

Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar

TUĞBA TAŞ¹



¹ Assoc. Prof.Dr., Ankara University, Department of Radio Television and Film

(Orcid ID: 0000-0003-0948-1683)

Özet

Bu çalışma, fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımlara ilişkin esnek bir çerçeve çizmeyi ve bu pratik ve yaklaşımların hangi başlıklar altında ele alınabileceğine ilişkin bir sınıflandırma yapmayı amaçlamaktadır. Makalede bir “queer fotoğraf” tanımı yapmaktan ziyade fotoğrafın kültürel ve tarihsel bağlamı içinde queer teori ve pratikle nasıl ilişkilendiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda fotoğraf tarihi ve teorisine ilişkin literatür; sanat alanında queer yaklaşımlara ilişkin literatür; özellikle de Batı Amerika ve Avrupa’da 2000 sonrası dönemde sayıları artan sergiler incelenmiştir. Sonuç olarak (1) görünürlük ve tanınma politikası bağlamında queer bir arşiv inşa etmeye; (2) belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar bağlamında üretimde bulunmaya; (3) performatif oto-portreler yoluyla kimliğin akışkanlığının altını çizmeye ve bakışın cinsel politikasını gündeme getirmeye yönelik yaklaşımlar olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte birden fazla başlığın altında ele alınabilecek sanatçı ve eserler bulunduğu için makalede yapılan sınıflandırmanın katı ve değişmez olmadığını söylemek gerekir.

Anahtar Kelimeler: queer, fotoğraf, oto-portre, kendine mal etme, performans

Queer Practices and Approaches in Photography

Abstract

This article aims to draw a flexible framework for queer practices and approaches in photography and identify key themes under which these practices and approaches can be discussed. Instead of describing "queer photography", it aims to reveal how, in its cultural and historical context, photography is connected to queer theory and practice. The literature on the history/theory of photography and queer approaches to art, the exhibitions that increased in number in Western America and Europe after 2000, are analyzed. As a result, three core themes are identified: (1) to create a queer archive in the context of visibility and recognition (2) to make images within the framework of alternative approaches in the documentary and portrait photography (3) to underline the fluidity of identity through performative self-portraits and raise a question about sexual politics of looking. However, it should be noted that this is not a rigid and unchangeable classification and that there are artists and works that can be considered under more than one heading.

Keywords: queer, photography, self-portrait, appropriation, performance

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

TUĞBA TAŞ

Ankara University, Department of Radio Television and
Film

E-mail / E-posta

tugbakanli@yahoo.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

February 1, 2021/ 1 Şubat 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

April 13, 2021 / 13 Nisan 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Taş, T. (2021). Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar.
ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol.13,
110-141.

Fotoğrafta Queer Pratikler ve Yaklaşımlar

Giriş

İngilizce bir kelime olan queer, Türkçe’de acayip, garip, tuhaf anlamlarına gelir. Aynı zamanda argoda eşcinselleri tanımlamak için kullanılan saldırgan bir sözcüktür. Ancak LGBTİ topluluğu kod dönüştürme (*transcoding*)¹ taktiğiyle bu terimi kendine mal etmiş (*appropriation*) ve ona olumlu anlamlar yükleyerek geri kazanmıştır. 1990’larda yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan queer terimi sadece bir harekete değil aynı zamanda bir kurama da işaret etmektedir. Annamarie Jagose, queer’in geçmişteki eşcinsel özgürleşimci hareketler ve lezbiyen feminist modellerle hem bir süreklilik hem de bir kopuş barındırdığını söyler. Her şeyden önce queer, kimlik siyasetini öne çıkaran bir hareket ya da kuram değildir: “‘lezbiyen’ ve ‘gey’in ayrı kimlik kategorileri haline getirilmesi yönündeki dışlayıcı eğilimler karşısında queer kavramının muğlâklığı, kavramın zeminini sağlamlaştırmıştır” (Jagose, 2017, s. 98). 1970’li ve 1980’li yıllarda toplumsal baskıya karşı hak talebiyle ortaya çıkan lezbiyen ve gey hareketlerin elde ettiği kazanımlarda benimsemiş oldukları kimlik politikasının önemli bir yeri olduğu yadsınamaz. Bununla birlikte queer’i, LGBT’lere özgü bir kimlik politikası olarak ele almak doğru değildir. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü’nün belirttiği gibi (2016, s. 18) queer kuram, cinsiyet/toplumsal cinsiyet, eşcinsellik/heteroseksüellik, kadınlık/erkeklik gibi ikili düşünce yapısına ve dolayısıyla “kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu ‘apaçık’ her tür kategoriye karşı durur”; cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikiliğinde “biyolojik” ve “doğal” olarak işaretlenen cinsiyetin de toplumsal bir inşa olduğunu savunur. Yardımcı ve Güçlü’ye göre queer kuramın “[...] amacı kenarda kalanın merkeze çağırılması değil, bizzat merkezin darmaduman edilmesidir” (Yardımcı ve Güçlü, 2016, s. 18).

David J. Getsy de (2016) queer’in bu niteliği üzerinde durur. Ona göre queer aktivizminin önemli yönlerinden biri, bazı eşcinsellerin sadece “normal” olarak kabul görme arzusu karşısında “asimilasyonun reddi” olarak işlev görmüş olmasıdır. Queer aktivizminin bu yaklaşımı, ana akıma karşı meydan okuma ve farklılığın, benzersizliğin ve kendi kaderini tayin hakkının kucaklanması bağlamında sanatta da karşılığını bulmuş, “sanatsal pratikte, queer taktikler ve tutumlar, ‘sağduyu’yu aşan, özel olanı kamusal ve politik hale getiren ve yıkımı bir taktik olarak cesurca kucaklayan işler yaratan sanatçılara güç vermiştir” (2016, s. 12).

Bu sanatsal yaklaşımın şekillenmesinde AIDS krizinin önemli bir etkisi olmuştur. Getsy, AIDS krizinin ilk yıllarında hükümet politikalarına karşı görsel stratejilerin merkezi öneme sahip olduğunu; aktivistlerin “görünürlük siyaseti”ni benimseyerek görünmezliğe ve suskunluğa karşı ajit-prop, sokak performansı ve gerilla sanatını bir karşı taktik olarak kullandıklarını söyler (Getsy, 2016, s. 12). 1980’lerden önce de bu tür hareketler vardır elbette ama AIDS krizi küresel anlamda daha kolektif bir yanıt gerektirmiştir. Getsy’nin belirttiği gibi aktivizmin peşi sıra 1980’lerin sonlarında ve 1990’larda queer’in sabit kategorileri reddeden duruşunu benimseyen bir bilimsel hareket ortaya çıkmış ve bu bilimsel hareket içinde yeşeren queer teori sanatsal pratikle her zaman ilişki halinde olmuş, onu beslemiştir. Getsy’ye göre, yirmi birinci yüzyılda queer sanat pratikleri enerjisini, AIDS krizinde olduğu gibi, baskı ve önyargıdan alır. Queer kültürel ürünlerin temel karakteri hayatta kalmak ve gelişmek için üretilen stratejilerle şekillenir, “queer sanatsal uygulamaların son birkaç yılda bu kadar güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıkmasının nedeni tavizsiz bir kendini tanımlama talebidir” (Getsy, 2016, s. 12). Getsy’nin burada kast ettiği, “özür dilemeyen” ve “normal” olarak kabul edilme arzusunda olmayan bir tanınma talebidir.

Fotoğraf ve queer’i birlikte ele alırken karşımıza çıkan temel sorun, tanımlanabilir bir queer stilin olup olmadığıdır. “Bir fotoğrafı queer yapan şey nedir?” sorusunu yanıtlamaya çalışırken, ilkin, sınırları belirgin bir queer fotoğraf tanımı yapmanın mümkün olmadığını söylemekte fayda var. Çünkü sınır çizme çabasını geçersiz kılan, sınırları ihlal eden yeni pratiklerin her an ortaya çıktığını görüyoruz. Bu soruyu 1970’lerde feminist sanat tanımı etrafında dönen tartışmalar ışığında değerlendirebiliriz ve queer sanatı ya da fotoğrafı da tıpkı feminist sanat gibi bir sanat tarzı olmaktan ziyade politik bir sanat üretim yaklaşımı (Taş, 2013, s. 29) olarak ele alabiliriz. “Queer fotoğraf” diye bir başlık kullanarak ona özgü bir estetik tarif etmeye çalışmak nafiledir. Bu yazıda da bir tanımlama yapmaktan ziyade queer teori ve pratik temel alınarak, fotoğrafın kültürel ve tarihsel bağlamı içinde queer’le nasıl ilişkilendiği ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte yazının amacının LGBT pratiklerini veya mücadelesini tek bir başlık altında (queer başlığı altında) eritmek ya da görünmez kılmak olmadığını, daha ziyade queer teriminin içerimlerini göz önünde bulundurarak, fotoğrafın heteronormatif ikiliklere meydan okumada nasıl kullanıldığına ilişkin bir çerçeve çizmek olduğunu da baştan söylemekte fayda var.

Bu makalede queer teriminin bilinçli olarak seçilmesinde Richard Meyer ve Catherine Lord’un *Art and Queer Culture* (2013/2019) başlıklı kitaplarındaki yaklaşımları takip edilmiştir.

Meyer, queer kavramını seçmelerinde normatif heteroseksüelliğe karşı çıkan kültürel pratiklerin tümünü barındırabilecek tek bir terimin bulunmamasının etkili olduğunu söyler. 1970'lerin eşcinsel özgürlük hareketinin "Ben senin en kötü kâbusun, en büyük fantezinim"ⁱⁱ sloganına atıfla queer'in "en iyi fantezi ile en kötü kâbus arasındaki alanı daha görkemli kıl[dığını]" belirten Meyer'i takip ederek, terimin cinsel pratiklere ilişkin herhangi bir başka kavramdan daha üretici bir içeriğe sahip olduğunu söyleyebiliriz (Meyer, 2019b, s. 7-8).

Fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımlardan söz ederken, ilk bakışta bunun genel bir fotoğraf başlığı altındaki dar bir alana tekabül ettiği düşünülebilir. Ancak ayrıntılı olarak incelenince belirli bir tarihselliği olan ve bu tarihsellik içinde farklı yöntemler, yönelimler ve teknikler bağlamında pek çok alt başlık barındıran, kendi içinde oldukça geniş bir alan olduğu görülmektedir. Son yıllarda sanat alanındaki queer pratiklere ilişkin yayınların ve sergilerin sayısındaki artış da alanın ne kadar geniş ve derin olduğunun göstergesidir.ⁱⁱⁱ Fotoğrafta queer yaklaşımlara ilişkin bir çerçeve çizmeye çalışırken bu sergi ve yayınları referans aldığımızda, karşımıza böyle bir çerçevenin içine girebilecek ve kimi zaman birbiriyle kesişen pek çok alt başlık çıkar: Fotoğraf tarihinden bulunup çıkarılan çalışmalar, *drag queen* performansları ve *cross-dressing*, sahne performanslarının fotoğrafları, gündelik hayatın belgesel fotoğrafları, onur yürüyüşü fotoğrafları, kavramsal fotoğraflar, tarihsel fotoğraflara atıf yapan güncel çalışmalar, popüler kültür imgelerinin sahiplenilmesi, queer portre fotoğrafları ve oto-portreler, queer tarafından sahiplenilen popüler fotoğraflar, performatif oto-portreler. Bu makalede ise fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımların hangi başlıklar altında ele alınabileceği sorusundan hareketle, yukarıda sözü edilen sergi ve yayınlar referans alınarak, "arşivi sahiplenmek", "belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar", "performatif oto-portre" başlıkları altında alana ilişkin sınıflandırıcı bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Burada iki noktaya değinmekte fayda var. Birincisi belli başlıklar altında incelenen çalışmaların diğer başlıklarla da ilişkili olabileceği ve bir sanatçının işlerinin birden fazla başlığın altına girebileceği. İkincisi ise çizilen çerçevenin katı sınırları olmadığı, yeni pratikler, müdahaleler ve anlatım tarzlarıyla sürekli değişebileceği.

Arşivi sahiplenmek

Son yıllarda gerek sanat tarihi uzmanlarının gerekse aktivistler ve sanatçıların, cinsiyetleri nedeniyle veya ataerkil ve heteronormatif çerçevenin dışında üretimde buldukları için sanat tarihi alanından dışlanan fotoğrafçılar ve fotoğraflar ile queer performans sanatçıları gün yüzüne çıkarmaya çalıştıklarına tanıklık ediyoruz. Ataerkil bir şekilde yapılanmış olan; beyaz, Batılı, erkek ve orta sınıf sanatçı ve eleştirmenlerin egemenliğindeki sanat tarihi alanından dışlanan sanatçılar böylelikle görünür olmaya başlıyor. Ancak buradaki vurgunun, henüz queer teori ve aktivizm yükselmeden, hareketin adı konulmadan önce yapılan üretimleri queer olarak etiketlemek olmadığını, asıl amacın fotoğraf tarihi içinde heteronormatif ikiliklere meydan okuyan ürünleri ortaya çıkarmak olduğunu söylemekte fayda var.

