

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**MİMARLIK VE SANAT ARAKESİTİNDE KARŞI-ANIT SÖYLEMİ:
HORST HOHEISEL VE ANDREAS KNITZ ESERLERİ ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Şule GEDİKLİ TOPGÜL

**HAZİRAN 2019
TRABZON**



KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE KARŞI-ANIT SÖYLEMİ: HORST
HOHEISEL VE ANDREAS KNITZ ESERLERİ ÜZERİNE
BİR DEĞERLENDİRME**

Şule GEDİKLİ TOPGÜL

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünce

“ YÜKSEK MİMAR ”

Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 20 / 05 / 2019

Tezin Savunma Tarihi : 17 / 06 / 2019

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Serap DURMUŞ ÖZTÜRK

Trabzon 2019

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**Mimarlık Anabilim Dalında
Şule GEDİKLİ TOPGÜL Tarafından Hazırlanan**

**MİMARLIK VE SANAT ARAKESİTİNDE KARŞI-ANIT SÖYLEMİ: HORST HOHEISEL
VE ANDREAS KNITZ ESERLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

başlıklı bu çalışma, Enstitü Yönetim Kurulunun 28 / 05 / 2019 gün ve 1806 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından yapılan sınavda
YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan : Prof. Dr. Asu BEŞGEN



Üye : Doç. Dr. Serap DURMUŞ ÖZTÜRK



Üye : Doç. Dr. Pınar ÖKTEM ERKARTAL



**Prof. Dr. Asim KADIOĞLU
Enstitü Müdürü**

ÖNSÖZ

“Mimarlık ve Sanat Arakesitinde Karşı-Anıt Söylemi: Horst Hoheisel ve Andreas Knitz Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme” isimli tez çalışması Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü’nde, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Yüksek lisans eğitimimde danışman hocam olmayı kabul eden ve tez çalışmamın başından bu yana benimle tüm bilgi ve deneyimlerini paylaşan, bu süreçte bana yol gösteren, büyük bir özveri ve hoşgörü ile çalışmamı takip eden, manevi desteğini her zaman hissettiğim kıymetli danışman hocam Sayın Doç. Dr. Serap DURMUŞ ÖZTÜRK’e teşekkürü borç bilirim.

Tez jüri üyelerim Prof. Dr. Asu BEŞGEN’e ve Doç. Dr. Pınar ÖKTEM ERKARTAL’a tez savunma jürime katılımları ve çalışmama katkıları için teşekkür ederim.

Tüm yaşantım boyunca beni yetiştiren, bana olan inançlarını kaybetmeyen ve desteklerini asla esirgemeyen, her zaman “iyi ki” dedirten canım annem Emine GEDİKLİ ve babam Ekrem GEDİKLİ’ye, kardeşlerim İrem GEDİKLİ, Cansu GEDİKLİ ve Ceyhun GEDİKLİ’ye varlıklarından ötürü sonsuz teşekkür ve minnetlerimi sunarım.

Hayatımın her anında olduğu gibi bu süreçte de beni bir an olsun yalnız bırakmayan, her daim bana güç veren eşim Oğuzhan TOPGÜL’e sabır ve anlayışı için teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bugüne kadar üzerimde emeği geçen tüm hocalarıma, çalışma sürecim boyunca bana gerekli anlayışı gösteren iş yeri yönetici ve çalışma arkadaşlarıma, çevremdeki tüm sevdiklerime teşekkürlerimi iletirim.

Şule GEDİKLİ TOPGÜL
Trabzon 2019

TEZ ETİK BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Mimarlık ve Sanat Arakesitinde Karşı-Anıt Söylemi: Horst Hoheisel ve Andreas Knitz Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Doç. Dr. Serap DURMUŞ ÖZTÜRK’ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 17/06/2019

