

Yorum (Görüş)

Cinsiyet Değil Mücadele Kadrajda: Kadın Fotoğrafçılığında Direnişin Politik Coğrafyası

Not Gender, But Struggle in the Frame: Political Geography of Resistance in Women's Photography

Aylin Leblebici Öztürk^{ID}*Bağımsız Sanatçı, Ayvalık, Balıkesir, Türkiye*

Öz

Görsel sanatlar alanında kadın fotoğrafçıların artan temsili, çoğunlukla cinsiyet temelli kimlik politikaları üzerinden okunur. Bu yaklaşım, kadın sanatçının üretimini yalnızca “kadın olma” deneyimiyle sınırlayarak, onun tarihsel bağlamla kurduğu ilişkiyi arka plana iter. Oysa kadınların fotoğraf pratiği, çoğu zaman daha geniş politik ve sınıfsal mücadelelerin içinden doğmuş; toplumsal gerçekliği ifşa etme ve görsel tanıklık yoluyla dönüştürme arzusu taşımıştır. Kadın fotoğrafçılığın tarihsel bağlamı, kimlik temsiline indirgenmeden; mücadele, sınıf ve ideoloji zemininde konumlandırılmalıdır. Kadrajda cinsiyet değil; direnişin, tahakkümün ve görsel ifşanın hatları olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Burada incelenen küresel ve yerel örnekler; sınıfsal, kültürel, etnik ve ideolojik çeşitliliğiyle, görsel alanın kadın mücadelesindeki siyasal doğasını da açığa çıkarır. Bu bağlamda sınır, göç, devlet şiddeti gibi mekânsal/ideolojik yapıların yanı sıra; kadın fotoğrafçıların üretimlerinde beden, hafızanın ve emeğin temsili de irdelenmektedir.

Anahtar sözcükler: feminizm, fotoğrafçılık, ideoloji, sınıf, cinsiyet, politika

Abstract

The increasing representation of women photographers in the field of visual arts is often read through gender-based identity politics. This approach limits the production of women artists only to the experience of “being a woman” and pushes their relationship with the political and historical context to the background. However, women’s photographic practice has often emerged from broader political and class struggles; it has carried a desire to reveal social reality and transform it through visual testimony. The historical context of women’s photography should be positioned on the grounds of struggle, class and ideology, without being reduced to the representation of identity. It should not be overlooked that the frame is not about gender, but about the political lines of resistance, domination and visual disclosure. The global and local examples examined here reveal not only representation, with their class, cultural, ethnic and ideological diversity, but also the political nature of the visual field in women’s struggle. In this context, in addition to spatial/ideological structures such as borders, migration and state violence; the representation of the body, memory and labor in the productions of women photographers will also be examined.

Keywords: feminism, photography, ideology, class, gender, politics

Geliş Tarihi / Received: 07.07.2025 Kabul Tarihi / Accepted: 01.08.2025 Yayın Tarihi / Published: 22.08.2025

Sorumlu Yazar / Correspondence: Aylin Leblebici Öztürk Eposta: aylin@aylinleblebici.com

Sorumlu Editör / Handling Editor: Temmuz Gönc Şavran

Atıf için / Suggested Citation: Öztürk, A. (2025). Cinsiyet Değil Mücadele Kadrajda: Kadın Fotoğrafçılığında Direnişin Politik Coğrafyası *Sosyal Bilimler ve Sağlık Bülteni (SoSa)*, Y.AZ(15),53-71

Giriş

Erkek egemen yapının eleştirisi yerinde bir tespit olmakla birlikte, bu düzeni kuran ve besleyen güç ilişkileri göz ardı edildiğinde yüzeysel kalır. Patriyarka, yalnızca bireysel tutum ve davranışlardan değil; kapitalist üretim biçimlerinden, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren ideolojik aygıtlardan ve sömürü ilişkilerinden beslenir. Bu gerçek atlanmamalıdır. Kadınların özgürleşme mücadelesi ve eşitlik talepleri, söz konusu yapıları bütünlüklü biçimde dönüştürmeyi hedeflemediği sürece kalıcı değil, geçici kazanımlarla sınırlı kalmaya mahkûmdur. Dolayısıyla feminizmin sorgulayıcı gücü, ataerkinin çok katmanlı düzeylerde nasıl yeniden üretildiğini açığa çıkarabildiği ölçüde derinlik kazanır. Feminist ekonomi ve toplumsal cinsiyet kuramının önde gelen isimlerinden Heidi Hartmann (2017), kadınların ekonomik ve kamusal konumunu anlamak için patriyarka ve kapitalizmin birlikte ele alınması gerektiğini vurgular. Hartmann, bu iki olgunun kadınların ezilmesinde “iş birliği” yaptığını öne sürer. Ona göre erkek egemenliğini yalnızca kültürel ya da bireysel ilişkiler üzerinden açıklamak yetersizdir; zira kadınların emek gücünün ucuzlatılması ve ev içi emeklerinin görünmez kılınması, kapitalist üretim ilişkilerinin temel dayanaklarından. Bu nedenle patriyarka, sadece erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü değil, kapitalizmin bu tahakkümden nasıl beslendiğini de içerir. Nitekim günümüz neoliberal düzeninde kadın emeği, hem küresel ölçekte ucuz işgücü rezervi olarak konumlandırılmakta hem de “doğal” bir görev gibi sunularak sorgulanamaz hâle getirilmektedir.

Bu noktada patriyarkanın yalnızca kültürel bir baskı biçimi değil, aynı zamanda ekonomik bir sömürü mekanizması olarak işlediği açıkça görülür; zira cinsiyet eşitsizliği, bedenin ve emeğin ekonomiyle kesiştiği çıkar ilişkileri üzerinden kavranmalıdır. Bu çift yönlü sömürü, patriyarkanın tarihsel köklerini hem ekonomik hem de ideolojik düzeyde derinleştirir. Dolayısıyla özgürleşme, kadın-erkek ilişkilerine indirgenmemeli; patriyarkanın kapitalist yapı içindeki işlevini çözümleyerek bu bağı koparmayı hedefleyen sınıfsal bir perspektifle yürütülmelidir. Ancak bu şekilde, kadınların ezilmişliğini sürekli yeniden üreten koşullar kalıcı biçimde ortadan kaldırılabilir.

Bu bağlamda, kadınların yalnızca toplumsal rollerine değil, ifade biçimlerine ve sanatsal üretimlerine de odaklanmak gerekir; çünkü kadın mücadelesinde özgürlük ve eşitlik için kadın fotoğraf sanatçılarının aldığı pozisyon, yalnızca görünürlük sorununu değil, katılımın somut bir biçimini de ortaya koyar. Kadın fotoğrafçılar, tarih boyunca eril bakışın normlaştırdığı estetik kalıpları kırmakla kalmamış; sınıf, etnisite ve coğrafya gibi



kesişen eşitsizlik alanlarına odaklanarak ataerkil düzenin görsel kodlarını sorgulamışlardır. Bu pozisyon alma iki katmanlıdır: Bir yandan kadınların nesneleştirilmesine direnirken, öte yandan kadının fail (özne) olarak fotoğraf üretimini bizzat bir eyleme dönüştüren bir duruş sergiler.

