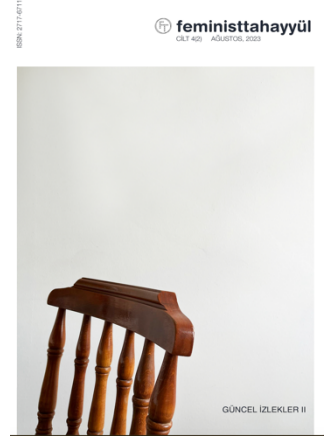


Hayvanlar ile Birlikte Bakmak: Sürrealist Kadın Sanatçıların
Otoportreleri.

Zeynep Özkazanç

Feminist Tahayyül, 4(2): 226-257.
(Arařtırma Makalesi)

<https://doi.org/10.507193/FeminTa.2023.226>





Hayvanlar ile Birlikte Bakmak: Sürrealist Kadın Sanatçıların Otoportreleri

Zeynep Özkazanç¹

Öz

Sürrealist kadın sanatçılar geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek insan ve hayvan arasındaki sınırları bulanıklaştıran temsiller sunan çok sayıda çalışma üretmişlerdir. Bu çalışmalar ikili ayrımların ve türler arası hiyerarşinin sorgulanmasıyla toplumsal normları altüst ederek insan ve hayvan etkileşimini yeniden düşündürür. Sürrealist kadınların kendilerini hayvanlarla birlikte resmettikleri otoportreler kadın ve hayvan öznelere türler arası yoldaşlık zemininde insan merkezci olmayan biçimde temsil eden görsel lügatler oluşturur. Bahsi geçecek otoportrelerdeki bu yoldaşlık Donna J. Haraway'ın (2016) *Staying with the Trouble* [Bela ile Kalmak] kitabında ele aldığı “birlikte-olagelme” durumunun temsilleri olarak ele alınabilir. Söz konusu otoportreler Haraway'ın birlikte-olagelmenin alanı olarak tanımladığı terrapolisin örnekleri olarak düşünülebilir. Bu çalışmada Leonora Carrington'ın (1938) *Inn of the Dawn Horse*, Frida Kahlo'nun (1940) *Autorretrato con un Mono* ve Dorothea Tanning'in (1942) *Birthday* isimli tabloları Haraway'ın sunduğu kavramsal çerçeve ile incelenecektir. Bu makale bu durumların ütopya/distopya ikiliğinde değil, toplumsal cinsiyetin eril şartlarında var olmanın belası içinde kurulan türler arası yoldaşlık zemininde üretildiğini iddia eder.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, terrapolis, otoportre, birlikte-olagelme, posthümanizm.

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bölümü, Doktora Öğrencisi, zeynepozkaanc@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9661-0350
Makale geliş tarihi: 28 Mayıs 2023
Makale kabul tarihi: 30 Temmuz 2023

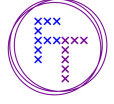


Gazing With Animals: Auto-portraits Of Surrealist Women Artists

Abstract

Surrealist women artists have produced a multitude of works that transcend traditional gender and societal roles, presenting visions that blur the boundaries between humans and animals. These works challenge binary distinctions and hierarchical relationships, disrupting social norms and prompting a reimagining of human animal interactions. The self-portraits created by surrealist women, in which they depict themselves alongside animals, establish visual vocabularies that represent women and animal subjects in a non-anthropocentric manner based on interspecies companionship. This companionship depicted in these self-portraits can be considered as representations of Donna J. Haraway's (2016) "becoming-with", and the autoportraits themselves can be considered as examples of terrapolis, an interspecies space in which becoming-with emerges. Within this framework, the study will analyze Leonora Carrington's (1938) *Inn of the Dawn Horse*, Frida Kahlo's (1940) *Autorretrato con un Mono* [Self Portrait with the Monkey], and Dorothea Tanning's (1942) *Birthday* as exemplary artworks. Rather than conceptualising the non-human as an object of desire or fear the aforementioned works represent becoming-with of species. This article argues that these states are produced not in the utopia/dystopia dichotomy, but on the ground of interspecies companionship established within the trouble of existence in the conditions of patriarchy.

Keywords: Surrealism, terrapolis, self-portrait, becoming-with, posthumanism.



Giriş

Batı sanatında kadın ile hayvan birlikteliğinin temsilleri patriyarkal amaçlara hizmet eden mizojini temelli bir insanlık kategorisi oluşturur ve erkeğin üstünlüğünü perçinleme amacı güder. Kadınların ve hayvanların bir arada göründükleri, eril bakış ile oluşturulmuş temsiller hayvanlar üzerinden kadının erkeğin ötekisi olması kalıpyargılarına işaret eder. Bunun izleri mitolojik ve dini temsillerden modern döneme kadar sürülebilir. Bakire Meryem ile Kuzu konusu ya da Leonardo Da Vinci'nin *Dama con l'ermellino* [Kakımlı Kadın] (1489-1491) çalışması gibi örnekler makbul olan saf, sadık ve erdemli kadın kalıpyargısını desteklerken Yahudi-Hristiyan geleneğinin yaradılış anlatılarına dayanan Havva ve yılan iş birliği tehlikeli kadınlığı vurgular. Kadınların nü formda eril bakışa sunulduğu örneklerde de bu birlikteliğe rastlarız. Tiziano Vecellio'nun (1538) *Venere di Urbino* [Urbino Venüsü] adlı eseri bir dükün yeni evlendiği karısına hediyesidir ve genç kadının kocasına karşı "sorumluluklarını" hatırlatır niteliktedir (bkz. Görsel 1). Nü formdaki Venüs, röntgenci bakışı davet ederken ayaklarının dibinde uyuyan köpek ise kadının sadakatini temsil eder. Bu tabloya göre kadın arzulanabilir, sadık ve evcil olduğu takdirde makbuldür. Édouard Manet'nin (1863) yüzyıllar sonra *Urbino Venüsü*'nü yeniden yorumlayarak resmettiği *Olympia*'da (bkz. Görsel 2) görünen bir seks işçisidir ve ayak ucundaki kedi bu kadının sadakatsizliğini temsil eder. İlk tablodaki kadın ve hayvan sembolleri aracılığıyla erkeğin arzularını olumlayan bir *femme enfant* [çocuksu/masum kadın] yaratılırken ikinci tabloda bu semboller erkeği *femme fatale* [tehlikeli kadın] karşısında uyarmak için kullanılır. Bu temsillerde kadın ve hayvan eril bakışın hükmünü gösteren birer ayna olup öznellikten mahrum bırakılır ve onun arzu ya da korku nesnesi olma geriliminde kalırlar.



Görsel 1: Tiziano Vecellio (1538), *Urbino Venüsü*, Tuvale Yağlı Boya, 1195x165 cm, Galleria degli Uffizi Florence, İtalya



Görsel 2: Edouard Manet (1863), *Olympia*, Tuvale Yağlı Boya, 130,5x191 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa



Çağdaş feminist düşünürlerin toplumsal cinsiyet ve insan merkezilik arasındaki ilişkileri ortaya koyması (Braidotti, 2013; Grosz, 1994) hem tarihsel hem de güncel temsilleri bu bağlamda düşünme olanağı sunmuştur. Özellikle 21. yüzyılın ilk çeyreğinde kesişimsel yönelimli feminist felsefe türler arası hiyerarşi algısını ve cinsiyetçiliği siberfeminist, postantroposen, kuir yaklaşımlarla eleştirirken alternatif dünya tahayyüllerine de işaret etmiştir. Bir asır önce kendi üst gerçekliklerini üreterek Batı sanatının eril akışında bir çatlak oluşturan sürrealist kadın sanatçıların çalışmaları bu alternatif dünya tahayyüllerinden sayılabilir. 20. yüzyılın sürrealist sanat sahasında varlık gösteren kadın sanatçıların alışılmamış dişil temsilleri, eril tahayyülün klişe figürleri dışında perspektifler ortaya koymuştur. Bu sanatçılar ezoterik² imgeleri kullanarak tekinsiz durumlar ve mekânlar kurgularken kadın ve hayvan figürlerinin bir aradalığına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu bağlamda hayvan figürleri ile kurgulanmış olan otoportreler hem kadına hem hayvana özne olma gücünü atamıştır. Sürrealist kadın sanatçıların otoportrelerindeki hayvanlar sadece birer metafor değil aynı zamanda yoldaş özneler olarak resim kompozisyonlarında yerlerini almışlardır.

Sürrealist resim kompozisyonlarında kurulmuş kadın ve hayvan yoldaşlığı, bu makale kapsamında izleyiciyi Donna Haraway'ın *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* [Bela ile Kalmak: Ktulusen'de Akrabalık Kurmak] (2016) “birlikte-olagelme” kavramına götürmektedir. Haraway bu eserinde içinde bulunduğumuz çağı Antroposen ve Kapitalosenden farklı olarak Ktulusen olarak adlandırır. Ktulusen “dünyanın ve gökyüzünün henüz yok olmadığı; risk altında, kırılğan bir zamanda, çoklu türlerin”³ (a.g.e.: 55) *bela* (trouble) ile kalıp birlikte-olageldikleri hikâye ve pratikleri kapsar. Haraway'e göre (a.g.e.: 1) *bela* ile kalmak korkunç ya da cennetvari geçmişler ile distopik ya da ütöpik gelecekler arasında kaybolan bir eksen olarak değil; yerlerin, zamanların, meselelerin, anlamların sayısız tamamlanmamış konfigürasyonuna dolanmış ölümlü yaratıklar olarak gerçekten mevcut olmayı öğrenmeyi gerektirir. Haraway (a.g.e.: 2) posthümanist bir distopya ya da ütopya ikiliği dışında tuttuğu Ktulusen'i hasarlı bir dünyanın içinde *bela* ile kalmanın öğrenildiği bir zaman-

² Batni, gizli ilimlere ait.

