

2025, 12(1): 38-55

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2025.1.38-55>

Makaleler (Tema)

ÇERÇEVENİN POLİTİKASI: NE İÇİN, KİMİN GÖZÜNDEN?

N. Gamze Toksoy¹

Öz

İnsan faaliyetlerinin gezegeni şekillendirmedeki baskın rolünü vurgulayan kavramsal bir çerçeve olarak Antroposen, çeşitli disiplinlerin dahil olduğu zengin bir tartışma alanı yaratır. Bu tartışmaların önemli bir boyutunu, insan merkezli dünya görüşünün neden olduğu dışlayıcı ve ötekileştirici pratiklerin eleştirisi oluşturur. Belirli bir insan tanımını yücelten bu bakış açısı modernite ile birlikte pekişmiştir. Modern dünya inşa edilirken yalnızca doğayı değil, insan topluluklarını da hiyerarşik bir düzene tabi tutan ve diğer varlıkları aşağı konumlandıran etkili söylemler üretilmiştir. Bu metinde, insanın merkezi konumdan yönelttiği bakışın ürünü olan, sosyo-kültürel hiyerarşileri pekiştiren ve dünya genelinde doğanın ve kültürlerin tahribatını meşrulaştıran, görsel temsil alanı mercek altına alınıyor.

Antroposen çağının ayırt edici icatlarından biri olan ve günümüze kadar toplumsal yaşamdaki yönlendirici etkisi artarak süren görüntüler, sömürgeci pratiklerin meşrulaştırılmasına katkı sunmuştur. Fotoğraf, sinema, haritalar ve dijital medya gibi görsel temsil biçimleri, dünyayı yansıtmanın ötesinde; onu belli bir perspektiften inşa eder. Görsel çerçevelerin etkili ideolojik aygıtlara dönüşmesinde sömürge coğrafyalarının ilk dönem temsillerinin ve onların sergilenme biçimlerinin rolü büyüktür. Sömürgeci pratiklerin

¹ N. Gamze Toksoy, Doç. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ORCID ID: 0000-0002-7506-897X, gamzetoksoy@gmail.com

meşrulaştırılmasında, egemen temsil biçimleri, "öteki"ni tanımlayan ve ona belirli roller biçen araçlara dönüşmüştür. Bu metinde, evrensellik iddiası olan ve açıldığı dönemlerde geniş yankı uyandıran *The Family of Man* sergisinden örnekler veriliyor. Böylece yalnızca geçmişte değil; günümüz medya ve iletişim sistemlerinde de etkisini sürdüren ve ötekine dair kalıp yargıları yeniden üreten görsel temsil biçimleri sorgulanıyor.

Anahtar Kelimeler: Antroposen, Görsel Temsil, Fotoğraf, Sömürgeci Bakış, The Family of Man

POLITICS OF FRAMES: FOR WHAT AND THROUGH WHOSE EYES?

Abstract

Anthropocene has created a rich field of debate involving various disciplines. An important dimension of these debates is the critique of the exclusionary and othering practices caused by an anthropocentric worldview. This perspective, which glorifies a certain definition of humans, has been reinforced by modernity. Thus, it has produced effective discourses that subject not only nature but also human communities, to a hierarchical order and position other beings as inferior. This text examines the field of visual representation, which is the product of the human gaze directed from a central position, reinforcing socio-cultural hierarchies, and legitimizing the destruction of nature and cultures around the world.

Images, one of the distinctive inventions of the Anthropocene epoch that continues to have an increasingly direct impact on social life to this day, have contributed to legitimizing colonial practices. Visual forms of representation, such as photography, cinema, maps, and digital media, go beyond reflecting the world; they construct them from a certain perspective. Early representations of colonial geographies and how they were exhibited played a major role in the transformation of visual frames into effective ideological devices. In the legitimization of colonial practices, dominant forms of representation have turned into tools that define the 'other' and assign certain roles to it. In this text, examples of exhibitions with a claim to universality that were widely acclaimed at the time of their opening are provided. In this way, the forms of visual representation that continue to be influential not only in the past but also in today's media and communication systems and that produce stereotypes about the 'other' are questioned.

Keywords: Anthropocene, Visual Representation, Photography, Colonial Gaze, The Family of Man

Giriş

En kapsayıcı haliyle insan devri diye tanımlanabilecek Antroposen kavramının işaret ettiği insan, sosyal bilimlerde doğayı tahrip eden pratiklerin, ekonomik eşitsizliklerin, toplumsal çöküşün faili olarak, hatırı sayılır bir süredir eleştirilerin odağında. Covid-19 pandemisi sonrası bu eleştiriler çok daha güçlü tonlarda çıkıyor; yaydıkları etki, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerini kat ederek ve çoğullaşarak genişlemeye devam ediyor. Doğayı sömüren, tahakküm altına alan, binlerce yıldır varlıkların birbiriyle kurdukları ilmek ilmek incelikle örülmüş semiyotik ilişkileri, dolaşıklıkları yok eden insan döneminden çıkmanın yollarını arayan sesler yükseliyor. Tam da bu düşünsel atmosferde yeniden hatırlamak gerekir ki, bugün dünya genelinde yarattığı tahribatın sonuçlarıyla gittikçe daha sert biçimde karşılaşan Antroposen çağının insanı (man), hiçbir zaman evrensel ve kapsayıcı bir kategori olarak insanlık bütününe karşılık gelmemiştir. Ayrıcalıklı gruplara işaret eder; kendi çıkarı için ötekini ve tüm kaynaklarını ele geçirmeyi hak gören, yaşamaya değer hayatlar yaşadığı varsayılan yani insan sayılan gruplara. Bu insanın eylemlerinin herhalde en cüretkâr biçimde tarih sahnesine çıktığı dönem, Avrupalı'nın bitip tükenmek bilmeyen şiddetiyle sürdürdüğü sömürgeci pratikler olmuştur.

İnsan merkezci dünya algısını mümkün kılan, Antroposen çağının kurucu öznesi beyaz, eril, Batılı'nın merkezdeki yerini bizzat şiddet eylemleriyle ve akıl almaz boyutlarda çeşitlenmiş ötekileştirme pratikleriyle garanti altına almış olmasıdır. Sanayileşme sonrası daha da karmaşılaşan ve kemikleşen toplumsal eşitsizlikler, ayrımcılık, cinsiyetçilik, ırkçılık gibi süregelen sorunlar bu merkezdeki hiyerarşik üstünlüğü koruma arzusunun sonuçlarıdır. Günümüzün toplumsal problemleri diye söz edilen meselelerin çoğunun kökenini bulabileceğimiz sömürgecilik, ekolojik, ekonomik ve sosyal krizlerle, insanın merkezi konumuna dair yarattığı güçlü algıyla çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmeye devam ediyor. İnsanlığın yıkıcı ortak bir evresinden söz edilecekse, çağdaşı olduğumuz toplumlarda açık bir biçimde sürmekte olan ve ötekine yaşam hakkı tanımayan bu pratiklerin meşruluk kazanırken geçtiği patikaları hatırlamak gerekir. Bu gözle, modern dünyanın alabildiğine çeşitlenmiş araçlarını yeniden değerlendirmek, insan merkezci ve dışlayıcı söylem ve pratiklerin sürdürülmesinin nasıl mümkün olduğunu kavramanın yollarından birini açar.

Çağdaş toplumlarda görüntüler, yüzyıllardır süregelen sözünü ettiğimiz güç ilişkilerinin ve iktidar stratejilerinin araçları olarak özgün bir yere sahiptir. 19. yüzyılda fotoğrafın toplum sahnesine çıkışıyla sömürgeleri ziyarete giden antropologların, gezginlerin, sanatçıların sömürgeci söylemi görsel temsil alanında destekleyen fotoğrafik kayıtlar üretmeleri mümkün olmuştur. Merkezi Batı olan dünyadan atılan bakışın yerli imgesi, çerçevesinin sınırlarına öylesine sıkı yerleştirilmişti ki etkisi günümüze kadar ulaşan bir görsel kültür oluşturdu. Kendinden olmayanın teşhirine dayalı bu kültürün temelinde, öteki olarak konumlandırılan toplumları, bireyleri ve onların yaşadığı doğal çevreyi aşağıda gören ve tekrarlarla

kanıksatılan görsel çerçeveler vardır. Henüz görülmemiş coğrafyalara dair imge dünyasını şekillendiren bu temsil biçimleri, sömürgeci bakışı (colonial gaze) meşrulaştıran ve pekiştiren bir araç haline gelmiştir.

