

MİTHAT ŞEN

“ÂLEM”

9 Eylül – 31 Ekim, 2020

Art On Istanbul

(Sergi Kataloğu)

Yapıt ve İkizi

Bariş Acar

Çağdaş sanatın belki de en büyük sorunsalı, bir yapıtla karşılaşmanın yapıt üzerine refleksiyonlarla/ düşünömlerle karşılaşmak demek olmasıdır. Bir bakıma yapıt, sırtına yüklenen dinsel, tarihsel, sosyal, kültürel bagajlardan kurtulup özerkliğine kavuşur kavuşmaz başka yüklemeler tarafından determine edilmeye başlamış gibidir. 20. yüzyılla birlikte sanatın hikâyesi artık daha fazla bir anlatının yardımcı rolünde olmak, temsille sınırlanmak, illüstrasyonda tükenmek değildir belki; ama öte yandan kendisini bir başka anlatıya taşıtmak, başka anlatılar aracılığıyla kendini varlığa getirebilmek, bu yardımcı anlatılar olmaksızın tamamlanamamak gibi çelişik bir pozisyonda bulmuştur. Burada her ne kadar, ontolojik anlamda bir yön değışikliğinden, yönelimsel bir farklılıktan söz edilebilirse de, temsiliyet bağlamında bir “yapıt ve ikizi” düalizminin varlığını koruduğunu öne sürebiliriz. Kilise duvarındaki fresk ile İsa ikonografisi arasındaki ikizlenme, birbirinin yerine ikame etme ilişkisi, bu kez kübist tablo ile onun gerekçelenmesi/temellendirilmesi arasında kurulmaya başlar. Özerklik ifadesinin sıklıkla dikkatlerden kaçan en sorunlu yönü özerkleşilenin ne olduğu, yani hangi bağlılık durumundan kopulduğu ve ilk özgürleşme heyecanı katedildikten sonra yeni bağlılıkların neler olduğunun yeterince saptanmamasında yatar. Elbette bu sorunun estetik teorisi bağlamında Kant’a dek geriye götürebileceğimiz bir tarihçesi var. Görme biçimlerindeki değışiklikler bu konunun kalbini oluşturuyor. Ancak büyük bir rahatlıkla söyleyebiliriz ki, 20. yüzyılın bütün devrimci ve aynı zamanda yıkıcı gelişmelerinin ardından elimizde kalan, yapıt ve yapıtın ikizi olarak onun anlatısıdır.

Çağdaş felsefeciler genellikle Nietzsche’nin modernizm eleştirisini yanlış yorumlayarak, bunu izleyicinin duygulanımlarını temel olarak almaktan sanatçının niyetini temel almaya bir geçiş (beğeni yargısından haz ilkesini elemek) olarak değerlendiriyor ve buradan bütün çağdaş sanatın değillenmesine varacak (ve doğrudan söylemese de sonunda klasik yüceltmeciliğine varan) bir eleştiriye girişiyor. Oysa sanat yapıtının varlığa gelişinde yukarıda kısaca özetlediğimiz yönelimsellik farklılığı sanatçı ve izleyici arasında gerçekleşmiyor. Nietzsche’nin de modernizm karşısında ısrarla üzerinde durduğu dekadans, aisthesis’ten (alımlama) bağımsız değildir. Aksine her durumda yapıtın içinden birinin konuştuğunu bilir Nietzsche (görmenin görülen şeyden bağımsız olduğuna asla inanmaz); onun asıl derdi bu konuşmanın varlığı değil, konuşanın ne söylediğidir. Europides tragedyasında seyirci kılığında karşımıza çıkan koro

ile modern insanın kendisine bir şey söylenmesi beklentisi arasında fark yoktur onun için. Dolayısıyla haz ilkesinin elenmesi değildir Nietzsche için sorun, yeni estetik teorisinin bunu neden yaptığıdır. Yıktığını söylediğinden daha büyük bir put getirmektedir modernizm. İşte, Nietzsche bu yüzden Wagner'i lanetler.

