

Sürrealist Bakış Açısından İdeal Mekân ve İmgenin Rolü

Ayşe Gülçin Ural¹

Makale Geliş Tarihi: 13.02.2023
Yayıma Kabul Tarihi: 31.03.2023

Öz

Mimarlık ve sürrealizm, gerek mimarlığın gerekse sürrealizmin doğasından kaynaklı çoğu zaman birlikte düşünülmeli tartışmalı alanlar olmuştur. Ancak sürrealistlerin mekândan beklentileri; Lefebvre'in tanımladığı üçlü mekân diyalektiğindeki başlıklarından biri olan tasarlanan mekânı sorgulatmak ve değiştirmektir. Amaçları sıra dışı veya hayali bir mekân yaratmak değil, rasyonel mekânı yıkmak veya sarsmak yoluyla düşündürülen derinliğe, hayal gücüne alan açmaktır. Bu noktadan yola çıkıldığında, Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğinde tanımlanan yaşanan mekânın, sürrealistlerin arayışında oldukları mekân tipi ile benzer olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada, sürrealistlerin ideal mimarlık anlayışı irdelenmiş ve mekânı tasarlarken imgelere verdikleri rol üzerinden sürrealizm ve mimarlığın ilişkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılarak elde edilen bulgularla, sürrealizmin öncü düşünürlerinin görüşlerine ve mekân tasarımlarına ulaşılmıştır. Edinilen bulgular hermönetik yöntemle değerlendirilerek çalışmanın hipotezi tartışılmıştır. Araştırmada, sürrealizm ve mimarinin ilişkisinin kaygan bir zeminde olmadığını; aksine çeşitli mimari kuramlarla örtüşen bir bakış açısına sahip olduğunu desteklemek ve mekânı kavramsal yönüyle sürrealist bakış açısından değerlendirmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Sürrealizm, İmge, Henri Lefebvre, Kavramsal Mekân

IDEAL SPACE FROM SURREALIST PERSPECTIVE AND THE ROLE OF IMAGE

Abstract

Architecture and surrealism, considering the nature of both architecture and surrealism side by side. However, the expectations of the surrealists from the space were to question and change the designed space, which is one of the titles in the triple dialectic defined by Lefebvre. Their aim is not to create extraordinary or imaginary space. In this study, the ideal architectural understanding of the surrealists was examined and the relationship between surrealism and architecture was tried to be determined through the role they gave to the images while designing the space. With the data obtained by using the general scanning model, one of the qualitative research methods, the views and space designs of the leading thinkers of surrealism were reached. The findings obtained were evaluated with the hermeneutic method and the hypothesis of the study was discussed.

Keywords: Space, Surrealism, Image, Henri Lefebvre, Conceptual Space.

¹Dr. Öğretim Üyesi Ayşe Gülçin Ural, Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü. E-posta: gulcinn.ural@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9763-8128

GİRİŞ

Kavramsal olarak pek çok tartışmaya konu olan 'mekân', Platonculuğun kategoriler doktrinine karşı 'zihinsel bir şey' olarak modern epistemolojide yer edinmiştir. Henri Lefebvre ise zihinsel bir yer olarak mekânın toplumsal bir üretim olduğunu iddia etmiştir. Çoğu filozof, yazar ve dilbilimci tarafından büyüleyici bulunan; mekânı kümeler teorisi ile incelemek ve kategorize etmek fikri Lefebvre tarafından mekân üçlüsü (spatial triad) olarak adlandırılır. Bu mekân üçlemesi algılanan mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekândır (Lefebvre, 2014: 35).

Sosyolog ve filozof olan Lefebvre mekânın stratejik olduğu düşüncesindedir. Mekân toplumsal olarak üretilir ve bu üretim sonucunda toplumla üretildiği amaç doğrultusunda ilişki kurar (Avar, 2009: 11). Lefebvre mekânı, mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsil mekânları olarak üçe ayırmaktadır. Mekânsal pratikler doğrudan algılanan mekân ile bağlantılıdır. Gündelik pratiğimizi kapsayan, iş, özel hayat sosyal hayat gibi alanların yuvasıdır. Mekân temsilleri, tasarlanan mekân ile bağlantılıdır. İdeolojiler doğrultusunda stratejik olarak organize edilirler. Soyut mekânlardır. Son olarak temsil mekânları ise yaşanan mekân ile ilişkilidir. Hakim ilişkilene biçimlerine karşıt bir şekilde oluşmuşlardır. Kişilerin eylem ve tutkularının, giz ve rüyalarının ortaya çıktığı, semboller ve imgelerle donatılmış mekân tipleridir (Avar, 2009: 11).

Algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân olarak oluşturulan mekânsal üçlü, zihinsel yer olarak mekânın statüsüne, üretim amacına ve günün sonunda özneye nasıl ilişkilendiğine dair kümeler oluşturmaktadır. Lefebvre'in mekânı kategorize ettiği üçlü diyalektik, bu kategoriler üzerinden şekillendirmiş daha eski tarihlerde ortaya çıkan akımların toplumsal mekân okumalarına yardımcı olmaktadır. Sürrealizm akımının mekân okuması ve ideal mekân anlayışına dair yapılan bu araştırmada da Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğinden faydalanılmıştır.

Çalışmada yöntem olarak; nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli kullanılarak, sürrealist düşünür ve sanatçıların eserleri incelenmiştir. Sürrealistlerin idealindeki mekânın; Lefebvre'in üçlü diyalektiğinde bulunan yaşanan mekân kategorisi ile benzerlik kurduğu düşünülerek, sürrealist mekânı temellendirmek için yaşanan mekân kavramı araştırılmıştır. Yaşanan mekân, temsil mekânları ile örtüşmektedir. Temsil mekânlarının kullanıcı olan özne üzerinde yarattığı etki ile sürrealistlerin mekândan beklentilerinin benzer olduğu düşünülmektedir. Mekân en derin deneyimlerimize, tutkularımıza ev sahipliği yapmakta, yenilerini oluşturken ise göz ardı edilemez bir rol oynamaktadır. Leland M. Roth 'Mimarlığın Öyküsü' kitabında mimarlığı şöyle yorumlamaktadır: "Pevsner'in belirttiği gibi, ressam ve heykeltıraşlar, ışık ve renkleri ustaca

kullanarak şekiller arasındaki orantısal ilişkilerde ve örüntülerde yaptıkları değişikliklerle duyarımızı etkilerler, ama yalnızca mimarlık içinde yaşadığımız ve devindiğimiz mekânı şekillendirir” (Roth, 2000: 75).

İçinde yaşadığımız mekân kullanıcıya hareket imkânı sağlamakta ve hareket ile hafızamızda yer edinen yeni deneyimlere de şekil vermektedir. Deneyimlerimiz düşüncelerimize, düşüncelerimiz sonraki zaman dilimlerinde davranışımıza yansımaktadır. Yeniden üretilen mekân algımıza ve dolaylı olarak sonraki davranışlarımıza uzun vadede olsa da şekil verebilme gücüne sahiptir. Sürrealistlerin ilgilendiği mekân üretimi çalışmaları ise mekânın bu gücü üzerinde durmaktadır. Roth’un da söylediği gibi: “Mimarlık bizi kuşatan, içinde dolaştığımız sanattır” (Roth, 2000: 75). Bu bakış açısıyla sürrealistler; mimari semboller, imgeler, formlar üzerine yapmış oldukları çalışmalar ile eleştirdikleri ya da olumladıkları mimari örnekler ortaya çıkmıştır. Savundukları akım doğrultusunda ürettikleri iç mekân çalışmaları ile mekân ve kullanıcıyı buluşturmuşlardır. Yaşanan mekânda olduğu gibi mekânın direnç merkezi olmasını ummuş, kişilerin belli kalıplardan çıkmasını, öğretilmiş kodlardan kendini arındırmasını sağlayabilecek bir çıkış noktası olabileceğine inanmışlardır. Avar’a göre:

Örneğin, Dadaist ve Gerçeküstülerin sanat eserleri, başka türlü mekânların da mümkün olacağını gösterir. Diğer yandan, dışlanan farklılıkların mekânları, yeraltı ve gizli, “illegal” mekânsal pratikler de temsil mekânlarıdır. Yerleşik mekân temsillerine karşı ve sermaye ve iktidar tarafından baskılanan mekânların, onlardan geri alınıp, tekrar kullanılmasına dönük pratiklerdir bunlar. Burada mekânın değişim değeri değil, kullanım değeri önceliklidir (Avar, 2009: 13).

