

Est & Non

Mart-Nisan 2000

S 3

s. 19-32

Beden ve ikizi: imge ve Çifte katlama

Zeynep Sayın

"İkizin ilksel olgusu: orada olmak."

Walter Benjamin, Dehşet Üzerine

Jean-Pierre Vernant, Antik Yunan tapınç geleneğini tartışırken milattan önce beşinci yüzyılda gerçekleşen bir dönüşüme dikkat çeker. Temsilin çifte katlama özelliğinden sıyrılarak -onun deyişleriyle- imgeye dönüştüğü andır bu; Homer zamanından kalma eskil bir temsil anlayışı, temsil ettiği mercii görünürlük ve görünmezlik, bilinirlik ve bilinmezlik arası konumlandırırken, temsil edilen şeyi kopyaladığını söyler imge; temsilin bilinmezliğini elinden alarak onu belirli bir gösterilenin göstereni kılar. Vernant'ın çifte katlamaya verdiği örnek, mezarlar önüne dikilen dev heykellerdir. Yalnızca kendilerini temsil etmeyen, kendileriyle temsil edilemeyen ve kendileri ötesinde bir yere gönderme yapan kolossus'lardır bunlar; ölünün aldığı ruhun formunu dile getirirler. Bir yandan onlar sayesinde görünmesi olanaksız olan bir şey -ölüm- görünür kılınırken öte yandan aynı şey, görünmezliğini yine de gizler. Ölünün ruhunu çifte katladıkları için yaşamın kendini değil, onun ötekisi olan ölümü de imleyen heykellerdir bunlar; yaşamla ölüm arasında gider gelir, Rilke'nin uyardığı hataya düşmez ve ölüleri yaşayanlardan ayırt etmezler.

Onun için yalnızca yaşayanların değil, ölülerin ve ölümsüzlerin gözleri için yapılır kolossus'lar; tapıyla sıkı sıkıya bağıntılıdır. Ne var ki milattan önce beşinci yüzyılda mezarlardan kente taşınan, kimisi sütuna dönüşen ve anıt binaların içine dikilen heykeller görünürle görünmeyen arası salınacaklarına tanrının temsiline dönüşür ve tanrının kendini simgelemeye başlar. Onların tapınç değerinden koparıldığı ve sergilenerek insanların bakışına sunulduğu andır bu: Walter Benjamin, Yunanlıların iki türlü çoğaltma tekniği -dökme ve kabartma- tanıdığını söylese bile, kanımca çifte katlamanın Şimdi'si ve Burada'sı ancak anıt binaların içine yerleştirilen ya da sütuna dönüşen heykeller sayesinde teknik yeniden üretilebilirliğe evrilir. Belirli bir kökene gönderme yaptıkları için onu -zamanın tekniği gereği zahmetli de olsa- gösterilene çevrimleyen, yeniden üreten ve tek bir gösterilene birçok gösteren bahşeden imgelerdir sergilenen nesnelere; teknik yeniden üretilebilirlik sayesinde gösterileni belirli bir imgede ele geçirirler. Vernant, tapınç değeri taşıyan nesnelere varoluş biçiminin esse'den percipi'ye kaydığını söyler; bu, eskiden yalnızca tanrıların bakışına sunulan ve tapınağın gizli odalarından birinde saklanan sacra'lar için de geçerlidir; kentin bakışları altında seyirlik birer nesneye dönüşür tapılar; işlevleri, temsil ettikleri şeyi göstermek ve tanrıların gözünü çelmek yerine temsil değerini toplumsal bir uzlaşma evriltmektir.

... Yalnızca yaşayanların değil, ölülerin ve ölümsüzlerin gözleri için yapılır kolossuslar; tapıyla sıkı sıkıya bağıntılıdırlar...

Çifte katlamanın dehşeti artık yatışmış ve insan için insana özgü kılınmıştır. Bilinmeyen ürkünün bilinire evrildiği bir çağdır böyle bakınca beşinci yüzyıl; Yunan estetiği için asal önem taşıyan insan bedeni taklidi, böyle bir temel üstünde gerçekleşir. Ölüyü anıştırmaktan vazgeçtiği an yaşayan canlıyı temsil etmeye başlayan heykel, bununla yetinmez elbette - yalnızca canlıları değil, ölüleri ve ölümsüzleri de kendi düzenine göre dile getirmeye başlar. Ölümler ve tanrılar, insan bedeniyle benzeşirler.

Vernant, bunun cümlesini kurmamış olsa bile, çifte katlamayla taklit arasında o yüzden şöyle bir ayrım getirilebilir: çifte katlama, canlıyla beraber ölüyü de simgeler ve bilinirlik ve bilinmezlik arası salınırken bilinmezliği bilinirliğe evriltmenin yöntemidir imge; en bildik ve en tanıdık, dehşet ve ürkü veren şeyi bastırırken bunu ışıklı bir uzamda gerçekleştirmekte, canlıyı yalayan tekinsiz gölgeyi bedenden uzaklaştırmaktadır. Freud'un unheimlich dediği tekinsiz gölge bu; çifte katlama sahici ile sahte, yaşam ile ölüm arası bir yerde eylemler ve ilksel bastırmanın yarasını açık tutarken yaraya pansuman yaptığı için temsil ettiği şeyle benzeştiğini söyler imge; benzeşmenin arzusu, yarayı kapatma ve gözleri kapama bedeline kendini canlılar evreninde tekin hissetmektir. Oysa çifte katlamada dehşete gözlerini kapamayan, dahası yarayı dağılayan bir yan vardır; "bütün içindeki istisnadır" bu, "bütün içindeki yoksunluk, her şeyin istisnası.. .bütünle uyum içinde olması imkânsızlık.. .bütün içinde ötekine işaret eden parçadır."¹

Böyle bakınca yaşamın ötekisini bastırma uğraşdır imge; Lacan'ın "sahici" dediği şeyle karşılaşmanın iskanmasıdır. Vernant'a inanacak olursak Yunanistan'da milattan önce beşinci yüzyıldan itibaren nesnelere ikizi olmaktan vazgeçen ve onların görünmezliğini değil, görünürlüğü taklit eden bir araçtır imge; görünürü yeniden görünür kılmak ve ardındaki görünmezliği bilmezden gelmek isteyen, kişinin kendini korunaklı hissetmesine yarayan bir uğraştır. Onun için beşinci yüzyıl Vernant'a göre dönüm noktasıdır: bu, Batı tarihinde çifte katlamanın yerini imgeye teslim ettiği ve kurmacanın başladığı andır. Atina demokrasisiyle doruğa ulaşan kentlerdeki tapınaklar ve kamu binaları gibi anıtsal yapıtlar, sergiledikleri kusursuz, bitmiş ve simetrik yapılar ve bu yapılarla tekabül eden kusursuz bedenlerle sanat diye ayrılmış bir alanın öncülü olurlar: ölümlerle canlılar arasında salman bir belirsizlikten bilinirliğe evrilen imge, insan tarafından yeniden üretilen ve yeniden kurulan bir etkinliği ifade eder. Kent merkezinde görünmez görünür kılan bir görü mahkemesidir imge; gizliliğini artık yitirmiştir. Bilindiği üzere fingere kurma, kurgulama ve model olarak sunma anlamına gelir ve bizim kullandığımız kurmaca kavramı, imgenin yeniden üreten bu etkinliğine değinir. Oysa doğa ile sanat arasında ayrım getirilmeyen, doğal biçimler misali kendi ötesinde bir şeyin de görüntüsü olan, ancak onu kurgulamayan, çünkü yapıt yaratmayan ve dünya kurmayan (Heidegger) bir şeydir çifte katlama; o yüzden görünür kılmak, çift uçlu bir açılımı ifade eder: yalnızca görünen şeyler değil, görünmeyen şeyler de gösterilir. Çünkü görünür kılmak, kopyayı orijinale benzetererek yeniden kurmak ve yeniden üretmek, kurulanı Lacan'ın simgesel dediği düzene göre örgütlemek anlamına gelir. İmgenin ikincil bir düzlemde gerçekleşmesi, onun doğal değil, kurmaca olma özelliğini yansıtır: bir mevcudiyeti yeniden üretim sayesinde yeniden mevcut kılan araçtır imge; kopyanın varlıkbilimi sayesinde orijinali taklit eder. Onun için görünmeyen "sahiciliği" de görünürlük uzamında örgütleyerek asudelik düzenine pay