Bu metinde üzerinde durulan örneklerle, 19. yüzyılın görüntü üretme teknolojileri ile sömürgeci pratiklerin nasıl iç içe geçtiği ve bakışın nasıl şekillendirildiği sorgulanıyor. Geçtiğimiz iki yüzyıl içinde insan yaşamını farklı boyutlarıyla yönlendiren ve etkisi altına alan fotoğrafın, yaşamın kaydını tutan belgeler olmanın ötesinde ilk dönemlerden itibaren belirli ideolojilerin ve kalıp yargıların görsel çerçevelerini yaratan bir temsil pratiği olduğu gösterilmeye çalışılıyor. Bu bağlamda fotoğraf sergilerinin rolüne özellikle işaret ediliyor ve metnin dikkati dönemin ideolojisini besleyen sergilerden biri olarak *The Family of Man* sergisine yöneliyor.

Antroposen Çağında Görsel Temsil ve Tahakküm

Sömürgecilik, Antroposen çağının belli bir grup insan eylemliliğini anlatan, günümüz dünyasını şekillendiren ve etkileri hala hissedilen en önemli tarihsel süreçlerinden biridir. Sömürgecinin faaliyetleri ekonominin, sosyal yaşamın, ekosistemlerin üzerinde kalıcı tahribat yaratmıştır. Sanayi devrinden itibaren etkisini dünya genelinde artıran sömürgecilik pratiklerinin sürdürülmesi sistematik şiddet içeren eylemlerle ve toplumsal yaşamı etki altına alabilen meşrulaştırıcı araçlarla ancak mümkün olmuştur. Sömürgeleştirilen açılarından dayatılan bu sürecin zorla kabulü her zaman doğrudan şiddet eylemlerinin sonucu değildir. Aynı zamanda ele geçirilen coğrafyalardaki yaşamın ve kültürün hiyerarşi yaratan belli total tanımlara indirgenmesidir. Sömürgeleştirilenin "çoğulluk" işareti diyebileceğimiz mistifikasyona bağlı total tanımlarla yaratılan imgesi, onu ayrı bir kimlikten yoksun kılarak anonim bir kolektiflik içinde var etmiştir (Memmi, 2021, s.111-115). Kendini yüceltirken ötekini aynılaştırmak, gittikçe ele geçirilen coğrafyaların yerlilerini kimliksizleştiren ve insanlıktan çıkaran hiyerarşik bakışı kanıksatmıştır. Fotoğrafın, ortaya çıktığı 19. yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren görsel temsilde açtığı devasa alan içinde bu şiddet tarihinin izleri vardır. Fotoğraflar, sömürgeci söylem ve pratikleri görsel dilde destekler nitelikte çerçevelerdi ve uzunca bir süre bu kayıtlar sömürgeci dünyanın seyirlik malzemeleri olarak hizmet verdi.

Batının endüstrileşme sonrası ihtiyaç duyduğu hammaddelerin kaynağı coğrafyalarda sürdürülebilir sömürü mekanizmalarının yaratılabilmesi için yerel kültürün anlaşılması ve yönetilebilmesi gerekiyordu. Bu ihtiyaçla, erken dönem antropolojik çalışmaların bilimsel yaklaşımları "ötekinin keşfi" arzusu üzerinden birbiriyle kesişti. *Uzak diyarlar* sahip oldukları özgün yaşam biçimleri ile değil, henüz modernleşmemiş dolayısıyla gelişme aşamalarının başındaki ilkel kültürler olarak tanımlandı. Batılı medeniyetlerin modern öncesi yaşamın nasıl evrildiğini anlamak için inceleme nesnesi muamelesi yaptığı coğrafyaların kültürlerinin betimlenmesi ve sınıflandırılması için fotoğraf son derece elverişli bir araçtı. Antropolojik araştırmalarda ilkel kabul edilen yerli kültürlerle odaklanan görselleştirmeler bir yandan sömürgeci yönetimlere bilimsel meşruluk kazandırıyor. Öte yandan kültürlerin merak uyandıracak detaylı görsel temsilleri egzotik

varlıkların sergilenmesi ve arşivlenmesi için Batılı koleksiyonerlere uzun süreli kazanç sağlayacak ticari bir pazar yaratıyordu. Böylece fotoğraflar bilimsel toplantılarda, müzelerde, sergilerde kültürel gerçekliğin kanıtları olarak, bilginin değişim ve dolaşım nesnesi olarak değer buldu. Sömürgeci bakış temelde bir sınıflandırma ve kontrol mekanizması olarak işlemiştir. Ele geçirilen topraklar sürekli olarak gözlemleniyor, kaydediliyor ve haritalandırılıyordu. Sömürgeleştirilmiş kültürlerin fotoğrafları da bu bakışı pekiştirecek şekilde Batılı normlardan farklı egzotik olarak temsil edilen varlıklara ait sembolik dili inşa ediyordu (Deborah, 1997; Edwards, 2001; Smith, 2002).

Sömürge coğrafyalarının ilk dönem fotoğraf kayıtları, çoğunlukla antropologların objektifinden çıkmış "bilimsel" değerlerine atıf yapılarak kurumsal desteklerin alındığı ve elbette öteki dünyanın gizemlerine iştahla merak duyan kalabalıkların dikkatini çekebilecek yaratıcılıkla tasarlanmış sergilerle gösteriye çıkıyordu. Bu sergileme biçimleri sömürge coğrafyalarının tarihini Batı perspektifinden yeniden yazma girişimiydi. Fotoğrafların yarattığı yerli imgesi ırkçı teorileri görsel temsil alanında destekler nitelikteydi. Sergilerde sadece ele geçirilen coğrafyaların dikkat çekici görsel temsilleri sergilenmiyor, canlı insanlar da onlara ayrılmış paravanlarda gösteriye çıkarılıyordu. 1800'lerin sonlarından başlayan ve yakın tarihimize kadar devam eden sergiler içinde Paris Exposition Universelle (1889), Chicago World's Columbian Exposition (1893), The Savage South Africa (1899), Louisiana Purchase Exposition (1904), The Negro in Art Week (1927), Paris Exposition Coloniale Internationale (1931) burada ele aldığımız bağlam açısından etkileri yaygın ve dikkat çeken örneklerdir. Sömürgeci bakışın kristalize olduğu bu örnekler, bir yanıyla modern Batı'nın başarılarının görücüye çıktığı modellerdi. Öte yandan sömürgeleştirilen yerlerdeki yaşamın bir tür seyirlik malzemeye dönüştürülerek izleyiciye sunulduğu alanlardı. Bu sergilerin organize edilme biçimi, tıpkı müzecilik örneklerinde olduğu gibi ele geçirilen ve kaynakları yağmalanan coğrafyaların kültürleri ve doğası üzerindeki hak iddiasına dayanmıştır. Sergi panoları, afişler, heykeller ve fotoğraflar aracılığıyla üretilen imgeler, sadece sanatsal temsiller değil, aynı zamanda toplumsal düzeni ve güç ilişkilerini pekiştiren ideolojik araçlar olarak işlev görmüştür. Bu tür fuarlar ve sergiler, sadece sömürgeciliğin meşrulaştırılmasına katkıda bulunmamış, aynı zamanda bu eril ve ayrımcı hiyerarşilerin küresel ölçekte dolaşıma girmesini sağlamıştır (Mitchel, 2001; Edwards, 2001; Pinney ve Peterson, 2003; Azoulay, 2019; Sealy, 2019).