Sürrealizm ile mimarlık ilişkisi çeşitli sorular doğursa da sürrealistlerin arayışında olduğu ideal mekân daha farklıdır. Sürrealistler gerçek dışı mekânı aramakta değillerdir, formel mekânı eleştirmektedirler. Eleştiri yaptıktan sonra öneri getirmeyi reddetmemişler, mekân eleştirilerinin devamında özellikle ikinci sürrealist manifestoda alternatifler geliştirmişlerdir. Dadaistlerin eleştiri odaklı yaklaşımlarından farklı olarak, konu hakkında alternatifler üretmek üzere çeşitli çalışmalar yapmışlardır.

Araştırmanın, sürrealizm ve mimarlık arasındaki bağların kavramsal mekân sorgulamaları açısından farklı bir bakış açısı geliştirdiğini göstermek açısından önem arz edebileceği düşünülmüştür. Sürrealistlerin mekândan beklentileri literatür taraması doğrultusunda belirlenerek, idealize ettikleri mekânın özellikleri tespit edilmiş; ideal mekânda imgelerden nasıl faydalandıkları ve ideal mekânın kullanıcı ile buluşmasından beklentileri aktarılmıştır. Bununla birlikte sürrealizmin yeni tasarımcıların ya da araştırmacıların toplumsal mekân okumasına imkan sağlayan bir akım olduğu aktarılmak istenmiştir.

I. Mekân Sembolleri ve Kullanıcı Algısı

Mekân sembolleri ve imgeler kullanıcı tarafından tek bir merkezden algılanmaktadır. Kullanıcının bu anda mekânı algıladığı tek merkez, insan zihnidir. İnsanlar zihni çevresinde bulunan imgeleri ve sembolleri istekleri ya da geçmiş tanışıklıkları ile algılamaktadırlar. Yani hafıza ve geçmiş deneyimler bu noktada devreye girmektedir. Ancak bu durum öznenin tanımadığı imgeyi mutlaka gözden kaçıracağı anlamına gelmemekte; seçerken daha farklı bir farkındalık süzgecinden geçireceği ve bazı zamanlar gözden kaçırabileceği anlamına gelmektedir. David Lynch'e göre:

Çevresel imgeler, gözlemciyle çevresi arasındaki iki yönlü bir işlemin sonucudur. Çevre, birtakım farklılıklar ve bağlantılar sunar, gözlemci de -büyük bir yumuşaklıkla ve kendi amaçlarının ışığında- gördüklerini seçer, düzenler ve bunlara anlam verir. Bu biçimde oluşturulan imge, görülen şeyi sınırlar ve vurgularken, kendisi de sürgit etkileşimli bir işlem çerçevesinde süzgeçten geçirilen algısal bilgiye karşı sınıır (Lynch, 1996: 156).

Karşılaşılan imgelere ve sembolere dair deneyim sahibi olmayan kişi edindiği stereotipler ile de bu farkındalığı edinerek hafıza deposuna yeni deneyimler ekleyebilmektedir. Hafıza deposunda zaten var olan imgeler ise çağrışım yoluyla hatırlanmakta ve yanına yenileri eklenmektedir. Roland Barthes'e göre: "Yananamlı dizgenin kodu büyük bir olasılıkla ya evrensel bir simge düzeni ya da çağın bir retorisi tarafından, kısaca bir stereotipler (şemalar, renkler, grafiizm, jestler, ifadeler, öğelerin gruplanması) öbeği tarafından oluşturulur" (Barthes, 2014:11).

Théodule Ribot ise imgeleri seçme anımızı üç ayrı maddede şu şekilde kategorize etmektedir: eylemler doğrultusunda yapılan seçimler, duyumsal nedenlerle dikkat çeken seçimler, asgari çaba yasası nedeniyle yapılan seçimler (Aktaran: Sartre, 2017: 38). Gözlemci ya da kullanıcının stereotipler veya çağrışımlar yoluyla edindiği deneyim hafızasına, hafızasındaki bilgiler düşüncesine, düşünceleri ise davranışlarına sirayet edecek şekilde akış içindedir. Tasarımcılar bazen bilinçli olarak, bazen tesadüfen mekândaki imge ve sembolleri bilinçli olarak yerleştirir yani ortaya çıkan tasarımın kullanıcı ile bulunduğu ana müdahale ederler. Mimar ya da tasarımcı bu şekilde kullanıcıyı belirli bir duygu ve düşünce durumuna sokmak ister ya da tamamen duygu ve düşünce akışında özgürleştirmek ister. Fakat ikinci alternatif söz konusu olsa da kullanıcının düşünce akışına müdahale etmiş olur yani düşünsel bir yerleştirme mevcuttur. Dolayısıyla mekân yalnızca geometrik olarak yorumlayabileceğimiz bir şeyden çok öte, kullanıcı ile arasında bir bağ kuran, zihinsel bir şeydir. Duvarlar ve

döşemelerden fazlasıdır. Roth'a göre; algılanan ya da algılanabilen mekân cam duvarlı bir yapıda olduğu gibi, nicelleştirilemeyecek kadar kapsamlı olabilir. Bu şekliyle mekân algısı, zihinsel haritalarda yer edinen bir kılavuz haline gelir ve ihtiyaç olduğunda bu bilgilere başvurulur (Roth, 2000: 75).

Mekânda bulunan programatik bölümler; örneğin tavanlar, duvar kaplamaları, sirkülasyon elemanları, şömine, küvet vb. pek çok mimari öge ve mobilya kullanıcı üzerinde etki yaratmaktadır. Aynı şekilde mekânda maruz kaldıkları iyi ya da kötü anlamda koku, sıcaklık derecesi vb. pek çok etken kullanıcının hafıza deposunda yer edinmekte, bir zaman akla gelmese de zamanı gelince tekrar gün yüzüne çıkacak şekilde depolanmaktadır. Aynı şekilde renkler, dokular, formlar kullanıcının hafızasında, kullanım şekilleri ve nedenleri ile beraber deneyimlerin tetikleyicisi olarak saklanmaktadır.

Mekânı deneyimlerken yapılan bu gözlemler sayesinde mekânla kullanıcı arasında bütüncül bir ilişki kurulmaktadır. Gerek hafızamıza kaydedilen deneyimler gerek ilk kez karşılaşılan deneyimler olsun, her iki ihtimalde de gözlemcinin imgeler evreni genişlemekte, ileride karşılaşıacağı imgeler için yeni altlıklar oluşmaktadır. Jean-Paul Sartre imge ve gözlemci arasındaki bağı şu sözlerle ifade etmektedir:

İmgeler arasında, kendini bir bellek olarak tanımlayan bir tinin bulunduğunu varsaymak gerekir. İşte bu tin de, derlediği imgeler arasında karşılaştırmalar, birleşimler yapar, kendi bedenini çevresindeki öteki imgelerden ayıran da odur. Gerçekten de imgeler algılanır algılanmaz bellekte saptanır ve sıralanırlar (Sartre, 2017: 45).

Tasarımcı açısından tamamen öngörülmesi imkansız bir süreçten bahsediliyor gibi görünse de kullanıcının yaşamsal deneyimi ne şekilde olursa olsun, imgeler çoğu kullanıcıda benzer şekilde kaydedilmektedir. Örneğin düşey sirkülasyon elemanı olarak bir merdiven, herkes için farklı anıları çağırırsa da genellikle benzer eylemlere mekân sahipliği yapmaktadır. Ancak mekân programatik olarak doğru düzenlenmiş ve organize edilmiş ise, yüklenen anlamlar değişerek, kullanıcı zihninde yeni anlamlara yer açılmaktadır. Kullanıcıya sunulan bu yeni hareket ve deneyim ile yapı elemanına dair hafızasındaki bilgilere bir yenisi eklenerek, anlamı değiştirilebilmektedir. Buradan yola çıkarak; dayanıklılık, işlevsellik gibi unsurlar ile birlikte mekânın yarattığı anlam ve kullanıcının mekânı nasıl algıladığı unsurları da planlanmalıdır. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde algının tanımı şu şekildedir: "Her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir" (Tanyeli, Sözen, 2015: 22). Dolayısıyla mimari bir organizasyonu yalnızca işlevi açısından

değerlendirmek değil, aynı zamanda özneye oluşturduğu anlam ve haz ile de değerlendirmek gerekmektedir.

