

MİMARLIK VE SÜRREALİZMİN TEMAS YÜZEYLERİ: KENTTE, MEKANDA SÜRREAL İZLER

Aslı TİRYAKİ¹

Senem KAYMAZ KOCA²

¹Aslı Tiryaki, Yıldız Teknik Üniversitesi, trykasli(at)gmail.com, ORCID: 0000-0002-3997-7121

²Doç. Dr. Senem Kaymaz Koca, Yıldız Teknik Üniversitesi, skaymaz(at)yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0001- 8567-2620

Tiryaki, Aslı ve Senem Kaymaz Koca. “Mimarlık ve Sürrealizmin Temas Yüzeyleri: Kentte, Mekanda Sürreal İzler”
idil, 65 (2020 Ocak): s. 10-18. doi: 10.7816/idil-09-65-02

Öz

Bireyin özgün dünyası, zihin ve hayal gücüyle sarıp sarmalanır. Bu özgün dünyayı; düşlerimiz, düşüncelerimiz, arzularımız aracılığıyla kimi zaman dışarıya aktarmak ve zihnimizden taşımak isteriz. Ancak gündelik yaşantımızda kabul ettiğimiz bazı gerçeklikler vardır ve bu gerçekliklere fazlaca yakın duruşumuz, düşüncelerin dışarıya aktarımını zorlaştırabilir. Bunun sonucunda, kabul edilen gerçeklikler ve düşünceler arasında gidip gelmeye başlarız. Sürrealizm bu arada olma halinde sabitliklerden ve kabullerden arınıp, düşlere, düşüncelere ve arzulara yönelerek, geride bırakılmış duyguları ortaya çıkarmak niyetindedir. Bu metin, bu düşüncelerin izinde, kimi zaman kesin tanımlar ve kabuller üzerinden okunan mimarlığı, sürrealizmin belirsizliği üzerinden yeniden okunmayı hedefler. Bu yöntemle, sürrealizm ile melezlenen mimarlık, sonu öngörülemeyen ve katmanlı bir yolculuğa çıkar. Metinde, bu süreç birbirine eklemlenen üç adımda çözümlenir. Çalışmanın birinci adımı, “Sızıntı: Tarihsel İpuçları” başlığındadır ve sürrealizmin tarihte belirişi ve mimarlığa ilk sızışını konu eder. Aynı zamanda, sürrealizmin sınırlarının ne denli esnek olduğunu inceler. Sonraki ikinci adım, “Bir Başka “Mesken Tutma”: Kentte ve Mekanda “Yerleşik” İzler” başlığındadır ve sürrealizmin mimarlık konularındaki daha yerleşik izlerini kovalar. Çalışmanın üçüncü adımı ise “Uzlaşma/Çatışma” başlığındadır ve ikili ittifaka bir son yazılmaya çalışılır. Bu son, pragmatik olmaktan çok, çatışmalı ve süregendir. Buna ek olarak, üçüncü adım, yeni temasları meydana getirmeyi ve ucu açık bir başlangıç oluşturmayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, Sürrealizm, kent, mekan, temas

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Eylül 2019

Düzeltilme: 26 Ekim 2019

Kabul: 13 Kasım 2019

Giriş

Fransız-Amerikan kavramsal sanatçı Marcel Duchamp (d:1887-ö:1968), varolma ve zamanı deneyimleme konularında yeni olanaklar keşfetmeye yönelik, meşhur “tembel eylem”ini tanımlar. Bu ona göre hem bir öznesizleş(tir)me, hem de yeni bir özneleş(tir)me tekniğidir ki, potansiyelini, eylemin hareketsizliğinden ya da asgari düzeyde olmasından değil, katışık ve kimliksiz kalabilmekten ve eylem dışı olmaktan alır. Duchamp, bu zihinsel tekniği hırdavat dükkanından edindiği birçok nesneye uygular: Pisuar, şişe askılığı, bisiklet tekerleği... Sanatının ilkesi, bu nesnenin güzel olması değil, özneliği dönüştürmeye yönelik eyleme ne kadar meylettirdiği ve zihni farklı istikametlerde düşünmeye ne kadar ittiğidir. Duchamp’a göre reddetmelidir ki, öznellik yeniden düzenlenebilmek için olanak bulsun (Lazzarato, 2017).

