Tasarım Kuram 2021;17(33):191-204 doi: 10.14744/tasarimkuram.2021.38278 / ARAŞTIRMA (TEZ)

Sürrealistlerin Mekâna Dair Üretimlerinin Kavramlar Üzerinden İncelenmesi

Hande Tunç
Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İstanbul

Başvuru tarihi/*Received*: 07.08.2020, Kabul tarihi/*Final Acceptance*: 03.05.2021

Öz

20. yüzyılın avangard sanat akımlarından biri olan Sürrealizm, çalışma kapsamında bir sanat akımı olmasının ötesinde, mekânsal denemeleri ve üretimleriyle mimarlık pratiği için potansiyel fikirler yaratabileceği düşünülen bir söylem-mekân çözümlemesi perspektifi üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın amacı, Sürrealistler tarafından gerçekleştirilen ya da fikir düzleminde kalan mekânsal denemelerin, söylem-mekân ilişkisi kapsamında kavramsal bir düzlemde incelenmesi ve bu inceleme aracılığıyla Sürrealistlerin mekân üretim pratiğine sunabileceği dolaylı katkının ortaya çıkarılmasıdır. Söylem ile mekân arasındaki ilişkinin mekânsal okunabilirliği, söylem içindeki ifadelerin kavramsallaştırılması ve tespit edilen kavramların kente ve eve dair "Mekân Hayalleri" ile sergi ve gösteri mekânlarını içeren "Gerçekleştirilmiş Mekân" olmak üzere iki ana başlıkta toplanan anket, metin, çizim ve uygulamaları içeren mekânsal üretimlerde bulduğu karşılıkların ortaya çıkarılması yoluyla sağlanmaya çalışılmıştır. Kavramlar çerçevesinde genişletilen eylem ve kullanım tanımı kent ve ev mekânına dair anket ve çizim çalışmalarını beslerken, sergi ve gösteri mekânlarının mekânsal kurgularının oluşturulması ve özellikle izleyici, eser, sanatçı ilişkisinin yeniden tanımlanmasında etkin rol oynamıştır. Tespit edilen "rastlantısallık, etkileşim, olağan dışılık, tekinsizlik, formsuzluk, tamamlanmamışlık, muğlaklık ve fragmantasyon" gibi kavramların anlamlarının dönemin sosyal, siyasi ve politik okumaları çevresinde şekillenmesi mekânın kullanımı ve mekânda gerçekleştirilen eylemin tanımı üzerinde düşünülmesi aracılığıyla mekânı tasarlama sürecini de etkilemiştir. Çalışma kapsamında bahsi geçen kavramların ve kavramsal yaklaşımın, kavramların çok anlamlılığının yanı sıra dönemsel okumalar aracılığıyla da yeni sonuçlara evrilme potansiyeline sahip oluşunun ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sürrealistlerin mekânsal üretimleri, söylem ve mekân, söylemin olasılıkları, mekânın potansiyelleri, kavramsal yaklaşım.

Extended Abstract

Surrealism, which was formally announced by Andre Breton with the publication of the Surrealist Manifesto in 1924, played an active role in art history by affecting some art movements such as Letrism, Situationist International and, Fluxus that developed after itself. Surrealism not only produces extensive cultural productions in different artistic disciplines such as photography, painting, sculpture and, literature but also transforms its manifestos, which try to explain the content and purpose of the movement, into an artistic production tool.

However, surrealism, one of the most important avant-garde art movements of the 20th century, has been tried to be examined within the scope of this study from a different perspective that is thought to create potential ideas for architectural practice with its spatial experiments and productions. The main focus of this study is to reveal the potentials of the discourse, which has solidified into a place, on spatial design through the manifestos of the Surrealists, and to examine the examples of places that are visioned or actualized by the Surrealists through the relationship between discourse and place on a conceptual plane. While the three main manifestos written by Andre Breton determine the boundary of discourse analysis, the concepts in the manifestos are tried to be revealed through their meanings that can be associated with the places are designed by the Surrealists. In this study, the identification of the concepts contributes to the perception of the transformation of discourse into place and also allows the Surrealist doctrine to be observed in space.

The chapter entitled "Spatial productions of Surrealists" includes examples of places that are visioned or actualized by Surrealists. The examples of the places in this chapter, which tries to exemplify the spatial readability of the relationships between discourse and place, have been tried to be explained under two main headings: "Visionary Places", which includes the imagination about the city and home, and "Actualized Places", which includes exhibition and performance places. This chapter consists of lots of spatial productions, including the survey studies on the city of Paris, paintings by Giorgio de Chirico and Conroy Maddox, home sketches and thoughts of Tristan Tzara, Roberto Matta Echaurren, and Frederick Kiesler, exhibition arrangements by many different Surrealist artists in Paris or America, and stage design production of Antonin Artaud and Frederick Kiesler, tries to explain how the concepts in the Surrealist manifestos have influenced or shaped the spaces designed by Surrealist artists. While the extended definition of action and usage within the framework of the concepts fed the survey and drawing studies on the city and home, affect spatial organization of the exhibition and performance spaces especially in the redefinition of the audience, work, and artist relationship. However, neither Surrealism nor place can be considered or evaluated independently of the social, cultural, or political factors of the period in which they lived. For this reason, socio-political debates in the history of Surrealism become a part of this section and are used as a supporting factor in the pursuit of the concept and space relationship.

It is mentioned that the concepts such as "randomness, interaction, unusualness, uncanny, formlessness, incompleteness, ambiguity and fragmentation" which shaped around the social and political readings of the period, are played an active role in the process of designing the place and thinking about the definition of the action performed in the space. This active role played by concepts enables the concept to be considered as a carrier of possibility and to perceive the possibility as a set of potentials. Therefore, different approaches to the concept make it possible or diversify the realization of different potentials on a place. This situation also contributes to the derivation of concepts by reconsidering them through periodic readings or different disciplines and thus reconstructing the relationship between possibility and place. In this context, this study aims to reveal how the possibilities of each concept emphasized in the Surrealist discourse, have the opportunity to be shaped or diversified through action, user, and periodic factors while evolving into a new place. Each possibility, which is actualized in place stimulates another one when it is analyzed. This situation plays a role in reminding the discontinuous existence and cyclical journey of Surrealism.

Keywords: *Spatial production of Surrealists, discourse and place, possibility of discourse, potentiality of places, conceptual approach.*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

20. Yüzyıl'ın ilk yarısında ortaya çıkmış ve kendisinden sonra ortaya çıkan Letrizm, Sitüasyonist Enternasyonal ve Fluxus gibi oluşumları etkilemiş bir avangard sanat akımı olarak sanat tarihi içinde önemli bir yer kaplayan Sürrealizm; makale kapsamında bir sanat akımı olmasının ötesinde mekânsal denemeleri ve düşünceleriyle mimarlık pratiğine katkı sunabileceği düşünülen kavramsal yaklaşımları üzerinden incelenmeye çalışılacaktır. Sürrealizm'in "söylem", "mekân" ve bu ikili ilişkinin mekânsal olanaklılığa katkısı olan "imkân" olmak üzere üç ana başlık üzerinden kurgulanan çalışma, kurulacak bu ilişki ağının kavramlar aracılığıyla incelenmesine olanak tanımaktadır. Çalışma kapsamında söylem ve mekân ilişkisi Sürrealistler tarafından motivasyonunu düşlerden alan bir eylem sahasına dönüştürülen mekân denemeleri ve hayallerinin, Sürrealistlerin söylemlerini dile getirdikleri manifesto metinlerinde vurguladıkları kavramlar aracılığıyla incelenmeye çalışılacaktır. Sürrealist süreç içinde yeni katmanlar aracılığıyla genişleyen ve geliştirilen kavramsal anlamlar mekân üzerinde gerçekleşme ve çeşitlilik kazanma fırsatı bularak mekânın her ölçeğiyle düşüncenin görünürlük kazandığı bir alana dönüşmesine neden olurken; kente, eve, sergi ve gösteri mekânlarına dair üretimler de birbirini besleyerek gelişmeyi sürdürür.

