



Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi?

From the Perspective of Manifestos: is Antonio Sant'Elia a Futurist?

Yusuf CİVELEK

ÖZ

Birinci Dünya Savaşı öncesi kısa bir süre Avrupa'da avangard hareketleri etkilemiş olan Fütürizm'in mimarlık alanında en bilinen temsilcisi Antonio Sant'Elia'nın, 1914 tarihli Fütürist Mimarlık Manifestosu'nun gerçek sahibi olmadığına dair şüpheler oluşmuş bulunmaktadır. Bu şüpheler, 5 manifestonun içerdiği mesajla, mimarın geleceğin şehri gösteren perspektif çizimleri arasında olduğu düşünülen bazı uyumsuzluklar etrafında yoğunlaşarak, Sant'Elia'nın aslında Fütürist sayılmayacağı kanaatini beslemiştir. Özellikle manifesto metnine sonradan eklenmiş olan mimarlıkta eğik ve eliptik çizgiler istendiğinin ifadesi, bu çizimlerin Fütürizm'in devingenlik arayışıyla uyumsuzluğunun bir delili olarak gösterilir. 10 İnsan bedenini, özellikle erkek bedenini merkeze koyan Marinetti ve Boccioni, özünde devingen bir maddî çevrenin psiko-fiziksel etkilerinin duyumsanmasını (empati) esas alan ve bilincin dışında kalan etkileri reddeden sanat ifadeleri aradıklarından, özneyi nesneyle etkileşime sokan perspektif, Fütürizm'in önemli bir özelliğidir. Bu sebeple, genelde mimaride nesnel yaklaşımların kullandığı aksonometri, özneyi 15 devingenlikle bedensel olarak etkileştirmeyi duyumsamaktan mahrum bıraktığından Fütürizm'e uygun değildir. Halbuki Sant'Elia'nın genellikle aşağıdan ve köşeden bir bakışla çizilen perspektiflerinde kaçış noktasına doğru eğilen yatay çizgiler ile dikliğini hemen her zaman koruyan düşey çizgiler, yatayda ve düşeyde devingen bir hareketin görüntüsünü duyumsatırlar. Kısacası, Sant'Elia'nın mimari yaratımlarında devingenlik, resmedilen yapılarıdaki "gerçek" eğik ve eliptik çizgilerin olduğu kadar, hatta belki bunlardan 20 daha da çok, öznel görsel algıyı taklit eden perspektiflerdeki görüngüsel (fenomenal) hareketlerin psiko-fiziksel etkilerinden de kaynaklanır.

Anahtar sözcükler: Antonio Sant'Elia, devingenlik; Fütürizm; mimarlık; perspektif çizimleri.

ABSTRACT

Doubts linger regarding Antonio Sant'Elia's authorship of the "Manifesto of Futurist Architecture," which was published in 1914 with the signature of this best-known adherent of Futurism in architecture and had certain influence over avant-garde movements in Europe before World War I. These doubts concentrate on supposed discrepancies between the architect's perspective drawings showing the city of the future and the manifesto's message, fostering the conviction that Sant'Elia should not be regarded as a Futurist. Statements later added to the manifesto proposing the use of oblique and elliptical architectural lines are used as evidence to support the incongruity of the drawings with Futurism's search for dynamism. Because Marinetti and Boccioni placed the human body, particularly the male body, at the center of their search for artistic expression based on psycho-physical effects of the material environment and refused to acknowledge the effects of the unconscious, perspective is a very important element of Futurism, as it can engage the subject in the object and vice versa. Therefore, axonometric projection, which generally serves objective approaches, is not appropriate for Futurism, as it deprives the subject of the sensation of physical engagement with dynamism. However, in Sant'Elia's perspective drawings, which are usually set at an oblique angle and seen from a low level, the foreshortening of the horizontal lines and almost constant use of erect vertical lines create a sensation of both horizontal and perpendicular dynamic movement. In these architectural creations, dynamism stems from psycho-physical effects of phenomenal movement, which imitate subjective visual perception as much as, if not more than, the "real" oblique or elliptical lines of the buildings depicted.

Keywords: Antonio Sant'Elia; dynamism; Futurism; architecture; perspective drawings.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Bolu.

Başvuru tarihi: 10 Aralık 2014 - **Kabul tarihi:** 02 Kasım 2015

İletişim: Yusuf CİVELEK. **e-posta:** ycivelek@ibu.edu.tr

© 2015 Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi - © 2015 Yıldız Technical University, Faculty of Architecture

Giriş

Mimarlık eleştirisinin genellikle Antonio Sant'Elia'nın "Fütürist"liğine şüphe ile yaklaştığı söylenebilir. Bu şüphenin kaynağı olarak da Fütürizm'in aklını ve kalbini oluşturan manifestoların radikal içeriğinin Sant'Elia'nın mimari imajlarında yeterince bulunmaması, hatta bunlarla çelişmesi olarak gösterilir. Mimarın Fütüristliğine en güçlü delil ise, şüphesiz kendisinin Fütüristlerce sahiplenilmesidir. Özellikle Fütürist hareketin ve manifestolarının kurucusu olan Filippo Tomasso Marinetti, Sant'Elia'nın çalışmalarında kendi fikirlerinin görsel bir karşılığını bulmuş olmalıdır ki, genç mimarın ölümünden sonra bile modern mimarlığın seyrini Fütürist bir mimar olarak etkilemesi için elinden geleni yapmıştır.¹ Marinetti'nin bu girişimlerinin Sant'Elia'nın ismini İtalyan Faşizmi'nin bir propoganda malzemesine dönüştürmüş olduğu yadsınamazsa da, zaten propaganda niteliğindeki manifestolarla yönlendirilen Fütürizm'in Umberto Boccioni gibi sanatçıların temsil ettiği şekliyle, yani sadece metafizik arayışları olan bir hareket olduğu söylenemez. Çünkü Marinetti'nin şahsiyeti ve yazılarında temsil edildiği hâliyle Fütürizm'in kışkırtıcı bir popülizm içerdiği de bir gerçektir. Sant'Elia'nın üretiminin de bu anlamda kışkırtıcı bir tarafının olduğu söylenebilir. O hâlde, Sant'Elia'nın Fütürizm'in hareketin Diyonisoscü ve Apolloncu iki ucunu temsil eden Marinetti ve Boccioni'ye ne ölçüde yaklaştığı bir sorgulama konusudur.

Fütürizm'in bir sanat hareketi olarak kuruluşu, Paris'de, şair Marinetti'nin 20 Şubat 1909 tarihli Le Figaro gazetesinde yayınlanan manifestosuyla ilan edilmiştir.² Yazarının eline aldığı her bir kelimeyi enerjiyle doldurduğu bu "devrimci" metnin taşkın devingenliği hemen hissedilebilir. Marinetti'nin metaforik üslûbu, doğrudan imgelere başvurduğunda derhal kışkırtıcı hâle gelir. Turistlerin pek rağbet ettiği "romantik", huzurlu, uyşuk ve sözde sanat eserleriyle dolu eski püskü İtalya'ya tiksintiyle bakan şair, "çünkü niyetimiz bu milleti profesörler, arkeologlar, tur rehberleri ve antikacıardan oluşan kokuşmuş kanserinden kurtarmaktır" diye konuşur.³ Makinelerin sağladığı hareketten doğan devingenliği yücelten Marinetti, sanayileşmiş, modern - ve şimdilik örtük de olsa emperyal - bir İtalya'yı arzulamaktadır. Böyle bir çevreyi temsil edebilmeleri nedeniyle, Sant'Elia'nın ürettiği imgelelerin manifestosunun içeriğiyle nasıl bütünleşebileceği Marinetti'nin gözünden kaçmış olamaz. Bu açıdan bakıldığında, Sant'Elia'nın üretiminin hiç şüpheye yer bırakmayacak bir şekilde, Marinetti'nin kavramsal-

laştırdığı anlamda "Fütürist" olduğu açıktır. Fütürist sanat üretimlerinde açık bir üslûp birliği olmamasına rağmen Sant'Elia'nınki de dâhil olmak üzere bütün Fütürist üretimlerin özü, Marinetti'nin manifestosunda genel hatlarını çizmiş olduğu gibi, vahşice modern bir dış dünyanın sağladığı duyumsamalarla duygu ve heyecanları harekete geçirmeye dayanır.

Antonio Sant'Elia 30 Nisan 1888'de Como'da dünyaya geldi. 1903–1906 arasında okuduğu meslek lisesi Gabriele Castellini Enstitüsü'nden capomastro, yani "ustabaşı" olarak mezun oldu ve hemen ardından sanayileşmenin şehrin görünümünde olduğu kadar toplumsal hayatta da bir hayli hissedildiği Milano'ya gitti. Bir süre Villonesi Kanalı'nın inşaatında çalıştıktan sonra, hızlı nüfus artışı nedeniyle büyük değişimler geçirmekte olan şehrin İmar İşleri Dairesi'nde teknik ressam olarak çalışmaya başladı. Marinetti'nin Fütürizm'in kurucu manifestosunu yayınladığı 1909'da, Fransız Beaux-Arts geleneğinin hâkim olduğu Brera Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Yüksek Mimarlık" dersini takip etti. 1912'de Bologna Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavlarında başarılı olduktan sonra 1913'te Milano'ya geri döndü. Meşhur perspektiflerinin en etkileyici olanlarını burada üretti. Ancak Como Gölü'nün etrafını çevreleyen tepelerin birinde küçük bir av kulübesi olan Villa Elisi dışında, savaşın son verdiği kısa yaşamı süresince başka bir yapı inşa edemedi.⁴

Sant'Elia Brera Akademisi'ndeyken, Fütürist sanatçılardan Umberto Boccioni, Carlo Carrà ve Luigi Russolo'yu Marinetti'ye katılmadan önce tanıyan bir grup öğrenciyle iletişim kurmuştu. Bu tür birliktelikler önce Fütürizmi, birkaç yıl sonra da Fütürist hareketten dışlanan herkesi bir araya getirecek olan Nuove Tendenze (Yeni Eğilimler) adlı hareketi doğuracaktı.⁵ Sant'Elia Milano'ya döndüğü zaman, bu harekete katılarak isim yapma şansı bulabileceğini düşündü. Sonunda, 20 Mayıs 1914'te Milano'da yapılan Nuove Tendenze sergisinde ilk çıkışını yapmış oldu. İçinde La Città Nuova (Yeni Şehir) adını verdiği geleceğin şehrine ait detayların da bulunduğu on altı adet çizimini sergileyen Sant'Elia'nın Fütürist söylemlerden etkilendiği açıkça belli olan mimari manifestosu Messaggio da sergi kataloğunda yerini almıştı. Nuove Tendenze sergisinden aslan payını alan Sant'Elia'nın çizimlerinin büyük ilgi uyandırması, onun Marinetti'yle yakınlaşması için uygun bir zemin hazırladı. Makineleşmiş bir şehre ait imajların gücü hakkında Marinetti'yi uyaran ve onun tarafından genç mimarı Fütürist harekete katmakla görevlendirilen Carrà'nın girişimleri sonucunda Sant'Elia, Marinetti'ye çizimlerini teslim ettikten bir-

¹ Banham, 1960, s. 135-136.

³ Marinetti, 2009, s. 52.

² Taylor, 1961, s. 9.