Marcel Duchamp’ın “bir tasnif bozma ve boyunduruklardan kurtulma hamlesi” olarak tanımladığı tembel eyleminin altında, alışılmış olandan reddederek kurtulma ve yeni olanaklarla karşılaşma potansiyeli yatar (Lazzarato, 2017: 49). Hırdavat nesneleri üzerinden “tembel eylem” boyunca aranan bu olanakların, bu metnin ortaya çıkışına da ilham kaynağı oluşturduğu ve bina etme pratiğinin analitik kesinliğine sıkışakalmış mimarlığın, kendisini daha belirsiz anlatım araçlarıyla temsil etme konusunda aradığı yeni olanaklara da ışık tuttuğu söylenebilir. Metin boyunca mimarlık, kendisine göre daha belirsiz anlatım kiplerine sahip sürrealizm ile melezlenmeyi dener. Mimarlığın, -fiziksel ve kavramsal olarak- kendi araçları üzerinden temsil edilmesinin tek yol olmadığı, bunun sürrealizm üzerinden serimlenmesinin de mümkün ve hatta gerekli olabileceği düşünülür. Katı, bitmiş, örgütlenmiş ifadelerin arasında sıkışmış mimarlık temsili, bu metinde kendini sürrealizm üzerinden daha katmanlı, imgesel ve bulanık bir yolculuğa bırakır. Bu durumda çalışmanın sorusu şudur: Mimarlığın bina etme pratiğinin kesinliği, faydacılığı ve gerçekçiliği, sürrealizmin bulanık kavramsallığıyla nasıl ittifak kurabilir?

Mimarlığın melezlendiği konuların doğru ya da yanlış olma durumunu tartışmaktan ziyade, mimarlığı nasıl etkilediğini ortaya çıkarabilmek, görünenin ardında saklı söylemlerin ve potansiyellerin mimarlıkla temas ettiği yüzeyleri bulabilmek, bu metin açısından önemli bir noktadır. Gizli kalmış düşüncelerin ve duyguların etkili bir ifade biçimi olan sürrealizm, akılcı düşünce sisteminin altında, kavramsal ve gizemli ilişkileri ortaya çıkarmayı hedefleyen bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hareket, içinde bulunduğu dönemi ussal olmayan kavramlar üzerinden yorumlar. Bu tavrının kaynağının ise, sürrealizmin tarihsel sınırlarının esnekliği ve sürrealistlerin özgün yaklaşımı olduğu söylenebilir. Bu sebeple sürrealizm, geçmişin sağladığı bilgi birikiminin izleriyle kendi özgün bakış açısını harmanlayarak, kente, mekana ve mimarlığa temas eder. Bu metinde mimarlık ve sürrealizmin temas yüzeylerini, nesnel bir perspektiften değerlendirmenin aksine, sürrealizmin inşa ettiği söylemler doğrultusunda incelemenin gereği ise, tam da bu noktada belirir.

Sızıntı: Tarihsel İpuçları

Sürrealizm, Sürrealizm kuramcısı Fransız yazar ve şair André Breton (d:1896-ö:1966) tarafından yayınlanan ilk Sürrealizm Manifestosu ile 11 Ekim 1924 tarihinde Paris’te Sürrealist Araştırmalar Bürosu’nun kurulmasının hemen ardından açıkça ilan edilmiştir. Manifesto ile artık sürrealizm resmi olarak duyurulmuş, arkasından “La révolution surréaliste” (tr. Sürrealist Devrim) dergisi yayımlanmaya başlamıştır (Artun, 2014: 11). Breton, Sürrealizm Manifestosu’nda, “Kişinin sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği” şeklindeki ifadesiyle, sürrealizm anlamına değinmiştir (Artun, 2015: 203). Sürrealizm bir taraftan Dada’nın bir devamı (<https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/surrealism#!#resultType:masonry>) (Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2019), diğer bir taraftan ise “devrim” niteliği taşıyan “kolektif bir girişim” olarak nitelendirilmiştir (Artun, 2014: 11). Avangart bakış açısının önde gelen hareketlerinden Dada’nın, kendinden sonra gelen sürrealizmi beslediği, öyle ki sürrealizmin çeşitli tarihsel hatlar arasında incelenmesi için itici bir neden dahi oluşturduğu söylenebilir. Bu durumun yanı sıra kelime anlamını da geçmişten alan sürrealizm, Paris’te ortaya çıkmasından üç yıl önce (1917 Mart) Fransız avangart şair ve yazar Guillaume Apollinaire (d:1880-ö:1918) tarafından 1903’te yazılmış ve 1917’de icra edilmiş bir oyunda ilk kez konu edilmiştir. Apollinaire o dönemde “sürrealist” kelimesine “gerçeğin ötesinde” anlamını önermiştir (<https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/surrealism#!#resultType:masonry>) (Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2019), (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/surrealism>) (Erişim Tarihi: 25 Temmuz 2019). Bu tarihsel etkileşime ek, Breton’un Manifesto’da ifade ettiği “otomatizm” kavramı da geçmişten gelmektedir. Zira sürrealist düşünce yöntemi ve aynı zamanda ifade şekli olan “otomatizm”, sürrealizm hareketinin uygulama pratiklerinden bir tanesi olagelmıştır. Tanımını fizyolojiden alan otomatizm, Avusturyalı Nörolog ve psikanalitik kuramcısı

Sigmund Freud'un (d:1856-ö:1939) bilinçaltına ilişkin çalışmalarında hastalarının bilinçdışını keşfetmek için uyguladığı otomatik yazı ve çizim tekniklerinden ortaya çıkmıştır (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>) (Erişim Tarihi: 17 Ekim 2019). Öyle ki bu pratik, Breton'un sürrealist hareketin köklerini oluşturmasındaki en büyük altyapılardan da bir tanesidir.

