

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**BELLEK, MEKÂN VE TEMSİL BİÇİMLERİ
ÜZERİNDEN ANIT HEYKELİN DÖNÜŞÜMÜ**

Sanatta Yeterlik Eser Metni

ÖZLEM KÖKKILIÇ BEKTAŞ

İstanbul, 2025

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

BELLEK, MEKÂN VE TEMSİL BİÇİMLERİ ÜZERİNDEN ANIT HEYKELİN DÖNÜŞÜMÜ

Sanatta Yeterlik Eser Metni

ÖZLEM KÖKKILIÇ BEKTAŞ

Danışman: PROF. DEVABİL KARA

İstanbul, 2025

Genel Bilgiler

İsim ve Soyadı	: Özlem Kökkılıç Bektaş
Ana Sanat Dalı	: Heykel
Programı	: Heykel
Tez Danışmanı	: Prof. Devabil Kara
Tez Türü ve Tarihi	: Sanatta Yeterlik- Haziran 2025
Anahtar Kelimeler	: Bellek, Kolektif Bellek, Anıt Heykel, Mekânsal Deneyim, Mekânın Belleği, Karşı-Anıt

ÖZET

Bellek, Mekân ve Temsil Biçimleri Üzerinden Anıt Heykelin Dönüşümü

Bu sanatta yeterlik çalışması, "Bellek, Mekân ve Temsil Biçimleri Üzerinden Anıt Heykelin Dönüşümü" başlığı altında, anıt kavramını klasik ve ideolojik temsil kalıplarından arındırarak; sanatın eleştirel, katılımcı ve mekâna özgü ifade biçimleri doğrultusunda kuramsal ve sanatsal açıdan yeniden değerlendirmektedir. Bellek burada, yalnızca geçmişin edilgen bir kaydı değil; beden, zaman ve mekân etkileşiminde sürekli yeniden üretilen dinamik bir oluşum olarak ele alınmıştır. Anıt ise, bu çoğul bellek süreçlerinin deneyimlenebilir, düşünsel katılıma ve toplumsal karşılaşmalara açık bir karşılaşma mekânı olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Bu kuramsal zemin doğrultusunda sanatçı tarafından geliştirilen anıt heykel projeleri, farklı kamusal alan ve bağlamlara yönelik tasarım önerileri ve sanatsal araştırma çalışmaları biçiminde geliştirilmiştir. Sanatta yeterlik çalışmasının temel uygulama odağını ise, Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi'nin kamusal giriş mekânına özgü olarak tasarlanan anıt projesi oluşturmaktadır. Bu amaçla, anıt kavramı, bireysel ve kolektif hafızanın güncel ve çoğul inşa süreçleri içerisinde konumlanan bir mekânsal deneyim alanı olarak ele alınmaktadır.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname : Özlem Kökkılıç Bektaş
Field : Sculpture
Programme : Sculpture
Supervisor : Prof.Devabil Kara
Degree Awarded and Date : Proficiency in Art -June 2025
Keywords : Memory, Collective Memory, Monumental Sculpture, Spatial Experience, Memory of Space, Counter-Monument

ABSTRACT

The Transformation of Monumental Sculpture Through Memory, Space, and Forms of Representation

This Doctorate in Fine Arts dissertation, titled "The Transformation of Monumental Sculpture Through Memory, Space, and Forms of Representation," is re-evaluating the concept of the monument by separating it from classical and ideological representational frameworks, and by grounding it in critical, participatory, and site-specific artistic modes of expression, both theoretically and artistically. Memory here is not merely a passive record of the past; it is understood as a dynamic formation that is constantly reproduced through the interaction of body, time, and space. The monument, on the other hand, is conceptualised as an encounter space that is open to experiential, intellectual participation and social encounters, where these multiple memory processes can be experienced.

In line with this theoretical framework, the artist has developed monumental sculpture projects, design proposals for different public spaces and contexts, and artistic research studies. The main practical focus of this Doctorate in Fine Arts dissertation is a monument project specifically designed for the public entrance area of Marmara University Pendik Training and Research Hospital.

ÖNSÖZ

Bu Sanatta Yeterlik çalışması, belleğin, mekânın ve temsil biçimlerinin kesişimlerini sorgulayan bir düşünsel yoğunlaşmanın ürünüdür. Bu süreç, yalnızca kavramsal bir sorgulama değil; aynı zamanda kişisel düşünce uğraklarının ve belleğe dair arayışların biçimsel karşılık bulduğu, katmanlı bir sanatsal üretim pratiği ve ifade alanı olarak şekillenmiştir.

Bu yolculuk boyunca bilgisiyle yolumu aydınlatan, eleştirel yaklaşımıyla düşünsel derinliği geliştirmeme katkı sunan ve sanatsal ifademi daha rafine bir düzleme taşımamda rehberlik eden değerli danışmanım **Prof. Devabil Kara**'ya en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Kendisinin üretim ve düşünce alanındaki özgürleştirici yaklaşımı, bu çalışmanın yönünü tayin eden bir iç pusula gibi etkili olmuş; çalışmam adına eşsiz bir olanak sunmuştur. Ayrıca çalışmanın izleme sürecinde yer alan **Doç. Hünkar Yılmaz İanniello** ve **Dr. Öğr. Üyesi Uğur Tankut**'a da değerli katkıları dolayısıyla içtenlikle teşekkür ederim. Sanatsal yaklaşımlarımız belirgin biçimde farklılık gösterse de tüm bu süreçte gösterdiği anlayış ve sabırla yanımda olan sevgili eşim **Nurettin Bektaş**'ın desteği, bu çalışmanın oluşumuna anlamlı bir katkı sunmuştur. Aynı şekilde, her aşamada varlığıyla güç veren sevgili annem **İpek Kökkılıç**'a da özellikle Almanca metinlerin çeviri süreçlerindeki emeği ve sarsılmaz sabrı için müteşekkirim.

Bu sürecin çoğu zaman aşılması güç engellerle örülü olduğunu kabul ediyorum. Yoluma dizilen her engel, adımlarımı yavaşlatsa da düşünsel derinliği ve kararlılığı yeniden inşa etmemi sağladı. Bu bağlamda, yönüyle değil sesiyle hissedilen tutumlara, görünmez müdahalelere ve mesafeli de olsa varlığıyla düşünce üretimimi tetikleyen tüm eşiklere teşekkürü bir borç sayıyorum.

Haziran, 2025

Özlem Kökkılıç Bektaş

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

GÖRSELLER ÇİZELGESİ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2.BELLEK.....	3
2.1.Hatırlama Eylemi ve Kimlik Üzeine Bellek Kuramlarının Tarihsel Seyri	5
2.2. Belleğin Toplumsallaşması.....	20
3. ANITSALLIĞIN DÖNÜŞÜMÜ.....	34
3.1. Modern Kentlerde Anıtsallık ve Temsil	40
3.2. Mekana Özgü Heykel	51
3.3. Karşı Anıt: Anıtsallığın Tersyüzü,Hafızanın Yeni Dili	56
3.4.Anıt Heykelin Yaşayan Mekan Olarak Dönüşümü.....	65
4. ANIT ÜZERİNE PROJE TEMELLİ YAKLAŞIMLAR	88
4.1. Taksim Meydanı Projesi (Hafızanın Kıyısı)	88
4.2. Maltepe Sahil Parkı Projesi (Alabora).....	94
4.3. Gaziantep Anıt Projesi.....	98
4.4. Sonsuz kadar Cumhuriyet	102
5.SONUÇ	104
KAYNAKÇA	115

GÖRSEL ÇİZELGESİ

Sayfa No

Görsel 1: Campidoglio Meydanı'nda Marcus Aurelius'un Atlı Heykeli...	38
Görsel 2: Aziz Petrus Meydanı ve Bazilikası	39
Görsel 3: Auguste Rodin, Calais'in Kasabalıları	43
Görsel 4: Auguste Rodin, Balzac Anıtı	44
Görsel 5: Constantin Brâncuşi, Sonsuz Sütun	46
Görsel 6: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı	47
Görsel 7: Walter Gropius, Mart Ölüler	48
Görsel 8: 1937 Paris Dünya Fuarı.....	50
Görsel 9: Horst Hoheisel, Aschrott Çeşmesinin Anısına Negatif Çeşme	60
Görsel 10: Sol LeWitt, Siyah Form - Kayıp Yahudilerin Anısına	61
Görsel 11: Günter Demnig, Tökezleme Taşları (Stolpersteine)	62
Görsel 12: Jochen Gerz; Esther Shalev Gerz, Faşizme Karşı Anıt	63
Görsel 13: Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı 1928	69
Görsel 14: Taksim Cumhuriyet Anıtı, Gezi Direnişi 2013	69
Görsel 15a: Dani Karavan, İnsan Hakları Yolu	72
Görsel 15b: Dani Karavan, İnsan Hakları Yolu	74
Görsel 16a: Dani Karavan, Mizrach	75
Görsel 16b: Dani Karavan, Mizrach	76
Görsel 17a: Peter Eisenman, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı ..	77
Görsel 17b: Peter Eisenman, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı ..	79
Görsel 17c: Peter Eisenman, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı ..	79
Görsel 18: World Trade Center (Dünya Ticaret Merkezi) Terör Saldırısı	81
Görsel 19: Michael AradaReflecting Absence, Maket	83
Görsel 20a: Michael AradaReflecting Absence, 2011	85
Görsel 20b: Michael Arad, Reflecting Absence, 2011	86
Görsel 21: Barilla Alfabeti	91
Görsel 22: Özlem Kökkılıç , Barilla alfabeti ile yazılmış metin	91
Görsel 23: Özlem Kökkılıç ,Eskiz, Barilla alfabeti ile "Bir"	92
Görsel 24a: Özlem Kökkılıç, Hafızanın Kıyısı, maket, 2020	92
Görsel 24b: Özlem Kökkılıç, Hafızanın Kıyısı, maket, 2020	93
Görsel 25 : Özlem Kökkılıç, Alabora, Maket, 2021	94

Görsel 26: Maltepe, Süreyya Plajı,1950'ler	95
Görsel 27: Özlem Kökkılıç, Alabora, Maket, 2021	97
Görsel 28: Özlem Kökkılıç,Gazi Antep Anıt Maketi, 2021	98
Görsel 29: Özlem Kökkılıç, Gazi Antep Anıt Maketi Deta, 2021	100
Görsel 30: Panorama 25 Aralık Müzesi, Gaziantep	101
Görsel 31: Özlem Kökkılıç, Sonsuza Kadar Cumhuriyet,2023,	102
Görsel 32: Özlem Kökkılıç, Sonsuza Kadar Cumhuriyet,Maket, 2023	103
Görsel33: Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi	105
Görsel 34: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi, Maket,2025	107
Görsel 35: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi 3D proje görseli 2025	108
Görsel 36: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi 3D proje görseli 2025	110
Görsel 37: Özlem Kökkılıç,Atasagun Çemberi maket,2025	114



1. GİRİŞ

“Bellek, Mekân ve Temsil Biçimleri Üzerinden Anıt Heykelin Dönüşümü” başlıklı bu sanatta yeterlik çalışması, bireysel bellek ile kolektif hafıza arasındaki geçirgen ilişkileri, 1980 sonrası anıt heykel üretimleri üzerinden örnekleyerek; anıt heykelin izleyicisiyle kurduğu ilişkinin deneyimsel, katılımcı ve eleştirel boyutlarda nasıl yeniden biçimlendirilebileceğini tartışmaya açmaktadır.

İnsana özgü bir bilişsel ve kültürel kapasite olarak bellek, bireyin yaşamsal çevresiyle kurduğu ilişkileri yalnızca anlamlandırmakla kalmayıp; bu çevreyle duygusal, mekânsal ve tarihsel düzeylerde etkileşime geçmesini mümkün kılan dinamik bir yapısal formdur. Zaman ve mekânla kurulan ilişkiler içerisinde katmanlı olarak tezahür eden bellek, yalnızca bireysel izleklerin değil; kültürel aidiyetin, ortak deneyimin ve kolektif kimliğin süregelen biçimde inşa edildiği ilişkisel bir düzlemde biçimlenir.

Bellek ile anıt arasındaki ilişki, yalnızca tarihsel ya da estetik düzeyde değil; aynı zamanda varoluşsal ve toplumsal bir düzlemde kurulur. Çağlar boyunca anıt, taşıdığı anlamı yaşayanlara dikte eden ve gelecek kuşaklara aktarmanın bir aracı olarak; kahramanlık, zafer, yas, inanç, bağlılık ya da kurucu mitler gibi kolektif duyguları somutlaştıran bir yapı olarak işlev görmüştür.

Sanayileşme ile hız kazanan modernleşme süreci, toplumsal yapıların çözülmesine, geleneksel hafıza biçimlerinin dağılmasına ve bireylerin topluluk aidiyetinden koparak anonimleşmesine neden olmuştur. Bu dönüşüm, yalnızca gündelik yaşam pratiklerini değil, geçmişle kurulan ilişkileri de temelden sarsmıştır. Ardışık biçimde yaşanan I. ve II. Dünya Savaşları ise, insanlık tarihinde benzeri görülmemiş ölçekte kitlesel yıkımlara, travmatik deneyimlere ve kolektif bellekte derin yarılmalara yol açmıştır. Savaşların ardından yaşanan toplu kıyımlar, sürgünler ve soykırımlar, geçmişi hatırlama biçimlerini olduğu kadar, anma ve temsil stratejilerini de dönüştürmüştür.

Geleneksel anıt anlayışı tümüyle ortadan kalkmamış; özellikle ulus-devlet söylemlerini pekiştiren, tekil figür ve kahramanlık anlatılarına dayanan simgesel yapılar günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Ancak 1980'lerden itibaren gelişen çağdaş yaklaşımlar, anıtın işlevini sorgulayarak belleği çoğulcu bir düzlemde ele almakta ve izleyiciyi aktif bir katılımcıya dönüştüren yeni ifade biçimleri ortaya koymaktadır. Mekânla kurduğu etkileşim aracılığıyla anıt, geçmiş, şimdi ve geleceği birbirine bağlayan yaşantısal bir süreklilik alanına evrilmekte; kaybolan toplumsal bağları onaran, kamusal müzakereyi teşvik eden ve kolektif belleği yeniden kuran katılımcı yüzeyler olarak işlev kazanmaktadır.

Bu amaçla geliştirilen "Bellek, Mekân ve Temsil Biçimleri Üzerinden Anıt Heykelin Dönüşümü" başlıklı sanatta yeterlik çalışmasının özgünlüğü, belleği yalnızca geçmişin temsiliyle sınırlı bir kavram olarak değil; mekân, beden ve kolektif etkileşim aracılığıyla sürekli yeniden kurulan, duyumsal ve ilişkisel bir deneyim alanı olarak ele almasına dayanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bellek kavramı bireysel ve kolektif boyutlarıyla, tarihsel süreçte gelişen kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, anıt heykel tartışmalarına teorik bir zemin sunmaktadır.

Üçüncü bölümde, anıt heykelin 1980 sonrası dönemde geçirdiği biçimsel ve kavramsal dönüşüm ele alınmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında kolektif belleğin temsil biçimlerine yönelik artan sorgulamalar, geleneksel anıt anlayışının yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. 1980'li yıllardan itibaren, sanat üretiminde bellek, yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne aracılığıyla değil; aynı zamanda mekân, zaman ve izleyiciyle kurulan ilişkiler üzerinden yeniden kurgulanan dinamik bir süreç olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda ortaya çıkan çağdaş anıt anlayışı, sabit formlardan çok, katılımcı, yerle ilişkisel ve düşünsel karşılaşmaya açık yapılar önermektedir. Dolayısıyla bu bölüm, 1980 sonrası anıt pratiğini şekillendiren kuramsal zeminleri ve dönüşüm dinamiklerini

tartışmakta; sanatçıların geliştirdiği çağdaş yaklaşımlar üzerinden bu dönüşümün temel eğilimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Dördüncü bölümde, Kökkılıç tarafından geliştirilen örnek proje uygulamalarına yer verilmiş; bu uygulamalar üzerinden sanatçının bellek, mekân ve temsil ilişkilerini nasıl kurguladığı ortaya konulmuştur.

Sonuç bölümünde, “Bellek, Mekân ve Temsil Biçimleri Üzerinden Anıt Heykelin Dönüşümü” başlıklı bu sanatta yeterlik çalışmasında tartışılan kavramsal çerçeve doğrultusunda biçimlenen sanatsal üretimlerin son halkasını Atasagun Çemberi projesi oluşturmaktadır. Proje, mekânın şifa, bekleyiş ve geçiş gibi deneyimsel katmanlarıyla ilişki kuran; bedenin ve belleğin bir araya geldiği bir anıt formu olarak önerilmektedir. Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi’nin acil servis girişine konumlanması planlanan bu yerleştirme, yalnızca tıbbi bir mekânı değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal belleğin kesişim noktasını işaret eden bir düşünsel mekân olarak kurgulanmıştır.

2. BELLEK

Bireye özgü yanıyla "...yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama..."¹ yetisi olan bellek, ilk çağlardan beri felsefenin temel meselelerinden biri olmuştur. 20. yüzyıldan itibaren ise psikoloji ve toplumbilimleriyle birlikte, bireysel bir zihinsel işlevin ötesinde, kültürel ve toplumsal yapıların kurucu ögesi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu genişleyen kuramsal bağlam, belleği yalnızca bireyin içsel dünyasına ilişkin bir olgu olarak değil, kolektif hafızanın ve kültürel sürekliliğin dinamiklerini anlamaya yönelik çok katmanlı bir çözümleme alanı olarak konumlandırır.

Sanayi Devrimi'nin ardından hız kazanan kentleşme, birey-toplum-mekân ilişkilerini yeniden şekillendirmiş; geleneksel aktarımların yerini hızla silinen, parçalanmış ve anonimleşen bellek biçimleri almıştır. Özellikle iki büyük dünya savaşı, milyonlarca insanın yaşamını altüst eden kolektif travmalar yaratmış; mekânlar yıkıma, anlatılar kopuşa ve kimlikler parçalanmaya uğramıştır. Bu süreç, hafızanın yalnızca tarihsel bir bilgi alanı değil; aynı zamanda hatırlama, yas tutma ve temsil etme biçimleri üzerinden sürekli yeniden kurulan bir deneyim mekânı olarak değerlendirilmesini gerekli kılmıştır.

Bu bağlamda çağdaş anıt yaklaşımları, yalnızca geçmişi temsille sabitleyen bir yapı olmaktan çıkarak; belleği şimdi ve burada yeniden kuran, mekânın tarihsel izlerini dönüştüren ve kamusal karşılaşmayı duysal, bedensel ve düşünsel düzlemlerde mümkün kılan bir epistemolojik eşik olarak kavramsallaşmaktadır. Bu çerçevede bellek, çağdaş anıtın kurucu bileşenlerinden biri hâline gelmekte; sabit anlamların ötesine geçerek, geçmişle şimdi arasında kurulan ilişkisel sürekliliğin hem düşünsel hem mekânsal düzeyde yeniden inşasını mümkün kılan eleştirel bir zemin sunmaktadır.

¹ Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 20.11.2023)

2.1. Hatırlama Eylemi ve Kimlik Üzerine Bellek Kuramlarının Tarihsel Seyri

Bellek, bireyin hem kendilik bilincini hem de dünyayla kurduğu ilişkileri anlamlandırmasını sağlayan temel bir zihinsel yetidir. Felsefi açıdan, yalnızca geçmişini hatırlama kapasitesi değil; kimliğin, deneyimin ve sürekliliğin taşıyıcısıdır. Bu yönüyle bellek, kişisel tarihimizin sürekliliğini güvence altına alırken, aynı zamanda başkalarıyla kurduğumuz sosyal bağların ve ortak anlam dünyalarının da temelini oluşturur.² Belleğin taşıdığı bu çift yönlü işlev, kültürel aktarımın ve tarihsel temsilin de temel aracıdır. Bu bağlamda, belleğin kavramsal açılımlarını tarihsel düşünce içerisinde izlemek önem kazanır.

Douwe Draaisma, Bellek Metaforları adlı eserinde, Latince "memoria" ve İngilizce "memorial" sözcüklerinin taşıdığı ikili anlama işaret eder:

Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. Latince memoria sözcüğünün iki anlamı vardı: "Bellek" ve "hatıra". İngilizcedeki "memorial" sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: "Hatıra" ve "yazılı kayıt". Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular...³

Özellikle M.Ö. 5. yüzyılda Antik Yunan'da yazının yaygınlaşması, belleğin kavramsallaşmasında önemli bir kırılma yaratmıştır. Eric A. Havelock'a göre sözlü kültürlerde bilgi doğrudan hafızadan aktarılırken, yazının ortaya çıkışıyla birlikte düşünce sabitlenmiş; hatırlama ile kaydetme arasında belirgin bir ayrım oluşmuştur. Belleğin yazı aracılığıyla somutlaşması, onun yalnızca bireysel bir yeti değil, aynı zamanda felsefi olarak da sorgulanan bir kavram olarak tartışılmasına zemin hazırlamıştır.⁴

Bu sorgulamanın ilk sistematik örneklerine Platon'un Theaitetos ve Philebos diyaloglarında rastlanır. Paul Ricoeur, Platon'un bellek anlayışının,

² Stanford Encyclopedia of Philosophy
<https://plato.stanford.edu/entries/memory/#EthiMemo> (Erişim: 06.11.2023)

³ Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Gürol Koca (çev.), 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2021, s.47.

⁴ Eric A. Havelock, **Preface to Plato**, London: Harvard University Press, 1963, akt. Anne Whitehead, **Memory**, London: Routledge, 2009, s.5.

Yunanca "hatırlamak" fiilinin iki ayrı karşılığı üzerinden şekillendiğine dikkat çeker: Mneme ve anamnesis. Mneme, duyuşal çağrışımlarla kendiliğinden ortaya çıkan, edilgen bir hatırlamayı ifade eder. Anamnesis ise bilinçli ve yönlendirilmiş bir düşünsel sürece karşılık gelir. Bu ayrım, hatırlamanın yalnızca geçmiş deneyimlerin yeniden canlanması değil, aynı zamanda bilgiye ulaşma biçimi de olduğunu gösterir. ⁵

Theaitetos'ta Platon, ruhun doğumdan önce idealar dünyasında saf bilgiye sahip olduğunu ileri sürer. Bedenlenme süreciyle birlikte bu bilgiler unutulur. Ancak yaşam süresince hatırlama yoluyla bu bilgilere yeniden ulaşmak mümkündür. Bu yaklaşıma göre öğrenme, yeni bir şey edinmek değildir. Var olan bilgiye zihinsel olarak ulaşma çabasıdır. Hakikate ulaşmanın yolu, duyularla algılanan dünyadan değil, idealar dünyasında önceden edinilmiş bilgilerin hatırlanmasından geçer. ⁶

Platon'un düşüncesinde gerçeklik, duyuşal dünyanın ötesinde var olan değişmez ve aşkın idealar dünyasında temellenir. Bu çerçevede, her nesne kendi ideasının bir yansıması ya da gölgesi olarak değerlendirilir. Dolayısıyla öz, nesnenin dışında ve aşkın bir düzlemde konumlanır. ⁷

Platon, belleğin doğasını açıklamak için Theaitetos diyalogunda ünlü balmumu metaforunu kullanır. Bu benzetmede zihin, içine duyuşal izlenimlerin damgalandığı bir balmumu levhasına benzer. Her bireyde bu balmumunun nitelikleri farklıdır. Kimi zihinlerde yüzey yumuşak ve pürüzsüzdür; bu, izlerin belirgin biçimde yerleşmesini ve net hatırlamayı mümkün kılar. Kimi zihinlerde ise yüzey sert, pürüzlü ya da düzensizdir; bu durum, izlerin silikleşmesine, belirsizleşmesine ya da yanlış çağrışımlarla çarpıtılmasına yol açar. Hatırlama, zihinsel yüzeydeki bu izlerin yeniden görünür hâle gelmesiyle mümkündür. Buna karşılık unutma ya izlerin zamanla

⁵ Paul Ricoeur, **Hafıza, Tarih, Unutuş**. M. Emin (çev.). 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2022, s.22.

⁶ Platon, **Diyaloglar**. Mustafa Bayka (çev.). 7. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2010, ss.391-555.

⁷ Christoph Delius ve Diğerleri, **Antik Çağdan Günümüze Felsefenin Öyküsü**, Ayşegül Gürsel Duyan (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Hep Kitap, 2018, ss.12-13.

silikleşmesi ya da yanlış izlerle karışarak epistemik bir deformasyona uğraması şeklinde ortaya çıkar.⁸

Aristoteles bu Platoncu düalizmi reddederek özün doğrudan nesnenin kendisinde bulunduğunu savunur. Ona göre bir şeyin ne olduğunu belirleyen öz, o şeyin içsel yapısına bağlıdır. Bu öz, madde ile biçimin birliği aracılığıyla somutlaşır. Gerçeklik, bu iki unsurun ayrılmaz birlikteliğiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla nesne hem maddesiyle hem de bu maddeye biçim veren yapısıyla birlikte var olur. Bu görüş hem ontolojik hem de epistemolojik düzeyde özün içkinliğini ve nesneyle kurduğu doğrudan ilişkiyi temellendirir.⁹

Aristoteles'e göre bellek, nesne imgelerinin (phantasmata) zihinde kopyalanarak sürekli korunması sürecidir. Buna bağlı olarak anımsama ise, düşünceler arasındaki çağrışım ilişkilerini düzenleyen temel düşünme yasalarına dayanır. Bu yaklaşımda bilgi, duyular aracılığıyla elde edilir. Ancak duyularla edinilen bu bilgi, ham hâliyle değil, imgelem (phantasia) yoluyla işlenerek zihne aktarılır.¹⁰

Bu bağlamda Aristoteles, bellek ve anımsama arasında belirgin bir ayırım yapar. Bellek, yalnızca geçmişe ait duyusal izlenimlerin zihinde tutulmasıdır ve insan dışı canlılarda da görülebilir. Anımsama ise, bu izlenimlerin bilinçli olarak geri çağırılmasıdır ve yalnızca insana özgüdür. Hatırlama süreci, düşünme ilkelerine ve entelektüel etkinliğe bağlıdır. Bu nedenle Aristoteles'e göre, bellek edilgen bir kayıt alanı iken, anımsama aktif bir zihinsel faaliyettir.¹¹

Platon'un balmumuna benzettiği iki boyutlu zihinsel yüzey metaforu, sonraki yüzyıllarda çeşitli biçimlerde yeniden yorumlanmıştır. Zamanla bellek tasavvuru, dülemsel bir yüzeyden üç boyutlu bir zihinsel mekâna doğru evrilmiştir. Antik Yunan'da temelleri atılan ve özellikle Simonides'e atfedilen

⁸ Platon, s.514-555.

⁹ Delius ve Diğ., s. 17

¹⁰ Abdülbâki Güçlü ve diğerleri, **Felsefe Sözlüğü**, 3. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008, s. 103.

¹¹ Ömer Osmanoğlu, "Hafıza ve Hatırlama: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud", **Felsefelogos**, Cilt 21, Sayı 66, Eylül 2017, s. 133-152.

“bellek sanatı” (ars memorativa), hatırlama edimini mekânsal organizasyon ve görsel imgelem yoluyla yapılandıran bir yaklaşıma dayanır. Frances A. Yates’in ifadesine göre bellek sanatı Roma döneminde sistematik bir teknik hâline gelmiş, Ortaçağ boyunca aktarılmış ve 17. yüzyıla dek etkisini sürdürmüştür.¹²

Cicero’nun De Oratore adlı eserinde aktardığına göre, Teselya’daki Crannon kentinde, Scopas adında soylu bir adam Simonides’i bir ziyafete davet eder. Ziyafet esnasında Simonides’e, bir not ile kapıda bekleyen iki genç tarafından dışarı çıkmasının istendiği bildirilir. Simonides, kendisine iletilen bu garip çağrıyı dikkate alarak dışarı çıkar. Fakat kapıda kimseyi bulamaz. Tam bu sırada, onun terk ettiği salonun çatısı çöker ve içerideki herkes, yani Scopas ve aile fertleri enkaz altında kalarak hayatını kaybeder. Cicero’nun anlatımına göre, cesetler tanınmayacak hâle geldiği için kimlikleri belirlenemez. Ancak Simonides, masadaki oturma düzenini ayrıntılarıyla hatırlayarak, her birini doğru biçimde teşhis eder. Cicero, bu olay üzerinden Simonides’in hafızanın en iyi şekilde “düzen” aracılığıyla çalıştığına kanaat getirdiğini aktarır. Bu nedenle Simonides, hatırlanmak istenen olguların zihinde mekânlara yerleştirilmesini ve bu mekânlara uygun imgeler aracılığıyla yeniden çağrılmasını önerir. Böylelikle imgeler, olguların yerini tutar; yerlerin sıralanışı ise olayların düzenini bellekte korur. Cicero, bu yöntemi balmumundan bir yazı tableti benzetmesiyle açıklar: zihindeki yerler tabletin yüzeyine, imgeler ise bu yüzeye kazınmış harfler gibidir. Hafızayı güçlendirmek isteyen kişi, her harfi ait olduğu yerde bulduğu gibi, her bilgiyi de ait olduğu zihinsel konumda bulabilecektir.¹³

Bu anlatı, yalnızca bireysel bir hatırlama örneği sunmaz. Aynı zamanda belleğin, rastlantısal çağrışımlardan ziyade, belirli bir mekânsal düzenleme ve görsel hafıza örgütlenmesi aracılığıyla yapılandırılabilceğini de ortaya koyar. Bu bağlamda hatırlama, zihinsel mekânlarda düzenli biçimde

¹² Frances A. Yates, **The Art of Memory**, London: Routledge and Kegan Paul, 1966. S.5

¹³ Cicero. **De Oratore I–II**. İng. çev. E. W. Sutton; giriş ve tamamlama: H. Rackham. The Loeb Classical Library, Cilt **III**. London: William Heinemann Ltd / Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967.

yerleştirilmiş imgelerin, ardışık bir dolaşım ile yeniden çağrılması sürecine dönüşür. Bu nedenle Antik retorik geleneğinde, belleği geliştirmek isteyenlerin bilgileri rastgele değil; zihinsel olarak inşa edilmiş imgesel yapılara (odalara, sütunlara ya da geçitlere) yerleştirmesi gerektiği kabul görmüştür. Böylelikle hatırlama hem mekânsal hem de görsel bir tür navigasyon pratiği olarak işler.¹⁴

Bu bağlamda mekân, bilginin depolandığı ve ihtiyaç duyulduğunda erişilebildiği bir zihinsel kayıt düzeneği işlevi görür. Ancak bu yaklaşımda hatırlama, daha çok imgelerin düzenlenmesi ve çağrışım zincirleri üzerinden tanımlanır. Hatırlayan özne ise sürecin kurucu faili olmasına rağmen, yapısal sistemin gerisinde kalır ve edilgen bir konuma itilmiş olur.

Simonides'in öyküsünde somutlaşan mekâna dayalı bellek anlayışı, Geç Antik Çağ'ın önemli düşünürlerinden biri olan Augustinus ile yön değiştirir. Augustinus, İtirafkar (Confessiones) adlı eserinde belleği yalnızca duysal imgelerin yerleştirildiği bir düzlem olarak değil, ruhun derinliklerinde yapılandırılmış içsel bir "saray" olarak betimler:

*...işte artık hafızalarımın ovalarına ve geniş saraylarına geliyorum, duyularım ile çekip getirdiğim bin çeşit nesnenin sayısız imgeleriyle dolu hazinenin olduğu yere...*¹⁵

*Baksanıza şu hafızamdaki geniş ovalara, dehlizlere, mağaralara, her türden şey var içinde, saymaya kalksanız sayamazsınız ...*¹⁶

Platon'un balmumu metaforunda bellek, izlerin bırakıldığı düzlemsel bir yüzey olarak tasavvur edilir. Yüzeyde iz ya vardır ya da yoktur. Oysa Augustinus'un bellek metaforunda, iki boyutlu bir yüzeyden, üç boyutlu bir mekân anlayışına doğru kavramsallaştığını gözlemliyoruz. Bu üç boyutlu yapı, yalnızca doğrudan görünen imgelerden değil, aynı zamanda gizlenen, saklanan ve farklı bilinç katmanlarının derinliklerinde yer alan içeriklerden de

¹⁴ Ahenk Yılmaz, "Memorialization as the Art of Memory: A Method to Analyse Memorials", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, 2010, Vol.27, No.1, ss.267-280, <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2010.1.14> (Erişim: 05 Kasım 2023).

¹⁵ ST. Augustinus, **İtirafkar**, Çiğdem Dürüşken (çev.), 3. Basım, İstanbul: Alfa Yayınları, 2022, s.393.

¹⁶ Augustinus, s.410

oluşmaktadır. Böylelikle hatırlama, yalnızca izlerin yeniden okunması değil; zaman içinde derinleşmiş, kimi zaman örtük kalan anlamların da yeniden keşfi ve açığa çıkarılması sürecine dönüşür.

Aristoteles gibi Augustinus da belleği geçmişe ait bir yapı olarak değerlendirir. Ancak onun yaklaşımı, geçmiş yalnızca dışsal bir zaman dilimi olarak görmez. Aksine, geçmiş öznenin içselleştirdiği ve anlamlandırdığı bir deneyim alanı olarak ele alır. Hafızada yer alan izlenimler, dış dünyanın yalnızca tortuları değildir. Aynı zamanda öznenin zaman içindeki varlığını tanımasını, kendilikle yüzleşmesini ve bilinç sürekliliğini kurmasını mümkün kılan varoluşsal taşıyıcılarıdır. Bu bağlamda Augustinus, belleği salt bir epistemolojik araç olarak değil, aynı zamanda ontolojik bir yapı olarak konumlandırır. Hatırlama, geçmişin edilgen bir yankısı değildir. Bilakis öznenin kendilik hakikatine yönelen içsel bir yolculuğudur. *Dolayısıyla birey "bir şeyi anımsadığında, kendi kendisini anımsar."*¹⁷

Simonides'te dış dünyada kurulan mekânsal organizasyon, Augustinus'ta iç dünyanın katmanlı yapısına dönüşür. Bu geçiş, belleğin işleyişini yalnızca temsil edici değil, aynı zamanda metafiziksel bir alan olarak düşünmenin de önünü açar.

*" Duygular da hafızamda tutuluyor, ama bu duyguları yaşadığım sırada zihnime yansydıkları şekilde değil de hafızama yansydıkları şekilde, yani çok daha değişik bir yöntemle tutuluyor. Çünkü ben geçmişte mutlu olduğumu hatırladığımda aynı şekilde mutlu olmuyorum, geçmişteki üzüntümü hatırlarken aynı şekilde üzüntülü olmuyorum ya da bir zamanlar çok korktuğum anları şimdi hiç korkmadan hatırlıyorum. Hatta bazen tam tersine geçmişteki üzüntümü şimdi sevinçle hatırlıyorum ya da kaybettiğim bir sevinci üzüntüyle hatırlıyorum..."*¹⁸

Hatırlama, geçmişe ait duygusal izleri, zamanla dönüşmüş biçimleriyle ve şimdiki benlik konumundan geçirilerek yeniden yapılandırır. Böylece hatırlanan duygu, artık yalnızca geçmişe ait bir içerik olmaktan çıkar. Öznenin varoluşsal sürekliliği içinde yeniden şekillenen bir bilinç düzeyine taşınır.

¹⁷ Ricœur, s.115

¹⁸ ST. Augustinus, s.404

Rönesans döneminde, belleğin mekânsal kurgusuna dayalı modeller yalnızca bireysel hatırlama teknikleriyle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda evrensel bilgi sistemlerini temsil eden sahnelenebilir yapılar biçiminde tasavvur edilir. Giulio Camillo'nun "bellek tiyatrosu" bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biridir. Camillo'nun tiyatrosunda izleyici, sahneye değil; sahnedeki evrensel düzenin temsiline yönelir. Bu yapı, belleği bir görsel temsil mimarisi olarak yeniden kurar.¹⁹

Camillo'nun izinden giden Robert Fludd ise bu kavramsal yapıyı daha da genişleterek, kozmosu yansıtan mistik bir tiyatro modeli geliştirir. Fludd'un evrensel tiyatrosu, yalnızca belleği değil, Tanrı'nın evreni yaratma düzenini de simgesel olarak sahneler. Douwe Draaisma'ya göre bu tür bellek tiyatroları, hem bilgi depolamanın hem de evreni anlamlandırmanın bir yolu olarak görülmüştür. Bu tiyatrolar, mekânın zihinsel bir düzen değil, aynı zamanda görsel ve kozmolojik bir temsil aracına dönüşmesini simgeler.²⁰

Belleğin mimari yapılar aracılığıyla temsil edildiği modeller, Rönesans'taki bellek tiyatrosuyla doruk noktasına ulaşır. Ancak matbaanın icadı, bu gelenekte köklü bir dönüşüm yaratır. Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* adlı romanında, Başdiyakoz Claude Frollo bir elini matbu kitaba, diğerini katedrale uzatarak şöyle der: "Ne yazık ki bu, şunu öldürecek..."²¹ Kitap, belleğin taşıyıcısı olarak artık yapının yerini alır. Daha önce taşla inşa edilen ve kamusal anlamda belleği temsil eden mimariler, yerini bireyselleşmiş ve taşınabilir bilgi formlarına bırakır. Artık bilgi, kâğıtta ve mürekkepte yaşamaktadır. Katedral gibi anıtsal yapılar, hem kamusal hem de kutsal hafızanın taşıyıcısı olma işlevini giderek yitirir. Bu değişim, yalnızca bilgiye erişim biçimlerini değil, hatırlama pratiklerini de dönüştürür. Yazı, belleği dışsallaştırır. Böylece insan zihninin taşıyamayacağı büyüklükteki birikimler, metinler aracılığıyla korunabilir hâle gelir.

