

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SÜRREALİZM KAYNAKLI MEKÂNSAL VERİLERİN İNCELENMESİ
YOLUYLA ÇAĞDAŞ MİMARLIK ÜRÜNÜNÜN OKUNMASI**



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gencay ÇUBUK

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

ARALIK 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SÜRREALİZM KAYNAKLI MEKÂNSAL VERİLERİN İNCELENMESİ
YOLUYLA ÇAĞDAŞ MİMARLIK ÜRÜNÜNÜN OKUNMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Gencay ÇUBUK
(502151013)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Meltem AKSOY

ARALIK 2017

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502151013 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Gencay ÇUBUK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “SÜRREALİZM KAYNAKLI MEKÂNSAL VERİLERİN İNCELENMESİ YOLUYLA ÇAĞDAŞ MİMARLIK ÜRÜNÜNÜN OKUNMASI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Meltem AKSOY**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ayşe ŞENTÜRER**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Haydar Ozan AVCI

MEF Üniversitesi

Teslim Tarihi : **17 Kasım 2017**
Savunma Tarihi : **14 Aralık 2017**





Dedem Ekrem KIZILAY'a,



ÖNSÖZ

Özgün çalışma tekniği, ilgisi ve disipliniyle, tez danışmanım Meltem Aksoy'a, mimarlık eğitimini anlamlandırın samimi çabalarıyla Ayşe Şentürer'e, hassasiyeti ve kapsamlı bakışıyla Ozan Avcı'ya, sağduyusu ve bilgeliğiyle Sennur Akansel'e, kıymetli yönlendirmeleri ve ilgileriyle Çiğdem Polatođlu ve Ömür Barkul'a, bana her zaman inandığı için Gökçe Tuna Taygun'a, güzel yürekli mentorum Ayşe Dede'ye, bazı kaynaklarımı temin etmeme yardımcı olan can dostum Dilge Erdener'e, daimi destekçi dostum Saygın Alkan'a, her teslimde imdadıma yetişmiş Cem Çiftçi'ye, keyif ve tartışma ortağım Deniz Hancıoğlu'na, can veteranlardan Bengisu İlksoy'a, sürrealizmle olan ilişkimin başladığı Antalya YZÖ Fen Lisesi resim atölyesine, adlarını Breton'dan alan kahvelerimizi içmiş herkese, her zaman yanımda olan aileme ve biricik annem Sibel Kızılay'a sonsuz teşekkürler.

Aralık 2017

Gencay Çubuk
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	1
1.2 Çalışmanın Yöntemi.....	2
2. SÜRREALİZM BİLGİSİNİN ÜRETİMİ	5
3. SÜRREALİZM BİLGİSİNİN MEKÂNSAL OLARAK TÜRETİLMESİ.....	11
3.1 Öncü Yaklaşımlar ve Figürler	11
3.1.1 Sürrealizm öncesi benzer yazınsal arayışlar: Baudelaire ve Lautréamont 11	
3.1.2 Sürrealizm sınırında ‘naif’ temsil ve ‘organik’ mekân: Cheval, Gaudi ve Rousseau	14
3.1.3 Mekân ve hareket parçalarında sürrealizm: Chirico, Duchamp, Braque, Picasso ve Schwitters	18
3.1.4 Parçaların sürreal birlikteliği, bilinçaltı ve yazı: Freud, Breton ve Apollinaire	21
3.1.5 Dada’nın bitişi: Magritte, Aragon, Tzara ve Ernst.....	23
3.1.6 Sokak ve ev, irrasyonel ve modern: Kiesler	26
3.1.7 Sürrealist otomatizm ve müstesna kadavra	27
3.1.8 Art Nouveau’dan paranoyak aktiviteye: Dali	29
3.1.9 Sürrealizmin sosyal pozisyonlarına bakış: Lefebvre, Bataille, Benjamin, Lacan, Deleuze ve Guattari	32
3.1.10 Melezleşen ilham havuzları: Tanguy ve Matta	34
3.1.11 Chirico’dan sonra ıssızlık ve melankoli: Brassai, Delvaux ve Maddox .	36
3.1.12 Enstalasyonlar, sergiler ve sürreal iç mekân: Cornell ve Agar	38
3.2 Etkileşimler, Kesişimler ve Çıkarımlar	40
4. MİMARLIK PRATİKLERİNDE SÜRREALİZM.....	47
4.1 Öncü Yaklaşımlar ve Pratikler	47
4.1.1 Sürrealizmin karşısında ve yanında: Le Corbusier	47
4.1.2 Sürrealizm ve rasyonalite (surrational) : Invernizzi.....	50
4.1.3 Sürreal şehir ve irrasyonel ölçek: Niemeyer	52
4.1.4 Otonomi ve form : Tschumi.....	53
4.1.5 Süprematizm yoluyla otonomi: Hadid	57
4.1.6 Merkez ve merkezin kaybı: Hejduk ve Eisenman	60
4.1.7 Metropolde sürrealizm: Koolhaas	64
4.1.8 Parçalanmış evrenler: Libeskind	67
4.1.9 Müstesna kadavra ve mimarlık: Coop Himmelblau	69
4.1.10 Performanslarla türeyen mekân: Diller Scofidio + Renfro	72

4.1.11 Mimaride srrealin aėdaş imgesi.....	74
4.2 Etkileşimler, Kesişimler ve ıkarımlar	80
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	85
5.1 Yaklaşımlar Arasındaki İlişkilere Bütüncül Bakış	85
5.2 Potansiyeller ve Yakın Gelecek Öngrleri	87
KAYNAKLAR.....	91
EKLER	99
ÖZGEÇMİŞ.....	107



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

- Şekil 2.1:** Sürrealizm bilgisi ve mekânsal bağlam, yaklaşım şeması (sürrealizm-mekân ilişkisinde öncüler (sMB+), mimarlık pratiklerinde sürrealizm (sMP+), özgül türetim havuzları (T1 ve T2), ortak türetim havuzları (T3) ve ürün (T'). 5
- Şekil 2.2:** Sürrealizm bilgisi ve mimarlık ürünü ilişkisi, değişkenlerin okunması..... 7
- Şekil 3.1:** Baudelaire, C., Les Fleurs du Mal (Elem Çiçekleri), 1857 sol: kapak, sağ: kitaptan bir detay (Url-1)..... 12
- Şekil 3.2:** sol: Lautréamont, C., Les Chants de Maldoror (Maldoror'un Şarkıları) kitabından bir detay, 1869 (Url-2), sağ: Dali, S., Les Chants de Maldoror, 1934 (Url-3)..... 13
- Şekil 3.3:** Cheval, F., Facteur Cheval, 1879 - 1912 (Url-4), Gaudi, A., Sagrada Familia, 1882 - yapımı sürüyor (Url-5) 15
- Şekil 3.4:** Rousseau, H., Surpris! (Sürpriz!, diğer adı: Tropik Fırtınaya Kapılmış Kaplan), 1891 (Url-6), La Charmeuse de Serpents (Yılan Büyücüsü), 1907 (Url-7) 16
- Şekil 3.5:** Rousseau'nun orman betimlemelerine ilişkin üç yaklaşımda; "ormanda bulunanlar + ormandaki durumlar + orman için yapılan betimlemeler" ve Surprised! resminden detaylar 16
- Şekil 3.6:** Rousseau'nun orman betimlemelerine ilişkin üç yaklaşım üzerinden mekân türetme egzersizinin aşamaları 17
- Şekil 3.7:** Rousseau'nun orman betimlemelerine ilişkin üç yaklaşım üzerinden mekân türetme egzersizi 17
- Şekil 3.8:** de Chirico, G., L'Énigme d'un après-midi d'automne, 1910 (Url-8), Gare Montparnasse, 1914 (Url-9), Le Muse Inquietanti, 1916-18 (Url-10)..19
- Şekil 3.9:** Duchamp, M., Nu Descendant un Escalier n°2 (Merdivenden İnen Çıplak No:2), 1912 (Url-11), First Papers of Surrealism, 1942 (Url-12)..... 19
- Şekil 3.10:** Schwitters, K., Revolving, 1919 (Url-13), Merz Picture 32 A. The Cherry Picture, 1921 (Url-14), Merzbau, 1933, rekonstrüksiyon: Bissegger, P., 1981-83 (Url-15)..... 20
- Şekil 3.11:** Apollinaire,G., Reconnais Toi, 1915 (Url-16) 23
- Şekil 3.12:** Magritte, R., Human Condition 3, 1933 (Url-14) ve Man with a Newspaper, 1928 (Url-18). 24
- Şekil 3.13:** Ernst, M., Europe After the Rain (Yağmurdan Sonra Avrupa), 1940-42 (Url-19) 25
- Şekil 3.14:** Exposition Internationale du Surréalisme (Uluslararası Sürrealizm Sergisi), Salle de Superstitions (Hurafeler Salonu), 1947, eskiz (Url-20), mekân (Url-21) 27
- Şekil 3.15:** Richer, P., Bir Histeri Krizinin Epileptik Fazları, 1885 (Url-22) 28

Şekil 3.16: Masson, A., Delire Vegetal (Vegetal Delirium), 1925 (Url-23), Breton, A., Tanguy, Y., Duhamel, M., Morise, M., Müstesna Kadavra, 1926 (Url-24)	29
Şekil 3.17: Gaudi, A., Casa Mila (baca detayı), 1906 -1912 (Url-25), Dali, S., Dream of Venus Pavyonu, 1939 (Url-26)	31
Şekil 3.18: Gaudi, A., Sagrada Familia (tavan detayı), 1882 – yapımı sürüyor (Url-27), Dali, S., Biblia Sacra 10, 1969 (Url-28)	32
Şekil 3.19: Gaudi, A., Sagrada Familia (cephe detayı), 1882- (Url-29), Dali, S., Aliyah, 1968 (Url-30)	32
Şekil 3.20: de Chirico, G., La Tour Rouge (Kırmızı Kule), 1913 (Url-31), Multiplication of the Arcs (Kemerlerin Çoğaltımı), 1954 (Url-32).....	35
Şekil 3.21: Duchamp, M., The Large Glass (Büyük Cam), 1915-23 (Url-33), Matta, R., Etre Cible Nous Monde, 1958 (Url-34)	36
Şekil 3.22: Brassai, Sculptures Involontaires (İstemsiz Heykeller), 1933 (Url-35), Schwitters, K., Relief in Relief (Rölyefte Rölyef), 1942-1945 (Url-36)	37
Şekil 3.23: De Chirico, G., Melancholy of a Beautiful Day, 1913 (Url-37), Delvaux, P., Le village des sirènes, 1942 (Url-38), Maddox, C., The Late Sleeper, 1973 (Url-39)	37
Şekil 3.24: Cornell, G., sol: İsimsiz (Tilly - Losch), 1935 (Url-40), orta: İsimsiz (Soap Bubble Set), 1936 (Url-41), sağ: İsimsiz (Medici Boy), 1942-52 (Url-42)	38
Şekil 3.25: Bacon, F., Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944 (Url-43)	40
Şekil 3.26: Luca, G., Cubomanie d'après le Printemps de Botticelli, 1944 (Url-44), PHOOEY, CUBO House, 2013 (Url-45).....	40
Şekil 3.27: Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü yaklaşımlar ve figürlerin tarihsel ilişkileri.....	41
Şekil 3.28: Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü yaklaşımlar ve figürlerin ilham akışları.....	44
Şekil 3.29: Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü figürler ve öne çıkan durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri.....	45
Şekil 3.30: Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü figürler, ilham odaklı veri akışları ve öne çıkan durumlar.....	46
Şekil 4.1: Gorlin'in (1982) Corbusier - Chirico ve Corbusier - Magritte Eşleştirmelerinde Detaylar, (1: Url-46, 2: Url-47, 3: Url-48, 4: Url-49, 5: Url-50, 6: Url-51, 7: Url-52, 8: Url-53)	48
Şekil 4.2: Corbusier, Beistegui Apartmanı, 1929-1931, sol: çatı katı ve teras (Url-54), sağ: teras "iç" mekân (Url-55)	49
Şekil 4.3: Corbusier, Beistegui Apartmanı, 1929-1931, sol: eskiz (Url-56), sağ: teras "iç" mekân (Url-57)	49
Şekil 4.4: Invernizzi, Il Girasole, 1935, perspektif (Url-58), çalışma prensibi (Url-59)	51
Şekil 4.5: Brezilya Pilot Planı, 1960, (Url-60), Niemeyer, O., Congresso Nacional, 1960 (Url-61)	53
Şekil 4.6: Tschumi, B., Manhattan Transcripts, 1976 - 1981 (Url-62).....	54
Şekil 4.7: Tschumi, B., Parc de la Villette, 1982 - 1998 (Url-63)	55
Şekil 4.8: Tschumi, B., Parc de la Villette, 1982 - 1998 (Url-64).....	56

Şekil 4.9: Duchamp, M., Nu Descendant un Escalier n°2 (Merdivenden İnen Çıplak No:2), 1912 (Url-65), Hadid, Z., Hafenstrasse Hamburg, 1989 (Url-66)	58
Şekil 4.10: Malevich, K., Suprematism (Süprematizm), 1915 (Url-67), sağ: Hadid, Z., The World/89 Degrees (Dünya/89 Derece), 1983 (Url-68)	59
Şekil 4.11: Dali, S., The Disintegration of the Persistence of Memory, 1954 (Url-69), Hadid, Z., Monsoon, 1990 (Url-70), Metropolis, 1988 (Url-71).....	59
Şekil 4.12: Kiesler, F., Endless House (Sonsuz Ev), 1924-65 (Url-72), Hadid, Z., Hague Villas (Hague Villaları), 1991 (Url-73).....	60
Şekil 4.13: sol: Hejduk, J., House of the Suicide (İntihar Evi) ve House of the Mother of the Suicide (İntihar Annesinin Evi), (Url-74) sağ: eskizler, 1980-82 (Url-75).....	61
Şekil 4.14: Hejduk, J., Wall House II, 2001(Url-76), Eisenman, P., House X, 1975 (Url-77)	62
Şekil 4.15: Hood, R., New York'un tipik cadde planı, mevcut binalar kulelerle değiştirildiğinde aynı bölgenin durumu, 1927 (Delirious New York kitabından alınmıştır.).....	64
Şekil 4.16: sol: Hotel Sphinx Project, 1975-76 (Url-78), orta: The City of the Captive Globe Project, 1972 (Url-79), sağ: New Welfare Island Project, Roosevelt Island, 1975-76 (Url-80)	65
Şekil 4.17: Mimarlar (soldan sağa): Walker, S., Schultze, L., Kahn, J., Van Alen, W., Walker, R., ve Ward, D., Freedlander, J., (Delirious New York'tan alınmıştır.).....	66
Şekil 4.18: Libeskind, D., Micromegas, 1979 (Url-81)	67
Şekil 4.19: Libeskind, D., Teatrum Mundi, 1985 (Url-82)	68
Şekil 4.20: Libeskind, D., Sonnets in Babylon, 1985 (Url-83)	68
Şekil 4.21: Coop Himmelblau, Open House, 1983 (Url-84)	70
Şekil 4.22: Diller Scofidio + Renfro, The Rotary, Notary and His Hot Plate (The Large Glass ile kurgusal benzerlik taşıyan detaylar), 1987 (Url-85) ...	73
Şekil 4.23: Diller Scofidio + Renfro, Withdrawing Room, 2011 (Url-86)	73
Şekil 4.24: Gaudi, A., Hiperboloitler (1), Hiperbolik Paraboloitler (2) ve Düzlemsel Elemanlar (3) (Diagramlar: Burry, M.), 2011 (Url-87)	75
Şekil 4.25: EZCT Mimarlık&Tasarım Araştırmaları, Seroussi Dolap, 2005-8 (Url-88)	76
Şekil 4.26: Young&Ayata, Exquisite Corpse Cone, 2016, (Url-87)	77
Şekil 4.27: Young&Ayata, sol: Busan Opera House, 2011, sağ: Debased Flowers, 2015 (Url-88)	78
Şekil 4.28: Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü yaklaşımlar ve figürlerin tarihsel ilişkileri.	82
Şekil 4.29: Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü yaklaşımlar ve figürlerin ilham akışları.....	83
Şekil 4.30: Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü figürler ve öne çıkan durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri.....	83
Şekil 4.31: Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü figürler, ilham odaklı veri akışları ve öne çıkan durumlar.....	84
Şekil 5.1: Sürrealizmde mekânsal bağlam ve mimarlık pratiklerine bütüncül bakış: öncü yaklaşımlar ve figürlerin ilham akışları.	86
Şekil 5.2: Sürrealizmde mekânsal bağlam ve mimarlık pratiklerine bütüncül bakış: öncü figürler ve öne çıkan durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri.	88

Şekil 5.3: Sürrealizmde mekânsal bağlam ve mimarlık pratiklerine bütüncül bakış:
öncü figürler, ilham odaklı veri akışları ve öne çıkan durumlar. 89



SÜRREALİZM KAYNAKLI MEKÂNSAL VERİLERİN İNCELENMESİ YOLUYLA ÇAĞDAŞ MİMARLIK ÜRÜNÜNÜN OKUNMASI

ÖZET

Sürrealizm, farklı karakterdeki çok sayıda çalışma zeminine uzanan tarihsel ve kavramsal bağların kombinasyonları aracılığıyla, etkileşim halinde olduğu üretim alanlarının pozisyonunu, rasyonel değerlendirme kriterlerinin ötesinde bir bakış açısıyla değerlendirmeyi mümkün kılar. Bu doğrultuda çalışma, sürrealizmin mekâna olan etkilerinin mimarlık disiplini bağlamında ele alınabilirliğine ilişkin potansiyelleri, iki temel bölümün tarihsel ve kavramsal çıktılarını kapsayan bir bakış yoluyla inceleyi hedefler. Fotoğraf, resim, edebiyat ve heykel sanatları ile doğrudan bir ilişki kurarak, kapsamını türetebilmiş sürrealizmin, mimarlık ile olan ilişkisi, mimarlık disiplini kapsamındaki pozitivist ilkelerin etkisiyle, benzer doğrudanlıkla gelişmez. Öte yandan, çok sayıda mimari üretimin yalnızca pozitivist ilkeler gözetilerek tasarlanmadığı ve geliştirilmediği, irrasyonel kavramlar ve teknikler aracılığıyla da çeşitli etkileşim alanlarının türetildiği görülür. Sürrealizm bilgisi, bahsedilen irrasyonel etkenlerin önemli bir kısmını oluşturan tarihsel bağları ve kavramsal altlıkları içermesi sebebiyle çalışmanın altlığını oluşturur.

Çalışmada, sürrealizmin mimarlık ile olan etkileşimi, mekânın değişim süreçlerindeki sürrealist öğelerin değerlendirilmesi yoluyla ele alınır. Bahsedilen değerlendirme süreçleri, mimarlık ürününün çeşitli temsillerinin sürrealist kavram ve teknikler aracılığıyla okunmasıyla inşa edilebileceği gibi, mekânsal üretim süreçlerinde, içkin sürrealist öğelerin rasyonalist metodlar aracılığıyla takibi yoluyla da geliştirilebilir. İki çalışma biçimi birlikte de kullanılabilir.

Çalışma, mekânsal üretimlerin hangi sürrealist kaynaklı veri akışlarından beslendiğini ilişkisel şemalar üzerinden inceler. Şemalar, tarihsel sıra gözetilerek ilerler ve figürlerin temsil ettiği çalışma alanlarının kesişim ve benzeşimleri doğrultusunda çeşitli sıçramalarla bağlanır. Mekânın sürrealizm aracılığıyla gelişmiş durumunu ve/veya mevcut potansiyellerini işaret eden bu şemalar, radikal değişkenlerin, avangard perspektif aracılığıyla gelişen tartışmaların ve sürrealist tekniklerin uygulanmasına ilişkin esneklik alanlarının varlığının ön kabulüyle değerlendirilir.

Mimarlık ürününün okunmasına yardımcı olan parametreler, sürrealizmin tarihsel gelişiminde mekân kavramının incelenmesi ve kavramın sürrealizm ile ilişkili olarak değişiminin takibi yoluyla ele alınır. Bu yaklaşım, salt rasyonalist yönlendiricilerin hakim olduğu çalışma alanlarının ötesinde konumlanma motivasyonunu beyan eden çağdaş mimarlık pratiklerinin üretimlerinin mekânsal dil ve kurgusunda sürrealist izlerin varlığını ve etkinliğini tartışmak için tutarlı bir altlık sunmayı hedefler. Sürrealizmin mekânsal bağlamda türetilmesi yoluyla beliren çalışma zeminlerinin, bazı mimarlık pratiklerinin sürrealizmi çalışmalarında kullanmasına yardımcı olmuştur. Sürrealizmin kavram paletinde yer alan mekânsal vurgular, mimarlığın çeşitli çıktılarında yer edinmekte ve sürrealizm mimarlık literatüründeki kapsamını genişletmektedir. Bu doğrultuda, mimarlıkta sürrealizmi ikincil bir ilgi alanı olarak konumlandıran yaklaşımların ötesine geçen kapsayıcı bir kavrayışın gerekliliği önem kazanır.



READING OF CONTEMPORARY ARCHITECTURAL PRODUCT BY STUDYING SPATIAL DATA ORIGINATING FROM SURREALISM

SUMMARY

Surrealism enables to evaluate the position of production areas in which they interact through a combination of historical and conceptual ties to a myriad of working bases on different characters, beyond a rational evaluation criterion. Surrealism, which is able to reproduce its coverage by establishing a direct relationship with the arts of photography, painting, literature and sculpture, does not directly develop with the influence of positivist principles within the discipline of architecture, the relationship with architecture. On the other hand, it can be seen that a large number of architectural productions are derived not only by positivist principles, but also through various irrational concepts and techniques. Surrealism knowledge constitutes the basis for studying because it contains historical ties and conceptual pads that make up a significant portion of the mentioned irrational factors.

In the study, the interaction with surrealism is addressed through the analysis and evaluation of the surrealist elements of the process of space change. These analysis and evaluation processes can be constructed by reading various representations of architectural product through surrealist concepts and techniques, as well as by following the rationalist methods of interior surrealist elements in spatial production processes. Two work formats can be used together.

The study examines which surrealist data streams feed spatial productions through relational schemas. The charts proceed in chronological order and are connected with various jumps in the direction of intersections and similarities of the work areas represented by the figures. These schemas, which point to the sophisticated position and / or potential for development of the space through Surrealism, are assessed as presupposing the existence of the elasticities of radical variables, debates arising through avant-garde perspectives and the application of surrealist techniques.

In the study, the parameters that help to read the architectural product are addressed through an examination of the concept of space in the historical development of surrealism, and a follow-up of the change in relation to surrealism. This approach allows discussion of the contemporary architectural products in a space that is found in the spatial language and context, or in a consistent space of surrealist traces that can be found in the near future. The spatial emphasis on the concept palette of surrealism takes place in the various outputs of architecture and surrealism extends its coverage in the architectural literature. In this direction, the necessity of a formal understanding that goes beyond approaches that place surrealism as a secondary interest in architecture gains importance.

The study focuses on the basic output of the production of knowledge of Surrealism in the first part and examines the evolution of these outputs in the process of derivation of surrealism in spatial context. At this point that the development of the boundaries of the data pool in which the Dada movement works chronologically within the pre-emptive search and surrealism of the data sources of different characters that have been discovered and derived before the definition of surrealism.

The effects created by the identification and declaration of surrealism are primarily observed in propaganda vehicles. Propaganda is carried out through actors and their

producers who appear as first advocates and practitioners of the movement. From the pioneering expression of Apollinaire to the death of Dada, it has been seen that there is an opposing production ground to meet various avant-garde quests. Surrealism has been found in several singular examples, but the role of Breton and the Surrealism Manifestos in constructing a consistent production base is great.

The fact that the knowledge of surrealism is spatially derived is primarily determined by the two main points of the thesis. The numerous productions covered in Surrealism have been addressed in this section to include in the process of producing and deriving space using methods such as beautification, identification, and analogy. While the approaches pointing to the spatial derivation processes of surrealism knowledge are presented in chronological order in the study, a breakdown has been made in the direction of thematic orientations. At this point, while the historical structure was maintained, the readability of orientations as plural spots was made possible.

The process of spatio-temporal derivation of surrealism is read through the initiatives of Baudelaire and Lautréamont, who are in similar literary pursuits before the definition of surrealism is known. These initiatives reveal the organic language that Cheval and Rousseau have developed through naïve efforts, transcending disciplinary boundaries and combining Gaudí's innumerable connotations of nature with strong mathematics. In the following years, Chirico's melancholy, which emphasizes the stability and the unfolding themes, has the power to represent spaces. Duchamp stands out with his multi-piece coherence from the avant-garde approach to attempting to transport surrealism, his attempts to popularize the Braque and Picasso collage, and Schwitters to the collage space. Freudian influences of ideas, surrealism have an important share in gaining the characteristics of surrealism. The fact that Breton was influenced by Freud's work has increased the consistency of the standards for finding the relevant parts in the image and space.

Apollinaire's coincidental parts combined with kaligrams follow Magritte, Aragon, Tzara and Ernst with their collective orientations and original works in the period corresponding to the end of Dada. While facing the street and the house, at the same time irrationality is questioning modernity. This contrast of surrealism is emphasized by Kiesler as a figure opposite Le Corbusier and Mies van der Rohe. While the emphasis on surrealist automatism and surrealism in the exceptional cadaveric game develops, Dali's approach, which will be referred in the following years by a paranoid critical method, appears.

While Tanguy and Matta stand out with their metaphorical language, they also have surrealist figures who perform their production with similar concerns. Over the following years, Brassai, Delvaux and Maddox also pursued different approaches to the heritage and melancholy inheritance from Chirico. While introducing surrealist works with Cornell installations and the Agar exhibitions, Guggenheim stands out as a curator of unity and inclusion. The study also examines the spatial citation, examination and approaches of Lefebvre, Benjamin, Bataille and Lacan in criticizing the approaches mentioned, and also makes a reading through the dissenting debate.

The prominent approaches and figures in the processes of spatial derivation of surrealism have helped to internalize the surrealism characteristics by many disciplines. With the help of this situation, architects' understanding of the surrealism can develop through an approach that involves searching for a common ground. In

this respect, the way in which architectural practices take up surrealism is examined in an everyday context from Le Corbusier.

While Le Corbusier is using modernist things over a universal language, he does not search for details in surrealism before, then in some of his constructions. Le Corbusier's examples, in which surrealism and rationality are resolved on their own grounds, follow the implicit autonomy of Invernizzi's work called Villa Girasole. The fiction of the turn of the building, which was designed in a process similar to the reflection of a typical Exclusive Cadaver game, constitutes the most important stance of this structure which reflects the unity of the different characters.

In the following years, Niemeyer, Tschumi and Hadid stand out. Brasilia, created by Niemeyer's powerful masses, offers surprising clues about the surrealist city. Tschumi stands out with the emphasis on autonomy in Manhattan Transcripts and continues to work on pieces that reflect the multi-part way of thinking to the place. It can be argued that Hadid is in the effort to create an autonomous representation through suprematism. Koolhaas is assessed with a surreal view of the metropole, while Hejduk and Eisenman are handled with different emphasis on the center in relation to the center. Libeskind questions the autonomy of parts and lines in his sketches. Coop Himmelblau stands out as one of the most similar production forms to the Exquisite Cadavre game. Diller + Scofidio focuses on the games that transform the space into action.

The study takes a close look at the output together with recent past and present-day small-scale architectural initiatives. At this point, the effect of surrealism on architecture is read through intersections between related figures and inferences from possibilities.



1. GİRİŞ

Sürrealizm, mimarlığın çalışma alanlarıyla olan ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde; sürrealizme ilişkin öncül kavramsal altlıkların mekân ile ilişkisinin ele alınmasından, çeşitli çağdaş mimarlık üretim süreçlerindeki sürrealist özlerin değerlendirilmesine uzanan bir tarihsel süreç belirir. Bu sürecin güncel değişkenler gözetilerek bir değerlendirmeye tabi tutulması, sürrealizmin mimari pratikteki kullanım potansiyellerine ilişkin tartışma ve geliştirme çalışmalarının rasyonalist üretim sistemlerine entegrasyonu için alan açar.

1.1 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın amacı, sürrealizmin mekâna olan etkilerinin mimarlık disiplini bağlamında ele alınabilirliğine ilişkin yakın gelecek potansiyellerini, ‘‘Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Bağlamda Türetilmesi’’ ve ‘‘ Mimarlık Pratiklerinde Sürrealizm’’ adlı iki temel bölümün tarihsel ve kavramsal çıktılarını kapsayan bir bakış yoluyla incelemektir. Bu bakış, farklı disiplin, figür ve araçlarla türetilerek ve süzülerek evrilen sürrealizm bilgisinin, mimarlık disiplini bağlamında değerlendirilebilecek mekânsal izlerine odaklanır ve izleri takip ederek gelişen ilişkişel şemaları kapsayan veri havuzunu çalışma alanı olarak ele alır. ‘‘Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Bağlamda Türetilmesi’’ bölümünde, sürrealizm bilgisi mekân kavramına olan öncül katkıları üzerinden okunmuş, ‘‘Mimarlık Pratiklerinde Sürrealizm’’ bölümünde de bu katkıların mimarlık pratiklerine olan etkileri ele alınmıştır.

Öncü figürlerin bireysel girişimleri ve kolektif çalışmalarıyla gelişen sürrealizm bilgisinin mekânsal çıktıları, mimarlık pratiğinin yakın geleceğini okumakta, sürrealist veri havuzlarının payını ve potansiyelini işaret eder. Sürrealizm bilgisinin mekânsal üretimdeki payı ve potansiyeli, mesleki formasyonlar ve bağımsız girişimlerle beliren etkileşimler üzerinden okunur. Sürrealizm, propaganda sürecinde öncelikle fuarları, galerileri ve sergileri etkilemiştir. Gelişen mekânsal ilişkiler, çeşitli mimarlık pratikleri tarafından potansiyel birer altlık olarak değerlendirilmiş ve

sürrealizmin mekânsal kapsamı daha sofistike bir alanı temsil eder hale gelmiştir. Bu temsiliyet, çoğulcu mekânizmaların yardımıyla sürrealizmin mimarlık disiplinine dahil edilebilirliğini kolaylaştırmaktadır.

Sürrealizmin mimarlık ile olan ilişkisini etkileyebilecek yakın gelecek potansiyellerine ilişkin vurguların kapsamını, ilk bölümde incelenen öncül figürlerin ve sonraki bölümde ele alınan mimari pratiklerin çalışmalarının çıktıları belirlemiştir.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada, tarihsel ve kalitatif araştırma metodları kullanılmış, karma stratejilere yer verilmiştir. “Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Bağlamda Türetilmesi” bölümünde yer verilen figürler, üretimlerin arka planındaki motivasyonları belirleyen temaların şemalaştırılması yoluyla ele alınır. Şemalar, öncü temaların mekânsal bağlamda nasıl türediğini ve türeyebileceğini göstermektedir. “Mimarlık Pratiklerinde Sürrealizm” bölümünde, birinci bölümün çıktısı olarak beliren ilişkilerin okunması yoluyla mimarlık pratiklerinin sürrealizmi çalışma süreçlerine nasıl kattıkları değerlendirilir. Sonuç bölümünde iki bölümün çıktıları değerlendirilerek, yakın gelecek potansiyelleri vurgulanır.

Mekânsal değişim süreçleri, sürrealizm perspektifinden incelenirken, rasyonel çözümlene yöntemlerinin başvurduğu kronolojik sırada ilerleyen diyagramlar, niceliksel sıralamalar ve tanımlı bir eksenle beliren yoğunlaşma alanları gibi veri öbekleri sistemin dışında bırakılmaz. Ancak bu sistemlere ek olarak, üretim sürecinin yaygın kanı ve ana akım metodlar üzerinden şekillenen görünür strüktürünün içinde, başta otonom süreçler olmak üzere, pek çok sürrealist kaynaklı etmenin olabileceği değerlendirilmeye alınır.

Mekânların karakterini etkileyen sürrealist faktörlerin kontrol edilemez, ölçülemez ve yorumlanmaya açık yapıları, konvansiyonel çözümlene pratiğinin oluşturduğu verim odaklı hiyerarşiyi kısmen bozabilir veya rasyonel çözümlene sürecinde tümüyle bir çözülmeye sebep olabilir. Bu çözümlene, dondurulmuş bir gerçeklik yerine, sürrealizmin mekânsal değişim süreçlerine sağladığı esneme alanlarını vurgulayan bir çalışma zeminini işaret eder.

Sürrealizm ve mekânın birlikte ele alınmasıyla beliren veri öbeklerinin, değerlendirme süreçlerini yürüten birey ve kolektifleri, sürrealizmin mimarlığa olan

etkilerini bir isim veya aktör özelinde ele alamayacakları heterojen bir veri havuzunda çalışmaya davet etmektedir. Bahsedilen çalışmaların, öncül yaklaşımlar ve figürlere ek olarak, kullanılan sürrealist tekniklerin okunması yoluyla ilerletilmesi önemlidir.

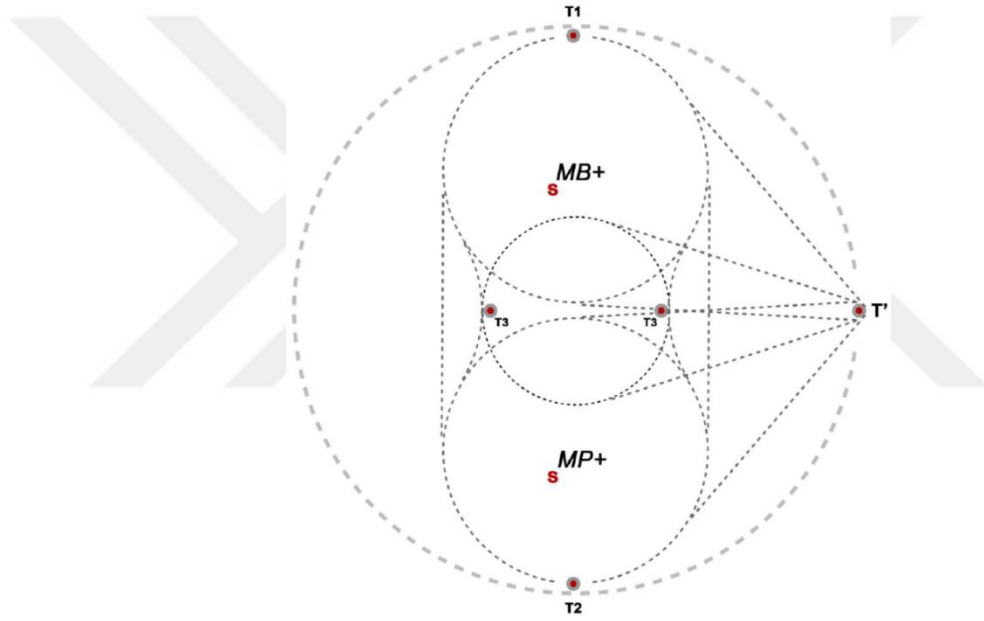
Sürrealist teknikler, sürrealizmin temel yaklaşımları doğrultusunda, çeşitli sanat üretimlerinin oluşturulması ya da mevcut üretimlerin yeniden ele alınmasını amaçlayan metodlardır. Birinci bölümde, sürrealist tekniklerin çeşitli figürlerin girişimleriyle mekânların üretim ve değişim süreçlerine dahil edildikleri görülür. İkinci bölümde ise, mimarlık pratiklerinin dolaylı yollarla bu tekniklerden bazılarını kullandıkları seçilir. Teknikler, başlıklardan bağımsız bir kronolojik dizgiyle ele alınmışlardır. Sürrealist teknikler arasında ilk sırada yer alan otomatizm, bir teknikten çok, kapsayıcı bir kavram olarak öne çıkar. Sürrealistlerin en önemli ilham kaynağı olarak belirir ve sürrealist otomatizm (surautomatisme) olarak ele alınır. “Bilinçaltına ilişkin sürrealist teknikler” olarak rüya özgeçmiş (dream resumé) ve paranoyak eleştirel metoda (paranoiac-critical method) değinilir. “Kolaj - montaj türevleri” kapsamında kolaj (collage), etrecissements, fotomontaj (photomontage), outagraphy, cubomania, triptografi (triptography) teknikleri detaylandırılır. Kaligram (calligramme), cut-up ve entopic graphomania, “metin - leke birleştirme” amaçlı teknikler olarak öne çıkar. Bir sürrealist şiir türü olarak echo şiir (echo poem), heykelin sürrealist teknikler üzerinden ele alınması kapsamında heykel türevleri ve oyunlar kapsamında müstesna kadavra (exquisite corpse) ve potlatch (potlach) / zaman gezginlerinin potlatch’ı (time travellers’ potlatch) incelenir. Aerografi (aerography), souflage, parsemage (parsemage), fümaj (fumage), frotaj (frottage), bulletism, grataj (grattage) ve döküm (coulage) metodlarına, temas ve iz bırakmaya ilişkin teknikler olarak değinilir. Yukarıdaki sürrealist teknikler, sürrealizmin mekânsal etkilerini incelerken kullanılacak birer araç olarak ele alınmıştır.

“Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Bağlamda Türetilmesi” bölümü ve “Mimarlık Pratiklerinde Sürrealizm” bölümünün alt başlıkları, tarihsel sıralama gözetilerek ele alınmıştır. Yaklaşımların, çağdaş mimarlığa aktarımı konusundaki vurgular, sonuç bölümünde yer alacaktır.



2. SÜRREALİZM BİLGİSİNİN ÜRETİMİ

Çalışma, öncelikle sürrealizm bilgisini ele alır. Bilginin türetilme süreçlerini okuyabilmek üzere, sürrealizmi mekânsal ilişkilere değinmek yoluyla yorumlama eğilimi gösteren sürrealist figürlerin çalışma alanlarını inceler. Bu inceleme aracılığıyla, sürrealizm aracılığıyla stil ve söylem geliştiren, mimarlık araçlarını kullanan veya felsefenin değerlendirme alanlarından faydalanan figürler arasındaki ayırım ve benzeşimler vurgulanır.



Şekil 2.1 : Sürrealizm bilgisi ve mekânsal bağlam, yaklaşım şeması (sürrealizm-mekân ilişkisinde öncüler (sMB+), mimarlık pratiklerinde sürrealizm (sMP+), özgül üretim havuzları (T1 ve T2), ortak üretim havuzları (T3) ve ürün (T')).

Sürrealizm, tarihsel kapsamı ve veri kaynakları sebebiyle, “sürrealizm” teriminin ilk kullanıldığı tarihten günümüze kadar uzanan sürece ek olarak, terimin ilk kullanıldığı tarihten önceki süreçleri de kapsayan bir üretim alanını ifade etmektedir. Bununla birlikte, terimin beyan edilmesinin ardından, sürrealizm ile bağlamsal yakınlık kuran örneklerin göreceli artışı açıkça gözlenebilir.

Avangard bakış ve onun bir arayışı olarak beliren Dada hareketi, kronolojik olarak sürrealizmin tanımından daha önce beliren ve türetilen farklı karakterdeki veri kaynaklarını önümüze serer. Bu bakışla, sürrealizmin içinde çalıştığı ve geliştiği veri

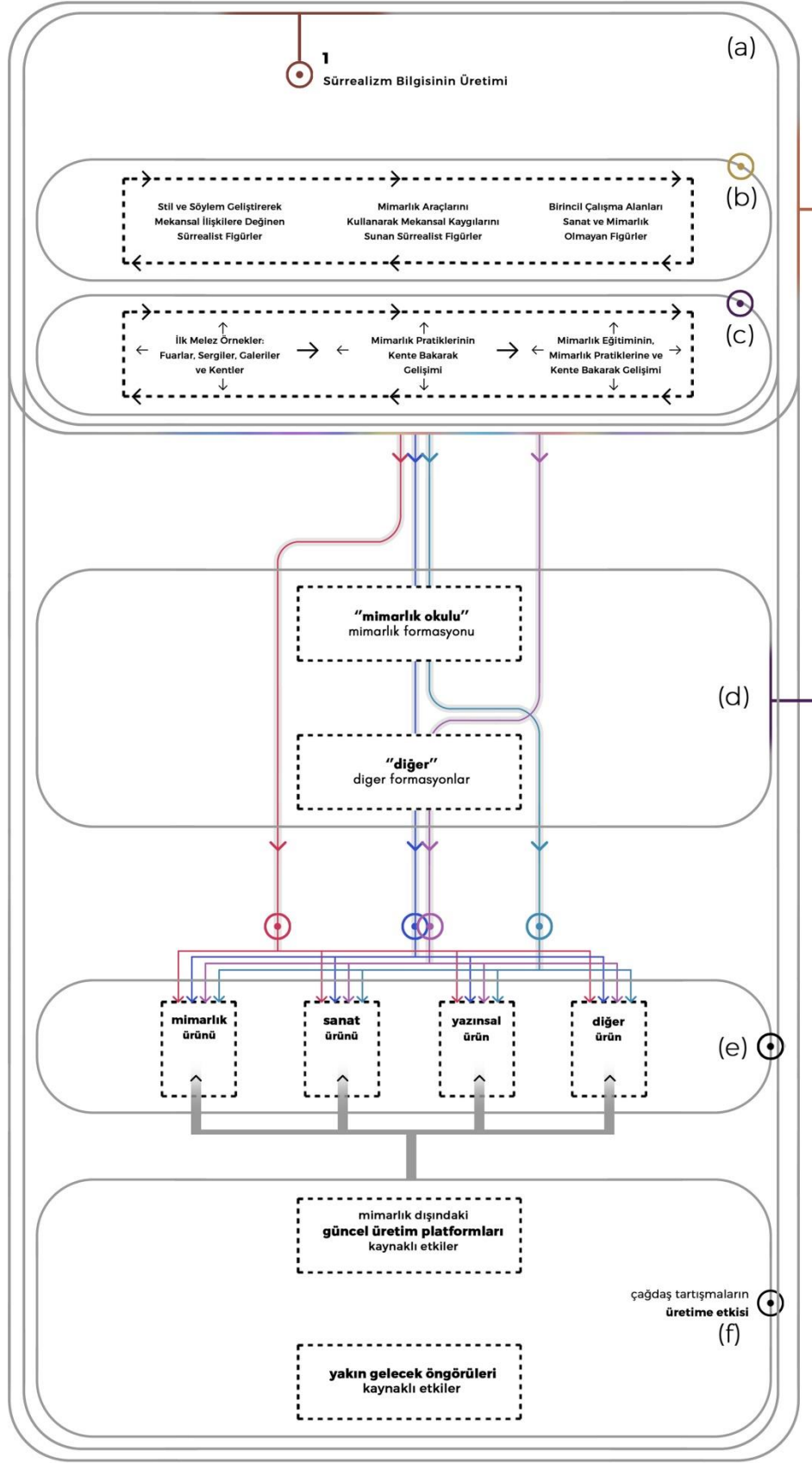
havuzunun sınırları genişler. Sürrealizmin tanımlanmasının ve beyan edilmesinin yarattığı etkiler öncelikle propaganda araçlarında gözlenir. Propaganda, akımın ilk savunucuları ve uygulayıcıları olarak beliren aktörler ve onların üretimleri aracılığıyla gerçekleştirilir.

