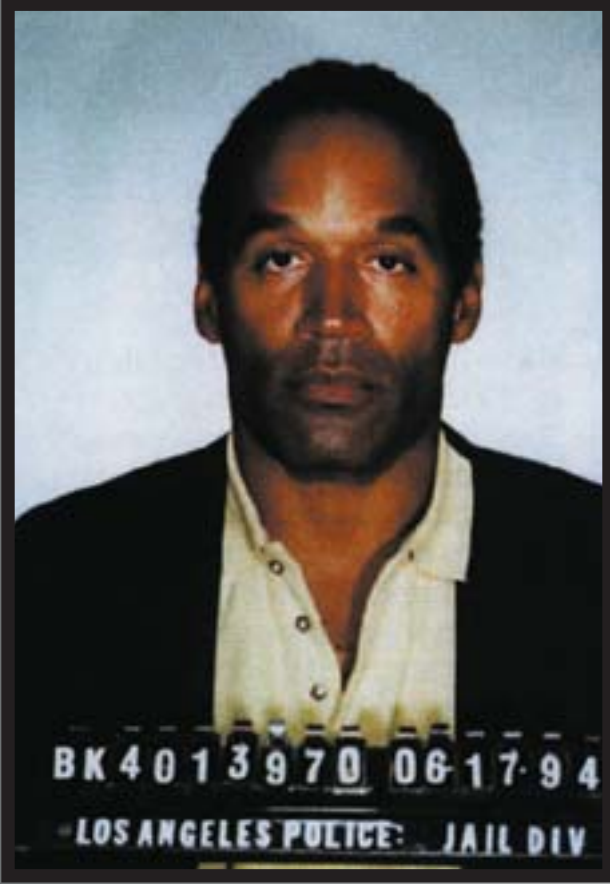




FOTOĞRAF... GERÇEKLİK...

Nasıl ki bazı durumlarda, sözel bir ifadenin inandırıcılığını “duy da inama” gibi bir deyim gönderme yaparak sorguluyorsak, acaba, bir fotoğrafta gördüklerimizi de, böyle bir değerlendirmeye tabi tutmalı mıyız? Görünenin gerçeği yansıttığına tümüyle inanmamız gerekli mi? Yoksa, yeni bir deyim daha mı eklemeliyiz yaşantımıza? “Gör de inanma!” Fotoğrafın gösterdiklerine müdahale etmek, fotoğrafın üretim aşamasından başlayıp, kullanıldığı birçok yerde sürebilir. Ama gerçeklik iddiasındaki bir fotoğrafa, aslında müdahale edilmiş olması, sorumlularını etik açıdan sorgulanabilir kılar.

Teknolojik bir yeniden sunum aracı olan fotoğraf, doğası gereği konusunu gerçeklikten alır. Nesnel gerçeklik yoksa fotoğraf da yoktur. Bu özellik tüm fotoğraflar için geçerlidir. Fotoğrafın, daha ilk yıllarından itibaren nesnel gerçekliği çarpıtan filmler, film hızları, ob-

jektiflerin özellikleri, fotoğraf makinelerinin özelliklerinin yanısıra foto-montaj, kolaj, maskeleye vb. karanlıkoda tekniklerin kullanımı gibi tüm özelliklerine karşın, inandırıcılık özelliğini sürdürebilmesinin altındaki nedene, Amerikalı yazar Susan Sontag’ın “... Fotoğraf görüntüsü, direkt olarak nesnelerden yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına bir atıftır” sözleri ışık tutar. Andre Bazin, fotoğrafın, resime göre yeniliğinin, “temel nesnellığı”nde yani “objektivite”sinde olduğunu, bu yüzden insan gözünün yerini alan fotoğraf makinesinin gözünü oluşturan mercekler topluluğuna da “objektif” dendiğini belirtir. Fotoğraf, gerçeğe olan sadaka-



ti nedeniyle inandırıcılık niteliğini korur, ama kendisi gerçeğin yerini alamaz. Fotoğrafik görüntü, gerçekte, kendi içinde görünenlerin dışındakileri aktarma yeteneğine de sahip değildir. Fotoğrafta “altyazı”ya duyulan gereksiminin en etkin nedeni budur. Altyazılar, “az bilinen”le ilgili olarak, fotoğraf görüntüsünün içeriğini olay-mekan-zaman çerçevesinde oradan oraya taşıyabilir.

