

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA POSTKOLONYALİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nilgün ÇİFTETEPE

Fotoğraf Anasanat Dalı

Fotoğraf Programı

Tez Danışmanı: Prof. Seçkin TERCAN

İSTANBUL 2024

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA POSTKOLONYALİZM

ÖZET

Bu çalışma, postkolonyalizm ve çağdaş fotoğraf sanatı arasındaki ilişkileri tarihsel ve teorik bir perspektiften incelemektedir. Çalışmanın amacı, kolonyalizm ve Oryantalizm'in fotoğraf sanatı üzerindeki etkilerini analiz ederek, bu temsillerin postkolonyal dönemde nasıl yeniden yorumlandığını ve eleştirildiğini ortaya koymaktır. Tez çalışması, sömürgecilik döneminden günümüze kadar uzanan geniş bir zaman dilimini kapsamakta ve görsel temsillerin toplumsal ve kültürel bağlamlarını derinlemesine ele almaktadır. Kültürel hegemonya, kimlik oluşumu ve güç ilişkileri gibi kavramları inceleyerek, fotoğraf sanatının kültürel temsillerdeki rolünü ve bu temsillerin nasıl inşa edildiğini araştırmaktadır.

Tez çalışmasında, öncelikle sömürgecilik tarihinin izleri sürülerek, kolonyalizm, Oryantalizm ve postkolonyalizmin temel kavramları ele alınmıştır. Daha sonra kolonyalizm ve Oryantalizm bağlamında üretilen görseller incelenmiş, Oryantalist resim ve fotoğraf örnekleri üzerinde analizler yapılmıştır. Görsel antropoloji çalışmaları da araştırma kapsamında ele alınmıştır. Sömürgecilik döneminde fotoğrafın, Batılı güçlerin sömürgeleştirdikleri toprakları ve halkları belgelemek ve kategorize etmek için nasıl kullanıldığına odaklanılmıştır. Dr. Hugh Welch Diamond'ın psikiyatrik fotoğraf çalışmaları, Alphonse Bertillon'un kriminolojik sınıflandırma yöntemi, Thomas Huxley ve John Lamprey'nin antropolojik fotoğraf çalışmaları gibi örnekler üzerinden, kolonyal dönemin ideolojik ve bilimsel pratikleri analiz edilmiştir. Ayrıca, Edward Horace Man ve Maurice Vidal Portman'ın Andaman Adaları üzerine yaptıkları çalışmalar, yerli halkların nasıl temsil edildiğini ve Batılı hegemonik bakış açısını yansıtmış şekli göstermiştir. John William Lindt ve Edward Sheriff Curtis'in ürettiği görseller üzerinden "görsel yersizleştirme" kavramı ele alınmış ve Bronisław Malinowski'nin katılımcı gözlem metodu fotoğraflar üzerinden irdelenmiştir. Ardından, postkolonyal eleştirinin çağdaş sanat ve fotoğraftaki yerinin incelenmesine geçilmiştir. Bu bağlamda, tez çalışmasında yer verilen çağdaş sanatçıların eserleri üzerinden, kolonyal ve Oryantalist temsillerin nasıl yeniden yorumlandığı ve eleştirildiği analiz edilmiştir. Bu sanatçılar, tarihsel bağlamı sorgulamakta ve postkolonyal perspektiflerle yeni görsel anlatılar yaratmaktadır.

Tez çalışması, kolonyal ve postkolonyal süreçlerin fotoğraf sanatı üzerindeki etkilerini detaylı şekilde ele alarak, akademik literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir. Sömürgeci temsil pratiklerinin tarihsel analizleri ile bunların günümüz sanat dünyasında nasıl yeniden değerlendirildiği ve eleştirildiği gösterilmekte, postkolonyal eleştirinin çağdaş sanat ve fotoğraf üzerindeki etkileri vurgulanmaktadır. Bu çalışma, postkolonyal teori ile çağdaş fotoğraf sanatı arasındaki dinamik ilişkiyi açığa çıkararak, gelecekteki araştırmalar için sağlam bir temel sunmayı ve görsel sanatlarda yeni perspektiflerin gelişmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyalizm, Çağdaş Fotoğraf, Kültürel Temsil, Görsel Antropoloji, Kültürel Bellek ve Fotoğraf.



POSTCOLONIALISM IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC ART

ABSTRACT

This study examines the relationships between postcolonialism and contemporary photographic art from a historical and theoretical perspective. The aim of the study is to analyze the impacts of colonialism and Orientalism on photographic art, revealing how these representations have been reinterpreted and critiqued in the postcolonial era. The thesis spans a broad period from the colonial era to the present, delving deeply into the social and cultural contexts of visual representations. By examining concepts such as cultural hegemony, identity formation, and power relations, it explores the role of photographic art in cultural representations and how these representations are constructed. In the thesis, the traces of colonial history are first followed, and the fundamental concepts of colonialism, Orientalism, and postcolonialism are addressed. Then, visuals produced in the context of colonialism and orientalism are examined, with analyses conducted on examples of Orientalist painting and photography. Visual anthropology studies are also covered within the scope of the thesis. The focus is on how photography was used during the colonial period to document and categorize the lands and people colonized by Western powers. The ideological and scientific practices of the colonial period are analyzed through examples such as Dr. Hugh Welch Diamond's psychiatric photography, Alphonse Bertillon's criminological classification method, and anthropological photographic works by Thomas Huxley and John Lamprey. The works of Edward Horace Man and Maurice Vidal Portman on the Andaman Islands are also examined to show how indigenous individuals were represented and how these reflected the Western hegemonic perspective. The concept of "visual displacement" is explored through the visuals produced by John William Lindt and Edward Sheriff Curtis, and Bronisław Malinowski's participant observation method is scrutinized through photographs. Subsequently, the focus shifts to the place of postcolonial critique in contemporary art and photography. In this context, the works of contemporary artists featured in the thesis are analyzed to show how colonial and orientalist representations are reinterpreted and critiqued. These artists question historical contexts and create new visual narratives with postcolonial perspectives.

The thesis aims to contribute to the academic literature by thoroughly examining the impacts of colonial and postcolonial processes on photographic art. It demonstrates how colonial representation practices are historically analyzed and how they are re-evaluated and critiqued in the contemporary art world, highlighting the effects of postcolonial critique on contemporary art and photography. This study aims to uncover the dynamic relationship between postcolonial theory and contemporary photographic art, providing a solid foundation for future research and contributing to the development of new perspectives in visual arts.

Keywords: Postcolonialism, Contemporary Photography, Cultural Representation, Visual Anthropology, Cultural Memory and Photography.

ÖNSÖZ

Postkolonyalizm, sömürgecilik döneminin sona ermesinin ardından ortaya çıkan bir düşünce ve eleştiri hareketidir. Bu hareket, sömürgeci güçlerin etkisinin ve kontrolünün sona ermesiyle meydana gelen toplumsal, kültürel ve siyasi değişimleri inceleyerek, bu sürecin sonuçlarını eleştirmektedir. Postkolonyalizm, Batı'nın egemenliğine ve kültürel üstünlük iddiasına meydan okuyarak, kültürel çeşitliliği, yerellikleri ve kimliklerdeki çeşitliliği vurgulamaktadır.

Söz konusu sömürgecilik hareketlerinden arda kalanlar hala o eski ülkeler ve milletler midir? Ne yönde ve ne ölçüde değişimler geçirmişlerdir? Alınan hasarın ne kadarı geri döndürülebilir? Uzun süre sömürge yönetimi altında yaşadıkten sonra, resmi olarak “özgür” olduğunu ilan eden toplumların bizzat kendi fertlerinin zihinlerinde yaşanan muğlaklık bağlamında incelenmesi gereken bir kavram olan “Self-kolonyalizm” in tam olarak ne demek olduğu, hem kolonyalist hareketlerin yoğun biçimde devam ettiği dönemde hem de dekolonizasyon süreçleri ve sonrasında sanatın ne şekilde konumlandığı ya da konumlandırıldığı, hangi saiklerle ve hangi sahalarda kendini ifade zemini bulduğu irdelenmesi gereken konulardır.

Postkolonyalizm neyi ifade etmektedir ve bu ifadedeki “post” sözcüğü ne kadar kolonyalizm “sonrası” bir durumu işaret edebilmektedir? Postkolonyalist teorilerin genel anlamda sanat alanında ve özelde fotoğraf alanında nasıl yansımaları olmuştur? 21. yüzyıl güncel fotoğraf sanatında kimlik olgusuyla beraber sıklıkla vurgulanan postkolonyal anlatı hangi özellikleri taşımaktadır?

Postkolonyal anlatının güncel sanatta kendine fazlasıyla yer bulmuş ve çağdaş fotoğraf sanatında da öncelikli başlıklardan biri olarak etkin şekilde kurgulanmış olması konunun akademik incelemesini gerekli kılmıştır.

Böyle bir akademik incelemenin detaylı şekilde yapılması, oldukça meşakkatli ve uzun bir çalışma dönemi gerektirmiştir.

Bu tez çalışması sürecinin en başından sonuna dek, her adımda bana yardımcı olan, geri bildirimleri ve yönlendirmeleriyle, desteğini hiçbir zaman esirgememiş olan danışmanım Prof. Seçkin Tercan’a teşekkürlerimi sunarım. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü’ndeki tüm saygıdeğer hocalarıma, desteğini üzerimden hiç çekmemiş olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Nilgün ÇİFTETEPE, 2024

İstanbul



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	ix
ÖNSÖZ.....	xi
İÇİNDEKİLER.....	xiii
GÖRSEL LİSTESİ.....	xv
1. GİRİŞ.....	1
2. SÖMÜRGEÇİLİK VE KOLONYALİZM.....	4
2.1. Sömürgecilik Tarihi.....	5
2.1.1. Portekiz ve İspanyol sömürgecilik faaliyetleri.....	7
2.1.2. Hollanda sömürgecilik faaliyetleri.....	13
2.1.3. Fransız sömürgecilik faaliyetleri.....	16
2.1.4. İngiliz sömürgecilik faaliyetleri.....	20
2.1.5. Diğer sömürgeci ülkelerin faaliyetleri.....	24
2.1.6. Modern sömürge anlayışı.....	28
2.2. Kolonyalizm, Oryantalizm ve Postkolonyalizmin Temel Kavramları.....	36
3. KOLONYALİZM VE ORYANTALİZM BAĞLAMINDA FOTOĞRAF.....	63
3.1. Oryantalist Dönem Resim ve Fotoğraf Anlayışı.....	63
3.1.1 Oryantalist resim.....	64
3.1.2 Oryantalist fotoğraf anlayışı.....	69
3.2. Görsel Antropoloji ve Fotoğraf.....	88
3.2.1. Bilimsel sınıflandırma alanında fotoğrafın kullanımı.....	90
3.2.1.1 Dr.Hugh Welch Diamond’ın psikiyatrik fotoğraf çalışmaları.....	90
3.2.1.2 Alphonse Bertillon yöntemi.....	92
3.2.1.3 Thomas Huxley yöntemi.....	93
3.2.1.4 John Lamprey yöntemi.....	95
3.2.2. Kültürlerin fotografik temsilleri.....	96
3.2.2.1 Edward Horace Man ve Andaman Adaları çalışması.....	97
3.2.2.2 Maurice Vidal Portman ve Andaman Adaları çalışması.....	100
3.2.2.3 Görsel yersizleştirme çalışmaları.....	102
3.2.2.4 Bronisław Malinowski ve katılımcı gözlem metodu.....	108
4. POSTKOLONYAL ELEŞTİRİNİN ÇAĞDAŞ SANAT VE FOTOĞRAFTA YERİ.....	112
5. SONUÇ.....	186
KAYNAKLAR.....	190
ÖZGEÇMİŞ.....	209



GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa

Görsel 3.1 : Eugène Delacroix, Odalık, 1857.....	65
Görsel 3.2 : Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862.....	66
Görsel 3.3 : Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814.....	67
Görsel 3.4 : Jean-Léon Gérôme, Bonaparte Sfenks'in Önünde, 1886.....	68
Görsel 3.5 : Sebah&Joaillier, Osmanlı Giysili Kadınlar ve Erkekler, (1890 Civarı)...	74
Görsel 3.6 : Abdullah Biraderler, Doğulu Kadın Tasvirleri.....	75
Görsel 3.7 : Sébah & Joaillier, Türk Kadını Fotoğrafı.....	75
Görsel 3.8 : Abdullah Biraderler, Türk Kadını Fotoğrafı.....	77
Görsel 3.9 : Sebah&Joaillier, Haremde Güzeller.....	78
Görsel 3.10 : Sebah&Joaillier, Haremde Dinlenen Kadınlar.....	79
Görsel 3.11 : Sébah&Joaillier, Harem'de Müzik Yapan Üç Kadın.....	79
Görsel 3.12 : Sébah & Joaillier, Kahvehane.....	80
Görsel 3.13 : Guillaume Berggren, Bir Türk Kahvehanesinin İçi.....	80
Görsel 3.14 : Pascal Sébah, Simit Satıcısı.....	81
Görsel 3.15 : Pascal Sébah, Hamal.....	82
Görsel 3.16 : Sébah & Joaillier, Çingeneler.....	83
Görsel 3.17 : Basile Kargopoulo, İstanbul.....	85
Görsel 3.18 : Felix Bonfils, Kahire'de Pazar Yeri.....	85
Görsel 3.19 : Sébah & Joaillier, Bursa Yeni Kaplıca.....	86
Görsel 3.20 : Abdullah Biraderler, Türk Hamamı.....	86
Görsel 3.21 : Abdullah Biraderler, Giza Piramitleri.....	87
Görsel 3.22 : Dr.Hugh Welch Diamond, Ruhsal Hasta, 1855.....	91
Görsel 3.23 : Dr.Hugh Welch Diamond, Bir Hastanın Portresi, 1855.....	91
Görsel 3.24 : Alphonse Bertillon Yöntemi.....	93
Görsel 3.25 : Huxley Yöntemi.....	94
Görsel 3.26 : John Lamprey, Chinese Male (Çinli Erkek), 1870.....	95
Görsel 3.27 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.....	97
Görsel 3.28 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.....	98
Görsel 3.29 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.....	99
Görsel 3.30 : Maurice Vidal Portman, Andaman Adaları'ndan Çalışmalar, 1890...101	
Görsel 3.31 : Maurice Vidal Portman, Andamanlı Yetişkin Grubu, 1890.....	102
Görsel 3.32 : J. W. Lindt, Tüfek Tutarak Oturan Adam, 1873-74.....	104
Görsel 3.33 : J. W. Lindt, Sahil Kabilesinin İki Yiğit Adamı, 1873-74.....	104
Görsel 3.34 : Edward S. Curtis, Şef ve Ekibi, 1905.....	105
Görsel 3.35 : Edward S. Curtis, Oturan Ayı, Arikara Şefi, 1908.....	106
Görsel 3.36 : Edward S. Curtis, Bow Nehri, 1926.....	107

Görsel 3.37 : Bronislaw Malinowski, İneykoya'nın Ölümünden Sonra Oburaku'da Düzenlenen Cenaze Dansı, 1916.	108
Görsel 3.38 : Bronislaw Malinowski, Kiriwina'da Gelin Töreni, 1914.....	109
Görsel 3.39 : Bronislaw Malinowski Yerliler ile Birlikte.....	110
Görsel 4.1 : Yee I-Lann, Study of Lamprey's Malayan Male I&II (Lamprey'nin Malayalı Erkeği Üzerine Çalışma I&II), 2009.....	114
Görsel 4.2 : Dave Lewis, Antropoloji ve Fotoğraf Serisinden, 1995.....	116
Görsel 4.3 : Dave Lewis, Zulu Savaşçısı , 1995.....	117
Görsel 4.4 : Dow Wasiksiri, Angry Birds Oynamak İster misin?, 2012.....	119
Görsel 4.5 : Dow Wasiksiri, Bu Plastik Ama Güven Bana, 2012.....	121
Görsel 4.6 : Yinka Shonibare, Modernizmin Afrika Kökleri (Mbulu Ngulu), 2023..	123
Görsel 4.7 : Yinka Shonibare, Modernizmin Afrika Kökleri (Bété Maskesi), 2023.	124
Görsel 4.8 : Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours, (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 11.00 saatleri), 1998.....	125
Görsel 4.9 : Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy: 03.00 Hours, (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 03.00 saatleri) 1998.....	126
Görsel 4.10 : Cecil J. Williams, Charleston Hastane İşçileri Grevi, 1969.....	128
Görsel 4.11 : Cecil J. Williams, Güney Carolina Eyalet Meclisi'nde yapılan ayrımcılık karşıtı protesto sırasında çekilmiş bir fotoğraf, 1963.....	128
Görsel 4.12 : Cecil J. Williams, "Beyazlar İçin" olan çeşmeden su içerken, 1964...	129
Görsel 4.13 : Kara Walker, Gone (Gitmiş), 1994.....	131
Görsel 4.14 : Kara Walker, Slaughter of the Innocents (They Might be Guilty of Something) (Masumların Katli (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler)), 2017.....	132
Görsel 4.15 : Chris Ofili, The Holy Virgin Mary (Kutsal Bakire Meryem), 1996.....	134
Görsel 4.16 : Chris Ofili, Shithead (Bokkafa), 1993.....	135
Görsel 4.17 : Chris Ofili, No Woman, No Cry (Kadın Yok Ağlama), 1998.....	136
Görsel 4.18 : Parastou Forouhar, Swanrider (Kuğu Binicisi) Serisi, 2004.....	139
Görsel 4.19 : Parastou Forouhar, Bodyletter (Gövde Mektubu), 2014.....	140
Görsel 4.20 : Lamya Gargash, The Majlis (Meclis) serisinden, 2009.....	141
Görsel 4.21 : Hassan Meer, Moon Series (Ay Serisi), 2005.....	144
Görsel 4.22 : Lalla Essaydi, Les Femmes Du Maroc, La Grande Odalisque (Fas Kadınları, Büyük Odalık), 2008.....	145
Görsel 4.23 : Tiago Sant'Ana, Passar Em Branco (Boş Geçiş) serisinden, 2018.....	147
Görsel 4.24 : Tiago Sant'Ana, Passar Em Branco (Boş Geçiş) serisinden, 2018.....	148
Görsel 4.25 : Tiago Sant'ana, Sugar On Chapel (Şapelde Şeker) serisinden, 2018.....	149
Görsel 4.26 : Tiago Sant'Ana, Sugar Shoes (Şeker Ayakkabılar), 2018.....	150
Görsel 4.27 : Rosana Paulino, A Ciência é a luz da verdade? (Bilim Gerçeğin Işığı mıdır?), 2016.....	151
Görsel 4.28 : Rosana Paulino, Sem Título (İsimsiz), 2016.....	152
Görsel 4.29 : Rosana Paulino, Classificar é saber? (Sınıflandırmak Bilmek midir?), 2016.....	153
Görsel 4.30 : James Luna, Half Indian/Half Mexican (Yarı Amerikan Yerlisi/Yarı Meksikalı), 1991.....	154
Görsel 4.31 : James Luna, Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler), 2002.....	155

Görsel 4.32 : James Luna, Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler), 2002.....	156
Görsel 4.33 : Nona Faustine, They Tagged the Land with Trophies and Institutions from Their Rapes and Conquests (Toprakları Tecavüz ve Fetihlerinden Gelen Ödüller ve Kurumlarla Etiketlediler), Tweed Courthouse, 2013.....	157
Görsel 4.34 : Nona Faustine, Isabelle, Lefferts House (Isabelle, Lefferts Evi), 2016.....	158
Görsel 4.35 : Nona Faustine, Akıl Unuttuğunda Ruh Hatırlar, 2021.....	159
Görsel 4.36 : Wendy Red Star, Bahar, Dört Mevsim Serisinden, 2006.....	161
Görsel 4.37 : Wendy Red Star, Yaz, Dört Mevsim Serisinden, 2006.....	161
Görsel 4.38 : Wendy Red Star, Kış, Dört Mevsim Serisinden, 2006.....	162
Görsel 4.39 : Wendy Red Star, Güz, Dört Mevsim Serisinden, 2006.....	163
Görsel 4.40 : Pia Arke, Kamik'ini Kafana Tak, Böylece Herkes Senin Nereden Geldiğini Anlayabilir, 1993.....	165
Görsel 4.41 : Pia Arke'nin The Kronborg Suite (Kronbor Süiti) adlı çalışmasında kullandığı camera obscura.....	166
Görsel 4.42 : Pia Arke, The Kronborg serisinden, 1996.....	166
Görsel 4.43 : Pia Arke, Legende (Efsane) I-V, 1999.....	167
Görsel 4.44 : Pia Arke, Arctic Histeria (Arktik Histeri), 1997.....	168
Görsel 4.45 : Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened (Buradan Ne Olduğunu Gördüm), 1995-96.....	170
Görsel 4.46 : Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened and I Cried serisinden (Buradan Ne Olduğunu Gördüm ve Ağladım), 1995-96.....	171
Görsel 4.47 : Carrie Mae Weems , Untitled (Colored People Grid) (İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası)) serisinden, 1989-90.....	172
Görsel 4.48 : Carrie Mae Weems , Untitled (Colored People Grid) (İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası)), 1989-90.....	172
Görsel 4.49 : Guy Tillim, Apartman Binası, Avenue Bagamoyo, Beira, Mozambique, 2008.....	174
Görsel 4.50 : Guy Tillim, Apartman Binası, Beira, Mozambique, 2008.....	174
Görsel 4.51 : Guy Tillim, Grande Hotel, Beira, Mozambique, 2008.....	175
Görsel 4.52 : Guy Tillim, Jean-Pierre Bemba'nın destekçileri o havaalanından mitinge doğru yürürken yolu dolduruyor, Kinshasa, July 2006.....	176
Görsel 4.53 : Sonia Boyce, The Audition (Seçme), 1997.....	178
Görsel 4.54 : Sonia Boyce, From Tarzan to Rambo: English Born 'Native' Considers Her Relationship to the Constructed/Self Image and Her Roots in Reconstruction (Tarzan'dan Rambo'ya: İngiliz Doğmuş "Yerli" İnşa Edilen/Benlik İmajıyla İlişkisini ve Yeniden Yapılanmadaki Köklerini Değerlendiriyor), 1987.....	179
Görsel 4.55 : Lorna Simpson, Waterbearer (Su Taşıyıcısı), 1986.....	182
Görsel 4.56 : Lorna Simpson, Photo Booth (Fotoğraf Kabini), 2008.....	184



1. GİRİŞ

Postkolonyalizm, sömürgecilik dönemi sonrasında ortaya çıkan toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik süreçleri inceleyen bir disiplin ve eleştirel teoridir. Bu teori, sömürgeci güçlerin etkisi altında kalan toplumların deneyimlerini ve bu etkilerin devam eden sonuçlarını analiz etmektedir. Postkolonyalizm, sömürgecilik sonrası dönemdeki kimlik oluşumlarını, kültürel dönüşümleri ve güç ilişkilerini açıklamak adına son derece önemli veriler ortaya koymaktadır. Postkolonyal eleştiri, çağdaş dünyanın kültürel, siyasal ve toplumsal dinamiklerini anlamak için önemli bir araçtır. Sömürgecilik ve emperyalizm tarihi boyunca yaşananları ele alarak, kültürel hegemonya, kimlik oluşumu ve güç ilişkileri gibi kavramları incelemektedir.

Bu tez çalışması, postkolonyalizm ve çağdaş fotoğraf sanatı arasındaki ilişkiyi incelemeyi amaçlamaktadır. Tez çalışmasının temel hedefi, kolonyalizm ve Oryantalizm'in tarihsel süreçlerini ve bu süreçlerin fotoğraf sanatı üzerindeki etkilerini analiz ettikten sonra postkolonyalizm bağlamında fotoğrafı tartışmaktır. Bu bağlamda, tezin kapsamı, sömürgecilik döneminden günümüze kadar uzanan bir zaman dilimini içermektedir.

Günümüz sanatında, postkolonyal anlatının önemli bir rol oynaması ve çağdaş fotoğraf sanatında öncelikli konulardan biri olarak kendine yer bulması, bu konunun akademik olarak incelenmesini gerektirmiştir.

Bu araştırmada, alanda öne çıkan kavramlar ve sorular temel alınarak bir düşünce sistemi oluşturulduktan sonra, çağdaş sanatın öncelikli konuları arasında yer alan ve fotoğraf alanında özellikle kurgusal fotoğraf tavrıyla şekillenen postkolonyal anlatının incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, alanda eser vermiş sanatçıların eserleri, tarihsel bağlamı ve fotoğraf disiplini içindeki konumu disiplinler arası bir araştırma ve analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çalışma, kolonyal dönemde fotoğrafın nasıl kullanıldığını, Oryantalist temsillerin fotoğraf sanatı üzerindeki etkilerini ve postkolonyal dönemde bu temsillerin nasıl yeniden yorumlandığını ele almaktadır. Bu araştırmada hem erken tarihlerdeki eserler

hem de çağdaş sanat eserleri incelenerek, görsel temsillerin nasıl dönüştüğü ve postkolonyal eleştirinin fotoğraf sanatı üzerindeki yansımaları ortaya konulmaktadır.

Bu araştırma, nitel bir çalışma olup, literatür taraması ve görsel analiz yöntemlerini kullanmıştır. Öncelikle, sömürgecilik tarihi ve Oryantalizm ile ilgili kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu literatür taraması, kolonyal ve postkolonyal teorilerin anlaşılmasını ve bu teorilerin fotoğraf sanatı üzerindeki etkilerinin incelenmesini sağlamıştır. Ardından kolonyalizm ve Oryantalizm bağlamında fotoğrafın kullanımı ele alınmış ve Oryantalist resim ve fotoğraf örnekleri yorumlanmıştır. Ayrıca Oryantalist dönem boyunca kültürlerin fotografik temsilleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Son olarak çağdaş sanatçılar tarafından üretilen eserlerin içeriklerinin, bu eserlerde yer verilen temsillerin ve sembollerin detaylı bir şekilde incelenmesi yoluyla, çalışmalar postkolonyal eleştiriler üzerinden analiz edilerek, postkolonyal dönemde fotoğraf sanatının nasıl yeniden şekillendiği ve eleştirel bakış açıları geliştirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tez çalışması, beş ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün ardından gelen ikinci bölümde, sömürgecilik tarihi detaylı olarak incelenerek, sömürgeciliğin kökenlerine ve etkilerine odaklanan kapsamlı bir analiz sunulmakta, ardından kolonyalizm, Oryantalizm ve postkolonyalizmin temel kavramları açıklanarak, bu kavramların içerdiği anahtar öğelerin üzerinde durulmaktadır.

Üçüncü bölümde, kolonyalizm ve Oryantalizm bağlamında fotoğraf incelenmektedir. Öncelikle Oryantalist dönemin temel anlayışları ortaya konularak, Oryantalist resim ve fotoğraf örnekleri üzerinden görsel temsiller yorumlanmaktadır. Daha sonra görsel antropolojide fotoğrafın kullanımı ele alınmakta, Dr. Hugh Welch Diamond, Alphonse Bertillon, Thomas Huxley ve John Lamprey gibi tarihteki önemli figürlerin çalışmaları detaylandırılmaktadır. Oryantalist dönemde kültürlerin fotografik temsilleri de analiz edilerek; Edward Horace, Maurice Vidal Portman gibi antropologların çalışmaları incelenip, John William Lindt ve Edward Sheriff Curtis'in ürettiği imgeler üzerinden "görsel yersizleştirme" okumaları yapılmakta, ayrıca Malinowski'nin katılımcı gözlem metodu mercek altına alınmaktadır.

Dördüncü bölümde postkolonyal eleştirinin çağdaş sanat ve fotoğraftaki yeri incelenmektedir. Yee I-Lann, Dave Lewis, Yinka Shonibare ve bölümde yer verilen diğer sanatçıların eserleri üzerinden, postkolonyal dönemde görsel sanatların dönüşümü ve eleştirel yaklaşımlar tartışılmaktadır.

Beşinci bölümde ise çalışmanın sonuçlarına ve değerlendirmesine yer verilmektedir.

Bu araştırma, postkolonyal eleştirinin çağdaş sanat ve fotoğraf alanlarındaki etkilerini inceleyen mevcut araştırmaları tamamlamayı hedeflemektedir. Ancak, literatürde bu konuya odaklanan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu tez çalışması, bu boşluğu doldurarak, postkolonyal eleştiri ve çağdaş fotoğraf sanatı arasındaki ilişkiyi köklü bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu araştırma, postkolonyal eleştirinin sanat ve fotoğraf alanındaki önemini vurgulayarak bu alandaki çalışmalara yeni bir bakış açısı getirmek amacıyla hazırlanmıştır. Tezin önemi, postkolonyalizmin kültürel ve siyasi açıdan kompleks ilişkilerini ele alarak, çağdaş sanat ve kültürel çalışmalar alanında daha derinlemesine bir anlayış sağlamayı amaçlamasıdır.

Postkolonyalizm ve çağdaş fotoğraf sanatı ilişkisini kapsamlı bir şekilde ele alarak, görsel temsillerin tarihsel ve çağdaş bağlamda nasıl dönüştüğünü ve postkolonyal eleştirinin söz konusu süreçteki yerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışma, akademik literatüre katkı sağlamayı ve sanat dünyasında yeni bakış açıları geliştirmeyi hedeflemektedir.

2. SÖMÜRGEÇİLİK ve KOLONYALİZM

Sömürgecilik ve kolonyalizm zaman zaman birbiri yerine kullanılan terimler olsa da farklı kaynaklarda, bu iki kelimenin tanımlanmasında küçük farklılıklara rastlamak mümkündür.

“Oxford English Dictionary’ye göre (OED) kolonyalizm sözcüğü, ‘çiftlik’ ya da ‘yerleşke’ anlamına gelen ve başka topraklarda yerleşseler de Roma yurttaşı sayılmaya devam eden Romalılar’a gönderme yapan Latince ‘colonia’ sözcüğünden gelir” (Loomba, 2000, s. 18).

Sömürgecilik faaliyetini yürüten devlet, egemenliğini inşa etmek için, vatandaşlarını sömürgeleştirdiği topraklara taşımış ve o bölgelere yerleşmelerini sağlamıştır.

“Sömürgecilik yabancı bir toprağın işgalini, o toprağın işlenmesini ve oraya göçmenlerin yerleşmesini içerir. ‘Sömürge’ (koloni) terimi bu şekilde tanımlandığında bu olgu eski Yunan dönemine kadar geri gider. ...Batı tarih geleneği, sömürgeciliği Büyük Keşifler dönemiyle başlatır” (Ferro, 2002, s. 19).

Buradaki “egemenlik kurma” aşaması, sadece vatandaşlarını bölgeye yerleştirme hareketi ile sınırlı kalmamıştır. Öncelikle, istenilen toplum yapısının inşa edilebilmesi için, mevcut düzeni bozma adına faaliyetler yürütülmüştür.

“ ... ticaret, pazarlık, savaş, soykırım, köleleştirme ve isyanlar dahil olmak üzere kapsamlı bir pratikler silsilesi içerir. ...O nedenle, kolonyalizm, başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi olarak tanımlanabilir” (Loomba, 2000, s. 19).

Özetle sömürgecilik, bir ulusun diğer ulusların topraklarını, kaynaklarını ve/veya insan gücünü askeri, ekonomik ve politik güç kullanılarak kontrol etme ve sömürme pratiğidir. Kolonyalizm ise sömürgecilikle yakından ilişkilidir ve genellikle sömürgeciliğin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bir ulusun, genellikle uzak topraklarda, yerleşim birimleri kurarak veya yerel yönetimi ele geçirerek, egemenlik kurma ve kaynakları kontrol etme çabasıdır. Kolonyalizm, zaman zaman kültürel asimilasyon,

dil ve din baskısı gibi yöntemleri içermiştir ve sömürgeci gücün kendi kültürünü dayatma eğilimini hayata geçirebilmesi için bu yöntemler araç olarak kullanılmıştır.

2.1. Sömürgecilik Tarihi

Avrupa toplumları, Haçlı Seferleri'nin başladığı yıllara kadar sınırları dar bir bölgede, kısıtlanmış bir coğrafyada yaşamışlardır. Zamanla gerçekleşen nüfus artışı ve hem yeni kaynaklara hem de yeni pazarlara olan ihtiyacın artan baskısı sonucunda açık denizlere açılmanın gerekliliği doğmuştur. Bilim ve teknolojiye sağladıkları önemli ilerlemelerin de katkısıyla Avrupalı devletler yeni deniz yolları ve topraklar keşfetme arayışına girmişlerdir. Wolf'a (2023) göre:

800 yılında dünyaya bakan bir gözlemcinin Avrupa yarımadasına pek dikkat etmeyeceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü Roma yıkılmıştır ve yerini bir merkezi güç dolduramamıştır ve siyasi ve ekonomik ağırlık doğuya doğru kaymıştır. Ancak 1400 yılına gelindiğinde çok farklı bir Avrupa ile karşılaşmaktadır. Pek çok küçük prenslik, zaman içinde daha az sayıda ama etkili devletler halinde birleşmişlerdir ve hatta denizaşırı hamleler yakındır. Önemli olan soru ise şudur: aradan geçen zamanda ne olmuştur? Bu soruya binaen üç yanıt ortaya konulmaktadır. Birincisi, uzak mesafeli ticarete değişiklikler olmuş ve bu da Avrupa'yı, Asya'ya bağımlı bir sınır bölgesi olmaktan çıkarıp ticari açıdan gelişen, önemli bir bölge haline getirmiştir. İkincisi, 800 yılında var olan çok sayıda küçük ve dağınık haraççı prenslik, siyasi ve askerî açıdan birleşerek krallıklar oluşturmuşlardır. Son olarak, bu devletlerden bazılarının hem savaşçı hükümdarları hem de tüccar sınıfları, birleşerek, yerleşmemiş yeni bölgeler arama amaç ve süreci içerisinde olmuşlardır. (Zenginoğlu, 2020, s. 145)

Sömürgeciliğin erken dönemlerinde yeni coğrafyalar keşfetmek ve misyonerlik faaliyeti yürütmek öncelikli hedef olmuştur.

Bu dönemde, öncelikle Afrika kıyılarına ardından da Güney Asya ve Amerika'ya ulaşılmıştır, yeni toprakları tanıma çalışmaları ve küçük çapta ticaret hareketleri bu keşifleri izlemiş 15. yüzyıldan sonra ise bu anlayış farklı boyutlara taşınarak, bu topraklarda askeri ve ticari üsler, çiftlikler ve koloniler kurulmuştur.

Böylece farklı Avrupa devletlerinin dünya'nın pek çok bölgesini keşif, fetih, ilhak ve iskân etmeleriyle ortaya çıkan, yeryüzündeki zenginliklerin, hazır kaynakların ve insan-emek gücünün (köleleştirme) Batı'ya aktarılması ile Avrupa inanç, kültür ve

hayat tarzı değerlerinin diğer toplumlara aktarılması, dayatılması süreci başlamış oldu. (Özcan, 2014a, s. vi)

...sömürgecilik, modern endüstri uygarlığıyla, daha geri bir tekniğe sahip ve özellikle tarıma dayanan başka bir uygarlık ya da kültür arasındaki mücadele oldu. ...bağımsızlığın yitirilmesi, boyunduruk altına girme, egemen güçler tarafından sömürülme, sömürge halklarını sefalet ve aşağılanmaya itti; uygarlığa ve gelişmeye değil. (Luraghi, 2024, s. 26)

İlgili bölgelerde bulunan kıymetli madenler, yerli halkın zorla çalıştırılması yoluyla çıkarılıp Avrupa'ya gönderilmiş, bu zorla çalıştırılma koşullarına uyum sağlamayan yerliler büyük katliamlara maruz kalarak yok edilmişlerdir.

Yine ilk dönemlerde altın ağırlıklı olarak süregiden ticaret daha sonra baharat, fil dişi ve en çok da köle ticareti ile yer değiştirmiştir. Elde edilen büyük kârlar sömürgeleştiren devletlerin büyümesi ve gelişmesinde kullanılırken, sömürgeleştirilen ülkeler hem ekonomik imkanlarından yoksun bırakılmış hem de demografik ve sosyal yapıları kökten değiştirilmek kaydıyla altüst edilmiştir. (Kavas, 2014)

Erken dönemde Portekiz ve İspanya hakimiyetinde ilerleyen sömürgeleştirme hareketleri, sonraki dönemlerde öncelikle Fransız ve Hollandalıların, ardından İngiliz, İtalyan, Alman toplumlarının da katılmasıyla çoğalarak devam etmiştir.

Sömürgecilik tarihi, dört ana zaman diliminde ele alınabilir.

Birincisi Avrupa'nın deniz aşırı yayılmacılığa başlamasından 1763 Paris Antlaşması'na kadar, ikincisi 1763'ten Birleşik Almanya'nın da ortaya çıktığı 1870'lerin ortalarına kadar, üçüncüsü 1875–1944 arasındaki çağdaş sömürge imparatorluklarının oluşturulması ve varlıklarını korudukları dönemlerdir. II. Dünya Savaşı'nın ardından ise Yeni sömürgecilik gelmiştir. (Özcan, 2014, s. vi)

Sömürgecilik ile elde edilen kaynaklar Avrupa'da sanayileşme ve ekonomik kalkınmanın temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Sömürülen ülkeler ise uzun süre hammadde ve emek sağlayıcısı konumundan ileri gidememek durumunda kalmışlardır. Bu ülkeler aynı zamanda kültürel değerler ve kimlikler anlamında da erozyona uğrayıp, uzun zaman onarılamayacak hasarlar almışlardır. Öyle ki doğrudan yönetim anlamında sömürgeleştirme hareketlerinin sona erdiği ülkelerin birçoğu hala gelir dağılımı adaletsizliği, kaynak yetersizliği gibi problemler nedeniyle az gelişmiş ülke kategorisinden kurtulamamaktadır.

2.1.1 Portekiz ve İspanyol sömürgecilik faaliyetleri

Denizcilik alanında XV. yüzyılın başından itibaren elde ettikleri gelişmeler sayesinde, uzak denizlerde keşif faaliyetlerine ilk başlayabilen ülke Portekiz olmuştur. (Ferro, 2002)

Portekiz'in sömürgecilik hareketleri, özellikle Prens Henry'nin (Denizci Henry) öncülüğünde başlamıştır. Bu dönemde Portekizli denizciler, Afrika'nın batı kıyılarını keşfetmiş ve burada çeşitli ticaret kolonileri kurmuşlardır. (Özensoy, 2019)

“Prens Henri ...açık deniz gemiciliğinin sorunlarını iyice incelemek ve pusula, yıldızların uzaklığını ölçen usturlap, saat gibi araçları geliştirmek için *Junta dos Matematicos*’u (Matematikçiler Meclisi) kurmuştu” (Luraghi, 2024, s. 38).

Portekizli denizciler Afrika kıtasında ilk olarak Kongo ve Batı Afrika sahillerini hedef almış, ardından güney kıyılarına doğru ilerlemişlerdir. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

Afrika'nın batı kıyısındaki siyahlar açısından başta Portekizli ve İtalyanların olduğu beyaz denizcilerin gelişleri kadar, onların kullandıkları topraklarla mumları da birer keşifti. Portekizliler siyahların yerde yemek yediklerini, samandan evlerde oturduklarını vb. gördüklerinde hemen bir üstünlük duygusuna kapıldılar. (Ferro, 2002, s. 56-57)

Keşiflerin bu aşamasında, Altın Sahili olarak bilinen bölgelerde altın, fildişi ve köle ticareti yapılmaya başlanmıştır. (Önalın, 2021)

Portekizli sömürgeciler, Afrika kıtasındaki yayılmalarını takiben ve 1487 yılında Ümit Burnu’nu keşfederek Baharat ve İpek Yolu’na alternatif bir yolla Hindistan ve ötesine gidebilmeyi başarmışlardır. İlerleyen tarihlerde Vasco de Gama’nın Doğu Hint Adaları’na ulaşması sonucu (1498) bu bölgeye, 1500 yılından itibaren ise Brezilya’ya yerleşmişlerdir. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

1498'de Vasco da Gama'nın Hindistan'a ulaşması, Portekiz sömürgeciliğinin bir dönüm noktasıdır. Bu keşif, Portekizlilere Hint Okyanusu'ndaki deniz ticaret yollarını kontrol etme imkânı sağlamış ve böylece baharat ticaretinde büyük bir üstünlük elde etmişlerdir. Portekiz, Asya'da çeşitli ticaret merkezleri kurarak, bölgedeki ekonomik ve politik dengeleri etkilemiştir. (Önalın, 2021)

Portekizlilerin istedikleri toprak değil deniz ticaretine egemen olmaktı. Hint zenginlikleriyle gözleri kamaşmış halde, bu malların dolaşımına tek başlarına hâkim olmak istiyorlardı ve okyanusun bu bölümünde dolaşma hakkını başkalarına

yasaklayarak, bu sularda kendi izinleri olmak sızın yüzen yük gemilerinin mallarına el koyuyorlardı. *Cartas* denen izin belgesi olmadan yüzen teknelerin tümü korsanlıkla suçlanıyor ve durduruluyordu. Lizbon üzerinden tüm Avrupa'ya Kalikut'a özgü pamuklu bez, karabiber ve başka baharatlar sevk ediyorlardı. (Ferro, 2002, s. 58-59)

Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethetmesinin ve Doğu Akdeniz üzerinde hakimiyet kurmasının ardından faaliyetleri zarar gören Cenevizliler de yüzlerini Batı'ya çevirerek, Portekiz ve İspanya'da yürüttükleri borsa simsarlığı faaliyetleri ve kurdukları bankalar aracılığı ile bu ülkelerin sömürgecilik faaliyetini yürütmesinde etkili rol oynamışlardır. Yine Ceneviz'de doğmuş olan Kristof Colomb, öncelikle Portekiz'den yapmayı planladığı yolculuklar ile ilgili destek isteyip olumlu karşılık alamayınca, ardından başvurduğu İspanya'nın desteği ile başladığı keşifler sonucunda Amerika'yı bulmuştur. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

“Zaten Christophe Colomb da 1484'e doğru, Cipangu'ya (Japonya) batıdan gitmek için gerekli donanımın kendisine verilmesi için, Portekiz Kralı Joao'ya başvurmuştu, çünkü tüm yolculuklara Portekiz'den başlanırdı. Kral, münecimlere danışmış, onlar da Kralı bu çılgınca tasarıdan vazgeçirmişlerdi” (Ferro, 2002, s. 56).

Aynı zamanda Venedikliler, Osmanlı hakimiyetindeki bölgelerden geçebilme ve baharat tedarik edebilme kabiliyetiyle bu ülkelerin ekonomisinde önemli rol oynamıştır. Getirdikleri ürünler karşılığında altın talep etmeleri sürekli artan bir kıymetli maden ihtiyacı doğurmuştur. Bu da sömürgecilik hareketlerine daha da fazla ağırlık verilmesine neden olmuştur. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

Tordesillas Antlaşması, yalnız toprakları değil okyanusları da İspanyollarla Portekizliler arasında paylaşıyordu. Bütün öteki devletler dışarda bırakılmıştı. Afrika, Doğu Hint ve Azor Adaları'nın 270 fersah batısına kadar uzanan batı denizleri Portekizlilere kalıyordu. İşte buradan sonra, İspanyolların Batı Hint Adaları egemenliği başlıyordu. (Luraghi, 2024, s. 63)

Portekiz'in Amerika kıtasındaki en önemli sömürgesi Brezilya olmuştur. 1500 yılında Pedro Álvares Cabral tarafından keşfedilen Brezilya, kısa sürede önemli bir şeker kamışı üretim merkezi haline gelmiştir. Bu süreçte, Portekizliler, yerli halkları köleleştirerek ve Afrika'dan köle ithal ederek geniş tarım plantasyonları kurmuşlardır. (Özensoy, 2019)

Portekiz Brezilya'da öncelikle şeker kamışı üretimine ağırlık vermiş, iç bölgelere doğru yayıldıkça dünyanın en büyük altın üretiminin yapıldığı madenlerin çevresinde

yerleşim birimleri oluşturmuş, bölgede yerleşik bulunan halkı da zaman zaman katlederek zaman zaman köleleştirerek ilerleyişini sürdürmüş, aynı zamanda misyonerlik faaliyetlerine devam ederek bölgede Katolik Hristiyan bir topluluğun meydana gelmesini sağlamışlardır. Bu katliamlar sonucu, az sayıda kalan yerliler, köleler ve göçmenler ile karmaşık bir toplum yapısı oluşmuştur. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

Portekiz, sömürgecilik faaliyetlerini sürdürebilmek için uzun yıllar devam eden savaşlar yapmak zorunda kalmış ve savaşın yüksek maliyeti karşısında ezilmeye başlamıştır, aynı zamanda salgın hastalıklar nedeniyle nüfusunun yarıya yakını kaybetmiştir.

Yaşanan krizler sonucunda 1580 yılında Portekiz İspanya ile birleşmiş, bu durum Portekiz sömürge topraklarının İngilizler ve Hollandalılar tarafından işgal edilmesiyle sonuçlanınca ülkede ayaklanmalar meydana gelmiş ve 1640 yılında Portekiz İspanya'dan ayrılmıştır. Bu dönemden sonra Portekiz uzun bir süre İngilizlerle müttefik kalarak egemenliği altındaki sömürge topraklarının bir bölümünü elinde tutmaya çabalamıştır. Yüzyıllar süren sömürgecilik faaliyetlerinin ardından 1960 sonrası başlayan ayaklanmalar neticesinde Gine, Cabo Verde, Angola ve Mozambik bağımsızlığını kazanırken Goa ve Damao toprakları da Hindistan'a katılmıştır. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

Ekonomik açıdan, Portekiz'in sömürgecilik faaliyetleri, Avrupa'da fiyat devrimine neden olmuştur. Güney Amerika'dan Avrupa'ya akan yüksek miktarlardaki gümüş ve altın, Avrupa ekonomisinde enflasyon yaratmış ve bu da fiyatların hızla yükselmesine yol açmıştır. (Özensoy, 2019)

Portekiz'in Hint Okyanusu'ndaki ticareti ele geçirerek baharat trafiğini Venedik'ten ve Osmanlı'dan alması, bu devletlerle ticaret yapan doğu Afrika toplumlarını da olumsuz etkilemiştir. Bu bölgede yaşayan toplulukların kuzeye doğru gerçekleştirdiği göç hareketi gittikleri bölgelerdeki beşerî yapının kökten değişimine sebep olmuştur. Gelir akışının kesilmesinin ardından yaşanan bu sosyal değişim, yıkımla ve çözülmeyle sonuçlanmıştır. Portekiz aynı zamanda bölge halkının eğitim olanaklarından yoksun kalması için politikalar uygulamış, tarımda tek tip üretim zorunlu hale getirmiş ve Portekiz'in tarım ürünlerinden sağladığı kârı maksimize eden ürün şeker kamışı olduğu için, yerel halkın aç kalması pahasına, geniş tarım alanlarında yalnızca şeker kamışı üretilmesine izin vermiştir. Aynı zamanda yoğun

misyonerlik faaliyeti yürütölmüş, sosyal yapı ve toprak rejiminde sürdürölen katı politikalar nedeniyle Portekiz doğrudan yönetim anlamında kıtadan çekildikten sonra bile, arkalarında olumsuz yaşam şartları ve cehalet bırakmıştır. Bu ortam da Afrika'da yıllar süren ve günümüzde tam olarak çözümlenemeyen sorunlara ve iç savaşılara yol açmıştır. (Arıkan & Demiryörek, 2014)

Portekiz sömürgeciliğı, sadece ekonomik ve politik etkiler yaratmakla kalmamış, aynı zamanda kültürel etkileşimlere de yol açmıştır. Portekizli denizciler ve yerleşimciler, gittikleri bölgelerde kendi kültürel değeriğini yayarken, yerli kültürlerle de etkileşimde bulunmuşlardır. Bu süreç, özellikle Brezilya'da, melez bir kültürün oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak Portekiz sömürgeciliğı, 15. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın ortalarına kadar süren bir süreçtir ve dünya tarihine önemli etkileri olmuştur. Keşifler, ticaret yollarının kontrolü, ekonomik değışimler ve kültürel etkileşimler, bu dönemin belirgin özelliklerindendir. Bu etkileşimler sonucunda, günümüzde dahi birçok bölgede Portekiz kültürünün izleri bulunmaktadır.

İspanyol sömürgeciliğı de Amerika kıtasında derin izler bırakan ve yerli halkların yaşamını köklü şekilde değıştiren bir süreç olmuştur. Bu dönemde İspanyol İmparatorluğu, Amerika kıtasında geniş topraklar elde etmiş ve bu topraklarda ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda önemli değışiklikler gerçekleştirmiştir.

İspanyolların ilk denizaşırı toprağı Kanarya Adaları olmuş, bundan sonraki en mühim dış ticaret açılımını Amerika yönünde yapmışlardır. Aslında Uzak Doğı'ya varabilmek ve buradaki ölkelerle ticaret yapmak için alternatif yollar arayışında olan İspanyollar, bu saikle Kolomb'u desteklemişler ve bu çalışmaları hedeflediklerinden çok farklı bir noktaya, Amerika'ya ulaşmalarına neden olmuştur. Öncelikle Bahamalar'a, ardından San Salvador'a ulaşp, Haiti topraklarını işgal eden Kolomb, bölgeden altın temin ederek ve yanında bölge yerlileri ile dönüş yapmıştır. Bu keşifleri izleyen yıllarda Batı Hint Adaları'nda İspanyol egemenliğı başlamış ve Orta-Güney Amerika'ya yayılmalarının önü açılmıştır. (Arıkan & Demiryörek, 2014)

İspanyolların yerleşme hareketleri Santo Domingo, Hispaniola Adası'nın işgali ile başladı. Christophe Colomb'un oğlunun 1509'da başlattığı Küba'nın fethi hareketi, 1514'te Diego Velazquez tarafından tamamlandı. Akıl almaz zenginliklerin saklı olduğunun sanıldığı *tierrafirme* (anakara) yolculuklarına bu adadan çıkılıyordu.

18 Şubat 1519 günü, Hernan Cortez 11 gemi, 100 de nizci ve 600 asker, 10 top ve 16 atla birlikte Cozumel Adası'na ayak bastı. Denizden çıkan ve atları üzerinde birer *kentaura* benzeyen bu adamları gören ada kabileleri teslim oldular ve Cortez Rica de Vera Cruz'u kurdu; bu, altınla haçı yan yana getiren simgesel bir ad idi. (Ferro, 2002, s. 67)

Bu dönemde İspanyollar, kıtada altın ve gümüş gibi değerli madenleri keşfederek, bu kaynakları Avrupa'ya taşımaya başlamışlardır. Ancak, bu kaynakların çıkarılması ve taşınması yerli halklar üzerinde büyük bir baskı yaratmıştır. Yerli halklar, İspanyollar tarafından zorla çalıştırılmış ve çoğu zaman insanlık dışı muameleye maruz kalmıştır.

Bu dönemde İspanyollar, yerli halklar arasında ayrımcılık yaparak sosyal hiyerarşiler oluşturmuş ve bu durum toplumsal çatışmalara yol açmıştır. İspanyol sömürge yönetimi, yerli halkları çeşitli kast sistemlerine ayırmış ve bu kast sistemleri, sosyal ve ekonomik fırsat eşitsizliklerine neden olmuştur. Bu durum, yerli halkların kendi kimliklerini ve haklarını koruma mücadelesine yol açmıştır. (Çatalbaş, 2023)

İspanyol sömürgeciliği süresince yerli halkların çeşitli direniş ve isyan hareketleri ortaya çıkmış, yerli halklar, kendi topraklarını ve kültürlerini korumak için zaman zaman şiddetli direnişler sergilemiştir. Ancak, İspanyolların askeri ve teknolojik gücü karşısında bu direnişler genellikle başarısız olmuştur. (Wolf, 2023)

Güney Amerika'da Porto Riko, Florida ve ardından Küba, İspanyol egemenliğine girmiştir. Ardından Venedik'e benzerliği nedeni ile Venezuela adını verdikleri topraklarda kolonizasyon hareketlerini başlatmışlardır. 1512 yılında Panama'dan Büyük Okyanus'a geçiş sağladıklarında İspanya adına Büyük Okyanus'a el konulduğunu ilan etmişler 1521'de ise Aztek Devleti'ni, 1532'de İnka Devleti'ni işgal etmişler, burada zengin gümüş ve altın kaynaklarına sahip olmuşlardır. İlerleyen yıllarda önce Peru, sonra Kolombiya ile Paraguay, bunlardan kısa bir süre sonra da Arjantin işgal edilmiştir. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

Sömürgeler, ilk yıllarda bu toprakları keşfeden kaşiflerce yönetilmiş, ardından idari valilikler yoluyla yönetimin merkezileştirilmesi çalışmaları yapılmıştır.

İspanyol sömürgeciliğinin ekonomik temeli, Amerika'daki zengin maden yataklarının, özellikle altın ve gümüş madenlerinin sömürülmesi üzerine kurulmuştur. Potosí gibi maden bölgeleri, İspanyol ekonomisinin en önemli kaynakları haline gelmiştir. Yerli halk ve ithal edilen Afrikalı köleler, bu madenlerde zorla çalıştırılmıştır. (Wolf, 2023)

Sömürge faaliyetleri nedeniyle İspanya bir dönem dünyanın en zengin ülkeleri arasında yer almış olsa da bu refah süreklilik gösterememiş, bir süre sonra ekonomik düzende dengesizlikler meydana gelmiştir.

Aynı zamanda, yaşadığı zenginleşmeye son vermek ve bu zenginlere bizzat sahip olmak saikiyle diğer devletlerin İspanyol egemenliğini yıkmaya yönelik çalışmaları sonucunda başta İngilizler İspanya sömürgelerine sızmaya başlamıştır. İlerleyen dönemde gerçekleşen Fransız Devrimi ve Kuzey Amerika'daki toplulukların İngiliz sömürgesi olmaktan çıkması akabinde, İspanyol sömürgelerinde ayaklanmalar baş göstermiştir. Meksika, Venezuela Şili gibi sömürgelerin arka arkaya İspanya'dan ayrılmasının ardından 1824'ten başlayarak İspanya Amerika'daki topraklarından fiilen çekilmeye başlamıştır. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

İspanyol sömürgeciliğinin önemli bir etkisi de yerli halkların kültürel kimliklerinin büyük ölçüde değişmesidir. İspanyollar, Amerika kıtasında kendi kültürlerini ve dillerini yayarak, yerli kültürleri ve dillerini baskı altına almışlardır. Bu süreçte, yerli halkların geleneksel yaşam tarzları büyük ölçüde değişmiş ve yerli dillerinin birçoğu yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. (Wolf, 2023)

“Maddi ve teknik üstünlükleri sayesinde kendilerini dayatarak, müttefiklerle bağlantılar kurup onları Hıristiyanlaştırarak, kendilerini vahşi diye adlandırdıkları bu insanların dünyasıyla bütünleşmekten yoksun bıraktılar” (Ferro, 2002, s. 71).

Afrika kökenli köle ticareti de İspanyollar tarafından başlatılmıştır. Özellikle Amerika'nın keşfedilmesinden sonra, orada yerleşik bulunan Amerikan yerlisi nüfusunun büyük bölümünün katledilmesi, maden alanlarında ve tarımda çalışacak işgücüne ihtiyaç doğmasına sebep olmuştur. Bu ihtiyacın karşılanması için Afrika-Amerika arasında yoğun bir köle ticareti trafiği yaşanmıştır. Sayıları milyonlarla ifade edilen insan, insanlık dışı şartlarda yolculuk etmeye, çalışmaya ve ölene dek bu şartlar içinde var olmaya mahkûm edilmiştir. Afrika'da sömürgeleştirme hareketlerinde bulunan devletlerin iddia ettiğinin aksine, bölgede gerçekleştirilen kazılar Avrupalıların bölgeye intikali öncesi belirli bir medeniyetin varlığını göstermektedir. Portekiz'in kıtaya ulaştığı yıllara kadar bilhassa Sahra Çölü'nün güneyinde canlı bir medeniyet bulunduğu, çalışmalarda elde edilen işlenmiş mücevherler, seramikler ve kalıntılara rastlanan su bentleri gibi yapıların varlığı ile kanıtlanmıştır. (Arıkan & Demiryürek, 2014)

İspanyol sömürgeciliği, Amerika kıtasının ekolojisinde ve demografisinde büyük değişikliklere yol açmıştır. Avrupa'dan getirilen bitki ve hayvanlar, yerli tarım sistemlerini değiştirmiştir.

... Avrupalılar'ın kıyıda tarım, dağlık bölgelerde madencilik yapmaları kıyı, plato, dağlık bölge ve otlak arasındaki senkronize ilişkileri altüst etti. ...buğday gibi Eski Dünya'dan getirilen bitkilerden ve fetih öncesi Amerika kıtalarında mevcut olmayan at, sığır, koyun, keçi ve domuz gibi hayvanlardan yararlanılıyordu. ...tarlalarda yapılan tarım ve açık otlaklar, küçük tarlalarda özenle yapılan yetiştiriciliğe, drenaja ve teraslamaya dayanan bahçeciliğin yerini aldı. (Wolf, 2023, s. 184)

Ayrıca, Avrupa'dan gelen hastalıklar, yerli halkın nüfusunun büyük ölçüde azalmasına neden olmuştur. Çiçek hastalığı, kızamık ve grip gibi hastalıklar, Amerika'daki yerli nüfusun büyük bir kısmını yok etmiş, bu da iş gücü sıkıntısına ve sosyal yapıda ciddi değişikliklere yol açmıştır. (Wolf, 2023)

Patojenlerin büyük bir hızla yayılmasına yol açan sosyal ve siyasi koşulları da araştırmak gerekmektedir. Bu koşullar arasında Karayip Adaları'nda ve sınır bölgelerinde altın arama sırasında çok fazla Amerikan Yerlisi işçi kullanılması, (1492'den sonra) köle baskınları ve köle ticaretinin yoğunlaşması bulunuyordu. (Wolf, 2023, s. 182)

İspanyol sömürgeciliği, dünya ekonomisinin küresel bir yapıya dönüşmesine de etkide bulunmuştur. Atlantik üzerinden gerçekleştirilen ticaret, Avrupa, Afrika ve Amerika arasında bir ekonomik ağ oluşturmuştur. İspanya, Amerika'dan elde ettiği zenginlikleri Avrupa'ya taşıyarak, kapitalist dünya ekonomisinin temellerini atmıştır. Bu süreç, dünya tarihindeki ekonomik ilişkilerin ve güç dengelerinin yeniden şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Sonuç olarak İspanyol sömürgeciliği, Amerika kıtasında derin izler bırakan ve yerli halkların yaşamını köklü şekilde değiştiren bir süreç olmuştur. Bu dönemde İspanyol İmparatorluğu, Amerika kıtasında geniş topraklar elde etmiş ve bu topraklarda ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda önemli değişiklikler gerçekleştirmiştir.

2.1.2. Hollanda sömürgecilik faaliyetleri

1579'da İspanyol egemenliğinden bağımsızlığını kazanan Hollanda, İspanya ve Portekiz'den sonra denizaşırı topraklarda kolonileşme faaliyetlerinde bulunan ilk ülke olmuştur. (Göksoy, 2014)

Hollanda'nın sömürgecilik faaliyetleri, Batı Avrupa'da başlayan ve geniş çapta ekonomik, politik ve sosyal etkiler yaratan bir sürecin parçasıdır. Hollanda, özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda sömürge imparatorluğunu genişleterek dünya genelinde önemli bir güç haline gelmiştir.

Hollanda yayılcılığının çarpıcı yükselişinin temelinde, öncelikle, 1576-1609 arasındaki krizde ve Hollanda'nın bağımsızlığa kavuşmasını sağlayan *Guerre des Gueux* (Dilenciler Savaşı) sırasında Anvers'in harabeye dönmesi yatar. Bir başka neden ise, 1580'de, İspanya'nın Portekiz'i işgal etmesi ve iki tahtın birleştirilmesidir. Daha 1595'te, Goudalı Van Houtman, Uzak Ülkeler Kumpanyası'nı kurmuş olan Amsterdamlı pek çok tacirden 4 gemi, 60 top ve 250 adam elde etmeyi başarır. Bir tür Hindistan ve Uzakdoğu turu yaparak ambarları ağzına kadar dolu halde ülkesine geri döner. (Ferro, 2002, s. 86)

Hollanda, Asya, Afrika ve Amerika'daki Portekiz ve İspanyol egemenliğinde bulunan kolonileri işgal ederek, sömürge hareketine başlamıştır. Doğu'ya ilk seferini 1594'te yaparak, Ümit Burnu'nu geçmiş ve Doğu Hint Adaları'na ulaşmıştır. Çok sayıda Hollandalı tüccar bölgedeki baharat ticaretine dahil olmuş ve yüksek kârlar elde etmiştir. Daha sonra bu bölgede ticari faaliyet yürüten Hollandalı şirketler birleşerek 1602'de Doğu Hindistan Şirketi'ni kurmuşlardır. Hollanda hükümeti geniş bir bölgede ticaret yapma tekelini bu şirkete vermesinin yanı sıra, kaleler kurma, Hollanda adına savaş başlatma, askeri teçhizat bulundurma, yerel yöneticilerle anlaşma imzalama yetkisi gibi imtiyazlarla donatmıştır. (Göksoy, 2014)

Hollanda'nın sömürgecilik faaliyetleri, Hollanda Doğu Hindistan Şirketi'nin kurulmasıyla kurumsallaşmış ve daha sistematik hale gelmiştir. Hollanda Doğu Hindistan Şirketi, geniş ticaret ağları kurmuş ve bölgedeki ticari hakimiyetini sağlamlaştırmıştır. Hollanda Doğu Hindistan Şirketi, dünya tarihinin en güçlü ticaret şirketlerinden biri olarak, sadece ekonomik değil, aynı zamanda siyasi ve askeri bir güç olarak da öne çıkmıştır. (Özensoy, 2019)

Şirket, ilk önce Endonezya'nın bugünkü başkenti olan Cakarta'yı ana merkez edinerek Cava, Sumatra, Borneo, Sulawesi, Maluku, Ambon adalarında; ardından Hindistan'ın sahil liman kentleri, Seylan Adası, Bengal Körfezi, Siyam, Malakka, Çin sahilleri, Tayvan Adası ve Japonya'daki Deşima gibi birçok sahil liman kentinde ve adalarda ticaret merkezleri kurdu ve koloniler oluşturdu. (Göksoy, 2014, s. 39)

Hollandalılar, eski sömürgecilerden ayrılarak farklı bir kolonizasyon politikası benimsemişlerdir. Hollanda, Portekiz ve İspanya'nın egemenliği altındaki bölgelerdeki yerli toplulukları Hristiyanlaştırma hareketlerini uygulamaktan kaçınmıştır. Hollandalılar için ana odak noktası, kurulan büyük şirketler vasıtasıyla özgürce ticaret yapmak ve kar elde etmek olmuştur. Onlardan ayrıldığı başka bir nokta ise Portekiz ve İspanya'nın sömürgeleştirme çabalarında devletin öncü olması; oysa Hollanda'da, sömürgecilik girişimlerinin özel şirketler tarafından yürütülmesidir. (Özensoy, 2019)

Hollanda'nın Amerika kıtalarındaki sömürge faaliyetleri de 1621'de kurulan Batı Hindistan Şirketi eliyle yürütülmüştür. Hollandalıların önce Brezilya'ya ardından Antil Adaları'na ve sonrasında Kuzey Amerika'da bulunan Hudson Nehri bölgesine düzenledikleri ticari seferler neticesinde buralarda kolonyal faaliyetler başlamıştır. Bu bölgede faaliyetler yürüten şirketlerin birleşmesiyle, işleyiş bakımından Doğu Hindistan Şirketi'ne benzerlik gösteren Batı Hindistan Şirketi kurulmuştur. Cape Town kolonisinin yitirilişinin ardından Endonezya Adaları'na daha çok önem vermeye başlayan Hollanda, ilerleyen yıllarda burada geniş bir sömürge imparatorluğu kurmasına yarayacak kadar fazla iç bölge toprağını ilhak etmiştir. (Göksoy, 2014)

Bugünkü New York şehri ve etrafında oluşturulan Yeni Hollanda kolonisi, Karayip Denizi'ndeki Hollanda Antil Adaları, Surinam ve Brezilya sahillerindeki Hollanda Brezilyası gibi yerlerde koloniler elde etti. Ancak Hollanda Amerika'daki kolonilerinden bazılarını, yani Yeni Hollanda'yı İngilizlere, Brezilya'yı ise Portekizlilere kaptırdı. Surinam ve Hollanda Antil Adaları'nı tutmayı başardı. Hollanda, Batı Afrika sahillerinde de ticaret ve köle toplama merkezleri oluşturmuştu. Ancak buralardaki merkezlerini ve Afrika'nın güney ucundaki en önemli kolonisi olan Cape Town'ı da zamanla İngilizlere devretmek zorunda kaldı. (Göksoy, 2014, s. 39)

Hollanda bu dönemde kürk ticaretinde de bir dönem etkili rol oynamıştır.

Eski ve Yeni Dünya arasındaki bağlantıyı Felemenk Batı Hindistan Şirketi oluşturuyordu. İngilizlerin Kanada'yı fethetmesine kadar Kuzey Amerika'da elde edilen kürklerin büyük kısmını Amsterdam alıyordu ve Baltık ticaretinin bir parçası olarak kunduz kürkünü daha başka işlemler için Rusya'ya yeniden ihraç yoluyla satıyordu. (Wolf, 2023, s. 218-219)

Hollanda'nın Endonezya'daki sömürgecilik serüveni de incelemeye değer bir olgudur. Göksoy'a göre (1995) Endonezya'da Hollanda'nın sömürgecilik faaliyetleri, özellikle

17. yüzyılda yoğunlaşmıştır. Hollanda, Endonezya takımadalarındaki zengin baharat kaynaklarına erişim sağlamak amacıyla bu bölgeye büyük yatırımlar yapmıştır. Hollanda, Endonezya'da baharat ticaretini kontrol altına alarak bölgedeki ekonomik üstünlüğünü pekiştirmiştir. Bu dönemde Hollanda'nın yerel halk üzerindeki baskısı ve sömürü politikaları, ciddi sosyal ve ekonomik dönüşümlere neden olmuştur. Bu süreçte Hollanda'nın uyguladığı sömürgecilik politikaları, yerli halklar üzerinde ciddi baskılar yaratmış ve çeşitli direniş hareketlerine yol açmıştır. Endonezya'da yerel halkın Hollanda sömürgeci egemenliğine karşı direnişi, sömürgecilik döneminin son bölümlerine yaklaşıldığında yoğunlaşmıştır. Bu direniş hareketleri, sonunda Hollanda'nın sömürge politikalarını gözden geçirmesine ve bağımsızlık süreçlerine yol açmıştır. (Günay, 1997)

...kolonilerde sömürge yönetimine karşı ilk tepkiler, daha çok dinî kaynaklı idi ve dini teşkilatlar vasıtasıyla yürütülüyordu. Ancak daha sonra bölgesel veya millî hareketler ortaya çıktı ve birçok millî teşkilat ve siyasi parti kuruldu. Milliyetçi lider ve hareketlerin öncülüğünde bağımsızlık mücadelesi verildi. Neticede Hollanda, II. Dünya Savaşı sonrasında kolonilerinden çekilmeye başladı. 1949 yılında Endonezya'nın ve 1975 yılında da Surinam'ın bağımsızlığını tanıdıysa da Antil Adalarını krallığının bünyesinde tuttu. (Göksoy, 2014)

Sonuç olarak Hollanda sömürgeciliği, sadece ekonomik kazanç amacıyla değil, aynı zamanda dönüşüm politikalarıyla da desteklenmiştir. Hollanda, sömürge topraklarında egemenliğini sürdürmek ve kârını maksimumda tutmak için çeşitli politikalar uygulamıştır. Bu faaliyetler, geniş ekonomik ve sosyal değişimlere neden olmuş, aynı zamanda birçok toplumun kültürel yapısını derinden etkilemiştir.

