

## Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji

### Anthropology Explores the Visual Again and Again: Visual Anthropology

*Hülya DOĞAN*

Yrd. Doç. Dr., Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

E-posta:hulyadogan@bartin.edu.tr

#### Anahtar Kelimeler:

Görsel Antropoloji,  
Etnografik Film Yapımı,  
Medya ve Antropoloji

#### Öz

Antropoloji, ilk yıllarından itibaren yoğun bir şekilde görsel kullanımıyla uğraşmıştır. Sonraki yıllarda ise görsel sembollerin anlam üretiminin parçası haline geldiği bir dünyada çalışan antropoloji, bu ilişki üzerine düşünmekten yıllarca kaçınmıştır. Bunun gerisinde öncelikle, görselin gerçekliği aktarma aracı olarak görülmesinin problemli yanlarının 1970’li yıllardan itibaren sorgulanmaya başlaması yer almaktadır. Öte yandan 1990’larda gelişen “şimdinin antropolojisi” anlayışı ile, son yarım yüzyılın medya ağırlıklı analizleriyle bağlantıya geçme ve bunların alana adaptasyonu sonucu, elektronik medyanın merkezi olduğu toplumlar da çalışılmaya başlanmıştır.

Çalışmada bir disiplin olarak antropolojinin ilk yıllarından itibaren görsellerle olan bu ilişkisi incelenmiştir. Yazılı dile bir alternatif olma potansiyeli açısından görsel üretimini tercih eden, etnografik filmler çeken antropologların diyalojik bir antropoloji için görselin sunduğu imkânlarla yaptıkları vurgunun yanısıra, görselle nasıl ilişki kurulacağını teorize etmeye çalışan düşünürlerin fikirlerine de yer verilmiştir. Tüm bu tartışmalar, görsel antropoloji başlığında derlenmeye çalışılmıştır.

Buna göre görsel antropoloji; antropolojinin görsel anlatım tercihini, dolaşımdaki görsellerin sembolik ve iletişimsel boyutlarını, insanların yaygın olarak tükettikleri görsel medyayla ilişki biçimlerini ve alımlama boyutunu bir alt dal çerçevesinde organize etmeye aday gibi görünmektedir. Böylelikle görsel antropoloji; antropoloji ve izleyicilerinin kesişim noktasında bulunup bu kısmı sorgulayan bir alt alan şeklini alabilir. Bu makale, konuyla ilgili olarak bugüne kadar uzanan görsel kayıt teorilerine, bunların temel sayılan örneklerine ve yeni yaklaşımlara göz atmak isteyen öğrencilere ve sosyal bilimcilere, giriş düzeyinde kaynak olabilecek bir çalışmayı oluşturmaktadır.

#### Keywords:

Visual Anthropology,  
Making Ethnographical  
Film, Media And  
Anthropology

#### Abstract

Anthropology, from the first times, dealt with using visuals. However in following years anthropology avoided working on this relationship while visuals were getting more important roles about construction of meaning. Because questioning visuals as tools of transferring reality started in 1970s. Before, they were seen as reality itself. On the other hand, growth of “anthropology of present” in 1990s lets more anthropologists to start dealing with visual media centered societies.

In the article, this relationship between visuals and anthropology is examined under the title of “visual anthropology”. It cruises from different lanes. Some of the anthropologists see visuals as an alternative way to written language for “telling” and they find visuals more dialogical. In addition to this preference, some of anthropologists describes visual anthropology as a subdiscipline which stands between visuals and viewers, and examines the communication of visuals, reception of them etc. Visual anthropology seems to be a willing aspirant for organizing the connotations of visuals and exploring visual ways of doing anthropology.

## Giriş

Andre Leroi-Gourhan, 1948 yılında ilk etnografik film konferansını düzenlerken ünlü Fransız yönetmen Jean Rouch kendisine sorar: “Etnografik film diye bir şey var mı gerçekten?” Gourhan ancak şu cevabı verebilir: “Bu projeyi hazırladığımızı göre, var” (Rouch, 2003: 79).

Gourhan’ın Rouch’a cevabı, “bir alt disiplin olarak görsel antropoloji var, çünkü American Anthropological Association’da bölümü var, üniversitelerde bu alanda yetişen öğrenciler mevcut, üç ayrı akademik dergide konuyla ilgili çalışmalar yayınlanıyor” şeklinde zenginleştirilebilir. Ancak bu çaba bile, yazılı bir geleneğe dayanan antropolojinin, 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, hâlâ fotoğraf ve sinema gibi görsel teknolojileri kullanmakta tereddüt ettiğini, görselle ne yapılabileceğinden emin olmadığını gösterir sadece. Hayatımızın her alanında görsellerle karşı karşıya olmamıza ve görmenin “çağımızın en ayrıcalıklı duyusu” (Debord, 2001: 97) olarak tarif edilmesine rağmen hâlâ resimlerin ve görmenin ne olduğunu, dille ilişkisini, gözlemciyi dünyada nasıl konumlandıklarını, tarihlerinin nasıl anlaşılacağını, bunlarla ya da bunlar hakkında ne yapılacağını tam olarak bilmediğimizi ya da daha çok yazılı kültüre dayalı olarak aldığımız eğitimin bunun için yeterli olmadığını seslendiren görüşler artmaktadır (Mitchell 1994, Evans ve Hall 2001, Howells 2006). Oysa geçen zaman içerisinde özellikle yukarıdaki soruyu soran yönetmen Rouch’un katkılarıyla görsel antropolojinin, antropologlarla takipçilerinin bulunduğu yerdeki bir alan olarak görseli keşif çabaları, ciddi bir tarihsel birikimle birlikte görünür olur.