¹ Jacques Derrida, Dissemination, Viyana, 1995, s. 65

eder ve imgenin tanışıklığı sayesinde temsil düzeyine çevrimler. Madem ki taklit, kopya sayesinde orijinali ele geçirmiş, yeniden üretmiş ve görünmeyeni görünür kılmıştır; artık orijinalin pürüzsüzlüğü ve bütünlüğü temsil edildiği için ötekiliği hasır altı edilir.

Çifte katlamada dehşete gözlerini kapamayan, dahası yarayı dağlayan bir yan vardır; "bütün içindeki istisnadır" bu, "...yoksunluk..."

Oysa iskalandığı ve çifte katlamadan uzaklaştığı için temsil edilmesi zaten olanaksızdır "sahiciliğin"; o, su yüzeyine çıktığı ve bastırılması olanaksızlaştığı zaman temsil edileceğine olsa olsa tekrar edilir. Onun için Lacan'a soracak olursak tekrar, asla yeniden üretme değildir: çoğaltmaya ve yeniden üretmeye meydan okuyan bir tavır vardır tekrarda; tekrar, travmatik bastırmanın yarasını kapatmaya değil, deşmeye ve seriler hâlinde yineleyerek geri getirmeye çalışır. Ancak Freud'un söylediği şekilde asla geçmişte kalan bir şeyin geri gelmesini sağlamaz tekrar; onu sürekli bir farklılığa evriltir. İmgeyi tehdit eden bir uyumsuzluk ve kakisım vardır tekrarda; tekrar edilen sahneyi tekrar sayesinde kırar ve tekrar sayesinde farklılık yaratır. Israrı ve arsızlığı dolayısıyla imgeyi "sahicilikle" yüzleştirir: "sahicilik", sürekli bir farklılıktır ve onun belirsizliği ve bilinmezliği, belirli bir gösterilene gönderme yapan ve yeniden üreten imgeyi temelinden sarsar. Asudeliğin ötekisi olan dehşet ve yığı, çifte katlamanın ve tekrarın ikizi sayesinde tekrar edilir: Roland Barthes'ın punctum dediği türden bir sarsıcılıktır bu; imgenin yüzeyinde açılan bir kesik, bir delik, bir yarık, bir zar atışıdır.²

Onun için belki de Vernant'ın saptaması, Batı tarihini belirleyen yüzyıllar boyunca geçerliliğini korumuştur: kurmaca ve yatıştırıcı olan imge, sanat denen bir alana hapsedildiği sürece çifte katlamanın aştığı sınıra gözlerini kapamış, hem temsil ettiği şeyin varlığını sağlamlaştırmış, hem kendi ayaklarını sağlam basmıştır. Doğa ile sanat arasındaki ayrım gibi güzel ve tatbikî sanatlar arasındaki ayrım da, ancak böyle bir temel üzerinde kurgulanır. Onun için sanırım Vernant'ın beşinci yüzyılda sözünü ettiği bilgisel sıçrama bir yana, Yeniçağ'a varana değin imge kavramı oldukça alengirli bir kavram olarak kalır: imge ile çifte katlama arasında giden gelen, bir yanıyla kimi zaman belirli bir gösterilene taklit ve temsil ederken çoğu zaman gösterilenin kendini belirsizleştiren, onu muğlak kılma bedeline kendi varlığıyla gösterilenin varlığını koruyan iki uçlu bir şeydir. Bunun nedeni, Yunan estetiğini henüz kendine mal etmemiş bin yıllık bir Hristiyan Ortaçağ'ı boyunca imgenin tapıdan koparılacak özgöndergeselleşmemiş ve sanat denen ayrılmış alana dâhil edilmemiş olmasıdır. Elbette artes liberales ve artes mechanicae diye bir ayrım vardır, ancak sanat yapıtı belirlilik ve belirsizlik arası bir "ara-dünya"dır: "dünyanın nesnelere benzer, ancak aynı anda gökyüzünün öncülü olduğu ve insanları gökyüzüne ilettiği için onlara benzemez; ama dünyasal ve dünyasal nesnelere kopyası olduğu için göksel şeylerden de farklılık gösterse bile göksel şeyleri dünyasal nesnelere üzerine koyduğu için nitelik olarak göksellikle benzer."³ Bu nedenle ne Ortaçağ imgelemine damgasını vuran memento mori'ler gerçek anlamda birer imgedir, ne dance macabre'lar. Onlar, canlılar evreninin ardında yatan ölümü çifte katlayan anıştırmalardır olsa olsa; -mezarlıklardan kiliselere, panayır yerinden evlerin içine- öte dünya ile bu dünya arasında gider gelirler.

² Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M., 1985, s. 36

³ Rosario Assunta, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln, 1996, s. 28

Asudeliğin ötekisi olan dehşet ve yılgı, çifte katlamanın ve tekrarın ikizi sayesinde tekrar edilir: Barthes'ın punctum dediği türden bir sarsıcılıktır bu...

Nitekim Yeniçağ'ı belirleyen "yeniden doğuş" nedeniyle çifte katlama yerine imgenin devralınması ve sanatın diğer alanlardan ayrışması, Yeniçağ'ın Antik Yunan'la girdiği ittifakı betimler: bir mevcudiyeti yeniden üreten ve kendi varlığı sayesinde var eden bir niteliktir imge; bilinmeyen görünmezliğini elinden alarak görünür kılar ve görünürlüğü insanların bakışma sunar. Heidegger'e göre "uzaklığın yıkımıdır" imgeyle amaçlanan; Yeniçağ'da dünyanın ve dünya-ötesinin kendisi temsil edilebilir bir imge olarak algılanır ve bu türden bir imge, kanımca Heidegger'in anladığı anlamda bir re-presentatio olarak okunmalıdır: "Varolan artık imgeleyen ve üreten insan tarafından çatılandığı sürece varolmaktadır... İm-gele-meden burada kastedilen: kendi önüne bir şey getirmek ve geleni güvenle yerlelendirmektir." Onun için insanı özne olarak merkezleştirme sürecidir imgeleme; imlenen, nesne olarak kimliklendirilmekte, ancak temsil edilmesi olanaksız olan şeyin "gölgesi, bilinmesi bugün bizlerden esirgenen bir ötekine işaret etmektedir." ⁴

II.

"Burada balmumu figürlerin estetik bir etki uyandırmamasının ve (estetik an-lamda) birer sanat yapıtı olmamasının gerçek nedeni saklıdır: iyi yapıldıkları takdirde en iyi resim ya da heykelden yüz kat daha fazla yanılısamaya yol açmalarına ve eğer sanatın işlevi gerçeğin yanılısaman taklidi ise birinci sırayı almalarına rağmen. Çünkü yalnızca biçimi değil, biçimle birlikte maddeyi de yeniden üretirler: onun için onlara bakıldığı zaman yanılısamaya yol açarlar. Sahici sanat yapıtının bir pereye mahsus ve yoksa olmaz olan bir şeyden, yani bireyden sonsuz kere geri dönen ve sonsuza değin her şeyin içinde olan şeye, yani saf biçime ya da ideye ulaştırmasına karşın balmumu figür bize sanki bireyin kendini, yani bir kereliğine burada olan yoksa olmayan bir şeyi, üstelik bu türden geçici bir varlığa değer kazandıran şeyi, yani yaşamı bahşetmeden sunar. Onun için balmumu figür dehşete yol açar ve kasılmış bir ceset gibi etki eder."

Schopenhauer, Güzelin ve Estetiğin Metafiziği

Bir mevcudiyeti yeniden üreten ve kendi varlığı sayesinde var eden bir niteliktir imge; bilinmeyen görünmezliğini elinden alarak görünür kılar...

Onun için ilginçtir, imgeler yüzyılların zamanı içinde tapınaklardan güzel duygulu salonlara taşınır ve sergilenirken, geçmişte yaşamın içinde yer alan ve yaşamın ötekisini belleyen çifte katlamalar sanat denen kurumdan ayrı tutularak yerlerini ders kitaplarında ve anatomi müzelerinde alır. Artık milattan önce beşinci yüzyıl oldukça geride kalmış ve insan bedeni, imge sayesinde kopyaların çoğaltılabilirliğine teslim edilmiş olsa bile beden içinde bedenin ötekisine işaret eden -Lacan'ın "sahicilik" dediği- şey, bastırılmadığı an yeniden hortlar. "Sahiciliğin" olanca oylumluluğuyla geri dönüşüdür böylesi anlar; çifte katlama, yalnızca sanata ve öznenin imleyen etkinliğine tutsak değildir. Yeniçağ süreci içinde sahicilik hayaletini çağrıştıran birçok örnek verilebilir ve bunlardan biri,

⁴ Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt/M., 1980, s. 93; s. 106 ve s. 93

onsekizinci yüzyıldan itibaren anatomi müzelerinde sergilenen balmumu figürler sayesinde çifte katlanan bedenlerdir. Tıbbi gelişmelerin bu bağlamda oynadığı rol, bu yazıda görmezden gelinecektir.

Kolossus'lar gibi bir ayağıyla ölülerin, diğer ayağıyla canlıların dünyasında duran ve kopyanın taklidini yaralayan figürlerdir bunlar; beden bütünlüğünü parçalar ve onun içselliğini gözler önüne serer. İmago denen ölü masklarını anıştıran bir huzursuzluk yaratır bu sahte bedenler; örneğe genç, güzel ve albenili bir kadın bedeni boylu boyunca yatmakta ve içini dışarı taşımaktadır. Yüzeyi beden yüzeyi değildir anatomik bu bebeğin; derinin altında atan nabız tekrar edilir ve derinin dışından bakınca varolduğu bilinse bile üstünde durulmayan bir kasılma, taşma ve fırlama gözler önüne serilir. Yeniden üretilebilirliğin sınırim zorlayan ve maddeyi olanca oylumluluğuyla ortaya koyan bir tekrardır bu; sergilenen, beden içinin ve dışının yüzeyde bulunduğu ve içerisi ve dışarı gibi bir karşıtlık ilişkisinin geçerliliğini yitirdiği andır. İçeriye bakmak için dışarıyı açmanın yeterli olduğu düşüncesiyle alay eden bir tavır vardır balmumu bu cesette. Gözler önüne serilen, bedenin içinden bedenin ötesine uzanan uçurumdur ve derinin altında yatan organların tekrarı, ayrıksı bir biçimde Lacan'ın "sahicilik" dediği şeyle yüzleştirir: bedenin ardında beden olmayan şey, canlılar evrenine değil, ölümler evrenine dâhildir. Ve işin kötü yanı, ölümler evreni kolossus'lar misali kendi ötesinde bir yere yükseleceğine, kendi içkinliğine kapanmaktadır.

Görünürlüğe ve bilgiye tümüyle açılan bedenlerdir balmumu bedenler; bu özellikleriyle bedeni kolossus'ların asal özelliği olan tapısal işlevden koparmış ve bilgisel bir nesneye dönüştürmüş olarak salonlarda sergilemekteledir. Kuşkusuz bedeni çifte katlamak ve varolanla varolmayan, bilinle bilinmeyen arasında salınmak değil, bedeni hakkında bilgi edinilebilir bir nesneye dönüştürmektir onların amacı; böyle bakınca dehşeti bâkî kılarak bedeni aşan bir şeyi anıştırmayı değil, dehşeti -bilgi nesnesine dönüştürüldüğü an parçalanan, çünkü ürküşünü yitiren bir- evcillığe katlamayı arzularlar. İmge misali dışlanan ve bastırılan "şey" in canlılar düzenine dâhil olmasıdır arzulanan; bedenin dışavurulan içi, bilgi ekonomisi parçalarından birine dönüştürülmeli ve tekrar edileceğine yeniden üretilmelidir. Ama arzu tersine dönmekte ve anatomik beden imgesi imgeyi aşarak çifte katlamaya evrilmekte, yaşamaktan çok ölümlerle benzeştiği için insanı tedirgin etmektedir. Bunun nedeni, yaşam ve ölüm, içerisi ve dışarı gibi kurgulanan karşıtlıkların kendisi ve bu karşıtlıkların korunma isteğidir: söz konusu sınır zedelendiğinde karşıtlık tersine dönerek "sahicilik" geri gelmekte; canlıyı ölümler düzenine dâhil etmekte, üstelik balmumu figür, ölümler aşkın hiçbir yere çevrimlememektedir. Tuhaf bir biçimde gösterenin gösterileni temsil edememesine ve gösterilenin özgürleşmesine bağlıdır tedirginlik; balmumu beden bedenle benzeşmekte; ama benzeşim kendinden koparak bir şeyle benzeşmemekte; çünkü ölüm, hiçbir şeye benzememektedir. Uzaklığın ve yakınlığın, görünürlüğün ve görünmezliğin aynı anda ifadesidir bu türden benzemeyen bir benzeşim; kamusal tıbbın arzusuna karşı gelerek bedeni bilgi nesnesine dönüştüreceği an çifte katlamakta; bilinirlikle bilinmezliği kesiştirdiği için bilgi'ye meydan okumaktadır.

Belki burada insanı kurmacaya teslim eden ve anlatarak, öğreterek, betimleyerek bedeni temsil eden ve temsil ettiği an bedenden uzaklaştıran imgenin kırıldığı bir an vardır ve yeniden mevcut kılındığı an mevcudiyetin kendisi kopya olarak geri gelmekte, ne var ki benzeşmeyen bu kopya özne sayesinde ve özne için kurgulanan bir imge olarak ele geçirilememektedir: "aslında balmumu figür, insanlık yanılısamasının kendi üstünden atladığı bir sahnedir. Onda insanın yüzeyi, teni ve rengi öylesine aşılması olanaksız bir sadakatle dile gelir ki, yansımanın yeniden verilmesi kendi üstünden atlayarak

bebeğin sakatatla köstüm arası şeytani ve ürkünç bir aracılık dışında hiç bir şey temsil etmemesine yol açar."⁵

Balmumu figürün yeniden üretilebilirlik sınırını aşması ve bedenin tekrarı sayesinde bir kereliğine burada olan yoksa olmayan bir şeyi, üstelik bu türden geçici bir varlığa değer kazandıran şeyi, yani yaşamı bahşetmeden sunmasının ve kasılmış bir ceset gibi dehşete yol açmasının⁶ nedeni budur; figür, imgenin üstünden atlar ve onu çifte katlamaya evriltir. İnsanlık yanılmasıyla kendi üstünden atladığı bir sahneye dönüşmez figür; atlama hareketinin kendini görünür kıldığı sahnenin kendisidir.

Onun için balmumu figür, imge ile çifte katlama ve sanat olanla sanat olmayan arasındaki ince sınırı dile getirir: benzeşimi kendinden kopardığı ve kendi dışında bir şeyle benzeşmediği an orijinali muğlak kıldığı ve insanlık yanılmasının kendi üstünden atladığı bir sahneyi gözler önüne serdiği için içinde bilinir-den bilinmeze atlama olasılığını barındıran bir eşiktir. Bu, Benjamin'in anladığı anlamda bir "pasaj", bir geçittir ve kendini yalnızca imgeye ya da temsile evrilten bir geçit olarak değil, aynı zamanda temsil mekanizmalarının kendi içinde atılan bir adım -ya da daha doğrusu: bir hamle- olarak da ele verir. Şunu demek istiyorum: imgenin belirlenmişliğine ve ezberine karşın temsil olanaklarını temsil içinden kıran bir özellik sergiler çifte katlama; bu özellik, imgeyi olduğu denli çifte katlamayı da bağlayan çevrimleme hareketiyle ilintili değildir ve temsil mekanizmaları içinde yapılan bir hamledir. Bir yandan temsil içinde temsil bütününe kendini imkânsız kılan istisnadır bu; öte yandan yine de temsiliyet olmaksızın gerçekleşmemektedir. O nedenle kendini yalnızca ölümler dünyasına açılan bir geçit olarak değil, aynı anda bir temsilden diğerine ya da imgeden çifte katlamaya uzanan bir geçit olarak da ele verir.

İmgenin belirlenmişliğine ve ezberine karşın temsil olanaklarını temsil içinden kıran bir özellik sergiler çifte katlama...

III

"Fotoğraf geçmiş olan bir şeyi dile getirir, ama geçmişe atılan, onun şimdiki zaman hâlidir. Büyükanne de zamanında insan olmuştur ve onun giysilerini taşıyan manken yaşamış olduğu için fotoğraf, hayalet dönüşür."

Roland Barthes, Camera Lucida

Unheimlich, der Freud, heimlich'in karşıtı değil, onun ikizidir. Kronik bir karşıtlık ilişkisini koruyacağı yerde karşıtlığı yararak onun içinden geçen andır çifte katlama; bedenin içini ve dışını, canlıyı ve ölüyü, organik ve inorganik maddeyi kesiştirir. Yeniden üretime meydan okumasının nedeni, orijinali tekrar etmesi sayesinde dehşeti bir kereye mahsus bir şeye dönüştürmesi ve onu yeniden üretime dayalı temsil ilişkilerinin dışına taşıyabilmesidir. Bu, Benjamin'in umduğu gibi sanatsal imgenin şimdiliğini ve Buradalığını çoğaltarak evlerin, sinema salonlarının ve kahvehanelerin içine taşıyan ve sanatı tapıdan kopararak sergileme sayesinde herkesin onunla yüzleşmesini arzulayan yeniden üretimin değil, tersine onun kırılmasının eseridir: çifte katlama, tekrar sayesinde tekrar edilmesi asla

⁵ Walter Benjamin, Das Passagenwerk, Frankfurt/M., 1982, s. 516

⁶ Schopenhauer, Metaphysik des Schönen und Ästhetik, Sämtliche Werke içinde, Parerga und Paralipomena, eilt 2, Wiesbaden, 1947, s. 442-481; orada: s. 449-450, § 209

olanaklı olmayan bir anı dile getirir. Tekrarın tekrarı, asla aynılığa geri dönen bir şey değil, aynılığı farklılıkla yüzleştiren bir tekinsizliktir ve bu nedenle dehşet vericidir.

Oysa çoğaltılabilirliğin memnuniyetiyle gülümser yeniden üretim; imge, her yere saçılarak dağıldığı ve taklit ettiği şeyle örtüştüğünü düşündüğü an içine gömülünen rahat bir koltuğa dönüşür. Ne var ki yerleşmiş kuşakların sallandığı bir kurum değildir sanat; toplumsal bir kurum olarak sanat ile yerleşik görünen bütün dizgeleri sarsmayı hedefleyen yıkıcılık arasında bir ayırım getirilebilirse eğer, çifte katlama tam bu bu ayırım nedeniyle kurum olarak sanatın kendini tehdit etmekte, onu temsil edilmesi imkânsız -ya da: ancak tekrar sayesinde olanaklı- bir şeyin tedirginliğiyle yüzleştirmektedir. Onun için imgeyi yapıt olarak ortaya koyduğu, imgenin varoluşu sayesinde dile geleni ödüllendirdiği ve onun üzerinde şahlanarak ayağa kalkan özneyi kimliklendirdiği an imgeyi ve özneyi yıkma olasılığım içinde barındıran, temsil edilen şeyi saklılığı içinde koruyan bir şeydir çifte katlama; imgeyi çifte katlamayla kesiştiren böylesi bir uzam imgeyle beraber öznenin de çözülüşüne ve yokoluşuna yol açmakta, temsil hükümlerine engel olmaktadır.

Onun için Yeniçağ'ın doruğuna varıldığında bu türden bir kesişim ve yadsıma, mezar heykelleri ile kamu binalarına konan heykeller, anatomi müzeleri ile güzel duygulu sergi salonları arasındaki ayırımın da içinden geçen bir kesişime ve geçide evrilir; bu kesişmenin Batı tarihi içindeki gelişimi bu yazının kapsamı dışında kalsa da Marcel Duchamp'ın 1959 tarihli "Çenemde dilimle" söylediğime bir örnek oluşturabilir:

İlginç bir otoportredir bu; temsil mekanizmaları içinde bir adım atar ve imgeyi ve çifte katlamayı geleneksel bir karakalem çalışması, alçı ve fotoğraf tekniği arası bir yerde gerçekleştirir. Otoportre olma özelliğiyle bir imago'dur "Çenemde dilimle", bilindiği üzere Romalılar yaptıkları portrelere ve ölü maskelerine imagines ismini verir. Ne var ki kendi -ve resmedildiği an kendinden uzaklaşan- profilini Duchamp, sanki bir ayağıyla ölüymüş gibi, bir canlının hayaletiymiş gibi sergiler. Belki fotoğrafın görüntüsü kendinden çıktığı ve aynada iki kez yansındığı an artık kendinden farklılaştığı için bu böyledir ve Duchamp, çektiği fotoğrafı otoportrenin canlılığıyla değil, ölümüyle de ilişkilendirir ve bunu, sanat denen ve kurmaca olma özelliğiyle diğerlerinden ayırışan kurumun içinde yapar. Yeniçağ imgelemine göre sanatsal imge, özerktir - çünkü temsil edilen şeyin kendi değil, sadece simgesidir. Kalakalem profil, kendini belirli bir gösterilene sahip bir gösteren olarak gösterilene ele geçirirken Duchamp'm ağzını, yanağını ve çenesini alçıl原因 mask Duchamp gösterilenini belirsizleştirmekte, yüzü, kendi ötesinde bir yere iletmektedir. Belirli bir gösterilenin temsili değildir mask; bedeni anlamlandırmadan saklamakta, Blanchot'nun diyeceği gibi bedenini yaşamamış, olmuş olan bir şeyin olmamış ya da henüz başlamamış olduğu bir tekinsizliğe ve kararsızlığa evrilmektedir. İmgenin yatıştırıcılığı, çifte katlamanın dehşetiyle kesişmekte; "Çenemde dilimle" fotoğrafın da çoğaltılabilirliğini kullanarak yüzün ardında yatan bir kereye mahsus bir şeyi yeniden üretmekte; yüzyılların getirdiği ayrımları aynı anda içermekte ve onların içinden aynı anda geçmektedir. Fotoğraf, çifte katlama ile imge arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran bir temsil biçimidir ve bir yandan belirli bir gösterilene gönderme yapar ve onu teknik yeniden üretilebilirlik sayesinde çoğaltırken öte yandan gösterilenin kendini çifte katlamakta; onu saltık bir gösterene değil, gösterilenin hayaletine dönüştürmektedir.

Belki bu noktada Rosalind Krauss'un Charles Sanders Peirce'den ödünç alarak kullandığı tanımları getirmek gerekir. "Fotoğraflar" diye yazar Peirce, "özellikle anlık resimler, onların temsil ettikleri nesnelere bir anlamda tümüyle örtüştüğünü bildiğimiz için zihin açıkdırlar. Ama bu tür bir benzeşim,

fotoğrafın doğaya adım adım uymak adına bedensel olarak zorlanmış bir koşulda gerçekleşmesi anlamına gelir. Bu açıdan yaklaşıncı bedensel bağıntıya dayalı ikinci tür bir gösterge sınıfına girerler." Peirce bu tür bir göstergeye index ismini verir.⁷

Göstergesini temsil eden merciyle benzeştirme olasılığını taşıyan bir temsil biçimidir fotoğraf; gösterge, kendini taşıyan bir ize dönüşmekte ve bunu bedensel bağıntının varlığı sayesinde gerçekleştirmektedir. Diğer bir deyişle bedeni aynı anda imlerken onunla ayrıksı bir biçimde benzeşmesinden ötürü onu çoğalttığı an çifte katlamakta; onu taklit edeceğine kendini kopyalamaktadır. Kaldı ki aynı özellik ve bedensel bağıntı, maskın ve imagonun kendisi için de geçerlidir. Ölüm maskı, kolossus'ların izini sürmektedir. Onun için geleneksel bir karakalemle daha eskilere -Vernant'a göre Batı tarihinde milattan önce beşinci yüzyıl öncesine- dayanan bir çifte katlama, fotoğrafın index olma özelliğinde buluşur. Böyle bakınca bir yandan kolossus'lann bıraktığı iz iki ayrı mercide sürdürülmekte, diğer yandan temsil mekanizmalarının içindeki iki merciden -mask ve fotoğraf- biri -mask- fotoğrafının içinde başka bir temsil merci ile -görsel imge- keşismektedir.

Onun için çifte katlamanın çifte katlamasıdır Duchamp'ın yaptığı: o, ikili bir çifte katlamanın izdüşümünü keşistirmekte, bir yandan imgeyi çifte katlarken öte yandan aynı eylem, temsil mekanizmalarının içindeki hamleyi de içermektedir. Şunu demek istiyorum: imgenin ehililiğinin elinden alınarak onun yeniden tekinsizliğe dolayımıldığı ve temsil mercilerine bahşedilen ayrımın ortadan kalktığı bir andan söz edebiliriz Duchamp'ın yapıtında; böyle bakınca yeniden üretim ve tekrar aynı anda birbirleri içine geçmekte ve onların ötesi bir yere işaret eder.

"Çenemde dilimle"ye dikkatli bakınca bu öte yer, kendini başka bir biçimde de açık eder: fotoğrafın altına elyazısıyla yazılan isimdir bu; çenemde dilim, bir yandan konuşmanın aracı olan organa -dile- öte yandan insanlar arası bir gösterge ve anlamlandırma dizgesi olarak nitelenen dile işaret eder. Böylece yanağın, çenenin ve ağzın çizimi üzerine yerleştirilen maskla dilin her iki anlamda sınırına dayandığı uzam gözler önüne serilir: insanın dilini yitirdiği andır bu; mask, aynı anda çenenin ve ağzın üstünü örter, onları saklar ve çizimin ardında çizim olmayan şeye, bedenın taklidi değil de bedenın ötekine doğru bir adım atar. Dilsizlik, aynı anda dilsel göstergeler düzeninin dışına çıkmayı ve ölüler düzenine dahil olmayı içerir. Dilsel düzen, Lacan'ın simgesellik dediği şey olarak anlaşıldığı için görsel örgütlen- me biçimlerini de içerir. Fotoğrafın bu çift hareketli manevrası, Duchamp'ın profilden hâlinin suskunluğuyla beraber bu suskunluğun altında yer alan yazı ile kendini okunur kılar. Çifte katlamayı çifte katlayan ve suskunlaşan beden, yüzün altında yer alan yazı sayesinde yeniden konuşmaya başlar. Oysa simgesel düzenin altında yatan ve bedeni simgeselleştirme ve anlamlandırma dizgeleri öncesine çevrimleyen bir fotoğraftır "Çenemde dilimle"; karakalemin neredeyse siyah beyaz netlikle simgelediği imge sayesinde simgesel düzene dâhil olduktan sonra simgesellik öncesi dehşetine geri dönen beden, yazı sayesinde yeniden simgeselliğe taşınır. Anlamlandırmalardan kaçan beden yeniden anlamlandırılmakta ve işin ilginç yanı bu türden bir hamle, bedeni kendinden ayırıştırarak onu zaten hiç bir zaman kesin olarak belirlenmemiş olan tekinsizliğe kavuşturmaktadır.

⁷ Charles Sanders Peirce, *Logic as Semioac: The Theory of Signs*. Philosophie Writings of Peirce içinde, New York: Dover Publications, 1955, s. 106

Rosalind Krauss için bkz. Krauss, *The Originality of the Avand-garde and Other Modernist Myths*, Cambirdge: MIT Press, 1984, ya da: Krauss, *Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären. Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* içinde, Münih, 1988, s. 73-9

Onun için yapıt, yalnızca sanatla sanat olmayan ya da imgeyle çifte katlama arasında değil, aynı zamanda simgesellik öncesiyle simgesellik arasında bir yarıktır ve bir yandan suskunluğuna geri dönen beden diğer yandan yine de konuşmakta ve imgeler yaratmakta; ne var ki imge, varlığı sayesinde bedeni ödüllendirdiği an kendini yıkmaktadır. Bir yandan dil ve anlamlandırma dizgeleri öncesi bir yaşantının unheimlich bedenselliği egemendir bu bedene; diğer yandan tekrar edilen ve yüzleşilen dehşet yeniden üretilmekte; tekrar, imgeye katlanmaktadır. Beden, onu görünür kılan imge sayesinde gösterilirken ölmekte; öldüğü an canlanarak dehşet saçmaktadır. Temsil mekanizmalarını sarsan ve "sahiciliği" iskalayan imgeyi ve sanat kurumunu dalgaya alan bir tavidir Duchamp'ın tavrı; bedeni gösterileninden ederek teskin eden rahatlığa kafa tutmakta ve bu türden bir alay ve çifte katlama, bizi başka bir alaya ve oyuna kavuşturmaktadır.