Bir görüntüye müdahale etmenin binlerce yolu ve müdahale eden çok sayıda unsur olabilir. Bir fotoğrafa müdahale edenlerin başında, elbette fotoğrafın üreticisi gelir. Fotoğrafçının müdahale sınırları yoktur. Örneğin daha

çekim yapmadan bulunduğu ortama müdahale ederek, gerçekliği değiştirebilir. Örneğin çevresi otlarla kaplı bir

miş olur. Gelinciğin kırmızı renkte olduğunu bilmeyen biri için, o artık orta gri tonunda bir çiçektir. Aynı çiçeğin

da katılım, birleştirme yoluyla görsel olarak kolayca artırılarak, tıklım tıklım bir alana dönüştürülebilir. Ya da 1990

Körfez savaşında televizyonda kullanılan jenerik gibi, savaşla hiç ilgisi olmayan bir bölgede, Normandiya'da batan bir petrol tankerinin yarattığı çevre kirliliği nedeniyle çekilmiş, petrole bulanmış bir karabatağın içler acıtan görüntüsünün, sanki savaşın ortasındaki Basra Körfezi'ndenmiş gibi sunulması, ticari kaygılar ve yüksek okunma ya da izlenme oranı peşinde olanlar için çok doğal sayılabilir. Yaşlılar gençleştirilip, şişmanlar zayıflatılabilir. Karayip adalarında çekilmiş bir plaj fotoğrafı, Akdeniz sahillerini cazipleştirmek, ya da mayolu bir kız fotoğrafı cinsel dürtüleri körüklemek için kullanılabilir. Ya da büyük ün kazanmış uluslararası bir tekstil firması, kucağında öldürülmüş çocuğuyla,



MÜDAHALE



çiçeğin görüntüsünü çekmek için, otları temizleyen bir fotoğrafçı, çiçeğin otlarla çevrili olma gerçekliğine müdahale etmiş olur. Bu görüntüye bakan kişiler de bu gerçeklikten habersiz, yalnızca bir çiçeğin görüntüsüyle karşılaşılır. Ya da fotoğrafçı çiçeğin çevresindeki otları temizlemeye gereksinim duymaz ama bu kez de siyah/beyaz film kullanarak çekimini yapar. Böyle bir çekimin sonunda çiçeğin renk bilgisi tümüyle değişir. Gerçekte örneğin bir gelincik fotoğrafıysa, gelinciğin rengine ilişkin gerçekliğine müdahale edil-

görüntüsünü fotoğrafçı karanlıkodada da farklı biçimlere sokabilir. Örneğin aynı kart üzerine aynı çiçekten çok sayıda görüntüsü basabilir. Ya da başka bir fotoğrafla birleştirebilir, bir fotoğrafın parçası yapabilir, vs.

Fotoğrafa müdahale eden bir başka unsur, fotoğrafın kullanıcılarıdır. Bu alanda en etkin olan unsur medyadır. Gerek gazete ve dergiler, gerek televizyon yoluyla kullanılan görüntüler, en çok müdahaleye uğrayanların başında gelir. Örneğin, seçim propagandası yapan bir partinin mitingine olan az sayı-

ondan akan kanın üzerine oturan Ortadoğulu bir kadının görüntüsü üzerine sloganlarını koyarak yaptığı reklamlar, para kazanmayı sürdürebilir. Örneklerin sayısını artırmak mümkün; eski SSCB'de rötuş uygulamaları o kadar ileri gitmişti ki, devlet başkanlarından Stalin devlete ait resmi fotoğraflarda, parti üyelerinin fotoğraflarının rötuşlanmasını yasaklamıştı. 1980'lerin başında National Geographic büyük Giza piramitini kapak sayfasına sığdırabilmek için, piramitin orijinal görüntüdeki yerini değiştirmek zorunda kalmıştı. Time, 1996'daki kapaklarından birinde O.J. Simpson'ın polis tarafından çekilmiş fotoğrafını, karartarak kullandı. Moda dergileri düzenli olarak fotomodel ya da mankenlerin görüntülerini rötuşlayarak kullanır. Sonuç olarak tek bir fotoğraf, bazen ger-

çeğin ta kendisi olurken bazen de binlerce yalanın söyletilebileceği bir araca dönüşebilir.