Görsel antropolojinin yapabilecekleri sadece antropoloji alanının genişletilmesi ile sınırlı değildir. Bilgi edinme konusunda üretken olma açısından da görselin kullanımı önemlidir. “Bir kadavra canlansaydı eğer, kas hareketlerini, organların çalışmasını çok farklı bir şekilde görebilirdik” diyen John Collier (2003: 236), etnografya müzelerindeki kalıntıların canlanmasının da başka bir kavramlaştırma biçimiyle gerçekçi şekilde kültürel zamanı gösterebileceğini söyler. Metaforlar ya da görsel sembollerle, yazılı olarak anlatmanın zor olduğu konularda görsel kaydın alternatif bir bilgi edinme aracına dönüştürülme çabası -ve bunun mümkün olduğuna dair saf bir inanç- görsel antropoloji tarihine damgasını vurmuştur. David MacDougall (1999: 292), görsel antropolojinin, antropolojik bilgi birikimine, kültürü tanımlayıp yapılandırmada yazı temelinden görsel temeline kayan yeni patikalar sunduğunu söyler. Ona göre bu çalışma biçimini yazılı dil geleneğiyle anlatmak, yazıya çevirmek zordur. Heider de (akt. Ruby, 2000) etnografik filmin; görme ve anlamayı, bilim ve estetiği bir araya getiren bir deneyim olduğunu belirtir.

Dolayısıyla görsel antropoloji denilince akla gelen ilk uğraşın, yazıya alternatif bir görsel dilin örgütlenmesi olduğunu söyleyebiliriz. Ruby (2005: 162), görsel antropolojinin bu ayağının film ve videonun antropolojik bilgi aktarımındaki potansiyelini keşfetmenin yeni dijital teknoloji ile çok daha olanaklı hale geldiğini belirtir. Antropolojinin görselle ilişkisine tarihsel bir bakış attığımızda, görselle ve medyayla geliştirdiği başka ilişki biçimlerini, kendine oluşturduğu yeni çalışma konularını, bu konularda geliştirdiği problemlerin antropoloji disiplinine katkılarını görmek mümkün hale gelmektedir.

### **Antropolojinin görselle temasları; etnografik, ticari ve deneysel filmler**

Görsel antropoloji, bir alan olarak kendine yer bulma konusunda sıkıntılar yaşamış olsa da aslında görselin antropolojide kullanımının geçmişi, neredeyse disiplinle yaşıttır. Banks ve Ruby (2011: 1-2), antropolojinin ilk yıllarındaki görsel kullanımının antropolojinin sadece bir parçası olduğunu, birincil ve ikincil amaçları da bütüncül bir görsel üretimi olan çalışmaların ortaya çıkmasıyla birlikte yakın geçmişte bir alan olarak görsel antropolojiden söz edilebileceğini söylemektedir. Ancak görsel üretimine ilişkin en önemli tartışmalara yön veren problemler antropolojinin ve sömürgecilik faaliyetlerinin ilk yıllardan bu yana görselle ilişkisine göz atmadan anlaşılacaktır.

Antropoloji masa başı bilimi olmaktan çıkıp alana gittiğinde, antropolojinin takipçileri için görünmez olan farklı kültürler, o toplumdaki kişiler aracılığıyla müzelerde, popüler caddelerde, derslerde sergilenmeye başlar. Hatta her kültürün kendi bağlamı içinde anlaşılır olabileceğini belirterek “kültürel görecilik” ilkesini şekillendiren Franz Boas dahi, 1893’te Chicago’da Antropoloji Salonu’nda 14 Kwakiutl yerlisinin sergilenmesini sağlar ya da Kroeber’in haberci yerlisi, hayatının son yıllarını bir müzede geçirir. Fotoğraf ise, bu aşağılama biçiminin “daha kolay” bir alternatifi olarak ortaya çıkarak gerçeklerinin yerini almaya başlar. Spencer, 1902’de Aranda filmlerini Melbourne Town Hall’de sergiler. Ancak bu fotoğraflar daha çok çıplak kadın-adam fotoğraflarıdır. Bunların, dahil olduğu fiziksel çevre, toplumsal gruplardan soyutlanarak sergilenmesi, tek başına kültür hakkında bilgi verecek bir kaynağı oluşturmaz. Daha sonra bu fotoğraflar, çeşitli dekorasyonlarla “estetize” edilerek sunulmaya başlanır. Sosyal Darwinist fikirlerin hakim olduğu bu dönemde bu görseller, hayvanlarla modern insan arasına yerleştirilip; çıplaklık, hayvan derisinin kullanımı gibi sembollerle “ilkel”in temsili haline getirilirler. 20. yüzyılın ilk yıllarında bu resimler, posta kartlarında da sıklıkla kullanılmaya başlanır. Kolonyal gelenekte antropolojinin insan toplumlarını sınıflandırmak için görsellere yönelmesinin gerisinde; zooloji, botanik, jeoloji gibi doğa bilimlerinin dünyayı görsel araçlarla tanımlamasının karşılığında kültürlerin çizilip fotoğraflanabilir olduğunu göstermek de yatmaktadır. 1930’lara kadar yoğun görsel kullanımı bu şekilde sürer (MacDougall, 1999: 277-281). Malinowski (1996: 21), ilk kez 1922’de yayınlanan kitabı *Argonauts of the Western Pacific*’te, açıklayıcı ve güvenilir materyaller olan fotoğraf kullanımının öneminden söz ederek, yerlilerin gerçek ruhunu yansıtmada bu kayıtların anlaşılabilirliğini ve okuyucuyu ikna kabiliyetini över .