Sürrealizm

Sürrealizm'in resmi ortaya çıkış tarihi olarak hem Andre Breton tarafından hazırlanan "Birinci Sürrealist Manifesto"-nun yayınlanma tarihi hem de Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun kuruluş tarihini göz önünde bulundurarak 1924 yılını kabul etmek mümkündür. Birinci Sürrealist Manifesto'da, 1917 yılında ilk kez Fransız şair Apollinaire tarafından kullanılan "sürreal"[1] kelimesi Andre Breton *(1969, 26)* tarafından "Kişi tarafından düşüncenin asıl işleyişinin yazılı, sözlü ya da herhangi farklı bir biçimde ifade edildiği, katışıksız ruhsal otomatizm" olarak yeniden tanımlanır ve estetik ve ahlaki kaygılardan muaf, herhangi bir neden ve kontrolden yoksun durum olarak tariflenir. Gerek hayat ve sanat arasındaki sınırı düş yoluyla kaldırmaya niyetleri gerekse teknik ve yöntemleri aracılığıyla sanat ve sanat nesnesine dair yarattıkları dönüştürücü fikirleriyle avangard sanat akımlarından biri olan Sürrealizmin asıl amacını evrensel bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla hayat ile sanat, gerçek ile hayal arasındaki birlikteliğin sağlanması olarak özetlemek mümkündür. Sürrealizm öncü ve devrimci tavrının sosyopolitik yönü ve yöntemleriyle avangard sanatın özelliklerini bünyesinde barındırmayı sürdürürken; evrene, dile ve nesneye yaklaşımıyla ise tarihin eski dönemlerinden beri var olan gerçekliğin ötesine dair hermetik[2] ve ezoterik[3] inanışlarla da ilişkilendirilebilir. Bu noktada nesnel gerçekliğe başkalaşım geçirterek kozmik düzene ait gizemin ve armoninin keşfi ya da mevcut gerçekliğin farklı biçimlerde yeniden ele alınması Sürrealistlerin rüya, mitler, simya ve ritüellerle kurduğu ilişkinin anlamlandırılmasına katkı sağlar. Zira Rönesans döneminde evrenin küçük birer prototipi olarak nadire kabineleri evrenin çözümlenmesi için bir araçken, Sürrealizmde evrenin sırlarını içinde barındırdığına inanılan bu yer rüyalara dönüşür *(Avanoğlu, 2018)*. Rüya ve bilinçdışı Sürrealistlerin hem evreni algılama hem de evreni dönüştürme fikirleriyle bütünleşerek alternatif bir evrenin, sanatın ve mekânın olanaklılığına dair gerçekleştirilecek çalışmaların temel araçlarına dönüştürülürler.

Sürrealist Söylem Aracı Olarak Manifestolar[4]

Düşünce aktarım yollarından biri olan söylem Foucault'a *(1981, 52)* göre basitçe arzuyu ilan eden ya da gizleyen şey *(aynı zamanda bir arzu nesnesi)* değildir ve bu yüzden mücadeleleri ya da hâkimiyet sistemlerini açıklayan bir metinden çok mücadelenin neden ve nereden kaynaklandığı ile ilgili bir konu, ele geçirilmesi gereken bir güçtür. Bu nedenle sanat akımlarının kendilerini ifade ettikleri metinleri de söylemlerinin bir parçası ve mücadelelerinin bir aracı olarak kabul etmek mümkündür. Söylem analizinin temelini oluşturan dilin sosyal hayatın bir parçası oluşu söylem analizinin sosyal bileşenlerin göz ardı

1 *Apollinaire 1917 yılında kendisi tarafından yazılan Tiresias'ın Memeleri (Les Mamelles de Tiresias) adlı oyunun önsözünde kendi ürettiği "sürrealist" sıfatını kullanır ve oyununu "Sürrealist Dram" olarak niteler. Apollinaire aynı metinde sürrealist eylemden yürüme eylemi taklit edilerek ortaya çıkarılan tekerleğin eylemi gerçekleştiren insan bacağına benzememe hâli olarak söz eder(Apollinaire, 2007, 25-26).*

2 *Genel olarak insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı" (Cevizci 1999, 413).*

3 *Kamuya açık olmayan, herkesin anlaması için yazılmamış, yalnızca bir kurum ya da bir okulda, bir mezhepte veya belli bir alanda, oldukça ileri bir düzeye ulaşmış kişiler için saklanmış, yalnızca onlar tarafından anlaşılabilir olan gizli inanç, ideoloji ya da öğretiler için kullanılan terim" (Cevizci 1999, 328).*

4 *Bu başlık altında incelenen tüm Sürrealist Manifesto metinleri kaynağı için: Breton, A. (1969). Manifestoes of Surrealism. (R. Seaver, & H. R. Lane, Çev.) The University of Michigan Press.*

edilerek incelenmesini imkânsız kılar *(Fairclough 2003, 2)*. Bu durum Sürrealistlerin sosyal ve mekânsal yaklaşımları üzerine yoğunlaşan bu söylem incelemesinin ana dayanağını oluşturur. Ancak Sürrealistlerin söylemlerinin incelendiği bu çalışmayı bir söylem analizinden ziyade, söylem ve mekân ilişkisinin çözümlenmesi hakkında bir inceleme alanı olarak tanımlamak daha uygun olacaktır. Sürrealistlerin manifesto metinleriyle sınırlanan inceleme kapsamında Sürrealistlerin içinde bulunduğu dönemin tarihsel ve politik gerçekliklerini içeren sosyal bileşenleri göz ardı edilmeyecek olmakla birlikte ana amaç manifesto metinlerinde mekân ile ilişki kurulabilecek kavramların tespit edilmeye çalışılmasıdır.

Manifestolar başlangıçta kışkırtıcı ve tetikleyici olmanın ötesinde, egemen güçler tarafından geçmiş eylemlerin açıklandığı ya da gelecek eylemlerin sebeplerinin ilan edildiği, kitleleri kontrollü şekilde yönlendirmeyi hedefleyen metinler olarak ortaya çıkar *(Caw 2001, 19)*. Fransız Devrimi ve Komünist manifestonun yarattığı kırılmalarla ise anlam ve biçim değişikliğine uğratılarak hem alt grupların kendini ifade ettiği anlatılara dönüşür hem de tiyatral ve kışkırtıcı bir üslup kazanırlar. Manifestonun tarihsel gelişimi ve avangard sanatın öncü ve dönüştürücü niyeti doğrultusunda 20. Yüzyılın başında ilk kez Filippo Tommaso Marinetti tarafından yazılan Fütürist Manifesto *(1909)* ile birlikte manifestolar yalnızca Sürrealizmin değil tüm avangard sanat akımlarının söylemleri için edebi bir tür olarak seçilmeye başlanır.

1924 yılında Andre Breton tarafından yayınlanan ilk manifesto ile birlikte varlıklarını ilan ederek amaç, yöntem ve yaklaşımlarını açıklamaya başlayan Sürrealistler 1938 yılına kadar üç manifesto metni yayınlarlar. Sürrealistlerin mekânsal üretimleri yorumlanmadan ya da potansiyel imkânlarından söz etmeden önce bu metinlerin irdelenmesi, mekân ile söylem arasında kurulacak kavramsal ilişkinin ortaya çıkarılmasına ve Sürrealistlerce tasarlanan mekânlara evrilecek kavramların düşünce düzlemindeki karşılıklarının tespit edilmesine olanak sağlar.

Takip edilecek belli başlı izler olarak manifesto metinlerinde sıklıkla üzerinde durulan çift anlamlı, değişken, kararsız durumları niteleyen muğlaklık: *"Mantığın saltanatı altında"* olan mutlak durumlara getirilen eleştiri, *"...zihinde hayat ve ölümün, gerçek ve hayal edilenin, geçmiş ve geleceğin, söylenebilir olanla söylenemez olanın, yüksek ve alçağın çelişkili olarak algılanmasına son verilen bir noktanın"* varlığı ile tarif edilen iki durumun kesişimi, *"İnsan tarafından belirlenmiş ya da karar verilmiş hiçbir şeyin kesin ve dokunulmaz olduğu düşünülemez"* ifadesiyle kararlı ve keskin sınırların reddi olarak tanımlanabilir. Sözcükler ve imgeler *"yalnızca dinleyicinin zihni için birçok atlama tahtalarıdır."* açıklaması bu atlama tahtalarıyla, izleyici yola çıkmaya, düşünmeye, dâhil olmaya davet ederek etkileşimi desteklerken; *"...yapım ve yıkımın artık birbiriyle çarpıştırılamayacağı"* noktada her iki durumun birbiri ile geçeceği iletişimin kuracağı birliktelikten, *"...her büyük düşünce insan yığınıyla ilişki içine girdiği anda değişime maruz bırakılır."* ifadesi ise hem akım içinde hem de akımın çevresiyle kuracağı etkileşimin gerekliliğinden söz eder. *"Estetik veya ahlaki kaygılardan muaf, bir neden dâhilinde gerçekleşen herhangi bir kontrolden yoksun durum.."* olarak tarif edilen soyut otomatizm belli bir kural ve nedenden bağımsız olan rastlantısallığı, *"Şu ana, düşüncemin şu anına olan güvenim, insanların bitmiş bir çalışmaya ya da yolunun sonuna ulaşan bir insanın yaşamına dair okumaya çalıştığı her şeyin toplamına olan güvenimden daha fazladır."* ifadesi süreç içinde devam eden, eksiksiz duruma getirilmemiş, bitirilmemiş ve dolayısıyla tamamlanmamış olanın sahip olduğu potansiyeli işaret eder. Tek bir oluşu, tek bir sonucu ya da *"... "olan" şeylerin tek bir olma durumu imkânı olduğunu"* , reddederek *"..."olan"* bir yolla, insanlara gösterip takip etmelerine yardım edebileceğimiz bir yolla, insanların *"olmadığı"nı iddia ettikleri bir şeye varılabildiğini"* iddia eden manifesto sık meydana geldiği için tabii karşılanın ötesindeki olağan dışı olana kavuşmayı arzular. Çocukluğu büyüleyici bir etki olarak tasvir ederken *"orada,*

