

FRIDAMANIA: KAHLO KÜLTÜ*

Peter Wollen



Frida Kahlo'nun Meksika dışındaki ilk retrospektif sergisi Mayıs 1982'de, Londra'daki Whitechapel Gallery'de açıldı. Serginin organizasyonu ve küratörlüğü Laura Mulvey ile benim tarafımdan yapıldı. Aslında bu sergi, Kahlo ve İtalyan-Amerikan-Meksikalı bir fotoğrafçı olan Tina Modotti'nin ortak sergisiydi, zaten çok geçmeden Tina Modotti de kendi çapında bir 'Tinamania' yarattı. O sıralar, Mulvey de ben de tek bir sanatçının eserlerine yer veren sergilere karşıydık, çünkü birbiriyle bağlantılı iki eserin oluşturacağı tezatlara, tek kişilik bir sergiden çok daha aydınlatıcı olduğunu düşünüyorduk. Ayrıca fotoğrafla resmi aynı platformda sunmak istiyorduk. Sergi, Whitechapel'dan sonra Almanya'ya ve Stockholm'e, oradan New York'taki Grey Gallery'ye, son olarak da Mexico City'deki Ulusal Sanat Müzesi'ne gitti. Kuzey Amerika'nın programa dahil edilmesi, serginin Avrupa'da büyük yankı uyandırması

*) NLR (II) 22, Temmuz-Ağustos 2003.

sayesinde oldu. Bunun sonucunda Kahlo'nun çalışmaları 1983 yılında ABD'de -ülkenin sanatsal ve entelektüel başkenti olan New York başta olmak üzere- tanınmaya başlandı. Hayden Herrera'nın Kahlo biyografisi de o sıralarda basıldı. Bana kalırsa ABD'de Kahlo'ya ilgiyi kıskırtan etken, bu iki olayın, yani sergiyle kitabın aynı zamana denk gelmesi olmuştur. Böylece Avrupa ve Meksika'daki ilgi birleşip bir 'Fridamania' doğmuş, Frida Kahlo da kült katına çıkmıştır.

O zamandan beri başka birçok sergi açılmış, kataloglar, kitaplar basılmış ve bunların kaçınılmaz bir sonucu olarak kartpostallar, takvimler, posterler, günlükler, defterler üretilmiş, Paul Leduc ve Julie Taymor tarafından filmler çekilmiştir. Frida Kahlo son on yılda dünyanın en ünlü sanatçılarından biri haline gelmiştir. Peki, bu nasıl ve neden olmuştur? İşte bu sorular, beğenin tarih içindeki gelişimi, sanatın algılanması ve kültürel ikonlar oluşması gibi konularla yakından alakalıdır.

Coyoacán'da

İlk olarak, sergiyi açma isteğimizin nedenini açıklayalım. Bunun sebebi otoportrelere hayranlığımızdı, Kahlo gibi bir sanatçı hakkında yazarken de buna dikkat etmeliyiz zaten. Bizler, sanat tarihçileri değildik ve ilk kez bir sanat sergisi organize ediyorduk. Bizler aslında sinema teorisyenleri ve avangard yönetmenlerdik. Mulvey'le birlikte 1978-1979 Noel tatili için Meksika'ya gittik ve Colegio de México'da Japon Siyasi Tarihi dersi veren bir dostumuzun evinde kaldık. O zamana kadar ben sadece bir tek Kahlo tablosu görmüştüm, o da 1976'da Ann Sutherland Harris ve Linda Nochlin tarafından düzenlenen 'Kadın Sanatçılar: 1550-1950' adlı tarihi sergide gördüğüm, *Frida ve Diego'nun Portres'i*ydi. Ancak Kahlo'nun önemi ve ününü kafamda tam olarak canlandıramamıştım. Göz attığım birkaç kitapta, onun hakkında tek tük bir şeyler görmüştüm gerçi: Rivera'nın karısıydı, resimler filan yapmıştı. Fakat onun önemini ilk anladığım an, Mexico City'ye vardıktan sonra oldu, çünkü o, Rivera'nın Mexico City'deki eğitim bakanlığı binasının duvarlarına yaptığı resimlerde -Tina Modotti'yle birlikte- emekçi ve köylülere ellerini uzatan bir devrimci olarak gösteriliyordu. Daha sonra, Troçki'nin evini gezmek için Coyoacán banliyösüne gittik. Kahlo'nun Mavi Evi de oraya yakındı; bu yüzden oraya da gitmeye karar verdik. İşte, bizi esas etkileyen yer Mavi Ev oldu.