¹⁹ Yates, s.132

²⁰ Draaisma, s. 71-72

²¹Victor Hugo, **Notre-Dame de Paris**, Volkan Yalçintoklu (Çev.). 26.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2024.s.185

17. yüzyıla gelindiğinde, belleğin bireysel bilinçle olan ilişkisi felsefi bir düzlemde tanımlanmaya başlanır. John Locke, kişisel kimliğin temelini fiziksel ya da ruhsal bir özde değil; süreklilik taşıyan bilinç ve bellekte bulur. Ona göre bir bireyin aynı kişi olarak kalabilmesi, geçmiş deneyimlerini bilinçli biçimde hatırlayabilmesine bağlıdır. Hatırlama yetisi sürdüğü sürece kişi, benliğini korur. Kişilik, geçmiş yaşantılarla kurulan bu bilinçli ilişki üzerinden süreklilik kazanır. ²²Böylece benlik, zaman içinde dağılmadan kendiliğini muhafaza eder.

Ricoeur'e göre Locke, Descartes'ın "cogito ergo sum" formülünde şekillenen rasyonalist özne anlayışıyla açık bir karşıtlık içindedir. Descartes'ta "ego", anlık düşünce ediminin taşıyıcısıdır. Benlik, bilinçte süregiden bir özdeşlik değil; şimdiki zamanın düşüncesinde oluşan geçici bir farkındalık hâlidir. Hafıza, Descartes için öznenin kendisini anlatma kapasitesine dayanmaz. Aksine, düşüncenin anlık tezahürüne bağlıdır. Bu nedenle, benliğin sürekliliği geçmişle değil, şimdiki zihinsel edimle kurulur.²³

Oysa Locke'un özne anlayışı, bireyi süreklilik taşıyan bilinç durumlarının taşıyıcısı olarak konumlandırır. Özne, kendi iç dünyasında olup biteni doğrudan bilen ve kendine erişebilen bir bilinçtir. Bellek, bu bilinç için işlevsel bir arşiv; Draaisma'nın ifadesi ile "hafıza ardiyesi" ²⁴ gibi çalışır. Geçmişteki deneyimler, mekân ya da zaman değişse bile, aynı bilinçle ilişkilendirildiği sürece özdeşlik korunur. Bu bağlamda bellek, yalnızca geçmişin kayıtlarını saklayan bir yapı değildir. Aynı zamanda kişisel kimliğin ontolojik bütünlüğünü taşıyan temel bir unsurdur. Başka bir deyişle, bireyin kendi bilincine sahip olması, onun kendi benliğiyle süreklilik içinde özdeş kalmasını sağlar; kişi, bu bilinç birliği sayesinde kendini aynı varlık olarak deneyimler.

Bilinç, her zaman düşünmeyle birlikte bulunduğu ve herkesi kendisinin 'kendim' dediği şey yapan ve böylece kendini bütün başka

²² John Locke, **İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**, Vehbi Hacıcadıroğlu (çev.), 13. Basım, İstanbul: Serbest Kitaplar, 2023, s. 242.

²³ Ricoeur, 128

²⁴ Draaisma, s. 74

düşünen şeylerden ayırt etmesini sağlayan şey olduğu için, kişisel özdeşlik ya da ussal varlığın aynılığı da bundan başka bir şey değildir; ve bu bilinç, geçmişteki herhangi bir düşünceye erişebildiği ölçüde o kişinin özdeşliğine de erişebilir, eski kendi neyse şimdiki de odur; eski eylemi de şimdi o eylem üzerinden düşünen aynı kendilik yapmıştır.²⁵

Bu yaklaşımıyla Locke, modern düşüncede benlik anlayışını tözsel temellerden koparır. Bilinç ve belleği merkeze alarak kurucu bir kırılmanın öncüsü olur. Onun bu düşüncesi, ilerleyen yüzyıllarda belleği yalnızca bireysel değil; aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir yapı olarak ele alan kuramların da zeminini hazırlar.

Ancak Locke'un bellek anlayışı, hatırlamayı büyük ölçüde pasif bir çağırma edimi olarak görür. Bu nedenle unutma, çarpıtma, bastırma ya da öznel yanılsama gibi belleğin karmaşık yönlerine nüfuz etmez. Ona göre deneyimler, zihinsel arşivlerde doğrudan ve şeffaf biçimde korunur. Gerekli olduğunda da doğru biçimde geri çağrılabilir. Oysa hatırlamak, geçmişin edilgen bir geri dönüşü değildir. Aksine, şimdiyle kurulan çok yönlü bir ilişkiyi içerir. Yoruma açık, yeniden kurulan ve zihinsel olarak inşa edilen bir üretim sürecidir.²⁶ Bu bağlamda Locke'un yaklaşımı, belleğin eleştirel-toplumsal ya da psikoanalitik boyutlarına kapalı kalır.

Edmund Husserl (1859-1938) belleği bilinç akışının içinde kurulan ve zamanı deneyimlemeye olanak sağlayan bir süreç olarak değerlendirir. Ricoeur'un yorumladığı biçimiyle Husserl'in zaman bilinci anlayışı, öznenin kendilik deneyimini içkin bilinç akışıyla kurduğu bir süreklilik alanı olarak tanımlanır.²⁷ Bu ifade, Husserl'in zaman bilincine ilişkin fenomenolojik yaklaşımının özünü oluşturur. Çünkü algı, yalnızca dış dünyaya yönelmiş bir temsil değil; aynı zamanda bu yönelimin izlenim olarak şimdiki zamana yerleştiği ve geçmişle süreklilik kurduğu içkin bir deneyim alanıdır.

Ricoeur'in yorumuyla Husserl'in zaman anlayışı, her anın bir öncekinden farklılaştığı ancak bu farklılığın sürekliliği bozmadığı bir bilinç akışı

²⁵ Locke, s. 243

²⁶ Ricoeur, s.123-124

²⁷ Ricoeur, s. 133

modeli sunar. Bilinç, geçmişini yalnızca sıralı değil, iç içe geçmiş yapılar olarak algılar. Bu yapı, öznenin zamanla bütünlüklü bir benlik deneyimi kurmasını sağlar. Kendilik, sadece yaşantıları taşıyan değil; onların sürekliliğini kuran bilinç merkezidir.²⁸ Bu yönüyle kendilik, zaman içinde kendisini kuran, geçmişini hatırlayan, şimdiyi deneyimleyen ve geleceği tasarlayan çok boyutlu bir süreklilik alanıdır. Özne burada, yaşantıların dışsal bir gözlemcisi olmaktan çıkar. Zamanın örgüsünde kendisini her an yeniden kuran, varoluşunu bilinç akışı içinde sürdüren dinamik bir fenomen haline gelir.

Sigmund Freud, belleğin iki ayrı düzlemde işlediğini öne sürer. Bunlardan ilki, dış dünyadan gelen duyuşsal uyarıların geçici etkiler bıraktığı yüzeysel algı düzeyidir. Bu alan, her yeni uyarıda yeniden yapılanan ve izlenimleri uzun süreli olarak muhafaza etmeyen bir bilinç yüzeyine karşılık gelir. Freud, bu yapıyı boş bir levhaya (tabula rasa) yazılıp sonra silinebilen yazılara benzetir. Kalıcılıktan çok, geçicilik ve silinebilirliğe açıktır. İkinci düzlem ise çok daha derin bir ruhsal yapıyı temsil eder. Bu düzeyde izlenimler bastırılarak birikir ve zamanla çarpıtılmış biçimlerde geri dönebilir. Freud'a göre bu yapı, doğrudan bilinçle erişilemez; bilinçdışı katmanlarda işler. Ancak semptomlar, düşler ya da başka dolaylı yollar aracılığıyla etkisini sürdürebilir. Bu düzleme ilişkin anlayışında Freud, hatırlamayı yalnızca bilişsel bir geri çağırma eylemi olarak görmez. Bastırma, yer değiştirme ve yoğunlaştırma gibi işlemlerle yeniden yapılandırılan dinamik bir üretim süreci olarak değerlendirir.²⁹

Bu çok katmanlı işleyişi açıklamak için "yaz-boz tahtası" (Wunderblock) adını verdiği bir aygıt modeli kullanır. Bu model, selüloit, yarı geçirgen yağlı kâğıt ve balmumu tabakalardan oluşur. Freud, dış dünyadan gelen uyarıların algısal bilinç yüzeyinde (yani selüloit ve kâğıt katmanında) kısa süreli izler bıraktığını belirtir. Bu yüzey silinebilir ve yeniden

²⁸ Ricoeur, s. 130-135

²⁹ Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, Selçuk Budak (Çev.).3. Basım, İstanbul: Öteki Yayınevi, 2016.s.71-82

yazılabilir yapıdadır. Ancak asıl kalıcılık, bu katmanların altında yer alan balmumu tabakasında gerçekleşir.³⁰

Draaisma, Freud'un metaforunda balmumu, bastırılmış içeriklerin iz bıraktığı derin ruhsal yapıyı temsil ettiğini ifade eder. Burada biriken izlenimler silinmez, fakat erişimi doğrudan değildir. Böylece yaz-boz tahtası modeli, belleğin hem bilinç hem de bilinçdışı düzlemler arasında işleyen çift katmanlı doğasını somut biçimde açıklar. Aynı zamanda, zamanla çarpıtılarak geri dönen bastırılmış yaşantıların izini sürmeye olanak tanıyan psikanalitik bir bellek kuramı sunar. Bu çerçevede Freud'un yaklaşımı, belleği statik bir kayıt sistemi olarak değil; geçici ve kalıcı öğelerin, bastırma ve geri dönüşün iç içe geçtiği dinamik bir psiko-zamansal yapı olarak kavramsallaştırır.³¹

Freud'un yaz-boz tahtası modeli, ilk bakışta Platon'un balmumu metaforuyla biçimsel bir benzerlik taşıyor gibi görünür. Ancak iki düşünür arasında, bellek tasavvuru açısından temel bir ayrım vardır. Platon'da iz bırakmak, hatırlamanın epistemolojik bir ön koşulu olarak kabul edilir. Oysa Freud için iz, bastırma ve çarpıtma süreçleriyle iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Bu izler, dönüşümlü işler ve her zaman doğrudan erişilebilir değildir. Freud'un belleği, daima hareket hâlinde olan bir ruhsal işleyiş olarak kurulur.

Bu bağlamda hatırlama, çoğu zaman geçmişin birebir yeniden çağırılması değildir. Aksine, geçmişe dair parçaların bilinçte yeniden birleştirilmesiyle kurulan temsili bir inşa sürecidir. Bu süreçte bellek, boşlukları kurgusal unsurlarla doldurabilir. Ortaya çıkan anlatı, gerçek yaşantıyla örtüşmeyebilir. Ancak bilinç düzeyinde anlamlı ve tutarlı görünür. Bu durum, belleğin sahte ya da yapay anılar üretebileceğini gösterir. Böyle anılar, yalnızca unutulmuş deneyimlerin değil; aynı zamanda bastırılmış ya da yüzleşilmesi güç içeriklerin yerine geçebilir.³²

³⁰ Draaisma, s. 26

³¹ Draaisma, s. 27

³² Alexander Ebensour, Bellek, Gülçin Kaya Rocheman (çev.), 1. Baskı, Ankara: FOL Yayıncılık, 2022, s. 35.

Sahte anılar, öznenin kabul edilebilir bir anlatı kurmasına yardımcı olur. Ancak bu anlatı, çoğu zaman gerçek olayın üzerini örten bir psikolojik perdeye dönüşür. Dolayısıyla hatırladığımızı sandığımız bazı içerikler, doğrudan bir anı değil; bilinçdışı süreçler yoluyla yeniden kurgulanmış temsiller olabilir.

Sigmund Freud'un 1919 tarihli *Das Unheimliche* (Tekinsiz) başlıklı makalesi, belleğe ilişkin düşünsel çerçevede psikanalitik bir kırılma noktasına işaret eder. Freud, tekinsizliği (unheimlich) tanıdık olanın bastırıldıktan sonra bozularak geri dönmesiyle ortaya çıkan rahatsız edici bir duygu durumu olarak tanımlar. Bu tanım, belleği yalnızca geçmişin şeffaf bir kaydı olarak gören yaklaşımlardan uzaklaştırır; onun bastırma, çarpıtma ve yeniden kurma süreçleriyle işleyen çok katmanlı bir ruhsal yapı olduğunu vurgular. Freud'a göre hatırlama, doğrudan çağrışım yoluyla gerçekleşen bilişsel bir işlem değildir. Aksine, unutulmuş ya da bastırılan içeriğin semptomatik biçimlerde, dolaylı ve çoğu zaman çarpıtılmış temsiller aracılığıyla geri döndüğü dinamik bir süreçtir. Bu bağlamda tekinsiz, belleğin travmatik, bastırılmış ve süreksiz boyutunu görünür kılar. Freud'un yaklaşımı, modern bellek kuramında öznenin bellekteki konumunu yalnızca hatırlayan değil, aynı zamanda bastırarak ve yeniden inşa eden fail olarak tanımlar. Buna göre geçmiş, doğrudan hatırlanabilir bir bütünlük değil; bilinçdışında biriken izlerin dolaylı yollarla açığa çıktığı, çarpıtılmış bir deneyim alanıdır. Bu yaklaşımda zaman, bastırılanın geri dönüşünü belirleyen psikanalitik bir gerilim düzlemi olarak işler.³³

20. yüzyılın başında Henri Bergson, belleği zamanın doğasıyla ilişkilendiren felsefi bir yaklaşımla yeniden tanımlar. Freud'un içe yönelmiş ve bastırma odaklı modelinin aksine, Bergson belleği sürekli akan bir bilinç süreci içinde, sezgiyle kavranan süre kavramı üzerinden düşünür. Böylece bellek,

³³ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Almanca orijinal metin: Project Gutenberg e-book, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/34222/pg34222-images.html> (Erişim: 21.05.2024); Türkçeye çeviren: İpek Kökkılıç

geçmişin sabit bir deposu değil; şimdiyle iç içe geçen, akışkan ve yaratıcı bir deneyim alanı hâline gelir.³⁴

Bergson, belleği alışkanlık belleği ve saf bellek olmak üzere iki düzeyde ele alır. Alışkanlık belleği, tekrar yoluyla edinilen, bedensel eylemlerle otomatikleşen pratik becerileri kapsar. Yürümek, yazı yazmak ya da yemek pişirmek gibi işlevsel davranışları içerir. Bu bellek düzeyi yaratıcı değildir. Bedensel tepkilere dayanır ve deneyimi otomatikleştirir. Buna karşılık saf bellek, geçmişte yaşanmış deneyimlerin duyuşal imgeler yoluyla bilinçte yeniden canlandırılmasını sağlayan, zamanın dışında varlık kazanan ve tekrara ihtiyaç duymadan etkinleşebilen bir yapıdır. Ricoeur, bu iki bellek biçimi arasındaki temel farkı, alışkanlık belleğinin geçmişi belirtmeden şimdiki zamana katılması; saf belleğin ise geçmişin "önce"liğine açık bir gönderme içermesi olarak ifade eder.³⁵

Bergson'a göre belleğin asıl mekânı bilinçtir; beden yalnızca imgelerle etkileşen ve duyuşal tepkiler üreten bir araçtır. Bu bağlamda geçmiş, doğrudan etki üretmese de bilinçte her an etkinleşme potansiyeli taşıyan bir düzlemde mevcuttur. Bir anı yeniden hatırlandığında, artık edilgen bir hatıra olmaktan çıkarak, şimdiyle etkileşime giren etkin bir algıya dönüşür.³⁶

Bergson'un ifadesi ile "...geçmiş *imge biçiminde anmak için şimdiki zaman eyleminden soyutlamak gerekir, işe yaramaz olana değer bağlamayı bilmek, düş görmeyi istemek gerekir...*" ³⁷ Bu yönüyle bellek, öznenin zamanla ilişkisini dönüştüren ve benliğini yeniden kurmasına imkân tanıyan yaratıcı bir süreçtir.

Saf bellek bu anlamda geçmiş yaşantıların ve imgelerin sezgisel yollarla şimdiye taşındığı bir içsel yaratım alanıdır. Bu düzlemde anı, sadece temsil edilmez; öznenin şu anki bilinciyle etkileşerek yeniden varlık kazanır

³⁴ Henri Bergson, **Bellek ve Zaman**, Işık Ergüden (çev.).2. Basım. Ankara: FOL Yayınları, 2022, s.71

³⁵ Ricoeur, s. 43

³⁶ Bergson, s.46-48

³⁷ Bergson, s. 80

ve yaratıcı düşüncenin kaynağına dönüşür. *"Edinilen anının ardında gizlendiği kesin olan bu kendiliğinden anı, şimşek çakması gibi aniden kendini gösterebilir..."*³⁸

Bu bağlamda bazı deneyimler, bilinçli hatırlama süreçlerinden bağımsız olarak şimdiki zamana istemsiz ve dolaysız biçimde taşınır. Bu geçiş, yalnızca bir geçmişin geri çağırılması değildir. Aynı zamanda geçmişin, şimdiki zamanla kurduğu etkileşim içinde dönüşmesidir. Bu dönüşüm, kimi zaman sanatsal ya da sezgisel bir ifadenin kaynağına dönüşür. Böylece bellek, artık yalnızca geçmişin nötr bir kaydı olarak işlemez. Aksine, öznenin şimdiyle kurduğu ilişkide yaratıcı biçimde yeniden yapılandırılır. Bu yönüyle bellek, zamansal sınırları aşan ve sürekli hareket hâlinde olan dinamik bir bilinç düzeneği olarak işlev kazanır.

Bu durumun edebi bağlamdaki en güçlü örneklerinden biri, Marcel Proust'un (1871–1922) Kayıp Zamanın İzinde romanının ilk cildi olan Swann'ların Tarafı'nda karşımıza çıkar. Anlatıcı, üşümüş olarak eve geldiği bir gün, annesinin kendisine çayla birlikte verdiği madlen kekini tatmaya başlar. Kekin çaya karışan tadı, çocukluğunda Combray'deki evlerinde geçirdiği Pazar sabahlarını ona ani bir şekilde hatırlatır. Bu anı, daha önce hiç hatırlamadığı, zihninde yer almayan bir detaydır. Ancak tat ve koku aracılığıyla, belleğinde geçmişe dair canlı ve renkli bir görüntü belirir:

*"...sokağa bakan gri ev...alışveriş yaptığım sokaklar... hava güzel olduğunda yürüdüğümüz yollar görüntüde yerlerini aldılar. Ve tıpkı Japonların, suyla dolu porselen bir kaseye attıkları silik kağıt parçalarının suya girer girmeden çözülüp şekillenerek, renklenerek belirginlik kazandığı, somut, şüpheye yer bırakmayan bir çiçek, bir ev, bir insan olduğu oyunlardaki gibi,...Vivonne Nehri'nin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı. "*³⁹

Bergson'un "saf bellek" kavramı üzerinden okunabilecek bu sahnede, çocukluk dönemine ait Combray'deki evde geçirilen Pazar sabahlarının

³⁸Bergson, s.85

³⁹ Marcel Proust, Kayıp Zamanın İzinde: Swanların Tarafı, Rosa Hakmen (çev.), 27. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022. s.46-49

duyusal hafızası, bilinçli bir hatırlama çabası olmaksızın ortaya çıkar. Tat ve koku gibi doğrudan fiziksel uyaranlar aracılığıyla, geçmişe ait bu anı birdenbire bilince taşınır. Abenseour madlen kekinin, "deneyimin bir şok hâli..."⁴⁰ olduğunu ifade eder. Anı, önceden bilinen ya da istemli biçimde çağrılan bir içerik değildir. Aksine, şimdiki zamanın içinden, ani bir zihinsel sıçramayla açığa çıkar. Duyusal yoğunluğu sayesinde bilince yerleşir ve varlık kazanır. Bu örnek, belleğin yalnızca geçmişin temsili olmadığını gösterir. Aynı zamanda, duyumsal etkileşim yoluyla geçmişin şimdide yaratıcı biçimde yeniden varlık kazanabileceğini de ortaya koyar. Bu yönüyle hatırlama, her zaman iradi bir edim olarak gerçekleşmez. Proust'un bu anlatısında ortaya çıkan bellek deneyimi, Bergson'un "saf bellek" kavramıyla büyük ölçüde örtüşür.

Proust, belleğe dair yaklaşımını Henri Bergson'un "saf bellek" kavramı üzerinden inşa eder. Ancak bu kavramı yalnızca felsefi bir çerçevede değil, kendi düşünsel evreninde estetik olanaklarla genişleterek yorumlar. Bu doğrultuda Proust belleğin işleyişindeki iki temele odaklanır: İstemli ve istemsiz bellek. Zihinsel temsillere dayanan istemli bellek, çoğu zaman geçmişe eksik, seçmeci ya da çarpıtılmış biçimlerde yeniden üretir. Bu tür bir hatırlama, öznenin iradesiyle yönlendirilen ve belleğin işlevsel yönlerine hizmet eden bilinçli bir faaliyettir. Buna karşılık istemsiz bellek, bireyin bilinçli çabasından tamamen bağımsız olarak işler. Belirli bir koku, tat ya da dokunsal uyaran gibi duyusal tetikleyiciler aracılığıyla, bilinç dışında saklı kalan bir geçmiş âni beklenmedik bir şekilde şimdide taşır. Bu tür bir hatırlama, geçmişin yalnızca zihinsel bir temsili değildir. Aynı zamanda, duygulanımsal ve duyusal düzeyde yeniden varlık kazanması anlamına gelir.⁴¹

Proust'un edebi yapıtında bellek, yalnızca psikolojik bir işleyiş olarak ele alınmaz. Aynı zamanda, varoluşun zamansal derinliklerinde hareket eden ve sanatsal yaratımı mümkün kılan yaratıcı bir edim olarak kavramsallaştırılır. Bu bağlamda, Proust'un belleğe yüklediği anlam, evrensel geçerliliği olan bir

⁴⁰ Abensour, s.33

⁴¹ Abensour, s.32-34

psikoloji kuramı sunmayı amaçlamaz. Aksine, edebiyat, müzik ve plastik sanatlar gibi yaratıcı alanların içsel kaynaklarını sorgulayan estetik bir bilinç dönüşümünü temsil eder.⁴² Özellikle madlen kekinin çaya batırılmasıyla tetiklenen çocukluk anısı, bilinç dışında gizli biçimde varlığını sürdüren yaratıcı bir potansiyelin, duyuşsal bir karşılaşma yoluyla şimdiki zamana taşınmasıdır. Bu sahnede beliren deneyim, ilk bakışta Platoncu anlamda bir hatırlama sürecini andırır. Ancak burada hatırlanan şey, evrensel ve değişmez idealar değildir. Aksine, sanatsal yaratımın, duyuşsal izler ve sezgisel çağrışımlar aracılığıyla açığa çıkan imgesel tohumlarıdır. Bellek burada, zamansal kopuşları onaran bir hafıza dizgesi olmaktan çok; geçmişle şimdi arasında dinamik ve çoğul bir ilişkilene düzlemi kuran estetik bir içe dönüş pratiğine dönüşür.

2.2. Belleğin Toplumsallaşması

Geleneksel toplumlarda sözlü anlatılar, ritüel uygulamalar ve gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla doğal biçimde aktarılan bellek, modernleşme süreciyle birlikte bu organik aktarım zeminini büyük ölçüde yitirmiştir. Sanayileşme, ulus-devlet oluşumu ve modern ideolojilerin yükselişiyle birlikte, bellek doğrudan deneyimlenen bir yaşantı olmaktan çıkmış; temsil edilen, düzenlenen ve kurumsal yapılar içinde yeniden üretilen bir kimlik ve aidiyet ögesine dönüşmüştür. Nora'nın da ifade ettiği gibi *"Sürekli olarak hafızadan söz etmemizin bir tek nedeni olabilir: Artık hafıza yok... Süreklilik duygusunun kökü mekândadır. Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları vardır."*⁴³

Bu dönüşüm, özellikle 18. yüzyılın sonlarından itibaren hız kazanan tarihsel kırılmalarla birlikte derinleşmiş; siyasal ve ekonomik yapılarla beraber toplumsal ilişkileri, mekânsal örgütlenmeleri ve kültürel hafıza biçimlerini köklü biçimde yeniden şekillendirmiştir. Böylece bellek, yalnızca bireysel bir

⁴² Marcel Proust, **Edebiyat ve Sanat Yazıları**, Rosa Hakmen (çev.), Mehmet Rifat (hızl.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.28-29.

⁴³ Pierre Nora, **Hafıza Mekanları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul Doğu Batı Yayınları, 2. Basım, Kasım 2022, s.13

hatırlama pratiği olmaktan çıkarak, kolektif kimliklerin, ideolojik temsillerin ve kamusal söylemlerin kurucu bir ögesi olarak düşünölmeye başlanmıştır.

17. ve 18. yüzyıllarda yaşanan Aydınlanma düşünöcesi, 1776 tarihli Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi ve 1789 tarihli Fransız Devrimi gibi dönüştürücü tarihsel eşikler, modern toplumların oluşum sürecini hızlandırmıştır. Bu süreç, bireysel haklar, özgürlükler ve ulusal kimlik kavramları etrafında yeni bir toplumsal hafıza çerçevesinin inşasını da beraberinde getirmiştir

Bu tarihsel eşikler, yalnızca siyasal rejimlerin dönüşümüne değil; aynı zamanda ulus-devletlerin inşa sürecine eşlik eden yeni tarihsel bilinç formlarının oluşumuna da devrimsel bir eşik oluşturmuştur. Fransız düşünür Ernest Renan 11 Mart 1882 tarihinde Sorbonne Üniversitesi'nde verdiği "Ulus Nedir?" başlıklı konferansında, ulusun yalnızca ortak ırk, dil ya da din gibi nesnel ölçütlerle tanımlanamayacağını vurgular. Ona göre ulus, ortak bir hafıza ile, birlikte yaşama iradesi etrafında inşa edilen tarihsel bir birliktir. Renan bu bağlamda, ulusal kimliğin hem ortak hatırlama süreçlerine hem de belirli tarihsel unsurların bilinçli olarak unutulmasına dayandığını ileri sürer.⁴⁴ Bu doğrultuda ulus-devletler, tarihsel anlatılarını oluştururken bir yandan kahramanlık ve zafer söylemlerini öne çıkarmış, öte yandan ayrıştırıcı ve çatışmalı geçmiş öğelerini silikleştirmişlerdir. Yeni yazılan ulusal tarihler; kuruluş yıldönümleri, resmi bayramlar, anma törenleri, ulusal semboller ve anıt heykeller aracılığıyla toplumsal bütönlüğü destekleyen ortak bir bellek zemini oluşturmuştur.

Bu gelişmeler neticesinde 19. yüzyıl tarih yazımının bilimsel bir disiplin olarak kurumsallaşmaya başladığı bir dönem olarak öne çıkmıştır. Ancak tarih biliminin bu kurumsallaşma süreci, belleği ya dışlayarak ya da yalnızca araçsal bir unsur olarak işlemselleştirerek yapılandırılmıştır. Bu dönemin tarih anlayışında bellek, hataya açık, öznel ve bilimsellikten uzak bir alan olarak

⁴⁴Ernest Renan, "What is a Nation?", 1992, University of Chicago Center in Paris, https://ucparis.fr/files/9313/6549/9943/What_is_a_Nation.pdf (5 Ocak 2024).

değerlendirilmiş; bireysel anlatılar, kolektif hafıza ve duyumsal tarihsel bağlar ya ikincil plana itilmiştir ya da görmezden gelinmiştir. Böylelikle ulusal tarih yazımında bellek, bir yandan kurucu ideolojik bir unsur olarak işlev kazanırken, öte yandan manipülasyona açık doğası nedeniyle araçsallaştırılmış ve denetim altına alınmıştır.⁴⁵

Bellek ve tarih, geçmişle ilişki kurma noktasında ortak bir yönelim taşırlar. Ancak belleğin duygulanımsal ve dinamik doğası ile tarihsel anlatının seçici ve sistematik temsil yapısı, işlevsel düzeyde birbirinden ayrılmaktadır.

Hatırlama, bireysel ya da toplumsal düzlemde, duygusal, sezgisel ve seçici bir anımsama süreci olarak işler. Canlıdır, dönüşebilir ve kimliğin inşasında kurucu bir rol üstlenir. Ritüeller, anıtsal yapılar ve anlatılar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılarak süreklilik kazanır. Pierre Nora'nın ifadesiyle, *"hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir."*⁴⁶ Bu yönüyle hatırlama, şimdiki zamanla doğrudan ve süregelen bir ilişki kurmaktadır. Tarihi ise artık kapanmış ve yaşanmış olan bir geçmişti temsil yoluyla adlandırmaya çalışır. Nitekim *"tarihçi açısından sürecin bir evresini, karmaşık ve değişken bir yönünü yansıtan olay, tanık açısından kurucu nitelikte, nihai bir olay olarak yorumlanabilir."*⁴⁷ sözleriyle Enzo Traverso'nun da işaret ettiği gibi, tarihsel bilgi ile yaşanmış deneyim arasında daima bir mesafe bulunur. Tarih, temsilin olanaklarıyla sınırlı bir yapı olarak geçmişti yeniden kurgular. Bu bağlamda, Nora'nın da belirttiği üzere, *"Hafıza bir mutlaktır, fakat tarih sadece göreceli olanı bilir."*⁴⁸ Bu iki yaklaşım arasında beliren ayrım, belleğin doğrudan yaşantıya içkin, dinamik ve duygulanımsal doğasını, tarihsel temsilin seçici, yapay ve arşivsel doğasından ayırır.

18. yüzyılın ortalarında İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, 19. yüzyıl boyunca Avrupa'nın geneline yayılarak üretim biçimlerinden toplumsal sınıf ilişkilerine, kentleşmeden gündelik yaşam pratiklerine kadar köklü

⁴⁵Nora, s.20-21

⁴⁶Nora, s.34

⁴⁷ Enzo Traverso, Geçmişti Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika, Işık Ergüden (çev.), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020, s.23

⁴⁸ Nora.22

dönüşümlere yol açmıştır. Küçük ölçekli üretim atölyelerinin yerini büyük fabrikalar almış; demiryolları, köprüler ve yeni sanayi merkezleriyle birlikte kentlerin fiziksel dokusu yeniden şekillenmiştir. Bu süreç, nüfusun hızla kent merkezlerine göç etmesini beraberinde getirirken, kırsal alanın kentsel mekâna entegre edilmesiyle bireyin geçmişle kurduğu anlamlı bağlar zayıflamıştır. Geleneksel toplumlarda sözlü aktarım, ritüel pratikler ve kolektif hafızaya dayalı deneyim sürekliliği, modernitenin kesintili zaman anlayışı ve parçalı mekânsal örgütlenmesi içinde çözülmeye başlamıştır.

Walter Benjamin'in de işaret ettiği gibi, *"deneyimin egemen olduğu yerde bireysel geçmişin belli içerikleri kolektif geçmişinkilerle örtüşür."*⁴⁹ Sanayileşmenin ivme kazandırdığı teknolojik gelişmeler ve hızlanan modern şehir yaşamı, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı büyük sarsıntıyla birlikte, bireylerin ortak deneyim ve hafıza zeminlerini daha da kırılgan hâle getirmiştir. Bu durum, belleğin nasıl temsil edileceğine ilişkin alternatif ifade ve anlatım biçimlerinin gelişimini zorunlu kılmıştır.

Bu bağlamda Marcel Proust'un yapıtlarında öne çıkan "istemsiz hatırlama" ve "rastlantısal çağrışım" kavramları, belleğin doğrusal olmayan, dağınık ve katmanlı yapısını görünür kılar. Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı romanında, bir tren yolculuğu betimlemesinde simgelenen mekânsal geçişler, öznenin farklı zaman dilimlerinde edindiği izlenimlerin yer değiştirdiği, kimliğin sabitlenemediği bir hafıza deneyimine karşılık gelir. Bu anlatı yapısı, modern bireyin parçalanmış zaman algısı ve süreksiz benlik inşasına dair özgün bir yorum niteliği taşır.⁵⁰

Benzer biçimde Walter Benjamin modern kent yaşamının birey üzerindeki etkilerini, özellikle dünya fuarları ve pasajlar üzerinden tartışırken, modern kent deneyimini "şok" kavramı ile özdeşleştirir. Benjamin'e göre modernite, deneyimin geleneksel yollarla aktarımını imkânsız hâle getiren bir süreksizlik ve ani uyarı rejimi yaratır. Tıpkı emek sürecindeki nesneyle bağı

⁴⁹ Walter Benjamin, Pasajlar, Ahmet Cemal (çev.), 19. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023, s.220.

⁵⁰ Proust, Edebiyat ve Sanat Yazıları, s.27

yitiren işçi gibi, birey de yaşadığı olaylarla anlamlı bir bütün kurma kapasitesini kaybeder. Artık hatırlama, geçmişin sabit bir yansıması değil; her karşılaşmada yeniden biçimlenen, şimdiki zamanla yeniden kurulan bir süreçtir. Modernitenin hızla örgütlenmiş ritmi içinde birey, deneyimle bağ kurma kapasitesini yitirerek, kendisine ve çevresine yabancılaşır; bu yabancılaşma ise giderek içselleştirilir ve normalleştirilir. Bu koşullarda, bireyin belleği kalıcı deneyimlerden değil; gelip geçici, hızla tüketilen izlenimlerden beslenir. Böylece, geçmişle kurulan süreklilik duygusu yerini parçalı ve kopuk yaşantılara bırakır.⁵¹ İkinci Dünya Savaşı ise bu kırılmayı derinleştirerek, temsilin imkânlarını aşan travmatik deneyimlerle belleğin aktarımında boşluklar ve kesintiler yaratmıştır.

Maurice Halbwachs, Nazi toplama kampında kaleme aldığı Kolektif Bellek adlı çalışmasında, bireysel belleğin yalnızca kişisel deneyimlere değil; bireyin içinde yer aldığı sosyal grupların değer sistemleri, simgesel çerçeveleri ve anlatı yapılarına da dayandığını öne sürerek, kolektif bellek kavramını kuramsallaştırmıştır. Halbwachs'a göre bireyin belleği, toplumsal bağlamdan yalıtılmış öznel bir üretim değil; tersine, mensubu olduğu grubun normatif ve kültürel dinamikleri içinde şekillenen bir oluşumdur. Kolektif bellek, bu anlamda bireysel belleği kuşatan, yönlendiren ve biçimlendiren bir çerçevedir. Birey, geçmişi hatırlarken bu süreci salt öznel bir düzlemde gerçekleştirmez; hatırlama ve unutma pratikleri, toplumsal ilişkiler, ortak deneyimler ve kültürel bağlamlarla örülü bir etkileşim alanında gerçekleşir. Bu nedenle bireyin hafızasında yer eden imgeler, yalnızca bireysel yaşantıların değil; aynı zamanda ait olunan grubun da izlerini taşır.⁵² Hatırlama ister istemli ister istemsiz; ister bireysel ister kolektif düzeyde gerçekleşsin, her durumda çoğul bir etkileşim ortamında kurulur. Birey, belleğinde geçmişe ait bir sahneyi yeniden canlandırırken kendisini çoğunlukla bir anlatının merkezinde, ilişkisel bir düzlemde konumlandırır. Zira geçmiş yalnızca bireysel hafızanın bir izdüşümü değil; diğer tanıkların, ilişkide bulunduğu kişilerin, mekânsal

⁵¹ Benjamin, s.94

⁵² Maurice Halbwachs, **Kolektif Bellek**, Zuhâl Karagöz (çev.), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s.39.

çevrelerin ve nesnelerin de dolaylı ya da doğrudan katıldığı çok katmanlı bir hatırlama zemini hâline gelir. Bu çoğul yapı, zamanla bireysel belleği kolektif anlatının bir bileşeni hâline getirir.

Bu yaklaşımla Halbwachs, Bergson'un süre kavramının bireysel bilinç akışına içkin olduğunu kabul etmekle birlikte, belleğin bu akışkan doğasının ancak toplumsal çerçeveler içinde anlam kazandığını ileri sürer. Ona göre birey geçmişini hatırlarken yalnızca bilinç akışındaki içsel süreye dayanmaz. Aksine, toplumsal grupların ortak değerleri, normları ve anlatıları aracılığıyla belleğini yapılandırır. Bu nedenle belleğin sürekliliği, bireyin sezgisel zamanı aşan ve kolektif aidiyetler içinde yeniden kurulan bir toplumsal zaman deneyimine dönüşür.⁵³

Halbwachs'a göre kolektif belleğin oluşumunda yalnızca grup aidiyetleri değil; aynı zamanda bu grupların yerleşik oldukları mekânsal çevre de belirleyici bir rol üstlenir. Geçmişin anımsanması, yalnızca zihinsel çağrışımlar üzerinden değil; bireyin toplumsal deneyimleriyle iç içe geçmiş ve anlam yüklenmiş fiziksel çevre aracılığıyla da şekillenir. Bu doğrultuda, mekân ile toplumsal grup arasında karşılıklı ve sürekli bir etkileşim ağı kurulur. Topluluk, tarihsel deneyimlerini ve ortak değerlerini mekân üzerine kaydeder. Bu bağlamda mekân, zaman içerisinde, bu birikimin somut taşıyıcısına dönüşür. Mekan, salt fiziksel bir zemin olmanın ötesinde; sosyal ilişkilerin, simgesel anlamların ve tarihsel sürekliliğin cisimleştiği bir bellek düzlemi işlevi görür. Mekânsal her unsur, topluluğun tarihsel kimliğini ve değerler sistemini yansıtan bir anlam katmanına bürünerek, zamanla grubun varoluşsal sürekliliğinin görünür kılınmasına katkı sağlar.⁵⁴

"Bellek sanatı"⁵⁵nda olduğu gibi, sosyal grupların belleğinde de mekân, hatırlamanın düzenleyici bir unsuru olarak işlev görür. Jan Assmann, bu tarihsel modelle kültürel bellek arasında kurduğu analogide şöyle der:

⁵³ Halbwachs, s.111-115

⁵⁴ Halbwachs, s. 159-166

⁵⁵ Bknz. 2.1. Hatırlama Eylemi ve Kimlik Üzerine Bellek Kuramlarının Tarihsel Seyri. s. 11-12

"Bellek sanatı için mekân neyse, hatırlama kültürü için de zaman odur." ⁵⁶Bu yaklaşım, bireysel belleğin mekânsal yerleşimi ile kültürel belleğin zamansal inşası arasında belirgin bir yapısal paralellik olduğunu düşündürür. Bireysel bellekte nasıl ki mekân, öğrenmeyi ve hatırlamayı kolaylaştıran bir organizasyon ilkesi olarak devreye giriyorsa; kolektif ve kültürel bellek de toplulukların ortak hatırlama pratiklerini, geleceğe dair yönelimlerini ve beklentilerini şekillendiren kurucu bir çerçeve sunar.