*bilinen tüm sınırlamaların yokluğu"*ndan söz ederek sınırlandırılmamış, biçimlendirilmemiş, henüz bir işleme tabi tutulmamış bu formsuz hâlin sınırsız olasılığa imkân veren gücünü kutsar. Manifesto metinleri akımın temel yöntemlerinden biri olan otomatizmi *"...sahneler ve hareketlerin zihinden birbiri ardına akıp geçmesi"* gibi açıklamalarla bir oluş hâli olarak tarifleyip parçalı ve birleştirilebilir bu durumlarla fragmantasyonları, *"Korku, olağan dışının çekiciliği, şans, abartılı olanın lezzeti.."*-den bahsederek tehlikeli ve öngörülemez olanın sahip olduğu cazibenin potansiyeliyle tekinsizliği ön plana çıkarır.

Manifesto metinlerinde Sürrealist bir üslupla açıklanan belirgin düşünceler içinden tespit edilen "rastlantısallık, etkileşim, olağan dışılık, tekinsizlik, formsuzluk, tamamlanmamışlık, muğlaklık ve fragmantasyon" gibi kavramlar, tanımlamalar üzerinden yapılacak yeni yorumlarla çoğaltılabilir ya da çeşitlendirilebilir olmakla birlikte, eleştirel bir okuma denemesi olan bu çalışmanın amacı vurgulanan düşüncelerin işaret ettikleri kavramların mekânsal görünürlükleriyle olan ilişkilerinin araştırılmasıdır. Bu noktada tespit edilen kavramların rastlantısallık, etkileşimle tamamlanmamışlık ve fragmantasonu içeren Leziz Ceset Oyunu *(Cadavre Exquis)*[5] gibi etkinliklerinin ya da Freud'un psikanaliz[6] çalışmalarının Sürrealistler üzerindeki bilinen etkisi dolayısıyla tekinsizlik üzerine oluşturduğu düşüncelerinin de göz önünde bulundurularak belirlendiğinin belirtilmesi gerekmektedir. Sürrealist söylem içinde tespit edilen kavramlar düşünsel, biçimsel ve içeriksel olarak Sürrealistler tarafından tasarlanan mekânlarda hayat bulurken, manifestonun kısıtlayıcı sahasından çıkarak mekânın muğlak tanımı içinde genişler ve esnekleşir. Sınırlarını ve tanımlarını genişleterek mekân içinde özgürleşen kavramlar, mekânın ve mekân içinde gerçekleşecek eylemin Sürrealist bir yaklaşımla yeniden ele alınarak dönüştürülmesine katkı sağlar.

Sürrealistlerin Mekânsal Üretimleri

Her ne kadar Sürrealist bir mimarlıktan söz edilemese de Sürrealistlerin içinde bulundukları mekânları dönüştürme veya yeniden üretme arzuları ile yarattıkları düşünceler ve müdahaleler; mekânın da en az mimarlık kadar etki yaratacak potansiyellere sahip olduğunun fark edilmesine katkı sağlar. Levy *(2005, 60)*, Sürrealistlerin müdahalelerinin mimarlık paradigmasına mekânı istikrarsızlaştırarak meydan okuduğunu dahası mekânın mimarlığın içerdiği parçalar kadar mimarlığı oluşturan parçalar olarak da tanımlanmasına neden olduğunu iddia eder. Bu doğrultuda mekân kelimesi hem mimarlığa kıyasla tanım ve kapsamının inşa teknikleriyle sınırlanmayan anlamı hem de fiziksel sınırlarının muğlaklığı sayesinde Sürrealistlerin kavramsal ve biçimsel müdahalelerine sağladığı olanaklılık nedeniyle çalışma kapsamında yapılacak okumaların ana eksenini oluşturmuştur. Sürrealistlerin mekânı yalnızca biçimi üzerinden değil içeriği, işlevi ve kurgusu ile de ele alarak dönüştürmeyi denediği, fiziksel olduğu kadar kavramsal altyapısı ile de mekân tasarımına katkı sunan mekânsal çalışmaları kent ve eve dair metin, anket ve çizimleri içeren "Mekân Hayalleri" ve sergi ve gösteri mekânlarına dair uygulama ve müdahaleleri içeren "Gerçekleştirilmiş Mekânlar" olmak üzere iki ana başlıkta gruplandırmak mümkündür. Çalışma kapsamında seçilen örnekler, mekânın ölçeği, biçimi ya da sınırından bağımsız olarak hayal/gerçeklik düzlemi üzerinden kurgulanmaya çalışılmış, mekânsal üretimleri geniş bir zaman aralığına yayılan Sürrealistlerin çalışmaları tarihsel ve kavramsal kırılma noktaları göz önünde bulundurularak kronolojik bir akış içinde anlatılmaya çalışılmıştır.

Mekân Hayalleri

Sürrealistlerin kente duydukları ilgi öncelikle Louis Aragon ve Andre Breton'un "Paris Köylüsü" ve "Nadja" isimli kitapları ile edebiyatın konusu olarak ortaya çıkarken kente dair asıl ilginin ve keşiflerin odağını tarihi katmanları, göstergeleri, pasajları ve bulvarlarıyla değişen dünya düzeninin yarattığı ikircikliğe ayna tutan Paris kenti oluşturur. Özellikle Hausmann'ın projesi[7] ile birlikte yaratılan sembolik doku ve yok edilen tarihi çeper arasında ortaya çıkan gerilim Sürrealist düşlemi farkında olmaksızın

5 *Leziz Ceset Oyunu (Cadavre Exquis) adı verilen bu etkinlik bir araya gelen grubun bir kelime yazarak ya da bir resim çizerek katladığı kâğıdı bir diğerinin görmesine izin vermeyecek şekilde dolaşıma sokmasıyla oluşur.*

6 *"... Andre Breton'un Gerçeküstücü sanatçılar için önerdiği ifade biçimi -'ruhsal otomatizm'- psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır." (Antmen 2009, 135).*

7 *19. yüzyılın başında Modernleşme hareketleri kapsamında Paris kent planında ismini dönemin Paris valisi Georges-Eugéne Haussmann'dan alarak "Hausmann Planı" olarak da adlandırılan kentsel altyapıyı iyileştirme ve kenti güzelleştirme çalışmaları.*

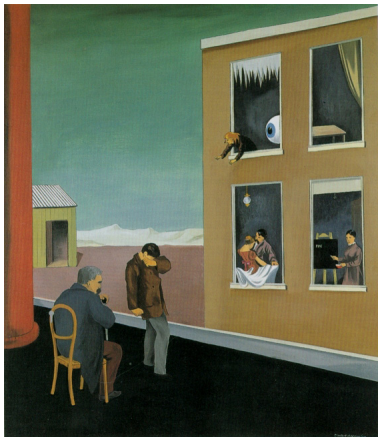
besler ve Paris'i Sürrealistler için cezbedici muğlaklıklarını içinde barındıran bir deney alanına dönüştürür. Kentin içinde var olan belirsizlikler, muğlaklıklar ve rastlantıları keşfetme arzusu Sürrealistlerin hem bireysel bilinçaltlarını hem de kentin bilinçaltını keşfe çıktıkları yürüyüşler düzenlemelerine neden olur. Bu gezintilerin uğrak noktalarından biri olarak gizemli dünyaların fragmanlarına ev sahipliği eden pasajlar, Sürrealistler tarafından kullanılan rüyalar ve hayal gücünün arzuları harekete geçirici gücü aracılığıyla gündelik hayatın olağanlığı içindeki olağan dışılığın ortaya çıkarılmasına olanak sağlayan mekânlara dönüştürülürler. Walter Benjamin'e *(2016, 56)* göre Breton'un Nadja'sının ya da Aragon'un Pasajlar'ının en büyük keşfi "gözden düşmüş şeylerin" "devrimci potansiyelleri"nin ilk kez fark ediliyor olmasıdır. Pasajlar da tüketimin ilk merkezi olarak barındırdıkları tarihsel katmanlara karşın yok olmaya yüz tutan hâllerinin yarattığı tekinsiz nostalji ve kentin farklı yüzlerini oluşturan sokaklara açılan formlarının izleyiciye sunduğu birbirinden farklı alternatif gerçeklikleri ile Sürrealist düşlemi beslemeyi ve zenginleştirmeyi sürdürürler. Benjamin'in rüya ile mevcut durumun idrakinin kesiştiği yer olarak tanımladığı pasajlar *(akt. Cunningham, 2010)*, birden çok gerçekliğe ev sahipliği ederek muğlaklaştırdıkları gerçeklik algısı ve geçmiş, gelecek ve şu an arasında kurdukları farklı boyutlara aynı anda ev sahipliği eden bir zaman tüneli olma hâlleri ile Sürrealistlerin rüya ile gerçekliği tek bir düzlemde eritmeye çalışan düşünceleri için besleyici bir kaynak oluştururlar.

