

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KRİMİNAL FOTOĞRAF
VE ESTETİK YORUMLARI**

**Hazırlayan
Mehmet Fatih YELMEN**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR**

İZMİR - 2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kriminal Fotoğraf ve Estetik Yorumları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ / 2011

Mehmet Fatih YELMEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mehmet Fatih YELMEN'in "Kriminal Fotoğraf ve Estetik Yorumları" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: YELMEN

Adı: Mehmet Fatih

Tezin Türkçe Adı: Kriminal Fotoğraf ve Estetik Yorumları

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Criminal Photography and Its Aesthetic Comments

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 147

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 80

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanınının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: A. Beyhan

Soyadı: ÖZDEMİR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Fotoğraf
- 2- Gerçeküstü
- 3- Kriminal
- 4- Mahremiyet
- 5- Postmodern

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Photography
- 2- Surreal
- 3- Criminal
- 4- Privacy
- 5- Postmodern

Tarih: / / 2011

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet Hayır

ÖZET

Görsel sanatlar içinde, bilimle olan yakınlığı açısından fotoğrafın ayrı bir yeri vardır. İcadındaki optik ve kimyasal süreçler onu bilimin bir parçası yapmıştır. Bu tezin amacı, bilimsel yöntemlerden oluşan kriminalistiğin bir dalı olan kriminal fotoğrafın, fotoğraf sanatındaki alternatif estetik yorumlarını üç ana bölümde incelemektir.

‘Kriminal Fotoğrafın Tarihçesi’ başlığını taşıyan birinci bölümde; fotoğrafın icadındaki bilimsellik, kriminalistiğin tanımı, tarihçesi ve kriminal fotoğrafın tekniği bağlamında incelenmektedir.

‘Kriminal Fotoğraf ve Mahremiyetin İhlali’ adlı ikinci bölümde ise mahremiyet ‘olay yeri’ açısından tartışılmıştır. Bu bölümde basın fotoğrafçılığı, Weegee, Letizia Battaglia ve Enrique Metinides’in fotoğrafları bağlamında enformasyon düzeyinde ele alınırken, Sophie Calle’in ‘Otel’ serisi bağlamında da kavramsal düzeyde ele alınmıştır.

Üçüncü ve son bölüm olan ‘Kriminal Fotoğraf Estetiği’nde ise, kriminal fotoğrafın görselliğinin ve içeriğinin estetik açıdan yorumları örneklendirilmiştir. Bu bölümde, kriminal açıdan çok belirleyici olan ‘ölüm’ kavramı özellikle vurgulanmıştır. Çünkü ölüm, olay yerine, adli boyutu ve kriminalistiğin kullandığı yöntemler açısından farklı bir yaklaşım getirmek zorundadır. Bu nedenle üçüncü bölüm, sanatsal açıdan estetik hale getirilen ‘ölüm’ kavramının Witkin ve Serrano gibi fotoğrafçıların çalışmalarıyla, tüketim nesnesi haline getirilen moda fotoğrafları bağlamında Guy Bourdin’in çalışmalarıyla, postmodern bakış açısıyla adeta bir ölüm modası mizansenisi sunan Izima Kaoru ve Melanie Pullen’in çalışmalarıyla, gerçekliğin katmanlarında boyutlararası bir yolculuk sunan Erwin Olaf’ın “Royal Blood” serisiyle sonlanmaktadır.

Sonuç olarak bu araştırma dolayısıyla, kriminal fotoğrafın; estetik yorumlar bağlamında farklı sunumları, örneklerle ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

Photography has a special place in the visual arts, as it is closely related to science. Due to the optical and chemical processes involved during its invention, photography can also be considered as a science. The aim of this thesis is to examine in three chapters the scientific use of photography in forensic and criminal detection, and to comment on the aesthetic qualities thereof, and its use within of art photography.

The first chapter, titled ‘The History of Criminal Photography’, will cover the invention of photography and the science involved; the history, early use and the techniques used in forensic and criminal detection photography.

In the second chapter titled, ‘Criminal (Forensic) Photography and Violation of Privacy Photography’, is discussed in terms of the crime scene. In this chapter, press photography is discussed using the photographic examples of photographers; Weegee, Lettizia Battaglia and Enrique Metinides; and is also examined conceptually in the context of Sophie Calle’s series, ‘Hotel’.

In the third, and the final chapter, ‘Aesthetic Comments on Criminal Photography’, the visual and content of criminal photography is exemplified aesthetically. In this chapter, the concept of ‘death’, which is very decisive in terms of the criminal, is given special attention. For this reason, the understanding of the many approaches of the forensic and criminal investigation techniques regarding death in relation to the crime scene are important. This final, third section concludes with the artistic and aesthetic approaches to death via the works of photographers such as Witkin and Serrano; in the context of the commercial fashion images executed by Guy Bourdin, in the ‘post-modern’ perspective of the work of Izima Kaoru and Melanie Pullen, with the staging of a death of fashion; and Erwin Olaf’s ‘Royal Blood’ series that presents an inter-dimensional journey in layers of reality.

In conclusion, this study will have presented, with the examples, different presentations of criminal photography in the context of aesthetic comments.

ÖNSÖZ

Her fotoğraf değerlidir. Çünkü en rafine edilmiş hali ile bize görme hazzını yaşatır. Ancak bir de göremediğimiz veya görmek istemediğimiz fotoğraflar vardır. Bunlar da var oluşlarıyla adeta araftadırlar. Kriminal fotoğraflar da benim için bu türden bir anlam ifade etmektedir. İlk örneklerine üçüncü sayfa haberlerinde rastladıktan uzun yıllar sonra, değerli hocalarımdan aldığım fotoğraf eğitimi ile birlikte fotoğrafın anlamı ile daha çok ilgilenmeye ve karşılaştığım her fotoğraf görüntüsünün anlamına ve çekilme nedenine dair yapılan spekülasyonlardan daha çok zevk almaya başladım. Olay yeri fotoğraflarına benzeyen çalışmalarıyla Guy Bourdin bu konuda ilgimi çeken ilk fotoğrafçı oldu. Daha sonra ise bu görüntülerin Bourdin'den yıllar sonra da yorumlandığını fark ettim.

Konu ile ilgili daha kapsamlı bir araştırmaya giriştikçe kriminal fotoğrafın aslında bir şekilde kimi zaman basın fotoğrafçılarınca enformasyon amaçlı, kimi zaman da moda fotoğrafçıları ve kavramsal sanatçılar tarafından estetize edilip yorumlanarak hayatımızda yer aldığını gözlemledim. Bu çalışmaları inceleyerek kriminal fotoğrafın estetik yorumlarını ortaya koymaya çalıştım.

Bu zorlu süreçte 'Evvel Zaman İçinde' adlı lisans tezimde olduğu gibi yüksek lisans tezimde de tecrübeleriyle ve akılcı çözümleriyle bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR'e ve değerli hocalarım Prof. Dr. R. Simber ATAY ESKİER, Yrd. Doç. Dr. Birsal MATARA, Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ, Yrd Doç. Dr. Işık ÖZDAL ve Yrd. Doç Dr. Sadık TÜMAY ve Öğr. Gör. Dr. Nezaket TEKİN'e teşekkürü borç bilirim.

Tez konum üzerine düşündüğün günlerde bana önemli tavsiyelerde bulunan değerli fotoğrafçı Jon STIGNER'a, kriminoloji ve kriminalistik üzerine bazı ders notlarını benimle paylaşan Hakan TUNCER'e teşekkür ederim.

Bunun yanında maddi manevi destekleriyle ve engin sabırlarıyla daha rahat çalışmamı sağlayan babam Duran YELMEN, annem Güler YELMEN ve kardeşim Emre YELMEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım

Mehmet Fatih Yelmen

İÇİNDEKİLER

KRİMİNAL FOTOĞRAF VE ESTETİK YORUMLARI

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİL, ÇİZİM, RESİM, VE FOTOĞRAF, LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KRİMİNAL FOTOĞRAFIN TARİHÇESİ

1.1. Bilim, Fotoğraf ve Kriminalistik İlişkisi.....	4
1.2. Kriminal Kimlik Tespiti.....	14
1.3. Kriminal Fotoğrafın Önemi ve Tekniği.....	26
1.4. Fotoğraf ve Pragmatizm İlişkisi.....	35
1.4.1. Bertillon'un Pragmatik Estetiği.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

KRİMİNAL FOTOĞRAF VE MAHREMİYETİN İHLALİ

2.1. Basın Fotoğrafçılığı ve Olay Yeri İlişkisi.....	47
2.1.1. Weegee'nin Kriminal Yorumu.....	50

2.1.2. Letizia Battaglia ve Mafya Kurbanları.....	66
2.1.3. Enrique Metinides ve Mexico City.....	69
2.2. Sophie Calle ve ‘Otel’ Serisi.....	71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KRİMİNAL FOTOĞRAF ESTETİĞİ

3.1. Sürrealizmden Psikanalize Gerçeğin İnşası.....	78
3.1.1. Sürrealizmin Gerçeği.....	78
3.1.2. Psikanalizin Gerçeği.....	84
3.2. Ölümün Estetize Edilmesi.....	85
3.2.1. Ölüm ve Post-mortem Fotoğrafçılık.....	85
3.2.2. Joel Peter Witkin’in Ölüme Bakışı.....	89
3.2.2. Andres Serrano ve ‘Morgue’ Serisi.....	94
3.2.3. Mekânların Ölümü ve Metehan Özcan’ın ‘Vakum/Vacuum’ Serisi.....	101
3.3. Moda Fotoğrafında ‘Ölüm’ün Yeniden Sunumu.....	105
3.3.1. Bir Tüketim Nesnesi Olarak Moda Fotoğrafı.....	105
3.3.1.1. Guy Bourdin’in Moda Fotoğrafları.....	114
3.3.2. Kriminal Fotoğrafın Postmodern Durumları.....	117
3.3.2.1. Izima Kaoru ve ‘Landscape with a Corpse’ Serisi.....	119
3.3.2.2. Melanie Pullen ve ‘High Fashion Crime Scenes’ Serisi.....	124
3.3.3. Ölümün Hipergerçek Sunumu ve Erwin Olaf’ın ‘Royal Blood’ Serisi.....	130
SONUÇ.....	135

EK 1. Olay Yeri İnceleme Kriminal Şube Müdürü O. B. İle Yapılan Röportaj.....**137**

EK 2. İzima Kaoru ile e-posta ile 09.03.2011-01.06.2011

Tarihleri Arasında Yapılan Röportaj.....**140**

KAYNAKÇA.....**142**

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİL, ÇİZİM, RESİM VE FOTOĞRAF LİSTESİ

Şekil 1: 1918 yılındaki olayda lamba şişesi üzerinden geliştirilen parmak izi ve mürekkeple şüpheliden alınan parmak izi mukayesesi.....	12s.
Çizim 1: Bertillon'un Vücut Ölçülerinin Alındığı Çizimler.....	21s.
Resim 1: Caravaggio, <i>Medusa</i> , 1598.....	128s.
Resim 2: Peter Paul Rubens, <i>Medusa</i> , 1617.....	128s.
Fotoğraf 1: II. Abdülhamid döneminde mahkûm edilen Avnullah Kâzımî'nin Fotoğrafı.....	13s.
Fotoğraf 2: Bertillon'un Vücut Ölçülerinin Alındığı Fotoğraf.....	21s.
Fotoğraf 3: Teşhis işlemini gösteren fotoğraf.....	27s.
Fotoğraf 4: Mukayese işlemini gösteren fotoğraf.....	27s.
Fotoğraf 5: Kayıt işlemini gösteren fotoğraf.....	28s.
Fotoğraf 6: Kriminal Fotoğraf Çekim Planları.....	34s.
Fotoğraf 7: Bertillon, <i>Garson Mathurin Pic'in, (17)garson Antoine Rouber Tout (20) tarafından öldürülmesi</i> , 6 Şubat 1897.....	42s.
Fotoğraf 8: Bertillon, <i>Marie Bigot Cinayeti</i> , Pierre-Le-Grand Sokağı 3 Numara, 28.11.97 Yatak odası.....	43s.
Fotoğraf 9: Bertillon, <i>Cadet Cinayeti</i> , Rue Curial, 21.1.98 20 Ocak 1898 Curial La Villette Sokağı Havagazı Fabrikası, gece bekçisi Cadet 'Baba' cinayeti.....	44s.
Fotoğraf 10: Bertillon, <i>Peugniez Cinayeti</i> , 5. 6. 98 Peugniez Olayı: Madam Bertrand'ın cesedinin bulunması.....	46s.
Fotoğraf 6: Bertillon, <i>Peugniez Cinayeti</i> , 5. 6. 98 Peugniez Olayı: Yemek odasından bir görüntü.....	46s.
Fotoğraf 7: Bertillon, <i>Peugniez Cinayeti</i> , 5. 6. 98 Peugniez Olayı: Mutfaktan bir görüntü.....	46s.
Fotoğraf 8: Bertillon, <i>Peugniez Cinayeti</i> , 5. 6. 98, Peugniez Olayı: Oyuncak atn üzerinde kan ve yatak odasından bir görüntü.....	46s.

Fotoğraf 9: Bertillon, <i>Peugniez Cinayeti</i> , 5. 6. 98 Peugniez Olayı: Küçük Dhaut'un yatağındaki cesedinin bulunması.....	46s.
Fotoğraf 15: Fotoğrafçısı bilinmiyor, Weegee.....	51s.
Fotoğraf 16: Weegee, <i>İsimsiz</i> , 1940.....	52s.
Fotoğraf 10: Weegee, <i>This was a friendly game of Bocci</i> , Bocci dostça bir oyundu 1939.....	54s.
Fotoğraf 11: Weegee, <i>İsimsiz</i>	56s.
Fotoğraf 12 : Alexander Gardner, <i>Bir Keskin Nişancının Yurdu, Gettysburg</i> , 1863.....	56s.
Fotoğraf 13: Robert Capa, <i>The Falling Soldier</i> , Düşen Asker 1936.....	57s.
Fotoğraf 21: Weegee, <i>Corpse with Revolver Murder in Hell's Kitchen</i> , ,Date Unknown, Hell'in Mutfağındaki Tabanca Cinayetli Ceset, Tarih Bilinmiyor.....	58s.
Fotoğraf 14: Weegee, <i>Ride Victim (Sürüş Kurbanı)</i> , 1940.....	58s.
Fotoğraf 23: Erich Salomon, <i>Krantz trial. Hilde Scheller in the witness box</i> , Berlin, 1928, Krantz Davası, Hilde Scheller Tank Sandalyesinde.....	60s.
Fotoğraf 24: Erich Salomon, <i>Carnival Time Cologne Munich, 1929</i> , Erich Salomon, <i>Carnival Time (Karnaval Zamanı)</i> , Cologne Munich, 1929.....	60s.
Fotoğraf 15: Weegee, <i>Palas Theatre</i> , Palas Tiyatrosu 1945.....	61s.
Fotoğraf 16: Weegee'nin fotoğrafının yayımlandığı gazete.....	62s.
Fotoğraf 17: Weegee, <i>Asleep on Fire Escape During Heat Spell</i> , Yangın Merdiveninde Isı Yükselirken Uyuya Kalma 1938.....	63s.
Fotoğraf 18: Weegee, <i>Their First Murder</i> , İlk Cinayetleri 1936.....	65s.
Fotoğraf 19: Letizia Battaglia, <i>Palermo</i> , 1976.....	66s.
Fotoğraf 20: Letizia Battaglia, <i>Dead Man Lying on a Garage Ramp</i> , Garaj Rampasında Yatan Ölü Adam 1977.....	67s.
Fotoğraf 21: Letizia Battaglia, <i>Palermo</i> , 1982.....	68s.
Fotoğraf 32: Enrique Metinides, <i>İsimsiz</i> , 1964.....	69s.
Fotoğraf 22: Enrique Metinides, <i>Mexico City</i> , 1995.....	70s.
Fotoğraf 23: Sophie Calle, <i>Oda 47</i> , 22 Şubat / 24 Şubat, 1981.....	72s.

Fotoğraf 24: Sophie Calle, <i>Oda 30</i> , 22 Şubat / 24 Şubat, 1981.....	72s.
Fotoğraf 25: Sophie Calle, <i>Oda 30</i> , 1981.....	73s.
Fotoğraf 26: Sophie Calle, <i>Oda 30</i> , 1981.....	74s.
Fotoğraf 38: Sophie Calle, <i>Oda 30</i> , 1981.....	74s.
Fotoğraf 39: Sophie Calle, <i>Oda 43</i> , 1981.....	75s.
Fotoğraf 27: Eugène Atget, <i>De Seine Caddesi</i> , 1934.....	80s.
Fotoğraf 28: Eugène Atget, <i>St. Rustique Sokağı</i> , Montmartre, Paris, 1922.....	81s.
Fotoğraf 29: Eugène Atget, <i>Atlı Karınca</i> , 1972.....	82s.
Fotoğraf 30: Hippolyte Bayard, <i>Self Portrait as a Drowned Man</i> , Boğulmuş bir Adama Olarak Otoportre 1840.....	87s.
Fotoğraf 31: Postmortem Fotoğraf Örneği, Fotoğrafçısı bilinmiyor.....	88s.
Fotoğraf 45: Joel-Peter Witkin, <i>Poet From a Collection of Relics and Ornaments</i> , Şair: kutsal Emanetler ve Süsler Koleksiyonundan 1986.....	89s.
Fotoğraf 46: Joel-Peter Witkin, <i>The Kiss</i> , Öpüşme 1982.....	90s.
Fotoğraf 32: Elizabeth Heyert, <i>The Travelers</i> , Gezginler 2005.....	91s.
Fotoğraf 33: Walter Schels, <i>Maria Hai-Anh Tuyet Cao</i> , 'Ölümden Hemen Önce Hayat' Serisinden.....	92s.
Fotoğraf 34: Walter Schels, <i>Heiner Schmitz</i> , <i>Ölümden Hemen Önce Hayat</i> Serisinden.....	93s.
Fotoğraf 35: Andres Serrano, <i>Morg Sergisi</i> , 1992.....	95s.
Fotoğraf 36: Andres Serrano, <i>Blood transfusion resulting in aids</i> , Aids ile Sonuçlanan Kan Nakli, Morg Serisi, 1992.....	96s.
Fotoğraf 37: Andres Serrano, <i>Knife to death III - Bıçaktan Ölüme III</i> , Morg Serisi, 1992.....	96s.
Fotoğraf 38: Andres Serrano, <i>Unknown Death</i> , Bilinmeyen Ölüm, Morg Serisi, 1992.....	97s.
Fotoğraf 39: Andres Serrano, <i>Morg Serisi</i> , 1992.....	98s.

Fotoğraf 40: Andres Serrano, <i>Morg Serisi</i> , 1992.....	98s.
Fotoğraf 41: Lee Miller, <i>Leipzig Belediye Başkanı'nın Kızı</i>	99s.
Fotoğraf 42: Fotoğrafçısı Bilinmiyor, <i>Ölü Çocuk</i> , 1880.....	100s.
Fotoğraf 43: Andres Serrano, <i>Airplane crash</i> , Uçak Kazası, Morg Serisi, 1992..	100s.
Fotoğraf 44: Metehan Özcan, <i>Bayramoğlu</i> , Kocaeli, Türkiye, 2008.....	102s.
Fotoğraf 45: Metehan Özcan, <i>Erenköy</i> , İstanbul, Türkiye, 2007.....	103s.
Fotoğraf 46: Metehan Özcan, <i>Erenköy</i> , İstanbul, Türkiye, 2006.....	104s.
Fotoğraf 47: François Aubert, <i>I. Maximilian, kanlı gömleği ve tabutu ile</i> , 1867,	112s.
Fotoğraf 48: Oliviero Toscani, <i>Bosnian Soldier</i> , Bosnalı Asker, 1994.....	113s.
Fotoğraf 49: Guy Bourdin, <i>Pentax Calendar</i> , Pentax Takvimi 1980.....	115s.
Fotoğraf 50: Guy Bourdin, <i>Campaign for Charles Jourdan Spring</i> , Charles Jourdan Bahar Kampanyası 1975.....	115s.
Fotoğraf 51: Guy Bourdin, <i>İsimsiz</i>	115s.
Fotoğraf 52: Guy Bourdin, <i>İsimsiz</i> , Tarihi Bilinmiyor.....	116s.
Fotoğraf 53: Izima Kaoru, <i>Fukasawa Elisa wears John Galliano</i> , Fukasawa Elisa John Galliano Giyiyor 2001.....	121s.
Fotoğraf 54: Izima Kaoru, <i>Fukasawa Elisa wears John Galliano</i> , Fukasawa Elisa John Galliano Giyiyor 2001.....	121s.
Fotoğraf 55: Izima Kaoru, <i>Fukasawa Elisa wears John Galliano</i> , Fukasawa Elisa John Galliano Giyiyor 2001.....	121s.
Fotoğraf 56: Izima Kaoru, <i>Fukasawa Elisa wears John Galliano</i> , Fukasawa Elisa John Galliano Giyiyor 2001.....	121s.
Fotoğraf 57: Izima Kaoru, <i>Igawa Haruka wears Dolce Gabbana</i> , Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor, 2003.....	122s.
Fotoğraf 58: Izima Kaoru, <i>Igawa Haruka wears Dolce Gabbana</i> , Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor 2003.....	122s.
Fotoğraf 59: Izima Kaoru, <i>Igawa Haruka wears Dolce Gabbana</i> , Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor 2003.....	122s.

Fotoğraf 60: Izima Kaoru, <i>Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor</i> 2003.....	123s.
Fotoğraf 61: Izima Kaoru, <i>Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor</i> 2003.....	123s.
Fotoğraf 62: Melanie Pullen. <i>Ferris Weel, Dönme Dolap</i> , 2005.....	125s.
Fotoğraf 63: Melanie Pullen, <i>Stairs, Merdivenler</i> , 2004.....	126s.
Fotoğraf 64: Melanie Pullen, <i>Red Phone, Kırmızı Telefon</i> 2004.....	127s.
Fotoğraf 80: Lara Jade, <i>Tied, Bağlı</i> , 2007.....	129s.
Fotoğraf 81: Lara Jade, <i>Suicide İntihar</i> , 2007.....	129s.
Fotoğraf 82: Erwin Olaf, <i>Di</i> , 1997.....	131s.
Fotoğraf 83: Erwin Olaf, <i>Sezar, MÖ 44</i> , 1997.....	132s.

GİRİŞ

Bazı kavramlar insan hayatında sadece tanımlamaları ve anlamları dolayısıyla, bazıları ise bir yaşam pratiği olarak, kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı olarak tecrübe edilen olaylar aracılığıyla insan hayatında var olmaktadır. Suç kavramı da bunlardan biridir.

Bu kavram, hayatın bir gerçeği olarak bazı insanların karşısına çıkmaktadır. Nedenleri ve sonuçları olan 'suç' kavramının gerçeklikle olan ilişkisi, kurmaca dolayısıyla sinema ve edebiyatın da konusu olmuştur. Sırf bu konular üzerine yazılmış edebi eserler ve çekilmiş filmler vardır. Bu nedenle 'suç' kavramı insanın var olduğu her yerde hem bilinmektedir hem de yaşanmaktadır. Kendi içinde çeşitli bilinmezleri olan 'suç'un bir 'olay' olduğu kabul edilmektedir. Bu açıdan karanlık noktaların aydınlatılarak suçun ortaya çıkarılması, toplum hayatı ve huzuru açısından çok önemlidir. Bunu sağlayan emniyet teşkilatı ise çeşitli tekniklerden yararlanarak 'suç'un izini sürmektedirler. Kriminalistik, bir düğüm haline gelen suç olaylarının çözümünde polislerin her zaman başvurduğu yöntemler bütünüdür. Bu yöntemlerden biri olan fotoğraf, güzel sanatların da bir dalı olması dolayısıyla ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü sanat 21.yy itibarıyla çeşitli disiplinlerin, konu ve teknik sınırlamaların ortadan kalktığı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle fotoğrafın kullanıldığı ya da fotoğrafın dahil olduğu her şey, sanatsal incelemenin de konusu olabilmektedir.

Suç olaylarının gerçekleştiği yerler, çeşitli ipuçlarıyla doludur. Bir saptama aracı olarak fotoğraf suçun gerçekleştiği yerde de bulunmaktadır. Ancak fotoğraf daha genel bir ifadeyle sadece suçun değil, olayın geçtiği her yerdedir. İngilizce'de 'crime scene' olarak adlandırılan terim Türkçe'ye 'suç mahalli' veya 'olay yeri' olarak çevrilebilmektedir. Bu çalışmada bazı uzmanların da savunduğu gibi olayın suçu kapsamaması nedeniyle aksi belirtilmedikçe 'suç mahalli' yerine 'olay yeri' tanımlaması kullanılmıştır.

Kriminalistiğe konu olan fotoğraflara ‘adli polis fotoğrafları’ veya ‘kriminal fotoğraf’ denmektedir. Fotoğraf tekniği konusunda eğitim alan olay yeri inceleme ekiplerinin çektiği fotoğrafların bazı teknik ve görsel ortak özellikleri bulunmaktadır. Buna göre olay yeri olayın yaşandığı şekliyle fotoğraflanmalıdır. Dolayısıyla kriminal fotoğrafın gerek amaç gerekse teknik zorunluluktan ötürü sahip olduğu ortak ve tüm dünyada benzer şekilde olan görsel bir anlatım tarzı vardır. Suç kavramı nitelik ve tür açısından çeşitlilik içermektedir. İşlenen suça göre kriminalistikteki olaya uygun olan teknikler kullanılarak suç ve olaylar aydınlatılmaktadır. Kriminal fotoğraflar olayın durumuna göre çeşitlilik içerir. Bunlardan bazıları; çalışmada da belirtildiği gibi, otopsi fotoğrafçılığı, kimlik tespit ve sicil fotoğrafçılığı, balistik fotoğrafçılığı vb. Tüm bu alanların kriminalistik açıdan ve dolayısıyla da fotografik açıdan farklı uygulama disiplinleri vardır ve hepsi ayrı birer uzmanlık gerektirir. Kriminal fotoğrafın oldukça geniş bir alan olması nedeniyle, çalışmayı olay yeri fotoğrafçılığı bağlamında konu bazında daraltarak hazırlamaya çalıştım. Bu yüzden kriminal fotoğrafın estetik yorumları, özellikle olay yerinden yola çıkılarak oluşturulan moda fotoğrafları dolayısıyla incelenmiştir.

Çalışma sırasında gizliliğin korunması nedeniyle yer ve kişi adının verilemeyeceği bir olay yeri şube müdürü ile yapılan görüşme oldukça yol gösterici olmuştur. Buna göre kriminal fotoğrafın özellikle ölüm kavramıyla ayrıcalıklı bir bağı olduğu öğrenilmiştir. Bu bağlam çerçevesinde çeşitli tartışma noktaları, fotografik görüntüler aracılığıyla desteklenmeye ve ispat edilmeye çalışılmıştır. Unutulmamalıdır ki, sanat tarihinde bazen bilinçli bazen de bilinçsiz seçimler ve zorunlu teknik olanaklar, kendi anlatım dilini ve tarzını bir vizyon olarak ortaya koymuştur. Kriminal fotoğraf, konu ve görsel teknik olarak bilimsel ve adli açıdan kendine has bir ifade olanağına sahiptir. Bu çalışma dolayısıyla da benzer görüntülerin fotoğraf sanatındaki estetik yorumları incelenmektedir. Dünyanın herhangi bir yerindeki bir polis memuru da olay yerini aynı hassasiyetleri gözeterek fotoğraflamaktadır. Böylelikle bir tür olarak kabul edilen kriminal fotoğraflar, gerçek ve kurmaca olarak hem basında hem de sanatsal çalışmalarla yorumlanmıştır.

Çalışmaya konu olan sanatçuların seçiminde, kriminal fotoğraf estetiğine uygun olan çalışmaların yapılmış olması ve bu çalışmaların en azından sergilerde, kataloglarda veya albümlerde yayınlanmış olması esas alınmıştır. Fotoğrafların isim ve tarihleri konusunda orijinal kaynaklar kullanılmıştır. Kimi fotoğrafların isimsiz veya tarihsiz olmaları bu nedenledir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KRİMİNAL FOTOĞRAFIN TARİHÇESİ

1.1. Bilim, Fotoğraf ve Kriminalistik İlişkisi

Sözlük anlamı olarak bilim; “evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi, ilim”¹ olarak karşılık bulur. Bilimsel gelişmelerin çoğunlukla eklektik yapıda olduğu ve bu süreçte yapılan bilimsel icatların da çeşitli ihtiyaçlar sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir. Bu durum, bazen kısa bir zaman diliminde gerçekleşirken bazen de yıllarca hatta arketipik açıdan yüzyıllarca sürebilmektedir. Burada kastedilen şey, gerek optik gerekse kimyasal ve teknolojik gelişmeler sürecinde fotoğrafın geçirdiği ve geçirmekte olduğu evrimdir.

Örneğin, “ARİSTOTELES, MÖ 4.yy gibi erken bir tarihte, göze zarar vermeden güneş tutulmasını izlemeye yarayacak bir yöntemden söz eder. Buna göre, ‘metal bir plâka üstüne küçük bir delik açarak güneşe tutarsanız, güneşin iz düşümü delikten geçip yere düşer.’ Bu yöntem Aristo’ya atfedilmedi. İşte bu basit optik prensibi fotoğrafın temelini oluşturur.”² Yüzyıllar sonra, “15.yy’da LEONARDO DA VINCI (1452-1519) notlarında ‘karanlık oda’yı (Camera Obscura) tanımlamıştı.”³ Buradan hareketle “Hollandalı hekim, astronom ve matematikçi REINER GEMMA FRISTIUS (1508-1555) Camera Obscura ile 1544’te güneş tutulmasını izlemiş ve ertesi yıl yayınladığı “Sınırsız Astronomi ve Geometri” (De Radio Astronomico et Gometrico Liber) adlı kitabında bunun ilk çizimini yapmıştı.”⁴

¹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

² Modiano, Alberto, **Fotoğraf Tarihine Giriş**, Art Studio Yay. 11-12s

³ y. a. g. e. 12s

⁴ y. a. g. e. 12-13s

“Paris Bilimler Akademisi’nin 7 Ocak 1839 tarihli oturumunda, çağın Fransız biliminin ünlü siması ve cumhuriyetçi milletvekili, gökbilimci ve fizikçi Louis François”⁵ Arago yeni bir yöntemi tanıtır. Buna göre “sanatçıların 16.yy’dan beri çizim makinesi olarak kullandıkları karanlık odada oluşan görüntüler, elle hiçbir müdahaleye gerek kalmaksızın, mekanik biçimde kopyalanabilecekti”⁶. “Arago, yönteminin teknik detaylarını bizzat kendisi anlattı. Kendisini dikkatle dinleyen topluluğa, fotoğrafın bilim için çok yararlı olacağını belirtti.”⁷

“Arago’nun fotoğrafı önemsemesinin en başta gelen nedeninin, fotoğrafın bilim alanındaki yararları olduğunun da altını çizmek gerekir.”⁸

*“Fransa’da 1852-1856 arasında Doktor Duchanne de Boulogne fotoğraflarla resimlenmiş bir adale grameri oluşturma işine girişmişti. 1860’lardan itibaren kolodyum tekniği giderek yaygınlaşmaya başlar, elde edilen görüntüler de özellikle pedagojik amaçlarla kullanılır. 1868’de Saint-Louis’nin iki doktoru, Hardy ve Montméja cilt hastalıklarını konu alan, fotoğraflanmış bir eser olan Clinique photographique de l’ôpital Saint-Louis’yi çıkarırlar... Fotoğraf tıp alanında savaş yaralarını ve cerrahi müdahaleleri belgelemeye de yarar: Amerikan İç Savaşı sırasında Washington’da William Bell ve Dr. Bontecou’nun çalışmaları veya 1870 savaşında Prof. Delalain’in plastik cerrahi ameliyatlarının fotoğrafları buna örnektir.”*⁹

“Mikrofotoğrafın kullanıldığı doğa bilimleri ve makrofotoğrafın kullanıldığı gökbilimde, beklenen sonuçlar her zaman elde edilemese bile, fotoğraf kullanımının ayrıcalıklı alanları olarak kalır.”¹⁰

Yine “bilim olarak fotoğrafa bir örnek, August Sander’in 1911’de başladığı, Alman insanının fotoğrafik bir kataloğunu çıkarma projesidir. George Grosz’un Weimar Almanya’sındaki toplumsal tiplerin ruh ve çeşitliliğini karikatürle özetleyen çizimlerin tersine, Sander’in(onun deyimiyle) ‘asıl örnek fotoğrafları’ frenoloji, kriminoloji, psikiyatri ve soyaçekimle ıslah gibi ondokuzuncu yüzyılda ortaya

⁵ Bajac, Quentin, **Karanlık Odanın Sırları**, Çev: Ali Berktaş, Yky, Mayıs 2004, 13s

⁶ y. a. g. e. 13s

⁷ Freund, Gisèle, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 28s

⁸ y. a. g. e. 25s

⁹ Bajac, a. g. e. 80-81s

¹⁰ y. a. g. e. 82

çıkıveren ve üstü örtülü biçimde partizanca olan topolojik bilimlerin iddia ettiğine benzer sözde bilimsel bir tarafsızlık ima eder. Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiş, pek doğru bir biçimde fotoğraf makinesinin yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını varsaymıştır. Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergesiydi. Onun tüm konuları belli bir toplumsal gerçekliği, kendi gerçekliklerini hep aynı düzeyde temsil ediyorlardı.”¹¹

Sonuç olarak, “bazı fotoğrafçılar bilim adamı, bazılarıysa ahlakçı olarak işe koyulurlar. Bilim adamları dünyanın bir envanterini yaparlar; ahlakçılarsa ağır vakalara yoğunlaşırlar.”¹² Fotoğraf, Arago’nun da belirttiği gibi bilim için çok yararlıydı ve yararlı da olacaktı. Ancak bu buluşun toplumsal açıdan sadece bilime yararı dokunmuyordu. Aynı zamanda toplum düzeninin sağlanması konusunda da işe yaramaya başlamıştı.

“1871 yılında Paris ayaklanması sırasında barikatların ardındaki komün yandaşlarının fotoğraflarının çekilmesi, onların tutuklanmasına hatta bazılarının kurşuna dizilmelerine sebebiyet vermişti. Böylece fotoğraf tarihte ilk kez polis tarafından delil olarak kullanılmış ve eylemcileri suçlu duruma düşürmüştü.”¹³

Fotoğrafın, düşünsel ve pratik anlamda doğuşu bilimle bu denli iç içeyken; zamanla bir anlatım diline sahip olması da bilimden kopuk olmamıştır. Çünkü fotoğraf bilimsel bir buluş olarak tekrar bilime ve bir dil yetisi olması sayesinde de sanata hizmet etmiştir. Bu konuda fotoğrafçıların bireysel çabaları ve katkıları belirleyici rolü üstlenmiştir.

Kriminalistiğin tanımını yapmadan önce, kriminalistiğe başvurmayı gerektirebilecek durumdan yani ‘suç’ kavramından kısaca bahsetmek gerekir.

¹¹ Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yay. İstanbul, Şubat 1999, 79s

¹² y. a. g. e. 79s

¹³ Yaykın, Murat, **Fotoğraf İdeolojisi**, Kalkedon Yay, 33s

Suç kavramı çoğunlukla hukuki kurallar çerçevesinde tanımlanmaktadır ve pek çok değişikene bağlı olarak adalet sistemine göre bir ölçme ve takdir yetkisiyle sonuca bağlanmaktadır.

“Filozof ve sosyolog Emile Durkheim’in (1858-1917) artık klasikleşmiş bir tanımı vardır: Bir eylem kitlesel bilincin güçlü ve belirlenmiş yaşayış biçimlerine saldırıda bulunduğu, suçtur. Bu da demektir ki bir eylemin suç olmasını onun nesnel özellikleri değil, toplumun ona getirdiği yargı belirler. Öyleyse suç, büyük ölçüde görece ve sosyal bir kavramdır. Bundan da bir eylemin değişik zaman ve mekânlarda suç olup olmayacağına değişebileceği anlaşılır. Toplumların tarihi boyunca, suç kavramı değişimler göstermiştir.... Bazı antik toplumlarda, ailenin çıkarı söz konusu olduğunda adam öldürme meşru sayılırdı. Ritüel ya da ensest cinayetler her zaman suç değildi.”¹⁴

Suç kavramının olduğu yerde bir ‘olay’ var demektir. Ancak her olay bir suç içermek zorunda değildir. Bu bağlamda suçu kapsayan olay kavramı, kriminal fotoğrafın varoluş nedeni olduğu için tanımlanması önemli bir kavramdır.

“Olay, doğa güçlerinin etkisiyle veya insan davranışı sonucu ortaya çıkan, oluşan durum, ilgiyi çeken veya çekebilecek nitelikteki her türlü hadise”¹⁵ye denir. Suç kavramıyla açıklandığında ise olay şöyle tanımlanabilir; “kanunlarda açıkça suç olarak belirtilen fiil ve hareketlerin belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşmesidir.”¹⁶

Uzmanlar ‘suç’ ve ‘olay’ kavramını, literatür açısından farklı biçimde değerlendirmektedirler. Örneğin bazı uzmanlar, ‘suç’ tabirini ‘olay’ kavramının yerine kullanmaktadırlar. Bazı uzmanlar ise, olay kavramının, suç kavramına göre daha geniş kapsamlı bir tanımlaması olduğunu ve her olayın da suç olarak adlandırılmayacağını ancak bir müdahale gerektirdiğini savunmaktadırlar. Bu bağlamda olay yeri, olayın ne şekilde gerçekleştiğini gösterebilecek, mağdur, maktul ve fail arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin saptanmasında en önemli unsur olan suç delillerinin bulunabileceği dinamik bir bölgedir.¹⁷

¹⁴ Picca, Georges, **Kriminoloji**, Çev: Ebru Erbaş, İletişim Yay. Mayıs 1992, 13s

¹⁵ Karakuş, Oğuz, **Kriminalistik**, Adalet Yay. Ankara 2009, 8-9s

¹⁶ y. a. g. e. 8-9s

¹⁷ y. a. g. e. 9s

Olay yeri, içinde barınma ihtimali bulunan deliller açısından incelenmesi gereken bir bölgedir. Buna göre; olay yeri inceleme,

“kriminalistiğin içinde olay meydana geldikten sonra icra edilen, olay yeri koruma işlemlerini, olay yerinin sistematik olarak incelenmesini, olay yeri tespit (teknik görüntüleme, kroki, rapor) yöntemlerini, olay yerinde bulunan maddi delillerin (biyolojik deliller, kimyasal deliller, fiziksel deliller, iz deliller) toplanması, muhafazası, paketlenmesi ve laboratuvara gönderilmesi işlemlerini kapsamaktadır.... Olay yeri inceleme, bir kriminal soruşturmadır.... Olay yeri incelemesi, suçun veya masumiyetin ispatı amacıyla gerçekleştirilir. Ceza Muhakemesi Kanunu'nun 160'ıncı maddesi, Cumhuriyet savcıları ve kolluk için, 'şüphelinin aleyhine ve lehine olan delilleri toplamak, şüphelinin haklarını korumak' yükümlülüğünü getirmiştir. Dolayısıyla olay yeri incelemesi, salt bir suça ilişkin delil elde etmek amacıyla gerçekleştirilmez.”¹⁸

“Olay yeri incelemesi açısından, meydana gelen olayın suç niteliği taşıması önemlidir. Bir fiilin suç kabul edilebilmesi için bir takım özellikleri bünyesinde barındırması gerekir.

Suçun temel dört unsuru vardır;

- 1) Kanuni unsur (meydana gelen fiil ve hareketin kanuni metin içerisinde yer alması, suç sayılmış olması),*
- 2) Maddi unsur (kanunda suç sayılan fiil ve hareketin yapılmış olması),*
- 3) Manevi unsur (kasıt unsuru, failin bilerek ve isteyerek söz konusu fiili işlemiş olması),*
- 4) Hukuka aykırılık (söz konusu suç fiilinin aynı zamanda hukuka aykırılık teşkil etmesi).”¹⁹*

Etimolojik olarak kriminoloji ve kriminalistik kavramları birbirine benzese de içerik bakımından farklıdırlar. Bu nedenle fotoğrafla olan ilişkileri açısından da bu iki kavramın farkı belirtilmelidir.

“Kriminalistik, bilimsel yöntemlerin ve araçların kullanılarak suçun aydınlatmasını ve suçlunun bulunmasını sağlayan tekniklerin tamamıdır. Kriminoloji ise toplumu suça iten nedenlerin ve çözüm yollarınının araştırıldığı bir bilim dalıdır.

Kriminalistikte amaç, sanığın masumiyetini veya suçluluğunu bilimsel yöntemleri kullanarak ortaya çıkarmak ve sonucu değiştiremeyecek adli hataları ve

¹⁸ Karakuş, a. g. e. 3s

¹⁹ y. a. g. e. 9s

yanılgıları engellemektir ve aynı zamanda bu sonuçlar elde edilirken sanığın insan haklarına uymayan kötü muamelelerden uzak tutulmasıdır.

İnsan toplumu genişledikçe daha da karmaşıklaşmıştır ve bireylerin etkinliklerini düzenlemek için bazı kurallara ihtiyaç duyulmuştur. Zamana ve şartlara göre değişkenlik gösteren bu kurallara Hukuk Kuralları denmiştir. Bununla birlikte kurallara uygunluğun denetlenmesi ve yaptırımlar uygulanması konuları ortaya çıkmıştır. Bu konudaki ihtiyacı zabta kuvvetleri gidermektedir. Denetleme laboratuvarlarının, kurallara uyulup uyulmadığının belirlenmesinde ise bilimsel yöntemlere ihtiyaç duyulmuştur. İşte kriminalistik bu ihtiyaçlar sonucu ortaya çıkmıştır.”²⁰

“Kriminalistik, adli bilimlerin önemli bir alt dalı olup, adli bir olay meydana geldikten sonra olay ile ilgili delilleri toplayıp değerlendirmenin bütün aşamalarını kapsamaktadır. Kriminalistik kısaca teknik bir delil tespit bilimi olarak tarif edilebilir.... Kriminalistik, fen bilimlerinin adli vakalara uygulanmasıdır. Diğer bir deyişle, fen bilimlerinden yararlanmak suretiyle suçun aydınlatılmasına yarayan bir disiplindir. Olay yeri incelemesi de kriminalistik biliminin alt bir dalıdır. Olay yeri inceleme kısaca delil araştırması, delil tespiti ve delil toplama işlemidir.”²¹

Kriminalistiğin tanımında iki temel unsurdan bahsedilmiştir. Bunlardan ilki bilimsel olanakların kullanılmasıdır ki bu, kriminalistiğin yöntem kısmını oluşturur. Diğer de suçu aydınlatma ve suçluyu bulma unsurudur ki bu da kriminalistiğin amacını ifade eder. Tarihsel olarak bilimin sağladığı olanaklar, içinde bulunduğumuz 21.yy olanaklarından çok gerideydi. Bu nedenle de suçluyu bulma yöntemleri sınırlıydı. Bunlardan en çok bilinenleri suçlunun suçunu kendisinin itiraf etmesi veya işkence yoluyla itiraf ettirilmesi, diğeri ise modern kriminalistiğin de hâlâ yararlandığı parmak izi yöntemi idi. Bu açıdan kriminalistiğin tarihçesini, parmak izinin tarihçesiyle açıklamak gerekmektedir.

