

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**PIRANESI'NİN CARCERİ SERİSİ VE KAYGI MEKÂNLARI ÜZERİNDEN
GÜNCEL SANATTA MEKÂN VE BELLEK SORUNSALI**

Hazırlayan

Şule Nur Alev

Danışman

Dr.Öğr. Üyesi. Murat ÖZDEMİR

İzmir/2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Piranesi’nin Carceri Serisi ve Kaygı Mekânları Üzerinden Güncel Sanatta Mekân ve Bellek Sorunsalı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Şule Nur Alev

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Şule Nur Alev'in "Piranesi'nin Carceri Serisi ve Kaygı Mekânları Üzerinden Güncel Sanatta Mekân ve Bellek Sorunsalı" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Kavram olarak ‘*Kaygı Mekânı*’nından ilk kez söz eden kişi Antoine Picon’dur. Picon’un tanımlaması olan *Anxious Places’in*, *Anksiyete Mekânları* ya da *Endişe Yerler’i* olarak da dilimize çevrilmesi mümkündür. Picon’un savı; bulunduğumuz çağda artık mekânların bir önemi kalmadığını ve işlev taşımadığını söyleyen Marc Auge’nin *Yok-yer* teorisi ile benzerlikler taşır. Yaşadığımız mekânlar içerisinde olan bu değişim ve çeşitli kaygıların getirdiği duygu halleri sanat üretimlerine de yansımaktadır.

Kaygıyı diğer sıkıntı veren durumlardan ayıran özellik nesnesiz bir korku hâli olmasıdır, bu hâl içerdiği gizemli bilinmezlik nedeniyle *Carceri* başta olmak üzere pek çok eserin yaratımına konu olmuştur. Piranesi’nin on altı plakalık *Carceri Serisi*; barındırdığı karmaşa, labirentimsi nitelikler taşıyan yapısal özellikleri ve koyu kontrast dengesine sahip oluşu gibi sebeplerle, anksiyeteyi izleyicisine iletmekte oldukça başarılıdır. Pek çok edebi esere ilham kaynağı olan bu mekan, görsel sanatlarda da birçok üretimin motivasyon kaynağıdır. Bunun en önemli sebebi *Carceri*’nin ilkel dürtüleri canlandıran mizacıdır. Bu inceleme süresince *Carceri*’nin diğer kaygı mekânlarının üretimine olan katkısı ve Piranesi’nin *metafizik hapishanesi* ile bu mekânlar arasındaki iletişim konu edilmiştir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde daha sonra gelecek konulara altyapı oluşturmak amacıyla bazı kavramlar ele alınmıştır. Günlük hayatımızda mekânları beynimizde ne için ve nasıl konumlandığımız, büyük düşünürlerin mekân algıları, *Kaygı mekânı* ve *Yok-yer* teorisi incelenmiştir.

İkinci bölümde ise *Carceri*’nin mimarı Piranesi’nin hayatına dair anekdotlar ve *Carceri*’nin biçimsel ve duyuşal özelliklerinden bahsedilmektedir. Araştırma süresince ele alınan *Carceri d’Invenzione*’nin öncüsü olan *Carcere Oscura* ile başlayan serüven ve *Carceri*’nin ne çeşit bir kaygı mekânı olduğuna dair öneriler incelenmektedir.

Üçüncü bölümde yer alan yapıt örnekleri *Carceri*’den esinle yola çıkılarak üretilmiş çeşitli eserlerdir. Sanatçı portföyü Gustave Dore’dan günümüz sanatçılarına kadar uzanan bir skalada ele alınmıştır. Sanatçıların üretimleri kaygı mekânı ve *Carceri* ile olan ilişkileri bağlamında konu edilmiştir. Bu sanatçıların üretimlerine *Carceri*’nin

neden ilham olmuş olabileceği sorusuna cevap aranan bölümde sanatçılar dönemlerinin getirileri ve şahsi pratikleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Dördüncü bölümde ise sinema disiplininin *Carceri* ile örtüşen üç yapıt yer almaktadır. Bu yapıtları üreten şahısları *Carceri*'nin görselliğini kullanmaya iten öğelerin ne olduğu ve filmlerin senaryolarında yatan felsefik tartışmaların gravür serisi ile nasıl bir özdeşlik kurduğu incelenmektedir. Aynı bölümde yer alan diğer bir konu ise *Carceri*'nin günümüze varan etkisinin nedenleridir. Şu anın dünyasında yaşayan bireyler için *Carceri*'nin ne anlama geldiği ve bu serinin niçin bu kadar üretime ilham verdiği sorusu araştırmanın son konusudur.

Yok-yerler'den ve Kaygı mekânı kavramından yola çıkılarak başlayan bu araştırma bütün olarak ele alındığında 18. yüzyılda üretilen bir yapıtın bugüne olan etkisini ve giderek artan popülerliğinin sebeplerini kaygı mekânı kavramı üzerinden aramaktadır. En temel duygularımızdan biri olan kaygının, tek yapıt örneği üzerinden, diğer sanatçıların benzer mekân üretimlerine olan katkısı, tezin merkezini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Piranesi, Invenzioni Capricci di Carceri, Kaygı Mekânı, Güncel Sanat, Mekân

ABSTRACT

Antoine Picon is the first person to speak of the concept of '*Anxiety Places*'. It is also possible to translate Picon's term *Anxious Places* in Turkish with similar words. Picon's argument; that the places are no longer important and do not have a function in the age we are in, is similar to the Marc Auge's *Non-place* theory. This change in the spaces we live in and the feelings brought about by various concerns also affects the production of artworks.

The feature that distinguishes anxiety from other distressing situations is an objectless state of fear, which has been the subject of the creation of many works, especially *Carceri*, because of the mysterious unknown site that it contains. Piranesi's sixteen-plate *Carceri Series*; the complexity it hosts is very successful in conveying anxiety to its audiences, such as its maze-like structural characteristics and dark contrast balance. Inspiring many literary works, this place is also a motivator of many productions in visual arts. The most important reason for this is the *Carceri*'s ability to revive primitive impulses. During this review, *Carceri*'s contribution to the production of other *Anxiety Places* and the communication between Piranesi's *metaphysical prison* and these places were discussed.

In the first section of this study, some concepts were discussed to create an infrastructure for incoming subjects later. In our daily life, what and how we position the spaces in our brain, the place perceptions of the great thinkers, the *Anxiety places* and the theory of *Non-place* are examined.

In the second section, anecdotes about the life of *Carceri*'s architect Piranesi and the formal and sensory features of *Carceri* are mentioned. The adventure that began with *Carcere Oscura*, the pioneer of the *Carceri d'Invenzione*, which was discussed during the research, and suggestions on what kind of anxiety in at *Carceri* is.

Examples of the works in the third section are various works produced based on *Carceri*. The artist portfolio is handled on a scale from Gustave Dore to today's artists. The productions of the artists have been discussed in the context of *Anxiety Place* and their relationship with *Carceri*. In the section, which sought answers to the question of

why *Carceri* may have been inspired by the productions of these artists, the artists were evaluated on the provisions of their periods and their practices.

In the fourth section, there are three works from the cinema discipline that overlaps with *Carceri*. It is examined what elements that drive the people who produce these works to use *Carceri*'s visuality and how philosophical discussions lie in the scripts of the films and how they establish an identification with the engraving series. Another topic in the same section is the reasons for *Carceri*'s current effect. For individuals living in the world of the moment, the question of what *Carceri* means and why this series inspires so much production is the latest topic of research.

This research, which began by starting from the *Non-place* and the concept of *Anxiety places*, was considered as a whole, it looks for the effect of a work produced in the 18th century and the reasons of its increasing popularity over the concept of *Anxiety places*. The contribution of anxiety, which is one of our most basic feelings, to other artists' similar place productions, through a single work example, is the centre of the thesis.

Key Words: Piranesi, Invenzioni Capricci di Carceri, Anxiety Places, Contemporary Art, Place

ÖNSÖZ

Piranesi'nin Carceri Serisi'nden esinlenerek üretilen eserlerin çevresel, içsel ve düşünsel motivasyonlarını ve günümüze süregelen etkisini kavramsal bir boyutta araştırmayı hedefleyen “Piranesi'nin Carceri Serisi ve Kaygı Mekânları Üzerinden Güncel Sanatta Mekân ve Bellek Sorunsalı” başlıklı çalışmada desteklerinden ötürü tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Murat Özdemir'e, her zaman yanımda olarak yardımlarını esirgemeyen aileme, yardımlarından ötürü sayın Dr. Öğr. Üyesi Fatma İpek Ek'e ve bu süreçte bana güç veren Yunus Emre Erdoğan'a teşekkür ederim.

Şule Nur Alev

İzmir, Haziran,2020

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

1. MEKÂN VE KAYGI MEKÂNI KAVRAMLARINA GİRİŞ

1.1.İnsan Beyninin Mekân ve Bellek Kavramını Konumlandırış Biçimi.....	5
1.2.Farklı Düşünörlere Göre Değişen Mekân Kavramı, Algısı ve Yok-yerler.....	6
1.3.Kaygı Mekânı.....	8

2.BÖLÜM

2. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI VE CARCERI D'INVENZIONE

2.1.Giovanni Battista Piranesi.....	14
2.2.Bir Kaygı Mekânı Örneği Olarak “Invenzioni Capricci di Carceri”.....	16
2.2.1.Capriccio Geleneği.....	16

2.2.2.Carcere Oscura ile Başlayan Serüven.....	17
2.2.3.Carceri’de Amaçsızlık.....	20
2.2.4.Kaygı Tanımlaması.....	22
2.2.5.Optik Yanılsama ve Staffage Figürleri.....	23

3.BÖLÜM

3. ON DOKUZUNCU YÜZYIL BATI SANATINDAN GÜNÜMÜZE, YAPIT ÖRNEKLERİYLE CARCERİ BENZERİ KAYGI MEKÂNLARI

3.1.Gustave Doré’nin Londra Gravürleri.....	30
3.2. Escher’in İmkânsız Yapıları.....	34
3.3.Chirico’nun Ferrara Resimleri.....	37
3.4.Kurt Schwitters’in Erotik Katedrali Merzbau.....	41
3.5.Zdislaw Beksinski’nin Heterotopyaları.....	43
3.6.Manifesta 10 ve Louise Bourgeois’nın The Institute Adlı Eseri.....	46
3.7.Piranesi/Shiota: Aklın Hapishaneleri	48
3.8.David Umemoto’nun Beton Heykelleri.....	50

4.BÖLÜM

4.GÜLÜN ADI, METROPOLIS VE BLADE RUNNER ADLI FİLMLERDE CARCERİ ETKİSİNDE KAYGI MEKÂNININ YENİDEN ÜRETİMİ VE CARCERİ SERİSİNİN GÜNÜMÜZE UZANAN ETKİSİ

4.1.Carceri Olarak Aedificum.....	54
-----------------------------------	----

4.2.Anakent Metropolis ve Carceri.....	64
4.3.Ridley Scott’ın 1982 Tarihli Blade Runner’ında Carceri.....	67
4.4.Carceri Serisinin Günümüze Uzanan Etkisi.....	72
SONUÇ.....	75
KAYNAKÇA.....	77
EKLER.....	81
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM

Resim 1.1. Frederick Kiesler, ‘*Correalism*’, Şema.....9

İKİNCİ BÖLÜM

Resim 2.1. Felice Polanzani, “*Portrait of Piranesi*”, Opere varie, 1750.....14

Resim 2.2. Giovanni Battista Piranesi ,“*Carcere Oscura*”, Gravür, 49.4×33.5 cm., Roma, 1743.....18

Resim 2.3. Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, *Carceri d’Invenzione*, İlk Baskı, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1749-1750.....19

Resim 2.4.Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1761.....19

Resim 2.5. Giovanni Battista Piranesi, “*The Man on the Rack*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, 65 x 49 cm., Roma, 1761.....21

Resim 2.6. Giovanni Battista Piranesi, “*The Lion Bas Reliefs*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 5. Plaka, Gravür, 78.26 x 53.02 cm., Roma, 1761.....21

Resim 2.7. Roger Penrose, “*Penrose Merdiveni*”, Örnek24

Resim 2.8. M.C. Escher, “*Relativty*”, 39.3 x 39.5 cm., Hollanda, M.o.M.A. Koleksiyonu,1953.....24

Resim 2.9.. Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma,1761.....24

Resim 2.10. Giovanni Battista Piranesi, “*The Lion Bas Reliefs*”,Detay, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 5. Plaka, Gravür, 78.26 x 53.02 cm., Roma, 1761.....25

Resim 2.11. Giovanni Battista Piranesi, “*The Well*”, Detay, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 13. Plaka, Gravür, 78.26 x 53.02 cm., Roma, 1761.....25

Resim 2.12. *Giovanni Battista Piranesi, “The Giant Wheel”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 9. Plaka, Gravür, 63.6 x 49.5 cm., Roma 1760.....26*

Resim 2.13. *Giovanni Battista Piranesi, “The Man on the Rack”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, 65 x 49 cm., Roma, 1761.....26*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Resim 3.1. *Gustave Doré, “A Riverside Street”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872.....30*

Resim 3.2. *Gustave Doré, “Victorian London warehouse”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872.....30*

Resim 3.3. *Gustave Doré, “The Tide of Business in the City”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872.....31*

Resim 3.4. *Gustave Doré, “Workers at a London Warehouse”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872.....32*

Resim 3.5. *Gustave Doré, “A Riverside Street”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872.....33*

Resim 3.6. *M.C. Escher, “Convex and Concave”, litografi, 27.5x33.5 cm.....34*

Resim 3.7. *M.C. Escher, “The Waterfall”, 38 cm × 30 cm., Litografi, 1961.....35*

Resim 3.8. *M.C. Escher, “Relativity”, 39.3 x 39.5 cm., Hollanda, M.o.M.A. 1961.....36*

Resim 3.9. *Giorgio de Chirico, “The Melancholy of Departure”, t.ü.y.b., 51.8 × 35.9 cm., Ferrara, 1916.....37*

Resim 3.10. *Giorgio de Chirico, “Homesickness of an Engineer”, t.ü.y.b., 33.7x26 cm., Ferrara, Chrysler Museum of Art, 1916.....38*

Resim 3.11. Giorgio de Chirico, “ <i>The Evangelical still life</i> ”, 80.5 x 71.4 cm., t.ü.y.b., Ferrara, 1916.....	39
Resim 3.12. Giorgio de Chirico, “ <i>Great Metaphysical Interior</i> ”, 96 cm x 70 cm., t.ü.y.b., Ferrara, M.o.M.A., 1917.....	40
Resim 3.13. Kurt Schwitters, “ <i>Merzbau</i> ”, Figür 2, Wilhelm, Tate, 1933.....	41
Resim 3.14. Kurt Schwitters, “ <i>Merzbau</i> ”, Figür 2, Wilhelm, Tate, 1933.....	42
Resim 3.15. Zdislaw Beksinski “ <i>İsimsiz</i> ”, Cityscape.....	43
Resim 3.16. Zdislaw Beksinski “ <i>İsimsiz</i> ”, Cityscape.....	44
Resim 3.17. Zdislaw Beksinski “ <i>İsimsiz</i> ”, Cityscape.....	45
Resim 3.18. Louise Bourgeois, “ <i>The Institute</i> ”, tel kafes, aynalar ve New York Güzel Sanatlar Enstitü’sünün maketinden oluşan enstalasyon, 2002.....	46
Resim 3.19. Louise Bourgeois, “ <i>The Institute</i> ”, tel kafes, aynalar ve New York Güzel Sanatlar Enstitü’sünün maketinden oluşan enstalasyon, 2002, sergileme: Manifesta 10, Kışlık Saray, Hermitage Müzesi, St Petersburg, 2014.....	47
Resim 3.20. Chiharu Shiota, “ <i>Stairway</i> ”, iplerden meydana gelmiş enstalasyon,2016.	48
Resim 3.21. Chiharu Shiota, “ <i>Stairway</i> ”, iplerden meydana gelmiş enstalasyon,2016.	49
Resim 3.22. David Umemoto, “ <i>Szigetmonostor no3/b</i> ”, beton, 2019.....	50
Resim 3.23. David Umemoto, “ <i>Déambatoire</i> ”,30x30x30 cm., beton, 2020.....	51
Resim 3.24. David Umemoto, “ <i>Stairway no.10</i> ”,25.40x12,70x43.18 cm., beton, 2019.....	52

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

- Resim 4.1.** Giovanni Battista Piranesi, “*The Gothic Arch*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 14. Plaka, Gravür, 53.6 x 76.7cm., Roma, 1760.....55
- Resim 4.2.** Giovanni Battista Piranesi, “*The Round Tower*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 3. Plaka, Gravür, 54.5 x 41.5 cm., Roma, 1760.....55
- Resim 4.3.** Jean-Jacques Annaud , “*Gülün Adı*”, Sahne Detayı, Cinecitta Studios, Roma, 1986.....55
- Resim 4.4.** Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760.....56
- Resim 4.5.** Jean-Jacques Annaud , “*Gülün Adı*”, Sahne Detayı, Cinecitta Studios, Roma, 1986.....56
- Resim 4.6.** Giovanni Battista Piranesi, “*The Giant Wheel*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 9. Plaka, Gravür, 63.6 x 49.5 cm., Roma 1760.....58
- Resim 4.7.** Giovanni Battista Piranesi, “*The Man on the Rack*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, 65 x 49 cm., Roma 1760.....58
- Resim 4.8.** Giovanni Battista Piranesi, “*The Grand Piazza*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 4. Plaka, Gravür, 63.6 x 49.4 cm, Roma 1760.....58
- Resim 4.9.** Dante Ferretti, “*Gülün Adı*”, Set fotoğrafı, Cinecitta Studios, Roma, 1986.....61
- Resim 4.10.** Jean-Jacques Annaud , “*Gülün Adı*”, Sahne Detayı, Cinecitta Studios, Roma, 198663
- Resim 4.11..** Giovanni Battista Piranesi, “*The Smoking Fire*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 6. Plaka, Gravür, 54 x 39.8 cm, Roma 1760.....63
- Resim 4.12.** Fritz Lang, “*Metropolis*”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927.....64

Resim 4.13 Fritz Lang, “ <i>Metropolis</i> ”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927.....	65
Resim 4.14 Fritz Lang, “ <i>Metropolis</i> ”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927.....	65
Resim 4.15. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Drawbridge</i> ”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760.....	65
Resim 4.16. Fritz Lang, “ <i>Metropolis</i> ”, Sahne Detayı, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927.....	66
Resim 4.17. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Drawbridge</i> ”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760.....	66
Resim 4.18. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Round Tower</i> ”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 3. Plaka, Gravür, 54.5 x 41.5 cm., Roma, 1760.....	66
Resim 4.19. Fritz Lang, “ <i>Metropolis</i> ”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927.....	66
Resim 4.20. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Drawbridge</i> ”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760.....	66
Resim 4.21. Ridley Scott, “ <i>Blade Runner</i> ” Warner Bros. ABD,1982.....	68
Resim 4.22. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Drawbridge</i> ”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma, 1760.....	68
Resim 4.23. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Gothic Arch</i> ”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 14. Plaka, Gravür, 53.6 x 76.7cm., Roma, 1760.....	70
Resim 4.24. Ridley Scott, “ <i>Blade Runner</i> ” Warner Bros. ABD,1982.....	70
Resim 4.25. Ridley Scott, “ <i>Blade Runner</i> ” Warner Bros. ABD,1982.....	70
Resim 4.26. Chris Columbus, “ <i>Harry Potter ve Felsefe Taşı</i> ”, değişen merdivenlere bir örnek Warner Bros., 2001.....	72

Resim 4.27. Louis Kahn, “*National Assembly of Bangladesh*”, Dhaka, Bangladesh, 1982.....72

Resim 4.29. Daniel Libeskind, “*Jewish Museum Berlin*”, Berlin, 2001.....73

Resim 4.30. Daniel Libeskind, “*Jewish Museum Berlin*”, Berlin, 2001.....73

EKLER

Resim Ek 1. Giovanni Battista Piranesi, “*Title Plate*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 1. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....81

Resim Ek 2. Giovanni Battista Piranesi, “*The Man On the Rack*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....82

Resim Ek 3. Giovanni Battista Piranesi, “*The Round Tower*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 3. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....83

Resim Ek 4. Giovanni Battista Piranesi, “*The Grand Piazza*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 4. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....84

Resim Ek 5. Giovanni Battista Piranesi, “*The Lion Bas-Reliefs*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 5. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....85

Resim Ek 6. Giovanni Battista Piranesi, “*The Smoking Fire*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 6. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....86

Resim Ek 7. Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....87

Resim Ek 8. Giovanni Battista Piranesi, “*The Staircase With Thropies*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 8. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....88

Resim Ek 9. Giovanni Battista Piranesi, “*The Giant Wheel*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....89

Resim Ek 10. Giovanni Battista Piranesi, “*Prisoners on a Projecting Platform*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 10. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....90

Resim Ek 11. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Arch With Shell Ornament</i> ”, <i>Carceri d’Invenzione</i> , İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....	90
Resim Ek 12. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Sawhorse</i> ”, <i>Carceri d’Invenzione</i> , İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....	91
Resim Ek 13. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Well</i> ”, <i>Carceri d’Invenzione</i> , İkinci Basım, 13. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....	91
Resim Ek 14. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>Gothic Arch</i> ”, <i>Carceri d’Invenzione</i> , İkinci Basım, 14. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....	92
Resim Ek 15. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Pier with a Lamp</i> ”, <i>Carceri d’Invenzione</i> , İkinci Basım, 15. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....	92
Resim Ek 16. Giovanni Battista Piranesi, “ <i>The Pier with Chains</i> ”, <i>Carceri d’Invenzione</i> , İkinci Basım, 16. Plaka, Gravür, Roma, 1761.....	93

GİRİŞ

Bu tez çalışması süresince Piranesi'ye ait “*Carceri d’Invenzione*” serisinin kaygı mekânı bağlamında, sanatta ve sanatçılar üzerinde devam etmekte olan etkileri incelenmiştir. Araştırmanın ilk bölümlerinde günlük hayatımızda mekânları beynimizde ne için ve nasıl konumlandırıdığımız konu edilmiş, büyük düşünürlerin mekân algıları, kaygı mekânı ve Yok-yer teorisi incelenmiştir. Sonraki bölümlerde Piranesi'nin hayatından ve *Carcere Oscuro* ile başlayan seri *Carceri d’Invenzione*'yi önemli kılan etmenlerden bahsedilmiş, *Staffage Figürleri* ve *Capriccio Geleneği* gibi konular üzerinden dönemsel özelliklere değinilmiştir. Üçüncü bölümden itibaren çeşitli sanatçıların üretimlerine ve farklı disiplinlerden eserlere disiplinler arası bir bakış getirilmiştir. *Metafizik Hapishane* tasvirleri olan bu serinin sanat tarihine olan katkıları ve günümüz şehirleri ile olan özdeşlikleri anlatılmıştır.

Çağlar boyunca sanatçılar diğer sanatçıların üretimlerinden ilham almış ve kendi yapıtlarının çerçevesini başka sanatçıların görüşleri üzerinden şekillendirmişlerdir. Sanatçılar ve eserleri arasında olan bu iletişim yeni ortaya çıkan üretimlerin daha zengin ve kapsamlı olmasını sağlamıştır. Giovanni Battista Piranesi birçok disipline ait farklı sanatçıları etkilemiş bir sanatçıdır. Piranesi 1720 yılında Venedik yakınlarındaki Mestre'de dünyaya gelmiş, 1778 yılında Roma'da hayatını kaybetmiştir.

Vasıfları arasında mimarlık, görsel mimarlık, teknik ressamlık, baskı ressamlığı, sanat kuramcılığı gibi birçok nitelik yer alır. Elli sekiz yıl süren ömrü boyunca bin civarında gravür üretmiştir. Sanatçının üretimleri arasından en çok bilineni *Metafizik Hapishane* olarak da adlandırılan *Carceri Serisi*'dir. Çeşitli üretimlere referans olan bu seri aynı zamanda Victor Hugo, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Kafka, Aldous Huxley, Edgar Allen Poe gibi edebiyatçıları ve Francisco Goya, Gustave Doré, Maurits Cornelis Escher, Giorgio de Chirico, gibi sanatçıları da derinden etkilemiştir.

Bir düş mekânı olan *Carceri*'yi kavramsal olarak incelemek için Mekân ve Kaygı Mekânı gibi birçok alt metni de irdelemek gereklidir. Bu nedenle araştırmanın ilk bölümünün iskeletini konuya giriş niteliği taşıyan kavramlar oluşturur. Araştırmanın kapsamı ise bir kaygı mekânı olan *Carceri* serisinin sanat üretimlerine olan katkısı ve

Carceri'den esinle üretilen kaygı mekânlarının günümüzde taşıdığı anlam üzerine kurulmuştur. Antoine Picon'a ait "Kaygı Mekânı" ve "Endişeli Manzara" kavramları tez süresince *Carceri*'nin diğer üretimlerle olan bağlantısını incelemek amacıyla anahtar olarak kullanılmıştır (Picon, 2000).

Özellikle Sanayi Devrimi sonrasında şehirlerde artan nüfus ve kalabalığın neden olduğu yeni şehir silueti ve I ve II. Dünya Savaşları sırasında yaşanan yıkım *Carceri*'den ilham alan birçok mekânın üretilmesindeki sebeplerden olmuştur. Sanatçıların yaşadıkları çevrede yaşanan değişim yapıtlarını da etkilemiştir. Araştırma süresince *Carceri*'den ilham alarak hayata geçirilen mekânların üretimlerinde sanatçıların dönemsel, kavramsal ve biçimsel altyapıları ile *Carceri* arasında kurulan bağ irdelenmektedir.

Piranesi'ye ait bu gravür serisi aynı zamanda sanatçının bilinçdışından türeyen nesnelerle donanmış bir hafıza/kaygı mekânı serisi tasviridir. Kurt Schwitters'ın *Merzbau*'sundan, Chrico'nun *Ferrara Dönemi* resimlerine, sinema ve edebiyat yapıtlarına ve günümüz sanatçılarının üretimlerine konu olan bu metafizik hapisane; sanatçılar için oldukça zengin bir kaynak olmaya devam etmektedir.

Piranesi'nin serileri günümüzün önemli sergi salonlarında ve müzelerinde modern sanatçılarla yan yana gösterilmektedir (örn. Manifesta 10 ve Piranesi/Shiota: Aklın Hapishaneleri adlı sergi). Bunun ana sebeplerinden birisi de *Carceri*'nin günlük yaşantılarımızda sıklıkla karşılaştığımız bir imge olan yarım kalmış yapı inşaatlarına ve çelik konstrüksiyonlara olan biçimsel benzerliğidir.