IV.

"Benzersiz hiçbir ad olmayacaktır, bu Varlığın adı olsa bile. Ve bunu nostaljiye kapılmadan..., Nietzsche'nin olumlamayı oyuna dahil ettiği anlamda, belli bir gülüşle ve belli bir dans adımıyla olumlamamız gerekir"

Derrida, Felsefenin Kenar Çizgileri

Simgesel düzenin altında yatan ve bedeni simgeselleştirme ve anlamlandırma dizgeleri öncesine çevrimleyen bir fotoğraftır "Çenemde dilimle".

Sözünü ettiğim oyun, bir bilgisayar ya da nintendo oyunu olan tetristir. Bilindiği üzere oyun alanının üst kısmından tetris bloklarının düştüğü ve oyuncunun becerisine bağlı bir çabuklukla oyun alanının alt kısmında kesintisiz tetris sıralarının tamamlandığı bir oyundur tetris; sıraların tamamlanması, arada boşluk bulunmamasına bağlıdır ve sıra tamamlandığı an kendini yok ederek oluşacak yeni 'sıralara yol açmaktadır. Ne var ki benim bu yazıda amacım ne tetris oyununun ne de bu oyunu başka bir bağlama ve mercie evrilten Mithat Şen'in Beden 2. Seri**' bsinin derinlikli bir çözümlemesine gitmek, aksine yalnızca tetris sayesinde bedenin ve beden imgesinin temsil mekanizmaları içinde nasıl bir çifte katlamaya tabi kılındığını tartışmaktır. Çünkü temsil mekanizmalarının içinden atlayan ve aynı beden serisi için iki ayrı merci, bilgisayar ortamı ve tuval kullanan bir seridir Beden 2. Seri, serinin her iki hâli de doksanlı yılların Türkiye'sinde gerçekleşmiş; aynı serinin iki ayrı hâlden mi yoksa iki ayrı seriden mi söz etmemiz gerektiği belirsizleşmiştir. Bilgisayar ortamında 1993-1995 yılları arasında gerçekleşen Beden 2. Seri, teknik yeniden üretilebilirlik sayesinde 300 adet çoğaltılırken, 1998 tarihli tuval üzerine akrilik Beden 2. Seri bir kereliğe özgü bir "sanat yapıtıdır" ve ancak sergi salonlarında sergilenebilir. Böyle bakınca bir anlamda Duchamp'ın açtığı yolda ilerleyen ve yirminci yüzyıl estetiğinin temel sorunsalından soluklanan bir seridir Beden 2. Seri; bilindiği üzere 1914 yılında Duchamp ilk hazır nesnesini sergilemiş ve sonsuza değin çoğaltılabilir sıradan ve metal bir şişe kurutucusunu "sanat kurumu"na dahil etmiştir. Duchamp'dan oniki yıl sonra Benjamin "hakikilik aura"sı dediği şeyin biricik 'Şimdi'sini ve Burada'sını onun için ancak biriciklik ve çoğaltılabilirlik arası bir alanda tartışma zorunluluğuyla baş başa kalmış; bu türden bir sorunsallaştırma, belki Andy

Warhol'ün aynı şeyi ısrarla aynı anda tekrar eden ve yeniden üreten serileriyle doruğa ulaşmıştır. Campbell'in çorba konserveleri ve Coca-Cola şişeleri gibi günlük tüketim nesnelere yanı sıra Marilyn Monroe ya da Elvis Presley gibi günlük tüketim tapılarını tekrar eden ve yeniden üreten serilerdir bunlar; imgenin temsiline dayanan orijinal ile kopya arasındaki asude ilişkiyi temsil ilişkilerinin içinden geçerek yararlar.

Böyle bakınca Beden 2. Seri, doksanlı yılların günlük tüketim nesnesi olan bir oyunla -tetrıs- sürekli bir tüketim nesnesine dönüşen beden imgesini beden serisi denen bir seride kesiştirir: gerek beden, gerek beden imgesinin, gerekse tetrısın kopyalanmasından, ancak kopyanın orijinali temsil edeceğine çifte katlamasından soluklanan bir seridir bu; çünkü kopya bir yanıyla ne bir şeyi temsil ya da taklit etmekte, bedenün uygunluğuna ya da aslına ulaşmak için önceden verili hiçbir beden imgesini izlememekte; ancak öte yandan dolayısızlık ve özgöndergesellik sayesinde yepyeni ve özerk bir beden imgesi ya da yepyeni bir seri oluşturduğunu kurgulama büyüksemesine de gitmemekte; sadece kendinden önce gelen simgesel bir düzenin -tetrısın ve bedenün- içinde eylemekte ve işte tam da bu yüzden önceden varolan modelin basit bir kopyası olacağı anda ilksel modelin özdeşliğini tehdit etmekte, onu yeniden mevcut edeceğine onun mevcudiyetinin kendini tekinsizleştirmektedir.

Beden 2. Seri, 90'lı yılların günlük tüketim nesnesi olan bir oyunla - tetrıs- sürekli bir tüketim nesnesine dönüşen beden imgesini beden serisi'nde kesiştirir...

Çünkü her zaman belirli bir sınıflandırmaya ve düzenlemeye yol açan bir şeydir imge; onun benzeşime dayalı temsili, belirli bir nesneyi -örneke bir çiçeği, masayı ya da sandalyeyi- belirli bir nesne olarak yeniden tanımamızı sağlar ve simgesel düzenin ikincil uzamında aynı özdeşlik ezberini yeniler. Oysa özdeşlik ezberini değil yenilemek, bedene ilişkin özdeşliğin kendini simgesel düzen içinde aynı düzenin ötesine ya da öncesine çevrimleyen bir seridir Beden 2. Seri; böylesi bir çevrimlemeyi, kendini simgesellikle simgesellik öncesi Duchampvari bir yarıktan konumlandırarak; ne var ki bu türden bir yarığı bir kereye özgü bir yarık olarak sabitleyeceğine, sürekli açık tutan bir hareketlilik şeklinde gerçekleştirecek yapar.

Yedişer parçadan oluşan ve aynı ismi taşıyan her iki seri de tetrıs bloklarını benim beden atığı dediğim parçalara dönüştüren beden serileridir ve oyunun dışsallığı tarafından resim alanına fırlatılan beden atıkları bir araya gelmek istese de bir türlü bir araya gelememektedir. Eskil olduğu kurgulanan bedensel bütünlük resim alanının ortasında olgunlaşma olasılığını içinde barındıran meyve misali verili olsa bile beden bir türlü tamamlanamamakta, "en bildik ve en tanıdık" olduğu varsayılan ayrışmamış hâline geri dönememekte; bilgisayar çıkışlı yedi sayfa ya da yedi tuval alanı üzerinde birleştiği an bildikliğini ve tanışlığını yitirmektedir.

