

Defter

Bahar-Yaz 1993

Sayı no 20

s. 149-160

MİTHAT ŞEN'İN ÇIPLAKLARI

Orhan Koçak

Zavallı bir nesne, gezerken bulduğum bir şey. Kurmakla tanımak arasında bölünen bir düşüncenin başlangıcı olmuştu.

P. Valéry, *Eupalinos*

Modern sanat, en uzlaşmaz yandaşlarından Adorno'ya göre, bir "kesinlik ve güven yitimi" ile başlar: Sanatçının elindeki gereçler "içsel zorunluluklarını" yitirirken yapıt da bütünüyle öznel ve "keyfi" bir düzenlemenin ürünü olarak görünür. İyi yapıt, Adorno'ya göre, bu "temelsizliği" — yadsımadan, yok saymadan— yine de bir tür zorunluluğa dönüştürebilen, özneliğin boşluğuna düşerken bile ortaya bir nesnellik çıkarabilen yapıttır. Ama garantisi yoktur bunun; geçmişte hem değerlendirmeye hem de üretimin kendisine yön veren estetik kategoriler, a priori geçerliklerini yitirmişlerdir. Adorno'nun nihai yargısı olumsuzdur:

Sanatla ilgili her şey sorunsallaşmıştır: İç yaşamı, toplumla ilişkisi, hatta varolma hakkı. Sanata karşı sezgisel ve saf yürekli bir yaklaşımın yitirilmesinin karşıt bir eğilimle dengeleneceği, bunu sonsuz olasılıkların boşluğunu doldurmak için fırsat sayan daha refleksiv [kendi üzerinde düşünen - ç.n.] bir eğilimle telafi edileceği düşünülebilirdi. Bu gerçekleşmemiştir. İlk sanatın genişlemesi olarak görünen şeyin aslında onun büzüşmesi olduğu görülmüştür.¹

Zor bir konumdu Adorno'nunki: Hem modern sanatın serüvenini düşünsel olarak üstleniyor, onu kendi vaatleriyle, kendi ilkeleriyle değerlendiriyor, hem de sonucun bu ilkeler açısından yetersiz olduğunu söylüyordu. Modern sanatın bu çelişkiye katlanamayan daha yumuşak yandaşları, ya temel yitimi sorununu tartışmanın büsbütün dışında bırakmayı yeğlediler, ya da modern yapıtların yine de bir tür zorunluluğu olduğunu kanıtlamanın yollarını aradılar. Bu bağlamda en sık başvurulan örneklerden biri Mondrian'dır. Modern resmi daha geniş bir çevreye sevdirmek için yazılmış kitapların çoğunda, bir ağaç imgesinin Mondrian'da bir soyut resme dönüşmesinin evrelerini gösteren resimler yanyana sunulur: İlk resimde, dışavurumcu teknikle yapılmış ve zeminden ayrı duran bir ağaç vardır; kısa bir süre sonra yapılmış ikinci resimde, fiziksel özelliklerinden soyutlanmaya başlamıştır ağaç,

¹ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (Londra 1984), s. 1.

üstlendiği duygu yükü de azalmıştır; üçüncü resimde ağaç yoktur artık, sadece zemini çeşitli renk alanlarına bölen çizgiler vardır. Bu çizgilerin vaktiyle bir ağaç imgesinin de çizgileri olduğunu ancak üç resme birlikte bakarsak anlayabiliriz. Burada bir mantıksallık, bir tür iç devinim bulunabilir: Öznenin (ressamın) bakışı, belli bir hedefe doğru ilerlemiştir. Ama bir zorunluluk eksikliği de sezilmiyor mudur? Son resim (asıl Mondrian) ancak birinciden başlayıp kendisine varan soyutlama hareketine başvurmakla "aklanabilmiştir": Resmin zorunluluğunu veren, özerk yapıtın kendisi değil, üretim sürecinin evreleridir. Modern sanat, yadsıdığı mimetik ilkeye dönmek, kendini yine onunla temellendirmek zorunda kalmıştır: "Bu soyutlamanın gerisinde gerçek bir nesne imgesi vardı!"