Halbwachs'ın, kolektif belleği sosyal grupların mekânsal deneyimleriyle ilişkilendirerek ele alan kuramsal yaklaşımı, modern çağda belleğin değişen yapısına dair yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda Pierre Nora, belleğin maddi ve simgesel taşıyıcılarını odağa alan hafıza mekânları kavramını geliştirerek, bellek çalışmalarına özgün ve etkili bir kavramsal çerçeve kazandırmıştır.

Hafıza mekânları, toplulukların geçmişe dair ortak anımsama pratiklerinin biçimlendiği, tarihsel olayların hatırlandığı ve simgesel anlamların yüklendiği özel alanlar olarak konumlanır. Mekân yalnızca geçmişten izler taşıyan pasif zeminler değildir. Aynı zamanda toplumsal birlikteliğin kurulduğu, yeniden üretildiği ve müşterek anlam üretiminin gerçekleştiği dinamik yapılar olarak işlev kazanır. Nitekim Nora'nın da vurguladığı gibi, " ...hafıza mekanları anımsadığımız şeyler değil, fakat hafızanın mayalandığı yerlerdir, geleneğin bizzat kendisi değil onun laboratuvarıdır..."⁵⁷ Bu tür mekânlara bağlı bireyler arasında şekillenen toplumsal bağlar, çoğu zaman kendiliğinden gelişen doğal oluşumlar olarak algılanır. Ancak gerçekte bu birliktelikler, unutma endişesine karşı belleği diri tutmak ve ortak kimlik duygusunu sürdürmek amacıyla, kimi zaman bilinçli kimi zaman da sezgisel düzeyde örülen kurgusal ilişki ağlarını yansıtır.

Pierre Nora'nın modern çağda belleğin doğallığını yitirdiğine ve temsile dönüştüğüne dair tespiti, Jan Assman'ın kültürel bellek kuramında

⁵⁶ Jan Assmann, Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayşe Tekin (çev.), 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022. s.58

⁵⁷ Nora, s.13

daha sistematik bir biçimde karşılık bulur. Bu bağlamda toplumsal bellek bireysel hafızanın ötesine geçerek kurumlar, yazılı metinler, ritüeller ve simgeler aracılığıyla kolektif düzeyde organize bir yapıdır.

Assman, kültürel bellek kuramını açıklarken iletişimsel bellek (kolektif bellek) ve kültürel bellek (anlam aktarımı) olmak üzere iki temel ayrım da bulunur. Kolektif bellek gündelik yaşamda bireylerin sözlü iletişim yoluyla paylaştığı, genellikle birkaç kuşakla sınır olan ve zaman içinde kendiliğinden kaybolan veya evrilen hafıza biçimidir. Bu bellek türü aile, arkadaşlar, sosyal çevre, (okul, iş yeri, dini grup, yaşanan sokak vb) gibi daha küçük gruplar arasında aktarılan anılar ve deneyimler yoluyla şekillenir. Kültürel bellek ise geçmişin yazılı metinler, ritüeller, anıtlar, mimari yapılar gibi kalıcı kültürel araçlar yoluyla uzun vadede korunmasını sağlar.⁵⁸

Bireysel belleğin toplumsal ve kültürel bağlamlarla sürekli etkileşim hâlinde olması, kolektif yapıların sürekliliğini sağlayan, kimlik inşasını destekleyen bir kültürel hafıza pratiğine dönüştürür. Bu bağlamda kültürel bellek, bir topluluğun ortak anlatıları, ritüelleri ve temsil stratejileri aracılığıyla nasıl hatırlandığını ve bu hatırlamanın kolektif kimlikleri nasıl biçimlendirdiğini açıklayan kurucu bir kavramsal eşik olarak belirir.⁵⁹

Bu anlamda kültürel bellek, bir toplumun geçmişe dair deneyim, bilgi ve değerlerini kolektif düzeyde anlamlandırma, saklama ve aktarma biçimi olarak kavramsallaşır. Bu yapı, yalnızca geçmişin pasif bir taşıyıcısı değil; aynı zamanda toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlayan dinamik bir hafıza alanıdır. Daha geniş bir çerçevede değerlendirildiğinde, kültürel bellek; kültürel kodlar, kurumsal yapılar, ritüeller, müzeler, anıtlar ve sanat eserleri aracılığıyla somutlaşarak toplumsal aidiyetin yeniden üretilmesini mümkün kılan çok katmanlı bir aktarım sistemi olarak işlev görür.⁶⁰ İnsanlık tarihi boyunca farklı toplumsal yapılarda çeşitli biçimlerde varlık gösteren bu kolektif hafıza biçimi;

⁵⁸ Jan Assmann ve John Czaplicka, "Collective Memory and Cultural Identity," New German Critique, no. 65 (Spring–Summer 1995), s.125-133.
<https://www.jstor.org/stable/488538> (Erişim: 06.04.2025).

⁵⁹ Assman.s.50

⁶⁰ Assmann ve Czaplicka, "Collective Memory and Cultural Identity," s. 129.

dinsel, politik ve sanatsal pratikler yoluyla hem biçimlenmiş hem de kuşaklar boyunca aktarılmıştır.

Belleğin kültürel ve toplumsal inşa süreçleri, yalnızca bireysel hatırlama biçimlerini değil, kamusal mekânda somutlaşan hafıza mekânlarını da şekillendirir. Bu bağlamda anıtlar, kültürel belleğin mekânsal taşıyıcıları ve kolektif hatırlamanın görünür kılındığı yapılar olarak işlev kazanır. Anıtların hangi tarihsel olayları, figürleri ve değerleri görünür kılacağına dair seçimler ise, yalnızca estetik kaygılarla değil; toplumsal, ideolojik ve tarihsel değer atamalarıyla belirlenir.

Alois Riegl'in 1903 tarihli *Modern Anıt Kültü – Doğası ve Kökeni* (Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung) başlıklı çalışması⁶¹, modernleşmenin hız kazandığı, ulusal kimlik tartışmalarının derinleştiği ve kültürel bellek krizlerinin belirginleştiği Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun çözülme sürecinde kaleme alınmıştır. Sanayileşmenin yarattığı kentleşme dinamikleri, tarihsel yapıların yok oluşuna ve geçmişin temsiline dair kaygıları beraberinde getirmiş; hangi yapıların korunacağı sorusu estetik bir mesele olmaktan çıkarak politik ve ideolojik bir boyut kazanmıştır. ⁶²Bu tarihsel bağlamda Riegl, anıt kavramını yalnızca yapının fiziksel özellikleri üzerinden değil, ona atfedilen tarihsel, kültürel ve toplumsal değerler üzerinden kavramsallaştırarak, kültürel belleğin seçici ve dinamik doğasını kuramsal bir çerçevede sistemleştirmiştir.

Riegl, anıtları yalnızca fiziksel varlıklarıyla değil, onlara atfedilen tarihsel ve duysal değerlerle birlikte ele alır. Bu bağlamda Riegl, anıtları amaçlanmış anıtlar ve amaçlanmamış anıtlar olmak üzere iki temel kategoriye ayırır. Amaçlanmış anıtlar, belirli bir kişi, olay ya da değer için bilinçli olarak inşa edilir ve toplumsal belleğin yönlendirilmesini hedefler. Buna karşılık, amaçlanmamış anıtlar ise ilk üretimlerinde herhangi bir anıtsallık amacı

⁶¹ Erdem Ceylan, "Anıt Değerlerinde Dönüşüm", Alois Riegl, *Modern Anıt Kültü* içinde, 2. Basım, İstanbul: Arketon Yayınları, 2022, s.7

⁶² Erdem Ceylan, "Anıt Değerlerinde Dönüşüm", Alois Riegl, *Modern Anıt Kültü* içinde, 2. Basım, İstanbul: Arketon Yayınları, 2022,

taşınamalarına rağmen, zamanla toplumun onlara yüklediği tarihsel ya da kültürel anlamlar doğrultusunda anıt statüsü kazanırlar.⁶³ "Amaçlanmamış anıtların değerini belirleyen bizken, amaçlanmış anıtın anımsatma değeri anıtı yapanlar tarafından belirlenmiştir."⁶⁴

Bu bağlamda, bir yapının anıtsallığı yalnızca biçimsel ya da işlevsel özelliklerinden değil; tarihsel bağlamı içinde yeniden yüklenen kolektif anlamlardan, yani bellekle kurduğu ilişkiden doğar. Riegl'e göre bu tür yapılar, geçmişin rastlantısal ama süreklilik arz eden tanıkları olarak, toplumsal hafızada kendiliğinden bir anı nesnesine dönüşür. Ona göre bir yapı veya anıt, sadece estetik biçimi nedeniyle değil, zamanla kazandığı izler ve taşıdığı tarihsel hafıza sayesinde de korunmaya değerdir. Bu görüş, mekânın yalnızca fiziksel bir yer değil; geçmişle kurulan duygusal ve toplumsal bağın bir zemini olduğunu görünür kılmaktadır.

Anıt heykeller, Riegl'in sınıflandırması içerisinde temelde amaçlanmış anıtlar kategorisine dâhil olmaktadır. Çünkü, inşa edildikleri anda, belirli bir olayın, kişinin ya da ideolojik değerın toplumsal bellekte kalıcı kılınmasını hedefleyen bilinçli bir temsil stratejisiyle üretilirler. Bu bağlamda anıt heykel, yalnızca estetik bir nesne değil; toplumsal hafızanın kurumsallaştırıldığı ve kamusal alanda görünür kılındığı bir bellek mekânı işlevi üstlenir. Anıt, inşa edildiği andan itibaren, kolektif kimliğin inşasında aktif rol oynar. Ulusal anlatılar, ortak travmalar, ideolojik yönelimler ve toplumsal aidiyet biçimleri, anıtın taşıdığı temsil gücü aracılığıyla mekânsallaşır.

Riegl'in geliştirdiği bu kuramsal çerçeve, anıtların tarihsel ve toplumsal değerler etrafında sürekli yeniden anlam kazandığını gösterirken, belleğin seçici ve dinamik doğasına da işaret eder. Bu bağlamda, İkinci Dünya Savaşı yalnızca büyük bir tarihsel yıkım değil; aynı zamanda kolektif belleğin nasıl temsil edileceğine dair etik ve estetik sorgulamaların derinleştiği kritik bir eşiğe dönüşmüştür. Bellek kuramları uzun süre boyunca zaman merkezli

⁶³ Erdem, s.16

⁶⁴ Alois Riegl, Modern Anıt Kültü, Erdem Ceylan (çevç). 2. Basım, İstanbul. Arketon Yayınları 2022 s.60

bir çerçevede gelişmiş; geçmişin hatırlanışı bireysel bilinç akışları ve psikolojik süreçler etrafında ele alınmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında kolektif belleğin yeniden inşasında, ulusal birlik ideolojileri ve iyileşme söylemleri belirleyici olmuş; geçmişin acı verici boyutları büyük ölçüde bastırılarak resmi anıt üretimi klasik temsil formları üzerinden sürdürülmüştür. Bu süreçte, savaş travmasının kolektif düzeyde işleniş çözü zaman ulusal kahramanlık anlatıları ve zafer mitolojileri etrafında şekillenmiş; Holokost ve soykırım gibi kitlesel travmalar ise uzun yıllar boyunca kamusal bellek içinde sınırlı bir görünürlük kazanabilmiştir. Soğuk Savaş'ın kutuplaşmış siyasal iklimi de bu bastırıcı eğilimleri pekiştirmiş; tarihsel anlatılar ideolojik ayrımlar doğrultusunda biçimlenmiştir. Ancak 1960'lardan itibaren yükselen sivil haklar mücadeleleri, feminist hareketler, dekolonizasyon süreçleri ve öğrenci hareketleri, belleğin siyasallaşmış doğasını sorgulayan yeni muhalif bellek alanları üretmeye başlamıştır. Bastırılmış tarihsel gerçeklikler kamusal ve kültürel tartışmalarda giderek daha fazla görünürlük kazanmıştır. 1970'li yıllarda Holokost anlatılarının uluslararası düzeyde tartışılmaya başlanmasıyla birlikte, kolektif belleğin temsil biçimlerine yönelik etik ve estetik sorgulamalar derinleşmiş; böylece 1980'lerden itibaren bellek kuramlarının disiplinlerarası bir ilgi alanına dönüşmesinin zeminleri hazırlanmıştır.

Bu süreçte yalnızca neyin hatırlandığı değil, nasıl hatırlandığı sorusu ön plana çıkmıştır. Tanıklığın sınırları, anlatının sorumluluğu ve temsile direnen travmalar etrafında yoğunlaşan yeni kuramsal yaklaşımlar gelişmiştir. Geçmiş artık, bütünlüklü ve ulusalcı anlatılarla temsil edilemeyecek kadar parçalı, çok katmanlı ve travmatik bir olgu olarak değerlendirilmektedir.⁶⁵

⁶⁵ Kseniya Kapelchuk, "Historical Trauma Between Event and Ethics: Aleida Assmann's Theory in the Context of Trauma Studies," *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, Vol. 83 (2021), ss. 157-178, <https://doi.org/10.7592/FEJF2021.83.kapelchuk> (Erişim: 07.03.2025).

Çağdaş sosyolojik yaklaşımlar, toplumsal ilişkilerin yalnızca bireyler arası etkileşim ağlarıyla sınırlı olmadığını, aksine bu ilişkilerin somut mekânsal düzenlemeler ve kentsel yapılar üzerinden kurulduğunu vurgulamaktadır.

Lewis Mumford, kenti salt fiziksel bir yerleşim düzeni olarak görmeyi ötesine geçer. Ona göre kent, toplumsal ilişkilerin örüldüğü, düşünsel etkileşimlerin geliştiği ve karar alma süreçlerinin şekillendiği karmaşık bir yapıdır.⁶⁶ Bu yaklaşım, kentin yalnızca coğrafi ve yapısal bir formdan ibaret olmadığını; aynı zamanda kültürel, sosyal ve politik pratiklerin sürekli olarak üretildiği ve yeniden biçimlendiği çok katmanlı bir toplumsal alan olduğunu ortaya koyar.

Hakkı Yırtıcı da mekân üzerindeki dönüşümü 20. yüzyıl boyunca üç temel dönem etrafında sistematikleştirir. İlk aşamada, mekân insan davranışlarını belirleyen nesnel bir çevre olarak tanımlanmış, toplulukların yapısı mekânsal koşullar üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Ancak bu yaklaşım, mekânı sabit ve şematik biçimlere indirgeme eğilimi nedeniyle eleştirilmiştir. İkinci aşamada, özellikle kentin toplumsal çelişkilerle şekillenen yapısı öne çıkmış; mekân artık sadece bir fiziksel yüzey değil, sosyal ilişkiler içinde anlam kazanan bir üretim alanı olarak değerlendirilmiştir. Üçüncü ve güncel yaklaşımda ise mekân ile toplumsal olan arasındaki karşılıklı etkileşim vurgulanmaktadır. Mekânsal farklılaşmaların, sadece fiziksel değil, aynı zamanda sosyal süreçlerle birlikte düşünüldüğü diyalektik bir yapı önerilmektedir.⁶⁷ Dolayısıyla çağdaş kent (post modern kent), modernitenin evrenselcilik, ilerleme ve merkezî kontrol anlayışına karşı geliştirilen bir eleştirinin sonucu olarak biçimlenmiştir. Bu bağlamda kent, mekânsal ve kültürel açıdan bütünlükten uzak, parçalı ve çok katmanlı bir yapıya evrilir. Post modern kent bağlamında bellek, artık yekpare bir anlatının taşıyıcısı değil; parçalı kimliklerin, farklı aidiyet biçimlerinin ve çoğul temsillerin kesiştiği dinamik bir kentsel zeminde şekillenir. Bu çok katmanlı yapı içinde

⁶⁶ Jean-Louis Huot, Jean-Paul Thalmann ve Dominique Valbelle, Kentlerin Doğuşu, Ali Bektaş Girgin (çev.), 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2000, s. 14.

⁶⁷ Hakkı Yırtıcı, Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi. 2. Basım. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009 s.31-32.

kent, hem gündelik yaşamın sürekli değişen ritimlerini barındırır, hem de farklı toplumsal grupların tarihsel, kültürel ve ideolojik izlerini taşıyan bir bellek haritasına dönüşür.

Bu bağlamda kamusal mekân, fiziksel erişime açık, ortak kullanıma sunulmuş mimari ve doğal çevreleri kapsar; parklar, meydanlar, sokaklar ve anıt çevreleri bu kapsamda değerlendirilir. Kamusal alan ise, Jürgen Habermas'ın tanımladığı biçimiyle, bireylerin bir araya gelerek kamusal meseleleri tartıştıkları, fikir ürettikleri ve ortak bir düşünsel zemin oluşturdukları iletişimsel bir düzlem olarak işler. Bu anlamda her kamusal mekân, ancak toplumsal etkileşim, karşılaşma ve temsil pratikleriyle işlediğinde kamusal alan niteliği kazanır.⁶⁸

Bu anlayış, kamusal alanı toplumsal iletişim ve ortak akıl yürütme süreçlerinin ideal zemini olarak konumlandırır. Ancak güncel eleştirel kuramlar, bu idealizasyonun mevcut güç asimetrilerini, yapısal eşitsizlikleri ve temsil sorunlarını göz ardı etme eğiliminde olduğunu ileri sürmektedir.

Don Mitchell'in de belirttiği üzere, kamusal alan, kendiliğinden var olan bir zemin değil; toplumsal mücadeleler, mekânsal hak talepleri ve eylemler aracılığıyla sürekli olarak inşa edilen bir karşılaşma alanıdır.⁶⁹ Bu bağlamda, kamusal mekânın paylaşımı, farklı toplumsal grupların görünür olma, temsil edilme ve katılım talepleri üzerinden müzakere edilir. Kamusal alan, bu çok katmanlı etkileşimler içerisinde yalnızca temsiliyetin değil; aynı zamanda itiraz, direnç ve yeniden tanımlama pratiklerinin de gerçekleştiği siyasal bir dinamik hâle gelir. Dolayısıyla mekân, yalnızca fiziksel sınırlar değil; toplumsal ilişkilerin, güç dengelerinin ve bellek mücadelelerinin sürekli yeniden üretildiği bir toplumsal zemin olarak işler.

⁶⁸ Jürgen Habermas, Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, Tanıl Bora ve Mithat Sancar (çev.), 4. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.s.86

⁶⁹ Don Mitchell, The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space, New York: Guilford Press, 2003, s.28-37.

David Harvey, mekânı durağan ve sabit bir zemin olarak değil; toplumsal ilişkilerin sürekli etkileşimi ve dönüşümü içinde şekillenen tarihsel bir üretim alanı olarak değerlendirir.⁷⁰ Henri Lefebvre ise mekânın bu üretim sürecini yalnızca yapısal ilişkilerle sınırlamaz; gündelik yaşamın ritimleri, bedensel karşılaşmalar ve duysal deneyimler aracılığıyla çok katmanlı bir oluşum alanı olarak ele alır. Lefebvre'e göre mekân, temsil edilen, yaşanan ve kullanılan olmak üzere üç temel düzlem üzerinden işler ve ancak bu çoklu etkileşimler aracılığıyla anlam kazanır.⁷¹

Bu mücadele zemini içinde anıtlar da artık yalnızca tarihsel olayların sabit ve yekpare temsilleri değil; toplumsal belleğin, kimlik politikalarının ve mekânsal hak mücadelelerinin somutlaştığı dinamik yüzeyler olarak yeniden anlam kazanmaktadır. Anıtın fiziksel formu, yalnızca geçmişin anlatısını taşımaktan öte; hangi anlatının görünür olacağına, hangi geçmişin hatırlanıp hangisinin bastırılacağına dair sürekli bir müzakere ve çatışma alanı oluşturur. Bu doğrultuda çağdaş anıt pratikleri, belleğin yalnızca korunup muhafaza edildiği nesneler olmaktan çıkarak, toplumsal katılım, temsil krizi, tarih yazımı ve mekânsal adalet tartışmalarının iç içe geçtiği eleştirel müdahale alanlarına evrilmektedir.

Bu dönüşüm, aynı zamanda mekânın üretimi ile belleğin inşası arasındaki karşılıklı etkileşimi daha görünür kılar. Çünkü hangi kolektif geçmişin anıtsallaştırılacağı, mekânsal temsilde kimin sesinin duyulacağı ve kamusal alanda hangi kimliklerin yer bulacağı soruları, doğrudan güncel siyasal ve kültürel iktidar ilişkilerinin yansımasıdır. Böylece anıt, yalnızca geçmişin bir kaydından ibaret kalmaz; bugünün çatışmalı toplumsal dinamiklerinin de aktif bir parçası hâline gelir.

⁷⁰ David Harvey, Kent Deneyimi, Esin Soğancılar (çev.), 4. Basım, İstanbul: Sel Yayınları, 2022.

⁷¹ Henri Lefebvre, Mekânın Üretimi, Işık Ergüden (çev.), 6. Basım, İstanbul: Sel Yayınları, 2020. S.116-119

3. ANITSALLIĞIN DÖNÜŞÜMÜ

Avusturyalı sanat tarihçi Alois Riegel 1903 yılında yayımladığı "Modern Sanat Kültü" adlı makalesinde *sanat anıtlarını, mimari ve yazılı anıtları da kapsayacak biçimde "en eski ve özgün anlamıyla, insanın tek başına yaptığı işleri veya gösterdiği hünnerleri (veya bunların bir karışımını), özellikle gelecek kuşakların zihinde canlı tutmak amacıyla inşa ettiği eserdir."*⁷² olarak tanımlamıştır. Türk Dil Kurumu'na göre ise anıt, *"önemli bir olayın veya büyük bir kişinin gelecek kuşaklarca tarih boyunca anılması için yapılan, göze çarpacak büyüklükte, sembol niteliğinde yapı; abide..."*⁷³ şeklinde tanımlanmaktadır. Her iki tanım da ortak nokta, anıtın hatırlatma işlevine sahip olmasıdır. Bu işlev, belirli bir kişi (lider, sanatçı, düşünür vb.), olay (savaş, zafer vb.) veya değer (özgürlük, adalet, barış vb.) üzerinden somutlaşır. Anıtlar bu yönleriyle yalnızca geçmişin tanıklığını yapmakla kalmaz, aynı zamanda hafızayı gelecek kuşaklara aktarma, kültürel belleği kurma gibi simgesel işlevler üstlenirler.

Ancak anıtın bu temsili işlevi, 20. yüzyılın ortalarından itibaren farklı sanat pratikleri ve toplumsal duyarlılıkların etkisiyle çoğul, eleştirel ve katılımcı bellek biçimlerine açılan yeni ifade alanlarıyla çeşitlenmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, yaşanan kitlesel travmalar ve temsile yönelik etik sorgulamalar, anıtın yalnızca yücelten ya da kahramanlaştıran bir yapıt değil; aynı zamanda sorgulayan, katılımcı ve çok katmanlı bir hafıza nesnesi olarak yeniden düşünülmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm süreci, sanatın toplumsal işlevini yeniden tartışmaya açmış; anıt heykel yalnızca estetik bir nesne ya da sabit bir tarih anlatısı olmaktan çıkarak, mekânda yaşayan, bedensel dolaşıma açık ve izleyiciyle ilişkisel düzeyde etkileşime giren bir yapıya evrilmiştir.

Bu doğrultuda, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış olmalarına rağmen, antik ve çağdaş kentler, toplumsal yaşamın mekânda örgütlendiği

⁷²Riegl, s.55

⁷³Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük, internet sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim:18.03.2025)

ve temsil pratiklerinin biçimlendiği ortak yapısal ilkeler üzerinden okunabilir. Kent, her iki bağlamda da bireylerin ve toplulukların siyasal katılım, ekonomik değişim ve kültürel üretim süreçlerinde karşılaştığı; toplumsal ilişkilerin bedensel, düşünsel ve simgesel düzeyde dolaşıma girdiği bir etkileşim ve temsil alanı olarak işlev görür.

Antik Yunan düşüncesinde felsefi arayışın doğadan insana yönelmesiyle birlikte, özellikle MÖ 8. yüzyıldan itibaren gelişen polis yapısı çerçevesinde birey ve topluluk, kent yaşamının belirleyici unsurları olarak ön plana çıkmıştır. Antik Yunan kent kültüründe agoralar, yalnızca ekonomik alışverişin gerçekleştiği mekânlar değil; aynı zamanda sosyalleşme, hukuki karar alma, siyasal tartışma ve ortak değerlerin üretildiği çok işlevli kamusal alanlar olarak kurgulanmıştır. Kentin merkezinde yer alan bu açık alanlar, yalnızca gündelik yaşamın ritmini değil, aynı zamanda kolektif belleğin ve yurttaşlık bilincinin de inşa edildiği mekânsal odaklardır. Agora, bu yönüyle kamusal yaşamın bedensel, düşünsel ve simgesel düzeyde örgütlendiği bir bellek alanı olarak işlev görmüştür.

Bu dönüşümle birlikte sanat anlayışı da biçim değiştirmiş; heykel, yalnızca estetik bir nesne değil, kamusal alanın söylemsel bir unsuru hâline gelmiştir. Tanrı ve tanrıçaları temsil eden heykeller, yalnızca dinsel semboller değil, aynı zamanda yurttaşlık bilincini, ortak değerleri ve kentsel aidiyeti pekiştiren anıtsal göstergelere dönüşmüştür. Heykelin mimariyle kurduğu bütünlük, yapıların dış cephesinden kamusal meydanlara kadar uzanarak estetik, düşünsel ve toplumsal temsili iç içe geçirmiştir. Adnan Turani'ye göre bu estetik birliktelik içerisinde mimari, heykelsi ve plastik bir karakterle zenginleşmiştir.⁷⁴

Orta Çağ kent yapısı, feodal düzenin etkisiyle gelişmiştir. Genellikle yüksek surlarla çevrili, güvenlik odaklı, düzensiz sokak dokusuna sahip yerleşimlerdir. Şehirlerin merkezinde yer alan katedraller ve dini yapılar hem fiziksel hem de simgesel olarak toplumsal yaşamın odağını oluştururken;

⁷⁴Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, 3. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.117

pazar meydanları, ticaretin ve zanaat loncalarının merkezidir. Sosyal sınıflar mekânsal olarak ayrılmış; soylular ve ruhban sınıfı korunaklı bölgelerde, yoksul halk ise şehir çeperlerinde konumlanmışlardır.⁷⁵

Antik Yunan agoralarının demokratik kamusal yaşamın odağında yer almasına karşılık, Roma Forumu daha çok imparatorluk düzeninin törenleri, siyasal karar süreçleri ve temsil ritüelleri için organize edilmiş, hiyerarşik bir kamusal alan olarak yapılandırılmıştır. Tapınaklar, bazilikalar, zafer takları ve imparator heykelleriyle çevrili bu alan, Roma'nın siyasal ideolojisini ve kolektif belleğini mekâna taşıyan kurumsal bir temsil düzlemi işlevi görmüştür.

Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu'nun resmî dini hâline gelmesiyle birlikte, pagan inanç sistemlerine ait kültürel öğeler yasaklanmış ve sanat, büyük ölçüde yeni dini ideolojinin temsiline hizmet eden bir yapıya bürünmüştür. Özellikle Orta Çağ boyunca okuryazarlığın sınırlı oluşu ve dini öğretinin geniş kitlelere aktarılması gerekliliği, resim ve heykeli yalnızca estetik değil, aynı zamanda didaktik araçlar hâline getirmiştir. Bu bağlamda sanat, kilisenin ideolojik gücünü pekiştiren bir anlatım alanına dönüşmüş; katedraller, manastırlar, haç formundaki yapılar, mezar mimarileri ve aziz türbeleri bu dönemin anıtsal üretimleri arasında yer almıştır. Anıtlar, Tanrı'ya adanmışlık fikrini somutlaştırmanın yanı sıra, ruhban sınıfının kutsal otoritesini mekânda görünür kılan yapılar olarak işlev görmüştür.

Gotik dönemle birlikte heykel, mimariye bütüncül biçimde entegre edilerek dini öykülerin görsel anlatımı ve kutsal olanla dünyevi olan arasında sembolik bir bağ kurma amacıyla kullanılmıştır

Rönesans döneminde, kilisenin toplumsal ve kültürel yaşam üzerindeki belirleyici etkisinin zayıflamasıyla birlikte, yeni coğrafi keşifler ve bilimsel gelişmeler gerçeklik anlayışını köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu bağlamda gerçeklik, insan merkezli bir paradigma çerçevesinde yeniden tanımlanmış; bilgi ve hakikat, aklın sezgisel yetileri ve bilişsel kavrayışları

⁷⁵Lewis Mumford, Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği, Gürol Koca ve Tamer Tosun (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 421

doğrultusunda inşa edilmeye başlanmıştır. Eski Yunan ve Roma metinlerine yeniden yöneliş, yalnızca bir entelektüel ilgi değil; aynı zamanda sanat, felsefe ve mimarlıkta Antik Çağ ile yeniden ilişki kurma çabası olarak şekillenmiştir. Hümanist düşünce, bu dönemin temel zihinsel zeminini oluşturarak bireyi hem bilgi nesnesi hem de üretici özne olarak merkezileştirmiştir. Deneyisel yöntemin gelişimi ve özellikle matbaanın icadı, bilgiyi daha geniş toplumsal katmanlara ulaştırarak entelektüel dönüşümün ivmelenmesine katkı sağlamıştır.

Rönesans döneminde sanatçılardan her ne kadar Antik Çağ estetiğine öykünmeleri beklenmiş olsa da bu dönemde heykel, mimariden ayrılarak giderek daha bağımsız bir disiplin hâline gelmeye başlamıştır. Erken Rönesans'ın öncü figürlerinden Donatello (1386–1466), heykeli mimari yapıya bağımlı bir unsur olmaktan çıkararak, onu mekândan bağımsız biçimde konumlandırmıştır. Donatello'nun eserlerinde figürler, Antik Yunan heykel estetiğinin yeniden yorumlanmış biçimleri olarak belirir; ancak bu formlar yalnızca ideal bedenin temsili değil, aynı zamanda bireysel duygu ve içsel ifade potansiyelinin de taşıyıcısıdır.⁷⁶ İnsan ölçeğinde üretilmiş bu figürlerde, yüz ifadeleri aracılığıyla gündelik yaşamın duygusal tonları aktarılmış; böylece heykel, yalnızca estetik bir nesne değil, bireysel iç dünyanın kamusal görünürlüğüne açılan bir temsil yüzeyine dönüşmüştür.

Rönesans'tan itibaren yalnızca sanat anlayışı değil, mimarlıkla birlikte heykelin kent içindeki konumu da köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde, geleneksel surlarla çevrili ve karmaşık yapılı kent dokusu terk edilerek; daha açık, düzenli ve simetrik alanların tasarlandığı bir mekânsal düzen inşa edilmiştir. Kavisli ve dolambaçlı yollar yerini doğrusal caddelere bırakmış; kent merkezlerinde geometrik düzende kurgulanan dikdörtgen formunda açık meydanlar oluşturulmuştur.⁷⁷ Bu yeni düzlemde heykel, mimari yapının tamamlayıcı bir unsuru olmaktan çıkarak, kamusal mekânın

⁷⁶ Turani, s.343

⁷⁷ Mumford, s.433-434

organizasyonunu belirleyen, yönlendirici ve anlam üreten bir odak noktasına dönüşmüştür.

Michelangelo'nun Roma'daki Campidoglio Meydanı düzenlemesi kapsamında Marcus Aurelius'un antik heykelini simetrik merkezde konumlandırması, heykelin ilk kez kent mekânını kurucu bir öge olarak işlevselleştirildiği önemli örneklerden biridir. (Görsel 4)



Görsel 1: Marcus Aurelius'un Atlı Heykeli, Campidoglio Meydanı, Roma. Fotoğraf: Robert Rive, albümin baskı, ca. 1860–1870. Adolf Michaelis Koleksiyonu, Strasbourg Üniversitesi, It.I.A.b.47.

Kaynak: <https://cdm21057.contentdm.oclc.org/digital/collection/coll4/id/582> (Erişim tarihi: 2 Haziran 2025.)

Heykelin yalnızca temsili bir unsur değil, aynı zamanda mekânın kuruluşunda aktif rol üstlenen yapısal bir öge olarak kavranması, özellikle Barok dönemin şehircilik anlayışıyla birlikte belirginleşmiştir. Bu dönemde kent planlaması, perspektif ve simetri ilkeleri doğrultusunda yeniden organize edilmiş; açık görüş alanları ve kontrollü manzaralarla bütünleşik bir mekânsal kurgu oluşturulmuştur. Geniş caddeler ve bulvarlar, farklı odak noktalarına yönlendirilen kurgular aracılığıyla dramatik etkiler yaratan mekân kompozisyonlarına dönüştürülmüştür. Barok planlamanın karakteristik özelliği olan bu sahnevari yapı anlayışında, mekânın sınırları kapalı hacimlerle değil, uzaktan yaklaşıldıkça genişleyen ve görsel olarak sonsuzluk izlenimi

yaratan perspektiflerle tanımlanmıştır. Görüş çizgileri çoğu zaman ufka doğru açılmış; kaldırımlarla yapı saçaklarının oluşturduğu akslar, bir dikilitaş, kemer ya da tekil bir mimari unsurla sonlandırılarak izleyicinin yön duygusunu dramatize eden odak noktaları oluşturulmuştur. Böylece kent, yalnızca yaşanan değil; duygulanım, temsiliyet ve hareketle örülmüş anıtsal bir görsel anlatı mekânı hâline gelmiştir.⁷⁸



Görsel 2: Vatikan Bazilikası'nın Meydanı ve Sütunlukları. Gravür: Giovanni Battista Falda, özgün çizim ca. 1665–1670; baskı 1739. Yayımcı: Giovanni Giacomo Rossi. Fransa Millî Kütüphanesi (Bibliothèque nationale de France), Gallica Dijital Kütüphane, ark:/12148/btv1b10505545j.

Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10505545j/f9.item> (Erişim tarihi: 2 Haziran 2025.)

Gian Lorenzo Bernini tarafından 17. yüzyılda tasarlanan Aziz Petrus Meydanı, Barok mekân kurgusunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Traverten taşından inşa edilmiş dört sıralı 284 sütun ve bu sütunların üzerine yerleştirilmiş 140 aziz heykeliyle çevrelenen bu oval planlı meydan, izleyiciyi sarmalayan ve yönlendiren yapısıyla güçlü bir teatral etki yaratacak şekilde düzenlenmiştir.⁷⁹

Barok dönem ve sonrasında anıt heykeller, monarşi ve dini otoritenin simgesi olarak kent meydanlarında konumlandırılmış; ancak iktidar değişimlerinde bu figürler yerlerini yeni rejimleri yücelten simgelere

⁷⁸ Munford.s.451

⁷⁹ "Aziz Petrus Bazilika," Rönesans Mimarisi blog sayfası, 10 Kasım 2020, <https://ronesansmimarisi.wordpress.com/2020/11/10/aziz-petrus-bazilika> (Erişim: 08.05.2025).

bırakmıştır. Bu dönüşüm, modern kent dokusunda anıtların yalnızca estetik veya tarihsel değil, aynı zamanda ulusal kimliğin, ideolojik yönelimin ve kamusal alanın biçimlendirilmesinde araçsallaştırılmasına zemin hazırlamıştır.

3.1. Modern Kentlerde Anıtsallık ve Temsil

Anıt çoğu zaman önceden var olan bir mekâna yerleştirilse de yerleştiği andan itibaren o çevrenin algılanma biçimini dönüştürür ve mekânsal odak hâline gelir. Bu bağlamda anıt, yalnızca bir yapının mekâna eklenmesi değil; aynı zamanda o mekânın yeniden yapılandırılması sürecinde işlev gören kurucu bir öge olarak değerlendirilmelidir. Tarih boyunca anıtların çevreyi dönüştürme ve ona simgesel bir derinlik kazandırma kapasitesi fark edilmiş; bu özellik estetik, politik ve kolektif belleğe ilişkin tasarımlarda bilinçli biçimde kullanılmıştır.⁸⁰

Bu çerçevede anıt heykel, kent mekânında hem fiziksel, estetik bir varlık olarak konumlanır hem de belleği şekillendiren ve dönüştüren simgesel unsur haline gelir. Anıtlar aracılığıyla geçmişin hatırlanması, bugünün yorumlanması ve geleceğe dair anlatıların kurulması mümkün olur. Bu yönüyle anıt heykel, kent ile kurduğu çok katmanlı ilişkisi sayesinde hem zamansal hem de mekânsal bir bellek taşıyıcısı özelliği kazanır.

Modern ulus-devlet, anıtları; seküler ideallerin (örneğin vatan), etik ilkelerin (adalet, hakikat) ve siyasal değerlerin (özgürlük, eşitlik) görsel temsili olarak konumlandırılmıştır. Bu yapılar, ulusal aidiyetin kamusal alandaki somutlaşmış biçimi olarak işlev görürken, aynı zamanda kolektif duygunun ritüelleştirildiği sembolik alanlar hâline gelmiştir. Bu yönleriyle anıtlar, ulus-devletin toplumsal meşruiyetini pekiştiren ve seküler ideolojiyi gündelik hayata içselleştiren birer sembol niteliği taşımış; tarihin doğrusal bir anlatı olmadığı, aksine yeniden düzenlenen ve seçici biçimde sahnelenen bir temsil alanı olduğu fikrini kamusal alanda görünür kılmıştır.⁸¹

⁸⁰ Doğan Kuban, "Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler," Mimarlık, Sayı 7 (Temmuz 1973), s. 5-7, <https://www.academia.edu/6778563/> (Erişim:20.05.2025)

⁸¹Traverso, s.14

Fransız Devrimi sonrasında sanatın üretim ve sergilenme koşullarında köklü bir dönüşüm yaşanmış; sanat eserleri aristokratik ve ruhban sınıfın mülkiyetinden çıkarılarak kamusal koleksiyonların parçası hâline getirilmiştir. Bu süreç, görünürde sanatın toplumsallaşmasına katkı sunmuş gibi görünse de, gerçekte onu yeni bir kurumsal düzene tâbi kılmıştır. Sanat, bu yeni bağlamda yalnızca estetik bir nesne olarak kodlanmış; tarihsel ve yaşamsal ilişkilerinden kopararak müzeler ve galeri mekânları içinde sınırlı bir temsil rejimine tabi tutulmuştur. Brian O'Doherty'nin "beyaz küp" olarak tanımladığı bu idealize edilmiş sergileme mekânı, sanatın tarihsel bağlamdan yalıtılarak steril, nötr ve ideolojik olarak denetimli bir alanda sunulmasını simgeler.⁸²Böylece modern müze ve galeri, sanatın kamusal görünürlüğüne artırmakla birlikte, onun eleştirel ve bağlamsal potansiyelini büyük ölçüde sınırlayan bir mekânsal yapı üretmiştir.

