

OTOETNOGRAFIK YAKLAŞIMDA FOTOĞRAFIN YERİ VE YÖNTEMİ ÜZERİNE: PIA ARKE'NİN ÇİFTE KİMLİĞİ

Ozan Yavuz*

Öz

Bu çalışma özdüşünümsel bağlamda niteliksel araştırma yöntemi olarak kullanılan otoetnografik yaklaşımın fotoğraf ile ilişkisini Pia Arke'nin çalışmaları üzerinden incelemektedir. Otoetnografik yaklaşım, etnografik yazım geleneğinden gelen bir yazım performansı üzerine şekillense de, özellikle 1960'lar sanat ortamının ve temsil krizinin de etkisiyle sanatçıların bir etnograf gibi davranmaları, otoetnografinin temsil biçimlerinin de değişmesine yol açmıştır. Bu aşamada, yazınsal yöntemden görsel niteliksel yöntemlere geçiş, etnografik çalışmaların sanatsal çalışmalarla birlikte düşünülebileceğine dair bir eğilimi de beraberinde getirmiştir. Bu anlamda bu çalışma; otoetnografi ile fotoğrafın temsil, yöntem ve pratikte nasıl kesiştiğini; Pia Arke'nin fotoğrafı görsel araştırma yöntemi ve ifade biçimi olarak otoetnografik anlatımda nasıl kullandığını incelemek ve örneklemek üzerine şekillenmiştir.

Anahtar Terimler

Pia Arke, otoetnografi, fotoğraf, kolonyalizm, post-kolonyalizm

* Dr., ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü.

ORCID ID: 0000-0001-5257-5584, ozyavuz@odtu.edu.tr

Makalenin Geliş Tarihi: 16/11/2018 Makalenin Kabul Tarihi: 08/11/2019

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2019. Atf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

ON PLACE AND METHOD OF PHOTOGRAPHY IN THE AUTOETHNOGRAPHIC APPROACH: DOUBLE IDENTITY OF PIA ARKE

Abstract

This study examines the relationship between autoethnography used as a qualitative research methodology in self-reflexive context and photography, through the works of Pia Arke. Although the autoethnographic approach is based on the writing performance of the ethnographic writing tradition; the 1960s art scene, postcolonialism and the representation crisis caused artists to act as an ethnographer and it changed the forms of representation of autoethnography. At this stage, the transition from literary method to visual qualitative methods has brought with it a tendency that ethnographic studies can be considered together with artistic studies. In this sense, this study has been shaped to investigate and to illustrate how autoethnography and photography intersect in representation, method and practice; and how Pia Arke uses photography as a method of visual research and autoethnographic expression.

Key Terms

Pia Arke, autoethnography, photography, colonialism, post-colonialism

Giriş

Hal Foster (2009), "Etnograf Sanatçı" makalesinde önemli bir dönüşümden bahsetmiştir. Foster'ın eleştirel makalesinde sözünü ettiği dönüşüm, sanatçıların 1920'lerden beri "öteki"ne olan ilgisi ve bu ilgi sonucunda çalışmalarını sözde etnograf edasıyla sürdürmelerindeki eğilim ve bunun sonucu olarak etnografi ve sanat arasındaki ilişkinin zaman zaman başta kolonyalizm ve postkolonyalizm gibi çeşitli etkenlerden dolayı artmasıdır. Foster'ın önemle üzerinde durduğu nokta, sanatçıların ortaklaşa (*collaborative*) çalışma alanına kültürel özneleri dahil etmeleri ya da sanatçıların kültürel ötekinin alanına girerek çalışma sahalarında kimlik ve otorite karmaşasına bağlı olarak temsil problemlerini daha da arttırmaları tehlikesidir. Ancak buradaki bir diğer önemli nokta, sanatçıların neden kültürel ötekiyle ilgilendikleridir. 1920'lerden itibaren gerçeküstücülük, bilinçdışı ve psikanalitik çalışmaların işaret ettiği kültürel öteki, 1960'lardan itibaren başka bir şekilde sanatçıların ilgi alanına girer ve bu durum temsil yöntemlerinde de çeşitlenmelere yol açar. Foster (2009, s. 227), etnografik geri dönüşün sebebini şöyle açıklar:

İlk olarak, antropoloji, gördüğümüz üzere *çeşitliliğin* bilimi olarak değer kazanır; bu açıdan psikanalizle birlikte sanatsal eylem ve eleştirel söylemin ortak dilidir. İkincisi, *kültürü* nesnesi olarak ele alan bilim dalıdır ve bu genişlemiş bilgi alanı, postmodern eylem ve kuramın da (ayrıca kültürel çalışmalar ve yeni tarihselciliğin de) nüfuz sahasıdır. Üçüncüsü, etnografi *çevresel* olarak düşünür ve çevresellik bugün çağdaş sanatçı ve eleştirmenlerin çoğunun gündelik alan çalışması yapan diğer meslek sahipleriyle karşılaştığı otomatik bir gereksinimdir. Dördüncü olarak, antropolojinin çağdaş sanat ve eleştiride ezberden söylenen bir değer olan *disiplinlerarasılık* durumunda hakemlik etmesidir. Beşinci olarak, antropolojinin yeni *özeleştirisi* onu cazip kılar; çünkü marjinal ötekine romantizm beslese de etnografin geri yansımalarını [düşünümsellik] merkezi bir değer olarak görür.

Bu ilişkide birçok eleştirel tehlikenin devamında “öteki”nin inceleme alanı olmaktan çıkıp “öteki” olarak öznenin kendisini inceleme alanına çekmesiyle özdeşünümsel (*self-reflexive*) alana girildiği görülebilir. Antropolojinin, saha araştırmalarında konusuyla en yakın temasını sağlayan etnografik yaklaşım, kendi içerisinde tarihsel süreçte geliştirdiği çeşitli yöntemlerle, etik olandan emik olana doğru, dışarıdan içeriye ve içeridekinin de kendisine bakışıyla tartışma ve temsil alanını genişleterek, doğal olarak, niteliksel sanat ve edebiyat alanına girer. Bu özet tarihsel süreç, postkolonyal eleştirinin ve temsil krizinin¹ antropoloji-etnografi-sanat ilişkisinde başvurmak zorunda olduğu bir alandır. Fotoğraf ise özellikle görsel antropolojinin 19. yüzyılın sonlarından itibaren bir araç olarak nesnel gerçeklikle olan bağından dolayı sahada kullandığı önemli bir belgeleme yöntemi olmuştur. Gözle kurulan analogiden dolayı gözlem yönteminin yerini alan, ayrıca sahada katılımcı gözlemi belgeleyen bir araç olmasının yanısıra, antropometrik, kraniyolojik ölçümlerde de kullanılarak antropolojinin önemli niteliksel veri toplama aracı haline gelmiştir (Edwards, 1992, s. 3-17). Fotoğraf, diğer taraftan, temsil krizi ile diğer disiplinlerde olduğu gibi benzer kırılmalara maruz kalmış, nesnel gerçeklikle olan bağı sorgulanmış ve 1960'lara kadar elde etmeye çalıştığı sanat olma iddiasını özellikle kavramsal sanatın uygulamalarıyla yeni yeni kazanmaya başlamıştır.

¹ Temsil krizi; 1980'lerde ve 1990'larda yükselen ancak 1960'lar ve 1970'lerde izleri görülmeye başlayan, “öteki” adı altında tanımlanan öznelerin, onların kültürel yapıp etmelerinin (sanat, dil, edebiyat), politik söylemlerinin, otoriter “beyaz adam” tarafından bir üst dil, beden politikası ve güç unsuru olarak kısıtlanmasına karşı ortaya çıkan bütün temsil yöntemlerinin (sözel, görsel, işitsel gibi) yeniden “öteki” tarafından nasıl temsil edileceğini sorunsallaştıran, otoriter olana ve onun temsil yöntemlerine karşı eleştirel yaklaşımlarını içeren kültürel, politik ve sanatsal bir karşı temsil dönemidir (Schwandt, 2007, s. 48-49).