Bunun abartılı bir yargı olduğu söylenebilir; Herbert Read gibi iyi niyetli sanat tarihçilerinin ürünün hazırlanışını göstermek için kullandıkları bir açıklama tarzından, yapıtın kendi değeri konusunda bir ölçü çıkarılamayacağı öne sürülebilir: Mondrian'ın sonraki soyutlamaları, bir şeyden soyutlanmış oldukları için değil, bir denge tasarısını (karşıtların birliği, huzurlu oranlar vb.) gerçekleştirdikleri için anlamlıdır, geçmişleriyle değil gelecekleriyle önemlidir, böyle söylenebilir. Ama kolay bir dengedir bu; matematik, bir iç zorunluluk olmaktan çıkmış, bir hesap işlemine indirgenmiştir: Yatıştırılması ve dengelenmesi gereken güçlerden yoksundur bu yapıt. Mondrian değil konu: Modern sanat, en "paradigmatik" anlarında kendi dışında aramak zorunda kalmışsa temellerini, en büyük modernistin yapıtlarında bile izlenebilecek bir zaafa bakıyoruz demektir: Picasso'dan da söz edebilirdim: Geçirdiği şaşırtıcı dönüşümler, sanatçının uzun sürmüş ömründen almamış mıdır nihai şefaatinin? Bütün bu "mavi", "pembe", "analitik kübist", "sentetik kübist", "neo-klasik" dönemlerin birbirlerini geçersizleştirmelerini, değersizleştirmelerini önleyen ve hepsini birden doğrulayan şey, Pablo'nun her şeyi içerebilen yaşamının çizdiği geniş kavis değilse nedir? Bunun bir zaaf olduğunu öne sürdüm: Zorunluluk yine yapıtın berisindeki bir kaynaktan, bazen hedonizmin bazen de çatışmanın alanında gezinen bir araştırma ve üretim dürtüsünden geliyordu. Zaaf, dirençsizlik: Pazarın en kolay çekip çevirebileceği şeydir dürtüler. Üretme iştahını, alıcının arzusunun hizmetine koşar pazar. Ve bu arzuya bir nesne yaratır: P. Picasso imzalı bütün işlere belirli bir fiyat biçilmesini sağlayan bir "Picasso" imgesi kurar. Yapıtın berisinden gelen zorunluluk, kendisine uğramadan ötesine geçer böylece: Arz ve talep öznelciliği, nesnenin kendisini kısa devreye uğratar gibidir.

Yapıtın kendisinden gelen ve orada tamamlanan bir zorunluluk arıyoruz öyleyse. Sanatçının deneylerini de alıcının hazzını da kendinde toplayan, bunlarla yapılabilecek en iyi şeyleri yine kendi özerk zemininde yapan bir zorunluluk. Nedir bu? Yapıtı rastlansallıktan kurtaran ama dürtülerin şaibeli alanına da bırakmayan bu zorunluluk nasıl tanımlanabilir? Valéry'nin Eupalinos diyalogunda geçen bir kavramda bulabiliriz bir ucunu² : "Bulunmuş nesne". Bulunmuş nesnenin aynı zamanda yaratılmış nesne de olduğu bir bölgeyi aydınlatacak bu zorunluluk kavramı. Özgürlükle yasallığın çelişmediği ama birbirine de indirgenmediği bir bölge. En iyi Winnicott anlatmıştır, ben Mithat Şen'in resimlerine bakarken anladım.

Yanıştır bu yazının başlığı: Mithat Şen'in "figürü", bütün ayrışma, bölünme ve yeniden toplanmaları içinde hep tekrarlanan bu yuvarlak imge, bir gövdeden soyutlanmamıştır. Çıplak gövdenin rastlansallıktan arındırılması ve en temel devinimlerine indirgenmesiyle elde edilmiş değildir bu "modüler figür".³ Doğrudur, yanlış olduğuna inansaydım kullanmazdım bu başlığı: Çıplağın eski resimdeki işlevini üstleniyor Şen'in figürü: Dürtünün nesnesini, dürtünün ihlal edemeyeceği bir sınırın ötesine yerleştiriyor. Ama önce mantıksal zorunluluk konusunda bir şeyler söylenmeli.

² Paul Valéry, Eupalinos ve Öteki Söyleşimler (İstanbul 1992) s. 46-55.

³ T. Adorno, a.g.y., s. 197.

Dizisellik kavramına, çok yararlandığım yorumunda Vasıf Kortun değinmişti:

Şen'in resimleri dizi halindedir ve sistematik bir yaklaşımdan türerler; ama bir prototipleri yoktur (..) Küçük büyüklü, parçalı bütünlü bu dizide bir beden vardır. Tekrarlanırken, imge ile imge-olmayan sürekli birbirini kurar. Kuşkusuz, modüler ve imge-kırıcı bir yapıdır bu gördüğümüz.

Dizisellik, bir ilk imge ya da figürün farklı —ideal durumda bütün— imkânlarının yoklanması ve değerlendirilmesi, Şen'in tekniğini bazı "akraba" çalışmalardan, sözgelimi Ömer Uluç'tan ayırır. Uluç'ta, özellikle son dönem ürünlerinde, aynı amblemantik figür, kendisi çok dönüşmeden, resim yüzeyini dolaşır; Kortun'un deyimini kullanırsak, bütün bu "göçebelik" içinde "aşiret" pek değişmez. Burada bir "libidinal haz"dan söz edilecekse eğer, bu hazın kendi nesnesini rahat bıraktığı da söylenmelidir.

Şen'in resimlerinde daha huzursuz bir ilgi beliriyor: İmgenin ufalanışını, dağılışını ve yeniden birleşmesini izleyen bir ilgi. İzliyor, ama çok edilgin- ce de değil: Onun olası dönüşümlerini hesaplıyor, arıyor, kışkırtıyor. Daha matematiksel ve daha zamansal bir çalışma bu (Uluç'tan çok, Sabri Berkel'i anımsatıyor bu yönüyle): Müzikte bir pasajın zorunlu olarak bir başka pasaja yol açması gibi, burada da bir konfigürasyonu zorunlu olarak bir başkası izliyor. Zamansallıktan söz edilmesini gerektiren de bu: Her resmin, yine resim planında, bir öncesi ve bir sonrası var: İlerlemenin basıncı hissediliyor.