Mimarlık ve sürrealizmin temas yüzeylerini irdeleyebilmek için sürrealizmin ifade şekillerini bilmek gerekmektedir. "Sunuş / Mimarlığı Baştan Çıkarmak" adlı metninde Nur Altınyıldız Artun, Sürrealizm Manifestosu'nda Breton'un, "olabildiğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, konuşulmuş düşünceye olabildiğince yakın olan bir monolog" (Artun, 2015: 200-201) ifadesinden yola çıkarak sürrealizmin ifade şekillerinde en uygun yöntemin dil, diğer bir ifadeyle "otomatik yazı" olduğunu söyler. Bu durumun ise, sürrealizmin ilk kez şairler ve yazarlar tarafından ele alınmasının en açıklayıcı hali olduğunu belirtir (Artun, 2014). Şiir ve yazı aracılığıyla imgelerin ifade edilmesi sık kullanılan bir yöntem iken, resmin bu yöntemlerden biri olacağı henüz ortaya çıkmamıştır. O dönemde şiirdeki imgelerin sahip olduğu kendiliğindenliğin görsel ifadede kaybolacağı düşünülmektedir. Artun'un aktarımıyla Fransız sanatçı ve yazar Max Morise (d:1900-ö:1973)

otomatizmin görsel sanatları dışarıda bıraktığını; imgeler sürrealist olsa bile ifadelerin sürrealist olamayacağını dile getirir. Rüyalari ya da sanrıları dile dökmek isteyen yazarın belleğinde hazır bulduğu sözcüklerde var olan kendiliğindenlik, görsel ifadede kaybolur; zihindeki imgeleri resmetmeye girişen sanatçının edinmiş olduğu beceriyi bilinçli olarak kullanması içtenliği sekteye uğratar (Artun'un aktarımıyla Morise, Artun, 2014: 13, Morise, 1924).

ifadesiyle erken dönemin, resim sanatına bakış açısını ifade etmiştir. Ancak daha sonraki zamanlarda Artun, Breton'a göre beklenmedik bir durumun meydana geldiğini, İspanyol ressam Pablo Picasso'nun (d:1881-ö:1973) "fantastik imgeleri" resmin içerisinde somutlaştırdığını ifade eder. Pablo Picasso'yu takiben birçok sanatçı, kendi bilinçaltı imgelerini resimle ifade ederek, resmin sürrealizmi ifade etmede bir araç olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Akabinde, Artun'a göre Dada'dan sürrealistlere kalan kolaj ise resmin teknik boyutunu esnetmiştir. Böylelikle, resim hafifleyerek daha özgür bir alanda dolaşmaya başlamıştır (Artun, 2014). Artun'un aktarımıyla Alman ressam Max Ernst (d:1891-ö:1976), sürrealist kolajı "görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi" sözleriyle ifade etmiştir (Artun'un aktarımıyla Ernst, Artun, 2014: 15, Ernst, 1937). İlişkisiz iki gerçekliğin birleşmesini gözlemleyen sürrealistler, Dada'dan onlara kalan, Marcel Duchamp'ın kendi sanatını icra etmede kullandığı hazır-nesneleri gibi "bulunmuş nesnelerle asamblajlar, 'heykeller'" yapmayı keşfetmişlerdir (Artun'un aktarımıyla Alison, Artun, 2014: 16, Alison, 2010). Bu sayede hazır nesnelerle ruhsal bir bağlantı kurarak onları, içlerindeki arzuları dışarıya taşıyan hayal imgelerine çevirmişlerdir. Sürrealist ifade araçlarının değişip dönüştüğü o dönemde, mimarlık ve sürrealizmin birbirine değdiği yüzeyleri somut bir şekilde ortaya koyabilmek gittikçe karmaşık bir hal almaya başlamıştır. Fakat yine de bu temasları bulabilmek için sürrealistlerin kente, mekana dair deneyimleri sonucu oluşturdukları bakış açılarının ve bu bakış açılarının ürünleri olan metinlerin, resimlerin, kolajların ve hazır-nesnelerin yardımıyla, sürrealistlerin mimarlık ile etkileşiminin izlerini ortaya çıkarabilmek kolaylaşır (Artun, 2014).

Bir Başka "Mesken Tutma": Kentte ve Mekanda "Yerleşik" İzler

Çek mimarlık tarihçisi ve teorisyei Dalibor Vesely (d:1934-ö:2015) "Sürrealizm, Mit ve Modernite" adlı metninde sürrealizmin asıl amacının, "tüm aykırılıkların uç noktasına ulaşmak ve simyacıların peşinde oldukları, onların Grand œuvre'lerine yakın, tümüyle yeni bir gerçeklik -sürrealite- yaratmak" olduğunu söyler (Vesely, 2014/1978: 60, Breton, 1953). Breton İkinci Manifesto'da, Grand œuvre'yu, diğer bir ifade ile felsefe taşıyan şu şekilde açıklar:

Felsefe taşı (grand œuvre-D.V.) insana bir yeti sağlar: onun sayesinde insanın hayal gücü akıllara durgunluk verecek biçimde her şeyden intikam alabilir. Bu da bizi şuraya götürür: zihnin yüzyıllar boyunca ehlileştirilmesinin ve anlamsız teslimiyetin ardından, duyuların ve başka her şeyin uzun süre boyunca ve sınırsızca allak bullak edilmesinin ardından, hayal gücünün artık kati olarak serbest bırakılması (Vesely'nin aktarımıyla Breton, Vesely, 2014/1978: 74, Breton, 1974).

