

PEDRO MEYER'İN BELGESEL FOTOĞRAFI YENİDEN TANIMLANMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Yrd. Doç. Dr. Zuhâl ÖZEL*

ÖZET

Fotoğraflar gerçekleri aynen kaydedebilmenin bir belgesi olmasına rağmen, bu görüntülerin bilgisayar ortamına alındıktan sonra istendiği gibi üzerinde oynanarak değiştirilmesi sonucunda, belgesel fotoğrafların gerçekliğinin manipülasyona uğradığı düşüncesi doğmuştur. Geleneksel fotoğrafın gerçekleri yansıttığı görüşü kabul görünürken, dijital fotoğrafın gerçekliği değiştirerek sunduğu, bu bağlamda dijital teknolojilerin belgesel fotoğrafta kullanılmasıyla, kurgulanmış bir gerçeğin üretildiği görüşü yaygınlaşmıştır. Bu bağlamda hazırlanan çalışmada fotoğrafçı Pedro Meyer'in belgesel fotoğrafı yeniden tanımlamaya yönelik düşünceleri ve fotoğrafları yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel fotoğrafçılık, dijital fotoğrafçılık, gerçeklik.

ABSTRACT

Although photographs are the documents of recording reality as such, it has been argued that the reality of documentary photographs have been manipulated after being transferred into the computer environment with the possibility of making changes as required. While the view that traditional photography reflects reality has received acceptance until recently, the digital photography presents the reality by changing, with the usage of digital technologies in documentary has led to make the idea of the fiction reality appeared common. In this context, in the arranged study, Pedro Meyer's documentary photography and ideas exist in which he tries to redefine the documentary photography.

Key Words: Documentary photography, digital photography, reality.

GİRİŞ

Plastik sanatlar içinde gerçekliğe en fazla yaklaşan sanat türü olması nedeniyle belgesel fotoğrafçılık, doğayı, insanı ve yaşamı tüm görünüşlerini içinde yansıtmış, yaşamın gerçeklerinden yola çıkmıştır. Şehirlerde, varoşlarda ya da kırsal kesimde yaşayan insanları, vahşi doğayı, haber konusu olan olayları yansıtmamasının yanısıra tarihin hatırlanması, gerçeklerin sunulması ya da toplumsal hareketin ikna edici bir aracı olma gibi içeriklerle de ilgilenmiştir.

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

1950’li yıllardan sonra belgesel fotoğraf hareketi örgütsel anlamda etkisini yitirmeye, kişisel hareketler ve yorumlar etkili olmaya başlamıştır. Ancak belgesel öğretisi devam etmiş, özellikle televizyon belgeselciliği ve basın fotoğrafçılığı anlayışının oluşmasını sağlamıştır. 1990’ların ikinci yarısından sonra görüntüyü filme kaydedip fotoğraf kağıdına basan geleneksel teknikler yerini dijital fotoğrafçılık teknolojilerine bırakmıştır. Elektronik ve bilgisayar teknolojilerinden oluşan dijitalleşme, belgesel fotoğrafa çağdaş bir boyut getirmiş, dijital teknolojiye yakınlık duyan fotoğraf sanatçısının çalışma alanının sınırlarını genişletmiş, algılayışını, düşünce yapısını ve davranışını değiştirmiştir. Ancak dijital teknolojilerin yaygınlaştığı bu dönemde, fotoğrafla gerçeklik arasındaki bağın zayıflamasına yol açan manipülasyona yönelik değişiklikler ve kurgulamalar, belgesel fotoğrafların yapısal anlamda bozulduğu görüşünü yaygınlaştırmıştır.

Kimyasal fotoğrafçılık dönemi, gerçekliği birebir yansıttığına inanıldığı için önemli bir statüye sahip olmuştur. Ancak dijital fotoğrafçılık teknolojilerinin gelişmesi sonucunda, birbirinden ayrılmaz bir şekilde algılanan gerçeklik ve temsili olan fotoğraf arasındaki ilişki sorgulanmaya başlamış, yeni biçimsel ve kavramsal anlatımlar geliştirilmiş ve belgesel fotoğrafa yönelik yeni tanımlamalar gündeme gelmiştir. Belgesel fotoğrafa gerçeklik bağlamında yeni yaklaşımlar getiren Meksikalı belgesel fotoğrafçı Pedro Meyer, 1993’te sergilenen, 1996’da kitap ve CD olarak yayınlanan “Truths and Fictions/ Gerçekler ve Kurgular” adlı seri çalışması bağlamında incelenmek üzere seçilmiştir.

BELGESEL FOTOĞRAFÇILIK

Belge niteliği ile doğan fotoğraf, sanatsal ve kavramsal alanda gelişmesiyle dünyaya, tarihe, doğaya, olay ve olgulara tanıklık etmiştir. Tüm fotoğraflar zaman içinde kendi varlıklarıyla belgesel nitelik kazanmışlar, özellikle çekildikleri dönemi, göstergeleri, insanları ve davranışları incelendiğinde bir dönemin, bir toplumun, bir insanın gerçekte var olan ipuçlarını sunmuşlardır.

Belgesel fotoğraf, bir fotoğraflama tarzının, hayata ve fotoğrafın konusuna yaklaşımının adıdır. Genellikle konuyu derinlemesine ele alan, farklı yanlarıyla göstermeye çalışan fotoğrafçının, öznel algısını fotoğraf diliyle ifade etme pratiğidir (Yurdalan, 2007: 49). Konusunu yaşamsal gerçekliklerden alan belgesel fotoğraf, insanı ve çevresini algılama ve yorumlama çabası olarak görülmekte, sosyal, ekonomik, politik ve kültürel çevresi içerisinde insan ve doğa belgeselin ana konularını oluşturmaktadır. Belgesel fotoğraf, incelenen konunun seçilmiş parçalarını içermekte, bu parçalar bütünü en iyi ifade eden önemli anlar olarak görülmektedir.

Fotoğraf sanatçısı Çerkes Karadağ ise belgesel fotoğrafı şöyle betimlemektedir; “Belgesel fotoğraf; bir olayı, yaşamın bir kesitini, kentleri,

kendi yaşam çevremizi ve ülkemizi özelde veya ayrıntılarda anlatabilmektir. Bir ulusu, yaşam içindeki küçük bir olayla, bir kenti, sıradan bir sokakla, bir toplumu da bir ferdin kişisel ifadesinde anlatmaktır” (Karadağ, 2000: 124). Berenice Abbott, “Belgesel fotoğraf, iyi, kötü, vasat olan dünyadaki her konuyu kapsar” (Abbott, 1966: 21) diyerek, belgesel fotoğrafın çalışma alanının ne kadar geniş olduğunu ifade etmektedir.

Çağının sorunlarına tanıklık eden belgesel fotoğrafı, uluslar ve kültürler arasında kolay anlaşılabilir evrensel bir dil olarak gören Güler Ertan, belgesel fotoğrafçılığı, kısaca “dünü bugüne, bugünü ise geleceğe taşıyan bir belge” (Ertan, 2000: 52) olarak tanımlamaktadır. Belgesel, izleyicisini aydınlatan, bilgilendiren, harekete geçiren, olumlu sosyal değişimlere ve fikir birliklerinin güçlenmesine önayak olan ve bilinenin dışında başka dünyaların da var olduğunu gösteren bir tarz ya da yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

“Fotoğraflamak önem bağışlamaktır” (Sontag, 1993: 42). Fotoğrafçının önem vererek belgelediği konuları arasında, ekonomik bunalımın yıpratmış uluslar, ırksal çatışmalar, tarımsal ve endüstriyel problemler, savaşlar, ulaşım sorunları, iletişimsizlik, geçmiş ve günümüz kültürünü ifade eden sembollerin tanıtımı, insanlar arasında var olan duygusal ilişkiler, doğal ve tarihsel güzelliğe sahip yerler, vb sayılabilmektedir. Diğer fotoğraf türlerinden farklı olarak bir mesaj taşıyan belgesel fotoğraf, toplumsal koşulların değiştirilmesi amacıyla tarihte çok yoğun olarak kullanılmıştır.

Yurdalan, dış gerçekliğe fotoğrafçının hiçbir şekilde müdahale etmediği, en ufak bir değişiklik ya da düzenlemeden uzak durduğu, optik etkiler de dahil olmak üzere oranlar ve mesafeler arasındaki bozulmalardan kaçındığı fotoğrafları belgesel olarak tanımlamasına rağmen bu alanın namılı fotoğrafçıtarının kimi çalışmalarda tanımın sınırlarını zorlayarak farklı anlatımlar denedikleri de olmuştur demektir. “Eugene Smith’in “Minimata” röportajındaki bazı fotoğraflar gibi Pedro Meyer’in yeni dönem çalışmaları bu istisnalar arasındadır” (Yurdalan, 2007: 38). Fotoğrafın sayısallaşma süreciyle birlikte, başını Pedro Meyer gibi belgesel çalışan foto-röportörlerin çektiği bir grup, “fotografik gerçekliği ve estetik yapıyı güçlendirmek” amacıyla belgesel fotoğrafın montaj, kolaj vb. süreçlerden geçirilebileceğini meşru görmeye başlamışlardır (Ün, 2008: 3). Günümüzde belgesel fotoğrafçı, yansıtmak istediği gerçeği, aslını bozmadan, değiştirerek ya da yorumlayarak fotoğraf ve dijital teknolojinin olanaklarından yararlanarak çekici bir biçimde ortaya koyabilmektedir.