Şule GEDİKLİ TOPGÜL

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	III
TEZ ETİK BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VII
SUMMARY	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
TABLolar DİZİNİ	XI
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş.....	1
1.2. Problemin Belirlenmesi.....	3
1.3. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	4
1.4. Çalışmanın Yöntemi.....	5
1.5. Literatür Değerlendirmesi	7
1.5.1. Bellek Kavramı: Tanım ve Tarihçe.....	7
1.5.2. Bellek Yapısı ve Sınıflandırması.....	9
1.5.3. Mimarlık ve Bellek İlişkisi.....	11
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR	13
2.1. Mimarlıkta Anıt ve Anıtsallık Kavramları	13
2.2. Mimarlıkta Karşı-Anıt Kavramı.....	21
2.3. Mimarlık Eleştirisinde Karşı-Anıt Söylemi	30
2.4. Sanatta Karşı-Anıt Kavramı	33
2.5. Karşı-Anıt Sanatçıları: Horst Hoheisel ve Andreas Knitz	34
2.5.1. Horst Hoheisel.....	34
2.5.2. Andreas Knitz.....	37
2.6. Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in Karşı-Anıt Örnekleri	39
3. BULGULAR.....	57
3.1. Karşı-Anıt Sınıflandırması	57
3.1.1. Avutma Yerine Kışkırtma	58

3.1.2. Sabit Kalma Yerine Değişme	62
3.1.3. Ölümsüzlük / Sonsuzluk Yerine Kaybolma / Yok Olma	69
3.1.4. Seyredilme Yerine Etkileşimde Kalma	75
3.1.5. Bozulmamış / Eski Kalmak Yerine Kendi İhlaline Davet	89
3.1.6. Bellek Yükünü Nezaketle Kabul Etmek Yerine Şehrin Ayaklarına Geri Adım Atmak	90
4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	97
5. KAYNAKLAR.....	101
ÖZGEÇMİŞ	



Yüksek Lisans Tezi

ÖZET

MİMARLIK VE SANAT ARAKESİTİNDE KARŞI-ANIT SÖYLEMİ: HORST HOHEISEL VE ANDREAS KNITZ ESERLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Şule GEDİKLİ TOPGÜL

Karadeniz Teknik Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Mimarlık Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Serap DURMUŞ ÖZTÜRK

2019, 104 Sayfa

İnsanoğlu her kültürde ve her dönemde anıtlara ve anmaya ihtiyaç duymuştur, çünkü anıtlar, toplumların yaşamış olduğu olay ve acıların çeşitli fiziksel temsiller ile günümüze aktarılma biçimidir, ancak hızla değişen dünyanın içinde, anıt kavramının anlamsal ve biçimsel olarak bilinen anıt kavramıyla örtüşmemesi sonucunda karşı-anıt kavramı ortaya çıkmıştır. Zamanla karşı-anıt kavramı mimarlık ve sanat disiplinlerinde problem olarak görülmeye başlanmıştır. Bu çalışmanın temel amacı; mimarlık ve sanat disiplinleri arakesitinde karşı-anıt söyleminin tanıtılması ve kavramın tartışılmasını sağlamaktır. Çalışmanın diğer amacı ise; mimarlık ve sanat arasındaki bağı, karşı-anıt kavramı yoluyla yeniden görünür hale getirmektir. Bu bağlamda çalışma; Genel Bilgiler, Yapılan Çalışmalar, Bulgular, Sonuçlar olmak üzere dört başlıkta toplanmıştır. Genel Bilgiler bölümünde; çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve problemi ortaya konmuştur. Yapılan Çalışmalar bölümünde; çalışmanın kavramları, sanatçılar ve örnek yapıları tanıtılmıştır. Çalışmanın temelini oluşturan karşı-anıt kavramı mimarlık ve sanat disiplinlerinde incelenmiştir. Bulgular bölümünde; sanatçıların eserleri, James Edward Young'ın karşı-anıt yaklaşımlarına göre değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise; yapılan analiz ve bulgular hakkında değerlendirmelere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Karşı-Anıt, Bellek, Mimarlık, Horst Hoheisel, Andreas Knitz.