Zihnin sınırlarını esnetmek ve hayal gücünü serbest bırakmak salt bir özgürlük alanı yaratabilir. Aynı zamanda, bilinçaltının zenginliklerini keşfetmek, bireyin kendi içsel yolculuğunun bir dışavurumu olarak karşımıza çıkabilir. Sürrealistler, bu düşüncelerden yola çıkarak, bireyselliğin ve öznelliğin izinde, "herkesin

sanatçı olduğu" (Ojalvo, 2018: 179) bir dünya oluşturma niyetindedir. Bu durum ise, sürrealizmin başından beri bir "devrim" niteliği taşımasını açıklar niteliktedir. Roysi Ojalvo "Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: Mesken Tutmak'tan Göçebelige" adlı yazısında sürrealistlerin, bu özgür alanın birleştirici unsurunu, "ezoterik ve hermetik" (Ojalvo, 2018: 179) öğretilerden esinlenen "mutlak kolektivite"de (Ojalvo, 2018: 179) bulduklarını ifade eder (Ojalvo, 2018).

Sürrealistlerin ele aldığı diğer bir konu ise, insanın çevresiyle olan uyumunun ve dünyayla temasının azalmasıdır. Sürrealistler, bu yolculuklarında, insanın dünyayla yeniden bir bütün oluşturması şartını benimsemişlerdir. Ojalvo, bu durumun Alman filozof Martin Heidegger'in (d:1889-ö:1976) "mesken tutma" (Ojalvo, 2018: 180) arzusuyla benzerlik gösterdiğini dile getirir (Ojalvo, 2018). Ancak Heidegger'in tersine sürrealistler, "sağduyuya, kültüre, sabit yapılı bir çevreyle özdeşleşmeye dayanmayan; aksine öznel yaratıcılığa dayanan bir "mesken tutma" anlayışı"nı benimsemişlerdir (Ojalvo, 2018: 180). Devrimci bakış açısından gelen, sürrealistlerin kendilerine has yaratıcılığı bulduğu ve bu doğrultuda hareket ettiği bir arzu dünyası vardır. Onlar, bu özgür alanın içinde birtakım bağlantılar ve ortak noktalar bularak uyum oluşturma peşine düşmüşler, ancak bunu herhangi bir baskı ve mutlak doğru çerçevesine oturtmayı reddetmişlerdir.

İngiliz yazar Roger Cardinal "Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı" adlı metninde Paris'in, sürrealist algının gelişiminde büyük bir önemi olduğunu belirtir. Aynı zamanda, kentte gezintiye çıkan sürrealistlerin, sokakları kendi hayatlarının bir parçası olarak kabul ettiklerini ifade eder (Cardinal, 2014/1978). Bu gezintilerde sürrealistler, imgelerin dünyasına giriş yaparak, onları kendilerini ifade etmede kullanmışlardır. Cardinal'e göre, "sürrealist sokak imgesi sürekli akış halinde, durmaksızın değişen bir olasılıklar mekanıdır" (Cardinal, 2014/1978: 158) ve sürrealist gezilerde karşılaşılan nesneler -anıtlar, heykeller, dükkan cepheleri, levhalar, afişler- "kendi içlerinde bir tür kentsel metin, neredeyse bir nevi gelişigüzel, somut şiir" oluşturmaktadır (Cardinal, 2014/1978: 166). Dalibor Vesely ise, kentin sunduğu bu nesnelerin "sonsuz sayıda metafor üretmeye kadar "bir işaretler ormanı" haline" geldiğini belirtmiştir (Vesely, 2014/1978: 71). Kent mekanının muğlaklığı ve gizeminden beslenen sürrealistler, Paris caddelerinde "karşılaştıkları" nesnelere çokça anlam yükleyerek onları şiirsel bir metin olarak görmüş ve temsil etmeye çalışmışlardır (Artun, 2014). Sürrealistlere büyük ilham kaynağı olan kent ve kentin bünyesinde saklı tüm nesneler, onlar için potansiyeller mekanıdır. Kendi arzularının peşinden giderek deneyimledikleri gerçek dünya ile onun içerisinde var olan şeyler arasında us dışı birtakım bağlantılar kurmuşlardır. Akılcı düzene karşı, derinlerde gizli kalmış ipuçlarını boşluklardan çıkarmayı arzulamışlardır. Bunu ise, kentin sokaklarında, binalarında, kentin sunduğu birçok nesnenin içerisinde bulmayı hedeflemişlerdir.