⁴ Da Costa Meyer, 1995, s. 13-54. ⁵ Da Costa Meyer, 1995, s. 94.

kaç hafta sonra, 11 Haziran 1914'te "Fütürist Mimarlık Manifestosu"nun altına imzasını atacaktı.⁶

Bu yeni manifestonun Nuove Tendenze sergisindeki Messaggio'dan en önemli farkı, yeni metinde "modern" yerine "fütürist" kelimesinin kullanılmasıdır. Yanısıra, zamanın mimarlığının "monumental" ve geçmişe bağlı olarak eleştirilmesi ve yeni mimarlığın eğik ve eliptik çizgilerden oluşmasının gereğinin vurgulanmasıdır. Bu tür eklemelerin dışında, metnin ana gövdesini yine Messaggio oluşturur. İki metin arasındaki farkları değerlendiren ve manifestolardaki mimarlık ile Sant'Elia'nın imajlarını kıyaslayan Zevi,⁷ Fütürist Mimarlık Manifestosu'nun muhtemelen Marinetti ve Umberto Boccioni tarafından yazıldığını öne sürerek, Sant'Elia'nın gerçek bir Fütürist olmadığını ve aslında Fütürizm'in kendine has bir mimarlığının bulunmadığını iddia etmiştir. Zevi'nin iddiasının iki dayanak noktası vardır. Ona göre, ilk olarak Sant'Elia, Wagnerschule'den, yani Viyanalı modernist Otto Wagner'in etkisindeki mimarlıktan etkilenmiş olduğundan, manifestoda yazmış olduğu gibi "avangard mimarlığı, Avusturyalıların, Macarların, Almanların ve Amerikalıların mimarlığını küçümsüyor" olamaz. İkinci olarak, Fütürist sanatın ressam ve heykeltıraş Boccioni'nin çalışmalarında en iyi bir şekilde ortaya konulmuş olan temel uzamsal ve biçimsel niteliği (ki Zevi'ye göre bu "hareket"tir), Sant'Elia'nın çizimlerinde mevcut değildir. Bu çizimlerdeki yapılar, Art Nouveau'nun türevleri olan Jugendstil ve Secession'un İtalya'daki karşılığı olan Stile Liberty'nin bezemelerinden arındırılmış olsalar dahi, hâlâ onlar kadar "monumental"dirlere. Zevi'ye göre, bu çizimlerdeki imgelerin katı dışsallıkları, Boccioni'nin maddeyle etrafındaki çevreyi bütünleştirmeyi ve biçimin içeriden dışarıya doğru devinimli evrimini amaçlayan fikriyatıyla çelişiktir. Dahası, bu çizimlerde hareketin ifade edilmesi, ancak yürüyen merdivenler, asansörler ve taşıma bantları gibi - o da dışarıda olmak şartıyla - yatay ve düşey mekanik dolaşım elemanlarına ve de çizgilerin düzeniyle sağlanacak psiko-fiziksel empatiye bağlıdır. "Öyleyse", diye soruyor Zevi: " 'Durağan, ağır ve ezici dikey ve yatay çizgileri küçümsüyor ve onlara savaş ilan ediyorum' da ne demektir?"

Zevi'nin tezini şöyle özetleyebiliriz: Fütürist hareketin en temel arayışı olan devingenliğin ifadesi, biçimin psiko-fiziksel etkilerine bağlı olduğuna ve bu etkiler de eğik çizgilerden kaynaklanacağına göre, manifestosunda bu sefer La Città Futurista adı altında çizimlerinden örnekler de yayınlamış olan Sant'Elia, bir yandan bu örneklerde yatay ve dikey çizgileri bolca kullanırken, diğer yandan bunlara metninde nasıl karşı çıkabil-

miştir? Fütürist devingenliğin mimarlıktaki karşılığını Boccioni'nin yayınlanmamış mimarlık manifestosundan Sant'Elia'nın metnine geçtiğini düşündüğü "eğik ve eliptik çizgi" ile özdeşleştiren Zevi'ye göre, Sant'Elia'nın tasarımları bu nedenle gerçekten Fütürist olamaz.⁸ Halbuki, şayet manifestoda eğik ve eliptik çizgilerin devingenliğini öven ifadeleri ikinci manifestoya Boccioni eklemiş ise, bunu yeni metnin Sant'Elia'nın çizimlerinde zaten önemli miktarda var olan bu özellikleri, bilhassa eğik çizgileri destekliyor olduğu şekilde yorumlamak da mümkündür.⁹ Asıl soru, daha ilk manifestodan beri yatay ve dikey çizgilerin neden yerildiğidir. Değil mi ki Marinetti ve/veya Boccioni kendi metinlerini Sant'Elia'nın üretimine uydurma gücüne sahiptiler, neden bu açıkça uyumsuz olarak kabul edilen ifadelerde bir değişikliğe gitmemişlerdir?¹⁰ Bu isimlerin açık çelişkileri göremedikleri veya görseller de umursamadıkları makul bir varsayım olmayacağına göre, burada sorulması gereken metnin çizimlerin neden uyuşmadığı değil, "Sant'Elia'nın küçümsediğini ifade ettiği yatay ve dikey çizgiler ile, kendi çizimlerindeki yatay ve dikey çizgiler arasındaki fark nedir?" olmalıydı.

Sant'Elia'nın çizimlerinde eğri ve eliptik çizgiler ve yükseldikçe geriye doğru yatan kütlelerin oluşturduğu eğik hatlar azımsanmayacak kadar çok olsa da, bu çizimler gerçek mimari yapılar olarak düşünüldüğünde,

⁸ Gargus (1981, s. 12), Boccioni'nin Sant'Elia'nın manifestosundan yaklaşık bir yıl önce yazılmış olan ve onun lehine yayınından vazgeçilen metnin müsvedesinin 1972'de keşfedildiğini belirtir. Aslında bu metinde Boccioni her türlü çizimin kullanılması gerektiğini söylerken, kullanmış olduğu "uçakların ve zepinlerin spiralleri" ifadesi, sonraki "eğik ve eliptik çizgi" ifadesinin kaynağı olabilir.

⁹ Zevi'nin (1981) bahsettiği farklar, bunların Marinetti ve Cinti'ye ait olduğunu düşünen Ulrich Conrads'ın derlemesinde italik olarak yazılarak belirtilmiştir. Dikey ve yatay çizgilerin yerilmesi Messaggio'dan kalma olsa da, eğik çizgilerle ilgili kısım yenidir: "Eğik ve eliptik çizgiler doğaları gereği devingentir ve dikey ve yatay çizgilerden bin kat fazla duyuşsal güçleri vardır. Bunlarsız dinamik biçimde bütünleşmiş bir mimarlık olanaksızdır" (Sant'Elia ve Marinetti, 1991, s. 23). Bu yeni ifadelerin Boccioni'ye ait olması yüksek bir olasılıktır. Ancak, ana metinde Boccioni'nin yayınlanmamış mimarlık manifestosundaki ifadeleriyle çelişen cümleler, Sant'Elia'nın Marinetti ve Boccioni'yle uzlaştığını doğruluyor. Örneğin Boccioni, kendi manifestosunda yapı malzemelerinin asil güzelliklerinin sıvanarak, kaplanarak gizlenmemesi gerektiğini yazmışken, Messaggio'da ve sonraki Manifesto'da mimarlığın meselesinin cepheleri sıvamakla, kaplamakla ilgisinin olmadığını belirtir.

¹⁰ Alan Colquhoun (2002, s. 103) manifestoların yazarının Sant'Elia olduğu konusunda şüphelerin bulunduğunu, her ikisini de önceleyen ve Marinetti ve Boccioni'nin elinden çıkma bir "urtext" (ilk-metin) olması ihtimalinin yüksek olduğunu belirtir. Bunun anlamı şudur: Marinetti ve Boccioni, zaten ellerinde var olan bir "Fütürist Mimarlık Manifestosu"nu Sant'Elia'nın çizimleriyle birleştirmişlerdir; öyleyse fikirlerle imajlar arasındaki uyumsuzluğun kaynağı bu olmalıdır. Ancak Colquhoun'un da belirttiğine göre Sant'Elia baştan beri Fütüristlerle hareket ediyor idiyse ve ilk manifesto bile onlardan birinin elinden çıkıyorsa, bu durumda bir Fütürist mimarlık manifestosu şablonu kendisine verilen Sant'Elia'nın neden ilk başta bir Fütürist olarak tanımlanmayıp da üretimini Nuove Tendenze hareketiyle birleştirdiği sorusu yanıtız kalıyor. Görünen o ki, Sant'Elia Messaggio'sunu önceki Fütürist manifestolardan ve zaten tartışmalarına katıldığı Fütüristlerin fikirlerinden de yararlanarak kendisi oluşturmuştur. Marinetti ve Boccioni, Sant'Elia'nın tanınması üzerine onu kendi hareketlerine dâhil etmişler ve metne sadece bazı eklemeler yapmışlardır.

⁶ Gargus, 1981, s. 11.

⁷ Zevi, 1981, s. 24-25.

daha çok yatay ve dikey çizgilerden oluşurlar. Bu açıdan Jugendstil ve Secession mimarisinden çok farklı değildirlirler. Ancak şunu unutmamak gerekir ki Jugendstil ve Secession mimarisi genel hatlarıyla hâlâ cephe merkezli, yâni "frontal"dir. Secession'dan etkilenmiş olan F. L. Wright'ın, belki de Arts and Crafts'tan kalan pitoresk ve asimetric izlenimler sayesinde, özellikle bu cephe etkisini kırmaya başlamasıyla Avrupa'da o dönemde meşhur olduğunu hatırlamak gerekir. "Frontal" bir yapı, tam karşıdan, "avantajlı" bir bakış noktasından algılanacak şekilde tasarlandığından, perspektif algılanışı, mesela bir Erich Mendelsohn yapısındaki akıcı yataylıklar gibi "ekspresif" olamaz; söz konusu Fütürizm olduğunda, "devingen" olamaz. Bu tür yapılar geleneksel anlamda "monumental"dirler ve Sant'Elia'nın hedef gösterdiği aslında budur: "cephenin önemini azaltmalıyız!"¹¹ Sant'Elia, Monza Mezarlığı yarışmasındaki bariz Secession tarzına nadiren geri dönsede (mesela yine bir anıt olan 1916 tarihli "Arezzo Birliği Mezarlığı" tasarımında), hatta yer yer simetrik kurguya bağlı kalsa da, can alıcı perspektifleri aslında "esas cephe" kavramından mahrumdur. Öyleyse Sant'Elia'nın mimari yaratımlarını Fütürist yapan temel özellik, aslında yapılarıdaki gerçek eğik çizgilerde değil, perspektiflerde aranmalıdır.