Aslında, orada sadece bir odada Kahlo'nun tabloları vardı ve onlar da kendisinin en iyi çalışmaları değildi. En büyük etkiyi evin kendisi yaratıyordu. Orayı kafamda (Pedrera'nın çatısı ve Casa Batlló başta olmak üzere) Barselona'daki Gaudí evleriyle ve Los Angeles'taki Watts Towers'la birlikte aynı yere yerleştirmiştim. Antonioni'nin *The Passenger* filmi sayesinde Gaudí'yi bir anlamda sergilemiş sayılırdım, çünkü o filmin senaryosunu Mark Peploe'yle birlikte yazmıştık. Filmin birkaç sahnesi, Gaudí'nin binalarında geçiyordu. Ben genel anlamda, aşırı kişisel veya 'yabancı' denebilecek mimariye ilgi duyuyordum. Doğrusu, hâlâ da duyuyorum. Bu ilgim, gerçeküstücülük sayesinde ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla, Kahlo'nun resim yeteneğini 'keşfeden' kişinin André Breton olduğunu duyduğumda hiç şaşırmadım. Breton, Kahlo'nun New York'taki ilk sergisi (1939'da, Julien Levy Gallery'de) için bir katalog yazısı yazmış ve aynı yıl içinde Kahlo'ya Paris'te bir sergi düzenlemişti. Breton, Kahlo'nun çalışmalarının kendi ülkesinin tanınmasını sağlamış, bu sayede Kahlo, Meksika dışında -biraz da içinde- bir gerçeküstücü (veya gerçeküstücü-ötesi) olarak isim yapmıştı.

Mavi Evin 'yabancı' görünümünün, gerçeküstücülükle kurduğu bağ dışında önemli bir özelliği daha vardı. Boş alanları, beyaz duvarları ve teknolo-hijyenik görünümüleriyle göze çarpan tipik modern sanat müzelerinin tam zıddı bir yerdi. Tuhaf eşyalarla dolu, rengârenk, karmaşık, evcil bir mekandı. Kahlo'nun, modernizmin katı doktrinlerine birçok açıdan meydan okuduğunu düşünüyordum. Birincisi, Frida sanatçı bir kadındı ve o zamanlar kadınlar, modernizm tarihinde çoktan geri plana itilmiş durumdaydılar. İkincisi, o, 'yabancı' bir sanatçı sayılırdı; sanat eğitimi almamıştı, profesyonel değildi, resimlerini sergilemek gibi bir kaygısı yoktu; dolayısıyla da, o zamanların sanat çevrelerinde marjinal bir konumu vardı. Üçüncüsü, o bir Meksikalıydı; yani, Avrupa-ABD bloğunun kültürel hegemonyasının dışında bir ülkedendi. Dördüncüsü, Kahlo'nun, modernizm tarihine kabul edilse de sanat tarihinin rasyonalist akımlarından Bauhaus ve Greenberg'in 'sanat için sanat' akımı tarafından kabulü halen muğlak olan gerçeküstücülükle bağları vardı. Ayrıca, onun Troçki ve ortodoks komünizmle olan siyasal yakınlığı ilgimi çekiyordu.

Mavi Ev'i gezdikten sonra Kahlo'nun çalışmalarını takip etmek konusunda daha da bilinçli çaba harcadım ve bu geziden kısa bir süre sonra, onun Chapultepec Parkı'ndaki Modern Sanat Müzesi'nde sergilenen tablolarını -özellikle de bana göre en ihtirashlı eseri olan *İki Frida'yı*- gördük-

ten sonra kararımı verdim. Londra'ya dönünce, yine Mulvey'le birlikte Whitechapel Gallery'ye gittik ve bir sergi açmayı önerdik. Projemiz, Whitechapel Gallery'nin yöneticisiyle, o sıralar mekanın küratörlüğünü yapan Mark Francis tarafından kabul edildi. Meksika'ya önce yalnız başıma, sonraysa Mark Francis'le olmak üzere birkaç seyahat daha yaptım, böylece işleri yakından takip edip gerekli finansal kaynağı buldum. O sırada, ortak arkadaşlarımız vasıtasıyla Hayden Herrera'yla tanıştım; kendisiyle bilgi alışverişinde bulunduk, ama herhalde ben ondan, onun benden öğrendiğinden çok daha fazla şey öğrenmişimdir. Kitabı sergiden sonra çıkmış olsa da onun çalışmaları benimkinden daha ileri seviyede idi. Bu süre zarfında "Meksika/Kadınlar/Sanat" başlıklı, kurgu ile makale karışımı bir yazı yazdım; bu yazım Londra'da, 1979 yılında, Emma Tennant tarafından derlenen bir antoloji olan *Saturday Night Reader*'da basıldı.

