

FEMİNİST FOTOĞRAFTA AİLE ODAKLI ÜRETİM PRATİKLERİ: JO SPENCE'İN ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Doç. Safiye BAŞAR*, Eda ÇEKİL**

ÖZET

Fotoğraf sanatındaki feminist yaklaşımlar, feminist teorinin gelişimini takip etmekte ve bu süreçle paralel bir gelişim göstermektedir. Bu anlamda, feminizmin temel konularından biri olan ailenin de farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla ele alındığını söyleyebiliriz. Örneğin, 1970'li yıllarda İngiltere'de yükselişe geçen işçi sınıfı mücadelesi, İngiltere'deki sanat alanını etkilediği gibi, fotoğraf sanatçıları da etkilemiş, bu anlamda aktivistler ve sanatçıların ortaklaşa kurduğu kolektifler aracılığıyla kadın emeği mücadelesi çerçevesinde etkinlikler düzenlenmiştir. İşçi sınıfına mensup bir aileden gelen feminist fotoğraf sanatçısı Jo Spence, tam da bu dönemde bu mücadelenin önemli bir parçası olmuş, bu yıllarda sanatsal üretimlerinde de kadın emeği üzerine yoğunlaşmıştır. Belgesel fotoğraf geleneğinden gelmesi nedeniyle, 1970'li yıllardaki sanatsal üretimlerinde çoğunlukla fotoğrafta temsil meselesine odaklanmış, bir yandan da aktivist olarak kolektiflerle dokümantatif sergiler düzenlemiştir. Ancak, 1982 yılında yakalandığı kanserin ardından kadın sorunlarına çok daha kişisel bir noktadan bakmaya başlamıştır. Rosy Martin ile birlikte geliştirdiği foto-terapi yöntemi, sanatsal üretiminin odak noktası olmuştur. Foto-terapi seansları sonucunda ortaya çıkan otoportreleri, kendi aile hikayesi üzerinden evlilik, annelik gibi kavramlar etrafında şekillenmektedir.

Anahtar kelimeler: Feminist Fotoğraf, Feminist Sanat, Fotoğraf, Aile, Jo Spence

* Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, safiyebasar@yahoo.com

** Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü, Sanatta Yeterlilik Programı, cekileda@gmail.com

FAMILY ORIENTED PRACTICES IN FEMINIST PHOTOGRAPHY: AN EVALUATION THROUGH JO SPENCE'S WORKS

Assoc. Prof. Safiye BAŞAR, Eda ÇEKİL

ABSTRACT

Feminist approaches in the art of photography follow the development of feminist theory and show a parallel development with this process. In this sense, we can say that the family, which is one of the main issues of feminism, was handled with different approaches in different periods. For example, the struggle of the working class, which started to rise in England in the 1970s, not only affected the whole art field, but also the photography artists, and in this sense, activities were organized within the framework of the struggle for women's labor through collectives established by activists and artists. Feminist photographer Jo Spence, who comes from a working class family, was an important part of this struggle during this period, and she focused on female labor in her artistic productions during these years. As she came from the documentary photography tradition, in her artistic production in the 1970s, she mostly focused on the representation in photography, as well as organizing documentary exhibitions with collectives as an activist. However, after her cancer in 1982, she started to work on the women's issue from a much more personal point. The phototherapy method she developed with Rosy Martin became the focus of her artistic production. Self-portraits as a result of these therapy sessions are shaped around concepts such as marriage and motherhood through her own family history.

Keywords: Feminist Photography, Feminist Art, Photography, Family, Jo Spence

Giriş

Aile, özel alanı işaret ettiği ve kadının da bu alana ait görülmesi nedeniyle doğrudan kadınla ilişkilendirilen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Feminist teori, cinsiyetçilik eleştirisinin temelinde aileyi işaret etmektedir. Zira aile, tüm iktidar pratiklerinin birincil alanı olarak tanımlanabilir. Aile içindeki ilişkiler, toplumsallaşma sürecinin başlangıcı olduğundan, tüm toplumsal ilişkilere sirayet etmekte, dolayısıyla da bu küçük yapıdaki dinamikler tüm kültürel ve toplumsal yapıyı etkilemektedir. Aile içindeki bu cinsiyetçi mekanizmalar, feminist teori kadar feminist yaklaşımlara sahip fotoğraf sanatçılarının da odak noktası olmuştur. Zira, her sanat yaklaşımı gibi içinde bulunduğu toplumsal koşullardan ve hareketlerden etkilenen fotoğraf alanında da, feminist teorinin dönüşen aile eleştirisine paralel olarak üretimler gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada, feminist fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in aile odaklı fotoğraf çalışmalarındaki iki farklı dönem ele alınmaya çalışılacaktır. Zira Spence, feminist fotoğraf alanında kendinden sonraki birçok fotoğraf sanatçısını etkilemiş öncü bir isim olmasının yanı sıra bu yazının temel konusunu oluşturan aile meselesini farklı üretim biçimleriyle ortaya koymasıyla feminist fotoğraf alanındaki bir takım sanatsal pratikleri analiz etmemize olanak sağlayacak çeşitliliğe sahiptir.

Jo Spence'in aile ve kadın odaklı çalışmalarını iki döneme ayırıp, bu dönemleri analiz etmeden önce, feminizmin kısa bir tanımını yaparak, ailenin feminist teorideki önemini vurgulamak yerinde olacaktır. Ardından, feminizm ile ilişkilendirebileceğimiz fotoğraf sanatçılarının çalışmalarında aile meselesine olan yaklaşımları tarihsel olarak ele alınacak, bu süreç içinde Jo Spence'in ilk dönem fotoğraf üretimleri ve 1982 sonrası foto-terapi yöntemini kullandığı son dönem üretimleri sırasıyla ortaya

konmaya çalışılacaktır.

1. Feminizm ve Aile Eleştirisi

Feminizmi en genel tabiriyle "cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket" (Hooks, 2016, s. 14). olarak tanımlayabiliriz. Burada kullanılan cinsiyetçilik kavramı bir cinsi diğer bir cinsten üstün görme anlamındadır. Andre Michel, 1984 yılında cinsiyetçiliği "kadın cinsine karşı uygulanan ayrımcı bir tutum" (Michel, 1984, s. 17) olarak nitelemiştir. Bu tanımlardan yola çıkarak, feminizmi kadınlara uygulanan ayrımcı politikalara karşı bir mücadele olarak tanımlayabiliriz. Feminizm, 19. Yüzyılda ilk gelişimini gösterdiği dönemlerden bu yana kadının siyasi ve sosyal hakları için mücadelelerde bulunmuştur. Bu anlamda kadının ezilmişliğinin sebebi olarak gördüğü iktidar mekanizmalarını ortaya koymuş, toplumsal ve kültürel olarak oluşturulmuş normların bireyler üzerindeki baskısını ve etkilerini sorgulamıştır. Bahsi geçen iktidar mekanizmalarından en belirleyici olanlardan biri de aile kurumudur.