Colquhoun'un Geç Barok'tan kalan "scene per angolo" olarak tarif ettiği¹² ve Otto Wagner'in etkisindeki Viyana Akademisi'ne has bir özellik olarak gördüğü "aşağıdan ve köşeden" perspektifle Sant'Elia'nın ilgisi Brera Akademisi'ndeki eğitimiyle başlamıştır. Burada en kuvvetli yönü olan hayal gücünü perspektifler sayesinde gösterebildiğini keşfeden Sant'Elia, giderek sadece bunlardan oluşan bir mimari üretim anlayışı geliştirmiştir. 1911 yılında Monza Mezarlığı için açılan yarışmada Italo Paternoster ile ortaklaşa sunduğu, Jugendstil üslûbunda ve Gustav Klimt tarzı bezemeler içeren proje ilk on arasına girmeyi başarsa da, son turda elenir. Yarışma jürisinin eleştirisi Sant'Elia'nın mimarlığı kavrayış biçimini anlamak bakımından önemlidir. Jüri, raporunda tasarımın özgünlüğünü övdükten sonra, "cephe, kesit ve planlar arasındaki uyumsuzluğun vahim bir hata teşkil ettiği"ni belirtmiştir. Yine de harika bir şekilde çizilmiş perspektif halkın ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bu yarışmadan üç yıl sonra, Sant'Elia Parma yakınlarındaki Salsomaggiore'de bir kilise için açılan yarışmaya katılır. Bu sefer ilk turda elenen projesinin cephe, kesit ve planları arasında bir uyumsuzluk bulunmuyordur; çünkü bunlar zaten yokturlar.¹³

Plan ve kesitlerin olmaması, Sant'Elia'nın perspektiflerden ibaret olan üretiminin Fütüristliğinden önce,

mimarlık olup olmadığının sorgulanmasını gerektirir, çünkü bunlarsız bir mimari, hacmi olmayan, sadece dışı olan bir mimari demektir. Dahası, bu imajlardaki dış yüzeyler, kendileriyle başlayıp biten parçalardan ibaret görüntülerdir. Yani aynı yapıya ait başka açılardan görüntüler olamaz, çünkü ortada gerçek perspektiflerin çıkarılacağı plan ve görünüşler, yani aslında "gerçek bir yapının temsili", yoktur. Bu konuda Tschumi, Sant'Elia'nın arkadaşı ve kendisi de bir mimar olan Giulio Ulisse Arata'dan şu alıntıyı aktarıyor:

Sant'Elia "planları olmayan binaların yaratıcısı", temsil ettikleri gerçeklikten daha önemli olan imajların mucididir. "Modern planın meseleyle bir ilgisi yoktur; asıl önemli olan modern yaşamla kurulan bağlantı ve onun biçimsel ifadesidir".¹⁴

Perspektif de dâhil olmak üzere bütün mimari çizimler varsayılan bir gerçekliğin temsilleridir. Plan, kesit ve görünüşlerden oluşan bütün teknik çizimler mevcut olsaydı bile, eğer yapılar üretilmemiş olsaydı, Fütürist bir mimarlığın varlığına belki hâlâ şüpheyle bakılacaktı. Halbuki bir mimarinin varlığı veya yokluğu, onun görünen biçimlerinin her hangi birine göre değerlendirilemez. Vitruvius'un sadece kelimelerle anlattığı mimarinin bütün o "temsili" eksikliklerinin, yüzyıllarca sürececek olan "kayıp" klasik mimarlığı yeniden "gerçek"leştirme gayretinin fitilini ateşlemiş olduğu gayet iyi biliniyor. Sant'Elia'nın mimarisinin eksik görünümünün de modern yaşamla avangardizm arasındaki ilişkiyi gerçekleştirmeye arayışlarında bir rol oynadığı muhakkaktır. O hâlde mimariyi nesnel olarak temsil etmeyen perspektiflerin Fütüristler için önemi üzerinde durmak gerekir. Bir yapıyı nesnel olarak anlatmak için kullanılan dikizdüşüm (ortografik projeksiyon) yöntemi ile üretilmiş plan, kesit ve görünüşler olmaksızın, sabit bir bakış açısından perspektiflerle meydana getirilmiş bu mimari imajlar, Geç Barok çizimler olmaktan çok, şehir mekânına ait olmaları bakımından 19. Yüzyılın ilk yarısında "doğal görme şekli" olarak adlandırılan, dünyanın "nesnel bir öznelikle" algılanmasını temsil ederler.¹⁵ Aslında nesnel olarak tasarlanmış gibi gösterilen yapıların öznel olarak algılanma hâlini taklit eden Sant'Elia'nın mimarisi, bazen bir, çoğunlukla da çift kaçış noktalı basit bir kurgusu olan perspektif çizimlerinin kâğıt düzleminde

¹⁴ Tschumi, 1981, s. 28.

¹⁵ Alberto Pérez-Gómez (1997, s. 302-3), "Kantçı a priori mekân" ile 19. Yüzyılda perspektif çizimlerine yönelik artan ilgi arasındaki ilişkinin altını çizer: "şayet geometri ve matematiğin doğrudan algılanması böylesi bir a priori sayesinde olmuşsa, tecrübe ettiğimiz mekân, tam olarak

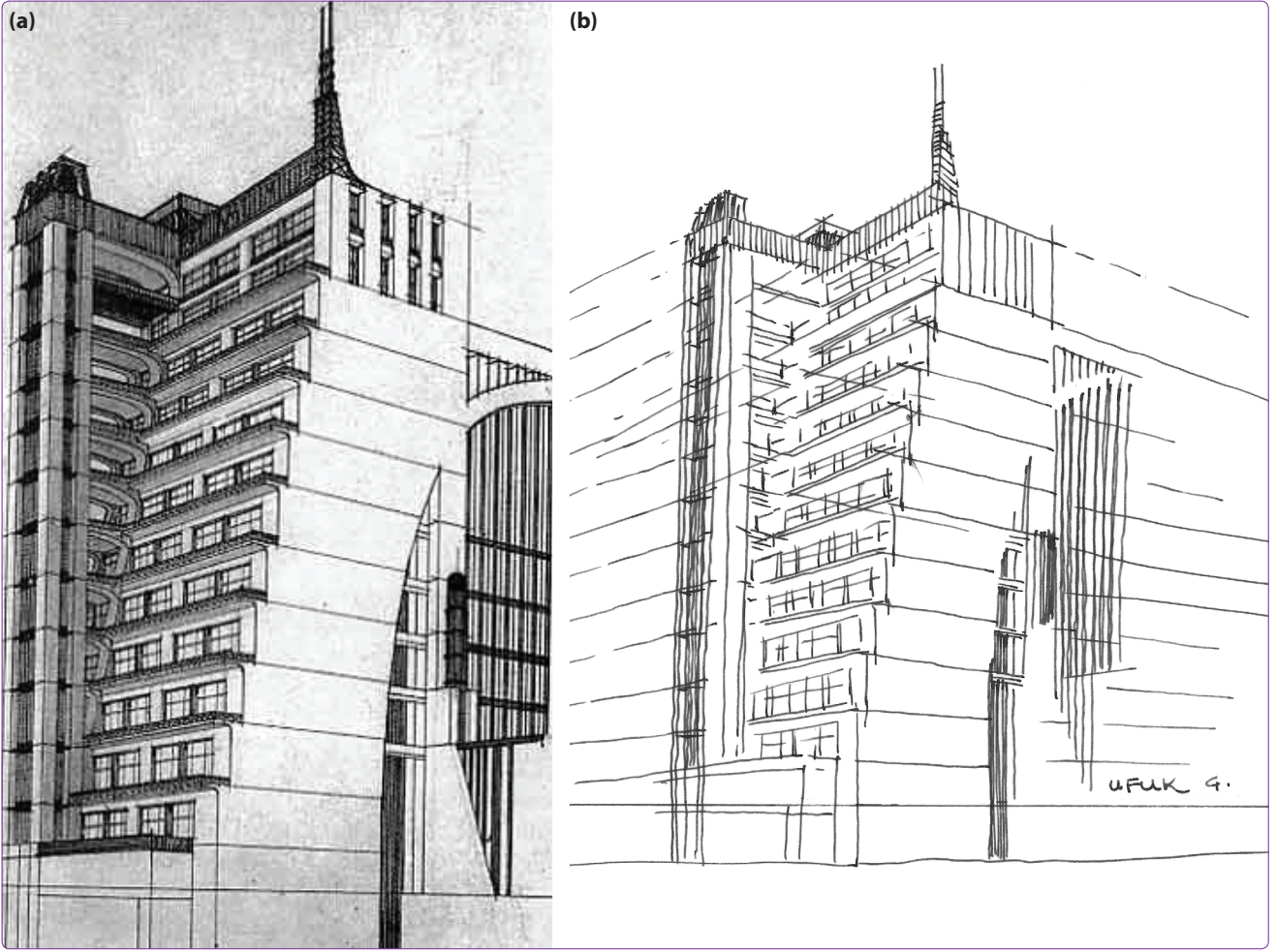
perspektifin dünyanın hakikî imgesi olmasını sağlayan – böylece fotoğrafı haber veren – bu homojen gerçekliktir". Pérez-Gómez'e göre perspektifin "tabii" görme şekli olduğu varsayımı, Peter Schmid'in 1828–1832 arasında dört defa basılan Das Naturzeichen adlı kitabıyla popülerleşmiştir.

¹¹ Sant'Elia, 2009, s. 200.

¹³ Da Costa Meyer, 1995, s. 40-49,

¹² Colquhoun, 2002, s. 105.

89.



Şekil 1. (a) Antonio Sant'Elia; "Geri Çekmeli Yüksek Yapı", 1914. **(b)** Şekil 1a üzerinde yapılmış, iki kaçış noktalı perspektifin çözülmesi (yazarın çizimi).

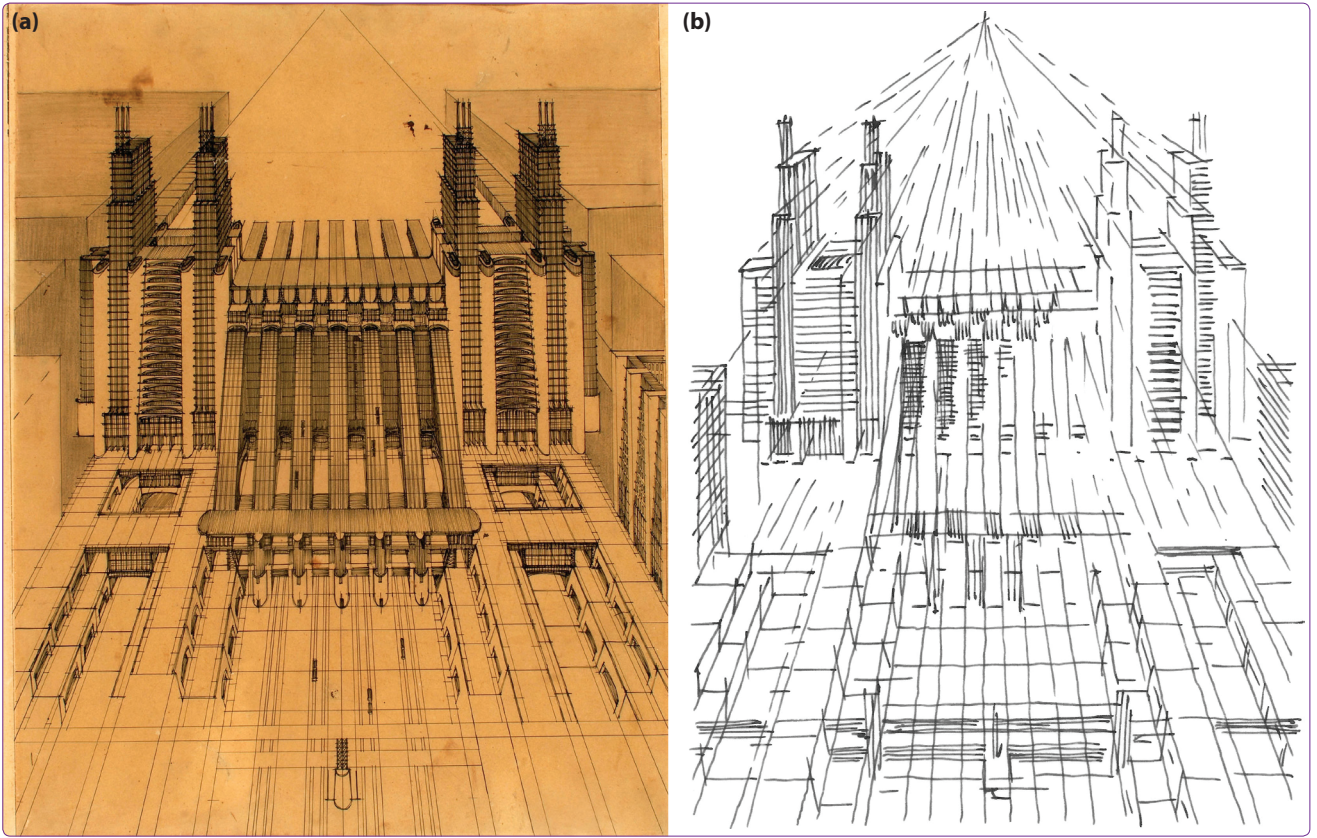
meydana getirdiği düzene bağlıdır. Bu sıkı düzende, adeta Boccioni'nin "kuvvet çizgileri"nden oluşmuş bir halı tezgâhındaymış gibi kaçış noktası ya da noktalarına doğru uzayıp giden eğik çizgiler, binaların biçimini meydana getiren yatay ve dikey çizgilerle beraber bir yandan mimari anlamı olan şekilleri üretirken, diğer yandan da bir türlü tamamlanmayarak sürekli bir "oluş"un devingenliğini vurgularlar (Şekil 1a, b, 2a ve b).