Geçtiğimiz yüzyılda Batılı öznenin öteki olarak konumlandığı insanlara ve insan dışı varlıklara yönelttiği sömürgeci bakış öylesine güçlü bir algı yaratmıştır ki günümüz görsel dünyasının sahip olduğu bunca çeşitliliğe rağmen üstünlük mitini destekleyen belli çerçeveler varlığını korumaya devam ediyor. Bu bakış, görsel temsil alanında tektipleştirici, nesneleştirici, aşağı konuma yerleştiren bir görme biçimidir. Medeni, ilkel, egzotik, düşkün, çaresiz, tehlikeli gibi binlerce sıfatın Batılı olmayan dünyanın insanlarına ve insan dışı varlıklarına yakıştırıldığı ve bugün hala geçerliliğini koruyan kalıp yargıları ifade eder. Sömürgeci bakıştan üretilen görsel imgeler belli bir tarihsel dönemin ürünü değildir yalnızca, bugüne kadar süregelen güç

ilişkilerinin, ayrımcı ve ötekileştirici pratiklerin de kaynağıdır. Antroposen çağının yıkıcı gücü olmuş insanın kendi dışındaki tüm canlılara yönelik ekonomik, ekolojik ve kültürel şiddetinin göstergeleridir.

Görsel temsil alanında ötekileştirici çerçeveler itibarını büyük oranda sergileme -asında gösteri malzemesine dönüştürülerek aşağılama- pratiklerine borçludur. Sergiler beyaz Avrupalının kaynaklarını ele geçirdiği coğrafyaların ganimetleriyle büyük bir gösteriye dönüşüyordu. Antropologların bilimsel yaklaşımlarının ürünü olarak sunulan gezip inceledikleri kültürlere ait fotoğraflara da ilk dönemlerden itibaren önemli yer veriliyordu. Üstelik sergilere konu olan "egzotik" dünyaları gezme ve fotoğraflarını çekme ayrıcalığına sahip olamamış meraklı gözler için başka olanaklar da yaratılmıştı. Yani başımızdaki tarihte Avrupa'nın büyük kentlerinde kurulan dev sergi alanlarında sömürge coğrafyalarının ganimetleri arasında canlı insanlar sergilendi. "İnsanat bahçeleri" (human zoo) kimin bakışından nasıl bir dünya görüldüğünün, kimin göstermeye hakkı olduğunun ve çerçevenin içinin nasıl bir görme rejimine hizmet edecek şekilde tasarlandığının en çarpıcı örnekleri arasındadır. Kendilerine ayrılan paravanlarda eğlence nesnesine dönüştürülen, çoğunlukla çıplak veya geldikleri yere özgü bedenlerini örtmeyen yerli kıyafetleri ile sergilenen insanlar, kendilerini izlemeye gelen ve fotoğraflarını çeken kalabalık gruplar karşısında egzotik nesneler yerine konuluyordu.

Sömürgeci Batının imge dünyası ele geçirme hakkı etrafında şekillenmiştir. Topraklarından zorla koparılmış, merkez Avrupa şehirlerinin dev sergilerinde sergilenen yerlilerin yarı çıplak imajları elbette farklı kültürlerin tanıştırılması meselesi değildi. Seyretme, gösterme ve aslında teşhir hakkını elinde bulunduranın dünyayı nasıl gördüğü meselesiydi. Ayrıcalıklı konumdan gelen bakış, yağmalanan coğrafyalarda yaşayan insanlara yöneldiği gibi doğanın bütün varlıklarına da yöneldi. Üstün olduğu varsayılan insanı merkeze alan düşünceler, inançlar ve pratikler insanlar kadar insan dışı varlıkların da egemen olana hizmet etmek, onun ihtiyaçlarına cevap vermek zorunda olduğu yanılsamasıyla sistemi inşa etti. Bugün artık uluslararası fuarlarda kafeslere konarak, yüzlerce seyircinin önünde zorla dans ettirilen ve fotoğrafları çekilen insanlar sergilenmiyor. Ancak, görüntü üretim teknolojilerinin olanakları geliştikçe gittikçe çeşitlenen temsil formlarında farklı kodlarla normatif kurgu korunmaya devam ediyor. Kendi dışındaki varlıkları ötekileştiren bu bakış, günümüz görüntü dünyasının temsil stratejilerini yarattı. Söz konusu stratejilerin yeni biçimlerini anlamak ve önceki dönemlerle bağını kurmak için bütünsel yaklaşımlara olan ihtiyacımız artıyor.

Bu bağlamda, ekofeminizmin ve eleştirel insan sonrası çalışmalarının Antroposen çağının şiddetine getirdikleri bütünsel eleştirilere kulak vermek, sömürge pratiklerinin çeşitli göstergeleri arasında bağ kurmak için kritik bir öneme sahiptir. Bu alanlarda biriken tartışmalarda, Antroposen çağında yaşanan ekolojik krizlerin yalnızca çevresel sonuçlarıyla açıklanamayacağı vurgusu ön plana çıkar. Kapitalist ataerki sistemin eril şiddeti kendi dışındaki tüm varlıkları tahakküm altına almayı hedeflemiştir. Bu pratiklerin dünya genelinde sürdürülebilmesi sömürgecilik, kapitalizm ve ataerkilliğin birbiri içine geçmiş organize şiddetinin

sonucudur. Böyle bir yaklaşım, insan-merkezci ve ataerkil sistemlerin doğayı ve ötekileştirilen grupları nasıl ortak bir tahakküm mekanizması altında ezdiğini gözler önüne serecektir (Gaard, 1993; Adams, 2013; Braidotti, 2014; Shiva, 2016; Shiva ve Mies, 2019). Görsel temsil alanı sözü edilen sistem ve organizasyonların farklı boyutlarını inceleyebileceğimiz meşrulaştırıcı araçlarından biridir.

Mevcut sistemin eril şiddeti, kadınları ve ötekileştirilen insan gruplarını zor ve baskı mekanizmalarıyla yönettiği gibi doğayı, hayvanları ve genel olarak insan dışı varlıkları da tahakküm altına alma güdüsüyle şekillenmiştir. Yüzyıllardır süren tahakküm iktisadi, politik ve sosyal boyutu kadar kültürel ve sanatsal temsil biçimleriyle de paralel ilerlemiştir. Fotoğraf tarihi bu şiddetin farklı biçimlerde görünür olduğu sistematik ayrımcı pratiklerin, cinsiyetçi ve türcü tahakküm biçimlerinin örnekleriyle doludur. Görsel temsil alanının geçtiğimiz yüzyılda geliştirdiği yeniden üretim mekanizmalarını değerlendirmek için ihtiyaç duyulan bütünsel bakışı geliştirmek açısından ekofeministlerin ve eleştirel insan sonrası tartışmalarının açtığı yol gittikçe daha belirginleşmektedir.

Mesela Rosi Braidotti'nin *erkekinsan* kavramı, Batı düşüncesinde inşa edilmiş normatif insan anlayışının cisimleşmiş bir ifadesidir ve imgelerin iktidar ilişkileriyle bağını kurmak açısından iyi bir metaforudur.² Yalnızca biyolojik bir cinsiyet kategorisine işaret etmez, aynı zamanda toplumsal ayrıcalığa sahip olan belli bir beden normunu, dünyada yaşanan ekolojik ve toplumsal felaketlerin failini de ima eder. Bu imge sömürgeci pratiklerin meşrulaştırıcı aracıdır. Batılı, eril ve sağlıklıdır, "ilkel" yaşamı yönetme hakkı tanınan, ele geçirilen coğrafyaların yerlilerine ve insan dışı varlıklarına hiyerarşik bir sistem içinden bakan öznedir. *Erkekinsan* kavramı bu bağlamda imgeler aracılığıyla toplumsal hiyerarşilerin nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü anlamak için anahtar niteliktedir (Braidotti, 2014, s. 25). Yerli imgesinin üretildiği ilk dönemlerden günümüze kadar görsel temsil dünyasında bu ayrıcalıklı öznenin konumu doğa-kültür, medeni-ilkel gibi ikili karşıtlıkları sağlamlaştırmıştır.

