken, bu an'ı gerçekliğin içinden seçip çıkarması şeffaf ve güvenilir olmasını sağlamıştır. Dil ve gerçeklik üzerine çalışmalarda bulunan Çek akademisyen Vilém Flusser, fotoğrafın icadının bir kırılma noktası oluşturduğunu ve kültürel hayatta kökten bir değişim yarattığını iddia eder. 'Anlamli yüzey' olarak tanımlanan görüntü, uzay ve zamana dair gerçekliği soyutlama yoluyla iki boyutlu sembollere yani bir imgeleme dönüştürür (Flusser, 2020, s. 7-9). Bir imgelem olarak fotoğrafın gerçekle olan ilişkisi 'tanık olma' durumu üzerinden gerçekleşir. Fotoğraf, nesneden yansıyan ışığın selüloit üzerine kaydedilen izidir. Dolayısıyla fotoğraf imgesi, nesnenin o anda gerçekten orada olduğunun kanıtı haline gelir. Gerçekliğin zamansal ve mekânsal olarak bugünden uzaklaştığı noktada onu temsil eden fotoğraf, gerçeğin yerine geçerek bu mesafeyi kapatır. Fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ontolojik ilişki, fotografik imgenin gerçekliği konusundaki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalarda konusunu gerçek olaylardan alan ve hakikati temsil ettiğini savunan belgesel fotoğrafın ayrıcalıklı bir yeri bulunmaktadır.

Hakikatin Peşinde Bir Fotoğraf Pratiği: 'Belgesel'

Bir 'doğrudan fotoğraf'⁴ pratiği olarak belgesel fotoğraf, sıklıkla modernite politikalarıyla ilişkilendirilir.

Aydınlanma sürecinin bir çıktısı olan modernizm, bilimsellik, rasyonalizm ve evrensel gerçekler sayesinde adil ve eşitlikçi bir toplum düzeni kurulabileceğini iddia eder; demokrasi, özgürlük ve bireysellik gibi konuları

⁴ 'Doğrudan fotoğraf', gerçeğin görünümünü değiştiren tüm fotografik müdahale ve düzenlemelerin (Yurdalan, 2018, s. 29); manipülasyon ve hile içeren tüm fotoğraf dışı pratiklerin (Buçan, 2020, s. 77) karşısında duran bir fotoğraflama yöntemidir. Doğrudan fotoğraf yöntemi, konusunu nesnel gerçekliği içinde yansıtır ve belge/kanıt niteliği taşır. Bu anlamda her belgesel fotoğrafın doğrudan olduğu söylenebilir. Fakat doğrudan yöntemle çekilen bir fotoğrafın belgesel niteliği taşıyıp taşımadığı fotoğrafın içeriğine, konusunun ve vermek istediği mesajın önemine bakılarak anlaşılır.

savunur (Barrett, 2012, s. 222). Bu doğrultuda hayatı ve insanı konu alan belgesel fotoğraf, dünyayı anlaşılır kılmayı ve daha iyi bir yer haline getirmeyi amaçlar. “Belli bir tema etrafında şekillenmiş bir dizi fotoğraftan oluşan uzun süreli fotoğraf projeleri” olarak tanımlanan belgesel fotoğraf, çoğunlukla “konuyu açıklayan kısa bir metin” ya da “fotoğraf altı yazılar” ile birlikte sunulur. “Savaşlar, göçler, işçiler, açlık, insan hakları ihlalleri, politik şiddet, çevresel ve insani felaketler” ile “fabrikalar, sokaklar, caddeler, uzak ülkeler ve bu ülkelerdeki egzotik yaşamlar” belgesel fotoğrafın konularını oluşturur (Buçan, 2020, s. 15-68). Konusunu ister toplumsal bir sorundan isterse de gündelik hayatın içinden alsın belgesel fotoğrafın en önemli ölçütü gerçeği tüm çıplaklığıyla yansıtmak olmuştur. Toplumsal sorunlarla mücadele etmek için özellikle motive olan ve içinde oldukları durumu değiştirebilmek için yorumuyla aktif katılım gösteren fotoğrafçılar, çoğunlukla ‘toplumsal/sosyal belgeci’ kimliğiyle tanınmışlardır (Yurdalan, 2018, s. 71; Oral, 2013, s. 82). Bu anlamda “olup bitene müdahale etmek”, “ideolojik bir mesaj vermek”, “var olan sorunlara karşı çözüm yollarının bulunmasına katkıda bulunmak” (Özdemir, 2010, s. 7) gibi işlevlerle çektikleri fotoğrafları geniş kesimlere ulaştırabilmek için mücadele etmişlerdir. 1842 yılında David Octavius Hill ve Robert Adamson isimli iki İskoçyalı fotoğrafçı tarafından çekilen ilk belgesel fotoğraflarda din adamları, balıkçılar ve subaylar görüntülenmiştir (Özdemir, 2010). 1800’lerin ortalarında gerçekleşen Kırım Savaşı’nda Roger Fenton; 1861-1865 yılları arasında yaşanan Amerikan iç savaşında ise Mathew B. Brady, belgesel niteliği taşıyan savaş fotoğrafları çekmiştir. 1800’lerin sonlarında John Thomson Londra’nın, Jacob A. Riis ise New York’un fakir mahallelerinde yaşayan insanları fotoğraflarken, bu dönemde belgesel fotoğrafın daha çok portreler üzerinden gerçekleştirildiği görülür. Jacob A. Riis’in New York’ta göçmenlerin yaşadığı muhitlerdeki işsizlik ve fakirliği görüntülediği fotoğraflar, Amerikan Kent Sağlık Örgütü’nün dikkatini çekmiş ve mevcut yaşam koşullarının iyileştirilmesi için kurumu harekete geçirmiştir. Fotoğrafçı Lewis Hine da, 1908’de maden ocaklarında çalışan çocukları görüntüleyerek çocuk haklarıyla ilgili yasaların çıkarılmasını sağlamıştır. Böylece, 20. yüzyılın başlarında belgesel fotoğrafın kamuoyu yaratma ve toplumsal yaşamı etkileme gücü ortaya çıkmış, “toplumdaki yoksul kesimlerin yaşam koşullarını iyileştirmek yolunda” fotoğrafın bir silah olarak kullanılabileceği anlaşılmıştır (Freund, 2016, s. 99). Aynı dönemde, Paris ve çevresindeki günlük yaşamı kaydeden Eugene Atget’in sokak fotoğrafları, zaman içerisinde şehrin değişimini belgelediği için belgesel fotoğraf olarak kabul edilirken; İngiltere’de kaybolmak üzere olan örf, adet ve geleneklerin varlığı fotoğraf yoluyla belgelenmekte; Almanya’da ise August Sander tarafından toplumsal meslek sınıflarına ilişkin fotografik belgeleme çalışması gerçekleştirilmektedir. Aynı zamanlarda, farklı coğrafyalarda, farklı fotoğrafçılar tarafından gerçekleştirilen bu çalışmalar, ortaya çıkışından itibaren kapsamı genişlemeye devam eden belgesel fotoğrafın geleneksel çerçevesini oluşturmaktadır.

1930’lu yıllarda, Amerika’da yaşanan ekonomik kriz, modernizasyon ve makineleşme sonucu işsiz kalan çiftçileri ve tarım işçilerini göç etmek zorunda bırakmış; işçilerin sorunlarıyla ilgilenmek ve onlara maddi destek sağlamak için kurulan Amerikan Çiftçi Güvenliği Dairesi, bu sürecin belgelenmesi ve kurumun çalışmalarına katkı sağlaması amacıyla, aralarında Walker Evans, Dorothea Lange ve Arthur Rothstein gibi

isimlerin de yer aldığı bir grup fotoğrafçıyı görevlendirmiştir. Walker Evans, güneyde yaşayan ve krizden etkilenen çiftçilerin hayatına dair evlerde, sokaklarda ve tarlalarda gördüğü her şeyi fotoğraflamıştır. Dorothea Lange ise, göç etmek zorunda kalan çiftçilerin ve onların geride bıraktığı unsurların fotoğraflarını çekmiştir. Geçici kamplarda çadır hayatı yaşayan, kamyon kasalarında yolculuk halinde olan çiftçiler ile onların terk ederek geride bıraktığı evler ve tarlalar Lange'in fotoğraflarına yansımıştır. Onun 'müdahale etmeden' çektiği ve an'ın duygusunu içeren fotoğrafları herkesi etkilemiştir. Bu fotoğraflardan biri olan, çadırın içinde çocuklarıyla birlikte çaresizce oturan *Göçmen Kadın* (Lange, 1936) fotoğrafı, tüm Amerika'da büyük ses getirirken; Arthur Rothstein'in rüzgarla mücadele eden bir aileyi konu aldığı *Toz Fırtınası* (1936) adlı fotoğrafı da, bunalım döneminin simgesi olmuştur. 1939-1945 yılları arasında meydana gelen II. Dünya Savaşı sırasında da çok sayıda belge niteliğinde fotoğraf çekilmiş, özellikle Henri Cartier Bresson'un hümanist bir yaklaşımla çektiği 'sokak fotoğrafları', estetik boyutuyla günümüze kadar ulaşmıştır. Savaştan sonra bir akım olma özelliğini yitiren belgesel fotoğraf pratiği, *Magnum Photos*⁵ gibi ajanslar bünyesinde, günümüze kadar etkinlik göstermeye devam etmiştir.

Kültürel, toplumsal ve/veya siyasal durumlara ilişkin 'kanıt' niteliği taşıyan belgesel fotoğraf içinde bulunduğu çağa tanıklık ederken, kalıcı olması nedeniyle ortak bir bellek olarak şekillenmiş; toplumsal sorunların tespiti ve çözümü için ihtiyaç duyulan tarihsel perspektifi meydana getirmiştir. Merkezinde 'insani' olanın yer aldığı hümanist yönelimi sayesinde savaş, açlık, yoksulluk gibi konularda ötekileştirilenin, haksızlığa uğrayanın yanında yer almış; içinde buldukları koşulların anlaşılması ve aşılması için mücadele ederek kamuoyu oluşturmayı başarmıştır. Buradan bakıldığında az sayıda fotoğrafçının gönüllü bir etkinliği olarak şekillenen belgesel fotoğrafın kamuoyu yaratma konusunda bu denli etkili olmasının, esas olarak bu fotoğrafların 'hakikat' ile olan ilişkisinden kaynaklandığı görülmektedir.