Görülüyor ki, burada asıl dikkat edilmesi gereken, zaman-mekân olgusunun ayrılmaz bileşeni olan hareketi konu edinen Fütürist sanat ediminin, gerçeklik ve gerçekliğin temsili arasında sürekli işleyen zihinsel süreçleri araştırmasıdır. Sant'Elia'nın tek veya çift kaçış noktalı perspektif çizimlerinde (aksonometri gibi kaçış noktaları kuramsal olarak sonsuzda olan çizimlerin aksine) optik bozulmayı taklit eden eğik çizgilerin temsil ettikleri dikey ya da yatay paralel çizgiler "gerçekte" ne vardır, ne de yoktur. Aslında burada sadece yatay, dikey ve eğik çizgilerden oluşan iki boyutlu bir kompozisyonun zihinde yarattığı imgeler söz konusudur. Üç boyutlu kütleleri taklit

eden bu kompozisyon, etkileri bakımından oldukça heykelsidir. Nasıl ki Boccioni'nin "Şişenin Uzamdaki Gelişimi" veya "Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Biçimleri" adlı heykel çalışmalarında imge, bir şişenin veya bir insanın gerçekliğiyle, biçimi sürekli bozup tekrardan yapan "mutlak" ve "görelî hareket"¹⁶ hâlindeki maddeyi anlatan eğriler arasında gelip gidiyorsa (Şekil 3, 8), Sant'Elia'nın eserlerinde de imge, eğik, yatay ve dikey çizgilerin temsil ettiği fantastik mimari yapıların devingenliğiyle gerçek uzamsal deneyim arasında aynı türden bir etkileşimi sağlar.

Boccioni'nin "görelî hareket" olarak tanımladığı kıvrılan yüzeylerin hareketini anlatan biçimler devingenliği doğrudan temsil ederler. Bunun yanısıra, izleyici tarafından bilinen sanatçının "mutlak hareket" kavramı sayesinde, kavramsal uzamda zihinsel olarak gerçekleşen başka bir hareketin varlığı da söz konusu edilebilir, ki bu iki farklı okuma, Rowe ve Slutzky'nin "görüngüsel" olarak tanımladıkları temsil etme şekline benzeti-

¹⁶ Boccioni, 2009b, s. 187-194.



Şekil 2. (a) Antonio Sant'Elia; "Tren ve Uçaklar İçin İstasyon", 1914. (b) Şekil 2a üzerinde yapılmış, tek kaçış noktalı perspektifin çözülmesi (yazarın çizimi).

lebilir.¹⁷ Sant'Elia'nın perspektif çizimlerinde ise, sanal gerçeklikteki yapıların hareketsiz yatay ve dikey çizgileri ile, kaçış noktalarına doğru eğilen yatay çizgilerin arasında ritmik olarak devinen dikey çizgilerin oluşturdukları görünen gerçeklik arasında işleyen diyalektik, yine farklı okumaları mümkün kılarak hareketi "görüngüsel" olarak temsil ederler. Ancak özneyi bedenlen imgeye bağlayan özellikler, bu iki sanatçıyı belki daha bariz bir şekilde birbirine bağlar. Bu özellikleri sabit bir bakış açısına göre oluşturulmuş perspektif kurgusu ve devingenliğe feda edilmeyen, hatta onu destekleyen dik, eril bir duruş olarak tanımlayabiliriz. Erzen'in de belirttiği gibi, perspektif "sadece uzamın entelektüel olarak düzenlenmesini göstermez, aynı zamanda insanı onu çevreleyen dünyayla daha fiziksel bir temas içine koyar".¹⁸ Bu nedenle Sant'Elia'nın "geri" bulunan perspektif tekniğinin gereğini Fütürizm'in ayırt edici bir özelliği olan sanatla bedeni birleştirme arayışında aramak gerekir.

¹⁷ Özellikle modern sanat ve mimarlıkta "geçirgenlik" (transparency) olgusunu işleyen Rowe ve Slutzky (1963, s. 45-54), bunun doğrudan (literal) ve görüngüsel (phenomenal) olarak iki ayrı şekilde temsil edildiğini örneklerle açıklar. Yazarların Gyorgy Kepes'ten aktardıkları anlamıyla görüngüsel geçirgenliğin başlıca şartı, farklı okumaları mümkün kılan "görünen (fact) ile imâ edilen arasında sürekli bir diyalektik"tir.

¹⁸ Erzen, 1990, s. 349.

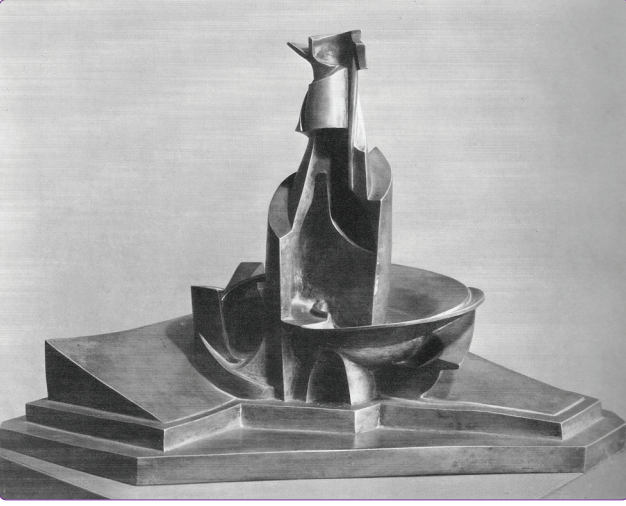
Boccioni "Fütürist Heykel" manifestosunda nesne ile uzamın kaynaşmasını, nesnenin içindeki merkezde başlayıp onu çevreleyen uzama doğru yayılan bir süreç olarak tanımlar.¹⁹ "Nihayetinde, nesne ve çevre kaynaşacaklar ve nesnenin önceki hâline değin pek bir görsel bağ kalmaksızın yeni bir bütün meydana getireceklerdir".²⁰ Burada Zevi'nin, Boccioni'nin yayınlanmamış "Fütürist Mimarlık Manifestosu"nda göstermiş olduğu mimariyi kavrayış şeklinin Sant'Elia'nınkinden çok daha fazla "Fütürist" olduğuna dair iddiasını hatırlamakta fayda var. Bu manifestoda Boccioni şöyle demektedir:

Mimarlar, aynen resim veya heykelde olduğu gibi, dışı içe feda etmelidirler. Dışlar ise hâlâ geleneksel olduğundan, için zaferinden doğacak olan yeni dış, kaçılmaz olarak yeni mimari çizgiyi oluşturacaktır.²¹

¹⁹ Boccioni, 2009a, s. 114.

²⁰ Poggi, 1992, s. 198.

²¹ Zevi, 1981, s. 25. Boccioni'nin manifestosunun aslında oldukça "teknik" olduğunu ve çoğunlukla mühendislik yapıtlarına dikkati çeken, hatta ilerideki Le Corbusier'yi animsatan bir söylemi olduğunu belirtmek gerek. Boccioni'nin (1981, s. 17-18) "küpler, piramitler ve dikdörtgenlerin genel çizgilerinden vazgeçilmelidir" ifadesini, hemen sonra otomobil motorlarının parça-bütün ilişkisini örnek göstermesi ve bu işlevsel ilişkiye göre "bir binanın cephesi etrafındaki uzamın gereklerine göre alçalmalı, yükselmeli, çözülmeli, delmeli, çıkmalı" demesi ile birlikte ele almak gerekir. Yani, aslında Boccioni, Sant'Elia gibi aslında aynı anda hem simetrik, hem de kübik olan yapılara karşıdır.



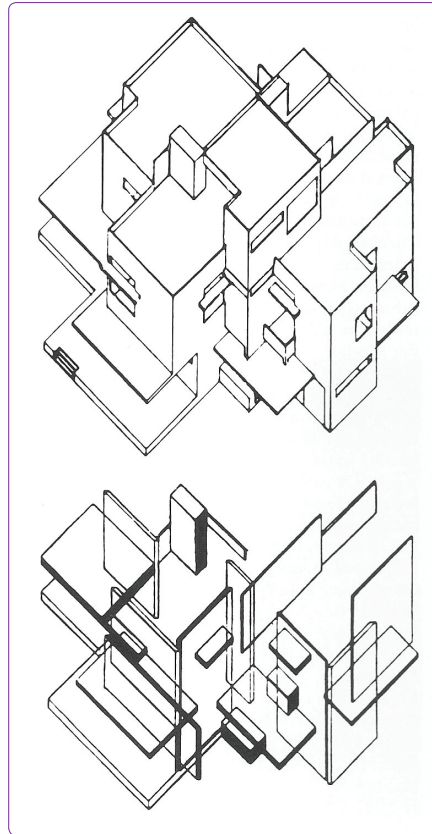
Şekil 3. Umberto Boccioni, "Şişenin Uzamdaki Gelişimi", 1912.

Zevi'ye göre, De Stijl'in 1917'den başlayarak belirginleşen sökümcü (decompositional) sentaks arayışları, Boccioni'nin yukarıdaki fikirlerine dikkate değer bir şekilde yakındır. Bu arayışların en bilinen sonucu, Theo van Doesburg ve Cornelis van Eesteren'in yatayda ve düşeyde bir araya getirilen düzlemlerle gerçekleştirdikleri meşhur uzamsal örgütlenme modelleridir (Şekil 4). Üç boyutlu bir De Stijl resmine benzeyen ve Gerrit Rietvelt'in 1924'te Utrecht'te inşa ettiği Schröder Evi'nde gerçek maddeye kavuşacak olan bu modellerde yatay ve düşey düzlemler, iç ve dış arasındaki uzamsal akışı engellemeden düzenler. De Stijl'in öncülük ettiği, içten dışa gelişimi temsil eden bu yeni mimaride, gelecekteki tipolojilere ait "ön", "arka" gibi kavramlar geçersizleşir ve "frontal" kurgunun yerini Neo-Plastisizm'in yeni uzam-düzlem ilişkisi alır.