Sürrealizmin bir kelime olarak ortaya çıkışı, örgütlenmesi ve beyan edilmesi süreçleri belirgin işlevsel farklılıklar gösterir. Bu süreçler tarihsel bir sıralamayla ele alınacak olursa, “sürrealizm” teriminden ilk olarak, Fransız şair ve oyun yazarı Guillaume Apollinaire (1917) tarafından Parade balesinin program metni için bulunmuş bir sözcük olarak bahsedildiği görülür (Spiller, 2016).

Sürrealizm kapsamında örgütlü bir çalışmanın ilk ürünü olan Bureau de recherches surréalistes (Sürrealist Araştırmalar Bürosu) ise 11 Ekim 1924'te Paris'te kurulmuştur. Büro, ilk Sürrealizm Manifestosu'nu yayınlar ve konuya ilişkin ilk süreli yayın olan La Révolution surréaliste (Sürrealist Devrim) dergisi ile etki alanını genişletir (Artun, 2014).

Bürger (1974), Avangard Kuramı'nda Dadaist etmenlerden “happening” üretimlerine uzanan süreci, kapsamlı bir perspektifle ele alır. Bu yaklaşım, sürrealizmin gelişim sürecini tam bağımsız olarak ele alınamayacak, avangard hareketlerin bir parçası olarak incelemeyi mümkün kılar. Çalışma bu doğrultuda, sürrealizmin mimari yönelimleri ve mekânsal çıktılarını, avangard perspektifin öncelikli kaygıları doğrultusunda ele alır. Foster (1993) ise, tarihselci avangardı modern ilişkilerle okur ve avangardın çağdaş ve yakın gelecek potansiyellerini hatırlatır.

Avangard perspektifin kaygılarının mekânsal yansımalarını, sürrealizm yoluyla süzebilmek için, sürrealist sanat hareketinin üretimlerinin en yoğun olarak görüldüğü tarihlere ek olarak, figürlerin çıkış noktalarına ve ilham kaynaklarına katkı sağladığı düşünülen tarihsel süreçler de ortak bir havuzda değerlendirilmiştir. Bu noktada, melez bir tarihsel çözümlenmeye gidildiğinde, Dada hareketinin, sürrealizmin yaşamsal faaliyetini başlatan en önemli itkilere biri olduğu görülür. Hareket, sürrealist üretimlerin muhalif zeminini hazırlayan tarihsel sürecin çıkış noktalarını barındırmaktadır. Dada hareketi, 1916 yılında Zürih'te, aralarında Arp, Tzara, Janco, Hennings, Magnifico ve Hülsenbeck'in de bulunduğu bir grup tarafından açıklanmıştır (Foster, 1996).



Şekil 2.2 : Surrealizm bilgisinin ve mimarlık ürünü arasındaki değişkenlerin okunması.

Dadaist üretimlerdeki “antiart” ve “nonart” parçalar ile sanatta gelenekselliğe karşı çıkılmıştır. Hareket, muhalif duruşunu giderek artırsa da, 1922’de Dada hareketinin “giderek daha sistematik bir üretime dönüşüp öldüğü”, Picabia tarafından açıklanmıştır. Dadaizmin “ölümüne” gerekçe gösterilen kaygıların, dolaylı yollarla, çok daha sistematik bir akım olan sürrealizmi doğurduğu düşünülmektedir (de la Croix ve Tansey, 1970). Sürrealizmin “doğuşu”, örgütlü propaganda süreçleri öncesinde, kapsayıcı ve tutarlı bir tanım ihtiyacı doğurmuştur. Sanat çevrelerinde çoğunlukla “sürrealizmin kurucusu” olarak anılan Breton’un 1924 yılında Sürrealizm Manifestosu’ndaki sürrealizm tanımı, bu bağlamda tarihsel bir ilk olması sebebiyle hatırlanmalıdır:

“Sözlü veya yazılı olarak düşüncenin gerçek işlevini ifade etmesi için tasarlanan saf psişik otomatizm. Tüm dış kaynaklı estetik ve manevi kaygıların ve nedensellik kaynaklı kontrolün yokluğunda beliren düşünce.”

Breton’un otomatizm vurgusu, günümüze geldikçe daha melez bir karakter kazanır ve çağdaş üretim zeminlerinde, çoğulcu paletler dikkati kapsamlı çalışma alanlarına çekmek üzere belirir. Çalışmada, sürreaizm bilgisinin türetilme süreçlerine katkı sağlayan figür ve üretimler, oldukça geniş bir çalışma alanını işaret etmektedir. Öte yandan, ele alınan figürlerin kapsayıcı bir kavrayış oluşturmak ve değerlendirme senaryoları geliştirebilmek için vazgeçilemez olan özleri barındırdığı söylenebilir.

Sürrealizm ilk bakışta rasyonalite ve modernizm karşısında keskin bir pozisyon alan bir uğraş alanı olarak yorumlanabilir. Sürrealizmin çağdaş potansiyellerini değerlendirebilmek için ise, rasyonalite ve modernizmin pragmatik kazanımları ile bir işbirliği yapılması gerekmektedir. Sanat ve mimarlığın, özgül üretim zeminlerinin ötesine geçen sıçramalarla ekonomik birliktelikler yaratmaları, içe dönük sistemleri hayatta kalabilmek için çeşitli ortaklıklara iter. Bu noktada Zorloni (2015), sürrealizmin kendi “ötekiliği” üzerinden ilerleyen kuvvetli motivasyonu karşısında rasyonalitenin kapsayıcı konumunu hatırlatır. Bazı sürrealistlerin, sadece irrasyonalitenin sanat üretebileceğini vurguladığı esnada rasyonalitenin, kullandığı araçlar yordamıyla konsepsiyonelizmi de - sanat için üretilen bir çalışmanın tekil bir konsept doğrultusunda geliştirilmesi gerektiğine ilişkin yaklaşımları - kavrayabildiğinden bahseder. Bu bakış, rasyonalite ve irrasyonalite odaklı tartışmaların iç içe geçtiği çağdaş üretim zeminlerinde, sürrealizmin mimarlığa formel yollarla akışı için kurgulanacak senaryoların önemini işaret eder.

Artun (2013), Nochlin'in, "Avangardın İcadı" adlı makalesi yoluyla, sanatta ve politikada Courbet'nin ilericiliğiyle beliren avangardın, kendine yabancılaşma özelinde öne çıkan isimlerinin Manet, Baudelaire ve Flaubert olduğunu hatırlatır (s.14). Gombrich'in (1950) sanatın sanatı izlediğine ilişkin ardışık kapsamlı bakışının da bu noktada önemli olduğundan bahseder. Greenberg'in Paris menşeli avangard yerine, Amerika'nın Pollock gibi soyut ekspresyonist öncülerine yaptığı vurgu önemlidir. Bu doğrultuda Artun (2013), enternasyonal modernizmin, sanat tarihindeki Avrupa egemenliğine son verdiğini hatırlatır. Duchamp'ın hazır nesnelerini örnek veren Artun, Lyotard vurgusuyla; görülen yerine gördürtene işaret eden bir durumu vurgular (2013). Bürger'in (1974), sanatın fayda göstermesi ya da reddedilmesine ilişkin yaklaşımları reddetmesi, sürrealizmin on yıllar önce gözettiği tavrı çağırıştır.



3. SÜRREALİZM BİLGİSİNİN MEKÂNSAL OLARAK TÜRETİLMESİ

Sürrealizmde stil ve söylem geliştirerek mekânsal ilişkilere değinen figürlerin, doğrudan mimarlık kapsamında ele alınabilecek sürrealist içerikli yapılanmaların kuramsal ve pratik zemininin öncülü oldukları söylenebilir. Konuyla ilgili güncel tartışmalarda, sürrealizmin ilk “alametlerinin” edebiyat eserlerinde görüldüğü belirtilmekte ve sonrasında diğer sanatların, sürrealizmin türetilmesine katkı sunduğu vurgulanmaktadır (Spiller, 2016). Sürrealizm kapsamında ele alınan çok sayıda üretim, güzelleme, özdeşleştirme, benzetme metodlarını kullanarak mimarlık disiplinine dolaylı yollarla tutunur ve sürrealizmin mekânla kurduğu ilişkiye ait belirgin vurgular sunar. Aşağıdaki figürler tarihsel bir sıralama gözetilerek, tematik yönelimleri doğrultusunda ele alınmaktadır.

3.1 Öncü Yaklaşımlar ve Figürler

Çalışmada, sürrealizmin çeşitli mekânsal değişim süreçlerindeki etkilerine odaklanan bir izlek oluşturmak üzere iki temel veri havuzu ele alınır ve alanlar arasındaki ilişki incelenir. Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi; sürrealizm teriminin anlamını ve bağlamını inşa etmekte olduğu, belirgin çıktılarının öncü figürler ve öne çıkan propaganda araçları yoluyla tanıtıldığı dönemdeki mekânsal vurguları kapsamaktadır. Sürrealizm bilgisinin mimarlık pratiklerine yansması ise öncü figürler aracılığıyla beliren ve öne çıkan sürrealizm verileri aracılığıyla karakter kazanan bir çalışma alanından beslenen mimarlık pratiklerini kapsar. Çakışan, kesişen ve ayrışan bu alanlar, sürrealizm bilgisini türeterek ilişkili mimarlık ürününün kimliğini etkiler.

3.1.1. Sürrealizm öncesinde yazınsal arayışlar: Baudelaire ve Lautréamont

Tarihsel olarak, “sürrealizm” ifadesinin kullanımından önce ortaya çıkan ve Breton tarafından yapılan sürrealizm tanımının kapsamını belirleyen nüvelerin birer öncülü sayılabilecek ilk yaklaşımlara bakıldığında Baudelaire ve Lautréamont öne çıkar.

Spiller (2016) tarafından, Baudelaire’in 1857 yılında basılan *Les Fleurs du Mal* (Elem Çiçekleri) kitabında, ilk kez 1917’de bir kelime olarak kullanılan sürrealizmin

amaçları ve yaklaşımları ile belirgin benzerlikler taşıyan ögelere yer verdiği vurgulanmaktadır (Şekil 3.1). Baudelaire, kitabın Tableaux Parisiens (Paris Tabloları) bölümünde, modern kamusal peyzajı ve orada barınan bazı tuhaf karakterleri inceler. Bu durum, kentin sürprizli mekânları ve göz ardı edilmiş karakterlerine ilgili sürrealistlerce ilham verici bulunmuştur. Sanat eleştirmeni yönüyle, Baudelaire'in Breton'a ilham verdiği düşünülmektedir (Aspley, 2010).



Şekil 3.1 : Baudelaire, C., Les Fleurs du Mal (Elem Çiçekleri), 1857 sol: kapak, sağ: kitaptan bir detay (Url-1)

Baudelaire'e ait bazı ifadeler, sonraki yıllarda düş kurmayı övecek olan sürrealistlerin zıttı sayılabilecek bir düş korkaklığına ait görünürken, düşe ilişkin imgelerin zenginliği ve kaotik yapısı, aşağıdaki örneklerdeki gibi, metnin bazı noktalarında seçilebilmektedir.

“Göreceğim ışığı, çene çalan, şakıyan; kuleler, saç borular ve bu kentsel direkler, bir de sonsuzu hayal ettiren büyük gökler.”(s. 209).

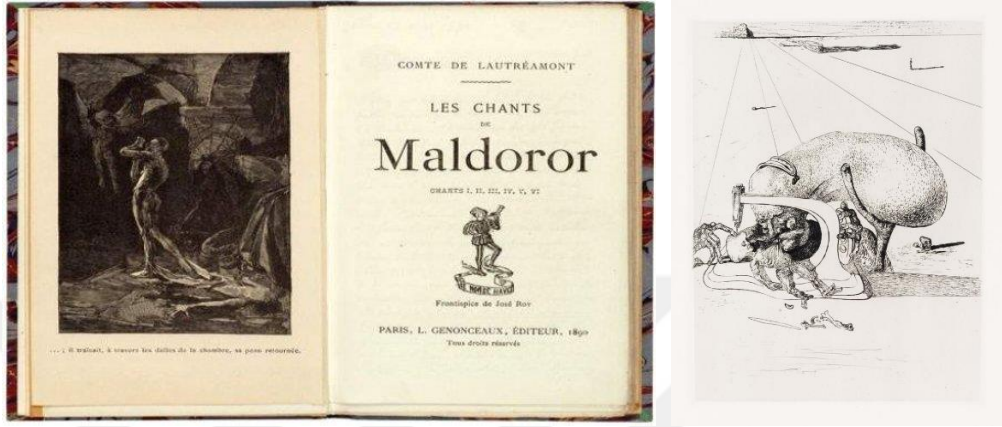
“...düş gören, acı çeken güçsüz kalmış insana; açılır ve kaybolur düşerek uçuruma...” (s.71).

“ Yazık! her şey uçurum, eylem, arzu, düş ve söz! ... Orda, burda, her yerde, derinlik, kumsal, kum ve sessizlik, korkunç uzay, hep meraka yol açan... Çizer türlü biçimde ha bire karabasan bilge parmağı ile Tanrı, gecelerime. Dev bir çukurmuş gibi korkutur beni uyku, belirsiz bir dehşetle dolu meçhul bir yol bu.” (s.255).

Lautréamont'un 1869 yılında basılan Les Chants de Maldoror (Maldoror'un Şarkıları) kitabında da sürrealizmin ilham kaynakları ile benzeşen yaklaşımlara yer verilmektedir (Spiller, 2016). Lautréamont, kuytular ve karanlıklar gibi mekânsal değişkenleri dokunma ve tatma duyularıyla vurgulayarak çağdaşlarından ayırır, kendisinde haz uyandıran ögeler arasında ısrarla salınır ve düşüncelerini mekânsal

katmanların gücüyle dolaysızca destekler (Şekil 3.2). Lautréamont, takma adını 1837 tarihli roman Lautréamont'un anti kahramanından alır ve negatif çağrışımları ötekileştirerek derinleştirir.

“Karışıklıklar, korkular, sapıklıklar, ölüm, bedensel ya da tinsel düzende ayrıksılıklar, yadsıma düşüncesi, alıklaşmalar, istencin kullandığı sanrılar, sıkıntılar, yıkım, altüst oluşlar...”(s. 214).



Şekil 3.2 : sol: Lautréamont, C., Les Chants de Maldoror (Maldoror'un Şarkıları) kitabından bir detay, 1869 (Url-2), sağ: Dali, S., Les Chants de Maldoror, 1934 (Url-3)

1800 sonlarında, henüz sürrealizmin tanımlanmamış olması ve benzer arayışların sanat çevrelerinde sistematik organizasyonlarla tanıtılmıyor oluşu Baudelaire ve Lautréamont'un betimlemelerinin, sürrealizmin öncülü, tekil örnekler olarak incelenmesine sebep olur. Sürrealist yaklaşımlara öncülük eden fikirlere ev sahipliği yapan organizasyonlar arasında fuarlar ve sergilerin, sürrealizmin bilinirliği konusunda en büyük rolü oynadığı söylenebilir. Bahsedilen organizasyonlarda, öncelikli olarak Paris'teki sanatçıların aktif olduğu bir paylaşım ortamı gelişse de zamanla bu organizasyonlara ilişkin paylaşımlar, farklı şehirlerde yaşayan öncü figürler arasında da yayılır ve çeşitlenir.

Bureau International des Expositions (Uluslararası Sergi Bürosu) verilerine göre, 1878 yılında gerçekleştirilen, 35 ülkeyi katılımcı olarak ağırlayan ve 16 milyonun üzerinde ziyaretçiye ev sahipliği yapan “Yeni Teknolojiler” temalı Exposition Universelle de Paris (Paris Uluslararası Sergisi) bir ilk olması bakımından önemlidir. Sürrealist öğelerin kavranışını, Baudelaire ve Lautréamont'un “solo” üretimlerinden, kolektif zeminlere taşıyan sergiler; sürrealizmin kentin mekânlarını değiştirmeye başlamasına aracılık etmiş ve propaganda araçları için alanlar açmıştır.

3.1.2. Sürrealizm öncesinde “naif” temsil ve “organik” mekân: Cheval, Gaudi ve Rousseau

Sürrealizm, dolaylı yollarla henüz tanımlanmamış kimliğini inşa etmeyi sürdürürken, bu sürecin mekânsal çıktıları da oluşmaya başlamıştır. Mimarlık disiplininin değişkenlerinden tamamen bağımsız sayılabilecek bir dizi bireysel girişimle kendisine bir yapı inşa etmiş Cheval ve Art Nouveau kapsamında organik formlar ve çağrışımlar üzerinden ilerleyerek bir mimari dil yakalamış Gaudi, sonradan “sürreal” olarak anılacak mekânsal çıktıların ilk önemli örneklerini sunar.

Cheval tasarım dili ve yaklaşımı konusunda formel bir eğitim sürecinden geçmemiş bir figürdür. Bu durum, sürrealizmin doğrudanlık, otonomi ve rastlantısallık gibi temel kaygılarıyla uyuşan “bağımsız” bir alanı temsil eder. Cheval, bir postacı olarak Lyon yakınlarındaki Hauterives kasabasında inşa ettiği Palais Ideal’in (İdeal Saray) inşaatına 1879’da başlamış ve çevresindeki taşları toplayarak ilerlettiği inşaatı 33 sene sürmüştür (Denizeau, 2011). Spiller’a göre (2016), türlü biçimsel uğraşı alanlarının bir bileşkesi olan mekân; mağaralar, cepler, heykeller, kolonlar ve çıkıntılardan oluşan çarpıtılmış bir kakafoni sunar. Palais Ideal’in, kompozisyon kurallarını göz ardı ederek ilerleyen “kompozisyonu” rasyonel gerekçelerle bir araya gelmesi güç biçimlerin, “kendiliğindenlik” yoluyla birlikteliğiyle sonuçlanır.

Alexandrian’a göre (1953), bu mimarlık, naif bir mimarlıktır. Cheval’in kale hayali, beklenmedik bir yapı kurmasına sebep olmuştur. Alexandrian, Palais Ideal’de pek çok tarzın birlikteliğine dikkat çeker; minarelerle kaplı bir Hindu tapınağı, bir İsveç bungalovu, bir “maison carrée” (kare ev) ve bir ortaçağ kalesini barındıran bu kompozisyonun çok karakterli yapısını ve devasa heykelleri vurgular. Alexandrian’a göre bu örnek sofistike olmayan hayalgücünün neler başarabileceğinde motivasyonun gücüne dair önemli bir örnektir (1953). Cheval’in sivil girişimi, Gaudi’nin eskizlerindeki örtük matematiksel yaklaşımla güçlü bir kontrast oluştururken, organik yönelimler doğrultusunda beliren formlar ve heykelsi birleşimler bağlamında örtüşür (Şekil 3.3). Gaudi, (1883-1905) öncü tasarım yaklaşımı ve doğayı referans alan ilham kaynakları sebebiyle sürrealistlerce gerçekleştirilen çok sayıda tartışmanın konusu olmuştur. Mekânsal bileşenlerin zenginliği; tematik çeşitliliklerden, yapı fiziği kapsamında değerlendirilebilecek ışık ve ses farklılıklarına uzanan bir kapsamın izleyiciye sunulmasını sağlar. Dramatik geçişler, sürprizlerle örülü seyir parçalarını özgün eklerle bağlar.

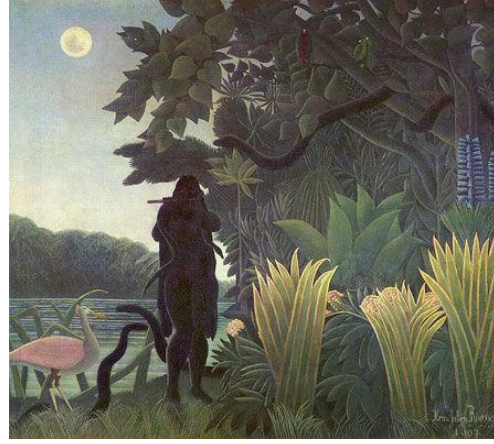
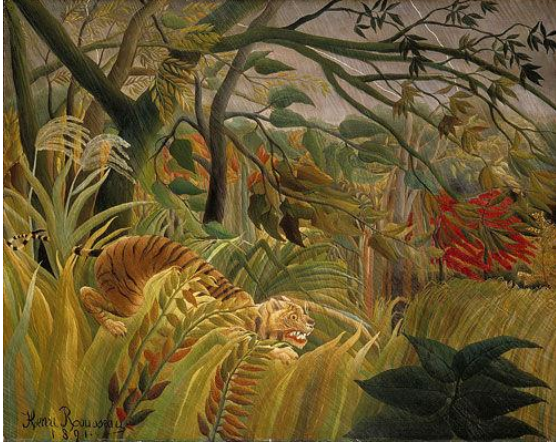


Şekil 3.3 : sol: Cheval, F., Facteur Cheval, 1879 - 1912 (Url-4), sağ: Gaudi, A., Sagrada Familia, 1882 - yapımı sürüyor (Url-5)

Gaudi'nin Art Nouveau çalışmaları, doğrudan sürrealizm kapsamında değerlendirilemez. Öte yandan Gaudi, organik geçişler, beklenmedik ilişkiler ve kişisel deneyimlerinden beslendiği düşünülebilecek tekinsiz formlar ile sürrealizme çeşitli veriler sunar ve sürrealistler için güçlü bir ilham kaynağı olarak pozisyonunu muhafaza eder.

Alexandrian (1953), Gaudi'nin Barcelona'daki çalışmalarında doğrudan doğa üzerine eğildiğini hatırlar. Gaudi, doğal formları kopyalamanın ötesine geçen iç strüktür çözümlenmeleriyle görsel dilini türetebilmiştir. Bu noktada Gaudi'nin, inşasına 1882'de başlanan ve yapımı halen sürmekte olan Sagrada Familia kilisesinde önerdiği yeni strüktürün diagonal yapısı ile Park Güell'deki (1900-1914) teraslar ve bezemeler önem kazanır. Alexandrian, yamaca yaslanan duvarlar, akıcı viyadükler ve taştan oyulmuş ağaçları vurgular ve Gaudi'nin gerçek objeleri (şişeler, bardaklar, oyuncak bebekler) yapının yüzeylerinde bir araya getirerek mimari kolajın ilk örneklerinden birini sergilediğini belirtir. 1905-1910 yılları arasında yapılan Casa Mila'daki detayların çeşitliliği ve girift kurgusu, Gaudi'nin eskizlerindeki sezgisel arayışlarını da barındırır.

Cheval ve Gaudi'nin doğadan ilham alan ve onu kullanan üretimlerini, ayrışan bir çalışma zemininde, Rousseau'nun orman betimlemeleri izler. Rousseau, Alexandrian'ın Cheval için belirttiği "naif" idafesine benzer şekilde, onunla aynı dönemde üretimler gerçekleştiren meslektaşları tarafından "çocuksu" bulunmuştur (Pickeral, 2007). Bu durumda, kalın ve yoğun vurgularla beliren anlatının, yüksek kontrastın, "telaş", "hız", "kaçış" gibi temaların temposunun, fırça darbelerine yansımalarının etkisinin olduğu söylenebilir. Rousseau'nun mekanlarında canlılar, organik bir çeşitliliğin vahşi vurguları arasından seçilir (Şekil 3.4).



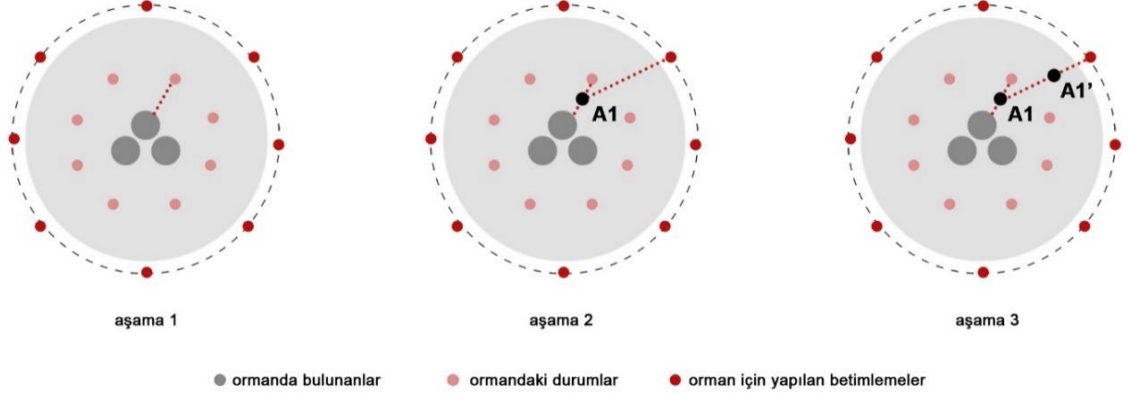
Şekil 3.4 : Rousseau, H., sol: Surpris!(Sürpriz!, diğer adı: Tropik Fırtınaya Kapılmış Kaplan), 1891 (Url-6), sağ: La Charmeuse de Serpents (Yılan Büyücüsü), 1907 (Url-7)

1891’de Surpris! resmini tamamlayan Rousseau da, sonraki yıllarda sürrealistlerin ilham kaynakları arasında yerini alacak bir figür olarak belirmektedir. Rousseau, mekânda “kuytu”, “sessizlik”, “tekinsizlik” gibi çağrışımlar barındıran pek çok detay işleyerek sürrealistlerin dikkatini çekmiştir.

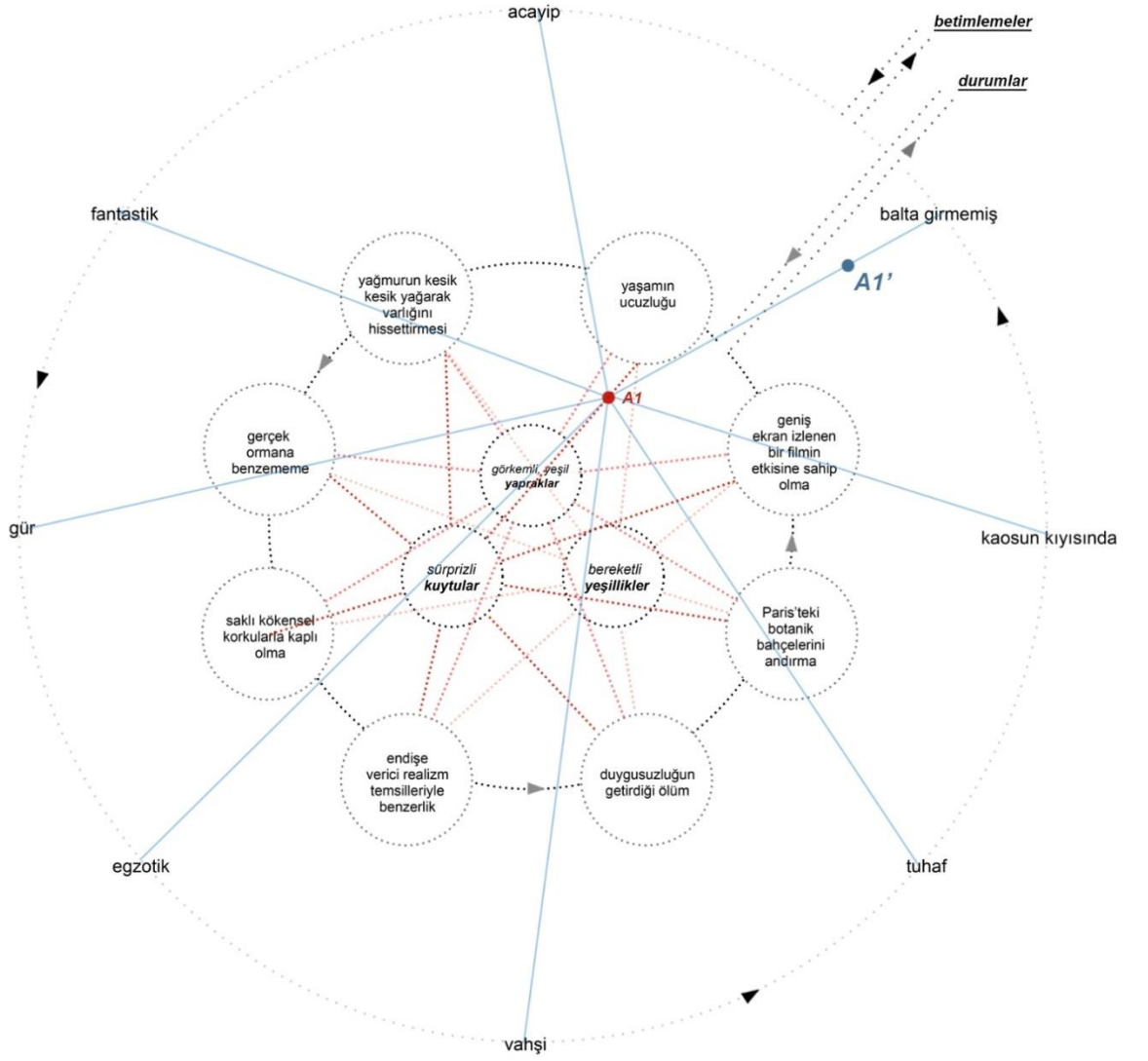
Çalışmanın bu bölümünde, Rousseau’nun ormanları, bir mimar (Spiller, 2016), bir sanat tarihçisi (Pickeral, 2007) ve bir sanat eleştirmeninin (Sooke, 2015) yorumlarıyla ele alınmış (Şekil 3.5) ve Rousseau’nun yarattığı veri havuzu kavramlar üzerinden şematize edilerek, çeşitli mekânlar türetilmiştir. Bu mekânlar, sıfatlar yoluyla türetilir ve izleyiciyi, kelime öbeklerinin, mekânsal bağlamda temsil ettiği yeni vurgulara taşır. Aşağıdaki örnekte, ana tema olan “Rousseau’nun Ormanları”, bir kavramlar seti türetmekte, türeyen kavramlar da, yeni mekân kombinasyonları doğurmaktadır (Şekil 3.5, 3.6, 3.7).



Şekil 3.5 : Rousseau’nun orman betimlemelerine ilişkin üç yaklaşımda; “ormanda bulunanlar + ormandaki durumlar + orman için yapılan betimlemeler” ve Surprised! resminden detaylar



Şekil 3.6 : Rousseau'nun orman betimlemelerine ilişkin üç yaklaşım üzerinden mekân türetme egzersizinin aşamaları



Şekil 3.7 : Rousseau'nun orman betimlemelerine ilişkin üç yaklaşım üzerinden mekân türetme egzersizi

Bu çalışma, mekânın çağdaş çağrışım ve temsillerini gözeterek, geçmiş üretimler üzerinden yeni kombinasyonlar geliştirmeyi amaçlayan bir egzersiz olarak ele alınmalıdır. Egzersizde, ormanda bulunan verilerden biri olarak ele alınan “sürprizli kuytular” ile ormandaki durumlardan biri olan ‘yaşamın ucuzluğu’ eşleşerek melez A1 temsilini oluşturur. Bu durumda A1, “yaşamın ucuz olduğu sürprizli kuytular” cümlesi ve bu cümlenin benzer anlamdaki türevleri olarak ele alınabilir. Daha sonra, A1 temsili, orman için yapılan betimlemelerden biri olan “balta girmemiş” ile eşleştirildiğinde, “balta girmemiş ormanda yaşamın ucuz olduğu sürprizli kuytular” cümlesi ve bu cümlenin benzer anlamdaki türevleri A1’ temsili olarak belirir. Bu egzersiz, sürrealist potansiyel ve/veya nitelik taşıyan eserlerin mekânsal olasılıklarını türetmeye ve mekân karakterindeki örtük olasılıkları yeniden ele almaya imkan verir. Bu sayede mekân çoklu ilişkiler yoluyla, özgün örüntüler kurmak üzere türetilebilecek bir temsil kazanır.

Spiller'a (2016) göre Rousseau, parlak ve çok renkli ormanlarını cesur vurgularla ifade etme biçimiyle, günümüzün gerçekçi temsillerindeki endişe uyandıran detaylarla benzeşirken, ormanı, koyu renkli kuytular ve beklenmedik sürprizlerle dolu bir mekân olarak ele almaktadır. “Metamorfoz” anını, insan etkinliğiyle biyolojik olanı mimari olarak sentezleyen en güçlü simultane olma anı olarak vurgulayan Spiller, Rousseau’nun ormanlarını, “ihlâl” yoluyla güzelliği ortaya çıkarmak ve metamorfozu gerçekleştirmek için en uygun “arada”lık alanları olarak tanımlar.

3.1.3. Mekân ve hareket parçalarında sürrealizm: Chirico, Duchamp, Braque, Picasso ve Schwitters

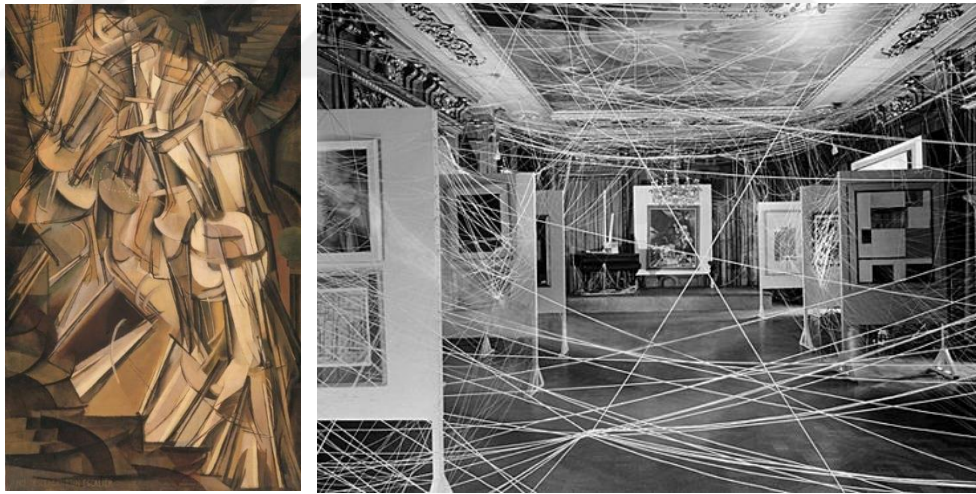
Felsefede “ilk” ve “son” sorularıyla ilgilenen metafiziğin, sürrealizmin tanımına kavuşmadan önceki yönelimlerini etkilediği açıktır. Chirico bu noktada “metafiziksel” resimleriyle anılır (Waldberg, 1965) ve resmettiği kent peyzajlarındaki mekânsal arayışlarıyla öne çıkar (Artun, 2014).

Chirico’nun resimlerinde Apollinaire tarafından metafiziksel işler olarak vurgulanan nüvelerin izi gerçek dünyada sürülürken meydanlar, kemerler, fabrika bacaları, trenler, saatler, eldivenler bir tuhaflık hissi ile ele alınmaktadır (Aspley, 2010) (Şekil 3.8). Binalar, heykeller ve çeşitli geometrik bileşenler, durağanlık, sessizlik ve terkedilmişlik temalarını çağrıştıracak biçimde bir araya gelirler.



Şekil 3.8 : de Chirico, G., L'Énigme d'un après-midi d'automne, 1910 (Url-8), Gare Montparnasse, 1914 (Url-9), Le Muse Inquietanti, 1916-18 (Url-10)

Chirico ile aynı yıllarda, kübizmin hareket ve çıplaklık üzerine kısıtlamalarına karşı çıkan Duchamp, Nu Descendant un Escalier n°2 (Merdivenden İnen Çıplak) (1912) resmini üretir. Dada'ya olan sadakati bu resimlerde seçilirken, hareketteki rastlantısal arayışları sürrealizm için çeşitli özler sunar. Bu özler, 1942 yılındaki First Papers of Surrealism sergisindeki, sayısız hareketi kesiştiren ip çaprazlarıyla oluşan mekân kurgusunda da okunabilmektedir. Mekân, ilk andan itibaren ancak hareket yoluyla aşılabilir olma izlenimini vermeyi başarır. Hareket mekânı, mekân hareketi parçalar (Şekil 3.9).



Şekil 3.9 : Duchamp, M., sol: Nu Descendant un Escalier n°2 (Merdivenden İnen Çıplak No:2), 1912 (Url-11), sağ: First Papers of Surrealism kurulumu, 1942 (Url-12).

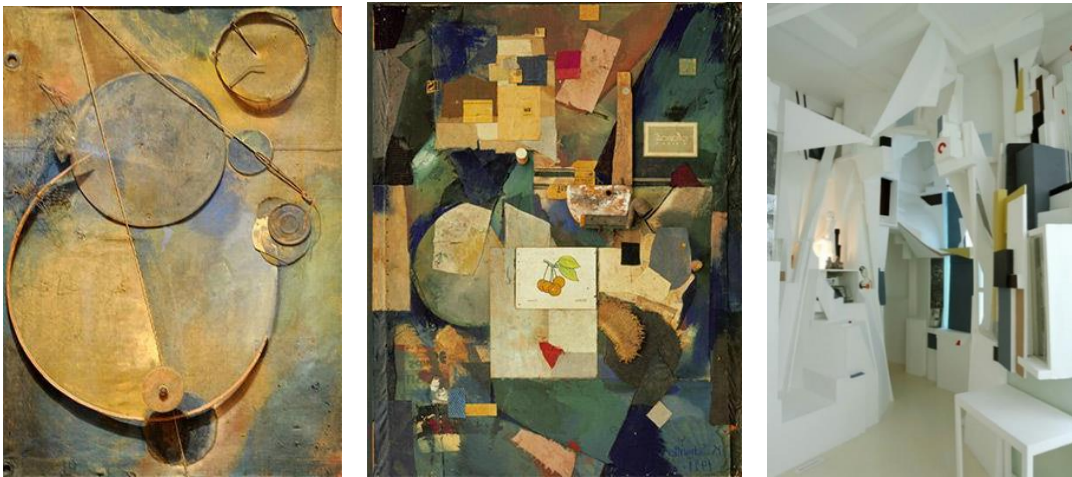
Duchamp'ın 1912'deki çok parçalı bakışına benzer biçimde, aynı yılda Braque ve Picasso ilk kez kolaj tekniğini popülerleştirmiştir (Greenberg, 1959). Braque, Papier Colle tekniğiyle öne çıkarken, Picasso, Breton tarafından sürrealizmin gerçeklikle imge arasındaki bağın kopmasına ilişkin vurgusunun aktarımı konusunda şairlerin başarısına erişebilen ilk ressam olarak anılmıştır. Picasso'nun, fantastik imgelerin maddeleştirilerek temsil edilmesi üzerinden gelişen üretimlerinin, Braque, de

Chirico, Man Ray, Masson, Miro, Arp, Tanguy tarafından izlendiği düşünülmektedir (Artun, 2014).

Picasso ve Braque üretimleriyle, 1912'den itibaren yaygınlaşan kolaj, günümüzde öncelikli olarak çağdaş sanat ve sinemada, motiflerin ve parçaların yeni anlamlarla birleştiği bir durum olarak ele alınmaktadır (Shields, 2014). Kolajdan türeyen fotomontaj ise fotoğraflardan oluşan bir kolajdır. 1915 yılında Dadaistler tarafından kullanılan teknik, sonradan sürrealistler tarafından benimsenmiştir. Sonraki yıllarda, sürrealist birer teknik olarak; fotoğrafın öznesinin çıkarılıp yeni bir yüzeye yapıştırıldığı durum olan outagrophy ve film rulusunun üç kez bir veya birden çok kişi tarafından kullanılmasıyla oluşan otomatik bir fotoğraf tekniği olan triptografi (triptography) sürrealistlerce kullanılmıştır (Cartwright, 2007).

Kolajın türetilerek iki boyutlu kompozisyonlardan mekânı tanımlayan bir girdiye dönüştüğü en güçlü örneklerden biri olarak Schwitters'ın Merz işleri verilebilir. Schwitters, Birinci Dünya Savaşı sonrası ilk avangard kuşağın bir şairi, ressamı, heykeltıraşı, mimarı, masalcısı, eleştirmeni olarak anılmakta ve Merz sanatında bu ünvanları toplamaktadır (Artun, 2012).

Merzbau işi, Schwitters'ın Merz sanatının yeni sürrealist yaklaşımlara zemin hazırlayan melez yapısının yansıması olması sebebiyle kritik bir örnek olarak anılmaktadır. Merzbau ile, kolajı oluşturan bileşenler, mekânsal karşılıklarını üretmeye ve eklemlendikleri mekânı türetmeye başlarlar (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 : Schwitters, K., sol: Revolving, 1919 (Url-13), orta: Merz Picture 32 A. The Cherry Picture, 1921 (Url-14), sağ: Merzbau, 1933, rekonstrüksiyon: Bissegger, P., 1981-1983 (Url-15)

Gamard'ın (2001) tespitleri doğrultusunda, Schwitters'ın üretimlerinde Freudyen izler olduğu iddia edilebilir. Gamard (2001), Schwitters'ın işlerinin simya özleri barındırdığını öne sürerken, Schwitters'ın, Silberer'in simyanın göstergelerinin muammalarını, Freud'un çalışmaları ve Jung'un erken yazımları üzerinden karşılaştırdığı metinlerini incelediğini düşündüğünü belirtmektedir.

Spiller (2016), Schwitters'ı 'Büyük Veri' nin öncüsü olarak anmaktadır. Schwitters, kimliğini belirleyen işlerinden en önemlilerinden olan Revolving (1919) işinden dört yıl sonra, Merzbau çalışmalarına başlamış ve 1937'ye kadar süren on dört yıllık süreçte bu iş ile ilgilenmiştir. Spiller, Schwitters'ın otobüs biletleri, şeker ambalajları ve gazete küpürleri biriktirdiğini ve şehrin bileşenlerini farklı bir bakışla yeniden sunduğunu anlatırken, şehrin küçük, hassas ve anlık görüntülerinin, kentin mikro temsiliyetleri olmaları açısından Schwitters'ın topladığı parçalarla benzeştiğini hatırlatır.

3.1.4. Parçaların sürreal birlikteliği, bilinçaltı ve yazı: Freud, Breton ve Apollinaire

1915 yılında Dadaist üretimler sürerken, bilinçaltına ilişkin yapılan çalışmalar, Dada hareketinin bağlamsal ilişkileri doğrudan reddedişini sürdürmek yerine yeni bağlamlar üretmeye meyledecek sürrealizm için güçlü bir tutunma alanı yaratır. Bu noktada, Freud'un tespitleri öne çıkar.

Freud, sürrealizm kapsamında bir üretim gerçekleştirmemiş olmakla birlikte, Lacan'ın çalışmalarına zemin teşkil eden pozisyonu sebebiyle önemli bir figür olarak konumlanır. Histeriyi, “belleğin geri dönüşü” olarak tanımlayan Freud (Hendrix ve Holm, 2016), geçmiş deneyimlerin yaşandığı mekânları tarar. Finkelstein (2017), Freud'un 1918 yılındaki “Kurt Adam” adlı vaka çalışmasına atıfta bulunur. Çalışmada çocuğun, ona bakan yedi kurdu gözlemlediği ve bir açık pencerenin önünde oturduğu durumda, geçmişi ve ebeveynlerine ilişkin düşünceler belirlemektedir. Pencere, mekânı bilinçaltına bağlayan metaforlardan biridir. Vidler (2003), Freud'un 1919 yılında yazdığı, Uncanny (Tekinsiz) adlı makalesindeki “Aşk, ev hasretidir.” nüktesini hatırlatır. Bu vurgu, içe dönük yönelimlerin ve sarmalayıcı kompozisyonların korunaklılığını barındıran bir ifade olarak okunabilir. Vidler ayrıca, Freud'un, bireye kurduğu düş esnasında tanıdık gelen yer veya ülkenin, annesinin bir yansıması olduğuna ilişkin beyanların vurgular (2003).