Yine de çok abartılmamalı bu dizisellik: Resim, zamansal değil mekânsal bir sanattır eninde sonunda. Müzikteki gibi kesinleşmiş birimler (nota, aralıklar) olmadığı için olasılıklar da sonsuzdur, belirlenmemiştir: Bir dizinin tam bir mantıksal tutarlılıkla başlayıp sona ermesi imkânsızdır. Zorunluluğun asıl belirlediği yer, matematiğin kapsayıcılığından çok, oynaşan figürün ısrarlı varlığıdır Şen'in resminde: Gücün, basıncın, zorun alanındayız. Ama sadece boşalmaya yönelik kör ve hesapsız dürtünün alanı değil bu. Hesabın ve örgütlenmenin de alanı. Sanatın mantıksallığını tartışırken, bir "iç mekânın" belirişine dikkat çeker Adorno: "Sanata dışardan ithal edilen bu anti-mimetik mantıksal dürtü, yapıtı bir içsel mekân olarak bütünleştirir."⁴ Bu kavrama Kortun'un yazısında da rastlamıştık: "Şen'in resimleri," diyordu, "görselliği ısrarla arkaya iterek mahrem ve psişik bir alan çizer." Farklı kaynaklardan gelen iki basıncın etkileşimiyle oluşan bu iç mekânın terimlerine bakalım şimdi.

Kleinci psikanalizin katkılarından biri, Freud'un "ruhsal aygıt" kavramını deneyime daha yakın, daha duyu' isal bir düzleme taşıyan "iç dünya" düşüncesidir. Bu düşüncenin tanımlanmaya muhtaç olmadığı, tahlil aracı olarak kullanılmasını gerektirecek bir özgüllük taşımadığı öne sürülebilir: Herkesin bir iç dünyası vardır: Dışa vurabileceğimiz ama kimseye sezdirmeden içimizde de taşıyabileceğimiz niyetler, düşünceler, duygular ve hayallerden oluşur. Fazla doğru olacak bu itiraz, fazla genel. Herkesin bir iç dünyası olmayabilir. Uç noktada, yokluktan ve çılgınlıktan kurtarılmış alandır iç dünya: Varlığı, iç gerçeklikle dış gerçekliğin ayırt edilebilmesine bağlıdır (psikanalist D. Anzieu, ego'yu bir "zihin derisi" olarak nitelendirir: ruhsal alanla nesnel gerçekliği hem ayıran hem de temasa geçiren ara-yüzey⁵). Üstelik, sadece bilinçli düşünce ve hayallerden oluşmaz; bastırılmış ya da silinmiş bilinçdışı içerik ve mekanizmaları vardır. Ama fiziksel bir "yer" değildir; maddesel bir töze bağlanamaz: Bir tür enerjiden (libido) beslenmekle birlikte temsilin (görüntü ve simge) alanıdır asıl ve nesnel dünyayı seçebildiği anda bile kendi gerçekliği fantazmatiktir. Bu temsili ve fantazmatik dünyadan yine de bir gerçeklik olarak söz edilebiliyorsa, maddeninki gibi bir direnci olduğundandır bu. Freud, kişisel olmayan terimlerle tanımladı ruhsal aygıtı: Bazı "kerte"lerden (instanz) ya da

⁴ T.Adorno, a.g.y., s. 197

⁵ Didier Anzieu, *A Skin for Thought* (Londra, 1988).

düzeyleyden oluşan bir "topografik örgütlenme", bir "yapı". Kleinci okulun vurgusu, bu yapının içini dolduran ve duvarlarını süsleyen imgeler üzerindedir: "içsel nesnelere": Yaşamaya alışırken içleştirdiğimiz ve yaşamayı sürdürebilmek için içimizde tuttuğumuz imago'lar: Anneye (ve belki de babaya) ait parça görüntüler önce, kısmi nesnelere; sonra daha bütünlenmiş; daha toparlak imgeler: Yüzler, figürler, ayrılmış ve özerk şekiller, kuşkunun ve aşkın ilk nesnelere. Kurdum mu yoksa tanıdım mı, demişti Valery'nin Sokrates'i, ben mi yarattım yoksa dışarda mı buldum? İlk nesnelere de böyle: Önce resimdir bunlar, ama ayna-resimler, kendi çaresizliğimizi, öfkemizi ve bağımlılığımızı yansıtır; sonra, işler yolunda gitmişse eğer, aynaya bakan yüz fazla öfkeli değilse ve ayna da iyi camdan yapılmışsa, bu resimler dış dünyayı gösteren pencerelere de dönüşebilirler: ilkin kurulmuş, yaratılmışlardır; yerde bulunmuş, dışardan verilmiş nesnelere olduklarını da anlayabiliriz sonra. Ama işte bunun için böyle uzattım, Mithat Şen'in ürünleri kırılğan bir dengenin ürünüdür demek için: Burada olmayabilirdi bu resimler. Garantisi yoktur çünkü; aksayan, duraksayan, sapabilen bir süreç olmalıdır, iç dünyanın dışa teslim olmadan kendini dışarda ağırlayabilecek ölçüde gelişmesi. Mutlak ve otomatik bir süreç olmamalı, tarih-üstü hiç. Dışavurum bir -izm haline gelmişse bu yüzyılın başlarında, ifade saplantılı bir zorlanmaya dönüşmüşse (Kandinsky: "Ne pahasına olursa olsun tinsellik, her koşulda içsellik!"), bir tarihsel belirlenim de işlemiş demektir. Pazarın ve liberal kapitalizmin manastırdan çağırıldığı iç dünya, bütün dışsallık üzerinde hak iddia ediyordur şimdi: Örgütlenmiş kapitalizmin kendisini de bir makineye, bir aygıtı çevirmeye başladığını sezdiği için.