Haz ise en karmaşık ve problemlili konulardan bir tanesidir. Mimari akımlar incelenecek olursahaz konusunun pek çok mimar ve düşünür açısından hala tartışmalı bir noktada bulunduğu görülecektir. Mekânsal öğelerin kendileri de diğer öğeler ile olan ilişkisi de kullanıcılar açısından farklı yorumlanabilir. Bazı kullanıcılar bir galeri boşluğundan haz alırken, bazı kullanıcılar aynı galeri boşluğunu güzellik yoksunu olarak yorumlayabilir. Haz ya da güzellik mimarlığın en karmaşık konularından biri olmuştur. Çünkü öznel bir deneyime uzanmaktadır.

“Sir Henry Wotten’ın belirttiği gibi, Vitruvius’un mimarlık betiminde, yararlılık ile sağlam strüktür öğelerini izleyen üçüncü öğe, haz ya da güzelliktir. Bu mimarlığın tüm bileşenlerinin en karışığı ve en çeşitlisidir” (Aktaran: Roth, 2000: 89). Haz ve güzellik konusu pek çok düşünür, sanatçı ve mimar tarafından tartışılmış ve tartışılmaya devam edilmektedir. Ancak ‘haz alınmasını sağlayan nedir, bunun bir parametresi var mıdır, kişiler arasında neye göre fark gösterir’ sorularının tartışılmaya devam ettiği tüm bu dönemlerde de haz arayışı hiç son bulmamıştır.

Roth ise haz almayı ‘insan zihninin anlam aramaya programlı olması’ ile anlamlandırır. Zihinde kayıtlı olan bilgiler ile karşılaşılması, yeni gelen bilginin zihinde anlamlı bir veriye dönüşmesine sebep olmaktadır. Her zaman süreç bu şekilde işletilirse de çoğunlukla insan zihninin anlam araması ve tanıdık olana yönelmesi ‘şeylerin’ güzel olarak tanımlanmasına sebep olabilir. Fakat bazı durumlarda tanıdık olmayan da gözlemciye güzel görünebilir. Bunun belli ölçütleri olmamakla birlikte; kültür, alışkanlıklar, deneyimler vb. parametreler etkili olmaktadır. Yani imgeleri algılamak ve algılamamak kadar, imgelere dair yorum getirmek de yine çoğu zaman hafızamıza kayıtlı bilgiler aracılığıyla olmaktadır. Roth bu durumu şu şekilde aktarmaktadır: “Gelen veri anlamsız olduğunda zihin bunu tanıyamaz. Tamamıyla rastgele görsel ya da işitsel görüngüler verildiğinde bile, zihin daha önce depoladığı değerlendirme bilişisi temelinde bunlara bir ön yorum katar. Böylece, neyi algıladığımız daha önceden neyi bildiğimize dayanır” (Roth, 2000: 91). Böylece bu bilgi kullanılarak gözlemcinin yeni bireysel deneyimi ile karşılaşma süreci başlamış olmaktadır. Lefebvre’in bahsetmiş olduğu mekân üçlüsü aslında tam bu aşamayı hedef almaktadır. Toplumsal olarak üretilen mekân, bu noktada özneye müdahale edebilir ve onun deneyimine, hafızasına, davranışına yön verebilir. Mekânın üçlü diyalektiğinde aktarılan tasarlanan mekânın tasarlayıcıları, kendi idealleri doğrultusunda mekândaki kullanıcıyı yönlendirmek amacındadır. Ancak yaşanan mekân; tüm bu organizasyonun dışında kalan, istemsiz duygu durumlarının ya da planlanmadan ortaya çıkan düşüncelerin tetikleyicisi aynı zamanda yuvası olan mekân

olarak tanımlanmaktadır. Duygu ve düşüncelerin herhangi bir ideoloji yönlendirmesiyle değil, kendiliğinden ortaya çıkması yaşanan mekânın olumlanan yönüdür. Anılarımızı biriktirdiğimiz mekânlar hatırlatıcı özelliği ile tekrar anıların hafızadan çağrılmasına sebep olmaktadır. Bu yönü ile mekân, yalnızca bir binanın içinde salınmadığımızı, zihinsel bir şey olarak çok daha kuvvetli bir etkisi olan mekân ile kullanıcının bütünleştiğini göstermektedir.

Gaston Bachelard, iç mekân hakkında şunları söylemektedir:

Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edindir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara (Bachelard, 2014: 38).

Mimarlığın üçüncü boyutundan fazlasını sağlayan da bu çok çeşitli deneyimler ve devingenliktir. Mekân ile bütünleşen ve sürekli bir etkileşim içinde olan öznenin hafızayı canlandırması için zaman tek başına yeterli olmaz. Bilgilerin kaydedilmesi için somut veriler gereklidir ve mekân zihnin aramakta olduğu bu somut verileri sağlamaktadır. Böylece zaman, mekân ve hareketin ortaklaşması ile hafıza depomuza kaydedilen şimdiki zaman, gelecek bir zamanda da yine somut unsurlarla hızlıca ortaya çıkacaktır. Meydana gelen bu algısal süreç, aynı zamanda şimdiki zamana dair edinilen fikirlere ve düşüncelere de karşılık gelmektedir. Bu fikir ve düşünceler öznenin gelecekte oluşacak karşılaşmalarında belirleyici olacaktır. "Pozitif bir mimari deneyim, temelde ikna edici ve konforlu bir şekilde kültürün devamına yerleşen, geçmişini anlamaya ve geleceğe inanmaya olanak tanıyan güçlü bir deneyimdir" (Pallasmaa, 2012: 6).

Mimarinin bu (n)inci boyutu, hem mekânı toplumsal bir üretim olarak gören Lefebvre'in üçlü mekân diyalektiğini desteklemiştir hem de sürrealistlerin mekâna ilgilerinin artmasına sebep olmuştur. Çünkü sürrealistler de mekân çalışmalarında gerçek olmayana değil sarsıcı olanı arayış içine girmişlerdir.

2. Sürrealizmde İmge ve Sürrealist Nesne

Sürrealizm, 1924 yılında Andre Breton tarafından yazılmış olan birinci sürrealist manifestoda şöyle açıklanmaktadır:

Sürrealizm, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan

hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem (Breton, 2009: 31).

Sürrealizm akımının arayışı çeşitli zaman dilimlerinde ve çeşitli ideolojiler sebebiyle değişkenlik gösteren yönlendirici kaygıları ekarte ederek, öznenin katıksız otomatizm ile duygu ve düşüncelerine ulaşabilmesidir. Bu arayış gerek toplumsal konularda gerek düşünme biçimlerinde gerekse ortaya çıkacak ürünlerin yaratım süreçlerinde aranmaktadır. Tüm bunların ışığında ortaya çıkan durumların ya da ürünlerin eleştirisinde de aynı bakış açısına sahip olunması beklenmektedir. Akım, Sürrealizm-Sanat ansiklopedisinde Rene Passeron tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Sürrealizm doğası gereği, bizleri sadece meydana getirilen işlerin estetiği açısından değil, aynı zamanda uygulamadaki değişiklikler yönünden de uyanık olmaya zorlar” (Passeron, 1996, 7).