Edebiyatın ardından resmin de konusu hâline gelen kent, sahip olduğu fragmanlarla Giorgio de Chirico ve Conroy Maddox'un çalışmalarında yeniden hayat bulur. Chirico'nun metafizik resimlerinde durağan ve ıssız meydanları, solgun ışıkları ve gölgeleriyle adeta terk edilmişlik hissi yaratan tekinsiz kent; kemerler, trenler, saatler, binalar, kuleler, bacalar ve antik heykeller gibi kimi zaman gerçek bağlamlarından koparılarak umulmadık boyutlarda ve konumlarda resmedilen ögelerin bir araya getirilmesi ile betimlenir *(Şekil 1)*. Tekinsiz nesneler ve zamanın muğlaklaştığı birbirine karşıt dönemlere ithaf edilebilecek ögelerden oluşan fragmanlara sahip bu kenti Aragon *(akt. Pinder, 2006, 175)* –eğer dizilebilseydi- yan yana dizen kişinin bir şehir planı oluşturabileceğini iddia ederek açıklar. Öte yandan Maddox'un resimlerinde kent, sıradan yürüyüş yolları, pasajları ve mekânlarında, alışılmadık olayların gerçekleştiği bir sahne görevi üstlenerek; perspektif kurgusu ve geometrisi ile sıradan bir kent dokusunun gerçekliğini yansıtan resimler, içlerine gizlenmiş olağan dışı olaylar, fragmanlar ve nesnelerle izleyicisinin gerçeklik algısını sarsarak Sürrealist algıyı pekiştirir *(Şekil 2)*. Levy *(2005)*, bu durumu Maddox'un izleyiciyi ilk bakışta sıradan olduğunu zannettiği bir sahnenin içindeki bilinemez olanla yüzleştirmesi olarak açıklar. Hem Chirico hem Maddox'un resimlerini mevcut kentin iki uçluluğunu anımsatırken, mevcut gerçekliği Sürreal bir dille yeniden yorumlayan çalışmalar olarak nitelendirmek mümkündür.

Şekil: 1
Giorgio de Chirico, Gare Montparnasse (Url-1).

Şekil: 2
Conroy Maddox, The Lesson (Url-2).





Kente dair bu tür manipülatif çalışmaların ardından Sürrealist grup 1933 yılının Mart ayında "Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları" başlığıyla bir anket çalışması düzenler. 31 Paris anıtına "korunmalı mı, yeri mi değiştirilmeli, düzeltilmeli mi, dönüştürülmeli mi, ortadan mı kaldırılmalı" gibi soruların yöneltildiği ve yanıtların aklın devre dışı bırakılarak verilmesini talep eden bu çalışma Andre Breton, Paul Eluard, Arthur Harfaux, Mauirce Henry, Benjamin Péret, Tristan Tzara ve George Wenstein'den oluşan yedi kişilik Sürrealist bir ekibin katılımıyla gerçekleştirilir. Sıra dışı birkaç yanıta örnek olarak Zafer Takı'nın yan yatırılarak kamusal bir tuvalet hâline getirilmesi, Adalet Sarayı'nın yıkılarak yerine bir yüzme havuzu yerleştirilmesi ya da Saint-Jacques Kulesi'nin kauçuktan bir muadiliyle değiştirilmesi gösterilebilir. Raymond Spiteri *(2005, 193)*, bu anketin görünen oyunbaz yönünün ötesinde kentsel dokudaki kimi anıtların sembolik işlevlerinin irdelenmesi yoluyla Paris'in politik topografyasına müdahale ettiğini iddia eder. Sürrealist grup bu yolla tarihsellik ve ortaklık algısını inşa etmek amacıyla Paris meydanlarına inşa edilen anıtsal yapıları eleştirir ve bu anıtları gerçeküstücü nesnelere dönüştürerek inşa etmeye çalışılan anlamlarını yerle bir etmeye çalışır. Zira anket katılımcılarından Paul Eluard *(2014, 454)*, anket sonuçlarına dair yayınlanan makalede "… *(anıtları)* gerçek hayata, gündelik hayata dâhil etmek için en ufak bir çaba harcanmadı… heykeller kaideler üzerine dikildi, böylece de bu heykellerin insanlarla etkileşim olanağı ortadan kaldırılmış oldu." ifadeleri ile söz konusu eleştiriyi ve alışılmış imgelerin yıkımı yoluyla kentteki Sürrealist ruhun açığa çıkarılmasına dair Sürrealist düşünceyi de destekler.

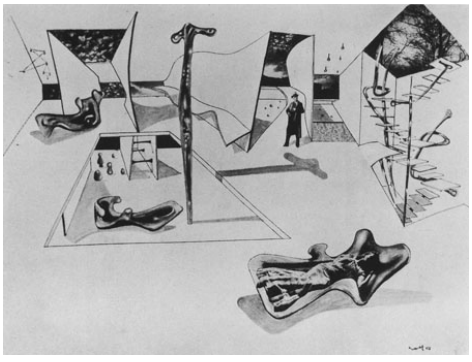
Gaston Bachelard *(2017, 28)* bir mekânın yalnızca geometrik ölçüleriyle değil hayal gücü tarafından da kavranan yönleri olduğuna dikkat çekerek, hayal gücü ile tanımlanan bu mekândan "yaşanmış mekân" olarak söz eder. Sürrealistlerin kent içinde asıl ilgisini çeken de fiziksel olarak kavrananın ötesindeki görünmeyen katmanları içinde barındıran, "yaşanmış mekân"ların sahip olduğu potansiyellerdir. Bu nedenle kent; gerçekliğin ve hayalin iki ucunu da içinde barındıran, yaşanan ve algılananın boyutlarıyla düş gücünü tetikleyen, sonsuz fragmanlara sahip hâliyle daima dinamik ve harekete geçirici bir çalışma alanı olmuştur. Sürrealistler kentin sahip olduğu fiziksel olarak kavrananın ötesindeki görünmeyen katmanlara dair arayışlarını eve dair çalışmalarında da sürdürür.

20. yüzyılın en tartışmalı konularından biri olan eve dair gerçekleştirilen Sürrealist idealleri etkileyen bir üst başlık olarak "ev" kavramını üç ana etken üzerinden incelemek hem eve dair ideallerin hem de sonrasında gerçekleşecek olan sergi ve gösteri mekânları düzenlemelerinin sosyal ve politik çerçevesinin anlaşılması açısından kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptir. Bir üst kavram olarak "ev"i Sürrealist düzlemde kozmik bir evrene ulaşma hedefiyle "ezoterik gelenek", tekinsizlik kuramının etkileriyle "Freudyen yaklaşım" ve göç ertesinde yaşanan aidiyetsizlik, yersizlik ve yurtsuzluk düşünceleri çerçevesinde "sosyo-politik dönüşümler" üzerinden incelemek mümkündür. Ezoterik ve hermetik geleneklerle bağdaşan, arzuların serbest bırakılması yoluyla cennete benzer bir dünyanın yeryüzünde yaratılması arzusuyla yola çıkan Sürrealistler aklın dayattığı ayrımları bilinçaltı yardımıyla parçalayıp insanı yeniden doğa ve evrenle bütünleştiği özüne, "ev"ine eriştirmeyi amaçlarlar *(Ojalvo, 2011; Vesely, 2014)*. Rasyonel yöntemlerle kavranamayacağına inandıkları bu evrene ulaşmanın araçları olarak rüyalar, mitler ve simya ile de ilgilenmeyi sürdürürler. Bu noktada başlangıçta var olup zamanla kaybedilen armoniyi yeniden kurma arzusu bir diğer yönüyle Freud tarafından bilinen ancak zamanla yabancılaşılan ile yeniden karşılaşmanın yarattığı duygu olarak tanımlanan tekinsiz olanla da örtüşür. Tekinsizliğin *(unheimlich)* kelime kökeni itibariyle de tanıdık, doğal ve eve ait olanın karşıtı olması; güvenli ve güvenli olmayan, iç ve dış, tanıdık ve yabancı olma gibi muğlak sınır çizgilerinin tartışmaya açılmasına imkân tanır. Freud *(akt. Hal Foster, 2011, 33)* yuvanın zıt anlamına sahip tekinsizi, herkesin bir zamanlar orada bulunduğu ancak geri dönüşünün imkânsızlaşması nedeniyle