Krauss Boccioni-Doesburg bağlantısı konusunda Zevi'yle aynı fikirdedir.²² Fütürizmin kurucu manifesto sunun çevirisinin Rusya'da 1910'da yayınlandığını hatırlatan Krauss, hem Fütüristlerin, hem de hemen ardından Rus avangardların Paris'te Picasso ve Braque'ın ölüdoğa nesnelileriyle giriştikleri araştırmalardan etkilenmelerinin, bu üç merkez arasında sonu Bauhaus'da bitecek bir etkileşimi gerçekleştirdiğini iddia eder. Krauss, bu isimlerle Bauhaus arasındaki son nokta olan Van Doesburg'un yaklaşımının, Naum Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner'in temsil ettiği Konstruktivizm'in ideal uzamıyla daha kuvvetli bir bağı olduğunu öne sürer. Krauss'a göre "kavramsal bir uzam" içinde yer alan Gabo ve Pevsner kardeşlerin çalışmaları, "gerçek uzam"ı esas alan Vladimir Tatlin'in Konstruktivizm'inden (prodüktivizm) farklıdır, ve bu fark, onların Picasso ve Boccioni'yle olan paydaşlığının esasını teşkil

eder. Van Doesburg'un Van Eesteren ile yaptığı "karşı-konstrüksiyon"lar, her ne kadar ismen Tatlin'in çalışmaları olan "karşı-rölyef"lere benziyorlarsa da, aslında bunlar "zihinsel konstrüksiyonlar" olarak Picasso'dan Bauhaus'a giden idealist bir arayışın önemli köşe taşlarını oluştururlar. Modern sanat ve mimari arasındaki yakın ilişkiye ışık tutan bu tespitlerin gölgede bıraktığı tek nokta, Van Doesburg ve Van Eesteren'in çalışmalarının ayırıcı özelliği olan aksonometrik çizimlerdir.

Krauss'un da belirttiği gibi, Boccioni'nin heykel çalışmaları, aslında Picasso'nun rölyefleri gibidir; yani bir tek noktadan görülmek ve anlaşılmak için üretilmişlerdir. Mesela, "Şişenin Uzamda Gelişimi"nde, sanatçı, şişe "göstergesi"ni kullanarak maddenin her anda ve her noktada gerçek devinimi olan ve insanın sınırlı algısının yetişemediği "mutlak hareket" ile, kavrayabildiği "görelî hareket"i bütünleştirmeyi amaçlar ve bu bütünleşmeyi temsil edecek bir yanılsama hazırlar: iç içe geçmiş şişe imgelerini gösteren bir kesit, bir noktadan algılandığında iki farklı hareketin bütünleşmesini temsil edecektir (Şekil 3). Bu sayede, merkezde yer aldığı hissedilen boşluk, kavramsal bir uzamda mutlak hareketi temsil ederken, onun etrafında devingen eğri biçimleriyle bir dönüş ve oluşu temsil eden maddî yüzeyler ise, birbirine kıyaslanarak okununca, gerçek uzamda görelî hareketi temsil ederler. Kısacası Boccioni'nin heykeli,



Şekil 4. Theo van Doesburg, C. E. Maria Küpper ve Cornelis van Eesteren; "Konut Tasarımı", 1923.

²² Krauss, 1989, s. 39-67.

aslında aynen perspektif gibi, bakıldığı noktadan optik algılamının etkileriyle, yani çizgilerin birbirlerine göre konumuyla anlam kazanan çizimlere benzer. Aynı zamanda bir ressam olan Boccioni'nin tablolarında, mesela "Şehir Yükseliyor"da (1912), oluş halindeki mimarinin devingenliği yine perspektifle ifade edilmiştir.²³ Van Doesburg ve Van Eesteren'in çalışmalarında ise, insanı nesnenin algılanmasına bedenen dâhil eden perspektif algılamaya yerine, belki Boccioni'nin mutlak hareketini temsil etmeye daha elverişli olan aksonometri hâkimdir. Çünkü burada yine bir merkez etrafında şekillenen maddenin temsili olsa da, insan bir özne olarak bu devingen oluştan soyutlanmıştır. Pérez-Gómez'e göre perspektifin yerini "genellikle modern mimari formun paradigmatik yaratıcısı olarak plandan çıkarılan konstrüktif bir kavram" diye nitelediği aksonometrinin alması, öznenin konumundaki bu radikal değişikliğe işaret eder:

Hatırlarsak geleneksel perspektifte (ve de devrim öncesi Avrupa mimarlığında) "özne" daima aktif olan, bedenen mevcut bir gözlemciydi; hiçbir zaman dünyevî arzularından ve hareketlerden tamamen koparılmış olarak doğanın ve politikanın geniş kapsamlı düzenlerini kabullenmiş ve bunların hizmetine verilmiş değildi. Öbür taraftan aksonometri, kişisel yarar, özgürlük ve haz peşinde koşan, bedenden arınmış bir gözlemciyi işaret eder – ilk defa olarak bedenî ve dünyevî sınırlarından bilinçli olarak bağımsızlaşma kabiliyetinde olan pasif bir gözlemcidir bu.²⁴

Aksonometrik çizimlerin perspektiften farkı anlaşıldığında, Sant'Elia'nın üretiminin Fütürist bağlamını daha da belirginleştirecek olan şey de görülmeye başlar: insan bedeninin ve ruhunun makineleşmiş şehir tarafından kuşatılmasıdır bu. Fütürist manifestolarda insan, ister onu yüksek hıza ulaştıran makine, isterse mimari olsun, kendi eliyle meydana getirmiş olduğu nesnelere gücü tarafından ele geçirilir. Sant'Elia'nın çoğu aşağıdan yukarıya doğru bir bakışı yansıtan "ezici" perspektifleri, veya tam tersi sarhoş edici kuş bakışı bir görüntü, bu öznenin durumunu pek iyi yansıttılar. Onsekizinci Yüzyıl'ın sonunda Boullée'nin mimari

imajlarında, neredeyse doğa kadar "yüce" (sublime) olan yapıların karşısında ufacık kalan ve bu durumdan kaynaklanan korkunçluk duygusuna maruz bırakılan özne, şimdi aynı hissi sadece tekil mekânlarda değil, sürekli hareket hâlinde olduğu bir dünyada an be an yaşamaktadır. Nitekim Banham'a göre "Citta Futurista çizimleri [...] Sant'Elia'nın bütün tasarımlarını şu fikir üzerine bina ettiğini gösterir: makineleşmiş şehirde insan ya hareket edecek, ya da yok olacaktır."²⁵ Poggi ise, Marinetti'nin yazılarında makineyle kaynaşmış bir erkek bedeninin anlatıldığına dikkat çeker. Nietzsche-vârî bir "üstünadam"a (übermensch) dönüşen bu hibrid beden, hız ve şiddet isteğine uyum sağlamıştır... Bir motor gibi olan içi, özel, duygusal, nostaljik olan şeylerden, Marinetti'nin 1913'te "psikoloji" olarak – ki bu ona göre kirli bir şey ve kirli bir kelimedir – adlandırdığı her şeyden arındırılmıştır.²⁶

Poggi, Marinetti'nin doğayı yataylık, doğum ve ölüm olarak gördüğünü ve bütün bunları dişilikle özdeşleştirdiğini düşünür. Ölümsüz makine ve "onun sembolik müttefiki" olan madde, katksız devingenlik, fiziksellik ve dik hız göstergesi gibi şekillerde doğaya karşı çıkmalı ve onun yerini almalıdır. Ona göre Marinetti'nin düşüncesindeki bu eril ve dişil temalar ve erkek bedeninin makineyle kaynaşması fantazisi, ondaki "fetişistik bir arzuyu açığa vurur".²⁷ Martin ise, Boccioni'nin insan figürlü çalışmalarında biçimin genel hatları itibarıyla Rodin'in "Balzac" ve "Yürüyen Adam" heykellerinden etkilendiğini iddia ederek bunların temsil ettiği "gururlu bir şekilde dik duran beden"de, Marinetti'nin "gayrı insanî gelecek modeli"ni gördüğünü belirtir. Ona göre Boccioni'nin heykellerinde vücut bulan üstünadam, "Fütürist Mafarka'nın oğlu, Marinetti'nin kahramanı Gazurmah gibidir".²⁸ Neo-Plastisizm'in aksonometrik dünyasında, uzamla nesnelere kesin ayırımının anlatımında kaybolan beden, Boccioni'nin heykellerinde ve Sant'Elia'nın perspektiflerinde insanı bazen ezen, bazen de şaşırtan ve korkutan nesnelere sürekli etkileşen ve hatta "kaynaşan", etkin bir varlık olarak daima mevcuttur. Bu arada Sant'Elia'nın çizimlerindeki görüngüsel hareketi güçlendiren çizgilerin ardışık tekrarı, psiko-fiziksel etkiler oluşturduğu resim düzlemi üzerinde Fütürizm'in hız tutkusunu vurgularken, Giacomo Balla'nın resminde veya Anton Bragaglia'nın fotoğraf çalışmalarında hâlâ kullandığı nârin kadın bedeni tamamen kaybolur (Şekil 5, 6). Bunlar artık belki tören

²³ Colquhoun (2002, s. 106), Boccioni'nin 1912 tarihli "Masa+Şişe+Evler" adlı eskiz çalışmasını örnek göstererek Van Doesburg için olduğu gibi Boccioni için de aksonometrinin dördüncü boyutla özdeşleştiğini iddia eder. Halbuki, Boccioni için sıradışı olan bu çizim aksonometrik değil, izometrik; yani 120 ve 60 derecelik açılarla ve bir kenarı kağıt düzleminin alt kenarına paralel olarak çizilmiştir ve yere basıyorsa izlenimi verir. Plan düzlemindeki 90 derecelik köşelerin bozulmadığı aksonometride x, y ve z, yani her üç koordinatın üzerindeki uzunluklar gerçek ölçüyü sağlarlar. Bu yüzden aksonometrik çizimler doğrudan planlar üzerine çizilebilirler. Aynı nedenden dolayı Pérez-Gómez (1997, s. 313) kökeni Rönesans'ta olan izometriyi yontuculukla ilişkilendirirken, kökeni 19. Yüzyılda Gaspard Monge'un deskriptif geometrisinde olan aksonometriyi ise mühendisliğin konstrüktif anlayışı ile ilişkilendirir.

²⁴ Pérez-Gómez, 1997, s. 312-316.

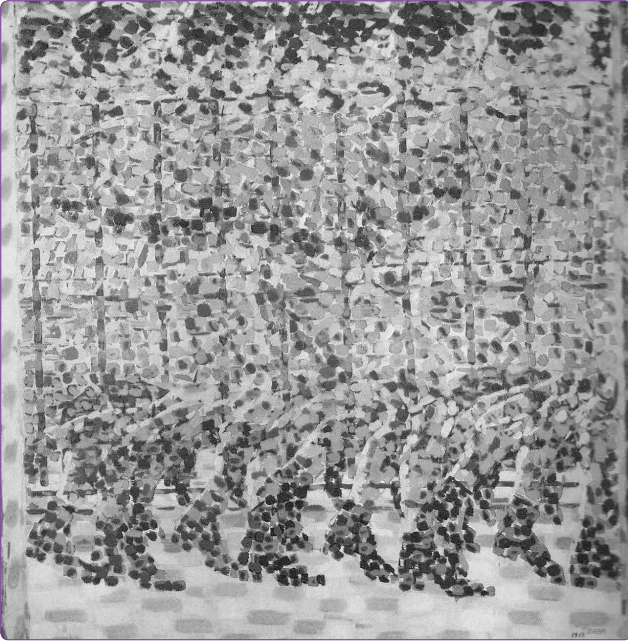
²⁵ Banham, s. 1981, s. 38.