Öte taraftan hareketli resim teknolojisi “sinema”, 19. yüzyılın sonunda kendi izlerkitesini yaratmaya başlamıştır. Lumier Kardeşler’in sinematografi, dünyanın çeşitli yerlerine gönderdikleri kameramanlar aracılığıyla, belgesel ya da aktualite (gerçekçi) film türünün ilk örneklerini de beyazperdeye taşır. Antropolojiye ilgi duyan kişiler de, neredeyse bir yıl kadar kısa sürede bu icadı kullanmaya başlar. 1896 yılında antropolojiyle ilgilenen fizikçi ve anatomci Felix-Louis Regnault, Senegal’de Wolof kadınının çömlek yapımını, erken Mısır, Yunanistan ve Hindistan tarzıyla karşılaştırarak anlattığı filmi ile

ilk “etnografik film” çeken kişi konumundadır.<sup>1</sup> Daha sonra arşiv oluşturma çabalarıyla da adından söz ettiren Regnault’un film yapımındaki teorik odağı, (antropolojik yazının da bir dönem gündeminde olduğu gibi), kaybolmadan ‘fizyolojik’ olarak toplulukları kaydetmektir (Brigard, 2003: 13-16). Etnografın “bilen özne” konumunun henüz sekteye uğramadığı bu yıllarda antropolojinin “kaybolan halklar”ı kayıt altına alma çabasını desteklemek üzere de görsel kullanımı yaygındır. Ancak kısa sürede Avrupa’nın kaybolan gelenekleri için de yürütülen çabalar etnografik film yapımını, Ruby’nin (2000: 10) yorumuyla “antropoloji eğitiminin ihtiyaçları değil, milliyetçi bir gururla ilgili bir mesele” haline getirecektir.

Melies tarafından 1897 yılında sinemaya kazandırılan “kurmaca film” türü ise kısa sürede “belgesel romans” tarzı hibrit türlerin sinemada hâkim anlatı olmasını sağlar. George Melies’in kardeşi Gaston Melies, 1912’de uzak diyarların filmlerine duyulan ilgiyi fark edip Tahiti ve Yeni Zellanda’ya gider ve döndüğünde kelle avcılarında kurtulup prensesle evlenen İngiliz araştırmacının maceralarına benzer beş tane film yaparlar. 1914 yılında antropolojiyle ilgisi olmayan Edward Curtis’in Amerikalı yerliler arasında çektiği ve sevdiği kız için kahramanca savaşan bir genci anlattığı *Land of the Head Hunters* filmi, ticari sinemanın bundan sonra yerliler hakkındaki genel kodları oluşturacağı süreci başlatan ilk kurmaca filmidir (Brigard, 2003: 18-19). Kâr olasılığını fark eden ticari film yapımcıları, kimi zaman alana bile gitmeden stüdyo ortamında, kimi zaman antropolog destekli *Medeniyetin Sınırı*, *Maymun Adam*, *King Kong*, *Tarzan* gibi keşif-kurmaca-egzotik filmler ile etnografik filmleri geride bırakırlar (Brigard, 2003: 20). Bugün bile izleyicileri mest eden “egzotik öteki” imajı, 1930’larda ticari sinemada yerleşmeye başlamıştır. Jay Ruby (2000), bu deneyimi şöyle anlatır:

Kırk yıl boyunca sinema izleyicisi Afro-Amerikanları Tarzan’la, Meksikalı yerli Amerikalıları, Kızılderilileri kovboy filmleriyle öğrendi. Filmlerde oynatacak yerli bulamazlarsa Bulgarları kullanıyorlardı. Hollywood izleyicisine öğretilen egzotik yerli, teni biraz koyu olan herkes olabilirdi. İzleyicide oluşturulan beklentiler doğrultusunda antropolojik film yapımcıları, Hollywood’un popüler egzotik ötekisini göstermek için her filmde yamyamlar, kafa avcıları, diğer vahşilik klişeleri ile anlatmak zorunda hissettiler yerli deneyimlerini.

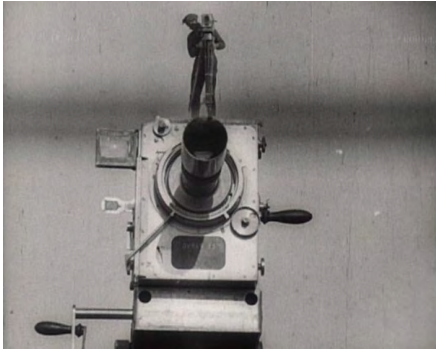
Antropolojinin ahlaki, politik ve entelektüel bir görev olarak Batılının “öteki” hakkındaki temsilleriyle mücadele etme gibi bir misyonu olduğunu hatırlatan Ruby ile benzer bir görüşü paylaşan Collier de (2003: 251), John Marshall’ın *Bushmen of the Kalahari Desert* (1972) filminde olduğu gibi insanların medeniyete dair görüşlerini sorgulatabilecek kadar iyi filmlerle, bilimin dahi yetmediği yerde görsel materyallerin devreye girebileceğini belirtir. Antropoloji, bir bilim olarak görmezden gelinen kesimlerin sesini duyurmada gündelik anlam üretimine yoğun bir şekilde katılan sinema filmlerini de

1 Belgesel film türü ile etnografik film arasında sınır çizmek zor olmakla birlikte bu çalışmanın kapsamını aşan tartışmalar hala devam etmektedir. Farklı kültürleri anlatan ilk belgesel filmler, üretimde antropolog olmamasına rağmen ilk etnografik filmler olarak da kabul edilir. Belgesel sinemanın “gerçeğe sadakat” ile “gerçeğin yaratıcı biçimde yorumlanması” (Kuruoğlu, 2006: 98) gibi tanımlamalarla çizilen çerçevesi, antropoloji tarafından sorgulanır. Tarih ve antropoloji arasındaki sınırı belirlerken Clifford’un yaptığı referanslar, bu ayrımı belirgin hale getirir: “Tarihin geçmişin metinlerine –belgesel, arşiv- gömülü olduğu düşünülür. Etnografi ise bugünün kanıtlarına –sözlü, deneyimsel, gözleme dayalı- dayanır” (Clifford, 1988: 340). Öte yandan görsel antropoloji için, etnografik araştırmanın yeni araç ve metotlarını arayan bir alan olarak “iletişim ürününün bir türüne işaret eder, yoksa etnografik film olur” diyen Olivier de Sardan (1999: 13) ise, belgesel sinemayla etnografik film arasında kullandığı sinema dili ve amaçları açısından ayırım yapılamayacağını, antropolojik hassasiyetlerin öne çıktığı etnografik filmlerin de belgesel türleri olarak ele alınması gerektiğini söyler (1999: 14, 24).

etkin bir şekilde kullanabilir. Etnografik film tarihi, bu etkinliği sağlamak üzere kameranın konumundan hareketine, kullanılan mercekten yerlinin müdahilliğine uzanan tartışmalar ve çarpıcı örneklerle doludur.

