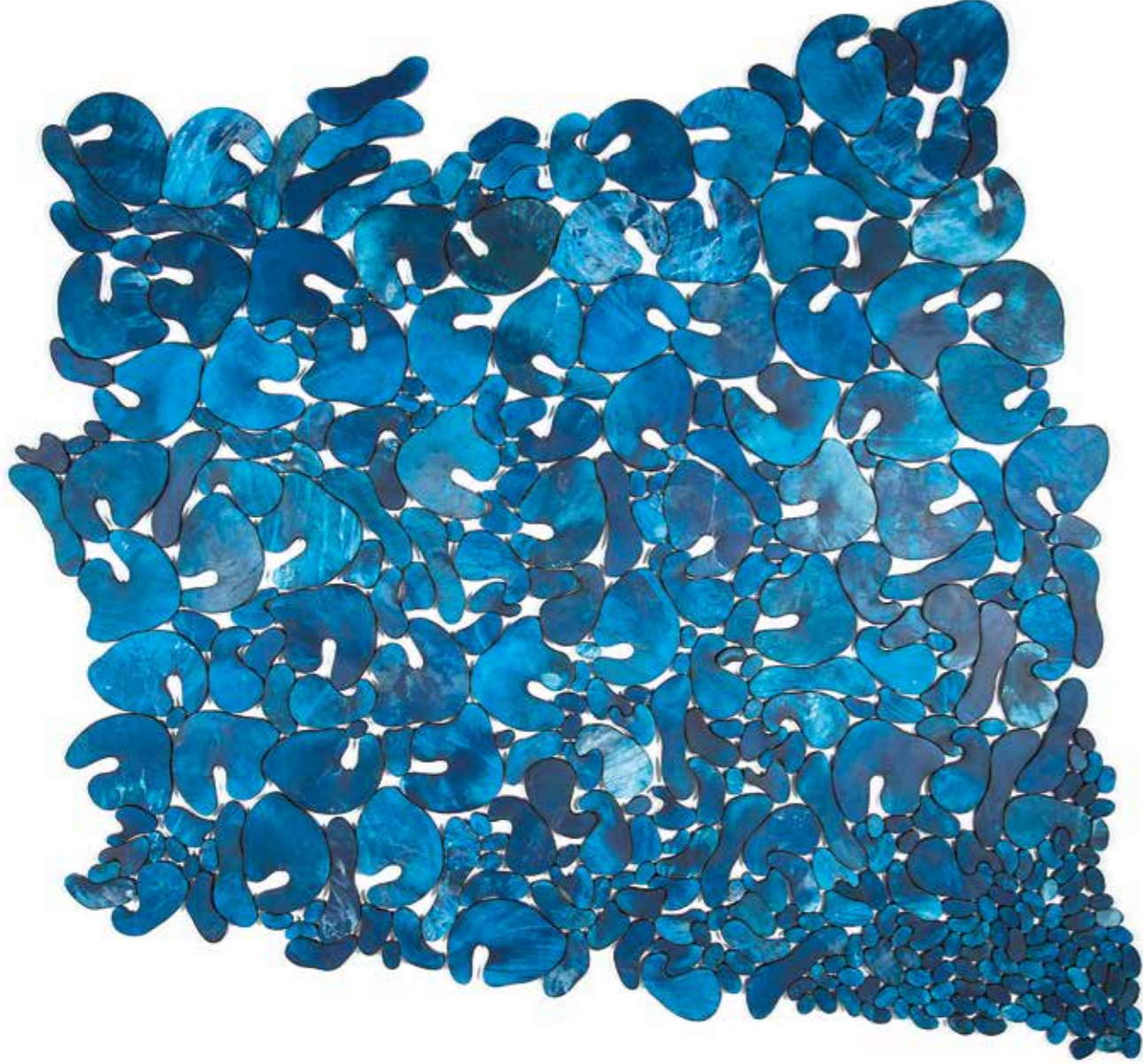




**MİTHAT ŞEN
ÂLEM**





İHTİMALLERİ KAPSAYAN, ANLAMI PERDELEYEN BİR SERGİ: ÂLEM

Gökşen Buğra

Yıldız Sistemine Dair, 2017
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
214x231 cm

“Ey birleşik varlık! Kim olduğunu bilmelisin.
Hangi basitlerden birleştirildin ve terkip edildin? Nasıl birleştirildin?
Basitlerinle birlikte görünmezken birleşik halde nasıl gözükmektesin?
Var olan bir durum ancak birleşik bir nispet vasıtasıyla ortaya çıkabilir.
Birleşmeyi sağlayan nispet, terkipten önce olmayan bir hükümle
o varlık üzerinde hüküm verir, bunu anlamalısın!”
Muhyiddin İbn’ül-Arabi, *Marifet ve Tecelli*¹

MİTHAT ŞEN, kırk yılı aşan sanat üretiminin son çıktılarını ortaya koyduğu *Âlem* sergisinde, yaşadığı coğrafyanın kâinat tasavvurunu ele alıyor. Sanatçı, “kadim geçmiş sınırlar” ifadesiyle işaret ettiği bu coğrafyaya dair “âlem” bilgisinin imkân ve ihtimallerini araştırıyor. Serginin temeli, sınırları belirli bir yeryüzü parçasının kendine has ikliminde görseelliğin kavranışı ve ortaya çıkışındaki neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulu.

Form ve malzeme bağlamında *Âlem* sergisindeki alçak rölyefler, “İstif” serisinin devamı niteliğinde. “İstif”le birlikte MİTHAT ŞEN alfabesinin parçaları, bir şema oluşturmayı bırakmış, şemanın bütününe işaret eden birliktelikler kurmaya başlamıştı. Sanatçının kurduğu sistemin sınırsız olanağı içinde bir araya gelen, tekrar ve çeşitleme ile ritim kuran istifler, adeta bu coğrafyanın şarkısını söylüyordu. Sanatçı, *Âlem*’deki işlerinde birimlerin yoğunluğunu artırıyor ve safları sıklaştırdığı resmin sınırlarını daha da belirsizleştiriyor.

Bu yazının birinci bölümünde, MİTHAT ŞEN istifinin inşasında form ve ritim dengesinin şiirle rabıtasını, ikinci bölümünde de bu resmi oluşturan zihinsel ve sezgisel yapıyı anlamada âlem anlayışının önemini inceleyeceğiz. Son bölümde ise dairesel bir zaman ve bütünleştirici bir kâinat anlayışının, bir kimlik ve külliyat inşa etmedeki anahtar rolünü yorumlamaya çalışacağım.

1. Derûnî Ahenk

Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirin inşası ve okunuşu arasında kurduğu ilişkiyi, MİTHAT ŞEN resmi bağlamında, resmin yapılışı ve izlenişi üzerinden kurmak mümkün mü?