Bu dönüşümün paralelinde, kamusal mekânlarda konumlandırılan anıt heykeller de benzer bir normatif çerçeveye yerleştirilmiştir. Özellikle 19. yüzyıl sonrasında sanatın finansal destek yapısının merkezi iktidarlardan yerel yönetimlere kaymasıyla birlikte, sanatçılardan, çoğunlukla Anti Yunan ve Roma heykel estetiğine dayanan; kahramanlık, adalet, ulus, özgürlük gibi temaları idealleştirilmiş figüratif anlatılar aracılığıyla temsil etmeleri beklenmiştir. Bu beklenti, heykelin özgür biçimsel araştırmalar ve deneysel dil arayışlarına yönelmesini uzun süre engellemiş; anıt, eleştirel bir bellek mekânı olmaktan çok, kolektif kimliğin idealize edilmiş ve çoğu zaman homojenleştirilmiş bir temsil aracına dönüşmüştür.

19. yüzyılın sonlarında Auguste Rodin'in (1840–1917) geliştirdiği sanatsal yaklaşım, heykel tarihinde yalnızca biçimsel bir dönüşüm değil, aynı zamanda anıtsallık kavramının da yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Rodin, klasik dönem heykelinin idealize edilmiş ve zamansız anlatımını reddederek, figürü doğrudan yaşamın içinde konumlandırmış; bedenin hareketini, içsel gerilimlerini ve duygusal yoğunluklarını heykelin yüzeyine

⁸²O'Doherty, Brian. Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi. Ahu Antmen (çev.). İstanbul: Sel Yayınları, 2016. s.30

taşımıştır. Onun anıtsal dili, yalnızca büyüklük ya da kalıcılıkla tanımlanmaz; aksine, figürün plastisitesi ve yüzeydeki ritmik kırılmalar yoluyla içsel bir ruh hâlinin dışavurumuna dönüşür. Bu anlamda Rodin, anıtı bir yücelik simgesi olmaktan çıkararak, insan varoluşunun karmaşıklığını yansıtan duyusal ve düşünsel bir yüzeye dönüştürmüştür. Rosalind Krauss'un Mekana Yayılan Heykel (2002) başlıklı makalesinde belirttiği üzere, Rodin'in anıt olarak tasarladığı "Cehennem Kapıları" (1880) ve "Balzac" (1891) heykelleri, modernist heykelin başlangıcı olarak değerlendirilir:

"Bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye- bir tür yersizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir. Modernist heykelin konumunun ve dolayısıyla anlamının ve işlevinin esasen göçebe olduğunu işte bu iki özelliği beyan eder. Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler."⁸³

Rodin'in modern heykel tarihindeki konumu, yalnızca biçimsel bir kırılma değil; aynı zamanda izleyici, mekân ve temsil ilişkilerini yeniden tanımlayan bir dönüşüm noktası olarak ele alınmalıdır.

⁸³ Rosalind Krauss, "Alana Yayılan Heykel," Sanat Dünyamız, Sayı 82 (2002), s. 103-121.



Görsel 3: Rodin, Auguste. Calais Kasabalıları (Les Bourgeois de Calais). Bronz heykel, 1884–1895. Ölçüler: 209,6 × 238,8 × 190,5 cm. Rodin Müzesi Koleksiyonu, Jules E. Mastbaum'un Vasiyeti, 1929, Erişim Numarası: F1929-7-129. Kaynak: <https://rodinmuseum.org/collection/object/103361> Erişim tarihi: 2 Haziran 2025.

Bu bağlamda, sanatçının 1884–1889 yılları arasında gerçekleştirdiği Calais Burjuvaları anıtı, izleyiciyle aynı düzleme indirilen figürler aracılığıyla geleneksel kaide anlayışını sorgulamış; anıtı yücelten bir yapı olmaktan çıkarak izleyicinin bedensel ve duygusal katılımına açan bir yapıya dönüştürmüştür.

Rodin'in 1891'de Balzac için tasarladığı anıt, geleneksel portre heykel anlayışına karşı radikal bir kırılma noktası oluşturur. Sanatçı, fiziksel benzerlikten ziyade Balzac'ın entelektüel kimliğini ve yaratıcı dehasını yansıtan bir ifade arayışına yönelmiş; yazarı gündelik yaşamda en üretken olduğu hâliyle, sabahlığı içinde ve düşünsel yoğunluk anında temsil etmeyi tercih etmiştir. Heykelin yüzeyinde idealize edilmiş bir formdan çok, içsel derinlik, ağırlık ve duygusal yoğunluk öne çıkar. Ancak bu yaklaşım dönemin sanat çevreleri tarafından yadırganmış; yapıt ancak Rodin'in ölümünden sonra, 1939'da Paris'te Montparnasse Bulvarı'na yerleştirilmiştir.



Görsel 4: Rodin, Auguste. Balzac Anıtı (Monument à Balzac). Bronz heykel, 1898. Ölçüler: 270 × 120,5 × 128 cm. Envanter numarası: S.01296. Musée Rodin Koleksiyonu, Paris.

Kaynak: <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/monument-balzac> Erişim tarihi: 2 Haziran 2025.

20. yüzyılın başlarında sanat üretimi, yalnızca biçimsel değil; zaman, bellek ve deneyim kavramları etrafında derinleşen düşünsel bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreçte Henri Bergson'un "süre" anlayışı, Proust'un istemsiz bellek kavramı ve fütürist sanatçıların hareket ile ritme odaklanan estetik yaklaşımı, sanatın yapısal bileşenleri içinde zamanı yeniden düşünmeyi mümkün kılmıştır. Zaman, artık yalnızca geçmişe ait bir anlatı değil; bedenin ve mekânın içinden geçen, parçalanan ve yeniden kurulan bir dinamik olarak ele alınmış; bu anlayış, anıtın durağan bir nesne olmaktan çıkıp izleyiciyle birlikte varlık kazanan deneyimsel bir alana evrilmesinin önünü açmıştır.

I. Dünya Savaşı, modernleşmeye duyulan iyimserliği derin bir hayal kırıklığına dönüştürmüştü; bu travmatik kırılma, sanat üretiminde ve kolektif bellek biçimlerinde köklü dönüşümlere yol açmıştır. Kübizm ve Fovizm gibi biçimsel yönelimler yerini Dada ve Yeni Nesnellik gibi eleştirel yaklaşımlara bırakmıştır.

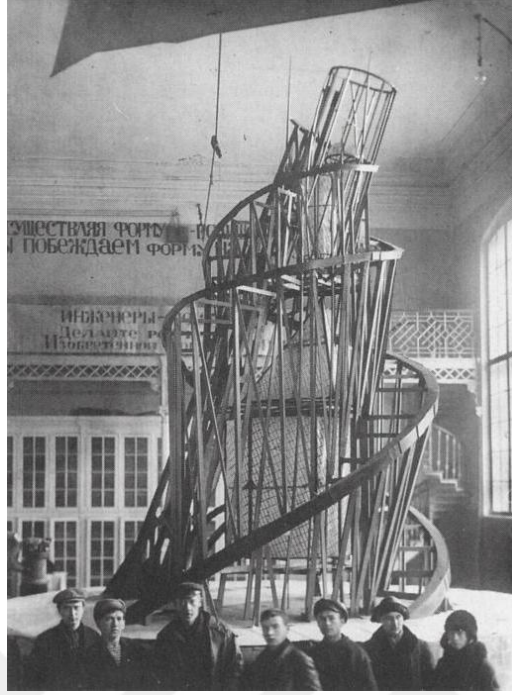
Savaşın ardından Avrupa kentleri, kayıpları onurlandıran anıtlarla donatılmıştır. Bu yapılar, yalnızca yas tutmanın mekânları değil, aynı zamanda ulusal hafızanın travmatik bir ortak geçmiş etrafında yeniden örülmesini sağlayan ideolojik araçlar olarak işlev görmüştür.⁸⁴

20.yüzyıl başlarında, özellikle Sovyetler Birliği, Almanya ve İtalya gibi otoriter rejimlerde kamusal alandaki heykel üretimi, çağdaş sanatın deneysel yönelimlerinden kopuk bir biçimde, siyasal iktidarın temsil stratejilerinin bir uzantısı olarak biçimlenmiştir. 1920'li yıllarda, farklı siyasal bağlamlarda gelişmesine rağmen, Rusya'daki Konstrüktivizm ve Almanya'daki Bauhaus okulu, sanatı toplumsal yaşamın dönüştürülmesinde aktif rol oynayan işlevsel bir araç olarak konumlandırmıştır.⁸⁵ Konstrüktivist yaklaşım, sanatın dünyayı dönüştüren maddi süreçleri kavramak ve yönlendirmek üzere kullanılan deneysel bir laboratuvar olduğunu savunur. Bu bağlamda heterojen malzeme kullanımı, mimarlık, mühendislik ve tasarım gibi disiplinlerin bütüncül biçimde harmanlanması, konstrüktivist estetiğin ayırt edici özellikleri arasında yer alır.⁸⁶

⁸⁴ Traverso, s.14

⁸⁵ Antmen, Ahu. Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. 4. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2012.s.103-104

⁸⁶ Boris Groys, The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond, Charles Rougle (çev.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, s. 22-23.



Görsel 6: Tatlin, Vladimir. Üçüncü Enternasyonal Anıtı (Monument to the Third International / Памятник III Интернационалу), 1919–1920. Ahşap, demir ve camdan maket. Yükseklik: yaklaşık 400 metre olarak tasarlanmıştır. Yer: Petrograd (tasarım aşaması). Kaynak: <https://bg.puntomariner.com/kinetic-art-what-is-it/> (Erişim Tarihi: 02.06.2025)

Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı tasarımı, Sovyet Devrimi'nin ideallerini yansıtan, işlevsel ve endüstriyel malzemelerle kurgulanmış bir modernist anıt önerisidir. Heykel, mimarlık ve grafik sanatları bir araya getiren bu yapı, döner geometrik hacimleri ve ışık projeksiyonlarıyla, ideolojik ve iletişimsel bir araç olarak tasarlanmıştır.⁸⁷ Tatlin'in bu tasarımı, biçim ile işlevi, yapı ile ideolojiyi bütünleştiren; modernist anıtın sınırlarını hem kavramsal hem mekânsal düzeyde genişleten özgün bir girişim olarak değerlendirilebilir.

I. Dünya Savaşı sonrası 1919 da kurulan Bauhaus okulu, sanat, mimarlık ve tasarımı birleştirerek estetiği toplumsal işlevle buluşturmayı amaçlamıştır. Walter Gropius'un öncülüğünde kurulan okul, sade, işlevsel ve toplumla bütünleşik üretim anlayışını savunmuş; bu doğrultuda geliştirilen

⁸⁷"Konstruktivizm, Vladimir Tatlin." shm-surgut.ru. 13 Kasım 2020. <https://shm-surgut.ru/13-novosti/1884-konstruktivizm-v-tatlin> (Erişim:02.11.2024)

anitsal projeler, yalnızca görsel değil, toplumsal ve mekânsal etkileşim içinde var olan yapılar olarak tasarlanmıştır.



Görsel 7: *Mart Ölülerine Anıtı (Monument to the March Dead).*
Sanatçı: Walter Gropius, 1920. Beton. Yer: Weimar Mezarlığı, Almanya.
Kaynak: <https://www.e-reading.life/bookreader.php/1066285/daniel-shenpflug-vremya-komety-1918-mir-sovershaet-pr> (Erişim: 03.06.2025)

Walter Gropius'un 1920'de Kapp Darbesi'nde ölen işçiler için tasarladığı anıt, geleneksel figüratif anlatımları reddederek soyut ve geometrik bir biçim dili benimsemiştir. Beton malzemeyle inşa edilen yapı, ani yükselişi ve keskin hatlarıyla yıldırım düşmesini simgeleyen dramatik bir etki yaratır.⁸⁸ Bu tasarım, Bauhaus'un modernist estetik anlayışıyla örtüşen, ideolojik ve biçimsel olarak yenilikçi bir anıt örneğidir. Gropius'un soyut anıt tasarımı, geleneksel temsilin dışına çıkması nedeniyle dönemin iktidarınca tehdit olarak algılanmış; II. Dünya Savaşı sonrası 1946'daki yeniden inşası ise hem tarihsel belleğin mekâna dönüşü hem de modernist anıt anlayışının ideolojik direncinin simgesi olmuştur.⁸⁹

⁸⁸Walter Gropius: Monument to the March Dead (1922).” The Charnel House. 7 Mayıs 2015. <https://thecharnelhouse.org/2015/05/07/walter-gropius-monument-to-the-march-dead-1922/> (Erişim: 21.05.2024).

⁸⁹ “Clash of Ideology at the Paris Expo.” Warfare History Network. (t.y.). <https://warfarehistorynetwork.com/clash-of-ideology-at-the-paris-expo/> (Erişim: 24.11.2025).

1937 Paris Dünya Fuarı'ndaki Alman Pavyonu, Albert Speer tarafından Üçüncü Reich'in ideolojik temsiline uygun olarak tasarlanmıştır. Dikey hacimlerle oluşturulan "III" formu ve tepedeki kartal amblemi, yapıyı doğrudan bir propaganda aracına dönüştürürken; figüratif heykeller, Nazi rejiminin toplumsal idealini görselleştirmiştir. Speer'in bu mimari kurgusu, anıtsallığı totaliter iktidarın mutlak temsiline hizmet eden bir sahneye dönüştürmüştür.⁹⁰

Sovyetler Birliği'nin 1937 Paris Dünya Fuarı'ndaki pavyonu, Stalinist mimar Boris Lofan ve heykeltıraş Vera Mukhina'nın iş birliğiyle, sosyalist kolektivizmi ve endüstriyel emeği yücelten simgesel bir yapı olarak tasarlanmıştır. Pavyonun tepe noktasında yer alan Fabrika İşçisi ve Kolhoz Kadını anıtı, orak ve çekiç taşıyan iki figürle Sovyet ideolojisinin birlik ve ilerleme söylemini bedenleştirirken; parlayan yüzeyi ve dinamik formu sayesinde hem görsel bir güç hem de politik bir gösteri nesnesi hâline gelmiştir.⁹¹

⁹⁰ "Adolf Hitler'in Baş Mimarı Albert Speer." Fiaryas Blogspot, 2009. <https://fiaryas.blogspot.com/2009/12/adolf-hitlerin-bas-mimar-albert-speer.html> (Erişim: 17.09.2024).

⁹¹ "1937 Paris International Exposition," Cultured Arm, (t.y.) <https://culturedarm.com/1937-paris-international-exposition/> (Erişim: 17.09.2024).



Görsel 8: 1937 Paris Dünya Fuarı (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*).

Erişim: <https://rarehistoricalphotos.com/wp-content/uploads/2023/01/paris-world-expo-1937-small.jpg> (Erişim:03.06.2025)

II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde şekillenen toplumsal ve siyasal atmosfer, yalnızca yaklaşan bir küresel çatışmanın değil, aynı zamanda ulusal kimliklerin yeniden tanımlandığı, ideolojik temsillerin kent mekânında açık biçimde sergilendiği bir dönüm noktasına işaret eder. 1937 Paris Dünya Fuarı, bu kırılma döneminin en çarpıcı sahnelerinden biri olarak, farklı rejimlerin kendi tarihsel anlatılarını ve iktidar stratejilerini mimari, sanat ve teknoloji aracılığıyla mekâna kazıdıkları bir temsil alanına dönüşmüştür. Otoriter ideolojilerin yükselişiyle birlikte, kamusal alan yalnızca estetik bir sunum değil; toplumsal belleğin yönlendirildiği, kimliklerin yeniden üretildiği bir iktidar sahnesi hâlini almıştır. Bu bağlamda fuar, modernitenin toplumsal ve kültürel dokusunda yaşanan çözümleri görünür kılan tarihsel bir eşik olarak değerlendirilebilir.⁹²

⁹² Danilo Udovički-Selb, "Facing Hitler's Pavilion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition," *Journal of Contemporary History*, Vol. 47, No. 1, 2012, ss. 13-47, https://www.researchgate.net/publication/254111529_Facing_ (Erişim: 21.04.2025).

3.2. Mekâna Özgü Heykel

20. Yüzyılın başlarından itibaren, sanatın yalnızca müze ve galeriler gibi kapalı mekanlarla sınırlı kalmaması gerektiğine dair gelişen düşünce, sanatın toplumla doğrudan etkileşim kurması gerektiği fikrini de öne çıkarmıştır. Bu anlayışın ilk örneklerinden biri, 1930 yılında Londra'daki Selfridges & Co. Mağazasının çatı bahçesinde düzenlenen "The London Group Exhibition of Open air- Sculpture (1930 Londra, Selfridges & Co., Londra Açık Hava Heykel Grubu Sergisi) sergisidir. ⁹³Henry Moore gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleşen bu sergi, heykelin geleneksel galeri mekânlarının dışına taşınarak kamusal alanda sergilenmesine öncülük etmiştir. 1939 yılında ise Alfred H. Barr Jr. Ve John McAndrew tarafından Modern Sanat Müzesi'nin (MoMa) ilk kalıcı binasına eklenen heykel bahçesi, modern dönemin açık hava heykel sergilerinden biri olarak sanatın mimari ve peyzajla bütünleşmesine katkı sağlamıştır. ⁹⁴Heykelin galeri mekânlarından yeniden kentsel alanlara dönüşü, özellikle 1948 yılında Londra Battersea Park'ta düzenlenen ilk büyük açık alan heykel sergisi, yalnızca İngiltere'deki ilk örnek olmakla kalmayıp, Avrupa'da da benzer girişimlere ilham veren bir dönüm noktası olmuştur. Henry Moore, Frank Dobson ve Kenneth Clarke gibi önemli isimlerin katkısıyla gerçekleşen sergide Rodin, Hepworth, Matisse ve Moore gibi sanatçıların eserleri sergilenmiş; bu etkinlik, kamusal alanda heykelin görünürlüğünün artmasında önemli bir rol oynamıştır.⁹⁵ Bu dönemde sanatçılar doğal çevreyle bütünleşen, soyut organik formlarla mekânsal deneyimi ön plana çıkaran eserler üretmişlerdir. Açık hava heykel sergileriyle başlayan bu süreç, zamanla heykel sempozyumlarına ve yerleştirme pratikleri

⁹³ "1930 London, Selfridges & Co., The London Group Exhibition." Henry Moore Artworks Catalogue. <https://catalogue.henry-moore.org/exhibitions/597/1930-london-selfridges--co-the-london-group-exhibition-o> (Erişim: 02 Şubat 2025).

⁹⁴ "The Sculpture Garden through Time," MoMA Magazine, yayın tarihi yaklaşık Ocak 2018 <https://www.moma.org/magazine/articles/306?utm> (Erişim. 03.02.2025)

⁹⁵ "1948 Sculpture Exhibition." Battersea Park. <https://batterseapark.org/1948-sculpture-exhibition/> ((Erişim.03.02.2025)

aracılığıyla genişleyerek sanatın gündelik yaşama doğrudan temas etmesine zemin hazırlamıştır.

Bu süreçte, kamusal alanda sanatın görünürlüğünü arttırmaya yönelik girişimler yalnızca sergilerle sınırlı kalmamış; devlet destekli sanatsal politikalarla da kurumsallaşmıştır. *“1950’li yılların başından itibaren Avrupa’da, 1967 yılında Amerika’da uygulanmaya başlanan Sanat İçin Yüzde Yasası kamu binalarının inşasına ayrılan bütçenin yüzde birinin sanat için ayrı bir ödenekle toplanmasını öngörüyordu.”*⁹⁶

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, sanat yapıtının yalnızca içsel öğeleriyle değil, çevresindeki fiziksel, tarihsel ve toplumsal bağlamla da birlikte düşünülmesi yönünde belirgin bir dönüşüm yaşanmıştır.⁹⁷ Bu uygulama sayesinde sanat, yalnızca müze ve galerilere özgü mekânlarla sınırlı kalmamış; kamusal alanda herkesin erişimine açık, gündelik yaşantıyla bütünleşen bir görünürlüğe ulaşmıştır. Yerel sanatçılar desteklenmiş, kent mekânları ise estetik, kültürel ve toplumsal katmanlar üzerinden yeniden anlam kazanmıştır.

Bu bağlamda 1960’ların sonu ve 1970’lerin başı, modernist sanat anlayışının biçimsel özerklik ve mekândan bağımsızlık ilkelerini radikal biçimde sorgulayan, hatta tersyüz eden bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde gelişen mekâna özgü sanat anlayışı, sanat nesnesinin ya da olayının yalnızca kendinde bir anlam taşıyan estetik bir form değil; sergilendiği çevresel bağlamla doğrudan ilişki kuran, hatta bu bağlam tarafından biçimsel ve kavramsal olarak şekillendirilen bir yapı olduğunu öne sürmüştür. Artık sanat, idealist ve saf bir mekânsal boşlukta değil; gündelik olanın sıradan ve maddesel gerçekliği içinde, yani tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak belirlenmiş “yer”lerde konumlanmaktaydı. Bu anlayışta, sanat eserinin algılanışı yalnızca görsel bir anlık tecrübeden ibaret değil; izleyicinin bedensel varlığı aracılığıyla zaman içinde gelişen, mekânda dolaşarak deneyimlenen

⁹⁶ Hünkâr Yılmaz, Mekâna Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi GSE, 2011

⁹⁷ Aykut Köksal, Karşı Notlar, 1. Basım, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009, s. 68.

çok boyutlu bir süreç olarak tanımlanmıştır. Modernist paradigmanın öne sürdüğü yer değiştirebilir, evrensel, bağlamdan bağımsız sanat nesnesi ideali yerine; izleyici, yer ve bağlam arasında bölünemez bir ilişkinin kurulduğu, anlamın sanat nesnesinin içkin yapısından çok bulunduğu yerin koşulları içinde ortaya çıktığı yeni bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu doğrultuda, mekâna özgü sanat yalnızca estetik değil; epistemolojik, fenomenolojik ve politik düzeyde de modernist sanat anlayışına karşı bir alternatif üretmiştir.⁹⁸ 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Land Art, Minimal Sanat, İn-situ, post-minimalizm ve kavramsal sanat pratikleri, sanat eserinin çevresinden yalıtılmasını reddetmiş; mekânı yalnızca bir sergileme zemini değil, yapının anlamını kuran temel bir bileşen olarak ele almıştır. Bu süreçle birlikte, mekân kavramı hem plastik sanatlarda hem de diğer sanat disiplinlerinde, yapının tanımlayıcı bağlamı içerisinde işlevsel hâle gelmiş; sanat üretiminin fiziksel gerçeklikle kurduğu ilişkide etkin bir konum kazanmıştır.

Minimalist sanatın ortaya koyduğu mekân anlayışı, anıt heykelin klasik temsil biçimlerinden uzaklaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Donald Judd'ın "spesifik nesne" yaklaşımı, yapının yalnızca kendi formuna değil, yerleştirildiği fiziksel çevreye verdiği tepkiye odaklanır. Bu anlayışla birlikte heykel, yalnızca bakılan bir nesne değil; bedenin içinde dolaştığı, çevreyle etkileşim kurduğu bir deneyim alanına dönüşmüştür.⁹⁹ Carl Andre'nin yerle doğrudan temas eden modüler çalışmaları, yapıt ile zemin arasındaki ilişkiyi ön plana çıkararak mekânın kendisini heykelin bir parçası hâline getirir.¹⁰⁰

Bu dönüşüm, yalnızca sanat yapıtının biçimini değil; üretildiği, sergilendiği ve algılandığı mekânı da dönüştürmüştür. Robert Smithson'ın Spiral Jetty (1970) adlı yerleştirmesi, belirli bir coğrafyaya içkinliğiyle doğa,

⁹⁸ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, s. 11-12.

⁹⁹ Charles Harrison ve Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi*, Sabri Gürses (çev.), 2. Basım, İstanbul: Küre Yayıncılık, 2016.

¹⁰⁰ Antmen 185

zaman ve unutulmuş temaları etrafında çok katmanlı bir anlatı kurar.¹⁰¹ Richard Serra'nın Tilted Arc (1981) adlı çalışması ise, mekânın gündelik işleyişine fiziksel müdahalede bulunarak, izleyicinin kamusal alanla kurduğu ilişkiyi doğrudan sorgulayan mekâna özgü bir örnek sunar.¹⁰² Bu tür çalışmalar, mekânı yapının anlamını dönüştüren etkin bir unsur olmakla birlikte aynı zamanda arka planda kalan edilgen bir yüzey olarak da konumlandırmıştır. Bu yaklaşımlar, mekâna özgü heykelin temel nitelikleri olan izleyiciyle kurulan beden-temelli ilişki, yerin fiziksel özelliklerine duyarlılık ve bağlamla bütünleşme gibi unsurların gelişimini doğrudan etkilemiştir. Minimalist sanatın vurguladığı deneyim boyutu, daha sonra mekâna özgü sanatın izleyiciyle kurduğu ilişki biçimini şekillendirmiş; heykel, yalnızca bakılan bir nesne olmaktan çıkarak, bedenin içinde hareket ettiği, dolaştığı ve algıyı yönlendiren bir uzamsal deneyime evrilmiştir. Bu doğrultuda, izleyiciyle bedensel etkileşim kuran heykel anlayışı, yalnızca biçimsel bir dönüşümü değil; aynı zamanda mekân, yer ve bağlam kavramlarının sanatsal üretimde yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir.

“Mekân”, “yer” ve “bağlam” kavramları, yalnızca fiziksel niteliklerle tanımlanamayacak denli çok katmanlı ve ilişkiseldir. Türk Dil Kurumu'nun sözlük tanımları¹⁰³ ve mekâna dair literatürde öne çıkan genel yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu kavramların tarihsel, kültürel ve deneyimsel boyutlarla iç içe geçtiği görülmektedir. Mekân, yalnızca ölçülebilir bir fiziksel alan değil; bireyin yaşadığı, deneyimlediği ve anlam yüklediği yer olarak, duygusal ve düşünsel bir derinliğe sahiptir. Bu bağlamda mekân, tarihsel izler, kullanıcı deneyimleri ve toplumsal hafızayla birlikte algılanır; dolayısıyla çevresel bir zemin olmanın ötesine geçerek kültürel bir anlam alanına dönüşür. Bağlam ise, yalnızca yapının çevresel koşullarını değil; aynı zamanda tarihsel olayları, kültürel kodları ve toplumsal ilişkileri de kapsayan

¹⁰¹ Jonathan Fineberg, 1940'dan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, Simber Atay Eskier, Eriç Yılmaz (çev.), 1. Basım, İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları, 2014, s. 315.

¹⁰² Cristina Ricci, What is, the role of the public in relation to the participatory aspect of site-specific art?, (t.y.) <https://www.academia.edu/42117251/> (Erişim: 15.02.2025).

¹⁰³ Türk Dil Kurumu. Türkçe Sözlük. internet sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/> (15.02.2025)

geniş bir etkileşim alanıdır. Sanat eserinin üretim süreci, sergilenme biçimi ve izleyiciyle kurduğu ilişki, bu çok katmanlı bağlam içinde şekillenir. Dolayısıyla mekâna özgü sanat anlayışı, yapıtın yalnızca fiziksel bir yüzeye yerleştirilmesini değil; o yüzeyin tarihsel belleği, sosyo-kültürel dokusu ve kullanıcı deneyimleriyle kurulan çok boyutlu bir ilişkiler ağı içinde yeniden tanımlanmasını içerir.

Dolayısıyla, mekâna özgü heykel pratiği, anlamını yalnızca biçimsel niteliklerinden değil; konumlandığı yerle kurduğu karşılıklı ilişkiden, mekânın belleğiyle yürüttüğü diyalogdan ve çok katmanlı bağlamsal yapıyla olan etkileşiminden alır.¹⁰⁴

Çağdaş anıt anlayışı, klasik anıtın tekil anlatıyı yüceltme, kahramanlaştırma, devlet ideolojisini temsil etme ve kalıcılık iddiası taşıma gibi temel özelliklerinden radikal biçimde ayrılmaktadır. Geleneksel anıtlar çoğunlukla yukarıdan aşağıya inşa edilen, merkezi bir iktidar söylemini görünür kılan, tarihsel olayları tek bir bakış açısından sunan yapılar olarak tasarlanmıştır. Oysa çağdaş anıt, yalnızca belirli bir yere fiziksel olarak yerleştirilmiş bir nesne olmaktan çıkar; bulunduğu yerin tarihsel, kültürel ve duygusal katmanlarıyla bütünleşen, çoğulcu, eleştirel ve deneyim temelli bir hafıza alanı olarak değerlendirilir. Bu bağlamda çağdaş anıtlar, temsilin tek yönlü hâkimiyetine karşı çıkarak, izleyicinin katılımını ve yerle kurduğu ilişkiyi ön plana alan bir anlayışı benimsemektedir.

Bu anlayışta anıt, sabit ve evrensel bir temsil nesnesi olmaktan çıkar; tarihsel sürekliliği ve toplumsal deneyimi yeniden inşa eden eleştirel bir hafıza mekânına dönüşür. Anıt, geçmişle şimdi arasında sabit bir köprü değil, çok katmanlı, zamansal ve bedensel olarak deneyimlenen bir karşılaşma alanı hâline gelir. İzleyiciyle yalnızca görsel değil, mekânsal ve duygusal bir etkileşim kurar; çoğu zaman yere özgü malzemeler, doğal çevre ya da kentsel dokunun parçası hâline gelerek sıradanın içinde sıra dışılığı görünür kılar.

¹⁰⁴ Kwon, s.2

Bu bağlamda, mekânaözü yaklaşım anıtın yalnızca fiziksel bir yapıt değil, aynı zamanda tarihsel bağlama, hafızaya ve izleyiciyle kurulan ilişkiye duyarlı bir müdahale biçimi olduğunu ortaya koyar. Bu anlayış, geleneksel anıtsallığın görkemli ve otoriter diline karşıt olarak, bellekle daha eleştirel, katılımcı ve yerle ilişkili bir diyalog önerir. Bu noktada, anti-anıt yaklaşımı devreye girer; zira bu yeni anıtsal dil, anıtın görünürlüğünü, kalıcılığını ve temsil gücünü sorgulayan, kimi zaman da tersyüz eden bir yönelimi beraberinde getirir. Bu bağlamda izleyen bölümde, karşı-anıtların geçici, performatif ya da efemeral biçimlerinin ötesine geçerek, kamusal mekânda kalıcı olarak konumlanan örnekleri üzerinden nasıl mekâna özü anlamlar taşıdığı incelenecektir.

3.3. Karşı-Anıt: Anıtsallığın Tersyüzü, Hafızanın Yeni Dili

Modern dönemde belleğe yönelik ilgi iki farklı tarihsel yoğunlaşma süreci içerisinde şekillenmiştir. Bunlardan ilki, 1890'lardan 1920'li yıllara uzanan dönemde ortaya çıkmış ve belleğin özellikle ulusal kimliklerin yanı sıra sosyal ve kültürel kimliklerin inşasında da belirleyici bir rol oynadığı düşüncesi öne çıkmıştır. Buna karşılık, 1970'ler ve 1980'lerde yaşanan ikinci bellek odaklı yönelim ise, bu döneme kadar oluşan kimlik yapılarının çözülmesi ve istikrarını yitirmesi karşısında belleğin bir yön bulma ve yeniden yapılanma aracı olarak değerlendirmiştir.¹⁰⁵

Özellikle Nazi rejimi ve II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım, bu dönüşümün arka planındaki belirleyici etkenlerden biri olmuştur. Jeffrey Andrew Barash'ın da vurguladığı gibi, bu trajedilere doğrudan tanıklık eden nesillerin hızla ortadan kalkmasıyla birlikte, geçmişin anlamını koruma sorumluluğu daha yakıcı bir mesele hâline gelmiştir.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Jay Winter, "Notes on the Memory Boom: War, Remembrance and the Uses of the Past", Duncan Bell (Ed.), *Memory, Trauma and World Politics* içinde, New York: Palgrave Macmillan, 2006, s. 55.

¹⁰⁶ Barash, Jeffrey Andrew. "Belleğin Kaynakları", Şeyda Öztürk (çev.), *Cogito*, Sayı: 50, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 11.

20. yüzyıldaki büyük savaşlar, totaliter sistemlerin çöküşleri ve politik dönüşümler, sanatın anıtlarla kurduğu ilişkiyi de köklü biçimde sorgulamıştır. Mumford, taşın sağladığı kalıcılık izleniminin aslında yanıltıcı olduğunu; modern yaşamın sürekli hareket ve değişime dayalı yapısıyla bu tür durağan temsillerin gerçekliği yansıtmakta yetersiz kaldığını ileri sürer.¹⁰⁷

Böylece, 19. yüzyılın kahramanlaştırıcı figüratif anıtlarından, 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ironik, anti-kahramanca ve hatta kendi kendini imha eden yerleştirmelere uzanan bir anımsama evrimi ortaya çıkmıştır.

I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sanatçı kuşakları, savaşın yıkıcı etkilerini doğrudan deneyimlemiş olmalarının da etkisiyle, geçmişin geleneksel yüceltilmiş temsillerine karşı mesafeli ve eleştirel bir tutum sergilemişlerdir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa şehirleri yalnızca fiziksel yıkımla değil, aynı zamanda belleğin mekânsal taşıyıcılarının kaybıyla da yüzleşmiştir. Savaş sonrası oluşan boşluklar, artık yalnızca bir fiziksel eksiklik değil; aynı zamanda temsil edilemeyen acıların ve bastırılan travmaların mekânsal karşılığı hâline gelmiştir.

Bu dönemde Holokost üzerine yürütülen bellek tartışmaları, geçmişin temsilini yalnızca imgeler ve anıtlar yoluyla değil; aynı zamanda etik, siyasal ve estetik sorumluluklarla birlikte ele almayı gerekli kılmıştır. Böylece bellek yalnızca bireysel anlatıların ve sanat eserlerinin konusu olmaktan çıkarak, kamusal mekânda şekillenen çok katmanlı bir temsil sorunsalına dönüşmüştür.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da Holokost deneyimi etrafında gelişen bellek çalışmaları, geçmişin salt temsille aktarımının yeterli olmadığını; bunun yerine etik sorumluluk, siyasal muhasebe ve estetik duyarlılıkla ele alınması gerektiğini gündeme getirmiştir. Bu bağlamda bellek,

¹⁰⁷ Mumford, Lewis. "The Death of the Monument", The Architectural Record, Cilt 83, 1938, s. 263-270.

yalnızca tanıkların kişisel anılarında, edebi metinlerde ya da sinema diliyle kurgulanan anlatılarda değil; aynı zamanda sayıları giderek çoğalan anıtlar, mekânsal kurgular ve simgesel yapıların somut varlığında da temsil bulmuştur.

Bu yeni hafıza tartışmalarının içerisinde gelişen en dikkat çekici kavramsal yönelimlerden biri karşı-anıt düşüncesidir. Kavram, James E. Young'ın özellikle Almanya'daki Holokost temsilleri üzerine yürüttüğü çalışmalardan hareketle sanat kuramı literatürüne yerleşmiştir. Young, karşı-anıt kavramını özellikle 1980'ler Almanya'sındaki geleneksel anıt estetiğini reddeden, geçmişini idealize etmeyen ve izleyiciyi etik sorumlulukla yüzleştiren eleştirel yapılar olarak tanımlar. Young'a göre karşı anıtlar, belirginlik ve süreklilik, figüratif temsil ve geçmiş eylemlerin yüceltilmesi gibi kamusal anıt sanatının geleneksel biçimlerini ve nedenlerini reddeden ve yeniden müzakere eden anıtlardır. ¹⁰⁸

Karşı-anıtlar, geleneksel anıt sanatının belirginlik, figüratif temsil ve geçmiş olayları idealize etme anlayışını sorgulayan ve bu yaklaşımlara alternatif geliştiren eleştirel yapılar olarak biçimlenir. Bu tür anıtsal yaklaşımlar, tarih boyunca yaşanan kitlesel acıları, savaşları, soykırımları ve toplumsal kırılmaları görünür kılmayı amaçlar.¹⁰⁹ Kahramanlık anlatılarından ziyade mağduriyetleri, kayıpları ve travmaları öne çıkarır; böylece izleyiciyi yalnızca anımsamaya değil, aynı zamanda geçmişin yüklediği sorumluluklarla yüzleşmeye ve etik bir değerlendirme sürecine katılmaya çağırır.¹¹⁰

Bu yapıtlar biçimsel olarak minimalist sanattan etkilenmiş olsalar da, kalıcılık, özerklik ve otorite gibi modernist değerleri reddeder; bunun yerine

¹⁰⁸ Young, James E. "Memory and Counter-Memory", Harvard Design Magazine, No. 9, Kış/Bahar 2000. <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/> (Erişim: 20.04.2025)

¹⁰⁹ Quentin Stevens, Karen A. Franck ve Ruth Fazakerley, "Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic," The Journal of Architecture 23, no. 5 (2018): 718–739, <https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1495914>.

¹¹⁰ Astrid Erll, Ansgar Nünning (Ed.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin: Walter de Gruyter, 2008, s. 357-358.

bağlam, katılım, geçicilik ve yokluk gibi ilkeleri savunur.¹¹¹ Bu yaklaşımda anıtın belleği taşıma sorumluluğu yapının kendisinden çok, izleyiciye aktarılır; böylece hatırlama eylemi, sabit bir temsil olmaktan çıkar, devinim içinde bir deneyime dönüşür. Bu anlayışı somutlaştıran önemli örneklerden biri, Almanya'nın Kassel kentindeki Aschrott Çeşmesi'dir.