Sanayi Devrimi'nden günümüze gelen eserlerde artarak devam eden yapı iskeleti imgesi *Carceri*'deki karmaşık, uzun ince kolonları andırmaktadır. Şehirlerin kalabalıklaşması ve metropollerin değiştirdiği mekân algısı şehrin sakinleri üzerindeki anksiyetenin de artmasına sebep olmaktadır. Araştırmanın amaçlarından biri de kaygı mekânı kavramı etrafında *Carceri*'den ilham alan benzer eserleri tasnifleyerek aynı bağlam üzerinden değerlendirmektir. Bu sayede *Carceri*'nin günümüz sanatı üzerinde süregelen etkisi aynı temelde incelenebilir.

1.BÖLÜM

MEKÂN VE KAYGI MEKÂNI KAVRAMLARINA GİRİŞ

1.BÖLÜM

MEKÂN VE KAYGI MEKÂNI KAVRAMLARINA GİRİŞ

Mekân kavramı, dört duvardan oluşan yapıları adlandırmak için kullandığımız tanımlamadan daha fazlasıdır. Dilimize Arapça kökenli bir sözcük olarak giren mekân kelimesi, kâinat sözcüğüyle aynı kökenden (kawn) türemiştir ve yer, pozisyon, uzam, uzay, varoluş manalarını taşımaktadır. (Şenel, 2016, s. 4) Birçok düşünür için mekân tanımlaması dilimizdeki mekân kelimesiyle benzer biçimde içinde evimizdeki çekmecelerden galaksi sistemlerine kadar uzanan geniş bir gösterge çizelgesini kapsar. Bu tanımlama yapılırken anahtar nokta; mekânı tanımlayan öznenin bulunma halidir. Beyin mekanizmasının işleyiş biçimi göze alındığında Mekân birebir olarak varlığımızla ilgilidir. Bireyin benlik duygusunu mekândan bağımsız özümseyebilmesi fizyolojik ve ontolojik açıdan mümkün olamaz.

İçinde yaşadığımız alanları ihtiyaçlarımız doğrultusunda değiştirip dönüştürürüz. İnşa ettiğimiz kimlikle yaşam alanlarımızda yarattığımız değişimlerin özünde de büyürken bizi şekillendiren çevre yatar. Bireylerin mekân üzerine olan etkisi gibi mekânların da bireyler üzerine olan tesiri yadsınamaz. Bu döngüsel oluşum içinde kent olgusu da değişime uğramaktadır. Yerler *Yok-yerler*'e, toposlar sanatçıların üretimlerinde yeni gelecek öngörülerini olan ütopya ve distopyalara doğru ilerler. Artan popülasyonla beraber şekillenen mimari düzen ve yeniçağın getirdiği anksiyete *Kaygı Mekânı* tanımlamasının çıkış noktasıdır.

Değişen yer, mekân ve kent algısı, sanatçıları ve üretimlerini de etkiler. Belirtilen konular üzerinden okuması yapılacak olan eserlere geçiş olması amacıyla öncelikle bu kavramlardan bahsedilmelidir. Bölümün ilerleyen alt başlıklarında nörolojik olarak mekân kavramının ifade ettiği anlam ile birlikte farklı düşünürlerin bu kavramı konumlandırış şekli irdelenecek ve değişen şehir algısıyla birlikte ortaya çıkan *Yok-yer*, *Kaygı Mekânı* gibi tanımlamalar ele alınacaktır.

1.1 İnsan Beyninin Mekân ve Bellek Kavramını Konumlandırış Biçimi

Mekânı kavrayışımızı görme duyumuzla sınırlayamayız. Beynimiz mekânı tanımlarken birçok farklı duyudan yararlanır, dokunma duyumuz nesnelerin büyüklük/küçüklük farklarını ve dokularını değerlendirirken denge duyumuz bize düzlem hakkında elde ettiği bulguları iletir, işitme duyumuz ise sesin mekândaki dağılımı ile sesin kaynağı ve erişim noktaları üzerinden bir fikre varmamızı sağlar. Sadece görmekle meşgul olduğumuzu düşünürken, beynimizin bir bölümü sürekli olarak içinde bulunduğumuz odada nesnelerin birbirleriyle olan uzaklıklarını, bedenimizin bu nesnelere olan konumunu, duvarların ve diğer mimari planların bağlantılarını, dış mekânda binaları, yolları, vb. gibi alanları değerlendirmeye devam etmektedir.

“*Mekân Yaratmak*” adlı kitabın yazarı deneysel sinirbilimci Jennifer M. Groh, insan beyninin çalışma mekanizması üzerine kurduğu tezinden kitabında şu biçimde söz eder; “*Beynin mekân hakkında düşünme faaliyetini yöneten sistemler belki de beynin bizatihi düşünme faaliyetini yöneten sistemlerdir.*” (Groh, 2016, s. 19)

Bulunduğumuz mekân hakkındaki bilgilerimizin birçoğunu daha önceden edinilmiş veriler oluşturmaktadır, bu verilerin kaynağı ise belleğimizdir. Örneğin daha önce vakit geçirdiğimiz bir odada bulunan nesnelerin konumları bir sonraki gidişimizde değiştiyse bunu sezeriz. Mekân kavramını bellek kavramından bağımsız incelemek mümkün değildir, aynı durum bellek kavramı söz konusu olduğunda da geçerlidir. Örneğin: yabancı bir yerde tanıştığımız bir kişinin yüzünü o mekânla özdeşleştiririz, daha sonra aynı alanda karşılaşırsak o kişiyi hatırlama olasılığımız daha yüksektir.

Mekân, aynı zamanda bellekle birlikte beynimizin anılarımızı kodlarken ve uzun süreli hafızamızda doğrusal bir düzlem oluştururken kullandığı zemindir. Groh bu konuda ise “*Bellek mekân algısının oluşturulma sürecinin ayrılmaz bir parçasıyken, mekân da anıların depolanıp erişildiği bir çeşit arşiv görevi görür. Beynin bellek-mekân bağlantısı ise paylaşımlı bir nöral altyapıya dayanır.*” der. (Groh, 2016, s. 183) Bahsedilen önermeye göre anıları dosyalar olarak düşünersek, *Mekân* bu dosyaları ayrı çekmecelerde tutan bir tür dosya dolabı gibi işlev görür. Geçmişe dair anımsamak

istediğimiz bir konuşmayı ele alırken kendimizi aynı mekânda düşünürsek hatırlayabilme şansımız daha yüksektir.

1.2 Farklı Düşünürlere Göre Değişen Mekân Kavramı, Algısı ve Yok-yerler

Bölümün başında sözü edilen mekân tanımlamasında açıklandığı gibi, ‘Mekân’ bulunma hali içeren olguların tümünü kapsar. Gaston Bachelard “Mekânın Poetikası” isimli kitabında Noel Arnaud’a ait şu dizeyi kullanır, “*Bulunduğum mekânım ben.*”. (Bachelard, 2017, s. 172) Evimizin ve işimizin konumu, günlük rutinimizde üzerinden geçtiğimiz yollar, yemek yediğimiz mekânlar gibi seçimler kimliğimizi de belirler. Bachelard mekânı en ince ayrıntılarına indirgeyerek yapı sökümcü bir bakış açısıyla inceler. Onun için mekânlar taşıdıkları sıfatlardan çok daha ötedir, üzerine çok düşünmediğimiz köşeler, tavanlar, sandıklar ve dolaplar Bachelard’ın poetikasının vazgeçilmez unsurları ve metaforlarıdır.

Arbil Ötkünç, Marc Auge’ye ait Yok-yerler isimli kitabın prolog bölümünde yapılar inşa eylemi ve varoluşumuz arasındaki olan ilişkiyi Heideggerden alıntılarla gündeme getirir.

“Heidegger’e göre insanlar dünya üzerinde yer bulma çabalarını inşa eylemiyle fiziksel hale getirirler. İnşa etmek insan varoluşunun ana koşullarından biridir. Heidegger’e göre, bina, insanın varoluşuyla konumlandırılır. Sahipleri binayı kendi ihtiyaçlarına göre inşa eder ve zamanla ikamet etme biçimlerine göre yeniden düzenlerler. Bir bina yerin ve ikamet edenlerin özelliklerine göre inşa edilir, içinde bulunduğu fiziksel ve beşeri topoğrafyayla şekillenir: ‘İnşa etmiş’ olduğumuz için ikamet etmiyoruz, ikamet ettikçe inşa ettik ve inşa ediyoruz, yani ikamet edenleriz ve olduğumuz gibiyiz...” (Ötkünç, 2016, s. 11)

George Perec farklı bir tahayyüle sahiptir, ancak kullanılan metaforlar üzerinden çıkarıma varıldığında Bachelard ile aynı pencereden baktığı söylenebilir. İki yazar da mekân düşüncesini mikro ve makro ölçeklerde değerlendirir, uzayda kapladığımız alandan, bulunduğumuz odadaki çekmecelere kadar varan bu geniş gösterge çizelgesi, bulunma hali içeren bütün alanlara mekân ön adı verilebilmesini mümkün kılar.

Yapı çeşitlerinin ve mekânların sınırlarının genişlediği çağımızda mekân tanımlamaları, konut ya da kamusal yapı ayrımına dâhil olmaktan çok daha ileri gitmektedir. İçinde bulunduğumuz üretim/tüketim döngüsü odaklı yaşam, mekân olgusunu oldukça karmaşıklştırmaktadır.

Artık çağımızda tüketim alışkanlıklarımızı düzenlemesi için üretilen reklamlar da kaygılarımız gibi daha önce hiç olmadıkları kadar bireyseldirler. Daha önceleri kapsamı geniş olan ideal toplum düşüncesi çağımızda şahıslar için yakın paydada buluşabileceği insanları kapsayacak biçimde daralmıştır. Artan nüfus toplum- birey arası sadakat duygusunun anlamını yitirmesine sebep olmaktadır. Mekân düşüncesi de bu duruma paralel olarak değişerek farklı bir biçim almaktadır.

Buna paralel olarak Marc Auge'nin *Yok-yer* teorisi hayatımızın parçası olan birçok alanda kendine yer bulabilir. Yok-yer kelimesi Fransızca *Non-lieu* (yer olmayan) ve İngilizce *Non-Place* (yer olmayan) kavramının çeviri hali olarak dilimize girmiştir.

Basit ve indirgemeci gözükmesine rağmen Yok-yer keskin uçlara sahip bir tanımlama değildir. Bir alanın yok-yer olabilmesi için önemli noktalar; zamansallığa dair bir içerik bulundurmıyışı, herhangi bir kimliğe işaret etmeyişi ve bireyin hareket alanını hayali talimatnamelerle yönetiyor oluşudur. (Auge, 2016, s. 74)

“Yok-yerler, insanların ve malların hızlandırılmış dolaşımı için zorunlu şebekeler (ekspres kara ve demir yolları, köprülÜ kavşaklar, havaalanları) olabildikleri kadar da ulaşım araçlarının kendileridir ya da büyük alışveriş merkezleridir ya da gezegenin sığınmacılarının beklemeye geldikleri uzatmalı transit kamplardır.” (Auge, 2016, s. 48)

Genel olarak Yok-yer diye tanımladığımız bir alan bütün bireyler için aynı manayı taşımayabilir, örneğin iki sevgilinin ilk buluşmasını yaşadığı bir havaalanı onlar için Yok-yer olmaktan çıkabilir. Auge'nin Yok-yer felsefesinin temelini antropoloji bilimi oluşturur, bu nedenle tanımlamalar şahısların yaşamışlıklarına ve farklı arka planlara sahip bireylerin her birine göre değişiklik gösterir, bu düşünce yapısında ilerleyen zamanla beraber değişen toplum hafızasının da etkileri oldukça fazladır.

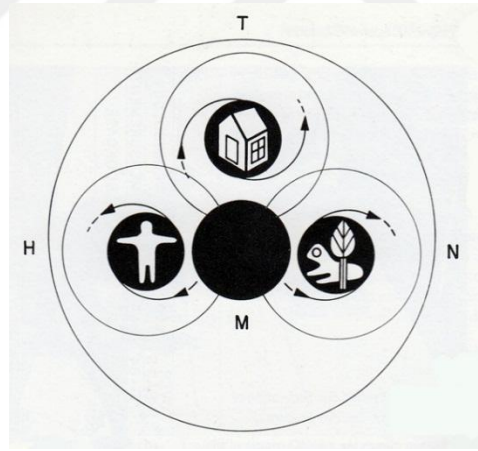
1.3. Kaygı Mekânı

Le Corbusier Vakfı'nın 2013'ten beri başkanlığını yapmakta ve aynı zamanda Harvard Üniversite'sinde tarih, mimarlık tarihi ve teknoloji dersleri vermekte olan Fransız asıllı Profesör Antoine Picon "*Anxious Landscapes: From Ruin to Rust*" adlı makalesinde Manhattan'dan yola çıkarak Piranesi'nin *Vedute*'lerinden günümüz görünümlerine değin değişen şehir manzarası algısından bahseder. (Picon, 2000) Picon'un Endişeli Manzaralar (*Anxious Landscapes*) olarak nitelendirdiği alanlar bugün içinde yaşadığımız şehirlerin ta kendisidir.

Alain Roger'a ait çevreyi kavrama ve o ortamın özelliklerini sanatın kaynakları aracılığıyla yorumlamaya dayalı çift yönlü peyzaj tezi Picon'un makalesinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Örneğin; önceleri sanatın konu edindiği rıhtım ve kıyıların yerini günümüzde konteynerler ve platformlar almış bulunmaktadır. Bu tezi ülkemizde de giderek artan biçimde sanatın konusu haline gelen vinç, demir yığını, toplu konut tipi soğuk birbirine benzer beton ve bina parçalarından türetilmiş kompozisyonların çokluğuyla destekleyebiliriz. Şehirde meydana gelen değişimler doğrusal bir biçimde kolektif ve görsel hafızayı tetikler. Eskimo dilinde deveyi tanımlayacak sözcük sayısı oldukça sınırlıyken kar çeşitleri için 50'den fazla sözcük sayısı bulunması gibi yaşadığımız coğrafyada gördüklerimiz iletişim şekillerimizi, düşünme şeklimizi ve istemesek dahi dolaylı yoldan yaptığımız sanatı da etkiler (Robson, 2013).

Picon'a göre sanayi devrimi ile yeni bir döneme giren şehir silüetleri, doğa ve yapılar arasındaki geçişli çizgiyi zamanla kaybetmiş ve bu nedenle insan eliyle yapılmış olanla topografik olanın ayrımı teknolojinin ilerlemesiyle giderek keskinleşmiştir (Picon, 2000). Bu mekân ve şehre kayıtsız kalınması sebebiyle birden bire ortaya çıkmış bir durum değildir, tam aksine günümüzde mekân ve şehir dâhil olmak üzere her şey bir tasarım ürünüdür. Picon'un da makalesinde söz ettiği gibi şehir silüetinde oluşan yeni dönüşümler, her zaman sanat üretiminde bulunan insanlar için tetikleyici unsur olma özelliği teşkil etmiştir. Çevreyi ve toplumu doğru yorumlayabilmek için dönemin entelektüel algısını ve sanat anlayışını süzgeçten geçirerek gözlemlemek gereklidir. Sadece günlük hayatın parçası olarak düşünülen mekân olgusu daha kapsamlı düşünüldüğünde içinde bulunduğu şehrin yapıtaşısıdır.

Frederick Kiesler'in "Korealizm" teorisi bu bağlamda Picon'un savıyla örtüşür öğeler barındırmaktadır. Kiesler'in kendisine ait olan "Korealizm" terimi "insanla kendisini çevreleyen doğal ve teknolojik çevreler arasındaki sürekli etkileşim" anlamına gelir. (Kiesler, 2013) İnsan beyni sürekli yeni elektriksel yollar üretir ve bu sayede verileri kategorize eder. Şekilleri bağlamından haritalar insan beynindeki sinapslara benzer. Haritalar ve beynimizin ürettiği bağlar da durmaksızın bir organizma gibi değişir. Şehir silüetlerinde meydana gelen her değişim içinde yaşamakta olan insanları, insanlarda meydana gelen değişim de mimari yapıları paradoksal bir biçimde etkiler. Yapıları nöronlar olarak düşünersek halkın sosyo-kültürel birliğinde oluşan her değişim yeni sinapslar yaratır. Yukarıda sözü edilen ve şehir ve mimari için son yıllarda sıklıkla kullanılmaya başlanılan "Organizma" adlandırması Kiesler'in teorisinin çekirdeğidir.



Resim 3.1. Frederick Kiesler, 'Correalism', Şema

Picon'a göre doğanın kendi türettiği manzaralarla karşılaştırıldığında oldukça kaotik, distopik ve birer heterotopya örneği olarak nitelendirebileceğimiz yüksek binaların sebep olduğu dağınıklık ve bu nedenle ufuk çizgisini kestirmenin imkansız olduğu yeni metropol düzeni, kaçınılmaz bir biçimde kaygılarımızın sebebi haline gelmektedir. (Picon, 2000) Yaşamakta olduğumuz tüketim çağı gözümüzün ulaşabileceği her noktada bize içinde bulunduğumuz döngüyü hatırlatmaktadır. Önceleri

distopik yakıştırması yapılan manzaralar bugün penceremizden dışarı baktığımızda gördüklerimizde örtüşür hale gelmiş bulunmaktadır. Bu durumun temelinde yatan sorunu Picon, Kiesler ile benzer şekilde teknolojiyle ilintilendirir.

“Birinin New York dışındaki şehirlerde yaşayabileceği bu tür deneyimlerden esinlenerek, bu oldukça basit gibi görünebilecek olan soruyla başlamak istiyorum: Genel olarak, peyzaj düşüncesinin belli bir zihin huzuru düşüncesiyle birlikte tefekkür ettiğiyle ilişkilendiren birkaç yüzyıllık geleneğe dayanarak, bu türden manzaralar yüzünden çok sık kaygı hatta anksiyete duyduğumuzu nasıl anlayamıyoruz? Manhattan saçakları, yıkık altyapıları ve kirli toprak parçalarıyla, bu rahatsız edici manzaraların çoğu arasında sadece bir vakayı oluşturur. Bu tür bir soru, dokunulmamış kırsal kesimin görüşlerinden rahatsız olmadığımızdan, teknolojiyle doğrudan bağlantılı olarak hayal edilebilir.” (Picon, 2000)

Peki, neden bu değişim bizde kaygı ve endişe yaratmaktadır? Kiesler sorunun nerede olduğunu Modern Mimari’de Sözde İşlevselcilik adlı yazısında irdeler.

“...Evlerimizin ayakları ya da merdivenleri, burunları ya da havalandırma cihazları –ki tüm bu yapısal unsurlar, (eski Mısır’da ya da Rönesans İtalya’ında olduğu gibi) günümüzde bir kez daha teknik olarak çözümlenmiştir– kolayca bulunabilir ve para karşılığında temin edilebilir. Oysa şahsiyet satın alınamaz; icat edilmelidir. Ve bu ancak, kendine mimar olmayı vazife edinmiş bir kişinin tüm yaratıcı içgüdüsünü kullanmasıyla gerçekleştirilebilir. Geleneğin ‘modernize edilmesi’ yeterli değildir. Mimar nasıl kendisi sadece kas, kemik ve vücut sıvılarından meydana gelen bir varlık değilse; yaratacağı evi de, yalnızca duvarlardan, çatıdan, ısıtma ve soğutma sistemlerinden ibaret bir yapı olarak değil, kanlı canlı bir varlığın tepki verme güdülerine sahip, yaşayan bir organizma olarak tasavvur etmelidir...”

...Günümüzde endüstrinin çok miktarda üretim yapmasının başlıca nedeni yatırımlardır. Endüstri, temel ihtiyaçlara hizmet etmekten ziyade; satılabilir olduğu kanıtlanmış ürünler üzerinde günün modasına uygun birtakım değişiklikler yaparak onları tekrar tekrar piyasaya sürüyor. Mimarlar ve teknik ressamlar da, hiç şüphe duymadan endüstriye suç ortaklığı ediyorlar...” (Kiesler, 2013)

Yapıları modernize ederek dönem trendlerinin taşıyıcısı haline getirmek sadece mimarların suçu olamaz. Yapıları finanse eden büyük kuruluşlar veya yatırımcıların beklentileri projelerde yaratıcılığa yer bırakmaz. Günümüz toplumlarında yapılacak işin aciliyeti niteliği geride bırakarak her zaman önem sırasında birincil konumda yer almaktadır. Kısa zamanda üretilen projeler yapının oturduğu çevreyle bağlantı kuramaz. Bu nedenle bahsedilen projeler, benzerlerinin ve önceden var olanların modernize

edilmiş bir taklidi haline gelmektedir. Dolayısıyla bu koşullarda ortaya çıkan mekânlarda şahsiyetten söz etmek mümkün değildir. Var olan bu taklit veya imitasyon olarak adlandıracağımız mekânlar modernize edilse de eski olanı taklit ettikleri için zamansallığa dair bir emare gösteremezler. Şahsiyetleri yoktur ve içinde bulunan bireyler için dolaşım alanı olmaktan öteye gidemezler. Bunların sonucunda şehir bizim için Yok-yerler’le çevrili alanlardan oluşan bir yığın haline gelir.

Yerlerin Yok-yerler’e dönüşmesi ve mekânların Hiçbir-yer haline gelmesi bir anda olmayarak sistemlerin değişmesiyle beraber süreç içinde gelişmiştir. Picon reklam panoları, tabelalar ve yol işaretlerine şehir mobilyası yakıştırması yapar. (Picon, 2000) Toplu yaşamın birlik ve düzenini sağlayan bu yer işaretçileri dolaşımı nizami tutmak için vardır ve şehir yaşantısının olmazsa olmazlarıdır. Picon’a göre Piranesi bu bozulmadan şehir gravürlerinde erken dönemde söz etmiştir. (Picon, 2000)

Günümüz çağında ihtiyaçlarımız ve bağımlılıklarımız haline gelen şeyler önceki yüzyıllarda yaşayan bireylerin taleplerinden oldukça farklıdır. Şehirler büyürken ve her alanda üretimle birlikte tüketim de çeşitlenerek hızlanırken “Modern” toplumlar olarak feragat etmemiz gereken şey ilk önce doğayla bağıımız olmuştur. Her biri ayrı ayrı estetik olması için tasarlanan binalar birbirleriyle yarışmakta olduğu için, toplu bir peyzaj karesinde yer aldığında estetik olmak bir yana, çoğunlukla kötü bir görsel kakafoniden oluşmuş izlenimi yaratmaktadır.

Şu an’ın dünyasında yaşayan bizler için “Endişeli Manzaralar” ne kadar bu konu üzerine kaygı beslesek dahi giderek “Olağan Manzaralar” haline gelmektedir. Dolayısıyla Picon’un savunduğu gibi “Kaygı Mekânı” bugünün bireyi için içinde yaşadığı ev, balkonundan gözlenen manzara bile olabilir.

2.BÖLÜM

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI VE CARCERI D'INVENZIONE

2. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI VE CARCERI D'INVENZIONE

“Le Carceri d'Invenzione”(Hapishane Buluşları) ve “Invenzioni Capricci di Carceri”(Capriccio Tarzında Hapishane Buluşları) Piranesi'nin ateşle gelen bir sayıklama nöbeti süresince gördüğü sahneleri betimlediği serisidir. (Ek İ. , The Archaeological Sublime: History and Architecture in Piranesi's Drawings, 2006) Dreams (Rüyalar) başlıklı bu seri işkence aletleriyle ve çıkmaz yollarla donatılmıştır. İpek Ek tarafından “Capriccio Tarzı Hapishane Buluşları” (Ek İ. , 18. Yüzyılda Bozulan Ezber Piranesi, 2012, s. 25) olarak dilimize çevrilen bu seri; yapısal olarak labirentler, merdivenler, köprüler, işkence aletleri, mazgallar ve figürler gibi biçimsel öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Piranesi tarafından 1745 yılında üretilmeye başlanmış, ilk nüshaları 1750'de yayınlanmıştır. İlk seri on dört, daha sonra 1760 yılında üretilen genişletilmiş sürümü ise on altı levhadan oluşmaktadır. (Ficacci, 2000, s. 148-173)

Siyah mürekkep kullanılarak basılan bu bakır gravür serisi, çeşitli tekniklerinin incelikli kullanım biçimlerini gözler önün serer. Işık, gölge ve kullanılan diğer elementsel zıtlıklar mekânın perspektif algısının derinlik seviyesini artırmaktadır.

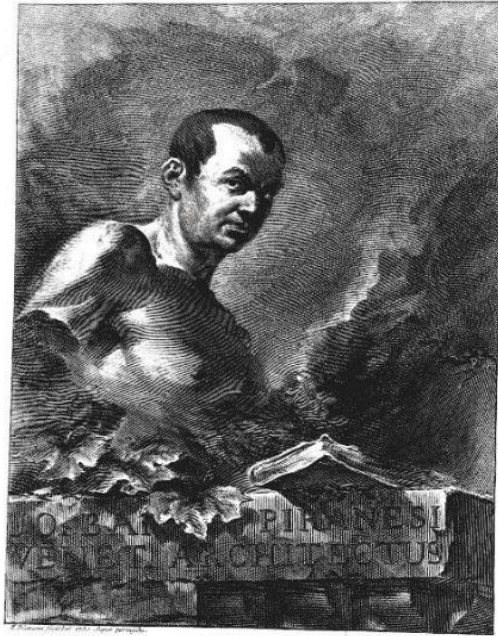
Bu metafizik hapishane yaratıcısının kendi düşüncelerini barındıran bir sandık olarak düşünmelidir. İnşa edilmiş mekânlar derinlik-yüzeysellik, uzunluk-kısalık gibi karşıtlıklar üzerine hassas dengeler barındırır, İçine girilemeyecek ve gerçek hayatın sınırlamalarından uzak taslak mekânlar ise “Ouroboros” (kendi kuyruğunu yiyen yılan) gibi gözü sonsuz dolaşıma hapsedmek üzerine kuruludur.

Piranesi'nin görüşüne göre Roma mimarisinin kökenleri Etrüsk ve Mısır mimari stiline dayanmaktadır. (Ek İ. , 18. Yüzyılda Bozulan Ezber Piranesi, 2012) Piranesi'nin düşünce sistemi bulunduğu çağ içerisinde oryantalist bulunarak şiddetli bir biçimde reddedilmiş, bu sebepler ile sanatçı, sanat tarihçileri tarafından ikinci plana atılmıştır.