Yahya Kemal, *Edebiyata Dair* isimli kitabında yer alan “Şiir Okumaya Dair” başlıklı metinde, bir şiirin oluşturulma ve okunma pratiğinin birbirinden ayırlamayacağını savunur. Bir başka deyişle, şairin sözcüklerle kurduğu yapının, sözcüklerin dile gelişi, yani şiirin okunuşu ile doğrudan ilişkilendiğini belirtir. Yahya Kemal, Nedim'in “Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun” dizelerini örnek verir ve şöyle ekler: “Bu altı kelimeyi şair, derûnî ahenk kudretiyle muayyen bir istifte tecelli ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyahut eksik değildir.” Yazının devamında bu dizelerdeki kelimelerin okunuşunu çeşitli biçimlerde değiştirir ve derûnî ahengin nasıl kaybolduğuna işaret eder: “Bu örneklerde şiir, tamamiyle kaybolmuştur. Şairin bir mısraa verdiği istif ve derûnî ahenk zail olunca, şiir de zail oldu demektir.”

Yahya Kemal'in tespitini şiir için değil resim için düşündüğümüzde, birimlerin tıpkı harfler ve sözcüklerin teşekkülü gibi inşa edildiği MİTHAT ŞEN resmi, karşılaştırma için fevkalade uygun bir örnek teşkil eder. Şiirde, doğru kelimelerin uygun dizilişle derûnî ahengi meydana getiren istif, resimde ŞEN'in kendi alfabesinden birimlerle kurduğu istifle benzer. Şiirin dile gelme/okunma eyleminin yerine resimde bakılma/izlenme geçer. Tıpkı dizede ne fazla ne eksik bir birim olmadığı gibi MİTHAT ŞEN'in resminde de karar, tek bir parçanın çıkmasına ya da eklenmesine izin vermez. Karar, derûnî ahengin sezgisel bilgisidir ve bakıp görene ritimle geçer. Resimdeki ritim ise boşluk ve dolulukların takibi, ışığın süzülmesi ve rengin değişen değerleriyle fark edilir. İstif ve derûnî ahenk bakımından şiirle resim arasında böyle bir karşılaştırmanın uygun düşmesi, ancak parça-bütün ilişkisinin aynı zihinsel zeminde kurulması ile mümkün olabilir. Bu örnekte Yahya Kemal ve MİTHAT ŞEN, Doğu'nun düşünme ve inşa etme biçimini benimsemeleri ve sürdürmeleri bakımından aynı zincirin halkalarıdır.

2. Sonsuz İhtimali Kapsama

“Âlem”, tasavvuf bağlamında kapsayıcılığı olan bir sözcük: insan türüne ilave olarak bilindik ve bilinmedik bütün varlıkları içeriyor. Yalnızca kendi türümüzü ve bildiğimiz türden canlıları değil, bilmediklerimizi de bütünlüyor. Kendisi dışındaki varlıklara “yabancı”, “düşman”, “tehdit” gibi yakıştırmalar yapmaksızın, bir diğer deyişle ayrıştırmaksızın, her şeyi kendi oluşu içinde kabul eden bu yaklaşım, kâinatı bir bütün olarak görmeye ve kavramaya yönelik. Çünkü âlem,



Yıldız Sistemine Dair 2, 2017
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
Ø 180 cm



Yıldız Sistemine Dair 3, 2019
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
Ø 180 cm

bilgimiz dahilinde olan ve olmayan her şeyin yaydığı titreşimle sürekli bir bilgi aktarımı halinde. Böyle bir anlayış, bir arada olmaya dair uyumu, ahengi doğası gereği içeriyor.

Bu noktada “âlem”e dair mananın MİTHAT ŞEN’in işlerinde sonsuz bir araya gelme ihtimalini kapsayan âlem içre bir âlem kurduğunu, sözü geçen ahengi de boşluk-doluluk dengesi ile sağladığını söyleyebiliriz. Böyle bir temellendirme ile oluşturulan bir resimde, birim ve bütün eşzamanlı ve sürekli olarak birbirini içerir. Birimi anlamak için bütüne, bütünü anlamak için birime bakmak zorunludur.

Şimdi sanatçının üretiminin çıkış noktası olan insan bedenine bakalım. Tıpkı kâinat gibi insan bedeni de hücrelerin çeşitlenmesiyle oluşur. Bu, bir bölünme ve ayrışma değil her birinin diğeriyle ilişkisini sürdürdüğü ritmik bir düzendir. MİTHAT ŞEN’in en baştan bedeni birimler halinde görmesi, görselleştirmesi, ama birimden daima bir bütüne ulaşması dikkat çekicidir. Sanatçı, birimi, bütüne işaret etmek üzere işlevlendirir. Beden şemasındaki parçalar, organik formlarıyla birbirine benzer, ama aynı değildir; her defasında sonsuz olasılıktan bir ihtimalde buluşur hem kendini yeniler hem de tekrar eder. Sanatçının resmini temellendirdiği sistem, doğanın ve insan bedeninin bir hücreden çeşitlenerek dönüştüğü form çerçevesinde kendini sürdürmek için uyguladığı yenileme ve yineleme formülüdür.

Tıpkı doğanın kendisini sürdürmek için sayısız kez tekrar ettiği ve çeşitlenmelerle yeni biçimlere ulaştığı gibi, MİTHAT ŞEN resmi de kurulduğu ilkeler bütünü içinden çeşitlenir ve devamlılığını sağlar. Kuantum alanındaki gibi sonsuz olasılığı içeren bu sistem, parçalar arasındaki kesintisiz iletişimle bütüne işaret eder.

3. Dairesel Yapı

Muhyiddin İbn’ül-Arabi, *Fütûhât-ı Mekkiye*’de “âlem, her an yeniden yaratılır ve var edilir” der ve bu yenilenmeyi “yaratılışın yenilenmesi” ve “benzerlerin yenilenmesi” üzerinden açıklar. Bir küçük âlem olan insan bedeni de her an yeniden inşa içindedir ve bir yıl içinde neredeyse hücrelerinin tamamını yeniler. Kendi doğasında yenilenen sayısız canlı, zamanın lineer değil döngüsel olduğuna işaret eder. Bu işaret, öncelikle ve yine bize en yakın olan kendi bedenimizde içtedir. Zamanı sürelilik üzerinden alımlamak, doğum-ölüm çizgileriyle sınırlandırmak, bu daimi yaratımı keşfetmeyi perdeler.

Tıpkı âlemin kendisinde olduğu gibi MİTHAT ŞEN resminde de en başından bütün birimler birbirine bağlı ve ilişki içindedir. Sanatçı, resmini, bağlı olduğu coğrafyanın doğa anlayışı üzerine bir sistematiğe kurar ve doğanın yapma biçimi gibi tekrar ve çeşitleme ile sürdürür. Bu nedenle MİTHAT ŞEN külliyatını, ta en başından sonunu ve geldiği son aşamada başını içeren bir dairesel yapı olarak

görebiliriz. Bu yapıda, giriş-gelişme-sonuç yoktur. Zaman, dilimlere ayrılarak bölünmez; mekândan da ayrışmaz. Zaman, yapının kendisiyle bir bütündür; herhangi bir zamanın üretimi diğer üretimi içerir; herhangi bir resimdeki birim, bütün diğer birimlerle ilişki içindedir.