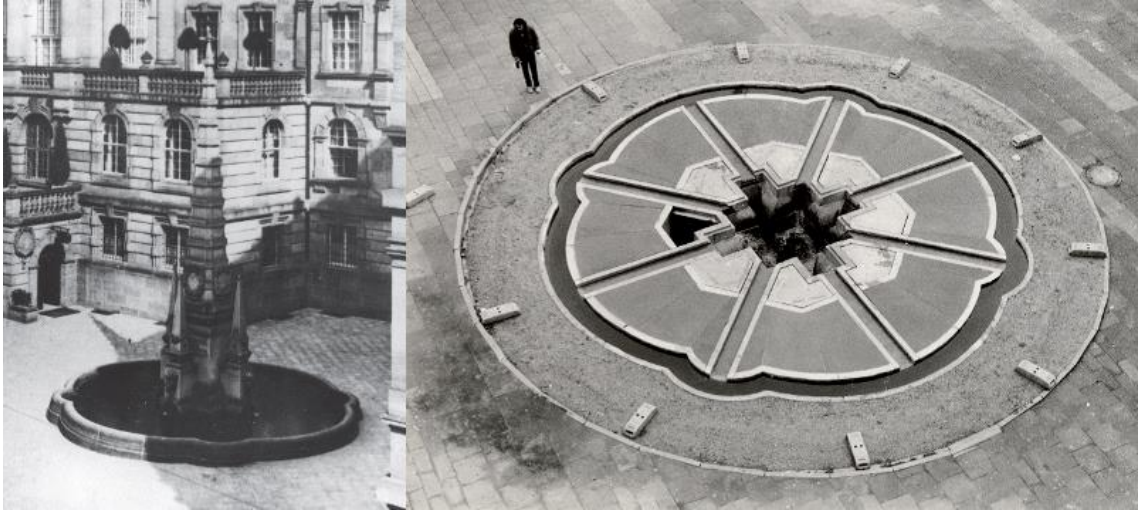
Almanya'nın Kassel kentindeki Aschrottbrunnen Anıtı, Yahudi iş adamı Sigmund Aschrott tarafından 1908'de yaptırılmış olan ve Nazi döneminde yıkılan bir çeşmenin tarihsel belleğini ters yüz eden bir karşı-anıt örneğidir. Orijinal çeşme, 1939 yılında Nazi yanlıları tarafından tahrip edilmiş ve uzun süre bastırılmış hatıraların simgesi olarak boş bir havuz olarak bırakılmıştır. Sanatçı Horst Hoheisel, 1986 yılında bu yapının negatif bir formunu önererek, çeşmenin baş aşağı bir kopyasını yer altına yerleştirmiştir. 2002 yılında Aschrott Çeşmesi'nin orijinaline sadık kalınarak üretilen kopyası, birkaç hafta kent meydanında sergilendikten sonra baş aşağı çevrilerek çeşmenin eski yerine, bir havuz içerisine yerleştirilmiş; böylece geçmişin fiziksel temsili mekânın derinliğine gömülmüştür. Üst yüzeyi camla kaplanan ve zeminle birleşim yerleri ızgarayla çevrilen bu yerleştirme, izleyicinin çeşmenin "boşluğu"na yukarıdan bakabilmesine olanak tanımaktadır. Derinlikten gelen su sesi ise, hafızanın yalnızca görsel değil, işitsel olarak da etkinleştirildiği bir deneyim yaratır.¹¹² Bu bağlamda Hoheisel anma fikrini yapının inşasından çok yokluk ve boşluk üzerinden kurar. Sanatçı, hatırlamanın maddi bir yapıyla değil, eksiltilmiş bir mekânla; yıkımın bir başka yıkımla temsil edilmesiyle mümkün olacağını savunur. Ona göre, bir halkın kaybı, ancak bu kaybın yarattığı fiziksel ve simgesel boşlukla temsil edilebilir; dolayısıyla anıt, geçmişini olumlayan değil, onunla yüzleşmeye açık bir mekân yaratmalıdır.¹¹³ Bu yerleştirme, izleyicinin pasif bir tanık değil, belleğin yeniden inşasına

¹¹¹Lisa Saltzman, "Review of James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*," *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*, Vol. 2, No. 2, Spring 2001, s. 1-5.
<https://repository.brynmawr.edu/bmrcl/vol2/iss2/2> (Erişim: 2025).

¹¹² Caner Şengünalp, "Heykelin Politik Bir İmgeye Dönüşümü: Harburg Anıtı Örneği," *International Journal of Cultural and Social Studies*, Cilt 6, Sayı 2 (2020), s. 816-817, <https://doi.org/10.46442/intjcss.837583> (01.03.2025)

¹¹³ James E. Young, "Memory and Counter-Memory," *Harvard Design Magazine*, no. 9 (Winter/Spring 2000), <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/>. (Erişim: 20.04.2025)

katılan aktif bir özne olmasını sağlar. Anıtın baş aşağı yerleştirilmiş formu, yalnızca geçmişin tersyüz edilmesine değil, aynı zamanda mekânın tarihsel hafızasına gömülü olanla yüzleşmeye davettir. Bu bağlamda yapı, yalnızca fiziksel değil; tarihsel, kültürel ve duygusal olarak da yerine içkin bir anıt biçimi önerir. Bu amaçla yer altına gömülen yapı, seyircinin yüzeyden aşağıya, yani eksiltilmiş tarihe bakmasını sağlar. Bu negatif boşluk, anıtın fiziksel varlığından çok; kaybın temsil edilemez doğasına işaret eder ve izleyiciyi sessiz bir yüzleşme alanına davet eder.



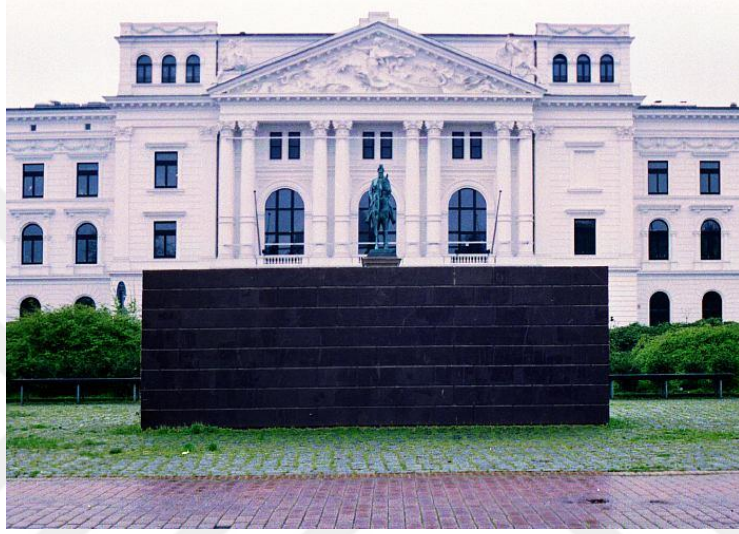
Görsel 9: Aschrott Çeşmesinin Anısına Negatif Çeşme (Negative Form of the Aschrott Fountain). Sanatçı: Horst Hoheisel, 1985.

Kaynak: <https://hrantdink.org/en/site-of-memory/visitor-programs/23-5-events/800-public-talk-by-horst-hoheisel-and-andreas-knitz-in-yerevan-crushed-history-the-art-of-counter-memory> (Erişim: 03.06.2025)

Sol LeWitt'in 1987 tarihli Siyah Form Kayıp Yahudilerin Anısına (Black Form Dedicated to the Missing Jews) başlıklı yapıtı, minimalist estetikle anıt kavramına yönelik eleştirel bir okuma geliştirir. İlk kez 1987 Münster Heykel Projesi kapsamında sergilenen ve daha sonra Hamburg-Altona'da kalıcı biçimde konumlandırılan bu siyah dikdörtgen kütle, geleneksel anıt pratiğinin zafer söylemine ve kahramanlaştırıcı temsil biçimlerine karşı radikal bir kopuş önerir.

Eser, Nazi döneminde yok edilen Yahudi topluluğuna ithaf edilmiştir; ancak herhangi bir isim, tarih ya da açıklayıcı yazı içermez. Eserin ilk

sergilendiği yer, Münster'deki barok sarayın önünde, bir zamanlar I. Kaiser Wilhelm'in anıtının bulunduğu noktadır. Black Form hem geçmişin resmi anlatılarını temsil eden bu mekânı işaretler hem de manzarayı engelleyerek izleyiciyle doğrudan bir yüzleşme kurar. Ancak direk bir mesaj taşımaz. Aksine, düşünmeye açık bir boşluk bırakır. Klasik anıtın yönlendirici ve sabit belleği yerine, belirsizlik ve sessizlik içinde devinen bir hafıza alanı yaratır.¹¹⁴



Görsel 10: Sol LeWitt, 1987, Siyah Form - Kayıp Yahudilerin Anısına (Black Form Dedicated to the Missing Jews).

Kaynak: <https://fcit.usf.edu/holocaust/GALL32R/hammem11.HTM> (Erişim: 03.06.2025)

Black Form, fiziksel varlığından çok, yarattığı düşünsel alanla işlerlik kazanır. James E. Young'ın vurguladığı gibi, karşı-anıtların asıl "hafıza alanı" yapının kendisinde değil; "anıt ile izleyici arasındaki mesafede ve bu mesafenin açtığı düşünsel boşlukta" ¹¹⁵ortaya çıkar. Bu boşluk, yalnızca izleyicinin kendi belleğiyle yüzleşebilmesi için bir imkân yaratır.

Geleneksel anıtların kalıcı yapısına karşı, Black Form'un kaldırılması, unutmaya ve hatırlamanın arasındaki gerilimi de temsil eder. Yapıt, fiziksel olarak sarayın ihtişamlı görüntüsünü kesintiye uğratarak, adeta

¹¹⁴Stefan Goebel. "Black Form (Dedicated to the Missing Jews): The Destruction of a Holocaust Memorial." Munitions of the Mind (blog). University of Kent. 8 Şubat 2023. <https://blogs.kent.ac.uk/munitions-of-the-mind/2023/02/08/black-form-dedicated-to-the-missing-jews-the-destruction-of-holocaust-memorial/>. (Erişim: 23.04.2025).

¹¹⁵ James E. Young, "Memory and Counter-Memory," Harvard Design Magazine, no. 9 (Winter/Spring 2000), <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/>. (Erişim: 20.04.2025)

geçmişin görkemli anlatısına yapışmış ve silinmesi mümkün olmayan karanlık bir leke gibi konumlanır. Bu nokta da yapıtın kaldırılmasının, yapıtın anlamını pekiştirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü temsil ettiği travmatik geçmiş, göz ardı edilmek istense de bütünüyle silinemeyen, varlığıyla rahatsızlık uyandıran bir



yüzleşme
olarak

*Görsel 11: Günter Demnig Tökezleme Taşları (Stolpersteine) 1992'den itibaren.
Kaynak: <https://pixy.org/6170653/> (Erişim: 03.06.2025)*

alanı
bellek

düzleminde varlığını sürdürmektedir.

Sanatçı Günter Demnig tarafından başlatılan Stolpersteine (Tökezleme Taşları) projesi, Nasyonal Sosyalizm döneminde zulme uğrayan bireylerin bellekte canlı tutulmasını amaçlayan, yerle doğrudan ilişki kuran bir karşı-anıt örneğidir.¹¹⁶ Sanatçı bu projesinde, sürgüne gönderilmiş, öldürülmüş ya da intihara sürüklenmiş bireylerin yaşam öyküleri, onların son yaşam alanlarının önüne yerleştirilen pirinç plakalar yoluyla gündelik hayatın akışına dahil edilir. Her bir tökezleme taşı, ilgili kişiye ait isim, doğum yılı ve sürgün ya da ölüm tarihini içerir ve doğrudan o kişinin yaşamış olduğu konumun önüne yerleştirilir. Bu sayede anımsama, anonim bir kitle temsili olmaktan çıkıp kişisel bellek ve mekânsal karşılaşma üzerinden özgün bir

¹¹⁶ "The Stolpersteine Project," Stolpersteine.eu <https://www.stolpersteine.eu/en/>
Erişim: 25.04.2025

hatırlama pratiğine dönüşür; bireysel ve toplumsal bellek arasında sürekli bir etkileşim kurar.¹¹⁷

Bu taşlar, bireyi gündelik yaşamın sıradan akışı içinde çoğu zaman görünmez kalan bastırılmış geçmişin yüzey katmanına yöneltir. Böylelikle anma, yüceltici ve törensel bir edim olmaktan çıkar; gündelik zamanın içinde, beklenmedik karşılaşmalarla örülü bir deneyime dönüşür. Her bir taş, savaş nedeniyle kaybolmuş bir yaşamın ardında kalan bireysel tarihin, kamusal mekânda yer bulan somut bir izine dönüşmesini sağlar. Gözden kaçırmak mümkündü. Fakat fark edildiği anda bakışın ve bedenın yere yönelmesiyle birlikte, mekânın yüzeyinde katmanlaşmış olan geçmişe temas edilir. Bir filmde, bir kitapta ya da anlatıda edinilen dolaylı tanıklıklar, burada fiziksel bir karşılaşma aracılığıyla kişisel bir duyumsamaya evrilir. Bu temas, kolektif belleğin resmi kayıtlarının ötesinde kalan, mikro tarihlerin ve bastırılmış anlatıların yer katmanlarından gün yüzüne çıkmasını sağlar.

Böylece anma eylemini yücelten bir jest olmaktan çıkarır. Onu tökezleten, rahatsız eden, gündelik yaşamla çarpışan bir yüzleşme alanına dönüştürür. Ancak zaman içinde doğal aşınma süreçleri, iklim koşulları ve ekolojik etkiler nedeniyle üzerlerindeki yazılar yavaş yavaş silinmeye başlar. Buna rağmen plakaların fiziksel varlığı kaldırım taşları arasında yerini korumaya devam eder. Böylece bu mikro-anıtlar, hem unutmanın kaçınılmazlığını hem de belleğin direnç gösteren sürekliliğini aynı anda temsil eder.

Gerz ve Esther Shalev-Gerz'in Faşizme Karşı Anıtı belleği daha büyük ölçekte ama benzer bir etkileşimle kamusal katılıma açar. Her iki yapıt da kalıcılığı mutlaklaştırmayan, anmanın yönlendirilmemiş, açık uçlu ve gündelik hayatla iç içe geçmesini savunan bir yaklaşıma sahiptir. Ancak Hamburg'daki Faşizme Karşı Anıt, yalnızca sessiz bir müdahale değil; aynı zamanda

¹¹⁷ Kirsty Ward. *Stumbling Stones, Hidden Histories: A Study of Gunter Demnig's Stolpersteine and the Landscape of Holocaust Memory in Reunified Berlin*, undergraduate dissertation. University of Nottingham, 2018, s.34-37. <https://www.academia.edu/26252754/>. (Erişim:11.05.2025).

bedensel katılım ve toplumsal yazım üzerinden inşa edilen kolektif bir eylem alanıdır.

12 metre yüksekliğindeki bu kurşun kaplı sütun, yoldan geçenleri, faşizm, savaş ve şiddete karşı bir yüzey olarak işlemeye ve isimlerini üzerine kazıyarak müdahalede bulunmaya davet etmiştir. Sanatçılar başlangıçta, bireylerin bu yüzeye düzenli ve kontrollü biçimde isimlerini ekleyerek geleneksel savaş anıtlarının biçimsel mirasını farklı bir yorumla dönüştürmelerini öngörmüşlerdir. Ancak zamanla, anıt farklı bireysel ve toplumsal tepkilerin yönlendirdiği çeşitli müdahalelere sahne olmuş ve başlangıçtaki öngörünün ötesinde bir biçimsel evrim geçirmiştir. Bu bağlamda, Stevens, Franck ve Fazakerley'e göre karşı-anıtlar kamusal alanda diyaloga açık, çoğulcu ve zamansal olarak dönüşebilen bir hafıza biçimi üretir.¹¹⁸ Bu bakış açısı, anıtı yalnızca geçmiş temsil eden bir nesne olarak değil; hafızanın süreklilik, çatışma ve yeniden yazım süreçlerine açık bir alan olarak konumlandırır. Böylece anıt, sabit ve dokunulmaz bir yapı olmaktan çıkarak, bireysel ve kolektif hafızadaki gerilim ve çatışmaları görünür kılan dinamik bir yüzeye dönüşmüştür.

¹¹⁸Quentin Stevens, Karen A. Franck ve Ruth Fazakerley, "Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic," *The Journal of Architecture* 23, no. 5 (2018): 718–739, <https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1495914>.



Görsel 12: Jochen Gerz ve Esther Shalev Gerz Faşizme Karşı Anıt (Monument Against Fascism), 1986/1996. Hamburg, Almanya.

Kaynak: <https://momus.ca/tidy-memory-anti-fascist-memorials-horror-kitsch/> (Erişim: 03.06.2025)

Anıt, birkaç yıl boyunca kademeli olarak toprağa indirilmiş; en sonunda, 1993'te tamamen yeraltına gömülerek fiziksel olarak ortadan kalkmıştır.

Anıtın fiziksel kütlesi zemine gömülmüş olsa da, mekânsal izi yüzeyde korunmuş ve kısa bir bilgilendirme plakasıyla işaretlenmiştir. Böylece anıt, geleneksel anıtsallığın kalıcılık ve görünürlük ilkelerinden radikal biçimde saparak, hatırlamanın mekânsal boşlukta somutlaşan yeni bir formuna dönüşmüştür. İzleyici, artık görünmeyen yapının yokluğu karşısında, beden ve bakışın yönelimiyle geçmişle yeni bir ilişki kurmaya davet edilir. Bu bağlamda anıt, nesnel varlık üzerinden değil, tam tersine, yokluğun tetiklediği düşünsel süreklilik ve etik sorumluluk üzerinden işleyen çağdaş anıt paradigmasının özgün bir örneğini oluşturur.

Karşı-anıtlar, mekâna özgü olma nitelikleriyle geleneksel anıtsal temsilden köklü biçimde ayrışır. Geleneksel anıtlar çoğu zaman önceden belirlenmiş, merkezi ve simgesel mekânlara yerleştirilirken; karşı-anıtlar tam aksine, tarihsel olayların yaşandığı, travmanın veya kaybın doğrudan iz bıraktığı somut mekânlarda konumlanır. Böylece hafızayı yalnızca temsil eden

bir nesne olmaktan öte, mekânın belleksel dokusuna içkin bir müdahale olarak işlev görürler.

Mekân, burada yalnızca yapıtın arka planı değil; hatırlamanın doğrudan bir bileşenine dönüşür. İzleyici, yalnızca estetik bir nesneyle değil; gündelik yaşamın olağan akışı sırasında beklenmedik şekilde karşısına çıkan fiziksel ve simgesel bir hafıza iziyle etkileşime girer. Hatırlama eylemi, önceden planlanmış ve törenleştirilmiş anma pratiklerinin ötesine geçerek, bireyin mekânla kurduğu sıradan etkileşimler içinde kendiliğinden tetiklenen bir farkındalık sürecine evrilir. Bu karşılaşmalar, izleyicide hem bireysel hem de kolektif düzeyde geçmişle kurulan ilişkiyi derinleştiren duyuşal ve düşünsel bir temas alanı yaratır. Anma eylemi pasif bir seyirden aktif bir farkındalığa evrilir. Bu nedenle mekân burada yalnızca bir sahne değil, eleştirinin, hatırlamanın ve yüzleşmenin aktif bir bileşeni hâline gelir. Dolayısıyla karşı-anıtların yerle olan ilişkisi, mekâna özgü sanat anlayışını yalnızca biçimsel değil, tarihsel ve politik bir düzlemde de yeniden tanımlar denebilir.

3.4. Anıt Heykelin Yaşanan Mekân Olarak Dönüşümü

Mekânın edilgin bir zeminden toplumsal bir üretim alanına evrilmesi, 20. yüzyılın ikinci yarısında çağdaş anıt yaklaşımlarına yön veren kuramsal dönüşümlerden biridir. Uzun yıllar boyunca tarihsel ve felsefi yaklaşımlarda zaman, anlamın ve dönüşümün temel eksenini olarak ele alınmış; buna karşılık mekân, çoğunlukla durağan, mutlak ve edilgin bir arka plan olarak değerlendirilmiştir.

Bu mutlak ve edilgin mekân tasavvuruna Gottfried Wilhelm Leibniz farklı bir yorum getirmiştir. Ona göre mekân, nesnelerden bağımsız, sabit bir boşluk değil; varlıkların birbirine göre konumlanış biçimlerinden oluşan ilişkisel bir düzlemdir. Mekânın anlamı, ancak nesneler arasındaki bağlamlar üzerinden kavranabilir. Bu görüş, mekânın varlığını yalnızca maddi varlıklara bağlamaz; aksine, bu varlıklar arasında oluşan konum, yön ve mesafe ilişkilerine odaklanır. Leibniz'in "*mekânı işgal etmek gerekir...*"¹¹⁹ önermesini

¹¹⁹ Lefebvre, Mekanın Üretimi, s.188

kabul etmekle birlikte Lefebvre "*Mekânı işgal eden nedir? Bedendir.*"¹²⁰ yaklaşımıyla tartışmayı geliştirir. Bu bağlamda Lefebvre mekânı, yalnızca nesnelerin konumlandığı bir yüzey olarak değil; bedenin varlığı, yönelimi ve toplumsal etkileşimiyle biçimlenen dinamik bir üretim alanı olduğunu savunur.

Ona göre, şeyler arasındaki konumsal ilişkiler, mekânın varlığını açıklamak için tek başına ayırt edici değildir. Zira mekân, yalnızca nesnelerin birbirine göre konumlandığı bir düzen değil; aynı zamanda yönelim, eylem ve deneyimle kurulan çok katmanlı bir üretim alanıdır. Lefebvre, bu nedenle mekânın yalnızca soyut geometrilerle ya da konum ilişkileriyle kavranamayacağını, aksine bedensel varoluşun, ritmik sürekliliğin ve toplumsal pratiklerin mekânı anlamlı kıldığını vurgular. Bu perspektifte mekân, bedenlerin devinimi, deneyimlerin yoğunluğu ve toplumsal ritimlerle biçimlenen çok katmanlı bir yapı olarak kavramsallaştırılır.

Bu çerçevede günümüz kentleri, farklı toplumsal, kültürel ve tarihsel katmanların üst üste binerek şekillendiği çok yönlü karşılaşma alanlarıdır. Planlı ve merkezî modern kent anlayışlarının aksine, çeşitlilik, parçalanma, eşzamanlılık ve belirsizlik gibi dinamikler günümüzde mekânsal deneyimin belirleyici unsurları hâline gelmiştir. Bu çoğul yapı içinde kimlikler, aidiyetler ve temsiller sabitlenmiş anlamlardan uzaklaşarak, sürekli olarak yeniden üretilen ve müzakere edilen süreçler hâlini almaktadır. Bu bağlamda mekân yalnızca fiziksel biçimlerin toplamı olarak değil; biyolojik, toplumsal ve doğal ritimlerin kesişiminden doğan dinamik bir örüntü olarak kavramsallaşır. Kalp atışından yürüyüş temposuna, gün ışığının değişiminden toplumsal ritmik olaylara kadar bu ritimler, mekânın hem deneyimsel hem de toplumsal varoluşunu oluşturur. ¹²¹Lefebvre, ritimlerin bu çok katmanlı örüntüsünü bir senfoniye benzetir. Farklı ritimler bir araya gelerek mekânın bir bütün hâlinde algılanmasını sağlar. Tıpkı bir senfonideki farklı enstrümanların ortak bir bütünlük yaratması gibi. Böylece mekân, sabit bir zemin olmaktan çıkar;

¹²⁰ Lefebvre, Mekanın Üretimi s.189

¹²¹ Lefebvre, Mekanın Üretimi, s.219-220

bedensel hareketler ve toplumsal etkileşimlerle her an yeniden üretilen bir organizma haline gelir.¹²²

David Harvey, bu yaklaşıma ekonomik ve siyasal bir boyut ekleyerek mekânı kapitalist üretim ilişkileri içinde biçimlenen tarihsel bir kategori olarak değerlendirir. Ona göre kentler, artık yalnızca yaşanılan değil; aynı zamanda sermayenin dolaşımına açılan, sınıfsal eşitsizliklerin derinleştiği ve temsiliyet mücadelelerinin somutlaştığı alanlardır. Harvey'nin kuramı, mekânın sabit değil; toplumsal ilişkiler içinde sürekli olarak yeniden üretildiğini vurgular.¹²³ Bu yaklaşımlar, anıtın da sabit bir temsil nesnesi değil, toplumsal deneyimlerin ve belleğin yeniden üretildiği bir alan olarak düşünülmesine imkân tanır. Günümüz anıtı, artık yalnızca geçmişe ait bir anlatıyı temsil etmez; güncel toplumsal ilişkiler, bedenlerin hareketi, izleyiciyle kurulan etkileşim ve mekânın ritmik devinimi üzerinden yaşayan bir yüzeye dönüşür.

Bu kuramsal zemin, bizi mekânın yalnızca bedensel ya da ekonomik bir üretim alanı değil; aynı zamanda iletişimsel ve siyasal bir karşılaşma düzlemi olduğu yönündeki kavrayışa ulaştırır. Bu bağlamda Jürgen Habermas'ın "kamusal alan" kuramı, anıtın dönüşümünü düşünmek için önemli bir kavramsal araç sunar. Habermas'a göre kamusal alan, bireylerin kamusal akıl yürütme yoluyla ortak meseleleri tartıştıkları, fikir alışverişinde bulundukları ve toplumsal bilinç ürettikleri bir zemindir.¹²⁴ Anıt da bu çerçevede, yalnızca bir anma nesnesi değil; ortak belleğin üretildiği, toplumsal müzakerenin gerçekleştiği ve farklı kimliklerin görünürlük kazandığı bir kamusal aktör hâline gelir. "Yaşayan anıt" artık tek yönlü bir temsiliyet aygıtı değil; farklı seslerin, hafıza biçimlerinin ve toplumsal taleplerin bir araya geldiği iletişimsel bir yüzeydir. Bu bakış açısıyla anıt, geçmişle kurulan bağın yalnızca simgesel değil, aynı zamanda katılımcı,

¹²² Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat*. Ayşe Lusi Batur (çev.). 3. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2021. S.91

¹²³ David Harvey. *Kent Deneyimi*. Esin Soğancılar (çev.). 4. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2022. S.14

¹²⁴ Habermas, s.58

eleştirel ve dönüştürücü bir biçimde yeniden üretildiği bir deneyim alanı hâline gelir.

Türkiye’de kamusal alanın en belirgin odaklarından biri olan Taksim Meydanı, yalnızca bir ulaşım ve buluşma noktası değil; kolektif belleğin, siyasal karşılaşmaların ve kamusal müdahalelerin mekânı olarak özgün bir yer tutar. 1928 yılında İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica tarafından tasarlanan Cumhuriyet Anıtı, modern Türkiye'nin erken dönem ulus inşa sürecinin mekânda cisimleşmiş en güçlü simgelerinden biridir.¹²⁵ Anıtın mimari ve figüratif kurgusu, yalnızca Kurtuluş Savaşı’nı ve Cumhuriyet’in kuruluşunu anımsatmakla kalmaz; aynı zamanda modernleşme ideolojisinin, merkezî devlet aklının ve tekil bir tarihsel anlatının görselleştirilmiş formudur.



Görsel 13: Taksim Cumhuriyet Anıtı Açılış
Sanatçı: Pietro Canonica, 1928. İstanbul. Kaynak:
<https://www.isteaturk.com/g/icerik/Taksim-Cumhuriyet-Aniti-Istanbul/1556> (Erişim: 04.06.2025)

¹²⁵ Eyice, Semavi. Atatürk ve Pietro Canonica. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1986.s.27



Görsel 14: Taksim Cumhuriyet Anıtı, Gezi eylemleri sırasında, 2013.
Kaynak: <https://www.sozcu.com.tr/geziye-amerikadan-odul-wp477396>
(Erişim: 04.06.2025)

Ancak bu temsiliyet, zamanla sabitlenmiş bir anımsama rejimi olmaktan çıkarak, farklı toplumsal aktörler tarafından yeniden anlamlandırılan ve hatta dönüştürülen bir karşılaşma zeminine evrilmiştir. Taksim Meydanı, 1 Mayıs mitinglerinden Gezi Direnişi'ne, toplu anmalardan bireysel protestolara kadar pek çok toplumsal hafıza katmanının üst üste bindiği bir sahneye dönüşmüştür. Cumhuriyet Anıtı da bu süreçte yalnızca bir tarihsel simge değil, bedenlerin toplandığı, sloganların atıldığı, çiçeklerin bırakıldığı, afişlerin asıldığı canlı bir kamusal nesne olarak kolektiflere bağlı işlev kazanmıştır.

Bu yönüyle Taksim Cumhuriyet Anıtı çevresini saran meydan ile birlikte düşünüldüğünde, Lefebvre'in tanımladığı anlamda yalnızca ,temsil edilen mekan değil aynı zamanda yaşanan mekândır. Anıt, gündelik devinimlerin, ritmik karşılaşmaların ve siyasal etkileşimlerin bedenleştiği bir deneyim alanı hâline gelir. Habermas'ın kamusal alan kuramı açısından bakıldığında ise, bu anıt çevresi yalnızca geçmişe dair bir anlatıyı değil; şimdiye dair bir tartışma ve ifade pratiğini de barındırır. Paul-Michel Foucault'nun heterotopya kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde bu alan, bireyin iktidar ilişkileri içinde hem konumlandığı hem de bu ilişkileri

deneyimlediği eşzamanlı bir temsili ve deneyimsel gerçeklik düzlemi kurar. Bu bağlamda mekân, iktidarın mekânda yeniden üretildiği bir zemin olarak işlerken, aynı zamanda bu düzeni aşındırarak alternatif anlam katmanlarının ortaya çıkmasına olanak tanır.¹²⁶ Bu dönüşüm, bireyin ve topluluğun mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlayan bir öznellik sürecini de içerir. Anıt çevresinde gelişen karşılaşmalar yalnızca hatırlama eylemi değil; bireylerin geçmişle, iktidar yapılarıyla ve toplumsal belleğin temsil biçimleriyle olan ilişkilerini sorgulama ve dönüştürme alanı yaratır. Mekân, bu yönüyle bireylerin sabit kimlik ve anlam kalıplarına indirgenmeden, kendi deneyimlerini ve anlamlarını kurabilecekleri çoğul öznellik zeminleri üretir. Bu perspektiften bakıldığında, anıt yalnızca bir temsil nesnesi değil; bireylerin ve grupların farklı hafıza, aidiyet ve kimlik arayışlarının müzakere edildiği eleştirel bir karşılaşma alanı işlevi görür.

Bu noktada, belleğin yalnızca bilişsel ve zihinsel bir çağrışım süreciyle değil; bedensel duyumlar, duyu organları ve içsel uyaranlar aracılığıyla da etkinleştiğini savunan yaklaşımlar belirleyici hâle gelir. Marcel Proust, belleğin kendiliğinden açığa çıkan bir deneyim olduğunu öne sürer; geçmiş, bilinçli bir iradeyle değil, bir tat, bir koku ya da dokunsal bir temas aracılığıyla istemsiz biçimde geri döner. Bu bakış açısı, mekânın yalnızca toplumsal ya da tarihsel bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda kişisel duyumsamaların ve içsel çağrışımların katman katman örüldüğü bir bellek zeminine dönüştürülmesini mümkün kılar.

Bu çok katmanlı yapının içe dönük, düşsel ve şiirsel boyutu ise Gaston Bachelard ile birlikte düşünülmelidir. Bachelard'a göre mekân, yalnızca dışsal biçimlerin toplamı değil; düşlerin, hatıraların ve sezgisel imgelerin yuvalandığı içsel bir evrendir. Bachelard, Mekânın Poetikasi adlı çalışmasında, evi ve iç mekânları hatıraların yerleştiği düşsel sığınaklar olarak tanımlar. Ona göre mekân, nesnelerin düzenlendiği dışsal bir geometri değil; duyguların, rüyaların ve bilinçdışı imgelerin zamanla tortulaştığı bir iç varlıktır. Bir köşe,

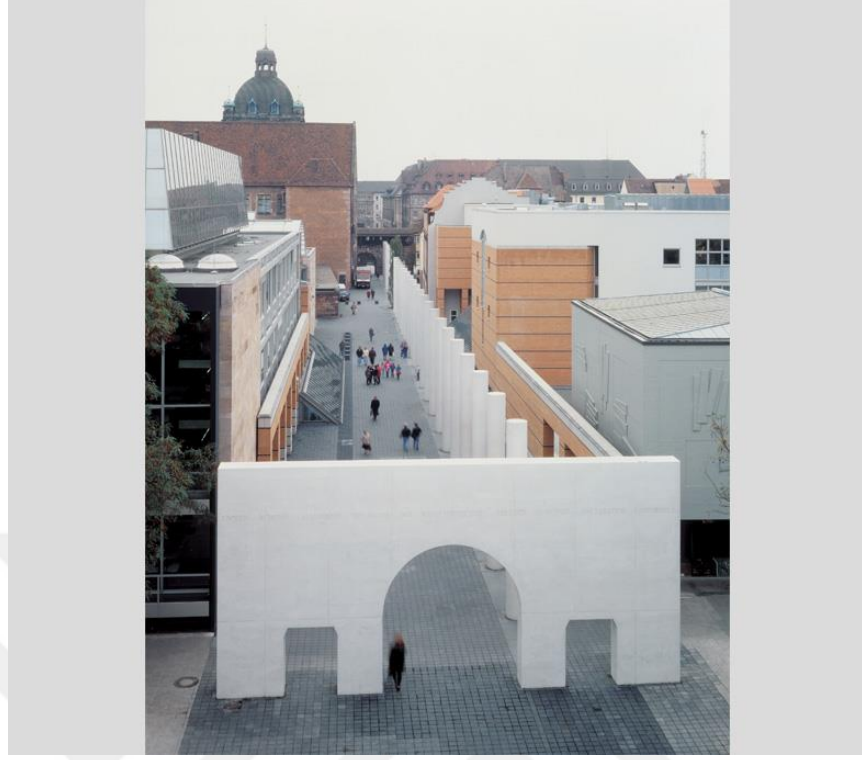
¹²⁶ Michel Foucault, Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2, çev. Işık Ergüden-Osman Akınbay 4. baskı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), s. 295-299

bir merdiven boşluğu, bir çekmece ya da bir çatı katı — tüm bu mekânsal ögeler, bireyin iç dünyasıyla kurduğu ilişkiyi derinleştirerek birer şiirsel yoğunluk alanına dönüşür.¹²⁷ Bu bağlamda anıtlar da yalnızca kolektif belleğin taşıyıcıları değil; bireysel hafızaların yankılandığı, duyuşal izlerle biçimlenen ve düşsel çağrışımlarla zenginleşen şiirsel mekânlar hâline gelir. Anıt, bu yaklaşımla yalnızca tarihsel bir temsil nesnesi değil; aynı zamanda bedensel, duyuşal ve sezgisel deneyimlerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir yaşantı alanı olarak yeniden düşünülür.

Bu çerçevede Taksim Cumhuriyet Anıtı çevresinde gelişen ritmik karşılaşmalar, bedeninin mekânla kurduğu temaslar ve kamusal hafızaya ait fiziksel izler, yalnızca kolektif bir anımsamayı değil; aynı zamanda istemsiz biçimde canlanan kişisel geçmişleri de harekete geçiren çok katmanlı bir deneyim alanı yaratır.

Bu çok katmanlı yapı, anıtın mekânsal işlevinin yalnızca hatırlamayı değil; toplumsal müzakereyi, temsil krizini ve ortak yaşam tahayyülünü de içerdiğini gösterir.

¹²⁷ Gaston Bachelard, Mekanın Poetikası. Mekânın mertekini (çev.). 7. Basım. İstanbul: İthaki Yayınları, 2021. s. 33-39



Görsel 15 a: Dani Karavan, İnsan Hakları Yolu (Way of Human Rights). 1989–1993. Nürnberg

Kaynak: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-way-of-the-human-rights/> (Erişim: 04.06.2025)

Bu kuramsal çerçevede, Dani Karavan'ın Nürnberg'de gerçekleştirdiği İnsan Hakları Yolu yerleştirmesi, anıtın zamana yayılan, bedensel ve düşünsel olarak deneyimlenen bir kamusal hafıza hattı haline gelebileceğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Proje 1989-1993 yılları arasında gerçekleştirilmiş ve 1993 yılında Almanya'nın Nürnberg kentinde, Germanisches Nationalmuseum'un bulunduğu Kartäusergasse boyunca kalıcı olarak konumlandırılmıştır. Yaklaşık 8 x 8 x 185 metre boyutlarındaki bu açık hava yapısı; 27 adet nötr beton sütun, zeminde iki adet levha, bir meşe ağacı ve bir giriş kemerinden oluşur.¹²⁸ Anıt, yalnızca fiziksel olarak değil, tarihsel ve kültürel bağlam açısından da Nürnberg'in Nazi geçmişiyle derin bir hesaplaşma zemini kurar.