Epeyce eksik biçimde de olsa, hızlıca söyleyecek olursak; temsil ilişkisinde sözünü ettiğimiz yönelimsellik değişimini, bir anlatının temsil edilmesi olarak sanat yapıtından, sanat yapıtının temsil edilmesi olarak bir anlatıya geçiş olarak ifade edebiliriz. Belki de bütün sanat tarihini bu geçişin inşası süreci olarak yorumlamamız da mümkündür. Zira üslup sorunu, en azından başlangıçta bir biçimler kataloğu olamayacak olan nesnelere toplayarak onlardan bir tutarlılık inşa etme sorunudur. Bu yüzden çok problemlidir ve yola çıkış ilkesi yanlış olduğu için çözümsüzdür. Şunu söylemeye çalışıyorum: Gerçekte bir Maniyerist resim yoktur. Daha doğrusu Maniyerist resim olarak anacağımız bir tutarlıktan söz etmek yersizdir. Zira o, Rönesans içinde bir tutarsızlığa ad verme çabası olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bize sanat tarihsel kategorizasyonun başlangıcı, bir tutarlılık kipi olarak sunulan üslup, aslında daha fazla görmezden gelinemeyen tutarsızlığın kabullenilmesinden başka bir şey değildir.

20. yüzyıl bu tutarsızlığın anlatıdaki baskınlığının kaçınılmazlığıyla yüzleştığımız yüzyıldı. Bu durum, az önce sözünü ettiğimiz gibi, yanlış bir özerklik tanımıyla ilişkilendirilerek (ki bunun da politik bir takım sebepleri vardır) temsil ilişkilerinden kurtulmak olarak anılmıştır. Oysa kübist bir resmin yaptığı haz ilkesini ortadan kaldırmak değil, aksine hazın ölçülebilir niteliklerinin eskiden olmadığı kadar çok detaylı bir kataloğunu oluşturmaktır. Bu katalog bize yapıtı nasıl alımlayacağımızı, ondan nasıl haz duyacağımızı öğretir. Foucaultcu biyopolitika ile Kant'ın estetik teorisi arasında sanıldığından çok bağlantı bulabiliriz.

Çağdaş sanat için belirli bir çerçeve önermek zor gibi görünmesine karşın, aynı belirsizliğin modern sanat için de geçerli olduğunu akıldan çıkartmamak gerekir ve çağdaş sanat da neredeyse bütün argümantasyonunu temsil ilişkilerinden kopmak üzerine kurmuştur. Özgünlük iddiası, öncülük varsayımı (ki bu iki nokta modernizm içinde ve sonrasında postmodernizm tarafından bir itham olarak kullanılırken de sürekli yanlış değerlendirilmişlerdir) vb. elediğimizde bir kez daha anlatının kurucu niteliği kendisini gösterir. Dolayısıyla genellikle düşünüldüğünün aksine, hazır yapıt, performans, video ya da yerleştirmelerin kübizmin kullandığından farklı bir estetik rejiminin ifadesi olmadığını söyleyebiliriz. Belki Duchamp'ı ya da Dada'yı sonrası için en erken kırılmalar olarak ele alırsak, estetik sanat rejiminin en rafine olmuş hali diyebiliriz çağdaş sanat pratikleri için. Çağdaş sanat yapıtı, kendini bir yapıt olarak tarif etmenin yapıtıdır. Çağdaş sanatta yapıt temsilden soyutlanmış değildir, aksine temsilin en güçlü hali olarak karşımıza çıkar. Zira soyutlamanın en üst perdesinde kendini kendi söylemi içinden yaratır. Çağdaş sanat yapıtı bir başka şeyin temsili değil, ama kendisinin mükemmel bir aynasıdır.

Bu noktada Mithat Şen'in yapıtına dönebileceğimizi düşünüyorum.

Günümüz sanat tarihçilerinin çoğunluğu gibi, Mithat Şen'in işlerini onun işleri üzerine yazılarla aynı anda tanıdım. Bu yazıların, kitapların, katalogların yabana atılabileceğini düşünmüyorum. Türkiye sanat tarihinde belki de üzerine en akli başında metinlerin üretildiği sanatçıdır Mithat Şen. Bununla, Mithat Şen yapıtının felsefi anlamda gerçekten nesne edinilmiş, çok farklı katmanlarda açılmış, siyasetten

tarihe, hermeneutik'ten psikanalize, edebiyattan antropolojiye çok geniş bir skalada üzerine söz söylenmiş olmasını kastediyorum. 1980'lerden günümüze bütün bu yazıların eksenlerini bir araya getiren, onların ele aldığı kavramları kat eden bir çalışma yapmak, sanatçı için olduğu kadar sanat tarihimizin bir döneminin kusursuz bir portresini çıkartmak için de çok faydalı olurdu sanıyorum. Bunu bir kenara not alalım. Hemen ardından da sormamız gereken soruyu soralım: Mithat Şen'in işleri ile Mithat Şen'in işleri üzerine yazıları birbirinden ayırabilir miyiz? Bütün bu filozoflar, metinler ve kavramlar sağanağının altında Mithat Şen'in işleri nerede ve ne?