Bilimsel olarak parmak izlerinin kimlik tespitinde ve suçluların tespitinde kullanılabilmesinin anlaşılması MS 1860’lı yıllara dayanmaktadır.... Şu ana kadar ki en

²⁰ Sander, Ender, **Olay Yerinde Kriminal Araştırma Teknikleri**, Onur Ofset, 9s

²¹ Karakuş, a. g. e. 3s

eski parmak izi örneği, 1939 yılında Fransa'nın Britanya Yarımadası açıklarında bulunan neolitik devirden kalma (MÖ 5000) dolmenlerin üzerinde bulunan resimlerdir.²²

“Sahtecilik olaylarını engellemek için parmak izinin imza yerine kullanımı M.Ö 1742-1750 yıllarında Babil Krallığı'nın Hammurabi yönetimi dönemine kadar uzanmaktadır. Bu döneme ait çivi yazılarının bulunduğu topraktan yapılmış tabletler üzerinde parmak izi resimleri bulunmuştur.... M.Ö 600-300 yıllarında Çin'de parmak izinin kimlik tespiti amacıyla kullanıldığına dair tarihi dökümanlar vardır.”²³

Pers (İran) İmparatorluğu'nda, 14. yüzyılda fizikle ilgilenen bir bilim adamının; parmak iziyle ilgili yaptığı çalışmalar sayesinde parmak izlerinin iki insanda aynı olmadığı, kişiye özgü olduğu anlaşılmıştır ve böylelikle Pers İmparatorluğu'ndaki bu bilim adamı “çalıştığı yerde kullanılan resmi evrakların üzerinde parmak izini imza gibi kullanmaya başlamıştır.”²⁴

Hindistan'ın İngiliz sömürgesi altında olduğu 1850'li yıllarda, burada görev yapmakta olan Sir William Herschel Hintlilerin parmak izini bildiklerini ve kullandıklarını farkına varmıştır ve bu konuyla ilgili araştırmalar yapmaya başlamıştır. Araştırmaları sonucunda, parmak izinin tek ve değişmez olduğunu saptamıştır. Sonrasında, yapılan yerel anlaşmaların metinlerinde ve resmi geçerliliği olan evrakta, imzanın yanı sıra parmak izini veya onun yerine avuç izini kullanmaya başlamıştır.²⁵

“1874'lü yıllarda Tokyo'da Tsukiji Hastanesi'nde çalışan İngiliz Dr. Henry Faulds tarih öncesi devirlere ait çömler üzerinde parmak izlerini gördükten sonra parmak iziyle ilgili araştırmalar yapmaya başlamış ve parmak izini oluşturan papil hatları, papil araları ve porları incelemiştir.”²⁶

Faulds olay yerinde kalması muhtemel olan parmak izleriyle ilgili de araştırmalar yapmıştır. Faulds, hizmetçisinin yaptığı hırsızlığı, evindeki şarap şişesinin üzerindeki yağlı parmak izlerinden saptayarak bu yolla suçlu tespiti yapan literatürdeki ilk kişi

²² Karakuş, a. g. e. 314s

²³ y. a. g. e. 315s

²⁴ y. a. g. e. 316s

²⁵ y. a. g. e. 317s

²⁶ y. a. g. e. 318s

olmuştur. Bunların yanında, Henry Faults, parmak izlerinin sınıflandırılması konusunda da bazı çalışmalar yapmıştır. Maymunların el ve ayak izlerini inceleyerek yaptığı çalışmalarını Charles Darwin'e göndermiştir. O dönemde ağır şekilde hasta olan Darwin, Faults'un yaptığı çalışmaları, antropolog olan kuzeni Henry Galton'a göndermiştir. Faults, yedi sayı süren 'Dactylograpy' adlı bir parmak izi dergisi çıkarmıştır.²⁷

*"1901 yılında İngiltere'de ilk defa parmak izi birimi kurulmuştur. Aynı yıllarda Sir Edward Richard Henry, Galton'un sınıflandırma sistemi üzerinde çalışmış ve ana gruplara yeni alt gruplar eklemiştir. Bu çalışmasıyla parmak izlerinin sınıflandırmasını kolaylaştırmış ve polis birimlerinin kullanımı için uygun hale getirmiştir. Henry, bu sınıflandırma sistemiyle milyonlarca parmak izinin sınıflandırılarak arşivlenmesini sağlamış ve aranan bir parmak izini çok kısa süre içerisinde arşivde bulmak mümkün hale gelmiştir. Parmak izlerinin sınıflandırılmasında kullanılan bugünkü Henry-Galton Sistemi, bu iki araştırmacının yaptığı çalışmaların sonucudur. Bu sistem halen Kuzey Amerika'da birkaç ülke hariç, bütün dünyada kullanılmaktadır."*²⁸

Türkler'de parmak izinin tarihçesi de oldukça eskilere dayanmaktadır:

*"Türkmenistan'da Alman bilim adamlarının yapmış olduğu araştırmalarda IX. yüzyıla ait resmi belgelerin bir kısmında imza ve mühür, bir kısmında da imza yerine parmak izlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Oğuz Türklerinin de aynı şekilde parmak izini imza veya mühür yerine kullandıklarına dair belgeler vardır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde mühür kullanmak bir lüks olarak algılandığı için, ekonomik gücü yetenler oldukça süslü, kullanan kişiye ait bazı unvanları da içeren mühürler kullanmış, alım gücü yetmeyenler de parmak izlerini resmi belgelere basarak imza yerine kullanmışlardır."*²⁹

Osmanlı'da kriminalistiğin, kemiklerin ölçümü olan antropometriyle ve parmak iziyle beraber ortaya çıktığı görülür.

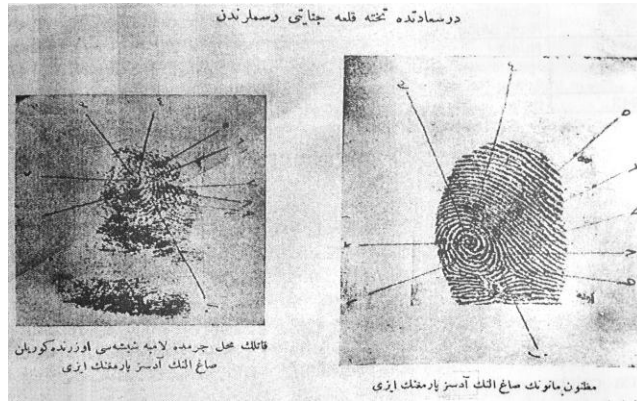
"Bertillon'un antropometri sistemi ilk defa 1899 yılında İstanbul'da 'Zaptiye Nezareti'nde kullanılmaya başlanmıştır. Sonraları Viyana parmak izi dairesince kullanılan parmak izi de kullanılmaya başlanmış ancak 31 Mart vakasındaki ayaklanmada on senede alınan binlerce parmak izi kaybolmuştur. Daha sonra parmak izinin ülkemizde tekrar kullanılışı 1910 yılında Macar asıllı Yusuf CEMİL isimli bir

²⁷ Karakuş, a. g. e. 319s

²⁸ y. a. g. e. 320s

²⁹ y. a. g. e. 322-323s

parmak izi uzmanının İstanbul'da başlattığı çalışmalarla olmuştur. Aynı yıl İstanbul'da 'Daktiloskopi Dairesi' adında bir birim kurularak bu konudaki çalışmalar sistemli bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Binlerce sanık ve suçlunun parmak izleri alınıp Henry-Galton sistemine göre sınıflandırılmış ve formüle edilerek parmak izi arşiv sisteminin temelleri atılmıştır. Hatta arşivin kurulmasından sonra parmak izi mukayeseleriyle suçlular tespit edilmeye başlanmıştır 18/01/1918 tarihinde İstanbul Tahtakale'de bir sabuncu mağazasında Murat isimli bir bekçinin öldürülmesi olayında katilin olay yerinde bulunan bir parmak izinden teşhis edilerek yakalanması buna iyi bir örnektir. Daktiloskopi dairesinde görevli memurların olay yerinde (mahalli cürüm) yaptığı incelemede, lamba şişesi üzerinde parmak izi tozu kullanarak üç adet parmak izi bulunmuş ve bu parmak izlerinden katilin kimliği teşhis edilerek yakalanmıştır.”³⁰



Şekil 1: 1918 yılındaki olayda lamba şişesi üzerinden geliştirilen parmak izi ve mürekkeple şüpheliden alınan parmak izi mukayesesi

Sultan II. Abdülhamit Döneminden kalma Yıldız Fotoğraf Albümleri koleksiyonundaki belgelere göre, fotoğrafı en yaygın olarak kullanan kurum emniyet teşkilatıdır. 1331 (1912) yılına ait bir belgede sicil defterlerinde fotoğraf bulunmasının gerektiğinden bahsedilmektedir. 1331 (1912) tarihli bir başka belgede tüm şehirlerdeki ve sancaklardaki emniyet görevlilerinin fotoğraflanması istenmektedir. Suçlularla ilgili kayıtlarda, savaş esirlerinin belirlenmesinde; yabancıların ülkedeki yerleşimleriyle ilgili tüm istihbarat bilgilerinde, nüfus kayıtlarında ikametgâh izin belgelerinde, seyahat izni, vize ve pasaport işlemlerinde ne kadar sıklıkla kullanıldığı anlaşılabilir.”³¹

³⁰ Karakuş, a. g. e. 323s

³¹ Atasoy, Nurhan, **Yadigâr-ı İstanbul**, Akkök Yay. Ocak 2007, 22s



Avnullah el-Kâzımî'yi Sinop kalesinde zincire vurulmuş olarak gösteren bu fotoğrafın, İkinci Meşrutîye'ten sonra kendisini kurtarmak üzere Sinop kalesine süren gazeteciler tarafından çekildiği öne sürülüyor. İlk kez Hukuk-ı Umumiye gazetesinin 17 Eylül 1908 günlü 2. sayısında çıkan bu fotoğraf, bildiğimiz kadarıyla şimdiye değin başka hiçbir yerde yayımlanmadı.

Fotoğraf 1: II. Abdülhamid döneminde mahkûm edilen Avnullah Kâzımî'nin fotoğrafı

Suçluların fotoğrafla belgelenmesi ile ilgili olarak;

“mahkûmlar hakkında tüm bilgilerin mümkün olduğunca fotoğraflı olarak hazırlandığını görüyoruz. Bunlarla ilgili çok sayıda belge vardır, İzmir’de bulunan ve kendisine memur süsü vererek dolandırıcılık ettiği anlaşılan Sâmî Efendi’nin iki adet fotoğrafı gönderilmiştir. Bir değirmenci çırağını öldürmek suçundan Kudüs Divan-ı Harb-i Örfisince verilen hüküm gereği idam edilen dört şahsın fotoğrafları da takdim edilmiştir. Bursa’da bir kızı öldüren şahıslarla ilgili rapor da fotoğraflarla birlikte sunulmuştur. Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti tarafından çeşitli vilayet ve kazalarda faaliyet gösteren çeteler hakkındaki bilgi, alınan tedbirlerin bildirilmesi ve mevcut ise fotoğrafları ile birlikte talep edilmektedir. Yalova eşkıyasından canlı ve ölü derdest edilenlerin fotoğrafları da takdim edilmiştir. Suçlu ve sabıkaluların fotoğraf ve parmak izi alınmasına dair tamimle bunun şimdilik büyük merkezlere teşmiliyle ilgili 1912’de alınan karar, bu konudaki çabaların memleketin her köşesinde yeterli olarak yerine getirilemediğini göstermektedir. Suçluların fotoğraflarının çekilmesi ve bunların belgelerle birlikte bulundurulmasının bir nedeni de firar etmelerine karşı alınan bir tedbirdir.”³²

³² Atasoy, a. g. e. 23s

1.2. Kriminal Kimlik Tespiti

“Cesare Lombroso’nun psikoloji profesörü olduğu Torino’da, 1870’lerin sonlarında ortaya çıkan ve onun adıyla anılan İtalyan kriminal antropoloji ekolü, suçluluğun yalnızca bir bireysel tercih ve özgür irade meselesi olmadığını, çoğu kez biyolojik bir nedenden kaynaklandığını savunmaktaydı.”³³ Ancak bu tez suçluların tespiti konusunda net bir kolaylık sağlayamıyordu. Çünkü toplumun anonim yapısı sayesinde suçlular, şehirli kalabalıkların içine karışıp orada yok olabiliyorlardı. Bu da onları daha tehlikeli bir hale getiriyordu. Suçlu olarak adlandırılan kişinin bedeni kimi zaman ahlaki bozukluğunun bir göstergesi olabilmekteyken kimi zaman da içindeki suçluluğu gizleyen bir maske olabilmekteydi. Bu maske sayesinde de, en iğrenç caninin en masum görünüşe bürünüp toplum içine karışması mümkündür.³⁴ ‘Melek yüzlü şeytan’, ‘masum görünüşünün altında...’ gibi deyişlerin, bu durumun bir kanıtı olduğu söylenebilir. Burada elbette ‘suçlu’ addedilmenin sadece fizyonomik açıdan ele alındığının belirtilmesi gerekir. Bu anlamda “yüz, hem tehlikesiz görünen bir düşmanı, hem de tehlikeli bir dostu bir arada barındıran bir örtüdür.”³⁵ O nedenle bu örtü suçlunun hem yakalanmasını hem de yargılama sonucundaki cezasını belirlemede bir ölçüt sayılamaz. Ancak yüzün kriminalistler için kimlik tespiti açısından çok büyük bir önemi vardır. Burada kastedilen öncelikle görsel, başka bir deyişle fiziksel kimliktir. Bunu belirleyen, kişiye özel yüzdeki veya vücuttaki lekeler veya yara izleri olabileceği gibi, kaş, göz, burun vs. gibi uzuvların orantıları da olabilmektedir.

İlkçağ, ortaçağ ve erken modern çağ Avrupası’nda kriminal kimlik tespitinin kaba biçimleri mevcuttu... Ortaçağ Avrupası’nda ve modern çağın başlarında bazı Avrupa mahkemelerinin ve Amerikan mahkemelerinin de kimi zaman mahkûmları dağlama ya da daha ender bir uygulamayla sakat bırakma yoluna gittikleri bilinmektedir.

³³ Cole, Simon A, **Şüpheli Kimlikler**, Çev: Eser Türey, Oğlak Bilimsel Kitaplar, 13-14s

³⁴ y. a. g. e. 14s

³⁵ Karadağ, Çerkes, **Sözde Fotoğraf**, İmge Kitabevi, Mayıs 2000, Ankara, 26s

Kıyasla biraz daha insafli davranan bazı mahkemeler ise geçmişteki suçlara ilişkin sicilin halk tarafından görülmemesi ama mahkûm mahkeme önünde soyulduğunda belli olması için damgayı vücudun mahrem bir yerine basarak ihtiyatlı bir dağlama yoluna gitmekteydi.³⁶

“Bununla birlikte, bazen yara izlerinin yanıltıcı olması mümkündü. 1849’da ABD’nin Maine eyaletindeki Bangor kasabasında, Luther Hause kimlik saptama davasında daha sonra sahtekâr olduğu kanıtlanan bir adam, dizinde, göğsünde ve boynunda hepsi gerçek Hause’un anne babası tarafından hatırlananlara tekabül eden yara izleri gösterebildi. Yara izleri bile yanıltıcı olabildiğine göre, daha güvenilir bir kimlik tespiti yöntemi ne olabilirdi? Fransız tıp hukukçusu Barruel’in 1829’da önerdiği bir yöntem, bireysel kokuları belirlemeye dayalı güya bilimsel bir yöntem olan ‘koku’ izlerinin kullanılmasıydı.... 1865’te Fransız hekim Ernest Morillon kişisel kimliğin en iyi göstergeleri olarak cinsiyet, yaş, beden ölçüsü, saç, dişler, yara izleri, bedensel kusurlar, tekil özellikler, lekeler ve dövmeleeri sıraladı.”³⁷

Kişisel kimliğin göstergeleri, söz konusu kişi ‘suçlu’ olduğunda daha da işe yaramaktaydı. Bunlar saptayıcı ve ayrıştırıcı niteliklerdi.

“19.yy’ın son on yılına varıldığında Amerikalı hukuk bilgini George Haris insanların ve nesnelerin kimlik tespitinin ‘gittikçe önem kazanan ve her gün mahkemelerin önüne gelen bir mesele haline geldiğini’ beyan etti.”³⁸

“Suç nedenlerine, suçluların doğasına ve cezanın amacına ilişkin düşüncelerdeki değişiklikler kriminal kimlik tespiti için yeni bir talep yarattı.”³⁹

Bu talebin giderek güçlendiği, “on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru, kriminal kimlik tespiti sürecine daha işlerlik kazandırmayı vaat eden iki yeni teknoloji ortaya çıktı.... Bunlardan biri hepimizin aşına olduğu parmak izi, diğeri ise insan bedeni boyutlarının ve orantılarının fiziksel ölçümü antropometriye dayanan ve tarihsel bir merak konusuna dönüşmüş olan kimlik tespit sistemiydi. Ancak iki teknik bir zamanlar oldukça denk sayılan rakiplerdi ve kırk yıl boyunca üstünlük için çekişmişlerdi. Parmak izinin şimdi genellikle antropometrinin ardılı olarak görülmesine rağmen, aslında ikisi aşağı

³⁶ Cole, a. g. e. 22-23s

³⁷ y. a. g. e. 30s

³⁸ y. a. g. e. 32s

³⁹ y. a. g. e. 35s

yukarı aynı zamanda doğdu. Fransız polis memuru Alphonse Bertillon'un antropometrik kimlik tespiti sistemi üzerinde çalışmaya koyulduğu 1870'lerin sonlarında, kriminal kimlik tespiti için parmak izini kullanmaya ilişkin kuramsal tartışmalar da başlamıştı.”⁴⁰

“Kriminal kimlik tespitinde antropometrinin, parmak izinin ve fotoğrafın çok önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Geçmişte yararlanılan bu yöntemler, teknolojinin katkılarıyla günümüzde de hâlâ kullanılmaktadır. Bunlardan ilki olan “antropometri, kemiklerin ölçülmesidir.”⁴¹

“Antropometri adı verilen basit ve zarif bir sistem geliştirdim. Bu, insanları ölçüp her bireyin benzersizliğini sayılarla belirlemede bir devrimdi.”⁴² diyen ‘Bertillon’un geliştirdiği antropometrik sistem suçluları kayıt altında tutma çalışmalarına yeni bir boyut getiriyordu.”⁴³

Bir çeşit arşiv olan bu kayıtlar çok gerekliydi çünkü dönem itibariyle suç ve suçlu kavramı toplum hayatının önemli bir kısmını işgal ediyordu. Örneğin;

*“bizzat gezginliğin gittikçe resmen kriminalleşmesi söz konusuydu. Gezginliğin suç olduğu Fransa’daki kriminal avarelik kavramında, İngiltere’de serseriliğin yol açtığı bir dizi panikte ABD’de serserilere karşı gittikçe artan yasal husumette ve ‘gezginliğe bağlı suçlar’ konusundaki kaygıda bunu görmek mümkündü.”*⁴⁴

İç ve dış göçle baş edebilmek için devlet bürokrasilerinin uyguladığı yöntemlerden biri pasaporttu. Ancak bu pasaportlar günümüzde kullandığımız türdeki pasaportlardan farklıydı. Örneğin, bazı pasaportlarda eşkâle dair bölümler vardı ancak bunlar nesnel bir şekilde kimliği tarif edicilikten ve bilgilendiricilikten uzaktı. ‘Normal’ bir burun ya da, ‘sağlıklı bir cilt’ gibi özellikler belirtiliyordu. Diğer yandan, 19.yy’da çıkartılan pasaportların pek çoğu belirlenmiş zaman ve rotaları kapsayan seyahatler için

⁴⁰ Cole, a. g. e. 60s

⁴¹ Parry, Eugenia, **Bir Albüm Dolusu Cinayet**, Oğlak Bilimsel Yay. 12s

⁴² y. a. g. e. 19s

⁴³ Yaykın, a. g. e. 34s

⁴⁴ Cole, a. g. e. 26s

çıkarılmıştı. Bu sayede, çalınma ya da değiştirilme gibi bir durumda işe yaraması engellenmiş oluyordu.⁴⁵

“Fransız polis memuru Alphonse Bertillon’un antropometrik kimlik tespiti sistemi tekilleşmiş kimlikleri izlemek için kemik uzunluklarına başvururken, 1880’lerin başlarında bazı farklı deneyimler benzersiz kimlikleri saptamak için parmak uçlarını kaplayan derideki buruşuk izleri kullanmaya başladı. Yeni bir bilim olan ‘daktiloskopi’nin, yani parmak izi ile kimlik tespitinin öncülerinden Henry Faulds 1922’ de yayımladığı kısa ömürlü *Dactylography* dergisinde ‘Hyde’a dönüştüğünde bile Jekyll’ın parmak örüntüleri aynı kalır’ diye övünmüştü. Bireyler iki ve hatta daha çok benlikli olabilirdi ama beden gerçekten tekti.”⁴⁶

*“İngiliz hukukçular, ‘insanların esas olarak simalarından tanınması ve iki simanın tıpa tıpa aynı olmaması’ nedeniyle, soruna çözümün görsel kimlik tespitinde yattığı kanısındaydı. Ne var ki, bu çözüme ulaşabilmek için, yetkililerin yazılı eşkâllerden vazgeçmesi, insanların sima görüntülerini saptayıp saklayacak yeni bir teknolojiyi, yani fotoğrafçılığı benimsemesi gerekecekti.”*⁴⁷

Suçluluğun fiziksel verilerine yönelik ‘bilimsel’ ihtiyacın, icat edilmiş olan fotoğraf teknolojisiyle karşılanması kaçınılmazdı. Daha önce de bahsedildiği gibi bilim ve fotoğraf birbirinden yararlanmaktadır. Fotoğraf makinesi bu bağlamda insan bedeninin nesnellliğini saptayacak bir yöntem olduğundan suçluluğun kolaylıkla saptanamayan görünür izlerini ortaya çıkarmakta önemli rol oynayabilirdi.⁴⁸

Bu konuda Fransızlar daha 1841’de mahkûmların *daguerotip* fotoğraflarını çekmiştir. Benzer şekilde, İngiliz polisi de bir fotoğrafçı görevlendirerek 1840’larda Birmingham’daki mahkûmların (mucit James Ambrose Cutting tarafından uygulanan bir cam negatif kullanarak geliştirdiği yönteme göre) çekilmiş *ambrotip* görüntüleri 1850’lere kadar uzanır. Çekilmiş bu görüntülerin daha da işlevsel hale gelmesi gerekiyordu. Bu da bir çeşit albüm yani arşivleme anlamına geliyordu. Yüz hatlarının bilindik hale gelebilmesi için meşhur suçluların afişe edildiği ‘sabikalılar albümünün

⁴⁵ Cole, a. g. e. 27-28s

⁴⁶ y. a. g. e. 15s

⁴⁷ y. a. g. e. 42s

⁴⁸ y. a. g. e. 48s

bilinen ilk kullanımı 1858’de 450 ambrotip koleksiyonuna sahip New York Polis Departmanı tarafından gerçekleştirilmiştir.⁴⁹

“1880’lerde İngiliz istatistikçi Francis Galton, suçlu fizyonomisini ayırmaya yarayacağını umduğu ‘bileşik fotoğrafçılık’ denen bir teknik geliştirdi. Tekniğin temeli bir grup suçluya ait çok sayıda pozun tek bir fotoğraf klişesine kat kat konmasıydı. Sonuçta ortaya çıkan hayalet gibi ‘bileşik’ görüntü o grup suçlulardaki ortak fizyonomi özelliklerini ortaya çıkaracak, böylece yetkililerin ve araştırmacıların suçlu tipini görmelerine olanak verecekti. Galton ve bu tekniği benimseyen başkaları belirli bir uzmanlık alanı olan kalpazanlar, hırsızlar, ‘banka soyguncuları’, ‘otel hırsızları’ ve yankesiciler gibi suçluların bileşik görüntülerini bir araya getirdiler. Suçluların ortak fizyonomi özelliklerini görünür kılma yolu ile fotoğrafçılığın bizzat suçluluğun simasını da görünür kılması umuluyordu.”⁵⁰

Bu bağlamda fotoğrafçılığın, bir yöntem olarak suçluların kimliklerini saptamaya yaradığının anlaşılmasıyla birlikte, aynı teknolojinin suçluların ortak fizyonomik görüntülerinin tablolaştırılması ve böylelikle hem gelecekte hem de suça karışmadan önce teşhis edilmeleri konusunda kullanılmasına dair de bir istek uyandı.⁵¹

“ABD’de fotoğraf teknolojisini kullanmada en ünlü kişi NYPD’nin detektif bürosunun başında bulunan ve daha sonra 1880’den 1895’e kadar polis şefi olarak hizmet veren efsanevi Thomas Byrnes’ti. Tanınan suçluların bir fotoğraf albümü niteliğindeki Professional Criminals Of America (1886; Amerika’nın Profesyonel Suçluları) adlı büyük boy bir kitabı yayımlaması, onun fotoğrafçılık konusundaki şevkinin açık göstergesiydi. Kitabın adı fotoğrafla kimlik tespiti anlayışını kısmen açığa vurmaktaydı: fotoğrafçılıkta asıl hedef ara sıra karşılaşılan vahşi caniler değil, ‘profesyonel’ suçlular, yani suç işleyerek hayatlarını kazanan, suçlarını tekrarlayan suçlulardı.”⁵²

Dolayısıyla da bu kitapla, düzenli olarak suç işleyen bir insanın, toplum düzeninin ve güvenliğinin sağlanması konusunda oluşturduğu problemin önüne geçilmeye çalışılıyordu. Bu suçluların fotoğraflarının bulunduğu “sabıkalı albümlerinin görünüşte dayandığı mantık, polisin ve bazı durumlarda halkın malum suçluların simalarını ezberleyeceği ve böylece onları sokakta görür görmez tanıyabileceğiydi.”⁵³

⁴⁹ Cole, a. g. e. 42s

⁵⁰ y. a. g. e. 48-49s

⁵¹ y. a. g. e. 50s

⁵² y. a. g. e. 44s

⁵³ y. a. g. e. 43s

“Sabıkalılar albümü de gelişerek kapsamlı bir kriminal kimlik tespiti sistemine dönüşmedi. Suçluları teşhis için bir fotoğraf sistemi yaratmanın önündeki başlıca engel, fotoğrafları, arandığında bulunabilecek bir sıraya göre düzenlemektir.”⁵⁴ Benzer şekilde bu engel, kütüphanecilikte de olduğu gibi herhangi bir kaynağa en kolay ve çabuk ulaşılarak aşılabılırdi. “Başlı başına simadan ya da fotoğraf görüntüsünden bir çeşit dizin mekanizması türetmek son derece zor olacaktı. Bunun yerine, fotoğraf koleksiyonları dosdoğru suçlunun bildirdiği ada göre alfabetik olarak düzenlendi. Bu da yetkilileri yine takma ad sorunu ile karşı karşıya bıraktı.”⁵⁵

*“İngiliz hukukçular, bir şüphelinin adını vermeyi reddettiği ya da sahte bir ad verdiği durumlarda, ‘böylesine geniş bir ad listesinin, ...böylesine büyük bir fotoğrafıyığınının... kimlik tespit aracı olarak işe yaramaz hale geldiği’ sonucuna vardılar. Fotoğrafları dizin halinde sıralamanın bir yolunu bulamayan İngilizler, 1870’lerde adlara göre değil, bizzat suçlunun bedenine göre dizini çıkarılmış ilk kriminal kimlik tespiti sicilini geliştirdiler.”*⁵⁶

“1870’li yıllarda Fransız Antropolog Alphonse Bertillon suçluların kimliklerinin tespiti için bazı bölgelerinden alınan ölçümleri kullanmıştır. ‘Antropometri’ veya ‘Bertillonage’ olarak adlandırılan bu sistem Fransa, İngiltere, Avrupa’nın bütün ülkeleri Amerika Birleşik Devletleri, Japonya, Arjantin gibi ülkelerde bir mevzuata bağlanarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu sistem ilk çıktığında vücudun bazı kısımlarının ölçülmesi, daha sonraları vücudun bazı bölgelerinin vasıflandırılması şeklinde kullanılmıştır. Ölçüm ve sınıflandırma konusunda aşağıdaki maddeler esas alınıyordu:

1) Vücut Ölçüleri:

- a) Ayakta boy,*
- b) Oturarak boy,*
- c) Başın uzunluğu, genişliği,*
- d) İki elmacık kemiği arasındaki mesafe,*
- e) Her iki kol açık iken vücut dahil uzunluğu,*
- f) Sol kol dirsekten orta parmak ucuna kadar olan uzunluk,*

⁵⁴ Cole, a. g. e. 50-52s

⁵⁵ y. a. g. e. 51-52s

⁵⁶ y. a. g. e. 52s

- g) Sol el orta parmak uzunluğu,
- h) Sol el küçük parmağın uzunluğu,
- i) Sağ kulağın yüksekliği,
- j) Sol ayağın uzunluğu

2) Vücutun Bazı Bölgelerinin Vasıflandırılması

- a) Saç, sakal rengi,
- b) Alnın şekli, ebadı,
- c) Kaşların şekli,
- d) Göz rengi,
- e) Burnun şekli, ebadı,
- f) Ağızın özellikleri,
- g) Yaş,
- h) Çehrenin tipi,
- i) Cüssenin tahlili (karın, sırt, ense vs. tanımlanması).⁵⁷

“Bertillon sistemi, kriminal kimlik tespitinde ilk modern sistemdi. Yani, Paris’te polis karakoluna düşen bir meçhul şahıs artık teşhis edilebiliyordu ve daha önce ‘Bertillonaj’ işleminden geçmişse, suç kayıtları çıkarılabiliyordu.”⁵⁸

“Bertillon kartında bugünkü standart vesikalıklar gibi biri yüzün tamamını gösteren, diğeri profilden çekilmiş iki fotoğraf vardı.”⁵⁹ Bu oldukça pratik bir yöntemdi ve günümüzdeki kriminal kimlik tespit yönteminin temelini oluşturuyordu. “Bertillon sistemi suçlu bir zanlıyı eski bir suç kaydıyla eşleştiremiyorsa, bu durum onun daha önce Paris’te hiç tutuklanmadığı anlamına geliyordu.”⁶⁰

⁵⁷ Karakuş, a. g. e. 321-322s

⁵⁸ Cole, a. g. e. 61s

⁵⁹ y. a. g. e 73s

⁶⁰ y. a. g. e. 61s



Fotoğraf 2: Bertillon'un Vücut Ölçülerinin Alındığı Fotoğraf



Çizim 1: Bertillon'un Vücut Ölçülerinin Alındığı Çizimler

Bertillon sisteminin uygulanmasına kadar Fransa'daki kriminal kimlik tespiti, fotoğraflara, kişisel tanıma ve yıllık alfabetik sicillere dayanmaktaydı.⁶¹

“Fotoğraflar da benzer biçimde sınıflandırma için belirgin bir temel sağlamaktan uzaktı. Bertillon fotoğrafa karşı değildi. Aksine adli fotoğrafçılıkta vesikalık çekimlerde poz ve ışık ayarını standartlaştırma da dahil pek çok tekniğe öncülük etti. (Günümüzdeki vesikalıkların profili kapsamı, Bertillon'un kulağın kimlik tespit etme potansiyeline inancından kaynaklanır.) Ancak, fotoğraflar da dizin oluşturmaya elverişli değildi. 1880'e gelindiğinde Paris polisinin elinde suçlulara ait 75 bin fotoğraftan oluşan bir koleksiyon vardı ama bunlar alfabetik sıraya konmuştu. Bertillon iğneleyici bir tavırla, ‘Yakalanan her şüpheli için bu 75 bin kartı sırayla incelemek ister misiniz?’ diye sormaktaydı. Kriminal kimlik tespitinin temel ilkesi haline gelecek olan şeyi ilk kavrayan kişi oydu: ‘Adli kimlik tespiti sorununun çözümü bireyselliğin yeni karakteristik unsurlarının aramaktan çok bir sınıflandırma yöntemi bulmaktan ibarettir.’ Sorun, toplanan bilginin nasıl düzenleneceği ve buna nasıl ulaşılacağıydı.”⁶²

Bertillon kesin eşkâller ve standartlaştırılmış kısaltmalardan oluşan ‘*portrait parlé*’ (konuşan portre) diye bir sistem geliştirmişti.⁶³

⁶¹ Cole, a. g. e. 61s

⁶² y. a. g. e. 75s

⁶³ y. a. g. e. 76s

“Bertillon ‘portrait parl ’yle polis iletişiminin ve gözetiminin aracı olarak fotoğrafın yerine sistematik bir dili geçirme çabası içindeydi. Fotoğrafı sistemine dahil etmekle birlikte, çağdaşlarından birçoğunun tersine, fotoğraf makinesinin varsayılan nesnelliliğinden etkilenmemişti. ‘Fotoğrafçılık tarihinde hiç kimse, kameranın asla yalan söylemediği safsatasını yıkmaya Bertillon kadar katkıda bulunmamıştır’ diye iddia eder tarihi Harris Tuttle. Bertillon’a göre aynı ehreden büyük ölçüde farklı görüntüler elde etmek mümkündü. Dahası objektif kapağı kapandığı anda bir fotoğraf eskimeye yüz tutardı. Yüz yaşlanırken fotoğraf görüntüsü zaman içinde donmuş olarak kalırdı. (Bertillon kayıtlarına işlenen pek çok özelliğin de zamanla değiştiği elbette doğruydu. Ama bir Bertillon kartındaki sayısal ve s zcel eşk ller yıllar sonra bile bir tutuklunun kimliğini tespit etmeye işe yarayabilirdi.) Bertillonaj suçlu şahsı zaman içinde fotoğrafın yapamadığı biçimde izlemeye yönelik bir girişimdi. Bertillon görsel imge yerine, sözcüklere ve sayılara inanan biriydi. Ona göre, bir fotoğrafa ilişkin görsel analiz ya da bir tutuklunun simasına ilişkin ilk elden değerlendirme bile dil aracılığı ile aktarılırdı. ‘Ancak sözcüklerle ifade edebileceğimiz şeyleri düşünürüz. Görüntü için de aynı şey geçerlidir: Ancak tarif edebileceğimiz şeyleri kafamızda canlandırabiliriz. Bir fotoğrafın yardımıyla bir suçluyu arama ve tutuklama gibi çok zor bir işle görevlendiren bir detektif, takip ettiği kişinin suratım hafızasında tutacak ve ezbere tarif edecek yetenekte olmalıdır.’”⁶⁴

“Klasik hukuk bilimine tepki ve modern kriminolojinin ortaya çıkışı, jenerik suç eyleminden çok, bireysel suçlu bedenine yeni bir ağırlık vermeyi getirdi. Bertillonaj ve daha sonra parmak izi, suçlunun bedenini kriminoloji ve penoloji uzmanlarının en ivedilikli sorusuna cevap vermek zorunda bıraktı: Sen kimsin? Bu yolla Bertillonaj modern ceza adaleti sisteminin her yüzüne kök salmakta olan bireyselleştirme yönündeki daha kapsamlı vurgunun çerçevesine oturdu. Penologlar nasıl tutukluyu bir birey olarak tanımaya çalışıyorsa, kriminologlar tekil suçluları kendi analizlerinin birimi haline getiriyor, yetkililer ve kurumlar mahk mlara birer birey olarak davranmaya çalışıyordu. Bertillonaj bu disiplinlere ve kurumlara tekil suçlularla ilgili görünüşte güvenilir bilgileri sistematik ve ulaşılabilir biçimde sunarak bu eğilimin güçlenmesine katkıda bulundu.”⁶⁵

Bertillon bu önemli katkının yanında en az onun kadar, belki de ondan daha önemli bir şeye; “ceza adaleti alanında antropometri ve fizyonomi gibi antropoloji araçlarını kullanmanın meşrulaştırılmasına katkıda bulundu.”⁶⁶

“Antropometri antropologların, etnologların ve anatomi uzmanlarının aşına olduğu eğitilmiş ve vasıflı gözlemcilerin güvenilirliğine dayanan bir ‘bilimsel’ araçtı. Kimlik tespiti uzmanlarının çoğu

⁶⁴ Cole, a. g. e. 80-81-82s

⁶⁵ y. a. g. e. 91s

⁶⁶ y. a. g. e. 93s

*gözleme dönük bu vurguyu bilimle ilişkilendirirken. Bazıları insan gözlemine bel bağlamayı eleştirmekteydi. Onların bakış açısından antropometri fotoğrafçılığı tanımlayan mekanik yeniden üretime göre geri bir adım sayılırdı.*⁶⁷

Bunun yanı sıra parmak izi yöntemi de hem üstünlükleri hem de eksiklikleri olan bir yöntemdir. Ancak “daktiloskopiler parmak iziyle kimlik tespitinin mekanik yapısını vurgulayarak, parmak izi yöntemini moda uygun bir araç gibi sunabildiler.”⁶⁸

“Parmak izinin imza olarak kullanılması, parmak izi örüntülerinin eşsiz olduğu inancının göstergesidir.”⁶⁹

Bununla ilgili yine, “Detektif Harry Morse.... Çinli göçmenlerin kimlik tespiti için başparmak izinin kullanılmasını önerdi. Hazine Bakanlığı’nın özel görevlisi J.F.Evans’a yazdığı bir mektupta, *‘Bu test kesin, ucuz ve fotoğraftan daha iyidir. İnsanlarda bedensel özellikler değişir ama derideki kırışıklıklar asla değişmez’* diye bildirdi.”⁷⁰

Parmak iziyle ilgili gelişmeler basında da yer aldı. “Bir gazeteci 1909’da, ‘bir parmağın izi başlı başına eksiksiz bir belgedir’ diye belirtti.... Boston Polis Departmanı 1910’da Bertillonaj’dan parmak izi yöntemine geçişini, ‘parmakların kendilerini kaydetmeleri nedeniyle hiçbir kusurun olmayışı’ gerekçesine dayandırdı”⁷¹. Bu gerekçe belki de fotoğraf görüntüsüne şüpheyle bakılması nedeniyle belirtilmiştir.

1902’de İngiltere’deki bir davada; birbiriyle “uyuşan parmak izlerinin fotoğrafları jüriye gösterildi ve ‘hayli ilgiyle incelendi.’ ”⁷² 1907’de Amerika’daki başka bir davada ise savcılık makamı, “delil olarak iki parmak izinin fotoğraf röprodüksiyonlarını sundu.”⁷³

⁶⁷ Cole, a. g. e. 253s

⁶⁸ y. a. g. e. 254s

⁶⁹ y. a. g. e. 98s

⁷⁰ y. a. g. e. 193s

⁷¹ y. a. g. e. 254s

⁷² y. a. g. e. 264s

⁷³ y. a. g. e. 279s

Antropometri, parmak izi ve fotoğraf yöntem olarak birbirleriyle bir mücadele içindeydi. Her üçünün de birbirlerinden bazı üstün ve aşağı olan tarafları vardı. Örneğin, “Antropometride ve fotoğrafçılıkta olduğu gibi, parmak izlerinin kaydında da deneğin belli bir ölçüde işbirliği yapmasına gerek vardı.”⁷⁴ Ancak bu üç yöntem de her zaman kriminal kimlik tespiti konusunda başarıya ulaşamıyordu.

Örneğin, “parmak izi yönteminin kriminal kimlik tespitinde kullanılmasının önündeki başlıca engel, bir dizi kaydın parmak izi örüntülerine göre nasıl dizinleştireceği sorunuuydu.”⁷⁵

Yazar Simon A. Cole ‘Şüpheli Kimlikler’ adlı kitabında şunları söylemektedir:

“Antropometri bilime parmak izi yöntemi ise teknolojiye benziyordu. Antropometri gözleme, parmak izi yöntemi ise mekaniğe dayanıyordu. Antropometri bilimsel gözlemin titizliğini, parmak izi yöntemi seri üretimin randımanını harekete geçirdi, Antropometri ölçümleri çıraklık eğitiminden geçmiş vasıflı elemanlarca, parmak izi kayıtları ise (sınıflandırmanın vasıflı elemanlarca yapılmasına karşın) alelacele eğitilmiş vasıfsız elemanlarca yerine getiriliyordu. Antropometri savunucuları niteliği öne çıkararak, kimliği verilerin doğruluğu ve tutarlılığına göre bilimsel çerçevede ölçüyordu. Daktiloskopıcılar niceliği öne çıkararak, kimliği sanai üretimin diliyle büroların işlem hızı, maliyeti ve büyüklüğü çerçevesinde ölçüyordu. Antropometri dürüst, titiz, uygun eğitimi almış, disiplinli teknisyene, parmak izi yöntemi ise bedene işlenmiş bir kaydı bir kâğıt kayda dönüştüren mekanik işleme güveniyordu. Antropometri genelde kimlik tespiti işlemi yapanlara benzeyen insanların yani Avrupa kökenli beyazların kimliğini tespit ederken parmak izi yöntemi ‘öteki’lerin, yani sömürge halklarının, göçmenlerin, ten rengi farklı insanların ve kadınların devlet destekli kimlik tespit ağına çekilmesini sağlayan bir araç olarak kendisine yer buldu. Parmak izi yöntemine cinsiyet, ırk ve toplumsal statüden bağımsız bir evrensel kimlik tespit tekniği haline gelişi ancak zaman içinde gerçekleşti.”⁷⁶

Kriminalistiğin, bilim ve teknolojiyle olan ilişkisi bağlamında, gelişmekte olan yeni teknik ve yöntemleri takip etmesi gerekmektedir. Burada karşılaşılabilecek sorunlardan bir tanesi, eski yöntemin ve tekniğin kullanılmasından tamamen vazgeçilip

⁷⁴ Cole, a. g. e. 119s

⁷⁵ y. a. g. e. 116s

⁷⁶ y. a. g. e 255s

geçilmeyeceğidir. Parmak izi yöntemi ve fotoğraf konusunda da benzer bir sorun yaşanmıştır. Simon A. Cole, bu durum hakkında şunları söylemektedir:

“Parmak izi yönteminin yükselişi, kimlik tespit tekniklerinin görsel kültüründe önemli bir kopuşun ifadesiydi. Fotoğraf bütün belirsizliklerine, yanıltmalarına ve sınıflandırma için bir referans noktası sunma yetersizliğine karşın, en azından tekil insan bedenini bir sözcükler ve rakamlar dizisinden çok bir görsel imge olarak temsil etmişti. Bertillon insan kimliğini soyutlaştırarak, fotoğraf gibi mutlaka doğru ya da tam olmasa bile temsili bir görsel imgeden harflere ve rakamlara dayalı bir ifadeye dönüştürmüştü. Ama Bertillonaj’ın bütün dilsel hilelerine karşın, Bertillon’un üçlü sisteminin her üç evresinde kimlik tespiti, insan teknisyenlerin algılamalarına bağlı bir görsel eylem olarak kaldı. Suçlunun bir görsel imgesinin parçalanmış sözcüklerden ve sayılardan kurgulandığı portrait parlé, Bertillon’un görsel yapıya dönme konusunda sürekli duyduğu ihtiyacı açığa vurur. Bu sistemde insan kimliği hâlâ görülebilir durumdaydı. Parmak izi yönteminde ise kimlik soyut bir imgeyle temsil edildi. Mekanik yeniden üretim insan gözlemcilerin başına buyruk görme yetisini disiplin altına aldı. Parmak izi yöntemi, dilin, insan biçimleri arasındaki ince farklılıkları güvenle aktarmaya el vermeyecek kadar belirsiz olduğu inancına dönüşün işaretiydi. Dolayısıyla, parmak izi yöntemi, temsil ettiği bedenle topografik bir benzerlik taşımamakla birlikte bu bedenin en azından bir parçasının görece aracısız bir görsel imgesinden yararlanarak, kimlik tespitini görsel imgelemeye geri döndürdü. Antropometrik kayıtlara bir insan gözlemci aracılık ederken, parmak izi kayıtları filen suçlunun bedeni ile temas içindedir.”⁷⁷

“19.yy’ın bilimsel kültüründe fotoğraf makineleri, çap pergelleri ve cetvellerle donanmış antropologların, titiz incelemelerine maruz kalan insan bedeninin, kim olduğumuz sorusunun çözümünü elinde tuttuğuna inanılmaktaydı.”⁷⁸

Bu sorunun çözümü 20.yy’ın başında, 1902’de Avrupa’daki ilk adli kimlik tespitinde, polisin Fauburg Saint Honoré Sokağı’ndaki bir dişçi muayenehanesinde boğulan odacı vakasında olay yerindeki kanlı bir parmak izini bulmasıyla gerçekleşti.⁷⁹

Bu olayda yine bilindik bir isim; “Adli Kimlik Departmanı’nı yönetmenin dışında, Paris polis bölgesinin olay yeri incelemesi dahil bütün kriminal konulardaki kadrolu uzmanı olan Alphonse Bertillon, bu kanlı parmak izinin fotoğrafını çekti.... Bazı yorumcular, bu kimlik tespitini daha sonraları parmak izi yöntemini yerinden edeceği antropometrik kimlik tespitinin kurucusu ve önde gelen savunucusu

⁷⁷ Cole, a. g. e. 256-257s

⁷⁸ y. a. g. e. 469s

⁷⁹ y. a. g. e. 260s

Bertillon'un yapmış olmasını garip bir cilve olarak nitelendirirler ama bu hiç de şaşırtıcı değildir aslında. Bertillon parmak izlerinin adli konularda kullanılmasına asla karşı değildi, karşı çıktığı tek şey suç kayıtlarının parmak izlerine göre sınıflandırılmasıydı.”⁸⁰

1.3. Kriminal Fotoğrafın Önemi ve Tekniği

Bilim ve fotoğrafın yaşama olan katkıları, toplumsal huzurun sağlanmasıyla görevli olan polislerin de yararlanabileceği ölçüdedir. Bu açıdan özellikle de ‘kant’ niteliği bulunan fotoğrafın, adli olaylarla ilgili durumlarda kullanılması kaçınılmazdır. Kriminalistik eğitimi almış olay yeri inceleme ekibine mensup polis memurlarının fotoğraf konusunda teknik yeterliliğe sahip olmaları gerekmektedir. Alınan bu eğitim sonucunda; fotoğrafı, sanatsal bir ifade aracı olarak değil, olayı aydınlatmak ve hukuki bir kanıt sağlamak amacıyla kullanan bir adli polis fotoğrafçısı yetişir. Ancak her teknik kullanım, amaçları doğrultusunda kendi disiplinini ve tekniğini bir vizyon haline getirir.