³ Orijinal dilden alınan bu ve diğer pasajlar yazar tarafından çevrilmiştir.



mekân olarak ele alır. Bu çerçeveye dahil ettiği bir başka kavram terrapolistir. Tek bir tanıma sıkıştırmaktan kaçındığı terrapolisten Ktulusen koşullarında türler arasında gerçekleşebilecek beklenmedik yoldaşıklara ve birlikte-olagelmeye yer açan çok boyutlu “bir niş alanı” (a.g.e.: 11) olarak bahseder.

Çizilen çerçeveye dayanan bu çalışma öncelikle maskülenist kültürde kadın sanatçı olmanın koşullarına (belasına) sürrealist hareketteki toplumsal cinsiyet normları üzerinden değinecek ve bu koşullarda varlık gösteren sürrealist kadın sanatçıların eril tahayyülün dışında özneler olarak göründükleri otoportreleri feminist çerçeve içerisinde türler arası birer terrapolis olarak analiz edecektir.

Toplumsal Cinsiyet Çerçevesinde Sürrealist Hareket

Sürrealizm Avrupa çıkışlı modern sanat akımları arasında çok sayıda kadının aktif olarak yer almasıyla bilinir. Sürrealist hareketin bir üyesi olan sanatçı ve yazar Penelope Rosemont’a (1998) göre kimi kaynakların ya da sanat eleştirmenlerinin yok saymış olmasına rağmen hareket içinde yer alan kadın sanatçıların 1924’te yayınlanan *Sürrealist Manifesto*’dan (Breton, 1924) önceye dayanan etkin bir varlığı söz konusudur ve bu durum Sürrealizm’in kapsayıcılığına bağlanabilir. Bir savaş sonrası akımı olan Sürrealizm dilini aydınlanmacı toplumsal normların karşısında konumlanarak ters bir yerden kurmuştur. Bu normların eril dünya tahayyülünün bir parçası olduğu düşünüldüğünde, akımın toplumsal cinsiyet ile ilişkisi de incelenmeye değer görünür. Rosemont ırk, etnisite ve cinsiyet ayrımcılığına karşı oluşu ile güç sahibi elitlerin üretkenlik, ilerleme, ceza, ırksal saflık, nüfus iskanı, verimlilik, milliyetçilik, doğanın fethi gibi eril ve şovenist saplantılarını alaya alan Sürrealizm’i çoğu 20. yüzyıl kültürel ve politik akımından farklı olarak konumlandırır. Ayrıca sürrealist erkeklerin patriyarkal değerlere ters düştükleri için cinslerine karşı hainlik yapmak ile itham edildiklerini belirtir (a.g.e.). Bazı sürrealist sanatçılar patriyarkal normlarla biçimlenmiş cinsiyet algısına yönelik ters yüz edici performatif ve söylemsel açılımlar yapmıştır. Bu açılımlardan bazıları sanatçıların kişisel gerçeklikleri ile ilişkilidir. Örneğin Claude Cahun özel hayatında ve



sanatında ikili cinsiyet sisteminin normlarına meydan okuyan akışkan bir kimlik ortaya koyarken Man Ray'ın objektifinde belirerek ikonlaşan Rose Sélavy, Marcel Duchamp'ın kadın alter egosudur. André Breton ve Paul Eluard gibi ilk nesil sürrealistlerin cinsiyetsizliğe ya da cinsiyet akışkanlığına gönderme yapan ifadelerinden hareketle Rosemont (*a.g.e*) Sürrealizm'in cinsiyet kalıpyargıları konusunda dönemdaşlarına göre daha radikal bir sorgulama içinde olduğunu belirtir.

Cinsiyet normları karşısındaki bu eleştirel konumlanışlar Sürrealizm'in patriyarkal düşünceden tamamen arınmış bir alan olduğu anlamına gelmez. Rosemont (*a.g.e.*) rakamlar ve isimler üzerinden giderek özellikle 1930-39 yılları arasındaki uluslararası bağlamda bu hareket içerisindeki aktif kadın katılımının arttığını işaret eder. Ancak kadınların sürrealist çevre ile ilişkilene biçimlerini kavramamız için sadece sayılar değil kişisel deneyimler de önemlidir. Sanat tarihçisi Whitney Chadwick (1997) Sürrealizm'in 1930'lardaki anti-akademik tutumunun ve kişisel gerçekliğin baskın olduğu bir sanat alanı açma girişiminin kadın sanatçıların ilgisini çektiğini ancak bu sanatçıların zaman içinde kendilerini erkeklerin yaratıcılığının doğrulayıcıları ve tamamlayıcıları olarak tanımlayan bu çevreden bağımsızlaştıklarını öne sürer. Bahsi geçen dönemlerde büyük Sürrealist sergilerde yer alan Leonor Fini'nin André Breton'u bir kadın düşmanı olarak tanımlaması ve dogması olan bir şeyin parçası olmak istemediğini belirtmesi (Weaver, 2020) bu duruma bir örnektir.

Eril arzuyu karşılayan güçler atfedilerek inşa edilen kadın kavramsallaştırması Chadwick'in (1997) bahsettiği bu erkeklerin yaratıcılığının doğrulayıcıları olma konumunun temelidir. Chadwick erkek sürrealistlerce ortaya konan kadın kavramsallaştırmasının Freudcu bir anlayışla "erkeğin yok edicisi ve hayatı var eden olarak birbiri ile çelişkili rollerinde aşk içgüdüsünün yıkıcı ve yaratıcı güçlerinin tam ortasına" yerleştirildiğini belirtir (1997: 310). André Breton'un *Arcane 17* adlı çalışmasında yer alan şu ifade, erkek sanatçıların tarafından kadına atfedilmek istenen mutlak güce bir örnek olarak verilebilir: "Erkeğin iflası hızla gerçekleşen bir süreçteyken, kadının fikirlerini erkeğinkine tercih etme zamanı gelmiştir. Özellikle sanatçılar, bu skandal durumu protesto etmek ve dışıl dünya görüşündeki her şeyin



önemini en üst düzeye çıkarmak, erkeğinkinden farklı olarak sadece kadının kaynakları üzerine inşa etmek için sorumluluk almalıdır” (1944: 89).

Ancak Breton’unki gibi yaklaşımlar kadınlara mitsel öteki konumu atayan kalıpyargıların dışında bir kadın kavramına dayanmaz. Kadının erkeğin mitsel ötekisi olarak inşa edilmesi temelde erkeğin korkularının ve arzularının izdüşümüdür. Bu kalıpyargılar kadının eril arzuya göre aktif ya da pasif, öldürücü ya da hayat veren, masum ya da günahkâr gibi ikilikler içinde kavramsallaştırılması adına işlevseldir. Sürrealizm ile bir kavram olarak “kadın” özellikle erkek sanatçılar tarafından ve psikanalitik açıdan yeniden düşünülmüş, *femme fatale* ve *femme enfant* kalıpyargıları üzerinden gizemlileştirilmiş ve fetişleştirilmiştir. Rachael Grew erkek sürrealistlerin kadını yeniden kavramsallaştırmak için başvurduğu *femme fatale* ve *femme enfant* klişelerinin mevcut eril ikilik sistemin dışında olmadığını ifade eder: “Bunlardan ilki, çaresiz bir erkek kurbanı hadım etmek için cinsel hileleri ile tuzağa düşürürken, ikincisi cinselliği konusunda masum kalıp bir ilham perisi olarak hareket eder. Korkunç dişî canavar ve hayranlık uyandıran kız çocuğu, sürrealistlerin kullanmaya devam ettiği sosyal olarak inşa edilmiş klişelerdir” (2010: 1).

Batı sanatının dişîl bedeni nüleştirme üzerinden kurduğu eril bakış sürrealist erkek sanatçıların eserlerinde de sık sık karşımıza çıkar. Paul Delvaux’nun (1937) *L’Aurore* [Şafak] tablosunda belden aşağısı ağaç olan dört kadın görürüz (bkz. Görsel 3). Bu tablo Breton’un (1944) yukarıda bahsi geçen dişîl dünya tasavvuruna denk düşer. Aynadan yansıyan izleyici bile bir erkek değil bir kadındır. Ancak bütün bu dişillik vurgusuna rağmen tablo hâlâ erkek arzusuna hizmet eder. Genç kadınlar hareketsiz, nü bedenleri ile mistik bir hava içinde donuk bakışlarla resmedilmişlerdir. Delvaux dişillığe atadığı gücü onu bir ağaç olarak yere sabitleyerek göstermiştir. İzleyicinin pozisyonu ile yakın konumlanan ve aynada beliren kadın kompozisyona yüzüyle ve bakışıyla değil, memesiyle dahil edilmiştir. Bu durum izleyiciye çok açılı bir gözetleme imkânı vermek için tasarlanmış denebilir.