Bu soruyla kastımın herhangi türden bir tabula rasa arayışı olmadığını anlaşıldığını düşünüyorum. Zira estetik sanat rejimi içinde çağdaş sanatı yerleştirdiğimiz yer uyarınca böyle bir çaba fazlasıyla naif kaçardı. Ancak bu sorunun belli bir oranda cezbediciliği olmadığını söylemek de zor. Örneğin, "beden"den yola çıkmayan bir Mithat Şen yazısı yazmanın cazibesinden söz ediyorum. Tuval üzerinde ya da duvarda, malzemesi ne olursa olsun Şen'in kullandığı amorf biçimlerin, dekonstrüksiyonu için bile olsa bir "torso" içinde birikmeyeceği bir yazı yazabilir miydik? Ben, yapabileceğimizi ve yapamayacağımızı aynı anda düşünüyorum. John Berger'in Picasso için söylediği gibi dile getirecek olursam, sanatçının başarısının ve başarısızlığının bu olduğunu düşündüğüm gibi.

Olumsuzdan başlayalım: Yapamazdık, çünkü bu, "Mithat Şen" olmazdı. Yazımızın başında estetik sanat rejiminde sanatın nasıl varlığa geldiği üzerinde bu yüzden durduk. Sanat tarihinin etrafına ördüğü anlatı dahilinde Mithat Şen'in yapıtı Mithat Şen'in yapıtı üzerine yazılardan bağımsız olamaz. Yapıt üzerine yazılmış bütün bu yazılar, kavramlar ve en çok da "bedenleşme", belki de sanatçının baştan beri tam tersi yönde hareketine karşı, yapıtın etrafını bir kabuk gibi kaplamaktadır. Yapıtın bedenleşmesinden söz etmiyorum, yapıtı ören yazıların onu içine soktuğu bedenleşmeden söz ediyorum. Dolayısıyla beden etrafında dolanmayan bir Mithat Şen artık daha fazla Mithat Şen olamazdı. Bu, sanat tarihinin üsluplaştırma ilkesine aykırı olurdu. Bir üslup içinde birikmeyen biçimler topluluğu anlatı içinde tutarlılığa sahip olamazdı.

Bu nokta aslında ilk şerhimizi de düşeyeğimiz yer olacak. Zira henüz temsil varken, yani temsili bir sanat rejimi dahilinde, sanat tarihi sanatçıyı bir şeyin aktarıcısı ya da olsa olsa "yorumcusu" olarak betimliyordu. Ancak anlatı resimden söküldüğünde, örneğin İsa ikonografisi ortadan kalktığında bile yapıt ve sanatçısı var olmaya devam ediyordu. Sanatçının edimi, resimde sanat olarak görülen şey, hikâyeden bir fark olarak karşımıza çıkıyordu. Yine de bu "fark"ın nerede olduğunu göstermekle yükümlüüz. Örneğin sanat tarihinin güçlü anlarından birine dönelim, 13 yüzyıl sonu, 14. yüzyıl başlarına; Cimabue ile Duccio arasındaki ayrıma. Aynı "Çarmıhta İsa" resmini yaptıklarında bile bir fark söz konusuydu. Sanat tarihi burada üslup olarak bir ekol farkına işaret ediyordu: Floransa ve Siena ekolü arasındaki ünlü ayırım. Bizans etkisinin Rönesans'a doğru kırılmaya başlamasının göstergesi olarak okuyordu sanat tarihi bu farkı. Üslubun kurucusu olarak çalışan fark, bölgesel, kültürel bir ayırmada yatıyordu. Üslup konusunu burada derinleştirebiliriz, zira asıl düğüm orada ama konu bütünlüğünü dağıtmamak adına daha fazla detaya girmeden "fark"ın niteliğinde kalalım. Burada genellikle kafa karıştırıcı olabilen bir ayırım daha var: Sanat tarihinin ele aldığı dönem ile sanat tarihinin kurulduğu dönem arasındaki çaprazlanma. Bizim örneğimizde bu çaprazlanma Ortaçağın sonu ile Aydınlanma teorisi arasında gerçekleşiyor. Cimabue ve Duccio, Rönesans'ın eşiğinde ama ortaçağ