FOTOĞRAFİK GERÇEK VE GERÇEKLİK

Fotoğrafın başlangıçta amacı, dış dünyanın gerçekliğini birebir aktarma arayışı olmuş ve fotoğrafta gösterilen her şey izleyene gerçek duygusunu iletmiştir. Ancak fotoğraftaki gerçeğin zaman içerisinde fotoğrafçının ve

dolayısıyla fotoğraf makinesinin süzgecinden geçirilmiş bir gerçeklik olduğu anlaşılmış, zaman zaman yanıltıcı olabilmiştir.

Fotoğrafa çok sık atfedilen gerçek ve gerçeklik kavramlarının, tarihsel süreç içerisinde çeşitli tanımları yapılmış, önemli gelişmeler ve tanımlarda değişimler gözlemlenmiştir. Orhan Hançerlioğlu, gerçek kavramını “Bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan” (Hançerlioğlu, 1986: 154) şeklinde tanımlarken gerçeklik kavramını, insan bilincinden bağımsız, somut ve nesnel olarak varolanların tümü olarak nitelendirmektedir (Hançerlioğlu, 1979: 165). Gerçeklik, subjektif, yani göreceli bir kavramdır. Pek çok alanın konusu içine giren bu kavramlar, günümüzde temsil etme, yansıma, ayna tutma ve taklit etme gibi kavramlarla zaman zaman gündeme gelmektedir.

Gerçeğin varlık boyutu incelendiğinde, fotoğrafik görüntülerin nesnel (objektif gerçek) ve öznel (subjektif gerçek) olmak üzere farklı iki uzamının olduğu görülmektedir. Dış gerçeklerden yansıyarak oluşan nesnel düşünce, konunun kendisindeki özellikleri ön plana çıkarmayı, o özelliklere uygun bir teknik ve biçimi geliştirmeyi öngörmektedir. Nesnel yaklaşım, fotoğrafik görüntüyü netlik, pozlandırma, kontrast, renk gibi unsurlarıyla ele almaktadır. Nesnel gerçekliğin kullanılmasında amaç, bir fotoğraf makinesi aracılığıyla üretilen görüntünün aslına en yakın biçimde yakalanması ve izleyiciye aktarılmasıdır. Öznel düşünce ise, dış dünyadaki gerçeklerle ilişkisiz olarak insan zihninden doğmakta ve gerçekler düzeyinde doğrulanınca nesnelleşmekte, fotoğrafı çekilen kişiye, içinde yaşadığı topluma, almış olduğu eğitime ve kültüre, hatta fotoğrafçının psikolojik yapısına göre değişiklikler göstermektedir. Aslında öznel, fotoğraf çekenin gerçeği yakalarken, kullandığı bakış açısını, duysal ve ruhsal etkilenmelerini yansıtmaktadır.

Fotoğrafçıların çoğunluğu bir şekilde gerçeği anlatma çabasındadır, ancak gerçek birçok kişi için farklı anlamlar taşıyabilmektedir. “Gerçeğin kitlelere, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerini düzenlemeleri, gerek düşünme gerekse algılama bakımından, boyutları sınırsız bir alan niteliği taşımaktadır” (Benjamin, 1969: 223). Aslında “Fotoğraflar yaratıldıkları yer ve zamanın gerçek anlayışını yansıtır, moda zihniyetler, geçerli felsefeler -her yaratıcı işte olduğu gibi- fotoğrafları da biçimlendirir; fotoğrafçıyı koşullandırır. Özellikle bu bakımdan fotoğraflar çağlarının aynasıdır” (Topçuoğlu, 2000: 56). Bu nedenle, fotoğrafik gerçeklik anlayışı zaman içinde toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik ve teknolojik olarak gelişim göstermektedir.

Fotoğrafçılık bir mask çıkarmak, ışık yordamıyla nesnenin parmak izini almak gibi bir şey sayılabilir (Bazine, 1985: 103) diyen Andre Bazine’e göre, önemli olan doğa ya da gerçek değil, görüntünün kendisidir. Lartigue, “Benim için fotoğrafçılık gerçek olan ve geçen bir an’ı yakalamaktır” (Time-Life Editors,

1973: 28) demektedir. Ancak gerçekliği yansıtması açısından fotoğrafın, diğer sanatlardan daha az soyutlama yaptığı düşünülürken, bu da fotoğrafın, diğer sanat dallarına göre tasarımdan daha çok, uygulamaya dönük olmasına bağlanmaktadır.

Çağımızın önemli düşünürlerinden biri olan Baudrillard'a göre ise, tarihsel anlamda gerçeklik diye bir şey var olmuştur ve bizim kültürümüze özgü bir kavramdır. Ancak zaman içinde önce oluşan, sonra da dağılıp giden pek çok kavram gibi o da yok olmak üzeredir: Özetle Baudrillard, görünen şeyin gerçek ya da gerçekliğin kendisi değil gerçek ya da gerçekliğin tüm özelliklerine sahip bir gerçeklik hayaleti yani gerçeklik simülasyonu olduğunu söylemektedir. Bir başka deyişle gerçek, gerçeklik, toplumsal ya da illüzyon vb. ortadan kaybolup gitmişlerdir. Ancak bu ortadan kayboluş bir tür mecaz anlamda ortadan kayboluştur. Evet, bütün bunlar ölmüştür, ama bu ölüm fiziki anlamda bir yok olma şeklinde değil, gerçekten daha çok gerçeğe benzeme, toplumsaldan daha çok toplumsala benzeme yani hipergerçekleşme ya da kitle haline gelme şeklinde bir ortadan kayboluştur (Adanır, 2000: 63).

Baudrillard, "Tekrar edilen aynı fotoğraf tek fotoğrafın ve bunun ötesinde yansıttığı gerçek varlığın taklidini üretir" (Baudrillard, 1997: 142) demektedir. Fotoğrafik taklitlerin gerçekliği tam olarak yansıtmadığını, bunun yerine gerçekliğin giderek fotoğraf makinesinin bize gösterdiği gibi görüldüğünü ifade eden Sontag, fotoğrafik gerçekliğe bakışını şöyle ifade etmektedir; "görüntü ve gerçeklik düşünceleri birbirini tamamlar. Gerçeklik düşüncesi değiştiğinde görüntü de değişir, ya da tam tersi. 'Çağımızın' görüntüleri gerçek cisimlere yeğlemesi yalnızca sapıklık olarak değil, ancak biraz da başlarda gerçekliğin geçen yüzyılda aydınlanan orta sınıf içinde uyanan biçimiyle salt dış görünüş olarak eleştirilmesinde olduğu gibi, gerçeğin ne olduğu düşüncesinin gitgide karmaşıklaştırılıp zayıflatılmasına bir yanıt olarak değerlendirilmelidir (Sontag, 1993: 167-168).

Evrensel bir dile sahip olan fotoğraf, insan gözünün saptayamadığı görüntüleri yakalayıp, gerçeğin bilinmeyen yanlarını yansıtmış, kolay çoğaltılabilirliği ve gerçekliğe mümkün olduğu kadar bağlı kalışıyla sanat dünyasına tasarımdan çok uygulamaya dönük yeni bir boyut getirmiştir. Ancak, fotoğraf sanatçısı, gerçekliğin bir parçasını yalnızca yansıtmakla kalmamış, gerçeklikten yola çıkarak fotoğraf sanatçısının öznel yaklaşımıyla bir bakıma nesnel dünyayı yeniden üretme ve temsil etme olanağı bulmuştur.

BELGESEL FOTOĞRAFLARDA GERÇEKLİĞİN SUNUMU

Bir nesnenin dış dünyadaki gerçekliğini birebir yansıtan belgesel fotoğraf, fotoğrafı çeken ve izleyen kişiler için de birtakım gerçeklikler taşımaktadır. Fotoğrafların gerçekliğinin anlaşılabilmesi için, içinde yer alacağı

bir gerçeklik bağlamına ve izleyicilerin gerçeklik algılarının boyutlarına dikkat etmek gerekmektedir.