Mithat Şen'in güçlükle korunmuş bir iç dünyayı betimlediğini mi düşünmeliyiz öyleyse? Ortak bir zemini, bazen de ortak bir renk örtüsünü paylaşan bu irili ufaklı "figürler", birbirini sarmalayan, çeken ve iten, uzaklaşıp yakınlaşan ama birbirinde erimeyen bu yuvarlar, iç mekânın ilk sakinlerini mi temsil ediyor? Hayır. Belki. Tam değil. Çıplağın işlevine değinmişim, bir "ağırlama/ağırlanma" işlemi de söz konusu olmuştu yukarda. Ama şimdi, analistin konuşmasına bir an için ihtiyaç duymadan, resimlerin önünde yalnız kalalım biraz.

Renkler. Renk hem var hem yok bu resimlerde. Şiddetli renk yüzeyleri görürüz, ama benzer bir konfigürasyon içeren bir ikinci resimde bu renk ya geri alınmıştır (beyaz) ya da ilkinin zorunlu bir devamı olmayan bir başka renge bırakmıştır yerini. Renkler şiddetli olabilir ama her zaman coşkulu ya da ifadeyi görünmez. Mustafa Ata'nın resminde olduğu gibi renkle bir "hesaplaşma" da yok burada.⁶ Işığın ürünü de değil gibidir: Gölgeler ve ton karışmaları yoktur ya da önemsizdir bu resimde: Işığın açtığı bir imkân, bir öznel veri değildir renk; bir "madde" gibidir daha çok. İzleyiciyle ruhsal bir alışverişin aracı değildir, Mehmet Ergüven'in deyimiyle esinleyici (suggestive) bir işlevi yoktur.⁷ Rengin öznel ve dışavurumsal niteliklerinden çok, öne sürülüp geri alınabilen bir madde olması önemlidir Şen'in resimlerinde. Armağan işlevini düşündürebilir bu, ama armağan seyirciye verilmiş değildir (seyirciyle pek alışverişi yoktur bu resmin; rüşvet vermez ona, kışkırtmaya çalışmaz). Daha çok, geçmişte yaşanmış bir alışverişin resmin içine taşındığını, orada tekrarlandığını düşündürür. Figürün kendisine de yansıyan bu tekrar eğilimi (analistin kurnazca gülümsediğini görür gibiyim), rengin şiddetli ama neşesiz ve ifade-dışı niteliğiyle birlikte, bu eski, kökensel yaşantının dehşetten çok uzak olmadığına da işaret eder: Resmin gereçleri, renk, çizgi, figür, travmatik bir deneyimi ehlileştirerek üzere, tekrarın emrine verilmiş gibidir. Yöneltilmiş ya da maruz kalınmış bir saldırının ağrısı mı vardır bu tekrarın kaynağında, suçluluk ve üzüntü mü, yoksa misilleme korkusu mu? Adlandırılmayan bir deneyim olmalıdır bu: Adlandırıldığı anda geçecek, silinecek; oysa resmin öznesi, geçmesini değil

⁶ Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru* (İstanbul, 1992), s.198-201.

⁷ Mehmet Ergüven, a.g.y., s. 78-79

denetim altına alınmasını istiyordur: Sonunda oynayabilmek istiyordur. Adlandırmanın yerini tekrar, temrin ve çeşitleme alır böylece: Alır, verir; verir, geri alır; siler, değiştirir, verir. Neşesiz bir oyundur bu belki, olsun, sonunda oynayabiliyordur ya...