Cisimleşmiş eril normu idealize eden ve onu olağanlaştıran farklı mecralar içinde özellikle popüler kültür ürünlerinin, Avrupa dışı coğrafyaların imgeselleştirilmesinde etkisi büyüktür. Popülerleşen görsel temsillerde, farklı kültürlerin yaşam biçimleri kimi zaman görünmez kılınarak, kimi zaman ise egzotikleştirilerek ve marjinalleştirilerek toplumsal tahakküm pratikleri pekiştirilmiştir. Lutz ve Collins'in National Geographic dergisi üzerine yaptıkları araştırma kültürler arasındaki hiyerarşinin nasıl yeniden üretildiğini gösteren detaylı bir çalışmadır. Derginin yıllar içerisinde oluşturduğu görsel kültür, Batılının hayal dünyasının imgeler aracılığıyla nasıl yönetildiğini gözler önüne serer. Lutz ve Collins dergiyi, Amerikalının zihninde öteki dünyayı yaratan bir araç olarak tanımlar. 1880'lerden günümüze kadar büyük oranda yayın politikasını koruyan ve dünya çapında binlerce insanın düzenli takip ettiği yayının, beyaz, orta sınıf Amerikalı erkeğin bakışına hizmet ettiğini vurgularlar. Derginin izlediği kültür politikası, tıpkı müze koleksiyonlarında

² Braidotti'nin Vitruvius'un Erkekinsan tablosundan geliştirdiği kavramdır. Bkz. Braidotti, R. (2014). İnsan sonrası. İstanbul. Kolektif Kitap, s. 25.

olduğu gibi, farklı kültürlerin yaşamlarını kategorize edici bir gözle derlemeye dayanır. Dünyanın her yerinde satılan milyonlarca kare fotoğrafın ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulduğunda aslında birbirinin tekrarı olan üst temalar altında toplanabildiği anlaşılır. Fotoğraflara konu olan hayatlar, renkli, ilginç veya egzotik nitelikleriyle görünürlük alanına getirilirler. Tarihlerinden koparılarak idealleştirilmiş bir dünya içerisinde sürekli tekrarlanan imgeler, görsel temsil alanında sömürgeci bakışın nasıl normalleştirildiğini gösterir (Lutz ve Collins, 2012, s. 1-46). Derginin sayfaları arasında defalarca tekrarlanan çıplak veya yarı çıplak yerli imgesi sergilerde teşhir edilen bedenlerin ve imajların hem devamı hem de kamusal alana taşınmış biçimidir.

National Geographic çeşitlenmiş yayın organlarıyla kapitalist ataerkil sistemin görsel temsil üzerinden ortak bir kurguyla nasıl işlediğini iyi bir örneğidir. Dünyanın uçsuz bucaksız noktalarına kadar ulaşmış Batılının kamerası, macera tutkusunu beslerken sömürge coğrafyalarını belli tanımlara sıkıştırmaya devam etmiştir. Böylece bilinmeyen coğrafyaların aktörleri tüketim kültürünün kimliksiz ve aidiyetsiz metalarına dönüşür. Antroposen çağının şiddeti, aynı sosyal yüzeyin birbirinden farklı bileşenleri olarak okunmaya başladığında üzerinde hak iddia edilen coğrafyaların nasıl görünürlük alanına taşındığı meselesi aynı zamanda, ötekini tanımlayan ve damgalayan çerçevelerin kimler tarafından, nasıl inşa edildiği ve nasıl bir süreçten geçerek etkisini koruduğu meselesi olur. Bunun mümkün olabilmesi için her şeyi gösterme hakkı olduğunu düşünen eril akla ihtiyaç vardı. Azoulay, "söz konusu hak yalnızca görme hakkı olduğunda, her şeyi görülmeye ve sergilenmeye zorlamanın içerdiği şiddet silinir ve inkâr edilir" diyor. Herkesin her şeyi görme hakkı olduğunu iddia edebilmek için, herkesi gerçek anlamda evrenselleştirmek gerekecekti ki, bu ancak daha fazla şiddet uygulayarak mümkün olacaktı (Azoulay, 2018). Sömürülen coğrafyaların kaynaklarının, nesnelerinin, insan ve insan olmayan varlıklarının kendi yaşam alanlarında yaşam haklarına ve her şeyin gösterilmemesi hakkına sahip oldukları inkâr edildi. Bunun için ele geçirilen nesnelerin ve imgelerin evrensellik söylemi içinde sergilenmesi gerekiyordu. Onlar aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif hafızayı biçimlendirmek mümkün olacaktı.

Zaman içinde gösteriye çıkan sömürge coğrafyalarına ait doğrudan şiddet görüntüleri yerini çok daha inceltirilmiş ve imgesel şiddeti okumanın ilk bakışta kolay olmadığı formlara bıraktı. Evrensellik kurgusu bu tür görsel temsillerin meşruluğunu kazandırmak için genel ve kabul edilebilir bir çerçeve sunuyordu. Böylesi bir çerçevenin üzerine düşünme imkânı veren örneklerden biri *The Family of Man* sergisidir. Sergi ilk bakışta insanat bahçelerinin vahşetinden çok uzaktır ve savaş sonrası dünyayı barışa davet eden, evrensel değerleri hatırlatan temalar etrafında şekillenmiştir. Ne var ki, idealleştirilen dünyanın kimin bakışından tanımlandığını ve imgelerin normatif hiyerarşileri nasıl pekiştirdiğini gösteren ilginç bir örnektir de aynı zamanda. Ortak değerler, evrensellik ve insanlık tanımları iki savaş sonrası dünyada o dönemde karşılığını bulsa da serginin sömürgeleştirilmiş toplumlara ve onların kültürel pratiklerine yönelttiği bakış tartışma konusu olmaya devam ediyor. Aşağıda *The Family of Man* sergisine daha yakından bakılıyor. Sergide yer alan fotoğrafların daha

geniş tartışmalarla birlikte değerlendirilmesinin önemi vurgulanıyor. İnsanın evrenselliğini ve ortak deneyimlerini gösterdiği iddia edilen fotoğrafların, normatif alanın inşasına nasıl hizmet edebileceği sorgulanıyor.

Dünya Bir Sergiye Sığar mı? The Family of Man ve Bakışın Sınırları

İkinci dünya savaşı sonrası fotoğraf dünyası kadar akademik çevrelerin de uzun yıllar dikkatlerinden düşmeyecek bir sergi açılmıştı. *The Family of Man* sergisi, 1955 yılında Edward Steichen'in küratörlüğünde New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) kamuya sunulmuş ve daha sonra dünya çapında birçok ülkede sergilenmişti.³ Sergi, dünya çapında seyahat eden gezici bir sergi olması; içinde hareket ettiği bağlamlarla dönüşebilmesi ve dolaşımda olduğu süre içinde farklı ülkelerde farklı etkileşimlere açık olması açısından önem taşır (Priem ve Thyssen, 2013, s. 828). Sergiye eşlik eden kitabın içinde altmış sekiz ülkeden beş yüz üç fotoğraf vardı. Küratörü Edward Steichen tanıtım yazısında serginin hedefini "yaşamın gündelikliği içindeki evrensel unsurların ve duyguların bir aynası olarak, insanlığın tüm dünyadaki temel birliğinin bir aynası olarak tasarlandı" sözleriyle ifade ediyordu (Steichen, 1955, s. 4). İnsanlığın hele de iki dünya savaşı sonrası gündelik yaşam deneyimlerinin ortak olduğu ve dahası fotoğraf aracılığıyla evrensel unsurlarının temsil edilebileceği iddiası pek tabii bu evrensellik fikrinin sömürgeci bakıştan ne anlama geldiğini bilen çevrelerin sert eleştirilerinin hedefi oldu ve sergi hala bu bağlamdaki tartışmalara konu olmaya devam ediyor. Eleştirilerin; fotoğrafların türünü, sergilenme biçimini ve estetik yönlerini de içeren birkaç boyutu vardı. Yer alan fotoğrafların ve fotoğrafçıların seçilme kriterleri en çok vurgulananlar arasındaydı. Serginin ortaya çıkması için uzun süreli emek harcanmış, üç yıl boyunca dünyanın her köşesinden ulaşılan iki milyondan fazla fotoğraf on bine düşünceye kadar taranmıştı ve sergilenen seçki bu fotoğraflar içinden seçilmişti (Bezner, 1999, s. 121-175; Steichen, 1955, s.5). Buna rağmen Amerikalı ve Avrupalı fotoğrafçıların sayısı belirgin bir şekilde fazlaydı, sergide yer verilen ve kitaba alınan fotoğrafların çoğu *Life*, *Vogue* gibi dönemin önde gelen dergilerinden ve *Magnum* gibi ajanslardan alınmıştı. Bu fotoğrafların üreticilerinin bakışı ve yayınladıkları mecralar Amerika'nın kültür politikasıyla uyum gösteriyordu. Soğuk savaş döneminde, ABD'nin dünya liderliğinin meşruiyetine izleyicileri ikna edecek görsel