Dadaizm ile önemli benzerlikler gösteren sürrealizm akımının dadaizm ile ayrıldığı en önemli nokta; öne sürdükleri problemleri reddedip sonra yeni öneri geliştirme kısmıdır. Topyekün bir itiraz halinde olan dadaizm reddettiklerinin yerine yeni öneri geliştirmemektedir. Çünkü dadaistlere göre yapılacak her türlü tanım yeni kaygıların ve kalıpların gelişmesine sebep olacaktır. Yeni estetik ve toplumsal kaygıların ise reddettiklerine benzer şekilde yeni sanat yaratımlarında baskı oluşturacağını düşünmektedirler. “Dadaizm, geleceksel sanata karşı olan estetik durumları, rastlantısallık sonucu oluşan olayları, kuralların olmayışını savunan ve var olan sanat, savaş, toplum, gelenek, din ve ahlaki değerleri reddeden ve bunları hafife alan bir akımdır” (Baskıcı, Şölenay, 2013: 37).

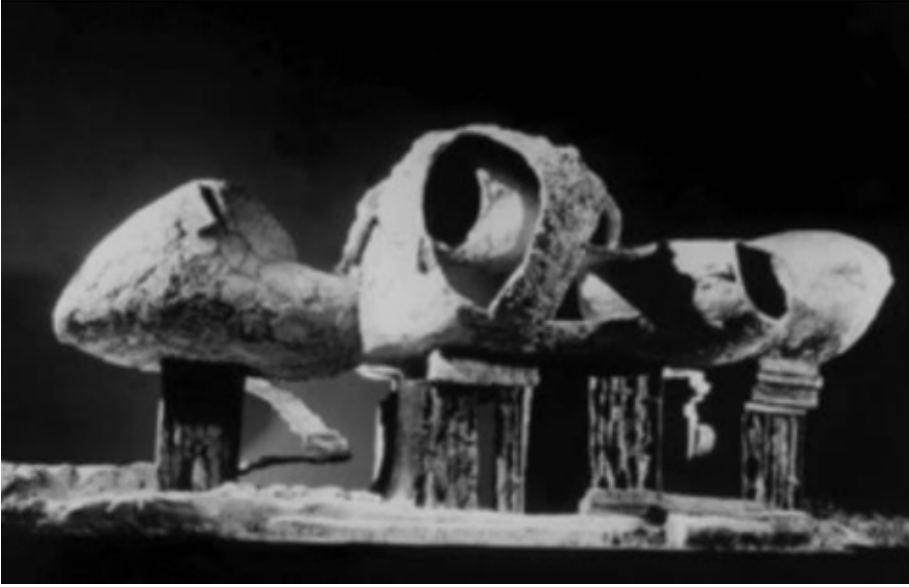
Rasyonelliği reddetme konusunda dadaizmle uzlaşma içinde olan sürrealizm akımı, dadaizmden farklı olarak salt reddediş halinde değildir. Mevcut olan yerine yeni bir öneri getirme arayışındadır. Rasyonelin baskısı dışında çıkabilecek katıksız otomatizmin peşinde, bunun kazanılabileceği alternatifleri aramaktadırlar. Görsel 1’de Frederick Kiesler’in ‘sonsuz ev’ isimli yapısının eskiz çalışması bulunmaktadır. Burada da görüleceği gibi, sürrealistlerin saf otomatizm arayışı ‘sonsuz ev’in tasarımında ortaya çıkmış, yapı rasyoneliteden uzak bir çıkış noktası ile tasarlanmaya başlanmıştır. Her ne kadar Kiesler ve kimi mimarlar sürrealist olduklarına dair beyanda bulunmamış olsalar da, sürrealist düşünürler tarafından tasarımları örnek gösterilmiş ve kabul görmüştür. Bu sebeplerle sürrealistlerin ideal mekândan beklentileri hayali bir arayış değil estetik ve ahlaki kaygılardan arınmış bir mekân yaratımı olmuştur.



Görsel 1. Frederick Kiesler, Sonsuz ev eskizi, 1956 (URL 1).

Sürrealist manifestoda bahsedilen bu yeni süreçte öznenin yaratımının mantıksal bir yaratım olmaktan uzaklaşması, imgelerle doğrudan bağlantısı sonucu ortaya çıkacak doğal bir süreç olması gerektiği önermektedirler. Mantıksal ilişkilerle karşılaşılan imgelerin algılanması ve ardından ortaya çıkacak üretimlerin hesaplı ya da zorlama olacağı düşüncesi hakimdir. Gözlemci ve imgelerin bağlantısının dışarıdan gelen hiçbir müdahaleye maruz kalmaması ve ilk yaratım kıvılcımının estetik ve toplumsal hiçbir kaygıya maruz kalmaması kritik önemdedir (Breton, 2009: 44). Breton'un belirttiği gibi rasyonalitenin ya da mantığın buradaki rolü, ortaya çıkan doğal kıvılcımın ne yolla somutlaştırılacağına dair verilecek kararlar olmalıdır. Görsel 2'de 'sonsuz ev'in maket çalışması görülmektedir. Sürrealistlerin önerdiğine çok benzer bir süreçle Kiesler ilk eskizini yapmış ve bu noktada mantığa çok yer vermemiştir. Ardından taşıyıcı, sağır duvar ihtiyacı ya da açıklıklarla alakalı mantıksal kaygılardan faydalanarak tasarımı uygulanabilir hale getirmiştir. Breton birinci manifestoda bu akışı şöyle aktarmaktadır:

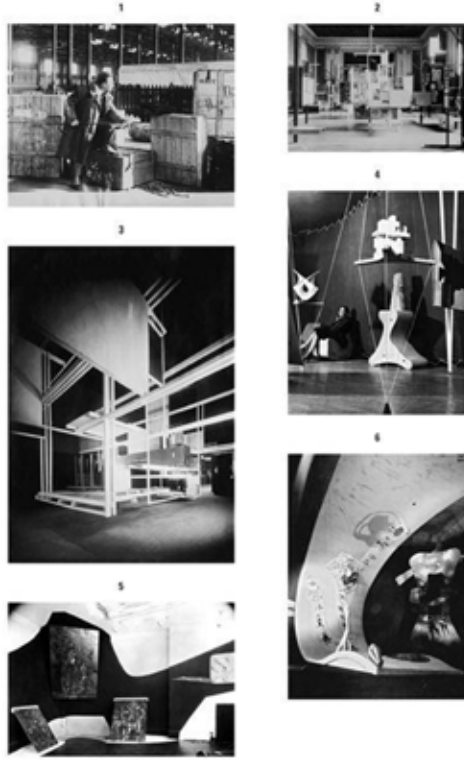
Bu yüzden, zihnin kıvılcımı yaratmak gibi belirli bir amaç doğrultusunda imgenin iki halini birbirlerinden çıkarsama yoluyla oluşturmadığını, bunların Sürrealist olarak adlandırdığım faaliyetin kendiliğinden ortaya çıkan ürünleri olduğunu, mantığın rolünün ise ışıklar saçan olgunun notlarını almak ve onu kavramakla sınırlandırıldığını kabul etmek mecburiyetindeyiz (Breton, 2009: 44).



Görsel 2. Frederick Kiesler, Sonsuz ev maketi, 1958 (URL 1).

Gözlemci ve imgenin karşılaşma anında mantığın ya da başka bir deyişle rasyonelitenin baskısı altında kalmak sürrealistlere göre batı düşüncesinin özneyi kontrol etme biçimi ve yönlendirme fırsatıdır. Halbuki insan doğası akış içindedir, duygu ve düşünceler devamlı prensipler ve disiplinler ile ortaya çıkmaz. Yahut daha olumsuz bir haliyle, prensipler ve disiplinlerin uygulanması için yaratılmaz. Ancak manifestonun yazıldığı tarihte sürrealistler tarafından batı düşüncesi olarak aktarılan fakat aslında genel dünya ideolojilerinin yaklaşımı olarak vuku bulan bu kontrolcü ve disiplinler tasarımı anlayışınadır sürrealistlerin eleştirileri. Sürrealist manifestoda batı düşüncesi ve gerçeğin olumsuzlaması için şu sözlerin yazıldığı görülmektedir: "...batı düşüncesinin alçaklığını damgalamaya yetecek kelimeler bulamıyorsak, mantığa karşı silahlanmaktan korkmuyorsak... bizden, ne çeşit olursa olsun bir sosyal koruma aygıtına şefkat göstermemizi, hatta hoşgörülü olmamızı nasıl beklersiniz" (Breton, 2009: 67).