Gerçeklik Algısı

Bir metnin ya da görüntünün anlamıyla gerçeklik arasında farklilik olabilir. Bodrum katta, penceresiz bir odada bulunan birilerine dışarıda yağmur yağdığı söylenirse, bu, bir anlam taşımakla birlikte gerçeği yansıtmayabilir. Kanıtlamak için dışarıya bakarak gözlemsel doğrulama gerekir. Tüm dillerle ya da simgeler sistemleriyle yalan söylemek olasıdır. Söylenenin yalan olup olmadığını anlama sorumluluğu, kendi gözlemleri ve birikimleriyle karşılaştırarak doğruyu bulma yeteneğinde olan izleyici ya da okuyucununur.

1937 yılında ABD’de, Ohio nehri taşarak 400’den fazla insanın ölümüne, binlercesinin de evsiz kalmasına yol açan büyük bir doğal afete neden oldu. ABD’nin ünlü ve yetenekli fotohabercilerinden Margaret Bourke-White (1904 - 1971), bu sel felaketini izlemek üzere, Life Dergisi’nce Louisville’e (Kentucky) gönderildi. Life bir önceki yıl kurulmuştu ve o

dönemde yeni olan görsel anlatım biçimini yoğun olarak kullanıyordu. Deneysel fotoğrafçı Bourke-White Louisville’e ulaştığında kentin yarısının sular altında kaldığını gördü. Burada yaşayan insanlardan, özellikle zenciler selden önemli ölçüde etkilenmiş ve kentte zencilerin yaşadığı kesim tümüyle sulara gömülmüştü. Bourke-White afettede zencilerin, Kızılhaç’ın dağıttığı yemeği almak için oluşturdukları bir kuyruğu fotoğrafladı. Kuyruk, Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği tarafından yaptırılan ve “Amerikan yaşam biçimi”ni öven dev bir panonun da önünden geçiyordu. Bourke-White çektiği fotoğrafla, bu panoyu ve önündeki zencileri görüntülüyordu.

Bourke-White bu fotoğrafı çekerken bir siyasal amaç gütmüyordu ama böyle bir olasılığın varlığının da bilincindeydi. Görüntülerin yorumlanmasında

ki önemli unsurların başında, birlikte sunuldukları yardımcı malzemeler rol oynar. Bourke-White’in bu fotoğrafı Life dergisinde taşkına ilişkin bir dizi fotoğraf ve yazıyla birlikte ilk kullanıldığında, içeriğinde taşkınla ilgili bir ipucu olmamasına karşın, bir afet görüntüsü olarak algılanmıştı. Bu fotoğraf bir işsizlik ya da yoksullara yardımın bir görüntüsü değildi. Ama sonraki kullarımlarda defalarca eşitsizliği, yoksulluğu, ırkçılığı kınamanın bir aracı oldu. Başka bir deyişle, bu fotoğraf yerel ve geçici acil bir durumun saptaması olmasına karşın, ona çok daha genel bir anlam yükledi. Nasıl olmuştu da sel felaketini anlatan bir görüntü bambaşka bir içerik kazanmıştı?

İngiliz sanat eleştirmeni ve tarihçi John A. Walker, bu sorunun yanıtını



yaptığı fotoğraf okumasında şöyle açıklıyor: “Fotoğrafa bakıldığında sel felaketine ilişkin hiçbir ipucunun olmadığı kolayca görülebilir. Fotoğraf iki ana bölümden oluşuyor. Üstte bir yaşam biçimini simgeleştiren bir pano ve altta gerçek insanların oluşturduğu bir kuyruk. Her iki görüntünün tek başına taşıdığı anlam farklı. İki görüntünün biraraya gelmesiyle oluşan üçüncü bir anlam var ki, diğer ikisinden çok farklı. Panoda görünenler: Beyaz insanlar; otomobil kullananlar; aile; hareketlilik ve keyiflilik; gelecekleri kendi ellerinde; bakışları geleceğe bakıyormuşçasına ileriye dönük; üstteler; kent dışındalar; bir düşmüşçesine çizimle görüntülenmişler; bolluk ve refah içindeler.