Sürrealist mekan, somut ve soyutun birbiri içerisine geçtiği bir alan olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu noktada, mimarlığı sadece görsel ifade araçlarıyla değil, ussal olmayan bir bakış açısı ve motivasyonuyla değerlendirmek, sürrealistlerin bilinçaltı ve arzularında mekanın rolünü ortaya çıkarabilmektedir. İsviçreli mimar Bernard Tschumi "Mimarlık ve İkizi" adlı makalesinde, sürrealistlerin kenti olduğundan daha güzel hale getirmek için kullandıkları "nesne-anıtlar" biçimindeki düşünsel tekniklerin, mimarlık ile temas etmede başlangıç olarak uygun olduğunu fakat bu formun zaman içinde şiirsel bir imge olarak kaldığını ifade eder (Tschumi, 2014). Resmin bile sürrealist bir ifade olarak kabul edilmesinin zor olduğu o dönemde, mekandan, dolayısıyla mimarlıktan söz etmek giderek zorlaşmaya başlamıştır. Ancak Tschumi'ye göre bazı sürrealistler, "nesne kültürünü" reddederek, "yeterince ileri gitmediği için sürrealizme saldır"mışlardır. (Tschumi, 2014: 127). Bu sürrealistler sınırları zorlayarak, mekan ile doğrudan etkileşime girmişlerdir. Mekanın konuşulmamış, sorgulanmamış ve merak uyandıran tarafına doğru yönelmişlerdir. Daha en başından karmaşık bir konu olan sürrealist mimarlığa, kendi özgün yöntemleri sonucu, mekanla uzlaşarak ve gizli kalmış potansiyelleri ortaya çıkarmayı hedefleyerek cevap vermişlerdir. Tschumi'ye göre bu sürrealistlerden biri olan Duchamp, şiirsel imgelerin resim aracılığı ile ifade edilmesine zıt bir tavır sergileyerek, "retinal" olana karşı, ana unsuru kavramlar olan bir sanat anlayışı benimsemiştir. Bu anlayışını ise herhangi bir görsel çekiciliği olmayan hazır-nesneler üzerinden aktarmıştır (Tschumi, 2014). Bu durumu, 1927'de tasarladığı "Door: 11 rue Larrey" (tr. Kapı: Larrey sokak 11 numara) isimli çalışmasında, kapı örneği üzerinden anlayabilmek mümkündür. Tschumi, Duchamp'ın "Kapı" eserini,

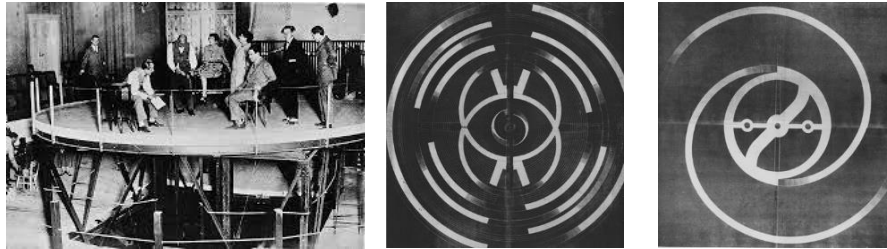
Herhangi bir mimari ögenin olabileceği kadar hazır-nesneye yakın; mekânsal bir tanımın asli unsurlarındandır ve simyaya dair türlü anlamlar taşır. Mekan açısından *Kapı* kayda değer bir rol oynar. Aynı anda hem açılabilirdiği hem kapanabilirdiği gibi, odaların kapının etrafında döndüğü hissini yaratır. Ve nihayet, kullanıcılar eserin vazgeçilmez unsurları haline gelir. Onlar olmadan bu mekânsal simya hayata geçmez (Tschumi, 2014/1978: 132-134).



Resim 1. Marcel Duchamp, “Door: 11 rue Larrey”, Paris, 1927 (Taut-Fait web sitesi, 2019)