Egzotik öteki'nin film diline yerleştirildiği 1930'lu yıllar, antropolojide ise film kullanımını konusunda tipografiler oluşturulmaya çalışılarak, eğitim ve araştırma amacına öncelik verilmesi gereğinin vurgulandığı dönemdir. Regnault'un önerisini dinleyen Margaret Mead ve Gregory Bateson'un 1936-38 yıllarında yaptıkları çalışmayla birlikte üniversitelerde, müzelerde antropoloji eğitimine filmler girmeye başlamıştır (Brigard, 2003: 20). Üniversite arşiv merkezleri ya da devlet destekli, antropolog katımlı ya da profesyonellerce eğitim amaçlı film yapma geleneği, bugün de bazı kanallar ya da yayın kuruluşları aracılığıyla sürdürülmektedir. Daha çok belgesel formatıyla üretilen ve dünya çapında yaygınlık kazanan bu ürünlerin kültürleri ele alış biçimini antropolojik bir eleştiri süzgecinden geçiren çalışmalar da görsel antropoloji kapsamına girmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte farklı ülkelerde antropolojik çalışma yapma imkânlarının sınırlanması; etnografik film yapımında durgun bir sürece işaret etmekle birlikte, dönemin popüler konusu olan "ulusal kültür"leri çalışmak için görsel antropoloji alanında yeni bir kapının zorlanmasına neden olur. Bateson ve Kraucer Alman sinema filmlerini, Benedict ve Meadow Japon sinema filmlerini inceleyerek bu ülkelerin kültürel ve psikolojik özellikleri, diğer uluslarla ilişkileri, aile yapıları hakkında çıkarsamalar yapmaya başlarlar (Weakland, 2003: 51-52). Dönemin "ulusal kültür" çalışmalarına gebe olduğu da unutulmamalıdır. Günümüzde bu tarz çalışmaların yapılması ve bir alt alan olarak görsel antropolojiye eklenmesi gerektiğini belirten John Weakland (2003), "Feature Films as Cultural Documents" adlı çalışmasında bunun için "içerik çözümlemesi" tekniğini de biçimlendirir.



Resim 1. *Man with a Movie Camera*, Dziga Vertov, 1929

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinema alanında göze çarpan en önemli gelişme, 16 mm. kameranın kullanıma girmesi, böylelikle 35 mm'nin hantallığından sonra hem teknik bilgi birikimine duyulan ihtiyacın azalması hem de hafifleyen kamerayla birlikte hareketin kolaylaşmasıdır. Aynı şekilde taşınabilir ses kayıt cihazlarının gelişmesi de çekim yapmak için gereken yükü ve masrafı azaltmaya yardımcı olmuştur. Bu dönemde yaptığı sıradışı etnografik filmlerle adından söz ettiren Jean Rouch, 16 mm ile Vertov'un 'sine-göz'ü ve Flaherty'nin 'katılımcı kamera'sı arasında yeni bir dilin oluşmaya başladığını söyler (Rouch, 2003: 84, 90). Dziga Vertov, Robert Flaherty ve Jean Rouch, sinema ve görsel antropoloji tarihinin dönüm noktalarında yer alan isimlerdir. Rusya'da Vertov, Eskimolarla film çeken Flaherty; aynı dönemde -1920'ler, farkında olmadan sosyoloji ve etnografi yaparlar. Sovyet Sineması'nın önemli yönetmeni Vertov'un 1929 yılında filme aldığı *Kameralı Adam (Man with a Movie Camera)*, montaj merkezli sinema teorisinin de temsili gibidir (Resim 1). Buna göre sinema, film öncesi gözlem sürecinden





Resim 2. *Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922

İtibaren bir montaj sistemi ile ilerler. Kameranın konumu ve deviniminde yönlendirmenin olması, film materyalinin kaba kurgusunun yapılması, montaj parçalarının birleştirilmesi, parçaların yeniden organizasyonu gibi süreçler sinemanın “görünen dünyanın organizasyonu” olduğuna yönelik bir montaj teorisinin geliştirilmesini sağlar (Brigard, 2003: 23). Kamera en saf konumda da olsa, hiç gösterişsiz de çekim yapsa, görüntülerin tertip edilmesi gereği, onları tematik bir gerçekliğe entegre eder. Vertov’un kameranın “foyası”nı meydana çıkarmasının gerisinde, yapım sürecinin nasıl işlediğini göstererek bilinçli bir devrim toplumu yaratma

amacı vardır. Flaherty ise 1922 yılında “gerçekliği anlatma”nın peşine düşerek, Kanada’da yaşayan bir Eskimo ailesinin hikayesini filme alır. *Nanook of the North* (Resim 2), insanın doğayla mücadelesini bir kişi aracılığıyla anlatabilmesini, Rouch’un terimiyle “katılımcı kamera”ya, görsel bir hafızaya borçludur (Rouch, 2003: 80). Bilgi verme amaçlı birkaç metin karesinin dışında bütün hikaye görsellerle anlatılır. Ancak Flaherty filminde *Nanook*’un karısı yerine başka birini oynatmış, tüfekle av yaptıkları ve vahşi hayvan da avladıkları halde sadece zıpkınlarla balık avladıklarını söylemiş ve göstermiş, filminin sonuna da açlıktan öldükleri senaryosunu eklemiştir. Etnografik filmin zayıf ve güçlü yönlerini bir arada taşıyan film (Grimshaw, 2002: 7), hem antropologların yerliye bakışındaki problemleri gün ışığına çıkaran, hem de kameranın etnografi çalışmalarında kullanılabilirliğini gösteren önemli ve ilk örneklerdendir.

