



Mithat Şen'in 18 Mart–30 Nisan 2017 tarihleri arasında Art On İstanbul'da gerekleŐen "İstif" adlı sergisi iin basılmıŐtır.

Printed on the occasion of Mithat Şen's exhibition İstif at Art On İstanbul between March 18–April 30 2017.

ART ON İSTANBUL

Kurucular | Founders

Nil Duran, Oktay Duran

Direktör | Director

Gökşen Buğra

Direktör Yardımcısı | Asszant Director

Fulya Baran

Asistanlar | Assistants

Azra İŐmen

Ali Duran

Lojistik | Logistics

Timuin IŐıdı

SERGİ KATALOĐU | EXHIBITION CATALOG

Editör | Editor

Gökşen Buğra

Tasarım | Design

Aykut Őengözer

eviri | Translation

Öykü TerzioĐlu Özer

FotoĐraflar | Photographs

Kayhan Kaygusuz

Baskı ve Cilt | Printing and Binding

Detay Matbaa

YeŐilce Mah. Göktürk Cad. No: 7

Seyrantepe, Kâğıthane 34418 İstanbul

+90 (212) 325 57 75

© Art On İstanbul, 2017.

Metinler | Texts © Yazarlar | Authors

FotoĐraflar | Photographs © Kayhan Kaygusuz

Art On İstanbul

MeŐrutiyet Caddesi Oteller Sokak

Hanif Binası No: 1A TepebaŐı, BeyoĐlu, İstanbul

+90 (212) 259 15 43

www.artonistanbul.com



MİTHAT ŞEN'DE ANLAM'I 'PARANTEZE ALMAK'

HİLMİ YAVUZ

Dünya'nın artistik yeniden inşasında, sırasıyla objelerin, duyumların ve sonunda Dünya'yı paranteze alarak varıldığı söylenen 'şeylerin özü'nün öne çıktığını biliyoruz. Modernlik, artistik olarak 'paranteze alma' işlemiyle gerçekleşmiştir denebilir. Jose Ortega y Gasset, bu işlemi Husserl fenomenolojisiyle ilişkilendiriyor ve Dışavurumcu [Expressioniste] geleneği 'şeylerin özü'ne bağlıyordu [tıpkı Giotto'nun Aristoteles'le veya İzlenimcilerin Mach ve Avenarius'la ilişkilendirilmesi gibi!]... Oysa, 'şeylerin özü'nün, gerçek anlamda Dünya'ya ilişkin ne varsa tümünü 'paranteze alma'nın, Dışavurumcularla değil, Kandinsky ile gerçekleştirdiğini söylemek daha kabul edilebilir görünüyor. Üstelik, verili-olan- Doğa, Sürrealistler veya Fütüristler tarafından da ne kertede tahrif edilmiş, gerçeklikte olduğundan ne kertede radikal bir biçimde farklı gösterilmiş olursa olsun, yine de tam anlamıyla 'paranteze alınarak' dışarıda bırakılmış değildi. Dolayısıyla, verili-olan Doğa'dan hiçbir işaret taşımayan modern soyut resim geleneğinin icadı, bilindiği gibi Kandinsky'ye aittir.

Öyleyse şunu kesinleyebiliriz: Modernlik, bir Biçim sorunudur. 'Şeylerin özü', Biçim'e indirgenmiştir. Şiirde Mallarmé'nin öncülüğü neyse, resimde de Kandinsky'nin öncülüğü o'dur.

Mithat Şen'in işleri, onu Biçim'e gönderen bir Modernliğe eklemliyorsa, Anadolu Selçuklu Sanatının tezyin [süsleme] geleneğine de eklemlediği söylenebilir. Tezyinde, geometrik figürlerin, ağırlıklı olarak da dairelerin kullanıldığı Selçuklu sanatı, daireden yola çıkılarak üretilen öteki figürlerle bir anlam rejimi inşa eder. Semra Ögel'in *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*'de belirttiği gibi geometrik düzenler, 'bütün İslam sanatının başlıca ifade aracı'dırlar. Her geometrik figür ya da bunların birbirine eklenmesinden oluşan kompozisyon, bu anlam rejimi içinde yerlerini alır.

Mithat Şen, inşa ettiği biçimlerle İslam tezyin geleneğinin anlam rejimini yinelemek ya da yeniden üretmekten yana değilmiş gibi görünüyor. Bu konuda tereddüdüm olduğunu söylemeliyim: Tereddüdüm, geometrik figürlerle hiç ilgisi olmayan biçimlerle kurduğu plastik mekânda, Mithat Şen'in kendine özgü metaforlar icat edip etmediği konusunda... Mithat Şen'de figürlerle, birer metafor olarak nasıl bir anlam rejimi icat edildiğini çıkarsamak kolay görünmüyor. Ama yine de bana göre, figürleri, onlara Dünya'ya ilişkin herhangi bir [metaforik] anlam atfetmeden, salt Biçim olarak okumak Kandinsky'de ne anlama geliyorsa, figürleri Dil'e ilişkin herhangi bir [metaforik] anlam atfetmeden salt Biçim olarak Mithat Şen'de okumak da o anlama geliyor. Kandinsky'nin meselesi Dünya ile idi; bana kalırsa, Mithat Şen'in meselesi, Anlam'la ilgilidir.

Mithat Şen, parçalar arasında bir bağıntı kurmaktan özenle kaçınıyor;- bir istisnasıyla: figürlerin bir simetri oluşturduğu tek örnekte, geometrinin dayattığı zorunluluk, o örneği parçaları birbirine eklemlemeye götürüyor. Sergide ayrıksı duran tek iş, bu simetrik örnek...

Mesele, Mithat Şen'in işlerinin zihniyet tarihinde yazı'nın, parçalı yazı'ya dönüşümüne ilişkindir. 'Parçalı yazı' ['écriture fragmentaire'] kavramı, Maurice Blanchot'nun. Blanchot, Nietzsche'nin sağken yayımladığı metinlerin, çelişkili ve aforizma biçiminde yazılmış, sistematik olmayan metinler olduğunu söyler. Ernst Behler de *Confrontations*'da 'parçalı yazı'yı 'her şeyden önce bir sistemin reddi, eksik olan'a tutku, düşüncenin tamamlanmamış devinimi' olarak tanımlar.

Mithat Şen, 'parçalı yazı'yı, 'parçalı görsel'e dönüştürüyor: 'Sistematik olmayan', herhangi bir bütünselliği reddeden ve görsel-olan'ın 'tamamlanmamış devinimi'ni inşa eden bir kompozisyon üretiyor.

Onun meselesinin Anlam'la ilgili olduğunu öne sürerken söylemek istediğim buydu...

“BRACKETING” MEANING IN MİTHAT ŞEN’S WORKS

HİLMİ YAVUZ

We are well aware that initially objects, then sensations, and finally “the substance of things,” which is said to be attained by bracketing the World, come to the fore during the artistic reconstruction of the World. One can thus and with good reason claim that modernism saw the light of the day thanks to this very act of “bracketing.” Jose Ortega y Gasset related this act to Husserlian phenomenology and the Expressionist tradition to “the substance of things” (just like Giotto was related to Aristotle, and Impressionists to Mach and Avenarius!)... However, it seems more tenable to assert that the act of “bracketing” “the substance of things,” all that is somehow associated with the World in its literal sense, emerged with Kandinsky, and not with Expressionists. Furthermore, regardless of the extent to which the “given” Nature was distorted by Surrealists and Futurists and the extent to which it was shown to be radically different from what it is in reality, it was not completely “bracketed” and thus left out. So it goes without saying that the inventor of modern abstract painting, which bears no trace of the “given” Nature, is Kandinsky.

Therefore we can ascertain that modernism is a question of Form. Insofar as modernism is concerned, “the substance of things” is reduced to Form. Kandinsky blazed a trail in painting, the way Mallarmé blazed a trail in poetry.

If Mithat Şen’s works connect him to a certain Modernism that orients him towards Form, they can also be said to connect him to the tradition of ornamentation in Anatolian Seljuk art. Anatolian Selçuk art, which boasts exquisite geometric patterns, and predominantly circles, constructs a regime of meaning through complex compositions based on the simple form of circles. As Semra Ögel noted in her book titled *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler* (Views on Anatolian Seljuk Art), geometric compositions are “the main means of expression of all Islamic art.” Each geometric pattern and each composition that is made up of such patterns takes its place within this regime of meaning.