Master Thesis

SUMMARY

COUNTER-MONUMENT DISCOURSE IN ARCHITECTURE AND ART: A REVIEW
ON THE WORKS OF HORST HOHEISEL AND ANDREAS KNITZ

Şule GEDİKLİ TOPGÜL

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences
Architectural Graduate Program
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Serap DURMUŞ ÖZTÜRK
2019, 104 Pages

Human beings in every culture and every period feel the requirement of monuments and commemoration since the monuments convey the events and pains that societies have experienced to the present via various physical representations. However, in the rapidly changing world, the concept of counter-monument emerged as the concept of the monument does not counterpart with the concept of semantic and stylistic monument. In time, the concept of counter-monument has been seen as a problem in the disciplines of architecture and art. The main aim of this study is to introduce and to discuss the discourse of counter-monument in the intersection of architecture and art disciplines. Moreover, the study aims to make the relationship between architecture and art through the concept of counter-monument reappear. In this context, the study consists of four chapters; The General Information, The Achieved Studies, The Findings, The Conclusion. The chapter of General Information has been searched to emphasize the purpose, scope, method and problem. In the Achieved Studies part, the concepts of the study, artists and sample structures have been introduced. The concept of counter-monument, which consists of the basis of the study, has been analysed in the disciplines of architecture and art. In the Findings chapter, the works of the artists have been evaluated according to J.E. Young's counter-monument approaches. In the Conclusion section, the findings and analysis have been summarized and interpreted.

Key Words: Counter-Monument, Memory, Architecture, Horst Hoheisel, Andreas Knitz.

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Selçuklu Dönemi Ahlat mezar taşları ve kümbet	16
Şekil 2. Abide-i Hürriyet	17
Şekil 3. Adıyaman Nemrut Dağı anıtsal heykelleri ve mezar yapıları	19
Şekil 4. Ulus Atatürk Anıtı, Ankara	20
Şekil 5. Tac Mahal, Hindistan-Agra	21
Şekil 6. Jochen Gerz, Monument against fascism in Hamburg, 1986	26
Şekil 7. Sol Lewitt, Black Form, Münster Palace Square, Skulptur Projekte, 1987	26
Şekil 8. Aschrott Çeşmesi, 1987-1988, Kassel	27
Şekil 9. Aschrott Çeşmesi, 1987-1988, Kassel	27
Şekil 10. Jochen Gerz, Mahnmal gegen Rassismus, (2146 stones. Monument against racism), Saarbücken, Alemania, 1993	28
Şekil 11. Micha Ullman. Memorial for the book burning, 1995, Berlin, Germany	28
Şekil 12. Vietnam Anıtı Maya Lin, Washington, ABD	29
Şekil 13. Horst Hoheisel	35
Şekil 14. Andreas Knitz	38
Şekil 15. Aschrott Fountain, 1985	41
Şekil 16. Patmos, a Trace of Hölderlin, 1989	42
Şekil 17. Thought Stones Collection, 1993	42
Şekil 18. A Memorial to a Memorial, 1995	43
Şekil 19. Memorial for the murdered Jews of Europe, 1995	43
Şekil 20. The Gateways of the Germans, 1997	44
Şekil 21. Crushed History, 1997	44
Şekil 22. German Ground, 1998	45
Şekil 23. 1752 x 12 kg product linz, 2000	45
Şekil 24. Openends, 2000	45
Şekil 25. The Erich, 2000	46
Şekil 26. Arte da Memória, 2001	46
Şekil 27. Berlin Torlos, 2003	47
Şekil 28. Fluchtweg Brandenburger Tor, 2003	47

Şekil 29. Life Signs Design, 2003	48
Şekil 30. MariAntonia, 2003	48
Şekil 31. Passaro Livre, 2003	48
Şekil 32. The Floating Towers, 2003-2005	49
Şekil 33. Das Mobile Denkmal, 2006	49
Şekil 34. The Chemistry of the Memory, 2006	50
Şekil 35. The Levels, 2006	50
Şekil 36. The Soul of the Buildings, 2006	50
Şekil 37. Die Kunst Der Erinnerung, 2008	51
Şekil 38. unterGRUND, 2008	51
Şekil 39. Die Strasse der Heiligen, 2009	52
Şekil 40. School Windows of Memory, 2009	52
Şekil 41. Llakillakisqa, 2011	53
Şekil 42. Growing Memory, 2011-12	53
Şekil 43. Boor Mark, 2013	53
Şekil 44. Oko Pamieci, 2014	54
Şekil 45. The Return of the Rose Garden, 2014-15	54
Şekil 46. Klangstein, 2017	55
Şekil 47. Hiatus, 2018	55
Şekil 48. Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling, 2019	56
Şekil 49. Löwenpositionen-The Lions' Turn, 2019	56