Geçen gün bu yazıyı yıllar sonra ilk kez okudum ve çok şaşırdım. İlk paragrafta Rivera ve duvar resmi sanatından, Breton ve gerçeküstücülükten, Troçki ve devrimci komünizmden bahsediyordum. Fakat ortalarda bir yerde, "Kahlo'nun sakatlığa ve sağlıksızlığa karşı yılmaz mücadelesinden" de söz etmişim. Az sonra göreceğimiz gibi, bu, Kahlo efsanesinin oluşumundaki temel unsurlardan biriydi. Sonra, Kahlo'nun sanatının 'Batılı-olmayan' (veya 'Üçüncü Dünyalı') yanlarının üzerinde duruyor ve Meksika'yı, bir süre fiilen yaşamış olduğum İran'la kıyaslıyordum. O dönemlerde kafam modernizmin tarihi ve 'avangard' fikrinin anlamıyla meşguldü; bunun sebebi, film yapıcılığıyla uğraşmamdı. Ayrıca, Kahlo'nun popüler sanatı ve imgeleri kullanımından, özellikle de topladığı adak resimlerden çok etkilenmişim, çünkü bunlar onun hayatındaki tıbbi facialarla doğrudan alakalıydı. 1960'lı yılların avangardının -örneğin, Fluxus'un- 1920'li yıllarinkiyle -kadınların yarattığı sanat, siyasi sanat, fotoğrafçılık, popüler imgecilik, doğa, performans- ilişkili ve bunların aynı zamanda Kahlo'yla alakalı olması çok ilgimi çekiyordu. Hatta, Kahlo'nun Tehuana giysilerini kullanması, bunun feminizmle, bedeninin trajik dramıyla, yerli kültürlerin 'melezleştirmesi' ve sahte tavırların psikanalitik incelenmesiyle olan bağlantısına koca bir bölüm ayırmıştım.

Kültürün Oluşması

Aslında Kahlo'dan yola çıkıp, modernizmin bastırılmış yanlarını kullanarak ve avangardın postmodern olmayan yanlarına bağlı kalarak,

o sıralar henüz 'postmodernizm' adı konulmamış olan kavramı geliştirmeye çalışıyordum. Kahlo'yu bir anlamda da başka bir çeşit avangard akımının, ileri görüşlü bir sanat tarihi değişiminin habercisi olarak görüyordum. Onun çalışmalarında ilgimi çeken birçok şey, Kahlo kültürünün oluşumunda da etkili olmuştu. Çalışmalarıyla ilk karşılaştığımda oldukça etkilenmiştim, dolayısıyla geniş kitlelerce tanınmaya başlayıp başkaları üzerinde de aynı etkiyi oluşturduğunu görünce şaşırmamıştım. Bunun belki de benim bir sanat tarihçisi veya müze yöneticisi olmamamla alakası vardı. Açıkçası bu konuya pek de hakim değildim. Fakat bir kültürün oluşması, kişisel bir bağ veya etkilenmeden çok daha fazla şeyi gerektirirdi ve bence 'Fridamania' da gerek taşıdığı anlamlar gerekse bu anlamların yoğunluğu nedeniyle Guadalupe Bâkiresi (veya Mater Dolorosa) benzeri klasik bir kültürdü. Kahlo'nun da müritleri, hayranları, hacıları ve hatta sunakları vardır. Kült olma yolunda ilerleyen çalışmaların belli başlı kimi özelliklere sahip olmaları gerekir, ama bunun yanında, çalışmalarla günlük hayat arasında da belli bir tarihi bağ bulunmalıdır. Aşağıda, bu doğrultuda bir kültürün oluşması ve bunun gerekleri hakkında çeşitli varsayımlarda bulunacağım.

Öncelikle, feminizmin yükselişinden ve kadın sanatına olan ilginin artışından söz etmek gerek. Kahlo'nun çalışmaları Amerika Birleşik Devletleri'nde, Grey Gallery sergisinden önce, Batı Kıyısı'nda ilk olarak (kısmen de olsa) Meksika asıllı bir Amerikalının eserleri şeklinde tanınmıştı. Fakat Kahlo, halkın ilgisini kadın bir ressam olarak çekti. O, kült olmak için birçok açıdan ideal bir adaydı. Hayatta değildi, bu yüzden yaşayan sanatçıların ulaşmaları zor olan, anıtsal olmasına rağmen insanı kendisine yakın hissettiren bir yeri vardı. 1954'te, henüz kırklı yaşlarının başındayken ölmüştü. Ayrıca Meksikalıydı; böylece hem bir Üçüncü Dünya sanatçısı olarak hem de Meksika'nın 'ötekiliği'nin yanında bir kadın olmanın 'ötekiliği'ni kullanarak etkisini ikiye katlıyordu. Sophie Tauber, Sonia Delaunay, Varvara Stepanova, Gabriele Münter, Barbara Hepworth, Georgia O'Keefe ve Lee Krasner gibi Kahlo da, kendisinden daha ünlü olan kocasının gölgesinde kalmıştı. Diğerleriyle karşılaştırıldığında onun durumu hem tipikti hem de değildi. Kahlo, Rivera'yla ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, hem gerçek hem de felsefi anlamda derin yaraları olan bir kadındı. Acı çeken sanatçıların genelde kendilerine has bir gizemleri vardır; Kahlo'da bu etki, feminizmle birlikte daha da yoğunlaşmıştı.