yabancılaşıp hasreti çekilen bir yuvaya dönüşen "anne bedeni" ve "üreme organı" ile özdeşleştirken, Sürrealistlerin eve dair yaklaşımlarında bu benzeşimin yarattığı tekinsiz fantezilerin ve Modernizm'in bastırdığı arzuların geri dönüşünün izlerini takip etmek mümkündür. Bir diğer yandan Sürrealistlerin ev kavramına yaklaşımı dönemin sosyo-politik kırılmalarından da etkilenerek dönüşüm geçirir. 1927 yılında Komünist Parti ile yakınlaşan Sürrealistler, 1930'ların Fransa'sında Vichy hükümeti tarafından milliyetçi bir propoganda aracına dönüştürülmeye çalışılan "ev" simgesine tepki göstermeye başlarlar *(Demos 2014, 332)*. Ancak 1940 yılında Avrupa'daki Sürrealistlerin büyük çoğunluğunun bulunduğu Paris'in Almanya tarafından işgali Sürrealistleri Amerika'ya göç etmek zorunda bırakarak yaşanan bu zorunlu yerinden edilmenin ev kavramına yeni bir katman eklenmesine ve aidiyet hissinin yeniden sorgulanmasına neden olur. Demos tarafından bu sorgulamanın Sürrealistleri "yaşanılası bir dünyaya" yeniden dönüş için mitlere sarılmaya yönlendirdiği reddedilmese de yukarıda bahsedildiği üzere Sürrealistlerin mitlerle olan ilişkisinin ezoterizm ve hermetizm gibi mitlerle bağlantılı geleneklere ve bütüncül bir dünya, ev ve evren arzusuna dair düşüncelere dayandığı da unutulmamalıdır.

Sürrealistlerce ev üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar teknik anlamda inşa edilme fırsatı bulamamış olsalar da, anlamı ve kapsamı yeniden ele alınarak irdelenen ev kavramı Tristan Tzara, Roberto Matta Echaurren, Frederick Kiesler tarafından üretilen mekânsal tasvirler, kolajlar, çizimler ve maketler aracılığıyla eve dair yeni mekânsal yaklaşımların türetilmesine imkân sağlamıştır. 1933 yılında Minotaure dergisinde Tristan Tzara tarafından "Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru" başlığıyla yayınlanan metin, Modern Mimari'yi eleştirerek geleceğin mimarisinden rahim-içi mimarisi olarak söz eder. Vajina, çadır, mağara oyuğu gibi rahimvari yapılara gönderme yapan Tzara'nın, Modern Mimari'nin iğdiş edilmiş hâlinden kaçış yolu olarak doğum öncesi arzulara dönülmesi gerektiğini savunan ifadelerinde Freud'un iğdiş edilme ile tekinsizlik arasında kurduğu ilişkinin izleri görülür. Zira Freud iğdiş edilmenin çaresi olarak rahimde var olma fantezisinden söz ederken öncesinde aşina olunup daha sonra bastırılan "ev"i anne rahmi ve bedeni ile ilişkilendirir *(Foster 2011, 86)*. Modern Mimari'ye karşı çıkış yolunda bireyin uzaklaştığı özüne, yuvaya yönelişinin rahim ile ilişkilendirilmesi geliştirilmekte olan ev'e dair mekânsal arayışlar için bir dayanak noktası oluşturarak daha sonra gerçekleştirilecek denemelerin bağlamı hakkında da ipucu verir. 1938 yılında ise Roberto Matta Echaurren meskeni konu alan "Duyusal Matematik-Zaman Mimarlığı" başlıklı metninde "ussal matematik" olarak tanımlananın karşısına "duyusal matematik"i, "mekân mimarlığı" kavramının karşısına ise "zaman mimarlığı" kavramını yerleştirir *(Vidler 2014, 115)*. Tzara'ya benzer şekilde Matta da yaratılacak yeni mekânın "anne" ve "anne bedeni" ile ilişkili, bedenin hareketlerini referans alan, alışılmış dik açıların aksine vücudun şekline uyumlu, hareketli ve akışkan yüzeylere sahip, insanı özgürleştirecek bir mekân olması gerektiğini savunur. Tamamlanmış olanın katı sınırlarını reddeden ve yapının ancak kullanıcısının bedeni ve hareketleri ile bütünleşip etkileşime geçerek tanımlanabileceğini iddia eden bu yaklaşım Sürrealistlerin manifestolarında bahsettiği kavramlarla da örtüşür. Matta'nın rasyonel mimarlığa ait yapı iskeleti üzerine yerleştirdiği korkuluksuz merdivenlere sahip apartman dairesi tasvirlerinde farklı plan görünümlerine, esnek ve şişme koltuklara sahip bir mekânın şekillenmeye başladığı görülür *(Şekil 3)*.

Frederick Kiesler her ne kadar kendini Korealist[8] olarak tanımlasa da Sürrealistler



Şekil: 3
Roberto Matta Echaurren (Mathématique sensible-Architecture du temps) (Url-3).

8 *Korealizm (Correalism) terimi Kiesler (1939, 61) tarafından" insan ve onun doğal ve teknolojik çevresi arasında süregelen etkileşimin dinamikleri" olarak tanımlanır.*

ile kurduğu ilişkiler ve çalışmalarında takip edilecek izler nedeniyle Sürrealist örneklemin içinde yer alır. Kiesler 1934 yılında yayınlanan toplumsal, tektonik ve strüktürel olarak üç ana başlıkta tanımladığı "Mekân Evi" adını verdiği çalışmasından söz ettiği metninde mahremiyet kurguları çerçevesindeki yaşam alanlarının azami esnekliğe sahip mekânlardan oluştuğu ve birleşim zorluğunun aynı malzemeden oluşturulacak bir kabukla çözüldüğü bir sistemden söz eder *(Kiesler 2014, 488-492)*. Kesin bir form, işlev ya da tamamlanmış bir hacim sunmayı reddeden bu tasarım kullanıcısı ile girdiği ilişki ile evrilerek anlam kazanır. Konsept çalışmaları 1920'li yıllara dayanan Kiesler'in bir diğer çalışması olan "Sonsuz Ev" ise döngü, süreklilik, bütün olma hâli gibi kavramlarıyla Tzara ve Matta'nın kuramsal yaklaşımları ile kendi tasarımı olan "Mekân Evi"ne konu olan toplumsal, tektonik ve strüktürel fikirler arasında bir ara kesit olma özelliği taşır. Kiesler'in *(2014, 497)* "insanın insan olarak sığınacağı son yer" olarak tanımladığı "Sonsuz Ev" projesi mağaravariliği, dişilliği, akışkanlığı ve döngüselliğiyle ana rahmi, tekinsizlik, ortak bir kozmos gibi sürrealist çağrışımlara gönderme yaparak biçim ve işlev ilişkisini zaman ve yaşam biçimleri etkisiyle dönüştürüp muğlaklaştıran tavrıyla standartlaştırılmış formlara ve sınırlara meydan okur *(Şekil 4)*.

Gerçekleştirilmiş Mekân

Sürrealistlerin gerçekleşmiş mekân başlığı altında incelenecek sergi ve gösteri mekânı tasarımları kent ve ev üzerine kurgulanan hayallere kıyasla daha büyük ölçüde uygulanma fırsatı bulmuş olsalar da benzer kavramlar ve sosyo-politik dinamiklerden etkilenerek kente ve eve dair tartışmaların izlerini de bünyelerinde bulundurmayı sürdürürler. Sergi mekânında, eser, izleyici ve sanatçıyı birbiri içinde eriterek bütüncül ve dinamik bir performans alanı tasarlamaya çalışan Sürrealistler, Kiesler'in *(1996, 511)* ifadesiyle nesneyi "nefesini onu kuşatan çevresine verirken, çevrenin gerçekliğini de içine çeken" bir konuma yerleştirerek eseri çevresiyle tanımlanan, sergiyi yaşanan ve yaşandıkça tamamlanan bir mekâna dönüştürürler.