Fotoğrafın dönüşümü, özellikle onun belgeleme pratiğine ilişkin nesnel gerçeklikle kurduğu ilişkide müdahalesiz olarak yansıttığını iddia ettiği görüntünün ideolojik olarak kameranın arkasındakine bağlı olmasıyla başlamıştır; bu nedenle de böyle bir görüntünün sorunlu olduğu, buna karşılık olarak da postmodern söylemde özdüşünümsel olarak kameranın arkasındaki müdahalenin açıkça görülmesinin asıl gerçekliği daha doğru verebileceğine doğru değişmiştir. Değişimin kendisini gösterdiği asıl nokta ise etnografik yazımlarda olduğu gibi postkolonyal etkiyle beraber kameranın hem arkasına hem de önüne geçen, görüntüyü iki yönlü elinde bulundurmak isteyen kültürel ötekinin kendi anlatısını yaratması olmuştur.

Etnografi ve sanat arasındaki ilişki, sanat bağlamında başka bir tarihsel süreci kapsarken, etnografi bağlamında özellikle etnograflar ve antropologlar açısından başka bir ilgiyi ortaya koyar. Etnografik yazım otoriter sesin anlatım biçimini kırmak ve sahadaki araştırmacının kendisini yalıtamayacağı gerçeğiyle etnografik yazımlara dahil olmasını ve bunu yaparken de özellikle daha edebi metinler gibi alternatif formlara başvurması gerektiğini düşünürken; sanat da Foster'ın ilişkilendirdiği haliyle etnografik olana yönelir. Otoetnografi kesişme noktası olarak, bu bağlamda sanattaki etnografik dönüşümün ve etnografinin kendi dönüşümünün kesiştiği önemli bir yöntemdir: Etnograflar yazım performansları ile alternatif bir etnografik anlatım gerçekleştirirken, sanatçılar da özellikle postkolonyal söylemde etnografinin kültürel "öteki"ne, ki burada kültürel "öteki" sanatçının kendisidir, yaklaşma stratejisini kullanırlar. Otoetnografi yöntemi, çıkış noktası ve tanımlama olarak etnografik yazım performansına dayansa da, bu çalışmada da görüleceği üzere, fotoğrafın özdüşünümselliğe yönelik kolay üretim biçiminden dolayı, görsel sanatlarla birlikte çeşitli kullanım örnekleri olmuştur. Fotoğraf tarihi açısından ve kendisini önceleyen resim tarihi açısından otoportre zaten kullanılan bir yöntemdir. Ancak otoetnografideki kullanım yöntemiyle ve kültürel ötekiyle buluşması ancak temsil krizi ile daha belirgin hale gelmiştir.

Otoetnografinin özdüşünümsel yapısı, kesişen bir nokta olarak barındırdığı potansiyeli açısından kültürel ötekinin kendi sesini duyulabileceği önemli bir yöntemdir. Dolayısıyla fotoğrafın tarihsel olarak barındırdığı *oto-*, *self-*, üretimleri otoetnografinin uygulama alanına girmesi açısından tesadüfi değildir. Çalışma bu anlamda, nihai olarak otoetnografi içerisinde fotoğraf temelli sanatsal yapıtları incelerken, aynı zamanda etnografinin otoetnografi gibi özdüşünümsel yöntemlere

doğru değişimini ve fotoğrafın sosyal belgesel yapısından kişisel belgelemeye olan geçişini ilişkilendirmeye çalışmaktadır.

Etnografinin Değişen Yönü ve Otoetnografi

Etnografi estetik, felsefi, edebi, kişisel ve tarihsel içeriği olan uygulama ve ifade biçimi olarak kültürlerin, insanların ve yaşamlarının belirli kesitlerini (akraba ilişkileri gibi), ne ve kim olduklarını, olabileceklerini yazan ve tanımlayan metodoloji ve pratikler bütünüdür. Kabaca kültür yazımı olarak da tanımlanabilecek ve kültürün belirli bir yönünün sahadaki gözlemler ya da diğer sistematik veriler sonucunda yazıma aktarılması ve buradan da kültürün anlaşılma çabası olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla etnografinin temel niteliklerinden bazıları; yazım performansı, sahada gözlem ve diğer niteliksel ve niceliksel veri toplama yöntemleri olarak karşımıza çıkar. Etnografinin konusu ise genellikle “öteki” olarak tanımlanan politik ve kültürel olarak gelişmiş medeniyetlerin dışında kalmış uygarlıklar ya da daha küçük etnik topluluklardır. Tarihsel olarak, Heredot’un *Tarih* (2012) çalışması en erken etnografik yazım ve yaklaşım olarak görülür. Heredot, çalışmasında etnografinin temel niteliklerini verir: “öteki” üzerine kültürel, politik yaklaşım, konumlandırma ve tanımlama. Grek uygarlığının karşısında Pers kültürü konumlanır ve Doğu-Batı ayrımında Heredot, seyahatleriyle kültüre daha da yakınlaşarak yerinde gözlemi ve bu parçalanmayı betimler.

Tarih çalışması, diğer taraftan, etnografik yazımın temel tartışma problemlerinden birisi haline gelen, kurgu ve gerçeklik niteliğini de ön plana çıkarır. Buradaki bir diğer temel tartışma konusu ise, “öteki”nin “kendi” (*oto-*, *self-*) üzerinden konumlandırılması ve dışsal bir faktör olarak etnografik yazımdaki otoriter temsil sorunudur. Heredot’un politik ve kültürel olarak Doğu-Batı arasındaki incelemesi, 19.yüzyıla kadar çeşitli şekillerde, “öteki”nin merak edildiği karmaşık bir biçimde temsil edilmeye başlanır. Bu süreç, doğa bilimleri, felsefe, tarih, edebiyat, günlükler ve söylencelerle karışık disiplinleşmeye başlayan sosyal bilimlerin ve diğer amatör (maceraacılar ve rivayetler) anlatıların da üretildiği bir dönemdir. Diğer taraftan, merkantilist ekonomi anlayışı gereği “öteki” coğrafyaların araştırılması ve uygarlaşmamış olarak belirli bir konumda tutularak anlatılması, konunun ekonomi politiği açısından önemli bir argüman olarak sunulur. Bu karmaşık yapı, etnografi yazımını çoğunlukla dışarıdan bir sesin kültüre yaklaşımını nesnel olarak analiz ettiği ve içerisinde kolonyal ve politik bakışın da bulunduğu bir çalışma olarak ortaya çıkarır. Bunun da ötesinde etnografinin 19. yüzyıldaki saha araştırmalarında etnografinin gözlem

yapma metodolojisi zaman zaman masa başı antropologları tarafından sekteye uğratılarak, etnografi yazımının konusuyla olan mesafesi olabildiğince açılır. 19. yüzyılda ise bir taraftan “öteki”nin vahşi ve gelişmemiş olarak tanımlanması zirveye ulaşırken, diğer taraftan etnografi adına yeni kuramsal gelişmelerle birlikte modern tanımlamalarının yapıldığı yeni bir sürece girer ve “öteki”nin yazımında metodolojik yenilikler ortaya çıkmaya başlar.

20. yüzyılda Malinowski'nin katılımcı gözlem yöntemi, kendisinin deyimiyle “yerlinin bakış açısını, hayatıyla olan ilişkisini kavramak, dünyasıyla ilgili vizyonunu fark etmek”² şeklinde tanımlanır (Malinowski, 1922, s. 25). Malinowski'nin yaklaşımı incelenen kültürle birlikte 1-2 yıl geçirerek onların yaşamına aktif bir şekilde katılımı ve deneyimlemeyi gerektirir. Bu yaklaşım etnografik yazımın değişeceğinin de bir işaretidir, çünkü Malinowski'nin günlüklerinde (1967), araştırmacının soyutlanmadığı, kendi varlığının da orada olduğu görülür ve bunlar, etnografik yazımın postmodern bir metne doğru dönüşeceğinin işaretleri olarak yer alır: Etnografi yazımı bir metin ve dolayısıyla bir kurgudur. Etnografinin ve konusunun mesafeli anlatım yöntemi, hem etnografi hem de kültürün öznelerinin kimliklerini yalıtılmış ve soyutlanmış bir inceleme alanına sokar.