Apparently Mithat Şen does not intend to repeat or reconstruct the regime of meaning pertaining to the Islamic tradition of ornamentation with the forms that he creates. I must admit that I have my doubts about this issue, notably as to whether Mithat Şen creates his own metaphors in the plastic space that he constructs using forms that have absolutely nothing to do with geometric patterns... To identify the regime of meaning that Mithat Şen constructs using his shapes as metaphors does not seem to be an easy task. But even so, in my view, one should read Mithat Şen’s forms just as Forms, without ascribing to them a (metaphorical) meaning that can be formulated through Language, just like one reads Kandinsky’s forms just as Forms, without ascribing to them a (metaphorical) meaning with regard to the World. Kandinsky’s artistic concern is the World, and if you ask me, Mithat Şen’s artistic concern is Meaning.

Mithat Şen diligently refrains from establishing connections between the pieces. Yet there is actually one exception to this rule, it being the symmetrical layout of the shapes in one of his works, whose geometricality imposes on the viewer the burden to piece the work together. The only exceptional work in the entire series is thus this symmetrical one...

I believe that the transformation of “writing” into “fragmentary writing” accounts for this certain characteristic that marks Mithat Şen’s works. The notion of “fragmentary writing” (“écriture fragmentaire”) was coined by Maurice Blanchot. Blanchot claimed that the texts that Nietzsche published in his lifetime were written in an unsystematic manner in the form of aphorisms that apparently contradicted with one another. On the other hand, Ernst Behler defines in *Confrontations* “fragmentary writing” above all as “the rejection of a system, a passion for the incomplete, the pursuit of unfinished movements of thought.”

Mithat Şen turns “fragmentary writing” into “fragmentary images,” creating compositions that are not systematic by nature, that reject any form of unity, and that produce unfinished movements of the image.

This is what I meant to say when I claimed that his artistic concern is Meaning...

MİTHAT ŞEN RESMİNDE “SONSUZ ÇEŞİTLENME” VE “İSTİF”

GÖKŞEN BUĞRA

Mithat Şen resmi, bir resim nesnesi olarak kendi başına imlediklerinin yanı sıra ait olduğu coğrafyaya dair bir anlam matrisinin de anahtarını taşır. Yani yalnızca kendi zamanında üretilmiş bir yapıtın plastik özelliklerinden ve taşıdığı anlamlardan değil, bağlı olduğu coğrafyanın geçirdiği zaman ve zemin değişikliklerinden etkilenen ve içinde bu geçmişin çeşitliliğini barındıran bir resimden söz ediyoruz. Bu durumda bir parça olarak resim, coğrafyanın bütününe taşır ve İbn Haldun'un deyişiyle “asabiyetini sürdürür”. Sanatçının 80'li yıllarda yaptığı desenlerde ve akrilik resimlerde gördüğümüz beden etütleri hep parçalar üzerinden soyutlanmış; insan bedenine dair olduğu sezilse de doğrudan tanımlanabilecek bir insan figürüne dönüşmemiştir. Hatta zamanla ait olduğu insan bedenini aşır yalnızca kendini imleyen ve biçim ilişkileriyle tekrar tekrar yeniden yaratılan bir “Mithat Şen şeması” oluşmuştur. Sanatçının neredeyse kırk yıla yakın bir zamandır tekrar ettiği bu beden, parça-bütün ilişkisine dair doğanın kanunları ve doğa ile yapılanan bu coğrafyanın kültür kodlarıyla soyulan ve giydirilen bir ruhtur. Bu noktada, gördüğümüzün bedenle örtünen bir ruh olduğunu, parçayla bütünü Mithat Şen resminde yer değiştirebildiğini ve birbirine karşıt bir ilişki ile değil, karşılık gelebilme haliyle, bir diğer deyişle, “mütekabiliyet ilkesi” doğrultusunda var olduğunu söylemek gerekir.

Sanatçının kurduğu bu şemanın izleri, 1984 ile 1987 yılları arasında yaptığı karakalem desenlerinde ve 1990'da, 44. Venedik Bienali'ne katıldığı akrilik resimlerinde de görülür. Desenlerde parçalar, kâğıdın boşluğunda yüzer gibi bir hafiflikle dağılırken resimlerde üst üste yığılan ve zeminden renkle ayrılan lekeler halinde karşımıza çıkar. Sanatçı, zamanla sınırlarını daha da daraltır ve 13 parçada karar kıldığı şemasını disiplinli bir sistem kurarak rafine eder. Kendini sınırlayan ve bütünü belirleyen bu şema ile iki temel sorun belirir: biçim ve malzeme.

Aradan geçen kırk yıl içinde beden, tuval ya da kâğıdın yüzeyinde yağlıboya, akrilik, suluboya, karakalemle form bulur; tuval yüzeyinden kazınarak ortaya çıkarılır; keten, türlü çeşit kumaş ve nihayetinde oğlak derisine bürünür. Parçaların bir şemayı oluşturmak üzere kendi nizamında dizildiği daire ve kare formlarının yanında karelere bölündüğü, pleksi üzerinde ya da müstakil olarak istiflendiği, negatif-pozitif olarak ayrı ayrı ve birlikte kullanıldığını görürüz. Her bir deneme, aynı sözcüklerle yeni bir şey söyleme gayretidir. Her tekrar söylenen yeninin ardında sözcüklerin bağlandığı dili, kültürü ve ortak duyuyu taşır. Bu, kendine ve kaynağına dair yineleme arzusu yine doğayı hatırlatacak, kendini sürdürmeye yazgılı olanın sahip olduğu dili korumak zorunluluğunu vurgulayacaktır. Çünkü bir biçimde varlık sürer; doğa da insan da kendi türünü sürdürmek için evrilir. Fakat insanın taşıdığı bilgiyi sürdürebilmesi ancak eleştirel ahlâkla mümkün olabilir. Eleştirel ahlâk, varlığı sürdürme biçiminin adil olmasını gerektirir. Tekrarı ahlâka bağlamanın nedeni, insanın, kendini sürdürme ve bilgiyi aktarma biçimiyle koşutluk kurulan doğadan ayrılma noktasının ahlâk olmasıdır. Sanatçının ahlâka dair sorumluluğu, kendine dair olanı sürdürürken içinden konuştuğu ve kaynağını taşıdığı dili iyi tanıması ve hep bir yeni varedişle aktarmasıdır. Şen, böyle bir sorumluluk üzerinden kurduğu şemayı tekrar ediyor ve resmiyle bütünü zincirine ekleniyor.

“İstif”, Mithat Şen'in erken dönemlerinde kurduğu ve geliştirdiği, kimi zaman bölünen kimi zaman bütün olarak, tuval üzerinde yahut şaselere gerilmiş derilerde gördüğümüz bedeni, hüsnühata dair bir kompozisyon odağında kuşattığı bir dizi. Yazının bilindik düzeninden çıkıp harflerin birbiriyle kurduğu boşluk-doluluk ve parça-bütün ilişkisi çevresinde düzenlendiği “istif”, forma ilişkin bir çeşitleme olmanın yanı sıra birimlerin bütüne ulaşmada aldıkları farklı aşamalara işaret etmesi bakımından da özel bir sistem kurar. Mithat Şen'in resimlerinde kullandığı şemayı oluşturan 13 birim, bu seride, bedene dair bir alfabe olarak, harflerin dizilişindeki denge ile parçadan bütüne ulaşma yolunda, tıpkı doğadaki gibi sonsuz okumalara olanak tanyacak formlara açılır.