Dış dünyadaki gerçekliğin fotoğraf makinesi ile tespit edilmesi aşamasında üç yaklaşımdan söz edilebilmektedir. Gerçeğin açığa çıkarılması, gerçeğin yeniden canlandırılması, temsil edilmesi ve gerçeğin soruşturulmasıdır (Armes, 1974: 10). Öncelikle gerçeğin açığa çıkarılması için dış dünyadan algılananlar, fotoğrafta olduğu gibi saptanmaya çalışılmış, fotoğrafın nesnelliği görüşü ön plana çıkarılmıştır. İkinci yaklaşım olan gerçeğin yeniden canlandırılması ve temsil edilmesinde kurgulama ve mizansenle yeni gerçeklikler oluşturulmuş, gerçeğin benzeri gerçekten daha gerçek görüntüler elde edilmiştir. Üçüncü yaklaşım olan gerçeğin soruşturulmasında ise yüzeysel gerçeklikten çok dış görünüşün altındaki gerçek araştırılarak ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Belgesel fotoğrafın gerçekliği, fotoğraf karesinde görülene benzer bir konunun, çerçevenin dışında da gerçekleşmiş olduğuna olan inanç olarak ifade edilmektedir. Arthur Siegel, “Belgesel fotoğrafçı, konusuyla ilgili olan objeleri görünüye alıp, diğerlerini dışarıda bırakarak, yüzeysel görüntülerin içine girer ve çevremizdeki dünyayı ortaya çıkarır” (Siegel, 1966: 88) demektedir. Belgesel fotoğraflar için gerçeğin tam olarak kendisi olduğu söylenmekle birlikte, fotoğraf çekerken en azından yapılan seçimler nedeniyle gerçeği aynen kopyalamak mümkün olmamaktadır.

“Gerçeklik aslında fotoğrafçının karşılaştığı ve görüntülediği gerçeklik değil, kendi algılaması sonucu görmek istedikleridir” (Karadağ, 2000: 102). Belgesel fotoğrafta, fotoğrafı çeken kişinin konuya bakış açısı, kompozisyonu, kişiliği, çevresindeki dünyaya olan tavrı oldukça önem taşımakta, böylece belgesel fotoğrafçı gerçekliği yeniden üretmektedir.

Belgesel fotoğrafın ve fotoğrafçıların çıkış noktası olan gerçeklik anlayışı, zaman içinde değişim göstermeye başlamıştır. Fotoğrafçının öznel yaklaşımı ve fotoğraf makinesinin bakış açısı, bakış yönü, bakış yüksekliği vb. nedenlerle gerçeklik algısının değişebileceği düşüncesiyle başlayan bu değişim, günümüz dijital fotoğraf teknolojilerinin gelişmesiyle daha çok arınmış, her şeyin gerçekliğini yitirip kendini aşmak suretiyle yok olması gibi, belgesel fotoğraf alanında da gerçeklik aşılarak yok olma eğilimi içine girilmiştir.

Rudolf Arnheim'a göre, sanatlar temsilidir ve gerçekliğin gerçeklerini doğru olarak vermeyi istemektedirler; ancak insanlar görüntüleri anlaşılabilir şekilde üretmek için gerçeklikten alınan materyallere şekil vermek ve organize etmek, biçim bulmak ve yüklemek zorundadırlar. Bununla birlikte, insan gözü tarafından algılanan doğanın gerçeklerini kısmen yeniden biçimlendirmek gerekmektedir (Arnheim, 1993: 537). Belgesel fotoğrafçı gerçek gibi görünen bir şeyi kafasında kurduğu zaman bile, aslında gerçeklik denilen bütünüün bileşik

parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekte ve yeniden ortaya koymaktadır. Günümüzde kurmaca yoluyla gerçeğe benzerlik oluşturulan fotoğraf sanatında, diğer sanatlardan farklı olarak görüntüsel geçerlilik yakalanmakta, aslında var olmayan yapay bir dünyadan hareket edilmekte ve gerçeğe bir son verilerek, gerçekten daha gerçek bir gerçek oluşturulmaktadır.

Susan Sontag'ın "Resim çarpıtılabilir; ancak her zaman resimdekine benzeyen bir şeyin varolduğu, ya da varolmuş olduğu varsayılr" (Sontag, 1993: 20) açıklaması ve Barthes'ın "Bu vardı" (Barthes, 1992: 83) (That-has-been) ifadesi, gerçeklik anlayışının değişmesi ve dijital görüntüleme teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Bununla birlikte, fotoğrafik görüntünün gerçekliği yansıttığı düşüncesi, fotoğrafçılığın önemli bir unsuru olan, daima fotoğrafın çerçevesinin dışında varolanların gösterildiği şeylere benzer bir şey olan bir göndergenin olduğu inancına dayandırılmaktadır (Gavard, 2003: 6). Bu anlamda oluşturulan sonuç görüntü fotoğrafa dair tüm belirtileri göstermesine rağmen geleneksel olarak dış gerçekliği göndergesel anlamda birebir yansıtmadığı belirlenmektedir.

"Fotoğrafik belgelerin, gerçek dünyadaki şeylerle ilgili doğru bilgiler verdiği düşüncesi, fotoğrafın icat edildiği kültür için işlevsel bir özellik taşımaktadır" (Robins, 1995: 34). Ancak, belgesel gerçeği direkt yansıttığını iddia eden fotoğraflar bile, "izleyici" ilgisini kışkırtmak için fotoğrafçı tarafından üretilmiştir. "Sahte masumiyet dönemi geçmiştir" (Mitchell, 1992: 225), çünkü birçok çağdaş eleştirmen, belgesel fotoğrafçıların çalışmalarının ardındaki manipülasyonları açıklamıştır.

Fotoğrafik imajla "gerçek dünya" arasındaki ilişki, "temsil etme kavramının bütün sorunsallığını ezip geçerek, imajın zamanla, bellekle, tarihle olan bağı yerinden oynatarak" altüst etmiştir (Robins, 1999: 78). Özellikle belgesel fotoğrafçılık açısından bakıldığında, tarihin kaydı ve belirli bir zamanı temsil etme işlevinin öneminin azaldığı gözlenmektedir.

"Gerçeklik hiçbir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut "şey" bütün öbür somut "şeyler"e bağlıdır; nesnelere arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de somut nesnelere ölçüsünde gerçektir ve nesnelere ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçekliği ortaya koyabilirler" (Fischer 1995: 33). Kurmaca olmasına rağmen yeniden yapılmış görüntülerin gerçekliği yansıtabildiği göz ardı edilmemelidir.

Fotoğraf sanatının en yaygın kullanım alanı olan belgesel fotoğrafçılığın, gerçekliği yansıtmaya özelliğinin bu kadar çok sorgulanmasının nedeni, bu türünün gerçek ve doğruluk gibi kavramlarla sıkı bir ilişkide bulunmasıdır. Belgesel fotoğrafın yeni görüntüsü, gerçeği yeniden kurma

çabısından doğmakta, bu sayede hem gerçeğin daha iyi anlaşılabilirdiği, hem de yeni anlamlarla belgesel fotoğraf alanının zenginleştiği, dikkat çekmektedir. Ancak bu anlamda elektronik teknolojisindeki gelişmeler ve dijital görüntülerin fotoğraf alanına girmesiyle birçok tanımın yeniden gözden geçirilmesi ve belirlenmesi gündeme gelmektedir. Bu bağlamda, belgenin gerçekliğinin tartışıldığı dijital görüntüler karşısında belgesel fotoğraf kavramı da yeni içerikler ve tanımlar kazanmaya başlamıştır.

BELGESEL FOTOĞRAFÇILIĞIN YENİDEN TANIMLANMASI

Teknolojinin hızlı bir şekilde gelişmesi ve dijital tekniklerin fotoğrafla olan etkileşimi sonucunda, fotoğrafların gerçekliği yansıtma özelliğinin şüpheyle karşılanması görüntü üretim, yayma ve tüketim sürecinde yeni bir dönem açıldığı düşüncesini yaygınlaştırmış, temelleri fotoğrafik gerçekliğe dayanan belgesel fotoğrafın kendisini devam ettirebilmesi yeni arayışlar ve içeriklere ihtiyaç duymuştur.

Belgesel fotoğraf yaklaşımı, gerçeğe sadık kalması, konusuna bağlılık, tarafsızlık ve etik değerleri ön planda tutması gibi özelliklerle ön plana çıkmasına rağmen, günümüzde yapmacık bir tarafsızlık, konuya uzaktan bakma, yaşamın içine tam olarak girememe ve seyirci olma gibi yaklaşımlar nedeniyle kabul görememektedir. Bu nedenlerle Topçuoğlu'na göre tanımlar yeniden tartışılmakta, belgesel fotoğrafçılık kimi zaman ileriye, kimi zaman da geriye dönük, farklı yaratıcı yaklaşımlarla kendini yenilemektedir (Topçuoğlu, 2008: 3).

