

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

PLASTİK SANATLARDA ÜTOPİK KENTLER

Yüksek Lisans Tezi

Ceylan Dökmen

İstanbul-2010

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

PLASTİK SANATLARDA ÜTOPİK KENTLER

Yüksek Lisans Tezi

Ceylan Dökmen

Tez Danışmanı
Prof. Nilüfer Ergin Doğruer

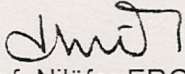
İstanbul-2010

**T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ**

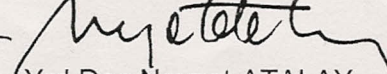
TUTANAK (YL – 2)

Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı öğrencilerinden 261530720089001 no.'lu öğrencisi Ceylan DÖKMEN'in , Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği 'nin 15. maddesine göre başarısız bulunan ve 15.03.2010 tarihinde toplanan jürimiz tarafından 3 ay süre içerisinde düzeltilmesine karar verilen "**PLASTİK SANATLARDA ÜTOPIK KENTLER**" adlı tezi ile ilgili olarak, bu kez 05.07.2010 'da tekrar toplanan jürimiz, adı geçen tez savunmasında**BAŞARILI**..... olduğuna oy çokluğu/oybirliği ile karar verilmiştir.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.


Prof. Nilüfer ERGİN
DANIŞMAN


Yrd.Doç.Ümit ÖZTÜRK
ÜYE


Yrd.Doç.Nevzat ATALAY
ÜYE

Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ

Doç.Neslihan PALA

YEDEK ÜYE

YEDEK ÜYE

MADDE 15.

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri



GİRİŞ

Olmayan yerden, iyi olan (ideal olan) yere doğru yolculuk. Hiçlik ülkesinden, hiç büyümeyen çocuklar kentine, Urras'tan Anarres'e, Teleskirinlerle kaplı 1984'ten, Devlet'e, Güneş Ülkesi'ne yolculuk.

İnsanoğlu, mağarasından çıktıktan, bu doğa da tek başına var olamayacağını anladıktan ve sosyal bir yaşama geçtikten sonra önce kırsalı sonra da kentsel yaşamını oluşturmuştur.

İnsanın, dünyayı ve doğayı kendine göre şekillendirme isteği, doğada başka şekilde var olamayacağını en büyük göstergesiydi. Kentlerin gelişmesinin ardından, üretiminin, avcılığın ve toprak paylaşımının, kısacası iktidar ve erk olgusunun ortaya çıkışının sonucunda bir yönetici sınıf, kast sistemi ve statüler doğmuştur. Oluşturulan kast sistemleri, kendi içinde sınıflara ayrılmıştır. Mülkiyet ve toprak paylaşımı sonucu oluşan adalet sistemlerinin işleyiş problemlerinden ötürü kurulan bütün iktidar sistemleri yavaş yavaş çürümeye ve bir yenisini, yani kendi muhalefetini oluşturmaya başlamıştır.

Bu nedenle, araştırmanın başlangıcını, kentlerin ve iktidarın oluşumu ve oluşan iktidar ve yönetim sistemlerine karşıt ve alternatif oluşturulmuş dünya, yaşam ve kent tasarımı olan ütopyalar oluşturmaktadır.

1500'lerin İngiltere'sine alternatif ve eleştirel bir ülke olarak tasarlanmış, Thomas More'un romanı Ütopya'yla başlayan, edebi, felsefi, ideolojik temelli bir tür olan ütopya kimi eleştirmenler tarafından felsefe kategorisinde, kimi eleştirmenler tarafından edebiyat kategorisinde incelense de, esas olarak ideolojik, politik ve siyasi alt yapı taşıyan bir sosyal düzen ve kent tasarımıdır.

Bir ütopya tasarımı, mekân bağlamı olmadan düşünülemez fikrinden hareketle, ilk başta kent ve ütopya ilişkisi incelenecektir. Kentin, görsel, plastik, işlevsel, düşünsel ve ideolojik olgularıyla dev bir sanat eseri olduğu fikrinden yola çıkarak, filozofların, düşünürlerin, mimar ve sanatçıların kente bakışı araştırılacaktır.

Bu yüzden tezin I. Bölümünde ütopyanın ne olduğuna, kavramına, çeşitlerine, felsefeci, düşünür ve edebiyatçılar tarafından tasarlanmış ütopya örneklerine yer verilecektir. Daha sonra da dinin içerisindeki ütopya olgusu ve insanoğlunun ilk ütöpik mekanları denilebilecek cennet ve cehennem tasvirleri incelenecektir. Kent ütopyalarının, felsefeden, dinden daha sonra da sanattan, sinema ve bilimkurgudan nasıl beslendiklerini ve onlar içinde nasıl yer aldıkları anlatılacaktır.

I. Bölümün diğer yarısında ise düşünsel, fiziksel ve sosyal değerleri açısından, kentin tarihi oluşumuna, varoluş nedenlerine yer verilecektir. Kent planlarının ilk ortaya çıkışından, Roma ve Vitruvius'un kent planlamasına, oradan Rönesans'taki İdeal Kent kavramına vardıktan sonra, varılan bu noktadan insanlık tarihindeki ideolojik, politik, sosyolojik etmenler doğrultusunda değişen kent planlamaları, kent kurguları açısından incelenecektir. Bu noktada Haussmann'ın 19. yy.da ki Paris planına, 19. yy.ın ütöpik sosyalistlerinin kent ütopyalarına ve Marks'ın sosyal düzen önerisi ve kente bakışına, iki dünya savaşı arası kent ütopyalarına ve 1960 sonrası avangart mimarların kent ütopyalarına yer verilecektir.

II. Bölümde ise kent ve ütopya açılımına yer verdikten sonra, varılmak istenilen ana bölüm olan sanatta kent ütopyaları incelenecektir. İki dünya savaşı arasında insanlığın yaşadığı umutsuzluğu, hayal kırıklığını, sosyal adaletsizlikler karşısında duyduğu öfkeyi dile getiren, sanatçılar tarafından yaratılmak istenen yeni toplum düzeni tasarıları ve kent ütopyaları incelenecektir. Yaşadıkları çağın ve bulundukları rejimin bir parçası olan ve ütopyalarına sahip çıkan Fütürist, Konstrüktivist sanatçıların kentleriyle, kendilerine ütöpik bir gerçeklik yaratan Sürrealist'lerin kentleri ve Kurt Schwitters'ın Merz Bau'su ele alınacaktır.

Son olarak II. Bölümün diğer yarısında, 1960'ların dinamik, değişken, hızlı, tüketici ve değer yargıları değişmiş toplumunun etkilerinin sonucunda plastik sanatlarda kent ütopyları incelenecektir. En son gerçekleşebilir dahi gözükmeler de bu bağlamda ütopyanın kapsamına giren ve ideolojik özellikler taşıyan araştırmanın can damarını ve çıkış noktasını oluşturan plastik sanatlarda kent ütopylarının neden ortaya çıktığı ve sanatçılarının nasıl kentler tasarladıkları incelenecek ve örneklerle ortaya konulacaktır. 1960 sonrası tek tek sanatçılar yönünden kent ütopyları ele alınacaktır. Kent ütopylarını, ideolojik ve felsefi bir kavram olarak ele alan ve anlatmak istedikleri eserlerde bu ideolojiyi sonsuza kadar yansıtmaya çalışan, İlyas ve Emilia Kabakov, Lee Bull, Flying City, Wafa Hourani, Vahram Agnasyan, Sarkis gibi sanatçılar ve Situasyonist Enternasyonal grubu açısından, kent ütopyları, entelektüel bir egzersiz noktasında incelenmeye çalışılacaktır. Bir diğer bakış açısına göre de kenti; soluk alan, yaşayan bir varlık gibi gören ve de kente dair fikirlerini ve açmazlarını yansıtan ya da kentin içerisinde kendine yeni bir yaşam ve çevre alanı arayan Dubuffet, Kazuo Kurokawa gibi sanatçılar üzerinden ele alınacaktır.

Kentin, büyük ölçekli, ideolojik bir oluşum olduğu, yaşadığı, nefes aldığı, dünden bugüne taşıdığı değerleriyle bizi biz yapan aynı zamanda da biz olan yegâne biçim olduğu düşüncesinden yola çıkarak, sanatçılarının kente dair imgelemleri, hayalleri ve tasarımları ele alınacaktır. Kentler, sadece sosyal ilişkilerin bir araya geldiği bir bütünü değil aynı zamanda, kültürel, ekonomik, sosyal ve ahlaki bağlara sahip, sürekli bir mücadele ve savaşımın olduğu dinamik bir yapıyı içermektedir. Sanatçılar, tasarladıkları kentlerde bu olguları göz önünde bulundurmışlardır. Amacımız; daha adil, eşit ve yaşanabilir ölçülerde bir kent ve toplum düzeni için sanatçılarının neler ürettiğini ortaya koyabilmektir.

1. ÜTOPYA

Ütopyalar, gerçekte var olmayan, tasarlayıcısının belirlemesi sınırlarında bir ideal ya da karşı ideali temsil eden, düşünsel ve tutarlı bir toplum tasarısıdır. İlk olarak Thomas More tarafından oluşturulmuş bir sosyal düzen tasarımıdır. More, Yunancada iyi anlamına gelen “eu” ve yok/olmayan anlamına gelen “ou” sözcüklerini kaynaştırıp, yer anlamına gelen “Topos” sözcüğünün önüne getirerek, olmayan, ideal yer anlamına gelen bir kelime halinde kullanmıştır.

“Hümanist ve rasyonel düşüncenin ifadesi olan ütopyalar, ideal toplum düzeninin ne olacağı arayışına hasredilmiş tasarılar olarak ortaya çıktılar. Eşitliği, paylaşımcı bir ekonomik düzene dayalı komünal toplum tasarıları da ütopyaların önemli bir bölümünü oluşturur. Geleceğin toplumunun ideal bir ilk örneği olarak tasavvur edilen bu modernist tasarılarıdaki kültür ve dünya görüşlerinden doğan talep farklarını yok sayan, yaşamı tek bir alıcı perspektife göre önceden belirlemeye yönelik bir boyutu bulunur.”¹

Ütopyalar, bugün gerçekleşmesi imkânsız toplum tasarımları olarak görülmektedir. Ütopyalar üzerine görüşler iki biçimde ortaya çıkmıştır. Bir kısmı olmasını amaçladıklarımız, kendimize hedef koyduğumuz, yeni bir toplum düzeni olarak düşündüğümüz; diğer bir kısmı ise olmasından her zaman korktuğumuz, yaşadığımız toplumun anti-tezleri, yani anti ütopyalardır.

Ütopyaların ve beraberinde anti ütopyaların anlattığı kurgulanmış dünyaları, birbirine karşıt değil, geleceğe ait uyarı metinleri olarak görmek gerekir.

Ütopyaların bir kısmı bulundukları çağla ve o çağın getirdiği toplum düzeniyle ortak görüşleri taşısa da, birçoğu bulunduğu çağın sorunlarını ve en temel kaygılarını

¹ Aktaran: Lale Altunel, “1960’tan Günümüze Muhelif Sanat”, Yüksek Lisans Tezi, T. C Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul-2008

yansıtır, var olan koşullara, alternatif öneriler getirir. Bu ütopyaların çoğunluğu, içinde bulunduğu dönemin sorunlarına karşı çözüm üreten toplumsal düzen tasarılarını içerir. Bu nedenle ütopyalar genelde ya bir felsefecinin, mimarın ya da bir sanatçının eseridir. Kurgulanan ütopya toplumlarıyla, gerçek toplumsal koşullar arasında farklılıklar görülmektedir. Bu farklardan biri; ütopyalarda tasarlanan çevrenin, gerçek hayatta olduğu gibi toplum tarafından biçimlendirilmemesidir. Bir ütopya toplumunun geçmişi ya da geleceği olması gerekmediğinden, yani daha önceden gerçekleşmiş olan bir toplum düzeninden yola çıkmadığından ya da bir zamana ait olmadığından, ideal çevrede onunla birlikte tasarlanır. Bu durumda; ütopya, fiziksel çevre yani kent veya mekân, felsefeciler ve düşünürler tarafından üretildiğinde sadece dönemin sosyal statülerini gösteren bir ifade aracıken, mimarlar, kentçiler, plastik sanatçılar tarafından üretildiğinde öznedir.

“Ütopyalar, üretildikleri dönemlerin var olan özelliklerinden beslenerek alternatif yaşam biçimleri üretirler. Tasarımcı, içinde yaşadığı düzenin sorunlu bir düzen olduğu fikrinden yola çıkarak belirsiz bir tarih, zaman ve mekânda alternatif bir vizyon oluşturur. Bu dünyada var olan sınıf mücadelesi, savaş ve yoksulluk gibi problemler bu vizyonda yer almaz. Önemli olan adalet, sosyal hakların eşit olarak paylaşılması gibi temeller içeren bir düzen arayışıdır.” ²

Toplumsal ütopyaları yaratanların çoğu, toplumdaki kurumların değişmesi sonucunda insanların daha mutlu, daha üretken, daha dine bağlı ya da ahlaki bir ölçütle daha iyi olacağına inanırlar. Fiziksel ütopyaları yaratanlar ise çevrenin değişmesi, uygun koşullara dönüşmesiyle insanların daha sağlıklı, daha düzenli, doğayla daha uyumlu, güzellikten daha çok nasibini almış ve daha iyi insanlar olacağını savunurlar. Her iki durumda da ütopyanın çevresel ve ahlaksal bir boyutu vardır.

Ütopya yaratıcısı, gelecekte tasarladığı toplumu belli ilkeler ve ülküler üzerine kurar. Bu ilkeler belli başlı bazı toplumsal kurallara ya da çevresel özelliklere göre şekillenir, fakat bu konuda ütopya yaratıcısının birtakım sorunları ve yetersizlikleri olabilir.

² <http://www.encyclopedia.com/topic/Utopia.aspx>

Nasıl ki bir ruh bilimci, bütün kişiliği değil de kişiliğin belli yönlerini kavrar, nasıl bir çevre bilimci toplumun belli yönlerini kavrayıp aktarabilir, bir ütopya yaratıcısı da kurduğu ütopyanın bilebildiği ve yaratabildiği, olasılıklar ölçüsünde çıkabilecek olumlu ve olumsuzlukların hayalini kurduğu kadarını aktarır. Bu yüzden her ne kadar gerçekleştirilmesi hayaliyle kurulmuş olsalar da ütopyalar, rastlantısallıklarından ve olasılıklar ölçüsünde tasarlanmış olduklarından her zaman yıkılma ya da hiç gerçekleşmeme ihtimalini içerirler.

More, Campanella ve Bacon'unun, yani ilk dönem ütopya yazarlarının çoğunun ele aldığı ve toplumun mihenk taşıını oluşturan nokta “eşitlik” tir. Hiçbir bireyin, diğer bir bireye acı vermeyeceği, mülkiyetin ve doğal kaynakların eşit olarak dağıtılacağı, bencillik yerine özgeciliğin tercih edildiği, herkesin yararına olan bir toplum tasarlanır.

Bu ilk dönem ütopyalarında amaçlanan, insan emeğini ve çalışma saatlerini azaltıp, insani yaşam koşulları için bedensel gelişimin değil, zihinsel gelişimin esas alınmasıdır. Yazarlarının yaşadıkları çağın sorunlarını yansıtan ütopyalar, içinde bulundukları toplumun idealleştirilmesi amacını taşırlar. Bu noktada, her zaman toplumcu bir düşünce hâkim olduğu için, çoğu zaman birey tek başına düşünülmez. Bu düşünce yapısı üzerinden tıklandıkları nokta, insanın birey olarak varlığını ve evrendeki yerini sorgulamasına izin verilmemesiydi. Böyle bir sorgulama, ütopya toplumunun kendiyle çelişkiye düşmesine neden olur, çünkü bu dönem ütopyalarında, bireyin mutluluğundan çok, toplumun mutluluğu önemlidir.

İnsan gerçeğinin karmaşık yanlarının, bireyselliğin ve bireyler arası ilişkilerinin ilk çağ ütopyalarında ele alınmayışı ve bunun yarattığı sosyal düzen tasarılarındaki gerçeklik eksikliği 20. yy.da yazılan anti ütopya ya da distopyalarda düşünülmüş ve tasarlanmıştır. Ütopyaların anti ütopyalara dönüşmesinde etkili olan rollerden biri, sosyolojinin ve psikolojinin ortaya çıkışının sonucunda toplumun mutluluğu ve bireyin özgürlüğü arasında kalan ve ikisinin de ayrı ayrı önemsenmesi gereğine dair ortaya atılan düşünce tarzıdır. Bir diğeri ise, ilk çağ ütopyalarının ideal topluma ulaşma kaygıları sonucu, insanlar üzerinde katı, disiplinli ve müdahaleci bir tutum içerisine girmeleridir.

Anti- ütopyalar, kendi içinde yaşadıkları çağın açmazlarını eleştirip, bu çağın devamında öngörölmüş bir toplumun olası sorunlarını yansıtır. Anti ütopyalar, ütopyalardan daha karamsar ama aynı zamanda daha gerçekçi olmuşlardır. “ Margaret Mead’in dediğı gibi cehennem her zaman cennetten daha canlı ve daha inandırıcı olmuştur.” ³

David Riesman; entelektüel bir sorgulama olarak ütopya üzerine düşünmenin, şu an için düşünmekten çok gelecek için düşünmekten daha cesurca olduğunu söylemiştir. “Toplumda gerçek anlamda devrimci değışiklikler yapmadan, ağır fedakârlıklar gerektiren değışikliklere girişmeden, insanların refahı konusunda önemli kazançlar sağlanamaz.” ⁴ demiştir. Ütopya, gelecekte arzulanır olan bir durumun özelliklerini belirler ama bu duruma ulaşmak için yapılması gerekenleri belirlemez.

Ütopyaların, anti ütopyalara dönüşmesinde önemli etkenlerden biri de teknolojinin gelişimidir. Anti ütopyaların genelindeki ana tema, bürokrasinin nasıl insanları baskı altında tuttuğı ve teknolojinin de bunun kolaylaşması için araçlar ortaya koyduğıdur. Anti ütopyalarda, bürokrasi ve teknoloji her zaman at başı gitmişlerdir. Bunun sonucunda insan, hem kendine, hem doğaya, hem de kendi kültür anlayışına yabancılaşmıştır.

1.1 Felsefede Ütopya

Ütopya kavramını ilk ortaya atan kişi Thomas More olarak bilinse de, ilk devlet modeli ve yönetim sistemi önerisi Platon’dan (İ. Ö. 428-348) gelmiştir.

Platon; *Devlet* adlı kitabında, iyiliğın ve doğruluğın ne olduğunu sorgulayarak, iyi bir devlet modelinin nasıl olacağını Socrates’e yöneltilmiş sorularla kaleme alıyor, bu soru-cevap sistemiyle iyi bir devlet modelini okuyucuya da düşündürmek istiyordu. Platon ideal devletini kurgularken, o dönem yaşadığı Atina’dan ve Sparta’dan da esinlenmiştir. Ama her iki kent devletine de eleştiriler getirmiştir. Platon’un *Devlet*’i askeri bir disiplinle ama bilginin egemenliğinde filozoflarca yönetilir. O dönem Atina’sının aksine, yurttaşların

³ Martin Meyerson, “Ütopya Gelenekleri ve Kentlerin Planlanması” , Kent ve Kültürü, **Cogito**, Üç Aylık Düşünce Dergisi, İstanbul, sayı:8, yaz 1996, Yapı Kredi Yayınları,, 5. baskı: Ocak 2009, s.114

⁴ A. g. k. , s. 115

her mesleği denemesine ve uygulamasına, bu sayede özgür bireyler olmalarına karşıt olarak, Platon'un *Devlet*'inde mesleki uzmanlaşma devlet tarafından karar verilip, toplumsal rollerin bölüştürülmesine dönüşecekti.

Platon'un *Devlet*'i de kendinden sonra gelecek ilkçağ ütopyaları gibi mülkiyetin devlet tarafından eşit olarak paylaştırıldığı, bu konuda halkın karar verme yetisinin olmadığı, kadın, erkek herkes eşit biçimde çalıştığı bir toplum tasarısıydı.

Platon'un ütopyası, önerdiği toplumsal düzen açısından kendinden sonra gelen ilk çağ düşünürlerini ve 19. yy. ütöpik sosyalistlerini etkilemiştir. Platon'a göre sanat ve sanatsal üretim doğanın, "idealar dünyasının" bir taklidi, "mimesis"idir. Sanatın yaşadığımız dünya dışında bir gerçeklik arayışı, Platon'un sanata bakışındaki "gölgeler dünyasından", "idealar dünyasına" geçişi temsil edebilir. Kent ütopyaları yaratan sanatçılar, Platon'un idealar dünyasına ulaşmak isteyen insanıyla ve kurduğu sosyal düzen önerisiyle bir hesaplaşma içerisine girmiş olabilirler. Sanatın mimesis olmadığını, insan, dünya ve kent için gerekliliklerini ortaya koymuşlardır.

*"Platon'un siyasi diyaloglarının Rönesans dönemi ütopyacılarını, en başta da Thomas More'u esinlendirdiği kabul edilir. O dönemde Helenizm henüz ütopya kavramını düşünmüş değildi. O zamana kadar siyaset üzerindeki her türlü düşünürün, en sık başvurulan yayım kipiyle hayata geçirilen, gerçekleştirilebilir bir programdı. Arkaik dönemlerde, sömürgelerin yeni dünyasında bir site kurmak, mensuplarının düşlemiş oldukları eşitliği bakir bir toprak üzerine yazmakla aynı şeydi."*⁵

Gerek felsefe, gerekse de siyasette kendinden sonrakileri derinden etkilemiş bir düşünür olan Platon, *Devlet* yapıtıyla hem bir devlet teorisi tartışmasını hem de detaylı bir toplum tasarımıyla ütopyalar dünyasını başlattı. Bu toplum ve devlet teorisi tamamen bilgiye dayalıydı. Fakat Platon'da, İlkçağ düşünürleri ve daha sonra Thomas More ve Campanella gibi bilgiyi kullanışta açmaza düşmüştür. Bu filozoflar, bilgiyle insanoğlunun

⁵ Michele Riot, -Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon, **Ütopyalar Sözlüğü**, Türkçesi: Turhan Ilgaz, İstanbul, Sel Yayıncılık, s:190

evrendeki yerini ve kendini sorgulamasını düşündürmek yerine, bilgiyi değişmezlik yasalarıyla ilgili kullanıyordu.

Platon'dan sonra Ütopya isminin yaratıcısı, İngiliz yazar, devlet adamı ve hukukçu olan Thomas More'un, (1478 -1535) ütopyalara isim babalığı yapan aynı adlı eseri *Ütopya* ise 1516 yılında yazılmıştır.

Yapıt iki bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde, o dönemin Avrupasının ve özellikle de İngilteresinin ekonomik ve toplumsal koşulları eleştirilip kınanmaktadır. Thomas More, geç Ortaçağ ile Rönesans arasında kalan dönemde yaşamıştır. Dönemin İngiltere'si, kilise ve krallık arasında kalan bir yönetimle yönetilmekteydi, ekonomik ve eğitimsel eşitsizlikler, açlık, sefalet ve veba had safhadaydı. İkinci bölümde yani kendi ideal devlet ve kent tasvirini açıkladığı bölümde, yeri tam olarak bilinmese de Atlantik'te Amerika açıklarında hayali bir adada en iyi toplum tasarımını deniz üzeri gezilerde keşfeden Raphael Hytloday adlı eski bir Portekizli denizcinin ağzından *Utopia* adası ve oradaki yaşam koşulları anlatılır.

Utopia adası tamamen toplumun mutluluğuna adanmış, bunun için bireysel zevklerden vazgeçilmiş bir ülke tasarısıdır. Ülkenin bütün kentleri planlama bakımından eşit olarak tasarlanmıştır. Her ülkede eşit sayıda kent, her kentte de eşit sayıda ev vardır. Ada halkının mülkiyet kavramından uzak kalması, adanın yönetim biçiminin eşitliğe ve adalete dayanması nedeniyle, on yılda bir insanların evlerini değiştirmesi planlanmıştır. *Utopia*'nın içerisinde More'u temsil eden Raphael'in ağzından *Utopia*'nın başkenti anlatılmaktadır. *Utopia* elli dört adet birbirinin aynı kentten oluşmuştur ve Amaurotus bu kentlerden biridir; ama aynı zamanda *Utopia* Adasının başkentidir. Rapheal, Amaurotus'u anlatmasının tek nedeninin, kentin diğer kentlerinden farklı olma özelliğinden değil, sadece o kentte konaklamış olmasından kaynaklandığını söylemektedir. “Başkent Amaurote, Londra gibi teknelerin kentin içine kadar girmesine olanak tanıyan bir gelgit nehri üzerine

kurulmuş kare planlı muhkem bir kenttir.”⁶ Seçimle iş başına gelen yöneticiler, devletin en bilge, en kültürlü, ahlaklı kişileri arasından seçilmiştir. “Her otuz aile bir yönetici seçer, bütün yöneticiler bir araya gelerek belediye başkanını belirler ve bütün kentler Utopia meclisine temsilcilerini yollar.”⁷

Kentte, mülkiyet kavramı yoktur, *Utopia* halkı tarımla uğraşır ve ürettikleri mallar *Utopia* halkına eşit olarak paylaştırılır, kalanı da komşu ülkelere dağıtılıp, karşılığında demir gibi mallar alınır. *Utopia* halkı, değerli malları, altın, gümüş, mücevherat gibi More’a göre, şu zamanda yaşanılan toplumlarda değerli görülen eşyaları, kölelerine tuvalet, zincir gibi değersiz gördükleri noktalarda kullanırlar. More bütün hırsızlıkların ve açgözlülüklerin, adaletsizlikten ve eşitsizlikten kaynaklandığını düşünmekte ve bunu savunmaktaydı. More’un ütopyası eşitliğin, adaletin, ortak paylaşımın ilk ortaya atıldığı ütopyalardan olup, kendisinden çağlar sonra ortaya çıkacak olan 19. yy. ütöpik sosyalistlerini ve Marx’ı etkilemiştir. Yalnız More’un ütopyasında da, Platon’un ütopyası gibi bireyin mutluluğu yerine, toplumun mutluluğu amaç edinilmiş ve bireylerin öz iradeleri göz ardı edilmiştir. Fakat böyle ideal bir toplumun, toplumsallık ve bireysellik arasındaki ayrımlar gibi, nüfusun artışı ve şehrin büyümesi, ya da insani ihtiyaçların karşılanması konusunda verdiği cevaplar yetersiz kalmıştır. “...toplumsal iyileştirmelerini somut biçimlere dökceği noktada More’un imgelemi tekler, tıpkı ondan önce Platon’un imgelemenin teklediği gibi. Daha doğrusu, More’ un imgeleri, Ortaçağ düzeninin dışına çıkmaya başlayan kendi çağının biçimleri içinde donar kalır. O nedenle ölçeği artık, Ortaçağ yaya ölçeği değildir: Kent kabaca on kilometre karedir; bir ailede on ile on altı yetişkin olmak üzere toplam altı bin aile öngördüğünü düşünülürse, bu nüfusun yüz binin üzerinde olacağı anlamına gelir. Bu nokta da More’un bir sınır koyduğu doğrudur; bunun

⁶ Lewis Mumford, “**Tarih Boyunca Kent**”, Türkçesi: Gral Koca, Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 406

⁷ A. g. k, s. 407

altındaki kentler eksik nüfus kotasını ağzına kadar doldurduktan sonra More ülke dışında kolonileşmeden yanadır.”⁸

Platon’un *Devlet*’in de olduğu gibi, More’un *Ütopya*’sında da bireyci değil, toplumcu bir anlayış vardır ve bireyin mutluluğundan çok, toplumun mutluluğu önemlidir.

More’dan sonra bulunduğu döneme eleştirel sosyal bir düzen önerisi getiren, More’dan bir yy. sonra yaşamış Rönesans düşünürü Tommaso Campanella olmuştur. Tommaso Campanella (1568-1639) *Güneş Ülkesi* adlı eserinde ütöpik bir devlet tasarımı oluştururken, o da Platon’un etkisi altında kalır. Campanella’nın *Güneş Ülkesi*’de filozofça bir devlet tasarımıdır. Toplumsal ve bireysel yararlılık bir arada düşünülür. Güneş kentte her şey ortaktır, mülkiyet yoktur, aile yoktur, eşler de ortaktır ve eşlerin seçimi yönetimce yapılır. Campanella’ya göre insanlar genel yarar duygusundan uzaklaştıkları sürece bencillik, benmerkezcilik ortaya çıkar. Oysa her şey devletin yararına olursa, birlik, beraberlik, bütünlük duygusu oluşur. Toplumsallığın temelleri bu fikirlerle atılmaktadır.

Campanella, Romalıların ve ilk Hristiyanlar zamanındaki rahiplerin yurtları ve toplulukları uğruna seve seve savaştıklarını ve mülkiyeti kendi bireysel istekleri için değil, toplum için kullandıklarını hatırlatarak bir gün *Güneş Ülkesi*’nin de aynı amaçlarla gerçekleşebileceğine inanmaktadır.

Kent, Hoh adında bir rahip tarafından adilce yönetilir. Gerek dünya işlerinin, gerekse ahiret işlerinin başı odur. Yetkisi mutlak, verdiği yargılar kesindir. “*Hoh olabilecek kimsenin, Cumhuriyet olsun, Krallık olsun, bütün devletlerin yasalarını, devlet biçimlerini, geleneklerinin ve dinlerinin tarihlerini derinlemesine bilmesi gerekir. Ayrıca yasa koyanları, şartları geliştirenleri, adlarıyla bilmesi gerektiği gibi, yerde ve gökte olanlardan haberi olacak. . .*” “*Ama her şeyden önce Hoh’tan istenen metafiziği ve teolojiiyi iyiden iyiye, bütün bilim ve sanatları ilkeleri ve tanımlamalarıyla adam akıllı*

⁸ Lewis Mumford, “**Tarih Boyunca Kent**”, Türkçesi: Gral Koca, Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 408

*bilmesi.”*⁹ Hoh’un Güç, Akıl ve Sevgi adlı eşit yetkide üç yardımcısı vardır. Güç; barış ve savaşıla ilgili bütün işleri yönetir, yani; askerlik işlerindeki en yüksek yetkili kişi odur. Aklın görevi ise, serbest mesleklerin, bilim adamlarının, eğitim işlerinin ve okulların yönetimidir. Sevgi’nin görevi ise, üreme işleridir. Herkes dört saat çalışır. Geri kalan zaman sanat, eğlence, okuma, beden ve ruhları eğitime gibi zevk veren işlere ayrılır. Güneş ülkeliler bencilliğin amacını ortadan kaldırmakla, onu yok etmişler ve yerine ortak yaşama sevgisini koymuşlardır. Onlara göre yurt sevgisi, kişisel çıkardan vazgeçildiği ölçüde artar.

Campanella’nın *Güneş Ülkesi* o dönemin gök biliminden de fazlasıyla faydalanmış, şehrin planı aynı Roma kentlerinin kurulması gibi gökyüzündeki hareketlere göre belirlenmiştir. “*Kent yedi halkaya ya da çembere bölünmüş. Bunların her biri yedi gezegenden birinin adını taşıyor. Çemberler birbirine dört ayrı yolla bağlanmış. Her yol da bir kapı ile sona eriyor.*”¹⁰ Kentin bir tepenin üzerine kurulması ve yedi iç içe halkadan oluşması, aynı zamanda geç Ortaçağ kentlerinin korumacılık ve savunma üzerine kurulu kent planlarının izlerini taşıdığını gösterir. Ama işleyiş ve yönetim biçimi olarak Romalılara fazlasıyla öykündükleri gözlenir. Toplumsal ilişkilerinde Romalıların adet ve gelenekleri sürdürülmektedir.

Güneş Ülkesi’nin devamında ütopya fikrinin ve sosyal düzen önerilerinin çıkışına dair olan araştırma, yine bir Rönesans düşünürü olan Francis Bacon’ın *Yeni Atlantis* adlı eseriyle devam etmektedir.

Francis Bacon(1561-1626) bilimsel deneycilik düşüncesinin öncülüğünü yapmış İngiliz filozof ve denemecisidir. Yetkelere başvurulmasına ve dolayısıyla skolastik düşünceye karşı çıkan Bacon, insanlığa gereken bilimsel pratiğe dayanan yeni bir tutum ve yöntem bilgisi olduğunu düşünür. Ahlaklı ve ideal bir toplum düzenine ulaşmanın yolunun uygulamalı bilimden ve bilim felsefesinden geçtiğini *Yeni Atlantis* adlı eserinde vurgular. *Yeni Atlantis* Ben Salem adlı bir adada geçmektedir ve bu adada sağlam bir ahlâk

⁹ Campanella, “*Güneş Ülkesi*”, Türkçesi: Haydar Kazgan, Vedat Günyol, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 3. basım, 1996, s. 29

¹⁰ A.g.k , s. 18

anlayışı egemendir. Ben Salem halkının ahlak ve töreler üzerine anlattığı şeyler insanlığın nasıl olması gerektiği konusunda Bacon'ın düşüncelerini göstermektedir. Kitaba göre, Ben Salem halkı bilimin yol göstericiliğinde, akla uygun bir dindarlık, ağırbaşlı bir neşe, ince nezaket ve iyilikseverlik, eli açıklık ve konukseverlik, resmi yaşamda bağlılık, özel yaşamda namus, ağırbaşlılık ve terbiye, düzen, ciddi çalışkanlık özelliklerini yaşamlarına katarak davranmaktaydı.

Süleyman'ın evi her türlü bilimsel araştırmanın yapıldığı, halkın bilgi ve kültürünü geliştirmeye ve planlamaya yönelik bir örgüt ve araştırma merkezidir. Yeni Atlantis de diğer ütopya yazınları gibi, kendisinden önce yazılan ve ideal bir devleti anlatan yapıtların etkisinde kalmıştır. Ama Platon'un *Devlet*'i gibi siyasal felsefe yapıtı olmadığı gibi Thomas More'un *Utopia*'sı gibi ekonomik bir eleştiri ve yerme de içermediği gibi, diğerlerinden farklı olarak erken modern bilimin başarılarından doğan yeni deneyciliğin öncülüğünü yapmış Bacon aracılığıyla bilime dayanan bir ahlak felsefesi içermektedir. 17. yy. bilimsel denemeler ve araştırmalar bakımından büyük çalışmaların yapıldığı bir çağdır. Bacon, eyleme dayanan bilgilerimizi genişlettiğimiz ölçüde insanlığın kurtulabileceğine inanıyordu. Onun dönemi bilgiyi yalnızca bilgi olduğu için aramıyor, insanlığa büyük faydalar sağlayacağı için bilimsel deneme ve araştırmalar yapılmasını istemekteydi.

Felsefe gibi dinin içinde de ütopya kavramı yer almaktadır. Dinin ortaya çıkışı bilim ve felsefeden önce olduğu için, din insanlık tarihinin ilk felsefesidir savı ortaya atılabilir.

Dinin diğer felsefelerden ayrılan tarafı ise, bilimsel bilgi temeline dayanmamasıdır. Ne kadar bilimsel temelli olursa olsun bütün felsefeler son tahlilde ideal insan davranışları üzerine kurulu olduğu için bir anlamda ütopiktir de.

Bu bağlamda dinler insanoğlunun ilk ütopyasıdır denilebilmektedir. İnsanın doğa karşısındaki güçsüzlüğüne ve bütün yaşadığı çelişiklere rağmen, evrenle uyum içinde yaşaması bilincini taşıyan din de, felsefe de ideal düzen önerileri getirirler. Socrates'le başlayıp, günümüze kadar ulaşan bilimsel verilere ve araştırmalara dayanan felsefe,

kurduğu bu ideal düzen tasarımlarında içinde yaşadığımız dünyayı ele alırken, din felsefesi ise, doğa karşısında insanoğlunun çektiği güçlüklerle, zayıflıklara, ölüm korkusuna ve toplumsal düzen arayışına cevap olarak, ölümden sonraki hayatı, öte dünyadaki ödül niteliğindeki mekânlar olan cennet tasvirlerini yaratmıştır.