Sanatçı, daha yolun başında kendini, deyim yerindeyse, bir toprak parçası gibi görür; etrafındaki çevreye, havaya, iklime bakar; varlığının hangi bileşenlerden oluştuğunu araştırır ve ancak bu yaklaşımla nasıl bir üretimin “uygun” düşeceğini belirler. Kendisine aktarılan, empoze edilen, dayatılan bir sanatçı kimliğini ve üretme biçimini kabul etmez. Hâkim olan ideolojinin yüklediği kurgusal bir kimlikle var olmayı ve kurgusal bir şablonla üretmeyi reddeder. Kendi kimliğini anlamak için coğrafi, tarihi, kültürel geçmişine bakar; bu kültürün ürettiği kâinat anlayışını, neden-sonuç ilkesi çerçevesinde inceler ve “var olma” bilincini kendi macerasında keşfeder. Bu keşif, sanatçının dairesel bir zamanda sürekli yinelenme ve yenilenme ile kaynağın üretme sistemini kendi üretimine uyarlamaktır.

MİTHAT ŞEN, özneyle evrenin tanımlamalarla, yakıştırmalarla, karşıtlıklarla ayrıldığı Batı kültürünün baskın öğretisine, kendi coğrafyasının kâinat anlayışı ile cevap verir: sonsuz bir devinim içinde öznenin âlemi, âlemin özneyi içermesi ve birbirilerini oluşturmaları ile...



IV. “İstif” serisinden 13, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
57x73 cm

¹ İbn Arabî, *Marifet ve Tecelli*. çev. Ekrem Demirli, Lîtera Yayıncılık, İstanbul, 2017.

² Yahya Kemal, *Edebiyâta Dair*. İstanbul Fetih Cemiyeti, 2017.

YAPIT VE İKİZİ

Barış Acar



IV. "İstif" serisinden, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
172x113 cm

ÇAĞDAŞ SANATIN BELKİ DE EN BÜYÜK SORUNSALI bir yapıtla karşılaşmanın yapıt üzerine refleksiyonlarla/düşünümlele karşılaşmak demek olmasıdır. Bir bakıma yapıt, sırtına yüklenen dinsel, tarihsel, sosyal, kültürel bagajlardan kurtulup özerkliğine kavuşur kavuşmaz başka yüklemeler tarafından determine edilmeye başlamış gibidir. Yirminci yüzyılla birlikte sanatın hikâyesi artık daha fazla bir anlatının yardımcı rolünde olmak, temsille sınırlanmak, illüstrasyonda tükenmek değildir belki. Öte yandan kendini bir başka anlatıya taşıtmak, başka anlatılar aracılığıyla kendini varlığa getirebilmek, bu yardımcı anlatılar olmaksızın tamamlanamamak gibi çelişik bir pozisyonda bulmuştur. Burada her ne kadar, ontolojik anlamda bir yön değişikliğinden, yönelimsel bir farklılıktan söz edilebilirse de, temsiliyet bağlamında bir "yapıt ve ikizi" düalizminin varlığını koruduğunu öne sürebiliriz. Kilise duvarındaki fresk ile İsa ikonografisi arasındaki ikizlenme, birbirini ikame etme ilişkisi, bu kez kübist tablo ile onun gerekçelenmesi/temellendirilmesi arasında kurulmaya başlar. Özerklik ifadesinin sıklıkla dikkatlerden kaçan en sorunlu yönü, özerkleşilenin ne olduğu, yani hangi bağıllık durumundan kopulduğu ve ilk özgürleşme heyecamı kat edildikten sonra yeni bağıllıkların neler olduğunun yeterince saptanmamasında yatar. Elbette bu sorunun estetik teorisi bağlamında Kant'a dek götürülebileceğimiz bir tarihçesi var. Görme biçimlerindeki değişiklikler bu konunun kalbini oluşturuyor. Ancak büyük bir rahatlıkla söyleyebiliriz ki, 20. yüzyılın bütün devrimci ve aynı zamanda yıkıcı gelişmelerinin ardından elimizde kalan, yapıt ve yapıtın ikizi olarak onun anlatısıdır.

Çağdaş felsefeciler genellikle Nietzsche'nin modernizm eleştirisini yanlış yorumlayarak, bunu izleyicinin duygulanımlarını temel olarak almaktan sanatçının niyetini temel almaya bir geçiş (beğeni yargısından haz ilkesini elemek) olarak değerlendiriyor ve buradan bütün çağdaş sanatın değillenmesine varacak (ve doğrudan söylenmese de sonunda klasik yüceltmeciliğine varan) bir eleştiriye girişiyor. Oysa sanat yapıtının varlığa gelişinde yukarıda kısaca özetlediğimiz yönelimsellik farklılığı, sanatçı ve izleyici arasında gerçekleşmiyor. Nietzsche'nin de modernizm karşısında ısrarla üzerinde durduğu dekadans, *aisthesis*'ten (alımlama) bağımsız değildir. Aksine her durumda yapıtın içinden birinin konuştuğunu bilir Nietzsche (görmenin görülen şeyden bağımsız olduğuna asla inanmaz). Onun asıl derdi bu konuşmanın varlığı değil, konuşanın ne söylediğidir. Euripides tragedyasında seyirci kılığında karşımıza çıkan koro ile modern insanın kendisine bir şey söylenmesi beklentisi arasında fark yoktur onun için. Dolayısıyla haz ilkesinin elenmesi değildir Nietzsche için sorun, yeni estetik teorisinin bunu neden

yaptığıdır. Yıktığını söylediğinden daha büyük bir put getirmektedir modernizm. İşte, Nietzsche bu yüzden Wagner'i lanetler.

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

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

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

perdesinde kendini kendi söylemi içinden yaratır. Çağdaş sanat yapıtı bir başka şeyin temsili değil, ama kendisinin mükemmel bir aynasıdır.

Bu noktada MİTHAT ŞEN'in yapıtına dönebileceğimizi düşünüyorum.

Günümüz sanat tarihçilerinin çoğu gibi, MİTHAT ŞEN'in işlerini de onun işleri üzerine yazılarla aynı anda tanıdım. Bu yazıların, kitapların, katalogların yabana atılabileceğini düşünmüyorum. Türkiye sanat tarihinde belki de üzerine en akli başında metinlerin üretildiği sanatçıdır MİTHAT ŞEN. Bununla, MİTHAT ŞEN yapıtının felsefi anlamda gerçekten nesne edinilmiş, çok farklı katmanlarda açılmış, üzerine siyasetten tarihe, hermeneutikten psikanalize, edebiyattan antropolojiye çok geniş bir skalada söz söylenmiş olmasını kastediyorum. 1980'lerden günümüze bütün bu yazıların eksenlerini bir araya getiren, onların ele aldığı kavramları kat eden bir çalışma yapmak, sanatçı için olduğu kadar sanat tarihimizin bir döneminin kusursuz bir portresini çıkartmak için de çok faydalı olurdu sanıyorum. Bunu bir kenara not alalım. Hemen ardından da sormamız gereken soruyu soralım: MİTHAT ŞEN'in işleri ile MİTHAT ŞEN'in işleri üzerine yazıları birbirinden ayırabilir miyiz? Bütün bu filozoflar, metinler ve kavramlar sağanağının altında MİTHAT ŞEN'in işleri nerede ve ne?