Bu yıllar, antropolojinin sürrealist sinemayla ilişkisine özel bir parantez açılması gereken bir döneme de işaret eder. Sürrealist belgeselcilik<sup>2</sup>, Luis Buñuel’in *Endülüüs Köpeği* (1928) ve *Golden Age* (1930) gibi sürrealist filmlerinden hemen sonra çektiği ve İspanya’nın dağlık bir bölgesi olan Las Hurdes’te yaşanan yoğun yoksulluğu, izolasyonu, kaynak sıkıntısını anlattığı *Land Without Bread* (1932) ile beyazperdede görülmeye başlanır. Sürrealizmin, mantığın saltanatını sorgulayan kara mizah anlayışını arkasına alan Buñuel, “Hurdonas hayatının zavallı durumundan fazlasını ön plana çıkarır. Normal bir etnografik film kaydının yanı sıra Batının, en azından İspanya hükümetinin ve kilisesinin bu gereksiz ızdırabı dindirmeye yardım konusundaki ihmaline de dikkati çeker” (Francis: 2008: 79). Antropologun özne olarak konumu olmasa da bakış açısı, sürrealizmin sorgulama ve “alay”ına maruz kalmaya başlamıştır. Antropolojide filmin not alma stiliyle kullanımına uzun süre öncülük eden Margaret Mead’ın 1930’larda çektiği ancak 1952 yılında gösterime soktuğu filmi *Trance and Dance in Bali*’nin kurgusunda çekimleri daha uzun tutması, ağır çekimi kullanması, antropolojik önemi vurgularken kapanmalardan faydalanması, küçük açıklamalar için üst-sesi eklemesinde, Buñuel’in etkisi hissedilir; Gardner’in *Forest of Bliss* (1988) filmi sürrealist belgeselciliğin daha yakın zamandaki bir yorumu olarak görülür (Francis: 2008: 77). Yine yukarıda sözü

2 Deneyimsel dünyayı farklı kombine ederek bozan, farklı bakış açılarından çekimlerin biraradalığı, net olmayan çekimler ve imgeyi bozan filtrelerin kullanımı, devamlılığı takip etmeyen kurgu teknikleriyle izleyiciyi altüst eden bir dünya yaratan sürrealist sinemacılar, 1930’lardan itibaren bu türü bilimsel formula birleştirmeyi denemişlerdir. Ancak “sürrealist belgeselcilik” ismi ilk kez 1979 yılında Virginia Higginbotham tarafından kullanılmıştır (Francis, 2008: 75, 73).

geçen Marshall'ın filmi de Buñuel'in kesmekle uğraştığı “Batılı göz”ü rahatsız etmeye devam eden yapımlardandır.

Kendisinden önceki görsel kaynak ve çalışma yöntemlerini değerlendiren Fransız antropolog ve yönetmen Jean Rouch ise, 1950'lerde yeni bir sinema dili oluşturmaya başlar. Öncesinde antropologlara cazip gelen “gözlemci kamera” tekniğinin nesnellik iddiasını eleştiren Rouch, kamerasını Paris sokaklarına koyarak ve kimi zaman kendini-



Resim 3. *Chronicle of a Summer* filminden, Rouch'un (solda) da yer aldığı bir sahne

film yapımcısı ve filme alınanlar arasındaki bir iletişim süreci olarak yorumlanması, savaştan sonra yaşanan önemli değişimlendendir (Brigard, 2003: 32).

Rouch'un bu eğilimi, 'yerli'yle iletişimi öne çıkarma çabası, dönemine göre önemli açılımlar sağlayabilecekken, o yıllarda ana akım kültürel antropoloji tarafından etnografik filmler görmezden gelinerek marjinalize edilmektedir. 1970'lere gelindiğinde “etnografik film saldırıya uğruyorsa, bu sağlıklı olduğu içindir” diyen Rouch (2003: 80), eleştirileri kamerasının insanlar arasındaki yerini bulmaya başlamasına bağlar. 1970'li yıllara kadar belgesel-etnografik filmlerin teorik bir temele ihtiyacı olmadığına, kamerasının gerçekliği olduğu gibi kaydettiğine yönelik inancın sürdüğünü söyleyebiliriz. Öncesindeki bu alandaki tartışmalar da daha çok nasıl film yapılması gerektiği, filmin doğruluğu, nesnelliği, belgesel gerçekçiliği, öğrenmedeki rolü, etnografik olup olmadığı, yazılı antropolojiyle ilişkisi gibi konulardan kaynağını alırken; antropologlar film, semiyoloji ve iletişim teorileri hakkında bilgi edindikçe durum değişir. Bundan sonra, Ruby'nin (2000: 4) ifadesiyle, pozitivistin duvarındaki çatlak belirginleşince, araştırmacılar da belgesel gerçekçiliği ve sosyoloji bilgisinin belirli epistemolojilerin ürünü olduğunu görme ihtiyacına tercüman oldular. Bu yıllar, entelektüel ve politik dairelerin örtüştüğü yıllardır. 1970'li yıllarla birlikte dünyanın gözlemlenmesi anlaşılabilir, izole bir gerçekliğinin olduğuna dair naif bir emprisizme ve bilginin kaynağını deney olarak gören, metodolojiyi yalnızca bir araç olarak ele alan pozitivist tepkilerin artması, “bilgi edinme süreci”nin de masaya yatırılmasına neden olur. Bilginin keşfedilmediği, yaratıldığı dillendirilmeye başlanır. Düşünümsellik (reflexivity) tartışmalarıyla birlikte beklenen şey, antropologların sistemli olarak yöntemlerini ve kendilerini bilgi toplamanın araçları olarak açığa vurmaları ve kullandıkları aracın izleyici/okuyucu için hazırladığı konumu yansıtmalarıdır. Önceki çalışmalar bu açıdan oldukça eksiktir. 1922 yılında yazdığı *Argonauts of the Western Pacific* kitabında yerlinin bakışını yakalamak istediğini söyleyen Malinowski (1996), onlarla