Görsel 3'te sürrealistler tarafından düzenlenen bir sergi görülmektedir. Serginin gerek iç mekân tasarımında gerek mobilyalarında teorik olarak ortaya koydukları ideal mekânı uygulamaya koyma girişimleri görülmektedir. Açmış oldukları bu ve benzeri sergiler ile kullanıcı ile ideallerindeki mekânı birleştirme çabasına girmişlerdir.



Görsel 3. Exposition Internationale Du Surréalisme, Hurafeler Salonu, 1947 (URL 2).

Burada bahsedilen batı düşüncesi modernizmi de kapsamaktadır. Kusursuzluk arayışı, düzen ve disiplin tutkusunu sürrealistlerin nefretini kazansa da yalnızca disipline etme ve yönlendirme baskısının değil estetik kaygıların yarattığı baskıların da aynı derecede sorunlu bulunduğu görülmektedir. Hal Foster Tasarım ve Suç kitabında: “1920’lerde sanatçılar ve eleştirmenler bu özerklik estetiğine meydan okumak için fetişe sahip çıktılar: Marx fetişizmi ‘duyusal arzu dini’ olarak tanımlamıyor muydu, işte sürrealizm de sanatta böylesi bir din olmak istiyordu.” diyerek sürrealistlerin estetiğe bakış açısını ifade etmektedir (Foster, 2002:134).

Sürrealizm akımının bu arayışı edebiyatla, resim ve heykel sanatlarıyla çok daha hızlı buluşmuşken mekân yaratma sanatı olan mimarlık ile daha çelişkili bir noktada kalmıştır. Mimarlık disiplininin uygulanma gerekliliği, buna dayalı olarak bir noktada rasyonaliteye mecbur kalması sebebiyle çoğu düşünür ve mimar tarafından bu ortaklık sorgulanmış hatta sürrealistler tarafından da akımın ilk yıllarında tam bir karşılık bulamamıştır. Ancak üzerine yıllarca yaptıkları tartışmalar ve pek çok tasarım denemesinin ardından mimarlık ile bir birliktelik

kurabilmişlerdir. Sürrealistlerin bazı tasarımları uygulanmış bazıları ise mekân tahayyülerini aktarabilir olmasına rağmen pratiğe dökülemedi. Uygulansın ya da uygulanmasın bu denemeler sürrealizmin mekân okumalarını aktarmakta yeterli olmuş aynı zamanda mimarlığa dair farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Sürrealistler mimari tasarımdan, mekân içinde olacak karşıtlıkların kurgulanmasını ve buradan hareketle şok edici etkiler yaratılmasını beklemektedir. Tasarım kurgusunun doğal yollarla çıkabileceğini savundukları gibi kurgulanmış mekânı deneyimleyen kullanıcının da şok etkisi ile doğal duygu ve düşünce akışı içine girmesini istemektedirler. Mekân tasarımlarını çoğunlukla sergiler ve konutlar üzerinden ilerleten sürrealistler, zıtlıklar, karşıtlıklar ve şaşırtıcı sembollerin kullanımını bu mekân tipleri üzerinde deneyimlemişlerdir. Zıtlıklarından doğan kıvılcımı aradıkları mekân tasarımlarından, bekledikleri karşılığı da almışlardır. Artun şöyle aktarmaktadır:

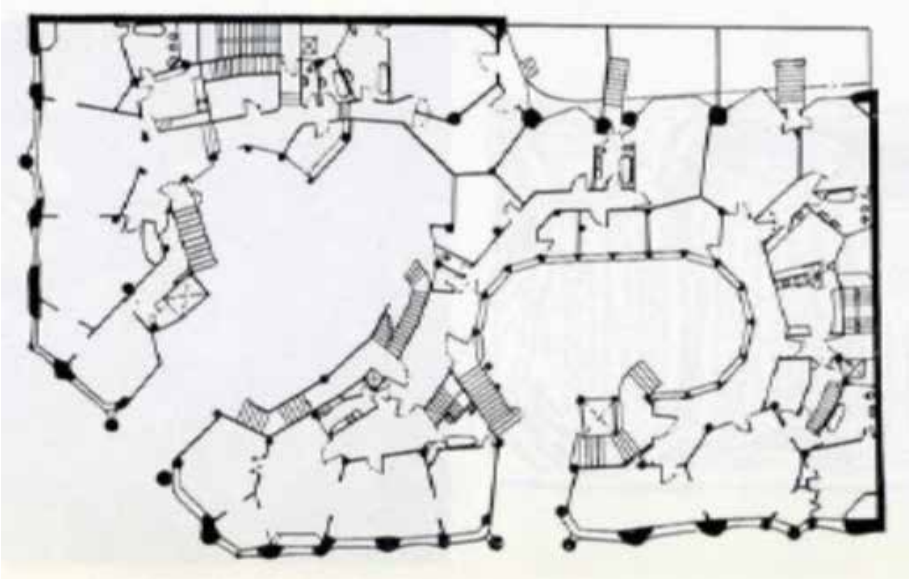
Sergi tasarımlarıyla sürrealistler, nevrozun tırmandırılacağı, bastırılmış arzuların serbest bırakılacağı soyut 'Öteki' mekânlar yaratma imkânlarının peşine düştüler. Öyle ki, izleyici arzu yoluyla gerçekliği farklı bir biçimde kavramakla kalmayacak, yaşamakta olduğu dünyanın toplumsal ve siyasal dayanaklarını sorgulamak için esinlenecekti (Artun, 2014: 298).

Sürrealistler sergi iç mekânları ile ziyaretçileri şaşırtmayı başarmış ve hatta bazen dehşet yaratmışlardır. Kimi sergileri yasaklanmış ancak günün sonunda istedikleri etkiyi almışlardır.

Sergi iç mekân tasarımlarının yanı sıra konut iç mekân tasarımları üzerinde de durmuşlardır. Kişilerin en özgür ve kontrolsüz yer olması sebebiyle konutlar sürrealistlerin özünde oluşmasını bekledikleri etkiyi en kolay yakalayabilecekleri yerdir. İnsanlar evlerinde beğenilmek, uygun bulunmak, kendini kanıtlamak vb. kaygılardan uzaklaşmaktadırlar. Dolayısıyla katıksız otomatizme en hızlı ulaşılacak mekân olarak konutlar görülmektedir.

Kiesler'de olduğu gibi Salvador Dalí'de sürrealist olduğunu beyan etmemesine rağmen, sürrealistler tarafından yapıları örnek gösterilen bir mimar olmuştur. Gaudi'nin 'casa milà' isimli yapısı sürrealistlerin ideal mekândan bekledikleri amorf yapıyı vermekte aynı zamanda şaşırtıcı sembolere sahip bir yapı olarak kullanıcılarında beklenen şok edici etkiyi yaratmaktadır. (Görsel 4)

Bachelard da sürrealistler ile çok benzer bir şekilde anıların yuvası olan bu mekân tipi için: "Ev bize hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar" yorumunu yapmaktadır (Bachelard, 2014: 33). Dış ile temasımızı kesen bu duvarlar sürrealist düşünür ve tasarımcılar için önemli bir noktada durmaktadır.



Görsel 4. Antoni Gaudi, Casa Mila planı (URL 3).

Mimari deneyimleri ile tasarımların düş ve arzu ile ortaya çıkabileceğini kanıtlamak istemiş ve kanıtlamışlardır. Mekânın düşlerin, anıların ve arzuların yuvası olduğuna, ruhsuz geometrik uzamdan fazlası olduğuna inanmaktadırlar. Bachelard benzer bir düşünceyi Mekânın Poetikası isimli kitabında: “Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara” cümleleri ile aktarmaktadır (Bachelard, 2014:38).

Bachelard’ın aktardığı gibi anılarımızın, düşlerimizin, deneyimlerimizin somutlaştığı yerdir mekân. Sürrealistler bunu fark etmişlerdir ve bu nedenle mimarlığa dair umutlarını yüksek tutmuşlardır. Mekânın insan zihni ile olan ilişkisine güvenmişlerdir. Yıllarca yaptıkları tartışmalar ve denemeler ile yalnızca mekân organizasyonu değil, ikinci manifestoda bahsettikleri ‘sürrealist nesne’ ile de aradıklarına ulaşabileceklerini düşünmüşlerdir. Tüm bu çalışmalar ışığında mimarlıktan beklentilerine ve bunların ne şekilde tasarıma eklenebileceğine dair belirli unsurlar ortaya çıkmıştır. Bu unsurlar bir sonraki bölümün konusunu oluşturmaktadır.