Fotoğraflar Yalan Söylemez, Ama...

Fotoğrafa belgesel niteliği kazandıran temel özellik "dış gerçekliği birebir yeniden yaratma becerisi"dir (Freund, 2016, s. 8-9). Fakat fotoğraf ve hakikat arasında doğrudan ilişki kurmak, fotoğrafın hiçbir zaman 'yalan' söylemeyeceğini düşünmek doğru bir yaklaşım mıdır? Fotoğraflar yalan söylemese de yalancılardan fotoğraf çekebileceğini ifade eden Lewis Hine (1980, s. 111), belgesel niteliğindeki fotoğraflar için de geçerli olan bu durumun neden olduğu çelişkiyi vurgular: Fotoğrafın sahip olduğu gerçeklik nesnel bir kanıt mıdır, yoksa sadece fotoğrafçının tanıklığının kanıtı mıdır? İlkinde tek bir gerçekliğin, ikincisinde ise bakana göre değişen çok sayıda gerçekliğin varlığı söz konusudur (Yurdalan, 2018, s. 61). Fotoğrafta zamanın hareketsiz kılındığı nokta, fotoğrafın içeriği gerçeğe ne kadar yakın olursa olsun an'ın öncesi ve sonrasına ilişkin üçüncü

⁵ 1947 yılında Macaristan'dan Robert Capa, Fransa'dan Henri Cartier Bresson, İsviçre'den Werner Bischof, Amerika'dan David Seymour, Avusturya'dan Ernst Haas ve İngiltere'den George Rodger bir araya gelerek çektikleri fotoğrafları sergilemek ve satışını gerçekleştirmek amacıyla *Magnum Photos*'u kurmuşlardır.

bir kişinin yorumuyla tamamlanan bir belirsizlik taşır. Üçüncü kişi, an'ın öncesinde fotoğrafçı⁶ ya da fotoğrafın öznesi, sonrasında ise fotoğrafa bakan kişidir. Gerçeğe sadık olma zorunluluğu ya da başka bir ifadeyle hakikati gösterme iddiası, fotoğrafı çeken ve fotoğrafa bakan için ağır bir sorumluluk olarak kabul edilir (Özdemir, 2010, s. 7). Fotoğrafın “nihai ve biricik gerçeği” temsil ettiğini savunan bu yaklaşımın ‘ideolojik’ bir yanılmaca olduğu düşüncesi ise hemen karşı bir sav olarak bu iddianın önünde belirir (Berger, 2015, s. 101).

Vizör aracılığıyla gerçeği tümüyle görebilmek imkânsızdır. Fotoğraf makinesi, karanlıkta açılan bir fener gibi yalnızca çevrildiği kısmı aydınlatır/gösterir (Kılıç, 2012, s. 104). Bu durum, bakış açısına bağlı olarak gerçeğe ilişkin kanıların değişebileceğini düşündürür. Nesnel kabul edilen fotografik görüntü, fotoğrafçının bakışından kaynaklanan bir öznellik içerir. “Belgesel kavramının altında yatan en önemli gerçeklerden biri” olarak ifade edilen bu düşünce, fotografik görüntüye ilişkin bir gerçeği açıklamakla kalmaz; ‘bellek’ olarak kabul edilen birikimin de bilinçli bir seçime dayanan, kurmaca bir gerçek olduğunu açığa çıkarır (Kahraman, 2005, s. 130). ‘Fotografik görme’, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanağı arasından seçimde bulunarak fotoğrafın anlamını belirlediği bir edimdir. Fotoğrafın hangi açıdan çekildiği, çerçevenin içinde nelerin yer aldığı, fotoğrafın öznesi ile objektif arasındaki mesafenin büyüklüğü, ışığın hangi açıdan nereye düştüğü gibi kompozisyona dair öğelere ilişkin tercihleri, fotoğrafçının orada ne gördüğünün ve onu nasıl yorumladığının birer göstergesidir. Gerçekliğe ilişkin kişisel bakışını imgelerle ifade eden fotoğrafçı an’a tanıklık ederken ideolojik, kültürel, etik ve estetik birikimini fotoğrafa yansıtır. Bu nedenle belgesel fotoğraf, estetik bir sunumdan çok, bir bilinç oluşturma eylemi olarak tanımlanmıştır (Curtis, 2003). Topçuoğlu (1992, s. 94) bunu ‘fotoğrafçının tavrı’ olarak isimlendirir. Fotoğrafçının “konuya bakış açısı, kompozisyonu ve yorumu” (Kanburoğlu, 2013, s. 403-404) ile ifade edilebilecek tavır, fotoğrafa anlamını kazandıran o anın yaşanmışlığıyla birlikte, fotoğrafçının deklanşöre bastığı an’a yüklediği duygu ve bilgidir. Konunun gerçekliğine müdahale etmese bile belgesel fotoğrafçının, an’ı nesnel olarak kaydeden bir gözlemciden fazlası olduğu aşikârdır. Her ne kadar fotoğraf imgesi, fotoğrafçının kültürel koşullanmışlığını maskeleyse de (Flusser, 2020, s. 46), fotoğrafın gerçekle olan ilişkisinin sadece temsil kavramı üzerinden kurulamaması (Yurdalan, 2018, s. 51), kendi gerçekliği içinde yorumlanan imgenin ardındaki fotoğrafçıyı ve onun ideolojik yönelimini açığa çıkarır.

Susan Sontag bu durumu belgesel fotoğraf açısından pozitif bir ayrıcalık olarak yorumlar. Ona göre belgesel niteliğe sahip bir fotoğrafın yalnızca gerçeği yansıtması değil duygusal yüküyle fotoğrafa bakmanı etkilemesi de gerekir çünkü uygun bir duygu ve tavır bağlamı var olmadığı sürece belgesel fotoğrafın kamuoyunda iz bırakması mümkün değildir (1999, s. 33-35). Burada, diğer insanlar adına olaylara tanıklık eden ve gördüklerini paylaşarak farklı coğrafyalarda yaşananlar hakkında toplumların bilgilenmesi, bilinçlenmesi ve harekete geçmesi için edimde bulunan fotoğrafçıların hakikati etkili biçimde söylemek için gerçekliği ‘estetik açıdan’ yorumlayabileceği kabul edilmiştir. Bu düşüncenin kaynağı olan Roland Barthes, kendini doğru yere

⁶ Flusser, kamera ve gerçeklik arasında duran fotoğrafçıyı ‘kara kutu’ olarak tanımlar. Bir ressamın yaptığı kadar açık ve net olmasa da fotoğraf aracılığıyla üretilen anlam gerçeklik ve fotoğraf makinesi arasında yer alan fotoğrafçının zihninden geçerek şekillenir (Flusser, 2020, s. 19-20).

konumlandığı ve gerçeğe müdahale etmekten kaçındığı sürece belgesel fotoğrafçının kendi dünya görüşünü fotoğrafa yansıtması gerektiğini savunmuştur. Fotoğrafa bakacak olan kişinin duygularını yönlendirmediği, yapay bir dehşet duygusu ekleyerek fotoğrafın değer ölçütünü kurgusal bir şiddet aracılığıyla belirlemediği ve düşüncelerini manipüle ederek insanların kendi yargılarına varmalarına engel olmadığı sürece (Barthes, 1996, s. 97) belgesel fotoğrafçı, fotoğrafa kendi yorumunu katabilir.

Fakat belge niteliği taşıyan ve tarafsız olması beklenen belgesel fotoğrafın, fotoğrafçının bakışıyla anlam ve değer kazanması çelişkili bir durumdur. Estetik kaygıların kimi zaman içeriğin önüne geçmesi, izleyiciyi fotoğraf aracılığıyla açığa çıkan duygudan uzaklaştırırken, fotoğrafçının bu durumdan 'zalimce faydalandığına' ilişkin bir yargıya varılmasına neden olur (Sontag, 1999, s. 105; Price, 2014, s. 27). Fotoğrafçının tavrı, fotoğrafını çektiği öznenin konumu dolayısıyla etik açıdan önem taşımaktadır. Belgesel fotoğrafın öznesi, genellikle zor durumda olan insanlardır. Bu nedenle fotoğrafın içeriğinin estetiğinden önce gelmesi gerekirken, konunun estetize edilerek tüketim nesnesi haline getirilmesi kaçınılması gereken bir durum olarak gösterilir. Fotoğrafçı ile fotoğrafı çekilen insanlar arasındaki yakın ilişki fotoğrafçının konuya yaklaşımını, dolayısıyla belgesel fotoğrafın gerçekliğini etkilemektedir. Genel kaniya göre fotoğraf makinesi, ahlaki sınırları ve toplumsal engelleri yok ederek fotoğrafçıyı, fotoğrafı çekilen insanlara karşı her türlü sorumluluktan kurtarır. Çünkü fotoğraf çekmek, esas olarak bir müdahale etmeme edimi olarak tanımlanır. Ancak deprem, savaş, açlık gibi felaket durumlarında fotoğrafçı, an'a tanıklık etmek ve delil oluşturmak ile zor durumdaki insanlara yardım etmek arasında kalır. Her ne kadar fotoğraf çekmek aktif bir katılım biçimi sayılsa da, fotoğrafçının seçme şansı olduğunda yardım etmek yerine, fotoğraf çekmeye devam etmesi her zaman için tartışmalı bir konu olmuştur.

Yalnızca fotoğrafçının varlığı değil kullandığı aygıtla olan ilişkisi de fotoğrafın nesnel olduğu düşüncesinin bir yanılısına olduğunu işaret etmektedir. Fotoğrafçı imgeleri seçme özgürlüğüne sahip olsa da makinenin imkânlarıyla kısıtlandığı için çekebilecek olduğu konuya yönelmektedir. Fotoğraf makinesinin elde edilmek istenen sonuç için ayarlanarak süreç içinde hazır hale getirilmesi, "Düşünüp tasarlamadan fotoğraf çekmek" diye bir şeyin olmadığını gösterirken, kodlanan fotoğrafın gerçeğin temsili değil, büsbütün yeni bir gerçeklik olduğuna ilişkin düşüncenin de argümanlarından biri haline gelir (Flusser, 2020, s. 19-49). Fotoğrafçının 'karar anı' (Cartier-Bresson, 1952) olarak nitelendirilen deklanşöre basma anı, bir dizi karar sürecinin parçası olduğu için tayin edici değildir. Dolayısıyla tek bir fotoğrafın değil bir fotoğraflar dizisinin fotoğrafçının amacını yansıtılabileceği düşünülür (Flusser, 2020, s. 53). Belgesel fotoğrafın aynı tema etrafında çekilmiş bir dizi fotoğraftan oluşması bu nedenle önemlidir. Birden fazla fotoğraf, bir bağlam oluşturarak hakikate ilişkin daha kapsamlı bir tanımlama yapabilir.