Kuyruk’ta görünenler: Zenciler; yalılar; tek tek kişiler; durgun ve keyifsizler; başkalarının insafına sığınmışlar; yanları dönük; alttalar; kentteler;

gerçekliğin bir parçası olarak görüntülenmişler; yoksulluk ve yoksunluk içindeler.

Panoda yer alan beyazlar, yalnızca konum olarak zencilerin üzerinde oldukları için onlara egemen değiller, aynı zamanda boyut olarak da zencilerden daha büyükler. Arka yan penceredeki köpek, sanki zencilere havlamakta. Üstelik beyazların bindiği araba, neredeyse zencileri ezip geçecek gibi. Panodaki görüntü aslında bir resim. Bu yüzden de gerçek olan insanların gerçekliğini daha güçlendiriyor ve çelişkilerden doğan cazibeyi artırıyor. Benzer şekilde gerçek insanların gerçekliği de, panodaki görüntünün yalıllığını tüm çıplaklığıyla ortaya koyuyor. Bu çelişki, simgeselleşen kişilerin yüz ifadelerine de yansımış. Fotoğrafta-

ki çelişkilerin sayısını artırmak olası. Fotoğrafın sağ üst köşesinden geçen tel, Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği’nin ‘Dünyanın en yüksek yaşam düzeyi’ sloganındaki ‘yaşam’ sözcüğünün üzerine çizerek, bir yalanlama ögesine dönüşmekte. İçerikteki çelişkilerin yanı sıra, biçimde de çelişkiler var. Beyazların ekonomik / siyasal belirleyicilikleri ve üstünlükleri, fotoğrafta oransal olarak daha büyük yer kaplamalarıyla ve üstte yer almalarıyla

simgeleniyor.

Amerikan Ulusal Sanayiciler Birliği’nce yaptırılan panonun ideolojik ile-tisi de incelenmeye değer. Öncelikle panoda yalnızca beyaz bir aileye yer verilmesi, ülkedeki milyonlarca zenciye tepeden bakmanın bir belirtisi gibi görünüyor. Ailedeki egemen kişilik, çerçevenin tam ortasında bulunan, araba kullanan ve gidilecek yönün belirleyicisi olan erkek sayesinde, babaerkil aile tipi destekleniyor. Amerikan yaşam tarzı olarak idealize edilmiş bir aile örnek gösterilerek, çekirdek aile tipi özendiriliyor. Ailenin otomobilde olması da rastlantı değil. Otomobil, teknolojinin ve otomobil endüstrisinin yaşama katkısını simgeleyen ve körükleyen bir araç. Yolculuğun nereye yapıldığının önemsizleştirilmesi de dikkat edilmesi gereken başka bir ideolojik yaklaşım: Otomobil sahibi olmanın sağladığı refa-

hın getireceği ayrıcalıkları içeriyor. Ek olarak panodaki 'Dünyanın en yüksek yaşam düzeyi' ve 'Amerikan yaşam biçimi gibisi yoktur' sloganları da çelişkileri vurgulayarak, önemli bir mecazi işlevine yerine getiriyor.

Bourke-White'in bu fotoğrafı, ırkçılık ve ekonomik sömürü gibi iki eleştirel noktayı, gözler önüne sermeyi başarıyor. Bu yüzden de, Ohio nehri taşkınının bir

parçası olmak yerine, o dönemlerde çok etkin biçimde varolan, ırkçılık ve ekonomik sömürünün bir anlatımına kendiliğinden dönüşmüş olması boşuna değil."