Olay yerinde, hukuki geçerliliği olan fotoğrafları çeken kişiler polis memurlarıdır. Bu iş, polis teşkilatında ‘olay yeri fotoğrafçılığı’ veya ‘adli polis fotoğrafçılığı’ olarak adlandırılır. Her iki tanımlamada da, yapılan iş sonucu elde edilen fotoğraflar tür olarak sınıflandırıldığında ‘kriminal fotoğraf’ tanımlaması kullanılmaktadır. Bu bağlamda adli polis fotoğrafçılığının uygulama alanları:

- “- Kimlik Tespit ve Sicil Fotoğrafçılığı,
- Olay yeri fotoğrafçılığı,
- Polis Laboratuvarı Fotoğrafçılığı,
- Balistik Fotoğrafçılığı,
- Otopsi Fotoğrafçılığı”⁸¹ olarak sıralanabilir.

Adli polis fotoğrafçılığının temel amaçları açıklanacak olursa;

⁸⁰ Cole, a. g. e. 260s

⁸¹ KPL-Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, **Adli Fotoğrafçılık Temel Eğitim Kitabı**, 72 Tasarım Ltd. Şti, Ankara, 2005, 91s

Tespit: Olay yeri incelemesinin yapılması aşamasında olay yerinin ilk haliyle ve sonrasında saptanan delillerle tespitini yapmak.

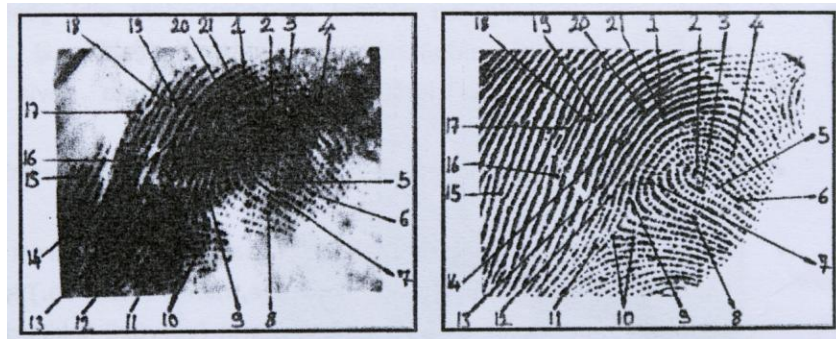
Transfer: Olay yerindeki parmak izlerinin, folyoya alınmadan önce tespit edildiği yerin fotoğrafını çekmek. Parmak izlerinin folyoya alınmasının bir transfer yöntemi olması gibi, önceden fotoğraflanması da bir transfer yöntemidir. Her delil türünün görüntülenmesi bir tespit işlemi olarak adlandırılabilir. Ancak her görüntüleme işlemi bir transfer işlemi olarak nitelendirilemez.

Teşhis: Olay yerindeki mağdur ve tanıkların olayla bağı olan şahıslar hakkında verdikleri bilgiler ve bu doğrultuda tespit edilen şahıslara ait teşhis işlemlerini içerir.



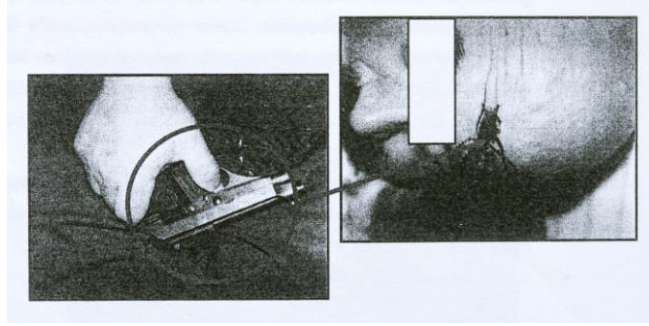
Fotoğraf 3: Teşhis işlemini gösteren fotoğraf

Mukayese:



Fotoğraf 4: Mukayese işlemini gösteren fotoğraf

Kayıt (Arşiv): Çekilen her fotoğrafın konu ve amaç bağlamında birbirleriyle ilişki içinde olması gerekmektedir.⁸²



Fotoğraf 5: Kayıt işlemini gösteren fotoğraf

Olay yerinin görüntülenmesi sadece delillerin belirlenmesi değil olayın ilk halinin de belgelenmesi açısından önemlidir. Bu sayede olayın hatırlanması kolaylaşır. Ancak tüm bu belirtilenlerin gerçekleşmesi için, fotoğraf çekiminin iyi bir biçimde yapılması gerekmektedir. Bazen sadece bir olayda, yüzlerce hatta binlerce poz fotoğraf çekilebilmektedir. Bu da olay yerinin görüntülenmesinin, kriminal fotoğraf açısından önemini göstermektedir.

Fotoğraf, söz konusu sanat olduğunda, görüntülenen konuya yapılacak müdahaleyi, genellikle kabul edilebilir estetik bir refleks olarak ele alır. Ancak olay yeri fotoğraflarında benzer tarzda bir müdahale yapılmamalıdır. Olay yerinin orijinal hali çok değerlidir. Bu, bir kriminalist için üzerinde durulması gereken bir durumdur. Adli fotoğrafçılık alanında önemli olan nokta artistik içerikli fotoğraflardan çok bizi ilgilendiren konuyu anlatacak olan doğru resmin çekilmesidir. Ancak bu sayede olayın çözümlenmesine en doğru katkı yapılabilir. Bu nedenle de görüntülenecek esas konunun net, keskin, bozulma olmadan, renklerin ve içeriğin detaylı biçimde en doğru pozisyonda olması gerekmektedir.⁸³

⁸² KPL-Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 93-94-95s

⁸³ Karakuş, a. g. e. 61s

Bir fotoğrafın, hem sanatçılar hem de kuramcılar için ifade ettiği anlamla ve değerle ilgili parametrenin, bir kriminalist için de aynı düzeyde olması beklenemez elbette. Ancak kriminalistlerin de, kriminal açıdan bir fotoğrafın bin kelimeye bedel olduğunu düşündükleri söylenmelidir. Hatta kimi olaylarda bir fotoğrafın bedelinin bin kelimenin de çok ötesinde değer kazandığı söylenir. Adli olaylarda soruşturma işi daha kısa bir zaman dilimini ifade ederken, olayın hukuki açıdan sonuçlanması aylarca hatta yıllarca sürebilmektedir. O açıdan, olayın üzerinden çok uzun zaman geçtikten sonra zihnin detayları hatırlayamayacağı gerçeğinden ötürü bir fotoğrafın binlerce kelimedenden daha önemli olduğu söylenmelidir.⁸⁴

“Bu nedenledir ki, fotoğrafa ‘Yedek Hafıza’ adının verilmesi daha uygun olur. Konuyu açıklamak için şöyle bir örneği ele alalım; varsayalım ki, ‘A’ isimli bir şahıs yatağında alnından vurulmuş olarak bulunmuş olsun. Silahı hâlâ elindedir. Gerekli incelemeler yapılmıştır ve bir intiharla karşı karşıya olduğu kabul edilmiş olsun, kişinin de gömülmesine izin verilmiş olsun. Dört veya beş ay sonra ‘A’ nın ustaca işlenmiş bir cinayete kurban gittiği ileri sürülsün ve meseleyi yeniden inceleme zorunluluğu ile karşı karşıya kalalım. Şayet suç yerinin ve cesedin anladığımız anlamda çekilmiş fotoğrafları elde yok ise yapacak hiçbir şeyimiz kalmamış demektir. Artık ne cesedin yatış pozisyonunun, ne silahı kavrayan eldeki parmakların normal mi yoksa anormal mi olduğunu, yatak veya odada bir çatışmanın, boğuşmanın izleri bulunup bulunmadığını inceleme şansımız kalmamıştır.”⁸⁵

Fotoğrafın tek başına sahip olduğu anlatım gücü oldukça yüksektir. Ancak kriminal açıdan “fotoğraflar üzerinde açıklayıcı bilgiler ihtiva etmelidir. Delillerin gerekli bütün yönlerden fotoğrafları alınır.”⁸⁶ Çünkü “fotoğraflar kanıt oluşturur. Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey bize onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Kullanımının bir biçimiyle, fotoğraf makinesiyle yapılan kayıt, suçlayıcıdır.”⁸⁷

⁸⁴Sander, a. g. e. 25s

⁸⁵y. a. g. e. 25-26s

⁸⁶y. a. g. e. 35s

⁸⁷Sontag, a. g. e. 22s

Bir zanlının yalan ifadesini ortaya çıkarabilecek ölçüde suçlayıcıdır. “Bir başka kullanım biçimindeyse fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır”⁸⁸. Haksız yere suçlanan veya cezalandırılan bir insanın mağduriyetini giderebilecek ölçüde doğrulayıcıdır. Fotoğraf gerçekten de güçlü bir delil olabilmektedir. Ancak “hareket ettirilmiş, pozisyonu değiştirilmiş veya bazı parçalar ilave edilmiş bir fotoğraf delil olma değerini kaybeder.”⁸⁹

Adli polis fotoğrafçılığında olay yerine götürülmesi gereken fotoğraf malzemeleri eksiksiz bir biçimde belirlenmelidir. Bunlar:

“ - Tripod (sehpa)

- Eğer film kullanılıyorsa çeşitli asa değerlerinde filmler
- En az iki adet çeşitli boyutlarda fotoğraf makineleri
- Flaş, yedek bataryalar ve yedek hafıza kartları
- Spot ışık kaynakları
- Çeşitli büyüklükte objektifler.”⁹⁰

“Fotoğraf çekimi, olay yerinde yapılacak işlerden ilki olup en önemli iş olarak kabul edilir. Doğru çekilmiş fotoğraflar suçun işlendiği ortaya çıktıktan sonra suç mahallinin nasıl görüldüğünü gösteren kalıcı bir kayıttır.”⁹¹ Dolayısıyla, “olay yeri fotoğrafçılığı mahkemelerde tartışılan, vereceği bilgiler doğrultusunda karar verilebilen bir konu olduğundan ayrı bir uzmanlık gerekmektedir.”⁹² Bu, yalnızca fotoğraf tekniği anlamındaki uzmanlık değildir. Çalışma disiplini açısından da sistematik bir yöntemi uygulayan uzmanlıktır. Olay yerinin fotoğraf çekimleri, “genel-orta-yakın olmak üzere üç aşamalı olarak yapılır. Bu çekimler yapılırken, “çekim önyargılı ve duygusal olmamalı, olayı aydınlatacak bir pozisyondan çekilmelidir. Ayrıca çekimde çarpıklık ve belirsiz tanımlama olmamalı, nesnelere ve

⁸⁸ Sontag, a. g. e. 22s

⁸⁹ Sander, a. g. e. 35s

⁹⁰ KPL-Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 95s

⁹¹ Karakuş, a. g. e. 62s

⁹² Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 96-97s

olay yerini iyi temsil etmelidir.⁹³ Üç aşamalı olay yeri fotoğraf çekimlerinin teknik detaylarını açıklamadan önce fotoğraf çekimlerinin genel kurallarından bahsedilmesi gerekir.

“Bu kurallar:

- fotoğrafılamayı bir plan ve sıra dahilinde yapmak

- ölüm olayları ile ilgili yapılan incelemelerde cesedin mümkün olan her açıdan fotoğrafları çekilmeli, yaralar ve üzerinde bulunabilecek işaretler ayrıntıları ile görülebilecek şekilde ve ölçekli çekim yapılmalıdır.

- olay yeri incelemesinde tespit edilen izler en ince yarıntısı okunabilecek şekilde fotoğraflandırılmalıdır.

- olay yerini ve bulguları normal görünümdeki gibi göstermek için fotoğrafları mümkün olduğunca göz seviyesinden çekilir.

- yapılan fotoğrafılama işlemi belgelenir.

- fotoğraf, kamera çekimleri ile kroki ve tutanaktaki bilgilerinizin uyumlu olması sağlanır.

-olay yeri adresini gösterir mahalle, sokak, daire numarası vb. çekimi yapılır. Olay açık alanda (tarla, dağ, tepe, nehir, sokak vb.) ise yine olay yerinin konumunu en iyi belirten unsurların (yeryüzü şekillerinin) çekimi yapılır.

- olay ile ilgili şüpheli şahıslar üzerinde bulgu tespit edilirse transfer etmeden fotoğraflanmalıdır.

- ölüm olayları ile ilgili incelemelerde cesedin yüzü 90 derecelik açıyla çekim yapılmalıdır.”⁹⁴

Yukarıdaki kurallardan taviz verilmeden yapılan çekimlerin teknik detayları da bir kriminalistin olay yerini nasıl fotoğrafladığı konusuna açıklık getirecektir.

Olay yeri kavramı, daha önce de belirtildiği gibi, bir alanı ifade etmektedir ve bu alan çok geniş olabileceği gibi çok dar da olabilmektedir. Her iki durumda da olay yerinin genel görünüm çekimleri yapılmalıdır. Genel görünüm çekimleri:

“Olay yerinin bir bütün olarak çıkması için gerekli olan fotoğrafılamadır. Bu fotoğrafılama alanın genişliğine göre bir ya da birkaç fotoğrafıkaresinden oluşabilir. Bu fotoğrafılamada amaç olay yerinin genel hatları ile büyüklüğünü, olayın meydana geldiği alanın nasıl olduğunu, olay yerinde bulunan delilleri ve varsa diğer büyük araçların nerelerde bulunduğunu tespit etmektir. Bir apartman

⁹³ Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 97-98s

dairesinde meydana gelmiş bir olay düşünüldüğünde yapılması gereken genel çekimlerden kısaca bahsedelim. Öncelikle apartmanın tam konumunu bildirmesi açısından apartmanın en dıştan görüntüsü alınmalıdır. Daha sonraki karelerde ise apartmanın koridorları ve evin ana kapısından genel görünüm ve son olarak da odanın genel görünümü çekilmelidir. Genel görünüm fotoğraflarında birkaç noktaya da dikkat etmek gerekmektedir: Olay yerine ilk gidildiğinde yeri değişen herhangi bir konu var ise bunlar bulunduğu gibi çekilmelidir. Bazen uzman ekipten önce gelen ilk ekip odadaki bazı eşyaların yerini değiştirebilir. Örneğin bir cam açık ise camı kapatabilir. İlk ekipten bilgi alınırken yeri değiştirilmiş buna benzer konular var ise bunlar eski hale getirilerek çekim yapılmamalıdır. Çekim sırası da olayın meydana geldiği yerin en dışındaki irtibat dışı bölümden yapılmalıdır... Bazen olay yeri birkaç mekândan oluşabilir. Bu gibi durumlarda çekimde izlenecek yol her bir mekân için ayrı ayrı olmalıdır. Bir evin iki odasında meydana gelmiş bir olayda iki oda içinde ayrı ayrı genel çekim kuralları uygulanmalıdır. Ancak evin ve apartmanın genel görünümü ortak olabilir.”⁹⁵

“Genel görünüm çekimleri mahkeme aşamasında savunma makamının araştırmacıya yöneltebileceği haksız varsayım ve iddianın önlenmesi açısından da önemlidir.”⁹⁶

Görüntülenecek alanın çok geniş olması durumunda panoramik çekim tekniği uygulanır. Bunu yaparken, “öncelikle makineyi bir sehpa üzerine sabitlemeli ve sehpanın tam dengede olmasına dikkat etmelidir. Daha sonra çekilecek olan alanın en baştan ilk görüntüsü alınır. İkinci görüntü ilk karenin bitiş noktasından itibaren alınmalıdır. Üçüncü karede de aynı işlem tekrarlanır.”⁹⁷ Panoramik çekim sayesinde, çok geniş bir alan kolaylıkla görüntülenebilmektedir.

Olay yerinin genel olarak fotoğraflanmasının ardından, olay yerine yani delil oluşturabilecek öğelere biraz daha yaklaşılr. Bunlar da orta mesafeli çekimlerdir. Bu sayede delillerin olay yerindeki diğer delillerle ilişkisi saptanır.

“Orta mesafeli çekimlerde genellikle kaç metreden çekim yapılacağı ve konuların hangi büyüklükte çıkacağı konularında çelişkiler oluşur. Delillerin kaç metreden çekileceği tamamen ortam

⁹⁵ Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 102s

⁹⁶ y. a. g. e. 103s

⁹⁷ y. a. g. e. 103-104s

ve ortamdaki diğer deliller ile ilgilidir. Eğer küçük bir delil bulunmuş ise (örn. Mermi kovanı), bu delilin en yakınındaki delil ile irtibatlandırılması yeterlidir. Fakat daha sağlam görüntüler için daha geniş bir açı ile bu delil ile ortamda bulunan sabit bir nesneyi de tek kareye alacak şekilde çekim yapılabilir.... Çekimler esnasında bütünlük korunmalıdır. Bir ölüm olayında -varsa kurban, tabanca, kovanlar, kan ve diğer bulgular- ceset ile tabancanın, ceset ile kovanların ve kan gibi diğer bulguların mümkünse bir karede görüntüsü fotoğraflanmalıdır. Fotoğrafçı, gördüklerini yaptığı çekimlere aynen aktarabilme düşüncesiyle hareket etmelidir. Şüpheli, tanık ve mağdurların ifadelerini doğrulamak / desteklemek için eşyaları ve yerleri fotoğraflanır.”⁹⁸

Orta mesafeli çekimlerde saptanan delillerin birbirleriyle olan ilişkileri belirlendikten sonra, bu delillerin detaylı çekimleri yani yakın plan çekimleri yapılmalıdır. Bu, tıpkı kalabalık bir toplantıdaki insanların portrelerinin ayrı ayrı çekilmesi gibidir. Fotoğrafçılıkta bunun yapılması, esas konuya ya da başka bir deyişle delile odaklanılmasını sağlayacaktır.

“Yakın plan fotoğraf çekiminde dikkat edilmesi gereken en önemli husus fotoğraf makinesinin çekebileceği en yakın mesafeyi öğrenmektir. Çekebileceği bu yakın mesafeden konuya (parmak izi, avuç izi gibi) daha çok yaklaşmak istenildiğinde görüntüde netsizlik veya flulaşma görülmektedir. Bunun için makro çekim halkası yok ise close up veya extention tube kullanılmalıdır. İyi bir aydınlatmaya dikkat edilmelidir.... Çok fazla yakın çekim fotoğraf çekmeyi planlıyorsa, makro objektif uygun olacaktır. Makro objektif standart objektifin yerini alır ve çok daha uzun netleme aralığı vardır. Birçok makro objektifler sonsuza odaklanır ancak gerçek boyutlarında görüntü verecek kadar yakına da odaklanabilir. Objektif en iyi performansını yakın mesafelerde sergiler. Diğer objektifler en iyi sonuçları orta uzaklıkta objelerde verirler.”⁹⁹

Olay yeri her zaman çok ışık alan bir yer olmayabilir veya olay yerinde çekim yapılacağı zaman hava kararmış olabilir. Böyle bir durumda olay yerinin kriminal açıdan incelenmesine ara verilmez. Yapılması gereken şey gece fotoğraf çekim tekniklerini uygulayarak olay yerinin saptanmasıdır.

“Gece kaliteli fotoğraflar çekilmek isteniyorsa, flaşsız çekim yapmaya devam edilmelidir. Birçok obje için program modunu kullanarak çekim yapmak gerekir. Bu, hem diyafram ayarını hem de

⁹⁸ Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 104-105s

⁹⁹ y. a. g. e. 105-106

enstantaneyi ayarlar. Çok loş ışıkta, en geniş objektif diyafram açıklığını ve 30 saniyelik enstantaneyi ayarlayacaktır. 1/30 saniyeden daha düşük enstantaneler kullanırken, fotoğraf makinesinin dayanıklı bir tripod (üçayakla) sabitlenmesi gerekir. Böylece makine titremeleri önlenmiş olur. Bir saniyeden daha yavaş enstantanelerde, eksik pozlama hataları oluşabilir.... Pozlama hatalarını önlemek için, program modunda makinenin verdiği değerlere dikkat edilmeli ve manuel moda geçilmelidir. Diyafram açıklığını aynı değere göre ayarlayarak pozlama süresi iki katına çıkartılmalıdır. Gece fotoğrafları çekme konusunda uzmanlaşana kadar, iyi sonuç almak için farklı pozlamalarda kareler çekmek yararlıdır.”¹⁰⁰

O yüzden olay yeri fotoğrafçılığı, büyük bir uzmanlık ve teknik hakimiyet gerektirmektedir. Bu fotoğraflar bir duruşma sırasında polislerin de ifadesini destekleyen unsurlardan biridir. O yüzden fotoğrafların çekilirken müdahaleye maruz kalmaması gerekir. Çünkü bu eşyalar da çeşitli şekillerde birbirleriyle bir ilişki içindedirler. Fotoğraflar olay yerindeki hiçbir ayrıntıyı olduğundan farklı göstermeden görüntülenmelidir. Bunun için seçilecek çekim açısı da bu nesnellığı destekleyecek şekilde, hataya izin vermeyecek biçimde olmalıdır. Burada yapılacak görsel bir hata, sadece teknik bir sorun olarak karşımıza çıkmaz. Bu, davanın seyrini ve sonucunu etkileme gücü olduğundan, teknikten de öteye varan bir sorumluluğu vardır. Bunun yanında çekim sırasında kullanılacak makinenin ve diğer teknik malzemenin ki bunun içinde ışık kaynakları da vardır, kaliteli olması önemlidir. Bu, yapılacak olan çekimi kolaylaştırmaya yönelik bir tedbirdir. Bahsedilen konulara dair, bir intihar olayı ile ilgili genel görünüm çekimi, orta mesafe çekimi ve yakın mesafe çekimi şu şekilde yapılmıştır:¹⁰¹



Fotoğraf 6: Kriminal Fotoğraf Çekim Planları

¹⁰⁰ KPL-Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, a. g. e. 107-108s

¹⁰¹ Karakuş, a. g. e. 62s

1.4. Fotoğraf ve Pragmatizm İlişkisi

Daha önce de belirtildiği gibi bilimsel çalışmalar ve icatlar çeşitli ihtiyaçlar sonucu gerçekleşmektedir. Bu ihtiyaçlar bireysel olduğu gibi toplumsal da olabilmektedirler. Ancak her iki durumda da bilimin fotoğrafla bir dirsek teması olduğu aşikârdır. O nedenle fotoğraf ve pragmatizm ilişkisi incelenirken, fotoğrafın bilimsel araştırmalar ve deneyler sonucunda ortaya çıktığı unutulmamalıdır. Dolayısıyla bilimin fotoğraf aracılığıyla pragmatizmle olan ilişkisi aynı zamanda fotoğrafın pragmatizmle olan ilişkisinin eş tanımıdır. Bu ilişkinin kurulmasına temel oluşturan pragmatizm kavramı önemlidir.

*“Pragmatizm bir felsefe değildir. Pragmatizm, pratik bir değerlendirme yöntemidir; ideleri, kavramları, felsefeleri, içsel tutarlılıkları ya da rasyonel olmaları bakımından değil ama ‘pratik sonuçları’na göre ele alır.”*¹⁰²

Yine, “oldukça genel bir bakış açısında pragmatizm, ideleri eylem dürtüleri olarak alır, bizim yaratmamıza ve değerlendirmede bulunmamıza olanak sağlar. Bütün zorluk buradadır: bir yaratma yöntemi değil, ama yaratma için bir yöntemdir pragmatizm.”¹⁰³

Yani yaratım sürecindeki dürtülerin bir nedeni olduğunun düşünülmesi gerekmektedir. Üzerine düşünülen bilimsel veya sanatsal şeyin ortaya çıkışındaki sürecin önemli olduğu anlaşılmaktadır. Bu, esin perilerinin bilim veya sanat insanına taşıdığı sihirli bir fikirden çok, oldukça bilinçli ve sonuçları açısından geliştirilebilir, yenilenebilir bir sürecin ifadesidir. “Öyleyse pragmatizm harfi harfine, hakikatlerin inşası için hakikatin yeni bir tanımından çok bir deneyleme yöntemidir.”¹⁰⁴

Burada tekrar fotoğrafın bulunuş sürecindeki ilerleme aşamaları düşünülebilir.

¹⁰² James, Lapoujade, D, W, **Ampirizm ve Pragmatizm**, Bağlam Yay, Çev: Nusret Polat, 11s

¹⁰³ y. a. g. e. 22s

¹⁰⁴ y. a. g. e. 82s

“Salt teknik boyutta ele alındığında, 18.yüzyılda Alman bilim adamları Schultze (1687-1744) ve Scheele'nin, Cenevrelı Jean Senebier veya İngiliz William Lewis'in gümüş tuzlarının (gümüş nitrat veya gümüş klorür) ışığa duyarlılığı üzerine yaptıkları araştırmalarla başlayan uzun bir sürecin ürünü olarak gözükmeıtedir.... Demek ki fotoğraf görüntüsünün oluşumundaki temel kurallar, 1839'dan çok daha önce bilinmektedir.”¹⁰⁵

Buna göre, “pragmatizm olmakta olan için bir yöntemdir, yoksa zaten olmuş ya da olmak zorunda olan için değil.”¹⁰⁶

Fotoğraf görüntüsünün ilk defa saptanmasının, kişiler veya kurumlar için ekonomik bir kazanç kapısı açtığını söyleyebilmekle birlikte, daha çok insanlık için yepyeni bir dönemi açtığının söylenmesi yerinde olacaktır. Bunun nedeni de daha önce belirtildiği gibi fotoğrafın bilimle olan ilişkisidir. Bu sayede örneğin tıp alanında kullanılan fotoğraf sayesinde anatomik açıdan daha doğru gözlemler ve saptamalar yapılmıştır ve bu yolla tıp eğitimine katkıda bulunulmuştur. Dolayısıyla, “pragmatizmin, ekonomik ya da siyasi çıkarıcılığın felsefesi olduğunu söylemek.... imkânsızdır.”¹⁰⁷ Bu şekildeki bir kazanç sağlama beklentisinden çok, temelde, doğru olanın peşinde olan bir inanç potansiyelinin eyleme dönüşmesidir. Fotoğrafın icadına katkıda bulunan her araştırmanın da, görüntüyü bir yüzeye saptama konusundaki inancının ne denli güçlü olduğu, fotoğrafın geldiği 21.yy'daki teknolojik konum değerlendirilerek söylenebilir.

“Pragmatizmin diğeri önemli bir temsilcisi W.James ise bir önermenin doğru olduğunun biricik göstergesinin onun pragmatik olarak işe yaraması olduğu görüşündedir. Ona göre teoriler, karşılaştığımız problemleri çözmek için teklif ettiğimiz araçlardır. Onların doğru olup olmadıklarını ancak pratikte işe yarayıp yaramadıklarını görmek suretiyle anlayabiliriz.... Böylece James'de doğruluğun ölçütünün bilimin herhangi bir önermesinin doğruluğunun ölçütüyle aynı olduğunu ileri sürmektedir. Bununla birlikte James 'pratik olarak işe yaramak'tan 'psikolojik olarak işe yaramayı' da kastetmektedir.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Bajac, a. g. e 15-16s

¹⁰⁶ James, Lapoujade, a. g. e. 109s

¹⁰⁷ y. a. g. e. 159s

¹⁰⁸ Arslan, Prof. Dr. Ahmet, **Felsefeye Giriş**, Vadi Yay. Eylül 1999, 54-55s

Fotoğrafın, özellikle de icadıyla ve gelişmesiyle parçası olduğu bilim bağlamında pragmatizmle olan ilişkisi; fotoğrafın, felsefi ve bilimsel açıdan varlığı ne şekilde algıladığıyla da ilgilidir.

“Doğaya egemen olmanın doğurduğu özgürlük, insanın doğanın yasalarını bilmesine bağlıdır. Doğa yasalarını bilmek, insanı doğaya karşı daha fazla özgür ve bağımsız kılar.”¹⁰⁹ Ancak bu özgürlük ve bağımsızlık, sadece doğadaki yaşam savaşıyla sınırlanamaz. Bu, onun ötesinde daha içkin bir doyum ve yaşam inşa etme çabasıdır. “Bu entelektüel yönelim, insanın saf bilgisini bilim; bu saf bilginin pratik alana uygulanmasını da teknoloji diye adlandırır.”¹¹⁰

“Heidegger’e göre, gerçek anlamıyla teknoloji (techné) var olan şeyi ortaya çıkartma, öne çıkarma, açığa çıkarma, üstünü açma ve gizini açmadır. Fakat Modern felsefeyle birlikte teknoloji bu anlamından uzaklaşarak, var olanı açığa çıkartmak yerine, var olanı denetleyen ve belirleyen oldu. Modern teknoloji, var olanın çerçevelenmesi olarak var olanın üstünü örttü. Modern teknoloji var olanı yani Varlık’ı özne metafiziğinde eriterek, her şeyin merkezine insanı ve onun bilgisini koyarak Varlık’ı, insanın ürünü ve yaratısı haline getirdi. Artık Varlık, insanın belirlediği ve düşünce içerikleriyle bildiği bir nesne idi. Yunanlıların hypokaimenon’u (var olan gerçeklik) Modern felsefecilerde subjectum (özne) olarak değişmiştir. Bu değişim aynı zamanda Yunanlıların Varlık’ın açığa çıkma tarzı olarak tanımlanan techné’sini de Modern felsefede çerçevelemek olarak değiştirir. Artık bilim ve teknoloji, mevcut olanı yani var olanı olduğu gibi açığa çıkartma çabası değil, var olanı öznenin içeriklerine göre yakalama çabasına girmiştir. Bilim ve teknoloji, bir insan ürünü olarak insanın yani öznenin inşasından başka bir şey değildir. Modern bilim var olanı veya Varlık’ı açığa çıkarmaya izin vermez, onun nasıl olması gerektiğini söyler veya belirler. Genellikle teknoloji, bilimin pratik alana uygulanması olarak tanımlanır. Bilim, kuramsal süreci, teknoloji ise pratik süreci oluşturur.”¹¹¹

Bunun en güzel örneği fotoğrafın icadı ve gelişme sürecidir. Teorik olarak görüntünün saptanması, fiziksel ve kimyasal deneylerin yani bilimin bir sonucuyken; bunun bir makine aracılığı ile mekanik, elektronik ve son olarak da dijital sistemler sayesinde saptanması da teknolojinin sonucudur. Her iki ana koşulda da özne merkezli bir süreç işlemektedir.

¹⁰⁹ Çüçen, A. Kadir, **Heidegger’de Varlık ve Zaman**, Asa Kitabevi, 2000, 123s

¹¹⁰ y. a. g. e. 123s

¹¹¹ y. a. g. e. 138s

“Varlık’ın gizemini ona karşı verdiği meydan okuma ile açmaya çalışan, bilen özne, nesnelere hep el-altında yani önünde-hazır-varlıklar olarak bilir ve onları kendi amaçları doğrultusunda kullanır. Varlıkları el-altında veya önünde-hazır-varlıklar olarak görmek, Heidegger’e göre çerçevelemenin sonucudur. Çerçevelemek, bazen Varlık’ın gizeminin açılmasına bazen de geri çekilmesine yani gizemini kapatmasına neden olur. Modern techné’nin özü çerçevelemektir. Modern techné’nin özü, hep varlıkları, el-altında veya önümüzde-hazır-olan varlıklar olarak çerçeveler. Ve böylece de nesnelere düzenleyen, sistemleştiren ve kategorileştiren bir varlık tarzına dönüştürür. Böylece makine teknolojisinin getirdiği montaj sistemi ve düzen, her şeyi belirleyen olur. Artık insan çerçevelemenin verdiği belirleme ile Varlık’a yabancı olmuştur. Varlıktan yabancılaşan insan, meydan okumanın sonucu çerçevelemenin esiri olmuştur. İnsanın hakimiyeti sonucu varlık gizemini açmada etkisiz kalarak, insanın tahakkümü altına girmiştir. Modern insan aynı zamanda kendi varlığını da çerçevelemenin sonucu kendini tanıyamaz haldedir. Varlık’a yabancılaştığı gibi kendi özüne veya varlığına da yabancılaşmıştır.”¹¹²

Heidegger’in ‘çerçevelemek’ deyimini ne tesadüftür ki, sadece varlık ve teknolojiyle ilgili değildir. Bu aynı zamanda fotoğrafın da hem varlığı hem de dünyayı bir çerçeve içinden görüp algılama disiplininin ifadesidir. Üretim koşulları açısından, icadından bugüne kadar fotoğrafın geçirdiği evrimin parçalarının tamamı birbirine benzer biçimde –en azından film, banyo ve kart baskısı temelinde– gerçekleşmiştir, ta ki 21.yüzyıla damgasını vuran teknolojik gelişmelerin tüm insanlığa, varlığı ve onun gerçekliğini simülatif düzeyde sorgulatmasına kadar. Bu bağlamda dijital teknoloji, fotoğrafın teknik ve kuramsal anlamda içeriğini derinden etkilemiştir. Görüntü, artık toplumsal açıdan daha popüler ve yaygın bir biçimde, film ve kart yüzeyinden sayısal ortama taşınarak yeni bir ifade ve anlam boyutu kazanmıştır. Bu boyut artık elle tutulamayan ve buna rağmen her yere taşınabilen bir transfer mekanizmasına dönüşmüştür ancak bunun da ötesinde fotoğrafın teknik açıdan saptama imkânının, dijital manipülasyonun sınırsızlığı sayesinde gerçeğin saptanmasından çok onun özünün ifadesine olanak sağlamasıdır.

“Antik kurama göre, bir şeyin özü o şeyin ne olduğudur. Teknolojinin ne olduğunu sorgulamakla teknolojiye ilişkin soru sormaktayız. Sorumuza verilen iki yanıt herkes tarafından bilinir: birisi teknolojinin bir amaç için araç olduğunu söyler. Diğeri teknolojinin insan eylemi ya da etkinliği olduğunu

¹¹² Çüçen, a. g. e. 139s

söyler. Her iki tanım birbirine bağlıdır. Çünkü amaç, öne sürmek ve bunları elde etmek için alet yapmak ve kullanmak, bir insan etkinliğidir. Makine, alet ve araçların üretimi ve kullanımı, üretilenlerin ve kullanılanların kendileri ve onların hizmet ettikleri amaçlar ve ihtiyaçlar, teknolojinin ne olduğunu ortaya koyar. Tüm bu mekanizma kompleksi teknolojidir. Teknolojinin bizzat kendisi mekanizmadır veya Latince de söylendiği gibi instrumentum'dur.”¹¹³

Fotoğraf mekaniğinin ve kimyasının tarihsel süreç içinde teknolojiye bağlı olarak sürekli gelişmekte olduğu su götürmez bir gerçektir. O yüzden bilimin ve teknolojinin, fotoğrafı oluşturan unsur ve kavramlardan en güçlü ikisi olduğu iddia edilebilir. Bu iki kavram fotoğrafın dinamik yönünü de ifade etmektedir. Teknolojik yenilikler bilimsel yöntemler kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Sonrasında ise bu yöntemler sonucu yeni bir boyut kazanan fotoğraf ve daha genel anlamıyla bütün görüntüleme sistemleri, tekrar bilimsel araştırmalara ve deneylere yarar sağlamak amacıyla kullanılır.

Fotoğrafın yine bilim bağlamında pragmatizmle olan ilişkisi de kriminal fotoğrafın temelini kavranmasında kolaylık sağlayacaktır.

1.4.1. Bertillon'un Pragmatik Estetiği

Fotoğraf tarihindeki her teknolojik gelişme sadece pazar ve tüketim ilişkileri dahilinde sunulmamıştır. Bilim ve sanat arasında mekik dokuyan fotoğraf, söz konusu bilim olduğunda daha çok pragmatik açıdan ele alınmalıdır. Bunun nedeni, suçluların tespiti ve sınıflandırılması konusunda özellikle fotoğraftan yararlanan ve bu konuda antropometrik sistemi tüm dünyaya sunan Fransız Alphonse Bertillon'un çalışmalarından örneklerle açıklanabilir. Ama öncelikle pragmatizm üzerine bazı tanımlamalar yapılması gerekmektedir.

Pragmatizmin yarar sağlamaya ilgili olan yönü dolayısıyla Fransız polis müfettişi Alphonse Bertillon, hem fotoğrafın tarihi açısından hem de kriminalistiğin

¹¹³ Çüçen, a. g. e. 142s

tarihi açısından önemlidir. Fotoğraf tarihi açısından önemi, fotoğrafı kriminal bağlamda toplumsal açıdan pragmatik olarak kullanmasıdır. Bertillon, bunu yaparken suçlularla doğrudan bir ilişki içindeydi ve bu yüzden suçluların fiziksel olarak tanımlanması gerekiyordu. Bu tanımlamayı yaparken, kullandığı yöntemleri zaman zaman değiştirdiği ve geliştirdiği görülmektedir.

Suç kavramının toplumun genelini etkileyen bir kavram olduğu düşünüldüğünde, bu konunun çözümüyle ilgili olan kimlik tespitine, fotoğrafı katması ve hatta onu kriminalistiğin ayrılmaz bir parçası haline getirmesi, Bertillon'un pragmatik yönünü göstermektedir. Çünkü icadıyla birlikte fotoğraf, ressamların da ilgisini çekmiştir ve hatta bir kısmının zorunlu olarak fotoğrafçı olmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla sanatçıların da ilgi alanlarına giren fotoğrafın Bertillon'un yaptığı gibi toplumun huzuruna ve güvenliğine hizmet etme amacıyla kullanılması, pragmatik bir duyarlılıktan başka bir şey olamaz. Fotoğrafın, bilimsel yöntemleri kullanan kriminalistikle ve estetiği kullanan sanatla olan bu bağı gayet normaldir. Çünkü, "bilimle sanat dünyayı yaratıcı yönden kavramanın biçimleridirler."¹¹⁴ Dolayısıyla kriminalistik için çekilen bir fotoğraf, sanatın da konusu olabilir. Çünkü "bilimsel bir yapının estetiksel içeriği onu bir sanat yapıtına yaklaştırır."¹¹⁵

Bertillon, çekimlerini yaparken fotoğrafın olanaklarını ve sahip olduğu teknik olanakları farkındaydı. Bu, çektiği olay yeri fotoğraflarından ve suçlu portrelerinden (ki bunda antropometrik ölçümün etkisi de vardır) anlaşılabilir. Bertillon'un, zorunlu olarak kullandığı teknik, zamanla kendine has bir estetik haline gelmiştir ki bu; 21.yy. itibariyle hâlâ kullanılmakta olan, ilk örneklerinin Bertillon'a dayandığı vesikalık geleneğinin tüm dünyada aynı şekilde uygulanmasından anlaşılabilir. Bu bağlamda, bir vizyonun oluşması için her zaman sanatsal duyarlılıktan yararlanmak gerekmemektedir. Bazen ihtiyaçtan ve zorunluluktan ötürü ifade biçimleri bir vizyon haline gelebilmektedir. Bertillon'un fotoğraflarında dönemin teknik olanakları dahilinde

¹¹⁴ Y. Feinberg ve diğerleri, **Bilim ve Sanat Üzerine**, Çev: Oğuz Özügül, Us Yay. 38s

¹¹⁵ y. a. g. e. 43s

çekilmiş olay yeri görüntüleri bulunmaktadır. Bu fotoğraflar çekilirken örneğin dar ve karanlık mekânlarda çalışmanın zorluğu eldeki fotoğraf malzemesinin sahip olduğu olanaklarla aşılmaya çalışılmıştır. Dönem itibarıyla fotoğraf teknolojisi açısından çok fazla bir alternatif bulunmadığından, bu zorunluluk bir vizyon haline gelmiştir. Bertillon kendi sistemiyle ilgili şunları söylemektedir.

“Suç işleyenlere karşı tek silahım antropometri değildi. Aynı zamanda sürekli olarak fotoğraftan da yararlanıyordum. Ölçü odasından sonra zanlılar en üst kattaki çatıdan ışık alan stüdyoya çıkarılıyorlardı. Sistemleştirdiğim ölçüleri doğrulayan, aynı derecede sağlam bir fotoğraf tekniği yaratmak zorundaydım. Fotoğraf kesindir ama pek çok değişkene bağlıdır. Herhangi bir davada kullanılacak bir fotoğraf acımasız derecede gerçekçi olmalıydı. Birine bakarak onu tanıdığımızı sanırsınız ama aslında hareketleri ve jestleri hatırlıyoruzdur. Hareketsiz duran yüzü pek nadiren inceleriz. Ben zanlıyı oturmuş olarak doğal boyutunun beşte biri olmak üzere önden ve sağdan fotoğrafını çeker ve bu iki resmi rötuşuz olarak antropometrik dosyasına iliş­tirirdim. Birisi bu fotoğraf işine karşı çıktığında, ki bunu özellikle anarşistler pek sık yaparlardı, asla itiraz etmezdik. ‘Kendini daha rahat hissettiğin bir gün gel’ derdik. Ama onları hücrelerine götürürken koridor duvarına yerleştirilmiş bir fotoğraf makinesinin flaşı birden patlar ve zanlıları doğal durumlarında tespit ederdi.”¹¹⁶

Bertillon olay yerinin belgelenmesine ilişkin;

“ yöntemimin bir başka yanının da suç sahnelerinin, özellikle de cinayet işlenen mekânların, benim karakteristik hassasiyetimle belgelenmesi gerektiği olduğunu da belirtmeliyim... Ben bu yerlerin fotoğraflarının çekilmesinin ne kadar önemli olduğunu anladım... Ayrıca, bu fotoğrafların her biri bir hikâye anlatmaktadır.”¹¹⁷ demiştir.

Bertillon’un bu sözleri, fotoğrafa verdiği değerin bir ifadesi gibidir. Fotoğrafın görsellik aracılığı ile bir anlatım diline sahip olduğunun farkına varmıştır. Bu nedenle fotoğrafların bir hikâye anlattığını söylemektedir.