İnsanlığın bir arada yaşaması, sosyalleşmesi ve kültürün keşfi aynı zamanlara denk gelir. İnsanoğlunun ilk yerleşim yeri olan mağaralar, sığınma, üreme, üretme ve tüketme faaliyetleri dışında, sosyalleşme hazzının artması ve din, büyü ve sanatla birlikte daha bereketli ve daha iyi bir hayat için buluşulan noktalardı. İncanın ve öteki dünya düşüncesinin temelleri bu mağaralarda atıldı.

“Mitler, toplumların bilinçdışının dışa yansıması olarak tanımlanır. Yukarıda da dediğimiz gibi insan “ öteki dünya “ incasını keşfettiği anda ilk mitini yaratmıştı. Bu keşif onun bilinç ve bilinçdışı gibi kavramlarının çok önceden oluştuğunu gösteriyor. Bu dünyanın geçici olması, insanın ölümden sonra (cenin pozisyonunda gömüldüğünü hatırlayın) başka bir dünyaya doğacağı tespit edeceğimiz ilk mittir.” ¹¹

İnsanın yerleşik düzene geçişi, toplulukların oluşumu, ilk kentler, ilk yerleşimler ile ilgili ütopyaların en önemlilerinden biri *Babil*'dir. (Resim 1) “Babil Mitosu” bütün dünyadaki dillerin ve etnik kökenlerin oluşumuna ve farklılığına dair bir mitostur.

“Babil Mitosu”nda anlatılana göre, tufan mitlerinde ortaya atılan tanrının cezalandırıp yok ettiği insanoğlu, tekrardan çoğalmış ve tanrının yaratıcılığı yanında, kendilerini tanrıyla bir tutarak başı göklere varan, yani tanrı mertebesine ulaşan bir kule yaratmak, bir kent kurmak istemiştir. “Babil kulesi”ni tasarlayan Kral Nemrut kozmosa ulaşmak istemekteydi. “ *Kral-mimarın ütopyası Arş-ı Ala'yı geçerek tanrılaşmaktır. Kule bir zigurat formundadır, zaten Babel İbranicede zigurat anlamına gelir ve yedi kademedede yedi gezegene erişen cennetteki dağın taklididir. Dolayısıyla piramit gibi, ideal, ütöpik bir formdur.*” ¹² Tek tanrılı dinlere göre “yaratmak” sadece tanrıya aitti, bu yüzden de tanrıyla

¹¹ İsmail Gezgin, “**Sanatın Mitolojisi**”, İstanbul, Sel Yayınları, Mart 2008, s. 14

¹² <http://www.aliartun.com/content/detail/46>, Ali Artun, Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık

âşık atmaya çalışan insanoğlunu tanrı cezalandırmış ve tek bir ırk olmaya çalışan ve tek bir dil konuşan insanoğlunun dillerini karıştırmıştır. “ İşte o günden beri insanlık, ortak dili olan Adem’in dilini keşfederek armoni içinde yaşadığı cennetine yeniden kavuşmayı arzular. Bu arzu ütopyaların en önemli saiklerinden biri olur.”¹³

“Babil kulesi”, insanoğlunun ilk çağlardan beri hayalini kurduğu “cennet”ine ulaşmasının sembolüken aynı zamanda varoluşundan beri süregelen, iktidar çabasının, “doğa-tanrı”yla ve ölümle savaşımının bir göstergesidir. “Babil kulesi” formu itibari ile de iktidarın sembolüdür.

*“Burada kulenin fallik bir figür olduğunu hatırlatmama izin verin. Yükseklerle çıkmak, yukarda olmak iktidar olmakla eşdeğer sembollerdir. Dolayısı ile bu mitin tanrı ile insan arasında ve tanrının kazanımıyla sonlanan bir iktidar mücadelesini vurguladığını söyleyebiliriz.”*¹⁴

Bu mit, dillerin oluşumunu, farklılaşmasını, etnik kültürlerin oluşumunu açıkladığı gibi, aynı zamanda kültürün oluşumunu, iktidar mitini, tanrıyla insan arasındaki sonu gelmez savaşımı ve insanın doğada yer alma ve buna karşı geliştirdiği bilincin varlığıyla ilintilidir.



Resim - 1 Pieter Brueghel “ Babil tasviri”

İnsanların uyum içinde yaşayacağı, eşitlik ve adalet temelleri üzerine kurulması

¹³ <http://www.aliartun.com/content/detail/46>, Ali Artun, Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık

¹⁴ İsmail Gezgın, “**Sanatın Mitolojisi**”, İstanbul, Sel Yayınları, Mart 2008, s. 148

amaçlanan, ideal bir geleceği temsil eden ütopyaların kaynağı dinsel efsanelerdir. Bu dinsel efsaneler öteki dünyaya, ahirete ve cennete ait masallardır. Cennet, çeşitli dinlerde ve ruhani felsefelerde, bulunan ölümden sonraki yaşama, öteki dünyaya dair bir ütopya olarak değerlendirilebilir. Türk dil kurumunun tanımına göre ‘cennet’, dini inanışlara göre dünyada iyilik yapanların, günahsızların, öldükten sonra kavuşacakları yer anlamını taşımaktadır. Cennet, ideal, mükemmel bir yaşam alanı tasviridir. Cennet tasvirlerinin oluşumu insanoğlunun paleolitik devirden, neolitik devire geçişiyle yani yerleşik düzene geçişiyle başlamaktadır. Cennet tasvirleri, doğanın insan tarafından şekillenmesinin ve kültürün keşfinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Tarım devrimiyle birlikte, insanın çalışmaya mahkûm edilmesi sonucunda, cennet tasvirleri insanoğlunun arzuladığı, çalışmadığı, özgür olduğu hayata dönüşü sembolize etmektedir.

Din temelli ütopyaların genel itibariyle çıkış noktası; insanlığın kendi koydukları ölçüler ve doktrinler çerçevesinde yaşaması, bu sayede yitirilen erdemlerini ve değerlerini yaşamdan sonraki yeni bir dünyada yeniden bulunmasına dair bir dini ütopya, bir cennet-tasviri, bir öteki-dünya ütopyası yaratılmasıdır.

Dindeki ve felsefedeki idealizm “ütopya” kavramında birleşir. İslamiyet, Yahudilik ve Hristiyanlıktaki, Âdem’in Bahçesi ve Cennet hakkındaki farklı görüşleri özellikle geleneksel din anlayışı açısından birer ütopya olarak değerlendirilebilir. Böyle ütopyalar varlığın sıkıntılardan uzak olduğu saadet ve aydınlanma yeri olan “zevk bahçesi” olarak tanımlanır. Varlığı günden, acıdan, yoksulluktan ve ölümden kurtulmuş olarak hayal ederler.

Ütopyaların ortaya çıkış nedenlerinin incelenmesi, ütopya düşüncesini, ideal bir toplum arayışını ortaya atan kişilikler aracılığıyla araştırmanın devamına ışık tutan temellere ulaşılmıştır. Ütopyanın ortaya çıkış nedenlerinin ve varlığının temellendirilmesi, sanatta da neden ütopyalar yaratılmak istendiğine dair ipuçlarını ortaya koymaktadır.

1.2 Sanatta Ütopya

Sanat ortaya çıkışından beri dünyayı ve yaşamı anlamlandırma, dönüştürme ya da idealleştirme çabası taşımaktadır. Ütopya ise var olan düzene ve topluma karşı ideal ve karşı bir dünyanın kurulması önerisini içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda ütopya ve sanat var olan durumları idealize etme özelliklerinde birleşirler.

Toplumsal olguları kendilerine amaç ve konu edinen sanatçılar, dünyada oluşan değişimleri, savaş, açlık, sosyal adaletsizlik gibi olguları önceden hissedip, topluma yön vermek istemektedir. Entelektüel, bilim adamı gibi sanatçı da toplumda yaşananları önceden fark edip, toplumun açmazlarında, yeni çıkış yolları önerir. Sanatçının bu yol göstericiliği en çok yeni dünya düzeni arayışlarıyla ve ütopyalarla örtüşmektedir.

Sanatçının yaşadığı tarihsel süreç ve bunların getirdiği koşullar, onun ideolojisini ve dünyaya bakışını etkiler. Yaşadığı süreçten yola çıkıp bir söylem, ya da bir hareket dili belirler. Var olan düzende, yeni olanakların aranmasını amaçlar. Bu da sanatın içindeki ütopyayı ortaya çıkarır. Sanatçı, güncel hayat pratiğinde ve toplumsal koşulların karşısında, insanları birleştirici, organize edici ve yönlendirici nitelikler taşır. Nasıl ki ilkçağlardan ve kentin ilk oluşumlarından beri sanat toparlayıcı, birleştirici ve ulvi bir görev üstleniyorsa, çağlar değiştikçe bu özelliğini korumuş, dönem dönem bu özelliği nedeniyle yönetim biçimleri tarafından propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Toplumdaki bütün çalkantılara, gitgide daha fazla bireyselleşen, tüketici ve konformist bir hal alan insanoğluna karşı sanat, ütopyayla benzeştiği nokta olan dünyayı değiştirme savaşımına devam etmektedir.

“Başka bir dünya mümkün” cümlesi ise en çok kendini ütopyayla bağdaştırır. Ütopyalar, bugün gerçekleşmesi imkânsız gibi görünen ama her zaman gerçekleşmesi amaçlanan, döneminin hatalarından ders çıkarmış, kurduğu yeni dünya düzeni, sosyal ve fiziksel çevreleri en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş, tasarlanmış toplum tasarımlarıdır.

Sanat ve ütopya kavramı birbirinden ayrılamaz, geleceğe ait uyarı metinleridir. Hatta bu nedenle sanatın başlı başına bir ütopya olduğu savı ortaya atılmaktadır.

Eşitlik, adalet, insanlık adına daha iyi bir düzen fikrinden yola çıkan ütopyalar, sanatta da yansımalarını, ya var olan düzeni eleştirerek ya da o düzenin parçası olarak göstermektedir. Kentin içindeki toplumsal, sosyal ve fiziksel düzenlemeler, en iyi sanat üzerinden yapılacak olan okumalarda gözlemlenmektedir. Daha sonradan, plastik sanatlarda kent ütopyaları adı altında ele alınacak olan, plastik sanatlar ve ütopya ilişkisine burada değinilmek gerekirse, verilebilecek ilk örnek Piero Della Francesca'nın *İdeal Şehir* adlı tablosudur. Sanatçıların kent üzerine düşünmeleri, kenti dev bir sanat eseri olarak görmeleri, kent tasarımları yaratmaları Rönesans'la başlamıştır.

Rönesans'ta ilk temellerinin atıldığı, ideal kent ve ideal insan fikri Piero Della Francesca'nın *İdeal Şehir* (Resim 2) adlı resminde kendini göstermektedir. Brunelleschi'nin tanımladığı ve üç boyutlu olarak ortaya koyduğu perspektif, Piero Della Francesca tarafından *İdeal Şehir* adlı eserinde, yeniden kusursuz bir mükemmellik arayışıyla ortaya konulmaktadır. Rönesans planlamasıyla ilgili en önemli betimlemelerden birini oluşturan bu resim, perspektifi, simetrisi, merkeziliği, anıtsallığı ile Rönesans insanının düşünce yapısını gözler önüne sermektedir. Piero Della Francesca'nın ideal kenti, ne bir vatandaşa, ne bir yaşamışlığa, ne de bir sosyal etkileşim izine sahiptir. Kent; içinde yaşayanlar olmadığında dahi, somut bir anlam alanı oluşturabilir mi sorularını düşündürmektedir.

Belki Piero della Francesca *İdeal Şehir* adlı resmiyle bize ya ideal bir şehrin asla var olamayacağını göstermek istemiştir ya da kent yaşamına, ideal şehir ve ideal yurttaş fikrinin oluşumuna dair ilk görsel temelleri atmıştır. Piero della Francesca'nın resimlerinin en önemli özelliği, Francesca'nın doğrusal perspektif kullanımındaki titizlik ve resimlerinin atmosferinin yarattığı, dinginlik, derinlik, mükemmellik arayışıdır. Özellikle *İdeal Şehir* adlı resminde algılanabilecek olan ütöpik idealleri klasik mimari ile somutlaştırma fikrinin ortaya konulmasıdır.



Resim - 2 Piero della Francesca “ İdeal Şehir”

Daha düzenli, daha adil, daha insani ve eşit koşullara sahip düzen arayışları iktidarın varoluşundan beri var olmaktadır ve var olacaktır. Sanatda bu düzen arayışlarını her daim yansıtmaktadır. Sanat her daim “şey”leri farklı türlü algılama ve yaşamı başka türlü hayal etme özelliğini taşımaktadır. Kent içindeki kolektif bilinci, kentin yaşayanları ile birlikte kimliğini yansıtan, tarihsel, sosyo-politik, toplumsal ve dini etmenleri, kaosu, karmaşayı gözler önüne sermektedir.

Edebiyat ve sinemanın türlerinden olan bilimkurgunun içerisindeyse her zaman ütopya ve anti-ütopya özellikleri mevcut olmuştur. Yaşanan döneme alternatif ve karşıt nitelikli öneriler sunmak bu yazın ve görsel türlerin vazgeçilmezlerindendir. Platon, Thomas More, Campanella, Bacon gibi ütopya düşüncesini ilk ortaya atan ve temellendiren İlkçağ, Ortaçağ ve Rönesans düşünürlerinin ortaya koyduğu gibi disiplinli, eşitlikçi, adil, akla ve üstün niteliklere sahip bir filozof ya da kralın yönetimine dayalı yeni, alternatif bir toplum düzenlerini sunmak yerine, 1900’lerde ortaya çıkan bilimkurgu edebiyatı ve sineması, bulundukları çağa ayna tutarak, anti ütopya niteliğinde, eleştirel, rastlantısal ve kaosa dayanan bir dünya sunarlar. Bilimkurgular, “endüstri devrimi” sonrası gelişmesinin de etkisiyle bilim ve teknolojiden beslenirler. Bir kısmı, bilim ve teknolojinin insanlığın da gelişiminin yararına olacağını savunurken, diğer bir kısmı ise tersine teknolojinin insanlığı esir alacağına ve teknolojiden doğan yeni bir despotizmin hüküm süreceğine dair korkuları ortaya koyarlar. Bu türe “Distopya” veya anti ütopya denmesinin bir nedeni de budur. Ütopyalar da, “Distopya”lar da geleceğe ait uyarı metinleridir. Ütopyalar rüyalarımızsa, anti ütopyalar kâbuslarımızdır.

Bu “Distopya”ların başlangıcı, endüstri devrimi sonrası dönemde ortaya konulan en önemli bilimkurgulardan biri Fritz Lang’ın 1927 tarihli yapımı *Metropolis* adlı filmidir. (Resim 3)

Metropolis, Endüstri Devrimi’nin ve endüstrileşmenin etkilerinin fazlasıyla hissedildiği bir dönemde ikiye bölünmüş bir dünyayı gözler önüne sermektedir. Yeraltında makinelerle birlikte çalışan ve makinelerin esiri olmuş bir işçi sınıfı ve yeryüzünde ise bu çalışan kesimin çalışmaları sonucu yürüyen bir dünyada konforlu bir biçimde yaşayan yönetici sınıftan oluşmuş bir dünyadır anlatılan. *Metropolis* filmi de bu sınıf farklılığını, özellikle endüstri devriminin, daha sonra da kapitalizmin getirdiği sınıf ayrılıklarını, yabancılaşmayı, bireyselleşmeyi, bunun karşısında hala bir arada hareket etmeye çalışan, insani özelliklerini kaybetmemiş insani bir kesimi alegorik bir üslupla ortaya koymaktadır. Filmde dönemine göre çok ustaca, ince ayrıntılarla düşünülmüş, sanatsal bir kent tasarımı yaratılmış ve sunduğu görselliği ile kendinden sonra gelen aynı türdeki bütün filmleri etkilemiştir. *Metropolis*’in dünyası, labirent misali örülmüş yeraltı kentleri ve onların üzerinde yaşayan, hükmeden kesimin “asma bahçelerin”den oluşmuş, insanoğlunun çarklarının bir parçası olduğunu hissettiren, kocaman bir makine kentten oluştuğunu göstermek ister gibi. . .



Resim - 3 Metropolis filminden şehrin görüntüsü, Fritz Lang “ Metropolis”1927

Anti ütopya'nın kült yazarlarından olan George Orwell ise 1948'de yazdığı ve hem kavramsal, hem düşünsel hem de yazınsal olarak dönemin İngiltere'sinin tam karşısında yer alan ve alegorik olarak 1948'in ters çevrilmesinden ortaya çıkmış, 1984'te geçen bir toplum düzeni tasarlar. 1984; "Big Brother" Büyük Ağabey adlı bir yönetici tarafından yönetilen, despotizmin egemen olduğu bir dünyayı tasvir etmektedir. Yönetenler tek egemen güçtür. İnsanlar yöneticilerin korkusu ile sinmiş, özgürlükler kaldırılmış, ahlâki ve insani duygular yok edilmiş, düşünme ve düşündüğünü söyleme yasaklanmış, yaşam tüm güzelliklerini yitirmiştir.

Orwell, bize pırıl pırıl, olası aydınlık bir gelecek sunmaz, bir gelecek tasarımıyla aydınlık bir topluma ulaşılacağı umudu da vermez, hatta biraz umutsuzluğa sürükler, bizi uyarır, tüylerimizi diken diken eder de denilebilir. Ama anlatmak istediği tek bir şey varsa o da sığınabileceğimiz tek adanın düşüncelerimiz olduğu, sorgulamaktan, düşünmekten, farkında olmaktan asla vazgeçmememiz gerektiğidir. Orwell'ın yazın dünyasında bıraktığı hatırı sayılır etkinin sebebi biraz da yazdıklarının şu an yaşadığımız döneme öngörü niteliğinde olmasıdır. Tarihi unutturmak isteyen bir dünyada yaşıyoruz ve kendi kendimize unutturuyoruz da. Gönüllü tele ekranlara da sahip olmak istiyoruz, yalnız, sanal, bireysel bir dünyaya yol alıyoruz adım adım.

Bir anarşist ve feminist olan Ursula K. Leguin'in *Mülksüzler*'i ise, bir dizi Taocu zıtlık üzerine kurulu, zıtlıkların birbirini dengelemesiyle bağlantılı bir ütöpik türdür. " *Bu zıtlıkların en başında ikiz dünyalar olan "Anarres" ve "Urras" geliyor. Bu iki dünya bir ikili sistem oluşturuyorlar, birbirlerinin etrafında dönüyorlar. Her biri ötekinin ayı. Hangisinin ay, hangisinin dünya olduğu, ne taraftan baktığınıza bağlı. Dünyalardan biri verimli, diğeri çorak; biri özgür, diğeri sınıflı ve sömürülü; biri anarşist, diğeri arşist (devletçi, yönetimci, hiyerarşik)*" ¹⁵

¹⁵ Ursula K. Le Guin, "**Mülksüzler**", Türkçesi:Levent Mollamustafaoğlu, Sonsöz:Bülent Somay, Metis Bilimkurgu, Ocak 1999, İstanbul, s. 347

“Anarres”de beklediğimiz türde ütopyalardan değildir. “Urras”taki kaynakların çokluğuna karşı, Anarres topraklarında kaynak sıkıntısı, kötü iklim koşulları yaşamaktadır.. *“Bu anlamda da Anarres bir ütopya değil. Ama Mülksüzler bir ütopya. Alışlagelmiş türden bir ütopya değil. Bulunduğu toplumun beğenmediği özelliklerini koyarak ve yeni bir dünya, yeni bir toplum önerisi getirerek bir eleştiri veya alternatif düzen önerisi getirmiyor. Bize iki ayrı dünya sunarak, iki siyam ikizi dünya aynı zamanda, bu dünyaların olumlu ve olumsuz yönlerini aynı anda ortaya koyuyor. İkisi de mükemmel olmayan bu dünyalara bakarak gerçekliği ve umudu hissedebiliyoruz içimizde.”*¹⁶

Mülksüzler, her şeyiyle umutlu ve gerçekçi bir kitap. Bu yüzden gerçekleştirebilir ütopya türüne her daim sokulabilir. Devrime inanan, değişime inanan bir kadın Ursula K. Le Guin. Kendisinin de bize adlandırdığı gibi “Vermediğiniz şeyi alamazsınız, kendinizi vermeniz gerekir. Devrimi satın alamazsınız. Devrimi yapamazsınız. Devrim olmanız gerekir.”¹⁷

1.3. Kent Ütopyaları

Kent ütopyalarının çıkış nedenine ulaşmak için, ilk başta kentlerin oluşumu, daha sonra da bu oluşumlar içinde ortaya çıkan kast sistemlerinin, otoritelerin, sınıf mücadelelerinin ortaya çıkışları ve nedenleri kavranılmalıdır. Bunların kavranılmasıyla bulunduğu döneme alternatif olarak ortaya çıkan ütopyaların da var oluş nedenleri anlaşılabilir. Kentin kökenlerine ulaşmak için, bir arkeologun çalışması gibi ilk kentsel düzenlemeler incelenmelidir. İnsanoğlunun ilk sosyal yerleşimleri, bilimsel ve arkeolojik bulgulara göre mağaralardır. Mağaralar insan uygarlığının, toplu yaşama geçişinin ilk izleri olduğu gibi, sadece üremek, barınmak ve aç, susuz kaldıklarında gelinmek üzere olan bir yer olma özelliğinden başka anlamlar da taşımaktaydı. Bu tür özel ritüel ve buluşma merkezlerinin iç kısımlarında ustaca ve realist bir incelikte çizilmiş hayvan figürleriyle, stilize erkek ve kadın figürleri bulgulanmıştır. Bu ilk estetiksel

¹⁶ Ursula K. Le Guin, “**Mülksüzler**”, Türkçesi:Levent Mollamustafaoğlu, Sonsöz:Bülent Somay, Metis Bilimkurgu, Ocak 1999, İstanbul, s. 347-348

¹⁷ A.g.k, s. 347-348

dışavurumlar, insanoğlunun betimleme ve bilinç yeteneklerini ortaya koyarken, mağaraların tinsel, büyüsel ve sosyal boyutunu göstermektedir.

“Buralarda, bu tören merkezlerinde daha bereketli bir hayat için bir araya gelinirdi: Yalnızca yiyeceğin bollaşması için değil, aynı zamanda simgeselleşmiş hayal ve sanattan dolu dolu yararlanılarak sosyal hazzın artması için, estetik açıdan büyüleyici olmasının yanı sıra daha anlamlı, daha iyi bir hayata dair ortak bir vizyonla, Aristoteles'in bir gün Politika'da tarif edeceği türden, henüz yeni yeni yeşermekte olan iyi bir hayat için gelinirdi buralara: Ütopya'nın ilk tezahürü. Tam da daha fazla hayvan etini garantiye almak için gösterilen bu çaba sırasında (resim ve ayinlerin taşıdığı büyüsel amaç gerçekten bu idiyse tabii) bizzat sanatın icrasının ilkel insanın hayatına avın getirdiği dünyevi ödül kadar temel bir şeyler katmadığını kim söyleyebilir? Bütün bunlar tarihsel kentin doğasıyla ilintilidir.”¹⁸

İnsanoğlu hayvanlarla birlikte yaşadığı toplumsal süreçten yani avcılık yaptığı paleolitik dönemden, toprağı işlemeye başladığı neolitik döneme geçişiyle birlikte yerleşik düzene geçmiştir. Tarihçiler tarafından neolitik devrim olarak adlandırılan tarım devriminden önce, toprak, bereket ve adak ayinleri ile yüceltilmiş, gübrenin kullanımı, toprağın bereketi adına ortaya çıkmıştır.

Neolitik devrimle birlikte, yani buzul çağının kapanıp yerine şu anki iklimimize benzer bir iklimin oluşmasıyla birlikte insanlar toprağı işlemeye, tarım yapmaya başladılar. Daha sonra metalin bulunmasıyla metal çağı başladı. Daha önceden taştan yapılan silahlar, metalden yapılmaya başladı ve kaba taş kullananlar, metal silah kullananların altında ezildi. İlk kentler, saldırganların boyunduruğı altında toprağına bağlı hale getirilmiş çiftçilerden ve hâkimiyetlerini koruma altına almak için tepede oturmakta olan efendilerden meydana gelmiştir.

¹⁸ Lewis Mumford, **Tarih Boyunca Kent**, Türkçesi: Güral Koca, Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 17.

*“Özetle, ilk kentlerin hâkimiyet altına alınan topluluklar etrafında kurulmuş daimi birer ordu karargâhı olduğu öne sürülmektedir.”*¹⁹

İlk kentlerin ortaya çıkışı büyük çoğunluğun ortak görüşüne göre neolitik devrimle paleolitik devrim insanlarının, yani avcılarla, toplayıcıların bir arada yaşamasıyla ortaya çıkmıştır. Toplayıcı, düzenleyici, tohumu ıslah eden saban tarımını keşfeden dişil kısım, doğayı evcilleştiren ve denetleyen, eşek, at, deve, fil gibi güçlü ve dayanıklı hayvanları kullanan ve en önemlisi, kısmen silah zoruyla başka insan toplulukları üzerinde avcının avı üzerinde kurduğuna benzer bir iktidar kurmaya yönelen eril kısım. *“Baskı ve ikna, saldırı ve koruma, savaş ve yasa, güç ve sevgi, yeni yeni biçimlenmeye başlayan ilk kent topluluklarının dokusuna hiç kuşkusuz kök salmıştı. Krallık ortaya çıktığında ise savaşın efendisi ile yasanın efendisi aynı zamanda toprağın efendisi haline geldi.”*²⁰

Kentlerin ilk oluşumunda siyasi bir kast sistemi hüküm sürse de, bundan önce insanları bir araya toplayan manevi ve ticari bir güce de sahipti. Dış düşmanlara, ticari akınlara karşı her zaman korunaklı bir kale gibi olan köyün aksine kent, birleştirici, dışa dönük ve dinamik bir yapı içerir. Ama bu birleştiriciliğindeki en önemli özellik kutsallık olmuştur, hayatı idame ettirmek değil. *“Daha değerli ve anlamlı bir hayatla ilişkilidir bu kutsallık, geçmiş ve gelecek üzerine kafa yoran, cinsel üremenin ilksel gizemini ve ölümle ölüm ötesinin nihai gizemini kavrayan bir bilinçtir.”*²¹ Kent biçimlenirken başka sorular da gündeme gelmiştir; ama bu ilk nihai amaç, yani insanoğlunun merak ve sorgulama dürtüsü ve sorularının cevabını tam bulamadığı olguları yüce ilan edip tapınma dürtüsü, bir mezarın veya resmedilmiş bir simgenin, kutsal bir taşın etrafında toplanmada, bir tapınakta ya da gözlem evinde, tiyatro ya da üniversite gibi birbirini izleyen kentsel kurumlarda kendini gösterir.

¹⁹ Aktaran: Egon Ernest BEGEL, **“Kentlerin Doğuşu”**, Kent ve Kültürü, Cogito, Üç Aylık Düşünce Kültürü Dergisi, sayı 8, Yaz 1996, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 5. baskı, Ocak 2009, s:10, s:8

²⁰ Lewis Mumford, **“Tarih Boyunca Kent”**, Türkçesi: Gural Koca, Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 38

²¹ A. g. k. , s:21

Bunların sonucunda uygarlık denen o karmaşık bileşim, yaratıcılığın ve denetimin, gerilim ve boşalmanın, olanın birleşimi ve savaşımı ortaya çıktı. İlk başta siyasi hâkimiyet üzerine kurulmuş kentlerde, daha sonra koruma özelliğinin azalmasıyla savaş karargâhları saraya dönüşmeye başladı. Kentlerin gelişimiyle beraber yönetici ve ruhban sınıfı, kendini halkın büyük çoğunluğundan ayırmıştı.

“Kent, neredeyse ilk ortaya çıktığı dönemlerden itibaren, koruma ve emniyet görünümünün yanında sadece dıştan gelebilecek bir saldırı beklentisini değil, aynı zamanda yoğun bir iç mücadele beklentisini de beraberinde getirmiştir: Pazaryerinde, mahkemelerde, top oyunlarında veya arenada binlerce küçük savaş cereyan ediyordu.” ²² Bütün bunların nedeni kenti oluşturan kast sistemleri, üreticiler ve üretimden pay almak isteyenler kısacası güçlünün güçsüz üzerinde hâkimiyet kurma çabası olduğu kadar, kentin dinamik yapısıdır da.

Kent ilk kuruluşunda, toparlayıcı, birleştirici, bir arada tutucu, daha iyi bir dünya arayışının yansıması olan sosyalleşmeyi hedef alırken, daha sonra bu sosyalleşme yerini iktidar ve muhalefet arayışlarına bırakmıştır. *“Yırtıcılık mı, ortak yaşam mı? Fetih mi, işbirliği mi? İktidar mitinin tek bir cevabı vardı. Bu şekilde, kent uygarlığının başarısı, kent uygarlığını sürekli göz ardı eden ve onun yararlarını hükümsüz kılan savaşçı alışkanlıklara ve taleplere onay verdi. Yaşamına kendi kendine yeten, müstakil bir zerre olarak başlayan kent zorla şişirilecek, boyutlarıyla etrafındakileri caydıran, ama cüssesine oranla çok kırılgan, imparatorluk adlı yanardöner sabun köpüğüne dönüşecekti. Bir iç tutumdan yoksun bu kavgacı başkentler yayılma tekniklerini sürdürme gerekliliğinin baskısı altındaydılar; yoksa güç tekrar ilk ortaya çıktığı yere, özerk köy ve kent merkezlerine geri dönerdi.”* ²³

İktidar mitinin karşılığı her zaman ütopya olmuştur, kentin getirdiği bütün savaşımına, savaşın insanın doğası olduğunu söyleyen mitlere, kast sistemlerinin günümüz

²² Lewis Mumford, **Tarih Boyunca Kent**, Türkçesi: Güral Koca, Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 71.

²³ A. g. k. , s. 70.

göstergeleri olan toplumsal ve bireysel statülere karşı, ortak yaşamı, sosyal adaleti, eşitlikleri, hatta insanoğlunun kentten önceki yaşamını, doğayla olan ortak yaşamını savunan ütopya. Kent ütopyaları, kent kültürünü, kentin kolektif halini savunur, ortak bir amaç uğruna, işbölümünü ve paylaşımı yüceltir. Savunduğu idelerle kolektif yaşam ile yeni bir kent yaratma düşü kurar.

1.3.1 Vitruvius'un Kent Ütopyası

Roma'nın kuruluşunun dayandığı en büyük efsaneye göre, M.Ö 753 yılının 21 Nisan'ında Palatinus Tepesi'nde Romus ve Romulus tarafından kurulmuş olduğu düşünülen Roma (M.Ö 753-M.S 1453); kent devletinden, bölgesel devlete daha sonra da imparatorluğa dönüşen tarihteki en büyük kenttir. Bu yüzden “Roma Mimarlığı” denen şey sadece bir kentin değil, tarihte gelmiş geçmiş en büyük imparatorluğun dolayısıyla uzun bir tarihsel döneme iz bırakmış bir uygarlığın, mimariye ve kente bakışını anlatır. V. yy.da yağmalandıktan sonra bile şair Rutilius Namatianus, Roma hakkında hayranlıkla şunu söyleyebiliyordu: “Ötelere uzanan dünyayı bir kent yaptınız.”²⁴

Romalıların kurduğu imparatorluğun büyüklüğünden çok, bizi ilgilendiren kentlerini kurarken düşündükleri ilkeler, kentlerini tasarlama biçimleridir. Romalıların en büyük özellikleri; kentlerini düzenlerken insan bedeninin mükemmel iç oranlarını, mimarilerine ve kentlerinin düzenleniş biçimine taşımalarıdır.

Romalıların insan bedeninde keşfettikleri simetriler ve görsel dengeler sistemini, kentlerini kurmakta kullanış nedenleri, emperyal fatihler ve kent kurucular sıfatıyla hüküm sürdükleri dünyaya düzen getirmek içindi. Onların kentlerinde tanrılara ve yönetime duyulan inanç ve itaat duygusu kent planlarında birleşiyordu. “Antik Roma”nın cumhuriyetle yönetildiği ve monarşiden ayrıldığı dönemden, Jul Sezar’ın M.Ö. 44’te daimi diktatör seçilmesiyle Roma İmparatorluğuna dönüş evresinde yaşayan Vitruvius (M. Ö. 80-70, M. Ö. 15), hukuk, mimari, sanat ve felsefe anlamında tarihe bıraktığı izlerle

²⁴ Lewis Mumford, **Tarih Boyunca Kent**, Türkçesi: Güral Koca, Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 255

insanlığın en büyük ve en uzun vadeli imparatorluğunda yaşamış ve *Mimarlık Üzerine On Kitap* başlıklı eserinde ortaya koyduğu ilk mimari ilkelerle hem Roma İmparatorluğunu, hem de geleceğin özellikle kendinden bin yıl sonrasında ortaya çıkacak olan Rönesans mimarisi ve kent planlamasını etkilemiştir. Roma İmparatorluğu, “böl ve yönet” politikasına göre ilerlemekteydi ve amaçları sürekli büyümek ve fethettikleri her kente kendi mimari ve hukuk anlayışlarını taşımaktı. Bu sayede fethettikleri kentleri kolaylıkla yönetebilecek ve eşitliği sağlayabileceklerdi. Bu nedenle Vitruvius bir şehrin kurulumunda, “Vitruviusçu bedeni” yani çembere oturtulmuş kareyi esas almış; şehrin de küçük karelerden oluşmuş bir ızgara planından oluşmasını planlamıştır. Daha sonra yazılarını incelemiş olan Leonardo, Michelangelo, Albrecht Dürer gibi Rönesans sanatçıları, bedenin parçalarının genel geometrik sistem içinde tanımlanabilmesi imkânından çok etkilenmişlerdi. Vitruvius dönemindeki imparatorluk tasarımcıları, Roma kentlerini bu sistemden yararlanarak planlıyor, arazi parselleri etrafında sokaklardan oluşan bir dama tahtası yaratıyorlardı.

*“Genelde bu kent tasarımına Roma “ızgara planı” adı verilir, ama bu Romalıların icadı değildir. Sümer'deki bilinen en eski kentler ve Roma hâkimiyetinden binlerce yıl önceki Mısır ve Çin kentleri bu plana göre kurulmuşlardı.”*²⁵

Kent geometrisinin bir de ekonomik yönü vardı. Kent karelere bölme yöntemiyle küçük parsellere bölünmüş oluyor, bu şekilde kast sistemine göre mülkiyet de parçalara bölünüyordu. Bu sayede sadece toprak sahibi olunmuyor, mülk sahibi mülkiyet haklarını güçlü bireylere karşı da korumuş oluyordu, aynı zamanda bütünü oluşturan bir parça olup, bütün Roma İmparatorluğu oluşturuluyordu. Matematiksel sınırlar bir Romalı için oldukça önemliydi; çünkü herkes bir toprak sahibi olduğunun farkındaydı ve taşıdığı mülkiyet haklarını sonuna kadar koruyordu, elinde taşıdığı parselin bütünü bir parçası olduğunu ve Roma İmparatorluğu’nun, bu parçaların uygun birlikteliğinden oluştuğunun bilincindeydi.

²⁵ Richard Sennett, **Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Kent**, Türkçesi: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s. 94

Vitruvius'un *De Architectura*'sı, *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eseri mimarlık ve kent planlamacılığı adına antik çağdan elimize geçmiş ilk kitap olma özelliği taşımaktadır. Vitruvius bu eserinde mimarinin yapı ve geleneklerini araştırıp pratik çözümler sunarken, mimarinin yalnızca teknoloji ile kısıtlı bir yapı bilimi olmadığını, beşeri bilimlerin de bir parçası olduğunu ve her zaman mantık, geometri, müzik, tıp ve felsefe alanlarından beslenmesi gerektiğini savunmuştur. O'na göre bir mimar Helenistik ve Roma dünyasının geniş ve hümanist eğitimini almalı, bir kent kurarken bütün bu insani ölçütleri göz önünde bulundurmalıdır.