³ The Family of Man sergisi 24 Ocak- 8 Mayıs 1955 tarihleri arasında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleşmişti. Basın serginin New York'ta çeyrek milyondan fazla insan tarafından izlediğini iddia etti. Sergi sadece Amerika'da değil dünyanın farklı yerlerinde yeniden açıldı ve oldukça popüler oldu. 1955 ve 1962 yılları arasında 38 ülkede serginin on farklı versiyonu izleyicilerle buluştu. Küratörlüğünü Edward Steichen, yardımcılığını Wayne Miller yaptı. Çağdaş belgesel diye tanımlanan fotoğraflardan oluşan görüntüler, tüm insanlığın geçtiği varsayılan (geçmesi beklenen) otuz yedi tematik bölüm altında gruplandırıldı. Hidrojen bombasının yarattığı yıkımı sembolize eden kırmızı duvarlı karanlık odadan oluşan yerleştirme ardından ortak barışçıl bir dünya arzusuna işaret edecek şekilde Birleşmiş Milletler'in toplantı salonunu tasviri, insanlığın doğum sahneleri, annelik, çocukluk, doğa, çalışma yaşamı, ölüm gibi ortaklaştırıcı temalar ve mutlu çocukları gösteren fotoğraflarla final. Ayrıntılar için Bkz. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>. Sergi Kataloğu: Steichen, E. (1955). The family of man: The greatest photographic exhibition of all time: 503 pictures from 68 countries. New York. Museum of Modern Art.

ve metinsel temsiller, tüm insanlığın geçtiği ortak döngüleri ve hümanist idealleri kapsadığı iddiası altında sergileniyordu. Oysa eleştiriler, fotoğrafların belirgin bir biçimde Batılı görüşü temsil ettiğini, ABD'nin kendi dışındaki dünyaya kendi hiyerarşik üstünlüğünü koruyacak biçimde ve kategorik şekilde baktığını dile getiriyordu. Küratörün yaratıcı tasnifi belli bir kültür politikasını oluşturacak şekilde hesaplanmıştı, bölgesel farklılıklar, sınıf, cinsiyet, etnik kimlikler homojenleştiriliyor, bulanıklaştırılıyor ve insanlık total tanımı içerisine sıkıştırılıyordu (Newbury, 2023; Tifentale, 2018; Priem ve Thyssen, 2013; Kozol, 1998). Roland Barthes (1957, s.100-102) 1957'de serginin Fransa gösteriminin ardından, insan deneyimlerinin tarihsel özgünlüğünden soyutlanarak aynılaştırmasını eleştiriyordu. İnsanlar arasındaki farklılıkları, eşitsizlikleri türler arası çeşitliliğe indirgeyerek, hepsinin ortak bir doğadan geldiği vurgusuyla, bir tür muğlak insanlık mitine yönlendirdiğimizi söylüyordu. Allan Sekula (1981, s. 19-23) "fotoğraf dilinin evrenselliği iddiasından ne anlamalıyız" sorusuna yanıt aradığı metninde sergiyi burjuva çekirdek ailesini evrenselleştirmeye çalışan kültürel sömürgeciliğin bir aracı olmakla itham ediyordu.

Sergi kataloğunda Steichen şiirsel formda şöyle yazmıştı: "Dünyada sadece tek bir insan vardır. Ve onun adı Tüm Erkeklerdir. Dünyada sadece bir kadın vardır ve onun adı Tüm Kadınlardır. Dünyada tek bir çocuk vardır ve o çocuğun adı Tüm Çocuklardır" (Steichen, 1955, s.3) Oysa, serginin kalın çizgilerle altını çizdiği evrensel insanlık evreleri, Sekula'nın işaret ettiği kutsal aile miti söz konusu olduğunda dahi sömürgeci bakışın yerleşik çerçevelerini yeniden üreten kurgudan kendini kurtaramıyordu. Aileyi kutsallaştıran, aile birliğini evrensel tek bir gerçeklik olarak dayatan anlayış, söz konusu yerli imgesi olduğunda bir önceki yüzyılın sergilenen canlı bedenlerinin adeta fotoğraf yüzeyinde yeniden hayat bulduğu karelere yansıyor. Sergi kataloğunda aşk, çocukluk, annelik, çalışma gibi farklı bölümlerin içinde çıplak yerli imgesi yeniden üretiliyor, kültür doğa ayrımının imgesel dilde aynılaştırmış tekrarları sayfaları dolduruyordu.

MoMA'daki sergi pek çok kişi için hayal ettikleri barış içinde bir dünyayı, umutları belki yeterince ifade ediyordu. Ancak belli coğrafyalarda hayatlarını sürdürenler için ideal kabul edilen dünya onların yüzyıllardır çektikleri acıların yeri idi. Kaynakları elinden alınmış toplulukların maruz kaldıkları şiddet, bir kez daha onları yarı çıplak otantik varlıklara indirgeyerek, imgesel dilde tekrarlanıyordu. Fotoğraflar arasında sömürge döneminin en rahatsız edici tek tiplendirmelerine yer verilmeye devam ediliyordu; bir tarihten yoksun, kendi egzotik dünyalarında ve idealleştirilmiş doğa parçalarında yaşayan insanlar. Geçtiğimiz iki yüzyıl boyunca bu temalardan bazıları daha ön plana çıkmış, bazıları geri planda kalmış olsa da çeşitli biçimlerde tekrarlanmaya devam etmiştir. İlk dönem antropologların yaptığı gibi fotoğrafçıların da objektifi kültürel farklılık aradı; medeni Batılı'nın kılık, kıyafetinden farklı görünen, törensel edada, tuhaf davranışlar sergileyen bir tür doğa varlıklarının peşine düştü. Bu bakış, medeni olmayan coğrafyaların "garipsenecek ve alaya alınacak" varlıkları vurgusu üzerinden farklılığı tanımlar. Bir yanıla standart olanın dışında "görölmeye değer

manzaralar" imgesi inşa edilir. Öte yandan yabancı olanı uzak tutan, onu küçümseyen, hatta kurgusal bir çerçeveden ibaret kılan bir strateji yaratılır (Lutz ve Collins, 2012, s.86).



Fotoğraf 1: Nat Farbman. *Life*. Reproduced in Edward Steichen, *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time: 503 Pictures from 68 Countries* (New York Museum of Modern Art, 1955), s.58.

Örtülmeyen bedenleriyle, yerel giysiler içinde yerlilerin tümüyle yabancı hale getirilmesi aynı zamanda onların değişimin dışında, zaman dışı varlıklar olarak algılanmasını kolaylaştırır. Bu etkiyi pekiştirmek için çoğu zaman yerli fotoğrafları "medeni" olan ile yan yana bir karşıtlık içinde sunulurlar. *The Family of Man* sergi kataloğunda Bechuanaland'dan aile portresinin olduğu sayfanın hemen yanına Amerikalı bir aile fotoğrafını yerleşmiş olması gibi.⁴ Serginin tüm insanlığın ortak değeri olarak varsaydığı aile kurgusu, ikili karşıtlıkları tekrarlayarak da imge dünyasındaki kalıp yargıları besler. Henüz insanlığın ilerleme okunda olması gereken yerine gelememiş, geri kalmış topluluklar görürüz. Onların toplumsal koşulları hakkında veya yaşamsal döngüleri hakkında bilgi edinemeyiz, diğer canlılarla ve çevreleriyle kurdukları bağların özgünlüklerini kavrayamayız. Daha da önemlisi uygarlık tanımının farklı kültürlerin çeşitliliğini barındırdığını göz ardı etmiş oluruz.