Yazar Eugenia Parry ‘Bir Albüm Dolusu Cinayet’ adlı kitabında Bertillon’un vizyonuyla ilgili gerçek ve kurguyu birlikte kullandığı anlatımında oldukça etkileyici

¹¹⁶ Parry, a. g. e. 23-24s

¹¹⁷ y. a. g. e. 27s

betimlemelere ve yorumlara yer vermiştir. Parry kitabında olay yeri fotoğraflarını şu şekilde anlatmıştır:

Mathurin Pic cinayeti;

“Mathurin Pic’in tavan arası odası, Bertillon’un girip de fotoğraf makinesini cinayet yerinden yeterli uzağa yerleştiremeyeceği kadar küçüktü.... Koridordan çekmek zorunda kalınca yatağı tam olarak alabilmek için duvarın kenarından odanın içine doğru çekmek zorunda kaldı. Kapıya daha yakın getirmek isterdi ama şömine rafı buna engel oluyordu. Yatağın belirli bir açıdan çekilmesiyle tatmin olmalıydı. Bertillon, kanlı çarşaf ve battaniyelere sarılmış vücudu fotoğrafa yansıtılabildi. İri ayaklarından biri yatağın demirini itiyor gibiydi. Yarı açık ve yana doğru çekilmiş bir göz esmer yüze egzotik bir görünüm veriyordu. Aralık dudaklarıyla çarşaflardan dalgalar arasında yüzen bir balık gibiydi.... Fotoğraf dava için gerekliydi. Kanları, karmakarışık o hücreyi, zavallı gencin parçalanıp bir cesede dönüştürüldüğünü görmedikleri takdirde bu tüccarlar, bu armutlar, bu peynirler, gerçek hayat hakkında hiçbir şey bilmeyen bu insanlar Paris’te başını almış giden kötülüğü nasıl anlayabilirlerdi? Bertillon yıllar önce adli fotoğraflar konusunda yazdığı bir kitapta bu tür resimlerden söz etmişti. Katillerin ölçümleri ve portreleri gibi bu dahili fotoğraflar da onun icadıydı. Bunlar bir cinayet ortamını, kurbanın yaşamının durumunu bilimsel olarak tanımlıyorlardı.... “Pic’in mucizevi bir biçimde hiç kirlenmemiş beyaz gömleği Bertillon’un fotoğrafında bir teslim bayrağı, gencin ölüm gemisine yön veren bir yelkeni akla getirmektedir. Onun o sakin güzelliği, askeri şerefe ve prenses olan aşçı kadınlara inanan sahibinin ruhunu yansıtmaktadır. Buna kıyasla Robertout’un kareli gömleği ise ahlaksızlığın buruşmasıdır. Bertillon olay hakkında gömleklere bir anlam verecek kadar bilmemesine rağmen fotoğraflarıyla böyle şeyleri konuşturacağına inanıyordu. Bu karedeki gömlekler, iki zıt imge olarak, âdeta trajediye odaklanan göz gibiler.”¹¹⁸

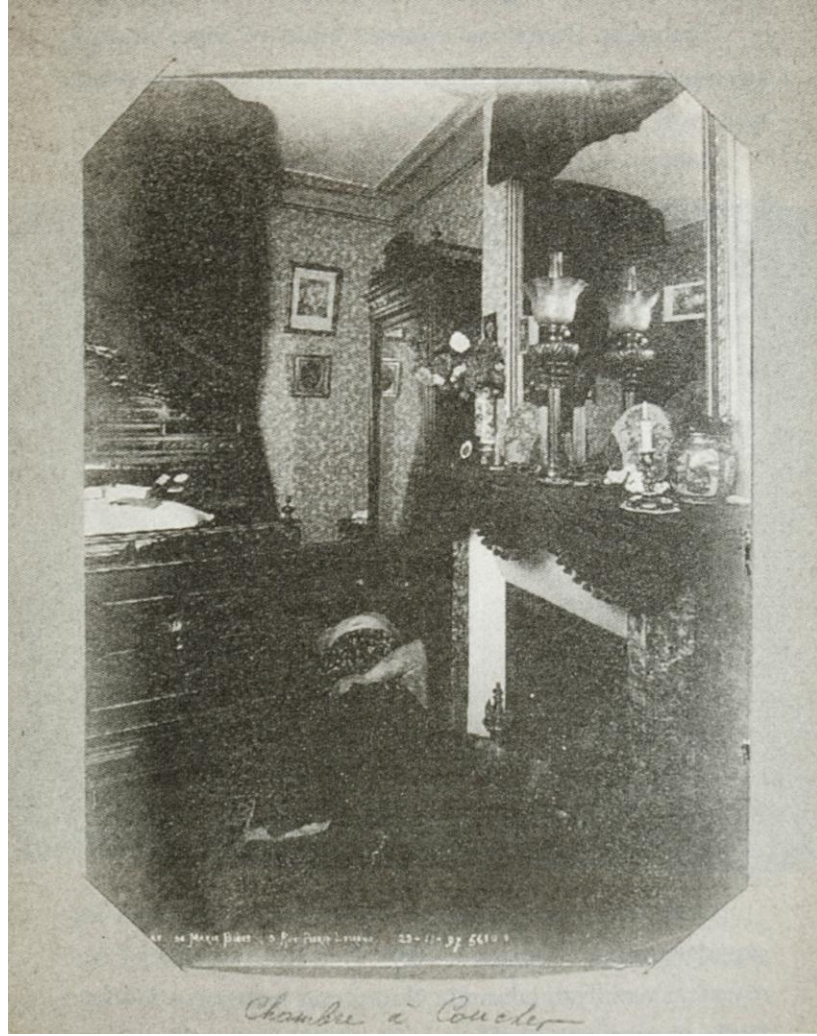


Fotoğraf 7: Bertillon, Garson Mathurin Pic’in, (17)
garson Antoine Rouber Tout (20) tarafından öldürülmesi, 6 Şubat 1897

¹¹⁸ Parry, a. g. e. 124-125s

Marie Bigot cinayeti;

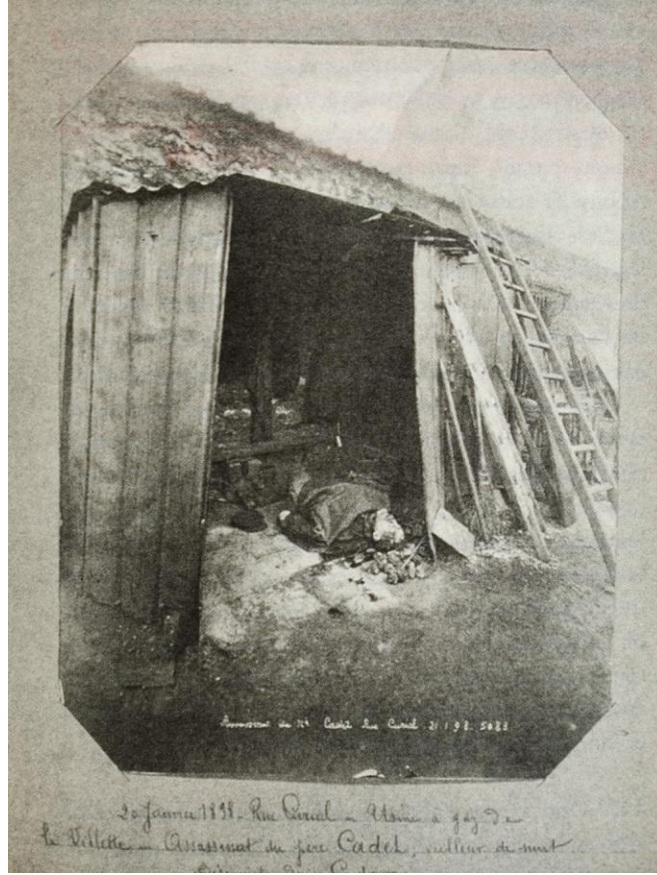
“Bertillon, ertesi sabah fotoğraf çekmeye geldi. Daire karanlıktı.... Konsolun üzerindeki gaz lambasını yaktı, yanına bir mum yerleştirdi, resmi çekerken de aralıklarla flaşını patlattı. Flaş hep insafsızdı. Kurbanın yaşadığı çevreyi bütün çıplaklığıyla, bakımsızlığı ve kirleriyle gözler önüne sererdi.”¹¹⁹



Fotoğraf 8: Bertillon, *Marie Bigot Cinayeti*,
Pierre-Le-Grand Sokağı, 3 Numara, 28.11.97 Yatak odası

¹¹⁹ Parry, a .g. e 137s

Cadet cinayeti;



Fotoğraf 9: Bertillon, *Cadet Cinayeti, Rue Curial, 21.1.98*
20 Ocak 1898, Curial La Villette Sokağı, Havagazi Fabrikası, gece bekçisi Cadet 'Baba' cinayeti

“Bertillon fotoğraf makinesiyle gelip cesedin ve kulübenin resimlerini çekti. Avlunun geniş açıdan görüntüsünü alarak mekâna geometrik bir mantık verip orada yer alan olayların olasılıklarını ortaya çıkarmaya çalışmıştı. Aynı sistemi cinayet işlenmiş kapalı mekânlarda da uygulardı. Resimleri, mobilyalar arasındaki mesafeleri tam olarak ortaya koyduğu takdirde araştırmalara yardımcı olacağına inanırdı.”¹²⁰

Peugniez Cinayeti;

“Lavabonun altındaki Madam Bertrand'ı göstermek için sehpasını yere indiriyor. Daracık mekânı alabilmek için geniş açılı objektifini kullanıyor. Objektif garip şeyler yapıyor. Kadının başı daralıyor,

¹²⁰ Parry, a. g. e. 170s

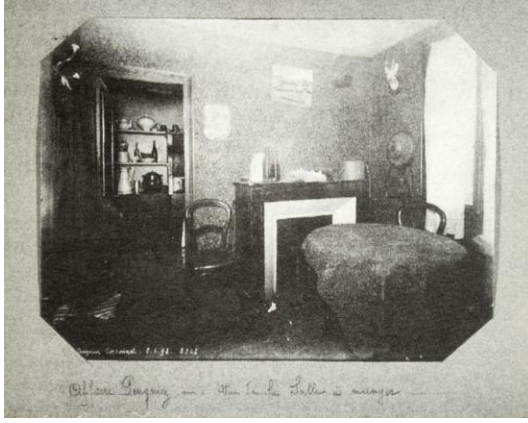
önlüğü, ceketi ve mutfak bezleri genişleyerek kaba bir manzara içinde birleşiyorlar. Sıradan nesnelere ağza alınmaması gereken eylemlerin çarpıtılmış amblemleri oluyor. Objektifi on dakika açık tutarken kurbanın başını ve kesik boğazının iyi görünmesi için musluğun arkasındaki duvara sürekli flaş patlatıyor. Açık, kadının profilini bir kasın yarattığı bir hale içinde yakalıyor. Bu karenin merkezi Madam Bertrand'ın saldırganına karşı bir şey yapamayan ama ölüme dev bir abartı gibi duran eli.



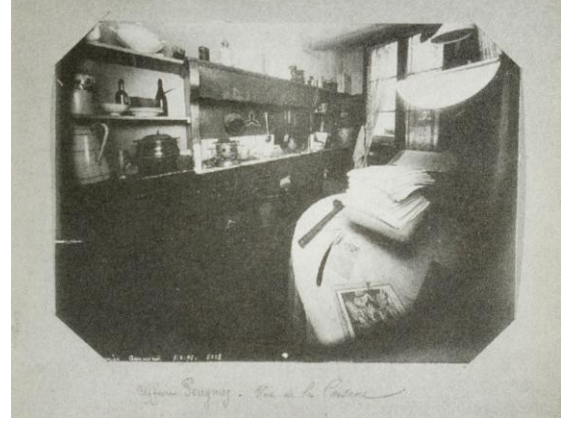
Fotoğraf 10: Bertillon, *Peugniez Cinayeti*, 5. 6. 98
Peugniez Olayı: Madam Bertrand'ın cesedinin bulunması

Mutfağın bir başka pozunda yağ kandilleri, kahve fincanları, şamdanlar, bir kepçe, bir kahve değirmeni, ocak, altında Madam Bertrand'ın güçlükle seçilebildiği lavabo var. Bu sıradan nesnelere çok daha önemli şeyler için bir arka plan. Peugniez arkadan sinsice yaklaştığında Madam Bertrand'ın ütümekte olduğu peçete hâlâ masaya yerleştirilmiş olan ütü tahtasının üstünde. Temiz bezin üzerinde çekiç ve ustura ameliyat aletlerine benziyorlar. Onları oraya Peugniez mi koydu, yoksa polis Bertillon'un resimlerini çekmesi için mi yerleştirdi?... Küçük Octave'in yatağında başına vurularak öldürüldüğü yandaki bölme iyi bir resim çıkarmanın mümkün olmayacağı kadar küçük ve karanlık. Bertillon yatağı odaya çekiyor, flaşın ışığını yansıtması için dolabın önüne açık renkli bir battaniye seriyor, sonra da Peugniez'in cilalamak ve onarmak için geldiği döşemeyi de gösterebilmek için kamerasını bu tablodan iyice geriye çekiyor.”¹²¹

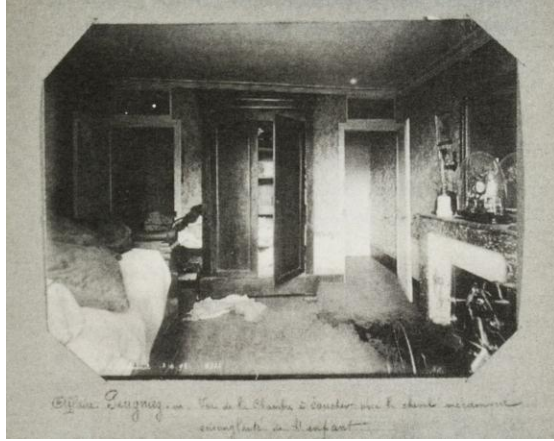
¹²¹ Parry, a. g. e. 203-204-210s



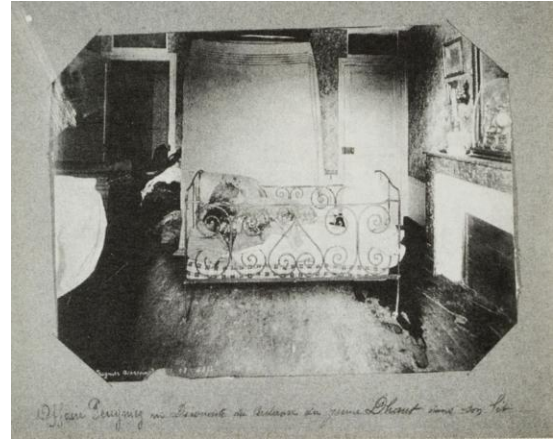
Fotoğraf 11: Peugniez Cinayeti, 5. 6. 98
Peugniez Olayı: Yemek odasından bir görüntü



Fotoğraf 12: Peugniez Cinayeti, 5. 6. 98
Peugniez Olayı: Mutfaktan bir görüntü



Fotoğraf 13: Peugniez Cinayeti, 5. 6. 98
Peugniez Olayı: Oyuncak atn üzerinde kan ve yatak odasından bir görüntü



Fotoğraf 14: Peugniez Cinayeti, 5. 6. 98
Peugniez Olayı: Küçük Dhaut'un yatağındaki cesedinin bulunması

II. BÖLÜM

Kriminal Fotoğraf ve Mahremiyetin İhlali

2.1. Basın Fotoğrafçılığı ve Olay Yeri İlişkisi

“Gazete, dergi gibi belirli zamanlarda çıkan yazılı yayınların bütünü”¹²² basın olarak tanımlanmaktadır. İnsanların bilme ve öğrenme ihtiyacı ve gerek yakın çevrelerinde gerekse dünya ölçeğinde meydana gelen olaylardan haberdar olma isteği, gazete ve dergi gibi yazılı araçların oluşmasına sebep olmuştur. Bu araçların ya da başka bir deyişle “basının doğmasına yol açan en önemli gelişme matbaanın bulunmasıdır.”¹²³ Bu sayede çok sayıda yazılı kopya üretilmiş ve bununla da insanların, az önce bahsedilen enformasyona ulaşma olanaklarının artırılması sağlanmıştır. Tüm dünyada matbaanın ‘kurucusu olarak ‘Johannes Genfleisch zur Laden zum Gutenberg’ kabul edilmektedir.”¹²⁴

*“Tarihte gerçek anlamda basın ise ilk kez matbaanın bulunması ve diğer hazırlayıcı gelişmelerden sonra Avrupa’da 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bugün Almanya’da bulunan Strasbourg kentinde 1609 yılında yayınlanmaya başlanan ‘Avisa Relation oder Zeitung’, günümüzdeki anlamıyla dünyadaki ilk gazete olarak kabul edilir.”*¹²⁵

Basındaki ilk fotoğraf uygulamaları ise “1850’li yıllarda başlar. 1850 ve 1860’lı yıllarda *The Photographic Art Journal*, *La Lumiere* gibi bazı fotoğraf dergileriyle, tıp, arkeoloji gibi alanlarda uzmanlaşmış bazı dergiler sayılarında fotoğraf baskılarına yer verirler ancak bunlar sınırlı uygulamalardır ve zamanın teknolojisi yüksek tirajlı dergilerin fotoğraf basması için uygun değildir.”¹²⁶

“İlk foto muhabirlerinin görevi, hikâyeleri resimlendirmek için birbirinden bağımsız fotoğraflar çekmekti. Görüntü, hikâyenin kendisine dönüştüğü ve neredeyse kenar notlarına indirgenen metnin yanında birbirini izleyen bir dizi fotoğraf aracılığıyla olayları anlatmaya koyulduğu zaman, gazete

¹²² <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

¹²³ Kırılı, Serkan, **Türk Yazılı Basınında Görselliğin Yeri ve Basın Fotoğrafçılığındaki Teknolojik Gelişmeler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009, 24s

¹²⁴ y. a. g. e. 26s

¹²⁵ y. a. g. e. 30s

¹²⁶ y. a. g. e. 44s

fotoğrafçılığı başlamış oldu. Portre fotoğrafçılığının tarihi Fransa'da başlar, daha sonra tüm dünyaya yayılır. Buna karşılık gazete fotoğrafçılığının tarihi Almanya'da başladı”¹²⁷

“Bir şey fotoğraflanmasıyla birlikte bir bilgi sisteminin parçası haline gelir.”¹²⁸
Bu bağlamda basın fotoğraflarının enformasyonla doğrudan bir ilgisi vardır. Ancak buradaki enformasyonun belirleyici olan yanı, topluma faydalı olup olmamasından çok, ‘haber’ değeri taşıyıp taşımadığıyla ilgilidir.

“Bir olay konusunda yazılı ve görsel iletişim araçları kanalıyla verilen bilgiye haber denir. Bunun yanında bir olay vardır. Bir de olaya ilişkin bilgi. Her olay bir haber konusu olabilir, ama bilgi vermeye değmeyebilir. Haberi verilmemekle olay olmamış sayılmaz, ortadan kalkmaz. Olay olmuştur, bir şey gerçekleşmiştir, ama olaya tanık olanların dışında da bilen yoktur. Önem ve yaygın ilgi bulunması olayın habere dönüşmesini belirler.”¹²⁹

Anlaşıldığı üzere basın fotoğrafçısı sıklıkla olayın gerçekleştiği yerdedir. Bu ‘orada bulunma’ hali olayın gerçekleşme anıyla eşzamanlı olabileceği gibi, olay bittikten sonra da olabilir.

Basın fotoğrafçılığının ilgi alanı oldukça geniştir. Politik olaylar, cinayetler, savaşlar, gündelik yaşamdan kesitler, vb. en genel örneklerdir. Ancak kriminalistikle ilgili yanı ‘olay yeri’nin fotoğraflanmasıdır. Birinci bölümde olay yerinin adli polisler için kanıtlarla dolu bir yer olduğundan bahsedilmişti. Bu kanıtların hukuki olarak geçerliliği olması dolayısıyla, fotoğrafın olay yerindeki önemi de vurgulanmıştı. Söz konusu basın fotoğrafçılığı olduğunda da, olayın ve olay yerinin haber olma niteliği ön plana çıkmaktadır. Başka bir deyişle, kriminal fotoğrafın hukuki açıdan kanıt bağlamındaki enformatik niteliği, basın fotoğrafçılığında enformatik açıdan haber olma niteliğine dönüşmektedir.

¹²⁷ Derman, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Hayalbaz Yay. 2009, 101s

¹²⁸ Sontag, a. g. e. 174s

¹²⁹ Ayvaz, Çetin, **Türkiye’de İnternet Haberciliğinde Fotoğraf**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İzmir 2008, 28s

Olay yerini ‘olduğu gibi’ görüntüleme yani değişiklik ve müdahale yapmadan görüntüleme disiplini hem kriminalistlerde hem de basın fotoğrafçılarında bulunsa da, kriminalistlerin bu disipline daha çok uydıkları, fotoğrafın hukuki olarak geçerli bir kanıt olabilme işlevi dolayısıyla kabul edilmelidir. Oysa “basın fotoğraflarının en belirgin özelliği, kamuya sunulmak amacıyla çekilmiş olmalarıdır. Bundan dolayı, çerçevelerine en fazla müdahale edilen fotoğraflardır.”¹³⁰

Bu nedenle de, olay yerine bir şekilde kriminalistlerden önce ulaşan veya olay yerinde kriminalistlerden bağımsız fotoğraf çekme şansını yakalayan bir basın fotoğrafçısı, amacı doğrultusunda yani şahit olduğu görüntüyü daha da etkili bir haber haline getirmek amacıyla objektifini seçici ve olayı yorumlayıcı bir şekilde kullanabilir. Bu bakımdan bir basın fotoğrafçısı için “fotoğraf, hem orada bulunmanın, hem de olup bitenleri kaydeden fotoğrafçının etik tanıklığını ve içsel sorgulamalarını bir arada barındırmaktadır.”¹³¹

Peki fotoğrafçı seçici mi davranmalıdır? Bu soruya verilecek yanıtın sonuçları; bir kriminalist için zanlı veya mağdur açısından daha bireysel iken, bir basın fotoğrafçısı için fotoğrafın ulaşp etki edebileceği kitle açısından daha toplumsaldır. Bunun nedeni basın fotoğraflarının yalnızca daha çok kitleye ulaşması değildir. Bu fotoğraflar, “her zaman yanı başımızda olup biten olayları konu aldıkları için, okunma kipleri en açık ve en berrak fotoğraflardır. Çünkü herkes, her zaman kendi gerçeklerinin benzerini bu fotoğraflarda görme şansına sahiptir.”¹³²

Bu benzerlik sayesinde basın fotoğrafları çok daha çabuk ve etkili bir biçimde algılanmaktadır. Burada asıl dikkati çeken şey, basın fotoğrafçısının öznel sunumu dolayısıyla görsellikteki ve dolayısıyla onun anlamındaki kırılma ihtimalidir. Çünkü olayın öznel yorumu sonucunda “gerçeklik yeniden tanımlanır.”¹³³

¹³⁰ Karadağ, Çerkes, **Görme Kültürü, Görüntü Büyücüsü**, 1. Kitap, Doruk Yay. Ocak 2004, 119s

¹³¹ y. a. g. e. 116s

¹³² y. a. g. e. 119s

¹³³ Sontag, a. g. e. 174s

Böyle bir tanımlamada da denmelidir ki basın aracılığıyla “fotoğrafların anında ulaşılabılır kıldığı şey gerçeklik değil, görüntülerdir.”¹³⁴

Kriminal anlamdaki olay yeri; kriminalistler için de, basın fotoğrafçıları için de ortak bir buluşma noktası olabilmektedir. Her ikisi de benzer ortak fotografik disiplinleri ve hassasiyetleri taşımaktadır, ancak burada olay yerinin ve onun görüntülerinin anlamını etkileyen şey, her ikisinin de amaçlarının farklılığıdır.

2.1.1. Weegee'nin Kriminal Yorumu

Basın fotoğrafçılarının içinde bir grup, kriminal anlamdaki olay yeriyle ilgilenmektedir. Gazetelerdeki “üçüncü sayfa haberleri” diye tanımlanan cinayet ve felaket haberlerinin görsel açıdan desteklenmesi bu fotoğrafçıların görevidir. ‘Cinayet’ kelimesi, şoke edici yanı ve ilgi çekmesi açısından özellikle gazetelerin sevdiği bir kelimedir.

“ ‘Cinayet’ kelimesinin avantajı, günlük dile ait olmasıdır. İnsanların çoğu, bu kelimenin ne anlama geldiğini iyi bilir. Kişisel görüşlerimiz ne olursa olsun, düşmanını vuran bir askerden ya da bir trafik kazasından bahsederken, cinayet kelimesini pek kullanmayız. Bu sebeple, araştırmacılar çoğu zaman, her tür şahsi ve istemli öldürmeyi anlatmak için cinayet terimini seçerler.”¹³⁵

20.yy’ın ilk yarısına, bu konuda damgasını vuran fotoğrafçılardan belki de en önemlisi Weegee’dir. Weegee olarak bilinen Usher Felling 12 Haziran 1899’da Avusturya’nın şu anda Ukrayna’ya bağlı olan Zolochiv köyünde doğmuştur. 10 yaşındayken annesi ve üç kardeşiyle New York’a; onların yol parasını biriktirmek için daha önceden oraya giden babasının yanına gitti. ‘Dünyanın en güzel yeri’ dediği Ellis Island’daki göçmen bürosundaki memur, Usher olan adını Arthur olarak değiştirdi.¹³⁶

¹³⁴ Sontag, a. g. e. 182s

¹³⁵ Spierenburg, Pieter, **Cinayetin Tarihi Ortaçağ’dan Günümüze Avrupa’da Bireysel Şiddet**, Çev: Yiğit Yavuz, İletişim Yay. İstanbul 2010, 10s

¹³⁶ Weegee, **Aperture Masters of Photography**, Köneman, 1997, 6-7s

Arthur Felling yoksul bir çocukluk geçirdi. 1924'te Acme Newspictures'da karanlık oda teknisyeni olarak çalışmaya başladı. Burada tek odası olan bir yerde zor şartlar altında yaşamak zorunda kaldı. 1935'te Acme'den ayrıldı ve serbest fotoğrafçılık yapmaya başladı. Gerçek kariyerine de bu dönemde ulaştı. Manhattan'daki polis teşkilatından edindiği arkadaşı sayesinde, polis telsizlerinden aldığı haberlere göre olay yerine polisten önce ulaşma fırsatını ele geçirmişti. Bu sayede diğer fotoğrafçıların sahip olmadığı bir ayrıcalığa sahip olmuştu. Ancak asıl ayrıcalığa 1938 yılında arabasına polis radyosu kurmak için aldığı yasal izinle sahip olmuştu. Bu izin sayesinde diğer gazeteleri atlatarak olay yerine polisten önce gidiyor ve sahneyi etkili kılmak için, Rembrandt ışığı oluşturan sert flaş ışığını kullanarak doygun siyah ve beyazların var olduğu, kahramanlarının gerçekliğinden dolayı romantik bir yanı da olan photo-noir* (kara fotoğraf) görüntülerini elde ediyordu. Weegee adı da 'Quija Tahtası' denen bir çeşit ruh çağırma tahtasının fonetik benzerliğinden dolayı kendisine verilmişti. Çünkü olay yerine herkesten önce gidiyordu ve insanlar bunu her seferinde nasıl yaptığına anlam veremiyorlardı. Sanatçı 1968 yılında hayatını kaybetmiştir.



Fotoğraf 15: Fotoğrafçısı bilinmiyor, *Weegee'nin Portresi*

*Photo-noir tanımlaması aslında özellikle Hollywood sinemasında konusu suç olan film türünün karşılığı olan film-noir tanımlamasının, fotoğrafa adapte edilmiş halidir.

“Weegee’nin fotoğraflarının büyük bir bölümü beyzbol sopasıyla dize vurulan bir darbe gibi belirgindir. Onları anlama konusunda bir zorluk yoktur. Fotoğraflarının hiçbir açıklamaya ihtiyacı yoktur. Pek çok fotoğrafçının aksine, Weegee kuralları reddetmiştir, hiçbir kuram geliştirmemiştir ve tekniğe oldukça az önem vermiştir. Bu yüzden en önemli fotoğraflarından sayılan ilk dönem fotoğrafları özensiz olmakla eleştirilir.”¹³⁷

Hayat akıp gitmektedir ve kimi zaman sevindirici, mutluluk verici; kimi zaman da ürkütücü, şoke edici olaylar gerçekleşmektedir. Hayatı gerçek kılan da bu olaylardır. Bir olaya şahitlik etmek kişiye, mutlak biçimde buna tanıklık edemeyenlerden ayrıcalıklı bir konum sağlamaktadır. Ancak bundan daha da ayrıcalıklı olanı, o olaya şahitlik edenlerden ilki olma durumudur. Weegee bu ayrıcalığı elde etmiş bir fotoğrafçıdır. Olay yerlerine polisten bile önce giderek olay yerini fotoğraflaması onun fotoğraflarını bu yönüyle ayrıcalıklı kılar. Weegee’nin bu fotoğrafları izleyiciye, ayrıcalıklı olma hazzını şoke edici ve dehşet verici biçimde yaşatır.



Fotoğraf 16: Weegee, *İsimsiz*, 1940

¹³⁷ Weegee, a. g. e. 5s

Bir fotoğrafın betimlenmesi ve isimlendirilmesi, görme sürecinin yorumlanarak sürdürülmesidir. Fotoğrafın isimlendirilmesi, verilen ad *İsimsiz* bile olsa, bir yorumdur.¹³⁸ Çünkü anlamlandırmayı sağlayan tüm veriler bahsedilen betimleme sırasında ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında bir şey hakkında yorum yapılabilmesi için, o şey hakkında enformasyon düzeyinde veriler gerekmektedir.

“Can alıcı ve önemli olan soru iki katmanlıdır: Bu fotoğraf bilgi olarak ne veriyor ve bu bilgi ne anlama geliyor? Bu iki yönü de ele alabilmek için, öncelikle fotoğrafı betimlemek, diğer bir deyişle olabildiğince tam olarak ne görüldüğünün adını koyup sonra bu betimlemeyi bağlam, etki ve görsel unsurların önemiyle ilişkilendirmek gerekir.”¹³⁹

Bu açıdan bir fotoğrafçının, özellikle de bir basın fotoğrafçısının tarafsızlığından bahsetmek pek de mümkün değildir. Çünkü, “kamera, her durumda fotoğrafçının emrindedir. Fotoğrafçı, neyi görüntülense, izleyici de onu görür.”¹⁴⁰ Bu seçim elbette fotoğrafçı açısından her zaman bilinçli bir seçimdir. Ancak buna rağmen her fotoğrafın manipülasyon amaçlı çekildiğinin söylenmesi de mümkün değildir. Burada, seçilerek görüntülenen gerçeklikle ve bu seçimin nedeniyle ilgili çok nitelikli bir ilişki vardır. Aslında “sorun şu ki imgeler kayıt olarak görüldüğünde analiz için seçilen perspektif, gösterdikleri şeylerin betimlemeleri beklenen gerçekliği yansıtmayı yansıtmadığı sorusuna kayacaktır.”¹⁴¹ Oysa burada söz konusu olan, daha farklı bir biçimde fotoğrafçının seçtiği görüntünün manipüle edici yeni bir gerçeklik inşa edip etmediğidir. Basın fotoğrafçılığında öncelikli olarak düşünülen şey özetle şudur: “Fotoğrafi çekilen imge, saklanmak üzere seçilmiştir.... Fotoğraf, olayla fotoğrafçı arasında bir karşılaşmanın kanıtıdır.”¹⁴²

Bu nedenle Weegee'nin bu isimsiz fotoğrafı, bir kriminalistin yaptığı gibi betimlenmelidir. Fotoğrafta lavabo, tuvalet ve küvetin çok dar bir alanda bulunduğu

¹³⁸ Price, Mary, **Fotoğraf**, Çev: Ayşenaz Kubilay Koş, Ayrıntı Yay, 119s

¹³⁹ y. a. g. e. 106s

¹⁴⁰ Karadağ, a. g. e. 29s

¹⁴¹ Burnett Ron, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Çev: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, Eylül 2007, 45s

¹⁴² Berger, John, **O Ana Adanmış**, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, Ocak 2003, 12s

görülüyor. Burası küçük bir yaşam alanına ait bir parçadır. Görünen o ki bir basın fotoğrafçısı için bu yer, yazınsal bu tasvire göre sıradan bir tuvalet olduğu için pek de çekilmeye değer bir yer değildir. Tasvirin devamında ise lavabodaki, duvardaki, küvetteki, yerdeki ve tuvaletteki kan izleri vardır. Bu izler bir cinayetin, ölümün, suçun veya -en azından- kesin olarak olayın olduğuna dair en güçlü kanıttır. Bu nedenle de Weegee oradadır.



Fotoğraf 17: Weegee, *This was a friendly game of Bocci (Bocci dostça bir oyundu)*, 1939

Bocci* oynanan bir yerde işlenmiş olan cinayete ilgili fotoğrafında Weegee, bir kriminalist gibi olay yerini ve olay yerine ait detayları kurbanın fotoğrafıyla birlikte görüntülemiştir.

* Bocci: Metal veya plastikten yapılmış toplarla oynanan bir sporoyunu.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bocce>



Fotoğraf 18: Weegee, *İsimsiz*

“Gerçek anlamda ‘görmek’ için deneyimin içinde olmak gerekir.”¹⁴³ Deneyimin içinde olamayanlar içinse Weegee bunu başka bir göz olarak, olaya dahil edilme durumu ile sağlamıştır. Etken bir göz olan fotoğrafçının, edilgen bir göz olan izleyiciyi olaya dahil etmesi... Anlayış bakımından ‘görme’ kavramı deneyimin içinde olma ile eş değerdir. Weegee bu ‘görme’yi oluşturan bakışını, fotoğrafın ‘punctum’unu temsil eden, başı eğik bir şekilde cesedi inceleyen takım elbiseli adamlarla sergilemiştir. Bu sayede, bir cinayetin tanımından çok bir bakışın ‘görme’ durumu görüntülenmiştir. İzleyici tıpkı Weegee’nin fotoğrafında görülen diğer insanlar gibi olay yerini ve cesedi seyretmektedir.

“Kameraların görüntü oluşturma bakımından apaçık biçimde sahip olduğu gücü vurgulayanlar, görüntüyü elde eden kişinin sübjektifliği meselesini de ustalıkla halletmek zorundadırlar. Vahşet ve kıyım fotoğrafları söz konusu olduğunda, insanlar o görüntülere, işin içine samimiysizlik ve uydurukluk soktuğunu düşündükleri sanatçılığın bulaşmadığı bir şekilde tanık olmanın ikna edici gücünü talep ederler. Cehennemi olayların resimler, ‘doğru açıdan’ saptanmış ışık ve düzenlemeyle seçilmiş bir bakışla yansıtılmadığı zaman daha sahici ve inandırıcı görünmektedir, çünkü bu durumda fotoğrafı çeken kişi ya bir amatördür ya da (aynı şekilde işe yarayacak biçimde) bildiğimiz çeşitli sanat-karşıtı üslûplardan birini

¹⁴³ Dora, Serkan, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yay. 2003, 17s

benimsemiştir. Meseleyi sanatsal bir dille ifade etmek istersek, 'alçaktan uçan' bu tür resimlerin daha az manipülatif olduğu (artık yaygın biçimde basılan acı görüntülerinin hemen hepsi ciddi bir kuşkuyla karşılanmaktadır) ve bir şefkat ya da özdeşleşme duygusu uyandırmasının pek mümkün olmadığı düşünülmektedir. Üzerinde daha az oynanmış resimlerin daha fazla benimsenmesinin sebebi, yalnızca onların özel bir inandırıcılığa sahip olmalarından kaynaklanmaz."¹⁴⁴



Fotoğraf 19 : Alexander Gardner, *Bir Keskin Nişancının Yurdu*, Gettysburg, 1863

Amerikan İç Savaşı'nı görüntüleyen,

"Brady'nin fotoğraf ekibinin Gettysburg'da son anlarda ölenlerin bazılarının yerini değiştirdikleri ve resim çekerken manzarayı yeniden düzenledikleri artık bilinmektedir. Örneğin, "Bir Asi Keskin Nişancının Yurdu, Gettysburg" başlığı verilen fotoğraf aslında savaş alanında düştüğü yerden alınarak daha fotojenik bir mekâna, kayalardan bir barikatla kuşatılmış birkaç taş blokla kıyıda bir girintiye taşınmış olan Gardner'ın cesedin yanında barikata yasladığı sahte tüfeğiyle ölü bir Konfederasyon askerini göstermektedir."¹⁴⁵

¹⁴⁴ Sontag, Susan, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akinhay Agora Kitaplığı, Kasım 2005, 26-27s

¹⁴⁵ y. a. g. e. 54s



Fotoğraf 20: Robert Capa, *The Falling Soldier* (Düşen Asker), 1936

“Poz olarak hazırlanarak çekildiklerini öğrenince özellikle hayal kırıklığına uğradığımız fotoğraflar diğer öğeler bir yana, aşkı ve ölümü doruğa çıkaran mahrem ânları kaydettiği düşünülen fotoğraflardır. ‘Bir Cumhuriyetçi Askerin Ölümü’nün vurucu olan özelliği onun gerçek bir ânı temsil etmesi, o ânın tesadüfen yakalanmasıdır; yere düşmekte olan askerin Capa’nın kamerası için tasarlanmış özel bir poz olduğu anlaşıldığı takdirde bütün değerini kaybedeceği açıkça ortadadır.”¹⁴⁶

“Kaldı ki, savaş kurbanları ile ilgili fotoğraflar, başlı başına bir retorik türüdür. Bu fotoğraflar bir olguyu tekrarlayarak çoğaltırlar. Onu basitleştirirler. Ayrıca, sarsıcıdırlar.”¹⁴⁷ O nedenle bu tür görüntülerin gerçekliğinin samimiyeti hayati önem taşımaktadırlar. Tüm insani duyguları kin, nefret, acıma vb. harekete geçirme gücü olduğundan oldukça hassas yapıdadırlar.

Weegee’nin fotoğraflarında ise gerçekliğin samimiyeti sürekli izleyicinin yanı başındadır. Weegee’nin kendine has tarzı bu olayların kurgulanan anlardan değil, aksine yakalanan anlardan oluştuğunu düşündürür.

¹⁴⁶ Sontag, a. g. e. 55s

¹⁴⁷ y. a. g. e. 4s



Fotoğraf 21: Weegee, *Corpse with Revolver Murder in Hell's Kitchen*
(*Hell'in Mutfağındaki Tabanca Cinayetli Ceset*), Tarih Bilinmiyor

Weegee'nin olay yerine pek çok olayda polisten önce varması, olay yerini ilk gören ve görüntüleyen kişi olması dolayısıyla çektiği fotoğrafların içinde polisin bulunmamasını sağlamıştır. Öte yandan, olay yerini görüntülerken, delillere veya olay yerine müdahale edip etmediği konusu kısmen bir sır olsa da Weegee'nin bu konuda çok ayrıcalıklı bir yerde olduğu su götürmez bir gerçektir.



Fotoğraf 22: Weegee, *Ride Victim* (*Sürüş Kurbanı*), 1940

Bu konuyla ilgili izleyiciyi kuşkuya düşürebilecek fotoğraflardan biri de, trafik kazası sonucunda çekilen fotoğraftır. Ölen sürücünün elindeki direksiyon, fotoğrafın dramatik boyutunu katlayarak arttırmaktadır. Weegee'nin, fotoğrafı çekme anında yoldan geçmekte olan iki otomobil de bu dramatik boyutun bir parçasıdır. Fotoğrafçı izleyiciye, yalnızca bir kazanın trajedisini göstermez, aynı zamanda kazada ölen kişinin nasıl olup da elinde bir direksiyonla ölmüş olabileceğinin sorularını sordurur. İlginç olan nokta yine etrafta polislerin veya diğer insanların bulunmamasıdır. İlk bölümde bahsedilen, korunaklı bir alan olan olay yerinin, mutlaka çevreden meraklı izleyicileri olmaktadır. Onun yanı sıra basın fotoğrafçıların da sözü edilen bölgeye yoğun bir ilgi gösterdikleri de bilinmektedir. Dolayısıyla olay yeri ve çevresi, bir basın fotoğrafçısının kadrajı açısından çoğunlukla oldukça kalabalık bir yerdir. Oysa Weegee'nin bu fotoğrafında da yoldaki araçlardan başka hareket eden bir öge görülmemektedir.

Basın fotoğrafçılığında 'an'ın yakalanması çok önemlidir. Bu konuda Erich Salomon da adının anılması gereken bir fotoğrafçıdır. İç mekânlarda, gizlice insanların fotoğraflarını çeken ilk kişi Salomon oldu. Bu şekilde çekilen görüntüler, son derece canlılardı, çünkü kişiler poz vermiyorlardı. Bu gelişme sayesinde, modern gazete fotoğrafçılığının temeli atıldı. Bundan böyle fotoğrafın değeri netliği yerine, konusu ve yaratacağı duyguyla ölçülecekti.¹⁴⁸ Bu anlamda 'an'ın yakalanması için bir basın fotoğrafçısı mümkün olan her şeyi yapıyordu. Salomon da mahkeme salonuna gizlice soktuğu makinesiyle çektiği, Hilde Scheller'i tanık sandalyesinde görüntülediği fotoğrafıyla bunu gerçekleştirmişti.

Bir tanık, olay hakkında bilgi sahibi olan kişidir ve kriminal açıdan önemli bir unsurdur. Tanıklar olayın türüne ve gerçekleşme şekline göre gizli de olabilmektedirler. Fotoğraf ve fotoğrafçı da zaman zaman bu gizli tanıklık görevini yerine getirirler. Salomon'un bu fotoğrafında ise tanığın tanıklığı saptanmıştır, üstelik bu ikinci tanıklık gizli bir tanıklıktır.

¹⁴⁸ Derman, a. g. e. 106s



Fotoğraf 23: Erich Salomon, *Krantz trial. Hilde Scheller in the witness box*, (*Krantz Davası, Hilde Scheller Tanık Sandalyesinde*), Berlin 1928



Fotoğraf 24: Erich Salomon, *Carnival Time (Karnaval Zamanı)*, Cologne Munich, 1929

Kriminal fotoğrafta görüntülenen yer ve görüntülenen şey konusunda herhangi bir yasak yoktur. Yani adli yönü olması dolayısıyla her türlü mahremiyet kuralları ve hassasiyetleri delinebilmektedir. Çünkü ancak bu özgürlük sayesinde söz konusu olayın aydınlatılması mümkün olabilmektedir. Benzer şekilde basın fotoğrafçılığında da mahremiyet kavramı delinebilmektedir. Burada da asıl düşünce, toplumun basın aracılığıyla bilginmesinin sağlanmasıdır. Salomon'un bir eğlence sırasında öpüşen çifti görüntülemesi de mahremiyetin delinmesinin bir örneğidir.

O an orada olanlar için bu öpüşmenin şahitliği gayet sıradan, büyük ihtimalle de unutulacak olan bir andır. Ancak bu an eğer bir fotoğrafçı tarafından saptanmışsa, işte o zaman bu olay o an orada olmayanlar için de bir şahitlik durumu haline gelmiştir. Mahremiyet, paylaşıldıkça zedelenen bir şeydir. O nedenle basın aracılığıyla topluma sunulan herhangi bir olayın, mahremiyetini koruduğunu söylemek imkânsızdır.



Fotoğraf 25: Weegee, *Palas Theatre (Palas Tiyatrosu)*, 1945

Bu konuda da Weegee'nin eşsiz bir tarzı vardı. Onun “kamarası, bir voyeur’un (röntgenci) silahı gibiydi.”¹⁴⁹ Bu silahı doğrultmak için zaman ve mekân ayırımında bulunmuyordu. Öyle ki, bir sinema veya tiyatro salonunda, mahremiyetin saklı kalabildiği en karanlık anlarda bile flaşını patlatmaktan çekinmiyordu.

Kriminal fotoğraflardaki “görüntüler, izleyene gerçeği değil, gerçekliğe ilişkin şeyler hakkında düşünme olanağı sağlar.”¹⁵⁰ Weegee'nin öpüşen çifti, karanlıkta kalarak izlenmesi gereken bir tiyatronun veya filmin gerçekliğinin, fotoğrafçı tarafından aleni bir seyir haline getirilişinin başrol oyuncularını olmaktadır. Fotoğrafçı delinmekte olan mahremiyetin yönetmeni haline gelmiştir. Böylelikle, “fotoğrafçı, gerçekliği

¹⁴⁹ Atay, Simber, **Fotoğraf ve Şiir**, <http://www.fotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier--fotograf-ve-siir>

¹⁵⁰ Price, a. g. e. 141s

kaydederken, nesnelerin görüntüler içinde temsil edilmesini sağlamış olur. Böylece, onların izlenerek yeniden yorumlanmasına zemin hazırlar.”¹⁵¹



Fotoğraf 26: Weegee'nin fotoğrafının yayımlandığı gazete

Çerkes Karadağ, fotoğrafın, medyanın mahremiyeti yok sayma aracı haline geldiğinden ve özgürlüklerle mahremiyetin sınırlarının birbirine iyiden iyiye karışmış olduğundan bahseder. Bu yüzden de, özel hayata yöneltilen her merceğin özel hayatı metalaştırmaktan başka işe yaramadığını ifade eder.¹⁵² Bu yüzden ki mahremiyet, basın fotoğrafçıları aracılığıyla gazetelere taşınıp toplumsal seyrin bir parçası olur. Gazetelerin satış rakamları artarken, mahremiyet de giderek yok olur. Bu arada basının sunduğu enformasyon da kişinin yaşam deneyimlerinden farklı olabilmektedir ve bu deneyimi edinmek yerine, *enforme edilen insana* geçilmiş olur. Gazeteler sıradan olayları bile seçerek ve şok görünüşleri içinde vererek elde ettikleri maddi geliri arttırmaya çalışırlar.¹⁵³

Ancak, mahremiyetin delinmesinin, basın fotoğrafçılığındaki ve kriminal fotoğraftaki görünürdeki ortaklığı, bu mahremiyetin kriminal fotoğrafta korunmaya devam edilmesi farkı dolayısıyla birbirlerinden ayrılır. Adli yetkileri olan kişiler dışında,

¹⁵¹ Karadağ, a. g. e. 97s

¹⁵² y. a. g. e. 87s

¹⁵³ Benjamin, Walter, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Sunan: Ünsal Oskay, Der Yay.160s

kriminal fotoğraflara ulaşmak, basın fotoğraflarına ulaşmak kadar kolay değildir. Hatta çoğu durumda bu görüntüleri ulaşmak imkânsızdır. Dolayısıyla kriminalistlerin ilk bakışta mahremiyeti zedelediği düşünülse de, bu fotoğrafların adli bir amaçla çekilip kullanılıyor olması ve üstelik toplumun erişimine kapalı olması, onları basın fotoğrafçılığının mahremiyete bakışı açısından net bir çizgiyle ayırır.