²⁶ Poggi, 1997, s. 20.

²⁷ Poggi, 1997, s. 24.

²⁸ Martin, 1968, s. 172. Gazurmah ve Mafarka, Marinetti'nin 1909'da yayınlanmış olan Mafarka il Fu-

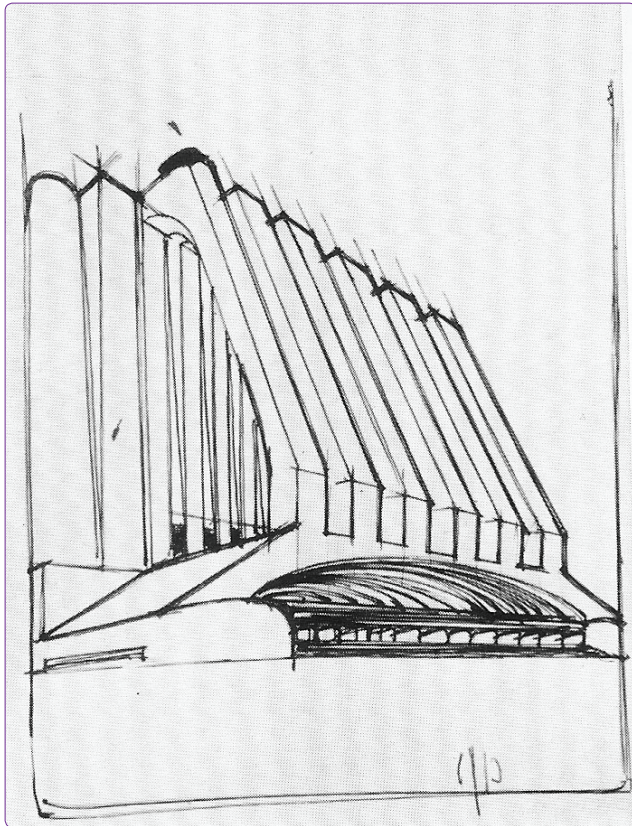
turista adlı romanının kahramanlarıdır. Romanda Kral Mafarka, oğlu ölümsüz Gazurmah'ı hem hayvanî, hem de madenî unsurlardan meydana getirir. Bkz. Kelly, 2001, s. 101-104.



Şekil 5. Giacomo Balla, "Balkonda Koşan Kız", 1912.



Şekil 7. Antonio Sant'Elia; "Bina", 1913-1914.



Şekil 6. Antonio Sant'Elia; "Yeni Milano İstasyonu", 1913-1914.

yürüyüşü yapan askerlerin postal seslerini, ya da makinelerin böğründe devinen pistonların uğultusunu duyuran, bas enstrümanların belirlediği gürültülü bir ritmi verirler. Sonuçta, Poggi'nin Marinetti ve Boccioni'de

bulduğu, eril dikeyliğin dişil yataylığın üzerinde yükseltilmesi teması Sant'Elia'da da aynen tekrarlanmış olur (Şekil 7, 8).

Ondokuzuncu Yüzyılın sonundan itibaren tarihsel hikâyeleri (storia) anlatmak yerine, daha çok bilimin gösterdiği pencereden varoluşun yeni anlamlarını bulmaya çalışan sanat, bu alanda öne çıkan psikolojinin de etkisi altında kalmıştır. Böylece formun algılanışının psikolojik mekanizması, avangardlar için, tarihsel veya modern olsun bütün estetik kompozisyonların temel unsuru olarak kabul edilmiştir. Özellikle Alman estetik felsefesinde "empati" (einfühlung) olarak adlandırılan ve form ile insan bedeni arasındaki psikolojik ilişkilerden oluşan bu mekanizma, 20. Yüzyıl'da modern sanat, mimarlık ve şehircilik eleştirileri ve kuramlarında oldukça etkili olmuştur. Empati kuramının son önemli temsilcisi Theodor Lipps'in 1897 tarihli bir yayınında estetik hazzın "fizyo-psikolojik tepkiye bağlı" olduğunu iddia ettiğini belirten Da Costa Meyer'e göre İtalyan sanatçılar arasında Almanya ve Avusturya'da yaygınlaşmış olan empati kuramından en çok Boccioni etkilenmiştir.²⁹ Boccioni'nin dile getirdiği "ruh hâlleri" (stati d'animo), "devingenlikler" (dinamismi), ve "kuvvet çiz-

²⁹ Da Costa Meyer, 1995, s. 75-79. Bahsi geçen yayın Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen'dir (Mekânın Estetiği ve Geometrik-Optik Yanılsama). Lipps, bu yayınıyla mistik yanlarından arındırılmış, "bilimsel" bir psikolojik empati kuramının öncüsü olmuştur. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Mallgrave ve İkonomu, 1994, s. 1-85.



Şekil 8. Umberto Boccioni; "Uzamda Sürekliliğin Eşsiz Biçimleri", 1913.

gileri" (linee-forza) kavramlarının einföhlung kuramı ile bir bağlantısı vardır. Sant'Elia'nın Fütüristlerin yazılarından, özellikle Boccioni'ninkilerden haberdar olması kaçınılmazdı, çünkü her ikisi de Milano'da aynı çevrelerle temas hâlindeydi ve bu sayede daha 1909'da tanışmış olmalıydılar. Sant'Elia'nın Fütürist harekete katılmadan önceki 1913 tarihli çalışmalarını "dinamismi architectonici" olarak adlandırmış olması da bu bağlamda ayrıca dikkate değer.³⁰ Poggi ise, Fransa'dan Humbert de Superville ve Paul Signac üzerinden gelen, farklı fakat benzer bir biçimsel yaklaşıma dikkat çeker. Ona göre, Signac'ın çizginin duygular üzerindeki etkisini bilimsel olarak çözömlene arayışı, "çizgilerin, biçimlerin ve renklerin empatik gücü vasıtasıyla izleyiciye ulaşan ve onu sarıp sarmalayan modern duyumsamaları eserlerinde özellikle ifade etmek" isteyen Fütürist sanatçılar için çok önemlidir.³¹

Fütürizmin her türlü algılamının beden üzerindeki etkisine, dolayısıyla da duyumsama (sensation) ve uyarılara yönelen ilgisinin empati kuramıyla bağı ortaya çıkmış olsa bile, bir şey hâlâ açıklanmak ihtiyacı duyuyor: empati kuramı psiko-fiziksel etkenlerin değerlendirilmesini ilgilendirdiğine göre, Marinetti psikolojiyi



Şekil 9. Sant'Elia, Boccioni, ve Marinetti'yi (soldan sağa) cephe-de bir arada gösteren fotoğrafın ayrıntısı (Lombardiya Gönüllü Bisikletçi Otomobilci Birliği), 1915.

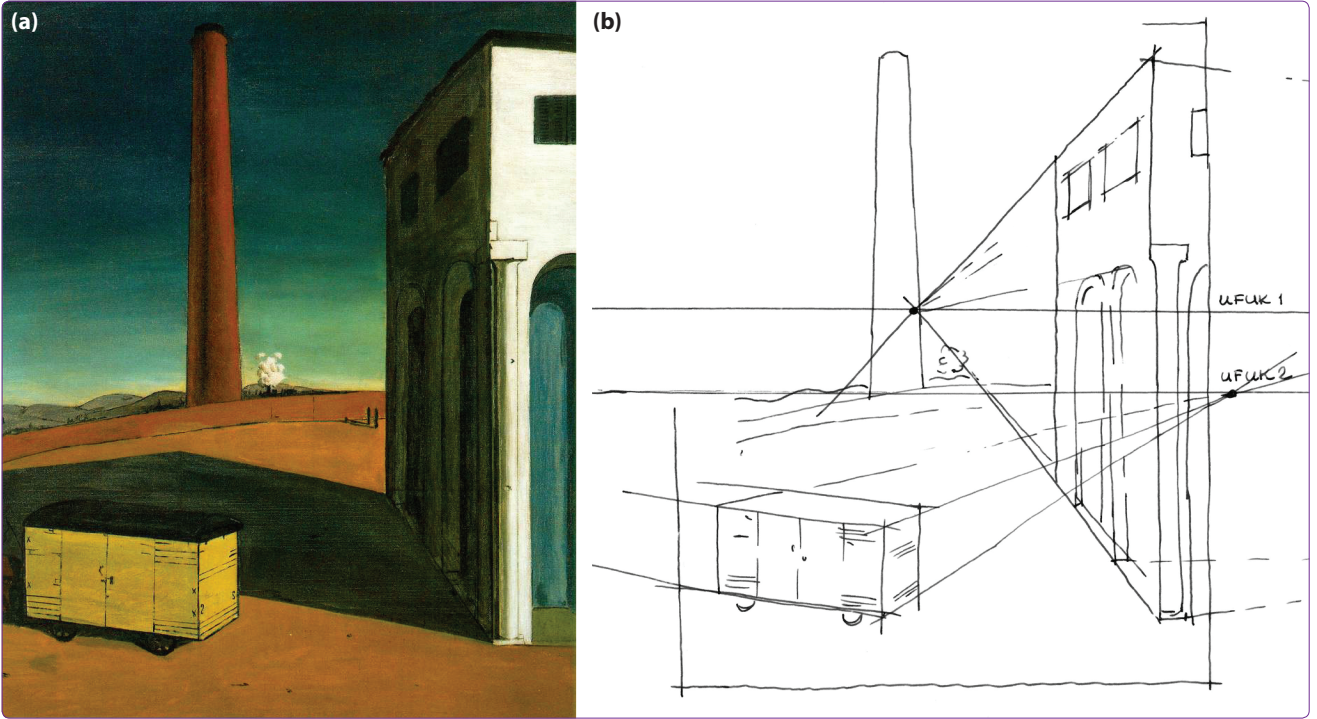
neden "kirli bir şey" olarak görüyordu? Burada empati kuramının konusu olan psikolojinin, her bir insan için aynı olduğu kabul edilen algılama ve yorumlamayı içeren bilişsel süreci kapsadığını belirtmek gerekir. Gestalt algılama psikolojisinde olduğu gibi oldukça nesnel bir alandır bu. Marinetti'nin reddettiği psikoloji ise, Freud'un içine travmaların, komplekslerin ve bastırılmış arzuların tıkkıldığı bir hastalık yuvası gibi göstermiş olduğu bilinçdışını çözömlenmeye dayalı psikanalitik yaklaşımı içerir. Empatinin konusu olan insan, adeta bir bilinçdışına sahip değildir; sanki Gazurmah gibi her zaman "uyanık" ve bilinçlidir (Şekil 9).³² Bu sayede başta kendininki olmak üzere, doğayı kontrolü altına alabilir. Psikanalitik yaklaşımın konusu olan insan ise, tam aksine doğaya bağımlıdır; hatta doğa, insanı kendi doğası ile, yani bilinçdışı yoluyla hâkimiyeti altına alır; böylece onu güçlü ve devingen makinelerin çağında, kendini içinden zayıflatan ve etkisizleştiren nevrozlara mahkûm eder.

İnsanı kendi üzerindeki iradesinin zayıfladığı veya yıkıldığı bilinçdışının dünyasına teslim eden Sürrealist sanat hareketi, dışarıdaki bilincin konusu olan dünyayla iç dünyanın ilişkisini Freudçu bir perspektiften görmesi nedeniyle, Fütürist sanatın tam olarak karşı kutbunda durur. Örnek vermek gerekirse, Giorgio De Chirico'nun 1911–1915 arası resmettiği İtalyan meydanları, hem şehir parçalarını konu etmelerindeki benzerlik, hem de perspektif tekniğindeki fark bakımından, Sant'Elia'nın mimari imajlarının Sürrealist hassasiyetlere ne kadar

³⁰ Da Costa Meyer, 1995, s. 66.