düşünüşüne uygun bir dünyadan konuşuyorlar. Oysa sanat tarihi 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın estetik rejiminin perspektifinden bakıyor onlara. İki farklı rejim çaprazlanıyor böylelikle. Jacques Rancière'in "temsili rejim" olarak andığı mimesis (taklit), poiesis (yaratım) ve aisthesis (alımlama) arasındaki ilişkiler düzeni ile bu düzenin bozulması üzerine "estetik rejimi" tarafından bir yokluğa göre yeniden tanımlanan ilişkiler çaprazlanıyor. Ortaya çıkan tabloda ise temsil ilişkisinin başka bir basamakta devam ettiğini öne sürebileceğimizi düşünüyorum. İsa anlatısına upuygunluk üzerinden tanımlanmış temsil rejiminin ilişkileri, estetik rejiminin anlatısına upuygunluk üzerinden tanımlanmış ilişkilere dönüşüyorlar. Dolayısıyla iki sanatçı arasında ya da iki iş arasında bulmayı umduğumuz "fark" aslında iki durumda da anlatıya upuygunluk içinde kayboluyor.

Buradan Şen'i işlerine geri dönecek olursak, sanat tarihsel bağlamda kendi anlatısına upuygunluk anlamında bu işlerin neden işler üzerine yazılardan ayıramayacağını göstermiş olduğumuzu düşünüyorum.

Ancak hikâye burada bitmiyor. Zira sanatçıyı sanatçı yapan ya da sanatı sanat yapan etkenin "fark" tarafından halen korunmakta olduğunu düşünüyoruz. Bu da bizi sordüğümüz sorunun olumlu yanıtına getiriyor. Mithat Şen yapıtı Mithat Şen üzerine yazılardan ayrılabilir olduğu için, bir "fark" olarak var olabildiği için onun anlatı kurma gücünde olduğunu öne süreceğiz.

Ortak bir anlatıya göndermediği halde bir arada durabilen bir biçimler topluluğu için "fark" olarak tanımlayabileceğimiz şey, elbette yapıtların tekilliklerinden geçiyor. Burada tekilliği, yapıtların bir anlatı içinde biriktiği tutarlılık (üslup) yerine, belirli bir tutarsızlık (sapma) olarak ele alma eğilimindeyim. Tutarlılığa karşı tutarsızlığı önermenin kuşku uyandırıcı yönü, adına tutarsızlık dediğimiz bir başka tutarlılık biçimi üretmek olacağından, bu tuzaktan kaçınmak için onu "sapma" olarak tanımlamayı deniyoruz. Zira sapma her anda, her yöne ve her şekilde olabilir. Dolayısıyla tutarsızlık olarak sapmanın önerilmesi, sapmaya dair bir nitelik belirlememizi önüne geçer. Her nitelikle buluşabilecek ama hiçbirinde sabitlenemeyecek/(üslupta olduğu gibi) kategori üretmeyecek bir yönelme kipi gibi ele alabiliriz "sapma"yı.

Bunu daha anlaşılır kılmak için yine Rönesans'a dönelim. Michelangelo'nun maniyeizminin henüz Michelangelo'ya işlenmediği zaman dilimine... Bir Rönesans sanatçısı olarak yarattığı kusursuz perspektifin, mükemmel kompozisyonların ve oranların dünyasında Michelangelo, hiç de o dünyaya ait olmayan tutarsızlıklar ekiyordu. Garip oranlar, biçimleri bozulmuş, uzatılmış formlar ile aynı anda Rönesans'tan başka bir dünyada yaşıyordu. Pieta'dan Medici Şapel'ine kadar pek çok örneğini bulabileceğimiz bu sapmalar daha sonra sanat tarihi tarafından bizzat sanatçının kendisinden etkilenmiş bir kuşağın içinde değerlendirilecekti. Rönesans sanatçısı geç dönemlerinde maniyerist üslupta (Rönesans'ın büyük ustalarını tekrar eden tarzıcılardan biri olarak) eserler üreten bir sanatçıya dönüşecekti. Yani sanatçı hem kendisi hem de kendi taklitlerinden biriydi. Kısacası Michelangelo kendinden bir fark olarak kendi olabiliyordu. Nietzsche'nin "bengi dönüş"le anlattığı tam olarak bu değil miydi? Aynı, aynı olarak geri dönüyordu ama bir "fark"la birlikte. Virtüalite olarak kendine eklenmiş olan fark sanatçının sanatıydı aslında. Bu sayede tarihsel bir kimlik olarak kendini aşıyor ve yaşayan bir varlık olarak başka bir kendilik yaratıyordu. Michelangelo örneğinde sanat tarihi bize, üslup dönemleri anlamında Rönesans ve maniyeizmi birbirini lineer bir çizgi üzerinde izleyen iki farklı