Fotoğraf 27: Weegee, *Asleep on Fire Escape During Heat Spell*
(Yangın Merdiveninde Isı Yükselirken Uyuya Kalma), 1938

Yanı sıra kriminalistlerin bir olay yerindeki görüntüyü hangi amaçla çekip kullanacağı en başından beri bellidir. Oysa basın fotoğrafçısının niyeti, olay anında çekim yaparken ve çekimi gerçekleştirip fotoğrafları yayınlama aşamasına geldiğinde değişkenlik gösterebilir. Bu, hem fotoğrafçının kendi seçimi dolayısıyla hem de bağlı bulunduğu gazete veya haber ajansı tarafından şekillenebilecek bir değişkenliktir. Bu anlamda basın fotoğrafçıları için çekilen ve seçilen görüntü, gerçekleşen olayın anlamının değişebileceği bir sürecin parçasıdır. Basın fotoğrafçısının çekim ve seçim kararları toplumsal sorumluluğu olan bir kararlar bütünüdür.

“Gerçekten de, neyi ve ne zaman fotoğraflayacağımı seçen, kaosta bir düzen gören ve kayıtsız gerçekliği anlama bağlayan fotoğrafçının gözüdür (aklıdır, niyetidir).”¹⁵⁴ Yangın sırasında, apartman boşluğunda uyuyan çocukları görüntülediği fotoğrafı için Weegee’nin, bu fotoğrafı çekmek yerine yardım ekiplerine haber vermesinin veya kendisinin onlara yardım etmesinin daha doğru olabileceği konusunda tartışmalar olabilir. Ancak bu, bir basın fotoğrafçısı için çoğunlukla tartışma gerektirmeyecek bir konudur. Haber ölümle yaşam arasında değildir. Haber bizatihi ölümün kendisidir ta ki daha şoke edici bir yaşam belirtisi yakalayana dek. Bu fotoğrafta da Weegee belki de yangın sırasında yanmakta olan bir kişiyi çekmektense, apartman boşluğunda uyuyan çocukların koşullarından ötürü ölüme yaklaşmakta oluşlarını çekmeyi tercih etmiştir. Basın fotoğrafçılığındaki bu tür hassasiyetler, her zaman etik tartışmaları beraberinde getirmiştir. Çünkü böyle bir durumda “neyin görüntülediği kadar, hatta daha önemli bir soru neyin görüntülenmediği (*screened out*) sorusudur.”¹⁵⁵ Bu seçim çoğunlukla bir zorunluluktan dolayı gerçekleşmektedir. Çünkü “hiçbir fotoğrafçı olası bütün fotoğrafları çekebilmeyi düşünemez.”¹⁵⁶ Bunun yanında Thomas De Quincey; felaket olaylarıyla ilgili üzüntü borcunu ödeyen insanın, hemen ardından aynı felaketi hiç çekinmeden seyre daldığını söyler.¹⁵⁷ Quincey bu konuyla ilgili olarak benzer şekilde şunları söylemektedir:

*“Adam öldürme olaylarında da durum aynen böyle oluyor. Hayatlarını kaybedenlere ilk üzüntü borcu ödendikten ve kişisel çıkar kaygıları da zamanla giderildikten sonra, ister istemez çeşitli cinayetlerin estetik özellikleri(karşılaştırmalı üstünlükleri de diyebiliriz) tekrar gözden geçirilip değerlendiriliyor. Bir cinayet ötekiyle karşılaştırılıyor ve örneğin sürpriz, gerilim veya gizem gibi açılardan üstünlük sayılabilecek koşullar toplanıp mihenk taşına vuruluyor.”*¹⁵⁸

Bu konu Weegee’nin, ilk cinayetlerine şahitlik eden insanların tepkilerini görüntülediği fotoğrafında daha da iyi anlaşılacaktır. Fotoğraflanan insanlardaki,

¹⁵⁴ Price, a. g. e. 174-175s

¹⁵⁵ Robins, Kevin, **İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası**, Ayrıntı Yay, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, 1999, 26s

¹⁵⁶ Flusser, Vilem, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev: İhsan Derman, Hayalbaz Kitap, Nisan 2009, 37s

¹⁵⁷ De Quincey, Thomas, **Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet**, İletişim Kitabevi, Çev: İsmet Birkan, 87s

¹⁵⁸ y. a. g. e. 88s

merak, korku ve endişe duygularının yanında, bir fotoğrafçı tarafından fotoğraflarının çekilmesinden kaynaklanan şaşkınlık da yüzlerine yansımıştır.



Fotoğraf 28: Weegee, *Their First Murder (İlk Cinayetleri)*, 1936

Bakış yönlerinden de anlaşılabilir gibi, Weegee'nin arkasında olması muhtemel bir ceset vardır. Weegee ise yine bir kriminalist gibi olay yerini ve çevresini görüntülemiştir. Ancak bu defa bir cinayetin dehşetini kanıtlayan insanların şaşkınlığını da çekmiştir. İnsanlar, Weegee'nin olay yerini görüntüleme tarzında kriminal bakış açısıyla birer delil haline gelmişlerdir. Burada “fotoğraf doğasal gerçekliğin sonsuzluğu içinde yakalanmış bir an olmakla birlikte daha çok çerçevelemeyle ilgili bir olgudur; bir öznenin kendi tercihi içinde saptadığı gerçeklik alanının bir başkası tarafından da zorunlulukla izlenmesi”¹⁵⁹ olarak var olacağı gibi, Weegee'nin yaptığı şekilde izleyenlerin de zorunlulukla bir başkası tarafından izlenmesi olarak da var olabilir.

¹⁵⁹ Kahraman, Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...*, Agora Kitaplığı, Temmuz 2005, 240s

“Çünkü fotoğraflara bakmak da deneyimden kaçmanın bir yoludur.”¹⁶⁰ Bu nedenle de Weegee, asıl olan cinayet fotoğrafı yerine, bu deneyimden kaçmak isteyenler için, cinayeti izleyenlerin fotoğrafını çekmiştir. Benzer deneyimlerden kaçmak isteyenler hakkında Ahmet Ümit, ‘Beyoğlu Rapsodisi’ adlı kitabında, örneğin polisiye romanlarda okuyucunun, riske girmeden bir heyecan yaşadığını ancak riske girerek yaşanan heyecanın daha zevkli olduğunu söyler.¹⁶¹ Buna rağmen en rafine edilmiş algı, tehlikenin uzağında gerçekleşen algıdır.

2.1.2. Letizia Battaglia ve Mafya Kurbanları

Basın fotoğrafçılığında, kriminal fotoğrafın etkilerinin görüldüğü diğer bir isim de 1935 yılında Palermo’da doğan Sicilya’lı fotoğrafçı Letizia Battaglia’dır. 1974’ten 1990’a kadar *L’ora* adlı gazetede foto muhabirliği yapmıştır.



Fotoğraf 29: Letizia Battaglia, *Palermo*, 1976

Özellikle mafya cinayetlerini görüntülediği fotoğrafları oldukça etkileyicidir. Battaglia’nın olay yeri fotoğrafçılığı ile olan ilişkisi, bir foto muhabiri olarak olay yerini estetik hale getirerek çekmesinden kaynaklanmaktadır.

¹⁶⁰ Dora, a. g. e. 194s

¹⁶¹ Ümit, Ahmet, **Beyoğlu Rapsodisi**, Everest Yayınları, 30.Basım Temmuz 2010, 222s

Olay yeri çoğunlukla dramatik bir yerdir. Özellikle ölüm olaylarının gerçekleştiği yerler dramatik boyutun çok yoğun yaşandığı yerlerdir. Bir kriminalistin, var olan bu dramatik atmosferin etkisine kapılmaması gerekir. Delillerin takibi açısından bu durum çok önemlidir.

Ancak bir basın fotoğrafçısı için, olay yerinin mümkün olduğunca dramatik bir halde muhafaza edilmesi gerekmektedir. Çünkü ancak, yaşanan olayın veya acının, tüm sarsıcılığıyla ve şoke ediciliğiyle gazete veya dergi okurlarına aktarılması sayesinde etkili bir basın fotoğrafı çekilmiş olur.



Fotoğraf 30: Letizia Battaglia, *Dead Man lying on a Garage Ramp*,
(*Garaj Rampasında Yatan Ölü Adam*), 1977

Battaglia, garaj rampasında yatan ölü adamı görüntülediği fotoğrafında, olay yerini, izleyenlerle kendisi arasındaki mesafeyi bir kompozisyon ögesi gibi kullanarak çekmiştir. Fotoğrafçının olay yerinde bulunuyor olması, onun diğer insanlardan farklı olarak bir enformasyon elçisi gibi tanımlanması açısından ayırmaktadır. Olay, onu

uzaktan izleyenlerle, yakından izleyenler üzerinde aynı etkiyi bırakmaz. Bu nedenle fotoğraf izleyicisi, Battaglia'nın fotoğrafında onun olay yeriyle kurduğu duygusal ilişkiyi rahatlıkla görebilmektedir.



Fotoğraf 31: Letizia Battaglia, *Palermo*, 1982

Battaglia'nın, bir kriminalistin kullandığı orta mesafe çekimine uygun biçimdeki fotoğrafında, yine estetik öğeleri gözetten bir ifade kullandığı görülmektedir. Olay yerini, birbirleriyle ilişki halindeki tüm öğelerle birlikte görüntülerken, kullandığı kadraj açısından da mümkün olduğunca yalın ve güçlü bir anlatımı benimsemiştir. Bu fotoğrafta Nerina isimli bir hayat kadınının mafya tarafından, mafyanın kurallarına uymadığı için, iki arkadaşıyla birlikte öldürüldüğünü görmekteyiz. Bir cinayet, nedeni ve detayları öğrenildiğinde daha trajik bir hal alır. Çünkü bilmek acı çekmektir. Bir kriminalist için olay hakkındaki daha fazla bilgi, olayın aydınlatılmasında daha fazla kolaylık sağlamaktadır, ancak bir fotoğraf izleyicisi için daha fazla bilgi, olayın sarsıcılığını arttıran bir öğedir. Ancak öte yandan bu enformasyon sayesinde, bilen ve bilmeyen arasındaki fark büyümeye başlar. Hayatın akışında enformasyon -niteliği zaman zaman değişse de- her zaman ihtiyaç duyulan ve üstünlük sağlayan bir kavramdır.

Battaglia, başarılı görüntülerini aldığı pek çok ödülle pekiştirmiş bir fotoğrafçıdır. Aynı zamanda bir foto muhabir olarak da cinayetleri görüntüleyen, bilinen az sayıdaki kadın fotoğrafçıdır.

2.1.3. Enrique Metinides ve Mexico City

12 Şubat 1934 doğumlu, Jaralambos Enrique Metinides Tsironides, Yunanistan göçmeni Meksika'lı bir fotoğrafçıdır. Mexico City'nin kanlı ve dehşet verici yüzünü, kazaları ve felaketleri, 1949-1979 yılları arasında çeşitli gazete ve dergiler için görüntüledi. Bunun yanı sıra fotoğrafları çeşitli galerilerde ve sergilerde de gösterilmiştir.



Fotoğraf 32: Enrique Metinides, *İsimsiz*, 1964

Bazı insanlar yaşadıkları şehirle aralarında çok güçlü bir bağ kurarlar ve tüm hayatları boyunca bir tutku haline gelen bu şehrin en yakın dostu olurlar. Yazarlar öykü ve romanlarıyla, şairler şiirleriyle, müzisyenler besteleriyle, fotoğrafçılar da fotoğraflarıyla bu şehri onurlandırır. Ara Güler'in İstanbul'la, Atget'nin Paris'le kurduğu bağ bu türden bir bağdır. Metinides'in de Mexico City ile kurduğu bu ilişki, adeta bir romanıdır. Bir şehrin en kötü yanlarıyla yüzleşmek, barındırdığı tüm

kötülüklere rağmen ondan vazgeçmemek ve tutkuyla onu görüntülemek... Bu, Metinides için, bir meslekten de öte bir şeydir.

Metinides'in olay yerlerindeki fotoğrafları, zaman zaman bir kriminalistin bakış açısına, ayırt edilemeyecek ölçüde benzemektedir. Bir delilin görüntülenmesinde uygulanan görsel tekniğin aynısı onun fotoğrafında da bulunmaktadır.

Bunun yanında, Battaglia'nın fotoğraflarındaki dramatik boyut, Metinides'in fotoğraflarında da kendini göstermektedir. Bir parkta, öldürülen sevgilisinin yanında ağlayan genç kadının fotoğrafı, yaşayanlar ve geride kalanlar açısından ölüm karşısındaki çaresizliği ve hüznü anlatan etkileyici bir fotoğraftır. Burada kimliklerin, görsel olarak belirsiz oluşu; mahremiyetin korunarak, olayın bireysel bir tecrübeden çok, genel anlamda ölüm karşısındaki çaresizliğin temsili olması yönünde destekleyici olmuştur. Öldürülenin hayatı da, acı çekenin hayatı da mahremiyetin parçasıdır. Fotoğrafçının buradaki seçimi, cinayetin işlendiği yerin sadece cesetle birlikte görüntülenmesi değildir, onun yerine daha da dramatik olan, sevgilisiyle birlikte üstelik sevgilisinin cesedin yanı başında ağladığı fotoğraftır. Bir fotoğrafın anlam ve ifade gücü, öncelikle görselliğinden beslenir. Kriminal bir fotoğrafın dramatik hale gelmesi de fotoğrafçının olay yerini yorumlamasından kaynaklanır.



Fotoğraf 33: Enrique Metinides, *Mexico City*, 1995

2.2. Sophie Calle ve Otel Serisi

“Görmekle her yer arzuya açılır, fakat arzu görmekle tatmin olmaz.”¹⁶² Onun asıl istediği daha ayrıcalıklı, başka bir deyişle hazzı olan bir görmedir. Cinsel içeriği de olabilen bu tür görmeye hatta daha doğru bir deyişle gözetlemeye, voyörizm (röntgencilik) denmektedir. Sınırlı tanımlamalarda, kelimenin anlamı daha çok kadınlara yönelik cinsel hazzı içeren bir biçimde ele alınsa da; daha geniş anlamıyla voyörizm, gözetleme eylemini gerçekleştiren kişi açısından herhangi bir cinsiyet veya cinsel tatmin zorunluluğunu gerektirmemektedir. Bunun asıl nedeni hazzın bir cinsiyetinin olmamasıdır. Bir şeyi gizlice izlemek, izlenen şey üzerinde bir çeşit üstünlük kurmak demektir. Bu hazzı katlayan ikinci durum ise (g)izlenen şeyin, gerçekten gizli olması gerektiğinin bilinmesidir. Bu durumdaki bir izleme mahremiyetin delinmesi anlamına gelmektedir.

1953 doğumlu “*Sophie Calle, son çeyrek yüzyılın, net bir kategoriye yerleştirmekte güçlük çekilen görsel sanatçıların önünde gelenlerinden biri.... Pek çok kişi için kabul edilmesi güç, belki de olanaksız bir temel duruşu var Sophie Calle’in: ‘Mahrem’in, ‘özel’in sınırlarını düpedüz hiçe sayan bir perspektiften yola çıkıyor tasarıları.*”¹⁶³

1981 tarihli “Otel” adlı çalışmasında; kimliğini gizleyerek, temizlikçi olarak işe girdiği bir oteldeki müşterilerin odalarına girerek, onların yaşamına, daha kavramsal bir deyişle mahremiyetlerine müdahale ederek fotoğraflar çekip notlar almış ve elindeki görsel ve yazılı tüm malzemeleri yayınlamıştır. Calle bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

“16 Şubat 1981 Pazartesi günü, müracaatlar ve bekleyle geçen bir yılın sonunda, kendimi bir Venedik oteline, başka birinin yerine üç haftalık bir süre için oda temizlikçisi olarak kabul ettirmeyi başardım. Bana dördüncü kattaki 12 odayı emanet ettiler. Temizlik saatleri boyunca, müşterilerin kişisel eşyalarını, geçici yerleşmelerinin izlerini ve aynı odanın farklı kişilerle birlikte yaşadığı değişimi inceliyordum. Yabancıları olduğum yaşamları ayrıntılı bir şekilde gözlemliyordum.”¹⁶⁴

¹⁶² Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay. 2009, 145s

¹⁶³ Sophie, Calle, **New York Kullanma Kılavuzu**, Çev: Özge Açıkol, YKY, İstanbul, Eylül 2002, 7-8s

¹⁶⁴ y. a. g. e. 95s



Fotoğraf 34: Sophie Calle, *Oda 47*, 22 Şubat / 24 Şubat, 1981



Fotoğraf 35: Sophie Calle, *Oda 30*, 22 Şubat / 24 Şubat, 1981

“24 Şubat Salı. 9:45. 30 numaralı odaya giriyorum. İkiz yatak dağınık. Odaya hafif bir dağınıklık egemen. Sağda solda giysiler: bir jean, bir süet ceket... Sağ komodinin üzerinde Venedik planları, bir çalar saat, bir kitap: Tournier’in Cuma ya da Pasifik Arafı, bir ajanda. Baştan sona bir göz atıyorum.... Banyoda lavabonun kenarında, birinde P. M. baş harfleri bulunan ve içi hâlâ dolu olan iki tuvalet çantası, küvetin içinde de kirli bir külotla kan lekeli bir mendil var.”¹⁶⁵



Fotoğraf 36: Sophie Calle , Oda 30, 1981

“25 Şubat Çarşamba. 10:20. yataklarına oturuyorum ve dün gözüme çarpan ajandanın sayfalarını karıştırmaya başlıyorum.... Banyoda, bidenin içine atılmış kirli külotu bir mendil ile örtüyorum....”¹⁶⁶

“Yalnızca masumiyetin ortadan kalkmasıyla yetinmeyen, kuşkuya açık, görmeye ve göstermeye, gözetlemeye ve gözetlenmeye dönük bir görüntüleme onunki. Mekânda orayı az önce birisinin terk ettiği izlenimini uyandıracak kimi nesnelere vardır. Sanki her şey olup bitmiş, birileri acele ile orayı terk etmiştir. Şimdi geride kalanlara, mekânın fotoğrafını görenlere düşen neyin olup bittiğini izlemek, o kuşkunun izini sürmektir.... Gözetlemek, dikizlemek geriye dönüşsüz bir biçimde bir erkek edimidir ve bu kendiliğinden oluşmuş bir sonuç değildir. Dikizleme kavramının gerçekliği ile iç içe geçmiş bir sonuçtur. Kaldı ki bu bağlamda dahi içerisi-dışarı, erkek- kadın, gözetlenen-gözetleyen ayrımları kendisini dışı vurmaktadır.”¹⁶⁷

Henry Bond, ‘Lacan at the Scene’ adlı kitabında, Calle’in otel odalarındaki detay çekimlerinin olay yeri fotoğraflarına benzediğinden bahseder.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Calle, a. g. e. 124-125s

¹⁶⁶ y. a. g. e. 125-126-127s

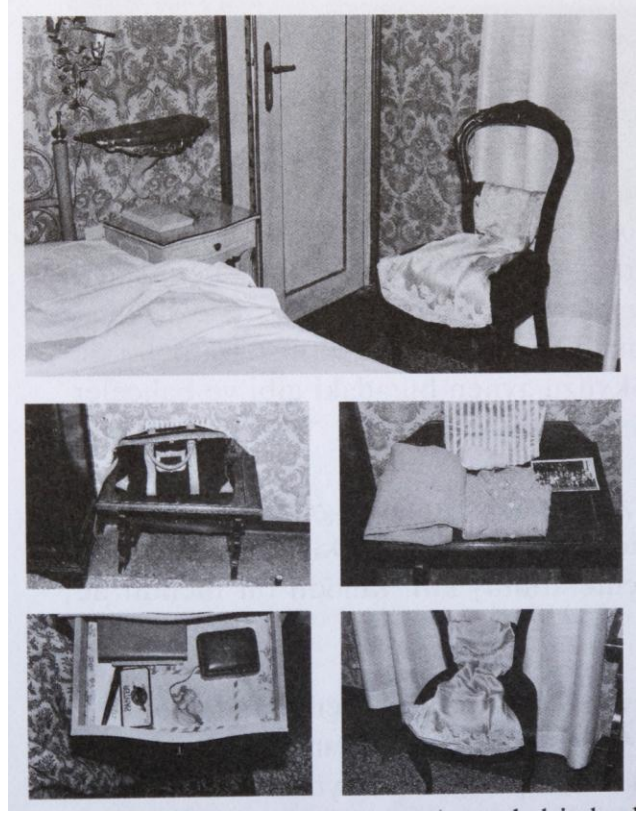
¹⁶⁷ Kahraman, a. g. e. 242s

¹⁶⁸ Bond, Henry, **Lacan At The Scene**, The Mit Press, 2009, 23s

“26 Şubat Cuma. 10:20. 30'un kapısı açıldığında koridordaydım. Odanın sahibi, 40 yaşlarında, kanlı canlı, bıyıklı, beyaz havlu kumaşından ropdöşambr giymiş olan kumral adam bana kahvaltı tepsisini uzattı ve oda kapısını kapamadan önce hoş bir şekilde gülümsedi.... 11:20'de odadan çıkıyorlar. İçeri giriyorum.”¹⁶⁹



Fotoğraf 37: Sophie Calle,
Oda 30, 1981



Fotoğraf 38: Sophie Calle,
Oda 30, 1981

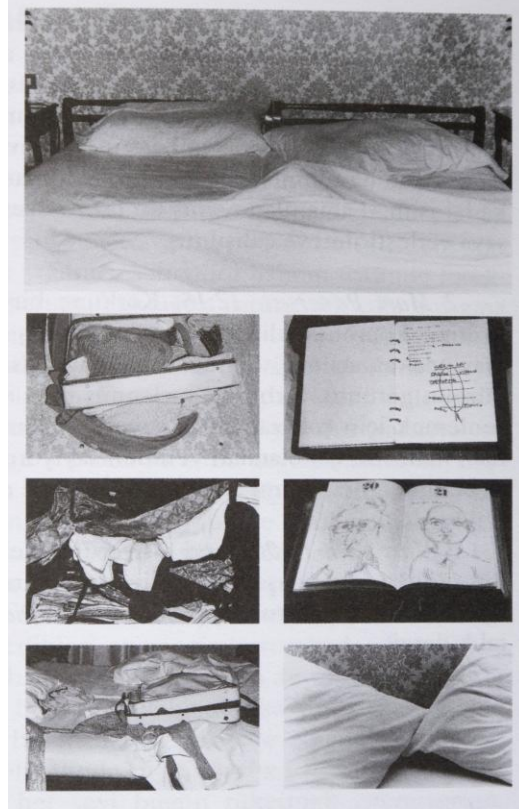
“4 Mart Çarşamba. 11:20. 30 numaralı odaya giriyorum. Yataklardan biri dağınık. Sağdaki. Yüklüğün üzerinde küçük bir seyahat çantası var. Yatağın yakınına çekilmiş bir sandalyenin üzerine, kusursuzca ütülenmiş, ipek bir gecelik konmuş, kuşkusuz henüz giyilmemiş.”¹⁷⁰

Gaston Bachelard, bir odanın içindeki; dolap, masa, çekmece vb. nesnelere, gizli psikolojik yaşamın gerçek organları olduğunu, bu ve bunlar gibi değerlendirilmiş bazı

¹⁶⁹ Calle, a. g. e. 124-125s

¹⁷⁰ y. a. g. e. 128s

başka nesnelerin olmaması durumunda mahrem olan yaşamın, mahremiyet örneğinden yoksun kalacağından, dolayısıyla hepsinin de birer mahremiyeti olduğundan söz eder.¹⁷¹



Fotoğraf 39: Sophie Calle, *Oda 43*, 1981

“Fotoğraf pek çok kimse tarafından nesnelere tanınmanın bir aracı sayılır. Thoreau ‘Gördüğünüzden fazlasını söyleyemezsiniz’ derken görmenin duyular arasında en yüce yere sahip olduğunu düşünüyordu.”¹⁷²

Bu bağlamda, Calle de; tıpkı bir olay yeri fotoğrafçısı gibi, gördüğünü fotoğraflayıp, betimlerken kendi yorumuna yer vermeden düz bir anlatım kullanmış. Nesnel bir sunumla, serin kanlı tasvirler ile Calle’in mahremiyetin sınırlarını delerek

¹⁷¹ Bachelard, Gaston, **Uzamanın Poetikası**, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, Mart 2008, 130s

¹⁷² Sontag, a. g. e. 113s

kendine yüklediği bu tavrı; tam da bakış, (gaze*) konumunda ötekinin varlığına ilişkin bir belirsizlik saptaması olabilir. Çünkü bir voyöristin bakışı ısrarlı, rahatsız edicidir ve bakılanın ötesinde bir otorite kurma arzusunun, diğer bir ifadeyle sahiplenmenin ya da onun varlığına indirgenmenin bir karşılığıdır. ‘Fotoğraf görüntüleri bir şeyleri açıklayan ya da gizleyen yaşam kanıtlarıdır.’¹⁷³ Calle’in seri fotoğrafları da bir olay yerinin kesitlerini, sınır ve bakış doğrultusunda bütünlerken, bir yaşamın kanıtlarını izleyicinin eline bırakıp kaçıyor. Kurbanının orada olmadığı bir bakışın, sesin, nefesin izleriyle... İzleyici, sonsuz bir düşünmeye ve yoruma yönlendiriliyor ve bir sırrı çözmek için elinde her şey var şimdi. İzleyiciye kalansa düşünmek... Calle’in ‘pseudo* olay yeri’ne ait fotoğrafları ve notlarıyla, spekülatif bir süreç başlamış olur. Bu bağlamda, kurmacalarımız birbirinden farklıdır, ama bu zaten genel bir kuraldır: hiçbir bireyin hayali, bir diğerinkiyle tam anlamıyla aynı olamaz ve araştırma- soruşturmanın yürütülmesine ve kültüre bağlı olarak farklılık göstermektedir.¹⁷⁴ İnsanın ‘kurmaca’ olanla ilgili doğrudan herhangi bir anısı olamaz. Bu durum, algıyı ve duygulanımı hem anlamlandırma hem de yorumlama açısından etkiler ve bu sürece ışık tutan her fotoğraf görsel kodlara sahiptir.

‘Her görüntü, deşifre edilmiş yaşam kesitidir.’¹⁷⁵ Bu anlamda, bir hayatın mahremiyetine tanıklığı itibarıyla Calle, fotoğraflarına bakan kişiyi, mahremiyete tanıklığı ile özel hissettiriyor. İzleyici, sahip olunan bu mahrem görüntülerin hazzı ile tam da bir dedektif gibi derin düşüncelere ve öyküsel olasılık hesaplarına daldırılıyor. Sonsuz tanımlamalar ve yorumlarla yapbozun parçaları tamamlanırken, sonunda belirecek fotoğrafın da fotoğrafçısı olarak izleyici, adeta Tanrısal bir yaratımın hazzına da eriştiriliyor.

*gaze: Özellikle Jacques Lacan tarafından çok sık kullanılan ‘uzun süreli doğrudan bakış, nazar’ anlamlarına gelebilen psikanalitik bir terimdir.

¹⁷³ Karadağ, a. g. e. 110s

*pseudo: Latince ‘-miş gibi’, sahte, sözde, yalancı anlamlarına gelen ön ek.

¹⁷⁴ Augé, a. g. e. 115s

¹⁷⁵ y. a. g. e. 68s

“Her bakma ediminde bir anlam beklentisi vardır. Bu beklenti açıklama yapılması isteğinden ayırt edilmelidir. Bakan kişi daha sonra açıklama yapabilir; ama herhangi bir açıklamadan önce, görünümlerin kendilerinin neyi inşa etmek üzere olduklarının beklentisi vardır. İşşalar kolayca gerçekleşmez. Görünümler öyle karmaşıktır ki yalnızca, bakma ediminde içkin olan arayış onların altta yatan tutarlılığından bir okuma çıkarabilir. Geçici bir açıklığa ulaşma adına, görünümleri ‘görme’den yapay olarak ayırırsak (bunun gerçekte olanaksız olduğunu gördük) görünümlerde okunabilecek olan her şeyin orada zaten bulunduğunu ama ayrıştırılmamış olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıştırmayı yapan, tercihleri sayesinde, arayıştır. Görülen, işş edilen de, hem görünümlerin hem de arayışın çocuğudur.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ Berger, a. g. e. 111-112s

III. BÖLÜM

KRİMİNAL FOTOĞRAF ESTETİĞİ

3.1. Sürrealizmden Psikanalize Gerçeğin İnşası

3.1.1. Sürrealizmin Gerçeği

“Gerçeküstücülük, Avrupa’da 1920’li yıllarda bir anlamda Dada’nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalifolan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına - ‘Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır’- yok olmuş, yerini, Dada’nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır.... Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda “Gerçeküstücülüğün Papa’sı” lakabı ile anılan ünlü Fransız şair-yazar André Breton’un (1896-1966), 1922 yılında ‘modern arayışların’ geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun ilk adımı olmuştur... Breton 1924 yılında akımın varlığını resmen belgeleyen ‘Gerçeküstücü Manifesto’yu’ yayımladığında, Gerçeküstücülüğü dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamıştır.”¹⁷⁷

“Sürrealizmin kökeni S.Freud’un (1856-1939) ortaya koyduğu bilinçaltı verileri tasvirine dayanır.”¹⁷⁸ Bu açıdan, “gerçeküstücülük tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizm’le, Dadacılık’a göre daha açıktan ilgiliydi. ‘Otomatik’ sanatı, yani mantık, ahlâk ya da estetik yargılarla biçimlenmeden doğrudan bilinçaltından çıkamı yaratmayı amaçlıyordu.”¹⁷⁹

“Sürrealizme göre sanatın içeriği, cinsel güdüler ile ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinde gelir. Sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu ileri sürer. Mantıksal, ahlaksal, ve sosyal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkar.... Sürrealizm’in özelliği, öncelikle olağanüstü bir düşünme makinesi olmasıdır. Bu düşünme gerçekliği bile aşacak şeyler her gün gördüğümüz bir şeyin anlamını aşacak güçte bir şeyler yaratma isteğidir.... Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve

¹⁷⁷ Antmen, Ahu, **20.yy Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yay, Aralık 2008, 133-134-135s

¹⁷⁸ Demirkol, C.Vedat, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Evrensel Yay. 74s

¹⁷⁹ Little, Stephen, “...İzmler” , Yem Yay. 118s,

heykeller (Dali, de Chireico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Sürrealistler, bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler.... Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntüler, hayaller ve fantezilere dayanıp maksimum gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirmeye çalışılırlar. Bu ifadelendirilme biçimi, fotoğrafı en uygun medya haline getirir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneğiyle sağlanan, inandırıcılıkla doğruluk sanısı yaratılıp fanteziler gerçekmiş gibi algılanır.”¹⁸⁰

“Bilinçaltı, gerçeküstücüler’in temel ilgi alanıydı. Onlara göre bilinçaltı, şimdiye kadar baskı altına alınmış, şaşkınlık verici bir sanatsal yaratıcılıkla dolu geniş bir depoydu. Psikanalizci Sigmund Freud’dan büyük ölçüde etkilenerek mantığı bu depoya girişi engelleyen bir muhafız gibi gördüler. Bilinçaltının kilidini açacak çeşitli teknikleri uyguladılar. Otomatik yazı (otomatizm de deniliyordu) belki de sanatsal yaratı sürecinin bilinç tarafından denetiminden kaçınmak için kullandıkları en ünlü teknikti. En kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları esasen yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle reddederek zayıflatmaya çalıştılar.”¹⁸¹

Bilinç, algılanan gerçekle doğrudan bir ilişki içindedir. Bu bağlamda gerçeğin tanımlanırken duyuların verilerinden yararlanır. Bunlar fiziksel olarak ifade edilebilen tasvirlerdir, bu yüzden de boyutsallık açısından nesnel gerçekliğin sınırları içindedir. Sürrealizmdeki ifadesiyle bir gerçek, nesnel tanımlamalardan çok bilinçaltının kişiye özel kodlarından faydalanılarak açıklanan bir gerçektir. Bu, kıyaslanamaz iki boyutun savaşı gibidir. Anlamları ve yorumları açısından tamamen kendi sistemlerine sahiptirler. Dahası, sanatsal ifade biçimlerinde çok daha sınırsız bir boyuttadır. “Ernest Fischer’a göre de sanatta gerçeklik kavramı, esnek ve belirsizdir. Kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır.”¹⁸²

“Gerçekliği belli oranlarda çarpıtabilen (‘kamera yalan söylemez’ sözünün yaygınlığına karşın,) ve estetik haz uyandıran sanat yapıtlarının da oluşturulabildiği ortam olan fotoğraf, aslında başlı başına bir sanat ortamı değildir. Ancak dil gibi diğer çalışmaların yanı sıra, sanatsal nitelikli yapıtların da üretilebildiği bir ortamdır. Dil alanında nasıl, bilimsel makaleler, bürokratik belgeler, aşk mektupları, sipariş listeleri ve Balzac’ın Paris’i gibi değişik boyutlarda çalışmalar üretilebiliyorsa, fotoğraf alanında

¹⁸⁰ Özdemir, A. Beyhan, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Çağdaş Sanat ve Fotoğraf, Hayalbaz Kitaplığı, Kasım 2007, 94-95s

¹⁸¹ Little, a. g. e. 118s

¹⁸² Yaykın, a. g. e. 29s

da, vesikalik fotoğraflar, hava fotoğrafları, düğün fotoğrafları ve pornografik fotoğraflar yanında Atget'nin Paris fotoğrafları gibi nitelik açısından çok farklı yapıtlar da üretilebilmektedir.”¹⁸³

Eugène “Atget'nin Paris fotoğrafları, sürrealist fotoğrafın, yani sürrealizmin harekete geçirebildiği gerçekten en geniş cephenin ilk örnekleridirler.”¹⁸⁴



Fotoğraf 40: Eugène Atget, *De Seine Caddesi*, 1934

Atget'nin Paris'inde “fotoğrafların çoğu boş sokakları göstermektedir, hemen hemen hiç canlı yoktur; çünkü Atget anlık görüntüler yakalamaya çalışmamıştır. Büyüleyici yanları, taşıdıkları boşluktur ve içerdikleri ayrıntılarla birlikte birer natürmorta dönüşürler.”¹⁸⁵

¹⁸³ Derman, a. g. e. 11s

¹⁸⁴ Benjamin, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS Yay, 24s

¹⁸⁵ Freund, a. g. e. 86s

Bilincin bu görüntülere verdiği anlam ilk bakışta gayet basittir; sıradan boş bir sokak... Ancak bilinç bu sokağa dair enformasyonları edindikçe bakışındaki sıradanlık da yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Fotoğraftaki sokak, kalabalığıyla bilinen Paris sokaklarından biridir. Paris'in gerçekliği, onun kalabalığı ile özdeşleşmiş olan sokak sanatçılarıyla, dükkânını açmakta olan esnaflarıyla onu canlı tutan bilincimizdeki öğelerinden oluşmaktadır. Bu açıdan bilinç, zihni bir beklenti içine sokar ve bu beklentiyle açıklayamadığı gerçekliği, anlamsal açıdan bilinçaltının gerçekliğine, görsel açıdan da sürrealizmin gerçekliğine iter. Burada Paris'in boş bir sokağının ne sebeple sürrealist olabileceğine şaşılması gerekir. Çünkü "gerçeküstücülük, bilinci maddeden bağımsızlaştırarak ele almak gibi bir kaygıyı gütmaz."¹⁸⁶



Fotoğraf 41: Eugène Atget, *St. Rustique Sokakı, Montmartre, Paris, 1922*

Yani bilince ait bir sokak kavramıyla sürrealizme ait bir sokak kavramı arasında benzeşimsel bir ilişki bulunması çok doğaldır. Çünkü sokağı sürrealist yapan, bilincin

¹⁸⁶ Kahraman, a. g. e. 140s

surrealizmin sokaklarında girdiği çıkmazdır. Gerçek hayatta tecrübe edinilen bir sokak, surrealizmdeki sokak imgesinin bir referansı durumundadır. Bilinçaltının özneliği sayesinde bu imge, kimi zaman rüyalar yoluyla zihinde kalıntılar bırakır kimi zaman da bilinci şaşırtacak derecede, gerçeklikle yakın bir ilişki kurarak algıyı yanıltır.



Fotoğraf 42: Eugène Atget, *Atlı Karınca*, 1972

Atlıkarınca, “yere dikilmiş bir eksen çevresinde döndürülen askılara takılı oyuncak at, uçak vb.’nden oluşan bir eğlence aracıdır.”¹⁸⁷

Bu eğlence aracının işlevini aktif halde gerçekleştirebilmesi, o eğlenceye ortak olacak unsurların yani insanın varlığına bağlıdır. Bunun aksi atlıkarıncanın sadece anlamsal düzeyde bir eğlence tanımlamasında hapsolmasına neden olacaktır. Atget’in ‘Atlıkarınca’ fotoğrafı insandan arındırılmış görüntüsüyle terk edilmişliğin temsili gibidir. Bu bağlamda özne olması beklenen ‘insan kalabalığı’ yerini Atget’in fotoğrafında ‘boşluğun özne olma durumu’na bırakmıştır. Ve ölümün temsili boşluktur. Atget kendini de bu boşluğa dahil ederek gerçeküstü bir durumu oluşturmuştur.

¹⁸⁷ <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

Atlıkarıncanın durması, hayatın durması ile eşdeğer olan ölüm ve boşluk kavramını, sürrealist boyutta öne çıkarır ve o boşluğa çeker seyredeni.

Atget'nin; Paris'i ve Paris'in pek çok yerini, "sanki oraları bir suç mahalliymiş gibi çektiği, çok haklı olarak söylenmiştir. Çünkü suç mahalli de insansızdır. Çekim, ipuçlarından ötürü gerçekleştirilir."¹⁸⁸ Benzer bir disiplin olay yeri fotoğraflarının çekiminde de uygulanır.

Atget'nin fotoğrafları da "izleyiciyi tedirgin eder; izleyici, onlara uzanan belli bir yolu aramak zorunluluğunu duyumsar."¹⁸⁹

"Gerçeküstücülük... gerçeğin dönüştürülmesini ya da yeniden sunumunu (representation) ortaya koymakla yetinmez. Asıl kaygısı bunun çok ötesindedir. Çünkü, gerçeğin bir başka gerçekle yer değiştirmesini ister, öngörür ve önerir."¹⁹⁰ Atget'nin fotoğraflarında da bu nedenle olay yeri fotoğraflarının benzer bir örneği görülmektedir. Boş bir arazideki ıssızlık Paris gibi bir şehirdeki ıssızlıktan daha az tedirgin edicidir. Çünkü arazi beklentiler doğrultusunda bilinçsel olarak "boşluk" kavramıyla kodlanmıştır.

*"Fotografik görüntü ile herhangi bir tikel gönderge arasındaki ilişkiyi yani fotoğraf ile fotoğraflanana arasındaki ilişkiyi şekillendiren şey ilişkinin yokluğudur. Daha doğrusu Benjamin'in - Eugène Atget'nin çektiği ıssız Paris sokakları fotoğraflarında sürrealist fotoğrafıyı önceleyen şeye göndermede bulunarak- 'insan ile çevresi arasındaki hayırlı yabancılaşma' diye adlandırdığı şeydir. (OWS /GS 2: 379). Bu yüzden, diye açıklar, 'fotoğrafların 'sanatsal mükemmelliğini' vurgulamak, fotoğrafın beşikteki halini yanlış okumak olacaktır. 248/ 376). Fotografik görüntü, fotoğraflanana olduğu haliyle sadık ve kusursuz bir biçimde yeniden üretmekten ziyade, fotoğraflananın ölümünü gözler önüne serer. Atget photographe de Paris'nin (Paris Fotoğrafçısı Atget) 1930 edisyonuna yazdığı önsözde Pierre Mac Orlan da aynı noktaya temas eder: 'fotoğrafın gücü ani ölüm yaratmasındadır...' "*¹⁹¹

¹⁸⁸ Benjamin, Walter, **Pasajlar**, 3. Baskı, Yky, Mart 2001, 60s

¹⁸⁹ **y. a. g. e.** 61s

¹⁹⁰ Kahraman, **a. g. e.** 134s

¹⁹¹ Cadava, Eduardo, **Işık Sözcükleri**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay. 40s

3.1.2. Psikanalizin Gerçeği

‘Psikanaliz, 1890’larda Viyana’da nevroitik ya da histerik belirtiler gösteren hastalara etkili bir tedavi bulmaya çalışan bir nörolog olan Sigmund Freud’dan miras kalmıştır.’¹⁹² Genel olarak,

*“Freud’un çalışmaları üzerine kurulmuş bir psikolojik kuramlar ve yöntemler ailesidir. Bir psikoterapi tekniği olarak psikanaliz, hastaların zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışır. Bu hastalarla konuşmalarının sonucunda, Freud hastaların rahatsızlıklarının kültür tarafından kabul edilmeyen, sonuç olarak bastırılmış ve bilinçdışı cinsel doğanın arzu ve fantezilerinden kaynaklandığına inanmıştır.”*¹⁹³

‘Psikanalizin gerçek konusu toplumsallaşmış insanın ruhsal yaşamıdır.’¹⁹⁴ Bilinçaltının psikanaliz yoluyla deşifre edilmesi hastalıkların tedavisinde bir yöntem olarak kullanılırken, sanatsal yaratıcılığın da tetikleyeni olması nedeniyle psikanalitik inceleme, aynı zamanda sanatsal ifadenin çözümlenmesinde de bir yöntem olarak önemlidir.

‘Psikanaliz (özellikle de Lacan akımı), bilinçaltının ortaya koyduğu şeyleri bir tür iletişim ve bir dil olarak görür.’¹⁹⁵ Bu açıdan psikanalizde bilinçaltının öznelliği esastır. O yüzden gerçeklik kavramı nesnellikten öznelliğe doğru yol alır.

*“Fotografinin ortaya çıkışı psikanaliz ile birlikte olur.... Fotoğraf bize gördüğümüz zaman görmemizin göremediği şeyin bilincinde olmadığını söyler. Benjamin görme olanağını fotografik olay aracılığıyla ‘optik bilinçdışı’ dediği şeyle, yani görmeyi dolaysız ve burada - şimdi olmaktan alıkoyan şeyle bağlantılandırarak Freud’u takip eder. O da bilinçdışı ile bilinç arasındaki geçişi çizmeye çalışırken, teknik ortamlardan ve özellikle fotoğrafiden alınma benzetmelere sık sık başvurur.”*¹⁹⁶

¹⁹² <http://tr.wikipedia.org/wiki/Psikanaliz>

¹⁹³ y. a. g. e.

¹⁹⁴ Slater, Phil, **Frankfurt OKULU**, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yay. 202s

¹⁹⁵ Guiraud, Pierre, **Göstergebilim**, Çev: Prof. Dr. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, 40s

¹⁹⁶ Cadava, a. g. e. 135s

Bu sayede gerçek; bilincin tecrübe edilebilir fotoğraf görüntüsüyle, bilinçaltının tecrübe edilemez kontrol dışı görüntüsü arasında bir rüya gibi hatırlanıp unutulmaktadır. Bu açıdan, “fotoğraf bizim gözlem gücümüzü korur ve geliştirir, ‘gözümüzde oluşan görüntünün psikolojik dönüşümünü’ getirir.”¹⁹⁷ Bu dönüşümde “fotoğraf, düşlerimizle gerçekliğin bir arada olduğu en etkili araçtır.”¹⁹⁸ Sürreal görüntülerin de çözümlenmesinde kullanılan psikanalitik yöntem sadece bilinçaltının alanı olan rüyalar için değil bilincin ve dolayısıyla hayal gücünün bir ürünü olan sanatsal kurgunun da anlamlandırılmasında önemlidir. Çünkü “hayal gücü, gerçeği algılama şeklini de bir düzene koyar.”¹⁹⁹ Ancak “fotoğrafın sadece sanatçısının değil izleyicisinin de düş gücüne gereksinimi vardır. Anlam çerçevesinin sınırlarını zorlamalıdır.”²⁰⁰

3.2. Ölümün Estetize Edilmesi

3.2.1. Ölüm ve Post-mortem Fotoğrafçılık

Türk dil kurumunun tanımına göre ölüm; “Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat”²⁰¹ tr.