Burada sadece fotoğrafçının yorumu ya da kameranın olanakları değil, fotoğraflanan öznenin de fotografik imgeyi yapılandığı iddia edilir. 'Poz' kavramını gerçek ve temsil arasındaki sınırı çizen bir çerçeve olarak

tanımlayan Silverman (2006, s. 195-286), kameranın görüş alanına giren ya da doğrudan kendisine doğru çevrilen kamera nedeniyle görüldüğünün farkına varan öznenin gerçeklikten koparak kendisini fotoğrafın içindeki bir figür olarak hayal ettiğini belirtir. Bu açıdan belgesel fotoğrafın konusunun doğallığından da kuşku duyulmalıdır. Bazı belgesel nitelikli fotoğrafların poz olarak hazırlanıp çekildiğinin ortaya çıkması, fotoğrafçının niyetinin sorgulanmasına ve belgesel fotoğrafın inandırıcılığını yitirmesine neden olmuştur. Kamera tarafsız değildir. Bu tarafsızlıkta fotoğrafın öznesinin de payı vardır. Çünkü fotoğraf ile temsil edilen, fotoğrafçının bakışı olduğu kadar, öznenin de bakışıdır (Burgin, 2013, s. 198).

Fotoğrafçının konuya yaklaşımını ve doğal olarak belgesel fotoğrafın hakikat ile olan ilişkisini etkileyen unsurlardan biri de fotoğrafın yayınlanacağı mecradır. Amacı çok sayıda izleyiciye ulaşmak ya da daha fazla para kazanmak olan fotoğrafçı için mecra seçimi, onu ideolojik olarak sınırlandırır (Flusser, 2020, s. 74). Fotoğrafın yayınlandığı mecra, fotoğrafın anlamını değiştirme ve manipüle etme anlamında etki etme gücüne sahiptir. Fotoğraf aracılığıyla görünür olan imgeleri sınırlayan 'sansür' anlayışı fotoğrafın yayınlandığı mecraya göre değişiklik gösterir. Sansür, post-truth yaklaşımı içinde de işlevsel bir mekanizmadır. Belirli duygulara yönelerek fotoğrafı tahrif eder, ayıklar, çerçevlendirir ve bu kırılmış içeriği hakikat saymaya, kitleleri ikna etmeye çalışır (Barrett, 2012, s. 214-215). Sansürün işleyişinde dergi yayıncıları ve editörlerinin etkili olduğu görülür. 'Katı gerçeklikler' yerine, çoğunlukla 'eğlenceli olan' tercih edilir. Bu anlayış, post-truth çağını başlattığı düşünülen 'gerçeklerden çekinme' güdüsünün, üst akılca toplumun bilinçaltına sansür aracılığıyla yerleştirilmiş olabileceğini düşündürür.

Sansürün uygulama biçimlerinden biri 'embedded' yani 'iştirilmiş muhabir' kavramı ile açıklanır. Sahada herhangi bir kurum için çalışan fotoğrafçıları tanımlayan bu kavram hâkim ideolojinin çıkarlarına uymayan görüntüleri elde etmemek ve/veya yayınlamamak üzere sansür uygulamak anlamına gelir (Topçuoğlu, 2005, s. 44). Fotoğrafların kamuoyu üzerindeki güçlü etkisi anlaşıldığında iktidar odaklarının hedefi görüntüleri kontrol altına almak olmuştur. Bu uygulamanın en başarılı örneği Amerika halkını savaşa ikna eden Körfez Savaşı'nda görmek mümkündür (Çetin, 2010, s. 47).

Fotoğrafçı, fotoğrafın konusu ya da yayınlandığı mecra tarafından kurgulanmış olması belgesel fotoğrafın kanıt niteliğini ve tarihselliğini zedelemektedir. Bu nedenle gerçeği manipüle eden her müdahale belgesel fotoğrafa olan inancı tüketir. Tarihte yer bulmuş bazı belgesel fotoğraf örneklerinde savaş alanında figürlere poz verildiği, ölümlerin yerlerinin değiştirildiği, halktan kişilere seslenilerek onlardan belli bir yöne bakmalarının istendiği sonradan fotoğrafın özneleninin itiraflarıyla ortaya çıkmıştır. Bu gibi müdahalelerin belgesel fotoğraf için uzlaşım salması, fotoğrafın duygusal etkisini arttırmaya yönelik olarak gerçekleştirildiği ifade edilse de (Price, 2014, s. 29); fotoğraflar aracılığıyla kitlelerin duygularını hedef alan bu imgelerin hakikatin önemsizleşmesinde payı olduğu açıktır.

Peki, Şimdi Gerçek Nerede?

Fotografik imgenin gerçekten var olduğunu işaret eden deneyim ve tanıklık, bugün aracısız olarak üretilen dijital görüntü için söz konusu değildir. Kayıt aracından bağımsız olarak, bilgisayar aracılığıyla elde edilebilen bu görüntülerin ontolojik bir kökeni yoktur. Gerçek olmayan ancak gerçeğe benzeyen dijital görüntü 'inandırıcı' niteliğiyle gerçekliğe dâhil olur. Temsilden simülasyona doğru gerçekleşen bu geçiş, foto-gerçekçi yaklaşımın bittiğini ve bir fantezi evresinin başladığını gösterir. Sayısal verilerden meydana gelen dijital imgeler, üretildikten sonra her daim manipülasyona açıktır. Değiştirilebilir, silinebilir, sonsuz sayıda kopyası üretilebilir, akışkan ve esnek bir forma sahiptir. Bu özellikleri nedeniyle dijital imge, geleneksel fotoğrafçılıktan aşına olunan gerçeklik algısını büyük ölçüde değiştirmiştir⁷. Yeni üretim koşulları içinde imge "bir tür iletişim ve işlem aracı" olarak metinlerarası düzeyde işlevsellik kazanır. Artık tek bir imgeden söz edilemez, farklı türde veri ile bir arada kullanılabilen değişken bir imgedir söz konusu olan (Değirmenci, 2016, s. 220-237). Analog görüntüden dijital geçiş, yeni görme biçimleri meydana getirmesi nedeniyle teknolojik bir devrim olarak görülür. Bilim ve sanat açısından "bilgisayar destekli fotografik teknolojiler" önceden ulaşılamaz/görüntülenemez olanı ulaşılabilir/görüntülenebilir kılmayı yani gerçekliğin yeni boyutlarını açığa çıkarmayı başarmıştır (Barrett, 2012, s. 210-211; Robins, 2013, s. 254-257). Fakat belgesel açısından dijital teknolojinin kullanımı 'fotografik dürüstlük' konusunda bir tehdit oluşturur. Belgesel fotoğraf gücünü, güvenilir olmasından alır. Gerçekliği dijital olarak yeniden üreten fotoğraflar, toplumun fotoğrafın tanıklığına olan inancını sarsar (Barrett, 2012, s. 211). Bugün dünyayı tek bir fotoğraf karesiyle anlamlandırmak mümkün değildir. İmajların dijitalleşmesi, onların gerçekle olan ilişkisini kopardığı gibi güvenilirliğini de 'açıkça' ihlal etmiştir. Fotoğrafın gerçeği yansıttığına dair inancın iktidar odakları tarafından 'gizlice' bir denetim aracı olarak kullanılması, imgenin gerçeklikle olan bağına açıkça reddetmesine neden olmuştur. Bu anlamda post-truth çağında dijital imge, kendi gerçekliğine ilişkin insanlara yalan söylemek yerine, açıkça bir simülasyon olduğunu belirterek iletişim kurmaktadır.

Belgesel, "fotoğrafın şeffaflık niteliğine duyulan inanç" üzerinde durmuştur. Dijital imgenin manipülasyona açık olması bu inancı sarsar. İmgelerin gerçek mi yoksa değiştirilmiş mi olduğunu bilemeyen izleyici hayal kırıklığına uğrar (Değirmenci, 2016, s. 206). Bununla birlikte, ne olduğu belirsiz bir imgeden şüphe duyduğu için kendisini düşünmeye, sorgulamaya, uyanık olmaya ve gördüklerini yorumlamaya zorlar (Robins, 2013, s. 249-252). Dijital fotoğrafta imgenin bütünlüğünü büyük ölçüde zedeleyen manipülasyonların gerçek olandan ayırt edilememesi etik bir probleme neden olur. Her ne kadar manipülasyon, fotoğraf pratiğinin her aşamasında var olsa ve nesnel olduğunu iddia eden belgesel fotoğrafın bile birçok unsur tarafından

⁷ "Kişinin yüksek-çözünürlüklü görsellerin içine dalarak, derinlemesine keşfetmesine olanak" tanıyan "haritalandırma programları"; "fotoğraftaki parçaları, yazılımın aynı sahnenin çevrimiçi başka fotoğraflarından parçalarıyla tamamlamaya izin" veren "sahne tamamlama (scene completion)" teknolojisi; "bedenlerin yer değiştirmesi, başkasının bedeninde illüstrasyon olarak yerleştirilmeyi mümkün hale" getiren görsel manipülasyonlar; "fotoğrafın bir kısmında farklı bir aydınlatma kaynağı olup olmadığını ya da fazladan piksel yaratılıp yaratılmadığını" tespit etmek için oluşturulan "dijital adli tıp" alanı (Ritchin, 2012, s. 38-57) fotografik görüntünün gerçekliğine ilişkin ulaşılan yeni seviyeyi işaret etmektedir.

yorumlanarak meydana getirildiği bilinse de dijital imgenin fotoğraf çekildikten sonra hala işlenebilir olması, üstelik bunun uzman olmayan kişiler tarafından sık sık ve kolayca gerçekleştirilmesi “toplumsal kuşkuculuğu” tetiklemiştir (Ritchin, 2012, s. 31). Geleneksel fotografik imgeler ikna gücünü yitirirken, yerine geçen dijital imgeler günümüz insanının duygu sistemine uyarlanabilir şekilde gerçeği görmezden gelerek simülasyona yönelmektedir.