Vitruvius, aristokrat bir tutuculuk diye adlandırabileceğimiz bir keskinlik ve kararlılıkla en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş kentler tasarlamış ve bunları *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserinde aktarmıştır. Kitabında beşinci ve altıncı bölümde bir kentin arazisi ve kent duvarlarından bahsetmiştir: “*Surlarla çevrili kentlerde aşağıdaki genel ilkeler gözetilmelidir. Çok sağlıklı bir arazinin seçimi öncelik taşır. Bu arazi yüksek olmalı, sis ve kırağı kaplamamalı, ne fazla sıcak, ne fazla soğuk, ılımlı bir iklimi bulunmalıdır, ayrıca çevresinde bataklıklar olmamalıdır. Çünkü eğer gün doğarken kent yönünde esen sabah esintileri, bataklıklardan getirdikleri sislerin içerisine karışan bataklık yaratıklarının zehirli nefeslerini kent sakinlerinin vücuduna taşırlarsa, bunlar araziye sağlıklı kılar. Kent, sahil kıyısında güneye ve kuzeye bakıyorsa yine sağlıklı olmayacaktır; çünkü yazın güney semaları gün doğarken ısınır ve gün ortasında sıcak olur, akşam saatlerinde de alev alev yanar.*”²⁶

Aşırı sıcaklığın canlıları halsiz düşürüp, güçsüz bıraktığından yola çıkarak beşinci başlık altında bir kent kurarken sıcaklığın insan vücudunda bıraktığı zararlı etkenlerden bahsetmiştir. Sıcaklığın vücuttaki etkilerine uzun uzun değindiği kent arazisiyle ilgili bölümde kent arazisinin seçilmesi sırasında sıcaklığın, nemin, rüzgârların yönünün, yüksekliğin tam olarak hesaplanması gerektiğini belirtmektedir. “*O halde görülüyor ki, yeni kentler kurarken sıcak rüzgârların kent sakinlerinin üzerinde yayılabileceği bölgelerden sakınmalıyız. Çünkü tüm vücutlar sıcaklık, nem, toprak ve hava olmak üzere dört maddeden*

²⁶ Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, İstanbul, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2005, s. 16

*oluşurlar; ancak yeryüzündeki tüm canlıların farklı doğasını oluşturan ve yaratışlarını belirleyen karışımlar vardır. O nedenle, bu maddelerden birisi olan sıcaklık herhangi bir vücutta başat bir duruma gelirse, şiddeti ile diğer tüm maddeleri eriterek yok eder.”*²⁷

*“Geleceğin kentinin sağlıklılığını bu ilkelerle güvence altına alıp, toplumu besleyecek bol miktarda gıda maddeleri sağlayabilecek ve kolay ulaşım için iyi yolları, uygun ırmak ve deniz limanları bulunan bir yöreyi seçtikten sonra, yapılacak iş, kulelerin ve kent duvarlarının temelini atmaktır.”*²⁸

Vitruvius kentin arazisini belirledikten ve sağlık koşullarını inceledikten sonra kentin surlarının ve duvarlarının belirlenmesinin en önemli ilke olduğunu vurgulamaktadır. “Divide et Empera” (böl ve yönet) politikası üzerinden yola çıkan bir imparatorluğun şehir duvarlarını ve surlarını büyük bir titizlikle ve önemle inşa etmesinin önemini Vitruvius Mimarlık Üzerine On Kitap adlı eserinde vurgulamaktadır. Bundan sonra rüzgârın esiş yönlerine göre taşınan hava akımlarının sağlıklılığı ve sağlıksızlığı üzerinden sokakların yönleri belirlenir.

*“Ara sokakları ve yolları belirledikten sonra, genelde uygunluk ve yararlılığı gözeterek tapınaklar, forum ve tüm diğer kamu yapılarının yer seçimine geçmeliyiz. Kent deniz kenarında ise, forumun yeri limana yakın bir yerde seçilmeli, daha içerde ise kentin ortasında bulunmalıdır.”*²⁹ Forum halkın toplandığı, ortak karar verdiği, mahkemelerin yeri diye bahsedilen, askeri olmayan sivil yaşamın merkezidir.

Vitruvius’un kentin kurulmasında değindiği teorik ilkeler ve şaşmaz kurallar, insanlığın sosyal ve düşünsel olarak biraraya geldiği kentlerin gelişiminde ideal bir kent arayışının temellerinin atıldığı, kentin organik, kendi kendine büyümesine karşıt, her şeyin insanın daha iyi yaşama koşulları için belirlendiği bir kent düşünüyü içermektedir. Dünyanın gelmiş geçmiş en büyük imparatorluğu olan Roma, aynı zamanda insanoğlunun gelişimine,

²⁷ Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, İstanbul, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 2005, s. 21

²⁸ A.g.k, s. 15

²⁹ A.g.k, s. 12-13

sosyal ve bireysel haklarına, kentini ve toplumsal ilişkilerini düzenleme adına atılan, en büyük ütöpik adımlardan birini oluşturmaktaydı. Rönesans'ta derinlemesine düşünülecek olunan düzenli kent fikrinin temelleri Roma İmparatorluğu'nda atılmıştır.

1.3.2 İdeal Kent Arayışları

14. yy.da başlayan ve 15. yy.ın sonlarına kadar süren yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans'ın ya da Yeniçağın başlamasında, Ortaçağda oluşan kast sistemlerinin, din baskılarının, kilisenin, toprak aristokrasisini oluşturan soylu kesimin ve bunun karşısında yer alan fakir sınıfın, ekonomik adaletsizliklerin yeri çok büyüktür. Bu dönemde kentler ve kent devletleri arasındaki rekabet ve güvenlik sorunu da Rönesans'ı hazırlayan etmenler arasındadır. Dinsel otoritenin zayıflamasıyla, Rönesans'ta felsefe bağımsızlığını kazanmaya başlamış, ilk çağ felsefesi ve düşünceleri yeniden ele alınmıştır. Bütün bunların sonucunda bireyi merkeze alan, insanın ne olduğunu, bu dünyadaki yerini ve anlamını sorgulayan hümanizm felsefesi ortaya çıkmıştır. Bir başka anlamda da hümanizm, antikçağ felsefesinin kaynaklarına ve anlaşılmasına yönelik ve onların yeniden değerlendirilmesi girişimi olarak ortaya çıkmıştır. Ancak esas olarak hümanizm, modern insanın yeni dünya görüşünün ve yaşam anlayışının oluşması anlamında yaygınlaşmıştır. Hümanizm felsefesi sonucunda, Rönesans'ta ideal kent ve ideal yurttaş düşüncesi ortaya atılmıştır.

Rönesans'ta, kentlerin ve kent devletlerinin büyümesi ile bilim ve teknolojinin gelişimi, kentin yeniden yapılanmasına öncülük etti. Bu dönemde, kent ve yönetim biçimleri tümünden yapılanma sürecine girmiş, kent organizmasının her ayrıntısı yeniden düzenlenip, idealleştirilmiştir. Bir taraftan mühendis, bir taraftan da kent plancısı rolünü üstlenen sanatçılar tarafından kamu alanları, meydanlar, kentin bütünü yeniden örgütlenmiştir. Rönesans sanatçıları tarafından tasarlanan kentlerde, insan merkeze alınmış ve ortaya koyulan yeni üslup ve anlayışa göre kent planları yaratılmaya başlanmıştı. Toplumsal ve kolektif düzeyde bir anlam taşıyan ortaçağ yapıtlarının anonimliği sona ererek sanatçı isimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Mimarlık ve kent tasarımcılığı alanlarında da, sanatçıların önerileri alınmaya başlanmış ve bu üst düzey danışmanların

varlığı kentsel tasarımda sanat yapının sistemli bir biçimde yer almasını ve kentin ölçülebilir, üzerinde düşünülebilir dev bir sanat eseri olarak görülmesini sağlamıştır.

Ortaçağın “organik” olarak ifade edilen planlamasının aksine, Rönesans planlaması “Citta ideale” terimini ifade eden, güzel, rasyonel, doğadan örnek alınmış, matematik kurallara, perspektif, denge ve oran ilişkilerine göre tasarlanmış, her ülke ve coğrafyaya uygulanabilir olan bir kent planlamasını ifade etmektedir. Ortaçağ kenti, kilisenin hâkimiyetinin, kilise törenlerinin sahnesi iken Rönesans kenti, hümanizm felsefesiyle başlayan, insanın yaratıcı kapasitesinin ortaya konulmasıdır.

Ortaçağ kentinde işlevine göre üç ayrı meydan bulunmaktayken, Rönesans’ta merkezi bir meydan bulunmakta ve bu meydan da geçiş vazifesi görmektedir. Rönesans meydanında fonksiyon geri planda tutulmuş, insanın yaratıcı gücünü gösteren gösterişli, dekor-meydanlar yapılmıştır. Ortaçağdakinin aksine daha önceden belirlenmiş, gerçekleştirilmiş binaların bir parçası olmak yerine meydanı çevreleyen binaların cepheleri ya da meydan içerisine yerleştirilen heykeller ve kentin kendisi ölçülebilir, düşünebilir, gözlemlenebilir bir nesne haline gelmiştir. Ortaçağ meydanında çevre yapılarla arasında oransal ilişki bulunmaz ve yapılar cephe endişesiyle meydanda konumlandırılmazken, Rönesans’ta, yapılarla meydan arasında oransal ilişki kurmak ve yapı meydan ilişkisinde doğru görsellik algısı sunmak için bütün cephelerin meydana bakması amaçlanmıştır. Kentlerin ve meydanların yeniden planlamasına verilebilecek en önemli örneklerden biri, Michelangelo’nun *Campidoglio Meydanı*’na (Resim 4) Antik Roma buluntusu Marcus Aurelius heykelini yerleştirmesi ve hatta bütün meydanı bu heykel ekseninde biçimlendirmesidir. Bu meydan, kentin estetik ve rasyonel değerlere aynı anda sahip bir ilişkiler bütünü olduğunu bize göstermektedir.

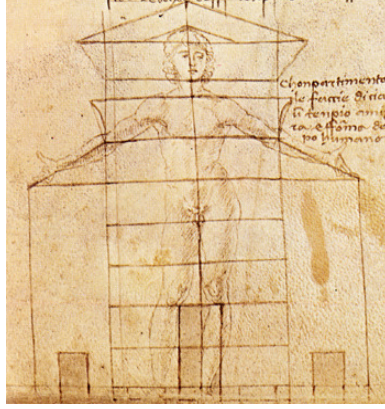


Resim - 4 Michelangelo “Piazza Campidoglio”

Rönesans sanatçıları kentlerini tasarlarken, insanın, doğayla ve kozmik oranlarla olan bağlarını, yani makrokozmoz ile mikrokozmoz arasındaki denge ve ilişkileri aramakta, perspektifi, denge ve oran ilişkilerini, temeli Fibonacci serilerine dayanan altın oranın estetik öğeleriyle birleştirmektedirler.

Rönesans sanatçı-mimarları “İnsan her şeyin ölçüsüdür” düşüncesini benimsemiştir. Bu kentlerin temelinde yatan daire ve kare şemalar bir yandan dairenin, tanrısal mükemmelliği ve Plâtoncu hümanizmanın da baş nesnesi olan *Uomo Unico*, *Uomo Singolare*’nin (Biricik ve evrensel insan) temsilidir. İdeal kentlerin tasarımında insan bedeni, kent, doğa ve evren arasında ilişki kuran insanbiçimcilik (antropomorfizm) esas alınmıştır. Kentlerin ana düşüncesini, Leonardo ve Serlio’nun çizimlerindeki, latince adıyla *circulum* ya da *quadratum* insan, aynı zamanda da Alberti’nin de *Mimarlık Üzerine* adlı kitabında belirttiği gibi *connicticas* yani ideal güzellik oluşturmaktadır.

Francesco di Giorgio Martini tarafından yapılan çizimler doğrudan ve canlı bir şekilde bu orantılı kavramları göstermektedir. Francesco di Giorgio Martini, 1482’de yazdığı *Trattato di Architettura* (Resim 5) adlı kitabında, ideal bir şehrin nasıl olması gerektiğini anlatmış, yıldız şeklinde poligonal şehir planları tasarlamış, bu da yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir.



Resim - 5 Francesco di Giorgio Martini “Trattato di Architettura”



Resim - 6 Francesco di Giorgio Martini, “Veduta Ideale di Città Fantastica” , 1495

Rönesans'ta, insanı temel alan bir yaklaşım öne alındığı için çizim, taslak ve araştırma önemli olarak görülmüş, bunun sonucunda sanatçıların elinden çıkmış pek çok kent tasarımı ve ütöpik proje ortaya çıkmıştır. Leonardo'nun *Imola* kent (Resim 7) tasarımı gibi, Michelangelo'nun, Francesco di Giorgio Martini'nin pek çok ideal kent planı bulunmaktadır.



Resim - 7 Leonardo da Vinci “İmola Kenti Tasarımı”

Rönesans'ta güzellik, birbirleriyle orantılı olarak bağlanan parçaların özenli bir biçimde düzenlenmesi olarak görülüyordu. Rönesans kenti, her parçasının bir orkestra gibi, uyumla tasarlanmış birimlerden oluşan bir bütünü ifade etmektedir.

Rönesans'ta iki boyutlu veya üç boyutlu olarak bütün hacmiyle algılanan, geometri, matematik ve sanat karışımı formalist bir yaklaşımla, biçimsel bir mükemmeliyete erişilmeye çalışılırken kentlerin içindeki yaşam kalitesi göz ardı edilmiş, bu yüzden çoğu gerçekleşmeden tasarım halinde kalmak durumunda kalmıştır. Ama daha sonra 17. yy. ile birlikte Batı dünyası Barok mutlakıyetçiliğinin toplumsal, politik ve ekonomik atmosferine girmiş ve Rönesans teorileri Barok monarşi tarafından uygulama alanı bulmuştur. 16. yy. ile 18. yy. arasında yaşanan Barok dönem, Rönesans'ta yaşanan sosyo-ekonomik gelişmenin yerini, duraklamaya ve geriye gitmeye bıraktığı, prenslerin, din adamlarıyla birleştiği ve “mutlakıyet rejimini” oluşturduğu, din ve siyasetin bir arada yürüdüğü bir dönemdir. Bu dönemde, diğer dönemlerden farklı olarak akıl, duygu, din, korku ve sevinçler bir aradadır. Barok insanı bitmek bilmeyen mücadele ve savaşların yükünü artık taşıyamamaktaydı. Bu yüzden Barok sanatı ve Barok kenti, dünyevi acılarla dolu insanoğlunun dine yönelimini ve diğer taraftan da bu dünyanın kötülüklerinden kurtulmaya çalışan, dünyanın tadını çıkaran, gününü gün eden insanın abartılı coşkusunu taşımaktadır. Bu, “momento mori” ve “carpe diem” düşüncesinin yarattığı diyalektik ikililik, Barok kentinin ve Barok sanatının her noktasında hissedilmektedir. “*Bu ruh*

kısmen, Barok dönemin en iyi çalışmaları, özellikle de Bernini'nin Roma'da ki heykelli çeşmelerinde ve meydanlarında sürmüştür. Fakat bu güzellik ve düzen adacıkları çevrelerinde tezat oluşturan dağınıklıktan çok yararlanır. Yaygın, tek tip ve mutlak hale gelir gelmez, yani gerek tezat yaratmanın gerekse kendisinden kaçınmanın imkânsızlaştığı noktada, Barok düzenin zayıflığı gün gibi ortaya çıktı. Netlik yerini hizaya sokmaya, açıklık boşluğa, büyüklük de şaşaaya bıraktı.”³⁰

Barok kent içinde her zaman iki zıt unsuru barındırmaktadır. “Bu unsurlardan birincisi, katı sokak planlarında, formel kent düzenlemelerinde ve geometrik düzenlenmiş bahçe ve peyzaj tasarımlarında mükemmel ifadesini bulan soyut, matematiksel ve yöntemli yandır. İkinciye duyusal, asi, taşkın, klasik karşıtı, mekanik karşıtı olanı kucaklayan ve dönemin resim ve heykelciliğinde ortaya koyan; giysilerinde, cinsel hayatında, dinsel fanatizminde ve çılgın devlet adamlığında da ifadesini bulan yandır.”³¹

Bernini'nin *San Pietro Meydanı* (Resim 8), Barok kenti en iyi ifade eden planlamalardan. Doğayı biçimlendirip, insanoğlunun ve dinin gücünü gösteren, Barok kentin taşkın, yoğun ve karışık ruhunu yok eden, görkemli, net bir çizgi oluşturmaktadır. İnsanın hareket biçimini yönlendirip, kiliseye doğru yönelten meydan, dönemin ölüm korkusu ve yaşamın yüceliği arasında kalan düşünce biçimini en iyi yansıtan meydanlarından. “Bernini'nin Aziz Petrus için yaptığı sütun dizisi, barok planlamanın doruğudur. Azametiyle, boyutuyla, düzeniyle bu sütun dizisi çevresindeki karışıklığı yok eder ve katedrale sadece uygun bir görünüm sağlamakla kalmaz, aynı zamanda açık hava ayinlerine katılan kalabalıklara toplanacak bir alan da sunar.”³² Bernini'nin çeşme ve heykelleri, doğaya hükmetme ve hizaya sokma girişiminde olan Barok kent planlamacıların, diğer yönünü duyusal ve dünyevi zevklere yönelen, yaşanan anın tadını çıkarmak isteyen insanoğlunun, oyuncu, coşkulu, cinsel ve dinsel taşkınlıkları taşıyan yönünü göstermektedir.

³⁰ Lewis Mumford, “**Tarih Boyunca Kent**”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s.435

³¹ A.g.k. , s. 436

³² A.g.k. , s. 261-262



Resim - 8 Bernini “San Pietro Meydanı”

1.3.3 Haussmann ve 19. yy.’da Paris’in yeni kent planı

18. yy. da Fransız halkı, feodal yapının ve monarşinin kaçınılmaz sonucu olan sosyo-ekonomik sınırlamaların kaldırılmasından yanaydılar. 1789 yılında aydınlar monarşiye karşı savaş açtı ve bir çağı değiştirecek, Fransa monarşisini yıkacak Fransız Devrimi’ni gerçekleştirdi. Kanlı isyanlarla ve kırk bin kişinin ve hatta XVI. Louis’in idamıyla sonuçlanan bir cumhuriyet döneminin ardından, “Konsül Hükümeti” (1799-1804) kurulmuş, Napolyon Bonapart başa geçmiştir. Napolyon Bonapart, Konsül hükümetinin başındaki güçlü bir askeri figür olarak başlayan yaşamına kısa zamanda ilerleyerek imparator mertebesine ulaşmış, aynı zamanda idealist ya da fetihçi diyebileceğimiz bir ruhla bütün Avrupa’yı birleştirmeyi hayal etmiştir. Endüstri devriminin en fazla etkilerinin görüldüğü, hızla büyüyen ve içinde yaşayan halkına yetmemeye başlayan Paris kentini, tüm Avrupa’yı kendine çekecek bir başkent haline dönüştürmek istemiştir. Hotel de Ville’e (Belediye Başkanlığı’na) 1853’te, daha önce Bordeaux Valiliğinde çalışmış Baron Haussmann’ı atar. Haussmann, imparatorun kendisine verdiği valilik görevini, on beş yıllık bir çalışma süresi boyunca sürdürür. Hausmann’la, Napolyon ortak bir amaç gütmektedirler. Hızlı büyümenin ve ekonomik gelişmelerin sonucunda, ekonomik dengesizliklerin, kaos ve kargaşanın hüküm sürdüğü başkent Paris’i, bütün Avrupa’yı ve dünyayı kendine çekecek ve ekonomik kaynakları arttıracak, şık ve düzenli bir metropole dönüştürülmek istemektedirler.

Hausmann, Napolyon döneminin destekçisi olan ve döneminin savunduğu ütopyaya, ideal toplum ve kent düzenine inanıp ona hizmet eden bir kişiliktir. Ütopyaların, iki gruba ayrılmakta olduğu belirtilmiştir. Bulunduğu sosyal rejime sonuna kadar inanıp, ona destek olanlar, ya da bulunduğu rejimden rahatsızlık duyup, buna karşı alternatif yeni bir sosyal düzen önerisi getirenler.

Hausmann, Bonapart rejimine sonuna kadar inandı ve Paris'in yeniden yapılanma sürecini oluşturdu. İşlevsel ve iyi organize edilmiş bir kent yaşamının, ahlaki değerleri de olumlu yönde etkileyeceğine inanmış, halkın yaşam kalitesinin, yaşayış biçimlerinin değişmesi için, şehrin planının, vizyonunun ve alt-yapısının değişmesi gerektiğini savunmuş ve bu doğrultuda hareket etmiştir.

Hausmann'ın ilk işi Paris şehrinin bir haritasını ve topografyasını çıkarmak olmuştur. Bundan sonra üzerinde durduğu en önemli konular yeni yapılan binaların altına kanalizasyon sistemi kurulması, su ve gaz şebekelerinin yerleştirilmesi, dar ve çarpık sokakların değiştirilerek geniş bulvarlar açılması, bütün sokaklara aydınlatma elemanlarının konulması, özellikle kamu binalarının ve kiliselerin yeniden yapılanması, antik Yunan'da olduğu gibi insanların kent içinde bir araya gelip, her türlü sosyal paylaşımını gerçekleştirmesi için geniş meydanlar bırakılmasıdır.

Dar sokakların, bulvarlara dönüştürülmesiyle, sokak ve çevresindeki eski kent dokusu neredeyse tümünden değiştirildi. Düz ve geniş bulvarların yapılması, sağlıklı mahallelerin ve çeşitli ayaklanmalarda büyük rol üstlenen dar sokakların kaldırılmasını gerektiriyordu. Böylece hem sağlık önlemleri alınmış, hem de askeri birliklerin hareketlerini kolaylaştırılmış olacaktı. Daha sonra bu geniş bulvarların kenarlarındaki binalar neredeyse aynı cepheye sahip binalara hizalanmış, ağaçlarla estetikleştirilmiş ve soluk aldırılmış geniş caddeleriyle Paris yeniden şekillendirilmiştir.

“Hausman'ın kenti,(Resim 9) belli çıkarlar ve amaçlar doğrultusunda, her tür etkinliğin yapılabilirdi, en uygun modern teknolojiyle donanmış çok sayıda bağımsız, uzamsal hücrelerin bir araya getirilmesiydi. Sokakları, meydanları ve yeraltı

*kanallarını kollara ayırma sistemi bir hizmet strüktürüydü. Bu strüktür söz konusu alanları özgür kılıyor ve sistemin çelişkilerini, ekonomik çelişkilerden başlayarak bir bütün olarak özümsüyordu. Amaç, bu çelişkileri hizmet verilen alanlardan uzak tutmaktı. Bu kamusal yapılarda çöküşün derecesi, özel mülkiyetin kapalı kapılarının ardında bir yerlerde biriken refah, zenginlik ve güzelliğe eşlik eden bir durum arz ediyordu.”*³³

Hausmann, kamusal alanla özel alanı ayırarak, esas olarak kamusalın üzerinde durmuş ve onu yeniden yapılandırmıştır. “*Kamusal alan ile özel alanın kesin biçimde ayrılması, eski kent ile bundan gelişen yeni kent arasında kolay çözülemeyen bir ilişki doğurdu. Kamusal olanla özel olan arasında, sokaklar, cepheler ve yapılar sistemi ile ifade edilen ilişkinin çapraşık içyüzü ortaya çıktı.*”³⁴ Yapıların cepheleri bulundukları yere göre konumlandırılıyor, zaman geldiğinde yeniden yapılandırılacak şekilde şekillendiriliyor, 19. yy.daki sokak ortaçağınkinden türetiliyor, ama şehrin yapılanma sürecinde kendinden bir önceki yy.ın sosyal, kamusal ve görsel değerleri yeterince göz önüne alınmıyordu.

“*[. . .] Kentin, yüzlerce yıllık sefaletten ortaya çıkan eski merkezine yeniden can veriliyor. Bu sürecin tipik bir yanı, daha önceki karışık ağı boydan boya keserek, yapılan işlemleri “ delme “ ya da “ bağırsaklarını dökme “ sözleriyle betimleyerek, yeni, geniş sokakların açılmasıydı. Hemen hemen evrensel bir olgu olan çevre surların yıkılması geçmişle bağların koparıldığını ve hava, ışık ve özgürlük akımının zaferini ortaya koyuyordu.*”³⁵

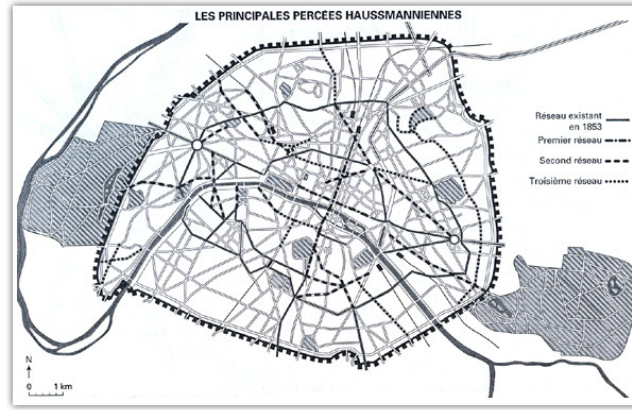
Kendi ütopyasını gerçekleştirmek isteyen Bonapart yönetimi, halkı burjuva ve proletarya olarak ikiye ayırmış, kentin çekirdeğini yeniden yapılandırıp, düzenli, ideal, alt yapı sorunları çözülmüş bir noktaya taşırken, proletarya kısmını şehrin periferilerine atmış,

³³ Leonardo Benevolo, “**Avrupa Tarihinde Kentler**”, Türkçesi: Nur İrven, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 1996, s:182

³⁴ A.g.k. , s. 182

³⁵ A.g.k. , s. 184

Paris bütün gelişim ve yapılanma sürecine rağmen, periferi ve metropol arasındaki açmaz devam etmiştir. Ama bütün eleştirilere rağmen Bonapart ve Haussmann, ütopyalarını gerçekleştirmiş, bugün hala örnek alınan, iyi organize olmuş, titizlikle düşünülüp, incelikle ortaya konmuş, ferah, geniş ve aydınlık bir kent planı ortaya koymuş ve yeni bir yaşam biçimi önerisi getirmişlerdir.



Resim - 9 Hausmann “Paris Kent Planı”

1.3.4 19. yy. ütöpik sosyalistlerinin kent ütopyaları

On sekizinci yy.da başlayan endüstri devrimiyle birlikte nüfus artışı, artan sanayi üretimi ve üretim sistemlerinin makineleşmesiyle birlikte özellikle İngiltere’den başlayan Avrupa’nın diğer ülkelerine yayılan bu süreç, kırsal kesimden kentlere doğru büyük bir göç yaşanmasını ve kentlerin karakterinin tümünden değişmesini sağladı. Bireysel ve sosyal alanlar bütünüyle kent merkezlerine taşındı. Üretim ve yaşama alanlarının aynı yerlerde planlanması, yani kent planlamasının yetersizliği çarpık gelişmeyi ve şehrin sağlıksızlığını getirdi. Kentler arasında yaşam dağılımlarındaki adaletsizlik ve çifte standart oluşmaya başladı. Kentlerin düzensiz gelişimi ve nüfus yoğunluğu sonucunda, salgın hastalıklar yayılmaya başlamıştır. Ütopyaların böyle dönemlerde eleştirel niteliklerde yeni

öneriler sunduğunu hatırlarsak o dönemde Saint-Simon* ve Robert Owen'ın yeni ütopya fikirleri ortaya koyması şaşırtıcı olmamalıdır. Bu dönemde oluşturulan, endüstri devriminin getirdiği çifte standarda ve gelirin adaletsizliğine karşı oluşturulan adil bir dünya arayışına ve önerilen sosyal düzen önerisine, ütopyacı sosyalizm adı verilmiştir.

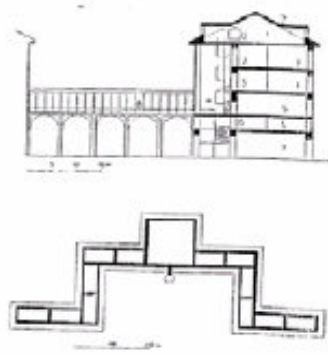
Endüstri kentinin getirdiği sorunları, aynı zamanda teknolojinin getirdiği yenilikleri kullanarak endüstri devrimi sonrası ilk ütopyaları tasarlayan Robert Owen'dır. Robert Owen(1771-1858) başarılı ve idealist bir sanayici olarak, ilk başta New Lanark'taki fabrikasını, çalışma koşullarını ve işçi konutlarını ele alarak sosyal ve eğitim tesislerinin artırıldığı, hem hümanist, hem de çalışma verimini arttıracak bir hale getirmiştir. Robert Owen, fazla nüfus ve sağlıksız koşulların getirdiği limitleri zorlayan kent merkezinden uzaklaşarak, banliyö kavramını ve kırsal bölgelerin önemini yeniden gündeme getirdi. İlk gerçekleştirdiği ideal köyler *New Lanark* (1817, Indiana) ve *New Harmony* (1825, İskoçya) (Resim 10) olarak kendi kendine yeten bir toplum hayal etmiştir. Daha sonra daha kapsamlı olarak tasarladığı *New Harmony*' de, gene yaşamın yüzde ellisi kırsal düzenin üzerinde konumlandırılmış, yüz ya da yüz elli hektarlık araziyle çevrilmiş ve her biri bin iki yüz kişilik kareler biçiminde düşünülmüştür fakat Owen'ın bu tasarımı; ekonomik sorunlar ve iç anlaşmazlıklar nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Charles Fourier* adlı Fransız düşünür, 19. yy.ın ilk yarısında *Phalanstere*(1842-1858) (Resim 11) adlı bir ortak yaşam ütopyası tasarlamıştır. Fourier bu ortak yaşam

* Saint - Simon (1760-1825) Düşünce tarihinde, sosyolojinin ve kolektivist düşüncenin başlangıcı olarak tanınan Fransız filozof ve iktisatçısıdır. Evrensel insan haklarının ilanı, Saint-Simon'a göre, aşağı sınıfların cehaletini ve yoksulluğunu ortadan kaldırmamıştır. Toplumdaki tüm insanların mutluluğunun yeni bir toplumsal düzenleme, bir sosyal reformla sağlanabileceğine inanan Saint-Simon, toplumda gerçekleştirilecek reformun toplumsal yasaların bilgisine dayandığını ve bunun bilimlerde de bir reformu gerektirdiğini düşünmüştür, teknik ilerleme ve bilimsel buluşlara dayanan bir endüstri düzenini savunmaktadır. Saint - Simon belli ölçüde sosyalist çizgiler taşıyan, fakat esas itibarıyla ekonomik liberalizmle birleştirilebilen bir sanayi düzenin savunuculuğunu yapmıştır.

* Charles Fourier (1772-1837) Fransız düşünür, ütopyik sosyalizminin Saint Simon'dan sonra gelen en önemli temsilcisi Fourier mevcut burjuva toplumunu eleştirerek, pozitivizmden ve teosofizmden etkilenmiş, bireyciliğe ve rekabete dayanan toplum yapısına karşı, toplumsal bir yapı ve kendi geliştirdiği “ tutkular öğretisinin” gelişmesi gerektiğini düşünmüştür. Tutkular öğretisinde, insanlığın tutkuları yerine tek bir ortak tutku olan “sevgi”yi koymuştur. Toplumsal yapı kooperatiflere dayanan yeni bir toplum düzeni

önerisini diğer 19.yy. düşünürleri ya da ütöpik sosyalistleri gibi bir alana yerleştirilmiş farklı konutlar olarak değil, tek bir konut içinde bir yerleşik düzen olarak düşünmüştür. Üç katlı bir bina olan *Phalanstere*'in ilk katında yaşlılar, ikinci katında çocuklar, en üst katında ise yetişkinler oturmaktadır ve tüm topluluğun toplandığı, yazın havalandırılıp, kışın ısıtılan *Phalange* adlı galerilere sahiptir. Ulaşım da bu kapalı tüneller ve galeriler yoluyla yapılmıştır.



Resim - 10 Robert Owen "New Harmony"



Resim - 11 Charles Fourier "Phalanstere"

Diğer bir sosyalist ütöpist ve Fransız düşünür Étienne Cabet* (1788-1856) ise, Fourier ve başlangıçta More olmak üzere öncülleri gibi, eşitlik ve adaletten yola çıkan bir toplum ve kent düşü kurar ve bunu gerçekleştirmek için *Ikarya'ya Yolculuk* (1840) adlı

kurulabileceğini ileri sürmüş; bu yeni düzende insanların refah ve mutluluk içinde daha özgür yaşayabileceklerini ileri sürmüştür.

* Marx'ın " ütöpik komünizm" in yaratıcısı olarak nitelediği Étienne Cabet'nin(1788-1856) 1840'da Voyage en Icarie (İkarya'ya Yolculuk) adlı bir ütopya yayımlar, o da öncülleri gibi mülkiyet ortaklığının, eşitliğin ve adaletin olduğu bir toplum hayal eder, 1847 yılında 500 taraftarıyla Yeni Amerika'da bir komünle kitabını gerçekleştirmeye çalışırlar ama hayalleri bir düş olarak kalır.

eserinde yazdığı gibi, endüstrinin insanı refaha çıkaracağı düşüncesiyle, Yeni Amerika’da beş yüz taraftarıyla bir komün tasarlar ve bunu gerçekleştirmeye koyulur. Evler ve kent planı aynı More’un ütopyası gibi standart ve tek tip bir model olarak tasarlanmıştır. İnsanların giyiminden, evdeki mobilyalara ve ev biçimlerine her şey birbirinin aynıdır. Kent geometrik, dikdörtgen bir planla bölünmüştür. Kentteki altmış mahalleden her biri belli başlı altmış ulusun karakterini taşır, içleri tamamıyla özdeş şekilde inşa edilecek olan evler, bütün üsluplardan süslemelerle donatılmıştır. Bu kent ütopyası da ekonomik yetersizliklerden dolayı son bulmuştur.

Diğer bir sosyalist ütopya da İngiliz şair, desinatör, roman yazarı, ressam ve ütöpik sosyalist olan William Morris’in (1834-1896) Bellamy’ın eserindeki bürokrasiye yanıt olarak yazdığı ve eleştirdiği *News from Nowhere (Hiçbir Yerden Haberler)*’dir.(Resim 12) Bu ütopya da endüstri kentlerinin olumsuzluklarına karşı, neo-klasik tarzda, eski kentlerin organik yapısını sürdüren, kırsal evler tasarlanmıştır. Niceliksel yanan ağır bastığı, kayıtsızlığın hâkim olduğu bir dünya karşısında eski kentlerin organik birliğini savunmuştur.



Resim - 12 William Morris “Hiç Bir Yerden Haberler”

19. yy. ütöpik sosyalistlerinin ortak yanı kentlerin hızla büyümesine, gelişimini tamamlayamayan kamusal yetersizliklere, nüfusun hızla artışına ve bunun sonucunda doğan sağlıklı koşullara, düzensiz kent planlamasına karşı daha adil, planlı ve her insanın eşit sosyal haklara sahip olduğu yeni kent ve sosyal yaşam önerileri getirmeleriydi.