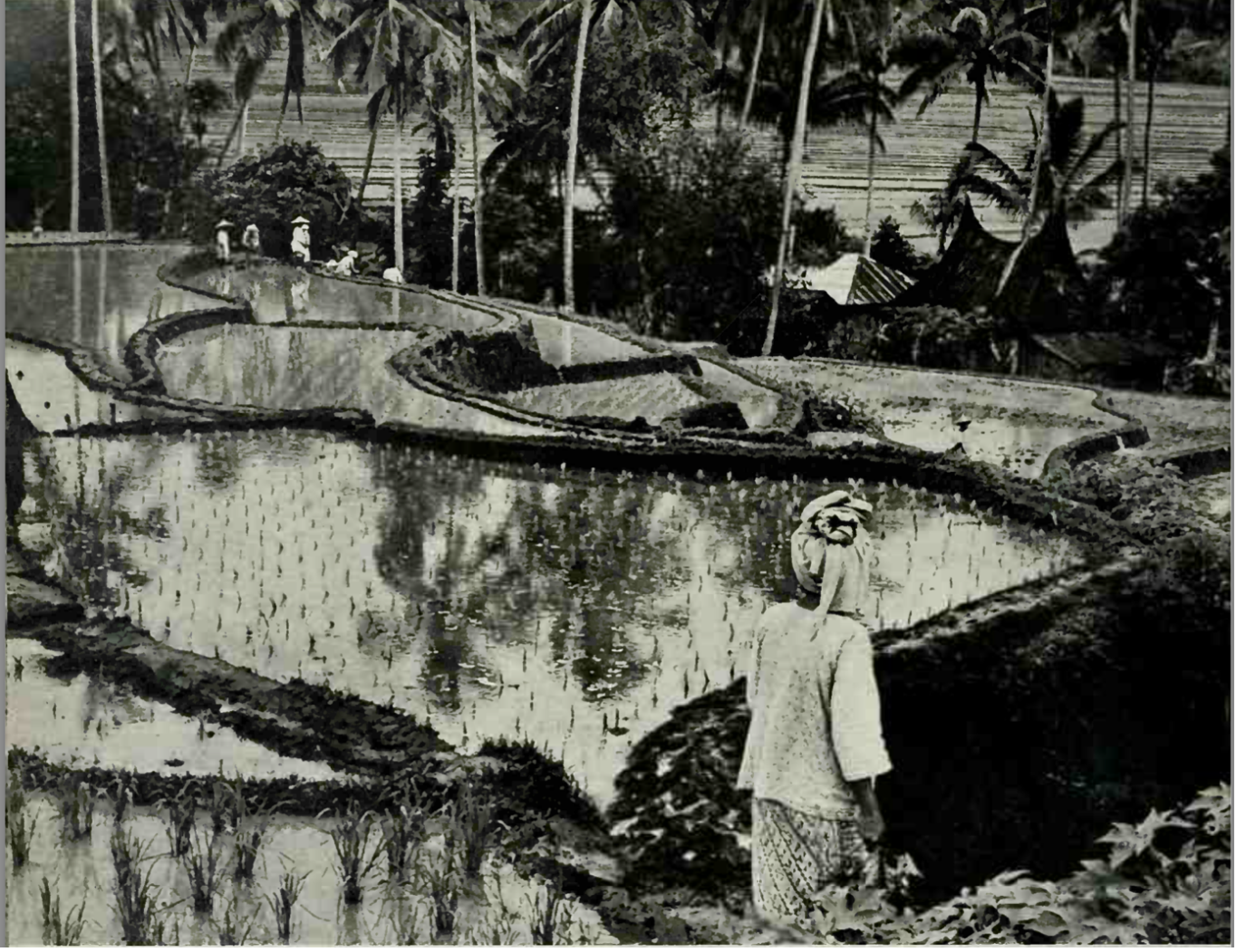
Levi-Strauss (1997, s.22, 58, 59), dünya uygarlığı tanımının bir sınır kavramı veya karmaşık bir süreci belirtmek için bir kısaltma işareti gibi kullanılabileceğini vurgular. Çünkü uygarlık çeşitli kültürlerin bir aradalığından oluşmuştur. Yani, mutlak değerde bir dünya uygarlığı yoktur ve olamaz. "Dünya uygarlığı, her biri kendi özgünlüğünü koruyan kültürlerin, dünya çapında bir koalisyonundan başka bir şey değildir." Kültürler her zaman birbirlerini etkilemişlerdi ve insan kültürlerinin çeşitliliği asla tam olarak öğrenemeyeceğimiz kadar zengin ve çeşitliydi. Sömürgeci Batı kendi kültürünün öteki topluluklarla nasıl etkileşim içinde var olduğu gerçeğinin üstünü örtecek şekilde argümanlar üretmiştir. Kültürlerin çeşitliliğini toplumlararası ilişkilerin doğal bir sonucu olarak değil, kendine benzemeyeni aşağı gören "ilkel", "yaban" gibi adlandırmalarla açıklamaya çalışmıştır. Böylece normlara uymayanlar kültürün dışına, doğaya atılmıştır.

Görsel imgelerde doğanın bir tür fon gibi kullanımı ve insanların da onun içinde zamansız, tarihsiz figürler olarak yerleştirilmeleri bu algıyı güçlendiren etkenlerden biridir. Sömürgeci bakışın izlerini taşıyan ve ilk karşılaşmada kendini kolaylıkla ele vermeyen doğa fotoğraflarının Avrupa ve Amerika dışı toplulukların ve kaynaklarının algılanışında azımsanmayacak boyutta etkili olmuş sembolik değeri vardır. Sömürgeci pratikler yalnızca insanları değil, onların yaşadığı doğal çevreyi de düzenlemiştir dolayısıyla görsel temsil alanında doğa da öteki varlıkların gösterilme biçimine benzer biçimde bakışın yöneldiği, pasif manzaralar olarak çoğunlukla karşımıza çıkar. Doğa fotoğraflarında boş ve bakir topraklar gösterilirken insan figürlerinin olmadığı, kültürden soyulmuş kareler çerçeve içine alınır. Yerel halk kadraj dışında bırakılarak toprakların sahipsiz yerler olarak algılanması sağlanır. El değmemiş güzellikte, alabildiğine geniş uçsuz

⁴ Azoulay, *The Family of Man* sergisine yöneltilen eleştirilere ilişkin farklı bir yorum getirir. Serginin, burada sözünü ettiğimiz sömürgeci bakışa dair örneklerinin, bugünden bir değerlendirilmesi yapıldığında farklı bakış açılarına izin verecek bir malzeme olarak da okunabileceğini vurgular. Dolayısıyla bütünüyle seyirciyi kalıp yargılar üzerinden etkileyemeyeceğini, bir fotoğraf sergisinin böyle bir gücünün olamayacağını akılda tutulması gerektiğini ifade eder. Serginin eleştirel potansiyeline dair alternatif bir bakış açısı için Bkz. Azoulay, A. (2013). *The family of man: A visual universal declaration of human rights*. Thomas Keenan ve Tirdad Zolghadr (Der.), içinde, *The Human Snapshot*. (19–48). Berlin. Sternberg Press.