Bir buluşma ve ayrışma oyunudur bu; beden onu tamamlayan parçasıyla buluştuğu an ondan kopmakta; buluşma ayrılığa ve ayrılık kavuşmaya yol açmaktadır. Ne var ki Mithat Şen oyununda ilginç olan bir şey vardır: eğer buluşmanın ve ayrışmanın yedişer kez (ve çifte katlandığı an ondört kez) sürdürülen tekrarı geçmişte kalan bir hâle geri dönme isteğinden kaynaklanıyorsa, tekrar asla geçmişe geri dönmemekte; beden, parçaları bir araya geldiği an yeni bir farklılığa evrilmektedir. Onun için yersizlik ve yerleşiklik arası bir oyundur bu; en bildik olması gereken şey -beden- her an yeni bir bilinmezliğe dönüşmekte, bütüne yerleşeceği an yeri ondan esirgenmektedir. Kendini ne denli tekrar

etmek isterse istesin, asla kendiyle örtüşmeyen bir bedendir karşımızda olan; Freud'un tekrar ilkesinin arzuladığı yüzleşme gerçekleşeceğine "sahicilikle" karşılaştığı an tekrar, yeni bir ayrışma üretmektedir.

Gittiği an gelen, ayrıştığı an birleşen iki ayrı gücün egemenliği altındadır oyun; gitmenin ve gelmenin tekrarı ayrışmayla birleşmeyi, parçayla bütünü onları kesiştiren bir uzama iletmekte ve bu türden üçüncü bir uzam, karşıtlıkların dosdoğru içinden geçmektedir. Bunun nedeni aslında basittir: bedeni kopyalamayan, tersine bedeni bedenden soyan ve balmumu figürler misali bedenin içini dışarıya, dışını içeriye devşiren bir beden imgesi, bedeni bedenden ettiği an onu çifte katlamakta, çünkü artık bedenle değil, bedenin ötesinde bir şeyle ve bedenle aynı anda benzeşmekte; benzeşim, benzeşimi kendinden koparmakta ve yarmaktadır. En yakın mesafeden bir imgede asla ele geçirilemeyen bir şeydir böylesi bir beden; beden, gösterilenin yokluğunda yeniden görünür kılınmamakta, özne için özne sayesinde belirlenen bir gösterilene işaret etmemektedir. Onun için oyuna yalnızca bedenin değil, bedene ilişkin imgenin de çifte katlandığı çifte bir tavır egemendir ve oyunun yapısını karşıtların içinden geçen çifte bir gitme ve gelme hareketi belirlemekte, beden içinde bedenin bütünlüğüne meydan okuyan istisnaya işaret etmektedir: Derrida'nın sözünü ettiği bütün ile uyum hâlinde bulunması olanaksız olan istisnadır bu; parça, bütünü tamamlayan ve tanımlayan bir nicelik olacağına kendini bütünün ötekisi olarak ele vermekte, bütün içinden kayıp gitmektedir. Aynı şekilde bu çifte katlama, imgenin çifte anlamda ötekisidir. Çünkü bedenin bütünlüğünü temsil etmeye ilişkin imgesel arzu, her şeye rağmen henüz ölmemiştir. Beden 2. Seri, temsile ilişkin bir arzudan ne denli feragat etmek isterse istesin, kendini varlığıyla koruduğu sürece hala uzaklığın yıkımını amaçlamakta; beden, nesne olarak kimliklendirilmekte, ancak bedenin çifte gölgesi, bedenin ötesinde yatan ötekinin üzerine düşmektedir.

Çifte katlama, imgenin çifte anlamda ötekisidir. Çünkü bedenin bütünlüğünü temsil etmeye ilişkin imgesel arzu, her şeye rağmen henüz ölmemiştir.

Çünkü sürekli tekrar etse ve geri gelse bile, bir kez bütünlüğü yarmış olan bir şeydir parça; Şimdi ve Burada var olduğu an kendinden ve bütünden uzaklaşmakta; yarılmış oyuklarda ve katlarda saklanmakta, bedenin çözümlüşüne ve ayrılışına tanıklık etmekte ve onu görünür kılan gösteriyi tehdit etmektedir. Belki onun için beden atığı, üç ayrı kattan oluşur: kendinden ve onun sayesinde çifte anlamda çifte katlanan beden katlarıdır bunlar; ancak bu türden bir üst üste katlanma şeklinde var olurlar.

Oysa milattan önce beşinci yüzyıldan bu yana bilinir: yapıt olmak, bir dünya kurmak demektir. Onun için alıntılanan bu cümle, im-gele-meyi Yeniçağ'a özgü kılsa bile Heidegger'in kurduğu bir cümledir. İkincil bir düzlemde gerçekleşen fingere -kurma- ve çevrimleme pherein -çevrimleme- eylemi sayesinde kurulan ikincil bir dünyadır yapıt; Heidegger, Helenizmin izinde sanat yapıtının varlığın zaten mevcut olan hakikatini gözler önüne çıkardığını söylemektedir. Kaldı ki Freud'un anladığı anlamda bir tekrar da aynı şeydir. O da anımsama sayesinde tekrarı kıracak ve ilksel varlıkla yüzleşecektir. Oysa işte yaptığı an yıkan, imgeselleştiği an giden, dünyayı kurduğu an yok eden bir salınımdır Mithat Şen'in gerçekleştirdiği çifte katlama; bedeni varlığıyla ödüllendirdiği an bedenden etmekte, onu kurduğu an çözmektedir. Ne geçmişte kalan ve anımsanan bir şeydir böylesi bir beden, ne gelecekte ele geçirilecektir; henüz olmayanla artık olmayan arası bu türden bir yarık sürekli

devinmekte, Duchamp'm arşivinde sakladığı ve bedeni hareketliliği içinde yakalamaya çalışan Muybridge sekansları ya da Duchamp'ın merdivenlerden inen çıplağı gibi durmaksızın eylemekte; ancak böylesi bir eyleme belirli bir yere gideceğine, sürekli gidip gelmektedir. Böyle bakınca bedeni çifte katlamasına karşın çifte katlama eylemini bir kerelik bir ana tabi kılacağına sürdüren bir bedendir Beden 2. Seri'nin bedeni; bedenin belirlilik ve belirsizlik arası salman gerilimi, çifte katlamayı bir kereye mahsus bir hâlden kopararak hareketliliğe dönüştürmekte; beden, tetris gibi süratli bir oyunun içinde ey-emektedir. Onun için bedeni çifte katladığı an kolossus'la, ölüm masklarının ve balmumu bebeklerin izini sürmekle kalmamakta, onların içinden atlayarak açtığı zamansal 'yarığa ivme kazandırmakta ve ivmeyi arttırarak güçlendirmektedir.

Mithat Şen'in gerçekleştirdiği çifte katlama; bedeni varlığıyla ödüllendirdiği an bedenden etmekte, onu kurduğu an çözmektedir.