Bu yeni deneyimde belgesel fotoğrafta gerçekliği destekleyen ne varsa yerinden edilir. Dijital fotoğrafın herkesin elinin altında bulunan bir araç olması, geleneksel belgesel fotoğrafın sağladığı ‘ayrıcılık’ tanıklığın milyonlarca potansiyel tanık ile ikame edildiğini gösterir (Ritchin, 2012, s. 12). Belgesel fotoğrafın kendine özgü çarpıcı etkisi, cep telefonlarıyla çekilen fotoğrafların paylaşılmaya başlanmasıyla yitip gitmiştir. Dünyanın her yerinden çekilen fotoğraflara, internet ve sosyal medya aracılığıyla anında ulaşılabilir olma durumu, dergilerde ve salonlarda sergilenen belgesel fotoğrafın ayrıcalıklı konumunu sarsmıştır. “Günümüzde en etkileyici belgesel fotoğrafların artık amatörler tarafından çekildiği”ni vurgulayan Topçuoğlu (2005, s. 44), yalnızca bir olayı yaratan veya yaşayan insanların o olayın içinden gelen görüntüleri yakalayabileceğini belirtir. Fotoğrafın demokratikleştirici gücü, gerçekliği çok kutuplu hale getirerek merkezsizleştirmektedir. Dijital imge, gerçekliği bir sınır olarak kabul eder. Buna göre geleneksel belgesel fotoğraf, gerçekçilikle ve doğrudanlıkla; fotoğrafçılar da kendi hayal güçleriyle ile kısıtlanmıştır. Dijital imge, imajların sanal olarak üretilmesi ve fotoğrafçıya geniş denetim imkânı sunmasıyla bu sınırları kaldırarak fotoğrafı ve fotoğrafçıyı özgürleştirir (Robins, 2013, s. 247). Dijital imge fotoğrafı çevreleyen zaman ve mekân sınırlarını da kaldırır. Dijital müdahaleler ile geçmişe ulaşılabilirdiği gibi gelecek de fotoğraflanabilmektedir. Böylece “Fotografik zaman, gözlemci ve nesnesi arasındaki ayrıcalıklı karşılaşmanın sabitlenmiş anı olmaktan çıkıp tekrar inşa” edilir (Ritchin, 2012, s. 28).

Belgeselden Sonra Ne Var? Fotoğrafta ‘Post-Doc’ Yaklaşım

Geleneksel belgesel fotoğrafın hakikati içerdiğine ilişkin iddiası ve dünyayı daha iyi bir yer haline getireceğini düşünen hümanist yaklaşımı bugün inandırıcılığını büyük ölçüde yitirmiştir. Ezilen işçilerin, sömürgeleştirilen halkların, ötekileştirilerek toplumun dışına itilen kadınların var olmaya devam ettiği günümüzde modernizmin başarısız olduğunu savunan ve ilerleme düşüncesini reddeden postmodernizm, gerçek konusunda eleştirel ve kuşkucu bir yaklaşım sergiler (Barrett, 2012, s. 222-224). Tek bir gerçek olmadığı için hiçbir şeyin bilinemeyeceğini savunan postmodern düşünce, gerçeğin önemsizleşmesine ve dolayısıyla hakikat arayışının anlamsızlaşmasına yol açar. Bu da belgesel fotoğrafın yeniden konumlandırılması ihtiyacını doğurur. 2006 yılında Yunan küratör Hercules Papaioannou tarafından dile getirilen ‘Post-Doc’ yani ‘belgesel sonrası’ kavramı, fotoğraf ve hakikat arasındaki yeni ilişkiye dikkat çeker. Fotoğrafın üretim, dağıtım ve gösterim

koşullarında meydana gelen değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu yeni ilişki, Allan Sekula, Martha Rosler ve Fred Lonidier gibi fotoğrafçı ve eleştirmenlerin 1970'li yıllarda dile getirdiği 'yeni belgesel fotoğraf'⁸ yaklaşımının devamı olarak, geleneksel belgesel anlayışının eleştirisi üzerinden inşa edilir.

Bu süreci yakından takip eden Diane Neumaier, 'yeni belgesel' teriminin sosyal belgeseli yeniden tanımlayan ilerici bir yaklaşım olduğunu; yazılı metin ve montaj gibi çağdaş fotoğraf stratejilerini kullanan ve liberal duygusallığı terk ederek gizli sosyal yapıları ortaya çıkarmaya çalışan bir grup fotoğrafçıyı işaret ettiğini belirtir (1984, s. 15-17). Gerçeğe ne kadar benzer/yakın olursa olsun gerçekliğin bir temsili olmaktan öteye geçmemesi, belgesel fotoğrafı tartışmalı hale getirmiştir. Fotoğrafçının varlığı, fotoğrafın nesnellliğini ve tanıklığını şüpheli kılarken; fotoğrafa anlam ve duygu yükleyen kişisel yorum, 'belgesel' niteliğin sorgulanmasına neden olmuştur. Olaya yakınlığı ile öne çıkan fotoğrafçı, 'kahraman' olarak yüceltilirken, belgesel fotoğraf giderek kişiselleşmiş ve gerçekliği aşarak estetik bir temsile, sanat eserine dönüşmüştür. Dolayısıyla ulaşılmaz hale gelen 'anlam' yani 'hakikat' izleyicinin yorumuna muhtaç kalmıştır. Bununla birlikte, yeniden üretilebilir ve sergilenebilir olması fotoğrafın politik bir araç olarak öne çıkmasına yol açmış; fotoğraf aracılığıyla üretilen söylemin 'gizli' bir ideoloji doğrultusunda meydana getirildiği de açığa çıkmıştır (Sekula, 2013, s. 97-105). Bu anlamda, geleneksel belgesel fotoğrafın hakikati eksiksiz olarak temsil ettiğine, şeffaf olduğuna, kolayca algılandığına ve bilgiyi aktarmada yeterli olduğuna ilişkin kabullerin doğru olmadığı iddia edilmektedir. 'Sempatı' uyandırmanın ötesine geçemediği savunulan geleneksel belgesel fotoğraf anlayışı, yüzey görünümleri aşarak görünenin ardında yer alan toplumsal dinamikleri açığa çıkarmak ve bu dinamiklere karşı toplumsal direnişi teşvik etmek konusunda yeteri kadar etkili olamamakla eleştirilmiştir (Rosler, 2004, s. 208-209). Bu eleştirel zemin üzerinde yükselen ve temsil sistemlerinin yardımıyla sürdürülen sosyo-ekonomik koşullara doğrudan bir saldırı niteliği taşıyan yeni belgesel fotoğraf, hedefine, izleyicinin radikalleşmesini yerleştirmiştir (Neumaier, 1984, s. 15).

Bu eleştirel bakış açısı, günümüz post-truth evreninde yeniden konumlanmaya çalışan belgesel fotoğrafın da temelini oluşturmaktadır. Bugün, bilginin dolaşımı için en hızlı ortam olan internet ve sosyal medyada var olan çok sayıda söylemden birini gerçek kabul etmek çok aşamalı ve zorlu bir süreç haline gelmiştir. Dijitalleşen fotoğrafın çeşitli tekniklerle manipüle edilmesi, hatta hiç var olmamış görüntülerin gerçekmiş gibi üretilmesi, belgesel fotoğrafın hakikat ile olan ilişkisinin yeniden tanımlanması ihtiyacını doğurmuştur (Papaioannou, 2010, s. 39). Bu noktada geleneksel belgesel fotoğraf ile post-doc arasındaki temel ayrımları işaret etmesi açısından Fred Ritchin'in *Fotoğraftan Sonra* (2012) kitabında sıraladığı dijital fotoğrafa ilişkin beş temel stratejiyi hatırlamak faydalı olacaktır:

⁸ Nazif Topçuoğlu, fotoğrafın belgesel niteliklerini tartışmaya açtığı *Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor* başlıklı yazısında bu fotoğrafçılık pratiğini 'anti-belgesel' olarak tanımlamıştır (2010, s. 17).

- (1) Gerçeklikte tek bir doğrunun olmadığını açığa çıkararak şekilde, çoklu bakış açısıyla düzenlenmiş fotoğraf eşleşmeleri yapmak.
- (2) Yaşanan/yaşanmakta olan bir olaya tanıklık etmek yerine, gelecekte olması muhtemel bir olayı fotoğraf aracılığıyla canlandırmak.
- (3) "Fotoğrafların yalnızca fotoğrafçılar, editörler, okuyucular tarafından değil, konuları tarafından da değerlendirilebileceği" interaktif fotoğraf sunumları yapmak.
- (4) İnsanların yüzünü göstererek onları tekrar tekrar kurbanlaştırmadan bir konuyla ilgili olan herkesi bir araya getirmek suretiyle, sosyal fotoğrafı ikonik değil, yararlı şekilde kullanmak.
- (5) Pasif ya da merhamet yorgunu kullanıcıyı, fotoğraf üzerine eklenecek bağlantı noktalarıyla aktif hale getirmek ve söz konusu durum hakkında daha geniş bilgilenmesini sağlamak (Ritchin, 2012, s. 144-156).