I. ve II. Dünya Savaşlarının yıkıcı etkileri sonucunda kolonyal eleştirilerin başlamasıyla, etnografik yazımın emik olarak yazıldığı edebi anlatımlara ve hatta etnograflar dışında edebi eserlerin etnografik özelliklerine rastlanılmaya başlanır. 20. yüzyıl aynı zamanda karşı söylemler ve yöntemlerin de üretilmeye başlandığı yeni bir dönemdir: Kuzey Amerika'da DuBois'in “*Souls of Black Folks*” (1903) çalışması, politik aktivist olarak ırk problemine karşı önemli bir çalışmadır. James Joyce'un “*The Dubliners*” (1914) ve “*The Portrait of the Artist as a Young Man*” (1916) eserleri ise İngiltere işgalindeki İrlanda'nın kültürel, ekonomik, politik ve kişisel mücadelelerinin anlatıldığı erken otoetnografik örnek olarak sayılabilir. Yine I. Dünya Savaşı sonrası İngiltere sömürgesindeki Burma'nın kültürel durumunu anlatan George Orwell'in “*Burmese Days*” (1934) otobiyografi çalışması önemli bir örnek sayılabilir. Yazınsal yaklaşımlar böylece, pozitivist etkilerden uzaklaşan ve öznel anlatımlara doğru geçilmesi gereken bir temsil krizinin habercisidir; etnografi yazımı otoritesi ve içeriği değişmeye başlar.

² Katılımcı gözlemci yöntemi Gold ve Junker tarafından genişletilerek dört önemli yöntem haline gelir: 1) Tam katılımcı, 2) Gözlemci olarak katılımcı, 3) Katılımcı olarak gözlemci ve 4) Tam gözlemci. (Gold, 1958; Junker, 1960).

II. Dünya Savaşı sonrası ise özellikle, feminist teoriyle birlikte gelişen, eleştirel ve postkolonyal teoriler çerçevesinde kültür ve kültür bileşenlerinin incelenmesini ataerkil ve baskın beyaz erkek hâkimiyetinden alarak “öteki” olarak kodlanan öznelere yüklemeye başlayan bir süreçtir. 1980’lerden itibaren ise, postkolonyal süreç, kimliklerin melezleştiği, “öteki”nin kendisini ifade etmeye başladığı bir süreçtir ve etnografi de dilsel (*linguistic*), yorumsamacı (*interpretive*, Denzin, 1997) ve yoğun betimlemeci (*thick description*, Geertz, 1973) yaklaşımlarla metinselliğe ve kurgusallığa doğru değişmeye başlar.

Böylece 20. yüzyılın son çeyreğine doğru, temsil krizi ve kültürel çalışmalardaki “öz”ün değişen tanımıyla, bir ön ek olarak “öz”ün (oto-, self-), birçok disiplini yeniden kurguladığını ve bazı temel disiplinlerin içerisinde bir alt tür olarak ortaya çıktığı görülebilir. Postmodernizmin etkisinin karşılık bulduğu etnografi de otobiyografinin (ve diğer edebi ve sanatsal ifadelerin) ve postmodern etnografinin birbirine geçmesiyle, kendisini yeni bir anlatım türünde bulur: otoetnografi. Otoetnografi, etnografinin kişisel oluşu, öze dönük olmasıyla ilişkilidir; ya da bir grubun kendine ait etnografisinin ifadesidir. Bu tanımlama etnografik yöntem üzerinden bakışın tanımıdır. Diğer taraftan ise otobiyografik yazının etnografik ilgi ile yazılması tanımı ise edebi ve sanatsal açıdan etnografinin tanımlanmasıyla ilgilidir. Bu anlamda disiplini, etnografinin sanatsal türleri kullandığı ve sanatsal yaklaşımların da etnografiyi kullandığı öznel bir yaklaşım olarak tanımlayabiliriz.

Otoetnografik yazım Reed-Danahay’a göre (1997, s. 2), üç şekilde ifade edilebilir: “Birincisi ‘yerli antropolojisi’ bağlamında eskiden insanların, etnografinin öznesi oldukları çalışmalarda artık kendi gruplarının otoriteleri olmaları; ikincisi ‘etnik otobiyografi’ bağlamında etnik azınlık grupların üyeleri tarafından yazılan kişisel anlatılar; ve üçüncüsü ‘otobiyografik etnografi’ ise antropoloğun kendi deneyimini etnografik yazıma dahil ettiği” türdür. İki taraflı tanımının yanında, diğer taraftan otoetnografinin *otoritesi* de çifte kimlikli bir özne durumundadır. Yerli kültürün ya da etnografik otoritenin kendisini inceleme iddiası onu konunun hem öznesi ve hem de otoritesi olarak çifte kimlikli hale getirir.

Reed-Danahay (1997), tarihsel olarak literatürde yer alan en erken örneğin Karl Heider’in “*What do people do? Dani auto-ethnography*” (İnsanlar ne yapar? Dani otoetnografisi, Heider, 1975), makalesi olduğunu söyler. Makalede okul çağındaki çocuklara sorulan “İnsanlar ne yapar?” sorusu, kendi kültürleri hakkında ne düşündüklerine ilişkindir. Reed-Danahay’a göre bir diğer örnek ise David Hayano’nun

(1979) otoetnografiyi antropoloğun kendi insanları hakkındaki çalışması, yani onları metinleştirmesi olarak tanımlamasıdır. 1980 ve 1990'lardaki çalışmalarda otoetnografinin tanımı ile ilgili birçok çalışma yapılır (otoetnoloji, etnografik biyografi, etnik otobiyografi, yerel otobiyografi, postetnografi, ev etnografisi) (Reed-Danahay, s. 4-9). Yapılan tanımlamaların ortak noktası ise etnografi ve otobiyografinin iç içe geçtiği, etnografin ya da yerel'in kendisini (kültür ve yaşamı hakkında) anlattığı ilk elden bilginin üretildiği bir anlatım türü olmasıdır. Anlatım türünden kast edilen ise, çoğunlukla ve öncelikle öznenin sosyal ve kültürel bir bağlama yerleştirilerek yazınsal bir dille ifade edilmesi ile ilgilidir. Ancak, otoetnografik yöntemi özellikle sanatın farklı disiplinlerinden gelen sanatçıların kullanması, yazınsal alanın dışına çıkılmasını zorunlu kılmıştır. Ancak otoetnografik yöntemin kişisel bir deneyim üzerinden kültürel bağlama ulaşma stratejisinde önceden belirlenmiş herhangi bir metodoloji olduğu söylenemez ve sanat uygulamalarındaki karşılığı net bir biçimde tanımlanabilen ya da kategorize edilebilen bir yapıda değildir.

Etnografik yaklaşımda yazım geleneğinin baskın olmasına karşı, sanatçının bir etnograf olarak adlandırılmasında onun daha bağımsız olmasına olanak verir ve belirli şablonların dışına çıkmasını sağlar. Ancak yine de otoetnografinin en genel tanımı ile hareket ederler: "Otobiyografik ve kişisel olanın kültürel, sosyal ve politığe entegre olduğu, araştırma, yazma ve hikâyeleme metodudur" (Ellis, 2004). Bu anlamda, postmodern ve postyapısalcı yaklaşımın getirdiği formlar, Russel'in belirttiği üzere, *etnik otobiyografi*,³ bağlam sabit bir form olmaktan çıkıp devamlı akan (*flux*) bir yapıya bürünür.