*“19. yy. Ütopyaları Sosyalizm teorisinin gelişmesinde oldukça etkili olmuştur. Fakat bu ütopyalarda ideal toplumun altyapısı ve ona ulaşma koşulları açıkça belirtilmemiştir. Kendine yetecek şekilde düşünülmüş bu küçük ölçekli sistemlerin, dünya geneline nasıl yayılacağı, sorusunun cevapları ve yeni bir toplumsal düzenin gerçekleştirilmesi için gerekli iktisadi ve politik evrimler göz ardı edilmiş, sadece verimlilik ve işçi mutluluğu mitleştirilmiştir.”*³⁶ 19. yy. ütöpik sosyalistleri de, İlkçağ, Ortaçağ ve Rönesans düşünür ve ütopya yaratıcılarının girdikleri çıkmazlar gibi, toplumun yararı ve bireyin mutluluğunu düşünürken, bireysel hak ve özgürlükleri göz ardı etmişler ve kurdukları fiziksel ve sosyal çevre arayışını genel ölçeğe yayamamışlardır.

Bu yüzden 19. yy. ütopyaları ne kadar iyi temeller üzerinden şekillenseler de, gerçeklikleri bakımından eksik kalmışlardır. Ama düşünceleri ve ürettikleri fikirler sayesinde sosyalizmin temelini oluşturmuşlardır. Endüstri devrimi ile kapitalist bir toplum düzeninden bahsedilmektedir. Ütöpist sosyalistler, bu kapitalist toplum önerisi yerine, eşitliğe, adalete dayanan bir toplum önerisi getirmişlerdir. 19. yy. sonlarına kadar hâkim olan geleneksel ütopyacılık anlayışı 1917’de gerçekleşen Sovyet Devrimi’nin ilk yıllarına kadar sürmüştür.

20. yy. öncesi ütopyalarda, düzenli bir kent idealinden, kentin katı fiziksel ve sosyal düzenlemeler aracılığıyla düzenlenmesine doğru yönelmesini ve bunun sonucunda ancak eşit ve adil koşullarda gelişebilecek bir toplum düzeninden bahsedilir. Düzenli kentin yerini, endüstri yüzyılının ağırlarıyla düzene sokulmuş bir kent almıştır. Bu ütopyalarda, ideal bir topluma ulaşılması için, aile kavramından uzaklaşılması, ya da aile kavramının topluma mal olması, hız ve ekonomiklik ilkelerine bağlı olan bir çalışma hayatı, eğlence, sosyal ve kültürel etkinliklerin kolektif olarak ve toplumun gözü önünde gerçekleştirilmesi gerektiği ve bu eylemleri gerçekleştirmek için tasarlanmış katı ve çoğunluğu standart mekânsal düzenlemeler gözlemlenmektedir.

³⁶ Evren Erdem, “Tarihte Ütopya ve Mimarlık İlişkisi”, **Mimarist**, Sayı 18, Aralık 2005, İstanbul T.M.M.O.B Mimarlar Odası Yayinevi, s. 80

Bütün bu tasarımların ortak açmazı, bireylerin kişisel farklılıklarını göz önünde bulundurmamaları ya da bu farklılıkları bilinçli bir biçimde ortadan kaldırmak istemeleri, bireylerin toplumsal düzenin parçalarından biri olarak görüldüğü ama bu oluşturulmaya çalışılırken kişisel hak ve özgürlüklerin göz ardı edilmesidir. Bu sebepler gerçekleştirilmek istenen ütopyalarda bir süre sonra eksikler yaratmış, endüstri devrimin bireylerin hak ve özgürlüklerini arttıracakı düşünülürken, kaynaklar ve üretim özel mülkiyetin eline geçmiş, toplumun refahı beklentisi, burjuvazinin refahına dönüşmüştür. Sosyalist ütopyalar da, kısa bir dönem sürdürülebilmiş ama daha sonra bireylerin kişisel ve ekonomik anlaşmazlıkları sonucunda yok olmuşlardır.

1.3.4.1 Marx'ın Sosyal Düzen Önerisi Ve Kente Bakışı

1818'de Almanya'da, sonradan Hristiyan olmuş Yahudi bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Karl Marx, kendinden sonraki gelen iki yüzyılı etkilemiş, bulunduğu çağa en tutarlı eleştirilerden birini getirmiş, yaşamını kapitalizmin eleştirisine adanmış, felsefe, tarih ve siyaset alanında önemli eserler vermiş, yepyeni bir dünya görüşünü, toplumsal bir düzen önerisini ortaya koymuş bir bilim ve siyaset adamıdır.

Sanayi devrimi sonrası artan ekonomik ve sınıfsal ayrımlar ve bölünmeler Marksizm teorisinin ortaya atılmasında en önemli etkenlerden biridir. Marksizm, 19. yy. ütöpik sosyalistleri olan Saint-Simon, Robert Owen, Charles Fourier'in fikirlerinden etkilenmiş, 19. yy.da üç temel, düşünsel kaynaktan beslenmiştir; İngiliz ekonomi-politiği, Alman felsefesi ve Fransız ütöpik sosyalizmi. Bu üç bileşen, Marx ve Engels tarafından yoğun bir entelektüel ve siyasal eleştiriden geçirilerek eşit ve özgür bir insanlık ütopyasının yaşama geçirilmesinin teorisi ve pratiği olarak Marksizm'de erimiş ve dönüştürülmüştür. Marksizm ideolojik anlamda sınıflar arasında açılan uçurumlar sonucunda, sınıflar savaşımı teorisini ortaya atan, bu savaşımın ancak proletarya diktatörlüğünde, toplumsal eşitlik ve özgürlük üzerine kurulmuş olan komünizme varacağını öngören bir öğretilerdir.

Marx, *Das Kapital* adlı eserinde tarihin sınıf mücadeleleri tarihi olduğunu ortaya koymuştur. Kapitalizmin, yani paraya endeksli sermaye düzeninin kaynağında ücretli emek

sömürüsünün bulunduğu ve bu para kaynaklı, eşitsizlik ve sınıf ayrımı üzerine kurulu sistemin değişmesi için proleter sınıfın, başlarında komünist liderler aracılığıyla birleşmesi ve sınıfsız bir topluma doğru yol alması gerektiğini vurgulamıştır.

Marx, kenti üretim araçlarının, sermayenin ve aşırı lüksün toplandığı, kapitalizmin aracı olan bir yer olarak tanımlamaktadır. *“Marks ve Engels’e göre kapitalizm koşullarındaki ekolojik yıkımın ana kaynağı kır ve kent arasındaki aşırı farklılıktır. Kapitalist ve emekçi örneğinde olduğu gibi, bu da kapitalist örgütlenme sisteminin temeli olan bir özelliktir. Marks ve Engels’e göre kapitalizmde, işçi nasıl ki patrona bağımlıysa; kır da kente bağımlıdır. Kır nasıl ki kente bağımlıysa; Doğu da Batı’ya bağımlıdır.”*³⁷ Marx’ın kentle ilgili düşünceleri, Saint Simon, Robert Owen ve Etienne Cabet gibi 19. yy. ütopyik sosyalistleriyle benzer. Teknolojinin, insanlığın ve toplumun mutluluğu adına doğru araçlarla kullanılması gerektiğinden yanadır. Fakat kentlerin, teknolojinin ve kapitalist sistemin esiri olması yerine, 19. yy. ütopyik sosyalistlerinin tasarladığı gibi, insanın kırsala yönelmesini, doğayla iç içe olmasını, kırsalda üretim ve tüketimini dengeleyebileceği alanlarda yaşaması gerektiğini savunmuştur. Marx’a göre insanın doğayla ve kentle daha doğru ilişkiler kurmasının, doğaya hükmetmeden, doğayla birlikte yaşamasının yolu kapitalist sistemin değişmesinden geçmektedir.

Marx’ın öne sürdüğü teoriler, Rusya’da Lenin önderliğinde Bolşeviklerin 1917’de “Ekim Devrimi”ni gerçekleştirmesini doğurmuştur. Sosyalizmin pratiği barış, kardeşlik, eşitlik, aydınlanma, devletçilik, dayanışma gibi değerler 1917 “Ekim Devrimi”yle birlikte işçi sınıfına mal olmuş toplumsal, siyasal ve ideolojik değerlerle birlikte SSCB’de eksik ve boşluklarına rağmen yaşama geçirilmiştir. Ekim devriminden sonra “3. Enternasyonal” (İşçi birliği) düzenlenmiştir. Marx’ın teorileri ve bunun sonucunda gerçekleşen “Ekim Devrim”i sanatta da yansımalarını bulmuştur. Devrime inanan Konstrüktivizm akımının önde gelen temsilcilerinden Tatlin 3.

³⁷ <http://www.toplumvesiyaset.com/> Sosyolog Sıtkı Akın, **Marks’ın Çevre Üzerine Görüşleri-2**

Enternasyonal'e dair bir anıt tasarlamıştır. Konstrüktivistler kentlerini, insanlık tarihinin en büyük ütopyalarından Marx'ın sosyal düzen önerisine göre biçimlendirmişlerdir.

Marksizm siyasal, toplumsal ve kuramsal/felsefi alanda son iki yy.ın ana akımlarından birisi olmuştur. Ekonomiden siyasete, ideoloji teorisinden edebiyat kuramlarına, bilim felsefesinden estetiğe kadar pek çok alanda Marksizm önemli bir çıkış açmıştır. Marksizm sanat ve mimaride de etkisini göstermiş, Le Corbusier, Frank Lyod Wright gibi 20. yy. mimarlarını, tamamen sosyalizm, toplumculuk, eşitlik ve adalet kavramları üzerine kurulmuş bir akım olan Konstruktivizm'i etkilemiştir. Marksist ütopyanın motivasyonu yeni bir gerçeklik alanı inşa etmek üzerine kuruludur ya da mevcut gerçeklik anlayışının tümünden reddedilmesi anlamını taşımaktadır.

Marksizm teorik ve entelektüel derinliği, yaşamı çözümleyebilme gücü ve toplumsal dönüşümlere kaynaklık edebilme potansiyeli açısından, kendisinden sonraki tüm siyasal ve düşünsel konumlanışlarda etkisini gözlemlemek halen mümkündür ve eşit ve özgür bir insanlık ütopyasını gerçekleştirmek için insanlığın geliştirdiği en güçlü çıkışlardan biri olarak değerini, önemini korumaktadır.

1.3.5 İki Dünya Savaşı Arası Kent Ütopyaları

20 yy. kent ütopyaları, Rönesans ütopyalarının düzenli kent arayışından ve ilk çağlardaki ütopyaların eşitlikçi, adil yaklaşımlarından beslenerek endüstri devriminin ve makineleşmenin getirdiği mevcut kente karşı bir eleştiri olarak tasarlanmış, yeni kentsel öneriler sunmaktadırlar. Özenle tasarlanmış, faaliyet alanlarının ayrılması üzerine kurulmuş olan modern kent, ağırbaşlı çizgiler taşıyan bir mimariyi sergilemektedir. Hem işlevsel, hem de esin ürünü olma iddiasındaki bu kent anlayışıyla birlikte, proje ile ütopya arasındaki bağlar daha da güçlenmektedir. Daha doğrusu, proje bireysel ve kolektif boyutların kaynaşmasına yol açacak yeni bir toplumsalcılığın taşıyıcısı olma iddiasındadır. Mimari bir bakış açısından bu iddia, konutsal hücre ile onun bina ve kentle sürdürmek zorunda olduğu ilişkiler üzerinde sayısız düşümler doğurur.

19. yy.da başlayan endüstri devriminin getirdiği olumsuz koşullar, özellikle nüfusun aşırı çoğalması, çevre kirliliği ve kentlerin alt yapı yetersizliği karşısında, 20 yy. ütopyalarını üreten mimarlar, özellikle Le Corbusier şehrin bu aşırı ve düzensiz gelişiminin çözümünün ancak yeni konut sistemleriyle olabileceğini iddia etmiştir. Le Corbusier, toplumsal çalkantının nedeninin, Endüstri Devrimiyle beraber hızla gelişen teknoloji sonucunda değişen yaşam biçimiyle, buna uyum sağlayamayan kentler ve kentlerin içindeki konutlar arasındaki uçurum olduğunu belirtir.

Le Corbusier, insanlığın özgürleşmesi, kentlerin yaşam olanaklarının rahatlaması için akıllı, “Uscul Konutlar” üretilmesi gerektiğini savunmuş, geleceğin kentinin konutlarının, fabrikalarda seri üretilen, hızlı, kolay ve dinamik yapılar olması gerektiğini açıklamış ve buna yönelik tasarımlar yapmıştır. Teknolojinin hızından ve imkanlarından fazlasıyla etkilenen Le Corbusier, “Konut, içinde yaşamak için bir makinedir” der ve beton ve konstrüksiyon kullanımına yönelip, işlevsel, çağın hızına ve gelişimine uygun binalar tasarlar. Bu işlevsel ve seri üretim sonucu hızlı üretilen, minimum metrekarede maksimum verimi ve yerleşimi sağlamak için dikey yükselen konutları, diğer deyişle bugünün blok ve gökdelenlerini ilk tasarlayan mimar da kendisidir.

Le Corbusier, 1922’de tasarladığı *Ville Contemporaine* (Resim 13) bu tasarımı ile 20. yy. kentlerine yeni bir planlama önerisi getirerek, yaşadığı çağın olumsuzlukları karşısında, aynı zamanda gerçekleştirilebilir bir kent ütopyası tasarlamıştır. Bu planlama insanların ihtiyacı olan her türlü yerleşim, yaşam, barınma, ulaşım ihtiyaçlarını karşılamak için tasarlanmıştır.



Resim - 13 Le Corbusier “Ville Contemporaine”

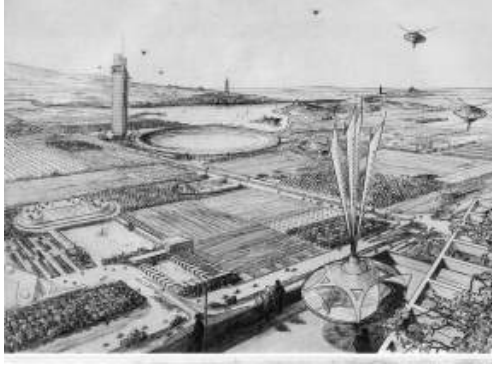
Le Corbusier endüstrileşmeyi, teknolojiyi destekliyordu ve teknolojinin doğru kullanımı sonucunda, sağlıklı, düzenli konumlanmış kentler oluşacağını düşünüyordu.

Projelerini metropollere göre tasarlayan Le Corbusier, Paris'in ve öteki büyük kentlerin merkezindeki geniş alanların yıkılmasını ve eski yapıların yerine, parkların, bahçelerin ve büyük anayolların, cam ve çelikten yapılmış gökdelenlerin geometrik olarak yükselmesini önermişti. Bu kuleler kendi bölgeleri için yönetim noktaları olacaktı. Bu yapılarda yönetimi oluşturacak kesim yaşayacak, toplumun rahatı, huzuru ve refahı için plancılar, mühendisler ve entelektüellerden oluşan bir kesim hep beraber karar verecekti. Ütopyanın ilk yaratıcıları olan Platon, Thomas More ve Campanella'nın ideal sosyal düzeninde başta olan felsefeci ve düşünür kesimin varlığı gibi, Le Corbusier'in kentlerinde de başta entellektüel ve tasarımcı bir kesim bulunmaktaydı.

Le Corbusier'e göre, doğa ve insanı barıştırma arzusu, geleceğin kentlerini, ortasında işyeri ve konut yapılarının yükseldiği alabildiğine geniş bahçeler olarak düşünmekle eşdeğerdi. Bu sayede 20. yy. insanı refaha, huzura, ekonomik, sosyal ve kültürel koşullarının rahatlamasına ulaşacaktı.

Çağdaş olan endüstri devriminden, makine estetiğinden ve hızdan aynı şekilde etkilenen ama çok farklı yönelimlere giden Amerika'lı mimar (1867-1959) Frank Lloyd Wright ise Amerika Birleşik Devletleri'nin, bireylerden oluşacak bir ulus durumuna gelmesini istiyordu. Le Corbusier, Batı Avrupa'nın aşırı nüfus ve sağlıksız koşullar altındaki kentlerini yaşanabilir hale getirmeye çalışırken, Frank Lloyd Wright Amerika Birleşik Devletleri'nin geniş arazileri üzerinde ve Amerika'nın geleneği üzerinden yola çıkan her insana eşit yaşama koşulları veren “Bahçe-kent” ler tasarlamaktaydı. *Broadacre City* (Resim 14-15) projesi, hepsi il merkezinden daha büyük olan kentlerin geniş dönümler içinde kaybolmasını tasarlamaktaydı. Herkesin, kişi başına en az bir dönüm olmak üzere, kullanabileceği kadar toprak hakkı olduğunu savunup, insanların çoğunluğunun zamanlarının bir bölümünde tarlalarında, bir bölümünde de tarlaların arasına

serpiştirilmiş olan küçük fabrikalarda, ofislerde ve dükkânlarda çalışmasını planlamıştı. Böyle olunca; Thomas More'un ve Ebenezer Howard'ın tasarımları gibi, tek tipleşmeye kaçılmayacak, evler birbirine benzemek zorunda bırakılmayacaktı. Her insan kendi seçimlerini ve kişiliğini fiziksel çevresine yansıtabilecekti.



Resim - 14 Frank Llyod Wright "Broadacre City"



Resim - 15 Frank Llyod Wright "Broadacre City"

Endüstrileşmenin getirdiği gelişmelere Wright gibi şüpheyile bakan bir diğer önemli kişi İngiliz mimar Ebenezer Howard'dır(1850-1928). Endüstrileşmenin sonucu aşırı yoğunlaşmış kentlerin dezavantajlarını fark etmiş ve bunun tam tersi noktada oluşturulmuş bir ütopya olarak geniş dönüşümlere yayılmış bahçe-kentler tasarlamıştır.

20. yy. kent planları, 19. yy. kentlerine özellikle metropollerine karşı duyulan, korku ve nefret sonucu ortaya çıkmış, modern teknolojinin yeni kentsel biçimleri yaratmayı olanaklı kıldığı inancını ve kardeşliğe, özgürlüğe ulaşacak devrimci bir çağ beklentisini taşımaktaydılar. Corbusier, Wright ve Howard gibi plancılar yeni yy.a güven ve umutla bakmışlar, sağlıksız gelişim göstermiş olan metropollerini yaratmış olan eski düzenin ezici gücüne karşın, planlı büyüme, ortak yarar ve yüksek değerlerin yeniden sağlanması, insan yarattığı çevre ile doğal çevre arasındaki sağlıklı bir denge oluşturacak tasarımlar üretmişlerdir.

1.3.6 1960 Sonrası Avangart Sanat ve Mimari Birlikteliğinden Oluşmuş Grupların Kent Ütopyaları

1960-1970 yılları arasında mega yapısal önerileri taşıyan teknolojik iyimserlik çıkmaza girerken, modern kentçiliğin ayırımlarından ya da mega yapısal düşlerden yorulup, vazgeçilip, uzaklaşmaya başlanmıştı, teknolojiye ve tüketime yönlendiren kapitalist sisteme ve kentlere karşı çıkan sanatçı ve mimar birlikteliğinden oluşmuş avangart gruplar endüstri devrimi öncesi kent yaşamına geri dönüş isteğini, taşımaya başlamışlardı.

Yeni mimari ve kentsel tasarımlar, saat gibi işleyen bir toplum oluşturmayı amaçlamamakta, toplumun yeni yüzünü ve teknolojik gelişmeleri olduğu gibi kabul etmemektedir. Fakat teknolojiyi de tümünden reddetmeyip, onun doğrultusunda yeni düzenler oluşturmayı önermektedirler. Bu yeni yaşam biçimlerinde, geleneksel ütopyalardaki eşitlik, özgürlük, hak ve adalet kavramlarının yerine rastlantısallık, karmaşa ve belirsizlik kavramları hâkimdir.

Endüstri devriminin getirdiği makineleşmenin sonucunda hız, dinamizm ve değişkenlik gibi faktörlerden etkilenen Archigram, Archizoom, Superstudio gibi avangart mimarlık grupları yaşadıkları çağın ve yaşayış biçimlerinin hızla değişmekte olduğunu, bunun için de kentlerin de hızla değişen, esnek ve hareketli bir yapıya sahip olmaları gerektiğini savunuyorlar, rastlantıya, düzensizliğe ve oyunculığa dayanan hareketliliğin sadece düşünsel olarak değil, görsel olarak da kentler üzerinde tasarlanması gereken bir olgu olduğunu ortaya koyuyorlardı. Daha sonra incelenecek olan İtalo Calvino'nun *Görünmez Kentler* adlı eserinde tasarladığı gibi, hareketli, değişken, uçucu, oyuncu kentler tasarlamaktı amaçları, özellikle de geleceğin konutlarını tasarlayan Le Corbusier'in karşısında durarak. Bu gruplardan bazıları, teknolojiyi hayata ve mimariye katmayı savunurken, bazıları da teknolojinin getirdiği olumsuzluklara karşı anti-tez niteliğinde ütopyalar geliştirmişlerdir.

Archigram 1961 yılında kurulmuş bir mimari ve sanat grubudur. “ *Archigram, ucuz bir el magazini olarak ortaya çıkmış, sonraları grubun adı en sonunda da çizim ve kolâjlardan oluşan mimari temsilin metodu olarak anılmaya başlanmıştır.*”³⁸

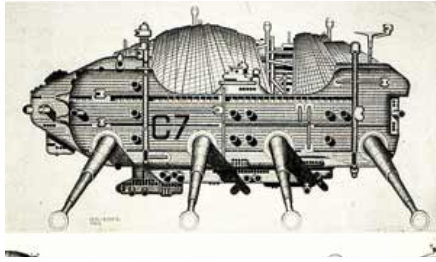
1960’lardaki kentsel tasarım yaklaşımlarının çoğunda doğa ile birliktelik ilkesine rastlanmaktadır. Dinamik, canlı organizma gibi büyüme ve gelişme olanaklarına sahip kentler tasarlayanların öne çıkanlarından biri de Archigram grubu olmuştur. Adının çıkış noktası telgraf olan (Architectural Telegram) Archigram, statükoyu ve egemen güçleri sorgulamaya yönelik ve modern mimarlığın kalıplaşmış anlayışına tepki olarak doğan, teknoloji ve enformasyon bazlı bir mimari oluşumdur. Birincil amacı, mimarlığı, içinde yer aldığı bürokratik sıkışmışlıktan ve elitist estetikten kurtararak, kültürel üretimin tüm öğelerine, özellikle de pop kültüre karşı çıkmak olan Archigram, popüler kültür, kitle kültürü, tüketim nesneleri gibi konulara ilgi göstermiş, evrenin ve doğanın keşfedilmemiş derinliklerini araştırarak, bunları mimariye esin kaynağı olarak kullanmıştır.

İçlerinde sanatçı; Richard Hamilton’un da bulunduğu grubun üyeleri, *Paralel of Life and Art, Man Machine And Motions, This is Tomorrow* adı altında sergiler düzenlemişlerdir. Richard Hamilton’un *Günümüz evlerini, bu kadar farklı, çekici kılan nedir?* adlı işi bu sergide gösterilmiştir. Bu eser popüler kültürün bir envanteri niteliğindedir. Resimde bulunan kaslı erkek manken, çıplak kadın, pencerenin dışında ilk sesli sinema filmlerinden birinin afişi dönemin aynası niteliğindedir, hem de bu döneme yeni bir ütopya önerisi getirmektedir.

Archigram’ın tasarladığı mega strüktürler makineleşme, hız ve dinamizm gibi teknolojik gelişmelerin bitimsizliğine olan inançla ortaya çıkmış ütopyalardır. “*Sadece teknolojinin değil aynı zamanda kentlerin de sonsuz bir değişim ve hareketlilik içinde olduğu fikrinden yola çıkan Archigramcılar, bir şehrin organizasyonunda en büyük problemin farklı işlev ve ölçeklerdeki parçaların tutarlı bir şekilde bir araya gelmesi olduğunu savunmuşlardır. Büyümeyi genişlemeyi kaldırabilecek, birbirinden kopuk blok*

³⁸ Bora Özkuş, “Renkli Rüyalara Görmek, Archigram”, **Mimarist**, sayı:18, Aralık 2005, İstanbul, T.M.M.O.B Mimarlar Odası Yayınevi, s. 85

ilişkilerinden kaçınan bir organizasyon düşünüldüğünde ise kaçınılmaz olanın “büyük ölçekli-evrensel bir strüktür” olduğunu iddia etmişlerdir.”³⁹ Özellikle *Plug-in City*, *Instant City*, *Walking City* (Resim 16-17) gibi kente dair kavramsal tasarımlarla günün sanat ve teknolojisindeki yenilikleri ve gelişmeleri belgeleyip mimarlık ortamına sunmuşlar, fonksiyonalizmin dışalayarak avangart olanı biçimlendirmişlerdir.



Resim - 16 Archigram “Walking City-Cities Moving-1964”

Resim - 17 Archigram “Walking City-Cities Moving-1964”

Yaşamın esnekliği ve değişkenliği karşısında, kentlerin de esnek olması gerektiğini savunan Archigram, “flexibility” kavramını günlük hayatın içine sokmaya çalışmış, herhangi bir kentsel çevrede koşulların değişmesine uyum sağlayabilecek biçimde programlanmış bir sistem tasarlamışlardır.

Endüstri devrimi sonrası modern kente ve onların bloklarına gelen en sert eleştirilerden biri de İtalyan radikal mimarlık grupları olan, Superstudio’dan ve Archizoom Associati’den gelmiştir. Bütün bir kenti geniş bir strüktür üzerinde, kafeslere bölünmüş olarak tasarlayan, bu nedenle Megastrüktüralistler olarak bilinen Archigram bu eleştirilerden en fazla nasibini alan gruplardandır. Archigram’ı eleştiren “Archizoom ve Superstudio, bunu yaparken genellikle kullanılan bir yöntem olan mevcut bir duruma alternatif, pozitif bir model önerisiyle yanıt verme şeklindeki ütöpik konseptlere başvurmazdılar. Bunun yerine anti-ütöpik literatürün yöntemine uyan bir yaklaşım

³⁹ Bora Özkuş, “Renkli Rüyalara Görmek, Archigram”, **Mimarist**, sayı:18, Aralık 2005, İstanbul, T.M.M.O.B Mimarlar Odası Yayınevi, s. 85

*sergilediler. Mevcut eğilimlerin, kışkırtıcı, pusu kurmuş olan kâbus gibi bir dünyadan görüntüler yarattılar. . . .”*⁴⁰

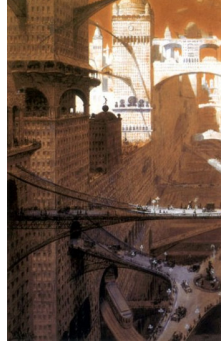
1966 yılında kurulmuş olan Archizoom Associati grubu, Archigram’dan ve onların bakış açılarından isimsel benzerlik taşıyacak kadar etkilenmiş olmasına rağmen eleştirmekten geri durmamış, anti-ütöpik mimari manifesto ve projeler ortaya koymuşlardır. Kapitalizm ve teknolojinin sınırlarını yok ettiği dünya ve tahrip ettiği doğayı yaşanabilir kılacak kent düşleri, siber-teknolojik gelecek öngörüler, toplumsal gerçekçilik çerçevesinde geliştirilen ve içlerinde radikal eleştiriler barındıran ütöpik tasarımlar üretmişlerdir.

Diğer radikal İtalyan sanat-mimarlık birleşimi gruplardan biri olan, 1966 yılında kurulmuş olan Superstudio ise, *Yaşam, Eğitim, Tören, Sevgi, Ölüm*’de (1972) (Resim 19), gene modernle ve modern kentle alay etmektedir. İnsanların kendi özgürlüklerinin, nesnelerinin ve bilgi birikimlerinin, iki boyutlu camlı bir kafese hapsedilmiş olduğu kartezyen bir dünyada yaşam yerine Thomas More gibi eski çağ ütöplistlerini de eleştirerek, özgür, göçebe, mülkiyetsiz ve hiç bir yere bağlı olmayan bir yaşam tasarlamışlardır.

Superstudio 1969 yılında *Kesintisiz Anıt* (Resim 20) projesiyle, *modernistlerin ve mega strüktüralistlerin kent planlaması yaparken takındıklarını düşündüğü küstah ve yayılmacı tavırlarına karşı dramatik bir saldırı düzenledi. Bu “top yekûn kentleştirmenin mimari modeli”nde dünya üçboyutlu izotropik bir kafes ve özdeş, parıldayan, kübik cam hücrelerle örtülüdür. Kesintisiz anıtın kapsadığı çizimler dizisi modernin katışıksız dilini ve global talebini, karikatürize edici bir üslupla, mevcut kentlerden Arizona Çölü’nün bakir alanlarına kadar çok farklı yerlere uyguluyor.”*⁴¹

⁴⁰ Mimari Anti ütopyalar, Ruth Eaton, Mimarist, sayı 18, Aralık 2005, İstanbul, T.M.M. O.B Mimarlar Odası Yayınevi, s:87

⁴¹ A.g. k. , s:87



Resim - 18 Archizoom Associati (1966-1974) “Future City”



Resim - 19 Superstudio “Yaşam, Eğitim, Tören, Sevgi, Ölüm” :Kamp, Temel Eylemler, 1971



Resim - 20 Superstudio “Kesintisiz Anıt, New New York”

Ütopik kent örneklerinin içinde en son ele alınacak olan 1940’da Amerika’da doğan ve 1980’lerde, tam da ütopyanın bittiğine inandığımız bir zamanda, anti-ütopik ve anarşist, sosyalist mimari eserleriyle ve aynı zamanda söylevleri ve düşünce tarzıyla yaşadığı çağa sorular yönelten, Lebbeus Woods ise; ilk bakışta mimari bir çizimden çok, fantastik çizgi romanları andıran gerçekleşmemiş mimari tasarımlarıyla, yeni bir kent ütopyasını ortaya koymuştur. Fazlasıyla mekanik, soğuk, alışılmış mimarlık anlayışı için

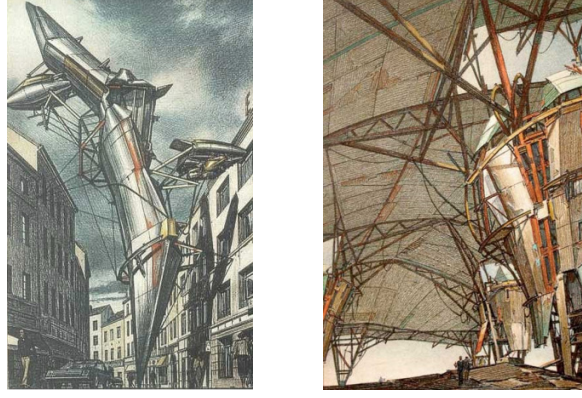
tanımsız ve gerçekleştirilemez olan tasarımlar, mimarın yerleşik sosyal düzen, devrim, bireyin toplumdaki yeri gibi konularda ortaya attığı fikirler ile birleştirildiğinde anlam kazanmaktadır.

*“Woods’un tasarladığı, ‘tarihi hiyerarşik kentin’ yerine önerdiği ‘heterarşik kent’ ya da tepesinde bir otoritenin bulunduğu toplumsal piramit’i tersine çevirerek, bireyin tepede olduğu piramitler yaratarak, monoluğun yerini diyoloğun aldığı aykırı bir düzenin, sürekli bir değişimin yaşandığı, öncesi ve sonrası belirsiz kentlerdir. Tasarımları hem var olan düzeni reddeder, hem de yeni toplumsal düzenler üretir. Önerilen toplum temelde anarşik olduğundan, merkezci bir yapısı yoktur. Toplumun merkezi, kültürel ve toplumsal açıdan indirgenemez olan ‘birey’dir. Bu nedenle yeni önerilen bir toplum bilinçli olarak belirsizdir. Yine bu toplumda kalıcı ve evrensel olmaya çalışmayan, bir tür varoluşsal güzellik vardır. Ve bu güzellik ‘sahip olma’, ‘mal etme’ gibi duygularla zarar görmekte ve hükmeder duruma gelmektedir. Bu noktada ise ifade, artık, sahiplenme ve karşı konulmaz bir hükmetme arzusudur.”*⁴²

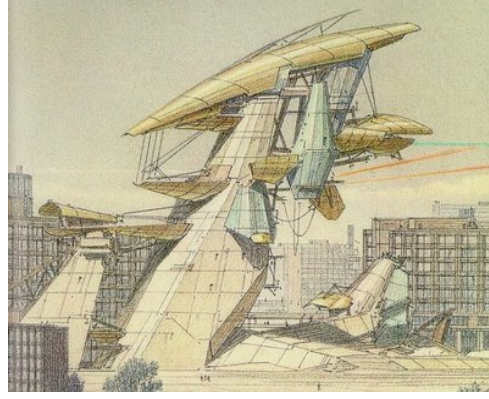
Woods projelerini, özellikle yoğun geçmişleri olan Paris, Berlin (Resim 21-22) gibi metropoller üzerine tasarlamakta, yeni kent biçimleri ve mimarlık ile desteklenen sosyal strüktürler önermektedir. *Free Space* ve *Free Zone* projelerinde mimarı, bir uygulayıcı, işini yapan bir profesyonel olarak değil, bir kışkırtıcı ve aktif katılımcı olarak tanımlar. Mimar başından beri değişimin içinde yer alır, devrimcidir, ama yaptığı devrim mimarlığı değildir. Önerdiği sistem ve değişim ile mimarlığın kendisi devrimdir. Mimar, önceki dönemlere ait her şeyi, tüm tarihi reddederek eski uygarlığın ortasına kendi sistemini oturtur.

Woods, ortaya koyduğu söylemleriyle ve makaleleriyle, içinde her daim umut taşıyan anti-ütöpic tasarımlarıyla, küreselleşen dünyanın, nesne- tüketim ilişkisinden bağımsız davranamayan mimarlığın duvarlarını yıkmaya çalışmaktadır.

⁴² Yıldız Salman, İki Anarşist-Sosyalist Ütopist: Woods(Heterarşik Kent) ve Le Guin (Mülksüzler), **Lebbeus Woods**, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi, Boyut Yayın Grubu, Nisan 2000, s. 10



Resim - 21 Lebbeus Woods ‘‘Havai Paris’’



Resim - 22 Lebbeus Woods ‘‘Underground Berlin’’

Bu başlık adı altında irdelediğimiz, Archigram, Archizoom, Superstudio gibi aralarında Richard Hamilton’un da bulunduğu sanatçı-mimar birlikteliğinden meydana gelmiş avangart oluşumlar, 1960 sonrası plastik sanatlarda ütöpik kentler başlığı altındaki sanatçılarla aynı bakış ve karşı çıkışlarla, modern kent olgusunu irdelemektedir. Buraya kadar aktarılan bütün 20. yy. ütopyacı, avangart sanatçı-mimarları tarafından tasarlanmış kentsel tasarımlar, insanlığın endüstri devrimi sonrası yeni bir sürece girdiğini göstermekte olduğu gibi, geleceğe ait korkuların arttığına, ütopyaya ve yeni bir sosyal düzen arayışına ve insanların eşit ve adil koşullarda yaşayacağı bir dünyaya olan inancın azaldığına işaret etmektedir. Dünya, tek bir kente dönüşmüş, bencillik ve bireysellik, toplumsalcılığın yerini almış, kapitalizmin yönlendirmesi sonucu, insanlar üretim yerine tüketime

yönlendirilmiştir. Bunların sonucunda da Rönesans kentlerindeki düzenli kent ilkesinin yerini, Hausmann'la başlayan daha sonra da Endüstri devrimi sonrası kentleriyle devam eden düzenleme faktörlerinin aldığı, 20. yy.da ise yerini rastlantı ve kaosa bıraktığı kentlere dönüştüğü gözlemlenmiştir. Ütopyalar yerini anti ütopyalara, toplumsallık da yerini modern kentlerde bireyciliğe bırakmıştır. Gerek bahçe-kentlerle, gerek Le Courbusier'in bloklarıyla, gerek hareketli kentlerle, gerekse megastrüktürlerle modern toplumda amaçlanan eşitlik ve adalet kavramlarına, toplumların ve kentlerin yaşanabilirliğine ulaşamamıştır.