2.1.3. Fransız sömürgecilik faaliyetleri

Fransız sömürgeciliği, dünya tarihindeki en etkili ve geniş çaplı sömürgecilik hareketlerinden biridir. 19. yüzyıldan itibaren Fransa, Afrika, Asya ve Amerika'da geniş toprakları kontrolü altına alarak büyük bir sömürge imparatorluğu kurmuştur.

Fransa ilk sömürgecilik hareketlerinde İngiltere ve Hollanda kadar başarı sağlayamadı. Bu dönemde Fransa'nın en önemli sömürgesi Kanada'nın bir kısmıyla Antiller ve Afrika'da birkaç yerleşim yeri idi. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında kurdukları sömürge imparatorluğu İngilizlerden sonra dünyanın ikinci büyük devleti oldu. (Özensoy, 2019, s. 828)

Bu süreçte Fransız sömürgeciliği, "medenileştirme misyonu" ve "asimilasyon doktrini" gibi belirgin politikalar geliştirmiştir. Fransız sömürgeciliğinin temel motivasyonlarından biri, Aydınlanma Dönemi'nde oluşan entelektüel birikimden beslenen medenileştirme misyonu olmuştur. Bu misyonun, "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" gibi evrensel değerleri tüm dünyaya yayma arzusunu yansıttığını iddia etmişlerdir. Bu bağlamda, Fransızlar, sömürgeleştirdikleri bölgelerde kendi kültürlerini ve kurumlarını yayarak, bu bölgeleri "medenileştirme" amacı gütmüşler, katı ve merkeziyetçi bir asimilasyon politikası izlemişlerdir. Asimilasyon doktrini, Fransız sömürgeciliğinin önemli bir bileşenidir. Bu doktrin, fethedilen bölgelerde yaşayan halkların, fethedenlerin kültür ve geleneklerini benimsemeleri gerektiği fikrine dayanır. Bu yaklaşım, Roma İmparatorluğu'nun asimilasyon politikalarından esinlenmiştir. Fransız sömürge yönetimi, bu doktrini uygularken yerel kültürleri bastırması ve Fransız kültürünü empoze etmiştir. Bu politika, özellikle eğitim ve dil alanlarında kendini göstermiştir. Fransızca, sömürge bölgelerinde resmi dil haline getirilmiş ve Fransız eğitim sistemi yaygınlaştırılmıştır. (Gençoğlu & Yol, 2022)

Fransa, Haçlı Seferleri'nin ilk yıllarından itibaren Kuzey Afrika'da ve Akdeniz'de etkili rol almayı hedef olarak belirlemiştir. Fransız sömürgeciliğinin en belirgin örneklerinden biri Kuzey Afrika'daki sömürgecilik faaliyetlerinde izlenebilir.

Fransızlar kendi askerlerinden çok sömürge bölgelerinden zorla toplanan yerlilerden oluşturdukları askeri unsurlarla savaşmayı tercih etmişlerdir. Bu birlikler arasında en bilineni Senegal askerlerinin oluşturduğu birliktir. Bu askerler hem Afrika kıtasında bulunan topraklarda sürdürülen işgallerde, hem de I. ve II. Dünya Savaşı'ndaki cephelede çarpışmaya zorlanmışlar, büyük bir kısmı yaşamını yitirmiş, hayatta kalanlar ise kendilerine herhangi bir vatandaşlık hakkı verilmeksizin yurtlarına geri dönmüşlerdir. Afrika yerlilerinden toprak sahibi olanların ellerinden toprakları alınmış, bu araziler Avrupa'dan bu bölgelere taşınan sömürgeci ülke vatandaşlarına dağıtılmış, yerliler de ya önceden kendilerine ait olan bu topraklarda zorla çalıştırılmış veya farklı kıtalardaki sömürgelere tarım alanlarında ya da madenlerde çalıştırılmak üzere götürülmüşlerdir. Zamanla Avrupalı sömürgeci varlığı tümüyle egemen olmuş, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren ise kıtadaki toplumlar ayrı ayrı uzun yıllar süren bağımsızlık mücadelesi vermişlerdir. Ancak sömürgeciliğe bağlı oluşan büyük nüfus hareketleri neticesinde tarihteki demografik yapısından tamamen farklı bir çehreye bürünen Afrika'da kurulmuş olan çok sayıdaki devlet arasında sınır kavgaları ve etnik

ayrımcılık temelli düşmanlıklar uzun yıllar çözülememiştir ve kısmen hala sürmektedir. (Kavas, 2014)

Fransa, 19. yüzyılın başlarında Cezayir'i işgal ederek bölgedeki sömürge hakimiyetini pekiştirmiştir. Fransızlar, Cezayir'de geniş tarım alanları kurarak ve yerli halkı bu alanlarda çalıştırarak ekonomik çıkarlarını en üst düzeye yükseltmeye çalışmışlardır. Bununla birlikte, Cezayir'deki Fransız sömürge yönetimi, yerli halkın kültürel ve sosyal yapısını büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu durum, Cezayir halkının uzun süreli direnişine ve bağımsızlık mücadelesine neden olmuştur. Fransa'nın Afrika'daki sömürge politikaları, sadece Cezayir ile sınırlı kalmamıştır. Tunus ve Fas gibi diğer Kuzey Afrika ülkeleri de Fransız sömürgeciliklerinden etkilenmiştir. Tunus'ta, Fransız sömürge yönetimi, yerel yönetim yapısını zayıflatarak merkeziyetçi bir idare kurmuştur. Bu süreçte, Fransızlar, Tunus'un sosyal ve ekonomik yapısını değiştirmek için çeşitli reformlar gerçekleştirmişlerdir. Benzer şekilde, Fas'ta da Fransız sömürge yönetimi, yerel halkın direnişiyle karşılaşmıştır, ancak ekonomik ve siyasi kontrolü sağlamak için sert önlemler almıştır. (Ali, 2023)

Fransa da Portekiz, İspanya, Hollanda ve İngiltere'nin ardından köle ticaretine başlamıştır. Köle ticareti 1789'da yasaklansa da Fransa'nın ekonomik faaliyetlerinin olumsuz etkilendiği gerekçesiyle 1802 yılında Napolyon tarafından tekrar başlatılmıştır. 1848 yılında ise bütün Fransız sömürge topraklarına kölelik yasaklanmıştır. (Kavas, 2014)

Fransa XVI. yüzyılda Senegal'in başkenti Dakar açıklarında Gorée Adası'nı Hollandalılardan alarak köle ticaretini buradan başlattı. 1665'te Haiti'yi, 1674'te Hindistan sahilinde bazı yerleri, 1718'de ise bugün Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Nouvelle Orléans'ı sömürgeleştirdi. 1763'te İngiltere ile imzaladığı Paris Antlaşması ile Kanada'yı, Antilleri, Hindistan'daki sömürgelerini ve Senegal'i İngiltere'ye bırakırken karşılığında Guadalup ve Martinique'i aldı. (Kavas, 2014, s. 51)

...kurduğu donanmayla ticaret ve sömürgelerin muhafazasını sağlarken denizaşırı ülkeler için çeşitli ticari şirketler kurmuştu. Asya ve Afrika sömürge imparatorluğunu XIX. yüzyılın başından itibaren dünyanın birçok bölgesini sömürgeleştirerek kuran Fransa sırasıyla Cezayir, Gabon, Moritanya, Senegal, Gine, Fildişi Sahili, Kongo, Tunus, Kamer Adaları, Madagaskar, Cibuti, Segu (Mali), Benin (Dahomey), Orta Afrika, Çad ve Fas'ı ele geçirdi. Afrika kıtasında işgal ettiği topraklarda Fransız Batı Afrikası adı altında bir birlik oluşturan Fransa'nın I. Dünya Savaşı öncesinde elinde bulundurduğu 8 sömürge den oluşan nüfuz alanının genel valisi Senegal'in başkenti

Dakar'da bulunuyordu. Fransa'nın Afrika içlerindeki sömürgeleri 1910 yılında Fransız Ekvator Afrikası adıyla birleştirildi. Gabon, Kongo, Orta Afrika ve Çad'ı içine alan bu federasyona sahip olan Fransa'nın bölgedeki toprakları 1911'deki Fransız-Alman Antlaşması'yla azalmışsa da 1916'dan sonra Kamerun'un bir kısmı ile Togo'yu da içine alarak genişledi. (Kavas, 2014, s. 56)

Fransız sömürgeciliğinin ekonomik boyutları da oldukça önemlidir. Sömürgecilikten elde ettikleri kazançları kendi topraklarında sanayileşmeye yönlendirerek endüstride önemli gelişmeler sağlamışlardır. Fransa, sömürge bölgelerindeki doğal kaynakları ve tarım ürünlerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak büyük bir ekonomik güç elde etmiştir. Bu süreçte, sömürge bölgelerinde kurulan ticaret ağları ve altyapı projeleri, Fransız ekonomisine büyük katkılar sağlamıştır. Ancak bu ekonomik faaliyetler, sömürge bölgelerindeki yerli halkın ekonomik yapısını ve yaşam standartlarını olumsuz etkilemiştir. (Uygur & Uygur, 2014)

Sanayi Devrimi sonrası artan üretim faaliyetleri, ortaya ihtiyaç duyulandan daha fazla ürün çıkmasına sebep olmuştur. Hem bu üretimi devam ettirmek için hammadde, hem de üretilen fazla ürünün pazarlanabilmesi için yeni pazarlar bulma ihtiyacı doğmuştur. Bu ihtiyaçlar Afrika, Asya ve Amerika'daki sömürgecilik hareketlerinin hızlanmasının en büyük nedenleridir. Bu doğrultuda 1800'lerin ilk çeyreğinden itibaren İngiltere de sömürgecilik hareketlerini hızlandırmış, öncelikle Hollandalıların hakimiyetindeki Cape Koloni'yi ele geçirmiş, ardından Süveyş kanalının açılmasıyla bu bölgeyi işgal edip bölgedeki Fransız egemenliğini sona erdirmişlerdir. İngilizler, Sudan ve Mısır ile de iş birlikleri yaparak farklı devletlerin kurmuş oldukları kolonileri sırasıyla işgal etmeye başlamışlardır. Aynı zamanda Almanya da Fransızların egemenliğindeki sömürge bölgelerini ele geçirmek için büyük uğraş vermiştir, 1920 yılı itibari ile Afrika kıtasının büyük bölümü İngiltere'nin egemenliği altına girmiş, ilerleyen dönemde de Fransa'nın hakimiyeti altındaki sömürge topraklarında bağımsızlık hareketleri başlamıştır. Tunus, Fas ve Cezayir sırasıyla bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Fransa, ilerleyen süreçte devam eden bağımsızlık hareketleri ile elindeki bölgelerin çoğunu bırakmak zorunda kalmış olsa da hala dünyanın farklı bölgelerinden çok sayıda sömürgeye sahiptir. (Kavas, 2014)

Fransa işgal ettiği bölgelere kendi vatandaşlarını göç ettirme politikası izlemiştir. Aynı zamanda bu bölgelerin insanlarını Hristiyanlaştırmak adına çalışmalarda bulunmuş ve misyonerlik faaliyetleri yürütmüşlerdir.

Bütün bunlar, sömürgeci yayılmanın Fransa'da esasen monarşiden kaynaklanan bir girişim olmasına katkıda bulunan faktörlerdi. Halktan pek de destek bulamayan bu sömürgeci yayılmacılık yalnızca monarşinin kendi olanaklarıyla etkin olabildi; varlığını koruyabilmek için İspanyol hegemonyasına karşı mücadele verirken, Katolik inancın temsilcisi olarak da Protestan İngilizlerle karşı karşıya gelmişti. (Ferro, 2002, s. 85)

II. Dünya Savaşı'nın ardından hız kazanan bağımsızlık hareketleri sonucu ortaya çıkan devletler, yıllarca sömürülmüş olmalarının sonucu olarak tüm ekonomik zenginliklerinden mahrum, sosyal yapı itibarıyla atalarından miras kalan kültürel etkenlerden tamamen kopmuş durumda ve kapitalizm karşısında savunmasız halde kalmışlardır. “Üçüncü Dünya Ülkeleri” olarak etiketlenen bu ülkeler, bağımsızlıklarını elde ederken sömürge devletlerine bazı ayrıcalıklar tanımak durumunda kalmışlardır. Bu da “Yeni Sömürgecilik” döneminin temelini atmıştır. Kalkınabilmek için sömürge devletlerinin mali desteğine ihtiyaç duyan bu ülkeler, büyük oranlarda borçlanmak zorunda kalmışlar, bu borçları kullanabilecekleri alanlar da sömürge devletlerince kısıtlanmıştır. Bu da siyasi bağımsızlığa eşlik eden bir ekonomik boyunduruk oluşmasına sebep olmuş, sömürgeci devletlerin nüfuzuna maruz kalma hali sonlanmamıştır. (Kavas, 2014)

Sonuç olarak, Fransız sömürgeciliği, geniş bir coğrafyada derin izler bırakmıştır. Fransız sömürgeciliğini diğer ülkelerin sömürgecilik anlayışlarından ayıran önemli noktalar bulunmaktadır. Bunlardan ilki; sömürge faaliyeti yürüttüğü toprakların hepsini askeri operasyonlar ile geçirmiş olmasıdır. Bir diğeri, işgal ettikleri bölgeleri, topraklarında serbestçe ziraat yapabilmek için neredeyse tamamen insansız hale getirmeleridir. Medenileştirme misyonu ve asimilasyon doktrini gibi politikalar, sömürge bölgelerinde büyük sosyal, kültürel ve ekonomik dönüşümlere yol açmıştır. Fransız sömürgeciliğinin bu etkileri, günümüzde de Frankofon ülkelerde gözlemlenebilmektedir.

2.1.4 İngiliz sömürgecilik faaliyetleri

İngiliz sömürgeciliği, dünya tarihinin en belirgin ve uzun soluklu sömürgecilik hareketlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Yaklaşık 450 yıl boyunca genişleyen ve dünyanın çeşitli bölgelerine yayılan İngiliz İmparatorluğu, ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda derin etkiler bırakmıştır.

İngiliz sömürgeciliğinin temel motivasyonlarından biri ekonomik kazanç olmuştur. İngiltere'nin kurduğu sömürge şirketleri, bu hedef doğrultusunda önemli roller üstlenmiştir. İngiliz Doğu Hindistan Şirketi, Virginia Şirketi ve Kraliyet Afrika Şirketi'nin faaliyetlerini incelendiğinde, bu şirketlerin İngiliz sömürge siyasetinin anlaşılmasındaki kritik rollerine vurgu yapmak mümkün olacaktır. (Çalışkan, 2022)

16. yy. ortalarında Kraliçe I. Elizabeth'in tahta geçtiği dönemde İngilizlerin deniz aşırı keşifleri ile ticaret kapasitesi önemli ölçüde artmıştır. Bu gelişme de daha fazla sömürgecilik faaliyetinde bulunulmasının önünü açmıştır.

Portekiz ve İspanya'nın kolonizasyon çalışmalarına daha önce başlamış ve bir süre bu alanda en önde bulunmuş olmalarına karşın, ilerleyen dönemde İngilizler en büyük sömürge topraklarına ulaşmışlardır. Bu gelişmeler İngiltere'nin dünya siyasetinde de egemen güç haline gelmesi sonucunu doğurmuştur.

... İngiltere, sömürge toprakları 6,5 milyon km² bir genişliğe ulaşan ve toplam 400 milyona yakın bir nüfusa sahip elli beş sömürgeciye oluşan büyük bir imparatorluk oldu. ...Bu çerçevede 31 Aralık 1600'de Portekiz ve İspanya'nın tekelinde bulunan Uzak Doğu ve Hindistan baharat ticaretinden pay almak üzere İngiliz tüccarları tarafından krallık beratıyla kurulmuş olan İngiliz Doğu Hindistan Şirketi giderek dünyanın en büyük ticaret yapılarındandır ve İngiliz sömürgeciliğinin Asya'daki temsilcisi hâline geldi. Şirketin bu temsilciliğini, hükûmetin tekel imtiyazını sona erdirip teşkilatını dağıttığı 1858 yılına kadar özellikle Hindistan'daki faaliyetleri, konumu ve etkisiyle özerk bir devlet gibi sürdürdüğü görülür. (Özcan, 2014b, s. 62-63)

Doğu Hint Adaları başta olmak üzere Kızıldeniz, Japonya, Basra Körfezi gibi bölgelere sefer düzenleyen şirket, Doğu Hint Adaları bölgesinde yaşadığı başarısızlıkla bölgeden ayrılmak durumunda kalmasının da etkisiyle çalışmalarını Hindistan üzerinde yoğunlaştırmıştır. (Özcan, 2014b)

Zira tarih boyunca Hindistan, dünya uluslarının dikkatini çeken bir bölge olmuştur. Doğulu ve Batılı devletler, Hindistan'da hakimiyet kurmak ve bu hakimiyeti başkalarıyla paylaşmamak için çaba harcamışlardır. İlk olarak Portekizliler, daha sonra Hollandalılar, İngilizler ve Fransızlar, Avrupa'nın Hindistan ticaretini kontrol etmek için yoğun bir rekabete girmişlerdir. Portekiz, Hollanda ve Fransa'nın Hindistan'daki varlıkları uzun süreli olmamış olsa da İngiltere Hindistan'daki hakimiyetini yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar sürdürmeyi başarmıştır. (Bulut, 2012)

İngiltere'nin özellikle "güneş batmayan imparatorluk" haline geldikten sonra, en çok ehemmiyet verdiği sömürgesi Hindistan olmuştur. Yer altı ve yer üstü kaynakları ile İngiltere sanayisini beslemenin yanı sıra, İngiltere için önemli bir ticari pazar haline gelmesi de ehemmiyetini artırmıştır. İngiltere, dünya siyasetindeki stratejilerini ve politikalarını belirlerken de her zaman Hindistan'ı ve Hindistan sömürgesinin güvenliğini dikkate almıştır. (Çalışkan, 2022, s. 110)

Bu dönemde Hollanda Doğu Hindistan Şirketi ve Fransa başta olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinin de bölgede egemen olma çabaları karşısında, yeni topraklar üzerinde hakimiyet kurma arayışına girmiştir. Singapur, Malakka, Avrupa'nın batısında yer alan adalar ve Kuzey Amerika'nın çeşitli bölgelerinde koloniler kurmuşlardır. (Özcan, 2014b)

Amerika kıtasında Fransızların iç bölgelere sızıp yerleşmelerine karşılık, İngilizler Hudson'dan Virginia'ya kadar pek çok kıyı yerleşimi kurmuşlardı. I. James Amerikan kıyı şeridinin 34. ve 38. kuzey paralelleri arası ile 41. ve 45. kuzey paralelleri arasını iki Şirket'e bağışlamıştı. Limanına kralın onuruna Jamestown adı verilen Chesapeake körfezi'ne, böylelikle, 104 yerleşimci geldi. Başlangıçta, işler zorluydu. Özellikle de Kızılderililerle ilişkiler: Gelenlerin dörtte biri 1622'de katledildi, öyle ki, bu şekilde yaşamaya devam edilemeyeceği konusunda kuşkular uyanmıştı... Ama yerleşim bölgesi bunların üstesinden gelmeyi başardı ve geleceğe yönelik zengin bir ziraat ürünü olan tütün, yetiştirilerek İngiltere'deki satışlar için bir tekel oluşturuldu. (Ferro, 2002)

İngiliz sömürgeciliğinin en önemli örneklerinden biri Amerika kıtasındaki bu kolonilerdir. 17. yüzyılın başlarında İngilizler, Kuzey Amerika'nın doğu kıyılarına yerleşmiş ve Virginia, Massachusetts, New York ve diğer kolonileri kurmuşlardır. Bu koloniler hem ticaret hem de tarım alanında İngiliz ekonomisine büyük katkılar sağlamıştır. Ancak, Amerika'daki İngiliz sömürgeciliği, zamanla bağımsızlık talepleri ve çatışmalarla sonuçlanarak son bulmuştur. (Erece, 2023)

İngiliz sömürgeciliği, Afrika kıtasında da etkili olmuştur. Özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru, İngilizler Afrika'nın farklı bölgelerinde sömürge toprakları elde etmiş ve bu bölgelerde ticaret, tarım ve madencilik faaliyetleri yürütmüşlerdir. İngilizlerin Afrika'daki sömürgecilik faaliyetleri, hem yerel halklar üzerinde derin etkiler bırakmış hem de kıtadaki siyasi ve ekonomik yapıları değiştirmiştir.

18. yüzyılda, özellikle sömürgelerinde oluşan istihdam açığını kapatmak amacıyla Afrika'da kalıcı koloniler kurarak köle ticaretine başlamışlardır. Sierra Leone, Ümit

Burnu, Kenya, Gana, Uganda ve Nijerya toprakları İngiliz hakimiyetine geçmiştir. (Özcan, 2014b)

İngilizlerin sömürgecilik anlayışı öncelikle ekonomik faaliyetler temelinde ilerlemiş olup, zamanla siyasi ve dini unsurlar da ilgili faaliyetlerin merkezinde yer almaya başlamıştır.

Kolonizasyon süreçlerini ticari organizasyonlar eliyle yürüten İngiltere, sömürdüğü ülkeleri hem hammadde ihtiyacını karşılamak amacıyla kullanmış, hem de Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle artan üretim sonucunda ortaya çıkan fazla sayıda ürün için pazar olarak görmüştür. Düşük maliyetle elde ettiği hammaddelerden ürettiği ürünleri, yerli sanayinin gelişmesini engelleyerek kendisine her anlamda bağımlı kıldığı sömürge ülkelere yüksek kârlarla pazarlarken, kazanılan getirinin olabilecek en yüksek miktarının devlet içerisinde kalabilmesini sağlamak için sömürgeler ile İngiliz toprakları arasındaki tüm taşımacılığı İngiliz gemileriyle yürütmek gibi çeşitli uygulamalara gitmiştir.

Sömürgelerinden elde ettiği yüksek gelir ve kaynakların tetiklediği gelişme İngiltere'de Sanayi Devrimi'nin başlamasını sağlamıştır.

19. yy ile beraber buharlı motor teknolojisinin gücü sayesinde hem kolonyalizm hareketleri güçlenmiş hem de Çin ve Osmanlı gibi dönemin güçlü devletlerinden çeşitli imtiyazlar elde edilmiş, bu ülkelerin yüksek pazar potansiyelinden faydalanmak istenmiştir. 1880'den itibaren ise Hindistan güzergahının emniyetini sağlama amacını öne sürerek Osmanlı topraklarında da işgaller başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile, önceleri genel olarak şirketler eliyle yürütülen sömürgecilik faaliyetleri doğrudan devlet idaresinin hakimiyetini ele geçirme biçimini almıştır. Sömürülen ülkenin tüm idari sorumluluğu da egemen devlete geçmiştir. Bu dönemde bilinen bütün dünya topraklarının %80'inin bazı Avrupa devletlerinin hakimiyetinde olduğu bir süreç yaşanmıştır. İngiltere'nin %20'den fazla paya sahip olduğu bu rekabet ortamında Almanya, İtalya ve Belçika gibi yeni sömürgecilerin meydana çıkması, dünyanın diğer bölgelerinin paylaşımını hızlandırmış ve daha önce belirlenmiş olanları yeniden gündeme getirmiştir. Bu durum giderek artan bir gerginlik ve olası bir çatışma sürecine yol açarak I. Dünya Savaşı'na zemin hazırlamıştır. I. Dünya Savaşı'nın, İngiltere'nin de aralarında bulunduğu İtilaf devletleri tarafından kazanılması, bu tarihten sonra başta Akdeniz ve Orta Doğu olmak üzere dünya genelinde coğrafi ve siyasi yapılanmanın İngiltere'nin istekleri yönünde şekillenmesine yol açmıştır.

Almanya'nın sömürgeleri ve Osmanlı topraklarının bir bölümü İngilizlerin hakimiyetine geçmiştir. Filistin ve Irak'ta manda yönetimleri kurulmuş, Togo ve Kamerun İngiliz sömürgesi olmuştur. Fakat I. Dünya Savaşı sonrası dünyanın pek çok bölgesinde olduğu gibi İngiliz sömürge topraklarında da milliyetçilik ve bağımsızlık düşünceleri yükselişe geçmeye başlamıştır. Bu dönemde İngiltere sömürgelerindeki yönetim biçiminde değişikliklere giderek, Kanada, Avustralya ve Yeni Zelanda gibi bölgelerde kısmi özerklikler tanımaya başlamıştır. Bu özerkliğin işleyiş şekli ilgili devletlere iç işlerini kendi belirledikleri bir yönetim tarafından yürütme hakkı verirken, dış ilişkilerin İngiltere tarafından atanan bir vali tarafından yönetilmesi biçiminde olmuştur. Ancak Hindistan gibi bazı ülkelerde bağımsızlık süreci sancılı şekilde gerçekleşmiştir. 1947 yılında Hindistan bölünerek bağımsızlığını ilan ederken Pakistan da farklı bir devlet olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Daha sonraki yıllarda sırasıyla Sri Lanka, Myanmar, Gana ile başlayıp diğer sömürgeler de bağımsızlığını ilan etmeye başlamıştır. İngiltere'den en son ayrılan bölge ise 1997'den itibaren sonra özel bir statüyle Çin'e bağlanan Hong Kong olmuştur. (Özcan, 2014b)

İngiliz sömürgeciliği, 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiş olsa da II. Dünya Savaşı sonrası dönemde hızla çökmüştür. Britanya İmparatorluğu'nun ekonomik zorluklarla karşı karşıya kalması, bağımsızlık taleplerinin artması ve uluslararası baskılar, İngiliz sömürgeciliğinin sonunu getirmiştir. Birçok eski İngiliz sömürgesi bağımsızlığını ilan etmiştir. İngiltere, bağımsızlığını elde eden devletlerin bazılarında, tahtın sembolik liderliğinde kalmaya devam etmiştir.

Bugün, İngiliz sömürgeciliğinin mirası hâlâ dünya üzerinde hissedilmektedir. Birçok eski İngiliz sömürgesi, tarihî, kültürel ve ekonomik bağlarla İngiltere ile ilişkilerini sürdürmektedir. İngiliz sömürgeciliği, sadece tarihî bir olgu olmanın ötesinde, uluslararası ilişkiler, kültürel etkileşim ve toplumsal değişim açısından da detaylı biçimde incelenmesi gereken bir konudur.

2.1.5. Diğer sömürgeci ülkelerin faaliyetleri

Belçika, Almanya ve İtalya da kendi ulusal birliklerini kurup, siyasi bütünlüklerini sağladıktan sonra, sömürgelere sahip olan ülkelerin kazandığı hızlı ilerleme ve dünya siyasetinde baskın biçimde söz sahibi haline gelme durumunu fark edip sömürgecilik faaliyetlerine yönelmişlerdir.

Özellikle Afrika kıtası üzerindeki paylaşım mücadelesi yoğunlaşmıştır. Bu dönemde coğrafi keşiflerin de hızlanması nedeniyle Afrika'nın nehirleri bilinir hale gelmiş, bu da önceleri genellikle kıyı bölgeleri ile sınırlı kalan işgallerin iç bölgelere yayılmasına sebebiyet vermiştir. Yoğun olarak hammadde ve yeni pazar arayışı içinde bulunan Avrupa ülkeleri sömürgeleştirme hareketlerine hız vermişler, Uzak Doğu'da Çin ve Japonya'nın bulunduğu alana kadar yayılmışlardır. Yeni devletlerin de sahne almasıyla hızlanan sömürgecilik arayışları önceleri ülkeler arasında kutuplaşmalara ardından da dünya savaşlarına neden olmuştur.

Alman sömürgeciliği, diğer Avrupa güçlerinin sömürgecilik deneyimlerine kıyasla daha kısa süreli ancak etkileri açısından oldukça derin ve tartışmalı bir dönem olmuştur. Almanya'nın sömürgecilik süreci, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında Afrika'da yoğunlaşmıştır. Almanya sömürgecilik faaliyetlerine yoğun olarak 1882'de kurduğu Alman Sömürge Birimi ile başlamıştır. Afrika'da, Pasifik bölgesinde ve Çin'de sömürge topraklarına sahip olmuştur. Egemenliğindeki bölgelerde yaşayan yerli topluluklara karşı uyguladığı kötü muamele ile bilinir olmuştur. (Yurdakul, 2014)

Alman sömürgeciliğinin en bilinen örneklerinden biri, Güney Batı Afrika'da (bugünkü Namibya) gerçekleşen Herero ve Nama soykırımıdır. 1904-1908 yılları arasında Alman kolonyal yönetimi, Herero ve Nama halklarına karşı acımasız bir askeri kampanya yürütmüş ve bu süreçte yerli halktan binlerce insan öldürülmüş veya çöl bölgelerinde açlığa terk edilmiştir. Bu olay, "Alman İmparatorluğu'nun sömürge yönetiminde acemi olduğu" yönündeki İngiliz eleştirilerinin aksine, Almanların "kolonyal devlet zanaatında" deneyimli olduğunu göstermektedir. (Noyan, 2013)

Almanya'nın sömürgecilik dönemindeki uygulamaları, sadece askeri baskı ve zorlamayla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sosyal ve ekonomik yapıları dönüştürmeyi hedeflemiştir. Alman sömürgecilik politikalarının bir diğer boyutu, yerli halkın ekonomik kaynaklarını sömürme çabalarıdır. Bu kapsamda, yerel halkın tarım ürünlerine ve madenlerine el konulmuş, yerli halk ise zorunlu çalıştırma sistemleri ile köleleştirilmiştir.

I. Dünya Savaşı sonrası ise hem kendi topraklarının bir bölümünü hem de bütün sömürgelerini kaybetmiştir. (Yurdakul, 2014)

Alman sömürgeciliğinin önemli bir boyutu, sömürgeci ideolojilerin Nazi Almanyası'na etkisidir. Almanya'nın sömürgecilik deneyimleri, Nazi dönemi politikalarının ve soykırım uygulamalarının temellerini oluşturmuştur. Almanya'nın kolonyal politikaları ve Nazi rejiminin işgalci politikaları arasında doğrudan bağlantılar bulunmaktadır. Özellikle Doğu Avrupa'da uygulanan Lebensraum (yaşam alanı) politikaları, Alman sömürgecilik ideolojisinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. (Noyan, 2013)

Sonuç olarak, Alman sömürgeciliği, kısa süren ancak derin etkiler bırakan bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Herero ve Nama soykırımı gibi trajik olaylar, bu dönemin en acı verici hatıraları arasında yer almakta ve Alman sömürgeciliğinin karanlık yüzünü ortaya koymaktadır. Günümüzde, Almanya bu dönemde işlediği suçlar için resmi özürler dilemiş ve bazı durumlarda tazminat ödemeyi kabul etmiştir. Ancak bu dönemin mirası, günümüzde bile Almanya ve eski sömürgeler arasında tartışma konusu olmayı sürdürmektedir.

İtalya'nın sömürgecilik faaliyetleri ise Afrika'da Eritre, Trablusgarp ve Somali'de sürmüştür. Öncelikle İngiltere'nin savaş gemileri ile verdiği destekle Kızıldeniz kıyısındaki Eritre'yi işgal eden İtalya; bu topraklar üzerinde hak iddia eden Etiyopya ile bir anlaşma yapmıştır. Bu anlaşma uyarınca İtalya'nın işgal ettiği toprakların İtalya'ya ait olduğu kabul edilmiş ve Etiyopya'nın diğer devletlerle ilişkilerini İtalya üzerinden gerçekleştirmesi kararlaştırılmıştır. Ancak ilerleyen dönemde Etiyopya İtalya ile bağımsızlık mücadelesine girişmiş, İtalya yalnızca Eritre ile yetinmek durumunda kalmıştır. (Yurdakul, 2014)

İtalya'nın Afrika'daki varlığını genişletme çabaları, 1911 yılında Trablusgarp Savaşı ile devam etmiştir. Trablusgarp Savaşı, Osmanlı Devleti'nin Kuzey Afrika'daki son toprak parçası olan Trablusgarp'ın İtalyanlar tarafından işgal edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu savaş sırasında İtalya, Osmanlı Devleti'nin direnişi karşısında zor durumda kalmış ve Beyrut'u bombalayarak Osmanlı'yı barışa zorlamaya çalışmıştır. (Umar, 2001)

Somali'de ise bazı arazileri anlaşma, satın alma veya doğrudan el koyma yöntemi ile ele geçirmeyi başarmış ve bu bölgeye bir vali atamıştır. (Yurdakul, 2014)

İtalyan sömürgeciliği, yalnızca askeri ve ekonomik boyutlarıyla değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik yönleriyle de dikkat çekmiştir. İtalya, sömürgeleştirdiği

bölgelerde kendi kültürünü ve yönetim biçimini yaymaya çalışmış, bu bağlamda yerel halk üzerinde çeşitli baskı mekanizmaları uygulamıştır. İtalyan sömürgeciliğinin ideolojik temelleri, Avrupa'nın genel sömürgecilik ideolojisinden bağımsız değerlendirilmemelidir. Bu ideoloji, Batı'nın üstünlüğü ve Doğu'nun geri kalmışlığı üzerine kurulu bir anlayışı yansıtmaktadır.

İtalyan sömürgeciliğinin bir diğer önemli boyutu da sömürge bölgelerindeki ekonomik çıkarlar olmuştur. İtalya, sömürgelerinde tarım ve madencilik faaliyetlerini yoğunlaştırmış, bu faaliyetler aracılığıyla ekonomik kazanç sağlamaya çalışmıştır. İtalyan yönetimi, sömürgelerdeki yerel halkı düşük ücretlerle çalıştırarak ve kaynaklarını sömürerek bu kazancı elde etmiştir. Bu süreç, sömürge bölgelerinde ciddi toplumsal ve ekonomik dengesizliklere yol açmıştır.

İtalya'nın sömürgecilik faaliyetleri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra büyük ölçüde sona ermiştir. Savaşın ardından, sömürge bölgelerinde bağımsızlık hareketleri başlamış ve bu bölgeler İtalyan yönetiminden kurtulmuştur. (Yurdakul, 2014)

Ancak, İtalyan sömürgeciliğinin bıraktığı miras, bu bölgelerdeki toplumsal ve ekonomik yapıları uzun süre etkilemiştir. İtalyan sömürgeciliğinin etkileri, günümüzde de bu bölgelerde hissedilmektedir ve bu miras üzerine yapılan akademik çalışmalar, bu etkilerin boyutlarını ve sonuçlarını detaylı bir şekilde ele almaktadır.

Belçika II. Leopold ile başladığı sömürge sahibi olma mücadelesinde I. Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte yalnızca Kongo'yu sömürgeleştirebilmiştir. Ülkedeki tarım ürünleri, balmumu, fildişi, madenler ve özellikle kauçuk üretimi süreçlerindeki tüm hakimiyet Leopold'a ait olmuştur. Bu dönemde bilhassa kauçuk üretimi için yerli halk, gayri insani şartlarda çalışmaya ve yaşamaya zorlanmış ve nüfusun %66'sı bu şartlar nedeniyle yaşamını yitirmiştir. İlerleyen yıllarda kısmi iyileştirmeler yapılsa da halkın çoğunluğunun tarım arazileri ve madenlerde zorunlu olarak çalıştırılması ve eş zamanlı olarak mevcut düzende iyileştirme sağlanması amacıyla yürütülmek istenen siyasi faaliyetlerinin baskılanması gibi uygulamalar devam etmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası Alman sömürge topraklarını işgal ederek Ruanda ve Burundi'de manda yönetimi şeklinde egemenliğini sürdürmüştür. Kongo 1960 yılına kadar, Kongo'nun sınır bölgesindeki sömürgeler de 1962 yılına kadar Belçika egemenliğinde kalmıştır. (Yurdakul, 2014)

Belçika'nın sömürgecilik tarihi, özellikle Kongo üzerindeki egemenliği, Avrupa sömürgecilik tarihinin karanlık ve trajik bir bölümünü oluşturmuştur.

Kongo'daki Belçika sömürge yönetimi, yoğun sömür, şiddet ve insan hakları ihlalleriyle dolu olmuştur. Belçika'nın sömürgecilik araçları ve yöntemleri oldukça kapsamlı olup, Belçika kendisinden yaklaşık seksen kat daha büyük bir devlet olan Kongo'yu, kullandığı sömürgecilik araç ve yöntemleri sayesinde uzun süre yönetmiştir. Kongo'daki Belçika idaresi, XIX ve XX. yüzyıllarda tüm Afrika'da uygulanmış olan sömürge yönetimleri için fikir veren bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. (A. Demir, 2011)

Sömürgecilik döneminde Belçika'nın Kongo'da uyguladığı yöntemler, sadece ekonomik ve sosyal yapıyı değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda kültürel hegemonya kurma çabalarını da içermiştir. Bu bağlamda, Kongo halkının kendi kültürel ve sosyal değerlerinden uzaklaştırılması, Belçika'nın uzun vadeli kontrol stratejisinin bir parçası olmuştur.

Sonuç olarak, Belçika'nın Kongo'daki sömürgecilik dönemi, sadece ekonomik sömürü ve insan hakları ihlalleriyle değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal yapının köklü bir şekilde değiştirilmesiyle de karakterize edilebilmektedir. Bu dönemde uygulanan politikalar ve yöntemler, Kongo'nun tarihine silinmez izler bırakmış, bağımsızlık sonrası dönemde de etkilerini sürdürmüştür. Belçika'nın sömürgecilik stratejileri, modern sömürgecilik çalışmalarında önemli bir örnek teşkil etmektedir ve bu dönemin detaylı incelenmesi, sömürgeciliğin insanlık üzerindeki kalıcı etkilerini anlamak açısından kritik öneme sahiptir.

2.1.6. Modern sömürge anlayışı

Modern sömürgecilik, klasik sömürgeciliğin sona ermesiyle birlikte ortaya çıkan, ekonomik, siyasi ve kültürel alanlarda devam eden hakimiyet biçimidir. Bu kavram, genellikle gelişmiş ülkelerin, gelişmekte olan ülkelere uyguladığı ekonomik ve siyasi baskıları ifade etmektedir. Modern sömürgecilik, sömürgecilik dönemindeki doğrudan kontrol yerine, dolaylı yöntemlerle sürdürülmektedir.

“Sömürgecilikten kurtuluş” olgusu çoğu yerde bir hükümlanlık değişiminden öteye gitmemiştir. Siyasal bir erkin yerine bir başkasının gelmesine rağmen, her türden ekonomik bağ, eski bağımlılığı yeni biçimlerde, metropollerle yerel yeni “burjuvazinin” ortak yararına gelişerek sürmüştür. Diğer yandan, bu kopmanın yol

açtığı insan akışı artmış ve eski ilişkiler dönüşmeler de gelişmişlerdir: Cezayir'deki Fransız iş ortaklarına karşılık Fransa'da Cezayirli göçmen işçiler. (Ferro, 2002, s. 49)

Modern sömürgecilik tartışmalarında, Batılı ülkelerin ekonomik ve siyasi gücünü kullanarak diğer ülkeler üzerindeki hakimiyetini sürdürme çabaları öne çıkmaktadır. Özellikle, küresel kapitalizm ve neoliberal politikaların yayılması, modern sömürgecilik olgusunu pekiştirmektedir. Bu bağlamda, gelişmiş ülkelerin, gelişmekte olan ülkelere ekonomik yardımlar, kredi anlaşmaları ve ticaret politikaları aracılığıyla uyguladıkları baskılar, modern sömürgeciliğin en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır.

Yeni küresel düzen doğrudan egemenlik kurmaya dayanmıyor. Ama bu düzen, bazı ülkelerin başka bazı ülkelere ekonomik, kültürel ve (değişen derecelerde) politik yönden nüfuz etmesine izin verir. Bu durum, bir zamanlar kolonileştirilmiş ülkelerin, isabetli bir şekilde "postkolonyal" olarak görülüp görülemeyeceğini tartışmalı hale getirmektedir. (Loomba, 2000, s. 25)

Modern sömürgeciliğin temellerinin atıldığı dönemi anlamak için I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası tüm dünyada dengelerin değiştiği yeni dönem incelenmelidir.

Önceleri Osmanlı Devleti'nin hâkim olduğu coğrafyalarda meydana gelen değişiklikler tam anlamıyla Batı dünyasının istediği yönde gerçekleşmemiştir. Yugoslavya gibi yeni ortaya çıkan ülkelerin bir kısmı ön görülen nüfus yapısına sahip olmayıp dini ve etnik olarak birbirinden çok farklı milletleri bünyesinde barındırdığından; bu nüfus yapısı, söz konusu toplulukların kendi aralarında günümüze değin süren çatışmalar yaşanmasına neden olmuş, bu karışıklıklar nedeniyle de istilaya açık duruma gelmişlerdir. Almanya ve İtalya gibi ülkelere diktatörlük rejimlerinin baş göstermesi ve güçlenmesiyle yeni bir sömürgeci anlayış meydana gelmiştir. Japonya'nın imparatorluk idealleri, İtalya'nın Etiyopya saldırıları ve Almanya'daki ağır sanayi yatırımları ile güçlenen Versay Anlaşması'nın rövanşını alma düşünceleri bu döneme damgasını vurmuştur. Öncelikle Almanya'nın savaşı kaybetmesinin ardından imzaladığı Versay Anlaşması'nın çok ağır şartlar içermesi, Alman toplumunda hızla artan tepkiler yaratmış ve ilerleyen yıllarda nasyonal sosyalizmin yükselmesine sebep olmuştur. Savaşın sonlarına doğru (1917) Bolşevik Devrimi'ni gerçekleştiren SSCB de Batı dünyasının gözünde bir düşman konumuna gelmiş ve yıllar süren komünizm-kapitalizm savaşının ilk tohumları atılmıştır. (Ediz, 2014)

I. Dünya Savaşı akabinde her ne kadar geleneksel sömürgecilik anlayışının sonuna gibi gelinmiş gibi görünse dahi, şirketler ölçeğinde gerçekleştirilen uluslararası ticaret eliyle devam ettirilen faaliyetler “modern sömürgecilik” anlayışının doğuşunun işaretleri olmuştur. 1929 krizi ile ciddi bir darboğaz yaşayan Avrupa ekonomileri, ağır şartlarda geçen II. Dünya Savaşı yıllarından sonra sömürgeler üstündeki egemenliğini kaybetme noktasına gelmiştir. Fransa, Hollanda, Portekiz gibi ülkeler de hızla sömürgelerini kaybetmeye başlamışlardır. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde bu ülkeler de geleneksel sömürgecilik faaliyetlerine son vermişlerdir. Aynı dönemde Rusya da Stalin önderliğinde Avrupa’nın batısı, Asya ve Pasifik’e değin egemenliğini genişletmeyi amaçlamıştır. Rusya’nın kapitalizm karşıtı bir figür olarak tarih sahnesinde yer alması, iki kutuplu bir dünya olgusunun doğmasına ve “Soğuk Savaş”a sebep olmuştur. İlerleyen yıllarda ABD’nin Kore ve Vietnam üzerinde egemenlik kurma çalışmaları ve Rusya’nın Afganistan’daki hamleleri, o dönemki politikaların yansımasıdır. (Ediz, 2014)

1945 yılında İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesiyle sömürgecilikte Avrupa’nın yerini ABD almış ve bu alanda farklı yeni bir anlayışı hayata geçirmiştir. Özellikle Güney Amerika, Afrika ve Ortadoğu ülkelerinde koloni kurmak yerine, ülkede yaşayan ve kendi çıkarlarına hizmet edecek kişileri darbeler ya da toplum mühendisliği yoluyla iktidara getirerek kontrollerine almışlardır. İngilizlerin yaptığı gibi sömürge valileri yerine ülkede yaşayan mahalli unsurları devreye sokmuşlardır. Daha sonra NATO etrafında toplanan Batı ittifakı ile VARŞOVA paketi etrafında bir araya gelen iki kutuplu bir dünya düzeni kurulmuş ve soğuk savaş dönemi başlamıştır. 1990’lara kadar devam eden soğuk savaş dönemi, Sovyetler Birliği’nin yıkılmasıyla son bulmuştur. Artık ABD yeryüzünün tek hâkimi olarak dünyayı dizayn etmeye başlamıştır. (Y. Yılmaz, 2020, s. 357)

Bu durum ABD’nin emperyalist uygulamalar yoluyla küresel bir aktör olma yolunda ilerlemesine sebebiyet vermiştir. Amerika Birleşik Devletleri (ABD) sömürgeciliği 19. yüzyılın sonlarından itibaren başlayarak, küresel bir güç olarak kendini göstermesiyle belirginleşmiştir. Bu süreçte, ABD’nin askeri, ekonomik ve kültürel stratejileri, ülkenin etkisini genişletmede kritik rol oynamıştır. Amerika’nın yeni sömürgecilik anlayışında öncelik stratejik üstünlüğü sağlamaktır. Bunun nedeni, siyasi kontrol ele geçirildikten sonra ticaretteki ve kârlılıktaki artışın bu gelişmeyi doğal olarak izleyeceği varsayımı olmuştur. ABD merkezli sömürge hareketlerinin ilk önemli ayağını Güney Amerika oluşturmuştur. Öncelikle bölgede egemenliğini sürdüren

İspanyollara karşıt olma politikasını yürüten ABD, Monroe Doktrini ile Latin Amerika'nın hamiliğini elde etmiş, ilerleyen yıllarda gerçekleşen İspanyol-Amerikan Savaşı sonrasında ise İspanya'nın birçok sömürgesini ele geçirmiştir. Güney Amerika'da Roosevelt, Wilson ve Hoover'ın başkanlık dönemli boyunca "İyi komşu" siyasetini devam ettiren uygulamalar yürütmüş, ilgili ülkelerin iç işlerine asgari düzeyde müdahale ederek, devletlerin eşitliğine dayanan bir Pan-Amerikan Sistemi'nin temellerini atmaya çalışmıştır. (Ediz, 2014)

1902 yılında yaşanan "Venezüella krizi", Amerika Kıtasında Avrupa hegemonyasından Birleşik Devletler hegemonyasına geçişi belirlemiştir. Theodore Roosevelt, Venezüella'dan alacağı olan tüm kişi ve kuruluşlar adına borçlulara karşı silahlı bir haçlı savaşını yürütmüştür. Alman Kayzer II. Willhelm tarafından Boxerlere karşı yönetilen harekâtla aynı döneme rastlayan bu müdahale Monroe Doktrini adına gerçekleştirilmiştir -daha önemlisi, tıpkı Monroe doktrini gibi bu müdahale de ahlaki ilkelere dayandırılmıştır. Çünkü, Birleşik Devletler Avrupalılardan farklı biçimde iş görür. (Ferro, 2002, s. 566)

Deniz aşırı sömürgecilik hareketlerinin ilk hedeflerinden biri Pasifik bölgesi ve bu hareketin ilk durağı da Filipinler olmuştur. Ülkedeki Amerikan varlığının Filipin halkı için bir gereklilik olduğu algısının yerleştirilmesine dayanan politikalar izlenmiştir. ABD bölgede eğitim ve danışmanlık hizmetlerini yoğunlaştırarak, ülkenin elit kesimine ulaşmayı hedeflemiş ve onları iş birliğine uygun bir hale getirmenin yolunu çizmiştir. Görünüşte, uygulanan özel mülkiyet rejimi, güçler ayrılığı ilkesi ve başkanlık sistemi ile ülkede küçük bir Amerika görüntüsü yaratılmak istenmiş olsa da, mevcut sistem ekonomide ve gelir dağılımında bir iyileşme sağlamamıştır ve ABD'nin bölgeden ayrıldığı dönemde bile kendilerine mecbur bırakılmış bir ülke yaratmasına önayak olmuştur. (Ediz, 2014)

ABD bazı ülkelerle de komünizm karşıtlığı ekseninde iş birliğine gitme yolunu izlemiştir. Geleneksel sömürgeciliğin sona ermesiyle Avrupa devletlerinin çekilmiş olduğu topraklarda ABD hegemonyası etkin duruma gelmiştir. Bu ülkeler ile bağımsızlıklarını elde ettikleri süreçte iş birliklerine imza atan ABD, himayeci politikalarla o ülkeleri kendi kontrol mekanizması içinde tutmayı hedeflemiştir.

Sömürgecilik sonrası ve yeni emperyalizm Amerikan hegemonyasının yükselmesiyle etkilerini birleştirmişlerdir. Bu da, İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde sömürgeciliğin tasfiyesi döneminde Avrupa hâkimiyeti altındaki çevresel bölgelere Avrupalıların

yerine Amerikalıların yerleşmesiyle gerçekleşmiştir: Suudi Arabistan, İran, Karayipler. Bağımsızlıklarına yeni kavuşmuş devletler, hala tröstlerin denetiminde olan yerüstü ve yeraltı zenginliklerini, ekonomik anlamda kendi denetimlerine geçirmeye çalışmışlardı. Bunun üzerine, uygulanan millileştirme politikası sonucu çıkan anlaşmazlıklar artmış ve tersine bir durum yaratarak, dünya ekonomisini sarsıntıya uğratmıştır -örneğin, 1973 yılında yaşanan petrol krizi. (Ferro, 2002, s. 571)

ABD bu yıllarda dünyadaki en yaygın üs ağına sahip olmayı başarmıştır, aynı zamanda Truman doktrini, Marshall Planı gibi ekonomik ve siyasi destek araçlarını da kullanmıştır. Kullandığı yöntemlerden bir diğeri ise iş birliği halinde olmak istediği devletleri NATO, Birleşmiş Milletler gibi örgütler vasıtasıyla bir araya getirmek olmuştur. ABD kontrolünü elinde tutmak istediği ülkelerin aynı zamanda “dost iktidarlar” tarafından yönetiliyor olmasını hedeflemiş, bazı Güney Amerika ve Orta Doğu ülkelerinde yürütülen operasyonlar ve darbeler bu amaca hizmet etmiştir. ABD Filipinler’de yürüttüğü politikayı ilerleyen yıllarda dünyanın farklı yerlerinde sürdürmüştür. Bu politikanın temelinde komünizm karşıtlığı ve bu yoldaki mücadeleyi demokrasi mücadelesi olarak adlandırmak yatıyor olsa da bu algının yaratılmasının ardından gelen siyasi ve askeri müdahaleler sadece ABD’nin egemenliğini güçlendirme sonucunu doğurmuştur. Vietnam örneğinde olduğu gibi, işgal edecekleri bölgeye girilirken öne çıkarılan hedef hep ilgili ülkeye demokrasi ve özgürlük götürülmesinin gerekliliği olmuştur. Aslında bu operasyonların altında yatan sebep ise Pasifik Bölgesi’nin denetlenmesi için bu bölgenin kontrolünün şart olmasıdır. (Ediz, 2014)

Bu dolaylı ya da dolaysız yardım, hep “demokrasi için” mücadele adına, “kargaşaya” karşı ve Amerikan politikasının kendine vehmettiği ahlaki kararlılık ilkelerine göre yapılmıştır. Şu var ki, Birleşik Devletler’ in bu eylem alışkanlığı yalnızca İspanyol Amerikasını devletleriyle sınırlı kalmamıştır. Endonezya, Güney Kore gibi bağımsızlığa altmışlı yıllarda kavuşmuş, komünizmden uzak tutulması gereken, gözetim altındaki devletlere de yönelmiştir... Bu politika Vietnam’da, tarihin tanıdığı en zalim savaşlardan birine kaynaklık etmiştir. Richard Nixon, SSCB’nin bu müttefikinin tepesine bir atom bombası atamadığından ve kamuoyu tarafından sıkıştırıldığından, ülkeden çekilmeye karar vermişti. (Ferro, 2002, s 567-568)

ABD aynı zamanda ekonomik iş birliği araçlarının gelişimine de önem vermiş ve ABD’nin ekonomik kontrol mekanizmalarıyla dünyaya egemen olmasını sağlayabilmek amacıyla, para sisteminin ABD dolarına endekslediği Bretton Woods

anlaşmasının imzalanması gibi önemli adımlar atılmıştır. Ayrıca Dünya Bankası, IMF gibi kuruluşlar yoluyla ABD'nin kontrol mekanizması sağlamlaştırılmıştır. ABD bu kuruluşlar aracılığı ile sağladığı kredilerle, kendisi ile iş birliği yapan iktidarların gelişip güçlenmesini sağlamış, aynı zamanda borç yükü artan ülkeler ABD'ye daha da bağımlı kılınmıştır. Kore ve Vietnam tecrübelerinden dersler çıkaran ABD Uzak Doğu ülkelerde yerli yatırımcılara destek vererek kendisine stratejik ortaklar yaratma yoluna gitmiştir. (Ediz, 2014)

Kültürel hegemonya da ABD'nin sömürgeci stratejilerinde önemli bir yer tutmaktadır. ABD, kültürel ürünler ve medya aracılığıyla dünya genelinde Amerikan yaşam tarzını ve değerlerini yaymaya çalışmıştır. Bu kültürel hegemonya, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dönemde belirginleşmiştir.

Yerleştirmeye çalıştığı “yeni süper güç” algısı için siyasi ve askeri müdahalenin yeterli olmadığını fark eden ABD bir kültürel emperyalizm dalgası başlatmıştır. Bu hareketin temelinde insanların köksüzleştirilerek geleneksel bağlarının güçsüzleştirilmesi ve parçalı bir toplum yapısı hedeflenmiştir. İnsanların değer sistemlerinin ve davranışlarını emperyalist çıkarlara uygun hale getirilmesi için uğraş verilen bu dönemde milli kimliklerin ortadan kaldırılmaya çalışılması yoluna gidilmiştir. Kitle iletişim araçları kullanılarak ilgili ülkelere dışarıdan kültürel kodlar gönderilmiş, zihinsel olarak yönlendirilmeye hazır pasif bireylerden oluşan toplumlar oluşturmak hedeflenmiştir. Tüketim alışkanlıklarını kökten değiştirme amacını taşıyan reklamların yanı sıra, okullar ve bankalar gibi farklı araçlarla da insanların üzerindeki tüketim baskısı çoğalmış, insan zihnini emperyalizmi tehdit etmeyecek farklı mecralara yönlendirmek amaçlanmıştır. Sinema yoğun olarak propaganda için kullanılmış, toplumların ilerleyip gelişebilmesi için Amerika'ya ihtiyaç duyduğu düşüncesinin özellikle gelişmemiş ülkelerdeki insanların zihnine yerleştirilmesi hedeflenmiştir. Amerikan yaşam tarzı idealize edilerek bir “Amerikan Rüyası” teması oluşturulmuştur. İnsanları toplumsallıktan uzaklaştırarak daha bencil ve bireysel düşünen kitleler yaratılmaya çalışılmıştır. Gelişen silah sanayisindeki ilerleyişe paralel olarak, üretilen yeni teknolojiler için pazar arayışları hızlanmış, dünyanın birçok bölgesinde suni krizler ve çatışma bölgeleri yaratılarak silah satışı için pazarlar oluşturulmaya çalışılmıştır. SSCB dağılınca ABD'nin dünya çapındaki operasyonlarının temel sebebi olarak öne sürdüğü “komünizm karşıtlığı” ilkesinin altı boşalmış ve bu dönemle birlikte ABD'nin sınır ötesi operasyonlarına son vereceği

düşünülmüştür. Ancak ABD bu yönde hareket etmemiş; Kafkasya, Orta Doğu, Balkanlar ve Afrika'da Sovyetlerin ardından hakimiyet kurmayı hedeflemişlerdir. 1991'de petrol bölgelerinin kontrolünü elde etmek amacıyla Körfez Savaşı gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde operasyonlarını sürdürme meşruiyetlerini devam ettirmek için komünizm karşıtlığı ilkesi yerine "terör tehdidi"ni koymuşlardır. 2003'te Saddam Hüseyin'in kitle imha silahlarına sahip olduğu gerekçesi ile Irak işgali gerçekleşmiştir. (Ediz, 2014)

Gerçekleştirilen operasyonlarla Amerikan şirketlerinin Orta Doğu petrollerinden aldığı payın %10'dan %72'ye çıkması elde edilen neticenin önemini ortaya koymaktadır. Diğer yandan Amerikan çıkarlarının tesisi adına gerçekleştirilen operasyonlarda siviller büyük bir bedel ödemiştir.

Arap Baharı olarak nitelendirilen gelişmelerde de aynı mekanizma işletilmekte, bir taraftan Orta Doğu halkları iç savaşlarla birbirlerine düşürülürken diğer taraftan da yapılan müdahalelerle enerji kaynakları ve stratejik konumları hâkimiyet altına alma süreci tamamlanmaktadır. (Ediz, 2014, s. 122)

Sonuç olarak, ABD'nin sömürgecilik stratejileri, askeri fetihler, ekonomik nüfuz ve kültürel hegemonya yoluyla küresel bir güç olma amacını gütmüştür. Bu süreç, çeşitli bölgelerde farklı sonuçlar doğurmuş ve günümüzde de etkisini sürdüren bir miras bırakmıştır.

Farklı "emperyalizm" tanımları bağlamında da, ABD'nin yürütmüş olduğu tahakküm faaliyetlerinin, klasik anlamda sömürgecilikten farklı yeni bir kategori oluşturduğu ileri sürülebilmektedir.

Gelgelelim, sözcüğün ekonomik çağrışımları ile politik çağrışımları arasındaki devasa müphemlik sorunu yine de ortada duruyor. Emperyalizm, emperyal bir merkezin kolonileştirilmiş ülkeleri yönettiği politik bir sistem olarak tanımlandığı takdirde, kolonilere politik bağımsızlığın tanınması emperyal merkezin miadını doldurmasının, emperyalizmin çöküşünün sinyallerini verir. Gelgelelim, emperyalizm öncelikle bir ekonomik nüfuz ve pazar denetimi sistemiye eğer, bu durumda politik değişimler bu sistemi esas itibarıyla etkilemez ve hatta terimi, tüm yerküre üzerinde devasa bir askeri ve ekonomik iktidar icra etmesine rağmen doğrudan politik denetim uygulamayan "Amerikan emperyalizmi" örneğinde olduğu gibi, yeniden tanımlayabilir. (Loomba, 2000, s. 23-24)

ABD sömürge hareketleri ve bağlantılı olarak akabinde ortaya çıkan modern sömürge anlayışı farklı sorunları da beraberinde getirmiştir.

Örneğin çeşitli akademik çalışmalarda, “neo-sömürgecilik” kavramının uluslararası hukukta tanınmamasının yarattığı sorunlara değinilmektedir. Neo-sömürgeciliğin klasik sömürgecilikten farklı olarak dolaylı sömürü ve gönüllü iş birliği yoluyla gerçekleştiği, bu nedenle direniş unsurlarının belirlenmesinin zor olduğu ifade edilmektedir. (Altınbaş, 2011)

Yine farklı görüşlere göre, Batı insan hakları rejimi üzerinden yeni-sömürgeci politikalarını meşrulaştırmaktadır. İnsan hakları söylemi, Batı'nın kendi politik ve ekonomik çıkarlarını koruma aracı olarak kullanılmaktadır. Bu durum, özellikle Afrika ve Orta Doğu gibi bölgelerdeki müdahalelerde kendini göstermektedir. (Balcı, 2016)

Bu bağlamda, modern sömürgeciliğin kültürel hegemonya ile ilgili boyutunda, Batılı ülkeler, kültürel normlarını ve değerlerini küresel ölçekte yayarak, diğer toplumlar üzerinde bir hakimiyet kurmaktadır. Bunun sonucunda, Batılı kültürel normlar ve değerler, medya, eğitim ve popüler kültür aracılığıyla yayılmaktadır.

Modern sömürgecilik, aynı zamanda ekonomik bağımlılık ilişkileriyle de pekiştirilmektedir. Dünya Bankası ve IMF gibi uluslararası finans kurumları, gelişmekte olan ülkelere verdikleri krediler ve dayattıkları yapısal uyum programları aracılığıyla bu ülkeleri ekonomik olarak kontrol etmektedir. Bu durum, gelişmekte olan ülkelerin ekonomik politikalarını bağımsız bir şekilde belirlemelerini zorlaştırmakta ve bu ülkeleri küresel kapitalist sisteme daha da bağımlı hale getirmektedir. (Altınbaş, 2011)

Bu bağlamda modern sömürgecilik, doğrudan sömürgecilik döneminin sona ermesine rağmen, ekonomik, siyasi ve kültürel alanlarda devam eden bir hakimiyet biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç, gelişmiş ülkelerin ekonomik ve siyasi güçlerini kullanarak diğer ülkeler üzerindeki kontrolünü sürdürme çabalarıyla karakterize olmaktadır. Modern sömürgeciliğin bu dolaylı yöntemleri, günümüz dünya düzeninde eşitsizlikleri ve bağımlılık ilişkilerini pekiştirmekte, küresel adalet ve eşitlik mücadelesini zorlaştırmaktadır.

2.2 Kolonyalizm, Oryantalizm ve Postkolonyalizmin Temel Kavramları

Kolonyalizm sıklıkla Oryantalizm kavramıyla eş anlamlı olarak kullanılsa da bunlar birbirine temas eden ancak farklı kavramlardır. Kolonyalizm; bir ülkenin başka bir ülke ya da topluluk üzerinde kontrol ve yönetme yetkisi elde etme amacıyla gerçekleştirdiği somut faaliyetleri ifade eder, bunlar çoğunlukla ekonomik anlamda güçlenmek ve bununla da bağlantılı olacak şekilde siyasi güç elde etmektir. Oryantalizm kavramı ise daha çok soyut kavramlar üzerinden ifade edilir, sömürgeci devletlerin “Doğu” adı altında tek tipleştirmeye gayret ettikleri ulusların kültürleri ve toplum yapılarına ilişkin ürettiği imge ve bilgileri kapsar. Batı, kendisinin karşısına konumlandığı Doğu’yu genel bir çerçeveye sığdırmaya uğraşır, bu çerçeveye göre Doğu egzotik, gizemli ve barbar olarak tasvir edilir. Doğu ile ilgili entelektüel ve kültürel bir fenomen yaratılmaya çalışılır ve şimdiki zamanda ya da gelecekte bu uluslarla ilgili bir politika uygulamaya geçildiğinde, yarattıkları bu tasvirler üzerinden kendi faaliyetlerine meşruiyet kazandırmayı amaçlarlar.

“Bu bağlamda Oryantalizm, akademik, politik, sosyolojik ve sanatsal olarak belli çerçevelere göre Doğu’yu yapılandırma uğraşı olarak da adlandırılabilir” (Özgenç Erdoğan vd., 2021).

Oryantalizm ekseninde uygulanan politikaların sonucu olarak ortaya çıkan “öteki” “melezlik” “self-kolonyalizm” gibi birçok kavramı ilk defa Edward Said, 1978 yılında yayınlanmış olan *Şarkiyatçılık* isimli kitabında ele alarak Oryantalizm ve ona eşlik eden politikaları sorunsallaştırmıştır. Batı’nın Doğu ile ilgili yaratmak istediği imge ve bu imge üzerinden kendi faaliyetleri için oluşturmaya çalıştığı meşru zemin ile ilgili çözümlemeler yapan Edward Said, özellikle Foucault’nun işaret ettiği iktidar biçimlerinin Doğu toplumları üzerine kurulmaya çalışılan tahakküm eksenine nasıl eklemelendiğini incelemiştir. Doğu üzerine çalışmalar yürüterek Batı’nın bakış açısını temellendirme yolunda katkılar sunduğunu tespit ettiği Gustave Flaubert, Ernest Renan, Lewis Carroll, Rudyard Kipling, Bernard Lewis gibi yazar ve düşünürlerin faaliyetlerini ele alarak, kimi zaman Doğu’yu yerinde görüp anlama gibi iyi niyetlerle yola çıktığını iddia eden kişilerin dahi, konuyla ilgili yapıp etmelerinin son tahlilde Batı’nın oluşturmaya çalıştığı Doğu imgesine hizmet ettiğini tespit etmiştir. Doğu ile ilgili yapılan çalışmalarda Avrupamerkezci bakış açısının sömürgeleştirilmiş uluslar üzerindeki tahakkümü nasıl tekrar tekrar yeniden kurduğunu ortaya koymuştur. (Said, 2022)

Şark, Avrupa'nın sadece komşusu değildir; Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biridir. Ayrıca Şark onun karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Avrupa'nın (ya da Batı'nın) tanımlanmasına yardımcı olmuştur. (Said, 2022, s. 11)

Said Şarkiyatçılık tanımlarını 3 ana başlık altında toplamıştır:

1- Edward Said'in Şarkiyatçılık üzerine yaptığı tanımlardan ilki, Şarkiyatçılığın "akademik bir disiplin" olarak kabul gördüğü yönüne işaret etmektedir ve bu tanımın halen kimi akademik kuruluşlarda kullanıldığı gerçeğini hatırlatmaktadır. Bu tanıma göre, herhangi bir kişi ister filoloji, ister antropoloji, isterse tarih veya sosyoloji alanındaki akademik disiplinlerde çalışmalarda bulunuyor olsun, eğer Doğu hakkında yazıyorsa, bu konu ile ilgili ders veriyorsa veya Doğu'yu araştırıyorsa, bu kişi bir "Şarkiyatçı"dır ve yaptığı iş de "Şarkiyatçılık" olarak kabul edilmektedir. Bu tanım, Şarkiyatçılığın geniş kapsamlı bir alan olduğunu ve farklı disiplinlerin birleştiği bir noktada buluştuğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Şarkiyatçılık, Doğu hakkında yapılan akademik çalışmaların genel bir tanımı olarak görülebilmektedir. (Said, 2022)

2- Bu Şarkiyatçılık tanımı, Şarkiyat'ı "Şark" ile (genellikle) "Garp" arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünce biçimi olarak nitelemektedir. "Şark" ve "Garp" terimleri Doğu ve Batı'nın sembolik temsilleridir.

Aralarında ozanların, romancıların, felsefecilerin, siyaset kuramcılarının iktisatçıların, imparatorluk yöneticilerinin de olduğu kalabalık bir yazar topluluğu, Şark'a, Şark'ın insanına, törelerine, "aklına", yazgısına vb ilişkin kuramları, destanları, romanları, toplum betimlemelerini, siyasal kayıtları işleyip inceltirken Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımı başlangıç noktası saymıştır. (Said, 2022, s. 12)

Bu tanım, Şarkiyatçılığın sadece akademik bir disiplin olmanın ötesinde, Doğu ve Batı arasındaki felsefi, kültürel ve siyasi farklılıkları anlama ve açıklama çabası olduğunu vurgulamaktadır. Şarkiyatçılık, bu farklılıkları anlamak için Doğu ve Batı arasındaki ilişkileri ve algıları ele alırken, ontolojik ve epistemolojik düzeylerde incelemeler yapmaktadır.

3- Şarkiyatçılığın, Şark'la (Doğu) uğraşan ve onu yönetmeye çalışan bir ortak kurum olarak nitelendiği tanımdır.

Kabaca belirlenmiş bir başlangıç noktası olarak on sekizinci yüzyıl sonrası alınırsa, Şarkiyatçılık, Şark'la -Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri

meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek-uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir. (Said, 2022, s. 13)

Bu tanım, Şarkiyatçılığın tarihine odaklanmakta ve onu Batı'nın Doğu üzerindeki egemenlik ve hakimiyet arayışlarıyla ilişkilendirmektedir. Batı'nın Şark üzerindeki politik, kültürel ve bilimsel etkisi, Şarkiyatçılığın bu tanımının temelini oluşturmaktadır. Şarkiyatçılar, genellikle Batı'nın üstünlüğünü ve Doğu'nun “aşağılığını” kabul eden bir bakış açısıyla hareket etmekte ve bu doğrultuda Doğu'yu yeniden şekillendirme ve kontrol etme çabalarına odaklanmaktadır.

