

Derleyen/Sunuş
NUR ALTINYILDIZ ARTUN
Sürrealizm/Mimarlık

NUR ALTINYILDIZ ARTUN Bahçeşehir ve Kadir Has Üniversiteleri'nde öğretim üyesi; *e-skop* internet dergisinin editörü. Mimarlık ve restorasyon eğitiminin ardından, İstanbul'un koruma tarihi konusundaki doktorasını İTÜ'de tamamladı. Mimarlık mirasının anlamlandırılması; kent ve iktidar ilişkileri; mekân ve toplumsal bellek konuları üzerinde çalışıyor. *Mimarlık, International Journal of Art & Design Education, Muğarnas*'ta makaleleri yayımlandı. *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* başlıklı kitabın eş editörlüğünü yaptı.

sanathayat

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Hayat kısa, **Sanat** uzun, Mimarlık sonsuz.
Hipnotize olan lavdan yeni taş, ve yakında, ah çok yakında,
taştan toza ve ölüme.

Frederick KIESLER

Sanat fenomeni, doğada bulamadığımız bir gerçekliğin mucididir. O, hayatın duyusalılığıyla hakikate ulaştırın tek yoldur. Evet ya da hayır yok. Öyle. “**Sanat**” tabirini ister kabul edin, ister ret; modası geçmiş, aşığılanmış da olsa, gündelik **hayat** mekaniğimizin sihirbazları nezdinde şimdi itibarsız olan altıncı hissin içinden çıkarak serpilir.

Frederick KIESLER

... unutmamalıyız ki **sanatçı**-yaratıcı hiçbir zaman kendi hükümrancılık alanının sınırları dışına çıkamaz. Alanı, hep kendi **hayat** deneyimi olarak kalacaktır. Tüm **sanat** tabii ki var olanın bir soyutlamasından ibarettir. **Sanatla hayatı** birbirine bağlayan, kişiliğin birleştirici gücüdür. Bu güç açıklanamaz. Anlaşılması için yaşanmalıdır.

Frederick KIESLER

Hayatta olduğu gibi **sanatta** da sürrealist dava, özgürlük davasının ta kendisi. Özgürlük adına soyut laflar etmek ya da boş sözlerle onu övmek hiçbir zaman olmadığı kadar şimdi ona haksızlık etmek olur. Dünyayı aydınlatmak için özgürlük ete kemiğe bürünmeli ve bunu sağlamak için de her daim söze yansımaları, sözde yeniden yaratılmalı.

André BRETON

Derleyen/Sunuş
NUR ALTINYILDIZ ARTUN

Sürrealizm / Mimarlık

MEKÂN SANATI

ÇEVİRENLER

Renan Akman - Nur Altinyıldız Artun
Zeynep Baransel - Ayşe Boren
Elçin Gen - Hanneke van der Heijden
Roisı Ojalvo - Esin Soğancılar
Akın Terzi - Mustafa Tüzel



İletişim Yayınları 2058 • sanathayat dizisi 31

ISBN-13: 978-975-05-1647-4

© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2014, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnu Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

DİZİN Elçin Gen

BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....9

SUNUŞ / **Mimarlığı Baştan Çıkarmak**

NUR ALTINYILDIZ ARTUN..... 11

- **Sürrealizm, Şiir, Resim**..... 12
- **Harikulade, Tekinsiz ve Formsuz**..... 16
- **Sürrealizm, Mimarlık**..... 21

Sürrealizm, Modernlik ve Mimarlık

Sürrealizm, Mit ve Modernite

DALIBOR VESELY..... 59

- **Yeni Bir Mitin Yolunda**..... 61
- **Olumsuzlamadan Gerçeklik Kaybına**..... 64
- **Otomatizmin Muğlaklıkları**..... 67
- **Nesnel Rastlantıdan Rastlantıya**..... 70
- **Yeni Bir Yaratılış Mitine Doğru**..... 74
- **Sürrealizm ve Mimarlık**..... 81
- **Sonuç**..... 92

Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları

ANTHONY VIDLER..... 101

Mimarlık ve İkizi

BERNARD TSCHUMI.....	125
• Arzu Mekânları.....	127
• Performans Mekânları.....	136
• Sınır Mekânları.....	142
• Sergi Mekânları.....	146
• Mimarlık ve İkizi.....	153

Sürrealistlerin Paris'i

Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı

ROGER CARDINAL.....	157
• Sürrealist Paris.....	158
• Kent Modelleri.....	168
• Sürrealizm ve Göstergibilim.....	181

Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekânı

DAGMAR MOTYCKA WESTON.....	187
----------------------------	-----

Sürrealizm ve Paris'in Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi

RAYMOND SPITERI.....	219
----------------------	-----

'Un salon au fond d'un lac', Sürrealizmin Ev Hali

KRZYSZTOF FIJALKOWSKI.....	245
----------------------------	-----

Sürrealizm Sergileri

Arzuyu Sahnelemek

ALYCE MAHON.....	277
------------------	-----

Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938

UWE M. SCHNEEDE.....	303
• Katılım.....	303
• Avlu.....	306
• Sürrealist Sokaklar.....	308
• Sahnelenen Mekân.....	312
• Sanat Yapıtları.....	317

- Sanatçı Sergisi..... 319
- Tarihsellik ve Tarih..... 320

Duchamp'ın Labirenti: *First Papers of Surrealism*, 1942

- T. J. DEMOS..... 325
- Birbirine Dolanmış Mekânlar..... 325
 - Yerinden Edilmişlik ve Mitleştirme..... 330
 - Çerçevesizlik..... 340
 - Duchamp'ın Labirenti..... 345

Breton, Duchamp, Kiesler: 1947 Sergi Politikası

- EVA KRAUS..... 371

Kiesler'in Mimarlığı

İdeal Tiyatro'nun Peşinde

- BARBARA LESÁK..... 387

Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in *Sonsuz Ev'i*

- ANTJE VON GRAEVENITZ..... 399
- Sonsuz Mekân..... 403
 - Holizm..... 406
 - Hücre Şekilleri..... 409

Mekân Evi: Yapının Ruhu

- BEATRIZ COLOMINA..... 413

Sürrealistlerin Mimarlık Üzerine Metinleri

Opera Pasajı

- LOUIS ARAGON..... 437

Mimarlık

- GEORGES BATAILLE..... 443

Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine

- PAUL ÉLUARD..... 447
- Sorular..... 447

• Cevaplar.....	448
• Yorumlar.....	453
• Paris'in Süslenmesi.....	454

Art Nouveau Mimarlığın Müthiş ve Yenilesi Güzelliğine Dair

SALVADOR DALÍ.....	457
--------------------	-----

Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru

TRISTAN TZARA.....	469
--------------------	-----

Duyusal Matematik – Zaman Mimarlığı

[ROBERTO] MATTA ECHAURREN.....	471
--------------------------------	-----

Sürrealist Mimarlık Manifestosu: Fil Stiline Karşı Bide Stili

JEAN ARP.....	475
---------------	-----

Kiesler'in Yumurtası ve Hurafeler Salonu

JEAN ARP.....	477
---------------	-----

Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı

FREDERICK KIESLER.....	483
------------------------	-----

Mimarlık Üzerine Notlar: Mekân-Evi

FREDERICK KIESLER.....	485
------------------------	-----

“Sonsuz Ev”: İnsan Yapımı Bir Kozmos

FREDERICK KIESLER.....	493
------------------------	-----

Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik

FREDERICK KIESLER.....	499
------------------------	-----

• Kat Planı.....	499
• Yaratıcı Dönüşüm Yasası.....	503
• Doğrudan ve Dolaylı Bina.....	506
• <i>Via Apea</i> [Maymuna Özgü Yol Yordam].....	510

Dizin.....	513
------------	-----

TEŞEKKÜR

Eriřmekte zorluk çektiğim makaleleri bana ulaştıran Roysi Ojalvo, Antje von Graevenitz, Gerd Zillner, Nermin Kura, Jim Chasan, Sanem Altınyıldız, Dagmar Motycka Weston, Murat Özdamar, Krzysztof Fijalkowski, Murat Altınyıldız ve Aysu Berk'e teşekkür ederim.

SUNUŞ

Mimarlığı Baştan Çıkarmak

NUR ALTINYILDIZ ARTUN

Sürrealizmin örgütlü bir hareket olarak ortaya çıkışı bundan tam 90 yıl önce gerçekleşti. 11 Ekim 1924'te Paris'te Sürrealist Araştırmalar Bürosu kuruldu, dört gün sonra ilk Sürrealizm Manifestosu yayınlandı. Hemen ardından *La révolution surréaliste* [Sürrealist Devrim] dergisi çıkmaya başladı. Sürrealizm ta baştan kolektif bir girişim olarak örgütlendi: Büro herkese, her türlü katkıya açık olacak, “zihnin bilinçdışı etkinliğini ifade edebilecek formlara dair her türlü bilgiyi” toplayacaktı.¹ Derginin adının işaret ettiği gibi, hedef topyekûn bir devrimdi. İlk sayının önsözü, insana tüm özgürlük haklarını sadece rüyaların tanıdığını beyan ediyordu. Çünkü rüyalar gündelik gerçekliğin telafisi ya da ondan kaçış olmanın ötesinde, zihni farklı bir gerçeklik yaratması için özgür bırakmanın yolunu açıyordu.

Tüm bu girişimlerde başı çeken ve Manifesto'yu kaleme alan André Breton, “sürrealizm” kelimesine yükledikleri anlamı açıkladı: “Kişinin sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden



Rue de Grenelle'deki Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nda, arka sırada Charles Baron, Raymond Queneau, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon, ön sırada Pierre Naville, Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault. Man Ray'in bu fotoğrafındakiler, farklı bir pozda *La révolution surréaliste* dergisinin 1 Aralık 1924 tarihli ilk sayısının kapağında yer aldılar.

uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği” anlatım.² Sürrealistler usa vurulmayan, hızlı, apansız, hatta fevri yaratıcılığın; rastlantıya yer açan oyunculuğun; rüya âleminde ve bilinçdışından beslenen, aklın hükmünü sarsan, arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşindeydiler. Bu yeni gerçekliğe, Apollinaire'ye atıfla, “sürrealizm” adını verdiler.³

Sürrealizm, Şiir, Resim

Sürrealizm Manifestosu, Breton'un düzyazı şiiri *Poisson soluble* [Çözünür Balık] ile birlikte yayınlandı. Zaten şiiri, şiir-

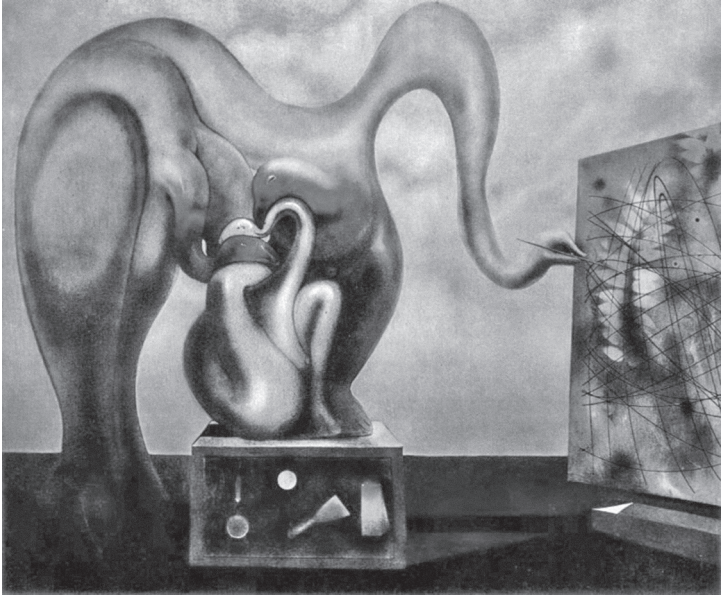
selliği esas alıyordu. “Katlanmak zorunda kaldığımız sefaletin mükemmel telafisi şiirdedir [...] Mesele, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönmek, daha da önemlisi orada kalmaktı.”⁴ Sürrealist eylemleri icra edenler öncelikle şairler ve yazarlardı. Dolaysız, vasıtasız, yapmacıksız ifadeye en elverişli mecrayı dil sunuyordu: “olabildiğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, *konusulmuş düşünceye* olabildiğince yakın” otomatik yazı.⁵ Denebilir ki, sürrealizm, “bilincimizin bilmediği, işitilmek için çırpınan” cümleleri duyabilmenin yollarını arama çabalarından doğdu.⁶ Ayrıcalıklı mecrası otomatik yazı idi.

Tıpkı cümleler gibi, “sürrealist imgeleri de insan kendisi canlandıramaz; bunlar kendiliğinden, zorbalıkla gelir ona. İnsan onları kovalayamaz, çünkü irade aciz kalmıştır ve artık melekeleri kontrol edemez”.⁷ Breton Manifesto’da imgerlerden söz etse de, resim konusuna değinmez. Ama *La révolution surréaliste*’in ilk sayısında Max Morise otomatizmin görsel sanatları dışarıda bıraktığını; imgeler sürrealist olsa bile ifadelerinin sürrealist olamayacağını dile getirir. Rüyaları ya da sanrıları dile dökmek isteyen yazarın belleğinde hazır bulduğu sözcüklerde var olan kendiliğindenlik, görsel ifadede kaybolur; zihnindeki imgeleri resmetmeye girişen sanatçının edinmiş olduğu beceriyi bilinçli olarak kullanması içtenliği sekteye uğratar. Morise’e göre, düşünce akışı durdurulamaz ve dönüp ona yeniden baktığımızda imge ister istemez değişir, bozulur.⁸ Derginin üçüncü sayısında ise Pierre Naville sürrealist resim olamayacağını vurucu bir biçimde adeta ilan eder: “Herkes bilir ki *sürrealist resim* diye bir şey yok. Ne elin rastgele hareketine bırakılan kurşunkalem izleri, ne rüyadaki formları dönüştüren imgeler, ne de fantastik hayal ürünleri betimlenebilir.”⁹ Morise ve Naville, her ikisi de resmin tasarlama, zihinde kurma, uygulama sü-

reçlerinden dolayı otomatizme, içten gelen denetimsiz üretime uygun olmadığı görüşündedir.

1925-27 yılları arasında yine *La révolution surréaliste*'te yayınladığı “Sürrealizm ve Resim” başlıklı dört makaleyle bu savlara karşılık veren Breton, imgeleri saptama gereksiniminin hep var olduğunu; imgelerin konuşulan dilden daha yapay olmayan, onun kadar sahici bir dil oluşturduğunu teslim eder.¹⁰ Breton'a kalırsa, mesele bu dil değil, temsil ettiği gerçekliktir; sanatın sadece dış dünyada var olan gerçekliği model almasıdır. Sürrealist sanatçı gerçeklikle imge arasındaki bağı koparmalıdır; sihirli becerisini *katıksız içten gelen model* için kullanılmalı, kendi iç dünyasını görsel imgelerle canlandırmalıdır. Şairler bunu başarmıştı: Rimbaud “gölün dibindeki bir oda”dan söz ettiğinde kimse şaşırılmıyordu ama yine de bu herkes için sanal bir imgeydi.¹¹ Sonra Breton'a göre bir mucize gerçekleşti. Sürrealist de dahil olmak üzere, hiçbir etiketin tanımlamaya yetmediği Picasso, o zamana kadar saf hayal âleminde kalan fantastik imgeleri madde-selleştirmeyi başardı. Sonra başkaları onu izledi: Braque, de Chirico, Picabia, Ernst, Man Ray, Masson, ardından Miró, Arp, Tanguy...

Louis Aragon ve Max Ernst, 1930'larda sürrealist resme dair iki etkili yazı kaleme aldılar: “La peinture a défi” [Resme Meydan Okuma] ve “Au-delà de la peinture” [Resmin Ötesinde].¹² Kullandıkları başlıklardan da anlaşılabilceği gibi, her ikisi de mecra olarak resmi yeniden tartışmaya açarak, Dadacıardan onlara miras kalan kolajı öne çıkardılar. Ressamın resim yapma tekniğine bağlı kalmaktan kurtulmasıyla birlikte, Aragon'a göre herkes ‘ressam’ olabilecekti; tıpkı sürrealistlerin ataları kabul ettikleri şair Lautréamont'un herkesin şiir yazabileceğini düşünmesi gibi.¹³ Aragon, sürrealist kolajın mucidi olarak bellediği Ernst'in, fotoğraf parçaları, çizim ve resim kullanarak yeni ve fantastik gerçeklik-



Max Ernst, *Sürrealizm ve Resim*, 1942.

ler yarattığını anlatır. Onun, fragmanları tam anlamıyla yerlerinden ederek, birbiriyle ilgisi olmayan parçalarla başta ait olduklarından farklı gerçeklikleri temsil ettiğini dile getirir. Ernst ise sürrealist kolajın işleyişini çok daha basit terimlerle tarif eder: “görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi”. Ernst birbirinden uzak gerçekliklerden söz ederken, Lautréamont’un sürrealistlerce sık sık yinelenen dizesine atıf yapıyordu: “bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde tesadüfen buluşması kadar güzel”. Ernst’e göre bu durumda şemsiye ile dikiş makinesinin yapabilecekleri tek şey vardı: sevişmek.¹⁴ Aklın ilişkilendirmekte zorlanacağı denli uzak ve farklı gerçeklikleri özgür bırakılan arzu biraraya getiriyordu.

Nesnelerin yalnızca imgeleri ya da temsilleri değil, kendileri de sürrealist duyarlıkta karşılık buluyordu. Başta Duc-

hamp'ın hazır-nesnesi olmak üzere, sürrealistlerin Dada'dan devraldıkları bir başka usul de, geleneksel sanat kategorileri dışında kalan bulunmuş nesnelere asamblajlar, 'heykeller' oluşturmaktı. Sürrealistler gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelere sıradışılığı keşfettiler. Önlerine çıkan herhangi bir nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği, belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında saklı duran bir şeye karşılık geldiğini fark ettiler.¹⁵ Nesnelere tinsel bir temas kurarak onları düş imgelerine dönüştürdüler; böylelikle bastırılmış arzuları, fantezileri, hatta sapkınlıkları canlandırdılar.

Ortak bir estetikten söz etmenin güçlüklerine karşın, resim de, heykel de, kolaj da, bulunmuş nesne de, fotoğraf da sürrealist sanatın içinde yerlerini aldı. Onların temsil ettiği 'gerçeklik', gizli arzulara, gömülü anılara göre bilinçdışının biçimlendirdiği öznel bir algının gerçekliği idi.

Harikulade, Tekinsiz ve Formsuz

Bilinçdışına erişimi sağlayacak olan otomatizmin saflığı, olası tüm yararcı kullanımlardan uzak kalmasının yanı sıra, hiçbir estetik kıstasa bağlı olmamasından ileri geliyordu.¹⁶ Breton da zaten resim üzerine yazdığı makalelerde sürrealist bir estetikten söz etmez. İlk Manifesto'da 'harikulade' olanın güzelliğine değinir.¹⁷ Harikulade, doğal işleyişte bir kopukluğa, akılcı nedensellikte bir kırılmaya işaret eder. Dolayısıyla, sürrealistler için gerçeğin hükümsüz kılınmasıyla ilişkilendirir. Aragon, "eğer gerçeklik bariz olarak çelişkinin yokluğu ise, harikulade, gerçek olanın içinde çelişkinin patlak vermesidir" diye yazar.¹⁸ Daha sonraları ise harikuladenin elbette *bir* gerçekliğin reddedilmesinden doğduğunu ve bu reddedişten de yeni bir gerçeklik ortaya çıktığını ekler.¹⁹

Breton Manifesto'da harikuladeye iki örnek verir: romantik harabeler ile modern vitrin mankenleri. Bunların ortak yanları, birbirine karşıt kavramlar olan canlı ile cansız, doğal ile insan yapısını kendi içlerinde barındırmalarıdır. Birkaç yıl sonra, 1930'da, İkinci Sürrealizm Manifestosu'nda sürrealizmin en bilinen tanımlarından birini yaparak, yine karşıtlıkları içermeye haline değinir: "Zihinde öyle bir nokta vardır ki, orada hayat ve ölüm, rüya ve gerçek, geçmiş ve gelecek, dile getirilebilen ve getirilemeyen, yüksek ve alçak artık karşıt olarak algılanmazlar. Sürrealistler için bu noktayı bulma ve saptama umudu kadar teşvik edici başka bir saik bulunamaz."²⁰ Breton'un iflah olmaz idealizmine karşı çıkıp 1929'da gruptan ayrılan ve *Documents* adlı derginin çevresinde Breton'unkine muhalif bir oluşum yaratan Georges Bataille'a göre de, "iyilik ve kötülük, acı ve sevinç", "ilahi coşku ve aşırı dehşet", "hayatın direnmesi ve ölümün çekimi", "varlık ve yokluk" birbirlerine karşıt sayılmazlar.²¹

Sürrealist eserleri açıklamaya yarayan psişik süreçlerden bir tanesi Freud'un tekinsizlik kavramı: bastırıldığı için yabancılaşmış aşına bir imge, nesne ya da kişinin geri gelmesi. Özneyi kaygılandıran, nesnenin anlamını muğlaklaştıran geri gelişin etkilerinden birisi, gerçek olan ile hayal edilen arasındaki belirsizliktir. Bir diğeri ise psişik gerçekliğin fiziksel gerçekliği ele geçirmesidir. Her ikisi de sürrealizmin başta gelen hedeflerinden. Bir başka etki, canlı ile cansız olanın karışması, ki bu da sürrealistlerin sık kullandıkları oyuncak bebekler, vitrin mankenleri, robotlar için geçerli olan bir belirsizlik hali. Hal Foster, sürrealizmi tekinsizlik kavramı üzerinden değerlendirir; harikuladenin tekinsizini ta kendisi olduğunu öne sürer.²²

Breton'un otobiyografik unsurları hafızasındaki ve hayalindeki öğelerle birleştirdiği romansı *Nadja*'nın son cümle-

si: “Güzellik SARSICI olacak ya da hiç olmayacak.”²³ 1934’te *Minotaure*’da yayınladığı ve güzelliğin deneyimlenmesini erotik hazla ilişkilendirdiği denemede Breton, doğası gereği, sarsıcı güzelliğe mantığa uygun kanallardan erişilemeyeceğini dile getirir. Ona ancak histeri ve hezeyan yoluyla varılacağını ima eder. Zaten ‘sarsıcı’ sözcüğü de histeri benzeri durumlarda beden istem dışı kasılmalarından türer.²⁴

Sarsıcı güzellikle birlikte harikuladeye özgü ‘nesnel rastlantı’, beklenmedik karşılaşmalarda ve bulunmuş nesnelere kendini belli eder. Hem sarsıcı güzellik hem de nesnel rastlantı büyüler, şaşırtır, hatta kimi zaman dehşete düşürür.

Sürrealizme kendi içinden meydan okumasına rağmen çoğu sürrealisti derinden etkileyen Bataille’in düşüncesinde de güzelliğin yeri vardır ama yalnızca tükenme noktasında. Dolayısıyla, güzellik çürüme ve bozulmayla, nihayetinde ölümlle ilişkilendirir.²⁵ Bataille, Breton ve etrafındakilerin erotik estetikleştirme eğilimine karşı, bayağılığı ‘formsuz’a ulaştırarak, çürümeyi ve çözülmeyi tetikleyen unsur olarak olurlar. Breton ışığın parıltısının peşindedir, Bataille ise karanlığın; ışık metaforunu kullansa bile, bu öylesine parlaktır ki, kör eder. Sürrealist yapıtlarda vahşet görüntüleri eksik değildir: parçalanmış bedenler, kesilmiş uzuvlar. Bataille’a göre ilkel mimetik dürtünün kökeninde imha etmenin hazı, kirletmenin keyfi vardı. Ve bu tahripkâr saplantı sonradan yapıcı bir temsile dönüşmüyor, tam aksine, sürüp gidiyordu.²⁶ Hatta, çizenin kendi organlarına yöneliyordu. Mesela, mağara resimlerinde hayvan figürleri giderek mükemmelleşirken, insan figürleri biçimsizleşiyor, kimi uzuvları eksiliyordu. Sanatın özünde insan formunun bozulması vardı; sanatın başlangıcı form değil, *informe* idi, formsuzdu. Formsuz, hiçbir şeye benzemiyordu. İdeal bir modelin kopyalandığı ama örnek ile temsilin birbirinden ayırt edilebilir

olduğu benzerlik düzenini ortadan kaldırıncaya, geriye sınıflandırma diye bir şey kalmıyor, sınırlar yok oluyor, tüm anlam sistemi çözülmüştü.²⁷ Bataille'in "Informe" başlıklı kısa metni, *Documents*'ın ikinci sayısından başlayarak yayınlanan ve kolektif olarak hazırlanan eleştirel sözlük "Dictionnaire critique"nin maddelerinden birisiydi. Bataille sözcüklere anlam değil, 'görev' yüklüyordu. Anlam, formla ilişkiliydi; formsuzluk ise anlam sistemini bozuyordu. Sözcüklerin bu sözlükteki tanımı, taşıdıkları anlama değil, yaradıkları işe, yarattıkları etkiye dayanıyordu. Metinden metine, sözcüklerin 'görevi' değişiyordu.

Documents'da yazan Michel Leiris, Miró'nun düşsel resimlerini formsuz olarak nitelerken, bunların adeta "boyanarak değil, kirletilerek" yapıldığını söyler.²⁸ Bataille'in kullandığı çürümeye dair metaforlar arasında toz, kir, tükürük, hatta mezbaha vardır. Zaten Miró'nun kendisi de yıllar önce "resmi katletmek" üzere yola çıktığını beyan eder. Bataille'in çevresinde olduğu yıllarda çöpten topladığı nesnelere kolajlar yapar. Az sayıdaki tuvalini "anti-resim" diye niteler. Bataille bu resimler için şöyle der: "ayrışmayı o denli uç bir noktaya taşımıştı ki, geriye yalnızca formsuz birtakım lekeler kalmıştı". Formsuzu açıklayan eserler arasında Giacometti'nin 1930 tarihli heykeli *Boule suspendue* [Asılı Top] başı çeker. Yatık duran hilal biçimli parça ile üzerinde sarı misali asılı duran üzeri yarı top neredeyse birbirlerine değerken cinselliği çağrıştırırlar. Hilal sanki dışıldır ama bir yandan da fallik bir bıçağı andırır; üstünde hareket eden top ise eril gibidir ama aynı zamanda yarığı dolayısıyla dışıldır da. Tam da Bataille'in formsuzun 'görev'ine ilişkin olarak tarif ettiği, kategorilerin içini boşaltma, sınırları geçersiz kılma durumu.²⁹

Breton karşıtlıkların kavuşmasını, uzlaşmasını öngörüyordu, Bataille çözümlenmesini.³⁰ Sürrealistler türlü teknikler



Alberto Giacometti, *Boule suspendue* [Asılı Top], 1930-1931.

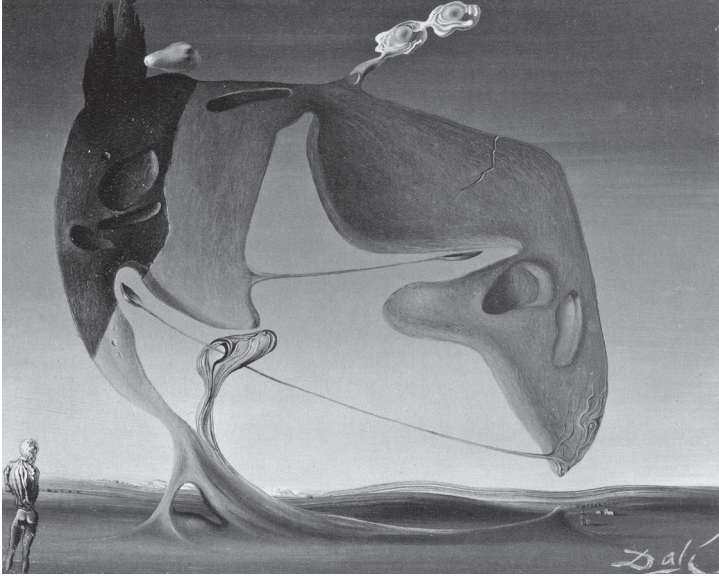
kullanarak, bilinçdışının içeriğine ve işleyişine dair şiirsel bir temsilin peşine düştüler; ama öte yandan da temsili bozup çözenin, şiddeti salıvermenin yollarını aradılar.³¹ Bilinçdışına özgü mekanizmaları rüyalar yoluyla anlamaya çalıştılar. Rüyaların şiirselliğine daldılar ve oradaki estetik ve eleştirel potansiyeli ortaya çıkarmayı denediler. Dünyanın görünen yüzünün gerisinde bekleyen harikuladelikleri gös-

termeye giriştiler. Ve çürüyüp yok olmanın eşliğindeki güzelliği...

Sürrealizm, Mimarlık

Sürrealizmin, zihnin derinliklerindeki tuhaf güçleri harekete geçirerek, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönerek yaratmaya giriştiği yeni ve saf ifade tarzının mimarlıkta tam bir karşılığı olduğu söylenemez. 2000'lere gelene kadar mimarlık ve sürrealizm konusunda yapılmış en kapsamlı yayın sayılan *Architectural Design* dergisinin 1978 tarihli özel sayısının editörü ve yazarlarından Dalibor Vesely, mimarlığın “hiçbir zaman resim, heykel ve sürrealist nesnelere gibi sürrealist düşüncenin ayrılmaz bir parçası” olmadığını yazar; Kenneth Frampton'a göre de “mimarlıkta sürreal diye bir şey olmadığı ileri sürülebilir”.³² Tıpkı yıllar önce Naville'in sürrealist resim için söylediği gibi... Bernard Tschumi aynı dergideki yazısında sürrealistlerin mimari mekân-boşluk- ile değil, nesne olarak mimarlıkla, onun şiirsel esiniyle ilgilendiklerini yazar.³³ Yani ona göre yapılar da bir bakıma 'bulunmuş nesnelere'dir. 2005'te *Sürrealizm ve Mimarlık* başlıklı başka bir derleme hazırlayan Thomas Mical de mimarlığın sürrealizmde “gerçekleşmemiş bir vaat” olduğunu dile getirir.³⁴

Bir sürrealist metin ya da sürrealist resim gibi bir sürrealist mimarlıktan söz edemeyiz. Resmin bile sürrealizmin öngördüğü saflığa erişip erişemeyeceğinin bunca tartışıldığı yerde, inşa etme gereklerinin, işe yarama zorunluluklarının, uzun tasarım süreçlerinin, düşüncenin rasyonel kısıtlamalarının 'gerçekliğini' yansıtan mimarlığın sürrealizminden söz etmek zordur. Hele ki mimarlıkta akılcı işlevselliğin egemen olduğu, arzuları ifade edecek bezemenin 'suç' kabul edildiği, evin bir ikamet makinesi sayıldığı, görme-



Salvador Dalí, *Sürrealist Mimarlık*, 1932.

nin öne çıkıp öteki duyuların bastırıldığı o yıllarda... Sürrealistlerin modernist mimarlığa keskin muhalefeti ve rüyalarındaki, hayallerindeki, anılarındaki, deneyimlerindeki kente, mimarlığa, mekâna dair ifade ettikleri farklı bakışlar tam da bu nedenle, önemli. Bu bakışlar Dalí, Tzara ve Matta gibi sürrealistlerin mimarlığa değindikleri metinlerde; Breton ve Aragon'un Paris anlatılarında; resimlerde, mesela de Chirico'nun kent peyzajlarında; oynadıkları oyunlarda; kolektif olarak yarattıkları sürrealist sergi mekânlarında; kâğıda dökülen ama çoğu gerçekleşmeyen, Kiesler'in mimari tasavvurlarında belirir. Ve egemen olan mimarlık düşüncesine ve pratiğine meydan okur; onun yücelttiği biçimcilik, işlevsellik, bütünlük, bitmişlik, yenilik, hatta temizlik gibi kimi değerleri alaşağı eder. Onların yerine mitleri, başlangıçları, arzuları, duyuları, rastlantıları koyar.

André Breton

Surrealistler mimarlık üzerine doğrudan söz söylediklerinde, resim konusunu tartıştıkları zamanlarda olduğu gibi, birbirlerinden farklı düşünürler. Breton 1935 yılında Prag'da verdiği konferansta surrealist nesneyi tartışırken, Hegel'in sanat yapıtına dair görüşlerine geri döner: Tinin hakiki sanatı şiirdir. Şiir, maddenin yükünden bağımsızdır ve diğer tüm sanatlardan üstündür, ayrıca onların tümüne nüfuz eder. Sonra müzik, resim, heykel ve en sonda da mimarlık gelir. Duyularımıza ya da hayallerimize hitap eden şiir, tinsel hayatın güçlerini bilincimize taşır. Kasıtlı olarak bir "gölgeler, hayaletler, kurmaca benzerlikler dünyası" yaratır.³⁵ Derecelendirmenin öteki ucunda yer alan mimarlık ise maddenin ağır yükünü taşır. Onunki, somut varlıkların, katı gerçekliklerin, cismani formların dünyasıdır.

Breton'a göre romantiklerle birlikte şiirin öteki sanatlar üzerindeki, özellikle de resim üzerindeki etkisi öylesine arttı ki, şiirin tinselliği açığa vurma amacını resim de paylaştı oldu. Dış dünyadaki formları aktarmaktan kurtulan resim, zihindeki imgenin temsiline yönelince, iki mecra, şiir ve resim, sanki bir oldu. Arkadan heykel geldi. Breton için asıl şaşırtıcı olan, sanatlar içinde en geride kalan mimarlığın da bu yönde gelişmesi, neredeyse başı çekmesi idi. 20. yüzyılın başında Art Nouveau mimarlık, "ideal olana duyulan arzuyu" beklenmedik bir güçle temsil etti.³⁶ Buna ilk değinen, yazdığı tutkulu bir makaleyle Salvador Dalí oldu. Dalí için Art Nouveau yapılar "somut ve çılgınca arzuları cisimleştiren mimari"ydi.³⁷

Breton, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'nın Drôme bölgesinde posta dağıtıcılığı yapan eğitimsiz Postacı Cheval'in, 40 yıl boyunca tek başına uğraşarak, yalnızca rüyalarında bulunduğu esinle evinin arka bahçesinde inşa ettiği, hiçbir işe ya-

ramayan *Palais Idéal*'i mimarlıkta akıldışılığın somut göstergesi olarak kabul eder. Bu yapı herkesin şiir yazıp resim yapabileceği bir düzende, adeta herkesin mimar olabileceğinin bir kanıtıdır. Breton bununla kalmaz, akılcılığın ve işlevselciliğin şahikası olan Le Corbusier'nin mimarlığında bile akıldışı kimi unsurlar bulunduğunu öne sürer. Bunları, şiire özgü olduğu sanılanın, eninde sonunda işlevsellik gerekçesinin arkasına saklanan mimarlığı da ele geçireceğinin işaretleri olarak kabul eder.³⁸ Bataille, o kadar iyimsers değildir.

Georges Bataille

Denis Hollier, Bataille'ın mimarlığı gerek düz anlamıyla, gerekse bir metafor olarak ele aldığı yazılarını inceler.³⁹ Bataille için mimarlık otoriter hiyerarşilere içkindir. Kendisi hiyerarşik olmanın yanı sıra, hiyerarşileri simgeler, kurar ve korur. Mimarlığın kökeninde ne ev vardır, ne tapınak, ne de mezar. Onun kökeninde hapisane vardır. Bu, Foucault'nun gören, denetleyen hapisanesinden farklıdır. Görmek için değil, görülmek için inşa edilir. Görkemlidir, gösterişlidir. Böyle bir mimarlık insanı baskı altında tutar, susturur, ona form verir. Anıtlar bu yüzden insanın hakiki efendileridir. Kalabalıkların Bastille'e saldırısı başka türlü açıklanamaz; nefret ve şiddet bu yüzden anıtlara yönelir. Bataille'ın mimarlığı hapisane olarak görmesinin altında yatan neden, insanın kendi formunun onun ilk hapisanesi olmasıdır. Bu nedenle Bataille, başı olmayan efsanevi yaratık Acephalus'a kapılır, çünkü ona göre insan başından kurtulduğunda bedeninin cenderesine sıkışıp kalmaktan kurtulur.⁴⁰ Akıldan da...

Bataille'ın yazıları mimarlığın temsil ettiği yapıyı sökme-ye, en azından onda gedikler açmaya yöneliktir; mimarlığa karşı bir tavır almaz.⁴¹ *Documents*'da yayınlanan "Dicti-

onnaire critique”, Bataille’ın yazdığı “Mimarlık” maddesiyle başlar.⁴² Mimarlık toplumun ruhunun ifadesi gibi görünür ama aslında bir tuzaktır. Sunduğu imgeyle mimarlık, toplumu ifade etme kisvesi altında, onu ele geçirir. Onu düzene sokar. Ona egemen olur. Çünkü aslında mimarlıkta ifadesini bulan, buyurma ve yasaklama gücüne sahip olan otoritedir. Katedralin ve sarayın formu aracılığıyla kilise ve devlet kalabalıklarına sesini geçirir, onlara suskunluk dayatır. Yani, aslında mimarlık toplumun ruhunu ifade etmez; toplumu boğar.⁴³

Kaybedilen Evin Arayışında: Dalí, Tzara, Matta

Duyusalığın akılla fethedildiğini ilan eden pürist Le Corbusier, işleve dayanan bir mimarlıktan, saf formlara dayanan bir estetikten dem vururken, 1923’te evi bir ikamet makinesi olarak tanımlar.⁴⁴ Onun evi büyük saydam yüzeleriyle içeriği dış dünyayla birleştirmeyi amaçlar. Görmeyi ayrıcalıklı kılar; mahremiyeti ortadan kaldırır. “Sanki Le Corbusier’in mimarlığı mitolojik biçimleniş olarak ‘ev’in sona erdiği noktada başlar”: Walter Benjamin böyle der.⁴⁵ Breton için onun mimarlığı “kolektif bilinçdışının en mutsuz rüyasıdır”.⁴⁶ Dalí’ye göre ise, “ağırlığı yüzünden binlerce mimarda ve sanatçıda hazımsızlık yaratır”.⁴⁷ Sürrealistler Le Corbusier’in modernist mimarlığını yererler çünkü onlar evin düşüncelerle, düşlerle, hatıralarla, arzularla var edildiğine inanırlar. İnsan evde kendi iç dünyasına dönebilmeli; hayallere dalıp düşler kurabilmelidir. Mahremiyete izin veren kuytu köşeler bu yüzden değerlidir.⁴⁸

Sürrealist sanatçı Louis Soutter 1936’da *Minotaure*’da yayınlanan bir makalesinde, gelecekte evlerin yarı saydam camdan yapılması gerektiğini; pencereye, dışarıya bakmaya gereksinim olmadığını söyler. Le Corbusier aynı dergide



Claude Cahun, (*Dolapta*) *Otoportre*, 1932 civarı.

ona yanıt verme, karşı görüşlerini açıklama gereğini duyar. Ona göre Soutter'nin düşünceleri "bir kullanım nesnesinin yerine bir duygu nesnesi koyma tehlikesini taşır".⁴⁹ Le Corbusier'nin tehlike olarak kabul ettiği, tam da sürrealistlerin evde aradığı niteliklerdir: yalnızca görsel değil, aynı zamanda duyusal ve tensel olan; arzuları, hazları, kaygıları, hatta

korkuları barındıran bir mekân. Breton az bilinen bir şiirinde evi sürrealizmin tüm yaratıcı ilkelerini içinde taşıyan yer olarak niteler; onun labirentvari yapısını bilinçdışı dünyanın simgesi olarak kabul eder.⁵⁰

Breton sürrealizmden hemen önce gelen kimi yapılara bakarak, gerçekliğe, akla, yararlılığa meydan okuyan, arzuları özgür bırakan, rüya imgelerini canlandıran, 'şiirselleşmiş' bir mimarlığın pekâlâ mümkün olabileceğini savunur. Böyle bir mimarlığı Salvador Dalí, zaten Art Nouveau yapılarında, özellikle de kendisi gibi bilinçdışından ve sanırlardan beslenen sıradışı bir Katalan olan Antoni Gaudí'nin yapılarında keşfetmiştir. 1933'te *Minotaure*'da yayınladığı yazısında, Man Ray'ın fotoğrafları eşliğinde, bu yapıların "müthiş ve yenilesi" güzelliğini anlatır.⁵¹ Dalí mimarlığın yenisinden bir "sevgi nesnesi" olarak deneyimlenmesini ister. "Yenilesi mimarlık" derken, çocukluktaki narsistik hale dönüşe dair saplantılı bir fikre dayanır; arzunun kaynağı buradadır. Çocuk sevgi nesnesini ağzına alıp yutmak, kendine katmak ister. Freud'a göre "sevgi nesnelere" ile ilişki hep insanın kendi bedeninin ve annesinin bedeninin simgesel anlamları üzerinden kurulur. Mimarlık da öncelikle bedenle ilişkilenen, ev, mağara ve mezar gibi mekânlarla anlam yüklenir; mimarlığa dair arzuları bu bağlantılar koşullandırır.⁵² Dalí'ye göre "hiçbir kolektif çaba, Art Nouveau yapılar kadar saf ve rahatsız edici bir düşler dünyası yaratmamıştır. Mimarlık ürünleri olmalarının yanı sıra, katılmış arzuların hakiki tezahürleridir. Onların sert ve amansız otomatizmi gerçekliğe duyulan nefretle ideal bir dünyaya sığınma gereksinimini ele verir, tıpkı çocukluğa özgü nevrozlarda olduğu gibi."⁵³ Art Nouveau yapılara dair yazısını şöyle bitirir: "Güzellik yenilesi olacak ya da hiç olmayacak."

Tristan Tzara 1933'te, Roberto Matta da 1938'de, evi makineye dönüştürürken ikamet etmeyi imkânsız kılıp, insanı

'evsiz' bırakan modernist mimarlığa karşı *Minotaure*'da birer yazı yayınlarlar.⁵⁴ Tzara modern konut tasarımının "iğdiş edici estetiğini" eleştirirken, onu bir saplantı ya da ceza olarak niteler. Metne Man Ray'in cinsel organları çağrıştıran şapka fotoğrafları eşlik eder. Bu fotoğraflarda şapka, baş ve bilinçdışı birbirine eklenir. Tzara'ya göre, arzular özgür bırakıldığında, 'rahim-içi mekân' ile özdeşleşen bir mimarlık elbet ortaya çıkacaktır, iş ki mimarlık burjuvaziye hizmet etmekten kurtulsun. İnsan, karanlık, yumuşak, onu sarıp sarmalayan mekânlarda, doğmadan önce ana rahminde bulunduğu rahatlığa yeniden kavuşacaktır. Çünkü ancak öyle bir mimarlık insanın yalnızca bedensel değil, duygusal esenliğini sağlayabilir. Matta'nın da yine ana rahmine özlemle ilişkilendirdiği ev, insanın fiziksel gereksinimlerine değil, ruh haline yanıt vermek üzere tasarlanır. "İnsan, kendisini nemli duvarlarla saran, annesinin sesini duyduğu ve kalp atışlarını hissettiği başlangıcına özlem duyar [...] Şekillerini kaybedip psikolojik korkularımızla eşleşen ıslak duvarlara ihtiyacımız var."

Dalí, 1944'te yazdığı romanı *Hidden Faces*'da [Gizli Suratlar] tutku mimarlığından; acının merdivenlerinden, arzunun kapılarından, kaygının sütunlarından, kıskançlığın sütun başlıklarından, mest edici esrimenin tonozlarından ve kubbelerinden söz eder.⁵⁵ Mimarlık öğelerine duygular yükleyerek, bir anlamda Tzara ile Matta'nın, insanın ruhsal gereksinimlerini öne çıkaran, katı işlevselciliğe karşı bir mimarlığa özlemlerini yineler.

Mimarlık tarihçisi Anthony Vidler, sürrealistlerin tarif ettiği ana rahmini çağrıştıran evleri değerlendirirken, Freud'un "bir insan ne zaman bir yerin ya da bir ülkenin düşünüyorsa ve düş kurmayı sürdürürken kendine, 'bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce burada buldum' derse, o yeri annesinin cinsel organları ya da bedeni olarak yorum-

layabiliriz” sözlerine değinir. Ve yine Freud’a atıfla, buraları aynı zamanda tekinsiz olarak niteler. Çünkü bir yandan ana rahmini, yani gerçekleşmesi imkânsız arzuları, bir yandan da mezarı, yani diri diri gömülme korkularını barındırırlar.⁵⁶

Frederick Kiesler’in Mimarlığı

Her ne kadar örgütlü, uzun soluklu bir hareket olsa da, sürrealizm çevresinde siyasal görüş ayrılıkları, bireysel anlaşmazlıklar, hatta düşmanlıklar eksik olmadı. Buna karşılık, sürrealist hareket ona hiçbir zaman tam da dahil olmayan çok sayıda sanatçıyı etrafında tutmayı başardı. Sürrealist sayılmasalar da Marcel Duchamp ve Frederick Kiesler, sürrealizme ciddi katkıda bulunanlar arasında başta gelir. Aslında Kiesler kendi tek kişilik hareketini temsil eder: *Correalism*. Korealizmle kastettiği, insanla onu kuşatan doğal ve teknolojik çevreler arasındaki sürekli etkileşimdir.

Frederick Kiesler, *Endless House* [Sonsuz Ev], çizim, 1956.