Kadın fotoğraf sanatçıları bu mücadelede yalnızca kadının temsiline dair yeni imgeler üretmekle kalmaz; fotoğrafın kime ve neye hizmet ettiğini sorunsallaştırır. Çalışmalarında toplumsal cinsiyet rollerini, emek sömürsünü, kamusal alana erişimin engellenmesini ve eril şiddeti görünür kılarken; teknik tercihleri, konu seçimleri ve anlatım biçimleriyle de eril görsel rejime meydan okurlar. Böylece kadının kendi hikâyesini anlatma hakkı, estetik bir tercih değil, bir zorunluluk hâline gelir. Dahası, kadın sanatçılar bu pozisyonu alırken çoğu zaman kişisel deneyimlerini kolektifle ilişkilendirir; zira fotoğrafın kişisel ve kolektif belleği aynı anda kaydetme gücü, kadın hareketinin taleplerini ve mücadele pratiklerini tarihe kazır. Sonuçta kadın fotoğrafçılar, özgürlük ve eşitlik arayışını yalnızca imgelerde değil, üretim süreçlerinde, sergileme biçimlerinde ve izleyiciyle kurdukları ilişkilerde de yeniden inşa eder.

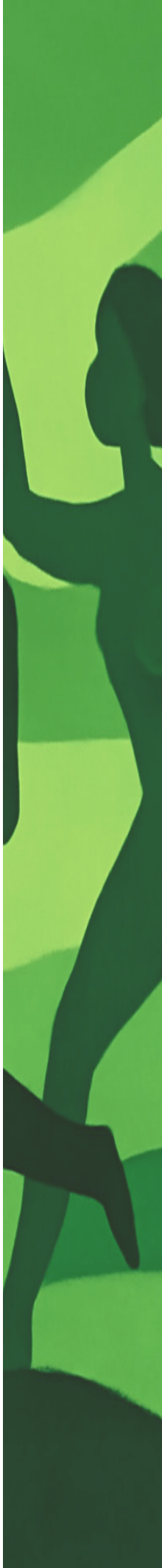
Kesişimsel Feminist Kadraj

Feminist hareketin derinleşmesi, kadınların baskı deneyimlerinin tekil ve homojen olmadığını kavramayı gerektirir. Eleştirel feminizm, ırk teorisi ve kültürel eleştirinin kesişiminde kuramsal katkılar sunan bell hooks (2000), beyaz orta sınıf feminist söylemin sınıf ve ırk farklarını yok sayarak evrensel bir “kadın deneyimi” kurgulamasını eleştirir. Ona göre kadınların maruz kaldığı baskı biçimleri homojen değildir; ırksal, sınıfsal ve kültürel konumlanışları bu deneyimi kökten dönüştürür. hooks’un “çapraz baskılar” (interlocking oppressions) kavramı, cinsiyetçiliğin kapitalizm ve ırkçılıkla kesişerek çok katmanlı tahakküm mekanizmaları yarattığını ortaya koyar.

Bu yaklaşım, feminist mücadelenin tekil bir “kadın sorunu” etrafında değil; ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyetin kesişimindeki eşitsizliklerin çözümüne odaklanmasını zorunlu kılar. Bu perspektiften bakıldığında erkek egemenliğini yalnızca cinsiyet temelli bir baskı ilişkisi olarak tanımlamak, kapitalizmin ve ırkçılığın kadın üzerindeki sömürü biçimlerini görünmez kılar. Kadının özgürlüğü, yalnızca erkeklerle bireysel ilişkiler düzeyinde değil; üretim ilişkilerinin adaletsizliği, mülkiyet yapısındaki eşitsizlik, emeğin değersizleştirilmesi ve ideolojinin medya, eğitim, hukuk gibi alanlarda kadın bedeni ve kimliği üzerinde kurduğu baskıyla da şekillenir. Dolayısıyla kadının özgürlüğü; üretim ilişkilerindeki adaletsizliğin sona erdirilmesini, mülkiyetin cinsiyetçi dağılımının dönüştürülmesini, kadının emeğinin tanınmasını ve ideolojik aygıtların kadını nesneleştiren, edilgenleştiren rolleri üretmesine son verilmesini gerektirir. Bu da bireysel düzeyi aşan, yapısal dönüşümü hedefleyen kolektif bir direnişi zorunlu kılar.

Öte yandan patriyarkanın ve kapitalist düzenin yeniden üretiminde kimi zaman kadınlar da aktif rol oynayabilir; tıpkı sınıfsal yapılarda ezilenin, farklı bir bağlamda ezen konumuna geçebilmesi gibi. Bu dinamikleri analiz eden isimlerden biri, çağdaş toplumsal teori, feminist kuram ve siyah feminizm alanlarının en etkili düşünürlerinden Patricia Hill Collins'tir. Collins (2008), bu karmaşık iktidar ilişkilerini “baskı matrisleri” (matrix of domination) kavramıyla açıklar. Collins’e göre bireyler, toplumdaki konumları gereği sadece ezilen değil, aynı zamanda ezen de olabilir; böylece güç ilişkileri tek eksenli değil, kesişen ve katmanlı bir yapı kazanır. Örneğin beyaz bir kadın, toplumsal cinsiyet nedeniyle cinsiyetçiliğe maruz kalırken, aynı anda ırkçılık pratiğinde fail olabilir veya üst sınıftan bir kadın, düşük gelirli kadınları ekonomik olarak sömürebilir. Bu bakış açısı, ezilmişliği tek bir kimlik üzerinden okumak yerine, ırk, sınıf, cinsiyet, etnik köken ve cinsel yönelim gibi eksenlerin birbirini nasıl pekiştirdiğini anlamaya yönelir. Dolayısıyla feminist mücadele, kadın kimliğini, homojen bir mağduriyet zemini olarak değil; kesişen tahakküm konumlarının içinde sürekli yeniden biçimlenen, çelişkili deneyimler taşıyan bir özne olarak kavramalıdır. Bu anlayış, feminist hareketlerin stratejik hedeflerini de dönüştürür: yalnızca kadın-erkek karşıtlığına indirgenmiş taleplerle yetinmek yerine, egemen güçlerin çok boyutlu biçimlerini hedef alarak ırkçılığa, sınıf sömürüsüne, heteronormatif yapılara ve kültürel tahakküm biçimlerine karşı bütüncül direniş stratejileri geliştirmeyi zorunlu kılar. Bu perspektiften bakıldığında, feminist fotoğrafçılık da yalnızca kadınların temsiliyetini çoğaltmakla kalmayıp hangi kadınların, nasıl ve kimler için temsil edildiğini; görsellerin hangi iktidar ilişkilerini yeniden ürettiğini ya da sorguladığını analiz etmeyi gerektirir.

Amerikalı sanatçı Lorna Simpson (d. 1960), bell hooks ve Patricia Hill Collins’in kesişimsel feminist teorileriyle çarpıcı bir biçimde örtüşen, özellikle de Collins’in “baskı matrisleri” kavramını pratiğe döken en etkili çağdaş sanatçılardan biri. Simpson’ın işleri; siyah kadın bedeninin tarih boyunca nasıl hem ırksal hem cinsel zorbalık altında olduğunu ifşa ederken, izleyiciyi bu baskı matrisinin katmanlı doğasını sorgulamaya zorlar. Guarded Conditions (1989) serisinde, altı kez tekrarlanan, sırtı dönük siyah kadın figürlerinin dizildiği bir fotoğraf serisi sunar. Fotoğrafın etrafına “sex attacks” (cinsel saldırılar) ve “skin attacks” (ten saldırıları) gibi ifadeler serpiştirilmiştir. Burada Simpson; siyah kadınların hem beyaz üstünlük ideolojisinin ırksal şiddetine hem de cinsel tahakküme maruz bırakıldığını katman katman ortaya koyar. Kadının bedeni, baskı matrislerinin kesiştiği bir düzlem haline gelir (Görsel 1).