bucaksız alanlar, "sahipsiz toprak"lar, beyaz yerleşimcilerin konumunu meşrulaştırmaya hizmet eder. Antropolojik çalışmaların fiziki coğrafyayı betimleme ve belgeleme pratikleri, sömürgeci coğrafyaların kaynaklarının tanımlanması, kaydının tutulması yani onların ekonomiye nasıl dahil edileceğinin bulunması için araç olmuştur. Bu nedenle ilk bakışta olağan bilimsel bir derleme yolu veya estetik bir uğraş gibi görünse de doğanın fotoğraflara dahil edilme biçimleri ile onların üzerinde hak talep etme arasında doğrudan bağ vardır. Sömürgeci coğrafyalardan alınan fotoğraflar ilk dönemlerden itibaren toprağı kontrol etme, kaynağı dönüştürme ve Batılı perspektife göre yeniden tanımla ve düzenleme için gerekli araçlar olmuşlardır (Burke, 2003, s.49; Smith, 2014, s. 490). Batılı seyircinin görmek istediğı gibi medeni yaşamdan uzak toprak parçaları, kaynaklar el değıştirirken yaşananlara dair herhangi bir ip ucu vermez. Egzotikleştirme yalnızca öteki olarak konumlandırılan insanlarla sınırlı kalmaz hem insanlar hem de onların içinde yer aldığı doğal çevre izleyenlerin zihninde medeniyet öncesi insan ve doğa ilişkisi hakkında büyüü bir alan yaratır. Uzak diyarların el değmemiş doğa parçaları, bakışın hedefinde keşfedilmeyi, daha doğrusu sahiplenilmeyi bekleyen bakir mekanlara dönüşür. Başka bir ifadeyle, bize sunulan doğa parçaları dünyanın güzellikleri olmanın ötesinde, ideolojik bir çerçevenin içine alınmış bölgelerdir.

Sergide yer alan özellikle Afrika ve Asya kıtalarındaki ölkelerden gelen örneklerde egzotik doğa imgesi tekrarlanır. Doğanın üretim mekânı olarak tanımlandığı bölüm ise "toprak asla ölmeyen bir annedir" (Steichen, 1955, s. 63) sözcükleriyle başlar. Görsel imgelerin coğrafyayı algılama biçimini nasıl etkilediğı bağlamında, bu örnekler dikkat çekicidir. Göz kamaştıran, alabildiğine geniş tarım alanları, topraktan üretimlerini sağlayan çalışkan yerliler için doğa kaynakları sınırsız, cömert bir varlıktır; insanın ihtiyaçları için vardır. Geniş açıdan alınmış bu tür fotoğraflarla veya panoromalarla kaynakların sınırsızlığı ve bolluk algısı yaratılır. Toprak ehlileştirilmiş, bereketli ve işlenmeye hazır bir şekilde betimlenmiş ve yerliler çevreleriyle uyumlu, üretim ve çalışma hali içinde konumlandırılmıştır. Bu tür görsel temsiller Antroposen çağının aktörlerinin neden olduğu doğal tahribatın boyutları hakkında bilgi vermezler. Farbman'ın sergide ve katalogda yer alan diğer Bechuanaland fotoğraflarında da benzer temalar tekrarlanır. Yerliler alabildiğine geniş doğal çevre içinde neşeli, üretken figürlerdir. Çıplak çocukların oynadığı, avcı kabilelerin avlandığı doğal manzaralar bir örtü gibidir; olup biten her şeyi idealleştirilmiş bir doğal güzellik vurgusunun altına saklarlar. Doğanın tekrarlanan bu tür görsel çerçeveleri sömürge döneminde ele geçirilen kaynakların kullanımı için iyi bir propaganda aracı olmuştur. Bir tarihten ve kültürden yoksun, idealleştirilmiş toprak parçaları kadar medeni dünyadan uzak doğa yaşamı içinde ilkel aktiviteleri yapan yerliler de sömürge döneminin ekonomik çıkarları için gerekliydi ve yerli topraklarının sahiplenilmesini meşrulaştıran temsillerdi.



Fotoğraf 2: Henri Cartier Bresson. Indonesia. *Magnum*. Reproduced in Edward Steichen, *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time: 503 Pictures from 68 Countries* (New York Museum of Modern Art, 1955), s.66.

Bu fotoğrafların savaş sonrası dünyada sömürgeci bakışa yönelik yeni filizlenen eleştirilerin hedefi haline gelmesi için fazla zaman geçmeyecekti. Sergi farklı ülkelerde açıldıkça oradaki sanat ve akademik çevreler tarafından yeniden değerlendiriliyor ve eleştirilere konu ediliyordu. Kimi zaman bu eleştiriler kamusal alanda ses getirecek biçimde dikkat çekici eylemlere de dönüşebiliyordu. 1959 yılında sergi Moskova'da açıldığında Nijeryalı Theophilus Neokonkwo, Life fotoğrafçısı Nat Farbman'ın o sıralarda Birleşik Krallık himayesinde olan Bechuanaland'da çektiği fotoğrafları yırtmıştı.⁵ Neokonkwo'nun açıklaması bu fotoğrafların yarattığı kültür hiyerarşisini gözler önüne seriyordu. Avrupalı olmayanların özellikle Afrikalıların "yarı giyinik ya da çıplak" yoksul, umutsuz kurbanlar olarak sunulmasını eleştiriyordu. Buna karşın Amerikalılar ve Avrupalılar ise çoğunlukla varlıklı, sağlıklı ve bilge temsil ediliyordu. Bu protesto, fotoğrafçıların Batı dışındaki dünyadan aldıkları, etkileyici ve vurucu olması hedeflenmiş röportajlar için kullandıkları fotoğraflara yönelikti. "Batılı

⁵ Protesto hakkında bilgi için Bkz. Kaplan, L. (2005). *American exposures: Photography and community in the twentieth century*. Minneapolis: University of Minnesota s.76. Tifentale, A. (2018). *The family of man: The photography exhibition that everybody loves to hate*. FK Magazine. Erişim: 29.03.2025. <https://fkmagazine.lv>

foto muhabirlerinin Batılı olmayan tüm kültürleri egzotikleştirme eğilimini eleştirme girişimiydi" (Tifentale, 2018).

Bu tür protestolarda açığa çıkan ve Batı merkezli tarih, kimlik ve bilgi üretimine yönelen eleştiriler hem akademik hem de sanat çevrelerinde gittikçe etkisini artırmıştır. Ne var ki Avrupa'da sömürgecilik karşıtı söylemlerin yükselişine rağmen imgeler dünyasında sömürgeci bakışın izleri uzun süre varlığını korudu. *The Family of Man* sergisinin savaş sonrası dünyaya gönderdiği eşitlik, kardeşlik çağrısı fazla değil birkaç yıl sonra Belçika'da açılacak dünya fuarında "öteki" dünyanın "eski" ayrımlarına karşılık gelecekti. 1958 yılında Brüksel'de açılan Expo 58 fuarı "insanlık, ilerleme, barış" teması altında Belçika'nın o yıllardaki sömürgelerinin kültürüne odaklanırken ilk dönem insanat bahçelerinin tekrarından geri durmamıştı. Kongo'dan getirilen ahşap heykeller, maskeler, seramik, müzik aletleri ile birlikte Kongolular da halkın kültürünü temsil etmek üzere sergilendi, pavyonlarına seyirciler yiyecek fırlattı, fotoğrafları çekildi. Kongolular kurgu köylerinde yaşamlarını sergilerken "geri kalmış" Afrikalılar teması tekrarlandı, buna karşın çevredeki modern binalarıyla "gelişmiş" Belçikalılar yüceltildi (Stanard, 2011, s.66-74). Birçok protestoya ve eleştiriye konu olan Expo 58, yerlilerin böylesine aşağılandığı pek çok benzer serginin sonuncusu oldu. Ancak, geçen iki yüzyılda sömürgecinin gözünden yaratılmış görsel imgeler ortadan kalkmadı; aksine daha incelikli ve dolaylı yollarla etkisini sürdürmeye devam ediyor.