Fotoğraf tarihi boyunca, queer bireylerin kendi cinsel tahayyüllerini dayandıracakları ve sahneleyecekleri gerçek veya kurgusal arşivler aradıklarını söyleyen Meyer'ın işaret ettiği ilk örnek on dokuzuncu yüzyılın sonunda Sicilya'da yaşayan Alman aristokrat [Baron Wilhelm von Gloeden](#)'dir (1856-1931). 1890'larda genç erkekleri çeşitli kostümler, süsler ve dekorlarla fotoğraflayan von Gloeden, Meyer'a göre, klasik homoerotizm sahnelerinin koreografisini yaratmıştır (Meyer, 2019a, s. 15). von Gloeden'la aynı dönemde ama farklı bir coğrafyada çalışan Amerikalı fotoğrafçı [F. Holland Day](#)'in (1864-1933) resimsel fotoğraf akımının etkisindeki çıplak genç erkekleri gösteren fotoğrafları da homoerotizmi sergilemektedir. Galli fotoğrafçı [Angus McBean](#) de (1904-1990) fotoğraf tarihinden çıkarılıp fotoğrafta queer yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilen bir fotoğrafçıdır. Kariyeri tiyatro üzerine kurulu olan McBean, sadece tiyatro fotoğrafları çekmemiş, aynı zamanda set tasarımcılığı da yapmıştır ve buna ek olarak sürrealizmle ilişkilendirilen bir fotoğrafçıdır. 1941 yılında ünlü yazar ve aktör Quentin Crisp ile tanışan McBean, Crisp ile sevgili olmuş ve onun çok sayıda fotoğrafını çekmiştir (Tate, 2017, s. 60, 146). McBean ayrıca, arkadaşı olan dansçı ve koreograf Berto Pasuka'yı, Avusturyalı dansçı, aktör, tiyatro yönetmeni ve koreograf Sir Robert Murray Helpmann'ı, oyuncu Beatrix Lehmann'ı fotoğraflamıştır.

Queer fotoğraf bağlamında değerlendirebileceğimiz diğer bir pratik *drag queen* ve *cross-dressing* performanslarını içeren fotoğraflardır. Queer teorisinin kurucularından biri olan ve toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu savunan Judith Butler için özellikle *drag queen*, *cross-dressing* ve *butch-femme* özel bir öneme sahiptir. Bu tür pratiklerin "orijinal ya da birincil toplumsal cinsiyet mefhumu"nu parodik biçimde sahnelediğini (2008, s. 225) söyleyen

Butler'e göre "*drag* toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak" gösterir (2008, s. 226). Butler ayrıca, orijinal olduğu varsayılan toplumsal cinsiyetin parodik tekrarının, toplumsal cinsiyetin kendisinin "kökeni olmayan bir taklit olduğunu" (2008, s. 227) ortaya çıkardığını söyler. Butler'a göre cinsiyetin parodik tekrarı "onun aslında doğal ve orijinal *fikrinin* bir parodisinden ibaret olduğunu" gösterir ve "kimliğin düzenleyici pratiklerini" tartışmaya açabilir (2008, s. 86-87). 1930'lu yıllarda Batı Londra'da kabare performanslarıyla tanınan sahne sanatçısı [Douglas Byng](#) (1893-1987) (Tate, 2017, s. 73); 1947'de ünlü revü "Soldiers in Skirts"te sahne alan *drag* sanatçı [Ronnie Stewart](#) (Wellcome Collection, t.y.); İkinci Dünya Savaşı sırasında donanmadayken sahne alan İrlandalı kabare yıldızı [Danny La Rue](#) (1927-2009) (Tate, 2017, s. 72); 1960'larda İngiltere'de *drag queen* performansları yapan [Terry Durham](#); Stonewall ayaklanmalarında (1969) ön saflarda yer alan Amerikalı ünlü *drag queen* [Marsha P. Johnson](#) (1944-1992); Türkiye'den ise Zeki Müren (1931-1996) ve Huysuz Virjin'e (Seyfettin Dursun, 1932-2020) ait fotoğraflar bunun örnekleri arasında sayılabilir. Bu pratikler ve bu pratikleri sergileyen fotoğraflar, cinsiyetin bir performans olduğunu göstermeleri açısından büyük öneme sahiptir. Bununla birlikte fotoğrafta queer yaklaşımları, adı bilinen sanatçı/fotoğrafçıların çalışmalarıyla sınırlandırmamız mümkün değildir. Queer pratikleri barındıran ve fotoğrafçı veya modelin kimliğinin bilinmediği anonim fotoğrafları da fotoğrafta queer yaklaşımlar bağlamında değerlendirebiliriz. Son yıllarda bu fotoğraflara ilginin arttığını söyleyebiliriz. 2018'de Londra'daki Photographers Gallery'de düzenlenen, Fransız film yapımcısı ve arşivci Sébastien Lifshitz'in 25 yıl boyunca biriktirdiği anonim fotoğraflardan oluşan, [Under Cover: A Secret History of Cross-dressers](#) sergisi, çok uzun bir tarihe sahip olmakla birlikte henüz tam olarak bilinmeyen *cross-dressing* fotoğraflarından oluşmaktadır (Manatakis, 2018).

Cross-dressing pratiği sadece kadın gibi giyinmeyi değil, erkek gibi giyinip davranmayı da kapsar. Michelle Henning, queer yaklaşımlarda ifadesini bulan, 1980'li yıllardaki yeni cinsel politikanın bir kısmını, yirminci yüzyılın başlarında işçi sınıfı *butch-femme* lezbiyen kültürünün önemli bir parçası olan *cross-dressing*'in yeniden ele alınması olarak değerlendirir. Henning'e göre, daha önce bir baskı işareti olduğu ve lezbiyenlerin 'erkeksi' kadınlar olduğuna ilişkin teorileri güçlendirdiği gerekçesiyle reddedilen bu pratikleri, queer politika sabit toplumsal cinsiyet rollerinin altını oyan bir pratik olarak kucaklandı (Henning, 2015, s. 208). Yirminci yüzyılın başında İngiltere'de çok ünlü bir erkek taklitçisi olan [Vesta Tilley](#) (Matilda Alice Powles, 1864-1952); müzik salonlarında popüler bir eğlence olan ve savaş sırasında asker veya denizci

üniformasıyla sahne alan erkek taklitçisi [Hetty King](#) (Winifred Emms, 1883-1972) bunun örneklerindedir.

Türkiye’de ise Serdar Soydan’ın yaklaşık yirmi yıllık bir çabayla oluşturduğu “lubunya arşivi”ni queer arşiv çalışmaları çerçevesinde değerlendirebiliriz. Soydan’ın arşivi 1930’lu yıllardan itibaren gazete ve dergi arşivlerinden derlediği haber ve fotoğraflardan oluşur. Özellikle 1970’li yıllardan itibaren *Yeni Yıldız*, *Modern Gazete*, *Hafta Sonu* ve *Saklambaç* gibi yayınlarda lubunya temsillerinin arttığını söyleyen Soydan’ın bu döneme ait topladığı haber ve fotoğraflara baktığımız zaman sadece Zeki Müren ve Bülent Ersoy’la değil, Serbüent Sultan (Aylin Berkay), Tijen Erman, Talha Özmen, Lemi Duygun, Erhan Tunay gibi isimlerle karşılaşırız. Soydan’ın, Türkiye tarihinde kendisiyle benzer deneyimleri yaşamış olanları ortaya çıkarmak ve yalnızlığını azaltmak amacıyla başladığı arşiv çalışması, tarihten silinen bu isimlere itibarlarını yeniden kazandırma çabasına dönüşmüştür (Soydan, 2018). *80’lerde Lubunya Olmak* (Gürsu, 2013) ile *90’larda Lubunya Olmak* (Cingöz ve Gürsu, 2013) kitaplarının sonunda yer alan fotoğraf albümleri de Türkiye’ye ilişkin bir görsel tarih sunması açısından önem taşımaktadır.

Sanatçılar kendi cinsel imgelemlerini dayandıracakları tarihsel çalışmalar ararken kimi zaman bu süreçte karşlarına çıkan geçmiş kuşaktan sanatçılarla bir diyalog kurarlar. Örneğin Kanadalı fotoğrafçı Nina Levitt, Amerikalı amatör fotoğrafçı Alice Austen’in (1866-1952) 1891 tarihli, kucaklaşan iki kadın çifti gösteren “[O Lanetli Kulüp](#)” (*That Darned Club*) fotoğrafını kendine mal ederek tam yüz yıl sonra yeniden yorumlamıştır. Meyer’e göre bu başlık bir yandan kadınların mahrem alanlarından dışlanan erkeklerin sesini yankılayan bir yandan da on dokuzuncu yüzyıl sonunda erkeklerin otoritesini reddeden kadınların lanetlenmesini ima eder (Meyer, 2015, s. 28). Hayatı boyunca yaklaşık olarak sekiz bin fotoğraf üreten Austen’in fotoğraflarının öznesi genellikle kadın arkadaşları olmuştur. Onları, kimi zaman erkek kıyafetleri içinde, bazen maskelerle, genellikle kucaklaşırken ya da şefkatli temaslar içindeyken fotoğraflamıştır. Henüz lezbiyen diye bir tanımın olmadığı bir dönemde Gertrude Tate adındaki dans hocasıyla 40 yılı aşkın bir süre birlikte yaşayan Austen’in fotoğrafları 1950’lerde yeniden keşfedilmiştir. Austen’in fotoğrafını yeniden yorumlayan Lewitt’in [Batık \(Alice Austen için\)](#) (*Submerged [for Alice Austen]*, 1991) başlıklı çalışmasında Austen’in fotoğraflarında birbirine sarılmış olarak gördüğümüz kadınların belirli kısımlarının silinmekte olduğunu görürüz. Meyer, orijinal fotoğraftan tam 100 yıl sonra Levitt’in, lezbiyen yaşamın görsel kaydını dikkate almamızı istediğini söyler. Meyer’in belirttiği gibi fotoğrafta silik görünen yerler ve başlık bunların henüz gün yüzüne çıkarılan batıklar ya da ortaya çıkmasına izin verilmemiş

şeyler olduğuna işaret etmektedir. Bu imgedeki gibi “lezbiyen kültürün tarihi, görünürlük ve tarihten silme” arasında salınıp durmaktadır (Meyer, 2019a, s. 18).

[David Benjamin Sherry](#)'nin (1981-) fotoğraflarını da kuşaklararası diyalog ve kendine mal etme pratikleri bağlamında değerlendirmemiz mümkündür. Sherry'nin fotoğrafları, 1930'ların sonlarında fotoğrafçılığa başlayan Minor White'ın (1908-1976) fotoğraflarıyla diyalog halindedir. White, “saf fotografik görme” fikrini benimseyen Ansel Adams, Imogen Cunningham, Edward Weston gibi Amerikalı fotoğrafçılarla birlikte modern manzara fotoğrafçılığının kurucularından biri olarak kabul edilir (Wells, 2015, s. 334). Aynı zamanda 1940'lı yıllarda çıplak erkek bedeni temsillerinden oluşan fotoğraf serileri oluşturan White'ın en bilinen serisi Tom Murphy adındaki bir modelin portrelerinden [oluşmaktadır](#). Ancak Stonewall öncesi sanatçıların homoerotik çalışmaları bastırıldığı ve sansürlendiği için bu sanatçılar doğrudan cinselliği resmetmeden onu anımsatacak çalışmalar yapmaya yönelirler. White da, kariyerinin başlarında San Francisco'da "halkın beğenisi" gerekçesiyle bir sergisi iptal edildiğinde temkinli olmaya başlar ve doğrudan cinselliği göstermeden onu çağrıştıran formlar kullanır (Lockard, 2004; Kaczorowski, 2004: 407). Sherry de, White'ın manzara fotoğrafı yaklaşımına göndermede bulunarak renkli manzara fotoğrafları üretmektedir. Geleneksel manzara fotoğrafının estetik kodlarını kendine mal eden Sherry kendi deyişiyle manzara fotoğrafını queerleştirir (*queering the straight*). “Queering the Straight”, burada kelime oyununa dayalı bir deyim olarak kullanılır. *Straight* hem heteroseksüelliğe, hem de Minor White'ın benimsemiş olduğu, resimselci anlayışa karşıt olarak ortaya çıkan ve keskin netlik ve dikkatli çerçevlenmiş görüntülere dayanan “straight photography” (Türkçeye “doğrudan fotoğraf” olarak geçen) yaklaşımındaki *straight*'e işaret etmektedir. Dolayısıyla Sherry hem erkek egemen bir manzara fotoğrafı yaklaşımı olan “doğrudan fotoğrafı” hem de heteroseksüelliği queer'leştirir.