“Sanatçılarımızın Dehası Yunan tarzlarına öylesine alçakça bir esaret içerisinde midir ki, başka bir yerde güzel sayılan Yunan kökenli değilse örnek almaya cesaret edemesin? Fakat bu utanç verici boyunduruğu artık üzerimizden atalım ve eğer Mısırlılar ile Etrüskler bize anıtlarında güzellik, zarafet ve incelik sunuyorsa, onların stoklarından ödünç alalım[.] [Zira] ötekilerden köleler gibi kopyalamak, mimarlığı ve asil sanatları acınacak bir mekanizmaya dönüştürecek

ve yenilik arayan kamuoyundan övgüden çok yergi alacak, sanatçı hakkında en iyi izlenimi vermeyecektir -ki bir zaman önce bir tasarımın iyi sayılabilmesi için eski bir eserden kopyalanmış olması gerektiği düşünülüyordu. Hayır, onurunu korumak ve ün kazanmak isteyen bir sanatçı eskileri sadakatle kopyalamakla yetinmemeli, onların eserlerini inceleyerek yaratıcılığını, hattâ yaratıcı Dehasını göstermeli; Yunan, Toskana ve Mısır tarzlarını basiretle birleştirerek kendine yeni tezyin türleri ve yeni tarzlar bulmak için yol açmalıdır. İnsan idraki, mimarî eserlere yeni zarafet ve incelikler ekleyemeyecek kadar kıt ve sınırlı değildir, yeter ki doğaya yönelik özenli ve derin inceleme ile eski anıtların incelemesi bir araya getirilsin.” (Piranesi, 1769,1836)

2.1. Giovanni Battista Piranesi



Resim 4.1. Felice Polanzani, “Portrait of Piranesi”, Opere varie, 1750

Giovanni Battista Piranesi 1720 yılında Venedik yakınlarındaki Mestre’de dünyaya gelmiş, 1778 yılında Roma’da hayatını kaybetmiştir. Vasıfları arasında mimarlık, görsel mimarlık, teknik ressamlık, baskı ressamlığı, sanat kuramcılığı gibi birçok nitelik yer alır. (Encyclopaedia Britannica) Elli sekiz yıl süren ömrü boyunca bin civarında gravür üretmiştir. En bilinen işlerini üç ana başlığa ayırdığımızda bu başlıklar; *Vedute di Roma*(Roma şehir manzaraları), *Antichita Romane*(Roma Dönemi

Antikaları) ve *Invenzioni Capricci di Carceri* (*Capriccio Tarzında Hapishane Buluşları*) olarak tanımlanır. (Ficacci, 2000, s. 16,23) Bu serilerin dışında şömine ve dekoratif nesne tasarımları da oldukça yaygın bir biçimde bilinmektedir. Fakat *Carceri* dışındaki diğer serilerde anksiyete yaratacak mekân kurguları yoktur.

Venedikli bir taş ustası olan babası Angelo Piranesi, Giovanni Battista'nın mimarlığa olan ilgisinin genç yaşlarda gelişmesinin sebeplerinden birisidir. Mimar ve mühendis olan Amcası Matteo Lucchesi, Piranesi'nin erken dönemlerinde ona akıl hocalığı yaparak mimarlığın temelini oluşturan bilgileri ve nasıl çizim yapması gerektiğini öğretmiştir. (Roncato, 2007)

Yirmili yaşlarının başında Venedik'ten ayrılarak Roma'da yaşamaya başlamıştır. Dönemin Venedik büyükelçisi Marco Foscarini'nin cesaretlendirmeleriyle teknik resim eğitimi almış ancak daha sonraları kendi ilgileri dâhilinde baskıresim üzerine eğilen bir eğitim sistemine geçiş yapmıştır. Vedute olarak tabir edilen şehir gravürleri ve erken dönem Roma haritalarıyla bilinen Giuseppe Vasi'nin atölyesinde çalışan Giuseppe Valeriani'den ve Vasi'nin kendisinden gravür tekniği, sahne tasarımı ve perspektif üzerine eğitim almıştır. Giuseppe Vasi, Giambattista Piranesi'ye gravür sanatını öğretirken, genç öğrencisine: “Siz bir gravürcü olmak için çok fazla ressamsınız dostum.” demiştir. (Morris, 2010) Sanatçı yirmi dört yaşındayken kendisi için mimarlık alanında bir kariyer oluşturmayı planlayarak Venedik'e geri dönmüş fakat bu girişimi başarısızlıkla sonuçlanınca tekrar Roma'ya yerleşerek baskı ressamı olarak hayatını sürdürmeye karar vermiştir.

Dönemin soylu ve zengin ailelerin çocuklarının, özellikle İngiliz gezgin ve kâşiflerinin katıldığı “*Grand Tour*” Piranesi'nin kariyerini için önemli bir anekdottur. Batı ve Güney Avrupa'dan başlayarak Marsilya, İtalya'nın kıyı kesimleri, Roma ve Napoli'den Venedik'e uzanan bu yolculuk esnasında değerli nesne ve obje biriktiren turistler, döndüklerinde somut bir anıya sahip olmak için Piranesi'nin baskı resim dükkânından çok sayıda gravür satın almışlardır. Bu durum sanatçının özellikle İngiliz sanat çevrelerince tanınırlığını artırmış ve aynı zamanda hayatını idame ettirecek gelire sahip olmasını sağlamıştır. Piranesi'nin ölümünden sonra dükkânını oğulları devralmış, birçok plakayı yenileyerek gravürleri tekrar satışa sunmuşlardır.

Sanatçının üretimleri arasından en çok bilineni Metafizik Hapishane olarak da adlandırılan Carceri seridir. Bu seri aynı zamanda birçok üretime birincil referans olmuştur.

2.2. Bir Kaygı Mekânı Örneği Olarak “Invenzioni Capricci di Carceri”

2.2.1 Capriccio Geleneği

Carceri'nin de temsillerinden biri olduğu Capriccio geleneğinin temellerini Veduta tipi resimleme tekniği atmıştır. Veduta ismiyle adlandırılan baskıların; souvenir(hatıra eşyası/anı nesnesi) olarak evlerin duvarında yer edinmesi 18. yy. için oldukça yaygındır. Örnek olarak Goethe; çocukluk yıllarında aile evinin duvarında asılı olduğunu anımsadığı Roma manzaralarından bahseder. Paul Oppenheimer, ünlü yazarın ileriki yıllarda oluşan Piranesi düşkünlüğünden yola çıkarak, Goethe'nin bahsettiği Roma manzaralarının “Vedute di Roma” ya da “Antichita Romane” adlı Piranesi'ye ait gravür serilerinden bir plaka olduğunu öne sürer. (Oppenheimer, 2020) Veduta'lar insanların bulundukları dönem içerisindeki kullanım amaçları açısından 1700'lü yılların fotoğrafları olarak nitelendirilebilir. Gerçek manzaralarla bağlantıları Capriccio'lardan daha fazladır. Capriccio'lar var olan manzaralardan esinlenerek üretilebileceği gibi tamamen hayali mekânlardan yola çıkarak da üretilebilir ya da Carceri'de olduğu gibi çeşitli yapı parçalarından meydana gelebilir, aynı zamanda bu tip resimlemelerde hayali mekânlar olmaları sebebiyle anakronik hatalar aranmaz. Resimlemeyi yapan kişi açısından Capriccio, Veduta'ya kıyasla daha özgür ve kişisel ilgilerin daha ön plana çıktığı bir alandır.

“İtalyanca'da ise “Capriccio”, 15. yüzyılda kullanıma giriyor. Önceleri “Tüyleri diken diken olmak” gibi olumsuz bir anlam taşıırken, 17. yüzyılda “hayal dolu”, “hayali”, “garip”, “acayip”, “tuhaf” gibi anlamlar kazanıyor. 17. yüzyılda ayrıca, dönemin baskın konuları olan dinî ya da ahlakî içerikli resimlerin aksine, fantezi ve tuhaflıklarla öne çıkan sanat eserleri için tanım kelimesi olarak kullanılmaya başlanıyor. 18. yüzyılda bu kavram/janr, Piranesi, Tiepolo, Watteau, Guardi ve Goya'nın ‘kapis’leriyle gittikçe yerleşiyor ve Romantizm’le beraber doruk noktasına ulaşıyor.” (Baransel, 2012)

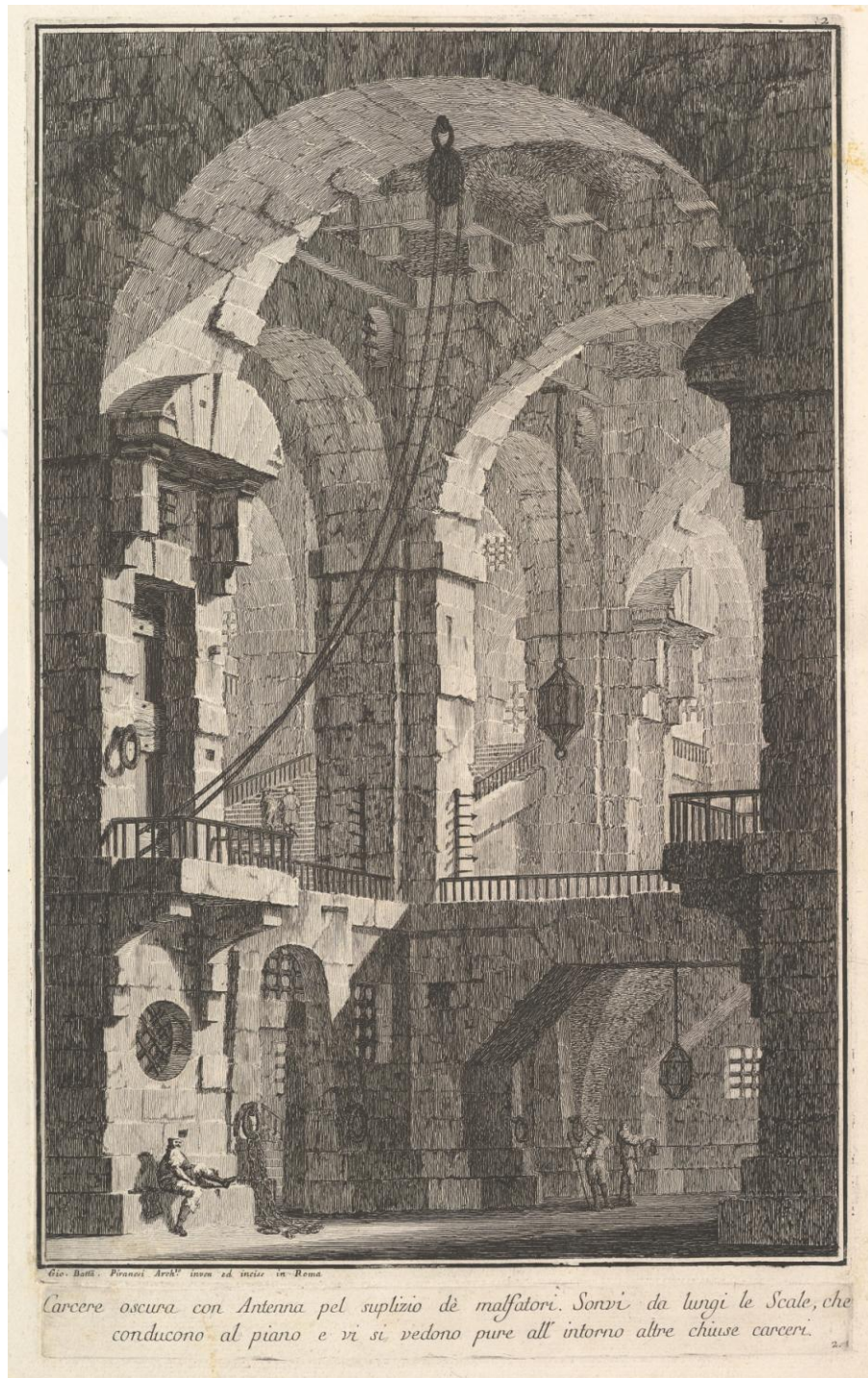
“Capriccio” geleneği aynı zamanda Piranesi’nin çalıştığı atölyelerde de kullanılan bir resimleme biçimidir. Capriccio türünün bilinen ünlü ressamlarından bazıları; Canaletto olarak bilinen Giovanni Antonio Canal, Alessandro Salluci, Marco Ricci, Fransız Hubert Robert ve Piranesi’nin sık sık ziyaret ettiği bilinen Giovanni Battista Tiepolo’dur. Özellikle Venedikli ressamlar Veduta ve Capriccio tarzı betimlemelerde usta olarak ün salmışlardır (Britannica, Veduta) .

Piranesi’nin konu edilen serisini “Capricci” olarak nitelendirmesi, rüyalarında gördüğü hayali bir mekânı inşa etmesiyle ilintilidir. Bu eser mimari bir proje olmaktan çok düşsel bir mekân serisi tasviridir. Carceri statik etmenlerin karmaşıklığı sebebiyle üç boyutlu bir yapı olarak inşa edilemez. Bu nedenle fizik kurallarından bağımsız olabileceği iki boyutlu bir düzlemde yer alır. Piranesi’nin günlük yaşamında baş ettiği olgular, (Dönemin Roma mimarlığı tarihinin kökenleri hakkındaki tartışmalarda Giambattista Piranesi’nin farklı bir yol öne sürmesi gibi) ressamın bilincini aktararak ürettiği bu ‘Hapishane-mekân’larında metafizik bir karşılık bulmuştur.

2.2.2 Carcere Oscura ile Başlayan Serüven

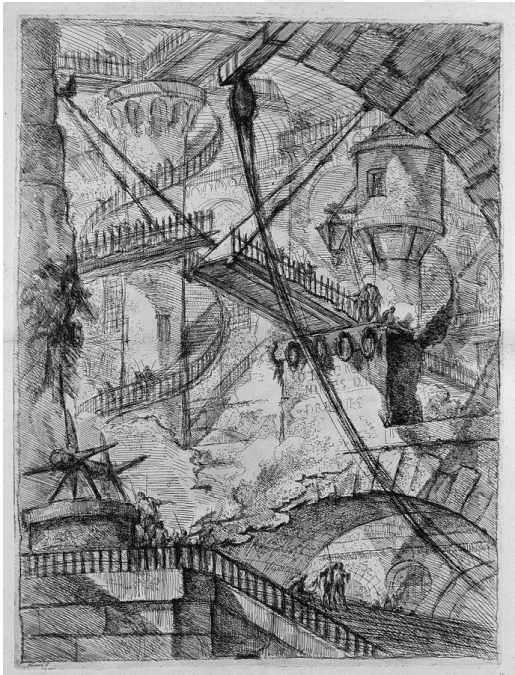
Piranesi’nin Carceri serüveni *Prima parte di Architetture e Prospettive*(1743) ve daha sonra *Opere Varie di Architettura*’da(1750) yayınlanan “*Carcere Oscura*”(Karanlık Hapishane) adlı tek plakayla başlamıştır.(Resim 2.2.) Tek plakayla başlayan serüven 1745’te ondört plakalık *Invenzioni capricci di carceri* serisine ve 1760 yılında bu serinin gelişmiş hali olan Carceri d’Invenzione’ye evrilmiştir.(Ek F. İ., 2018)

Serinin 1749-1750 yılları arasında yayımlanan ilk basımı on dört plakadan oluşurken sonraki basım tarihi olan 1760’da sayı on altı plakaya çıkarılmış ve bilinen versiyon haline gelmiştir. On dört plakalık ilk edisyonda kontrastın daha düşük ve çizgilerin daha belirsiz olduğu gözlemlenir.(Resim 2.3. ile 2.4.) Tez süresince ele alınacak edisyon, ağırlıklı olarak ikinci edisyon olacaktır.



Resim 2.2. Giovanni Battista Piranesi ,“Carcere Oscura”, Gravür, 49.4×33.5 cm., Roma, 1743

Bütün plakalarda dolambaçlı merdivenler tonozlar ve yuvarlak kemerler gibi öğeler bulunmaktadır. Kimi zaman gökyüzünü dahi görebileceğimiz açık tavanlar yer alır ancak bu açıklık, koyu kontrast nedeniyle rahatlık hissi vermekten uzaktır. Bu durumun açıklamasını *negatif alanların* (konu edilen objenin etrafındaki boşluk dağılımı) dağılımı üzerinden de değerlendirebiliriz Aldous Huxley, *Carceri*'nin sahip olduğu negatif alanların “Şu ana kadar öngörülen en saf negatif alan olduğunu söylemektedir. (Roncato, 2007) Aynı yazar 1949 yılında *Carceri*'yi şöyle yorumlamıştır; “*Serilerdeki tüm levhaların, insan ruhunun fiziksel ve metafiziksel derinliklerinde var olan şeylere -apati ve kargaşaya, kâbus ve korkuya, anlayamama ve panik, şaşkınlığa- referans veren tek bir sembolün çeşitlemelerinden oluştuğu aşikârdır.*”. (Huxley, 1949, s. 21)



Resim 2.3. Giovanni Battista Piranesi, “The Drawbridge”, *Carceri d’Invenzione*, İlk Baskı, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1749-1750



Resim 2.4. Giovanni Battista Piranesi, “The Drawbridge”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1761

Bu karanlık mekânlar aynı zamanda hafıza mekânının kaygı mekânıyla birleşmesiyle oluşan hibrit ve yaşayan bir çeşit mekanizmadır, bu nedenle çeşitli işkence aletleriyle de donatılmıştır. Dikenli çarklar, kaldıraçlar, zincirler, sivri uçlu mızraklar ve kimi zaman bunları yöneten zebaniler, Dante'nin *Cehennem*'indeki tasvirleri anımsatmaktadır. *Cehennem*'den farklı olarak ise Piranesi'nin *Carceri*'si yer altında değildir. Bazı plakalardaki kompozisyonlarda gökyüzü de yer alır. Fakat bu bir özgürlük vaadi değil, seyirciyi ulaşılamayacak olan alana bir mahkûmun gözlerinden bakar gibi seyretirmek üzerine kullanılan bir zıtlık unsurudur.

2.2.3. Carceri'de Amaçsızlık

“*Piranesi and Infinite Prisons*” adlı kitabın yazarı akademisyen Sergio Roncato bu plakaları birleştiren unsurlardan yola çıkarak levhaların tümünü kapsayan on bir başlık önermiştir.

- Derinlik ve Boşluk
- Amaçsızlık
- Monumentallik
- Boşluk
- Vertigo yaratan yürüme yolları
- Koyu kontrastların bolluğu
- Korku
- Ufka doğru geriye giden sonsuzluk
- Staffage figürleri
- Hapsedilme hissi
- Fiziksel baskı hissi

Roncato, *Carceri*'yi kendi benzerlerinden farklı kılan şeyin “Amaçsızlık” olduğunu öne sürer. (Roncato, 2007) Örnek olarak merdivenler ve köprüler ufuk boyunca uzanır fakat varacakları noktaya ilişkin bir referanstan noksandırlar. Odacıklara

benzeyen parçalar vardır ancak bu odacıklar sahici bir oda gibi gözükken yapılara dönüşmezler. Çoğu yerde sütunların kendilerini taşımaktan başka bir fiziksel işlevi yoktur. Kemerler fraktallar gibi iç içe geçerek tekrarlayan biçimde uzaklaşır. Sözü edilen amaçsızlık hali çoğunlukla fiziksel unsurları konu edinir.

Guy Deborg’a göre “*Piranesi Merdivende psiko-coğrafidir.*” (Covery, 2011, s. 72) Deborg’un böyle söylemesine sebep olan Roncato’nun amaçsızlık olarak nitelendirdiği şeyle aynı temele sahip bir kavramdır. “*Piranesi Merdivende psiko-coğrafidir*” çünkü Sitüasyonistlerin *dérive*(amaçsız gezinti) olarak tanımladıkları eylemi, Piranesi nevi şahsına münhasır mekânlarında dolanarak gerçekleştirmektedir. Piranesi’nin *Carceri*’si aynı zamanda labirentimsi bir psiko-coğrafya haritasıdır.



Resim 2.5. Giovanni Battista Piranesi, “*The Man on the Rack*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, 65 x 49 cm., Roma, 1761



Resim 2.6. Giovanni Battista Piranesi, “*The Lion Bas Reliefs*”, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 5. Plaka, Gravür, 78.26 x 53.02 cm., Roma, 1761

Roncata amaçsızlıktan yola çıkarak önermede bulunurken *Carceri d’Invenzione*’nin asıl ‘Amacı’ ise; mental bir karmaşanın görselleştirilmiş dolaşıklığını temsil edebilmektir, bunu başarabilmek için yapısal uzuvlar kendi varoluşlarından (fonksiyonlarından) feragat etmelidir. Varoluşlarından kopan ve farklı işlevsel özellikleri olan bu mimari parçalar, bazı plakalarda, sanki ani bir şok etkisiyle parçalanıp tekrar bir araya gelmiş gibi gözükmemektedir. (Resim 2.5. ile 2.6.)

Piranesi'nin mimarlığa olan yapı sökümcü bakış açısı *Carceri*'nin serisinin bu kadar başarılı olmasının altında yatan etmenlerden biridir, bu yapı sökümcülük bazı çevreler tarafından ilham verici bulunmasına rağmen *Carceri*'nin güzelliği neo-klasik eserlerin güzelliğinden farklıdır. Alışlagelmiş estetik kalıplarını yıkan bu karanlık hapisane tasvirleri serisi; dehşet verici ve esrarengiz bir güzellik biçimine sahiptir.

2.2.4.Kaygı Tanımlaması

Carceri d'Invenzione'nin birçok sanatçıya ilham vermesinin ve oldukça akılda kalıcı olmasının sebeplerinden biri de mekânın yarattığı “Kaygı” ve “Kaos” ile temaşa halidir. İzleyicideki kaygıyı tetikleyen şey mekanın tasvirinde kullanılan monümentallik, koyu kontrast, mimari dolaşıklık gibi yapısal unsurların yanı sıra işkence gören insanlar ile birlikte tehdit unsuru olarak mekanda yer alan boş işkence aletleridir. John Locke “*Hatırda Tutma Üzerine*” adlı yazısında en çok akılda kalan şeylerin haz ve acıya dair olduğunu öne sürer.

“Dikkat ve tekrar, fikirlerin bellekte sabitlenmesine oldukça yardımcı olur, ancak en derinde ve en uzun ömürlü izleri bırakan şeyler, acının ya da hazzın eşlik ettiği şeylerdir. Duyuların en önemli işinin bedeni inciten ya da bedene fayda sağlayan şeyleri bildirmek olması itibarıyla, doğa bilge bir şekilde çok sayıda fikrin alımlanışına acının eşlik etmesini sağlar, bu şekilde çocuklarda düşüncenin ve uslamlanmanın yerini alarak hem küçüklerin hem de yetişkinlerin, kendilerini koruyabilmeleri adına, acı veren nesnelerden uzak durmalarını sağlar ve her ikisinin belleği de gelecek için bir uyarı olarak yer eder.” (Locke, 2017, s. 106)

Carceri'nin büyüü; kompozisyonun güzelliğinden ileri gelen estetik haz ve tehditkâr nesnelerle donanmış bu heybetli hapis ortamının verdiği karmaşayı aynı düzlemde sergilemesidir. John Locke'un hatırda tutma üzerine öne sürdüğü iki ayrı uç da Piranesi'nin hapisanesinde gözlemlenebilir. *Carceri*'nin insanlar üzerindeki tesirini perçinleyen nedenlerden birisi de budur.

Seriye ait çoğu plakada gözlemlenebilecek biçimde izleyicinin olduğu alanı görkemli kemerler böler. Kompozisyonun genellikle bizim bakışımıza göre sol bölümünden sağ bölümüne doğru azalarak geçen bu kemer görüntüsü, seyirciyi mekândan ayırarak gözlemci haline getirir, böylelikle seyirci içeride olan şeylere

müdahil olabilecek etken bir konumda yer almaktan çok edilgen konuma geçerek pasif bir seyir halini sürdürür. Piranesi kompozisyonun içinde yer alan bir konuk yerine, kendi serüvenine tanık olacak bir izleyici arzulamaktadır. Edilgen bir tanık olarak var olduğumuz bu mekânda tam olarak neyin bizi kaygılandırıldığını seçemeyiz.

Carceri acı verecek nesnelerle donatılmış dahi olsa bu mekânın içinde asıl tehdit unsurunun ne olduğunu seçmek mümkün değildir. Bu nedenle *Carceri*, “Korku Mekânı” olmaktan çok bir “Kaygı Mekânı”dır.

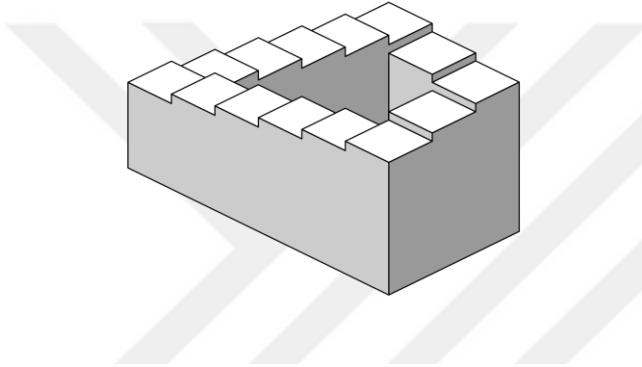
“Genel algıya göre, gördüğümüz ya da işittiğimiz bir şeyden yani bir nesne ya da durum olarak ayırt edilebilen bir şeyden korkarız. Dolayısıyla korku dile dökülebilir olana ilişkindir; şöyle diyebiliriz örneğin: “Karanlıktan korkarım” veya “Havlayan köpekten korkarım”. Buna karşın kaygı, nesnesiz bir korkma hali olarak algılanır çoğunlukla; yani bizi neyin kaygılandırıldığını kolay kolay söyleyemeyiz. Tam da bu yüzden, yani kaygıyı doğuran belirsizliği yüzünden, rahatsız edici duygular arasında kaygı korkudan beterdir”. (Salecl, 2014, s. 26).

Renata Salecl, “*Kaygı Üzerine*” adlı kitabında kaygı ve korku duyuları arasındaki ayırmadan söz ederken kaygıyı tetikleyen şeyin belirsizlik olduğunu öne sürer, Piranesi’nin *Carceri*’sinin “Kaygı Mekânı” olarak adlandırılmasındaki en büyük etmen belirsiz olma halidir.