dönem olarak ele almayı öğretse de gerçekte durum, bu iki tutarlılık evrenin asla var olmadığına, aksine sürekli sapmalar şeklinde karşımıza çıkan tutarsızlıkların sözünü etmeye değer olduğuna işaret ediyordu.

Bu noktada Mithat Şen'in sanat tarihi tarafından içine sıkıştırıldığı "beden"den çıkmış olduğumuzu söyleyebileceğimizi düşünüyorum. Zira Mithat Şen hiçbir zaman beden üretmedi; bizim (sanat tarihçiler olarak) ve belki de kendisinin (tarihsel bir varlık olarak) sonradan "beden" diye adlandıracağı bir formlar yığını içinde tutarsız pek çok tekillik üretti. Eğer ki bir tutarlılık söz konusu olsaydı, kırk seneye yaklaşan sanat üretimi içinde bir farklılıktan söz edemiyor olmamız gerekirdi. Hep aynı resmi sonsuza kadar tekrar edecek ve süslemenin ötesine geçemeyecekti. Ki sanat tarihinin onu yerleştirmek istediği yerin orası olduğunu düşünüyorum. Bütün anlatı farkında olmadan Mithat Şen işlerini süslemenin taşıyıcısı haline getiriyor. Ancak burada süslemenin hangi niteliğinden söz ettiğimizi doğru belirlemek gerek. Tekrara dayalı ama farkı eleyen bir tekrar olarak süsleme sözünü ettiğimiz. Aynıının mutlak aynı olarak geri geldiği, üsluplaşmış, "bengi dönüş"ü barındırmayan bir süsleme sanat tarihinin Mithat Şen'de görmeyi arzuladığı. Oysa realitede sanatçı, sanat tarihinin anlatısına kulak asmadan, akrilik çalışmalarından ipek baskılarına, bilgisayar müdahalelerinden şasiye gerilmiş deriye dek işlerinde sapmalar üretmekle meşguldü. Sanat tarihsel tutarsızlıklar, hatalar üretmekle meşguldü. Böylelikle içinde olduğu tarihi rayından çıkartmanın adı olarak Mithat Şen ile üsluplaşmış bir "beden" anlatısının ressamı Mithat Şen aynı kişi olmadığını öne sürebiliriz. Biri sanatçıdır, diğeri sanat tarihi.

Peki, bu diğer Mithat Şen'in sanat tarihine karşı ürettiği yapıtları, sapmaları tekrar sanat tarihi anlatısının ağına düşmeden nasıl değerlendireceğiz? Söyleme dönüşmeyen bir anlatı mümkün mü? Hâlâ sanat üzerine olan ama sanat tarihi olmayan bir anlatı dahilinde Mithat Şen kimdir?

Ben, bir sanat tarihçisi olarak, böyle bir anlatının mümkün olduğunu düşünüyorum. Bir kanıtlar yığınağı olarak tarihi değil bir virtüalite olarak sanatı odağına almış, bu yönüyle kendini bir kuram olarak öne sürebilme cesaretinde, biçim analizi yapan ama biçimler kataloğu olmayan, doğruluğu varsayılan kategoriler ve analogiler aracılığıyla değil, ilişkisellikler ve süreksizlikler aracılığıyla kurulmuş geçici modeller üzerinden çalışan bir sanat tarihi mümkündür.

Böylesi bir sanat tarihi çerçevesinde Mithat Şen'in yapıtı için sunulabilecek modellerden biri, sınır problemi etrafına örülebilir.