Dolayısıyla bu tanım da, Şarkiyatçılığı eleştirel bir perspektifle ele almakta ve Batı'nın Doğu'ya karşı hegemonik yaklaşımını vurgulamaktadır. Böylelikle Batı'nın Şark'a dair politika, bilim ve kültürel alanlardaki müdahaleleri, Şarkiyatçılığın ana konularından biri olarak gösterilmekte ve bu müdahalelerin Doğu üzerindeki etkileri incelenmektedir.

Oryantalizm'in başlangıcı farklı tarihlere dayandırılabilir. Abdülmelik'e göre (2007) “1245'te toplanan Viyana Konsülü'nde oryantalizm kuruluş kararı alınarak Universitas Magistrarum et Sclorum Parisensum'da ilk Doğu Dilleri kürsüsü kurulmuştur” (Aktaran Özdağ, 2013, s. 63).

1453 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethetmesi, aslında Müslümanlık ile Hristiyanlık arasındaki birbirini tanıma sürecinin de başlangıcını oluşturmuştur. Birbiri ile her anlamda rakip durumuna gelen iki kültür gerek politik sebeplerle gerek askeri üstünlük kurma amaçlı olarak, gerekse de iktisadi sebeplerden birbirini yakından inceleme ve tanıma amaçlı çalışmalar yürütmüşlerdir.

Kunt'a (1990) göre “Napolyon'un 1798-1799 Mısır Seferi, 1821-1829 Yunan Bağımsızlık Savaşı, 1830 Fransızların Cezayir'i işgal etmesi, 1854-1856 Kırım Savaşı ve 1869 Süveyş Kanalı'nın açılması gibi olaylar, oryantalizm kavramının yeniden güçlenerek ve kapsamının genişleyerek gündeme gelmesine neden olmuştur” (Aktaran Özdağ, 2013, s. 64).

1914'te başlayan ve 4 yıl süren I. Dünya Savaşı ile 1939'da başlayıp 6 yıl devam eden II. Dünya Savaşı ardından sömürgeleştirilmiş toplumlar içerisinde bağımsızlık hareketleri hız kazanmıştır. Dekolonizasyon olarak adlandırılan bu süreci yaşayan

Ülkelerin, bağımsızlıklarını kazanmaya başlaması, petrol için yürütülen savaşlar, ülkeler arası inşa edilen eski ve yeni ittifaklar, komünizmin geçirdiği aşamalar Batı'nın Oryantalizm anlayışını güncellemesine sebep olmuştur.

Abdülmelik'e göre (2007) "1946'da Washington'da kurulan 'Ortadoğu Enstitüsü', 1949'da New York'ta kurulan 'Orta Doğu Sorunları için Konsey' ve İngiltere'de 1947 kurulan 'Scarborough Komisyonu' nc çalışmalarını diğer ülkeler izlemiş 'Neo-oryantalizm' şekillenmiştir" (zdal, 2013).

Postkolonyalizm ise, her ne kadar aldığı post n eki nedeniyle kolonyalizm sonrası dönemi ifade ediyor gibi görünse de temelde sömürgecilik, doğrudan yönetimler ilgili topraklardan çekildikten sonra da "yeni sömürgecilik" olarak adlandırılabilcek bir başlık altında nasıl devam ettiğini gösteren noktalara değinir. Postkolonyalizm kuramı, öncelikle kolonyalist dönem faaliyetlerini eleştirel bir çerçevede ele alarak sorunsallaştırır. Özellikle kolonyalist faaliyetlerin devam ettiği süreçte uygulamaya konmuş olan bazı yasal normlar ve siyasi sistemler, sömürgeci ülke yöneticileri sömürgeleştirilen topraklardan ayrıldıktan sonra arkalarında bıraktıkları düzenin temellerinde var olmayı sürdürerek, o uluslar üzerinde etkili olmaya devam etmiştir. Ayrıca bu ülkeler ekonomik kaynaklarının büyük kısmından, denizaşırı ülkelere taşınması yolu ile mahrum bırakılmış ve gerek katliamlar gerekse zorunlu göç hareketleri nedeniyle demografik yapılarında dramatik değişimler meydana gelmiştir. Postkolonyalizm, sömürgeleştirilen ülkelerin, bu noktadan sonra dekolonizasyon sürecine girmiş olsalar dahi, kendi kaderini tayin edebilme kabiliyetlerinin nasıl sınırlandığı noktasında söylemler üretmiştir. Özellikle ekonomik olarak bağımlı hale getirilmiş ve kültürel anlamda yıkıcı etkilere maruz kalmış bu toplumlar üzerinde Batılı güçlerin hakimiyetini devam ettirme çabaları eleştirilmektedir. Postkolonyalizm farklı kültürlere ve topluluklara dahil olan insanların kendi kimliklerini tanımalarını teşvik ederek, kültürel bağımsızlık, ekonomik adalet ve siyasi olarak zgr olma ideallerini savunmaktadır. Bunu yaparken kltrlar arası diyalog, okkltrllk, madun çalışmaları gibi noktalarda çözüm nerileri üretmeye gayret eden uygulamaları gündeme getirmiştir.

Postkolonyalist teorilerin anlaşılması için, teorinin içerisindeki önemli kavramlar olan dekolonyalizm, Avrupamerkezcilik, melezlik, öteki ve self-kolonyalizm gibi öğeler detaylı olarak incelenmelidir.

Dekolonizasyon, en kısa tanımıyla; sömürge altında olan bir ülkenin veya bölgenin üzerindeki sömürgecilik faaliyetlerinin sona erdirilmesi sürecini ifade etmektedir. Bu süreç, sömürgeci devletin kontrolü altındaki toplumun bağımsızlığını kazanması veya sömürgeci yönetimin sona ermesiyle gerçekleşir.

Dekolonizasyon süreçleri genellikle siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimlerle birlikte ilerlemiştir. Bu süreç, farklı ülkelerde, sömürgeci devletin egemenliğinin reddedilmesi, yerel halkın kendi kaderini tayin hakkını talep etmesi, ulusal bağımsızlık hareketlerinin yükselmesi ve ulusal kurtuluş savaşlarının kazanılması gibi çeşitli yöntemlerle meydana gelebilmiştir.

Bu halkların çoğu 1945 ile 1965 yılları arasında boyunduruktan kurtuldu. Ancak, sözcüğün dar anlamıyla, sömürgeleştirme hareketleri Fransızların Vietnam'da ya da Cezayir'de, İngilizlerin ya da Hollandalıların Hindistan'da ya da Endonezya'da yenilgiye uğramalarıyla son bulmuş olsa da, Batı hâkimiyeti şu ya da bu biçimde yaşamaya devam etmiştir. Bu olgu kimi bölgelerde yeni sömürgecilik olarak, başka bölgelerdeyse yerleşimcisi olmayan emperyalizm olarak adlandırılıyor. (Ferro, 2002, s. 49)

Aynı zamanda dekolonizasyon süreci tanımı, sömürgecilik sonrası dönemde yeni ulusal ve uluslararası ilişkilerin şekillenmesini ve yerel toplulukların kendi kültürlerini ve kimliklerini koruma ve geliştirme çabalarını da kapsamaktadır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, sömürgeciliğin etkileri ve sömürge ülkelerinin ekonomik ve sosyal yapıları üzerindeki baskılar artmıştır. Bu dönemde yaşananların ardından, dekolonizasyon, 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında hız kazanmış ve Asya, Afrika ve Karayipler'de birçok ülkenin bağımsızlıklarına kavuşmasına neden olmuştur. (Ferro, 2002)

Bağımsızlık hareketlerinin başlamasına etki eden faktörlerden biri özellikle I. Dünya Savaşı sırasında sömürgeci ülkelerin yürüttükleri uygulamalar olmuştur. Bu dönemde, sömürgeci güçlerin, özellikle İngiltere ve Fransa'nın, savaş için sömürgelerden insan ve diğer kaynakları kullanmaları önemli bir konudur. Bu bağlamda, sömürgelerden asker alma uygulamaları, yerli halkın direnişleri ve Afrikalıların muharebelerde kullanılması dikkat çekmektedir. (Erol & Bingöl, 2014)

Dekolonizasyon sürecinde ulusal kimlik inşası önemli bir rol oynamaktadır. Sömürge döneminin sonlarında, birçok Asya ve Afrika ülkesi, bağımsızlık mücadelesi verirken ulusal kimliklerini de yeniden tanımlama çabası içine girmiştir. Bu süreçte, yerel

kültürlerin ve kimliklerin yeniden canlandırılması, sömürgeci kültürel etkilerin reddedilmesi ve yeni ulusal kimliklerin inşası üzerine odaklanılmıştır. Örneğin, Cezayir'in bağımsızlık sürecinde ulusal kimlik ve kültürel kimlik yeniden inşa edilmiştir.

Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabında Cezayir'in yaşadığı süreç, sömürgecilik karşıtı mücadelenin bir örneği olarak önemli bir yer tutmuştur. Fanon, Cezayir'de yaşanan bağımsızlık savaşını ve bu sürecin toplumsal, psikolojik ve politik boyutlarını ele almıştır. Eserde, Cezayir'in Fransa'ya karşı verdiği bağımsızlık mücadelesi bağlamında, sömürgeciliğin şiddetli doğasını ve sömürge halklarının direnişini anlatmıştır. Cezayir örneği üzerinden, genel olarak sömürgecilik ve özgürlük mücadelesine dair bir analiz sunmaktadır. Fanon, Cezayir'in Fransa'ya karşı verdiği bağımsızlık savaşını, “sömürgeciliğin en keskin ve açık şekilde görüldüğü” bir savaş olarak betimlemiştir. 1954-1962 yılları arasında süren ve Fanon'un bizzat içinde yer aldığı bu savaş, onun teorik görüşlerini destekleyen somut bir olay olarak ele alınmıştır ve Cezayir'deki mücadele, sömürgeci baskıya karşı verilen şiddetli direnişin bir örneği olarak tanımlanmıştır. Fanon, bu mücadelenin, sömürge halklarının özgürlüklerini kazanmak için vermeleri gereken zorlu mücadeleyi gösterdiğini vurgulamıştır. Cezayir'deki savaşın sömürgecilik karşıtı mücadelenin doğasında bulunan şiddeti açıkça ortaya koyduğunu savunmuştur. Ona göre, sömürgecilerin uyguladığı baskı ve şiddet, sömürgeleştirilen halkların aynı şekilde karşılık vermesi gereğini doğurmuştur. Cezayir örneği üzerinden, sömürgeci yönetimlerin baskıcı politikalarının, halkın direnişini ve devrimci bilincini nasıl körüklediğini anlatmıştır. Fanon, Cezayir'in bağımsızlık sonrası dönemde karşılaştığı toplumsal ve kültürel yeniden inşa sürecine de değinmiş, bağımsızlık sonrası dönemde, sömürgeci geçmişin izlerinin silinmesi ve yeni bir ulusal kimliğin inşa edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. (Fanon, 2022b)

Ekonomik açıdan, dekolonizasyon süreci, sömürgeci güçlerin ekonomik yapılar üzerindeki kontrolünün sona erdirilmesi ve bağımsız ülkelerin kendi ekonomik politikalarını belirlemeleri anlamına gelmektedir. Bu dönemde, eski sömürülen ülkeler, ekonomik bağımsızlıklarını kazanma ve sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşma çabası içine girmiştir.

Ancak, sömürge döneminden kalan ekonomik yapılar ve dış borç yükleri gibi sorunlar bu süreci zorlaştırmıştır. Birçok Afrika ülkesi, bağımsızlık sonrasında da ekonomik kalkınma sorunları ile mücadele etmeye devam etmiştir. (Erol & Bingöl, 2014)

Dekolonizasyon süreci, sosyal ve kültürel açıdan da önemli değişimlere yol açmıştır. Sömürge döneminde baskı altında tutulan yerel kültürler ve diller, bağımsızlık sonrası dönemde yeniden canlanmaya başlamış ve ulusal kimliklerin inşasında önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte, yerli kültürel mirasın korunması ve geliştirilmesi için çeşitli politikalar uygulanmıştır. Aynı zamanda, sömürgeci eğitim sistemlerinin yerine yerel eğitim sistemlerinin kurulması ve geliştirilmesi de dekolonizasyon sürecinin önemli bir parçasını oluşturmuştur.

Dekolonizasyon süreci, uluslararası ilişkilerde de önemli değişimlere yol açmıştır. Bağımsızlıklarını kazanan ülkeler, uluslararası arenada kendi seslerini duyurma ve kendi çıkarlarını savunma fırsatı bulmuşlardır. Birçok yeni bağımsız devlet, Birleşmiş Milletler gibi uluslararası örgütlere katılarak küresel siyasette etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Ayrıca, bu ülkeler arasında bölgesel iş birliği ve dayanışma ağları kurulmuş, bu sayede sömürgecilikten kalan sorunların birlikte aşılması hedeflenmiştir.

Dekolonizasyon, sömürge altındaki ülkelerin bağımsızlık süreçlerinde yaşanan çok boyutlu bir dönüşüm sürecidir. Tarihsel, ekonomik, sosyal ve politik boyutlarıyla ele alınması gereken bu süreç, bağımsızlık sonrası dönemde de devam eden birçok mücadeleyi ve yeniden inşa çabasını içermektedir. Bu bağlamda, dekolonizasyon süreçlerinin etkileri ve sonuçları, günümüz uluslararası ilişkileri ve küresel dinamikler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

Postkolonyal teoriler, dekolonizasyon sonrası dönemin etkilerini ve bu dönemin mirasını ele alarak, sömürgeci ilişkilerin ve yapıların dönüşümünü incelemektedir. Bu teoriler, sömürgecilik ve emperyalizmin nasıl işlediğini, yerel kültürlerin ve kimliklerin nasıl etkilendiğini, sömürgeci ideolojilerin nasıl meşrulaştırıldığını ve nasıl sürdürüldüğünü anlamak için tarihsel, siyasi, sosyal ve kültürel bağlamları ele almaktadır.

Dolayısıyla, dekolonizasyon ve postkolonyal teoriler arasındaki bağlantı, sömürgecilik sonrası dönemin mirasının eleştirel bir şekilde incelenmesini ve bu mirasın etkilerinin anlaşılmasını sağlayarak, daha adil, eşitlikçi ve çok sesli bir dünya vizyonunun geliştirilmesini içermektedir. Bu bağlamda, postkolonyal teoriler,

sömürgeci geçmişin etkileriyle mücadele etmek ve gelecekte daha adil ve kapsayıcı bir toplum inşa etmek için önemli birer araç olarak görülebilmektedirler.

Ayrıca, postkolonyal teoriler, Batı merkezli bilgi üretiminin eleştirisini yaparak, farklı kültürel, epistemolojik ve dil temelli bakış açılarını tanımaya ve değer vermeye odaklanmaktadır. “Batı merkezli bilgi üretimi”nden söz edildiği noktada da karşımıza çıkan bir diğer önemli kavram olan “Avrupamerkezcilik” ele alınmalıdır.

Avrupamerkezcilik, Avrupa'nın dünya tarihindeki rolünü ve etkisini diğer medeniyetlerin üzerinde tutarak yücelten bir anlayıştan yola çıkar. Bu kavram, genellikle Avrupa kültürünün “üstünlüğünün” ve “evrenselliğinin” veri kabul edilmesi ve diğer kültürleri bu çerçevede değerlendirilmesi “alışkanlığını” ele almaktadır.

Gurminder K. Bhambra Avrupamerkezcilik kavramını, tarihsel süreçlerin ve toplumsal gelişmelerin yalnızca Avrupa perspektifinden ve Avrupa'nın merkezde olduğu bir bakış açısıyla ele alınması olarak tanımlamıştır. Bhambra, bu yaklaşımın tarihsel anlatıları dar bir çerçevede sunduğunu ve Batı dışı toplumların katkılarını ve etkilerini göz ardı ettiğini vurgulamıştır. Bhambra, modernitenin Batı'nın iç dinamikleri ve kendi içsel gelişimi ile sınırlı bir olgu olarak ele alınmasına karşı çıkmıştır. Avrupa'nın “ilerleme ve rasyonellik temsilcisi” olduğu, diğer toplumların ise geri kalmış olduğu fikrine dayanan bir çerçevenin, küresel tarihsel süreçlerin ve Avrupa dışındaki toplumların modernitenin oluşumundaki rolünü göz ardı ettiğini belirtmiştir. (Bhambra, 2015)

Avrupamerkezcilik, eğitim sistemlerinde de kendini göstermiştir. Avrupamerkezci eğitim müfredatlarının, öğrencilere dünya tarihini ve kültürünü dar bir perspektiften öğrettiği yönünde savlar ortaya atılmıştır. Bu tür müfredatlar, öğrencilerin diğer kültürleri ve tarihleri anlamalarını sınırlayarak, küresel bir bakış açısının gelişimini engelleyebilmektedir. (Şimşek, 2013)

Avrupamerkezcilik aynı zamanda bilimsel araştırmalarda da kendini göstermektedir. Batı merkezli araştırma metodolojilerinin diğer kültürlerdeki bilgi ve deneyimleri göz ardı ettiği eleştirileri yapılmıştır. Bu durum, bilimsel araştırmalarda farklı kültürel bağlamlardaki bilgi ve deneyimlerin yeterince temsil edilmemesine yol açabilmektedir.

Gayatri Chakravorty Spivak bilgi üretim süreçlerinde yapılan dışlamaları ve “epistemik şiddet”i *Madun Konuşabilir mi?* adlı eserinde incelemiş, sömürgeciliğin bilgi sistemleri ve söylemler yoluyla uygulamış olduğu baskıyı vurgulamıştır.

“...epistemik şiddetin elimizdeki en açık örneği, sömürge öznesini Öteki olarak inşa etmeye yönelik, uzaktan örgütlenmiş, uzaklara yayılmış, heterojen projedir. Bu proje aynı zamanda, bu Öteki’nin izinin kendi kırılğan Özne-liğinde asimetrik bir biçimde silinip yok edilmesini ifade eder” (Spivak, 2020, s. 41).

Bir başka önemli nokta ise, Avrupamerkezci tarih yazımının sömürgecilik döneminin mirası olduğudur. Bu bağlamda, sömürgecilik sonrası dönemlerde dahi, Batı’nın üstünlüğünü ve evrenselliğini vurgulayan tarih yazımı pratiklerinin devam ettiği gözlemlenebilmektedir. Bu, sömürgeci zihniyetin modern zamanlarda da devam ettiğinin bir göstergesidir.

Bhambra, tarih yazımında Avrupamerkezci yaklaşımların moderniteyi yalnızca Avrupa’nın gelişimi ve “başarısı” olarak sunduğunu belirtmiştir. Bu anlatıların, Avrupa dışındaki toplumların katkılarını ve deneyimlerini göz ardı ettiğini, modernitenin küresel bir süreç olduğunu ve Avrupa dışındaki bölgelerdeki gelişmelerin, özellikle sömürgecilik ve kölelik gibi olguların, modernitenin şekillenmesinde temel rol oynadığını vurgulamıştır. (Bhambra, 2015)

Avrupamerkezcilik, aynı zamanda toplumsal normlar ve değerler üzerinde de etkili olmuştur. Batı’nın toplumsal normlarının evrensel olarak kabul görmesi gerektiği varsayımının, diğer kültürel norm ve değerlerin önemini küçümsediğini ortaya koyan durumlar olagelmıştır. Bu da küresel düzeyde kültürel homojenleşmeyi teşvik edebilmekte ve kültürel çeşitliliğin azalmasına yol açabilmektedir.

Ek olarak, Avrupamerkezcilik, Batı’nın modernleşme sürecinin evrensel bir model olarak kabul edilmesi gerektiği fikrini desteklemektedir. Bu bağlamda, modernleşme teorilerinin Batı merkezli perspektiflere dayanarak diğer toplumların gelişimini değerlendirdiği eleştirisi yapılmaktadır. Bu durum, Batı dışı toplumların kendi özgün modernleşme süreçlerini ve dinamiklerini tanımada başarısız olmasına neden olabilmektedir.

Wallerstein (1997) sosyal bilimlerin Avrupa-merkezçiliğini görmenin beş yolu olduğunu ortaya koymuştur. Bunlar ; sosyal bilimlerin tarih yazımı, bu bilimlerin evrenselliğinin dar görüşlü olması, (Batılı) medeniyet ile ilgili varsayımları,

Şarkiyatçılığı ve bir ilerleme teorisi dayatmaya çalışması ile ilgilidir. (Aktaran Bhambra, 2015, s. 4)

Avrupamerkezcilik, Bhambra'nın çalışmalarında, tarihsel ve sosyolojik teorilerin dar ve kısıtlı bir çerçevede ele alınmasına neden olan bir bakış açısı olarak tanımlanmış ve eleştirilmiştir. Bu bağlamda, daha kapsayıcı ve küresel bir perspektifin geliştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. (Bhambra, 2015)

Postkolonyal teoriler, Avrupamerkezci bakış açısının eleştirisini yaparak, farklı kültürel ve epistemolojik bakış açılarını tanımaya ve değer vermeye odaklanmıştır. Bu teoriler, Batı merkezli bilgi üretiminin hegemonik doğasını sorgulamakta ve farklı kültürlerin, toplumların ve bilgi sistemlerinin eşitlikçi bir şekilde temsil edilmesini savunmaktadır. Bu teorilerin ele alınması, küresel güç ilişkilerinin, kültürel etkileşimlerin ve bilgi üretiminin eleştirel bir şekilde incelenmesinin ve daha adil ve eşitlikçi bir dünya vizyonunun geliştirilmesinin sağlanması için gereklidir. Bu bağlamda, Avrupamerkezcilik eleştirisi ve postkolonyal perspektifler, küresel toplumsal ve siyasal sorunlara daha kapsamlı ve çeşitli bir bakış açısı yaratılması noktasında önem kazanmaktadır.

Ancak bu teoriler de zaman zaman Avrupamerkezci köklerinden kopamadıkları yönünde eleştirilerin hedefi olmuştur:

... konu hem felsefi hem de kurumsal çerçevede kendi Avrupalı beşiğine kopmaz bir şekilde bağlıdır. Postkolonyal çalışmaların bir tarih disiplini gibi disiplin olduğunun söylenememesine ve enerjisinin ve revizyonist gücünün büyük bir kısmını anti-kolonyal ve ilerici politik hareketler içerisindeki kaynağına borçlu olmasına rağmen, bu incelemeler de Avrupa-merkezci bir geçmişin yükünü tevarüs eder. (Loomba, 2000)

Bu bakış açısından hareketle Batı'nın kendi karşısında konumlandığı ve kendinden olmayanları tanımlamak için kullandığı "öteki" kavramı da önemli bir kavram olarak öne çıkmaktadır.

"Öteki", genellikle Batı tarafından sömürgeleştirilen toplumları ve bu toplumların Batı medeniyeti karşısındaki konumlarını ifade etmektedir. Postkolonyal teori, bu ötekileştirme süreçlerini eleştirel bir şekilde inceleyerek, sömürgecilik sonrası dönemde devam eden iktidar ilişkilerini ve kimlik oluşumlarını analiz eder.

Edward Said'ın *Şarkiyatçılık* adlı eseri, Batı'nın Doğu'yu nasıl egzotikleştirip ötekileştirdiğini açıkça ortaya koyar. Said, Batı'nın Doğu'yu kendi kimliğini inşa etmek için nasıl araçsallaştırdığını ve bu süreçte Doğu'yu pasif, geri kalmış ve egzotik olarak tanımladığını savunmuştur. Bu perspektif, postkolonyal teori içerisinde "öteki"nin Batı merkezli bir söylemle nasıl konumlandırıldığını göstermektedir. (Said, 2022)

Sömürgecilik sonrası dönemde, popüler kültür öğeleri de “ötekileştirme” hareketinin önemli öğelerinden biri olagelmıştır. Özellikle Batı sinemasında karşımıza çıkan doğu-batı ayrımına yönelik postkolonyal öğeler de bu ötekileştirme sürecinin bir parçasıdır. Batı sineması, Doğu'yu genellikle mistik ve egzotik bir yer olarak sunarak, Batı'nın üstünlüğünü vurgulamakta ve Doğu'yu Batı'nın “öteki”si olarak tanımlamaktadır. Bu tür temsiller, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonyasını ve üstünlük iddiasını sürdürmesine hizmet etmektedir. (Çıtak, 2014)

Ötekileştirme süreci, sadece kültürel temsillerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda sosyo-politik düzlemde de kendini göstermektedir. Göçmenlik ve ötekilik ilişkisi bu bağlamda önemlidir. Göçmenler, sıklıkla "biz" kimliğinin bir parçası olarak görülmemekte ve yerel kültürle uyumsuz olarak algılanmaktadırlar. Bu durum, göçmenlerin toplumsal dışlanmaya maruz kalmasına ve ötekileştirilmesine yol açmaktadır. (Kılıç, 2023)

Göçmenlik ve “Öteki”lik vurgusuna dair temel literatürün dinamiklerinden biri olarak öne çıkan Levinas, kendi zamanının politik krizlerinin nedeni olarak etik ilişkileri öncelleyen Batı düşüncesine işaret etmiştir. Levinas'cı düşüncede Aynının “Başkası” karşısında yaşayacağı muhtemel politik, etik ve hukuki gerilim, ontolojiyi önceleyen düşünce geleneğinden farklı değerlendirmelere yol açar. Başkayı aynılığın alternatif bir alanı olduğu Levinas düşüncesinde Başkalığın aşkınlık boyutu ise “Öteki”ler karşısında konumunu aynılıktan ziyade “Öteki”deki başkalığın keşfiyle veya gerilimiyle Ben'i narsizimden çıkarma fonksiyonuna sahiptir. (Kılıç, 2023)

Kimlik ve güvenlik ilişkisi bağlamında da öteki kavramı önemlidir. Özellikle göçmenler ve diğer ötekiler, yerleşik toplumlar tarafından genellikle bir tehdit olarak algılanır. Bu algı, toplumsal güvenlik ve kimlik krizlerine yol açar. Göçmenlerin yeni kimliklerini kabul ettirmeleri ve topluma entegre olmaları süreci, bu krizlerin aşılması için kritik öneme sahiptir. (Gürel, 2022)

Sonuç olarak, postkolonyalizm bağlamında “öteki” kavramı, Batı’nın sömürgecilik sonrası dönemdeki söylem ve pratiklerinde önemli bir rol oynamaktadır. Ötekileştirme süreçleri, kültürel temsillerden sosyo-politik ilişkilere kadar geniş bir yelpazede incelenebilmektedir. Bu süreçlerin eleştirel bir şekilde analiz edilmesi, daha adil ve kapsayıcı bir dünya düzeni için gerekli bir eylemdir.

Postkolonyalizm bağlamında “melezlik” de, kolonyal ve postkolonyal süreçler sırasında ortaya çıkan kültürel karışımlar ve kimlikler üzerindeki çalışmalarda önemli bir kavramdır.

Bu bağlamda, Homi Bhabha'nın melezlik ve "üçüncü alan" teorisi merkezi bir rol oynamaktadır. Bhabha'ya göre, melezlik, kolonyal güçler ve sömürgeleştirilen toplumlar arasındaki etkileşim sonucunda ortaya çıkan yeni kültürel ve kimliksel oluşumları ifade etmektedir. Bu durum, iki farklı kültürün kesişiminde yeni bir "üçüncü alan" yaratmaktadır ve bu alan, iktidar ve direnişin yeniden şekillendiği bir yerdir. Melezlik, sadece kültürel değil aynı zamanda dilsel ve edebi boyutlarda da incelenmelidir. Örneğin Cherrie Moraga'nın *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (*Aç Kadın: Meksikalı Bir Medea*) adlı oyunu, melezlik kavramını dramatik bir şekilde ele almaktadır. Moraga'nın eseri, Meksikalı Medea'nın sürgün edildiği Aztlan'dan Phoenix'e olan yolculuğunu ve psikiyatrik bir birimdeki yaşamını anlatır. Bu hikâye, Bhabha'nın teorisi ışığında, Medea'nın kimlik mücadelesi ve üçüncü alan içinde kendini yeniden tanımlama süreci olarak okunabilir. (Gürlüyer, 2019)

Feminist postkolonyal teoriler de melezlik konusuna değinmiştir. Bu teoriler, Batılı feminizmin sınırlamalarını eleştirmekte ve üçüncü dünya ülkelerinde yaşayan kadınların deneyimlerini merkeze alarak yeni bir melez feminist kimlik yaratmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, Chandra Talpade Mohanty gibi teorisyenler, Batılı feminizmin sömürgeci yapılarını eleştirmekte ve kadınların kimliklerindeki çeşitliliği ve farklı deneyimlerini vurgulamaktadır. (Arman & Şerbetçi, 2012)

Postkolonyalizm bağlamında melezlik, sadece kültürel değil, aynı zamanda ekonomik, sosyal ve politik boyutlarda da derin etkiler yaratan bir kavramdır. Bu kavram, eski sömürge toplumlarının küresel bağlamda yeniden tanımlanmasında ve kimlik mücadelesinde kritik bir rol oynamıştır. Bhabha'nın teorileri ve çeşitli alanlarda yapılan çalışmalar, melezlik kavramının geniş kapsamını ve postkolonyal süreçlerdeki önemini ortaya koymuştur.

İncelenmesi gereken bir diğerk kavram olan "Self-kolonyalizm" terimi, bir ulus veya toplumun kendi içindeki yapıları, kültürel normları veya davranışları ile ilgili olarak, dış etkiler altında kendi kendini sömürgeleştirmesi veya dış bir gücün hegemonyası altına girmesi durumunu ifade etmektedir. Bu terim genellikle bir toplumun, kültürel olarak başka bir toplumun standartlarına, değerlerine veya normlarına uymaya çalışması veya kendi kültürel mirasını bastırması durumlarında kullanılmaktadır.

Örneğin, bir ulusun kendi kültürel değerlerinden veya dilinden uzaklaşarak, dışarıdan gelen bir kültürün egemenliği altına girmesi durumu self-kolonyalizm olarak adlandırılabilir. Benzer şekilde, bir toplumun kendi tarihini, dilini veya kültürel mirasını inkâr etmesi ve bunun yerine dışarıdan gelen bir kültürü benimsemesi de self-kolonyalizm olarak değerlendirilebilir.

Self-kolonyalizm terimi, sömürgeci dönemin sona ermesine rağmen, küreselleşme ve kültürel etkileşimin artmasıyla birlikte daha fazla önem kazanmıştır. Bu terim, bir toplumun kendi kimliğini ve özgünlüğünü koruma çabalarıyla ilişkilendirilirken, aynı zamanda kültürel emperyalizm ve hegemonyaya karşı bir mücadelenin ifadesi olarak da ortaya çıkmaktadır.

Postkolonyalizm bağlamında self-kolonyalizm, kolonyal dönemin sona ermesinin ardından sömürgeleştirilen toplumların kendi kültürel ve kimliksel yapılarını yeniden üretirken, bu yapıları Batılı standartlara göre biçimlendirmeleri sürecini ifade etmektedir. Bu kavram, özellikle kültürel yabancılaşma ve kimlik değişimi bağlamında incelenmektedir.

Bu bağlamda isim verme pratiklerinin değişimi ve bu süreçte yaşanan kültürel yabancılaşma önemli bir unsurdur. Örneğin, geleneksel Türk isimlendirme pratiği, çocuğun doğrudan bir başarıya veya belirli bir yeteneğe dayalı olarak isimlendirilmesini içerirken, modernleşme süreciyle birlikte Batı tarzı, anlamı olmayan ve sadece farklı duyulan isimlerin tercih edilmeye başlanması self-kolonyalizmin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Batılı kültürel normlara uyum sağlama ve kendi kültürel köklerinden kopma eğilimi olarak yorumlanabilmektedir. (Bilgin, 2020)

Self-kolonyalizm, aynı zamanda uluslararası ilişkiler ve ekonomi gibi alanlarda da gözlemlenmektedir. Özellikle güçlü ekonomilerin çekim merkezi haline gelmesi ve donanımlı bireylerin bu ülkelere göç etmesi, ekonomik ve kültürel melezleşmeyi

tetiklemektedir. Bu durum, sömürgeci ilişkilerin yeni biçimlerini ortaya çıkarmakta ve postkolonyal toplumların kendi içlerinde Batılı standartları yeniden üretmesine yol açmaktadır.

Bu durumda, postkolonyalizm bağlamında self-kolonyalizm, eski sömürge toplumlarının kendi kültürel ve kimliksel yapılarını Batılı normlara göre yeniden üretmeleri sürecini kapsamaktadır. Bu kavram, kültürel yabancılaşma, ekonomik melezleşme ve kimlik mücadelesi gibi konularda derin etkiler yaratmaktadır. Self-kolonyalizmin incelenmesi, postkolonyal toplumların kimlik ve kültürel yapılarını anlamak için kritik bir öneme sahiptir.

Postkolonyalizm'i anlamak için, açıklanan bu temel kavramlar ışığında, alanın önemli teorisyenlerinin eserleri üzerine de okumalar yapılmalıdır. Bu alandaki önemli teorisyenler arasında Edward Said, Homi Bhabba, Gayatri Spivak, Franz Fanon, Ania Loomba gibi isimler sayılabilir.

Said, daha önce de değinildiği gibi, özellikle *Şarkiyatçılık* adlı kitabıyla postkolonyalist teorinin önemli figürlerinden biri olmuştur. Bu eserinde, Batılı akademisyenlerin ve yazarların Doğu'yu (özellikle Ortadoğu'yu) nasıl tasvir ettiklerini ve anladıklarını incelemiştir. Said, Batılıların Doğu'ya dair ürettiği bilgi ve imgelemdeki güç ilişkilerini ve ideolojileri ortaya çıkararak, Oryantalizm'i Batı'nın egemenlik ve üstünlük hislerini pekiştirmek için kullanılan bir araç olarak nitelemiştir. Batı'nın Doğu'yu nasıl "öteki"leştirdiğini ve bu ötekileştirmenin nasıl siyasi ve kültürel sonuçları olduğunu analiz eden Said'in çalışmaları, Batı'nın Doğu'ya yönelik algısını eleştiren ve bu algının nasıl güç ilişkilerine dayandığını açığa çıkaran bir perspektife sahiptir. Bu bağlamda Said *Şarkiyatçılık* adlı eseriyle postkolonyal teorinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır çünkü bu çalışma postkolonyal düşünce için bir katalizör görevi görmüş ve Batı'nın üstünlük iddiasına karşı eleştirel bir bakış açısının kuramsallaştırılmasının yolunu açmıştır. Dolayısıyla, teorinin temel taşlarından birini oluşturmaktadır.

Alanın önemli teorisyenlerinden biri de Gayatri Chakravorty Spivak'tır. *Madun Konuşabilir mi? (Can the Subaltern Speak?)* adlı kitabı, postkolonyal teori ve eleştirel teori alanında önemli bir metin olarak kabul edilir. Eser, özellikle azınlık gruplarının ve sömürge altındaki toplumların seslerini duyurabilme kapasiteleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Spivak, "madun" terimini kullanarak, sömürgeciliğin ve ataerkil yapıların baskısı altında kalan, seslerini duyuramayan ve temsil edilemeyen bireyleri veya toplulukları ifade etmiştir. *Madun Konuşabilir mi?* çalışmasında özellikle Gramsci'den esinlenerek madunların kendi seslerini duyurup duyuramayacağını sorgulamıştır. “Gramsci’nin klasik tanımında madun toplumsal bir gruptur, tekil değildir. İkinci olarak, madun, toplumsal hareketlilik yapılarına erişimi engellenmiş olan kişidir” (Spivak, 2020, s. 13).

Spivak, entelektüellerin ve Batılı düşünürlerin, madunların yerine konuşma eğiliminde olduklarını ve bu durumun madunların kendi seslerini duyurmasını engellediğini de öne sürmüştür. Madunların gerçekten konuşup konuşamayacağı ve konuşmalarının nasıl duyulabileceği üzerine ayrıntılı analizler sunmuştur. Spivak aynı zamanda, Batı merkezli eleştirel teorilerin ve postkolonyal çalışmaların madunların durumunu nasıl ele aldığını incelemiş, bu teorilerin bazen madunları yeniden sessizleştirdiğini savunmuştur.

Kitapta ayrıca, bilgi üretim süreçlerinde yapılan dışlamaları ve “epistemik şiddet”i ele almıştır. Spivak, sömürgeciliğin bilgi sistemleri ve söylemler üzerinden nasıl baskı uyguladığını açıklamıştır.

“...Toplumsallaşmış sermayenin getirdiği uluslararası işbölümünün öbür yakasında, emperyalist hukuk ve eğitimin, daha önceki bir ekonomik metne eklenen epistemik şiddet devresinin içinde ve dışında, madun konuşabilir mi?” (Spivak, 2020, s. 48).

Spivak, özellikle kadınların madun konumunda olmasına da dikkat çekmiştir. Sömürgecilik ve ataerkinin birleşimiyle kadınların daha da “marjinalleştirildiğini” vurgulamıştır. “Mesele, daha ziyade, hem sömürgeci tarihyazımının nesnesi olarak hem de isyanın öznesi olarak, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının erkeğin egemenliğini sürdürmesidir. ...madunun bir tarihi yoksa ve konuşamıyorsa, kadın olarak madun daha da derin bir şekilde gölgede kalır” (Spivak, 2020, s. 59).

Teorik olarak yoğun ve karmaşık bir metin olan *Madun Konuşabilir mi?* postkolonyal çalışmalar ve eleştirel teori alanında önemli bir yere sahiptir. Spivak’ın çalışması, entelektüellerin, akademisyenlerin ve politika yapımcıların madunların seslerini nasıl ele alması gerektiği konusunda önemli bir tartışma başlatmıştır.

Homi K. Bhabha'nın *The Location of Culture (Kültürel Konumlanış)* kitabı da postkolonyal teori ve kültürel eleştiri alanında önemli bir eserdir. Bu kitapta Bhabha,

kültürel kimliklerin nasıl oluştuğunu ve bu kimliklerin dinamik, melez ve sürekli değişen yapısını incelemiştir. Bhabha, bu anlamda postkolonyal teoriye getirdiği yenilikçi yaklaşımlarla tanınmıştır. Yazar “kültürel melezlik” kavramını tartışarak, kültürel kimliklerin sabit ve değişmez olmadığını, aksine sürekli olarak müzakere edildiğini ve dönüştüğünü savunmuştur. Kültürel melezliği, farklı kültürel kimliklerin kesişim noktasında yeni anlamların ve kimliklerin oluştuğu bir alan olarak tanımlamıştır.

Kendisi konuşuncaya kadar hiçbir ad senin değildir; biri senin çağrına cevap verir ve birdenbire işaret ve jestler devresi kurulur ve sen, hikâye etme hakkı sahasına girersin. Bir diyalogun parçasısın ve bu diyalog başlangıçta duyulmayabilir veya ilan edilmeyebilir -sen görmezden gelinebilirsin-; ancak senin bir kişi olarak varlığın inkâr edilmez, yok sayılmaz. Bir başkasının ülkesinde, ki senindir de, senin kişiliğin bölünür ve çatallaşmış yolu izlerken kendinle çift bir hareket içinde karşılaşırsın... Yabancı olarak ve arkadaş olarak. (Bhabha, 2016, s. 31)

Bhabha, kültürel farklılıkların ve kimliklerin bir araya geldiği ve yeniden müzakere edildiği bir "üçüncü alan" kavramını ortaya koyarak, kültürel anlamların ve kimliklerin sabit olmaktan ziyade dinamik ve sürekli değişen olduğunu göstermektedir.

Bhabha, sömürgeci ve sömürgeleştirilen ilişkilerde ortaya çıkan "taklit" olgusunu da analiz etmiştir. Taklit, sömürgecinin kültürel normlarını ve değerlerini benimseyen sömürgeleştirilenin, bu normları ve değerleri yeniden üretirken aynı zamanda onları altüst etmesi olarak betimlenmiştir. Yazar bu bağlamda kültürel farklılıkların ve anlamların bir dilden veya kültürden diğerine aktarılması sürecini incelemiştir. Kimliklerin ve kültürel farklılıkların statik ve monolitik olmadığını, aksine sürekli olarak yeniden şekillendiğini savunmuştur.

Kültürel Konumlanış eseri, postkolonyal teoriye getirdiği yenilikçi bakış açıları ve kültürel kimlikler, melezlik ve üçüncü alan gibi kavramlarıyla akademik dünyada büyük yankı uyandırmıştır. Bhabha'nın çalışmaları, sömürgecilik sonrası dünyada kültürel kimliklerin ve farklılıkların anlaşılması ve yorumlanması için önemli bir kaynak sağlamıştır.

Gurminder K. Bhabha'nın *Rethinking Modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination* (Moderniteyi Yeniden Düşünmek: Postkolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül) kitabı da, postkolonyalizmin anlaşılması noktasında önemli tespitler içermektedir. “Geniş anlamıyla modernite Batı Avrupa’da 16. yüzyıldan

itibaren meydana gelen toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik değişimlere işaret etmektedir” (Bhambra, 2015, s. 2).

Bhambra kitapta “modernite” kavramının eleştirel bir yeniden değerlendirilmesini sunarken, modernitenin Batı merkezli anlatımlarını sorgulamış ve postkolonyal perspektiflerden hareketle daha kapsayıcı ve eleştirel bir anlayış geliştirmiştir.

Fransız Devrimi’nin yankıları ve sanayileşme süreçleri, *modern* bir dünyanın ortaya çıktığına ilişkin tartışmaları beraberinde getirdi. Bu *modern* dünyanın, kendine özgü *modern* bir açıklamayı gerekli kıldığı ileri sürüldü. Bu iddianın *kopuş* ve *fark* olmak üzere iki esas varsayıma dayandığını ileri süreceğim. Buna göre, bir yandan zamansal bir kopuşun, geleneksel ve tarıma dayalı bir geçmişi modern olandan ayırdığı; diğer yandan da temel bir farkın, Avrupa’yı dünyanın geri kalanından ayırdığı varsayılır. ...modernitenin Avrupa ile denk tutulması günümüzün entelektüel düşüncesindeki temel bir varsayımı beslemektedir. Bu varsayıma göre, önce Batı’da ortaya çıkan tikel birtakım yapılar daha sonra evrenselleşmişlerdir. (Bhambra, 2015, s. 1)

Durkheim, Weber ve Marx’ın eserlerinde, kopuş ve fark fikirlerinin altı çizilmektedir. ... modern Avrupa toplumunun karşılaştığı zorlukları farklı biçimlerde ele alırken bu toplumu, önceki tarıma dayalı toplumlardan ayrı tutmuş ve bu toplumun çağdaş dünya düzeni içinde emsalsiz olduğunu ileri sürmüşlerdir. (Bhambra, 2015, s. 2)

Bhambra, modernite anlatılarının genellikle Batı’nın “başarısı” olarak sunulduğunu, ancak bu anlatıların sömürgecilik ve emperyalizmin etkilerini görmezden geldiğini vurgulamıştır. Modernitenin, Batı dışı toplumlarla etkileşimler ve sömürgecilik süreçleri üzerinden şekillendiğini belirtmiştir. Moderniteye dair teorilerin sadece Batı’ya özgü olarak ele alınmasına itiraz etmiş ve Haiti Devrimi gibi Batı dışındaki olayların da modernitenin şekillenmesinde temel bir rol oynadığını savunmuştur.

Bhambra, postkolonyal teorinin modernite kavramını yeniden düşünmede kritik bir rol oynadığını savunmuştur. Ona göre bu perspektif, modernitenin sadece Batı’ya özgü bir fenomen olmadığını, küresel bir süreç olarak ele alınması gerektiğini göstermektedir. Ancak postkolonyal teorilere de bir eleştiri getirmiştir: “Post-kolonyal teori çoğu kez hâkim kavramlara içkin ikiliği tersyüz etmenin ötesine geçememekte ve sonuç olarak eleştirilmekte olan entelektüel yapının yerli yerinde muhafaza edilmesine yol açmaktadır” (Bhambra, 2015, s. 2).

Bhambra, sosyolojik imgelemin postkolonyal bir yeniden değerlendirmesini önermektedir. Sosyolojinin temel kavramlarının ve teorilerinin, kolonyal ve postkolonyal tarihlerin ışığında yeniden düşünülmesi gerektiğini savunmuştur.

Kitap genelinde, eleştirel bir sosyoloji yaklaşımını benimseyerek, toplumsal gerçekliklerin daha kapsamlı ve kapsayıcı bir şekilde anlaşılmasını amaçlamıştır. Bu yaklaşımı ile mevcut sosyolojik teorilerin sınırlarını aşmayı ve yeni teorik çerçeveler geliştirmeyi hedeflemektedir. Bhambra bu çalışmasıyla, mevcut koşulların yalnızca Avrupa merkezli bir bakış açısıyla değil, çeşitli perspektiflerle yeniden değerlendirilmesini önermiştir. Daha çok “bağlantılı tarihler yaklaşımı” ile geçmişin farklı yorumlanabileceğini ve bilginin toplumsal olarak tekrar yapılandırılabileceğini öne sürmüştür.

Ania Loomba'nın *Kolonyalizm Postkolonyalizm* adlı kitabı, kolonyalizm ve postkolonyalizm konularını ele alırken tarih, kültür, edebiyat ve siyaset gibi çeşitli alanlardan örneklerle bu konuları inceleyen bir başka önemli kaynaktır. Loomba bu kitapta, öncelikle kolonyalizmin nasıl ortaya çıktığını, nasıl işlediğini ve sonuçlarının ne olduğunu açıklamakla başlamıştır. Kolonyalizmin hangi koşullar altında geliştiğini ve nasıl sürdürüldüğünü incelemiştir.

“Nitekim, kolonyalizmin Avrupa kapitalizminin doğumuna yardım eden ebe olduğunu ya da Avrupa'da kapitalizme geçişin kolonyal yayılma sayesinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz” (Loomba, 2000, s.21).

Loomba, kitap boyunca kolonyalizmin ve postkolonyalizmin etkilerini anlamamıza yardımcı olan kavramlar ve teoriler sunmuş, kültürel kimlik, ırk, cinsiyet, dil gibi konuların yanı sıra, ekonomik ve siyasi etkileri de ele almıştır. Ayrıca, metropoller ile koloniler arasındaki ilişkilerin dinamiklerini ve bu ilişkilerin nasıl değiştiğini incelemiştir.

Modern kolonyalizm fethettiği ülkelerden haraç, mal ve zenginlik toplamaktan daha fazlasını yaptı -fethettiği ülkelerin ekonomilerini yeniden yapılandırdı, kendi ekonomileriyle karmaşık ilişkiler içerisine soktu, böylelikle kolonileştirilmiş ülkeler ile kolonileştirenler arasında insan ve doğa kaynakları akışı başladı. Bu akış iki yönlü olarak cereyan etti -köleler ve sözleşmeli emeğin yanı sıra hammaddeler de metropolde yapılan ya da metropoldeki talebi karşılamak için başka bölgelerde yapılan mal imalatına aktarıldı ve aynı zamanda, koloniler de Avrupa mallarının alıcısı

olan birer pazar sunmuş oldu. ...İnsanlar ve malzemeler hangi yönde akarsa aksın, kârlar daima "anayurda" akıyordu. (Loomba, 2000, s. 21)

Loomba, postkolonyalizm bağlamında da kolonyalizmin mirasıyla başa çıkma, yeniden yapılanma ve direniş gibi konulara odaklanmıştır. Postkolonyal teorilerin, ortaya çıkış amaçlarını gerçekleştirmeleri için, ilgilendikleri konuları nasıl ele almaları gerektiği ile ilgili tespitler yapmıştır.

Postkolonyal incelemeler anlamlı bir tarzda ayakta kalacaksa eğer, çağdaş dünyayla ve kolonyal kurumların ve fikirlerin bizim bugünkü “küreselliğimizi” tanımlayan ayrı kültürel ve sosyo-ekonomik pratikler dahilinde kalıba dökülmekte olduğu yerel durumlarla çok daha derinden ilgilenmek zorundadır. (Loomba, 2000)

Bu bağlamda Loomba kolonyalizm ve postkolonyalizm konularını çok yönlü bir şekilde ele alarak, teorik çerçeveler sunup, bunları örneklerle zenginleştirerek, bu karmaşık ve önemli konuların daha derinlemesine anlaşılması yolunda önemli düşünceler ortaya koymuştur.

Postkolonyal teorilere kaynaklık eden eserler incelenirken, Frantz Fanon ve çalışmaları üzerinde de durmak yerinde olacaktır.

20. yüzyılın önemli bir entelektüeli olan Fanon, 1925 yılında Martinik Adası’nda, Afrika'dan köle olarak getirilenlerin soyundan gelen ve Fransızların yürüttüğü asimile etme politikalarının izlerini taşıyan bir “siyah” ailede doğmuş ve Cezayir’deki Bağımsızlık Savaşı sırasında aktif olarak direnişçi saflarında bulunmuş bir psikiyatrist, filozof, politik teorisyen ve yazardır. Eserleri, özellikle dekolonizasyon ve ırkçılıkla mücadele konularında önemli katkılar yapmıştır. (Ulutaş, 2019)

Tez çalışması kapsamında, “dekolonizasyon” teriminin açıklanması kısmında Cezayir’in bağımsızlık mücadelesi ile ilgili bölümlerine yer verilen *Yeryüzünün Lanetlileri (Les Damnés de la Terre)* kitabı da, sömürgecilik karşıtı düşüncenin en önemli eserlerinden biridir. 1961 yılında yayımlanan ve önsözünü Jean-Paul Sartre’ın yazdığı bu kitap, sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası toplumların karşılaştığı sorunları kapsamlı biçimde ele alarak, Afrika’nın özgürleşme hareketlerine güçlü bir entelektüel ve ideolojik temel sağladığından, burada detaylı olarak incelenmesi faydalı olacaktır.

Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabının ilk bölümünde şiddet olgusu üzerinde durarak, sömürgeciliğin doğasında şiddetin bulunduğunu ve sömürge halklarının

özgürlüğe ancak şiddet yoluyla ulaşabileceğini savunmuştur. Onun düşüncesinde, sömürgeleştirilmiş toplumların kendilerini özgürleştirmesi için sömürgeci güçlere karşı direnmeleri ve şiddeti bir araç olarak kullanmaları gerekmektedir.

Sonuncular birinci olacaktır. ...Dekolonizasyon, tüm çıplaklığıyla sunulduğunda, bütün gözeneklerinden el yakan sıcaklıkta mermiler ve kanlı bıçaklar fışkırır. Çünkü eğer sonuncu birinci olacaksa, bu ancak iki başoyuncunun kanlı ve kesin çatışması sonucu olabilir. Sonu baş yapmaya, örgütlü bir toplumu tanımlayan ünlü kademeleri tırmanmayı sağlamaya yönelik bu kararlılık, kuşkusuz şiddet de dâhil olmak üzere bütün imkânlar işin içine katıldığında başarılı olabilir ancak. (Fanon, 2022b, s. 42-43)

Fanon, sömürgecilik karşıtı mücadelenin, ulusal bilincin uyanışına yol açtığını vurgulamıştır. Bu süreçte, sömürge halklarının kendi kimliklerini ve kültürlerini yeniden keşfedeceğini ve bunun da bağımsızlık mücadelesinin bir parçası olacağını belirtirken, bu süreçte etkin rol alması beklenen toplumun “aydın” kesimi üzerine de çeşitli eleştirilerde bulunmuştur. Fanon, sömürge toplumlarındaki “dezavantajlı” kesimlerin (köylüler, işçiler vb.) aydınlardan önce devrimci hareketin öncüsü olabileceğini, bu kesimlerin sömürgecilik karşıtı mücadelenin temel dinamiklerini oluşturduğunu savunmuştur.

Sömürge aydını, bencillik, kibirli yakınmalar, ille de son sözü kendisi söylemek isteyenlerin çocuksu aptallığı gibi bütün putlarının bir tür engizisyon yangınında yanıp kül olduğuna tanık olur. Sömürgeci kültürün paramparça ettiği bu sömürge aydını, köy meclislerinin gücünü, halk komitelerinin kuvvetini, mahalle ve hücre toplantılarının olağanüstü verimliliğini de keşfedecektir. (Fanon, 2022b, s. 51)

Fanon, bağımsızlık sonrası dönemde sömürgecilikten kurtulan ülkelerin karşılaşacağı zorlukları ele alır. “Sömürgesizleştirmenin, özgürlük getirmediğini, tarih içerisinde tahakküm türlerinin değişerek varlığını koruduğunu düşünmektedir” (Ulutaş, 2019, s. 311). Yeni hükümetlerin, sömürgeci yapıların ve düşüncelerin mirasıyla mücadele etmek zorunda olduğunu belirterek bu dönemde, yeni bir ulusal kültürün inşası ve ekonomik bağımsızlığın sağlanması gerektiğini vurgulamıştır.

Fanon, sömürgeciliğin psikolojik etkilerine de dikkat çekmiştir. Cezayir’de yürüttüğü psikiyatrik çalışmalardan vaka örneklerine yer veren Fanon, sömürgeciliğin, sömürgeleştirilen insanların zihninde derin yaralar açtığını ve bu yaraların iyileştirilmesi için toplumsal ve psikolojik rehabilitasyonun gerekli olduğunu savunmuştur.

Bu savaşta ortaya çıkan psikiyatrik olguların, davranış ve düşünce bozukluklarının, hem “pasifikasyon” işini yrtenlerde hem de “pasifleştirilmiş” halk arasında önemli ölçüde görülüyor olması, bize bağlı bir durum değildir. Doğrusu şu ki, sömürgecilik, özü gereği psikiyatri klinikleri için uygun ortamı zaten yaratıyor. (Fanon, 2022b, s. 209)

Ötekinin sistematik inkarı ve ötekini her türlü insani özellikten yoksun bırakmaya yönelik delice kararlılık nedeniyle, sömürgecilik sömürge insanını kendisine sürekli “Aslında ben kimim?” sorusunu sormaya zorlar. (Fanon, 2022b, s. 210)

Fanon, kitapta yer verdiği örnek vakalarda görülen farklı türde bozuklukların, psikiyatri alanında “tepkisel psikozlar” başlığında toplanabileceğini belirtir ve sebebini şöyle açıklar:

...tetikleyici etkenin asıl olarak kanlı, acımasız ortam, insanlıkdışı uygulamaların yaygınlığı ve insanların tam bir yıkıma tanık olmalarının yol açtığı kalıcı izlenim olduğunu düşünüyoruz. ... aslında tetikleyici olan, çoğunlukla tam bir soykırım özelliğine bürünen sömürge savaşıdır. Yerleşik terimi kullanırsak bu da bir tepkisel psikozdur ama sömürge savaşının genel ve özel koşullarına özel bir vurgu yapmamız gerekir. (Fanon, 2022b, s. 211)

Kitap genelinde değindiği tüm bu konu başlıkları bağlamında değerlendirildiğinde, Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabının, sömürgecilik karşıtı hareketlere ilham veren, kapsamlı analizler sunan ve bugüne kadar etkisini sürdüren önemli bir eser olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Fanon'un incelenmesi gereken bir diğer önemli eseri *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (*Peau Noire, Masques Blancs*) adlı kitabıdır.

Siyah Deri, Beyaz Maskeler sömürgeciliğin bireyler ve toplumlar üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkilerini inceleyen bir eserdir. 1952 yılında yayımlanan bu kitap, Fanon'un kendi deneyimlerinden ve gözlemlerinden yola çıkarak yazdığı, sömürgeci toplumların etnik dinamiklerini analiz eden önemli bir çalışmadır.

Fanon bu eserinde, “siyah” deri rengine sahip bireylerin “beyaz” toplumlarda yaşadığı kimlik sorunlarına, zgven eksikliklerine ve kültürel yabancılaşmaya odaklanmıştır. Sömürgeciliğin “siyah” bireylerin kendilerini algılama biçimlerini nasıl şekillendirdiğini ve bu bireylerin, beyaz toplumun kabulünü kazanmak için nasıl kendi kimliklerinden ödün verdiklerini anlatmıştır. “Fanon'un eleştirdiği de bu içselleştirilen

durum; tanınmanın karşılıklılığını ortadan kaldıran, sömürgeleştirilen siyah adamın beyaz olma istenci” (Yıldırım, 2021, s. 214).

Fanon, siyah bireylerin, kendi kimliklerine yabancılaştığını ve kendilerini değersiz hissetmeye başladıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda, beyazların normlarına uyum sağlama çabası, onların kendi kültürel kimliklerinden kopmasına neden olmuştur.

Fanon, eserinde dil, kültür ve psikanaliz gibi farklı alanlardan faydalanarak, sömürgeciliğin siyah bireyler üzerindeki etkilerini irdelemeye çalışmıştır. Özellikle dilin, sömürgeci baskının önemli bir aracı olduğunu vurgulamıştır. “Konuşmak demek belli bir sözdizimini kullanabilecek durumda olmak, herhangi bir dilin yapısını kavramak, ama her şeyden önce bir kültürü sırtlamak, bir uygarlığın ağırlığını taşımak demektir” (Fanon, 2022a, s. 17).

“Beyaz olma” istenci gösteren siyah bireylerin konuya yaklaşımının nasıl olabileceğinin de altını çizmiştir. “Antilli Siyah Fransız dilini benimsediği ölçüde beyazlaşacak, demek ki gerçek insana yaklaşacaktır. ...dile hâkim olan insan bunun sonucunda o dilin ifade ettiği ve içerdiği dünyaya da hâkim olur” (Fanon, 2022a, s. 18)

Fanon’a göre bu bireyler, derilerinin rengini değiştiremeyeceklerinden, beyazların faydalandığı ayrıcalıklara nail olabilmek için “beyazlaşma”nın yollarını ararlar ve beyazların dilini doğru kullanabilmeyi bu yollardan biri olarak görürler “Fransızca’yı iyi bilmek, hatta beyazdan daha iyi konuşmak. Bu şekilde ulaşacağını düşünür beyaz olma idealine” (Yıldırım, 2021, s. 214).

Fanon sömürgeciliğin, siyah bireylerin psikolojisi üzerindeki etkilerini de analiz etmiştir. Siyah bireylerin, beyazların üstünlüğünü içselleştirerek, kendilerini değersiz ve aşağılanmış hissettiklerini vurgulamıştır. Bu durumun, onların özgüvenini ve benlik saygısını ciddi şekilde zedelediğini, bu nedenle aslında “beyaz” olmaya ne kadar yakın olduklarını adeta “ispat” etmek için kendi aralarında hiyerarşiler meydana getirdiklerini belirtmiştir.

Fanon’un kitapta eleştirdiği, zencilerin beyaz adam olma isteği, beyaz adam olmayı ideal haline getirmiş olmaları durumu öyle bir hal almıştır ki Fanon’un da örneklendirdiği gibi Antilli siyah ile Afrikalı siyah arasında oluşmuş bir hiyerarşiyle sonuçlanmıştır. Antilliler daha Fransız, daha “beyaz adam”dır. Bu kastı oluşturan ise

sömüren güç değil, bizzat sömürülenlerin sömürü olgusunu içselleştirme durumudur. (Yıldırım, 2021, s. 215)

Fransa'ya giren siyah değişir. ...burada uzaktan gelen büyüyle bir tür kubbe oluşur ve bir hafta içinde anakentin yolunu tutacak kişi Paris, Marsilya, Sorbonne, Pigalle sözcüklerinin o kubbenin kilit taşlarını simgelediği büyümlü bir alan yaratır. Yola çıkar ve yolcu gemisinin profili belirginleştikçe varlığının budanışı görünmez olur. Kendisine eşlik edenlerin gözlerinden, güçlü olduğunu, değiştiğini okur. ...Şimdi geri dönenleri karşılamaya gidelim. “Gemiden inmiş” olan daha ilk temasında kendini belli eder, yalnızca Fransızca cevap verir, çoğunlukla Kreol dilini artık anlamaz. ...Artık yerel ağzı anlamıyor, belki yalnızca uzaktan gördüğü Opera’dan söz ediyor, ama özellikle memleketlilerine karşı eleştirel bir tutum takınıyor. En önemsiz olay karşısında, ayırsız davranışlar sergiliyor. O bilen kişi. (Fanon, 2022a, s. 22)

Fanon, siyah ve beyaz bireyler arasındaki romantik ilişkilerin, sömürgeci dinamikler tarafından nasıl şekillendirildiğini de incelemiştir. Siyah bireylerin, beyazlarla romantik ilişkiler kurarak kendilerini kanıtlama ve toplumsal kabul görme çabası içine girdiklerini vurgulamıştır.

Zenci kadın, Beyaz erkek karşısında nasıl davranır veya Zenci erkek, Beyaz kadına nasıl bakar? Fanon kitapta bu ve bunun gibi karşılıklı ilişki ve iletişimin boyutlarını anlamak-öğrenmek istediğimizde yöneltebileceğimiz sorular üzerinden bir sorgulamaya girişir, Siyah erkek ve Siyah kadını psikanalize tabi tutar. ...zenci kadının bilinç altına işlemiş olan beyaz adamın/kadının üstünlüğü, onun karşı cins ile olan ilişkilerini ve kendi benliğini tanımlaması-oluşturmasında onu olumsuz etkilemektedir. (Yıldırım, 2021, s. 216)

Fanon beyaz toplumların, siyah bireyler üzerinde uyguladığı kültürel baskıyı ele alarak, siyah insanların sömürgeci toplumlarda beyazların normlarına ve beklentilerine uyum sağlamak için kendi kültürel ve bireysel kimliklerini nasıl bastırmak zorunda kaldıklarını göstermiştir. “Yerlinin aşağılık duygusu Avrupalı’nın üstünlük duygusuyla bağlantılıdır. Şunu söyleme yürekliliğini gösterelim artık: *Aşağılananı yaratan ırkçıdır*” (Fanon, 2022a, s. 76).

Tüm bu incelemeler sonunda varacağımız sonuç şudur: Fanon'un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* kitabı, sömürgeciliğin bireyler üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkilerini kapsamlı bir şekilde analiz eden önemli bir çalışmadır. Fanon, bu eserinde, siyah bireylerin kimliklerini ve benlik saygılarını nasıl yeniden inşa etmeleri gerektiğini tartışmıştır. Kitap, sömürgecilik ve ırkçılık üzerine yapılan çalışmalarda

temel bir kaynak olarak kabul edilmektedir ve tıpkı *Yeryüzünün Lanetlileri* gibi bugün de geçerliliğini koruyan bir eserdir.

Postkolonyal teoriler varlığını ve devamlılığını kuramsal eserler kadar edebi eserlere de borçludur. Bu bağlamda bilinmesi gereken belli başlı kitaplar bulunmaktadır.

John Maxwell Coetzee'nin *Utanç (Disgrace)* romanı bu eserlerden biridir, Güney Afrika'da geçen ve ırk, cinsiyet, güç ve şiddet temalarını işleyen derin ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Roman, Güney Afrika'daki post-apartheid dönemi ırk ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet rollerini ele almaktadır. Romanın başkahramanı Lurie'nin hem kişisel hem de profesyonel hayatındaki güç ve kontrol arayışı, romanın ana temalarından biridir. Bu arayış, onun düşüşünü ve yeniden doğuşunu şekillendirir. Melanie ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin sonuçları, kişisel ve toplumsal suç ve pişmanlık konularını irdelemektedir. Lucy'nin yaşadığı cinsel istismar ve sonrasında aldığı kararlarsa , bu konuların nasıl katmanlı ve zorlayıcı olabileceğini göstermektedir.

Utanç, bireysel ve toplumsal düzeyde insan doğasının karmaşıklığını, geçmişin yükünü ve geleceğe doğru atılan adımları sorgulayan güçlü bir eser olarak kabul edilmektedir. Post-apartheid dönemi Güney Afrika'sının toplumsal ve politik yapısını anlamak için önemli bir kaynaktır. Roman, apartheid sonrası toplumdaki ırk ve güç dinamiklerini, beyaz bireylerin ve eski sömürgecilerin yeni düzende nasıl konumlandığını incelemektedir. Bu bağlamda, roman, geçmişin mirasıyla yüzleşmenin zorluklarını ve bu yeni dönemdeki bireysel ve toplumsal kimlik krizlerini ele almaktadır. Roman, sadece Güney Afrika'ya özgü olan değil, evrensel temaları işlemektedir. Irk, cinsiyet, güç, şiddet, pişmanlık ve insan doğasının karanlık yönleri gibi konular, farklı kültürlerde ve toplumlarda da geçerlidir. Eser bu yönüyle, okuyucuları etik ve moral sorular üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir. Lurie'nin davranışları, pişmanlık ve affetme konuları, okuyuculara kendi değerlerini ve ahlaki duruşlarını sorgulama fırsatı vermektedir. Bu da romanı yalnızca bir hikâye olmaktan çıkarıp derinlemesine düşündürülen bir eser haline getirmiştir.

J.M. Coetzee'nin *Barbarları Beklerken* romanı da güç, adalet, baskı ve insan doğası gibi evrensel temaları ele alan katmanlı ve düşündürücü bir eserdir.

Roman, isimsiz bir imparatorluğun sınır kasabasında görev yapan yaşlı bir yargıç etrafında şekillenmiştir. Eser, sömürgecilik ve iktidar ilişkilerini kapsamlı olarak ele almaktadır. İmparatorluk, sınır kasabasını ve barbar olarak nitelendirilen yerli halkı

kontrol altında tutmak için baskı ve şiddet uygular. Bu, sömürgeci güçlerin tarih boyunca uyguladığı yöntemlere ve bu yöntemlerin yerli halklar üzerindeki yıkıcı etkilerine güçlü bir eleştiridir. Bu bağlamda yazar, imparatorluk gibi büyük güçlerin, korku ve baskı yoluyla nasıl kontrol sağladığına ve bunun bireyler üzerindeki etkilerine değinmiştir. Yargıcın içsel çatışmaları, adalet ve vicdan konularını merkeze almaktadır. Yargıç, imparatorluğun adaletsizliğine karşı çıkarken, kendi vicdanı ve insanlık anlayışı ile yüzleşir.

İmparatorluğun "barbarlar" olarak adlandırdığı halkla olan ilişkisi, insan doğasının ve korkunun nasıl manipüle edilebileceğini göstermektedir çünkü korku, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde büyük bir güçtür.

Barbarları Beklerken, hem kişisel hem de toplumsal düzeyde anlamlar taşımaktadır. Coetzee, bu romanıyla adalet, vicdan ve insanlık gibi evrensel temaları ele alırken, aynı zamanda otoriter rejimlerin ve güç sahiplerinin zalimliklerini de gözler önüne serer. Roman, okuyuculara, baskı ve adaletsizlikle mücadele ederken insan olmanın ne anlama geldiği üzerine düşünme çağrısında bulunmaktadır. Yargıç karakteri üzerinden, bireysel vicdan ve devlet baskısı arasındaki çatışmayı incelemektedir. Bu da, okuyucuları adalet ve insan hakları konularında düşünmeye ve kendi toplumlarındaki adaletsizliklerle yüzleşmeye teşvik etmektedir.

Barbarları Beklerken, edebi ve felsefi derinliğiyle dikkat çeken bir romandır. Alegorik ve sembolik bir anlatıma sahiptir. İmparatorluk, evrensel bir baskıcı gücü temsil ederken, barbarlar da "öteki" kavramının sembolüdür. Bu anlatım biçimi, romanın daha geniş bir felsefi ve politik anlam taşımasına katkıda bulunmaktadır.

Coetzee'nin ustalıkla işlediği karakterler ve temalar, romanı modern edebiyatın önemli eserlerinden biri haline getirmiştir. Bu eser, sadece belirli bir tarihsel veya coğrafi bağlama değil, evrensel insan deneyimine hitap etmektedir ve okuyucuları toplumsal adalet ve insanlık üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı kitabı da alanın önemli edebi eserlerinden biridir.

Bir denizci olan Marlow romanın başkahramanı ve anlatıcısıdır. Belçika'nın Kongo'daki sömürge faaliyetlerinde görev alır. Marlow, Avrupa'da bir seyahat şirketi tarafından Kongo'ya gönderilir. Görevi, Kongo'da kaybolmuş olan Kurtz'u bulmak ve onun hakkında bilgi toplamaktır. Marlow, Thames Nehri'nde bir tekne üzerinde

seyahat ederken hikayesini anlatmaya başlar. Marlow, Kongo Nehri'nde ilerledikçe sömürgeciliğin yıkıcı etkilerini ve Avrupalıların yerli halka yönelik acımasız tutumlarını gözlemler. Sömürgecilik, sadece yerli halkı değil, aynı zamanda Avrupalıların kendilerini de yozlaştırmıştır.