2.2.5.Optik Yanılsama ve Staffage Figürleri

Carceri bir tür fragmanlar dünyasıdır, ait olduğu bütüne (mimarî unsurlar) dair örnekleri içinde barındırır ancak salt varlığını tamamen gözler önüne sermekten kaçınır. Piranesi’nin hapisanesinde gezmek Ariadne’nin(Yunan mitolojisi kahramanı, Theseus verdiği ip sayesinde labirentten çıkmıştır) ipi olmadan bir labirentten çıkmaya çalışmakla özdeş bir ikilik taşır. Bu mekânın belirsizliğini perçinleyen şeylerden bazıları da yön duygusunun verdiği karışıklıktır. Ne yapısal elementler ne de bize yön tayin etmesi gereken küçük figürler belirli bir yönü işaret etmezler. Çoğu köprüyü, kemeri veya tonoz’u günlük hayatta alışık olduğumuz bir açıyla görmeyiz. Aynı zamanda gözümüz bu mimari unsurların kesişim noktalarına dair bir tahminde bulunamaz. *Carceri*’de karşılaştığımız bu optik yanılsama benzer bir biçimde Escher’in “*Relativity*” yani “*İzaftiyet/Görecelilik*” adlı yapıtında da karşımıza çıkar.

Matematikçi ve Fizikçi Roger Penrose kendi adıyla anılan “*Penrose*” merdivenini Escher’in eserlerinden yola çıkarak üretmiştir. Bu merdiven sistemi tek bir açıdan bakıldığında aynı noktaya varmayı sağlayacak düzlemlerden bir araya gelerek oluşur. Aynı zamanda bir yapının bu şekilde algılanabilmesi için aydınlık ve koyu alanlara ihtiyaç vardır. *Carceri*’nin dolaşımsız algılanışı, Escher ve Penrose’un merdivenlerinde yer alan aynı optik yanılsamadan ileri gelir ancak *Carceri* bu iki yapıya kıyasla daha karmaşıktır.



Resim 2.7. Roger Penrose, “*Penrose Merdiveni*”, Örnek



Resim 2.8. M.C. Escher, “*Relativity*”, 39.3 x 39.5 cm., Hollanda, M.o.M.A. Koleksiyonu, 1953



Resim 2.9.. Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma, 1761

Escher'in merdivenlerinde dolaşmakta olan figürler Piranesi'nin figürlerine göre çok daha kolay algılanabilir biçimde tasvir edilmişlerdir. Piranesi'nin figürlerinin çoğu sadece eskiz ve silüet halinde izlenebilirler. "Staffage figürü" adı verilen bu küçük büyüklü insancıklar grubunun betimlenme sebepleri mimari yapıları tasvir etmek için kullanılan resim gelenekleri ile ilişkilidir. İnsan beyni tasvir edilen binaları, aynı karede bulunan figürler ile kıyaslayarak mimari yapının boyutunu çok daha kolay ve daha doğru algılar. Aynı zamanda manzara ve dönem resimlerinde bu figürler kıyafetleri ile tarih ve mevsimsel özelliklere dair referans görevi görür.



Resim 2.10. Giovanni Battista Piranesi, "The Lion Bas Reliefs", Detay, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 5. Plaka, Gravür, 78.26 x 53.02 cm., Roma, 1761



Resim 2.11. Giovanni Battista Piranesi, "The Well", Detay, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 13. Plaka, Gravür, 78.26 x 53.02 cm., Roma, 1761

Piranesi'nin *Carceri* serisinde bulunan staffage figürleri ise doğru bir ölçek vermekten çok merdivenlerin ve diğer mimari yapıların yarattığı optik yanılsamayı perçinlemek için betimlenir. Figürlerin küçüklüğü yapıların monumental özelliklerinin etkisini arttırır. Kimi figürler belirli alanları işaret eder ve bu sayede gözün gravürlerin içerisindeki dolaşımı için bir yol yaratılmış olur. Bazı figürlerin ise gruplar halinde resmedildiği ve birbirleri ile diyaloglar halinde olduğunu gözlemleyebiliriz. Piranesi'nin kullanımında staffage figürleri de var olan kaygı düzeyinin artmasına sebep olur. Endişe ve karmaşa seviyesi figürlerin devinimleri ile seyirciye daha kolay iletilir



Resim 2.12. Giovanni Battista Piranesi, "The Giant Wheel", Detay, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 9. Plaka, Gravür, 63.6 x 49.5 cm., Roma 1760



Resim 2.13. Giovanni Battista Piranesi, "The Man on the Rack", Detay, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, 65 x 49 cm., Roma, 1761

Piranesi'nin “*Carcere Oscura*” ile başlayan “Karanlık Hapishane” serisini varsayımsal olarak Onu anlamakta zorlanan çağdaşlarını düşleyerek ürettiği söylenebilir. Carceri düşsel bir mekânın üretimi olması sebebi ile bilinçdışını tetikleyen öğelerden beslenmiştir. Freud’a göre rüyalar bilinçaltımızın dışavurumudur. Etrafta anlamsızca kaygıyla dolaşan figürler, belki de Giovanni Battista’nın çağdaşları, çeşitli kimlikleri taşıyan aktörlerdirler. Bu kişiler Piranesi’nin mimarı olduğu karanlık hapishanelerde, Dante’nin *Cehennem*’indeki figürler gibi ulaşamayacakları hakikati sonsuza dek kaygıyla kovalamaya mahkûm edilmişlerdir.

Carceri d’Invenzione’nin günümüze değin süregelen etkisinin bu denli canlı kalmasına sebep olan etmenlerden biri de alışılan kalıpların dışında yatan grotesk güzelliğinden ileri gelir. Piranesi’nin *Carceri*’si Goethe’den Goya’ya, edebiyattan sinemaya, çeşitli disiplinlerdeki yapıtlara tekinsiz güzelliğiyle ilham kaynağı olmuştur. Özellikle distopik kurgularda bu karanlık hapishane’nin benzerlerine rastlamak olasıdır. Kaygı Mekânı tanımlaması özelinde ele alınan bu gravürler serisi tekinsizlik gibi birçok alt kavramı da bünyesinde barındırır.

3.BÖLÜM

**ON DOKUZUNCU YÜZYIL BATI SANATINDAN GÜNÜMÜZE, YAPIT
ÖRNEKLERİYLE CARCERİ BENZERİ KAYGI MEKÂNLARI**

3.BÖLÜM

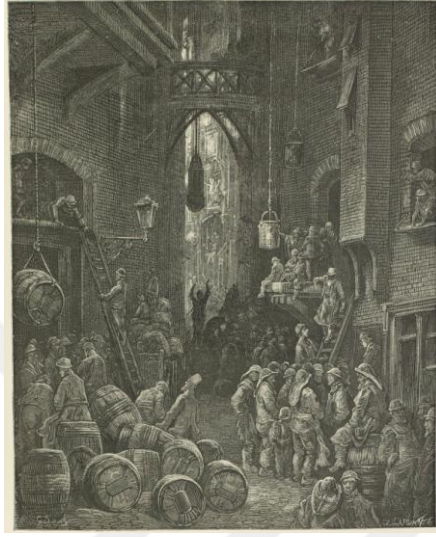
ON DOKUZUNCU YÜZYIL BATI SANATINDAN GÜNÜMÜZE, YAPIT ÖRNEKLERİYLE CARCERİ BENZERİ KAYGI MEKÂNLARI

Carceri'den esinle yeni üretimlerde bulunan sanatçılar için bu metafizik hapishane serisi farklı anlamlara gelmektedir. Bu seriden yola çıkarak eser üreten kimi sanatçılar için *Carceri*, savaş döneminin travmatik atmosferinden bir kaçış, psikolojik sıkıntıların dışavurumu için bir yol ya da kimi sanatçılar için politik anlamlar taşıyan bir araç haline gelmiştir.

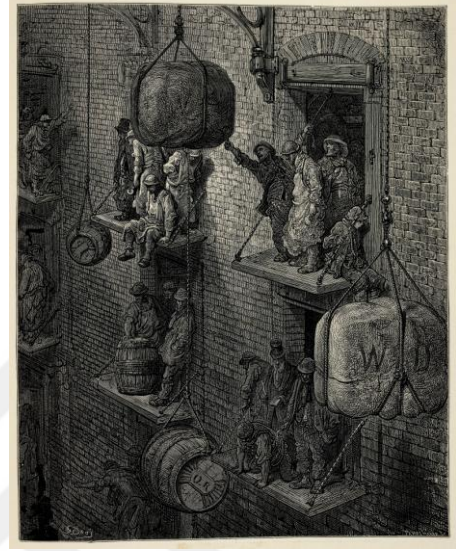
Sanatçıları içlerinde bulundukları çevre ve bu çevrenin getirdiği koşullar muhakkak etkiler. Gustav Doré'nin Londra'da gördüğü sıkıntılı çevre koşulları sanatçının bakış açısında *Carceri*'yi andırmaktadır. Loş, ışıktan mahrum ve neredeyse *Carceri*'de tasvir edilenden bile daha az gökyüzüne hâkim olan şehrin arka mahalleleri, yaşam koşulları bakımından hapishaneyi andırır. *Carceri*'nin etkisi Sanayi devriminin yeni metropol düzeninden II. Dünya savaşı esnasındaki koşullara ve günümüze kadar uzanır. Aynı dönemde yaşamış iki sanatçı olan Chrico ve Escher'in bile *Carceri*'yi algılayışı farklıdır. birçok sanatçı için karanlık atmosferiyle bir prototip olmuştur. Schwitters ve Beksinski için ise *Carceri* daha çok bilinçdışını ve obsesyonu ifade eder. Bourgeois duruma daha politik yaklaşarak kurumlar ve eğitim sistemindeki aksaklıklar için *Carceri*'yi temel almayı tercih etmiştir. Günümüzün sanatçıları olan Shiota ve Umemoto göz önüne alındığında ise Piranesi'nin hayali hapishanesini andıran nüanslar biçimseldirler. Ele alınan eserler arasındaki en büyük benzerlik ise kaygılar üzerine ya da sanatçının kaygılarını tetikleyen sebepler üzerine üretilmiş olmalarıdır.

Carceri adeta bir palimpsesttir. Orta çağa ait olan bir yazı tekniği olan palimpsest; bir metnin yüzeyden kazınarak yerine yeni ikinci bir metnin yazılması anlamına gelir. (Britannica, Palimpsest) Kimi zaman orijinal metnin değerli olduğuna karar kılınırsa yeni metin farklı bir mürekkep ile satır aralarına yazılır. Piranesi'nin bu ünlü serisi de kendisinden etkilenen sanatçılar için bir nevi ilk metin görevi görür.

3.1. Gustave Doré'nin Londra Gravürleri



Resim 3.1. Gustave Doré, "A Riverside Street", London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872



Resim 3.2. Gustave Doré, "Victorian London warehouse", London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872

Gustave Doré Fransız asıllı baskı ressamı, illüstratör, heykeltıraş ve ressamdır. 1832'de Strasbourg'da dünyaya gelmiş, kariyerine bir gazete için litografi tekniği ile yaptığı haftalık karikatürle başlamıştır. Ağaç baskı tekniği ile yaptığı kitap resimlemeleriyle tanınır hale gelmiştir, Dante'nin İlahi Komedi'si, Cervantes'in Don Kişot'u, Honor de Balzac'ın Tuhaf Öyküleri, Tennyson'un Kralın İdilleri, İncil Öyküleri ve Edgar Allen Poe'nun Kuzgun isimli şiiri resimlemelerinden bazılarıdır. (Britannica, Gustave Doré)

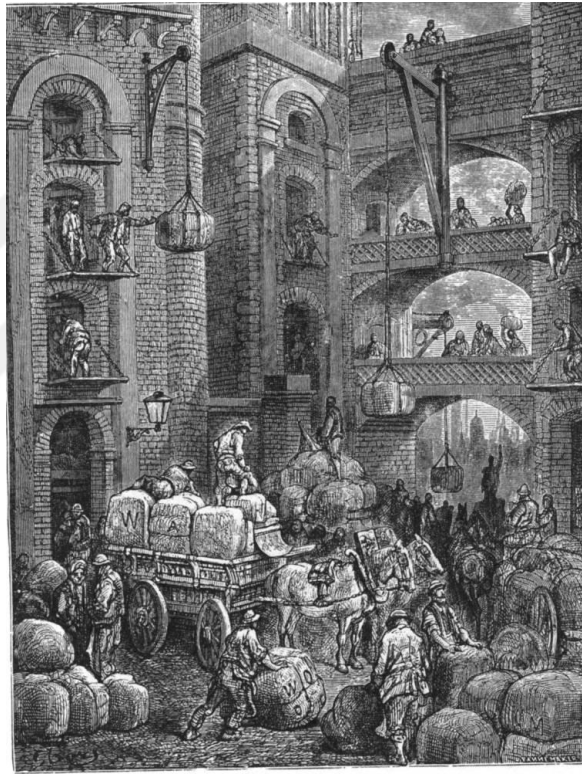
Gustave Doré'nin baskılarının atmosferi genellikle karanlıktır, kompozisyonlarında fantastik öğeler ağırlıklı olarak yer bulmaktadır, kaleler, metafizik yaratıklar, sonu gözükmeyen deniz ve gökyüzü imgeleri, sisli ve ağır hava Doré'nin ayırt edici karakteristik elemanlarıdır.



Resim 3.3. Gustave Doré, “The Tide of Business in the City”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872

1869’da İngiliz yazar ve gazeteci Blanchard Jerrold; Gustave Doré’ye resimli bir Londra rehberi üretmek için birlikte çalışmayı önermiştir, ikili tarafından bu rehberin adının “*London: A Pilgrimage*” (*Londra: Bir Hac*) olmasında karar kılınmıştır. Kitabın ilk baskısı 1872’de gerçekleşmiş ve aynı zamanda Doré’nin çizerek kariyerindeki en büyük başarılarından biri olarak kabul edilmiştir. (Jerrold & Gustave, 2006, s. 18) “*London: A Pilgrimage*” adına yaraşır bir biçimde Covent Garden Market’ten Londra Rıhtımına, Kensington Bahçelerinden Whitechapel’a kadar olan Londra tasvirlerini kapsamakta ve kitapta bu aralıktaki bölgelerin yüz seksen adet gravürü yer almaktadır. Doré bu gravürler için bir ekip oluşturmuş ve imajlarını doğrudan ağaç üzerine çalışmıştır.

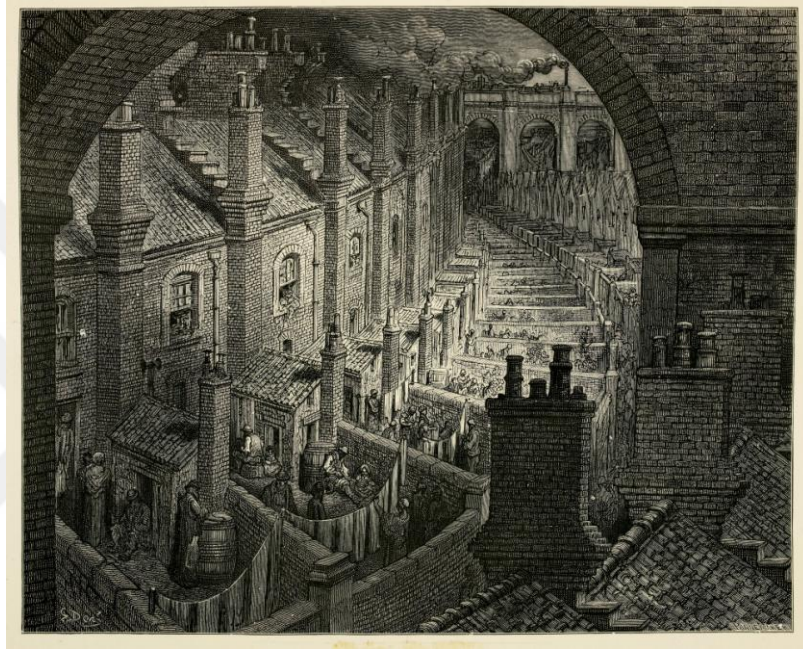
Kitabın yapıldığı yıllarda Londra sınıf farklılıklarının şiddetle yaşandığı bir şehirdir. Bir yanda aşırı zenginler konfor içinde yaşamlarını sürdürürken diğer yanda iş imkânları sebebiyle göç ederek gecekondu'lara yerleşen işçi sınıfı hayatta kalmaya çalışmaktadır. Friedrich Engels işçi sınıfının içinde bulunduğu durum hakkında uzunca bir süre birincil elden bilgi edinmek adına Londra dâhil olmak üzere 12 kenti ve gecekondu'lalarını gezmiş, “İngiltere Toplumunda Emekçi Sınıfının Durumu” isimli kitabını yazmıştır.



Resim 3.4. Gustave Doré, “Workers at a London Warehouse”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872

“Kentın sokaklarında bir-iki gün avarelik ettikten, insan kalabalığı ve sonu gelmez taşıt kuyrukları arasında güçlükle kendimize yol açtıktan, metropolün teneke mahallelerini dolaştıktan sonra, insan ilk kez görür ki, bu Londra’lılar, kendi kentlerine yığılan uygarlık harikalarını yaratabilmek için en iyi insani özelliklerini feda etmeye zorlanmışlardır; insan görür ki, içlerinde rehavete dalan yüzlerce yetenek, yalnızca birkaçı tam işe yarasın ve başkalarınıninkiyle birleşerek çoğalsın diye hareketsiz bırakılmış, bastırılmıştır...” (Engels, 1997, s. 69-70)

Gustave Doré, Engels'in de değindiği işçi sınıfının çektiği sıkıntıları ve sıkıştırılmış alanlarda yaşamaya mahkûm olmuş bu insanların durumunu gravürlerinde göstermiştir. Londra gravürlerinden bazıları Piranesi'nin *Carceri*'siyle özdeşleşen özellikler taşımaktadır. *London: A Pilgrimage*'in 2006 baskısına giriş yazan Peter Ackroyd da bu benzerlikten söz etmiştir:



Resim 3.5. Gustave Doré, “A Riverside Street”, London, a Pilgrimage, by Gustave Doré ve Blanchard Jerrold, Londra, 1872

“İşte zor yaşamlarla dolu, iç içe ve sıkıştırılmış sokaklar. İşte sayıya dökülemeyecek muazzam kalabalık, birçoğunun yüzü karanlıkta kalmaya mahkûm, bu nedenle kimliksizler. Şehrin kendisi insanları içine çeken bir tür hapishane haline gelmiş durumda ve Doré'nin Piranesi'ye ait hayali hapishanelerdeki etkileri ödünç aldığı durumlar söz konusu.” (Jerrold & Gustave, 2006, s. 19)

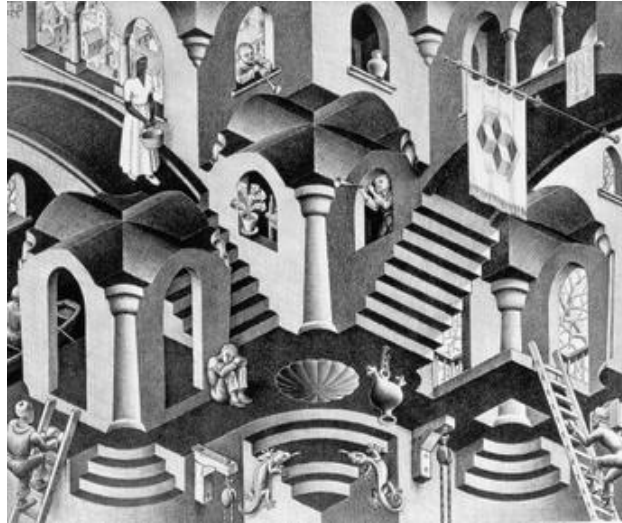
Doré'nin Londra'nın arka yüzünü ve halkın alt tabakalarının yaşadığı mahallelerini aktardığı gravürler bire bir olarak Piranesi'nin *Carceri*'sini model almaz, fakat tasvirlerinde esinlendiği unsurların sayısı oldukça fazladır. Doré'nin gravürleri *Carceri* ile benzer biçimde kaldıraçlarla bezenmiştir ve iki gravür serisinde de karanlık atmosfer içerisinde devinen figürler göze çarpar.

Ele alınan gravürlerin çoğunda Carceri'yi açıklarken Roncata'nın kullandığı “*Ufka Doğru Geriye Giden Sonsuzluk*” tabirine yaraşır bir tasvir biçimi vardır. Kemerler gibi yapısal öğeler birbirleri üzerinde ufka doğru tekrar edecek biçimde konumlandırılmıştır.

Gustave Doré'nin Londra'yı kozmopolit bir kent imgesi olarak ele alışı, şehrin düşük gelirli bireylerde yarattığı anksiyeteyi izleyiciye iletme çabasından ileri gelir. Londra belki de bugünün *Kaygı Mekânı* anlayışının temellerinin atıldığı ilk metropoldür. Şehir aynı zamanda insanların üst üste ve sıkışık bir biçimde yaşamaya mahkûm edildiği bir tür hapishanedir. Doré'nin şehrin gecekondulu mahallelerini ve dar gelirli işçilerin çalışma alanlarını, hayali hapishane kurguları olan *Carceri* ile benzer bir biçimde kurgulamasının sebeplerinden biri de budur.

Doré'nin baskıları Escher'in gravürlerinde olduğu gibi *Carceri* gravürleri ile karşılaştırıldığında daha illüstratif ve anlatımcıdır. Figürler çok daha kolay tanımlanabilir biçimde tasvir edilmiştir. Mimari öğelerin ana hatları ve sınırları keskin geçişlere sahiptir.

3.2. Escher'in İmkânsız Yapıları



Resim 3.6. M.C. Escher, “*Convex and Concave*”, litografi, 27.5x33.5 cm.

Maurits Cornelis Escher inşaat mühendisi bir babanın oğlu olarak Hollanda'da dünyaya gelmiştir. Piranesi ile benzer biçimde mimar olmayı hedefleyen Escher, Haarlem Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Okulu'nda eğitim hayatına başlamıştır, daha sonraları hocalarının da teşviki ile mimarlık yerine çizim ve baskı üzerine olan çalışmalarına ağırlık vermiştir. Evlendikten sonra 1924-1935 yılları arasında Roma'da yaşamış fakat II. Dünya Savaşı'nın habercisi olan siyasi gerilimin artması sebebi ile İsviçre'ye ve sonra Belçika'ya taşınmıştır. Alman birliklerinin Brüksel'i işgali ile tekrar doğduğu ülke olan Hollanda'ya dönen Escher burada yaşamına devam etmiştir. (Locher, 1982)



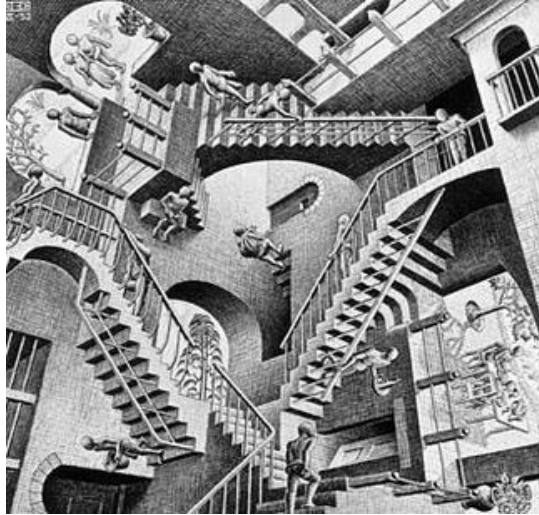
Resim 3.7.M.C. Escher. C. Escher, "The Waterfall", 38 cm × 30 cm., Litografi, 1961

"Escher'in sanatının ilk ana konuları Roma ve İtalya'nın kırsal kesimleridir. 1922'den 1935 yılına kadar yaşadığı İtalya'da ilkbahar ve yaz aylarını çizim yapmak için ülke çapında seyahat ederek geçirmiştir. Daha sonra, Roma'daki stüdyosunda Escher bu çizimleri baskılara dönüştürmüştür. İtalya kırsallarının dolambaçlı yollarını, küçük yamaç kasabalarının sıkışık mimarisini ve

Roma'daki devasa binaların detaylarını tasvir eden Escher, farklı bakış açılarını(aşağıdan ve yukarıdan) birleştirerek sıklıkla aykırı mekânlar üretmiştir. Escher 1935'te İtalya'dan ayrıldıktan sonra, ilgisi manzaralardan ziyade teorik yapı üretimlerine dayanan, kendisinin "zihinsel imgeler" olarak tanımladığı bir alana geçmiştir.” (Locher, 1982)

Bir baskı sanatçısı olan Escher'in Roma'da olduğu dönemde Piranesi'nin gravür serileriyle karşılaşmalar yaşamış olması oldukça mümkündür. Kariyerinin erken evrelerinde Escher; vaktini Piranesi gibi Roma'yı gezerek ve çeşitli binaların çizimlerini kopya ederek geçirmiştir. (Locher, 1982)

Figürler gibi merdivenlere ve Piranesi'nin kemerlerine benzeyen kubbeli kapı boşluklarına Escher'in gravürlerinde sıklıkla rastlanır. Escher'e ait “*Convex and Concave*”(Dışbükey ve İçbükey) Piranesi'nin “The Gothic Arch” adlı plakası ile “*Waterfall*”(Şelale) “*The Drawbridge*” ile ve “*Relativity*”(Yer Çekimi) “*The Staircase With Trophies*” isimli gravürle özdeşlikler taşır. “*Convex and Concave*” ın izleyicinin gözüne göre sağ kısmında kalan kemer “*The Gothic Arch*” ile neredeyse birebir aynıdır.



Resim 3.8. M.C. Escher, “*Relativity*”, 39.3 x 39.5 cm., Hollanda, M.o.M.A. 1961

“On sekizinci yüzyılın ortalarında tamamlanan Piranesi'nin Hapishaneleri, geniş kubbeli kemerleri ve ürpertici merdivenleri ile M.C. Escher'in imkânsız yapılarını hatırlatır, Piranesi Escher'den yaklaşık iki yüz yıl önce olmasına rağmen, Piranesi'nin çizgileri Escher'in matematikten esinlenen baskı

alışmalarından farklı bir derecede daha dışavurumcu bir ifadeye sahiptir, hatta kesin bir biçimde daha kâbusumsudur.” (McStay, 2014)

Escher’in mekânları paradoksal bir tekrar ve sonsuzluk örüntüsü yaratmayı amaçlar, Piranesi’nin kaygı mekânlarından farklı bir biçimde karanlık atmosfer ön plana çıkmaz. Bu dolaşımsız mekânlar Escher’in El Hamra Sarayı’ndaki desenleri gözlemlemesiyle başlayan, metamorfozu imgeleştirme takıntısının bir ürünüdür. İlk bakışta kaygı mekânı olarak tanımlanamayan bu yapılar, seyirciyi sürekli aynı kayayı itmeye mahkûm edilen *Sisifos*(Homeros’un bahsettiği mitolojik kahraman) gibi bir döngüye sokar. Escher’in yapılarında güdülen kaygı, gerçekliği kaybetmeye dair bir kaygıdır, dolayısı ile temeli mekânsız kalmak üzerine kurulmuş olan bir kaygıdır.