etkileşime geçtiği anları ise kaydın dışında bırakır. Yazarın varlığına dair tek kanıt, doğru bilgiyi edinmek için kamp kurmayı önerdiği bölümde gösterdiği çadırıdır. Antropoloğun katılımlı gözlem yapıyor olması, tek başına özne-nesne ilişkisi bilimi olmaktan çıkarmaz antropolojiyi. Ruby (2000: 163), yerlinin kendisine antropoloğun gözüyle bakmasının sağlanması gerektiğini belirtirken Rouch da (2003: 95) “ilk izleyicim filme aldığımdır” diyerek filmin diğerine onu nasıl gördüğünü göstermenin metodu olduğunu vurgular. Bu anlamda etnografik filmin kayıt değeri de, tekrar edilebilme fırsatı ve filme alınan yerli halka gösterilip onların da fikrinin alındığı diyalojik bir süreç sayesinde anlaşılır olmaktadır.

Egemen bilim felsefesinin dayatmalarının aksine sosyal bilimlerde; kültür, değer yargıları, politik-ekonomik-ahlaki olarak tanımlanmış araştırmacının kendi kültürüne dair izlerin tamamen silindiği bir çalışma biçimi mümkün değildir. Ruby’e (2000: 166) göre antropolojide bu sorun, “sınırlarına giriş izni veren daha yorumsamacı” çalışmaların yapılmasını gerektirir. Görsel düzlemde de bazı çekimlerin, yapımcının kendi fikrini ve kültürel bakışını empoze etmesiyle sonuçlandığını belirten Margaret Mead (2003: 8), kaybolan kültürlerin kayıt altına alınması niyetiyle kullanmaya başladığı görsel kayıt teknolojisinde bu sorunun, “yaratıcı bir dahil etme” süreciyle aşılabileceğini belirterek, çalışılan yerlilerin film yapım ve kurgu aşamasında rol alabileceklerini söyler. Peter Adair’in *Holy Ghost People* filmi (1967), bu tarz bir çalışmaya örnek olarak gösterilir.

Sanayi Devrimi’nin simgesi (insan gözünün mekânîk uzantısı) ve pozitivist iyimserliğin gözbebeği (nesnel kaydedicisi) olmak gibi tarihsel bir geçmişi olan bu teknolojileri yeniden yorumlayarak olanaklarından faydalanmak ve hayatımızın-öğrenme biçimimizin bir parçası haline geldiklerini reddetmeden alana bunları adapte etmek; sömürgeci geçmişinin üzerine sorgulamacı bir bilim yaratan antropoloji için imkânsız değildir. Hatta aksine görsel sistemlerin kayıt, sınıflandırma ve analizi üzerine geliştirilecek teori ve metodoloji, antropolojinin konu ve sorunlarına yönelik açılımlar da barındıracaktır (gerçekliğin kaydı, özne-nesne ilişkileri, nesnellik ve düşünümSELLİK problemi, bilginin sunumu, anlam inşasına katılan söylemlerin analiz ve eleştirisi vs).

Yeni bir görsel teori üretmek, antropolojinin görselle ilişkisini derlemeye uğraşan bu çalışmanın amacını hayli aşmaktadır ancak antropolojinin içinde yükselen bu eleştiri ve öneriler<sup>3</sup>, disiplinin yeni bir görsel keşfi için önem taşımaktadır. “Toplumsal gerçekliği tasvir etmek için kullanılacak araçların yeterliliği hakkındaki kuşku”yu anlatan bir “temsil krizi” antropoloji yazınının da hala gündemindedir (Marcus, Fischer, 2013: 47). Antropolojinin; yapımcı, yapım süreci, ürün ve okurun aktif rolünün anlam inşa süreci içindeki düşünümSELLİK ilişkisini kabul eden, niteliksel ve niceliksel metodlar gerektiren bir sosyal bilim olarak geliştirilmesi gerektiğini söyleyen Ruby (2000: 166), dünyayı tanımlayan bilimin, onu belirlediğini de bize yeniden hatırlatır. Antropoloğun kendi teorik konumları ve kültürel varsayımlarından yola çıkarak sorular oluşturduğunun ve cevapların bu sorulardan sonra verildiğinin anlaşılmasından sonra, aktif bir sürecin varlığını görme ihtiyacı kaçınılmaz olur diyen Ruby (2000: 167), antropolojik film yapımında da pozitivist izlerini taşıyan belgeselcilik geleneğinden çok kurtmaca

3 Örneğin Rouch (2003: 89-92), tripod kullanımı yerine kamerayla birlikte yürüyerek izleyicinin harekete dahil edilmesi, dikizlemeye benzer bir zoom kullanımından uzak durulması, altyazı yerine imajın kendisinin sunuma dönüştürülmesi, eylemi destekleyecek bir fon müziğinin kullanılabilirliği gibi öneriler sunmuş; Timoty ve Patsy Asch (2003: 344) film öncesi alanda en az üç aylık bir alan araştırması yapmanın karşılıklı rahatlığı ve güveni sağlamadaki önemini vurgulamış; Ginsburg (2003: 370) farklı bir açıdan antropoloji disiplinine temel olacak politik ve epistemolojik tartışmaların, alanın toplumla ilişkisinin de özbinç yükseltme sağlayacak şekilde görsel çalışmalarına dahil edilmesi gerektiğini belirtmiştir.



ve sanat filmlerinden ödünç alarak yaratılacak eklektik bir türün daha “düşünümsel” olacağını söyler.