Görüldüğü üzere dijital fotoğraf daha esnek/akışkan, izleyicinin katılımını öngören, melez ve metinlerarası bir yapı ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yapı içindeki post-doc yaklaşım ise kurgu ile hakikatin yer değiştirdiği yeni bir imge ontolojisi öngörür. Burada gerçeğe uygunluk göreceli bir konu haline gelirken, gerçek ya da kurmaca, olayın çarpıcı yönünü açığa çıkararak kamuoyu oluşturmak amaçlanır. Belgesel fotoğrafın 'yeni' amacı, toplumsal bir duruma ilişkin gerçeği doğrudan izleyiciye ulaştırmaktan ziyade fotoğrafı çok katmanlı olarak yapılandırmak ve izleyiciyi bu yapının içinde bir keşif gezisine çıkarmaktır. Böylece fotoğraf deneyiminin her aşamasında yeni bir gerçeklik açığa çıkarken, izleyici gerçekliğin birden fazla boyutu ile karşılaşır (Ritchin, 2012, s. 71). Geleneksel belgesel fotoğrafta gerçek tek bir bağlam içinde anlam kazanır. Ancak fotoğrafta söylenenler kadar, söylenmeyenlerin de anlamı değiştirebileceği düşünüldüğünde, post-doc yaklaşımın izleyiciye düşünme ve seçim hakkı tanıdığı anlaşılır. Geleneksel belgesel fotoğrafın ideolojik amaçlarla bir kontrol unsuru olarak kullanıldığını düşünen Papaioannou da (2010, s. 40), gerçek konusunda şüpheli bir tavır sergileyen post-doc yaklaşımın izleyici farkındalığını kuvvetlendirdiğini ifade eder. Post-doc ifadesi bir 'şemsiye kavram' olarak kabul edildiğinde 'photo-text', 'fotomontaj', 'dijital montaj' ve 'sahneleme' gibi anlatı unsurlarının tek tek ve/veya bir arada kullanıldığı farklı ekol ve yaklaşımlar için kapsayıcı bir niteliğe sahip olduğu görülür (Buçan, 2020, s. 202). Fred Lonidier, Jim Goldberg, Jeff Wall, Julie Blackmon, Nan Goldin, Peter van Agtmael, Susan Meiselas ve Max Pinckers gibi çağdaş belgesel fotoğrafçıların çalışmalarında bu unsurların izini sürmek post-doc yaklaşımın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Fotoğraf ile metnin bir arada kullanıldığı 'photo/text' yaklaşımı fotoğrafın yetersizliğini işaret eden yeni bir temsil stratejisi olarak ortaya çıkar. Belgesel fotoğrafta altyazı uygulamaları eskiden de vardır ancak bu metinler fotoğraflara ilişkin 'bağlam' yaratma konusunda yeterince bilgi içermeyen başlıklardan ibarettir. Bu yaklaşımda ise görüntü ve metin eşit derecede öneme sahiptir. Amerikalı fotoğrafçı Fred Lonidier, fotoğraflardan oluşan kolajları metin unsurlarıyla birleştirerek yeni bir sanatsal dil yaratmayı ve sosyo-politik

meselelere bu dil aracılığıyla dikkat çekerek, belgeseli toplumsal bir pratiğe dönüştürmeyi amaçlar. Photo-text'lerden oluşan panellerde anlattığı hikâyeler aracılığıyla, ele aldığı konuyu kavramsallaştıran Lonidier, kullandığı oklar, metin başlıkları, farklı boyuttaki font seçimleri ve elde ettiği anlık görüntüler sayesinde hem toplumsal bir koşulu belgeler hem de hikâyenin merkezindeki mağduriyete ortak olarak konuya eleştirel bir bakış getirir. Farklı yazı tipi boyutları, hikâyedeki belirli bölümleri aydınlatmaya hizmet ederken, aslında daha az önemli görünen kelimeler için izleyiciyi daha yakından bakmaya ve gördüklerini yorumlayarak fotoğrafın söylemine katılmaya davet eder (Alpert, 2018). Doğrudan içinde yer aldığı sendikal faaliyetler çerçevesinde sınıf mücadelesini öne çıkaran Lonidier ırk, cinsiyet ve çevre gibi konularda da eşitsizlik ve adalet gibi kavramların tartışılmasını sağlar. Lonidier, kendini öne çıkarmadan, yaptığı işi romantikleştirmeden sanat ve politika yani temsil ve eylem arasında bir bağlantı kurmayı amaçlar (Alpert, 2018). Çoğu fotoğrafında öznelerin yüzlerini göstermeyen Lonidier, ele aldığı konuyu merkezsizleştirir ve kavramın olay özelinde değil daha geniş perspektiften tartışılmasını sağlar.

Amerikalı fotoğrafçı Jim Goldberg de görüntü ve metni bir arada kullanarak deneysel hikâyeler anlatan yenilikçi fotoğrafçılardan biridir. Goldberg'in 'foto-roman'a benzeyen çalışmaları uzun bir araştırma süreci sonunda ortaya çıkan sosyal meselelerden ya da doğrudan kendi hayatı ile ilişkilendirdiği kişisel konulardan oluşur. Sınıf, güç, aile, mutluluk gibi mitlere dönüşen kavramlar üzerine düşünen Goldberg, bu mitlerin ötekileştirdiği hikâyeleri ön plana çıkarır. Goldberg'in *The Last Son* (2016) projesi, kendisini ailesi içinde dışlanmış yani 'öteki' olarak hisseden fotoğrafçının babasıyla ilişkisini ve fotoğrafla tanışma sürecini anlatır. Bu çalışmada "fotoğrafik imgelere genellikle el yazısıyla yazılmış metinler eşlik eder. Bu metinler kimi zaman doğrudan fotoğrafın üzerine yazılmıştır. Bazen de her iki uygulama bir kolaj şeklinde bir arada sunulur. Evde çekilmiş fotoğraf kareleri ve daktiloyla yazılmış anekdotlarla" (Bajekal, 2017) da bir araya geldiğinde, Goldberg ortaya 'günlük' şeklinde bir kolaj ya da 'foto-roman' bütünlüğünde bir belgesel çıkarır. Fotoğrafçı bir heykeltıraş gibi görüntüleri yontarak ve yapıştırarak görsel hikâyeler üretir. Kendi kişisel tarihini görüntüleyen Goldberg, içsel meselelere yönelerek doğrudan kendi yalnızlığını anlatır. Goldberg'e göre, fotoğraflanan zaman ile fotoğrafa bakılan zaman hiçbir zaman örtüşmediği için özne değişime mahkûmdur. Böylece fotoğrafçının kişisel tarihi ile yüz yüze geldiği an, aslında artık bambaşka biri olarak fotoğrafa baktığı andır. Geleneksel belgesel fotoğrafta önemli olan o 'an' iken, farklı zaman katmanlarının aynı öykü içinde yer alması post-doc bir yöntem olarak karşımıza çıkar.

Geleneksel belgesel fotoğrafın gerçeklik algısını değiştiren şeyin, fotoğrafın teknik ve estetik temellerinde yaşanan dönüşüm olduğunu savunan yeni belgesel fotoğrafçılar, bu dönüşümü açıklamak için postmodern eleştirinin argümanlarından faydalanmışlardır. Gerçek ile temsili arasındaki sınırın kaybolduğuna ve ikisini birbirinden ayırt etmenin imkânsızlaştığına gönderme yapan 'hipergerçekçilik' (hyperrealism) kavramı ve bu kavramdan doğan 'sahnelenmiş fotoğraf' (staged photography) uygulaması, post-doc yaklaşımın da sıklıkla başvurduğu uygulamalardan biridir. Klasik belgesel fotoğrafta, herhangi bir müdahalede bulunulmayan

fotoğrafın gerçekten yaşanmış bir an'ı ifade etmesi, başlı başına etkileyici bir durumdur. Post-doc yaklaşımda ise gerçek, bir ideoloji doğrultusunda oluşturulmakta ve yeniden sunulmaktadır. Fotoğraftaki bir durumun etkileyici olması için gerçekleşmiş olması gerekmemektedir. Gerçekleşmesi muhtemel bir durum, yapay olarak oluşturularak da benzer bir etki yaratılabilir. Post-doc yaklaşımda, kurgu olup olmadığından emin olunamayan bir fotoğrafın gerçeklik iddiasının karşısına, kurgu olduğu açıkça ifade edilen bir fotoğrafın en az diğeri kadar etkileyici olabileceği gerçeği getirilir.

Jeff Wall, sahnelenmiş fotoğraf yoluyla belgeselin dilini sorgulayan fotoğrafçılardan biridir. Ünlü ressamların eserlerini yorumlayarak dijital ortamda yeniden üreten Kanadalı fotoğrafçı, fotomontaj ve sahneleme yöntemlerini kullanarak gerçeği manipüle ettiğini 'açıkça' belirtir. Post-doc yaklaşımda, doğrudan fotoğraf ve gerçeğin kaydedilmesi gibi edimlerin yerini, inşa edilmiş fotoğraf ve fotoğrafçının yorumu almıştır. O an, yani fotoğrafın bir referans olarak her seferinde izleyiciyi götürdüğü ve o sayede bir anlam ve değer kazandığı kayıt an'ı, yerini izleyicinin fotoğrafı görüp anlamlandırıldığı zaman olan şimdi'ye bırakır. Resimsel teknikleri, fotografik gerçeklikle harmanlayan Wall'un meydana getirdiği 'geniş formatlı' eserlerde bariz bir yapaylık söz konusudur. Zaman, uzam ve perspektif algılarını değiştirmeye yönelik çalışmalar yapan post-doc fotoğrafçılar, izleyicinin öznel algısını öne çıkarmak için fotoğrafların baskı boyutlarını büyütmüş, keskinliklerini ve detaylarını arttırmışlardır. İzleyici fotoğrafla yakın bir ilişki kurarken, izleyicinin farklı detayları ve anlamları keşfedebilmesi de mümkün hale gelmiştir. Wall'un 'yakın belgesel' olarak isimlendirdiği 'gündelik' anları gösteren bazı fotoğrafları, geleneksel belgesel fotoğraflara benzemektedir. Ancak bu fotoğraflar geleneksel biçimde olaya 'tanık' olduğu sırada değil, olayın ardından 'sahneleme' yöntemiyle inşa edilmiştir. *Dead Troops Talk* (Wall, 1992) ya da *Parent Child* (Wall, 2018)'da olduğu gibi, sahnelenen an 'önemsiz' gibi görünür, ancak Wall'un amacı görünen olayın ardındaki anlam ve ilişkiler konusunda izleyiciyi düşündürür. Wall, fotoğrafların 'gerçekçi' olmadığına ne gibi bir işleve sahip olabileceğini sorgular. Sanal ve gerçek arasında kendi gerçekliğini inşa eden bu fotoğraflar uzun süre bakmayı, dolayısıyla aktif olarak izleyicinin katılımını talep eder. Her bakışta yeni bir şey keşfeden izleyici, fotoğrafın görünen yüzeyinin ardındaki gizli anlamın farkına varır.