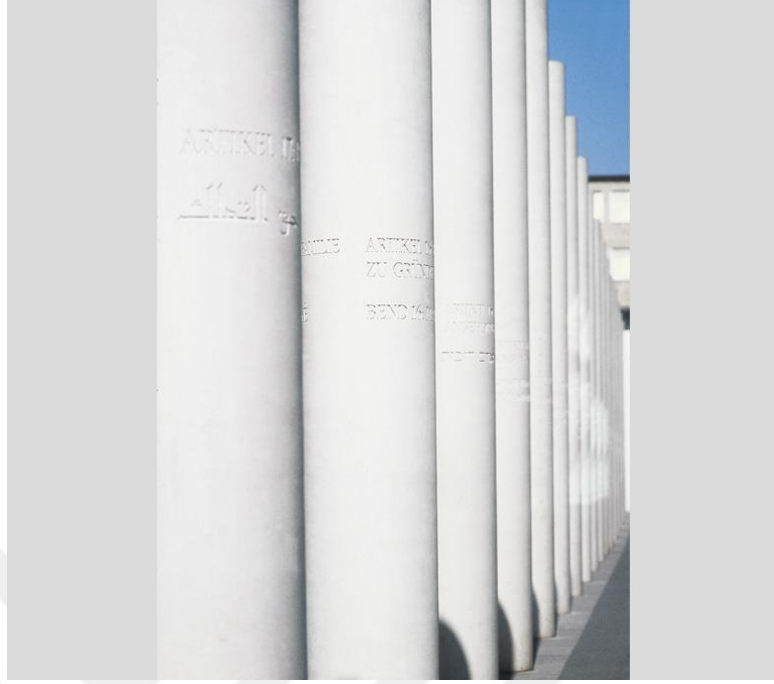
¹²⁸ City of Nuremberg. "Way of Human Rights." Menschenrechte in Nürnberg. https://www.nuernberg.de/internet/menschenrechte_e/im_stadtbild_strasse_der_menschrechte_en.html (Erişim: 20.04.2025)

Dani Karavan, İnsan Hakları Yolu'nun 24 Ekim 2013 tarihli açılış konuşmasında, tasarım sürecinde 27 sütun ve bir meşe ağacına İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'ni yazma fikrinin kendisine dışarıdan dayatılmadığını; tersine, mekânın tarihsel bağlamının tasarım sürecini yönlendirdiğini ifade etmiştir. Nürnberg'in hem Alman kültürel hafızasının simgesel merkezlerinden biri hem de Nazi mitinglerinin ve Nürnberg Yasalarının uygulamaya konduğu tarihsel bir suç mekânı olduğunu vurgulayan Karavan, eserin yalnızca sanatsal bir müdahale değil, aynı zamanda etik ve tarihsel bir sorumluluk çerçevesinde şekillendiğini belirtir. Ona göre İnsan Hakları Yolu, doğrudan bir Holokost anıtı olarak değil; geçmişle yüzleşmeye, insan hakları üzerine düşünmeye ve evrensel değerlerle bağ kurmaya imkân tanıyan bir kamusal yürüyüş ekseni olarak kurgulanmıştır.¹²⁹

Bu bağlamda İnsan Hakları Yolu, Nasyonal Sosyalist rejimin insanlığa karşı gerçekleştirdiği suçların mekânsal bir yüzleşme alanı olarak inşa edilmiştir. Fakat sadece tarihsel bir kayıt sunmaz. Birey ve toplumları tarihsel sorumluluk üstlenmeye, hak ihlallerinin sürekliliği üzerine düşünmeye ve kolektif hafızanın taşıyıcıları olarak özneleşmeye davet eder. Bu anlamda İnsan Hakları Yolu, sessizliği içinde taşıdığı eleştirel yükü, evrensel değerlerin güncel krizler bağlamında yeniden müzakere edildiği dinamik bir hafıza mekânına dönüşür.

Bireylerin içinde dolaştığı, metinlerle fiziksel ve düşünsel temas kurduğu bir etik hafıza koridoru oluşturur. Her sütunda yer alan İnsan Hakları Evrensel Bildirgesinin kısaltılmış maddeleri, mekânda zamansal bir süreklilik yaratırken, bireyin bedensel hareketiyle birlikte hafıza ritmik biçimde yeniden üretilir. Sessizlik, devinim ve katılımın birlikte şekillendirdiği bu yapı, ortak değerler etrafında düşünsel karşılaşmayı mümkün kılan bir sosyal sahneye dönüşür.

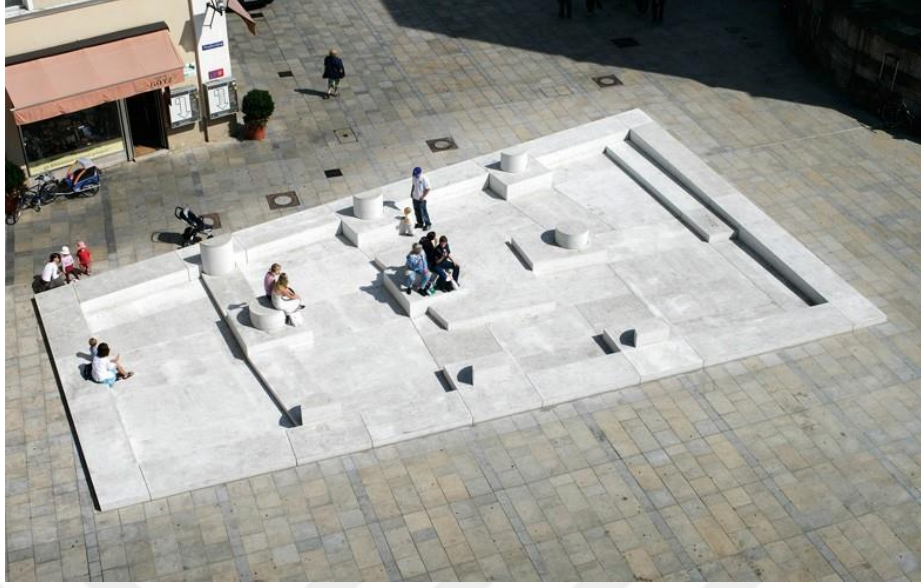
¹²⁹ Dani Karavan, Adress at the Inauguration of the "Way of Human Rights, City of Nuremberg. "Way of Human Rights." Menschenrechte in Nürnberg. https://www.nuernberg.de/imperia/md/menschenrechte/dokumente/karavan-rede_1993-engl.pdf (Erişim:20.04.2025)



Görsel 15 b: Dani Karavan, İnsan Hakları Yolu (Way of Human Rights). 1989–1993. Nürnberg

Kaynak: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-way-of-the-human-rights/> (Erişim:04.06.2025)

Karavan sanat pratiklerinde tarihsel kırılmaları ve kolektif travmaları görmezden gelmez. Ancak anma eylemini bir suçlama ya da hesaplaşma aracına dönüştürmeden, kapsayıcı ve dönüştürücü bir hafıza dili geliştirir. Bu yönüyle onun yaklaşımı, karşı-anıt pratiklerinde sıklıkla rastlanan şok edici ya da travmatik temsillerin aksine, sessiz ve duyumsal bir ifade önerir. Mekânın belleğine büyük önem atfeden sanatçı, çalıştığı yerin tarihsel, kültürel ve doğal katmanlarını göz ardı etmeden; aksine, bu öğeleri sanatın kurucu unsurları olarak yapıta dâhil eder. Onun anıtları ne kin güder, ne de didaktik bir ifadeyle izleyiciyi köşeye sıkıştırır. Aksine, geçmişi bugünün yaşam pratikleriyle ilişkilendiren, hafızayı gündelik varoluşun içine taşıyan bir estetik sunar.



Görsel 16a: Dani Karavan, Mizrach Belediyesi Anıtı (Mizrach), 1997–2005, 1 × 11 × 18 Neupfarrplatz, Regensburg.
Kaynak: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-mizrach/> (Erişim: 05.06.2025)

Bu etik ve mekânsal duyarlılığın bir başka örneği, Almanya'nın Regensburg kentindeki Neupfarrplatz meydanında gerçekleştirdiği Mizrach (1997–2005) adlı çalışmasıdır. Yok edilmiş bir Yahudi mahallesinde bulunan Regensburg Sinagogu'nun¹³⁰ izlerini gün yüzüne çıkaran mekâna özgü bir hafıza anıtı olarak tasarlanmıştır. Neupfarrplatz, Roma döneminden başlayarak Yahudi cemaatinin yerleşimine, ardından bu cemaatin 1519'da zorla sürgün edilip mahallelerinin yıkılmasına kadar uzanan çok katmanlı bir tarih barındırır. Mizrach, İbranice'de "doğu" anlamına gelmekle birlikte, dua ederken konumlanan yönü temsil eder; bu yönlendirme, yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel bir yönelimi de imler.¹³¹ Yerleştirme, beyaz betonla sinagogun temel planını işaretleyerek görünmez olanı görünür kılarak geçmiş mekâna yeniden davet eder. Bu bağlamda mekânın belleğini izleyicinin deneyimiyle etkinleştiren bir sanatsal dile başvurur.

¹³⁰ Dani Karavan. Mizrach. Peace Maripo. (t.y.)
https://peace.maripo.com/m_karavan.htm (Erişim:25.04.2025)

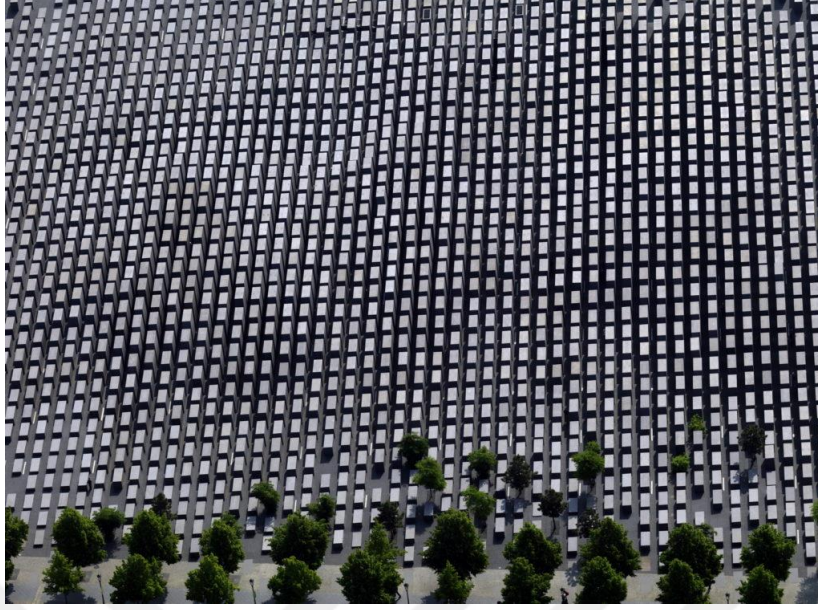
¹³¹ Regensburg.de, Kulturdatenbank: Mizrach (Neupfarrplatz), (t.y.)
<https://www.regensburg.de/kultur/kulturdatenbank/eintrag/119001> (Erişim: 05.04.2025).



Görsel 16 b: Dani Karavan, Mizrach Belediyesi Anıtı (Mizrach), 1997–2005, 1 × 11 × 18 Neupfarrplatz, Regensburg.

Kaynak: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-mizrach/>
(Erişim:04.06.2025)

Mekânı deneyimleyen bireyler, toprağın altındaki kayıp tarih ve sinagogun izlerini yansıtan çizgisel örgü arasında serbestçe dolaşırken, geçmişle bilinçli ya da bilinçsiz biçimde temas kurarlar. Bu karşılaşma, törenlere ve planlı anma pratiklerine içkin değildir. Aksine, gündelik yaşamın olağan akışı içinde, yürürken duraksayanlar, taş blokların kenarına oturanlar, meydanı kesip geçenler ya da yalnızca mekânın atmosferini hissedenerler aracılığıyla kendiliğinden ve süregelen biçimde gerçekleşir. Böylece mekân, geçmişin sessiz izleriyle şimdiki zamanın devingenliğini aynı düzlemde buluşturur. Anıt, hem bireysel farkındalığın hem de kolektif belleğin dinamik biçimde üretildiği bir etkileşim alanı olarak işlevlik kazanır. Bu yönüyle Mizrach, hem mekâna hem de izleyiciye yüklenen anlamın ritmik bir buluşmasıdır. Bu anlamda anıt, artık yalnızca geçmiş değil, aynı zamanda birlikte yaşamının kamusal bir zeminini kurar.



Görsel 17a : Peter Eisenman, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), 2005. 2711 beton blok, Berlin. (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas).

Kaynak: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld> (Erişim Tarihi: 04.06.2025).

Peter Eisenman'ın Berlin'de tasarladığı, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı (Denkmal für die ermordeten Juden Europas) mekânsal kırılma, yönsüzlük ve belirsizlik üzerinden daha yoğun bir düşünsel ve kavramsal boyuta taşınır.

Peter Eisenman'ın mimari yaklaşımını incelediğimizde, değişim ve süreklilik arasındaki gerilimi merkezine alır. Yapısalcılık ve post-yapısalcılık gibi düşünsel akımları mimariye uyarlarken, sabit anlamlar yüklemek yerine, mekânı izleyiciyle kurulan etkileşimler üzerinden sürekli yeniden anlaşılan bir deneyim alanı olarak kurgular.¹³² Tasarım ve teori, yapı ve düşünce arasındaki sınırları silikleştiren bu yaklaşımda mimari, anıtsal bir düşünsel ve kavramsal bir sorgulama platformuna dönüşür.

¹³² B. J. E. Kormoss, Peter Eisenman: Theories and Practices (Eindhoven: Technische Universiteit Eindhoven, 2007),s.115-117 (Erişim: 09.05.2025) <https://doi.org/10.6100/IR631654>

Bu bağlamda, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı, Berlin'in tam merkezinde, Brandenburg Kapısı'nın hemen güneyinde, Potsdamer Meydanı'na yürüme mesafesinde ve Nazi rejiminin lideri Adolf Hitler'in yeraltı sığınağına yalnızca 200 metre uzaklıkta konumlanmıştır.¹³³ Bu alan, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi yönetiminin siyasi ve idari merkezine ev sahipliği yaparken; savaşın ardından uzun süre âtil kalmış ve Soğuk Savaş döneminde Berlin Duvarı'nın doğu tarafında kalan "ölüm şeridi" olarak adlandırılan tampon bölge içinde yer almıştır. Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Almanya'nın yeniden birleşmesinin ardından, bu tarihî boşluk mekânsal bir yüzleşme alanına dönüştürülmüştür.

Anıt yaklaşık 19.000 m²'lik bir alana yayılmış, toplamda 2.711 adet beton bloktan oluşan büyük ölçekli bir yerleştirmedir. Her biri 0,95 m genişliğinde ve 2,38 m uzunluğunda olan dikdörtgen beton blokların yükseklikleri zemin seviyesinden sıfır ile dört metre kadar farklılık göstermektedir.¹³⁴ Anıt, yer aldığı mekânın tarihsel yükünü yalnızca üstlenmekle kalmaz, onu biçimsel olarak yeniden inşa eder. Alan, simetriye ya da odak noktası oluşturan bir merkeze dayanmaz ne bir giriş kapısı ne de bir anıt figürünün yönlendirdiği dramatik bir kurgusu vardır. Bunun yerine, tüm yüzey dört bir yandan erişime açıktır ve her ziyaretçinin kendi bedeninden yola çıkarak geliştirdiği deneyim üzerinden anlam üretmesi beklenir.

¹³³ "The Holocaust Memorial, Berlin," History Hit, (t.y.) <https://www.historyhit.com/locations/the-holocaust-memorial-berlin/>. (Erişim:27.04.2025)

¹³⁴ Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. "Memorial to the Murdered Jews of Europe.(t.y.)" <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld>. (Erişim: 29.04.2025)



Görsel 17b: Peter Eisenman, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), 2005. 2711 beton blok, Berlin. (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas).

Kaynak: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld> (Erişim Tarihi: 04.06.2025).



Görsel17c: Peter Eisenman, Avrupa'daki Katledilen Yahudiler Anıtı (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), 2005. 2711 beton blok, Berlin. (Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas).

Kaynak: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld> (Erişim:04.06.2025)

Anıtın zeminindeki eğimler ile sütunların üst düzlemleri arasında oluşan farklılık, hem algısal hem de düşünsel düzeyde bir kırılma yaratır. Bu durum, mekânda istikrar yerine belirsizliğin ve yönsüzlüğün hâkim olmasına neden olur. Beton blikların konumlanması, belirli bir düzene bağlı görünse de bu

düzen yer yer kayarak izleyicide kaybolmuşluk hissini derinleştiren bir çalkantı alanı oluşturur. Beton blokların biçimi, mezarları çağrıştırırsa da üzerlerinde hiçbir isim, tarih ya da açıklayıcı yazı bulunmaz. Bu tercih, bireysel kimlikleri simgesel bir bütünlük içinde eritmek yerine, yokluğun mekânla kurduğu ilişkide anonimliği vurgular. Böylece anıt, yalnızca görsel değil; bedensel ve zihinsel düzeyde de bir kopuş deneyimi üretir. Bu kırılğan yapı, geçmişini sabit bir biçimde temsil etmek yerine, belirsizlik içinde hatırlamaya açık, durağanlıktan uzak bir hafıza alanı kurar. Tüm yüzey dört bir yandan erişime açıktır ve her ziyaretçinin kendi bedeninden yola çıkarak geliştirdiği deneyim üzerinden anlam üretmesi beklenir.

Anıt, bir boşluğu kapatmaktan ziyade, bu boşluğu deneyimlenebilir hâle getirir. Yüzeydeki düzenli bloklar ve dalgalı zeminle oluşturulan yönsüzlük hissi, geçmişin izinin artık doğrusal biçimde takip edilemeyeceği bir kolektif hafıza yapısını çağırır. Bu bağlamda anıt, mekâna içkin olan belleği biçimsel olarak açığa çıkarır ve izleyiciyi bu boşluğun parçası olmaya davet eder.

Anıt heykelin yaşanan mekân olarak dönüşümünü somutlayan güncel örneklerden biri de, 11 Eylül 2001 tarihinde gerçekleşen saldırıların ardından New York'ta inşa edilen 9/11 Memorial projesidir. Küresel ölçekte derin bir travma ve kayıp deneyimini temsil eden bu anıt, yalnızca yası ve kaybı simgesel düzeyde ifade etmekle kalmayıp, aynı zamanda mekâna özgü kurgusuyla kolektif belleğin duyusal, bedensel ve zamansal katmanlarda deneyimlendiği dinamik bir karşılaşma alanı oluşturur.

Tarihsel arka planına baktığımızda, 11 Eylül 2001 tarihinde El-Kaide terör örgütü tarafından gerçekleştirilen koordineli saldırılar, ABD tarihinde benzeri görülmemiş bir yıkıma neden olmuştur. Kaçırılan dört yolcu uçağından ikisi, New York kentinin önemli simgesel binalarından biri olan 110 katlı Dünya Ticaret Merkezinin kuzey ve güney kulelerine hedef alarak sırasıyla 08:46 ve 09:03 saatlerinde çarpmıştır. Güney Kule çarpışmadan 56 dakika sonra,

Kuzey Kule ise yaklaşık 102 dakika sonra tamamen yıkılmıştır.¹³⁵ Kent silueti, yoğun duman ve yanmış insan bedenlerinin küllerinin de içinde bulunduğu bir toz bulutuyla kaplanırken, dünyanın her yerinde milyonlarca insan canlı televizyon bağlantıları aracılığıyla evlerinde, iş yerlerinde, cadde ve sokaklarda nefeslerini tutarak anbean bu felakete tanıklık etmişlerdi. Saldırının etkisi yalnızca fiziksel değil, toplumsal ve psikolojik düzeyde küresel boyutta derin izler bırakırken Manhattan'da ikiz kulelerden geriye felaketin tanığı olarak iki devasa boşluk kalmıştı.



Görsel 18: World Trade Center (Dünya Ticaret Merkezi) Terör Saldırısı 09.11.2001

Kaynak: <https://www.posta.com.tr/gundem/11-eylul-saldirisi-ne-zaman-oldu-neler-yasandi-komplo-teorileri-2047539> (Erişim:04.06.2025)

11 Eylül 2001 saldırılarıyla yıkılan Dünya Ticaret Merkezi İkiz Kuleleri'nin yerine inşa edilecek yeni yapı için 2002'de düzenlenen uluslararası yarışmayı, Memory Foundations projesiyle Daniel Libeskind kazanmıştır. Libeskind'in önerisi, anma işlevini kentsel canlanmayla bütünleştiren bir yaklaşıma dayanıyordu. Ancak "11 Eylül Aileleri Koalisyonu" adlı grup, İkiz Kuleler'in ayak izlerinin "kutsal mekân" kabul edilmesi gerektiğini savunarak, bu alana yapı inşasına karşı çıkmış; düzenledikleri protestolar ve kamuoyu

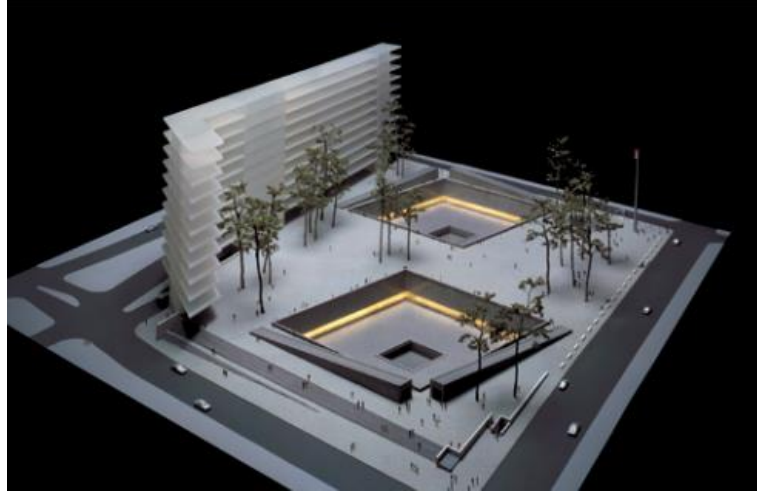
¹³⁵ 11 Eylül 2001 saldırıları: Nasıl düzenlendi, kaç kişi öldü, sonrasında ne oldu? (t.y.), <https://www.bbc.com/turkce/articles/cze5901geppo?ysclid=m9a1xqzlxix947451625> (Erişim.12.05.2025)

baskısıyla, Ground Zero'nun mimari ve kamusal temsil biçimlerine ilişkin tartışmaları derinleştirmiştir.

2003 yılında, Lower Manhattan Development Corporation (Aşağı Manhattan Kalkınma Kurumu) saldırıların anısını yaşatacak bir anıt tasarımı için uluslararası bir yarışma düzenlemiş ve bu yarışmaya 63 ülkeden yaklaşık beş binden fazla başvuru alınmıştır. Yarışmayı kazanan proje, İsrailli mimar Michael Arad ve Amerikalı peyzaj mimarı Peter Walker'ın birlikte geliştirdiği Reflecting Absence (Yokluğun Yansıması) adlı tasarım olmuştur.

Arad, New York'ta Wall Street bölgesinde düzenlenen TEDxWallStreet konuşmasında, 11 Eylül saldırıları sırasında yaşadığı kişisel deneyimi ve bu deneyimin Reflecting Absence (Yokluğun Yansıması) tasarım sürecine nasıl yön verdiğini ayrıntılı biçimde aktarır. 11 Eylül sabahında patlamaları New York East Village'daki dairesinin çatı katından izlediğini ifade eder. O sırada eşi, şehrin finans bölgesindeki Broad Street'te çalışmaktadır. Arad, yaşanan kaos ve belirsizlik içerisinde eşini bulmak için sokağa fırlayarak, kulelerin çöküş anına Water Street üzerinden kuzeye doğru koşarken tanıklık eder. Bu deneyim, zihninde silinmez imgeler bırakır. Takip eden günlerde yaşadığı sarsıntıyı somutlaştırmak amacıyla ilk eskizlerinden birini çizer. Eskizde, Hudson Nehri boyunca uzanan iki dikdörtgen boşluk yer almakta; nehir ikiye yırtılmış gibi görünmekte ve su, bu boşluklara doğru akarken onları hiçbir zaman dolduramamaktadır.¹³⁶ Bu soyut ve fizik kurallarına aykırı imge, kaybın ardından hissedilen sürekli ve dolmayan yokluk duygusunun düşsel bir temsiline dönüşür.

¹³⁶ Michael Arad, Making Absence Visible: Michael Arad at TEDxWallStreet, TEDxWallStreet, 26 Kasım 2013, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=tLKWiFeLIsU> (Erişim: 08.02.2025)



Görsel 19: Michael Arad, Reflecting Absence, Maket

Kaynak: Michael Arad, "Reflecting Absence," Places 21, no. 1 (2009), University of California, <https://escholarship.org/uc/item/5nf4t3k6>. (Erişim: 09.04.2025)

Bu bağlamda İki büyük yansıma havuzu, Absence (Yokluğu Yansıtmak) adlı 11 Eylül Anıtı'nın mekânsal ve simgesel merkezini oluşturur. Bu havuzlar, yıkılan İkiz Kuleler'in tam ayak izlerine yerleştirilmiş olup, fiziksel boşluk aracılığıyla kaybın kalıcılığını somutlaştırmayı amaçlar. Her biri yaklaşık bir dönüm genişliğinde olan bu kare biçimli havuzların merkezinde, suyun sonsuz gibi görünen bir düşüşle aktığı iç içe geçmiş boşluklar yer alır. Su, havuzun kenarlarından aşağıya süzülerek ortadaki kare boşluğa doğru akar ve burada gözden kaybolur. Bu görsel ve işitsel deneyim, kaybedilen hayatların hatırasını yaşatırken aynı zamanda sonsuz bir yasın ve eksikliğin metaforunu sunar. Anma mekânı olmanın ötesinde, toplumsal belleğin şekillendiği, kaybın sürekli olarak hissedildiği ve yeniden hatırlandığı bir alan olarak işlev görür. Su gibi sürekliliği olan bir unsurun, bir boşlukta kaybolması şeklinde kurgulanan bu tasarım dili hem fiziksel hem de duygusal düzlemde derin bir etki yaratır. Havuzların çevresindeki bronz panellerde yer alan yaklaşık üç bin kurbanın isimleri, bu alanı ziyaret edenlere kaybın kişisel ve kolektif boyutlarını hatırlatır. Böylece anıt, yalnızca geçmişte yaşanan bir felaketin izini sürmekle kalmaz, aynı zamanda bu kaybın toplum üzerindeki süreklilik arz eden etkilerini mekân aracılığıyla görünür kılar.

Arad, Harel Shapira ile gerçekleştirdiği söyleşide, 11 Eylül saldırılarının ardından kamusal alanların toplumsal dayanışma ve ortak aidiyet duygusunun oluşumundaki belirleyici rolünü özellikle vurgular. Washington Meydanı ve Union Meydanı gibi kentsel mekânlarda gerçekleşen buluşmaların, farklı toplumsal kesimlerden bireyleri yan yana getirdiğini ve bu durumun New York'un şefkat, metanet ve dirençle tepki verme kapasitesini ortaya çıkardığını ifade eder. Arad, kamusal alanların demokratik işlevini teorik düzeyde bildiğini; ancak saldırı sonrasında yaşadığı yoğun duygusal deneyimle bu işlevin toplumsal açıdan ne denli hayati olduğunu derinlemesine kavradığını belirtir.¹³⁷

Özellikle kriz anlarında, kamusal mekânlar bireyler arasında empati, dayanışma ve ortak aidiyet duygularının inşasına aracılık eden dinamikler üretir. Bu tür mekânlar, bireysel yas süreçlerinin toplumsal hafızayla kesiştiği alanlar hâline gelir. Böylece travmatik olaylar yalnızca kişisel anlatılar düzeyinde değil, aynı zamanda ortak bir toplumsal deneyim ve duygusal paylaşım alanı içerisinde işlenir. Bu karşılaşma zeminleri, bireylerin yalnızlık duygusunu aşarak acıyı, yas sürecini veya kimi durumlarda umudu ve dayanışmayı paylaşabilmelerine imkân tanır. Ortak bir deneyim etrafında toplanmak, yalnızca kolektif kimliğin oluşumunu değil; aynı zamanda bireyin duygusal yükünü hafifleten, empati ve aidiyet duygularını güçlendiren bir işlev de üstlenir.

¹³⁷ Harel Shapira, Yokluğu Yansıtmak: Michael Arad ile Bir Söyleşi, 8.20.2013 <https://www.publicbooks.org/reflecting-absence-an-interviewwith-michael-arad/> (Eişim:04.04.2025)



Görsel 20 a: Michael Arad, *Reflecting Absence*, 2011
Kaynak: <https://www.bbc.co.uk/culture/article/20140521-how-should-we-remember-911> (Erişim:01.06.20259)

Reflecting Absence'ın tasarımı, mekânın boşluk ve yokluk üzerinden kurulan estetik organizasyonu, kaybın temsili konusunda farklı bir yaklaşım geliştirir. Yıkılan kulelerin ayak izleri doğrultusunda açılmış olan iki derin negatif boşluk, yalnızca fiziksel bir eksikliği işaret etmekle kalmaz; aynı zamanda travmanın temsil edilemez doğasına dikkat çeker. Su yüzeyinin bu boşluklara kesintisiz biçimde akışı, yokluğun sürekliliğine ve iyileşmesi mümkün olmayan bir kaybın varoluşsal ağırlığına işaret eder. Anıtın bu yapısal formu, travmatik geçmişin kapanmış ve tamamlanmış bir anlatıya sabitlenmesini reddeder; ziyaretçinin bedensel dolaşımı ve duyumsal etkileşimi yoluyla her karşılaşmada yeniden anlam üreten bir hafıza alanı yaratır. Böylelikle mekân, yalnızca geçmişi kaydeden bir yüzey değil; belleğin sürekli olarak açığa çıkan, sorgulanan ve yeniden kurulan bir pratiğine dönüşür.



Görsel 20b: Michael Arad, *Reflecting Absence*, 2011, Ulusal 11 Eylül Anıtı ve Müzesi, New York.-Üstten Görünüş

Kaynak: <https://kenzly.com/tr/9-11-memorial-museum-a-place-of-remembrance-and-reflection/> (Erişim:01.06.2025)

Bu negatif alanlar etrafında düzenlenen zemindeki taş kaplama, homojen bir grid yapısıyla örgütlenmiştir. 12" x 60" ve 3" x 15" boyutlarındaki parke taşları, yüzeye insan ölçeğini yeniden kazandırır. Bu yüzeyin gridal yapısı, bireyin mekânda kaybolmasını önleyen, aynı zamanda yönlendiren bir zemin organizasyonu oluşturur. Derz çizgilerinin gölge ile kurduğu ilişki, anıtın yatay düzleminde görsel bir ritim yaratır. Bu düzenlilik, kaybın rastlantısal değil, sistemli bir şiddetin sonucu olduğunu dolaylı biçimde imler. Mekânın çevresi, 416 meşe ağacından oluşan simetrik ve ritmik bir diziyle çevrilidir. Bu ağaçlar ilk bakışta doğal bir orman izlenimi uyandırırsa da, hizalanma biçimleri dikkatli bir görsel gözlemle ortaya çıkar. Kulelerin zemin katında yer alan orijinal kemerli kolonlara yapılan gönderme, doğanın ve insan yapısının ortak estetik düzenine işaret eder. Ağaçların gövdeleri arasından bakıldığında boşlukların ve mesafelerin yönlendirdiği bir görüş perspektifi açığa çıkar. Bu

da izleyicinin sadece zemini değil, yukarıyı –yani kaybın geldiği yönü, gökyüzünü– deneyimlemesini sağlar.¹³⁸

9/11 Memorial, anıt heykelin yaşanan mekân olarak dönüşümünü somutlayan güçlü örneklerden biridir. Fiziksel boşluk, suyun sürekliliği ve isim panoları aracılığıyla kaybın kalıcılığını görünür kılan bu anıt, sabit bir temsil üretmektense ziyaretçinin bedensel dolaşımı, duysal etkileşimi ve duygusal rezonansı üzerinden anlam kazanmaktadır. Bergsoncu süreklilik anlayışıyla doğrusal zamanı aşan bu mekânsal kurgu, geçmişin yalnızca hatırlanan değil, sürekli yeniden deneyimlenen ve güncellenen bir belleğe dönüştüğünü ortaya koyar. İkiz Kuleler'in ayak izlerine yerleşen boşluk yapısıyla, kaybın mekâna içkin izlerini somutlaştırır ve mekânın kendisini anma sürecinin asli bir bileşenine dönüştürür. Mekân, yalnızca kaybın fiziksel izini taşımakla kalmaz; aynı zamanda bireysel yas süreçleriyle kolektif hafızanın kesişiminde sürekli yeniden inşa edilen bir deneyim alanı üretir.

¹³⁸"Landscape Design – 9/11 Memorial," PWP Landscape Architecture, 2015, <https://www.pwpla.com/national-911-memorial/landscape-design> (Erişim: 03 Haziran 2025).

4. SONUÇ

4.1.Taksim Meydanı Projesi (Hafızanın Kıyısında)

Taksim Meydanı, Türkiye'nin en görünür ve çok katmanlı kamusal alanlarından biridir. Yüzyılı aşkın süredir çeşitli dönüşüm süreçlerine tanıklık eden bu meydan, özellikle 1980 sonrası dönemde hız kazanan yaratıcı yıkım politikaları kapsamında kullanıcıların söz hakkı olmaksızın dönüştürülmüş; sermaye ve siyasi erk eliyle yeniden tanımlanmıştır. Bu durum, bireylerin sadece fiziksel çevreyle değil; kamusal olanla kurdukları ilişkilerin de parçalanmasına yol açmıştır.

Kent, yalnızca fiziksel bir yapı değil; aynı zamanda toplumsal olarak üretilen bir yaşam alanıdır. Bu bağlamda kamusal alan bireylerin birlikte yaşama iradelerini ortaya koydukları, söz söyledikleri, görünürlük kazandıkları müşterek bir zemindir. Taksim de bu anlamda yalnızca planlanmış bir boşluk değil; çelişkili belleklerin, toplumsal çatışmaların ve dayanışmaların biriktiği bir kolektif hafıza yüzeyi olarak okunmalıdır. 1969'daki kitlesel çatışmalar, 1 Mayıs 1977 katliamı, 1980 sonrası bastırılmış yürüyüşler, kadın hareketleri, LGBTİ+ eylemleri ve çeşitli toplulukların kamusal varlık gösterimleri, çoğulcu ve zamanla değişen toplumsal ifadelerin de taşıyıcısı haline getirmiştir.

Bu hafıza katmanı, 2013 yılında yaşanan Gezi Direnişi ile tarihsel bir kırılma noktasına ulaşmıştır. Başlangıçta bir parkın yıkımına karşı gelişen bu itiraz, kısa sürede kentte söz hakkı tanınmayan bireylerin, kamusal alanı geri alma iradesine dönüşmüş ve ülke genelinde yankı bulmuştur. Farklı coğrafyalardan, sınıflardan ve kimliklerden binlerce insan, kamusal alan üzerindeki denetim ve baskıya karşı söz üretme hakkını savunarak protestolara katılmıştır. Bu süreçte Taksim Meydanı dayanışmanın, katılımın ve birlikte yaşama arzusunun deneyimlendiği alternatif bir kamusal düzene zemin sunmuştur. Kamusal mekâna yayılan gündelik pratikler, sessizlik, kolektif sloganlar ve müşterek üretimler, toplumsal belleğin yeniden kurulduğu, kamusal alanın yeniden sahiplenildiği ve geleceğe yönelik

müşterek bir varoluş tahayyülünün inşa edildiği bir karşılaşma alanı yaratmıştır.

Taksim Meydanı artık yalnızca geçmişin değil, bugünün de mücadele alanıdır. Erişimi engellenmeye çalışılsa da bu alan, hâlâ farklı toplumsal kesimlerin (dışlanan ya da bastırılan grupların) kendini ifade etme, kamusal görünürlük kazanma ve insanca yaşama dair hak taleplerini dile getirdiği bir mekân olmayı sürdürmektedir. Zamanla bazı varoluş biçimlerinin bu alanda yer bulması zorlaşmış; konuşanların susturulduğu, hatırlayanların unutturulmaya çalışıldığı bir sessizlik rejimi inşa edilmiştir. Bu sessizlik yalnızca bir suskunluk değil, aynı zamanda görmeme, duymama ve yok sayma hâlidir. Buna rağmen meydan, hâlâ kolektif hafızanın yalnızca hatırlanan geçmişini değil, her seferinde yeniden kurulan, tartışılan ve talep edilen bugünü de içinde barındıran, yaşayan bir sembol işlevi görmektedir.

Nazım Hikmet Ran'ın "*Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine*"¹³⁹ dizeleri, bireysel özgürlüğü ve kolektif varlığı birbirini dışlamayan, aksine birbirini tamamlayan bir bütünlük içerisinde düşünmeye davet eder. Bu düşünsel zemin üzerinde önerilen anıt, Taksim Meydanı'nda zamanla örülen çok katmanlı kamusal hafızayla doğrudan ilişkilendirir. Yerleştirmenin merkezinde yer alan üç boyutlu dize formu, Cumhuriyet Anıtı'yla aynı hizada konumlanarak görsel bir eksen kurar. Böylece yalnızca fiziksel bir izdüşüm değil, tarihsel ve söylemsel süreklilik ve gerilim hattı üretir.

Anıtın dili bu bağlamda sessizliği seçer. Ancak bu sessizlik, edilginliğe değil; bastırılmış deneyimlerin, görünmez kılınanların ifade bulduğu dirençli bir dile işaret eder. Kör alfabesi, yalnızca bir iletişim biçimi değil; görülmeyene dikkat çekmenin, sessize çevrilen sesleri yeniden görünür kılmanın bir aracı olarak kullanılır. Görmezden gelinmeye karşı sessiz bir hatırlatma, bastırılanın varlık hakkını duyumsatan bir yüzey hâline gelir. Bu yerleştirme, belleğin

¹³⁹ Nâzım Hikmet, **Kuvâyi Milliye, Şiirler 3**,33. Basım İstanbul, Yapı Kredi yayınları, s.90

sessiz ama inatçı izlerini mekânda duyulur kılmayı amaçlar; birlikte yaşama ideali etrafında şekillenen çoğul bir hafıza tahayyülüne alan açar.