Nedir sınır? Limit olarak sınır sadece bir şeyin kendisinden koptuğu noktayı işaret ederken, belli sayıda örneği bir diğer gruptan ayıran sınır ise bir işlem ve kaplam problemi olarak karşımıza çıkar. Aradaki farklara karşın iki yaklaşımda da sınır bir nevi otantikliği ya da başka bir deyişle "öz"ü varsayar. Sanat yapıtı bağlamında sanat-oluşu, o ya da bu şekilde "sınır aşımı" olarak görmek alışlagelmiş bir tutumdur. Hele ki estetik sanat rejimi alanında sanatın kurucu niteliği belirli bir "yeri belirlenemezlik"le birlikte her seferinde sınır aşımı olmuştur. Öyleyse, bundan daha önemlisi yapıtın bu sınır aşımını nasıl organize ettiğidir. Hangi dinamikleri devreye sokarak bu hamleyi gerçekleştirdiğidir.

Mithat Şen'in yapıtı "sınır" ile hangi bağlamda bir model kuracak biçimde ilişkilenebilir?

Şen'in yapıtında daha önce amorf ifadesi ile andığımız "biçime geliş", hiçbiri birbiri ile özdeş olmayan birimleri kendine temel olarak alır. Başlangıç ve varış noktamız yapıtın "bütün"ü değil, bu birimlerdir.

Ancak daha ilk anda bir çelişki barındırır Şen'in amorf birimleri. Zira amorf sözcüğü "biçime bürünmüş bir biçimsiz" ya da "biçimsizi tanımlayan bir biçim" olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden "biçime geliş" her biri bir tekil olarak var olan bu birimlerin durumunu tam olarak ifade eder. Amorf, biçime gelişir. Henüz biçim olmamış ama biçimsiz eklenmiş bir istenç olarak yönelimi olan bir eyleme hali... Öyleyse öne sürebiliriz ki, amorfta biçimle ilişkilene aslında farazidir, ilinektir. Amorfun determine edici ögesi, eylemle ilişkisi içinde, istenç içinde tanımlamayı deneyeceğimiz "yönelim"dir. Dolayısıyla sınır sorununun zemini bizim için amorfun bu yönelimselliği olacak.

Bir model kurulumu için önerilmiş bu zemin, geri dönerek sanat tarihinin Mithat Şen'de neden sürekli beden gördüğünü de açıklama kapasitesindedir. Zira aslında canlılıktır orada görünen. Beden belki de onun en tanıdık bir ilk uğrağı olarak seçilmiştir. Ki Mithat Şen üzerine metinlerin büyük çoğunluğu bu ilk uğrağı büyüleyici bir biçimde çerçevelemiştir. Çoğu klasik sanat tarihi anlatısının çok ötesinde olan bu metinlerin gücü ve tehlikesini de burada görmek gerektiğini düşünüyorum. Zira bu büyüleyicilik yapıtı tek bir limana bağlamanın, onu üsluplaştıranın, yapıtı (bu kez başka) bir anlatının çerçevesinde eritmenin hamlesi olmak gibi bir tehlike taşır. Anlatının (ister majörden ister minörden kurulmuş olsun) tehdidi, anlattığı şeyi geride bırakarak kendi büyüyle büyülenmesidir. Bizim örneğimizde bu Mithat Şen işlerinin "beden" metaforunun gölgesi altında kaybedilmesi olmuştur.

Amorfun istenç kipinde bir yönelim olarak ele alınmasına geri dönelim. Biçimsizde biçim arayışı her şeyden önce yönelimsellik ve yönelimsellik isteme tarafından taşınır. (Burada istemeyi metafizik bir bağlam yerine Schopenhauer'in nedensellik ilkesinin karşısına koyduğu "yönsüz kuvvet" olarak ele aldığımızı belirtmeliyiz.)

Sanat tarihinin, Mithat Şen'in işlerinde beden olarak sabitlemeyi denediği şey aslında bu istençtir. Canlılığı, bir istenç şeklinde ifade etmeyi denediğimiz bir akış, fiziksel-kimyasal-biyolojik formlar arasındaki bir dönüşüm olarak ele alacak olursak, Mithat Şen'in üzerinde çalıştığı birimlerin tam anlamıyla bu canlı olma durumunda olduğunu söyleyebiliriz. Biçime geliş olarak amorf, isteme kipi altında bir canlılık metaforudur.