Freudyan özlerin sürrealizmi etkilemesine bir örnek teşkil eden Dream Resumé (Rüya Özgeçmiş) adlı üretim tekniği, bu bağlamda dikkat çekicidir. Teknik, tipik bir özgeçmişten farklı olarak, rüyalara, günlüklere ve hem gerçek yaşamın hem de rüyada yaşananların bileşkesine değinen bir özgeçmiş üretimini esas alır.

Freud'un çalışmalarının sürrealizm bağlamında değerlendirilebilmesi ve güçlü referanslar sunacak biçimde yorumlanabilmesinde Breton'un önemi açıktır. Freud dışında da oldukça kapsamlı bir ilham havuzundan beslenen Breton, sürrealizm bilgisinin üretilmesi ve türetilmesi süreçlerinde, mekânsal bağlamda rol oynayan figürlerin pek çoğuna ilham kaynağı olan üretimler gerçekleştirmiştir. Breton'un, sürrealist bilginin, sanat çevrelerinde giderek daha meşru ve vazgeçilemez bir temsiliyet edinmesinde en etkin rolü üstlendiği düşünülmektedir. Breton, modernist işlevselciğin temsilcisi Le Corbusier'den "kolektif bilinçaltının en uğursuz düşü" olarak bahsetmesiyle (Vidler, 1992) ilerleyen, rasyonalizme muhalif bakış açısını, Le Corbusier mimarlığının "ev yaşamak için bir makinedir" yaklaşımına karşı "ev hayal kurmak için bir makinedir" sloganıyla sürdürmüştür. Breton, "poème-objet"leri ile mekândaki zaman kavramını yok sayarak onu yeniden yorumlar. Nadja (1928) romanı ile sürrealist Paris fikri üzerinden özgün yaklaşımlar geliştirir (Ojalvo, 2011). Breton, 1966'da sonlanan yaşamına kadar aktif bir sürrealist figür olmayı sürdürmüştür. Breton'un sürrealizme katkı sağlayacağını düşündüğü özler arasındaki gezintisi, bu özlerin birlikteliğini esas alan kapsayıcı çalışma zeminleri üretir.

Şair, yazar ve sanat eleştirmeni Apollinaire'in Calligrammes (Kaligramlar) kitabı, farklı karakterdeki parçaların birlikteliğiyle kapsamını türeten sürrealizm için köşe taşlarından biri olma niteliğini taşır. Kaligramlar, bir kelimenin veya metnin bir parçasının, bir görsel imge oluşturmak üzere birleştirildiği kompozisyonlar olarak bağlamından adım adım kopan ve yeni bağlamlar oluşturan parçaları temsil eder. Apollinaire (1916), tipografinin kariyerini tamamlamak üzere olduğu bir çağda, reproduksiyonun yeni anlamları olan sinema ve fonografin doğduğu bir dönemde kaligramın, serbest stil şiirin ve tipografik hassasiyetin "ideal" bir çıktısı olduğundan bahseder. Kaligramlar, yazıları geleneksel bağlamından koparır ve yeni çağrışımlara imkan verecek iz ve lekeler üzerinden sunar (Şekil 3.11). Bu durum, mekânları temsil eden mimari metinlerin, konvansiyonel tipografik ilkelerin ötesinde bir stratejiyle konumlandırılarak sunulduğunda anlamını türetebileceğine dair bir girdi olarak okunmalıdır. Kaligramlar, yazının temsil gücünün, bir takım

deformasyonlar yoluyla aktarımı olarak değerlendirilebilir. Yazının temsil gücünde ise şiirin gündelik hayata sızma pratiği büyük rol oynamaktadır. Bu doğrultuda sürrealist şiir, oldukça kapsamlı bir çalışma alanını işaret eder.



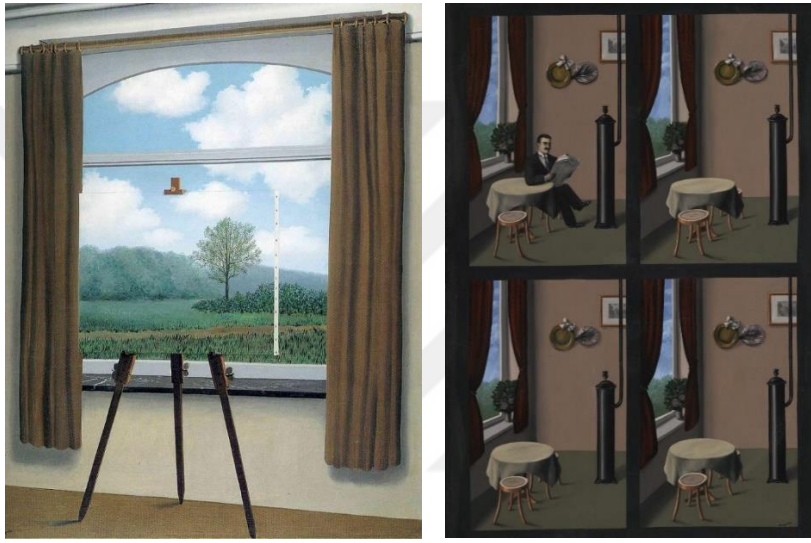
Şekil 3.11 : Apollinaire,G., Reconnais Toi, 1915 (Url-16)

“Otomatik” prensiplerden ilham alan sürrealist şiirler, Apollinaire’den günümüze uzanan bir ilham havuzunu işaret etmektedir. Sonraki yıllarda, Dauguet (1972) şiirlerinde ilk kez görülen Echo Şiir (Echo Poem) örneğinde ise, bir sütuna yazılan dördlüğün, sonraki dördlüğü oluşturmak üzere “aynalanarak” diğer dördlüğün belirlendiği görülmüştür. 1917 yılı, kaligramlar yoluyla pek çok kompozisyon yaratan Apollinaire’in ilk kez “sürrealist” kelimesini kullandığı yıl olarak öne çıkar (Fijalkowski, 2016). Aynı yılda Breton’un Aragon ve Soupault ile tanışması, sürrealizm bağlamında önemli bir düşünsel paralelliğe dair ilk ipuçlarını sunar. Bir yıl sonra, Soupault, Ducasse’ın işlerini keşfederken, Aragon ve Breton, Alman romantiklerini ve idealist felsefecileri okuyarak sürrealizme ilişkin bakışlarını açma gayretindedirler (Fijalkowski, 2016). 1919 yılında, Breton, Aragon ve Soupault, Litterature gazetesini çıkarırlar. Breton ve Soupault, ilk otomatik yazım örneği olan Les Champs Magnetique kitabını tamamlar (Fijalkowski, 2016). Bu örnek, ardışık emprovize yazım ve çizim tekniklerinin sürrealizmde kapsayacağı alanın ilk ipuçlarındandır.

3.1.5. Dada’nın bitişi: Magritte, Aragon, Tzara ve Ernst

1920’de çalışmalarına başlayan Magritte, resimlerindeki mekânları ve insan figürlerini sürrealist bakış açısının yansıması olarak işler. Magritte, iç mekân ve dış mekân arasındaki gerilim (Human Condition 3, 1933) ve mekânda insan imgesinin varlığı ve yokluğu (Man with a Newspaper, 1928) gibi pek çok duruma değinir

(Şekil 3.12). Gorlin (1982), kapsamlı kuramsal benzeşimlerden, Corbusier'in Bestegui apartmanındaki şöminenin Magritte'in kaygıları ile benzeşen izler taşıdığı yönündeki görsel eşleştirmelere uzanan örneklere değinmekte ve benzer bir bağlam üzerinden Magritte'in yansımacı izler taşıyan sürrealist yöneliminin, modernizmin irrasyonel açılımları üzerinden okunabileceğine dair vurgular yapmaktadır. Spiller'in (2016); Magritte'in, melon şapkalar, ayaklara dönüşen ayakkabılar ve şişelere sarılan gökyüzü gibi metaforlarla adeta bugünün dünyasına atıfta bulunduğu ilişkin düşüncesi, Magritte'in zamansız nesne ve mekânlar yoluyla güncelliğini koruduğuna işaret eder.



Şekil 3.12 : Magritte, R., sol: Human Condition 3, 1933 (Url-17) ve sağ: Man with a Newspaper, 1928 (Url-18)

Magritte, mekânın gerçek hayattaki karşılığını vurgulamak yerine kapsayıcı metaforlardan beslenirken, Aragon Paris'e ilişkin vurgularıyla öne çıkmaktadır. Paris anlatılarında sürrealizmin mekânsal yansımalarına detaylı bir perspektifle değinen Aragon, pasajları vurguladığı Le Paysan de Paris romanında, Buttes Chaumont Parkı'na olan ilgisini de detaylandırmaktadır (Artun, 2014). Aragon, cam çatıları, fantezilerine uzanmak için bir ara kesit olarak tanımlar (Cardinal, 2014).

1920 Paris'i; Aragon'un sürrealist betimlemeleriyle yorumlanırken, bir taraftan da Breton ve arkadaşlarının aklında Dada'nın uygulanabilirliğine ilişkin bir itki yaratmak isteyen Tzara'yı karşılaması bakımından önemlidir. Tzara, Dada'cı Manifesto'yu yazarak avangard perspektifte önemli bir yer edinmiştir. Tzara'nın 1920'deki şiirlerinde görülen cut-up tekniği dikkat çekicidir. Cut-up tekniğinde, bir metin parçalanır ve yeniden rastlantısal bir kurguyla montajlanır. Tzara'nın (1920)

şiiirlerinde, Dadaist bir şiir üretme kaygısına benzer biçimde bir araya gelen “parçalar” olduğu söylenebilir. Cut up tekniğine oldukça benzeyen “latent news” adlı sürrealist metotta ise, bir gazete makalesi, haberi ya da köşe yazısı tekil kelime parçalarına ayrılıp, rastlantısal olarak birleştirilir.

Tzara'nın 1922'de etkileşime geçtiği Ernst, 1920'lerde sürreal çağrışımlarla betimlenen mekânsal vurgularla öne çıkmaktadır. Arp ve Baargeld ile Cologne Dada grubunu kurmak için bir araya gelmiştir. Ernst, 1919 yılında Klee'yi ziyaret etmiş, kolaj, karma medya ve blok baskılarını boya kullanımına ek olarak deneyimlemiştir. Aspley'e göre, Ernst'in Chirico'dan aldığı ilham, Fiat Modes lithograflarında görülebilir (2010). Ernst'in pek çok eserinde rüyalar, halüsinasyonlar ve gerçeklik bir arada var olur. Ernst ormanlar, kabuklar, kristaller gibi sürreal bir cenneti çağrıştıran vücutlar, anılar ve takıntılar ekseninde bir anlatı kurmaktadır (Aspley, 2010).

Spiller (2016), Ernst'i, Yağmurdan Sonra Avrupa (Europe After the Rain 2) resmi üzerinden, Avrupa'nın terkedilmiş haritası, ulusal sınırların görünmezliği, çamuru andıran koyu gölgeler, kan lekelerini çağrıştıran sıcak noktalar ile pas, yosun yeşili ve sarıya çalan turuncuların ağır bastığı bir renk paleti üzerinden ele alır (Şekil 3.13). Bu esnada Spiller, “korkutucu güzel”, “sessiz”, “taşlaşmış”, “çarpık, bükük, kıvrık” sıfatlarını kullanır ve alacalı ve eğimli bir metamorfik etki yaratımını işaret ederek, yıkıntıların, çöküntülerin, küflenmenin, kolonileşmenin ve bulaşıcılığın mimarisinden söz eder.



Şekil 3.13 : Ernst, M., Europe After the Rain (Yağmurdan Sonra Avrupa), 1940-42 (Url-19)

1923'te Goll ve Dermee, sürrealizm kelimesiyle eşleşen Apollinaire'i yok sayarak, Paris Dada'sının final aktivitesini gerçekleştirmiş olur (Fijalkowski, 2016). Dada'nın bitişini takip eden yıllarda Duchamp'ın sürrealizm ile birlikte anılması bu noktada

önemlidir. İşler özelinde Duchamp'ın yaklaşımı incelenecek olursa, Le Grand Verre (Büyük Cam) işinin bir kırılma noktası olduğu görülür. İzleyici, Duchamp'ın 1913'te üzerine düşünmeye başladığı ve 1915-23 yılları arasında ürettiği Büyük Cam işinin etrafında hareket ettikçe temsilin mekânla kurduğu ilişkinin dönüştüğünü görebilir.

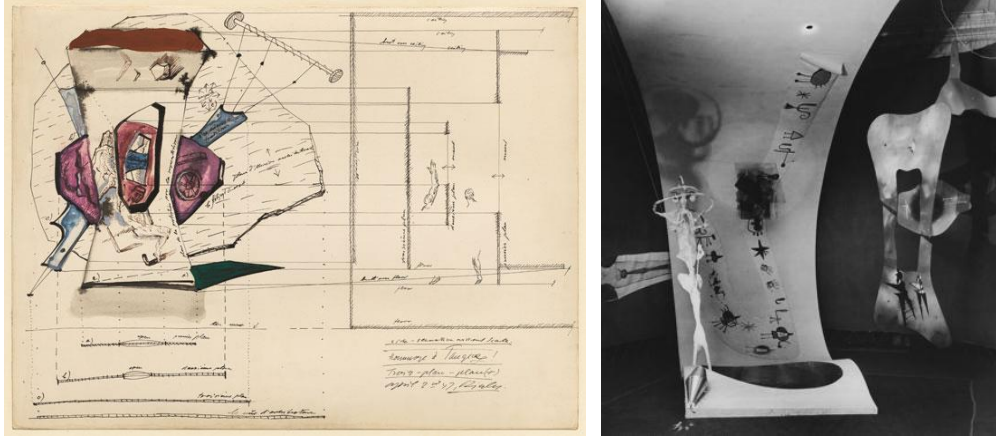
3.1.6. Sokak ve ev, irrasyonel ve modern: Kiesler

1923 yılı, sokak ve evin sürrealist bağlamda çarpışması açısından önemlidir. Aynı yılda Breton sokak için bir güzelleme yazarken (Cardinal, 1978), Corbusier (1923), evi bir ikamet makinası olarak tanımlamaktadır.

Cardinal (1978), Breton'un tek gerçek yuva olarak sokağı gördüğünü bizlere hatırlatır. Corbusier'in "modern" ve "evrensel" yaklaşımı, eş zamanlı olarak sürrealist amaçlarla çarpışmaktadır. Bu zıtlık sürerken Kiesler'in Endless Theatre (Sonsuz Tiyatro) projesi gündeme gelmiştir. Bir yıl sonra Endless House (Sonsuz Ev) çalışmalarına başlayan Kiesler'in Corbusier'in temasıyla çelişen konsepti üzerinden vurguladıkları ilgi çekicidir.

Proje, bilinen anlamda birbirlerine eklemlenen duvar, tavan, döşeme ayırımalarını kaldırır, taşıyıcı kabuğun içinde 'sonsuz bir mekân' oluşturur (Artun, 2014). Boşluklar, akıcı birer forma sahip olmakla beraber, yoğun olarak korunaklı bir yapılanmayı tarifler. İçe dönük bir yaklaşımla tasarlanan birimlerin, kullanıcıyı binanın öne çıkan öğeleriyle başbaşa bırakmak yerine kendi deneyimlerine döndürmeyi hedefleyerek modernist mimarlıktan ayrıştığı düşünülebilir. Kiesler, Loos ile olan etkileşimi ve tiyatroya olan ilgisi ile öne çıkmaktadır. 1922'de The Emperor Jones oyunu için hareketli sahne dekorları tasarlamıştır. 1924'de Viyana Şehir Festivali'nde, asansörlerin yerindeki yukarı ve aşağı inen üç platformun, bir araya geldiği katlar dikkat çekicidir. 1927-28 de dört ekranlı bir sinema tasarlayan Kiesler'in sürrealizmin mekânsal yansımaları bağlamında en popüler işinin Endless House projesi olduğu söylenebilir. Alexandrian (1953), projenin hiç bir zaman sonlanmadığını vurgular ve Kiesler'in dikdörtgen odaya karşı dururken; devamlılığı olan, küpleri ve kirişleri reddeden bir mimari yaratmaya çalıştığını hatırlatır. Endless House, betondan sarmalayıcı bir kabuk, mobilyalarının çalışma biçimleriyle birlikte işleyen bir organizma, ve içe dönük bir alan tasarlama gayesinin sonucunda beliren bir mekân olarak belirir. Arp'e göre insanlar bu yumurta şekilli strüktürlerde, anne rahmindeki gibi yaşayabilir (Vesely, 1978).

Kiesler 1947’de Art of This Century Galeri’yi inşa etmiştir. Alexandrian (1953), Kiesler’in çerçevelerin yerini ahşap destekler aracılığıyla kıvrılan ve uzayan duvarlara bırakan iç mekân düzenlemelerine değinirken, dönüşebilen oturma yerlerini vurgular. 1947’deki Sürrealizm Sergisi’nde tasarladığı Hurafeler Salonu’nu “mimar, ressam, heykeltıraş ve şair grubunun bir iş birliği” olarak nitelendiren Kiesler, şairleri bu temanın yazarı olarak konumlandırmaktadır (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 : Exposition Internationale du Surréalisme (Uluslararası Sürrealizm Sergisi), Salle de Superstitions (Hurafeler Salonu), 1947, sol: eskiz (Url-20), sağ: mekân (Url-21)

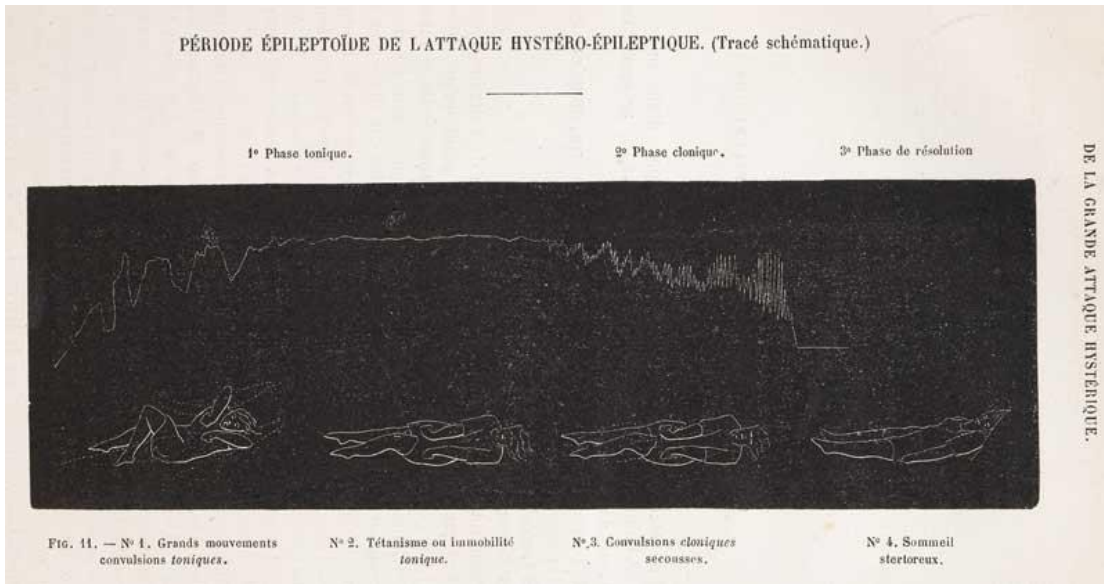
Kiesler, modern mimarlığın karşısında dururken Le Corbusier, modernizmin ikonik savunucusu olarak, sürrealist figürler tarafından sıklıkla eleştirilen bir pozisyonda yer alır. Sürrealist bir üretici olmamakla birlikte, modernizm üzerine gerçekleştirdiği üretimlerinin, sürrealist çevrelerde yarattığı tartışma zeminlerinin, pek çok sürrealist üretim gerçekleştiren figürden daha kapsamlı alanlar tanımladığı söylenebilir.

3.1.7. Sürrealist otomatizm ve müstesna kadavra:

1924 yılı, Breton’un sürrealizm için bir tanım sunuğu yıl olarak öne çıkar. Breton’un tanımdaki otomatizm vurgusu, sürrealizmin pozisyonunu netleştirir. Aynı yılda, Picabia ve Satie’nin Relaché (Paydos) adlı balesi, mekân içindeki eylemler bağlamında, sürrealizmin otomatizm vurgusuyla örtüşür.

Sürrealist otomatizm, sanatçının yapım süreci üzerinde bilinçli kontrolü bastırması ve bilinçaltının aklın büyük ölçüde yerinde olmasıyla ilerleyen bir sanat yöntemi olarak değerlendirilmektedir. 20. yüzyılın başlarında Arp gibi Dadaist sanatçılar, bu yöntemi şans ve rastlantısallığın ön plana çıktığı uygulamalarda kullanmışlardır. Soupault, Masson ve Breton’un sıklıkla kullandığı bir metod olan sürrealist

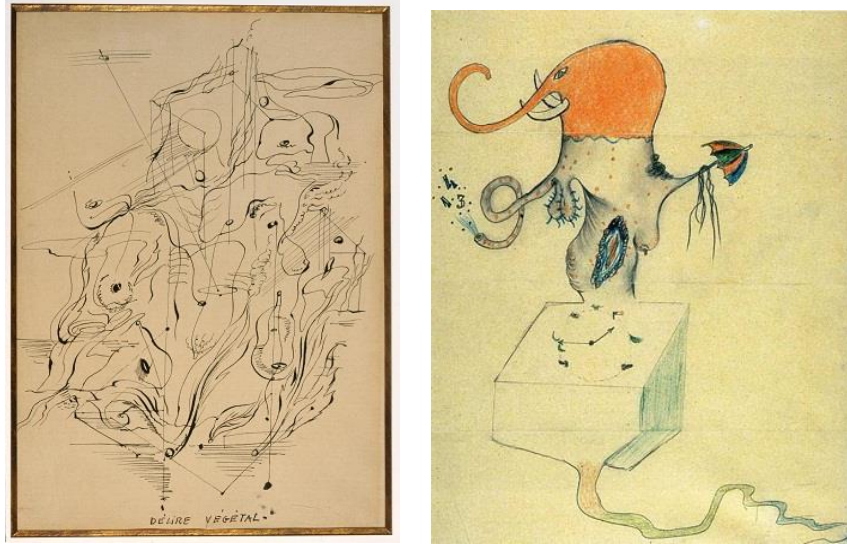
otomatizmin, sürrealizmin pek çok kaynakta vurgulanan en temel uygulanma biçimi olduğu ifade edilebilir (Chilvers ve diğ., 2009). Lomas (2012), otomatizm kavramına fizyoloji, psikoloji, şiir ve sanat arasındaki kesişimler üzerinden kapsamlı bir yaklaşım geliştirir. “Makine gibi” olma durumunu ve onun otomatik yazım sürecindeki etkilerini inceleyen süreçleri de bu kapsamda değerlendirerek, konunun kapsamını ve olasılıkların çeşitliliğini belirtir. 1885 yılında Richer’in epileptik periyotları resmettiği çalışması “Bir Histeri Krizinin Epileptik Fazları”, krizin fizyolojik ve psikolojik vurguları üzerinden, insani reflekslerden uzaklaşmayı betimler (Şekil 3.15). Bu karikatürize ifadeler dizisi, sürrealizmin beklentilerini karşılayan, tekinsiz ve rastlantısal eylemler havuzunu işaret eder.



Şekil 3.15 : Richer, P., Bir Histeri Krizinin Epileptik Fazları, 1885 (Url-22)

Exquisite Corpse (Müstesna Kadava) adlı oyunun, otomatizm vurgusunun yapıldığı dönemde kolektif bir etkinlik olarak (Fijalkowski, 2016) gündeme gelmesi dikkat çekicidir. 1925'te Paris'te Tanguy, Prévert, Breton ve Duchamp tarafından icat edilen oyun, 19. yüzyılda oynanan bir kulüp oyununun sürrealistlerce uyarlanmış halidir. Adını, oyundaki sürrealist deneyimleme sürecinin bir sonucu olan, “müstesna kadavra, genç şarabı içecek” ten alır (la Marche, 2004).

Exquisite Corpse, ardışık doğaçlama katılımların bileşkesi olan bir ürünle sonuçlanır. Masson'un “otomatik” çizimlerindeki lekese tutarlılık, Breton, Tanguy, Duhamel ve Morise'in Müstesna Kadavra'sında, farklı karakterdeki parçalarla bir anlatıya dönüşür (Şekil 3.16). Anlatıda, bütüncül bir tema ya da mesaj aranmaz. Görsel dil birliği arayışı üzerinden bir çözümleme yapılmaz.



Şekil 3.16 : sol: Masson, A., Delire Vegetal (Vegetal Delirium), 1925 (Url-23), sağ: Breton, A., Tanguy, Y., Duhamel, M., Morise, M., Müstesna Kadavra, 1926 (Url-24)

Kopyalamak yerine, dolaylı yaklaşımlarla yeniden üretmenin ön plana alındığı oyuna ek olarak, hayal gücünün, mimarlık üretimleriyle farklı bağlamlarda ilişkili olduğu düşüncesi ve herhangi bir mimarlık işini tek ve tutarlı bir kurallar dizisinin tanımlamaya yetmemesi, Tschumi'nin motivasyonu ile örtüşmektedir (la Marche, 2004).

3.1.8. Art Nouveau'dan paranoyak aktiviteye: Dali

Dali'nin, mimar olmayan sürrealist figürlerin konu bağlamındaki bireysel girişimleriyle karşılaştırıldığında, sürrealizmin mekânsal değişim süreçlerine katkısının kitlelerce okunabilmesinde öne çıkan bir etkisinin olduğu görülebilir. Dali, bazı üretimlerinde insan vücudunu ve nesnelere, çeşitli çağrışımlar aracılığıyla dönüşen mimari kombinasyonlar olarak resmeder. Bu kombinasyonlar, başta eşi Gala olmak üzere çeşitli figürlerin çözülmesi ve yeniden yorumlanması aracılığıyla sunulmaktadır (Papapetros, 2005).

Dali, Art Nouveau'dan övgüyle bahsetmekte, Gaudi'nin mekânlarını "dehşet verici ve yenilebilir güzellikte" olarak tanımlamaktadır. Bilinçaltı ve sanrılardan beslenen mekânlar, Dali tarafından sürrealizmin beklentilerini karşılar bulunmuştur ve sıklıkla incelenmiştir (Artun, 2014). Miralles (2010), Dali'nin Gaudi'den esinlenme olasılığına dair, Nuno'nun bakışına yer vermektedir. Nuno, Dali'nin çocukluğundaki hevesi ve eğitimsizliği ile Park Güell'e götürülmüş olmasından bahseder. Dali,

Gaudi'yi incelemiş, ağaca benzeyen Gotik sonrası tasarımlardan almış ve doğada neredeyse kamufle olan bu örnekleri ilgi çekici bulmuştur. Dali'nin Minotaure makalesinde, Art Nouveau üretimlerini şoke edici ve yenebilir güzellikte bulunduğunu belirtmesi, Miralles'in tespitlerini doğrular niteliktedir (1933). Spiller (2016), Dali'nin yenebilir güzellik tanımının, çağdaş kamusal mekâna taşan beğenileri temsil ettiğini vurgular.

Bu bağlamda, Barcelona'daki pek çok röper noktasında imzası bulunan Gaudi'nin ve Art Nouveau metro durakları ile ünlenen Guimard'ın Dali'ye bu bağlamda çokça veri sunduğu görülmektedir. Alexandrian (1953), Dali'nin Guimard'ın Paris metro girişinden oldukça etkilendiğini hatırlatarak Dali'nin Art Nouveau'ya bakışını vurgularken, Dali'nin bu girişlerin Brassai tarafından fotoğraflanmalarını önerdiğini hatırlatır. Dali, Gaudi'nin orijinalliğini sıklıkla vurgulamış ve protosürrealist mimarlar arasında, Ledoux'dan sonra Gaudi'yi en büyük mimar olarak anmıştır. Art Nouveau, Spiller (2016) tarafından yaratıcı bir taşlama makinası olarak yorumlanmaktadır. Bu yorum, Art Nouveau'nun süren metamorfozun mimari dili olduğuna ve öngörülmesi güç mimari kombinasyonlar yaratma dinamikleri arasında salındığına ilişkin bir kapsamı işaret eder. Spiller bu kapsamı, "heyecanlı", "kontROLSÜZ", "mest edici", "söylenerek gelişen" ve "yamyamca" sıfatlarıyla ele alır. Dali'nin vurguladığı bu düşsel ve egzotik detaylar, mekânın özgün coğrafyasında işlenir ve çoğalır.

Gaudi ve Dali'ye ilişkin örnekler salt biçimsel benzerlikleri sebebiyle, ortak bir değerlendirme üzerinden okunacak olursa pek çok benzerlik yakalanabilir. Ancak Art Nouveau'ya ilgili Dali'nin obje plastiklerindeki incelmilik ve kavramsal yaklaşımın heykele dönüşme sürecindeki örtük matematik, Gaudi'nin Art Nouveau uygulamalarının tasarım katmanlarının Dali tarafından bir çözümlene sürecine tabi tutulmuş olabileceği düşüncesini uyandırır. Dali'nin Venus'unu sarmalayan detaylardan biri olan balık kafası, Casa Mila'nın bacalarını oluşturan sivrilmeler, dalgalanmalar ve uzamalara olan benzerlikleriyle dikkat çeker (Şekil 3.17).

Dali'nin güzelliğe ilişkin düşünceleri, beğeni ile yaratıcılık arasında zıt bir ilişki olduğu ekseninde şekillenir. Dali'nin, yaratıcılığın beğeniler yoluyla, en iyi ihtimalle zedeleneceğine ilişkin görüşleri; yaratım sürecinin üreticiye zihinsel çağrışımlarını serbest bırakabileceği bir düşünme ve tasarlama alanı açması düşüncesini barındırması sebebiyle önemlidir.



Şekil 3.17 : sol: Gaudi, A., Casa Mila (baca detayı), 1906 -1912 (Url-25), sağ: Dali, S., Dream of Venus Pavyonu, 1939 (Url-26)

Dali, Art Nouveau hakkındaki görüşlerini, doğrudan çalışmalarına yansıtmamış ancak yayılan, sıçrayan ve türeyen organik izlerin temsilleri üzerine çalışmıştır. Bu temsillerin ifade teknikleri arasında, ‘bulletism’ öne çıkmaktadır (Ross, 2003). ‘Bulletism’ ifadesi, sanat üretimlerinde, bullet kelimesinin anlamından türeyerek, ‘silahtan atılmış küçük, metal bir nesne’ (Bulletism, n.d.) tanımına benzer biçimde, çalışma alanına rastlantısal olarak, boya türevlerinin fırlatılması yoluyla oluşan ve gelişen üretimleri ifade etmek üzere kullanılır. ‘Bulletism’, çalışma zeminine sanatçının ‘fırlattığı’, ‘attığı’, ‘sıçrattığı’ ya da ‘ateş ederek’ ilettiği parçaların aralarında rastlantısal yolla beliren mesafeler, parçaların yayılma ve yoğunlaşma izleri gibi organik sonuçlarla kendini gösterir (Şekil 3.18 ve 3.19).

1925 yılında Barcelona’da ilk kişisel sergisini açmasıyla tanınırlığı artan Dali’nin tuhaf ve grotesk dili yıllar içinde belirginleşmiştir. Erime, bükülme, sıçrama, dağılma gibi pek çok etkiyi, beklenmedik imgeler üzerinden okuyan Dali, çalışmalarında tematik veri akışları üzerinden okunamayacak bir melezlik sunar ve tekinsiz detaylar yoluyla, oldukça esnek bir çalışma zemini yaratır.

1930’da Dali, ‘Paranoyak Eleştirel’ yöntemi geliştirmiştir. Yöntem, Gordon’un (1951) ifadesiyle, bir sanatçının bilinçaltına ‘girmesine’ yardımcı olmak için kullanılan bir sürrealist yöntemdir. Bu durum tetiklendikçe, kişi dünyayı yeni, farklı ve daha benzersiz şekillerde görmek için önceki kavram ve gerçeklikleri ele alarak ilerler. Metod, bilinçte beliren imajları doğrudan tuvale yansıtmayı esas alır.

1938’de Freud ile tanışması öncesinde de Freud’un çalışmalarını önemli bir ilham kaynağı olarak kullanan Dali, 1939 ‘da politik yönelimleri sebebiyle sürrealist gruptan çıkarılmıştır (Fijalkowski, 2016).



Şekil 3.18 : sol: Gaudi, A., Sagrada Familia (tavan detayı), 1882 – yapımı sürüyor (Url-27), sağ: Dali, S., Biblia Sacra 10, 1969 (Url-28)



Şekil 3.19 : sol: Gaudi, A., Sagrada Familia (cephe detayı), 1882- (Url-29), sağ: Dali, S., Aliyah, 1968 (Url-30)

3.1.9. Sürrealizmin sosyal pozisyonlarına bakış: Lefebvre, Bataille, Benjamin, Lacan, Deleuze ve Guattari

1927 ve 1928’de sürrealistler politik vurgularla öne çıkmış (Fijalkowski, 2016) ve bu durum sürrealizmin bilinirliğini artırmıştır. Sürrealistler, avangard teorinin aldığı eleştirilere benzer eleştirilere maruz kalan bir üretim biçimi olarak, gündelik yaşıntıdan kopuk yönelimleri üzerinden bazı değerlendirmelere de tabi tutulmuşlardır. Lefebvre’in bakışı (1947) bu noktada öne çıkmaktadır. Lefebvre (1947), Gündelik Hayatın Eleştirisi’nde, hem sürrealistlerin şiirsel vurgularına, hem

de Heidegger savucuları tarafından vurgulanan metafiziksel yorumlara karşı durmaktadır. Lefebvre, pozisyonunu varlık felsefesi ve marksizmi tersine çeviren yaklaşımıyla belirler. Lefebvre, sürrealistleri, radikal düşüncelerini mantıksal sonuç süzgecinden geçirmeden izlemekle ve sadece “büyülü” bir gündelik yaşam kritiği yapmakla suçlamaktadır. Trebitsch (1991), Lefebvre’in bunu yaparken, kendisini, bir avangard olarak kişisel deneyimlerinden uzaklaştırdığını vurgulayarak dikkatimizi bir ikiliğe çeker. Trebitsch, Lefebvre’in sürrealistleri yabancılaşma sebebiyle suçlamasını, Lefebvre’in kendine yabancılaşması vurgusu ile okumaktadır.

Marx, sürrealizmin mekânsal etkilerini tartışmak için dolaylı özler sunmuştur. Hegel ve Marx tarafından “yabancılaşma” olarak adlandırılmış olan modern durumun pozisyonu ve Marx’ın ütopyacı yaklaşımının sürrealistlere olan etkileri açıkça gözlenebilir (Ojalvo, 2011). Bu bağlamda, Marx, Lefebvre ve Benjamin’in sürrealist deneyimlere ve mekânlara ilişkin sunduğu aralıklar önem kazanır. Cunningham ve Goodbun’ın (2004) vurguladığı üzere, deneyimleme aralıklarına ilişkin okumalarıyla, Lefebvre ve Benjamin’in etkileri günümüz mimarlığı ve kentsel çemberlerinde seçilmektedir.

Breton ve yakın çevresi sürrealizmin kapsamını genişletirken, Bataille, Breton’un kapsayıcı ve idealist söylemlerinden uzaklaşan bir dil geliştirme eğilimi göstermiştir. Bataille, 1929’da gruptan ayrılmış, Documents adlı dergi ile Breton’unkine muhalif bir sürrealist oluşum yaratmıştır. Foster (1993), Bataille’in birbirine karşıt olarak değerlendirilen gündelik kavramların tezatını yok saydığından ve bu motivasyonla üretimlerini geliştirdiğinden bahseder.

Benjamin (1929), “Sürrealizm” makalesinde Nadja kitabına değinir. 1926 yılında Nadja ile tanışan Breton, Paris’i betimlemek için Nadja’yı da kullanmış ve 1928 yılında Nadja adında bir kitap basılmıştır (Cardinal, 1978).

Benjamin sürrealizmin politik yönü ile de ilgilenmiştir. Ojalvo (2011), Benjamin’in söylemlerinin, sürrealist söylemlerle, “çağın kolektif rüyalarından çıkmak” ve “uyanıklığa ulaşmak” bağlamında örtüştüğünden bahseder. Bahsedilen “özgürleşme”, “kolektif kaygıların kentteki yansımalarından vazgeçmeye girişmek” olarak okunacak olursa, Benjamin’in irrasyonel ilkelere beslenen bir anarşiyi savunduğu ileri sürülebilir. Vidler (2003), bize Benjamin’in cam bir evde yaşamının kıymetine ilişkin beyanlarını hatırlatır.

Benjamin'in hem ahlaklılığı, hem de teşhirciliği savunduğu bir çerçeve belirir. Benjamin'in "Sürrealizm" makalesinin yayınlandığı 1929 yılında Bataille, Documents dergisinde, mimarlığın yalnızca toplumsal düzenin bir temsili olmadığını vurgularken, mimarlığı bu düzeni koruma ve dayatmanın da bir aracı olarak gördüğünü belirtmektedir.

1932 yılında Lacan, Breton'un sonradan anacağı bazı anekdotlar sunmaktadır. Lacan, Freud'dan esinlendiğini açıkça vurguladığı bazı üretimleriyle öne çıkmakta ve psikanalizi yeniden temellendirmektedir. 1948 yılında Breton'un, Lacan'ın 1932 yılında tamamladığı doktora tezi olan De la Psychose Paranoïaque dans ses Rapports avec la Personnalité'den (Kişilikle İlişkileri Çerçevesinde Paranoyak Psikoz) bahsettiği görülmektedir (Aspley, 2010). Papapetros (2012), Daphne'nin metamorfozu üzerinden Lacan'ın alegorik yaklaşımına değinirken, beden ile mekân arasındaki ayrımın kalktığı bir birlikteliği işaret etmektedir. Lacan, zihinsel otomatizme ilişkin vurgularıyla sürrealistler için oldukça önemli bir alanı temsil eder. Sürrealizmin sosyal yansımalarına değinen bu girişimler, felsefenin alanına giren tartışma zeminleri yaratmış, destekçi ve karşıt zeminler türetmiştir.

Deleuze ve Guattari (1977), akla karşı örgütlenmeden ve "uçuş / kaçış çizgileri"nden bahsetmektedir. Ojalvo, Deleuze'ün rasyonalizmin yürürlüğe soktuğu akıl-ruh-beden, insan-doğa, organik-inorganik, hayal-gerçek ayrımlarının yitmesini, insanın yaşadığı yerle (ev, dünya, evren...) yeniden bir olmasını düşlediğini vurgular (2011). Deleuze ve Guattari'nin 'organsız beden' kavramı, bedenin mekânı kullanımındaki "göçebelik" durumu üzerine önemli referanslar sunmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2011).

3.1.10. Melezleşen ilham havuzları: Tanguy ve Matta

Sürrealist sanatçıların mekânsal vurguların işlenişindeki teknik ve yaklaşım farkları, ilham akışları doğrultusunda çeşitlenmektedir. Tarihsel olarak Tanguy ve Matta'nın işleri, çoklu ilham kaynaklarına rağmen yenilikçi bir dil geliştirmeyi başarmış olmaları bağlamında önemlidir.

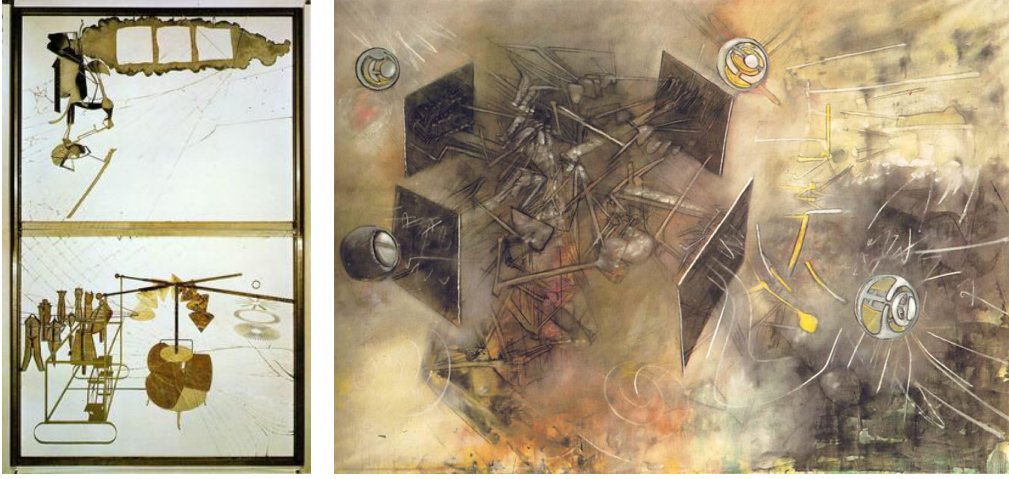
1927'de ressam Tanguy, Mama, Papa is Wounded! (Anne, Babam Yaralı!) resmini tamamlar. Spiller'a göre (2016) Tanguy, biyomorfik peyzajları ile, sentetik biyolojinin dönüşümü üzerine yaklaşımları tetikleyebilecek bir ilham kaynağıdır. Tanguy, Chirico'nun kemerli perspektiflerini bir çözüme uğratarken, ufuk izini

işlemeyi sürdürür. Derin perspektif ve uzaktaki ufuk, küçük ve dikkatle inşa edilmiş formlar, fonksiyonsuzluk, dışarıdan destek almama gibi öğelerin öne çıktığı resimleri Spiller, soyutlanmış kurşunlar, fasülyeler, kabuklar, boynuzlar, şeffaf anemonlar ve yarı saydam membranlar; yumuşaklık ve ıslaklık halleri ve yeni kuralları olan bir geometri vurgusuyla okur (2016). 1954'teki Multiplication of Arcs eserinde Tanguy'un mekânsal kavrayışındaki gelişim görülebilir (Şekil 3.20).



Şekil 3.20 : sol: de Chirico, G., La Tour Rouge (Kırmızı Kule), 1913 (Url-31), sağ: Multiplication of the Arcs (Kemerlerin Çoğaltımı), 1954 (Url-32)

Tanguy, ıslaklığın sürrealizmde belirgin bir vurguyla öne sürüldüğü çok sayıda çalışmanın üreticisidir. 1930'larda, hem mimar hem de ressam olan Matta da ıslaklık temasıyla göze çarpar. Matta, 1933 yılında Corbusier'in yanında çalışmaya başlar. Sonradan resme ilgi duyar. Matta, resimlerindeki peyzaj tasvirleri ile öne çıkar ve sürrealizmin soyut dışavurumcu peyzajlarda nasıl karşılık bulduğuna ilişkin veriler sunan temsiller gerçekleştirir. Sıklıkla Minotaure dergisindeki yazıları ile anılmaktadır. Artun (2014), Matta'nın nemli duvarlara, annesini hatırlatan başlangıcına olan özlemini hatırlatır ve bu bağlamda Tzara ile olan benzerliğini vurgular. Spiller'a göre (2016) şehre atıfta bulunan mekânsal solucan delikleri ve yerçekimi farklarına ilişkin notasyonlarla öne çıkan Matta; en çok Duchamp, Le Corbusier, Tanguy ve Ernst'ten etkilenmiştir. Tanguy ve Ernst, biyolojik form ve süreçler ve bitkisel etkileşim zeminleriyle ilgilenirken, Matta'nın sanal mekânsal boyutlar, psikolojik peyzaj ve yerçekimi değişimlerinden oluşan galaksilerle ilgilendiği, çalışmalarında okunabilir. Etre Cible Nous Monde resminde, Duchamp'ın Büyük Cam adlı işini anımsatan bir makine tarafından domine edilmiş kozmik bir peyzajın varlığı dikkat çekicidir. Çalışma, mekânı sınırlarından koparan ve mobil yüzeylere dikkat çeken kurgusuyla bir modern çağ eleştirisi olarak okunabilir (Şekil 3.21).



Şekil 3.21 : sol: Duchamp, M., The Large Glass (Büyük Cam), 1915-23 (Url-33), sağ: Matta, R., Entre Cible Nous Monde, 1958 (Url-34)

3.1.11. Chirico'dan sonra ıssızlık ve melankoli: Brassai, Delvaux ve Maddox

1930 itibariyle, sürrealizmin modern mimarlık karşısındaki konumu keskin ifadelerle vurgulanmaktadır. 1933 yılında Tzara, Minotaure'da modern mimarlığa karşı bir yazı yayınlarken, 1934 yılında Breton, Minotaure'de yazdığı makalede; sarsıcı güzelliğe, mantığa uygun kanallardan erişilemeyeceğini yazmıştır ve Prag'da verdiği bir konferansta sürrealist nesneyi tartışırken, Hegel'in sanat yapıtına dair görüşlerine atıfta bulunmuştur. 1934 yılında Arp, rasyonel mimarlığı "bide stili" olarak nitelerken, "fil stili" adını verdiği mimariye ilişkin olumlu düşüncelerini vurgulamıştır (Vidler, 2003). Bu ifadede, kırık porselen bideler rasyonel mimarlığı, tavuskuşu ve yumurta gibi metaforlar da fil stilini temsil eder.

Arp'in tekil objeler üzerinden konuya yaklaşımı, Brassai'nin heykellerinde farklı biçimde görülür. Brassai'nin 1933'teki girişimi, Schwitters'ın "Merz" adlı, çeşitli kolaj ve assamblajlar oluşturmak üzere bir araya getirdiği çöp, hurda, döküntü vb. kapsayan üretimleriyle benzeşen detaylar içerir. Kelly (2017), Minotaure dergisinin 1933 yılında yayınladığı, Brassai'nin Sculptures Involontaires (İstemsiz Heykeller) fotoğraflarına değinen fotoğraflarla, tekil objelerin temsil gücünü hatırlatır.

Brassai'nin objelere ilişkin vurguları, kente ilişkin fragmanlar sunarken, yarattıkları donuk anlar yardımıyla, şehrin ıssızlığı, tekilliği, terkedilmişliği karşısında ezilmiş, atılmış, bırakılmışlığı işaret etmektedir. Yoğun tekillik vurgusu, Schwitters'ın işlerinde de seçilse de, Brassai'den farklı olarak Schwitters tekillikleri birlikte yorumlamaktadır. Ayrıca Schwitters, kolajdaki dilini mekân kurgusuna taşıyabilmiş olmasıyla öne çıkmaktadır (Şekil 3.22).



Şekil 3.22 : sol: Brassai, *Sculptures Involontaires* (İstemsiz Heykeller), 1933 (Url-35), sağ: Schwitters, K., *Relief in Relief* (Rölyefte Rölyef), 1942-1945 (Url-36)

Delvaux, 1934 yılındaki Surrealist Minotaure sergisini gördükten sonra, pozisyonunu berraklaştırır. Sürrealist bir ressam olmakla birlikte (Martin, 1996), öncesinde mimarlık formasyonu almıştır. Üretimlerinde seçilebilecek çeşitli mekânsal kaygılarda kalıntılar, tapınaklar, çıplak ve ölü bedenler, aşk ve ölüm temalarının mekân içindeki figürlerin hareketini aşk ve ölüm temaları üzerinden okumamıza yardımcı olan detaylar olarak belirir. Delvaux, alternatif mantığı, kutsal olanda ve sembolik olanda arama eğilimi gösterdiğini beyan etmiştir (Fawcett, 1978). 1935 yılında sürrealizmle tanışan Maddox ise, Aragon'un “modern mitoloji” olarak nitelediği kentsel çevreyi benzer biçimde ele almaktadır (Şekil 3.23).

Caddeler, duvarlar, pasajlar, meydanlar, avlular ikilemli dramaların birer sunumu olarak üretimlerinde belirir. Örneğin, 1976 tarihli *House of Dreams* (Rüyalar Evi) resminde, kriptik olaylarla çevrili gerçek bir bina, sürreal öğeler aracılığıyla gücünü ve keskinliğini akıl bulandıran bir imgeye bırakır (Levy, 2004).



Şekil 3.23: De Chirico, G., *Melancholy of a Beautiful Day*, 1913 (Url-37), Delvaux, P., *Le village des sirènes*, 1942 (Url-38), Maddox, C., *The Late Sleeper*, 1973 (Url-39)

3.1.12. Enstalasyonlar, sergiler ve sürreal iç mekân: Cornell ve Agar

1935 yılında Cornell, Duchamp'ın hazır nesnelere ilham alan ve sürrealist hareketin içinde doğrudan yer almayıp, onu güçlü bir ilham kaynağı olarak kullanan bir figür olarak belirir. Bir heykeltıraş olarak, nesne kullanımlarıyla mekânsal açılımlara atıfta bulunan üretimler gerçekleştirmiştir.

Unexpected juxtaposition (beklenmedik bitişme) tekniğini kullanan Cornell'in en bilinen işleri, cam yüzeyli, Viktoryen tarzda bric-a-bric, eski fotoğraflar ve diğer hazır nesnelere (Moon, 1998). Genelde “gölge kutular” olarak anılan sonuç parçaları, rüyayı andıran minyatür bir tablo gibidir ve izleyiciyi her bileşeni yeni bir ışıkta görmeye davet eder. Kutular, mekânı mikro ölçüğe hapsederken, dramatik bir kompozisyonu iki ve üç boyutlu ilişkilerin desteğini bir arada kullanarak oluşturur.

Cornell, genellikle gölge kutuları, tekerrür eden çocukluk, uzay ve kuşlar gibi temalar ekseninde kullanmıştır. Kutular, yaratıcısının toplumdan uzaklaşmış hali için de bir kaşısı temsil etmektedir (Şekil 3.24). Assamblajın ilk örneklerinden sayılabilecek gölge kutuları, enstalasyonlardan Fluxus'a uzanan bir skalada, diğer modern ve çağdaş Amerikan sanat formlarının gelişimine katkı sağlamıştır (Waldman, 2006).



Şekil 3.24 : Cornell,G., sol: İsimli (Tilly - Losch), 1935 (Url-40), orta: İsimli (Soap Bubble Set), 1936 (Url-41), sağ: İsimli (Medici Boy), 1942-52 (Url-42)

Agar ise, 1936 yılında Londra Uluslararası Sürrealist Sergisi'nde yer alan az sayıdaki kadından biri olması ve yenilikçi tarzıyla dönemin sanat çevrelerinde ilgi çekici bulunmuştur. Assamblaj, kostüm ve iç mekân düzenlemeleriyle dikkat çekmektedir. Görsel kaynaklar aracılığıyla, Agar'ın estetik yaklaşımlarını kendi yaşam alanlarına da taşıdığı görülebilir. Campbell, Agar'ın kendi evinde, moda için uygun ve/veya

modernist iç mekân düzenlemelerine, sürrealist bir sosyallik ve duygusal rastlaşmalar üzerinden ironik bir karşı cevap ürettiğini savunur (2012).

1938 yılındaki Uluslararası Sürrealizm Expo Fuarı'nda ana rahmine benzer mekân düzenlemeleri ile, sürrealist nesneye özgü anlatı kurma pratiği ilk kez mekânda ve mekânla gerçekleştirilmiştir. Breton, Eluard ve Duchamp çalışmalarıyla öne çıkar. Fuar, 1947'de, sürrealizmi kutsayan, melez karakterdeki farklı geometrik formlarla şekillenen mekânların kurgulanması ile, 1959'da da Arzular Salonu'nun varlığıyla etkili olmuştur. 1942 yılında gerçekleştirilen First Papers of Surrealism Sergisi'nde tavanların altına ve resimlerin asılı olduğu kimi duvarların önüne örümcek ağı misali ipler gerilmesiyle mekânlarda labirent kurgusu oluşturulmuştur. Aynı yılda tasarlanan Art of This Century Galerisi ise Kiesler'in mekânsal yönelimlerini yansıtabileceği bir alan açmasıyla öne çıkar. Kiesler'in, 1942 yılında, Peggy Guggenheim'in 'Art of This Century' adlı müze galerisi için tasarladığı mekânları, koleksiyondaki eserlerin türüne göre Sürrealist, Soyut ve Kinetik Galeriler ile geçici sergiler için Günışığı Galerisi olarak ayırmış olması önemlidir (Artun, 2014). 1947'de Duchamp, Miro, Ernst, Matta "Hurafeler Salonu" nu tasarladığı Exposition Internationale du Surrealisme, 1959 yılında da temaları ve mekânsal çağrışımlarıyla dikkat çekmiştir. Guggenheim (Peggy), bir sanat koleksiyoneri olarak yukarıdaki figürlerin üretim biçimlerinden açıkça ayrılmaktadır. Avangard tarzını, "bağımsız" bir sanatçı olmak ve sanata "bağımlı" olmak üzerinden tanımlayan Guggenheim (1997), farklı sanat üretimleri üzerinden oldukça melez bir çalışma alanı yaratmıştır. Öte yandan, Guggenheim'in modern sanat koleksiyonlarını bir araya getirme becerisiyle gelişen küratöryel tavrının, çeşitli mekânsal kombinasyonların gelişimine imkan verdiği düşünülmektedir (Bowden, 2002).

Sürrealistlerin, sergiler ve fuarlar aracılığıyla modernizmin keskin ve evrensel müdahalelerine bir karşı duruş sunması, pek çok sanatçıyı cesaretlendirmiş ve özgün üretimlerini sunmalarına imkan vermiştir. Modernizmin ve sunduğu imkanların, tipolojik olarak benzeştirici olma potansiyeli taşıması, sürrealist bağlamını genişleten sanatçılarca karşısında durulması gereken bir durum olarak ele alınmıştır.

Bacon, 1944 yılında Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion serisindeki üç kare ile, çağın bireyinin yaşadıklarını sunduğu sekanslarda sıkışmışlık, çaresizlik gibi temaları işlerken, esrik bireyi, metaforik bir yaklaşımla, dar bir iç mekândaki tefriş öğeleriyle beraber resmeder. Aidiyetler, doyumsuzluk ve mekânın

acımasızlığı gibi pek çok çağrışıma imkan veren sekanslar, toplumun benzer karakterdeki yaşanmışlıklarını, odalar, eşyalar ve acılarla tanımlanan uzaylarda ele alarak, mekânın görünür ve görünmez sınırlarına işaret eder (Şekil 3.25).



Şekil 3.25 : Bacon, F., Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944 (Url-43)

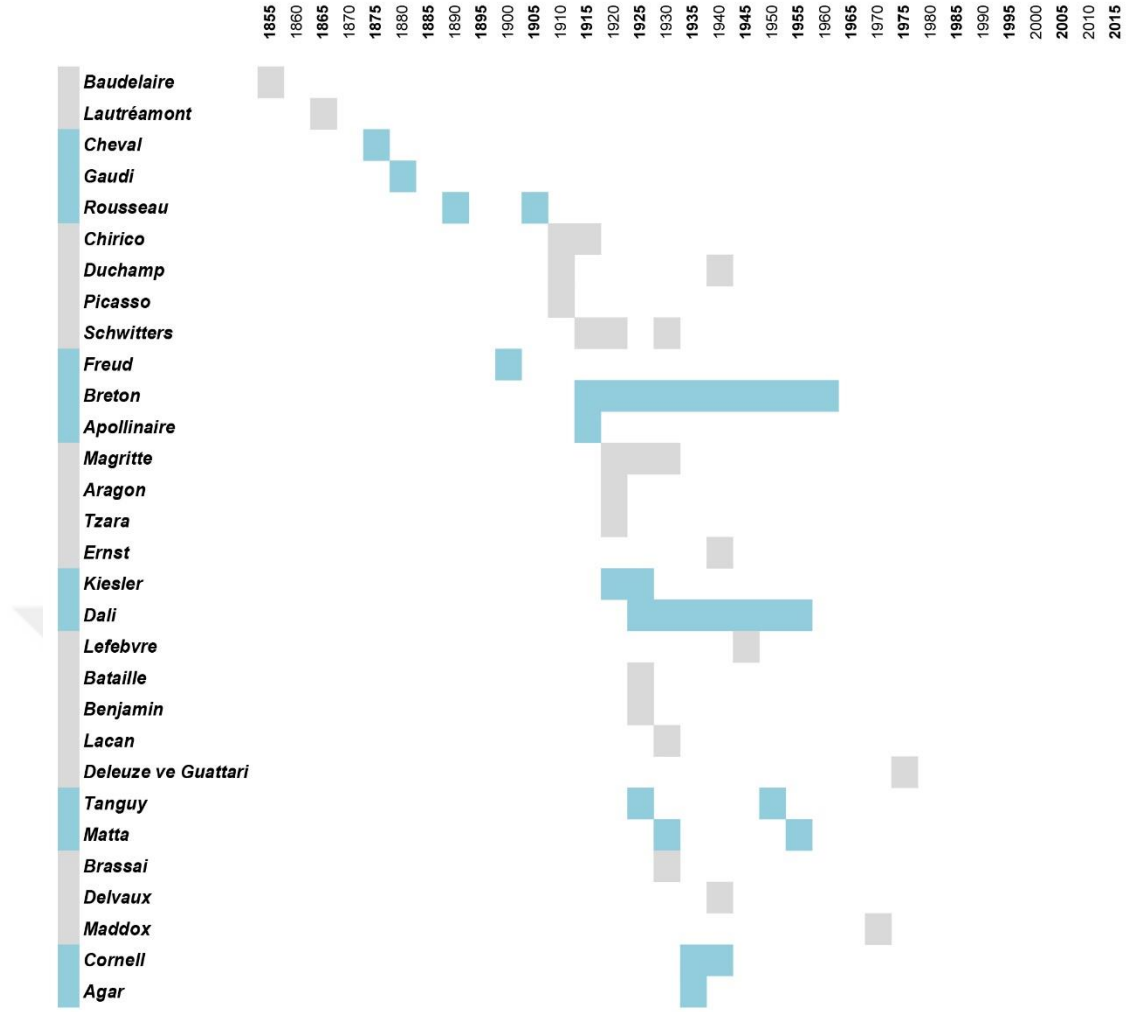
Bacon'ın farklı sekanslarla bireyin ve mekânın farklı durumları yansıttığı 1944 yılında, bölündükleri kareler üzerinden yeni anlamlar türeten resimler de yeni temsil aralıkları sunmaktadır. Cubomania, bir sürrealist teknik olarak öne çıkar. Cubomania, adını kolajı oluşturan kare parçalardan alır. Fijalkowski (2015), Cubomania'nın kökeninin - Gheraim Luca'nın geliştirdiği bir temsil olarak - 1944' e uzandığını düşündüğünü belirtir. Fijalkowski, Cubomania'nın ortaya çıkışını takip eden kırk yılda, metodun gelişiminden ve karelerin boyutların değişiminden söz eder. Cubomania üretimlerinin bazen tek bir kaynak imajdan, bazen de birden çok kaynak imajdan türediğini vurgular (Şekil 3.26).



Şekil 3.26 : sol: Luca, G., Cubomanie d'après le Printemps de Botticelli, 1944 (Url-44), sağ: PHOOEY, CUBO House, 2013 (Url-45)

3.2. Etkileşimler, Kesişimler ve Çıkarımlar

Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi sürecine katkı sağlayan yaklaşımlar ve figürler arasında öne çıkanlar, propaganda araçlarını kullanma becerileri ve sürrealizmin disiplinler arası tartışılabilirliğine imkân verecek yaklaşımlar içinde olma durumları üzerinden okunmuştur (Şekil 3.27, 3.28).



Şekil 3.27 : Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü yaklaşımlar ve figürlerin tarihsel ilişkileri.

Çalışmada ele alınan sürrealizm bilgisi, Apollinaire'in 1917 yılında kullandığı sürrealizm teriminden, günümüzün çağdaş mimarlık üretimlerindeki sürrealist detaylara uzanan bir kapsamda incelenmiştir. Breton'un sürrealizm için 1924 yılında bir tanım geliştirmesinden çok daha önce, 1858 yılında Baudelaire'in benzer kaygılar taşıyan ifadeler kullanması, Lautréamont'un 1869'da avangard bakışını yansıtmaları, kavramın tanımlanabilmek için uzun bir zamana ihtiyaç duymuş olduğunu hatırlatır. Cheval'in, 1879'da inşasına başladığı Palais Ideal'in kendiliğindenliği ile, Gaudi'nin 1882'de başladığı Sagrada Familia'nın matematiksel örüntüsü güçlü bir tezat oluştururken, imgeler arası ilişkiler ortak bir paydada okunduğunda, sürrealizmin rasyonaliteyle pragmatik bir ilişki içinde olma gerilimini izleyiciye hatırlatır.

Cheval ve Gaudi'nin organik yönelimlerini çağrıştıran “derin” ve “kuytu”ları, orman teması üzerinden resimlerinde arayan Rousseau, bir egzersiz yoluyla, 1891

yılında keskinleştirdiği tarzını, günümüzde onu değerlendiren, mimar, sanat tarihçisi ve eleştirmenlerin bakışı üzerinden türetmeye imkan veren bir noktada değerlendirilebilir. Chirico'nun, 1910 itibariyle aradığı ıssızlık ve melankolinin mekanı parçalamasına benzer biçimde, Duchamp Dada'dan gelen çok parçalı arayışlarını sürrealizm yoluyla mekâna bakarken de kullanır. Duchamp, mekanı hamleleriyle parçalarken; Schwitters'in 1919'da yaptığı Revolving kolajından sonra, 1921 yılında Merz ile birlikte kolaj yolculuğunun parça sayısını artırması ve 1933'teki Merzbau ile parçalarını mekansallaştırması, mekan ve parça ilişkisi açısından sürrealizmin Dada'nın mirası üzerinde nasıl ilerlediğine ilişkin izler sunar. Breton'un sürrealizme ilişkin tanımlarındaki temel vurgular, biçimsel arayışlara indirgenecek olursa, benzer çabaların sonuçsuz kalacağı düşünülebilir. Bu noktada, Breton'un sürrealizm için vurguladığı tanımın kendi içinde tutarlılığının muhafazası için biçimsel vurgulara ihtiyaç olmamasına ek olarak, Freud'un Breton'u etkilemiş olmasının payı büyüktür. Figürlerin yaklaşımları arasındaki kronolojik ilişkiler, sürrealizmin mekânsal bağlamda türeme sürecini veri akışları üzerinden okuyabilmek için tutarlı bir altlık sunar. Apollinaire'in 1916 yılında kaligramları birleştirerek oluşturduğu kompozisyonların çeşitliliğine benzer biçimde, Breton ve Soupault'un ilk otomatik yazım örneğini hayata geçirmiş olmaları, ardışık deneyimlerle şekillenen sürrealist olasılıklar hakkında fikir verir. Chirico'nun ıssızlık ve melankoli arayışına benzer biçimde, Magritte mekânı, benzer çağrışımlar, örtük anlamlar ve güçlü yanılsamalar ile okur.

Magritte'in mekânları kendine has boşluk, dinginlik ve beklenmedik tekrarlar yoluyla okuyan dili, Aragon'un Paris'i okumasındaki gibi özgün bir okumadır. Bu noktada Tzara, Dadaist şiir üretimlerinde cut-up tekniğiyle öne çıkarak parçalanmış metnin rastlantısal bir kurguyla montajlanmasını sağlayarak, izleyicinin diğer parçalanma olasılıklarına ilişkin ipuçlarını toplamasına yardımcı olur. Tıpkı Rousseau'daki arayışlar gibi Ernst de farklı bir imge haritası oluşturmamıza yardımcı olacak çağrışım öbekleri barındıran resimler yaparak yeni mekânlar tanımlamaktadır.

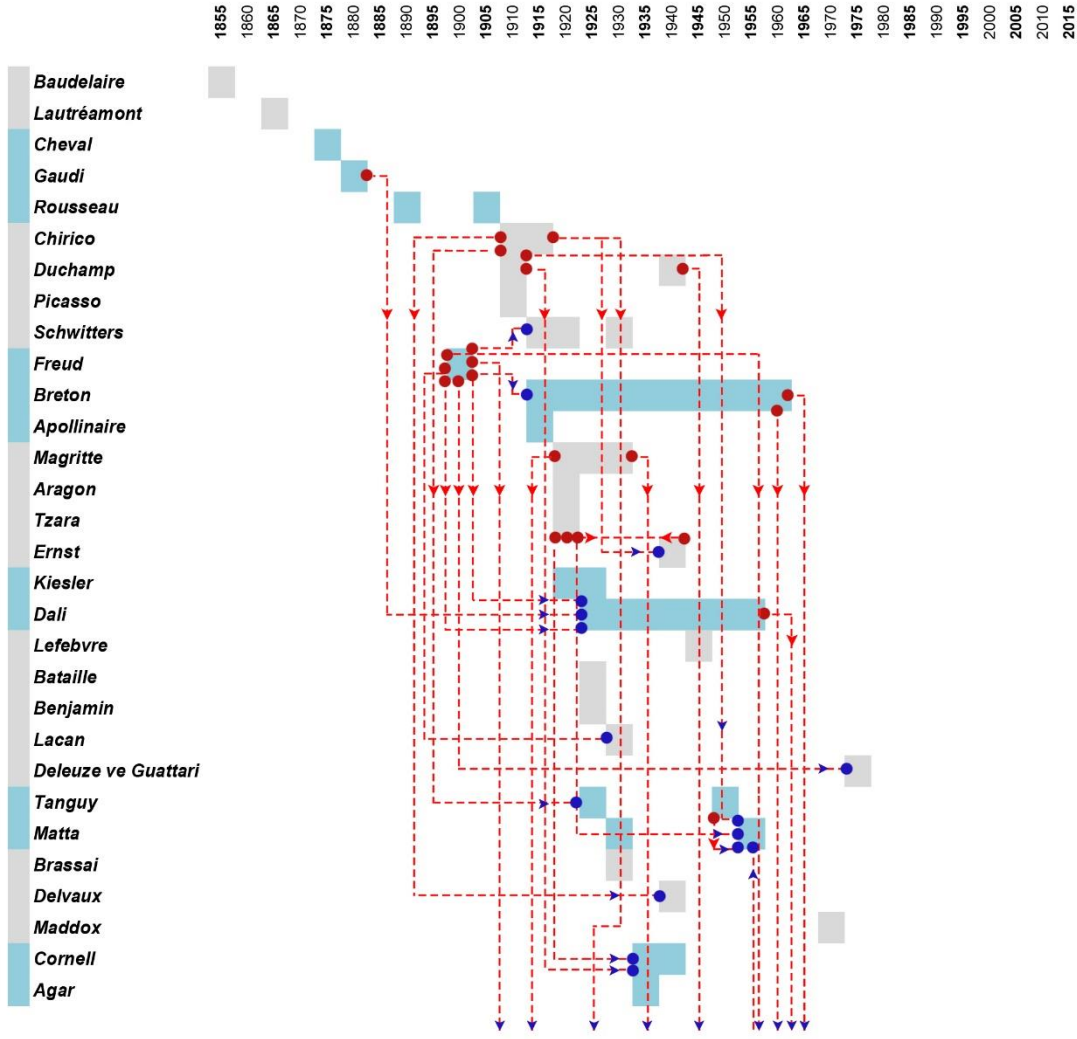
Bu palet, Rousseau'dakine benzer biçimde, kendini türeten mekânsal açılımlara imkan verir. Bu durum, sürrealizmin mekânsal yansımalarını tartışmak için sayısız kombinasyona imkan verir. Kiesler'in irrasyonel ve modern ile sokak ve evin çatışmasına ilişkin okumalarının bir sonucu olarak beliren içe dönük detaylar, sürrealist ek, kabuk ve izlerin sarmalayıcı etkisine dikkat çeker. Sarmalayıcı

korunaklılık, tekinsiz eklerle sarsılır. Müstesna kadavra da bunlardan biridir. Masson'un otomatik çizimleri ve sürrealist grupların ardışık eskizleri, sürrealizmin ardışık rastlantısallık yoluyla mekânın nasıl değişebileceğine ilişkin ipuçlarını işaret eder.

Müstesna kadavradaki tekinsizlik, Dali'nin paranoyak aktivitesinde de görülür. Sürrealist olma kaygısıyla ilerlememiş bir figür olan Gaudi'nin yıllar sonra Dali'nin bazı işlerinde çeşitli çağrışımlarla anılması önemlidir. Biçimsel birlikteliklerin yakalanması, bu izleğin sadece bir parçası olurken, Dali'nin Art Nouveau'ya olan bakışı, izleyiciye sürrealist kavrayışın, organik yönelimler, matematiksel izler ve çok parçalı etkiler üzerinden ele alınabileceği bir zemini işaret eder. Bu noktada, özgürleşme kaygısı taşıyan figürlerden, Lefebvre, Benjamin, Bataille ve Lacan hareket alanlarını tarifleme biçimleriyle sürrealizme küçük ek kaynaklar sağlarlar. Yıllar sonra bu konuya Deleuze ve Guattari de değinmiştir.

Tanguy ve Matta'nın çalışmaları, sürrealizmin, peyzajını oluştururken, yeni tanımlı geometrik biçimler önermek yerine çağrışımları ve yanılısaları kullandığına dair etkin örneklerdir. Chirico'dan Tanguy'e değişen peyzaj ya da Duchamp'tan Matta'ya çözülen objeler, sürrealist bakışın yeni mekânsal ilişkiler arayan çözümleyici yapısına ilişkin işaretler taşır.

Mekânı kavrayışta, Chirico'nun ıssızlık ve melânkoliyi vurgulama becerisini, sonraki yıllarda farklı çağrışımlarla sunan Brassai, Delvaux ve Maddox'un işleri, melânkoliyi kendilerine has girdilerle kompozisyonlarına katarken; izleyiciye, yalnızlaşan insan, obje ve mekânlar yoluyla farklı karakterde "ıssızlıklar" sunar. Bu noktada, Cornell'in enstalasyonları, Agar'ın iç mekân düzenlemeleri ya da Bacon'un çağdaş dünyanın popüler mekânlarında insanın konumuna ilişkin fikirleri, yeni tartışmalar için alan açar. Tıpkı en basit sürrealist tekniklerden biri olan kübomania tekniğindeki gibi, bir kompozisyonu, parçalarına ayırıp, karıştırıp, yeniden birleştirmenin ötesine geçen sürrealizm, parçaların rastlantısal ilişkilerle örüldüğü yeni gerçekliği, "taze" bir imge olarak sunar ve melez zeminleri, bütüncül biçimde kavramamıza yarayan çağdaş değerlendirme aralıkları açar. Sürrealist figürlerin, mekânla kurdukları ilişkiler doğrultusunda beliren kavram setleri, ilham odaklı tasarım çalışmaları ve temsilin karakterinin belirlenmesi sürecinde özün korunması kaygısının taşındığı üretimlerde kullanılabilir.



Şekil 3.28 : Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü yaklaşımlar ve figürlerin ilham akışları.

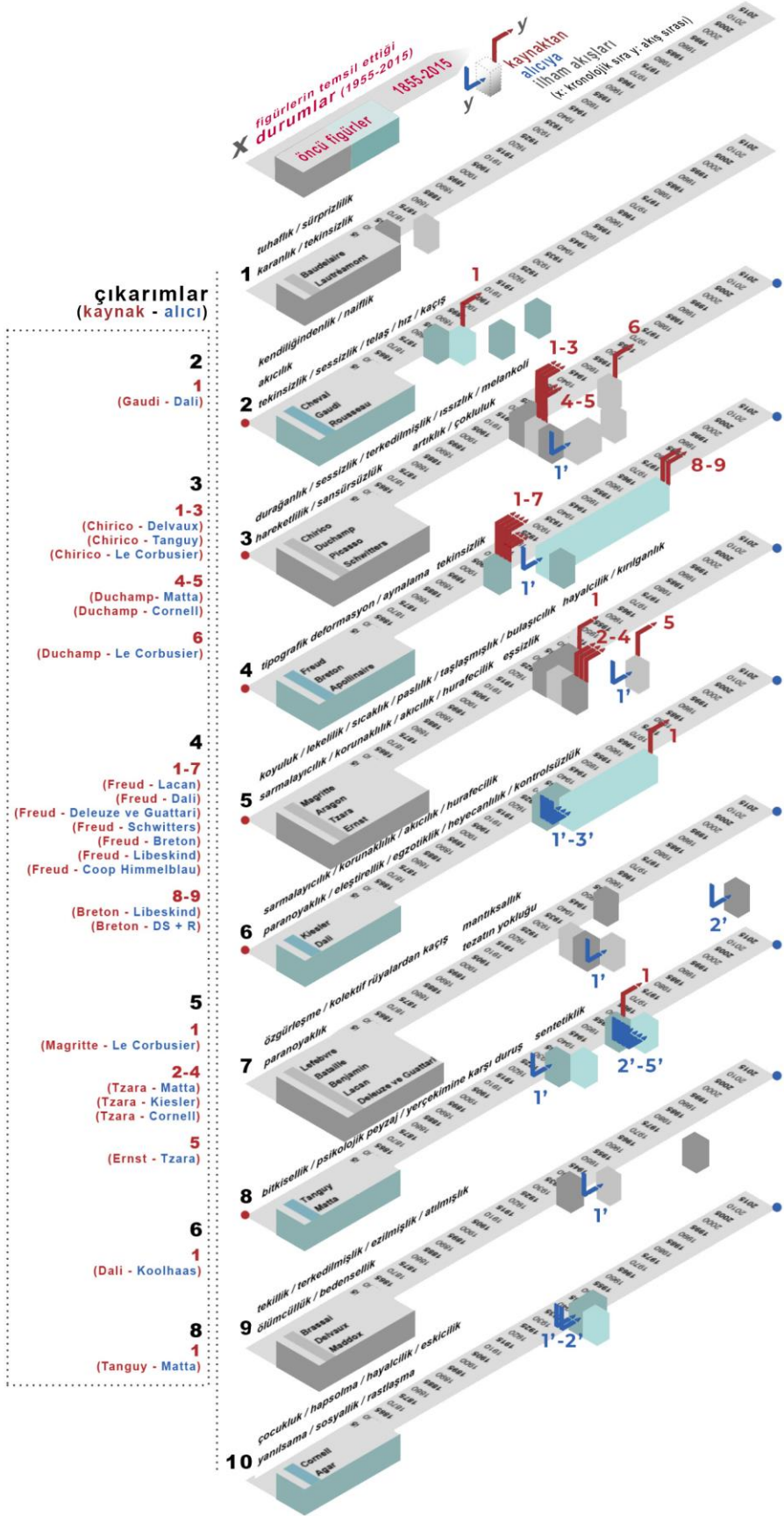
Sonraki bölümde incelenecek mimarlık pratikleri, “Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Olarak Türetilmesi” bölümündeki çıktılarının altlıkları yoluyla değerlendirilmektedir. Sürrealizm menşeli mekânsal değişim süreçleri, mimarlık pratiklerinin çalışma alanlarında rasyonalitenin yönlendirici etkilerine maruz kalır. Figürlerin durum ve nesne-mekân-kavram setlerine ilişkin pozisyon ve potansiyelleri, güncel çalışma zeminlerini etkileyen farkındalıklar sunmakta ve yeni kesişimler doğurmaktadır (Şekil 3.29, Şekil 3.30). Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesine katkı sağlayan figürlerin birbirleriyle olan etkileşimleri, öne çıkan sürrealist ilham akışlarını gözetken bir filtre ile okunacak olursa, etkileyen ve etkilenen figürler görülebilir. Her bir figür, sayısız ilham kaynağından beslense de, bazı figürlerin sanatsal üretim stillerini belirleyen nüvelerin, başka bir figürün öncüsü olduğu üretim yaklaşımında örtük olduğu gözlenir.

<i>figür</i>	<i>durum</i>	<i>nesne - mekân - kavram</i>
Baudelaire	<i>tuhafılık / sürprizlilik</i>	<i>büyük kent</i>
Lautréamont	<i>karanlık / tekinsizlik</i>	<i>sokaklar / deneyler / uzay</i>
Cheval	<i>kendiliğindenlik / naiflik</i>	<i>tapınak / bungalow / ortaçağ kalesi / dev heykeller / maison carrée / mağara / cep</i>
Gaudi	<i>akıcılık</i>	<i>yamaca yaslanan duvar / viyadük / taştan oyulmuş ağaç</i>
Rousseau	<i>tekinsizlik / sessizlik / telaş / hız / kaçış</i>	<i>kuytular / vahşi ormanlar</i>
Chirico	<i>durağanlık / sessizlik / terkedilmişlik / ıssızlık / melankoli</i>	<i>meşhurlar / kemerler / fabrika bacaları / trenler</i>
Duchamp	<i>hareketlilik / sansürsüzlük</i>	<i>ipler / camlar / parçalar</i>
Picasso	<i>çokluluk</i>	<i>fantastik imgeler / prizmalar / parçalar</i>
Schwitters	<i>artıklık / çokluluk</i>	<i>büyük veri / şehrin artıkları</i>
Freud	<i>tekinsizlik / belleğin geri dönüşü</i>	<i>sandalyeler / pencereler</i>
Breton	<i>zamansızlık / hayalcilik</i>	<i>ev / sokak / poème objet</i>
Apollinaire	<i>tipografik deformasyon / aynalama</i>	<i>yazı parçaları</i>
Magritte	<i>zamansızlık / mekânlar arası gerilim / insanın varlığı ve yokluğu</i>	<i>odalar / pencereler / şömineler / sandalyeler</i>
Aragon	<i>eşsizlik</i>	<i>şehir / pasajlar</i>
Tzara	<i>hayalcilik / kırılma</i>	<i>yazı parçaları / leke parçaları</i>
Ernst	<i>koyuluk / lekeliçlik / sıcaklık / paslılık / taşlaşmışlık / bulaşıcılık</i>	<i>ormanlar / kabuklar / kristaller / yitlik sınırlar</i>
Kiesler	<i>sarmalayıcılık / korunaklılık / akıcılık / hurafecilik</i>	<i>ev / küre / mağara</i>
Dali	<i>paranoyaklık / eleştirelilik / egzotiklik / heyecanlılık / kontrolsüzlük</i>	<i>ufuk / çözülen bedenler / dönüşen parçalar</i>
Lefebvre	<i>mantıksallık</i>	<i>gündelik hayat / şehir</i>
Bataille	<i>tezatin yokluğu</i>	<i>toz</i>
Benjamin	<i>özgürleşme / kolektif rüyalardan kaçış / uyanıklık</i>	<i>yitlik sınırlar</i>
Lacan	<i>paranoyaklık</i>	<i>pozitif doğa</i>
Deleuze ve Guattari	<i>akla karşı örgütlenme / uçuş-kaçış / göçebelik</i>	<i>çizgiler</i>
Tanguy	<i>sentetiklik / yumuşaklık / ıslaklık</i>	<i>yeni geometri / biyomorfik peyzaj</i>
Matta	<i>bitkiselilik / psikolojik peyzaj / yerçekimine karşı duruş</i>	<i>bitkiler / teknolojik parçalar</i>
Brassai	<i>tekillik / terkedilmişlik / ezilmişlik / atılmışlık</i>	<i>artık parçalar</i>
Delvaux	<i>ölümcüllük / bedensellik</i>	<i>kalıntılar / tapınaklar</i>
Maddox	<i>kriptoloji / ikilik</i>	<i>duvarlar / meydanlar / avlular</i>
Cornell	<i>çocukluk / hapsolme / hayalcilik / eskicilik</i>	<i>eski fotoğraflar / hazır nesnelere / minyatürler / uzay / kuşlar</i>
Agar	<i>yanılsama / sosyallik / rastlaşma</i>	<i>iç mekân / sosyalleşme alanları</i>

Şekil 3.29 : Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü figürler ve öne çıkan durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri.

Başka figürlerden etkilenen ve üretimleri bu sebeple, sonraki yıllarda da bağlamsal olarak ortak değerlendirme havuzlarında ele alınan figürlerin, öne çıkan yaklaşımlarının tutarlı bir zeminde takibi, figürler arasındaki veri akışlarının, üretim ortaklıklarının, bağlamsal benzeşimlerin takibiyle olur .

Figürlerin ilham akışları ve çalışmalarında temsil ettikleri öncelikli “durumlar” bir arada ele alındığında, birbirlerinden etkilenen figürler gibi birbirlerini etkileyen temaların da varlığı seçilir. Durumlar, çarpışarak yeni temaları, karmaşık ilişkileri ve tıpkı figürlerin birbirinden ilham almalarına benzer biçimde, birbirlerini türeten kavramsal bağları tetiklerler. Çalışmanın “Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Bağlamda Türetilmesi” bölümünde yer alan veri akışlarına dayalı çıkarımlar, “Mimarlık Pratiklerinde Sürrealizm” bölümünde ilişkili mimarlık figürleri üzerinden okunacak ve “Sonuç” bölümünde figürler ortak bir okumaya tabi tutulacaktır.



Şekil 3.30 : Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi: öncü figürler, ilham odaklı veri akışları ve öne çıkan durumlar

4. MİMARLIK PRATİKLERİNDE SÜRREALİZM

4.1. Öncü Yaklaşımlar ve Pratikler

Sürrealizm ve mimarlığın ilişkisi; mimarlığın pragmatik ilkeleri doğrultusunda beliren sistematik altlıkların ve sürrealizmin sunduğu esneme alanlarının öngörülemez varlığının birlikteliği yoluyla gelişebilir. Rasyonel ve irrasyonel, ortak bir çalışma zemininde okumaktan uzaklaşan yaklaşımların, sürrealizmi mimarlık zeminlerine applike etmesi mümkün görünmemektedir.

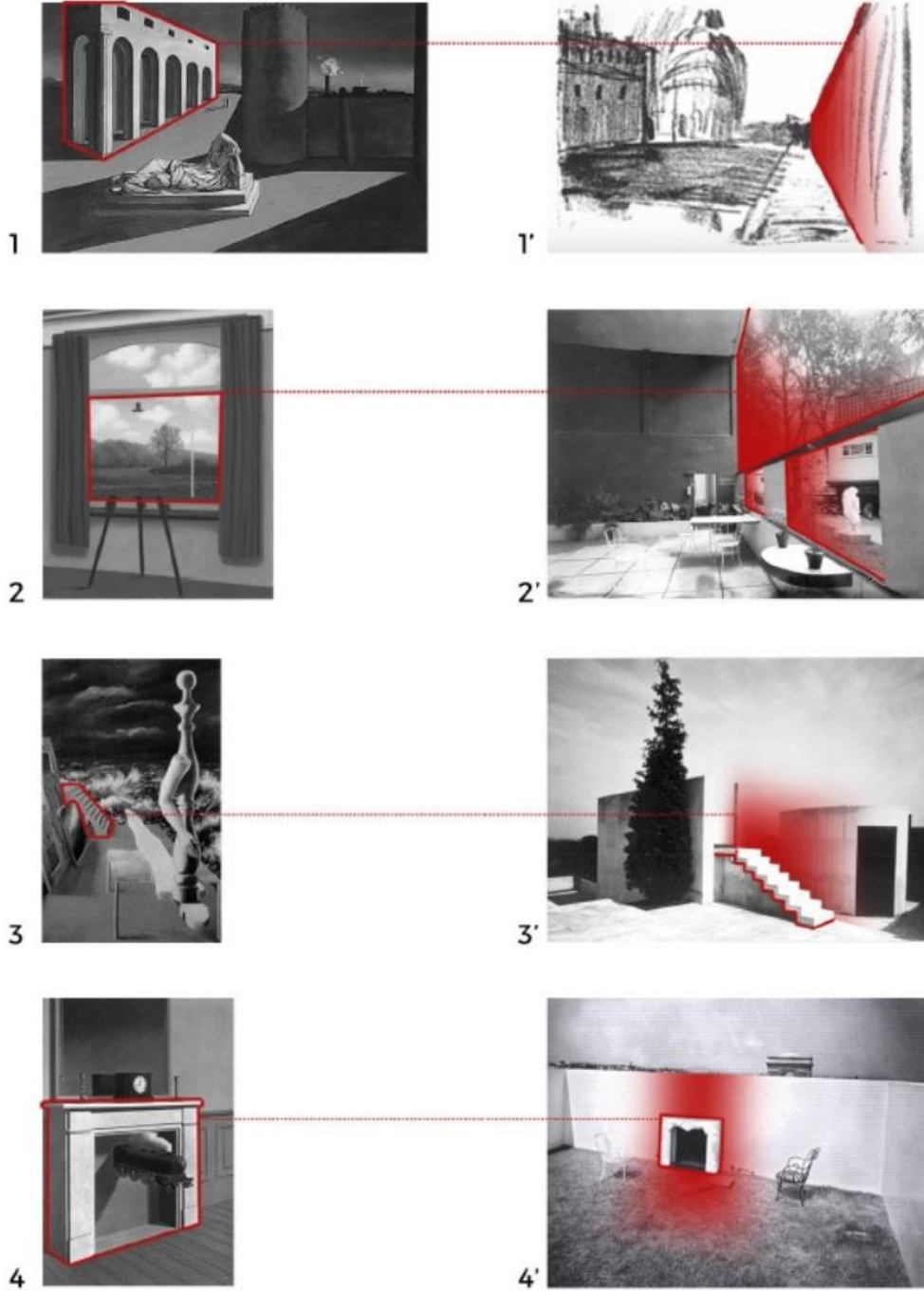
Bazı sürrealist örneklerin, modern mimarlık üretimlerinin varlığıyla gündeme gelen, “rasyonel nedensellik” olgusunu yerle bir etme amaçlarını, doğrudan ya da dolaylı metodlarla vurgulamış olmaları (la Marche, 2004); bu bakışın, avangard teoriden gelen bir “sıçrama” olarak okunabilmesini zedelememelidir. Ayrıca, mekânsal değişim süreçlerinin sürrealist bir itkiyle geliştirildiği örnekleri kapsayan tarihsel perspektif genişletildiğinde, etkileri günümüz mimarlık üretimlerine uzanan iş ve grupların varlığından söz edilebilir.

4.1.1. Sürrealizmin karşısında ve yanında: Le Corbusier

Le Corbusier, başta Breton olmak üzere, pek çok surrealist figürün karşı çıktığı modernist yönelimlerin en önemli temsilcilerin biri olarak öne çıkar. Vidler (2003), sürrealizmin modernizme olan bakışını işaret ederken, tekinsizlik vurgusunu hatırlatmakta ve Le Corbusier’in tasarım dünyasında makinalar, mesken ve doğa arasındaki ayrımın son derece net olduğunu belirtmektedir.

Corbusier, teknolojinin yardımıyla, “gelişen” ve “keskinleşen” nesnelerin güncel betimlemelerine ilişkin kaygıların sürrealistler için vazgeçilmez olduğunu belirtmektedir (Gorlin, 1982). Corbusier ilk bakışta, sürrealizmin karşısında konumlanan bir figür gibi görülmekle birlikte, bazı eserlerindeki surrealist ilham akışları açıkça görülebilir. Gorlin (1982) bu konuda çeşitli incelemeler yapmıştır ve bu doğrultuda, Corbusier’in Pisa çizimleri ile De Chirico’nun (1913) *Joys and Enigmas of a Strange Hour* eseri, 1925 yılında yapılan *Pavilion de L’esprit Nouveau* ile Magritte’in (1933) *The Human Condition* eseri, 1930-31 yıllarında yapılan

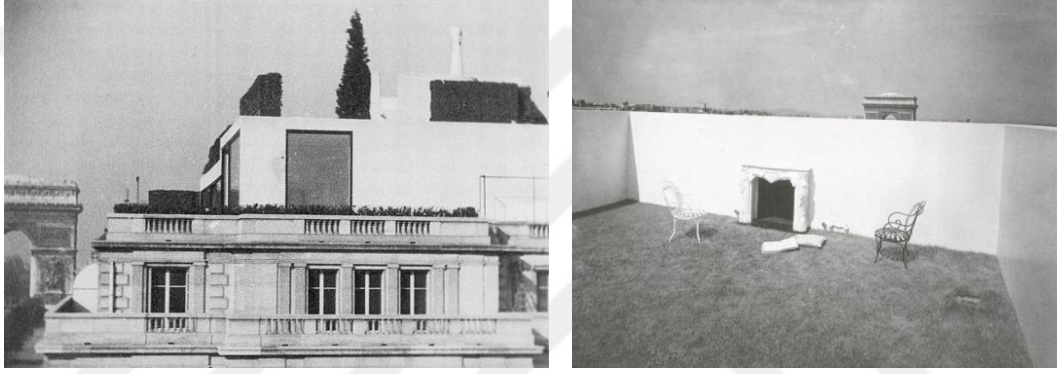
Beistegui apartmanının merdiven detaylarının biri ile, Magritte'in (1926) Birth of an Idol eseri ve Beistegui apartmanının terasındaki şömine ile Magritte'in (1938) Time Transfixed eseri arasında görsel benzerlikler kurar (Şekil 4.1).



Şekil 4.1 : Gorlin'in (1982) Corbusier - Chirico ve Corbusier - Magritte Eşleştirmelerinde Detaylar, (1: Url-46, 2: Url-47, 3: Url-48, 4: Url-49, 5: Url-50, 6: Url-51, 7: Url-52, 8: Url-53)

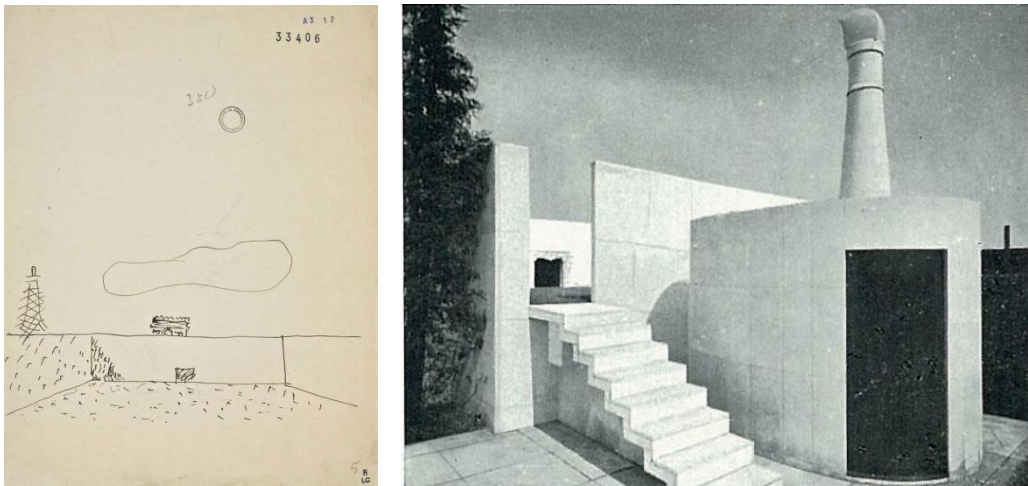
Gorlin'in şekilsel benzerliği aşan vurguları, dolaylı pek çok ilham ve veri akışına işaret eder. Corbusier, modernizmin "uluslararası" diline vurgu yaparken, ona karşı duran sürrealistlerin yaptığına benzer bir tutum takınmamıştır.

Sürrealizmde organik ve inorganik arasındaki ayrımın net olmadığını belirten Vidler (1996), Benjamin'in "ev" kavramının yok olmasına yakın bir noktada, Corbusier mimarlığının belirdiğine ilişkin görüşlerine katılır. Modernizmi kuru, sarp bir mimari ve dikey, keskin kenarlı, bilimsel erkeklik olarak anan Spiller (2016), Corbusier'in Matta, Tzara ve Kiesler gibi özgül korunaklılık alanları oluşturmayı hedefleyen, sarmalanmayı ve yakınsaklığı esas alan vurguları ile öne çıkan figürlerle oluşturduğu tezadı da hatırlatır (Şekil 4.2, 4.3).



Şekil 4.2 : Corbusier, Beistegui Apartmanı, 1929-1931, sol: çatı katı ve teras (Url-54), sağ: teras "iç" mekân (Url-55)

Paris'teki Beistegui Apartmanı (1929-31) Corbusier'in sürrealizme olan ilgisinin en belirgin yansıması olarak ele alınabilir. Spiller'a göre (2016) Beistegui optik bir makinedir.



Şekil 4.3 : Corbusier, Beistegui Apartmanı, 1929-1931, sol: çatı katı ve teras (Url-56), sağ: teras "iç" mekân (Url-57)

Mekanik olarak hareket edebilen çatı bitkilendirmesi ve periskop gibi detaylar barındıran Beistegui apartmanının terası, Eyfel Kulesi ve Zafer Takı'nın dahi bir kısmını görmeye imkan veren beyaz bir duvarla çevrilerek, açık bir odaya dönüştürülmüştür.

Spiller (2016), Le Corbusier'in kanonunda, Beistegui apartmanının "çelişkili" bir parça olarak çok çeşitli fikir ve şekilleri bir araya getiren ve bunları uzlaştırmaya çalışan bir detay olarak konumlandığından bahsederken, Corbusier'in sonraki yıllarda proto-sürrealist nesne ve oyunlarına da saygı gösterdiğini hatırlatır. " Ubu " motifinin, Firminy'deki Maison des Jeunes'in beton cephesine işlenmesi gibi örnekler Corbusier'i, "formların ve düşüncelerin sürrealist yanılgılarına çekilmiş" bir pozisyonda okumayı kolaylaştırmış görünür.

Biçimsel çağrışımlar yoluyla sürrealizme atıfta bulunan Ronchamp Şapeli de (1950-54) Corbusier'in arayışları arasında ayrışan ve kanonik dilin ötesine geçen deneysel bakışı temsil eder. Beistegui terası da, Ronchamp Şapeli de, tekil örnekler olarak, Corbusier'in sanatçı kimliğinde sürrealist bir nüve aramak yerine, sürrealizmle kurdukları bağ ve yarattıkları kapsamlı itki sebebiyle, sürrealizmin mekânsal etkileri bağlamında değerlendirilmektedirler.

4.1.2. Sürrealizm ve rasyonalite (surrational): Invernizzi

Sürrealizmin kuramsal tartışmalara alan açan pozisyonu, mühendislik, mimari ve peyzajın birlikteliğinde de kendine çeşitli karşılıklar bulmuştur. Mühendis Invernizzi'nin Villa Girasole (1935) işinde "surrational" olarak tanımlanan bir çalışma gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Rasyonalist öğelerle sürrealist kaygıların birarada ele alındığı konut projesinde, kütle hareket eden parçalar yardımıyla, rasyonalist ilkelerin tanımladığı düzende otonom bir davranış sergileyerek yeni kombinasyonlar doğurur.

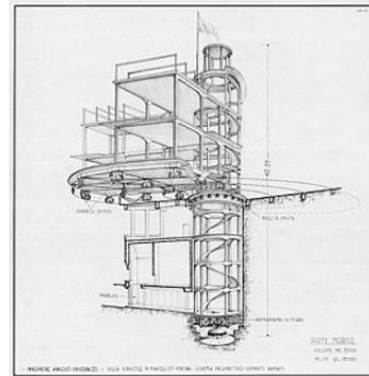
Il Girasole projesinde, evin üst kısmı, iki motorun yardımıyla güneş açısını takip etmek üzere tasarlanmıştır. Temel amacın güneşten faydalanmanın maksimize edilmesi olduğu söylenebilir. Dönen üst kısım, temiz bitişleri ve endüstriyel ray sistemi açısından önemlidir. Bahçe ilk bakışta, formel ve geometrik bir mimarlığın ürünü gibi görünse de Lewis, Tsurumaki ve Lewis (Paul), Villa Girasole projesini, kısmi olarak sürrealist davranışlar gösteren bir peyzaj önerisi olarak ele almaktadır (2005). Bu inceleme sırasında bu evin sürrealist değil sürrasyonalist olduğu

vurgulanır. Bu noktada, Bachelard’ın sürrasyonalizm kavramı hatırlatılmakta; Breton ve destekçisi sürrealistler, sürrealizmin mimarlığını inşa etmeye çalışırken, Bachelard’ın sürrasyonalizminin mimari ve peyzaj üretiminin içkin hatalarını, tersliklerini ve hedeften sapma durumlarını hatırlatan bir düşünme biçimi önerdiği vurgulanmaktadır.

Projenin, sürrasyonalist bağlamda incelenbilmesinde, Müstesna Kadavra oyununa benzer bir çalışma metodu ile son ürüne dönüşmüş olması en önemli payı teşkil eder. Müstesna Kadavra oyununda, zamansal olarak, ardışık veya eş zamanlı olmaları dışında herhangi bir ortak noktaları bulunmayan hamlelerin birlikteliğiyle ortaya çıkan son ürün, Villa Girasole işinde, farklı disiplinlerin ortak çalışmasıyla oluşmuştur. Bu noktada, Lewis, Tsurumaki ve Lewis (Paul) (2005), projeyi meydana getiren üç farklı disiplini vurgular ve müellifleri, “farkında olmadan” bir “müstesna kadavra” yaratmak üzere çalışmış kişiler olarak anar.

1. Kütlenin döner üst parçasını oluşturan mühendis Invernizzi
2. Kütlenin zeminini oluşturan mimar Faguioli
3. İç dekorasyonu belirleyen iç mimar Saccorotti

Bu üç üretim biçiminin, asla tekil bir estetik bağlamla değerlendirilemeyecek yaklaşımlar ve detaylar içeriyor olduğuna ilişkin vurgular, Müstesna Kadavra fikrini güçlendirmektedir. Villa Girasole, 1935’te otonom bir yaklaşım doğrultusunda “davranan” bir bina olmayı seçmiş ilk fiziksel çıktılardan biri olarak sürrasyonalizm bağlamında önemli bir örnektir (Şekil 4.4). Bu noktada, rasyonalizm ve sürrealizmin iş birliği içinde olduğu görülürken, temel kaygıların rasyonalizmin evrensel çıkarımları üzerinde şekillendiği görülür.



Şekil 4.4 : Invernizzi, Il Girasole, 1935, sol: perspektif (Url-58), sağ: çalışma prensibi (Url-59)

4.1.3. Sürreal şehir ve irrasyonel ölçek: Niemeyer

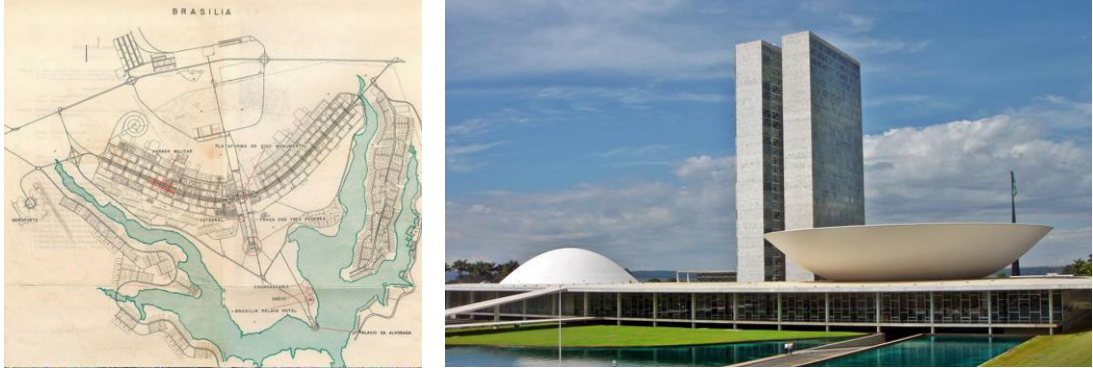
Williams (2005), sürrealistlerin kente dair söylemlerinde ne modern, ne de yeni vurguladıklarını ifade ederken, diğer yandan Niemeyer'in şehir planlamasında Corbusier'in ilkelerini benimsediği belirtmektedir. Williams; bu zıtlığın, terk edilerek, harabeye dönen temsillerde kendini gösterdiğini vurgular. Brasilia bu bağlamda binaların nesneyi andırır tekilliği ve ölçek kaynaklı ıssızlık hissi gibi sebeplerle sürreal sayılabilecek bir şehir olarak belirir.

Niemeyer'in Brasilia'sında şehir, modernist kararlarla planlanırken, aynı zamanda Niemeyer'in "kendi mimarlığım" olarak nitelediği, sürrealist çevrelerce ise sürrealizm başlığı altında anılan bir dizi yönelimle dönüştürülür. Bu dönüşümün aldığı eleştiriler, Brasilia'nın, coğrafyaya has özellikleri doğrultusunda gelişen yerellik, kültürel başkalaşma gibi temalarının yeterince değerlendirilemiyor oluşu ve hatta bu temalara zıt anıtsallık ve düşsellik arayışlarının eleştirisi ekseninde şekillenir. Bu eleştirilere rağmen, Niemeyer'in düşsel imgeler ve arzuyu tetikleyen detaylarla bezeli bir şehir yaratma konusundaki kararlılığı, devasa çevresel boşluklara sahip odakların oluşumuna ve çeşitli fiziksel zayıflıklara sebep olmuştur.

Brasilia örneği, modernist öğelerle yakınlık kurma çabasında, istenerek ya da yanlışlıkla yabancılaşmışlık sonucuna ulaşılmış bir mimari girişimi temsil etmesi sebebiyle, sürreal arayışların kente yansımaları bağlamında en önemli örneklerden biridir.

Cardinal (2014), kenti, "düş olarak kent, aşk macerası olarak kent, tarihsel palimpsest olarak kent, şiirsel metin olarak kent, psikik labirent olarak kent ve göstergeler sistemi olarak kent" olarak ele alır. Spiller (2016) ise, doğrudan bir kent tanımına ulaşmak yerine, şehir biçimlerinin 'antropomorfik, süper-antropomorfik ve diğerleri: halılar, ağızlar, galaksiler vb.' olarak sınıflandırılabilirliğini ve kent üzerinden geliştirilecek sürrealizm okumalarının bu bağlamda incelenebileceğini vurgular.

Niemeyer'in Brasilia'sı, bu vurgular üzerinden değerlendirildiğinde, Brasilia'nın; Cardinal'in kavramları üzerinden, şiirselliği dönüşmüş, bir labirent olamayacak kadar açık ve kendine yeni göstergeler atamış bir şehir olarak okunması mümkündür. Spiller'in "ve diğerleri" başlığında değindiği "şeyler", kentte birer kütleye dönüşerek, tartışmalı etkilere sahip odaklara dönüşmüşlerdir (Şekil 4.5). Bu odaklar, şehrin ününü artırmaya yardımcı olsa da, kamusal işlerlik kazanmasına yetmemiştir.



Şekil 4.5 : sol: Brezilya Pilot Planı, 1960, (Url-60), sağ: Niemeyer, O., Congresso Nacional, 1960 (Url-61)

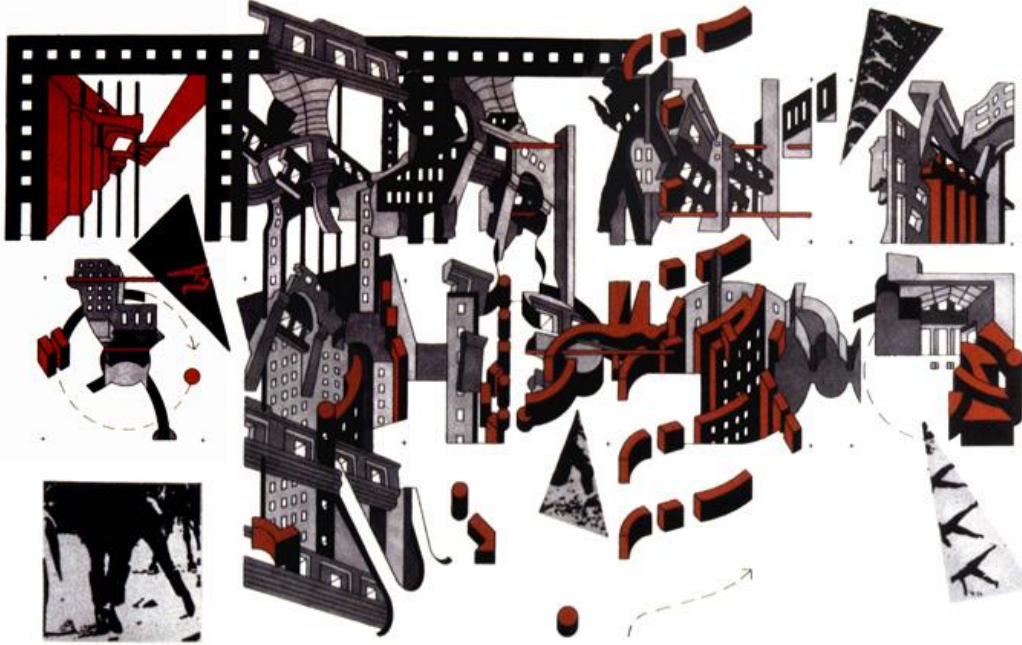
4.1.4. Otonomi ve form: Tschumi

Tschumi, mekânlara ilişkin çok parçalı kavrayışları ve Freudyen vurgularıyla öne çıkar. Kays (2010), Tschumi'nin, çağdaş mimarlığın kazanımlarını sorgulamak ve yeni gerçeklik kavrayışını açığa çıkarmak için mimarlığın bilinçaltına indiğini belirtmektedir.

La Marche'a (2004) göre, Tschumi'nin bazı işleri, üretim sürecine dahil edilen teknikler bağlamında, sürrealistlerce deneyimlenen, psychographie (otomatik yazım) ve cadavre exquis (müstesna kadavra) ile benzerlikler taşır. Bu işlerin, rastlantısal ve kolektif üretim metodlarını olumladığı ve modern mimarlık disiplininin kuralcı yaklaşımını kısmen ve/veya tümüyle yadsıdığı söylenebilir. 1978 yılında, bu çalışmaların dolaylı bir öncülü olarak sayılabilecek bir yaklaşım, Tschumi'nin Manhattan Transcripts çalışmasında, mimarlık disiplini üzerine düşüncelerini dile getirdiği metinde görülebilir. Tschumi, aşağıdaki dizgi ile, mimarlığın farklı yansımalarını ele alır. Dadaist ve sürrealist öğelere atıfta bulunur (1978). Parc de la Villette'e ilişkin tespitleri aracılığıyla Tschumi, otonom detayların işlerliliğini, çoğulcu mekânizmaların ortak dilini ve bağlamsal ilişkilerin yeni bir ikilik yarattığı durumu işaret eder. Bu doğrultuda parçalar, Manhattan Transcripts'te listelenen özlerle ilişkilendirilmiş olur (Şekil 4.6, 4.7, 4.8). Yapı kendini otonom bir ürün olarak geliştirir ve çalıştırır. Rampalar, ekler ve uzam, ilişkileri bağlar ve özerk alanlar inşa eder. Bu doğrultuda aşağıdaki başlıklar belirir:

1. Definition (Tanım): Limit (Sınır)
2. Condition (Koşul): Disjunction (Ayrılma)
3. Classification (Sınıflandırma): Event (Olay), Space (Alan), Movement (Hareket)

4. Relation (İlişki): Indifference (Farksızlık), Reciprocity (Karşılık), Conflict (Çatışma)
5. Notation (İmleme): Movement Notation (Hareket İmleme), Event Notation (Olay İmleme)
6. Articulation (Ekler): Frames (Çerçeveler), Sequence (Sekans)
7. Transformation (Dönüşüm): Device (Aygıt)
8. Combination (Kombinasyon): Program (Program), Narrative (Anlatı)
9. Deconstruction (Dekonstrüksiyon): Reality (Gerçeklik), Photography (Fotoğraf), The Cinema (Sinema)
10. Sensation (Duyumsama): Violence (Şiddet), Pleasure (Haz), Madness (Delilik)



Şekil 4.6 : Tschumi, B., Manhattan Transcripts, 1976 - 1981 (Url-62)

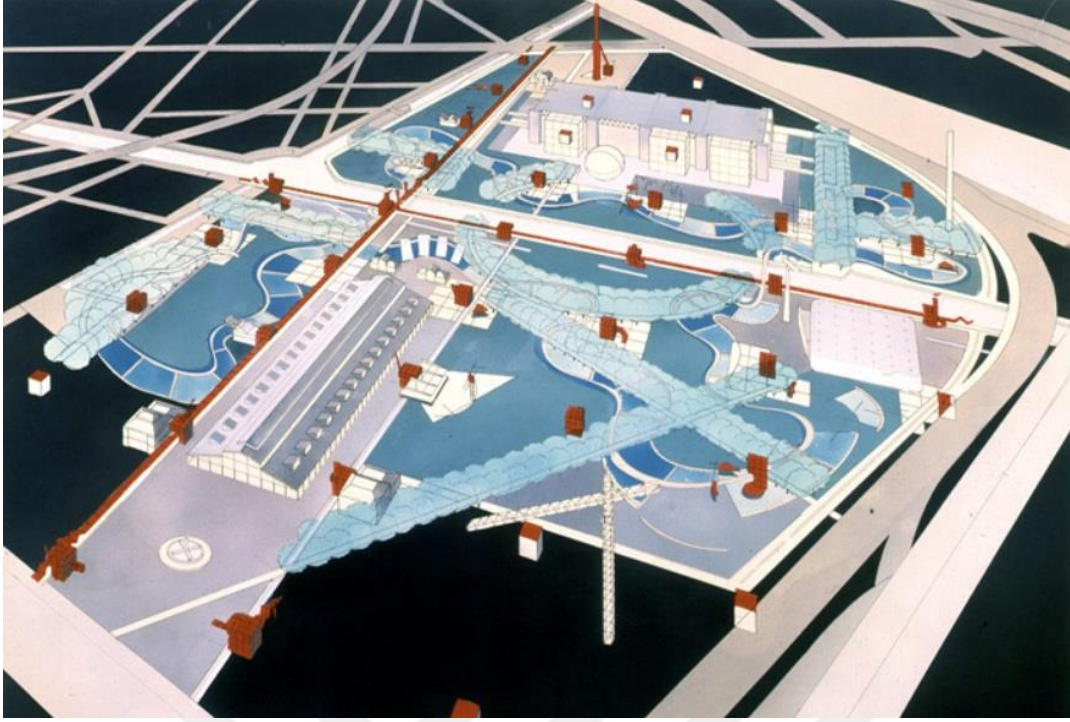
Jencks (1998), Tschumi'nin, Barthes ve Derrida'dan Foucault'a uzanan bir kapsamda üretimlerini gerçekleştirdiğinden söz eder. Hazzın mimarisine değinen Tschumi, mekân deneyimi ve konseptinin ansızın uyuştığı duruma işaret ederken, mimari fragmanların “sevinç içinde patladığı ve öbikleştiği” bir durumu betimler. Bu durumda, Tschumi (1977), mimarlık kültürünün sonsuz biçimde yeniden inşa edildiğini ve kuralların çığnendiğini belirtir. Bu kavrayışta, konfor arayışının bitimi ve beklentiler arasında bir dengesizlik açıkça seçilebilir. “Akademik” ve “popüler” olan varsayımların irdelendiği bir mimariden söz edilmektedir. Tschumi bunu

"tipolojiler, morfolojiler, mekansal sıkışmalar, mantıksal inşa süreçleri..." olarak sıralar. Tschumi, bunun "sapkın" bir mimarlık olduğunu söylerken, asıl amacın işlevsellik olmadığı vurgusunu hatırlatır ve anlatımıyla, muhtelif gereklilikleri yadsıyan bu bakışın, hazzın gerekliliğini dahi yadsıyacak bir tahayyülünü resmeder. Mimarlık sadece arzuların yansıtacağı bir alıcı gibi davranabilir. Bu yüzden Tschumi, faydalı işlevleri kışkırtan yaklaşımlara zemin hazırlamaları sebebiyle, mimarlıktan alınan parçaların "mimari" olamayacağını vurgulamaktadır. Tschumi (1977), mimarlığın, çeşitli devinimleri aktive edebilecek potansiyele sahip olsa da bir rüya olmadığını hatırlatırken, vahşi çağrışımları kışkırtmanın mimarlığın işi olmadığını ancak mimarlığın bu çağrışımların koyduğu sınırları genişletebileceğini vurgular (s. 214-218).



Şekil 4.7 : Tschumi, B., Parc de la Villette, 1982 - 1998 (Url-63)

Jencks ve Kropf (1998), Tschumi'nin eserlerini sinema kuramlarıyla birlikte yorumladığına dikkat çeker ve Manhattan Transcripts'te, alışılmış okumaların parçalanabilmesi için bir araç olarak yeni bir deneyim düzeni önerildiğinden bahseder. Tschumi (1981), transkriptlerden bahsederken, transkriptlerin mekan, hareket ve olayların nihai olarak bağımsız oldukları, ancak birbirleriyle yeni bir ilişki kurarak parçalanma ve yeniden oluşumunu sürdürdüğü bir okumayı tarifler ve bunu classification (sınıflandırma) olarak adlandırır. Olay, mekan ve hareket olarak vurgulanan üç temel, aralarındaki çarpıcı ilişkilerin incelenmesi sebebiyle, İlişki (relation) kapsamında yer alır. Tschumi (1981), Manhattan Transcripts bünyesindeki organizasyonun rastgele bir olaylar dizisinin yansıması olmadığını ve bileşimlerin eklenerek ilerlediğini vurgular. Transformation (dönüşüm) başlığında "sıkıştırma, yerleştirme, aktarım" gibi eylemleri ele alan dönüştürme kurallarına değinir. Combination (kombinasyon) başlığında, muhtemel çatışmaların keşfi denir.



Şekil 4.8 : Tschumi, B., Parc de la Villette, 1982 - 1998 (Url-64)

Tschumi (1981), Deconstruction (dekonstrüksiyon) başlığında bir gerçekliğin, en başından deşifre edilmek ve sonunda dönüştürülmek durumunda olduğunu farzeden bir yaklaşıma değinir. Bu yaklaşım elemanları şehirden izole eder ve geçici bir çerçevelenmeye tabi tutar. Tschumi, Manhattan Transkripts için kullanılan programlar doğanın en uç durumları olarak ele alınırsa, tüm mimarinin aşk ve ölümden ibaret bir skalada var olduğunu belirtilebileceğini ifade etmektedir (s. 19-28).

‘Sınıflandırma’ başlığının altında yer alan ‘alan’ alt başlığında Tschumi (1978), modernizm çağında, mimari mekânların kendi kendisini yönetmesinin, kendisine ilişkin kararları kendisinin alabilmesi durumunun güçlü olasılığını vurgular ve binaların kendi mantığı olabileceğinden bahseder. Bahsedilen otonominin, çeşitli yollarla vuku bulabileceği belirtilmiş ve formun bu doğrultuda manipüle edilebileceğinden bahsedilmiştir. Tschumi, Piranesi’den Schwitters’a, Caligari’den Rietveld’e uzanan bir anlayışta, ‘bozmalar, koparmalar, sıkıştırılmalar ya da kırılmaları’, formun manipülasyonu için atılan doğal adımlar olarak ele alır. Manhattan Transcripts’te benzer manipülasyonların, bütüncül bir etkiyle ele alınabileceği gibi, kısmi bir anlayışla da vücut bulabileceğine dolaylı olarak değinilir. ‘İlişki’ başlığının, ‘çatışma’ alt başlığında bahsedilen, Le Corbusier’in Carpenter Center işindeki rampa ögesi, kısmi manipülasyon için bir örnek teşkil eder. Tschumi, kütleyi, onu neredeyse reddederek kuşatan rampadan, doğal yaya hareketini mimari

bir kütleye dönüştüren, katılaştırarak ona bir vücut kazandıran bir eleman olarak bahseder. Bu ifadeye ek olarak, “rampa fikrine tersinden bakılacak olursa, kullanıcıları zorla yönlendiren bir eleman olarak da ele alınabileceği” yazıda yer alır. Tschumi’nin (1978) konuya bakışı, deneyim odaklı fiziksel manipülasyonların ikircikli yapısını tariflerken, rasyonel mimarlığın güven veren ve neticesi kestirilebilir vaatlerinden uzaklaşmayı gerektiren bir yola girildiğini hatırlatır.

Manhattan Transcripts’in 10. Bölümünde, “Duygu” başlığının kapsamında, mimarlığın fonksiyonel standartların ötesinde, “aşk” ve “ölüm” temalarıyla ilişkisinin önemsenmesinin gerekliliğine değinen Tschumi, “Şiddet” alt başlığı altında, mimarlığın, mantık ile acının, rasyonalite ile saçmalığın, konsept ile hazzın arakesitindeki varlığını vurgular. Bu vurguların, avangard perspektifin kaygılarıyla örtüştüğü söylenebilir.

Tschumi (1978), Manhattan Transcripts olmadan, ne Parc de la Villette’in, ne de Le Fresnoy’un var olacağından bahsederek çalışmasını sonlandırır. Sonuç olarak, yazıda yer alan subjektif, “his” ve “deneyim” odaklı temaların, en az “modern mimarlığın sarsılmaz kurallar dizisi” kadar önemli olduğu vurgulanmış olur ve rasyonel bağlam, bir “toparlayıcı” olma işlevini yitirir.

4.1.5. Süprematizm yoluyla otonomi: Hadid

Hadid, özgürleştirici etkinin modern mimarlığın en temel dertlerinden biri olması gerektiğine ilişkin vurgularla öne çıkmaktadır. Sürrealist yönelimler arasında önemli bir yer teşkil eden rastlantısallığı, çeşitli fark ve ilişkiler üzerinden okuyan Hadid (1982), mimaride rastlantısallığın, saf matematiksel düzen ve mantık tarafından yönlendirilen düşüncenin görsel bir çevirisi olduğunu söyler. Hadid’in bu vurgusu, keyfilik yoluyla gelişen ve örtük farklılıkları temsil etmek üzere beliren kavramsal mantığının, mimari rastlantısallıkla benzeşmediğini açıklaması açısından oldukça önemlidir. Hadid (1982), keyfiliği açıklarken, keyfiliğin, "manevi, kozmik ve dini olmayan" bir konu olduğu vurgusuyla ilerler, Maleviç’e değinir ve Maleviç’in zamanında metafizik ve manevi kavramlara başvurmasının, bir çıkış noktası olarak değinilebilecek bir konu olmasına rağmen, keyfilik arayışının günümüzün fikir alışverişi yoluyla ilerleyen kuşağına uyma zorunluluğunu hatırlatır. Mimarlık özelinde keyfiliğin, “özgürce kopyalamak” ve “her türlü bağlamdan yoksunluk” anlamına gelmeden önce, özgürleştiriciliği esas alan sorumluluklarını hatırlaması gerektiğini vurgular.

Hadid'in özgürleştiriciliğe ilişkin arayışları, tasarım lekelerini biçimlendirir. Betsky (1998), Hadid'in bir sinematograf gibi kenti algıladığını vurgularken, şehri yavaş çekimde, kayma, iniş, yaklaşma, sıçrama, kesilmeler aracılığıyla okuduğundan bahseder. Bu bağlamda Duchamp'ın Nu Descendant un Escalier n°2 (Merdivenden İnen Çıplak) eserinin, Hadid'in pek çok üretiminin atası olarak vurgulanabileceğini belirten Betsky (1998), Hadid'in Archigram'ın mirası üzerinde yükselen çalışmalarını hatırlatır ve programı veya alanı anlatmak yerine, alanın kozmopolit doğasını uyandırmayı tercih ettiğini belirtir. Hafenstrasse Hamburg çizimleri, Hadid'in mevcut kozmopolit örüntüyü yorumlama becerisini göstermesi açısından bu duruma bir örnektir (Şekil 4.9). Bu kozmopolit doğa, sürrealizmin yeşermek için aradığı melez veri havuzuna oldukça benzerdir.

Hadid'in formları, sürrealizmin eylemsel çağrışımlarına ev sahipliği yapabilecek tekinsiz mekânları doğursa da Hadid, sürrealizm üzerinden bir motivasyon geliştirdiğine ilişkin bir beyanda bulunmaz. Bu durumun en önemli gerekçelerinden biri olarak, Hadid'in üzerinde çalıştığı örüntüleri matematiksel bir okumaya tabi tutmasının yattığı düşünülebilir.



Şekil 4.9 : sol: Duchamp, M., Nu Descendant un Escalier n°2 (Merdivenden İnen Çıplak No:2), 1912 (Url-65), sağ: Hadid, Z., Hafenstrasse Hamburg, 1989 (Url-66)

Betsky, yerçekiminin yok olduğu, perspektifin büküldüğü çizgilerin bir noktaya yöneldiği, ve ölçek veya aktivitenin bir tanımının olmadığı bir dünyaya dönüştüğünden bahsederken The World (89 Degrees) çalışmasını işaret eder (Şekil 4.10). Ölçeklere ve aktivitelere bir tanım atamanın ötesine geçen bu uzay arayışı, şehrin rasyonalist girdilerinden biri olan “ızgara”sını gözetirken, ihtiyaç programları gibi pragmatik girdiler üzerinden okunurluğunu ifade etme çabası gütmeyen lekelerin birlikteliğiyle gelişir. Hadid, lekeleriyle öne sürdüğü yaklaşımlarda türlü gerilimler

arar. Bu gerilimler, özgürleşme vurgusunun bir sonucu olarak, çoklu birliktelikleri temsil eden birer fragman olarak okunabilir.



Şekil 4.10 : sol: Malevich, K., Suprematism (Süprematizm), 1915 (Url-67), sağ: Hadid, Z., The World/89 Degrees (Dünya/89 Derece), 1983 (Url-68)

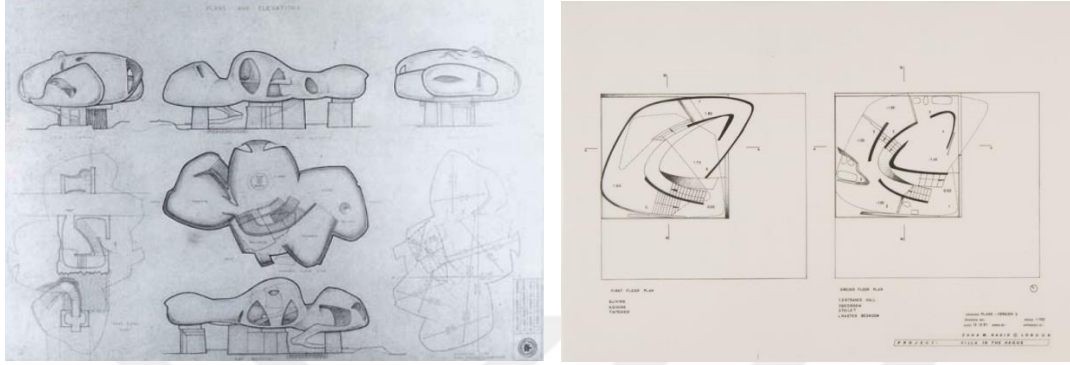
Hadid, Monsoon (1989-90) adlı restoranda, iki ayrı dünyayı dengelerken vurguladığı kontrastı, Metropolis (1988) çiziminde de hissettirir (Şekil 4.11). Sıcaklık ve soğukluk temaları zıtlıkla dans eder. Masalar buzun keskin parçacıklarını temsil ederken, buz odasının üstünde bir ocak dönmektedir. Monsoon örneğinde, mekânın zıt öğelerin birlikteliğiyle bölümlendirildiği ve bu doğrultuda, bir gerilim yaratarak dinamik kurgunun kuvvetlendirilmek istediği söylenebilir. Monsoon ve Metropolis, kısmi birer uzay kısmi resmedilişi olarak okunacak olursa, bu uzayı oluşturan peyzaj parçacıklarının etkilerinde (çözülme, sıçrama, dağılma, patlama, yanma, soğuma) sürrealist arayışlara ilişkin özlerle benzerlikler okunabilir.



Şekil 4.11 : sol: Dali, S., The Disintegration of the Persistence of Memory, 1954 (Url-69), Hadid, Z., orta: Monsoon, 1990 (Url-70), sağ: Metropolis, 1988 (Url-71)

Hadid'in Hague Villaları serisindeki Spiral Ev projesi, Kiesler'in Endless House (Sonsuz Ev) projesini, plan düzlemindeki eliptik bağlar, kullanıcı sirkülasyonunun yönlenişi ve çekirdek elemanlarının formu bağlamında anımsatır. Ancak Kiesler'in içe dönük yönelimi, Hadid'in projesinde, iki zıt yaşam biçimi olan içe dönük ve dışa dönük yaşam biçimlerinin üstüste bindirilmiş halini yansıtan bir strateji olarak belirir (Şekil 4.12). Bu durum, süprematizmden beslenen Hadid'in çalışmalarının çok

katmanlı doğasını yansıtır. Hadid (1982), teknolojinin zaferinin mimaride karşılık bulamayan kısımlarına dikkat çekerek "yenilik, yaratıcılık, hayal gücü ve yorumlama becerisi"ne olan ihtiyacımızın önemine işaret ederken, modernitenin yeniden sorgulanmasının önemini belirtir ve bunun moderniteyi diriltme girişimleriyle değil, onu geliştirme çabalarıyla anlamlanacağını vurgular.



Şekil 4.12 : sol: Kiesler, F., Endless House (Sonsuz Ev), 1924-65 (Url-72), sağ: Hadid, Z., Hague Villas, Spiral House (Hague Villaları, Spiral Ev), 1991 (Url-73)

Hadid'e göre (1982) mimarlığın yalnızca estetik rolü değil, programatik rolünü de kavramak gereklidir ve her projenin özelinde, programatik olarak fethedilecek alanlar ivedilikle seçilebilmelidir.

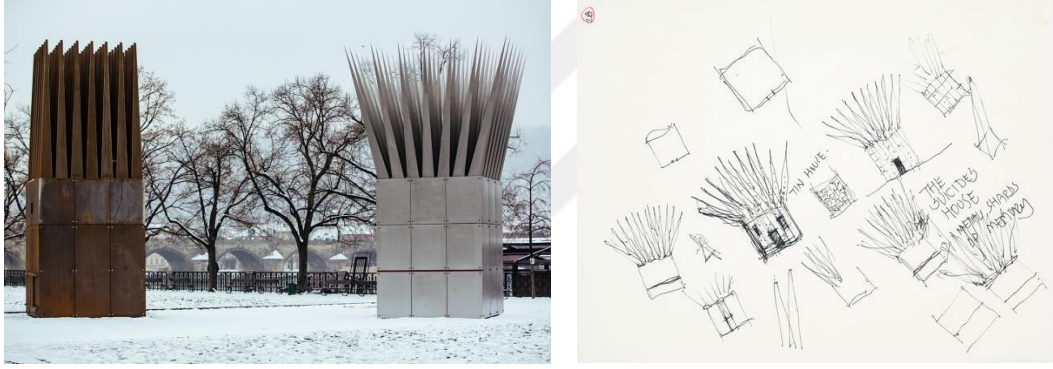
4.1.6. Merkez ve merkezin kaybı: Hejduk ve Eisenman

Sürrealistler, merkez arayışlarıyla öne çıkan figürler değillerdir. Merkeziyetçi arayışları olan üretimlerin de doğrudan "sürrealist" olmadıkları iddia edilemez. Bu noktada Hejduk ve Eisenman'ın arayışlarından bahsedilebilir. Hejduk (1986), mimari izleri birer diyagram olarak okumadığını ifade eder ve mimari izlerin gölgeler, ana hatlar ve figürler gibi çalışan hayaletler olduğunu ve deri altına nüfuz eden x ışınları gibi davrandıklarını düşündüğünü belirtir.

Wall House (Duvar Ev) projesinin Hejduk'un 1973 yılı çizimlerini alarak hayata geçiren mimarları, Thomas Muller/van Raimann Mimarlık ve Otonomo Mimarlık pratiklerinin (2001) sundukları bilgilere göre, ev Corbusier mimarisinin iç ve dış arasındaki ilişkiyi sorgulayan özlerine atıfta bulunan detaylar içermektedir (Şekil 4.14). Yapı, sürrealist heykelsiliğin ve kübist mimarinin bir bileşkesi gibidir. Yatay ve düşey düzlemler bir merkez etrafında toplanır. Açık renklerin kullanımıyla parçalar arasındaki görsel ayrım vurgulanır. Hacim, derinlik ve içe işleme etkilerinin nitelikli bir kavrayışı için gerekli izleri, "körlerin eli" gibi yorumlayan Hejduk

(1986), bir mimarın kalemi yoluyla metamorfozları yok edeceğine dair ifadeleriyle paradoksal bir yol çizer. Bu durumda, mevcut izleri, düşüncelerin röntgeni gibi okumak, silme duygusu üzerine düşünmek ve zamanı yeniden inşa etmeyi önerir.

Hejduk, 1991 tarihli, House of the Suicide (İntihar Evi) ve House of the Mother of the Suicide (İntihar Annesinin Evi) işlerinde, kompakt birer yaşam formunu çağrıştıran iki prizmatik kurulumu, dev metal dikenlerle izleyiciye sunar. Bir prizmanın tepesinde, dışarıya açılan sivri uçlu dev dikenler, diğerinde ise prizmatik kaidenin yüzeylerine paralel küt uçlu dikenler bulunur (Şekil 4.13). Bu güçlü kontrast, evi; fonksiyonel barınma işlevinin ötesinde, belleğin, metamorfozun ve değiştirilmelerin mekânı olarak ele alan Hejduk'un (Spiller, 2016), bir ilham kaynağı olarak sıklıkla atıfta bulunduğu Corbusier'in ızgaralarını nasıl yorumladığına ilişkin izler sunmaktadır.



Şekil 4.13 : sol: Hejduk, J., House of the Suicide (İntihar Evi) ve House of the Mother of the Suicide (İntihar Annesinin Evi), (Url-74) sağ: eskizler, 1980-82 (Url-75)

Hejduk'un, 1994 yılındaki Cemetery for the Ashes of the Still Life Painters (1994) çizimlerinde, natürmort ressamlarının külleri için oluşturduğu avangard mezarlığı, House X'e benzer biçimde doğrusal bir üsse yaslaması dikkat çekicidir.

Hejduk'un Wall House (Duvar Ev) tasarımından iki yıl sonra, Eisenman'ın yapının merkezinin kayboluşuna yönelik vurguları dikkat çekicidir. Eisenman (1975), inşa edilmemiş House X projesinin metninde, çoğu evin kavramsal olarak omurgalı olduğundan ve merkezin de bu omurganın içindeki fonksiyonel çekirdeği ve kavramsal bütünlüğü temsil ettiğinden bahseder. House X projesinde ise merkez "hiçbir şey"dir. Omurgalı evler, insanın dikey eksenli durumunu taklit ederken, House X omurgasızdır. Kolonlar ve kirişler solid düşey ve yatay yüzeylerle kaplı halleriyle görünmezdirler (Şekil 4.14).



Şekil 4.14 : sol: Hejduk, J., Wall House II, 2001 (1973 tarihli orijinal tasarımın konstrüksiyonu) (Url-76), sağ: Eisenman, P., House X, 1975 (Url-77)

House X'in konfigürasyonları başlangıçta dört karenin yan yana durduğu bir vurguyla öne çıksa da, bu durumun, daha karmaşık bir öngörünün habercisi olarak okunması gerektiği proje metninde belirtilir. Bu doğrultuda, nihai planın, yalnızca biricik basit ve istikrarlı bir yapıya geri dönmek yerine, bir anlamda daha karmaşık ve eksik bir yapıya yön veren bir dizi izi temsil ettiği vurgulanmaktadır. Bu yüzden mevcut plan “daha karmaşık bir gelecek durumunun ön damıtıcısı” olarak anılır (Eisenman, 1975). Tasarımda, peyzaj doğal eğimiyle evin içinden geçerek onu dört parçaya bölmektedir.

Eisenman (1976), iki temel eğilimden söz eder. Bunlardan ilkinin, formu mevcut geometrik katılığında bir dönüşüme taşımayı ve daha basit geometrik koşulların sisteme dahil edilmesi için bir dizi düzenleme yapılmasını kapsadığını işaret eder. Böyle bir eğilimin, hümanist kuramın bir kalıntısı olarak öne çıktığını hatırlatır.

Eisenman (1976), mimari forma ilişkin ikinci eğilimi, mekânsal adlandırmalardan arındırılmış olmasıyla anar ve bu noktada formun bir parçacıklar dizisi olduğunu ifade eder. Bu parçacıkların, öze ilişkili bir anlam barındırmayan ve temel duruma referans vermeyen işaretler olduğuna ilişkin vurgusu çarpıcıdır. Eisenman birinci eğilimin, indirgemeci bir tavır olduğundan bahseder ve ikinci eğilimin, temelinde bir parçalanma ve çeşitliliğin mevcut olduğunu işaret eder. Eisenman'a göre, iki eğilim de yeni modern diyalektiğin özünü kuran bileşenlerdir ve objenin doğası ile temsil edilme kapasitesi bu eğilimler yoluyla oluşur. Eisenman, işlevselciliğin teknik varsayımlarının kökeninin evrensellikte değil kültürelde yattığına dair bir

hatırlatma içerdiği vurgusunu yapar. Eisenman, post işlevselciliğin bir yokluk ifadesi olduğuna ilişkin vurgularında (1976), post işlevselciliğin, işlevselciliğin özelliklerini olumsuzlarken pozitif teorik alternatifler önerdiğini ancak bunları gerçekleştirmediğini, bir çeşit yeni bilinç inşası için bir tasnifleme sağlamayı önerdiğini belirtir. Jencks (1998), Eisenman'ın (1984), Derrida'nın edebiyat kuramını çalışmalarında kullanmasından etkilenen bir bakışla ilerleyen bakışını hatırlatır. Eisenman (1984) sorar: "Klasik modelde, neyin işe yarar olduğunun özü, bir simülasyon olacak biçimde gösterilirken, mimarlık için model ne olabilir?" Eisenman mimarlık kuramı için kurulan modellerin nasıl boşa çıktığına işaret ederken, yapaylığın, anlamsız, keyfi ve zamansız yaratımının, Baudrillard'ın "simulasyon" olarak adlandırdığı durumdan farklı olduğunu hatırlatır ki onun kavrayışı, gerçek ve temsil arasındaki klasik ayrımı silmeye çalışan bir girişim değildir. Bu yüzden, Eisenman'a göre (1984) mimarlığı yeniden gerçeği simüle eden bir adetler dizisi haline getirmek daha çok bir "dissimulation" (rol yapma) gibidir. Eisenman (1984), simülasyonun, gerçek ile hayali arasındaki farkı ortadan kaldırmaya çalıştığını, "dissimulation" durumunda ise, gerçek ve illüzyon arasındaki farkın öylece kaldığını vurgular; "klasik olmayan" bir mimarının artık günümüzdeki tarih, gerekçeler ve gerçekliği tecrübe etmek ve canlandırmak için bir onaylama mekanizması olmadığını altını çizer.

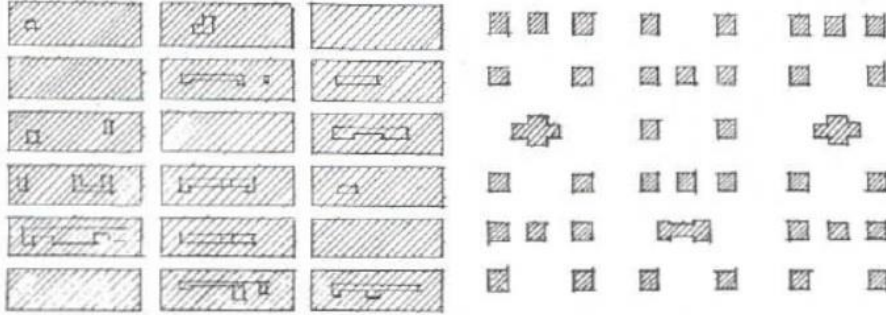
Eisenman'ın yukarıdaki vurguları, avangardın bir uzantısı olarak çağdaş mimarlık zeminlerinde tartışılan sürrealizmin, bir "misyon" arayışı içinde olma olasılığını anlamsızlaştırır. Eisenman (1984), mimarlığın, kendi değerleri ve içsel deneyimlerinin bir temsilinden fazlası olmadığını söylerken, klasik olmayan orijinlerin, son derece rastgele, sadece başlangıç noktaları olarak anılabilecek değersiz şeyler olduğunu belirtir ve sürecin; diyalektik olmayan, yönü olmayan, hedef odaklı olmayan yapısını, sonun sonunu tarifler. Eisenman (1992), dilin artık anlam atayan bir kod olmadığını; başlangıcın bitişi ve bitişin bitişi, değer bitişini vurgulamaktadır. Bu, şu anda var olan zamansız bir uzaydır ve ideal bir gelecek, tahayyül edilemeyecek bir durumdadır (s. 154-172). Eisenman (1992), mekanik ile elektronik arasındaki boşluğun 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki elli yıl boyunca mimarlığın üretim biçimini etkilediğini hatırlatır ve elektronik paradigmanın, gerçekliği medya ve simülasyon yoluyla tanımladığı bir düzende, mimarlığın tümüyle değişebileceğini vurgular. Bu vurgu, geleneksel bağlamdan kopuşun, salt

avangard yönelimlerle değil, yeni gerçekliklerin inşası ile mümkün olabileceğine işaret eder.

4.1.7. Metropolde sürrealizm: Koolhaas

“Metropol”; modernizmin, ileri aşamasındaki, çok katmanlı bir çıktı olarak, sürrealizmin kadrajına geç giren kavramlardan biridir. Bu noktada, New York, teknolojik gelişmeler ve kültürel inşa süreçlerinin neredeyse eş zamanlı ilerlediği kaotik yapılanma süreçleriyle, öne çıkar. Koolhaas (1978), *Delirious New York* kitabında New York’u; sürreal yaklaşımları gözeterek, anılar ve çağrışımlarla dolu gökdelenlerden, sokaklar arası geçişlerden, kimlikler arası bulanıklıklardan, şehrin katmanlarından ve olasılıklarından bahsederek anmaktadır. Kitapta, şehrin bir karıştırıcı olarak gücü vurgulanmakta, büyük bir fantezi alanı yarattığı hatırlatılmakta ve pek çok düşe ev sahipliği yaptığı belirtilmektedir.

Koolhaas, Hood’un (1927) New York’un tipik yerleşim planında, eski binaların giriş kotunda tüm yapı adasını kaplayan durumu yerine, zemini kamusallaştırma iddiasıyla taşıyıcılar dışında kalan alanları sınırsız olasılığa açan karşılaştırmalı diyagramlarını işaret eder. Bu diyagramlar, metropolde otonominin izlerini işaret eden örneklerdir (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 : sol: Hood, R., New York’un tipik cadde planı, sağ: mevcut binalar kulelerle değiştirildiğinde aynı bölgenin durumu, 1927 (*Delirious New York* kitabından alınmıştır.)

Koolhaas’ın, sürrealizm ve modernizmin zıtlığını vurguladığı noktada, Dali ve Le Corbusier’e ilişkin görüşleri öne çıkar. Dali, Paranoyak Eleştirel Metod ile, Koolhaas’ın önemli bir ilham kaynağı olarak görünür. Koolhaas, kendi postmodernist dilini üretirken, modernizmi bir altlık olarak kullanmakta ve Paranoyak Eleştirel Metod’u bu bağlamda denemeler yapmasına yardımcı olan bir

araç olarak ele almaktadır. Koolhaas, Zenghelis ve Vriesendorp'un çalışmalarını Delirious New York'ta bir araya getirirken, kentin rasyonel altlığının üzerinde, sürrealist girişimlerde bulunan fikirleri işaret etmiş olur. Koolhaas'ın, şehrin modernist altlığını yadsımayan bir kurguyla öne çıkardığı sürrealite, Dali ve Corbusier'in yaklaşımlarını ortak bir tasarım havuzunda eriterek ilerleyen bir metropol yorumcusunun girişimi olarak okunabilir (Şekil 4.16).



Şekil 4.16 : sol: Hotel Sphinx Project, 1975-76 (Url-78), orta: The City of the Captive Globe Project, 1972 (Url-79), sağ: New Welfare Island Project, Roosevelt Island, 1975-76 (Url-80)

1972'de New York'a taşınan Koolhaas'ın New York ile olan bağı, Delirious New York'un ortaya çıkmasına vesile olmuştur. "Manhattanism" de tıpkı buna benzer biçimde, Koolhaas'ın yaptığı bir vurgu olarak öne çıkar. 1972'de Vreisendorp ve Zeghelis'ler ile kurulan OMA bu bağlamda önemlidir. Kentsel form üzerine bir manifesto, manifestodan nefret edilen bir çağda nasıl yazılır? Koolhaas (1978), manifestoların temel zayıflığının onların kanıt yoksunluğu olduğuna dikkat çekmekte ve Manhattan'ın bu durumun zıttı olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Buna gerekçe olarak, kentin bir manifestoya ihtiyaç duymadan kendisinin bir kanıt olduğuna ilişkin beyanını sunar. Koolhaas (1978), Delirious New York'u, bu iki durumun bileşkesi olarak ele alırken; Central Park ve gökdelenleri birer mimari mutasyon, Rockefeller Center ve UN Binası'nı ütopyacı fragmanlar ve Radio City Music Hall binasını irrasyonel bir fenomen olarak ele okur. Tüm blokların geçmişin biriktirdiklerine bağlı olarak beliren hayaletlerinin metropolde olduğunun ve metropolü değiştirmeyi sürdürdüğünün vurgusu bu noktada önemlidir. Koolhaas, 1890'dan 1940'a uzanan dönemde, yeni kültürün, Manhattan'ı bir laboratuvar gibi okuduğuna değinmektedir. Manhattan, Koolhaas için bir mit adasıdır. Koolhaas (1978), Manhattan'ın kesikli fragmanlardan oluşan yapısının, kendi özelinde bir tutarlılık ve bağdaşım seviyesi sunduğunu belirtir ve Ecstasy(ekstazi/mest olma),

Density (yoğunluk), Blueprint (kopya), Block (öbek) ve Ghostwriter (gölge yazar) başlıkları üzerinden konuyu değerlendirir. Koolhaas'a göre (1978), Manhattan, mimarlık anlamında mest olmak isteyen mimar ve izleyicilere istediklerini sunmuş, yoğunluk ve yığılmanın bir istismara dönüştüğü bu düzeniyle stratejiler ve teoremler bolluğu yaratmıştır. Koolhaas'ın ele aldığı dört blok, Coney Island, The Skyscraper (gökdelin), Rockefeller Center ve The Europeans (Avrupalılar) olarak sıralanmaktadır. Bu bloklardan oluşan koleksiyonda, yakınlık ve yanyanalık arasındaki farkın pekiştiği vurgulanmaktadır. Mimarlar ve yapıları, birbirini temsil ederken, bir döngünün parçaları olarak işlerler (Şekil 4.17). Koolhaas, ghostwriter kavramını metropol özelinde nasıl kavradığını açıklamak üzere, film yıldızlarını örnek vermektedir. Film yıldızlarının keşfetmek için fazla ben merkezci olması, tasarıları anlayabilmek için derdini anlatabilmekten yoksun olması, olayları kaydetmek ve hatırlamak için fazla hareketli olması bu bağlamda önemlidir. Film yıldızları metropol ise, Koolhaas bir ghostwriter olarak belirir.



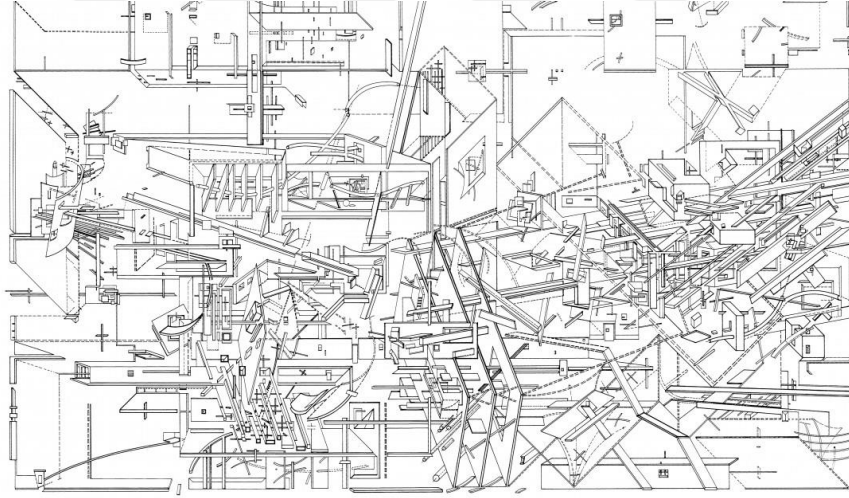
Şekil 4.17 : Mimarlar (soldan sağa): Walker, S., Schultze, L., Kahn, J., Van Alen, W., Walker, R., ve Ward, D., Freedlander, J., (Delirious New York'tan alınmıştır.)

Koolhaas'a göre (1978), bir şeyin kopyası, orijinal sürümdeki çatlakların gelişeceğine dair bir umut besleyen bir tür tahmindir ve Delirious New York kitabı da bu bağlamda Manhattan'ın bir "kopyası"dır. Koolhaas (1994), Derrida'ya göre "bütün" olmanın, Baudrillard'a göre "gerçek" olmanın, Virilio'ya göre ise "orada" olmanın mümkün olmadığını hatırlatmaktadır. Bu çoklu gerçekliğe ilişkin

vurgu, Koolhaas'ın şehirciliğin bittiği, geriye sadece mimarlığın kaldığı bir dünyayı işaret etmek için kullandığı verilerden biridir. Koolhaas (1994), mimarlığın tanımlayıcı, ayırıcı, sınırlayıcı ve tüketici olduğunu işaret eder ve şehre ilişkin vurgularını "büyüklük" temasıyla açar. Büyüklüğün bir sonucu olarak caddeler ve sokakların bir tortu olarak kaldığından bahseden Koolhaas (1994), yok olan şehircilik karşısında mimarlığın varlığının kontrolsüz biçimde belirginleşmesinin de büyüklüğün bir sonucu olduğunu belirtmektedir.

4.1.8. Parçalanmış evrenler: Libeskind

Libeskind'in sürrealizm bağlamında değerlendirilebilecek kuramsal çalışmaları, semiyotik, vektörel mekân, notasyon, şansın koreografisi, şehirlerin viral ve biyolojik yayılmacılığı ekseninde şekillenmektedir (Spiller, 2016). 1970 sonlarında ve 1980'in ilk yıllarında, Libeskind ve beraber çalıştığı öğrenciler, de Chirico ve Le Corbusier gibi isimlerden alınan ilham ile konstrüktivizm ve fütürizmin dolaylı etkileri doğrultusunda ilerlemişlerdir (Şekil 4.18).



Şekil 4.18 : Libeskind, D., Micromegas, 1979 (Url-81)

Voltaire, 1752 tarihli romanı Micromegas'ta, Sirius yıldızı ve Satürn gezegeninden iki devin evren seyahatleri esnasında Dünya'ya rastlayışlarını anlatmaktadır. Bu bağlamda hem bilimkurgu hem de felsefe alanlarına dokunan roman, Libeskind'in 1979'daki çalışmalarına ismini vermiştir. Libeskind'in evreninde ise, sivri uçlu objeler ve çözülen modernist parçalar bulunmaktadır (Şekil 4.19). Arayışlarındaki sofistike detaylar, ikiliklerle örülü metinlerinin birer yansıması olarak görülebilir. Çağdaş dili kullanan Libeskind, yeni yanılsamaları temsil edecek kesişmeler arar.



Şekil 4.19 : Libeskind, D., Teatrum Mundi, 1985 (Url-82)

Libeskind (1979), Micromegas çalışmalarındaki parçacıkların farklı karakterdeki detaylarıyla, yoğun kompozisyonlar yaratmıştır. Yıllar içinde bu kompozisyonlar, rasyonalitenin kaygılarını karşılamak üzere çeşitlenmiş bir geometrik paletten, serbest el hamlelerini ve rastlantısal uzanımları içeren bir uzaya yönelir (Şekil 4.20). 1985 yılındaki Teatrum Mundi çizimleri bu değişimi temsil eder nitelikte örneklerdir.

Libeskind, Venedik Bienali'ndeki 2011 tarihli Sonnets in Babylon adlı işinde resmettiği kareler için şunları yazmıştır:

“...Birisini burada sevgi değil ancak dörtlü, muhtemelen kare ve düz hacimlerin merkezinden çıkan açılı girişler için bir hoşnutsuzluk duygusu hisseder...”



Şekil 4.20 : Libeskind, D., Sonnets in Babylon, 1985 (Url-83)

Sürrealizm, Libeskind'in tasarım dilini tanımlamak için kullandığı kelimelerden biri değildir. Öte yandan Libeskind, 1989'da Berlin'de, 2013'de Amsterdam'da ve 2015 yılında Ottawa'da gerçekleştirdiği projelerinde acı ve anının mimarisini, kırılğan çağrışımlar ve radikal izlerle pekiştirir. Breton'a ilham vermiş Freudyen bakışla ele alındığında, çizgiler ve düz yüzeylerin beklenmedik kesişimlerinden oluşan form havuzunda dolanan izleyicinin, güçlü anımsamalar arasında salınarak mekânı deneyimleyeceği söylenebilir. Bu anımsamalar, birlikte sunulan fragmnların, tek başlarına ve bütüncül olarak sundukları arasındaki farklarla dönüşür.

Jencks ve Kropf (1998), Libeskind'in deneyim, sezgi ve biçimlendirme yoluyla, istemli ve istemsiz olan arasındaki gerilimi açığa çıkarmak üzere üretimler gerçekleştirdiğini vurgular. Libeskind'e göre (1979), üzerine yapının hareketli konstrüksiyon katmanlarının kurulduğu görünmez zemin, rasyonalitenin öz hipotezinden tamamen ayrışabilmiş farkındalık biçimlerinin yeşermesi için uygun bir zemindir. Libeskind'in çizimleri, derin bir bilinç seviyesinde, geometrik düzenlerin çekirdeğinin iç kurgusunu anlatan hikayeler üretmektedir. Bu çekirdeğin, istemli ve istemsizin vurgusuyla var olabildiğine ilişkin düşünceleri, oluşan kompozisyonların dramatik yönelimlerini açıklamak için iyi bir baz oluşturur.

Libeskind (1983), özü arayan mimarlık yolculuğunda edindiği çıkarımların mimarlığın varlığının vadettiklerini baltaladığını söylerken, kalıcı bir yapılanma, sabit bir biçim ya da evrensel bir kurgu keşfedemediğini vurgulamaktadır. Libeskind'e göre mimarlık, ne içte ne de dışta olan, kaderi takip etmeyen ve tarihten yoksun olandır. Mimarlığın, uzay ve zamanda bir hiyeroglif izi bırakan bir simgeden fazlası olmadığını belirten Libeskind'in (1983, s.4-5), mimarlığın paradokslarla dolu örüntüsünün kimliksiz bir ize denk düştüğü bir uzay düşlediği söylenebilir. Libeskind'in (1991), "beautiful architecture without beauty" (güzellik olmadan güzel olan mimari) yaklaşımı bu bakışını özetler.

4.1.9. Müstesna kadavra ve mimarlık: Coop Himmelblau

Coop Himmelblau'nun çoğulcu ve ardışık yaklaşımı, sürrealizme atıfta bulunan pek çok öz barındırır. Otonom ve otomatik yaklaşımlara ek olarak, grubun Open House projesi, imgesel olarak da sürrealizme atıfta bulunur. Chapman ve Ostwald'ın (2015) belirttiği üzere, "ruhsal otomatizm" ile anılan Coop Himmelblau'nun işlerini, Sorkin (1990), el yazısı ve psikoloji arasında bir ilişki kuran "psychogram" (Newell ve Jeffery, 2013) metoduna ve "müstesna kadavra oyunu"na olan benzerliğiyle ele alır.

"Psychogram"ın üretimi, kalemin ve aklın doğrudan ve spontane olarak akışına dayanmaktadır. Bu teknik, tam anlamıyla orijinal olmamakla birlikte, Coop Himmelblau'nun doğaçlama eskizlere öncelik veren tasarım yaklaşımının, lineer olmayan diline doğrudan katkı sağladığı fikrini desteklemektedir. Sorkin (1990), tkaos fikrinin, lineer olmayan tasarım sürecinin bir yan ürünü olarak ortaya çıkışını ele almaktadır. Chapman ve Ostwald'a göre (2015), Coop Himmelblau'nun işlerinde

açıkça okunan çoklu dil, bu ikilinin (“kaos” ve “lineer olmayan tasarım süreci”) birbirini besler durumunu doğrulamaktadır (Şekil 4.21).



Şekil 4.21 : Coop Himmelblau, Open House, 1983 (Url-84)

Open House projesi, ekibe Open Architecture kavramını tartışmak için alan açar. Projenin konsept metni şu şekilde sonlanır:

“ Yaşam alanının önceden belirlenmiş bir bölümü yoktur. Bu, evin tamamlanmasından sonra kararlaştırılacaktır veya asla kararlaştırılmayacaktır. Bu da açık mimaridir.”

Coop Himmelblau (1978), ortada muazzam bir harabenin olduğu mevcut mimarlık durumunun geleceğini, dekonstrüktivizm üzerinden tartışmaktadır. Jencks ve Kropf'un belirttiği üzere, (1998) sergi ve “happening” çalışmaları ile ilerleyen grup, birincil amaçları ekonomi, amaca uygunluk ve verimlilik olan diktatoryal yaklaşımların yıkıldığı bir yaklaşım yürütmüşlerdir. Jencks ve Kropf (1998), bu yaklaşımın en çok Reiss Bar (1977) , The Red Angel (1981) ve Baumann Stüdyo (1984) projelerinde görüldüğünden bahseder. Coop Himmelblau (1978); meydanların ıssızlığı, caddelerin harabeliği ve binaların yarattığı hasarın bugünün şehrini tanımladığından bahseder. Bu noktada ekip, “safe and sound” gibi ifadelerin çağdaş mimarlıkta kullanımının anlamsızlığını vurgular. Ekibe göre, kullandığımız objeleri artık sevmemiz gerekmemektedir ve bu çelişkili durum tam da çağdaş mimarlığın doğasının kendisidir ve mimarlığın, yeni bir kentsel farkındalık yaratmak yerine, problemlerin kapatılmasına ilişkin meyili dikkat çekicidir. Coop Himmelblau, bu vurgular üzerinden genişlettiği bakışını, çağdaş mimarlığın nasıl olması gerektiğine ilişkin bazı yaklaşımlarıyla şekillendirir. Coop Himmelblau'ya göre (1978), çağdaş mimarlık kapsamına giren tüm caddeler, açık alanlar, binalar ve altyapı; kentsel gerçekliğin imajını yansıtabildiğinde anlamlıdır. Ekibin, bu yaklaşımın tutarlılığını, “şehrin ancak tüm viraneliğini kabul ederek bir röper noktasına dönüşebildiğinde dürüst ve açık bir mimarlık oluşturabileceği” düşüncesinde aradığı görülebilir. Coop Himmelblau'ya göre (1978) bu haraplık; bir rehabetin değil, kentsel gerçekliğin

tanımlanmasının bir sonucudur. Bu durum, arzuları yeşertir ve bireylerin özgürleşen hamleleri için bir altlık oluşturur. Coop Himmelblau'nun harabeliğinden beslenen bir anlayışı bir tazelik hissi ile okuması dikkat çekicidir. Ekibin tahayyül ettiği altlıkta, şehri makyaja bulayan diktatoryal hamlelere yer yoktur. Harabe olanın mimarisi, kullancılara düzenini ve kolaylığını düşünmekle sınırlandırılmayacak yaklaşımları barındırır. Rahatsız edici olan her şeyin güzelleştirilebileceğine ilişkin indirgemeci yaklaşımlar da Coop Himmelblau'nun anlayışında kendisine yer bulamamaktadır. Coop Himmelblau (1980), mimarlığın alev alması gerektiğine ilişkin açıklamalarında, darmadağınlığı dışında tutan mimarlığı reddettiklerini açıkça vurgulamaktadır. Bu bağlamda ekibin bazı eylem ve durumlara vurgu yapması dikkat çekicidir. Kanama, egzoz dumanları çıkarma, kıvrınma, kıvrılma, ışıkların sürekli yanması, sokulmalar, yırtılmalar, göz yaşları ve stres, ekibin tahayyül ettiği mimarlığı resmeden paletin bileşenleri olarak seçilmektedir. Ekip, betimlemelerde kullandığı metaforik bakışı genişletir ve vurgularını, kontrastlar ve benzeşimlerle güçlendirir. Kiesler'in Endless House (Sonsuz Ev) projesi ve Arp'in projenin içe dönük yapısını vurgulayan açıklamaları gözetildiğinde, Coop Himmelblau'nun (1980) mimarlığın mağara gibi olması gerektiğine ilişkin açıklamaları dikkat çekici görünür. Ekip, pek çok sıfatla bu bakışı derinleştirir. Ateşli, pürüzsüz, sert, açısız, vahşi, yuvarlak, narin, renkli, rüya gibi, ıslak ve kuru olmalıdır. Coop Himmelblau'ya göre (1980) mimarlık ölü ya da diri olduğu gibi, soğuk, çok soğuk ve sonra da çok sıcak olabilmeli, bir yangın çıkarabilmelidir. Coop Himmelblau (1988), çağdaş kente olan hayranlığını sıklıkla dile getirmektedir. 1988 yılındaki vurgularında, 1978 yılından beri çağdaş tasarım sürecinin zamanını kısaltmanın yollarını aradıklarını belirtmektedirler. Bu noktada, ekibin tasarımın sözlü açıklamalarına ellerinin jestleriyle vurgu yapmaya başladıklarına ilişkin açıklamaları önemlidir. Bu açıklamalarda, Cadavre Exquis'e (Müstesna Kadavra) benzer bir bakış yoluyla ilerletilen süreçler okunabilmektedir. Bahsedilen, mekânsal olarak akla gelebilecek sonuçları düşünmeden, çizimin bir anda meydana geldiği, ölçeksiz modellerin fevricce üretildiği bir çalışma biçimidir. Ekip, iki kişiyi vurgulayan temsilini bile, bu süreçlerin bir çıktısı olarak okurken, Paris ve Viyana'daki projelerinin tasarımında, vücut dillerinin ilk maket için daha iyi veri sunduğunu dahi belirtmişlerdir (1988). Coop Himmelblau'nun bir ekip fotoğrafını, şehirdeki çizgiler ve yüzeyler olarak okuyan ekip, gözleri kuleler, alınları köprüler, yüzleri peyzaj ve gömlekleri vaziyet planları olarak okuduklarını söyler (1988, s. 12-16). Bu okuma ile beliren yeni çizimdeki

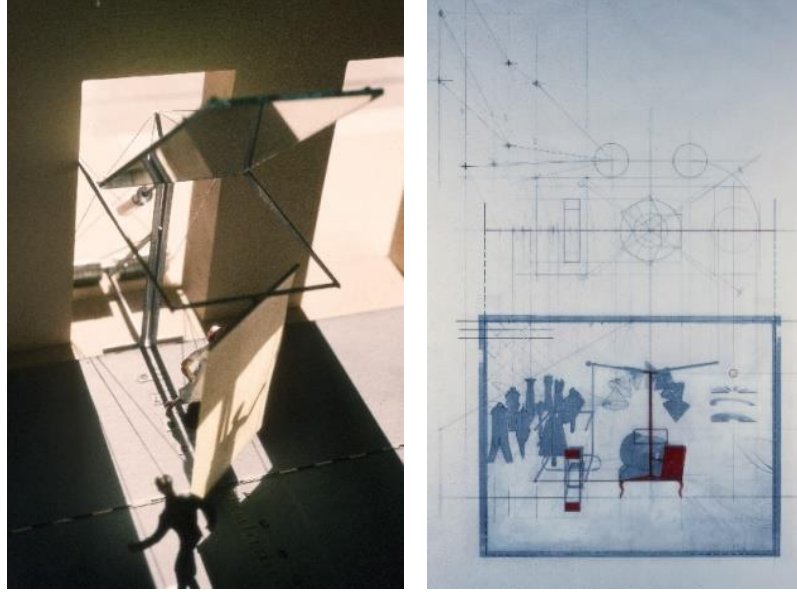
konturlar, izler ve yüzeyler mevcut planlama içine karışırlar. Bu etkiyle birlikte, ekip fotoğrafından türeyen izler kendilerini yeniden strüktüre ederler, kalıba dökülmüş gölgeler gibi davranırlar.

4.1.10. Performanslarla türeyen mekân: Diller Scofidio + Renfro

Diller Scofidio + Renfro, farklı karakterdeki pek çok avangard metod yoluyla işlerini üretir. Chapman (2011), Diller Scofidio + Renfro ’nun bazı muhalif avangard taktiklere (hazır objeler, enstalasyonlar, makinalar, performanslar yoluyla) yoğunlaştığından bahsetmektedir. Bunun bir sonucu olarak Chapman, grubun, Avangard Kuramı’nın pek çok kritik yönünü ve yaratıcı sürecin yaşam pratiğinden uzaklaşmasının eleştirisini üretimlerine dahil ettiğini vurgulamaktadır (2011). Diller Scofidio + Renfro’nun bazı işlerinde beliren, Avangard Kuramı ekseninde geliştirilmiş dilin, mekânsal üretimlerinin Dadaist-sürrealist ilham kaynaklarına ve grubun tasarım yönelimlerine dair ipuçları barındırdığı söylenebilir.

Rothkopf (2003) ise, Diller Scofidio + Renfro’nun, mimarlık çevrelerinde, binalarından çok performansları ve videolarıyla bilinen en popüler “tarafsız gözlemciler” olduğunu belirtmiştir. Grubun sıklıkla vurguladığı “+” metaforu, sanat çevrelerinde Rothkopf’un söylemine benzer bir algının oluşmasında, önemli bir etken olarak seçilebilir. “+” metaforunun, Diller Scofidio + Renfro ’nun, sanat tarihiyle ve birden çok kimlikli üretimleriyle olan bağlarının bir işareti olarak varlığını sürdürdüğü, The Rotary, Notary and His Hot Plate işindeki gibi ‘etki’ ve ‘deneyim’ odaklı çalışmalarını olumladığı söylenebilir (Şekil 4.22).

Hays (2003), Diller Scofidio’nun, şüphelerden bir envanter oluşturduğundan, bir sorunu ya da durumu, bir dizi ayrıştırmaya tabi tuttuğundan, çalışmayı oluşturan nüveler eleştirel kavrayışın ötesindeki kültürel normları işgal etmeden, onları tetikleyen süreçleri yavaşlatma ve sorgulama niyetinde olduğundan bahseder. Hays (2005), ayrıca, Diller Scofidio’nun mimarlıktaki pozisyonunun kavranmasına yardımcı olabilecek bazı yaklaşımlar öne sürer. Bu yaklaşımlarda, dans gösterilerini örnek verir ve bir dans gösterisi mimarlık olmasa da, Diller Scofidio’nun Delay in Glass kurulumundaki gibi mimari bilginin üretimini mümkün kılan bir durum olarak tanımlanabileceğini belirtir. Bu noktada, performansın mekânı dönüştürme gücüne ilişkin dinamikler, ekibin farklı zaman dilimlerinde kullanmak üzere değerlendirdiği değişkenler olarak ele alınabilir.



Şekil 4.22 : Diller Scofidio + Renfro, The Rotary, Notary and His Hot Plate (The Large Glass ile kurgusal benzerlik taşıyan detaylar), 1987 (Url-85)

Graafland (2006), eleştirelliğin yeni konumunu Diller ve Scofidio'nun dolduruyor olabileceğine dair beyanlarını, ekibin sokaktaki eleştirelliğe yakınlığına ilişkin vurgularıyla destekler. Chapman'a göre, Diller Scofidio + Renfro , bir taraftan kapsamlı bir "otonomi" tartışmasını yönlendirmeye devam ederken, diğer taraftan "form" yerine "etki" kavramı ekseninde, seçtikleri pratikleri tartışmaktadırlar. Chapman, grubun bu özelliğinin, Bürger'in Avangard Kuramı'nın merkezini oluşturan anlayışla örtüştüğünü belirtir (2011).

Withdrawing Room işini ekip, mahremiyet alanlarının üzerine gelişkin düşüncelerin bir bileşkesi olarak okumaktadır. İş; mülkiyet sınırı, görgü kuralları, samimiyet ve narsistik dürtü üzerinden ele alınarak, içe dönük bir yaşam kurulumunun kendi içindeki sınırlar ve gerilimler kullanıcıya hatırlatılır (Şekil 4.23).



Şekil 4.23 : Diller Scofidio + Renfro, Withdrawing Room, 2011 (Url-86)

4.1.11. Mimaride sürrealin çağdaş imgesi

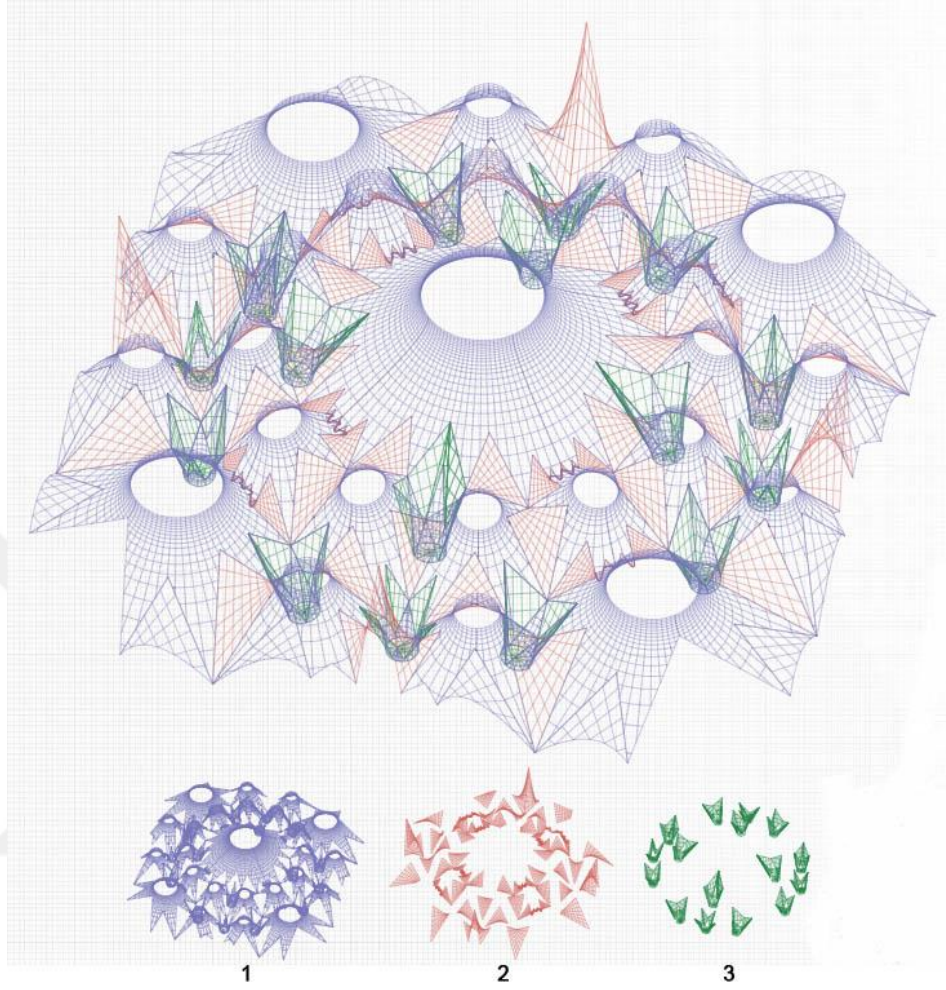
Çağdaş mimarlık ofisleri tarafından ele alınan sürrealist öğeler, sürrealizmin çağdaş imge havuzunu belirleyen önemli girdilerdendir. Mimarlık ofislerinin, hayal edileni temsil etmeye ilişkin pratiklerinin çeşitliliği ve kapsamı, sürrealist yönelim ve çağrışımların fiziksel karşılıklarının temsiline benzer bir akışla işler. Sürrealizmin mekânsal çıktılarının tarihsel bir izlek oluşturmak suretiyle incelenmesi, çağdaş altlıkların öncül üretimlere bağlanabilmesi için zeminler hazırlar. Bu noktada, temsillerin çeşitliliği yoluyla türeyen biçim, anlamla birlikte tartışılır.

Sürrealizmin bir biçiminin olup olmayacağı sorusu, sürrealizmin mimarlığa katılma yollarına odaklanmış tartışmaları tetikleyebilir. Banham'ın (1966) bu noktadaki yaklaşımı dikkat çekicidir. Anay (2012), bu noktada Banham'ın kompozisyon, simetri, modül, oran gibi öngörülmuş düzenler ya da soyut geometrilerin mevcudiyeti üzerinden (s.13) bir biçimcilik nitelemesi yaptığını işaret etmektedir. Anay'a göre bu biçimcilik Platonik ya da bir tür gelenek kaynaklı olabilir. Özünde biçimciliğe ilişkin olan bu kaygılar sürrealizmin pozisyonunu değerlendirmek için bir kavrayış geliştirilmesine yardımcı olabilir mi? Kwinter'a değinen Anay (2012), Kwinter'ın modern ve avangardın estetik ve epistemolojik icatlarına ilişkin övgüleri ve onları taklit eden "dejenere biçimci"lere ilişkin beyanlarından bahseder. Bu noktada sürrealizmi biçimsel olarak taklit etmenin mümkün olup olmadığına ilişkin bazı sorular gündeme gelecektir.

Sürrealizm, tarihselci avangardın güçlü özlerinden biri olsa da bu noktada Foster'ın (1995) bakışı, sürrealizmin biçimsel bağlamda, ardışık tanımlayıcı kriterler yoluyla izlenemeyecek bir zeminde inşasını sürdürüyor olduğu savını destekler. Bu zeminde, geleneksel ve çağdaş olan içiçe geçer, güncellik tartışmaları melezlikler üzerinden okunur hale gelir ve çıkış noktasındaki kaygılarının güncelliğini koruduğu bazı öncül figürler öne çıkar. Gaudi, bu figürlerden biridir. Formları, çağdaş mimarlık zeminlerinde tartışılır, çözümlenir ve sayısal metodlar aracılığıyla türetilir (Burry, 2011).

Gaudi'nin yaklaşımındaki sofistike detaylar, matematik ve mimarlık ilişkisini sorgulayan güncel tartışmalarda kendine yer bulan özler barındırır. Gaudi'nin, altıgen bazalt prizmalar, tuğla, çimento, cam ve geri dönüştürülmüş çelikten oluşan Güell Şapeli'indeki geometrik arayışlarındaki kuytular ve organik yönelimler, Sagrada

Familia Kilisesi'ndeki hiperbolik paraboloidlerin yarattığı formlarda da kendini gösterir (Şekil 4.24).



Şekil 4.24 : Gaudi, A., Hiperboloitler (1), Hiperbolik Paraboloidler (2) ve Düzlemsel Elemanlar (3) (Diagramlar: Burry, M.), 2011

Gaudi'nin kendi ürettiği mimarlık için tutarlı bir sistematik geliştirdiğine dair gelişkin bir metnin bulunmaması da bu bağlamda dikkat çekicidir. Burry (2011), Gaudi'nin neredeyse diğer tüm geometrileri yadsır biçimde, çalışmalarını çift yönlü çalışan geometrilere adadığını vurgulamaktadır. Sürrealizm ve mimarlığın ilişkisi düşündüğünde, içe dönük yönelimler gerekçesiyle iç mekân karakterinin, en önemli başlıklardan biri olarak ele alındığı görülebilir. Morel (2011), Sense and Sensibilia adlı yazısında, Vidler'in şu açıklamasını işaret eder:

“Dahil olduğum şey, öznenin başka bir kimliğidir, insan ve hayvan arasındaki ayrımı bilmeyen yazılımların ürettiği mekanlar yoluyla inşa edilmiş bir kimlik. Öyle bir kimlik ki, en azından şimdilik, bir dış deri veya kabuğun morfolojik ve topolojik dönüşümleri ile, daha sonraları ise bir iç mekânın insani boyutları ile tasarlanan bir kimlik.”

Morel, yazısında EZCT ofisinin işine de yer verir. Bir perde formunun taklit edildiği ince ahşap paneller çağdaş kesme yöntemleri yoluyla şekillendirilmiş ve salt modernist yaklaşımın çözüldüğü yeni çoklu gerçekliği temsil eden bir obje olarak yaşam alanındaki yerini almıştır. Kiesler'in Endless House (Sonsuz Ev) projesinden, Hadid'in Hague Villaları serisindeki Spiral Ev projesine uzanan pek çok içe dönük sorgu, benzer kaygıları gözetmiştir. Seroussi Dolap, formu ve etkisiyle iç mekanı, işlevsel beklentileri karşılayan yapısıyla kuşatır ve koruyucu etkileri çağrıştıran formuyla sarar. Objeler arası melez temsiliyet alanlarına atıfta bulunan, perdeyi andırır bir etkiyle kullanıcıyı karşılar (Şekil 4.25).



Şekil 4.25 : EZCT Mimarlık&Tasarım Araştırmaları, Seroussi Dolap, 2005-8

Sürrealizm, ilgili figürlerin bireysel yönelimleri sebebiyle dönemsel olarak bazı biçimci vurgularla öne çıksa da, sürrealistlerin de vurguladığı üzere, birincil kaygısının biçim ve biçimin temsili olmadığı açıkça görülebilir. Dada'dan gelen "anlamsızlık" mirası, yerini kaynağı meçhul veya bir anda beliren anlamlara bırakır. Bu anlam havuzundan beslenen sürrealizm için, biçimci kodlar üzerinden bir çözümlenmeye gitmek yerine, temsiller arası ilişkilere göz atmanın daha etkin bir kavrayışa imkan vereceği söylenebilir. Bu kavrayış “sürrealizmin biçimi nedir?” gibi sorulardan önce, sürrealizmin kübizm gibi diğer üretim biçimlerinden farkının vurgulanması yoluyla beliren kontrast üzerinden gelişir. Cephedenlik, derinliğin bastırılması, mekanın daraltılması, ışık kaynaklarının tanımı, nesnelerin öne fırlaması, renk çeşitliliğindeki sınırlılık, eğik ve doğrusal ızgara ve çevrel gelişme eğilimini, analitik kübizmin özellikleri olarak sıralayan Rowe ve Slutzky (1955-56), kesişme, binme, geçme, dalgalanarak gelişme eylemleriyle tipik muğlak kübist motifinin oluştuğundan bahsetmektedir. Kübizm örneğinde, kübist üretim zeminlerinin görsel kütüphanesinin tutarlı biçimde evrilmesi için bir bağlayıcı olma

özelliği taşıyan bu bakışın türevleri, sürrealizm özelinde ilişkileri zayıflatan bir sınırlayıcı gibi davranma riski taşır.

Kwinter araçları, çağları ya da düşünceleri biçim üzerinden ele almak suretiyle okumaktadır (Anay, 2012). Sürrealist figürün geliştirdiği üründe ise, sürrealizmin imge havuzunun biçimcilik ile mesafesi gözetilmeli ve üretimler, görsel etiketlerden arındırılmış çoklu bir kavrayış ağı yardımıyla çözümlenmelidir. Sürrealizmin öncü altlıklarındaki detaylar (otonomi ve otomatizm kökenli müstesna kadavra, surrealist şiir vb.) bu kavrayışın “esnekliğini” muhafaza etmesine yardımcı olur. Friedman (2012), Moma’da düzenlenmiş Exquisite Corpses: Drawing and Disfiguration (Müstesna Kadavralar: Çizim ve Biçimsizleştirme) sergisi gibi örneklerin, günümüze uzanan doğaçlama ve kolektif üretim metodlarının yeniden tartışılmasına imkan verdiğinden bahseder. Müstesna Kadavra, sürrealizm için geçmişle geleceği bağlayan ve güncelliği azalmayan bir köprü gibi çalışır.

Coop Himmelblau’nun, Müstesna Kadavra oyununa atıfta bulunarak, çoğulcu ve rastlantısal hamlelerle ilerlettiği bazı tasarım süreçlerine benzer bir yaklaşım, 2008 yılında kurulan bir mimarlık ofisi olan Young & Ayata’nın aynı adlı (Exquisite Corpse) obje tasarımındaki yaklaşımda görülür (Şekil 4.26).



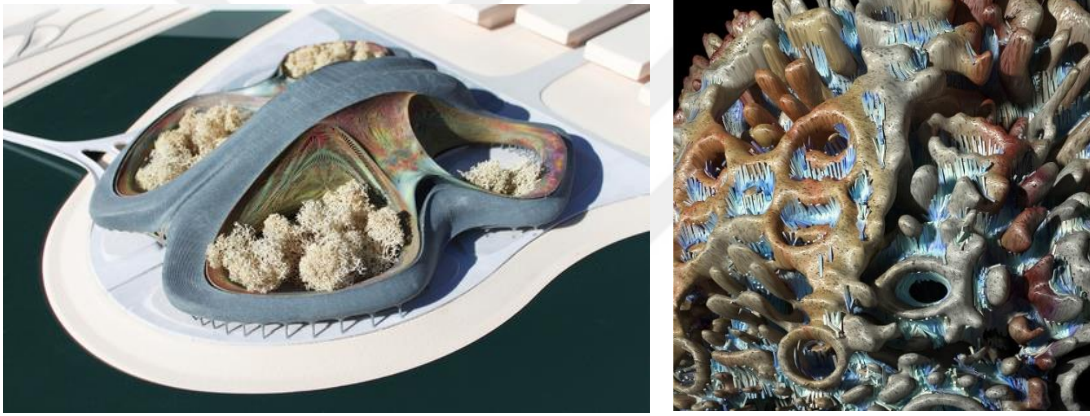
Şekil 4.26 : Young&Ayata, Exquisite Corpse Cone, 2016, (Url-87)

Exquisite Corpse adlı obje tasarımında, bir Brethouer Konisi dört kısma bölünür. Her bir bölüm için, Owen Jones’un The Grammar of Ornament kitabının farklı bölümlerinden rastlantısal olarak birer motif alınır. Bunlar, Mısır, Fas, Çin ve Hint motifleridir. Ekip, ortaya çıkan ürünü, süslemenin tarihinin fiziksel bir yeniden kombinasyonu olarak yorumlar.

Ekibin önceki işlerine bakıldığında, organik formlar arası dramatik geçişlerden, alacalı kuytulara uzanan bir uzay tahayyülü seçilir. Debased Flowers (2015) adlı dijital fotoğraf/model işinde, çiçek figürü, bir çalışma zemini olarak ele alınırken, çeşitli eklemlenme seviyelerinde bir türetime gidildiği görülür (Şekil 4.16). Ekip, kayganlık hissine vurgu yapar ve gerçekçilik estetiğini oluşturmanın tam merkezinde

soyutlamanın olduğunu belirtir. Proje metninde; ölçek, gerçeklik, çözünürlük, renk, ve figürasyon soyutlamalarının, gerçek için alternatif bir arka plan oluşturmak için birlikte davranmakta ve bir arada gelişmekte olduğu vurgulanır.

2011 yılında Busan Opera Evi için yapılan tasarımda öne çıkan formlar, içe dönük bir “tempo” ile birbirlerini tamamlarken, kütle plastiği; eliptik hatları oluşturan, boyaya bulanmış ve yer yer buruşmuş bir deriyi andıran kıvrımlarıyla, iki güçlü cephe dilinin zıtlığını sunar. Kütle, paslanmadan çürümeye uzanan bir görsel zenginlik oluşturmak üzere bir araya gelmiş piksellerin sunduğu çağrışımlar aracılığıyla hem heykelsi dilini, hem de kuytularının davetkar ifadesini vurgular (Şekil 4.27). Sürrealizmin propaganda araçları yoluyla tanıtıldığı ilk yıllarda, benzer arayışlar gözetilmiş ve nemli kuytulardan, tekinsiz kıvrımlara uzanan bileşenlerin oluşturduğu mekân paletleri, sürrealizm ile beraber gelişimini sürdürmüştür.



Şekil 4.27 : Young&Ayata, sol: Busan Opera House, 2011, sağ: Debased Flowers, 2015 (Url-88)

Sürrealizmin karakteristik yönelimlerini; teknolojik potansiyeller doğrultusunda işlemek, çeşitlendirmek ve çağdaş mimarlığı besleyen bir akışa katabilmek, Foster’ın (1996) vurguladığı üzere, avangard kuramının çağdaş ağlar aracılığıyla okunmasıyla mümkün olabilecektir. Bu okuma, tarihselci avangardın kazanımlarını gözetirken, sürrealizmi güncel tartışmalara hızlı uyum sağlayabilecek bir sayısal işlerliğe dahil eder. Bilişim, psikiyatri, sosyoloji gibi pek çok uzmanlık, mimarlığın yeni odakları için esneklik paylarından faydalanılan birer alan olarak öne çıkar. Kipnis (1988), mimarlığın “gündem kışı” kalışındaki artışa dikkat çekerken, bu dışarıdanlığın sonucu olarak baskının devamlılığına ve yayılmasına aracılık eden rasyonel tasarım kuramını hedef gösterir. Bu düşüncesini, rasyonel yaklaşımın, "irrasyonelitedir nedir?" ve/veya "irrasyonelitenin biçimi nedir?" sorularını şekillendiremiyor oluşuna ilişkin

vurgularla destekler. Kipnis'e göre (1988), irrasyonelite ve onun tüm "eşlenikleri" olan "iki taraflılık", "çok seslilik", "eş zamanlılık" kavramları ve "mistik" öğeler, "nedir?" sorusuna direnmekte ve bu sorunun sınırlarını ihlal etme girişiminde bulunmaktadır. Kipnis, kuramın geleceği açısından, giderek sertleşen bir yaklaşımın daha gelişkin olana ulaşmaya dair bir işaret taşımadığına ilişkin vurgularını; felsefenin uğraş alanlarına giren incelmış zeminlerin ele alınması, tarafsız tarih yazımının tartışılması, objenin estetik algılanışındaki hassaslığın sorgulanması ve sosyolojik sorumlulukların takibi gibi konularda rasyonalitenin yetersiz kaldığına ilişkin düşünceleriyle desteklemektedir.

Kipnis, hiç bir pratiğin, rasyonalist söyleme bağlı olmadığı olasılıkları derinleştirir. Böyle bir olasılıkta, her tasarım süreci prensiplerini hem tarihsel hem de yapısal olarak genişletiyorsa; Kipnis'e göre hata ne söylevde ne de pratiktedir. Hata, pratikle rasyonalist söylev arasındadır. Bu yüzden önerilen; mimari olarak saklı özellikleri yeniden yapılandıracak süreçleri mimari rasyonalitenin tutunma noktalarını aşarak inşa edebilmektir. Kipnis'e göre (1988), Eisenman'ın Biocentrum projesi örneği, "absurd" sürece iyi bir örnektir. Mimari gelenekle ilişki kurma çabasından kopuk bir düzlemde, birincil biçimsel şartları oluşturan biyolojik sembollerden fazlası değildir. Bunlar, daha sonra DNA replikasyonu ve fraktal geometriyi karıştıran süreçlerce yönetilirler. Uzlaşma süreçlerindeki kısıtlar yoluyla gelişen tasarım, benzer yeni ilişkiler türeterek ilerler.

Wigley (1988), dekonstrüktivizmin yıkım ya da gizleyiş olmadığını belirtmekte ve dekonstrüktivist mimarın, "mimari gelenceğin saf formlarını masaya yatıran ve bastırılmış katışıklığın semptomlarını tanımlayan kişi" olduğunu söylemektedir. Wigley'in yaklaşımı (1988), dekonstrüktivist mimarlık ile modern avangard arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek açısından önemlidir. Wigley dekonstrüktivist mimarlığın modern avangard gibi rahatsız edici ve yabancılaştırıcı olma kaygısını taşıdığından ancak bunu sınırlar üzerinden okumadığından bahseder.

Mimarlığın bir "öngörü sanatı" olduğunu düşünen Alsop ise, tasarım öncesi değerlendirme sürecine resimle başladığına dikkat çekmektedir. Tasarımcının kontrolünün ötesinde, resmin kendi yaşamının olması, tasarımcının düşünemediklerinin de resimde yer bulması, resimlerin geleneksel yollarla ilerleyen çizimlere benzer otoritelerinin olmaması bu noktada Alsop'un vurguladığı diğer otonom detaylardır. Resmetme yöntemiyle Alsop (1993), yanlış anlamaların,

genişletmelerin ya da bozmaların sürece dahil olabildiğini hatırlatır. Bu sürecin genelde karşılıklı bir sohbeti andırdığına değinen Alsop, tasarımcının bu süreçte rahatlamış ve çekincesiz hissedebileceğini belirtirken, bu "açık söyleşi", değişimin kaçınılmaz olduğunu hatırlatan bir belirteç gibi çalışmaktadır.

Morphosis'in mimarı Mayne (1993) şehrin yaşayan bir organizma olduğunu söyler ve şehrin ardışık yerleşim dalgaları tarafından oluşturulmuş formların bir bileşkesi olduğunu ifade eder. Mayne, "birileri, kompleks, çelişkili ve anlam yüklü geleceği umut etmeyi sağlayan projeleri yapmaya devam etmelidir (s. 7-17). Woods (1993), savaşın mimarlık, mimarlığın da savaş olduğunu söylemektedir. Zamanla, tarihle, tüm sabitlenmiş formlar içinde barınan otoriteyle savaş içinde olma durumu; tüm ikon ve bitmişliklere karşı savaş açıyor olmak da, Woods'a göre bu kapsamdadır.

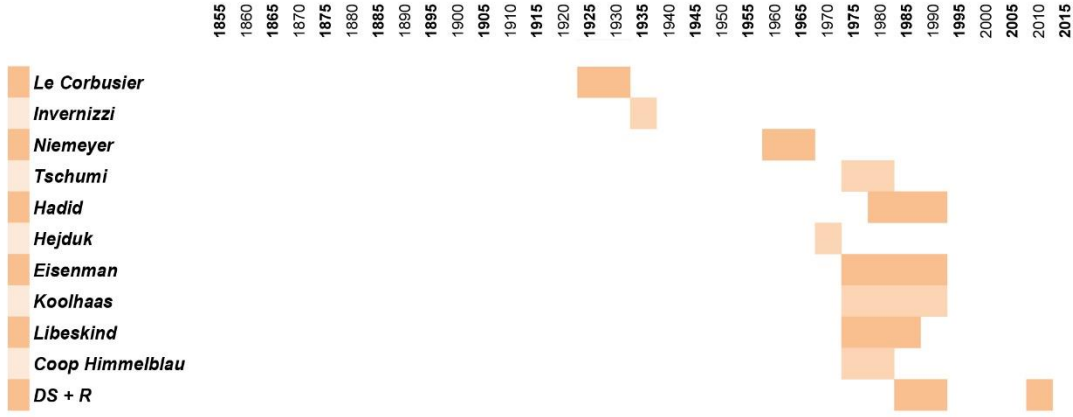
4.2. Etkileşimler, Kesişimler ve Çıkarımlar

Çağdaş mimarlık pratiklerini etkileyen sürrealizm bilgisi, pek çok disipline ilişkin özler barındıran yapısıyla, ilişkili mimarlık ürünlerine çok katmanlı bir karakter kazandırır. Bu karakter doğrultusunda, mimarlık ürünü çağdaş bağlar kurar, kapsamını türetir ve sürrealizmin kazanımlarına ilişkin örtük detaylarla temas ettiği zeminlerde otonom çağrışım ya da çözümler üretir. Artun'un, Bürger'in avangardı modern sanat tarihinden bağımsız ele aldığına ve hayata kattığına ilişkin vurguları, avangardın dünya savaşlarının arasında yeşerdiğine ilişkin hatırlatmalarıyla keskinleşir. Habermas'a göre ise avangard, sürrealizmin, anlam ve formu imha etme yoluyla gelmesini beklediği özgürleşme gelmediği için ve iletişimin giderek kapsamı genişlediği ve değişkenleri arttığı için başarısız olmuştur (Artun, 2003). Avangardı 1940'ların Amerikan Sanatı bünyesinde inceleyen bakışın; Bürger'in ilk bakışta, savaş gibi zamansal sınırlayıcılar, Dada ve sürrealizm gibi temel vurgularla tamamlanmış gibi görünen yaklaşımının ötesine geçen bir kapsayıcılık arayışında olduğu söylenebilir. Bu bakış bağlamında, Artun (2003), Foster'ın tarihselci avangardın ayrışma vurgusundan farklı olarak sanat ile hayatın girift düzenine ilişkin açıklamalar yaptığını hatırlatır. Bu noktada, Habermas'ın doğrudan bir modernizm savunmasına girişmeden önce, avangard yaklaşımların hatalarını inceleyen tasarımlara yönelme önerisi Artun'un önemseydiği vurgulardan biridir. Artun (s.27), Beuys paradoksuna değinir. "Gerçekten sanat için yapacağım bir şey yok; gelgelelim sanat için bir şeyler yapabilmenin yegane yolu da bu."Neo avangard, sanatı toplumsal

hayata katmak yerine gösteri dünyasında işlemeyi seçer. Bu noktada modernist yaklaşımların bir hükmünün kalmadığı, gösteri dünyasında daha net seçilir. Artun, Foster'ın neoavangardın gücünü gösterdiğini hatırlatır (Gerçeğin Dönüşü, 1996) (s.28). Foster, bu noktada önemlidir. Tarihsel avangardın sanatı kavrayamadığından bahseden Foster, neo-avangardın bu işi başarıyla kotardığına değinir ve neo-avangardın tarihsel avangardı yok etmek gibi bir girişiminin olmadığını belirtir. Artun bu noktada, neo-avangardın hem dekonstrüktif, hem de tikel kalabilmesinin önemine işaret eder (s.29).

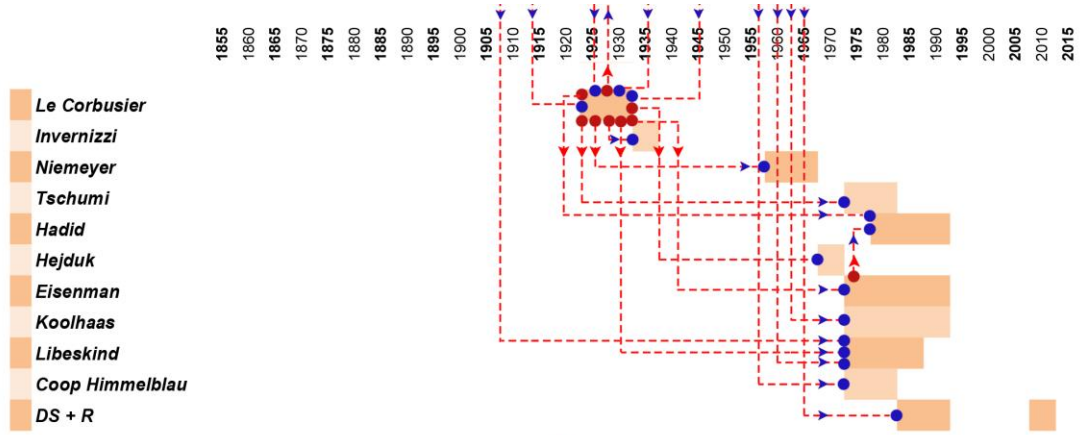
Tarihsel avangard hareketlerinin ayırıcı bir özelliği, herhangi bir stil geliştirmemiş olmalarıdır. Bürger (s. 105) Breton'un, sürrealizmin bireyin tekilliği üzerinden ilerleyen süreçleri hakkında kaygılandığı için, sürrealistlerce katı grup disiplininin uygulanıyor olabileceğini hatırlatmaktadır. Bürger (s. 121), Breton'un Nadja'sının (1928), kapsadığı olaylardaki tuhaflıkları hatırlatır. Bu esnada, "nesnel rastlantı" kavramını kullanır. Nesnel rastlantı, birbirleriyle ilgisiz olaylarda birbiriyle uyuşan anlamsız öğelerin seçilmesine dayanır. Sürrealistler uyuşmayı kaydeder. Bu uyuşma, kavranamayan anlama işaret eder. Rastlantısal bir olay, kendi kendine meydana gelse de, sürrealistlerin ilgisiz olaylardaki anlamsız öğeleri gözlemelerine izin veren bir yönelime sahip olmalarının gerekmesi önemlidir (s.122).

Sürrealistlerin, rastlantı üretmekle ilgilenmek yerine gerçekleşme olasılığı zayıf olaylara meyilli olmaları, Bürger'in vurgularından biridir (1974). Mimarlık pratiklerinin sürrealizmi kullanma biçimleri, sürrealizmin geleneksel gerekçelerle yakınlık gösterdiği temaları yeniden yorumlamanın önünü açar. Bu noktada, ilişkili mimarlık pratiklerinin tarihsel ilişkileri okunarak yaklaşımlar arası benzeşimler yakalanabilir (Şekil 4.28).Figürler arası tarihsel ilişkileri takip etmek, figürlerin üretim süreçlerini ve süreçlerin birbiriyle olan ilişkilerini kavramada etkilidir. Çevresel faktörleri gözeterek çalışma alanlarını inşa eden figürler, zaman içinde, birbirlerini etkileyen ilham kaynaklarına dönüşürler ya da gözlem yetenekleri ve kavrayışları doğrultusunda mimari kavrayışlarını yönlendirmiş alıcılar olurlar. İki durum da, rasyonalitenin sürrealizm ile iş birliği yaparken kaynakların kökeninin beyanına ilişkin bir "açıklık" kazanmasına yardımcı olan girdiler sunar. Bu girdiler, ilham akışlarının üretimin kimliğinde etkin bir veri olduğuna ilişkin tartışma alanları sunarken, ürünün ilham kaynaklarını da kapsayan temsil olasılıklarının sorgulanmasına imkan verir.



Şekil 4.28 : Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü yaklaşımlar ve figürlerin tarihsel ilişkileri.

Çalışmada Corbusier, modernist mimarlığın evrensel bir kabul olarak ele alınması için çalışması ve işlerindeki sürrealist detaylar ve çatışan ilham kaynaklarıyla, Invernizzi, Müstesna Kadavra oyununu andıran bir sürecin parçası olan bir mimar olarak konumlanmasıyla, Niemeyer, surrealist bir şehrin izlerini çizen radikal tasarımlar geliştirmesiyle, Tschumi, otonomi üzerinden gelişen kütle tasarımlarıyla, Hadid, süprematizmi mimarlıkta otonomiye destekleyen bir araç olarak kullanmasıyla, Hejduk, yapıda merkezi arayan ve rasyonaliteyle irrasyonaliteyi çarpıştıran tasarımlarıyla, Eisenman, yapıda merkezilikten uzaklaşan otonom önerileriyle, Koolhaas, New York'u sürrealist detaylar üzerinden okuması, Dali ve Corbusier'in çalışmalarından aldıkları ilhamlarla, Libeskind, dramatik öğelerle dolu tasarım yaklaşımının arka planındaki Micro Megas ile, Coop Himmelblau, otomatik çalışma metodlarını mimarlığa katma becerisi ile ve form yerine etkiyi önemseyen yaklaşımı ve “+” metaforunu tasarımlarına katmasıyla Diller Scofidio + Renfro, ele alınmıştır. Çoğunluğu, mimarlıkta “Yeni Modern” evresinde üretimlerini gerçekleştirmiş bu figürler mimarlıkta “Karmaşıklık Paradigması”(Jencks, 1998) evresinden öncesini temsil eden yenilikçi figürler olarak belirirler. Bu figürlerin yaklaşımları, yönelimler arası ilişkilerin okunurluğu açısından, çağdaş mimarlık üretimlerinde sürrealizmi okumadan önce bir altlık gibi kullanılabilir, tutarlı ve öncü bazı veri öbekleri sunar. Bahsedilen veri öbekleri ışığında, çağdaş mimarlıkta sürrealizmin imgesi, sayısal teknolojilerin ve güncel materyal seçimlerinin sistemlere dahil edilmesi yoluyla okunur, rasyonalite ve irrasyonalitenin iç içeliğini hedefleyen sistemleri temel alan melez potansiyeller çağdaş mimarlığın ve yakın geleceğin mimarisinin karakterini şekillendirir (Şekil 4.29, 4.30).

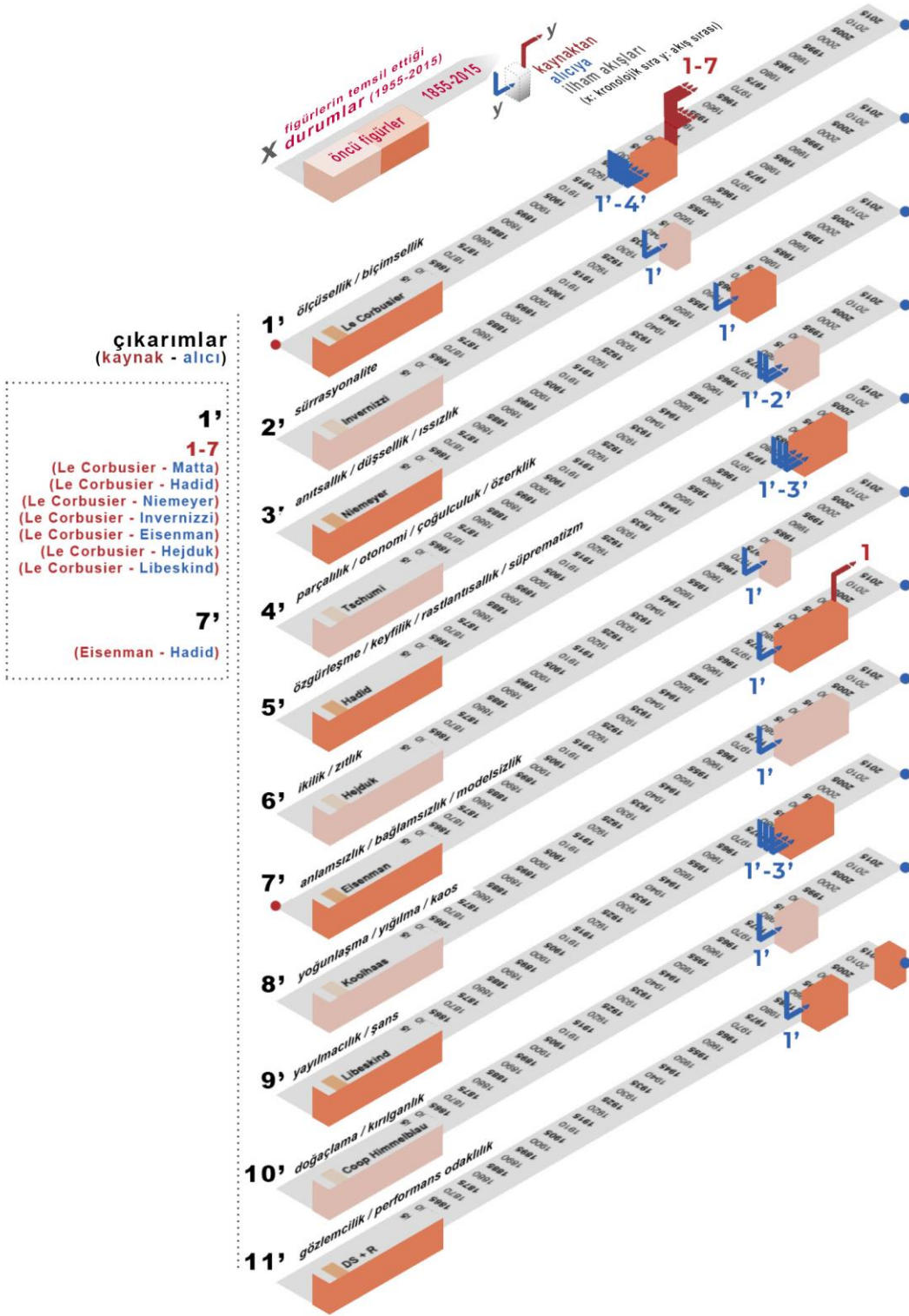


Şekil 4.29 : Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü yaklaşımlar ve figürlerin ilham akışları.

figür	durum	nesne - mekân - kavram
Le Corbusier	ölçüsellik / biçimsellik	makinalar / mesken / asal biçimler / ızgaralar
Invernizzi	sürrasyonalite	otonom parçalar / geometrik izler / davranan bina
Niemeyer	anıtsallık / düşsellik / ıssızlık	tekil binalar / arzu şehri
Tschumi	parçalılık / otonomi / çoğulculuk / özerklik	fragmanlar / sınırlar / davranan bina
Hadid	özgürleşme / keyfilik / rastlantısallık / süprematizm	kozmpolit doğa
Hejduk	ikilik / zıtlık	izler / röntgen / metamorfoz anları
Eisenman	anlamsızlık / bağlamsızlık / modelsizlik	parçacıklar
Koolhaas	yoğunlaşma / yığılma / kaos	metropol
Libeskind	yayılmacılık / şans	kimliksiz izler / hiyeroglif izi / görünmez zemin
Coop Himmelblau	doğaçlama / kırılğanlık	harabeler / gerçekler
DS + R	gözlemcilik / performans odaklılık	şüpheler

Şekil 4.30 : Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü figürler ve öne çıkan durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri.

Çalışmada ele alınan mimarlık pratikleri, sürrealist bilgiyi doğrudan ve dolaylı yollarla üretimlerine katarak, ‘Yeni Modern’ evrenin, karakteristik yönelimlerinin gelişimine katkı sunmuşlardır. Ölçüsellik durumunun, meskenin asal biçimler ve ızgaralar üzerinden okunmasıyla ele alınması sonrasında; otonom parçaların ve geometrik izlerin birlikteliği, sürrasyonalite ile öne çıkar. Anıtsallıktaki ölçek sorunu düşsel bir etkiyle ıssızlık hissini tetikler, tekil binalar yoluyla bir arzu şehri betimlememize yardımcı olur. Otonomiye, çoğulculuk içindeki özerk alanların kurgusu, fragmanlar üretirken desteklerken, özgürleşme ile keyfiliğin ayrışmasının bir çıktısı olarak kozmpolit doğa arayışları seçilir. Metamorfozlar ikilikleri ve zıtlıkları birlikte ele almamıza imkan verir. Parçacıkların bağımsızlık ve bağlamsızlık potansiyelleri, anlamın kaybını işaret ederken, kimliksiz izler yoluyla şansın etkisi öne çıkar. Harabeler doğaçlamadan arda kalanı, gözlemcilik yoluyla türeyen şüpheler ise performansın mimarisinin kurgulanmasına imkan verir.



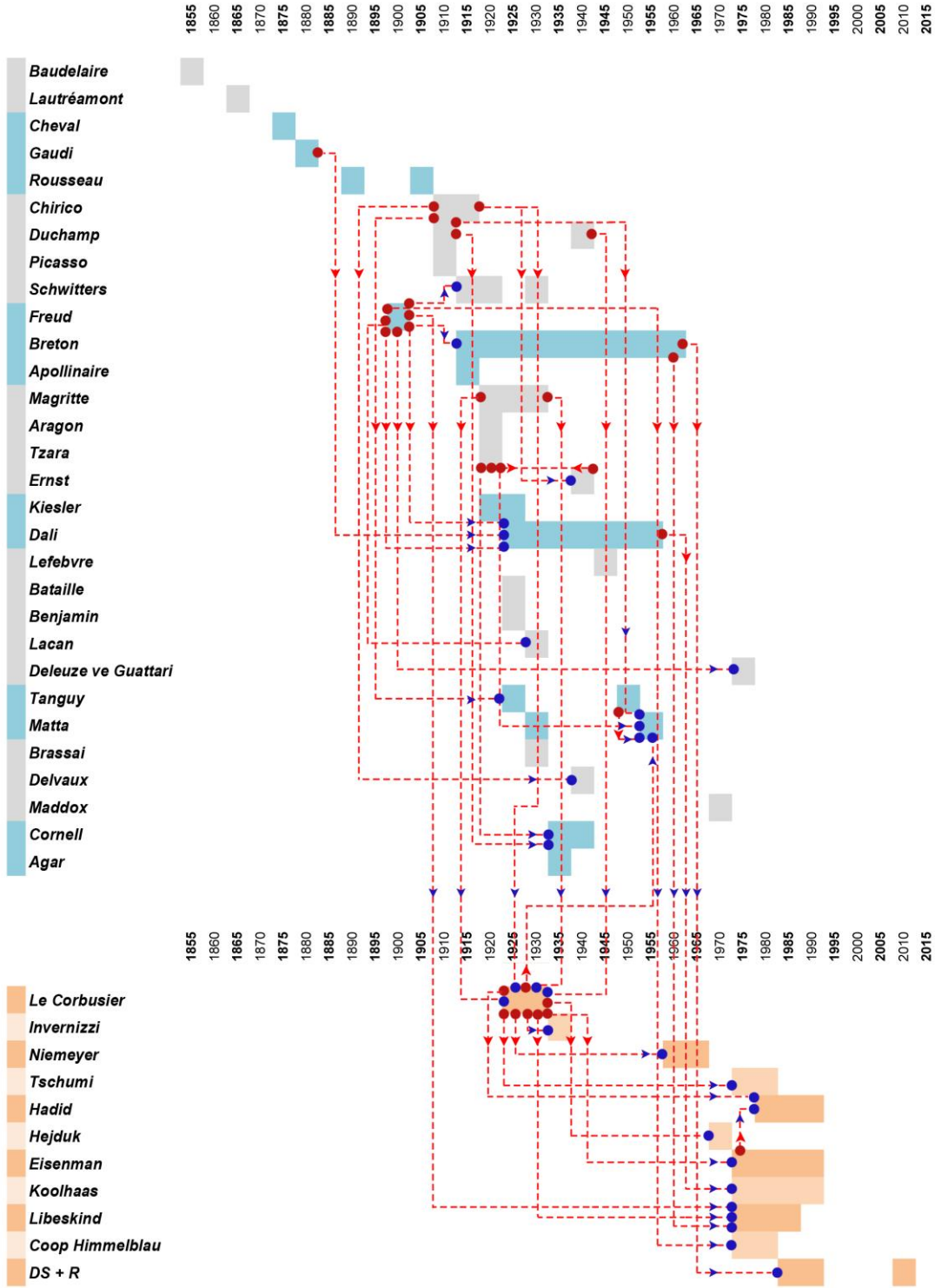
Şekil 4.31 : Mimarlık pratiklerinde sürrealizm: öncü figürler, ilham odaklı veri akışları ve öne çıkan durumlar

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada, sürrealizm bilgisinin üretimi, öne çıkan tarihsel detaylarla ele alınmış, mekânsal bağlamda türetilen sürrealizm, öncü yaklaşımlar ve figürler aracılığıyla değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, yakın geçmişin mimarlık pratiklerinin sürrealist verileri kullanma biçimlerini inceleme sürecinde işlerlik kazanmıştır. Yaklaşımlar arası ilişkilerin irdelenmesi, mimarlıkta sürrealizmin potansiyelini ve yakın gelecek öngörülerini tartışma imkânı sunmuştur.

5.1 Yaklaşımlar Arasındaki İlişkilere Bütüncül Bakış

Sürrealizm bilgisinin mekânsal bağlamda türetilmesi, mimarlığın çalışma zeminleri açısından daha sofistike kombinasyonların oluşumunu destekler. Mimarlık pratiklerinin, türetilmiş sürrealizm bilgisinin doğrudan ve dolaylı kullanımına imkan veren çözümler geliştirmesiyle, pozitivist ilkelerden ayrılmadan, sürrealist detaylar barındıran melez çalışma zeminleri kurgulanabilir olmuştur. Bu noktada, sürrealizmin kendine çağdaş uygulama alanları bulmasını kolaylaştıran vurgular önem kazanır ve avangard bakışın bir ürünü olan sürrealizmin kazanımlarını çağdaş değişkenler aracılığıyla yorumlamak gerektiğine ilişkin sonuçlar türetilir. Sürrealizmin, mekânsal bağlar, değişkenler ve değişimler üzerinden okunması sürecinde avangard kuramının kavramsal altlıkları; modernizmin diğer değişkenleri göz ardı eder bir kesinlikle savunulmasının da, avangard yaklaşımların tek başına birer üretim yaklaşımı olarak değerlendirilmesinin de üretimlerin çağdaşlığı açısından yıkıcı olacağına dair ipuçları barındırır. Çalışmanın, “Sürrealizm Bilgisinin Mekânsal Olarak Türetilmesi” bölümünde, yaklaşımlar ve figürler arasında öne ilişkilerin değerlendirilmesiyle, etkin figürlerin benzeşim alanları tespit edilmiştir (Şekil 5.1, 5.2). Benzeşim alanlarının tespit edilmesinde, birincil kriter olarak ilham akışları gözetilmiştir. Tarihsel akış doğrultusunda tespit edilen öncü figürler, temel yönelimleri ve öne çıkan tasarım yaklaşımlarıyla ele alınırken, kent ve geçmiş, sürrealizmin uygulanabilirliğini tartışmak için en güçlü metaforlar olarak alınmış ve durum-nesne-mekân-kavram setlerindeki benzeşimler incelenmiştir.



Şekil 5.1 : Sürrealizmde mekânsal bağlam ve mimarlık pratiklerine bütüncül bakış: öncü yaklaşımlar ve figürlerin ilham akışları.

Bu noktada, etkileyen-etkilenen ikilisi gözetilmek üzere, Gaudi - Dali, Chirico - Tanguy, Chirico - Delvaux, Chirico - Ernst, Chirico - Matta, Duchamp - Cornell, Duchamp - Le Corbusier, Tzara - Cornell, Freud - Breton, Freud - Deleuze ve Guattari, Freud - Dali, Freud - Lacan, Freud - Schwitters, Freud - Breton, Tzara -

Matta, Tzara - Cornell, Tzara - Ernst, Tanguy - Matta, Chirico – Le Corbusier, Duchamp - Le Corbusier, Magritte - Le Corbusier bağları öne çıkmaktadır.

Mimarlık pratiklerinde, sürrealist ilham akışları etkileyen-etkilenen ikilisi üzerinden okunduğunda ise, Dali – Koolhaas, Le Corbusier – Invernizzi, Le Corbusier – Niemeyer, Le Corbusier – Tschumi, Le Corbusier – Hadid, Le Corbusier – Hejduk, Le Corbusier – Eisenman, Le Corbusier – Koolhaas, Le Corbusier – Libeskind, Freud – Coop Himmelblau, Breton – Diller Scofidio + Renfro, Breton - Libeskind, Eisenman – Hadid, Freud – Koolhaas, Le Corbusier - Magritte, Le Corbusier - Chirico, Le Corbusier – Matta bağları belirir.

Bağlar, mimari temsilin okunurluğunda gözetilen kriterleri sorgulayan özler içerir ve kompleks bir çalışma alanının çözümlenmesi için yardımcı olabilecek akış bilgisini barındırırlar. Pragmatizmin kazanımları ile iş birliği yapılması noktasında, sürrealist üretimleri, çağdaş mimari çalışma pratiklerine entegre edebilirler. Bürger'in (1974), sürrealistlerin gözden kaçırılma olasılıkları daha yüksek önemsiz olayları takip ederek rastlantısal olayları kaydedebildiklerine ilişkin vurgusu hatırlanacak olursa, sürrealizmin mimarlık pratiğinin detay odaklı yönelimlerini avangard düzleme taşıyacak motivasyonu ile işlerlik kazanacağı görülür.

Bürger, sürrealistlerin dikkatinin, "araçsal rasyonalite"ye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan "fenomen"lere yönelmiş durumda olduğunu bize hatırlatır. Bu durumun, omurgasız bir rastlantısallıkla gerçekleşemeyeceğine ilişkin Bürger'in Sürrealistlerin davranış biçimleri, "özgül amaçları hor görme" konusunda bir tutarlılık barındırmak durumundadır. Bürger'in bir diğer çarpıcı savında, sürrealistlerin rastlantısallık vurgusunun içinde mevcut olan hükmetme refleksidir. Sürrealistlerin odaklandıkları noktalar ve modern bir mitoloji yaratmak uğruna gösterdikleri çaba, "sıradışı" ve/veya "harikulade" olanı bulma zarfında "hükmeden" bir tavır barındırmaktadır. Yukarıda bahsedilen bağlar, hükmetme arzusunu çağdaş yollarla çözümlüme uğratma motivasyonu ile ilerleyen tali araçlar olarak okunmuştur.

5.2 Potansiyeller ve Yakın Gelecek Öngörülleri

Sürrealizmin içkin vurguları, mekânların fiziksel potansiyellerini türetmeye yardımcı olmaktadır. Bu doğrultuda mimarlık pratiklerinin kapsayıcı altlıklar geliştirmek durumunda olduğu görülmektedir (Şekil 5.2).