Manzara, W. J. T. Mitchell'in söylediği gibi “toplumsal ve öznel kimliklerin oluştuğu bir süreç”tir (Mitchell, 2002a, s. 1). Sherry'nin meydan okuduğu geleneksel manzara fotoğrafının nasıl bir özne kavrayışına dayandığını anlayabilmek için Martin Jay'in tanımıyla modern çağın hâkim skopik rejimi^{iv} olan Kartezyen perspektifçilik kavramından faydalanabiliriz. Jay'e göre, Kartezyen perspektifçilik görsel sanatlarda Rönesans perspektifi ve felsefede Kartezyen özne anlayışı ile karakterize olur (1988, s. 4). Kartezyen özne anlayışı beden ve zihin arasında keskin bir ayırım yaparken zihni görmeyle eşitler ve zihin/gözü bedeninin tam karşısında hâkim bir konuma yerleştirerek görmeyi bilmeye eşitler. Bu anlayış aynı zamanda erkeklerin zihinle,

kadınlarinsa bedenle tanımlanmasında karşılığını bulmaktadır. Jay (1988), bu özne anlayışını matematiksel perspektifin uzam tanımlamasıyla birlikte ele alır. Ona göre üç boyutlu uzam iki boyutlu yüzey üzerinde temsil edilirken rasyonalize edilir ve “izotropik, doğrusal, soyut ve tekbiçimli” hale getirilir. Jay’e göre buradaki bakış normal, iki göze dayalı bir bakış değildir, daha ziyade önündeki manzaraya bir gözetleme deliğinden bakan tek bir göz söz konusudur. Böyle bir bakış ona göre dinamik ya da hareketli değil, sabitlenmiş, gözünü bile kırpmayan bir bakıştır (Jay, 1988, s. 6-7). Bu mutlak, sabit ve bedensizleştirilmiş bakış, rasyonalize edilen ve nesneye indirgenen uzamla olası bir duygusal ilişkinin önünü keser; tam aksine bakış eylemi uzamı bilme ve onun üzerinde hâkimiyet kurma eylemleriyle birleşir. Manzarayı bir tür olmaktan ziyade bir medyum olarak ele alan Mitchell, onun “Avrupa emperyalizmiyle ilişkili belirli bir tarihsel oluşum” olduğunu söylemiştir (2002b, s. 5). Burada manzara, Batılı öznenin iktidarının sınırlarını çizmesine hizmet etmektedir. Fotoğraf, teknik anlamda bu tür bir bakma/görme/gözetleme pratiği için ideal bir araçtır. Çünkü bu anlayışta bilme eylemi dünyanın içinde onu doğrudan deneyimleyerek değil bir aygıt aracılığıyla oluşturulan izi gözlemleyerek gerçekleştirilir. Geleneksel manzara fotoğrafı da Kartezyen perspektifçilik anlayışının bir örneği olarak ele alınabilir. Manzara fotoğrafında, kısa odak uzunluklu lenslerin sunduğu olanaklarla geniş bir perspektif etkisi yaratılırken uzam fotoğraf çerçevesi içinde tek bir bakış açısından sabitlenir. Bu fotoğraflar, uçsuz bucaksız uzamları bilme arzusunu doyurur, mekânı düzene sokar ve kontrol altına alır. Sherry’nin fotoğrafları ise geleneksel manzara fotoğrafları gibi siyah beyaz olmakla birlikte sanatçı, manzaranın önüne mor, kırmızı, mavi, turuncu, yeşil renkler yerleştirmiştir. Bu renkler manzara ile bakışın arasına girerek fotoğraflanan uzam üzerinde hâkimiyet kurmaya dayalı eril bakışı kırar.

Belgesel ve Portre Fotoğrafında Yeni Yaklaşımlar^Y

Fotoğrafta queer yaklaşımlar başlığı altında değerlendirebileceğimiz diğer çalışmalar belgesel fotoğraf ile portre fotoğraflarından oluşmaktadır. Aslında yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren James van Der Zee (1886-1983), Berenice Abbott (1898-1991), Brassai (1899- 1984) gibi fotoğraf tarihinde yer edinmiş fotoğrafçıların çalışmalarında queer temalara rastlamak mümkündür. Hatta daha önce sözü edilen Minor White’ın fotoğraflarında açık ya da örtük biçimde queer bir tema karşımıza çıkmıştır. İki dünya savaşı arası dönemde Amerika’da portre fotoğraflarıyla tanınan ve Harlem Rönesans’ının önemli isimlerinden biri olan Van Der Zee’nin

1926 tarihli "[Beau of the Ball](#)" fotoğrafı Harlem'deki bir *drag* baloya gitmek için hazırlanmış, kadın kıyafetleri içinde, makyajlı, tırnakları boyalı bir erkeği gösteren stüdyo portresidir. Aynı dönemde Paris'te üretimde bulunan Amerikalı fotoğrafçı Berenice Abbott ise Paris'in sanat çevresinden Jean Cocteau, Andre Gide, Sylvia Beach, Andrienne Monnier gibi gay ve lezbiyen sanatçıları fotoğraflamıştır (Lord ve Meyer, 2019, s. 72, 75). Portre tarzına dayalı bu fotoğraflarda Abbott'ın ilişkide olduğu sürrealizm akımının izlerini görmek mümkündür. Abbott'ın portrelerinde fotoğrafladığı öznelerin gerek jest ve mimikleriyle gerek kıyafetleriyle, gerekse fotoğrafa özgü müdahalelerle (kamera açısı ya da çift pozlama gibi) sabit kimlik rollerine meydan okuduğunu söyleyebiliriz. Örneğin [Sylvia Beach](#)'in portresinde -aşağıda ele alınacak olan sürrealist sanatçı Claude Cahun'un oto-portrelerindeki gibi- androjen bir kimliğin ön planda olduğunu görürüz. Abbott'la aynı dönemde Paris'te çalışan ama onun aksine sokak fotoğraflarıyla tanınan bir fotoğrafçı olan Brassai, stüdyo portrelerinden ziyade mekânsal portreler üretmiştir. Brassai'nin Paris'teki lezbiyen bar [Le Monocle](#)'da ürettiği fotoğraf serisi lezbiyen âşıklar ve erkek kıyafetleri içindeki *butch* lezbiyenlerin anlık görüntülerinden oluşmaktadır. Fotoğrafın özneleri takım elbiseli, kısa saçlı ve erkeksi beden dili içinde olmakla birlikte daha ilk bakışta bu öznelerin erkek mi yoksa kadın mı olduklarına dair izleyicide yarattığı şüphe kimliğin istikrarını bozmaktadır. Brassai'nin fotoğrafları bu yanıyla kendinden sonraki kuşağı da etkilemiştir. Aşağıda, çalışmaları daha ayrıntılı biçimde ele alınacak olan Del LaGrace Volcano'nun, Brassai fotoğraflarının estetik unsurlarını ve temasını kendine mal ederek ürettiği 1997 tarihli "[Ode to Brassai](#)" fotoğrafı takım elbiseli üç *drag king*'in bir bar masasındaki sohbetini gösterirken 1920'lerin ve 1930'ların lezbiyen bar sahnelerini kurgusal olarak yeniden canlandırır.

1970'li yıllardan sonraki çalışmaların önemli bir bölümünü onur yürüyüşleri ve LGBTIQ+ aktivizmi için son derece önemli olan görünürlük ve bununla bağlantılı olan tanınma siyaseti^{vi} bağlamında ele almamız mümkün. Bastırılan ve susturulan kimliklerin beyan edilmesine dayalı "açılma", sanatsal üretimler ve kampanyalar görünürlük için kullanılan taktiklerdir (Whittier, 2017, s. 383). Görünürlük her zaman tanınma ya da toplumsal kabul anlamına gelmese de burada ele alınan çalışmaların geçmişten günümüze uzanan bir tarihsel süreç içinde LGBTIQ+ topluluğun varlığını duyurma anlamında önemli olduğunu söylememiz mümkün. Bu dönemde özellikle lezbiyen görünürlüğe katkıda bulunan kitapların sayıca arttığına tanık oluruz. Bu durumun, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başından itibaren eşcinsel hareket ve feminist hareketin yükselmesiyle lezbiyen bireylerin bu hareketler içinde yer alarak kendilerine bir alan

açmalarıyla (Jagose, 2017, s. 62) ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Lezbiyen seksin açık ve erotik temsilinin kadınları güçlendirdiğini düşünen Tee Corinne'in (1943-2006), *Yantras of Womanlove* (1982) isimli ilk erotik lezbiyen fotoğraf kitabını bu bağlamda değerlendirmek mümkün. Kitapta kısmen modellerin mahremiyetini korumak, kısmen lezbiyen seksin güzelliğini ve karmaşıklığını ifade etmek için Corinne, solarizasyon ile kaleydoskopik görüntüler elde etmek için tekrar/ters baskı tekniklerini kullanmıştır. Corinne'in fotoğrafları gerçek hayatlarında sevgili olan kadınların gerçek cinsel aktivitelerini göstermesi açısından da yenilikçi bir özellik taşımaktadır. Kitapta şişman kadınlar, beyaz olmayan kadınlar ve engelli kadınlar bulunması çığır açıcı bir niteliktedir. Wilton'ın belirttiği gibi politik doğruluk çağının öncesine ait bu fotoğraflardaki çeşitlilik devrimci bir niteliğe sahiptir (Wilton, 2004, s. 475-477). Joan E. Biren'in (1944-) lezbiyen portrelerinden oluşan *Eye to Eye: Portrait of Lesbians* (1979) kitabı ile *Making A Way: Lesbians Out Front* (1987) kitabı da 1970 sonrası dönemde lezbiyen görünürlüğe katkı sunan çalışmalardır. Bu kitaplar farklı ırklardan ve sınıflardan, kentli ve köylü, erkeksi ve kadınsı olmak üzere büyük bir çeşitlikte lezbiyen temsillerinden oluşmaktadır. Açıldığı zamanlarda bulabildiği tek lezbiyen imgesinin korkunç ya da *-Playboy* dergisindeki açık saçık lezbiyen temsillerindeki gibi- sahte olduğunu söyleyen Biren, bu dönemde iki kadının öpüştüğü bir fotoğrafı görmeye umutsuzca ihtiyacı olduğunu söyler. Ancak lezbiyenler görünmekten korktukları için ve kendisine poz verebilecek kimseyi tanımadığı için ürettiği ilk lezbiyen görüntünün oto-portresi olduğunu söyleyen Biren'in daha sonraki amacı görünmez olan lezbiyenleri görünür kılmak olmuştur (Biren, 2017). Bu anlamda görünürlüğün sadece toplumsal tanınma talep etmek için değil, topluluk arasındaki bağları güçlendirmek, bireylerin kendilerini tanımlayacakları bir referans noktası sunmak açısından da önemli olduğu söylenebilir. 1990'lı yıllarda da görünürlük politikası önemini korumuştur. Bu dönemde örneğin, queer fotoğrafçı Tessa Boffin ve Jean Fraser'in derlediği *Stolen Glances: Lesbians Take Photographs* (1991) kitabının yapılmasının ardında, İngiltere'de okullarda "kasıtlı olarak eşcinselliğin teşvik edilmesini" yasaklayan 1988 tarihli yasaya karşı lezbiyen görünürlüğü artırma çabası vardır (Carson, 2001, s. 32).