Figür. Figürde izleyebiliriz bu oyunun sağaltıcı gücünü. Parçalanın, bölünen, yuvarlanan, birbirinin çevresinde dönen, birbirini sıkıştırın, sür-tünen biçimler bunlar. Kortun'un "göçebelik" ve "kayma" nitelendirmeleri çok iyi anlatmıyor bu birbirinin çevresinde dönme hareketini: Yer değiştiren, bir oba hep; ve obanın resim yüzeyinde gezinmesi de iç ilişkilerinin düzenlenmesine, çatışmaların içerilmesine hizmet ediyor. Şunu söylemek istiyorum: Şen'in resmine yeterince bakıldığında, figürün keskin, batıcı uçlarının tam da bu bölünme, sürtünme ve oynaşmayla giderilmiş olduğu izlenimini edinmemek zordur. Denizin hareketi içinde sürtüşen taşların yuvarlaklaşması gibi, bu figürler de ilk parçalanmanın gerçekleştiği o tarihöncesi travma anında aldıkları düzensiz ve sert biçimi, zaman içinde yumuşatabilmişlerdir: Birbirlerini yoklayarak, sürtüşerek, oynaşarak. Bunun gereksiz bir spekülasyon olduğu söylenebilir: Önümüzde duran, figürlerin sözlensel geçmişi değil, bugünüdür eninde sonunda: Geçmişte sivri ve keskin olup olmadıklarını bilemeyeceğimiz ama şimdi yuvarlak ve yumuşak olduklarını gördüğümüz figürlerdir bunlar. Buna karşı, analistten yardım beklemeden şunu söyleyebiliriz: Parçala(n)ma ve kes(il)me sadece resmin bilinmeyen geçmişinde değil, görülen şimdisinde de vardır: İmgenin bütününe içeren yüzey önce kesilmiş, bölünmüş, sonra yeniden birleştirilmiştir. Bu kesme/birleştirme, bazen özgün imgenin (ya da konfigürasyonun) tam olarak kurulmasını sağlar; bazen ayrı bir mantığı olan yeni bir konfigürasyon belirir; ama bazen de "hata"ya izin verilir, özgün imgenin parçalan birbirlerine kavuşamaz. Kasıtlı bir çift-değerlilik, diye söze karışacak analist, seçilmiş bir ikiz-anlamlılık: Özne, manik bir kadirimutlaklık yanılması içinde, parçalayanın da birleştirenin de kendisi olduğunu anlatmak, öldürme yetkisinin de diriltme gücünün de kendinde olduğunu kanıtlamak istiyor. Şu kadarını söyleyebiliriz biz: Parçalayan da birleştiren de gerçekten kendisidir; parçalamış ve birleştirmiştir. Kleinci teorisinin terimleriyle bir "onarım" ya da "tazminat" söz konusuysa eğer, bu onarım resmin içinde yapılmıştır: Resim, ortaya koyduğu bütünsellikle, tazminatın (diriltmenin) ta kendisidir. Evet, bir ikiz-anlamlılık var, bazen birleşmenin askıda bırakılmasından ve hep geçmişteki bölünmenin sezdirilme- sinden gelen bir çift-değerlilik var; ama oyunun gereğidir bu. Başka oyun yok mudur, birleştirmek için bölmekten ve bölmek üzere birleştirmekten başkası yok mu? Başka her şey yetersiz, hafif kalır; ağrıya ne yol açmışsa onunla oynanacaktır. Alır, verir; verir, alır; iter, çeker; çeker, iter.

Asgari, minimal bir oyundur bu; oynayabilmek için zorunlu olan bir asgari kendiliğindenliğin ve oynaklığın dışında fazla coşkuya yer vermeyen, kendini bağlamış bir oyun. Minimal olmak zorundadır; rengin şiddetlenip haza kaymaya başladığı noktada figürün bütünselliğinden kısmak, bütünsel figür belirirken de rengi söndürmek zorunda. Fazla haz isteği sanki kendi karşıtını da uyaracak, eski dehşetin yeniden canlanmasına yol açacaktır. Bundan kaçınmak için, hazzın da acının da ötesinde yer bulur kendine; acıyı emeğe dönüştürür, hazzı alıştırmaya çeker. Eğer bir duygusal (ve duygusal) nitelik aranacaksa Şen'in resminde, mayhoş sözcüğü yardımcı olabilir. Güneşsiz ama ışıklı günler, bir de; bulutların arasından sızın ışığın, ısıtmak ve aydınlatmaktan çok, ışılatmaya yaradığı günler. Valery'nin bulunmuş nesne'sine geldik yine.

Denizin attığı, karanın tutamadığı şey, anlaşılmaz döküntüler (...) Şu denizin attığı şeylerden birini buldum orada (...) Güneşin altında, ıslak kumların üstünde parlıyordu. Aldım; üfledim, paltoma sildim, sonra benzersiz biçimi bütün öteki düşüncelerimi durduruverdi. Kim yaptı seni? diye düşündüm. Hiçbir şeye benzemiyorsun, gene de biçimsiz değilsin. Ey adsız nesne, tanrıların aracılığıyla, bu gece denizin boşalttığı iğrenç

şeyler ortasında bana gelen nesne, doğanın oyunu musun? (...) Biçimiyle aynı maddedendi: kuşkulu madde. Sular altında kumlara sürtüne sürtüne tuhaf bir biçimde aşınmış bir balık kemiği miydi? Yoksa denizlerin ötesinde kim bilir hangi sanatçının kim bilir hangi kullanım için yonttuğu fildişi mi? (...) Bulunmuş nesnenin bana çıkardığı zorluk (...) Her yanını inceledim. Tek bir yanıtta durmadan sorguladım onu... Bu benzersiz nesne yaşamın ürünü müydü, yoksa sanatın ürünü mü, yoksa zamanla doğanın oyununun ürünü mü, seçemiyordum... O zaman, birdenbire denize fırlattım onu.