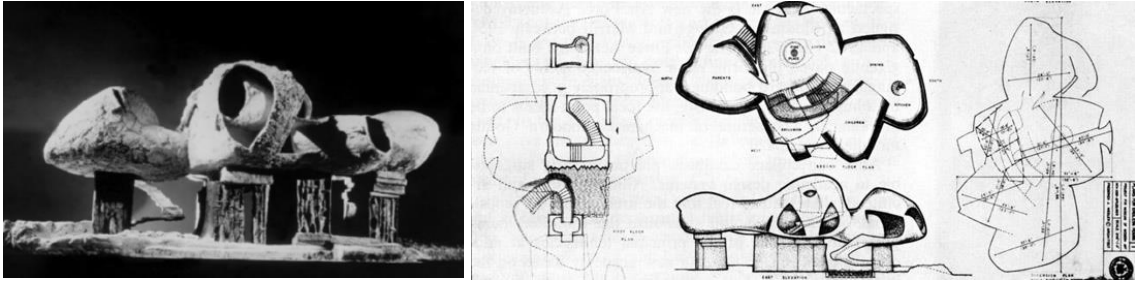
ifadeleriyle açıklamıştır. Tschumi, Duchamp’ın “saf retinal olana” (Tschumi, 2014/1978: 138) karşı sergilediği tutumun bir benzerini, Fransız oyun yazarı Antonin Artaud’un (d:1896-ö:1948), “saf sözel olana” (Tschumi, 2014/1978: 138) karşı sergilemiş olduğunu ifade eder. Artaud, o dönemde, imgeleri sözel olarak ifade etmenin indirgeyici bir tavır olduğunu düşünür. Onun asıl inandığı, bilinçte beliren ve dışarı aktarılmayı bekleyen imgeleri, fiziksel olarak ifade etmektir. Bu ifadenin en doğru karşılığını ise, tiyatrodan bulmaktadır (Tschumi, 2014/1978). Tschumi’nin aktarımıyla tiyatro, Artaud’a göre, “doğrudan organizmaya ulaşmak için yeryüzündeki tek uzam ve elimizde kalan son araçlar bütünüdür; ayrıca, nevroz ve şu içine gömüldüğümüz dönem gibi bayağı duyarlılık dönemlerinde, bu bayağı duyarlılığa karşı, onun önüne geçemeyeceği fiziksel olanaklara saldırmak için de” (Tschumi, 2014/1978: 139). Retinal ve sözel etkiyi kırmak sınırları bulanıklaştırır. Mekanı bir başka algılamamız için bizi dırter. Bilinen ve kabul edilen gerçekliklerin arkasında kalmış ipuçlarını ortaya çıkarır. Duchamp “Kapı” eseriyle bu etkiyi, sanat eseri, izleyici ve eserin konumlandığı mekan üzerinden ifade etmektedir. Artaud ise, tiyatroyu yüzeysellikten sıyırmış, düşleri ve arzuları mekânsal bir dil üzerinden, beden aracılığıyla ifade etmeyi seçmiştir. Bu birlikteliklerin dönüşümü üzerinden, belki de uzak tutulduğumuz ya da çıplak gözle göremediğimiz gizli anlamlar keşfe açılacaktır.

Avusturyalı Mimar Frederick John Kiesler (d:1890-ö:1965) kendi özgün düşünce sistemiyle sürrealizme temas edenler arasındadır. Kiesler, sürrealizmle henüz tanışmadığı dönemde mimari arayışına sergi mekanları tasarımlarıyla başlamıştır. Barbara Lesak “İdeal Tiyatronun Peşinde” adlı makalesinde, Kiesler için sergi mekanında göstermiş olduğu konstrüktivist tavrını, zamanla dışavurumcu bir tavır üzerinden ifade ettiğini söyler. Kiesler’in konstrüktivist tavrının içerisinde sonsuz kavramına duyduğu ilgisi saklıdır ve bunu tiyatro tasarımlarında kullandığı spiral formlardan anlayabilmek mümkündür (Lesak, 2014/1989). Tschumi “Mimarlık ve İkizi” adlı makalesinde, Kiesler’in tiyatro tasarımlarında kullandığı sahne elemanlarının, birbirini tamamlar şekilde birleşmesiyle sonsuz bir gösteri mekanının meydana geldiğini dile getirir. Bu elemanların hareketiyle ise gösteri mekanının, konumlandığı mekanın içini sarmaladığını ifade eder (Resim 2-3) (Tschumi, 2014/1978). Bu tasarımları, Tschumi’nin ifadesiyle “Kiesler’in biçimsel ya da işlevsel sınırları reddeden kesintisiz mekanı” anlayışını gösterir niteliktedir (Tschumi, 2014/1978: 150).



Resim 2-3. Solda Frederick Kiesler’in “Mekan Sahnesi”, 1924 (Bauwelt web sitesi, 2019), sağda Frederick Kiesler’in “Sonsuz Tiyatro”su, 1923-25 (e-skop web sitesi, 2019).

Kiesler'in başından beri keşfetmeye çalıştığı şey, "Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı" metninde ifade ettiği "yeni gerçeklik yalnızca beş duyuya ait algıyı değil, psikik gereksinimlere verilen yanıtlara dayalı verilerin korelasyonu olarak kendisini gösteriyor" ifadesiyle anlaşılabilir (Kiesler, 2014/1947: 483). Alman sanat tarihçisi Antje Von Graevenitz, "Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev"i adlı makalesinde Kiesler için "keşfedilmeyi bekleyen bir mimari evren" olarak söz etmiştir (Graevenitz, 2014/1996: 400). Bu evren, Kiesler'in tiyatro çalışmaları ile başlamış ve en başından beri üzerinde çalıştığı "sonsuz ev" çalışmalarıyla devam etmiştir (Graevenitz, 2014/1996). Graevenitz'e göre sonsuz ev, "hayatın tüm yönlerinin -içerisi ve dışarı, ışık ve enerji, yaşama, yemek pişirme, yatma, dinlenme ve oyun oynama mekanları ile 'ses geçirmez stüdyo'nun - tek bir kozmik formda bir araya geldiği bir organ olan "tohum-hücre" hali"dir (Graevenitz, 2014/1996: 406). Bu özellikler göz önünde bulundurularak söylenebilir ki, işlevsel özelliklerin hakimiyetinin kırıldığı sonsuz ev, ruhu tatmin etmek ister. İnsan bedeninin en küçük birimine benzeyen, diğer bir ifadeyle insandan bir parçayı içerisinde barındıran gizemli bir mekan meydana getirir.