Chirico ile Escher aynı dönemde farklı türlerde eserler üreten sanatçılardır ancak her iki sanatçı da benzer biçimde II. Dünya Savaşı esnasında yaşadıkları yeri terk etmek zorunda kalmışlardır. Escher ve Chirico Savaş başlamadan önce bir dönem hayatlarını Roma’da geçirmişlerdir. Piranesi’nin *Carceri*’si kurdukları bağda bu durumun etkisi olabilir.

3.3.Chirico’nun Ferrara Resimleri



Resim 3.9.Giorgio de Chirico, “*The Melancholy of Departure*”, t.ü.y.b., 51.8 × 35.9 cm.,Ferrara, 1916

Sürrealist resim tarzının öncülerinden ve en bilinen isimlerinden biri olan Giorgio de Chirico 1915'te İtalya'nın savaşa dâhil olması ile ülkesine asker olarak geri çağırılmıştır. Yazıcı olarak İtalya'da küçük bir şehir olan Ferrara'ya gönderilen Chirico, kardeşi ve annesi ile ufak bir evde yaşamaya başlamıştır. Chirico askerlik yaptığı süreden kalan vakitlerde resim yapmaya ve dadaist dergilere çizimler ve fotoğraflar göndermeye devam etmiştir. Bir süre sonra savaşın yarattığı duygusal çöküş yüzünden yaşadığı sinir hastalıkları sebebi ile korunaklı bir askeri hastaneye gönderilmiştir ve sekiz ay orada kalmıştır. (Picozza, Bravo, Robinson, & Sanna, 2016, s. 50)



Resim 3.10...Giorgio de Chirico, “*Homesickness of an Engineer*”, t.ü.y.b., 33.7x26 cm., Ferrara, Chrysler Museum of Art, 1916

Savaş şartlarının sanatçıyı içinde bıraktığı buhran Ferrara'da kaldığı dönem boyunca ürettiği “Ferrara Interior” lerine yani Ferrara İç Mekânlarına” ilham olmuştur. Bu kargaşa içerisindeki iç mekân resimleri; tuval şaselerinden, tahta parçalarından, metal artıklardan başka resimler ve nesnelerin duvarlar arasında bir araya gelişinden oluşmaktadır. (Picozza, Bravo, Robinson, & Sanna, 2016, s. 51)

Ferrara döneminin yaratımı olan bu eserler yapıların karmaşıklığı ve dolaşıklığı açısından Carceri ile benzer nitelikler taşımaktadır. Bu eserlerde savaş döneminin verdiği hapis hissi ve iç sıkıntısı Chirico'nun ferah ve açık mekânlarına olan zıtlığı nedeniyle kolay seçilir. Ferrara döneminin ürünü olan bazı eserlerin isimleri de savaş döneminin kaygılarını yansıtır, örneğin; “*Homesickness of an Engineer*”(Bir mühendisin ev özlemi) ve “*The Melancholy of Departure*”(Ayrılığın Melankolisi) gibi. “‘Ayrılığın Melankolisi’ ve ‘Bir Mühendisin Ev Özlemi’nde yer alan labirentimsi parçalar Piranesi'nin asma köprülerini, merdivenlerini ve gözetleme kulelerini çağrıştırmaktadır ve bu eserlerin kapalı mizansenini yaratılan hapishane ambiyansını tamamlar.” (Merjian, 2019, s. 67)



Resim 3.11. Giorgio de Chirico, “*The Evangelical still life*”, 80.5 x 71.4 cm., t.ü.y.b., Ferrara, 1916

1936’ da New York Modern Sanat Müzesi’nde düzenlenen Kübizm ve Soyut Sanat temalı bir sergide Chrigo’nun “*The Evangelical Still Life*” adlı resmi ve *Carceri* serisi gravürlerinin biri aynı anda yer almıştır. Piranesi’nin geometri ve mekân kullanımı üzerine olan ustalığı kendi çağından çok sonraki zamanlarda dahi büyük sanatçıları etkilemeye devam etmiştir. (Merjian, 2019, s. 68)



Resim 3.12. Giorgio de Chirico, “*Great Metaphysical Interior*”, 96 cm x 70 cm., t.ü.y.b., Ferrara, M.o.M.A., 1917

Chirico, Piranesi ile benzer biçimde düşlerinde gördüğü mekânları inşa etmeyi sevmektedir. “*The Great Metaphysic Interior*” isimli kompozisyonun içinde yer alan tablo Chirico’nun bir arkadaşına aittir ve Chrigo tabloyu gerçekte görmeden önce rüyasında gördüğünü iddia eder. (Jerrold & Gustave, 2006, s. 50-51) Chrigo belki düşler üzerinden kurduğu yakınlıkla belki de savaşın yarattığı kaygılarla ürettiği mekânlarda *Carceri* ile benzer ilişkiler kurmuştur. Ferrara döneminin ürünleri olan bu eserler Chirico’nun gelecekte üreteceği eserlere de ön ayak olmuş ve sanatçının kompozisyon anlayışına yeni bir soluk getirmiştir.

Chirico'nun *Ferrara İç Mekanları* ile Kurt Schwitters'ın *Merzbau* enstalasyonu biçimsel olarak yakın özellikler taşır. Her iki eser de iç mekân için tasarlanmış kurgular barındırır. Fakat *Merzbau*, Chirico'nun işlerinden farklı olarak mekân kurgusunun kendisini yapıt haline getirir ve bu katedral dolaşıma açıktır.

3.4. Kurt Schwitters'ın Erotik Katedrali *Merzbau*



Resim 3.13. Kurt Schwitters, “*Merzbau*”, Figür 2, Wilhelm, Tate, 1933

Enstalasyon sanatının öncü örneklerinden biri olan Kurt Schwitters'ın ‘Erotik Katedral’i veya ‘*Merzbau*’su mimari normların dışında bir mekân düzenlemesidir. Piranesi’nin ‘*Carceri*’sinden farklı olarak Kurt Schwitters’in ‘Erotik Katedral’i, üç boyutlu bir forma ihtiyaç duymaktadır. ‘*Merzbau*’yu ‘*Carceri*’den ayıran bu durum, seyirciyi tek bir bakış açısına sabitlemek yerine gözlemlenebilen farklı noktalarda dolaşım planları yaratır. Birbirlerinden çok farklı çöp nesnelerin katedral düşüncesi üzerinden istiflenmesi şiddetli bir dürtünün sonucu olarak sanatçının baba evinden başlayarak içine girdiği bütün mekânlara yansımıştır. İnşa etme düşüncesinin kendisi Piranesi ile benzer biçimde Schwitters’ı tetikleyen durum olmuştur.

Sanatçı ortaya çıkan bu mekânı “*Erotik Izdırap Katedrali*” olarak tanımlar. Yapının keskin hatları, sanatçının kendi hayatının dönüm noktalarının betimlemelerini temsil etmektedir. Ev mekânının içine katedral gibi özel gereksinimler gerektiren bir mabet inşa etme fikri Schwitters’a özgüdür.



Resim 3.14. Kurt Schwitters, “*Merzbau*”, Figür 3, Wilhelm, Tate, 1933

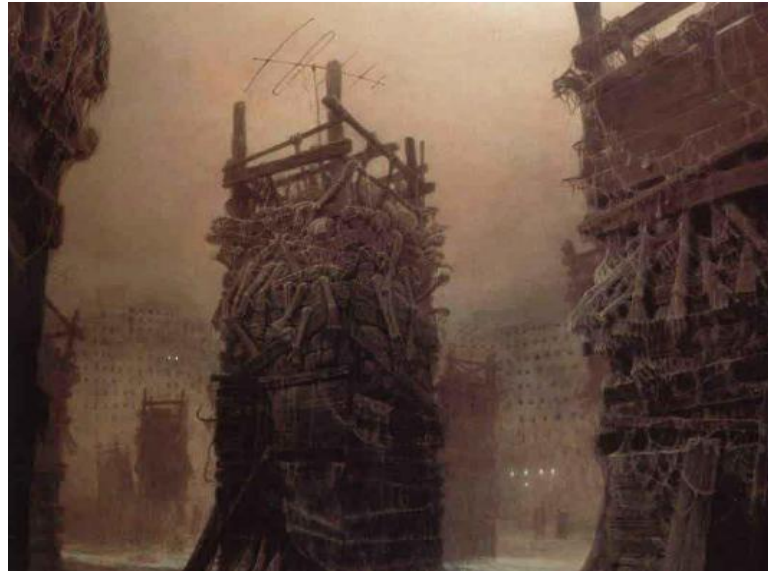
“Katedralle ilgili Schwitters’ı da çeken bir başka özellik, Ruskin, Morris gibi Gotik hayranlarının ütopyalaştırdıkları inanılmaz sanatkârlık olmalıdır. Çünkü bu sanatkârlık, Schwitters’ın reddettiği tasarıma ve mimarlığa dayanmaz. Sanki büyülü bir el, koca bir dağı kenarından köşesinden yontmaya başlar ve sonunda katedralin evrenini kayaya nakşeder. Merzbau gibi...” (Artun, 2012, s. 62)

Izdırap Katedrali’nin amacı biricik bir yapı tasarlamak ve bunu yaparken mümkün olduğunca alışılmış kalıpların dışına çıkarak bağımsız kalmaktır. Merzbau teorik bir mekân kurgusu olmaktan daha fazlasıdır, anıların, yaşanılıp kaydedilmiş bütün bir bilincin, kaygının ve anksiyetenin yarattığı biriktirmeye dair obsesyonun dışı vurumudur.

Schwitters'ın Merzbau'dan önce yaptığı ve Merzbau'sunun temellerini oluşturduğu düşünülen ve ilk versiyonlarından biri sayılan heykeli “Merz-sütunu” İstirap, yapının en üst noktasında Schwitters'in ölen oğlunun ölüm maskesini barındırmaktadır. Schwitters'ın ölen oğlunun silueti, bu labirentsi/anıtsı yapının tepesinde lirik bir biçimde yer alarak çevreyi gözetlemektedir. Schwitters aynı zamanda bu heykelimsi yapıyı oğluna ithaf etmiştir. Biçimsel açıdan *Merzbau*, *Carceri* ile birçok yakınlık taşır. Girintili ve çıkıntılı uzun taşıyıcı kolonlar, dolaşımı engellemek adına konulmuş amaçsız yollar ve birbirleri içine geçen geometrik biçimler her iki eserde de kendisine yer bulmaktadır. Merzbau'nun yarattığı görsel bütünlüğün çöplerden ve atık parçaların birleşiminden meydana gelmiş olması ise Schwitters'in ustalığını yansıtır.

Schwitters'da olduğu gibi ölümün yarattığı travmalar birçok sanatçının eserinin konusu ve esin kaynağı olmuştur, bunlardan biri de Polonyalı ressam Zdislaw Beksinski'dir. Oğlunu kaybeden Schwitters gibi Beksinski de karısının ve bir arkadaşının ölümü ile derinden sarsılmış, psikolojik problemler yaşamıştır. Sanatçının yaşadığı travmalar grotesk peyzajlarına da yansımıştır.

3.5.Zdislaw Beksinski'nin Heterotopyaları



Resim 3.15. Zdislaw Beksinski “İsimsiz”, Cityscape

Zdzislaw Beksinski(1929-2005) gerçeküstü manzara resimleriyle tanınmış Polonyalı ressam, heykeltıraş ve fotoğraf sanatçısıdır. Beksinski'nin resimleri ölümle başa çıkma fikrine karşı geliştirilmiş bir savunma mekanizmasıdır. Ressamın eserleri içerik ve biçimsel özellikleri bakımından “Grotesk” olarak tanımlanabilir. Beksinski'nin metafizik manzara resimleri kendi geçmişinden ve Piranesi ile benzer biçimde rüyalarından beslenmektedir. Çocukken karşılaştığı Arnold Böcklin'in “*The Isle of the Dead*” (*Ölüler Adası*) isimli resmi Beksinski için uzun bir süre ilham kaynağı ve tefekkür konusu olmuştur. (Sokolowska, 2014, s. 159)



Resim 3.16. Zdzislaw Beksinski “İsimsiz”, Cityscape

“Grotesk mesaj, korkumuzun yardımı olduğunda söz konusu olur, ahlakın yarattığı hayal kırıklıklarıyla, sosyal estetik kısıtlamalarla. Sanata grotesk bir bakış açısı, erişilemez olanın bir manzarasıdır, bilinçaltının en zeminindeki mağaralardan gelir. Sanat eserlerinin en derin yapılarıyla bağlantı içerisinde ki; ilk bakışta belirgin değildir. Bazı araştırmacılar böyle bir mesajda aşırı karamsarlığın özünü, evrensel bir kaş çatışı, acı çeken bir ruhun ifadesini algılar.” (Glowinski, 2003, s. 56)

Sanatçının işleri bu bağlamda Piranesi'nin *Carceri* serisiyle birebir benzerlikler taşımamaktadır ancak binaların alt perspektiften konumlandırılması, kompozisyonun taşıdığı sisli ve karanlık atmosfer Metafizik Hapishane tanımlamasına yakın olacak şekilde üretilmiştir. *Carceri* örneğinde olduğu gibi oldukça katı formlara sahip bu

yapılar figürleşerek seyirciyi sert bakışlarıyla tahakküm altına almaktadır. Eserin derin tabakalarını algılayabilmek için öne sürülen bu otoriter eşikten geçilmesi zorunludur.



Resim 3.17. Zdzisław Beksiński *“İsimsiz”*, Cityscape

Beksiński olmayan topografya kurguları üretmiştir. Bu distopik ve melankolik kurgular; kaygı mekânı olan bir tür heterotopya yaratmıştır. Ressam hiç bir işine isim koymamıştır bu nedenle isimlendirme yerine sanat hayatını dört bölüme ayıran bir sınıflandırma sistemi kullanılmıştır. Ölüm, erotizm, soyut ve doğu mistisizmini konu edindiği yıllar; *“Decay and Darkness”* (Çürüme ve Karanlık), bir otobüs tasarımcısı olarak çalıştığı yıllar; *“Desining Buses”* (Otobüsler Tasarlamak), metafizik mimari kurguları ve sadomazoşistik çizimler yaptığı yıllar; *“Dreams and Obsessions”* (Rüyalar ve Takıntılar), karısının kanserden bir arkadaşının da intihar sebebiyle hayatını kaybettiği, ressamın da hizmetçisinin oğlunu bıçaklayarak öldürdüğü yıllar; *“Tragedy”* olarak adlandırılmaktadır.

Sorunlu bir arka plana sahip olan Beksiński ile araştırmanın devamında konu edilecek Louise Bourgeois’un travmalarla dolu hayatı bazı açılardan benzerlikler taşır ancak Bourgeois’un işlerinin bağlamı Beksiński’ye kıyasla çok farklıdır. Özellikle kaygı mekânı tanımlaması üzerinden ele alınacak olan *“The Institute”* adlı eseri Beksiński’nin zamansız ve insansız heterotopyalarından başka bir noktaya işaret eder.

3.6. Manifesta 10 ve Louise Bourgeois'ın The Institute Adlı Eseri



Resim 3.18. Louise Bourgeois, “*The Institute*”, tel kafes, aynalar ve New York Güzel Sanatlar Enstitü’sünün maketinden oluşan enstalasyon, 2002

2014 St. Petersburg’da düzenlenen Manifesta 10’un ana mekânı Hermitage Müzesi’dir. Serginin ana küratörlüğünü Kasper König üstlenmiştir. Hermitage’in yanı sıra St. Petersburg’un çeşitli tarihi mekânları, bazı galeriler ve caddeler de Manifesta 10 süresi boyunca sergi alanı olarak kullanılmıştır. Sergilerin teması Wagner’in “*Gesamtkunstwerk*” teorisi bağlamında “Toplam Sanat Eseri” fikri ve Klasik ile Çağdaş Sanat arasında organik bir bağ kurmak üzerinedir. (Biryukova, 2017, s. 17)

Manifesta 10 esnasında kullanılan tarihi mekânlardan biri de 1764’de inşa edilen “The Winter Palace”dır(Kışlık Saray). Kışlık Saray’ın ilk katında Piranesi’nin çeşitli dekoratif nesne tasarımları, grotesk yanı ağır basan gravürleri ile birlikte Louis Bourgeois’ya ait “*The Institute*” (Enstitü) adlı iş yer alır.

Piranesi’nin klasik haline gelen eserleri ile Louis Bourgeois’nın işlerinin küratöryal olarak birleştirilmesinin estetik kaygıların ötesinde bir amacı vardır.

“Louise Bourgeois’ın ‘Institute’ adlı enstalâsyonunu Giovanni Battista Piranesi’nin baskıları ile Kışlık Saray’da sergilemek, klasiklerle bağlantı kurmayı pekiştirmek için üretilen küratöryal bir projedir. Bu şekilde gerçekleştirmesinin ana motivasyonlarından biri de Bourgeois’in telden yapılmış kafeslere çeşitli objeler yerleştirdiği işlerinin olmasıdır. Manifesta 10’da yer alan işinde ise obje; New York Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün bir modelidir. Bir kafese hapsedilmek, simgesel olarak 18. yy.’ın fantezileri ile meşhur baskı sanatçısını çağırıştırır, O’nun görsel mirası tuhaf, hayali hapishaneleri de içeren Carceri serisidir. Enstalâsyonun yanı sıra Piranesi’nin baskıları ile birlikte Louise Bourgeois’ın grafik işleri de sergilenmektedir, Piranesi’nin baskıları Carceri serisinden değildir fakat grotesk olanlardan seçilmiştir.” (Biryukova, 2017, s. 20)



Resim 3.19. Louise Bourgeois, “The Institute”, tel kafes, aynalar ve New York Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün maketinden oluşan enstalasyon, 2002, sergileme: Manifesta 10, Kışlık Saray, Hermitage Müzesi, St Petersburg, 2014

Bourgeois’ın “Enstitü”sü her yönden izlenebilir şekilde tasarlanmıştır, eserin üç yanında yer alan aynalar; bina modellemesinin *Carceri*’de olduğu gibi farklı açılardan aynı anda görülmesini sağlar. Maketin ön kısmında tel olmayışı eserin tam bir hapis duygusu yaratmasını engeller, bu hapishane yarı açık ve girilip çıkılabilen bir mekândır. Enstalâsyon; Bourgeois’ın eğitim sistemine yaptığı açık bir eleştiriye de barındırır. Sanatçı için New York Güzel Sanatlar Enstitüsü bir tür hapishanedir. Kaygı mekânı tanımlaması spesifik bir mekânı işaret eden Bourgeois’ın eserinde farklı bir boyut kazanır.

3.7.Piranesi/Shiota: Aklın Hapishaneleri

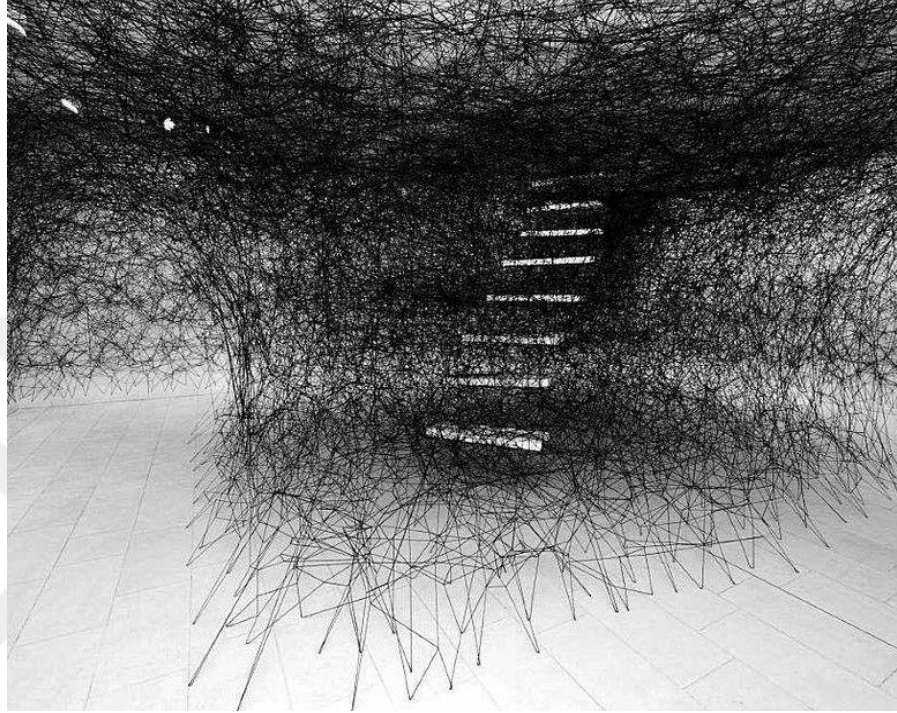


Resim 3.20. Chiharu Shiota, “*Stairway*”, iplerden meydana gelmiş enstalasyon,2016

Manifesta 10’a benzer şekilde küratoryal olarak Piranesi’nin yapıtları ile güncel bir sanatçıyı birleştiren bir diğer sergi ise Piranesi/Shiota sergisidir. 2016-2017 Yılları arasında Tel Aviv Sanat Müzesi’nde düzenlenen bir sergi için Japon asıllı sanatçı Chiharu Shiota’nın “*Stairway*”(Merdiven) adlı eseri ve Piranesi’nin “*Carceri*” serisi bir araya gelmiştir. “*Piranesi/ Shiota: Prisons of the Imagination*” adlı sergide Shiota; *Merdiven* isimli enstalâsyonunu *Carceri* serisiyle birlikte sergilenmek üzere inşa etmiştir. Enstalasyonun temelini; simgesel bir merdiven, tavana yakın bir bölümde yer alan file ve iplerden oluşturulmuş konstrüksiyon oluşturur.

Shiota enstalâsyonunu başka bir alanda üreterek mekâna taşımak yerine sergi mekânının içinde inşa etmeyi tercih etmiştir. Sanatçı diğer eserlerinde de ağırlıklı olarak örgü ipleri kullanmaktadır, içsel dürtülerin harekete geçirdiği imgeler için kanı çağrıştıran kırmızı rengi tercih eder. Siyah ipleri kullandığı işlerinde ise motivasyonu

daha çok dışsal bir motivasyondur, , siyahın karanlığını gecenin gökyüzüne benzeten Shiota için bu renk Dünya'yı sembolize eder. (Sansom, 2018, s. 282)



Resim 3.21. Chiharu Shiota, “Stairway”, iplerden meydana gelmiş enstalasyon, 2016

Enstalasyonun içinden geçerek yukarı doğru uzanan merdiven *Carceri*'den ilham alan bir nevi fizik ötesi bir mekâna geçişi tasvir etmektedir. Shiota'nın *Merdiven*'i *Carceri* için basamak görevi görür, Shiota'nın yarattığı enstalasyonun etrafında dolaşan seyirci; *Carceri*'ye doğru ilerlemek için ilk adımı atmış ve Shiota'nın araf mekânını geçmiş olur.

Eserde yer alan ipler Piranesi'nin gravürlerindeki çizgilere benzer biçimde zikzaklar ile ilerler, üst üste gelen iplerin yarattığı koyuluk ve dolaşıklık, etkili bir görsellik yaratırken bir yandan da izleyiciyi kargaşa ve karmaşaya yönlendirir. Shiota'nın enstalasyonundan çıkmak için vaat edilen bir merdiven vardır ancak bu merdivenin etrafı örümcek ağı gibi iplerle örülü olduğu için ulaşılması imkânsızdır.

Serginin küratörlüğünü üstlenen Emanuela Calò serginin amacını şu biçimde özetlemektedir;

“Bu serginin kavramı Piranesi ile başladı, Piranesi birçok sanatçı ve akademisyen tarafından tüm zamanların en etkili sanatçılarından biri olarak kabul ediliyor. Güçlü, zengin yaratıcı vizyonu Edgar Allan Poe ve Victor Hugo'dan William Blake ve Vik Muniz'e kadar çok çeşitli yazarlara ve şairlere ilham verdi ve bunu göstermek istedim. ”. (Vrazilek, 2016)

3.8.David Umemoto'nun Beton Heykelleri

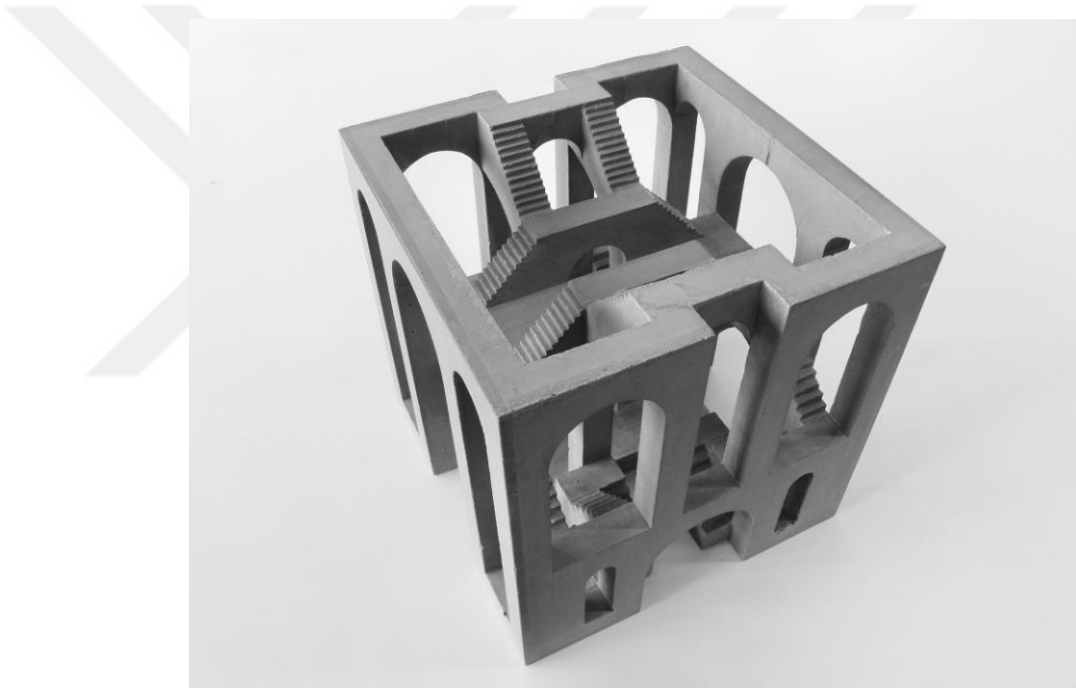


Resim 3.22. David Umemoto, “Szigetmonostor no3/b”, beton, 2019

Umemoto'nun heykelleri diğer ele alınan sanatçıların işlerinden daha farklı bir bağlama oturmaktadır. Hem kullanılan materyalin ağırlığı ve biçimi sebebi ile hem de daha minimalist yapıtlar olması sebebi ile bu beton heykeller Piranesi'nin eserlerine oldukça yakın etkiler verir. Kanada'da ikamet etmekte olan David Umemoto on beş senelik mimarlık kariyerinin ardından farklı bir disipline geçerek ürettiği kâğıt ve beton

eserleri ile tanınmıştır. Umemoto'nun beton heykelleri primitif ve brutalist olarak nitelendirilebilir. Bu heykel yapılar obje, mekân ve heykel olmak arasında mekik dokumaktadır. Sanatçı beton heykellerini modüler kalıplar kullanarak sınırlı sayılarla üretir. (Guerrero, 2020) Böylelikle tasarladığı kurguları bir oyun haline getirir.