Sanatın mı ürünü, yoksa doğanın mı? Ben mi yarattım, yoksa buldum mu? Herkes sormuştur bu soruyu kendi tarih-öncesinde: Beni besleyen, aradığım anda orada olan bu şeyi ben mi kurdum, yoksa dışardan mı verildi bana? Bu ılık sıvı ve onu akıtan yumuşak, yuvarlak nesne, denetimimde mi yoksa değil mi? Psikanalist Winnicott'u dinleyelim öyleyse:

Anne, başlangıçta, bebeğin memeyi kendi parçası sanmasına izin verir. Meme bebeğin tılsımlı denetimi altındadır sanki (...) Annenin daha sonraki görevi, bebeğin bu yanılması yavaş yavaş kırmaktır; ama bunu başarması için önce bebeğe yanılma için yeterince fırsat vermiş olması gerekir. Başka bir dille söylersek, bebek, memeyi, kendi sevgi kapasitesinden tekrar tekrar yaratır. Annenin memesi dediğimiz bir öznel olgu gelişir bebekte. Anne, gerçek memeyi, tam bebeğin yaratmaya hazır olduğu yere koyar; ve tam gerektiği anda koyar. İnsan, doğumdan beri, nesnel olarak algılanan şeyle öznel olarak kurulmuş şey arasındaki ilişki sorunuyla uğraşıyordur öyleyse (...) Değindiğim ara bölge, ilksel yaratıcılıkla gerçeklik testine dayalı nesnel algı arasında bebeğe tanınan alandır.⁸

Bu ara bölge, Winnicott'un deyimiyle "geçişsel nesne ve olguların" alanıdır: Dış dünyanın sunduğu ama bebeğin kendi fantazmatik dünyasında bir daha yarattığı nesnelere: Oraya buraya süreklenen battaniyeler ve bez parçaları, ilk oyuncaklar, denizin getirip bıraktığı herhangi bir nesne. Önce oyun sonra sanat, ilk alıştırmalarını bu ara bölgede yapar.

Geçişsel nesne ve geçişsel olgu, her insanı, kendisi için hep önemli olacak bir yetiyle donatır: Soruşturmanın ve yargının ötesinde yer alan nötr bir deneyim alanı. Geçişsel nesne, bebekle aramızdaki örtük bir sözleşmeye dayanır; şu soruyu hiç sormayacağızdır bebeğe: 'Bunu sen mi tasarladın, yoksa dışardan mı sunuldu sana?' Önemli olan, bu konuda herhangi bir kararın beklenmemesidir. Soru, formüle edilmeyecektir.⁹

Valéry önce sormuştur bu soruyu; sonra, nesneyi geldiği yere geri verir: Sorunun cevapsızlığını, cevaplandırılmaması gerektiğini kabullenmiş gibidir. Bebekle annenin, içle dışın, tasarıyla nesnel gerçeğin birbirine yaklaştığı ve bir an için örtüştüğü yerdir "bulunmuş nesne".

Resme dönelim. Şen'in figürleri, ilk iç nesnelere, anne-baba imagolarının temsilcileri değilse, içle dış arasında yer alan bu geçişsel nesnelere mi temsilcisidir? Hayır. Belki. Tam değil. Sorun, bu "temsil" kavramının darlığından doğuyor belki de.

Sanat sadece temsil etmez iç dünyayı; düzenlenmesine de yardımcı olur. Sadece imagoların rolünü üstlenecek oyuncular vermez ona; sahneyi de verir. Her türlü nesnel algıda iç dünyanın güçlü ya da silik bir izi bulunur ama sanat da iç dünyanın bir dışsal imge halinde bütünleştirilmesini sağlamak için duyu verilerine adanmış kendini. Çoğu yapıtta sezilen huzursuzluk, hazzsızlık, kökensel bir parçalanmaya, yeniden toplanmak isteyen bir dağılmaya da işaret eder. Sanatçı, içerde onarım yapabilmek için dış dünyada bazı düzenler, düzenlilikler bulmak zorundadır, içerde aradığı düzeni dışa yansıtmak zorundadır. Demek yapıt sadece temsil etmiyordur iç mekânı; kurulmasına, var edilmesine de yardımcı oluyordur. Şen'in yapıtıysa söz- konusu olan, bir adım ileride şu da söylenmeli: Bu resim

⁸ D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (Londra 1985), s. 12- 13

⁹ Winnicott, a.g.y.,s. 13-14 ve 113-14.

sadece iç dünyanın ve kurulmasının temsilcisi değil, bu kuruluş sürecinin kendisidir: iç dünya orada oluşmuş, orada ağırlanmış ve korunmuştur. Burada olmayabilirdi bu resim, ama olmamazlık da edemezdi. Kırılğan bir dengeün ürünüydü, ama denge ancak orada kurulabilirdi.