Günümüzde fotoğrafların iletişimdeki öncül konumlarını televizyona kaptırmış oldukları görülmektedir. Belgesel bağlamda zaten bilinen (daha önce televizyondan öğrenilen) haberleri yineleyen, bir biçimde tasdik eden, ikinci dereceden kanıtlar konumuna gelmişlerdir (Topçuoğlu, 2000: 56). Bir yanda televizyonla rekabet etmenin güçlüğü, diğer yanda dijital fotoğrafın ortaya çıkışı ve internet yoluyla istenilen yere ulaştırılabilir olması, belgesel alanında çalışan fotoğrafçıların konumlarının tekrar sorgulanması ihtiyacını doğurmuş, bu koşullarda yeniden tanımlanacak olan belgesel fotoğrafçılığa yönelik bir talep ortaya çıkarmıştır.

Fotoğrafların belgesel yanının şüpheyle karşılanması ve dolayısıyla, "belgesel fotoğrafçılığın"da tarih içindeki önemini yitirmiş olan bir tarz olarak görülmeye başlanması, 70-80'li yılların fotoğraf eleştirisinde geçerli bir tavır halinde karşımıza çıkmaktadır (Topçuoğlu, 2000: 18). Bu nedenle; belgesel fotoğrafa ilginin devam edebilmesi için, yeni tekniklere ve anlatım özelliklerine gerek duyulmuş, genel konulardan, özel konulara doğru bir yönelme olmuş, dijital teknolojinin de gelişmesiyle yeni biçimlerin keşfedilmesi gündeme gelmiştir. Birden fazla negatiften tek baskı, üst üste bindirme, kolaj ve montaj işlemleri, renk ve kontrast düzeltme, hataları yok etme, çirkinlikleri kapatma ve

her türlü rötüş, photoshop ve benzeri programlar yardımıyla yeniden fotoğraf yapılır hale gelmiştir.

Bilgisayar teknolojisi manipülasyon sürecinde fotoğrafları mükemmel bir şekilde harmanladığı için, değiştirilmiş olan ile gerçek olan arasındaki sınır kaybolmaktadır. Sayısal görüntüleme teknolojisinin, piksel grupları arasındaki doğal olmayan çışsizlikleri bulup, bunları otomatik olarak yumuşatma (smooth out) özelliği sayesinde, dijital görüntüler konvansiyonel yöntemlerle yapılan değişikliklere oranla eğitimsiz bir göz için fark edilmesi çok daha zor bir hale getirilebilmektedir (Güçkıran, 2003: 73). Aslında manipülatif açıdan fotoğraflarda yeni bir şey olmadığı, yalnızca dijital ortama yönelik teknik bir takım değişimler yaşandığı gözlenmekte, Jerry Uelsmann'ın sekiz agrandizör ile karanlık odada saatlerini harcayarak yaptığı montajların oluşum süresini azaltmaktadır. Bu anlamda geleneksel dönemden dijital döneme geçişte teknik müdahale anlamında fotoğrafta herhangi bir değişim ve tanımlama olmadığı gözlenmekte, ancak bu müdahaleler bağlamında fotoğrafik gerçeklik anlayışının değişimi gözlenmekte, belgesel fotoğrafın fiziksel varoluşla bağlantısı değiştirilerek gerçekliğin birebir kopyası olmaktan çok, onun bir metaforu olarak ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel tarzdaki belgesel fotoğraftan farklı olarak, günümüzde "Dijital fotoğraf, her ne kadar bildik kağıt üzerine baskı almaya izin veriyorsa da, genellikle sayısal olarak saklandığı ve zaman geçtikçe herhangi bir solma yaşamadığı için "zamanın izini üzerinde taşımayan" bir belge olarak değerlendirilebilir" (Germen, 2003: 2). Dijital fotoğrafçılığı, geleneksel yaklaşımdan ayıran önemli farklılıklardan biri de, seçilen görüntüler dijital formda saklandığından orijinal (asıl) görüntü bulunmamaktadır (Ritchin, 1990: 67). Fotoğrafların negatif film anlamında orijinalleri (asılları) olmadığı için, dijital görüntüleme film ya da kart üzerinde görüntüleri saklamaya ve depolamaya ihtiyaç duyulmamaktadır.

Geleneksel belgeselin karşısında belki bir de "çağdaş", "modern" belgesel tarzından sözedilebilir. Gelenekselcilerin geniş anlamıyla toplumların ıslahını sağlamak amacıyla, bozuk taraflarını göstermelerine karşın, modernciler olayların dışında kalmayı ve kişisel eleştirel tavırlarını sürdürmeyi yeğ tutarlar. Onların, toplumların ıslahını sağlamak gibi bir umutları yoktur (Topçuoğlu, 2008: 5). Dış gerçekliğe daha bağımlı olan belgesel fotoğrafçılık, günümüzde daha fazla kavramsal bir alan olmakta, kişisel, öznel ve özgün bir yorumu ve bakış açısını yansıtmaktadır.

Bilgisayar teknolojisinden yararlanan belgesel fotoğrafçılar özgün bir kare yakalama çabasından çok, belli bir düşüncenin ürünlerini yaratmaya yönelindikleri gözlenmektedir. Geçmişte genel konular ve özel bir bakış

yeterliyen, artık özel konular birinci planda gündeme gelmekte, fotoğrafçı kendi konusunun biçimsel ve kavramsal yapılanmasını kendi belirlemek istemektedir. Bu amaçla hazırlanan çalışmada belgesel fotoğrafın geleneksel anlamda sınırlarını zorlayan Meksikalı fotoğrafçı Pedro Meyer'in "Truths and Fictions" (Gerçekler ve Kurgular) adlı kitabında yer alan çalışmaları seçilmiş, belgesel fotoğrafı yeniden tanımlamaya yönelik yaklaşımları fotoğrafları bağlamında incelenmiştir.

PEDRO MEYER

Çağdaş fotoğrafçılığın temsilcilerinden olan 1935 doğumlu Pedro Meyer, geleneksel fotoğrafçılık tekniklerinden dijital fotoğrafçılık teknolojilerine geçişi başarıyla uygulayan ilk fotoğrafçılardan biridir. Meslek hayatına basın fotoğrafçısı olarak başlayan Meyer, belgesel fotoğrafçı olarak tanınmıştır. Dijital Rönesans döneminin adamı olarak görülen Meyer, İspanya'da doğmuş, Meksika'da yetişmiş ve halen Los Angeles'da yaşamaktadır.

Meyer'in çalışmaları bazen Amerika ve Avrupa Sokak fotoğrafçılığı geleneğinden, bazen de çağdaş Meksika yazını geleneğinden etkilenmiş, bazen de Meksika ve komşusu olan Amerika arasındaki kültürel farklılıkları irdelediği fotoğraflardan oluşmuştur. Etkileyici gerçekçilik bağlamında hem belgesel kurgu denilebilecek hem de dijital olarak manipüle edilmiş fotoğraflar üreten Meyer, belgesel görüntülerin düşsele dönüşümüne yönelik çalışmalarda üretmiştir. Bilgisayar teknolojisini sanatsal amaçlarla kullanan Meyer, empati, analogi ve mizah araçlarını geleneksel öykü araçlarıyla bir araya getirmiştir.

Tamamen dijital platforma geçen Meyer, 1990'lardan bu yana yaptığı çalışmalarla, fotoğrafik görüntüye olan inancımızı ve fotoğraflar asla yalan söylemez idfiksini yıkmaya çalışıyor (Güçkiran, 2003: 87-88). Bilgisayar programlarını kullanarak fotoğraflarını manipüle eden Meyer, gerçeği yakalamayı amaçlamaktadır.

Çalışmalarına geleneksel belgesel fotoğrafçı olarak başlayan ancak 1991'de 'I Photograph to Remember' (Unutmamak için Fotoğraflarım) CD'si ile sanatının yörüngesini değiştiren Pedro Meyer, dijital olarak değiştirdiği fotoğraflarını Truths and Fictions (Gerçekler ve Kurgular) olarak adlandırdığı bir CD'de yayımlamış ve gerçekleştirdiği dijital kurgularla, fotoğrafik görüntünün belgesel gerçekliğini sorgulayarak, izleyicisine fotoğraflarının sadece bir hikaye anlatıcısı olduğunu ifade etmiş ve onlara inanmalarını gerektiğini hatırlatmıştır (Güçkiran, 2003: 87). Peach Pitt Press tarafından yayınlanan "The Real and the True" (Gerçek ve Doğru) isimli en son kitabı ise 2005'de piyasaya çıkmıştır.

Teknolojik gelişmeleri yaratıcılığıyla birleştirerek fotoğrafik görüntüler üreten Meyer'in, fotoğrafik gerçeklik ve belgesel fotoğraf üzerine düşünceleri

çeşitli gazete, dergi ve kitaplarda yayımlanmaktadır. Sanatsal fotoğrafa yönelik çalışmalarının yanı sıra Pedro Meyer, küratör, editör, yazar, eğitmen olarak çeşitli çalışmalar yapmıştır. Ayrıca tüm dünyadan binlerce fotoğrafa ev sahipliği yapan fotoğrafçılık web sitesi Zonezero'nun direktörü ve kurucusu olarak tanınmaktadır. 1987'de prestijli Guggenheim bursu alan Meyer, çeşitli ödüllerin yanısıra Rockefeller Vakfı tarafından da ödüllendirilmiştir.