Roman, sömürgeciliğin insanlık dışı uygulamalarını ve bunun hem yerli halk hem de sömürgeciler üzerindeki yıkıcı etkilerini eleştirmektedir. Sömürgecilik dönemindeki Afrika'nın acımasız gerçeklerini gözler önüne sererek, sömürgeciliğin aslında bir medeniyet projesi olmadığını, aksine vahşi ve acımasız bir sömürü sistemi olduğunu göstermektedir.

Conrad, Avrupalıların Afrika'ya yönelik koloni politikalarının insani ve ahlaki açıdan çürümüş olduğunu anlatmaktadır. Kurtz karakteri, insan doğasının karanlık yönlerini ve medeniyet maskesi altında saklanan barbarlığı simgelemektedir. Kurtz'un Afrika'daki deneyimleri, onun içindeki karanlığı ortaya çıkarmış ve insanın sınır tanımayan hırsını ve vahşiliğini gözler önüne sermiştir.

Marlow da yolculuğu boyunca sürekli olarak moral ve etik çatışmalar yaşar. Kendi değerlerini ve insanlık anlayışını sorgular, sömürgeciliğin ve kendi rolünün yarattığı ahlaki ikilemlerle yüzleşir.

Conrad, insan doğasının ve sömürgeciliğin karanlık yönlerini ustalıkla işlerken, okuyucuların insanın içsel karanlığı ve etik sorumlulukları üzerine düşünmesinin yolunu açmaktadır. Roman, sömürgecilik dönemi ve onun insanlık üzerindeki etkileri hakkında güçlü bir eleştiri olarak kabul edilmektedir.

Karanlığın Yüreği, felsefi ve edebi katmanlara sahip, klasikler arasına girmiş bir romandır. Bugün dahi geçerliliğini koruyan evrensel temaları ve güçlü anlatımıyla modern edebiyatın önemli bir kilometre taşı olarak görülmektedir. Eser, anlatı yapısı ve tematik derinliği ile çağının ötesine geçmiştir. Conrad'ın dili ve anlatımı, edebiyat tarihindeki önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir.

Karanlığın Yüreği, birçok edebi esere, sinema filmlerine ve müzikal esere ilham kaynağı olmuştur. Conrad'ın derinlikli karakterleri ve atmosferik anlatımı, sanatçıları ve yazarları etkilemiş, bu da eserin çeşitli uyarlamalarına ilham vermiştir. Romanın etkisi, günümüzde de edebiyat, kültür ve toplum üzerinde devam etmektedir.

“Postkolonyal edebiyat” çatısı altında değerlendirilebilecek bu kitaplar ve benzerleri, sömürge dönemlerinde bastırılmış veya ihmal edilmiş kimliklerin ve izleklerin

yeniden keşfedilmesine ve tanımlanmasına yardımcı olmuştur. Bu eserler, sömürgecilik döneminin etkilerini ve sonuçlarını sorgulayarak, yerel kültürlerin ve kimliklerin güçlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Bu alandaki çalışmalar, Batı bakış açısının dışına çıkarak, yerli topluluklarının deneyimlerini ve bakış açılarını temsil etmişlerdir. Bu da kolonileştirilmiş bölgelerin ve toplumların kendi seslerini duyurmalarına yardımcı olmuştur.

Bu kitaplar kolonyal baskıya karşı ideolojik ve kültürel bir direniş biçimi olarak hizmet etmişlerdir. Kolonyalizm'in getirdiği zorluklarla başa çıkmak için çeşitli yolları ve stratejileri ortaya koymuş, bu bağlamda toplumsal değişim ve özgürlük isteklerini ifade etmişlerdir.

Bu eserler aynı zamanda, farklı kültürel arka planlara sahip okuyucular arasında empati kurmayı teşvik ederek kültürel etkileşimin zenginliğini vurgulamıştır. “Kültürel dekolonizasyon”un bir parçasını meydana getirerek, kültürel ve siyasi bağımsızlığın öneminin altını çizmiş ve farklı toplumların kendi kimliklerini ve hikayelerini sahiplenmelerine yardımcı olmuştur.

3. KOLONYALİZM VE ORYANTALİZM BAĞLAMINDA FOTOĞRAF

Oryantalizm adı altında toplanan, Doğu'yu tanıma ve tanımlama çabalarının tamamı, Doğu'nun dünya gözünde yapılandırılma çalışmalarını içermektedir. Önceleri Doğu topraklarına seyahat etmiş olan Batılı yazar, bilim adamı, seyyah ve sanatçıların üretmiş olduğu çıktılar, Doğu'nun bir imgesini yaratmış ve ilerleyen dönemdeki çalışmalarda referans teşkil ederek arketip oluşturmuştur.

Elçilik görevlilerinin anıları, mektupları vb. kayıtları da önemli bir kaynaktı.

Bunlardan en bilineni, eşi diplomat olarak İstanbul'a gelen Lady Mary Montegu'nün *Turkish Letters*'dir. ...Doğu hakkında önemli diğer bir kaynak da Edmondo De Amicis (1846-1908)'in 1870-71 yıllarında yaptığı İstanbul ve Türkiye gezilerini anlattığı iki ciltlik eseridir. Lord Byron'ın *Türk Epikleri*, Thomas Moore'un *Hint romansı Lalla Rookh* (1817), Gustave Flaubert'in *Salammbô*'su (1862) ve Victor Hugo'nun *Les Orientales*'i, genellikle antik Yunandan ilham alan, vatanseverlik duyguları ile yazılmış ve Türklere karşı ön yargılı eserler olmalarına rağmen, oryantalist ressamların hayal dünyalarını besliyorlardı. (Özdal, 2013, s. 65)

O dönemde bu konuyla ilgili içerik üretmiş olanlar, ilk olarak ziyaret edilen ülkeye ait manzara, mimari yapılar gibi tanıtım amaçlı öğelere yönelmişler, inceledikleri kültüre ait giyim eşyalarını, yaşam alanlarını, günlük yaşantıya ait detayları yazılı ve görsel öğelerle aktarmaya çalışmışlardır.

Sonunda, Batı'nın zihninde uyanan merak duygusu ile birlikte Doğu ile ilgili gizemli, cinsel anlama istek uyandıran bir imge oluşmuştur.

3.1 Oryantalist Dönem Resim ve Fotoğraf Anlayışı

Oryantalist dönem, 19. yüzyılın başlarından itibaren Batı dünyasında, özellikle Avrupa'da, Doğu'nun (Ortadoğu, Kuzey Afrika ve Asya) egzotik ve mistik bir yer olarak algılanması ve bu bölgelerin sanatta romantize edilmesiyle karakterize olmuş bir dönemdir. Oryantalizm hem bir entelektüel hareket hem de sanatsal bir üslup olarak, Batılı sanatçıların Doğu'ya olan merakını ve tahakküm emellerinin meşrulaştırma çalışmalarını içermesi nedeniyle incelemeye değerdir. Çünkü Oryantalist dönem, Batı'nın Doğu'yu nasıl gördüğünü ve bu algının sanat aracılığıyla nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemli bir dönemdir. Bu dönemin resim ve

fotoğraf anlayışı, sadece estetik değil, aynı zamanda sosyo-politik ve kültürel bir perspektifi de yansıtmaktadır.

3.1.1. Oryantalist resim

Batı'nın çabalarıyla oluşan Doğu'ya dair anlayışın görsel sanatlar alanındaki ilk yansımaları resim alanında görülmüştür.

“Oryantalist Resim” olarak tanımlanan bu akımın başlangıcı Napolyon'un 1789'da düzenlediği Mısır Seferi'ne, bitişi ise I. Dünya Savaşı yıllarına tarihlenir. Bu akım, Doğu kültürleri ve toplumlarına duyulan merak ile şekillenmiştir. Batılı sanatçıların Doğu'daki egzotik ve gizemli unsurları, özellikle Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın egzotik manzaralarını ve yaşam tarzlarını resmetme eğilimini ifade etmektedir. Fransız, İngiliz, Alman ve İtalyan ressamların ağırlıklı olarak yer aldığı bu akımda yer alan sanatçılar, Doğu'nun manzaralarını, pazarlarını, saraylarını, kıyafetlerini ve insanlarını resmederek Batılı izleyicilere egzotik ve romantik bir dünya sunmayı amaçlamışlardır. Hayal dünyasında yaratılan, “Binbir Gece Masalları” benzeri kurgulardan beslenen bir imge üzerinden ilerlendiğinden, harem, kahve, nargile, rahle, tespih, minder gibi unsurlar tekrarlayan biçimde defalarca kullanılmıştır. (Özdal, 2013)

Bu resimlerde sıklıkla egzotik kostümler giymiş kadınlar, kervanlar, pazarlar, camiler ve Arap süvarileri gibi motifler yer almıştır. Bu dönemde ressamlar çoğunlukla, Doğu kültürünü ve yaşam tarzını doğru bir şekilde yansıtmaktan ziyade, Batılı izleyicilerin gözünde popüler olan romantik ve idealize edilmiş bir imge sunmayı tercih etmişlerdir.

Kaftan ve sarık giymiş erkek figürleri genellikle minderlere oturur biçimde, çoğunlukla da çubuk veya nargile içer biçimde tasvir edilmiştir. Kadınlar ise bu resimlerde çoğu zaman uzanır haldedir, dinlenme durumunda olup hem şehvetli hem de itaatkâr biçimde kendini erkeklere sunar vaziyette bulunmaktadır. (Özdal, 2013)



Görsel 3.1 : Eugène Delacroix, Odalisque (Odalık), 1857.

Eugène Delacroix resimleri Oryantalist resim akımında önemli bir yere sahiptir. 19. yüzyılda yaptığı “Odalık” eseri, Batı’nın Doğu motifleriyle ilgili algısını ve temsilini çözümlemek için incelenebilecek resimlerindendir. “Odalık” figürü egzotik bir şekilde tasvir edilmiştir, atmosfer Doğu’nun “mistik” ve “gizemli” havasını yansıtmaktadır. Kullanılan renkler ve aydınlatma, yaratılmak istenen bu atmosferi destekler niteliktedir. Kadın figürünün anatomisi inceliklerle işlenmiştir, uyandırılmak istenen şehvet duygusuna hizmet edecek şekilde, zarif ve kıvrımlı bir kompozisyon içerisinde. Eugène Delacroix, girilmesi yasak olan harem ile ilgili herhangi bir görsel bilgiye sahip değildir. Resimdeki atmosfer ve kompozisyonu oluştururken, tamamen önceki anlatımlara dayalı hayali bir dünya yaratmıştır. Bu anlamda resmin içermekte olduğu “romantikleştirilmiş” imajlar, Batılı imgelerin Doğu’ya dair stereotipleri nasıl yeniden ürettiğinin göstergesidir.



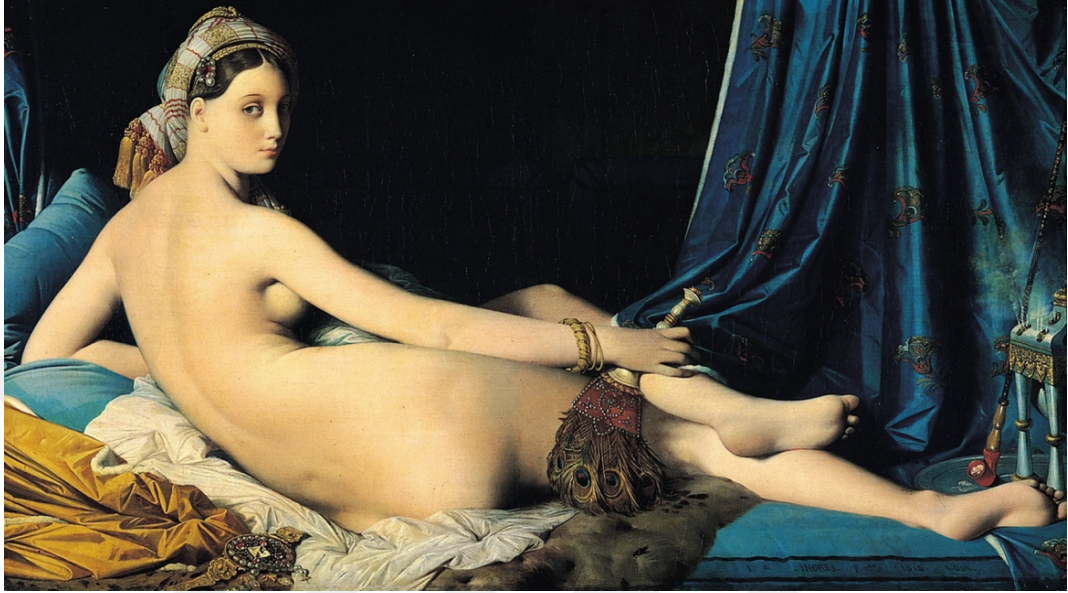
Görsel 3.2 : Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862.

Jean Auguste Dominique Ingres, Oryantalist ressamların pek çoğu gibi, aslında Doğu'ya hiç gitmemiştir. Kaynakları daha çok gezginlerin notları, Doğu'da görevli elçilerin naklettiği anılar ve özellikle William Edward Burghardt Du Bois, Gustave Flubert, Gérard Labrunie Nerval gibi yazarlara ait eserlerdir. Doğu'ya dair incelemelere konu olan anılara ilişkin en bilinen örnek İngiliz bir diplomat olan eşine İstanbul'daki görevi sırasında eşlik eden Lady Mary Wortley Montagu tarafından yazılan mektuplardır. Ingres de bu mektuplardaki metinlerden etkilenen ve eserlerini oluştururken buradaki betimlemelerden yararlananlar arasındadır.

Türk Hamamı adlı resminde bir hamam ve bu hamamda vakit geçiren figürler tasvir edilmiştir. Figürlerin yerleşimi ve perspektifin kullanımı izleyiciye derinlik hissi vermektedir. Ressam bu çalışmada yumuşak ve pastel renk tonlarını tercih etmiştir. Işığın kullanımı figürlerin vücut hatlarını vurgulamaktadır. Türk Hamamı tablosu aynı zamanda 19. yüzyılın Fransız Sanat Akademisi'nin de bir ürünü olarak da okunabilir. Zira Ingres, yaşadığı dönemde klasik sanatı ve akademik tarzı savunmuştur ve

eserlerinde bu tarzın prensiplerine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Türk Hamamı da bu bakımdan, döneminin sanat anlayışını yansıtan önemli bir örnek olarak ele alınabilir.

Batı'nın Doğu'ya bakış açısının bir yansıması bakımından incelendiğinde ise bu eser, Batı'nın Doğu'ya yönelik üstünlük duygusunu ve egzotizmi nasıl kullandığını gösterir.

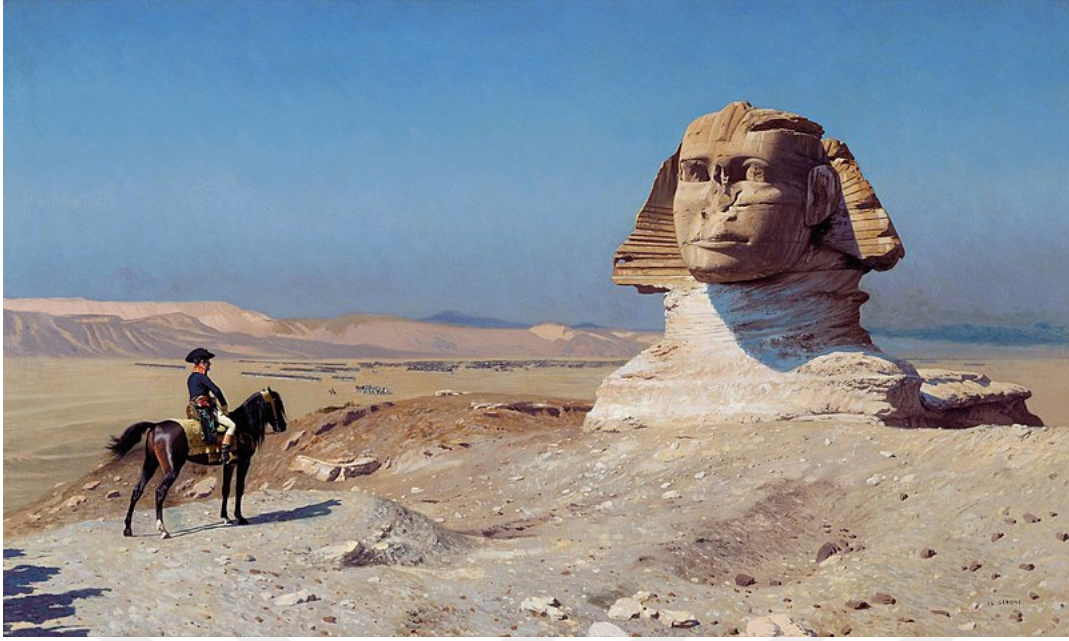


Görsel 3.3 : Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814.

Ingres'in "Büyük Odalık" adlı eserinde de benzer anlayışa rastlamak mümkündür. Renk paleti ve ışık kullanımı, yumuşak tonlar ve detaylı ışık-gölge efektleri, figürlerin hacim ve derinlik hissini vurgulamaktadır. Ingres, renk ve ışıkla figürlerin anlatısını güçlendirmekte ve duygusal etkiyi yükseltmektedir.

Kültürel ve tarihsel bağlamda incelediğimizde her iki tablo da, Batı'nın Doğu üzerindeki fantezilerini, kadın bedeni üzerinde egemenlik kurma ve gizli/yasak olana erişim elde etme arzusu üzerinden eril bir bakışla yeniden üretir. Bu resimlerde Batılı figürler yer almaz zira izleyici "etken" olup Doğu'yu "dikizleyen" "hükmeden" tarafında olmayı tercih etmektedir. Yavuz, konuya şu alıntı ile değinmiştir: Lewis (1996), gizli olanın erotikleştirilmesinin iki sebebinin bulunduğunu vurgular: "Müslüman kadınların yasaklanmış yüzleri ve bedenlerini görmek ve bir erkeğin birden fazla kadının üzerindeki sahiplenmesinin fantezisi" (Yavuz, 2020, s.206).

Jean-Léon Gérôme'un "Bonaparte Sfenks'in Önünde" tablosu da Oryantalist resme iyi bir örnektir. Tabloda, Napolyon Bonapart'ın 1798'de gerçekleştirdiği Mısır Seferi sırasında yaşanan önemli bir olayı resmetmektedir.



Görsel 3.4 : Jean-Léon Gérôme, Bonaparte Sfenks'in Önünde, 1886.

Napolyon, Mısır'ı Osmanlı İmparatorluğu'ndan alarak Doğu Akdeniz'in kontrolünü ele geçirmeyi amaçlamıştır ve Mısır Seferi hem askeri hem de kültürel olarak büyük etkiye sahip olmuştur. Çünkü Batı dünyası için antik Mısır'ın zenginliği ve gizemliliği büyük bir ilgi kaynağı olarak görülmüştür.

Resim incelendiğinde öncelikle kompozisyonu dikkat çekmektedir. Fransız generallerinden biri olan Napolyon Bonapart, Mısır'ı işgal ederken keşfedilen antik Sfenks'in önünde heybetli bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, güç ve otoriteyi vurgularken, Napolyon'un zaferini ve büyüklüğünü yüceltmektedir.

Aynı zamanda İmparator Napolyon Bonapart'ın antik Mısır kültürüne olan ilgisini yansıtmaktadır. Bonapart, Sfenks'in önünde durarak hem güçlü liderlik vasfını hem de antik medeniyetlere olan hayranlığını gösterir. Bu tema, 19. yüzyılda Orta Doğu'ya ve antik medeniyetlere duyulan ilgiyle de bağlantılıdır.

Yunan mitolojisinde başı kadın, bedeni aslan, kanatları kartal ve kuyruğu yılan olarak tasvir edilen Sfenks, kötü şans, şeytan, canavarımsı bir yaratık olarak tanımlanır. Resim tipik ikili (pozitif/negatif) yaklaşımın örneğidir: Napolyon, Oedipus'un bilgelik ve zekasıyla yendiği Sfenks'in karşısında ehlileştirdiği atı ve arkasında gölgesi duran ordusuyla belirir. Kadınsı olan ve vahşi bedeni ehlileştirilmemiş bir aslan olan böylesine bir yaratık karşısında Napolyon, Mısır'ın politik ve kültürel göstergelerine karşı sahiplenme ve zafer içgüdüsüyle bakar. (Yavuz, 2020, s. 208-209)

Bu durumda resimdeki ögeler Doğu'nun temsil ettiği “vahşiliği” ve “ehlileştirilmemişliği” vurgularken, rasyonel bir akıl tarafından zapt edilmesi gereken bir düzeni de sembolize eder. (Yavuz, 2020, s. 209)

3.1.2. Oryantalist fotoğraf anlayışı

Fotoğrafın icadı, insanlık tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. İlk fotoğraf, 19. yüzyılın başlarında Joseph Nicéphore Niépce tarafından çekilen ve Le Gras'daki evinin penceresinden dışarıdaki manzaranın görünümü yansıtan fotoğraftır.

Ancak fotoğrafın icadı, tek bir olayın sonucu değil, uzun bir sürecin ürünüdür. Bu süreç, teknolojik gelişmelerin, bilimsel araştırmaların ve sanatsal keşiflerin birleşimiyle gerçekleşmiştir. Optik biliminin ilerlemesi, görüntüyü sabitleme yöntemlerindeki gelişmeler, ışığa duyarlı malzemelerin keşfi ve mekanik aletlerin kullanımındaki ilerlemeler, fotoğrafın ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır.

Fotoğrafın icadı, insanların zamanı ve anıları kaydetme, dünyayı keşfetme ve iletişim kurma biçimini kökten değiştirmiştir. Fotoğraf, görsel hafızanın bir parçası haline gelerek kültürel ve tarihsel belleğin önemli bir unsuru haline gelmiştir.

Fotoğrafın icadıyla birlikte, insanlar artık gördüklerini doğrudan kaydedebilme ve başkalarıyla paylaşabilme olanağına sahip olmuşlardır. Bu da, bilimin ve sanatın yanı sıra iletişim ve belgeleme alanlarında da devrim niteliğinde bir değişikliğe yol açmıştır.

Fotoğrafın icat edildiği dönem, sanatta Oryantalizm akımının baskın olduğu, bilimde ise Pozitivizm ilkelerinin geçerliliğinin kabul edildiği bir dönemdir. Fotoğrafın icadı, öncelikle binlerce yıllık kümülatif bir bilgi birikiminin sonucu olarak elde edilmesi hasebiyle bilimsel bir buluş olma anlamında heyecan yaratmıştır. Başlangıçta, resmin sahip olmadığı bilinen “gerçeği birebir kaydedebilme” yetisine fotoğrafın sorgusuz sualsiz olarak sahip olduğu düşünülmüştür, bu nedenle fotoğraf kısa zamanda bir iletişim aracı olarak kullanılır hale gelmiştir.

...fotoğrafın temsil deneyimi olarak, en çok yararlandığı kaynak oryantalist resim geleneği olmuştur. Özellikle, arkeolojik mekân temsillerinin, coğrafi manzara betimlemelerinin fotografik örneklerinin, çağdaşı ile benzerlikleri fark edilmektedir. Aynı biçimde erken dönem etnografik ve antropolojik fotoğraf türlerinde de benzer bir temsil geleneğinin izlerine rastlamak mümkündür. ...çağdaşı oryantalist resim karşısındaki en önemli zaferi gerçekliği temsil etmesindeki tartışmasız üstünlüğü

olmuştur. Bu nedenle 19. yüzyıl entelektüel eğilimi çerçevesinde, ki bu daha çok pozitivizm kavramı içerisinde değerlendirilebilir, aracın bu yönüne vurgu yapılması ve hatta bu özelliğinin idealize edilmesi kaçınılmaz olmuştur. (Hepdinçler, 2006, s.76)

Bu bağlamda fotoğraf, sahip olduğu “su götürmez” ikna edicilik ile başta antropoloji olmak üzere, birçok alanda, Oryantalizm’in erekleri doğrultusunda kullanılmaya elverişli bir temsil aracı olarak görülmüştür. Batı toplumunun belleğinde oluşturulmaya çalışılan “öteki” imgesinin yaratılması sürecine hizmet etmesi sağlanarak, yoğun biçimde kullanılmıştır.

İktisadi bakımdan güçlenen Avrupalı toplumlar, fotoğrafa büyük ilgi göstermiştir. Mısır, Çin, Hindistan gibi birçok bölgenin kültürüne, topografyasına, mimari yapılarına, arkeolojik varlıklarına, kent yaşamına dair kareleri görmek istemiş, fotoğraf albümleri için harcama yapmaktan sakınmamışlardır.

Batı’nın komşusu durumuna gelmiş olan Osmanlı Devleti de Oryantalist bakış açısının izlediği bir “nesne” haline gelmiştir. Doğu’yu tek tipleştirme çabası içinde olan bu bakış açısına göre, Osmanlı, oluşturulmaya çalışılan imajın bir temsilcisi konumunda olmuştur. Oryantalist anlayışa göre Batı insanlığın iyi ve pozitif olan yanlarını temsil ederken, Doğu’ya ise olumsuz çağrışımları olan nitelikler yüklenmeye çalışılmıştır. Üretilen hayali sınırlar ve ayrımlar içerisinde sıkıştırılmaya çalışılan “Doğu” bu tabir ile, aslında coğrafi olarak ifade ettiğinin çok ilerisinde sınırlara ulaşmıştır. Batı’nın kendisinden uzak ve farklı konumlandırarak ötekileştirmeye çalıştığı tüm coğrafyalar için kullanılmaya başlanmıştır. Bu sınırlara Doğu Asya ve Kuzey Afrika da dahil olmuştur. Batı, çizilen bu hayali sınırlar içerisinde kalan kültürlerle kendileri arasında sürekli olarak bir “ikilik” yaratmaya çalışmıştır. Yaratılan ikiliğin bir tarafında, gelişmişlik anlamında kendini çok “ileri” bir pozisyona konumlandıran Batı, Doğu’yu gelişmişlikten uzak ve “geri” olarak nitelemeye devam etmiştir. Askeri ve ekonomik alanlarda yaptıkları müdahaleleri meşru göstermek için, sanatı, edebiyatı ve bilimi kullanarak bu algıyı pekiştirmek istemişlerdir. Doğu toplumlarının kendisi için neyin doğru olduğunu düşünüp ayırt edemeyeceğini ve “ilerleme” planları yaparak bunları uygulamaya alamayacağını savunabilmek için, “öteki” olarak konumlandıkları insanlara, “tembellik” “mantık çerçevesinde düşünüp değerlendirme yapamama” “rasyonel davranamama”, zamanın getirdiği gelişmeler karşısında doğru pozisyon alabilecek esnekliğe sahip olamayacak kadar “katı olma” gibi özellikler yüklemişlerdir. (Gülaçtı, 2018)

Bu nedenle Osmanlı'ya dair fotoğraf çalışmaları yürütülürken “egzotik” ve “mistik” ögelere sıklıkla yer verilerek, üretilen savların doğrulanmasına ilişkin kanıt oluşturabilmek amaçlanmıştır

Bu niteleme ve “ötekileştirme” çalışmalarının temelinde, söz konusu kültürlerle ait ekonomik varlıklar üzerinde ve bu toplumların siyasi yaşamlarına dair söz sahibi olmaya çalışma amacı yatmaktadır. Yürütülen sömürgecilik faaliyetlerini meşru kılma gayesi ile, kendilerine müdahale edilmediği takdirde bu toplumların her zaman “barbar” olarak kalacakları ve asla gelişemeyecekleri algısı yerleştirilmeye uğraşılmıştır.

Oryantalist anlayış doğrultusunda gerek gezi notları gerek bilim insanlarının elde ettiği yazılı ve sözel veriler, gerekse de belgeleme amaçlı kullanılan fotoğraflar bir araya getirilerek, uluslararası çapta sergiler düzenlenmiş, Batı'nın oluşturduğu Doğu imgesi belleklere kalıcı olarak yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada, fotoğrafa yüklenen “kanıt olma” özelliğinden yoğun şekilde faydalanılmıştır.

Oryantalist fotoğraf anlayışı ile üretilmiş fotoğraflar, o dönem yoğun ilgiyle karşılanan kartpostallara konu olmuş, bu kartpostallar yabancılar tarafından yoğun talep görmüştür.

Fransa kaynaklı bir buluş olan fotoğrafın Doğu'da yayılmasına, maceraperestler, yazarlar, arkeolojik kalıntılarla ilgilenenler, ressamalar, mimarlar tarafından öncülük edilmişti. Bunlar daha önce gravürlerden tanıdıkları ilginç görüntüleri, yeni icad olan bu yetenekli kutular ile kalıcı hale getirmek istediler ve çevrenin meraklı bakışları arasında her şeyi çekmeye çalıştılar. Fotoğraf baskıları ve albümler, 1860 yıllarında, bugün gidilen turistik yerlerin posta kartlarını alır gibi alınıyordu ve bu kartlar arasında devrin Osmanlı Devleti'nden çok sayıda görüntüler vardı. (Önen, 2016, s. 29)

Oryantalist dönemde üretilen Osmanlı fotoğrafları, Batı'nın Doğu'yu sınıflandırma ve anlamlandırma çabalarıyla sıkı bir ilişki içindedir. Batı, Doğu'yu genellikle egzotik, gizemli ve barbar olarak algılamış ve bu algılarını pekiştirmek amacıyla çeşitli mecralarda temsil etmeye çalışmıştır. Oryantalist fotoğraflar, bu temsillerin bir yansıması olarak görülmelidirler.

Batı'nın Doğu'yu sınıflandırma çalışmaları, çoğunlukla Doğu'yu Batı'nın kendi kültürel ve siyasi egemenlik çerçevesine oturtma girişimlerini içermiştir. Bu, Doğu'nun Batı standartlarına göre değerlendirilmesi, kategorize edilmesi ve kontrol edilmesi anlamına gelmektedir. Oryantalist dönemde, Batılılar Doğu'yu

sınıflandırmak için Pozitivist bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu yaklaşım, Doğu toplumlarının, kültürlerinin ve medeniyetlerinin objektif olarak incelenebileceğini ve sınıflandırılabilirliğini öne sürmüştür. Fotoğraf da, bu sınıflandırma çabalarının bir aracı olarak kullanılmıştır.

Pozitivist görüşlerin etkisi altında, Oryantalist dönem Osmanlı fotoğrafları genellikle Doğu'yu "bilimsel" bir şekilde betimlemeye çalışmıştır. Fotoğraflar, Osmanlı toplumunu, mimarisini, giyim kuşamını ve günlük yaşamını belgelemek ve sınıflandırmak için kullanılmıştır. Ancak, bu belgeleme süreci genellikle Batı'nın önceden belirlenmiş normları ve standartlarına göre gerçekleştirilmiştir.

Oryantalist dönem Osmanlı fotoğrafları aynı zamanda Doğu'nun "gerçekliğini" ve "doğasını" keşfetme çabalarının bir parçası olarak sunulmuştur. Fotoğraflar, Doğu toplumlarının ve kültürlerinin "nesnel" bir şekilde incelenebileceğini ve anlaşılabilirliğini ima etmiştir. Ancak, bu "nesnel" bakış açısı genellikle Batı'nın Doğu'ya egemen olduğu ve Doğu'nun Batı'nın standartlarına uygun olmadığı varsayımıyla gölgelenmiştir.

Oryantalist dönem Osmanlı fotoğrafları genellikle Osmanlı İmparatorluğu'nu egzotik, eski ve geri kalmış bir yer olarak betimlemiştir. Fotoğraflar, Osmanlı halkını ve kültürünü Batı'nın gözünde önceden oluşturulmuş imgeye uygun olarak "romantize edilmiş" veya "barbar" olarak tasvir edebilmişlerdir. Bu fotoğrafların Batılı izleyicilere Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'nın uygarlık standartlarına uygun olmadığını ima eden öğeler içerdiği dikkat çekmektedir.

Ayrıca, Oryantalist dönem fotoğraflarının, Batı'nın Doğu'ya olan üstünlük duygularını pekiştirmek ve Doğu'nun Batı'nın gözetimindeki "medenileştirme" çabalarını haklı çıkarmak için kullanılmış olduğu göze çarpmaktadır. Bu tür fotoğraflar, Doğu'yu Batı'nın "misyonerlik" rolünü yerine getirmesi gereken "geri" veya "vahşi" bir toplum olarak tasvir etme misyonunu yüklenmişlerdir.

Bu nedenle, Oryantalist dönem fotoğrafları, Batı'nın Doğu'yu sınıflandırma ve kontrol etme çabalarının bir parçası olarak incelenebilmektedir. Bu fotoğraflar, Doğu'nun Batı'nın egemen kültürel ve siyasi çerçevesine uygun olarak temsil edilmesini sağlamak amacıyla kullanılmaya uygun şekilde üretilmişlerdir.

Önceleri edebiyat, ardından resim sanatı ile betimlenmeye çalışılan Osmanlı'nın, 19 yy. itibari ile fotoğraf çalışmalarının da konusu haline gelmesini takiben, gerek

yabancı fotoğrafçıların Osmanlı topraklarına gelerek yürüttüğü çalışmalar vasıtasıyla, gerekse Osmanlı'da yerleşik (Osmanlı tebaası olan) fotoğrafçılar eliyle Oryantalist fotoğraf örnekleri bol miktarda üretilmiştir.

İstanbul örneği göz önüne alındığında ilk fotoğrafhanelerin fotoğrafın keşfinden hemen sonra açılması ve halkın bu yeni keşfe gösterdiği ilgi kültürler arası alışveriş, iddiasını desteklemektedir. Ancak bu dönemde gözlemlenen bir olgu, yerel fotoğrafçıların sayısının Batılı fotoğrafçılara göre azlığıdır. Bu nedenle Batılılar tarafından çekilen çok sayıda fotoğraf, fotoğrafçıların anavatanlarına geri dönmüştür. ...19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafa yönelen yoğun bir ilginin varlığından söz etmek mümkünse de, Müslüman çoğunluğun fotoğraf üretimi sürecine katılmada isteksiz olduğu gözlemlenmektedir. Türkiye'de ilk Müslüman fotoğrafçılar 1920'li yıllarda faaliyet göstermişlerdir. 19. yüzyılda Osmanlı fotoğrafçıları Basil Kargopulous ve Pascal Sebah gibi Ortodoks Hristiyan kökenli ya da sonradan Müslümanlığı seçen Abdullah Biraderler gibi Ermeni kökenli fotoğrafçılardan oluşmaktadır. (Hepdinçler, 2006, s. 78)

II. Abdülhamid Dönemi'nde padişahın isteği doğrultusunda Yıldız Fotoğraf albümleri oluşturulmuş, Pascal Sebah, Vassilaki Kargopoulo, Abdullah Biraderler gibi dönemin ünlü fotoğrafçıların uzun dönem yaptıkları çalışmalar sonucunda binlerce kare bu albümlere girmiş, dünya çapındaki birçok fuarda tanıtım amaçlı olarak kullanılmışlardır. (Özdağ, 2013)

Yıldız Fotoğraf Albümleri'nin hazırlanması 13 yıl sürmüş, 1700 fotoğrafın yer aldığı toplam 51 albüm meydana getirilmiştir. Saray tarafından desteklenen bir proje olması hasebiyle hem yüksek bütçeye sahip olabilmiş hem de dönemin devlet politikasının izlerini sürmüştür. Osmanlı'nın Oryantalist anlayışla üretilmeye çalışılan imgenin aksine, yoğun biçimde Batılılaşma yolunda olduğu vurgulanmaya çalışılmış, "hasta adam" etiketine karşı argüman geliştirilmeye uğraşılmıştır. Yine bir fotoğraf projesi olan, Osman Hamdi Bey, Marie de Launay ve Pascal Sebah tarafından yürütülen Elbise-i Osmaniye de Viyana fuarı başta olmak üzere uluslararası fuarlarda Osmanlı İmparatorluğu'nu "gerçek" anlamda tanıtmaya amaçlı oluşturulmuş, geleneksel Oryantalist imgelerin Doğu'yu homojenleştirme eğilimine karşı çıkarak kendi geleneksel ancak heterojen kimliğini savunma iddiasında olmuştur. (Hepdinçler, 2006)

Öne sürdükleri iddiaların özgünlüğe rağmen her iki çalışma, çağdaşlarının ürettiği temsil pratiklerini özgünleştirmek yerine, tamamen Batı'nın ürettiği

temsil biçimlerini içselleştirerek sunmuşlardır. Batılı izleyiciyi hedef alan bir temsil pratiği çerçevesinde temsile hâkim olan benzerlik bir ölçüde anlaşılır görünmektedir. Ancak, daha büyük ölçüde bu temsil pratiğine etkin olan, Batı egemenliğinin içine hâlihazırda yerleşmiş olan Batı oryantalizmidir. Bu eğilim Osmanlı'yı, karşıt bir ilişkisellik içerisine mahkûm edeceği bir söylemsel kategoriye ve temsil biçimine dönüştürmüştür. (Hepdinçler, 2006, s. 189)



Görsel 3.5 : Sebah&Joallier, Osmanlı Giysili Kadınlar ve Erkekler, (1890 Civarı).

Sebah&Joallier stüdyosunda üretilmiş olan Görsel 3.5'te, kadın ve erkekler geleneksel “tipik” Osmanlı kıyafetleri içinde fotoğraflanmıştır.

Erkekler şalvar ve sarıktan oluşan giysiler içindedir, kılıç ve bıçak taşımaktadır, ayrıca Oryantalist bakışın kullanmayı en sevdiği imgelerden olan tütün ürünlerini tüketirken gösterilmişlerdir. Kadınlar ise işlemeli elbiseleri ile yine sözde geleneksel şekilde resmedilmeye çalışılmışlarsa da, o dönemde Müslüman kadınların erkeklerle bir araya gelerek fotoğraf çektirmesi, özellikle bu fotoğraflarda başı açık şekilde yer alması, bu fotoğrafların erkek bir fotoğrafçı tarafından oluşturulması mümkün değildir. Fotoğraflarda yer alan ve Müslüman olduğu belirtilen kadınlar, gerçekte gayrimüslim azınlığa mensup olan kadınlar ya da seks işçileridir. Bu kadınlar genellikle ücret karşılığı kamera karşısına geçmişler ve bir mizansen içerisinde poz vermişlerdir. (Gülaçtı, 2018)



Görsel 3.6 : Abdullah Biraderler, Doğulu Kadın Tasvirleri.

O dönemde Müslüman kadınların stüdyo ortamında poz vermesi mümkün olmadığından, gayrimüslim tebaadan ya da ücret karşılığı fotoğrafını çekebildikleri modellerden birini bulamadıklarında, Görsel 3.6’da izlenebileceği gibi, erkek modellerin kadın giysileri giydirilerek objektif karşısına oturtulduğu durumlar da yaşanmıştır. Batılı izleyicinin aradığı “mistik” “egzotik” “düşsel” kurgu var olduğu sürece, fotoğrafta yer alanların erkek olduklarının vücut anatomilerinden anlaşılıp anlaşılmayacağı üzerine düşünülmediği anlaşılmaktadır.



Görsel 3.7 : Sébah & Joaillier, Türk Kadını Fotoğrafi.

Yine dönemin Oryantalist bakışını yansıtan fotoğraflarda sık karşılaşılan sedef kakmalı sehpa, halı, cezve, tef gibi unsurlar göze çarpmaktadır. Bunlar oluşturulmaya çalışılan Doğu imgesine ait olduğu varsayılan “egzotik” öğeler olarak fotoğrafa dahil edilmişlerdir.

Oryantalist fotoğraflarda Osmanlı kadını, olduğu gibi değil, olması arzu edildiği şekilde gösterilmiştir. Önceden Osmanlı topraklarına gelmiş olan gezginler kuşağı, bir Doğu imgesini Batı toplumlarının belleğine işleyerek bir beklenti yaratmıştır. Kadının cinsel yönünün ön plana çıkarıldığı, zaman zaman peçe ve çarşaf arkasında bırakılsa da çekiciliğinden bir şey kaybetmeyen, gizemli Doğulu kadın imgesini arayan Batılı için, gerçeğe uygun olup olmadığına bakılmaksızın, bu beklentiye karşılamaya yönelik görseller üretilmiştir. Osmanlı kadınları genellikle “geleneksel” olarak nitelenen kıyafetler içinde, sıklıkla bir halı ya da kilim üzerindeki yumuşak minderlere uzanmış biçimde, rahat tasasız bakışlarla hayallere dalmış halde görüntülenmiştir.

İşlemeler, sedef kakmalı sehpalar, nargileler, ibrikler, tespih, kahve fincanı, vazo ve çiçekler yine dönemin vazgeçilmezleri olarak fotoğraf karelerinde yerlerini almışlardır. Bu öğelerden Osmanlı ve Doğu ile ilgili oluşturulmuş egzotik kimliğin pekiştirilmesi amacıyla sık sık yararlanılmıştır.

Dans eden odalıkların, tüller içinde poz veren cariyelerin ve uzaklara bakan genç kızların fotoğrafları bu arka planda çekildi. Bu kurgulanmış stüdyo fotoğrafları, fotoğrafın gerçeklikle ilişkisinin kırıldığı noktadır. Oryantalist tabloları olduğu gibi gerçekte var olmayan karakterler, stüdyolarda yeniden canlandırılıp Batılıların beğenisine sunulmuştur. (Ç. Coşkun, 2015)

Fantezi nesnesi durumuna getirilmek istenen Doğulu kadın imgesinin inşa edilmesine en çok hizmet eden unsurlardan biri de harem fotoğrafları olmuştur. Oryantalist dönem harem fotoğrafları, Batılı izleyicilere Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan hayatın egzotik ve gizemli bir tasvirini sunmuştur. Bu fotoğraflar genellikle Batı'nın gözünde "doğulu kadınların gizemli dünyası"nı temsil etmek üzere çekilmiştir ve Osmanlı harem yaşamına dair birçok yanlış bilginin yerleşmesine neden olmuştur.



Görsel 3.8 : Abdullah Biraderler, Türk Kadını Fotoğrafı.

Oryantalist dönem harem fotoğrafları, gerçekliği ortaya koymaktan çok, Batılıların Osmanlı İmparatorluğu'na ve Doğu'ya dair sahip oldukları stereotipleri yansıtmıştır. Bu stereotipler, haremde yaşayan kadınları bir tür “egzotik, gizemli ve cinsel nesne” olarak görme eğiliminde olan Batılı izleyicilerin zihninde şekillenen imgeyi pekiştirme görevi üstlenmiştir. Bu pekiştirmeyi gerçekleştirebilmek için stüdyo ortamlarında “sahneler” oluşturulmuştur. Bu sahnelemelerde haremdeki kadınlar, genellikle mücevherlerle süslenmiş, rengarenk ve gösterişli kıyafetler giymektedirler,

pasif, etkisiz ve erkeklere hizmet eden varlıklar olarak tasvir edilmişlerdir. Bu da dönem fotoğraflarının, Batılı izleyicilerin zihnindeki cinsiyet rolleri ve güç ilişkileri hakkında kökleşmiş olan Batı normlarına uygun bir şekilde inşa edildiğini göstermektedir.



Görsel 3.9 : Sebah&Joaillier, Haremde Güzeller.

Görsel 3.9’da ilk göze çarpan, üçgen bir kompozisyon oluşturacak şekilde konumlandırılmış kadınların arkasındaki kafes görselidir. Stüdyoda çekilen bu fotoğraf oluşturulurken arkaya yerleştirilen kafes, harem ile ilgili önceden edinilmiş olan “yasak” “mahrem” gibi öğeleri pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Diğer Oryantalist resim ve fotoğraflarda karşımıza çıkan sedef kakmalı sehpa, Doğu’ya özgü halı, kadınların üzerinden adeta akıyormuş izlenimi veren akışkan yapıda giysiler, vurgulanan kıvrımlar, nakış işlemeli başlık, nargile, oluşturulan Doğu ve harem imgesine bir kanıt oluştururcasına sıkça kullanılmıştır. (Gülaçtı, 2018)

Alımlayıcının zihninde yaratılmaya çalışılan fantezi dünyasına hizmet etmek adına, gerçeklikten uzaklaşmış, izleyiciye “neyi görmek istiyorsa o” sunulmak istenmiştir.



Görsel 3.10 : Sébah&Joaillier, Haremde Dinlenen Kadınlar.

Kadınların daha çok yatay pozisyonda poz vermeleri de, yine Doğu kadınları üzerinde Batı'nın tahakküm fantezilerini destekler niteliktedir. Dikey bir iktidar karşısında yatay bedenlerin yer aldığı kareler, Batı toplumunun zihnindeki cinsel arzuların tatmin edilmesi için özellikle oluşturulan kompozisyonlardır.



Görsel 3.11 : Sébah&Joaillier, Harem'de Müzik Yapan Üç Kadın.

Oryantalist dönemde üretilen fotoğraflardaki erkek figürü de incelemeye değer bir konu oluşturmaktadır. “ ...Osmanlı Devleti'nin yarı-sömürgeleştirilmesini kolaylaştırmak ve bunu 'gerekli' göstermek için Osmanlı iş gücünü oluşturan erkek imgesini belirgin kodlara sahip 'tip' fotoğrafları ile sınıflandırmaya çalışmıştır” (Gülaçtı, 2018, s. 105).



Görsel 3.12 : Sébah & Joaillier, Kahvehane.



Görsel 3.13 : Guillaume Berggren, Bir Türk Kahvehanesinin İçi.

Kahvehane fotoğrafları, bu anlayışı kanıtlayan başlıca örneklerdendir. Kahvehane kültürü, öncelikle “erkeklerle özgü” bir kamusal alan olarak karşımıza çıkar, bu özelliği nedeniyle kahvehaneler, kadınların yer aldığı fotoğraflarda kullanılan ya da kurgulanan mekanların aksine, dışarıdan bir gözün gözlem yapabileceği alanlardır. Bu

fotoğraflarda yine önceki örneklerde vurgulanmak istenen “miskinlik” teması “aylaklık eden erkek imgesi” üzerinden pekiştirmek istenmiştir. Döşemeyi oluşturan taşlar bozuktur, içinde bulunulan kahvehane son derece kirlidir, sarık ve fes giymiş, tavla oynayan, nargile içen erkekler, söz konusu ortamlarda tembellik eder halde betimlenmiştir. Bu fotoğraflarda oluşturulan mizansenler, her ne kadar “doğal” bir atmosferde çekilmiş izlenimi yaratmaya çalışıyor olsa da, günlük hayatın doğal akışında yakalanması mümkün olmayan karelerdir. Zira dönemin fotoğraf makinelerinin sahip olduğu teknoloji, uzun pozlamayı mecburi kılmaktadır, bu da “habersiz” fotoğraf çekmeyi imkânsız hale getirmektedir. (Gülaçtı, 2018)

Osmanlı’nın geri kalmış olduğunu vurgulamak için faydalanılan bir diğer unsur, Batı’nın ilkel olarak kabul ettiği meslekleri icra eden erkeklerin yer aldığı fotoğraflardır. Sokak satıcılığı gibi meslekleri yürütmekte olan söz konusu figürler, satmakta oldukları mallar, kullandıkları eşyalar ve giymiş oldukları giysiler ile adeta Batı toplumları zihninde yaratılmak istenen “geri kalmış toplum” imgesinin görselleşmiş hali gibidir.



Görsel 3.14 : Pascal Sébah, Simit Satıcısı.

Pascal Sebah'ın stüdyo ortamında çekmiş olduğu “Hamal” fotoğrafında (Görsel 3.15), erkek figür büyük ve ağır bir sandığı sırtında taşıırken görülmektedir. Geleneksel Osmanlı kıyafetleri giymiş olan hamalın yüz ifadesi, çektiği fiziksel zorluğu ve yorgunluğu ortaya koymaktadır. Hamalın giydiği kıyafetler, dönemin işçi sınıfının giyim tarzını yansıtır; zorlayıcı fiziksel işler yapan insanlar için kalın kumaştan yapılmış giysiler giymektedir. Doğu'daki yaşamın zorluklarını ve yoksulluğunu vurgulayan bu tür imgeler, Batı'da Doğu'nun geri kalmış ve ilkel olduğu düşüncesini pekiştirir. Bu tür görseller, Batılıların Doğu'yu nasıl algıladıklarına dair ipuçları verir. Oryantalist bakış açısıyla çekilmiş bu tür fotoğraflar, Doğu'yu ve Doğulu insanları stereotiplerle ve önyargılarla tasvir etmektedir. Bu görsel, Batılı izleyicilere Doğu'nun sadece yoksulluk ve zorluk içindeki yüzünü sunar ve bu da oryantalist bir bakış açısının bir göstergesidir.

Doğulu mesleklerle dair fotoğraflar, Doğu'nun herhangi bir endüstri ürünü ya da özel bir teknolojinin kullanılmasını gerektirmeyen mesleklerine işaret etmesi nedeniyle, “geri kalmış” Doğu imgesinin zihinlerde sağlamlaştırılmasına yaramış, Doğu üzerinde kurulmak istenen Batı tahakkümünü meşru kılmak adına bir araç olarak kullanılmıştır. (Gülaçtı, 2018)



Görsel 3.15 : Pascal Sébah, Hamal.

“Batı ve Doğu şehirlerini birbirinden ayıran en önemli özellik burgher kimliğinin ortaya çıkmış olmasıdır. Burgher bağlarından kopmuş özgür bireyi temsilen kullanılmıştır. Bu yaklaşıma göre, bu özgür bireyler sosyal dayanışma sergileme becerisine sahip, kendi şehirlerine özgü yasa yapabilen ve kendi özerk idari kurumlarını oluşturabilmiş şehirlilerdir” (G. Yılmaz, 2014, s. 73). Osmanlı şehirlerinde yaşayan bireyler ise, Oryantalist dönem fotoğraflarında bu tanıma uyacak şekilde tasvir edilmemişlerdir. İlkel işlerle uğraşan, barbar, tembel ve zamanda donup kalmış bireyler olarak imlenmişlerdir.

Oryantalist anlayışla üretilen fotoğraflarda sıklıkla, azınlıkta kalan ya da toplumun dışına itilmiş insanlar da görüntülenerek, Batı’nın pozitif anlamda tüm değerlere sahip olduğu, Doğu’nun ise “negatif” ve “ilkel” özellikler barındırdığı savı desteklenmek istenmiştir. Bu fotoğraflara konu edilen “tipler”den en fazla öne çıkanlar çingeneler ve dilenciler olmuştur. (Gülaçtı, 2018)



Görsel 3.16 : Sébah & Joaillier, Çingeneler.

Çingeneler, neredeyse her toplumda “ötekileştirilen” topluluklar arasında yer almışlardır, bu nedenle bir toplumla ilgili “ötekilik algısı” güçlendirilmek istendiğinde, fotoğraflara konu edilmeleri söz konusu olmuştur. Stüdyo ortamında çekilmiş bir kare olan Görsel 3.16’da mizansen gereği, bir çingene çadırının önündeki iki kadını tasvir etmektedir. Fotoğrafın alt köşesinde "Sébah & Joaillier" ibaresi

bulunmaktadır, bu da fotoğrafın ünlü fotoğraf stüdyosunda çekildiğini göstermektedir. Çadır, fotoğrafta göçebe yaşam tarzını simgelerken, yerde görülen nesneler (su kapları, sepetler) onların gündelik yaşamına dair göndermelerde bulunmaktadır. Fotoğraftaki kadınlar, Batılı izleyicilere egzotik ve gizemli görünmektedir. Bu tür imgeler, bir kez daha Doğu'nun Batı'dan ne kadar farklı olduğunu vurgulamakta ve bu farklılığı egzotik bir cazibe olarak da sunmaktadır. Bu durum, Doğulu insanları basitçe egzotik özneler olarak görme eğilimini pekiştirmektedir. Sahnelenmiş kompozisyonlar, gerçek yaşamdan ziyade sanatçının veya fotoğrafçının hayalindeki Doğu'yu temsil etmektedir.

Bu yaklaşımın şehir fotoğraflarında da kendini göstermeye devam ettiğini söylemek mümkündür.

‘Doğu’ şehri de benzer bir şekilde batı şehrinde bulunan hiçbir özelliği bulundurmeyen bir mekân olarak ortaya çıkmıştır veya batılı özellikler orada sadece kısa süreli olarak ve ilkel bir formda kendini gösterir. Gerçekte şehir olmayan bir yapıdır. Bu sebeple bu tanımlayıcı şehrin yeri haritada bile gösterilmemektedir.

...Doğu şehrinin Çin’de mi, Osmanlı İmparatorluğu’nda mı, yoksa Osmanlı harici bir İslam toplumunda mı olduğu bilinmemektedir. Bu son derece genelleyici tanımlarıyla Avrupa’nın dışında bulunan ama gerçekte şehir olmayan bir yapının tasvir edilmesidir. (Yılmaz, 2014, s. 75)

Dönemin fotoğrafçıları çeliğin ve betonun yoğun olarak kullanıldığı Pera bölgesindeki binalar gibi, Modernizm etkisinin Osmanlı içerisinde yayılmaya başladığını gösteren yapılar yerine, ahşap, yıkılacakmış gibi görünen evleri ve bakımsız, kırık döşeme taşlarıyla kaplı olan, dar sokakları fotoğraflamayı tercih etmişlerdir. Burada “geri kalmışlık” ve “ötekilik” etiketlerine dair kanıt sunulma çabasında oldukları fark edilebilmektedir. (Gülaçtı, 2018)

Aynı zamanda, cami, pazar yeri, hamam, çeşme gibi “tipik” olarak sınıflandırmaya tabii tuttıkları yapı ve mekanların fotoğraflarını çekerek, kodlamak istenen “öteki” tanımını pekiştirme gayretinde olmuşlardır. Dini öğelere sık sık yer vererek hayallerinde oluşturdukları “mistik bir diyar olarak Doğu” imgesini kuvvetlendirirken, aynı zamanda karmaşa ve düzensizliği vurgulayan kareler oluşturmaya gayret ederek “gelişmemişlik” vurgusunun bir kere daha üzerinde durmaya çalışmışlardır.

Dönem fotoğraflarında, özellikle Arap bölgelerindeki şehirler ile ilgili geri kalmışlık olgusu vurgulanmıştır. Raymond’a (1982) göre “16. yüzyılda Rumeli ve Anadolu’daki

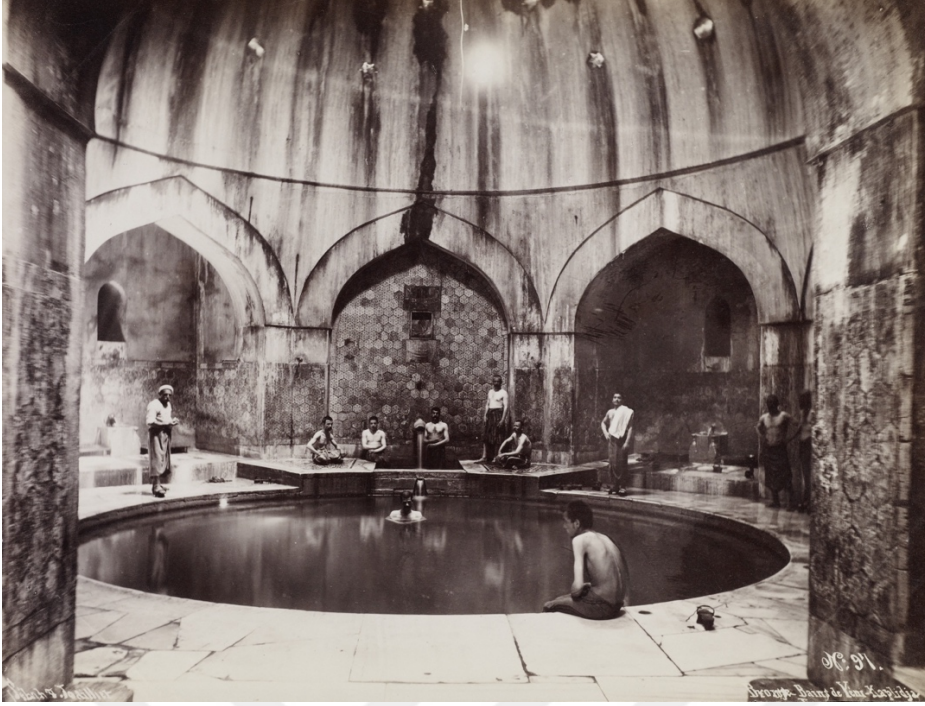
şehir hayatında başlayan gelişme süreci Arap şehirlerinde de benzer şekilde seyretmiştir. Son yıllardaki akademik araştırmalar Arap bölgelerindeki Osmanlı mimarisi ve kent gelişmesi konusundaki haksız hükümleri geçersiz kılmıştır” (Aktaran Turan, 2016, s. 175).



Görsel 3.17 : Basile Kargopoulo, İstanbul.



Görsel 3.18 : Felix Bonfils, Kahire'de Pazar Yeri.



Görsel 3.19 : Sébah & Joaillier, Bursa Yeni Kaplica.

O dönem fotoğraflarında (Gülaçtı, 2018) “...su tasları, sıcak su havuzları ve yarı çıplak erkeklerin görüldüğü ‘fantezi nesnesi’ hamamlar ve peştamal ile takunya gibi ‘tipik’ ‘Doğulu kıyafetlerin tamamladığı bir kompozisyonla bir hamam çeşmesinden oluşan ...‘Doğu’nun ‘simge’ binaları...” (s. 118) aktarılmıştır. Böylece Batılı gözün oluşturduğu ve zihinlere yerleştirdiği “egzotik” imaj kuvvetlendirilmiştir.



Görsel 3.20 : Abdullah Biraderler, Türk Hamamı.

Ayrıca deve ve çöl gibi, Batılı izleyicinin yoğun talep gösterdiği ve Doğu'yu bir kez daha “geri kalmışlık” konumuna sabitleyen öğeler de Oryantalist kent fotoğraflarında sıklıkla kendine yer bulmuştur. Batılı toplumlara ve Batılı bireylere atfedilen olumlu özelliklere, bu fotoğraflarda yine rastlanılamamaktadır.

...rasyonalite, şehir birliği ve özerklik gibi Batılı erdemlerin önemli göstergeleri olmuştur. Diğer taraftan, kadının uyguladığı şer'i hukuk ile yönetilen İslam toplumları bu yasaları geliştirememiştir. İslam şehirleri kendi 'rasyonel' hukukunu üretmiş Batı şehirlerinin tersine katı yasaların gelişigüzel uygulanmasının mahsulüdür. (G. Yılmaz, 2014, s. 73)



Görsel 3.21 : Abdullah Biraderler, Giza Piramitleri.

Sonuç olarak Oryantalist fotoğraf anlayışı, Batılı fotoğrafçıların Doğu'yu ve özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nu görsel olarak temsil etme şekillerini etkileyen bir perspektif olmuştur. Bu anlayış, Batı'nın Doğu'ya yönelik stereotiplerini ve önyargılarını yansıtan bir bakış açısını yansıtmaktadır. Oryantalist fotoğraflar genellikle egzotik ve romantik bir görünüm sunmuş, Osmanlı İmparatorluğu'nu ya da genel olarak Doğu'yu, Batı'nın egemen kültürel ve politik bakış açısına uygun olarak betimlemiştir.

Osmanlı Dönemi'nde çekilen fotoğraflar genellikle bu Oryantalist bakış açısını yansıtmaktadır. Batılı fotoğrafçılar, Osmanlı İmparatorluğu'nu egzotik ve merak uyandırıcı bir yer olarak görmüşler ve bu doğrultuda çektikleri fotoğraflarda Osmanlı

yaşam tarzını, mimarisini, giyim kuşamını ve günlük yaşamını bu gözle değerlendirmişlerdir.

Bu fotoğraflar çoğunlukla Batılı izleyicilerin egzotik beklentilerine uygun olarak oluşturulmuşlardır. Doğu toplumunun çeşitliliği ve heterojen yapısına rağmen, Oryantalist dönem fotoğrafları genellikle Doğu halkını homojenleştirilmiş bir şekilde gösterme çabasında olmuştur.

Sıklıkla, Batı'nın Doğu'ya olan egemenlik ve üstünlük duygularını pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak, bu tür fotoğrafların sınırlı bir perspektifi yansıttığı ve gerçek yaşamın tamamını temsil etmediği akılda tutulmalıdır. Bugün, bu fotoğraflar genellikle kolonyalizm ve kültürel hegemonya gibi konuları tartışmak için önemli kaynaklar oluşturmaya devam etmektedirler.

3.2 Görsel Antropoloji ve Fotoğraf

Görsel antropoloji, insan topluluklarını ve kültürlerini görsel araçlar kullanarak inceleyen bir alandır. Bu alan, fotoğraf, film, video ve diğer görsel medyalar aracılığıyla insan davranışlarını, geleneklerini, ritüellerini ve yaşam biçimlerini belgelemeyi ve analiz etmeyi amaçlar.

...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. (Doğan, 2013, s. 83)

Görsel antropolojinin, görsel unsurların çeşitli insan kültürlerinde nasıl kullanıldığını ve anlamlandırıldığını inceleyen bir disiplin olduğu düşünüldüğünde, fotoğrafın bu alanda bir veri toplama aracı olarak veya başlı başına bir araştırma yöntemi olarak kullanması şaşırtıcı olmayacaktır.

Daha önce de değinildiği gibi fotoğrafın icat edilmesi, insanların anılarını ve zamanı kaydetme, dünyayı inceleme ve iletişim kurma yöntemlerini köklü bir şekilde farklılaştırmıştır. Görsel hafızanın bir parçası haline gelen fotoğraf, kültürel ve tarihsel belleğin temel bir bileşeni olmuştur. Fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte, insanlar gördüklerini doğrudan kaydedebilme ve başkalarıyla paylaşabilme imkanına sahip

olmuştur. Bu durum, bilim, sanat, iletişim ve belgeleme alanlarında devrim niteliğinde yenilikler getirmiştir.

Antropoloji disiplini ile fotoğrafın icadının benzer tarihlerde ortaya çıkması da göz önünde bulundurulması gereken bir konudur:

Bu noktada fotoğraf ve antropolojinin birlikteliği, disiplinler arası yaklaşımın örnek bir modeli olarak, her iki disiplinin de sahip olduğu tanımlamaların bazı ortak özelliklerin kesişmesiyle meydana gelmiştir: Merak, gerçeği arama, kolonyalist anlayış, gözlem, kontrol, pozitivist etki. Pinney'e (1992) göre de her iki disiplinin temsili güçlerini hemen hemen aynı semiyotik yöntemlerden almış olmaları tespiti, tarihsel süreçlerinin ve aynı dönemlerde ortaya çıkmalarının bir tesadüf olmadığına göstergesidir. (Yavuz, 2013, s. 69)

Kapitalizmin ve Sanayi Devrimi'nin etkisi altındaki toplumlarda hızlı dönüşüm ve değişimler gerçekleşmiştir. Endüstriyel üretim süreçlerinin yaygınlaşması, kentselleşmedeki yükseliş, nüfus artışı ve teknolojik ilerlemeler gibi faktörler, toplumların sosyal, ekonomik ve kültürel yapısında köklü değişimlere sebebiyet vermiştir.

Bu değişimlerden insanların yaşam biçimleri, iş yapma şekilleri ve ilişkileri de büyük ölçüde nasibini almıştır. Yaşanan bu gelişmeler insan toplumlarının bu hızlı dönüşüm sürecini anlamaya yönelik bir araştırma ihtiyacının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu dönemde gerçekleşen ve iletişim ve görsel belgeleme alanında devrim niteliğinde olan fotoğrafın icadı, insanların yaşamını ve çevrelerini daha önce hiç olmadığı kadar net ve kalıcı bir şekilde belgeleyebilme ve iletebilme olanağı sunmuştur. Bu da antropologların araştırma yöntemlerine yeni bir boyut eklenmesi sonucunu doğurmuştur. Fotoğraf, antropologların saha çalışmalarında gözlemlerini desteklemek, bulgularını görsel olarak güçlendirmek ve toplumların değişen yapılarını somutlaştırmak için etkili bir araç haline gelmiştir.

18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi ve 19. yüzyılda öne çıkan Pozitivizm ile birlikte, ampirik anlayışın gereği olarak olguları deney ve gözlem yaparak doğrulayabilme yeteneği, tüm araştırma sahalarında önem kazandığı gibi, antropoloji disiplini de önem kazanmıştır. Fotoğrafın özellikle ilk olarak dünya sahnesinde yerini aldığı yıllarda öne çıkan “belge niteliği” ve gerçeği aslına birebir uygun biçimde yansıtabilme özelliği, pozitivist anlayış ile örtüşmüştür.

3.2.1. Bilimsel sınıflandırma alanında fotoğrafın kullanımı

Endüstrileşmenin beraberinde getirdiği nüfus artışının bir kayıt sistemi oluşturma zorunluluğu doğurması, artan coğrafi keşiflerle birlikte farklı kültürlerle etkileşimin artması ve elde edilen koloni topraklarında yürütülmesi gereken süreçler bağlamında da fotoğrafın sık sık sosyal bilimlerle iç içe kullanıldığına tanık olunmuştur. “Bu anlamda antropoloji ve fotoğrafı 1920’lere değin genellikle kolonyalist anlayış içerisinde, karşılaştırmalı anatomide, ticari fotoğraflarda, maceraperestlerin keşif gezilerinde ve bu coğrafyalardaki bireysel etnografik çalışmalarda bulabiliriz” (Yavuz, 2013, s. 72).

Kolonyal dönemde fotoğraf, bilimsel sınıflandırma alanında önemli bir araç haline gelmiştir. Fotoğraf özellikle, “çizim”e göre daha kesin ve objektif kayıtlar sağladığı için bilimsel sınıflandırma süreçlerine büyük ölçüde dahil edilmiştir. Ancak, fotoğrafın bu alanda kullanımı, bilimsel bilgi üretiminin ötesinde, kolonyal yönetimlerin meşruiyetini pekiştirme ve güçlerini gösterme amacıyla da iç içe geçmiştir.

3.2.1.1 Dr.Hugh Welch Diamond’ın psikiyatrik fotoğraf çalışmaları

Fotoğraf bu dönemde, psikiyatrik hastaların durumlarını belgelemek, tanı koymak ve tedavi süreçlerini takip etmek için bir araç olarak görülmüştür. Fotoğraflar, hastaların durumlarını ve yaşamlarını görsel olarak yakalamakta ve gözlemlemekte kullanılmıştır.

Psikiyatrist Dr. Hugh Welch Diamond'ın çalışmaları bu alanda verilebilecek en öne çıkan örneklerdendir. Diamond’ın "Ruhsal Hasta" adlı fotoğrafı, akıl hastalıklarını incelemek ve belgelemek için kullandığı portrelerden biridir.

Fotoğrafta, bir kadının portresi yer almaktadır. Portrede arka planın oldukça sade seçilmesi ve dikkat çekici olmaması kadının odak noktası olmasını sağlamıştır. Kadın doğrudan kameraya bakarken fotoğraflanmıştır, yüz ifadesi oldukça donuktur. Gözleri hafifçe boş bakmaktadır ve ifadesiz bir görünüme sahiptir. Dudaklarının kapalı olması yüzünde bir tür içsel huzursuzluk izlenimi oluşturmaktadır. Saçlarının dağılmış olması ve giysilerinin düzensiz görünümü, kadının bakımının yetersiz olduğuna dair bir ipucu vermektedir. Kadının duruşu ise pasif ve cansızdır, bu da izleyicide hareketsizlik ve çaresizlik hissi oluşturmaktadır.



Görsel 3.22 : Dr.Hugh Welch Diamond, Ruhsal Hasta, 1855.