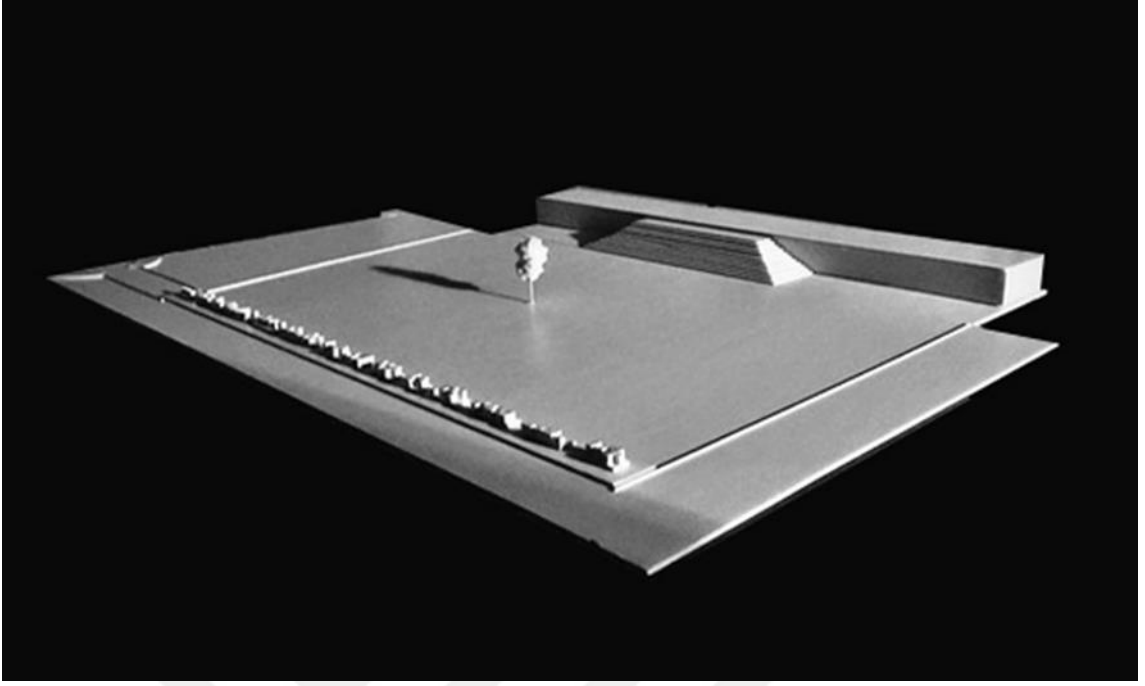
Bu yaklaşımla dizeler, Kökkılıç tarafından kör alfabesinin sistematığı kullanılarak üç boyutlu olarak tasarlanmıştır. Böylelikle sözcükler, fiziksel olarak dokunulan, hissedilen ve bedenle doğrudan temas kurulan bir sessizlik yüzeyine dönüşür. Cumhuriyet Anıtı'nın taşıdığı ulusal temsil katmanının ötesine geçen bu yeni karşılaşma zemini, meydana gerçekleşen siyasal eylemler, anma ritüelleri ve gündelik dolaşım pratikleriyle birlikte mekânsal hafıza içerisinde çoğul ve dinamik bir anlam üretim sürecine katılır. Anıt, bu dönüşen belleğe müdahil olurken, sabit bir simge olmaktan çıkar. Cumhuriyet Anıtı ve Taksim Meydanı'nda mekânın kullanıcıları bizzat anıtın süreklilik kazanan anlam üretim sürecinin bir parçası hâline gelir. Bu etkileşim, yalnızca geçmişin temsiliyle sınırlı kalmaz; mekânsal belleğin şimdiki zaman ve gelecekle kurduğu dinamik ilişki içinde sürekli yeniden şekillenen bir karşılaşma alanı yaratır.

a	b	c	ç	d	e	f	g	ğ	h	ı	i	j	k	l	m

n	o	ö	p	q	r	s	ş	t	u	ü	v	w	x	y	z

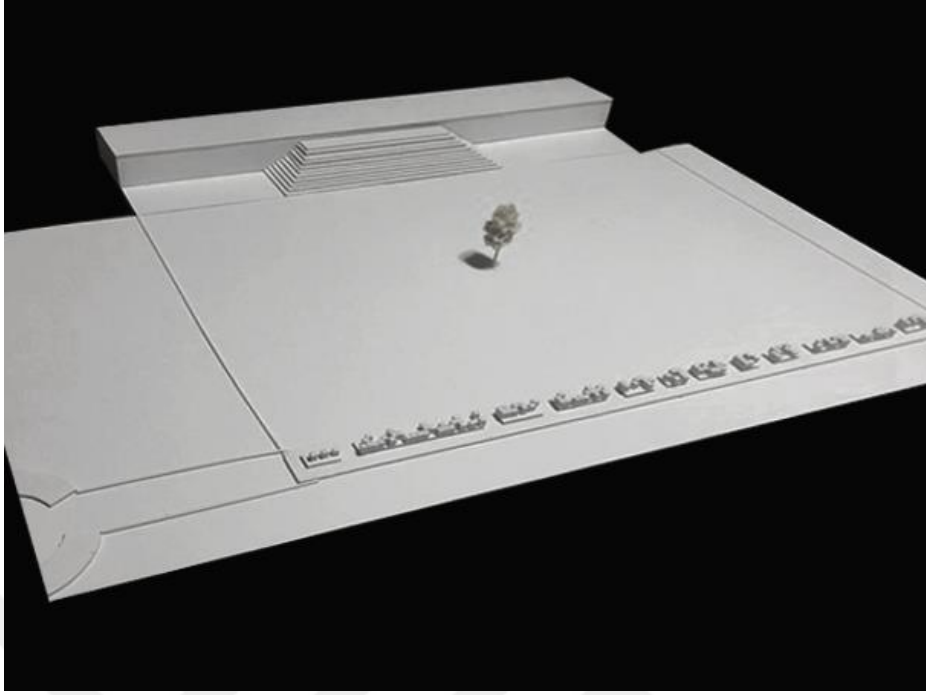
Görsel 21: Barilla Alfabesi

Kaynak: "Görme Engelliler için Braille Alfabesi." Webtekno. (t.y.). <https://www.webtekno.com/gorme-engelli-braille-alfabesi-h73771.html> (Erişim: 09 Ekim 2020).



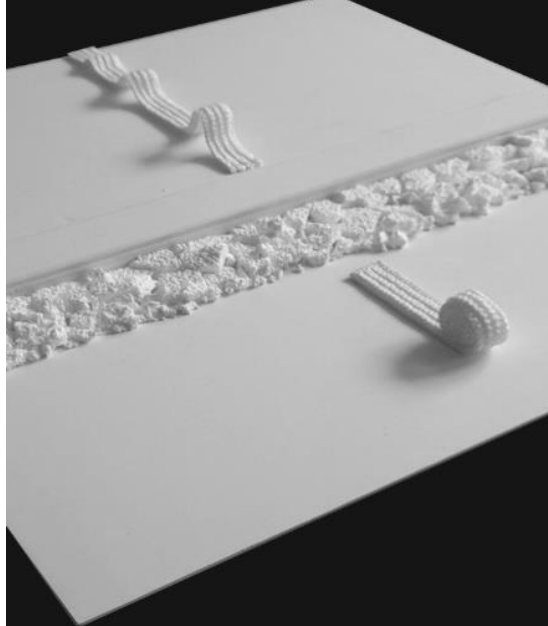
Görsel 24a: Özlem Kökkılıç, Hafızanın Kıyısı, maket, 2020

Anıtta yer alan birimler, gündelik olanla tarihsel olan arasında kurulmuş sessiz bir ara yüz işlevi görürken; bu birimlerin altına yerleştirilen çizgisel LED aydınlatmalar, zeminden yansıyan hafif bir ışıkla bu sessizliği görünür kılar ve bastırılmış temsillerin mekânsal bellekte yeniden görünür hâle gelmesine olanak tanır. Işık burada yönlendirmez; yalnızca oturan bedenlerin altından süzülen bir parıltı olarak, bellekte kalan izleri taşır. Her bir oturma biriminin hafifçe vurgulanması, mekânda bir aradalık hissini pekiştirirken, izleyiciyi eşit mesafede bir hat boyunca konumlandırır. Alanın merkezinde yalnız başına yükselen ağaç ise, köklerinden aydınlatılarak yumuşak ve sabit bir ışıkla görünür kılınır. Bu ışık, ağacı bir anı nesnesi hâline getirmez; aksine, direngen bir tanık gibi konumlandırır. Yapraklardan süzülen ışık, gölgelerle birlikte hareket ederken, zamansal geçişlere ve duyumsal derinliğe işaret eder. Böylece gece boyunca varlığını sessizce sürdüren bu aydınlatma düzeni, anıtın çağrıştırdığı şiirsel hafıza alanını görünür kılar ve izleyiciyle bedensel bir ilişki kurar.



Görsel24b: Özlem Kökkılıç, Hafızanın Kıyısı, maket, 2020

4.2.Maltepe Sahil Park Projesi (Alabora)



Görsel 25: Özlem Kökkılıç, Alabora, Maket, 2021

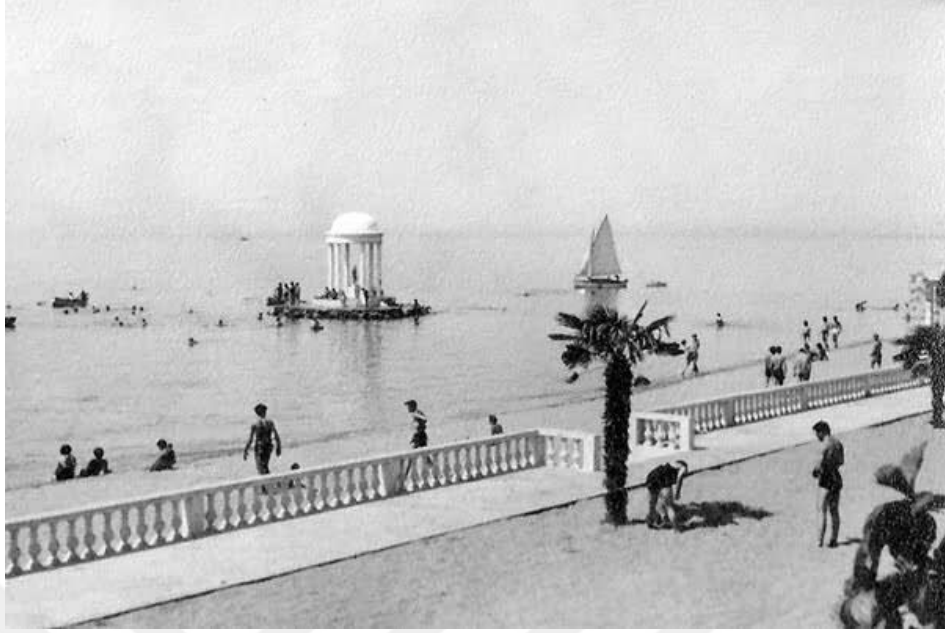
Bu proje, İstanbul'un Maltepe ilçesinde yer alan ve 2014 yılında kullanıma açılan Maltepe Sahil Parkı'na özgü olarak geliştirilmiştir. Kentin dönüşen kıyı coğrafyası, insan eliyle biçimlendirilmiş peyzaj alanları ve bastırılmış tarihsel katmanlar, projenin kavramsal temelini oluşturmaktadır.

Yaklaşık 1.200.000 m²'lik dolgu alanı üzerine kurulu olan park, 400 metre genişliğinde ve 3,5 kilometre uzunluğundaki sahil bandıyla İstanbul'daki en büyük kıyı düzenlemelerinden birini oluşturur.¹⁴⁰ Ancak bu yapay peyzajın altında, tarihsel olarak sulara gömülmüş eski bir kara parçası uzanmaktadır. Maltepe sınırları içerisinde yer alan en eski yerleşim, Bizans kaynaklarında "Bryas" olarak anılan ve günümüzde Maltepe Merkez ile Cevizli arasında konumlandığı düşünülen bölgedir. Depremler nedeniyle Bryas büyük ölçüde zarar görmüş, yerleşim daha sonra "Pelekanon" adıyla farklı bir alana taşınmıştır.¹⁴¹ Bizans döneminde imparatorluk yapıları ve manastırlarıyla önem kazanan Maltepe kıyısı, 1509 İstanbul Depremi'nde büyük ölçüde sular altında kalmış; yerleşim dokusu zamanla Küçükalyalı ve Dragos arasında yeniden şekillenmiştir. Günümüzde park olarak kullanılan bu alan, tarihsel olarak denize gömülmüş zeminlerin yapay dolgu yoluyla karaya yeniden eklemlenmesiyle oluşturulmuştur.

Yerleştirmenin kavramsal çerçevesi, bireysel bellekte yer etmiş mekânsal deneyimlerin zamanla dönüşen kent yapılarıyla kurduğu çatışmadan beslenmektedir. Çocuklukta berrak sularında yüzülen, kayık sesleriyle hatırlanan ve Bakireler Anıtı'na yüzerek ulaşılabilen bu kıyı şeridi, bugün tamamen değişmiş bir topografyanın parçasıdır. Daha önce denizin ortasında konumlanan anıt, artık karaya sabitlenmiş, bir havuzun içinde görsel bir dekor öğesi gibi algılanmaktadır. Oysa bireysel bellekte hâlâ suda salınan, erişilmeyi bekleyen bir hafıza nesnesidir.

¹⁴⁰ "Kadir Topbaş, Maltepe Sahil Dolgu Alanı Projesini İnceledi," Arkitera, 6 Temmuz 2015, <https://www.arkitera.com/haber/kadir-topbas-maltepe-sahil-dolgu-alani-projesini-inceledi/> (Erişim: 04. 03.2020)

¹⁴¹"Maltepe Tarihi," Maltepe Belediyesi,(t.y.), <https://www.maltepe.bel.tr/maltepe/maltepe-tarihi> (Erişim: 04.03.2020)



Görsel 26: Maltepe "Süreyya Plajı, 1950'ler." Kültür Envanteri.
https://kulturenvanteri.com/yer/sureyya-plaji/001sureyya-plaji_1950s0001/ (Erişim: 12 Haziran 2025).

Bu dönüşüm, yalnızca fiziksel bir değişimi değil, geçmişle kurulan bağın da kesintiye uğradığını düşündürmektedir. Pandeminin son günlerinde alanda yapılan bir yürüyüşte günlüğe kaydedilen şu ifade, bu hissiyatı güçlü biçimde yansıtır:

*"Yüzen bir halının üzerindeyim sanki. Çocukluğumda yüzdüğüm, kayıkla balık tuttuğum suyun üzerinde, şimdi yüzlerce insan ile yürüyorum. Bir rüzgâr çıksa hep birlikte alabora olacağız."*¹⁴²

Bu sözler, bireysel bir gözlemden çok, daha geniş bir kentsel deneyimin duygulanımsal izdüşümüdür. Dolgu alanlar yalnızca fiziksel zemini değil, geçmişle kurulan ilişkiyi de dönüştürmekte; görünmeyen bir tarihin üzerine inşa edilen mekânlar, bastırılmış belleğin hâlâ varlığını sürdürdüğü katmanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yerleştirme, bu bastırılmışlık ile yüzleşmeyi sağlayan bir sanat müdahalesi olarak kurgulanmıştır. Form, parkın en düz ve geniş zemininden

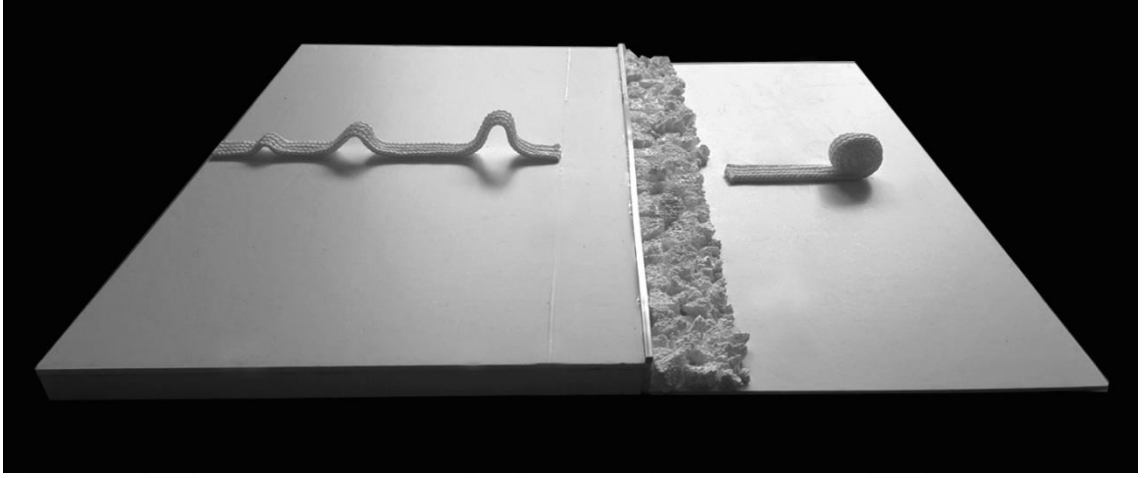
¹⁴² Özlem Kökkılıç'a aittir.

denize doğru uzanan bir örgü rulo biçimindedir. Açılmamış ve sarılı bırakılmış olması hem fiziksel hem de simgesel düzeyde tamamlanmamışlığa ve belirsizliğe işaret eder. Bu yönüyle yerleştirme, yalnızca geçmişin bastırılmasına değil, aynı zamanda doğanın bu müdahalelere gelecekte verebileceği tepkilere karşı duyulan kolektif bir endişeye de işaret eder. Özellikle 1509 Depremi gibi tarihsel olaylar, bu zeminlerde tekinsizlik hissini derinleştirir.

Bu bağlamda yerleştirme, Sigmund Freud'un "unheimlich" (tekinsizlik) kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Freud'un tanımladığı bu kavram, bireyin tanıdığı bir unsurla karşılaştığında, onun artık tanıdık olmayan bir biçimde yeniden ortaya çıkmasından doğan rahatsızlık duygusunu ifade eder. Maltepe kıyısı da geçmişte bedensel ve duygusal olarak içselleştirilmiş bir alan iken, bugün yapay biçimde dönüştürülmüş haliyle artık yabancılaşmış bir gerçekliğe bürünmüştür. Bu mekânda yürümek hem tanıdık olanın kaybıyla yüzleşmek hem de bastırılmış geçmişin bir tehdide dönüşerek geri gelme ihtimaline tanıklık etmektir.

Yerleştirmenin biçimi ve konumlandırması, doğaya yönelik insan müdahalesi ile doğanın olası tepkisi arasındaki gerilimi temsil eder. Örgü formu, bu anlamda sınır çizen bir yapı olarak izleyiciyi fiziksel ve zihinsel düzeyde mekânla yeniden ilişki kurmaya çağırır. Malzeme ve renk tercihleri de bu kavramsal yapıyı pekiştirir. Yerleştirme boyunca kullanılan beyaz renk, doğada yüksek görünürlüğüyle dikkat çekerken, aynı zamanda steril ve müdahaleci bir yapaylık hissi uyandırır. Parkın ağaçsız, boş peyzajı içinde bu form, çıplak zemine yapılmış bilinçli bir müdahale olarak algılanır.

Kara kısmında herhangi bir aydınlatma kullanılmamıştır; yapı yalnızca doğal ışıkla algılanmaktadır. Bu, çevredeki yapay düzenlemelere karşı sade ve geri çekilmiş bir duruşu ifade eder. Buna karşılık, denize taşan yaklaşık 12 metre uzunluğunda ve 3 metre yüksekliğindeki bölüm, karadan gelen 45 derecelik açılı, yumuşak bir ışık huzmesiyle aydınlatılmıştır. Bu ışık, doğrudan değil, dolaylı biçimde forma "dokunur". Böylece yerleştirme, yalnızca gündüz değil,



Görsel 27: Özlem Kökkılıç, *Alabora, Maket, 2021*

4.3. Gazi Antep Anıt Projesi



Görsel 28: Özlem Kökkılıç, *Gazi Antep Anıt Maketi, 2021*

Mondros Mütarekesi sonrasında sırasıyla İngiliz, Fransız ve yerel Ermeni birliklerinin işgaline uğramış; halkın öz örgütlenmesine dayanan 38 aylık direnişin sonunda bağımsızlığına kavuşmuştur. Tüm imkânsızlıklara, baskılara ve yoksunluklara rağmen sürdürülen bu mücadele, yalnızca yerel bir savunma örneği değil, aynı zamanda Anadolu genelindeki Millî Mücadele hareketine moral ve stratejik katkı sağlayan öncü bir direniş pratiği olarak tarihe geçmiştir. Bu direnişin en ayırt edici özelliği, bireysel kahramanlık anlatılarından çok, sivil iradenin örgütlü ve yaygın katılımına dayalı bir toplumsal seferberlik biçimiyle tanımlanmasıdır.¹⁴³

Bu tarihsel arka plan doğrultusunda önerilen Gaziantep Direniş Anıtı, söz konusu mücadeleyi yalnızca anımsatıcı bir yapı olarak değil, kolektif belleğin mekânsal bir temsili olarak ele almaktadır. Anıt, tarihsel sürekliliğin ötesinde, içinde bulunduğu kentsel bağlam itibarıyla da önemli bir konuma sahiptir. Panorama 25 Aralık Müzesi, Demokrasi Anıtı gibi kamusal yapılarla çevrili ve ana ulaşım arterlerinin kesişiminde yer almakta; ayrıca Alleben Deresi gibi doğal bir öğeyi de içermektedir. Bu çok katmanlı çevresel dinamikler, alanın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir etkileşim alanı olarak önemini artırmakta; anıt tasarımının da bu bütüncül bağlamdan beslenmesini zorunlu kılmaktadır.

Tasarım, geleneksel anıtsal yapılardan farklı olarak tekil ve dikey anlatı yerine, çoğulcu, yatay ve katılımcı bir hafıza mekânı oluşturmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda anıt dört temel kavramsal eksen etrafında biçimlendirilmiştir:

1. Protestolar – direnişin başlangıcındaki kitlesel sivil tepkileri simgeler.
2. Yirmi yedi Semt Çetesi – mahalle temelli halk örgütlenmesini temsil eder.

¹⁴³ Gaziantep Kurtuluş Mücadelesi Belgeseli, YouTube, (t.y.), <https://www.youtube.com/watch?v=zfzH4k4fbw4> (Erişim: 03 Haziran 2021).

3. Yıldırım ve Şimşek Taburları – askeri yapılanmayı ve silahlı direniş gücünü sembolize eder.

4. Kadınların Rolü – direnişe aktif katılan kadınların görünmeyen emeğini görünür kılmayı amaçlar.

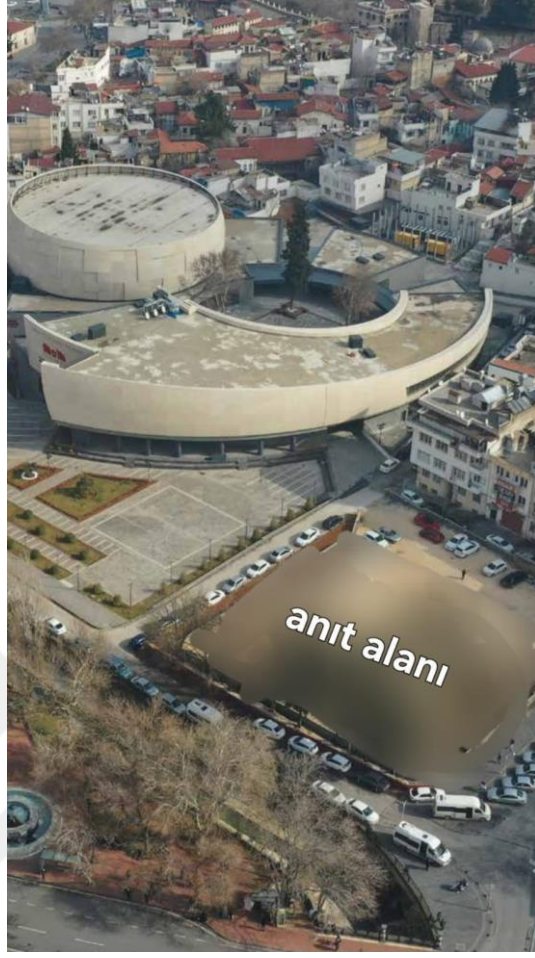
Anıtın ana kurgusu, protestoları temsil eden sahneleştirilmiş yatay bir platform üzerine inşa edilmiştir. Merkezde yer alan çınar ağacı, Türk kültüründe süreklilik ve dayanıklılığın simgesi olarak hem kavramsal hem mekânsal odak noktasını oluşturur. Ağacın çevresine dairesel düzende yerleştirilen 27 birim, halkın kurduğu semt birliklerini temsil eder. Platformun iki ucundaki sütunlar, Yıldırım ve Şimşek Taburları'nı simgelerken; bu sütunlar arasına yerleştirilen, çıkılamaz yüksekliğe sahip merdivenler, düşmana karşı aşılmaz direnişi betimleyen simgesel engeller olarak tasarlanmıştır. Her iki uçta, merdivenlerin son basamaklarına yerleştirilen kekik bitkileri, kadınların mücadeledeki direncini ve doğayla kurdukları bağın simgesel temsiline dönüşmüştür.

Antik dönemde Simonides tarafından temellendirilen bellek sanatı, hatırlama edimini rastlantısal çağrışımlardan ziyade mekânsal düzenleme ve görsel imgelem aracılığıyla yapılandıran bir yaklaşıma dayanır. Bu yönüyle göre, bilgilerin zihinde belirli mekânlara yerleştirilmesi ve imgeler aracılığıyla sıralanması, hatırlamayı daha kalıcı ve sistematik kılar. Bu anlayış yalnızca bireysel belleğin işleyişine değil, aynı zamanda kolektif belleğin kamusal mekânlarda temsil ediliş biçimlerine de ilham verecek bir model sunar. Bu bağlamda Gaziantep Direnişi Anıtı, belleği tekil bir anımsama nesnesi olarak değil, mekâna yerleştirilmiş imgesel ögeler ve duyuşal deneyimler aracılığıyla çoğul biçimlerde inşa edilen bir hatırlama pratiği olarak ele alır. Anıtta yer alan çınar ağacı, kekik kokusu, semt birliklerini simgeleyen birimler ve direniş temsil eden yapısal kurgular, ziyaretçiyi yalnızca görsel bir tanıklığa değil, bedensel ve zihinsel bir dolaşıma davet eder. Bu yönüyle anıt, Simonides'in belleği mekânla örgütlenme düşüncesini çağdaş bir düzlemde yeniden yorumlayan katılımcı bir hafıza mekânına dönüşür.



Görsel 29: Özlem Kökkılıç, Maket detayı, 2021

Kekik kokusu gibi duyuşal ögelerin yerleştirme içinde kullanılması da bu sosyal etkileşim bağlamının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Kokunun hafıza üzerindeki etkisine dair yapılan çalışmalar, kokunun yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kolektif çağrışımlar yaratma gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Bu anlamda anıt, yalnızca görsel değil, duyuşal ve bedensel bir deneyim alanı olarak da izleyiciyle çok katmanlı bir ilişki kurar. Bu alan, geçmişteki direnişin günümüzle kurduğu sürekliliği duyumsatırken, ziyaretçiyi tarihsel anlatının pasif bir tanığı olmaktan çıkarıp, o anlatının yaşayan bir parçası hâline getirir.



Görsel 30: Anıtın yerleştirilmesi için önerilen alan, Gaziantep,2021
Kaynak: Panorama 25 Aralık. "25 Aralık Gaziantep'in Kurtuluşunun 100 Yıl Anıtı ve Çevre Düzenlemesi Ulusal Proje Yarışması." Panorama 25 Aralık.
<https://panorama25aralik.com/tr/25-aralik-gaziantepin-kurtulusunun-100-yil-aniti-ve-cevre-duzenlemesi-ulusal-proje-yarismasi/> (Erişim: 15 Haziran 2025).

4.4. Sonsuza Kadar Cumhuriyet



Görsel 31: Özlem Kökkılıç, Sonsuza Kadar Cumhuriyet, 2023, Mermer, Büyükçekmece

“Sonsuza Kadar Cumhuriyet” adlı bu heykel, Türkiye Cumhuriyeti’nin 100. yılı anısına, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen 24. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu kapsamında, mermer malzeme kullanılarak üretilmiştir

Heykel, “100” sayısının soyut bir yorumu üzerine kurgulanmıştır. Bu sayının “1” rakamı, Büyükşehir Belediye Binası’nın simgesel saat kulesine gönderme yapan dikey bir sütunla temsil edilmiştir. Böylece hem kent belleğine yerleşmiş bir mimari unsurla ilişki kurar hem de Cumhuriyet’in kuruluşundaki tekil ve kararlı iradeyi simgeler. “00” ise sonsuzluk sembolü (∞) ile birleşerek Cumhuriyet’in yalnızca yüz yıllla sınırlı bir dönem değil, zamansız bir değer olduğunu ifade eder.

Yerleştirildiği konum Cumhuriyet Parkı’nın merkezinde, Büyükşehir Belediye Binası’nın simgesel eksenine bakacak şekilde konumlanmaktadır. Park, ilçenin sosyal haritasında yalnızca bir dinlenme ve

geçiş alanı değil; gündelik karşılaşmaların, toplumsal etkileşimin ve ortak deneyimlerin yaşandığı kamusal bir düğüm noktasıdır.

Heykelin kaidesi, yalnızca taşıyıcı bir temel değil; insanların oturabileceği, vakit geçirebileceği bir kamusal platform olarak tasarlanmıştır. Bu fiziksel temas, heykeli gündelik yaşamın doğal bir parçası haline getirmektedir. Kaideye oturan birey, sadece mekânla değil, temsil edilen değerle de etkileşime girer. Bu eylem, Cumhuriyet fikrinin yalnızca anımsanan bir geçmiş değil; deneyimlenen ve sahiplenilen bir gelecek tahayyülü olduğunu görünür kılar.



Görsel 32: Özlem Kökkılıç, *Sonsuza Kadar Cumhuriyet*, maket, 2023

4.5. Atasagun Çemberi

Geleneksel anıt pratikleri, tarihsel olayları, figürleri veya idealleri kamusal alanda monolitik bir anlatıya indirgeyerek, bellek inşasını resmî ve tekil bir ideolojik araç olarak kurumsallaştırmıştır. Yüksek kaideler, simgesel formlar ve merkezî konumlandırma stratejileri aracılığıyla hem mekânsal tahayyülü hem de anımsama pratiklerini tek yönlü bir temsil rejimiyle sınırlandıran bu yaklaşım, çoğul bellek katmanlarını marjinalize ederek izleyiciyi edilgen bir tüketim pozisyonuna hapsetmiştir. Bu süreçte hafıza, heterojenliğinden soyutlanarak hiyerarşik bir temsil düzeni içinde sabitlenmiş; kolektif deneyimin akışkan potansiyeli, otoriter bir anlatının gölgesinde kalmıştır.

20. yüzyılın başlarında bellek, yalnızca bireysel bir zihinsel edim olmaktan çıkarak; sezgisel, bedensel ve bilinçdışı katmanları içeren çok boyutlu bir sorgulama alanına dönüşmüştür. Henri Bergson'un süre kavramı, Freud'un psikanalitik çözümlemeleri ve Proust'un istemsiz bellek kavrayışı, geçmişin artık doğrusal bir zaman çizgisinde değil; anlık yoğunluklar, bastırılmış katmanlar ve duyumsal çağrışımlarla şimdide sürekli yeniden üretildiği bir deneyim alanı olduğunu ortaya koymuştur.

Toplumsal modernleşme süreçleriyle birlikte kent, sosyal ilişkilerin, kültürel temsillerin ve politik yüzleşmelerin sahnesi olarak biçimlenmiştir. Bu dönüşümle bireyin mekânla kurduğu ilişki de değişmiş; kamusal alan yalnızca dolaşım ve toplanma değil, aynı zamanda gündelik ritimlerin ve kolektif hafıza pratiklerinin şekillendiği bir yaşamsal düzleme evrilmiştir. Bu bağlamda mekân, geçmişin izleriyle şimdiki zamanın duygulanımlarını ve geleceğe dair tahayyülleri aynı anda taşıyan bir deneyim alanını ifade etmektedir. Postmodern kent ise, sabit anlamların çözüldüğü, yerel ve küresel dinamiklerin iç içe geçtiği, kimliklerin çoğullaştığı ve belleğin mekânla kurduğu ilişkinin giderek daha kırılgan ve çatışmalı bir form kazandığı çoğulcu bir yapıyı yansıtır.

Bu dönüşümün epistemolojik temelini oluşturan başlıca etmenlerden biri, kamusal mekânların artık homojen bir kolektiviteye değil; farklı yaş, kimlik, aidiyet ve deneyimlere sahip bireylerin kesiştiği çoğulcu bir etkileşim alanına dönüşmüş olmasıdır. Bu düşünsel çerçeveden hareketle kurgulanan Atasagun Çemberi projesi, çağdaş anıt paradigmasının eleştirel temsil, katılımcı ifade ve bedensel deneyime dayalı olanaklarını, bir sağlık kurumunun kamusal giriş mekânı özelinde yeniden düşünmeye açan epistemolojik bir müdahale önermektedir. 2010 yılında Marmara Üniversitesi Tıp Fakültesi'nin klinik-akademik altyapısı¹⁴⁴ ile Pendik Devlet Hastanesi' nin fiziksel-mekânsal varlığının entegrasyonu sonucu ortaya çıkan Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi, yalnızca kurumsal bir birleşmeyi değil; iki farklı tarihsel ve sosyokültürel bellek katmanının diyalektik sentezini temsil eden hibrid bir kimlik inşasını simgelemektedir. 1983'ten itibaren tıp eğitimi veren üniversitenin köklü sürekliliği ile 1990-2005 yılları arasında hizmet veren hastanenin tıbbi deneyiminin 2010 yılı itibariyle aynı mekanda kesişmesi, tarihsel süreklilik, kurumsal aidiyet ve kolektif hafızanın diyalojik bir bütünlük ile iç içe geçtiği, tıbbî ve mekânsal belleğin kurucu yapısına dönüşmüştür.



Görsel 33: Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi

Kaynak: <https://hastahanem.com/pendik-egitim-ve-arastirma-hastanesi-plastik-rekonstruktif-ve-estetik-cerrahi-doktorlari/> (Erişim: 10.06.2025)

¹⁴⁴ Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi <https://www.marmara.edu.tr/universite/genel/universite-hastanesi> (Erişim: 25.05.2025)

Bu bağlamda Atasagun Çemberi, yalnızca geçmişi temsil eden pasif bir yapıdan ziyade; iki kurumsal belleğin karşılıklı etkileşim içinde örülmesiyle biçimlenen yeni kimliğini, kamusal alanda hem simgesel hem de duyumsal düzeyde tanıklık eden dinamik bir hafıza enstalasyonu olarak konumlanmaktadır. Heykelin yerleşim alanı, İstanbul'un Anadolu yakasında sosyokültürel heterojenliğin, gündelik yaşam ritüellerinin ve kentsel hareketliliğin kesişimsel bir eşiğinde bulunmakta; bu konum, projenin salt mekânsal bir müdahaleyle sınırlı kalmayıp toplumsal karşılaşmalar, geçişkenlik pratikleri ve kolektif duygulanımlarla etkileşime giren bir anıtsallık anlayışını ortaya koymasını sağlamaktadır. Dolayısıyla proje, anıtsal temsilin gücünü, geçmişin izlerini korumanın ötesinde, şimdiki zamanın çok katmanlı deneyim alanlarını kapsayan ve geleceğe dönük bir hafıza üretim mekanizmasına dönüştürmektedir.

Atasagun Çemberi'nin merkezinde yer alan stetoskop formu, yalnızca modern tıbbın teknik bir aracı değil; aynı zamanda iki kurumsal belleğin kesişiminde biçimlenen tarihsel sürekliliğin mekânsal hafızadaki izdüşümünü taşıyan simgesel bir hatırlama düzlemi olarak tasarlanmıştır. Alüminyum malzemeden döküm tekniğiyle üretilecek olan bu form, soğuk ve nötr karakteriyle doğrudan temsilden kaçınan bir sadelik sergiler. Kıvrımlı gövdesi ise, kadim tıp kültürlerinde şifa ve bilgeliğin simgesi sayılan yılanlı asaya dolaylı bir göndermede bulunur.

11. yüzyılda Mahmud el-Kaşgari'nin *Dîvânü Lügâti't-Türk* adlı eserinde Türk doktorlarına "atasagun" dendiği aktarılmaktadır. Aynı kaynakta, "sagun" sözcüğünün Karluk boyunun önde gelenlerine verilen "ongun" unvanıyla birlikte kullanıldığını göstermektedir. Bu figür, yalnızca bedensel patolojilere müdahale eden teknik bir özne değil; aynı zamanda varoluşsal kriz anlarında başvuru alan, anlam üretme süreçlerinde rehberlik eden ve toplumsal yönelimin etik zeminde inşasına katkı sunan ontolojik bir aktör olarak konumlanmaktadır.¹⁴⁵ Bu yönüyle Atasagun Çemberi Kökkılıç tarafından

¹⁴⁵ Zafer Önlü, "Divânü Lügâti't-Türk ve Kutadgu Bilig'de Tıp Terimleri," *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, sayı 22 (2006): 135-150

yalnızca tıbbî müdahalenin nesnesi olan “şifa”nın temsiliyle sınırlı kalmayıp; ontolojik eşlik, etik duyarlık ve varoluşsal tanıklık gibi katmanlarla örülmüş bir özne-olmayan figür olarak düşünülmüştür.



Görsel 34: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi, Maket, 2025

Atasagun Çemberi’nde dairesel form, merkezî figür ile izleyici arasında bir mesafe üretmekten ziyade, bedensel yerleşimi yönlendiren, katılımı teşvik eden bir mekânsal organizasyon olarak işler. Bu biçimiyle çember, öznenin mekâna yalnızca dışarıdan bakan bir göz olarak değil; bedeniyle dâhil olan, deneyimin kurucu bir bileşeni hâline gelen bir fail olarak yerleşmesini mümkün kılar. Özne olmayan figürün geometrik merkezde konumlanması, onu sabit bir odak noktasına indirgemez; aksine, bakışın, hareketin ve düşüncenin çeşitli yönelimlerde serbestçe dolaşımına imkân tanıyan geçirgen bir çekim alanı yaratır. Bu bağlamda çember, sınır çizen ya da merkezi tanımlayan bir form olmaktan çıkar; mekânın anlamını kuran,

yönsüzlüğü sayesinde öznenin konumunu sabitlemeyen, tersine çoğullaştıran bir ontolojik açılım olarak işler. Oturma birimlerinin yüzey üzerine ritmik biçimde dağılması, figürle kurulan ilişkinin yalnızca görsel bir temsille sınırlı kalmayıp, bedensel iştirak ve düşünsel rezonans üzerinden kolektif deneyimi mümkün kılan bir ilişkisellik matrisine dönüşmesini sağlar. Böylece çember, sabitlenmiş anlamların değil; birlikte varoluşun, karşılaşmanın ve ortak hatırlamanın zamansal ve mekânsal imkânlarını taşıyan bir düşünce düzlemi olarak yeniden kurulur.