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

Olumsuzdan başlayalım: Yapamazdık, çünkü bu, "MİTHAT ŞEN" olmazdı. Yazımızın başında estetik sanat rejiminde sanatın nasıl varlığa geldiği üzerinde bu yüzden durduk. Sanat tarihinin etrafına ördüğü anlatı dahilinde MİTHAT ŞEN'in yapıtı MİTHAT ŞEN'in yapıtı üzerine yazılardan bağımsız olamaz. Yapıt üzerine yazılmış bütün bu yazılar, kavramlar ve en çok da "bedenleşme", belki de sanatçının baştan beri tam tersi yönde hareketine karşı, yapıtın etrafını bir kabuk gibi kaplamaktadır. Yapıtın bedenleşmesinden değil, yapıtı ören yazıların onu içine soktuğu bedenleşmeden söz ediyorum. Dolayısıyla beden etrafında dolanmayan bir MİTHAT ŞEN, artık daha fazla MİTHAT



İsimsiz, 1988
Tuval üzerine akrilik
130x162 cm



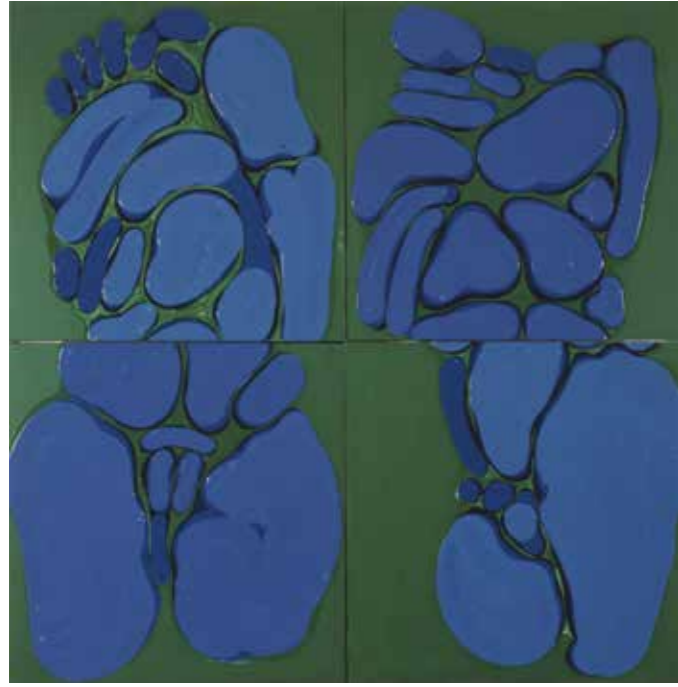
İsimsiz 1, 1990
Tuval üzerine akrilik
70x100 cm

ŞEN olamazdı. Bu, sanat tarihinin üsluplaştırma ilkesine aykırı olurdu. Bir üslup içinde birikmeyen biçimler topluluğu anlatı içinde tutarlılığa sahip olamazdı.

Bu nokta, aslında ilk şerhimizi de düşeyeğimiz yer olacak. Zira henüz temsil varken, yani temsili bir sanat rejimi dahilinde, sanat tarihi sanatçıyı bir şeyin aktarıcısı ya da olsa olsa “yorumcusu” olarak betimliyordu. Ancak anlatı resimden söküldüğünde, örneğin İsa ikonografisi ortadan kalktığında bile yapıt ve sanatçısı var olmaya

devam ediyordu. Sanatçının edimi, resimde sanat olarak görülen şey, hikâyeden bir fark olarak karşımıza çıkıyordu. Yine de bu “fark”ın nerede olduğunu göstermekle yükümlüyüz. Örneğin, sanat tarihinin güçlü anlarından birine, 13. yüzyıl sonu, 14. yüzyıl başlarına dönelim; Cimabue ile Duccio arasındaki ayrıma. Aynı Çarmıhta İsa resmini yaptıklarında bile bir fark söz konusuydu. Sanat tarihi burada üslup olarak bir ekol farkına işaret ediyordu: Floransa ve Siena ekolü arasındaki ünlü ayrım. Bizans etkisinin Rönesans’a doğru kırılmaya başlamasının göstergesi olarak okuyordu sanat tarihi bu farkı. Üslubun kurucusu olarak çalışan fark, bölgesel, kültürel bir ayrımda yatıyordu. Üslup konusunu burada derinleştirebiliriz; zira asıl düğüm orada, ama konu bütünlüğünü dağıtmamak adına daha fazla detaya girmeden “fark”ın niteliğinde kalalım. Burada genellikle kafa karıştırıcı olabilen bir ayrım daha var: Sanat tarihinin ele aldığı dönem ile sanat tarihinin kurulduğu dönem arasındaki

çaprazlanma. Bizim örneğimizde bu çaprazlanma ortaçağın sonu ile pozitivizm arasında gerçekleşiyor. Cimabue ve Duccio, Rönesans’ın eşiğinde ama ortaçağ düşünüşüne uygun bir dünyadan konuşuyorlar. Oysa sanat tarihi 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın estetik rejiminin perspektifinden bakıyor onlara. İki farklı rejim çaprazlanıyor böylelikle. Jacques Rancière’nin “temsili rejim” olarak andığı *mimesis* (taklit), *poiesis* (yaratım) ve *aisthesis* (alımlama) arasındaki ilişkiler düzeni ile bu düzenin bozulması üzerine “estetik rejimi” tarafından bir yokluğa göre yeniden tanımlanan ilişkiler çaprazlanıyor. Ortaya çıkan tabloda ise temsil ilişkisinin başka bir basamakta devam ettiğini öne sürebileceğimizi düşünüyorum. Hıristiyan ikonografisine upuygunluk üzerinden tanımlanmış temsil rejiminin ilişkileri, estetik rejiminin



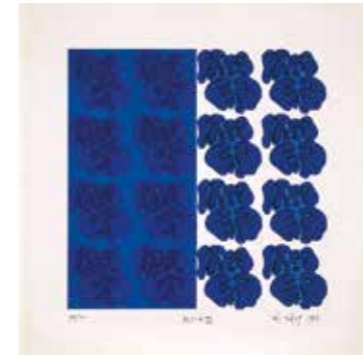
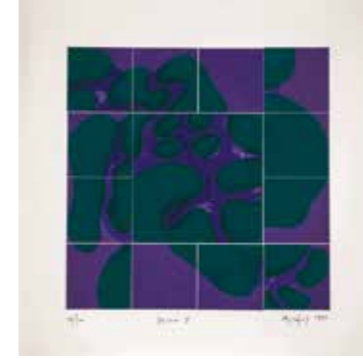
İsimsiz, 1989–1990
Tuval üzerine akrilik

anlatısına upuygunluk üzerinden tanımlanmış ilişkilere dönüşüyorlar. Dolayısıyla iki sanatçı arasında ya da iki iş arasında bulmayı umduğumuz “fark”, aslında iki durumda da anlatıya upuygunluk içinde kayboluyor.