The Flooded Grave (1998-2000)'de olduğu gibi, Wall'un ürettiği bir fotoğraf kimi zaman uzun yıllar süren sistematik bir fotoğraflama çalışmasının sonucu olarak ortaya çıkar. Çok sayıda fotoğrafın bir araya gelerek kusursuz 'tek' bir fotoğrafa dönüşmesi ve bu fotoğrafın meydana getirdiği 'hipergerçeklik' post-doc yaklaşımın bir sonucudur. Dijital fotoğraf, post-truth çağda 'sahte haber' olarak karşımıza çıkan, gerçek ve görüntü arasındaki bağı koparan yeni bir iletişim biçimini meydana getirmiştir. Wall'un fotomontajları da gerçeği fotoğrafın düzenleyici unsuru olarak gören geleneksel belgesel anlayışını aşarak sahnelenmiş ya da kurgusal olan aracılıyla gerçeğin sorgulanmasını talep eder. Wall'un fotoğrafları açıkça 'yalan' söylerken, amacı post-truth evrendeki sahte haberi gerçeğe dönüştürerek ahlaki bir manipülasyon yaratmak ve toplumu yozlaştırmak değildir. Aksine, sahnelenmiş ya da kendiliğinden olsun bir fotoğrafın, bir olayın sadece var

olduğuna ilişkin olgusal bir unsura dönüştüğünü göstermektir. Fotoğraf artık bir temsil değildir. Gerçekle görüntü arasındaki bağ kopmuştur. Temsilin temsili olarak fotografik imge gerçekliği aşarak kurmaca bir gerçeğe dönüşür.

Çağdaş Amerikalı fotoğrafçı Julie Blackmon, Jeff Wall gibi resim sanatından etkilenmiştir. Wall'dan farklı olarak Blackmon, mevcut resimleri kendine özgü biçimde sahnelemekle birlikte ışık, renk ve kompozisyon kodlarını uygulayarak 17. yüzyıl Flaman ressamlarının tablolarındaki duyguyu ve atmosferi oluşturmaya çalışır. Amerika'nın küçük bir semtinde yaşayan Blackmon'un konularını gündelik hayat, özellikle de şehri ve evini paylaştığı ailesi oluşturur. Eserleri çoğunlukla otobiyografik olmakla birlikte, mizah ve tekinsizlik gibi kavramlar çerçevesinde kurgusal bir gerçekliği yansıtan fotoğraflar çeker. Bu fotoğraflarda günlük hayat ve ev yaşamı tüm sıradanlığı içinde komik ama aynı zamanda dikkat çekici ve kaotik ayrıntılar içerir. Fotoğrafları güzel ama rahatsız edici olarak nitelenen Blackmon, çocukları, özellikle de kendi yeğenlerini bir metafor olarak kullanır. Çocukların masumluluğu ve dış dünyanın tehditlerine karşı savunmasız oluşu fotoğraflarındaki çatışmayı oluşturur. Planlı, düşünülmüş, titizlikle sahnelenmiş sıradan anları güçlü bir anlatı oluşturmak üzere çeken ve kurgulayan Blackmon, bu fotoğrafların bir kısmını görüntüleri dijital ortamda birleştirerek oluşturur.

Fotoğrafın oluşum sürecinde yer alan bakışın ve deklanşöre basılarak bakılan şeyin kaydedildiği kritik an'ın tarafsız olamayacağı düşünüldüğünde gerçeklik, fotoğrafçının bakışıyla şekillenen estetik bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle post-doc yaklaşım, fotoğrafçı ile fotoğrafı çekilen arasındaki ilişkinin de yeniden kurulmasını gerektirmiştir. Post-doc yaklaşım, fotoğrafı çeken ile fotoğrafın konusu olan özne arasında yeni ilişkiler kurmayı dener. Amerikalı fotoğrafçı Nan Goldin gibi sanatçılar, başkasının değil, kendi hayatlarının fotoğrafını çekerek klasik belgeselin yarattığı özne-nesne ayrımını ortadan kaldırmayı denemiştir. Goldin kendi hayatını ve yakın çevresini görüntülediği fotoğraflarında cinsel yönelimler, hastalıklar, bağımlılık, şiddet ve istismar gibi konularda toplumsal normları sorgulayarak görülmeyen ve/veya görülmek istenmeyenlerin yani 'öteki' olanın varlığını belgelemeyi amaçlar. Goldin'in kendisine, ailesine ya da yakın bir arkadaşına dair fotoğrafları 'kişisel belgesel' kategorisinde değerlendirilir. Goldin, ele aldığı konuyu dışarıdan bir göz olarak değil içeriden, doğrudan kendi deneyimlerinin sonucu olarak hikâye eder. Fotoğrafların derinden bir etki uyandırması, fotoğrafçı ve konusu arasındaki mesafenin ortadan kalkmasının bir sonucudur. Son çalışması *Memory Lost* (2020-2021)'ta Goldin bu mesafeyi bir 'zaman' sorunu olarak görür. COVID-19 pandemisinin getirdiği zorunlu kapanma nedeniyle tamamını evinde çektiği bu fotoğraflarda evini ve arkadaşını fotoğraflarken uyandırıcı bağımlılığının neden olduğu karmaşayı zaman ve bellek kavramları çerçevesinde görüntüler. Bu kavramların akışkan ve belirsiz yapısını görselleştirmek için ilk bakışta 'teknik hata' olarak değerlendirilebilecek ancak aslında bilinçaltının bir yansıması olarak ortaya çıkan, sonucunu önceden öngöremediği baskı teknikleri dener ve onları dijital olarak sergiler.

Post-doc yaklaşımın öncülük ettiği bir diğer durum, 2000'lerden itibaren ortaya çıkan bazı ideolojik manevraların post-truth çağ ile ilişkilerini deşifre etmek olmuştur. Amerika'da Trump ve Trumpizmin yükselişi gibi Amerikan istisnacılığının özündeki çürümeyi ortaya çıkaran bir krizin, seçmenler ve medya arasındaki ortak yanılmadan kaynaklandığını savunan David Levi Strauss, son kitabı *Co-Illusion: Dispatches from the End of Communication*'da (2020), 2016'daki başkanlık seçimi sırasında yürütülen kampanyayı belgesel fotoğrafçılar Peter van Agtmael ve Susan Meiselas'ın fotoğraflarıyla da desteklediği argümanlarla eleştirir.

Amerikalı belgesel fotoğrafçı Peter van Agtmael yıllar boyunca ülkesinin sosyo-politik durumunu gözlemlemiştir. 'Sosyal adalet', fotoğrafçının öncelikli alanıdır. Bu anlamda, ırkçılık ve radikal sağ gibi konulara yoğunlaşır. 11 Eylül saldırıları ile Afganistan ve Irak savaşlarının, Amerikan toplumunda bıraktığı izleri takip ederek, ideolojilerin dönemsel olarak yükselişini tarihselleştirmeye ve anlamlandırmaya çalışır. Barack Obama ve ardından Donald Trump'ın başkan seçilmesiyle sonuçlanan tüm bu süreçte aşırı sağcı ideolojilerin toplumda nasıl normalleştiğini, bu normalleşmenin toplumun kimliğini nasıl yeniden inşa ettiği fotoğraflarıyla göstermeye çalışır. Bu süreçte 'post-truth' yani çok kutuplu gerçeklik anlayışının hâkim olduğu ana akım medyanın da 'sahte haber' ve 'alternatif gerçeklik' gibi yeni kavramlar çerçevesinde etkili olduğunu keşfeder. Her mitinginde ana akım medyayı hedef gösteren ve kendisini takip eden basın çalışanlarına karşı seçmen kitlesini kışkırtarak nefret uyandıran davranışlar sergileyen Trump'ın, toplumsal kutuplaşmayı nasıl tetiklediğini gösterir (Vick, 2021). Bu noktada milliyetçiliğin, militarizmin, aşırı kimlik politikalarının yükselişe geçişini yine post-truth çağ ile ilişkilendirir ve "insanları kendi önyargıları ve cehaletleriyle yüzleşmeye zorlayan güvenilir bir ulusal anlatı" (Havlin, 2017) olmamasından yakınır.

Amerikalı belgesel fotoğrafçı Susan Meiselas da, Agtmael ile birlikte Trump'ın medya aracılığıyla insanların duygu ve inançlarını yönetme çabasını deşifre eder. Fakat Meiselas'ın asıl amacı, bu ideolojilerin gölgesinde yaşayan insanların mağduriyetlerini görünür kılmaktır. Sosyo-politik gerçekçilik yaklaşımı ile fotoğraflar çeken Meiselas, *A Room of Their Own* (2016) adlı çalışmasında mevcut politik iklimde giderek artan kadına yönelik aile içi şiddet konusuna odaklanır. Uzun soluklu bir çalışma sürecinin sonunda yakınlık kurduğu bir grup kadın, kendi hikâyelerini anlatmak için sığınma evinde yaşadıkları odaların kapılarını Meiselas'a açar. Fotoğrafçı için önemli olan mekân ve hikâyenin zamanda bir belge/kayıt olarak fotoğraflanmasıdır. Bu nedenle odasını, eşyalarını, ona ait özel bir köşeyi fotoğraflamasına karşın hiçbir kadını bu odaların içinde göstermez. Böylece geleneksel fotoğrafın düştüğü 'sempati' tuzağından uzaklaşan Meiselas, kendisini de geri planda tutarak bu fotoğrafları kadınlarla kurduğu yakınlığın ve onların bu yakınlık içinde ortaya çıkan hikâyelerinin bir manzarası olarak sergiler.

Belçikalı fotoğrafçı Max Pinckers, post-doc yaklaşımı, "geleneksel yaklaşımların yeniden icat edildiği", geleneksel medyalar tarafından "biçimlendirilmiş koşulların sınırlarına uymayan", "tanımlanamaz" ve "disiplinlerarası melez bir biçim" olarak ifade eder (Shah, 2018). Bu yaklaşımda konunun gerçeği ile

fotoğrafçının gerçeği daha büyük bir anlama katkıda bulunmak ve görüntünün kendi gerçekliğini meydana getirdiği ortak bir alanda buluşmak üzere iç içe geçer. Fotoğraflanan konunun gerçek olup olmaması önemli değildir. Mesele bunun bir yanılısına olduğu gerçeğini ortaya çıkarmak da değildir. Önemli olan, bu yanılısamanın/kurmacanın gerçeğin bir parçası olduğunu kabul etmektir. Böylece belgesel fotoğraf kendisini gerçek ile kurgu arasında bir yere konumlandırır. Görüntü, hiperbireycilik ve temsil üzerinden gerçekliği aşar. Burada 'gerçek' olarak karşımıza çıkan şey gerçeğin belirsizliğidir. Pinckers tam da bu nedenle 'post-doc' yerine 'spekülatif belgesel' terimini kullanmayı tercih eder (Shah, 2018). Gerçek ve kurgunun iç içe geçtiği fotoğrafları ile Trump döneminden çok daha önce post-truth çağına başladığını işaret eden Pinckers, sosyal ve politik olaylarla 'ilgili' gibi görünen geleneksel yaklaşımların aslında radikal anlamda gerçek dünyayı ihlal edebilecek güçten yoksun olduğunu düşünür. Bu nedenle "sahneleyerek, manipülasyona başvurarak ve aşırı estetize ederek içsel hakikat ve doğruluk fikrine ve türün estetik dürtüsüne karşı çıkar" (Snoekx, 2017).