Pedro Meyer, Meksika, Amerika, İngiltere, Almanya, Arjantin, İspanya, Ekvator, ve İsviçre gibi ülkelerde önemli festivaller, müzeler ve akademik enstitülerde fotoğrafçılık ve yeni teknolojiler konusu üzerine derster vermiş, birçok üniversitede misafir sanatçı olmuştur. Tüm dünyada müze ve galerilerde 200 den fazla sergi yapmış, San Francisco, Londra, Paris, New York, Kaliforniya, Arizona'yu kapsayan pek çok önemli müzenin sürekli koleksiyonlarında çalışmaları yer almıştır.

PEDRO MEYER'İN BELGESEL FOTOĞRAF YAKLAŞIMI

Bilgisayar ve fotoğrafçılığı bir noktada birleştiren belgesel fotoğraf sanatçısı Pedro Meyer, kurgunun gerçeği ortaya çıkardığına inanmakta ve belgesel fotoğrafçılığın gelişen dijital teknolojiler tarafından yeniden tanımlandığını düşünmektedir. Meyer, felsefi anlamda belgesel kurgu ve dijital gerçekliği birleştirerek yarattığı çalışmalarında, fotoğrafların bir metin gibi düzenlenip, değiştirilebileceğini ve bu şekilde gerçekliğin daha iyi sunulabileceğini savunmaktadır.

Meyer'in Riverside'da "California Museum of Photography/ Kaliforniya Fotoğrafçılık Müzesi"nde Ekim 1993'te sergilenen "Truths and Fictions: A Journey From Documentary to Digital Photography/Gerçekler ve Kurgular: Belgeselden Dijital Fotoğrafçılığa Bir Seyahat" isimli sergisi, çağdaş fotoğrafçılığın değişim gösteren rolüne yönelik önemli bir tartışmanın odak noktasını oluşturmuştur. Meyer, bu sergideki görsel yaklaşımıyla Fransa, İngiltere, Meksika, Venezüella ve ABD'de izleyicileri etkilemiş, gerçeklik anlayışını geliştirerek onları şaşırtmıştır (Snow, 1996: 28). Meyer'in fotoğraflarındaki doğrular, kelimenin geleneksel anlamında daima gerçekler olarak değerlendirilmemekte, bilgisayar manipülasyonu ile sosyal gerçekliklerin anlamlı illüstrasyonları olarak değerlendirilmektedir. Görüntülerinin kurgu olmasına rağmen yalan söylemediğini ifade etmektedir.

Meyer'e göre, "Bir belgesel fotoğrafçının amacı, mümkün olduğunca objektif bir şekilde, gördüklerinin ve gerçekliği temsil eden işaretleri betimleyerek gerçekliğin tüm yönlerini kaydetmektir" (Meyer, 2000: 1). Meyer, bu tanımda fikir birliğine varıldığında, belgesel görüntülerin yeniden yaratımında bilgisayar kullanımına eleştirmenlerin karşı çıkılmalarını daha anlaşılabilir bulmaktadır. Ancak, Meyer eleştirmenlerin karşı çıkılmalarına kısaca

şu şekilde cevap vermektedir. Bir gazeteci nasıl bir haberi yazarken, bir fotokopi makinesi gibi çalışmıyor, topladığı bilgileri, gördüğü şeyleri ve duyduklarını bir araya getirerek sentezliyorsa, bir yönetmen belgesel filminde çekimleriyle ilgili bir düzenleme yapıyorsa, bir aktör nasıl gerçek yaşama ilişkin bir oyun sunuyorsa, fotoğrafçı da bilgisayarında bir takım düzenlemeleri fotoğrafın üzerinde yapıyor. Diğerleri yaparken bir belgesel çalışma oluyor da, fotoğrafta neden böyle değerlendirilmediğini sorguluyor. Aslında Meyer, birçok yazısında bu anlamda fotoğrafçılığı gazetecilik, yazarlık ve film yönetmenliği ile benzer görmektedir.

Fotoğrafın geçmişten beri düzenleme yaptığını düşünen, en azından objektif, film ve diğer değişkenlerin seçiminin “gerçekliğin” – “sadık sunumu” olarak görülmesini doğru bulmayan Meyer, fotoğrafın yapısal olarak manipülasyonla aynı şey olduğu gerçeğine inanan bir fotoğrafçıdır. Bu nedenle, Pedro Meyer için hiç kimseyi rahatsız etmeyen çifte bir standart vardır. “İstenilen film, objektif, filtre veya istenilen bakış açısı seçilebilir o zaman sorun yok, ancak bunlar bilgisayarda yapıldığında bunun adı manipülasyon olmakta ve pek çok tartışma yaratmaktadır” (Meyer, 2000a: 3). Bu tür tartışmalar üzerine fikirlerini çeşitli ortamlarda (kitap, makale, konferans, söyleşi, basın vb.) açıklayan Meyer, günümüzde bu konu üzerinde uzun uzadıya düşünmenin ve tartışmanın fotoğraf sanatını büyütmekten çok, tartışmayı küçülttüğünü ifade ederek sonlandırmaktadır.

Meyer’c göre tarihe bakıldığında, insanlar ortaya çıkan değişiklikler ve yeni teknolojilerle yüzyüze geldikleri zaman kendilerini her zaman tehdit altında hissetmişlerdir. Gerçekte, böylesi değişiklikler benimsenmeli, ufkumuzu genişletmek için kapasitemizi geliştirmesi yönünde kullanılmalıdır (Meyer, 1996: 108). Meyer’e göre, dijital çağda aslında çok fazla da değişim olmamıştır. Fotoğraf adı altında üretilenlere bakarsak, bunların pek çoğunun illüstrasyon olduğu görülmektedir. Son zamanlarda gelişen bu tür, gerçek dünyayla bağlantısı olmayan ‘fantastik’ aleme yeni bir pencere açmaktadır.

Meyer, belgesel bir öykü yaratmayı tercih eden diğer yaratıcılar gibi resmi oluşturan bilgi parçalarını eleyerek, ekleyerek, yeniden düzenleyerek bir görüntüyü daha güçlü yapan her şeyi bir araya getirebilmektedir (Meyer, 2000: 9). Bu nedenle fotoğrafçılığın geleceğinin montajda yattığını düşünen Meyer, montajı yalnızca biçimsel bir yöntem olarak düşünmemekte, çalışmasının daha etkili ve çarpıcı olmasını sağlayan oldukça yaratıcı bir itici güç olarak görmektedir. Bu amaçla hazırladığı “Biblical Times” (Fotoğraf- I) iki görüntünün üstüste kurgulanmasından meydana getirilmiş bir çalışmadır. New York’ta çekilen bu fotoğraflarda, mekan ve zamanın ortaklığı bulunmaktadır. Meyer, New York sokaklarında fotoğraf çekmek üzere gezerken İncil satıcısı bu adama rastlamakta, özellikle İncil’i tutan ve işaret eden ellerindeki ressam El

Greco'nun tarzını yansıtan figürsel uzunluktan ve çevresinde ona ilgi göstermeden geçen insanlardan etkilenmektedir. Farklı açılardan çekim yapmasına rağmen istediği fotoğrafı elde edemeyen Meyer, geniş açıyla çekim yaptığında ellerdeki etkiyi ve abartıyı yakalamakta ancak arka planı karmaşıklaşmakta, arka plandaki boşluğu yakalamak için dar açı objektifle çekim yaptığında ise ellerin etkileyciliğini kaybetmektedir. Ancak yine de geniş açıli objektifle İncil satıcısı adamı fotoğraflayan Meyer, aynı gün ve aynı sokakta daha önce çektiği fotoğrafların kontakt baskıları arasında yer alan ve kafasında kurduğu fotoğrafa en iyi oturan bir fotoğrafla birleştirerek sonuç fotoğrafı üretmektedir. Özellikle ellerin çevresindeki duman etkisini artırarak daha ön plana çıkarmakta ve sokakta satıcıya ilgi göstermeden geçen adamlarla birlikte çok daha güçlü bir fotoğraf elde etmektedir.