İki dünya savaşı arasında Sürrealistlerin gerçekleştirdiği öncü yaklaşımların inceleneceği sergi çalışmalarından ilki olarak 1938 yılında Paris'te gerçekleştirilen "Uluslararası Sürrealizm Sergisi"nin giriş avlusunda, Salvador Dali tarafından hazırlanan "Yağmurlu Taksi" enstalasyonunun ardından koridor boyunca uzanan "Paris'in En Güzel Sokakları" adı verilen çalışma;



Şekil: 4
Frederick Kiesler, Sonsuz Ev (Url-4).

olağan bir nesnenin içindeki olağan dışını ortaya çıkarmaya çalışan Sürrealist isimler tarafından tasarlanmış 16 adet vitrin mankeninin yerleştirilmesiyle oluşturulur *(Şekil 5)*. 1930'lu yılların sonlarında hem yaşanan politik ayrılıklardan hem de ekonomik problemler yüzünden sanatlarını destekleyen burjuvayla yakınlaşmak zorunda kalan Sürrealistlerin, sokakları terk ederek baştan beri eleştirmekte oldukları yüksek sanatın sergilendiği galeri mekânlarına sığınmaları geçiş hattını tanımlayan bu sokak çalışmasının sosyo-politik düzlemde tartışılmasına olanak sağlarken Sürrealistlerin bu yolla galeri ile sokak arasındaki, iç ve dış, özel ve kamusal, öznel ve sosyal olan arasındaki ayrımı bozguna uğrattığı da iddia edilebilir *(Foster vd., 2004; Suleiman 1994, 150)*. Geçiş / giriş / karşılama mekânında gerçekleştirilen bu iki enstalasyonun mekânları üzerinden düşündüğümüzde, girişteki avluda yer alan "Yağmurlu Taksi" iç ve dışın, ana mekâna bağlanan bir koridor üzerinde yer alan "Paris'in En Güzel Sokakları" ise sokak ve salonun ikircikliğini gözler önüne serer.

Sürrealizm'in sokağı salonun bir parçası kılarak sınırları muğlaklaştıran bu tutumunun izlerini başka bir yöntemle Marcel Duchamp tarafından tasarlanan ana salon içerisinde de takip etmek mümkündür. Koridorun ardından ulaşılan mağaravari bir kurguya sahip, tavanı kömür çuvallarıyla zemini kuru yapraklarla kaplanmış ana salon ise, içeriye giren izleyiciyi erotik arzuları çağrıştıran bir yatak, hoparlörden gelen karmaşık sesler, ocakta pişmekte olan kahvenin kokusu ve Hélène Vanel tarafından gerçekleştiren performatif gösteri ile tüm duyularını harekete geçirecek şekilde karşılar *(Şekil 6)*. Merzbau benzeri üç boyutlu bir kolajın yaratılmasına yardımcı olan bu atmosfer *(Schneede, 2014)* somut nesnelerin ötesinde ses, koku gibi duyuları da içerisine katarak yarattığı bu etkileşimli ve çok boyutlu fragmanlara sahip kompozisyonla kolajın tanımı ve bağlamını da sorgulamaya açar.

1942 yılında New York'ta, Amerika'ya göç etmek zorunda kalan sanatçıların vatandaşlık belgelerine gönderme yaparak "Sürrealizm'in İlk Belgeleri" *(First Paper of Surrealism)* başlığıyla gerçekleştirilen sergiye ise Duchamp'ın bir buçuk kilometre uzunluğundaki beyaz bir iple tüm mekânı bir ağ gibi çepeçevre sardığı enstalasyon çalışması damga vurur *(Şekil 7)*. Enstalasyonda kullanılan ip, tıpkı etkinliğin isminde de sözü edilen başka bir ülkeye yerleşmenin zorlukları gibi seyircinin mekâna erişimin-

Şekil: 5
Sürrealist Sokak (Url-5).

Şekil: 6
Ana Salon (Url-6).

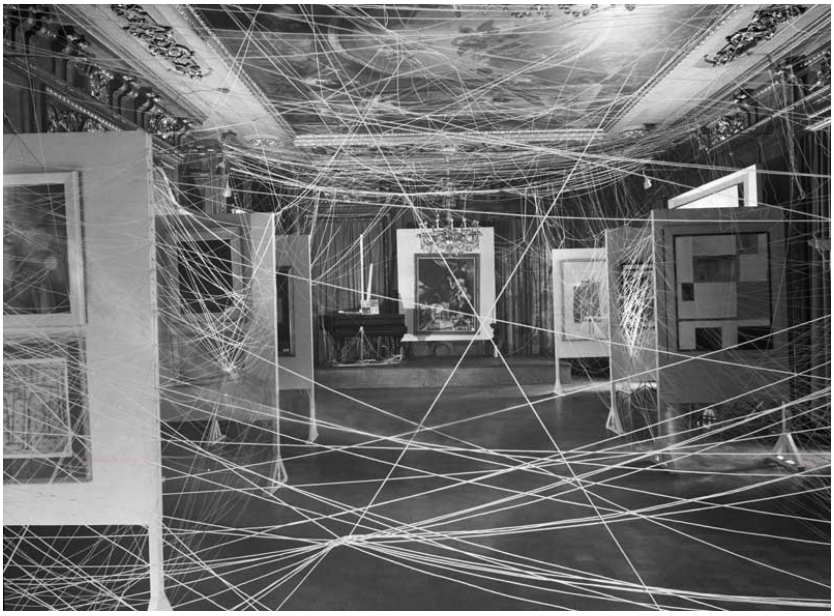




de bir blokaj etkisi yaratarak mekânı bir labirente, Sürrealist sanatçıları bu labirentin içinde çıkış yolunu arayan Ariadne[9]'lere dönüştürür *(Foster vd., 2004)*. Bilinemez ve öngörülemezliği ile aidiyet ve tekinsizlik duygusunu tetikleyen bu labirent, sergileme alanı ve sergi mekânı arasındaki sınırı muğlaklaştırarak boşluğu formsuzlaştırılmış bir hacme dönüştürürken seyirciyi de müdahale ve mücadeleyi gerektiren etkileşimli ve performatif bir deneyimin içine sürükler. Bu mekânın içinde izleyici, ancak ipleri aralayarak yarattığı rastlantısal yollarla eseri deneyimleyebilirken eser-mekân bütünlüğünü de deneyimlemiş olur.

Aynı yıl New York'ta Peggy Guggenheim'da gerçekleşen bir diğer sergi olan "Bu Yüzyılın Sanatı"nın ise mekân düzenlemeleri Kiesler tarafından gerçekleştirilir. Sergi mekânı kalıcı sergiler için özel koleksiyonları içeren Sürrealist, Soyut ve Kinetik Galeri ve geçici sergiler için ise Günışığı Galeri olmak üzere dört ana mekândan oluşur. Eğrisel duvarlarla çevrili Soyut Galeri'de çerçevelenmiş resimler birbirine paralel şekilde tavandan sarkıtılarak mekân, izleyici ve sergileme alanı sınırı muğlaklaştırılırken *(Şekil 8)*, Kinetik Galeri'deki hareketli bant üzerinde sergilenen resimler izleyicinin eser ile dinamik bir etkileşime geçmesine katkı sağlar. Sürrealist Galeri bölümü sakız ağacından yapılmış kavisli duvarları ve aynı zamanda heykel standı görevi gören biyomorfik sandalyeleriyle hem Kiesler'in daha önceki çalışmalarına hem de Sürrealistler'in anne rahmini çağrıştıran, mağaravari, tekinsiz yaklaşımlarına da atıfta bulunur. Soyut Galeri'deki boşluğu sergileme alanı olarak kullanan tutum, Sürrealist Galeri'deki sergi standı ve oturma elemanı olarak işlevlendirilen mobilyalar ve Kinetik Galeri'deki etkileşimi güçlendiren hareketli bantlar bir arada düşünüldüğünde sergideki ana yaklaşımın, sanatçı, eser ve izleyici arasındaki dolaylı anlatıcıları / ögeleri yok sayarak, fiziksel ve bilinçdışı algıları özgür bırakan bütüncül bir evren yaratmak olduğu iddia edilebilir.

İncelenecek son sergi olan 1947 yılında gerçekleştirilen "Uluslararası Sürrealizm



Şekil: 7
1942 Sürrealizmin İlk Belgeleri, Marcel Duchamp enstalasyonu (Url-7).