Resim 4-5. Frederick Kiesler'in Modern Sanat Müzesi için yaptığı proje: "Sonsuz Ev", New York, 1959 (e-skop web sitesi,2019).

Sonuç

Uzlaşma/Çatışma

Gündelik hayatın içinde fark edemediğimiz durumlar vardır. Bunun sebebi, gündelik gerçekliklere yakınlığımız ve buna bağlı olarak da, düşlerimize, düşüncelerimize o anlık uzaklığımızdır. Dolayısıyla uzağımızda olan bu düşüncelerimize ulaşamazken, onları serbest bırakmakta da zorlanırsınız. Bu nedenle yaşanan gerçekliğin ve düşüncelerimizin arasında gidip geliriz. Sürrealistler işte tam da bu aradalık içerisinde düşüncelere, düşlere, hayallere ve arzulara yönelmeyi seçmişlerdir. Onlar, görünenin ardını keşfetme ve uzaktakileri serbest bırakma niyetindedir. Bu doğrultudaki bütün düşüncelerinin dışavurumu ise, bakış açılarının özgünlüğünden ortaya çıkar. Zira birbirleri arasındaki bakış açısı ve ifade/temsili farkları, birbirlerine temas yüzeylerini zenginleştirir ve ayrışmaları çeşitlendirir. Bu nedenledir ki sürrealizm, sınırlarını esnek tutabilir ve özgün kalmaya devam eder. Gerçekliği kendi süzgeçlerinden geçirip tekrar yorumlayan sürrealistlerin özgünlüklerinin ardında, belirli bir kurala ait olmama hali yatar. Bu çeşitlilikte sürrealizm, her sürrealist birey kadar başka bir kent, başka bir mekân ve başka bir mimarlık düşüncesini içerisinde barındırır. Bunu yaparken de, edebiyatı, sanatı ve mimarlığı birbirleriyle temas ettiren ucu açık bir üretim alanı meydana getirmiş olur. Sürrealizm, zamanla şiiri resme, resmi nesneye, nesneyi ise mekana temas ettirmiştir. Dolayısıyla mimarlığı -mekanı- kesin tanımlardan uzaklaştırmıştır.

Sürrealistler, sınırlarının esnekliğini, resmin bile sürrealist ifade araçlarından biri olarak kabul görmediği bir düşünce altyapısında, belki de görünürde en somut, fakat bir o kadar muğlak mekanda ortaya koymaya çalışmışlardır. Gündelik hayatta içinde bulunduğumuz, deneyimlediğimiz mekanlar somuttur. Ancak, bilinçdışının eşelenmesiyle mekanın muğlaklığı ve çok anlamlılığı ortaya çıkmaya başlar. Mekan algısının sürrealistler içerisinde değişmesi ve dönüşmesi bunu destekler niteliktedir. Onlar, kendi özgün ifade teknikleri ile doğrudan salt bir mimari ürün oluşturmaktan ziyade, dolaylı yollarla mekânı keşfetmişlerdir. Bariz "temas" yüzeylerinin altında, görünmeyen ve gizli "temas" yüzeyleri meydana getirmişlerdir. Böylelikle, yaratıcılığı tetikleyerek yeniden üretime olanak sağlamışlardır. Var olanı tekrar yorumlama ve ona yeni anlamlar atfetme, sürrealistlerin mekânla ilişkilerini özetler niteliktedir.

Gizli kalmış düşüncelerin ve duyguların dışavurumunu ortaya çıkarmayı hedefleyen sürrealizm, zamanda yolculuk yapmaya benzer. O, hem geçmiştir, hem gelecek, bazen de şu andır. Kimi zaman temas edendir, kimi zaman temas edilen. Özünü bulmadaki yolu, sabitliklerden arınma ve düzenini farklılıklarda aramaktan geçer.

Bunu yaparken de bazen sorgulatur, rahatsız eder, bazense uzlaştırır. Belki de bu yüzden keşfedilmesi zordur. Dolayısıyla her şeyin tek bir kuralda birleşmesine inanmak ve ona yönelmek en kolayıdır. Olasılıkları ve değişen bakış açılarını görmek ve anlayabilmek zor olsa dahi, bu durum daha büyük anlamlar ortaya çıkmasına olanak sağlayabilmektedir. Zihin ve hayal gücü biz yaşamaya devam ettikçe var olmaya devam edecektir. Hem bireysel hem de kolektif olandan beslenen "sürrealizm", diğer bir ifadeyle "yeni bir gerçeklik", belki de bu bitmemişliği ortaya koyma niyetindedir. Belki de sürrealizm hiç bitmemiştir. Zaman geçtikçe mimarlığı beslemeye, yeni temaslar üretmeye devam edecektir.

Kaynaklar

Alison, Jane. "The Surreal House". *The Surreal House*. Der. Jane Alison. Londra: Barbican, 2010. 20.