Fotoğraf, akıl hastalıklarına dair o dönemdeki tıbbi anlayışı ve toplumsal algıyı yansıtmaktadır. Kadının yüz ifadesi, toplumda akıl hastalarına dair yaygın olan "delilik" veya "çılgınlık" imgesini pekiştirir niteliktedir. Ayrıca, kadının görünümü, akıl hastalarının o dönemde genellikle sosyal izolasyon ve bakım eksikliği gibi sorunlarla karşılaştığını göstermektedir.



Görsel 3.23 : Dr.Hugh Welch Diamond, Bir Hastanın Portresi, 1855.

Diamond, hastaların fotoğraflarını çekerek onların farklı ruhsal durumlarını görsel olarak kaydetmiş ve bu görüntülerin, tıp hekimlerine daha doğru tanımlar koymada yardımcı olabileceğini savunmuştur. Ancak bu çalışmalar, hastaların kimliklerini ve insani özelliklerini bağlamlarından kopararak, onları sadece hastalıklarının görsel sembolleri haline getirmiştir. Bu fotoğraflar, hastaların bireyselliklerini ihmal eden ve onları nesneleştiren bir tutumu yansıtmaktadır.

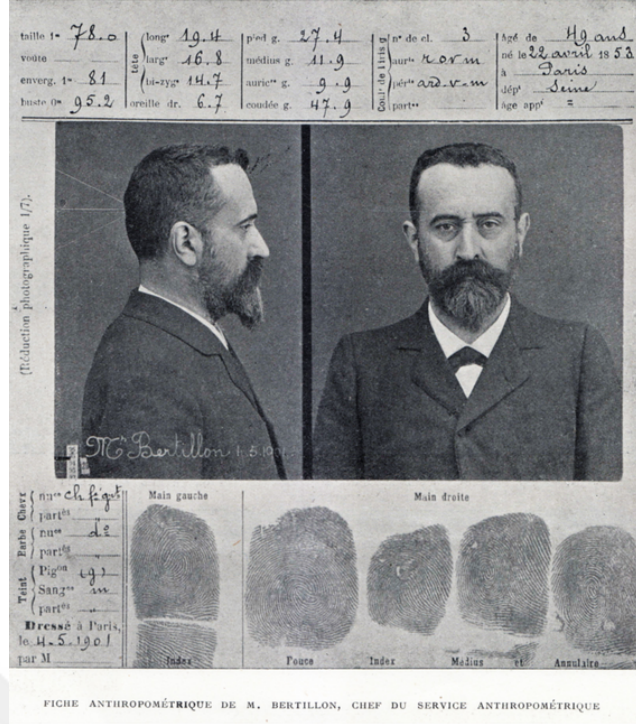
3.2.1.2. Alphonse Bertillon yöntemi

19. yüzyılın sonlarına doğru, suçluların tanımlanması ve takibi için sabıka fotoğrafları kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür fotoğraflar, suçluların yüzlerini ve fiziksel özelliklerini belgelemek için kullanılmıştır ve suçluların tanımlanması için dönemin bilimsel yaklaşımlarına kılavuzluk etmişlerdir.

Adını, Fransız kriminolog Alphonse Bertillon'dan alan Bertillon yöntemi antropometrik bir tanımlama sistemi oluşturma esasına dayanan bir sistemdir. Bu yöntem uyarınca suçluların fotoğrafları çekilmiş ve vücut ölçülerini kaydedilmiştir. Bu ölçüler arasında boy, kilo, kafa çevresi, kol uzunluğu gibi fiziksel özellikler yer almıştır. Suçluların fotoğrafları, yüzlerinin ön ve profil görünümünü içerecek şekilde çekilmiştir. Bu fotoğraflar, suçluların kimliklerini belirlemek ve kayıtlarını tutmak için kullanılmıştır.

Bertillon'un isminden türetilerek *bertillonage* olarak da adlandırılan yöntem, sabıkalarının portrelerinin cepheden ve profilden sade bir fon önünde çekilmiş fotoğraflarından oluşuyordu. Çekilen fotoğraflar daha sonra bir karta yerleştirilerek, her sabıkasının çeşitli bilgilerinin yazılmasıyla birlikte yeniden suç işleme eğilimi (recidivism) sonrası kimlik tespiti, sosyal istatistiki veri toplama gibi konularda kullanılıyordu. Yöntemin kullanılmaya başlamasıyla birlikte görülebilir bir kanıt olarak kullanılan fotoğraf sosyal çarpıklığı ve sapkınlığı kontrol altına alma ve tanımlama anlamında pozitivist denemeler olmuşlardır. (Yavuz, 2013, s. 41)

Cesare Lombroso gibi bazı kriminologlar, suçluların yüz hatlarını ve beden yapılarını inceleyerek, "doğuştan suçlu" teorilerini desteklemek için sabıka fotoğraflarından faydalanmışlardır ve bu yaklaşım ilerleyen yıllarda hukuki ve etik anlamda eleştirilere maruz kalmıştır.



Görsel 3.24 : Alphonse Bertillon Yöntemi

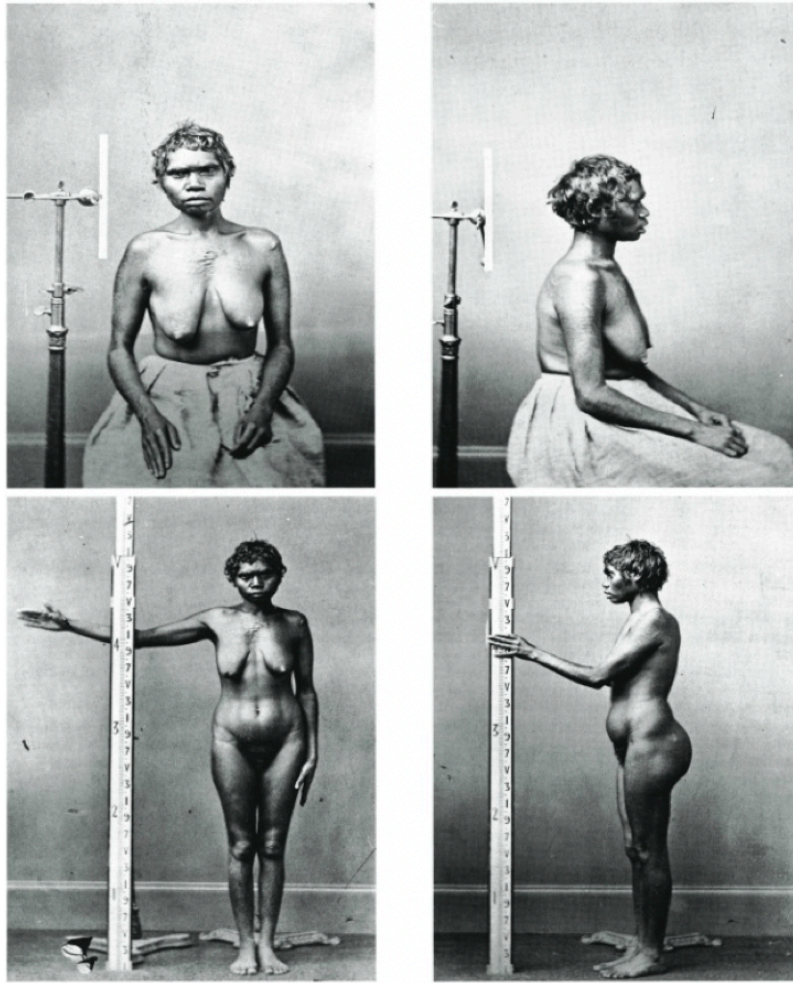
Lombroso, bazı insanların doğuştan suçlu olduğunu ve bu durumun bazı fiziksel ve psikolojik özelliklerle ilişkilendirilebileceğini iddia etmiştir. Bu teoriye göre, suçlu bireyler genellikle "normal" bireylerden farklı fiziksel özelliklere sahipti ve bu özellikler, suçluluğun biyolojik temelleri hakkında ipuçları sağlıyordu. Lombroso, suçluların kafatası yapıları, yüz özellikleri ve vücut oranları gibi özelliklerini inceleyerek suçluluğun fizyonomik işaretlerini tanımlamaya çalışmıştır. Birçok eleştirmen, suçluluğun çok karmaşık ve çok yönlü bir fenomen olduğunu göz ardı ettiği gerekçesiyle Lombroso'nun teorisinin geçersiz olduğunu ve suç işleme potansiyelinin sadece biyolojik faktörlere indirgenemeyeceğini, toplumsal ve ekonomik faktörlerin göz ardı edilemeyeceğini savunmuştur. Aynı zamanda teori, etnik ve sosyal önyargılar içerdiği gerekçesiyle eleştirilere maruz kalmıştır.

3.2.1.3 Thomas Huxley yöntemi

19. yüzyıl bilim insanlarından Thomas Huxley, evrim teorisinin sosyal bilimler üzerinde uygulanabileceğini savunanlardan biri olmuştur. İnsanların fiziksel özelliklerini ve ölçümlerini inceleyerek, farklı insan grupları arasındaki anatomik ve fizyolojik farklılıkları anlamaya çalışmıştır. Özellikle, ırk bilimi ve insanların evrimi konularında çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Huxley farklı ırkların yüz özelliklerini ve anatomik yapılarını fotoğraflar aracılığıyla karşılaştırarak, insanların fiziksel

özelliklerinin ve anatomik yapılarının nasıl değişebileceği konusunda bilgi edinilebileceğini savunmuştur. Ancak o dönemin antropolojik araştırmaları için üretilen fotoğrafların yetersiz olduğundan, fotoğraflardaki ölçülerin belirsiz olduğundan ve bu nedenle karşılaştırılabilirlik anlamında önemli bir bilgi kaynağı oluşturmadıklarından yakınlardan bunları aşmanın yollarını araştırmıştır.

Huxley fotoğrafın pratik olarak uygulanması aşamasında, fotoğraf öznesini çıplak olarak ve antropometrik duruşa uygun şekilde hazırlar. Öncelikle özne ile aynı düzlemde yer alacak şekilde üzerinde metrik bir sistemin bulunduğu ölçme aleti yerleştirilir. Daha sonra antropometrik duruşlar belirlenerek özne fotoğraflanır. Bu duruşlar genellikle iki tam boy fotoğraftan oluşur. İlk fotoğrafta özne ayakları bitişik şekilde ayakta, sağ kolu yatay biçimde uzatılmış ve yine sağ elinin avuç içi açık olarak fotoğraf makinesine bakacak şekilde bir duruş oluşturulur. İkinci fotoğrafta ise vücudun sol tarafı fotoğraf makinesine döndürülür ve sol kol gövdenin ana hatlarının dış çizgilerini kesmeyecek şekilde bükülür. (Yavuz, 2013, s. 79)



60i-iv. i (top left); ii (top right); iii (bottom left); iv (bottom right). Four views of a South Australian aboriginal female ('Ellen' aged twenty-two), photographed c.1870 according to Huxley's 'photometric instructions', photographer unknown. (RAI 2116 2117)

Görsel 3.25 : Huxley Yöntemi

Görsel 3.25'te Ellen adında, 22 yaşındaki Güney Avustralyalı bir Aborjin kadının Huxley'in tavsiye ettiği uygulama şekliyle çekilmiş 4 fotoğrafı görülmektedir.

Ancak bu yöntemle üretilmiş fotoğraflar da çekim aşamasında oluşan, ölçme aletinin ve modelin sabitlenmesi sorunu gibi bazı teknik zorluklar nedeniyle genellikle "gelişigüzel değerlendirme sonuçları" veren başarıya ulaşmamış tecrübeler olarak kabul edilmişlerdir. (Yavuz, 2013)

Huxley, farklı ırkların fiziksel özelliklerini ölçümleyerek, bu özelliklere dayanan etnik hiyerarşiler kurmakla eleştirilmiş, bu yaklaşımın etnik farklılıkları biyolojik olarak sabitleyip, bilimsel ırkçılığı güçlendirdiği yorumları yapılmıştır.

3.2.1.4. John Lamprey yöntemi

Antropolojik fotoğrafta standartlaştırılmış fotografik yöntemler önerenlerden bir başkası da John Lamprey olmuştur. Her biri 2 inç olan küçük karelerden meydana gelen bir ağ oluşturarak, bu ağı fon olarak kullandığı fotoğraflar üretmiştir. Bu fotoğraflarda model önden ve profilden olmak üzere iki kez görüntülenmiştir.



Görsel 3.26 : John Lamprey, Chinese Male (Çinli Erkek), 1870.

Lamprey bu çalışmalar sayesinde “beyaz adam” ile sömürgeleştirilmiş halklara mensup insanlar arasında nesnel bir karşılaştırma yapılabileceğini savunmuştur. Burada sorulması gereken soru bu karşılaştırmanın ne için gerekli olduğu sorusudur. “Beyaz adam” norm kabul edilerek, bu normdan farklı ölçülere sahip insanların “öteki” kimliği vurgulanmak istenmiştir. Bu da bir temsil sorununu ortaya çıkarmıştır. “Izgara sistemi fotoğraflanan her bir bireyi bütün kültürel ve sosyal bağlarından soyutlayarak temsil edilemez ve anlaşılamaz, ya da başka bir dille temsil edilen başka bir zaman ve mekânı yerleştirir” (Yavuz, 2020, s. 67).

Bir insanı “bir grubun üyesi” şeklinde tanımlamak, kolonyalist anlayış için, o birey hakkında daha fazla bilgi edinmekten daha önemli olmuştur. “Beyaz adam” ile sömürge halkları arasındaki eşitsiz ilişkinin bir simgesi olacak şekilde, “ötekini tanımlamak” asıl gaye olarak belirlenmiş, fotoğrafçıların çoğu daha çekim yapılmadan akıllarında bulunan imgeye uygun biçimde üretim yapmak adına, fotoğraflardaki konuların “olması gerektiği gibi görünmesini” amaçlamışlardır.

3.2.2. Kùltürlerin fotografik temsilleri

“Evrim teorisinin itici gücü ile, yani çizgisel (tek taraflı) kültürel evrim tüm zamanlarda yaşayan insanların evrimin aynı sürecinden geçtikleri ve ilkelden moderne doğru gelişim düşüncesi, fiziki antropolojinin fotoğrafa olan ihtiyaç ve ilgisini arttırmış oldu” (Yavuz, 2013, s.78).

19. yüzyılda antropolojide hâkim olan evrimci görüşler, insan topluluklarının sosyal, kültürel ve fiziksel özelliklerinin evrimsel bir süreç sonucunda şekillendiğini öne sürmüştür. İnsanlık tarihi boyunca toplumların çeşitli evrimsel aşamalardan geçtiğini ve daha gelişmiş toplumların daha ilkel olanlardan evrildiğini savunan bu görüşler doğrultusunda, 19. yüzyıl antropologları, “primitif” olarak kabul edilen toplumları incelemeye büyük ilgi göstermişlerdir.

O dönemde doğa bilimleri alanında baskın olan “evrimci anlayış”ın toplumlar üzerinde de uygulanabileceği düşüncesi, “...toplumların ilkel yapılanmadan daha modern ve karmaşık yapılanmaya doğru evrildiğini ve bu evrimin zirvesinde de Batı’lı toplumlar olduğu düşüncesini ortaya koymuştur” (Yavuz, 2013, s. 23).

Bu anlayış gereği antropoloji, toplumların sosyal, ekonomik, politik ve kültürel yapılarının geçmişten günümüze nasıl değiştiğini ve dönüştüğünü anlamaya çalışmıştır. Bu perspektifin temelinde, toplumların ilkel aşamalardan geçerek daha

karmaşık ve modern yapılanmalara doğru evrildiği fikri yer aldığından, antropolojik araştırmalar daha çok “ilkel” olarak isimlendirilmiş toplumlar ve kültürler üzerinde yoğunlaşmıştır.

3.2.2.1. Edward Horace Man ve Andaman Adaları çalışması

Andaman Adaları’nda yaşayan yerli topluluklar da bu dönemde Avrupalı antropologlar için önemli bir araştırma konusu olmuştur çünkü bu topluluklar, evrimsel açıdan daha “ilkel” olarak kabul edilmişlerdir. Bunun sebebi ise, izole bir yaşam sürmüş olmaları ve dolayısıyla daha az dış etkiye maruz kalmış olmalarıdır. Bu nedenle, bu toplulukları araştırmak, daha “ilkel” veya “eski” sosyal ve kültürel yapıları incelemek için bir fırsat olarak görülmüştür.

Edwards’a (1992) göre Andaman Yerlileri’nin kayıt altına alınmasını gerektiren üç neden şu şekildedir;

“İngiliz idaresinin ilerletilmesi amacıyla barışçıl ilişkiler kurmak için onların kültürlerini anlama çabası; genel olarak evrim yapısı dahilinde Andaman’ın bilimsel çalışması için bilgileri kayıt altına almak; antropolojik gözlem sayesinde, güçlü kolonileştirici kültür yüzünden kurulan temas ile yok olma tehdidi olan bir kültürü kaydetmek ve derlemek.” (Yavuz, 2013, s. 92)



Görsel 3.27 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.

İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nde çalışan bir etnograf ve antropolog olan Edward Horace Man, 1869'da şirketin hizmetinde Andaman Adaları'na atanmıştır. Bu süre boyunca Andamanlı yerli topluluklar ile yoğun bir şekilde etkileşimde bulunmuş ve onların dilini, kültürünü ve yaşam tarzını incelemiştir. Bu çalışmalar sırasında Man, fotoğraf ve yazılı belgeler de dahil olmak üzere çeşitli araçlar kullanmıştır. Ayrıca yerli halk ile olan etkileşimlerini ve gözlemlerini günlüklerine kaydetmiştir.



Görsel 3.28 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.

Man'ın Andaman Adaları'nda yaptığı çalışmalar sonucu elde ettiği fotoğraflar, Andaman yerlilerinin günlük yaşamını, kültürünü, giyimlerini, yerleşim yerlerini, danslarını, fizyolojik yapılarını ve diğer önemli detayları belgelemek için sistematik bir şekilde çekilmiştir. Bu fotoğrafları genellikle portreler, yerleşim yerleri, günlük yaşam sahneleri, ritüeller ve geleneksel etkinlikler gibi konuları içermektedir.

Man, Andaman Adaları'ndaki yerli toplulukların sosyal yapıları, gelenekleri, günlük yaşamları ve ritüelleri hakkında topladığı ayrıntılı bilgileri *The Aboriginal Inhabitants of the Andaman Islands (Andaman Adaları'nın Aborjin Sakinleri)* adlı eserinde derlemiştir. Bu kitap, Andaman yerlilerinin yaşamları hakkında zengin etnografik veriler sunmuştur. Man, ayrıca çeşitli bilimsel dergilerde Andaman Adaları ve sakinleri hakkında makaleler yayınlamıştır. Bu yazılar, dönemin bilim çevrelerinde geniş yankı uyandırmıştır.



Görsel 3.29 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.

Edward Horace Man'ın Andaman Adaları'ndaki çalışmaları, dönemin etnografya ve antropoloji alanlarında önemli katkılar sağlamış olsa da, çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır. Man'ın çalışmaları, 19. yüzyılın kolonyal bağlamında yapılmış olup, yerli halkları “Batı'nın üstünlüğü” perspektifinden değerlendirdiği için eleştirilmiştir. O dönemin pek çok araştırmacısı gibi, Man'ın da yerli halkları "ilkel" olarak nitelendirdiği ve onları Batı medeniyetine göre kıyaslayarak değerlendirdiği gözlemlenebilmektedir.

Bu bağlamda Man'ın gözlemlerinin ve sonuçlarının tarafsız olmadığını da ileri sürülebilmektedir. Kolonyal bir memur olarak görev yaptığı için, yerli halklarla ilişkilerinde güç dengesizliği bulunmaktadır ve bu durumun, gözlemlerinin ve yorumlarının objektifliğini zedeleyebilme ihtimali bulunmaktadır.

Man'in çalışmaları, o dönemin sınırlı metodolojik araçları ve teknikleriyle yapılmıştır. Günümüzün daha ileri etnografik teknikleri ve antropolojik yöntemleri kullanılsaydı, farklı sonuçlara ulaşılabileceği düşünülmektedir.

Man'in çalışmaları genellikle gözlem ve betimleme üzerine kuruludur, ancak yerli halklarla olan etkileşimlerinin sınırlı olduğu ve onların perspektiflerine yeterince yer vermediği eleştirisi yapılmaktadır. Bu durum, çalışmasının kapsamını ve derinliğini azaltmaktadır. Man'in yerli halkların inançları, ritüelleri ve sosyal yapıları hakkındaki yorumlarının, kendi kültürel önyargılarından etkilenmiş olabileceği ihtimali bazı kültürel pratiklerin ve sosyal yapıların yanlış anlaşılmasına veya çarpıtılmasına yol açmış olabileceği düşünülmektedir.

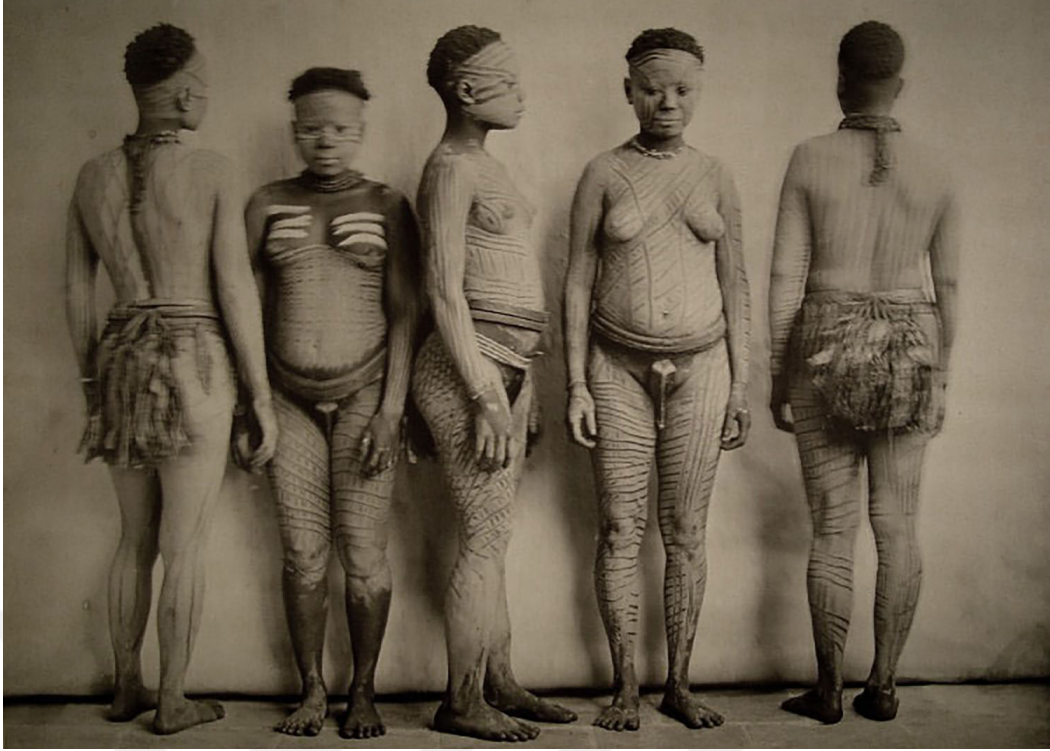
Günümüzde, Man'in çalışmaları hala önemli bir tarihsel kaynak olarak kabul edilse de modern antropologlar ve etnograflar, bu çalışmaları daha eleştirel bir gözle değerlendirmektedir. Yerli halkların kendi bakış açılarını ve seslerini daha fazla içeren, sadece Batılı araştırmacıların değil, aynı zamanda yerli halkların da aktif katılımıyla yapılan ve empatik yaklaşımlar tercih edilmektedir.

3.2.2.2 Maurice Vidal Portman ve Andaman Adaları alışması

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, Britanya İmparatorluğu'nun bir parçası olan Hindistan'da, özellikle de Andaman Adaları'nda antropolojik ve etnografik çalışmalar yapan bir araştırmacı da Maurice Vidal Portman adlı Britanyalı subaydı.

Portman, yerli Andamanlı topluluklar olan Sentinelliler ve diğer Andamanlı kabilelerinin yaşam tarzlarını, dillerini, kültürlerini ve fiziksel özelliklerini incelemiştir. Portman, Andamanlıların fotoğraflarını çekerek, onları Batı dünyasına tanıtmayı amaçlamıştır.

Fotoğraflar, o dönemin bilimsel ve popüler yayınlarında yayınlanmış ve yerli halkların fiziksel ve kültürel özelliklerini belgelemekte kullanılmıştır. Bu görseller, günümüzde bile Andaman halklarının tarihini anlamak için önemli bir kaynaktır.



Görsel 3.30 : Maurice Vidal Portman, Andaman Adaları'ndan Çalışmalar, 1890.

...yerliler tarafından kullanılan araç ve gereçler ile ilgili fotoğraf serileri üretmiştir. Man'in araştırma yönteminde olduğu gibi fotoğraf araştırmanın en önemli veri toplama aracıdır. ... sade bir arka planda ve her teknolojik üretim yöntemi başından sonuna kadar sistematik bir şekilde çekilmiştir. Yine her fotoğrafın altına da açıklayıcı bilgileri eklenmiştir. ...Portman'ın fotoğraf çekimlerinde seçtiği çekim açıları da antropolojik gözleme uygun olarak belirlenmiştir. (Yavuz, 2013, s. 93-94)

Portman'ın yöntemleri ve etik anlayışı ilerleyen yıllarda bazı tartışmalara da yol açmıştır. Portman, Andaman Adaları'nda İngiliz kolonyal yönetiminin bir parçası olarak görev yapmıştır. Adalardaki İngiliz varlığını güçlendirmek ve yerli halk üzerinde kontrol sağlamak amacıyla çeşitli idari ve askeri görevlerde bulunmuştur. Bu süreçte, yerli halkların zorla yerlerinden edilmesi ve kültürel pratiklerinin baskı altına alınması gibi kolonyal politikalar da uygulanmıştır.

Yerli halkları sömürgeci bir bakış açısıyla ele alması, onların yaşam tarzlarını ve kültürlerini anlamak yerine kontrol altına almayı ve değiştirmeyi amaçladığı şeklinde yorumlanmıştır. Yerli halkların haklarına ve onların perspektiflerine daha fazla duyarlılık göstermesi gerektiği yönünde eleştirilere maruz kalmıştır.



Görsel 3.31 : Maurice Vidal Portman, Andamanlı Yetişkin Grubu, 1890.

Portman'ın araştırmalarında ve fotoğraflarında etik dışı uygulamalar olduğu da iddia edilmiştir. Özellikle, yerli halkların rızası olmadan fotoğraflarının çekilmesi ve kişisel alanlarının ihlal edilmesi gibi sorunlar, modern antropolojik etik kurallarına aykırı görülmektedir. Bu tür uygulamalar, yerli halkların insan haklarına ve onurlarına saygısızlık olarak değerlendirilir. Portman'ın çalışmaları, Batılı bir perspektiften yazılmış olup, yerli halkları egzotik ve ilkel olarak tasvir etmiştir. Bu tür yaklaşımlar, yerli halkların kendi kültürel değerlerini ve insanlıklarını küçümsemiş ve yanlış anlamalara yol açma tehlikesi taşımaktadırlar. Bu nedenle Portman'ın mirası, hem bilimsel hem de insani açıdan yeniden değerlendirilmelidir.

3.2.2.3. Görsel yersizleştirme çalışmaları

Dönemin antropolojik fotoğraf anlayışında en çok eleştiri alan noktalardan biri de “görsel yersizleştirme” tanımına uygun olan, stüdyo ortamında kurgulanmış ve çekilmiş fotoğraflardır.

Bu anlamda çoğunlukla kullanılan “görsel yersizleştirme” en basit tanımı ile görsele konu olan nesnenin kendi bağlamından, yerinden kopararak farklı bir yerde aslına ve çevresine uygun olarak yeniden tasvir edilmeye çalışılması olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda 19.yüzyılda Avrupa’da veya koloni topraklarında kurulmuş olan fotoğraf

stüdyolarında çekilen çoğu ‘egzotik’, ‘yerli’. ‘ilkel’e yönelik fotoğraflar görsel yersizleştirmeye örnektirler. (Yavuz, 2013, s. 95)

Avrupalı antropologlar ve fotoğrafçılar, çoğu zaman yerli halkları, “ilkel” veya “geri” olarak görme eğiliminde olduklarından, yerli halkların fiziksel özelliklerini ve yaşam tarzlarını görüntülerken objektif olmayan bir yaklaşıma sahip oldukları anlaşılmaktadır.

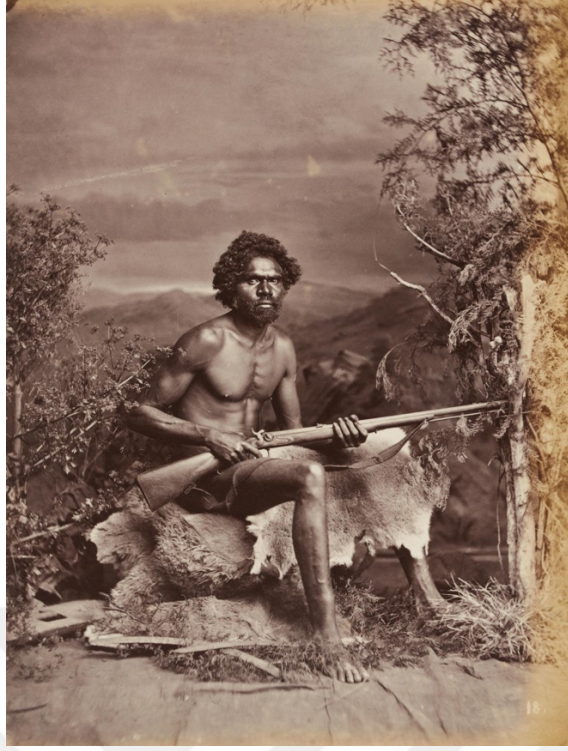
Yerli halkların fiziksel görünüşlerini ve kültürel yapılarını, yerlilerin kendi kültürel ve sosyal referanslarından bağımsız olarak değerlendirme eğiliminde olmuşlardır. Bu nedenle fotoğrafların çekildiği ortamlar, modellerin vermesini istedikleri pozlar ve tercih ettikleri kompozisyonlar gerçeklikle uyumlu olmaktan uzaktır.

Fotoğraflarda yer alan figürlerin genellikle “ilkel” veya “vahşi” olarak görülen bir arka plan önünde (tropikal ormanlar, vahşi hayvanlar veya barakalar gibi) görüntülenmeleri söz konusu olmuştur. Bu da yerli halkların gerçek yaşam koşullarını ve kültürel pratiklerini yansıtmaktan ziyade, Avrupalı gözlemlerinin ön yargılarına dayanan ve stereotipik algılarına uygun bir imge sunmuştur.

John William Lindt

Görsel yersizleştirmeye bir örnek olarak, 19. Yüzyılın sonlarında Avustralya’nın Aborjin halkını fotoğraflayan John William Lindt’in fotoğrafları verilebilir. Lindt, kendi stüdyosunda Avustralya’nın Aborjin topluluklarını fotoğraflamak için yoğun bir şekilde çalışmış ve bu çalışmalarıyla tanınmış bir fotoğrafçıdır.

Lindt’in fotoğrafları, o dönemdeki Avrupalıların egzotikleştirilmiş ve romantikleştirilmiş algılarını yansıtan bir perspektiften çekilmiştir. Bu fotoğraflarda, Aborjin bireyler sıklıkla “ilkel” olarak tanımlanan arka planlar önünde, geleneksel kıyafetler ve eşyalarla birlikte poz verirken görülmektedir. Ancak bu pozlar genellikle bir “sahne düzenlemesi” hissi vermektedirler, bu da fotoğrafların gerçeklikle uyumlu olmayan bir imge sunma eğiliminde olduğunu ve Aborjin topluluklarını Avrupalı izleyicilerin stereotipik algılarına uygun bir şekilde temsil etmeye yakın durduğunu göstermektedir.



Görsel 3.32 : J. W. Lindt, Tüfek Tutarak Oturan Adam, 1873-74.



Görsel 3.33 : J. W. Lindt, Sahil Kabilesinin İki Yiğit Adamı, 1873-74.

Edward Sheriff Curtis

Görsel yersizleştirmenin önemli örneklerinden biri olarak, Edward Sheriff Curtis'in (1868-1952) fotoğrafları gösterilebilir. Curtis, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Amerikan yerlisi topluluklarını fotoğraflamak için kapsamlı çalışmalar yapmıştır.

Bu çalışma antropolojik çalışmaların odağının Avustralya, Orta Doğu ve Afrika gibi görünmesine karşılık, Kuzey Amerika ekseninde bir yerli halkı incelemesi açısından da dikkate değerdir. (Yavuz, 2020)



Görsel 3.34 : Edward S. Curtis, Şef ve Ekibi, 1905.

Curtis "The North American Indian (Kuzey Amerika Yerlileri)" isimli büyük ölçekli projesi ile Amerikan yerlisi topluluklarını ve kültürlerini detaylı bir şekilde belgelemeyi amaçlamıştır. Bu proje kapsamında, Curtis genellikle "günlük yaşam sahnelerini" büyük format kameralarla geniş açılı lenslerle fotoğraflamıştır. Çoğunlukla fotoğraf stüdyosunda oluşturduğu ve zaman zaman dış mekanlarda çekimlerini gerçekleştirdiği karelerinde tercih ettiği kompozisyonlar dengeli ve estetik açıdan çekicidir. Amerikan yerlisi bireyleri ve toplulukları, çoğunlukla merkezi olarak yerleştirilmiş ve arka planda doğal manzaralara yer vermiştir. Amerikan yerlisi figür bu arka plan önünde geleneksel kıyafetler ve eşyalarla birlikte poz verirken gösterilmektedir.

Genellikle yumuşak ışık kullanımını tercih eden Curtis, kullandığı aydınlatma tercihleriyle fotoğrafların derinlik ve hacim kazanmasını sağlamış, bu yolla duygusal bir etki yaratmıştır. Dramatik etkinin vurgulanmasında siyah-beyaz teknik de etkili olmuştur.



Görsel 3.35 : Edward S. Curtis, Oturan Ayı, Arikara Şefi, 1908.

Fotoğraflarında çoğunlukla izleyicinin dikkatini belli bir noktaya çekmek ve sahnenin önemli unsurlarını vurgulamak için ana nesne veya kişi net olarak görüntülenmiş, arka plan bazen hafifçe yumuşatılmıştır, bu da odaklanılan nesne veya kişinin daha belirgin hale gelmesini sağlamıştır.

Curtis'in fotoğrafları hem resimsel anlayışa sahiptir hem de Amerikan yerlisi topluluklarını genellikle romantik ve idealize edilmiş bir şekilde göstermektedir.



Görsel 3.36 : Edward S. Curtis, Bow Nehri, 1926.

Curtis'in temel yaklaşımını tetikleyen şey, Kızılderililerin kaybolan yerliler olmaları ve asil vahşiler olarak kahramanlık niteliklerinin ön plana çıkmasıdır. ...Kaybolan yaşamı epik bir güzelleme ile temsil etme yöntemini seçmiştir. ...çoğu fotoğrafı antropometrik yaklaşıma yakındır: önden bakış, donuk ifade, merkeze alınmış portre, sabit çerçeveleme ve bağlamından koparma. ...ancak bir taraftan da dışavurumcu bir yapısı vardır ve bu bakış açısı onu romantik-gerçekçi olarak niteleyebilir. (Yavuz, 2020, s. 115-116-117)

Curtis'in, fotoğraflarında yerli halkları belirli bir şekilde poz vermeye yönlendirdiği ve bazı sahneleri yeniden kurguladığı bilinmektedir. Bu, fotoğrafların otantikliğini sorgulayan eleştirilenler tarafından eleştirilmiştir. Yerli halkları "geçmişte donmuş" bir şekilde tasvir ederek, onların zaman içindeki değişimini göz ardı ettiği söylenmiştir. Curtis'in çalışmaları, yerli halkların kendi perspektiflerinden ziyade

Batılı izleyicilere hitap edecek şekilde düzenlenmiştir. Bu da, çalışmanın kolonyal bir bakış açısı taşıdığı ve yerli kültürlerini egzotikleştirdiği eleştirilerine neden olmuştur.

3.2.2.4. Bronislaw Malinowski ve Katılımcı gözlem metodu

Antropolojik fotoğraf çalışmaları alanında örnek verebileceğimiz isimlerden bir diğeri Bronislaw Malinowski'dir. Malinowski, modern antropolojinin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir.

Malinowski'nin çalışmasının farkı, antropolojik araştırma yöntemlerinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen “katılımcı gözlem” yöntemini kullanmasından ileri gelmektedir. Burada ortaya konulan yenilik, araştırmacının sahaya bizzat giderek çalışması değildir, çünkü Malinoswki'den önce de saha çalışması yapmış olan birçok araştırmacı mevcuttur. Katılımcı gözlem metodunun farkı, araştırmacının incelenen toplumun içine girerek, o toplumun günlük yaşamına aktif olarak katılmasını ve bu süreçte doğrudan gözlem yapmasını önermesinden gelmiştir. (Yavuz, 2013)

Katılımcı gözlem anlayışına göre, sahadaki araştırmacı incelediği toplumun dilini öğrenmeli, yerlilerin günlük rutinlerine katılmalıdır. Sosyal etkileşimlere dahil olmalı ve yerel normlara uyum sağlamalıdır. Söz konusu topluluğun üyeleriyle kuracağı kişisel ilişkiler yoluyla, onların güvenini kazanmalı ve daha katmanlı bilgi elde etmenin yollarını aramalıdır. Bu sayede araştırmacının, toplumun iç dinamiklerini ve kültürel yapısını daha iyi anlayabileceği öne sürülmüştür.



Görsel 3.37 : Bronislaw Malinowski, İneykoya'nın Ölümünden Sonra Oburaku'da Düzenlenen Cenaze Dansı, 1916.

Malinowski'nin Trobriand Adaları'ndaki çalışmaları, “katılımcı gözlem” yönteminin etnografik araştırmalar alanındaki uygulamalarına dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Adalarda kaldığı süre boyunca Malinowski yerel halkla yakın temas halinde olmuş, onların günlük yaşamına ve ritüellerine katılmış, onlarla derin bir iletişim halinde bulunmuştur. Bu çalışmasında fotoğrafı da belgeleme ve gözlem yapabilmek için çokça kullanmıştır. Fotoğraflarında, insanların çalışma, oyun oynama, ritüel icra etme gibi çeşitli faaliyetlerini doğal bir şekilde göstermektedir. Bu da, fotoğraflarının belgesel değerini artırmaktadır.



Görsel 3.38 : Bronislaw Malinowski, Kiriwina'da Gelin Töreni, 1914.

Çalışmada yer alan fotoğrafların geneli incelendiğinde portre fotoğrafını sıklıkla tercih etmediğini, daha çok birden fazla bireyin ve toplulukları bulunduğu kompozisyonları tercih ettiğini söyleyebiliriz. Fotoğraf üretimlerinde manzaralara yer vermek yerine, günlük hayatı, çalışma alanlarını ve ritüelleri görüntülemeye uğraşmıştır. Bunu yaparken de doğal akışı bozmamaya gayret etmiş, yeniden sahnelemeden kaçınarak, olayları eş zamanlı kaydetmeye çalışmıştır.

...Kameranın yüksekliği öznenin yüksekliği ile orantılıdır. Malinowski, oturan insanları ya da çocukları fotoğraflarken onlarla aynı hizaya gelmiştir; öznelere ne yukardan ne de aşağıdan bakmamıştır. Etkilerinden birisi dolaysızlığıdır.

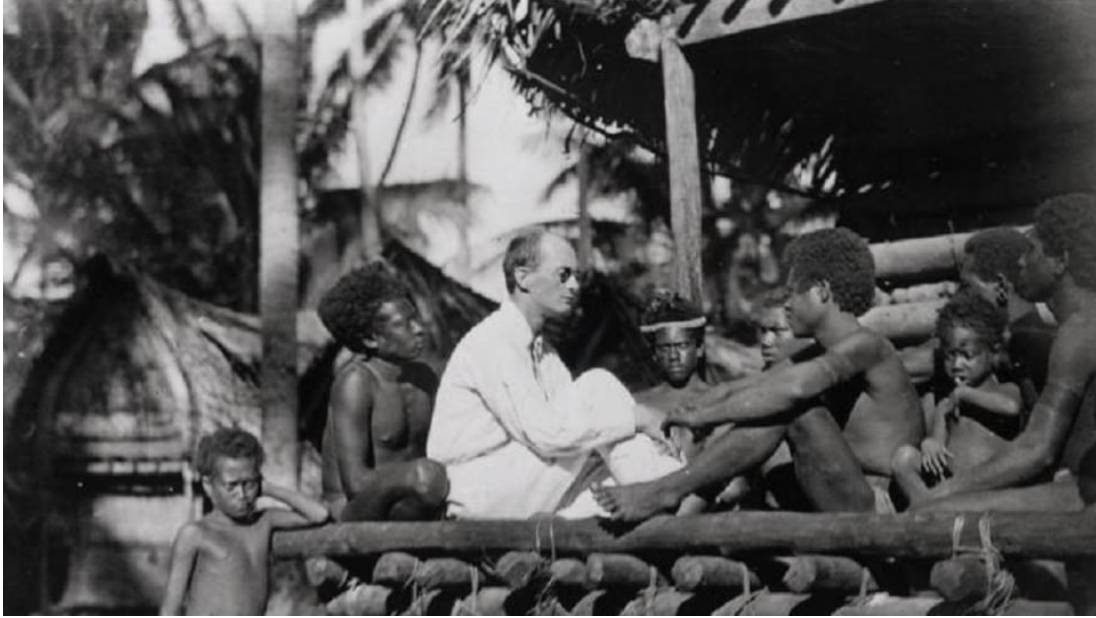
...yatay çerçeveleme ağırlıklı olarak fotoğraf koleksiyonunun çoğunluğunu oluşturur.

...az miktarda porte ve yakın çekim fotoğraflar vardır ve bunların çoğunun özelliği iki ya da daha fazla insanın olduğu, tek figürün bulunduğu fotoğrafın ise neredeyse

olmadığı karelerdir. Birçok seri ya da ardışık fotoğraf, aynı özne ya da olayın çeşitli karelerinden oluşur. (Yavuz, 2013, s. 106)

Malinowski'nin çalışmaları, her ne kadar o yıllarda hâkim olan evrimci antropoloji anlayışına katkı sağlamış olsa da, Malinowski'nin evrimsel yaklaşımı, o dönemde popüler olan “lineer evrim” modeline değil, daha karmaşık ve kültür ögesi ile yerel çeşitliliği vurgulayan bir yaklaşıma dayanmıştır. (Taşbaşı, 2023)

Onun gözlemleri ve çalışmalarının teorik çerçevesi daha çok, insan davranışının ve kültürel pratiklerin işlevsel anlamını vurgulamakla ilgili olmuştur. Belirli bir kültürel ögenin, o toplumun belirli bir ihtiyacını nasıl karşıladığını veya bir işlevi nasıl yerine getirdiğini anlamaya odaklanmıştır.



Görsel 3.39 : Bronislaw Malinowski Yerliler ile Birlikte.

“Saha çalışması sırasında sıklıkla kullandığı bir başka yöntem de çalışmalar sırasında ve fotoğraf çekimleri sırasında kendisinin fotoğraflarını çektiği olmuştur” (Yavuz, 2013, s. 108). Bunu yapmasındaki sebep “Katılımcı gözlemci yöntemini göstermek ve etnografik gözlemi bizzat kendisinin yaptığını açıklamaktır” (Yavuz, 2013, s. 108).

Malinowski'nin fotoğrafları ve çalışmaları, antropolojik araştırmalarda görsel materyalin önemini ve katılımcı gözlemin gücünü ortaya koymaktadır. Bu yöntem, günümüz etnografik çalışmalarında da yaygın olarak kullanılmaktadır ve antropologların saha çalışmaları sırasında topluluklarla daha derin ve empatik ilişkiler kurmasını teşvik etmiştir.

Buna rağmen Malinowski'nin çalışmaları, katılımcı gözlemin doğası gereği, bazı eleştirmenler tarafından subjektif bulunmuştur. Fotoğrafların ve gözlemlerin, araştırmacının kendi yorum ve önyargılarından etkilenmiş olabileceği düşünülmüştür. Malinowski'nin fotoğraflarının, yerli halkları belirli bir perspektiften sunduğu ve bu perspektifin, her zaman halkın kendi öznel deneyimlerini tam olarak yansıtmayabileceği yorumları yapılmıştır. Fotoğrafların, Batılı izleyicilere hitap edecek şekilde seçildiği ve çerçevelendiği eleştirisi de yapılmaktadır.

Son tahlilde, kolonyal dönem boyunca Batılı güçlerin, kendi üstünlüklerini meşrulaştırmak için imgeler ve söylemler ürettiği, bu üretimlerin içinde fotoğrafın önemli bir yer kapladığı söylenebilir. Öncelikle Oryantalist dönem resim ve fotoğraf anlayışı, Doğu'nun egzotik, mistik ve geri kalmış bir yer olarak temsil edilmesine hizmet etmiş, böylece sömürgeci ideolojileri pekiştirmiştir. Fotoğrafın bilimsel ve kültürel sınıflandırma aracı olarak kullanılması, dönemin görsel antropoloji çalışmalarında yer verilme şekli, kültürlerin fotografik temsillerinin, sömürgeci bakış açısını güçlendiren ve farklı kültürleri ötekileştiren bir araç olarak işlev görmesi, görsel yersizleştirme çalışmalarının, Batılı bilginin ve görsel temsillerin sömürgeci kontrolü ve denetimi nasıl pekiştirdiğine dair önemli örnekler sunması, kolonyal dönem çalışmaları olarak birlikte değerlendirildiğinde; bu dönemde yürütülen faaliyetlerin yalnızca toprakların işgali ve ekonomik kaynakların sömürülmesiyle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda kültürel temsillerin ve kimliklerin de şekillendirilmesinde belirleyici bir rol oynadığı ortaya çıkmaktadır.

4. POSTKOLONYAL ELEŞTİRİNİN ÇAĞDAŞ SANAT VE FOTOĞRAFTA YERİ

Kolonyal dönemin sona ermesi ve bağımsızlık hareketlerinin yayılmasıyla birlikte, sömürgeci geçmişin eleştirisi ve yeniden değerlendirilmesi ihtiyacı doğmuştur. Postkolonyal teori, kolonyalizmin mirasını, sömürgecilik sonrası dönemdeki etkilerini, kültürel, siyasi, ekonomik anlamda doğurmuş olduğu sonuçları inceleyen bir düşünce akımı olarak böyle bir dönemde ortaya çıkmıştır ve bu eleştirinin entelektüel zeminini oluşturmuştur.

Postkolonyal teori, sömürgecilik sonrası toplumların kimliklerini, tarihlerini ve kültürlerini nasıl yeniden inşa ettiklerini ve nasıl temsil ettiklerini araştırırken, çağdaş fotoğraf sanatı da, postkolonyalizmin irdelediği bu konuları görselleştirme ve sorgulama açısından önemli bir araç olarak kullanılmaktadır.

Tarihsel olarak sömürgeci güçler tarafından bir denetim ve kontrol aracı olarak kullanılan fotoğraf böylece, postkolonyal dönemde, kendisine yüklenen önceki işlevi tersine çevirerek, sömürgecilik eleştirisinin ve direnişin bir aracı haline gelmiştir. Çağdaş fotoğraf sanatçıları, sömürgeci bakış açılarını sorgulayan ve alternatif görsel anlatılar oluşturan projelerle, fotoğrafın tarihsel işlevinin yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Postkolonyal eleştiri, çağdaş sanat ve fotoğrafın sadece tarihsel ve kültürel bağlamlarını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda bu alanlardaki estetik ve etik normları da yeniden tanımlamıştır. Bu bağlamda, çağdaş sanatçılar, geçmişin yaralarını ve travmalarını hatırlatırken, zaman zaman geleceğe dair umut dolu vizyonlar da sunmaktadırlar. Onların eserlerinin, sömürgeci geçmişin mirasıyla yüzleşme ve bu mirası dönüştürme çabasının bir parçası olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Kimlik ve temsil bağlamında, postkolonyal teori, kolonyal dönemlerde dayatılan kimliklerin ve temsillerin yeniden tanımlanmasını önerirken, çağdaş fotoğraf sanatçıları da sömürgecilik döneminde şekillendirilen ve dayatılan kimlikleri sorgulamak ve yeni, özgün kimlik temsilleri yaratmak için çalışmaktadırlar. Bu çalışmalar hem bireysel hem de toplumsal düzeyde kimlik arayışını yansıtmaktadır.

Tarih ve bellek bağlamında, postkolonyalizm, geçmişin nasıl hatırlandığını ve nasıl anlatıldığını eleştirmektedir. Bu alanda eser üreten çağdaş fotoğraf sanatçıları da,

tarihsel olayları ve figürleri yeniden yorumlayarak, sömürgeci anlatıları bozmayı ve alternatif tarihsel perspektifler sunmayı amaçlamakta, kolonyal tarihin karmaşıklığını ve çelişkilerini ortaya koymaya çalışmaktadır. Geçmişteki olayları ve figürleri günümüz bakış açısıyla yeniden tasvir ederek, kolonyal mirasın etkilerini ve bunların bugünkü topluma yansımalarını sorgulamaktadırlar.

Postkolonyalizm, kültürel melezlik ve hibritlik kavramlarını da irdelemektedir. Kültürlerin birbiriyle etkileşimi ve bu etkileşimden doğan yeni kimlikler, çağdaş fotoğraf sanatında da sıkça ele alınan konulardır. Sanatçılar, bu hibrit kimlikleri ve kültürel geçişkenlikleri görselleştirerek, izleyicilere çok katmanlı kimliklerin karmaşıklığını sunmaktadır.

Çağdaş sanatçılar, sıklıkla kolonyal mirasa karşı direnişi ve yerli kültürel unsurların yeniden sahiplenilmesini fotoğraflarında işlemektedirler. Bu üretimler, sömürgecilik döneminde bastırılmış veya yok sayılmış kültürel unsurların yeniden canlandırılması anlamında önem arz etmektedir.

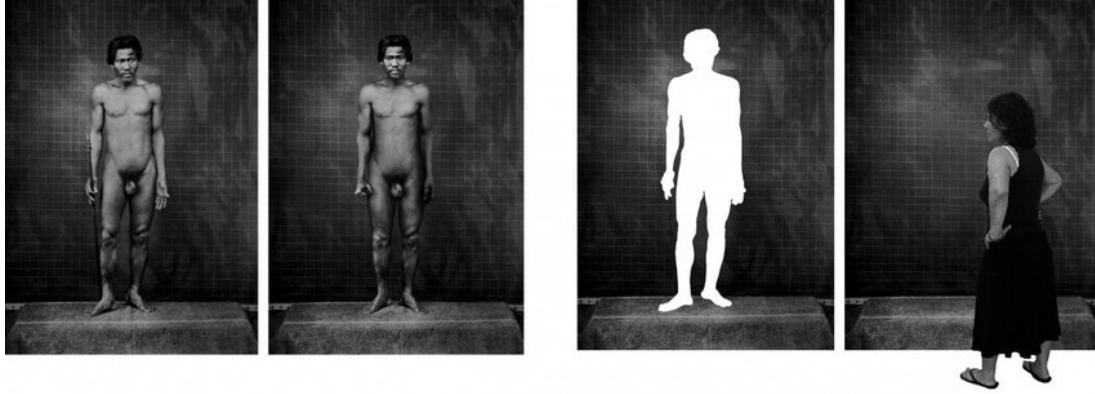
Mekân ve bellek temaları da çağdaş sanat çalışmalarında kilit rol oynamaktadır. Fotoğraf sanatçıları, belirli mekanları ve anıtları belgeleyerek, bu alanların kolonyal ve postkolonyal geçmişlerini ve bu geçmişin bugünkü toplum üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalışmaktadırlar.

Sanatçılar zaman zaman, kolonyal ve postkolonyal durumları eleştirmek için ironiden de faydalanan yaklaşımlar sunmaktadırlar. Bu da, sömürge dönemi faaliyetlerinin ve günümüzde var olan modern sömürgeci güçlerin söylemlerinin görsel alanda mizah yoluyla eleştirilmesi şeklinde kendini göstermektedir. Çağdaş sanatçılar, günlük yaşamdan, popüler kültürden veya medya imgelerinden yararlanarak, toplumsal normları ve değerleri ironik bir dille ele almaktadırlar.

Özetle bu alanda üretim gerçekleştirenler, eserleri aracılığıyla, sömürgecilik döneminin mirasını sorgulamakta, alternatif anlatılar geliştirmekte ve hegemonik söylemlere meydan okumaktadırlar. Böylelikle çalışmalarının hem sanat dünyasında hem de geniş toplumsal bağlamda önemli dönüşümler yaratma potansiyelini ve postkolonyal perspektiflerin çağdaş kültürel üretimdeki etkilerini ortaya koymaktadırlar.

Postkolonyal teoriler bağlamında işlerini ele alabileceğimiz sanatçılardan ilki Yee I-Lann'dır. Malezyalı bir sanatçı olan **Yee I-Lann** zekâ ve mizah içeren foto-kolaj

alışmalarına imza atmıştır. Eserlerinde, Güneydoğu Asya'daki güç, sömürgecilik ve yeni sömürgecilik arasındaki kesişimin evrimini incelemekte ve toplumsal deneyimlerde tarihsel belleğin etkisini ortaya koymaktadır. alışmaları genellikle görsel ve sembolik zenginlikleriyle dikkat çekmekte ve izleyicileri kültürel açıdan düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir.



Görsel 4.1 : Yee I-Lann, Study of Lamprey's Malayan Male I&II (Lamprey'nin Malayalı Erkeği Üzerine alışma I&II), 2009.

Yee I-Lann, toplumsal, politik ve kültürel dinamiklerle etkileşime giren, geniş bir perspektif sunmaktadır. alışmalarında sıklıkla yerel motifler ve imgeler kullanırken, bunları küresel bir bağlam içinde ele almakta, genellikle kavramsal ve eleştirel bir yaklaşım benimsemektedir.

Yoğun olarak karşı-söylem ve “alternatif tarihler”e odaklanan sanatçının, post kolonyal söylem anlamında önemli eserlerinden biri “Study of Lamprey's Malayan Male I&II (Lamprey'nin Malayalı Erkeği Üzerine alışma I&II)” adını verdiği diptik çalışmadır.

alışmasında kullandığı fotoğraf, John Lamprey’nin “Front View of a Malayan Male (Malay Erkeğinin Önden Görünümü)” adlı fotoğrafıdır. Fotoğrafın orijinali, Batı dünyasının Doğu uluslarından insanlara olan bakışının içerdiği “güç” ve “üstünlük” öğelerinin bir yansımasıdır. Bu görsel, o dönemde etkili olan etnik olarak “öteki” imgesinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Yee I-Lann bu fotoğrafı alıp, görüntünün içine kendi imajını yerleştirmiştir. Ama burada kendisinin Malezyalı adama bakışı küçümseme içermemekte ya da laboratuvarında bir “nesne”yi inceleyen birinin davranışlarıyla benzerlik göstermemektedir. Sadece bir insana bakan bir diğer insan vardır. “Sanatçı burada stereotipleştirilen figürleri Batı izleyicisinin küçümseyici bakışından kurtarmak ister” (Yavuz, 2020, s. 260).

Sanatçı eserlerinde, Güneydoğu Asya'nın zengin tarihini ve bu tarihin modern dünyadaki yankılarını keşfederken, postkolonyal temaları güçlü bir şekilde işlemiştir. Yerel kültürel mirası ve kimliği araştırırken, postkolonyal teorinin temelinde yer alan kimlik, aidiyet ve kültürel miras gibi temaları ele alarak, sömürgecilik sonrası toplumların kendi kültürel kimliklerini yeniden tanımlama ve koruma çabalarını yansıtmada katkı sunmaktadır.

Postkolonyal teori, sömürgeci güçlerin dayattığı tarihsel ve kültürel anlatıları eleştirdiğinden ve alternatif hikayeler ortaya koyduğundan, bu bağlamda değerlendirildiğinde I-Lann'ın eserleri, Batı merkezli tarih yazımına karşı alternatif tarihsel anlatılar sunması ile önem kazanmaktadır.

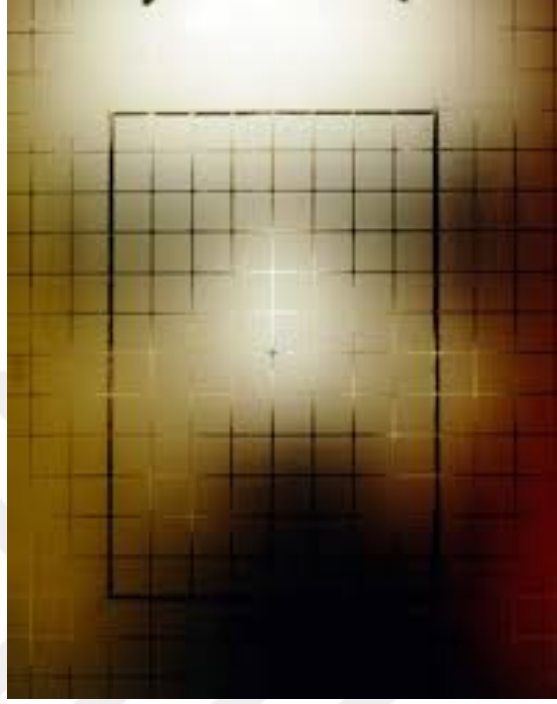
Aynı zamanda postkolonyal teori, sömürgeci geçmişin toplumsal hafızada nasıl yer aldığını ve bu hafızanın nasıl şekillendirildiğini araştırır. I-Lann toplumsal hafıza ve kolektif anılar üzerinde çalışarak, bu hafızayı canlandırmakta ve toplumun geçmişle yüzleşmesine olanak tanımaktadır.

Sanatçının fotoğraf ve dijital medya çalışmaları, sembolik ve görsel anlatılar kullanarak, postkolonyal eleştiriye görsel bir dilde ifade etmektedir. Postkolonyal teorinin, sembolizmin ve görsel temsilin önemini vurguladığı düşünüldüğünde, I-Lann'ın görsel eserleri, izleyicilere güçlü ve düşündürücü mesajlar ileterek, postkolonyal temaların geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca I-Lann'ın çalışmaları, yerli toplulukların hikayelerini, deneyimlerini ve mücadelelerini görünür kılarak, postkolonyal direnişi ve kültürel sürdürülebilirliği desteklemektedir.

İngiliz fotoğrafçı **Dave Lewis** de görsel antropolojiye güçlü bir ilgi duyan bir fotoğraf sanatçısıdır. Kimlik ve çevrenin nasıl bağlandığına dair keskin bir algısı olan Lewis, çalışmalarında kimliğin, özellikle kendi “siyahi” kimliğinin, çevre tarafından nasıl şekillendirildiğini ve aynı zamanda karmaşık hale getirildiğini keşfetmektedir.

Lewis'in de yer aldığı, Christopher Pinney, Chris White ve Roslyn Poignant'nın küratörlüğünü üstlendiği *The Impossible Science of Being (Varoluşun İmkânsız Bilimi)* sergisi, antropoloji ve fotoğrafın paralel tarihlerini ve ortak stratejilerini mercek altına almıştır. Sergi, erotik materyal olarak kullanılmasından vücudun sınıflandırılmasına kadar antropolojinin fotoğraf mirasının düşündürücü bir keşfini sunmuştur.

Dave Lewis'in sergide yer alan fotoğrafları, “ ...balıkgözü lensin kullanıldığı biçim bozulmalarıyla, yansımalarla ve göstermeme stratejisiyle Kartezyen perspektifi*, ortogonal açıyı bozmayı amaçlayan, aynı zamanda arka ya da ön planda antropolojinin çeşitli göstergeleriyle birlikte görülür” (Yavuz, 2020, s. 253).



Görsel 4.2 : Dave Lewis, Antropoloji ve Fotoğraf Serisinden, 1995.

“Lamprey’in ızgara sisteminin önünde ve görülebilir bir şekilde yer alması gereken figür, ızgaranın arkasında ve görünmezdir. Antropolojinin öznelere görünürlük üzerinden görünmeyi keşfetme söylemi, aslında görünürü daha da görünmez yapan bir politikadır” (Yavuz, 2020, s. 253).

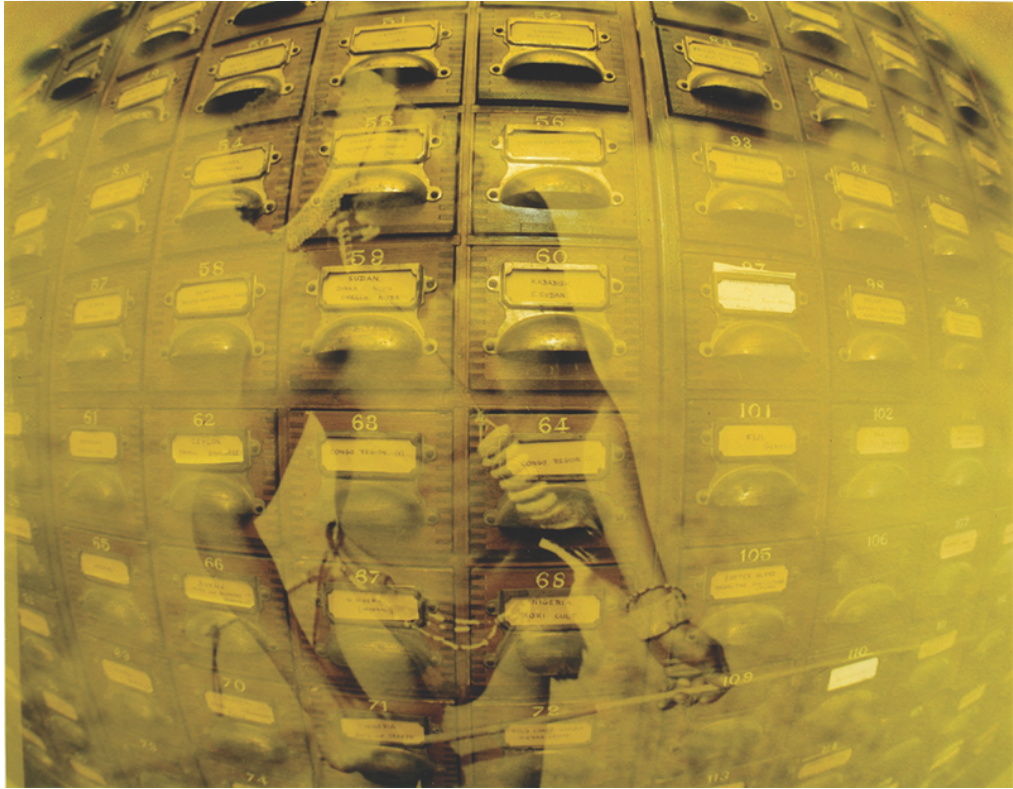
Görsel 4.2’nin postkolonyal teori bağlamında değerlendirilebilmesi için, eserin içeriği, kompozisyonu ve sembolik anlamlarını incelemek yerinde olacaktır. Görselde öncelikle göze çarpan, ızgara deseni ve bu desenin ortasında belirsiz, flu bir figür bulunmasıdır. Izgara deseni, önceki bölümde de değinildiği gibi, bilimsel ve antropolojik çalışmalarda sıkça kullanılan bir görsel düzenleme yöntemidir. Bu tür ızgaralar, kolonyal dönemde, Batılı bilim insanları ve antropologlar tarafından, sömürge altındaki halkları sınıflandırmak, ölçmek ve kontrol altına almak için

* Kartezyen perspektif, 17. yüzyıl filozofu René Descartes tarafından geliştirilen bir düşünce sistemidir. Bu perspektif, bilgi ve varoluşun temelini kesin ve şüphe götürmez ilkeler üzerine kurmayı amaçlar. Descartes’ın "Cogito, ergo sum" (Düşünüyorum, öyleyse varım) önermesi, Kartezyen felsefenin merkezinde yer alır ve bilincin varoluşun temeli olarak kabul edilmesini sağlar. Bu felsefe, zihin ve bedenin ayrı, ancak birbirleriyle etkileşim halinde olan iki farklı töz olduğunu savunan düalizm ile de tanınır. (Eker, 2024)

kullanılmışlardır. Bu görsel, kolonyal dönemdeki bu bilimsel pratiği ve bu pratiğin sömürge altındaki insanları nesneleştirme ve kontrol altına alma amacını hatırlatmaktadır.

Görselin merkezinde yer alan belirsiz figür, kimliği belirlenemeyen bir insana aittir. Bu, kolonyal dönemde kimliklerin belirsizleştirilmesini ve bireylerin kimliklerinin ve kişisel hikayelerinin silinmesini sembolize etmektedir. Zira kolonyal güçler, yerli halkları tek tip ve genelleştirilmiş kategorilere sıkıştırarak onların bireysel kimliklerini ve kültürel farklılıklarını göz ardı etmişlerdir.

Lewis'in bu eseri, postkolonyal teorinin temel konularını, yani "kimlik, temsil, izleme ve kontrol"ü eleştirel bir perspektiften ele almaktadır. Eser, kolonyal dönemin bu baskıcı ve kontrol edici pratiklerini sorgulamakta ve izleyiciyi bu pratiklerin modern dünyadaki yansımaları hakkında düşünmeye teşvik etmektedir.



Görsel 4.3 : Dave Lewis, Zulu Savaşçısı, 1995.

Bir diğer çalışmasında ise A. C. Haddon'un Cambridge Üniversitesi'ndeki arşivinin biçimi bozulmuş fotoğraflarıyla, Afrikalı figürün fotoğrafı üst üste getirilir. Arşivdeki çekmecelerde Sudan, Kongo, Fiji, Nijerya, Sri Lanka ve Burma gibi çeşitli coğrafyaların sınıflandırıldığı fotoğraf slaytları yer alır. Lewis sınıflandırma, tanımlama ve temsil pratiklerinin bozulması ve Yerli'nin fotografik temsiliinin belirsiz hale getirilmesi arasında bağ kurmaya çalışır. ...nereye baktığını bilemiyoruz ancak,

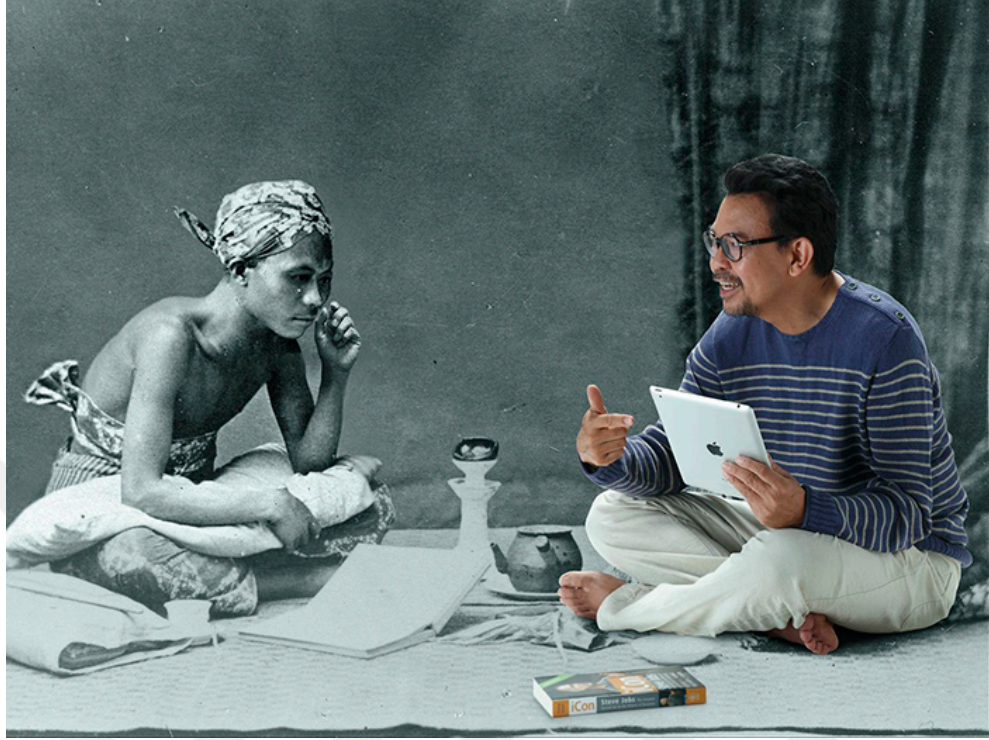
temsil edildiği ve sınıflandırıldığı fotoğraf slaytlarının ne olduğunu anlamaya çalışır gibi bir karmaşa yaşıyor. ...Figür hayalet olarak geri döndüğü arşiv odasında geçmiş ve bugün, bilinirlik ve bilinmezlik arasındaki sınırları belirsiz hale getirir. Fotoğrafın ve arkasındakinin çizdiği sınırların dışına taşar. (Yavuz, 2020, s. 254-255)

Görselde, bir arşiv dolabının üzerine yansıtılan Zulu savaşçısının görüntüsü, geçmişin hala canlı olduğunu ve sömürgecilik döneminde yapılan arşivleme ve sınıflandırma sistemlerinin, bu toplulukların kimliklerini ve tarihlerini nasıl etkilediğini vurgulamaktadır. Arşiv dolapları, bilgiyi ve insanları sınıflandırma ve kontrol altına alma çabasını simgelemektedir. Bu, sömürgeciliğin temel stratejilerinden biridir ve Zulu savaşçısının bu dolaplarla birlikte gösterilmesi, bu kontrolün insanlar üzerindeki etkilerini sorgulamaktadır. Dolapların üzerindeki etiketler, Batılı bir perspektiften bakılarak sınıflandırılmış kültürleri ve bölgeleri temsil etmektedir.