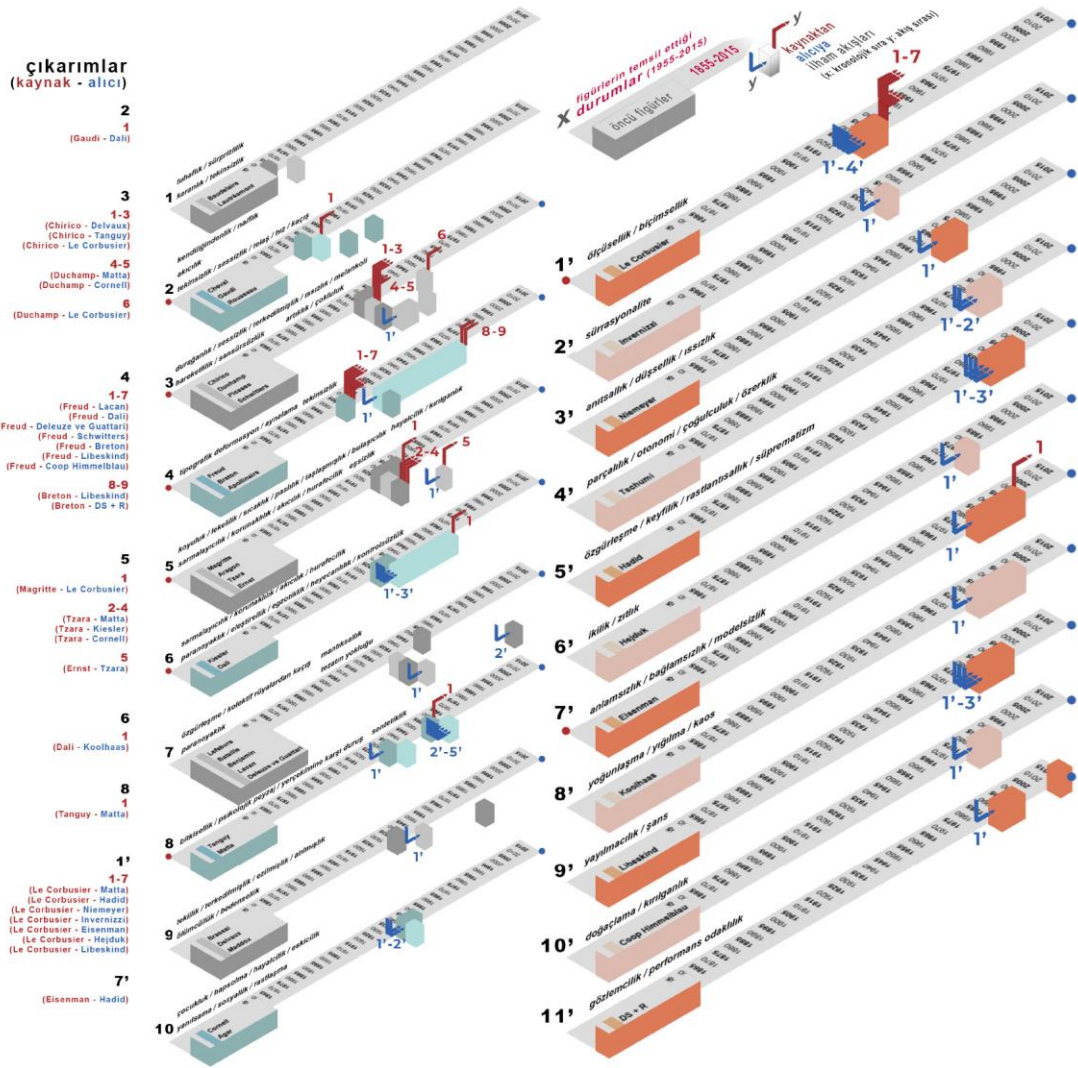
<i>figür</i>	<i>durum</i>	<i>nesne - mekân - kavram</i>
Baudelaire	tuhaflık / sürprizlilik	büyük kent
Lautréamont	karanlık / tekinsizlik	sokaklar / deneyler / uzay
Cheval	kendiliğindenlik / naiflik	tapınak / bungalov / ortaçağ kalesi / dev heykeller / maison carrée / mağara / cep
Gaudi	akıcılık	yamaca yaslanan duvar / viyadük / taştan oyulmuş ağaç
Rousseau	tekinsizlik / sessizlik / telaş / hız / kaçış	kuytular / vahşi ormanlar
Chirico	durağanlık / sessizlik / terk edilmişlik / ıssızlık / melankoli	meşdanlar / kemerler / fabrika bacaları / trenler
Duchamp	hareketlilik / sansürsüzlük	ipler / camlar / parçalar
Picasso	çokluluk	fantastik imgeler / prizmalar / parçalar
Schwitters	artıklık / çokluluk	büyük veri / şehrin artıkları
Freud	tekinsizlik / belleğin geri dönüşü	sandalyeler / pencereler
Breton	zamansızlık / hayalcilik	ev / sokak / poème objet
Apollinaire	tipografik deformasyon / aynalama	yazı parçaları
Magritte	zamansızlık / mekânlar arası gerilim / insanın varlığı ve yokluğu	odalar / pencereler / şömineler / sandalyeler
Aragon	eşsizlik	şehir / pasajlar
Tzara	hayalcilik / kırılğanlık	yazı parçaları / leke parçaları
Ernst	koyuluk / lekeliik / sıcaklık / paslılık / taşlaşmışlık / bulaşıcılık	ormanlar / kabuklar / Kristaller / yitik sınırlar
Kiesler	sarmalayıcılık / korunaklılık / akıcılık / hurafecilik	ev / küre / mağara
Dali	paranoyaklık / eleştirelilik / egzotiklik / heyecanlılık / kontrolsüzlük	ufuk / çözülen bedenler / dönüşen parçalar
Lefebvre	mantıksallık	gündelik hayat / şehir
Bataille	tezatın yokluğu	toz
Benjamin	özgürleşme / kolektif rüyalarından kaçış / uyanıklık	yitik sınırlar
Lacan	paranoyaklık	pozitif doğa
Deleuze ve Guattari	akla karşı örgütlenme / uçuş-kaçış / göçebellik	çizgiler
Tanguy	sentetiklik / yumuşaklık / ıslaklık	yeni geometri / biyomorfik peyzaj
Matta	bitkiselik / psikolojik peyzaj / yerçekimine karşı duruş	bitkiler / teknolojik parçalar
Brassai	tekillik / terk edilmişlik / ezilmişlik / atılmışlık	artık parçalar
Delvaux	ölümcüllük / bedensellik	kalıntılar / tapınaklar
Maddox	kriptoloji / ikilik	duvarlar / meydanlar / avlular
Cornell	çocukluk / hapsolme / hayalcilik / eskicilik	eski fotoğraflar / hazır nesnelere / minyatürler / uzay / kuşlar
Agar	yanılsama / sosyalik / rastlaşma	iç mekân / sosyalleşme alanları

<i>figür</i>	<i>durum</i>	<i>nesne - mekân - kavram</i>
Le Corbusier	öçüsellik / biçimsellik	makinalar / mesken / asal biçimler / ızgaralar
Invernizzi	sürrasyonélite	otonom parçalar / geometrik izler / davranan bina
Niemeyer	anıtısalık / düşsellik / ıssızlık	tekil binalar / arzu şehri
Tschumi	parçalılık / otonomi / çoğulculuk / özerklik	fragmanlar / sınırlar / davranan bina
Hadid	özgürleşme / keyfilik / rastlantısalık / süprematizm	kozmpolit doğa
Hejduk	ikilik / zıtlık	izler / röntgen / metamorfoz anları
Eisenman	anlamsızlık / bağlamsızlık / modelsizlik	parçacıklar
Koolhaas	yoğunlaşma / yığılma / kaos	metropol
Libeskind	yayılmacılık / şans	kimliksiz izler / hiyeroglif izi / görünmez zemin
Coop Himmelblau	doğaçlama / kırılğanlık	harabeler / gerçekler
DS + R	gözlemcilik / performans odaklılık	şüpheler

● kente ilişkin ● geçmişe ilişkin

Şekil 5.2 : Sürrealizmde mekânsal bağlam ve mimarlık pratiklerine bütüncül bakış: öncü yaklaşımlar ve figürlerin durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri.

Sürrealizmde mekânsal bağlamı ve mimarlık pratiklerinin yaklaşımları bütüncül biçimde ele alındığında, öncü yaklaşım ve figürlerin durum-nesne-mekân-kavram ilişkileri üzerinden okunduğu görülür.



Şekil 5.3 : Sürrealizmde mekânsal bağlam ve mimarlık pratiklerine bütüncül bakış; öncü figürler, ilham odaklı veri akışları ve öne çıkan durumlar

Bu okumanın, “geçmişe ilişkin” ve “kente ilişkin” bağlamlarıyla ele alınmasında temel motivasyon; kentin bir çağdaş üretim metaforu olarak geçmişe ait veriler ve çağrışımların konumunu tartışabileceği geri besleme sistemlerini konumlandırabilme gücünde yatmaktadır. Mimarlık pratikleri kenti vazgeçilmez bir köprü olarak kullanarak; ürettikleri çözüm, kaynak ve yaklaşımlarla sadece mimarlık sektörünü değil, aynı zamanda mimarlık eğitimini, sanat üretimlerini ve bu kapsama dahil olan pek çok figürü etkilemektedir.

Yakın gelecekte, sayısal vurguların öne çıkarak, sürrealist çağrışım ve yaklaşımların temsillerinin anlık olarak üretilebileceği ve türetilebileceği alanlar yaratacağı düşünülmektedir. Sıvı mimarlıktan, sibernetik organizmalara (Novak, 1991) uzanan tartışmalarla gelişen zeminler, sürrealizmin yansımalarını sunabilmek üzere, hızlı ve

efektif cevaplar üreten araçları tasarlayan ve üreten alanlar olarak konumlanabilecektir. Bu doğrultuda sayısal odaklı tasarımlar; sürrealizmin ‘’beden bulması’’nı kolaylaştırırken, insan-makina tartışmaları, sürrealizmin geleneksel bağlamını, hükmetme arzusunu (Bürger, 1974), rasyonaliteyi doğrudan reddedişini çözer ve çoklu itkiler yoluyla dönüşüme uğratar. Bu sayede, mimarlık ve sürrealizm için ortak bir çalışma alanının varlığından bahsedilebilir.



KAYNAKLAR

- Apollinaire, G.** (1973). *Calligrams*. Santa Barbara, CA: Unicorn Press.
- Alexandrian, S.** (2007). *Surrealist art*. London: Thames & Hudson.
- Artun, A.** (2012). *Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu*, <http://www.eskop.com/skopbulten/erotizm-erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarligaoyunu/951>
- Artun, N.** (2011). *Sürrealizm ve Mimarlık Yeniden*, <http://www.eskop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyorsurrealizm-ve-mimarlik-yeniden/420>
- Artun, N.** (2014). *Mimarlığı Baştan Çıkarmak*, <http://www.eskop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastancikarmak/1930>
- Baxter, J.** (2008). *Radical Surrealism: rereading photography and history in J.G. Ballard's Crash*. *Textual Practice*, 22(3), 507–528.
- Baudelaire, C., & Sözer, A. N.** (2016). *Kötülük çiçekleri*. İstanbul: Ayrıntı
- Betsky, A.** (2003). *Scanning: the aberrant architectures of Diller Scofidio*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Birksted, J.** (2008). *Review of "Le Corbusier: Art and Architecture - a Life of Creativity."* *The Journal of Architecture*, 13(6), 753–757.
- Blagojević, L.** (2012). *Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*. *The Journal of Architecture*, 17(5), 807–812.
- Bourriaud, N., Pleasance, S., Woods, F., & Copeland, M.** (2010). *Relational aesthetics*. France: Presses du réel.
- Burry, J., & Burry, M.** (2012). *The new mathematics of architecture*. London: Thames & Hudson.
- Bürger, P.** (2010). *Avangard kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Campbell, L., & Campbell, L.** (2016). *Eileen Agar at Home : Domesticity, Surrealism, and Subversion*, 9112(December).
- Cardinal, R.** "Soluble City, The Surrealist Perception of Paris", *Architectural Design*, 2-3 (1978), s. 143-149.
- Cartwright, A.** (2007). *Mixed emulsions: altered art techniques for photographic imagery*. Beverly, MA: Quarry Books.
- Chapman, M.** (2011). *Disfigured Ground: Architectures of Dada and Surrealism*, Sydney: The University of Newcastle
- Chapman, M.** (2012). *(re)Findings: Discovery in the Architecture and Legacy of Surrealism*, Sydney: The University of Newcastle

- Chapman, M. & Ostwald Michael J.** (2015). *Psychic Automatism And Nonlinear Dynamics: Surrealism And Science in the Architecture Of Coop Himmelblau*, Lisbon: IADE-U Institute of Art, Design and Enterprise - University
- Chilvers, I., Graves-Smith, J.** *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, second edition (Oxford and New York: Oxford University Press, 2009), p. 45-46.
- Clear, N.** (2011). AVATAR and the Politics of Protocell Architecture. *Architectural Design*, 81(2), 122–127.
- Colquhoun, A.** (2006). *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cunningham, D. & Goodbun, J.** (2006). Marx, architecture and modernity. *The Journal of Architecture*, 11(2), 169–185.
- de la Croix, Horst & Tansey, Richard G.** (1970). *Art Through the Ages*. Atlanta: Harcourt, Brace, & World.
- D’Anjou, P.** (2011). An ethics of freedom for architectural design practice. *Journal of Architectural Education*, 64(2), 141–147.
- Es, I.** (2010). Irrational Rationale - Artistic Tactics and Attitudes for Operations of Architecture in the Expanded Field.
- Fijalkowski, K.** (2015) "Cubomania: Gherasim Luca and Non-Oedipal Collage." *Dada/Surrealism* 20
- Foster, H.** (1993). *Compulsive beauty*. Cambridge, Mass. u.a.: MIT Press.
- Foster, S.,** (1996) *The History of Dada: Dada: the Coordinates of Cultural Politics (Crisis and the Arts, Say:1)*
- Friedman, S.** (2012). *Exquisite Corpses: Drawing and Disfiguration*
- Gorlin, A.** (1982) *The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier*
- Gordon, D.** "Experimental Psychology and Modern Painting." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9 (1951): 227-43.
- Graafland, A., Kavanaugh, L. J., & Baird, G.** (2006). *Crossover: architecture, urbanism, technology*. Rotterdam: 010.
- Grant, A., & L.** (2012). *Songs of Maldoror*. Los Angeles: Alexandra Grant.
- Grant, K.** (2011). *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenberg, C.** (1972). *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press.
- Gregory, E.** (2013). *The secret key to the Moors Murders*. Bloomington, IN: AuthorHouse.
- Hays, K.** (2010). *Architecture’s Desire*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The Mit Press
- Hays, K.** (2005). Architecture By Numbers. *Praxis: Journal of Writing Building*, (7), 88-99.
- Hays, K. M.** (2000). *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Hadid, Z., & Betsky, A.** (2017). *The complete Zaha Hadid*. London: Thames & Hudson Ltd.

- Jencks, C. A., & Kropf, K.** (2008). Theories and manifestoes of contemporary architecture. Chichester: Wiley-Academy.
- Jorgensen, D.** (2014). Uses of the Dialectical Image: Adorno, Surrealism, Breton, Benjamin. *Continuum*, 28(6), 876–884.
- Kelly, J.** (2017). *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*. Routledge.
- Kelly, M. ve diğ.** (1998). *Encyclopedia of Aesthetics, "Surrealism"* New York: Oxford University Press
- Keskinok, H. Ç.** (1998). Raslantısallık Sorunu Üzerine, 1998, 91–102.
- Kim, H., & Kim, H.** (2016). The uncanny side of the fairy tale : post-apocalyptic symbolism in Terunobu Fujimori's architecture.
- Koolhaas, R.** (1994). *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. Rotterdam: 010
- Kurtar, S.** (n.d.). Mekânı Yaşamak : Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu, 1–8. http://tucaum.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/sites/280/2015/08/semp7_41.pdf
- L., & İnce, O.** (2007). *Maldoror'un şarkıları*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- la Marche, J.** (2004). *Unexplored Possibilities in Architecture. Surrealism and Architecture*, Oxford: Routledge
- Lefebvre, H., Elden, S., & Moore, G.** (2015). *Rhythmanalysis: space, time, and everyday life*. London: Bloomsbury Academic.
- Lomas, D.** 'Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances', *Tate Papers*, no.18, Autumn 2012,
- Macarthur, J.** (2009). Townscape, anti-scrape and surrealism: Paul Nash and John Piper in *The Architectural Review*. *The Journal of Architecture*, 14(3), 387–406.
- Matthew, Henry Colin Gray, Harrison, Brian Howard, and British Academy** (2004). *Oxford dictionary of national biography: in association with the British Academy : from the earliest times to the year 2000*. Oxford University Press. p. 786.
- Merjian, A. H.** (1985). Discipline and Ridicule: Giorgio de Chirico, Le Corbusier, and the Objects of Architecture in Interwar Paris. *Grey Room*, 44, Summer, 54–85.
- Mical, T.** (2014). *Surrealism and Architecture*. Abingdon, Oxon: Taylor and Francis.
- Miljački, A.** (2011). From model to mashup: A pedagogical experiment in thinking historically about the future. *Journal of Architectural Education*, 64(2), 9–24.
- Novak, M.** "Liquid Architectures of Cyberspace." *Cyberspace: First Steps*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.
- Ojalvo, R.** (2011). Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak, <http://www.eskop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarliginoteki-yuzunu-aramak/433>
- Papapetros, S.** (2016). *On the animation of the inorganic: art, architecture, and the extension of life*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Read, A. G.** (1998). Le Corbusier's "Ubu" sculpture: Remarking an image. *Word & Image*, 14(3), 215–226.

- Rifkind, D.** (2011). Misprision of precedent: Design as creative misreading. *Journal of Architectural Education*, 64(2), 66–75.
- Ross, M. E., Dalí, S.** (2003). *Salvador Dalí and the surrealists: their lives and ideas: 21 activities*. Chicago, IL: Chicago Review Press.
- Rothman, R.** (2016). Object-Oriented Surrealism: Salvador Dalí and the Poetic Autonomy of Things. *Culture, Theory and Critique*, 57(2), 176–196.
- Schumacher, P.** (2013). Transgression, innovation, politics. *Architectural Design*, 83(6), 130–133.
- Shields, J. A.** (2014). *Collage and architecture*. London: Routledge.
- Sorkin, M.** (1994). *Exquisite corpse: writing on buildings*. London: Verso.
- Spiller, N.** (2000). *Maverick deviations: Neil Spiller: architectural works (1985-1998)*. Chichester, West Sussex: Wiley-Academy.
- Spiller, N.** (2009). *Digital architecture now: a global survey of emerging talent*. New York: Thames & Hudson.
- Spiller, N.** (1999). *Maverick Deviations: architectural works, 1985-1998*. New York: Wiley & Sons (John).
- Spiller, N.** (2016). *Architecture and Surrealism: a blistering romance*. New York, NY: Thames & Hudson.
- Stockwell, P.** (2017). *Language of Surrealism*. London: Palgrave
- Tschumi, B.** (1978). *The Manhattan Transcripts*, New York: Academy Editions
- Vidler, Anthony** (1992). *The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Tschumi, B.** (1996). Bernard Tschumi, “Sequences,” in *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Tschumi, B.** (1975). *The Architectural Paradox. Architecture Theory since 1968*.
- Tschumi, B.** (2001). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tzara, T.**, *On Feeble Love and Bitter Love: Dada Manifesto, 1920*
- Vidler, A.** (2003). *Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture: Papers of Surrealism*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Vidler, A.** (1996). *Unhomely Houses. The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*.
- Vidler, A.** (2015). *Sürrealist Mimarlık Kuramları , Fantezi ve Tekinsiz*, s.1–14.
- Weston, D.** (2006). *Communicating vessels: Andre Breton and his atelier, home and personal museum in Paris*. *Architectural Theory Review*.
- Zorloni, A.** (2015). *The Economics of Contemporary Art Markets, Strategies and Stardom*. Berlin: Springer Berlin
- Url-1** <<http://www.musee-rodin.fr/>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-2** <<https://genius.com/Of-montreal-les-chants-de-maldoror-lyrics>>, erişim tarihi 10.08.2017

- Url-3** <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/salvador-dali-1904-1989-lautreamont-les-chants-de-6104175-details.aspx>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-4** <<http://www.facteurcheval.com/en/index.html>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-5** <http://www.sagradafamilia.org/wp-content/uploads/2014/12/foto_01_estructura-1217x454.jpg>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-6** <http://www.theartstory.org/artist-rousseau-henri-artworks.htm#pnt_3>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-7** <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=107926>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-8** <<http://www.fondazionechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-9** <<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/gare-montparnasse-the-melancholy-of-departure-1914>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-10** <<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-disquieting-muses-1918-1>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-11** <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition/room-3-movement>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-12** <<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-13** <<http://www.theartstory.org/artist-schwitters-kurt-artworks.htm>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-14** <<http://www.theartstory.org/artist-schwitters-kurt-artworks.htm>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-15** <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-16** <<http://www.galleryintell.com/artex/poems-peace-war-guillaume-apollinaire/>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-17** <<https://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-18** <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/magritte-man-with-a-newspaper-t00680>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-19** <http://www.theartstory.org/artist-ernst-max-artworks.htm#pnt_7>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-20** <https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/16/the-animation-of-frederick-kieslers-endless-house/>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-21** <<http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930>>, erişim tarihi 10.08.2017
- Url-23** <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/becoming-machine-surrealist-automatism-and-some-contemporary-instances>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-24 <<http://unframed.lacma.org/2012/10/17/drawing-surrealism-techniques-of-the-sublime>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-25 <http://europaenfotos.com/barcelona/eng_pho_bcn_72.html>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-26 <<https://brooklynrail.org/2003/11/artseen/salvador-dals-dream-of-venus>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-27 <<http://skyrisecities.com/news/2016/01/touring-barcelonas-sagrada-familia>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-28 <<http://www.williambenettmodern.com/artists/dali/pieces/DALI1125.php>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-29 <<http://skyrisecities.com/news/2016/01/touring-barcelonas-sagrada-familia>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-30 <<http://www.js.emory.edu/BLUMENTHAL/Salvador%20Dali%20Aliyah.htm>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-31 <<https://www.guggenheim.org/artwork/853>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-32 <<https://www.moma.org/collection/works/79963>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-33 <<https://www.youtube.com/watch?v=hBbbrSydH90>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-34 <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/117188>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-35 <<https://www.photo.rmn.fr/archive/05-520816-2C6NU07FKQTZ.html>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-36 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-relief-in-relief-t01259>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-37 <<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/melancholy-of-a-beautiful-day-1913>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-38 <<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-delvaux-1897-1994-le-village-des-sirenes-6059207-details.aspx>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-39 <<https://artuk.org/discover/artworks/the-late-sleeper-20002>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-40 <<http://www.theartstory.org/artist-cornell-joseph.htm>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-41 <<http://www.theartstory.org/artist-cornell-joseph.htm>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-42 <<http://www.theartstory.org/artist-cornell-joseph.htm>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-43 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-44 <http://www.arcadja.com/auctions/en/private/luca_gherasim/artworks/18011/0/>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-45 <<https://www.archdaily.com/633837/cubo-house-phoey-architects>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-46 < https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC >, erişim tarihi 10.08.2017

Url-47 <https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC >, erişim tarihi 10.08.2017

Url-48 <https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC >, erişim tarihi 10.08.2017

Url-49 <<http://www.rene-magritte.com/time-transfixed/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-50 < https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-51 <https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC >, erişim tarihi 10.08.2017

Url-52 < https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-53 <https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC >, erişim tarihi 10.08.2017

Url-54 < https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-55 < https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-56 < https://books.google.com/books/about/Surrealism_and_Architecture.html?id=AR6bNi55BgUC>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-57 <<http://socks-studio.com/2014/01/19/walls-against-paris-the-rooftop-garden-of-the-charles-de-beistegui-apartment-le-corbusier-1929-31/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-58 <<http://architectuul.com/architecture/villa-girasole>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-59 <<http://architectuul.com/architecture/villa-girasole>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-60 <<https://rudhro.wordpress.com/2010/05/26/brasil-a-radiant-city-vision-in-concrete-oscar-niemeyer%E2%80%99s-work-continues-to-enchant-and-appall-students-of-architecture-and-urban-planning/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-61 <<http://uk.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2012/december/07/buildings-that-changed-the-world-brasil-brazil/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-62 <<http://www.tschumi.com/projects/18/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-63 < <http://www.tschumi.com/projects/18/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-64 < <http://www.tschumi.com/projects/18/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-65 <<https://www.youtube.com/watch?v=hBbbrSydH90>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-66 <<https://www.artsy.net/artwork/zaha-hadid-hafenstrasse-hamburg>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-67 <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/malevich>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-68 <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/hadid/highlights1.html>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-69 <<https://www.dalipaintings.com/the-disintegration-of-the-persistence-of-memory.jsp>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-70 <<http://www.archello.com/en/project/monsoon-restaurant/image-15>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-71 <<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/world-according-zaha-hadid-early-paintings-drawings-serpentine/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-72 <<https://dprbcn.wordpress.com/2009/09/21/endless-house-frederick-kiesler/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-73 <<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/hadid-zaha/the-hague-villas-spiral-house-64.html?authID=84&ensembleID=191>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-74 <<https://www.metalocus.es/en/news/house-suicide-and-house-mother-suicide-john-hejduk>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-75 <<https://www.metalocus.es/en/news/house-suicide-and-house-mother-suicide-john-hejduk>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-76 <<https://www.archdaily.com/205541/ad-classics-wall-house-2-john-hejduk/503822ce28ba0d599b001028-ad-classics-wall-house-2-john-hejduk-photo>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-77 <<http://www.eisenmanarchitects.com/house-x.html>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-78 <<https://www.moma.org/collection/works/104704>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-79 <<https://www.moma.org/collection/works/104696>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-80 <<https://www.moma.org/collection/works/819>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-81 <<https://libeskind.com/work/micromegas/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-82 <<https://libeskind.com/work/theatrum-mundi/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-83 <<https://libeskind.com/work/sonnets-in-babylon-2/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-84 <<http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-85 <<https://dsrny.com/project/rotary-notary>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-86 <<https://dsrny.com/project/withdrawing-room>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-87 <<http://www.young-ayata.com/>>, erişim tarihi 10.08.2017

Url-88 <<http://www.young-ayata.com/>>, erişim tarihi 10.08.2017

EKLER

Sürrealist Teknikler: Uygulamalar ve Potansiyeller

Sürrealist teknikler; sürrealizmin temel yaklaşımları doğrultusunda, çeşitli sanat üretimlerinin oluşturulması ya da mevcut üretimlerin yeniden ele alınmasını amaçlayan metodlardır. Sürrealist tekniklerin kullanımındaki irrasyonel öğelerin, mimarlık eğitim ve pratiklerindeki tasarım ve çözümlene süreçlerinde kullanılabilmesi düşünülmektedir. Günümüzde bu teknikleri kullanan girişimlere, sonraki bölümde değinilmektedir. Bu bölümde, teknikler arası ilişkilere ve yakın gelecek potansiyellerine ilişkin vurgulara yer verilmektedir.

A. Sürrealist Otomatizm

Sürrealist otomatizm, sanatçının yapım süreci üzerinde bilinçli kontrolü bastırması ve bilinçaltının aklın büyük ölçüde yerinde olmasıyla ilerleyen bir sanat yöntemi olarak değerlendirilmektedir. 20. yüzyılın başlarında Arp gibi Dadaist sanatçılar, bu yöntemi şans ve rastlantısallığın ön plana çıktığı uygulamalarda kullanmışlardır. Soupault, Masson ve Breton'un sıklıkla kullandığı bir metod olan sürrealist otomatizmin, sürrealizmin pek çok kaynaktan vurgulanan en temel uygulanma biçimi olduğu ifade edilebilir (Chilvers ve diğ., 2009). Lomas (2012), otomatizm kavramına fizyoloji, psikoloji, şiir ve sanat arasındaki kesişimler üzerinden kapsamlı bir yaklaşım geliştirir. 'makine gibi' olma durumunu ve onun otomatik yazım sürecindeki etkilerini inceleyen süreçleri de bu kapsamda değerlendirerek, konunun kapsamını ve olasılıkların çeşitliliğini işaret eder.

B. Rüyalarda ve Bilinçaltı

Rüya Özgeçmişi (Dream Resumé)

Tipik bir özgeçmişten farklı olarak, rüyalara, günlüklere ve hem gerçek yaşamın hem de rüyada yaşananların bileşkesini ele alır (Kaynak belirtilecek).

Paranoyak-Eleştirel Metod (Paranoiac-Critical Method)

Dali'nin kendisi tarafından 1930'ların başında düzenlenen 'Paranoyak – Eleştirel' yöntem, Gordon'un (1951) ifadesiyle, bir sanatçının bilinçaltına 'girmesine' yardımcı olmak için kullanılan bir sürrealist yöntemdir. Bu durum tetiklendikçe, kişi

dünyayı yeni, farklı ve daha benzersiz şekillerde görmek için önceki kavram ve gerçeklikleri ele alarak ilerler. Metod, bilinçte beliren imajları doğrudan tuvale yansıtmayı esas alır.



C. Kolaj - Montaj Türevleri

Kolaj (Collage)

Kolaj, özellikle çağdaş sanat ve sinemada, çeşitli özgün birleşimler vadeden bir çalışma biçimidir. Kolaj aracılığıyla, motifler ve kopuk kökendeki parçalar, parçalara yeni roller ve anlamlar atayan sentetik bir varlıkla birleşir (Shields, 2014).

Kolaj, yeni anlatıları diyaloglar, yan yana duruşlar ve süreler önermektedir. Elemanlar, orijinal özleri ile şiirsel anlatı tarafından kendilerine atanan yeni roller arasında askıda kalır (Shields, 2014).

Brodsky'nin (1995) "Montaj tekniğini icat eden, Eisenstein değil, şiirdi" vurgusu bu noktada önem kazanır. Pallasmaa (2000)'ya göre ise, kolajı oluşturan medya öğeleri, uzlaşmaz kökenlerden gelen parçalanmış görünürlerin yan yana getirilmesiyle, arkeolojik bir yoğunluğu ve doğrusal olmayan bir anlatıyı mümkün kılar. Pallasmaa (tarih belirtilecek), kolajın, dokunma ve zaman deneyimini canlandırdığını vurgular. Schulz'a göre (1996), İskandinav topografyası bir çalışma alanı olarak örnek alınır, onun tanımladığı uzayda, formu kolajın belirlediğini ve bu anlayışın zıtlıkları birleştiren melez bir yapılanma olduğunu vurgular.

Etrécissements (Etrécissements)

Marien (1950) 'in ilk olarak uyguladığı (kaynak bilinmiyor) étrécissements tekniğinde ise, kolajdaki eklemeli metodun aksine, eksiltmeli bir yol izlenir. Bütünden parçalar eksiltilerek yeni bir sonuca ulaşılmaya çalışılır.

Fotomontaj (Photomontage)

Fotomontaj, fotoğraflardan oluşan bir kolajdır. Fotomontaj sıklıkla siyasi muhalefeti ifade etme aracı olarak kullanılır. 1915 yılında dadaistler tarafından kullanılan teknik, sonradan sürrealistler tarafından benimsenmiştir. 1923'te Rus yapımcı Aleksander Rodchenko uzaydaki nesnelere yerleştirilmesi ve taşınmasıyla ilgili çekici sosyal etkileşimde görüntü üretmenin bir yolu olarak fotomontaj ile denemelere başlamıştır. Almanya'nın Faşist rejimi ve Peter Kennard'ı protesto etmek için medyadan görüntüleri yeniden kuran Alman sanatçı John Heartfield; polis acımasızlığı ve nükleer silahlanma yarışları gibi konuları bu teknik ile ele almıştır ("Photomontage", n.d.).

Outagraphy (Outagraphy)

Fotoğrafın öznesinin çıkarılıp yeni bir yüzeye yapılandırıldığı durumdur (Cartwright, 2007).

Cubomania (Cubomania)

Cubomania, adını kolajı oluşturan kare parçalardan alır. Fijalkowski (2015), ‘cubomania’nın kökeninin -Gheraim Luca’nın geliştirdiği bir temsil olarak- 1944’ e uzandığını düşündüğünü belirtir. Fijalkowski, ‘cubomania’nın ‘ortaya çıkış’ını takip eden kırk yılda, metodun gelişiminden ve karelerin boyutların değişiminden söz eder. Cubomania üretimlerinin bazen tek bir kaynak imajdan, bazen de birden çok kaynak imajdan türediğini vurgular.

Triptografi (Triptography)

Triptografi otomatik bir fotoğraf tekniğidir. Bir film rulosu üç kez bir fotoğrafçı ya da yine benzer şekilde, müstesna kadavranın ruhuna uygun biçimde birden çok fotoğrafçı tarafından kullanılır. ‘Otomatik’ olarak kullanılan bir fotoğraf tekniğidir ve üçlü pozlamaya neden olur. Bu teknikle yapılmış olup, açıkça betimlenebilecek bir nesneye sahip olan herhangi bir fotoğraf bulmak neredeyse imkânsızdır (Cartwright, 2007).

D. Metin - Leke Birleştirme

Kaligram (Calligramme)

Kaligramlar, bir kelimenin veya metnin bir parçasının, tasarımın ve altlığın bir görsel imge oluşturmak üzere, kelimelerin kendi anlamlarıyla ilişkili bağlar kurmak üzere birleştirildiği kompozisyonlardır (“Calligramme”, n.d.). Apollinaire (1916), tipografinin kariyerini tamamlamak üzere olduğu bir çağda, reproduksiyonun yeni anlamları olan sinema ve fonografin doğduğu bir dönemde kaligramın, serbest stil şiirin ve tipografik hassasiyetin ‘ideal’ bir çıktısı olduğundan bahseder.

Cut-up (Cut-up)

Cut-up tekniğinde, bir metin parçalanır ve yeniden rastlantısal bir kurguyla montajlanır. Tzara’nın (1920) şiirlerinde, dadaist bir şiir üretme kaygısına benzer biçimde bir araya gelen ‘parçalar’ olduğu söylenebilir. ‘The Ultimate Cut-Up Generator’ adındaki bir portal, girilen URL doğrultusunda, incelenen sayfadaki kelimeleri, Dadaist öze benzer biçimde, rastlantısal bir dizgiyle sunar. Kelimelerin, göstergebilim doğrultusunda gelişmiş ve belirmiş anlamları, bu yeni öngörülemez kurguyla yeniden değerlendirilebilir hale gelir. Bu sayede, yeni farklı ilişkiler kurulur.

Cut up tekniğine oldukça benzeyen ‘latent news’ adlı sürrealist metodda ise, bir gazete makalesi, haberi ya da köşe yazısının tekil kelime parçalarına ayrılıp, rastlantısal olarak birleştirilir.

Entopic Graphomania (Entopic Graphomania)

Bu teknikte, boş bir kağıt üzerinde aynı, benzer – veya nadiren farklı karakterdeki-harf veya leke öğelerinin seçilip doğrusal veya eğrisel çizgilerle birleştirilme işlemi gerçekleştirilir (Matthew ve diğ., 2000).

E. Sürrealist Şiir

Sürrealist şiir, oldukça kapsamlı bir çalışma alanını işaret eder. ‘Otomatik’ prensiplerden ilham alan bu şiirler, Apollinaire’den günümüze uzanan bir ilham havuzunu işaret etmektedir.

‘Echo’ Şiir (Echo Poem)

Dauguet (1972) şiirlerinde ilk kez görülen bu durumda, bir sütuna yazılan dörtlüğün, sonraki dörtlüğü oluşturmak üzere ‘aynalanarak’ diğer dörtlük belirlenmiş olur.

F. Heykel

‘Heykel’, sürrealist yaklaşımların bazılarında, kelime anlamını çoğaltan çeşitli sorgulamalara tabi tutulur. Spiller’in (2016) vurguladığı ‘big data’ kavramını oluşturan her bir ögenin birer sürrealist heykel adayı olarak konumlanabileceği, öngörülemez birleşimlerin yeni heykelleri ‘doğurabileceği’ söylenebilir. Brassai’nin 1933’teki girişimi, kentin sürrealist heykellerine iyi birer örnek teşkil eder.

Involuntary Sculpture (Involuntary Sculpture)

Kelly (2017), Minotaure dergisinin 1933 yılında yayınladığı, Brassai’nin Involuntary Sculptures fotoğraflarına değinen, Henry Moore enstitüsünün Involuntary Sculptures sempozyumuna atıfta bulunur. Sempozyumda (2003), şunlar vurgulanmıştır:

‘İsteğe bağlı olmayan heykel fikri herhangi bir sürrealiste atfedilmemiştir ancak Profesör Dawn Ades'in belirttiği gibi, Dali'nin somut irrasyonel kaygılarıyla tutarlıdır. Brassai tarafından, otobüs biletleri, sabun ve diş macunu gibi maddelerin bir dizi fotoğrafı dönüştürülerek iletilmiştir.’

G. Oyunlar

Müstesna Kadavra (Exquisite Corpse)

Oyun, 19. yüzyılda oynanan bir kulüp oyununun sürrealistlerce uyarlanmış halidir. Sözel bir oyun olmakla beraber, ardışık doğaçlama katılımların bileşkesi olan bir ürünle sonuçlanır. Adını, oyundaki sürrealist deneyimleme sürecinin bir sonucu olan, ‘müstesna kadavra, genç şarabı içecek’ ten alır (la Marche, 2004).

Breton’a göre “fiziksel özellikleri kopyalama saçmalığının külliye reddi” olan oyun, “Modern kültür için gelmiş geçmiş en büyük metafor ve şehrin harika bir imgesi” olarak da tanımlanmıştır (Sorkin, 2008). Kopyalamak yerine, dolaylı

yaklaşımlarla yeniden üretmenin ön plana alındığı oyuna ek olarak, hayal gücünün, mimarlık üretimleriyle farklı bağlamlarda ilişkili olduğu düşüncesi ve herhangi bir mimarlık işini tek ve tutarlı bir kurallar dizisinin tanımlamaya yetmemesi, Tschumi'nin motivasyonu ile örtüşmektedir (la Marche, 2004).

Potlatch (Potlach) / Zaman Gezinlerinin Potlatch'ı (Time Travellers' Potlatch)

Sürrealist oyunlarda, yaklaşımlar arası farklılıklar süreçlere ilişkin ardışık beklentileri çözer ve doğal etkileşimlerin yardımıyla beklenmedik olasılıkları gün yüzüne çıkarır. Zaman Gezinlerinin Potlatch'ı oyununda, iki ya da daha fazla oyuncu diğer oyuncuya hangi hediyeyi verebileceklerini söylerler. Bu hediye genellikle sürrealizmde rol oynamış tarihi bir figür, ya da sürrealizmin oluşumuna ilham vermiş birisi olur (Gregory, 2013).

Bir Potlatch Örneği (Olson, A., 1999):

“Büyük Katerina için: Ayağım ve ‘lime’ suyuna batırılmış bir testere

Marquis de Sade için: Uzay ayakkabıları, pin pon topu, lolipoplar ve MTV

Simone de Beauvoir için: Kırmızı tabakalar, mavi tabakalar ve sarılık olmuş ‘kewpie’ bebek bacakları

Elsa von Freytag-Loringhoven için: Dikenlerden bir boğa yılanı”

H. Temas ve İz Bırakma

Sürrealist metodlar arasında, aerografi, souflage, parsemage, fumage, frottage, bulletism, grattage ve döküm yüzey ve materyalin birbirleriyle teması itibariyle yüzeyin ve/veya materyalin bir dönüşüme uğradığı metodlar olarak öne çıkar. Mimarlık eğitim ve pratiklerinde, farklı karakterde yüzeyler ve imgeler elde etmek üzere, bu temas ve iz bırakma tekniklerinden faydalanılabilir (detaylandırılacaktır).

Aerografi (Aerography)

Stockwell (2017), belirli bir şablona veya seçilen cismin üzerine boyanın püskürtülmesi yoluyla aerography'nin uygulandığından bahseder. Püskürtülen boyanın oluşturduğu degrade etkisi ve farklı karakterde dağılan taneciklerin kompozisyonu, sürrealist çağrışımlar yapacak detayların oluşumuna imkan verebilir.

Souflage

Soufflage, bir görüntüye ilham vermek veya örtmek için sıvı boya yüzeye püskürtülen bir tekniktir (Cartwright, 2007).

Parsemage

‘Parsemage’ tekniğinde, renkli bir tebeşir ya da kömür suyun üzerine saçıldıktan sonra, alttaki kağır sıyrılarak bir leke çalışması elde edilmiş olur (Cartwright, 2007).

Fumage

‘Fumage’, ışıklı bir mumdan dumanla ıslak boya zeminine boyama yaparak bir görüntünün yaratıldığı bir tekniktir. Bu teknik, 1930'ların sonlarında Avusturyalı sürrealist sanatçı Paalen tarafından icat edilmiş ve rüyalar ve manzara düşündüren puslu bulutlu bir görüntü ile sonuçlanmıştır. 1941'de Paalen tarafından oluşturulan Messenger from the Three Poles eserinde, derin uzayda yüzen hayali bir formu tasvir eder (‘Fumage’, n.d.).

Frottage

Frottage, bir kurşunkalem veya başka bir çizim malzemesi kullanarak dokulu bir yüzeyin ovulmasını içeren bir sürrealist ve yaratıcı üretimin "otomatik" yöntemidir. Teknik, Max Ernst tarafından 1925'ten kalma çizimlerle geliştirilmiştir (‘Frottage’, n.d.).

Bulletism

‘Bulletism’ ifadesi, sanat üretimlerinde, bullet kelimesinin anlamından türeyerek, ‘silahlan atılmış küçük, metal bir nesne’ (Cambridge sözlük, url1) tanımına benzer biçimde, çalışma alanına rastlantısal olarak, boya türevlerinin fırlatılması yoluyla oluşan ve gelişen üretimleri ifade etmek üzere kullanılır. Ross (2003), Dali'nin Bulletism tekniğini sıklıkla kullandığından söz eder. ‘Bulletism’, çalışma zeminine sanatçının ‘fırlattığı’, ‘attığı’, ‘sıçrattığı’ ya da ‘ateş ederek’ ilettiği parçaların aralarında rastlantısal yolla beliren mesafeler, parçaların yayılma ve yoğunlaşma izleri gibi organik sonuçlarla kendini gösterir.

Üretimi gerçekleştiren kişinin, çalışma zeminine iletilecek parçaları iletme biçimine bağlı olarak, ‘hız’, ‘yoğunluk’, ‘çoğulluk’, ‘fiziksel hal(katı-sıvı-gaz)’ değişkenleri, zeminde belirecek izlerin karakterini etkiler. Bu noktada, iletme safhasının irrasyonel olduğu, zemin üzerinde belirecek izlerin geliştireceği lekelerin ‘iconic-indexical’ (Peirce, 1910) karakterlerinin çağrışımlarına referans veren, yukarıda bahsedilen etkilerin ise ölçülebilir değişkenler olduğu görülebilir. Bir sürrealist teknik olmakla beraber, bir makinanın veya birim miktarda boya ile atış gerçekleştirmek üzere kendini eğitmiş bir figürün, bir kağıda sürekli olarak aynı lekeyi fırlatması örneği, bulletism tartışmasının sanattaki tanımını karşılar kalabilmesi için, öngörülemez, defalarca tekrarlanmamış ve neredeyse ilk kez denenmiş olma gibi gereksinimleri karşılamak durumunda olduğu iddia edilebilir.

Grattage

Tate'in tabnımına göre grattage, dokulu bir nesnenin üzerine yağlı boya katıyla hazırlanmış bir tuvalin döşenmesini ve ardından ilginç ve beklenmedik bir yüzey yaratmak için boyayı sıyırmayı içeren sürrealist bir boyama tekniğidir. Bu teknik, sürrealist sanatçı Max Ernst tarafından icat edildi. Şefkatle bir tuval hazırladıktan sonra Ernst, doku tarafından oluşturulan beklenmedik iz ve şekillere tepki olarak tabloya geri dönecekti. Ernst'in Ormanı ve Güvercinde ağaçların, bir balığın omurgasını sıyırarak yaratılmış olduğu görülüyor.

Grattage, 'kazıma' olarak çevrilen bir Fransız kelimesi, Ernst tarafından kullanılan frottage adlı bir başka benzer teknikten geliştirildi ("Grattage", n.d.).

Döküm (Coulage)

Erimiş metalin, suya dökülmesiyle oluşan, öngörülmesi güç şekillerin oluşturduğu kompozisyona dayanan çalışmalardır. Formlar arasındaki mesafeler ve yoğunlaşma alanlarının organik dağılımları, tasarım sürecinde çeşitli dramatik etkiler geliştirmeye yardımcı olabilir. Through Birds, Through Fire, But Not Through Glass (1943) eserinde Yves Tanguy'un bu ilhamla çalışmasını gerçekleştirmiş olabileceği vurgulanmaktadır. (Epstein ve diğ, n.d.)

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Gencay ÇUBUK
Doğum Tarihi ve Yeri : 28.06.1989, Çankırı
E-posta : gencaycubuk@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2011, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

DENEYİMLER:

Antalya Yusuf Ziya Öner Fen Lisesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü ve İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde eğitim aldı. Lisans mezunu olduğu yıl, 6. Uluslararası Genç Mimarlar Buluşması'nda birinci oldu, bölümünü ikincilikle tamamladı ve tüm fakülte mezunları arasında üçüncü oldu. Mezuniyetinden bir yıl sonra, 7. Uluslararası Genç Mimarlar Buluşması'nda ilk jüri deneyimini yaşadı. 2010 ve 2017 yılları arasında, ulusal ve uluslararası 20 ödül ve derecenin sahibi oldu. 2014 yılında askerlik hizmetini tamamladı. 2015 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık ABD Mimari Tasarım Programı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2016 yılında, Mimari Tasarım 2-3 derslerini vermek üzere, Yıldız Teknik Üniversitesi Bina Bilgisi ABD ve Yapı Bilgisi ABD tarafından davet edildi, Mimari Tasarım 7 diploma projesinde jüri üyesi oldu, çeşitli seminerler verdi. 2011-2017 yılları arasında çok sayıda projenin tasarım ve uygulama süreçlerinde aktif yer aldı. Çalışmalarını mimar ve akademisyen olarak sürdürmektedir.