Meyer, bu fotoğrafı “Günümüz geleneksel gazetecilik sınırlarını zorlamasına rağmen New York gerçeği” (Meyer, 1996: 119) olarak görmektedir. Aslında Meyer'in ortaya koyduğu bu fotoğraf, kendi yaşamının tarihsel sürecinde edindiği birikimin ifadesidir. Meyer'in çekim anında aklından geçirdiklerini, amaçladıklarını bir kompozisyon içerisinde aktarması, kişisel bir dil olarak kendisinin ideolojik, psikolojik, sosyolojik ve kültürel donanımının göstergesidir. Fotoğraflarını nasıl ve ne amaçlarla kurguladığını genellikle açıklayan Meyer, görüntüyü tamamen değiştirmekten çok gerçekliğinin artmasına katkıda bulunmayı amaçlayan bir fotoğrafçı olarak kendini görmekte, fotoğrafta görülebildiklerine göre görsel olarak var oldukları gerçeğini de öne çıkardığını düşünmektedir. Ayrıca, bu tür bir değiştirmenin, belgesel bir filmi kurgulamadan veya metnin daha anlaşılabilir olması için kelimelerin düzenlenmesinden farkı olmadığını düşünmektedir.

Meyer, bir fotoğrafın bilgisayar ortamında değiştirilirse, artık onun bir belge olarak tanımlanamayacağı iddiasını mantıklı bulmamakta, tüm değiştirmelere aynı muameleyi yapmayı yanlış olarak değerlendirmektedir. Tüm değiştirmelerin ardında aynı gerekçelerin olmadığını, bazı değiştirmelerin görüntüyü tamamen değiştirmekten çok gerçekliğinin artmasına katkıda bulunabildiğini düşünmektedir (Meyer, 2000: 2). Gerçeklik bağlamında fotoğrafta görülen iki yaklaşım, gerçeğin açığa çıkarılması ve gerçeğin yeniden canlandırılmasıdır. Meyer'in fotoğraflarında gerçekliğin yeniden canlandırılması yaklaşımının daha çok ön plana çıktığı görülmekte, “kurmaca olanı gerçek olanın içine yerleştirmeye” (Barthes, 1993: 97) çalıştığı görülmektedir. Böylece gerçek olan yaşamın malzemesiyle etkin bir ilinti kurarak fotoğraflarını oluşturmaktadır.

Çalışmalarının gerçekliğini irdeleyen, fotoğraflarında gerçekliğin nerede bitip, nerede başladığını tartışan kişilere ise hep aynı cevabı vermekte;

“Sözlere güvenmiyoruz çünkü onlar söz, fotoğraflara güveniyoruz çünkü onlar fotoğraf. Delilik bu!”. Meyer, “insanların, görüntülerin gerçeği temsil etmediğini kavramalarının önemli olduğunu” düşünmekte, “bir gün bu mit yok edilecek ve gömülecek” demekte (Rosenberg, 2003: 2), insanların, görüntülerin gerçeği temsil etmediğini kavramalarının önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Birçok yazısında Meyer, fotoğrafın güvenilirliği konusuna değinmiştir. Genel eğilim, belgesel fotoğrafın gerçeği ya da gerçekten olanı kaydettiğinin düşünülmesidir. “Belgeselin güvenilirliği, fotoğrafik davranışta müdahale edilmez inancına dayandırılmakta ve “nesnellik kodları”na yapılandırılmaktadır” (Schwartz, 2003: 4). Diğer yandan ise Meyer, fotoğrafların güvenilirmez olduğunu düşünmektedir. Yalnızca dijital teknolojilerle üretilenlerde değil, geleneksel fotoğrafçılıkta da fotoğrafların manipüle edilmiş gerçekliğin ürünü olduklarını düşünmektedir. Belgesel fotoğraf, bir kurgunun eseridir. Bu, “gerçeklik kurgusu”dur (Çetin, 2004: 1). Fotoğraf tarihinin en öncemli fotoğraf sanatçılarından Alexander Gardner, Arthur Rothstein, Eugene Smith, Dorothea Lange, Weegee (Arthur Felling) gibi pek çok isim çekim yaptığı gerçeklikleri daha etkileyici hale getirmek için fotoğrafik görüntülere yeni eklemeler yaparken, bazılarını sahnelemiştir. Bu sanatçıların tarihe mal olan fotoğraflarının gerçeğin ürünü oldukları inkâr edilememektedir. Bu nedenle de belgesel fotoğraf alanında kurulmuş fotoğraflar da gerçekliğe dayanmakta, onun yerine geçmekte ve onu açıklamaya çalışmaktadır. Fotoğrafik gerçekliğin, fotoğrafları üreten fotoğrafçının en azından kendi yorumu olduğunu düşünmektedir. “Meyer, fotoğrafın doğruluğunun sanatçının güvenilirliğine bağlanmaması gerektiğini savunmaktadır” (Rosenberg, 2003: 2). Meyer, görüntülerin yalan söylemediğini, içinde buldukları bağlamın onlara olan güvenilirliği bozduğunu savunmaktadır.

Meyer, gelecekte dijital fotoğrafçıların giderek artan oranda özensiz olabilecekleri ihtimalleri konusunda kaygıları olanların tam aksine yaratıcılığa yol açacağına inandığını söylemektedir. Fotoğrafçıları dijital teknolojinin uygulanmasıyla güçlenen belgesel çalışmaların kalitesini test etmeye çağırılmaktadır. Fotoğraf teknolojisini kötüye kullanma riskinin her zaman var olduğunu, bu durumun diğer basın yayın araçları için de geçerli olduğunu söylemekte ve eklemektedir “Belgesel fotoğrafçılık yeniden tanımlanıyor, şimdi bunu doğrulama zamanıdır” (Meyer, 2000: 6). Pedro Meyer, belgesel fotoğraftaki değişim ve gelişimleri kendi sanatsal görüşü çerçevesinde değerlendirip yeniden tanımlarken, onun karşısı görüşler ise fotoğrafta kurgu yapma, birleştirme gibi düzenlemelerin dışında, içerik ya da içeriğin anlamını dolaylı olarak da olsa etkileyebilecek renk ve ışık filtreleri gibi tüm düzenlemelerden kaçınılması gerektiğini vurgulamaktadırlar.

Meyer’c göre bu sanat formu ile ilgili tarihsel bilinç olmaksızın profesyonel bir fotoğrafçı olmak mümkün değildir. Artık değişen pastanın asıl malzemesi “deklanşöre basmak” değildir. Yapılan şey hakkında daha sofistike fikirlere sahip olmak ve teknolojik olarak olduğu kadar kavramsal olarak da bir yönelme içinde olmak zorunludur (Meyer, 2002: 3). Fotoğraf -2’de görülen Meyer’in oldukça sofistیک çalışması, üzerinde oldukça uzun süre düşünülerek ve çok sayıda fotoğraftan seçilerek hazırlanmıştır. Meyer, New York’ta Avedon’un sergisine giderken çektiği “FREE KODAK FİLM” yazan billboardu taşıyan adamın fotoğrafını çekmiş, daha sonra onu Avedon tarzı olarak arkasına beyaz fon eklemiş ve negatif taşıyıcının çerçevesiyle birlikte Avedon’un bir fotoğrafının yanına duvara asmıştır. “FREE KODAK FİLM” sloganından Meyer iki anlam okuyabilmiştir: birincisi filmi azat etmek ya da özgürleştirmeğe işaret etmek, ikincisi ise terk edilen filmi satmaya yönelik bir teklif sunmaktır. Billboard taşıyan şapkalı ve paltolu adamın arkadan çekilmiş bir görüntüsünü de sergi davetlilerinden biri olarak gezmekteymiş gibi yerleştirmiştir. Fotoğrafta yer alan iki kişide billboardlu adama bakarak konuşmakta ve görsel bir diyalog oluşturmaktadır. Fotoğrafta yer alan öğeler farklı zamanlarda ve farklı yerlerde çekilmiş fotoğraflardan alınarak bir araya getirilmiş, ancak ortak bir mekan ve zaman duygusu yaratılmaya çalışılarak, ışık ve gölge dengelemeleri yapılmıştır.

Meyer bu fotoğrafta, Magritte’in bir figürü gibi orada duran adamın görüntüsünü temsil eden aslında geleneksel bağlarından koparılan filmin görünümünü veren kavramsal bir fotoğraf kurgulamıştır. Sahte gerçekliklerden çok kavramsal çalışmalara önem veren belgesel fotoğraf sanatçısı Pedro Meyer, bilgisayar ekranını sahne, fotoğrafçıyı yönetmen olarak görmektedir.

Meyer bu çalışmasında, yaşamda yer alan fotoğraflardan yola çıkmış, ancak tek başlarına kullanıldığında yeterince güçlü bir anlatıma sahip olmayan fotoğraflar biraraya getirildiğinde bir anlamsal bütünlük kazanmışlardır. Fotoğrafi oluşturan parçalar, yaşanan gerçeklikten koparılıp alınmış ve farklı bir bağlam içine yerleştirilmiş, fotoğrafçının öznel bakışından kurgulanmış bir gerçekliğin temsili haline gelmiştir. Bilgisayar teknolojisi sayesinde, yeni bir belgesel fotoğraf anlayışının ürünü olan bu fotoğraf, Meyer’i sadece gerçekliği aktarıcı rolünden koparmış ve onu gerçekliği yorumlayıcı rolüne geçirmiştir. Belgesel fotoğrafçı, bu tarz çalışmalarla gerçekleri aktaran bir araç olmaktan çıkmakta ve fotoğrafın yanısıra fotoğraf sanatçısı olarak kendini ve zihinsel yetkinliğini de gösterebilmektedir.