Aynı yıllarda görünürlüğe odaklanmakla kalmayıp cinsiyetin akışkanlığına da dikkat çeken belgesel fotoğraflar ve portre fotoğrafları ile de karşılaşırız. Laura Aguilar (1959-2018) ve Catherine Opie'nin (1961-) portre çalışmaları bu açıdan önemlidir. Aguilar, [Latin Lezbiyenler](#) (*Latina Lesbians*, 1986) başlıklı fotoğraf projesinde, genellikle ev içi mekânlarda çektiği lezbiyen kadınların siyah beyaz portrelerini, modellerinin kendi el yazısıyla yazdıkları

açıklamalarla birleştirerek sergilemiştir. Opie ise ilk tanınmış serisi [Olma ve Sahip Olma](#) (*Being and Having*, 1991) çalışmasında kadın arkadaşlarını sahte bıyık ve sakallarla fotoğraflayarak cinsiyetin akışkanlığını ve karmaşıklığını ortaya koymuştur. Bunu 1990'ların ortalarında stüdyo portresinin tarihsel normlarını kullanarak oluşturduğu *Portreler* (*Portraits*, 1993–97) serisi izlemiştir. Bu seride trans kadın ve erkekleri, *drag queen*'leri ve *dyke*'leri fotoğraflamıştır. Geleneksel portre tarzını geleneksel olmayan konularla birleştiren Opie, [Domestik](#) (*Domestic*) başlıklı fotoğraf serisinde lezbiyen çiftleri evlerinin içinde gündelik aktivitelerini yaparken fotoğraflamıştır (Guggenheim, t.y.). Kendi deyişiyle “ailenin distopik bir görünümünü sunan” *Domestic* serisinden sonra pek çok insanın ona gidip “açıklamama yardım ettin” ya da “bende bir sorun olmadığını hissetmeme yardım ettin” dediğini belirten Opie, bu çalışmalarını yapmak için pek çok neden olduğunu ama en önemlisinin bir görünürlük tarihi yaratmak olduğunu vurgular. Opie'nin yapmaya çalıştığı şey queer öznellikleri görünür kılmaktır. Bununla birlikte, tek bir kimlik olduğunu düşünmediğini vurgulayan Opie'nin de belirttiği gibi günümüzde queer fotoğrafçılar tekil terimlerle tanımlanmak yerine “yaşamın queer'ler için son otuz yılda radikal olarak nasıl değiştiğine dair politik bir söylemin parçası olmakla daha fazla ilgilenmektedir” (Opie, 2015, s. 30). Eşcinsel çiftleri ev içi mekânlarda fotoğraflayan ilk fotoğrafçı Opie değildir. Sunil Gupta (1953-), [Aşıklar: On Yıl Sonra](#) (*Lovers: Ten Years On*) başlığını taşıyan projesinde, 1980'lerde Londra'da yaşayan gey çiftleri ev içi mekânlarında gösteren bir portre çalışması yapmıştır. Ancak küratörler projeyi “sıkıcı” buldukları için hiç sergilenmemiştir. Gupta, [“Pretended” Family Relationships](#) serisini ise, Britanya'da Thatcher döneminde eşcinsel ilişkilerin “sahte aileler” (*pretended families*) olarak tanımlanıp yasaklanmasına bir yanıt olarak üretmiştir. Bu projedeki her bir parça, “sahte” ilişkinin göstereni olarak gey bir çiftin renkli mekânsal portresi, hemen yanında Stephen Dood'a ait şiirsel bir yazı ve bu yasağa karşı düzenlenen protesto gösterilerinde çekilen siyah beyaz bir fotoğraftan oluşmaktadır (Gupta).

1969 Stonewall ayaklanmalarının fotoğraflarını ve onur yürüyüşü fotoğraflarını kapsayacak biçimde, 1960'lardan beri üretilen ve yaygın bir şekilde dolaşıma giren LGBT hareketine ait fotoğraflar da queer görünürlüğe katkı sunmuştur. 2014 yılında Toronto'daki düzenlenen [What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility](#) sergisi tam olarak bu tür fotoğrafların arşivinden oluşturulmuştur. Günümüzde ise Elle Perez'in (1989-) yeraltı hayatını gösteren ve *drag queen* gösterilerine odaklanan [çalışmalarını](#) bu bağlamda ele almamız mümkün. Günümüzde, Türkiye'de Ateş Alpar'ın (1990-) benzer bir yaklaşımla *drag queen* gösterilerine ve onur yürüyüşlerine odaklandığını görüyoruz. Ömer Tefik Erten ise

trans bireylerin ev içi yaşamlarına ve gündelik yaşamlarına odaklandığı fotoğraf serileri üretmektedir. Yine Türkiye’de koreograf ve *drag queen* Ahsen Gönülce ile Dramaqueer Sanat Kolektifi’nin ortak çalışması olan [Kırta Kırta](#) (2021) video tabanlı bir proje olmakla birlikte videolarda performans sergileyen *drag queen*’lerin tanıtım amacıyla dolaşıma sokulan *Kırta Kırta Hatırası* fotoğraflarını (KaosGL, 2021) queer ve fotoğraf ilişkisi bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Yine yakın zamanda Güney Afrikalı fotoğrafçı Zanele Muholi’nin (1972-) çalışmalarını da lezbiyenlerin ve trans erkeklerin görünürlüğü bağlamında ele alabiliriz. Güney Afrikalı siyahların, özellikle lezbiyenlerin hikâyelerini anlatan görsel tarihinin bulunmadığını söyleyen Muholi, lezbiyen portrelerinden oluşan [Yüzler ve Evreler](#) (*Faces and Phases*) projesine 2006 yılında başlamıştır. Güney Afrika’da eşcinsel evliliği 2006 yılında yasallaşmış olsa da queerlere yönelik baskı ve şiddet devam etmektedir (Muholi ve Willis, 2015, s. 59). Muholi, queer görünürlüğe katkı sunarken, aynı zamanda Güney Afrika’da şiddete ve baskıya maruz kalan siyah lezbiyen ve trans erkeklerin portre fotoğraflarından oluşan serileriyle kimliklerin kesişimselliğine işaret etmektedir. Son dönemde kimliklerin kesişimselliğine portre fotoğrafları ile dikkat çeken çalışmalardan biri de Andrea Bowers’a (1965-) aittir. Bowers [Zaten Bu Kimin Feminizmi](#) (*Whose Feminism Is It Anyway*, 2016) sergisinde aktivist siyah trans kadınlara odaklanmıştır. Fotoğrafın yanında fotogerçekçi grafik çizimler, video yerleştirme ve heykel gibi çeşitli mecraların kullanıldığı sergideki tüm çalışmalar, nefret saikli cinayetlerin yüzde 70’inin trans kadınlara yönelik olarak işlendiği ve bunların yüzde 80’inin siyahî trans kadınlar olduğu bilgisinden hareketle, trans karşıtı şiddet salgınına bir protesto niteliği taşımaktadır (Dunne, 2016).

1970’li yıllardan itibaren fotoğrafçının konusunun içine dâhil olduğu, belgesel/portre fotoğrafının sonraki yıllarını şekillendiren yeni bir yaklaşım yükselmeye başlamıştır. Nan Goldin’in (1953-) bu alanda öncü bir fotoğrafçı olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafa dair geleneksel estetik normları önemsemeyen Goldin için, önemli olan ele aldığı konudur. Fotoğrafları açıkça otobiyografik bir niteliğe sahip olan Goldin, kişisel çevresini oluşturan transeksüel, gay, lezbiyen, seks işçisi arkadaşlarını fotoğraflamış; kendi dünyasını fotoğraflarken kendisini de onun bir parçası olarak göstermiştir (Leowenberg’den aktaran Taş, 2013, s. 121). Goldin’in 1978 ile 1996 arasında çektiği şipşak tarzı 800 fotoğraftan oluşan [Cinsel Bağımlılık Baladı](#) (*The Ballad of Sexual Dependency*,) serisi, “seçilmiş ailesi” olarak tanımladığı arkadaşlarının hikâyeleriyle iç içe geçen kişisel bir günlük niteliği taşır. Goldin

1979'dan itibaren üretmeye başladığı bu fotoğraflarla, daha önce fotoğrafın konusu olmamış bir topluluğun gündelik yaşamını fotoğraf alanına taşıyarak; geleneksel kompozisyon kurallarının dışında bozuk çerçeveler ve iç mekanda flaş kullanarak; belgesel fotoğraf geleneğine hakim olan siyah beyaz yerine renkli film kullanmayı tercih ederek; geleneksel belgesel fotoğrafın "nesnesi" ile arasına mesafe koyan sözde nötr bakışının yerine fotoğrafladığı kişileri özneleştiren samimi bir bakış benimseyerek geleneksel belgesel fotoğrafın sınırlarını zorlamıştır. *Cinsel Bağımlılık Baladı'nı* "insanların okumasına izin verdiği bir günlük" olarak tanımlayan Goldin, Danielle Schwartz'ın belirttiği gibi "üçüncü cinsiyet" dediği şeyi görselleştirerek cinsiyetin biyolojik olduğu fikrine meydan okur (Schwartz, 2006, s. 622). Goldin'in transseksüel arkadaşlarını fotoğrafladığı *Öteki Taraf (The Other Side)* serisinde de aynı yaklaşımı benimsediğini görürüz. Bu serilerde yer alan fotoğraflar, cinsiyetin belirsizliğini öne çıkararak onun akışkanlığına işaret eder.

Yine bu dönemde daha önce belgesel fotoğrafın konusu olmayan yer altı hayatı fotoğraflar aracılığıyla gün yüzüne çıkarılır. 1970'li yılların sonu ve 1980'li yıllarda Mark I. Chester (1950-), San Francisco'daki deri giyen sado-mazoşist (S/M) topluluğu fotoğraflar. Chester'ın o yıllardan itibaren ürettiği siyah beyaz ve renkli stüdyo fotoğraflarından oluşan serisi 2015 yılında *City of Wounded Boys and Sexual Warriors* başlıklı bir kitapta toplanmıştır. Robert Mapplethorpe da (1946-1989), 1970 ve 1980'lerde S/M sahneler, açık sahneler ve erotik portreleri ile yeraltı queer kültürünü gözler önüne seren sanatçılardan biridir. Mapplethorpe'un homoerotik portreleri von Gloeden, F. Holland Day ve Minor White'in geleneğini takip etmektedir. Mapplethorpe, selefi olan fotoğrafçıların yaptığı gibi çıplak erkek bedenini estetik formlara sokarak, cinsel arzu uyandıracak biçimde [fotoğraflamıştır](#). Onlar gibi Mapplethorpe'un fotoğrafları da erkek eşcinselliğinin görünür kılınmasına katkıda bulunmuş ve erotik bir işleve sahip olmuştur. Bununla birlikte John Pultz, Mapplethorpe'un fotoğraflarının aynı zamanda muhafazakâr değerlerin yükselişte olduğu 1980'lerin toplumsal ve politik ortamıyla ilişkisi içinde ele alınması gerektiğini söylemektedir. Pultz'a göre feministler, lezbiyenler ve geylelerin 1970'lerdeki kazanımlarına tepki olarak cinsel özgürlüğün geri çekilmesini amaçlayan muhafazakâr sosyal programların ortaya çıktığı, cinsel "bakış"ın sorunlu hale geldiği bir dönemde Mapplethorpe'un fotoğrafları, sanat ve pornografi arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak bu konudaki tartışmaları beslemiştir (Pultz, 1995, s. 157-158). Bu fotoğraflar gey erkek estetiği, cinsel güç, görme pratikleri, fetişizm, ırk ve cinsellik etrafında kümelenen tartışmalar üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bu dönemde

Mapplethorpe'un özellikle siyah, kaslı ve çıplak erkek bedenlerini gösteren siyah beyaz fotoğrafları tartışmaların odağında yer almıştır. Kültür eleştirmeni Kobena Mercer, 1989 yılında Mapplethorpe'u siyah erkekleri, beyaz erkek bakışının pasif nesnelere olarak temsil ettiği yönünde eleştirmiştir. Ancak, 1995 yılında bu görüşünü değiştiren ve "ırk ve toplumsal cinsiyetin, cinselliğin temsiliyle kesiştiği noktada, farklılıkların kesişme noktalarının ön plana çıktığını" söyleyen Mercer, bunları cinselleştirilmiş şiddetten ziyade rızaya dayalı fantezi performansları olarak ele almaya başlamıştır (aktaran Sturken ve Cartwright, 2018, s. 127-128).