Görsel 1: Guarded Conditions, Lorna Simpson, 1989

Benzer biçimde, Amerikalı hukukçu, akademisyen ve eleştirel ırk teorisinin kurucularından Kimberlé Crenshaw (1989) “kesişimsellik” (intersectionality) kavramıyla, feminist söylemin yalnızca tekil kimlik kategorileri üzerinden yürütüldüğünde birçok kadının özgül deneyimini dışarıda bıraktığını ve sistemik yapıları görünmez kıldığını ileri sürer. Crenshaw’ın çalışmaları, hukuk, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve insan hakları alanlarında farklı baskı biçimlerinin nasıl iç içe geçerek çoğaldığını anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Crenshaw, kadınların hem ırksal hem cinsiyet temelli ayrımcılığa eşzamanlı olarak maruz kaldığını, ancak bu ikili baskının hukuki ve kamusal düzeyde çoğu zaman birbirinden izole edilerek ele alındığını vurgular. Crenshaw’ın bu yaklaşımı, feminist mücadelenin odak noktasını, sabit kimlik kategorilerinden kaydırarak, bu kimliklerin içine gömülü olduğu toplumsal, tarihsel ve ekonomik tahakküme yönelir.

Ermeni-Amerikalı fotoğrafçı Diana Markosian (d. 1989), kesişimsellik perspektifini fotoğraf pratiğine güçlü biçimde yansıtan çağdaş kadın fotoğrafçılardan. Rusya doğumlu, Ermeni-Amerikalı bir göçmen olarak kendi aile tarihinden ve göç deneyiminden yola çıkan Markosian; cinsiyet, etnisite, göçmenlik ve aile yapılarının kesişiminde kadınlara yönelik baskı biçimlerini fotoğraf diliyle açığa çıkarır (Görsel 2). Onun işleri, Kimberlé Crenshaw’ın “kesişimsellik” kavramını gerçek bir estetik ve hikâye anlatıcılığıyla somutlaştırır. *Inventing My Father* projesinde göçmen kadın kimliğinin, kültürel adaptasyon sürecinin, ekonomik eşitsizliğin ve ataerkil aile yapısının birleşiminde kadınların yaşadığı baskı biçimlerini gözler önüne serer. Markosian’ın babası, Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra ailesinden ayrılmıştır; sanatçı, onu yıllar sonra bulmak için Ermenistan’a döner ve bu süreci hem belgesel hem kurgu fotoğraflarla anlatır. Bu proje; göç, parçalanmış aile, babasız büyümenin kadın kimliği üzerindeki etkisi gibi konuları; sınıf, kültür ve toplumsal cinsiyet katmanlarıyla işler. Feminist anlatıya, beyaz Batılı kadın deneyiminin ötesinde, göçmen kadınların özgül hikâyelerini de dahil eder. Tekil kimlik kategorilerinin yetersizliğini açığa çıkararak, Crenshaw’ın “kesişen kimliklerin görünmezliğe mahkûm edilmesi” eleştirisini görselleştirir.



Görsel 2: Diana Markosian, 2014

Fotoğraf pratiği açısından, yalnızca kadınlık etrafında dönen bir üretim biçimi, çoğu zaman bireysel deneyimi estetize etmekle sınırlı kaldığından yapısal eşitsizlikleri görünmez kılabilir. Oysa Bonnie Thornton Dill ve Ruth Enid Zambrana (2009), feminist bilgi üretiminin ve baş kaldırının etkili olabilmesi için tüm bu yapıları hesaba katan bir yaklaşım geliştirilmesi gerektiğini savunurlar. Dill, Amerikalı bir sosyolog olarak siyah feminist teori, aile çalışmaları ve toplumsal cinsiyet alanlarında öncü bir akademisyen. Özellikle ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyetin, kadınların yaşam deneyimlerini nasıl şekillendirdiğini araştıran kapsamlı çalışmalarıyla tanınır. Zambrana ise Porto Rikolu-Amerikalı sosyolog ve halk sağlığı araştırmacısıdır. Çalışmalarında özellikle Latin ve diğer azınlık kadınlarının sağlık, eğitim ve eşitlik konularındaki yapısal dezavantajlarını inceler. Zambrana, kesişimsel feminizmi sağlık eşitsizlikleri bağlamında kullanarak ırk, etnisite, sınıf ve toplumsal cinsiyetin halk sağlığı politikalarına nasıl etki ettiğini gösteren araştırmalarıyla tanınır. Onlara göre kadınlık deneyimi, ancak ırk, sınıf, etnisite, göçmenlik statüsü, yaş, cinsel yönelim ve engellilik gibi sosyal konumlarla birlikte ele alındığında bütünlüklü biçimde anlaşılabilir; zira bu konumlar, kadınların karşılaştığı baskı biçimlerini kesişerek belirler.

Dill ve Zambrana'nın vurguladığı yaklaşımın somut bir yansıması, Latin Amerika'nın en önemli kadın fotoğrafçılarından ve feminist perspektifle kesişimsellik kavramını pratiğe döken Graciela Iturbide'nin (d. 1942) sanatında görülebilir. Iturbide, özellikle Meksika'daki yerli toplulukları, kadınların sosyal ve kültürel konumlarını, modernleşmenin yarattığı sınıfsal ve ırksal gerilimleri fotoğraf diliyle görünür kılar. Çalışmaları, feminist bilgi üretiminin yalnızca toplumsal cinsiyetle sınırlı kalmaması; kültürel, sınıfsal ve coğrafi eksenleri de içermesi gerektiğini estetik düzlemde somutlaştırır. Oaxaca'daki Juchitán

kasabasında yaşayan Zapotek kadınlarını fotoğrafladığı Juchitán de las Mujeres (1979–1989) serisi, Latin Amerika’da feminist fotoğrafçılığın en ikonik işlerindendir (Görsel 3). Matriarkal yapısıyla bilinen Juchitán’ı belgelese de, Iturbide bu gücün modernleşme ve sınıf gerilimleriyle nasıl kesiştiğini derinlemesine gösterir. Kadınların cinsiyet rollerini, kültürel kimliklerini, ekonomik konumlarını ve modern devletle ilişkilerini katman katman işler; kesişimsel feminist bakışın canlı bir pratiğini sunar. Tekil ve evrenselleştirilmiş bir “kadın deneyimi” fikrine karşı, etnik ve tarihsel özgüllükleri dikkate alan bir perspektif geliştirir. Feminist mücadelenin etkili olabilmesi için yerel bağamları, kültürel farklılıkları ve güç ilişkilerini hesaba katmak gerektiğini güçlü bir görsel dille ortaya koyar; fotoğrafı, kadınların çok katmanlı deneyimlerini anlatmanın bir aracına dönüştürür.