Şen'in birimlerini, bir anoloji kurmak adına değil ama yine yönelimselliğe işaret etmek için, Kandinsky'nin son yıllarında soyutun bir fazı olarak organige ulaşmasına benzetebiliriz. Peki, soyut ile organik arasındaki ilişki nedir? Kandinsky neden onca yıl renk, çizgi, form ve bunların duymusal etkileri üzerine çalışmışken kendi teorisine kolay kolay bağdaşmayacak biçimde organizmaya yönelmiştir? Şunu söylemeye çalışıyorum: Bu çalışmalar onun teorisine yeni bir şey katmaz. Hatta büyük oranda renk ve biçim teorisinin kesinliğiyle çelişecek kadar temsile doğru kaymasına neden olur. Oysa sanatçının temsille hiçbir ilgisinin olmadığını, hatta teorisinin zeminin bir çeşit temsil karşıtlığında düğümlendiğini biliyoruz. O zaman bu seçimin sebebi ne olabilir? Bunun sanatçı ikonografisiyle ilişkilendirilecek cevaplarıyla hiçbir şekilde ilgilenmiyorum. Ne sanatçı yaşantısının bize verdiği ipuçları ne de dönemin ürettiği bağlamlar benim ilgimi çekiyor. Benim ilgimi çeken, iki biçimsel tercih arasında değişen şeyin ne söylediği; bu bağlamda da Mithat Şen'in birimleriyle Kandinsky'nin son dönem tercihlerinin birbirine yakınsaması.

Kandinsky'nin yıllar boyunca sınır çizgileriyle uğraşmış olduğunu söyleyebiliriz, hem sanatsal hem teorik anlamda. Renk ve biçim, soğuk ve sıcak renkler, doğru ve eğri çizgiler, renklerin kendi

aralarındaki sınırlar, biçim ve anlam arasındaki sınırlar... Örnekler uzatılıp detaylandırılabilir. Fakat daha dikkatli bir okumaya girişildiğinde sınır sorusunun, Kandinsky resminin kör noktası olduğunu söyleyebiliriz. Temsilin toptan reddi ve aynı anda geri gelişi sınır çizme etkinliğinin kendisinde gizlidir. Bütün yaşamı boyunca tanımlamaların peşinde olmuş, bu anlamda sınır çizmek için uğraşmış olan sanatçı son yıllarında, teorisinin bütün albenisine karşın, gözden kaçırdığı şeyin sınırın bizzat kendisi olduğunu fark etmiş gibidir. Canlılık, sınırın aşılmasıdır. Az önce tanımlamayı denediğimiz biçimde, bir form değişimi, bir akış olarak yönelim onun belirleyici niteliğidir. Bu yüzden Kandinsky bütün hayatı boyunca sınırlar üzerine çalışmışken, dolayısıyla sınırın içinde kalanlara ve dışarıda bırakılanlara odaklanmışken, asıl sorunun sınırların hareketinde olduğuna dair bir sezgiye sahiptir bu son dönem çalışmalarında. Bir sınırın içindekinin diğer sınırın içindekine farkına odaklanan ve bu yüzden belki de tam anlamıyla temsil sorunundan kopamamış olduğunu savlayabileceğimiz önceki çalışmalarının aksine, organik formlara yöneldiğinde içlemler daha fazla ilgisini çekmez sanatçının, ilişkilerdir artık problemi. Ürettiği formların herhangi bir temsilin dolayımına girmesinin bir önemi kalmaz. Formların uzanımları, büyümeleri ve küçülmeleri, uzayımsı bir atmosferde (ki çok bir önemi yoktur – sadece uzam olması bağlamında bir anlam taşır) birbiriyle girdikleri ilişkilerdir sanatçının dikkatini çeken.