Umemoto'nun işleri tek bir doku ve renkten oluşmasına rağmen, yaratıldığı malzemenin dokusu sebebi ile oldukça brutalist ve ağırdır. Carceri'de olduğu gibi bu beton heykellerde de yapısal unsurların işlevci bir tasarımı yoktur. Merdivenler, kubbeli nişler ve kapılar sanatçının tasarımlarında sık sık tekrarlan öğelerdendir.



Resim 3.23. David Umemoto, “Déambulateur”, 30x30x30 cm., beton, 2020

“Kimilerinin Umemoto'nun mimari heykellerini görünce aklına Amazon ormanlarında kaybolan Niemeyer'in Brasilia'sının modernist kompleksi, kimilerinin aklına ise Hindistan'ın göbeğinde yer alan Le Corbusier'in Chandigarh kompleksi gelir. Hiçliğe doğru yükselen duvarlar, tavana doğru uzanan kıvrımlar ve boşluğa götüren merdivenler Piranesi'nin gizemli hapisanelerini andırır. Öyle ya da böyle, bunlar her zaman hayal gücünün bir düşünce disiplini ile güçlerini birleştiği işlerdir.” (Notté, 2019)



Resim 3.24. David Umemoto, "*Stairway no.10*", 25.40x12,70x43.18 cm., beton, 2019

4.BÖLÜM

**GÜLÜN ADI, METROPOLIS VE BLADE RUNNER ADLI FİLMLERDE
CARCERİ ETKİSİNDE KAYGI MEKÂNININ YENİDEN ÜRETİMİ VE
CARCERİ SERİSİNİN GÜNÜMÜZE UZANAN ETKİSİ**

4.BÖLÜM

GÜLÜN ADI, METROPOLIS VE BLADE RUNNER ADLI FİLMLERDE CARCERİ ETKİSİNDE KAYGI MEKÂNININ YENİDEN ÜRETİMİ VE CARCERİ SERİSİNİN GÜNÜMÜZE UZANAN ETKİSİ

4.1.Carceri Olarak Aedificum

Umberto Eco'ya ait “*Gülün Adı*” isimli romanın uyarlaması olan aynı isimli film Jean-Jacques Annaud yönetmenliğinde sinema perdesinde hayat bulmuştur. Gösterime kitabın yayım tarihi olan 1980 den altı yıl sonra, 1986 yılında girmiştir. Senaryo birçok edebiyat uyarlamasına kıyasla, kitaba mümkün olan en yakın biçimde sadık kalınarak yazılmıştır. Ücra bir manastırda geçen seri cinayetleri konu edinen roman, Orta çağ polisiyesi olarak da nitelendirilebilir. Hikâyenin anlatım biçimi yedi günlük bir zaman dilimi üzerinden kurgulanmıştır. Anlatıcı rolünü üstlenen Melk'li Dom Adso, eski bir engizisyon sorgu yargıcı olan rahip Baskerville'li William'ın çıraklığını yapmaktadır. Manastır'ın Başrahibi tarafından cinayet mi yoksa intihar mı olduğu anlaşılamayan rahip Adelmo'nun ölümünü çözmesi için, zekâsının keskinliğiyle bilinen William'a verilen araştırma görevi, öykü süresince giderek daha da karmaşıklaşacak ve dallanıp budaklanacaktır.

Umberto Eco'nun üstün yazım becerisinin roman türünde ilk ürünü olan bu kitap, sadece polisiye bir öykü olmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin politik, tarihsel ve günlük hayatına dair de önemli referanslar taşır. Umberto Eco kendi eserini “Polisiye Metafizik” olarak tanımlamaktadır. (Eco, 2016, s. 588) Annaud'un çektiği filmde yer alan kütüphane/labirent yapının Carceri ile olan benzerliğinden bahsedebilmek için kitabın metafor taşıyan öğelerinin bilinmesi gerekmektedir. Bu nedenle Eco'nun dolambaç ve kütüphane tanımlamalarının irdelenmesi zorunludur. Eco'nun öyküsünün kendisi de bir labirent oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Okuyucuyu yavaşça içine alan bu öyküde ilk yüz sayfada paravan görevi görmesi için tasarlanmış rutin manastır yaşamı anlatılır, ancak yüz sayfalık bu ritmi benimseyerek aşabilen okuyucular eşiği geçtikten sonra asıl anlatılmak istenen hikâyeye erişebilirler.



Resim 4.1. Giovanni Battista Piranesi, “*The Gothic Arch*”, Detay, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 14. Plaka, Gravür, 53.6 x 76.7cm., Roma, 1760



Resim 4.2. Giovanni Battista Piranesi, “*The Round Tower*”, Detay, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 3. Plaka, Gravür, 54.5 x 41.5 cm., Roma, 1760



Resim 4.3. Jean-Jacques Annaud, “*Gölün Adı*”, Sahne Detayı, Cinecitta Studios, Roma, 1986



Resim 4.4. Giovanni Battista Piranesi, *"The Drawbridge"*, Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760



Resim 4.5. Jean-Jacques Annaud, *"Gülün Adı"*, Sahne Detayı, Cinecitta Studios, Roma, 1986

Hikâyenin merkezinde yer alan ve manastırın bir bölümünü oluşturan, eşsiz kitaplarla donatılmış bu kütüphanenin adı Latince kamu binalarına atfedilen isim olan “*Aedificum*”dur. Kütüphaneci ve yardımcısı haricindeki diğer karakterlerin bu alana erişim sağlayabilmesi mümkün değildir. Manastırın Başrahibi William’a kütüphaneden söz ederken şu tanımlamayı kullanır; “*İçinde barındırdığı gerçek gibi ölçülmez derinlikte, sakladığı yalanlar gibi yanıltıcı olan kitaplık kendi kendini korur. Tinsel bir labirent olduğu kadar, dünyasal bir labirenttir o. İçeri girebilirsiniz, ama dışarı çıkamazsınız.*” (Eco, 2016, s. 53). Benzer bir tanımlama başka bir rahip ve tekrar William arasında geçen diyalogda tekrarlanır, bu kez William kitaplıktan “Labirent” olarak söz eden rahibe “*Kitaplık mı yoksa labirent mi*” sorusunu yöneltir. Rahip ise; “*Bu Dünya tipik bir labirent gibidir. Girişi kolay çıkışı çetindir. Kitaplık kocaman bir labirenttir. Dünya labirentinin simgesi içine girersin, ama dışarı çıkıp çıkamayacağını bilmezsin.*” (Eco, 2016, s. 184) diyerek cevaplar.

Süregelen diyaloglarda görüldüğü üzere kitaplığa yakıştırılan labirent tanımlaması kitaplığın hem yapısal özelliklerini hem de metafizik özelliklerini betimlemek için kullanılır. Dolambaçlı koridorlara, çıkmaz yollara ve çeşitli tuzaklara sahip bu labirentin fiziki yapısı itibarı ile taşıdığı tehlike aynı zamanda mental açıdan bir labirent oluşundan da ileri gelmektedir. Girişi kolay olan bu mekâna ayak basan insanların kitaplar aracılığıyla eriştikleri bilgi, onları içeride tutarak tutsak edecek kadar da ilgi çekidir. Gülün Adı’nda yer alan temel tartışmalardan birini de bilgiye erişme özgürlüğü oluşturur ve Eco için bu konu uğruna cinayet işlenebilecek kadar önemlidir.

Aedificum ve *Carceri*’nin benzerliği de bu noktada göze çarpar. *Carceri* de *Aedificum* gibi bir insanın kendisi için oluşturabileceği potansiyel hapishaneyi ve kaygı mekânını temsil eder. Hapisteki bir insanın acı çekme sebebi de bilmektir. İşlediği suçlardan ya da yaptığı yanlış eylemlerden dolayı hapsedilen bir birey bu durumların bilincinde olması sebebiyle acı çekmekte veyahut işlediği suçların yanlış olduğunun ayırdına varamıyor ve pişmanlık emareleri taşımıyor ise oluşturacağı tehdit sebebiyle hapsedilişi yüzünden acı çekmektedir. Bilmemek yani bir nevi cehalet aynı zamanda özgürlüğü ve mutluluğu da getirir zira bilinmeyen bir şey sebebiyle acı çekilmesi mümkün değildir. Nitekim öyküde yer alan kütüphanecinin kör oluşu da bağlantılı bir

biçimde metaforik anlamlar taşımaktadır, Jorge de Burgos bilgiye sahiptir, ancak göremiyordur, çünkü gözünün önünde duran hakikati görmemesi için kör olması gereklidir.



Resim 4.6. Giovanni Battista Piranesi, *"The Giant Wheel"*, Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 9. Plaka, Gravür, 63.6 x 49.5 cm., Roma 1760



Resim 4.7. Giovanni Battista Piranesi, *"The Man on the Rack"*, Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, 65 x 49 cm., Roma 1760



Resim 4.8. Giovanni Battista Piranesi, *"The Grand Piazza"*, Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 4. Plaka, Gravür, 63.6 x 49.4 cm, Roma 1760

Aedificum ve *Carceri* arasındaki biçimsel benzerlik de bir bakıma Umberto Eco'nun kurguladığı öykünün devamlılığı açısından duyduğu gereksinimlerle ilgilidir, bu nedenle labirent fiziksel olarak da *Carceri* ile oldukça benzerdir. Gülün Adı kitabında yer alan "Postille" yani "Sonrası" bölümünde Eco hikayenin kurguladığı bölümleri için ihtiyaç duyduğu labirent biçimi hakkında açıklama yapar, bu açıklamalarda görüldüğü üzere *Carceri*'de yer alan ara açıklıklar, mazgallar ve benzeri hava akışı sağlayan unsurlar *Aedificum* için iyi bir örnek teşkil eder. (Resim 4.6., 4.7., 4.8.)

"Bildiğim bütün labirentler -elimde Santarcangeli'nin güzel araştırması da vardı- açık labirentlerdi. Bunlar oldukça karmaşık ve dolantılarla doluydu. Ama bana kapalı bir labirent gerekliydi (Siz hiç açık bir kitaplık gördünüz mü?). Labirent birçok koridor ve iç salonlarla gereğinden çok karışık olsaydı, yeterli -tarihsel nedenlerle şu da açıktı: Ortaçağ'da manastırlar kibrit gibi yanarlardı; yangınsız bir Ortaçağ öyküsü tasarlamak, alevler içinde düşen bir av uçağı olmaksızın Pasifik'te geçen bir savaş filmi tasarlamak gibidir). Böylece, uygun bir labirent kurabilmek için iki üç ay çalıştım; sonunda duvarlardaki yarıkları eklemek zorunda kaldım, yoksa içeride hep gereğinden az hava olurdu." (Eco, 2016, s. 578)

Yarı açık, yarı kapalı tasarımıyla *Carceri* hem kitapları barındırabilecek bir alanken hem de kapalı oluş biçimi sebebiyle yangına da elverişlidir, aynı zamanda birçok plakada yer alan mazgallar yapıya hava akışını sağlayabilecek unsurlardan bazılarıdır. Umberto Eco'nun kütüphaneyi oluştururken değindiği bir diğer konu ise olası labirent biçimleri üzerinden yaptığı elemedir.

"Varsayımsallığın soyut bir örneği labirenttir. Ama labirentin tipleri vardır. Bunlardan biri, Yunan labirentidir; Theseus labirenti. Bu labirent, içinde hiç kimsenin kaybolmasına izin vermez; içine girilir, merkeze ulaşılır, sonra merkezden çıkışı vardır. Bu yüzden merkezde Minotaurus vardır; yoksa öykünün hiç tadı kalmaz, basit bir gezinti olurdu. Burada korku, kesinlikle, nereye varacağınızı ve Minotaurus'un ne yapacağını bilmemenizden doğmaz. Ama klasik labirenti geliştirirseniz, elinizde bir ip bulursunuz; Ariadne'nin ipini. Klasik labirent, Ariadne'nin ipinden başka bir şey değildir. Sonra, dolambaçlı (maniyeristik) labirent vardır; bunu geliştirirseniz elinizde bir tür ağaç bulursunuz; birçok çıkmaz sokakları, kökleri olan bir yapı. Çıkış tektir; ama yanılabilirsiniz. Kaybolmamak için bir Ariadne ipine gereksiniminiz vardır. Bu labirent, bir trail-and-error process'tir. Son olarak, ağ, ya da Deleuze ve Guattari'nin köksap dedikleri labirent vardır. Köksap öyle bir biçimde

yapılmıştır ki, her yol, tüm öteki yollara bağlanabilir. Merkezi yoktur, çevresi yoktur, çıkışı yoktur, çünkü potansiyel olarak sonsuzdur. Varsayım alanı, bir köksap alanıdır. Benim kitaplığımın labirenti bir dolambaçlı labirenttir, ama William'm içinde yaşadığının farkına vardığı dünya, köksapa göre kurulmuştur: daha doğrusu kurulabilir, ama hiçbir zaman kesinlikle kurulmamıştır.” (Eco, 2016, s. 589)

Eco'nun labirenti maniyeristik labirenttir, ancak tıpkı Thesus'u labirentinde olduğu gibi Ariadne'nin ipi öykü içerisinde yer alır ve merkezinde sembolik bir Minotor barındırır. *Gülün Adı*'nda bu Minator'u Jorge de Burgos temsil eder. Eco'nun labirentinin girişi birden çoktur fakat erişilmesi gereken yere erişildikten sonra çıkış için yalnızca bir yol vardır ve bu yol merkezden geçmek zorunda değildir. *Carceri* ise merdivenleri, görülmeyen bölmeleri, erişilemeyen merdivenleriyle köksapı andırır, ancak büyük boşluklardan gözükten peyzajlara sahip olmasına rağmen çizimlerde Piranesi'nin labirentinden bir çıkış yolu sezilmemektedir. Bu durumun sebebi dış duvarlara ait herhangi bir form bulunmamasıdır. İngiliz Sanat eleştirmeni Jonathan Jones “*No Way Out*” (Çıkış Yok) adlı yazısında *Carceri*'yi sınırları ve bağlamı olmayan bir mekân olarak nitelendirir.

“Piranesi'nin hapisanesinde dış duvar yoktur ve yapıya ait olan her manzara sadece görüntünün çerçevesi tarafından bölünür, sınırları ve bağlamı olmayan bir mekana dönüşür. Boşluklar o kadar büyük, o kadar aralıksızdır ki iç mekan olmaktan çıkarlar; bu iç ve dış mekan tanımlamalarıyla tarif edilemeyecek yapı, dünyaya dönüşmekte olan bir şehir gibidir. -Neredeyse tanınması kolayca mümkün olan St. Peter'e ait Roma kemerlerini andıran manzara görülmektedir- Ancak, hapisanenin bu noktalarını işaret ettiğini açıkça bize söyleyecek hiçbir veriye sahip değiliz. Bunun yerine, bu unsurlar dahil edilirler. Eğer içeri ve dışarı kavramlarından artık muafsak, yukarı ve aşağı kavramları da tanımlamanın ötesinde bir güç duygusu yaratır.” (Jones, 2002)

Bu açıdan bakıldığında *Carceri*, *Aedificum*'a kıyasla daha karmaşık ve tanımlaması zor bir yapıya sahiptir. *Aedificum* sınırları ve biçimiyle sahip olduğu olanakları görünür biçimde gözler önüne serer. *Carceri* ise metafizik bir alan tanımlamasıdır bu nedenle *Carceri*'ye spesifik bir anlam yüklemek daha zordur.

Annaud'un filmi üzerinden değerlendirildiğinde *Carceri* ve *Aedificum*'un iç içe geçen yapısı daha net gözlemlenebilir hale gelmektedir. Umberto Eco film için yorum yapmayı reddetse de Annaud'un ürettiği *Carceri* ve *Aedificum* arasında yer alan melez mekânı "Oldukça iyi" bulduğunu itiraf eder. (Thompson, 2016) Eco'nun labirenti için *Carceri*'yi taslak olarak kullanmak filmin sanat yönetmenliği görevini üstelenen Dante Ferretti'ye ait bir fikirdir. Ferretti aynı zamanda Museum of Modern Art'ta sahne tasarımları ve çizim taslakları sergilenen bir sanatçıdır. M.o.M.A. 2014 yılında "*Dante Ferretti: Design and Construction for the Cinema*" adlı labirent kavramı üzerinden kurgulanan sergisine ev sahipliği yapmıştır.

Ferretti'nin tasarımları ışığında hayat bulan Piranesi tipi bu yapı daha sonraları bir anlamda Ferretti'nin imzası olarak nitelendirilebilecek mekâna dönüşmüştür. Ferretti'nin sanat yönetmenliğini yaptığı 1994 yapımı olan *Vampirle Görüşme* adlı filmde yer alan yer altı mezarlığında da Piranesi etkisi gözlemlenebilir. Ortak nokta olarak iki mekân da "Kaygı Mekânı" olacak biçimde tasarlanmış ve senaryo gereği yanarak parçalanmıştır. Ferretti'nin tasarımı olmasaydı *Aedificum*, *Carceri* ile bu denli benzer öğeler taşımayabilirdi. Bütçenin büyüklüğü ve *Gülün Adı* için sağlanan olanaklar da Ferretti'nin tasarladığı bu ikonik işte yakaladığı başarıda önemli ölçüde rol almaktadır.



Resim 4.9. Dante Ferretti, "*Gülün Adı*", Set fotoğrafı, Cinecittà Studios, Roma, 1986

Çekildiği tarihte 1963 yapımı olan Cleopatra filminden sonra üretilmiş olan en büyük dış mekân tasarımına sahiptir. Filmde kütüphane tasarımı Roma yakınlarındaki Cinecitta Stüdyoları'nda tamamen sıfırdan tasarlanarak hayata geçirilmiştir. Kütüphanenin seyirci üzerinde bırakması amaçlanan etki *Carceri* ile benzer bir biçimde baskılanma hissi olarak tasvir edilebilir, Piranesi'nin eseri bu nedenle referans olarak tercih edilmiştir. Vanessa Werder “*The Name of The Rose- The Monastic, Labyrinthine Library and a Comprarison of its Illustration in the Book and the Movie*” başlıklı makalesinde bu durumu kapsamlı bir biçimde açıklar.

“Ferretti, Piranesi'nin hayal gücüne benzer şekilde, odadan odaya sallanan yollarla çok sayıda merdiven ve geçit yol inşa etmiştir. Set ile ilgili ayarlar, fotoğraf yönetmeni Tonino Delli Colli tarafından Piranesi'nin *Carceri*'sinin önündeymişçesine benzerlik sağlayacak bir stüdyo seti inşa edilerek yapılmıştır. Dik, kuşbakışı ve köşegen olarak tasarlanan perspektif, mekânsal yanılsamayı güçlendirmektedir. Görülen alan sınırı yokmuşçasına devam etmektedir. Merdivenler ve sokaklar nadiren bir yere ulaşır ve genellikle çerçeveden çıkar. Bazı eylemler kamera kapalı gerçekleşir ve sadece ses ve gürültü ile gösterilir. Bu seyirciyi yabancılaştırır ve onu tedirginlik ve kontrol eksikliği hissiyle bırakır. Delli Colli'nin çerçevesi, izleyicinin film esnasınca aksiyonu bir kemer, merdivenler ya da eski kitaplarla kaplı bir masanın altında geçirmesini sağlar. Bu, bizi eylemi seyreden küçük ve gizli bir gözlemci gibi hissettirir (aynı biçimde engin kütüphanede yaşayan fareler gibi). Film boyunca kütüphanenin görünür düzenini çözdüğümüze inanırız, ancak Adso ve William gibi onun içinde yolumuzun saptığını itiraf etmek zorunda kalırız. Ayrıca filmdeki aydınlatma biçimi Piranesi'nin çalışmalarına benzer paralellikler gösterir. Kasvetli genel izlenim, soğuk, sert ve ay ışığı benzeri bir aydınlatma ile üretilir. Duvarların yüzeyleri ışığı absorbe eder ve odayı gölgede bırakır. Işık parlaklık getirmez, karanlık taşır. Tüm bu alanı gösterme biçimleri, izleyicinin kahramanı anlamasını ve maceracı araştırmaların bir parçası olmasını sağlar.” (Werder, 2012)

Biçimsel olarak incelendiğinde film için üretilen mekân, *Carceri*'nin sahip olduğu karmaşa ve kaostan daha az beslenir. Aedificum; sonu olmayan merdivenler, karanlık atmosfer, mazgallar ve baskılanma hissini destekleyecek çekim açılarıyla Piranesi'nin yarattığı anksiyeteyi simüle eder, birebir kopyası olmayı tercih etmez. Özellikle yangın sahnesinde yer alan ateşin biçim ve konumu "*Smoking Fire*" adlı plakayı çağrıştırmaktadır.



4.10. Jean-Jacques Annaud, "*Gülin Adı*", Sahne Detayı, Cinecitta Studios, Roma, 1986



Resim 4.11.. Giovanni Battista Piranesi, "*The Smoking Fire*", Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 6. Plaka, Gravür, 54 x 39.8 cm, Roma 1760

4.2. Anakent Metropolis ve Carceri



Resim 4.12. Fritz Lang, “*Metropolis*”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927

Fritz Lang’ın yönetmenliğini yaptığı 1927 yapımı *Metropolis* isimli sessiz filmdeki şehir silüeti, Piranesi’nin *Carceri* serisinin biçimsel görünüşüyle oldukça yakın sahneler taşımaktadır. Metropolis sinema tarihinin ilk bilimkurgu filmlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Fritz Lang’ın eşi Thea Von Harbou tarafından yazılan aynı adlı romandan uyarlanmıştır. Senaryo şehrin zengin tabakası olan şehirli ve sadece iş gücü olarak kullanılan makina-insan işçiler arasındaki sosyal dengesizlik üzerine kuruludur.

Şehrin en zengin adamının oğlu, başkahraman Frederick bu binaların en yüksek olanı Yeni Babil Kulesi’nde işçilerin hayatından habersiz bir biçimde yaşamaktadır. Spontane hayatına devam eden Frederick, kendisi gibi zengin ailelerin çocukları için düzenlenmiş Cennet Bahçesi’ne işçi çocuklarıyla giren Maria ile karşılaşır, Maria ve işçi çocuklar derhal oradan uzaklaştırılırken Frederick bu kadının kim olduğunu merak eder ve onu aramaya çıkar. Bu yolculuk onu yeraltındaki şehre kadar sürükler. Filmde zengin tabaka gökdelenlerin üst katlarında, fakir işçiler ise yer altında yaşamaktadır.



Resim 4.13 Fritz Lang, “*Metropolis*”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927



Resim 4.14. Fritz Lang, “*Metropolis*”, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927



Resim 4.15. Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, Detay, *Carceri d’Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760

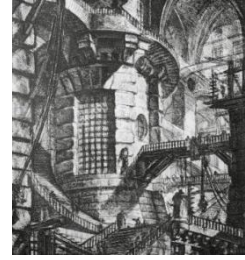
Carceri’de yer alan merdiven benzeri yapıların bu sahneler içerisinde üst geçitlere ve otoyollara dönüştüğünü gözlemlemekteyiz. Özellikle kast sisteminde üst sıralarda yer alan şehir sakinlerinin olduğu gökdelenlere *Carceri* tipi bir benzetme yapılması bu gökdelenlerde yaşayanların kendileri için oluşturduğu güvenli ve steril alanın bilinçli bir hapishaneye dönüşmesini simgeliyor olabilir. Filmin tamamının siyah beyaz olması ve gri skalasının Piranesi’nin metafizik hapishanesine yakın etkiler yaratması da aradaki benzerliği güçlendirmektedir. Perspektif, binaların yüzeysel derinliği ve sağ ve solda kullanılan koyu tonlu binalara ait öğeler de bu iki imaj arasındaki yakınlığı pekiştirir.



Resim 4.16. Fritz Lang, "Metropolis", Sahne Detayı, Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927



Resim 4.17. Giovanni Battista Piranesi, "The Drawbridge", Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760



Resim 4.18. Giovanni Battista Piranesi, "The Round Tower", Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 3. Plaka, Gravür, 54.5 x 41.5 cm., Roma, 1760

Resim 4.19.'da bulunan görseldeki sahnede gökdelenler ve alt kesimdeki şehre giden ilk ara bölüm yer alır. Araf olarak nitelendirebileceğimiz bu alanda çalışan işçileri gören ve ilk kez burada bulunan Frederick 'i izlemekteyiz. Kendi güvenli alanından dışarı adım atan başkahraman, sırasıyla işçilere ve gökyüzündeki şehre tekrar tekrar bakmaktadır. Dikey uzanan bina gökdelenler Frederick'in kendi hapisanesidir ve bu sahne içerisinde bunu idrak etmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Frederick yukarıda bir aristokrat olmaktan çıkarak bir makina-işçiyle yer değiştirir. Arka planda yer alan yuvarlak binalar *Carceri* Serisi üçüncü levhadaki sağ bölümde yer alan aynı biçimli yapıyı ve Piranesi'ye ait "Round Tower" isimli gravürü çağırışmaktadır. Sisli şehir görünümündeki kareler her ne kadar



Resim 4.19. Fritz Lang, "Metropolis", Universum Film A.G., Babelsberg Studios, Potsdam, 1927



Resim 4.20. Giovanni Battista Piranesi, "The Drawbridge", Detay, Carceri d'Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma 1760

daha keskin koyu değerlere sahip de olsa bu sahnelerde de *Carceri* etkisi oldukça net bir şekilde gözlemlenebilir. Cennet bahçesi Frederick'in altın kafesidir, kahraman buradan çıkarak şehrin daha önce hiç görmediği kısımlarını keşfettiğinde yaşadığı alan kendisi için bir cennet olmaktan çıkarak bir kaygı mekânı haline gelmiştir.