2. PLASTİK SANATLARDA KENT ÜTOPYALARI

2.1 İki Dünya Savaşı Arası Plastik Sanatlarda Kent Ütopyaları

İki dünya savaşının yaşandığı 1914 – 1945 yılları arasında yaşanan siyasi, kültürel, toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimler kuşkusuz toplumun dokusunu oluşturan sanatı da etkilemiştir.

Dünya tarihinde belirleyici olan bu dönem, sanatın toplum üzerindeki öncü, tepkisel, yaratıcı ve eleştirel yönlerinin ortaya çıkmasına ve yaşama yeni açılar vermesine yol açmıştır. Sanatın, bir taraftan siyasi ideolojilerin, topluma yaygınlaştırılması amacını taşıdığı, bu tarih sürecinin gerektirdiği yaşamsal koşullara katılarak ve yeni koşullar yaratarak var olduğu görülür.

I. Dünya savaşının koşullarını oluşturan sanayi devrimi ve sömürgecilik sonucunda ekonomik pozisyonlarını güçlendiren İngiltere ve Fransa, karşı taraftaki Almanya ve İtalya gibi ülkelerden ekonomik olarak çok ileride olup Almanya ve İtalya, siyasi birliklerini oluşturduktan sonra, 1914'e kadar olan süreçte bu yöndeki eksikliklerini tamamlamaya çalışmışlardır. I. Dünya savaşının esas ortaya çıkış nedeninin İngiltere ve Fransa'nın ekonomik hâkimiyet alanlarını korumak, Almanya'nın ise bu alanları ele geçirmek olduğu söylenebilmektedir. Öte yandan bu dönemin siyasal ve sosyal durumlarını

yaratan en önemli nedenlerden birisi de Rus İmparatorluğu'nun ekonomik durumudur. Rusya, 19.yy.ın sonlarından 20.yy.ın başlarına kadar derin toplumsal dalgalanmalar yaşamaktaydı. Toplumun en büyük kesimini oluşturan köylü sınıfı ve o büyüklükte olmasa da etkin bir işçi sınıfı 1905 Devrimi ile 1917 Ekim Devrimi'ne giden yolu açmış fakat bu devrimler Rusya'da yaşanan toplumsal dalgalanmaları engelleyememiş, Rus Yönetimi bu dalgalanmaları engellemek için siyasi ve ekonomik güç kazanma zorunluluğuyla savaşa katılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte İngiltere ve Fransa ekonomik ve siyasi açıdan en kazançlı devletler olurken, İtalya ve Rusya hedefledikleri amaçlarına ulaşamamışlardır. Sömürgecilik yerini manda ve himayeye bırakmış, imparatorluklar bölünerek ulus devletler ortaya çıkmıştır.

I. Dünya Savaşı'yla birlikte, ulus devletlerinin siyasi ve ekonomik çatışmalarının dünyayı sardığı dönemde, Avrupa'daki sanat çevreleri de oldukça hareketlidir. Bu hareketliliği genel bir bakışla sıralayacak olursak; İtalya'da oluşan Fütürizm, Fransa'da görülmeye başlanan Kübizm, Rusya'da önceleri siyasi rejimi arkasına alan Konstrüktivizm, Avrupa'da değişen toplumsal ve yaşamsal değerlerle bir yere oturan soyut sanat, savaşın bütün etkilerini içinde barındıran Dada Hareketi ve sonrasında gelişen Gerçeküstücülük olarak sıralanabilmektedir.

I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan başta Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada gibi sanat akımları form dilini zorlayan anlayışlarıyla o zamana kadar Batının sunduğu güzellik anlayışına yeni, alternatif bir görüş katmak isterken aynı zamanda düzene karşı çıkmakta ya da var olan sisteme eleştiri getirmekteydiler.

Bu durumda Dada, Fütürizm ve Sürrealizm dönemlerine bir eleştiri getirmekte, bu nedenle anti ütopyalar sınıfına sokulup, bu açıdan değerlendirilmektedir. Genel olarak, 1. Dünya Savaşı sonrası ütopyalar, anti ütopyalara dönüşmüş eleştirel ve karamsar bir hal almıştır. Özellikle bunlar içinde Dada ve Fütürizm en saldırgan olanlarıdır. Dadacılar, bulundukları çağa olan eleştirilerini yakıp, yıkip, zarar vererek, anarşist bir yapı-

bozumculuğuna giderek, en büyük iletişim aracı olan dile hasar verip, yeniden oluşturarak gösterirken, Fütüristler ise makine estetiğini kullanarak, hız ve hareketin büyüsunü yaptıkları eserlere aktararak söylemlerini gerçekleştirmekteydiler.

1914-1945 yılları arasında Avrupa’da sosyal bilimler, sanat ve mimarlık alanında ütopya kavramı farklı bir yöne ilerlemeye başlamıştı. İlerleyen teknoloji ve tekniğin günlük hayattaki yansımalarından yola çıkan sanat akımları, sosyal statülere, düzene, topluma ve dünyanın ilerleyişine alternatif bir çözüm önerisi sunmak veya başkaldırmak, dönüştürmek amacını taşımaktaydılar. Bu dönemdeki ütopyaların bazılarının bulunduğu çağın toplumsal tasarılarının gerçekleştirilmesi ideolojisini taşıdığını, bazılarının ise dönemin teknolojik gelişmelerinden faydalanıp bu gelişmelerle sosyal çevreler önerdiğini görürüz.

2.1.2 Fütürizm

Avrupa’da I. Dünya Savaşı öncesinde yaşanmaya başlanan endüstriyel anlamdaki yenilikler sanatçılar adına umut vericidir. Teknolojinin kullanımı ve hayata kattığı yenilikler, büyük bir heyecanla karşılanmaktadır. I. Dünya Savaşı sonunda ekonomik, siyasal olarak İngiltere ve Fransa kazançlı çıkarken, İtalya ve Rusya geri planda kalmıştır. İtalya bu gerilemesini, teknolojik anlamda yaratmaya çalıştığı atılımlarla yakalamaya çalışmıştır. Teknolojik anlamdaki bu hızlı gelişim sanatta karşılığını Fütürizm ile bulur. Fütürizm, İtalyanca “gelecek” anlamına gelen “Fütürismo” kelimesinden gelmektedir.

Fütürizm İtalya’da 1909 yılında ünlü İtalyan yazar ve şairi Tommaso Marinetti’nin, Le Figaro gazetesinde Fütürist akımın programını, prensiplerini, *Fütürist Manifesto*’yu yayımlamasıyla ortaya çıkmış bir akımdır. Tommaso Marinetti, *Fütürist Manifesto*’da aktardığı temel çıkarımlarından biri “*Hız dünyayı küçülttü. Yeni dünya duygusu. şunu demek istiyorum. İnsanlar, ev duygusunu, mahalle duygusunu, coğrafi bölge duygusunu, anakara duygusunu art arda edindiler. Bugün dünya duygusu, var onlarda; atalarının yaptıklarını bilmeleri gerekmiyor, ama tüm çağdaşlarının yaptıklarını bilme gereksinimi*

içindeler”⁴³olduğudur. Fütürist manifesto’nun devamında Tommaso Marinetti şöyle demektedir. “Eğri çizgiden, sarmaldan ve turnikeden tiksinti. Düz çizgi ve tünel aşkı. Kentlere ve kırsal alanlara tepeden bakan trenlerin ve otomobillerin hızı, kestirmenin ve görsel bireşimlerin optik alışkanlığını kazandırıyor bize.”⁴⁴

20. yy.ın başından beri gerçekleşen savaşlar, siyasi değişimler, yıkımlar, toplumun geleceğini etkilemiş, sanayileşme ve makineleşme büyük bir hızla ilerlemeye başlamıştır. Fütürizm, yalnız bir sanat akımı değil, sosyal önemi, anlamı olan bir hareketi de işaret etmekteydi. Fütürizm, bugüne değil geleceğe yönelen, prensibi hareket, durmadan, dinlenmeden hareket, çaba, çalışma olan bir akımdı.

Fütüristler, bulundukları kentlerin de bu hızı, dinamizmi taşıması gerektiğini düşünüyorlardı. Hızın dünyayı küçülteceğine ve birleştirebileceğine inanıyorlardı. Çağdaşlarıyla ve bütün dünyayla iletişim halinde olmak istiyorlardı. İnsanoğlunun, yaşadığı geleneklerin, toplumsal kalıpların, dinin etkisinden kurtulup, kazandığı teknolojik donanımlarla ve inanması gerekenin sadece yaşamın gücü olduğu bilinciyle daha iyi bir dünya kurulacağına inanıyorlardı. Umberto Boccioni’nin *La Citta che sale (Yükselen şehir)*(Resim 24) adlı tablosunda şehrin bu dinamizmi, kaosu ve karmaşası görülmektedir, fakat bu tablonun kahramanları, makineler değil, atlar ve insanlardır. Güç sembolü olan atı kullanarak, eserinde kullandığı hız ve dinamizm etkisiyle, arkaik insanın, endüstri devriminin modern insanına dönüşünü sembolize etmektedir düşüncesi çıkarılabilmektedir. Boccioni’nin *Sokağın Güçleri* ve *Eşzamanlı Önceziler* (Resim 23) adlı diğer bir eskizde Fütüristlerin şehre bakışı, şehir hayatının hızı ve dinamizmi görülmektedir. Bu eskizde, “Sokaktan bize doğru gelmekte olan bir tramvay ve onun yanından geçen yayalarla, bir araba vardır. Tramvay yaklaştıkça resimdeki evlerin eğilip yeni biçimlere girdiği, yukarıdaki sokak lambalarının ışıklarının birbirine karışması için tramvayın iki yanı havaya kalkmış gibidir. Bu nesneler saydamdır; yalnız tramvaydan ve evlerden gelen ışık

⁴³ Tommaso Marinetti, Fütürist Manifesto, “**Modernizmin Serüveni**”, Enis Batur,1997, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, s. 76

⁴⁴ A.g.k, s.77

belli bir katılıkla verilmiştir. Kompozisyonun tümü bize yönelmiştir: sanki kısa bir süre sonra biz de bu gürültülü ve sıradan sahnenin bir parçası olacaktık gibidir.”⁴⁵

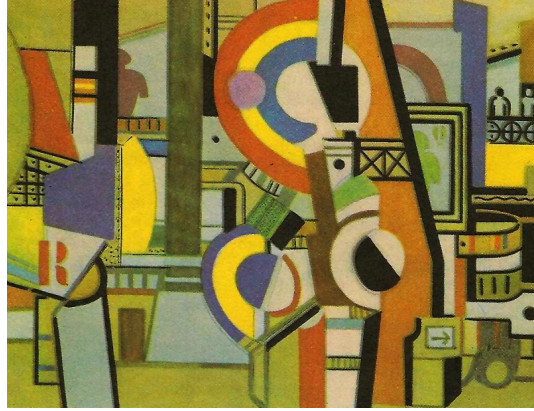


Resim - 23 Umberto Boccioni “Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Özseziler”



Resim - 24 Umberto Boccioni “La Citta che sale”

⁴⁵ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982, s:92



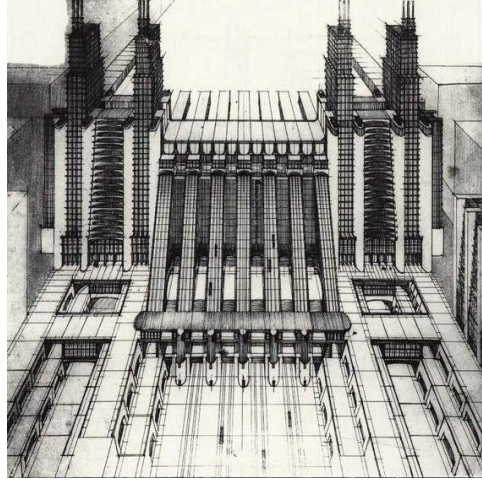
Resim - 25 Fernand Leger “Şehirdeki Diskler”

Fernand Leger’de, Boccioni gibi *Şehirdeki Diskler* (Resim 25) adlı eserinde, şehrin dinamizmini, kaosunu aktarmaktadır. Evlerin cephelerini, damları, basamakları, sokak işaretlerini, afişleri ve insanları yüzeysel bir biçime getirerek, hareketli bir kompozisyon oluşturmuştur.

Fütürist bir kentin nasıl olması gerektiğini en iyi anlatan ütöpik tasarım, İtalyan fütürizmin temsilcilerinden İtalyan mimar Antonio Sant’Elia’nın (1888-1916) *La Citta Nuova* sıdır.(Resim 26) Antonio Sant’Elia’nın *La Citta Nuova*’sı da, görsel olarak makine estetiğinden etkilenmiştir. Fütüristler endüstri çağının getirdiği hız ve dinamizmden etkilenerek, fütürist kentin de bu hızı, dinamizmi taşıması gerektiğini, dünyanın tek, büyük bir kent haline dönüşüp, her noktasının ulaşılabilir olmasını savunmuşlardır.

“Marinetti ve Antonio Sant’Alia gelecek kentini şöyle tanımlar: Fütürist kent, her bir parçası dinamik olan canlı bir şantiye gibi olmalıdır. Fütürist konut ise kocaman bir makineye benzemelidir. Asansörler, demir ve camdan yapılan birer yılan gibi yeryüzüne tırmanmalıdır. Beton, cam ve demirden yapılmış, boyanmamış ve heykelsiz ev, yalnızca kendi çizgilerinin, girinti ve çıkıntılarının güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yakınlığı ile son derece çirkin olmalıdır. . . . sokak ise artık kapıcı daireleri ile aynı seviyede uzayıp

gitmek yerine birkaç farklı seviyede yeryüzüne doğru inecek, metropol trafiğini yüklenerek metal hava yolları ve hızlı yürüyen merdivenlerle birbirine bağlanacaktır.”⁴⁶



Resim - 26 Antonio Sant'Alia “La Citta Nuovo”

2.1.2 Konstrüktivizm

Fütürizm’in ortaya çıktığı aynı dönemlerde, Rusya’da 1917’de gerçekleşen Ekim devrimi ile komünist bir rejimle yönetilen Sovyetler Birliği kurulmuş, Sovyet halkı bu yeni dünya düzeninin kurtarıcılığına inanmıştı. 1917’de gerçekleşen Ekim Devrimi sonucu sanatçılar daha eşit, daha adil koşullarda yaşayan bir dünyaya inanmaya başlamış ve sanatlarını bu dünyayı ifade etme ve yeni bir dünya kurmaya adanmışlardı. Devrimin ilk yıllarında El Lissitzky, Vesnin Kardeşler ve Vladimir Tatlin gibi Rus aydınlar tarafından desteklenen devrimin, çarlık döneminin tutucu ve durağan formlarını yıkması beklenmekteydi.

Sanatın, yaşadıkları devrimin bir parçası olması, işlevin ön plana çıkarılıp halk için üretilmesi, aydınların en temel isteklerinden biriydi. Bu dönem içinde, ortaya çıkan akımların, en büyük ortak özelliği, endüstri devrimi sonrası, makine estetiğinden, hızdan,

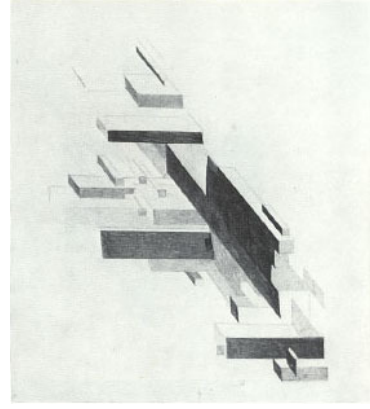
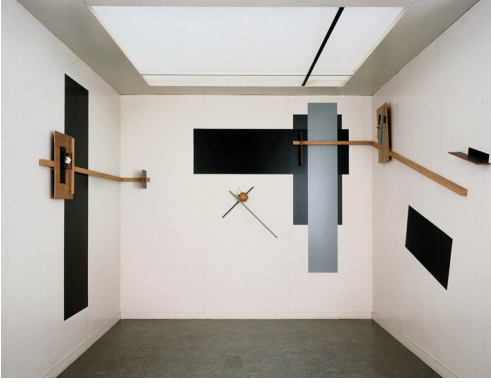
⁴⁶ Evren Erdem, “Tarihte Ütopya ve Mimarlık İlişkisi” , **Mimarist**, Sayı 18, Aralık 2005, T.M.M.O.B Mimarlar Odası Yayinevi, İstanbul, s:81

hareketten ve yaşamın değişiminden etkilenmeleri idi. Konstrüktivizm olarak bilinen bu yeni akım kapsamında üretilen pek çok tasarım, aydınların söylemleriyle yarattıkları bir ütopyanın parçaları olarak görülebilirler.

Kentlerin ve yaşam koşullarının en büyük değişimi, endüstri devrimi ve makineleşmenin getirdiği değişimdi. Konstrüktivistler, Fütüristleri eleştirmekte, makineleşmenin gücü yerine evrenin, doğanın gücüne ve bir idealin parçası olmak gerekliliğine inanmaktaydılar. Sovyet devrimi sonrası Rus Sanatçıları, tarihte ilk kez toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulların bir arada bulunduğu bir ortamda bulunmuş, yaptıkları sanatı, kendi toplumlarına ve toplumlarının gelişimine adanmışlardır. Bu sanat akımının, kendi toplumlarının değişimi kadar dünyanın değişimine de katkısı olmuştur. İlk başta inşaat kelimesi ve bu akımın taşıdığı kavram biçim odaklı görülse de, asıl amaçları başlı başına bir ütopya olarak, yeni bir dünyayı, yeni bir toplum ve kent tasarımını inşa etmektir. Konstrüktivistler, kentin estetik, görsel, dekoratif işlevlerinden sıyrılıp, bir bütünün, beraber hareket eden bir sistemin parçası olması gerektiğini savunmuşlardır. Marx'ın ilkeleştirdiği daha adil, daha eşit koşullarda, üretici, proleter kesimin önderliğindeki bir dünya fikriyle, kentlerini yeniden yapılandırmışlardır. Konstrüktivist kent tasarımlarında gelişmiş teknoloji ve mühendislik, Komünist sosyal amaçlar için birleştirilmiştir.

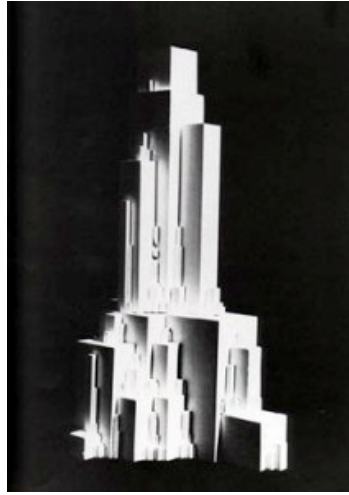
Konstrüktivistlerin tasarladıkları kentlerde işlevsellik ön plana alınmıştır. Konstrüktivizmin yeni formları, Sovyetler Birliği'ndeki, yeni gündelik yaşam için üretilen projeleri temsil etmeye başlamıştır. Tatlin, El Lissitzky ve Gustav Klutssis'in başı çektiği sanatçı-mimar-mühendis grubu, Komünist sosyal rejime yönelik yeni kentsel tasarımlar yaratmışlardır. Bunların en önemlileri, ideal Konstrüktivist şehirler yaratan El Lissitzky'nin *Lenin Tribinü* ve *Prounen-Raum*'u (Resim 27) ya da Gustav Klutssis'in *Dynamic City*'si (1919)(Resim 28) gibi projelerdi. 1925'den itibaren, A. Gegello ve OSA'dan Alexander Nikolsky gibi mimarlar bölge için komünal konutlar tasarladılar. Konstrüktivist sanatçılar ve mimarlar gündelik hayatı sürekli gözlemliyor, amaçlarının proletarya ile işbirliği içinde bir yaşam yaratmak olduğunu söylüyorlardı. Konstrüktivist kentler esin ürünü olmak yerine işlevsel,

teknolojiyle desteklenmiş bir estetiğe ve keskin bir geometriye sahiptiler. Topluma hizmet eden, daha adil, daha eşit bir dünyanın ütopyasını taşımaktaydılar. Meslek, eğitim ve bürokrasi gibi her alandaki sınıflaşmanın kalkmasını istiyorlardı ve sanatları aracılığıyla insanların eşitlik içinde yaşayacağı bir dünyaya kavuşacaklarını ümit ediyorlardı.



Resim - 27 El Lissitzky “Prounen-Raum”

Resim - 28 Gustav Klutss “Dynamic City”



Resim - 29 Kasimir Maleviç “Architekton” (1924)

Resim - 30 Vladimir Tatlin “3. Enternasyonel Anıtı”

Rus Konstrüktivizm’inin önde gelen temsilcilerinden olan Tatlin’in (1885-1953), en ünlü yapıtı da Sovyet devriminin sembolü olma özelliği taşıyan ve devletlerin

proletaryasını birleştirmek amacıyla tasarlanan 3. Enternasyonal Anıtı'ydı. (Resim 30) Tatlin Bu anıtı 1919-20 yıllarında Petrograd'daki Neva Nehri üzerine kurulmak üzere tasarlamıştı. Savaşa karşı, kardeşlik ve paylaşımına sonsuza kadar inanan sosyalizmin kalesi olması amaçlanmıştı.

Dünya çapında bir birliğin gücünü simgelerken aynı zamanda savundukları işlevsel sanat anlayışının da bir sembolü olacaktı. *“Bu kule, yuvarlak bir plana göre yapılan, iki sarmal rampanın tepeye doğru çıktığı yüksek koni biçimiyle eski bir ziguratı da andıracaktı. Bu biçimiyle de Kutsal Kitabın “Başlangıç” bölümünde, insanlığın tek dili yitirilişini simgeleyen bir başka ziguratla, Babil Kulesiyle, bir bağlantı kurulmuş olacaktı. Komintern Kulesi, insanlığı yeniden birliğe kavuşturarak, Babil Kulesine bir yanıt vermiş olacaktı.”*⁴⁷

Görünüşü ve hedeflediği birleştirici gücüyle *Babil*'i andıran, dünya işçilerini birleştirmeye ve büyük bir proleter bilincin gelişmesine yönelen bu kule yeni bir çağın, yeni bir sistemin, daha adil, daha eşit koşullarda bir dünya düzeninin sembolü olma özelliğini taşımaktaydı. Bu yüzden tek başına toplumsal, siyasal, kültürel ve fiziksel bir kent ütopyasının sembolü olma özelliğini taşıyacaktı.

2.1.3 Kurt Schwitters ve Merz Bau

Aynı dönemler içinde bir süre Dadacılar'a katılmış Alman ressam ve grafik sanatçısı Kurt Schwitters, (1887-1948) yapıtlarında değişik sanatsal akımlarını birleştirmeyi amaçlamıştır. Kolajları yanı sıra şiir yazdı, tipografiler ve mimari yapıtlar üzerinde çalıştı.

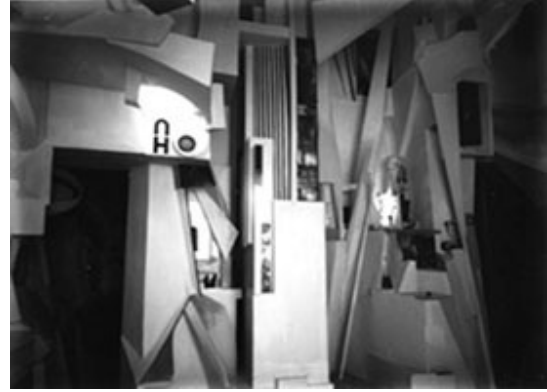
Kurt Schwitters, ütöpik izler taşıyan, *Merz Bau*'yu (Resim 31-32) hayatının çalışması olarak tanımlamıştır. Eserini, üç bölümde gerçekleştirmiştir. Birincisi 1927'de Hannover'de, ikincisi 1937'de Norveç'te, üçüncüsü 1947'de İngiltere'de. *Merz Bau* sanatçının kendi evini, beyaz tahta, plaster ve o dönemin diğer sanatçılarından olan Hans

⁴⁷ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982, s:108

Arp, Theo van Doesburg, Hannah Höch, Lissitzky, Mies van der Rohe, Goethe Grotto'un işleriyle doldurup, birer mağara haline dönüştürmesiyle oluşturulmuştur. *Merz Bau* inşa edilmiş bir otobiyografi niteliğindedir. Tarihsel ve kişisel anların üç boyutlu sunumu ya da kişisel bellek kutusu görünümündedir. Aynı zamanda, *Merz Bau* Almanya'nın değişen politik durumunun baskısını, mekânı daraltıp, psikolojik baskı uyandıracak bir etkiyle izleyicilere üç boyutlu olarak yansıtmak istemiştir. Dış dünyanın, politik gerçekliğinin baskısı, Schwitters'e Sürrealistlerde gözlemlediğimiz gibi, kendi içinde bir geri çekilme yaşatarak, *Merz Bau*'yu kişisel, evcil, artistik bir dünyaya dönüştürmüş, dış dünyanın gerçeklikleri yerine alternatif gerçeklik arayışını ortaya koymuştur. *Merz Bau*'da, bu dönemde ortaya çıkan diğer sanat yapıtları gibi, savaşın yıkıcı, bölücü ve geleceğe dair inançların sarsılmış etkilerini taşımış ve bunun sonucunda yeni bir gerçekliğe yönelmiştir. Schwitters da, I. Dünya Savaşı sonrası yaşayan çoğu sanatçı gibi büyük bir hayal kırıklığı, yoksunluk ve umutsuzluk hissi taşımaktadır ve bunu kendi yaratısı *Merz Bau*'da yeni bir yaşam alanı yaratarak, yaşadığı kentin anti-tezi olarak sunmaktadır.



Resim - 31 Kurt Schwitters "Merz Bau"



Resim - 32 Kurt Schwitters "Merz Bau"

2.1.4 Sürrealizm

I. Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan, savaşın getirdiği, sosyo- kültürel, siyasi ve ekonomik yöndeki yıkımlar, dalgalanmalar ve uluslar arasındaki parçalanmaların sonucunda doğan, 1924 yıllarında ortaya çıkan Gerçeküstücülük, yer aldığı tarihsel süreç irdelendiğinde baskı ve korku altında kaybolmuş bireyin yalnızlaşan, ikinci plana atılan konumunu değerlendirir. Savaşın yıkıcı, parçalayıcı gücü karşısında insanların geleceğe olan inançlarını yitirdikleri bu dönemde, sanatçılar akılcı ve huzurlu bir gelecek öngörmeyen ve savaşı doğuran bir uygarlığın sanatı da hak etmediğini ve sanatın anlamını yitirmeye başladığını düşünmektedir. Sanat yapıtı, aydınlanma çağından beri, anlamını sorgulamakta, seyirciye verilmesi gerekenin salt bir güzellik olmadığı, aynı zamanda bir bilgiyi, ya da toplumda yaşanan olumsuzlukların öngörüsünü taşıması gerektiğini ortaya koymaktadır. I. Dünya Savaşından sonra, sanatın bu öngörüsöl, mücadelecı ve mübadelecı ruhu ikiye ayrılmış, Konstrüktivizm gibi devrime inanan ya da Fütürizm gibi çağın dinamizmine ve endüstri devrimine inanan sanat akımlarının yanında, Dada gibi sanatın anlamsızlığına inanan, nihilist, anarşist ve yıkıcı bir tutum üstlenen ya da Sürrealizm gibi gerçek dünyayla savaşmaktan yorulup, bilinçaltı ve hayali bir dünyanın görselliğini oluşturmak isteyen sanat akımları oluşmuştur. Fakat sürrealizm hayal gücünü sadece gerçek dünyadan bir kaçış olarak benimsememiş aynı zamanda hayal gücünün bir devrimi yaratacak en önemli etmen olduğunu düşünmüş, ütopyayla tam da bu noktada bir benzerlik göstermiştir.

Gerçeküstücülük, Dadaistlerin yıkıcı saldırgan tavırları yerine, bilinçaltının sonsuz olanaklarından yararlanarak “gerçeğı” orada arar. Düş, bilinçaltı çağrışımları ve bu doğrultuda yaşanan her şey imge oluşumuna neden olur. Freud’un rüya oluşumları, rüyaları etkileyebilen ve onları yönlendiren dış etkilerin olabileceğini açıklaması gerçeküstücülerin ilgisiyle karşılaşılır. Rüya yorumları ve bu yorumlar sayesinde kişinin bilinçaltına ulaşabilmesi, gerçeküstücülerin çalışmalarının bilimsel dayanak bulmasını sağlamıştır.

Sürrealizm ve metafizik resim yeni bir yaşam alanı olarak bir ütopya sunmasalar da, görsel ve fiziksel çevre bakımından bu dünyanın ötesinde, bilinçaltımızın

egemenliğindeki bir dünyayı, özgür bırakılmış hayal gücümüzün resimlerini açığa çıkarırlar. Sürrealist resimler bilinçaltımızın ütopyalarını açığa çıkaran resimli bilmecelerdir. Gerçeküstücülüğün düş, duygu ve bilinçaltında yaptığı hesaplaşmalar insanlar üzerinde sosyal terapi etkisi göstermektedir. Kurdukları düşsel dünya, gerçek dünyanın yarattığı zorluklardan kaçıp, rüyalardan, bilinçaltından ve uykuyla uyanıklık arasındaki evreden faydalanarak yeni ve alternatif bir gerçeklik sunmaktadır. Bilinçaltı, normal dünyada bastırılmış duyguların ve davranışların, oluşturmak istediğimiz dünyanın açığa çıkarılmasıdır. Sürrealizm insanoğlunun ilk korkusunun, ölüm korkusunun sonucunda tek tanrılı dinlerde ödül olarak yaratılan cennet tasvirleri gibi, savaşın insanlık üzerinde yarattığı psikolojik yıkımın üzerine yaratılmış bir ütopyadır, bir öte-dünya tasviridir.

Sıra dışı mekânlarıyla öne çıkan Gerçeküstücü akımın temsilcilerinden olan İtalyan ressam, Giorgio di Chirico'nun; (1911-1918) yılları arasındaki çalışmaları ise, metafizik resim olarak adlandırılır. *Zamanın Bilmecesi*, *İtalya Hatırası*, *Melankoli*, *Şair'in Kaygısı*, *Sessiz Heykel*, *Sonsuzluğun Özlemi*, *Aşk Şarkısı*, *Tedirgin Edici Esin Perileri* gibi resimler bu dönemdenidir. Düşüncelerin, yaşadığımız anların altında yatan anlamları, sonsuzluk ile zaman kavramını sorgulamaya yönelik bu tür resimler psikanalistleri ilgilendiren felsefi değerlendirmelere de yaklaşır. Chirico da diğer bulunduğu akımın temsilcilerinden Chagall veya Rene Magritte gibi, bilimsel veya mantık yoluyla açıklanamayacak kavramlar üzerinde düşünür, insanın kavrama ve algılama gücünün sağduyudan bağımsız olarak nasıl etkileneceğini araştırır. Resimlerindeki metafizik görünümdeki imgelerde mantığın sınırları aşılarak hiçliğe yönelim vardır. Kendi olağanüstü iç evreniyle dış dünyanın ve hayal ile gerçeğin kaynaştığı, boşluk ve ıssızlığın ifadesi olan metafizik nitelikteki resimlerinde تنها bir meydan, donmuş bir kent görünümü, perspektif içinde gizemli bir şekilde, uzanan gölgeler, anıtsal yapılar, Klasik Yunan ve Rönesans tarzında heykeller, meyveler, tren, saat ve manken sıklıkla görülen öğelerdir. Sanatçı geometriye ve perspektife felsefi ve şiirsel anlamlar yükleyerek metafizik kaygıları ortaya koyar. Geometrik formları sembolik olarak kullanır. Gerilimli bir sessizlik şaşırtıcı perspektifle tedirgin eder. Boşluklar ve bilinmeyen olaylar uyku uyanıklık arasındaki

ürpertici düşleri anımsatır. Öğleden sonra ışığının üzerimizde yarattığı bir gerginlik duyumsanmakta ama tanımlanamamakta gibidir.

Birbirleriyle alakasız nesneler kendi ortamlarından koparılıp farklı mekânlarda, meydanlarda yalın bir şekilde bir araya getirilir. Böylece onların etkileyici özellikleri açığa çıkar. Her biri simgesel bir anlam taşıyan hareketsiz öğelerin hatları sert çizgilerle vurguludur. Ardında başka bir gerçeklik gizli olan nesneler ve onların aynı resim içinde buluşması gelecekle ilgili bir önseziyi çağırır. Resmin dışındaki birinin gölgesi kompozisyona yansır. Nesne var olmadan önce gölgesiyle oradaki yerini alır. Anıtsal ve tekinsiz gölgeler dingin üsluptaki resme güç ve gizem katarlar. Chirico'nun resimlerindeki öğeler gecenin habercisi olan ve durumları belirsiz hale getiren akşam ışığıyla gösterilir. Soğuk bir ışık sıcak renkler üzerine düşer. Klasik zamanları çağırıştıran düşsel resimlerinde hayali ama etkili bir yerleşim dikkat çeker. *“Sanatçının تنها, ürktücü ve gerçekdışı nitelikteki resimlerinin isimleri acıya, melankoliye ve yalnızlığa duyduğu ilgiyi de açığa vurur: “Bir şairin öğleden sonra melankolisi” , “Güzel bir Öğleden sonra Melankolisi” , “Bir sokağın gizemi ve melankolisi” (Resim 33), “ Bir politikacının melankolisi” gibi.*⁴⁸

Onun kentleri ve mekânları, insanların sınırlarından kurtulduğu o delilik ya da çocukluk anlarından fırlamış gibidir. Normal hayatımızda gözle görülmeyen, rutinimizi sürerken küçük ayrıntılarda saklı, sihirli işaretler taşıyan kentlerdir bunlar. Nasıl ki ilk çağlardaki insanlar doğanın getirdiği işaretleri takip ediyor, yaşamlarını ve kentlerini bunun üzerine kuruyorlarsa, Chirico'nun kentleri de bu doğanın gücünün önünde eğilişi, bilinmeyene saygıyı taşıyor gibidir.

Chirico *“Biz resimle nesnelerin yeni bir metafizik psikolojisini inşa ediyoruz. Mekândaki ve bilinçaltındaki nesnelerin yerleştirilmesi, mekân duygusu yeni bir astronomi oluşturur. Gezegenimizdeki nesnelerin hepsi donuk bir yerçekimi yasasıyla yere bağlıdır.”*⁴⁹

İnsansız mekânların ve insanların yerine geçen anıtların ve öğleden sonra ışığında

⁴⁸ Faerna, J. Mana, **De Chirico**, Harry N. Abrams. Inc. Publishers, New York, 1995.

⁴⁹ Melishan Devrim, “ Giorgio de Chirico ve Metafizik Resim Akımı “ , **Genç Sanat**, Güzel Sanatlar Dergisi, sayı:78, Şubat 2001, İstanbul, s:20-24

tedirgin edici bir görüntüye bürünen yapıların ve kolonların, insan üzerinde korkutucu, beklenmedik ve hiçliğe sürükleyici bir etkisi vardır. Bu boşluk, ıssızlık ve yalnızlık duygusu insana terk edilmiş bir kent duygusu yaşatır. İnsanlığın sonunun geldiğine ya da anti ütopyalarda tanımlanan türden bir dünyaya doğru çekmektedir Chirico'nun yapıtları.



Resim - 33 Giorgio di Chirico “Bir Sokağın Melankolisi ve Gizi”

Resim - 34 Giorgio di Chirico “La commedia e la tragedia”

Gerçeküstücülerin en önemli temsilcilerinden biri de Belçika'lı ressam Rene Magritte'dir. (1898-1967). Bir süre afiş ve reklâm tasarımı yaptıktan sonra, ilk sergisini Brüksel'de açmış, daha sonra Paris'e gidip Andrea Breton'la tanışıp Gerçeküstücülere katılmıştır. *“Gerçeküstücünün alışılmış araçlarını sıkça kullanmıştır. Ancak bu kullanım tümüyle kişisel bir yolda olmuş ve felsefi bir içerikle zenginleştirilmiştir. Yapıtları ilgisiz nesnelerin bir araya getirilmesinden oluşmuştur... Böyle bir uyumsuzluk sonucunda De Chirico benzeri bir uyumsuzluk doğmuştur.”*⁵⁰

“Rene Magritte; ilk kez İtalyan ressam Chirico'nun 'Aşk Ezgisi' adlı çalışmasının röprodüksiyonunu gördüğünde ise kendisinden oldukça etkilenmiştir. Yenilikçi hareket,

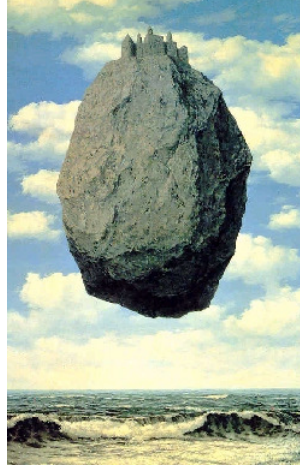
⁵⁰ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, **Rene Magritte**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2. Cilt, 2007, İstanbul, s:1150

Kübizm ve Fütürizm'e yönelimi olduysa da bu durum ancak gerçek esin kaynağı olan Giorgio'de Chirico ve onun gerçeküstü eserleriyle karşılaşana dek sürmüştür. Bu büyük etkinin ardından onun eserlerinde şiirin resim üzerindeki üstünlüğünü kavradığını ileri süren Magritte, Chirico'nun eserlerinden elde ettiği kaliteyi, kendi sanatına şiirsel görüntülerle taşımaya başlamıştır. “ şiirin resim üzerindeki üstünlüğü” , Magritte için her zaman çok önemlidir.” ⁵¹

Magritte, eşyaların hiçbir zaman tam anlamıyla bize göründükleri gibi olmadıklarını ve bu nedenle de hiç bir zaman oldukları gibi resmedilemeyeceklerini göstermek istemektedir. Fiziksel değişmezlikler ve özellikle ağırlık, Magritte tarafından her zaman yalanlanmıştır. Nitekim ağır bir kaya havada asılı durur, *Pirene'lerdeki Şato* (1959)(Resim 35)

Breton, 2. Surrealist bildiride, “ölümle hayat, gerçekle düşsel, geçmişle gelecek, iletilebilen ile iletilemeyen arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı” zihinsel bir durum olduğunu yazıyordu. Magritte'in bu havada, kayalıklar üzerinde asılı kenti de, bu gerçekle düşselin, geçmişle geleceğin birbirine geçtiği bir görsellik sunuyor, Chirico'nun kentleri gibi görünmeyeni, iletilemeyeni, bize simgesel, şiirsel, metafizik bir yolla anlatmaya çalışıyordu. Görünen nesnelerin ve dünyanın görüldüğünden farklı anlamlar taşıyabileceğini göstermek istiyordu. Bunu da hem gerçeklik düzleminde, hem de resimsel düzlemde yapıyordu. Uzamda bir yer işgal eden bir cismin, fiziki yapısının gerçeklik boyutundaki sorgulamasını yapmakta, ağır olabileceğini düşündüğümüz bir nesneyi veya kayalıklar üzerindeki bir kenti havada asılı tutarak, fiziki yasaların da sorgulanabileceğini ve bu yasalara karşı inancın az olduğunu göstermek istemektedir. Yaşadığımız dünya içerisindeki, nesnelerle, yerçekimiyle, şu ana kadar insanoğlunun oluşturduğu her türlü gerçeklik olgusunu sorgulamakta ve yeni bir gerçeklik aramaktadır.

⁵¹ Aktaran:Havva Küçükler Daldaban, “Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi”, Çukurova Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Adana, Haziran 2006



Resim - 35 Rene Magritte “Pirene’lerdeki Şato” 1959

2.2 1960 Sonrası Plastik Sanatlarda Kent Ütopyaları

Fransız ihtilalinden beri özgür bireyler dünyayı değiştirmeye çalışmıştır. İnsanlık tarihinde, 1960'a kadar geçen süreçte oluşan erk ve iktidarın yarattığı olumsuzluklar kendi muhalefetini yaratmıştır. Gelişen teknoloji ile insan emeğinin bir kenara bırakılıp, makinenin başa geçmesi ile artan sömürgecilik ve köleleştirmenin hayal edilen özgürlüğün tam tersi bir noktaya vardığı, kentlerin ve toplulukların gelişiminde incelenmiştir.

Endüstri devriminden sonra gelişen, kitle iletişimini uç noktalara götüren radyo ve gazeteden daha heyecan verici bir ortam daha vardı. Bu yeni ortam, modernizmin ortaya çıktığı yıllardaki ortam ile kıyaslandığında, tüm yaşamın daha eklektik bir hale geldiği, teknoloji bazında daha fazla bir yeniliğin düşünülemediği ve beklenmediği, doyumsuzluk yaratıcı, aşırı tüketim ortamı olarak tanımlanabilecek Post-modernist ortamdı.

1960 sonrasında, post-modernist süreçteki avangart sanat akımlarında, sanatçılar dünya, birey, toplum ve sanatın kendisi adına daha fazla düşünmeye, sanatın ve sanatçının varlığını sorgulamaya başladılar ve sanatın tek başına bir varlık kümesi oluşturmasını sağlamak istediler. Bunda dönemin sosyolojik etmenleri, 2. Dünya Savaşı, iç savaşlar, kitle-iletişim araçları ve küreselleşen dünyanın etkileri büyüktü.

Artık sanatçılar daha kökten, keskin kararlar alıyor, kimi zaman pasif, kimi zaman aktif bir direniş içine giriyor, sanatın metalaşmasına, galeri ortamına, globalleşen dünyaya, kitle iletişim araçlarına ve çevrelerine sürekli kuşkulu gözlerle bakıyor, sorguluyor ve karşı çıkıyorlardı. Onlar için toplumdaki her toplumsal gelişme veya geriye gidiş, sosyolojik veya psikolojik her olgu esin kaynağı olabiliyordu. Bunları yaparken ne mekânın, ne malzemenin ne de ortaya konulan eserin kendilerini kısıtlamasına izin veriyorlardı. Sanatçılar, galeri mekânlarından dışarı çıkıyor, sanat eserinin verilmiş bir mekânın parçası olması yerine, kendi yerini bulacağı, in-situ*, alternatif, mekânlar arıyor ve hatta doğanın kendisini hem mekân, hem malzeme olarak kullanıyorlardı.

Öyle üretici, devingen ve yaratıcı bir sürece girilmişti ki, bu süreçte bütün sınırlar kalkmaya başlamış, her malzeme, her mekân esneklik kazanmaya başlamıştı. Artık malzeme insanı değil, insan malzemeyi belirlemekteydi. Ve asıl olan düşünce ve kavramlar olmaya başlamıştı. Zaten yaşanan dünyada kitle iletişim araçları, bilişim teknolojisi ile sınırlar kalkmış, dünyanın her yeri ulaşılabilir hale gelmişti.

Sanatçının görevi de, tüm bu hayatı kolaylaştırıcı teknolojileri, bilimi, kitle iletişim araçlarını lehine kullanmak, insanları bulundukları sistem içerisinde çarkın bir dişlisi olma konumundan çıkarmak, sorgulamayı, düşünmeyi ve düşündürmeyi sağlamak, gelecekteki daha adil, daha dürüst, daha ahlaklı, daha özgürlükçü ve modern, toplum olmayı da birey olmayı da bilen bir dünyayı hazırlamaktır.

1960'lı yıllarda sanatçılar ilk başta çok fazla beklentide oldukları teknolojiden yorulup, uzaklaşmış, teknoloji karşıtı, doğaya yakın, alternatif kentler önermişlerdir.

1960'lardan sonra ütopyalar yerini anti ütopyalara bırakmış, sanatçılar tarafından üretilen yeni kent ve toplum tasarımları saat gibi işleyen bir toplum oluşturmak yerine, ya

* In Situ, "Yerinde" Anlamına Gelen Latince Bir Deyiştir. Bir sanat eserinin, bulunduğu yerin sosyal, kültürel tarihi değerleri göz önünde bulundurularak o mekâna uygun olarak tasarlanması, ya da sanat eserinin kendini en doğru ifade edecek yeri bulması anlamını taşır.

toplumun yeni yüzünü ve teknolojik gelişmeleri olduğu gibi kabul eden ve bunlar doğrultusunda yeni düzenler oluşturan tasarılar önermektedirler ya da yaşanan düzenin sorunlarını, açmazlarını, içinde bulunmak istemedikleri konumları gözler önüne sermektedirler. Bu yeni yaşam biçimlerinde geleneksel ütopyalar da olduğu gibi eşitlik, özgürlük, hak ve adalet kavramlarının yerine rastlantısallık, karmaşa ve belirsizlik kavramları hâkimdir.

Bu bölümde; 60'ların aktif, muhalif ve mücadeleci toplumundan günümüze doğru sanat dünyasında yeni kent tasarıları ve toplum düzenleri yaratmak isteyen sanatçıların, fiziki ve felsefi olarak sundukları sosyal düzen önerileri, kente ve ütopya da dair düşünceleri ve yaratımları gözlemlenecektir.

İlk başta modern kent yaşamındaki sosyal, kültürel, bireysel ilişkileri, cinsel, kültürel, dinsel ve ırksal her türlü iktidar kavramı, kentli olmak ve sanat eserinin kent içindeki yeri üzerine düşünen ve bunu da kente müdahale ederek, kent içinde sanatın kendi yaşam alanını yaratarak ortaya sunan sanatçılardan Dubuffet ve Kazuto Kuetani incelenecektir.

Daha sonra da kenti düşünsel bir egzersiz olarak gören, daha iyi bir yaşam ve sosyal düzen adına kent ütopyaları hayal eden ve üreten, bunu üç boyutlu veya kavramsal olarak ortaya koyan İlya- Emilia Kabakov, Nils Ole Lund, Sarkis, Lee Bull, Vahram Agnasyan, Flying City gibi sanatçılar incelenecektir.

2.2.1 Dubuffet ve Jardin d'email

Fransız sanatçı Dubuffet (1901-1985), kültürün ve uygarlığın gelişimlerinden ve zorluklarından en çok etkilenen, kalabalıklaştıkça yalnızlaşan kent ortamından ve kent ortamının getirdiği aidiyetsizlikten kaçıp kendi sanat tanımını ve kent ütopyasını kuran sanatçılardan biridir. Uygarlık ve kültür kavramları üzerine düşünen ve üretimler ortaya koyan Dubuffet çalışmalarını New York ve Paris'te gerçekleştirmiştir. Kent yaşamı bir yanıla, uygarlık ve kültür kavramlarını beraberinde getirirken; bir yanıla da ilerleyen

teknoloji ve tüketim toplumuyla, yalnızlaşan ve yabancılaşan insanlar ordusunu doğurmaktadır. Dubuffet; yapıtlarıyla, uygarlığın ve dolayısıyla kültürün getirdiği kent yaşamının içerisinde duyulan bireyciliğe ve yabancılaşmaya karşı çıkmaktadır. Dubuffet'in ortaya koyduğu Art brut terimi, uygarlığın ve kültürün getirdiği yabancılaşmaya karşıt olarak kurulmuş bir sanat akımıdır. Uygarlık kavramı, “Batı-Doğu” kavramı gibi gene Batı'nın geliştirdiği bir kavramdır.

*“Bir tek evrensel doğrunun, dünyanın her yerinde geçerli uygarlık ölçütlerinin olmadığı düşünüldüğünde bu tanımlamanın yanlışlığı ortaya çıkar. Kendisini “ uygar” kabul ettiği için, kendisi dışındaki kültürleri “azgelişmiş” ya da “ilkel” diye nitelendirmesi Batı'nın inanmak istediği bir gerçektir. Batı kültürünün ve Batı sanat geleneğinin reddi Jean Dubuffet'de kaçış değil, alternatif bir gerçekliğe yönelme ve “Art Brüt” kavramının yaratımıyla ifade bulur. Dubuffet'nin düşüncesinde insanın kendi eliyle yarattığı kültürle gerçeklik algısının nasıl yapaylaştığının, tek tipleştiğinin farkındalığını buluruz.”*⁵²

Fransızca bir terim olan “art brut” nun tam karşılığı, “ ham sanat” tır. *“Ham sanat, sanat kültürü olmayan kişilerin yapıtlarını içerir. Yapıtların kişilerin kendi benliklerinden kaynaklanması ve geçmiş ya da güncel hiçbir akımla benzerlik göstermemesiyle, bir bakıma “kültürel sanat”ın karşıtıdır.”*⁵³ Dubuffet'e göre bu çeşit sanat, toplum tarafından kabul edilen kültür sınırlarının dışında yaratılıyor ve buna “outsider art” adı veriliyordu. Deliliğin, dışarıda kalmışların, ötekiliğin, saf ve bozulmamış olanın sanatıdır. Dubuffet'in bütün eserlerinde, resimlerinde, kendi çevresini oluşturan dış mekân eserlerinde, bu yaklaşım görülmektedir. İlkel olana, saf olana, öteki olana her zaman ilgi duymuştur. Hatta hayatın son dönemlerinde, akıl hastalarının, şizofrenlerin resimlerini toplamış ve bunlara “art brut” demiştir.

⁵² Aktaran: Gamze Aksoy, “**Batı Kültürüyle Etkileşimi Açısından Jean Dubuffet ve Art Brüt Kavramı**”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2003

⁵³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, **Rene Magritte**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2. Cilt, 2007,İstanbul, s.750

Kent içerisinde kendine yer edinen, kendinde çevre oluşturan, sanatsal alan yaratmak isteyen eserlerinde, aynı düşünce izi devam etmektedir. Teknoloji kentlerine, insanları tek tip haline getiren blog kentlere karşı, kent içinde özerk, hayal edilmiş ve kurgulanmış sanatsal alanlar yaratmak istemektedir. Bu çabasıyla “uygarlık ve kültür” gibi insanoğlunun yarattığı kavramlar sonucunda oluşan modern kentlere özeleştirici getirmekte ve ütöpik bir fiziksel çevre önerisi sunmaktadır. Dubuffet, çevresel düzenlemelerinden biri olan *Jardin d’email* (Resim 36) adlı eserini 1974 yılında Hollanda’da Kroller Muller müzesinin heykel bahçesine yerleştirmiştir. 30 x 20 m.(600 m²) boyutlarında olan, epoksi ve reçineden oluşmuş bu eser, hafif, kolay şekillenen bir malzeme üzerine, siyah boyayla müdahale edilmiş, Dubuffet’in tanımıyla kağıt üzerine çizilmiş bir eskiz rahatlığında bir etki yaratılmak istenmiştir. *Jardin d’email* gibi çevresel düzenlemeleri yaşanan kentlerin boğucu, kaotik, ezici ağırlığına karşı, doğaya, saf olana dönüşü sembolize etmektedir. Bu çevre önerileri, organik, ham, ilkel, doğal, rahatlatıcı olanı, kentin içinde yeni bir alternatif alan oluşumunu ifade etmektedir. Obje, mekân ve insan arasında bir geçiş vazifesi, bir devamlılık hissi yaratmayı amaçlayan bu eser, üç boyutlu hale getirilmiş görselliğe, izleyicinin katılımını sağlamak istemektedir. Mimari ölçüler verdiği, sınırları esnek olarak yaratılmış hücrelerden oluşmuş bu düşünsel alanlar, insanoğlunu gerçek ve hayal ürünü arasında kalan alanda tutmaktadır. Yaşamsal deneyimlerini biriktirip, damıttığı görsellikleri kendi algısı ve yorumuyla düşsel bir dünya olarak izleyiciye sunmakta ve izleyicinin bu düş dünyasına katılımını sağlamak istemektedir.



Resim - 36 Dubuffet “Jardin d’email”

2.2.2 Kazuto Kuetani Ve Umut Tepesi

Göründüğü ve taşıdığı anlam bütünlüğüyle, bir 21. yy. tapınağı görüntüsü taşıyan, geleceğe, sanata ve kente dair ütopyacı, umut dolu izler taşıyan bir diğer çalışma da 1942 doğumlu Japon heykeltıraş Kazuto Kuetani’nin çevresel heykeli, Japonya Ikuchi adasında inşa ettiği *Umut Tepesi*’dir.(Resim 37-38) Kazuto Kuetani *Umut Tepesi*’nin inşasına Tokyo bölgesinde, Hiroşima’ya bağlı Setoda-cho’da ki Kosanji Budist tapınağında 1993 yılında başlamıştır.

Eser, tamamen Carrara mermerinden gerçekleştirilmiş olup, 65 m. en, 160 m. boyunda ve 25 m. yüksekliğindedir ve bir tepenin üzerine inşa edilmiştir. Kazuto Kuetani, mermeri Carrara’da bizzat kendisi işlemiş ve deniz yoluyla konteynırlarda alana gönderilmiştir.

Umut Tepesi, çok katmanlı, seviyeleri değişken, düzenlemeye sayısız girişler sunan, “Babil Kulesi” gibi sarmal bir yapıya sahip, bütünüyle beyaz mermerden, kendi mekânını oluşturan bir heykel olarak tasarlanmış, çevresindeki dağların yeşili ve denizin mavisine bakan bir sahne gibidir. *Umut Tepesi*, doğaya öykünen bir insan yapısı görünümünde kendi bütünlüğü içinde, kendini doğaya karşı ölçülendirirken, aynı zamanda

çevrelendiği dağların sivrilikleri ile bütünleşen bir yapı olarak insanoğlunun doğaya geri dönüşünün simgesi niteliğindedir. Yapı, uçsuz bucaksız bir akropolis gibi kendini çevreleyen dağların yeşilliğinin ortasına, organik bir plastiklikle ve parlayan beyazlığının kromatik etkisi düşünülerek tasarlanmıştır.

Tamamlanmamış halde bırakılmış, organik formlardan, alçaklı yüksekli kütlelerden, basamaklardan ve arklardan oluşan eser, bir 21. yy. tapınağı ya da terk edilmiş veya kayıp bir metropol görüntüsü sunmaktadır. Günümüz için alternatif bir yaşam önerisi sunmaktayken, bununla beraber yakınlarındaki tarih öncesi kültürel, karmaşık mimari ve dekoratif yapıya sahip Budist tapınağı ile tarih öncesinin bir yansımasını aktarmaktadır.

Yapının fazlaca dallanmış çevresel yapısı pek çok seviye üzerine kurulmuştur. Bundan dolayı alan birbirinden çok farklı plastiklikte yoğunlaşmış bölümler sunmaktadır. Bu bölümler, sembolik olarak bir kentin parçaları gibi, meydanlar, yollar, merdivenler, çıkıntılar, duvarlardan oluşmuş, insana alternatif, yaşamsal bir formun içine girdiği hissini uyandırmak istemektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu çevresel düzenleme, pek çok noktadan girişle, olası sürprizler, keşifler ve bölümler zenginliği sunan bir yaşam formu oluşturmaktadır.

Bu eserin içinde dolaşım ve hareket, izleyicinin içerisindeki pek çok duyguyu uyandırmaya ve pek çok tarihi anıyı canlandırmaya yönelik, yansımalara, meditasyona ve psikolojik özgürleşmeye olanak sağlamaktadır. Eserin, kendini çevreleyen dağların yeşilliğinin doğasından, duygusal olarak daha yoğun ve ani çağrışımlar yaratıcı bir ilkel doğa formu yaratmak istediği vurgulanabilir. Bu çevresel düzenleme, mermerin beyazlığı ve uçsuz bucaksız gökyüzünün sarhoş ediciliği arasında geçici ve sınırsız bir boyut hayaliyle, doğanın tiyatro sahnesine geçiş duygusunu uyandırmak istemekte olabilir. Verdiği etki; içinde hareket edildiğinde, artan bir katılım duygusuyla bir izleyiciden ziyade aktör katılımcılığı hissini uyandıran bir sahnede gezinmeye benzemektedir.

İnsan, dünya, kent, sanat ve doğa arasındaki ilişkileri sorgulayan, insanın dünyayla ilişkilerinde yeni bir denge yaratılıp, yaratılamayacağına dair sorular soran çevresel heykel; insanoğlunun, dünyayla koparılan bağlarına ve onu ne kadar kötü kullandığına dair düşünceler uyandırmak isteyip, sonucunda organik, sıcak ve içine alır formlarıyla dünyanın geleceğine dair pozitif etkiler bırakmaktadır. 21. yy.ın toplumuna, barış, denge, sükûnet gibi önemli mesajları sanatı aracılığıyla iletmektedir. Yapıtıyla ütopyanın bittiğine inanılan bir çağda, umut dolu mesajlar taşımaktadır.



Resim - 37 Kazuto Kuetani “Umut Tepesi”



Resim - 38 Kazuto Kuetani “Umut Tepesi”

Bu sanat yapıtlarından çıkarımlanan, sanat eserinin özellikle 1960 sonrası sanatının, verili bir mekânın, verili bir zamanda, verili bir ideolojik söylemin parçası olmak istemediği, aynı zamanda insanoğlunun ölüm korkusuna karşı geliştirdiği kültürün bir parçası olarak varlığını ortaya koymak istediği, bu nedenle gerek malzeme, gerek içerik olarak da kalıcılık ve geçicilik kavramlarını sorguladığıdır. Bir kentin, bulunduğu çağın sosyal, kültürel, tarihsel özelliklerini taşıdığını fark etmiş ve fark ettirmek istemişlerdir. Yaşadıkları çağdaki, kendilerini rahatsız eden koşullara, yaptırımlara ve ideolojilere karşı eleştirilerini direk kent yoluyla aktarmışlar, kent üzerinden kendi alternatif vizyonlarını ve söylemlerini geliştirmişlerdir.

2.2.3 Sitüasyonist Enternasyonal ve Birleştirici Kentleşme

1960'ların avangart akımlarından Guy Debord'un manifestosuyla ortaya çıkan Sitüasyonist Enternasyonal'in ilk sayısında yayınladığı tanımlara göre *Birleştirici Kentleşme (Unitary Urbanism)* teorisi şu anlamı taşımaktadır: “Deneysel davranışlarla dinamik ilişki içinde olan birleştirici bir iklim yaratmak için, sanat ve tekniklerin birlikte kullanılmasını öngören teori.”⁵⁴

SE'nin bu tanımında belirttiği gibi sanat ve teknolojinin birlikteliği, *Birleştirici Kentleşme*'nin en önemli teorisyenlerinden Debord'un deyişine göre: “*Birleştirici kentleşme, örneğin, farklı yiyecek ve içeceklerin dağılımı kadar akustikle ilgili çevreyi de belirlemelidir. Mimari, kentleşme, şiir ve sinemanın hem yeni biçimlerinin yaratımını hem de eski biçimlerinin detournementini içermelidir. Bugüne kadar hakkında çok konuşulan integral sanat, ancak kentleşme düzeyinde gerçekleştirilebilir. Ama o artık geleneksel estetik kategorilerinden hiçbirine tekabül edemez.*”⁵⁵

Birleştirici Kentleşme teorisini ilk ortaya atan 1953 yılında yazdığı *Yeni Bir Kentçilik İçin Reçete* adlı makalesiyle Ivan Chtcheglov'dur. Bu makalesinde kentçilik üzerine oyuncu ve değişebilir dekorlardan oluşmuş bir kenti hayal ettiğini vurgular. Chtcheglov'un ünlü yazısının ilk paragrafında şu cümle yer almaktadır: “Kentte sıkılıyoruz, kamusal yolların üzerindeki pankartlarda kalmış son gizemli şeyleri keşfedebilmek için yapış yapış yorulmamız gerekiyor.”⁵⁶

Chtcheglov, bu makalesinde insanları betonarme toplu konutlara hapsedecek bina anlayışını, özellikle toplu konut mimarisini başlatan, Le Corbusier'i eleştirmiştir. Onlara göre bu betonarme yığınlar, ne bir heyecan, ne bir tutku, ne de bir ütopya taşımaktadırlar. İnsanları ezmeye ve tek tipleştirmeye yönelik tasarımlardır sadece. Chtcheglov'un mevcut modern mimari anlayışına karşıt önerisi “yeni ve hareketli dekorlar” ın keşfidir.

⁵⁴ Aktaran: Öznur Aksoy, “**Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı**”, Yüksek Lisans Tezi, T. C Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul-2008, s.71

⁵⁵ A. g. k, s. 72

⁵⁶ A. g. k. s. 72

Situasyonist Enternasyonal'ın *Birleştirici Kentleşme*'si gibi Chtcheglov'un yeni kenti de oyuncu, hareketli, değişebilir bir kenti esas almıştır. Daha önce bahsettiğimiz Archigram ve Archizoom gibi endüstri devrimin mucizelerine ve teknolojiye çok iyimser bakmaktadırlar. Ama aynı zamanda doğaya dönüşten, insanın evrenle uyum içinde yaşamasından ve kozmik gerçeklikten de yanadırlar. Onlara göre teknoloji, insanla bu kozmik gerçeklik arasındaki bağı kurmada yardımcı olacaktır. Onlara göre mimari ise; “Zaman ve mekânı birbirine eklemlenimin, gerçekliği koşullara uyarlamının, hayaller kurmanın en kolay yoludur.”⁵⁷

İnsanların arzularıyla buluşmasının ve arzularını gerçekleştirmesinin olanaklarını araştıran Situasyonist görüşün oyuncu araçlarından biri olan *Birleştirici Kentleşme* teorisi, değişebilir ve mobil mimari tasarımlarıyla Chtcheglov'un yeni kentçilik anlayışıyla uyum içindedir.

Situasyonistlerin içinde ele alabileceğimiz Letrist'lerin başında bulunan “Paris'in Akıldışı Süslemesi” adlı yazısıyla Andrea Breton'un tasvir ettiği ütöpik kent şöyle bir şeydir. “Metrolar gece trenler durduktan sonra açık olmalı. Geçiş yolları ve platformlar loş ışıklarla aydınlanmalı. Gerekğinde yangın merdivenleri ve podyumlar inşa edilerek Paris'in yüksek çatıları yaya trafiğine açılmalı. Halka açık bahçeler gece açık kalmalı, coğrafi koşullar uygun olduğu takdirde loş aydınlatmalar olabilir. Bütün sokak aydınlatmaları düzenli aydınlanmalı ve ışıktandırma halkın kullanımına açık olmalı.”⁵⁸

Breton'un, Letrist'lerin kente bakışını ele alan makalesinden sonra, Letristlerin kente dair önerilerini sundukları makalelerinde; “Kiliselerin, lunaparka veya perili evlere dönüştürülmesini ya da tamamen kaldırılmasını, müzelerdeki eserlerin barlara dağıtılmasını, değiştirilemeyecek kadar kötü olan heykellerin yıkılmasını, hapishanelerin

⁵⁷ Aktaran: Öznur Aksoy, “Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı” , Yüksek Lisans Tezi, T. C Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul-2008, s. 73

⁵⁸ A.g.k

*herkese açık olmasını ve mahkûmla ziyaretçi arasındaki farkın ortadan kaldırılmasını önerirler.”*⁵⁹

Situasyonist Enternasyonal ve Chetchevlov’un kentteki mevcut mimari yapılanmayı değiştirmeye yönelik görüşleri neredeyse aynıdır. “Adeta herkes kendi özel katedralinde oturacaktır. Hayaller kurmaya sevk etmekte uyuşturucudan da iyi araçlar, içinde sevmekten başka bir şey yapılamayacak evler olacaktır. Bunların bazıları da yolcuları karşı konulmaz bir biçimde kendine çekecektir.”⁶⁰

Situasyonist Enternasyonal’in taşıdığı devrimci görüş, mevcut iktidarın yarattığı, homojen, steril, tek tip kent mekânlarına karşı çıkmış, kapitalizmin başarısının en çokta bu mekânları kullanmaktaki ustalığı olduğunu ortaya koymuşlardır.

Situasyonist Enternasyonal için kent hayatı bir tür şenliğe dönüşmelidir, Huizinga’nın “ Homo Ludens” yani “Oynayan İnsan” tanımından çok etkilenmişler ve mevcut düzenin getirisi olan homojen mekânlara karşı, sokağın gücünü ve dinamizmini savunmuşlardır.

Bu yüzden Situasyonist Enternasyonal’in *Birleştirici Kentleşme* tasarımı organik, devinen, hareketli, rastlantıya ve onun getireceği sürprizlere sonuna kadar açık, içinde yaşayanların özgürce oynayabilecekleri bir kent yaşamı planlamaktaydı.

Birleştirici Kentleşme’nin en önemli isimlerinden biri sanatçı-mimar Constant Nieuwenhuys’dur. Constant da diğer Situasyonistler gibi devrime, yeni bir dünya düşünme inanmaktaydı ve bu yeni dünyanın gerçekleşebilmesi için en önemli etmenin kültürel reform ve gündelik hayatın özgürleşmesi olduğunu savunmaktaydı. Constant, 20. yy. için yeni bir düzen ve kent tasarısına sonuna kadar inanmış ve bunun gerçekleşmesi için elinden geleni yapmıştır.

⁵⁹ Aktaran: Öznur Aksoy, “**Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı**” , Yüksek Lisans Tezi, T. C Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul-2008, s. 76

⁶⁰ A. g. k, s. 76

Constant, uzunca bir süre Cobra grubuyla çalıştıktan sonra bu grubun dağılmasıyla Situasyonist Enternasyonal'in içinde sanat ve kent üzerine yazılar yazmış, aynı zamanda deneysel mimari projeler yürütmüştür. Constant'ın ilk mimari planı 1956 yılında tasarladığı *Mobil Kent*' dir. "*Mobil kent isminden de anlaşılacağı üzere hareketli ve değişebilen bir yapıya sahiptir. Bozulup yeniden yapılabilen özelliğiyle göçebe yaşam tarzına uygun, deneysel bir kent tasarımı örneğidir.*" ⁶¹

Constant'ın bütün projeleri hareketlilik, değişebilirlik ve insanlara serbest alan bırakma düşüncesinden yola çıkmıştır. *Kaplı Kent*'de böyle bir projedir. Pek çok katmandan oluşmuş bu kentte, ulaşım ve trafik şehrin alt katmanında çözümlenirken, insanların yaşayacağı serbest alanlar çoğaltılmış, insanların her türlü işlevlerine göre farklı odalar tasarlanmıştır. Mesela insanın kendi kendine kalması için sakin bir oda, kendini dışa vurması için, keskin sesleri ve parlak renkleriyle gürültülü bir oda, imaj odası, psikolojik oyunların olduğu yansıma odası, insanın oyunculuğunu destekleyici tesadüfler odası gibi.

Constant'ın, ütöpik kent örnekleri içine yerleştirebilecek olan en önemli eseri, tüm bu deneysel kent projelerini takiben geliştirdiği ve uzun yıllar üzerinde çalıştığı projesi *Yeni Babil*' dir. (Resim 39) Bu proje tam anlamıyla kolektif bir yaratma alanına dönüşmüş bir kent tasarımıdır. Bu kent, Constant'ın diğer projeleri gibi hareketliliğe ve devinime dayanır, kentteki insanlar beraber üretir, tüketir ve barınırlar. *Yeni Babil* kalıcı olmayan, değişime, rastlantılara özgürlüğe inanan Homo Ludens kavramından yola çıkmış bir kenttir. *Yeni Babil*' de insan bütün yüklerinden arınmıştır, hayatını kendisi inşa eder. ⁶²

⁶¹ Aktaran: Öznur Aksoy, "**Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı**" , Yüksek Lisans Tezi, T. C Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul-2008, s. 79

⁶² A. g. k. , s. 81



Resim - 39 Constant Nieuwenhuys “ Yeni Babil “

2.2.4 Nils Ole Lund ve Kolaj Mimari

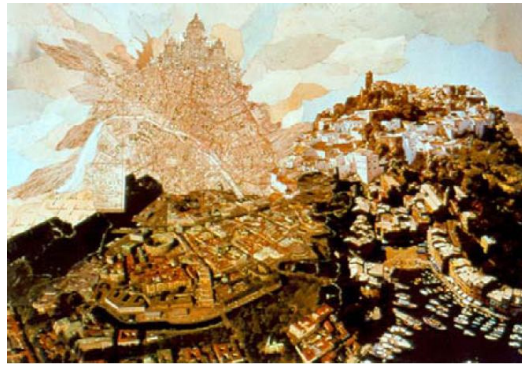
1930 doğumlu Danimarka’lı mimar, ressam, yazar Nils Ole Lund, kolâjla mimariyi birleştirip, ütopya ve sanat ilişkisini göstermek isteyen sanatçılardandır. Lund'un kolâja karşı tavrını Polonyalı ressam Wladyslaw Hasior ve pop sanat kuram ve uygulamaları ile Robert Rauschenberg derinden etkilemiştir. Lund'un 20 yılı aşkın bir süre boyunca ürettiği kolâjlar (Resim 40) mimari düşünce ve pratik arasındaki değişen eğilimleri yakından izlemektedir. Çalışmalarının mimarlığa duyduğu sevgi ile üretildiklerini söylemiştir. Ancak bu sevgi ironik ve mesafelidir. *“Oldukça pragmatik bir İskandinav olarak daha iyi bir çevre için araç olma “ raison d’etre “ ini unutan bir mimarlıktan yana olamam demektedir.”*⁶³

Kenti, düşünsel bir egzersiz olarak gören, eserlerinde sanatın ve kentin felsefesini ve sosyolojisini inceleyen sanatçılardan Lund adlı ressam-mimarın kolaj kentleriyle başlanarak, hayal ettikleri ütopyik kentlerle, ütopyanın ideolojik ve düşünsel boyutunu inceleyen sanatçılar bu noktadan sonra incelenecektir.

⁶³ Thomsen, C. W. , **Nils Ole Lund:The World As Collage Architecture**, Ernst&Sohn, Berlin, 1990,s:6-17

Lund'un tarzıyla kolaj, barındırdığı ütopyan ve distopyan nitelikleri ile bir araya getirdiği heterojen parçalarda kendini gösterir. Colin Rowe ve Fred Koetter'in Kolaj Kent kuramından etkilenerek bir seri kolaj çalışması yapmış fakat bu çalışmaları dönüştürerek, kendi yapıtlarını ortaya koymuştur. Gerçekleştirdiği kolajların, yaşanılan çağın gerçeğinin taklidi olduğunu, özellikle modern kentte, demokraside ve liberal ekonomide gerçeğin ne olduğuna oldukça yaklaşmakta olduğunu düşünen Lund için, bir kentin kolaj olması bir gerekliliktir. Köken anlamlarını farklı bağlamlardan yakalayan parçaların bir düzeni, bir kompozisyonu olmalıdır. Karşıtlıklar, çelişkiler ve geçişlerle sürekli değişen gelişmeler inşa edilmelidir. *“Kentin kolaj gibi gerçekliği kabul edilmeli ve kentsel bağlantılar yeniden kurgulanırken ve dönüştürülürken bu yeni gerçeklikle uyum içinde olmalıdır. Böyle bir kavramsal yaklaşımla kent, yaşam ve dünya sadece kolajlar olarak anlaşılmaktadır. Bu görüşle Lund, Italo Calvino'nun Görünmez Kentler eserinde geliştirdiği gibi şiirsel bir kavrama yaklaşmaktadır.”*⁶⁴

Lund'da şiirsel hayalperest, zaman-mekân seyyahı, hicivli mimarlık filozofu, yüceyi, beklenmeyeni, mizahi ayrıntıyı gören sanatçı ile resimdeki masalcı bir araya gelir. *“Bu karmaşık karışım çoklu beceridir ve kesinlikle bir söylemi vardır, yüksek estetik niteliği vardır. Aynı zamanda izleyene değişik hikâyeler söyler ve farklı yorumlara olanak tanır.”*⁶⁵



Resim - 40 Lund “Kolaj Mimari”

⁶⁴ Zeynep Uludağ, **Kent ve Mimarlık Eleştirisi için Ortak Bir Tema: Kent Kolajları**, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 23, No 4, 2008, 745

⁶⁵ A.g.

“Kentsel yaşam gelenekler ve ütopya ile örülmüş bir kolaj gibidir. Ütopya ise genelde evrensellik kazanmış, yeniliğin ve dönüşümün sembolü olmuştur. Ahlakın ve aklın, iyinin ve kötünün, umudun ve umutsuzluğun bir anlatımıdır. Sonuçta meşru ya da meşru olmayan, olumlu ya da olumsuz, kenti ve kentsel hayatı kurgulayan hem ütopya hem de gelenektir. Modern kent yaşamı yeni devinimleri eski fiziksel yapının üzerinden herkese dayatmaktadır. Kentteki, sosyal ve fiziksel dönüşümlere uyan yeni kentsel mekân bu hareketliliği, kentli kitlelerin önüne büyük bir deneyim ve etkinlik zenginliği açarak koymaktadır. Ütopyalarla gelenekselin bir arada, eşzamanlı var olduğu bu mekân aslında resim sanatındaki kolajdan farksızdır.”⁶⁶

2.2.5 İlya ve Emilia Kabakov ve Projeler Sarayı

1960’ların SSCB’sinin Avangard sanatın savunucularından olan İlya ve Emilia Kabakov’un 1995’lerde gerçekleştirdiği *Projeler Sarayı* (Resim 41-42) altmış beş proje olarak tasarlanmıştır. Essen’deki eski bir kola tesisinde kurulmuş ve hükümetin desteklediği bir sanat mekânı olan Kokerei Zollverein’e yerleştirilmiştir. Kabakov, Kokerei’nin içine kalıcı, Süper Kompleks adlı bir enstalâsyon önermişti. Yapı, ışıklı ahşap bir çerçeve üzerine kurulmuş, yarı transparan plastik bir gergi malzemesinin duvarları ve tavanları oluşturulmasıyla gerçekleştirilmiştir. Sarmal strüktür, dıştan loş bir görüntü verirken, içten güney fenerine benzemektedir. İskeletin formu salyangoz biçimindedir ve iç odaları, giriş odasından daha büyüktür, bu da yolculuğumuzu içeri doğru yapmamızı sağlar.

Projeler 1995 den 1998’e kadar tasarlanmıştır. *Projeler Sarayı*’nın ortaya çıkış nedeni, Sovyet Rejimi’nin çökmeye başladığı bir dönemde yeni bir sosyal düzen önerisi, bir ütopya sunmaktır. *Projeler Sarayı* insanlığın varoluşundan beri süre gelen iktidar ve statü arayışlarına, toprak, mülk ve erk paylaşımına, insani zaafplarımıza ve insanlığın daha iyi bir konuma getirilip getirilemeyeceğine dair sorular yöneltir. Bu projeler iyi niyetli bir zeminden, zorlayıcı ve müdahaleci kademelere kadar çeşitli şekillerde Sovyet yurttaşlarınca

⁶⁶ Adnan AKSU, Zeynep ULUDAĞ, Nur ÇAĞLAR, **Kent ve Mimarlık Eleştirisi için Ortak Bir Tema: Kent Kolajları**, Z. Uludağ, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 23, No 4, 2008 745

önerilmiş projeleri içermektedir. İlya ve Emilia Kabakov, Sovyet yurttaşlarına daha iyi bir dünya ve daha adil şartlarda yaşanılan bir düzen önerisi için neler gerekli olduğuna ve insanlığın bu konuda neler yapması gerektiğine dair sorular yöneltmişlerdir ve projeyi bu sorulara verilen yanıtlar ölçüsünde şekillendirmişlerdir. Her proje ortak yönler taşımaktadır. Gerçekleştirilirken kullanılan araçları ve gerçekleşmesini istedikleri amaçları ortaktır, bu amaç insanlığın nasıl daha iyi bir konuma taşınabileceğidir. Her projenin gerçekleştirilmesi için bir masa, sandalye, projenin yazılı tarifi, kâğıt kalem ve projenin 3D modeli bulunmaktadır.

Ütopyacı çalışmaların, sanat ve edebiyat alanında uzun bir geçmişi vardır. Fakat İlya ve Emilia Kabakov'un Rusyası'nda ütopya, sanat çalışmalarının konusu olmaktan öteye, SSCB rejiminin bir projesi niteliğindeydi. Kabakov'ların her ikisi de SSCB'de doğup büyümüştür, pek çok eleştirmen yeni yapıtlarında yaşantılarının yansımalarını görmektedir.

Projeler Sarayı, diğer Kabakov eserlerinden farklılık göstermektedir, bu farklılık geçmişin Sovyet ütopyasının yarattığı hayal kırıklığını yaşatmak yerine, Sovyet rejiminin yarıldığı noktalardan ütopyaı tekrar ele alarak, günümüzde insanlığın daha iyi bir konumda olması için neler yapılabileceğidir.

Bu altmış beş ütopya projesi içinde şöyle bölümlerden oluşmaktadır: *Kendinizi Nasıl Daha İyi Yapabilirsiniz? Bu Dünya Nasıl Daha İyi Olabilir? ve Projelerin Oluşumu Nasıl Teşvik Edilir? Emilia Kabakov'a göre Projeler Sarayı "Londra'da Round House'da ilk kez sergilendiğinde, projelerin başarı potansiyelini kanıtlarcasına, zaten insanları ve dünyayı olumlu yönde değiştirmeye başlamıştı."*⁶⁷

Başkalarının Güveni(8. Proje) bir kişinin para ve bir not içeren sepetin bir pencereden caddeye düşürmesini ve yoldan geçen birinin onu bulmasını beklemesini şart koşar. Sepetin içerisinde gönderilen notu teslim alan kişilerin, bakkaliyeleri satın alması ve

⁶⁷ www.ilya-emilia-kabakov.com

sonra onların yukarıya çekeceği sepete yerleştirmesi için yardım istenilmektedir. Yabancı para üstünü tutmalıdır. Emilia Kabakov, *Projeler Sarayı*, Londra’da ilk kez sergilendiğinde paranın sepetten yok olduğunu, fakat para üstünün yerinde olduğunu söylüyor. Benzer şekilde Round House’a gelen ziyaretçiler parayı, *Kendinden Kaçmak* (17. Proje)sine bıraktılar. Sergi toplandığında, çeşitli ülkelerden gelen ziyaretçilerden gelen para bu projede bulundu.

Kabakov’un ütöpik projesi başarılı olmuş ve *Saray*’ın imkansız projelerinin ise pratik hayata geçirilmesi istenilmişti. Eleştirmen Marek Bartelik’in *Projeler Sarayı* yerine “hayali ütopyanizm” terimini kullanmasının bir nedeni de budur. Belki ütopyanın gerçekleştirilemez doğası, aynı zamanda bu projelerin insani yönlerimizle, zaaflarımızla ilintili oluşu bize bu projelerin gerçekliğe ne kadar yakın olduğunu gösterir. *Projeler Sarayı*’nın ziyaretçileri altmış beş projenin her birini izlemeleri için yeteri kadar zaman ayırmaya davet edilir. Bu izleme aracılığıyla, kendilerini veya dünyayı geliştirmeleri için önerilen her metodun sağlayabileceği etkiyle izleyici sergiden fikrîsel olarak değişmiş bir şekilde ayrılmalıdır.



Resim - 41 İlya ve Emilia Kabakov “Projeler Sarayı”



Resim - 42 İlya ve Emilia Kabakov “Projeler Sarayı”

İlya Kabakov *Projeler Kitabı*’nda ütopyayı şöyle tanımlamaktadır. “Ütopyacılığın ortadan kaldırılması, ne yazık ki ütopyacılığın başka bir şeklidir. Projelerin yaratılması, proje düşünme, her türlü ütopya formülleri doğası gereği içimizde, bilincimizde yer alırlar

*ve bu halleriyle bir itki olma özelliğini korurlar; insan olarak kaldığımız sürece eylemlerimizin temellerini oluştururlar.”*⁶⁸

Ilya ve Emilia Kabakov’ un Sovyet Devrimi sonucu yaratılmak istenen sosyalist, iyimser ve paylaşımcı Sovyet rejimine karşı inançları zayıftır. Rusya’dan ayrıldıklarından itibaren sadece kendi ülkelerindeki Sovyet rejimin başarısızlığına karşı (örneğin *On Karakter, Müşterek Mutfak, Kırmızı Pavyon*) başka bir ideal sosyal düzen arayışını, yani ütopyayı referans alan sanatsal çalışmalarını sürdürdüler. İşlerinde ütöpik idealler besleyen ilk Rus sanatçılar değildirler. Rusya’daki, yeni bir toplumsal düzene dair inancın ve bu inancın sembolü bundan 50 yıl önce, 1917 Ekim Devrimi sonrasında 1920’de gerçekleştirilen Vladimir Tatlin’in Üçüncü Enternasyonal anıtıdır. Yeni ülke için iyimserliğin ve ümitlerin kutsanması amacını arka planda gütse de özel bir olayın bir anıtı olarak tasarlandı ama inşası gerçekleşemedi. Tatlin’in böyle ihtişamlı bir yapının inşaatı için gerekli olan mühendisliği planladığına dair bir kanıt yoktur ve diğer şartlar bu projenin gerçekleşmesini engellemiştir.

Kabakov’un *Projeler Sarayı* çalışması Tatlin’in Üçüncü Enternasyonal Anıtı ile dış görünüşteki ve yapının içinde yukarı doğru hareket eden spiraldeki benzerlikleri nedeniyle karşılaştırılmıştır. Kabakov ve Tatlin, kente ve yeni bir toplumsal düzene dair ütöpik idealleri ve bunlara fiziksel form verme yetenekleri nedeniyle benzerlik göstermektedir. Tatlin, devrimlerin dünyada ve insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde değişim yaratacaklarını umdukları bir çağın başında bu anıtın modelini tasarlamıştır. Kabakov ise, yeni bir çağın başında Sovyet ütöpik rejim başarısızlığa uğramışken ve dünyanın nasıl değişimi sürdürebileceğini hayal edebilecekleri yeni bir rejime başlamışken insan davranışında değişimi ümit etmektedir.

⁶⁸ Aktaran: Matthew Jesse Jackson, **Avangardı Yönetmek**, Türkçesi: Osman Akınhay, New Left Review 2005 Türkiye Seçkisi, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

2.2.6 Sarkis ve Site

1938 yılı İstanbul doğumlu olan Sarkis, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi(Mimar Sinan Üniversitesi)'ni bitirdikten sonra 1964'ten beri Paris'te yaşamaktadır. Öncelikle yaptığı heykellerin yerini, daha sonraları enstalâsyonlar almıştır. Türkiye'nin Çağdaş Sanatı'nın mihenk taşlarından olan Sarkis'in 2009 yılı Ekim ile Ocak ayları arasında gerçekleştirdiği *Site* sergisi, sanatçının 50 yıllık sanatsal yaşamının tüm evrelerini gözler önüne sermiş, Romalıların beden ve kentleri arasında kurduğu ilişkiler gibi, serginin bütün parçalarını koca bir bedenin organları gibi sergilemiştir. Serginin merkezine ise kendi kalp ritmine göre ayarlanmış bir metronom aracılığıyla, kendi kalbini yerleştirmiştir. Sarkis, bu zamana kadar oluşturduğu yaşanmışlıklarını, bütün belleğini ve ruhunu bu sergiye aktarmıştır.

Sanatçının işleri; birbiriyle bağlantılı objeler olarak, İstanbul Modern'in sergi salonlarını kendi geçmişinin izleri ile dolu, ucu bucağı olmayan bir kent haline dönüştürmüş, sergi için seçtiği çalışmalarında bir kentin olası mekân, figür ve olgularını bir araya getirmiştir. Bir şehri ayakta tutan bütün gerçeklikler, sokak insanları, evsizler, bitmeyen inşa halleri, toplumsal, mekânsal uçurumlar, zıtlıkların birliği, bir şehrin tüm sesleri, kokuları, canlılık belirtileri, düşünce temelleri bu sergide birleşip, kendi sanatının da mihenk taşlarını gözler önüne serilmiştir. Bu sergi bir sanatçının tamamıyla kente bakışını, hissedişini; gözlemleyip, yorumlayıp, süzgecinden geçirip yeni bir kent yaratma sürecini de anlatıyor. Bu sergi, bütün duruşuyla bir sanatçı kentini işaret ediyor, hem bütün görseelliğiyle, hem de kentin içerdiği bütün fikişsel oluşumuyla. . . Serginin içerisindeki sergilenen her bir görsel, işitsel, duyusal eleman kente dair bir izleği taşıyor. Tabi ki bu izlek, Sarkis'in kente dair yaşanmışlıkları, hissedişleri ve aktardıklarıyla belirleniyor. Fakat sergiden ayrılırken herkesin kafasında kente dair bir imge bırakmayı hedefliyor.

İstanbul Modern'de ki Site Sergisi, sanatçının 1960'ların başında gerçekleştirdiği kâğıt üzerine guaj çalışmalarından başlayarak, 1970'li yılların katran malzemeli karanlık enstalâsyonlarına, 1980'li yılların kurum eleştirisi taşıyan düzenlemelerine, 1990'ların neon çalışmalarına ve nihayetinde farklı kültürleri bir araya getiren disiplinler arası işlerine dek

görsel ve işitsel bir zenginlik içeriyor. . Kendinin yıllardır biriktirdiği ve yaşattığı eserleri, giysileri, heykelleri, nesneleri, vitrayları, neonlarıyla, sürekli kendini yenilemiş

Sergiye alınan işler, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris'den, MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Viyana'dan, Centre Georges Pompidou Paris'den, Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg'dan, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Müzesi'nden, Hessisches Landesmuseum Darmstadt gibi sanat kurumlarından/müzelerden ve sanatçının atölyesinden toplanarak oluşturulmuştur. Sergi, bombalanmış Saraybosna Kütüphanesi'nden Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* romanındaki canavarlara, Alban Berg'in *Lulu operasından Alman* Romantik dönem ressamı Caspar David Friedrich'e, John Cage'den, Sergei Paradjanov'un filmlerine dek farklı kültürel bellekleri bize taşıyor.

Sarkis, *Site* (Resim 43) adlı sergisinde, bugüne kadar gerçekleştirdiği projeleri birleştirip, yaşadığı kişisel tarihi, bulunduğu çağın ve dünyanın tarihiyle birleştirip, bu kişisel belleği görüntülere dönüştürüyor. Geçmişe sürekli göndermelerde bulunarak ve bugüne kadar yaşam, mekân, kent ve insan üzerine biriktirdiklerini aktararak, kente ve insana kişisel bir bellek üzerinden bakmamızı sağlıyor. Serginin isminin de kenti çağrıştırdığı açık olduğu gibi, kenti kent yapanın bir yanıyla da insan ve içinde yaşadığı deneyimleri olduğunu ortaya koyuyor. Kişisel belleğin, aynı zamanda toplumsal belleği belirlediğini, bir çağda ortaya çıkan sanat eserlerinin ortaklığının ve benzerliğinin yaşanılan çağın savaş, sosyal adaletsizlik, açlık gibi olgularından veya değişen yönetim politikalarından etkilendiğini, bu yüzden ortak bir bellek oluştuğunu ortaya koyuyor. İnsanlığın tarihiyle, kendi kişisel tarihini birleştiren bu sergi, zamana yayılmış bir ütopyik kent görseli ortaya koyuyor.



Resim - 43

Sarkis “ Site”2009

2.2.7 Lee Bull ve Büyük Hikayem Ağla Taşlara

8 Eylül-4 Kasım 2007 tarihleri arasında gerçekleşen, *İmkânsız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik* adlı 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin genç sanatçılarından Lee Bull; 1964’te Kore’de doğmuş, Seul ve New York’ta yaşamakta ve çalışmaktadır. 1980’lerin sonundan bu yana performans, heykel ve mültimedya enstalasyon alanlarında çalışmış; teknolojinin yükselişinin maddi ve toplumsal sonuçlarıyla ilgilenmiştir. Lee Bull’un yapıtlarında biyolojik, teknolojik, toplumsal mühendislik araçlarıyla geliştirilen çağımızın korku, kaygı ve hayranlık duygularından, rastlantı ve kaostan etkilenerek ortaya çıkan yeniçağın ütopyalari gözlemlenmektedir. Bu ütopyacı mükemmellik, popüler imgelemden, sanat tarihinden, bilimden topladığı öğelerle beslenir. *Mon Grand Récit: weep into stones (Büyük Hikâyem: Ağla taşlara)*(2005) (Resim 44-45) adlı yapıtı, sanatçının heykel üretiminde yeni bir döneminin işaretçisidir. Tarihsel geçmişimizdeki toplumsal ilişkileri ve bunların sorunsallarını sorgulamaktadır. Ütopyacı özlem ve başarısızlıkların yaratıcı bir topografyası niteliğinde olan bu yapıt, modernitenin ilerlemeci zorunluluklarının hayaletleri üzerine derin bir düşünceyi temsil etmektedir. Son on beş yılda gerçekleştirdiği birçok çalışmada olduğu gibi, gerçek ve ideal, aşağılık ve güzel, bayağı ve yüce arasındaki karmaşık diyalektik ilişkiyi derinlemesine taramaktadır. “Birbirine hiç benzemeyen malzemelerin, görsel bileşenlerin ve kültürel referansların

sentezini uç noktalara götüren Büyük Hikâyem kasıtlı olarak çelişkili ve ütopyacı projelerin baştan belli kullanılmaz hale geliş ve çürüyüş hikâyeleriyle yüzleştiği bir alanı işaret ediyor. Bu eser zorunlu olarak ve özneliği derin bir dünyanın hikâyesini sunuyor, masumiyeti elinden alınmış ama hala, sadece tılsımlı geçmişimizin enkazına soğuk bir bakış fırlatmaya hazır olanlar için de olsa, aydınlanma hatta aşkınlık olasılığına tutunan bir dünya bu.”⁶⁹



Resim - 44 Lee Bull “Büyük Hikâyem Ağla Taşlara”



Resim - 45 Lee Bull “Büyük Hikâyem Ağla Taşlara”

Endüstri devriminden sonra yerini anti ütopyalara bırakan ütopya; 1990’ların başlarında tümenden terk edilmeye başlandı, Lee Bull’un yapıtları ütopyaların bu yıkılışını, yavaş yavaş yok oluşunu, ütöpik bir estetiğin, alternatif bir gerçekliğin, ideal bir toplum arayışının arkasında kalanların dokunaklılığını göstermek ister gibidir.

“Büyük Hikâyem Ağla Taşlara” adlı yerleştirme bütün bu estetik ve dokunaklı öyküsüyle, merkezinden yükselen dikey bir kulenin sarp kayalarıyla, yüzeye riskli bir şekilde eklenen ve tuhaf akslarda çıkıntı yapan, sivri uçlu kulelerle, antenlerle ve merdivenlerle bağlanan geometrik hacimlerle bir 20. yy. “Metropolis” minyatürü gibidir. Aşağıda yapı iskelesi ile desteklenen sıvı lavdan donmuş bir arazi, beyazlığı ve kasvetliliğiyle tek biçimli bir kent oluşturur.

⁶⁹ 10. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, “İmkânsız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik”, IKSİV, İstanbul, 2007, s:80

Bu enstalasyon; bir bakıma insanların doğanın bir parçası olduklarını unutup, kontrolsüzce müdahaleleri sonucu yok ettikleri bir dünyanın görüntüsünün sunulması amacını taşımaktadır. Sinema ve edebiyatta 1900'lerde sıkça işlenmiş bir tür olan anti ütopyanın üç boyutlu yansıması gibidir. İnsanlığın ve dünyanın yok oluşuna dair toplumsal bir eleştiri ortaya koyarken, bir taraftan da terk edilmiş bir dünyanın dramatizmini ve estetiğini ortaya koymaktadır.

Lee Bull'un yapıtı, yaşanabilir, alternatif bir dünya önerisi sunmasa da, yaşadığımız dünya, bu dünyayı nasıl kullandığımız, dünyayla, evrenle ve diğer canlılarla ilişkilerimiz hakkında düşünmeye zorlar. Teknolojinin getirilerini ve götürülerini göstermekte, bu dünyada sadece insanoğlunun kendisi varmış gibi yaşamasının sonucunda kendinden uzaklaşan, gittikçe soğuyup, donma olasılığı taşıyan bir kent görüntüsü oluşturmaktadır. Enstalasyon, geçici yerleşimi ve başarısız bir yerleştirilmemişlik imajının etkisiyle, kendi dünyamızdan fazla uzak olmayan başka dünyalara ait bir medeniyet görüntüsü sunmakta, ama aynı zamanda ütöpik hayallerin koskocaman gerçekliğinin etkisini üzerimizde bırakmaktadır. Sanatın ve ütopyanın geleceğe ait uyarı metinleri olduğuna dair çıkarımın en önemli görsel metinlerinden birini oluşturmaktadır.

2.2.8 Vahram Agnasyan ve Hayalet Kent

10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, kentler ve insan ilişkilerini, sosyal adaletsizlik ve toprak paylaşımı gibi konuları işleyen bir diğer sanatçı Vahram Agnasyan; 1974'te Ermenistan'da doğdu, Ermenistan'ın başkenti Erivan'da yaşamakta ve çalışmaktadır. 10. İstanbul Bienal'ine *Hayalet Kent* (Resim 46-47) adlı işiyle katılıyor. Bu işinde, Ermenistanda'ki modernlik projesinin yarı başarısız, yarı bitmemiş hallerini video enstalasyonlarıyla ve dijital fotoğraflarıyla bu bölgedeki mimari sahaları araştırıyor ve yerel modernliğin toplumsal boyutlarını Sovyet mimarisinin tarihsel, figüratif ve jeopolitik boyutlarının analizi aracılığıyla gösteriyor.

149. 000 nüfusuyla Gümrü Ermenistan'ın 2. en büyük şehridir, ancak daha çok 1988 yılındaki depremde gördüğü hasarla bilinmektedir. Evsiz kalanlara yardım için Sovyet

hükümeti Mush adı altında yeni bir yerleşim alanı inşa etmişti. Bu bölge şehrin yakınında oldukça büyük bir alan olup, yapımına 1989 yılında başlanmış ama bitirilememiştir. *“Merkezden yapılacak on dakikalık bir yolculukla kendinizi bu ölü binalar cehenneminde bulursunuz. Modernizmin hayaletimsi hortlağı her daim Mush’tadır. Bu bir hortlak Çünkü Mush’un yapımı asla bitmedi ve bitmeyecek. Modernizm Ermenistan’ı asla terk etmedi, terk etmeyecek, çünkü Ermenistan’a asla tam olarak gelmedi, gelmeyecek. Konut projeleri gitgide banliyölerin dışına atıldılar. Burada unutulmaya terk edilmiş kara bir leke gibi duruyorlar. Zamanla ve fiziksel şartlarla birlikte yok olacakları günü bekliyorlar. İnsan bu binalara bakınca yapılmak istedikleri zamandaki ışıktı, aydınlık geleceği ve bu binaların taşıdığı ütopyacı düşleri düşünmeden edemiyor.”*⁷⁰



Resim - 46

Vahram Agnasyan “Hayalet Kent”



Resim - 47

Vahram Agnasyan “Hayalet Kent”

Vahram Agnasyan, *Hayalet Kent* adlı işiyle gerçekleşmesi istenen bir sosyal düzenin, modern bir Ermenistan’ın ama bitirilememiş bir kentin izlerini taşımaktadır. Aslında iyi niyetli olan sosyal tasarımların yetersizliklerine ve bir sonraki kent önerisinin bu eksikleri taşınamaması idealine yönelmektedir.

2.2.9 Teddy Cruz ve Üretilmiş Alanlar

10. Uluslararası İstanbul Bienal’ine katılmış genç mimarlardan; Teddy Cruz 1962, Guatemala doğumlu. Mimarlık ve tasarım alanında yaptığı çalışmalarla ve toplumsal kültür

⁷⁰ 10. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, “İmkânsız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik”, IKSİV, İstanbul, 2007, s:58

projeleriyle, Roma'daki Amerikan Akademisi tarafından Roma Mimarlık Ödülü'ne layık görüldü. Çalışmalarını, California eyaletinin San Diego şehri ve Meksika'nın Tijuana şehri arasındaki sınırda, bu çift kültürlü alandan hareketle bir eylem geliştirdiği bölgede gerçekleştiriyor. Teddy Cruz, cemaat temelli, kâr amacı gütmeyen örgütlerle yaptığı işbirlikleriyle uluslararası alanda tanındı. Bunlardan Casa Familiar, konut alanında çalışmalar yapıyor ve toplumsal ve kültürel programların kent politikasına daha fazla dâhil edilmesine yönelik olarak çalışıyor.

Teddy Cruz, 10. İstanbul Bienalimize katıldığı *Üretilmiş Alanlar* (Resim 48-49) adlı işiyle, planlıyla, plansız, yasalla, yasadışı, nesneyle, zemin ve aynı zamanda insan yapımı ile fabrika üretim süreçleri arasında konut yapımını sorguluyor. İşin bölümleri ise şöyle:

“1. Tijuana/San Diego Sınır- Geçiş Akışları

Dünyada trafiği en yoğun sınır kapısının en büyük özeliği bir dizi yasadışı radar kapsamı dışında çift yönlü sınır geçidi olması. Dolar peşindeki insan akışı, kuzey yönünde olurken, altyapı atıkları ters yönde gerçekleşiyor. Bunun sonucunda başkaldıran acil bir sınır kentleşmesi oluyor.

2. Tijuana Fabrikalar Şehri:

Nafta'nın oluşturduğu serbest bölgelerden faydalanan büyük Maquiladora(montaj) fabrikaları, bu yasadışı yerleşimlerden kolayca ucuz emek çekebilmek için, Tihuana'nın büyüyen gecekondu fabrikalarının yakınına konumlanıyor.

3. NAFTA:(Kuzey Amerika Adil Ticaret Anlaşması EMEK-Konut):

Maquiladora endüstrisi kendi prefabrikasyon mantık ve süreçleriyle Tijuana'nın çevresindeki geçici, yasadışı konut mahallerini güçlendirecek mikro-altyapısal destek sistemlerini üretmeye katkıda bulunabilecek mi?

4. Çöpten Üretilmiş Konut Kentleşmesi:

Maquiladora üretimi bu prefabrik çerçeve, San Diego'dan gelen yeniden kullanıma uygun hale getirilmiş çok sayıda malzeme ve sistemlerin üretilmesinde aracılık eden bir kilit sistem. Bu mikro-altyapı, kendiliğinden oluşmuş bu çevrelerin zamansal dinamiklerine müdahalede bulunmadan, zayıf bir alanı güçlendirecek daha büyük, iç içe eklenmiş bir iskelenin yapımında atılan ilk adım. Planlıyla, plansız, yasalla, yasadışı, nesneyle, zemin ve aynı zamanda insan yapımı ile fabrika üretim süreçleri arasında köprü görevi içeren bu çerçeve, inşaat çalışanları bağlamında üretimin ve konut yapımının anlamını sorguluyor.”⁷¹

Toplumsal kültür süreçleriyle, kültür politikalarıyla, farklı kültürlerin bir arada yaşamasıyla, sosyal ilişkilerle, adalet, mülk ve ekonominin dağılımıyla ilgilenen Teddy Cruz, kent ve kentsel ölçekte sosyal, kültürel, ekonomik ilişkilere büyüteç tutan sanatçılardan. Sınır bölgelerindeki insani ve kentsel gelişim politikalarını dikkati çekmekte, 1900'lerde ütopyanın yerini anti ütopya bıraktığı bir ortamda kentin içindeki yasal ve yasadışı olan durumlara ışık tutmak istemektedir. Kentin görünmeyen yüzünü, ütopyanın ortaya çıkış nedenlerinden olan sosyal adalet, eşitlik, kültürün dağılımı gibi konuları California ve Meksika arasındaki bu yaşayan bölge üzerinden gözler önüne seriyor.



Resim - 48 Teddy Cruz “Üretilmiş Alanlar”

Resim - 49 Teddy Cruz “Üretilmiş Alanlar”

⁷¹ 10. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, “İmkânsız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik”, IKSİV, İstanbul, 2007, s.186

2.2.10 Flying City ve Herşey Parkı

9. İstanbul Bienaline katılmış olan, Seul'da yaşayan ve çalışmalarını Seul'da yürüten sanatçılardan oluşan “Flying City” grubu, (Resim 48) günümüzde psikocoğrafya prensiplerini modern kentleşme verileriyle birleştiren çalışmalar yürütüyor. Psikocoğrafya kavramı ilk kez, 1950’li yılların sonunda “Sitüasyonist hareket” tarafından dile getirilmiştir ve amaçları fiziki çevrenin insan psikolojisi üzerindeki etkilerini araştırmak olup, daha sonradan kentsel dönüşüme somut bir müdahale olarak algılanmıştır. *“Devrimci bir ruhla doğan bu sosyal hareket, sosyal eleştiride kentsel mimariyi harekete geçirme yaklaşımı olarak özetlenebilir. Zaman içinde sanatçılar tarafından daha geniş bir bağlamda esas olarak da zaman mekân konusunda farkındalık yaratmak amacıyla çeşitli disiplinlerde kullanılır olmuştur.”*⁷²

*“Grubu oluşturan sanatçıların temeldeki ortak özelliği, sermaye tahsisi ile bunun sonucunda kent mimarisinde ortaya çıkacak dönüşüm arasındaki girift ilişkinin etkin biçimde araştırılmasına verdikleri önemde yatıyor. Flying City’in “Herşey Parkı” (Resim 50) isimli çalışması, Seul’da belediye tarafından yeniden ıslah edilen tartışmalı Cheonggyecheon bölgesinde odaklanıyor.”*⁷³ Sanatçılar, yakın bir gelecekte yerlerinden edilecek olan bölge halkı, esnaf, sokak satıcıları ve atölyelerde çalışan bölge işçileriyle yaptıkları röportajlar sonucu elde ettikleri verileri, harita ve grafiklerle hayali bir mimari yapıya dönüştürüyorlar. Bunu gerçekleştirirken de seçtikleri mekân ve sosyal dokuya ilişkin verileri ortaya koymaktan çok, bölge esnaf ve halkının bu yeni oluşuma, kentsel dokuya ne derecede uyum sağlayıp, sağlamadıklarına dair hislerin ortaya koyulmasına önem veriyorlar.

“ Bölgedeki üretim ağlarının esnek ve yaratıcı, aynı zamanda da kaotik davranış biçimleri model alınarak oluşturulan “ Her şey Parkı” tıpkı bu kentsel dönüşüm içinde yer alan ekonomiler gibi akıntıya kapılmışçasına salınıyor. “Her şey Parkı” dünyanın

⁷² 9. Uluslararası İstanbul Bienali, **İstanbul**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005

⁷³ A.g. k

bambaşka bir köşesinden sunduğu bu devingen deneyimi yaşatırken, Seul ve İstanbul kentleri arasında bir diyalog da kuruyor ve İstanbul'un hızlı modernasyonu konusunda yeni düşünceleri hınzırca kışkırtıyor.”⁷⁴



Resim - 50 Flying City “Herşey Parkı”

2.2.11 Wafa Hourani ve Kalendiye 2087

2009 yılında gerçekleştirilen, 11. Sanat Bienalindeki, 1979 doğumlu Wafa Hourani'nin *Kalendiye 2087* adlı yapıtı, insanlığın ilk döneminden beri var olan erk, iktidar ve toprak paylaşımının hala devam etmekte olduğunu, İsrail ve Filistin üzerinden yola çıkarak göstermektedir.

Sanatçı; Ramallah'ta yaşıyor ve *Kalendiye 2087* (Resim 51-52) adlı enstalâsyonunda, Kalendiye askeri kontrol noktasını ve mülteci kampını ele almıştır. Kalendiye askeri kontrol noktasının geleceğini hayal ederek ve tasvir ederek projeksiyonlardan ve 3. boyutlu enstelasyonlardan meydana gelmiş bir yapıt oluşturmuştur. Kalendiye, hem Filistinliler, hem de İsrailliler için büyük önem taşıyor. Batı Şeria'nın en büyük askeri kontrol noktalarından biri olan *Kalendiye*'de 1949'dan beri 10. 000'den fazla Filistin'li mülteci yaşıyor ve teknolojinin gelişmesi sonucu İsrail ordusu tarafından sürekli kontrol halinde tutuluyor. İsrail, kontrol noktasını kapattığında, Filistinliler ne Ramallah'a

⁷⁴ 9. Uluslararası İstanbul Bienali, **İstanbul**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005

girebiliyorlar, ne de Ramallah'tan çıkabiliyorlar. “İşin ironik tarafı, Kudüs havaalanı 1967'ye kadar Kalendiye'de yer alıyordu. Başlıktaki 2067 yılı, birinci İntifada'nın yüzüncü yılını ifade ediyor; dizinin ilk iki enstalasyonu olan Kalendiye 2047 (2006) ve Kalendiye 2067 (2008) de iki eşit derecede önemli yıldönümünün projeksiyonlarını oluşturuyorlardı: “ Nakba “ veya “ büyük felaket “ olarak da bilinen 1948 Filistin zorunlu göçünün yüzyıl sonrasını ve Batı Şeria'nın işgaliyle sonuçlanan Arap-İsrail Altı Gün Savaşı'nın yüz yıl sonrasını.”⁷⁵

Yapıtta, Kalendiye'nin ilk iki versiyonunda işgal kendini fazlasıyla hissettirirken, Hourani'nin 2087'de ki Kalendiye projeksiyonunda artık ne kontrol noktası var ne de duvar. Bu değişen süre zarfında mülteci kampının sınırlarını, kamp ve kontrol noktasını, kentlerin ilk oluşumundan beri, süre gelen statü, toprak ve mülkiyet mücadelesini, kontrol noktalarının insan hayatına müdahalelerini, insanların algılarında nasıl nefret edilecek ama aynı zamanda algıyı geliştirecek bir şey yarattığını yansıtıyor. Çalışma işgalin olmadığı bir dünyayı betimlerken, bugünün katı ve acımasız gerçekliğini devam ettirmenin ötesinde yeni bir imgelem yaratıyor, ütopyaların ve anti ütopyaların kapılarını zorluyor.



Resim - 51 Wafa Hourani “Kalendiye”



Resim - 52 Wafa Hourani “Kalendiye”

⁷⁵ 11. İstanbul Bienali kataloğu, **İnsan Neyle Yaşar**, IKSİV, Metinler: Ulrike Gerhardt, İstanbul, 2009, s:138

2.2.12 Görünmez Kentler Sergisi

Milano’da ki “La Triennale di Milano” tasarım müzesinde gerçekleşen, modernizmin ve düşsel ütopyanın en önemli temsilcilerinden olan Italo Calvino’nun en önemli eserlerinden *Görünmez Kentler*’in esin kaynağını oluşturduğu ve 5 Ocak 2002 ve 9 Mart 2003 tarihleri arasında gerçekleşen sergi, kentlerle ilgili düşler kuran sanatçılar hakkında önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Sergide her bir sanatçı veya sanatçı grubu, Calvino’nun kitabından bir bölümle, yani bir kentle karşımıza çıkmaktadır. Calvino’nun yazı dilinde göstergesel, ütöpk, düşsel kentlerini, her bir sanatçı kendi düş dünyası ve görseelliğiyle ortaya koymuşlardır.

Calvino, *Görünmez Kentler*’ de; bir kristalin parçalarıymış gibi şaşmaz bir geometri ve düzenin içinde, düş ile gerçeğin, evren, doğa ve insanın arasındaki sonsuz bağın, göstergelerin, sanrıların, ağırlığın, hafifliğin ve hepsi bir bütünün parçaları olan kentlerin haritasını çiziyor. Modern bir ütopya oluşturan bu kentler bize yaşadığımız dünyaya farklı gözlerle bakılması gerektiğini, başka bir dünyanın varlığını şiirsel, evrensel, düşsel ama bir o kadar da gerçek bir dille hissettirmeye çalışıyor. Calvino, günümüz kentlerinin, bireysel ve toplumsal şartlanmaların dışında, hayal edilebilen kentler yaratmıştır. Calvino’nun *Görünmez Kentler*’inde New York’un hafifliğinin, uçuculuğunun, belleksizliğinin, tarihsizliğinin ve yalınlığının izleri görülür. Ama ilk başta *Görünmez Kentler* bütünüyle bir Venedik yansımasıdır. Her bölümünden bir kent Venedik’in bir parçasını yansıtmaktadır. Calvino kitabında, Kubilay Han’ın sınırları sürekli büyümekte olan imparatorluğunu tanımadığını ve bunun için seçtiği elçilerin imparatorluğun topraklarını tek tek gezerek Kubilay Han’a aktardığını ve Kubilay Han’ın da onlar aracılığıyla ülkesini tanıdığını anlatmaktadır. “*Ben Görünmez Kentler’de bellekte başlayıp metropollerde biten pusulasız bir yolculuğun güncesini okudum. Tanıyamadığı için imparatorluğuna bir türlü sahip olamayan güç simgesi Kubilay Han’ın hüznüyle, kendisine “ görünmez bir rota “ çizen çağdaş bir seyyahın yitmişlik ve hiçlik öyküsü, satranç*

*tahtalarında, atlaslarda sınanan bir kimlik, bir özgürlük arayışydı.”*⁷⁶ Her biri birbirinin parçası bu kentler, bir kristalin yüzleri gibi, ya da Platon’un, Aristo’nun ya da Fourier’in düzenli kent ve sosyal düzen arayışları gibi bir düzen arayışının temsilidirler. Ama aynı zamanda insanlığın yerleşik düzene geçişinden beri hep savaştığı, doğa-insan ve insan-ölüm mücadelesinin getirdiği bir düzensizliğin sembolüdür. Ulusların ve kentlerin tarihini oluşturan sürekli bir yetinmeme, fetih, mülkiyet ve erk çabası sonucunda gelişen bir düzensizliğin, başsız ve sonsuzluğun, bir kısır döngünün sembolü gibidirler. Yani Calvino’nun kentleri matematiksel ve evrensel bir düzenin üzerine kurulmuş, şiişsel ve akışkan, rastlantısal bir düzensizliğin, aynı zamanda ritmik bir düzenin temsilcileridir. Bu kentleri izlememizde bize yol gösteren arzularımız, düşlerimiz, korkularımız ve anılarımızdır. Calvino’nun kentlerinde mitlerle, ütopyalarla, insanlığın başlangıcından beri var olan ölüm korkusuyla hesaplarız. *“Kentlerle ilişkimiz rüyalarla olduğı gibidir, hayal edilebilen her şey aynı zamanda düşlenebilir, oysa en beklenmedik rüyalar bile bir arzuyu ya da arzunun tam tersi bir korkuyu gizleyen resimli bir bilmecedir. Kentleri de rüyalar gibi ya arzular ya da korkular kurar.”*⁷⁷

Sergideki ilk iş Studio Azzurro’nun *Bauci Post-Antropik Kent*’idir. (Resim 53) Calvino’nun kitabının yerçekimi kentlerinden olan Bauci’nin sakinlerinin her biri birbirinden uzakta, bulutların üzerinde, incecik direkler üzerinde yaşar. Merdivenlerle ulaşılan kentlerinden aşağıya çok nadir inerler, ihtiyaçlarının çoğunluğu gökyüzündeki kentlerinde bulunmaktadır. *“Bauci sakinleri ile ilgili üç varsayım var: Dünya’dan nefret ettikleri; ya da onu her türlü temastan kaçınacak kadar saydıkları; Dünya’yı kendilerinden önceki halleriyle sevdikleri ve de dürbün ve teleskoplarını aşağıya çevirip kendi yokluklarını hayranlıkla seyrederek, tek tek her yaprağı, her taşı, her karıncasıyla, bıkıp usanmadan onu inceledikleri.”*⁷⁸

⁷⁶ Italo Calvino, **Görünmez Kentler**, Türkçesi: Işıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, 1990, s.195

⁷⁷ A.g.k, s. 52

⁷⁸ A.g.k, s. 85



Resim - 53 Studio Azzurro “Bauci- Post-Antropik Kent”

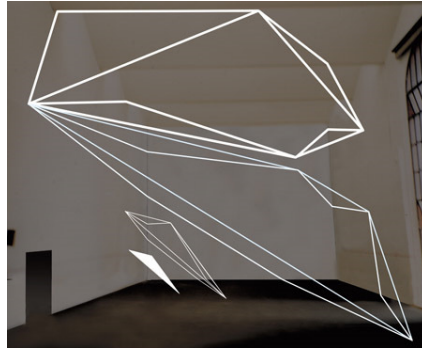
Roberto Serino ve Mimmo Paladino’nun görsel olarak betimledikleri *Armilla, Hidrolik Kent*’inin (Resim 54) ise “*ne duvarları, ne tavanları, ne de döşemeleri var: evlerin bulunması gereken yerlerde diklemesine yükselen, katların bulunması gereken yerlerde kollara ayrılan su borularının dışında onu kente benzetecek başka bir şey yok: Musluk, duş, troplen ve sifonlara bağlanan bir borular ormanı.*”⁷⁹ Calvino’nun *Armilla*’sı ince kentler bölümünden alınmış. Kentin ve mimarının her türlü nesnelliğinden ve ağırlığından sıyrılmış, bize başka bir dünyanın ya da dünyaya başka gözlerle bakmanın kapılarını açıyor.



Resim - 54 Roberto Serino ve Mimmo Paladino “Armilla-Hidrolik Kent”

⁷⁹ Italo Calvino, **Görünmez Kentler**, Türkçesi: Işıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, 1990, s.57

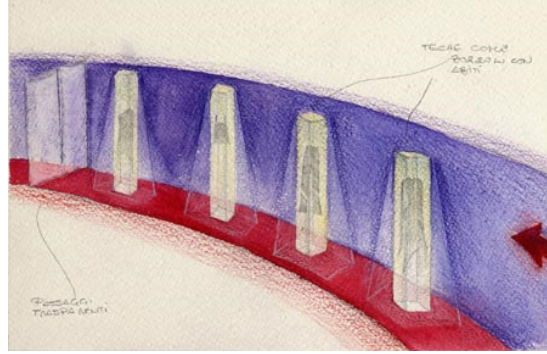
Carlo Bernardini ise kitaptan kendisine *Ersilia* (Resim 55) adlı şehri; yani ilişkiler şehrini plastik olarak anlatmayı seçmiştir. “*Bir kent içindeki oluşan ilişki ağını sabitleyebilmek için, kent sakinleri giriş ve kenarların arasına yaşadığı ilişkilerin türlerini ve sayılarını değişik iplerle işaretleyerek asarlar. Ne zamanki iplerin sayısı çok fazlalaşır ve aralarından geçilemeyecek gibi olur, o zaman şehrin sakinleri şehri terk ederler.*”⁸⁰



Resim - 55 Carlo Bernardini “Ersilia-İlişkiler Şehri”

Ugo Volli ve Leila Fteita ise *Leonia* (Resim 56); yani *Çöplerin Şehri*’nde ıskartaya çıkarılmış ve geri dönüşümlü objelerin şehrini anlatmaktaydı. Sürülmüş, uzaklaştırılmış nesnelerin tükenmiş dünyası. Ama bu çöplük şehir, sadece objelerin çöplüğü değildir, aynı zamanda kavramların da çöplüğüdür. *Leonia* kendi geçmişiyle mi hesaplaşır yoksa ölüm ve doğum gibi dünyadaki varlığının anti-tezine mi ulaşmak ister sorgulanır ama şu kesindir ki insanoğlunun dünyada yalnız olmadığını ve dünyanın tek hâkimi olmadığını düşündürmek ister gibidir.

⁸⁰ http://www.triennale.it/triennale/sito_html/invisibili/index_old.html



Resim - 56 Ugo Volli ve Leila Fteita “Leonia-Çöplerin Şehri”

Giuseppe Piccioni ve Giancarlo Basili’nin gerçekleştirdiği; *Cloe* (Resim 57-58), Bakışların Şehri’nde ise kimse kimseyi tanımamakta, ama bütün bakışlar birbiriyle karşılaşmaktadır. Bütün bakışlar; sözcüklere, bir parmak darbesine gerek duymadan harekete geçmektedir. Calvino’nun *Kentler ve Takas* bölümünden, yaşanmamış bir cinselliği paylaşmayı simgesel bir yolla anlatan, Michel Tournier’in Cuma’sında olduğu gibi, kültür ve erotizm arasındaki ince bir çizgide duran, bir kenttir *Cloe*.

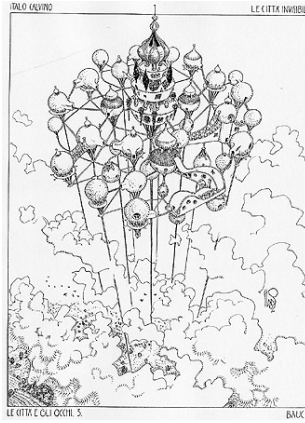


Resim - 57 Giuseppe Piccioni ve Giancarlo “Basili-Bakışların Şehri”

Resim - 58 Giuseppe Piccioni ve Giancarlo “Basili-Bakışların Şehri”

Disegnatori Bonelli’nin *Teodora*’sı; yani *Dönüşün Şehir*’i (Resim 59-60), unutmanın ve yeniden hatırlamanın kentte sembolize edilişidir. İnsanoğlunun doğadan öç alışının, kendi varlığını ispatlamasının görsel ispatıdır. *Teodara* sakinleri, kendilerine zarar veren hayvanlarla sürekli savaş halindedirler. “İnsan, kendi eliyle altüst ettiği dünyanın

düzenini yeniden kurmuştu sonunda; onu yeni tehlikelere atacak hiçbir başka canlı türü kalmamıştı. Bir zamanlar yaşamış hayvan türlerinin anısına Teodora Kütüphanesi, raflarında Buffon ve Linnaeus'un ciltlerini saklayacaktı.”⁸¹



Resim - 59 Disegnatori Bonelli “Teodora-Dönüşün Şehri”

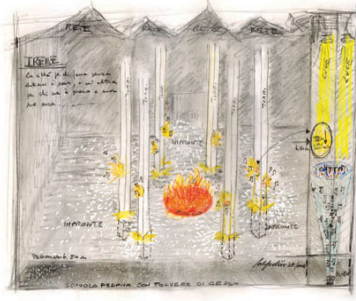


Resim - 60 Disegnatori Bonelli “Teodora-Dönüşün Şehri”

Carlo Forcolini ve Thomas Berloff’a dan oluşmuş Afterhours; *Irene, Akustik Kent*’i (Resim 61) ele almışlar. Akustik kent sadece uzaktan görülebilmekte, yakına gelince değişmekte olan, bakmak zorunda olunmayıp, sadece dinlenebilen, gözler için değil kulaklar için yaratılmış bir kenttir. “*Irene uzaktan bakılan, yaklaştığında değişen kentlerin adıdır. Kent, girmeden geçen için başka, ona yakalanan ve bir daha asla çıkamayan için başkadır; biri ilk kez geldiğin, diğeri geri dönmek üzere terk ettiğin kenttir; her birine farklı bir ad verilmeli; belki Irene’den başka adlarla söz ettim daha önce; belki de sadece Irene’den söz ettim.*”⁸²

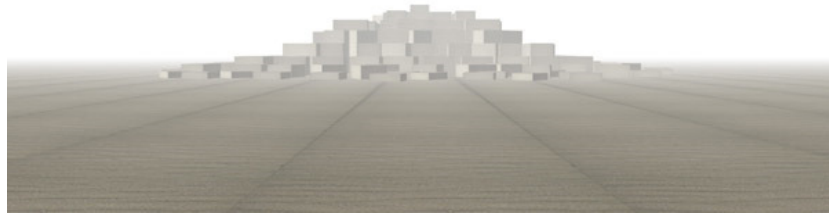
⁸¹ Italo Calvino, **Görünmez Kentler**, Türkçesi:İşıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, 1990, s. 166

⁸² A. g. k. , s.132



Resim - 61 Afterhours- Carlo Forcolini ve Thomas Berloff "Irene-Akustik Kent"

Marco Pozzi ise *Zobeide* (Resim 62) adlı kenti ele almıştır. *Zobeide*'nin sokakları ve yolları dünyanın farklı farklı bölgelerinde yaşayan insanların aynı düşü, bir kadının düşünüyü görmeleri ve izleri takip ederek bu şehre ulaşmalarının sonucunda oluşmuştur. O kadının düşünüyü yaşatmak için vardıkları şehirde; *Zobeide*'yi kurmaya karar verirler. “ *Bir gece aynı sahnenin yinelenmesini bekleyerek yerleştirdikleri Zobeide kenti buydu işte. Hiçbiri, ne uykuda, ne de uyanırken bir daha asla görmedi kadını. Kentin yolları, hepsinin her gün işe gidip geldikleri, düşteki kovalamaca ile hiçbir ilgisi kalmamış yollardı artık. Zaten o düşte çoktan unutulmuştu.* “⁸³ *Zobeide*, kişiyi bir kente çekenin ya da o kentten uzaklaştıranın, ya arzular ya da korkular olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır.



Resim - 62 Marco Pozzi "Zobedie"

Gaetano Pesce; *Fedora, Sanal Kent*'i (Resim 63) desenlerine aktardığında şunu fark etmiştir. Şehrin merkezinde bulunan metal sarayın içindeki her oda da bir küre

⁸³ Italo Calvino, **Görünmez Kentler**, Türkçesi: Işıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, 1990, s.53

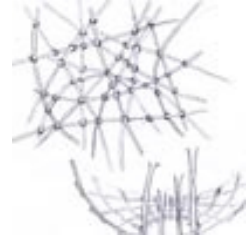
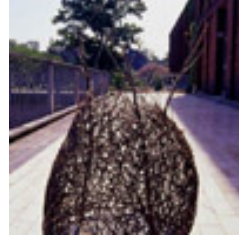
bulunur. İçlerine baktığımızda her bir kürede mavi bir kent olarak, Fedora maketleri görüyoruz. Her bir *Fedora*, olmak istenen ve şu anda olmadığı gibi olan bir halini betimlemektedir. “Her dönemde biri bir zamanlar olduğu biçimiyle *Fedora*’ya bakarak, ondan ideal bir kent yaratmanın yollarını düşünmüştü, ancak kurmaya kalktığı minyatür modeli henüz tamamlayamadan *Fedora* eski *Fedora* olmaktan çıkmıştı bile ve düne kadar kentin gelecekte olabileceği şey artık cam bir kürede bir oyuncaktı sadece.”⁸⁴



Resim - 63 Gaetano Pesce “Sanal Kent”

Giuliano Mauri ise *Zenobia, Asılı Kent*’i (Resim 64-65-66-67); kendine ilham kaynağı seçmiştir. Kent, kuru toprak üzerinde çok yüksek cambaz ayakları gibi demir çubukların üzerinde yükselir, merdivenlerle, korkuluklarla, kaldırımlarla beraber. Evler bambu ve çinkodan yapılmıştır ve asma köprülerle birbirlerine bağlanmıştır. Her bir kent eskisinin üzerine, eskisini silerek ve katman katman büyüyerek gelişmiştir. Güven ve güvensizliği, esas güvenin zaten “güvensiz bir zemin üzerinde yaşamak” olduğunu düşündürmek ister gibidir.

⁸⁴Italo Calvino, **Görünmez Kentler**, Türkçesi: Işıl Saatçioğlu, Remzi Kitabevi, 1990, s.41



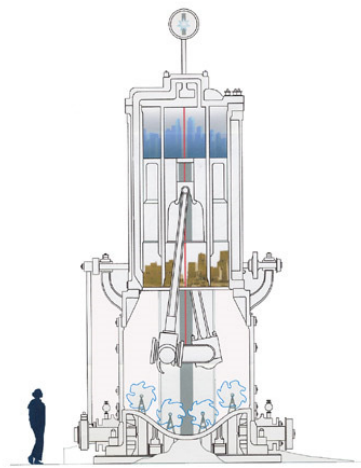
Resim - 64 Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”

Resim - 65 Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”

Resim - 66 Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”

Resim - 67 Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”

Margherita Palli ise; en gizemli kentlerden *Despina*’yı, *Optik İllüzyon Kent*’ini (Resim 68) seçmiştir. Çölden bakıldığında bir gemi gibi, denizden bakıldığında bir deve gibi görülür. Baktığın yere göre şekillenen bir kenttir. Varlıkları biçimlendiren taklit etme yetenekleridir. İnsanoğlu her zaman kendinde olmayanı arar, ona ulaşmak ister, bilinmeyene özlem onun doğasından kaynaklanır. Varlığının en büyük itkileri merak dürtüsü ve ölüm korkusudur. Sanatçı da bu rolü üstlenir, var olana var olmayanı gösterme, yaratma yetisi...



Resim - 68

Margherita Palli “Despina Optik İllüzyon şehri”

SONUÇ

Sanat dünyayı ve kendini değiştirme çabasıdır. Tezin içerisinde ele alınmış sanatçılar, dünyada oluşan değişimleri, savaş, açlık, sosyal adaletsizlik gibi olguları önceden sezinleyip, insanlığa duyurmak, hissettirmek istemektedirler. Entelektüel, bilim adamı gibi sanatçı da toplumda yaşananları önceden fark edip, bunlara yön verip, yeni yollar önerir. Sanatçının bu yol göstericiliği, en çok yeni dünya düzeni arayışlarında kendini gösterir.

“Başka bir dünya mümkün” cümlesi ise en çok kendini ütopyayla bağdaştırır. Ütopyaların, bugün gerçekleşmesi imkânsız gibi görünen ama her zaman gerçekleşmesi amaçlanmış, döneminin hatalarından ders çıkarmış, kurduğu yeni dünya düzeni en ince ayrıntısına kadar düşünölmüş, sosyal ve fiziksel çevreleri tasarlanmış toplum tasarımları olduğu tezin içerisinde ortaya konmuştur.

Tezin içerisinde bu bağlamda sanatın ve ütopyaların birbirinden ayrılmaz, geleceğe ait uyarı metinleri olduğu görölmüş, hatta bu nedenle sanatın başlı başına bir ütopya olduğunu söyleyebilir noktaya gelinmiştir.

Ütopyalar, ya bulunduğu dönemin aynası görünümünde ya da bulunduğu dönemin karşıtı nitelikte kurulmuştur. Hepsi bulunduğu döneme alternatif, fiziksel çevre veya toplumsal tasarımları içermektedir.

Tezin içerisinde; felsefeciler, din adamları ve düşünürler ağısından toplumdaki kurumların ve sosyal statülerin değişmesi sonucunda insanların daha mutlu, daha üretken, daha adil koşullarda yaşayacağı fikri ortaya konulmuştur. Kent plancıları ve sanatçıların görüşüne göre ise çevrenin değişmesi, uygun koşullara dönüşmesiyle insanların daha sağlıklı, daha düzenli, doğayla daha uyumlu olacakları ortak sonucuna vardıkları çıkarılmıştır.

Sosyal zorunluluklar hariç çevrenin düzenlenmesi, estetiğin sınıfları dâhiline girmiş, plastik sanatçılar tarafından tasarlanan fiziki çevrenin insanın yaşama koşullarının değişmesindeki en önemli etken olduğu savı ortaya atılmıştır.

Tezin varmak istediği en önemli nokta, sanatçıların neden kent ya da yeni dünya düzenleri tasarlama gereği duyduğu ve tasarladığı sorusunun cevabı olmuştur. Bunun başlangıcı Rönesans'tır. Rönesans'ın içerisinde, bireye inen hümanizma ruhuyla, öncül çağın getirdiği bütün baskıcı rejimleri yıkmak, bireyi esas almak, coğrafi, bilimsel ve estetik bütün gelişimlere açık olup çevresel koşulları da buna göre değiştirmek yatıyordu. Kentin plastik sanatçılar tarafından, düşünülebilir, gözlemlenebilir, ölçülebilir ve estetik bir olduğu, ilk defa Rönesans'ta ortaya koyulmuştur. Sanatçılar insanın dahi iyi yaşama koşulları adına ideal kentler tasarlamışlardır.

Sanatçılar tarafından tasarlanmış kent tasarımları, ya bulundukları döneme karşıt, ya da dönemini, bulunduğu rejimi sonsuz sahiplenir nitelikte olduğu görülmüştür. Döneminde oluşturulan sisteme sonsuz bir inançla sarılan, onun en büyük savunucularından, seçtiği kent ve fiziksel çevre tasarımlarının, dâhil olduğu sosyal ve kültürel rejime ayna niteliğinde olan tasarımlara en iyi örnekler Fütürizm ve Konstrüktivizm'dir.

1960'lara kadar olan tarihsel süreçte, Rönesans, endüstri devrimi ve I. Dünya Savaşı gibi dönemeçlerin sonrasında, sanatçıların kentin değişiminde aktif rol oynadığı gözlemlenmektedir. Bu dönemlerde, kentin gelişimi, insanlığın daha adil, daha iyi koşullarda yaşaması adına ütöpik kent tasarımları ortaya koymuşlardır.

Fakat esas olarak, 1960 sonrası süreçte sanatçıların kente dair çok daha fazla ütopya yarattığı gözlemlenmiştir. Dubuffet'in, Sarkis'in, İlya-Emilia Kabokov'un, Lee Bull'un, Flying City'nin, Vahram Agnasyan'ın projelerini bunun içerisinde saymak mümkündür. Bu projelerin başlıca amacı insanları ve dünyayı olumlu yönde değiştirme çabasıdır.

1960 sonrası sanatçılar, kentin teknolojik ve ekonomik olarak gelişmekte olduğunu, fakat 20. yy. insanının bu gelişimin hızına, kültürel ve sosyal açıdan, yeterince adapte olamadığını düşünmektedirler. Sanayileşmenin kentleri olumsuz yönde etkilediğini, bu nedenle yaşanılan, kentlerin yaşanılır hale getirilmesi, insanın doğayla barışık hale gelmesi gerektiğini savunmaktadırlar. 1960 sonrası sanatçılar, ya yaşanılan sistemin ve kentlerin tümünden değişmesi, insanlara daha iyi çevresel ve yaşamsal koşullar sunulması gerektiğini savunmakta ya da içinde yaşanılan kent içerisinde kendi çevresini ve alternatif kent önerisini ortaya koyan tasarımlar yaptılar. Bu sanat yapıtlarından çıkarımlanan, sanat eserinin özellikle 1960 sonrası sanatının, verili bir mekânın, verili bir zamanda, verili bir ideolojik söylemin parçası olmak istemediği, aynı zamanda insanoğlunun ölüm korkusuna karşı geliştirdiği kültürün bir parçası olarak varlığını ortaya koymak istediği, bu nedenle gerek malzeme, gerek içerik olarak da kalıcılık ve geçicilik kavramlarını sorguladığıdır. Bu yy.ın sanatçıları toplumda gelişen kültürel, sosyal, ekonomik, toplumsal her olaya katılım göstermekte, bu etkileşimlerini sanat yapıtlarına katmaktadırlar. Yarattıkları kente dair sosyolojik ya da fiziksel ütopya da yaşadıkları çağa ayna tutmaktadır. Daha eşit, adil, paylaşımcı bir dünya ve daha yaşanabilir sosyal haklara sahip bir kent düşünüşü yapıtları aracılığıyla seyirciye aktarmaktadırlar. Kamusal alanla iç içe bu sanat yapıtları, izleyicisine yaşadığı çağ, dünya ve kente dair düşünmesine ve sorgulamasına yöneltirken, “ başka bir dünya mümkün “ düşüncesini akılda tutmayı ve bir şeylerin değişebileceğine dair inancın korunmasını sağlıyorlar. Ya da dünyayla olan ilişkilerimizi düzenlemezsek, olası bir geleceğin ve kent kâbusunun görüntülerini gözler önüne seriyorlar.

KAYNAKÇA

AKSOY, Gamze “ **Batı Kültürüyle Etkileşimi Açısından Jean Dubuffet ve Art Brüt Kavramı** “ , Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2003

AKSOY, Öznur, “ **Situasyonist Enternasyonal ve1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı** “ , Yüksek Lisans Tezi, T. C Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul-2008

ARCHİGRAM, **A Guide to Archigram 1961-74**, Academy Editions, Great Britain, 1994.

BACON, Francis, **Yeni Atlantis**, Bordo Siyah Yayınevi, İstanbul, Ocak 2004

BENEVOLO, Leonardo, **Avrupa Tarihinde Kentler**, Litaratür Yayıncılık, 2006

BERMAN, M., **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, (çevirenler: Ümit Altuğ-Bülent Peker) İletişim Yayınları, İstanbul, s:24, 1999.

CALVİNO, I., **Görünmez Kentler**, (çeviren Işıl Saatçioğlu) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

CAMPANELLA, Tommasa, **Güneş Ülkesi**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1996

DALDABAN, Havva Küçükler, **Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi**, Çukurova Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Adana, Haziran 2006

DEVİRİM, Melishan, “ **Giorgio de Chirico ve Metafizik Resim Akımı** “ , Genç Sanat, Güzel Sanatlar Dergisi, sayı:78, Şubat 2001, İstanbul, s:20-24

DOĞU BATI, Düşünce Dergisi, **Romalılar I** Yıl:11, Sayı:49, Mayıs, Haziran, Temmuz 2009

DOĞU BATI, Düşünce Dergisi, **Romalılar II**, Yıl:11, Sayı:50, Ankara, Ağustos, Eylül, Ekim 2009

DUYE, Thierry De, **Ex Situ**, Sanat Dünyamız, s:82, İstanbul, YKY, 2002, s. 114

EATON, Ruth, **Mimari Anti ütopyalar**, Mimarist, sayı 18, kış

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1. 2. 3. Cilt, 2007 İstanbul

ERDEM, Evren, **Tarihte Ütopya ve Mimarlık İlişkisi**, Mimarist, sayı 18, kış

- ERGİN, Nilüfer , **Heykel ve Çevre İlişkisi** , Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, 1998, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- ERGİN, Nilüfer, **Tarihsel Gelişimi Sürecinde Kentlere ve Meydanlara Genel Bir Bakış**, Yüksek Lisans Tezi, 1993, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- FAERNA, J. Mana, **De Chirico**, Harry N. Abrams. Inc. Publishers, New York, 1995
- FİSCHER, E., **Sanatın Gerekliliği**, (çeviren:Prof. Dr. Cevat Çapan) V Yayınları, Ankara, 1993.
- GEZGİN, İsmail, **Sanatın Mitolojisi**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008
- GÜL, Muammer, **Orta Çağ Avrupa Tarihi**, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2009
- HUXLEY, Aldous, **Cesur Yeni dünya**, Zigana Yayıncılık, İstanbul, Aralık 2007
- İKSV, **10. Uluslararası İstanbul Bienali, İmkansız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik**, 8 Eylül-4 Kasım, 2007
- İNCE, Özdemir, “ “**Dada “ Çağdaş Sanatçıyı Eleştiriyordu Ama Kendi Kuramı Yoktu: O Yalnızca Gerçekleri Gösteriyordu** “ , Milliyet Sanat, Aralık1975, s. 3-7
- Jackson, Matthew Jesse , **Avangardı Yönetmek**, Türkçesi: Osman Akınhay, New Left Review 2005 Türkiye Seçkisi, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006
- KUMAR, Krishan, **Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya**, Ocak 2006
- Türkçesi Ali Galip, **Utopia and Anti-Utopia in Modern Times**, Ocak 2006
- LE GUİN, Ursula K., **Mülksüzler**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999
- LYNTON, N., **Modern Sanatın Öyküsü**, (çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan - Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- MACHIAVELLI, **Hükümdar, Il Principe**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998
- MORE, Thomas, **Ütopya, Mükemmel Bir Devlet Modeli ve Yeni Ütopya Adası**, Çeviren:Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008
- MUMFORD, Lewis, **Tarih Boyunca Kent**, Kökenleri Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007
- ORWELL, George, **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, Can Yayınları, İstanbul, 2006
- ÖGEL, S. **Çevresel Sanat**, İTÜ Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1997.

ÖNAL, Kubilay “ **Mimarlara Masallar Veya Bir İç Sıkıntısı-Ütopya/Distopya/İstopya**, Mimarist, sayı 18, kış

ÖZKUŞ, Bora, ”**Renkli Rüyalara Görmek**”:Archigram, Mimarist, sayı 18, kış

ÖZGEN, K., “ **Kent: Avrupa’da Sanat ve Mimari 1870-1993 Sergisi Üzerine** “ , Arredamento Mimarlık, Nisan 1994

PLATON, **Devlet**, Antik Yayınları, İstanbul, Ağustos, 2006

RESTRICTED ACTION, **Art and Ütopia**, Restristed Action, MACBA, Museu d’ART di Barcelona,2005

ROWE, C., Koetter, F., “ **Collage City** “ , Architectural Review, n:157 s:65 – 91, 1975.

SARCEY, Michéle Riot, BOUCHET, PÍCON, Thomas Antoine, “ **Ütopyalar Sözlüğü** “

Türkçesi Turhan Ilgaz, Dictionnaire des Utopies, aralık 2003

SCHAER, Roland, CLAEYS Gregory, SARGENT Lyman Tower, ’**UTOPIA’The Search for the İdeal Society in the Western World**’, New York Oxford 2000

SCHNECKENBURGER / Ruhrberg/ Fricke/ Honnef, **Art of the 20th Century Volume II**, Köln, Taschen GMBH, 2005

THOMSEN, C. W. , “ **Nils Ole Lund:The World As Collage Architecture**, Ernst&Sohn, Berlin, 1990

TÜMER, Gürhan, ”**Sovyetler Birliği’nin Erken Dönemlerinde Ütopik Mimarlık**, Mimarist, sayı 18, kış

ULUDAĞ, Zeynep, AKSU, Adnan, **Kent ve Mimarlık Eleştirisi için Ortak Bir Tema: Kent Kolajları**, Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der. Cilt 23, No 4, 2008,

WALTERS, D., “ **The Architect As Superhero** “ Architronic, The Electronic Journal of Architecture, V. 3, n:2. september, 1994,

WOLFE, Ivor de, (Ed.), “ **Civilia: the End of Suburban Man** “ Architectural Review, n:149, s: 326– 409, 1981.

ZWEİG, S., **Yarının Tarihi**, (çeviren: Ahmet Cemal) Can Yayınları, İstanbul, , 1991.

<http://architronic.saed.kent.edu/>

www.ilya-emilia-kabakov.com

<http://www.encyclopedia.com/topic/Utopia.aspx>

<http://www.aliartun.com/content/detail/46>, Ali Artun, **Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık**

<http://www.boyutpedia.com/default.aspx?ID=2457&aID=69741>

Fatma İpek Ek, **Karanlık, Sapkın, Saçma: Piranesi Neden Yanlış Yorumlanıyor?**, Arrademento Mimarlık, Kasım 2007

www.christojeanclaude.net

http://www.triennale.it/triennale/sito_html/invisibili/index_old.html

<http://www.toplumvesiyaset.com/> Sosyolog Sıtkı Akın, **Marks'ın Çevre Üzerine Görüşleri-2**

RESİM LİSTESİ

Resim -1	Pieter Brueghel “ Babil tasviri”	14
Resim -2	Piero della Francesca “ İdeal Şehir”	18
Resim -3	Metropolis filminden şehrin görüntüsü, Fritz Lang “ Metropolis”1927	19
Resim -4	Michelangelo “Piazza Campidoglio”	31
Resim -5	Francesco di Giorgio Martini “Trattato di Architettura”	32
Resim -6	Francesco di Giorgio Martini, “Veduta İdeale di Città Fantastica” , 1495.....	32
Resim -7	Leonardo da Vinci “ İmola Kenti Tasarımı”	33
Resim -8	Bernini “San Pietro Meydanı”	35
Resim -9	Hausmann “Paris Kent Planı”	38
Resim -10	Robert Owen “New Harmony”	40
Resim -11	Charles Fourier “Phalanstere”	40
Resim -12	William Morris “Hiç Bir Yerden Haberler”	41
Resim -13	Le Corbusier “Ville Contemporaine”	47
Resim -14	Frank Llyod Wright “Broadacre City”	48
Resim -15	Frank Llyod Wright “Broadacre City”	48
Resim -16	Archigram “Walking City-Cities Moving-1964”	51
Resim -17	Archigram “Walking City-Cities Moving-1964”	51
Resim -18	Archizoom Associati (1966-1974) “Future City”	53
Resim -19 1971	Superstudio “Yaşam, Eğitim, Tören, Sevgi, Ölüm” :Kamp, Temel Eylemler, 53	
Resim -20	Superstudio “Kesintisiz Anıt, New New York”	53
Resim -21	Lebbeus Woods “Havai Paris”	55
Resim -22	Lebbeus Woods “Underground Berlin”	55
Resim -23	Umberto Boccioni “Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Özseziler”	60

Resim -24	Umberto Boccioni “ La Citta che sale”	60
Resim -25	Fernand Leger “Şehirdeki Diskler”	61
Resim -26	Antonio Sant'Alia “La Citta Nuovo”	62
Resim -27	El Lissitzky “Prounen-Raum”	64
Resim -28	Gustav Klutss “Dynamic City”	64
Resim -29	Kasimir Maleviç “Architekton” (1924)	64
Resim -30	Vladimir Tatlin “3. Enternasyonel Anıtı”	64
Resim -31	Kurt Schwitters “Merz Bau”	66
Resim -32	Kurt Schwitters “Merz Bau”	66
Resim -33	Giorgio di Chirico “Bir Sokağın Melankolisi ve Gizi”	70
Resim -34	Giorgio di Chirico “La commedia e la tragedia”	70
Resim -35	Rene Magritte “ Pirene’lerdeki Şato” 1959	72
Resim -36	Dubuffet “Jardin d’email”	77
Resim -37	Kazuto Kuetani “Umut Tepesi”	79
Resim -38	Kazuto Kuetani “Umut Tepesi”	79
Resim -39	Constant Nieuwenhuys “ Yeni Babil “	84
Resim -40	Lund “Kolaj Mimari”	85
Resim -41	İlya ve Emilia Kabakov “Projeler Sarayı”	88
Resim -42	İlya ve Emilia Kabakov “Projeler Sarayı”	88
Resim -43	Sarkis “ Site”2009	92
Resim -44	Lee Bull “Büyük Hikâyem Ağla Taşlara”	93
Resim -45	Lee Bull “Büyük Hikâyem Ağla Taşlara”	93
Resim -46	Vahram Agnasyan “Hayalet Kent”	95
Resim -47	Vahram Agnasyan “Hayalet Kent”	95
Resim -48	Teddy Cruz “Üretilmiş Alanlar”	97
Resim -49	Teddy Cruz “Üretilmiş Alanlar”	97

Resim -50	Flying City “Herşey Parkı”	99
Resim -51	Wafa Hourani “Kalendiye”	100
Resim -52	Wafa Hourani “Kalendiye”	100
Resim -53	Studio Azzurro “Bauci- Post-Antropik Kent”	103
Resim -54	Roberto Serino ve Mimmo Paladino “Armilla-Hidrolik Kent”	103
Resim -55	Carlo Bernandini “Ersilia-İlişkiler Şehri”	104
Resim -56	Ugo Volli ve Leila Fteita “Leonia-Çöplerin Şehri”	105
Resim -57	Giuseppe Piccioni ve Giancarlo “Basili-Bakışların Şehri”	105
Resim -58	Giuseppe Piccioni ve Giancarlo “Basili-Bakışların Şehri”	105
Resim -59	Disegnatori Bonelli “Teodora-Dönüşün Şehri”	106
Resim -60	Disegnatori Bonelli “Teodora-Dönüşün Şehri”	106
Resim -61	Afterhours- Carlo Forcolini ve Thomas Berlofffa “Irene-Akustik Kent”	107
Resim -62	Marco Pozzi “Zobedie”	107
Resim -63	Gaetano Pesce “Sanal Kent”	108
Resim -64	Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”	109
Resim -65	Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”	109
Resim -66	Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”	109
Resim -67	Giuliano Mauri “Zenobia- Asılı Kent”	109
Resim -68	Margherita Palli “Despina Optik İllüzyon şehri”	109