Hat sanatında karşılaştığımız bu coğrafyaya dair parça-bütün ilkesi, mimaride, müzikte ve şiirde de izlenebilir. Kelimelerin mısrayı, mısraların beyiti, beyitlerin kıtayı ve kıtaların gazeli oluşturduğu şiir yapısında her birim, tek tek ve birbiriyle ilişki içinde kendi anlamlarını korurken bir araya geldiklerinde bütün bir anlam dünyasını imlerler. Nihayetinde önemli olan, biçimin ve anlamın ustalıkla örtüşmesidir. Şiirde kullanılabilecek mazmunlar, kelimeler, vezinler belirlidir; her şair bu belirlenmiş alan içinde ortak bir duyuyu tekrar ederken biçim ve anlam bakımından yeniyi söyler. Tek bir Tanrı vardır ve o her şeyi en

“INFINITE VARIATIONS” AND “İSTİF” IN MİTHAT ŞEN’S WORKS

GÖKŞEN BUĞRA

As well as their significations per se as paintings, Mithat Şen’s works also hold the keys to a matrix of meaning with regard to the land from which they emerged. In other words, we are not talking about paintings that are only marked by the feel and contents common to contemporary plastic artworks. Mithat Şen’s works are also deeply influenced by the spatio-temporal changes in the geography to which they are culturally tied. Hence these works boast the manifoldness of the past.

So, paradoxical as it may seem, each work by the artist is a bearer of the whole of the above-mentioned geography of which it is a fragment. To borrow İbn Khaldun’s words, these works maintain their “asabiyyah” (solidarity with an emphasis on unity). The body as we see it in Mithat Şen’s drawings and acrylic paintings from the 1980s is broken into fragments, thus taking on an abstract character. Even though these fragments are perceived to be parts of the human body, they never turn into a figure that can be identified outright as a human body. Furthermore, in time, these fragments transcended the human body and began to signify themselves only, leading to the emergence of a “Mithat Şen schema,” created over and over again through the varying relationships between fragments. This body, which has been depicted repeatedly by the artist for some 40 years, is indeed a soul that is stripped naked and clothed through the laws of nature of concerning the part-whole relationship, and the cultural codes of the geography, which are structured upon this very nature. It is worth emphasizing at this point that what we see in Mithat Şen’s works is a soul clothed in a body, that the part and the whole do change places in these works, and that these latter exist not in a relationship of opposition but that of reciprocity.

This schema can indeed be traced back to Mithat Şen’s charcoal drawings from 1984–1987, and to his acrylic paintings that were exhibited at the 44th Venice Biennale in 1990. In the drawings for instance, we see overlapping fragmentary forms as daubs separated from the background through the use of colors, and scattered on the paper surface in such a way that they appear to flow gently in the void. In time, the painter narrowed his limits further, and refined his schema, using a constant number of 13 fragments in a systematic manner. And with the reconfiguration of this self-limiting schema, which determines the whole, there emerged two problems: form and material.

In the course of 40 years, Mithat Şen has depicted the human body countless times on paper and on canvas using oil paint, acrylic paint, watercolors, and charcoal. At times this body is scratched off the canvas, and at times it is portrayed on linen and other types of cloth, to finally appear on kidskin. Fragmentary forms are stacked up in circles and in squares, divided into squares on plexiglass or stacked independently in order to make up a schema. Negative space and positive space are used separately and together. Each experiment is an endeavor to say something new using the same words. Each repetition is new, and yet, behind the novelty lies the language, culture, and common ground that shapes the words and their meanings. This desire to repeat oneself and one’s sources reminds us once more of nature, and highlights that the one who is destined to continue to exist is also obliged to preserve one’s language. All creatures, i.e. all the constituents of nature, and human beings, evolve to the sole end of continuing to exist as a species. However, the knowledge of a person can continue to exist thanks only to a well-functioning critical morality. I choose to associate repetition with morality, because that which separates human beings from nature despite all their similarities including the will to survive and to relay knowledge is but morality. Artists’ moral responsibility is to have a thorough knowledge of the language from within which they speak while continuing to exist as themselves, and the source of which they bear. It is also their responsibility to convey this language each time through new manners of creation. Mithat Şen repeats the schema that he created with such a responsibility and attaches himself thus with his paintings to the chain of the whole.

With “İstif,” Mithat Şen reconstructs the “body” he created and evolved in his early works. In this new series, he approaches this body, which he depicts at times as a whole and at times in part on the canvas or on leather mounted on the frame, from the compositional principles of calligraphy. Insofar as istif is concerned—istif being a term that denotes a calligraphic composition where the letters are superimposed and interlaced—the usual order of the letters is disturbed and the letters are re-organized and stacked into a composition on the basis of the piece-whole and volume-space relationship between the letters. İstif not only offers variations

mükemmel haliyle yaratmıştır; şair o mükemmelliği öven ve ona yaraşan bir biçimde sırrı yeni bir dille söyler. Orijinal yoktur; tekrarın niteliği önem taşır. Kalıpların sınırlandırdığı alanlarda oluşan disiplin, biçimdeki aşmanın olanaklarını artırır. Hat için de geçerli olan bu sistemde, tek başına bir harf, yan yana geldiği harflerle oluşturduğu kelime ve cümle, “istif” ile parçanın sonsuz kere, sonsuz biçimde bütüne ulaşabileceğini gösteren aşkın bir yöntem sunar. Bu yöntem, sanatsal bir kaygı ve üretim biçimi olmak üzere değil, varlığı anlama ve yorumlama meselesine bir yol teşkil etmesi bakımından özeldir.

Tekrar ile mekân yaratan Mithat Şen’in beden “harfleri”, spiral bir devamlılıkla istiflenir. Şeffaf dairelerin zemin oluşturduğu kompozisyonlarda da, zeminden bağımsız parçaların birleşmesinde de harfler eğrisel bir alanın boşluğuna yerleşir. Parçaların arasındaki boşluklar zemin algısını kurarken parçaların çizdiği eğriler, sonsuz bir zamanı imler. Yüzeyden ahşap şasilerin sağladığı derinlikle ayrılan ve parçaların birleşmesiyle adeta akan bu rölyefler, ışığı ve gölgeyi içermez; onları resmin dışında bir unsur olarak alır ve kullanır. Bir başka deyişle, resim ışığın kaynağı değil, yansıtıcısıdır. Şasilerin kaplandığı oğlak derisinin kendi özelliklerini, gölgelerini ve dalgalanmalarını taşıyan natürel ve renkli parçalar, parçanın biricik olma halini daha da vurgular. Bir araya gelen her parça çevresindekilerle ilişkilendirilir.

Konu, artık yazının okunması değil bütünüün sezilmesidir. İzleyicinin parçaları kendi zihninde yerleştirme çabası, yerini parçayı bütün olarak algılamaya bırakır ve bu yeni bütün biçimin zihni açmasının karşılığıdır. Alışlagelen biçimin her seferinde yeni baştan kurulması –yıkım söz konusu değildir– hakikatin farklı biçimlerde yeniden söylenmesidir. Parçalarla ulaşılan her bütün, soyut olan Varlık algısının da yeniden inşasıdır. Kurulan bina, sönen bir ışığı yeniden yakmaya, mütevazı bir duyumsamaya davet eder.

Her resim, coğrafyanın kâinat algısını oluşturan bütünüün bir parçasıdır; o bütüne dair bilgiyi içerir ve bu bilgi, sanatçı tarafından tekrarlar yeniden ve başka biçimlerde gerçekleştirilir. Özünde aynı olan parça ve bütün, birbiriyle yer değiştirebilir; birbirinin yerine geçebilir ve sonsuz bir çeşitleme ile kendini sürdürür. Geleneğin biçime dair bu prensibini en yalın haliyle Behçet Necatigil’in, “Açık” adlı şiirinde şöyle buluruz: “Kurur yeni barınak, kullanıp aynı taşları”. Mithat Şen, resminde tam da bu biçimde bir inşa eyleminde. Kullandığı taşlar, yüzyıllar içinden süzülen bir mirasın terk edilmiş, unutulmuş parçalarıdır. Bu parçalar, mezar taşlarından halı motiflerine, çini düzeninden yazı istifine, bize dair bir ortak duyusun ifadesidir. İnşa edilen yeni barınak, tıpkı şiirde olduğu gibi, anlamla gelecek bir dışavurumu hükümsüz bırakır ve biçimi, soyut ve mistik olanı açığa çıkarır. Bu noktada bir kadrajın sınırları içinde olmayan “İstif” serisindeki yapıtlar, mekân bakımından yeryüzü gibi sınırlı bir doluluğa, zaman bakımından gökyüzü gibi sonsuz bir boşluğa sahiptir.

of form, but also builds a unique system in that it points to the different phases that units go through as they attain unity. In the “İstif” series, the 13 units that Mithat Şen employs are encoded as an alphabet of the body, and the transformation of these units into a whole through the delicate balance of the arrangement of the letters generates new forms that offer an infinite number of interpretations—just like they do in nature.