Önce arafa daha sonra da işçilerin yaşadığı bölüme inen kahraman sembolik olarak cehennemi keşfeder. Paradoksal olarak cennetin yani gökdelenlerin ve yer üstündeki şehrin ayakta kalması için yer altındaki şehirdeki işçilerin hiç durmadan çalışması gerekmektedir. Cennet bahçesinde vaktini harcayan Frederick'in bu gerçeği kavradıktan sonra aynı gözle yaşamına bakabilmesi mümkün değildir.

4.3.Ridley Scott'ın 1982 Tarihli Blade Runner'ında Carceri

Yönetmenliğini Ridley Scott'un yaptığı 1982 yapımı *Blade Runner* adlı filmdeki distopik şehir kurgusu *Metropolis*'i anımsatmaktadır. Film Philip K. Dick'e ait 1968 yılında yazılmış "*Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?*" adlı kitabın bir uyarlamasıdır. Yüksek teknoloji düşük yaşam kalitesi üzerine kurulu bir senaryoya sahiptir, siber punk filmlerin ilk örneklerinden biridir ve kara film olarak bilinen film noir kategorisinde yer almaktadır. *Metropolis*'in aksine *Blade Runner*'da insanlar yerine çok gelişmiş insani robotlar iş gücü olarak kullanılmaktadır.

Olaylar günümüz Amerika'sında Kaliforniya eyaletinde yer alan ve Amerika sınırları içerisinde New York'tan sonra en kalabalık şehir olan Los Angeles'ta geçmektedir. *Blade Runner*'ın Los Angeles'ı *Metropolis*'le kıyaslandığında daha kompozit bir şehirdir. Birçok milletin insan iç içe yaşamaktadır, hayvanlar çoğunlukla aslına benzer biçimde üretilmiş androidlerdir. Şehrin büyük bir bölümü harap olmuş ve dağılmıştır, yüksek binalarda ise Tokyo'yu andıran etkiler seyredilir. Senaryoda tarih 2019 yılını göstermektedir. Dünyadaki kaynaklar tükenme noktasına gelmiş, bu nedenle diğer gezegenlerde yeni koloniler inşa edilmiştir, bu kolonileşme sürecinde ise insanlar

yerine insanımsı robotlar kullanılmıştır, Tyrell Corporation tarafından üretilen “Nexus 6” adı verilen bu robotlar bir süreden sonra insani özellikler taşımaya başladığı için yaşam süreleri 4 yıl olarak belirlenmiştir. 4. Yıla giren robotlara emekliye ayırma olarak tabir edilen yok etme prosedürü uygulanmaktadır.



Resim 4.21. Ridley Scott, “*Blade Runner*” Warner Bros. ABD,1982



Resim 4.22. Giovanni Battista Piranesi, “*The Drawbridge*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, 63.4 x 49.3 cm., Roma, 1760

Başkahraman Philip Deckard bu tip robotların tanınma ve yakalanma görevinde yer alan eski bir polis memuru ve ödül avcısıdır. Yaşam sürelerini doldurmakta olan ve başka bir gezegendeki kolonileşmeden kaçarak dünyaya gelen bir grup replikayı yakalayıp yok etme görevi de bu konuda isteksiz olan ancak mecbur bırakılan Deckard'a verilir. İnsanimsı robotların dünyaya gelme amacı yaratıcıları olan Eldon Tyrell'e ulaşarak kısıtlı olan yaşam sürelerine bir çözüm bulmaktır.

Resim 4.21.'de görünen sahnede yer alan mekân replikaların Eldon Tyrell'e ulaşmak için basamak olarak kullandıkları J.F. Sebastian'ın evidir. Sebastian; Metuselah sendromu olarak bilinen bir hastalıktan muzdarip olduğu için dünya dışındaki kolonilere gidemeyen ve aynı replikalar gibi uzun ömrü olmayan bir genetik mühendisidir, tek bir kişi için oldukça büyük sayılabilecek Bradbury binasında kendi yarattığı oyuncak/arkadaşlarla yaşamaktadır. Yolu replikalarla tesadüfî bir biçimde kesişen karakterin ölümü de replikaların elinden olmaktadır. Eldon Tyrell'e ulaşmak için kullanıldıktan sonra robotlar tarafından hayatına son verilir. Roy kendi yaratıcısıyla(Eldon Tyrell) konuşup ölümüne çare bulamadıktan sonra kendi varlığını sorgular hale gelir. Kendi ürettiği yaratıklarla yaşayan Sebastian; Eldon Tyrell'in ilkel ve minimal versiyonunun bir temsili gibidir. Bu küçük evren temsilleri iç içe geçmiş katmanlar halinde filmde yer alır.

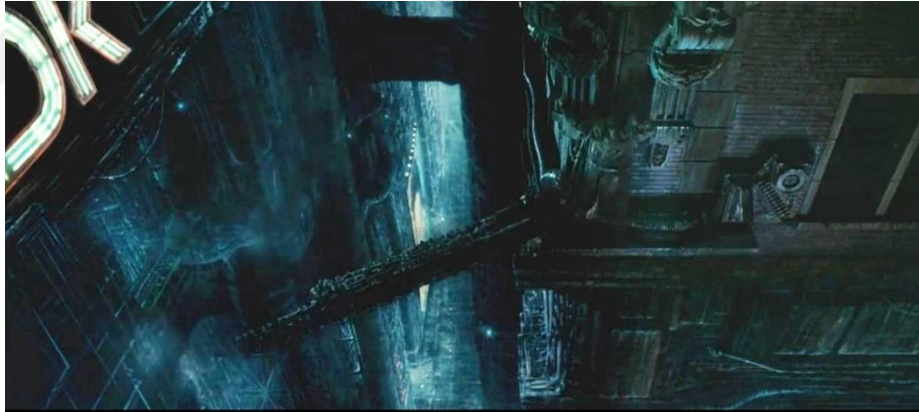
Bu bina Sebastian'ın evi olduğu kadar da aynı zamanda kendi eliyle kurguladığı hapishanesidir. Başka insanlarla olmaktansa kendi üretimleriyle kapana kısılmış bir halde ölmeyi bekleyen Sebastian'ın evinin hem iç hem de dış yapısı itibarı ile *Carceri*'ye benzemesi tesadüfî değildir. Piranesi'nin 16 levhadan oluşan eseri "*Carceri d'invenzione*"nin dilimize olan çevirisi Hapishane Buluşları'dır. Merdivenin kullanıldığı sahneler ağırlıklı olarak *Carceri* ile özdeş şekilde alt perspektiftendir. Kullanılan ışık merdivenlerin arka bölümüne gelecek şekilde sağ alt açıdan üst açığa yansıtılacak şekilde dağılmaktadır

Merdivenlerin ilk görüldüğü sahne Sebastian'ın replikalardan birini insani duygularla evine davet ettiği mekânın tamamının tanıtıldığı sahnedir. Daha sonra

merdivenin yer aldığı sahneler ise Deckard ve kaçak Nexus 6'ların en zekisi olan Roy'un binaya giriş yaptığı sahnelerdir. Binanın sadece iç yapısı değil dış cephesi de *Carceri*'ye oldukça benzemektedir. *Blade Runner*'ın dünyasında bu metafizik hapishaneden kaçış mümkün değildir. Şehrin kendi silüeti de iç mekâna ayna tutar biçimde benzer bir algı yaratır.



Resim 4.23. Giovanni Battista Piranesi, “*The Gothic Arch*”, Detay, Carceri d’Invenzione, İkinci Basım, 14. Plaka, Gravür, 53.6 x 76.7cm., Roma, 1760



Resim 4.24. Ridley Scott, “*Blade Runner*” Warner Bros. ABD, 1982



Resim 4.25. Ridley Scott, “*Blade Runner*” Warner Bros. ABD, 1982

Başlangıçta J.F. Sebastian'ın evi olarak gördüğümüz bu mekân daha sonraları Roy ve Deckard arasındaki kovalamacaya ev sahipliği yaparak filmin birincil alanı haline gelir. Roy'dan kaçmaya çalışan Deckard binanın dışına çıktığında sadece hapishanenin başka bir katmanına ulaşır. *Carceri*'de yer alan figürler gibi bu kovalamaca sona ermez, birbirine ulaşamayan merdivenlerde göz çıkmaza girene kadar tekrar tekrar bir başlangıç noktası belirleyerek aynı noktaya ulaşır. *Blade Runner*'ın dünyasında alegorik bir biçimde *Carceri*'den kaçış yoktur.

Filmde temsil edilen hapishane kavramı metaforik olarak aklın kendisi için ürettiği hapishanenin kendisidir. İnsan akli tarafından üretilen android, insan taklidi robotlar ve robot hayvanlarla dolu *Blade Runner* evrenindeki kaygı robotların insanlar kadar insan olup olamayacağıdır. Nitekim Tyrell Şirketi'nin logosunda bu açık bir biçimde seçilir; “*Genetik Replikalar İnsandan Daha İnsan*” Roy ve Deckard'ın yer aldığı son diyalog sahnesinde Roy, Deckard'ı ölümden kurtararak bu konuya açıklık getirir.

Deckard'ın Roy'u öldürme şansı olsa bunu yapacağını tahmin edebildiğimiz için onu öldürmekten vazgeçen Roy insandan daha insan bir form halini almıştır yani aklın kendi üretimi yaratıcısını aşacak bir noktaya gelmiştir. Filmin bitimine yakın Deckard'ın da bir replika olduğuna ipucu olabilecek bir sahne yer alır, ancak kitabın yazarı Philip K. Dick'e Deckard'ın da android olup olmadığına dair yöneltilen sorunun cevabı Dick için çok açıktır, Deckard kesinlikle insandır. Yönetmen Ridley Scott kendi insiyatifini kullanarak filmi için şaibeli bir son belirlemiştir.

Sonuç olarak *Blade Runner*'ın distopik kurgusu ve gelecek tasviri içinde yaşamayı düşlemek istemeyeceğimiz kara bir ütopyadır. Filmde kurgulanan harap olmuş ve bütün kaynakları biterek tükenme noktasına gelmiş gezegenimiz “Kaygı Mekânı” tanımlamasının hayat bulmuş halidir.

4.4.Carceri Serisinin Günümüze Uzanan Etkisi



Resim 4.26. Chris Colombus, “*Harry Potter ve Felsefe Taşı*”, değişen merdivenlere bir örnek Warner Bros., 2001

Sanat tarihi boyunca eserler arasında olan esinlenmeler silsileler halinde yeni iletişimleri tetikler. Sözgelimi *Carceri*’yi hiç görmemiş bir sanatçının, yukarıda adı geçen diğer sanatçılardan birinin eserlerinden ilham alarak ürettiği iş, bu metafizik hapishaneyi de barındırmış olur. *Carceri*’nin popüler kültürün ürünü olan filmler (*Inception*’da yer alan merdivenler, *Harry Potter*’da sürekli değişen merdivenler vb.) ve bilgisayar oyunlarında da sıklıkla kullanılmasının sebepleri altında yatan nedenlerden birisi de budur.



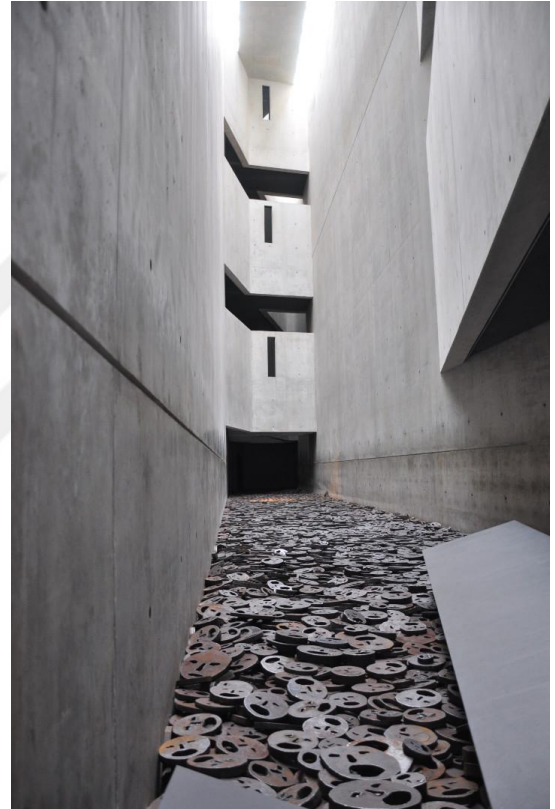
Resim 4.27. Louis Kahn, “*National Assembly of Bangladesh*”, Dhaka, Bangladesh, 1982

Çağımızın getirileri ile birlikte dönüşüme giren çevre, distopik ve ütöpik kurgulara olan merakımızı giderek arttırmaktadır. Bilim kurgu romanları ve bu senaryoları temel alarak çekilmekte olan filmlerin sayısı milenyum sonrası öncesine

kıyasla çok daha fazladır. Teknolojik gelişmeler yaşam biçimimizi ve günlük rutinlerimizi başka bir noktaya taşımaya devam etmekte ve üretilen eserler de bu dönüşümden payını almaktadır. *Carceri*'nin en büyük etkilerinden biri de mimari disiplinde yarattığı dönüşümdür. Louis Kahn'ın brutalist mimarisinde dâhi *Carceri*'nin biçimsel etkileri gözlemlenebilir.



Resim 4.28. Daniel Libeskind, “*Jewish Museum Berlin*”, Berlin, 2001



Resim 4.29. Daniel Libeskind, “*Jewish Museum Berlin*”, Berlin, 2001

Piranesi'nin hapisanesinden ilham alarak tasarlanan yapıların en bilineni ise 1999 yılında inşa edilen Berlin Yahudi Müzesi'dir. Jewish Museum olarak da bilinen bu yapının ana hatları soykırım esnasında Yahudi toplumunun yaşadığı sıkıntıları bir nebze de olsa ziyaretçilerine hissettirmektir. Yapının klostrofobik tasarımı 10 milyon civarında insanın ölümüne neden olan şartları simgeler. Böylece bu acı deneyim ziyaretçilerin belleğinde daha fazla yer edinebilir.

Carceri ve Kaygı Mekânlarının gündemimizde yer almasının nedenlerinden biri de insanlık olarak Sanayi Devrimi'nden itibaren sonu gelmeyen bir inşa sürecinden geçmemizdir. *Carceri*'nin iç içe geçen merdivenlerden ve yapısal unsurlardan oluşan görselliği, çelik ve metal konstrüksiyonların karmaşık yapılarını da anımsatır.

Feride Çiçekoğlu'nun Şehrin İtirazı adlı kitabında yer alan "Vinçler Şehri" (Çiçekoğlu, 2015, s. 25) isimli bölüm İstanbul'da sıklıkla görülen inşaat ve vinç manzaralarından söz eder. Metropolde yaşayan insanlar için olağan bir görünüm haline gelen çoklu vinç görüntüsü Piranesi'nin kaldıraçlarına benzemektedir. *Carceri d'Invenzione*; kendi çevremiz ve içinde yaşadığımız bu karmaşık görsellikle özdeşlik kurduğu için algımızı tetikler ve belleğimizde farklı bir yer tutar.

SONUÇ

Carceri ile benzer unsurlar taşıyan Gustave Doré'nin *Londra Gravürleri*, Chirico'nun *Ferrara Resimleri*, Escher'in *İmkânsız Yapıları*, Kurt Schwitters'ın *Katedrali*, Zdislaw Beksin'ski'nin *Heteretopyaları*, Louise Bourgeois'ın "*The Institute*" adlı eseri, Chiharu Shiota'nın "*Stairway*"i, David Umemoto'nun beton heykelleri ve *Gülün Adı*, *Metropolis*, *Blade Runner* gibi film örnekleri Picon'un "Kaygı Mekânı" kavramı etrafında incelenmiştir. Bu eserler incelenirken sanatçıların yaşadıkları çevre, dönemsel ve kavramsal çerçeveleri ile birlikte sanatçıları *Carceri*'ye benzeyen kaygı mekânları üretmeye teşvik eden koşullar göz önüne alınmıştır. Piranesi'nin eserlerine benzerlikleriyle aynı çatı altında birleştirilen bu yapıtların hangi bakımlardan *Kaygı Mekânı* olarak değerlendirilebilecekleri açıklanmıştır. Kaygıyı diğer sıkıntı veren durumlardan ayıran özelliğin nesnesiz bir korku hâli olması dolayısıyla ve bu hâlin içerdiği anlaşılması zor duygular nedeniyle sanatçılar tarafından ifade biçimi olarak *Carceri*'den esinlenildiği kanısına varılmıştır.

Piranesi *Vizyoner Mimarlığın* ilk örneklerinden birini tasarlayarak ve üreterek sanatta ve tarihinde yeni bir kapı açmıştır. *Carceri* serisi amaçsızlık gibi alt kavramlar üzerinden de değerlendirilmiştir. Bu araştırma boyunca kaygının ne olduğu nasıl tanımladığı, *Carceri*'nin niçin bu kadar fazla esere esin kaynağı olduğu gibi sorulara cevap aranmıştır.

Sonuç olarak: *Carceri* etkisinde üretilen mekânlar Piranesi'nin günümüze uzanan ününün ve etkisinin anlaşılmasına da yarar sağlamıştır. 1760'larda üretilmiş *Carceri*'nin *Siberpunk*'ın ilk örneklerinden olan *Blade Runner*'ın bile konusu olabilecek kadar çağımızla yakın bağlantı kurabilme sebebinin akılda kalıcılığı ve taşıdığı çağrışım yaratma potansiyeli olduğu açıklanmıştır.

Şu anın dünyasında yaşayan bireyler için *Carceri*'nin ne anlama geldiği sorusu ise araştırmanın son konusu olmuştur. Sanayi Devriminden bugüne kadar olan süreçte şehirler büyümeye ve gelişmeye devam etmiştir. Yaşadığımız mekânlardaki kalabalık ve klostrofobik durum *Carceri* serisi ile görsel bir imaj kazanmıştır. Günlük hayatımızın

bir parçası olan bu manzaraları görmeye devam ettikçe baş gösteren anksiyete; bilinçli ve bilinçdışı yollarla *Carceri*'yi bize anımsatmaya devam etmektedir. Buna neden olan etmenlerden birisinin de bu gravür serisinin çelik konstrüksiyonlara ve yarım kalmış yapı inşaatlarına olan görsel benzerliği olduğu kanısına varılmıştır. Bu sebeple Piranesi'nin eserleri başka eserlerin konusu olarak güncelliğini korumakta ve iki buçuk asırdan daha fazla süre sonra dahi önemli sergilerde çağdaş sanatçılarla bir araya gelmektedir.

Bugün gördüğümüz ya da çevremizi saran birçok şeyde ona dair parçalar bulduğumuz *Carceri* belleğimizde yer etmiş bulunmaktadır. Piranesi'nin sözü olan: *“Büyük fikirler üretmem gerek ve inanıyorum ki yeni bir evren tasarlamakla görevlendirilseydim bunu üstelenecek kadar delirebilirdim.”* (Wilton-Ely, 2005, s. 372) bir şekilde sanatçının isteklerinin yerine geldiğini göstermektedir. Onun ürettiği büyük fikirler, kendi çağından bambaşka bir çağda beğenilerimizi, estetik algılarımızı ve kaygılarımızı günümüzün dünyasında etkilemeye devam etmektedir.

Kaynakça

Genel Başvuru Kaynakları

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Giovanni Battista Piranesi (tarih yok). britannica.com. 05 07, 2020 tarihinde: <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Battista-Piranesi> adresinden alındı.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Gustave Dore (tarih yok). britannica.com. 05 06, 2020 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Gustave-Dore> adresinden alındı.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Palimpsest (tarih yok). britannica.com. 04 08, 2020 tarihinde: <https://www.britannica.com/topic/palimpsest-manuscript> adresinden alındı.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Veduta (tarih yok). britannica.com. 02 01, 2020 tarihinde <https://www.britannica.com/art/veduta-visual-arts> adresinden alındı.

Kitaplar

ARTUN, A. (2012). Kurt Schwitters'ın Mimarlığa Oyunu. N. A. Artun, & R. Ojalvo (Dü) içinde, *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

AUGE, M. (2016). *Yok-yerler*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.

BACHELARD, G. (2017). *Mekanın Poetikası* (Cilt Dördüncü Baskı). (A. Sümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

COVERY, M. (2011). *Psikocoğrafya*. (S. Serezli, Çev.) İstanbul, Topkapı: Kalkedon Yayınları.

ÇİÇEKOĞLU, F. (2015). *Şehrin İtirazı*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

ECO, U. (2016). *Gülün Adı*. (Ş. Karadeniz, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

ENGELS, F. (1997). *İngiltere'de Emekçi Sınıfının Durumu* (Cilt 1). (Y. Fincancı, Çev.) İstanbul: Sol Yayınları.

FİCACCİ, L. (2000). *Giovanni Battista Piranesi, The Complete Etchings*. Benedikt Taschen Verlag.

GROH, J. M. (2016). *Mekan Yaratmak* (Cilt Birinci Baskı). (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

HUXLEY, A. (1949). *Prisons. With the 'Carceri' Etchings of G. B. Piranesi*. (F. İ. Ek, Çev.) Londra: Trianon Press.

JERROLD, W. B., & Gustave, D. (2006). *London a Pilgrimage*. Londra: Anthem Press.

OPPENHEIMER, P. (2020). *Poetry and Freedom: Discoveries in Aesthetics*. Londra: Athnem Press.

PİCOZZA, P., BRAVO, F. F., ROBINSON, K., & SANNA, J. D. (2016). *Giorgio de Chirico Dünyanın Gizemi*. (K. Atakay, K. Robinson, D. Smith, & K. L. Davis, Çev.) İstanbul: Pera Müzesi.

SALECL, R. (2014). *Kaygı Üzerine*. (B. E. Aksoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

BİRYUKOVA, M. (2017, Ağustos). Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative. *Journal of Science and Technology of the Arts* .

EK, F. İ. (2018). Piranesi's Arguments in the Carceri. *ITU Journal of the Faculty of Architecture* , 15 (3), 34-35.

MCSTAY, C. (2014, 08 15). Oneiric Architecture and Opium. *The Paris Review*.

MERJIAN, A. H. (2019). Giorgio de Chirico's Willful Claustrophilia: The. *The Art Bulletin* , 101 .

PİRANESİ. (1769,1836) (*Piranesi, Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca, con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana ...* . (İ. Ek, Çev.)

Roma, Paris : (İpek Ek'e ait 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi adlı makaleden alıntılanmıştır).

RONCATA, S. (2007). Piranesi and Infinite Prisons. *Spatial Vision* , 21.

SANSOM, A. (2018). Red and Black Thread. E. Castle, K. Hasegawa, & A. Holstein içinde, *One Artist, One Material: Fifty-five makers on their medium*. Frame Publishers.

SOKOLOWSKA, B. (2014). Zdzislaw Bekinski's Paintings of the "Fantastic Period" as an Expression of Early Childhood Experience. *Creativity*.

VRAZILEK, J. (2016, 12 14). Tel Aviv Museum of Art presents latest exhibition 'Piranesi/Shiota: Prisons of the Imagination'. *The Jerusalem Post* .

Kitap İçi Bölüm

EK, F. İ. (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber Piranesi. N. A. Artun, & R. Ojalvo (Dü) içinde, *Arzu Mimarlığı* (Cilt Birinci basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

GLOWİNSKI, M. (2003). "Groteska". *Słowo/Obraz Terytoria*, Gdansk.

LOCKE, J. (2017). Hatırda Tutma Üzerine. U. Fleckner, Sarkis, & A. O. Gültekin (Dü.) içinde, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Umur Yayınları.

ÖTKÜNÇ, A. (2016). Prolog. M. Auge içinde, *Yok-yerler*. İstanbul: Daimon Yayınları.

WİLTON-ELY, J. (2005). The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi. D. Watkin içinde, *A History of Western Architecture*. Londra: Laurence King.

Basılmamış Kaynaklar

EK, F. İ. (2006, Haziran). The Archaeological Sublime: History and Architecture in Piranesi's Drawings. *Yüksek Lisans Tezi* . (danışman: D. Şengel) İzmir, Türkiye: İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü / Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Anabilim Dalı.

ŞENEL, İ. (2016). Günümüz Sanatında Değişen Mekansal Algılar. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı* (danışman: M. Sağlam) İzmir.

İnternet Kaynakları

BARANSEL, Z. (2012, 7 6). "Goya: Zamanının Tanığı - Gravürler ve Resimler" ya da Hayallere Özgürlük! 6 3, 2020 tarihinde e-Skop Dergi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811> adresinden alındı.

GUERRERO, S. (2020). *Metal Magazine*. 6 5, 2020 tarihinde David Umemoto Changeful Structures: <https://metalmagazine.eu/en/post/interview/david-umemoto-changeful-structures> adresinden alındı.

JONES, J. (2002, Kasım 6). *No Way Out*. Haziran 2, 2020 tarihinde theguardian.com: <https://www.theguardian.com/culture/2002/nov/06/artsfeatures.highereducation> adresinden alındı.

KİESLER, F. (2013, 2 16). *Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik*. 4 3, 2020 tarihinde e-Skop Dergi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-modern-mimarlikta-sozde-islevselcilik/1143> adresinden alındı.

LOCHER, J. L. 1982. *M.C. Escher — Life and Work*. 6 8, 2020 tarihinde National Gallery of Art: <https://www.nga.gov/features/slideshows/mc-escher-life-and-work.html> adresinden alındı.

MORRIS, R. C. (2010, 1 20). *Piranesi's Elevated Etchings*. 2 2020, 3 tarihinde New York Times: <https://www.nytimes.com/2010/10/21/arts/21iht-CONWAY.html> adresinden alındı.

NOTTÉ, C. (2019, 1). *David Umemoto, the juncture of sculpture and architecture*. 2 3, 2020 tarihinde <https://carolinenotte.com>: <https://carolinenotte.com/2019/01/15/david-umemoto-the-juncture-of-sculpture-and-architecture/> adresinden alındı.