Etnik otobiyografi, 20. yüzyılın sonlarında parçalanmış olan kimliğin, modernizmin homojenize eğilimine karşı yeniden araştırılması çabasıdır (Russell, 1999, s. 276). Otoetnografinin bu tanımı, öznenin bir refleks oluşturmasıyla açığa çıkabilir. Bu refleks oluşturmanın nedenleri ise bir arayışın, anksiyetenin, kaybolan zaman ve mekânın, özellikle de kimlik ve temsiliyetin yeniden oluşturulması ile ilgilidir. Daha da eleştirel bir bakışla, aslında emperyal gözün tersine dönüşü ile ilgilidir: "Eğer etnografik metinler Avrupalıların kendilerini ötekilerine (genellikle boyun eğdirilmiş) açıklama aracı anlamına gelirse, otoetnografik yazılar ise ötekilerin, metropolitan temsillerle diyaloga girmesi ya da onlara karşılık vermesi için kurgulamalarıdır" (Pratt, 1992, s.7). Postkolonyalin, yerinden edilenin, göç edenin ve ulusaşırı kimliği olanın verdiği refleks,

³ Russell'in bu bağlamda çıkarım yaptığı yorum ile etnik otobiyografi ve hafızanın postmodern ilişkisi üzerine; "Ethnicity and the Post -Modern Arts of Memory," (Fischer, 1986).

doğal olarak, geleneksel formların dışına çıkılmasını zorunlu kılar. Otoetnografinin de uygulama alanı sadece yazınsal alan olmaktan çıkar ve bu çalışmada da görüleceği üzere, özellikle görsel alanda yeni ifade biçimleri bularak antropoloji-etnografi-sanatın kesiştiği ortak bir alan ortaya çıkar. Dolayısıyla belirleyici olan etnografin yazınsal üretim biçimi ve yöntemi değil, sanatçının kültürel ifade ve dışavurum biçimidir.

Antropoloji ve Fotoğraf

Daguerre, 1838'de Paris'in kalabalık caddesi "*Boulevard du Temple*"nin fotoğrafını çektiğinde, fotoğrafta sadece neredeyse hareketsiz duran ayakkabı boyacısı ve ayakkabısını boyatan bir figür görünmekteydi. Daguerretype yönteminden kaynaklanan, teknik olarak 10-15 dakikalık pozlama süresinden dolayı sabit olmayan bütün figürler kaybolmuştu. Elbette, fotoğrafın icadının duyurulması, öncelikli olarak bu yeni icadın bilim alanında kullanılabilecek önemli bir görüntü üreticisi olmasıydı ancak ironiktir ki, hareketsiz duran figürlerin görünürlüğüne paralel olarak, sosyal bilimlerde fotoğrafın kullanımı özellikle antropolojinin görseli keşfi için "*durağan öteki*"lerin kaydedilmesi anlamında çok önemli bir araçtı. Daguerretype yöntemi her ne kadar teknik yetersizliğinden dolayı sadece durağan figürlerde ve nesnelerin gerçekliğine ilişkin tarafsızlığında başarılı olsa da antropolojinin, zamanın belirli bir anında sabitlenmiş ve gelişmemiş "*durağan öteki*"yi tanımlayıp kaydetmesi için yeterliydi. Bu anlamda 19. yüzyılda tesadüf olarak fotoğrafın nesnesini belirli bir zaman ve mekâna sabitlemesi, antropolojinin 19. yüzyıldaki kuramsal yaklaşımıyla paraleldi. Paris Bilimler Akademisi'nde fizikçi François Arago'nun fotoğrafa yönelik ilk açıklaması, bu yöntemin sanat ve bilimin gelişmesine öncülük edeceği ve bu sayede "eve" getirilecek görüntülerin önemi üzerinedir (Proceedings, 1839).

Aynı dönemlerde ise sosyal bilimlerde ayrışma (sosyoloji, psikoloji gibi) antropolojinin kendisini tanımlamasına yol açıyordu:

Antropoloji, yeni gelişen yıllarındaki eklektik yapısına rağmen, kendi birçok yöntemini biyoloji biliminden benimsemiş, gözlem, kaydetme ve sınıflandırma ön planda tutulmuştur. Bunun üzerine katı, pozitivist, bilimsel, ampirik bilgi yapısı inşa edilmiştir. Olgular gözlemlenmiş, yani 'gerçek' olarak kabul edilebilirliğin ne olduğu, dikkatlice inşa edilmiştir (Edwards, 1992, s. 6).

Fotoğraf böylece, nesnesiyle nedenli bir bağlantısı bulunan, mekanik, tarafsız yeni bir

icat olarak bilimsel anlamda, özellikle sosyal bilimler açısından önemli bir yetenektir. Her iki disiplinin de arasında şöyle bir analogi kurulmuş oldu: “Antropolojide güçlü fotografik görme biçim metaforları vardır –‘gözlem’, ‘görme’, ‘okuma’ – ve dışsal gözlemci ve kaydedici olarak antropolog ve kamera arasında gözle görülen bir analogi vardır” (Edwards, 1992, s. 14). Böylece, antropolojinin orada olmanın zorunluluğu ile birlikte fotoğrafın nesnesiyle zorunlu nedensel ilişkisi üst üste çakışmış oldu. Pinney’in (2011) antropoloji ve fotoğraf arasındaki ilişkiye *paralel tarihler* dediği bu çakışma, ona göre, aynı felsefi ve tarihsel benzerlikten gelen paralellik nedeniyledi ve tesadüfi değildi. Fotoğrafın icadı, özellikle saha çalışmalarında ve etnografik yazım geleneğine yardımcı olabilecek, araştırmacıların orada olduklarını ispat edebilecek bir niteliğe sahipti.

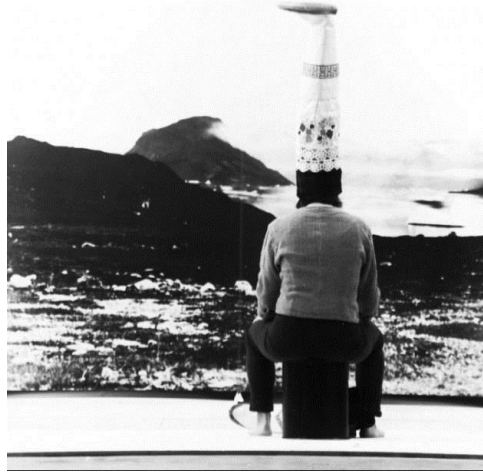
Alfred Cort Haddon (*Torres Straight Keşfi*, 1898), Franz Boas (*North West Coast*, 1894 ve *North Pacific Jesup Keşfi*, 1897-1902 (Jackins, 1984; Maxwell, 2013)) ve Bronislaw Malinowski, fotoğrafın erken dönemdeki tanımından hareketle saha çalışmalarında fotografik kanıtı önem vermişlerdir. Malinowski, katılımcı gözlem tekniğini ve yerli kültüre katıldığını göstermek için “oradaydım”⁴ ispatını fotoğraf aracılığıyla sıklıkla kullanmıştır. Devamında ise Mead ve Bateson (1942), fotoğrafı başlı başına bir yöntem olarak kullanarak, Bali Karakteri Analizi’nde kültürel davranış biçimlerini, (Trans, Kinestetik Öğrenme, Çocuk Gelişimi vb.) 25 bin fotoğraftan sadece 100 tanesini seçerek niteliksel yöntemle dayalı detaylı bir çalışma olarak hazırlamışlardır. Bali Analizi’nde, öncelik etnografik yazım yerine fotoğrafa verilerek, kültürü görsel verilerin analizi üzerinden niteliksel incelemeye tabi tutmuşlardır. Çalışma her ne kadar etnografi geleneği açısından önemli bir değişim gibi gözükse de fotoğraflar, objektifin arkasında otoriter sesin olduğu etnograf tarafından ya da etnografa eşlik eden fotoğrafçı ile birlikte çekilirdi.