The principle of part-whole, which appears in Islamic calligraphy, can also be observed in architecture, music, and poetry. In Ottoman classical poetry, where words make up verses, verses make up distiches, distiches make up stanzas, and stanzas make up ghazals for instance, each unit maintains its meanings separately and in its relationships with the rest of the units. And as a whole, these units signify an entire world of meaning. What matters in the end is a masterfully built congruence between content and form. In Ottoman classical poetry, stock metaphors and poetic meter are a given, and yet, in spite of repeating a common sentiment from within this predetermined realm, each poet actually says something new in terms of both form and content. This tradition is based on the notion of a God who created everything in the most perfect imaginable way, so the duty of poet is not to say something new, but to exalt this creation in the most refined way possible. Insofar as Ottoman classical poetry is concerned, originality is out of the question, and it is the quality of repetition that matters. The discipline that emerges in such an artistic realm limited by predetermined formulas acts paradoxically as a catalyst for transcending form. This holds true also for Islamic calligraphy, which is grounded in the transcendent system of “İstif”: This system, where the artwork begins with single letters that grow into words consisting of letters and into sentences consisting of words, shows how parts can produce a whole countless times and in countless different ways. This method is special not only as an artistic form of production that is carried out with artistic concerns, but also and more importantly as a means to understanding and interpreting existence.

Mithat Şen, who creates space through repetition, stacks his bodily “letters” in spiral continuity. The letters are always placed in the emptiness of a curvilinear space both in compositions with transparent circles in the background, and in the weaving together of pieces that are independent of a background. Spaces between the pieces, and the curves that these pieces draw as they build the perception of a background, signify an endlessly long period of time. Reliefs, which detach themselves from the surface through the depth created by wooden frames, and which seem to flow thanks to the coming together of the pieces, contain no light and shadow, but rather use the light and shadow coming from outside the painting. In other words, the painting is not the source but the reflector of light. The distinctive traits of the pieces of natural, colorful kidskin coating the frames, its shadows and ripples underscore further the uniqueness of the piece. Pieces that cluster together are associated with one another.

What matters now is not the legibility of the text, but the perception of the whole. The spectators’ effort to bring the pieces together in their minds gives way to the perception of the part as the whole, and this new whole is the result of the forms’ opening the spectators’ minds to new possibilities. The re-construction (and not the destruction) of the ordinary form each time from scratch is actually the re-telling of the same truth in different ways. Each whole that is attained through parts is also the reconstruction of the abstract perception of existence. This construction invites the spectators to revive a light that had gone out, and to a modest sensate experience.

Every single painting is the piece of a whole, which shapes the way the universe is perceived in the geography from where it emerges. The piece contains information as to the whole, and this information is materialized by the painter anew and in different ways through repetition. The part and the whole, which are intrinsically one and the same, are interchangeable and they continue their existence through endless variations. The following verses in Behçet Necatigil’s poem “Açık” (Open) are the succinct formulation of artistic form as perceived and exercised by tradition: “Builds a new shelter, using the same stones.” This statement holds also true for Mithat Şen’s artistic construction. The stones that Mithat Şen uses are the abandoned and long-forgotten pieces of a legacy that have survived throughout many centuries into the present day. These pieces, ranging from tombstones to carpet patterns, and from ceramic tiles to calligraphic compositions, are the expressions of a sensation common to us all. The new shelter that is built, whether in poetry or in art, leaves out expressions that can be revealed through meaning, and unveils the form, the abstract and the mystical instead. It is in this respect that Mithat Şen’s artworks in the series entitled “İstif” have a limited fullness in terms of space, just like the earth, and a limitless space in terms of time, just like the sky.

YAPISAL BÜTÜNLÜK

SEZER TANSUĞ

Sanatta yapısal bütünlük niteliğini araştırmak, bir bakıma o sanat çevresinin içinde taşıdığı özellikleri de araştırmak demektir. Bir organizmayı meydana geçiren parça ya da teklerin bütünlü ilişkileri çeşitli yöntemlere sığınan incelemelerde daima çıkış noktalarından birini oluşturmuştur. Bu bağlantıların yalnız bir tek yapının kapalı çerçevesi içinde değil, çağdaş eserler arasında ve üslup gelişmesinin taşıyıcısı olan çağlar arası yapıtların incelenmesinde de bir değeri vardır. Bir çevreyi başka çevrelerden ayıran farklılaşmalar, sanat yapıtlarında onları dışardan yöneten ilkeler olarak değil, o eserlerin kendi yapıtlarında taşıdıkları nitelikler olarak kavranır. Genel olarak çevre özelliklerinin araştırılmasında öznel yargılar boş yere kendilerine uyan biçimler arar. Böyle bir eğilim sonunda sanatsal biçimlerle, düşüncenin yönelişi arasında uyumsuzluk çıkar, böylece çevrenin özelliklerini yadsımak yolu tutulur. Batı düşüncesini yanlış kavrayan, bazen hayalci bir ilericilik ve uygarlık taraflısı gençler bu yoldadırlar. Onlar kadar çevresinden yakınan, karamsar hiç kimse yoktur. Bir de karşılaştığı malzemenin tadına varan, ama onu kendi düşünce kalıplarına zorlayan kişilere rastlanır. Onlar yanlış bir yolda olmalarına karşın çevrelerini yadsımazlar. Ama çevrelerindeki eserleri, onların kendi içlerinde taşıdıkları niteliklere göre değil, bağladıkları düşünce sistemine göre değerlendirirler, bunun zararı olsa olsa özelliklerin araştırılmasında sınırlı kalmak ve derinleşmeyi önlemektir. Oysa malzemenin kendi değerine bağlanan bir araştırmacı, özelliklerin ortaya çıkarılmasında sınırsız olanaklara sahip olacak ve düşüncenin devamlı olarak gelişip yenilenmesi gibi bir kolaylık kazanacaktır.

Türk sanatında yapısal bütünlüğü sağlayan unsurlardan biri düzende parçaların, istif ve eklenme suretiyle, yan yana, üst üste ve iç içe geçirilmesindeki çabadır. Bu parçacılıkta bütünü meydana getiren tek unsurlar hem ayrılan yanlarıyla kendi bağımsız değerlerini yitirmezler, hem de bütünü yararına bir benzeşmeye uğrarlar. Bu benzeşme parçanın bağımsız değerine zarar vermez. Böylece herhangi bir sanat yapıtına baktığımız zaman, onu bir bütün olarak görebildiğimiz gibi her parçasının eklenerek bütününe iletilmiş olan kendi varlığını da ayrı ve bağımsız bir unsur olarak duyabiliriz. Bu parça-bütün bağlantısında yapının meydana gelişi, bir yandan istif ve eklenmenin başarısını sağlayan espri gücü ile öbür yandan da üslubun kendine özgü tutarlılığıyla ilgilidir. Parçanın bütünlü olan yapısal bağlantısının bu koşullarında en büyük yardımcılarından biri üslubun zorunlu kıldığı teknik özelliklerdir. Elbette üslupla teknik özellikler arasındaki sıkı ilişki bunların birbirlerini gerektirmeleri anlamındadır. Yani teknik kendisine yaraşan üslubu, üslup da kendisine yaraşan tekniği yaratır; bu karşılıklı ilişkide bir öncelik sonralık olduğu gibi, ortak ve eşzamanlı bir oluş da vardır.

Yukarda sözünü ettiğimiz özelliklerden dolayı Türk sanatında parça-bütün bağıntısı niceliksel bir oluşumu düşündürmektedir. Her sanat yapıtı, bir takım parçaların meydana getirdiği bir bütün olmasına karşın, bu parçaların bütünlü olan bağıntıları değişiktir. Niceliksel bir organizmanın söz konusu olduğu yerde parçalar bütünü içinde erimiş ve bağımsız değerlerini yitirmiş olarak görünürler. Böyle bir yapıt karşısında bağıntının araştırılması, parçanın bağımsız varlığını belirlemek yönünden zorlama izlenimi bile yaratabilir. Çünkü böyle bir yapıt, bütün olarak düşünülmüş ve yaratılmış gibidir.