PİCON, A. (2000) *Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust*. Haziran 3, 2020 tarihinde Digital Access to Scholarship at Harvard:

<https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/17932021/PiconRuinRust.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alındı.

ROBSON, D. (2013, 01 14). *There Really Are 50 Eskimo Words for 'Snow'*. 02 16, 2020 tarihinde The Washington Post: https://www.washingtonpost.com/national/health-science/there-really-are-50-eskimo-words-for-snow/2013/01/14/e0e3f4e0-59a0-11e2-beee-6e38f5215402_story.html adresinden alındı.

THOMPSON, I. (2016, Şubat 20). *Umberto Eco Obituary*. Haziran 15, 2020 tarihinde The Guardian: <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/20/umberto-eco-obituary> adresinden alındı.

WERDER, V. (2012, Temmuz 4). *Digital Architectural Papers*. Haziran 3, 2020 tarihinde architecturalpapers.ch: <https://www.architecturalpapers.ch/index.php?ID=75> adresinden alındı.

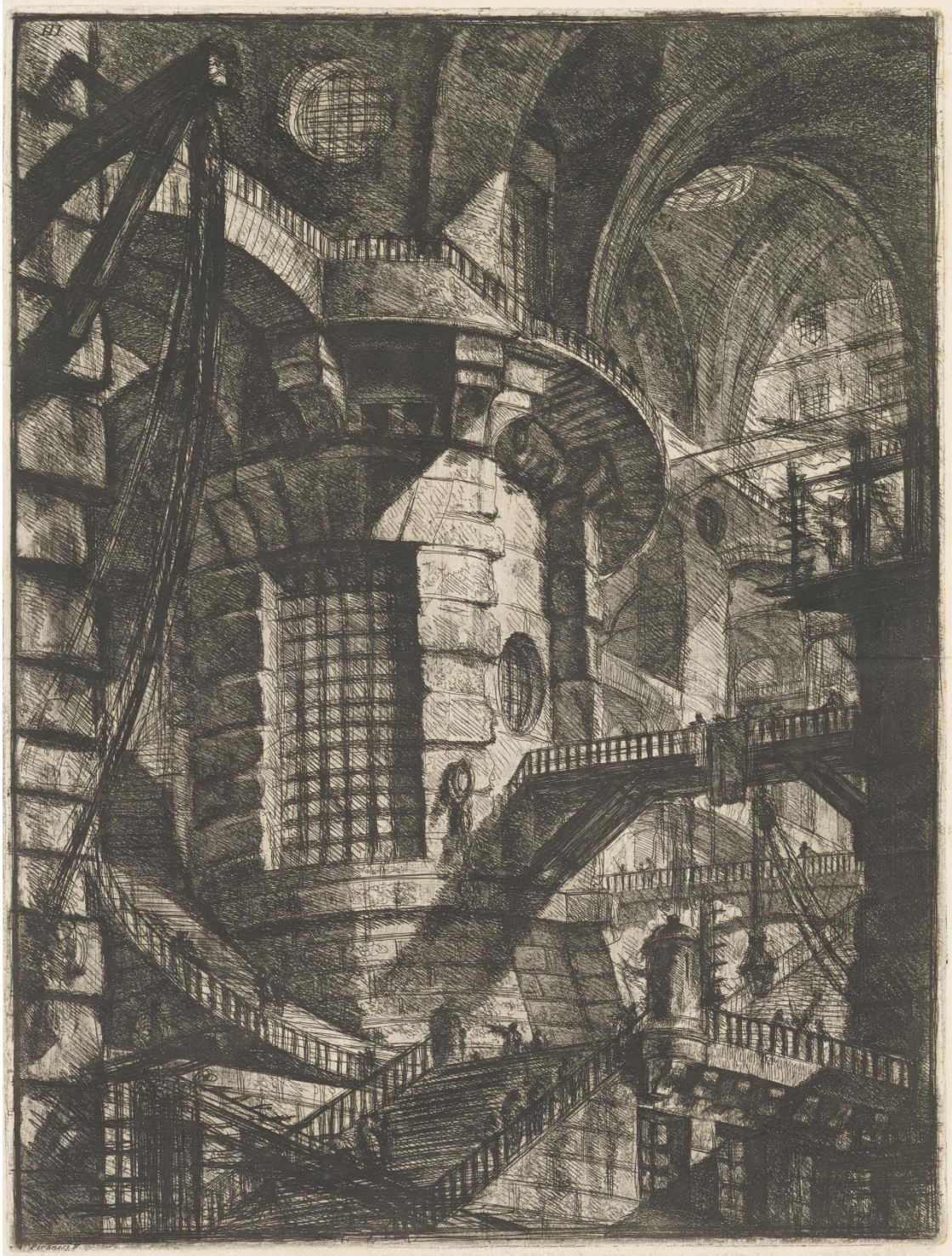
EK 1- INVENZIONI CAPRICCI DI CARCERI



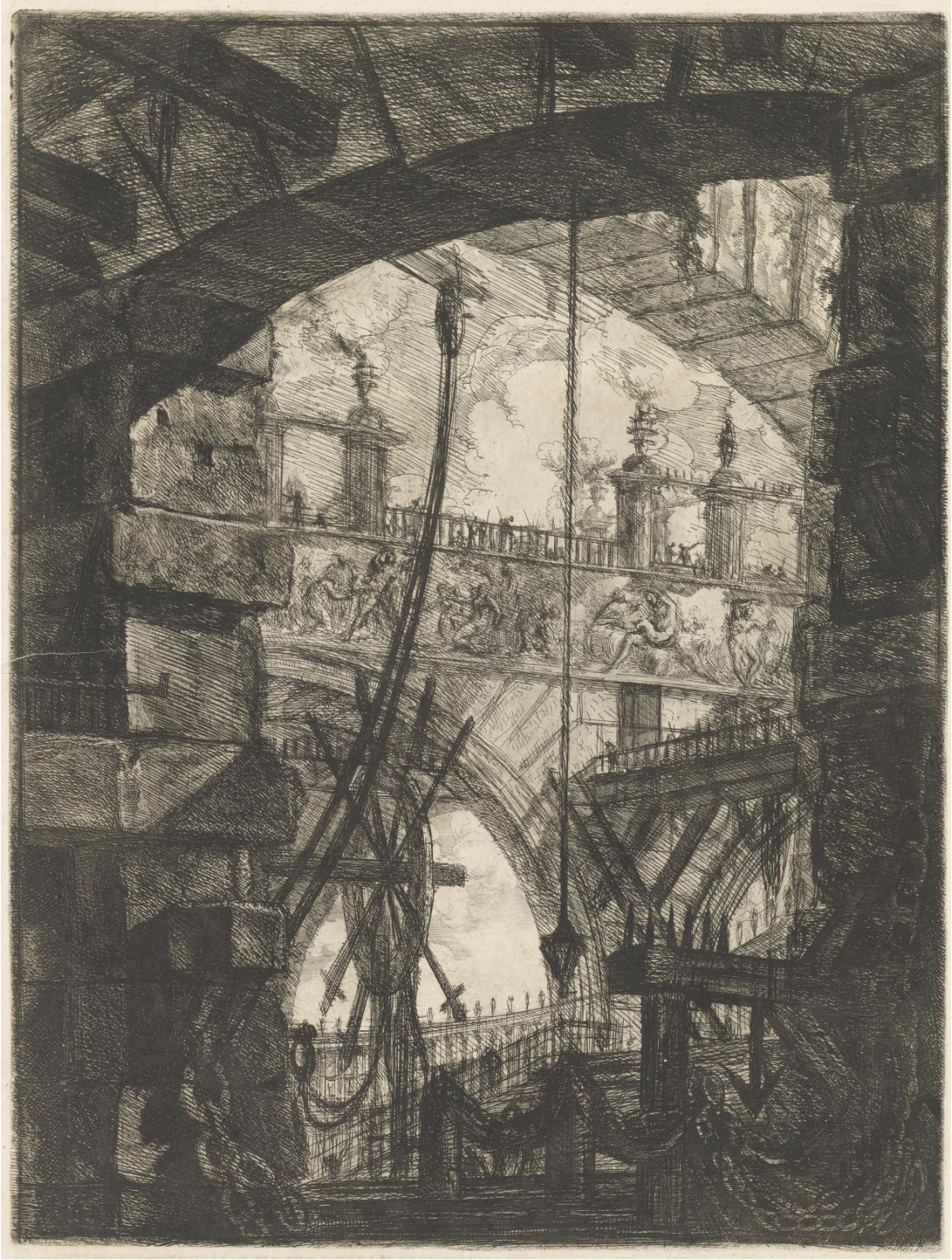
Resim Ek 1. Giovanni Battista Piranesi, "Title Plate", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 1. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 2. Giovanni Battista Piranesi, "The Man On the Rack", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 2. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 3. Giovanni Battista Piranesi, "The Round Tower", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 3. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 4. Giovanni Battista Piranesi, "The Grand Piazza", *Carcere d'Invenzione*, İkinci Basım, 4. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 5. Giovanni Battista Piranesi, "The Lion Bas-Reliefs", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 5. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 6. Giovanni Battista Piranesi, "The Smoking Fire", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 6. Plaka, Gravür, Roma, 1761



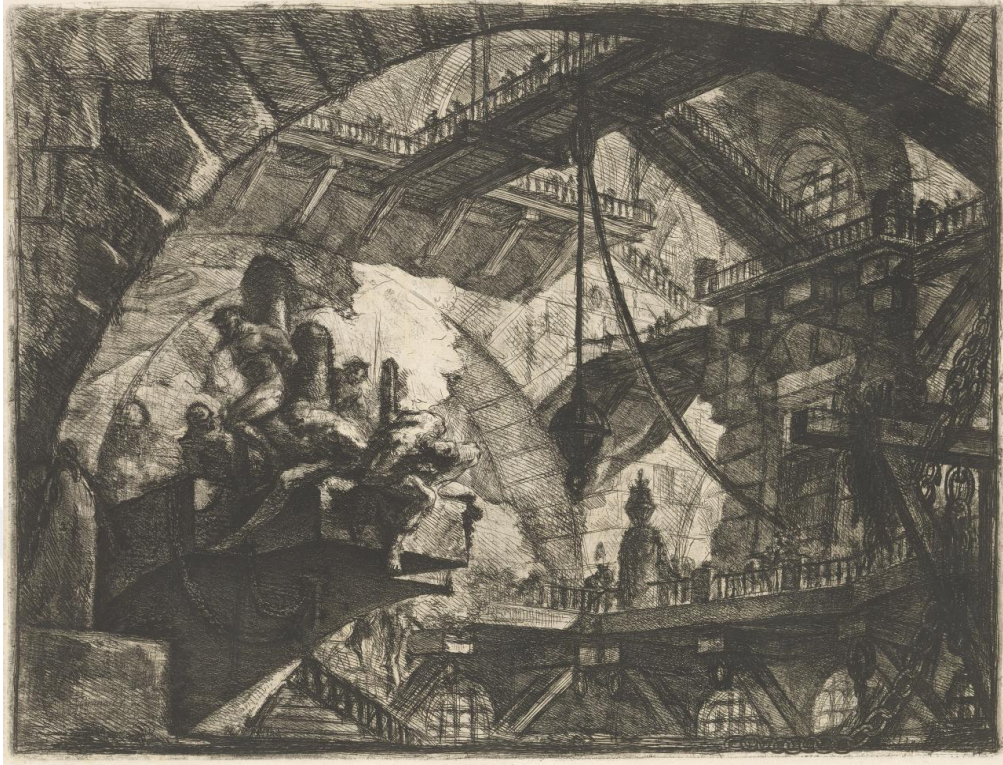
Resim Ek 7. Giovanni Battista Piranesi, "The Drawbridge", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 7. Plaka, Gravür, Roma, 1761



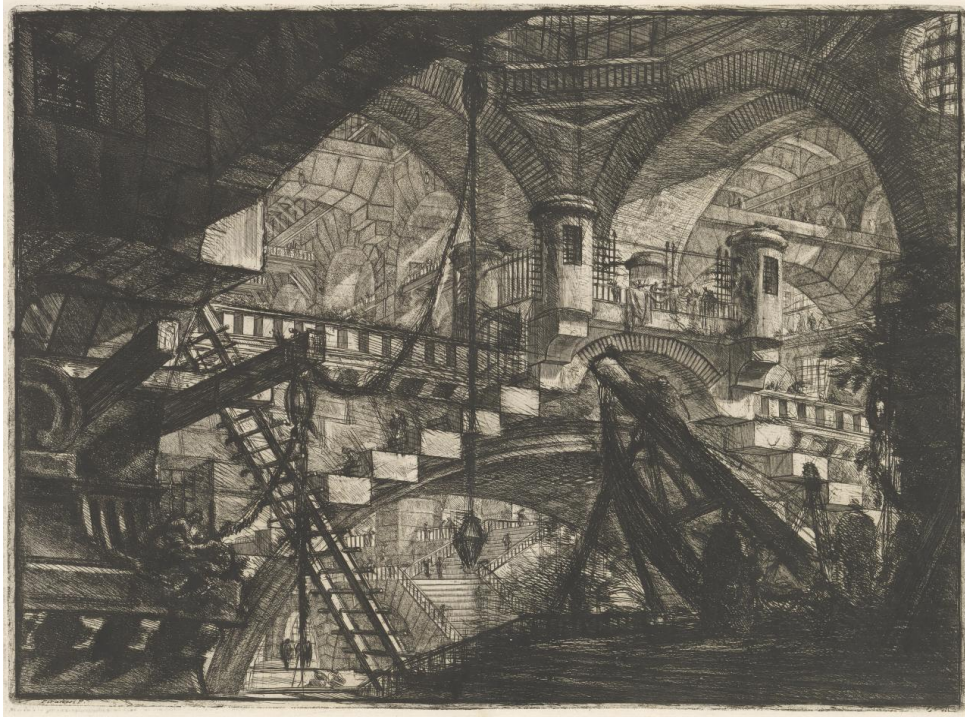
Resim Ek 8. Giovanni Battista Piranesi, "The Staircase With Thropies", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 8. Plaka, Gravür, Roma, 1761



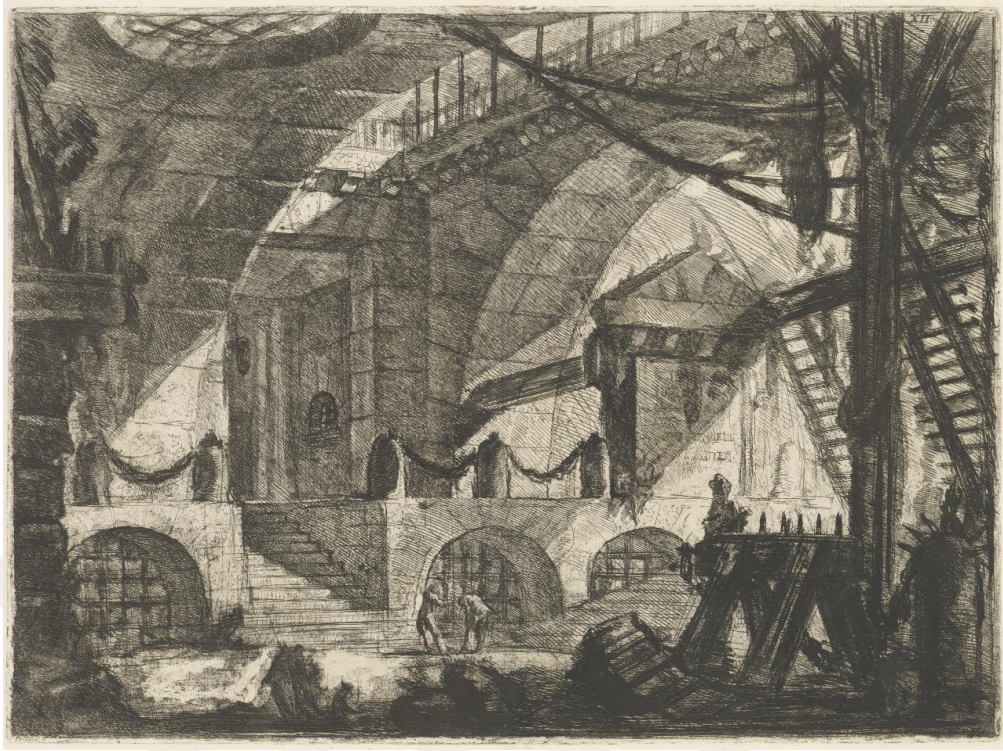
Resim Ek 9. Giovanni Battista Piranesi, "The Giant Wheel", *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 9. Plaka, Gravür, Roma, 1761



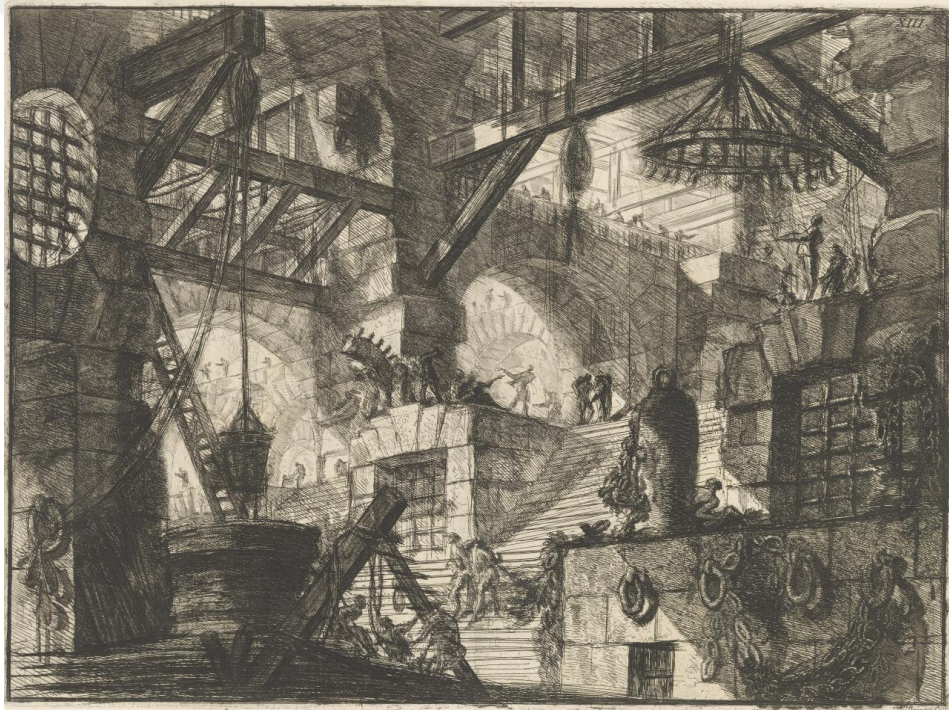
Resim Ek 10. Giovanni Battista Piranesi, *"Prisoners on a Projecting Platform"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 10. Plaka, Gravür, Roma, 1761



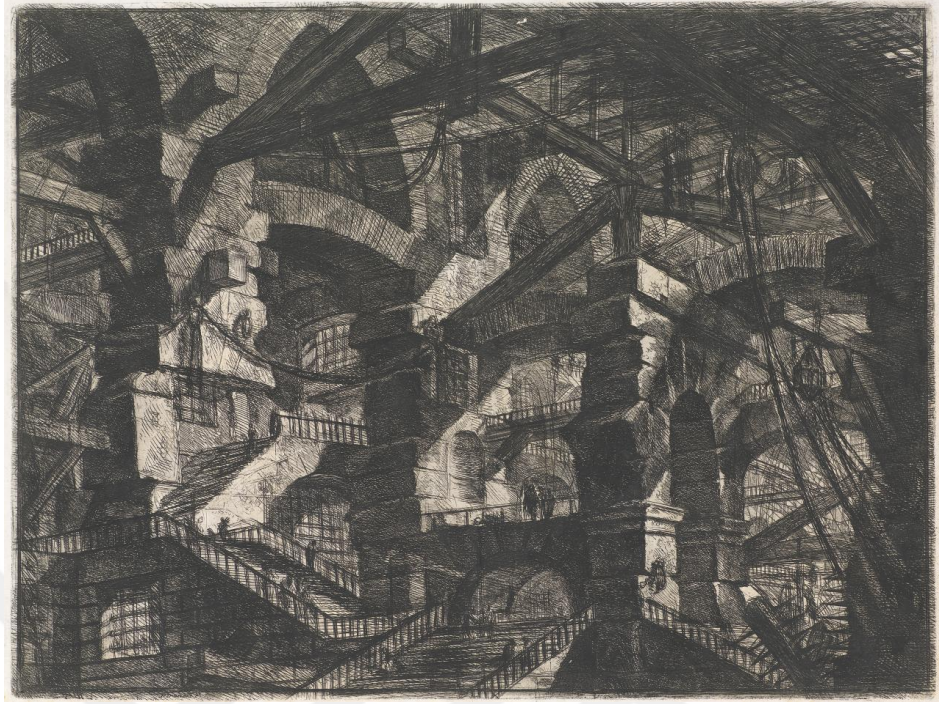
Resim Ek 11. Giovanni Battista Piranesi, *"The Ark with Shell Ornament"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 11. Plaka, Gravür, Roma, 1761



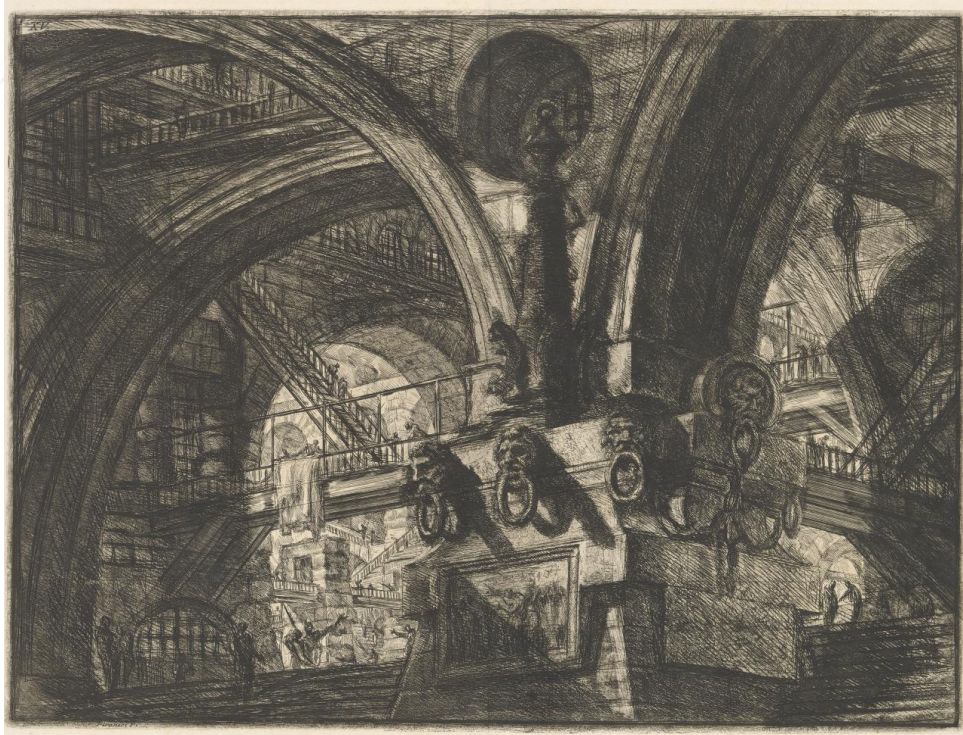
Resim Ek 12. Giovanni Battista Piranesi, *"The Sawhorse"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 12. Plaka, Gravür, Roma, 1761



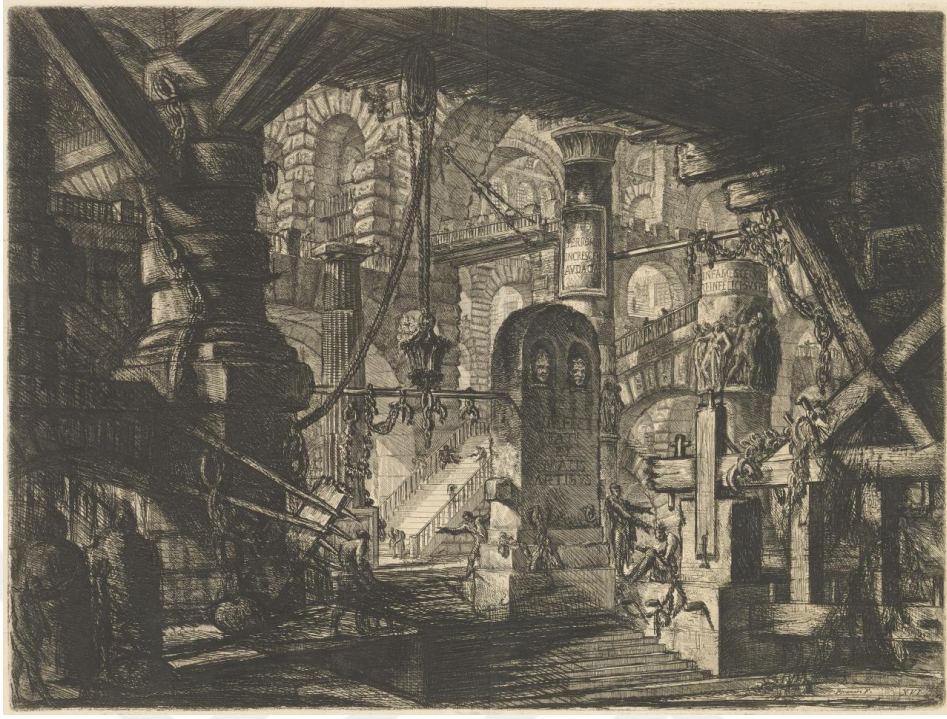
Resim Ek 13. Giovanni Battista Piranesi, *"The Well"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 13. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 14. Giovanni Battista Piranesi, *"The Gothic Arch"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 14. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 15. Giovanni Battista Piranesi, *"The Pier With a Lamp"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 15. Plaka, Gravür, Roma, 1761



Resim Ek 16. Giovanni Battista Piranesi, *"The Pier With Chains"*, *Carceri d'Invenzione*, İkinci Basım, 16. Plaka, Gravür, Roma, 1761

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Şule Nur Alev

Doğum Yeri ve Yılı: Osmangazi, 1995

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Lisans: 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Lise: 2013, Zübeyde Hanım Kız Anadolu Teknik ve Meslek Lisesi, Grafik ve Fotoğrafçılık Bölümü