Böylesine bir fotografik yaklaşım ise keşif, voyöristik bakış, bilimsel gözlem ve kolonyal istekle harmanlanan politik gözle birebir ilintilidir. 1960'lara kadarki süreçte antropoloji ve fotoğraf ilişkisinde temel yaklaşım biçimi, pozitivist yaklaşımın getirdiği tanımlamaya uygun fotoğrafların çekilmesi ve buna bağlı olarak görsellerin “öteki”ni temsil ettiği düşünülen söylemlerle uyuşmasıydı. Keşifler ve çekilen fotoğraflar özellikle uzak kültürlerle ilgili Ortaçağ’dan kalma birçok söylenceyi olumsuzlasa da, beyaz adamın konumu için stratejik olarak kullanılmıştır. Örneğin, Malinowski’nin Kriwina

⁴ ‘The thing has been there’ (‘Fotoğrafta bu vardı’, Barthes, 1981, s. 76), ve ‘I had been there’ (‘Oradaydım’, Barthes, 1981, s. 85).

fotoğrafları, katılımcı gözlemini doğrulasa da ve kültürü anlamak için önemli bir metodoloji gibi gözükse de, yine de fotoğraflarda yerliye karşı hegemonik bir duruş sergiler (Young, 1998). Ancak hem antropoloji içerisindeki dilsel dönüş ve etnografik otoritenin sorunlu pozisyonu hem de fotoğrafın özellikle 1960'larda kavramsal sanatla birlikte gerçeklikle olan ilişkisinin sorgulanması, her iki disiplinin başka temsil biçimlerinde ortaklaşa hareket etmelerini zorunlu kılmıştır. Fotoğrafın gerçekçi görüntü üretme açısından güvenilirliğinin sarsıldığına ilişkin eleştiriler (Tagg, 2007), etnografik otoritenin boğucu sesinin eleştirisi ve postkolonyal çalışmalar "öteki"nin kendi görüntüsü ihtimalini ortaya çıkarmıştır. Etik olandan emik olana doğru bu dönüş, antropoloji ve fotoğrafın paralellliğini temsil krizi ile birlikte yeni "ortaklaşa yaklaşımlar"la⁵ birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Otoetnografi ise, çıkış noktası olarak yazınsal bir anlatıyı işaret etse de, bu çalışmada da görüleceği üzere, feminist ve postkolonyal eleştirinin ortaya çıkardığı refleksiyle görsel olanla da temasa geçtiği örnekleri barındırmaktadır.

Otoetnografi ve Fotoğraf: Pia Arke Örneği



Fotoğraf 1- Untitled (İsimsiz) ya da "Put your kamik on your head so everyone can see where you come from" ("Kamik'i –eskimo botu, başına tak ve herkes senin nereden geldiğini görsün"), 1993 (Kuratorisk Aktion, 2010)

Sırtı kameraya dönük figür, önündeki manzaraya bakmaktadır. Eriyen karlar ve küçük buzulların yanında, tepeler ve çorak bir araziye doğru dönmüş figürün ayaklarının çıplak olduğu ve kafasında silindirik bir şapka benzeri eşya taktığı görülür. Pia Arke'nin

⁵ Ortaklaşa Çalışmalar 'Collaborative Works: Photo Voice, Photo Novella, Photo Elicitation'; (Wang, Caroline; Burris, Mary Ann, 1997) ve (Harper, 2002).

1993'teki 'Untitled' (İsimsiz) ya da 'Put your kamik on your head so everyone can see where you come from' (Kamik'i –eskimo botu, başına tak ve herkes senin nereden geldiğini görsün) olarak isimlendirdiği bu çalışma birçok açıdan absürt gözükse de, provokatif bir eleştiri için gereklidir. Arke'nin sırtı dönük refleksi, otobiyografik anlatılarda sıklıkla görülen bir durum olarak, baskın eylemler ve onların sonuçları hakkındaki ifadelerle doludur. Anlatı performansı böylece; baskın siyasi, kolonyal ve kültürel ortamda ortaya çıkan temsillerin, önyargıların, ayrıca gizlenen ve saklanan eylemlerin ters söylem eylemi haline gelir (Park Fuller, 2000, s. 26). Otoetnografik performanslar ise bu bağlamda Spry'nin de belirttiği gibi bazı kesişimleri bir araya getirir: "Otoetnografik dürtü' ve 'etnografik an'ın' bir araya gelmesi, hareket ve eleştirel özdüşünümsel söylemle temsil edilen, tekrar tekrar göçmen kimliğin iç içe geçmesiyle insanların ve kültürün kesişimlerini ortaya koyan bir temsil ortaya çıkarır" (Spry, 2001, s. 706).

Danimarkalı bir baba ve Grönlandlı bir annenin çifte kimliğine sahip olan Arke, kolonyalizm, etnik kimlik (melez), coğrafya, *etno-estetik*⁶ üzerine eserler ve yazılar üretmiştir; sanatsal üretimini kendi kişisel tarihini kolonyal tarihin bir parçası içinde değerlendirerek gerçekleştirdiği söylenebilir. Bunun yanında Arke, 1720'lerden itibaren Danimarka'nın hâkimiyetindeki Grönland 1952'de bağımsızlığına kavuştuktan sonra hafıza, kimlik ve kolonyalizm konularının tekrar gündeme gelmesini sağlamıştır. Bu anlamda, Arke'nin *The Kronborg* çalışması sanatçının melez kimlik, kolonyal coğrafya, fotoğrafın kolonyal bakışı gibi başlıkları içermesi açısından önemlidir. Arke, Danimarka ve Grönland kimlikleri arasındaki mücadeleyi, belirsizliği ve antropolojik temsiliyeti kendi yaşam geçmişi ve çocukluğu üzerinden tekrar ele almaya çalışır. Bunu yaparken, çocukluğunun geçtiği Scorebysund (Danimarka dilinde)/Ittoqqortoormiit (İnuit dilinde), doğu Grönland coğrafyasındaki yerleri tekrar ziyaret eder. Kendisinin de içine girebileceği ölçekte yaptığı karanlık kutu (*camera obscura*) ile arktik coğrafyanın görüntüsünü karanlık kutunun içine yansıtır (Arke, 2010a).

⁶ *Ethno-Aesthetics*, Pia Arke'nin fotoğraf, video, yerleştirme, metin ve teorik yaklaşımlarını (etnografi, tarih, kolonyalizm, postkolonyalizm) bir araya getirdiği denemesidir (Arke, 2010b).



Fotoğraf 2- Sanatçının *camera obscura*'sı (Schneider ve Wright, 2013).

Sanatçı, karanlık kutunun içine girerek, kendi görüntüsünün manzara ile çakışmasını sağlar. Kolonyal fotoğrafın nesnel olma söyleminde Arke, çifte kimlikli olmanın getirdiği, fotoğrafın hem nesnesi hem de öznesidir. Bu sayede hem kendi kimliğini hem de coğrafi anlamda kolonyal hâkimiyeti yeniden sorgular.



Fotoğraf 3-Arke'nin kendi vücudunu *camera obscura*'nın içerisinde film üzerine kaydettiği çalışması, *The Kronborg Suite*, 1996, (Kuratorisk Aktion 2010).

Danimarkalı ve Grönlandlı ya da daha da etnik olarak Inuitli ve Eskimo olmak arasında kalan Arke, karanlık odanın içerisinde kendisine bu sayede bir alan yaratmaya çalışır. Kolonyal coğrafyanın görüntüsü ile kendi öz (*oto-*, *self-*) etnik (*ethno*) kimliğinin üst üste çakıştırılmasında, hangisinin baskın olduğu konusunda melez bir anlatı ortaya koyar. Bu eleştirel yaklaşım çoğu postkolonyal çalışmalarda da görülebileceği üzere, etnik olan öznenin varlığını ortaya çıkarırken, aynı zamanda hegemonik olanın da unutulmamasını sağlamaya çalışır. Arke, aynı zamanda, kamerayı kendisine çevirmenin getirdiği görüntüleme stratejisiyle, "öteki"ne bakılandan "öteki"nin kendisine baktığı stratejiyi kullanır. *Kronborg Suit*'te kameranın içerisinde ve kameranın ürettiği politik

görüntünün içerisine girerek koloni söylemini ve görselleştirmesine bedeni ile müdahale etmeye çalışır. *Three Graces*'te (Üç Güzeller) ise kameranın arkasına geçerek, kolonyal kontrolü bir Inuit olarak kuzenleri ve arkadaşlarıyla ele geçirmeye çalışır.