Pultz'un belirttiği Mapplethorpe fotoğrafları, AIDS krizi döneminde erkek eşcinselliğe bir temsil alanı sunmasıyla da ayrı bir öneme sahiptir. Ancak bu dönemde AIDS ve homoerotizmi gündeme getiren tek fotoğrafçı Mapplethorpe değildir (Pultz, 1995, s. 159). AIDS'in resmi temsiline karşı, salgının kendisini ve arkadaşlarını nasıl etkilediğini gösteren fotoğraflar üreten Nan Goldin, AIDS krizine yanıt olarak New Yorklu sanatçıların düzenlediği [Tanıklar: Yok Olmamıza Karşı](#) (*Witnesses: Against Our Vanishing*, Kasım 1989-Ocak 1990) sergisinin küratörlüğünü yapmıştır (Henning, 2015, s. 194). [Nicholas Nixon](#) (1947-), [Rosalind Solomon](#) (1930-) ile *Tanıklar* sergisinde de fotoğrafları sergilenen [Peter Hujar](#) (1934-1987), [David Wojnarowicz](#) (1954-1992) ve [Philip-Lorca diCorcia da](#) (1951-) AIDS'in eşcinsel erkek topluluğu üzerindeki yıkıcı etkilerini belgelemişlerdir. Nixon ve Solomon, Amerika Birleşik Devletleri'nde, AIDS'in harap ettiği eşcinsel bedenin klinik olarak objektif bir görünümünü sunmayı amaçlayan fotoğraflar çekmişlerdir. Wojnarowicz'in fotoğrafları belgesel yaklaşımdan uzaklaşırken, Hujar'ın fotoğrafları erotizm ve belgeleme yaklaşımını birleştirmiştir. Hujar'ın yaklaşımını Mapplethorpe'un yaklaşımıyla karşılaştıran Pultz, Mapplethorpe'un kullandığı türden geleneksel olarak çekici modellerden ziyade, tanınmış eleştirmen, yazar ve sanatçılardan oluşan eşcinsel modelleri çıplak biçimde fotoğraflayarak isimleriyle birlikte sunan Hujar'ın bu kararının politik bir eylem olduğunu söyler. Andres Serrano'nun (1950-) fotoğraflarını da AIDS bağlamında değerlendiren Pultz, kan, idrar, meni gibi beden sıvılarını kullanan Serrano'nun fotoğraflarının AIDS döneminin ikonları haline geldiğini belirtir (Pultz, 1995, s. 159). [Kan ve Meni](#) (*Blood and Semen*, 1990) serisi, kan ve meni karışımının mikroskop altındaki görüntüsüdür. Tyler Shine'in belirttiği gibi, Serrano bedensel sıvı fotoğrafları serisine, ABD'de AIDS krizinin zirvede olduğu ve medyada bedensel sıvılar nedeniyle hayatımızın tehlikede olabileceğine ilişkin haberler yapıldığı bir dönemde başlamıştır. Hayati olmakla birlikte potansiyel olarak öldürücü maddeler içerebilen bedensel sıvıların görünürlüğü Shine'a göre,

AIDS salgını bağlamında cinselliğin yıkıcı yönlerine göndermede bulunmaktadır. “Sağlıklı” ve “enfekte” sınırlar arasında ayırım yapmanın imkânsız olduğu bir durumda tüm sınırların potansiyel olarak tehlikeli kabul edildiğini belirten Shine, bununla birlikte “sağlıklı” veya “enfekte” fark etmeksizin, meninin Hıristiyanlıkta görünür hale geldiğinde iğrenç (*abject*) kabul edildiğini ve böylece Serrano’nun bu iğrenç maddeyi estetikleştirerek onu hem çarpıcı hem de rahatsız edici hale getirdiğini söyler (Shine, 2015, s. 36, 42).

Performatif Oto-portre

“Bu maskenin altındaki de yine bir maske.

Bu maskeleri kaldırmayı hiçbir zaman bırakmayacağım.”^{vii}

Performatif oto-portre, sanatçının fotoğraflamak üzere bedensel bir performans gerçekleştirmesi anlamına gelir. Bu kavram, sanatçının pozundaki performatifliğin altını çizer. Beden, performatif oto-portrede sadece fotoğraflanmak üzere sahnelendiği için fotoğrafı önceleyen bir performanstan söz etmek mümkün değildir (Auslander’dan aktaran Taş, 2013: 115). Bu, elbette klasik anlamda portre ve oto-portrelerden farklı bir üretim pratiğidir. İster resimsel olsun isterse de fotografik, geleneksel olarak portreden beklenen şey, sadece modelin dış görünüşünü betimlemekle kalmayıp, yüzeyin altındakini de göstermesi, onun kişiliğine dair ipuçları barındırmasıdır. Oto-portreler için de benzer bir beklenti vardır; sanatçıların oto-portrelerini inceleyerek o dönem içinde bulunduğu ruh halini, kimliğinin otantik yönlerini analiz etmek sanat tarihi geleneği içinde oldukça yaygındır. Performatif oto-portrede ise yüzeyin altında saklı olduğu varsayılan kimliğe ilişkin bir işaret yoktur, çünkü zaten bedensel olarak canlandırılan farklı kimlikler yüzeyde temsil edilir. Dolayısıyla bu fotoğraflar üzerine düşünürken, klasik oto-portre analizlerine hâkim olan eğilimlerin bir adım ötesine geçerek kimliğe ilişkin derinlerde yatan işaretlerden ziyade performans sırasında sanatçının bedeninin yüzeyine iliştiği işaretler ve bunların anlamları üzerine düşünmemiz gerekir. Çünkü yüzeyi kazıyıp altında “gerçek” bir kimlik aradığımızda yeni bir maskeyle karşılaşırız. Butler’ın söylediği gibi: “Bu tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle *performatiftirler*, yani dışavuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretimlerdir*” (Butler, 2008, s. 224).

Performatif oto-portre, fotoğrafın ilk günlerinden beri var olmakla birlikte, cinsiyete ilişkin kavramları sorgulamak için yirminci yüzyılın ilk yarısında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemin pek çok politik avangart grubu; yeniliği ve kitle iletişimiyle ilişkisi nedeniyle fotoğrafı benimsemiştir. Fransız sürrealist fotoğrafçı, çevirmen, yazar ve siyasi aktivist Claude Cahun (1894-1954), 1910'lardan itibaren cinsiyete ilişkin geleneksel kabullere, ikili cinsiyet ayrımına meydan okumak; kimliğin akışkanlığını vurgulamak için farklı kostüm ve makyajlar içinde androjenliği sergilediği performatif oto-portreler üretmiştir. Androjenlik, Helene Cixous gibi feminist düşünürler için kadın-erkek ikiliğine dayanan cinsiyet rollerinin altını oymak için bir olanak sunar (Taş, 2013: 119). Bu oto-portreler sabit ve istikrarlı bir cinsiyet anlayışına karşı duran, geleneksel cinsiyet normlarını istikrarsızlaştıran nitelikleriyle tedirgin edicidir. Cahun'un çalışmaları yıllar sonra Judith Butler'ın kuramında yankısını bulur. Bu da kimi zaman sanatsal pratiğin teoriyi önelediğini göstermesi açısından önem taşır.

Doğduğu zaman kendisine verilen isim, Lucy Renee Mathilde Schwob olan Cahun, "Maskülen? Feminen? Duruma göre değişir. Cinsiyetsiz (*neuter*) her zaman bana uyan tek cinsiyettir" (aktaran Knafo, 2001, s. 29) diyerek önce Claude Courlis, daha sonra Daniel Douglas adını kullanmaya başlamış ve sonunda Claude Cahun adında karar kılmıştır. Cahun, hem romantik hem yaratıcı alandaki partneri Suzanne Alberte Eugenie Malherbe (1892-1972) (Marcel Moore takma adını kullanıyordu) ile birlikte otuz yıldan fazla süre pek çok ortak çalışma yapmıştır. Cahun'un 1927 tarihli [Antremandayım, Öpme Beni](#) (*I am in Training, Don't Kiss Me*) oto-portresi yirminci yüzyılın en fazla çoğaltılan ve taklit edilen queer ikonlarından biridir. Dikkatle oluşturulmuş bu oto-portrede Cahun, izleyiciye gözünü dikmiş, bacak bacak üstüne atmış vaziyette bir sandalyeye oturur. Üzerine halterci kıyafetine benzeyen uzun kollu bir kostüm giymiştir. Bu kostüme çizilen meme uçları, Cahun'un göğüslerinin çıplak olduğu izlenimi uyandırır. Yüzünde, feminen olmaya atfedilen niteliklerin altını çizen abartılı bir makyaj vardır. Üzerindeki maskülen yan anlamlara sahip kostüm ile feminen makyajın abartılı hali ve bunların zıtlığı, izleyicinin onu kadın veya erkek olarak tanımlamasına engel olur. Kostümün göğüs kısmında yer alan "Antrenmandayım, Öpme Beni" yazısı kafa karıştırıcıdır, çünkü koyu renk rujla boyanmış dudaklar bunun tersini ima etmektedir. Cahun bu fotoğrafta izleyicinin karşısına kadın ya da erkek olarak değil, androjen bir özne olarak çıkmıştır. Üstelik kostüm ve makyaj ile bedensel duruşun abartılı hali cinsiyetin bir performans olduğunun altını çizmektedir (Higgins, 2015, s. 249).

Cahun'un çalışmaları 1970 sonrası dönemin postmodern stratejileri içinden çalışan Urs Lüthi (1947-), Cindy Sherman (1954-), Del LaGrace Volcano (1957-), Yasumasa Morimura (1951-) gibi sanatçıların işleriyle bağlantılıdır. İkili toplumsal cinsiyet kategorilerini eleştiren İsviçreli sanatçı Urs Lüthi, özellikle 1970'li yıllardaki ilk dönem oto-portrelerinde, "kılık değiştirme" yoluyla sabit bir öznenin imkânsızlığını ima eder. Yirmi fotoğraftan oluşan [The Numbergirl](#) (1973) serisinde elinde küçük siyah beyaz bir oto-portresini tutarak kendi çıplak bedeninin siyah beyaz fotoğraflarını çeker ve bunları büyük boyutlarda sergiler (Feld, 2006, s. 974). Bu serideki fotoğraflar çekim tekniği, aydınlatma ve mekân açısından birbirinin tekrarı gibi görünse de Lüthi'yi her bir fotoğrafta farklı bir kimliğe bürünmüş olarak görürüz. 9 fotoğraftan oluşan [Just another Story about Leaving](#) (1974) başlıklı fotoğraf serisinde de cinsiyeti giderek değişen bir karakter söz konusudur.

Cinsiyete ilişkin kültürel mitler ve basmakalıp yargılar üzerinde duran [Cindy Sherman](#) da kimliğin sabit değil, çoklu ve akışkan olduğunu açığa vurmaya çalışır. *İsimsiz Film Kareleri* (*Untitled Film Stills*, 1977-1980) ve *Tarih Portreleri* (*History Portraits*, 1989-1990) serileri cinsiyete ilişkin basmakalıp yargılara yönelik en yıkıcı çalışmalarıdır. *İsimsiz Film Kareleri*'nde klasik Hollywood anlatılarında kadının eril bakışın nesnesi olarak temsiline eleştiri getirmek için kendi bedenini farklı makyajlar, kostümler ve pozlar içinde fotoğraflamıştır. Her serisinde ve bu serilerin içindeki her fotoğrafta farklı bir kimliğe bürünen Sherman, kendi bedenini boş bir tuval olarak, model olarak, "herhangi bir kadın" olarak kullanmaktadır (Leowenberg'den aktaran Taş, 2013, s. 120). Sherman, *Tarih Portreleri*'nde sanat tarihinden çeşitli portreleri kendine mal eder. Bu seri içinde özellikle [İsimsiz #224](#) (*Untitled #224*, 1990) çalışmasına kimliğin akışkanlığı bağlamında değinmemiz gerekir. Bu çalışmada Sherman, Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571-1610) oto-portresi *Genç Hasta Baküs'ü* (*Young Sick Bacchus*, 1593 civarı) kendi bedeninde yeniden canlandırmıştır. Erotik kadın resimlerindeki standart formülleri uygulayarak homoerotik arzu içeren resimler üreten Cravaggio'nun resimleri dönemin katı cinsiyet geleneklerinin karşısında yer alır (Mann, 2004, s. 589). Cinsiyetin akışkanlığını bünyesinde barındıran Şarap tanrısı olan Baküs, Cravaggio'nun bu yaklaşımı için ideal bir figürdür. *İsimsiz #224* fotoğrafında ise Sherman'ın üzerindeki kostüm, başındaki yapraklar, elinde tuttuğu üzüm ve verdiği poz Caravaggio'nun Baküs'ünü yankılar. Sherman her ne kadar sahneyi birebir yeniden canlandırmış olsa da fotoğraftaki makyaj ve aksesuarlarla bilinçli bir şekilde bunun bir kılık değiştirme olduğunun altını çizer. Feminin bir şarap tanrısı

rolündeki bir erkek sanatçıyı, kendi kadın bedeninde yeniden canlandırarak sabit, ikili cinsiyet normlarını istikrarsızlaştırır.

[Del LaGrace Volcano](#) ise, polimorfik kimliğiyle oldukça kışkırtıcı queer fotoğraflar üretmektedir. Oto-portre dışında bar ve kulüplerdeki gösterileri, *drag king* yarışmalarını ve queer topluluğun diğer etkinliklerini fotoğraflayan Volcano cinsiyetin istikrarını ve doğallığını sorgular. Volcano, ayrıca rol yapma ve çapraz giyinmeyi içeren S/M görüntüleri de dâhil olmak üzere *queer erotica* üreterek pornografi karşıtı feminist yaklaşıma meydan okur (Henning, 2015, s. 208). Oto-portrelerinde ise toplumsal cinsiyet performansını, özellikle lezbiyenlerin maskülenlik performansını sorgular. İnterseks olarak doğan Volcano, hayatının ilk otuz yedi yılını kadın olarak yaşadıktan sonra bundan vazgeçerek iki cinsiyeti birden yaşamaya girişir ve oto-portre tarzındaki fotoğraflarında bu ikilik üzerinde durarak farklı personalarını açığa vurur (Wilton, 2004, s. 795-798). Lord, Volcano'nun, "queer topluluğu içinde transeksüel eski bir lezbiyen olarak ya da performatif bir *drag king* olarak değil, çok cinsiyetli bir hibrit" (*multigendered hybrid*) olarak, birden çok cinsiyeti aynı bedende barındıran bir görünürlük peşinde koştuğunu söyler. *Genç Herm Olarak Sanatçı (The Artist as a Young Herm, 2004)* başlıklı oto-portresinde, pek çok göstereni bir arada kullanan Volcano'nun yüzündeki makyaj ilk bakışta dikkati çeker. Gözlerinin birinde makyajla oluşturulmuş büyük kirpik, dudaklarındaki ruj, bıyık, şakaklardan açılmış saçlar, klasik bir androjenlik işareti olan melon şapka karmaşık bir cinsiyet temsili olarak karşımızda durur (Lord, 2019, s. 41). *Gerard Rancinan ile Oto-portre İşbirliği I (Self-Portrait Collaboration with Gerard Rancinan I, 2004)* başlığını taşıyan ünlü oto-portresinde ise kadın eteği giyerken erkeksi bir poz vermiştir. Bu fotoğrafta Volcano, dudağında kırmızı ruj, bıyık ve top sakalla karşımıza çıkar; bedeninin alt kısmına baktığımızda etek giymiş ve çıplak ayaklarıyla parmaklarının üstünde yükselmiş bir kadın figürü gibi görünür. Bedeninin üst kısmı çıplaktır ve ellerini yumruk yaparak kollarını havaya kaldırmış, kaslarıyla şov yapan vücut geliştiren bir erkeği performe etmektedir. Erkeklik ve kadınlığın ayrı ayrı değil, bir arada performe edilebileceğini gösteren bu fotoğraf normal ile anormalin sınırlarını yıpratır ve iki cinsiyetin geçişliliğine dikkat çeker. Daha yakın tarihli *Herm Beden (Herm Body)* ve *benler*ARASI (INTER*me)* serisi siyah beyaz polaroid fotoğraflardan oluşmaktadır. Eliza Steinbock'a göre, bu fotoğraflar, Volcano'nun kullandığı hormonlar, aldığı kilolar ve ilerleyen yaşı nedeniyle değişmiş vücuduyla kamera karşısında olmaktan duyduğu endişeyi dışa vurur. *Herm Beden* başlığı, fotoğrafın öznesinin cismaniliğine dikkat çeker ve onu bir *herm*^{viii} olarak kabul etmemiz gerektiği konusunda ısrar eder. *Herm*, Volcano'nun interseks tarihini

isimlendirmek ve trans bedenselliği talep etmek için kullandığı bir terimdir (Steinbock, 2014, s. 539-540). *Kutudaki Herm* (*Herm in a Box*, Örebro, 2011) ve *İçimdeki Canavar* (*The Monster Inside Me, Self Portrait*, 2011) fotoğraflarında, zeminde yer alan numaralandırılmış ızgaralarla on dokuzuncu yüzyıl ırkçı antropoloji yaklaşımının ve tıbbi fotoğrafın görsel kodlarını tekrarlar. Bu ızgaralar “bilimsel” fotoğrafın ölçme ve kataloglama pratiğine; insan bedenini cinsiyetlendiren, ırklara göre ayıran ve “sapmaları” kaydetmek için kullanılan tıbbi ve bilimsel fotoğrafçılık geleneğine açık bir biçimde atıf yapmaktadır (Steinbock, 2014, s. 544). Volcano on dokuzuncu yüzyıldan bu yana görsel kültür içinde tıbbi bir sapma olarak işaretlenmiş biçimde yer bulan interseks beden için, tıbbi fotoğrafın kodlarını ironik biçimde kendine mal ederken kendi interseks bedenini grotesk biçimde fotoğrafın merkezine yerleştirerek bir görünürlük talep etmektedir. Aynı zamanda tıbbi bakışın yerine öznenin kendi bakışını geçirir ve bir anlamda “Ben senin benim bedenimi nasıl gördüğünü görüyorum” der. Bir başkasının bedenini nesneleştirmekten ziyade kendi bedenini merkeze yerleştirerek onu bir özne olarak sahneler.

Benzer bir yaklaşım Yasumasa Morimura'nın fotoğraflarında da karşımıza çıkar. Ancak yirminci yüzyıl sonunun en kışkırtıcı sanatçılarından biri olan Morimura, Volcano'dan farklı olarak sanat tarihinde yer bulmuş kadın portrelerini, ünlü şarkıcıları, film yıldızlarını kendine mal etmiş, kendi bedeninde yeniden canlandırarak fotoğraflamıştır. Morimura'nın en bilinen çalışmalarından biri, Marcel Duchamp'ın kadın alter-egosu Rose Selavy'yi performe ettiği ünlü portresini (1921) kendine mal ettiği [çalışmasıdır](#). Lord'un belirttiği gibi “Morimura orijinal Rose'un pozunda olduğu gibi hem bir çift kadın elini hem de kendi koyu renkli ellerini fotoğrafa dâhil ederek, *drag*'in basit bir cinsiyet dönüşümü olduğu, Rose/eros'un cinsiyetler arasındaki arzuyu temsil ettiği ve beyazlığın da işaretlenmemiş bir ırksal kategori olduğu inancının altını oyar” (Lord ve Meyer, 2019, s. 159). Morimura genellikle Sherman'la karşılaştırılır. [Küçük Kız Kardeşime: Cindy Sherman İçin](#) (1998, *To My Little Sister For Cindy Sherman*) fotoğrafı, Sherman'ın [İsimsiz #96](#) (*Untitled #96*, 1981) fotoğrafına atıfta bulunur ve onun, üzerindeki etkisini kabul eder. Bu fotoğrafta Morimura, tıpkı Sherman'ın Bacchus'ta yaptığı gibi Sherman'ın canlandığı bir kadın karakteri kendi erkek bedeninde canlandırır. Bununla birlikte iki sanatçı arasında çeşitli farklar da bulunur. Bunların en önemlisi Morimura'nun fotoğraflarında kılığına girdiği Batılı ünlülerden etnik olarak farklı olmasıdır. Bu nedenle onun çalışmaları Dan Friedman'a göre (2006, s. 1081) çağdaş yaşamın kültürel sömürgecilik ve ırkçı klişeleştirme gibi yönlerine atıfta bulunur.

Odağımızı cinsiyet kimliğinden ırksal kimliğe çevirdiğimizde, yukarıda söz edilen sanatçılar gibi performatif oto-portrelerinde kendilerine odaklanmakla birlikte ırk ve cinsiyetin kesişimini daha net bir şekilde izleyeceğimiz [Samuel Fosso](#) (1962-), [Laura Aguilar](#) (1959-2018), [Lyle Ashton Harris](#) (1965-) gibi sanatçılardan söz etmemiz gerekir. Fosso, 1975'te Orta Afrika Cumhuriyeti'nin en büyük şehirlerinden biri olan Bangui'de ilk stüdyosunu açtıktan sonra gündüzleri vesikalık fotoğraf, düğün fotoğrafı gibi ticari işler yaparken geceleri farklı kostümler giyerek, farklı kimliklere bürünerek ve performans yaparak kendi benliğini araştırdığı çalışmalar yapmaya başlamıştır (Iduma, 2014). Fosso, rock yıldızları ve 1970'lerin züppelerini taklit ettiği siyah beyaz oto-portrelerinde androjenliği, yakışıklı ve seksi bir genç erkek personasını sergilemektedir. İlk dönem fotoğraflarının kimisinde elinde beyaz eldivenle ya da üzerinde sadece beyaz bir atlet ve sliple gördüğümüz Fosso, ilk dönemine ait başka bir seride stüdyoda çektiği oto-portrelerinde siyah beyaz dama tahtasına benzer bir zemin üzerinde ve arka planda düz ya da desenli kumaş bir perde önünde poz verir (Moore, 2006, s. 548). Fosso bu fotoğrafların her birinde farklı kıyafetler giymiştir, bazılarında platform topuklu çizmeler vardır. Ancak bu fotoğraflar 1990'lı yıllara kadar dünyada tanınmaz. Aslında Cindy Sherman'la aynı dönemde üretimde bulunmasına rağmen, uzun süre tanınmamasını sanat dünyasının Batı merkezli olmasıyla ilişkilendirebiliriz. 40 yılı aşkın süredir farklı kostümler içinde teatral biçimde poz verdiği performatif oto-portrelerinde cinsiyet kodlarını eğip bükmeye devam eden Fosso'nun siyah bedeni aynı zamanda kimliklerin kesişimselliğine dikkat çekmektedir. 1997 yılında Paris'teki çok katlı mağaza Tati için oluşturduğu fotoğraf serisinde rock yıldızlarından burjuva kadınına kadar pek çok farklı kimliğe bürünen Fosso, bu serinin "ırk ayrımcılığı ve kölelik hakkında bir söylem" olduğunu ve bir "bağımsızlık ve özgürlük talebi" olduğunu söylemiştir. Fosso, kendi fotoğraflarında sahnelediği bedenin bir özne ya da nesneden ziyade bir insan olduğunu söyler: "Bedenimi bu figürle ilişkilendiriyorum, çünkü onun tarihini tercüme etmek istiyorum. Bedenimi daima başka öznelere bağlı, yeniden üretme sürecinde olduğum kişilere bağlı bir insan olarak görüyorum" (Chatap ve Fosso, 2017). Fosso'nun fotoğraflarındaki teatral tavır kuşkusuz Sherman'ın fotoğraflarını hatırlatır. Bununla birlikte iki sanatçının benzer dönemlerde ürettikleri işleri karşılaştırdığımızda, sanatçıların içinde yaşadıkları kültür, atanmış cinsiyetleri, cinsel yönelimleri ve cinsiyet kimlikleriyle bağlantılı öznel deneyimlerinin izlerinin çalışmalarına kaçınılmaz olarak düştüğünü görürüz. Amerikalı bir sanatçı olan Sherman özellikle *İsimsiz Film Kareleri* serisinde Hollywood filmlerindeki kadın temsillerini kendine mal ederek bakışın görsel politikasına odaklanır ve

femeninliğe ilişkin toplumsal normları eleştirirken, Fosso, siyah ve erkek bedenine iliştiirdiği kadın kıyafetleri, makyaj ve feminen tavırlarla, feminenliğin kadın bedenine sabitlenemeyeceğinin altını çizer; androjen bir kimlik ortaya koyar. Fosso'nun fotoğraflarında siyah, erkek, androjen, Batılı-olmayan kimlikleri kesişmektedir. Ancak her ikisinin de feminenliğin bir maske olduğunun altını çizer.

Laura Aguilar'ın 1990'ların ortalarından itibaren doğada çıplak fotoğraflarından oluşan serilerinde de kimliklerin kesişimselliğine ilişkin bir duruşla karşılaşırız. 1996 tarihli ilk seri olan [Nature Self-Portrait](#)'i 1999'da [Stillness](#) ve [Motion](#), 2000 yılında *Center* takip etmiştir. Bu siyah beyaz serilerin ardından 2006'da renkli fotoğraflardan oluşan *Grounded* serisini üretmiştir. Aguilar bu serilerde yer alan fotoğraflarda, fotoğraf tarihinde erkek egemen bir tür olan manzara fotoğrafçılığının kodlarını kullanırken bu fotoğraflarda hiçbir zaman yer bulamayan bir şeyi, kendi büyük, kadın, lezbiyen, kahverengi Chicano bedenini fotoğrafın merkezine yerleştirerek ırkçılık ve cinsiyetçiliğe eleştiri getirmiştir. Geleneksel manzara fotoğrafı, daha önce belirtildiği gibi erkek egemen bir geleneğe işaret eder. Zihin/beden ve kültür/doğa ikiliği içinden erkekler yüzyıllardır zihin ve kültürle tanımlanırken kadınlar bedenleri ile tanımlanmış ve doğa ile eş tutulmuşlardır. Zihin sahibi; görerek bilme ve hâkimiyet kurma yetkesine sahip olan eril özne manzara fotoğrafında coğrafyaya/uzama/doğaya sahip olmakta, onu tanımlamakla kalmayıp kontrolü altına almaktadır. İşte Aguilar, bu anlayışa dayalı geleneksel manzara fotoğrafının içine yerleştirir bedenini. Bu yolla, zihnin karşısına yerleştirilen bedeni ve kültür karşısına yerleştirilen doğayı sahiplenir; öznelliğin bedensel olarak inşa edildiğini göstererek Kartezyen öznenin bedeni ve doğayı nesneye indirgeyen bakışına karşı çıkar.

Aguilar'ın bu fotoğrafları aynı zamanda Los Angeles'taki "Chicano ve gey topluluklarının olumlu tasvirlerini sarsar" (Lord ve Meyer, 2019, s. 189). Kimliklerin kesişimselliğini kabul etmek zaten olumlu temsiller yerine bu kesişimselliğin altını çizen temsillerin öne çıkmasını sağlar. Aguilar'ın görsel alandaki müdahalesinin Kimberlé Crenshaw'ın 1989 tarihli makalesini yankıladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Crenshaw bu makalesinde ırk, sınıf, cinsiyet, din gibi kimliğin farklı yönlerinin birbiriyle ilişkisini açıklamak için "kesişimsellik" (*intersectionality*)^{ix} kavramını kullanır ve bunların birbirinden ayrı düşünölemeyeceğini söyler. Stuart Hall de, hepimizin çoklu toplumsal kimliğin birleşiminden oluştuğumuzu söyler: "Yani, bizler farklı kategoriler yoluyla, farklı karşıtlıklarla karmaşık bir biçimde inşa edilirdiz ve bunlar bizi toplumsal açıdan marjinalliğin ve tabi olmanın çoklu konumlarına yerleştirme etkisine sahip olabilir, ancak yine de üzerimizde tam olarak aynı şekilde etkide bulunmazlar" (Hall, 1998, s.

82).^x Buradan hareketle Aguilar'ın teorisyenlerin kimliğe ilişkin bu yaklaşımlarını fotografik olarak ifade ettiğini; kimliğin, tek bir yönüne işaret etmekten ziyade, kimliğin lezbiyen, Latin ve şişman olmanın kesişiminde oluştuğunun altını çizdiğini söyleyebiliriz.

Benzer şekilde Lyle Ashton Harris'in siyah bedeninde canlandırdığı abartılı kadın performansı da cinsiyet kimliğini ve ırksal kimliği birlikte ele alır. Bununla birlikte maskülen siyah erkek mitine de meydan okur. Billie Holiday'i canlandırdığı *Billie* (2002) serisinde, siyah kadın ikonunu kendine mal ederken geçmişle de bir diyaloga girer. Harris'in, *iyi Hayat* (*The Good Life*) serisinin bir parçası olan aile portresi formundaki *Çocuk* (*The Child*, 1994) fotoğrafında heykel sanatçısı Renée Cox "baba" olarak poz verirken, Harris kucağında çocuğuyla "anne" olarak poz vermiştir. Amelia Jones (2002), Harris'in *Çocuk* fotoğrafı ve *İnşaaalar#12* (*Constructs#12*, 1987-1988) fotoğrafının eril ve dişillliği aştığını, farklı kıyafetler, makyaj ve poz yoluyla bedenin ve yüzün cinselleştirilerek ya da dişilleştirilerek belirli tür bir bakışı talep ettiğini söyler. Jones'a göre Harris, "bedensel farkın abartılı performansı yoluyla, tamamen bedenleşmiş bir öznenin arzuları üzerine kurulu olan bir bakış talep ederek," seyircinin "normatifliğini öteki olarak kurar" (Jones, 2002, s. 965-967).^{xi}

Sonuç

Fotoğrafta queer pratikler ve yaklaşımları ne tür başlıklar altında ele alabileceğimize ilişkin bir sınıflandırma yapmayı amaçlayan bu çalışmada pek çok farklı pratik ve yaklaşımın olduğu tespit edilmiştir. Bu makalede görünürlük ve tanınma politikası bağlamında queer bir arşiv inşa etmeye; belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar bağlamında üretimde bulunmaya; performatif oto-portreler yoluyla kimliğin akışkanlığının altını çizmeye ve bakışın cinsel politikasını gündeme getirmeye yönelik yaklaşımlar sırasıyla "arşivi sahiplenmek", "belgesel ve portre fotoğrafında yeni yaklaşımlar", "performatif oto-portre" başlıkları altında ele alınmaya çalışılmıştır. Farklı pratik ve yaklaşımlar içerse de bu başlıklar altında ele alınan örneklerin tamamının arzu, haz, cinselliğe ilişkin performanslar bağlamında bedene odaklandığı görülmektedir. Arşiv çalışması yapan sanatçı ve sanat tarihi uzmanları fotoğrafta beden temsilini temel olarak on dokuzuncu yüzyıldan itibaren eşcinsel arzu ve ikili cinsiyet kavrayışını istikrarsızlaştıran *drag queen* ile *cross dressing* performansları odağında ele almışlardır. Fotoğraf tarihindeki queer yaklaşım ve pratikler günümüz sanatçılarına ilham vermeye devam ederken, arşiv çalışmaları fotoğraf tarihinde üzeri örtülen yaklaşımların gün yüzüne

çıkarılması, görünürlük ve tanınma açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle 1970'lerden itibaren görünürlük ve tanınma politikası queer pratikler için merkezi öneme sahip olmaya başlamıştır. Bu yıllardan itibaren LGBT mücadelesinin içinde yer alan fotoğrafçılar, belgesel fotoğraf ve portre fotoğrafında yükselmeye başlayan yeni yaklaşımları benimsemiş ve onların şekillenmesinde büyük etki sahibi olmuştur. Daha önce belgesel fotoğraf ve portre fotoğrafında tek tük örneklerini gördüğümüz LGBT bireylere ilişkin çalışmalar, bu dönemde portfolyo konusu olmaya başlamış, gerek gündelik yaşama odaklanan günlük tarzındaki fotoğraf çalışmalarında gerekse eşcinsel arzuyu temel alan erotik fotoğraflarda bedensel bir görünürlük talep edilmeye başlanmıştır. 1980'li ve 1990'lı yıllarda ise LGBT topluluğunu tehdit eden AIDS kriziyle birlikte HIV pozitif olan bedeni damgalayan görsel politikalar karşısında bir direniş stratejisi olarak bu bedeni merkeze alan ya da homoerotizmi yücelten fotoğraflar öne çıkmıştır.

Makalede queer pratik ve yaklaşımlar bağlamında özellikle önemli olduğu düşünüldüğü için performatif oto-portrelere daha fazla yer ayrılmıştır. Performatif oto-portreler, cinsiyetin bir performans olduğunun altını çizmeleri ve kimliğin akışkanlığına işaret etmeleri açısından özel bir öneme sahiptir. Performatif oto-portre, yirminci yüzyıl başında, cinsiyete ilişkin ikili ayrımları alt üst eden fotografik bir pratik olmakla birlikte daha yakın zamanda üretilen işlerde sadece cinsiyet kimliğine değil, ırk, etnik köken gibi kimliğin farklı yönlerinin cinsiyet kimliği ile kesişimselliğine daha fazla dikkat yöneltildiği görülmektedir. Performatif oto-portrelerde öne çıkan diğer bir teknik kendine mal etmedir. Kod dönüştürme yoluyla queer teriminin kendine mal edilmesi pratiğinde olduğu gibi görüntüler de kendine mal etmenin konusu olabilmektedir. Görüntüler söz konusu olduğunda queer için kendine mal etme, geçmiş sanatçılarla pozitif bir diyalog kurmak; popüler imgeleri queer'leştirmek; popüler veya bilimsel ya da sanat tarihinden cinsiyetçi ve/veya ırkçı imgeleri eleştirmek için kullanılan bir stratejidir. Klasik, erkek egemen manzara fotoğrafının görsel kodlarını kendine mal eden Laura Aguilar'ın fotoğraflarında olduğu gibi sanatçılar sadece imgeleri değil estetik kodları da kendilerine mal ederler. Ayrıca queer fotoğraf pratikleri içinde kendine mal etmenin, Emily Roysdon örneğinde olduğu gibi, sadece orijinal imgeyi eleştirmek için değil, yüceltmek için de kullanılan bir strateji olduğu görülmektedir.

Başta da söylendiği gibi bu makalenin amacı on yıllardır sürmekte olan LGBT mücadelesini queer başlığı altında eritmek ve katı bir çerçeve çizmekten ziyade bu alandaki farklı yaklaşım ve pratiklere ilişkin bir harita çıkarmaktır. Böyle bir girişim elbette çeşitli

yönlerden sakıncalar içermektedir. Örneğin makalede ele alınan fotoğrafların bir kısmının, kimlik siyaseti bağlamında üretildiği için queerle bağdaşmayacağı iddia edebilir. Bununla birlikte böyle geniş kapsamlı bir çalışmanın belirli pratikler, sanatçılar, üretimler üzerinde yeterince derinleşmesinin ya da alanda üretimde bulunan tüm fotoğrafçıları kapsamasının imkânı bulunmamaktadır. Ancak bu makale gelecekte gerçekleşecek daha kapsamlı tartışmalar için bir başlangıç noktası olarak düşünülebilir. Nitekim bu makalede kullanılan kesişimsellik, kendine mal etme gibi kavramlar ve pratikler birden fazla başlığın altındaki işleri ortak kesen niteliğe sahiptir. Kesişimsellik kavramı hem belgesel ve portre fotoğraflarında hem performatif oto-portrelerde karşımıza çıkarken, kendine mal etme pratiği hem arşiv başlığı altında ele alınan fotoğraflar hem de performatif oto-portreler için oldukça önemlidir. Dolayısıyla belirli kavramları ya da pratikleri odağa alarak yapılacak çalışmaların bu alandaki literatürün gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

ORCID ID

TUĞBA TAŞ



<https://orcid.org/0000-0003-0948-1683>

Declaration of Conflicting Interests

The author declared that there were no conflicts of interest with respect to the authorship or the publication of this article.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar bu makalenin yazarlık veya yayımlanmasına ilişkin olarak hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

KAYNAKÇA

Albrecht, D. ve Vider, S. (2016). *Gay Gotham: Art and Underground Culture in New York*. New York: Skira Rizzoli.

Biren, J. E. (1979). *Eye to Eye: Portrait of Lesbians*. Washington, D.C.: Glad Hag Books.

Biren, J. E. (1987). *Making a Way: Lesbians Out Front*. Washington, D.C.: Glad Hag Books.

Biren, J. E. (2017). What Makes Contemporary Photography Feminist and Queer? konuşması içinde. The Museum of Modern Art. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=KXrNrzk0zE> Erişim tarihi: 14.05.2020.

Barlow, C. (2017). *Queer British Art 1867-1967*. Londra: Tate Publishing.

- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Ertür, B.). İstanbul: Metis.
- Carson, F. (2001). Feminist Debate and Fine Art Practices, *Feminist Visual Culture* içinde (25-35). Carson, F. Ve Pawaczowska C. (ed.), New York: Routledge.
- Chatap, Y. ve Fosso, S. (2017). The Lives of Samuel Fosso. *Aperture*. Erişim adresi: <https://aperture.org/editorial/lives-samuel-fosso/> Erişim tarihi: 21.01.2021.
- Chester, Mark I. (2015). *City of Wounded Boys and Sexual Warriors*. San Francisco, California: Blurb.
- Cingöz, Y. ve Gürsu, E. (Yay. Haz.). (2013). *90'larda Lubunya Olmak*. İzmir: Siyah Pembe Üçgen.
- Collings, P. H. (2015). Intersectionality's Definitional Dilemmas. *Annual Review of Sociology*, 41, 1-20.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167.
- Dunne, C. (2016). The Transgender Women Activists of Color in Andrea Bowers's Iconic Photos. *Hyperallergic*. Erişim adresi: <https://hyperallergic.com/281517/the-transgender-women-activists-of-color-in-andrea-bowers-ss-iconic-photos/> Erişim tarihi: 16.01.2021.
- Edenborg, E. (2020). Visibility in Global Queer Politics, *The Oxford Handbook of Global LGBT and Sexual Diversity Politics* içinde (349-364). Bosia, M.J vd. (ed.), New York: Oxford University Press.
- Feld, H. (2006). Urs Lüthi, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (973-976). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Friedman, D. (2006). Yasumasa Morimura, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (1080-1084). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Getsy, D. J. (ed.) (2016). *Queer (Whitechapel: Document of Contemporary Art)*. Londra: MIT Press.
- Guggenheim (t.y.). "Catherine Opie." Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/9364> Erişim tarihi: 05.05.2020
- Gupta, S. (t.y.). Lovers: Ten Years On. Erişim adresi: <https://www.sunilgupta.net/lovers-ten-years-on.html> Erişim tarihi: 20.01.2021

- Gupta, S. (t.y.). "Pretended" Family Relationships. Erişim adresi: <https://www.sunilgupta.net/pretended-family-relationships.html> Erişim tarihi: 20.01.2021
- Gupta, S. (2020). *LOVERS: Ten Years on*. Londra: Stanley/Barker.
- Gürsu, E. (Yay. Haz.). (2013). *80'larda Lubunya Olmak*. İzmir: Siyah Pembe Üçgen.
- Hall, S. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler. *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* içinde (63-96). King, A. D. (der.), Seçkin, G. Ve Yolsal, Ü. H. (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hammers, C. J. (2004). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. California: Cleis Press.
- Henning, M. (2015). The Subject as Object: Photography and the Human Body, *Photography: A Critical Introduction* içinde (189-230). Wells, L. (ed.), Londra ve New York: Routledge.
- Higgins, J. (2015). Oto-portre (Antremadayım, Öpme Beni), 1927, *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde (248-249). Hacking, J. (ed.), Bozkurt, A. (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jagose, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş*. Toprak, A. (çev.), İstanbul: Notabene.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture* No. 2 içinde (3-23). Foster, H. (ed.), Washington: Bay Press.
- Jones, A. (2002). The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Signs*, 27(4), 947-978.
- Kaczorowski, C. (2004). Censorship in the Arts, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* içinde (401-417). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- KaosGL (2021). Kırta Kırta Geliyoruz. 05.01.2021. Erişim adresi: <https://kaosgl.org/haber/34-kirita-kirita-geliyoruz-34> Erişim tarihi: 12.01.2021.
- Knafo, D. (2001). Claude Cahun: The Third Sex. *Studies in Gender and Sexuality*, 2(1), 29-61.
- Lockard, R. A. (2004). Minor White, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, içinde (1616-1631). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- Lord, C. ve Meyer, R. (2019). *Art and Queer Culture*. Londra ve New York: Phaidon.
- Lord, C. (2019). Survey: Inside the Body Politic: 1980-Present, *Art and Queer Culture* içinde (27-46). Lord, C. ve Meyer, R. (ed.), Londra ve New York: Phaidon.
- LTTR (t.y.). About: Dedicated to Sustainable Change, Queer Pleasure, and Critical Productivity. Erişim adresi: <https://www.lttr.org/about-lttr> Erişim tarihi: 22.01.2021.
- Manatakis, L. (2018). Tracing the Fearless, Secret History of Cross-dressing. *Dazed*. 23.02.2018. Erişim adresi: <https://www.dazeddigital.com/art->

- photography/article/39155/1/undercover-secret-history-of-cross-dressers-sebastien-lifshitz-london Erişim tarihi: 16.10.2020.
- Mann, R. G. (2004). European Art: Baroque, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* içinde (586-602). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- Meyer, R. (2002). *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (Ideologies of Desire)*. New York: Oxford University Press.
- Meyer, R. (2015). Queer Photography?" *Aperture*, 218, 28-29.
- Meyer, R. (2019a). Inverted Histories: 1885-1979, *Art and Queer Culture* içinde (15-27). Lord, C. ve Meyer, R. (ed.), Londra ve New York: Phaidon.
- Meyer, Richard (2019b). Preface, *Art and Queer Culture* içinde (7-10). Lord, C. ve Meyer, R. (ed.), Londra ve New York: Phaidon.
- Mitchell, W. J. T. (2002a). Introduction. *Power and Landscape* içinde (1-4). Mitchell W. J. T (ed.), Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2002b). Imperial Landscape. *Power and Landscape* içinde (5-34). Mitchell W. J. T (ed.), Chicago: University of Chicago Press.
- Moore, A. (2006). Samuel Fosso, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (547-550). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Muholi, Z. ve Willis, D. (2015). Zanele Muholi, Faces and Phases: Conversation with Deborah Willis. *Aperture*, 218, 59-64.
- Nini, H. ve Treadwell, N. (2020). *Loving: A Photographic History of Men in Love 1850s-1950s*. Milano: Five Continents Editions.
- Iduma, E. (2014). The Self-Portraits of Samuel Fosso. *Guernica*. Erişim adresi: <https://www.guernicamag.com/the-self-portraits-of-samuel-fosso/> Erişim tarihi: 20.01.2021
- Opie, C. (2015). Queer Photography? *Aperture*, 218, 30-31.
- Pilcher, A. (2017). *A Queer Little History of Art*. Londra: Tate Publishing.
- Pultz, J. (1995). *Photography and the Body*. Londra: The Everyman Art Library.
- Roysdon, E. (2002). Untitled (David Wojnarowicz Project). *LTTR*, Lesbians to the Rescue, Erişim adresi: <https://www.lttr.org/journal/1> Erişim tarihi: 22.01.2021.
- Schwartz, H. (2006). Nan Goldin, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* içinde (621-624). Warren, L. (ed.), New York: Routledge.
- Shaw, J. L. (2013). *Reading Claude Cahun's Disavowals*. Londra ve New York: Routledge.

- Shine, T. (2015). The Bodily Photography of Andres Serrano. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 4(1), 24-43. DOI 10.5195/contemp.2015.141
- Soydan, Serdar (2018). Kayıp Ailemin İzinde, Bir Lubunya Arşivi'nin Öyküsü. *Arşivden Sonra?* Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=gXXZuzW3DZM> Erişim Tarihi: 16.01.2021.
- Steinbock, E. (2014). Generative Negatives: Del LaGrace Volcano's Herm Body Photographs. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(4), 539-551.
- Sturken, M. ve Cartwright, L. (2018). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
- Taş, T. (2013). *Türkiye'de Feminist Görsel Kültür ve Beden Sanatı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tate (2017). *Queer British Art 1861-1967*, Large Print Guide. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/queer-british-art-1861-1967> Erişim tarihi: 13.05.2020.
- Van Straaten, E. ve Anthonissen, A. (2019). *Queer!?: Beeldende kunst in Europa/Visual Arts in Europe*. Zwolle: Waanders & de Kunst Publishers.
- Wellcome Collection (t.y.). Ronnie Stewart in Drag for 'Soldiers in Skirts'. Photograph, 1947. Erişim adresi: <https://wellcomecollection.org/works/svg5zjwz>
- Wells, L. (2015). On and Beyond the White Walls: Photography as Art, *Photography: A Critical Introduction* içinde (289-355). Wells, L. (ed.), Londra ve New York: Routledge.
- Whittier, N. (2017). Identity Politics, Consciousness-Raising, and Visibility Politics, *The Oxford Handbook of U.S. Women's Social Movement Activism* içinde (376-397). McCammon, H.J. vd. (ed.), New York: Oxford University Press.
- Wilton, T. (2004). Tee Corinne. Della Grace, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* içinde (474-479, 795-798). Summers, C. J. (ed.), California: Cleis Press.
- Rice, S. (1999). Inverted Odysseys, *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* içinde (3-27). Rice, S. (ed.), Cambridge ve Londra: The MIT Press.
- Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2016). Giriş: *Queer Tahayyül*, *Queer Tahayyül* içinde (17-25). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sonnotlar

ⁱ Kod dönüştürme, toplumsal hareketlerin hegemonik metinleri veya bir zamanlar aşağılayıcı terimleri kendine mal ederek güçlendirici yollarla yeniden kullandığı sürece işaret eder (Sturken ve Cartwright, 2018, s. 79).

ⁱⁱ "I am your worst fear. I am your best fantasy."

ⁱⁱⁱ Bunların erken bir örneğinin 1997'de Guggenheim müzesinde düzenlenen *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance by Photography* sergisi olduğunu söyleyebiliriz. Daha yakın zamanda Toronto'daki Ryerson Image Centre'da düzenlenen *What It Means to Be Seen: Photography and Queer Visibility* (2014) sergisi; Tate Britain'da düzenlenen *Queer British Art 1861-1967* (2017) sergisi; Londra'daki The Photographers Gallery'de düzenlenen *Under Cover: A Secret History of Cross-dresser* (2018) sergisi; Richard Meyer'ın *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (Ideologies of Desire)* (2002) kitabı; Claude J. Hammers'ın *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* (2004) kitabı; Richard Meyer ve Catherine Lord'un *Art and Queer Culture* (2013/2019) kitabı; David J. Getsy'nin Londra'daki *Whitechapel Gallery'nin Document of Contemporary Art* serisinden çıkan *Queer (2016)* kitabı; Donald Albrecht ve Stephen Vider'ın *Gay Gotham: Art and Underground Culture in New York* (2016) sergisi ve kitabı; Evert Van Straaten ve Anton Anthonissen'in *Queer!?: Beeldende kunst in Europa/Visual Arts in Europe* (2019) kitapları, Benjamin Wolbergs'ın *New Queer Photography* (2020) ve Hugh Nini ile Neal Treadwell'in *Loving: A Photographic History of Men in Love 1850s-1950s* (2020) kitabı bu artışa işaret etmektedir.

^{iv} Burada Türkçe literatürde sıklıkla karşımıza çıkan "görme rejimi" ya da "görsel rejim" terimlerini kullanmak yerine Jay'in kullandığı biçimde "skopik rejim" teriminin kullanılmasının nedeni bu teriminin hem bir aracın varlığına hem de bakma eyleminin bilme eylemiyle olan ilişkisine işaret etmesidir. Skopik terimi (genellikle görsel) incelemeye yönelik olarak üretilen cihazlar için kullanılan bir son ektir (teleskop, mikroskop, periskop vb.). Latince *-scopium*, Eski Yunanca *-skopion* terimlerinden türeyen *-skop (-scope)* terimi kökensel olarak da hem görme hem de inceleme anlamına gelir.

^v Bu başlık altında ele alınacak fotoğrafların tümü portreye dayalı fotoğraflardır. Ancak portrelerin bir bölümü stüdyo fotoğraflarından oluşurken bir bölümü belgeye dayalı olduğu için bu başlık tercih edilmiştir.

^{vi} Burada görünürlük ve tanınma siyasetinin tartışmalı bir konu olduğunu ve görünürlüğün farklı ve kimi zaman zıt yönde sonuçlar doğurabileceğini belirtmekte fayda var. Görünürlük siyasetine ilişkin ayrıntılı bir tartışma için bkz. Edenborg, 2020; Whittier, 2017.

^{vii} Claude Cahun'un bu cümlelerinin İngilizceye nasıl çevrileceği konusunda bir anlaşmazlık vardır. Cümlenin orijinali Cahun'un *Aveux non Avenus* (1930) kitabında şöyle yer alır: "Sous ce masque un visage. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages." Rice (1999, s. 20) cümleyi İngilizceye "Under this mask, another mask, I will never finish lifting up all these faces" olarak çevirirken, Shaw (2013, s. 203) "Under this mask another mask. I will not finish wearing all these faces" olarak çevirir ve çeviri hakkındaki bu anlaşmazlığın sebebinin "soulever" kelimesinin, "taşımaya", "kaldırma", "soyma" veya "giyme" olarak çeşitli şekillerde çevrilmesinden kaynaklandığını söyler.

^{viii} Volcano burada hermafrodit ya da çift cinsiyetli olma durumuna gönderme yapmaktadır.

^{ix} Crenshaw tarafından kullanılan kesişimsellik kavramı önemli açılımlar sunmakla birlikte kavramın içerdiği iddiaların, bu kavramsallaştırmadan neredeyse yüz elli yıl önce tartışılmaya başladığını söylemek gerekir. Örneğin eski bir köle olan Sojourney Truth 1851 tarihli "Ain't I a Woman" konuşmasında tam da *siyah* bir *kadın* olmanın ne anlama geldiğini sorgulamıştır. Ayrıca kavrama ilişkin güncel bir tartışma için bkz. Collins, 2015.

^x Hall, bu yaklaşımın kültürel çalışmalarda, özellikle görsel sanatlar alanında çarpıcı bir şekilde karşımıza çıktığını söylerken Stephen Frears ve Hanif Kureishi'nin *Benim Güzel Çamaşırhanem (My Beautiful Laundrette)*, (1985) filmlerini örnek gösterir. Filmin ana karakterleri biri beyaz, diğeri esmer olan iki eşcinseldir. Filme "olumlu imgeler" diye adlandırılan şeyleri görmeye gidenler bu nedenle hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Hall'ün de belirttiği

gibi film kolay bir özdeşleşme sunmayan bir temsil politikası, “kimliklerin karmaşıklığı üzerine temellenmiştir” (Hall 1998, s. 85).

^{xi} Günümüzde sadece bireysel sanatçıların değil sanatçı kolektiflerinin de queer fotoğraf bağlamında üretimde bulunduğunu görüyoruz. Örneğin LTTR, New York'ta Ginger Brooks Takahashi, K8 Hardy ve Emily Roysdon tarafından 2001 yılında kurulan bir queer feminist dergi ve sanatçı kolektifidir. LTTR “hedefleri sürdürülebilir değişim, queer haz ve eleştirel feminist yaratıcılık olan radikal toplulukların çalışmalarını vurgulamaya adanmıştır” (LTTR, t.y.). Derginin, *Lesbian to the Rescue* başlığını taşıyan 2002 tarihli ilk sayısı Roysdon'un *Untitled (David Wojnarowicz)* projesiyle açılır (Roysdon, 2002). Roysdon, on iki fotoğraftan oluşan bu serisinde Wojnarowicz'in *Rimboud in New York (1978–79)* serisini kendine mal ederek yeniden canlandırmış ve Meyer'in belirttiği gibi queer bir selefinin, Wojnarowicz'in fotografik çalışması ile canlı bir diyalog başlatmıştır. Wojnarowicz, bu serisinde arkadaşlarından Fransız şair Arthur Rimbaud maskesi takmasını ister ve onları New York'un farklı yerlerinde takip ederek fotoğraflar. Meyer'e göre Roysdon'un bu fotoğrafları yeniden canlandırdığı çalışması da “hem bedenleşmiş bir lezbiyen farkını hem de cinsiyet ve kuşak ayrımlarının ötesinde bir queer sanat yaratma arzusunu dile getirmektedir” (Meyer, 2015, s. 29).