Sonsöz

Görsel temsilin güç ilişkilerini nasıl şekillendirdiği ve pekiştirdiği meselesine odaklanıldığında sömürgeci söylem ve pratiklerin etrafında düşünmeye başlamak kaçınılmazdır. Zira, dünya genelinde sömürgeci faaliyetlerin devamı onların meşruiyetini sağlayan araçlarla mümkün olmuştur. Batılı zihinlere kazınan öteki dünyanın görsel çerçeveleri fotoğraflar, bu araçlar arasında esaslı bir öneme sahiptir. Kendinden olmayanı aşağı konumlandırmak üzere ayarlanan objektiften geçtiğimiz yüzyıllardan günümüze kadar ulaşan kareler, Antropesen çağının neden olduğu tahribatın ne denli geniş bir perspektifle ele alınması gerektiğini gözler önüne serer. Ele geçirilen coğrafyalara ait ilk dönem fotoğraf arşivleri ve bunların anlatı kurma stratejileri mercek altına alındığında, sömürgeci otoritenin günümüz dünyasına taşınan ideolojik mekanizmaları sorgulanır. Bu anlamda Avrupa ve Amerika'da geçtiğimiz iki yüzyılda açılan dünya fuarları ve büyük sergiler, sömürgeci bakışın ürünü imgelerin ve onların kamusal alandaki etkilerinin açığa çıktığı dolayısıyla kitleler nezdinde meşrulaştırıldığı dikkate değer alanlardır. Bu metinde bahsi geçen *The Family of Man* gibi sergiler ise normatif bakışın tekrarı niteliğinde görsel çerçeveleri kamusal alana taşıyor olmalarına rağmen, evrensel değerlerin korunması gibi iddialarıyla dikkat çekicidirler.

Bugün görüntü teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, görüntülerin üretim ve dağıtım biçimlerinde oldukça hızlı ve karmaşık yollar, yöntemler getirmiş olsa da normatif bakışın görsel çerçeveleri, kimlikleri, ırkları, doğayı

sınırlandırmaya, belli kalıp yargılara yerleştirmeye devam ediyor. Çağdaş medyanın farklı biçimlerde sürdürdüğü Batı merkezli bakış açısıyla, eril ve beyaz öznenin norm olarak dayatılmasına dair pratikler sürüyor. Sömürgeleştirilmiş toplumlar ve onların kültürel pratikleri ise hala damgalayıcı ve totalleştirici görsel temsil kalıplarına konu ediliyor. Tıpkı sömürge coğrafyalarına ait varlıkların ilk dönemlerde kendi yaşam alanlarından koparılıp sınıflandırıcı ve kategorize edici pratiklerin ve görsel temsilin konusu haline getirilmesi gibi günümüzde de evlerinden yurtlarından ayrılmaya zorlanmış milyonlarca göçmen ve mültecinin bedenleri benzer biçimlerde temsil sahasına taşınıyor. Ne yazık ki çağdaş medyada yaygın dolaşımda olan göçmen temsilleri normatif alanın ortak temalarının kalıcılığını gösteriyor; ya düşkün, çaresiz zavallılar ya da tekinsiz tehlikeli yabancılar.

Görsel temsil alanındaki ötekileştirme biçimleri insan ve insan dışı varlıklara yönelik algıyı şekillendirmeye devam ediyor. Bu nedenle mevcut görüntülere dair eleştirel yaklaşımların canlı tutulması ve temsilin olanaklarının alternatif yaklaşımları dahil edecek şekilde yeniden tartışmaya açılması ihtiyacı artıyor. Bakışın ayrımcılığı pekiştirecek şekilde yönlendirildiği tarihsel örneklerle günümüz arasındaki bağlar, geçmişte kaldığı düşünülen imgelerin yaydığı şiddetin bitmediğini gösterir. Arşiv fotoğraflarına özellikle belli bir dönemin sembolik anlatılarına dönüşmüş nitelikteki temsillere tekrar bakmak, kültürlerin tanımlanma stratejilerini anlamak ve tarihsel anlatıları yeniden yapılandırmak için büyük önem taşır. Bu bağlamda farklı kimliklerin, kültürlerin ve varlıkların yaşam biçimlerini ve ilişkiselliğini görünür kılacak nitelikte incelikli temsil biçimlerinin yaratılması önemli bir gereklilik olarak karşımıza çıkar. Görsel kültür analizleri, geçmişin eleştirisini yaptığı kadar, aynı zamanda gelecekte daha kapsayıcı ve adil bir temsil anlayışının nasıl mümkün olabileceğine dair yeni perspektiflere açılma potansiyeline sahiptir. Alternatif görme biçimlerinin geliştirilmesi, hâkim söylemlerin sorgulanmasını sağlarken, marjinalleştirilen varlıkların kendilerini ifade edebileceği alanlar açmak için de bir araç olabilir.

Kaynakça

- Adams, C. J. (2013). Etnik cinsel politikası: Feminist-vejeteryan eleştirel kuram. (G. Tezcan ve M. Boyacıoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Azoulay, A. (2019). Potential history: Unlearning imperialism. New York: Verso Books.
- Azoulay, A. (2018). Her şeyi görme hakkı: Fotoğrafın icadı ve emperyalist bakış. (D. Yılmaz, Çev.). E-scop. Erişim: 24 Mart 2025.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041> .
- Azoulay, A. (2013). The family of man: A visual universal declaration of human rights. Thomas Keenan ve Tirdad Zolghadr (Der.), içinde, The human snapshot (s. 19-48). Berlin: Sternberg Press.

- Barthes, R. (1972). The great family of man. (A. Lavers, Çev.). içinde, Mythologies (s. 100-102). New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Braidotti, R. (2014). İnsan sonrası. (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Edwards, E. (2001). Raw histories: photographs, anthropology and museums. London: Routledge.
- Gaard, G. (1993). Living interconnections with animals and nature. Greta Gaard (Der.), içinde, Ecofeminism: Women, animals, nature (s.1-12). Philadelphia: Temple University Press.
- Kozol, W. (1998). Visions of the world. American Quarterly, 50 (3), 662-669.
- Levi-Strauss, C. (1994). Irk, tarih ve kültür. (H. Bayrı ve R. Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bezner, L.C. (1999). Subtle subterfuge: The flawed nobility of Edward Steichen's family of man. içinde Photography and politics in America: From the New Deal into the Cold War (s. 121-174). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kaplan, L. (2005). American exposures: Photography and community in the twentieth century. Minneapolis: University of Minnesota.
- LUTZ, C. ve COLLINS, J. (2005). National geographic'i doğru okumak. (M. Bayatlı, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Memmi, A. (2009). Sömürgecinin portresi sömürgeleştirilenin portresi. (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Mitchel, T. (2001). Mısır'ın sömürgeleştirilmesi. (Z. Altok, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Newbury, D. (2023). An African looks at America: Picturing racial integration for Africa, 1956-68. History of Photography, 47(3), 269-297. DOI: 10.1080/03087298.2024.2323310
- Pinney, C. ve Peterson, N. (Der.), (2003). Photography's other histories. Durham and London: Duke University Press.
- Priem, K. ve Thyssen, G. (2018). Puppets on a string in a theatre of display? Interactions of image, text, material, space and motion in The Family of Man (ca. 1950s–1960s). Geert Thyssen ve Karin Priem (Der.), içinde, Modes and meaning: Displays of evidence in education (s. 105-122). London: Routledge.
- Poole, D. (1997). Vision, race, and modernity. New Jersey: Princeton.
- Sealy, M. A. (2019). Decolonizing the camera: photography in racial time. London: Lawrence & Wishart.
- Sekula, A. (1981). The traffic in photographs. Art Journal, 41, no. 1, 15-25.

Shiva, V. (2016). Staying alive: Women, ecology, and development. Berkeley. North Atlantic Books.

Shiva, V. ve Mies, M. (2019). Ekofeminizm. (İ. U. Kelso, Çev.). İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

Stanard, M. G. (2011). Selling the Congo: A history of European pro-empire propaganda and the making of Belgian imperialism. Lincoln: University of Nebraska Press.

Smith, T. (2014). Visual regimes of colonization: Aboriginal seeing and European vision in Australia. Nicholas Mirzoeff (Der.), içinde, The Visual Culture Reader (483-495). London: Routledge.

Steichen, E. (1955). The family of man: The greatest photographic exhibition of all time: 503 pictures from 68 countries. New York: Museum of Modern Art.

Tifentale, A. (2018). The family of man: The photography exhibition that everybody loves to hate. FK Magazine. Erişim: 29.03.2025. <https://fkmagazine.lv> .