Fotoğraf 4-*Three Graces* (Üç Güzeller) 1993, (Kuratorisk Aktion, 2010)

Çocuklukta yaşadığı Nasraq'a yakın olan Nuugaarsuk'ta çektiği fotoğraflar daha sonra da birçok çalışmasında kullanacağı kültürel zaman ve mekânsal bir temeli oluşturur. *Three Graces* çalışması Nuugaarsuk fotoğrafının kullanıldığı bunun en tipik örneğidir. Fotoğrafın, antropolojinin pozitivist yaklaşımından gelen nesnellikle olan bağlantısındaki gerçekçi duruşuna ilişkin eleştirel bir yaklaşım vardır. *Three Graces*'te, kuzeni ve bir arkadaşıyla birlikte ellerinde etnik objelerle objektife doğrudan ve *deadpan*⁷ bakış ile poz verirler. Fotoğraf, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında erken dönem etnografik çalışmalarda kullanılan saha fotoğraflarının yeniden yorumudur. Kurtarma etnografisi ve bakir kültürlerin keşiflerinde bu şekilde poz verdirmeye ve doğal yaşamı olduğu gibi gösterme sıklıkla kullanılan fotografik yöntemlerdendir. Ancak Avrupalı etnografaların doğal ortamda karşılaştıkları ve incelemeye aldıkları Grönland yerlileri, Arke'nin bu çalışmasında başka bir şekilde yeniden yorumlanır: Stüdyo ortamı, ki erken dönemlerde kültürel öznelerin tıpkı laboratuvar ortamında gibi nesnel incelenmesiyle örtüşür, figürlere cepheden ve doğrudan bakış, nötr bir ışıklandırma. Mitolojik Üç

⁷ İfadesiz ya da duygusuz olarak çevrilebilecek, 1920'lerde Almanya'da 'New Objectivity' (Yeni Nesnellik) anlayışı ile August Sander gibi ilk fotoğraf uygulayıcılarını etkileyen, düz, ifadesiz, duygusuz portreler ve ışıklandırmalarla çekilen fotoğraflara verilen teorik ve teknik uygulama (Cotton, 2009).

Güzeller'e [Thalia (gençlik ve güzellik), *Euphrosyne* (neşe) ve *Aglaia* (zerafet)], yapılan göndermenin aksine her figür donuk ve ifadesizdir. Ayrıca Arke'nin diğer çalışmalarında da rastlanılan bir absürtlük de, Arke ve diğer figürlerin Batılı kıyafetlerle durmaları ve ellerinde etnik objelerin yer almasıdır. Çoğunlukla yeniden fotoğraflama tekniğinde, kültürün orijin hali birebir yansıtılmaya çalışılarak aynı tarihsel mizansen yapılmaya çalışılır ancak Arke eleştirel yaklaşımında bu gösterimden uzaklaşarak, kolonyal müdahaleyi, antropolojik/etnografik temsil şeklini ve dönemin fotoğrafik yaklaşımı sorunsallaştırmaya çalışır. Bu anlamda figürlerin absürt duruşları, kolonyal dönemde "öteki"ne olan nesneleştirici bakış ve temsilini tersine çevirerek seyircinin hegemonik bakışını kırmaya yöneliktir. Üç Güzeller betimlemelerinin aksine, Arke ve diğer iki figür, arka plandaki görüntüden ve birbirlerinden ayrı ve belirli bir mesafede dururlar. Buradaki anlam Batılı etnografların tipik "öteki"nin el değmemiş bir kültür olarak zamanın ve mekânın uzak bir yerinde sabitlendiği yazımını yaparak, aynı uygarlaşma düzeyinde olmadıklarına ilişkindir.⁸ Arka planda yer alan ve Arke'nin sıklıkla kullandığı fotoğraf, coğrafi olarak kolonyal zaman ve mekânı işaret ederek, figürlerin kolonyal söylem tarafından kültürlerinden koparıldığı (*detached*) izlenimini verir.

Arke'nin eleştirel yaklaşımı iki açıdan doğrudur. Birincisi antropolojinin erken dönemlerde pozitivizm ile beraber gelen yaklaşımında "öteki"yi nesne olarak ele alması ve yine buna paralel olarak fotoğrafın nesnesiyle olan tarafsız bağıntısı nedeniyle etnograflar tarafından saha çalışmalarında sıklıkla kullanılmasıdır. Arke'nin kurduğu kompozisyon, böylece, sömürge fotoğrafçılığını ve etnografik temsilin nesneleştirici bakışını tersine çevirerek metaforik bir anlam yaratır (Jonsson, 2013). Otoetnografik bağlamda Arke, etno-estetik kavramını açıklarken, otoetnografinin temel stratejisine dolaylı olarak vurgu yapar: "... Batı'nın dışarıdan bakışla, 'öteki'nin bakış açısıyla, benimki gibi bir bakış açısıyla, yani Grönlandlı olarak açıklamasıdır" (Arke, 2010b, s. 338). Arke bu temel tanımdan yola çıkarak, Grönlandlı bir özne ve sanatçı olarak Batı etnografik temsiline ve sınıflandırmasının yarattığı söylemin kendi açısından ne anlama geldiğini aramaya çalışır. Bunu yaparken, ne sadece Batı ne de yerel olarak hareket eder. Böylece, kendi melez (*hybridity*) ve arasında olma (*in between*)⁹ halini kullanarak öznel olan deneyimini daha geniş kültürel, politik ve sosyal anlamlara

⁸ Fabian bu durumu aynı zaman ve mekânda olmanın reddi (*denial of coevalness*) olarak açıklar (Fabian, 2014).

⁹ Her iki kavram için, (Bhabha, 1994).

entegre etmeye çalışır.

“*Arctic Orientalism*”¹⁰ Arke'nin üzerinde durduğu bir diğer önemli çıkış noktasıdır. Oryantalist bakışın metinleştirdiği, nesneleştirdiği ve görselleştirdiği öznel romanik ilgi çekicilikleri bu bağlamda Inuit kültürü için de geçerlidir. Arke'nin fotoğraf kullanımı oryantalist eleştiri özelinde değerlendirildiğinde, nesne-görüntü-metin ilişkisini sıklıkla kullandığını görebiliriz. Buraya kadar verilen örneklerde fotoğrafı genellikle doğrudan veya üst üste pozlamalarla ya da kamera önünde oto-performatif bir şekilde kullanır. Oryantal bakışın konumlandığı Eskimo sanatı ve görüntüsünü, etno-estetik kavramı içerisinde tekrar ele alan sanatçı, bazı çalışmalarında fotoğrafı etnik, buluntu görüntü ve nesnelere birlikte kullanır.

Arke'nin oryantal eleştirisinin temelinde, Avrupamerkezli (*Eurocentric*) sanat geleneğinin bakışı altında romantize edilen Inuit yerlilerinin sanat anlayışlarının ve kimliklerinin genel olarak “Kanadalı Eskimo” olarak ele alınması yatar. Edmund Carpenter, Frederick Varley ve Robert Flaherty'nin “Eskimo” (1959) kitabını eleştiri odağına alan Arke, kitapta yer alan çizimler ve etnografik tespitler üzerinde durur. Kitapta Inuit yerlilerinin iki kültürel tanımlamada yanlış temsil edildiğini söyler: Birincisi Inuit yerlilerinin ‘sanat’ kelimesini karşılayan dil yapısına sahip olmadıkları ve sanatın günlük yaşamın bir parçası olduğu; ikincisi ise tipik kolonyal bakışın getirdiği etnografik çizimler ve metinlerde vahşi, evcilleşmemiş olarak yerli halkın varlığını silen boş manzaralarda sadece günlük nesnelere yer vermeleridir.¹¹ Sanatçı bu bağlamda iki farklı çalışma üzerinde durmuştur. *Legende I-V* serisi, kolonyal kaşifler Alman Alexander von Humboldt ve Amerikalı Robert Peary - Elisha Kane gibi isimlerin kendi adlarını verdikleri keşif yerlerine (Humboldt Buzulu, Peary Yarımadası, Kane Koyu) değinir. Buna bağlı olarak haritalama, sınıflandırma ve yeniden tanımlama gibi 19. yüzyılın doğa (biyoloji ve botanik) ve sosyal bilimleriyle (antropoloji, coğrafya) karışık yaklaşımını sergiler. Özellikle natüralist kâşiflerin sıklıkla yaptıkları geziler, Inuit yerlileri gibi karşılaşılan kültürleri nesnel olarak inceleme ve coğrafi olarak yeniden konumlandırmaları açısından dönemin tipik yaklaşımları arasındadır.