Mithat Şen'in daha baştan beri üzerine eğildiği sezginin bu olduğunu söyleyebiliriz. Önce tuvalin böldüğü uzayın içindeki formlar, ardından karelere bölünmüş alanlar içinde veya onlardan taşan yapılar, kendi tekrarı tarafından kuşatılmış alanları istila etmiş birimler ya da amorf bir dünyayı dolduran istifler, sınır sorununun bir içerik sorunu değil ilişki sorunu olarak tanımlanmasının meydanıdır. Şen'in yapıtının nomadları olan amorf ya da biçimsiz birimler, aynı zamanda onun biçimdir. Dolayısıyla sınır sorusu bir içerik sorusu olmaktan çıkmıştır; biçimler arası ilişkiler ve en çok da biçimin kendi içinde biçimsizle ilişkilene çabasının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Onda beden olarak cisimleştirilen, bizim canlılık demeyi tercih ettiğimiz istenç, sınır sorusunu içeriden patlatma eylemi olarak görülebilir. Böylece temsil, beden, gelenek vb. içeriklendirme çabaları içeriden çözülmüş olur. Bunların hepsi olabilen ama var olmak için bunların hiçbirine ihtiyaç duymayan bir yapıya dönüşür Mithat Şen'in işleri. Estetik sanat rejimiyle gerçekte bulunduğu yer de burasıdır.

Bu model, Mithat Şen'de tekrar ve farkın kurucu işlevini de açıklayabilir. Tekrar aynıdır, zira geri gelmek istemektedir. Ancak her seferinde farkla birlikte geri gelir. Dolayısıyla süsleme artık olanaksızdır. Çünkü aynıdır asla "kendi" olamaz. Kendilik, kendilik olabilmek için bir üslupta birikmek zorundadır, içerim oluşturmalıdır, niteliklerle belirlenmelidir. Oysa ancak tekrar ve fark aracılığıyla var olan bir aynı asla kendi olamaz, var olmak için hareket etmeli, dönüşmelidir. Onda istenç tarafından determine edilen canlılığın anlamı budur. Bu yüzden, belki de, Mithat Şen'in hep aynı resmi yaptığını söylemek mümkündür. Başlangıçtan bu yana sanatçı, tek bir tuval/yüzey üzerinde çalışmaktadır. Sürekli başkalaşan, bir diğerine sığıran, biriken, taşan, boşalan, yeniden bir araya gelen amorf birimler asla tamamlanmayacak bir resmi sürdürürler.

Başa dönecek olursak; yapıtın ikizlenmesinin anlatıyla kurulan iki tür nedensel ilişki sonucu olduğunu söylemiştik: Bir hikâyeden yola çıkan "temsili rejim" ya da bir hikâyede sonlanan "estetik sanat rejimi" ve iki tarzda da temsil ilişkisinin devam ettiğini öne sürmüştük. Bu yönüyle bakacak olursak kurucu anlatı olarak "temsil"den kaçınma yolu yok gibi görünüyordu. Sanatçının ürettiği "fark", tutarsızlık her

seferinde anlatının tutarlılık üretme mekanizması tarafından kapılıyor. Peki, bundan bir adım daha öteye gitmek mümkün değil mi ya da sanatın varlık tarzının tam da bundan bir sonraki hamlesi olduğunu öne süremez miyiz?

Yapıt ve ikizi, sanatçının yaptığı ve sanat tarihinin yaptığıdır. Sanatçı yaşama doğru hamlesini yapar. Burada henüz isim yoktur. Bu hamleyi sanat tarihi karşılar ve isim, bir anlatının kuruculuğunda “yapıt”ı vücuda getirir. Lakin hikâye burada bitmez, aksine bu sadece hikâyenin aktüalitesidir, verili halidir, zeminidir. Bu aktüalite eğer ki sanatçı tarafından bir karşı hamle ile yanıtlanırsa orada virtüel olanı görmeye başlarız. Bu, ikizin ikizlenmesidir. Varlıkla kurulan zorunlu ilişkiden olumsal ilişkiye, “ilişkisiz ilişki”ye geçiş, ürünü geçip onda sanat olanı görmemizi sağlar. Sanat-oluşun anlamı tam da bu ikinci ikizlenmede gizlidir. Tarihin isim verdiğinin yeniden ele geçirilmesi, dönüştürülmesi, isimden kaçırılması, yeniden tekilleşmesi eylemi... Böylece yapıt bir anlatının temsili olmaktan, kurucu anlatının bir ürünü olmaktan çıkarak anlatı kurucu bir vasfa bürünür. Bu, dolaşık bir süreçtir. İkizi, yapıta yapıtlığını geri vermezse yapıt adı altında isimlenen şey, müze için bir nesne (ürün) olarak kalır. Oysa onda “yaşayan şey” hayat olma arzusudur.

Viyana, Mart 2020