3. Sürrealizmin İdeal Mimarlığı

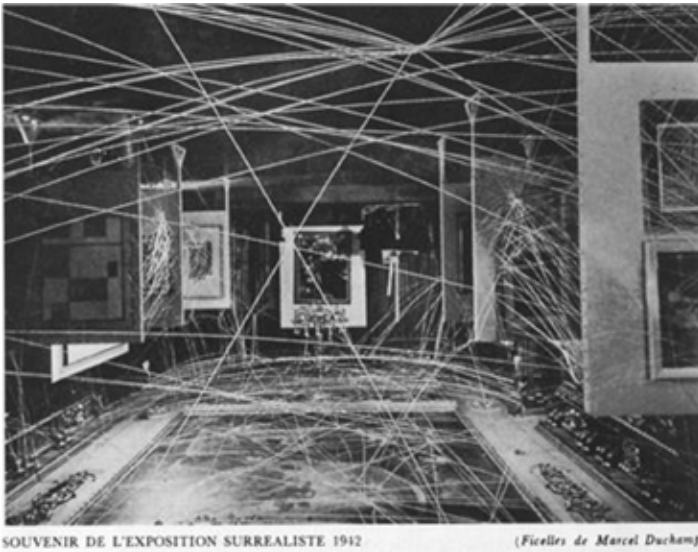
Sürrealizm ve mimarlığın ortaklaşmasının bu kadar gecikmesi, mimarlığın rasyonalite ile kopması imkansız olan kimi bağlarından kaynaklanmaktadır. Statik,

mekanik, malzeme kapasitesi vb özellikler mimarinin ayrılması güç parçalarıdır.

İkinci manifestoda yapmış oldukları sürrealist nesne tanımı sayesinde mimarlık ile sürrealizm arasında önemli bir köprü kurmuşlar ve mekân tahayyüllerini somutlaştırmanın yolunu bulmuşlardır. Mekân organizasyonuna ilave olarak sürrealist nesnenin sergi mekânları, konutlar, pasajlar, terkedilmiş mekânlar ve sokaklar gibi çeşitli mahallere yerleştirilerek öznenin iç dünyasına ulaşabileceklerine inanmışlardır (Görsel 5). Walter Benjamin sürrealistlerin mekâna bakış açısındaki farkındalık ile ilgili şunları aktarmıştır:

“Gözden düşmüş şeylerde, ilk demir yapılarda, fabrika binalarında, eski fotoğraflarda, modası geçmiş lokallerdeki devrimci nihilizmi ilk fark edenler (burada Andre Breton) onlardı” (Benjamin, 2001:159).

1930’lu yıllarda çeşitli sergi kurgularında sürrealist nesne yerleştirmeleri görülmektedir. Bazı konut çalışmalarında da sürrealist nesne yerleştirmelerine rastlanmaktadır. Ancak konut iç mekânlarını yerleştirmenin ötesinde form, malzeme, işlevlendirme vb. pek çok alanda tartışmaya dahil etmişlerdir. Çünkü konut iç mekânları sürrealistlerin aradığı pek çok şeye karşılık gelmektedir. Dış baskılardan ve belki kendimize yaptığımız baskılardan da bir nebze uzaklaşabilen yerdir konut. Dolayısıyla özne bu mekân tipinde duygu ve düşünce dünyasıyla baş başa kalabilmektedir. Özellikle konut içi ve dışı konusunda kesin bir karşıtlık tanımlamaktadırlar. İç mekân öznenin iç dünyası ile özdeşleşirken, dış mekân mantık ile özdeşleşmektedir. Bu çerçevede iç mekân sürrealistler için, hedeflerine ulaşabilecekleri önemli bir başlık halini almaktadır (Gönül, 2014: 102).



SOUVENIR DE L'EXPOSITION SURREALISTE 1912

(Ficelles de Marcel Duchamp)

Görsel 5. *First Papers of Surrealism*, VVV’de yayınlanan baş aşağı sergilenen fotoğraf (URL 1).

Bununla birlikte sürrealistlerin mimari anlamda üzerinde durdukları bir diğer konu form olmuştur. Mimari formların katı, didaktik ve keskin hatlarının tam da karşı durdukları modernist mimari anlayışa sebep olduğunu ileri sürmüşlerdir. Akımın temellerini oluşturan katıksız otomatizm arayışı gereği; yuvarlak hatların ve akışkan formların doğaya uygun olduğu düşüncesi ile mekân tasarımlarında dik açılardan kaçınmışlardır.

Yunan düşünürü Heraklitus'un 'Her şey akar' söylemi sürrealist mekân tasarımlarında görülmektedir. "Heraklitus'un felsefesine göre her şey her zaman akış halindedir, en ünlü söylemi 'Panta rhei', yani 'Herşey akar'dır. Dahası değişimi sanki doğanın içinde, ona içkin bir durum gibi görmüştür, sabitlik sadece bir yanılsamadır (Gönül, 2014: 88).

Sabitlik yanılsaması dik açıları doğurmakta, kişileri disipline etmektedir. Bahsedilen disiplin ise öznenin uygulamayı seçtiği bir disiplin değil, Lefebvre'in tasarlanan mekân olarak tanımladığı, ideolojik kaygılarla kişilere dayatılan mekânlarda ortaya çıkan disiplindir. Mekânların düzenli olması, yaşantının düzenli olmasını, yaşantının sürekli düzeni ise düşüncenin sürekli düzenli olmasını yani sürprizsizliği getirmektedir. Hâlbuki sürrealizmde beklenen zaman zaman mantıktan ayrılıp sürprizli bir ruhsal yola sapmaktır. Disipline etmek istenci kaos oluşması kaygısından doğmakta ve tasarlanan mekânın üretimine sebep olmaktadır. Fakat sürrealistler, kaosu tehlike olarak görmezler. Aksine mekânın kaosunun özneyi serbest kılacağına ya da bunun için tetikleyici olacağına inanmaktadırlar (Görsel 6).



Görsel 6. Exposition Internationale Du Surréalisme, Sergi salonu, 1938 (URL 1).

Bu koşulların sağlanması için mekân tasarımıları akışkanlık ve değişken olmalıdır. Formların değişkenliği itkisi ile hizadan çıkan özne, arzuları ile buluşabilecek ve ruhsal otomatizme ulaşacaktır. Mekânsal geçiş ve tekinsizlik özelliklerini kazanan sürrealist mekân, kullanıcısı üzerinde belki şok, belki korku etkisi yaratarak düşünsel süreci üzerinde etkili olacaktır. Lefebvre'in bahsetmiş olduğu tasarlanan mekân ise sürrealistlerin tam tersi bir arzuyla tasarlanmış olan, kişileri kurgulamak için organize edilen mekânlardır. Pek çok ideoloji mimari tasarımlarda ya da kentsel planlamalarda mekânın kişileri düzene sokma gücünden faydalanmaktadır. Psikolojik uzamlar olarak mekânın, deneyimleri ve algıyı yönlendirme özelliğini kullanılmaktadırlar (Görsel 7). Sürrealistlerin modern mimariye itiraz sebepleri de buradan doğmaktadır. Batı düşüncesi olarak tanımlayarak karşı çıktıkları düzen tutkusunun mimarideki karşılığını modern mimari olarak görmektedirler. Tristan Tzara'da (1933) benzer şekilde modern mimariye bakış açısını şu sözleri ile ifade etmiştir:

“Ne kadar temiz, süsten ne kadar uzak görünmek isterse istesin, “modern” mimarinin hayatta kalma şansı yok. Sadece sürüne sürüne var olmaya devam edecek, o da bir kuşağın, kimbilir kaç bilindişi suç yüzünden (belki de kapitalist zulmün sonucu olan vicdan azabından) kendini cezalandırırken, bir yandan da ifade etme hakkına sahip olduğunu düşündüğü geçici sapkınlıklar sayesinde” (Aktaran: Artun, 2013:116).