Sayısal Müdahaleler

Günümüzde her türlü görüntüye her türlü müdahale herkes tarafından kolaylıkla yapılabilir. Çılgınca bir hız

la yayılan sayısal ortamlar ve yazılımlar, bu işin baş aktörleri olarak boy gösteriyorlar. Gerçekliğin bir parçası olan görüntülerle karşılaşmak giderek daha zorlaşıyor. İşte bir örnek:

Ateş hattında silahlı bir İngiliz asker, kucığında bebek taşıyan bir Iraklı adamın başına dikilmiş, açılan ateşten korunmasını sağlamaya çalışıyordu. Görüntü düzenlemesi mükemmeldi. Fotoğrafçı Brian Walski, kendisinin hazırladığı ve çok beğendiği bu görüntüyü, Mart 2003 sayısına kapak olacağına inanarak, e-posta yoluyla Los Angeles Times'a gönderdi. Ama hayalleri gerçekleşemedi. Los Angeles Times'ın kardeş yayın organı olan The Hartford Courant'ın editörü, Walski'nin fotoğrafının arka planında yer alan sivillerin iki kez göründüklerini farkettiler. Los Angeles Times acilen Walski'yi çağırdı ve bir açıklama istedi. Walski iki ayrı görüntüyü birleştirerek, yeni bir görüntü elde ettiğini itiraf etti. Bu da, onun meslek yaşamının sonu oldu.

Walski'nin şanssızlığı kendi dikkatsizliği mi yoksa keskin gözlü bir editörle karşılaşmış olması mı bilinmez ama, bu yakalanışın bir tesadüfe bağlı olduğu açık. Farkedecek kadar dikkatli, bilgili, deneyimli ve inceleyecek, gerçekliği arayacak kadar zaman sahibi değilsek, günlük yaşamımızda gördüğümüz milyonlarca görüntünün kaç tanesinin sahte ya da oynanmış olduğunu anlamak, neredeyse olanaksız. Bu durum doğal olarak, bir yanda merak ve şüphe uyandırırken, öte yanda da inanmayı ve güven duymayı zorlaştırıyor. Aklımıza gelen soruların başında, müdahale edilen bir görüntünün, müdahaleli olup olmadığını anlayacak sistemlerin olup olmadığı geliyor. Bu sayısal görüntülerin adaletle ilgili karar mekanizmalarında delil olarak kullanılabileceği düşüncesi, tedirginlikleri daha da artırıyor. Ama, ne izleyenler ne medya ne de mahkemeler, kendilerine sunulan görüntülere müdahale edilip edilmediği konusundaki çelişkilerle başetmeye henüz hazırlıklı değiller.

Serpil Yıldız

Anlaşılabilir mi?

Bazı çevreler sayısal ortamın içine yerleştirilen ve değiştirilemeyen bir kimlik kodu olan sayısal işaretleme, müdahalelerin önlenmesi amacıyla kullanmayı öneriyorlar. Örneğin fotoğraf çekilip CCD'ye kaydedildiği anda, söz konusu işaret dosyaya kaydediliyor; böylece, bir müdahale yapılması durumunda, bu sayısal işaretin ve dosyanın değiştirildiği tarih karşılaştırılarak müdahale farkedilebilir. Ancak bu yaklaşımla ilgili önemli sorunlar var. Müzik sektörü bunun en iyi örneği. Kısaca SDMI diye bilinen Güvenli Sayısal Müzik Yaratıcıları, bu sayısal işaretleme sisteminin kırılmayacağına duydukları güvene dayanarak, araştırmacılara meydan okudular. Ancak New Jersey Princeton Üniversitesi'nden bir grup araştırmacı SDMI'ın ürettiği sayısal işaretleme teknolojisini, çabucak alaşağı ettiler. Bu örnek, benzer diğer sayısal işaretleme tekniklerinin de aynı kaderi paylaşacaklarının bir göstergesi oldu.

New Hampshire Dartmouth Koleji, Bilgisayar Bilimleri konusunda çalışan Doç. Dr. Hany Farid, bu yöntem yerine geliştirdiği yaklaşımı New Scientist dergisinin Eylül 2003 sayısında şöyle anlatıyor: "Hiç müdahale edilmemiş doğal görüntüleri matematiksel yöntemlerle analiz ettiğiniz zaman, onları yapaylardan ayırt eden ortak birtakım özellikleri olduğunu görürsünüz. İnsan gözü tarafından ayırt edilemeyen bu özellikler yalnızca sözü edilen matematiksel yöntemlerle gösterilebilir. Bu yöntemler, Internet üzerinden hızlıca görüntü naklini kolaylaştıran mp3, jpg gibi sıkıştırılmış dosya sistemlerinde kullanılan tekniklere dayanır. Bu sıkıştırma teknikleri de aslında verinin matematiksel oyunlarla bir bütün olarak sunulmasına dayanır."