Zulu savaşçısının görüntüsü, Batı dünyası tarafından egzotikleştirilmiş ve ötekileştirilmiş Afrikalı kimliğin bir temsilidir. Postkolonyal eleştiri de, bu tür temsillerin nasıl stereotipler yarattığını ve kültürel önyargıları pekiştirdiğini incelediğinden, eser bu bağlamda önem taşımaktadır. Görseldeki savaşçı figürü, aynı zamanda direnişin ve yerel kimliğin sembolüdür. Sömürgecilik karşısında yerli halkların direnişini ve kendi kimliklerini koruma mücadelesini temsilen kullanılmıştır.

Dave Lewis'in çalışmaları, sömürgecilik sonrası dönemde kimlik, temsil ve iktidar ilişkilerini sorgulayan güçlü bir eleştirel ton içermektedir. Batılı sınıflandırma ve arşivleme sistemlerinin, yerli kültürler üzerindeki etkilerini gözler önüne sererken, aynı zamanda bu kültürlerin direnişini ve kendi kimliklerini koruma mücadelesini de vurgulamaktadır. Postkolonyal eleştiri bağlamında bu eserler, geçmişin bugüne olan etkilerini ve bu etkilerin sanat aracılığıyla nasıl yorumlandığını anlamamıza yardımcı olma noktasında ehemmiyet arz etmektedir.

Dow Wasiksiri, fotoğraf ve video sanatı üzerine çalışmalar yapan Taylandlı bir sanatçıdır. Wasiksiri'nin eserleri genellikle kültürel, toplumsal veya kişisel konuları ele almaktadır ve bu bağlamda bölüm içerisinde incelenmesi yerinde olacaktır.



Görsel 4.4 : Dow Wasiksiri, Angry Birds Oynamak İster misin?, 2012.

Sanatçı “Geçmişle Söyleşi” serisinde atalarıyla “gerçek anlamda” sohbet etmeye yönelik olarak kendini tarihi ve kolonyalist anlayışla üretilmiş fotoğraflara dahil etmiştir. Bu karelerde, kredi kartını neşeyle bir meyve satıcısına uzatırken ya da genç bir adamın karşısına oturup onu tabletinde oyun oynamaya ikna etmeye uğraşırken, başlangıçta “saçma bir şekilde komik” görünmektedir.

Fakat fotoğraflara dikkatle bakıldığında, çağdaş nesneler üzerindeki sinir bozucu ve ürkütücü "kurumsal kontrol" duygusu açıkça hissedilmektedir. Wasiksiri'nin McDonald's'tan viral internet çılgınlıklarına kadar kullandığı her bir öge, küreselleşmiş bir çağrışıma sahiptir. (URL-1, 2024)

Bunu fark ettiğimizde, gerçekten daha ilerici zamanlarda mı yaşıyor olduğumuz, yoksa çağdaş dünyamızın önemsiz nesneler ve tüketim arzusu aracılığıyla küçültülmüş mü olduğu konusunda sorular akla gelmeye başlamaktadır. Sanatçı “ ...Batı ve koloni ülkeleri arasındaki ekonomik ve kültürel ilişkilerden doğan karşıtlıkları politik olarak ironikleştirmektedir” (Yavuz, 2020, s. 258).

Dow Wasiksiri'nin "Wanna Play Angry Birds (Angry Birds Oynamak İster misin?)" adlı karesi, postkolonyal eleştiri bağlamında oldukça zengin bir analiz imkânı sunmaktadır. Eserde, eski bir fotoğrafta geleneksel giysiler içinde oturan figürün yanına çağdaş kıyafetler giymiş, tablet kullanan bir kişi eklenmiştir. Bu anlatım, geçmiş ve günümüz arasındaki büyük değişimleri ve kültürel geçişleri temsil etmektedir. Postkolonyal eleştiri açısından, bu karşıtlık, Batılı modernleşme süreçlerinin yerli kültürler üzerindeki etkilerini ve bu kültürlerin modern dünyada nasıl yeniden şekillendiğini sorgulamaktadır.

Çağdaş figürün elinde tablet ve yanında Steve Jobs'un biyografisinin bulunması, teknoloji ve küreselleşmenin etkilerini simgelemektedir. Sömürgecilik sonrası dönemde, teknolojinin ve Batılı kültürel ürünlerin yerli kültürleri nasıl dönüştürdüğünü ve bazen de bu kültürleri nasıl tehdit ettiğini ele almaktadır.

Eski fotoğraftaki figürün yanındaki kitaplar ve çağdaş figürün yanındaki tablet, aynı zamanda, bilgiye erişim ve eğitimdeki değişimleri sembolize etmektedir. Bu da, postkolonyal bağlamda, Batılı eğitim sistemlerinin ve bilgi üretim süreçlerinin yerli bilgi sistemleri üzerindeki etkilerini sorgulamak olarak okunabilir.

Geleneksel figür, yerli kimliği ve geçmişi temsil ederken, diğer figür küreselleşmiş bir kimliği yansıtmaktadır. Burada oluşan kontrast, postkolonyal eleştirinin önemli bir bileşeni olan "öteki"nin nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin kimlik oluşumunu nasıl etkilediğini vurgulamak için kullanılmıştır.

Eser, kültürel mirasın korunması ile modernleşme arasındaki dengeyi de sorgulayarak, alımlayıcıyı geleneksel kültürün çağdaş teknoloji ve yaşam biçimleriyle nasıl bir arada var olabileceği üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.

Sanatçının "Bu Plastik Ama Güven Bana" adlı karesi de, benzer şekilde, kendi görüntüsünü eski bir fotoğrafa eklememesi sonucu oluşturulmuştur. Eserde iki ana karakter bulunmaktadır; biri geleneksel kıyafetler giymiş, oturan ve elinde meyve tutan bir kadın, diğeri ise 21. yüzyıl giysileri giyen ve elinde kredi kartı tutan bir erkek figürüdür. Arka plan, kolonyal dönemi çağrıştıran siyah-beyaz bir tropikal manzara görseli içermektedir. Kredi kartı ve giysiler, Batı'nın küresel ekonomik ve kültürel hegemonyasını simgelemektedir. Modern ve kapitalist yaşam tarzının, geleneksel ve yerel kültürlerle nasıl dayatıldığını vurgulamaktadır.



Görsel 4.5 : Dow Wasiksiri, Bu Plastik Ama Güven Bana, 2012.

Kredi kartı, modern ekonominin sembolü olarak, yerel ekonominin ve kültürün yerine geçen tüketim kültürünü temsil etmektedir. Bu yolla sanatçı, yerel değerlerin ve yaşam biçimlerinin kapitalist tüketim pratikleriyle nasıl yer değiştirdiğini göstermektedir.

Elinde kredi kartı tutan erkek figürün duruşu ve vücut dili, güç ve üstünlük simgesi olarak yorumlanabilir. Bu da, sömürgecilerin yerli halklar karşısındaki ekonomik ve sosyal statülerini yansıtmaktadır.

Fotoğrafın siyah-beyaz bölümleri geçmiş, renkli kısımları ise bugünü temsil etmektedir. Bu da kolonyal geçmişin günümüzdeki etkilerini ve devamlılığını vurgulamanın bir yolu olarak tercih edilmiştir. Sanatçı, bu eserinde, günümüz

ekonomisi ve kültürünün, geleneksel yaşam biçimleri üzerindeki baskısını eleştirel bir gözle sunmuştur.

Dow Wasiksiri'nin eserleri, postkolonyal eleştiri bağlamında incelendiğinde, modern dünyadaki kültürel, ekonomik ve sosyal yapıların katmanlarını daha iyi anlamamıza yardımcı olması bağlamında değerlidir. Çalışmaları, kolonyalizmin kalıcı etkilerini ve bu etkilerin günümüzde nasıl devam ettiğini vurgulamaktadır. Sanatçı, sunduğu eleştirel perspektif yoluyla izleyicileri günümüz dünyasındaki adaletsizlikler ve eşitsizlikler hakkında düşünmeye yönlendirmekte, bu da postkolonyal eleştirinin, toplumsal adalet ve eşitlik arayışını desteklemesiyle örtüşmektedir. Wasiksiri aynı zamanda, sanat yoluyla farkındalık yaratarak ekonomik ve kültürel hegemonyayı eleştirdiğinden; postkolonyal teorisinin, küresel ekonomik ilişkilerin adaletsizliklerini ve sömürgecilik sonrası dönemde devam eden ekonomik eşitsizlikleri vurgulamasına paralel bir yaklaşım göstermektedir.

Özetle sanatçının çalışmaları, kolonyalizmin kalıcı etkilerini ve bu etkilerin günümüzde nasıl devam ettiğini vurgulayarak, postkolonyal düşüncenin temel amaçlarını desteklemektedir.

Nijerya kökenli bir İngiliz sanatçı olan **Yinka Shonibare** (1972) de alanın önemli isimlerindendir. Çalışmaları genellikle postkolonyalizm, kültürel kimlik ve küreselleşme gibi konuları ele alırken, sanatında tekstil, heykel, enstalasyon ve performans sanatı gibi çeşitli medyumları kullanmaktadır. “Shonibare, kendi geçmişinden büyük ölçüde etkilenen, kültürler arası miras fikirlerini araştıran ve melez bir kimlik yaratan işler yaratmaktadır” (Şahmaran Can, 2022, s. 402).

Shonibare'in, “African Roots of Modernism (Modernizmin Afrika Kökleri)” serisi beş adet reçine ve karbon fiber heykelden oluşmaktadır, heykellerin her biri akrilik boya ile el boyaması yapıp pirinç bir tabana monte edilmiştir. (URL-2, 2024)

Bu seri sanatçının modernizmin kökenlerini keşfetme ve Afrika'nın bu süreçteki rolünü vurgulama amacını taşımaktadır. Shonibare'nin serideki “Mbulu Ngulu” adlı eseri, geleneksel Batı Afrika figürlerinin modernist sanatın temel figürlerine nasıl dönüştüğünü ve bu dönüşümün modernizmin gelişimine nasıl katkı sağladığını incelemektedir. “Mbulu Ngulu”, Afrika kökenli bir terim olan “mbulu” ile “ngulu”nun birleşimiyle oluşur ve “vahşi insanlar” veya “vahşi toplum” anlamına gelmektedir.



Görsel 4.6 : Yinka Shonibare, Modernizmin Afrika Kökleri (Mbulu Ngulu), 2023.

African Roots of Modernism (Mbulu Ngulu) eserindeki figür, Batı Afrika'nın geleneksel giysilerini “giyerken”, aynı zamanda modernist heykellerin karakteristik duruşuna sahiptir.

Eser, sanat tarihinde Batı'nın egemenliğini ve Afrika'nın modernizmdeki rolünü sorgulayan Shonibare'in tipik yaklaşımını yansıtmaktadır. Sanatçı, Batı sanatının kökenlerini sorgulamak ve bu kökenlerin Afrika kültüründen nasıl etkilendiğini göstermek için geleneksel ve modern unsurları bir araya getirmektedir.

Aynı serideki "Bété Maskesi" adlı eseri de sanat tarihindeki modernizmin kökenlerini keşfetmeye ve Afrika'nın bu süreçteki rolünü vurgulamaya odaklanmaktadır.

Batı Afrika'nın geleneksel maskelerine gönderme yapan Shonibare'in bu eseri, modernizmin gelişimine ve Batı sanatının etkilenme sürecine dair karmaşık bir yorum sunmaktadır. Batı Afrika maskelerinin geleneksel formlarını modernist sanatın temel öğeleriyle birleştirerek hem Batı'nın egemenliğini hem de Afrika'nın modernizmdeki yerini sorgulamaktadır. Ayrıca eser, kültürel dönüşüm ve etkileşimin bir sembolü olarak işlev görerek, sanatın evrenselliğini ve farklı kültürlerin sanata olan katkılarını vurgulamaktadır.



Görsel 4.7 : Yinka Shonibare - Modernizmin Afrika Kökleri (Bété Maskesi), 2023.

Yinka Shonibare'in "Diary of a Victorian Dandy (Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü)" adlı serisi ise, kültürel kimlik ile modernizm arasındaki ilişkiyi keşfeden önemli bir çalışmadır.

Bu eser, Victoria döneminde yaşayan ve Batı'nın Victoria Dönemi değerleri ve yaşam tarzıyla özdeşleşmiş "dandy" olarak bilinen bir karakteri konu almaktadır.

Sanatçı, Victoria Dönemi'nin sosyal normlarını ve Batı'nın etkisini sorgularken, aynı zamanda bu dönemde yaşayan Afrikalıların deneyimlerini ve kültürel kimliklerini vurgulamaktadır. "Diary of a Victorian Dandy", sanat tarihindeki geleneksel anlatıları

ve Batı'nın egemenliğini sorgular. Aynı zamanda Shonibare'in Batı ve Afrika arasındaki kültürel etkileşimi ve ilişkiyi incelerken kullandığı karakteristik yaklaşımı da yansıtmaktadır.

“Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 11.00 saatleri)” adlı kare, sanatçının modernizm, küreselleşme ve kültürel kimlik gibi temalara olan ilgisini yansıtmaktadır. Eser, Victoria Dönemi'ndeki bir “dandy” figürünü ve onun günlük yaşamını konu alırken, bu figürü Afrika kökenli bir bakış açısıyla yeniden yaratmaktadır.



Görsel 4.8 : Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 11.00 saatleri), 1998.

Sanatçı, belirli bir zaman diliminde “dandy”nin günlük rutinini ve etkinliklerini ele almıştır. Dönemin Batı kültürüne özgü olan ve genellikle zenginliği, lüksü ve üst sınıf yaşam tarzını temsil eden bu figürü, Afrika kökenli bir perspektifle işlemiştir.

Batı'nın egemenliğini sorgulamış ve Batı kültürünün sembollerini Afrika'nın bakış açısıyla yeniden yorumlayarak, kültürel kimlik ile arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemiştir.

Bu eser, izleyiciyi Batı ve Afrika kültürleri arasındaki etkileşim ve çatışmaları düşünmeye davet etmektedir. Aynı zamanda, dönemin sosyal normlarına ve Batı'nın etkisine dair derinlemesine bir düşünceye yol açmaktadır.

“Diary of a Victorian Dandy: 03.00 hours (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 03.00 saatleri)” adlı kare de sanatçının Victoria Dönemi “dandy” figürünü ve onun günlük yaşamını ele aldığı aynı serinin bir parçasıdır. Eser, adını aldığı saat diliminde “dandy”nin aktivitelerini tasvir ederken, bu figürün yaşam tarzının lüks ve gösterişli olduğuna işaret etmektedir. Aynı zamanda beyaz-siyah rolleri de yer değiştirmiş görünmektedir.



Görsel 4.9 : Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy: 03.00 Hours, (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 03.00 saatleri) 1998.

Fotoğrafın merkezinde, genellikle zenginliği ve üst sınıf yaşam tarzını simgeleyen bu figür bulunmaktadır ve özenle seçilmiş giysiler içinde, “zarif” bir şekilde poz verirken görülmektedir. “Dandy”nin kıyafetlerinin, genellikle Batı modasının etkisinde ve Victoria Dönemi’nin tarzını yansıtan detaylarla süslü olduğu fark edilmektedir.

Arka planda, “dandy”nin yaşam tarzını yansıtan çeşitli nesneler veya detaylar bulunmaktadır. Bu detaylar yine lüks iç mekânı yani “dandy”nin yaşam alanını temsil etmekte, onun zenginlik ve konfor içinde bir hayat sürdüğünü gösteren ayrıntılar olarak fotoğrafta yerini almaktadır.

Fotoğrafın kompozisyonu ve “dandy”nin konumu, onun gücünü ve statüsünü vurgulamaktadır. Batı kültürünün sembollerini ve Afrikalı figürü bir araya getirerek, kültürel kimlik ve güç ilişkisi gibi konuları ele almaktadır. Bu fotoğraf serisi , Victoria Dönemi sosyal normlarına ve Batı'nın egemenliğine dair çok katmanlı bir yorum sunarken, Batı ve Afrika arasındaki kültürel etkileşimi ve çatışmaları düşündürmektedir.

Bu bağlamda, kimlik ve kültürel etkileşim konularını eserlerinde merkeze alan Shonibare, izleyiciye kültürel etkileşimlerin karmaşıklığını anlama fırsatı sunmaktadır. Sanatı, hegemonik güçler ve Afrika halkları arasındaki ilişkilerin geçmişi ve günümüzdeki yansımaları üzerine düşündürürken, bu ilişkilerin güç dinamiklerini ve kültürel kimliklerin oluşumunu da katmanlı olarak incelemektedir. Bu nedenle çalışmaları postkolonyal eleştiri bağlamında önem arz etmektedir.

Amerikalı bir fotoğrafçı olan **Cecil J. Williams** da özellikle Amerika'nın sosyal ve kültürel yaşamına odaklanan çalışmalarıyla tanınmaktadır ve bölüm içerisinde ele alınmaya değer önemli çalışmaları vardır. Çoğunlukla Afro-Amerikan topluluğunun günlük yaşamını, siyasi aktivizmini ve bu çevredeki kültürel olayları belgeleyerek önemli bir yer edinmiştir. “C.J. Williams, 1937 yılında doğdu. Dokuz yaşındayken ilk kamerasını edindi ve on beş yaşındayken *Jet*, *Afro-American*, *Pittsburg Courier* içerikleri için fotoğraf çekmeye başladı. *Associated Press* ve günümüz Amerika'sının en başarılı fotoğraf sanatçılarından biridir” (Ertuğrul, 2020, s. 83).

1950’lerde başlayan South Carolina’daki sivil haklar hareketini belgeleyen fotoğrafları geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Çalışmaları, Afrika kökenli Amerikalı topluluğunun mücadelelerini ve yaşadıkları güçlükleri vurgularken, aynı zamanda dayanışma, direniş ve insanın gücüne odaklanmaktadır.

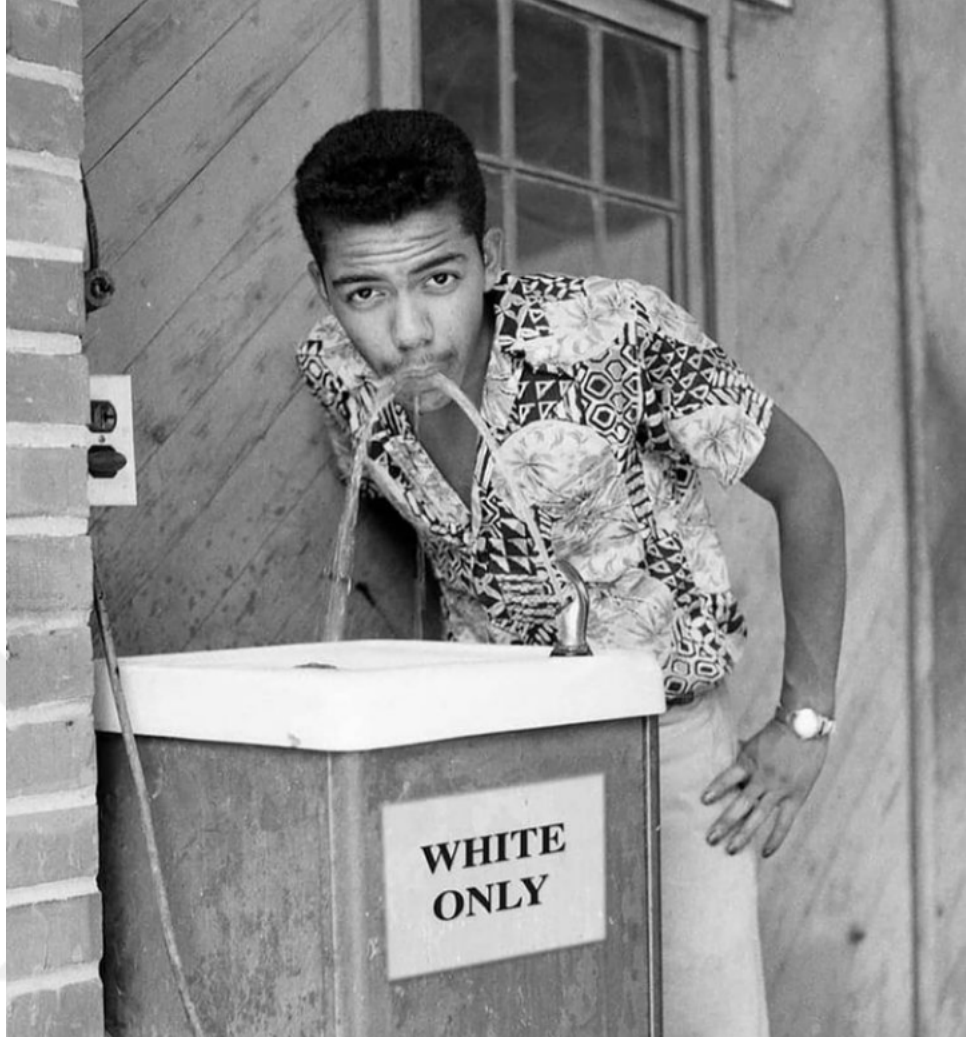


Görsel 4.10 : Cecil J. Williams, Charleston Hastane İşçileri Grevi, 1969.



Görsel 4.11 : Cecil J. Williams, Güney Carolina Eyalet Meclisi'nde yapılan ayrımcılık karşıtı protesto sırasında çekilmiş bir fotoğraf, 1963.

Williams'ın fotoğrafları, New York Times, Newsweek, Time ve Life gibi önemli yayınlar tarafından yayınlanmıştır. Ayrıca, birçok ödül kazanmış ve fotoğrafları çeşitli müze ve galerilerde sergilenmiştir. Cecil J. Williams, fotoğrafçılık kariyeri boyunca sesini ve deneyimini yansıtmak için güçlü bir araç olarak fotoğrafı kullanmıştır.



Görsel 4.12 : Cecil J. Williams, üzerinde "Beyazlar İçin" yazılı olan çeşmeden su içerken, 1964.

“White Only (Beyazlar İçin)” adlı fotoğraf, Amerika'daki ırk ayrımcılığını ve eşitsizliği vurgulayan güçlü bir belge olarak kabul edilmektedir. Fotoğraf, 1960'ların Amerika'sında, özellikle güney eyaletlerinde yaygın olan "White Only" uygulamasının var olduğu alanlardan birini göstermektedir. Üzerinde bu ibarenin bulunduğu çeşmeden, beyaz ırktan olmayan insanların su içmesi yasaktır.

Fotoğrafta Williams bu kez bizzat kameranın karşısına geçmiş, bu ayrımcı tabelanın bulunduğu çeşmeden su içerek, Amerika'nın o dönemdeki ırk ayrımcı yasalarına ve uygulamalarına meydan okuduğunu göstermiştir. Kameraya direkt olarak bakışı, elinin ve bedeninin duruşu, onun cesur ve kararlı bir şekilde bu ayrımcılığa karşı çıktığını yansıtan bir vücut diline sahiptir.

...ötekileştirilerek bir araya gelmiş veya getirilmiş, kendisinin de mensup olduğu etnik topluluğun tanıklık ettiği ortak travmayı, Afro-Amerikalılara yüklenen ötekilik kimliğini de sırtına yüklenerek kendi objektifinin karşısına geçmiştir. Agamben'in de

belirttiği gibi bunu ‘asıl’ veya ‘tam’ tanıkların görmezden geldikleri, karşılaştıklarında yüzlerini çevirdikleri bir insan hakları ihlalinin ve toplumsal bellekteki bir boşluğu doldurabilmek adına yapmıştır. (Ertuğrul, 2020, s. 84)

Görselde “White Only” ibaresi belirgin bir şekilde görünürken, fotoğrafın kompozisyonu ve odaklanma şekli, izleyicinin bu ayrımcı pratikleri ve onların Afrika kökenli Amerikalı topluluğu üzerindeki etkilerini doğrudan görmesini sağlamaktadır. “Siyah” adamın yüz ifadesi ve duruşu, kararlılık ve direnişi ifade ederken, uyarı ibaresi Amerika'nın o dönemdeki ırk ayrımcı politikalarını sembolize etmektedir.

Williams'ın bu fotoğrafı ırkçılığa maruz kalan bireylerin yaşadığı zorlukları ve bu zorluklara karşı verdikleri mücadeleyi gösterirken, aynı zamanda toplumsal değişim ve eşitlik için bir çağrı niteliği taşımaktadır.

Cecil J. Williams'ın fotoğrafları, postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Williams, özellikle sivil haklar hareketi döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan sosyal ve siyasi değişimleri belgeleyen önemli bir figürdür. Fotoğrafları, toplumsal adalet arayışı, ırksal eşitlik mücadelesi ve Afro-Amerikan kimliğinin güçlenmesi gibi temaları ele alarak zamanın ruhunu ve olayların gerçekçi yansımalarını ortaya koymuştur.

Bu çalışmalar, Afrika kökenli Amerikalıların mücadelelerini, direnişlerini ve dayanışmalarını görsel olarak aktarırken, aynı zamanda onların dönemin yasaları tarafından görmezden gelinen insani kaygılarını ve hak ettikleri özgürlüğü vurgulamıştır. Eserleri, toplumsal eşitsizlikleri ve siyasi baskıları sorgulayan bir zemin sunmasıyla, “siyah hakları” hareketinin tarihsel ve kültürel dokusunu detaylı bir biçimde inceleyen ve insan hakları mücadelesini güçlü bir şekilde belgeleyen önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir.

Kara Walker, Afrika kökenli Amerikalı bir çağdaş sanatçıdır. Resim, enstalasyon ve film çalışmaları vardır. Genellikle etnik ve cinsel kimlik, etnik tarih ve toplumsal adaletsizlik gibi konuları ele almaktadır. Walker, özellikle siyah silüet figürleri içeren, büyük ölçekli kâğıt kesme çalışmalarıyla bilinirlik kazanmıştır.

Kara Walker'ın çalışmaları genellikle görsel anlatılar aracılığıyla Amerikan tarihindeki ırksal travmayı, kölelik mirasını ve toplumda var olan etnik stereotipleri ele almaktadır. Siyah kâğıt kesme silüetleri, özellikle çarpıcı ve kışkırtıcı şekilde

kullanmakta ve izleyicileri ırk, cinsiyet ve kimlik gibi karmaşık konuları düşünmeye davet etmektedir.

Sanatçının eserleri, sıklıkla tartışma yaratsa ve alımlayıcıyı çoğu zaman rahatsız edici ve provokatif imgelerle karşı karşıya getirse de Amerikan tarihindeki zorlu gerçekleri ve toplumun derinliklerine inen karmaşık konuları ele alarak önemli bir etki yaratmaktadır.

Kara Walker'ın "Gone (Gitmiş)" adlı eseri, kölelik tarihi, etnik kimlik ve Amerikan toplumu üzerine detaylı bir eleştiri sunan etkileyici bir çalışmadır. Eser, geleneksel on sekizinci yüzyıla özgü kâğıt kesme silüet tekniklerini kullanarak, tarihsel olarak kölelik dönemini ve trajik geçmişi görselleştirmektedir.



Görsel 4.13 : Kara Walker, Gone (Gitmiş), 1994.

Eserin adı, Margaret Mitchell'in ünlü *Gone With The Wind* (Rüzgar Gibi Geçti) romanına gönderme yapmaktadır. Bu roman, Amerikan İç Savaşı sırasında Güney'deki köle sahipleri ve köleler arasındaki ilişkileri anlatmaktadır. Walker'ın eseri, "eşleşmiş" figürlerle başlayıp biten bir anlatı sunarken, trajikomik ve çalkantılı imgeler zinciriyle romantizmin vaadini reddetmekte ve geleneksel güç ve baskı atıflarını sorgulamaktadır. Sanatçı, "Amerika'nın tarihi... eşitsizlik üzerine inşa edilmiştir, bu da ırksal eşitsizlik ve toplumsal eşitsizliğin temelidir," şeklinde ifade etmiştir. "Ve biz de buna inanıyoruz. Demek istediğim, beyazlık da siyahlık kadar yapay bir olgudur." (URL-3, 2024)

Bu sözlerle Walker, Amerikan tarihini etnik ve sosyal eşitsizlik üzerine kurulu bir yapı olarak tanımlamakta ve bu yapıların toplumda nasıl derin izler bıraktığını vurgulamaktadır. "Beyaz"lığın da, "siyahlık" kadar yapay ve kültürel olarak inşa

edilmiş bir kimlik olduğunu belirtmektedir. Walker'ın eserleri, bu yapay kimliklerin ve tarihsel anlatıların nasıl şekillendiğini ve toplumsal bellekte nasıl yer ettiğini sorgulayarak, alımlayıcıyı bu konularda düşünmeye ve tartışmaya yönlendirmektedir.



Görsel 4.14 : Kara Walker, Masumların Katli (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler), 2017.

"Slaughter of the Innocents (They Might be Guilty of Something) (Masumların Katli (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler))", adlı eseri, sanatçının tartışmalı ve provokatif olan çalışmalarından biridir. Bu eser, genellikle büyük boyutta kâğıt kesme siluetlerle çalışan Walker'ın karakteristik tarzını yansıtmaktadır.

Eserin başlığı, İncil'de geçen "Masumların Katli" hikayesine gönderme yapmaktadır. Bu hikâye, Kral Herodes'in İsa'nın doğumunu öğrenmesinden sonra, yeni doğmuş bebekleri öldürtmesini anlatır. Walker'ın eseri, bu hikâyeye gönderme yaparken, aynı zamanda Amerikan kölelik tarihi ve siyahların maruz kaldığı zulmü de yansıtmaktadır.

Kara Walker, günümüzün ısrarcı ırkçılığına da güçlü bir şekilde odaklanan anlatılarla sanatını şekillendirmektedir. Savaş öncesi dönemin stereotiplerini yansıtan kesilmiş siluet tekniğini kullanarak, izleyicileri bu zehirli mirasla yüzleşmeye çağırmaktadır. Eleştirmen Hilton Als, Walker'ın eserlerindeki köleliği, henüz Amerika'nın tam anlamıyla uyanamadığı bir kâbus olarak tanımlamakta ve bu eserlerin izleyiciyi yaralı, nefret dolu, hor görülen ve küçümsenen bir halde bıraktığını belirtmektedir. "Masumların Katli (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler)", Walker'ın tuval üzerine monte ettiği ilk büyük ölçekli kompozisyonlarından biridir. Bu eserde Walker, İncil'deki anlatıyı şiddet, boyun eğdirme ve erotik güç üzerinden yeniden sahneleyerek, kölelik döneminin acımasız gerçeklerine ve toplumsal adaletsizliklere odaklanmaktadır. (URL-4, 2024)

Walker'ın eserleri genellikle esprili bir tona sahiptir, bu da izleyicilerin hem mizah duygusuna hitap etmekte hem de izleyicinin konu edilen tarihsel travmalar üzerinde yoğunlaşmasına ve etnik eşitsizlikle ilgili konuları sorgulamasına neden olmaktadır.

Amerikan tarihindeki sosyal adaletsizliği sorgulayan güçlü bir ifadeye sahip olan çalışmaları, izleyiciyi Amerikan tarihindeki zor gerçeklerle yüzleşmeye ve kölelik mirasının günümüzdeki etkilerini düşünmeye davet etmektedir. Kara Walker'ın sanatı, postkolonyal eleştiri bağlamında, ırk ve cinsiyet temelli yıkıcı mirasları sorgulayan, bu mirasların günümüzdeki yansımalarını araştıran ve izleyiciyi bu konular üzerinde düşünmeye teşvik eden güçlü bir eleştirel perspektif sunması dolayısıyla, önemli bir yere sahiptir.

Chris Ofili, Nijerya kökenli bir İngiliz sanatçıdır. Sanat eserleri genellikle karmaşık ve çok katmanlı, kültürel referanslarla dolu ve görsel olarak da çarpıcı olduğundan, incelenmesi önem arz etmektedir.

Ofili, 1968'de Manchester, İngiltere'de doğmuştur. Sanat eğitimini Londra'daki Chelsea Sanat Okulu ve Londra Sanat Üniversitesi'nde almıştır. Sanat kariyerine 1990'larda başlamış ve kısa sürede dikkat çeken çalışmalar ortaya koymuştur. (URL-5, 2024)

Genellikle neon renklere sahip ve dokusal olarak ışıltılı yıldızlar ve benzer malzemelerle zenginleştirdiği tablolarında, sıklıkla “fil dışkısı” kullanır. “Fil dışkısını; kendi etnik kültürünün bir unsuru olarak kullanırken resim sanatı tarihinde kullanılan doğal malzemelerden boya üretme çabasına atıfta bulunur. Böylelikle geleneksel sanat yöntemlerine kendi geleneksel malzemesi ile hem karşı durur hem de saygı duyar” (Demir, 2019, s. 463).

Fil dışkısı, Ofili'nin Nijerya kökenlerinden ilham aldığıının göstergelerindendir. Nijerya kültüründe fil dışkısı, geleneksel olarak şans ve bereketin sembolü olarak kabul edilir. Ofili, kendi kültürel geçmişinden ve kimliğinden esinlenerek, eserlerinde bu sembolü kullanarak bir bağlantı kurmak istemektedir.

Aynı zamanda fil dışkısı organik bir malzemedir ve doğal bir sembolizme sahiptir. Ofili'nin bu malzemeyi kullanması, doğal dünya ve yaşamın döngüsüne bir atıfta bulunmaktadır.

Sanatçının eserlerine estetik anlamda benzersiz bir doku ve renk katma potansiyeline sahip olmasının yanı sıra, çalışmalarında provokatif ve tartışmalı bir etki yaratma

amacına da hizmet etmektedir. Alışılmadık malzemeler kullanmak, izleyicileri düşündürmeyi ve sanatın sınırlarını zorlamayı sağlamaktadır.

Bu nedenle fil dışkısı, sanatçının eserlerindeki "derinlikli ve çok katmanlı temaları ifade etme" ve "izleyiciyi düşündürme" şeklindeki sanat pratiklerinin bir parçası haline gelmiştir.



Görsel 4.15 : Chris Ofili, The Holy Virgin Mary (Kutsal Bakire Meryem), 1996.

“The Holy Virgin Mary (Kutsal Bakire Meryem)” eserindeki zemin parlak turuncu reçineden oluşmaktadır. Bu tercih dini ikonların tasvirlerinde sıkça kullanılan altın varak malzemesine bir gönderme olarak okunabilmektedir. Meryem Ana’yı çevreleyen ve ilk bakışta uçuşan melek figürlerini andıran görsellerin, pornografik

içerikli dergilerden kesilmiş kadın kalçası imajları olduğu fark edilmektedir. Mavi elbisesinin içindeki Meryem Ana, Afrika kökenli bir kadın olarak tasvir edilmiştir, bu da koyu tenli olmasını gerektirmiştir. Ofili bu ten rengini vermek için fil dışkısı kullanmıştır. Aynı zamanda Meryem'in çıplak göğsünün üzerinde de orada olmayan bebeğe gönderme yapacak şekilde bir top kurutulmuş fil dışkısı kullanmıştır. Tabloyu sergileme alanında ayakta tutan destekler de fil dışkısından oluşmaktadır, üzerlerine harita iğneleri ile “Bakire” ve “Meryem” sözcükleri yazılmıştır. Resim duvara asılmamış, bu destekler üzerinde arkaya yaslanmıştır. Burada sanatçı gelenekçiliğin dayatması olarak gördüğü sergileme tekniklerine karşı da bir tavır sergilemektedir ve eserini izleyicinin dünyasında yer alan gerçek bir mekânın parçası olarak tasavvur ettiğini göstermektedir.

Kutsal bir figürün betimlenmesinde fil dışkısının kullanılması geniş kitlelerin tepkisini çekmiştir. Sanatçı bu nedenle yoğun eleştiri ve saldırılara maruz kalmıştır. Ancak yaptığı açıklamalarda kendisinin de inançlı bir Katolik olduğunu hatırlatarak iddiaları reddetmiş, fil dışkısının kendi kültüründeki algısının Batı'daki gibi olmadığını belirtmiştir. (URL-6, 2024)

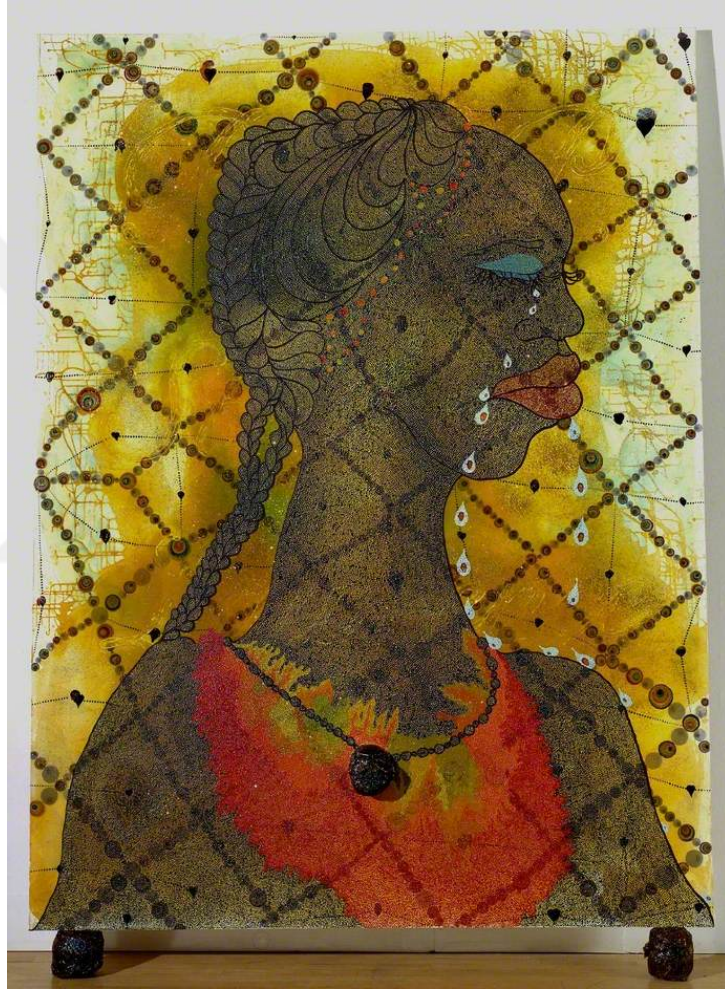


Görsel 4.16 : Chris Ofili, Shithead (Bokkafa), 1993.

“Shithead (Bokkafa)” eseri, insan dişini, kendi saçlarını ve yine fil dışkısını malzeme olarak kullandığı provokatif bir çalışmadır. Dışkıdan meydana gelen topun üzerinde ağız oluşturma için bir açıklık yaratmış, buraya dişleri yerleştirmiştir. Ardından da kendi rastalı saçlarını yapıştırdığında ortaya küçük bir kafayı andıran bir form çıkmıştır. Bu kafa ilk bakışta Vodoo bebeklerini de akla getirmektedir.

Oluşturduğu bu heykelsi formla etnik önyargılara mizahi bir dille dikkat çekmek istemiştir. Sanatçı, ten rengi ve rastalı saçları nedeniyle uyuşturucu satıcısı olduğunun varsayıldığı zamanlar yaşadığını, bu günlere atıfta bulunmak amacıyla, eserde kendi saçlarını kullandığını belirtmiştir.

Etnik ve sosyal adaletsizlikleri ele alırken tercih ettiği malzeme seçimi eserin görsel ve sembolik zenginliğini artırırken, izleyicilerin ırk, kimlik ve güç dinamikleri üzerine düşüncelerini ve tartışmalarını teşvik etmektedir.



Görsel 4.17 : Chris Ofili, No Woman, No Cry (Kadın Yok, Ağlama), 1998.

“No Woman, No Cry (Kadın Yok, Ağlama)” adlı eseri reçine, akrilik ve yağlı boyanın da içinde bulunduğu birçok farklı malzemeden faydalanılarak yapılmış, çok katmanlı yapıya sahip bir resimdir. Arka plan yine altın rengindedir. Eserin tam merkezinde profilden, örgülü saçlı, ağlayan bir Afrika kökenli kadın figürü görülmektedir. Dudaklarında kırmızı ruj, gözlerinde mavi far, boynunda ince bir kolye ve saçında boncuklarla tasvir edilen figür, ağlamaktadır. Bu çalışması 1993’te gerçekleşen Stephen Lawrence cinayetine adanmıştır. Sanatçı, kurbanın annesi Doreen

Lawrence’ın yaşadığı trajediden etkilenecek bu eseri üretmiş ve eserin bütününe melankoli ve kederi hâkim kılmıştır. Kadın figürün gözünden akan her damla yaş, aslında Lawrence’ın bir fotoğrafından meydana gelmektedir. Fosforlu boyada zorlukla seçilebilse de R.I.P Stephen Lawrence 1974-1993 yazısı yer almaktadır. Bu cinayetle ilgili raporda, soruşturmayı yürüten polis departmanının kurumsal olarak ırkçı olduğu beyan edilmiştir. Ofili de “ötekinin katledilmesi” temasını vurgulamak için, kendisini derinden etkileyen bu cinayeti eserine yansıtmayı tercih etmiştir. (G. Demir, 2019)

Tablo yine duvara asılmamıştır, fil dışkısından oluşan ayakların üzerinde durmaktadır ve galeri duvarına yaslanmıştır. Kadın figürün kolyesi de fil dışkısından oluşmaktadır.

Eser, içerdiği semboller ve figürler aracılığıyla da izleyiciye siyasi ve duygusal anlamda yüklü derin bir hikâye anlatmaktadır. Alımlayıcıyı etnik adaletsizlik ve eşitlik konularında düşünmeye teşvik eden bu çalışma, sanatçının toplumsal ve politik konulara olan duyarlılığını yansıtırken, aynı zamanda Ofili’nin benzersiz sanat tarzını da vurgulamaktadır.

Ofili’nin eserleri genel anlamda provokatif ve mizahi yönü güçlü, geleneksel kalıp ve anlayışlara meydan okuyan eserler olarak görülüp yorumlanabilmektedir. Ancak eserleri bazı çevreler tarafından postkolonyal eleştiri bakımından gerekli etkiyi yaratmadıkları gerekçesiyle olumsuz değerlendirmeler de almıştır.

Batı estetiğine bir karşı duruş olarak okunabilecek bu yaklaşıma Postkolonyalist yaklaşımlara getirilen eleştiriler bağlamında bakıldığında Ofili’nin eserleri Avrupa-merkezci sanat alanında self-oryantalizm olarak karşılık bulmaktadır. Görüntünün içerikten önce algıda anlam bulduğu düşünüldüğünde, alımlayıcı Ofili’nin eserlerini otantik bir alanda kodlamakta ve onun ötekiliğini bu sınırlar içinde yinelemektedir. (Özgenç Erdoğan vd., 2021, s. 526)

Parastou Forouhar, İranlı bir sanatçı ve aktivisttir ve eserleri postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Çalışmaları genellikle siyasi, toplumsal ve kültürel konulara odaklanan Forouhar, çoğunlukla resim, enstalasyon, video sanatı ve performans sanatı gibi farklı medyaları kullanarak eserlerini oluşturmaktadır.

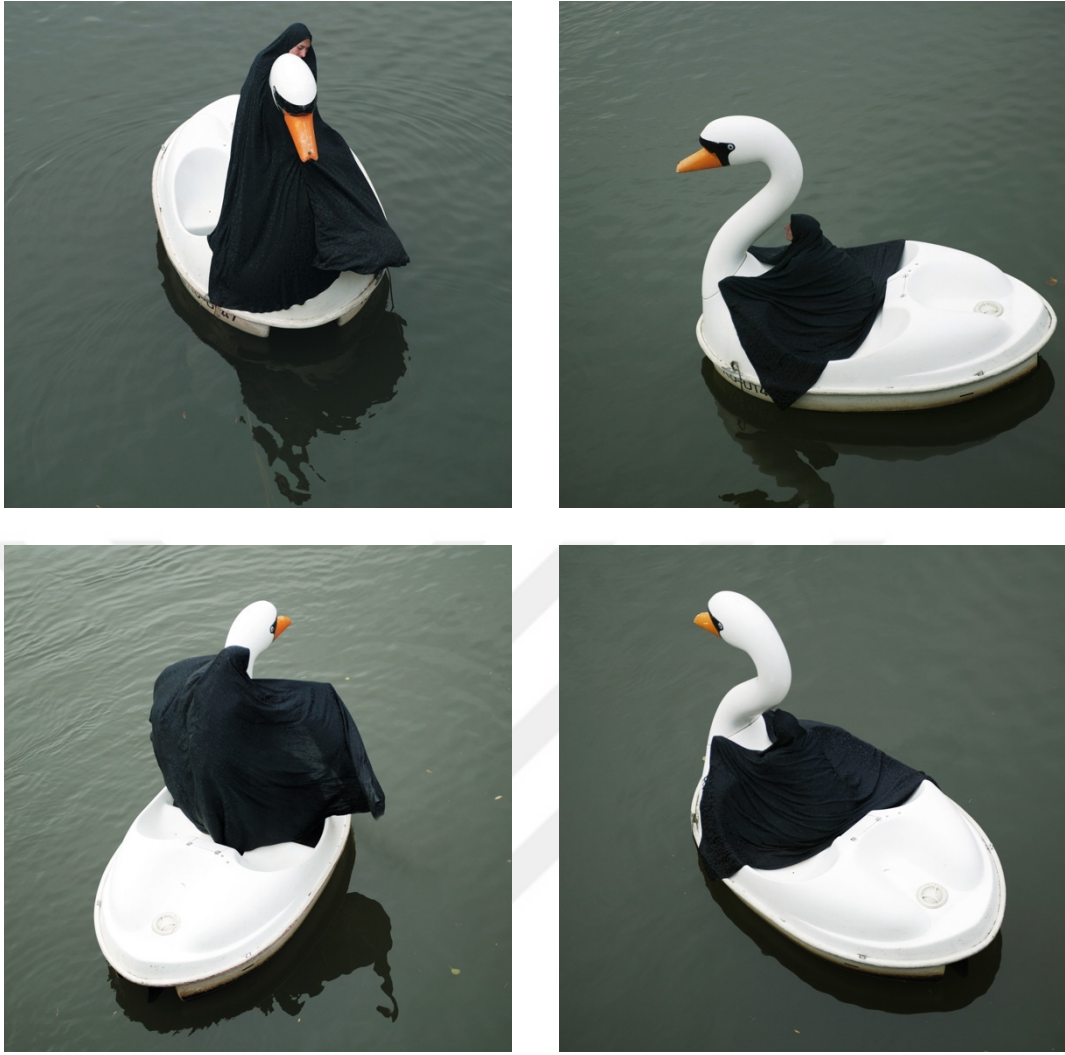
Forouhar’ın sanatı, İran’daki toplumsal ve politik yapıya eleştirel bir bakış sunmaktadır. Özellikle kadın hakları, kimlik ve bireysel özgürlük gibi konulara eğilmekte ve İran toplumunun bu konulardaki deneyimlerini ve çatışmalarını ele

almaktadır. Sanatçının eserleri güçlü semboller ve imgeler içermekte ve izleyiciyi sorgulamaya davet etmektedir.

Forouhar'ın eserleri, İran'ın tarih boyunca yaşamış olduğu deneyimlere, sömürgecilik ve emperyalizmin ülke üzerindeki etkilerine ve kültürel kimlik arayışına değinmektedir. Özellikle, İran'da yaşayan kadınların toplumdaki konumları, kimlikleri ve özgürlükleri gibi konular, sanatçının ilgilendiği konular arasında başı çekmektedir.

Forouhar'ın eserlerinde görülen semboller, imgeler ve temalar, İran tarihindeki sömürgecilik ve emperyalizmle ilgili deneyimleri ele alırken, aynı zamanda İran halkının direnişini ve kimlik arayışını da yansıtmaktadır. Postkolonyalist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Forouhar'ın sanatı, İran'ın girift tarihini anlamak ve bu tarihin günümüz İran toplumu üzerindeki etkilerini sorgulamak için bir araç işlevi görmektedir.

2000 yılından bu yana, genellikle Müslüman kadınlarla ilişkilendirilen “siyah çarşaf” giymiş figürlerin yer aldığı fotoğraflar üretmektedir. Bu çalışmaların bir parçası olarak tanımlanabilecek “Swanrider (Kuğu Binicisi)” projesinde ise çarşaf motifinin çağrışımlarını daha da zorlamaktadır; giysi metamorfoza uğramaktadır ve objektif karşısındaki kadın fotoğrafının kendisidir. “Swanrider”da Forouhar “farklılık” üzerine ironik bir göndermede bulunmaktadır. Siyah çarşaf giymiş bir kadın, dev bir beyaz kuğu üzerinde bir nehir boyunca yol almaktadır. Gerçek bir kuğu yerine yapay, kuğu biçiminde pedallı bir tekneyi kullanmaktadır. Sahnede siyah ve beyaz arasındaki kontrast baskındır. Bu kontrastlık, iyilik ve kötülük, karanlık ve aydınlık, bilinen ve bilinmeyen fikirlerini çağrıştırmaktadır. Ayrıca, Hans Christian Andersen'in çirkin ördek yavrusu masalındaki, güzel bir kuğuya dönüşen dışlanmış karakterin hikayesine gönderme içermektedir. Bu “mucizevi dönüşümlere” yapılan gönderme, siyah çarşaf içindeki kadının rolüne ironik bir yaklaşımdır. Fotoğraflar aynı zamanda Batı kültüründeki diğer metamorfoz hikayelerine de göndermede bulunmaktadır. Richard Wagner'ın Lohengrin operasında, Alman mitlerinde sıkça rastlanan parıldayan zırhlı şövalye, bir kuğu tarafından çekilen bir tekne üzerinde taşınır. Sanatçı performans mekânı olarak Almanya'nın Lahn Nehri kıyısındaki Bad Ems kasabasını seçmiştir çünkü bu kasaba Lohengrin operasının bestecisi ve Aryan ırk değerlerine bağlılığı bilinen Richard Wagner tarafından düzenli olarak ziyaret edilmiştir. Forouhar bu eski Alman mitini almakta ve onu “yabancı” ve “öteki” olarak etiketlenen peçeli kadını karşı karşıya getirerek tam anlamıyla yabancılaştırmaktadır. (URL-7, 2024)

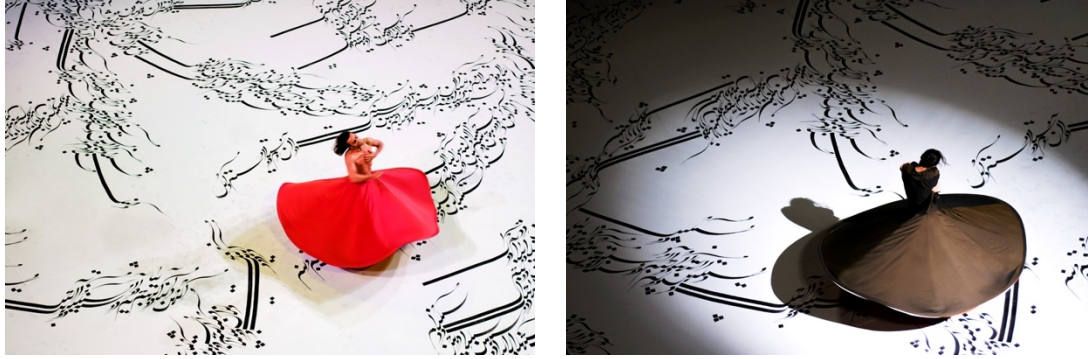


Görsel 4.18 : Parastou Forouhar, Swanrider (Kuğu Binicisi) Serisi, 2004.

Swanrider serisi, Batı merkezli hegemonyaya ve kültürel emperyalizme karşı bir duruş sergilerken, aynı zamanda İran'ın içsel çelişkilerini ve bireylerin bu çatışmalar içindeki deneyimlerini de vurgulamaktadır. İzleyiciyi İran'ın karmaşık ve çoğul kimliğini anlamaya ve küresel düzeyde kültürel etkileşimlerin dinamiklerini tartışmaya davet etmektedir. Postkolonyal eleştiri bağlamında İran'ın kültürel ve politik dönüşümlerini irdeleyen, Batı ve Doğu arasındaki etkileşimleri sorgulayan ve bireylerin kimlik inşası üzerine düşündüren güçlü bir sanat eseridir.

Forouhar “Bodyletter (Gövde Mektubu)” serisinde ise dil ve metnin insanın köleleştirilmesi ve gözden düşürülmesi süreçlerinde etkili güçler olduğu gerçeğini aktarmak istemiştir. İnsanın, dilde herhangi bir şeyi icat edebileceğini ve sonrasında bu icadın yaşamı yok etmek için kullanılabileceğini göstermek amaçlanmıştır. Bu çalışmada, kelimelerin anlamlarını devre dışı bırakarak ve onları saf formlara

indirgemıştır. Dönmekte olan dansçıların imgeleri hem kelimelerin hem de dilin hakikat konusunda “otorite” olamayacak kadar akışkan yapısına dikkat çekmektedir. (URL-8, 2024)



Görsel 4.19 : Parastou Forouhar, Bodyletter (Gövde Mektubu), 2014.

Postkolonyal eleştiri bağlamında Forouhar'ın sanatı, Batı'nın küresel hegemonyasının yanı sıra yerel kültürel kimliklerin ve direnişin önemini vurgulayan yönü ile önem arz etmektedir. Sanatı, izleyiciyi İran'ın içsel çelişkilerini ve modernleşme sürecindeki zorlukları anlamaya teşvik etmektedir. Aynı zamanda evrensel insan hakları ve adaletin evrenselliği konularında da düşündürmektedir. Forouhar kültürel kimliklerin inşası, küresel güç dinamikleri ve direniş gibi konuları tartışan önemli bir perspektif sunarak, sanatının evrensel bir mesaj taşımasını sağlar.

Ancak Forouhar'ın işleri, self-kolonyalizm bağlamında eleştirilere de uğramıştır. “Sanatçı kimlik ve özgürlükler üzerine her ne kadar politik bir eleştiri getirse de İslam dinine yönelik imgeleri ile egzotik auradan çıkamamıştır. Alımlama açısından bakıldığında self-oryantalist bir tavırla Avrupa-merkezci bakış açısının beklentilerini karşılamaktadır” (Özgenç Erdoğan vd., 2021, s. 528).

Lamya Gargash, Birleşik Arap Emirlikleri'nde (BAE) doğmuş ve Dubai'de yaşayan bir fotoğraf sanatçısıdır. Sanatçı, eserlerinde genellikle Birleşik Arap Emirlikleri'nin kültürel ve toplumsal dokusunu ve değişen manzarasını ele almaktadır.

Gargash'ın fotoğraf çalışmaları genellikle çağdaş şehir yaşamı, modernleşme süreci, toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik gibi temaları içermektedir. Çalışmalarında, geleneksel ve modern arasındaki gerilimi ve çatışmayı incelerken, aynı zamanda kişisel ve toplumsal hafızayı da keşfetmektedir.

Sanatçının renk, ışık ve gölgeyi incelikle kullandığı eserlerinde, karmaşık kompozisyonlar, güçlü semboller ve görsel zenginlik göze çarpmaktadır. Sanatçı izleyiciyi seçtiği konular üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Gargash'ın fotoğraf çalışmaları, Birleşik Arap Emirlikleri'nde hızlı gelişen değişim bağlamında kültürü ve kimliği ortaya çıkarmak için iç mekanları “çerçeve olarak” kullanmaktadır. “Meclis” serisi, evin içinde, insanların geleneksel olarak sosyalleşmek ve misafir ağırlamak için bir araya geldiği bir odaya odaklanmaktadır. Bu odak, mekânlara atfedilmiş formaliteleri, bireyselliğin her bir kişinin o mekâna ilişkin yorumuyla nasıl ifade edildiğini ve mekânın ülkesindeki küreselleşme ve kentsel değişimin kanıtlarını yansıtmakta nasıl başarılı olduğunu ortaya koymaktadır. (URL-9, 2024)



Görsel 4.20 : Lamya Gargash, Majlis (Meclis) serisinden, 2009.

Meclis terimi, Arapça'da 'oturmak' anlamına gelen "Jalasa" kelimesinden gelmektedir. Bu oturma alanları, zaman içinde değişmiş ve dönüşmüş olsa da gelenek ve kültürü belirlemekte, bireysel mobilya ve sunumlarıyla kişisel ve benzersiz tarzları ve kişilikleri yansıtmaktadır. Birleşik Arap Emirlikleri'nde (BAE) sosyal bağlar güçlüdür ve “Meclis”ler, kültürün vazgeçilmez bir parçasını temsil etmektedirler. Bu çalışmalar, içeriği, geleneği ve Emirlik yaşamının mahremiyetini yansıtan görüntüler sunmaktadır. (URL-10, 2024)

Lamya Gargash'ın eserleri postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Arap dünyasının kültürel ve toplumsal gerçekliklerini, Arap kimliği üzerine odaklanarak incelemektedir. Gargash'ın fotoğraf serileri genellikle günlük yaşam sahnelerini ve mekânları ele alırken, bunları kültürel semboller ve siyasi anlatılarla ilişkilendirmiştir. Batı merkezli hegemonik bakış açılarına karşı bir duruş sergilemekte, Batı'nın Arap dünyası ve diğer kültürel bölgeler üzerindeki etkilerini ve bunun sonuçlarını, ayrıca yerel kimliklerin nasıl şekillendiğini ve değiştiğini irdelemektedir. Gargash, eserleriyle izleyiciyi, kültür ve kimlik siyasetleri üzerine düşünmeye teşvik etmekte, aynı zamanda yerel ve küresel düzeydeki güç ilişkilerini de sorgulatmaktadır.

Fakat tıpkı Forouhar gibi Gargash da, self-kolonyalizm ve egzotik aura bağlamında eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır.

...bu “dikiz daveti” Birleşik Arap Emirlikleri’nde gerçekleşen bir bienalde sunulmaktadır ve sunum yapılan “göz”ün oralı olmadığı açıktır. Bu da bienaller aracılığıyla çağdaş sanatın global sistemini sorgulatmaya muktedir bir durumdur. ...Çokkültürlülük adına dillendirilen farklılık fetişizmi, kendi yerelliğinin folklorunu ya da kimliğini konu edinen sanatçıya aslında bir sınırlama da getirmektedir. Kozmopolit yapılanmalar sanatçıyı yerel ve yerelci olmaya teşvik ederken bu, farkına varmaksızın yeni bir tür milliyetçiliği de besler görünür. Üstelik kendi folklorik farklılığını temsil eden sanatçı mutlaka fiziki olarak Doğu’da yer almak, yaşamak zorunda değildir. Hatta aksine, postkolonyal teorilerin imlediği göçmenlik haline bu noktada sanatçılar açısından daha sık karşılaşılır. Örneğin New York’ta yaşayan Güney Amerikalı bir sanatçı göçmenlik üzerine, İranlı bir sanatçı çarşaf üzerine çalışmak zorunda hisseder kendini. (Dastarlı, 2020, s. 95-96)

Hassan Meer, Ummanlı bir sanatçıdır. Resim, fotoğraf, video ve ışık ile metni bir arada kullandığı enstalasyonlar gibi çok yönlü çalışmalara sahiptir. Meer'in eserlerinin biçimleri, Umman ve Arap Yarımadası'nın geleneksel sanatından ayrılrsa da çalışmalarında kültürel kimlik konularına odaklanması nedeniyle bölgenin maneviyatı ve ritüelleriyle bütünsel bir bağlantıya sahiptir.

Hassan Meer, postkolonyal eleştiri alanında etkili bir entelektüel figür olarak öne çıkmaktadır. Onun çalışmaları, sömürgecilik ve onun ardından gelen kültürel, siyasi ve entelektüel dönüşümlerin karmaşıklığını anlama çabasını yansıtmaktadır. Meer, Batı merkezli bakış açılarına ve hegemonik edebi temsillere meydan okuyarak,

sömürge sonrası toplumların kimlik inşası ve yeniden yapılanma süreçlerini ele almıştır.

Meer'in postkolonyal eleştiriye katkısı, özellikle kültürel politikalar ve dil politikaları ile bu politikaların yerel kültürler üzerindeki etkilerinin incelenmesi üzerine detaylı analizler yapmasıyla belirgindir. Sömürgecilik sürecinde bastırılan yerel kültürel ifadelerin, direniş biçimlerinin ve kimliklerin yeniden keşfedilmesini teşvik etmektedir. Eserleri, sömürgeci iktidar yapılarına karşı direnişin ve kültürel çeşitliliğin savunucusu olarak öne çıkmaktadır.

Meer'in perspektifi, postkolonyal eleştiriye yeni boyutlar kazandırır; çünkü kültürel özerklik ve yerel bilgi sistemlerinin önemini vurgulamaktadır. Onun eserleri, kültürel hegemonyanın altını çizerek ve kültürel özgünlüğün savunucusu olarak, postkolonyal düşünceyi zenginleştirmekte ve genişletmektedir. Hassan Meer, kültürel ve politik kimliklerin yeniden yapılandırılması süreçlerinde ortaya koyduğu anlayış ile sömürge sonrası toplumların kendine özgü seslerini bulma çabalarına katkı sağlamaktadır.

Meer "Moon Series (Ay Serisi)" çalışması ile 1970'ler ve 1980'lerde Umman'da petrolün keşfi sonrası yaşanan değişimin izlerini sürerken, modernleşmenin getirdiği gelişmelerle birlikte, ilgili dönemde insanlarda oluşan hissi yansıtmaya çalıştığını belirtmiştir. Umman'ın modernleşme sürecindeki toplumsal ve kültürel değişimlere dikkat çekerken, petrolün bulunmasını izleyen dönemde yeni yapılan okullar ve binalar ile birlikte, fotoğraf stüdyolarının da açıldığını belirtmiş, daha önce poz vermeleri yasaklanmış olan Ummanlı kadınlar ile çekimler gerçekleştirerek değişimin altını çizmek istemiştir. Ay'ı, çalışmalarında bir sembol olarak kullanılarak, Ummanlı kadınların ümit ve hayallerine "Ay'a ulaşma umudu" bağlamında atıfta bulunmuştur. Ayrıca eski Umman alfabesi ile yazdığı, dönemi betimleyen kişisel mektupları çalışmalarında kompozit imajlar yaratmak için kullanmıştır. (URL-11, 2024)



Görsel 4.21 : Hassan Meir, Moon Series (Ay Serisi), 2005.

Meer'in bu çalışması aynı zamanda kendini egzotikleştirme anlamında eleştirilere de maruz kalmıştır. “Ana akım çağdaş sanat üretimine dair kriterler, sanatçıyı kendi gerçekliğini egzotize ederek sunmaya teşvik etmektedir” (Dastarlı, 2020, s. 97).

Hassan Meer'in çalışmalarına getirilen kendini egzotize etme ve self-kolonyalizm eleştirileri, çoğunlukla onun postkolonyal eleştiriye yaklaşımının ve söyleminin yapısından kaynaklanmaktadır. Bazı eleştirmenler, Meer'in Batı merkezli gözlem ve analizlerin etkisinden kaçamadığını veya Batılı akademik çerçevelerin içinde kalarak yerel bilgi üretimine yeterince alan tanımadığını iddia etmişlerdir.

Kendini egzotize etme eleştirisi, Meer'in yerel kültürleri veya kimlikleri, Batılı gözlemler veya kavramlarla sadeleştirme ya da romantize etme eğilimini vurgulamaktadır. Buna göre, Meer'in çalışmaları, Batı'nın hegemonik etkilerinden tamamen bağımsız bir perspektif sunmamaktadır.

Hassan Meer'in çalışmalarına getirilen eleştiriler, onun teorik ve metodolojik yaklaşımının sınırlılıklarını tartışmaya açabilir ancak, postkolonyal eleştiriye getirdiği yenilikçi bakış açılarını da göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu bakış açıları, postkolonyal düşünceyi daha ileri taşıma çabalarında önemli bir rol oynamaktadır.

Lalla Essaydi, Fas doğumlu ve New York'ta yaşayan bir fotoğraf sanatçısıdır. Çalışmaları, geleneksel cinsiyet rolleri, kimlik ve Arap kültüründeki stereotipler gibi temaları içermekte ve bu konuları eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Fotoğraflarında, geleneksel Arap sanatını ve estetiğini modern bir bakış açısıyla birleştirmektedir. Özellikle Müslüman kadınların yaşamlarına odaklanmakta ve onların deneyimlerini, özgürlük çabalarını ve maruz kaldıkları baskıları işlemektedir. Essaydi, Batı'nın Oryantalizm ile ilgili algısını sorguladığını ve Batı'nın Doğu'ya yönelik romantikleştirilmiş ve egzotikleştirilmiş bakış açısına karşı, kendi

deneyimlerini de çalışmalarına yansıtarak, Batılı izleyicilere Müslüman kadınların gerçek yaşamlarını ve deneyimlerini daha detaylı anlatmayı amaçladığını belirtmiştir.



Görsel 4.22 Lalla Essaydi, Les Femmes Du Maroc, La Grande Odalisque (Fas Kadınları, Büyük Odalık), 2008.