Görsel 3: Paul Delvaux (1937), *Şafak*, Tuvale Yağlı Boya, 120,5x150,5 cm,
Peggy Guggenheim Collection, New York, Amerika Birleşik Devletleri

Yukarıda bahsi geçen kadın kalıpyargıları sadece temsili alanda sınırlı kalmamış; hareketin özneleri olan kadınların pozisyonunu da etkilemiştir. Sanat tarihçisi Jo Anna Isaak (1996) Sürrealizm'in devrimci potansiyelinin bastırılmış erkek arzusu üzerine kurulduğundan ve bu bağlamda kadınlara yoldaşlık yerine cinsel anlamda özgür ilham perileri rolü verildiğinden bahseder. Rosemont (1998: xix) ise Sürrealizm'in sadece bir Fransız fenomeni olmadığını belirterek kadınlara atfedilen ilham perisi rolünün tüm akıma genellenmesinin başka coğrafyalarda da varlığını gösteren bu harekete Avrupa merkezci bir yanlılıkla yaklaşıldığına işaret ettiğini savunur; bu genellenmenin temelinde yatanın asılsız ve sık tekrarlanan ana akım bir iddia olduğunu öne sürer. Ayrıca Rosemont (a.g.e.: xvii) *femme enfant* karakterinin Breton'un bir uydurması olmadığını; 1930'larda sürrealist çevrelerde yaratıcılıklarının yanı sıra dehaları ile de hayranlık uyandıran Meret Oppenheim, Giselle Prassinos, Dora Maar ve Leonora Carrington gibi kadın ressamların bu çevrelerde bir fenomen olarak nasıl kavrandığına



dayanan bir tanımlama olduğunu belirtir. Rosemont bu kadın sanatçıların harekette *femme enfant* kavramının özneli olarak hayranlık uyandırmalarını olumlarken kavramın kadın kimliğini monolitikleştirdiğine, polarize rollerle sınırlandırdığına ve eril bir arzuyu yansıttığına değinmez. Bu sanatçıların sürrealist çevrelerde *femme enfant* olarak deneyimlenmiş olması *femme enfant*'ın onların aktif bir icrası olduğunu göstermez. Kadınlara atfedilmiş hayranlık uyandıran kalıpyargılar da eril arzuya hizmet ettiği ölçüde mizojiniktir. Ayrıca Rosemont'un (a.g.e.) bir yandan ilham perisi rolünün Sürrealizm'deki yerini sorgularken diğer yandan aynı rolün bir parçası olarak düşünülebilecek *femme enfant* kalıpyargısını olumlamasıyla ortaya koyduğu tartışma çelişkilidir.

Kadın sanatçıların deneyimlerini sadece sürrealist çevrenin içindeki patriyarkal koşullar üzerinden okumak yeterli değildir. Harekete dair üretilen toplumsal bellek de eril bir dünyada kadın olmanın söz konusu sanatçılar için ne anlama geldiğinin bir göstergesidir. Örneğin Dora Maar gibi bir sanatçının tekinsiz kolaj üretimleri ile değil Picasso'nun "İlham Perisi" veya "Ağlayan Kadın" olarak bilinmesi sanat tarihindeki kadın sanatçıların erkek hegemonyasının gölgesinde kalmasının bir sonucudur. Benzer durumdaki çok sayıda kadın sanatçının ismi erkek partnerleri üzerinden anılmış ve uzun süre boyunca sanat tarihindeki bilinirlikleri özel hayatları merkezinde oluşmuştur.

Patriyarkal koşullara rağmen sürrealist kadınlar eril bir düşünce dünyasında kendi görsel lügatlerini oluşturmalarını sağlayan üretimler yapmış ve varlıklarını gözden kaçırılmayacak kadar görünür kılmıştır. Bu üretimlerle Batı sanat tarihinde kadın kimliğine atanan geleneksel bakışı tersyüz etmiş, öznel deneyimlerini merkeze alarak yeni gerçeklikler sunmuştur. Bu bağlamda otoportreler sanatçılara daha önce var olmamış kadın temsilleri sunma olanağını sağlamış böylece söz konusu eserler özne olarak sanatçının deneyimi ile patriyarkal görme biçiminin monolitik kadın temsilleri dışında kalan olanakların kesiştiği bir alana dönüşmüştür. Bu çalışma sürrealist kadın sanatçıları patriyarkal değerlerin baskın olduğu Batı temsil geleneğinde kendilerini var eden öznel olarak sanatlarına yansıttıkları gerçeklikler odağında ele alacaktır.



Sürrealist Kadınların Var Ettiği Öznelere Feminist Bir Bakış

21. yüzyıl feminizmlerinde belirgin bir etkisi olan kesişimsel düşünce patriyarkal pratiklerin insan merkezilik ile ilişkisini analiz ederken patriyarkanın ötekileri ile insan merkeziliğin ötekileri arasında yakınlıklar ve yoldaşıklar kurar. Bu bağlamda insanın dünyadaki konumuna, kimin insan sayıldığına, kimin hayatının daha kıymetli olduğuna ilişkin sorular cinsiyet, ırk, tür gibi sosyal inşalar odağında tartışılır. Feminist ve posthümanist düşünür Rosi Braidotti (2013) hümanizmin günümüzdeki sosyal inşalarda etkisini sürdüren ideal sembolü olarak Vitruvius Adamı'na⁴ işaret eder. Braidotti Vitruvius Adamı fenomeninin Protagoras'ın erkeğin *her şeyin ölçütü*⁵ olması hükmüne denk düştüğünden bahseder (*a.g.e.*:13). İnsan merkezci düşüncede birinin ötekiliği beyaz, olgun ve sağlam bir ciserkek olan Vitruvius Adamı'na mesafesine göre belirlenir. Braidotti'ye (*a.g.e.*: 15) göre bu koşullarda herkes ölümlü olsa da birileri cinsel kimlikleri, ırkları veya Batı'nın medeniyet yargısı temelinde değer biçilen yaşam biçimleri ile ilişkili olarak daha az insandır ve daha ölümlüdür.

İnsan merkezci hüküm ötekini kavramsallaştırırken onun merkeze alınan öznenin farklılığını eksiklik, eksikliği de radikal bir zıtlık olarak okur. Bu zıtlık tahayyülüne ikili karşıtlık (*binary opposition*) adı verilir. Gilbert Simondon (2019 [2012]) insanın kendini ve hayvanı kavramsallaştırırken bu tür bir zıtlaşmayı ve hiyerarşiyi baz aldığını vurgulamak adına *yarılmış ikilik*⁶ terimini kullanır. Simondon insan ve hayvan arasındaki yarılmış ikiliği incelerken çoğu hâkim felsefenin akıllı insanın ayırt edici özelliği olarak nitelediğini ve insanı bu özellik temelinde hayvandan üstün konumlandığını ortaya koyar. Elizabeth Grosz'un da bahsettiği gibi hiyerarşiyi yarılmış ikiliğin oluş biçimi var etmektedir: “İkili düşünce, ister istemez iki uçta yer alan öğeleri hiyerarşikleştirip sıraya koyar. Böylece bu öğelerden biri ayrıcalıklı olarak konumlanırken öteki baskılanmış, madun ve negatif karşıta dönüşür” (1994:

⁴ Leonardo da Vinci'nin 1492'de oluşturmuş olduğu, insan bedeni proporsiyonlarını gösteren çizim.

⁵ Sokrates öncesi Yunan filozofu Protagoras'ın *mens sana in corpore sano* ifadesinin karşılığı.

⁶ Simondon'un (2019) *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders* adlı bu eseri 1967 yılına kadar verdiği derslerin transkriptlerinin 2012 yılında Drew S. Burk tarafından İngilizce'ye çevrilmesi ile oluşturulmuştur. Bu eserde Simondon çeşitli düşünürlerin hayvan ve insan kavramsallaşmalarını yarılmış ikilik mefhumu üzerinden inceler.



3). Kesişimsel bir perspektiften bakıldığında insan ve hayvan arasında beliren yarılmış ikiliğin erkek ve kadın arasında da belirdiği görülür.

Grosz (*a.g.e*) karşılaştırılmış akıl/beden ve erkek/kadın kavramlarının ve bu kavramlar arasındaki ilişkinin temsili olarak birbirleriyle örtüşmesinin rastlantısal olmadığını belirtir; bu örtüşmeyi felsefenin tarihsel olarak nasıl geliştiği ve bugün hâlâ kendini nasıl gördüğü açısından merkezi öneme sahip bir ikilik sistemine gönderme yaparak açıklar. Bu durum kadınların “bir şekilde erkeklere kıyasla daha biyolojik, daha bedensel ve daha doğal olarak algılanması” (*a.g.e.*: 4) ile sonuçlanır. Kadının bedensellik üzerinden kavramsallaştırılmasına erkeğin (yani insanın) kavramsal sınırlarına dahil edilen çeşitli başka kavramların da karşıtları ile ilişkilendirilmesi eşlik eder. Bu bağlamda düşünmek temsil alanında kadın ve hayvan arasında beliren ilişkilere bakarken mizojini ve insan merkeziliğin kesişimini görmeyi mümkün kılar.

Sürrealist kadın sanatçıların kendilerini hayvanlarla birlikte temsil ettikleri otoportreler kadın sanatçıların öznelliklerini var ediş biçimlerindeki minör kimlik farkındalığını insan merkezci olmayan bir yerden kurgulayabildikleri için incelenmeye değer yapıtlardır. Bu otoportreler kadın özneleri dönemin *femme fatale* ve *femme enfant* kalıpları dahil olmak üzere Batı temsil geleneğinde varolagelmiş tüm ikili kalıpların dışında temsil etmiş; bunu bir başka öznenin temsile dahil olması ile gerçekleştirmişlerdir. Bu yapıtlarda birbiriyle yatay ilişkilenen ve eril bakışa göre konumlanmayan özneler görülmektedir: kadınlar ve hayvanlar. Sürrealist kadınlar, kendi anlatılarını oluştururken yanlarına yoldaş olarak hayvanları alarak mevcut erkek egemen ve insan merkezci temsillerin tersyüz edildiği yeni hakikatler üretmişlerdir.

Söz konusu çalışmaların sanattaki insan merkezci eril geleneği dönüştürme potansiyelini çağdaş feminist perspektiflerden yorumlamak için Donna Haraway’ın (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* [Bela ile Kalmak: Ktulusen’de



Akrabalık Kurmak]⁷ adlı kitabında bahsettiği *birlikte-olagelme* fikrine başvurulabilir. Haraway kitabında insan merkeziliği eleştirirken feminist teori, biyoloji, ekoloji ve postmodern teori üzerinden giderek insanın devre dışı kaldığı bir senaryodan ziyade; “posthümanist değil kompost” (*a.g.e.*: 11) bir kavrayışı benimseyen, iç içe geçmiş bir gerçekliğe işaret eder. Haraway’e göre (*a.g.e.*) bu gerçeklikte kültürler, doğalar, öznel ve nesnel ilişkisel içinde kalırken iç içe geçmiş dünyalarını, kim ve ne olduklarını önceden var etmezler; birlikte-olagelirler. Haraway insan türünün pozisyonu üzerinden bir ütopya ya da felaket kurgusu yerine iç içe geçmiş dünyaların kompost yapısının kabulü üzerinden bir gerçeklik kavrayışı sunar. Haraway’in türler arası ilişkisel anlayışı bu iç içe geçmişliğin ürettiği gerçekliği mevcut düzenin içindeki teknolojiler, doğalar, kültürler ve türler arası ilişkilerde ortaya çıkan yarılmış ikiliğin ezici zıtlığının yerine koyar. Böylece ontolojik olarak heterojen yoldaş türlerin birlikte-olagelmesi insan merkeziliğin ürettiği kategorilerin yerini alır.

Haraway (*a.g.e.*) akrabalık kavramını türler arası ilişkilenmedeki temel faktörlerden biri olarak ele alır ve akrabalıktan insanın evcilleştirmek/ehlileştirmek adına elinden geleni yaptığı bir kavram olarak değil, vahşi bir kategori olarak, insanın diğer türlerle akrabalığı anlamında bahseder. Bu bağlamda günümüzde güvercinlerin kabiliyetlerine dayalı olarak yürütülen bilimsel çalışmaları güvercinlerle insanların binlerce yıllık birlikteliklerinin bir uzantısı olarak konu edindiği bir bölümde Haraway (*a.g.e.*: 16) sembolik bir anlam, ironi veya metafor içermeyen imgelerin kullanıldığı bir duvar resminin ilgi çekici görseline yer verir (bkz. Görsel 4). Sanatçı Daniel Doherty (2006) tarafından yapılmış *Bird Man of the Mission* [Mission’ın Kuş Adamı] isimli bu duvar resminde sokakta yere oturmuş yaşlı bir adam olan Lone Star Swan (1940-2022) kucağında beslediği güvercinler ile birlikte görülür. Lone Star Swan’ın güvercinlerle kurduğu ilişki hem Haraway’in evcil/ehlî olmayan akrabalık tanımına hem de bu çalışmada ele alınacak eserlerdeki insan hayvan ilişkilenmesinin niteliğine uygun

⁷ Çalışmanın geri kalan kısmında *Bela ile Kalmak* olarak anılacaktır.

bir yapıda olması bakımından aşağıda ilk olarak Swan ve güvercinler arasındaki akrabalık ilişkisine odaklanılacaktır.



Görsel 4: Daniel Doherty (2006), *Mission'ın Kuş Adamı*, Duvar Resmi, San Francisco, Mission Bölgesi, Amerika Birleşik Devletleri

Haraway (a.g.e.: 33) “kendini yapmak” anlamındaki *autopoiesis*’i içine alan ve “birlikte, yoldaşlık içinde dünyalılaştırmak” anlamını katarak onu genişleten, “birlikte yapmak” anlamındaki *sympoiesis* kavramından bahseder. Birlikte-olagelmenin kardeşi gibi görülebilecek birlikte yapma terimi; meydana getirici, dönüştürücü bir etkiyi vurgulamaktadır. Taşıdıkları olası hastalıkları vurgulamak için “uçan fareler” olarak adlandıran güvercinlerin Lone Star Swan ile var ettiği dünya bir *sympoiesis* örneğidir. Gazeteci ve şair kimliğiyle bilinen ve görece normatif bir yaşam sürdüren Swan, hayatının bir noktasında San Francisco’nun



Mission bölgesinde sokakta yaşamaya başlamış ve şizofreni tanısı almıştır. Swan'ın esprili bir yaklaşımla güvercinlerin “insanlık onları çalıştıramasın diye elleri olmayan bir şey olarak yeniden dünyaya gelmeye karar veren kadim büyücüler” (Hom, 2022: 2) olduklarını söylemesi, onun güvercinlerin oluşuna duyduğu saygıyı ve sevgiyi ortaya koymaktadır. Swan'ın insanların onu sokaktan “kurtarma” girişimlerini güvercinler olmadan yaşayamayacağı için reddettiğinden bahsedilir (*a.g.m.*: 5). Swan kanatlı fareleri besleyerek onlarla sürekli bedensel temas halinde kalmış, dünyasını onlarla kurmuştur. Gece sokakta uyurken göğsünde onunla birlikte uyuyan güvercin ve etrafına toplanan öteki güvercinler insan merkezci şehir yaşantısının içinde Swan ile birleşen dünyalara dönüşmüşlerdir. Güvercinler ve Swan birlikte-olagelen öznel olarak varlıklarıyla mekânı ve sosyal yaşamı dönüştürmüş, birbirlerine bulanmışlardır.

Haraway birlikte yapmanın, birlikte-olagelmenin *terrapolis* olarak adlandırdığı bir yerde mümkün olduğunu söyler. Terrapolis, ütöpik ya da distöpik bir kurgudan bahsetmeyen, dolayısıyla posthümanist olmayan ancak kompost yapıda olan, beklenmedik yoldaşlıklar için yer açan bir niş alanıdır (Haraway, 2016: 11). Haraway'ın açık, belirsiz ve çok zamanlı olarak bahsettiği bu alan, maskülenist tahayyüllerle değil, birlikte-olagelmeye olanak tanıyan belirgin ötekiliklerle doludur. Swan'ın ve güvercinlerin hikâyesi, norm dışı bir psikolojik durumda olan ve şehirde kırılgan bir pozisyonda yaşam süren bir insan ile şehirde barınması hoş karşılanmayan “kanatlı fareler” arasında (yani medeniyetin steril alanlarında yer alamayacak iki kovulmuş arasında) kurulan merkezsiz akrabalığın çatısında birlikte-olagelme ve birlikte yapmaya bir örnektir. Haraway'ın ele aldığı bu akrabalık insan merkezci bir alanı dönüştürme gücü açısından bu çalışmada bahsi geçecek sanat eserleri ile örtüşür. Swan ile güvercinler hem şehrin ötekileridir hem de terrapolislerini şehirde kurmuşlardır. Söz konusu otoportreler (belki de *symp*portreler demek daha yerinde olacaktır) benzer şekilde eril temsilin ötekisi olan kadınları ve hayvanları baskın erkek temsil geleneği içinde kendi terrapolisini kuran öznelere dönüştürmüştür.



Hayvanlarla Birlikte Bakan Sürrealist Kadınlar

Temsil alanında izleyicinin varlığının varsayımı ile oluşturulan dış bakış farkındalığının gösterilme biçimi, temsil edilenlerin özne veya nesne pozisyonlarını belirleyici bir unsurdur. Temsil edilen her kim ise dış bakışa göre bir pozisyon alır. Kendini bakılmaya açar, bakışı davet eder ve bakışın nesnesine dönüşür ya da kendini bakışa kapatır, bakışın hakimiyetini reddeder ve özne konumundan kendi bakışını var eder. Eril bakışın hakimiyetini esas alan temsillerde kadınlar özne değil nesne konumundadır. John Berger (1977) erkeğin ötekisi konumunda olan kadınların özneliliğinin cinsellikleri üzerinden nesneleştirilip; nü formunda eril arzusunun dekoruna dönüştürülerek yok edilmesi üzerinden eril bakışa yönelik bir eleştiri ortaya koyar. Berger'in (*a.g.e.*) vurguladığı gibi bu durum erkeklerin hareket etmesi ve kadınların görünmesi; erkeklerin kadınlara bakması ve kadınların kendilerine bakılmasını izlemesi şeklinde gerçekleşir. Örneğin bilinen ilk nü olan *Knidos Afroditi* (İ.Ö. 340) röntgenci arzuyu harekete geçirmek için utanarak vulvasını örten biçimde temsil edilir. Aynı eril bakış, kendi bakışına sahip olan kadını tehdit olarak görerek cezalandırmayı uygun görür. Perseus, bakışları ile düşmanlarını taşa çeviren Medusa'yı başını gövdesinden ayırarak öldürür ve Medusa çok sayıda eserinde kesik başı ile temsil edilir.

Sürrealist kadınların çalışmalarında ise Batı temsil geleneğindeki mizojinik yaklaşımlara cevap niteliğinde konumlar bulunur. Özellikle otoportreler, bakışı öznesine iade ederken eril hükümle oluşturulmuş kadın kalıpyargılarını tersyüz eder. Sürrealist pratiklerle ilişkilenen kadın sanatçıların özellikle 1930'larda ve 40'larda ürettiği otoportreleri de kapsayan çok sayıda çalışma hem kendilerini temsil etmeleri açısından hem de dişil beden imgelerini patriyarkal kurguların ötekisi olarak değil, kendinde özneler olarak var etme açısından önemlidir. Whitney Chadwick (1997 [1990]: 10) bu çalışmaları 1970'lerdeki feminist sanatın habercisi olan yeni bir dil olarak yorumlar. Kadınların erkek arzusunu yansıtan nü temsillerinin ya da öldürücü nesneler olarak romantize edilmesinin dışında bir tahayyül sunan bu yeni dil, Sürrealizm'in içinde süregelen de dahil olmak üzere, erkek merkezli dünya kurgusunu alt üst eder. Ortaya çıkan kurgular cinsellik, cinsiyet ve arzu gibi kavramları doğal ve kültürel



fenomenlerin birbiri ile çelişmesi üzerinden değil bu fenomenlerin bir aradalığına dayalı gerçeklikler içinde sunar.

Bu çalışmalarda “dünyalar arasında huzursuzca duran” kadın öznenin yanında onunla aynı mekânı paylaşan hayvanlar sıkça belirir (Chadwick, 1997: 313). Sürrealist kadınların kendilerini hayvanlarla birlikte resmettikleri bu çalışmalarda ortaya koyduğu ilişki insan merkezli patriyarkal temsillerin içinde bahsi geçemeyecek bir gerçeklik sunarak türler arası yakınlığı yeniden kurgulamaktadır. Otoportrelerdeki hayvanlar alışlageldiği üzere kadının ne kadar evcil, sadık ve itaatkâr ya da ne kadar hain ve tehlikeli olduğunu gösteren sembollerden farklı olarak yoldaş özneler olarak görünmektedir. Mutlak bir anlamdan çok belirsizlik ve huzursuzluk üreten mekânların içinde beliren bu yoldaş türler terrapolisten patriyarkal bakışın biçimlendirdiği bir dünyaya birlikte bakış atmaktadır.

Leonora Carrington İngiltere doğumludur ve hayatının büyük bir bölümünü genç bir kadinken taşıdığı Meksika’da geçirmiştir. 1938 tarihli *Inn of the Dawn Horse* [Şafak Atının Hanı] (bkz. Görsel 5) sanatçının erken dönem çalışmalarından bir otoportredir. Çalışmada hemen hemen boş bir odadaki tek mobilya olan Viktoria dönemine ait mavi kılıflı sandalyenin kırmızı minderi üzerinde Carrington görülür. Yanında ona yönelmiş biçimde duran dişi bir sırtlan vardır. Carrington’ın ardındaki duvara paralel beyaz bir sallanan at havada asılı haldeyken onunla aynı postürde olan canlı bir eşi de sarı perdelerin bezediği pencereden görünen bahçede dört nala koşmaktadır. Eserde canlı, cansız, insan ve hayvan figürlerde renklerle, biçimlerle, ifadelerle oluşturulmuş benzerlikler vardır. Kadının saçları; yüzünde insansı bir ifade olan, memeleri süt dolu sırtlan ile aynı renktedir. Bu renk ortaklığı havada asılı duran at ile kadının teni arasında ve kadının pantolonu ile dışarıdaki canlı at arasında da belirir. Resmin içindeki farklı oluşlara ait imgeler sanki birbirini işaret ediyor gibidir.



Görsel 5: Leonora Carrington (1938), *Şafak Atının Hanı*, Tuvale yağlı boya, 65x81,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri

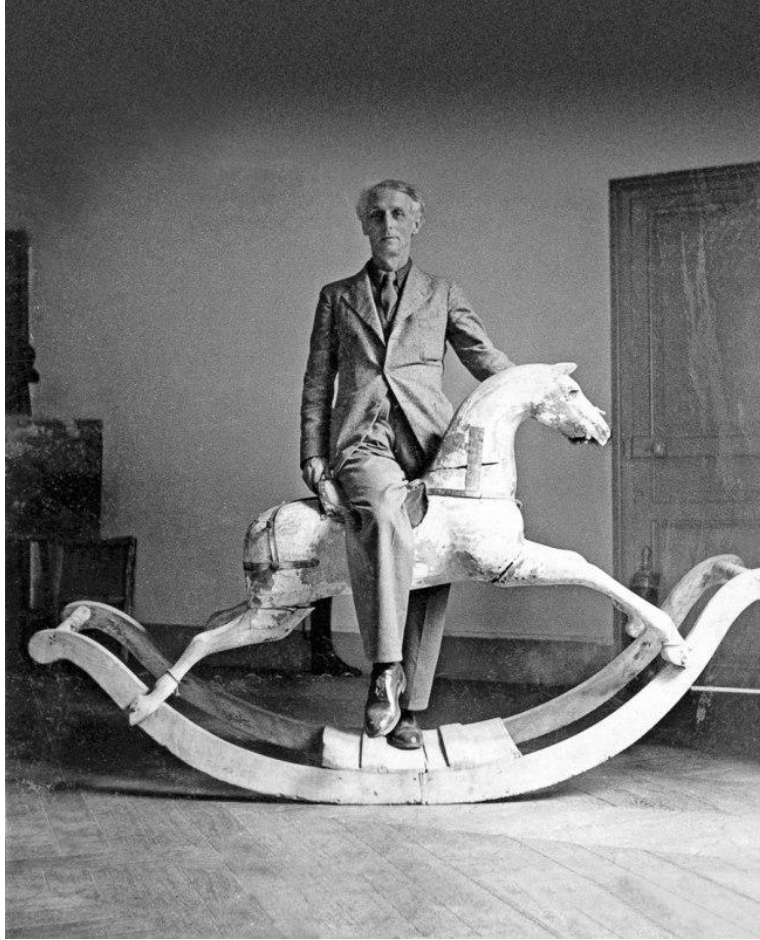
Carrington'un düşünce dünyasındaki anahtar öğelerden olan hayvanlardan bazılarının sanatçının farklı çalışmalarında tekrar tekrar belirmesi onların sembolik anlamları olduğunu sezdirir. Chadwick hayvanların sanatçı için işlevini şu şekilde açıklar: "Bilinçdışı ve doğal dünya arasındaki sembolik araçlar olarak Carrington'ın hayvanları, erkek sürrealistlerin erkek ve 'Muhteşem' arasındaki aracı bağlantı olarak kadın imgesine olan güveninin yerini alır ve kadın sanatçı için yaratıcı gücün kaynağı olarak doğanın oynadığı güçlü rolü önerir" (1985: 38).

Dönemin ruhunu biçimlendiren ezoterizmi ve psikanalizi ilham alan görsel dil içinde hayvan imgelerinin de araçsallaştırılmasına rastlanır. Ancak erkek sanatçıların aracı yaptığı



kadın kavramı öteki olarak kalırken Carrington hayvanı yoldaşlıkla karışık bir alter ego konumuyla var etmiş ve anlatılarına yedirmiştir. Bu yüzden Carrington'un yaptığı araçsallaştırmayı erkek sürrealistlerin kadın kavramı ile yaptığıyla bir tutmak hatalı olacaktır. Sanatçının sonraki çalışmalarında da ortaya çıkan anahtar imgelerden biri olan “at”ın Carrington için aşkın vizyonun metaforu olmakla birlikte sürrealistlerin oluşturmak istediği dişi ve erkeğin ötesinde, androjen özellikte yaratıcı bir bütünün sembolü olduğundan da bahsedilir (*a.g.m.*). Carrington 1937’de yazdığı, basılmış ilk kısa hikâyesi *The House of Fear*’da [Korku Evi] at karakterinden; genç kadın kahramanı gizemli seremoniler ve dönüşüm ritüelleri ile dolu bir dünyaya götüren psişik bir rehber, dost canlısı bir hayvan olarak bahseder (*a.g.m.*). Sanatçı için at figürünün otobiyografik anlamı vardır. Resimde görülen sallanan at imgesinin ilk bakışta Sürrealizm’le yakın bağı olan Dada’yı⁸ çağrıştırması olası olsa da sanatçının hayat hikâyesi içinde bu imge başka gerçekliklere tekabül etmektedir. Varlıklı bir ailede yalnız bir çocukluk geçiren Carrington’un odanın köşesinde duran sallanan at ile hayali bir arkadaşlığı olduğu bilinir (*a.g.m.*: 38). Resmin yapıldığı tarihlerde Carrington’ın dadaist ve sürrealist sanatçı Max Ernst ile ilişkisi vardır. Ernst’in 1938 tarihli sallanan kuyruksuz bir atla çekilmiş fotoğrafının (bkz. Görsel 6) olması ve resimdeki sallanan atın kuyruğunun olmaması, bu figürün Carrington için aynı zamanda otobiyografik özellikte bir imge olduğunu gösterir.

⁸ Dada (ya da Dadaizm) Birinci Dünya Savaşı’nın vahşetine karşı devrimci ve eleştirel bir reddiye olarak 1916-1922 yılları arasında gelişen, 20. yüzyılın avangart sanat hareketlerindendir. Hareketin adının Richard Huelsenbeck ve Hugo Ball’un Fransızca sözlükte rastgele denk geldikleri, sallanan at anlamına gelen “Dada” kelimesinden doğduğu bilinmektedir.



Görsel 6: Anonim (1938), *Sallanan At ile Max Ernst*,
Fotoğraf, Max Ernst Museum Brühl des LVR, Max Ernst Foundation

Resimdeki iki farklı mekânda beliren atlar farklı oluşlardadır ve temsilin anlam zeminini bu oluşlar belirler. Bu iki at dışarının ve içerin hakikatlerini temsil eder. Biri katı, cansız ve solgun beyazken; diğeri özgür, canlı ve bembeyazdır. Dışarıda dört nala koşmanın özgürlüğü; içeride bir tahtaya çakılı şekilde yerinde ileri geri hareket etmenin ve asılı kalmanın sınırlılığı vardır. İçeridekiler bu katı figürün gerçekliğini yaşarlar. Kadının, sırtlanın, sandalyenin ve tahta atın gölgelerinin kaynaşmış olması onların içerideki hakikatin ortak öznelere olduğuna işaret eder gibidir. Sanat tarihçisi Annette Shandler Levitt sandalyeninki de dahil hepsinin “ayaklarının aynı şekilde ve pencereden özgürlüğe geçemeyecek kadar narin” olduğundan bahseder. İçerde olmanın getirdiği sınırlandırılmışlık hali apaçık ortadadır (1996: 67).



Bu sınırlandırılmışlık içinde Carrington ile yan yana duran sırtlan; sanatçının o döneminde kendisiyle bütünleştirdiği, başka yapıtlarında da ortaya çıkan bir oluşturmaktır. Carrington Fransa'da Ernst ile yaşarken, 1937-1938 yıllarında *The Debutante* [Sosyeteye Takdim] (1975 [1939]) adlı grotesk kısa öyküyü yazar. Hikâye otobiyografik öğeleri ile 1934'te Carrington'ın sınıf atlamak isteyen babasının isteği üzerine giydirilip süslendiği ve *debutante* (sosyeteye giriş yapan genç kadın) olarak saraya tanıtıldığı günlerden bahseder. Hikâyenin kahramanları aynı durumdaki bir genç kadın ve onun sosyeteye tanıtılma döneminde olan diğer genç kadınlardan ve yaşıtı kızlardan daha iyi anlaştığı hayvanat bahçesindeki genç dişi sırtlandır. Genç kadın annesinin kendi adına düzenlediği baloya gidecektir ve isteksizdir. Baloda sunulacak yemekler günde bir öğün beslendiği için yakınan sırtlana ilginç gelmiştir ve genç kadının şaka ile karışık, baloya kendi yerine onun gitme fikrini ortaya atmasıyla kendilerini plan yaparken bulurlar. Genç kadın sırtlanı odasında bir güzel giydirir. Balodakileri kandırmak için yapılması gereken en zor iş sırtlanın yüzünü saklamaktır. Bunun çözümünü sırtlanın odaya çağırılan bir kadın hizmetçiyi öldürüp yemesinde ve yüzünü giymesinde bulurlar. Ancak sırtlan vahşidir ve yemek masasına oturur oturmaz kek yemediğini söyleyip yüzüne geçirdiği insan yüzünü yer ve pencereden atlayarak ortadan kaybolur. Hikâyedeki sırtlan üst sınıfın kültürünü reddeden, kontrol edilmesi güç, vahşi bir yaratıktır ve hikâyenin sonu planlandığı gibi bitmez. Genç kadının sıkıntısı ve sırtlanın ilgisinden yola çıkan iki yoldaş zekâlarını ve yaratıcılıklarını kullanarak, geçici otonom bir bölge oluştururlar. Ortaya çıkan; kavramsal insan hayvan zıtlaşmasını alaşağı eden, insanın hayvan sınırına dayanan sabit kimliklerinin ve hiyerarşinin olmadığı, birlikte yapılmış, değişebilir ve öngörülemez bir terrapolistir.

Sosyeteye Takdim'de olduğu gibi *Şafak Atının Hanı*'nda da kadın ve sırtlan bir aradadır ama bu sefer karşımıza o heyecanlı ve acımasız planları yapandan farklı bir ikili çıkar. Burada Carrington ile sırtlan izleyiciye donuk bir gerçekliğin içinden huzursuz ifadelerle bakarlar. Carrington'ın sandalyenin ucundaki oturuşu ile sırtlanın şişmiş süt dolu memeleri ortak bir rahatsızlığı aktarır. Kadın sosyetenin ondan beklediği güler yüzlü ve itaatkâr hanımefendi görüntüsüne bürünmemiş; vahşi bir oluş ile irtibat kurmuştur. Portresi ne eril temsillerdeki gibi



masum bakire/tehlikeli dişi ikiliğine sıkışmış ne de bir ilham perisinden beklenen neşeli cinsel enerjiyi yansıtmaktadır. Dağınık kabarık saçlarının arasından görünen sallanan atla aynı renkte solgun yüzü gergin şekilde izleyiciye bakar. Sırtlanın karakteri öyküdekinden oldukça farklıdır. Burada insan gibi bakan bir çift mavi göze⁹ sahip, emziren olgun bir dişi olarak temsil edilir. Bu temsilde vurgulanan acımasız bir karakterden ziyade tetikte ve rahatsız bir ifade olur. Aralarında izleyiciye tam açılmayan, Carrington'un sırtlana doğru yönelmiş elindeki jestin¹⁰ de desteklediği mistik bir iletişim vardır. Hem tetikte hem de sakin görünen bu bekleyişte sezilen huzursuzluğun içinde, dış bakışın farkındalığı ile hem birbirlerini koruyor hem de birbirlerine yol gösteriyor gibi dururlar. Bütün bu durgunluğun içinde yılgınlık değil, biriken bir enerji vardır. Carrington'ın gür saçlarının dört nala koşan atın yeleleri gibi havalanmış oluşu ve onunla aynı renkteki beyaz pantolonu onun diri hayat enerjisini gösterir. Sırtlanın şiş memeleri yarattığı varsayılan bedensel rahatsızlığın yanı sıra onun hayat verme gücüdür. Kadın ve hayvan beklemededir. Bu donuk mekânın dışarıda özgürce koşan atınkinden farklı bir hakikati olması öznelerin bir aradalığındaki tetikleyici olmuştur. Sırtlan ve genç kadın bu sıkıntılı mekânı bir terrapolise dönüştürürken herhangi bir eril normun beklentisine uymayan, eril bakışın arzusunu karşılamayan, tehditkârlık ve itaatkarlık ikileminin dışında öznelerdir; içlerinin hakikatinden bakışımıza birlikte karşılık verirler.

Frida Kahlo'nun (1940) *Autorretrato con un Mono* [Maymun ile Otoportre] (bkz. Görsel 7) adlı çalışması hayvanlarla birlikte bakma pratiğine başka bir örnektir. Sanatçının çoğu otoportresinde yaşamında var olmuş hayvanlar karşımıza çıkar ve bu hayvanlar arasında maymunların yoğunluğu dikkat çekicidir. Maymunların Mezoamerika'da¹¹ sanatla, bereketle ve dans tanrılarıyla ilişkilendirildiği bilinir (Deffebach, 2015). Kahlo çalışmalarında bulunduğu coğrafyaya ait kültürel imgeleri sıkça kullandığı için maymun imgesinde sembolik bir anlam katmanı aramak olasıdır. Sanat tarihçisi Nancy Deffebach maymunun sanatçı

⁹ Bu gözlerin Max Ernst'e ait olması olasıdır.

¹⁰ İşaret ve küçük parmağın havada olduğu bu duruşun okült bir sembol olma ihtimali vardır.

¹¹ Mezoamerika Orta Amerika'da Meksika'nın ortalarından Belize, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nikaragua ve Kosta Rika'nın kuzeyine kadar olan sahayı kapsayan; Kolomb öncesi toplumların 15. ve 16. yüzyıllarda İspanyollarca sömürgeleştirilmeden oluşturdukları bölge ve kültür alanıdır.

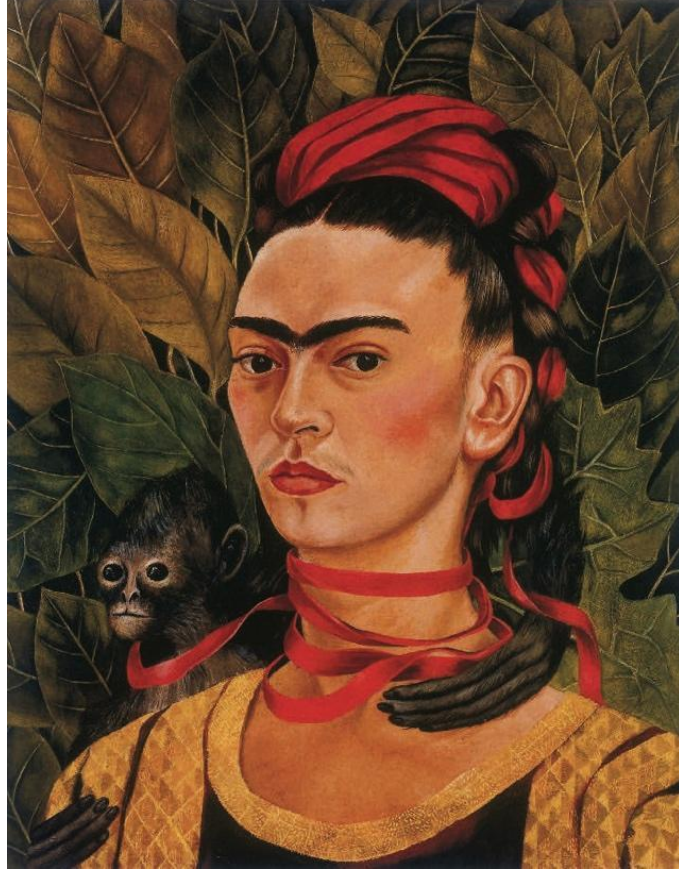


tarafından “doğurganlık ve özgürlük arzusunun ifadesi olmanın yanı sıra cinselliğin ve keyfin bir kutlaması olarak” anlamlandırılmış olabileceğini; bununla birlikte bu anlamın kompozisyonlarda bağlamı belirleyen öteki elementlerle ilişkisi temelinde resimden resme değişebileceğini belirtir (a.g.e.: 61). Deffebach’a göre Kahlo’nun kendini birlikte yaşadığı Fulang-Chang ile birlikte temsil ettiği *Fulang-Chang y Yo* [Fulang-Chang ve Ben] (1937) geleneksel Avrupa resimlerindeki Meryem ve Çocuk İsa temasını çağrıştıırken *Autorretrato con Monos*’taki [Maymunlar ile Otoportre] (1943) maymunlar, Kahlo’nun *huipil*’indeki¹² nakışın anlamı düşünüldüğünde, hareket fikrine işaret eder (a.g.e.: 62). Bu çalışmalardaki dikkat çekici ortaklık Kahlo’nun maymunu ve başka hayvanları öznelliklerini gösteren ifadelerle temsil etmesidir.

1940 tarihli *Maymun ile Otoportre*’de (bkz. Görsel 7) karşımıza çıkan örümcek maymunu muhtemelen Kahlo’nun birlikte yaşadığı maymunlardan biri olan Fulang-Chang’dır. Kahlo’nun birçok hayvanla oluşturduğu, yoldaşlığı ve akrabalığı var eden birliktelik burada da mevcuttur. Kahlo ve maymunun arkasında yer alan sararmaya başlamış yaprakların hiç boşluk bırakmaksızın¹³ duvar gibi örülmüş olması klostrofobik ve sıkıntılı bir atmosfer oluşturur. Bu atmosferin içinde Kahlo huzursuz, ciddi ve tedirgin bir yüzle; izleyicinin varlığından haberdar olup bundan hoşnutsuzluğunu aktaran bir ifade ile bakışlarımızı yakalarken maymun kadrajın dışında kalan, izleyicinin ulaşamayacağı bir yere odaklanır. Bu sayede çalışma kendini dışardan bakışın hakimiyetine açmaz: İki öznenin bakışlarının bize tanıdığı alanda kalırız.

¹² Huipil, Orta Meksika’dan Orta Amerika’ya kadar yerli kadınlar tarafından giyilen en yaygın geleneksel giysidir.

¹³ 1938 tarihli aynı isimde başka bir çalışmaya baktığımızda benzer bir kompozisyonun açık gökyüzünü de görmemize izin veren yeşil yapraklı bir arka planda sunulduğunu görürüz. Onunla karşılaştırıldığında bu çalışma daha klostrofobik bir atmosfer barındırır.



Görsel 7: Frida Kahlo (1940), *Maymun ile Otoportre*, Tuvale yağlı boya, 55,2x43,5 cm, Museum of Modern Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri

İki özne, yapraklardan duvar ile izleyicinin bakışı arasında kalan varlığını birliktelikle devam ettirir. Fulang-Chang, Kahlo'nun boynuna ve omzuna doladığı iki kolu ile hem Kahlo'nun varlığı tarafından korunan hem de onu koruyan bir oluş sergiler. Aynı zamanda Kahlo'nun örgüsünün devamı gibi görünen sol kolu, iki öznenin arada keskin bir sınır olmaksızın iç içe geçtiği bir bütünlüğe işaret eder. Bu bütünlüğü bir anlam katmanı ile destekleyen öge Kahlo'nun sınıksız toplanmış saçlarından gevşeyerek boynuna dolanan, oradan da maymunun boynuna uzanan kırmızı kurdeledir. Kurdele ilk bakışta boğulmayı temsil eder gibi görünse de Kahlo'nun görsel dağarcığındaki sembolik dil göz önüne alındığında ortaya başka anlamlar çıkar. Yazar Zoë Brigley Thompson (2009) Kahlo'nun çoğu çalışmasında göbek kordonu veya damar gibi görünen bağı Maya kozmolojisinde ruhların ve tanrıların bir evrenden ötekine



geçmek için kaydıkları hayat ağacının kırmızı lenf damarı ile ilişkili olarak yorumlar. Thompson Kahlo'nun bu bağı bir yandan bedenın grotesk bir yapışökümünü sunmak adına işlediğini diğeryandansa başkadyınyalara geçme olasılığını da vaat eden bir sembol olarak kullandığını belirtir. Bu durumda Kahlo'nun başından Fulang-Chang'ın boynuna uzanan kurdele türler arası geçişin, iki tür arası bağıın hatta iki türün birbirine kaynadığı, birlikte bakış oluşturduğu, sıkıntının içine kurulmuş bir terrapolisin sembolü olarak da okunabilir.

Dorothea Tanning'in (1942) *Birthday* [Doğum Günü] (bkz. Görsel 8) isimli otoportresi yoldaş türlerin birlikte bakışını içeren başka bir örnek olarak ele alınabilir. Eserde Tanning'i art arda uzayıp giden sayısız kapıdan oluşan bir mekânın içinde yarı çıplak ve ayaklarının dibinde gotik tasvirleri andıran hibrit bir hayvan ile görürüz. Çalışma bir eve ait olabilecek eşyasız bir mekânı gösterir. Mekânı bölen kapılar Tanning'in New York'taki stüdyosundan esinlenilmiştir.¹⁴ İçeriye ve dışarıyı ayırması beklenen kapılar burada bu ayrıma meydan okur biçimde belirir. Birbiri içine açılan kapılar bir taraftan odaları kesiştirirken diğeryaraftan labirenti çağrıştıran, belirsizleşen ve klostrofobi uyandıran tekinsiz bir mekân yaratır.

Tekinsiz mekânlar içindeki dişı kahramanlar Tanning'in o dönem yoğunlaştığı bir temadır. *Eine Kleine Nachtmusik* [Küçük Bir Gece Müziği] (1943) ve *Palaestra* [Güreş] (1947) gibi eserlerde fantastik kız çocuklarını barındıran, perili evlere benzeyen, kapılarla dolu iç mekânlar ortaya çıkar. Tanning, paranormal güçlerle irtibat halinde olan kız çocuklarını kültürel beklentilerle uzlaşmayan, oyuncu, keşfeden, özgür, cüretkâr ve aynı zamanda cinsellikten mahrum olmayan özneler olarak gösterir. *Doğum Günü*'nde ise gün ışığının aydınlattığı mekânda ortalığı birbirine katan kız çocukları yoktur. Paul Delvaux'nun *L'Aurore* [Şafak] (1937) (bkz. Görsel 3) resmindeki altı ağaç olmuş, yarı çıplak bedenlerden farklı olarak hareket edebilen ve kendi hikâyesini kontrol eden bir kadın vardır. Tanning, çalışmalarında

¹⁴ Katharine Conley bu tespite Philadelphia Museum of Art'ın 2000 yılında hazırladığı Dorothea Tanning: *Birthday and Beyond* isimli broşürde yer verildiğini belirtir (Conley, 2013: 129).



sıkça rastlanılan önü açık gömlek¹⁵ ve yeşil köklerden oluşan eteği içinde çıplak ayak durmakta; yanındaki kapının kulpunu tutmaktadır. Bu haliyle kapıları kullanarak zamanlar ve oluşlar içinde geçişler yapan bir yolcu gibidir. Nitekim Tanning'in kıyafeti de farklı dünyalara ait öğeler barındıran kompost bir yapıdadır. Katharine Conley, Tanning'in kendini hümanist düşüncenin temsili gibi görülebilecek, bir Rönesans şairine ait gibi duran bu kraliyet moru gömleğin içinde tasvir etmesini sanatçının "hümanist gelenekte hiç sorgulanmadan erkeklerle ilişkilendirilen bazı kolay başarıları açıkça kadın olan bir kişiye atfetmesi" olarak yorumlar (2013: 130). Eliyle bel kısmından yakaladığı vücutundan dökülen eteğinin yanından sarkan incecik işlenmiş dişi bedenli köklerin aslında bu gömlekten fışkırdığı görülür. "Şairin gömleğinde cisimleşen ve Rönesans'tan miras kalan eril bir entelektüel bilgelik, klasik su perilerine özgü ormanlık bitki örtüsüne bürünmüş yarı çıplak kadın ve onun ayaklarının dibindeki tuhaf hayvan tarafından temsil edilen doğadan türetilmiş bir bilgiyle bir arada var olur" (a.g.e.: 130). *Doğum Günü* izleyiciye kültür ve doğa, erkek ve dişi ikilikleri üzerinden temsil edilen dünyaların bir aradalığına dair bir oyun alanı sunmak ister gibidir. Doğal, kültürel ve fantastik fenomenlerin bir aradalığının zuhur bulduğu bu mekânın kestirilemezliği ve iç içe geçmişliği bizi Haraway'e götürür: "Terrapolis açık, dünyasal, belirsiz ve çok zamanlıdır" ve "terrapolis maddelerin, dillerin ve tarihlerin kimerasıdır" (2016: 11).

¹⁵ Bu, *Eine Kleine Nachtmusik* ve *Palaestra* gibi çalışmalarda da beliren, Tanning'in genç kadınları ve kız çocuklarını tasvir ederken bıraktığı imzası niteliğinde bir unsurdur.



Görsel 8: Dorothea Tanning (1942), *Doğum Günü*, Tuvale yağlı boya, 120,3x83,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Amerika Birleşik Devletleri

Ne kapıların nereden nereye açıldığı ne başlangıcın ya da sonun kestirilebildiği bu mekân içinde oluşan terrapoliste, hibritin ve Tanning'in birbirlerini tamamlayıcı oluşları da kompost bir yapıdadır. Tanning kapıları açar, bedeninden sarkan köklerle yere uzanır, yeri sezer, insana özgü bir karar alma yetisi kullanır. Hibrit ise onu bu yolculukta vahşi oluşu ile tamamlayan yoldaşdır. Bu, hibritin hem yırtıcı olmasına rağmen kadının ayaklarının dibinde evcil bir hayvan gibi durmasından hem de açık kanatları, tahta zemini kavrayan pençeleri, aşağı inmiş



kulakları ve kabarık sırtı ile onu olası bir tehlikeden koruyor gibi görünmesinden açıkça anlaşılır. Aynı zamanda uçabildiği için başka bir görüşe ve erişime sahiptir.

Doğum Günü izleyicinin bakışını kısıtlayan ve egemen dış bakışa izin vermeyen bir yapıdadır. Tanning, mizojinik estetiğin memeleri çıplak, genç, dişi bedenden beklediği nü karakteri izleyiciye sunmaz. Mizojinik temsillerdeki nü, izlendiğini bilir ve kendini izlenmeye açar. Bunu kimi zaman muzip bir utangaçlıkla, röntgenciliği körükleyerek yapar. Bir anlamda bakışın varlığı ile varlığı anlam bulan bir nesneye dönüşür. Tanning'in duruşu ve ifadesi ise cinsellikten yoksun olmamasına rağmen dış bakışı davet etmez. Aksine izleyicinin bakışı hem Tanning'in tavrı tarafından hem de kapı aralarından daracık görülebilen mekân tarafından sınırlandırılır. Hem Tanning'in hem de hibritin zamanlar ve mekânlar arası yolculuklarını bölüntüye uğratan bir dış bakışın farkında olduklarını yüzlerindeki hafif şaşkın ve hoşnutsuz ifadeden anlarız. Tanning'in bir karar anındaymış gibi düşünceli görünen yüzü izleyiciye dönüktür ama yine de doğrudan izleyiciye değil biraz daha ötede bir noktaya bakar ve bunu dış bakışın varlığının farkında olup onu yok sayan soğuk bir ifadeyle yapar. Burada kadın düşüncelerinin okunmasına izin vermez. Hibritin onunkiyile aynı noktaya yönelen bakışı izleyicinin bakışının hakimiyetini bir kez daha kırar. İki özne göremediğimiz bir yere/şeye bakmaktadır. Kapıların labirent gibi dizilişi ile kısıtlanan görüşümüz de sınırlılığımızı perçinler. İzleyici kapılar arasında yolculuk edenin kendisi olmadığını; bu bilinmezlik içindeki maceranın öznelerinin sadece bir anına şahit olduğunu sezer.

Sonuç

Bahsi geçen üç eser hem kadına hem de hayvana özne oluşu iade eden ve böylece kadın ve hayvanın bir aradalığını patriyarkal temsillerin ezberini bozarak gösteren örneklerdir. Bu örneklerde kadınlar kendilerini *femme fatale* ve *femme enfant* ikiliğinden kurtarır; özne olarak kendilerine ait olan ve mizojinik görme biçimine hizmet etmeyen bakışlar var ederler. Bu bağlamda gördüğümüz çoğu hayvan, bazı durumlarda sanatçının alter egosunu temsil etmekle



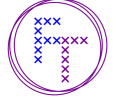
birlikte, belirli bir karakteri ve dünyası olan bir özne olarak belirir. Bahsi geçen çalışmalar kadın ile hayvan özneler için temsil alanında birlikte-olagelmenin yolunu bakış üzerinden açar.

Çalışmalardaki birlikte-olagelme ve birlikte bakma, geçici otonom bölgeler üreten türler arası bir dayanışma eylemidir. Bu eylem belanın farkındalığıyla oluşmuş bir direnç ve üst gerçeklik üretimi olup ortaya çıkan bölge ne bir distopyaya ne bir ütopyaya denk düşer. Swan'ın güvercinlerle kurduğu otonom bölgeden çok da farklı olmayan bu yer tam da Haraway'in (2016) bahsettiği terrapolise tekabül eder.

Çalışmalarda bir ütopya/distopya tahayyülü yerine sezilen hasarlı bir dünya imgesidir. Bu dünyada varlığı göz ardı edilemeyecek belalar mevcuttur: maskülinist bir ortamda kadın sanatçı olmak ve eril bakışın ötekisi oluşun farkındalığı. Çalışmalar bu belalar ile herhangi bir ütopya/distopya kurgusu üzerinden değil, hasarlı dünyanın sorunlarıyla kalarak ilişkilendirir. Haraway (a.g.e.) ütöpik, distöpik, devrimci ve deneysel deneyimler sonucu uğranılan hayal kırıklığını, hasarlı dünyaların sorunlarıyla kalmayı öğrenmek yerine her şeye yeniden başlama fikriyle yola çıkmaya dayandırır. Bu çalışmaların var ettiği üst gerçeklikler tam da bela ile kalınan bu noktada belirginleşir.

Köktenci tahayyüllerin dışında bir şeması olan bela ile kalma, mevcut malzemelerle bir olanak yaratmak olarak yorumlanabilir ve bu manada kompost bir yapıyı beraberinde getirir. Kompostçuluk hasarlı dünyada beliren bir yöntemdir. Bahsi geçen çalışmaların hasarlı dünyasında eril tahayyülün ötekileri olma farkındalığı vardır. İki minör var oluş dışı bakışın ürettiği huzursuzluk, sıkışmışlık ve kestirilemezlik içinde bu farkındalık ile dururken “posthümanist değil kompost” gerçeklikler oluşur.

Özneler izleyiciye sezdirilen bu hasarlı dünyanın içinden birlikte-olagelerek bakar ve böylece bakmanın kendisi başlı başına bir direnişe dönüşür. Sanatçıların bu tahayyülü kurarken kendilerini *femme fatale* ve *femme enfant* ikiliğinden kurtarması öte gerçekliklerini belanın içinde kalarak ortaya koymalarından geçmektedir. Eril bakışa verilen bir karşılık vardır ve bu



ne bir davet ne bir tehdit barındırmaktadır. Bu yüzden eril bakış ne tatmin edilmiş ne de aç bırakılmıştır.

Sözü edilen resim kompozisyonlarında ne her şeyi öldüren büyük bir güç, ne bütün *belayı* silip süpüren kahramanlar, ne René Magritte'in sonsuz mavi gökyüzü ne Salvador Dali'nin eşi benzeri olmayan fantastik manzaraları görülür. Onun yerine domestik alanları tekinsizleştiren, bahçeleri klostrofobik mekânlar olarak aktarabilen, *bela* 'nın içinde kalan, eril sanatın göstermediği hakikati kadın hayvan *sympoiesis*'i ile göstermeyi başaran görsel bir dil vardır. Türler arası yoldaşlık anlatısıyla oluşturulan bu dilin yarılmış ikiliği dönüştürerek ve böylece egemen bakışı geçersiz kılarak ortaya çıkardığı öznelik, insan merkezci otoportre geleneğini dönüştürerek *symportre*ler oluşturmuştur. *Symportre* 'lerin sunduğu kompost yapıdaki üst gerçeklikler türler arası birlikte-olagelme tahayyüllerinin arttığı güncel eğilimlerin de erken dönem bir habercisi olarak düşünülebilir.



KAYNAKÇA

- Berger, J. (1977) *Ways of Seeing*. Londra: Penguin Group.
- Braidotti, R. (2013) *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Breton, A. (1924) *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Éditions du Sagittaire.
- Breton, A. (1944) *Arcane 17*. New York: Brentanos.
- Carrington, L. (1975 [1939]) *The Debuntante. The Oval Lady* içinde. Santa Barbara: Capra Press: 21-4.
- Chadwick, W. (1985) Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness. *Woman's Art Journal*, 7(1): 37-42.
- Chadwick, W. (1997 [1990]) *Women, Art, and Society*. New York: Thames and Hudson.
- Conley, K. (2013) *Surrealist Ghostliness*. Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press.
- Deffebach, N. (2015) *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*. Austin: University of Texas Press.
- Grew, R. (2010) Sphinxes, Witches and Little Girls: Reconsidering the Female Monster in the Art of Leonor Fini. *Loughborough University's Institutional Repository*, 1(1): 97-106.
- Grosz, E. (1994) *Volatile Bodies*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Haraway, D. (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Londra: Duke University Press.
- Hom, A. (2022) *Swan Song: John Ratliff, 'Lone Star Swan' Dies at 81*. [online] Erişim adresi: <https://missionlocal.org/2022/02/swan-song-john-ratliff-lone-star-swan-dies-at-81/> (Erişim tarihi: 28 Aralık 2022).
- Isaak, J. A. (1996) *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Oxfordshire: Routledge.
- Levitt, A. S. (1996) The Bestial Fictions of Leonora Carrington. *Journal of Modern Literature*, 20(1): 65-74.
- Rosemont, P. (1998) *Surrealist Women: An International Anthology*. Londra: The Athlone Press.



Simondon, G. (2019 [2012]) *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. Çev. E. Sünter. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Thompson, Z. B. (2009) *The Wound and the Mask: Rape, Recovery and Poetry in Pascale Petit's The Wounded Deer: Fourteen Poems after Frida Kahlo*. Thompson, Z. B. ve Gunne, S. haz. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation* içinde. New York: Routledge: 200-16.

Weaver, B. (2020) *The Sphinx's Gaze*. [online] Erişim adresi: <https://www.thelondonlist.com/culture/leonora-fini> (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2023).

GÖRSELLER:

Anonim (1938) *Sallanan At ile Max Ernst*. [online] Erişim adresi: <https://artblart.com/tag/max-ernst-with-rocking-horse/> (Erişim tarihi: 2 Ocak 2023)

Carrington, L. (1938) *Şafak Atının Hanı*. [online] Erişim adresi: <https://www.arthistoryproject.com/artists/leonora-carrington/self-portrait/> (Erişim tarihi: 25 Aralık 2022)

Delvaux, P. (1937) *Şafak*. [online] Erişim adresi: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/the-break-of-day/> (Erişim tarihi: 20 Ocak 2023)

Doherty, D. (2006) *Mission'ın Kuş Adamı*. [online] Erişim adresi: <https://www.streetartsf.com/blog/the-bird-man-of-the-mission/> (Erişim tarihi: 10 Ocak 2023)

Kahlo, F. (1940) *Maymun ile Otoportre*. [online] Erişim adresi: <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-with-monkey-1940.jsp> (Erişim tarihi: 13 Ocak 2023)

Manet, E. (1863) *Olympia*. [online] Erişim adresi: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712> (Erişim tarihi: 3 Temmuz 2023)

Tanning, D. (1942) *Doğum Günü*. [online] Erişim adresi: <https://philamuseum.org/collection/object/93232> (Erişim tarihi: 5 Ocak 2023)

Vecellio, T. (1538) *Urbino Venüsü*. [online] Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437826> (Erişim tarihi: 2 Temmuz 2023)