Feminizm öncesi aile üzerine yapılan çalışmalar, çoğunlukla kadını ev içiyle erkeği ise kamusal alanla özdeşleştirip, buna uygun olarak toplumsal roller belirlemektedir. Aile içi ilişkileri ve dinamikleri bu konumlandırma üzerinden şekillendirme dolayısıyla da kadın özel alana sıkışık kalmaktadır. Kadının özel alanda kalması, bir yandan ekonomik ve toplumsal olarak evdeki erkeğe bağımlı bırakılmasına, bir yandan da ev içindeki çocuk bakımı, ev temizliği gibi uğraşlar yoluyla emeğinin sömürülmesine neden olmaktadır. Kadın emeğinin sömürsü, yalnızca ev içi mekanda değil, aynı zamanda çalışma hayatında da var olmaktadır, zira hala dünyanın birçok ülkesinde kadınlar, erkeklerle aynı işi yapmasına rağmen düşük ücret almaktadır. Bu durum, kadın emeğinin değersizleştirilmesinin bir sonucudur. Kadının asıl işi, ev içinde ailesi için yaptığı işlerdir.

Kısacası, kadın ev içine hapsedilmekte ve bu yolla emeği sömürülmekte ve erkeğe bağımlı hale getirilmektedir.

Feminist teori, aile çalışmalarını, kadını ev içiyle özdeşleştirdiği ve bu kabul üzerinden analizler yaptığı için eleştirmiş, toplumsal cinsiyet odaklı bir aile eleştirisi ortaya koymuştur. Bir başka deyişle, aileyi kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkilerinin alanı olarak tanımlamış ve ev içindeki rollerin bu ilişkilere bağlı olarak şekillendiğini öne sürmüştür. Bahsi geçen iktidar ilişkilerine bakıldığında, ailenin erkek egemenliğinin yeniden üretildiği bir alan olduğu açıkça görülebilir. Ailede bireyler ataerkil ideolojinin öngördüğü davranışlar içinde toplumsallaşırlar. Ailede çocuklar aracılığıyla cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer gibi normlar gelecek nesillere iletilmektedir (Millett, 2018, s. 63). Farklı aile yapılarında, bu tutumlar farklılık gösterse de, okul gibi resmi ya da resmi olmayan kurumlar tarafından bu düzen pekiştirilmektedir. Erkek egemen ya da bir başka deyişle ataerkil düzen, yalnızca özel alana ait değildir, zira aile aynı zamanda toplum içindeki tüm ilişkileri etkilemektedir. "Modern toplumlarda görmezden gelinen ve kadınlara bırakıldığı için dışıl olarak önemsizleştirilen aile ilişkileri, cinsiyet farklarının inşa edildiği ve bu cinsiyet farklarının ürettiği anlamlar dolayısıyla diğer toplumsal ilişkilere de cinsiyetçi anlamların transfer edilebildiği yer olarak iktidar stratejilerine çok geniş cinsiyetçi anlamlar üretme olanağı sunar" (Sancar, 2017, s. 195).

Ataerkil mekanizmaların cinsiyetçi politikalarına bakıldığında, yalnızca kadının erkek tarafından ezilmişliğinin değil, aynı zamanda heteroseksüel aile mitinin de dayatıldığı görülmektedir. Özellikle 1980'lerden itibaren feminist teorisyenler, aileyi eleştirirken kadın odaklı eril söylemi değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel olarak kabul görmüş tek aile biçimi olan heteroseksüel aile mitini eleştirmişlerdir. Zira bu kabuller var olan birçok cinsel

yönelimi görmezden gelmekte, dolayısıyla da lezbiyen cinsel yönelimi gibi farklı ilişki biçimlerini yok saymaktadır.

Özetle, feminizmin aile eleştirisinde birçok farklı yaklaşımdan söz edilebilir. Ailenin ataerkil ideolojilerin yeniden üretildiği birincil alan olması, kadının ev içinde ve çalışma hayatında sömürülen emeği ve heteroseksüel aile mitleri ve stereotipleri feminizmin aile kurumuna getirdiği eleştirilerinin odak noktasıdır.

2. Feminist Fotoğraf ve Aile Eleştirisinde Farklı Yaklaşımlar

Feminizm, 20. yüzyılda birçok farklı alanda varlığını göstermeye başlamış, feminist teorisyenler ve sanatçılar tarafından geniş bir yelpazede ele alınmıştır. Feminist teorinin asıl yükselişini gerçekleştirdiği ve kadın hareketlerinin ön plana çıktığı 1960'lar ve 1970'ler, feminist sanat çerçevesinden bakıldığında da önemli bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Zira, feminist sanatçılar da, çoğu sanat akımında olduğu gibi, içinde buldukları toplumsal koşullardan, bu koşullar içinde verilen mücadelelerden ve toplumsal hareketlerden etkilenmekte, üretimlerini bu çerçevede şekillendirmektedir. Bu anlamda, sanat alanındaki ilk feminist yaklaşımın, bir yandan kadın hareketlerinden bir yandan da buna paralel olarak feminist teoriden etkilendiği söylenebilir. İlk dönem feminist sanatçılar ve sanat tarihçileri, sanat tarihi yazımında kadının varlığını sorgulamış, sanat tarihinde 'dahi' olarak nitelendirilen sanatçıların neden hep erkekler olduğu sorusunu sormuşlardır. Bu çerçevede, tüm toplumsal yapılarda olduğu gibi, sanat tarihi yazımının da çoğunlukla erkekler tarafından yazılması dolayısıyla eril bir dili ve yapısı olduğunu öne sürmüşlerdir. Feminist sanat tarihçi Linda Nochlin, 1971 yılında yazdığı 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' makalesinde kadınların sanat tarihindeki eksikliğini yorumlamaktadır. Bu

metnin temeli “sanat tarihinin farklı dönemlerinde hangi toplumsal sınıflardan, katmanlardan ya da gruplardan sanatçılar çıkma ihtimalinin daha yüksek olduğunun” sorgulanmasına dayanmaktadır (Nochlin, 2010, s. 133). Bu çerçevede, kadın sanatçıların, aile ve ev içindeki görevleri dolayısıyla, sanatsal üretimlerine odaklanamadıklarını ve kadının esas dehasının çocuk bakımı, yemek pişirmek gibi ev içi işlerindeki başarısıyla ölçülebileceğini söylemektedir.