Görsel 3: Nuestra Señora de las Iguanas (Our Lady of the Iguanas), Graciela Iturbide, 1979–1989

Bu çerçevede, yalnızca “kadınlık deneyimi”ni merkeze alan ve öznel duygulanımı estetik bir formda sunan görsel üretimler, çoğu zaman yapısal eşitsizlikleri perdelemektedir. Oysa kolektif hareketi görünür kılan, sınıfsal gerçekliğe temas eden, tarihsel bağlamı işleyen ve öznenin iç dünyasından ziyade dışındaki yapıları teşhir eden işler, çok daha güçlü ve dönüştürücü bir potansiyele sahiptir. Feminist söylem yalnızca kimliğe odaklandığında, eşitsizliklerin yeniden üretimine de zemin hazırlayabilir; bu nedenle fotoğrafik anlatım, kimlikli olguları tarihsel, ekonomik ve ideolojik bağlamlarda konumlandırmalıdır. Dolayısıyla yalnızca kadın ve erkek arasındaki dikotomik karşıtlığa odaklanmak, patriyarkanın farklı kadın grupları üzerindeki etkilerini; sınıf, ırk, etnik köken, engellilik ya da cinsel yönelim gibi eksenlerin baskı biçimlerini nasıl dönüştürdüğünü anlamayı engeller. Feminist eleştiri, eşitsizlikleri çok katmanlı ve ilişkisel bir biçimde okuyarak, baskı rejimlerinin birbiriyle nasıl iç içe geçtiğini gören bir perspektifle şekillenmelidir. Feminist fotoğrafçılık da bu bağlamda yalnızca eril bakışı deşifre etmekle yetinmemeli; fotoğrafların kadın kimliklerini hangi sınıfsal, ırksal ve kültürel konumlanışlardan süzdüğünü, hangi bakış açılarını merkezileştirip hangilerini marjinalize ettiğini sorgulamalıdır. Aksi takdirde görsel üretim, yalnızca patriyarkanın değil, aynı zamanda beyazlık, orta sınıf konumlanışı veya kültürel hegemonya gibi

başka iktidar biçimlerinin de yeniden üretimine aracılık edecektir. Kesişimsel feminist sanat pratiği, hem öznenin hem de izleyicinin konumunu sorunsallaştırarak “Kimin sesi duyuluyor, kim susturuluyor?” sorularını sürekli gündemde tutar.

Görsel Olanın İdeolojik İşlevi

Fotoğraf, tarih boyunca yalnızca bir kayıt ya da belge aracı değil; aynı zamanda bir iktidar aygıtı ve bir mücadele pratiği olmuştur. Görsel olanın ideolojik işlevi, onu sadece gösteren değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği şekillendiren bir araç haline getirir. Fotoğraf, kimin nasıl temsil edildiğini belirleyerek hiyerarşileri yeniden üretme veya onları sorgulama gücüne sahip. Bu nedenle, fotoğrafın edilgen bir gözlem değil, etkin bir müdahale biçimi olduğunu kabul etmek gerekir. Amerikalı fotoğrafçı, yazar, film yapımcısı ve eleştirel kuramcı olan Allan Sekula’nın (2016) vurguladığı gibi, fotoğraf “görünüş rejimlerinin ve toplumdaki ilişkilerin üretiminde” rol oynayan ideolojik bir pratiktir; bu nedenle, her fotoğraf karesi yalnızca bir görüntü değil, aynı zamanda bir söylemdir. Ancak bu söylem, yalnızca fotoğrafın içerdiği nesne ya da konu üzerinden değil; fotoğrafçının bakış açısı, çekim sürecindeki etik ilişki, izleyicinin bakış konumu ve görüntünün dolaşıma girdiği ekonomik-kültürel ağlar üzerinden de şekillenir. Dolayısıyla fotoğraf, tek başına “gerçeği yansıtmak” iddiasından çok, gerçeğin nasıl inşa edildiğini ve hangi çıkarlar doğrultusunda kullanıldığını sorgulamanın alanıdır.

Sekula’nın, fotoğrafı bir müdahale alanı olarak kavramsallaştırmasına çağdaş bir örnek sunan önemli isimlerden biri, Alman sanatçı ve teorisyen Hito Steyerl’dir (d. 1966). Steyerl, video, fotoğraf, enstalasyon ve metin çalışmalarında dijital çağın görüntü ekonomisini, algoritmik gözetimi, deep fake’leri ve görsel dezenformasyonu ele alır. *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013) adlı eserinde, gözetim teknolojileri karşısında görünürlüğün politik ve etik gerilimlerini radikal bir ironiyle ifşa eder. Görüntü üretiminin devlet aygıtlarından algoritmik kapitalizmin devasa ağlarına kayışını, Sekula’nın “görünüş rejimi” kavramını dijital çağın koşullarında pratiğe taşıyarak gösterir. Böylece görsel rejimlerin artık sadece devlet ve sermaye tarafından değil, dijital ağlar, algoritmalar ve platform kapitalizmi aracılığıyla da bir kontrol ve manipülasyon aracı haline geldiğini ortaya koyar. Steyerl’in üretimleri, bu mekanizmaların kadın imajları üzerindeki etkilerini de görünür kılarak, Sekula’nın “görsel ekonomi” kavramını günümüzün algoritmik sömürüsüne dair keskin bir eleştiriye dönüştürür.



Görsel 4: How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File, Hito Steyerl, 2013

Görsel alandaki ideolojik bakışın dönüştürücü gücünü sorunlaştıran bir diğer önemli isim, feminist kuramcı ve queer teorisinin kurucu figürlerinden Judith Butler'dır. Butler (2018), görünürlüğün her zaman bir iktidar ilişkisi olduğunu vurgular: Kimin görüneceği, nasıl görüneceği ve kim tarafından görüleceği, toplumsal olarak kurgulanmış bir süreçtir. (Görsel 4) Butler, toplumsal cinsiyetin biyolojik bir "öz" değil; tekrarlanan kültürel davranışlar yoluyla sürekli inşa edilen bir performans olduğunu öne sürer. Görünürlük, çoğu zaman yalnızca hakikatin ortaya çıkması değil, aynı zamanda öznelere kırılganlıklarının, bedenlerinin, kimliklerinin denetim altına alınması anlamına da gelebilir. Butler'a göre kamusal görünürlük, bir yandan haklı taleplerin sahnesini oluştururken; diğer yandan normatif bakışa maruz kalmanın, ötekileştirmenin ve şiddetin de zeminidir. Bu bağlamda fotoğraf, yalnızca gerçeği "yakalayan" bir araç değil; gerçeği inşa eden, kimin görünür kılınıp kimin silikleştirileceğini belirleyen, normları hem pekiştiren hem de sorgulayan bir müdahale biçimidir. Bu nedenle fotoğraf, Butler'ın "bedenlerin kamusal alanı işgal etmesi" diye tanımladığı eylemsel görünürlük biçiminin bir uzantısı olarak da işlev görebilir: Baskı altındaki grupların varlıklarını ısrarla görünür kılması, fotoğrafı kolektif bir direniş pratiğine dönüştürür.

Günümüzün önemli fotoğrafçı-aktivistlerinden olan LaToya Ruby Frazier (d. 1982), The Notion of Family (2001-2014) adlı projesinde, görünürlüğü sınıf, ırk ve çevresel adaletsizlik ekseninde işler. Frazier, kendi ailesini ve yoksul Afro-Amerikan toplulukları belgeleyerek hem kişisel hem kolektif bir direniş pratiği ortaya koyar; fotoğrafı, "görülme istenmeyen" yapısal eşitsizlikleri görünür kılmak için kullanır (Görsel 5). Bu tür projeler, Butler'ın görünürlüğün doğasına dair uyarısını sadece teorik bir ilke olarak değil, somut bir sanat pratiği olarak hayata geçirir. Fotoğraf burada şiddeti, dışlamayı ve öznelere mücadelesini belgeleyerek görünürlüğün iktidar ilişkilerine karşı dönüştürücü bir stratejiye evrilmesini sağlar.