Gotik bir katedralin portaliyle bir Selçuk medresesinin portali arasındaki ayırım böyle bir bağlantılar sorunundan doğmuştur. Selçuk portali mimarının ortak üslubuna katılmakla birlikte kesin bir çerçeveye kendi içinde sınırlanmış, oysa katedral portali kesiksiz olarak mimariyle kaynaştırılmıştır. Bu demektir ki niteliksel bir bütünde her parça öbürlerinin içinde kendi özelliklerinin tümünü sürdürdüğü halde, niceliksel bir bütünde aynı üslup özelliklerine bağlı kalınarak değişik bir biçimlendirme yolu seçilmiştir. Böylece bir parçadaki özelliklerin ancak bir kısmı öbür parçalarda devam etmekte ve her parçanın kendi bağımsız değeri için sağladığı bir yanı bulunmaktadır. Selçuk medresesinde ikinci bir portalle karşılaşırsak, bunun bilincinin tıptıptına bir aynısı olmayıp, değiştirilmiş bir çeşidi olduğunu göreceğiz. Türk sanatında rastladığımız çeşitlenme olayı böyle bir niceliksel zorunluktan doğmaktadır. Bizim parçaların bağımsız değeri diye adlandırdığımız niteliklerle, doğrudan doğruya bu niteliksel çeşitlenmelere bağlanmaktadır.

Bir mimari yapıt parçalarıyla bir bütünü kurulması bakımından karşımıza elle tutulur bir örnek çıkarır. Bir Osmanlı yapısında küçük ya da büyük parçaların, konstrüktif grupların her biri eklemeci ve istife dayanan birleşimlerine karşın, bütünü bir yapı fikri ve bir dünya görüşünü yansıtmadaki rolleri belirgindir. Örneğin iç avlu revaklarıyla son cemaat yerinin, üst örtüsüyle dayanak sistemlerinin ilişkisi

yalnızca fonksiyonel bir tamamlanmaya değil, aynı zamanda yapının bütün olarak içeriksel, ruhsal bir organizma meydana getirdiğini de gösterirler. Tek bir yapı eklenmek ve yığılmak suretiyle birbirine uydurulmuş parçaların niceliksel, ama fiziksel ve ruhsal bakımdan tamamlanmış bir düzeni olarak karşımıza çıkar. Yapısal bütünlük mimari yapıtlar arası bir açıklamada uygulanırsa, çeşitlenme ilkesi içinde gelişen bir tanımlanma söz konusu olur. Örneğin Sinan, plan şemalarının gelişmesinde yarım kubbeler ve payeler sistemi içinde çeşitlenmeye dayanan bir yol izlemiştir. Yüzyıllar öncesinden başlayan Bizans etkisinin de ürünü olan bu plan şemaları çeşitlenmesinde Sinan'ın yapı fikri ve dini dünya görüşünün her yapıda ince ayrımlarla gelişip tamamlanmaya doğru gittiği görülür. Yoksa tek bir yapının içinde taşıdığı fikir öbür yapı çeşitlerinde aynen tekrarlanmış değildir. Yapı tiplerindeki bu çeşitlenme aslında dini dünya görüşünün çeşitlenmeler ölçüsünde serbest bir yorumuna ve düşüncenin özgün biçiminde tamamlanmasını öngören bir çabaya da tanıklık eder.

Hıristiyan mimarisinde genel olarak çatışan iki dünya görüşünün, merkezi şemalı yapılarla uzun nefli (bazilikal) şemalı yapılar çevresinde gruplaştığı bilinir. Bazı hallerde bu iki tipin aynı yapıda birleştirilmek suretiyle (kubbeli bazilikalarda) çatışan iki eğilimin uzaklaştırılmaya çalışıldığı görülmüştür. Burada karşılaştığımız özellik bütün plan şemalarının daima böyle bir çatışmayı göz önünde bulundurmasıdır. Osmanlı mimarisinde ise bu çeşitten çatışmalar sorunun dışında kalan bir davranış egemenidir. Osmanlı mimarisi öte yandan da bu çatışmalardan doğan sentezin mirasına konmanın rahatlığı içindedir. Osmanlılarda bu bireşimin yanında üçüncü bir unsurun, İslam mimarisi için karakteristik olan enine plan şemasının da ustalıklı ele alındığı ve şema çeşitlenmelerinde kullanıldığı göze çarpar. Üslup özellikleri ne olursa olsun, bu mimaride öz bütünlüğünden şüphe edilemeyecek bir düzen renkliliği sezilmektedir. Osmanlı mimarisi iki yarım kubbeli yapıda batının varabildiği en başarılı sentezi kolayca ve bunun sancısını çekmeden kullanabildiği gibi, sonradan yarım kubbeleri sayıca geliştirerek dört yarım kubbeli yapıya da varmış ve bu zaferi İstanbul'un dört büyük camisinde kullanmıştır.

Görüldüğü gibi, yapısal bütünlüğe varmada mimarinin ya da başka sanat kollarının karşı karşıya çatışmalara dayanan bir yanı olduğu gibi, doğrudan doğruya çatışmaların sentezini önceden kavrayan ve biçimlendirmede özgürlük ve egemenlik sağlayan bir yanı olabilmektedir. Birinde adeta sanat yapıtı sanatçının iradesi dışında kendi kendini yaratıyor, öbürüdeyse sanatçının biçimlendirmeyi kesinlikle kendi eli altında bulunduruşu dikkati çekiyor. Bununla bireysel bilincin sanatçının kişiliğinde daha yoğunlaştığı ima edilmiş olmuyor. Buna dikkat edilmelidir. Aksine çatışmaların önem kazandığı bir çevrede bireysel bilincin daha yoğunlaştığı bir gerçektir. Sanatçı böyle bir ortamda ortak çevreyle alış veriş olan kendi kişisel dünyasını da birlikte yaratır. Bizde sanatçı kişiliği ortak bir çevre alış veriş içinde sadece değişime uğramış bir kişiliktir. Batıda iki sanatçı birbirinden niteliksel bir anlamda ayrılır, bizdeyse niceliksel bir anlamda, Mikellancello ile Bernini'nin arasındaki farkla, Sinan'la mimar Mehmet ağa arasındaki farkın özelliği buradadır. Bizde sanatçının sanat yapıtını meydana getiren, bireysel dünyasından önemli bir vazgeçiş vardır. Zaten gelişmenin niceliksel bir ilkeye bağlanması bireyin ortak üsluba çok egemen, fakat bu zincirlenmeye zarar verecek egosantrik bir duyuş ve düşünceden de irak olmasını gerektirir. Oysa batıda sanatçı kişiliğinin ortak düşünceye bir tepki teşkil etmesi gelişmenin her aşamada aşırı bir özellik taşımasını sağlar. Şüphesiz bütün bu düşünceler bizim üzerimizdeki batı etkisinin güçlü olmadığı çağlar için doğrudur. Etkilerin artmasından sonra öbür sorunlarla birlikte sanatçı kişiliği de Batıya yaklaşan bir nitelik aramaya başlamıştır. Ancak bugün bile sanatçılarımızın bir çoğu kişilik yolunda geleneği bir bozulması olarak rahvan yürümektedirler ve şaşılacak şeydir, kişilik yoksunluğu en çok kendi iç dünyasında haber verdiğini ileri süren soyutçu şairlerle non-figüratif şişiren sözde bireyci ressamalarda gözlenebilir.

Yukarda belirttiğimiz yerel koşullarda parçanın bütün içinde bağımsız bir değer taşıma özelliği doğmaktadır. Bu bir bakıma sanatçının bir detay sorumluluğuna da kendini kaptırması demektir. Her parçanın ayrı ayrı kaygısını duyar. Her parça onun elinin hünerinden geçerse, yarım kalsa, kendi içinde öznel bir tamamlanması olmasa, bunun zararı yalnız kendisine değil, oluşumuna katıldığı bütünün zararına da olacaktır. Bu yüzden parça, çeşitleyici bir davranış içinde öyle tamamlayıcı bir anlam taşır ki, meydana gelen bütün, çatışmalı öz ve biçimlerin yarattığı niteliksel yapı kadar sentezli ve dolu bir görünüşle karşınıza çıkar.