TABLULAR DİZİNİ

Sayfa No

Tablo 1. Çalışmanın dört adımlı kurgusu	5
Tablo 2. Kavram-disiplin-kişi-araç dörtlüsü bağlamında oluşturulan yöntem şeması	6
Tablo 3. Kısa süreli ve uzun süreli bellek modeli.....	9
Tablo 4. Belleğin üç aşaması	10
Tablo 5. Karşı-anıtın ilişkili olduğu kavramlar.....	24
Tablo 6. Crushed History örneği analizi: Avutma yerine kıskırtma.....	59
Tablo 7. The Erich örneği analizi: Avutma yerine kıskırtma	60
Tablo 8. Growing Memory örneği analizi: Avutma yerine kıskırtma	61
Tablo 9. 1752 x 12 kg Product Linz örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme	92
Tablo 10. Pássaro Livre örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme	63
Tablo 11. The Floating Towers örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme	64
Tablo 12. Das Mobile Denkmal: Das Denkmal der Grauen Busse örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme.....	66
Tablo 13. The Levels örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme	67
Tablo 14. Oko Pamieci örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme	68
Tablo 15. Aschrott Fountain örneği analizi: Sonsuzluk yerine yok olma.....	70
Tablo 16. Memorial for the Murdered Jews of Europe örneği analizi: Sonsuzluk yerine yok olma	71
Tablo 17. Berlin Torlos örneği analizi: Sonsuzluk yerine yok olma	72
Tablo 18. Fluchtweg Brandenburger Tor örneği analizi: Sonsuzluk yerine yok olma.....	73
Tablo 19. Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling örneği analizi: Sonsuzluk yerine yok olma.....	74
Tablo 20. A Memorial to a Memorial örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	75
Tablo 21. The Gateways of the Germans örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	76
Tablo 22. German Ground örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak.....	77
Tablo 23. Arte da Memória örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	78
Tablo 24. Mari Antonia örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	79
Tablo 25. The Chemistry of the Memory örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde	

kalmak	80
Tablo 26. The Soul of the Buildings örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	81
Tablo 27. Die Kunst der Erinnerung örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	82
Tablo 28. Die Strasse der Heiligen örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	83
Tablo 29. Visual Correpondances örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	84
Tablo 30. The Return of the Rose Garden örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	85
Tablo 31. Klangstein örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	86
Tablo 32. Hiatus örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	87
Tablo 33. Löwenpositionen / The Lions' Turn örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak	88
Tablo 34. Hiatus örneği analizi: Bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet	90
Tablo 35. Patmos, a Trace of Hölderlin örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak	91
Tablo 36. Thought Stones Collection örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak	92
Tablo 37. Underground örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak	93
Tablo 38. Llakillakisqa örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak	94
Tablo 39. Book Mark örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak	95
Tablo 40. Sanatçıların karşı-anıt çalışmalarının sınıflandırmasının sayısal sonuçları	99

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

Anıt sözcüğünün kökeni anmak fiilinden gelmektedir. Anıtlar; geçmişteki veya mevcut zamandaki olay, kişi ya da olguları gelecek nesillere anımsatmak amacıyla ortaya konmaktadır. Genellikle dikkat çekecek büyüklükte yapılar olan anıtlar, zaman içinde simge niteliği kazanmışlardır, yani anıtlar, tarihin herhangi bir döneminde ortaya konulan bir ürün ya da yapı gibi dönemini ve o dönemin toplumunu yansıtmaktadır.

Mimarlık disiplininde ise; mimari eser olarak anıt kavramından söz etmek mümkündür. Mimari eser olarak anıtlar, hafızayı canlı tutmayı amaçlamaktadır. Zamanla anıtların anlamları değişebilmektedir, ancak dönemin ve toplumun şartları değişse de taşıdıkları anıtsallık her zaman korunmak istenmiştir. Anıtlar, diğer bir yandan sanatsal değer de taşıdıklarından mevcut olduğu konum ve çevre itibarıyla gerektiğinde korunmalı ve onarılmalıdır. Sanat eseri ve mimari eser olarak anıtlar, geçmiş, bugünü ve geleceği içinde taşıyan tarihe tanıklık eden önemli yapılardır.