Koru(n)ma sözcüğü geçtiğine göre, bir asgari nesneden de söz etmek gerek. Şen'in figürü, artık daha fazla parçalanamayacak kadar yakınlaştırılmış bir biçimdir. Bu figürün bölünmesi, parçalanmaya değil, yine kendine benzeyen figürlerin oluşmasına yol açar gibidir: Küçük ama bütünsel, aynı "aileden" ama özerk ve ayrı durabilen yeni figürler. Figürün yuvarlaklığı da bu dayanıklılığa katkıda bulunur. Daha karışık bir örgütlenmeyi yansıtan köşeli biçimler, üçgenler ya da dörtgenler, değişmeye karşı dayanıksızdır; hareket ve çeşitleme, böyle biçimlerin ya bir daha eski biçime dönemeyecek kadar değişmesine ya da paramparça olup ortadan kalkmasına yol açar. Yuvarlak figür dirençlidir, kalımlı: Bölündüğü zaman yeniden yuvarlanarak bütünselliği olan iki yeni figür yaratabileceğini sezdirir; amblemidir böyle bir sezşin; kalmayı, yok olmamayı görebilen, çünkü isteyen bir bakışın armasıdır.

Şen'in yalın, minimal, kişisellik ve tikellikten uzak figür ve düzenleri de ("elin iz bırakıcı erkesine kapalıdır," diyordu Kortun) bu genelleşmiş ve o yüzden de en az tehdit edilen, en asgari ve en güvenli yapı düşüncesinin olumlanmasıdır. Winnicott'a göre oyun (çeşitleme) yetisinin dayanağı olan geçişsel nesne kavramı, bir asgari nesne kavramıyla tamamlanmalı. Oyunun kendi harekete geçirdiği enerjilerle tahrip edilmemesini, durdurul- mamasını sağlayan etken, bu sonunda varılmış minimalliktir burada. Çünkü o kadar yapıcı olmayan bazı saldırgan dürtülerden de yararlanıyordur oyun: Resim, sonradan birleştirilmek için bile olsa, kesilmiş, parçalanmıştır. Geçişsel nesne kavramı, yapıtın dar ve indirgeyici bir "yansıma kuramına" alet edilmesini önler: Yapıt bir kişisel iç dünyanın temsilcisi değil, içle dışın, bön ile ben-olmayanın, yapımlıla bulunmuşun, zorunlulukla rastlantının buluştukları ve birbirini silmeden, birbirine indirgenmeden bir an için örtüştükleri yerdir. Ama orada nedensiz ve karşılıksız oyunun yanında, iç dünyaya ilişkin bazı sağaltıcı mekanizmalar da işlemiştir. Kişisel ayrıntılardan ve aşinalıktan arındırılmış bu genel ve asgari yuvarlakların koruduğu (dolayısıyla "yansıttığı") somut bir şey yoktur belki. Daha iyi: Bütünsel onarımın, her şeyi korumanın modeli olurlar böylece: Onarım düşüncesinin bir bütün olarak ağırlanacağı yer. Kesmiş, parçalamıştır; üstelik birleştirirken yuvarlağın parçalarını eski yerlerine getirmemiş. Daha iyi: Asgari nesnenin dayanıklılığı, kalım gücü, daha iyi ortaya çıkar böylece: Parçalandığı zaman bile (kenarlarını yitirmemek koşuluyla) eski şeklini ve bütünlüğünü duyuran tek biçim, bu yuvarlak asgari biçimdir; daha örgütlü, daha "kimlikli" biçimler, parçalandıkları ve değiştikleri anda kendi geçmişleriyle bağlarını koparmak ve büsbütün kimliksizleşip yok olmak tehlikesiyle karşı karşıya. Oyun oynayabilmek istemiştir Şen'in resminin öznesi, ama bunun koşulu yaşa(t)maktır. Canlı varlığın asgari ve en kalımlı modeline çekilir böylece, bölünerek çoğalan protozoa imgesinden bir sığınak yaratır: Daha örgütlü, daha karmaşık, daha oyuncu figürlerin de kendilerine bir yer bulabilecekleri, kesilme ve parçalanmayı da içerebilen bir sığınak. Kesilme ve parçalanmanın sert çizgisi, yaşamın yuvarlağının kanıtı olur burada: Bir ömrün çizdiği kavis, neresinden kesilirse kesilsin yine de bir kavistir. Ama asgari olmak zorundadır: Sonunda korunmuş yaşam, ancak kesilmeyle, durmayla, bitmeyle kanıtlanan yaşamdır.

Geçişsel ama asgari nesne düşüncesinin hem modeli hem temsilcisi, hem kendisi hem örneği olan bu resimde çıplağın işlevi nerede beliriyor öyleyse?

Yuvarlaklık, her zaman değilse bile çoğu zaman çıplağın egemen özelliği oldu; soyut geometrik figürün kullanılmadığı eski resimde, kadın bedeni, dairenin imkânlarının yoklandığı başlıca alandı.

Kortun, Şen'in figüründen de "beden" olarak söz ediyor; daha önce yetersizliğini gördüğümüz bir temsil anlayışına varmamak koşuluyla, doğrudur bu. Renklerin şiddetlendiği bazı resimlerde daha da öne çıkar bedensellik; renk de bir an için esinleyici bir değer kazanır: Figürler, kapsayıcı bir sıvı içinde birbirine yaklaşır ama hiçbir zaman içiçe geçmezler. Böyle yaklaşma anlarında figürlerin kenarlarında ve aradaki "sıvı"da beliren ton farkları, hep birbirini çeken ve iten bedenlerin hissettiği basınca, o dehşetten kıl payıyla ayrılmış heyecana ilişkin bir şeyler sezdirir. Ama bir kez daha söylenmeli: Minimal bedenlerdir bunlar.