Ölümün tanımlanmasındaki zorluk; onun, yaşamın sonlanmasıyla ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. O yüzden yaşam ve ölüm arasındaki zıtlık tanımlaması aslında çok da doğru bir tanımlama değildir. Çünkü ölümün zıttı yaşam değil doğumdur. Ölümün insan zihninde bıraktığı etkinin tanımı öylesine güçtür ki, bu sadece ölümü tanımlamamıza yarayan ‘öteki’nin fiziksel olarak ulaşılabilir olmasıyla ilgili değildir. Fiziksel temasın imkânsızlığı ölüm kavramının tanımlanmasında bir referans olsa da

¹⁹⁷ Sontag, a. g. e. 142s

¹⁹⁸ Karadağ, a. g. e. 57s

¹⁹⁹ y. a. g. e. 60s

²⁰⁰ Yaykın, a. g. e. 57s

²⁰¹ <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

bunu ölüme daha sıkı bağlayan asıl şey zamansallıktır. Yani uzakta olan ötekinin fiziksel dokunulmazlığı ve yokluğu akmakta olan bir zamanın parçasına dahilken ölmüş olanın fiziksel teması ve yokluğu sonsuzluğa karışmış bir zamanın parçasıdır. O yüzden zihnimize kazınan yaşamakta olduğunu bildiğimiz kişiler fiziksel olarak ulaşılamaz olsalar da orada bir yerdedirler. Ölmüş olanların sonsuzluğunu şimdiki zamana bağlayabilecek olan tek şey ise fotografik görüntüdür.

“Ölüm, ölmek ve onların önlenemez olasılıkları hakkında bütün söyleyebileceklerimiz, bütün düşünebileceklerimiz her şeyden önce ikinci elden bilgilerdir. Başkalarının söylediklerinden ya da ampirik [deneyimden gelen] bilgilerden ediniriz bunları. Bütün bildiklerimiz onlara ad veren dilden kaynaklıdır, dile getirilen önermelerden oluşur: Orta malı laflar, atasözü haline gelmiş, şiirsel ya da dinsel deyimlerdir bunlar. Bu bilgi bize başka insanların deneyim ve gözlemlerinden, onların ölmekte olan kişi olarak tutumlarından, ölümlerini bilir ve unuttur tutumlarından gelir (burada ölümleri unutmama kendini eğlenceye verme değildir; eğlenceye indirgenemeyen bir ölümün unutulması vardır).”²⁰²

Ölümün tanımının zorluğu dışında zor olan diğer bir şey de insanın bir ölüm karşısındaki tepkisidir. “Ölüm haberi getiren biri, kendini çok önemli görür. Akli ne kadar karşı çıkarsa çıksın, duyguları ölümler âleminin bir habercisi olduğunu söyler ona. Çünkü ölümler öyle devasa bir cemaat oluşturur ki, oradan yalnızca haber veren bile bunun farkındadır.”²⁰³ Ölümle ilgili bazı kültürel refleksler de bulunmaktadır. Örneğin;

“İlkel insanlar arasında yas tabusu âdetlerinin en hayret verici, aynı zamanda en öğretici olan bir diğeri ölünün adını anmak yasağıdır.... Ölmüş bir kimseye ait olan bir adı anmak korkusu, ölmüş adamla bir ilgisi olan her şeyin adının anılmasına kadar etki yapıyor.... Ölmüş bir adamı adı ile çağırmak aynı zamanda onunla temas halinde olmak demektir.... Çünkü ilkeller ölünün ruhunun geri gelmesinden korktuklarını gizleyemiyorlar.”²⁰⁴

Ölüm, bir kriminalist için ‘yabancılaşma’ biçimidir. Bu yabancılaşmanın nedenlerinden biri, kriminalistiğin gereği olan cesetle gerçekleşen görsel temastır. Bu görsel temas sırasında mümkün olduğunca nesnel bir tavır içinde olunması da bu

²⁰² Lévinas, Emmanuel, **Ölüm ve Zaman**, Çev: Nami Beşer, Ayrıntı Yay. 11-12s

²⁰³ Benjamin, Walter, **Son Bakışta Aşk**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yay. 74s

²⁰⁴ Freud, **Totem ve Tabu**, Çev: Niyazi Berkes, Kültür Serisi, 82-84-85s

yabancılaşmayı pekiştiren bir etkidir. Bu durumun kültürel yansımalarına da farklı toplumlarda rastlanmaktadır.

“Maori’ler arasında bir cesede temas etmiş olan veya gömülmesine iştirak etmiş olan bir kimse fevkalâde kirli olur ve onunla her türlü teması kesilir; âdeta boykot edilir. Bir eve girecek, insanlara veya eşyaya yanaşacak olursa kendi kirliliğini başkalarına bulaştırmış olur.... Ölünün cesedi ile maddi anlamda değilse bile dolayısıyla bir teması olduğuna inanılan dul kadın veya erkek gibi yaşlı akrabalar da esas itibariyle yukarıda anlattıklarımız gibidir.... Bunlarda açıkça görülüyor ki dolaylı dokunma da tıpkı cesede dokunma gibi sayılır.”²⁰⁵*

Kriminalist ise -eğer varsa- olay yerindeki cesede veya -ölümün izlerinin bulunduğu- olay yerine zaman zaman doğrudan fiziksel olarak, zaman zaman da fotoğraf çekerek dolaylı olarak temas etmek durumundadır.

Tarihsel açıdan ölümün estetik bir sunumla ilk ifadesi, fotoğrafın icadına yönelik çalışmalarının ciddiye alınmamasına tepki gösteren Fransız Hippolyte Bayard’e aittir. Bayard kendisini intihar etmiş olarak sunduğu oto portresinde, bir ölüm mizansenini kurmuştur.



Fotoğraf 43: Hippolyte Bayard, *Self Portrait as a Drowned Man* (Boğulmuş bir Adama Olarak Otoportre), 1840

*Maori: Yeni Zelanda yerlilerine verilen ad .

²⁰⁵ Freud, a. g. e. 78-79-80-81s

“Bu sahne, boğulmuş bir adamın, fotoğrafik bir yöntemin mucidi olan Bayard’ın morgda bulunan cesedi olarak yorumlanmalıdır – bu ceset, toplum (hükümet, bilim adamları, gazeteciler) tarafından tanınmamaktadır. 1839’da doğrudan pozitif yöntemini (direct positive process) icat eden adamı, bir yıl sonra insanlar, Daguerre’i kendisine tercih ettiğinden ve kendisine tek kalan kurtuluşun intihar etmek olduğundan yakınmaktadır.”²⁰⁶

Bayard’ın estetik bir yorumla sunduğu oto portresi, aynı zamanda pseudo post-mortem fotoğrafın da bir örneğidir. Post-mortem fotoğrafçılık, 21.yy. itibariyle kriminal açıdan otopsi fotoğrafçılığında karşılığını bulmaktadır. Ancak 19.yy’da, ölen insanların bir ritüel olarak fotoğraflanması açısından post-mortem fotoğrafçılık oldukça ilgi görmekteydi. Bunun nedeni, fotoğrafın icadıyla tanışan insanların, suretlerin bir kopyasını edinme olanağı sağlayan bu buluşun heyecanını ve ayrıcalık hissini yaşama istekleriydi. Ölümle sonsuzluğa uğurlanan sevdiklerine dair görsel bir hatırayı elde etmenin tek yolu fotoğrafı. Bu yüzden de fotoğrafı çekilecek kişinin ölü olması bir olumsuzluk olarak görülüyordu, aksine onları hatırlamak ve anmak için fotoğraflarının çekilmesi önemsenen bir olaydı.



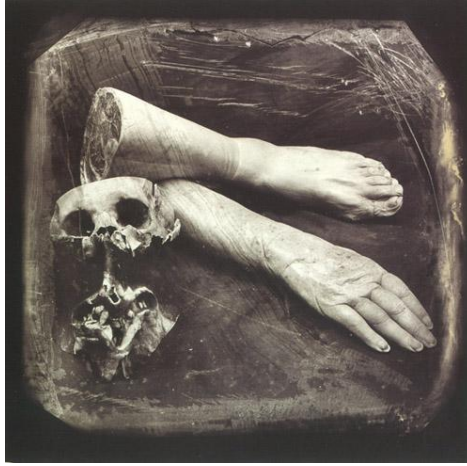
Fotoğraf 44: Post-mortem Fotoğraf Örneği, Fotoğrafçısı bilinmiyor

²⁰⁶ Dayı, Handan , **Boğulmuş Bir Adam Olarak Öz Portre**, Fotografya 20.sayı, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=329,547,0,0,1,0>

3.2.2. Joel Peter Witkin'in Ölüme Bakışı

13 Eylül 1939'da Brooklyn, New York'ta dünyaya gelen Post-mortem fotoğrafçılığın aykırı boyuttaki en önemli temsilcilerinden olan Joel Peter Witkin; 'sanatçı bir şaman rahip ve mistiktir. Görünür ve görünmeyen arasında en yüksek düzeyde diyalog kurmaya muktedir' demiştir.

Çalışmaları, sürrealist ve psikanalitik bir boyutta sembolik özellikler taşımaktadır. Witkin, karmaşık bir zaman koordinatında kutsal kaynakları fotoğraflarına dahil ederken ölüm tabusunu en baş konu itibariyle fotoğraflarına yansıtmaktadır. Fotoğraf ona göre ironik bir bakışın eseridir ve ölümü de ironiyle belki de nekrofililik durumuyla seyirci arasında filtre olmaksızın muhteşem bir şekilde rahatsız edici bir çekicilikle sunar.²⁰⁷



Fotoğraf 45: Joel-Peter Witkin, *Poet: From a Collection of Relics and Ornaments, Şair: kutsal Emanetler ve Süsler Koleksiyonundan*, 1986

Joel-Peter Witkin, 1998'de yazdığı 'The Bone House' da küçük bir çocukken tanık olduğu bir trafik kazasını örnek göstererek, kendisinin bu farklı bakış açısına sahip olmasını sağlayan olayı anlatmaktadır. Evinin önünde meydana gelen bu trajik kazada,

²⁰⁷ Yılmaz, Arzu, **Fotoğraf ya Biridir ya da Öteki**, İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği, Bakaç Dergisi, sayı:5, 26s

küçük bir kız çocuğunun kopan kafası Witkin'in ayağının dibine kadar gelmiştir. Sanatçı ömrü boyunca o boş bakan gözleri hiç unutmadığını söyler. Aynı zamanda Weegee isimli fotoğrafçıdan da çok etkilendiğini belirtir.²⁰⁸



Fotoğraf 46: Joel-Peter Witkin, The Kiss (*Öpüşme*), 1982

Witkin, 1982'de sergilenen öpüşen insan portresinden sonra, bir süre model bulmakta zorlanmıştı. Bu fotoğrafta, ölmüş bir yaşlı adama ait kafa, lazer bıçakları ile tam ortadan ikiye kesilmiş ve öpüşür halde kurgulanmıştır. Bunun üzerine bazı aileler Witkin'e model vermek konusunda tereddüt etmişlerdir. Bu nedenle, Witkin bu negatifi yok etmiştir. Bu fotoğrafın dünyada sadece 15 orijinal baskısı vardır.²⁰⁹

Sanatçı aynı bedene ait öpüşen kafataslarını görüntülediği bu eserinde ölümün bir yok oluştan öte kendine dönüş olması fikrini akla getirmektedir.

²⁰⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Joel-Peter_Witkin

²⁰⁹ <http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/witkin/photos.htm>

Ölümün estetik bir sunum olarak, kriminal fotoğrafın post-mortem fotoğrafı referans alan yorumlarından biri de 1951 doğumlu Amerikalı fotoğrafçı Elizabeth Heyert'tir.

*"Heyert, ününü büyük bir oranda, 'The Travelers' (Yolcular) gibi ilginç bir başlık altında toplamış olduğu post-mortem fotoğraflarına borçludur. Edwynn Houk Galerisinde 9 Haziran – 23 Temmuz 2005 tarihlerinde sergilenmiş olan bu ilginç fotoğraf serisi, Harlem'de bir cenaze evinde çekilmiş otuz adet post-mortem portresini konu almaktadır."*²¹⁰



Elizabeth Heyert,
"Lola B. Hopkins"
Born: September, 1922,
Madison, Georgia
Died: January, 2004,
Harlem, New York



Elizabeth Heyert,
"Margaret Alston"
Born: January, 1932,
New York, New York
Died: August, 2003,
Harlem, New York



Elizabeth Heyert,
"Nathalie Ames"
Born: September, 1951,
Brooklyn, New York
Died: January, 2004,
Harlem, New York

Fotoğraf 47: Elizabeth Heyert, *The Travelers (Gezginler)*, 2005

Ölümlle yüzleşmek ne kadar zorsa, ölüm fotoğraflarıyla yüzleşmek de o kadar zordur. Özellikle de otopsi fotoğrafçılığındaki cesetle olan temas oldukça soğuk bir ölümcül hava estirir. Oysa Heyert, post-mortem fotoğraf bağlamında, ölen insanları hoş bir tebessümle, bir uyku hali mizanseninde görüntülemiştir. Ölümün tanımlanmasındaki belirsizliğe rağmen ölenlerin yüzlerinde huzur vardır. Bu sayede, hayatta kalanlar için ölümlle tekrar barışmak mümkün hale gelirken, hatırlamak daha az acı verici olacaktır.

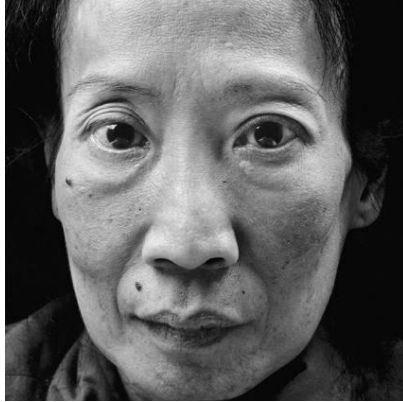
²¹⁰ Gökten, Çağatay, **Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, 127s

Benzer bir çalışmayı yapan diğeri bir isim de fotoğrafçı Walter Schels'tir. Gazeteci Beate Lakotta ile birlikte hayatlarının son zamanlarını yaşayan ölümcül hastaları görüntülemek için izin istemişler ve bu çalışmayı yapmışlardır. Fotoğraflar hastaların ölümlerinden kısa bir süre önce ve ölümlerinden sonra çekilmiştir.

Ölümün tanımlanmasındaki belirsizlik sürerken Schels'in bu çalışmasında ölümün ne zaman gerçekleşeceğini belirsizliğine ışık tutulmuştur. Çünkü fotoğrafı çekilen kişiler, yakın zamanda öleceklerini bilmektedirler ve fotoğrafçı da bu bilinçle hareket etmektedir. Schels, ölüme yaklaşmakta olan bir insanın son anlarına tanık olmakta ve onların ölümle ilgili fikirlerini kaleme alarak ölümün soluğunun tanımını yapmaktadır.

Schels'in bu çalışmasında Maria Hai-Anh Tuyet Cao adlı kadını görüntülediği fotoğrafında, yaklaşmakta olan ölümün insan yüzündeki ifadesi ve yok olan bir hayatın izi görülmektedir.

Ölmeden önce



Öldükten sonra



Fotoğraf 48: Walter Schels, *Maria Hai-Anh Tuyet Cao*, *Ölümden Hemen Önce Hayat Serisinden*

“Maria Hai-Anh Tuyet Cao

Yaş: 52

Doğum: 26 Ağustos 1951

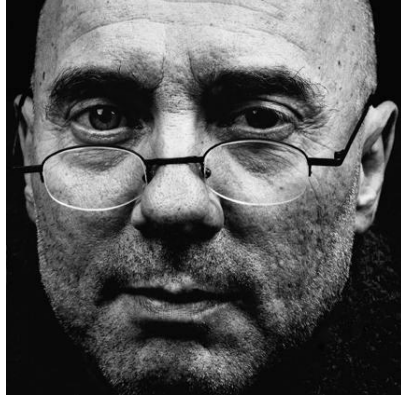
İlk portre: 5 Aralık 2003

Ölüm: 15 Şubat 2004

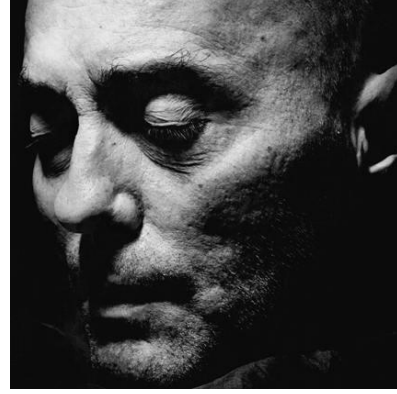
Maria Hai-Anh Tuyet Cao'nun ölüm deneyimi şüphesiz ki ruhsal hocası, Yüce (Budist) Ustası Ching Hai'nin "bu dünyanın ötesindeki herşey dünyamızdan daha iyidir, hayal edebildiğimiz veya edemediğimiz her şeyden iyidir" diyen öğretilerinden çok farklıydı.

Bayan Cao, Ustasının portresini boynunda taşıyor. Ustasının önderliğindeki meditasyonlar sırasında öbür dünyayı zaten ziyaret etmiş. Öteki dünya çağrısı fazla uzakta olmasa gerek: akciğer alveolleri iflas etmiş. Yine de sakin ve neşeli görünüyor. Bayan Cao "ölüm hiç bir şeydir" diyor. "Ölümü benimsedim. Ölüm sonsuz değil, Tanrı'yi gördüğümüzde iyi olacağız. Dünyaya tekrar ancak son anlarımızda bir insanla hâlâ bir bağımız var ise geri çağırılacağız." Hai-Anh Cao her gün bu son an için hazırlanıyor. Ölüm anında, mutlak arınmışlığa ulaşmak istiyor."²¹¹

Ölmeden önce



Öldükten sonra



Fotoğraf 49: Walter Schels, *Heiner Schmitz, Ölümünden Hemen Önce Hayat* Serisinden

"Heiner Schmitz

Yaş: 52

Doğum: 26 Kasım 1951

İlk portre: 19 Kasım 2003

Ölüm: 14 Aralık 2003

Heiner Schmitz kendi beyin MR görüntülerinde hasta bölgeleri gördüğü anda fazla zamanının kalmadığını anladı. Schmitz, hızlı konuşan, konuşkan, çabuk kavrayan, düşüncelerini iyi ifade edebilen ama kesinlikle yüzeysel olmayan birisi. Reklamcılıkla uğraşiyor. Öyle bir alan ki, herkes her zaman zirvede olmalı- en tepede. Doğal olarak. Heiner'in arkadaşları onun üzülmesini istemiyorlar. Dikkatini başka şeylere çekmeye çalışıyorlar. Her zaman yaptıkları gibi hastanede onunla futbol seyrediyorlar. Bira, sigara, hastane odasında bir parti havası var. Çalıştığı ajanstaki kızlar ona çiçek getirmişler. Çoğu

²¹¹ Schels, Walter, *Ölümünden Az Önce Hayat*, Fotografya 20. sayı, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=327,545,0,0,1,0>,

ziyaretçisi çift olarak geliyor, çünkü onunla tek başına kalmak istemiyorlar. Ölüme mahkum edilmiş birisiyle ne konuşabilirsin ki? Hatta bazıları giderken 'acil şifalar' diyorlar. 'İnşallah yakında yine bizimlesin, ahbab!' 'Hiç kimse ne hissettiğimi sormuyor' diyor Heiner Schmitz. 'Çünkü deli gibi korkuyorlar. Esas konudan deliler gibi kaçmaları, olur olmaz her konuda konuşmaları benim için çok üzücü. Anlamıyorlar mı? Ben öleceğim! Yalnız kaldığım her an düşündüğüm tek şey bu'.”²¹²

3.2.3. Andres Serrano ve “Morgue” Serisi

Neredeyse her projesiyle hem dikkatleri hem de tepkileri üzerine çeken Andres Serrano, 1950’de New York’ta doğan ve halen New York’ta yaşayan Honduras – Küba melezi bir Amerikalıdır. Denizci bir tüccar olan babası tarafından terk edilmiş, Brooklyn’de bir İtalyan Mahallesi olan Williamsburg bölgesinde, İngilizce konuşamayan Afro Küba’lı bir anne tarafından yetiştirilmiştir. Serrano kendisindeki aşırı duyarlılığı ve sıra dışılığı erken keşfedişini psikoz türlerinden birisi dolayısıyla hastaneye yatmak durumunda kaldığı rahatsızlığı ile ilişkilendirir.

Serrano, ‘Morgue’ serisinde tahammül sınırlarını zorlayarak çeşitli şekillerde ölen ve öldürülen insanların görüntülerini bir sanatçı duyarlılığıyla aşırı derecede estetik bir şekilde fotoğraflamıştır. Fotoğraflarda cinayet kurbanları, intihar olayları ve normal ölüm vakaları birlikte görüntülenmiştir. Serrano bu seriyi gerçekleştirmek için tanınmış bir adli uzmandan, bir patalogdan yardım ve izin istemiştir. Onun gözetimi altında, ölümlerin kimliğinin ortaya çıkarılmaması şartıyla bu çalışmayı gerçekleştirmiştir. Serrano’nun morgda bulunması beden üzerindeki delillerin zarar görmesine yönelik bir risk içermektedir. Bu nedenle otopsi yapılmamış bedenler üzerinde çalışmasına izin verilmemiştir. Otopsideen sonra ise eldivenlerini giyerek kadavralar üzerinde çalışabilmiştir. İlk başlarda bedenlerin genel görünümünü çekerken fotoğrafların birbirine benzemeye başladığını fark ettiğinde detaylara odaklanan yakın plan çekimlere yönelmiştir. Serrano, zamanla bir kadavrayla değil de bir insan varlığı ile temasta olduğunu hisseder. Bu, onun daha dikkatli ve titiz çalışmasını sağlar.²¹³

²¹² Schels, a. g. e.

²¹³ Gökten, Çağatay, **Çağdaş Fotoğraf Sanatçılarından Örnekler: Andres Serrano**, Fotoritim, e-fotoğraf dergisi, sayı: Mayıs 2010

Elias Canetti, insanın herhangi bir yabancı şeyle fiziksel temastan her zaman kaçınma eğiliminde olduğunu ve insanın kendisine doğru gelmekte olan bir şeyi görmek, tanıyabilmek, en azından sınıflandırabilmek isteyeceğinden bahseder.²¹⁴ Tıpkı bunun gibi ölüm, insanoğlunun ancak yabancılaşarak tahammül edebileceği, modern hayatın içinde gün be gün insana sürekli yaklaşmakta olan bir tabudur. Serrano bu tabuyu yıkarak ölümün kutsallığını herhangi bir provokasyon durumu söz konusu olmaksızın profanlaştırıyor ve estetik denilebilecek bir boyutta sunuyor. Bu bağlamda,

“izleyicinin (kendi bilinçsiz etkinliğinin sonucu olan) seyredilen nesneye yabancılaşması şöyle ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi var oluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar.”²¹⁵



Fotoğraf 50: Andres Serrano, *Morg Sergisi*, 1992

Büyük baskılardan oluşan *Morgue* serisinde izleyici ölümün gerçekliğinden kaçamayacağı gibi fotoğrafları görmekten de kaçamıyor ve görebilmek için, tıpkı şu anda yaşıyor olması nedeniyle ölümle arasındaki mesafe gibi fotoğrafla arasına da bir mesafe koyarak bakmak zorunda kalıyor.

“Ölümsüzlük peşinde koşan sanatçılar ölümü yakınlarında görmek ve ona gözleriyle dokunmak isteyebiliyorlardı. Ve nitekim ölümü, en az canlı modeller kadar ayrıcalıklı bir model olarak kullanıyorlardı.... Canlı modelin yetersiz kaldığı durumlarda ceset buyur ediliyordu.... Ölü ya da diri,

²¹⁴ Robins, a. g. e. 44-45s

²¹⁵ Debord, Guy, Gösteri Toplumu, Fransızcadan Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay, 2006, 46s

beden zengin bir enformasyon madeniydi. Bundan dolayıdır ki, sanatçılar tamamen çürüyüp gidene dek bedeninin tüm dönüşüm evrelerini izliyorlardı."²¹⁶



Fotoğraf 51: Andres Serrano, *Blood transfusion resulting in aids* (*Aids ile Sonuçlanan Kan Nakli*), Morg Serisi, 1992

Serrano içinse ölü beden, modelle fotoğrafçı arasındaki tek taraflı bir iletişimin simgesi olmuştur. Sanatçı, modelleri bağlamında ölümlle bir iletişim halindedir.



Fotoğraf 52: Andres Serrano, *Knife to death III* (*Bıçaktan Ölüme III*), Morg Serisi, 1992

²¹⁶ Leppert, a. g. c. 183s

“Ancak, gerçek bir dehşet görüntüsüne çok yakından bakmanın şok edici olduğu kadar utanç verici bir tarafının da bulunduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Herhalde acının en akıl almaz ve aşırı boyutlardaki görüntülerine gözlerini kırpmadan bakabilecek insanlar, sadece o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumdaki (örneğin, fotoğrafın çekildiği askeri hastanedeki doktorlar) ya da o resimden bir şeyler öğrenmeye niyetli kişiler olabilirler. Onların dışında hepimiz– kendimize yüklediğimiz anlam ne olursa olsun- birer dikizciyiz. Bu tür her örnekte, ıstırap verici manzaralar bizi ya bir seyirci olmaya ya da o görüntüye bakamayan bir korkak olarak kalmaya davet eder. Öyle görüntülere bakmayı midesi kaldıranlar ise acıyla ilgili bir sürü görkemli betimlemenin donattığı bir rol oynarlar.”²¹⁷

“Bakmakla özdeşleştirilen röntgencilik inanmanın bakarak aşılması çabasıdır. Nedeni de gerçekliğin bir yerde koparılmış, konumunun boşlukta bırakılmış ve bir başka şeyle doldurulmaya zorlanmış olmasıdır.”²¹⁸ Bir morgdaki bedenlerin incelenmesi, bir morg çalışanı için oldukça sıradan bir iştir. Bir seyrin sıradanlaşması, bu işin yapılabilmesini mümkün kılmaktadır. Oysa amatör bir izleyici için, ‘morg’ düşüncesi bile yeterince ürkütücü ve dehşet vericidir.



Fotoğraf 53: Andres Serrano, *Unknown Death (Bilinmeyen Ölüm)*, Morg Serisi, 1992

“Gerçekten de acı kavramı ve hepsinden öte ölüm kavramı öyle etkilidir ki, bu ikisinden birine neden olacak herhangi bir şeyin huzurunda bulunduğumuz sürece, dehşet duygusundan tamamen arınmak

²¹⁷ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 41-42s

²¹⁸ Kahraman, *a.g.e.* 247s

imkansızdır.... Acı ve dehşet arasındaki tek fark, acı veren şeylerin beden aracılığıyla zihin üzerinde etki yapmasıyken, dehşet yaratan şeylerin genelde tehlike uyarısında bulunan zihnin faaliyetiyle bedenin organlarını etkilemeleridir.”²¹⁹

Öte yandan, sanat dolayısıyla yaşanan hafif narkoz (uyuşma), hayattan ve zorunlu gereksinimlerden ancak geçici bir uzaklaşma sağlar. Bu durum gerçek acının unutulmasına yetecek kadar güçlü değildir.²²⁰

Böyle bir durumda Serrano'nun, daha düşüncesiyle insanı irkilten yapıdaki, ölümün toprağa karışmadan önce yaşamla olan son insani ilişkilerinin gerçekleştiği yerde çektiği cesetlerin fotoğrafları, kişiyi zorunlu olarak bir dikizci haline getirir. Bu dikizcilik, daha ileri düzeylerde Serrano'nun hedonist bir duyarlılıkla ölümü, bir nekrofil (ölü seveci) düşüncesine doğru taşınmasının belirtileri olarak anlam bulur. Ancak öte yandan Freud, bir cinsel hedefin cinsel olmayan bir başkası ile değiştirme kapasitesi olarak tanımladığı yüceltme kavramına örnek olan dikizcilik hakkında, ilginin genital bölümler dışında bütün bedene yayılması durumunda merakın sanat yönünde dönüştürülebildiğini ifade etmektedir.²²¹



Fotoğraf 54, Fotoğraf 55: Andres Serrano, Morg Serisi, 1992

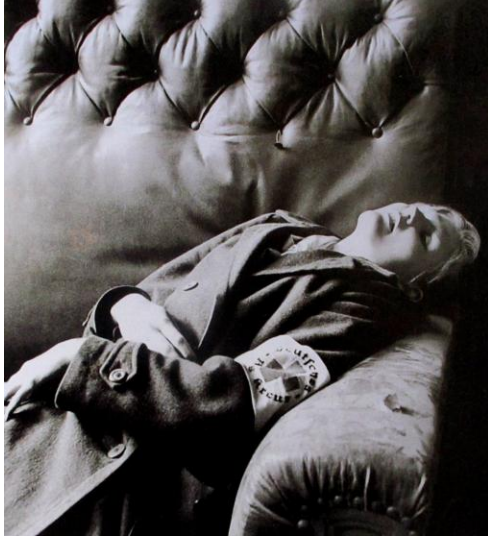
²¹⁹ Burke, Edmund, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi bir Soruşturma**

Cev: M. Barış Gümüşbaş, Bilgesu Yay. Ankara 2008, 68s-136s

²²⁰ Ergüven, Mehmet, **Cogito**, 'Sembol ve Psikanaliz: Ölümler Adası' Adlı Makale, Sayı:9, Yky, 195s

²²¹ Nasio, J.-D, **Psikanalizin Yedi Temel Kavramı**, İmge Kitabevi, Çev: Özge Erşen, Murat Erşen, Ekim 2006, 124-125-135s

Sanat eleştirmeni Adrian Searie, Serrano'nun ölü bebek fotoğraflarının da, ölüme dair değil de ebedi uykuya dair duygusal Viktoryan bir hava estirdiğini, dolayısıyla bu serideki tüm görüntülerin bir bakıma teatralleştirildiğini ifade eder. Nitekim Serrano, ölümü estetize ederek romantikleştirdiği eleştirileriyle sık sık karşılaşmıştır.²²²



Fotoğraf 56: Lee Miller,
Leipzig Belediye Başkanı'nın Kızı, 1945



Fotoğraf 57: Fotoğrafçısı Bilinmiyor,
Ölü Çocuk, 1880

Benzer bir görüntü, fotoğrafçısı bilinmeyen bir ölü çocuk fotoğrafında ve Lee Miller'in İkinci Dünya Savaşı'nın son günlerinde çektiği Leipzig Belediye Başkanı'nın ölü kızının fotoğrafında da vardır. Yumuşak bir ışık altında sanki uyuyormuş gibi, neredeyse bir stüdyo fotoğrafı kadar kontrollü, sükûnet dolu... İlk bakışta kızın ölü olduğu anlaşılammaktadır. Fakat bunun aksi fark edildiği zaman, Miller'in fotoğrafı ölümlü izleyici arasında aracısız bir yakınlık sağlıyor.²²³ Bu yakınlık sayesinde ölümün tüm ürkütücülüğü, bir çocuğun masumiyetinde eriyerek seyredilebilir bir hale geliyor. Uyku hali çoğunlukla insanı huzurlu gösteren anlardan biridir. Gözlerin kapanmasıyla birlikte bilincin arka plana geçtiği bu anlarda, kimi zaman rüyalar görülmektedir. Hayati fonksiyonların kontrol edilmeden, sadece görsel olarak yapılacak bir değerlendirme

²²² Göktaş, a.g.e.

²²³ Topçuoğlu, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY, İstanbul, 2003, 64s

sonucunda, bir cinayet sahnesi veya kan izleri gibi çeşitli verilerin bulunmadığı bir görüntü hayal edilirse, kişinin uyuduğunun veya öldüğünün anlaşılması çok kolay değildir. O nedenle fotografik görüntü, ölümün bir uyku hali olarak sunulmasını mümkün kılabilir.



Fotoğraf 58: Andres Serrano, *Airplane Crash (Uçak Kazası) - Morg Serisi*, 1992

Ölüm ve zaman birbirleriyle sürekli bir ilişki içindedirler. Bir ifade aracı olarak fotoğrafın her iki kavramı da kapsayabildiği çok açıktır. Olay yeri fotoğrafçılığı açısından, aydınlatılmamış bir cinayete dair bir fotoğrafın yıllar sonra olayın ortaya çıkarılmasındaki etkisi, zamanın ölümle sonlanan bir kavram olmadığını göstermektedir. Çünkü bir ceset için bile zaman, ona ait olan bir sırrın aydınlatılmasındaki geçen sürenin nesnesidir. Oysa zaman, ilk bakışta canlılığa ve yaşama ait bir kavram gibi görünmektedir. Bu bağlamda Serrano'nun *Morgue* serisindeki uçak kazasına ait detay fotoğrafı, yanarak ölmüş bir insanın kolundaki saatten çok daha fazlasını ifade etmektedir.

Zaman, ölen ve hayatta kalan için de ilerlemektedir ancak zamanın anlamlandırılması bilinç düzeyinde gerçekleşebilecek bir eylemdir. Ölüm dolayısıyla anlamlandırılacak zamanın boyutsal karşılığı bu dünyada ancak simgesel düzeydedir.

Bir ölü için dünyanın tüm zamanları eşittir. Bir canlı içinse, akıp giden aslında zaman değil hayatın kendisidir. Simge ya da sembol dendiğinde, gündelik hayattan bilinen ancak bilinen anlamlarının dışında farklı bağlamlar da sunan isimler veya resimler anlaşılmalıdır.²²⁴

3.2.3. Mekânların Ölümü ve Metehan Özcan'ın 'Vakum/Vacuum' Serisi

“Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, iç mekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür.”²²⁵

Sophie Calle'in 'Otel' serisinde olduğu gibi farklı hayat tarzlarına ve kişiliklere sahip insanların farklı zamanlarda, aynı odada kalanların hayatlarına ilişkin detaylar, 'yaşayan mekân' kavramının bir örneğidir. Bu bağlamda bir mekânın yaşaması veya ölmesi tamamen metaforik bir durumdur. Burada asıl söz konusu olan insana dair izlerin ne derece taze olup olmadığıdır.

Hayatlardan arta kalan izler boşlukları doldurmaya başladığında 'mekânın ölümü' de gerçekleşir bir anlamda. 1975 doğumlu sanatçı Metehan Özcan'ın 'Vakum' serisinde de mekânların ölümüne tanıklık edilmektedir. “Bu imgelerde, geçmiş bir zamanda bir insanı özne yapmış olan eşyalar, giysiler ve mekânlar, öznenin yokluğunda onu tarif edebilmemiz için ipuçlarına dönmüşler.”²²⁶

Fotoğraflardaki ipuçları bir kriminalist için de bir sanat izleyicisi için de ulaşılmaya çalışılan amaç veya anlam doğrultusunda yorumlanmalıdır. Çünkü her ipucu kendi hikâyesinin parçasıdır ve mekânın buna tanıklığı orada daha önce neyin yaşandığına dair en güçlü kanıttır. Özcan'ın, Bayramoğlu'nda çektiği fotoğrafta bir mekânın belki de ölmekte oluşuna tanıklık edilmektedir. Burası tamamen talan edilmiş

²²⁴ Jung, C.G., **İnsan ve Sembolleri**, Çev: Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yay. Ağustos 2009, 20s

²²⁵ Benjamin, **a. g. e.** 98s

²²⁶ Özcan, Metehan, **Vakum**, Amerikan Hastanesi Yay. Nisan 2010, 6s

bir yer değildir, öte yandan tam anlamıyla yolunda gitmekte olan bir yaşamın da karşılığı değildir.



Fotoğraf 59: Metehan Özcan, *Bayramoğlu*, Kocaeli, Türkiye, 2008

Üzerinde örtü bulunan masa ve etrafındaki sandalyeler belli bir düzenin karşılığı gibi görünse de, evin geri kalan kısmı için aynı şeyin söylenmesi mümkün değildir. Dahası, evin bir üst katı olduğu anlaşılmaktadır ancak fotoğrafçının seçtiği kadraj dolayısıyla bundan fazlası bilinmemektedir. Yani bir kriminalistin bakış açısından fotoğrafta görülen yer belki de olayın asıl gerçekleştiği yer değildir. Bu sır belki de evin üst katında saklıdır. “Ev bir gevşeme ve mahremiyet uzamı olarak, mahremiyeti

yoğunlaştırması ve koruması gereken bir uzam olarak kabul edilir edilmez, hemen insanca olanla ilişki kurar.²²⁷



Fotoğraf 60: Metehan Özcan, *Erenköy*, İstanbul, Türkiye, 2007

Bir evin en mahrem alanlarından biri de, o yerin banyosudur. Buranın deşifre edilmesi mahremiyetin yok edilmesiyle aynı anlamı taşımaktadır. Sophie Calle otel odalarını voyörist bakış açısından deşifre ederken, Özcan da bir evin banyosunu mekânın ölümü bağlamında deşifre etmiştir. Bu yerin ölümü, duş başlığı ve musluğu arasındaki suyun ya da başka bir deyişle yaşamın taşıyıcılığını yapan kordonun yokluğunda gizlidir. Kordon artık yoktur, dolayısıyla su da yoktur ve o suyu kullanacak olan insanlar da yoktur. Banyoda yalnızca fotoğrafçı vardır.

²²⁷ Bachelard, a. g. e. 92s



Fotoğraf 61: Metehan Özcan, *Erenköy*, İstanbul, Türkiye, 2006

Mekânın canlılığı, içiyle olduğu kadar dışıyla da ilgilidir. Ancak tekrar edilmelidir ki buradaki canlılık mekânın çevresindeki doğa ile ilgili bir canlılık değildir. Kastedilen canlılık, insan izlerinin varlığı veya yokluğu bağlamındadır. Çünkü bir mekânın dışı da içi de insanın varlığı sırasında hem bozulmaya hem de yeniden yapılanmaya uğrar. Mekânların ölümünden ise, ancak sürekli ve engel olunamayan bir bozulma söz konusuysa bahsedilebilir. Bu mekânlarda, “artık korunması gereken bir mahremiyet, kapatılması gereken perdeler, sürekli kilitlenmesi gereken kapılar yoktur.”²²⁸ Ölü mekânlar, mahremiyetini tamamen kaybettiği için korunaklı ve güvenli değildir, o nedenle de bir suç mahalli olmaya daha yakın durmaktadırlar.

²²⁸ Özcan, a. g. e. 10s

3.3. Moda Fotoğrafında ‘Ölüm’ün Yeniden Sunumu

3.3.1. Bir Tüketim Nesnesi Olarak Moda Fotoğrafı

“Giyim, tüketimin en görünür biçimlerinden biri olarak, kimliğin kurulmasında önemli bir rol oynar.”²²⁹ Büyük İslam düşünürü Hz. Mevlana’nın -Batı’da bilinen adıyla Rumi- ‘*Ya görüldüğün gibi ol, ya olduğun gibi görün*’ sözü oldukça felsefi derinliği olan bir düşünceyi özetlerken öte yandan en düz ve sığ anlamıyla da görünüşün kimliği belirleyen bir etken olduğunu ifade edebilen bir sözdür.

*“Giyim tercihleri, insanların, hem belli bir zaman dilimine uygun görünümlere (diğer bir deyişle moda), ilişkin güçlü normları, hem de olağanüstü bir seçenek zenginliğini barındıran kültürün belirli bir biçimini kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını incelemek için eşsiz bir alan sağlar.”*²³⁰

Bu alan incelendiğinde giyimin bireysel bir kimlik oluşturmaya yaradığı söylenebilmekle beraber bunun yanında daha toplumsal düzeyde kimlik oluşumlarını da inşa ettiği söylenmelidir.

*“Toplumsal statünün ve cinsiyetin en belirgin göstergelerinden biri olan ve bu nedenle sembolik sınırların korunmasında ya da yıkılmasında etkili olan giyim, toplumsal yapılar içindeki konumların farklı çağlarda nasıl algılandığını ve statü sınırlarının nasıl belirlendiğini gösterir.”*²³¹

Buna göre örneğin, “kravatlarımız, arabalarımız, *klasik stil* koltuklarımız, toplumdaki yerimizin birer göstergesinden başka bir şey değildir.”²³² Bu açıdan “moda, üniformalar ve giysi kuralları dayatarak giyimi bir toplumsal denetim biçimi olarak kullanan çeşitli yöntemlerle birlikte değerlendirilmelidir.”²³³

*“En tanınmış moda ve giyim davranışı kuramı, *Simmel’in, seçkinlerin toplumsal astları tarafından taklit edilmeleri süreci olarak tanımladığı moda değişimi kuramıdır (1957).... Simmel’in moda*

²²⁹ Crane, Diana, **Moda ve Gündemleri**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yay. 2000, 11s

²³⁰ **y. a. g. e.** 11s

²³¹ **y. a. g. e.** 11s

²³² Guiraud, **a. g. e.** 116s

²³³ Crane, **a. g. e.** 17s

*Georg Simmel (1858-1918) Alman sosyolog, felsefeci ve eleştirmen.

değişimi modelinin merkezinde, modanın önce üst sınıf ve daha sonra da orta ve alt sınıflar tarafından benimsendiği düşüncesi yatar. Alt statü grupları üst statü gruplarının giyimlerini benimseyerek statü kazanmaya çalışırlar ve stillerin birbirini izleyen alt statü grupları tarafından benimsenmesiyle bir toplumsal yayılma süreci başlar. Belli bir moda işçi sınıfına ulaşana kadar, popülerleşme sürecindeki çekiciliğini kaybettiği için, üst sınıf yeni bir tarzı benimser. En üst statü grupları yeni modaları benimseyerek kendilerini yeniden astlarından ayırmaya çalışırlar.”²³⁴

“Tüm insanlar ihtiyaç ve tatmin ilkesi önünde eşittir”²³⁵ ancak yukarıdaki paragraftan da anlaşılacağı gibi toplumsal yapı içindeki bir kesim modanın gerisinde kalmaya mahkûmdur. Modanın tüketimle olan doğrudan ilişkisi bu mahkûmiyetin temel sebebidir.