Avrupa resminde yön zıtlıklarının, hareket kontrastlarının, ışık-gölge farklılaşmasının bir yapısal bütünlük yarattığına tanık oluruz. Bizdeyse parçaların sonsuz kullanım olanakları içinde bir araya getirilmesinden doğan yığıma bütün özel bir yapısal anlamı getirir. Parça çeşitlenmesi hiç bir zaman kesin bir bağımsız değerlendirme uğrunda işlenemez. Aksine bütünün en ince öz, biçim sorunlarının çözümü ve

sonuçta sentezli bir bütün olması hedefi tutulur. Bunun için bir minyatür grubunun istifini, eklenmesini, çeşitlenmesini göz önüne getirmek gerekir. Burada motif klişelerine rağmen karşılaştığımız düzen serbestliği bizi kendisine en çok bağlayan özelliklerden biri olacak ve fikrin tamamlanması uğruna bütün ayrımları görmek coşkusu ve huzursuzluğunu yaratacak. Batılı sanatçı diyeceğini bir solukta demek için kıvranmış durmuşsa, bizimki de her adımı kaygılı bir gidişe soluk soluğa katılmıştır.

Hazır klişelerden, motiflerden yola çıkmak, bunları bir sistem içinde azaltıp çoğaltarak, yerlerini değiştirerek, sıklaştırarak ya da seyrekleştirerek kullanmak, meydana getirilen düzenlere çeşitlenme niteliğinin yerleşmesini sağlar. Ne var ki buna bir oyun gözüyle bakmak sanat yapıtının düzenlenmesinde bu niceliksel kuruluş her çeşitlenmede karşımıza, biçimde olduğu kadar özde de yeni bir araştırma ve yorum çıkarıyor. Bu şemacı davranış içindeki çeşitlenmeler ölçüsünde araştırmaya girişilmiş olması şaşırtıcıdır. Sanki bir yanda şemaları, kalıpların ötesindeki serbestlik içinde bir sınırlılık, bir yanda da şemaların kalıpların katıldığı içinde geniş bir özgürlük vardır. Bir yaptığını bir daha tekrar etmemek, dümdüz, basit bir biçim oyununa girişmek değil, bir düşünceyi öbürüyle tamamlamak, yepyeni bir düşünceye erişmek ve bunu tekrar tamamlamak, tekrar tekrar yenilemektir.

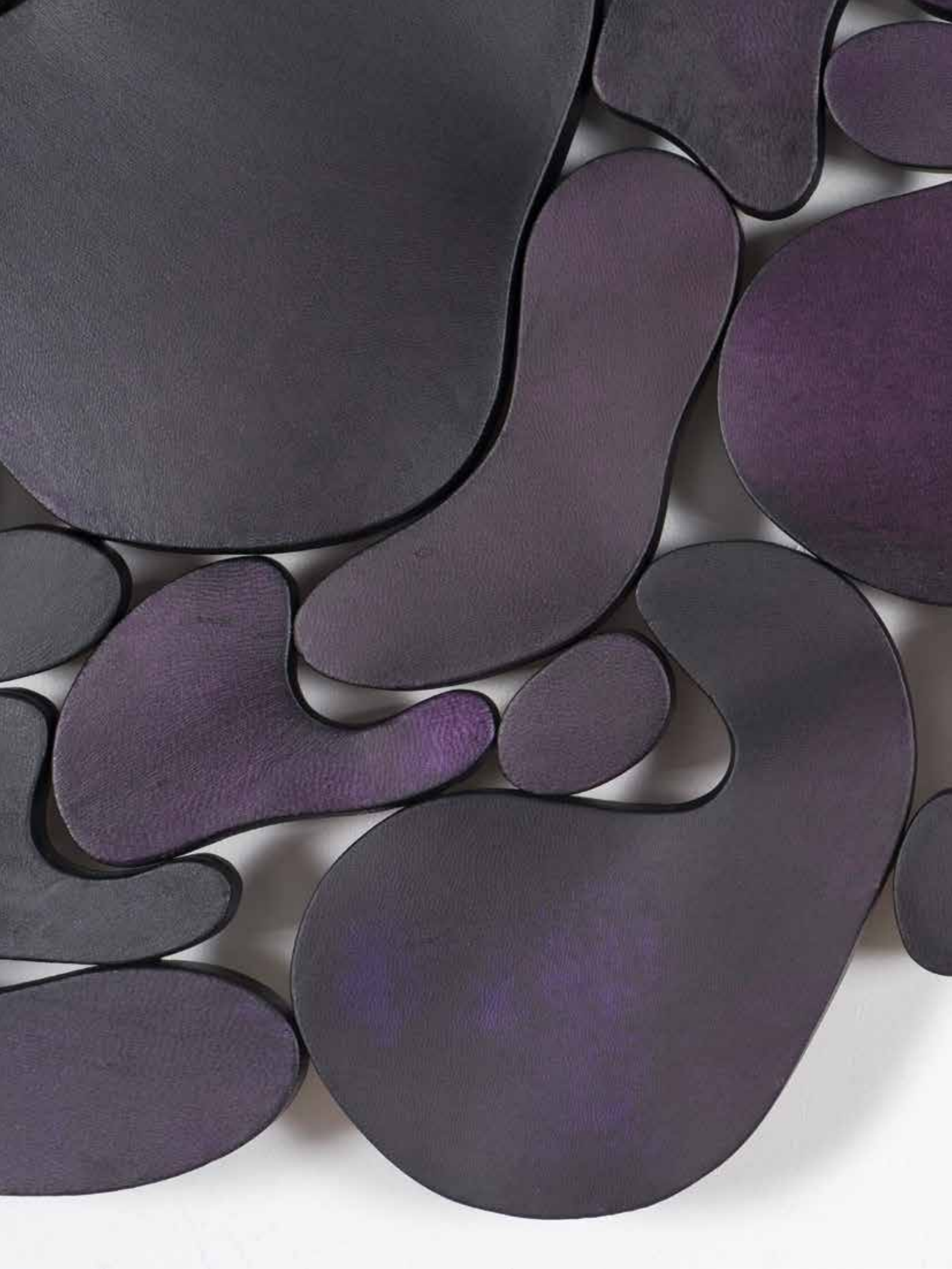
Mimaride tek bir yapı ya da yapı grubunda (külliyyede) bir yapısal bütünlük görmek yukarıda söylediğimiz aynı niceliksel ilkeye bağlıdır. Çünkü parçalar belli bir şema içinde yepyeni bir nitelik yansıtan bir grup meydana getirmişlerdir. Aynı sorun pavyon pavyon kurulup çeşitli işlere yaramış saray yapı kompleksleri için de söz konusudur. Bunlarda da aynı ilkeler içinde bir biçim ve öz tamamlanması görürüz. Çağlar arası gelişmede bir yapı grubuna eklenen yeni yapılar, bu bütünlüğün organik bir biçimde tamamlanmasını da sağlar. Onlara bugün baktığımız zaman teklerin birbirinden farklılıklarına karşın gene de birbirleriyle sıkı ilişkileri sağlanmış, yadigarı olmayacak bir bütünlük oluşturduklarına tanık oluruz. Bu niceliksel bütünlük, niteliksel bütünlük gibi, bir organizmanın her parçaya sinmiş olan özelliklerini bir bakışta vermek yerine, her parçayı ayrı ayrı görmek ve o yoldan incelemek çetinliğini de getirir.