Görsel 5: The Notion of Family, LaToya Ruby Frazier, 2001-2014

Sonuç olarak, fotoğraf, toplumsal gerçekliğin edilgen bir kaydı değil; ideolojik güç ilişkilerini görünür kılan, sorgulayan ve dönüştürme potansiyeli taşıyan etkin bir müdahale alanıdır. Fotoğrafçının etik ve politik bakışı, izleyicinin konumu ve görüntünün dolaştığı bağlam, her fotoğraf karesini bir temsil pratiği olmaktan çıkarıp toplumsal bir söyleme dönüştürür. Görsel olanın bu ideolojik işlevini kavrayabilmek, fotoğrafı özgürleştirici bir direniş pratiği olarak değerlendirebilmenin ön koşuludur.

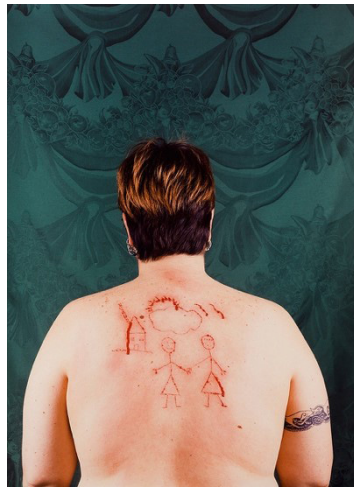
Teknik Olanın İdeolojik İşlevi

Fotoğraf çekimi teknik bir süreçtir ; ışık, kompozisyon, kadraj ve estetik normlar gibi belirli kurallar içerir ve bu kurallar, neyin nasıl gösterileceğini belirleyerek görsel üretimi sınırlandırır. Fotoğrafçı, ancak bu kodların dayattığı kalıpları aşabildiğinde, fotoğrafın statik biçimsel düzenini kırar ve onu yalnızca görsel bir anlatım aracı olmaktan çıkararak eleştirel bir bakışın taşıyıcısına dönüştürür. Böylece fotoğraf, hâkim temsilleri yeniden üreten pasif bir araç olmaktan sıyrılarak, var olan anlatıları sorgulayan, toplumsal normları teşhir eden ve dönüştüren dinamik bir ifade biçimini haline gelir.

Bu bağlamda, Çek asıllı filozof, medya kuramcısı ve iletişim teorisyeni Vilém Flusser, fotoğraf, teknoloji, yazı ve iletişim üzerine geliştirdiği radikal düşüncelerle 20. yüzyıl sonunun en özgün düşünürlerinden biridir. Flusser (2020), fotoğraf makinesinin programına bağlı olarak fotoğrafçının yaptığı eylemi “oyun” (Spiel) olarak tanımlar; bu oyun, hem yaratıcılığın hem de normların iç içe geçtiği bir alandır. Flusser’e göre fotoğrafçı, aygıtın sunduğu seçeneklerle görünürde özgürce hareket eder; ancak gerçekte kameranın “programı” tarafından yönlendirilir. Bu program yalnızca teknik parametrelerden ibaret değildir; aynı zamanda beklentileri ve biçimsel kabulleri de içerir.

Fotoğraf, çoğu zaman bir otomatizma içinde işler. Fotoğrafçının özgürleşebilmesi için aygıtın kodlarını bozması, programın öngördüğü seçeneklerin dışına çıkarak teknik kuralları altüst etmesi gerekir. Böylece fotoğraf, teknik olanın sınırlarını ihlal ederek görsel dilin kodlarını sorgulayan ve dönüştüren bir “program bozumu”na dönüşür. Bu bozum, yalnızca kamera ayarlarıyla deney yapmak anlamına gelmez; aynı zamanda normatif bakışları ve görsel hiyerarşileri de sarsmayı içerir. Fotoğraf, Flusser’in ifadesiyle “fotoğraf aygıtını hackleyen” bir pratik hâline geldiğinde hem fotoğrafçıyı hem de izleyiciyi pasif birer alıcı değil, eleştirel özneler hâline getirir. Bu perspektiften bakıldığında, dijital müdahaleler, çift pozlama, analog bozulmalar veya kurgusal belgesel teknikleri gibi norm dışı stratejiler, Flusser’in özgürleştirici “oyunun kurallarını bozma” çağrısına somut örnekler sunar. Böylece fotoğrafçılık, yalnızca içerik düzeyinde değil; form ve üretim süreçlerinde de hegemonik kodları kırarak genel geçer tahayyülü dönüştürme potansiyeli taşır.

Catherine Opie’nin (d. 1961) feminist ve queer bakış açısıyla geliştirdiği çağdaş fotoğraf çalışmaları, kimlik, toplumsal cinsiyet, aidiyet ve normatif kodları sorgulama gücüyle tam anlamıyla Flusser’in “fotoğrafın programını bozmak” fikrinin yaşayan örnekleridir. Opie’nin işleri; klasik portre görünümüne meydan okuyarak kamerayı kimlik politikasının aracı haline getirir. Self-Portrait/Cutting (1993) ve Self-Portrait/Pervert (1994) serilerinde, bedenini sert, rahatsız edici biçimlerde kadrja alan otoportreleri; izleyiciyi cinsellik, aidiyet ve bedene dair konfor alanından çıkarır. Fotoğrafın “özel olanı göstermeme” kuralını yıkarak Flusser’in vurguladığı gibi aygıtın programına karşı bir sabotaj gerçekleştirir. Opie, klasik fotoğraf diline bilinçli saldırılar düzenleyerek Flusser’in “programın farkına varma” ve “fotoğraf aygıtıyla eleştirel oyun oynama” fikirlerini feminist-queer bir zeminde hayata geçiren en güçlü çağdaş fotoğrafçılardan biridir.(Görsel 6)



Görsel 6: Self-Portrait/Cutting, Catherine Opie, 1993

Teknik olarak dayatılan beğeni kuralları, aynı zamanda duyumsama rejimlerini de şekillendirir. Fransız filozof, siyaset kuramcısı ve estetik düşünürlerinden Jacques Rancière’in (2024) ifadesiyle fotoğraf, “duyusal olanın paylaşımı” (le partage du sensible) kavramı üzerinden okunabilir. Çünkü yaşamda kimlerin neyi görebileceği, çekicilik ve ilgiyle belirlenen bakış sınırları, iktidarlar tarafından kurulan rejimler aracılığıyla tanımlanır. Fotoğraf, bu rejimlerin içinde beğeniye dayalı bir ifade biçimi olarak sunulurken, gerçekliği algılayış biçimlerimizi düzenleyen ve duyumsamanın sınırlarını çizen bir sınıflandırma aracı işlevi görebilir. Rancière’e göre sanat, duyumsamanın bu rejimini kırma ya da yeniden düzenleme gücüne sahip olduğunda politikleşir. Öte yandan, hangi hikâyelerin ve bakış açılarının görmezden gelindiği veya susturulduğu da duyumsamanın paylaşımını belirler; bu nedenle fotoğrafçının sorumluluğu, yalnızca neyi göstereceği değildir, neyi ve kimi görünmez kılacağına dair bilinçli bir farkındalık geliştirmeyi de gerektirir. Böylelikle fotoğraf, Rancière’in teorik çerçevesinde, estetiğin siyasete içkin olduğu ve görünürlük rejimlerinin dönüştürülebileceği bir mücadele alanına dönüşür. Fotoğrafı, yalnızca imge üretimi değil; toplumsal duyumsama haritasının yeniden çizilmesi için bir araç olarak kavramayı mümkün kılar.