“Sınıflı toplumlarda egemen ve en saygın kültür üst sınıftadır. Seçkinler, ‘beğenilere ahlaki ve toplumsal açıdan değer kazandıran kavramları belirleme gücüne’ sahiptirler.”²³⁶ Toplumsal tüketimin orijini kimi zaman ihtiyaçlardan çok bu beğenilerin dayatılmasına dayanır. “Orta ve alt sınıfların toplumsal altyapıları ve kültürel pratikleri, üst sınıf beğenilerini tamamen özümsemelerini engeller. Üst ve orta sınıflarla ilişkili kültürel malların tüketimi, işçi sınıfı üyelerinin kolaylıkla erişemeyecekleri birtakım tavırları ve bilgiyi gerektirir.”²³⁷

“Modern dünyanın sınıf kriteri tüketime dayalı olduğu için, kişileri gösterişe yönelik harcamalara sevk etmektedir. Gösterişe yönelik harcama ise sınıflar arası hareketliliğe olan güvenle ilgilidir. Fakat bir ferden bir sosyal sınıfın üyesi olabilmesi için, o sınıfa mensup olma şuurunu taşıması yeterli değildir. Başkalarının da onun bu sınıfa mensup olduğu fikrini kabul etmesi gerekir. Yani kişi, o sınıfa ait olduğunu ispat edenler gibi olmak, onları taklit etmek zorundadır. Bu bakımdan modern sınıfın göstergeleri arasında, yaşam tarzı önemli bir yer tutar.”²³⁸

Modayla ilgili bu ayrıcalıklı enformasyonun varlığı, modanın sunumu konusunda da belirleyiciliğini devam ettirir. Pazarlama stratejilerinin saptanması yine çoğunlukla

²³⁴ Crane, a. g. e. 18s

²³⁵ Baudrillard, Jean, **Tüketim Toplumu**, Çev:Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 2008, 53s

²³⁶ Crane, a. g. e. 20s

²³⁷ y. a. g. e. 20s

²³⁸ Karabiyik Barbarosoğlu, a. g. e. 115s-116s

üst sınıfın kültürel birikimine göre şekillenir. “Bazı popüler müzik ve popüler yazın türleri gibi giyim tarzları da, ortaya çıktıkları ya da hedef aldıkları toplumsal gruplar için anlamlı olmakla beraber, bu toplumsal bağlamların dışında kalan bireyler için çoğunlukla anlaşılmazdır.”²³⁹

Modanın toplumsal hayata yayılmasındaki en hızlı araç fotoğraf olmuştur. Modanın, özellikle de görsel açıdan bir kimlik oluşturuyor olması bu durumu kanıtlamaktadır. Yazar Fatma Karabiyik Osmanoğlu da artık kimliğin gerçeklikle değil de, imaj yoluyla ifade edildiğini söylemektedir.²⁴⁰

Giyim tarzlarının zaman zaman toplumun alt yapısı için anlaşılmasındaki zorluk ve sınıf farkları arasındaki değişiklikler; moda fotoğrafında kullanılan konularda ve tarzlarda da değişiklik gösterebilmektedir. “Bugün anladığımız ‘moda fotoğrafı’”nın doğuşu 1920’li yıllara dayanmaktadır.... 1920’li yıllarda fotoğrafçılar yaratıcılıklarını daha fazla kullanabildikleri gerekçesiyle moda fotoğrafçılığına önem vermeye başlamışlardır.”²⁴¹

Zaman içinde, pazarlama stratejilerinin bir parçası olarak farklı vizyonlar denenmiştir. Ancak dönem dönem bazı estetik çıkmazlar da moda fotoğrafının sorunlarından biri olmuştur. Bunu aşmak için, “reklamcılar, giderek daha bilinçli hale gelen tüketicilerin ilgisini çekebilmek için reklamlarında karşıt öğeleri bir araya getirmek zorunda kalırlar. Moda dergilerinde yer alan kadın giyim tarzlarıyla ilişkili çeşitli imgeler, XX. yüzyılın sonlarında kadın kimliğini tanımlama adına verilen mücadelenin göstergeleri olarak değerlendirilebilir.”²⁴²

“Modanın kadınlar için her zaman bir toplumsal gündemi vardır ve giyim davranışları daima toplumsal olarak güdülenir.”²⁴³ Bu toplumsal güdülenme içinde

²³⁹ Crane, a. g. e. 30s

²⁴⁰ Karabiyik Barbarosoğlu, Fatma, **Şov ve Mahrem**, Timaş Yay, İstanbul 2006, 100s

²⁴¹ Şenol, Işıl, **Moda Fotoğrafı**, Marmara Üni. Güzel Sanatlar Enst. Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul, 2007, 3s

²⁴² Crane, a. g. e. 34s

²⁴³ y. a. g. e. 34-35s

tüketimin cinsiyet açısından dağılımındaki en büyük pay kadınlarındır. “Genç bir tasarımcı modayı bir diyalog, kadınların kendilerini ifade edebilecekleri imgeler yaratma süreci biçiminde tanımlamıştır.”²⁴⁴ Bu sürecin öznesi kadınlar, nesnesi de tasarımcıların tasarladığı giysilerdir.

Kadınlar, moda ile uyum sağlayabilmek için bir hayli zaman harcamaktadırlar. Bu da, onların moda ile karşı olan yoğun ilgilerinin açık bir göstergesidir. Dahası, fotoğrafları çekileceği zaman, buldukları yer ne kadar bakımsız olursa olsun, yine de oldukça şık bir biçimde görünmek isterler.²⁴⁵ Buradan da moda ile yaşamın içine, özellikle kadınlar için bir davranış ve yaşam biçimi olarak girdiği anlaşılmaktadır. Öte yandan “moda her zaman kayıtsız ve acelecidir: Kaybedecek zamanı yoktur. Bu nedenle ‘uzun süreli bir görüntü’ yansımaya yetişemez.”²⁴⁶

Moda, tasarımıyla ve sunumuyla estetiğin bir parçası haline gelmiştir. “Tasarımcıların tasarımlarının estetik niteliklerini bir çerçeveye oturtma stratejilerinin nedeni, kendilerinin sanatçı ya da sanatçı-zanaatkar olarak görmeleridir.”²⁴⁷

*“Başlıca üç moda dünyası Paris, New York ve Londra... Her bir çevrede moda tasarımcılarının, kendilerini sanatçılar, sanatçı-zanaatkarlar ya da işadamlarıyla özdeşleştirmelerinden anlaşıldığı gibi, onlara özel bir roller kümesi geliştirmişlerdir. Her çevrede pazarın niteliklerinin tasarımcıların karışıklık ve rekabetle başa çıkma stratejilerini etkilemesi, tasarımcıları, diğer kültür birimleriyle bağlantılarını artırmak için işlerini tüketici çerçevesine oturtmalarına yol açmıştır. Koleksiyonlarını Paris’te sergileyen bazı tasarımcılar mesleklerinin saygınlığını artırmak için sanatla bağlantılarını kullanmışlardır. Diğerleri rekabetin bir hayli yoğun olduğu pazarlardaki konumlarını geliştirmek için avangard ve postmodern imgeleri kullanmaya yönelmişlerdir.”*²⁴⁸

Sanatla bu denli etkileşim içinde olan moda ile, moda fotoğrafı bağlamında da görsel imgelerden yoğun biçimde yararlandığı bilinmektedir. Öyle ki, giysilerin modası gibi, fotografik tekniklerin de modası olmaya başlamıştır. Özellikle büyük markaların

²⁴⁴ Crane, a. g. e. 216s

²⁴⁵ y. a. g. e. 100s

²⁴⁶ Bauman, Zygmunt, **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve diğer Hayat Stratejileri**, Ayrıntı Yay, 115s

²⁴⁷ Crane, a. g. e. 200s

²⁴⁸ y. a. g. e. 221s

belirlediği imaj çalışmaları, o sezonun fotografik bakışını da belirler olmuştur. Örneğin, “1990’larda.... Nan Goldin’in fotoğraflarından etkilenen moda fotoğrafçıları ‘tasarımcıların giysilerinin çekimlerini toplama kamplarından çıkmış gibi zayıf, soluk tenleri siyah gözlerini ortaya çıkaran, yumuşak saçlı mankenlerle’ gerçekleştirmişlerdir. (Summer 1996: 14; Brubach 1997; Spindler 1997)”²⁴⁹ Çünkü “moda ambiyans değerine sahiptir.”²⁵⁰

*“Görünüş değerinin ekonomik çekiciliğini gören üretici güçler elbette bundan yararlanmak isteyeceklerdi. Bu yararlanma iki yönde olur. Birincisi, yeni duyarlık biçimleri, yeni gereksinme tarzları yaratmak ve bu gereksinimleri karşılamak amacıyla yeni üretim obje’leri meydana getirmek. Bu da, doğal olarak duyarlıkların sürekli yenilenmesini gerektirir. Böyle bir yenilenme, ‘estetik yenilik’ adını alır.”*²⁵¹

“Hoşnutluğa çağrı genellikle kadın üzerinde kendini gösterir.... birey her yerde öncelikle kendini beğenmeye, kendinden hoşlanmaya özendirilir. Kendini beğenerek başkalarınca beğenilme şansına ulaşılacağında anlaşılmıştır.”²⁵² Bu bağlamda topluma pompalanan düşünce, kadınların zayıflamaları gerektiği ve bu giysileri giyebildiklerinde güzel olabilecekleridir. “Evelyne Sullerot bunu iyi ifade etti: ‘Kadına kadınlık satılır... sağlığına ve vücut bakımına özen göstermeye, koku sürünmeye, giyinmeye, tek bir kelimeyle ‘yoktan var olmaya’ inanarak kadın kendini tüketir.’”²⁵³

Bu durum zincirin halkaları gibi genel bir tüketim ağını harekete geçirir. Zayıflamak için kullanılan ilaçlar ve çeşitli spor aletlerinin satışı gibi sayısız yöntemin tüketim ağına bağlanması, tamamen moda aracılığıyla sunulan görsel imaja ulaşma çabasından ileri gelmektedir.

Bir giysinin yalnızca çıplaklığı örten bir araçtan öte bir şey olduğu açıkça görülmektedir. Moda kavramı dolayısıyla toplumsal ulaşılabilirliği ve tüketimi olması açısından da bir tüketim nesnesi diğer bir deyişle meta olduğu ortadadır. Fotoğraf ise bu

²⁴⁹ Crane, a. g. e. 264-265s

²⁵⁰ Baudrillard, a. g. e. 124s

²⁵¹ Tunalı, İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, Ekim 2008, 93s

²⁵² Baudrillard, a. g. e. 113s

²⁵³ y. a. g. e. 114s

ilişkiler sisteminde bir yandan modanın yayılmasına aracılık etmekte diğer yandan kendisi de bu tüketim ağının bir parçası olmaktadır.

“Metâ, gereksinme ya da kullanılma değeri taşıyan bir varlıktır. Ama her metâ, varlığının yanında bir de görünüşe sahiptir. (...) her metâ ’ın varlığından başka, duyarlığa dayalı bir yanı, bir estetik görünüşü olduğu ortaya çıkar. << Metâ ’ın en geniş anlamında estetik yanı: Metâ ’ın duyuşal görünüşü ve kullanılma değerine ilişkin anlamı nesneden ayrılmazdır. Görünüş, satış eylemi için varlıktan daha önemlidir. Görünüşü (estetik) olmayan bir metâ satılmaz.>>”²⁵⁴

“Her estetik obje, genel anlamında görünüşdür ve duyarlığa dayanır. Buradan da onun estetik etkisi meydana gelir: *Hoşlanma*. Böyle bir etkileme obje’sini de biz yalnız estetik olarak yaşamak olarak kalmaz, aynı zamanda bir *değer* ile dile getirir ve ona sözgeçisi, *güzel* deriz.”²⁵⁵ Burada güzel olarak nitelenen sadece tasarlanmış giysi değildir. Tasarımdan sonrası da modanın pazarlama stratejilerinden biri olduğu için söz konusu olan güzel, aynı zamanda giysinin fotoğrafıdır. Dolayısıyla tasarım sadece giysi düzeyinde kalmaz, giysinin görüntüleneceği fotoğrafla birlikte devam eder. Öyleyse, “metâ, buna göre, varlığının dışında bir görünüşü de taşıyorsa ve bu görünüş, onun varlığına ait bir görünüş oluyorsa, buradan metâ’nın varlığında onun estetik oluşu, duyuşallığı, yani *güzelliği* dile gelir.”²⁵⁶

“Metâ estetik’i ifadesinde iki belirleme ortaya çıkar: Bir yandan güzellik duyularda hoşya giden duyuşal bir görünüş olmalı; öbür yandan da güzellik, değış tokuş değerinin gerçekleşmesine hizmet etmeli ve bakanda sahip olma isteğini uyandırıp, onu satın almaya özendirmelidir.”²⁵⁷

Tüketimin temel etkilerinden biri olan bu özenme ve özendirme ilişkisi öncelikle görmeye dayalıdır ve “bu estetik görünüş, bu güzellik, kendi başına bir görünüş ve güzellik değil, bir metâ’nın, bir malın ekonomik etkinlik içinde alıcı bulabilmesi için ve

²⁵⁴ Tunalı, a. g. e. 90s

²⁵⁵ y. a. g. e. 90s

²⁵⁶ y. a. g. e. 90s

²⁵⁷ y. a. g. e. 91s

yalnız bu amaç için ortaya konan bir görünüş ve güzelliştir.”²⁵⁸ “ ‘Metâ yaln bir ekonomik eleman değil, aynı zamanda bir estetik fenomen’dır. Çünkü metâ, bir yanıyla gereksinme karşılayan bir mal varlığıdır, ama, aynı zamanda bu mal varlığının gereksinmesini özendiren bir görünüştür, duylarda temellenen estetik bir görünüştür.”²⁵⁹ Burada söz konusu olan görünüş de fotografik görünüştür. ‘Bundan ötürü, her metâ üretimi aynı zamanda onun *görünüşünün de üretimidir.*’²⁶⁰ ‘Günümüzde estetik artık büyük ölçüde tüketim kültürü tarafından kodlanıyor ve kimliklerinize, bedenimize varana kadar her şeye, hatta savaşları, katliamları bile estetize ediyor.’²⁶¹ Fotoğrafın da bu görünüş üretiminin ve tüketiminin baş aktörü olduğu yinelenmelidir. Bu, tamamı önceden düşünölmüş bir stratejidir. Bu bağlamda;

*“Moda planlanmış eskimenin mantığıdır –yalnızca piyasanın ayakta kalmasının gereği değil, arzunun kendisinin döngüsü, sermayenin büyümesinin en son ilhak ettiği bölgeleri tanımlamak ve buraları iskân etmek için bedenin deşifre edilip yeniden şifrelendiği sonu gelmez süreçtir. Bir anda kaçış yolu olan moda bir sonraki anda imgelerin ağına yeniden yakalanır; medya seyirinin aynasında donmuş olarak, askıya alınmış kaçış anımızı ebediyen seyre dalarız.”*²⁶²

Sözü edilen bu seyir, cinayetlerden ve ölüm olaylarının görüntülerinden oluşan kriminal fotoğrafların estetize edilip seyredilmesine kadar gider.

Cinayet işlenen yerdeki en önemli delillerden biri kan izleridir. Bunlar kriminalistlere pek çok konuda bilgi verebilir. Dolayısıyla bu izlerin incelenmesi veya fotoğraflarının çekilip onlara defalarca bakılması kriminalistler için hem gerekli olan bir çalışma hem de bir çeşit reflekstir. Ancak benzer bir durumun tecrübesi, sıradan insanlar için oldukça zor dehşet verici ve şoke edicidir. ‘Dehşetin kurbanı olmayanlar, iyi niyetleri ve merhametleri ne kadar büyük olursa olsun, o dehşeti, gözlerinde canlandıramazlar.’²⁶³ Bunun görsel olarak fotoğraf aracılığı ile seyredilmesi ise en az

²⁵⁸ Tunalı, a. g. e. 91s

²⁵⁹ y. a. g. e. 92s

²⁶⁰ y. a. g. e. 92s

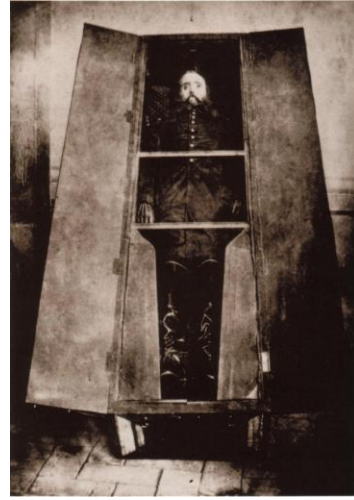
²⁶¹ Yaykın, a. g. e. 104s

²⁶² Connor, Steven, **Postmodernist Kültür**, YKY Yay, İstanbul, Haziran, 2011, 284-285s

²⁶³ Augé, Marc, **Unutma Biçimleri**, Türkçesi: Mehmet Sert, Om Yayınevi, 1999, 275s

gerçekten tecrübe edilmesi kadar sarsıcıdır. Her şeye rağmen bu tür görüntülere gazetelerde veya dergilerde cinayet, savaş, kaza haberleri vb. dolayısıyla rastlanılmaktadır. Bunlar, enformasyon sisteminin hem parçası hem destekçisidirler. Bu nedenle zihin, bu tür görüntülere enformatik düzeyde maruz kalırken daha insani duygularla hareket eder.

Acıma ve empati, sahip olunan enformasyonla daha ayrıcalıklı hale gelen insanın kendini, seyredilmesi zor görüntüler karşısında korumak için kullandığı kalkını haline gelir. Bu sayede seyir mümkün hale gelmiş olur ve dehşete asıl maruz kalana karşı insani açıdan borçlu kalınmamış olunur. Çünkü benzer görüntülerden kaçmak, o acıyla ve o acının muhatabıyla kurulabilecek her türlü ikincil ve üçüncül düzeydeki ilişkiyi engeller. Dolayısıyla zihin o görüntüden kurtarılarak, ruhun alabileceği manevi hasarın önüne geçilmiş olunur. Ancak öte yandan, “alışılmadık ve keder verici bir felaket kadar istekle peşine düştüğümüz başka bir manzara daha yoktur; öyle ki, talihsizlik ister gözümüzün önünde, ister geri dönüp baktığımız tarihte olsun, bize her zaman keyif verir.”²⁶⁴

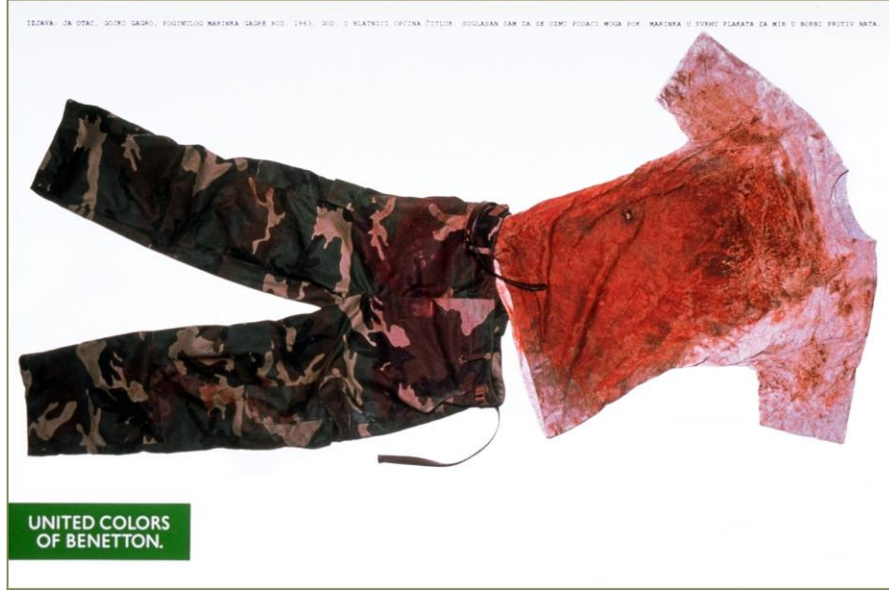


Fotoğraf 62: , François Aubert, *I. Maximilian, kanlı gömleği ve tabutu ile*, 1867

Meksika lideri I. Maximilian'ın kurşuna dizilmesinin ardından kanlar içinde kalan gömleğinin François Aubert tarafından fotoğraflanması, tarihsel değeri olan bir

²⁶⁴ Burke, a. g. e. 49s

olayın belgesel açıdan taşıdığı büyük önemi göstermektedir. Ancak bir liderin idamından sonra ardında kalan kanlı gömleğinin fotoğraflanıp sergilenmesi sadece tarihsel ve belgesel bir duyarlılıkla açıklanamaz. Bir liderin ölümünün veya öldürülüşünün sunumu bir yas anlamı taşıyabileceği gibi burada olduğu şekliyle bir zafer anlamı da taşıyabilmektedir. Maximilian'ın kanlı gömleği zaferin kanıtı durumundadır.



Fotoğraf 63: Oliviero Toscani, *Bosnian Soldier (Bosnalı Asker)*, 1994

Kanlı bir gömleğin bu şekilde sergilenmesinin ardından 1994'ün başlarında ünlü giyim markası Benetton'un Toscani tarafından çekilen öldürülen Bosnalı bir askere ait olan tişörtün fotoğrafı oldukça ses getirmiştir. Marka yetkilileri bunun savaş karşıtı bir fotoğraf olduğunu savunsalar da söz konusu fotoğrafı yayınlayanın bir giyim markası olması, yetkililerin yaptığı açıklama konusunda yeterli ikna edici güce sahip olamamıştır. Modanın tüketim kültürünün en önemli organlardan biri olması nedeniyle, bu bağlamda kullanılan her türlü görsel ve yazımsal kampanyanın bu tüketim kültürünün bir parçası haline gelmesi beklenir. Bu anlamda fotoğraflar aracılığıyla oluşturulan kampanyalar sezonluk görevlerini yerine getirip yerlerini yeni fotoğraf ve kampanyalara bırakmak zorunda kalırlar. Ancak Benetton'un bu kampanyası, toplumsal bir gerçekten ve acıdan yani savaştan beslenmektedir. Bu yüzden kolaylıkla tüketim kültürünün bir

parçası olamamaktadır. Bunun yanında kavram olarak modanın sürekli değişmekte olan yapısı ve enerjisi nedeniyle tam da hayatı simgelemesi, savaşın da daha çok kayıpları ve acıları içermesi nedeniyle ölümü simgelemesi pazarlama stratejisi bakımından karşılık içeren ve hedefe ulaşma konusunda sıkıntıları olan bir duruma sahiptir.

Kampanya, toplumun büyük kesimi tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Ancak burada belirtilmesi gereken nokta şudur: tepki çeken reklam kampanyaları her zaman bir markayı yok etmeye yetmez. Aksine bazı durumlarda kendi adından daha sık söz ettirir. 1982-2000 yılları arasında Benetton'un imaj fotoğraflarını zaman zaman toplumsal olayları da provokatif biçimde kullanarak tasarlayan ve çeken Oliviero Toscani'nin benzer duyarlılıkları daha önce de kullandığı bilinmektedir. Bosnalı asker kampanyasındaki fotoğrafını ise kriminal fotoğrafın bakış açısını kendince estetize ederek savaş ve ölüm kavramını kanlı bir tişörtün gerçekliği üzerinden sunmuştur.

3.3.1.1. Guy Bourdin'in Moda Fotoğrafları

1928 Paris doğumlu Guy Bourdin, 20.yy'ın ikinci yarısının en iyi bilinen reklam ve moda fotoğrafçılarından biridir. "70'li yıllarda Guy Bourdin ile birlikte Alman asıllı fotoğrafçı Helmut Newton, tema sıkıntısı çeken moda fotoğrafçılığına, seks, ölüm, şiddet, cazibe ve korku gibi güçlü yeni temalar işleyerek yeni bir soluk getirmiştir."²⁶⁵



Fotoğraf 64: Guy Bourdin, *Pentax Calendar (Pentax Takvimi)*, 1980

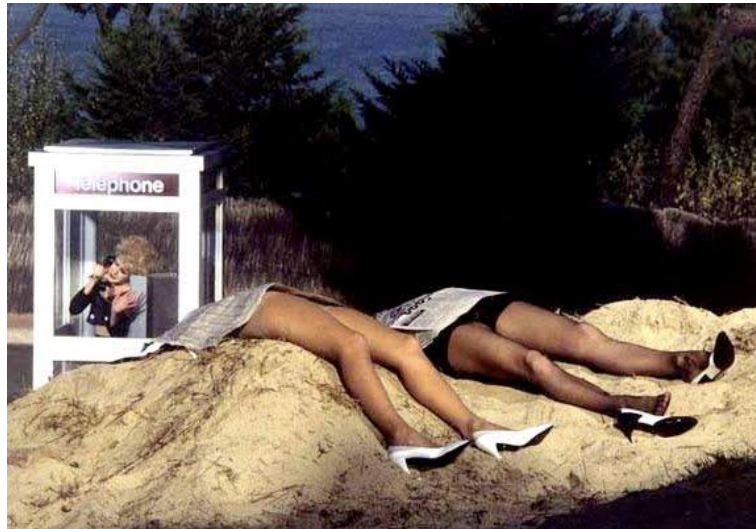
²⁶⁵ Şenol, a. g. e. 24s

“Bourdin’in özellikle suç mahalli görüntüsündeki reklam fotoğrafları hafızalara kazınmış ve medya tarafından da büyük ilgi ile karşılanmıştır.”²⁶⁶



Fotoğraf 65: Guy Bourdin, *Campaign for Charles Jourdan Spring* (Charles Jourdan Bahar Kampanyası), 1975

Sanatçının fotoğrafları, sıklıkla gizem dolu sürrealist bir görünümdeydir. Bu açıdan içeriğinde barındırdığı şiddet ve seks öğeleri oldukça hassas konular olduğu halde, izleyicide karşı konulmaz bir seyir ve haz alma duygusu uyandırmaktadır.



Fotoğraf 66: Guy Bourdin, İsimisiz

²⁶⁶ Şenol, a. g. e. 25s

Bourdin'in önemi, kriminalistiğin kendine has fotografik görüntüleme tekniğini estetize ederek moda fotoğrafında kullanmış olmasıdır.



Fotoğraf 67: Guy Bourdin, *İsimsiz*, Tarihi Bilinmiyor

Kriminalistlerin; olay yerini kendi yorumlarını katmadan görüntüleme disiplini de Bourdin'in moda fotoğraflarına etki etmiştir. Duvardan yere düşmüş tablonun yerdeki duruşu, olayın meydana geliş şeklinin doğallığını temsil etmektedir. Fotoğraf tekniği açısından özellikle moda fotoğrafları söz konusu olduğunda gölge, titizlikle kullanılması ve kontrol edilmesi gereken bir öğedir. Oysa Bourdin gölgeyi kullanmak konusunda her zaman kontrollü davranmamıştır. Ancak bunu da yine kendi estetiğinin bir gereği olarak bilinçli bir şekilde yapmıştır.

3.3.2. Kriminal Fotoğrafın Postmodern Durumları

“Modernizme tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, 1980’lerin başlarında kültürde özellikle sanat alanında gelişen hareketlenmeyi ifade etmek üzere yaygın olarak kullanılan dönemselleştirmeye ilişkin bir kavram olmuştur. Bir önceki dönemden kopuş anlamında modernizm sonrasını, ötesini belirten postmodernizm, aydınlıkçı düşüncenin iflas ettiği yerde, bir karşı devrim dönemi olarak doğmuştur.”²⁶⁷

Postmodernizmin tanımında, modernizmin referans alınması, onun tanımını kolaylaştırmaya yönelik bir yöntemdir. Ancak 21.yy itibariyle postmodern, artık modernin referansına pek de ihtiyaç duymamaktadır. Bunun nedeni, postmodernin kendi kurallarını ve tanımlarını iyiden iyiye netleştirmeye başlamasındandır. Her ne kadar bu netlik kimi zaman kolaylıkla anlaşılmasa da...

“Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. Olanaksız bir tanımın çevresinde dönüp durur. Bu tanım artık ne sanat tarihinde, ne de biçimler tarihinde bulunabilir. Çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülmiş (deconstructed) ve tahrip edilmişlerdir. Gerçeklikte artık hiçbir biçime gönderme yapılmamaktadır. Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte postmodernizm budur.”²⁶⁸

Bir gurme için bir yemeğin ikinci kez ısıtılıp tadılması kabul edilebilecek bir lezzet deneyimi olamaz. Ancak öte yandan bazı yemekler vardır ki, onlar bekledikçe, yemek kültüründeki tabiriyle ‘demlendikçe’ lezzetlenirler. Benzer bir şekilde bir sanat disiplini gerek konu açısından gerekse teknik açıdan akmakta olan zamanın veya toplumsal gelişimin ve beğenin gerisinde kalabilir. Bu durumda hiçbir sanat akımı veya tekniği, sanat tarihinden afaret edilmemiştir. Ancak küreselleşen dünyanın ve teknolojinin, zamanı daha hızlı akıyormuş gibi algılanır hale getirmesi, tüketimin de aynı hızda artmasına neden olmuştur. Artık ‘yeni’ diye tanımlanan şeyin ömrü kısa ve içeriği de yetersiz kalmaya başlamıştır. Bir yenilik karşısında 19. ve 20.yy’ın toplumsal

²⁶⁷ <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0>

²⁶⁸ Kahraman, a. g. e. 46s

heyecanları kaybolmuştur. Yeniliğin getirdiği şaşkınlık ve merak yerini kısa süreli şoklara, tepkisizliğe ve sıkılmalara bırakmıştır. Postmodern, 20.yy'ın sonlarından ve 21.yy'ın başlangıcından itibaren bir kurtarıcı gibi toplumsal hayata girmiştir. Yaşamın her alanında kendi kurallarıyla, adeta ikinci kez ısıtılmış, tadı az çok bilinen yemeklerden tekrar tad almayı mümkün hale getirmiştir.

“Fotoğraf makinesinin objektifinin göz olarak, üstelik çektiği fotoğrafın saklanabilme özelliğinden dolayı hafızası olan ve hatıra toplayan bir göz olarak ortaya çıkmasından sonra, geleneksel dünyanın gören ve görünen arasındaki hiyerarşisi bozulmuştur. Çünkü modern dünyada ve özellikle de postmodern anlayışta var olma biçimi ‘görünme’dir. Başkaları tarafından görülüyor olmak, ilgiyi kendi üzerinde toplayarak fark edilme manasını taşımaktadır. Kitle kültürü içine sıkışmış, kendisine seri üretimin ve seri tüketimin küçük bir parçası olmaktan başka bir değer atfedilmeyen insan için ‘fark edilme’, sanal var olma biçimleri armağan etmektedir. Var olduğunu, başkaları kendisini seyrettiği oranda, yani başkalarının dünyasında yer etmeye başladığında hissedebilen postmodern insan, mümkün olduğunca az insana görünerek kendi dünyası içinde yaşamayı, ‘sağlıksız’ bir durum olarak algılamaktadır.”²⁶⁹

Bu bağlamda görüntü taşıyıcılarıyla iyi geçinmek isteyen insan, modanın tüketim dengelerinin salınımında gidip gelirken, yaratıcılık açısından postmodern esprilerden de yararlanmaktadır. Bir yandan zihinde kalmak için daha fazla görünür olmaya çalışan insanoğlu, diğer yandan mahremiyet bağlamında kişisel hak ve özgürlüklerinin deşifre edildiğinden yakınmaktadır, oysa postmodern insan şunu bilmelidir ki, “görünür olmak, daha fazla göz tarafından denetlenmeyi göze almak demektir.”²⁷⁰

3.3.2.1. Izima Kaoru ve ‘Landscape with a Corpse’ Serisi

Kriminalistiğin fotoğraf bağlamında, 1970’lerde Guy Bourdin tarafından estetize edilerek kullanılmasının ardından 2000’li yıllara gelene kadar zaman zaman benzer fotoğraflara rastlanmıştır. Ancak Izima Kaoru bu fotoğrafçılar arasındaki en önemli isimdir. Bunun nedenlerinden biri Kaoru’nun bu projesini yıllardır sürdürmesidir ancak

²⁶⁹ Karabıyık Barbarosoğlu, a. g. e. 15s

²⁷⁰ y. a. g. e. 16s

bundan da önemlisi sanatçının fotoğraflarının, kriminalistiğin olay yeri fotoğraflarının çekiminde kullandığı temel disiplinine sahip olmasıdır. İlk bölümden hatırlanacağı gibi, kriminalistler olay yerini görüntülerken üç ana çekim ölçeğini kullanıyorlardı. Bunlar; genel görünüm, orta mesafe ve yakın plan çekimleriydi.

Kaoru'nun fotoğraflarının tamamında da bu disiplinin uygulandığı görülmektedir. Modeller olay yeri fotoğrafçılığında olduğu gibi önce genel veya çok daha genel denebilecek uzak mesafelerden görüntülenmiştir. Bu sayede çevreyle veya manzarayla olan ilişkilerinin genel boyutu vurgulanmıştır. Sonrasındaysa orta mesafeden yani modelin vurgulandığı çekimler yapılmıştır ki, bu da moda fotoğrafı açısından vurgulanmak istenen giysiye dair bir görüntüleme dir. Son olarak olay yeri fotoğrafçılığında, kurbanların yüzü açıkça görüntülenmek zorundadır. Kaoru'nun fotoğraflarında da modellerin -kurbanların- yüzü görüntülenmiştir. Bu amaçla yapılan yakın plan çekimiyle de modelin yüzüne yani kimliğine dair bir bilgi verilmektedir.

“Kaoru'nun fotoğrafları; şiirsel ama rahatsız edici, kanlı ama baştan çıkarıcıdır. Sanatçı, 1993'ten beri sofistike hale gelmiş şiddet ve büyüleyici dehşet sahnelerini tasarlamaktadır. *'Landscape with a corpse'* (Cesetli Manzaralar) adlı projesinde, kullandığı modellerin ve aktrislerin kendi mükemmel ölüm fantezilerini ortaya çıkarmaktadır. Bunu yaparken onlara, öldüklerinde üzerlerinde hangi tasarımcının giysisinin bulunmasını istedikleri sorusunu yöneltilmektedir ve böylece olay yerini (veya doğal ölümü) gösteren fotoğrafları sadece ölümcül ve geri dönüşü olmayan bir şeyi değil ama aynı zamanda zarif ve son derece estetik bir seremoniyi göstermiş olur.... Burada asla gerçek bir hikâye yoktur, sadece ipuçları, şüpheler ve imalar vardır.”²⁷¹ Modeller adeta “bir ölüm simülasyonuna başvurarak, gerçek ölümün elinden kaçabileceklerini sanmaktadırlar.”²⁷²

²⁷¹ Meneghelli, Luigi, **Izima Kaoru'nun sergi Kataloğu Yazısından**, 25 February /1 April 2006,

²⁷² Baudrillard, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çeviri: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay, 39s

Edmund Burke, insan zihninde keşfedilen ilk ve en basit duygunun merak duygusu olduğunu belirtir. Bundan, yeniliğe karşı duyulan her türlü hazı kastettiğini ancak yeniliğin değişkenliğinden ötürü merak olgusunun duygulanımlar içinde en sıradan olduğunu söyler.²⁷³ Kaoru, bu yüzeysel duygulanımı tatmin etmek istercesine hem magazin ve moda takipçilerine hem de fotoğraf izleyicilerine, ünlüleri ve onların giymek istedikleri elbiseleri sunmuştur.

Kriminalistikte, olay yeriyle ilgili tüm detaylar not edilmektedir. Bunlar olay yerini ve olayı daha doğru anlamaya ve bu sayede olayı aydınlatmaya yönelik birer çalışmadır. Kaoru'da ise benzer disiplin moda fotoğrafı bağlamında modelin adının ve giydiği elbisenin markasının belirtilmesi şeklinde uygulanmıştır.

“Ölüm bilinemez olandır...”²⁷⁴ ve tıpkı bunun gibi olay yeri ve sonrası da onun öznesi için bilinemez olandır. Olay yerinin her türlü görsel kaydı, ancak ‘kurban özne’ dışındaki görsel tanıklar için anlamlıdır. Fotoğrafın konusu olarak ölümün veya izlerinin görüntülenmesi, sonsuz bir kesinlikte ‘kurban özne’nin asla tanıklık edemeyeceği bir görünümüdür. Kaoru’nun fotoğraflarında ise imkânsız bir seyrin, kriminal fotoğraftaki ölümün temsili bağlamında yeniden sunumu gerçekleşmektedir. “Bir yapıtın yeniden sunum sayılabilmesi için, onun işaret ettiği, konu aldığı bir modelin de bulunması gerekir.... Başka bir deyişle yeniden sunumun konusu, modelidir.”²⁷⁵ Bu model, kriminal fotoğrafların kendisidir. Kaoru’nun fotoğrafları, kriminal görüntülerin model illüzyonlarıdır.

Bir film seti, gerçek dünyanın model alındığı yanılısamalardan oluşan bir temsilin canlandırıldığı yerdir. Bu temsilin sınırları, gerçek hayattakilerden pek de farklı değildir. Yaşam ve ölüm bir mizansen olarak da olsa bu setlerde var olan bir durumdur.

²⁷³ Burke, a. g. e. 35s

²⁷⁴ Robins, a. g. e. 57s

²⁷⁵ Derman, a. g. e. 39s

Kaoru'nun aktris Fukasawa Elisa'yı görüntülediği fotoğrafta da benzer bir mizansen görülmektedir.



Fotoğraf 68-Fotoğraf 69: Izima Kaoru, *Fukasawa Elisa wears John Galliano* (*Fukasawa Elisa John Galliano Giyiyor*), 2001

Ancak burada, bahsedilen film setine ait hiçbir insan yoktur. Işıklar, kameramanlar, yönetmen ve set ekibi bir olay yerinin ıssızlığında kaybolmuşlardır.



Fotoğraf 70-Fotoğraf 71: Izima Kaoru, *Fukasawa Elisa wears John Galliano* (*Fukasawa Elisa John Galliano Giyiyor*), 2001

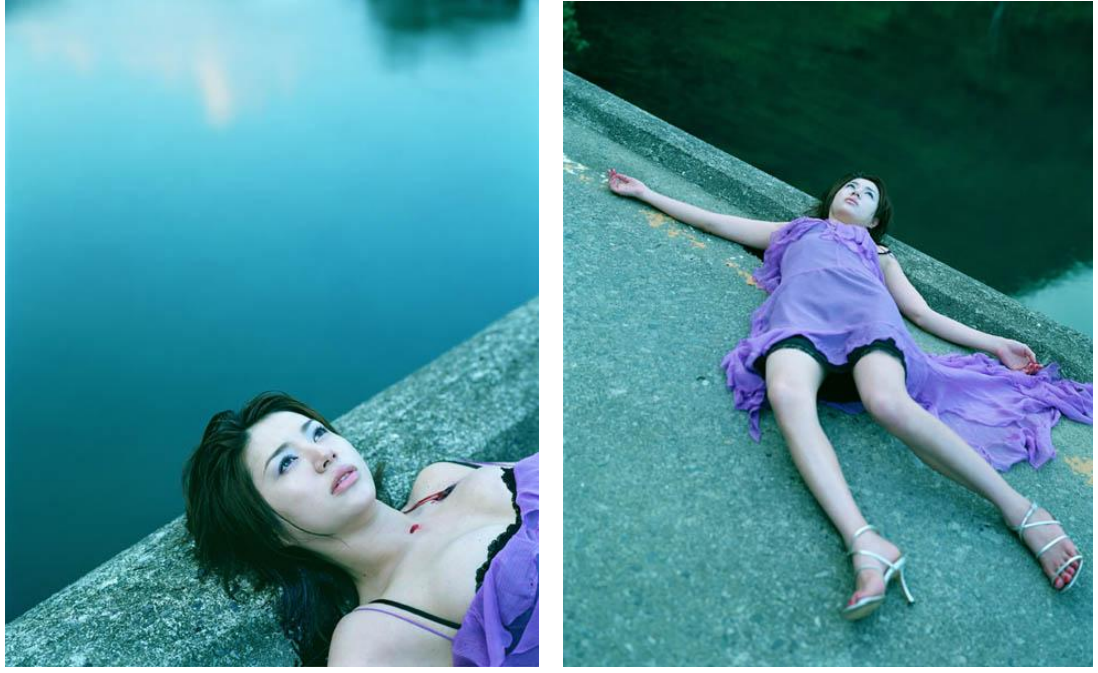
Kaoru da, delilleri daha doğru toplayabilmek isteyen bir kriminalist gibi, insandan arındırılmış bu yerde önce genel plan, sonra da Elisa'nın giydiği elbiseyi merak eden moda takipçileri için, bir 'celebrity' (ünlü) olan modelinin ve dolayısıyla da elbisesinin yakın plan detaylarını görüntülemiştir.



Fotoğraf 72-Fotoğraf 73: Izima Kaoru, *Igawa Haruka wears Dolce Gabbana (Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor)*, 2003



Fotoğraf 74: Izima Kaoru, *Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, (Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor)*, 2003



Fotoğraf 75-Fotoğraf 76: Izima Kaoru, *Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, (Igawa Haruka Dolce Gabbana Giyiyor)*, 2003

Kaoru, bir kriminalistin ve bir katilin bakış açılarını iyi bilmektedir. Igawa Haruka'yı görüntülediği fotoğraflarından birindeki genel çekimde bir katilin olay yerini uzaktan izlediği izlenimini vermektedir izleyiciye. Kadrajında tuttuğu yeşil bitkilerin, gizlenmiş bir bakışın izi olduğu gayet açıktır. Hemen onun yanındaki fotoğrafta ise kriminal fotoğrafta da olay yerini görüntülerken kullanılan çok genel bir açı tercih etmiştir.

Kaoru'nun fotoğraflarındaki kurban-modellerin gözleri, ölüm kavramına sembolik bir bakış gibidir. "Şimdide gerçekleşen deneyimimizin *nasıl* olduğu, içimizde bulunan geçmişin *ne* olduğuna uygun olmak zorundadır."²⁷⁶ Bu bağlamda ölen bir insanın gözleri, öldüğü sırada açık da kapalı da olabilmektedir.

²⁷⁶ North Whitehead, Alfred, **Sembolizm**, Çev: Kadir Yılmaz, Şule Yay. Ağustos, 2009, 93s

3.3.2.2. Melanie Pullen ve 'High Fashion Crime Scenes' Serisi

1975 doğumlu Amerikalı fotoğraf sanatçısı Melanie Pullen'in 'High Fashion Crime Scenes' adlı serisinde de kriminal fotoğrafın etkileri görülmektedir. Pullen olay yerini ve ölüm mizansenini estetize ederek, ancak ötekileştirilerek katlanılabilen 'ölüm' kavramını hayatın yaşayan yanı olan 'moda' bağlamı ile sunmaktadır.

Melanie Pullen bu çalışmasını, New York ve Los Angeles Polis Departmanları'ndaki olay yeri dosyalarında bulunan 100'ün üzerindeki fotoğrafı temel olarak gerçekleştirmiştir. Pullen, 1995-2005 yılları arasında tasarladığı her bir fotoğrafın çekiminin bir ayı bulduğu, tüm serinin giyim ve aksesuar bütçesinin 13 milyon doların üzerinde olduğu 'High Fashion Crime Scenes' serisinde 80'in üzerinde kişiden oluşan bir ekip ve modelle çalışmıştır.

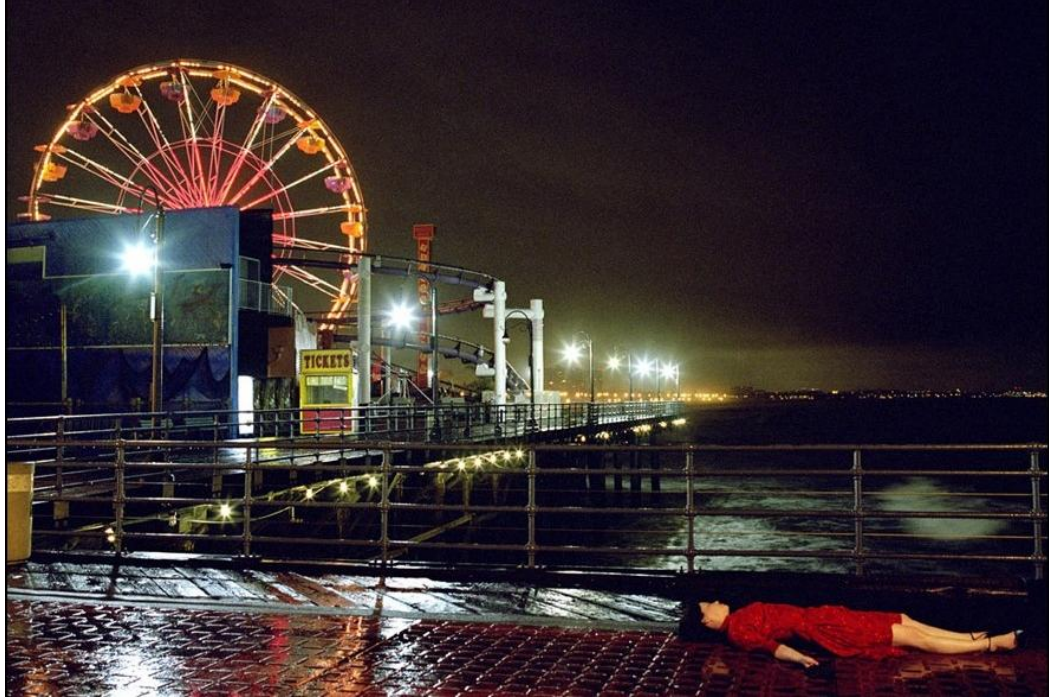
Pullen'in fotoğraf çekimleri genellikle film setlerini andırır. 'High Fashion Crime Scenes' kısmen ve doğrudan sinema ve fotojurnalizmden ilham alınarak yapılmıştır.

"Değişik ve lüks giyinme tarzı ('high fashion'), kendi mükemmelliği ile onu alan ve giyen insanlar arasında bir aykırılık gösterme amacıyla yalıtıldığında, çoğunlukla akıl almazdır. Bununla birlikte, giysiler toplum içindeki duruşun en dışsal ve gözle görülür işaretidir."²⁷⁷

"Pullen'in her bir fotoğrafındaki cesetler, bir cinayetin görünürdeki akıbetini anlatmaktadır."²⁷⁸ Ancak bu, yine de ölüm hikayeleri hakkında spekülasyon yapmayı mümkün kılmaktadır. Çünkü Pullen fotoğraflarında izleyiciye adeta bir yapbozun parçalarını vermektedir.

²⁷⁷ Price, a. g. e. 171s

²⁷⁸ Pullen, Melanie, **High Fashion Crime Scenes**, Nazraeli Press, 2005



Fotoğraf 77: Melanie Pullen. *Ferris Wheel (Dönme Dolap)*, 2005

Bu yapbozun parçaları, görsel olarak düşünülmüş ve tasarlanmış bir olay yeri görünümünden oluşmaktadır. Mekân ve imge Pullen’in hayal dünyasından çıkıp, gerçek olayların polis arşivlerindeki fotoğraflarıyla buluşuyor. Sonuçta, “renklerin ve şekillerin karışmasıyla imge giderek daha stilize hale geliyor.”²⁷⁹ Aktör James Dean’in, ‘live fast die young and make a beautiful corpse’* sloganına Pullen, fotoğraflarında lüks ve pahalı giyinerek ölmeyi de ekliyor.