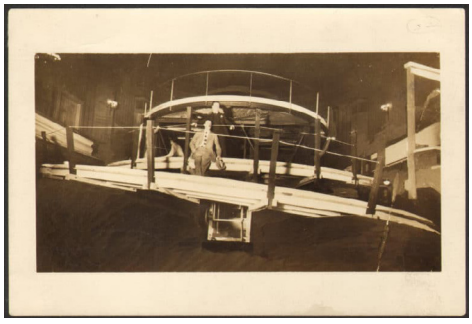
Sergisi"nden Sürrealistlerin savaş sonrası mitlere dönüşünün en görünür olduğu sergi olarak söz etmek mümkündür. Zira "Yeni Bir Mite Doğru" başlığıyla yola çıkan bu sergi, bir anlatı güzergâhı olarak planlanan düzeni ile sergi içerisindeki dolaşımı seyirci için bir kabul ayinine dönüştürür *(Kraus 2014, 383)*. Sergi mekânının yolu üzerine yerleştirilen bir teşhir vitriniyle başlatılan bu güzergâh, izleyiciyi adım adım gerçek mekândan *(sokak)*, mitlere *(sergi salonuna)* doğru bir yolculuğa çıkartır. Hu-

Şekil: 8
1942 Bu Yüzyılın Sanatı, New York, Soyut Galeri (Url-8).



rafeler Salonu bölümü oval şekli ve koyu renk kumaşlarla kaplı duvarları, loş ışıklı görünümüyle bir mağarayı çağrıştırırken, yeniden doğumu ve arınmayı sembolize eden Yağmur Salonu'nun ortasında yer alan bilardo masası orada bulunması öngörülemeyen bir objenin rastlantısal güzelliğine çağrışım yaptırılarak anlatıya yeni bir kavram daha eklenmesine neden olur. Etkileşimin dokunma duyusuyla pekiştirilmeye çalışıldığı sergi kataloğu üzerinde yer alan ve "lütfen dokunun" yazan plastik kadın göğsü, geleneksel galerinin dokunmayı yasaklayan tutumuna karşı bir yanıt niteliği taşır *(Lehmann, 2014)*. Sürrealist sergilerin, izleyici ve eser arasındaki sınırı muğlaklaştıran yaklaşımının bir çeşidi olarak bu kez izleyici ve eser arasındaki ilişki dokunma duygusuyla pekiştirilmeye çalışılır ve izleyici dokunarak eserin, mekânın ve sürecin bir parçası olmaya davet edilir.

Sürrealistlerin bir diğer mekânsal üretimleri olan performans ve gösteri mekânları, Antonin Artaud ve Frederick Kiesler'in çalışmalarını kapsar. Artaud, metin etrafında kurgulanan gösterinin gerçeği anlatmaktaki yetersizliğinin gösteriyi olağanlaştırdığını iddia ederek, tiyatronun kelimeleri aşan ve ancak jestler, mimikler ve göstergelerden oluşacak yeni bir dilin inşası ile özgürleşebileceğini savunur. İki bildirge hâlinde yayınladığı "Vahşet Tiyatrosu" başlıklı metinlerinde asıl vahşetin, insanın arzu ve tutkularla dolu kendi içindeki gerçek benliğiyle yüzleşmesiyle ortaya çıkacağını savunarak bu yeni anlatının seyirciyi ağ gibi saracak, dönebilen sandalyeler yardımıyla gösterinin anbean takip edilebileceği, ışık ve seslerin evrendeki tüm gerçekliği hissettirebileceği teknik desteklerle donatılmış bir etkinlik mekânına ihtiyaç duyduğundan söz eder *(Artaud, 1993)*. Esas gerçekliğin mitlerde, ritüellerde, bilinçdışında var olduğuna inanan Artaud, bu yolla olağan akışın içindeki olağan dışını ortaya çıkaracak, seyirciyi hem şaşırtarak hem de oyunun bir parçası kılarak kurguladığı bu yaklaşımla tiyatroyu bir tür deneyime, mekânı da bir tür deneyim alanına dönüştürecektir. Artaud alternatif bir mekân olarak konser, karnaval gibi performatif etkinliklere ev sahipliği eden bir mekânı seçtiği 1935 yı-



Şekil: 9
Mekân Sahnesi (Space Stage) (Url-9).

lında Paris Théâtre des Folies-Wagram'da sahnelenen Les Cenci *(Cenci Ailesi)* oyununu; kullandığı kısmen gerçekçi kısmen soyut sahne dekorları, figüranlaştırılmış mankenleri, ses ve mekânın bütünleştirilmeye çalışıldığı stereofonik[10] denemesi ile Vahşet Tiyatrosu'na bir hazırlık olarak nitelendirir *(Blin vd., 1972; akt. Connick, 2011)*. Artaud'nun gerçeklik merkezli ve izleyiciyi oyunun hem fiziksel hem de ruhsal bir parçası olmaya davet eden yaklaşımı, mekân tasarımında rastlantıya imkân veren, izleyici-oyuncu-mekân etkileşimini merkeze alarak mekânı hareket hâlinde tamamlanmamış bir alana çeviren bir kurgunun ön plana çıkmasına neden olur.

Artaud'un tiyatro tanımına getirdiği yeniliklerle mekânın anlamını ve gerekliliklerini genişletmesinin tersi olarak tarif edilebilecek bir yöntemle Kiesler'in mekâna sağladığı imkânlarla tiyatronun içeriksel sınırlarının gelişmesine katkı sağladığını iddia etmek mümkündür. Kiesler'in tiyatroya dair radikal değişiklikler sunan ilk çalışması olarak 1923 tarihli R.U.R isimli oyunda sahne arkasından projekte edilen görüntüyü tiyatro düzlemine ölçeğini küçülterek yansıtan *Tanagra Apparatus* isimli teknolojik bir aracı sahneye entegre etmesinden söz edilebilir *(Graham, J. D. 2013, 126)*. 1924 tarihli İmparator Jones isimli oyunda ilk kez sahnenin oditoryuma dönük yan bölümü ve tavanı hareketlendirilip sarkıtılan kumaş ve panolar yardımı ile kinetik bir görüntü yaratılmaya başlanırken *(Tschumi 2014, 149)*, Kiesler'in tiyatro sahnesini statik bir tasarım olmaktan çıkaran en önemli çalışması olan Mekân Sahnesi de aynı yıl bire bir ölçekte inşa edilme fırsatı bulur *(Şekil 9)*. Sahnenin mekânın ortasına yerleştirilmesiyle izleyicinin gösteriyi

9 *Yunan Mitolojisinde Pasiphae ve Mitos'un kızı olan Ariadne, bir iplik yardımıyla, aşık olduğu Theseus'un Minos tarafından labirentte saklanan Minotaur'u yenerek labirentten çıkmasına yardımcı olur" (Grimal 1990, 59).*

10 *"Stereofoni: Kaydedilen veya radyo ile yayımlanan sesleri, ses kaynaklarının mekândaki dağılımına uygun olarak iletme tekniği, stereo" (TDK).*



Şekil: 10
Evrensel Tiyatro (Url-10).

dört bir yandan algılayabilir hâle geldiği, içindeki rampa, asansör ve merdivenlerle oyuncuların farklı platformlara ulaşmasına izin veren bu tasarım, tiyatroya yeni uzamsal imkânlar sunarak mekân, oyuncu ve izleyici etkileşimini farklı bir boyuta taşır. Kiesler, 1926 yılında Uluslararası Tiyatro Sergisi kapsamında New York'ta gerçekleştirdiği "Evrensel-Sahnesiz Sonsuz Tiyatro" tasarımının yıllar içinde, birbiri içine geçmiş dairesel ve hareketli planlardan oluşan çeşitli versiyonlarını üretse de tiyatro tasarımı ancak 1960-1962 yılında Ford Vakfı'ndan gelen davet üzerine maket olarak inşa edilme fırsatı bulur *(Şekil 10)*. Sonsuz Ev'in rahimvari yapısına benzer şekilde, eğimli yüzeylerden oluşan ve bir kabukla sarmalanan, esnek ve işlevsel mekânlara sahip "Evrensel Tiyatro" maketi de dâhil olmak üzere Kiesler'in tüm çalışmaları mekânın hareketli, dinamik, olağan dışı alanlara dönüştürülebilecek şekilde yeniden kurgulanmasına olanak tanır.

Sonuç

Sürrealistlerin söylemleri ile mekânları arasındaki örtük ilişkiyi inceleyen bu çalışma, söylemler üzerinden çıkartılabilecek kavramların somut mekâna dönüşürken kazandıkları imkânlara ışık tutmayı amaçlamıştır. Mimarlığın güce sahip olan insani ya da ilahi otoritenin yaklaşımları hakkında izler taşıdığını ifade eden Bataille'ın *(1995, 35)* da söz ettiği gibi her mekân örtük ya da görünür şekilde üreticisinin ideolojisinin en büyük taşıyıcıdır. Söylem bu noktada ideolojiden izler taşıyan kavramların sahip olduğu gücün katılaşarak mekânı biçimlendirmesi yoluyla saklı tuttuğu potansiyeli açığa çıkartır. Gerçekleştirilme olasılığına sahip söylem içinde bahsi geçen kavramlar tasarlanan ya da hayal edilen mekânların biçimlenişine, mekân içinde gerçekleşecek eylemlerin içeriğine ve mekân, kullanıcı, eser ilişkisinin organizasyonuna etki ederek görünürlük kazanır.