Laura Aguilar (1959–2018), ABD’li Chicana queer bir fotoğrafçı olarak feminist sanat dünyasında radikal ve dönüştürücü bir figürdür. Aguilar’ın işleri, özellikle beden, kimlik, cinsellik ve aidiyet temalarına odaklanır; Rancière’in “duyumsanabilirin paylaşımı” kavramıyla çarpıcı bir biçimde örtüşür. Bedenin ve kimliğin kültürel kodlarını sorgulayıp dönüştürerek estetik-siyasal eşitlik kuramını pratiğe döken olağanüstü sunar. *Clothed/Unclothed* (1990) serisinde, queer kadınları giyinik ve çıplak hâllerinde ikili portrelerde fotoğraflaması, geleneksel bakış rejiminde çıplaklığın “nesneleştirici” yanını kırarak modellerini güçlü özneler olarak konumlandırır; bedeni onurlu, görsel zarafet içeren ve direniş taşıyan bir anlatı hâline getirir (Görsel 7).



Görsel 7: *Clothed/Unclothed* #30, Laura Aguilar, 1994

Kadraj, yalnızca estetik bir çerçeve değil; kadın için aynı zamanda bir konumlandırma ve konum alma biçimidir. Örneğin, küresel moda endüstrisinde egzotikleştirilmiş “öteki” kadın imgelerinin sirkülasyonu, Batılı bakış açısını ve ırksallaştırılmış estetik kodları yeniden üretir. Benzer biçimde, göçmen kadınları konu alan dramatik görsel anlatılar, çoğu zaman bireysel acıyı estetize ederken, bu kadınları yoksulluk, savaş veya sınır politikalarına bağımlı pasif özneler gibi sunarak yapısal nedenleri perdeleyebilir. Feminist fotoğrafçılar bu yüzden şu soruları sormaya davet eder: Hangi ilişkiler bu deneyimleri biçimlendiriyor? Kim, kimin bakış açısıyla temsil ediliyor?

Sonuç olarak, fotoğrafçının teknik seçimlerinden estetik tercihlerine, kadrajdan bakış açısına kadar her unsur; görsel olanın ideolojik işlevini belirleyen, duyumsama sınırlarını çizen ve toplumsal gerçekliği inşa eden araçlardır. Fotoğraf, programlanmış kodları bozarak, normatif bakışları sorgulayarak ve görünürlük rejimlerini dönüştürerek hem fotoğrafçıyı hem de izleyiciyi eleştirel bir özneye dönüştürme gücüne sahiptir. Teknik olanın ideolojik işlevini kavramak, fotoğrafı özgürleştirici, dönüştürücü ve politik bir ifade biçimi olarak kullanabilmenin anahtarıdır.

Kadın Bedeni ve Fotoğrafik Kadraj

Kadın bedeni, yüzyıllar boyunca hem kontrolün hem de arzusun kavşağı olarak ataerkil toplumların en iştahlı nesnesi hâline getirildi. Fotoğraf ise bu bedenin görsel rejimini inşa eden ve yeniden üreten araçlardan biri oldu. Ne var ki Shirin Neshat ve Laia Abril gibi sanatçılar, bu rejimi tersine çevirerek kadrajı kadın bedeni üzerinde egemenlik kuran bir mercekleştirmekten çıkarıp, bedenin kültürel ve siyasal anlamlarını ifşa eden bir hakikat alanına dönüştürüyor. Neshat, İslam coğrafyasında kadın kimliğinin simgesel kuşatılmışlığını çarpıcı görsellerle açığa çıkarırken; Abril, cinsiyetçi şiddet ve beden politikalarını metodik biçimde belgeliyor, kadın bedenine yönelik hak ihlallerini küresel ölçekte görünür kılıyor. Onların kadrajı, kadının yalnızca görülen değil, kendi bakışıyla dünyayı gören ve dönüştüren bir özne olduğunu ilan ediyor.

İran doğumlu, ABD merkezli sanatçı Shirin Neshat’ın (d. 1957) fotoğraf pratiği, coğrafyalararası bir gerginliğe yaslanır: Doğu-Batı, kadın-erkek, kamusal-özel, sessizlik-çığlık. Bu çift kutupluluk, onun anlatısının temelini oluşturur. Sanatında kadının bedeni, yalnızca bir nesne değil; herkesçe benimsenen kodların yazıldığı, silindiği ve yeniden yazıldığı bir alan olarak belirir. 1990’ların başında ürettiği *Women of Allah* serisi, siyah-beyaz portre fotoğraflardan oluşur. Bu fotoğraflarda siyah çarşafı kadın figürleri, ellerinde silahlarla veya doğrudan kameraya bakan gözlerle yer alır. Kadınların bedenine Farsça el yazısıyla, çoğu zaman İranlı kadın şairlerin dizeleri yazılmıştır.

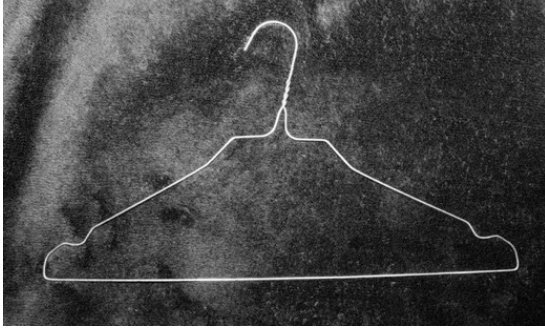


Görsel 8: Women of Allah, Shirin Neshat, 1993-1997

Bu metinsel müdahale, hem bedenin hem de dilin denetlenmesine karşı bir direniş olarak okunabilir. Aynı zamanda fotoğraflar, sessizlik ve görsel yoğunluk arasında bir gerginlik kurar: Kadınlar konuşmaz, bakar. Neshat'ın işleri genellikle Batı'dan izlenir; ancak eserleri Batı'nın "Doğu'ya bakışı"nı ters yüz eder. Orientalist bakışı taklit ederken, aslında o bakışın ipini pazara çıkarır. Batılı izleyici, bu fotoğraflarda "egzotik" bir şiddet estetiği ararken, Neshat'ın işleri tam da bu beklentiyi boşa çıkarır. İslam coğrafyasını açıklamaz; içindeki çatışmayı sergiler. Görsel alanı, anlamın sabitlenmediği bir "boşluk" olarak kullanılır.

İspanyol sanatçı Laia Abril (d. 1986) ise özellikle kadın bedeninin sistematik şiddete maruz kaldığı alanlara odaklanır: kürtaj yasağı, tecavüz kültürü, yeme bozuklukları, toplumsal baskılar... Abril'in projeleri, belgesel ile kurmacanın, kişisel ile kolektifin, duygu ile verinin iç içe geçtiği etik-politik fotoğraf arşivleridir. Abril'in en çok ses getiren projesi olan A History of Misogyny (Misogyni Tarihi) serisi, kadınlara yönelik şiddetin tarihsel ve kültürel boyutlarını araştırır. Her bölüm farklı bir temaya odaklanır.