“Les Femmes du Maroc (Faslı Kadınlar)” adlı fotoğraf serisi, Batı’nın, 19. yüzyıl Oryantalizm bakışıyla Müslüman kadınlara olan algısına yanıt vermeyi amaçlamıştır. Bu dönemde Avrupalı sanatçılar, Orta Doğu ve Kuzey Afrika kültürlerini renkli, egzotik ve duygusal olarak ele almışlardır. Müslüman kadınlar, Essaydi’nin fotoğrafı için temel aldığı Ingres’in “La Grande Odalisque (Büyük Odalık)” (1814) resminde olduğu gibi, “haremlerin cinsel olarak pasif üyeleri” şeklinde sunulmuştur. Essaydi’nin “Grande Odalisque (Büyük Odalık)” eserindeki figür çıplak değildir, birçok Doğu toplumunda yası simgeleyen beyaz renkteki kumaşa bürünmüştür ve bakışları davetkar olmaktan çok şüphecidir. Modelin cildi de dahil olmak üzere her yüzey, Essaydi’nin kendi günlüklerine aktardığı kişisel özgürlük, kimlik ve bellek üzerine düşüncelerinden alınmış yazılarla kaplıdır ve Arapça kaligrafi tekniği ile kına kullanılarak işlenmiştir. Essaydi’nin genellikle erkeklere yönelik dini içerikli bir İslam sanatı biçimi olan kaligrafiyi kullanması, sessiz bırakılan kadının, toplumunun geleneksel olarak ifade etmesine izin vermediği kelimeler ve düşüncelerle “giyinmiş” olarak tasvir edilmesi nedeniyle güçlü bir ifade yaratmaktadır. (URL-12, 2024)

Essaydi’nin çalışmaları, Doğu’nun çok katmanlı portrelerini sunan bir yaklaşımı benimsemiştir. Sanatçı, eserlerinde genellikle kadın bedenini ve kimliğini araştırırken, onları geleneksel Batılı imgelerden ve stereotiplerden kurtarmak ister. Essaydi, fotoğrafları yoluyla, kadınların öznelliğini ve sesini vurgulayarak, onların kendi hikayelerini anlatmalarına olanak tanımak istemiştir. Bu bağlamda, Essaydi’nin çalışmaları postkolonyal eleştiri açısından önemli kabul edilir çünkü Batı’nın

hegemonik gözünden ziyade, Doğu'nun kendi bakış açısını ve deneyimlerini temsil etme çabası içindedir.

Essaydi'nin eserleri ayrıca mekân, kimlik ve güç dinamikleri gibi konuları da ele almaktadır. Özellikle, kadınların kamusal ve özel alanlarda nasıl temsil edildiği ve algılandığı konusundaki çalışmaları, postkolonyal eleştiriyle bağlantılı olarak, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel kimliklerin yeniden şekillendirilmesi gibi önemli konuları tartışmaya açmaktadır.

Ancak, bazı eleştirmenler, Essaydi'nin eserlerini, kadınların pasif ve sessiz bir konumda tasvir edilmesi veya Arap kültürünün stereotiplerini içermesi nedeniyle eleştirmişlerdir. Bazı eserlerinin Batı'nın klişeleşmiş algılarını tekrar ürettiğini veya bunları güçlendirdiğini iddia etmişlerdir.

Batı düşüncesinin yönlendirici bakış açısı ile şekillenmiş, Doğu toplumlarına ait olduğu var sayılan bu kurmaca görsel imgeler gerçeklikten yoksun olmalarına karşın, kalıcıdır ve toplumların görsel hafızasında Oryantalizmin karşılığı olarak yer etmişlerdir. Fantezilere dayanan resimlerin ve fotoğrafların gerçeğin yerini almalarındaki en önemli etkenlerden biri, Doğu kültüründe harem hayatına ait yazılı ve görsel kayıtların gün yüzüne çıkmamış olmasıdır. Fotoğrafın görsel kaydı çoğaltma gücü, tarihi kayıtlara rağmen bu resim ve fotoğrafların kalıcı olmasını ve günümüze taşınmasını sağlamıştır. (Özdağ, 2013, s. 71)

Klişe imgelerin tekrar edilerek çoğaltılması bu nedenle amacının dışında sonuçlara yol açabilmektedir.

Tiago Sant'Ana Brezilyalı bir sanatçıdır ve eserlerini genellikle Afro-Brezilyalı kimliği ile ilişkilendirdiği bir bağlamda üretmekte, tarih ve bellek üretim süreciyle ilgilenmektedir.

Sanatçının ürettiği “Passar em Branco (Boş Geçiş)” serisinin çekimleri, Bahia'daki eski bir şeker fabrikasında gerçekleştirilmiştir. Sant'Ana bu çalışmasında, düzinelerce giyim eşyasının taşınması ve ütülenmesi eyleminden yola çıkarak, Brezilya'daki emek ve ırk ilişkileri açısından sömürge sistemlerinin devamlılığını göstermeye çalışmıştır. (URL-13, 2024)



Görsel 4.23 : Tiago Sant'Ana, Passar Em Branco (Boş Geçiş) serisinden, 2018.

Sanatçı "Passar em branco" serisinde, Brezilya'da iş ve ırk ilişkileri bağlamında kolonyal sistemlerin sürekliliğini belirtmeye yönelik bir çaba içerisinde. Kolonyal yapının harabeleri ile günümüzü çağrıştıran malzemeler arasında bir "sürtüşme" vardır. Bu eserde Sant'Ana, şimdiki zamana dair konuşmayı ve şimdiki zamana yönelik olmayı amaçlamaktadır, tarihsel olmayı hedeflememektedir. Siyahi bireylerin hangi faaliyetlerle ilişkilendirildiğini ve neden hala ev içi ortamlar, hizmetkarlık ve fiziksel iş gücü gerektiren işlerle bağlantılı olduklarını sorgulamaktadır. Irk ve iş bölümünün karşılıklı güçlendirmeye dayalı bir ilişki içinde olduğunu vurgulamaktadır. Beyazlık, eserde, harabelerle tezat oluşturan bir konuma sahiptir. Ayrıca çekimlerin gerçekleştiği kolonyal Bahia'nın coğrafi konumunun da stratejik bir önemi bulunmaktadır. (URL-14, 2024)

Tiago Sant'Ana'nın "Passar em Branco" serisi, postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir yer işgal eder. Postkolonyal eleştiri, sömürge sonrası dönemdeki kültürel, siyasi ve toplumsal yapıları analiz ederken, yerel halkların kimlikleri, deneyimleri ve temsil biçimleri üzerine odaklanmaktadır. Sant'Ana'nın eserleri de, Brezilya'da etnik ayrımcılığın ve iş gücü bölümlendirmesinin nasıl hala geçerli olduğunu ve bu yapıların nasıl kökleştiğini ortaya koymaktadır.



Görsel 4.24 : Tiago Sant'Ana, Passar Em Branco (Boş Geçiş) serisinden, 2018.

Siyahi bireylerin ev içi hizmetlerde, servis işlerinde ve fiziksel iş gücü alanında yer almasını sorgulamakta ve bu durumun kolonyal dönemden günümüze nasıl devam ettiğini göstermektedir. Fiziksel emeğin ırkla nasıl ilintilendirildiğini ve hegemonik beyaz normların nasıl işlediğini gösteren kritik noktalara değinmektedir. Postkolonyal eleştiri perspektifinden bakıldığında “Passar em Branco”, Brezilya'daki ırk ve iş gücü ilişkilerini bütünüyle inceleyen, geçmişle günümüz arasındaki bağlantıları sorgulayan ve “beyazlık” ile “siyahlık” arasındaki gerilimi gözler önüne seren önemli bir sanatsal ifadedir.

Sanatçının bir başka çalışması olan “Sugar on Chapel (Şapelde Şeker)” serisinde eski bir şeker değirmeni olan Engenho Paramirim'e ait kırsal bir şapelin yıkıntıları, 100 kilo şekerle kaplanmıştır. Sanatçı, eylemde şeker kullanarak artık zamanın etkisiyle unutulmuş ve bozulmuş durumda olan değirmeni, Brezilya'da etnik şiddet süreçlerini ortaya çıkaran bir mekân olarak vurgulamaktadır. (URL-15, 2024)

Tiago Sant'Ana'nın "Sugar On Chapel" serisi, postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir anlatı oluşturmaktadır. Bu seri, Brezilya'nın kölelik geçmişine ve etnik şiddetin tarihsel ve mekânsal izlerine odaklanırken, güçlü bir sembolizm ve eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır.



Görsel-4.25 Tiago Sant'ana, Sugar On Chapel (Şapelde Şeker) serisinden, 2018.

Sanatçı, eski şapel kalıntılarını ve kölelik dönemindeki şiddetin simgesi olan şekerini bir araya getirmiştir. Şeker, hem Brezilya'nın ekonomik tarihinde merkezi bir rol oynamıştır hem de köleliğin ve etnik ayrımcılığın araçlarından biri olarak görülmüş bir üründür. Bu bağlamda, şekerin şapelin üzerine serpilmesi, tarihsel belleği canlandırmakta ve bu mekânların geçmişteki rolünü hatırlatmaktadır.

Postkolonyal eleştiri açısından, "Sugar On Chapel" serisi, geçmişin kalıntıları üzerinden günümüzdeki etnik eşitsizlikleri, hâlâ devam eden yapısal şiddeti ve toplumsal adaletsizlikleri sorgulaması bağlamında değerlidir. Seri, izleyiciyi Brezilya'nın kölelik mirasıyla yüzleşmeye ve bu geçmişin günümüzdeki etkilerini anlamaya çağırmaktadır.

“Sugar Shoes (Şeker Ayakkabılar)” serisinde de, “ayakkabı” görselinin, kölelerin özgürlüğü için yapılan mücadelenin bir sembolü olarak görüldüğü popüler imgeleme karşı bir yaklaşım sergilemektedir. Çünkü fotoğraftaki ayakkabılar, aynı zamanda Brezilya'da etnik eşitsizlik süreçlerini ortaya çıkaran ve hızlandıran malzeme olan şekerden oluşmaktadır. (URL-16, 2024)



Görsel 4.26 : Tiago Sant'Ana, Sugar Shoes (Şeker Ayakkabılar), 2018.

“Şeker Ayakkabılar” serisinde, sanatçı ayakkabıyı, kölelik sonrası dönemde özgürleştirilen siyah insanların kırılğanlığının sembolü olarak kullanır ve bu ayakkabıyı şekerden yapılmış bir nesneye dönüştürür. Serinin gerilimi, ayakkabıların deniz suyunda erimeye başlamasıyla ortaya çıkar; bu, siyah nüfusun vatandaşlık haklarının kırılğanlığını ele almak için bir jesttir. (URL-17, 2024)

Postkolonyal eleştiri açısından, "Sugar Shoes" serisi, dünün izlerini ve bugünkü eşitsizlikleri sorgulayan bir ayna sunmaktadır. Brezilya'nın kölelik geçmişinin ardından gelen dönemde siyahi bireylerin yaşadığı devam eden marjinalleştirmeyi ve toplumsal adaletsizlikleri eleştirmektedir. Seri, sanatın gücünü kullanarak, etnik

haksızlıkları ve toplumsal dışlanmayı detaylı bir şekilde irdeleyen ve bu konuları görsel bir dille tartışan etkileyici bir sanatsal ifade sunmaktadır.

Rosana Paulino, Brezilyalı bir sanatçı ve aktivisttir. Çalışmalarında genellikle ırk, cinsiyet ve kimlik gibi sosyal ve politik konuları ele almaktadır. Paulino'nun çalışmaları kolaj, dikiş ve baskı gibi farklı teknikleri bir araya getirmekte ve Afro-Brezilyalı kimliğinin ve deneyimlerinin izlerini taşımaktadır.

Paulino'nun eserleri, Brezilya'da ve uluslararası alanda birçok önemli sergide yer almıştır. Afro-Brezilyalı kökenini, tarihini ve kimliğini ele alırken özellikle Brezilya toplumundaki “siyahi” kadınların konumuna ilişkin çalışmalar yapmıştır. Odak noktasını ırkçılık, ayrımcılık ve sosyal eşitsizlik gibi konular oluşturmıştır.

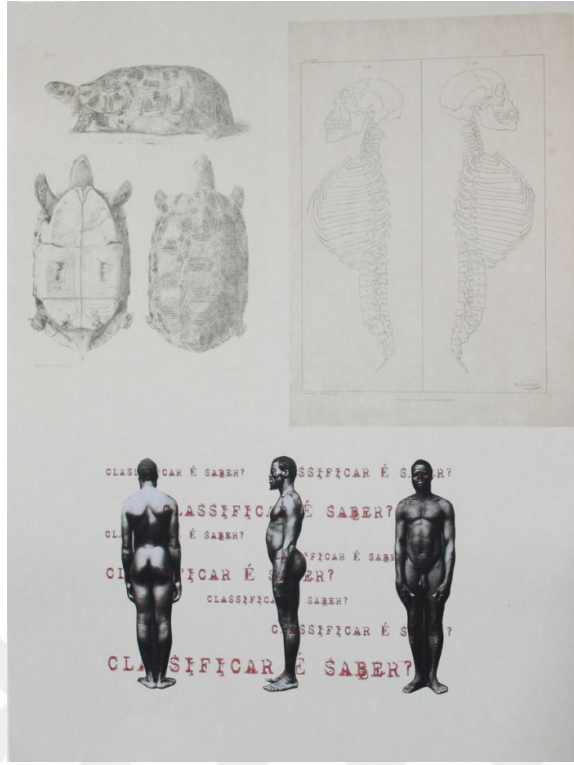
Sanatçı, günlük hayatın unsurları ile tarih boyunca kadın figürüyle ilişkilendirilen tekstil sanatı gibi unsurları almakta ve bunlara uysallık, pasiflik kavramlarıyla bağdaşmayan şiddet öğeleri atfetmektedir. Çalışmaları günümüz toplumunda Afrika kökenli bireylerin durumuyla ilgili sorunsalları açığa çıkarmakta ve “çözülmemiş” bir geçmişin izlerini yansıtmaktadır. (URL-18, 2024)



Görsel 4.27 : Rosana Paulino, A Ciência é a luz da verdade? (Bilim Gerçeğin Işığı mıdır?), 2016.

“A Ciência é a luz da verdade?” adlı esere ismini veren cümle “Bilim gerçeğin ışığı mıdır?” anlamına gelmektedir ve izleyiciyi sanat tarihi, bilim tarihi, bilimsel bilginin inşasının bağlamları, Avrupamerkezci önyargı, cinsiyet ve ırk konularını sorunsallaştırmaya davet etmektedir.

Brezilya'da 18. ve 19. yüzyıllardaki bilimsel çalışmalar ile Yeni Dünya'nın topraklarını, faunasını, florasını ve insan türlerini haritalayan doğa bilimci gezginlerin



Görsel 4.29 : Rosana Paulino, Classificar é saber? (Sınıflandırmak Bilmek midir?), 2016.

Postkolonyal tavır açısından bu çalışma, Batı merkezli bilimsel bakış açılarına karşı bir meydan okuma olarak işlev görmektedir. Eser, bilginin toplumsal normları ve hiyerarşileri pekiştirme şeklini detaylı bir şekilde irdeleyerek, hegemonik yapıları eleştiren ve toplumsal eşitsizliklere karşı duyarlı bir yaratıcı anlatım ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda önemli çalışmalara imza atan önemli isimlerden bir diğeri olan **James Luna** yarı Amerikan yerlisi yarı Meksika kökenli bir sanatçıdır. Fotoğraf, multimedya ve performans sanatı ile enstalasyon alanlarında eserler üretmiştir. Çalışmaları, özellikle günümüz dünyasında, Amerikan yerli halklarına ilişkin stereotipleri keşfetmekte ve bunlara meydan okumaktadır. Luna'nın çalışmalarında mizah ve ironi önemli bir yer tutmaktadır.

Genellikle yerli Amerikalıların tarihini, kültürünü ve güncel meselelerini ele almıştır. Farklı medyumları kullanarak kimlik, soykırım, yerli hakları, toplumsal adalet gibi konuları işlemiştir.



Görsel 4.30 : James Luna, Half Indian/Half Mexican (Yarı Amerikan Yerlisi/Yarı Meksikalı), 1991.

“Half Indian/Half Mexican (Yarı Amerikan Yerlisi/Yarı Meksikalı)” adını verdiği triptik çalışmada sanatçı, kendisini tıpkı polis sabıka fotoğraflarındaki gibi üç farklı açıdan tasvir etmektedir. Sağ profilden çekilen kare; onu uzun saçlı, küpeli ve tıraşsız bir yüzle gösterirken, sol profilden çekilen kare kısa saçlı ve bıyıklı bir görünüm sunmaktadır. Ortadaki önden görünüş ise, iki saç stiliyle ortadan bölünmüş olan yüzünün tamamını içermektedir. (URL-20, 2024)

Tercih ettiği kompozisyon, sanatçının sahip olduğu Amerikan yerlisi ve Meksika mirasıyla ilişkili görsel stereotiplere gönderme yapmaktadır. Bu eser, kültürel kimlik ve temsil hakkındaki önyargılarımızla yüzleşmektedir. (URL-21, 2024)

"Half Indian/Half Mexican" eseri, postkolonyal eleştiri bağlamında da önemli bir yer tutmaktadır. Zira çalışma, Luna'nın kendi kimlik deneyimlerini ve Amerika Birleşik Devletleri'nin yerli ve Meksikalı kökenli insanlara yönelik tarihsel ve toplumsal bakış açısını sorguladığı ve eleştirdiği bir platform sunmaktadır. Luna, eseri aracılığıyla, Batılı olmayan kimliklerin stereotipleriyle karşı karşıya gelmekte, bunların inşa ediliş biçimi ile sürdürülüş şeklini göstermektedir. Amerikan toplumunun ve kurumlarının yerli ve Meksikalı kökenli bireyleri nasıl kategorize ettiğini ve bunu nasıl bir güç aracı olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Luna, performansıyla izleyicileri bu kimliklerin karşı karşıya kaldığı ayrımcılık, dışlanma ve gözetimle ilgili düşünmeye yönlendirmektedir. Söz konusu bireylerin bu süreçlerde nasıl objeleştirildiğini ve sömürüldüğünü gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'nin kolonyal dönem ve sonrasındaki, etnik kimlikler üzerinde kurduğu baskıları ve bu kimliklerin baskılar karşısındaki direnişini anlamamıza da katkıda bulunmaktadır. Özetle, kimlik politikaları, ayrımcılık ve direniş konularında bir tartışma açarak, Amerikan toplumunun çoklu kimliklerine dair önemli bir anlatı sunmaktadır.



Görsel 4.31 : James Luna, Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler), 2002.

“Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler)”, James Luna'nın (Luiseño) sekiz kavramsal otoportresinden oluşan bir seridir. Bu seride tercih ettiği pozlar ve kompozisyonlar için antik kaya oyma çizimlerinden ilham almıştır. Seride yer alan fotoğraflardaki imge ve fikirler, 2000 yılında New Mexico'daki SITE Santa Fe'de gerçekleştirdiği performansından gelmektedir. Luna'nın çalışmaları, bir “Amerikan Yerlisi”nin ne olduğuna dair fikirlerimizi sarsmayı amaçlamaktadır. Bu seri kaya oyma geleneğinin ikonik figürlerini ve sembollerini modern dünyanın içine taşıırken, aynı zamanda günümüzün karmaşık gerçekliğine göndermeler yapmaktadır. Luna'nın portrelerinde, geçmişle bugün arasında bir köprü oluşturan bir dizi tematik katman bulunmaktadır. Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili "Onların [izleyicinin] ayrılmaya veya gülmeye hakkı olduğunu" belirtmiştir. (URL-22, 2024)

Luna, "Petroglyphs in Motion"da, yerli halkların kaya oymalarını modern dans ve performans sanatıyla birleştirmiştir. Bu eser, yerli halkların tarihsel olarak yok sayılan veya romantize edilen temsillerine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca, postkolonyal eleştiri bağlamında da önemli bir çalışmadır. Luna, bir Luiseño/Diegueño yerlisi bir sanatçı olarak, eserlerinde sıkça yerli kültürünün ve kimliğinin günümüz dünyasında nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin nasıl yanlış anlaşılabilirliğini ele almıştır. Bu çalışması da, bu tür temsillere karşı bir tepki olarak okunabilir.

Luna'nın aynı zamanda yerli kimliğinin korunması ve kutlanması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Tarihsel gerçekliklerin ve belleğin nasıl manipüle edilebileceğini ve bu nedenle yerli halkların kendi tarihlerini anlatma hakkına sahip olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Petroglifi, yerli halkların tarihinin kaydedildiği ve korunduğu birer sembol olarak kullanmıştır.



Görsel 4.32 : James Luna, Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler), 2002.

Serinin gücü, sadece Luna'nın kullandığı estetik ve sembolik anlamlarla değil, aynı zamanda izleyicilerle etkileşim kurma şekliyle de ilgilidir. Luna, izleyicileri sergisinde düşünmeye davet etmekte, onların tepkilerine ve yorumlarına yer vererek, Amerikan yerli kimliğini anlamak için izleyicilerle birlikte yol almaktadır.

Nona Faustine, Amerikalı bir fotoğraf sanatçısıdır ve özellikle kadın bedeni ve “Afrika kökenli Amerikalıların tarihi” üzerine çalışmalarıyla tanınmaktadır. Eserleri genellikle kadınların tarihteki ve güncel deneyimlerini, toplumsal adaletsizlikleri ve Amerikan tarihindeki ırkçılığı ele almaktadır.

Faustine çalışmalarında çoğunlukla kendi bedenini kullanarak güçlü bir mesajı olan iletiler oluşturmakta ve izleyicileri tarihsel ve toplumsal gerçeklerle yüzleşmeye davet etmektedir. Sanatçı, eserlerinde fotoğrafı bir araç olarak kullanarak özellikle Afrika kökenli kadınların sesini yükseltmeyi ve görünürlüğünü artırmayı amaçlamaktadır.

Faustine'in fotoğrafları, postkolonyal teorinin temel kavramları olan kimlik, güç, sömürgecilik sonrası travma, bellek ve direniş gibi konuları ele almaktadır. Özellikle "White Shoes (Beyaz Ayakkabılar)" serisi, Amerikan tarihindeki ırkçılığın ve sömürgecilik sonrası etkilerin bir yansıması olarak tanımlanmaya uygundur. Bu seri, Afrika kökenli kadınların tarihteki rolünü ve beyaz üstünlüğünün sembollerini sorgulamaktadır.

Bu fotoğrafları ile sanatçı "Bir buçuk yüzyıl önce Afrikalıların satıldığı yerlerde bugün bir ‘siyahi’ nasıl görünüyor?" sorusunu sormaktadır. Serideki kırktan fazla otoportre, Faustine'i köleliği ortadan kaldıran son kuzey eyaletlerinden biri olan New York'taki, köleliğin mirası üzerine inşa edilmiş yerlerde; Harlem'den Wall Street'e, Prospect Park'a ve ötesine uzanan mekanlarda dururken göstermektedir. Ayaklarındaki beyaz ayakkabılar; yerel, ulusal ve küresel olarak Afrika kökenli bireylere ve yerli halklara

uygulanan sömürgecilik faaliyetlerine ve asimilasyon hareketlerine işaret ederken, beyaz kadınların çoğu zaman ayrıcalıklı ve güvenli bir konumda olduğuna bir gönderme olarak da okunabilir. Serideki karelerin çoğunda ya bu ayakkabılar dışında çıplak ya da kısmen örtülü olarak karşımıza çıkan Faustine hem savunmasız hem de otoriter bir görünümde; ayakkabılarının altındaki topraklarda “bir arşiv oluşturan” ataları ile dayanışma içinde durmaktadır. Brooklyn'de doğup büyümüş olan Faustine, bizi evimiz dediğimiz yerlerin gizli, çoğu zaman travmatik tarihleri hakkında eleştirel düşünmeye teşvik etmektedir. (URL-23, 2024)



Görsel 4.33 : Nona Faustine, They Tagged the Land with Trophies and Institutions from Their Rapes and Conquests (Toprakları Tecavüz ve Fetihlerinden Gelen Ödüller ve Kurumlarla Etiketlediler), Tweed Courthouse, 2013.

Bu serideki 2013 tarihli "Toprakları Tecavüz ve Fetihlerinden Gelen Ödüller ve Kurumlarla Etiketlediler" fotoğrafında Nona Faustine, New York şehir merkezindeki Tweed Adliyesi'nin önünde çıplak poz vererek kendisini ve izleyiciyi binanın kendisiyle doğrudan çatışmaya sokmaktadır.

Bu eser, postkolonyal eleştiri bağlamında güçlü ve çarpıcı bir çalışmadır. Faustine, Amerikan tarihinin karanlık ve çoğu zaman göz ardı edilen yönlerini açığa çıkararak, kolonyalizm ve onun mirası üzerine eleştirel bir bakış sunmaktadır. Fotoğraf, geçmişte yaşanan adaletsizlikleri, sömürgeci güçlerin vahşetini ve bu güçlerin kalıcı etkilerini yansıtır.

Sanatçı, izleyicilere tarihsel gerçekliklerin ne kadar manipüle edilebileceğini ve gerçek hikayelerin nasıl saklanabileceğini hatırlatmayı amaçlamakta, tarihsel adaletsizliklere dikkat çekmektedir. Söz konusu adliye binası gibi, kolonyal güçlerin inşa ettiği ve hala varlığını sürdüren kurumsal yapıların, baskıcı ve adaletsiz doğasını göstermektedir. Zira bu yapılar, sömürgeci geçmişin ve ırkçılığın kalıcı etkilerini yansıtmaktadır. Sömürgeci zaferlerin ve fetihlerin anısına dikilen anıtları ve sembolleri görüntüleyen sanatçı bu çalışması ile, hegemonik güçlerin ve onların kurumlarının temsil ettiği değerlerin eleştirisini yapmaktadır. Bu kurumların ve sembollerin, sömürgeci şiddetin ve baskının bir hatırlatıcısı olduğunu vurgulamaktadır.

Sanatçının fotoğrafta tercih ettiği duruş biçimi, geçmişin unutulmasına ve bu geçmişten ders alınmamasına karşı bir direnişi ifade etmektedir.



Görsel 4.34 : Nona Faustine, Isabelle, Lefferts House (Isabelle, Lefferts Evi), 2016.

Faustine "Isabelle, Lefferts House (Isabelle, Lefferts Evi)" adlı karesinde, Amerikan tarihindeki etnik ve cinsel istismarı ele almaktadır. Lefferts House, Brooklyn'deki Prospect Park'ın yakınında bulunan tarihi bir yapıdır ve Amerikan tarihindeki kölelik dönemini temsil etmektedir. Nona Faustine kendi bedenini bu mimarinin önüne konumlandırarak meydan okurcasına poz vermiştir. Birbirine geçmiş çocuk ayakkabıları, dökme demir tava ve dumanı tüten tabanca, fotoğraflara anlatımsal bir boyut ekleyerek, “siyahi” kadınların köleliğin dehşetlerini nasıl deneyimlediğini ve bu

dehşetlere nasıl direndiğini ve bugün de bu mirası nasıl taşıdığını ima etmektedir. (URL-24, 2024)

Faustine'in bu fotoğrafı, Lefferts House'un sahip olduğu tarih ve sembolizmle etkileşime girmekte ve Afrika kökenli kadın bedeninin maruz kaldığı tarihsel ve kültürel travmaları ifade etmektedir. Kendisini Lefferts House'un önünde, çıplak olarak göstermektedir ve üzerinde bir beyaz korsaj bulunmaktadır. Faustine'in çıplaklığı ve korsajın sembolizmi aracılığıyla, Afrika kökenli kadınların tarihsel olarak marjinalleştirilmiş ve sessizleştirilmiş olduğunu vurgulamaktadır. İzleyicileri Amerikan tarihindeki ırkçılığın ve cinsel istismarın derin izlerini sorgulamaya ve düşünmeye davet etmektedir.



Görsel 4.35 : Nona Faustine, Akıl Unuttuğunda Ruh Hatırlar, 2021.

Seride yer alan ve “When The Mind Forgets The Soul Remembers (Akıl Unuttuğunda Ruh Hatırlar)” adını verdiği kare Bronx’ta, köleleştirilmiş Afrikalıların gömülmüş olduğu bir mezarlıkta çekilmiştir. Bu kare zihinlerimizde unutulmuş gibi görünen ancak ruhumuzda derin bir iz bırakan Amerikan tarihindeki etnik travmaları ve kölelik döneminin etkilerini hatırlatmaktadır. Sanatçı, etnik adaletsizliğin ve tarihsel travmaların hala güncel olduğunu anımsatırken, aynı zamanda geçmişin etkilerinin ruhsal derinliklerimizde nasıl var olduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda çıkılan bu yolda elde edilen kazanımların önemine de vurgu yapmaktadır. Faustine konu ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “İnsanların ne kadar ilerlediğimizi anlamalarını istiyorum. Gurur duymalarını istiyorum... Hikâyeye bakmalarını ve

tarihlerini bilmelerini istiyorum, Bu, artık ülke genelinde sansürlenene ve kınanan bir tarihtir.” (URL-25, 2024)

Faustine’in çalışmaları izleyicileri Amerikan tarihindeki ırkçılığın ve beyaz üstünlüğünün mirasını sorgulamaya ve tartışmaya teşvik etmektedir. Bu da postkolonyalizmin temel prensiplerinden biri olan "alternatif bakış açılarını ortaya koymak” için etkili bir yoldur ve yine teörinin temel amaçlarından olan “hegemonik güç yapılarını sorgulama” konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Geçmişin travmalarını unutmadan, daha adil ve eşitlikçi bir gelecek inşa etme çabasını yüreklendirmektedir.

Wendy Red Star, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan ve Amerika'nın yerli kültürleriyle ilgili çalışmalarıyla tanınan bir sanatçıdır. Montana'da doğmuş ve büyümüştür; Apsáalooke (Crow -karga-) kabilesine mensuptur. Baahinnaachísh veya Baaeétichish (Yetenekli Olan), Wendy Red Star'ın memleketini ziyaret ederken aldığı Apsáalooke ismidir. Bu, ailesinde kültürel değerleri koruma konusundaki yaratıcılığıyla tanınan büyük amcası Clive Francis Dust, Sr.'ın orijinal adıdır. (URL-26, 2024)

Sanat pratiğı içinde fotoğraf, video, performans, yerleştirme ve serigrafı gibi medyumlar da bulunmaktadır. Amerikan yerli kimliğı, kültürü ve tarihi ile ilgili çeşitli konuları ele almaktadır. Red Star'ın çalışmaları genellikle mizah ve kara mizah unsurlarıyla doludur, ancak aynı zamanda derin bir sosyal ve politik eleştiri de sunmaktadır.

Sanatçı, Amerikan tarihindeki yerli halkların temsiliyetini sorgulamakta ve onların sesini yükseltmeyi amaçlamaktadır. Kendi kültüründen ve deneyimlerinden yola çıkarak, Amerikan toplumundaki etnik ve kültürel dinamikleri keşfetmekte ve eleştirmektedir.



Görsel 4.36 : Wendy Red Star, Bahar, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

Red Star'ın otoportre serisi “Four Seasons (Dört Mevsim)”, Red Star'ın kendisini konu olarak kullandığı ilk serilerden biridir ve hem Crow kültürüne hem de sanatçının eserlerine içkin olan mizah ve şakacılığı gözler önüne sermektedir.



Görsel 4.37 : Wendy Red Star, Yaz, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

Seride sanatçı, şişirilebilir hayvanlar ve yapay malzemelerle inşa edilmiş mekanlar içinde poz vermiştir. Bu proje hem kurgusal bir gerçeklik yaratmakta hem de Amerikan yerlileri ile ilgili stereotipik betimlemelere alaycı bir şekilde değinmektedir. Bu yolla, gerçeklik ile basmakalıp tasvirler arasındaki sınırları alaya almaktadır. Seri alımlayıcıyı düşünmeye sevk ederek, popüler kültürdeki Amerikan yerlileri ile ilgili köklü olarak yerleşmiş kalıpları fark etmelerini teşvik etmektedir. Kendini “yapay sahnelerde” konumlandırması, Cindy Sherman'ın 1970'lerin sonlarında (1977-1980) çektiği “İsimsiz Film Kareleri” serisini anımsatmaktadır. Cindy Sherman bu seride, Hollywood B filmlerine görsel göndermelerle dolu kurgusal sahnelerde poz vermiştir. Sherman gibi Red Star da kamera karşısına geçtiğinde, popüler kültür aracılığıyla inşa edilmiş ve somutlaştırılmış kadın stereotiplerinden yararlanmıştır. Bununla birlikte, Sherman'ın sürekli kılık değiştirerek yaptığı gibi kimliği çoklu olarak betimlemek yerine, bir Apsáalooke kadını olarak kimliğinin karmaşık yapısından ve yerli kadınların sanat dünyasında yer edinmeye çalışırken karşılaştığı zorlukların kendisinde yarattığı farkındalıktan hareket etmiştir. Bu anlamda, serisi, portre sanatının geleneklerine stratejik bir müdahaleyi temsil etmektedir ve ırk, kültürel köken ve kadın imgeleri aracılığıyla yorumlanmaya açıktır. (URL-27, 2024)



Görsel 4.38 : Wendy Red Star, Kış, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

Wendy Red Star'ın çalışmaları, postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir yere sahiptir. Apsáalooke (Crow) kültürünü ve tarihini sanatı aracılığıyla görünür kılarak, sömürgeci bakış açılarına güçlü bir karşı anlatı oluşturmuştur. Red Star, özellikle Apsáalooke halkının kültürel kimliğini ve geçmişini vurgulayan eserler üretmiştir. Bu da hem kendi topluluğunun hem de daha geniş bir izleyici kitlesinin, yerli halkların tarihini ve kimliğini daha detaylı biçimde anlamalarını sağlama amacını taşımaktadır.



Görsel 4.39 Wendy Red Star, Güz, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

Zira Red Star, Batı sanatının ve kültürünün yerli halkları egzotikleştirme ve yanlış temsil etme biçimlerini eleştirmektedir. Kendi fotoğraflarını ve sanat eserlerini kullanarak, bu yanlış temsilleri yeniden yorumlamaktadır. Bu şekilde, yerli halkların hikayelerinin Batı merkezli anlatılar tarafından nasıl çarpıtıldığını gözler önüne sermekte ve söz konusu toplulukların kendi hikayelerini anlatma hakkını savunmaktadır.

Çalışmaları tarihsel belleğin korunması ve yeniden canlandırılması çabası açısından da büyük önem taşımaktadır. Bu çaba, kolonyalizmin yerli halkların tarihini silme veya çarpıtma çabalarına karşı bir direniş biçimidir. İzleyicilere, yerli toplulukların

tarih boyunca karşılaştıkları zorlukları ve direnişlerini anlamaları için bir fırsat sunmakta, bu süreçte kendi kültürel mirasını kutlamakta ve korumaktadır.

Pia Arke annesi Grönlandlı, babası Danimarkalı olan bir sanatçıdır. Arke, özellikle bu “melez” durumdan yola çıkan eserler ortaya koymuştur. Çalışmalarında, Danimarka ve Grönland kültürlerinin etkileşimi, kolonizasyon ve kimlik gibi konularla ilgilenmiştir. Eserlerinin bağlamı genellikle Grönland'ın tarihi, yerli halkının deneyimleri ve çevresel meseleler etrafında şekillenmiştir.

Arke, Grönland'ın Danimarka tarafından kolonize edilmesi ve Grönland'ın kültürel mirasını koruma çabaları konularını özellikle ele almıştır. Ayrıca işlerinde, Grönland'daki yerli halkların kimlik ve deneyimleriyle ilgili kişisel ve toplumsal olguları keşfetmektedir. Farklı medyumlarda çalışmış olan Pia Arke, eserleriyle kültürel belleği canlandırmayı ve sorgulamayı amaçlamıştır. Özellikle Kuzey Avrupa'daki yerli halkların yaşadığı deneyimler üzerine incelikli bir anlayış ortaya koymuştur.

Arke'nin farklı kültürlerle mensup ebeveynlerden dünyaya gelmiş olmasının da etkisiyle, çalışmalarında bizzat kendi bedenini ve kendi yaşamından bazı nesneleri kullandığı gözlemlenebilmektedir.

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 öznelerle birlikte kurduğu ilişkide kolonyal bakışı tersine çevirir. (Yavuz, 2019, s. 488)

“Put Your Kamik On Your Head So Everyone Can See Where You Come From (Kamik'ini Kafana Tak, Böylece Herkes Senin Nereden Geldiğini Anlayabilir)” eserinde Pia Arke, pinhole kamera önünde, sırtı izleyiciye dönük olacak şekilde poz vermiştir. Bu pozun anlamı egemen olan söylemler karşısında bir karşı duruş olarak okunabilir. Eserin adı, "kamik" olarak bilinen ve Grönland kültürünün sembollerinden biri olan geleneksel Eskimo çizmelerine atıfta bulunmaktadır.



Görsel 4.40 : Pia Arke, Put Your Kamik On Your Head So Everyone Can See Where You Come From (Kamik’ini Kafana Tak, Böylece Herkes Senin Nereden Geldiğini Anlayabilir), 1993.

Arke’nin söz konusu çizimleri başına takması iki biçimde yorumlanabilmektedir. Önemli bir kimlik sembolünün başa yerleştirilmesi sonucu öncelikle akla gelen, sanatçının kendi kökenine, topluluğuna ve kültürel mirasına bağlılığını ifade etmek istediği şeklindeki bir yorum olacaktır.

Ancak eserin adındaki “so everyone can see where you come from (böylece herkes nereden geldiğinizi anlayabilir)” ifadesi, bu eylemi ile sanatçının dış dünyaya bir mesaj iletmenin ironik ve absürt bir yolunu tercih ettiğini göstermektedir. Çünkü dış dünyada, kişinin kökenini ve kültürel kimliğini bilmeye verilen öneme işaret etmektedir, zira “ötekileştirme” öncelikle “bilme ve sınıflandırma” ile başlamakta ve önyargıların devreye girmesiyle ilerlemektedir.



Görsel 4.41 : Pia Arke'nin The Kronborg Suite (Kronborg Süiti) adlı çalışmasında kullandığı camera obscura.

Sanatçı, “The Kronborg Suite (Kronborg Süiti)” çalışması sırasında içine girebileceği ve üzerine tırmanabileceği, şekil olarak adeta biz buz küpünü çağrıştıran bir camera obscura inşa etmiştir. Bu kutuyu çocukluğunda yaşadığı ancak şu an yıkılmış olan evin yerine yerleştirmiştir ve çocukluk çağından anımsadığı manzaraları fotoğraflamıştır. Ancak bu fotoğrafları çekerken kendisi de kutunun içine girmiştir. Bu sayede kendi imgesi ile manzara görüntüsü üst üste pozlanmıştır. Bu da “öteki” olarak nitelendirilenin kendine baktığı bir stratejiyi oluşturmuştur. (Yavuz, 2019)

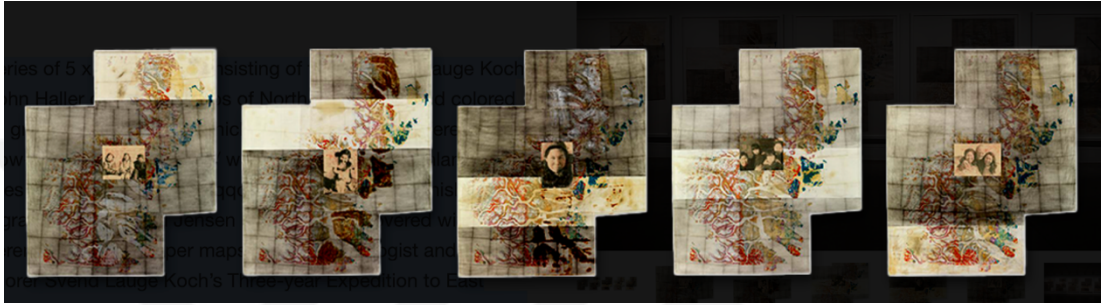


Görsel 4.42 : Pia Arke, The Kronborg serisinden, 1996.

"The Kronborg Suite" çalışması, postkolonyal eleştiri bağlamında derin anlamlar barındırmaktadır ve sanatçının kimlik, bellek ve mekânla olan ilişkisinin güçlü bir ifadesidir. Çocukluğunda yaşadığı ancak şu an yıkılmış olan evin yerine camera obscura yerleştirerek çektiği fotoğraflar, kaybolan bir geçmişin ve yıkılan bir mekânın yeniden inşası anlamına gelmektedir. Geçmişin ve anıların yeniden canlandırılması, kişisel ve kolektif belleğin önemini vurgulamaktadır. Bunu yaparken kendi imgesinin manzara görüntüsüyle üst üste pozlanması, çok katmanlı bir anlam oluşturmaktadır.

Sanatçı kendi bedenini ve imgesini bu manzaralarla birleştirerek, Grönland'ın doğal ve kültürel mirasının bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, sömürgeci bakış açısının dışına çıkarak, kendini ve halkını tanımlamaktadır.

Bu çalışma, postkolonyal eleştiri bağlamında önemli bir strateji olan öz-temsilin (self-representation) bir örneğidir. Arke, kendi hikayesini ve deneyimlerini anlatarak, sömürgeci anlatılara karşı alternatif bir bakış açısı sunmaktadır. Sanatçıya göre, kendine bakma ve kendi hikayesini anlatma, sömürgeleştirilen halkların kendi seslerini duyurmasının bir yoludur.



Görsel 4.43 : Pia Arke, Legende (Efsane) I-V, 1999.

"Legende (Efsane) I-V" adlı serisi, Lauge Koch ve John Haller tarafından 1931-34 yılları arasındaki "Doğu Grönland Üç Yıllık Keşif Gezisi" sonucu oluşturulmuş jeolojik parşömen haritasını içeren 5 adet kolaj çalışmasından oluşmuştur. Bu haritaların üzerine, Grönland yerlilerinin ve Danimarkalıların, 1947'de Danimarkalı Sven Lund Jensen tarafından Scoresbysund/Ittoqqortoormiit'te çekilmiş sepya tonlu beş farklı fotoğrafı yerleştirilmiştir. Bunlar daha sonra sırasıyla un (Legend I), kahve (Legend II), şeker (Legend III), yulaf ezmesi (Legend IV) ve pirinç (Legend V) ile kaplanmıştır. (URL-28, 2024)

Fotoğrafların un, kahve, şeker, yulaf ezmesi ve pirinç gibi maddelerle kaplanması, eserin hem maddi hem de sembolik anlamını derinleştirmiştir. Jeolojik haritalar, Grönland'ın doğal kaynaklarının ve coğrafyasının sömürgeci bilim insanları tarafından incelendiğini ve kategorize edildiğini hatırlatmaktadır.

Bu haritaların üzerine yerleştirilen fotoğraflar, Grönland halkının günlük yaşamlarını belgeleri olarak, sömürgecilik döneminin insan boyutunu vurgulamaktadır. Bu sayede, Arke, bilimsel keşiflerin ardındaki insani ve kültürel hikayeleri açığa çıkarmaktadır. Seride kullanılan un, kahve, şeker, yulaf ezmesi ve pirinç gibi gıda maddelerinin, eserin sembolik boyutunu zenginleştirmesinin nedeni, bu maddelerin sömürgecilik döneminde ticaretin ve ekonomik sömürünün temel unsurları olmasıdır. Bu gıda

maddeleri aynı zamanda, beslenme ve yaşamın devamlılığı için temel olan unsurlardır. Arke, bunları kullanarak, Grönland'ın ve diğer kolonileştirilen toprakların ekonomik olarak nasıl sömürüldüğünü ve bu sömürünün günlük yaşamla nasıl iç içe geçtiğini ifade etmektedir.

Sanatçının bir diğer önemli çalışması olan “Arctic Histeria (Arktik Histeri) serisi sarı tonlu siyah beyaz fotoğraf kolajıdır. Aslında Amerikalı kâşif Robert E. Peary'nin 1898 tarihli "Northward over the 'Great Ice'" kitabından alınan yedi fotoğrafın yan yana yerleştirilmesinden oluşturmuştur. Bu yedi fotoğraf, Peary'nin kendisi ve üç keşif üyesi Clark, Baldwin ve Entrikin'in dört fotoğrafını ve Peary'nin "The Mistress of the Tupik (Tupik'in Hanımı)," "An Arctic Bronze (Arktik Bronz)," ve "Flash-Light Study (Flaş Işığı Çalışması)" olarak adlandırdığı üç isimsiz İnuit kadınının fotoğraflarını içermektedir. (URL-29, 2024)



Görsel 4.44 : Pia Arke, Arctic Histeria (Arktik Histeri), 1997.

"Arctic Hysteria," Peary'nin keşifleri sırasında çekilen ve yayımlanan fotoğrafların yeniden yorumlanmasıyla, sömürgeci dönemin insanları ve olayları nasıl tasvir ettiğine dair önemli bir eleştiri sunmaktadır. Peary ve ekibinin fotoğrafları, beyaz kaşiflerin “kahramanlıklarını ve bilimsel başarılarını” yüceltirken, İnuit kadınlarının fotoğrafları egzotikleştirici ve ötekileştirici bir bakış açısıyla sunulmuştur. Arke, bu fotoğrafları yeniden düzenleyerek ve kolaj haline getirerek, bu anlatının zemini yerinden oynatmakta ve alternatif bir perspektif sunmaktadır.

Serinin içeriği, sömürgeci bakış açısının kadınlara ve yerli halklara nasıl yaklaştığını da gözler önüne sermektedir. Peary'nin "The Mistress of the Tupik," "An Arctic Bronze," ve "Flash-Light Study" olarak adlandırdığı İnuit kadınları, egzotik ve cinsel nesneler olarak sunulmuştur. Bu fotoğraflar, Peary'nin ve dönemin diğer kaşiflerinin,

yerli kadınları nasıl cinsel obje olarak görselleştirdiğini ve ötekileştirdiğini açıkça göstermektedir.

Arke'nin "Arctic Hysteria" serisi, sömürgeci tarih yazımının ve görsel temsilin eleştirisi olarak önemli bir çalışmadır. Bu eser, sadece tarihi belgelerin ve fotoğrafların yeniden yorumlanmasıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda sömürgecilik sonrası dönemde kimlik, temsil ve güç ilişkilerini sorgular. Arke, bu seride sömürgeci anlatıları deşifre ederken, aynı zamanda İnuit halkının ve özellikle kadınlarının kendi hikayelerini anlatma ve yeniden sahiplenme sürecine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda "Arctic Hysteria," postkolonyal eleştirinin güçlü bir örneğidir.

Carrie Mae Weems, Amerikalı bir sanatçı ve fotoğrafçıdır. Kişisel ve toplumsal kimliklerin karmaşıklığını ve “siyah beden” deneyimini içeren çalışmalarıyla tanınmaktadır. Portland, Oregon'da 1953 yılında doğan Weems genellikle fotoğraf, metin, ses ve video gibi çeşitli medya araçlarını kullanmaktadır. Çalışmaları mekânı ve bedeni keşfetme pratiklerini içermektedir. (URL-30, 2024)

Weems'in eserleri, Foucault perspektifini* yansıtan güç dinamikleri ve temsil teorisi aracılığıyla ele alınmalıdır. “Siyah” kadın bedeni ve kimliğinin tarihsel ve toplumsal olarak “inşa edilmiş” bir varlık olduğunu anlamak için, Weems'in eserlerinin postkolonyal ve feminist teorilerle analizi yararlı olacaktır. Weems'in sanatı, Afrika kökenli bireylerin deneyimini yeniden anlatma ve topluluklarının sesini güçlendirme amacı taşımaktadır. Bu bağlamda, sanatçının çalışmalarının, tarih boyunca bastırılmış seslerin ve kimliklerin yeniden canlandırılma çabaları olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır.

“From Here I Saw What Happened and I Cried (Buradan Neler Olduğunu Gördüm ve Ağladım)” adını verdiği eseri, Weems'in postkolonyalizm ve siyah deneyimiyle ilgili en ikonik fotoğraf serilerinden biridir. Seri, Amerika'daki köle ticaretine ve köleliğe maruz kalan Afrikalıların deneyimlerini, çeşitli fotoğraf ve metinler aracılığıyla irdelemektedir. Sanatçı bu seride, 1850'de fotoğrafçı Joseph T. Zealy tarafından çekilen köleleştirilmiş Afrikalı Amerikalıların rahatsız edici görsellerini kullanmıştır.

* Michel Foucault, modern toplumlarda iktidarın nasıl işlediğini ve bireylerin nasıl temsil edildiğini anlamaya çalışır. Foucault, gücün hem baskı veya zorlamayla hem de bilgi ve söylem aracılığıyla işlediğini savunur. Güç, bireyler ve gruplar arasında sürekli değişen bir ilişkidir ve bu ilişkiler, bireylerin nasıl algılandığını ve kendilerini nasıl ifade ettiklerini şekillendirir. Foucault'nun teorisi, modern toplumlarda normların ve değerlerin nasıl oluştuğunu ve bireylerin bu normlar doğrultusunda nasıl şekillendirildiğini açıklar. (Arpacı, 2016)

Bu kareler, Harvard bilim insanı Louis Agassiz tarafından sipariş edilmiş ve siyah insanların “aşağı” olduğuna dair ırkçı teorileri desteklemek amacıyla üretilmiştir. (URL-31, 2024)

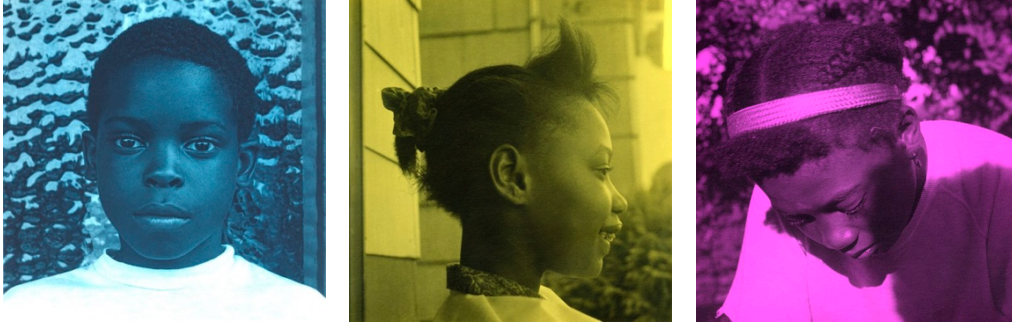


Görsel 4.45 : Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened (Buradan Ne Olduğunu Gördüm), 1995-96.



Görsel 4.46 : Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened and I Cried (Buradan Ne Olduğunu Gördüm ve Ağladım) serisinden, 1995-96.

Objektif karşısına oturanların çoğu çıplak veya yarı çıplak durumdadır ve “bireyler” olarak değil, “antropolojik örnekler” olarak tasvir edilmiştir. Weems, bu fotoğrafların ve onların yayılmasının arkasındaki niyetleri sorgulamamızı istemiştir. Görüntüleri büyütmüş, kırpılmış ve renklendirmiştir. Daha sonra baskıları, “çerçeveleme ve bakma” eylemlerini vurgulamak için, kamera merceğini çağrıştıran dairesel matlara yerleştirmiştir. Son olarak da görüntüleri, “sistemik adaletsizliğin uzun geçmişini açığa çıkaran” kendi metinleriyle kaplamıştır. Sanatçı “Tarihsel olarak sesi olmayan bir konuya ses vererek buna müdahale etmek istedim.” diyerek çalışmasında dile getirmek istediklerine değinmiştir. (URL-31, 2024)



Görsel 4.47 : Carrie Mae Weems, *Untitled (Colored People Grid)* (İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası)) serisinden, 1989-90.

"*Untitled (Colored People Grid)* (İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası))" adlı eser, Afro-Amerikalı gençlerin, macenta, sarı, turuncu, mavi, kahverengi ve mor kaplamalarla değişikliğe uğratılmış bireysel portrelerinin yerleştirildiği monokromatik kare panellerden oluşmaktadır.



Görsel 4.48 : Carrie Mae Weems , *İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası)* serisi, 1989-90.

Sanatçı, modellerini "ırkın gerçekten sizi etkilemeye başladığı, masumiyetin bozulmaya başladığı bir nokta" olarak tanımladığı bir yaşta fotoğraflamıştır. Bu büyük ölçekli çalışma, Weems'in bir zamanlar Afrikalı Amerikalıları tanımlamak için kullanılan aşağılayıcı bir terimi -renkli insanlar- geri alarak yeniden sahiplenmesi ve onu potansiyel bir gurur göstergesine dönüştürmesi nedeniyle birçok yoruma davetiye çıkarmaktadır. Aynı zamanda ülkesinin çok yönlü ve karmaşık kültürünü de ima etmektedir. Sanatçı, ızgara formatı ve tek renkli panellerin tekrarını birleştirerek soyutlama tarihi ile 1960'lar ve 1970'lerin Minimalist ve Kavramsal geleneklerine bir selam vermektedir, ancak bu uygulamaları büyük ölçüde görmezden gelinen ırk, sınıf ve cinsiyet konularını dahil ederek komplike hale getirmektedir. (URL-32, 2024)

Guy Tillim de Afrika'nın çağdaş tarihini ve toplumsal dinamiklerini anlamak isteyenler için önemli bir referans kaynağıdır. Hem fotoğrafçılık hem de sanat dünyasında önemli bir isim olarak kabul edilmektedir.

Tillim, Güney Afrikalı bir fotoğrafçıdır ve 1962 yılında Johannesburg'da doğmuştur. Fotoğrafçılık kariyerine 1986 yılında Reuters'te haber fotoğrafçısı olarak başlamış, ardından Agence France-Presse (AFP) ve diğer haber ajansları için çalışmıştır. Tillim'in çalışmaları, özellikle Afrika kıtasındaki toplumsal ve siyasi değişimlere odaklanmaktadır. (URL-33, 2024)

Tillim'in eserleri, genellikle gerçekçi ve samimi bir bakış açısı ile karakterizedir. Eserlerinde, insan hikayelerini ve toplumsal gerçeklikleri kapsamlı şekilde keşfetme eğilimi görülmektedir. Güçlü kompozisyonları ve dikkatli gözlemleri, izleyiciye düşündürücü ve duygusal bir deneyim sunmaktadır.

Guy Tillim'in fotoğrafları, postkolonyalizm bağlamında değerlendirildiğinde, Afrika kıtasının sömürgecilik sonrası dönemdeki toplumsal, politik ve ekonomik dinamiklerini detaylı olarak inceleyen önemli bir görsel anlatı olarak nitelendirilebilir.

Tillim'in "Avenue Patrice Lumumba (Patrice Lumumba Bulvarı)" adlı projesi Afrika'daki çeşitli ülkelerdeki sömürge sonrası dönemin mimarisini ve şehir yapısını inceleyen bir çalışmadır. Sanatçı, bu yapıların bugünkü toplumsal ve politik anlamlarını sorgulamaktadır. Zira, sömürge döneminin kalıntıları, modern Afrika'nın kimlik arayışında önemli bir rol oynamaktadır.



Görsel 4.49 : Guy Tillim, Apartman Binası, Avenue Bagamoyo, Beira, Mozambique, 2008.



Görsel 4.50 : Guy Tillim, Apartman Binası, Beira, Mozambique, 2008.

Projeye adını veren “Patrice Lumumba”, Haziran 1960'ta Belçika'dan bağımsızlığını kazanan Kongo Cumhuriyeti'nin ilk seçilmiş Başbakanı'dır. Lumumba Hükümeti bir darbeyle devrilmiş ve Lumumba Ocak 1961'de suikasta uğramıştır. Guy Tillim'in çeşitli Afrika ülkelerinde çektiği, günümüzde harap halde olan modernist yapıları gösteren fotoğrafları, Lumumba ile ilişkilendirilen idealist milliyetçiliğin mirası üzerine bir yansıma olarak görülebilir. Bu fotoğraflardan ikisi, Mozambik'in Beira

kentindeki apartman binalarını göstermektedir. Binalar aşınmış ve kirli durumda olup, hala kullanılıyor olsalar da vaat ve olasılıkla dolu başka bir döneme ait oldukları hissedilmektedir. Görsel 4.51 ise Mozambik'in Beira kentindeki Grande Hotel'i göstermektedir; o dönemdeki mimarların ve inşaatçıların hırsları, olanca bakımsızlığa rağmen hala belirginliğini korumaktadır. (URL-34, 2024)

Tillim'in projedeki fotoğrafları, sosyal çatışmaların sonuçlarını, eylemin kendisini göstermeden, mimari, peyzaj ve insanları kullanarak sunmaktadır. Bu fotoğraflar, Angola, Demokratik Kongo Cumhuriyeti, Madagaskar ve Mozambik'te sömürge hükümetleri tarafından inşa edilen ve yıkılmakta olan postaneler, okullar, oteller ve ofis binalarını tasvir etmektedir. (URL-35, 2024)



Görsel 4.51 : Guy Tillim, Grande Hotel, Beira, Mozambique, 2008.

Tillim'in fotoğrafları, genellikle sıradan insanların günlük yaşamlarını ve mücadelelerini göstermektedir. Böylece, postkolonyal Afrika'da bireylerin karşılaştığı ekonomik zorlukları, sosyal eşitsizlikleri ve siyasi istikrarsızlıkları ortaya koymaktadır. Tillim'in gerçekçi ve samimi bakış açısı, bu sorunların karmaşıklığını ve derinliğini vurgulamaktadır.

Tillim, Afrika'daki siyasi değişimlerin ve iç savaşların etkilerini belgelemiştir. Bu bağlamda, postkolonyal devletlerin karşılaştığı sorunları, özellikle de siyasi geçiş dönemlerini ve bunun topluma yansımalarını ele almıştır. Angola, Mozambik ve Demokratik Kongo Cumhuriyeti'ndeki çalışmaları, bu ülkelerin postkolonyal mücadelelerini ve yeniden yapılanma süreçlerini gözler önüne sermektedir.



Görsel 4.52 : Guy Tillim, Jean-Pierre Bemba'nın destekçileri o havaalanından mitinge doğru yürürken yolu dolduruyor, Kinshasa, July 2006.

Tillim, Batı ve Güney Afrika'daki sömürgeciliğin çürümesini ve kalıntılarını ortaya koymakta ve keskin bir “insanlık” duygusu aktarmaktadır. (URL-36, 2024)

Postkolonyal dönemde kimlik ve aidiyet, Afrika toplumları için önemli konulardır. Tillim'in fotoğrafları, bu kimlik arayışını ve bireylerin kendilerini ve topluluklarını nasıl tanımladıklarını keşfetmeye çalışmaktadır. Bu şekilde, sömürge geçmişi ile modern kimlik arasındaki çatışmayı ve bu çatışmanın günlük yaşama nasıl yansıdığını görselleştirmektedir.

Tillim'in sanatsal yaklaşımı, izleyiciye düşünme ve sorgulama fırsatı sunar. Fotoğraflarındaki kompozisyon ve detaylar, sömürgecilik sonrası dönemin çok katmanlılığını yansıtarak, Afrika'nın çağdaş meselelerine daha kapsamlı bir bakış sağlamaktadır. Bu da izleyicinin postkolonyal Afrika'yı daha iyi anlamasına ve bu süreçteki insan deneyimlerini takdir etmesine yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda Tillim'in çalışmaları, Afrika'nın geçmişi, bugünü ve geleceği hakkında daha geniş bir anlayış geliştirmek için önemli bir referans noktası olarak nitelendirilebilir.

Sonia Boyce, 1962 yılında doğmuş olan, Londra'da yerleşik Britanyalı Afro-Karayip kökenli sanatçı ve eğitimcidir. Boyce'un araştırma alanları arasında “sanatın toplumsal pratik olarak incelenmesi” ve bu alandaki eleştirel ve bağlamsal tartışmalar bulunmaktadır. Boyce, 1990 yılından beri diğer sanatçılarla yakın iş birlikleri yapmaktadır; bu iş birlikleri genellikle spontane ve plansız performansları içermektedir. Boyce'un çalışmaları çeşitli medyalar üzerinde şekillenmiştir, bu medyalar arasında çizim, baskı, fotoğraf, video ve ses bulunmaktadır. Sanatı, ses ile bellek arasındaki ilişkiyi, mekânın dinamiklerini ve seyirciyi dahil etmeyi de keşfetmektedir. (URL-37, 2024)

Sonia Boyce, postkolonyal sanat bağlamında önemli bir figürdür. Sanatçı, çalışmalarıyla ırk, cinsiyet ve kimlik gibi konuları ele alarak, sanatın bu alanlarda bir tartışma ve dönüşüm aracı olabileceğini göstermiştir. Boyce'un üretimleri, postkolonyal teori ve uygulamalarla sıkı sıkıya bağlantılıdır.

Sanatçı, yoğun olarak kimlik ve temsil temalarını işlemiştir. Özellikle siyahi kadın kimliğini ele almış, Batı sanatında siyahi bedenin nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin ardındaki güç dinamiklerini sorgulamıştır. Postkolonyal teori de, sömürgecilik sonrası toplumlarda kimlik inşasını ve sömürge döneminin mirasını incelediğinden, Boyce'un işleri bu bağlamda önem taşımakta, sömürgeciliğin mirasının bireysel ve kolektif kimlikler üzerindeki etkisini sorgulayarak yeniden tanımlamaktadır.

Boyce'un çalışmaları genellikle katılımcı sanat ve performans unsurlarını içermektedir. Sanatçı, izleyicileri ve katılımcıları aktif olarak sanat üretim sürecine dahil etmeyi tercih etmektedir. Çünkü bu tür projeler, postkolonyal sanatın önemli bir yönü olan diyalog ve etkileşimi teşvik etmektedir. Katılımcı sanat, izleyicinin pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak, aktif bir rol üstlendiği ve böylece sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunduğu bir süreçtir. Bu da, postkolonyal düşüncenin merkezinde yer alan, sesleri bastırılmış veya marjinalleştirilmiş gruplara söz hakkı tanıma pratiğiyle örtüşmektedir.

Sanatçının 1997'de ürettiği “The Audition (Seçme)” isimli çalışması bu işlerine iyi bir örnektir. “The Audition” her biri otuz santimetreye yirmi santimetre boyutlarında 394 siyah beyaz fotoğraftan oluşan bir enstalasyondur. Fotoğraflar alüminyum üzerine monte edilip muhafaza edilmiştir. Çalışmada yer alan karelerin çoğu, fotoğrafı çekilen kişinin çerçeveyi neredeyse tamamen dolduran portre çekimlerinden oluşurken, bir kısmı iki kişinin bulunduğu portrelerdir ve küçük bir bölümü de üç ya da dört kişinin

aynı karede poz verdiği görsellerdir. Fotoğraflar, her bireyin adını ve soyadının yer aldığı isim plakaları ile sergilenmiştir; iki grup portresi ise toplu olarak ‘Cornerhouse Çalışanları’ ve ‘Cornerhouse Teknisyenleri’ olarak tanımlanmıştır. Her kişinin on beş adede kadar fotoğrafı, üç sıra halinde birlikte yerleştirilmiştir. Bazı fotoğraflarda poz veren kişi doğal saçlarıyla görünürken, diğerlerinde aynı kişi sentetik, kısa kıvrıkcık Afro peruk takmış olarak görülmektedir. (URL-38, 2024)



Görsel 4.53 : Sonia Boyce, The Audition (Seçme), 1997.

Afro saç, özellikle siyah topluluklar için güçlü bir kimlik ve politik simgedir. Bu bağlamda, Boyce'un katılımcılardan Afro peruk takmalarını istemesi, kimlik ve temsil konularını sorgulamak anlamında önemlidir. Afro saç, bir yandan “siyah” kimliğinin ve özgürlüğün sembolü iken, diğer yandan stereotipik temsillerle ilişkilidir. Boyce, katılımcılara Afro peruk taktırarak, onların bu sembolle nasıl ilişki kurduklarını ve bu ilişki üzerinden kimliklerini nasıl yeniden tanımladıklarını araştırmıştır. Bu, postkolonyal teoride, kimliğin “dinamik ve inşa edilmiş” bir kavram olarak ele alınmasıyla örtüşmektedir.

Afro peruk kullanımı, sömürgecilik tarihinin ve bu tarihin günümüz kültürel belleğindeki yansımalarının bir simgesidir. Afro saç, özellikle 1960'lar ve 1970'lerde siyahi topluluklar için önemli bir direniş ve özgürlük simgesi olmuştur. Boyce'un çalışması, bu mirasa gönderme yaparak, izleyiciyi bu mirasın nasıl devam ettiğini ve değiştiğini düşünmeye davet etmektedir. Bu da, postkolonyal teorinin, geçmişin bugünkü kimlikler ve kültürel pratikler üzerindeki etkilerini incelemesiyle paralellik göstermektedir.

Boyce'un çalışması, Afro saçın aynı zamanda siyah erkeklerin “palyaço” olarak karikatürize edilmesinin bir sembolü olduğuna da gönderme içermektedir. Bu ve benzeri stereotipik temsiller, sömürgecilik döneminden kalan kalıplardır ve Boyce, bu

temsilleri sorgulayarak "ötekilik" kavramını ele almıştır. Katılımcıların Afro peruk takarak poz vermeleri, onların bu stereotipik temsillerle nasıl yüzleştiklerini ve bu temsilleri nasıl yeniden tanımladıklarını keşfetmelerini sağlama amacı taşımaktadır. Bu da, postkolonyal teorinin, “ötekilik” konusuna yönelik eleştirileriyle örtüşmektedir.

Bu çalışma aynı zamanda, fotoğrafı çeken ve çekilen kişiler arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin temsili nasıl etkilendiğini de araştırmaktadır. Postkolonyal bağlamda, temsil her zaman bir güç dinamiği içermektedir. Kimliklerin ve bedenlerin nasıl temsil edildiği, hangi bakış açısıyla gösterildiği, bu temsillerin ardındaki güç ilişkilerini yansıtmaktadır. Boyce, fotoğraf çekim sürecini bu dinamikleri ortaya çıkarmak ve sorgulamak için kullanmıştır.



Görsel 4.54 : Sonia Boyce, From Tarzan to Rambo: English Born 'Native' Considers Her Relationship to the Constructed/Self Image and Her Roots in Reconstruction (Tarzan'dan Rambo'ya: İngiliz Doğmuş “Yerli” İnşa Edilen/Benlik İmajıyla İlişkisini ve Yeniden Yapılanmadaki Köklerini Değerlendiriyor), 1987.

Boyce'un bir diğer önemli çalışması da "From Tarzan to Rambo: English Born 'Native' Considers her Relationship to the Constructed/Self Image and her Roots in Reconstruction (Tarzan'dan Rambo'ya: İngiliz Doğmuş “Yerli” İnşa Edilen/Benlik İmajıyla ilişkisini ve Yeniden Yapılanmadaki Köklerini Değerlendiriyor)” isimli işidir. Bu fotoğraf tabanlı çalışma, Afrikalı halkların kölelik ve sömürgeleştirme yoluyla dünyaya tarihsel olarak dağılmalarının, siyahi insanların kimliği ve temsili üzerindeki etkisini sorgulamaktadır. Başlıkta yer alan 'İngiltere doğumlu Yerli' Boyce'un kendisidir. Bu çalışma, sanatçının 'öz-imajı' ile çoğunlukla beyaz bir toplum tarafından kitle medyası aracılığıyla sunulan imaj arasındaki ilişkiyi düşünme arzusundan doğmuştur. Sanatçının fotoğraf kabininde çekilmiş portreleri, görüntünün temelini oluşturmaktadır. Sanatçı, sağ üst sıradaki yüzleri kahverengiye boyamıştır. Kolajdaki diğer unsurlar arasında Afrika kumaşı desenlerinin fotokopileri, yapraklar, kesilmiş 'golliwog' görüntüleri (20. yüzyılın ilk yarısında Birleşik Krallık'ta popüler

olan, genellikle çocuk oyuncakları olarak görülen siyahi bireylerin ırkçı karikatürleri) ve orman yaprakları bulunmaktadır. Orijinal kolajın büyük ölçüde büyütülmüş (1250 × 3600 mm) fotoğrafında Boyce, sol alt kısma siyah keçeli kalemle Tarzan figürünü çizmiştir. Ardından bu çizimin üzerini pembe ve beyaz akrilik boya ile boyamıştır. Portrelere siyah pastel boya ve siyah tükenmez kalemle geniş gölgeler eklemiş, kâğıdı yer yer kazımıştır. Ayrıca, fotoğrafın alt kısmındaki desenli sınıra kırmızı, kahverengi ve eflatun boya eklemiştir. Eserin ölçeği ve Tarzan ile Rambo gibi Hollywood kahramanlarına yaptığı atıflar, filmlerin klişeleri sürdürme gücüne işaret etmektedir. Bu portreler, kısmen Hollywood filmlerinde sıkça parodisi yapılan voodoo transına da atıfta bulunmaktadır. (URL-39, 2024)

Bu eser, postkolonyal bağlamda çok katmanlı ve detaylı olarak analiz edilebilecek bir çalışmadır. Boyce'un İngiltere doğumlu bir yerli olarak kendi kimliğini ve bu kimliğin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde inşasını nasıl sorguladığını ve yeniden yapılandırıldığını ele almaktadır. Bu da, postkolonyal teoride sıkça ele alınan bir konudur; çünkü sömürgecilik, kimliklerin nasıl şekillendiği ve temsil edildiği üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Boyce söz konusu çalışması ile bu inşanın ardındaki güç dinamiklerini ortaya koymaya çalışmıştır.