³¹ Poggi, 1992, s. 169-171.

³² Marinetti'nin bilinçdışına olan nefreti, romanı Mafarka il Futurista'da açıkça görölebilir. Mafarka, demir, et ve sinirlerden yarattığı Gazurmah'ı, ölümden olduğu kadar uyku ihtiyacından da yoksun kılmıştır. Bu sayede bilinçdışının kötülüklerinden korunacaktır. Ancak Gazurmah'ın doğmasıyla birlikte madeni teni de uyanır ve Ödipus kompleksinin belirtileri kendini gösterir. Sonunda Gazurmah hem babasını, hem de Güneşi öldürerek Ödipus kompleksine karşı savaşlarını kazanır. Kelly, 2001, s. 101-104.



Şekil 10. (a) Giorgio De Chirico, "Ayrılış Sıkıntısı", 1914. (b) Şekil 10a üzerinde yapılmış perspektif çözümü (yazarın çizimi).

uzak olduklarını ortaya çıkarırlar. Bu resimleri değerlendiren Bottero'ya göre De Chirico "mimarının ve insana ait nesnelere, sıradan ve alışıldık görüldükçe bize daha da yabancılaşan bir gerçekliği meydana getiriyor oldukları bir dünyanın işaretlerini bizim için yorumluyor"dur.³³ De Chirico'nun meydanlarında özne, onu çevreleyen, "tanıdık" ama aynı zamanda yabancılaşmış, Freud'un "tekinsiz" (unheimlich) olarak tanımlayacağı bir mekânı duyumsar.³⁴ Tuvalin sağ veya sol kenarından her an birinin veya bir şeyin, tuhaf bir tenhaliği olan mekâna dâhil olabileceği hissi, özneyi huzursuzlaştıran yabancılaşmanın, dolayısıyla tekinsizliğin nedenleri arasında gösterilebilir. Öznenin sanki bir rüyadaymış gibi, ufkun nerede olduğunu tam olarak bilememesi, onun doğa ve şehir üzerinde görsel algısıyla kurmak isteyeceği hâkimiyeti zora sokarak, huzursuzluğunu iyice artırır. Nitekim bu resimlerden biri üzerinde yapılacak basit bir çözümleme çalışması, birden fazla ufuk çizgisi içerdiklerini ortaya çıkarır (Şekil 10a, b).

De Chirico'nun aksine, Sant'Elia'nın şehri hiçbir şe-

kilde tanıdık olmadığından, tekinsizlik hissi oluşturmaktan uzaktır. Mimarın perspektif kurallarına sıkı bağlılığı, onun çizimlerini bilinçdışıyla özdeşleşen kararsızlıktan, belirsizlikten kesinlikle uzak tutar. Onda her türlü doğa, zaten bilincin ve hareketin sürekliliği tarafından sindirilmişdir. Bununla beraber, Sant'Elia'nın perspektiflerinde bile temsil edilen gerçekliğin, görsel algının kendisi olmadığını belirtmek gerekir. Algılanan nesnelere gözün fiziksel yapısından kaynaklanan bozulmalarını – mesela dikey çizgilerin eğrilmeleri gibi – içermeyen bu çizimlerin gerçek dışılığıyla, De Chirico'nun perspektiflerinin gerçek dışılıkları arasında sadece bir derece farkı vardır. Aslında her iki durumda da "retinal imge"nin gerçekliğinin aşındırılmasında, psiko-fiziksel etkileri farklı, hatta birbirine zıt şekillerde kullanan sanatsal arayışlar söz konusudur. Panofsky'nin altını çizmiş olduğu gibi, gerçek retinal imgeyi verebilen perspektif, aslında somut tecrübeyi anlatma yeteneğinden yoksundur:

Denebilir ki, perspektif psikofiziksel mekânı matematiksel uzama dönüştürür. Ön ve arka, sağ ve sol, bedenler ve mesafeler ("uzamsal boşluklar") arasındaki farkları hiçe sayar; böylece uzamın bütün parçaları ve içerdiklerinin toplamı bir "quantum continuum" içinde hazmolunur. [Perspektif], bizim tek bir sabit gözle değil de, küresel bir görüş alanı meydana getiren sürekli hareket hâlindeki iki gözle gördüğümüz gerçeğini unuttur. Görünen dünyayı bilincimize taşıyan, psikolojik olarak şartlanmış "görsel imge" ile, kendini gözümüzün

³³ Bottero, 1989, s. 161.

³⁴ Freud, 1955, s. 217-252. Freud'un işlediği bu kavramın Sürrealist sanat akımında oldukça etkili olduğu çeşitli yerlerde tartışılmıştır. Mesela Fer, Batchelor ve Wood, (1993, s. 196 vd.) örnek olarak Max Ernst, Salvador Dali ve Giorgio De Chirico'nun iki dünya savaşı arasındaki çalışmalarını gösterir. Anthony Vidler'e (1999, s. 156) göre Sürrealizm ve Pürizm, günlük yaşama ait aynı çağdaş nesnelere fetişleştirmişler de, Sürrealistlerin bu objelerle bilinçdışı arasında kurmuş olduğu bağıntı, bilincin aklı-selimini bilinçdışına her zaman tercih eden Le Corbusier tarafından paylaşılmaz.

fiziksel yapısına resmeden, mekanik olarak şartlanmış "retinal imge" arasındaki muazzam farkı dikkate bile almaz.³⁵

Sant'Elia'nın perspektiflerindeki eksiklikler kararlılık ve devingenliği ifade etmeye yarar. Fütüristik şehre ait imgelerin bitirilmemişlikleri, temsil ettikleri uzamın gerçek dışılığını gözler önüne sererek, manzarayı bilinçdışını tahrik eden öznel psikolojik etkilerden mahrum bırakır.³⁶ Halbuki De Chirico'nun perspektiflerinde resim tekniğini ifşa eden çizgiler veya eksik bırakılmış çizimler olmadığından, özne bilinçdışının tekinsizliğini yeniden kuran resmin bu temsilî mekânına hapsolür.

Perspektifin bir başka önemi, Sentetik Kübizm'in kolaj yöntemiyle gerçekleştirdiği çakıştırılmaların, Fütürizm'de devingenlik arayışına uygun olarak kullanılmasını sağlamasıdır. Unutmamak gerekir ki Kübizm'in tersine, Fütürizm'de uzam-zamansal ilişkiler üst üste çakıştırıldıkları bir düzlemle değil, sonsuz bir uzay içinde sürekli devam eden bir oluş olarak temsil edilir. Bunu dikkate alan Kwinker, Einstein'ın 1905 tarihinde yayınladığı "Özel Görelilik Kuramı"nda uzay ve zamanı birbirinden ayrı olmayan, dört boyutlu bir devinim olarak tanımlamak için kullandığı "alan" (field) kavramının, Boccioni ve Sant'Elia'nın üretimlerinde aynen karşılık bulunduğunu öne sürer. Ona göre Sant'Elia'nın çizimlerinde bu dört boyutlu devinim, farklı sistemlere (ulaşım, barınak, enerji üretimi, radyo haberleşmesi vs.) ait biçimlerin şehirde herhangi bir yer-zamanda, oldukça esnek bir şekilde birbirleri içine geçtikleri "olay"lar (event) şeklinde görülebilir. Dahası, sürekli oluşum içinde bulunan şehre ait bu imgelerin parçacıl niteliği özneye sınırsız uzayı duyumsatırken, bir yandan da zaman algısını Bergson'un "durée" kavramına yaklaştırır.³⁷

Nihayetinde, sadece Boccioni'nin heykelinde bulunan ve belki bugün en iyi şekilde Frank Gehry'nin veya Zaha Hadid'in mimarisinin karşılayacağı, eğrilen, dönüp kıvrılan kütlelerin eksikliğine bakılarak, Sant'Elia'nın Fütürizm'i sahte bulunamaz. Fütüristlerin hareketi sadece plastik bir şekilde temsil etmekle sınırlı kalmadıkları malumdur. Fütürist hareketin diğer mensuplarının çalışmaları, Kübizm'de daha çok tuval yüzeyleriyle sınırlı kalmış bir temanın, yani görsel algılamanın klasik temsilinin kısıtlı bir dünyayı anlattığı gerçeğinin, sanatta yeni araçları da deneyen Fütürizm'in bütün unsur-

larınca paylaşıldığını gösterirler. Mesela Anton Giulio Bragaglia'nın "fütürist fotodinamizm" olarak tanımladığı "kronofotografik" çalışmalarında, ressam Giacomo Balla'nın "Kemancının Ritmi"nde (1912), veya Luigi Russolo'nun seslerle ("gürültü") yaptığı devingenlik arayışlarında hareketi tanımlayan ortak unsur form olmaktan ziyade, hız ve sürekliliktir.³⁸

Sonuç olarak, buraya kadarki açıklamalar, alıntılar, çözümlenmeler ve yorumlar, Sant'Elia'nın mimari ve modern yaşam konulu sanatsal üretiminin Fütürist bağlamını açık bir şekilde gözler önüne sermiş olmalıdır. Böylelikle, Boccioni'nin heykelde hareketi statik hâlde gösteren formun dışsallığının ötesine geçmeye yönelik devingenlik arayışlarının, Sant'Elia'nın çalışmalarında da bir karşılığının bulunduğu ortaya çıkmış oluyor. Sıklıkla başvurduğu aşağıdan ve kenardan perspektif tekniği, iddia edildiği gibi Sant'Elia'nın çizimlerini Geç Barok döneme veya Secession'a bağlamaz; aksine, bunlar Kwinker'ın anlattığı gibi onları Boccioni'deki nesnelere iç içe geçirmek suretiyle uzay-zamanda devingen oluşumları gösterme arayışına, veya Balla ve Bragaglia'daki uzay-zamanın akışını tekrar eden kontürlerle gösterme arayışına bağlanmalıdır. Dahası, Sant'Elia'nın planlarla değil, doğrudan perspektiflerle üretiyor olması, mimarisinin "frontal" ve geleneksel anlamda "monumental" mimarinin ötesine geçmesini sağlamıştır. Mario Chiattone ve Virgilio Marchi gibi Fütürist hareketin içinde olmuş diğer mimarların aynı teknikle, yani sadece perspektifle kışkırtıcı şehir imgeleri üretmiş olmaları, devingenliği görsel olarak ifade ettiğinden perspektifin Fütürizm için çok önemli olduğunu doğrular.

Hiç şüphesiz Sant'Elia'nın üretmiş olduğu içleri gerçekte var olmayan bu "dış"larda, biçimin gerçek içeriğini işlevsel mekânlar değil, modernlik, makineleşme ve devingenlikle büyülenmiş erkek bir özne oluşturur ve bu anlamda form, içeriğin metaforu hâline gelir. Marinetti'nin yazılarında ve Boccioni'nin heykel çalışmalarında, formun dış ile iç arasında kurduğu bağlantı da – nesnelere aslında "ruh halleri"ni yansıtmaları bakımından - bu metaforik ilişkiye dayanır. Mimarının bu işlevsel olmayan, metaforik içeriği, "nesneleşmesi"ne engel olarak onu, aynen Boccioni'nin yapmak istediği gibi, öznenin iç dünyasının "bilinçli" bir uzantısına dönüştürür.³⁹ Öyleyse Marinetti, Boccioni ve Sant'Elia'nın ortak bir Fütürist zihin yapısını paylaştıkları kabul edilmelidir. Boccioni'nin heykelde maddenin doğasından

³⁵ Panofsky, 1991, s. 31.