Çeşitleyerek bütünleyen davranış doğa görüntülerinin ideleştirilmesinde de farklı bir anlam taşımaktadır. Özellikle resimde ve şiirde bizim sanatçıların doğayı ideleştirmekten çok, şematize edilmiş yeni bir resim ve şiir doğası meydana getirdiklerini söylemek olanağı vardır. Örneğin bir çiçek Batıda çiçeğin en naturalist yaklaşımında bile çiçeğin bir idesi olarak karşımıza çıkarken, bizde örneğin karanfilin, lâlenin bir şeması olarak görülmektedir. Bu da doğa karşısında sanatçı davranışının başka başka olduğunu gösteriyor. Batıdaki ideleştirme sanata verilmek istenen yönü de belirlemiş demektir. Yani seyircinin, sanatın yorumlayış tarzını zorlaması söz konusudur orada. Bizde ise şematik özelliği içinde doğanın yorumlanması söz konusu değildir. Bundan da seyircinin resim veya şiir karşısında belli bir duyguya zorlanmaması, ona sadece bir şemanın verilmiş olmasını anlıyoruz. Dini mimari bile mümini bir dünya görüşünün yorumlanmasına zorlamaktan çok, ona bir biçimle sınırlanmış inancın ötesinde serbest bir tapınak vermektedir. Anadolu'daki namazgâhlar, açık ibadet yerleri bu dini dünya görüşünün sınırsız niteliğine ayrıca dikkati çekerler. Burada mümin doğanın içindeyse, mimariye girdiği zaman da doğanın bir şeması içindedir. Tıpkı duvarları süsleyen çinilerin, doğanın şemaları oldukları gibi. Yukarıda Sinan'ın plan şemalarını çeşitlemesiyle dini dünya görüşünü aynı ölçüde serbestçe yorumlamayı başardığını belirttik. Burada buna, müminin bir düşünce tarzına zorlanmadığını da eklemeliyiz. Bu mimari şemalar, çeşitlenmeleriyle tek bir biçimde donmanın, tek bir düşün etrafında kalıplaşmanın karşısındadırlar. Bu yolda yapısal bütünlük ancak çeşitlenmeler ve şemaların tümünün görülmesiyle belirlenecektir.

Çeşitlenmeler yapısal bütüne varmakta amaç olarak da görülmelidir. Sanatçılar bu çeşitlenmeyi sağlamamış, bunun kaygısını duymamış olsalardı, her parçanın bağımsız değeri, dolayısıyla meydana gelecek bütünün tamamlanması tehlikeye girmiş olacaktı. Bir sanat yapıtını açıklamaya girişen kişi, bütünü kavramak yolunda tek umudunun bu farklılaşan parçaların teker teker göz önünde bulundurulmasına bağlı olduğunu anlayacaktır. Çeşitli parçaların anlattığı, aynı fikrin tekrarı değildir. Öyle olsa idi, tek bir parça ya da tek bir yapıt bize ana düşünceyi açıklamış, tanıtmış olacak, onun dışındaki parçaların ya da teklerin varlığı, çeşitlenme ilkesini bir oyun fantezisi niteliğine sürükleyecekti. Sanatçı davranışı sadece hüner gösterme eğiliminin çerçevesinde kalacaktı böylece. Oysa çeşitlenme ilkesi, şema ve biçim değiştirmeciliği aynı fikir etrafında dönüp dolaşmayı, hüner göstermeyi aşan bir anlam taşıyor. Denebilir ki, teklerin içlerinde taşıdığı bütün, her kapalı biçimlenme içinde eksik kalıyor ve ancak yeni bir parça veya tekte bir tamamlanma olanağı bulunuyor. Buradan da bir parçadaki ana düşüncenin, parça içinde sıkıştırılmış yoğun bir bütünlük "esansı" olmadığını anlıyoruz.

Sezer Tansuğ'un "Yapısal Bütünlük" yazısı, ilk olarak 1959 yılında *Velken* dergisinde; sonrasında yazarın sanat tarihi yazılarını topladığı *Karşıtı Aramak* isimli kitabında yayımlanmıştır. Yazının, serginin iskeletini kuran düşünce yapısı ile ilişkisi, hem bu değerli metni hem de kültür tarihimiz için son derece önemli bir sanat eleştirmenini yeniden hatırlamak bakımından anlamlı görülmüştür. Yazının kitapta yayımlanabilmesi için izin verme nezaketini gösteren Sezer Tansuğ Sanat Vakfı'na teşekkür ederiz.

Sezer Tansuğ, "Yapısal Bütünlük", *Karşıtı Aramak*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1983. (16-23)







“III. İstif” Serisinden 4 | 4 From the Series “İstif III” 2017

Şasiye gerilmiş boyanmış keçi derisi | Painted goat skin mounted on frame
59 x 157 cm







“III. İstif” Serisinden 6 | 6 From the Series “İstif III” 2017
Şasiye gerilmiş naturel keçi derisi | Natural goat skin mounted on frame
177 x 137 cm



"III. İstif" Serisinden 3 | 3 From the Series "İstif III" 2017

Şasiye gerilmiş boyanmış keçi derisi | Painted goat skin mounted on frame
109 x 193 cm





"II. İstif" Serisinden 2 | 2 From the Series "İstif II" 2016
Pleksi üzerine şasiye gerilmiş boyanmış ve naturel keçi derisi
Natural and painted goat skin mounted on frame on plexiglass
Ø 121 cm



"II. İstif" Serisinden 1 | 1 From the Series "İstif II" 2016

Pleksi üzerine şasiye gerilmiş naturel keçi derisi

Natural goat skin mounted on frame on plexiglass

Ø 121 cm





"II. İstif" Serisinden 5 | 5 From the Series "İstif II" 2016
Pleksi üzerine şasiye gerilmiş boyanmış ve naturel keçi derisi
Natural and painted goat skin mounted on frame on plexiglass
Ø 86 cm



“İstif” Serisinden 3 | 3 From the Series “İstif” 2016
Şasiye gerilmiş naturel keçi derisi | Natural goat skin mounted on frame
129 x 109 cm