Srrealistlere göre; modern mimaride sıklıkla karşılaşılan sert, dik açılı, didaktik formlar öznenin ruh dünyasını yansıtılmamaktadır ve doğanın akışına uygun değildir. Bu formdaki yapılar çoğunlukla kullanıcı olan öznenin yaşam alanlarını sınırlamakta ve kişileri disipline sokmak üzere tasarlanmışlardır. Bu şekilde kaos nlenecek, öznenin hesaplanamayacak davranışları kontrol altına alınacaktır.



Görsel 7. Exposition Internationale Du Surréalisme (É.R.O.S.), 1959 (URL 1).

Fakat kontrol etme tutkusu birbirine benzeyen kişilikleri doğurur ve aynı makineden çıkan ürünler gibi, özneler de birbirine benzeyen birer üretim haline gelmeye başlar. Sürrealistlere göre ‘batının ikiyüzlülüğü’ olarak görülen modernizmin mimarisi de reddedilmelidir. Kullanıcı eğrisel hatlarla karşılaşmalı, yolunu kendisi bulmalıdır (Breton, 2009: 80). Mekân sayesinde hareketi özgürleştirmek, düşünsel sürecin de özgürleşmesine sebep olacaktır. Böylece sürrealistlerin istediği gibi yaşam pratikleri sorgulanabilir hale gelecek ve ezberler yıkılacaktır. Eğrisel formlar ve şaşırtıcı mekânların ideal mekân anlayışı için olumlu özelliklerdir. “Örneğin Virilio eğimli yüzeylere toplumsal dengeyi bozabilecek bir karakter atfederek, bu tip yüzeylerde, ‘eğim işlevi (oblique function)’ adını verdiği toplumsal değişimi tetikleyici bir potansiyel tanımlar” (Gönül, 2014: 121).

Sürrealizm ve mimarlığın uzlaşamayacağına dair olan varsayımın en büyük sebebi, mimarının taşıyıcı sisteminden ayrı düşünülmemesidir. Ancak sürrealistler form önerileri ile birlikte aynı zamanda taşıyıcı sistemi göz ardı etmediklerini de kanıtlamışlardır. Kabuk taşıyıcılar ya da daha farklı şekilde sunulmuş kolonlara öneriler getirmiş, çoğu kişinin iddia ettiği gibi, hayali bir arayış içinde olmadıklarını göstermişlerdir. Eleştiri getirdikleri konunun konstrüksiyon değil form olduğunu aktarmışlardır (Görsel 8). Sürrealistler için ideal mekânın üretimi hayal ile gerçeğin uzlaşması yoluyla olmalı ve kullanıcının zihninde de hayal ile gerçeği uzlaştırmalıdır.



Görsel 8. Frederick Kiesler, Sonsuz ev maketinin içi, 1960 (URL 1).

Tekinsiz mekân arayışlarını yalnızca form çeşitliliğinde aramayan sürrealistler aynı zamanda terkedilmiş mekânlarda da tekinsiz mekânların enerjisini yakalamışlardır. Pasajlar, işlevini kaybetmiş endüstri mirasları gibi terkedilmiş yapılar da sürrealistlerin ilgisini çekmiştir. Modernizm tarafından terkedilen bu tür mekânlar, tekinsiz yani izbe ve güven vermeyen mekânlar olarak bastırılmış bir enerji açığa çıkarmaktadırlar. Belli ki yeni düzene uygun olmayan terkedilmiş mekânlar, tasarlanan mekân olarak tanımlanan mekânların ve tasarımcılarının sürrealistlere göre kirli olan yüzünü açığa çıkarmaktadır. Çünkü bu tip mekânlar tüketilmiş ve sonrasında gözden çıkarılmış yönleriyle deşifre etme özelliğine sahiptirler.

Benjamin'e (2009) göre: Yenilenmiş bir mecranın malzemesi, böyle tuhaf nesnelerin tanzimi değildir; tersine sürrealist projenin bir parçası da, kültürel nesnelerin uyuşumsuz kategorilerini 'patlatmak'tır. Bu yolla sanatsal mecraların şeyleşmiş sınıflamasını yıkma amacı taşır (Aktaran: Foster, 2002: 174).

Yıkıntılardan çıkan mekânsal enerji, deşifre yöntemiyle gözlemcinin farkındalığını besleyecek ardından düş dünyasını harekete geçirecektir. Bu nedenle özellikle terkedilmiş mekânları görünür kılmak, üstlerinde fikir yürütmek ya da bu mekânları deneyimlemek sürrealistler için cezbedici olmuştur.

İlk kez sürrealistler onları serbestçe gözler önüne serer. Üretici güçlerin gelişmesi, geçen yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha onları temsil eden anıtlar bile çökmeden birer yıkıntı haline getirmiştir.' Buradaki 'düş simgeleri', burjuvazinin özgüveninin doruğunda olduğu 19. Yüzyılın kapitalist harikalarıdır: 'Pasajlar ve iç mekânlar, fuarlar ve panoramalar' gibi. Bu yapılar sürrealistleri yaklaşık bir yüzyıl sonra büyülemeye başlamıştır - kapitalist gelişmenin ileri aşamaları sonucunda 'bir hayal dünyası'nın kalıntıları haline gelmelerinden, 'onları temsil eden anıtlar bile çökmeden birer yıkıntı haline gelmelerinden' sonra (Foster, 2002: 174).

Belleksel boyutuyla geçmiş hatırlatıp, bugünü eleştirmeye imkân tanıyan bu mekân tipleri, gözlemciyi zaman akışında sarsıntıya uğratar. Her şeyin değişme ve geçici olma olasılığının yarattığı tekinsizlik şaşkıncıdır ve şaşkıncılık düşünsel sürece teşvik edicidir (Görsel 9). Freud 1919 tarihli "Uncanny (Unheimlich)" makalesinde tekinsizi şöyle tanımlar, "... yeni ya da yabancı bir şey değil, baskı sürecinde yabancılaşmış, tanıdık ve zihinde eskiden beri müesses bir şey" (Aktaran: Gönül, 2014: 120). Sürrealistler Freud'un tekinsiz tanımı ile konut arasında da benzerlik kurmaktadır. En saklı yönlerin ortaya çıkabildiği, keyifli ya da utanç verici anıların depolandığı, büyük gizlerin korunduğu yer 'ev'dir. Her tür mekân anıları depolarken zaman zaman gizleri de depolamaktadır ancak ev, bu saklı deneyimleri her daim taşımaktadır. "Bu yüzden de bilinçaltını ve hayalleri çoğaltan mekânları ile Sürrealizm, sürekli olarak kişinin, evinin kapısına hem fevkeladeye açılan bir eşik hem de evi terk etmek için bir davetiye gibi davranması teşebbüsü olarak görülebilir" (Gönül, 2014: 121).



Görsel 9. Exposition Internationale du Surréalisme Paris (URL 4).

Zihnin eşikte kalması ya da eşiği her an geçebilir olması gerekliliği sürrealistlerin zihinleri özgür bırakma yöntemidir, denilebilir. Onlar için mekân düzenleyen değil sorgulatan olmalıdır. Dolayısıyla sürrealizm akımının arayışı gereği baskıdan arınmış zihinlere dair mekân üzerinden kurgulananlar, kavramsal mekân üzerinden olmuştur. Düş ile gerçeğini uzlaşmasını aradıkları gibi, mimaride de strüktür gerekliliği ile kavramsal mekân arasından uzlaşma kurmaya çalışmışlardır. İmge ve düşünceyi ayırmadan, strüktür ile bu düşünsel akışı çözmeye çalışmışlardır. Biçimsel tasarlamayı özgürleştirmek, sürrealist nesnelere ile şaşırtmak, mecburi olanı farklı şekilde sunmak gibi yöntemler geliştirmiş ve kendileri de bu doğrultuda deneysel tasarımlar üretmişlerdir.