Buradan ŞEN’in işlerine geri dönecek olursak, sanat tarihsel bağlamda kendi anlatısına upuygunluk anlamında bu işlerin neden işler üzerine yazılmış yazılardan ayıramayacağını göstermiş olduğumuzu düşünüyorum. Ancak hikâyeye burada bitmiyor. Zira sanatçıyı sanatçı yapan ya da sanatı sanat yapan etkenin “tekrar” tarafından halen korunmakta olduğunu düşünülüyor. Bu da bizi sordığımız sorunun olumlu yanıtına getiriyor. MİTHAT ŞEN YAPITI MİTHAT ŞEN üzerine yazılardan ayrılabilir olduğu için, bir “fark” olarak var olabildiği için onun anlatı kurma gücünde olduğunu öne süreceğiz.

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

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



Beden II, III, V, 1992
Serigrafi [ed. 100]
50x50 cm



İsimsiz, 2006
Şasi üzerine kumaş
Ø 130 cm

İsimsiz, 2006
Şasi üzerine kumaş
123x136 cm



olarak başka bir kendilik yaratıyordu. Sanat tarihi, Michelangelo örneğinde bize, üslup dönemleri anlamında Rönesans ve maniyerizmi birbirini lineer bir çizgi üzerinde izleyen iki farklı dönem olarak ele almayı öğretse de, gerçekte durum, bu iki tutarlılık evreninin asla var olmadığına, aksine sürekli sapmalar şeklinde karşımıza çıkan tutarsızlıkların sözünü etmeye değer olduğuna işaret ediyordu.

Bu noktada MİTHAT ŞEN'in sanat tarihi tarafından içine sıkıştırıldığı "beden"den çıkmış olduğumuzu söyleyebileceğimizi düşünüyorum. Zira MİTHAT ŞEN hiçbir zaman beden üretmedi; bizim (sanat tarihçiler olarak) ve belki de kendisinin (tarihsel bir varlık olarak) sonradan "beden" diye adlandıracağı bir formlar yığını içinde tutarsız pek çok tekillik üretti. Eğer ki bir tutarlılık söz konusu olsaydı, kırk seneye yaklaşan sanat üretimi içinde bir farklılıktan söz edemiyor olmamız gerekirdi. Hep aynı resmi sonsuza kadar tekrar edecek ve

süslemenin ötesine geçemeyecekti, ki sanat tarihinin onu yerleştirmek istediği yerin orası olduğunu düşünüyorum. Bütün anlatı, farkında olmadan, MİTHAT ŞEN işlerini süslemenin taşıyıcısı haline getiriyor. Ancak burada süslemenin hangi niteliğinden söz ettiğimizi doğru belirlemek gerek. Tekrara dayalı, ama farkı eleyen bir tekrar olarak süsleme sözünü ettiğimiz. Aynının mutlak aynı olarak geri geldiği,

üsluplaşmış, "bengi dönüş"ü barındırmayan bir süsleme, sanat tarihinin MİTHAT ŞEN'de görmeyi arzuladığı. Oysa realitede sanatçı, sanat tarihinin anlatısına kulak asmadan, akrilik çalışmalarından ipek baskılarına, bilgisayar müdahalelerinden şasiye gerilmiş deriye dek işlerinde sapmalar üretmekle meşguldü. Sanat tarihsel tutarsızlıklar, hatalar üretmekle meşguldü. Böylelikle içinde olduğu tarihi rayından çıkartmanın adı olarak MİTHAT ŞEN ile üsluplaşmış bir "beden" anlatısının ressamı MİTHAT ŞEN'in aynı kişi olmadığını öne sürebiliriz. Biri sanatçıdır, diğeri sanat tarihi.

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

Ben, bir sanat tarihçisi olarak, böyle bir anlatının mümkün olduğunu düşünüyorum. Bir kanıtlar yığınağı

olarak tarihi değil, bir virtüalite olarak sanatı odağına almış, bu yönüyle de kendini bir kuram olarak öne sürebilme cesaretinde; biçim analizi yapan ama biçimler kataloğu olmayan; doğruluğu varsayılan kategoriler ve analogiler aracılığıyla değil, ilişkisellikler ve süreksizlikler aracılığıyla kurulmuş geçici modeller üzerinden çalışan bir sanat tarihi mümkündür. Böylesi bir sanat tarihi çerçevesinde MİTHAT ŞEN'in yapıtı için sunulabilecek modellerden biri, sınır

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

ŞEN'in yapıtında daha önce amorf ifadesi ile andığımız "biçime geliş", hiçbiri birbiri ile özdeş olmayan birimleri kendine temel olarak alır. Başlangıç ve varış noktamız yapıtın "bütün"ü değil, bu birimlerdir. Ancak daha ilk anda bir çelişki barındırır Şen'in amorf birimleri. Zira amorf sözcüğü "biçime bürünmüş bir biçimsiz" ya da "biçimsizi tanımlayan bir biçim" olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden "biçime geliş" her biri bir tekillik olarak var olan bu birimlerin durumunu tam olarak ifade eder. Amorf, biçime geliştir. Henüz biçim olmamış, ama biçimsiz eklenmiş bir istenç olarak yönelimi olan bir eyleme hali... Öyleyse, amorfda biçimle ilişkilenenin aslında farazi, ilinek olduğunu



İsimsiz, 2010
Sasi üzerine kumaş ve boyanmış parşömen
150x150 cm

öne sürebiliriz. Amorfun determine edici ögesi, eylemle ilişkisi içinde, istenç içinde tanımlamayı deneyeceğimiz “yönelim”dir. Dolayısıyla sınır sorununun zemini, bizim için amorfun bu yönelimselliği olacak.

Bir model kurulumu için önerilmiş bu zemin, geri dönerek sanat tarihinin MİTHAT ŞEN’de neden sürekli beden gördüğünü de açıklama kapasitesindedir. Zira aslında canlılıktır orada görünen. Beden belki de onun en tanıdık bir ilk uğrağı olarak seçilmiştir, ki MİTHAT ŞEN üzerine metinlerin büyük çoğunluğu bu ilk uğrağı büyüleyici bir biçimde çerçevelemiştir. Çoğu klasik sanat tarihi anlatısının çok ötesinde olan bu metinlerin gücü ve tehlikesini de burada görmek gerektiğini düşünüyorum. Zira bu büyüleyicilik yapıtı tek bir limana bağlamanın, onu üsluplaştırmanın, yapıtı (bu kez başka) bir anlatının çerçevesinde

eritmenin hamlesi olmak gibi bir tehlike taşır. Anlatının (ister majörden ister minörden kurulmuş olsun) tehdidi, anlattığı şeyi geride bırakarak kendi büyüyle büyülenmesidir. Bizim örneğimizde bu, MİTHAT ŞEN işlerinin “beden” metaforunun gölgesi altında kaybedilmesi olmuştur.

Amorfun istenç kipinde bir yönelim olarak ele alınmasına geri dönelim. Biçimsizde biçim arayışı her şeyden önce yönelimseliktir

ve yönelimsellik isteme tarafından taşınır. (Burada istemeyi metafizik bir bağlam yerine Schopenhauer’in nedensellik ilkesinin karşısına koyduğu “yönsüz kuvvet” olarak ele aldığımızı belirtmeliyiz.)