Meyer, fotoğrafın her zaman sahte görünümlere hayat verdiğini savunmuştur. Bu maske kaldırılmaya niyetlendiğinde her türlü direncin gösterildiğini ifade etmiştir (Meyer 2000: 3). Fotoğrafik gerçekliği sahiplenerek, bu

tür tartışmaları yaratanların, insanların görüntülere ilgi ve dikkatle bakmasını engellediğini ve hatta gerçekliği araştırma sorumluluklarını da gasp ettiğini ileri süren Meyer, “Truths&Fictions” adlı çalışmasında fotoğraflarının yanı sıra dijital değişimin sorunları ile de ilgilenmiştir (Güçkıran, 2003: 90). Dijital öncesi çağ becerileri ile donatılmış kuşak için analogdan dijitalle değişimin ciddi bir bedeli vardır. Çalışma tarzı üzerine farklı teknikleri öğrenmeleri gerektiği gibi, ses, video, animasyon, yeni baskı yöntemleri, internet hatta çizim ve yazım gibi fotoğrafçılıkla genel olarak ilgisi bulunmayan alanlarında öğrenilmesi gerekmektedir (Meyer, 2002: 3). Meyer, fotoğrafı teknolojiden ayrı tutmadığı için, esas olarak teknolojinin kullanımıyla oluşan bir anlamlar bütünü olarak görmektedir.

Çalışmalarını analogik bir esriyle B.C.-Before Computers ve A.D.-After Digital şeklinde tanımlayan sanatçının imajları, günümüzün parçaları ile tarihin parçalarını buluşturmuştur. O, birçok olasılığı içinde barındırdığına inandığı sayısal görüntüleme teknolojilerini, fotoğraflarının içeriğini vurgulamak adına kullanmıştır (Güçkıran, 2003: 89). Meyer’in belgesel fotoğraf anlayışı, gelişen teknolojiye orantılı olarak konusunu sunuş bağlamında değişim göstermiş, böylece fotoğrafik görüş açısını genişletirken ussal imgelere de ulaşmıştır. Meyer’in çalışmalarında dikkati çeken şey, dışsal gerçeklikleri öznel gerçekliğiyle yoğurarak ussal düzeyde sergileme olgusuna varsılık katmasıdır.

Fotoğraf çekiminin yapıldığı anda karar verme becerisi kullanılarak içerik ve geometrisi tam olarak yerleştirilen, şansın yardım ettiği fotoğraflar belgesel olarak kabul edilmektedir. Ancak, bu fotoğraflar çok sayıda çekim içerisinden seçilmekte, Meyer bu süreci de sonuçta üstü kapalı olarak kurgulama olarak nitelendirmektedir. Kişisel çalışmalarının şans olarak tanımlanmasını istemeyen Meyer, kötü sonuçları şanssızlığa bağlamaktansa, kendini başarısız saymayı tercih etmektedir. Bu düşüncenin tersi olarak bir görüntüyü şans eseri değil, kafasında tasarladığı şekliyle ortaya koymaktan hoşlanmaktadır (Meyer, 2000: 5). Meyer, fotoğraf 3’de görüldüğü gibi şansını kendi yaratmaktadır. Otobanda seyahat ederken 1. karede görülen “Emotional Crisis/Duygusal Bunalım” yazılı billboardı gören Meyer, daha önce hiç böyle bir hastane reklamı görmediği için oldukça etkilenmiş ancak tek başına yeterince güçlü olmayan fotoğrafı daha etkileyici kılacak bir inek veya başka bir şeylerin oradan geçmesini beklemeyi anlamsız bulmuştur. Bu fotoğrafı şansa bırakacak değildir ve bu nedenle otobanda çektiği bu billboard görüntüsüne daha sonra başka bir otobanda, yolun bir tarafında gelen tren diğer tarafında telefon direklerinin yer aldığı başka bir fotoğraf çekerek bunları bilgisayarda anlamlı olduğu kadar ilgi çekici bir hale getirmiştir. Duygusal bunalımın

metalaştırılması, yalnızlaşma, geçen hayat vb. kavramsal anlatımlar fotoğrafı zenginleştirmiştir.

Meyer, bir araç olarak gördüğü biçimi amaca ulaştıran bir şifreleme olarak değerlendirmekte, şansa bırakmadığı sanat anlayışını fotoğraflara bu şekilde aktarmaktadır. Bu biçim anlayışı, tarzını belirlemektedir. “İçerik, anlatılan konudur, hikayedir, fotoğrafın yapısına taşınmıştır. Fotoğrafta ustalık, anlatılanın en ustaca biçimlenmesidir. Özetlersek “içerik” ne anlattığımızı, “biçim” nasıl anlattığımızı gösterir” (Çizgen, 2000: 15). Meyer fotoğraflarını oluştururken yaşam benzeri, hakikate bağlı imge ve biçimlerin ortaya çıkışına dikkat etmektedir. Bu nedenle Meyer yaşamdaki çeşitli kişilerden, çeşitli olaylardan, çeşitli görünümünden çıkarsadığı öğeleri birbirine bağlamaktadır. Bağladığı bu öğeler, gerçek dünyada birbirlerine bağlı olmasalar bile, Meyer’in yarattığı sanatsal imgede mantıksal olarak birbirlerine bağlanmaktadır. Meyer, fotoğraflarında yer alan gerçekliğin öğelerini, gerçekte var olmadığı veya hiçbir zaman da olamayacağı biçimde birbirine bağlayabilmektedir.

Diğer yandan Pedro Meyer, belgesel fotoğraflarında belli bir amacı vurgulamak için kurgusal öyküler yaratmıştır. Soyut kavramların fotoğrafta anlatılması oldukça zordur. Meyer soyut kavramları görselleştirmek için, betimleyici etkiyi en aza indirgeyerek, esinleyici etkiyi en yüksek düzeye çıkarmaktadır. Olgusal, varoluşçu, duygusal, dinsel, zihinsel vb. soyut kavramları anlatmak için Latin Amerika edebiyatının mitlerini farklı imgelerle fotoğraflarında kullanmaktadır.

Meyer, çağdaş teknolojinin olanaklarını kullanarak Latin Amerika edebiyatının dünyada ilgi gören sihirli gerçeklik tarzını sanki fotoğraflarına aktarmıştır (Fotoğraf- 4). Belgesel dokusu içinde, havada duran papazlar, insanlar arasına karışmış melekler ve şeytanlar izleyiciye inandırıcı gösterilmeye çalışılmıştır. Meyer’in dünyasındaki yapay ve “belgelenmiş” gerçeküstü öğeler Latin Amerika’nın büyümlü atmosferiyle inanılmaz uyum sağlamaktadır (Topçuoğlu, 2000: 24-25). Kullandığı bu imgeler yaşam benzeri olmaktan ziyade, halkın hayalgücünün yaratmış olduğu kanatlı insanlar (melekler, şeytanlar) veya papazlar gibi fantastik özellik taşımaktadırlar. Gerçek dünyada varolmayan melek, şeytan gibi görüntüler gerçekliğin değişime uğramış yansımalarıdır. Meyer’in yaratıcı hayal gücü gerçek dünya ile onun izlenimlerinden dönüşüme uğratılmış biçimler olarak dikkat çekmektedir.

Meyer “Truths and Fictions” adlı dijital olarak değiştirilmiş fotoğrafların olduğu koleksiyonunda, belgesel gerçek olarak fotoğrafik görüntüleri yalancı çıkarmakta, fotoğrafçıların hikaye anlatıcılar olduklarını ve izleyicilere gözlerine inanmamaları gerektiğini hatırlatmaktadır (Rosenberg, 2004: 2). Baudrillard’ın düşünceleri açısından ele alındığında, Meyer’in

çalışması “simülasyon” düşüncesinin bir örneği olmaktadır, çünkü onun görüntüleri, gerçeğin yerine geçmeye çalışmaksızın gerçeği taklit etmekte, gördüklerini kaydetmenin ötesinde gerçekleri geliştirerek, daha gerçekçi fotoğraflar üretmeye çalışmaktadır.

SONUÇ

Konusunu yaşamın gerçeklerinden alan, mekan, zaman, olay ve kişiler açısından yaşanan süreci ve değişimi gelişen teknolojiyi kullanarak belgeleyen, insanı ve içinde yaşadığı toplumu, vahşi doğayı, tarihsel gelişmeleri vb. bugüne ve geleceğe etiksel kaygıları güderek yansıtan, bütün bunları estetik normlar içinde yoğurarak izleyicisine fotoğrafının yorumuyla aktaran bir yaklaşım olarak değerlendirilen belgesel fotoğraf, günümüzde fotoğrafın gerçekliğini kendine göre yeniden şekillendirmektedir.