İkincisi, Kahlo'nun yeniden keşfi, 1970'lerde Kiefer, Immendorf, Chia, Clemente, Salle ve Fischl gibileri tarafından başlatılan figürasyon akımının geri dönüşüyle çakışmıştı. Bunun elbette yüksek modernizmin düşüşü, kavramsallığın tepki çekmeye başlaması ve postmodernizm fikrinin yükselişiyle de alakası vardı. Resimse nereyse sadece erkeklere özgü bir sanattı. Kadın sanatçılar resmin alt bir seviyesi olarak görülen, Kruger ve Sherman gibileriyle birlikte anılan fotoğrafçılıkla uğraşıyorlardı. Oysa Kahlo, kadınlar için alternatif bir resim geleneği ortaya atıyor ve bu geleneği de otoportre bakış açısı sayesinde güçlendiriyordu. Onun sanatı da, kadın ve Meksikalı kimliği gibi içsel ve kişisel; bedenle, özellikle de kadın bedeniyle ve daha da özele inildiğinde kendi bedeniyle, bebeklerle veya bebeklerin yokluğuyla, giysiler ve anlamlarıyla, güçlülüğün ve zayıflığın tezatıyla ilgiliydi. Geç dönem modernizmde görülen kibirli soyutlamalarla, imalı boşluklarla, yüksek sanat olmanın getirdiği usandırıcı tutkuyla ve aşırı incelmış ressamlıkla büyük bir karşıtlık içindeydi. Dahası, Kahlo'nun resimleri erkekler tarafından yaratılan sergi eserlerinin çoğuna zıt bir biçimde, küçük boyutta olsalar da etkileyici, çarpıcı ve hatta şiddetliydi. Başarılı olmalarının sebeplerinden biri, katıksız kaliteleriydi. Ayrıca, kopyaları kolayca çıkarılabiliyordu ve bu da kötü değil, tam tersine, son derece iyi bir şeydi.

Van Gogh veya Modigliani, hatta Judy Garland ile Marilyn Monroe gibi daha eskilerin kültlerinin temelinde yatan 'acı çeken sanatçı' kavramı hakkında söylenecek daha çok şey var. 'Acı çeken kadın sanatçı' kavramı, beraberinde fazladan bir duygusal yük getirdi; kişisel acı, cinsiyet kurbanı olmanın üzerine kurulmuştu, böylece kült kişilikle yoğun psikolojik özdeşleşme kolaylaşmış oluyordu. Kahlo'nun sanatı tabii ki bu formülasyondan çok daha karmaşıktı, ama kültürün karmaşılaşması kendi kendine olmazdı. Kahlo kültüne en yakın gösterilebilecek kült, Sylvia Plath'inkidir. Her ne kadar onun yaraları fiziksel değil psikolojik olsa da, Plath da yaralanmış ve tedavi görmüş, kendisinden daha ünlü olan kocasıyla çarpışık ve acı dolu bir ilişki yaşamıştı. (Şöhret seviyeleri zaman içinde değişim gösterir. Şu anda Kahlo, Rivera'dan; Modotti de Weston'dan daha ünlü olabilir. Bana göre iki örnekte de kadınların eserleri, eşlerinininkinden daha fazla satmaktadır.) Plath'ın enerjisi de kurban olma kompleksinden, suçlanmadan, aşağılanmaktan ve hem içsel hem de dışsal şiddete duyulan ilgiden gelir. Aynı şeyler pekâlâ Kahlo için de söylenebilir.

İki örnekte de kült, farklı tipte belgelenmelerin yarattığı bir çeşitlilikle desteklenmektedir. Eserlerin, biyografilerin, mektupların, günlüklerin, eleştirilerin, fotoğraf albümlerinin, filmlerin, televizyon programlarının ve eşlerin veya yakınların eserlerinin yayınlanmaları buna örnek gösterilebilir. Bu kaynak birikimi sayesinde insanlar, sanatçının kimliği hakkında, sadece sanat eserinden aldıklarından çok daha fazla bilgiye sahip olabilirler. Hayranlar, hayran oldukları kişiliği daha detaylı ve yakından öğrenme fırsatı bulurlar ve idollerinin hissettiği duygular hakkında daha özel şeyler öğrenebilirler. Bunun amacı, sadece ıvır zıvır bilgiler biriktirmek değildir; özel hayatları hakkında daha fazla malzeme ortaya çıktıkça, insanların Kahlo'nun veya Plath'ın hislerini anlaması, onların en derin ve içsel duygularıyla özdeşlik kurması daha gerçekçi ve çekici hale gelmiştir. Bu bağlamda, Mavi Ev, Charleston'un veya Virginia Woolf'un Bloomsbury kültü sayesinde halka açılmış olan evlerinde olduğu gibi güçlü bir duygu yükü taşımaya başlamıştır. Kült olmak, böyle bir özdeşlik kurmayı gerektirir. Daha fazla bilgi, resim ve yorumlarla dolu yayınlara ihtiyaç duyulduğu sürece kült büyür ve kendi kendine yetecek hale gelir.