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

Şen’in birimlerini, bir anoloji kurmak adına değil ama yine yönelimselliğe işaret etmek için, Kandinsky’nin son yıllarında soyutun bir fazı olarak organiğe ulaşmasına benzetebiliriz. Peki, soyut ile organik arasındaki ilişki nedir? Kandinsky neden onca yıl renk, çizgi, form ve bunların duyumsal etkileri üzerine çalışmışken kendi



İsimsiz, 2010
Sasi üzerine kumaş ve boyanmış parşömen
100x200 cm

teorisiyle kolay kolay bağdaşmayacak biçimde organizmaya yönelmiştir? Şunu söylemeye çalışıyorum: Bu çalışmalar onun teorisine yeni bir şey katmaz. Hatta büyük oranda renk ve biçim teorisinin kesinliğiyle çelişecek kadar temsile doğru kaymasına neden olur. Oysa sanatçının temsille hiçbir ilgisinin olmadığını, hatta teorisinin zemininin bir çeşit temsil karşıtlığında düğümlendiğini biliyoruz. O zaman bu seçimin sebebi ne olabilir? Bunun sanatçı ikonografisiyle ilişkilendirilecek cevaplarıyla hiçbir şekilde ilgilenmiyorum. Ne sanatçı yaşantısının bize verdiği ipuçları ne de dönemin ürettiği bağlamlar benim ilgimi çekiyor. Benim ilgimi çeken, iki biçimsel tercih arasında değişen şeyin ne söylediği; bu bağlamda da MİTHAT ŞEN’in birimleriyle Kandinsky’nin son dönem tercihlerinin birbirine yakınsaması.

Kandinsky’nin yıllar boyunca sınır çizgileriyle uğraşmış olduğunu söyleyebiliriz, hem sanatsal hem teorik anlamda. Renk ve biçim, soğuk ve sıcak renkler, doğru ve eğri çizgiler, renklerin kendi aralarındaki sınırlar, biçim ve anlam arasındaki sınırlar... Örnekler uzatılıp detaylandırılabilir. Fakat daha dikkatli bir okumaya girişildiğinde, sınır sorusunun Kandinsky resminin kör noktası olduğunu söyleyebiliriz. Temsilin toptan reddi ve aynı anda geri gelişi, sınır çizme etkinliğinin kendisinde gizlidir. Bütün yaşamı boyunca tanımlamaların peşinde olmuş, bu anlamda sınır çizmek için uğraşmış olan sanatçı, son yıllarında, teorisinin bütün albenisine karşın, gözden kaçırdığı şeyin sınırın bizzat kendisi olduğunu fark etmiş gibidir. Canlılık, sınırın

İhtimaller sergisinden görünüm
2013





aşılmasıdır. Az önce tanımlamayı denediğimiz biçimde, bir form değişimi, bir akış olarak yönelim onun belirleyici niteliğidir. Bu yüzden Kandinsky bütün hayatı boyunca sınırlar üzerine çalışmışken, dolayısıyla sınırın içinde kalanlara ve dışarıda bırakılanlara odaklanmışken, asıl sorunun sınırların hareketinde olduğuna dair bir sezgiye sahiptir bu son dönem çalışmalarında. Bir sınırın içindekinin diğer sınırın içindekine, farkına odaklanan ve bu yüzden belki de tam anlamıyla temsil sorunundan kopamamış olduğunu savlayabileceğimiz önceki çalışmalarının aksine, organik formlara yöneldiğinde içlemler daha fazla ilgisini çekmez sanatçının, ilişkilerdir artık problemi. Ürettiği formların herhangi bir temsilin dolayımına girmesinin bir önemi kalmaz. Formların uzanımları, büyümeleri ve küçülmeleri, uzayımsı bir atmosferde (ki çok bir önemi yoktur, sadece uzam olması bağlamında bir anlam taşır) birbirleriyle girdikleri ilişkilerdir sanatçının dikkatini çeken.

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

Bu model, MİTHAT ŞEN'de tekrar ve farkın kurucu işlevini de açıklayabilir. Tekrar aynıdır, tekrardır, zira geri gelmek istemektedir. Ancak her seferinde farkla birlikte geri gelir. Dolayısıyla süsleme artık olanaksızdır. Çünkü aynıdır, tekrarı asla "kendi" olamaz. Kendilik, kendilik olabilmek için bir üslupta birikmek zorundadır, içerim oluşturmaldır, niteliklerle belirlenmelidir. Oysa ancak tekrar ve fark aracılığıyla var olan bir aynı asla kendi olamaz, var olmak için hareket etmeli, dönüşmelidir. Onda istenç tarafından determine edilen canlılığın anlamı budur. Belki de bu yüzden, MİTHAT ŞEN'in hep aynı resmi yaptığını söylemek mümkündür. Başlangıçtan bu yana sanatçı, tek bir tuval/yüzey üzerinde çalışmaktadır. Sürekli başkalaşan, bir

"İstif" serisinden 1, 2016
Sasiye gerilmiş tuval üzerine varak
92x85 cm

diğerine sıçrayan, biriken, taşan, boşalan, yeniden bir araya gelen amorf birimler asla tamamlanmayacak bir resmi sürdürürler.

Başta dönecek olursak; yapıtın ikizlenmesinin anlatıyla kurulan iki tür nedensel ilişki sonucu olduğunu söylemiştik: Bir hikâyeden yola çıkan "temsili rejim" ya da bir hikâyede sonlanan "estetik sanat rejimi" ve iki tarzda da temsil ilişkisinin devam ettiğini öne sürmüştük. Bu yönüyle bakacak olursak, kurucu anlatı olarak "temsil"den kaçınma yolu yok gibi görünüyordu. Sanatçının ürettiği "fark", tutarsızlık her seferinde anlatının tutarlılık üretme mekanizması tarafından kapılıyor. Peki, bundan bir adım daha öteye gitmek mümkün değil mi ya da sanatın varlık tarzının tam da bundan bir sonraki hamlesi olduğunu öne süremez miyiz?

Yapıt ve ikizi, sanatçının yaptığı ve sanat tarihinin yaptığıdır. Sanatçı yaşama doğru hamlesini yapar. Burada henüz isim yoktur. Bu hamleyi sanat tarihi karşılar ve isim, bir anlatının kuruculuğunda "yapıt"ı vücuda getirir. Lakin hikâyeye burada bitmez, aksine bu sadece hikâyenin aktüalitesi, verili hali, zeminidir. Bu aktüalite, sanatçı

tarafından bir karşı hamle ile yanıtlanırsa, orada virtüel olanı görmeye başlarız. Bu, ikizin ikizlenmesidir. Varlıkla kurulan zorunlu ilişkiden olumsal ilişkiye, "ilişkisiz ilişki"ye geçiş, ürünü geçip onda sanat olanı görmemizi sağlar. Sanat-oluşun anlamı tam da bu ikinci ikizlenmede gizlidir. Tarihin isim verdiğinin yeniden ele geçirilmesi, dönüştürülmesi, isimden kaçırılması, yeniden tekilleşmesi eylemi... Böylece yapıt bir anlatının temsili, kurucu anlatının bir ürünü olmaktan çıkarak anlatı kurucu bir vasfa bürünür. Bu, dolaşık bir süreçtir. İkizin ikizlenmesi, yapıta yapıtlığını geri vermezse, yapıt adı altında isimlenen şey, müze için bir nesne (ürün) olarak kalır. Oysa onda "yaşayan şey", hayat olma arzusudur.