İvme, temsil mekanizmalarının da içinden geçerek bedeni hızlandırmakta, oysa ayrık bir biçimde beden, yalnızca aynı birleşme ve ayrışma hareketini tekrar ettiği sürece aynılığı farklılığa dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla çifte katlanan, yalnızca bedenin kendi değil, aynı zamanda bedenin gitme gelme hareketidir: bu, tetris için de, tetrisi çifte katlayan Beden 2. Seri için de; Beden 2. Seri'yi çifte katlayan tuval üzerine akrilik ikinci Beden 2. Seri için de geçerlidir. Diğer bir deyişle ister bedenle beraber bedenin içinde yer aldığı oyun -tetris- ya da tetrisin çifte katlanması çifte katlansın, çifte katlama kendini anlık bir görüntü olarak değil, sürekli bir hareketlilik olarak ele vermektedir. Bu, temsil mekanizmaları içinde yapılan hamlenin yalnızca bir hamle olmadığı, hamlenin bir kerecikliğinin onun elinden alındığı anlamına gelir. Kuşkusuz temsil biçimlerinin içinden geçen ve yalnızca bedeni değil, temsilin kendini bir geçide evrilten bir istisnadır beden ve nasıl onun parçalanmışlığı ve ayrışmışlığı bedenin bütünlüğünü imkânsız kılıyorsa, bilgisayar oyununun iki kez kendi üstünden katlanması da temsil bütünü kendini imkânsız kılmakta; ne var ki bu türden bir imkânsızlık, atılan her adımla yeniden çifte katlanmakta; çifte katlamayı kesintisizleştirmektedir.

Onun için ilginçtir; tuvaler bilgisayar ortamında gerçekleştirilen beden serisinin öncülünü oluşturmamakta; temsil ilişkilerinin kronolojisi yarılmakta; bilgisayar ortamı tuvale giderken tuval bilgisayar ortamının çifte katlaması olarak geri gelmektedir. Böyle bakınca nasıl Duchamp temsil mekanizmaları içinde fotoğrafı kendinden önce gelen mercilerin kesiştiği uzam olarak kullanıyorsa, Şen'in oynadığı oyun, Duchamp'inkinin tam tersine istikamettedir: tuvalde kendinden önce değil, sonra gelen mercileri kesiştiren bir andır bu; diğer bir deyişle yapıt kurma anında yapıt kuran ve yıkan şey, ezberi sürdürülen bir imge -beden imgesi- değil, imgenin ötekisidir. Yani bir dünya kurulmakta, ne var ki bu dünya zaten onun dışı tarafından kurulmuş bulunmaktadır. Zaten mevcut olan bir beden yeniden üretilerek onun üzerinde egemenlik kurulmamakta; tersine aynı anda tekrar edilen ve yeniden üretilen beden, oyunun elinden kayıp gitmekte, bedenin imgesi ya da kopyası değil, çifte katlandığı ya da taklit edildiği varsayılan aslı belirsizleşmektedir. Diğer bir deyişle imgenin ötekisi sayesinde kurulduğu an yıkılan bir dünyadır bu; onun için beden evcillik ve dehşet, canlılık ve ölüm arasında salınıp durmakta; hareketine sanatı ve sanat olmayanı da dâhil etmektedir. Eğer sanatı sanata evrilten şey, onun kurmacanın ikincil düzleminde temsil ettiği orijinal ve bu orijinalin bütüncül dünyası ise, orijinali tepetaklak eden ve orijinalin kendini taklidin kopyasına çevrimleyen bir seridir Beden 2. Seri; üstelik alabora güzergahı tuvalden bilgisayar ortamına doğru yol almamakta, bilgisayarın sanal oyunundan tuvalin kopyalamasına uzanmaktadır.

Sanat, ancak sanat kurumundan ayrıştığı an kendini silmeye ve kendi simgeselliğinden feragat etmeye kadirdir...

Ayrıksı bir biçimde sanat olanla olmayanı kesiştiren bir uzamdır bu; ama ayrıksılığı yirminci yüzyıl Batı sanat uzamına özgü böylesi bildik bir tavidan değil, sanat olmayanı sanat uzamında imha ettikten sonra sanata ve ona oynadığı oyuna göz kırpacağına sanat olmayanı sanata taşıyarak sanatı belirleyen temsil mekanizmalarını sanatın içinden sarsmasından kaynaklanır. Çifte katlamadan gelerek sanatı yaşama yedirmeyi ve sanat kurumunun ayrışmışlığını diğer alanlarla birleştirmeyi amaçlayan an değildir bu; aksine sanat kurumuyla sanatın ayrıştırıldığı ve sanatın -her iki anlamda- ötekisiyle kendini kırmaya kadir olduğu için sanata dönüştüğü uzamdır. Sanat, ancak sanat kurumundan ayrıştığı an kendini silmeye ve kendi simgeselliğinden feragat etmeye kadirdir; aksi takdirde kendini hacmiyle ortaya koymakta diretecektir. Böyle bakınca sanat, ötekinin temsiline değil, ötekinin belirlenemez ve isimlendirilemez varlığına gereksinir. Sanatı sanat kurumundan dışarı taşıran ve imgenin ezberini kıran yalnızca sanatın ötekisi'dir. O, her hangi bir dizgede kendini sınırlandırmaya tenezzül etmemektedir. Bu nedenle sanatla sanat olmayan arası bir yarıktaki eyleyen bir ara- dünyadır *Beden 2. Seri*; ancak böylesi bir ara-dünya kendi ötesinde bir aşkınlığa gönderme yapacağına, bedeninin ve imgenin derinliklerine doğru yol almakta; bedeni bedenden, imgeyi çifte katlamadan, sanatı sanat olmayandan ayrıştırır ve kesiştirirken bunu gökyüzüne tırmanan basamaklardan yükselerek yapacağına içkinliğin mutlak uzamına uzanmaktadır. Başlangıçta ya da sonda buluşulan bir şey değildir beden; o, hareket etmeye başladığı andan itibaren -olgunlaşma gücüllüğünü içinde barındıran meyvenin hareketinin tersine- buluşma değil, ayrışma gücüllüğünü içinde büyütmektedir. Onun için orijinal özdeşliğe değil, özdeşlik ve farklılık arası bir yerde gitmeye ve gelmeye ve bu hareketi sürdürmeye mecburdur. Öteki, bedeninin özdeşliğine meydan okuyan ayrıksı ikizidir ve sanat yapıtının inşasında ve imhasında ikiziyle buluştuğu ve onun karşıtlığı içinden geçtiği an yalnızca dehşet değil, aynı anda haz vermektedir.

* *Beden ve ikizi*: imge ve çifte katlama, kendini Batı düşünce geleneği içinde konumlandıran ve imgeye ilişkin tartışmayı bu gelenek içinde sürdüren bir metin. Onun için aynı kavramların ve onların kat ettiği yolun İslamî Doğu geleneği içinde konumlandıran ve aynı metni çifte yazan bir ötekisi, belki bu metnin ikizi olabilir.

** Mithat Şen, *Beden 2. Seri* için bkz: *Beden 2. Seri/ Graphic Land/ 8100/110 Hardware'de/ Photoshop 3.0 Software programıyla/ sanatçı tarafından üretilmiştir./ Metnini Ahmet Soysal'ın yazdığı dizi/ A4 Atölye-Galeri'de/ 300 adet çoğaltılmıştır./ Her nüshası sanatçı tarafından/ imzalanıp çoğaltılmıştır. Ya da: Zeynep Sayın, Mithat Şen ve *Beden* yazısı içinde, İstanbul, 1999, Kaknüs Yayınları, s. 36-43*