### **Alımlama Meselesi ve Görsel Antropoloji**

“Kültürel bağlamı bilen kişiler için görselin anlaşılır bir sesi vardır ancak kavramlaştırmaları için sürekli bir bağlamdan destek alan yazılı metnin aksine görsel, izleyicinin kendi referans dünyasını harekete geçirir” diyen MacDougall (1999: 290); bu bağlamın bilimsel söylemler, popüler olanlar, hatta ırkçılık bile olabileceğine de vurgu yapar. “Yazılı metin” ve “görsel” arasında bizi hiçbir sonuca götürmeyecek ikiliği bir kenara bırakırsak MacDougall’ın sözünü ettiği problem nedeniyle özellikle 1990’lı yıllar, etnografik film yapımında alımlama sürecinin yoğunlukla çalışıldığı bir döneme denk düşer. İzleyicinin anlam inşasında aktif bir rolü vardır. Diğer türlü Susan Sontag’ın (2004) müthiş örneğinde belirttiği gibi savaş fotoğraflarını gören herkes savaş karşıtı olurdu. İzleyiciler kendilerine sunulan filmi, resmi yapımcılar tarafından anlaşılması üzere dizayn edilen sembolik bir eylem olarak görebildikleri gibi, senaryo ve anlatıyı, karakterleri, kendi kültürel kabulleriyle de anlamlandırabilirler. Daha da önemlisi yapımcının niyetiyle izleyicinin anlamlandırması çatıştığında, son söz izleyiciye aittir. Güney Almanya’da *Easy Rider* filmi izleyen bir gruptaki bazı kişilerin, filmin sonunda “pis” Hippylerin öldürülmesi nedeniyle filmi beğendiğini kaydeden Jay Ruby (2000: 92), özellikle Amerikan sinema kültürünün kötü yabancılar, iyi yabancılar gibi oluşturduğu steryotiplerin seyirci algısını da belirleyen kalıplara dönüştüğünü söyler. Bu nedenle, kitle iletişim araçlarının yaygın tüketiminin gerçekleştiği günümüzde kültürel temsillerin nasıl alımlandığı da görsel antropoloji bağlamında çalışmalara eklenmektedir. Mısır’da yayınlanan bir pembe diziyi inceleyen Abu-Lughod (1997), aynı sahnelerin kentli ve köylü kadınlar arasında farklı şekillerde anlamlandırıldığını, yönetmen kadının ise çok başka amaçlar güttüğünü gözlemlemiştir.

### **Medya Parantezi**

Yakın zamanda antropologlar, Avro-Amerikan film ve fotoğrafı, yerli sanatını, yerli tv yayınlarını (indigenous media) ; kültürel olarak teknolojilere eklenmiş görsel sistemler ve antropolojik analize uygun görsel temsil stratejileri olarak kabul etmeye başladılar (Banks, 2006: 11).

Sadece görsel kayıt teknolojilerinin kullanımı da değil, örneğin, antropolojinin günde altı saat televizyon izlenen bir dünyada, antropologların kontrol etmediği bir tanım kümesinde üretilen kültürel temsillerle ilişkilerini de sorgulaması gerekir. Faye Ginsburg’un da vurguladığı bir nokta; pratik, etik ve epistemolojik nedenlerden ötürü bu gelişmelerin görmezden gelinemeyeceğidir: “Çünkü ‘yerel bilgi’ye kendi donanımımızla girişimiz, televizyon teknolojisinin şekillendirdiği bir dünyada, ‘küresel köy’de gerçekleşiyor” (Ginsburg, 2003: 364). Peterson (2002: 26), antropolojinin medya konusundaki bu ilgisinin F. Boas’ın 1911 yılında yerli Amerikan gazetelerinin önemi üzerine yazdığı bir metinle başladığını belirtir. 1940’lara kadar çok sofistike

yöntemler geliştirilemese de, örneğin din gibi antropolojinin çalışma konularının sinema ve radyo dolayısıyla incelendiği araştırmalar yayınlanır. Peterson (2002: 31), Warner ve Lunt'un (1941) gazetelere sembolik ürünler olarak yaklaştığı çalışmasını önemli bir başlangıç kabul eder. Sembolik sistemlere olan bu antropolojik ilgi, 70'li yıllardan sonra medyayı da konularına dahil ederek sürer. Ginsburg, Abu-Lughod ve Larkin (2002: 3), 1980'lere kadar medyaya yönelik olarak sistemli bir ilgi geliştirilememesini, küçük ölçekli toplumlara çalışan bir disiplin olan antropoloji için medyanın fazla Batılı bir tabu olarak kalmasına bağlarlar. 1980'lerden sonra gelişen ilgi de belirli bir tarihsel ve teorik konjonktürden kaynağını almaktadır. 1980'lerin antropolojik teori ve metodolojisindeki kırılmalar ve 1990'larda gelişen "şimdinin antropolojisi" anlayışı ile, son yarım yüzyılın medya ağırlıklı analizleriyle bağlantıya geçme ve bunların alana adaptasyonu sonucu, elektronik medyanın merkezi olduğu toplumlar da çalışılmaya başlanmıştır. "Alımlama çalışmaları" da aslında antropolojinin yöntemi olan etnografinin medya çalışmalarına adapte edilmesidir. Medya antropolojisi, hem medya metinlerinin üretimini ve hem de tüketim aşamasında gerçekleşen izleyici davranışını, etnografik alan araştırması süreçlerinde inceler. Jay Ruby (2005: 163) "görsel medyanın antropolojisi" adıyla görsel antropolojinin alt dallarından biri olarak tarif ettiği bu ilginin, üç farklı patikada ilerlediğini söyler: Tarihsel fotoğrafların incelemesi –genellikle Batılı olmayan halkların-yoluyla yapımcıların ideoloji ve kültürlerinin ifşası ve bunların imajda kendilerini nasıl dışavurduğu; yerlinin medyasının kültür üretimi olarak çalışılması ve son olarak görsel medyanın alımlanmasının etnografik incelemesi.