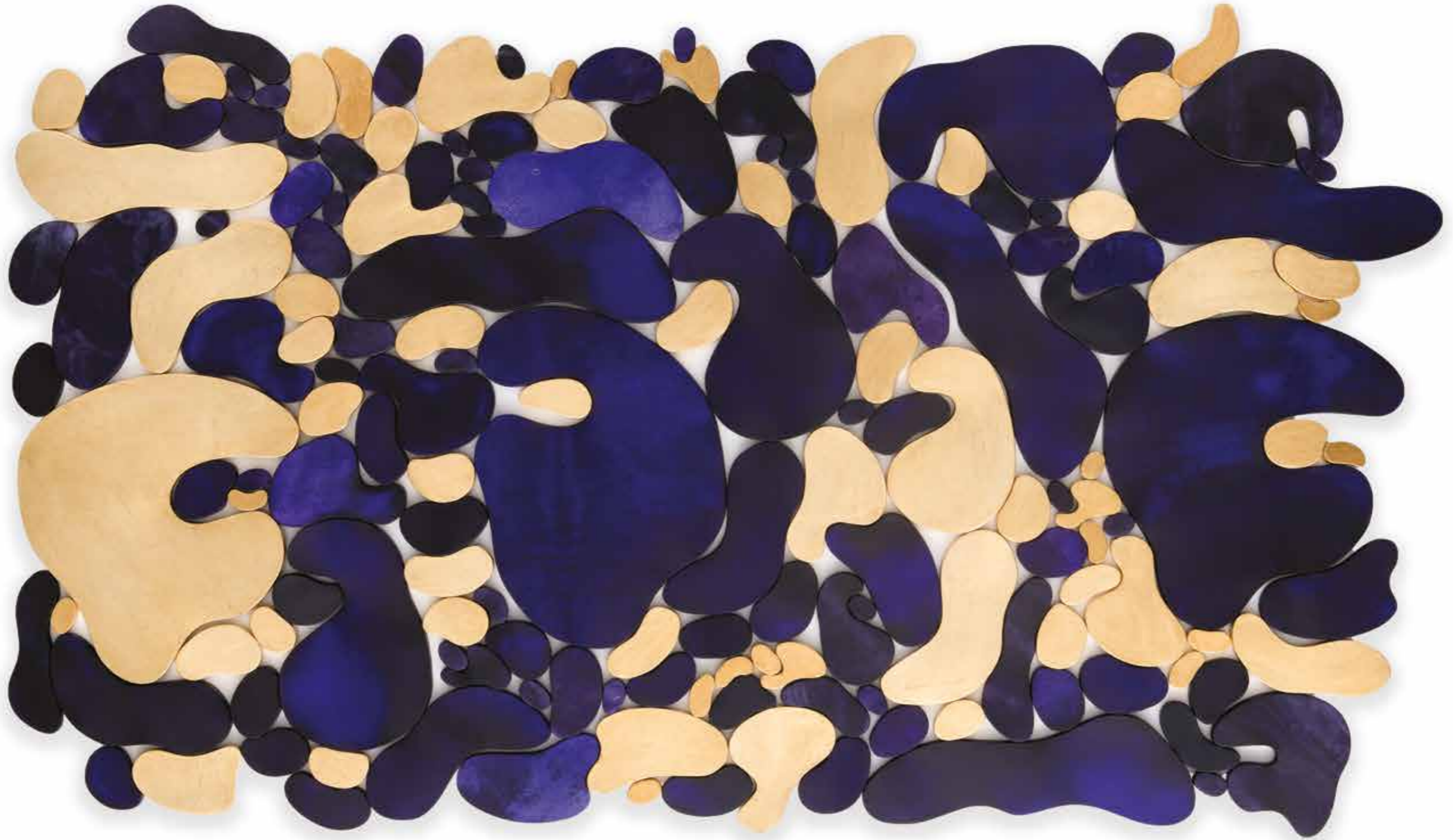
Viyana, Mart 2020

İsimsiz, 2018
Sasiye gerilmiş boyanmış parşömen
142x105,5 cm

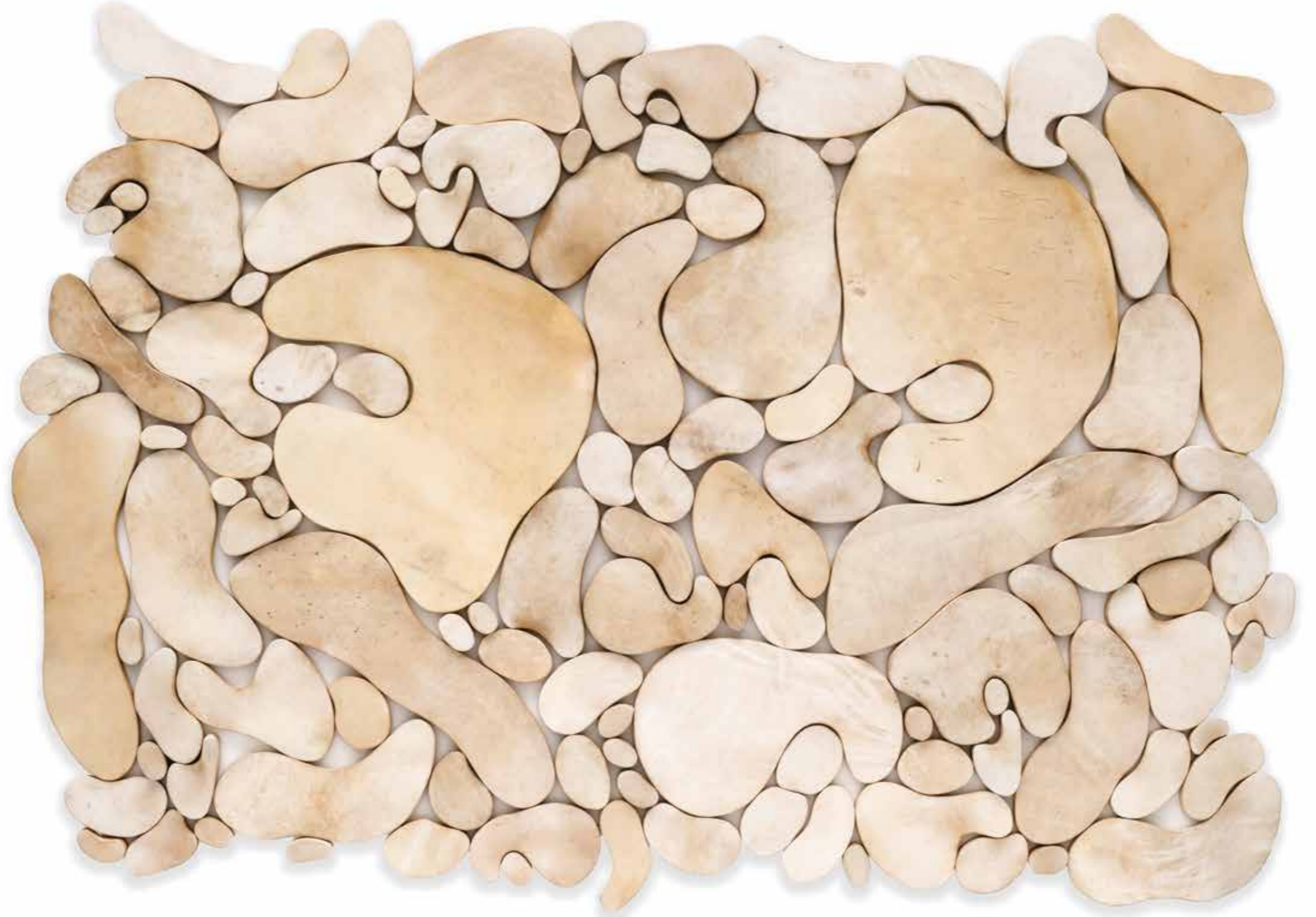




ESERLER



"Älem" serisinden 5, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen ve altın varak
120x210 cm