Artun, A., Nur. "Sunuş / Mimarlığı Baştan Çıkarmak". *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 11-51. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır.

Breton, André. *La clé des champs*. Paris: Éditions du Saittaire, 1953. 71.

Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1974. 287.

Breton, André. "Sürrealizm Manifestosu". Çev. Kaya Özsezgin. *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. Der. Ali Artun Haz. Elçin Gen. Çev. Kaya Özsezgin ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015. 201-203. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1924'te "Manifeste du Surréalisme" başlığıyla yayımlanmıştır).

Cardinal, Roger. "Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı". Çev. Nur Altınyıldız Artun. *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 157-185. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1978'de "Soluble City, The Surrealist Perception of Paris" başlığıyla yayımlanmıştır).

Ernst, Max. "Beyond Painting". *Surrealists on Art*. Ed. Lucy R. Lippard. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970. 118-134. (Eserin orijinali "Au-delà de la peinture", *Cahiers d'Aet*: 6-7).

Graevenitz, V., Antje. "Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'i". Çev. Akın Terzi. *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 399-431. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1996'da "Endlessness and Reduction: Frederick Kiesler's Endless House" başlığıyla yayımlanmıştır).

Kiesler, Frederick. "Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı". Çev. Nur Altınyıldız Artun. *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 483-484. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1947'de "L'Architecture magique de la Salle de Superstition" başlığında yayımlanmıştır).

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. Çev. Sercan Çalcı. Haz. Eda Çaça. İstanbul: Kolektif Kitap, 2017.

Lesak, Barbara. "İdeal Tiyatronun Peşinde". Çev. Akın Terzi. *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 387-398. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1989'da "In Quest of the Ideal Theatre" başlığıyla yayımlanmıştır).

Morise, Max. "Les yeux enchantés". *La révolution surréaliste* 1 (1 Aralık 1924): 16-17. Gérard Duzoi, *History*, s.79.

Ojalvo, Roysi. "Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliliğe". *Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. Der. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo. Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018. 169-199.

Tschumi, Bernard. "Mimarlık ve İkizi". Çev. Nur Altınyıldız Artun. *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 125-153. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1978'de "Architecture and Its Double" başlığıyla yayımlanmıştır).

Vesely, Dalibor. “Sürrealizm, Mit ve Modernite”. Çev. Nur Altınyıldız Artun. *Sürrealizm/Mimarlık Mekan Sanatı*. Der. Nur Altınyıldız Artun. Ed. Ali Artun. Haz. Elçin Gen. Çev. Renan Akman ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 59-97. Kitabın çevirmenlerine ilişkin bilgi başlık sayfasındadır. (Eserin orijinali, 1978’de “Surrealism, Myth & Modernity” başlığıyla yayımlanmıştır).

İnternet Kaynakları

Wikiart. “Surrealism” 25 Temmuz 2019.

<https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/surrealism#!#resultType:masonry>

Tate. “Surrealism” 25 Temmuz 2019.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/surrealism>

Tate. “Automatism” 17 Ekim 2019.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>

Resim 1: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Door.11%20rue%20Larrey.html (Erişim tarihi: 27 Temmuz 2019).

Resim 2: https://www.bauwelt.de/dl/730783/bw_2013_5_0002-0003.pdf (Erişim tarihi: 27 Temmuz 2019).

Resim 3: <https://www.e-skop.com/skopdergi/ideal-tiyatronun-izinde/1943> (Erişim tarihi: 27 Temmuz 2019).

Resim 4-5: <https://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956> (Erişim tarihi: 27 Temmuz 2019).

INTERSECTION PLANES OF ARCHITECTURE AND SURREALISM: SURREAL TRAILS IN CITY AND SPACE

Aşlı TİRYAKİ
Senem KAYMAZ KOCA

Abstract

The individual's authentic world is encircled with mind and imagination. Sometimes we want to transfer this unique world out of our minds through our dreams, thoughts and desires. However, there are some realities that we accept in our daily lives, and our very close stance to these realities may make it difficult to export thoughts. As a result, we begin to alternate between accepted realities and thoughts. Surrealism within this betweenness intends to free itself from constants and acceptances, tries to unearth the emotions left behind by turning to dreams, thoughts and desires. In the footsteps of these ideas, this article aims to re-read architecture, which is sometimes read through definite definitions and assumptions, through the uncertainty of surrealism. By using this method, architecture that hybridizes with surrealism takes an unpredictable and layered journey. In this article, this process is solved in three articulated steps. The first step of the study is titled as: "Leakage: Historical Clues" and discuss about the emergence of surrealism and its infiltration into architecture. In addition, it examines how flexible the limits of surrealism are. The next step is titled as: "Another "Dwelling": "Settled" Trails in City and Space" and pursues the more established trails of surrealism in architecture. The third step of the study is titled as: "Reconciliation / Conflict" and an end to the bilateral alliance is attempted. This last, rather than pragmatic, but conflicting and continuous. Moreover, the third step aims at creating new intersections and an open-ended start.

Keywords: Architecture, Surrealism, city, space, intersection

: