

## sergi: temel-siz

Yerleşik yapı ve mekansallık fikrini sorgulayan, anti-inşacı, biraz da anarşistce bir tavırla üretilmiş bazı mimari strüktürlerin biraraya getirilmesi, uzunca bir süredir zihnimi meşgul eden bir temaydı. Sanatçı **Jelle Clarisse**'nin **MARS** sergi mekanında bir süre önce uyguladığı kartondan yapılar, bu temanın canlanmasına ve bir sergiye evrilmesine önayak oldu. **Jelle Clarisse, Antonio Cosentino, Can Aytekin** ve **Mustafa Pancar**'ın resim, desen, eskiz ve kolajları ile üç boyutlu işlerinden oluşan seçkinin kavramsal çerçevesini, mimarlık ve modernite, sivil / anıtsal mimari ve göç temaları çizerken; serginin adı, temelsiz bir yapı ya da düşüncenin çağrıştırdığı eğretilik, geçicilik ve göçebelik gibi kavramlardan esinlendi. Kullanılmış malzeme ve nesnelere üretilen üç boyutlu işler, endüstriyel bir imalat sürecinin, sahte kalıcılık vaatlerini provake edencesine, düşük teknolojiyle kotarılmışlardır. İnsanların ortalama ömrü uzarken, nesne ve binaların ömrünün kısaldığı, tüketim çılgınlığı, ekolojik dengesizlik ve bunlara karşı bir tedbir olarak sunulan geridönüşüm çağında, sergideki sanatçılar, malzemenin katı bir dönüşümünden ziyade, yeniden, başka bir form ve amaç için kullanılmasını öngörüyorlar. Mimarının soylu, katı, sağlam ve kayıtsız gerçeklik idealine karşılık, sergideki mimari heykel ve resimler, var olma kaygısı gütmeyen, apaçık kendini ele vermeyen, farazi, tahmini ve uçarı bir karakterdedir. Bu nitelikleriyle 'kağıt mimarlığı' kavramına yaklaşan işler, yaratıcı fikrin sınır çizgilerinde gezinir. Sanatçıların sıradan ve geçici malzemelerden, zayıf jestlerle oluşturduğu eserler, eğreti duruşlarıyla mimarının içini boşaltıp, hiçleştirir. Mimari strüktür gerçekliğinin hafife alınması, günümüzün arsız ve yayılmacı 'inşa etme' fikrinin anlamsızlığını vurgulamakta ve 'inşa'nın kendisini bir eylem olarak yapı-bozuma uğratmaktadır.

Pekçok mimar, tasarladığı evi, bir süre sonra içinde oturanlarla birlikte gördüğünde hayal kırıklığına uğrar. Evin içine birçok nesne girmiş, beyaz ev kirlenmiştir. Erken modern mimarlık reklamlarında ev, sanki içinde yaşanmıyormuş gibidir; insansız ve yok denecek kadar az eşya ile fotoğraflanmıştır. Görünen padesü, pipo, kitap gibi birkaç eşya, sanki oraya ait değilmiş gibidir. Oysa nesne, anı, arzu ve hayal ile yüklüdür. **Duchamp**'dan beri Dadaistler ve onlardan etkilenen Sürrealistler gündelik nesnelere bir 'düş imgesi' gibi görmüşlerdir. Sergideki sanatçılar da, kullanılmış paket kartonu, teneke kutu, magazin sayfası, mobilya, bardak vb. gibi nesnelere kurdukları 'hafif' yapılarda, mimarının dışarıda bıraktığı nesnenin, anlam ve kullanımını sorgulamaktadır.

**P. Connerton** hatırlama eyleminin, belirli bir yerle ilişkili ya da o yere bağlı olarak gerçekleştiğini belirtir ve bu durumu, 'anıt mekan' (savaş anıtı, tapınak, müze vb.) ve 'mahal mekan' (ev, sokak, sivil mimari) üzerinden örnekler. Mahal bir bellek taşıyıcısı olarak anıt mekandan daha önemlidir, çünkü anıtın inşasına genellikle bir şeyi abideleştirme arzusu ve bir unutmaya korkusuyla başlanır. Unutmaya tehlikesi anıtların inşa edilmesine, anıtlar ise unutkanlığa yol açar. Mekanik yeniden-üretim çağında nesnelere ömrünün kısılmasıyla, müze ve anıt inşa etme hastalığının başlaması eşzamanlı süreçlerdir. Modernizm yeni bir zaman anlayışının çelişmesini ifade eder: sürekli geleceğe bakarak, geçmişini sadece bir yadigar olarak saklama fikri müze kültürünü doğurmuştur. Sergideki işler bir bellek yeri olan *anıt mekan* ile kültürel belleğin taşıyıcısı olan *mahal* in hatırlama süreçlerindeki farklı tezahürlerini konu edinir.

**Jelle Clarisse**'in işleri, boşluğa müdahale ederek organik bir şekilde büyüyen, evrilen ve sonunda durgunlaşarak ölen bitkiler gibidir. Duvarın bir noktasına tutunarak büyüyen bitkiler misali, mekanı bir örümcek ağı gibi organik bir şekilde saran, neredeyse başını alıp giderek boşlukta uçuşan, *temelsiz* yapıları bu serginin ağırlık noktalarından birini oluşturmaktadır. Paket kartonu ve mukavva gibi basit ambalaj malzemeleri kullanan **Clarisse**, bu tavrını geçicilikle açıklıyor ve şöyle devam ediyor: 'Sınırlarla kuşatılmış işlerimi inşa etmek kadar onları bozmak ve yok etmek de benim için elzemdir'. Belçika'nın Gent şehrinde doğup büyüyen **Clarisse**'in işleri, hafızasının muhtemel derinliklerinde birikmiş, gotik strüktürel yapı formu ile ilişkilendirilebilir. **A. Köksal**, Ortaçağ'da, Antik Çağ'ın geometri ve perspektif bilgisinin unutulduğunu hatırlatarak, bu dönemde, mimari temsil araçlarından biri olan çizimin, fiziksel gerçekliği yansıtmaya işlevinden uzaklaştığının altını çizer. Mimarlık kendi inşai gerçekliğinin dışında, sınırlarını iki boyutlu düzlem üzerinde gösterilebilenle

belirleseydi, 12.ve 13. yüzyılların gotik mimarlığı da var olamazdı. Yapımı onlarca yıl süren Ortaçağ yapıları sevki tabii ile ortaya çıkmış ve tam da bu yüzden heykelsi formlara yaklaşmıştır. **Clarisse**' in doğaçlama bir süreçle oluşan işleri, anlamsal köklerini Gotik mimaride bulabileceğimiz **A. Gaudi** binaları gibi bitirilmemiş, ucu açık bırakılmış eserlerdir. Sanatçının bu tavrı, serginin temel motifi olan gelip geçicilik ve atık malzemenin yeniden-kullanımı arasında bir yerde konumlanır.

**Antonio Cosentino**'nun resimlerinde günlük hayatın içinden, kişisel hafızasının derinliklerinden ya da yaşadığı şehrin görsel kültüründen sızarak gelen sayısız imge yer almaktadır. Resim yüzeyinde parçalı bir şekilde örgütlenmiş imgeleri, bir anlatının parçaları ya da kendi başına okunabilecek bir eşyalar listesi gibi resmeden sanatçının bu tavrı, **G.Perec**'in yol tarifleri, eşya envanterleri ya da **I. Calvino**'nun okunacak kitap listeleriyle benzeşir. **Cosentino** son dönem işlerinde ağırlıklı *'tekrar'* (repetition) üzerinde durmaktadır; paket kağıtları üzerindeki amatör amblem ve yazının ('Kasap Cemal' işi) ya da bir dönem şehrin cephelerini süsleyen bir seramik kaplamasının aynı grafik ile sonsuz sayıda boyanarak tekrar edilmesi ('Paralel Bağlama' / Atlantis Serisi 4) benzer bir refleksi içerir. Doğudaki yerel sanatların geleneğini oluşturan, tekrara dayalı, döngüsel ve süslemeci tavrın, modern kent manzaralarının bina cephelerindeki karşılığını izlemek mümkündür. 70'lerde patlak veren hızlı apartmanlaşma sürecinde, strüktür yerine süslemeyi öne çıkaran bu eğilim, **Cosentino**'nun resimlerinde 'bir göç dalgası mimarisi'nin biçimsel izleri kıyafetinde ifadesini bulur.

90'lı yılların çağdaş sanat ortamında alt ve üst sanatın yerdeğiştirici özelliğinin tartışıldığı sıralarda **Cosentino** ve sanatçı arkadaşları, alt kültür nüvelerinin sorgulandığı bir bakışın arkeolojisini yapmaya girişmişlerdir adeta. İşte bu dönemlerden başlayarak pano, dükkan tabelası, paket kağıdı, fayans gibi yaşadığımız coğrafyanın görsel kültürüne dair malzemeler **Cosentino**'nun resimlerinde birbirinin üzerinde tahakküm kurmadan yer alırlar. Sanatçının imgeleri, hem ayrı ve parçalı hem de bütün ve tekrara dayalı bir anlatımı kucaklarken üçüncü bir pencereyi aralar: renkli ve düşünceli bir hafıza alanı...Hafızası sürekli bir arşivci gibi çalışırken yazılı ve görsel olan pekçok şeyi kaydeder. 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' işinde bir türlü yerine oturmamış, bir yerlerden patlak veren, bir türlü çalışmayan bir mimari yapı ile karşı karşıya kalırız. Mimari elemanların absürd ve gelişigüzel bir şekilde yerleştirildiği perspektifi bozuk bu yapı, tepeden inme bir projeye, temelsiz bir şekilde modernleşen bir toplumun, kurumların ve şehirlerin ironisiyle bezelidir. 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' işindeki binanın bir ada üzerinde resmedilmesi imalıdır, zira edebi eserlerde ütopya mekanı hep bir *ada* olarak tasvir edilmiştir. Enstitü binası bir taraftan modern cumhuriyet ütopyasının simgesi iken bir taraftan da alaycı bir şekilde distopyaya dönüşür. **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' adlı romanında tasvir ettiği bir türlü işlemeyen Kafkaesk 'bina' bir metafordur; aslında işlemeyen toplumun ta kendisidir.

'Büfe Otel' adlı resimde ise tek kaçış noktalı merkezi bir perspektife sahip cephenin her pencere ve boşluğundan farklı bir perspektif görünür. **Cosentino**, tıpkı Uzak Doğu, İslam ve pekçok Batı-dışı sistemde olduğu gibi görüntüyü birçok farklı perspektiften anlatmaktadır. Bu anlatım biçimi, yerleşik modernist anlayışın, Doğuda bir türlü yerine oturmayan mekanizmasının eleştirisi olarak okunabilir.

Bulutlu ahsap parçalarının biraraya getirilmesinden oluşan 'Boş Zaman' işindeyse, modern bir şehir meydanını görürüz. Alışveriş merkezi, iş hanı, kongre merkezi, otel ya da ofis olma ihtimali açık bırakılan bu binalar, bir *'modern kutular mimarisi'* oluşturur. Parçaların hareketli olması, onların her defasında başka bir şekilde biraraya gelerek farklı bir kent manzarası oluşturmasına imkan verir, buna mukabil içlerinden bir parçanın çıkması bütünü bozmaz. **Cosentino**'nun kurduğu hareketli ve oyunsu yapı, mega kentler ve kent mimarisinin kısa ömrü, insani ölçeğin ve yerelliğin terkedilişi, insanüstü hız ve hatta tüketim gibi kavramları çağrıştıran, moderniteye özgü unutkanlığı bir kez daha anımsamamızı sağlamaktadır.

**Mustafa Pancar** 'göç yolları' serisinde Münih seyahati sırasında fotoğrafladığı modern binaları konu edinir. 1960'larda başlayan işçi göçünün Münih şehriden başladığını düşünecek olursak, bir sanatçı olarak **Pancar**'ın gözü, geldiği coğrafyanın insanının gözüdür aynı zamanda. Erken dönem işlerinde alt-orta sınıf şehir insanının kent içindeki edimlerini konu alan Pancar, bu serideki bina

gövdelerinin üzerine figür resminden gelen tavrı tatbik eder. Kolaj dokusu sayesinde yumuşak ve organik bir yapıya bürünen binalar, gerçek geometrik formları ile bir karşıtlık içerisindedir. Sanki etrafına yabancılaşmış bir gözün tahayyülünden resmedilen modern binaların perspektifi mükemmellikten uzaktır ancak dokularının albenisi bunu onarmaktadır. Pancar'ın binaları, el işçiliği, renkli kağıt, hediyelik eşya gibi dekoratif gustoların nüvelerini taşıırken kolay bir beğeniyi körükler. Birdenbire ve acelece bir araya gelen kağıt parçacıkları, bize sözkonusu binaların ağırlığını hissettirmez, onları kolaylaştırır ve gözümüzde herhangi başka bir şeye dönüştürür. **Pancar** bu tavırla modern mimari fikrini bükerek kavramsallaştırır; resmin içine dahil ettiği renkli magazin sayfaları ile medya ve reklam dünyasının fetişist yönüyle ilişki kurarken, yazılı magazin parçacıkları üzerindeki metinler aracılığı ile de, hem dil ve hem de modernitenin tarihsel bilgisine gönderme yapar. Sanatçının yağlıboya işlerinde gösterdiği tutumun izlerini kolaj işlerinde de sürmek mümkündür: savruk, deneysel ve hafife alan bir tavrı...Magazin sayfalarını renk ve tonlarına göre ayırıp ince şeritler halinde keserken, tıpkı paletin üzerindeki uygun rengi arar gibidir.