Arke, *Legende I-V* serisinde, kolonyal yaklaşımın bütün görünürleştirme ve bilgi

¹⁰ Eskimo Oryantalizmi olarak da adlandırılan, tıpkı klasik Oryantalizm kavramına benzer bir şekilde, Kuzey Kutbu Oryantalizmi, Inuit yerel halkını romantize ederek tarih dışı ve ilkel olarak tanımlamıştır (Bravo and Sverker, 2010).

¹¹ Inuit yerlilerinin ‘sanat’ı karşılayan bir kelimeyi yoktur ancak Arke'ye göre estetik üretim ve günlük yaşam üretimi arasında süreklilik ve bağ mevcuttur. Arke'nin Inuit sanatı ve oryantal eleştirisi için: (Arke, 2010b, s. 336-340.)

yaratma stratejilerini fotoğrafla birlikte kolaj tekniğinde göstermeye çalışır. Grönland haritaları, sepya tonlarında aile fotoğrafları ve şeker, kahve ve pirinç gibi ithal edilmiş ürünler katman yaratacak şekilde kolajlanmıştır. Gıda ürünleri kolonyal müdahaleyi sembolik ve yüzeyde derinlik yaratacak şekilde gösterirler. Grönland'ın kartografik gösterimi ise kolonyal kâşiflerin isimlerine yer veren coğrafi isimlendirmelerle ilişkilendirilmiştir. Aile fotoğrafları ise, öznelerin kolonyal ve post-kolonyal dönemdeki temsil krizini göstermek için merkezde konumlandırılmıştır. Legende I-V "öteki"nin mekânsal yeniden tanımlanması üzerinde dururken, *Arctic Hysteria*¹² serisi ise, daha önce de belirtildiği gibi romantik oryantalist bakışın eleştirisini yansıtmaya çalışır (von Harringa, 2016).



Fotoğraf 5-Solda *Legende I-V* ve sağda fotokolaj çalışmadan bir detay, 1999 (Kuratorisk Aktion, 2010).

¹² *Arctic Hysteria* (pibloktoq), Buzul Histerisi olarak adlandırılan bir tür coğrafyaya özgü histeri durumudur. Robert Peary tarafından ilk defa gözlemlenen histeri, genellikle kadınların coğrafi (buzul etkisi), kültürel (baskın duygular) ve beslenme şekli (Kutup ayısı ciğerinden gelen A vitamini zehirlenmesi) gibi nedenlerle bazen bir dakika bazen de saatlerce süren ataklar şeklinde gerçekleşir. Arke, çalışmasını Abraham Bill'in (1913) histerinin bilimsel tanımlaması üzerinde kurgular. Brill'e göre histeri, Batı kadınlarının histerileriyle karşılaştırıldığında ilkel ve basittir. Bu tespit tipik olarak yerlilerin 19. yüzyıldaki kültürel olarak ilkel oldukları teziyle örtüşür. Diğer taraftan histeri, Inuit davranışlarının bazılarının vahşi olarak nitelendirilmesiyle de karıştırılmıştır ve psikopatolojik olarak "öteki"ni tanımlamak için icat edilmiştir. Örneğin, anlamlandırılmayan şamanik ayinler ya da kadınların istenmeyen davranışlarda bulunmalarını isteyen kaşiflere gösterdikleri reaksiyonlar gibi (Znamenski, 2007).

Kolonyal dönemde kaşiflerin keşif sırasında çektikleri ve Inuit yerli kadınlara ait fotoğraflar, histerinin icat edilmiş olduğu ve gerçekte var olan psikolojik durumun bir söylem olarak kurgulandığını gösterirler. Arke, Inuit kadınları ve ilk kaşiflerin fotoğraflarını yan yana koyarak Buzul histerisinin romantize edilmesinin arkasında, Batının bakışı üzerinden nasıl algılandığını göstermek ister. Inuit kadınları histeriye kapılmış ya da vahşi değillerdir. Fotoğraflardaki her bir erkek kâşif Batı kolonyal bakışının aynası olarak seyirciye bakar. Oryantalizmin özellikle kadın bedeni üzerindeki tipik romantik bakışı (*gaze*), Arke'nin düzenlemesinde erkek bedenine de bakıldığı tersine bir strateji ile yer alır. Inuit kadınlarının beden ve ruhsal durumlarına yönelik hegemonik ve kurgulanmış bakışın temelinde ise biyoiktidar içerisinde gelişen biyopolitik düzenleme ve yeniden tanımlama yaklaşımı yatar (Foucault, 1976). Histeri, Inuit kadınlarının nasıl olmaları gerektiğine ilişkin denetimli yapının ortaya çıkardığı bedensel ve ruhsal biyopolitik gerçeklik ve stratejinin temel argümanıdır. Nüfusun biyopolitikası böylece sadece kapitalistin veya iktidarın ilgilendiği büyük ölçekli modern şehirlere (hastane, hapisane) yönelmez, mikro tanımlamalar yaparak en küçük "öteki"yle karşılaşacağı ihtimaline karşı bütün olasılıkları değerlendirir. Mikro kültüre yönelik bu yaklaşım bir görsel pratik stratejisi olarak da kendisini hemen gösterir.



Fotoğraf 6-*Arctic Hysteria*, 1997 (Kuratorisk Aktion, 2010).

Fotoğraf altı yazılarında sırasıyla görülen Peary, Baldwin, Entrikin ve Clark isimleri kaşifleri gösterirken, Inuit kadınlarının fotoğraf altı yazıları *çadır ev sahibesi* (gözde ya da kapatma), *buzul bronzu* ve *flaş ışığı çalışması* ile adlandırılır. Inuit kadınlarının her bir tanımlaması kolonyal romantik bakışı, erotik anlamda estetize edilmiş şeklini ve etnografik çalışmanın nesnesi olarak fotoğraflandığını gösterir. Fotoğraflar kolonyal

kâşiflerin üzerleri giyinik ve onları güçlü gösterirken, Inuit kadınları ise imgesel olarak çıplak ve savunmasızdır. Arke'nin itirazı, bedene olan etnografik ve biyopolitik bakışın Inuit kadınları üzerinde yarattığı problemlili imgesel ve fotografik kurgu ile ilgilidir. Ne Inuit kadınları savunmasızdır ne de histerinin ortaya çıkardığı tıbbi bir tanımlama gereklidir.

Fotoğraflara diğer bir açıdan, yani otoetnografik açıdan bakıldığında ise kâşiflerin kürkleri içinde başkalaştığı ve bu şekilde Inuit yerlilerine biçimsiz gözüktükleri gözlenebilir. Dolayısıyla, *Arctic Histeria*, hem tıbbi olarak hem de fotografik imge olarak biyopolitik ve foto-etnografik yaklaşımın eleştirisi üzerinde durur. Arke, arşiv çalışmasıyla buluntu fotoğrafları tekrar kurgulayarak, kolonyal gücün ve erkeğin hâkimiyetinin tarihsel süreçteki sorunlu eklektik yapısını yerlinin bakış açısıyla ortaya koymaya çalışır.