Görsel 35: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi 3D proje görseli 2025

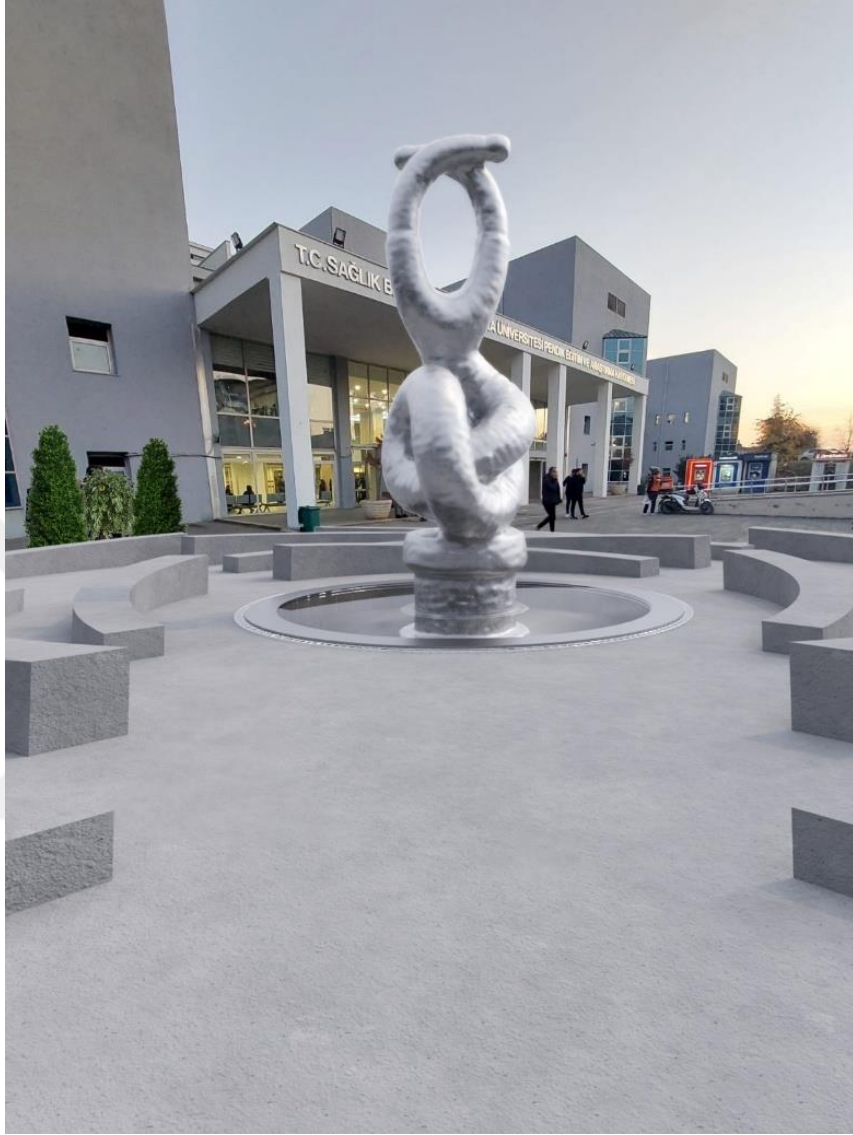
Kökkılıç tarafından bu anlayış doğrultusunda geliştirilen proje, yalnızca kavramsal bir düşünsel kurgu değil; aynı zamanda kamusal alana müdahale eden somut bir karşılaşma düzlemi olarak biçimlenmektedir. Hasta yakınları, sağlık çalışanları, ziyaretçiler ve kurumun diğer bileşenleri; mekânı her gün yeniden kuran ve anlamlandıran çok katmanlı bir kullanıcı profili oluşturur. Bu heterojen yapı, anıtın yalnızca bir hatırlama nesnesi değil; toplumsal duyarlılıkların, bireysel deneyimlerin ve ortak hafıza pratiklerinin buluştuğu açık uçlu bir etkileşim platformu hâline gelmesini mümkün kılar.

Yaklaşık 4,5 metre yüksekliğindeki heykel, yerleştirmenin merkezinde konumlanan yansıma havuzunun içine yerleştirilmiştir. Steteskop formundaki yapının diyafram kısmı yaklaşık 25 cm derinliğe kadar suya batmakta; böylece heykel, yalnızca görsel olarak değil, duyuşsal ve kavramsal düzeyde de havuzla bütünleşmektedir. İnsan ölçeğini aşan boyutuna karşın figür, çevresiyle dengeli bir ilişki kuracak biçimde konumlandırılmış; izleyiciyle göz hizasına yakın bir temas önererek bakışı yukarı değil, yatay düzlemde kurmaya teşvik etmektedir. Bu yerleşim, şifayı hiyerarşik bir aktarım değil; karşılıklı duyumsama, sessiz eşlik ve bedensel yakınlık üzerinden deneyimlenen bir ortak paylaşım alanı olarak kavramsallaştırır.

Atasagun Çemberi'nin kamusal bir şifa düzlemi olarak kurgulanması, yalnızca kültürel ve simgesel bir yönelim değil; aynı zamanda doğayla kurulan içsel bağın mekânda yeniden inşasını önceleyen biyofilik yaklaşımla da doğrudan ilişkilidir .

Biyofilik tasarım kavramı, insanın doğaya ve yaşamsal olana yönelik içgüdüsel yakınlığını yalnızca estetik bir duyarlılık olarak değil; bedensel, duyuşsal ve bilişsel düzeylerde sürdürülebilir bir iyilik hâlinin ön koşulu olarak ele alır. Doğal unsurlarla bütünleşen mekânların bireyde güven, aidiyet ve huzur duygularını artırdığı; stres düzeylerini düşürdüğü ve iyileşme süreçlerini hızlandırdığı pek çok çalışmayla da ortaya konmuştur. ¹⁴⁶

¹⁴⁶ Hilal Kaya ve Semra Arslan Selçuk, "Biyofilik Tasarım ve İyileştiren Mimarlık: Sağlık Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme," Eurasian Journal of Social and Economic Research, Cilt 2, Sayı 3 (Eylül 2018): 35-47, <http://www.ejons.co.uk> (Erişim: 03.04.2025).



Görsel 36: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi, 3D proje görseli, 2025

Su, tarihsel ve kültürel tahayyüllerde yalnızca doğanın fiziksel bir ögesi değil; aynı zamanda varoluşun arındırıcı, dinginleştirici ve dönüştürücü kuvveti olarak ön plana çıkar. Akışkanlığıyla zamanın devinimini, yansıtıcılığıyla içsel tefekkürü çağıran su hem bedenin hem de zihnin sınırlarında işleyen bir geçiş nesnesi, ruhsal bir eşik ve fenomenolojik bir içe dönüş düzlemi olarak tecelli eder. Bu bağlamda su, mekânda yalnızca çevresel bir unsur değil; öznenin kendilik deneyimini askıya aldığı, sezgisel bir bekleyiş ve düşünsel bir açıklık hâline ev sahipliği yapan metafiziksel bir

duraklamadır. Gaston Bachelard'ın ie dönüş imgeleriyle kurduğu duyumsal mekân kavramı düşünüldüğünde ise, bu havuz; yalnızca dış dünya ile değil, bireyin i dünyasıyla da ilişkiye geçen bir içsel odak noktasıdır.¹⁴⁷ Sessizlik, duraksama ve yansıma momentleri aracılığıyla, izleyiciyle yalnızca görsel değil; sezgisel ve varoluşsal bir düzlemde bağ kurar ve hastane gibi yoğun stres, belirsizlik, kaygı barındıran bir yapıda, mekânın kullanıcıları için terapötik bir karşılaşma alanı üretir. Sağlık alışanları, hastalar ve hasta yakınları gibi farklı deneyim yüklerine sahip bireyler için bu duraksama alanı, gündelik işleyişin dışına çıkan bir içsel nefes aralığı sunar. Yansıma havuzunun sunduğu görsel sakinlik, suyun ritmik titreşimi ve figürle kurulan yatay temas, zihinsel ve bedensel yüklerin geçici olarak askıya alındığı bir gevşeme momenti yaratır. Bu durum, bireyin yalnızca fiziksel olarak değil; duygusal olarak da mekâna tutunmasını, kendilik deneyimini mekân üzerinden yeniden kurmasını destekler.

Heykel altına yerleştirilen su hazinesi, estetik ve işitsel etkileri artırmak amacıyla teknik olarak özel bir yapıda tasarlanmıştır. Haznenin i yüzeyi, yüksek yansıtıcılığa sahip olacak şekilde polisajlı ya da krom kaplamalı metal malzeme ile üretilmiştir. Bu yüzey işlemi, suyun optik yansıtıcılığını artırarak, çevresel ışıkların ve hareketin daha güçlü algılanmasını sağlar.

Metalden üretilmiş bu havuz içerisine çeşitli çaplarda krom bilyeler bırakılır. Suyun içinde rastlantısal ya da yönlendirilmiş devinim sağlamak amacıyla, havuzun farklı bölgelerine su motorları monte edilir. Motorlar, iki farklı yöntemle sisteme entegre edilebilir: Ya doğrudan havuz zeminine yerleştirilir ve st yüzeyleri yansıtıcı plakalarla kapatılarak görsel bütünlük sağlanır; ya da havuzun i kenarlarında açılacak özel niş alanlara montajlanarak teknik elemanlar izole edilir.

Motorların çalışmasıyla oluşturulan su devinimi, havuz içinde yer alan krom bilyelerin hem birbirleriyle hem de hazne yüzeyiyle çarpışmasına neden olur. Bu fiziksel etkileşim sonucunda, hem suyun akış sesini hem de akıl

¹⁴⁷ Bachelard, Gaston. Mekanın Poetikası. Alp Tümertekin (ev.). 7. Basım. İşstanbul: Metis Yayınları, 2021.

taşlarının çarpışmasını andıran doğal ve aralıklı bir ses dokusu üretilir. Bu tasarım, hem görsel hem işitsel bir derinlik yaratarak, heykelin atmosferine dinamik ve meditatif bir katman eklemeyi hedefler.

Anıtın ısklandırması, belleğe, şifaya ve karşılaşmaya dair kavramsal derinliği görünür kılmak amacıyla tasarlanmıştır. Merkezdeki stetoskop formu, yansıma havuzunun içinden yükselir ve suyun altına yerleştirilen sıcak tonlu ışıklarla içten aydınlatılır; çeperde gizlenen çizgisel ışıklar ise su yüzeyinde narin bir ışık halkası oluşturarak hem figürü tanımlar hem de izleyicinin yansımasıyla kurduğu görsel ilişkiyi destekler. Oturma birimlerinin altına yerleştirilen düşük yoğunluklu ışıklar, mekâna kişisel bir tefekkür ve dinginlik atmosferi kazandırır. Işıklandırma, yapının bileşenleri arasında ritmik bir denge kurarak anıtın kavramsal bütünlüğünü pekiştirir; şifanın yalnızca bedensel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel boyutlarına da işaret eder. Böylece Atasagun Çemberi, geceyle birlikte derinleşen bu ışık katmanları aracılığıyla, hissedilen ve paylaşılan bir şifa alanına dönüşür.

Bu değerlendirme, yalnızca Atasagun Çemberi'ne değil; eser-metin kapsamında yer alan Kökkılıç'a ait tüm projelerin, belleğin mekânsal, toplumsal ve estetik düzlemlerde yeniden üretildiği katılımcı ve eleştirel anıt anlayışını yansıtan kuramsal zeminine de işaret etmektedir. Çalışma, anıt kavramını sabit temsil kalıplarının ötesinde, belleğin beden, mekân ve zaman ekseninde çok katmanlı karşılaşmalara imkân tanıyan dinamik bir deneyim alanı olarak yeniden düşünmeyi önermektedir.

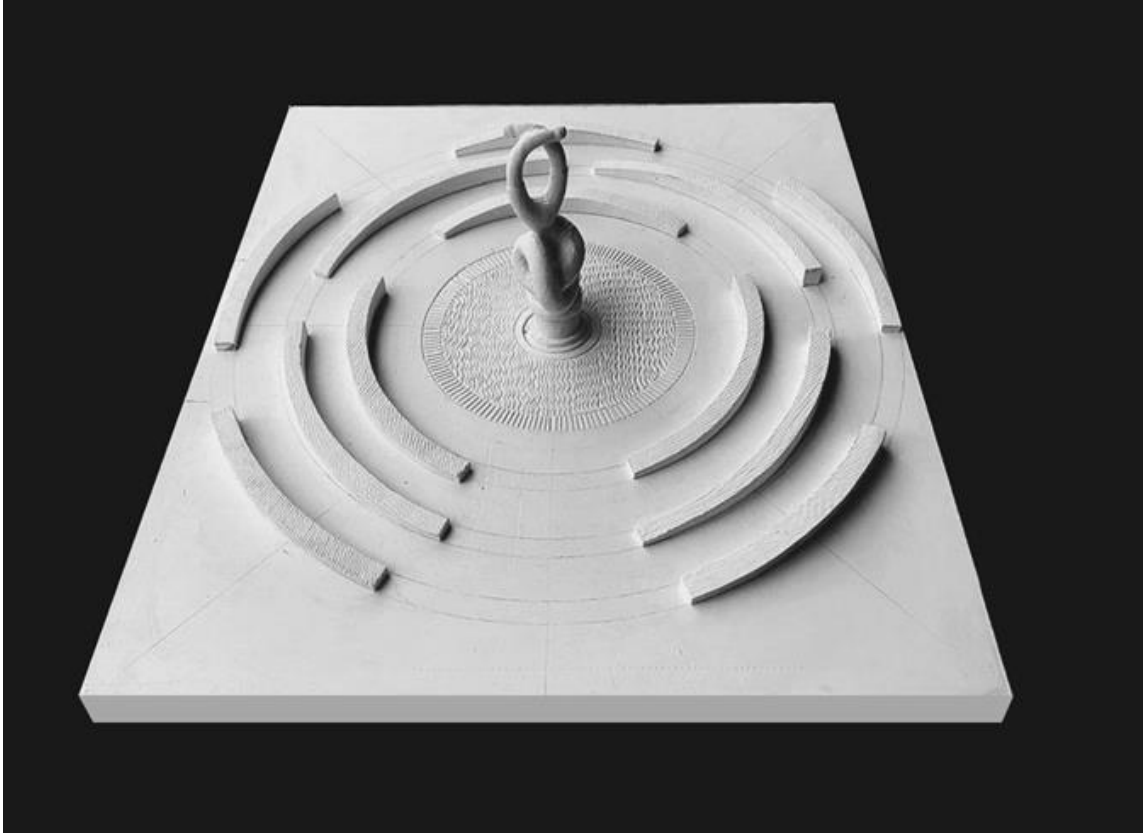
Anıtın deneyimsel dönüşümünü odağına alan bu kuramsal yaklaşım doğrultusunda, Kökkılıç'ın sanatsal yaklaşımı da anıtın sabitlemiş temsil kodlarından sıyrılarak, beden, bellek ve mekân etkileşiminin süreklilik içinde yeniden örüldüğü dinamik karşılaşma alanları inşa etmeyi hedefler. Sanat yapıtı, izleyicinin bedensel dolaşımı, duyumsal etkileşimi ve bireysel belleği üzerinden süreklilik içinde yeniden kurulan dinamik ve çoğul bir deneyim alanı olarak kavramsallaşmaktadır. Bu yaklaşımda Proust'un istemsiz bellek kavrayışı, geçmişin yalnızca bilinçli ve düzenlenmiş bir hatırlama sürecinden ibaret olmadığını; aksine, gündelik nesneler, mekânsal karşılaşmalar ve

duyusal çağrışımlar aracılığıyla beklenmedik biçimde yüzeye çıkan varoluşsal yoğunluklar içerdiğini ortaya koyar.

Anıt, Kökkılıç'ın yaklaşımında otoriter bir söylemi dayatan, geçmiş sabitleyen ya da tekil bir anlam yükleyen bir yapı olarak değil; bireysel belleklerin ve toplumsal deneyimlerin kesişiminde anlamını sürekli yeniden üreten açık uçlu bir karşılaşma sahası olarak işler. Anıtın anlamı, biçimsel yapısından türeyen sabit bir nitelik değil; kolektif öznelliklerin, tarihsel bağlamların ve toplumsal karşılaşmaların etkileşimiyle sürekli olarak yeniden üretilen bir temsil düzlemidir. Fiziksel varlığıyla tamamlanmış ve kapalı bir bütünlük arz etmekten ziyade, kamusal alanda bireylerle kurduğu gündelik ve değişken ilişkilerle tamamlanır. Bazen yalnızca bir dinlenme noktası, bazen bir buluşma yeri, kimi zaman da önünden geçilip gidilen sıradan bir geçiş mekânı olarak işlev görür; her bir kullanım pratiği, anıtın anlam repertuarına yeni katmanlar ekler. Bu çoğul etkileşimler kamusal mekânın toplumsal ve kolektif bellekle kurduğu ilişkiyi derinleştirir. İzleyici, bu sahada edilgen bir konumdan sıyrılarak, bedensel dolaşımı, duyumsal tepkileri ve mekânsal etkileşimleri aracılığıyla anlam üretiminin aktif bir bileşenine evrilir.

Bu çalışma, zamanı katı bir kronolojik dizilim olarak değil; geçmişin şimdide yeniden yorumlandığı, şimdinin de geleceği dönüştürdüğü diyalektik bir süreç olarak kavrayarak, kapanışı nihai bir sınır değil, düşünsel ve sanatsal üretimin sürekliliğini işaret eden bir eşik olarak konumlandırır. "Sonuç" ifadesi, bu bağlamda, mutlak bir tamamlanmışlığı değil; disiplinlerarası diyaloga, yeni metodolojik arayışlara ve sanatın dönüştürücü potansiyeline açık bir epistemolojik daveti temsil eder. Anıt, bu perspektiften bakıldığında, sabit bir form olmaktan çıkarak mekânsal, zamansal ve anlatısal çoğulculukla sürekli yeniden inşa edilen bir düşünce platformuna dönüşür. Dolayısıyla bu araştırma, mevcut argümanları özetlemenin ötesinde, kuramsal, pratik ve deneyimsel katmanlarda üretilecek yeni soruların, yorumların ve müdahalelerin önünü açan metodolojik bir zemin teklif etmektedir. Bu zeminde, anıtın epistemik ve politik statüsü, sanatsal üretimin dönüştürücü dili aracılığıyla yeniden okunmakta; kent belleğinin çoksesli doğası,

disiplinlerarası bir perspektifle ele alınarak, geleceğin hafıza pratiklerine dair radikal bir imkân alanına kapı aralanmaktadır.



Görsel 34: Özlem Kökkılıç, Atasagun Çemberi maket, 2024

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, Ahi. Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. 4. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2012.
- Assmann, Jan. Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. Ayşe Tekin (çev.). 4. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2022.
- Augustinus, St. İtiraflar. Çiğdem Dürüşken (çev.). 3. Basım. İstanbul: Alfa Yayınları, 2022.
- Aykut Köksal, Karşı Notlar, 1. Basım, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009.
- Bachelard, Gaston. Mekanın Poetikasi. Mekânın mertekin (çev.). 7. Basım. İstanbul: İthaki Yayınları, 2021.
- Benjamin, Walter. Pasajlar. Ahmet Cemal (çev.). 19. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Bergson, Henri. Bellek ve Zaman. Işık Ergüden (çev.). 2. Basım. Ankara: FOL Yayınları, 2022.
- Ceylan, Erdem. "Anıt Değerlerinde Dönüşüm." Aloïs Riegl, Modern Anıt Kültü. 2. Basım. İstanbul: Arketon Yayınları, 2022.
- Cicero. De Oratore I-II. İng. çev. E. W. Sutton; giriş ve tamamlama: H. Rackham. The Loeb Classical Library, Cilt III. London: William Heinemann Ltd / Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967.
- Delius, Christoph ve Diğerleri. Antik Çağdan Günümüze Felsefenin Öyküsü. Ayşegül Gürsel Duyan (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Hep Kitap, 2018.
- Douwe Draaisma, Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi, Gürol Koca (çev.), 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2021, s.47.
- Ebensour, Alexander. Bellek. Gülçin Kaya Rocheman (çev.). 1. Baskı. Ankara: FOL Yayıncılık, 2022.
- Erll, Astrid ve Ansgar Nünning (Ed.). Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Eyice, Semavi. Atatürk ve Pietro Canonica. İstanbul: Eren Yayıncılık, 1986.

- Fineberg, Jonathan. 1940'dan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. Simber Atay Eskier ve Erinç Yılmaz (çev.). 1. Basım. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları, 2014.
- Foucault, Michel. Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2. Işık Ergüden ve Osman Akınbay (çev.). 4. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Freud, Sigmund. Rüyaların Yorumu. Selçuk Budak (çev.). 3. Basım. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2016.
- Gaston Bachelard, Mekânın Poetikası, Alp Tümertekin (çev.), 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2021.
- Groys, Boris. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Charles Rougle (çev.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Güçlü, Abdülbâki ve diğerleri. Felsefe Sözlüğü. 3. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008.
- Habermas, Jürgen. Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü. Tanıl Bora ve Mithat Sancar (çev.). 4. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Halbwachs, Maurice. Kolektif Bellek. Zuhâl Karagöz (çev.). 2. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Harrison, Charles ve Paul Wood. Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi. Sabri Gürses (çev.). 2. Basım. İstanbul: Küre Yayıncılık, 2016.
- Harvey, David. Kent Deneyimi. Esin Soğancılar (çev.). 4. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2022.
- Havelock, Eric A. Preface to Plato. London: Harvard University Press, 1963.
- Hikmet, Nâzım. Kuvâyi Milliye, Şiirler 3. 33. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2024.
- Huot, Jean-Louis, Jean-Paul Thalmann ve Dominique Valbelle. Kentlerin Doğuşu. Ali Bektaş Girgin (çev.). 1. Basım. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Kara, Devabil, Sanatta Görsel Dilin Oluşumu ve Sorunlarına Dair.1.Basım.İstanbul: Duyap Medya Yayıncılık,2023,s.
- Kwon, Miwon. One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Lynton, Robert. Modern Sanatın Öyküsü. Cevat Çapan ve Sadi Öziş (çev.). 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2009.

- Hugo, Victor. Notre-Dame de Paris. Volkan Yalçintoklu (çev.). 26. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2024.
- Lefebvre, Henri. Ritimanaliz: Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat. Ayşe Lusi Batur (çev.). 3. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2021.
- Lefebvre, Henri. Mekânın Üretimi. Işık Ergüden (çev.). 6. Basım. İstanbul: Sel Yayınları, 2020.
- Locke, John. İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme. Vehbi Hacıkadıroğlu (çev.). 13. Basım. İstanbul: Serbest Kitaplar, 2023.
- Mitchell, Don. The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space. New York: Guilford Press, 2003.
- Mumford, Lewis. Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği. Gürol Koca ve Tamer Tosun (çev.). 1. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Nora, Pierre. Hafıza Mekanları. Mehmet Emin Özcan (çev.). 2. Basım. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2022.
- O'Doherty, Brian. Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi. Ahu Antmen (çev.). İstanbul: Sel Yayınları, 2016.
- Platon. Diyaloglar. Mustafa Bayka (çev.). 7. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2010.
- Proust, Marcel. Edebiyat ve Sanat Yazıları. Rosa Hakmen (çev.), Mehmet Rifat (hzl.). 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Proust, Marcel. Kayıp Zamanın İzinde: Swanların Tarafı. Rosa Hakmen (çev.). 27. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Ricoeur, Paul. Hafıza, Tarih, Unutuş. M. Emin (çev.). 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2022.
- Riegl, Aloïs. Modern Anıt Kültü. Erdem Ceylan (çev.). 2. Basım. İstanbul: Arketon Yayınları, 2022.
- Traverso, Enzo. Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika. Işık Ergüden (çev.). 2. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Turani, Adnan. Dünya Sanat Tarihi. 3. Basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- Yates, Frances A. The Art of Memory. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.

Yırtıcı, Hakkı. Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi. 2. Basım. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.

Winter, Jay. "Notes on the Memory Boom: War, Remembrance and the Uses of the Past." In Memory, Trauma and World Politics, edited by Duncan Bell, s. —. London: Palgrave Macmillan, 2006.



Sürekli Yayınlar

- Assmann, Jan ve John Czaplicka. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique*. No. 65, 1995, ss. 125-133. <https://www.jstor.org/stable/488538> (Erişim: 06 Nisan 2025).
- Kapelchuk, Kseniya. "Historical Trauma Between Event and Ethics: Aleida Assmann's Theory in the Context of Trauma Studies." *Folklore: Electronic Journal of Folklore*. Vol. 83, 2021, ss. 157-178. <https://doi.org/10.7592/FEJF2021.83.kapelchuk> (Erişim: 07 Mart 2025).
- Kaya, Hilal ve Semra Arslan Selçuk. "Biyofilik Tasarım ve İyileştiren Mimarlık: Sağlık Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme." *Eurasian Journal of Social and Economic Research*. Cilt 2, Sayı 3, 2018, ss. 35-47. <http://www.ejons.co.uk>. (Erişim: 21 Nisan 2025).
- Kuban, Doğan. "Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler." *Mimarlık*. Sayı 7, 1973, ss. 5-7. <https://www.academia.edu/6778563/> (Erişim: 20 Mayıs 2025).
- Krauss, Rosalind. "Alana Yayılan Heykel." *Sanat Dünyamız*. Sayı 82, 2002, ss. 103-121.
- Osmanoğlu, Ömer. "Hafıza ve Hatırlama: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud". *Felsefelogos*. Cilt 21, Sayı 66, 2017, ss. 133-152.
- Önler, Zafer. "Divânü Lügâti't-Türk ve Kutadgu Bilig'de Tıp Terimleri." *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*. Sayı 22, 2006, ss. 135-150.
- Quentin Stevens, Karen A. Franck ve Ruth Fazakerley, "Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic," *The Journal of Architecture*, Vol. 23, No. 5 (2018): 718-739, <https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1495914> (Erişim:01.05.2025).
- Saltzman, Lisa. "Review of James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*," *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*, Vol. 2, No. 2, Spring 2001, s. 1-5, <https://repository.brynmawr.edu/bmrcl/vol2/iss2/2> (Erişim: 2025).
- Şengünalp, Caner. "Heykelin Politik Bir İmgeye Dönüşümü: Harburg Anıtı Örneği." *International Journal of Cultural and Social Studies*. Cilt 6, Sayı 2, 2020, ss. 816-817. <https://doi.org/10.46442/intjcss.837583> (Erişim: 01 Mart 2025).

Young, James E. "Memory and Counter-Memory." Harvard Design Magazine. No. 9, 2000. <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/> (Erişim: 20 Nisan 2025).

Udovički-Selb, Danilo "Facing Hitler's Pavilion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition," Journal of Contemporary History, Vol. 47, No. 1, 2012, ss. 13-47, https://www.researchgate.net/publication/254111529_Facing_ (Eriřim: 21 Nisan 2025).

Yılmaz, Ahenk. "Memorialization as the Art of Memory: A Method to Analyse Memorials". METU Journal of the Faculty of Architecture. Vol. 27, No. 1, 2010, ss. 267-280. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2010.1.14>.



İnternet kaynakları

"Adolf Hitler'in Baş Mimarı Albert Speer." Fiaryas Blogspot, 2009, <https://fiaryas.blogspot.com/2009/12/adolf-hitlerin-bas-mimar-albert-speer.html> (Erişim: 17 Eylül 2024).

Arad, Michael. Making Absence Visible: Michael Arad at TEDxWallStreet. TEDxWallStreet, 26 Kasım 2013. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tLKWIEeLIu> (Erişim: 08 Şubat 2025).

"Aziz Petrus Bazilika." Rönesans Mimarisi blog sayfası. 10 Kasım 2020. <https://ronesansmimarisi.wordpress.com/2020/11/10/aziz-petrus-bazilika> (Erişim: 08 Mayıs 2025).

City of Nuremberg, "Way of Human Rights," Menschenrechte in Nürnberg, (t.y.), https://www.nuernberg.de/internet/menschenrechte_e/im_stadtbild_strasse_der_menschrechte_en.html (Erişim: 20 Nisan 2025).

"Clash of Ideology at the Paris Expo." Warfare History Network. (t.y.). <https://warfarehistorynetwork.com/clash-of-ideology-at-the-paris-expo/> (Erişim: 24 Kasım 2025).

Freud, Sigmund. Das Unheimliche. Almanca orijinal metin: Project Gutenberg e-book. (t.y.). <https://www.gutenberg.org/cache/epub/34222/pg34222-images.html> (Erişim: 21.05.2024); Türkçeye çeviren: İpek Kökkılıç.

Gaziantep Kurtuluş Mücadelesi Belgeseli. YouTube. (t.y.). <https://www.youtube.com/watch?v=zfzH4k4fbw4> (Erişim: 03.06.2024).

Goebel, Stefan. "Black Form (Dedicated to the Missing Jews): The Destruction of a Holocaust Memorial." Munitions of the Mind (blog). University of Kent. 8 Şubat 2023. <https://blogs.kent.ac.uk/munitions-of-the-mind/2023/02/08/black-form-dedicated-to-the-missing-jews-the-destruction-of-holocaust-memorial/>. (Erişim: 23 Nisan 2025).

"Gropius, Walter: Monument to the March Dead (1922)," The Charnel House, 7 Mayıs 2015, <https://thecharnelhouse.org/2015/05/07/walter-gropius-monument-to-the-march-dead-1922/> (Erişim: 21.05.2024).

"Kadir Topbaş, Maltepe Sahil Dolgu Alanı Projesini İnceledi." Arkitera. 6 Temmuz 2015. <https://www.arkitera.com/haber/kadir-topbas-maltepe-sahil-dolgu-alani-projesini-inceledi/> (Erişim: 04.03.2025).

- Karavan, Dani. Adress at the Inauguration of the "Way of Human Rights". City of Nuremberg. Menschenrechte in Nürnberg. (t.y.). https://www.nuernberg.de/imperia/md/menschenrechte/dokumente/karavan-rede_1993-engl.pdf (Erişim: 20 Nisan 2025).
- Karavan, Dani. Mizrach. Peace Maripo. (t.y.). https://peace.maripo.com/m_karavan.htm (Erişim: 25 Nisan 2025).
- Kormoss, B. J. E. Peter Eisenman: Theories and Practices. Doktora tezi. Technische Universiteit Eindhoven, 2007. <https://doi.org/10.6100/IR631654> (Erişim: 09.09.2025).
- "Maltepe Tarihi." Maltepe Belediyesi. (t.y.). <https://www.maltepe.bel.tr/maltepe/maltepe-tarihi> (Erişim: 04 Mart 2020).
- Renan, Ernest. What is a Nation? 1992. University of Chicago Center in Paris. (t.y.) https://ucparis.fr/files/9313/6549/9943/What_is_a_Nation.pdf (Erişim: 5 Ocak 2024).
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (t.y.) <https://plato.stanford.edu/entries/memory/#EthiMemo> (Erişim: 06 Kasım 2023).
- "Konstruktivizm, Vladimir Tatlin." shm-surgut.ru. 13 Kasım 2020. <https://shm-surgut.ru/13-novosti/1884-konstruktivizm-v-tatlin> (Erişim: 02 Kasım 2024).
- Landscape Design – 9/11 Memorial. PWP Landscape Architecture. 2015. <https://www.pwpla.com/national-911-memorial/landscape-design> (Erişim: 03 Haziran 2025).
- Marmara Üniversitesi Pendik Eğitim ve Araştırma Hastanesi <https://www.marmara.edu.tr/universite/genel/universite-hastanesi> (Erişim: 25.05.2025)
- Shapira, Harel. Yokluğu Yansıtmak: Michael Arad ile Bir Söyleşi. 20 Ağustos 2013. <https://www.publicbooks.org/reflecting-absence-an-interview-with-michael-arad/> (Erişim: 04 Nisan 2025).
- Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas. "Memorial to the Murdered Jews of Europe." (t.y.). <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld> (Erişim: 29 Nisan 2025).
- "The Holocaust Memorial, Berlin." History Hit. (t.y.). <https://www.historyhit.com/locations/the-holocaust-memorial-berlin/>. (Erişim: 27 Nisan 2025).

- "The Sculpture Garden through Time." MoMA Magazine. 2018. <https://www.moma.org/magazine/articles/306?utm> (Erişim: 03 Şubat 2025).
- "The Stolpersteine Project." Stolpersteine.eu. (t.y.). <https://www.stolpersteine.eu/en/> (Erişim: 25 Nisan 2025).
- Türk Dil Kurumu. Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 20 Kasım 2023).
- Ricci, Cristina. What is the Role of the Public in Relation to the Participatory Aspect of Site-Specific Art? (t.y.). <https://www.academia.edu/42117251/> (Erişim: 15 Şubat 2025).
- Ward, Kirsty. Stumbling Stones, Hidden Histories: A Study of Gunter Demnig's Stolpersteine and the Landscape of Holocaust Memory in Reunified Berlin. Undergraduate dissertation. University of Nottingham, 2018. <https://www.academia.edu/26252754/>. (Erişim: 11.05.2025).
- "11 Eylül 2001 saldırıları: Nasıl düzenlendi, kaç kişi öldü, sonrasında ne oldu?" BBC Türkçe. (t.y.). <https://www.bbc.com/turkce/articles/cze5901geppo?ysclid=m9a1xqzlx947451625> (Erişim: 12.05.2025)
- "1930 London, Selfridges & Co., The London Group Exhibition," Henry Moore Artworks Catalogue, <https://catalogue.henry-moore.org/exhibitions/597/1930-london-selfridges--co-the-london-group-exhibition-o> (Erişim: 02 Şubat 2025).
- "1937 Paris International Exposition." Cultured Arm. (t.y.). <https://culturedarm.com/1937-paris-international-exposition/> (Erişim: 17 Eylül 2024).
- "1948 Sculpture Exhibition," Battersea Park, (t.y.), <https://batterseapark.org/1948-sculpture-exhibition/> (Erişim: 03 Şubat 2025).
- "1 % artistique, France," atlasmuseum.net wiki, (t.y.), [https://atlasmuseum.net/wiki/\(1_%25_artistique,_France\)](https://atlasmuseum.net/wiki/(1_%25_artistique,_France)) (Erişim: 25 Aralık 2024).

Tezler

Yılmaz, Hünkâr. Mekâna Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniveristesi GSE,2011



Görsellerin Kaynakları:

- Görsel 1: <https://cdm21057.contentdm.oclc.org/digital/collection/coll4/id/582>
- Görsel 2: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10505545j/f9.item>
- Görsel 3: <https://rodinmuseum.org/collection/object/103361>
- Görsel4: <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/monument-balzac>
- Görsel 5: <https://cultural.com/wp-content/uploads/2024/08/Endless-column.jpg>
- Görsel 6: <https://bg.puntomarinero.com/kinetic-art-what-is-it/>
- Görsel 7: <https://www.e-reading.life/bookreader.php/1066285/daniel-shenpflug-vremya-komety-1918-mir-sovershaet-pr>
- Görsel 8: <https://rarehistoricalphotos.com/wp-content/uploads/2023/01/paris-world-expo-1937-small.jpg>
- Görsel 9: <https://hrantdink.org/en/site-of-memory/visitor-programs/23-5-events/800-public-talk-by-horst-hoheisel-and-andreas-knitz-in-yerevan-crushed-history-the-art-of-counter-memory>
- Görsel 10: <https://fcit.usf.edu/holocaust/GALL32R/hammem11.HTM>
- Görsel 11a: <https://pixy.org/6170653/>
- Görsel 11b: <https://pixy.org/6170653/>
- Görsel 12: <https://momus.ca/tidy-memory-anti-fascist-memorials-horror-kitsch/>
- Görsel 13: <https://www.isteataturk.com/g/icerik/Taksim-Cumhuriyet-Aniti-Istanbul/1556>
- Görsel 14: <https://amp.onedio.com/haber/gezi-parki-davasinda-kavala-ve-yapici-ya-agirlastirilmis-muebbet-istemi-1051317>
- Görsel 15a: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-way-of-the-human-rights/>

- Görsel 15b: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-way-of-the-human-rights/>
- Görsel 16a: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-mizrach/>
- Görsel 16b: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-mizrach/>
- Görsel 17a: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld>
- Görsel 17b: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld>
- Görsel 17c: <https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/#Stelenfeld>
- Görsel 18: <https://www.posta.com.tr/gundem/11-eylul-saldirisi-ne-zaman-oldu-neler-yasandi-komplo-teorileri-2047539>
- Görsel 19: <https://escholarship.org/uc/item/5nf4t3k6>.
- Görsel 20a: <https://www.bbc.co.uk/culture/article/20140521-how-should-we-remember-911>
- Görsel 20b: <https://kenzly.com/tr/9-11-memorial-museum-a-place-of-remembrance-and-reflection/>
- Görsel 21: <https://www.webtekno.com/gorme-engelli-braille-alfabesi-h73771>.
- Görsel 22: Kişisel Çalışma
- Görsel 23: Kişisel Çalışma
- Görsel 24: Kişisel Çalışma
- Görsel 25: Kişisel Çalışma
- Görsel 26: https://kulturenvanteri.com/yer/sureyya-plaji/001sureyya-plaji_1950s0001
- Görsel 27: Kişisel Çalışma

Görsel 28: Kişisel Çalışma

Görsel 29: Kişisel Çalışma

Görsel 30: <https://panorama25aralik.com/tr/25-aralik-gaziantepin-kurtulusunun-100-yil-aniti-ve-cevre-duzenlemesi-ulusal-proje-yarismasi/>

Görsel 31: Kişisel Çalışma

Görsel 32: Kişisel Çalışma

Görsel 33: <https://hastahanem.com/pendik-egitim-ve-arastirma-hastanesi-plastik-rekonstruktif-ve-estetik-cerrahi-doktorlari/>

Görsel 34: Kişisel Çalışma

Görsel 35: Kişisel Çalışma

Görsel 36: Kişisel Çalışma

Görsel 37: Kişisel Çalışma