## Sonuç

Görsel antropoloji için var olduğunu söylediğimiz kimlik krizi, antropolojinin ve diğer pek çok sosyal bilimin alt dalları için de çok tanıdık bir problemdir. Antropolojinin disiplinlerarası doğasının, merkezci olmak ya da kavramlaştırmaları fazla genişleterek tutarsızlığa düşmek endişesi arasındaki bir gerilimi tarihi boyunca yaşattığını söyleyen Morphy ve Banks (1999: 2), görsel antropolojinin bir taraftan antropolojik araştırmada görsel materyalin kullanımını, öte tarafta görsel sistemlerin ve görsel kültürün üretimi ve tüketimini odağına aldığını belirtir. Görsel antropoloji sadece etnografik film yapma işi yerine, sembolik eylem üreten görsel sistemleri içine alacak şekilde yeniden organize olmaktadır. Böylelikle görsel antropoloji; "antropoloji ve izleyicilerinin kesişim noktasında bulunup bu kısmı sorgulayan da bir alt alan" şeklini alabilir (Banks, Morphy, 1999: 2). Elbette bu şekil verme süreci, bir bilim olarak antropolojinin kendine ve geçmişine yönelik sorgulamalarından ve "temsil krizi" olarak nitelenen problemlerinden bağışık değildir.

Dolayısıyla buraya kadar (eksikleri fazla olsa da) özetlenen özellikleriyle, hem kültürel sembollerin görsel materyaller dolayısıyla üretimi, hem bunların birer anlatı olarak temsil özellikleri, hem de izleyiciler tarafından üretilen anlamlandırmalar gibi patikalarda görseli yeniden ve yeniden keşfe devam etmesi gereken görsel antropoloji; geliştirilmeye açık bir alan olarak iletişim bilimci, antropolog, sosyolog gibi sosyal bilimcilere de göz kırpmaktadır.

## Kaynaklar

Abu-Lughod, Lila, (1997). “*The Interpretation of Culture(s) after Television*”, *Representations, Special Issue: The Fate of Culture: Geertz and Beyond, No: 59, Summer*, p. 109-134.

Asch, T. ve Asch P., (2003). “*Film in Ethnographic Research*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter, s. 335-360.

Banks, M. ve Morphy, H., (1999). *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press.

Banks, Marcus, (2006). “*Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation*”, *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Jon Prosser (ed.), London: Routledge-Falmer, s. 9-23.

Banks, M. ve Ruby, J., (2011). *Made to Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*, University of Chicago.

Brigard, Emilie, (2003). “*The History of Ethnographic Film*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter, s.13-43.

Clifford, James, (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge: Harvard University Press.

Collier, John, (2003). “*Photograph and Visual Anthropology*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter, s. 235-254.

Debord, Guy, (2001). “*Separation Perfected*”, *Visual Culture*, London: Sage Pub, s.95-98.

Evans, J. ve Hall, S., (2001). *Visual Culture*, London: Sage Pub.

Ferro, Marc, (1995). *Sinema ve Tarih*, Turhan Ilgaz (çev.), Hülya Tufan (çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Francis, Caroline, (2008). “*Slashing the Complacent Eye: Luis Bunuel and the Surrealist Documentary*”, *Visual Anthropology*, s. 21: 72-87.

Ginsburg, Faye, (2003). “*Ethnographies on the Airwaves: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter, s. 363-398.

Grimshaw, Anna, (2002). “*Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology*”, *Journal of Media Practice*, Vol. 3 Issue 1, s. 7-15.

Howells, Richard, (2006). *Visual Culture*, UK: Polity Press.

Kuruoğlu, Huriye, (2006). “*Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanaklar ve Sınırlar*”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* : 27, s. 97-111.

MacDougall, David, (2003). “*Beyond Observational Cinema*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter.

MacDougall, David, (1999). “*The Visual Anthropology*”, *Rethinking Visual Anthropology*, Marcus Banks (ed.), Howard Morphy (ed.), Yale University Press.

Malinowski, Branislaw, (1996). *Argonauts of the Western Pacific*, London: Routledge&Kegan Paul Ltd

Marcus, G. E. ve Fischer, M. M. J., (2013). *Kültürel Eleştiri Olarak Antropoloji*, Barış Cezar (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Mead, Margaret, (2003). “*Visual Anthropology in a Dicipline of Words*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter.

Mitchell, William J. T., (1994). *Picture Theory*, USA: The University of Chicago Press.

Oliver de Sardan, Jean-Pierre, (1999), “*The Ethnographic Pact and Documentary Film*”, *Visual Anthropology: Published in Cooperation with the Commision on Visual Anthrpology*, 12: 1, s. 13-25.

Rouch, Jean, (2003). “*The Camera and Man*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter.

Ruby, Jay, (2000). *Picturing Culture: Exploration of Film&Anthropology*, The University of Chicago Press.

Ruby, Jay, (2005). “*The Last 20 Years of Visual Anthropology: A Critical Review*”, *Visual Studies*, 20: 2, s. 159-170.

Sontag, Susan, (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, Osman Akınhay (çev.), İstanbul: Agora.

Weakland, John H., (2003). “*Feature Films as Cultural Documents*”, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouten de Gruyter.