Sonuç

Bir "bilinmeyen öteki" olarak Kuzey Kutbu, içerdiği bütün kültürel öğelerle ve coğrafi konumuyla kolonyal temsilin etkisi altında kalmıştır. Arke, bu ilişkinin merkezinde kalarak dil, görsel tanımlama, kimlik, beden ve bunların coğrafyaya yeniden bağlandığı eleştirel bir konumda yer alır. Bu süreç post-kolonyal eleştiri ve temsil kriziyle birlikte gelen yeni bir anlatım dilinin ortaya çıktığı melez anlatımlara olanak tanıyan yöntemlere yer vermiştir. Bu bağlamda otoetnografi yöntemi; etnografik, kültürel, sosyal ve politik olanın açığa çıkarılabilmesi için kişisel olanın keşfedilmesine olanak tanıyan, diğer bir ifadeyle, öznenin konuşmasına olanak veren niteliksel yöntemlerden birisidir. Arke, verilen örneklerde de görüldüğü üzere, otoetnografinin etnografiden gelen performatif yazım yönteminin yanında fotoğrafa önem vererek, özellikle "Batı bakışı"ni tersine çevirmeyi amaçlamıştır. Otoetnografi, bu bağlamda, Arke'nin çalışmalarında geleneksel kullanım yönteminin dışına çıkmış ve daha geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Fotoğrafın icadından hemen sonra antropolojik ve etnografik çalışmalarda kullanılmasıyla ortaya çıkan fotografik temsiller, tipik olarak kameranın yönlendirildiği ve önündekine müdahale eden kolonyal bakışın örnekleri olmuşlardır. Arke ise, kameranın içine girerek bedenini metaforik olarak kolonyal coğrafyayla bütünleştirir ve önünde yer alarak kendi bedeni ile ve diğer öznelere birlikte kurduğu ilişkide kolonyal bakışı tersine çevirir. Dolayısıyla otoetnografinin en temel özelliği olan özdeşünümselliği ortaya koyarak araştırmacının bedeninin/varlığının araştırma sürecinin bir parçası olduğunu kabul etmiş olur (Spry,

2001).

Arke'nin, fotoğrafı performatif bir alana taşınması, otoetnografinin yazım performansı ile örtüşerek, "öteki"nin nasıl düşündüğünü, kendisini nasıl temsil ettiğini ve daha önceki temsillerle olan eleştirel mesafesini ortaya koymasında yardımcı olmuştur. Arke, bu metodoloji ve stratejiyle hareket ederek, Inuit kadını ve *Arctic Histeria* ruhsal-bedensel imge ve görüntüsünü konumlandırarak, romantize eden ve oryantal söyleme taşıyan hegemonik bakışa odaklanır. Sanatçı, görünen üzerinden (fotoğrafik görüntü) ve görünmeyen üzerinden (kolonyal söylem) ortaya çıkan birleşik söylemi yapı sökümü uğratır. Böylece beden üzerinde yaratılan imgesel ve bilimsel kolonyal temsiliyet, otoetnografik bağlamda düşünömsel olarak geri döner. Sonuç olarak, Arke'nin otoetnografik yaklaşımında fotoğrafla olan ilişkisi sanatçıyı iki şekilde harekete geçirmiştir: Kolonyal fotoğrafik bakışın eleştirisi ve biyopolitik olarak bedeninin kültürel coğrafi konum içerisindeki yeri.

Kaynakça

- Arke, P., & Jonsson, S. (2010a). *Stories from Scoresbysund: Photographs, colonisation and mapping*. Copenhagen: Pia Arke Selskabet and Kuratorisk Auktion.
- Arke, P., Jessie Kleemann, Stephen Heilmann, Klaus Christensen, & Erik Gant. (2010b). *Ethno-aesthetics =: Etnoæstetik*. Copenhagen: Ark, Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bravo, M. and Sörlin, S. eds. (2002). *Narrating the Arctic: A Cultural History of Nordic Scientific Practices*. Canton, MA: Watson Publishing International.
- Carpenter, E. S., Flaherty, R. J., & Varley, F. H. (1959). *Eskimo*. Toronto: University of Toronto Press.
- Cotton, C. (2009). *The photograph as contemporary art*. London, Thames & Hudson.
- Denzin, N.K. (1997). *Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st century*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Edwards, E. (1992). *Anthropology and Photograph, 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. UK: AltaMira Press.

- Fabian, J. (2014). *Time and the other: How anthropology makes its subject*. New York: Columbia University Press.
- Fischer, Michael J. (1986). Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. In (ed. James Clifford and George E. Marcus) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (194-233). Berkeley: University of California Press.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılım Sonunda Avangard*. (Esin Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (1976). *The Will to Knowledge: The History of Sexuality Volume 1*. (trans. R Hurley, 1998). London: Penguin.
- G.Heider, Karl. (Spring, 1975). What do people do? Dani auto-ethnography. *Journal of Anthropological Research* Vol. 31, No. 1, pp.3-17.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- Gold, R. (1958). *Roles in Sociological Field Observation*. *Social Forces* 36 (3): 217–223.
- Gregory, B. and Mead, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- Haddon, Alfred C. (Alfred Cort) & Wilkin, Anthony & Finsch, Otto (1898). Torres Strait images from the 1898 Haddon expedition. (HADDON.001.BW).
- Hansen, F., & Olaf, N. T. (2010). *Tupilakosaurus: An incomplete(able) survey of Pia Arke's artistic work and research*. Copenhagen: Kuratorisk Aktion.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation, *Visual Studies*, 17:1, 13-26, DOI: 10.1080/14725860220137345.
- Hayano, D. (Spring 1979). Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. *Human Organization*, Vol. 38, No. 1, pp. 99-104.
- Herodot. (2012). *Tarih*. (Müntekim Ökmen, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jacknis, I. (1984). Franz Boas and Photography. 10 (1), 2-60. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol10/iss1/2>.
- Jonsson, S. (2013). Disclosing the World Order, *Third Text*, 27:2, 242-259, DOI: 10.1080/09528822.2013.772349
- Junker, Buford H. (1960). *Field Work: An Introduction to the Social Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Louise Pratt, M. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

- M. Park-Fuller, L. (2000). Performing absence: The staged personal narrative as testimony, *Text and Performance Quarterly*, 20:1, 20-42, DOI: 10.1080/10462930009366281.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Malinowski, B. (1967). *A Diary in the Strict Sense of the Term*. (Trans. Norbert Guterman). London: Routledge and Kegan Paul.
- Maxwell, A. (2013). Modern anthropology and the problem of the racial type: the photographs of Franz Boas. *Visual Communication*, 12(1), 123–142. <https://doi.org/10.1177/1470357212462782>
- Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
- Proceedings. Comptes–rendus de l’Académie des Sciences Paris, 8 (séance du Lundi, 7 Janvier 1839).
- Reed-Danahay, Deborah E. (Ed.). (1997). *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. UK: Berg.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video*. Durham and London: Duke University Press.
- Schneider, A. and Wright, C. (2013). *Anthropology and Art Practice*. London: Bloomsbury.
- Schwandt, Thomas A. (2007). *The Sage dictionary of qualitative inquiry*, 3rd ed. Los Angeles, California: Sage.
- Spry, T. (2001). Performing Autoethnography: An embodied methodological praxis. *Qualitative Inquiry* 7, no. 6 (2001): 706-732.
- Tagg, J. (2007). *The Burden of representation: Essays on photographs and histories*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Von Harringa, C. (2016). Arke-Typical: Dialogues in Art, Anthropology and the Writing of Self in the Work of Pia Arke. Degree of Master of Arts Thesis in the Department of Art History. Concordia University Montréal, Quebec, Canada.
- W.Young, M. (1988). *Malinowski’s Kiriwina: Fieldwork Photography 1915-1918*. USA: The University of Chicago Press.
- Wang, C. and Burris, M. A. (1997). Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment, *Health Education & Behavior*. 24 (3): 369–387.
- Znamenski, A. A. (2007). *The Beauty of Primitive: Shamanism and Western Imagination*. USA: Oxford University Press.