"Älem" serisinden 2, 2020
Şasiye gerilmiş parşömen
110x165 cm



"Älem" serisinden 6, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
116x240 cm



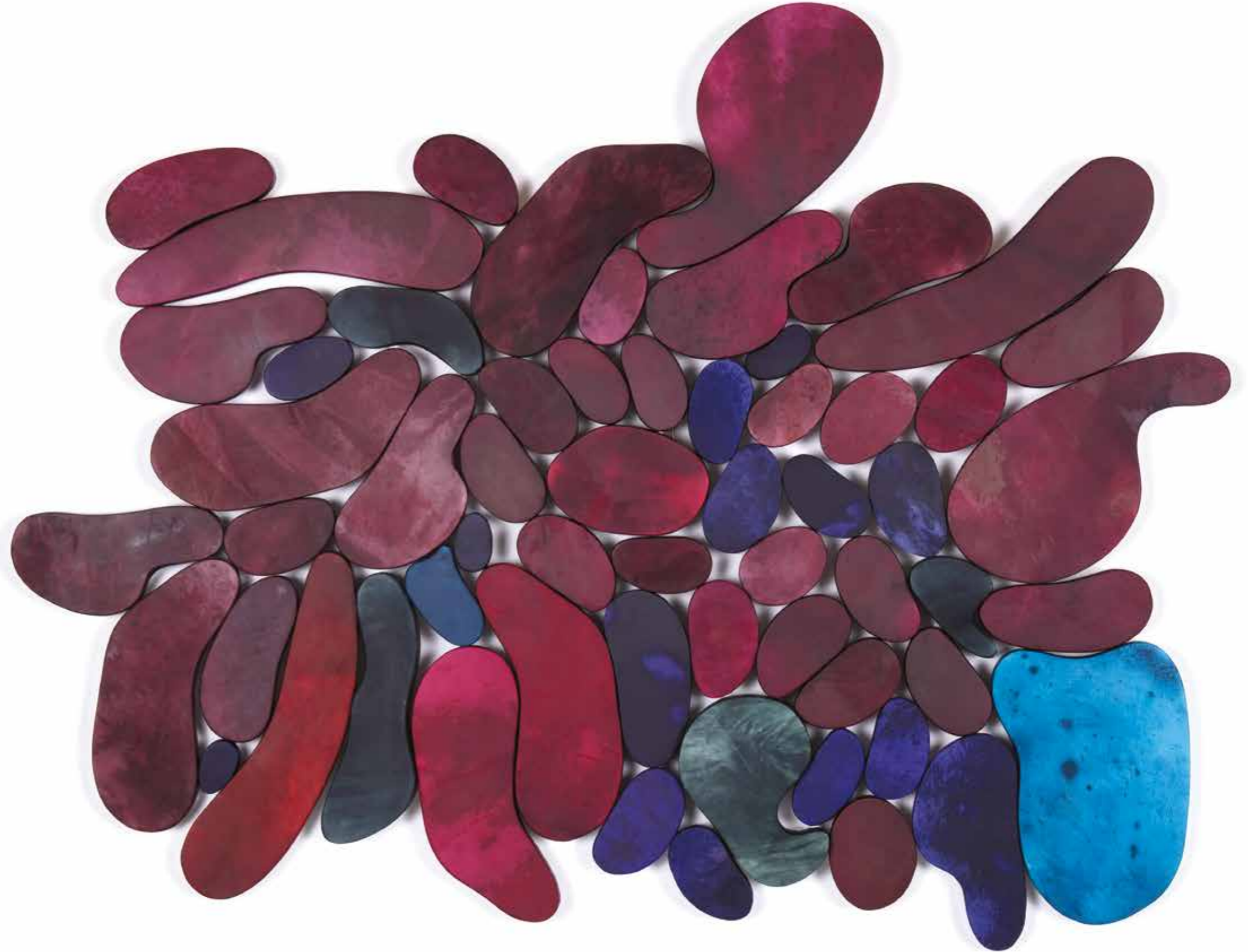
"Älem" serisinden 4, 2020
Şasiye gerilmiş parşömen ve altın varak
127x223 cm



"Älem" serisinden 3, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
130x227 cm



"Älem" serisinden 1, 2020
Şasiye gerilmiş parşömen ve altın varak
125x242 cm



"Älem" serisinden 8, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
90x112 cm



Älem İçindedir 1, 2020
Şasiye ğerilmiş boyanmış parşömen
Altın varaklı çerçeve
92x100 cm



Älem İçindedir 2, 2020
Şasiye gerilmiş boyanmış parşömen
Altın varaklı çerçeve
81x116 cm



Älem İçindedir 3, 2020
Şasiye ğerilmiş parşomen, altın varaklı ereve
95x125 cm

Bu katalog, Art On İstanbul'da
19.09–31.10.2020 tarihleri arasında
gerçekleşen *Âlem* sergisi için hazırlanmıştır.

Kaynak gösterilerek yapılacak alıntılar ve
seçili görsel malzeme dışında yayıncının
izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

ART ON İSTANBUL

KURUCULAR
Nil Duran, Oktay Duran

DİREKTÖR
Gökşen Buğra

SERĞİ KATALOĞU

METİNLER
Barış Acar, Gökşen Buğra

TASARIM
Aykut Şengözer




FOTOĞRAFLAR
Kayhan Kaygusuz

BASKI
Saner Matbaacılık
Topkapı Cad. Litrosyolu Sok. 2BC4, 2. Matbaacılar Sitesi
34010 Zeytinburnu Bayrampaşa İstanbul
0 212 674 10 51

© Art On İstanbul, 2020

TEŞEKKÜRLER



 [instagram.com/artonistanbul](https://www.instagram.com/artonistanbul)
 [twitter.com/artonistanbul](https://www.twitter.com/artonistanbul)
 [facebook.com/artonistanbul](https://www.facebook.com/artonistanbul)

**ART
ON**

Art On İstanbul
Meşrutiyet Caddesi Oteller Sokak
Hanif Binası No: 1A
Tepebaşı, Beyoğlu, İstanbul
T +90 212 259 15 43
www.artonistanbul.com