On Abortion (2016) serisi, yasa dışı kürtajların neden olduğu ölümleri, travmaları, sosyal baskıyı ve sessizliği fotoğraf, metin ve belgelerle işler. Fotoğrafları çoğu zaman boş mekânlar, objeler ve belgeler üzerinden ilerler; beden görünmezdir; fakat bu boşluk, kadınların konuşamadığı, anlatılamamış hikâyelerin izlerini taşır (Görsel 9). Bu proje Avrupa Parlamentosu'nda sergilenmiş, kürtaj yasalarının tartışıldığı platformlara taşınmıştır ve bu yönüyle görsel sanatın politikaya doğrudan müdahalesinin nadir örneklerinden birini oluşturur.



Görsel 9: Coathanger, On Abortion, Laia Abril, 2016



Görsel 10: “On Rape” serisinden, Laia Abril, 2019

On Rape (2019–) serisinde tecavüz kültürünün yalnızca fiziksel şiddetle değil; medya, hukuk, dil ve toplumsal normlarla nasıl sürdürüldüğünü fotoğraf, gazete kupürleri, mahkeme belgeleri ve kişisel anlatılar aracılığıyla işler(Görsel 10). Faillerin değil, sistemin anatomisini ortaya koyar. Failin görüntüsü yoktur; mağdur da doğrudan sergilenmez. Bu yokluk, bilinçli bir tavidir.

Arbil’in fotoğrafları, izleyiciyi sadece bakmaya değil, hesap vermeye zorlar. Kompozisyon, şok değil sezdirme üzerinden kurulur. Görselin “boşluğu”, izleyiciyle etik bir bağ kurar. Fotoğraf, failin veya kurbanın değil; failiyetin teşhiri için bir araç hâline gelir.

Sonuç olarak, Shirin Neshat ve Laia Abril gibi sanatçılar, kadrajı kadın bedeni üzerindeki tarihsel tahakkümün yeniden üretildiği bir araç olmaktan çıkararak, kadınların sessiz bırakılmış hikâyelerini görünür kılan, ataerkil ve kapitalist iktidar yapılarını sorgulayan güçlü bir direniş alanına dönüştürüyor. Onların işleri, fotoğrafın yalnızca estetik bir temsil değil, toplumsal hafızayı dönüştüren ve adalet arayışına katkı sunan bir müdahale biçimi olabileceğini gösteriyor. Feminist fotoğrafçılık, bu perspektifle, kadın bedeninin suskunluktan söze, nesnelikten öznelğe geçişinin en radikal ve en kalıcı yollarından biri hâline geliyor.

Türkiye’den Benzer Yaklaşımlar

Türkiye’de kadın fotoğrafçılığı uzun süre toplumsal cinsiyet meseleleri etrafında dar bir çerçevede ele alındı. Bu yaklaşım, kadın sanatçıların üretimlerinde gizli ya da açık biçimde yer alan sınıfsal, etnik, mekânsal ve ideolojik gerilimleri arka plana itme tehlikesi taşır. Ancak son yıllarda bu bakışı ters yüz eden Türkiyeli kadın fotoğrafçılar, üretimleriyle fotoğrafı sadece bir temsiliyet aracı değil, toplumsal ilişkileri sorgulayan ve dönüştüren bir müdahale alanına dönüştürerek çarpıcı örnekler sunmaktadır.

Bu bağlamda Sabiha Çimen'in (d. 1986) Hafız serisi, 'Türkiye'deki kız Kur'an kurslarını içeriden bir bakışla belgeleyerek dikkat çekti (Görsel 11). Çimen, dinî eğitim kurumlarında yetişen genç kızların gündelik yaşamına etik bir tanıklık sunarken, yalnızca toplumsal cinsiyet rollerini değil; devlet, din ve birey üçgenindeki düşünsel formasyonları da sorgular. Fotoğrafları, estetik bir belgeselden öte, çocuk yaşta kızların eğitimi ve cinsiyet rollerinin yeniden üretimine dair güçlü bir eleştiridir.



Görsel 11: Kevser uses palm leaf to hid her face at Quran school, Istanbul, Sahiba Çimen, 2017

Bir diğer önemli isim Nil Yalter'dir (d. 1938). Yalter, klasik anlamda fotoğrafçılıktan çok fotoğraf-temelli anlatılar inşa etmesiyle öne çıkar. Kamerayı yalnızca bir kayıt cihazı değil, aynı zamanda tanıklığın bir formu olarak konumlandırır (Görsel 12). 1970'lerden itibaren Fransa'daki göçmen işçileri, beden politikalarını ve ataerkil ideolojiyi görünür kılma derdindedir. Erken dönem işlerinden Topak Ev (Temporary Dwellings), geleneksel göçebe kadın yaşamını merkeze alır; antropolojik ve feminist bir bakış içerir. Bir Türk göçebe kadınının çadır içindeki yaşamı, video-fotoğraf-çizim kolajıyla aktarılır; fotoğraf burada Batılı antropolojinin nesneleştirici bakışını ters yüz eder, kadın bedeniyle birlikte yaşam alanı da politikleşir ve mekân, sadece fiziksel değil kavramsal bir sınır olarak da görünür kılınır.



Görsel 12: Başsız Kadın veya Göbek Dansı, Nil Yalter, 1974

Yalter'in en radikal işlerinden biri, Almanya'ya çalışmaya gitmiş Türk kadınlarıyla yaptığı röportajları ve portreleri içeren (1977) projesidir. Bu işlerde kadınlar hem anlatıcı hem görsel özne olarak yer alır. (Görsel 13). Kadınların doğrudan kameraya bakışları, Batı'nın "öteki kadın" imgesine karşı özneleşme pratiği kurar. Çalışmanın üç temel boyutu vardır: arşivleme, kadınların yaşam anlatılarını yazılı ve görsel belgelerle kayıt altına alır; tanıklık, kadınların sesleri, yüzleri ve sözleriyle bir gerçeklik kurar; kolektif hafıza ise fotoğrafı bireysel değil, kolektif bir direniş aracı hâline getirir.



Görsel 13: Türk Göçmenleri, Nil Yalter, 1977

Çarpıcı bir diğer örnek Nilbar Güreş'tir (d. 1977). Güreş, fotoğraf, video ve performansı bir araya getirdiği çalışmalarında göç, kültürel kimlik, kadınlık ve ev içi mekân üzerine kurulu sembolik sahneler kurgular. Onun işleri, kadın bedenini yalnızca feminist bir direnişin nesnesi olarak değil; göçmenlik, kültürel aidiyet ve toplumsal cinsiyetin kesiştiği bir alan olarak ele alır. Unknown Sports gibi işleri, ev içi emeğin görünmezliğini ve kadınlara atfedilen sınıfsal rollerin nasıl içselleştirildiğini ironiyle açığa çıkarır; gündelik eşyalarla kurduğu mizahi kompozisyonlar, evin sınırları içinde bedeninin normlarla kuşatılmasına dikkat çeker. Böylece Güreş, kadın bedeninin hem kişisel hem toplumsal düzlemde taşıdığı yükleri görünür kılarak ataerkil değerlerin üretildiği alanlara müdahale eder ve fotoğrafık kadrajı bir sorgulama aracına dönüştürür.