³⁶ Ernst H. Gombrich (1984), Plato'nun iddia ettiğinin aksine sanatın dünya gerçekliğinin taklidi değil, aktif bir katılım olan algılama mekanizmasına göre gerçekliğin yeniden kurulan bir

temsili olduğunu işlediği kitabında, görsel sanatlarda sanatsal niteliğin ayırıcı özelliğinin izleyiciye eseri zihninde zenginleştirerek tamamlayabilme imkânı verebilmesi olduğunu iddia eder.

³⁷ Kwinker, 2002, s. 52-100.

³⁸ Humpreys, 1999, s. 34.

³⁹ Colquhoun (2002, s. 105), Sant'Elia'nın çizimlerinin "nesneleşmiş" (objectified) bir çevre meydana getirdiğini ve bunun Boccioni'nin "ruhanileştirilmiş" (spiritualized) şeffaf nesnelere taban tabana zıt olduğunu belirterek, mimarın Fütüristliğinin kusurlu olduğu savına destek verir.

kaynaklanan “mutlak hareket”i temsil etme arayışının Sant’Elia’nın şehrinde mutlak bir devingenlik olarak içkin olduğu öne sürülebilir. Boccioni’nin, öznenin sabit bir bakış noktasından algılandığı, formların birbirlerine “görelî hareket”inin, resim düzleminde de olsa Sant’Elia’nın perspektiflerde mevcut olması, bu iki ismin devingenliği temsil etmekte perspektifi vazgeçilemeyecek bir teknik olarak gördüklerini kanıtıyor.

Boccioni, hiç şüphesiz hareket, devingenlik ve uzay-zaman paradigması gibi kavramlara Fütürist bir anlam katmakta oldukça etkili olmuştur. Sant’Elia’nın perspektiflerinin planlardan yoksun oluşları veya monumentallikleri, onun Boccioni’yle benzer duyarlıkları paylaşmasına ve ifade etmesine engel olmamıştır. Tam aksine, Fütürizm’in sürekli bir “oluş”u ifade etmesi, belki de bu sayede, yani her iki sanatçıda da ortak olan resim ve heykelin kesişim noktasında kalmak suretiyle mümkün olabilmıştır. Yine de La Città Futurista, Fütürist sanatın, özü devinin olan gelecekteki modern şehrin ve içindeki yaşamın ta kendisi olduğunu göstermeyi diğer sanat türlerine göre daha iyi başarır. Fütürizm’in “şimdi”ye çok bağlı olan diğer avangard akımlardan temel farkı bu olmasına rağmen, ulaşmak ve etkilemek istediği halk kitlesi için kavranabilir bir “gelecek” tasvirini yapabilen sadece bu imajlar olmuştur. Bu nedenle, Zevi’nin ve Colquhoun’un Fütürizm için fazla muhafazakâr bulunduğu bu fantastik çizimler, bir yandan makineleşmiş bir çağdaş yaşamın gelecekteki mekânını vermeleri, diğer taraftan sadece çizgi ve renkten oluşan iki boyutlu kompozisyonlarla oluşturulan devingenlik duygusu ile Fütürizm içinde değerlendirilmelidir. Bunlar nesnel olarak gerçek bir Fütürist mimarlığı vermiyorlarsa da, mimarlığı geleceğin bağlamına yerleştirdikleri açıktır. Hattâ, belki de denebilir ki Tony Garnier’in “Sanayileşmiş Şehir”i (La Cité Industrielle) için ürettiği imajlarda eksik olan o sanatsal dokunuş sayesinde, görece daha az insancıl bir dünyayı belki de daha cazip göstermeyi başaran bu çalışmalar, sadece bezemesiz maddî yapılarının cesur ifadeleriyle değil, aynı zamanda kışkırtıcı perspektiflerden oluşan çizim tekniğiyle de Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier ve Vesnin kardeşler veya Ivan Leonidov gibi modernistlerin üreteceği modern şehir imajlarına kesinlikle öncülük etmiş olmalıdırlar.⁴⁰

Sant’Elia’nın kuramsal yönünün diğer Fütürist sanatçılar kadar güçlü olmadığı tartışılabilir. Colquhoun’un belirttiği gibi, o Piranesi ve Bibiena geleneğinden bir vedutista da olabilir. Eğer Sant’Elia’nın modern mimarlığa etkisi, Piranesi’nin Neo-Klasik mimarlığa etkisine⁴¹

eş değer olsaydı, herhalde büyük bir iş başarmış olurdu. Burada gözden kaçırılmaması gereken en önemli şey, Fütürizm’in popülist tarafının kuramsal tarafı kadar önemli olduğu gerçeğidir. Mimarının gerçek olmaktan ziyade, kâğıt üzerinde kalarak maddileşmeyişi, onun popülist imgeler yaratarak Fütürizm’in propogandacı tarafına hizmet etmesini ayrıca kolaylaştırmıştır. Bu anlamda Sant’Elia’nın üretimleri, Marinetti’nin ifadesiyle “manifestolar yapma sanatı” (l’arte di far manifesti) içinde değerlendirilebilir. Sant’Elia asıl bu sayede, yani nesnel bir devingen form arayışıyla değil de, daha çok sanatsal bir aracı, yani perspektif çiziminin devingenliğini kullanarak, gerçekte hareketsiz olan yapısal çevreye Fütürizm’in ayırt edici özelliklerini aşılacaktır. Bu özellikleri erillik, insanın her türlü doğa üzerindeki mutlak kontrolüne inanç, homojen bir kitle kültürünün yüceltilmesi ve devingenlik tutkusu olarak özetlemek mümkündür. Bu nedenle Sant’Elia’nın üretimi hem Boccioni’nin temsil ettiği kuramsal yönü ağır basan entelektüel Fütürizm’in, hem de Marinetti’nin temsil ettiği propaganda yönü ağır basan popülist Fütürizm’in önemli bir parçasıdır.

Sant’Elia eğer savaştan sağ çıksaydı Fütürist mimarlığını inşa edebilir miydi sorusunu yanıtlamak hiç bir zaman mümkün olmayacak. Yirminci Yüzyılın başındaki hemen her avangard sanat hareketi için olduğu gibi, Fütürizm için de mimarlık, birçok pratik gereksinimden kaynaklanan doğasındaki muhafazakârlık nedeniyle gerçek olarak içselleştirilmekten uzaktı. Zaten Marinetti, Fütürist mimarlığı kalıcı olmayan, sürekli değişen bir çevrenin yaratımı olarak görüyordu; öyle ki, her nesil kendi yapılarını inşa etmeliydi. Ama Sant’Elia aynı fikirde değildi ve mimarisinin gelecekte eskiyecek olmasını dikkate almıyordu.⁴² Sant’Elia’nın bu çelişkisi, belki sadece onun değil, Fütürist olma iddiasında bulunan her mimarlığın temsilî olmakla sınırlı kalacağını gösteriyor. Ne ilginçtir ki Sant’Elia’nın artık sonsuza kadar aynı ve “gelecekte” kalacak olan üretimi bu sayede belki daima Fütürizm adına konuşmaya devam edecek.

Kaynaklar

- Banham, R. (1960) *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London.
- Banham, R. (1981) “Antonio Sant’Elia”, *AD profile* 51: 35-39.
- Boccioni, U. (1981) “Manifesto 1914”, *AD profile* 51: 17-18.
- Boccioni, U. (2009a) “Futurist Sculpture (1912)”, *Futurism: An Anthology*, (ed.) L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Haven, s. 113-119.
- Boccioni, U. (2009b) “Absolute Motion+Relative

⁴⁰ Taylor’a (1961, s. 106) göre Sant’Elia Howard’ın Garden City’sini değil, Garnier’in Cité Industrielle’ini amaçlıyordu.

⁴¹ Bkz. Erouart, 1982; Denison, Rosenfeld ve Wiles, 1992.

⁴² Marinetti’nin olduğu kabul edilen bu ifadeler Sant’Elia’nın Fütürist Mimarlık Manifestosu’nda geçmekte olup, Nuove Tendenze sergisindeki bildirisinde yoktur. Gargus (1981, s. 11), Carrà’nın Sant’Elia’nın kendisine bu fikri “saçma” bulduğunu söylediğini La Mia Vita’dan aktarır.

- Motion=Dynamism (1913)", Futurism: An Anthology, (ed.) L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Haven, s. 187-194.
- Bottero, M. (1989) "Deliberating 20th-century Architecture: Metaphysics, Futurism, and Modernity in Italy during Fascism", *Abitare* 271: 160-164.
- Colquhoun, A. (2002) *Modern Architecture*, Oxford University Press, London.
- Da Costa Meyer, E. (1995) *The work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future*, Yale University Press, New Haven.
- Danison, C.D., Rosenfeld, M.N. (ed.) (1993) *Exploring Rome: Piranesi and His Contemporaries*, The Pierpont Morgan Library, New York.
- Erouart, G. (1982) *L'architecture au pinceau: Jean-Laurent Legeay: Un Piranésien Français dans l'Europe des Lumières*, Electa-Moniteur, Paris.
- Erzen, J. (1990) "Space as Existential Paradigm Through the History of Painting", *Culture-Space-History: Proceedings, 11th International Conference of the IAPS, Mimarlık Fakültesi, ODTÜ, Ankara*, s. 347-351.
- Fer, B., Batchelor, D., Wood, P. (1993) *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven & London.
- Freud, S. (1955) "The 'Uncanny'", *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 17. cilt, (ed. ve çev.) J. Strachey, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London, s. 217-252.
- Gargus, J. (1981) "The Futurist Manifestoes: An Introduction", *AD profile* 51: 11-12.
- Gombrich, E.H. (1984) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, Princeton.
- Humphreys, T. (1999) *Futurism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kelly, P. (2001) "The Ghost in the Machine: Science, Mysticism and Italian Futurist Literature", *Basılmamış Doktora Tezi*, Centre for European Languages and Cultures, Monash University, Clayton.
- Krauss, R. (1989) *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Kwinker, S. (2002) *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Mallgrave, H.F., Ikonomou, E. (ed.) (1994) *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873 – 1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica.
- Marinetti, F.T. (2009) "The Founding Manifesto of Futurism (1909)", *Futurism: An Anthology*, (ed.) L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Haven, s. 49-53.
- Martin, M.W. (1968) *Futurist Art and Theory*, Oxford University Press, London.
- Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*, (çev.) C. S. Wood, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Pérez-Gómez, A. (1997) *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Poggi, C. (1992) *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven.
- Poggi, C. (1997) "Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body", *MODERNISM / modernity* 3: 19-43.
- Sant'Elia A., Marinetti, F.P. (1991) "Fütürist Mimarlık", *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (ed.) U. Conrads, (çev.) S. Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, s. 21-25.
- Sant'Elia, A. (2009) "Futurist Architecture (1914)", *Futurism: An Anthology*, (ed.) L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Haven, s. 198-202.
- Taylor, J.C. (1961) *Futurism*, The Museum of Modern Art, New York.
- Tschumi, B. (1981) "Episodes of Geometry and Lust", *AD profile* 51: 26-28.
- Vidler, A. (1999) *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Zevi, B. (1981) "Lines of Futurism", *AD profile* 51: 24-25.