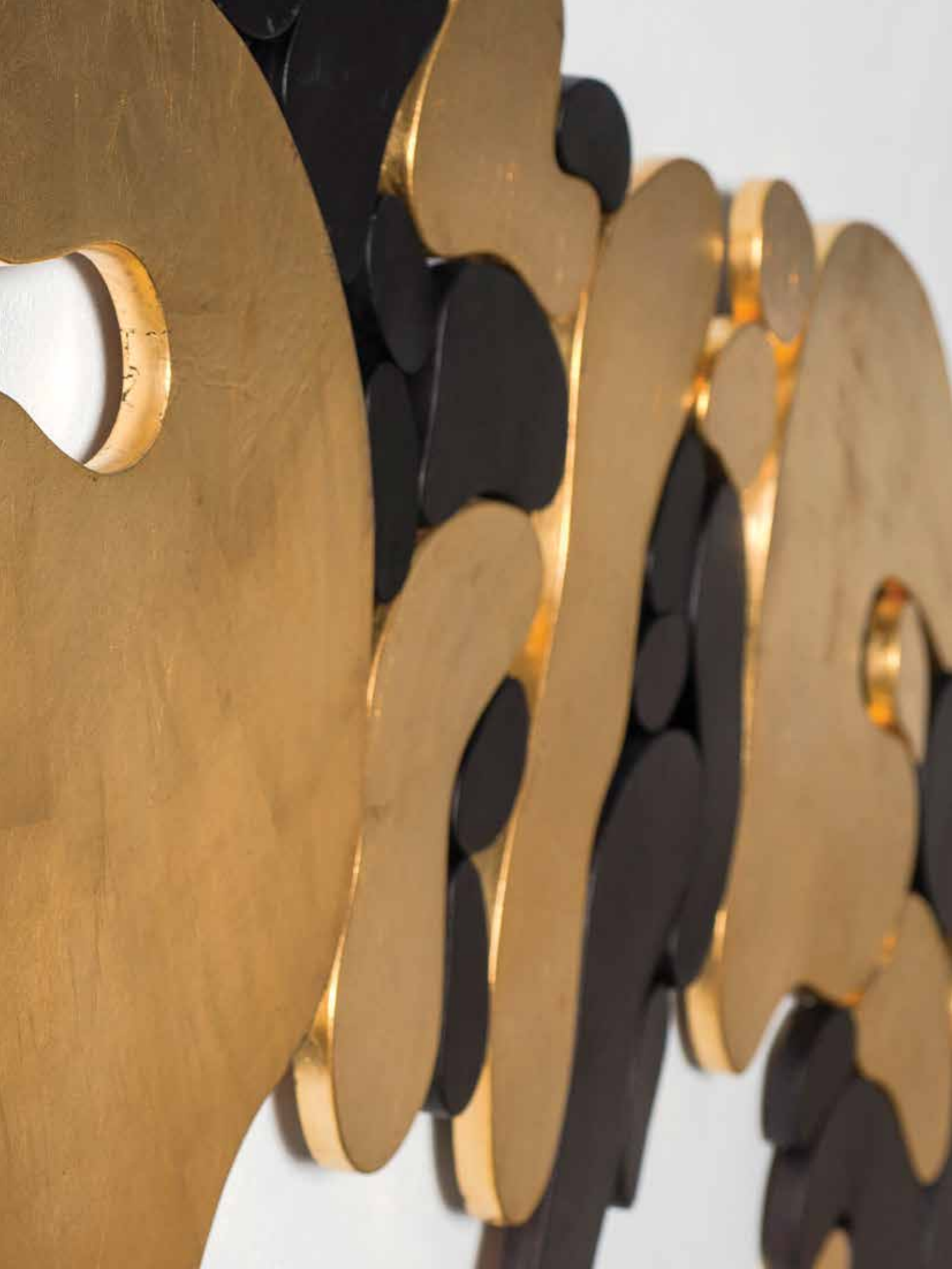


"III. İstif" Serisinden 1 | 1 From the Series "İstif III" 2017

Şasiye gerilmiş tuval üzerine varak ve boyanmış keçi derisi | Gold leaf on canvas and painted goat skin mounted on frame
86 x 262 cm









“III. İstif” Serisinden 7 | 7 From the Series “İstif III” 2017
Şasiye gerilmiş naturel keçi derisi | Natural goat skin mounted on frame
100 x 93 cm



“İstif” Serisinden 1 | 1 From the Series “İstif” 2016
Şasiye gerilmiş tuval üzerine varak | Gold leaf on canvas mounted on frame
92 x 85 cm



“III. İstif” Serisinden 2 | 2 From the Series “İstif III” 2017
Şasiye gerilmiş naturel keçi derisi | Natural goat skin mounted on frame
88,5 x 230 cm







"II. İstif" Serisinden 4 | 4 From the Series "İstif II" 2016
Pleksi üzerine şasiye gerilmiş tuval üzerine varak
Gold leaf on canvas mounted on frame on plexiglass
Ø 121 cm



“III. İstif” Serisinden 5 | 5 From the Series “İstif III” 2017
Şasiye gerilmiş boyanmış keçi derisi | Painted goat skin mounted on frame
90,5 x 183 cm





"İstif" Serisinden 2 | 2 From the Series "İstif" 2016
Şasiye gerilmiş boyanmış keçi derisi | Painted goat skin mounted on frame
102 x 55 cm



"II. İstif" Serisinden 3 | 3 From the Series "İstif II" 2016

Pleksi üzerine şasiye gerilmiş naturel keçi derisi | Natural goat skin mounted on frame on plexiglass
Ø 123 cm



1957, İstanbul doğumlu sanatçı, 1981'de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Resim Bölümünü bitirdi. İlk kişisel sergisini 1982'de, İstanbul'da düzenledi. 1990'da 44. Venedik Bienali'ne katıldı. İstanbul'da yaşıyor ve çalışmalarını sürdürüyor.

Soyut organik biçim şemaları üzerinde, gerçeklikle gerçekdışı olanın ilişkilerini, kendine özgü bir teknik düzeyinde yansıtmakta, insan bedeninin yapısından kaynaklanan bir bütünlüğü, görsel organizmanın da yapısal karakteri olarak değerlendirmektedir.

Sanatçının 1987 ve öncesinde gerçekleştirdiği siyah-beyaz yapıtlarında kullandığı hareketli imgeler sonradan geliştirdiği bedene, daha doğrusu torsoya benzeyen imgelerin öncüsü niteliğindedir. Başlangıçta açık ve hareketli olan bu imgeler hızla gelişerek kapalı ve durağan birer kalıp imgeye dönüşmüştür. 1988'de önce gül pembesi, kavuniçi yada gri-mavi gibi pastel renklerle betimlediği bedenleri 1989'dan başlayarak canlı kırmızı, yeşil, mavi ve morlarla vermiş; her kompozisyonunda bu renklerden yalnızca ikisini ve onların tonlarını kullanmıştır. Bu imgeleri kimi zaman tek olarak yalın yada eklemlendirilmiş biçimde, kimi zaman da birimler halinde çoğaltarak uygulamış; 1990'ların başında da tuvali eşit kare ve katlarına bölerek tek bir imgeyi parçalara ayırmıştır. Tuval üzerine akrilikle uyguladığı resimlerinde geliştirdiği bu anlatım dilini ipek baskılarında da kullanmaktadır.

Born in İstanbul in 1957, the artist studied Painting at State Applied Fine Arts Academy and graduated in 1981. He had his first solo exhibition in Istanbul in 1982. He represented Turkey with Kemal Önsoy in the 44th Venice Biennial in 1990. He lives and works in İstanbul.

In his paintings, he reflects the relationship between reality and surreal with abstract organic form schemas by using his unique technique. He sees the unity originated from the human body same as the structural characteristics of visual organism.

The moving images he drew in his black and white paintings before 1987 can be perceived as the pioneers of his subsequent images which resemble TORSO. At first, these images used to be open and moving. However, they quickly developed and transformed into a closed and stagnant images. In 1988, he described bodies with pastel colours such as rose pink, yellowish orange and gray-blue. However, since 1989, red, green, blue and purple colours started to be more dominant in his paintings. He sometimes led his images alone and sometimes preferred to use them in groupings. In early 1990's, he divided his canvas into equivalent pieces and separated the image into small pieces. He uses the same technique in his silkscreen prints.

SEÇİLMİŞ KİŞİSEL SERGİLER | SELECTED SOLO SHOWS

- 2011 "Ayna Tersî", Siyah Beyaz Sanat Galerisi
- 2011 "Sekmeler", Bali Art Gallery
- 2010 "Oluş - Bozuluş", PG Art Gallery
- 2010 "İsimsiz Deriler", PG Art Space
- 2007 Siyah Beyaz Sanat Galerisi
- 2007 Mac Art Gallery
- 2005 Galeri Nev Ankara
- 2005 "Son İşler", Mac Art Gallery
- 2004 Pg Art Gallery, İstanbul
- 1999 Beden 4. Seri
- 1997 Galeri Nev, Ankara
- 1996 Beden 3. Seri
- 1995 Beden 2. Seri
- 1995 Galeri Nev, Ankara
- 1995 Galeri Nev, İstanbul
- 1994 Beden 1. Seri
- 1992 Galeri Nev, Ankara
- 1992 Galeri Nev, İstanbul
- 1990 Siyah Beyaz Sanat Galerisi, Ankara
- 1989 Galeri Baraz, İstanbul
- 1989 Galeri Nev, İstanbul
- 1987 Galeri Nev, Ankara
- 1987 Tem Sanat Galerisi, İstanbul
- 1982 Galata Sanat Galerisi, İstanbul

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER | SELECTED GROUP SHOWS

- 2007 "Modern ve Ötesi", Santral İstanbul
- 1998 "Türk Resminde Soyut Eğilimler", AKM, İstanbul
- 1995 "Ben Bir Başkasıdır", Kopenhag, Danimarka
- 1994 "TC Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu", AKM, Ankara
- 1992 "New York-İstanbul", AKM, İstanbul
- 1991 "Çağdaş Türk Resminden II", Yıldız Üniversitesi, İstanbul
- 1990 "Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl", AKM, İstanbul
- 1990 44. Venedik Bienali
- 1990 Çağdaş Türk Resmi, Küsav/Sotheby's İstanbul, Ankara
- 1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul
- 1989 "Büyük Sergi", Eskişehir Üniversitesi, Eskişehir
- 1989 "Çağdaş Türk Ressamları", AKM, Ankara
- 1988 "Çağdaş Türk Resminden I", Yıldız Üniversitesi, İstanbul

SANATÇI ÜZERİNE YAZILMIŞ KİTAPLAR | PUBLICATIONS ON THE ARTIST

- Zeynep Sayın, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*. Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.
- Zeynep Sayın, *Mithat Şen ve Beden Yazısı II*. Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000.
- Orhan Koçak, *İmgenin Halleri-Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme*. Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