Görsel 14: Baş Üstü - TrabZONE, Nilbar Güreş, 2010

Bu örnekler, Türkiye’de kadın fotoğrafçılığının kimlik temsiline indirgenemeyecek kadar derin sosyo-politik katmanlara sahip bir alan olduğunu göstermektedir. Söz konusu sanatçılar, fotoğrafı sadece bakılan bir nesne değil, bakışı kuran ve sorgulayan bir araç olarak kullanarak eril devlet bakışına karşı alternatif bir göz inşa ederler. Kadın olmak bu bağlamda yalnızca bir temsiliyet pozisyonu değil, görme biçimini şekillendiren tarihsel ve ideolojik bir konumlanış hâline gelir. İncelediğimiz sanatçılar, kamusal ile özeline sınırlarını yeniden çizer, belleği görselleştirir ve sessizliğin içindeki direnişi açığa çıkarır. Böylece Türkiye’de kadın fotoğrafçılığı, yalnızca sanatsal bir alan değil; aynı zamanda bilgi üretimi ve toplumsal dönüşüm için epistemolojik bir mücadele zemini olarak okunmalıdır.

Sonuç: Kadraji Kimlikten Kurtarmak

Kadınların ezilmişliğini biyolojik ya da kültürel determinizmin ötesinde, çok katmanlı sömürü ilişkilerinin bir parçası olarak kavrayan; ekonomik eşitsizliklerden ideolojik aygıtların işleyişine, devlet politikalarından toplumsal yeniden üretime kadar ataerkil düzleme müdahale eden kadın fotoğrafçıların üretimleri, fotoğrafın dönüştürücü gücünü yalnızca görünürlük sağlamak için değil, yapısal eşitsizlikleri teşhir etmek için de nasıl kullanabileceğimizi güçlü biçimde gösteriyor. Bu sanatçılar sayesinde feminist fotoğrafçılık, yalnızca olanı göstermek sorununu tartışan bir alan olmaktan çıkarak; temsili belirleyen güç ilişkilerini ve bu ilişkilerin yeniden üretildiği yapıları analiz edebileceğimiz bir zemine dönüşüyor. Böylece görsel üretim, kimlik kategorilerine sıkışmadan; kadınların, queer bireylerin ve marjinal toplulukların yaşam deneyimlerini tüm bağlamlarıyla birlikte anlamaya ve anlatmaya yöneliyor. Kadınlar için özgürlük, yalnızca erkek egemenliğinin yıkılmasıyla değil; bu egemenliği ayakta tutan sınıfsal, ırksal ve siyasal yapıların çözülmesi ve dönüştürülmesiyle mümkün. Fotoğraf, bu yapıları görünür kılarak, belleği kurarak ve ortak bir hakikat zemini yaratarak özgürleşme süreçlerine katkı sunabilir. Bu nedenle feminist fotoğrafçılık, kurtuluşu bireysel değil; kolektif tahayyülde arayan, sınıfı, mülkiyeti, üretimi, emeği, şiddeti ve belleği birlikte sorgulayan çok katmanlı ve kesişimsel bir görsel muhalefeti savunmalıdır.

İncelediğimiz sanatçılar, fotoğrafı ideolojik çatışmaların sahası ve tarihsel tanıklığın aracı olarak konumlandırır. Onların bakışı, görsel alanı hegemonik anlatıların dışında kalan, bastırılmış ya da susturulmuş öznelerin sesi hâline getirir. Kadın bedenine, emeğine, görünürlüğüne ve direnişine dair meseleler yalnızca imgelerde değil; bu imgelerin üretim ve dolaşım koşullarında da mücadele sahaları olarak belirir. Bu sanatçılar, fotoğrafı sadece tanıklık etmek için değil; dünyayla hesaplaşmak, adaletsizlikleri ifşa etmek ve alternatif bakış açıları inşa etmek için kullanır. Her biri, fotoğrafın beğeni ve norm sınırlarını ihlal ederek onu bir karşı-söylem aracına dönüştürür; böylece fotoğraf, yalnızca temsiliyetin değil, eylemin de aracı hâline gelir.

Kadın fotoğrafçılığına dair her indirgemeci “temsiliyet” söylemi, onu bir gösteri nesnesine dönüştürme riskini taşır. Oysa burada savunulan, kadının yalnızca görünür olması değil; hangi tutumla, hangi sınıfsal konumla, hangi tarihsel bağlamla ve hangi sessizlikleri kırarak görünür olduğudur. Feminist fotoğrafçılık, bu perspektifle yalnızca cinsiyet rollerini değil; kadınların ekonomik, hukuki ve kamusal alandaki statüsünü belirleyen mekanizmaları da görünür kılacak eleştirel bir yaklaşımı benimsemelidir. Görseller, patriyarkanın yanı sıra sınıfsal, ırksal ve kültürel iktidar yapılarını da ifşa etmelidir; fotoğraf bu bağlamda, toplumsal ilişkilerin karmaşık dokusunu çözümleyen ve hegemonik anlatılara alternatifler sunan bir araç olarak işlev kazanır.

Kadrajı kimlikten değil; sınıftan, coğrafyadan, direnişten ve tarihsel zorunluluktan kuran kadınlar, yalnızca fotoğraf üretmekle kalmaz; aynı zamanda görsel bir devrim yazar. Onların bakışı, yalnızca kadınlık deneyimini değil; sömürülen, bastırılan ve yok sayılan tüm öznelerin hikâyelerini görünür kılma iradesini taşır. Bu nedenle fotoğraf, kadrajın ardındaki öznenin kimliğiyle sınırlı kalmamalı; neyi dönüştürmek istediği ve hangi adaletsizliğe itiraz ettiği sorularını soran bir araç hâline gelmelidir. Fotoğraf tarihini yeniden yazmak gerekiyorsa —ki gerekiyor— bu, tek bir cinsiyetin ya da bireysel kahramanların değil; kolektif bir mücadele, kesişimsel bir farkındalık ve dayanışmanın inatçı ısrarı ile mümkün olacaktır. Çünkü mesele yalnızca kim olduğumuz değil; neyi dönüştürmek ve neyi görünür kılmak için baktığımızdır. Kadrajın politikası, dünyayı pasif bir estetik nesneye indirgeyen bakışları reddederek, her fotoğrafı adaletin, hafızanın ve özgürlüğün inşasına katkı sunan bir müdahale biçimine dönüştürebilir. İşte bu yüzden fotoğraf, sadece bakışımızın değil; dönüştürme kararlılığımızın da tanığıdır.

Kaynaklar

- Butler, J. (2018). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Metis Yayınları. (Orijinal eser 2004)
- Collins, P. H. (2008). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge. (Orijinal eser 1990)
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Anti discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.
- Dill, B. T., & Zambrana, R. E. (Eds.). (2009). *Emerging Intersections: Race, Class, and Gender in Theory, Policy, and Practice*. Rutgers University Press.
- Flusser, V. (2020). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* (Çev. A. Yılmaz). Espas Kuram Sanat Yayınları. (Orijinal eser 1983)
- Hartmann, H. (2017). *Marksizm ve Feminizmin Mutsuz Evliliği* (Çev. G. Aygen). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1979)
- Hooks, B. (2000). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Pluto Press. (Orijinal eser 1984)
- Rancière, J. (2024). *Duyumsanabilir Olanın Paylaşımı: Estetik ve siyaset* (Çev. A. U. Kılıç). Ketebe Yayınları. (Orijinal eser 2000)
- Sekula, A. (2016). *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*. Mack. (Orijinal eser 1984)