Sanat tarihçisi ve ressam Adrian Stokes, Çıplak Üzerine Düşünceler'de, modern-öncesi resimde çıplağın rolünü tartışır. Birtakım kişisel özellikler taşıyalar da, Stokes'a göre, asıl etkilerini genellikleri ve bütünsellikleriyle elde eden figürlerdir bunlar: "Yüz ve baş, bedenin parçalarından ibarettir; biçimi ağzın ya gözün terimlerine, tek bir işlevin terimlerine indirgemeyi düşünmeyiz bu resimlerin karşısında."¹⁰ Böyle bir bütünsel ve genelleşmiş çıplağın bir "zihinsel sağlık vaadi" olduğunu da söyler Stokes ve kişisel bir eğilimini belirtir: Modelin kendisine yabancı kalmasını yeğliyordur. Tıpkı oyunun birtakım saldırgan dürtüleri harekete geçirmesi gibi, oluşan çıplak da çok sakin olmayan bir enerjinin alanı, übidinal bir ilginin hedefidir. İşte figürü ressamın ve seyircinin açgözlü bakışından esirgeyen ve sürekliliğini koruyan da bu yabancılık, genellik, bütünsellik, kendine yeterliliktir. Bu tür çıplakların bize verdiği rahatlığı, sakin, saygılı duyguyu, çok yakınımız olmayan kişilere gösterdiğimiz saygıya benzetir Stokes: Tanışıklık arttıkça, anlaşmazlık ve huzursuzluk tehlikesi de artacaktır. Asgari nesneden minimal çıplağa geldik böylece.

Geleneğin ve teknolojinin kendisine sunduğu gereçlerle çalışır her sanatçı; okulda, kitaplarda, çevresinde, düşlerinde ve gündüşlerinde bulmuştur bunları, kumların üstünde bulmuştur. Kendi tekniğini getirir bunların yanına, disiplinini, huzursuzluğunu ve gecesini verir. Gereçlerine karşı saldırgan davranması da mümkündür, onların maddesel niteliklerine ve özerkliklerine saygılı davranması da. Modern resimde, ikinci eğilimin ağır bastığı anlar vardır: Matisse, Masson, Rothko, Tapiés. Sanatçı açısından tehlikesiz değildir malzemeye bu boyun eğiş: Onu süsleme ve sinai tasarımın çok yakınma düşürebilir. Ama özerk ve bütünsel nesnenin kurulması ve korunması adına böyle bir risk üstlenilebilir. Mithat Şen'in resimlerinde de dışavurumsal amaçların ötesinde gerecin maddesel ve nedensiz nitelikleri öne çıkmıştır. Boyanın ağırlığı duyulur: Tualin üzerine bir kabartma gibi kat kat konulmuştur. Konulmuşun da ötesinde, düşüp parçalanan cıva damlalarının kendiliğinden toparlanması gibi, orada kendilerini oluşturmuşa benzer bu kabartmalar. Heykelin özerk dokunsal varlığını anımsatan bir ağırlığı vardır bu resimlerin. Üstelik, dokunamayacağımız için, bizim dokunuşumuzun ötesinde bir güvenli asgari alana çekildikleri için, daha da güçlenir bu ağırlık izlenimi. Sanatçı, gerecin ağırlığını tartıp hissederken, kendi bakışının ve tekniğinin gerece zarar vermeden ağırlanacağı bir iç mekân yaratmış gibidir. Oyun da oynanır bu iç mekânda: Alınır, verilir; kesilir, birleştirilir; sapılır, varılır. Gerecin ve yapıtın özerkliği bir kez sağlandıktan sonra, yanlış ve keyfi yorumlar bile orada ağırlanabilir. Çekinmiş, duraksamış, reddetmiştik; yorumun ötesinde de yaşayacağını bildiğimiz için korkmadan söyleyebiliriz artık: Evet, güçlülük oluşmuş ve hep tehlikede olan bir iç mekânın ilk sakinleridir bu ayrıлып birleşen figürler, çoğalma güçlerini, ölmeme yetilerini kanıtlamışlardır; hayır, sonunda onayabilenin kendini denediği o ilk durgun, ağır, yeknesak ve vazgeçilmez oyunu temsil eder bu konfigürasyonlar, evet.

¹⁰ A. Stokes, Reflections on the Nude (Londra 1967), s. 6. Vasıf Kortun da, Şen'in imgesinin "us ve gövdeyi tek alana indirgediğini" belirtiyor: "Yani o sadece akılsız bir gövde değildir. Bütün bedendir." Bu metinde alttan alta varlığını duyuran "organsız gövde" (Artaud, Deleuze) kavramının, güçlülükle gerçekleştirilmiş minimal bütünselliğin hakkını tam veremeyeceğini düşünüyorum ben.

Bizi de ağırladı bu resim, cevapsız sorularımızı, sürçen yorumlarımızı... Diken üstünde değildik.
Umarım, bu rahatlık içinde, çok düşüncesiz ve kaba konuklar olmamışızdır biz de.