Post-truth çağda, gerçek konusundaki kafa karışıklığı bilgi akışının çok kutuplu bir anlam evreninde meydana gelmesinden kaynaklanır. Bu nedenle Pinckers, gerçeğin varlığı konusunda ısrar etmek yerine, neyin doğru olduğunun bilinemez hale geldiği bu karmaşayı ideolojik amaçlar doğrultusunda kullananları açığa çıkarmayı amaçlar. Pinckers'a göre imgelerin algılanmasında gelenekler ve inançlar önemli rol oynar. Post-truth çağ ile değişen paradigma, insanların artık gözlerine inanmadığı ama inandığı şeyi gördüğü yeni bir gerçeklik anlayışının meydana gelmesidir. Siyasi otoriteler tarafından kasıtlı olarak söylenen yalanlar, insanların gerçeklik algısını yönetmeyi amaçlar. Bu edim medyada bir haberin üretim şeklinde ya da daha mikro düzeyde bir kişinin kendi arzuları tarafından inşa edilen kimliğinde karşımıza çıkar. *Margins of Excess* (Pinckers, 2018) tam da bu durumu ifşa etmek üzere Amerikan toplumunda medyanın rolü ve toplumun bilgiyi edinme şekli üzerine eleştirel bir yaklaşım sergiler.

Pinckers kitap olarak yayınladığı bu belgesel serisinde kendilerinin bile gerçek olduğuna inandıkları hikâyeler anlatan altı karakteri konu alır. Medyanın 'gerçek' olarak paylaştığı bu hikâyelerin aslında gerçek değil hayal ürünü olduğu anlaşıldığında, karakterlerin, arzuladıkları kişi olabilmek için yalan söylediği, medyanın da bu yalanı gerçekmiş gibi sunduğu açığa çıkar. Söz konusu altı karakteri, yalanları ifşa olduktan sonra, kendi hikâyeleri doğrultusunda fotoğraflayan Pinckers, karakterlerle ilgili medyaya yansıyan "manşetleri, basın makalelerini, yaptığı röportajları, portreleri ve çağrışımsal bir görüntü kümesini içeren" geniş bir panorama şeklinde sunar (Snoekx, 2017). Medyada geleneksel hale gelen, izleyici kolayca özdeşleştiği için bir olayın ardından tekrar tekrar gösterilen bazı imgeleri de profesyonel oyuncularla sahneleyerek bu panoramanın içine yerleştirir. Sonuçta, gerçeğin tam olarak kavranması mümkün değilken, kendi fantezi evrenine inançla bağlı görünen bu karakterlerin hikâyelerinin gerçek olup olmamasının çok da önemli olmadığı anlaşılır. Pinckers'a göre söylenenler yalan olsa da, bu kişiler durumlarından faydalanmak/çıkarmak için bunu yapmamış, yaşadıkları travmalarla mücadele ediş şekilleri olarak hikâyelerini kişiselleştirmişlerdir. Pinckers'ın gerçeğin peşinde olmadığı, bu fotoğrafların yarattığı çağrışımlar üzerinden insan zihninin nasıl işlediğini; gerçek olsun

ya da olmasın bu fotoğrafların insanlara bir konuyla ilgili ne hissetmesi ve düşünmesi gerektiğini dayattığını anlatmaya çalıştığı görülür (Theys, 2017). Bu anlamda post-doc yaklaşımın, post-truth çağda gerçekleri yaymak için yalan söylemesinde bir sakınca yoktur (Ponsford, 2018a).

Bugün, post-truth çağda nesnel gerçekliğin yerini öznel gerçeklik almıştır. Bu yeni gerçekliği iletme konusunda medya ya da geleneksel belgesel fotoğrafçılığın enstrümanları yetersiz kalmaktadır. Pinckers aşırı aydınlatma ve sahneleme gibi yöntemler kullanan ve gerçeği özellikle bulanıklaştırmak için eklemeler yapmaya imkân tanıyan post-doc yaklaşımın bu konuda başarılı olduğunu düşünür. Post-doc yaklaşımda görüntüler, kategorize edilmesi güç bir özellik taşırlar, çünkü geleneksel belgesel fotoğraflar gibi doğru olanı göstermezler, ancak yanlış da değildirler (Ponsford, 2018b). Post-truth çağda gerçekliğin kaybı, insanların yüzyıllardır geliştirdiği inanç ve güven mekanizmalarını yerle bir ederken, hakikat ya da anlam arayışındaki insanı çaresiz bırakmıştır. Ortaya çıkan imgenin bir fotoğraf olduğu bilinciyle gerçekleştirilen post-doc yaklaşım ise 'gerçeği' aramanın anlamsızlığına işaret ederek kurguyu kışkırtır.

Belgesel fotoğraf, kendisini günümüz post-truth evreni içinde yeniden konumlandırırken kavramsal, biçimsel ve metodolojik olarak yeni bir forma ya da herkesçe kabul edilecek bir jeste dönüşebilmeyi amaçlar. Esnek, akışkan, geçişli yapısı içinde gerçeğe 'belgesel' tavrıyla yaklaşmanın paradoksunu yaratıcı yeni biçimlere dönüştürür. Tür, kategori ve piyasayla ilişkileri gibi geleneksel belgesel fotoğrafın biçimlendirme ve sınırlamalarından kendisini uzaklaştırır. Belgesel pratiğin içinde yerleşik olan iktidar yapılarına eleştirel yaklaşarak kendi doğasını sorgular. Fotoğrafın 'hakikat' ile olan bağından kaynaklanan otoritesini, gerçeğin özne ve izleyiciyi de içine alan çok kutuplu yapısını kabul ederek zayıflatır (Shah, 2018).

Sonuç

Gerçeklik konusu, fotoğraf ve sinema gibi imge sanatları açısından keşfedildikleri dönemden itibaren, gerçekliğin kaydedilmesi ile yeniden inşa edilmesi arasında ciddi tartışmalara konu olmuştur. Buna karşın gerçeğe yakınlık söz konusu olduğunda filmde de fotoğrafta da belgeselin ayrıcalıklı konumunu, tüm çelişkilerine rağmen koruduğu görülür. Papaioannou (2010, s. 37) bunun en temel nedeninin belgesel nitelikli fotoğraf ve filmlerin anlattığı hikâyelerin toplum tarafından daha kolay anlaşılması olduğunu belirtir. Ancak, fotoğrafın gerçekliği temsil ettiğine dair inancın 1970'li yıllarda değişmeye başladığı görülür. Kitleleri harekete geçirmek yerine, uyandırdığı acıma ve merhamet duygularını bir nevi katharsis yaşatarak tükettiğine dair kuramsal bir eleştiriye maruz kalan belgesel fotoğraf, estetik ve ideolojik kaygıların, tarafsızlık ve belge niteliklerinin önüne geçtiği bir yapı olarak görülür. Papaioannou (2010, s. 36), nesnellik, tanımlanabilirlik, ölçülebilirlik gibi özelliklere sahip olan belgesel fotoğrafın en önemli işlevinin, toplumun dünya savaşları ile yitirilen gerçekliğe inancını yeniden kurabilmek olduğunu belirtir. Belgesel fotoğraf bunu başarsa da, yani toplum tarafından 'işlenmemiş bir gerçeklik' ya da 'arabulucusu olmayan bir kanıt' gibi kabullenilmiş olsa da,

üretiminde fotoğrafçının yorumu ve seçimine ilişkin kişiselliğin vurgulanması ile önemli bir çelişki de gözler önüne serilmiş olur. Fotoğrafın gerçekliğinin sorgulanmasında, tek bir doğrunun olmadığı düşüncesi ile aynı olayın farklı kültürlerde farklı anlamlara sahip olabileceğine ilişkin ideolojik ve politik yargıların belirginleşmesi etkili olmuştur. Ancak burada, özellikle geleneksel belgesel fotoğrafçılığın üzerine kurulduğu hümanist temellerin beklenen değişimi getirmemiş olmasından kaynaklanan sarsılmanın etkisi söz konusudur. İmgelerin üretimine ilişkin çoğaltma/kopyalama teknolojilerinin gelişimi ve yaygın kullanımıyla birlikte gerçeklik biriciklik özelliğini ve dolayısıyla etkisini yitirerek bakanın tepkisiz kaldığı tanıdık imgeler haline gelmiştir.

Belgesel fotoğraflar “çatışma, kıtlık ve hastalıktan zarar gören insanların görüntüleriyle, kâr amacı gütmeyen kuruluşların insani hedeflerini hem manevi hem de parasal açıdan ilerletmelerini” sağlamış; fotoğrafçının görgü tanıklığı, fotoğrafın toplumların iyileştirilmesine yardımcı olabileceğine dair inancı meydana getirmiştir. Fakat zaman içinde “aşırı miktarda rahatsız edici fotoğraf”a maruz kalan izleyici, ‘merhamet yorgunluğu’ olarak kavramsallaştırılan ‘hissizleşme’ durumunu yaşayarak hakikate olan inancını yitirmiştir. Ritchin “Bizim yaşam tarzımızı paylaşmayan, diğerlerine odaklanan daha ciddi ve zıtlaşan görselleri neden umursayalım?” diye sorarken, post-truth çağını başlatan bu görmezden gelmenin altında diğerleri ile olan derin bağa ve onlarla empati kurulduğunda kendisini suç ortağı olarak hisseden kişinin duyduğu acıya dikkat çeker. Ritchin burada insanlardan çok, onları duyarsızlaştırmak üzere şok yayıncılığı yapan medyayı suçlamaktadır. Bu noktada dijitali “okuyucu ile sürekli işbirliğini içeren, daha düşünceli, gerçekliği oluşturmaya daha az otomatik bir yaklaşım için tartışmaya başlama anı” olarak tanımlar (Ritchin, 2012, s. 129-136).