Farid ve arkadaşları bu yaklaşıma dayalı çeşitli hesaplama yöntemleriyle şimdiye dek, birçok doğal görüntü için tutarlı olan, taklid edilebilmesi çok zor 8 farklı istatistiksel özellik bulmuşlar. Yazısında, geliştirdikleri sistemin hatasız olmadığına, nadiren de olsa müdahale edilmiş görüntüleri tanıyabileceğine değinen Farid, örneğin yüksek çözünürlükteki bir sayısal görüntüde yapılan çok fazla piksel değişikliğini teşhis edebilmenin hemen hemen olanaksız olduğunu, ama değişik tipteki sayısal müdahaleleri, farklı doğruluk oranlarında algılayabildiklerini söylüyor. İstatistiksel olarak, müdahale teşhisindeki yanlışları

1/100'den 1/10.000'e indirdiklerini, başarı oranlarıysa birçok farklı ve zor teşhis etme durumları için %50'den %70'e çıkardıklarını da belirtiyor. Şu ana kadar, görüntünün en az iki ya da daha fazla bölümünün sayısal yolla birleştirilmesi; görüntünün belli bir bölümü büyütülmüş, küçültülmüş ya da döndürülmüş olması; basılı bir fotoğrafın sayısal olarak taranmış, değiştirilmiş ve yeniden basılmış olması; görüntünün sayısal kameradan sabit bir sıkıştırma miktarıyla örneğin jpg biçiminde kaydedilmiş ve daha sonra değiştirilerek farklı bir sıkıştırma ile yeniden kaydedilmiş olması; görüntünün tamamen bir grafik programı kullanılarak yaratılmış ve doğal bir fotoğrafın içine monte edilmiş olması; sayısal görüntünün içine, insan



6 farkı bulun.

gözünün farkedemeyeceği şekilde gizli bir mesaj yerleştirilmesi gibi 6 ana başlıkta toparlanabilecek değişik müdahale tipinde başarılı sonuçlar elde etmişler.

"Doğal görüntüler ve onlara ilişkin istatistiklere ait bilgilerin daha fazla anlaşılmasıyla değişikliğin farkedilmesindeki doğruluk oranları artacaktır. Tabii yaklaşımımızda bazı sınırlamalar da mevcuttur. En önemlisi 'hain' ve 'masum' biçim arasındaki farkı ayırt edemiyoruz. Örneğin bir görüntünün kontrastının artırılıp, farklı bir sıkıştırma oranıyla kaydedilmesi durumunda, algoritma bu görüntüyü, içeriği ve anlamı değişmemiş olmasına karşın müdahale edilmiş olarak algılar. Fakat aslında bu hassaslık iyi bir şey de olabilir. Medyada yayınlanan ya da mahkemelere sunulan sayısal kayıtlar hiç bir şekilde müdahale kabul edilemez. Daha da önemlisi, bir sayısal görüntü delil olarak sunuluyorsa, kameranın hafızasından doğrudan aktarılmalıdır ve herhangi bir müdahale yalnızca jürinin önünde yapılmalıdır. Yaptığımız çalışma, gelişiminin ilk aşamaları olmasına karşın, eminim ki, toplumun sayısal çağına çelişkileriyle barışık olmasına yardımcı olacaktır" diyor Farid, daha güvenilir bir dünyanın yaratıcıları arasında yerini almış görüşünü.

Kaynaklar
Oral, M., Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği; Yüksek Lisans Tezi, 1996
Farid, H., A Picture Tells Thousand Lies; NewScientist, 6 September 2003
Walker, J. A., Fotoğraf, Sayı 23, 1984, AFSAD Yayınları
<http://photography.about.com/arts/photography/>
<http://www.philosophos.net/esp/temas/ETICA>
http://whatis.techtarget.com/definition/0,,sid9_gci213341,00.html