**Pancar** 'Kral İnşaat Ltd.' adlı enstelasyon parçasında, kullanılmış mobilyaların anlamları üzerinde yeni kurgular aramaktadır. Nesnenin ilk kullanım değerini yitirip, ikinci el olarak ordan oraya yer değiştirmesi fikri ile, göç, yerdeğiştirme ve yerleşememe kavramları arasında muhtemel ilişkiler kurulabilir. Dolap, televizyon sehpa, koltuk gibi mobilyaları, İstanbul ya da Anadolu' nun herhangi bir yerinde karşılaşılabileceğimiz birer binaya dönüştürürken, göçebe bir toplumun gelip geçici, bir çırpıda yapılmış gibi duran inşa etme biçimlerini sorgulamaktadır. Modern mimarinin temel unsurlarından biri olan şeffaflık, bol miktarda cam kullanımı, iç ile dışın birbirinin içine geçtiği bir mekan hissi uyandırır ve **Giedion**'un anlatımıyla emsalsiz bir çok yüzlülüğe ulaşarak mekanda bir an için dondurulmuş bir hareket duygusu yaratılır. 'Kral İnşaat Ltd.' işinde de cephenin şeffaflığı pleksi kullanımı ile vurgulanırken, magazin sayfalarından cımbızla çekilip çıkarılmış gibi duran imajlar, **Giedion**'un tasvir ettiğine benzer bir dondurulmuş hareket duygusu uyandırır.

**Cosentino** ve **Pancar**'ın alt kültürel sivil mimari doku üzerinden sürdürdüğü sorgulamanın aksine, **Can Aytekin** modern ütopyanın belli başlı anıtları arasında sayılabilecek kurumsal yapılarla ilgilenir. Sadece mimari anıt diyebileceğimiz modern idoller değil, genel anlamda tapınak ve anıt heykel olgusuyla ve onların tarihsellik ve ideoloji ile belirlenmiş biçimleriyle uğraşır.

Bildiğimiz gibi mimar ve sanatçılar birbirine benzer temsil araçlarını ve benzer bir dili kullanagelmislerdir: Perspektif, maket, iki boyutlu çizim, eskiz, fotoğraf ve son yıllarda artan bir şekilde 3D modelleme ve diğer dijital teknikler gibi temsil araçları ve biçim, renk, doku, ölçü, oran, ışık ve gölge gibi mefhumlar... **Aytekin**, pekçoğunu fiziksel olarak görmediği anıt ve heykellerin resmini yapmadan önce tecrübe etmek için, önce desen ve eskizlerini sonra da maketlerini yaparak söz konusu formlarla ilişkiye girer. 'Tapınak' işinde, Kudüs Tapınağı, Anıtkabir, New York Guggenheim Müzesi gibi farklı zaman dilimlerinden ve kültürlerden derlenen bir çok *anıt yapı* yanyana gelerek bir silüet oluşturur. Bu silüet içerisinde örneğin 'Guggenheim Müzesi' gibi bir anıt yapı da tapınak olarak değerlendirilir, ne de olsa günümüzde müzeler tapınakların işlevini devralmıştır. Plastik bardak ve oyuncak gibi günlük kullanım eşyaları, karton ve çamurdan devşirerek oluşturduğu yapılar silsilesi, anıt fikrinin ciddiyet ve ağırlığıyla dalga geçer. Zihni bir tür arşivci ya da araştırmacı gibi işleyen **Aytekin**, kafasını kurcalayan meseleyi soyutlayıp, temel bir düşünce parçacığına indirgedikten sonra fikrinin nesnesi olan imgeleri toplamaya başlar. Çizim ve maketle örülen düşünce pratiğinin sonucunda esas yapmak istediği eyleme ulaşır: resim yapmak. **Aytekin**, 'Sarı Tapınak' isimli resminde, Guggenheim Müzesi'nin kütleli biçiminin biricik izini, tuval üzerindeki birkaç eğriye indirger. Resim yapma eylemini görmenin devamı olarak tanımlayan sanatçı, nasıl resim yapıyorsun sorusuna 'hatırlayarak' diye cevap verir.

Modern kapitalizmin aşındırdığı belleği kurtarmanın yolu, nostalji sevdasına düşmeden, hatırlamaktır.

**Pınar Öğrenci**