Sürrealistlerin gerek uygulamaya geçmeyen gerek uygulanan mekân tasarımları ile istedikleri tepkiyi aldıkları da görülmektedir. Sergi mekânlarında ziyaretçi tepkileri, konut iç mekân denemelerinde kullanıcı tepkileri ya da kâğıt üzerinde kalan tasarımlara dair yorumlar çoğunlukla bekledikleri gibi olmuştur. Kullanıcı ya da ziyaretçiden aldıkları tepkiler ve yorumlar ile öznenin edilgen konumdan çıkıp etken konuma geçmesinden memnun kalmışlardır. Çünkü sürrealistlerin eleştirdiği tasarım tipinde kullanıcı ne kadar edilgense, önerdikleri tasarım tipinde kullanıcı bir o kadar etkindir. Övgü almak değil yalnızca düşünsel olarak bile olsa etken bir kullanıcı arayışındadırlar. Böylece etken durumda olan kullanıcı hem hareket olarak hem düşünsel olarak tetiklenmiştir ve sürrealistlerin mekândan umdukları noktaya gelmişlerdir. Bu amacı sağlayan sürrealistlerin ideal mekân olarak tanımladıkları mimari öğelerdir. Bölüm boyunca bahsedilen gerek imgeler gerek semboller gerek tekinsizlik gerek mekânın geometrik formları gerek taşıyıcı sisteme dair aktarılan mekânsal özellikler sürrealistlerin ideal mekânını tanımlamaya yardımcı olmaktadır.

SONUÇ

Strüktür, malzeme veya işlevsellik olarak çoğunlukla sürrealizm ile uzlaşamayacağı düşünülen mimarlık sanatı, pek çok tartışmaya konu olmuştur. Yalnızca farklı akımların destekleyicileri değil, sürrealistler tarafından da soru işareti yaratan mimarlık alanı, ikinci manifestoda açıklanabilir hale gelmiş ve hatta önemli bir noktaya yerleştirilmiştir. Andre Breton tarafından 'katıksız otomatizm' olarak açıklanan sürrealizm arayışında mekân ve gözlemcinin buluşma noktasından faydalanarak gözlemcinin bilinçdışına ulaşmak sürrealistler için cezbedici olmuştur. Mimariye dair tartışmaya başlamaları diğer sanat dallarına göre gecikse de mekânın gündelik gerçekliğimizle doğrudan etkileşim içinde olması, mekân okumalarını yıkıp yeniden oluşturmaya değer görülmüştür. Çeşitli mekân tasarımcıları ve mimarlar tarafından denemeler yapılmış, uzlaşma için yöntemler geliştirilmiştir.

Bakış açıları temelde topyekün mimari gerekliliklere itiraz etmek değil, mimarlığın onları cezbeden yönünden faydalanmaktır. Strüktürel gerekliliklere,

ihtiyaca göre mekân organizasyonuna ya da malzeme seçimlerine dair bir itiraz söz konusu olmamıştır. Karşı çıktıkları şey tüm bu gereklilikleri bahane ederek mekânın özneye şekil verme gücünden faydalanılması olmuştur. Modernizmin disipline etme ve kontrol etme tavrını eleştirmişler, yerine öznenin serbest düşünsel sürece girmesini sağlayacak mimari yöntemler geliştirmişlerdir.

Bulgular incelendiğinde, sürrealistlerin Lefebvre'in 'Mekânın Üretimi'nde aktardığı üçlü mekân diyalektiğiyle benzer tanımlar kullanmış oldukları görülmektedir. İtiraz ettikleri; Lefebvre'in tasarlanan mekân olarak tanımladığı mekân üretiminin sonuçlarıdır. Bu mekân tipinin faydacı ve zihinsel olarak yağmalayıcı olması sürrealistleri de rahatsız etmiştir. Günün sonunda mekândan istedikleri etki ise Lefebvre'in yaşanan mekân tanımı ile benzeşmektedir. Yaşanan mekânın özne ile buluşmasındaki doğallık ve sonrasında ortaya çıkan doğal duygu ve düşünce akışı; sürrealistlerin de ulaşmak istediği noktaya çok yakındır. Sürrealistler de mekânın toplumsal rolü ile ilgilenerek, Lefebvre'in mekânın üretiminde üzerinde durduğu toplumsal ilişkileri şekillendirmek istemişlerdir. Tam buradan hareketle mekân onları büyülemiş, özellikle ikinci manifestoda tartışmalarına dahil olmuştur.

Sürrealistler, sürrealist nesne tanımları sayesinde mekân tasarımı ile köprü kurmayı başarabilmiş, zihinsel kısılcımları somutlaştırmak için mantığın yoluna burada başvurmuşlardır. Kolonların yerine kabuk önerisi getiren Kiesler ile ya da kolonları farklı sunuş şekilleri olan (imgeler ve semboller ilavesiyle) Art Nouveau sanatı ile bağ kurmuşlardır. Terk edilmişin ya da tekinsizin deşifre ettiği toplumsal şeylere övgüde bulunmuşlardır. Kişilerin en derin arzularına ve gizlerine özgürce ulaşabilmeleri için mekânsal sembolleri şaşırtıcı bir şekilde kullanmayı denemişlerdir. Akışkanlık ve değişkenlik üzerinde özellikle durmuşlar, doğal olana yaklaşmak için öncelikle doğanın işleyişine uygun davranmak gerekliliğini savunmuşlardır. İdeal mekânı imgelerin kuvvetli ve doğru kullanımında bulmuşlar, bununla birlikte dik açılardan, birbirini takip eden akslardan kaçınmışlardır.

Tüm bunlar neticesinde mekânın toplumsal yönüyle ilgilenmişler ve uygulanmaya açık yöntemler geliştirmişlerdir. Bazılarını denemiş ve çoğunlukla belediklerine yakın tepkiler almışlardır. Uygulansın ya da uygulanmasın sürrealizm ve mimarlık ilişkisinin gerek mimarlık okumalarında gerek mimari uygulamalarda yeni bir düşünsel pencere açtığı görülmektedir. Dolayısıyla bu ilişki, üzerinde düşünmeyi hak eden bir yerde durmaktadır ve nasıl ki sürrealizm salt hayalcilik değilse; mimarlık ve sürrealizm arasındaki ilişki de yalnızca bir hayal değildir.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2013). Sanat Manifestoları. İstanbul: İletişimYayınları.
- Artun, N. A. (2014). Sürrealizm / Mimarlık. İstanbul: İletişimYayınları.
- Avar, A. A. (2009). “Lefebvre’in üçlü- Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği”, Mimarlık ve Mekân Algısı, 17, 7-16.
- Bachelard, G. (2014). Mekânın Poetikası. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baskıcı, Z. ve Şölenay, E. (2013). “Dadaizm Sanat Akımı ve Seramik Sanatına Etkisi”,Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,29, 35-47.
- Benjamin, W. (2001). Son Bakışta Aşk, Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis.
- Breton, A. (2009). Sürrealist Manifestolar. İstanbul: Altı Kırk Beş Yayın.
- Foster, H. (2002). Tasarım ve Suç. İstanbul: İletişimYayınları.
- Gönül, H. (2014). Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma,Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (1996). “Çevrenin İmgesi”, Cogito, Yaz 96, 153-161.
- Pallasmaa, J. (2012). “The Existential Image: Lived Space in Architecture and Cinema”, Phainomenon, 1(25), 157-174.
- Passeron, R. (1996). Sürrealizm Sanat Ansiklopesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Barthes, R. (2014). Görüntünün etoriği, sanat ve müzik. İstanbul: YapıKrediYayınları.
- Roth, L. M. (2000). Mimarlığın Öyküsü. İstanbul: KabalcıYayınevi.
- Sartre, J.-P. (2017). İmgelem. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sözen, M., &Tanyeli, U. (2015). Sanat kavram ve terimleris özlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1-2, 5-6-7-8: <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930> adresinden22.11.2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: <http://www.acfny.org/event/display-of-the-centuries-frederick-kiesler-and-contemporary-art-1/> adresinden18.05.2018 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4: <http://historyofarchitecture.weebly.com/art-nouveau.html> adresinden 22.11.2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9: <https://tr.pinterest.com/pin/368802656962492729/> adresinden 22.11.2022 tarihinde alınmıştır.