Sanat tarihi yazımındaki eril söylemlerin eleştirisine ek olarak, bazı feminist sanatçı grupları, sanat tarihindeki kadının görünürlüğünü ve kadın temsillerini eleştirme yoluna gitmişlerdir. Bunlardan en önemlisi, Guerrilla Girls isimli feminist sanatçı grubudur. Guerrilla Girls, gerçek kimliklerini saklamak amacıyla goril maskeleri takarak performanslar, protesto gösterileri, etkinlikler ve sergiler düzenleyen bir sanatçı grubudur. En bilinen çalışmaları, sanat müzelerindeki kadın sanatçıların sayıca az olmasına rağmen, eserlerdeki çıplak kadın imgelerinin çokluğunu eleştirdikleri ‘Kadınlar Met Müzesine Girebilmek İçin Soyunmak Zorunda Mı? / Do Women Have to be Naked to get into the Met. Museum?’ isimli poster çalışmalarıdır. Bu posterde, müzedeki modern sanat bölümünde kadın sanatçıların yüzde dört oranında, ancak nü eserlerdeki kadın imgelerinin yüzde yetmiş altı oranında olduğu vurgulanmaktadır.

Kadın sanatçılar ya da fotoğraf özelinde söylemek gerekirse kadın fotoğrafçılar her türlü baskıya ve kısıtlamalara rağmen sanat tarihinin ve fotoğraf tarihinin ilk dönemlerinden bu yana çalışmalar üretmişlerdir. Bu anlamda kadın hareketleriyle birebir ilişkili olmayan, ancak ataerkil bir sistem içerisinde bir kadın olarak sanat üretimini gerçekleştirmiş kadın fotoğrafçılardan da bahsetmek önemlidir. Örnek vermek gerekirse, 19. yüzyılın ikinci yarısında kendi çevresinden insanların portrelerini çeken

Julia Margaret Cameron, döneminin cesur ve üretken sanatçılarından biri olarak gösterilebilir. Aynı şekilde, 1970’li yıllarda Anne Noggle, Judy Dater, Judith Golden, Wendy Syner MacNeil gibi birçok kadın fotoğrafçı da feminist teoriyi sahiplenmeden çoğunlukla çevresindeki kadınlardan portreler ve otoportreler çekerek üretimler gerçekleştirmiştir (Warren, 2006, s. 507). Örneğin, fotoğraf sanatçısı Anne Noggle 1970’li yıllarda orta yaşlı kadınları fotoğraflamış aynı zamanda da kendisi de orta yaşlı bir kadın olarak otoportrelerini çekmiştir. Bu çerçevede, yüzüne estetik ameliyat yaptırdığı dönemde çektiği otoportreleri, sanatçının kendi hikayesini içinde barındıran tipik örneklerden biridir. Bu fotoğraflar, tamamıyla kişisel bir üretim olarak görünse de, dönemin feminist teorisyenlerinin de vurguladığı gibi, bir yanıyla da oldukça politik çalışmalardır (Hanish, 1969).



Resim 1: J.M.Cameron, Pomona, 1872.



Resim 2: Anne Noggle, Face Lift No:3, 1975.

1970’li yıllar, bir yandan kadın fotoğrafçıların kendi kişisel hikayeleri üzerinden fotoğraflar çektiği bir dönemi ifade etse de, bir yandan da dönemin toplumsal ve siyasi ortamından etkilenerek belgeci bir yaklaşımla çok daha politik ve siyasi işlerin de üretildiği bir dönemdir. 1970’li yıllar, İngiltere’de işçi sınıfı hareketlerinin baskın olduğu bir döneme denk gelmektedir. Böyle bir dönemde sanatçılar tarafından da desteklenen kolektifler ve gruplar

oluşturulmuş, bu gruplar bir yandan işçi sınıfına bir yandan da emeği sömürülen tüm sosyal gruplara yönelik farkındalık yaratmayı hedeflemiş ve haklarını savunmaya çalışmışlardır. Feminist sanatçıların ve teorisyenlerin bu dönemdeki katkıları da emek savunusunu, kadının görünmeyen ve değersizleştirilen emeği üzerinden ele alan kolektifler olmuştur. Örneğin, 1970 yılında kurulan ve birçok belgesel film çekmiş olan The Berwick Street Collective, bu gruplara örnek gösterilebilir. The Berwick St. Collective 'in kadın hareketini de ilgilendiren en önemli belgeseli 'Gece Temizleyicileri / Nightcleaners' politik yaklaşımıyla yalnızca İngiliz avangart belgesel sineması için değil, aynı zamanda kadın hareketi için de önemli bir yapımdır. Bu belgeselde, geceleri büyük ofis binalarını temizleyen ve düşük ücretle çalışan kadınların sendikalaşma mücadelesi ele alınmıştır.

Sinema alanında çekilen belgesel filmlerin yanı sıra, fotoğraf odaklı oluşumların da varlığından söz edilebilir. Örneğin 1972 yılında İngiltere'de düzenlenen 'Women on Women' sergisi, bu anlamda öncü sergilerden biri olarak görülmektedir. Bu sergi, kadın belgesel fotoğrafçıların kadınları çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu sergiden iki yıl sonra yine aynı galeride 'Kadınlar / Women' ve 'Erkekler / Men' isimli iki sergiden oluşan bir dizi sergi daha gerçekleştirilmiştir. Bu sergilerde de yine yalnızca kadın fotoğrafçıların fotoğrafları bulunmaktadır. Sergi, kadınların kadınları nasıl gördüğü, kadınların erkekleri nasıl gördüğü, toplum içindeki güç ilişkilerinin fotoğraf temsillerine nasıl yansıdığı gibi sorular etrafında şekillenmektedir. Sergideki çalışmalardan biri Claire Schwob'un, serginin posterinde de bulunan fotoğrafıdır. Bu fotoğrafta bir kadın ev içinde, kucağında iki çocuğuyla mutlu bir şekilde fotoğraflanmıştır. Bu fotoğraf, dönemin feminist yaklaşımlarındaki 'olumlu' ya da 'olumsuz' kadın temsilleri tartışmaları ve ev içi emek meselesiyle yakından ilgilidir. Kadının fotoğrafta anne ve işçi gibi birçok

farklı toplumsal rol içinde ve mutlu görünmesi fotoğrafın olumlu ya da olumsuz olmasıyla ve ev içindeki tüm sorumlulukları üstlenir pozisyonda görünmesiyle ilgili tartışmalar yaratmıştır.



Resim 3: Claire Schwob, Exhibition Poster, 1974

İngiltere'de fotoğraf alanındaki feminist yaklaşımların bir araya getirdiği kadın kolektiflerinden biri de 1975 yılında kurulan Hackney Flashers kolektifidir. Hackney Flashers, kadının ev içindeki ve dışındaki görünmeyen emeğini belgelemeyi ve görünür kılmayı hedefleyen, illüstrasyon sanatçıları, tasarımcılar, kitap editörleri ve fotoğrafçılardan oluşan bir kadın kolektifidir. Kadın hareketindeki yaklaşımlarını feminist ya da sosyalist feminist olarak tanımlamaktadırlar (Flashers, 2017). Dolayısıyla, kadın hareketini, ev içi emek üzerinden ele almaktadırlar. Grup, bu konuları ele alan iki önemli sergi organize etmiştir. Bu sergilerin ilki 1975 yılında gerçekleştirilen 'Kadın ve Çalışma / Woman and Work' sergisi, ikincisi ise 1978 yılında gerçekleştirilen 'Çocuğu Kim Tutuyor / Who's Holding the Baby' sergisidir (Flashers, 2017).

'Kadın ve Çalışma / Woman and Work' sergisinde, Londra'nın Hackney bölgesindeki kadın çalışanların çalışma koşullarını belgeleyen fotoğraflar, yazılar ve istatistiklerden oluşturulmuş panolar sergilen-

miştir. Bu panolarda iki yüz elliye yakın görsel aracılığıyla çalışma hayatındaki kadınların emeği ortaya konmuştur. Örneğin, kadınların gündelik ücretinin erkeklerinkine oranla düşük olduğu, alınan ücretlerin fotoğrafların altına not düşülmesiyle vurgulanmıştır. Söylemlerinin çoğunda, kapitalizmin emeği sömürdüğü, ancak kadın emeğinin erkeğinkinden daha da ileri seviyede sömürülen bir emek olduğu görseller ve istatistiklerle desteklenmeye çalışılmıştır. Yalnızca çalışan kadınların iş yerlerindeki fotoğrafları değil, aynı zamanda yapılan protestolardan da görüntüler panolarda yer almıştır. Bu yolla, verilen mücadele kayıt altına alınırken, kadınların ihtiyacı olan umudu ve birlik duygusunu onlara sağlamayı hedefledikleri söylenebilir.



Resim 4: Hackney Flashers, Who's Holding the Baby, 1978

Hackney Flashers kolektifinin ikinci ve önemli sergisi de 'Bebeği Kim Tutuyor / Who's Holding the Baby' sergisidir ve bir önceki serginin devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Ancak bu ikinci sergide, sanatsal ifade yöntemlerinin çeşitlendiği, ele alınan konunun sınırlandırıldığı gözlemlenmektedir. Gruba katılan illüstrasyon sanatçıları ve tasarımcıların yaratıcı kolaj ve yerleştirmeleri ifade dilini zengin-

leştirmiştir. Sadece çocuk bakımı üzerine yoğunlaşan çalışmalar bu sergiyi bir önceki sergiden ayıran özelliktir. Ailenin kadına yüklediği iş yüklerinden biri olan çocuk bakımı, sergide bir yandan ücretsiz iş gücü olarak, bir yandan da kadının eve kapanmasındaki temel sebep olarak değerlendirilmektedir. Çocuklar için bakıcı tutma imkanı, kadınlara yalnızca savaş zamanı, savaşa katılabilmeleri için sağlanmıştır. Ancak sosyal hayata karışabilmeleri ve kendilerine zaman ayırabilmeleri için bakıcı tutma imkanları olmamış, çocuklarına kendileri bakmak zorunda kalmışlardır. Bu zorunluluk, kadınları eve kapatırken, ruh hallerini de kötü anlamda etkilemiştir.

1970'li yıllar, feminist fotoğraf alanında ailenin kadının ev içi emeği üzerinden eleştirildiği bir dönemi ifade etmektedir. Ancak, bunun yanı sıra, 1970'lerin ortalarından itibaren, kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşmasıyla, aile konusu görsel medyada kadın temsilleri meselesi üzerinden de tartışılmaya başlanmıştır. Zira kültürel mitlerin ve stereotiplerin kitleler tarafından alımlandığı görsel medya, içinde birçok kadın temsilini barındırmakta ve bu temsiller çoğunlukla ataerkil düzende kadının konumlanışını yansıtmaktadır. Dolayısıyla, kitle iletişim araçlarının ataerkil düzenin bir taşıyıcı ya da onun yeniden üreticisi olarak önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu nedenle özellikle geniş kitlelere ulaşan sinema ve reklam gibi alanlardaki kadın temsilleri yalnızca görsel imge olmanın çok ötesine geçmektedir. Özellikle fotoğraf sanatçıları, yalnızca sanat alanında değil, reklamcılık ve medya alanlarındaki kadın temsilleri üzerine çalışmalar yapmış, bu alanlardaki kadın imgelerine yönelik eleştirel eserler üretmişlerdir. Örneğin, Cindy Sherman Hollywood sinemasında kült haline gelmiş filmlerden kadın karakterlerin pozlarına girerek kendini fotoğraflamış, bu yolla özellikle ana akım sinema alanındaki kadın temsillerini sorgulamıştır. Bu fotoğraflar kapı aralığından ya da duvar arkasından çekilmiş izlenimi verirken, izleyiciyi erkek olarak tanımlamakta, fotoğraflarda-

ki kadını ise izleyici olan erkeğin bakışının nesnesi olarak ele almaktadır. Feminist teorisyen Laura Mulvey, Hollywood sinemasında temel alınan bu erkek bakışının, sinemadaki kadın figürünün inşasını şekillendirdiğini söylemektedir (Mulvey, 2010, p. 286).



Resim 5: Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977, Fotoğraf.

Bu ifadeyi fotoğraf alanına taşımak da mümkündür. Örneğin reklam fotoğraflarında karşımıza çıkan kadın imgelerinin erkek bakışına uygun olarak şekillendiğini, dolayısıyla yukarıda da açıklandığı üzere, kadının ataerkil düzendeki konumunu yeniden ürettiğini söyleyebiliriz. Fotoğrafta kadının temsiline ilişkin önemli örneklerden biri de Martha Rosler'in 'Savaşı Eve Getirmek / Bringing The War Home' serisidir. Bu seride sanatçı, Amerika'nın Vietnam'la savaşından görüntülerle Amerikan dergilerindeki fotoğrafları birleştirmiş, dergilerdeki ev içi görüntüleriyle savaş fotoğraflarını bir araya getirerek zıtlık oluşturmuştur. Bu fotoğraflarda, medyadaki kadın imgeleri kullanılarak, kadının ev içi mekanla ve ev işleriyle özdeşleştirilmesi, erkekliğin savaşla ilişkilendirilmesi üzerinden eleştirilmiştir.



Resim 6: Martha Rosler, *Bringing The War Home*, 1967-72, Foto-Kolaj.

1980'ler ve 1990'larda fotoğraf alanında cinsiyet, ırk, renk gibi farklı kimlikler ve yönelimlerde feminist fotoğrafçıların kendi söylemlerini üretmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemin feminist fotoğrafçıları kabul görmüş beyaz, batılı ve heteroseksüel kadınlık standartlarına karşı gelmiş, aileyi çoğunlukla kendi kişisel hikayeleri üzerinden ele almışlardır. Örneğin, Clarissa Sligh 'Dick ve Jane'i Benimle Okumak / Reading Dick and Jane with Me' isimli sanatçı kitabı projesinde, 1935 – 1965 yılları arasında Amerika'da devlet okullarında okutulan Dick And Jane kitabını kendi aile fotoğraflarını ekleyerek yeniden üretmiştir. Sanatçı bu çalışmayla tipik bir beyaz orta sınıf Amerika ailesini ve Afro-Amerikan fakir bir Güney Amerika ailesini karşılaştırmıştır. Bu çerçevede, devlet okullarında okutulan ve dolayısıyla da standart bir Amerikan ailesinin temsil edildiği bir okul kitabını malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçı, kendi aile fotoğraflarını tercih ederek, kişisel hikayesinden yola çıkmış, fakir ve Afro-Amerikan bir aileden gelen bir kadın sanatçı olarak ırk, sınıf, cinsiyet gibi ayrımları ele almıştır.

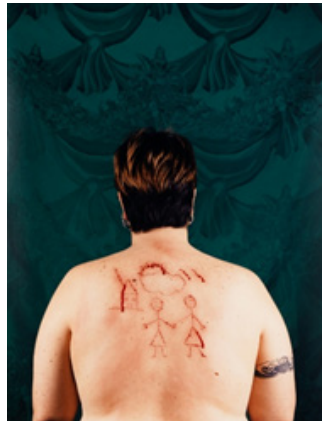
Clarissa Sligh gibi kendi kimliği üzerinden bir söylem geliştiren bir başka fotoğraf sanatçısı da Catherine Opie'dir. Opie'nin heteroseksüel aile mitini eleştirdiği işlerinde çevresinden eşcinsel çiftlerin portreleri ve bedenine müdahalelerde bulunarak

çektığı otoportreleri öne çıkmaktadır. Clarissa Sligh örnekteki çalışmasında aile kavramına toplumsal cinsiyet ve ırkçılık üzerinden yaklaşırken, Opie'nin heteroseksist normlar üzerinden yaklaştığı görülmektedir.

Catherine Opie bu yolla, kendisinin de parçası olduğu toplum tarafından ötekileştirilen ve norm dışı kabul edilen eşcinsel bireylerin görünürlüğünü arttırmayı ve idealize edilen anne, baba, çocuk üçlemesini yerlebir etmeyi hedeflemiştir. 1993 tarihli 'Kişisel Portre / Kesme' (Self Portrait / Cutting) adlı çalışmada sanatçı kendi bedeni üzerine bir çocuk resmini andıran çizimler kazımıştır. Çizim, tipik bir çocuk resminde görebileceğimiz bir aile imgesinden oluşmaktadır; iki kişi, bir ev ve gökyüzü. Çizim bu haliyle standart bir aile imgesini andırmaktadır, ancak detaylı bakıldığında çizimdeki kişilerin ikisinin de kadın olarak resmedildiği görülmektedir. Buradan yola çıkarak, sanatçının kendi bedeni üzerine standart aile imgesini yerle bir eden bir imge kazıdığı ve bunu kendisine acı verme pahasına yaptığı söylenebilir.



Resim 7: C. Sligh, Reading Dick and Jane with Me, 1980



Resim 8: Catherine Opie, Self-Portrait/Cutting, 1993

3. Jo Spence'in Çalışmalarında Aile Eleştirisi : Kadının Sömürülen Emeği

Fotoğraf sanatçısı Jo Spence, yalnızca sanatsal üretimleriyle değil, 1970'li yıllarda İngiltere'de kadın hareketine katkılarıyla da dünyanın birçok yerindeki kadın fotoğrafçıları etkilemiş, kadın mücadelesinde onlara ilham kaynağı olmuştur. Hem bireysel olarak, hem de başka sanatçılarla kolektif üretimler gerçekleştirmiştir. Bu anlamda farklı sanatsal üretim biçimleri de geliştirerek özellikle aile, ev içi alan gibi meseleler üzerine yoğunlaşmıştır. Jo Spence, bir sanat formu olarak fotoğrafa yönelmeden önce ticari fotoğraflar çekmiş, özellikle aile ve düğün fotoğrafları konusunda uzmanlaşmıştır. Bu dönem çektiği fotoğraflarda, ticari amaçla çekilen birçok fotoğraf türünde olduğu gibi, müşterisinin idealindeki portreyi fotoğraflamak, gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan daha geçerli olmuştur. Dolayısıyla, sanatçı temsille gerçek arasındaki mesafeyi farketmeye başlamıştır (Watney, 1986). Bu durum Spence'in kişisel politik görüşüyle zıt düşen ticari fotoğrafçılıktan belgesel fotoğrafa yönelmesine neden olmuştur.

1970'li yılların başlarında belgesel fotoğrafa yönelen Jo Spence, çoğunlukla toplumdan dışlanan kitleleri fotoğraflamıştır. Özellikle İngiltere'deki fakir mahallelerde çekimler yapmış, bu mahallelerde yaşananları, özellikle kadın ve çocuklar üzerinden belgelemiştir. Bu konudaki ilk fotoğraflarında, çocukların toplumdan dışlanmış aileler içindeki durumlarını fotoğrafladığı görülmektedir. Jo Spence, çocuklarla olan bu çalışmasının ardından hayatının büyük bir bölümünde birlikte çalışacağı Terry Dennett ile tanışıp fotoğrafa dair projeler üretebilecekleri ve yayınlar yapabilecekleri 'Fotoğraf Atölyesi / Photography Workshop'u kurmuştur. Bu oluşumun amacının fotoğrafı bir eleştiri dili olarak kullanmak olduğu söylenebilir (Baird, 2020, Paragraf:2). Fotoğraf tarihçisi Dennett ile birlikte çingeneler gibi

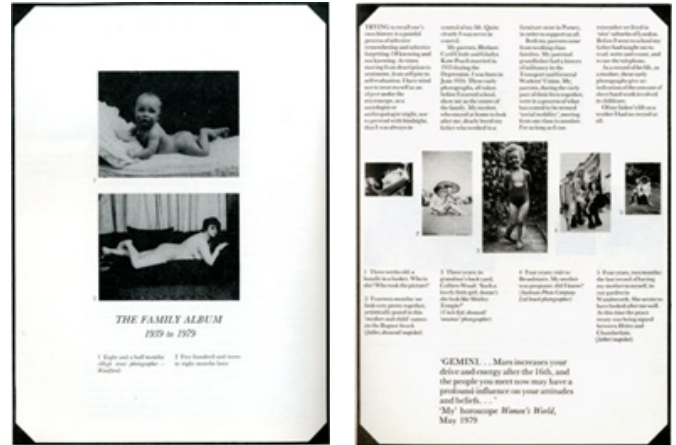
temel sosyal haklardan mahrum bırakılmış toplumsal grupların, özellikle de bu gruplar içindeki kadın ve çocukların fotoğraflarını çekerek belgesel fotoğraf projeleri gerçekleştirmişlerdir. Spence, bu yolla ticari fotoğrafta ulaşamadığı 'gerçeği' ortaya koymaya yönelmiştir (Watney, 1986).



Resim 9: Jo Spence, Gypsies, 1973-75, Fotoğraf.

Jo Spence, fotoğrafta temsil meselesine odaklandığı bu dönemde, aile fotoğraflarını da gerçeklik üzerinden ele almıştır. 'Aile Albümünün Ötesinde / Beyond The Family Album' çalışmasında, aile fotoğraflarındaki mutlu aile pozlarının gerçekte ilişkisini sorgulamaktadır. Aile fotoğrafları, çoğunlukla aile bireylerinin kendilerini dışarıya göstermek istedikleri imgelerden oluşmaktadır. Aile albümlerinde, özel günlerde, herkesin güzel giyindiği ve mutlu görüldüğü fotoğraflar tercih edilmektedir. Ancak bu imgeler aile içindeki gerçek ilişkileri her zaman yansıtmaz. Jo Spence, bu çalışmasında, kendi aile fotoğraflarını, aile hikayesi anlattığı metinlerle bir araya getirmiştir. Bu şekilde, aile albümlerinin ötesindeki hikayeyi ortaya koyduğu söylenebilir. "Doğduğumuz andan bu yana inşa edilen, görünmeyen sınıf ve iktidar ilişkilerini anlamak için, kendimizin ve bize sunulan stereotiplerin ötesini görmeyi öğrenmeliyiz. Fotoğrafların, yalnızca bize neler gös-

terdiğini değil, aynı zamanda neleri göster(e)mediğini de sorgulamalıyız" (Spence, 1986, s. 92).



Resim 10: Jo Spence, Aile Fotoğrafının Ötesinde / Beyond The Family Album, 1979, Fotoğraf ve Yazı

Jo Spence, sınıf, emek ve toplumsal cinsiyet gibi konular çerçevesinde aktivist, eğitimci ve sanatçı olarak üretimler gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında bu konular birbiriyle ilişkili olarak ele alınmıştır. Kendisi de işçi sınıfına mensup bir aileden gelen Spence'in çalışmalarının çoğunda, işçi sınıfının sorunları ve buradan yola çıkarak da emek sömürsü göze çarpmaktadır. Özellikle 1970'li yıllardaki çalışmalarında aile ilişkileri, evlilik gibi konular kadın emeği üzerinden ele alınmıştır. Jo Spence, feminist kolektif Hackney Flashers'ın kuruluşuna öncülük ederek onlarla birlikte çeşitli sergiler düzenlemiştir. Dokümantatif özellik taşıyan bu sergilerde kadınların çalışma hayatı, düşük ücretleri, ev içindeki ücretsiz emekleri gibi konular üzerine istatistikler, fotoğraflar, illüstrasyonlar ve kolajlar yer almaktadır. Kolektifle birlikte çalıştığı bu dönemde, fotoğraf eleştirmeni Terry Dennett ile birlikte evlilik, aile ve kadının sömürülen emeği üzerine sanatsal üretimler de yapmaya başlamıştır. 'Kapitalizmin En Yüksek Ürünü / The Highest Product of Capitalism' isimli fotoğraf çalışması bu dönemki üretimlerine örnek gösterilebilir. Bu çalışmada Spence, erkek kılığında, bir düğün fotoğrafçısının önünde elinde '(Neredeyse) Her İş Alırım / I'll Take (Almost) Any

Work' yazısıyla görülmektedir. Çalışma, Nazi karşıtı foto-montajlarıyla bilinen John Heartfield'in aynı isimli fotoğrafının bir uyarlamasıdır. Heartfield çalışmasında, elinde Almanca 'Her İş Alırım / Nehme Jede Arbeit' yazan tabela tutarak, gelinlik giydirilmiş cansız bir mankenle birlikte görülmektedir. Bu çalışma emek ve meta üzerinden bir kapitalizm eleştirisi olarak okunabilir. Vitrinde görünen ve satılık olan orta sınıfın fetiş nesnesi süslü bir gelinlik ve basit ve ucuz giyimiyle bir işçinin emeği.



Resim 11: J. Heartfield, The Highest Product of Capitalism, 1932, Fotoğraf.

Jo Spence, buradaki kapitalizm eleştirisini toplumsal cinsiyet çerçevesinden ele almıştır. Aynı fotoğrafı, erkek bir işçi kılığına girerek ve tabelaya 'Neredeyse / Almost' kelimesini ekleyerek yeniden çekmiştir. Erkek gibi giyinmiş bir kadın olarak fotoğrafta yer alması, öncelikle gelin ve damat ikililiğinin, heteroseksist yapısına gönderme yapmakta, bu yapıyı karmaşık bir hale sokmaktadır. Aynı zamanda, tabelada eklenmiş olan 'Neredeyse / Almost' kelimesiyle kadın olarak çalışma hayatında karşısına çıkan engellere ve zorluklara işaret etmekte, kadının emeği ve erkek emeği arasındaki eşitsizliği, kadının emeğinin değersiz görülmesini ifade etmektedir.



Resim 12: J. Spence, Highest Product of Capitalism (after John Heartfield) 1979.

1980'li yıllara gelindiğinde Jo Spence, Terry Dennett ile birlikte, 'Fotoğraf Tarihini Yeniden Modellemek / Remodeling Photo History' isimli bir projeye başlamıştır. Bu projede fotoğraf tarihi fotografik temsiller ve gerçeklikler üzerinden yeniden ele alınmıştır. Yeniden modelleme yoluyla fotografik imge'nin örgütsel ve ideolojik olarak yeniden yapılandırılmasının zorunluluğu vurgulanmıştır. Bu projede fotoğraflarla metinler birlikte kullanılmış, bu yolla, sınıf ve iktidar mekanizmalarıyla görünmez kılınan ve içten içe örtbas edilen bir görsel bellek ortaya konmuştur (Dennett ve Spence, 1982, s. 87). 'Sömürge / Colonization' çalışmasında, solda deforme olmuş bir ayak fotoğrafı, sağda klasik bir İngiliz evinin kapısında elinde süpürgeyle duran çıplak bir kadın fotoğrafı (belgesel fotoğrafları andıran) yan yana görülmektedir. Bu çalışma, tıbbın ve belgesel fotoğrafın sömürgeleştirilme eleştirisi olarak okunabilir (Watney, 1986, s. 212). Sol tarafta deforme olmuş ayak görseli tıbbın beden üzerindeki müdahalelerine, sağ taraftaki kadın görseli ise fotoğraf tarihinde karşımıza çıkan kadın temsillerine bir başkaldırı olarak ele alınabilir.

¹ "The History Lesson: Self As Image" olarak da bilinmektedir.



Resim 13: Terry Dennett & Jo Spence, Colonization, 1982

4. Jo Spence ve Aile Fotoğraflarını Yeniden Kurgulamak

Jo Spence, 1982 yılında meme kanserine yakalanmış ve bu süreçte üretimlerinde önemli değişiklikler olmuştur. Kanserle mücadele sürecinde fotoğrafı bir terapi aracı olarak kullanarak, foto terapi yöntemiyle otoportreler çekmiştir. Foto-terapi yöntemi sanatın iyileştirici gücünden ilham alan, fotoğraflar aracılığıyla kişinin ruhsal olarak kendini iyileştirdiği bir süreç olarak ele alınabilir. Foto-terapinin birçok farklı yöntemi vardır; bir danışmanla birlikte kişisel fotoğraflar üzerinden yapılan çalışmalar ya da doğrudan sanatsal üretimi bir iyileşme aracı olarak kullanan çalışmalar gibi. Bu noktada Jo Spence'in 'terapötik fotoğraf' çalışmalarını sanatsal sağaltma aracı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. "Terapötik fotoğrafçılık; bireylerin kendi görüşleri, buluşları veya 'sanatsal beyan' amaçları doğrultusunda ve/veya kişisel, politik, sosyal değişim yoluyla kendi gelişimlerine ve kendilerini bulma yollarını keşfetmelerine yardımcı olan ve herhangi biriyle istişare yapmaksızın gerçekleştirilen bir sanat terapisi yöntemidir" (Kaçar, 2018, Paragraf:3).

Görsel imgeler, travmaları olan bireyler için önemli malzemelerdir, çünkü travmalar görsel imgelerle

bağlantılı olabilmektedir. Terapötik fotoğraf, işte bu travmalarla yüzleşmeyi ve duygusal olarak rahatlamayı (bir başka deyişle katarsisi) hedeflemektedir. Bu rahatlatma, rahatsız edici imgelerin yerine bir danışman yardımıyla ya da kendi içsel yolculuğumuzda gerçekleştirebileceğimiz anlamlandırmalarla başka imgeler yerleştirmekle ilgilidir. Bu çerçevede ilk adım olarak kendini keşfetme çalışmaları ele alınabilir. Bu çalışmalar, bir uzman tarafından yönlendirilerek ya da kendi belirlediğimiz şekillerde gerçekleştirilebilir. Örneğin, "Hayatımızın görsel bir zaman çizelgesini çizmek, eski bir fotoğrafımızı yeniden canlandırmak; bizim için önemli, ailemizden birinin fotoğraflarını taklit etmek ya da genelde oynamadığımız rollerde kendimizi oynatmak" (Kaçar, 2018, Paragraf:4) fotoğrafın kullanıldığı yöntemlerden bazılarıdır.

Bu çerçevede, birçok fotoğraf sanatçısının çalışmalarını örnek gösterebiliriz. Hannah Wilke'nin hastalığı sürecinde gerçekleştirdiği otoportreleriyle, hastalığıyla ve bedeniyle yüzleşmiş, kendisi için travmatik olan tedavi sürecini bu yöntem ile iyileştirici bir hale dönüştürmeyi hedeflemiştir. Aynı şekilde Jo Spence de meme kanserine yakalandığında foto-terapi yöntemine yönelmiş ve bu yöntemi çeşitli uygulamalarla gerçekleştirmiştir. Örneğin, hastalığının daha ilk başlarından itibaren tüm süreci fotoğraflayarak bedeni üzerindeki dönüşümleri belgelemiş, bu şekilde yüzleşme yaşamayı hedeflemiştir. Batı tıbbi yerine uzak doğu yöntemleriyle tedavi olmayı tercih eden Spence'in, çalışmalarında kendi bedeniyle yüzleşirken beden üzerindeki iktidar pratiklerini de sorguladığı söylenebilir.

Foto-terapi yöntemini uyguladığı bu dönemde, Spence'in taklitler yoluyla da üretimler gerçekleştirdiği görülmektedir. Foto-terapi üst başlıklı fotoğraflarında kendisini farklı kimliklerde fotoğraflamıştır. Bu seriler, kendisi gibi sanatçı ve foto-terapist olan Rosy Martin ile birlikte gerçekleştirdikleri foto-tera-

pi seansları sonucunda ortaya çıkmıştır. Örneğin, 'Gelin / Bride' isimli seride, gelin kılığına girerek kendini fotoğraflamıştır. Fotoğraflarda farklı ruh halleri içinde görülen sanatçı, evlilik ve kadın ilişkisini, kendi ruh hali üzerinden ele almıştır. Gelin kılığına girerek, evliliğin kadın üzerindeki etkilerini, ruh halinde yarattığı değişiklikleri kendi dışavurumları etrafında ortaya koymaktadır.



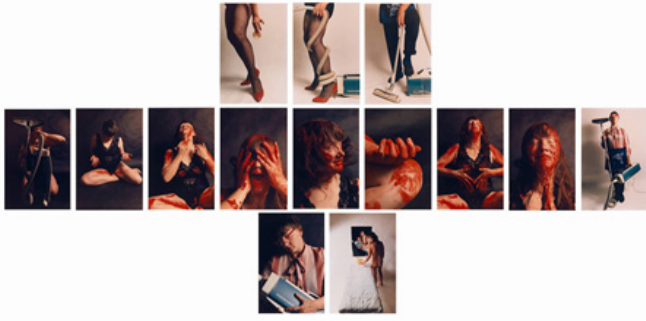
Resim 14: Jo Spence, Photo-therapy: Bride, 1984 – 86, Fotoğraf.

'Anne' serisi ise sanatçının foto-terapi seansı sırasında aile tarihinde terkedildiğini düşündüğü bir döneme gittiği ve o anda kafasında canlanan anne imgesiyle ortaya çıkan bir iştir. 'Anne' çalışmasında, sanatçı farklı kıyafetler ve farklı etkinlikler içinde görülmektedir. 'Bir İşçi Olarak Anne / Mother As A Worker' annesini eğlenceli bir ruh hali içinde bir işçi olarak, iş yerinde sigara içerken hatırladığı bir foto terapi seansı sonrasında ortaya çıkmıştır. Spence, annesini sigara içerken hatırlamasının ilgi çekici olduğunu, zira babasının annesine sigara içmeyi yasakladığını vurgulamaktadır (Spence, 1986, s. 149). Dolayısıyla, bu seride bir yandan sanatçının kendi aile belleğindeki anne imgesi, bir yandan da bu kişisel hikaye üzerinden kadınların aile içinde baskılanma mekanizmaları gözlemlenebilmektedir. Sigaranın erkekle özdeşleştirilen bir nesne olması ve



Resim 15: Jo Spence, Photo-therapy: Mother As A Worker, 1984 – 86, Fotoğraf.