Pedro Meyer ana yapıları itibarıyla belgesel denebilecek fotoğraflara bilgisayar müdahalelerini başarıyla uygulamış, bilgisayarda öykülerini inşa etmiş ve bir çerçeve içinde önemli olan ironik elemanları yan yana yerleştirmiştir. Kurgulanmış ve dış gerçekliğiyle oynanmış fotoğrafları ile belgesel fotoğrafın geleneksel anlamda sınırlarını zorlamış, belgesel fotoğrafı yeniden tanımlamaya yönelik yaklaşımlar geliştirmiştir. Meyer, geleneksel yöntemlerden montaj ve kolajı, bilgisayar ortamında uygulamış, birden fazla fotoğrafı biraraya getirerek yeni fotoğraflar üretmiştir. Bu yöntemle dış gerçekliklerden yola çıkarak kendi bakış açısından oluşturduğu gerçeği, daha gerçek olarak yeniden üretmiş olduğunu ifade etmektedir. Böylece kurmaca olanı, gerçek olanın içine yerleştirmeye çalışan sanatçı, fotoğraflarında, bir şeyleri değiştirmekte, bir takım şeyleri atmakta, canlandırdığı şeyleri bir takım gerçeklerle bütünlemede ve yaşamla etkin bir ilinti kurmaya çalışmaktadır.

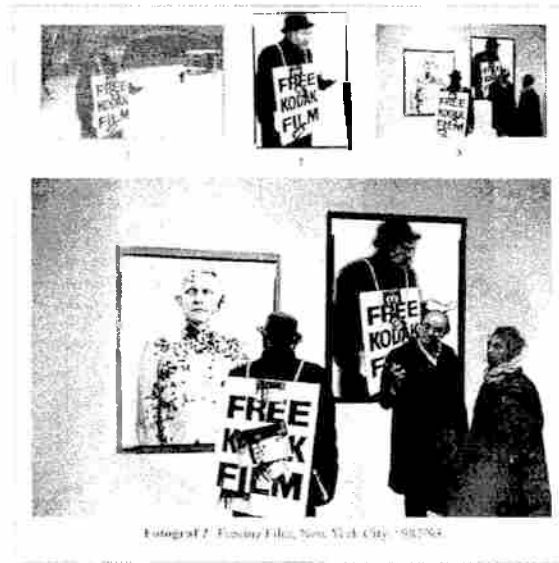
Belgesel fotoğrafın yapısındaki güç, araştırmaya yeniliğe açık olma özelliğinden ve sanatsal karakterinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yeni dijital teknolojilerin fotoğrafta sanatsal amaçlarla kullanılmaya başlaması, Meyer için fotoğraf çekerken doğru anda doğru yerde olma gibi bir fotoğrafı daha iyi yapabilecek faktörlerin biraraya gelmesi için gerekli şans faktörünü ortadan kaldırmış, fotoğrafa estetik bir değer ve anlam derinliği verirken, kurmaca ve belgeselin içiçe girmesine neden olmuştur.

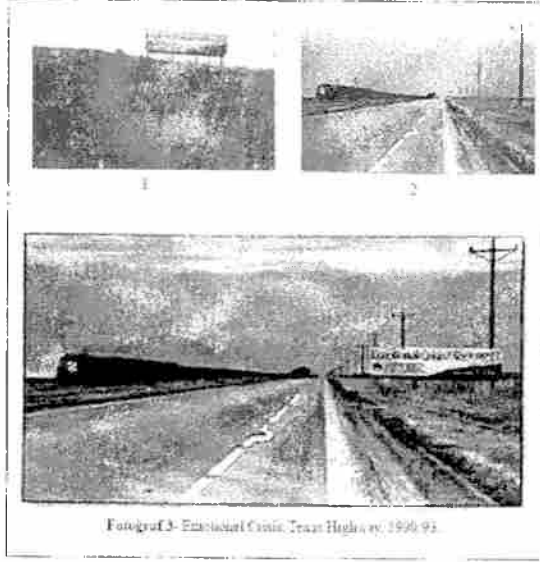
Dijital devrimin fotoğrafın gerçek kimliğini bulmasına önemli bir katkı sağladığını vurgulayan Meyer'e göre belgesel fotoğraf, kaybettiği gücünü günümüzde tekrardan kazanmaya başlamıştır. Bu da belgesel fotoğrafın dijital teknoloji sonrasında gerçekliğe yönelik aslında geleneksel dönemde de olmayan bire bir gerçekliği aktarma mitinin yıkılması veya en azından üzerinde tartışılabilir olması sonucunu doğurmuştur.

KAYNAKÇA

- Abbott, B. (1966). "Photography at the Crossroads", *Photographers on Photography*, New Jersey: Prectice Hall Inc.
- Adanır, O. (2000). *Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Armes, R. (1974). *Film and Reality*, Harmonds Worth Pelikan B.
- Arnheim, R. (1993). "The Two Authenticities of The Photograpgic Media", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:4.
- Barthes, R. (1992). *Camera Lucida*, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, Çev: Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*, Çev: Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazine, A. (1985). "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi", *Sinema Kuramları*, Haz: Seçil Bükler- Oğuz Onaran, Çev: Nijat Özün, Ankara: Dost Kitabevi.
- Benjamin, W. (1969). "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Translated: Harry Zohn, New York: Schocken Books.
- Çetin, O.C. (2004). "Kurgu / Belge", <http://www.hezarfen.net/paralax/002orhan.htm>.
- Çizgen, G. (2000). *Fotoğrafın Görsel Dili*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ertan, G. (2000). "Belgesel Fotoğraf", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 30.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gavard, S. (2003). "Photo-graft: A Critical Analysis of Image Manipulation", <http://sandra.oundjian.com/content/papers/thesis/abstract.htm>, Chapter 3.
- Germen, M. (2003). "(Digital) Fotoğraf ve Gerçeklik", <http://www.hezarfen.net/paralax/053murat.htm>.
- Güçkıran, S.G. (2003). *1990'lı Yıllarda Dijital Fotoğraf Olanakları ve Estetik Sorunları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Topumbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Karadağ, Ç. (2000). *Sözde Fotoğraf*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Meyer, P. (1996). *Truths and Fictions: A Journey From Documentary to Digital Photography*, New York: Aperture.

- Meyer, P. (2000). "Redefining Documentary Photography", <http://zonezero.com/editorial/editorial.html>.
- Meyer, P.(2000a). "La Realidad in the Year 2000", <http://zonenero.com/editorial/ener800/january.html>.
- Meyer, P. (2002). "Dijital Fotoğrafçılığın Böylesine Mükemmel Olduğu Düşünüyorsanız, Niçin Çok Daha İlgi Çekici Çalışmalar Görmüyoruz?", Çev: Ayşegül Çakır, http://www.fotografya.net/cgi-bin/index.cgi?action=view_news&id=8.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Age*, Cambridge: MIT Press.
- Ritchin, F. (1990). *In Our Own Image*, New York: Aperture Foundation Inc.
- Robins, K. (1995). "Will Image Move Us Still?", *The Photographic Image in Digital Culture*, Ed. Martin Lister, London and New York: Routledge.
- Robins, K. (1999). *İmaj: Görmenin Kültürü ve Politikası*. Çev: Nuray Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenberg, S. (2003). "Altered Images: Pedro Meyer Wants to Undermine Your Trust in Photos", <http://www.wordyard.com/dmz/digicult/meyer-8-94.html>.
- Schwartz, D. (2003). "To Tell The Truths: Codes of Objektivity in Photojournalism", http://sjmc.cla.umn.edu/faculty/schwartz/contents/To_tell_the_truth/to_tell_the_truth.html
- SIEGEL, A. (1966). "Fifty Years of Documentary", *Photographers on Photography*, New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Snow, K.M. (1996). "Digital Illusions in Frames of Reality", *Americas*, Vol.48 Issue 2.
- Sontag, S. (1993). *Fotoğraf Üzerine*, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Ün, T. (2008). "Sayısal Görsel Üretim Çağında Belgesel Fotoğrafa Etik Bir Yaklaşım", http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/gorsel/dosya/1180698942_Tahir_UN.doc.
- Time-Life Editors, (1973). *Documentary Photography*, US: Time Life Books.
- Topçuoğlu, N. (2000). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (2008). "Sanal Dünyada Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor (İçinde Yaşanılan Zamanı Anlatabilmek)", <http://www.designautopsy.com/spectacularoptical/4.html>.
- Yurdalan, Ö. (2007). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, İstanbul: Agora Kitaplığı.





Fotoğraf 4- The Temptation of the Angel, 1991-91