Kurgunun hakikate içkin hale gelmesi, yepyeni bir gerçeklik anlayışının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durum kuşkusuz, insanın gerçekle olan ilişkisini de değiştirmektedir. Fotoğrafın ontolojik olarak gerçeğe yakın olması, konusuyla olan zaman-mekân özdeşliği (fiziksel teması/aynı andalığı), bugün dijital teknolojiler sayesinde ortadan kalkmış, fotoğrafın tanıklık işlevinin yerini, kurgunun gerçekliğin yerine geçtiği bir algı/manipülasyon ilişkisi almıştır. Buna rağmen fotoğraf, toplumsal olayları hatırlatma konusunda en etkili araçlardan biri olma özelliğini sürdürmektedir. Bilgiye ulaşmada ve onu hafızada tutmada ‘bellek’ işlevi gören fotoğraf, hızlı ve yoğun bir form olarak zamana ayak uydurmayı başarır (Sontag, 2004, s. 21). Peki, gerçeğe ilişkin deneyimimizin değiştiği bu öte noktada ya da hakikatin önemsizleştiği yerde fotoğraf hala belgesel midir?

Post-truth kavramı bize hakikatin önemsizleştiği bir çağda belgesel fotoğrafın gereksiz ve işlevsiz kalmış olabileceğini düşündürür. Doğru ya da yalan olduğu fark etmeksizin herkesin istediğine inanmakta özgür olduğu bir toplumda belgesel fotoğrafın gerçeğe tanıklığı değersiz hale gelmiş gibidir. Ritchin (2012, s. 31) “Tasvirine çok az kişinin inanacağı bir olayı neden sahneleyesin ki?” diye sorar. Belgeselden sonra ne ile karşı karşıya olduğumuzun anlaşılması için kritik bir sorudur bu. Geleneksel belgesel fotoğrafın motivasyonu, hakikatin gücünü kullanarak insanları eyleme geçirmek olmuştur. Burada belgesel fotoğraf ‘tetikleyici bir

mekanizma' olarak gerçeğin kendisinin yetersiz kaldığı durumlarda güçlü duygular uyandırarak tepkilerin oluşmasını sağlamıştır (Price, 2014, s. 31). Bugün gerçekliğin yerini duygular ve kişisel kanaatler almış, yalan da olsa inanmak istediğimiz şey gerçeklikten daha önemli hale gelmiştir. Algı yaratma, manipülasyon ve propaganda ile nesnelliğin/tanıklığın/belge niteliğinin yerini, çoklu bakış açıları ve belirsizlik almıştır. Bu noktada, başlangıcından günümüze toplumsal bilincin oluşmasında önemli roller üstlenen belgesel fotoğraf, bu yeni gerçeklik kavramı etrafında işlevini güncellemektedir. Post-doc yaklaşım, motivasyonunu gerçek ile kurgu arasında konumlanarak bulmaya çalışır: Fotoğrafın kendi gerçekliğini, mevcut olandan daha güçlü hale getirmek ve gerçeğin kendisinden daha güçlü bir yorum ortaya çıkarmak. Bu amaçla, gerçekle alakası olmayan, ancak onu simüle eden bir durum yaratılır. Bugün harekete geçmek için gerçek olduğundan emin olmadığımız bir fotoğrafa inanmak zorunda değiliz. Ancak gerçeğin olası bir simülasyonu bir şeyleri değiştirmek üzere bizi harekete geçirme gücüne sahiptir.

Kaynakça

- Alpay, Y. (2017). Yalanın Siyaseti. İstanbul: Destek Yayınları.
- Alpert, A. (2018). For, By, and About Class: Fred Lonidier's Challenge to Art Criticism. ASAP/J. Erişim <https://asapjournal.com/for-by-and-about-class-fred-lonidiers-challenge-to-art-criticism-avram-alpert/>
- Bajekal, N. (2017). The Last Son. Magnum Photos. Erişim <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/jim-goldberg-the-last-son/>
- Barrett, T. (2012). Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş (Y. Harcanoğlu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Berger, J. (2015). Bir Fotoğrafı Anlamak (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Buçan, N. (2020). Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları. İstanbul: Espas Yayınları.
- Burgin, V. (2013). Fotoğraf, Kurgu ve İşlev. V Burgin (Der.), içinde, Fotoğrafı Düşünmek (A. Ünal, Çev.) (s. 189-229). İstanbul: Espas Yayınları.
- Cartier-Bresson, H. (1952). The Decisive Moment. New York: Simon and Schuster.
- Curtis, J. (2003). Making Sense of Documentary Photography, History Matters. Erişim <http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/>
- Çetin, O. C. (2010). Bir Anlama ve Müdahale Yöntemi Olarak Belgesel Fotoğraf. Fotoğrafsız, 1 (2), 46-48.
- Değirmenci, K. (2016). Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Flusser, V. (2020). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.
- Freund, G. (2016). Fotoğraf ve Toplum (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Goldberg, J. (2016). The Last Son [Photograph]. Jim Goldberg. Erişim <https://jimgoldberg.com/projects/the-last-son>

- Havlin, L. (2017). Fake News and Alternative Views: Documenting Contemporary America. Magnum Photos. Erişim <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/peter-van-agtmael-documenting-contemporary-america/>
- Hine, L. (1980). Social Photography., in ATrachtenberg (Ed.), Classic Essays on Photography (p. 109-114). New Haven: Leete's Island Books.
- Kahraman, H. B. (2005). Cinsellik, Görsellik, Pornografi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kanburoğlu, Ö. (2013). A'da Z'ye Fotoğraf. İstanbul: Say Yayınları.
- Keyes, R. (2004). The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life. New York: St. Martin's Press.
- Kılıç, L. (2012). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Lange, D. (1936). Migrant Mother [Photograph]. Museum of Modern Art, New York. Erişim <https://www.moma.org/collection/works/50989>
- McIntyre, L. (2018). Post-Truth. Massachusetts, Cambridge: The MIT Press.
- Meiselas, S. (2016). A Room of Their Own [Photograph]. Magnum Photos. Erişim <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/susan-meiselas-room-their-own/>
- Neumaier, D. (1984). Post-documentary. Afterimage, 11 (6), 15-17.
- Oral, M. (2013). Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. C. Aydemir (Der.), içinde, Fotoğraf Neyi Anlatır? (s. 81-98) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Oxford Languages, Word of the Year 2016. Erişim: 02.02.2022, <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>
- Özdemir, B. (2010). Belgesel Fotoğraf ve Toplumsal Bilinç. Fotoğrafsız, 1 (2), 6-11.
- Papaioannou, H. (2010). Post-Doc Yaklaşımı (P. Z. Ünal, Çev.). Fotoğrafsız, 1 (2), 35-40.
- Pezzella, M. (2006). Sinemada Estetik (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost.
- Ponsford, M. (2018a). 'Post-truth' photography: In the post-truth era, photographers use lies to spread facts. CNN. Erişim <https://edition.cnn.com/style/article/post-truth-photography/index.html>
- Ponsford, M. (2018b). Max Pinckers tracks the Margins of Excess between truth and fiction. 1854. Erişim <https://www.1854.photography/2018/09/max-pinckers-tracks-the-margins-of-excess-between-truth-and-fiction/>
- Price, M. (2014). Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem (A. & K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ritchin, F. (2012). Fotoğraftan Sonra (Y. Keser, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.
- Robins, K. (2013). İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası (N. Türkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosler, M. (2004). Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001. Cambridge, Massachusetts & London: An October Book, The MIT Press.
- Rothstein, A. (1936). Dust Storm [Photograph]. Laurence Miller Gallery, New York. Erişim <http://www.laurencemillergallery.com/artists/arthur-rothstein/featured-works#9>.
- Sekula, A. (2013). Fotografik Anlamanın Keşfi Üzerine. Victor Burgin (Der.), içinde, Fotoğrafı Düşünmek (Çev. A. Ünal) (s. 95-118). İstanbul: Espas Yayınları.
- Shah, S. (2018). Max Pinckers Interview: On Speculative Documentary. American Suburb X. Erişim <https://americansuburbx.com/2018/07/max-pinckers-interview-speculative-documentary.html>
- Silverman, K. (2006). Görünür Dünyanın Eşiği (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Snoekx, K. (2017). Max Pinckers: 'Donald Trump abuses confusion for ideological ends'. Bruzz. Erişim <https://www.bruzz.be/en/expo/max-pinckers-donald-trump-abuses-confusion-ideological-ends-2017-12-30>
- Sontag, S. (1999). Fotoğraf Üzerine (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Sontag, S. (2004). Başkalarının Acısına Bakmak (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.
- Strauss, D. L. (2020). Co-Illusion: Dispatches from the End of Communication. Cambridge & London: The MIT Press.
- Terzi, Â. (2020). Post-Truth Kavramı ve Türkçe Karşılıkları Üzerine. Türk Dili, 69 (820), 80-86.
- Tesich, S. (1992). The Watergate Syndrome: A Government of Lies. The Nation, 6 (13), 12-14.
- Theys, H. (2017). Margins of Excess: A New Photographic Essay by Max Pinckers. Montagne de Miel. Erişim <http://www.maxpinckers.be/texts/hans-theys-7/>
- Topçuoğlu, N. (1992). İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (2005). Fotoğraf Gösterir Ama... İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (2010). Fotoğraf Ölmedi ama Tuhaf Kokuyor. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vick, K. (2021). A Photographer's Diary of 12 Turbulent Months in Trump's America. Time. Erişim <https://time.com/5930502/donald-trump-america-photographs/>
- Wall, J. (1992). Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986) [Photograph]. Gagosian, New York. Erişim https://gagosian.com/media/images/quarterly/essay-death-valley-89-jeff-wall-vs-photography/BwNHkwWe8Taq_2340x4680.jpg
- Wall, J. (1998-2000). The Flooded Grave [Photograph]. Art Institute Chicago. Erişim <https://www.artic.edu/artworks/157160/the-flooded-grave>
- Wall, J. (2018). Parent Child [Photograph]. Gagosian, New York. Erişim <https://gagosian.com/exhibitions/2019/jeff-wall/>
- Yurdalan, Ö. (2018). Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj. İstanbul: Agora Kitaplığı.