Jo Spence'in foto terapi yöntemiyle annesiyle ilişkisini ortaya koyan çalışmalarından biri de 'Libido Başkaldırıyor / Libido Uprising' isimli işidir. On dört ayrı fotoğraftan oluşan bu yerleştirmede Jo Spence annesi ve kendisini taklit ederken görülmektedir. Bu çalışma, bir yandan anne ve kız çocuğu arasındaki ilişkiyi ele alırken, bir yandan da aile içinde kadının erotik ve domestik iki farklı durumunu ortaya koymaktadır. Yerleştirmede, anne koyu renkli pantolonu, pamuklu çorapları ve terliğiyle elektrik süpürgesinin üzerine ayağını koymuş, dinlenme pozisyonunda görülmektedir. Kız çocuğunu temsil eden kırmızı topuklu ayakkabı ve ince siyah külotlu çoraplı kadın ise aynı elektrik süpürgesini bacağına dolayarak erotik bir izlenim vermektedir. Yerleştirmenin ilerleyen fotoğraflarında ise, kız çocuğu yerde otururken, bedeninde kan izleriyle görülmektedir. Bu imge, menstrüasyonla kadınlığa geçtiği varsayılan kız çocuğunun, bu dönemi kutlaması ve özgürleşmesi olarak ele alınabilir. Serinin sonunda ise anne figürü yeniden görülmektedir. Başından sonuna baktığımızda, bu yerleştirme kadının aile içindeki döngüsü olarak okunabilir, ev içi alandaki iki farklı kadın imgesine (günahsız anne, günahkar genç kadın) gönderme yaptığı söylenebilir.



Resim 16: Jo Spence, Libido Başkaldırıyor/Libido Uprising, 1989, Fotoğraf

Sonuç

Feminist fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in eğitmen, aktivist ve sanatçı kimliğiyle yetiştirdiği öğrencileri ve geliştirdiği sanatsal üretim yöntemleriyle birçok fotoğraf sanatçısının sanatsal pratiğini ve düşünme biçimini etkilediği söylenebilir. Hayatının farklı dönemlerinde, farklı yöntemler benimsemiş olsa da, üretimlerinin temelinde sınıf, emek ve toplumsal cinsiyet kavramları görülmektedir.

Kendisi de işçi sınıfı bir aileden gelen Jo Spence, 1970'li yıllarda İngiltere'de yükselişe geçen işçi sınıfı hareketinden etkilenerek, kadının sömürülen emeği üzerine odaklanmıştır. Kadının değersizleştirilen emeği, erkeklere oranla daha düşük ücretlerde çalıştırılması, ev içindeki emeğinin ücretlendirilmemesi gibi konular üzerinden aile ve evliliği eleştirmiştir. 1970'li yıllar, feminist fotoğraf alanında ailenin sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Ancak, feminist teorinin o dönem baskın olan 'kişisel olan politiktir' söylemiyle ilişkili olarak çoğu feminist fotoğrafçının kendi deneyimleri ve kişisel hikayeleri üzerinden üretimler yaptığı söylenebilir. Mary Kelly, Bea Nettles, Jude Adams gibi fotoğrafçılar, bu dönemde aileyi kendi annelik deneyimleri ve aile içi ilişkileri etrafında da ele almışlardır. Jo Spence'in çalışmalarında ise 1970'li yılların sonlarına kadar kendi kadınlık deneyimiyle ilişki kurulamayacağı söylenebilir.

1982 yılına gelindiğinde, Jo Spence kanserle mücadele etmeye başlamış, yaşadığı bu travma sanatçının üretim pratiklerinde de büyük bir değişime neden olmuştur. Kendisi için travmatik olan bu süreci foto – terapi yöntemiyle atlatmayı hedeflemiştir. Sanatçı Rosy Martin ile birlikte geliştirdikleri foto-terapi yöntemi, temelde sanatın iyileştirici gücünden ilham almaktadır. Kişinin, fotoğraflar aracılığıyla ruhsal bir boşalma yaşamasını amaçlayan bu yöntem, çoğu zaman bir danışman eşliğinde, kılık değiştirerek ya da rol yaparak otoportreler çekmeyi içermektedir. Jo Spence, foto-terapi seansları sırasında kendi ailesiyle ilgili dışavurumlarını, rol yaptığı otoportrelerle gerçekleştirmiştir. Bu otoportrelerin sanatçının kendi geçmişinden gelen hatıralarla ve hafızasındaki görüntülerle şekillendiği söylenebilir. Jo Spence'in foto-terapi çalışmaları, her ne kadar kişisel olanla birebir ilişkili olsa da, bir yanıyla da oldukça politik bir zeminde değerlendirilebilir. Hem evde hem fabrikada çalışan bir anne, yasaklar koyan bir baba, yüceltilen evlilik ritüelleri, menstrüasyon; tüm bunlar yalnızca Spence'in kişisel hikayesine değil, aynı zamanda toplumsal yapıya da işaret etmektedir. Dolayısıyla, Jo Spence'in foto-terapi odaklı üretimleri kişisel olduğu kadar politiktir de denebilir.

Kaynakça

Antmen, A. (2010). *Sanat ve Cinsiyet* İstanbul: İletişim Yayınları.

Baird, N. (2020). *Jo Spence. The Gypsies and Travellers Archive (1973-75)*. Elde Edilme Tarihi: 18 Şubat 2020. <http://www.britishphotography.org/artists/19153/ei/1954/jo-spence-jo-spence-the-gypsies-and-travellers-archive-1973-75>

Dennett, T. ve Spence, J. (1982) *Remodelling Photo-History*, London: Screen

Flashers, H. (2017). *Hackney Flashers, A Brief History*. Elde Edilme Tarihi: 18 Şubat 2020. www.hackneyflashers.com

Hanish, C. (1969). *The Personal is Political*. University of Victoria. Elde Edilme Tarihi: 5 Şubat 2019. <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>

Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir* İstanbul: BGST Yayınları

Kaçar, Ş. *Terapi Olarak Sanat Fototerapi ve Terapötik Fotoğraf*. Fotografya. Elde Edilme Tarihi: 19 Şubat 2020. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1961/sehlem-kacar.html>

Klorman-Eraqı, N. (2019). *The Visual is Political: Feminist Photography and Countercultural Activity in 70's Britain*, New Jersey: Rutgers University Press.

Mulvey, L. (2010). *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*. (Ed. Ahu Antmen) *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* İstanbul: İletişim Yayınları. S: 277-295

Michel, A. (1984). *Feminizm İstanbul: Kadın Çevresi* Yayınları.

Millett, K. (2018). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Nochlin, L. (2010). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*. (Ed. Ahu Antmen) *Sanat ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları. S: 119 - 159

Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* İstanbul: İletişim Yayınları

Spence, J. (1986). *Putting myself in the picture: A political, personal, and photographic autobiography*. Londra: Camden Press.

Warren, L. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York: Routledge.

Watney, S. (1986). *Jo Spence*. History Workshop. Sayı:21. S: 210-212.