Pullen’in olay yeri görüntülerini estetize ederek yorumladığı çalışmalarında, ilk akla gelen kriminal fotoğrafta olduğu gibi suç ve ölüm kavramları değildir. Sanatçı öncelikle bakmaktan keyif alınan bir görünüm oluşturmuştur. Oysa bu tarz görüntüler kriminal fotoğrafta karşılığını acıyı ve dehşeti hatırlatan görüntüler olarak bulmaktadır. Pullen’in fotoğraflarında ise acıdan uzaklaşmaktadır. Bunun nedenini Edmund Burke şöyle açıklamaktadır; ‘gerçek ya da kurmaca, başkalarının acılarından, hatta hangi

²⁷⁹ Burnett, a. g. e. 63s

* ‘Live fast, die young and make a beautiful corpse’: Hızlı yaşa genç öl, cesedin yakışıklı olsun

nedenle olursa olsun herhangi bir şeyden keyif alabilmem için, kesinlikle hayatımı tehdit eden tehlikenin uzağında bulunmam gereklidir²⁸⁰. Pullen'in fotoğraflarının kurmaca olduğu bilinmektedir, dolayısıyla zihnin öncelikle farkına vardığı şey budur.



Fotoğraf 78: Melanie Pullen, *Stairs (Merdivenler)*, 2004

Çoğu fotoğrafında, Kaoru'da olduğu gibi, modeller fotoğraftan çıkarıldığında estetik bir bakış kalmaktadır. Modellerin fotoğraftan çıkarılmasıyla elde kalan şey, kriminal anlamda olay yerinin fotoğrafıdır. Her iki sanatçı da bahsedilen anlamdaki olay yerini kendi yorumlarına göre oluşturmuşlardır. Olay yeri, maktul, fail ve suç; sanatçıların yorumlarıyla estetik bir halde sunulmuştur.

Husserl'e göre bir tablo ya da fotoğraf ancak çağrıştırdığı zihinsel imgeye başvurularak yorumlanabilir,²⁸¹ Tıpkı Barok dönemindeki Rubens kırmızısı gibi...

²⁸⁰ Burke, a. g. e. 51s

²⁸¹ Sartre, Jean- Paul, **İmgelem**, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yay. 143s



Fotoğraf 79: Melanie Pullen, *Red Phone (Kırmızı Telefon)*, 2004

Çizgiler belirsiz ve silik, ama renk anın rengi, ölümün rengi, net bir ışık gibi parlak ve delici.. Bu netlik anlayışı yerini sezgiye, algılamalardaki derinliğe bırakmak istercesine ‘memento mori’*, Tanrı’nın ipine tutunmaya çalışırken, ‘carpe diem’** günün saniyelerinin peşinde koşarak bitmiş bir hayatı, bitmiş bir anı yaşanan bir durumcasına bakışa sunuyor. Barok dönemi resim tarihinden bilindiği üzere Rubens, kırmızı rengi pek çok resminde anlatımı destekleyen bir unsur olarak kullanmıştır. Onun kırmızısının, çoğu zaman kan rengine en yakın tonda olduğu bilinmektedir. Barokla birlikte rönesansta savunulan ‘memento mori’ felsefesinin ‘carpe diem’ ile yer değiştirmesiyle, resim fotografik bir anlam kazanmıştır. Bu durum dönemin sanatçıların açığı ve kompozisyonu ‘imgenin pornografisi’ bağlamında derin ve vurucu resmetmesine sebep

* **Memento mori**, ‘fani olduğunu hatırla’, ‘öleceğini hatırla’ veya ‘ölümünü hatırla’ gibi şekillerde çevrilebilecek bir Latince deyiş. http://tr.wikipedia.org/wiki/Memento_Mori

** **Carpe diem**: Latin edebiyatının ünlü ozanı Horatius’un bir dizisinde geçen (Od’lar I, xi?) ‘günü gün et’; ‘zamanın tadını çıkar’ ya da ‘günü yakala’ veya ‘an’ı yaşa’ veya ‘günü yaşa’ anlamındaki özdeyiş. http://tr.wikipedia.org/wiki/Carpe_diem

olmuştur. Baroktaki imgenin pornografisi, Caravaggio'nun ve Rubens'in 'Medusa'larındaki gibi; ölüm, dehşet ve korku hissinin yalın ve çarpıcı bir şekilde resmedilmesi durumudur.



Resim 1: Caravaggio, *Medusa*, 1598



Resim 2: Peter Paul Rubens, *Medusa*, 1617

'Pornografi' sözlük anlamı ile toplumda ahlaki açıdan seyredilmesi hoş karşılanmayan bir durumu anlatır. Medusa'da bu durum, acının doruğa çıktığı mahremiyetin parçası olan ölüm anının açık ve net sunumudur. Ölümün bir tüketim nesnesi olan modada kullanılması da, ölümün pornografisidir bir bakıma. Toplum tarafından bakılması zor olarak bilinen fakat bakmaktan da, merak dolayısıyla zevk alınan bu an, tam da bakışı kendine kilitlemesiyle moda fotoğrafçısını amacına ulaştırmış olur.

Serdar Turgut ölümün pornografisi hakkında şunları söylemektedir:

"Hayatın hemen her alanından pornografik unsurlar üretebilen ve kendi vücuduna bile ölüm sınırlarını zorlayarak davranabilen bir kültürün ölüm üzerine cinsel bir dünya kurmaması da beklenemezdi zaten. 'Snuff film' denilen bir pornografi türü var. Bu filmlerde kurbanlar-genellikle kadınlar-gerçekten öldürülüyor. Gayet tabii ki illegal olan bu filmler illegal koşullarda çekiliyor ve dünyada hayli alıcısı da var.... Bu tür şeyleri seyretmekten keyif alınması gayet tabii ki sapıklıktır ama insanın yasak olanı, gizli olanı, vahşet vereni izlemekten duyduğu korkulu heyecan da vardır. Yıllardır 'Zapruder' filmi olarak adlandırılan, Başkan Kennedy'nin vurulmasını tesadüfen çeken kişinin adıyla

bilinen filmin, dünyanın dört bir yanında milyonlarca insan tarafından bıkmadan, sıkılmadan defalarca seyredilmesinin temelinde bu basit insan zaafı yatmaktadır."²⁸²

Tam da kriminal fotoğrafın estetik olarak yorumlandığı moda fotoğrafının, 'memento mori'yi hatırlatan 'ölüm' imgesi, aslında insana 'an'ı yaşama öğüdünü veren 'carpe diem'in sunumudur.

Moda fotoğrafının alışlageldik görsel stratejilerinden olan, modeli ve giysiyi en cazibeli biçimde sunma tarzı, olay yeri fotoğrafçılığının görsel ifade biçiminin estetik hale getirilmesi bağlamında çalışan genç kuşak fotoğrafçılardan biri de Lara Jade'dir. Fotoğraflarında romantizm ve fantezinin etkileri görülen Jade önemli moda dergileri ve markalarının çekimlerini yapmaktadır.



Fotoğraf 80: Lara Jade, *Tied (Bağlı)*, 2007



Fotoğraf 81: Lara Jade, *Suicide (İntihar)*, 2007

²⁸²Turgut, Serdar, 'Ölümün Pornografisi', Akşam Gazetesi, 26.03.2010
<http://aksam.edyator.com/201/03/26/yazar/4401/aksam/yazi.html>

3.3.3. Ölümün Hipergerçek Sunumu ve Erwin Olaf'ın 'Royal Blood' Serisi

“1959 Hollanda doğumlu fotoğrafçı. 1977-1980 yılları arasında Utrecht'te gazetecilik eğitimi aldı. Mezun olduktan sonra Amsterdam'a gitti ve kendisine fotojurnalizm ve stüdyo fotoğrafçılığı konularında büyük yardımı olan Andre Ruigrok'un asistanlığını yaptı. 1984'te katıldığı bir sergiden fotoğrafının kaldırılması ulusal basında büyük yankı uyandırdı. Bu dönemde çeşitli dergilere kapak çekimi yapmaya başladı ve özel projeler üretti. Birbiri ardına sergiler açmaya ve Hollanda dışında da tanınmaya başlandı. Çeşitli televizyon programlarında yönetmenlik yaptı, video klipler çekti. Diesel, Camel, Heineken, Nokia ve Levis gibi firmalar için reklam çekimleri yaptı. Erwin Olaf, 'Royal Blood' (Asil Kan) serisinde, çarpıtılmış bir gerçeklik olarak gördüğü tarihi yeniden yorumluyor. Tüm bu gerçekliğin ortak noktası kahramanların ölmüş olmasıdır.”²⁸³

Olay yeri fotoğrafları, olayın tanımlanmasına ve kanıtlarına ilişkin göstergeler içeren bir sahnedir. Bu seyirlik durumun estetize edilerek, seyredilenin tarihin tozlu sayfalarında açıklanamayan gizemleri ile sıyrılıp çıkarak önümüze sunulduğu Olaf'ın Royal Blood çalışması, sırlarla dolu metaforları ince ince hatırlatarak, olay yerinden çıkıp gelen delici bakışları içeriyor.... Hesap sorarcasına kendilerini hatırlatıyorlar.

“İmgeler, maddi dünyaya ilişkin ortak bir bilgi arşivinin parçasıdır. İmgelerdeki nesnel enformasyon doğrulanmaya elverişlidir.”²⁸⁴ Bu açıdan da, “bir olayın ya da bir insanın görünümünü saklayıp koruduğu için fotoğraf her zaman tarihsellik ideasıyla yakından ilgili görülelmıştır.”²⁸⁵

“Fotografik imgeler, tarihsel olayların izlenmesine ve arşivlenmesine temel oluşturdu. Yine de fotoğrafların yalan söyleyebileceği, hatta çoğu zaman söylediğine dair kültürel bir hissiyat vardır hâlâ. Dijital teknolojilerin, fotoğrafları giderek daha karmaşık şekillerde değiştirmeyi mümkün kılmasıyla bu gerilimler tırmanışa geçmiştir. Bacon'ın kullandığı anlamıyla aktif imge, anlaşılmalari uzun uzadıya düşünmeyi gerektiren imgelerin aksine şimdiki zamandadır (ve insan ıstırabına dair imgelerde olduğu gibi o da hemen hissedilir). İzleyiciyi, hakikat ve rasyonellik sorularını izleme deneyimine göre ikincil hale getirecek şekilde etkisi altına alma riskini taşıyan da yine aktif imgedir.”²⁸⁶

²⁸³ Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı 18, 38s

²⁸⁴ Leppert, a. g. e. 104s

²⁸⁵ Berger, O Ana Adanmış, 64s

²⁸⁶ Burnett, a. g. e. 48s

Bir kimliğin, toplumun belleğinde yer edebilmesi için o toplum tarafından kabul görmesi gerekmektedir. Bu kimlik tarihsel bir özelliğe de sahipse, toplumun simgesel değerlerinin bir taşıyıcısı haline gelir. 1997’de şüpheli bir trafik kazasında hayatını kaybeden İngiltere Prensesi Diana, saflığın ve toplumsal duyarlılığın sembolü idi. Yaptığı insani yardımlarla ve mütevaziliğiyle sadece İngiltere’de değil tüm dünyada sevilmekteydi. Ölümünün ardından mitleşen bir kimlik olarak sürekli hatırlanmaktadır.



Fotoğraf 82: Erwin Olaf, *Di*, 1997

Olay yeri fotoğrafçılığında, hatırlanacağı gibi olay yerindeki her şeyin kriminalistik açıdan kanıt olarak bir önemi vardı. Bu bakımdan görüntülenen her nesnenin bir anlamı olabilmekteydi. Olaf’ın ‘Di’ adlı fotoğrafında da Prenses Diana kılığındaki modelin koluna saplanmış Mercedes marka arabanın yıldızlı amblemi görülmektedir. Kazaya konu olan üst sınıf bu arabanın sağlamlığı ve emniyet açısından güvenilirliği olayı daha da trajik hale getirmektedir. Ancak farkına varılmalıdır ki tüm bu bağlamlar Erwin Olaf’ın, gerçekleşmiş bir ölümü, hipergerçek açıdan tekrar ele alması dolayısıyla kurulmaktadır. Yani prensesin ölümü ve ona dair detaylar zaten

bilinmektedir ve prenses artık hayatta değildir. Ancak Olaf, varlığı ile onun imgelemine görselleştirdiği modeli kullanarak prensesi adeta tekrar diriltmektedir. Bunun da ötesinde prensesin ölümüne dair enformatik bir boyuta sahip olan arabanın amblemini bir kanıt olarak metaforlaştırarak sunmaktadır.



Fotoğraf 83: Erwin Olaf, *Sezar*, MÖ 44, 1997

“Gerçekte, fotoğraflar ve imgeler, olmuş olabileceklerin izleri ya da işaretleridir. Olaylar, olayların hikâye edilmesi ve imgeler arasında sürekli bir etkileşim vardır.”²⁸⁷

Bu etkileşim, zihinde eksik parçalarıyla tamamlanmayı bekleyen alanları uyarıcı niteliktedir. Erwin Olaf da, tarihsel olandan beslendiği anlatısında gerçekliği, tarihsel

²⁸⁷ Burnett, a. g. e. 57s

olanın süreğenliğini kullanarak yorumladığı bir kurmaca varyasyonu ile izleyiciye seslenmiştir. *'Royal Blood'* serisinde gerçek ve kurmaca birliktedir. Ancak bu konuda gerçek olanın ve kurmaca olanın hassasiyetleri dikkate alınmalıdır. Burada kastedilen bir üstünlük tartışması değildir, daha çok bir konumlama meselesidir.

“Gerçek, ancak kurmacanın dolaylarındadır. Ellenmesine de en fazla o kadar izin verilir. Oysa, kültleşmiş görselliğin egemenleşmesinden sonra dizgenin önemli kırılmaları yaşanmaya başlar. Gerçek artık kendisi olarak değil en fazla imgesi ile ele alınır. Sözcüğün tüm sancısına karşın bilinçle kurduğu ilişkinin doğrudanlığı görselliğin işletilmeye başlandığı her noktada birkaç aşamalı olarak ortaya çıkmaya başlar. İlk gerçeğin sözcükler aracılığı ile kavranması sonra kavranmış gerçeğin bir başka gerçekliğe (görsellik) dönüştürülmesi, onun tekrar sözcüklere dayanarak okunması bu aşamaları oluşturur. Böylelikle gerçekle imgesi, gerçekle yanılması (illusion) gerçekle yeniden sunumu (reperesentation), gerçekle yansılması (mimacry) arasındaki sorunsuz ya da özgül sorunlu ilişkiler ağı paramparça olmuştur. Yerine yeniden sunumun yeniden sunumu, taklidin taklidi, imgeselin imgeselleşmesi gibi üst aşamaları geçmeye başlamıştır. Bu evre gerçeğin yalnızca ötelenmesi değil gerçeğin kendisine de yabancılaşmasıdır. Öylelikle modernizmin kuruluş hattında, gerçeğe karşı oluşturulmuş ilk büyük cephe parçalanmıştır ve belki de modernizm sonrası bir dönemin başladığı ancak bu değerlendirmeden kalkılarak öne sürülebilir. Postmodern dönemin sanatsal gerçeğe getirdiği ilk ve belkide en önemli eleştiri, gerçeğin tekilliğinin de doğallığının da kabul edilmemesidir. Postmodern dönemin gerçeği gerçeğin bir derece üst türevinden kaynaklanır ve bu nedenle de imgesel değil ancak simgeseldir. Simge yüksek gerçek (hyperreal) bir olgudur. Böylesi bir gerçekliğin doğal mekânda üretilmesine olanak yoktur. Doğal mekân dışlandığı için gerçeğin bilinçle kurduğu ilişki basit bir soyutlamaya ya da yabancılaşmaya dayanmayacaktır. Bilincin kendi iç gerçekliğinin soyutlanmasıyla elde edilebilir, böylesi bir gerçeklik anlayışı.”²⁸⁸

Hipergerçeğin, simülatif düzeyde izleyiciyle buluşması sempatik bir seyri doğurmaktadır. Cinayet ve ölüm simülasyonu, model alındığı tarihsellikle mitleşen bir hikâyeyi geçmişten bugüne çağırılmaktadır. Burada, “en yalın tanımıyla simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermektir. Simülasyon gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde, gerçeğin kendisi olmayandır.”²⁸⁹ “Öyleyse simulakr, kopyanın kopyasıdır

²⁸⁸ Kahraman, a. g. e. 273-274s

²⁸⁹ Adanır, Oğuz, **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Nisan 2000, 40s

veya Baudrillard'cı bir ifadeyle söyleyecek olursak kopyadan daha kopyadır, yani hiperkopyadır.²⁹⁰

“Kopyalar modelin taklidi ve benzeridir, ama simulakrın modeli yoktur. Serilerden her biri farklılıktan oluşmuştur ve farkların farklılığı sayesinde diğer serilerle iletişim halindedir; çünkü ‘model fark içinde paramparça olur’. Bu tanımlama Baudrillard’ın hiperreellerinden çok farklı gibi gözükmemektedir.”²⁹¹

Baudrillard, bu şekilde göstergelere sığınarak ve gerçeğin yansıması içinde yaşadığından söz eder.²⁹² Tıpkı Olaf'ın ‘Di’ adlı fotoğrafında olduğu gibi; fotoğraftaki modelin Lady Diana olmadığı bilindiği halde, ona ait tüm gerçek yaşam kesitlerini akla getirmektedir.

“Gerçeği olmayan bir model, gerçekten daha gerçek olan bir model, artık gerçekliğini kaybeder. Model artık gerçek değildir. Bunun anlamı şudur: mademki gerçekliği ve ilk ortaya çıktığı andaki kökü yoktur, çünkü bu bahsedilen model kökü olmayan ve ‘mevcut olmayan’, ‘var olmayan’ modeldir. O halde simülasyonun modeli de gerçek olmayan bir modeldir. Yani modelini terk etmiştir. Hiperreel olmuştur artık, yani gerçekten daha gerçek olarak ortaya konulmuştur.”²⁹³

Böyle bir durumda artık gerçeğin kanıtlarından çok, onun izlerinden faydalanmak gerekmektedir. Çünkü gerçeklik aldatıcı bir boyuttadır. Simülasyonun ortaya koyduğu gerçek de yeterince tatmin edicidir. Bu yönüyle incelendiğinde, izleyici açısından simülasyonun gerçeği, doyum aracılığıyla tatmin etmez ancak tadım aracılığıyla tatmin eder.

²⁹⁰ Akay, Ali, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, Ekim 2002, 31s

²⁹¹ **y. a. g. e.** 38s

²⁹² Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, **a. g. e.** 27s

²⁹³ Akay, **a. g. e.** 34s

SONUÇ

On dokuzuncu yüzyılda, icadıyla tüm dünyada ilgiyle karşılanan fotoğraf, yirmi birinci yüzyıl itibariyle hâlâ aynı ilgiyi görmektedir. Dönemin koşulları değerlendirildiğinde fotografik görüntünün toplumda yarattığı şaşkınlık normal karşılanmalıdır. Oysa yirmi birinci yüzyıl toplumları artık kolay kolay şaşırmamaktadır. Öyle ki, şoke edici görüntüler bile beklenen etkiyi vermemektedir. Çünkü medya, sürekli olarak bu tür olayları ve görüntüleri hem enformatik düzeyde bir ihtiyaç olarak hem de kültürel açıdan sanat aracılığıyla sosyal yaşamın bir parçası olarak çeşitli şekillerde sunmaktadır. Böylelikle de örneğin acı, dehşet ve ölüm görüntüleri bir kısım izleyicinin seyirlerini bir metanet duygusu içinde yaşamalarını sağlamıştır. Sıklıkla karşılaşılan bu görüntüler bir süre sonra sanatın da konusu olmaya başlamıştır. Özellikle de resim sanatı dolayısıyla ‘ölüm’ kavramının yüzyıllarca işlenmiş olması, toplumun tarihsel bir perspektifle bu konuya karşı yabancı olmayışını kanıtlamaktadır.

Ancak fotoğrafın da ölümü ele almaya başlamasıyla, ölümün gerçeklik ve sanatsal gerçeklik konuları arasındaki çelişkileri ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda en gerçek ölüm fotoğrafları kriminal fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir. Çünkü hem çalışma disiplini, hem de doğası gereği kriminal fotoğrafta konuya yani ölüme, ölüye ve hatta fotoğraftaki hiçbir detaya müdahale edilmemelidir. Bu yönüyle gerçekliğini, ölüm kavramında hapseden kriminal fotoğraf pek çok insanın bildiği ancak sıklıkla karşılaşmadığı görüntülere sahiptir. Ulaşılabilirliği ve seyredilebilirliği oldukça zor olan bu fotoğraflar sanatsal ifade olanaklarından yararlanılarak estetik hale getirilmiştir ve çeşitli şekillerde yorumlanarak sanatın konusu olmuştur.

Kriminal fotoğrafın farklı alanlardaki uzmanlık gerektiren türleri düşünüldüğünde, sanatçıların en azından görsel içerik farkları nedeniyle seçtiği türe yakınlık arz edecek biçimde estetik yorumlar yaptıkları görülmektedir. Örneğin ölüm kavramı dolayısıyla otopsi fotoğrafçılığını yorumlayan Andres Serrano, ışığı kullanımıyla daha dramatik bir boyut yakalarken, incelediği olay yeri fotoğraflarını moda fotoğrafı bağlamında estetize ederek yorumlayan Melanie Pullen bir yandan ölüm

kavramının sürekli hafızalarda kalmasını sağlarken, diğer yandan moda yaşamla olan dinamik ilişkisi sayesinde de bir zıtlık illüzyonu oluşturmuştur. Gerek basın fotoğrafçıların gerekse moda fotoğrafçıların ve kavramsal düzeyde çalışan sanatçıların kriminal fotoğrafı estetize ederken önem verdikleri bazı teknikler bulunmaktadır. Bu tekniklerin çoğu, emniyet teşkilatındaki kriminal fotoğrafları çeken kriminalist polis memurlarının kullandıkları tekniklerle aynı özelliklere sahiptir. Özellikle olay yerinin görüntülenmesi konusundaki genel-orta-yakın plan çekimlerinin sistematik biçimde uygulanması Japon fotoğrafçı Izima Kaoru'nun fotoğraflarında açıkça görülmektedir. Bu benzerlikler dışında elbette doğal olarak pek çok farklılık da göze çarpmaktadır. Bunlardan biri de, estetize edilen fotoğraflardaki mekânların gerçek olay yerleri olmadığıdır. Yani sanatçılar bir yandan kriminal fotoğrafın bazı teknik özelliklerini uygularken, diğer yandan da kendi yaratıcılıkları doğrultusunda fotoğraf estetiğini kullanmışlardır. Çünkü olay yeri fotoğrafçılığında çeşitli şekillerde yapılabilecek olan görsel manipülasyonlar adeta yasaklanmıştır. Bir kriminalistin kullandığı lenslerin görsel deformasyonlar ve farklı anlatımlara neden olabilecek estetik ve kuramsal ifadelerden kaçınması gerekmektedir. Oysa fotoğraf sanatçıları olay yerlerine bir anlamda estetik bir bakış açısı getirmişlerdir. Bu estetik fotografik bakışı, gerçek olay yerlerinde bulunan basın fotoğrafçıları, kendi imkanları dahilinde belgelemişlerdir. Konuya daha kurgusal açıdan yaklaşan sanatçılar ise duyarlılıklarını moda fotoğrafları bağlamında ve ölümün gerçekliğini kriminal açıdan sorgulayan Erwin.Olaf'ın çalışmasında olduğu gibi daha kavramsal boyutlarda ifade etmişlerdir. Böylelikle, sanatçıların bu çalışmaları kriminal fotoğraf estetiğini oluşturmaktadır

EKLER

EK 1. Olay Yeri İnceleme Kriminal Şube Müdürü O. B. İle Yapılan Röportaj;

M.F.Y – Olay yerinde fotoğraf yoluyla neler saptanmaktadır ve kriminal açıdan fotoğrafın önemi nedir?

O.B. – Öncelikle olay yerinde her türlü delil incelenir. Dikkatten kaçan yerler tespit edilir ve bu sayede olay aydınlatılabilir. Aynı zamanda yanlışlıkları da düzeltmemizi sağlayabilir. Bu açıdan gerçeklerin ortaya çıkmasında fotoğraf önemlidir. Bunun dışında adli yargılamada cumhuriyet savcılarının ve mahkemede hâkimin olay yerinin hafızada canlandırılmasında ve karar verme aşamasında olay yerinin daha iyi analiz edilmesini sağlar. Fotoğraf bu yolla hafızayı canlandırır. Ham fotoğraf çekildikten sonra olay yeri inceleme uzmanı bunu kaynak olarak kullanmaktadır. Fotoğraf, delil araştırması sırasında önemli rol oynamaktadır. Elde edilen tüm çekimlerin çeşitli ölçeklerdeki görüntüleri ve bazılarının da makro görüntüleri önem taşımaktadır. Bu arada fotoğraftan fotoğraf karşılaştırılması yapılamamaktadır. Onun yerine istihbarat ve bazı hava limanlarındaki dijital arşivden karşılaştırma yapılmaktadır. Bu da güvenlik kameralarından elde edilen fotoğrafların ve şahsın kendi fotoğrafının karşılaştırılmasını mümkün kılmaktadır.

M.F.Y – Kriminal fotoğraf ve sanat ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

O.B. – Sanat estetikle ilgili bir şeydir. Bu da fotoğrafı farklılaştırmak demektir. Bizim işimizse olayı olduğu haliyle alabilmektir. Yani esas olan olayın olduğu zamanki ortamı ve ışığı yakalamaktır. Bu da gözün görebildiği en yakın görüntüyü fotoğraflamaktır. Bu noktada bence var olan gerçeklerden hareket edilerek sanat yapılabilir ancak.

M.F.Y – Şüphelinin veya suçlunun fotoğrafı neden çekilir?

O.B. – Birincisi bu kanuni bir zorunluluktur ve suçu işleyen kişinin tescil edilmesinde önemli bir etkidir. İkincisi de sahte kimlik kullanımının önüne geçmeye çalışılır. Bu işlemler yapılırken CMK 81. madde PVSK ek madde 5 ve olay yeri inceleme yönetmeliği esas alınır.

M.F.Y – Kriminal fotoğrafların arşivlenmesi konusunda bilgi verebilir misiniz?

O.B. – Fotoğraflar ve parmak izleri Ankara’da Genel Müdürlük Daire Başkanlığı’ndaki AFIS veri tabanında depolanır. Kendi bünyemizde de harici diskler ve dvdler kullanılmaktadır. Yani fotoğraflar bilgisayarlarda kesinlikle depolanmaz. Tamamı harici disklere kopyalanır ve ikişer adet dvd de yedek olarak kopyalanır. Şüphelinin de suçlunun da fotoğrafı çekilir ve arşivde kalır. Fişleme olarak adlandırılan durum artık yoktur. Kişilerin suç kayıtları tutulur. Fotoğraf ve parmak izi veri olarak örneğin toplu ölümlerde kimliklendirme içinde faydalıdır. Mesela deprem, savaş, terör saldırıları gibi. Bu nedenle fotoğraflar silinmez. Ancak şüpheli fotoğraflarının silinme şartı vardır. Bu da çekimin yapıldığı tarihten itibaren 80 yıldır. Şahıs öldüğünde de kayıtlar silinir.

M.F.Y – Kriminal açıdan hangi durumlarda fotoğraf çekilir?

O.B. – Her olayın ve suçun fotoğrafı çekilir. Özellikle olay yeri olarak tabir edilen her yerin fotoğrafı çekilir. Çünkü fotoğraf bir delildir. Fotoğraf sanığın suçluluğunun ve ya masumiyetini ortaya koyabilir. Bizler suçluyu tespitte yönelik çalışmayız. Amaç gerçeği ortaya çıkarmaktır, suçu ortaya çıkarmaktır.

M.F.Y – Polis memurlarının aldığı fotoğraf tekniği eğitiminden bahsedebilir misiniz?

O.B. – Öncelikle yedi günlük yoğunlaştırılmış temel eğitim verilir. Sonrasında beş günlük adli fotoğraf uygulamalarından oluşan bir eğitim verilir. Ardından üç gün süren olay yerinin fotoğraflanmasına dair bir eğitim verilir. Son olarak da beş gün süren bir oryantasyon eğitimi verilir. Tüm bunların dışında süregelen hizmet içi eğitimler de bu

uygulamanın devamını oluşturur. Bu eğitimler olay yeri inceleme bünyesinde verilir. Olay yeri inceleme ekibindeki her personel fotoğraf veya video çekebilecek konumdadır.

M.F.Y – Kriminalistik açısından kriminal fotoğraf bağlamında kullanılan teknoloji ve yöntemler hakkında bilgi verebilir misiniz?

O.B. – Geçmişte de adli fotoğrafçılık, teknolojik gelişmeleri bu gün olduğu gibi yakından takip etmekteydi. Eskiden klasik yöntemler kullanılırken şu an artık tamamen dijital sistemi kullanmaktayız. Çekimleri raw formatında yapıyoruz çünkü bu format büyümeye daha elverişlidir. Photoshop müdahalesi sınırlı ölçüde, örneğin renk ayarı vs. gibi zorunlu durumlar için kullanılmaktadır. Olay yerinde delil olabilecek her nesnenin fotoğrafı çekilir. Ama bu elbette olayın türüne ve yerine göre de değişebilir. Bazen fazla fotoğraf kafa da karıştırabilir.

EK 2. Izima Kaoru ile e-posta ile 09.03.2011-01.06.2011 Tarihleri Arasında Yapılan Röportaj,

M.F.Y – ‘Landscape with a Corpse’ serisinin hikayesi nedir? Nasıl ortaya çıktı, bir editöryel çekim olarak mı bir sanat projesi olarak mı?

I.K – Öncelikle bir konu olarak ‘Landscape with a Corpse’ fikri editöryal moda fotoğrafı olarak aklıma geldi. Ancak bu fikre yatırım yapacak hiçbir editör yoktu. O yüzden ben kendi kendime yapmaya karar verdim.

M.F.Y – Sadece kadınları ve ünlü oyuncularını kullanmanızın özel bir nedeni var mı?

I.K – Çünkü bu bir kadın moda fotoğrafı çalışmasıydı. Bunun yanında bir aktrisin ölümü bir mankenden daha iyi oynayacağımı düşünüyordum ve okuyucular ünlü yüzleri gördüklerinde bunun bir kurgu olduğunu anlayacaklardı.

M.F.Y – Çekim mekânlarının özel bir anlamı var mı?

I.K – Bu projedeki her bir fotoğraf model olarak kullandığım aktrislerle onların kendi ideal ölüm modelleri doğrultusunda ortaya çıktı. Aldığım cevapları bir ipucu olarak değerlendirip çekimden önce nerede, ne çeşit bir elbiseyle ve ne çeşit bir hikayede oynamak istediği üzerine daha da detaylı konuştuk. İlk görüşmeden fikrin gerçekleşmesine kadarki geçen süre bir yıldan fazlaydı ve bu pek sık rastlanan bir durum değildir.

M.F.Y – Bu projeye başlamadan önce gerçek olay yeri fotoğrafları size ilham verdi mi? Verdiyse bu ne şekilde gerçekleşti?

I.K – Bu bir olay yeri fotoğrafı projesi değil ama Andy Warhol’un araba kazasını kullandığı serigrafik işinde olduğu gibi, bir binadan arabanın kaputuna düşerek ölen genç güzel bir kadının eski bir fotoğrafındaki sahnesi bana oldukça ilham verdi.

M.F.Y – Moda ve pazarlamayı dündüğünüzde ve moda dergilerinde sıklıkla rastladığımız olağan fotoğrafları da düşününce sizin fotoğraflarımızın erkek ve kadın moda tüketicileri üzerinde ne çeşit bir etkiye sahip olduğunu düşünüyorsunuz?

I.K – Bu projeye kendimi ölümün herkesin deneyimleyeceği bir şey olduğunu ikna etmek için devam ettim. O yüzden de bu durumdan hiç korku duymadım. Bu mesajımı izleyicilere de iletmek istedim. Ancak hala ölümle ilgili korkuyla başa çıkabilmiş değilim.

M.F.Y – Ölümü moda aracılığıyla estetize etmek konusunda ne düşünüyorsunuz?

I.K – Ölümü estetize ettiğimin farkındayım ancak bunu, çoğunlukla insanların dündüğü şekliyle ölümü ahlâki açıdan hafife alarak yapmıyorum. Kimseye hayatlarından vazgeçmeyi de önermiyorum veya benim belirlediğim tarzda ölmelerini de... Ölümü estetize etme nedenim, ölümün, yaşama dair bir bakış açısı olması ve herkesi ziyaret edecek olmasıdır ve bunun hayattaki muhteşem bir son olay olmasıdır, tıpkı hayattaki muhteşem ilk olay olan doğum gibi.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADANIR, Oğuz, **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Nisan 2000, 116 sayfa

AKAY, Ali, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, Ekim 2002, 255 sayfa

ANTMEN, Ahu, **20.yy Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yay, Aralık 2008, 333 sayfa

ARSLAN, Prof. Dr. Ahmet, **Felsefeye Giriş**, Vadi Yay. Eylül 1999, 276 sayfa

AUGE, Marc, **Unutma Biçimleri**, Türkçesi: Mehmet Sert, Om Yayınevi, 1999, 285 sayfa

AYDEMİR, Caner, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Hayalbaz Kitaplığı, Kasım 2007, 279 sayfa

BAJAC, Quentin, **Karanlık Odanın Sırları**, Çev: Ali Berktaş, Yky, Mayıs 2004, 160 sayfa

BACHELARD, Gaston, **Uzamnın Poetikası**, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, Mart 2008, İstanbul, 343 sayfa

BAUDRILLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Eylül 2008, 221 sayfa

BAUDRILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 2008, 278 sayfa

BAUMAN, Zygmunt, **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve diğer Hayat Stratejileri**, Ayrıntı Yayınları, 2000, 285 sayfa

BENJAMIN, Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Sunan: Ünsal Oskay, Der Yay. 179 sayfa

BENJAMIN, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev: Ali Cengizkan, YGS Yayınları, Kasım 2001, İstanbul, 37 sayfa

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, 3. Baskı, Yky, Mart 2001, 277 sayfa

BENJAMIN, Walter, **Son Bakışta Aşk**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, Kasım 2008, 183 sayfa

- BERGER, John, **O Ana Adanmış**, Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yay. Ocak 2003, 181 sayfa
- BOND, Henry, **Lacan At The Scene**, The Mit Press, 2009, 233 sayfa
- BURKE, Edmund, **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi bir Soruşturma**
Çev: M. Barış Gümüşbaş, Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2008, 181 sayfa
- BURNETT, Ron, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Metis yayınları, Çev: Güçsal Pusar, Eylül 2007, 330 sayfa
- CALLE, Sophie, **New York Kullanma Kılavuzu**, Çev: Özge Açikkol, YKY, İstanbul, Eylül 2002, 167 sayfa
- CADAVA, Eduardo, **Işık Sözcükleri**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay. Temmuz, 2008, 217 sayfa
- COLE, Simon A, **Şüpheli Kimlikler**, Çev: Eser Türay, Oğlak Bilimsel Kitaplar, 521 sayfa
- CONNOR, Steven, **Postmodernist Kültür**, YKY Yayınları İstanbul, Haziran, 2011, 420 sayfa
- CRANE, Diana, **Moda ve Gündemleri**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yay. 2000, 361 sayfa
- ÇÜÇEN, A. Kadir, **Heidegger'de Varlık ve Zaman**, Asa Kitabevi, 2000, 219 sayfa
- DE QUINCEY, Thomas, **Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet**, İletişim Kitabevi, Çeviren:İsmet Birkan 2007, İstanbul, 145 sayfa
- DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu**, Fransızcadan çevirenler: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 2006, 254 sayfa
- DEMİRKOL, C.Vedat, **Modernizm ve Postmodernizm**, Haziran 2008, Evrensel Yay. 239 sayfa
- DERMAN, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Hayalbaz Yay. 2009, 120 sayfa
- DORA, Serkan, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yay. 2003, 208 sayfa
- FEINBERG Y. ve diğerleri, **Bilim ve Sanat Üzerine**, Çev: Oğuz Özügül, Us Yay. 120 sayfa

- FLUSSER, Vilem, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Çev: İhsan Derman, Hayalbaz Kitapı Nisan 2009, 97 sayfa
- FREUD, **Totem ve Tabu**, Çev: Niyazi Berkes, Kültür Serisi, İstanbul, 1971, 232 sayfa
- FREUND, Gisèle, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev: Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, 192 sayfa
- GUIRAUD, Pierre, **Göstergebilim**, Çev: Prof. Dr. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, 1994, 148 sayfa
- JAMES, Lapoujade, D, W, **Ampirizm ve Pragmatizm**, Bağlam Yay, Çev: Nusret Polat, Nisan 2009, 162 sayfa
- JUNG, C.G., **İnsan ve Sembolleri**, Çev: Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yay., 4.Baskı İstanbul Ağustos 2009, 319 sayfa
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora Kitaplığı, Temmuz 2005, 308 sayfa
- KARABIYIK BARBAROSOĞLU, Fatma, **Şov ve Mahrem**, Timaş Yay. İstanbul 2006, 216 sayfa
- KARADAĞ, Çerkes, **Görme Kültürü, Görüntü Büyücüsü**, 1. Kitap, Doruk Yay. Ocak 2004, 156 sayfa
- KARADAĞ, Çerkes, **Sözde Fotoğraf**, İmge Kitabevi, Mayıs 2000, Ankara, 262 sayfa
- KARAKUŞ, Oğuz, **Kriminalistik**, Adalet Yayınları, Ankara 2009, 631 sayfa
- KPL (Kriminal Polis Laboratuvarı) Olay Yeri İnceleme ve Kimlik Tespit Şube Müdürlüğü, **Adli Fotoğrafçılık Temel Eğitim Kitabı**, 72 Tasarım Ltd. Şti, Ankara, 2005, 145 sayfa
- LEVINAS, Emmanuel, **Ölüm ve Zaman**, Çev: Nami Beşer, Ayrıntı Yay. 2006, 156 sayfa
- LITTLE, Stephen, **“...İzmler”**, Yem Yay. 159 sayfa
- LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay. 2009, 413 sayfa
- MODIANO, Alberto, **Fotoğraf Tarihine Giriş**, Art Studio Yay. 152 sayfa
- NORTH WHITEHEAD, Alfred, **Sembolizm**, Çev: Kadir Yılmaz, Şule Yay. Ağustos, 2009, 127 sayfa

NASIO, J.-D, **Psikanalizin Yedi Temel Kavramı**, İmge Kitabevi, Çev: Özge Erşen, Murat Erşen, Ekim 2006, 244 sayfa

PARRY, Eugenia, **1886-1902 Paris Polis Kayıtlarına Göre, Bir Albüm Dolusu Cinayet**, Oğlak Bilimsel Yay. 349 sayfa

PICCA, Georges, **Kriminoloji**, Çev: Ebru Erbaş, İletişim Yay. Mayıs 1992, 115 sayfa

PRICE, Mary, **Fotoğraf**, Çev: Ayşenaz, Kubilay Koş, Ayrıntı Yay. 247 sayfa

ROBINS, Kevin, **İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası**, Ayrıntı Yay, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, 1999, 271 sayfa

SANDER, Ender, **Olay Yerinde Kriminal Araştırma Teknikleri**, Onur Ofset, 175 sayfa

SARTRE, Jean- Paul, **İmgelem**, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yay. 1. Baskı Temmuz, 2006 İstanbul, 154 sayfa

SLATER, Phil, **Frankfurt OKULU**, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yay. İstanbul, 1998, 295 sayfa

SONTAG, Susan, **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akınhay Agora Kitaplığı, Kasım 2005, 151 sayfa

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yay. İstanbul, Şubat 1999, 236 sayfa

SPIERENBURG, Pieter, **Cinayetin Tarihi Ortaçağ'dan Günümüze Avrupa'da Bireysel Şiddet**, Çev: Yiğit Yavuz, İletişim Yay. İstanbul 2010, 376 sayfa

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY, İstanbul, 2003, 242 sayfa

TUNALI, İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, Ekim 2008, 282 sayfa

ÜMİT, Ahmet, **Beyoğlu Rapsodisi**, Everest Yayınları, 30. Basım Temmuz 2010, 408 sayfa

YAYKIN, Murat, **Fotoğraf İdeolojisi**, Kalkedon Yay. Sayfa, 177 sayfa

Tezler

AYVAZ, Çetin, **Türkiye’de İnternet Haberciliğinde Fotoğraf**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İzmir 2008, 173 sayfa

GÖKTAN, Çağatay, **Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, 287 sayfa

KIRLI, Serkan, **Türk Yazılı Basımında Görselliğin Yeri ve Basım Fotoğrafçılığındaki Teknolojik Gelişmeler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009, 208 sayfa

ŞENOL, Işıl, **Moda Fotoğrafı**, Marmara Üni. Güzel Sanatlar Enst. Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul, 2007, 87 sayfa

Dergiler, Makaleler, İnternet Adresleri ve diğerleri

ATAY ESKİER, R. Simber, **Fotoğraf ve Şiir**,
<http://www.fotoritim.com/yazi/simber-atay-eskier--fotograf-ve-siir>

DAYI, Handan, **Boğulmuş Bir Adam Olarak Öz Portre**, Fotografya 20.sayı,
<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=329,547,0,0,1,0>

ERGÜVEN, Mehmet, **Sembol ve Psikanaliz: Ölüler Adası**, Cogito, Sayı:9, Yky, 331 sayfa

GÖKTAN, Çağatay, **Çağdaş Fotoğraf Sanatçılarından Örnekler: Andres Serrano**, Fotoritim, e-fotoğraf dergisi, sayı: Mayıs 2010,
<http://www.fotoritim.com/yazi/m.cagatay-goktan--cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler--andres-serrano>

MENEGHELLI, Luigi, **Izima Kaoru’nun Sergi Kataloğu Yazısından**, 25 February /1 April 2006,
<http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=1023&cid=98552>

OLAF, Erwin, **Asil Kan**, Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi, Sayı 18, 96 sayfa

ÖZEL, Zühal, **Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme, Sherman, Morimura, Ungun**, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0>

SCHELS, Walter, **Ölümden Az Önce Hayat** , Fotografya 20. sayı,
<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=327,545,0,0,1,0>

TURGUT, Serdar , **Ölümün Pornografisi**, Akşam Gazetesi, 26.03.2010
<http://aksam.medyator.com/2010/03/26/yazar/4401/aksam/yazi.html>

YILMAZ, Arzu, **Fotoğraf ya Biridir ya da Öteki**, İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği,
Bakaç Dergisi, sayı:5

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Psikanaliz>

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=329,547,0,0,1,0>

http://en.wikipedia.org/wiki/Joel-Peter_Witkin

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mehmet Fatih YELMEN

Doğum yeri ve yılı: İstanbul 1981

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Lise: 1999, Bornova Anadolu Lisesi

İş tecrübeleri;

2008 / 2009: İstanbul Fotoğraf Akademisi'nde moda dergilerine editoryal çekimler.

2006 / 2009: İstanbul'daki pek çok reklam ve moda fotoğrafçısına, yurt dışından gelen yabancı fotoğrafçılara asistanlık; Jon Stigner ve Nihal Gündüz 'ün sürekli asistanlığı.

06 / 2006: İzmir Kuzey Kafkasyalılar Kültür Sanat ve Eğitim Derneği için sponsor firmaların reklam videoları

02 / 2004: Aykut Uslutekin Pro – Tek Fotoğrafçılık Reklam ve Tanıtım, İzmir (asistan olarak)

6-7-8 / 2002-2003-2004: Colour Vision Photography Team – Logos Ajans, İzmir

5/ 2002: Ege Obez Hasta Derneği'nin “Sağlıklı Beslenme” adlı kitabı için fotoğraf çekimi

2001 / 2004: Kısa filmlerde set fotoğrafçılığı, konser fotoğrafçılığı, sahne fotoğrafçılığı

Kişisel Sergiler:

Haziran 2005 “Evvel Zaman İçinde”

Yayımlar:

Kasım 2005 Mavişehir Yaşam Dergisi'nde fotoğrafları yayınlandı.