Eserin başlığındaki "Tarzan" ve "Rambo" referansları, popüler kültürdeki beyaz erkek kahraman figürlerine atıfta bulunmaktadır. Bu figürler, genellikle sömürgeci ideolojilerin taşıyıcıları olarak görülür ve Batı'nın "ötekiler" üzerindeki hakimiyetini simgeler. Boyce, bu figürlere atıfta bulunarak, medya ve popüler kültürdeki siyahi bedenlerin nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin ardındaki ırkçı ve sömürgeci ideolojileri sorgulamıştır. Bu da, postkolonyal teorinin, medyanın ve popüler kültürün sömürgeci söylemleri nasıl yeniden ürettiğini eleştiren yaklaşımlarıyla örtüşmektedir.

Boyce'un çalışması, postkolonyal eleştirinin önemli kavramlarından "ötekilik" durumunu da ele almaktadır. Sömürgecilik, Batı'nın dışındaki kültürleri "öteki" olarak tanımlamış ve bu ötekiliği çeşitli temsiller aracılığıyla pekiştirmiştir. Boyce, İngiltere doğumlu bir "yerli" olarak, bu ötekilik kavramını tersine çevirmekte ve kendi kimliğini bu bağlamda yeniden tanımlamaktadır. Eserin başlığında yer alan "Reconstruction (Yeniden İnşa)" kelimesi de, Boyce'un kendi kimliğini ve kökenlerini yeniden yapılandırma sürecine işaret etmektedir. Bu süreçten geçmek, sömürgeci geçmişin etkilerini anlamak ve bu etkilerle yüzleşmek anlamına gelmektedir. Boyce, eserinde kendi kimliğini eleştirel bir bakış açısıyla sorgulamış ve sömürgecilik sonrası

dönemde bireysel ve toplumsal dönüşümün yollarını arama sürecine izleyiciyi de dahil etmiştir.

Boyce'un çalışmalarının önemi, sömürgecilik tarihine ve bu tarihin günümüz kültürel belleğindeki yansımalarına dikkat çekmesinden ileri gelmektedir. Özellikle Afro-Karayip kökenli bireylerin deneyimlerini ve bu deneyimlerin sanatta nasıl temsil edildiğini araştırırken, sömürgecilik döneminin mirası, Boyce'un çalışmalarında sıkça ele alınan bir tema olmuştur. Postkolonyal teori, geçmişin travmalarını ve bu travmaların bugünkü etkilerini anlamaya çalıştığından, sanatçının işleri bu bağlamda izlemeye değerdir.

Boyce'un sanatı, eleştirel bir yaklaşımı benimsemiş ve çoğunlukla farklı disiplinlerden yararlanmış, sanat, tarih, sosyoloji ve kültürel çalışmalar gibi alanlardan beslenmiştir. Bu disiplinler arası yaklaşım, postkolonyal teorinin çok yönlü doğasını yansıtmaktadır.

Boyce'un işleri, sanatın sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin bir aracı olduğunu vurgulamakta, sanatın toplumsal ve politik boyutunu öne çıkarmaktadır. Irkçılık, cinsiyet eşitsizliği ve toplumsal adalet gibi konular, onun sanatsal pratiğinin merkezinde yer almaktadır. Postkolonyal teorinin, toplumsal ve politik meselelere yanıt aradığı ve bu meseleler üzerinde düşünmeye teşvik ettiği düşünüldüğünde, Boyce'un sanatı bu bağlamda, izleyiciyi sadece sanat eseriyle değil, aynı zamanda eserin ima ettiği toplumsal ve politik meselelerle de yüzleşmeye çağırmaktadır.

Lorna Simpson, sanatı postkolonyal teori bağlamında zengin bir şekilde yorumlanabilecek bir çağdaş sanatçıdır. Fotoğraf alanında BFA derecesini New York Görsel Sanatlar Okulu'ndan ve MFA derecesini California Üniversitesi, San Diego'dan almıştır. Lorna Simpson, ilk olarak 1980'lerin ortalarında cinsiyet, kimlik, kültür, tarih ve hafızaya ilişkin dar ve geleneksel görüşlerle yüzleşen ve onlara meydan okuyan büyük ölçekli fotoğraf ve metin çalışmalarıyla tanınmıştır. Kimliği belirsiz figürleri görsel bir çıkış noktası olarak kullanan Simpson, bu figürü cinsiyet ve kültürün çağdaş Amerika'daki etkileşimleri, ilişkileri ve deneyimleri nasıl şekillendirdiğini incelemek için kullanmıştır. Simpson, tüm çalışmalarında hafızayı ve temsili sorgulamıştır. Kamerayı bir katalizör olarak kullanan Simpson, metin ve görüntüden, parçalardan bütüne uzanan, bulunmuş veya sahnelenmiş görüntülerin belgesel niteliğine değinen çalışmalar oluşturmuştur. (URL-40, 2024)

Simpson'ın eserleri, ırk, cinsiyet, kimlik ve hafıza gibi konuları ele alarak, özellikle Afro-Amerikan deneyimini ve kimlik oluşumunu detaylı olarak inceler. Postkolonyal teori de, sömürge sonrası dünyanın, kültürel, siyasi ve ekonomik olarak nasıl şekillendiğini ve devam eden etkilerini anlamaya çalıştığından, Simpson'ın sanatı bu bağlamda, Batı hegemonyasının etkilerini ve Afro-Amerikan kimliğinin karmaşıklıklarını sorgulayan bir perspektife sahip olmasıyla, önemli bir yer tutmaktadır. Simpson'ın çalışmalarında sıkça kullandığı fotoğraf ve metin kombinasyonları, siyahi kadınların temsilini ve deneyimini nasıl manipüle edildiğini göstermektedir. Örneğin, "Waterbearer (Su Taşıyıcısı)" adlı eseri, stereotipleri yıkmaya yönelik bir yaklaşım sergilemekte ve siyahi kadın figürünü güçlü ve zengin bir şekilde yeniden inşa etmektedir. Bu eser, siyahi kadınların sadece cinsiyet ve ırk rolleriyle sınırlı kalmayıp, güçlü ve özgür bireyler olarak nasıl temsil edilebileceğini göstermektedir.



**SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER,
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED,
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.**

Görsel 4.55 : Lorna Simpson, Waterbearer (Su Taşıyıcısı), 1986.

Bu görüntüde tarihin koruyucusu, hayat ve bereket olarak suyu taşıyan, siyahi bir kadındır. Onun bilgisi tehditkardır; duyulamaz. Şahitlik edemez. Tarihte özne olmasını sağlayacak otorite ve söz hakkı ona verilmemiştir. Ancak bu durum, görüntünün yoğunluğu ve kadının meydan okuyan duruşuyla sorgulanmaktadır. Boyun eğdirdiği bilginin sesini duyamayanlara sırtını dönerek, kendi bakış açısıyla hem kendini tanımladığı hem de kendi kaderini tayin ettiği alternatif bir alan yaratmaktadır. Figürün

elindeki kaplar, tarihin şekillenme ve korunma biçimlerini hatırlatmaktadır; ancak her birinden akan su değişmez, homojendir, kendini yeniden bulmanın, tarihi yeniden yazmanın her zaman mümkün olduğunu hatırlatmaktadır. Su, bereket gibi akarak, kapların simgelediği değişimlere, sapmalara, yanıltıcı bilgilere rağmen yaşamı devam ettirmektedir. Siyah kadın figürünün tarihsel mekânını yeniden kazanmasını, geçmiş ve şimdiki atalarıyla bağ kurmasını simgelemektedir. (URL-41, 2024)

Eserde, bir kadının su dolu kaplardan su döktüğü bir sahne tasvir edilmiştir ve kadının yüzü görünmez, sadece elleri ve kolları odaktadır. Bu görsel tercih, siyahi kadınların tarih boyunca nasıl nesneleştirildiği ve kimliklerinin nasıl belirsizleştirildiği konusunu ele almaktadır. Bu bağlamda eser, siyahi kadınların görünmezliğini ve seslerinin bastırılmasını simgeler. Çalışma, sömürgecilik dönemi ve sonrasında siyahi kadınların nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin bireysel kimlik üzerindeki etkilerini araştırmaktadır. Simpson, sömürgeci bakış açısının dayattığı kalıpları ve stereotipleri sorgulayarak, sömürgecilik sonrası dönemde bu temsillerin yeniden ele alınması ve kimliklerin yeniden tanımlanması sürecine katkıda bulunmaktadır.

"Waterbearer", geçmişle bugünü birbirine bağlayan bir eser olarak, tarih ve hafıza temalarını işlemektedir. Kadının su dökmesi, suyun sürekli akışı gibi, hafızanın da sürekli olarak yeniden şekillendiğini ve yeniden yazıldığını simgelemektedir. Bu bağlamda, eser, kişisel ve kolektif hafızanın nasıl korunduğunu ve yeniden yorumlandığını göstermektedir.

"Waterbearer," görselleştirme yoluyla siyahi kadınların kültürel kimliklerini yeniden sahiplenme ve yeniden tanımlama çabalarını yansıtmaktadır. Simpson, bu süreci sanatsal bir biçimde ifade ederek, kültürel kimliğin dinamik ve çok katmanlı doğasını vurgulamaktadır.

Lorna Simpson'ın bir diğer önemli çalışması da "Photo Booth (Fotoğraf Kabini)" adlı eseridir. "Photo Booth", çoğunlukla Afrika kökenli erkeklerin yer aldığı elli adet fotoğraf kabininde çekilmiş portre ve aynı boyuttaki elli çizimden oluşmaktadır. Simpson'ın bu işi için toplu olarak satın aldığı fotoğraflar 1940'larda çekilmiştir. Simpson bu çalışması için şunları ifade etmiştir: "1940'lar, Amerikan kültüründe yaşam, iş, Jim Crow yasaları, ayrımcılık ve linçler açısından zor bir dönemdi. Dolayısıyla bu portrelerin ne kadar güzel olduğuna dair nostalji bir şeydir, ancak o dönemde yaşananlar açısından dönemin bağlamı önemlidir." (URL-42, 2024)



Görsel 4.56 : Lorna Simpson, Photo Booth (Fotoğraf Kabini), 2008.

Lorna Simpson'ın "Photo Booth" çalışması, postkolonyal bağlamda incelendiğinde, birçok anlam ve yorum katmanı açığa çıkmaktadır. Postkolonyal teori, sömürgecilik sonrası dönemde kimlik, kültür ve güç ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Simpson'ın bu eseri, bu temaları anlamak için zengin bir malzeme sunmaktadır.

Simpson'ın çalışmasında yer alan, fotoğraf kabininden alınmış görüntüler, bireylerin kendi görüntülerinin oluşum sürecini kontrol etmeye çalıştıkları görsellerdir. Sanatçının bu fotoğrafları malzeme olarak seçmesi, sömürgecilik sonrası toplumlarda bireylerin kendi kimliklerini nasıl yeniden oluşturmaya çalıştıklarını ve bu süreçte hangi engellerle karşılaştıklarını gösterme çabası olarak yorumlanabilir.

Postkolonyal teori, aynı zamanda, tarih ve hafıza ile ilgili soruları gündeme getirir. Simpson'ın "Photo Booth" çalışması da, geçmişin nasıl hatırlandığını ve bu hatıraların bugünü nasıl şekillendirdiğini sorgulamaktadır. Zira fotoğraf kabinindeki görüntüler, kişisel ve kolektif hafızanın bir parçası olarak okunacak biçimde sunulmuştur.

Postkolonyal teori marjinalleştirilmiş grupların seslerini ve deneyimlerini görünür kılmaya çalıştığından, "Photo Booth" projesi, siyahi bireylerin kendi hikayelerini

anlatma ve kendi görüntülerini oluşturma çabalarını yansıtmaya bağlamında önem taşımaktadır.

Simpson'ın sanatı, postkolonyal teoriyle bağlantılı olarak, Batı merkezli normların dışına çıkarak, alternatif bakış açıları sunmakta ve Afrika kökenli kimliğinin katmanlılığını vurgulamaktadır. Aynı zamanda, eserleri aracılığıyla, görsel kültürdeki stereotipleri ve bunların nasıl üretildiğini sorgulamakta, seyirciyi düşünmeye ve tartışmaya teşvik etmektedir. Kimlik, temsiliyet, tarih, hafıza, güç dinamikleri ve marjinalleştirilmiş seslerin görünürlüğü gibi konular üzerinden, postkolonyal düşüncenin merkezindeki temaları sanatı aracılığıyla araştırmakta ve sorgulamaktadır. Bu bağlamda, Simpson'ın eserleri, postkolonyal sanatın ve düşüncenin önemli bir parçası olarak kabul edilmektedir.

Bu bölümde incelenen tüm sanatçıların çalışmaları, postkolonyal eleştiri bağlamında detaylı olarak yorumlandığında, bu sanat eserlerinin sömürgecilik sonrası dünyada nasıl konumlandığı ve ne tür söylemler ürettiği ortaya çıkmaktadır. Sanatçıların eserleri, sömürgeci tarihin ve onun devam eden etkilerinin eleştirisini sunmaktadır. Bu fotoğraflar, belgeleme işlevinin ötesine geçerek, geçmişten günümüze, karmaşık kimlik ve güç dinamiklerini de yansıtmaktadır.

Postkolonyal eleştiri perspektifinden bakıldığında, bu sanat eserleri, sömürgeci anlatıları yeniden değerlendirmenin ve ötekileştirilmiş seslere alan açmanın yollarını göstermesi anlamında öneme sahiptir. Sanatçılar, kendi kültürel miraslarını ve bireysel deneyimlerini de kullanarak, tarihsel adaletsizliklere ışık tutmakta ve yeni anlam katmanları yaratmaktadır. Fotoğrafın gücü, izleyiciyi bu tartışmalara aktif bir şekilde dahil etmekte ve onları bir anlamda sömürgeci geçmişin mirasıyla yüzleşmeye zorlamaktadır.

Bu bölümde yer alan sanatçılar ve eserleri, postkolonyal eleştirinin görsel sanatlardaki yansımalarını ve bu eleştirinin toplum üzerindeki etkilerini anlamak için zengin ve çeşitli bir perspektif sunarak izleyiciyi hem geçmişe hem de geleceğe dair yeni düşüncelere sevk etmektedir.

5. SONUÇ

Bu tez çalışmasında, postkolonyalizm ve çağdaş fotoğraf sanatı arasındaki karmaşık ilişki, tarihsel ve teorik bağlamlar ışığında incelenmiştir. Sömürgecilik dönemi ve Oryantalizm, görsel temsilin güçlü araçları olan fotoğraf ve resim üzerinden ele alınmış; bu temsillerin, sömürgeci güçlerin ideolojik ve kültürel projelerini nasıl desteklediği ortaya konulmuştur. Tez çalışması, kolonyal dönemde fotoğrafın, Batılı güçlerin sömürgeleştirdikleri toplumları egzotikleştirmek ve ötekileştirmek için nasıl kullanıldığını detaylı bir şekilde analiz etmiştir. Kolonyalizm, Oryantalizm ve postkolonyalizmin temel kavramları açıklanarak, bu kavramların içerdiği anahtar öğelerin üzerinde durulmuştur.

Sömürgecilik dönemi Batılı ülkelerin, Asya, Afrika ve Amerika kıtalarında sömürge imparatorlukları kurarak yerli halklar üzerinde egemenlik tesis ettiği bir dönemi ifade etmektedir ve Batı'nın Doğu üzerindeki hakimiyetini pekiştiren bir dizi politik, ekonomik ve kültürel süreci içermektedir. Bu süreçler, ekonomik sömür, kültürel asimilasyon ve siyasi baskı gibi dinamikler üzerinden ilerlemektedir. Kolonyalizmin görsel temsilleri, bu güç dinamiklerini pekiştiren ve yerli halkların kültürel kimliklerini “yersizleştiren” araçlar olarak işlev görmüştür. Bu dönemde üretilen görsel temsiller, sömürgeci güçlerin ideolojik araçları olarak kullanılmış ve yerli halkları egzotik, ilkel ve "öteki" olarak betimlemiştir. Bu yolla, Batı'nın üstünlüğünü ve Doğu'nun “aşağı” görülmesini meşrulaştıran bir söylem oluşturulmuştur.

Edward Said'in "Şarkiyatçılık" (Orientalism) kavramı, Batı'nın Doğu'yu nasıl ötekileştirdiğini ve kendinden “aşağı” bir şekilde konumlandırarak temsil ettiğini ortaya koymuştur. Oryantalist dönemde sanatçılar hem resim hem fotoğraf alanında Doğu'yu Batı'nın hayal gücü ve önyargıları doğrultusunda yeniden inşa etmiş ve bu temsiller, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonik iddialarını pekiştirmiştir. Bu eserler, Doğu'nun gerçekliğini yansıtmaktan ziyade, Batılı izleyicilerin beklentilerini karşılamayı amaçlamıştır.

Oryantalist dönem resim ve fotoğraf anlayışı, Doğu'nun ve yerli halkların kimliklerini ve kültürlerini bağlamından kopararak sunmuştur. Bu anlayış, Batı'nın bakış açısını ve değerlerini merkeze alarak, Doğu'nun ötekileştirilmesine ve stereotipleştirilmesine yol açmıştır. Oryantalist temsiller, yerli halkların kendi kimliklerini ve kültürel

gerçekliklerini ifade etmelerini engellemiş ve onları Batı'nın egemen söylemi içinde sabitlemiştir.

Kolonyal dönemde fotoğrafın bilimsel ve antropolojik amaçlarla kullanımı, Batı'nın hegemonik bakış açısının bir aracı haline gelmiş ve yerli halkları belgelerken onları nesneleştiren bir süreç karşımıza çıkmıştır. Dr. Hugh Welch Diamond, akıl hastalıklarını teşhis etmek ve belgelemek amacıyla hastaların fotoğraflarını çekerek, onları kimliklerinden ve insanlıklarından soyutlayıp hastalıklarının görsel temsiline indirgerken, Alphonse Bertillon, suçluları fiziksel özelliklerine göre kategorize eden ve sabit bir kimlik altında sınıflandıran kriminolojik yöntemler geliştirerek bireylerin değişmez bir kimlik altına hapsedilmesine hizmet etmiştir. Thomas Huxley, insan ırklarını fiziksel ölçümlerle bilimsel olarak sınıflandırarak, etnik hiyerarşiler oluşturmuş ve biyolojik temellere dayandırılan bilimsel ırkçılığı pekiştirmiş, John Lamprey ise yerli halkların fiziksel özelliklerini belgeleme amacı güden fotografik ölçüm yöntemleriyle, onları egzotik ve bilimsel nesneler olarak kategorize etmiş, kimliklerini ve kültürlerini bağlamından kopararak sömürgeci bilimsel araştırmanın nesnesi haline getirmiştir. Bu yaklaşımlar, yerli halkların insanlıklarını ve bireyselliklerini göz ardı eden, onları yalnızca Batı'nın meraklı ve yargılayıcı merceğinden görülen birer bilimsel veri yığınınına dönüştüren sömürgeci bir zihniyetin yansımasıdır.

Söz konusu çalışmalarda görülen nesneleştirme, postkolonyal eleştirinin temelini oluşturan güç dinamiklerini ve temsil politikalarını gözler önüne sermektedir. Psikiyatrik ve antropometrik fotoğraf çalışmaları, bireyleri ve toplulukları nesneleştirerek, onların kimliklerini ve insanlıklarını görsel olarak kendi istediği bağlamda sunmuştur.

Ayrıca, Edward Horace Man ve Maurice Vidal Portman'ın Andaman Adaları üzerine yaptıkları çalışmalar incelenerek, Batılı temsil pratiklerinin yerli halklar üzerindeki etkisi gösterilmiştir. Bu çalışmalar, fotoğrafın kolonyal dönemde sömürgeci ideolojilerin yayılmasında ve meşrulaştırılmasında oynadığı merkezi rolü gözler önüne sermiştir.

Bölümdeki “görsel yersizleştirme” başlığı altında söz konusu kavramı incelenmiş ve John William Lindt ile Edward Sheriff Curtis'in çalışmaları mercek altına alınmıştır. Lindt ve Curtis'in fotografik çalışmaları, sömürgeci dönemin kültürel ve ideolojik mirasını gözler önüne sermektedir. Bu sanatçılar, yerli halkları egzotik ve romantize

edilmiş biçimlerde temsil ederek, Batılı izleyiciye idealize edilmiş bir "öteki" sunmuşlardır. Bu temsiller, sömürgeci güçlerin yerli halklar üzerindeki hâkimiyetinin meşruiyetini pekiştirmeye hizmet etmiş ve onların gerçek kimliklerini yersizleştirerek kültürel ötekileştirmeye katkıda bulunmuştur. Lindt ve Curtis'in çalışmaları, fotoğrafın gerçekliği yansıtmaya iddiasına rağmen, nasıl ideolojik bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Bu çalışmalarda, yerli halkların kimliklerini, yaşam tarzlarını ve kültürlerini kendi sömürgeci perspektiflerinden yeniden inşa etmişlerdir.

Bronisław Malinowski'nin geliştirdiği katılımcı gözlem metodu ise yerli halkların yaşamlarını daha derinlemesine ve empatik bir şekilde anlamayı amaçlamıştır. Ancak ilgili metodun uygulanması sırasında bile, gözlemcinin konumu ve bakış açısı, yerli halkların temsilinde yersizleştirme riskini tamamen ortadan kaldırmamıştır. Fotoğrafın ve etnografik çalışmaların her zaman belirli bir güç dinamiği içinde üretildiği ve bu dinamiklerin sonuçları şekillendirdiği unutulmamalıdır.

Tez çalışmasının dördüncü bölümünde, postkolonyal eleştirinin çağdaş sanat ve fotoğraftaki yeri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Günümüzde, çağdaş fotoğraf sanatçıları, postkolonyal eleştiriyi merkeze alarak, geçmişin sömürgeci temsillerine karşı yeni yaklaşımlar geliştirmektedir. Bu sanatçılar, sömürge dönemi fotoğraflarını yeniden yorumlayarak veya kendi görsel anlatılarını oluşturarak, yerli halkların kimliklerini ve deneyimlerini yeniden yerli yerine oturtma çabası içindedirler. Böylece, görsel yersizleştirmenin eleştirisi ve bu temsillerin yeniden inşası, postkolonyal sanat pratiğinin önemli bir parçası haline gelmiştir.

Yee I-Lann, Dave Lewis, Dow Wasiksiri, Yinka Shonibare, Kara Walker ve bölümde ele alınan diğer çağdaş sanatçıların eserleri, kolonyal ve Oryantalist temsillerin nasıl yeniden yorumlandığını ve eleştirildiğini göstermektedir. Bu sanatçılar, eserlerinde tarihsel bağlamları sorgulamakta ve postkolonyal perspektiflerle yeni görsel anlatılar yaratmaktadır. Örneğin Yinka Shonibare'nin Batı sanat tarihine referanslarla dolu eserleri ve Kara Walker'ın siyah kesit figürleri, kolonyal geçmişi yeniden değerlendirmenin ve eleştirmenin yaratıcı yollarını ortaya koymaktadır.

Postkolonyalizmin çağdaş fotoğraf sanatı üzerindeki etkisi, sanatçılar ve izleyiciler arasında eleştirel bir bilincin gelişmesine katkı sağlamaktadır. Bu anlayışla üretilen eserlerde ortaya konulan eleştiriler, günümüz sanatçılarına ve izleyicilerine, görsel

temsillerin ardındaki ideolojik yapıları sorgulama ve bu temsilleri dönüştürme sorumluluğu yüklemektedir.

Bu araştırma, kolonyal dönemde fotoğrafın kullanımını ve bu kullanımların yerli halklar üzerindeki etkilerini ortaya koyarken, aynı zamanda postkolonyal dönemde bu temsillerin nasıl eleştirildiğini ve yeniden yorumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda, postkolonyal eleştirinin çağdaş sanat ve fotoğraf üzerindeki etkilerini vurgulamak, görsel sanatlarda yeni perspektiflerin gelişmesine olanak tanımaktadır.

Günümüz sanatçıları, geçmişin Oryantalist temsillerini eleştirerek ve alternatif görsel anlatılar geliştirerek, daha adil ve empatik görsel sunumlar oluşturma çabasında önemli bir adım atmaktadır. Bu süreç, postkolonyal düşüncenin ve çağdaş sanatın, geçmişin adaletsizliklerini ve önyargılarını düzeltme çabasında ne kadar etkili olabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, çağdaş fotoğraf sanatı, postkolonyal eleştirinin önemli bir aracı olarak, geçmişin yanıltıcı temsillerini dönüştürme ve yeni, daha adil ve empatik görsel anlatımlar oluşturma potansiyeline sahiptir.

KAYNAKLAR

- Abdülmelik, E. (2007). Krizdeki Oryantalizm. A. Yıldız (Ed.), Oryantalizm Tartışma Metinleri içinde (ev. M. Kır, ss. 39-77). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Akbaş, A. (2023a). Gayatri Chakravorty Spivak ve Postkolonyal Teori zerine Notlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 19, 292–307. <https://doi.org/10.46250/kulturder.1370220> Erişim 03.06.2024
- Akbaş, A. (2023b). Postkolonyal Eleştirmen Homi K. Bhabha'nın 'Ulus ve Anlatım'ı zerine Notlar. *Genç Mütefekkirler Dergisi*, 4(3), 732–759. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gemder/issue/81314/1374262>. Erişim 03.06.2024
- Ali, M. A. M. (2023). France's African Colonial Policies In The Example Of North Africa. *Akdeniz Havzası Ve Afrika Medeniyetleri Dergisi*, 5(2), 47–63. <https://doi.org/10.54132/akaf.1393086> Erişim 29.05.2024
- Altınbaş, D. (2011). İnsanlığa Karşı Suçlar ve Yeni-Sömürgecilik. *Uluslararası Suçlar Ve Tarih*, 11, 33–76. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ustich/issue/44805/557294>. Erişim 30.05.2024
- Arıkan, R., Demiryrek, H. (2014). *I. Bölüm. Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya) içinde* (2-23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Arman, M. N., & şerbetçi, D. (2012). Postkolonyal feminist teoride milliyetçilik, militarizm ve savaş karşıtlığı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(3), 65–83. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deusosbil/issue/4630/63131>. Erişim 31.05.2024
- Arpacı, M. (2016). Foucault, Biyopolitika Ve Biyotarih: Tarihsel alışma Alanları Olarak Tıp, Beden Ve Nüfus. *ViraVerita E-Dergi*, 3, 80–97. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/viraverita/issue/22436/240083> Erişim 29.04.2024
- Asad, T. (2008). *Antropoloji ve Sömürgecilik*. (A. Karınca, ev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Balcı, A. (2016). İnsan Hakları Rejimi, Batı ve Yeni-Sömürgecilik: Evrensel İnsan Hakları Ne İçe Yarar?. *Türkiye Ortadoğu alışmaları Dergisi*, 3(2), 58–75. <https://doi.org/10.26513/tocd.284509>. Erişim 30.05.2024
- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. (T. Ulu, ev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bhambra, G. K. (2015). *Moderniteyi Yeniden Düşünmek, Post-Kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül*. (. İlyas, ev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Bilgin, O. (2020). Kültürel Yabancılaşma Bağlamında Türkiye’de İsim Verme Pratiklerinin Değişimi Ve Popüler Kültür Figürleri. *Milli Folklor*, 16(125), 177–188. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/53509/680138> Erişim 31.05.2024
- Boas, F. (2017). *Antropoloji ve Modern Yaşam*. (D. Uludağ, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Buçan, N. (2020). *Post Belgesel Fotoğraf, Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Bulut, Y. (2012). Hindistan’da İngiliz Sömürgeciliği, Oryantalizm ve William Jones. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(6), 71–106. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/528/4819> Erişim 30.05.2024
- Çalışkan, E. (2022). İngiliz Sömürge Şirketlerinin Sömürge Siyasetindeki Rolü: Doğu Hindistan Şirketi, Kraliyet Afrika Şirketi, Virginia Şirketi Örnekleri. *Ulusa: Uluslararası Çalışmalar Dergisi*, 6(2), 107–120. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ulisa/issue/74860/1214913> Erişim 30.05.2024
- Çatalbaş, A. Ü. (2023). Latin Amerika’da Fetih, İsyân ve Ölüm: Sömürgecilik Döneminde İspanyol Yönetimi ve Yerli Mücadeleleri. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 16, 179–200. <https://doi.org/10.46250/kulturder.1241056> Erişim 29.05.2024
- Çaycı, A. (2015). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çıtak, E. (2014). Postkolonyalizm ve Batı Sinemasında Doğu-Batı Ayrımına Yönelik Postkolonyal Öğeler. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(2), 561–578. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hititsosbil/issue/7717/101070> Erişim 20.09.2023
- Coetzee, J. M. (2022a). *Barbarları Beklerken* (10 b). (D. Körpe, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Coetzee, J. M. (2022b). *Utanç* (19 b). (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Conrad, J. (2021). *Karanlığın Yüreği* (3 b). (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cortas, W. M. (2010). *O Sevdığım Dünya*. (G. Varım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Coşkun, Ç. (2015). Oryantalizm ve Gerçeklik: Osmanlı İmparatorluğu’nun Fotoğrafla İlişkisi. *Akademik Orta Doğu*, 10(1), 89–110. <http://www.akademikortadogu.com/belge/ortadogu19makale/cicek%20coskun.pdf>. Erişim 30.05.2024
- Coşkun, Z. (2019). Oryantalizm, Edward Said Ve Sanat Tarihinde Değişimler. *Stratejik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 215–247. <https://doi.org/10.30692/sisad.562611>. Erişim 30.05.2024
- Dastarlı, E. (2020). Kimlik, Madun, Öteki... Postkolonyal Teoriler Bağlamında Çağdaş Sanatı Tartışmak. *Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 85–

104. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55463/760033> Erişim 23.05.2023
- Değirmenci, K. (2018). Etnografik Bir Veri Olarak Fotoğraf: Temsil, Düşünümsellik ve Gerçekçilik. *Antropoloji*, 36, 87–102. https://doi.org/10.1501/antro_0000000360 Erişim 03.06.2024
- Demir, A. (2011). Sömürge Devletlerinin Kullandığı Sömürgecilik Araç Ve Metotları Vaka Analizi: Belçika Krallığı'nın Kongo'daki Sömürge Dönemi. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, 7(14), 117–141. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/guvenlikstrti/issue/7529/99180> Erişim 30.05.2024
- Demir, G. (2019). İronik ve Egzotik Ofili Etkisi (Sanatta Bir Karşı Saldırı). *Art-E Sanat Dergisi*, 12(24), 462–482. <https://doi.org/10.21602/Sduarte.612504> Erişim 19.09.2023
- Dirlik, A. (2005). *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. (G. Doğduaslan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Doğan, H. (2013). Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36, 74–85. <http://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903264.pdf> Erişim 04.06.2024
- Dura, C. (2019). *Dünyaya Batı Saldırısı, Sömürgecilik - Emperyalizm - Türkiye*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ediz, İ. (2014). VII. Bölüm. *Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya)* içinde (110-126). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Edwards, E. (1992). Science Visualized: E.H. Man in the Andaman Islands. In E. Edwards (Ed.), *Anthropology and Photography* (ss. 108-121). London: Yale University Press.
- Eker, A. (2024). Kartezyen Görme Düzenegİ Ve Fenomenolojik KriTiğinin Belirginleşmesi. *FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 37, 283–305. <https://doi.org/10.53844/flsf.1432750> Erişim 01.06.2024
- Erece, B. (2023). Koloniden Devlete: Yerleşim Koloniciliğİ Ekseninde Kuzey Amerika'daki İngiliz Kolonilerinin Devlet Haline Gelme Süreci. *Süleyman Demirel Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 13(2), 995–1047. <https://doi.org/10.52273/sduhfd..1400199> Erişim 30.05.2024
- Erol, M. S., & Bingöl, O. (2014). Birinci Dünya Savaşı'nın Afrika'ya ve Sömürgeciliğİ Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, 7(14), 177–196. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gav/issue/6516/86373>. Erişim 31.05.2024
- Ertuğrul, S. (2020). Turner'ın Köle Gemisi ve C.J.Williams'ın Beyazlar İçin eserleri bağlamında Afro-Amerikalıların öteki olarak temsili. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5(10), 75–86. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akader/issue/57649/747245>. Erişim 20.09.2023
- Fanon, F. (2022a). *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* (3 b). (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Fanon, F. (2022b). *Yeryüzünün Lanetlileri* (3 b). (Ş. Süer, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ferro, M. (2002). *Sömürgecilik Tarihi*. (M. Cedden, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Gençoğlu, M., & Yol, F. (2022). Fransız Sömürgeciliğinin Temelleri: “Medenileştirme Misyonu” ve “Asimilasyon Doktrini.” *Akademik Tarih Ve Düşünce Dergisi*, 9(1), 221–247. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atdd/issue/69039/1102078>. Erişim 29.05.2024
- Göksoy, İ. H. (1995). *Endonezya’da İslâm ve Hollanda Sömürgeciliği*. Ankara: İSAM Yayınları.
- Göksoy, İ. H. (2014). *II. Bölüm. Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya) içinde* (24-43). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Gülaçtı, İ. E. (2018). Oryantalizm’in Elleriindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığında ‘Öteki’nin Mikrokozmosu Olarak Yansıması. *Art Sanat Dergisi*, 10, 81–120. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/38658/448987> Erişim 20.09.2023
- Günay, N. (1997). Endonezya’da İslâm ve Hollanda Sömürgeciliği. *İslam Araştırmaları Dergisi*, 1, 227–230. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/isad/issue/68885/1087475> Erişim 29.05.2024
- Güner, B. (2018). *Küreselleşme Sürecinde Sanatta Ötekilik*. (Doktora Tezi). Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürel, O. (2022). Kimlik ile Güvenlik İlişkisi Bağlamında “Öteki”nin Kavramsallaştırılması: Göçmenlik ve Avrupalılık. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 2(26), 269–282. <https://doi.org/10.56074/msgsusbd.1173905> Erişim 31.05.2024
- Gürlüyer, A. (2019). Cherrie Moraga’nın The Hungry Woman: A Mexican Medea Adlı Oyununun Homi Bhabha’nın Postkolonyal Melezlik & Üçüncü Alan Teorisi Açısından İncelenmesi. *Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 29, 43–63. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/51129/666239>. Erişim 31.05.2024
- Hepdinçler, T. (2006). *Fotoğraf ve Oryantalizm: 19. Yüzyılda Osmanlı’nın Fotoğrafik Temsili*. (Doktora Tezi). T.C. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>. Erişim 20.09.2023
- Karaçayır, C. (2010). *Toplumsal Yaşamın Politik Eleştirisi Bağlamında Fotoğrafın Gücü*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> Erişim 30.08.2023
- Karkın, N. (2013). Kolonyalizm ve Estetik Eşitlik. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 113–122.
- Kavas, A. (2014). *III. Bölüm. Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya) içinde* (44-59). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

- Kaya, Y. (2017). Oryantalizm – Postkolonyalizm ve Sanat . *İdil Dergisi*, 6(30), 647–665. <https://idildergisi.com/makale/pdf/1487771523.pdf>. Erişim 20.09.2023
- Kelleci, T. (2023). *(Post)Kolonyalizm, Özne, Arzu ve Siyasal Melezlik* (1st ed.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kılıç, L. (2013). *Temel Fotoğrafçılık* (2. bs). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kılıç, R. (2023). Göçmen ve Ötekilik: Aynılığın Narsizmi mi Öteki'nin Konukseverliği mi? -Bir Göçmen Felsefesi Çağrısı-. *ATEBE*, 10, 61–79. <https://doi.org/10.51575/atebe.1389773>. Erişim 31.05.2024
- Kunt, M. (1990). Siyasal Tarih. S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarihi 1- Osmanlı Devletine Kadar Türkler içinde*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity, and Representation*. New York: Routledge.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Luraghi, R. (2024). *Sömürgecilik Tarihi* (6. bs). (A. Emeç, Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Memmi, A. (2021). *Sömürgecinin Portresi & Sömürgeleştirilenin Portresi*. (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Telemak Kitap.
- Mollaer, F. (2021). *Anti-Kolonyalizm Söylemi, Evrensellik, Kimlik ve Özgürleşme*. Bursa: Dora Yayıncılık.
- Morrison, T. (2019). *Ötekilerin Kökeni* (2. bs). (C. Demirdöğdü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Noyan, Y. K. (2013). Sömürgecilik, Almanya'nın Deneyimleri ve Tarihe Yansımaları. *Uluslararası Suçlar Ve Tarih*, 14, 105–138. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ustich/issue/44803/557281> Erişim 30.05.2024
- Önalan, H. (2021). 15. Yüzyıl Portekiz Keşiflerinin Afrika'da Tezahürü Ve Bir Hakimiyet Göstergesi Olarak Padrão Sembolü. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 40(70), 206–228. <https://doi.org/10.35239/tariharastirmalari.908488>. Erişim 29.05.2024.
- Önen, F. (2016). *Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri*. (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>. Erişim 14.05.2024
- Özbent, S. (2023). Homi Bhabha'nın “Kültürel Çeviri” Kavramına Çeviribilimsel Bakış. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 19, 225–247. <https://doi.org/10.46250/kulturder.1364984>. Erişim 03.06.2024
- Özcan, A. (2014a). *Önsöz. Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya) içinde* (vi-vii). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Özcan, A. (2014b). *IV. Bölüm. Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya) içinde* (60-75). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

- Özdal, I. (2013). Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı. *Yedi*, 9, 61–73. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21842/234840>. Erişim 20.09.2023
- Özdemir, M. (2017). *Post-Kolonyalizm Nedir?, Dünyalar Arasında ve Türkiye’de Bilim, Kavram ve Teorilerin İşlevleri*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Özensoy, A. U. (2019). 15 ve 16. Yüzyıllarda Sömürgecilik Hareketleri, Fiyat Devrimi ve Sömürgecilik İdeolojisi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 5(3), 819–834. <https://doi.org/10.21551/jhf.664516>. Erişim 29.05.2024
- Özgenç Erdoğan, N., Öztürk, M. A., & Keskin, F. (2021). Doğu-Batı Sınırı Üzerinden Postkolonyalizm ve Postkolonyalizmin Çağdaş Sanata Yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 519–534. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijhar/issue/66144/990333>. Erişim 22.03.2023
- Pinney, C. (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In E. Edwards (Ed.), *Anthropology and Photography* (ss. 74-95). London: Yale University Press.
- Raymond, A. (1982). The Residential Districts of Cairo during the Ottoman Period. In *The Arab City: Its Character and Islamic Cultural Heritage* (ss. 100-110). Riyadh: Arab Urban Development Institute.
- Şahmaran Can, G. (2022). Modernizm-Postmodernizm Ekseninde Küreselleşen Estetik. *Kesit Akademi Dergisi*, 8(32), 388–409. https://kesitakademi.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=63967. Erişim 20.09.2023
- Said, E. W. (2022a). *Şarkiyatçılık* (12 b). (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, E. W. (2022b). *Yersiz Yurtsuz* (5 b). (A. Ülçer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şenel, E. (2022). Modern sonrası dönemde sanatın sosyo-kültürel motivasyonları. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(88), 1970–1978. <http://Dx.Doi.Org/10.26450/Jshsr.3301> Erişim 20.09.2023
- Şimşek, A. (2013). Türkiye’de Tarih Ders Kitaplarında Avrupamerkezcilik. *İnsan Ve Toplum*, 3(6), 193–222. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanvetoplum/issue/70000/1121237> Erişim 04.06.2024
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (2 b). (O. Akınbay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Spivak, G. C. (2020). *Madun Konuşabilir mi?*. (E. Koyuncu, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Taşbaşı, A. (2023). Bronislaw Malinowski’nin Kültür Teorisinde İşlevselci Yaklaşım ve İhtiyaçlar Teorisi. *Culture and Civilization*, 1(5), 16–21. <https://doi.org/10.5152/CULT.2023.1263890>. Erişim 03.06.2024
- Turan, N. S. (2016). Andre Raymond ve Osmanlı Dönemi Arap Kent Tarihçiliğine Bakış. *Ortadoğu Etütleri*, 2(2), 169–190. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ortetut/issue/22573/241158>. Erişim 30.05.2024

- Ulutaş, E. (2019). Müstemleke Zamanları: Bir Frantz Fanon Okuması. *İmgelem*, 3(5), 305–316. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/imgelem/issue/50509/649093>. Erişim 04.06.2024
- Umar, Ö. O. (2001). Trablusgarb Savaşı Sırasında İtalya'nın Beyrut'u Bombardımanı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 51(17), 727–784. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aamd/issue/61090/908083>. Erişim 30.05.2024
- Uygur, E., & Uygur, F. (2014). Fransız Sömürgecilik Tarihi Üzerine Bir Araştırma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 173(173), 273–286. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tsadergisi/issue/21486/230315>. Erişim 29.05.2024
- Wallerstein, I. (1997). Eurocentrism and Its Avatars: The Dilemmas of Social Science. *New Left Review*, 226, 93-107.
- Wolf, E. R. (2023). *Avrupa ve Tarihsiz Halklar* (3. b). (H. Çalışkan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yavuz, O. (2013). *Görsel Antropoloji 'de Bir Araştırma Yöntemi Olarak Fotoğrafın Kullanımı*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> Erişim 30.08.2023
- Yavuz, O. (2019). Otoetnografik Yaklaşımda Fotoğrafın Yeri Ve Yöntemi Üzerine: Pia Arke'nin Çifte Kimliği. *Moment Dergi*, 6(2), 470–491. <https://doi.org/10.17572//mj2019.2.470491> Erişim 20.09.2023
- Yavuz, O. (2020). *Antropoloji ve Fotoğraf, Yöntem ve Temsil Üzerine*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Yıldırım, M. (2021). Frantz Fanon, Siyah Deri Beyaz Maskeler Üzerine Bir İnceleme. *Medya Ve Kültür*, 1(2), 212–217. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/medkul/issue/69328/1099260>. Erişim 04.06.2024
- Yılmaz, G. (2014). Osmanlı Yönetiminin Oryantalist İnşası. *Studies of The Ottoman Domain (Osmanlı Hakimiyet Sahası Çalışmaları)*, 4(7), 54–81. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ohsc/issue/11016/131763> Erişim 30.05.2024
- Yılmaz, Y. (2020). Oryantalizm, Sömürgecilik ve 21. Asra Yansımaları. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 31, 346–362. https://isamveri.org/pdfdrg/D00064/2020_2/2020_2_YILMAZY.pdf Erişim 05.06.2024
- Yurdakul, İ. (2014). *VI. Bölüm. Sömürgecilik Tarihi (Afrika-Asya) içinde* (92-109). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Zenginoğlu, S. (2020). Eric R. Wolf. (2019). *Avrupa Ve Tarihsiz Halklar*. (Çev.) Hamit Çalışkan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. *Kırklareli Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 9(1), 144–146. <http://acikerisim.kirklareli.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.11857/4028/4028.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Erişim 05.06.2024

URL-1 <https://www.dowwasiksiri.com>, Erişim 06.05.2024.

URL-2 <https://www.artsy.net/artwork/yinka-shonibare-african-roots-of-modernism>, Erişim 06.05.2024.

URL-3 <https://www.moma.org/slideshows/35/654>, Erişim 07.05.2024.

URL-4 <https://emuseum.mfah.org/objects/137056/slaughter-of-the-innocents-they-might-be-guilty-of-somethin>, Erişim 07.05.2024.

URL-5 <https://www.artnet.com/artists/chris-ofili/>, Erişim 07.05.2024.

URL-6 <https://osmanerden.wordpress.com/2016/12/01/trump-ve-sanat/>, Erişim 07.05.2024.

URL-7 <https://www.parastou-forouhar.de/portfolio/swanrider/>, Erişim 13.05.2024.

URL-8 <https://www.parastou-forouhar.de/portfolio/bodyletter/>, Erişim 13.05.2024.

URL-9 <https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/collection/the-majlis>, Erişim 13.05.2024.

URL-10 <https://www.lamyagargash.net/majlis>, Erişim 13.05.2024.

URL-11 <https://www.hassanmeer.com/photography>, Erişim 13.05.2024.

URL-12 <http://emuseum.toledomuseum.org/objects/73084/les-femmes-du-maroc-grande-odalisque;jsessionid=59716C6802C507CE2792D3DFDE253102?ctx=748f6330-4214-490a-bdd6-a44577f9e897&idx=944>, Erişim 13.05.2024.

URL-13 <https://www.artsy.net/artwork/tiago-santana-passar-em-branco-series>, Erişim 13.05.2024.

URL-14 <https://tiagosantanaarte.com/2018/01/22/passar-em-branco/>, Erişim 13.05.2024.

URL-15 <https://www.artsy.net/artwork/tiago-santana-sugar-on-chapel-series>, Erişim 13.05.2024.

URL-16 <https://www.artsy.net/artwork/tiago-santana-sugar-shoes-series>, Erişim 13.05.2024.

URL-17 <https://tiagosantanaarte.com/2019/03/19/sapatos-de-acucar/>, Erişim 13.05.2024.

URL-18 <https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>, Erişim 14.05.2024.

URL-19 <https://tupa.claec.org/index.php/culturas/2021-1/rt/metadata/2687/0>, Erişim 14.05.2024.

URL-20 https://www.moma.org/collection/works/433636?artist_id=34698&page=1&sov_referrer=artist, Erişim 15.05.2024.

URL-21 <https://www.arts.wa.gov/artwork/?request=record;id=11885;type=101>, Erişim 15.05.2024.

URL-22 <https://www.arts.wa.gov/artwork/?request=record;id=11609;type=101>, Erişim 15.05.2024.

URL-23 <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/nona-faustine>, Erişim 15.05.2024.

URL-24 <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/224288>, Erişim 15.05.2024.

URL-25 <https://edition.cnn.com/2024/04/02/style/nona-faustine-nude-photos-white-shoes-black-history/index.html>, Erişim 15.05.2024.

URL-26 <https://www.wendyredstar.com/about-1>, Erişim 15.05.2024.

URL-27 <https://www.wendyredstar.com/four-seasons>, Erişim 15.05.2024.

URL-28 <https://piaarke.com/archive/p/legende-i-v-legend-i-v>, Erişim 20.05.2024.

URL-29 <https://piaarke.com/archive/p/arctic-hysteria-iv>, Erişim 20.05.2024.

URL-30 <https://www.carriemaeweems.net/biography>, Erişim 21.05.2024.

URL-31 <https://www.moma.org/collection/works/45579>, Erişim 21.05.2024.

URL-32 <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/search-results/wu-2014-0011-a-pp-carrie-mae-weems-american-b-1953-untitled-colored-people-grid-200910>, Erişim 21.05.2024.

URL-33 <https://www.kuckei-kuckei.de/artists/guy-tillim.php>, Erişim 05.06.2024.

URL-34 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillim-apartment-building-avenue-bagamoyo-beira-mozambique-p79826>, Erişim 05.06.2024.

URL-35 <https://wam.umn.edu/guy-tillim-avenue-patrice-lumumba>, Erişim 05.06.2024.

URL-36 <https://peabody.harvard.edu/publications/avenue-patrice-lumumba-0>, Erişim 05.06.2024.

URL-37 <https://www.tate.org.uk/art/artists/sonia-boyce-obe-794> Erişim 05.06.2024.

URL-38 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/boyce-the-audition-p82514> Erişim 05.06.2024.

URL-39 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/boyce-from-tarzan-to-rambo-english-born-native-considers-her-relationship-to-the-t05021> Erişim 05.06.2024.

URL-40 <https://lsimpsonstudio.com/bio> Erişim 05.06.2024.

URL-41 <https://www.artforum.com/features/lorna-simpsons-waterbearer-204264/> Erişim 05.06.2024.

URL-42 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/simpson-photo-booth-t12949> Erişim 05.06.2024.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 3.1 : Eugène Delacroix, Odalık, 1857.

https://arthive.com/eugenedelacroix/works/222776~Odalisque_at_the_window

Erişim 25.04.2024

Görsel 3.2 : Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862. _

<https://diyablog.com/wp-content/uploads/2014/05/image6.jpg> Erişim 25.04.2024

Görsel 3.3 : Jean Auguste Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814.

https://arthive.com/ingres/works/9470~Large_odalisque#show-work://9470

Erişim

25.04.2024

Görsel 3.4 : Jean-Léon Gérôme, Bonaparte Sfenks'in Önünde, 1886.

<https://www.worldhistory.org/image/17326/bonaparte-before-the-sphinx/>

Erişim

25.04.2024

Görsel 3.5 : Sebah&Joaillier, Osmanlı Giysili Kadınlar ve Erkekler, (1890 Civarı).

<https://blog.iae.org.tr/sergiler/seyahat-ozgurlestirir> Erişim 23.04.2024

Görsel 3.6 : Abdullah Biraderler, Doğulu Kadın Tasvirleri.

<http://tayfunserttas.blogspot.com/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html>

Erişim

23.04.2024

Görsel 3.7 : Sébah & Joaillier, Türk Kadını Fotoğrafı.

https://www.researchgate.net/figure/The-more-obese-the-more-admired-are-the-ladies-of-the-harem-AH-Keane-The-Worlds_fig7_230566338 Erişim 23.04.2024

Görsel 3.8 : Abdullah Biraderler, Türk Kadını Fotoğrafı.

<https://magazine.culturius.com/limpresario-de-smyrne-de-carlo-goldoni/>

Erişim

23.04.2024

Görsel 3.9 : Sebah&Joaillier, Haremde Güzeller.

<https://www.tarihteninciler.com/uc-osmanli-hanimefendisi/> Erişim 23.04.2024

Görsel 3.10 : Sebah&Joaillier, Haremde Dinlenen Kadınlar.

<http://tayfunserttas.blogspot.com/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html> Erişim 23.04.2024

Görsel 3.11 : Sébah&Joaillier, Harem’de Müzik Yapan Üç Kadın.

<http://www.fotografya.gen.tr/yazdir?D377F235895B8345563DE3BDAE5563D0> Erişim 24.04.2024

Görsel 3.12 : Sébah & Joaillier, Kahvehane.

<https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/sultan-ii-abdulhamid-donemine-ayna-tutan-3-fotografci/20> Erişim 23.04.2024

Görsel 3.13 : Guillaume Berggren, Bir Türk Kahvehanesinin İçi.

<https://mehmetmazak.net/cumhuriyet-oncesi-mersinin-nufus-ve-demografik-yapisi/> Erişim 23.03.2024

Görsel 3.14 : Pascal Sébah, Simit Satıcısı.

<https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html> Erişim 23.04.2024

Görsel 3.15 : Pascal Sébah, Hamal.

<https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html> Erişim 23.04.2024

Görsel 3.16 : Sébah & Joaillier, Çingeneler.

<http://www.fotografya.gen.tr/TR,404/engin-ozendes.html> Erişim 24.04.2024

Görsel 3.17 : Basile Kargopoulo, İstanbul.

<http://www.eskiistanbul.net/3555/beykoz-basile-kargopoulo-fotografi-1865-1875> Erişim 24.04.2024

Görsel 3.18 : Felix Bonfils, Kahire'de Pazar Yeri.

<https://magyarlanykairoban.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/barquq-masjud.jpg> Erişim 24.04.2024

Görsel 3.19 : Sébah & Joaillier, Bursa Yeni Kaplıca.

<http://www.eskiturkiye.net/4136/yeni-kaplica-bursa-sebah-joaillier-1883-sonrasi>
Erişim 24.04.2024

Görsel 3.20 : Abdullah Biraderler, Türk Hamamı.

<https://luminous-lint.com/app/image/762512571308476576494/> Erişim 24.04.2024

Görsel 3.21 : Abdullah Biraderler, Giza Piramitleri.

<https://fotografiahistorica.com/2016/07/30/pioneros-de-la-fotografia-en-egipto-1857-1890-coleccion-abeledo-llabata-santiago-entrena/> Erişim 24.04.2024

Görsel 3.22 : Dr.Hugh Welch Diamond, Ruhsal Hasta 1855.

https://dangerousminds.net/comments/documenting_madness_female_patients_of_the_surrey_county_lunatic_asylum Erişim 01.05.2024

Görsel 3.23 : Dr.Hugh Welch Diamond, Bir Hastanın Portresi, 1855.

<https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/a-z-photography-collection-hugh-welch-diamond/> Erişim 19.05.2024

Görsel 3.24 : Alphonse Bertillon Yöntemi.

<https://longexposureimages.wordpress.com/2020/02/03/mondays-photography-inspiration-alphonse-bertillon/> Erişim 01.05.2024

Görsel 3.25 : Huxley Yöntemi.

<https://www.uni-koeln.de/phil-fak/afrikanistik/kant/data/Lee-KANT2.pdf> Erişim 01.05.2024

Görsel 3.26 : John Lamprey, Chinese Male (Çinli Erkek), 1870.

<https://quod.lib.umich.edu/t/tapic/x-7977573.0007.105-00000003/7977573.0007.105-00000003> .Erişim 01.05.2024

Görsel 3.27 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/?detailID=302814&offset=16&lv=list>
Erişim 02.05.2024

Görsel 3.28 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/?detailID=302822&offset=23&lv=list>
Erişim 02.05.2024

Görsel 3.29 : E.H. Man, Andaman Yerlileri.

<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/?detailID=302811&offset=14&lv=list>
Erişim 02.05.2024

Görsel 3.30 : Maurice Vidal Portman, Andaman Adaları'ndan Çalışmalar, 1890.

<https://mapacademy.io/article/maurice-vidal-portman/> Erişim 02.05.2024

Görsel 3.31 : Maurice Vidal Portman, Andamanlı Yetişkin Grubu, 1890.

<https://mapacademy.io/article/maurice-vidal-portman/> Erişim 02.05.2024

Görsel 3.32 : J. W. Lindt, Tüfek Tutarak Oturan Adam.

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/12482/> Erişim 02.05.2024

Görsel 3.33 : J. W. Lindt, Sahil Kabilesinin İki Yiğit Adamı, 1873-74.

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/12484/> Erişim 02.05.2024

Görsel 3.34 : Edward S. Curtis, Şef ve Ekibi, 1905.

<https://www.thewittliffcollections.txst.edu/exhibitions/past/edwardscurtis.html>
Erişim 02.05.2024

Görsel 3.35 : Edward S. Curtis, Oturan Ayı, Arikara Şefi, 1908.

https://aboutphotography.blog/photographer/edward-s-curtis#google_vignette Erişim
02.05.2024

Görsel 3.36 : Edward S. Curtis, Bow Nehri, 1926.

<https://campusdata.uark.edu/resources/images/articles/Bow%20River.jpg> Erişim
02.05.2024

Görsel 3.37 : Bronislaw Malinowski, İneykoya'nın Ölümünden Sonra Oburaku'da
Düzenlenen Cenaze Dansı, 1916.

https://www.researchgate.net/figure/Bronislaw-Malinowski-The-Mortuary-Dance-held-at-Oburaku-after-the-death-of-Ineykoya_fig2_344162322 Erişim 03.05.2024

Görsel 3.38 : Bronislaw Malinowski, Kiriwina'da Gelin Töreni, 1914.

https://www.researchgate.net/figure/Bridal-ceremony-at-Kiriwina-by-Bronislaw-Malinowski-1914-Source-London-School-of_fig1_325467624 Erişim 03.05.2024

Görsel 3.39 : Bronislaw Malinowski Yerliler ile Birlikte.

<https://www.kanopy.com/en/product/savage-memory?vp=cuyahoga>
03.05.2024

Erişim

Görsel 4.1 : Yee I-Lann, Study of Lamprey's Malayan Male I&II (Lamprey'nin Malayalı Erkeği Üzerine Çalışma I&II), 2009.

https://www.researchgate.net/figure/Yee-I-Lann-Study-of-Lampreys-Malayan-Male-I-II-2009-black-and-white-digital-print_fig7_336177940 Erişim 06.05.2024

Görsel 4.2 : Dave Lewis, Antropoloji ve Fotoğraf Serisinden, 1995.

https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/anthropology/research/LOW-RES-ALL-dave_lewis_goldsmiths_anthropology-4August2017-1.pdf Erişim 06.05.2024

Görsel 4.3 : Dave Lewis, Zulu Savaşçısı, 1995.

<https://maa.cam.ac.uk/file/zulu-warrior-dave-lewis-1995> Erişim 06.05.2024

Görsel 4.4 : Dow Wasiksiri, Angry Birds Oynamak İster misin?, 2012.

<https://eliasii.wordpress.com/2019/03/19/post-colonial/> Erişim 06.05.2024

Görsel 4.5 : Dow Wasiksiri, Bu Plastik Ama Güven Bana, 2012.

<https://www.dowwasiksiri.com/photo-gallery/conversations-with-the-past/#lg=1&slide=2> Erişim 06.05.2024

Görsel 4.6 : Yinka Shonibare, Modernizmin Afrika Kökleri (Mbulu Ngulu), 2023.

<https://yinkashonibare.com/artwork/african-roots-of-modernism-mbulu-ngulu-2023/>
Erişim 06.05.2024

Görsel 4.7 : Yinka Shonibare - Modernizmin Afrika Kökleri (Bété Maskesi), 2023.

<https://yinkashonibare.com/artwork/african-roots-of-modernism-bete-mask-2023/>
Erişim 06.05.2024

Görsel 4.8 : Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 11.00 saatleri), 1998.

<https://yinkashonibare.com/artwork/diary-of-a-victorian-dandy-11.00-hours-1998/>
Erişim 06.05.2024

Görsel 4.9 : Yinka Shonibare, Diary of a Victorian Dandy: 03.00 Hours (Victorya Dönemi Züppesinin Günlüğü: 03.00 saatleri), 1998.

<https://yinkashonibare.com/artwork/diary-of-a-victorian-dandy-03.00-hours-1998/>
Erişim 06.05.2024

Görsel 4.10 : Cecil J. Williams, Charleston Hastane İşçileri Grevi, 1969.

<https://today.citadel.edu/through-the-eyes-of-the-charleston-hospital-workers-movement-50-years-later/> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.11 : Cecil J. Williams, Güney Carolina Eyalet Meclisi'nde yapılan ayrımcılık karşıtı protesto sırasında çekilmiş bir fotoğraf, 1963.

<https://imm.ong/fotografia/consciencia-negra-fotografia-e-resistencia/> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.12 : Cecil J. Williams, üzerinde "Beyazlar İçin" yazılı çeşmeden su içerken, 1964.

<https://realfreeflowingwords.blog/2021/02/07/fighting-back-defying-moments-in-black-history-black-history-365/> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.13 : Kara Walker, Gone (Gitmiş), 1994.

<https://www.moma.org/slideshows/35/654> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.14 : Kara Walker, Slaughter of the Innocents (They Might be Guilty of Something) (Masumların Katli (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler), 2017.

<https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2017/10/slaughter-of-the-innocents-they-might-be-guilty-of-something-2017.jpg> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.15 : Chris Ofili, The Holy Virgin Mary (Kutsal Bakire Meryem), 1996.

<https://osmanerden.wordpress.com/2016/12/01/trump-ve-sanat/> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.16 : Chris Ofili, Shithead (Bokkafa), 1993.

<https://www.frieze.com/article/questionnaire-nicholas-hlobo> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.17 : Chris Ofili, No Woman, No Cry (Kadın Yok Ağlama), 1998.

<https://artuk.org/discover/artworks/no-woman-no-cry-201122> Erişim 07.05.2024

Görsel 4.18 : Parastou Forouhar, Swanrider (Kuğu Binicisi) Serisi, 2004.

<https://www.parastou-forouhar.de/portfolio/swanrider/> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.19 : Parastou Forouhar, Bodyletter (Gövde Mektubu), 2014.

<https://www.parastou-forouhar.de/portfolio/bodyletter/> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.20 : Lamya Gargash, The Majlis (Meclis) serisinden, 2009.

<https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/collection/the-majlis> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.21 : Hassan Meer, Moon Series (Ay Serisi), 2005.

<https://www.hassanmeer.com/photography> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.22 : Lalla Essaydi, Les Femmes Du Maroc, La Grande Odalisque (Fas Kadınları, Büyük Odalık), 2008.

<https://www.kemperart.org/collection/les-femmes-du-maroc-la-grande-odalisque> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.23 : Tiago Sant'Ana, Passar Em Branco (Boş Geçiş) serisinden, 2018.

<https://www.pipaprize.com/artists/tiago-santana/> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.24 : Tiago Sant'Ana, Passar Em Branco (Boş Geçiş) serisinden, 2018.

<https://www.pipaprize.com/artists/tiago-santana/> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.25 : Tiago Sant'ana, Sugar On Chapel (Şapelde Şeker) serisinden, 2018.

<https://www.pipaprize.com/artists/tiago-santana/> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.26 : Tiago Sant'Ana, Sugar Shoes (Şeker Ayakkabılar), 2018.

<https://www.pipaprize.com/artists/tiago-santana/> Erişim 13.05.2024

Görsel 4.27 : Rosana Paulino, A Ciência é a luz da verdade? (Bilim gerçeğin ışığı mıdır?), 2016.

<https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/> Erişim 14.05.2024

Görsel 4.28 : Rosana Paulino, Sem Titulo (Başlıksız), 2016.

<https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/> Erişim 14.05.2024

Görsel 4.29 : Rosana Paulino, Classificar é saber? (Sınıflandırmak bilmek midir?), 2016.

<https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>
Erişim 14.05.2024

Görsel 4.30 : James Luna, Half Indian/Half Mexican (Yarı Amerikan Yerlisi/Yarı Meksikalı), 1991

https://www.moma.org/collection/works/433636?artist_id=34698&page=1&sov_referrer=artist Erişim 15.05.2024

Görsel 4.31 : James Luna, Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler), 2002.

<https://www.artsy.net/artwork/james-luna-petroglyphs-in-motion-i> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.32 : James Luna, Petroglyphs in Motion (Hareket Halindeki Petroglifler), 2002.

<https://www.artsy.net/artwork/james-luna-petroglyphs-in-motion-i-1> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.33 : Nona Faustine, They Tagged the Land with Trophies and Institutions from Their Rapes and Conquests (Toprakları Tecavüz ve Fetihlerinden Gelen Ödüller ve Kurumlarla Etiketlediler), Tweed Courthouse, 2013.

<https://edition.cnn.com/2024/04/02/style/nona-faustine-nude-photos-white-shoes-black-history/index.html> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.34 : Nona Faustine, Isabelle, Lefferts House (Isabelle, Lefferts Evi), 2016.

<https://edition.cnn.com/2024/04/02/style/nona-faustine-nude-photos-white-shoes-black-history/index.html> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.35 : Nona Faustine, Akıl Unuttuğunda Ruh Hatırlar, 2021.

<https://edition.cnn.com/2024/04/02/style/nona-faustine-nude-photos-white-shoes-black-history/index.html> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.36 : Wendy Red Star, Bahar, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

<https://www.wendyredstar.com/four-seasons> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.37 : Wendy Red Star, Yaz, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

<https://www.wendyredstar.com/four-seasons> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.38 : Wendy Red Star, Kış, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

<https://www.wendyredstar.com/four-seasons> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.39 : Wendy Red Star, Güz, Dört Mevsim Serisinden, 2006.

<https://www.wendyredstar.com/four-seasons> Erişim 15.05.2024

Görsel 4.40 : Pia Arke, Kamik'ini Kafana Tak, Böylece Herkes Senin Nereden Geldiğini Anlayabilir, 1993.

<https://piaarke.com/shop/p/limited-edition-print?rq=Put%20your%20kamik>, Erişim 20.05.2024

Görsel 4.41 : Pia Arke'nin The Kronborg Suite (Kronborg Süiti) adlı çalışmasında kullandığı camera obscura.

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b06rwvzb> Erişim 20.05.2024

Görsel 4.42 : Pia Arke, The Kronborg serisinden, 1996.

<https://piaarke.com/archive/p/the-kronborg-series-kronborg-serien-alias-kronborg-suiten> Erişim 20.05.2024

Görsel 4.43 : Pia Arke, Legende (Efsane) I-V, 1999.

<https://piaarke.com/archive/p/legende-i-v-legend-i-v> Erişim 20.05.2024

Görsel 4.44 : Pia Arke, Arctic Histeria (Arktik Histeri), 1997.

<https://piaarke.com/archive/p/arctic-hysteria-iv> Erişim 20.05.2024

Görsel 4.45 : Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened (Buradan Ne Olduğunu Gördüm), 1995-96.

<https://www.carriemaeweems.net/fromhereisaw> Erişim 21.05.2024

Görsel 4.46 : Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened and I Cried (Buradan Ne Olduğunu Gördüm ve Ağladım) serisinden, 1995-96.

<https://www.carriemaeweems.net/fromhereisaw> Erişim 21.05.2024

Görsel 4.47 : Carrie Mae Weems , Untitled (Colored People Grid) (İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası)) serisinden, 1989-90.

<https://www.carriemaeweems.net/colored-people> Erişim 21.05.2024

Görsel 4.48 : Carrie Mae Weems , Untitled (Colored People Grid) (İsimsiz (Renkli İnsanlar Izgarası)) serisi, 1989-90.

<https://www.carriemaeweems.net/colored-people> Erişim 21.05.2024

Görsel 4.49 : Guy Tillim, Apartman Binası, Avenue Bagamoyo, Beira, Mozambique, 2008.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillim-apartment-building-avenue-bagamoyo-beira-mozambique-p79826> Erişim 05.06.2024

Görsel 4.50 : Guy Tillim, Apartman Binası, Beira, Mozambique, 2008.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillim-apartment-building-beira-mozambique-p79827> Erişim 05.06.2024

Görsel 4.51 : Guy Tillim, Grande Hotel, Beira, Mozambique, 2008.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillim-grande-hotel-beira-mozambique-p79830> Erişim 05.06.2024

Görsel 4.52 : Guy Tillim, Jean-Pierre Bemba'nın destekçileri o havaalanından mitinge doğru yürürken yolu dolduruyor, Kinshasa, July 2006.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillim-supporters-of-jean-pierre-bemba-line-the-road-as-he-walks-to-a-rally-from-the-p79835> Erişim 05.06.2024

Görsel 4.53 : Sonia Boyce, The Audition (Seçme), 1997.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boyce-the-audition-p82514> Erişim 05.06.2024

Görsel 4.54 : Sonia Boyce, From Tarzan to Rambo: English Born 'Native' Considers Her Relationship to the Constructed/Self Image and Her Roots in Reconstruction (Tarzan'dan Rambo'ya: İngiliz Doğmuş "Yerli" İnşa Edilen/Benlik İmajıyla İlişisini ve Yeniden Yapılanmadaki Köklerini Değerlendiriyor), 1987.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boyce-from-tarzan-to-rambo-english-born-native-considers-her-relationship-to-the-t05021> Erişim 05.06.2024.

Görsel 4.55 : Lorna Simpson, Waterbearer (Su Taşıyıcısı), 1986.

<https://www.galleriesnow.net/artwork/waterbearer#images> Erişim 05.06.2024.

Görsel 4.56 : Lorna Simpson, Photo Booth (Fotoğraf Kabini), 2008.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/simpson-photo-booth-t12949> Erişim 05.06.2024.

Erişim

ÖZGEÇMİŞ

Nilgün Çiftetepe, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü ve İstanbul Üniversitesi İktisat Bölümü mezunudur.

Artist 2019, Bursa Photofest 2021, Beyoğlu Kültür Yolu Festivali 2022 gibi karma sergilerde yer almıştır. Belgesel fotoğraf ve sanat fotoğrafı alanında çalışmalarını sürdürmektedir. Beykoz Üniversitesi'nde yarı zamanlı olarak fotoğraf dersleri vermektedir.