Mekânın, içerisinde gerçekleşecek eylem çerçevesinde kurgulanması kavramların yalnızca mekânın değil, eylemin de yeniden ele alınmasında bir bileşen olarak kullanılmasına yardımcı olur. Avangard bir sanat olan Sürrealizmde bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla sanat ve hayatı birleştirme arzusu hem eylemi hem de dönüşen eylemle birlikte yeniden tanımlanan gereksinimlerin ihtiyaç duyduğu mekânın yeniden ele alınmasını da gerekli kılar. Söylem içinde durgun bir potansiyele sahip olan kavram, eylemle bütünleşerek mekânı dönüştürdüğünde ise olasılık gerçekleşir diğer bir deyişle imkân mümkünleşir.

Öte yandan kavram bir imkân taşıyıcısı, imkân da bir potansiyeller kümesi olarak düşünüldüğünde; kavramın farklı ele alınışları mekân üzerinde farklı potansiyellerin gerçeklenmesini de mümkün kılar ya da çeşitlendirir. Kavramların farklı kelimeler kullanılarak farklı yollarla ifade edilebilir hâli *(Teyssot 1998, 301)* bu çalışma kapsamında bahsi geçen ve izleri sürülen "rastlantısallık, etkileşim, olağan dışılık, tekinsizlik, formsuzluk, tamamlanmamışlık, muğlaklık ve fragmantasyon" gibi kavramların değişen koşullarla birlikte çoğaltılıp türetilebilecek anlamlarının her dönem eylem ve mekân hakkında geliştirilecek fikirlerde temel bir bileşen olarak kullanılmasına olanak tanır. Bu durum kavramların dönemsel okumalar ya da farklı disiplinler aracılığıyla yeniden ele alınarak türetilebilmesine böylece imkân mekân arası ilişkinin yeniden kurgulanabilmesi ve Sürrealizm'in zamansız varlığının ve olanaklılığının anlaşılmasına da katkı sağlar.

Çalışma kapsamında mekân üzerinden gerçekleştirilen okumalarla, söylemde durgun hâlde var olan kavramların mekân

üzerindeki karşılıkları irdelenmeye, kavramın mekâna dönüşme ya da mekânı etkileme sürecinde nasıl bir bileşen olarak takip edilebileceği örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yolla, çalışmada kapsamında Sürrealist söylem içinde vurgulanan her kavramın yeni bir mekâna evrilirken sahip olduğu imkânların eylem, kullanıcı ve dönemsel etkenler üzerinden birçok farklı şekillenme ya da çeşitlenme olanağına sahip oluşunun açığa çıkarılmasını hedeflenmiştir●

Kaynakça

Antmen, A. (2009). 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Apollinaire, G. (2007). *Tiresias'ın Memeleri.* (A. Erkay, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi.* (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Avanoğlu, B. (2018). *Neoplatonizm ve Avangard.* Şubat 15, 2019 tarihinde eskop: https://www.e-skop.com/skopdergi/neoplatonizm-ve-avangard/3924 adresinden alındı

Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası.* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Bataille, G. (1995). Critical Dictionay. R. Lebel, & I. Waldberg (Eds.), *Encyclopædia Acephalica*. London: Atlas Press.

Benjamin, W. (2016). Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı. A. Artun (Ed.) içinde, *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Blin, R., Artaud, A., Nes Kirby, V., Nes, N. E., & Robbins, A. (1972). Antonin Artaud in "Les Cenci". *Drama Review,* 16 (2), 90-145.

Breton, A. (1969). *Manifestoes of Surrealism*. (R. Seaver ve H. R. Lane, Trans.) Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Caws, M. A. (2010). How to House the Surrealist Imagination. J. Alison (Eds.) *The Surreal House.* London: Yale University Press association with the Barbican Art Gallery.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Connik, R. (2011). *Rethinking Artaud's Theoretical and Practical Works,* Phd Thesis. Bowling Green State University, Ohio.

Cunningham, F. (2010). Triangulating Utopia: Benjamin, Lefebvre, Tafuri. *City, 14*(3), 268-280. Retrieved April 17, 2019, from https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13604813.2010.482268

Demos, T. J. (2014). Duchamp'ın Labirenti: First Paper of Surrealism, 1942. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eluard, P. (2014). Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (A. Terzi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse.* London: Routledge.

Foster, H., Rosalind, K., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. (2004). *Art Since 1900.* London: Thames&Hudson.

Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (1981). The Order of Discouse. R. Young (Eds.) *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (s. 48-78). Boston: Routledge.

Graham, J. D. (2013) An Audience of the Scientific Age: Rossum's Universal Robots and the Production of an Economic Conscience. *Grey Room, 50* (1).

Grimal, P. (1990). *A Concise Dictionary of Classical Mythology.* (S. Kershaw, Eds., & A. R. Maxwell-Hyslop, Trans.) Oxford: Basil Blackwell.

Kiesler, F. (1939). On Correalism and Biotechnique. Definition and Test of a New Approach to Building Design. *Architectural Record*.

Kiesler, F. (1996). Second Manifesto of Correalism. P. S. Kristine Stiles (Eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. California: University of California Press.

Kiesler, F. (2014). "Sonsuz Ev":İnsan Yapımı Bir Kozmos. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/ Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kiesler, F. (2014). Mimarlık Üzerine Notlar: Mekan-Evi. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/ Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kraus, E. (2014). Breton, Duchamp, Kiesler: 1947 Sergi Politikası. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm / Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Lehmann, M. R. (2014). Outgrowing the Vernissage the Openings of the Exposition Internationales du Surréalisme in 1938, 1947 and 1959: Pioneer Experimentations of Performance Art. *Hawaii University International Conferences*. Hawaii. Retrieved July 16, 2019 from https://www.huichawaii.org/assets/lehmann_maria_rosa_outgrowing_the_vernissage_ahs2014.

Levy, S. (2005). Menace: Surrealist Interference of Space. T. Mical (Eds.). *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge.

Ojalvo, R. (2011). *Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak*. Nisan 15, 2019 tarihinde e-skop: http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarligin-oteki-yuzunu-aramak/433 adresinden alındı

Pinder, D. (2006). *Vision of the City*. London: Routledge.

Schneede, U. M. (2014). Exposition Internationale du Surréalisma, Paris 1938. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm / Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Spiteri, R. (2005). Surrealism and the Irrational Embellishment of Paris. T. Mical (Eds.). *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge.

Suleiman, S. R. (1994). Between the Street and the Salon: The Dilemma of Surrealist Politics in the 1930s. L. Taylor (Eds.). *Visualizing Theory*. Oxford: Routledge.

Teyssot, G. (1998). Heterotopias and the History of Spaces. M. Hays (Eds.). *Architecture Theory Since 1968*. New York: MIT Press.

Tschumi, B. (2014). Mimarlık ve İkizi. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vesely, D. (2014). Sürrealizm, Mit ve Modernite. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vidler, A. (2014). Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Url-1 <https://www.moma.org/collection/works/80538?artist_id=1106&locale =en&page=1&sov_referrer=artist>, date retrieved 22.10.2019.

Url-2 <https://surrealism.website/Maddox.html>, date retrieved 22.10.2019.

Url-3 <https://www.e-skop.com/skopdergi/hissedilebilir-matematik-–-zaman-mimarisi/1957>, date retrieved 22.10.2019.

Url-4 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1529>, date retrieved 22.10.2019.

Url-5 <http://www.golob-gm.si/34-Games-in-exile-of-Breton-Duchamp-Etant-donnes-mannequin.htm>, date retrieved 22.10.2019.

Url-6 <http://www.golob-gm.si/34-Games-in-exile-of-Breton-Duchamp-Etant-donnes-mannequin.html>, date retrieved 22.10.2019.

Url-7 <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>, date retrieved 22.10.2019.

Url-8 <https://www.bmiaa.com/wp-content/uploads/2017/03/mgb17_kiesler_abstract_gallery_2_litebox.jpg>, date retrieved 22.10.2019.

Url-9 <https://www.kiesler.org/en/lecture-series-vienna-1924/>, date retrieved 12.11.2019.

Url-10 <https://www.e-skop.com/skopdergi/ideal-tiyatronun-izinde/1943>, 12.11.2019.