Gizlenme ve Teshir

Kahlo'nun resim yaparken kullanmış olduğu kişisel eşyaların önemi büyüktür ve bu eşyalar, Kahlo'nun sanatıyla alakasız değildir. Bu konudaki tartışmaların sebebi, basitleştirme akımlarıdır. Gerçekte, Kahlo'nun sanatı da Plath'inki gibi olağandışı karmaşıklıklar ve tezatlarla doludur. Bunu Kahlo'nun otoportrelerinde giysisiyle oynadığı rollerde veya biyografilerle fotoğraflarda görebiliriz. İlk bakışta, Kahlo'nun uzun etek ağırlıklı geleneksel Meksika giysisi seçimi, onun on sekiz yaşında geçirmiş olduğu trafik kazasında aldığı yaraları saklama ihtiyacını (veya isteğini) yansıtmaktadır. Binmiş olduğu otobüse bir tren çarpmıştır. Trenin ön vagonundan kopan bir çelik parçası, Kahlo'nun bedenine saplanmış. Üç yerden kırılan omurgasıyla kalçasının yanısıra köprücük kemiğiyle iki kaburgası kırılmış, sağ bacağı on bir yerden çatlamış, sağ ayağı ezilmiş ve sol omzu çıkmıştır. Kahlo'nun giysileri, esasen bu yaraların açmış olduğu izleri saklamak içinmiş gibi görünür. Fakat bu giysilerin bir amacı daha vardır; Kahlo bir çeşit 'negatif görünüm' yolu

izleyerek giysilerini dikkatle seçmiş ve kendisine bakanların dikkatini yaralarına çekmeye çalışmıştır. Kısacası, Kahlo'nun giysileri birçok anlam taşıyacak şekilde tasarlanmıştır.

Giysiler ilk başta onun sadece Meksikalılığını temsil etmiştir. 1920'lerde, Meksika Devrimi'nin ardından bu çok da ilginç bir seçim değildir. Fakat Kahlo bu giysileri hayatı boyunca ısrarla giymiştir ve bu tutkusu, Tehuana giysileriyle doruk noktasına çıkmıştır. Görünüşte, bu seçimin sebebi sıklıkla Tehuantepec'teki Isthmus halkını ziyaret ederek oradaki kadınların resmini yapan Rivera'yı memnun etmekmiş gibi görülebilir. Devrimin ardından Paris'ten Meksika'ya dönen Rivera, dönemin eğitim bakanı olan José Vasconcelos tarafından Tehuantepec'e gönderilmişti. Vasconcelos, Rivera'nın üzerindeki Avrupa etkisini silmek ve ona Meksika kimliğini yeniden kazandırmak istiyordu. Tehuantepec'i seçmesinin sebebi, oranın bozulmamış, zengin ve yerel kültürüydü. Bölge, aynı zamanda kadınların sahip oldukları 'güçlü kadın' sosyal statüsü ve çarpıcı yerel giysileriyle meşhurdur. (Ayrıca, Isthmus kadınları çıplaklıktan utanmamalarıyla da ünlüydüler. Nehir kıyısındaki çıplak Tehuana kadınları folklor fotoğrafçıların sıklıkla seçtikleri objektiflerdendi.) Sonuçta Vasconcelos amacına ulaştı; Rivera, öğrenmesi gerekenleri öğrendi ve eğitim bakanlığının duvarlarına Tehuana kadınlarının resimlerini yaptı. Isthmus kadınları sayesinde sanata olan ilgisi yeniden canlandı ve Kahlo'nun onların tarzını benimsediğini görünce sevindi. Yine de Kahlo, onların tarzına kendinden çok şey katmıştı. Güçlü ve anaerkil kadın görüntüsünü hakiki Meksikalı (en azından efsanelere göre hakiki olan) kimliğiyle birleştiriyor, aynı zamanda savunmacı bir gizlenmeyi, saldırgan ve çarpıcı bir teşhire dönüştürüyordu.

Rivera, sürekli yalanlar söyleyip inanılması güç hikâyeler uyduran bir mitomandı. Kahlo'ya göre o sinsi bir yalancı değil, büyük bir fabulisti. Rivera ayrıca, kendisini olduğundan daha üstün göstermeye çok meraklıydı. Kahlo da kendisini bir halk kahramanı olarak göstermeyi Rivera'dan öğrenmişti. Kendi efsanevi kimliğini yaratması -ki bunun başlıca sebebi de sakat/Tehuana kompleksiydi- Kahlo'nun ölümünden yıllar sonra ortaya çıkacak kültün oluşumunu kolaylaştırmıştı. Ne tuhaftır ki, kendisini aşırı sembolik bir biçimde sunması, etkisini otoportreleri vasıtasıyla gösterdi ve Kahlo, tahmin ettiğinden çok daha farklı bir kesime hitap etti. Kahlo'nun otoportrelerinin en başlardan itibaren kendi kendi-

ne anlattığı hayali öykülerle iç içe olduğunun da altını çizmek gerekir. Onun otoportreleri, dikkatle tasarlanmıştır ve neticede insanın aklında 'Tehuana Frida' olarak yer eder; böylece onun, Diego'nun ve de bizlerin aklında amacına ulaşmış, egzotik bir imge şekillenir.

1990'lı yılların başında Mexico City'de, Meksikalı ressamlar tarafından on dokuzuncu yüzyılın başlarından günümüze dek yapılan Tehuana kadınları resimlerini içeren bir sergide bulundum. Kahlo'nun kullanmış olduğu imgeler, Tehuana kadınının geleneksel resminden, tropikal ve kadınsı Meksika görüntüsüne kadar birçok yöne uzanmaktaydı. Sanat tarzları değiştikçe bu imgeler de değişiyor, bir yandan da Isthmus ve Güney'e olan ilgi artıyordu. Farklı sanatçılar Tehuana imgesini farklı şekillerde kullanıyorlardı. Saturnino Herrán, Endülüs çingenelelerini; Adolfo Best Maugard, Hint hurilerini kullanmaktaydı. Roberto Montenegro'nun Rosa Rolando portresindeki yüzü sarmalayan Tehuana başlığı, Rosa Rolando'ya Baş Rahibe havası vermekteydi. Rivera'nın kibirli ve mesafeli tarzında, *sandunga* dansı yapan erkek ve kadın birlikte resmedilmişti. Tina Modotti'nin fotoğraflarında kadınlar ev işleri yaparken veya çocuklarla ilgilenirken görülüyordu. Miguel Covarrubias, Yerlilik kavramının üzerinde durmaktaydı. Daha yakın örneklerdense Graciela Iturbide'in fotoğrafları ve Julio Galán'ın resimleri groteske varan cafcıflı ve egzantrik bir havadaydılar.

Kahlo, Tehuana giysisini çok sayıda tezat bağı olan bir maske gibi kullanmaktadır: feminenliğe karşı bir savunma olarak; fiziksel hasara ve travmalara ait (ve de karşı); Meksikalılığın abartılı bir gösterişi olarak; Isthmusların efsanelerinde bulunan bir maske gibi. Maskenin elbette teatral bir anlamı da vardır. Kahlo, giysisi aracılığıyla kendisini âdeta sahneye uyarlar. Bu, bir anlamda insanın kendisini egzotik giysilerle, hippie sokak giyimiyle veya Zandra Rhodes'dan alınmış bir kıyafetle özdeşleştirmesinin basit bir temsilidir. Öte yandan, tecavüz ve hadım edilmeye dair anlamlarıyla Frida Kahlo'nun geçirmiş olduğu travmayı temsil eder. Bu anlamlar feminenlikle birleşince, fiziksel sakatlanmayla sembolik sakatlanma arasında ilişki kurulmuş olur. Bu cesur teşhircilik ve giysinin etkileyciliği, içinde gurur ve kendine güven barındırmaktadır. Böylece, Tehuana kadınıyla mitik bir anaerkil ortam olan Tehuantepec ve güç arasında folklorik bir bağ kurulmaktadır. Plath'ın sembolik evrenindeyse aşırı ve tezat fantaziler, temel mecazlar tarafından taşı-

nır. İki önemli resimde, giysi bedenden ayrılp askıya asılmış, âdeta kendi ayakları üzerinde durmaktadır.

O Gözler

Kahlo'nun dikkatle oluşturulmuş ikonografisi, giysinin ötesinde başka önemli unsurlar da içermektedir. Sımsıkı örülmüş veya açık, tokalarla, çiçeklerle veya kelebeklerle süslü saçları birçok mecaz barındırır. Bazı resimlerde bıyıkları belliyken, bazılarında değildir. Frida, genelde birleşik kaşlarının oluşturduğu tek çizgiyi vurgulamayı tercih ederken, fotoğraflarda bu çarpıcı görünüm pek de belli değildir. Otoportrelerinde her zaman güçlü, insanın içine işleyen bir bakış vardır. Picasso'nun, Rivera'ya yazdığı bir mektupta, "Şu gözlere bak, böyle bir şeyi yapmaya ne senin gücün yeter ne de benim," dediği söylenir. Kulağa biraz abartılı gelse de, Kahlo'nun gözleri işleyişini Picasso'yla karşılaştırmak çok da yanlış olmaz. İkisinde de gözler, izleyiciyi kavrayıp etki altına almaktadır. Son olarak da yardımcı öğelerden bahsetmek gerekir; bunların en önemlileri yaralar ve maymunlardır. Yaraların anlamı zaten bellidir; fakat en kanlı ve açık biçimde göründükleri -Detroit'te düşünük yaptıktan sonraki seride (*Henry Ford Hastanesi ve Doğumum*) olduğu gibi- veya farklı yerlere yerleştirildikleri resimlerde -*Birkaç Küçük Yudum* veya *Dorothy Hale'in İntiharı*'ndaki gibi- şiddetli eylemler olarak görülen doğum ve ölümle ilgilidirler. Maymunlar -mimikler, surat buruşturmalar, öfkelenmeler- çocuklarla (arzulanan, düşürülen, sakat doğan), Diego ile (kısa kuyruklu maymun olarak, çocuk olarak), Frida'nın kendisiyle (yüz killarıyla), Meksika ile (coşkun ortamıyla) ve tropik doğayla (soğuk ve endüstriyel kuzeyle tezat oluşturacak şekilde) ilişkilidir. Kahlo'nun resimlerinin, kaynaklarını yerellikten alan çarpıcı yalınlığı, burada da mecazi ve alegorik karmaşıklığın ardına gizlenmektedir.

Kahlo'nun Meksikalılık imgesiyle olan ilişkisinin, çalışmalarının yurtdışında sergilenmesinde de payı vardır. Meksika, yarı-mitik ortamıyla sanatçılar ve entelektüeller açısından her zaman çekici bir yer olmuştur: Mayakovski, Eisenstein, Lawrence, Lowry, Huston, Hart Crane, Edward Weston, Burroughs, Breton ve daha niceleri hep buraya gelmiştir. Özellikle Eisenstein, içselleştirdiği Meksikalılık efsanelerini -Teahuantepec ve *sandunga* dahil olmak üzere- *¡Que viva México!* filminde

dışavurmaya çalışmıştır. Kahlo kültü, Meksika'da ilk kez 1920'lerdeki 'Meksika Rönesansı'nda bir kimlik miti olarak ortaya çıkan ve sonradan başka bir yerde ötekilik miti olarak yabancılar tarafından yeniden ortaya çıkarılan bu tarihi cazibeden de ilham almaktadır. Bu Meksika miti aslında kuzeydeki Amerika Birleşik Devletleri'ne zıt ve karşı olarak düşünülmüş alternatif bir Amerika'yı temsil etmektedir. Doğa, insan yapımı olana karşı; rüya, gerçekliğe karşı; sihir ve mucize, bilime ve teknolojiye karşı; insanlığın özü, mekanikleşmeye karşı; eğlence, işe ve baskıya karşı; ölümün kabullenilmesi, ölümün reddedilmesine karşıdır. Kahlo'nun eserleri de Rivera ile kendisinin Luther Burbank'in tarım deneylerinde mecazi olarak gerçekleştirdikleri ütopyik birbirlerine aşılama imgelemi gibi kısmen bu tezatlar üstüne kuruludur. Bu mitin gerçekliği -ve tüm ötekilik mitleriyle birlikte olan çekiciliği- aynı zamanda Kahlo'nun çalışmalarının Meksika dışında gördüğü ilgiye zemin hazırlamakta ve 'Fridamania' için bir temel oluşturmaktadır.

Mit ve Canavar

Pürist bir açıdan bakıldığında, Kahlo kültünün Frida'yı büyük bir sanatçı olmaktan uzaklaştırdığı düşünülebilir. Fakat, bu nasıl Plath için doğru değilse, Kahlo için de doğru değildir. Bakışlarımızı bir süreliğine görsel sanatlardan kaldırıp edebiyata çevirdiğimizde, eleştirmenlerin mit statüsündeki eserler hakkında derin ayrılıklara düştüğünü görürüz. Melville'in Büyük Beyaz Balina'sı mit kabul edilir, hatta büyük hayranlık toplarken, Mary Shelley'nin Frankenstein'inin pek kabul edilmediğini, Bram Stoker'ın Dracula'sımsa neredeyse hiç benimsenmediğini görürüz. Peki, ya J. M. Barrie'nin Peter Pan'ı veya Wodehouse'un Jeeves'ine ne demeli? Sanat tarihinde bu konular hiç gündeme gelmez; orada mitik karakterler filmlere veya çizgi filmlere aittirler, sanata değil. Bu popüler mitoloji sadece Pop Art'ta, Lichtenstein veya Warhol popüler sanattan yararlanarak eser ürettiklerinde kabul edilir ve üst-söylem olarak, yüksek sanatın konuyu yücelttiği düşünülür. Mit, kültten farklı olsa da, ikisi arasında yakın bir bağ vardır. Kült kişilikler de tıpkı *Casablanca*, *Rebel without a Cause*, *Blade Runner* benzeri kült filmlerde olduğu gibi mitlerden ilham alırlar. Fridamania ise kısmen Kahlo'nun mitik, psikanalitik malzemeleri işleyebilmiş olmasına, kısmen de

bu malzemeler olmaksızın Kahlo'nun sanatının düşünülemediği gerçeğine bağlıdır.

Sanat dünyasının kendisine yakıştırdığı kültürel statü göz önünde bulundurulduğunda, Kahlo'nun kült kişiliği yükseldikçe, sanatçı statüsünün düşeceği varsayılabilir. Fakat Frida'da da, Van Gogh örneğinde olduğu gibi, olaylar beklenenden farklı gelişmiştir –ki aslında Kahlo'yu Toulouse-Lautrec'le karşılaştırmak daha doğru olabilir. Ancak bana göre modernist paradigma yok olsa bile Kahlo'nun sanat dünyasındaki konumu sarsılmayacaktır. Kahlo'yu kadın sanatı açısından da, Üçüncü Dünya sanatı açısından da, gerçeküstücülük açısından da ele alsak, yerel biçimlere veya yabancıyla güzel sanatlar arasındaki çizgiye de ilgi duysak, Kahlo'nun resimleri doğrudan yüzümüze bakacaklar. Sanatçı bir kadın olarak Kahlo, kesinlikle Tanning, Carrington, Agar veya daha popüler kadın gerçeküstücülerle ya da diğer gerçeküstücülerden Miró, Matta, Lam veya Masson'la karşılaştırılabilir. Meksika sanatı, içindeki iki büyük kadın sanatçı olan Kahlo ve Maria Izquierdo'yla birlikte, bir yeniden değerlendirilme içinde. Kahlo'nun yerel biçimleri kendine has ve karmaşık bir biçimde kullanması ve yabancı sanatı yeniden uygulayarak 'psikozlu sanat' veya 'saf sanat' gibi özel biçimlerin etrafına çekilmiş yapay engelleri yıkması, kendi çıkarımadır. Jackson Pollock gibi sanatçıların bile yabancı bir duruşu olduğu düşünüldüğünde, böyle bir statünün Kahlo'nun aleyhine kullanılması çok zor olacak, hatta belki de bu, Kahlo'nun en kuvvetli yönlerinden biri haline gelecektir.

İlginçtir ki Eva Hesse, Judy Chicago veya Mary Kelly gibi 1960'ların ve 1970'lerin, itibarları henüz sağlamlaşmamış farklı türdeki kadın sanatçılarına gereken ilginin gösterilmesini engelleyen de Kahlo'nun başarısı olmuştur. Özellikle Kelly'nin çalışmaları, ilginç bir biçimde Kahlo'nunkileri andıran otobiyografik öğelerle doludur, fakat biçim olarak Kahlo'yla hiç bir ilgisi yoktur. Kelly'nin çalışmaları daha fazla bilgi birikimi gerektirir ve Kahlo'nunkiler gibi göze hemen hitap eden bir tarafı yoktur. Kahlo'yu bu sanatçılarla birlikte anmak, hem Kahlo'nun sanat tarihi içindeki yerini, hem de kadın sanatçıların tarihini sağlamlaştırmak açısından önem teşkil eder. Meksika Rönesansı'nın da aynı şekilde yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Benim Kahlo'nun çalışmalarıyla ilgilenme sebeplerimi açıklama sebebim, onların modernizmin katı doktrinlerine ve uygulamalarına meydan okuyan bir tavır-

ları olduğunu düşünmemdi. Modernizm üzerinde o zamandan beri birçok değişiklik meydana gelmiştir. Çok doğal olarak, işe Frida Kahlo yerine başka bir sanatçıdan da başlayabilirdim. Fakat ne olursa olsun, yirminci yüzyıl sanatı konusundaki görüşlerimizi genişletmemiz, modernizmin ikinci planda kalmış yönlerini incelememiz ve kadın, Batılı-olmayan, yabancı ve egzantrik sanatçıların rolünü yeniden gözden geçirmemiz gerektiği aşikârdır. Bu konuda aşama kaydettikçe, Fridamania'nın önemini azaltacak ve dikkatlerimizi Frida Kahlo'nun çalışmalarının karmaşıklığına, yoğunluğuna ve parmak ısırılan güzelliğine verebileceğiz.

(Türkçesi: Emrah İmre)