Anıtlar, anıları anımsatan bir hatırlama sürecinden oluşmaktadır. Dolayısıyla anıtlar, bireyler üzerindeki hatırlama eyleminden dolayı bellek kavramıyla da yakın ilişki içindedir. Aslında felsefe, sosyoloji, psikoloji, nöroloji vb. gibi birçok disiplin, kendi içerisinde bellek kavramını barındırmakta ve tanımlamaktadır (Öymen Özak, 2008). Yapılan araştırmalar sonucunda, kısa ve uzun süreli olmak üzere iki tür bellek ortaya konmuştur. Her iki bellek türünde de belleğin kodlama, depolama, ara-bul-geri getir olmak üzere üç aşamadan oluştuğu ileri sürülmüştür. Bu üç aşamada, sırasıyla; bellekte bilgiler yerleştirilir, tutulur ve geri çağrılır (Cüceloğlu, 2002). Eğer bir bilginin hatırlanmasında sorun yaşıyorsa bu üç aşamadan birinde aksaklık var demektir (Arkonaç, 2005).

Bellek hiçbir zaman sabit, kalıcı ya da değişmez değildir. Bellek, herhangi bir zamanda herhangi bir yerdeki kişi veya toplulukları içine alan hatırlama eylemine dayanan bir yetidir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde bellek tanımı; "yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin" şeklindedir. Algı ise; bir şeye dikkati yöneltmek o şeyin bilincine varma, idrak olarak tanımlanırken anı kavramı da; geçmişte yaşanmış çeşitli olaylardan belleğin sakladığı her türlü iz, hatıra olarak tanımlanmıştır (TDK, 2006). Bu bağlamda, her

hatırlama süreci sonunda yeni bir anı yani yeni bir bellek oluşmaktadır ve bu süreç bir deneyimi başka bir deneyime dönüştürmektedir. Anıtları toplumların hatırlama eylemi için araç olarak gören Yılmaz (2011), anıtları geçmişin fiziksel temsili olarak ifade etmektedir.

Büyüyen dünya ve gelişen teknolojiyle yaşam içerisinde anıtlar, hem biçimsel hem de anlamsal olarak bilinen anıtlarla örtüşmemeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası bu çelişkiyi fark eden Soykırım tarihçisi James Edward Young ilk defa 1992 yılında anıtlardaki zaferi öven ve ölümü yücelten anlayış yerine “karşı-anıt kavramını ve anlayışını” ortaya atmıştır.

Geleneksel anıtların söylemine bir antitez olarak yaklaşan karşı-anıt kavramı, barındırdığı karşıtlık ve sorgulama ile ziyaretçilerine farklı mekânsal deneyim imkânı sunabilmektedir. Geleneksel anıtlar, çoğunlukla anmanın sadece belli zamanlarda belli ritüeller çerçevesinde yapılabileceği izlenimi verirken karşı-anıtlar, ziyaretçisiyle yakından ilişki kurabilen, geçmişle bugün arasında bir karşılaştırma yapması için ziyaretçisini düşünmeye davet eden, rutin törenler dışında da yaşayan mekânlar sunan birer anma mekânları olabilmektedir.

Hatırlama eylemi ve hatırlatma deneyiminin gerçekleşmesi için anıt anlayışında da karşı-anıt anlayışında da bellek; zaman, mekân, yer, kişi veya gruplara ihtiyaç duymaktadır, yani her iki anlayışta da mimarlık ve sanat disiplinleri içerisinde eylem mekânda gerçekleşmektedir. Karşı-anıtların amacıyla mekânsal deneyimler sunan tasarımlarıyla sanatçılar Horst Hoheisel ve Andreas Knitz literatürde öne çıkmaktadır. 1944 Polonya doğumlu Orman Bilimleri Bölümü mezunu olan Horst Hoheisel ve 1963 Almanya doğumlu mimari faaliyetlerinin yanı sıra sanatçı olarak da aktif olan Andreas Knitz, 1994 yılından bu yana karşı/negatif/olumsuz anıtlar olarak bilinen birçok anıt projesinde beraber çalışmıştır. Bu ikili başta Almanya olmak üzere Güney Amerika, Ermenistan, Kamboçya gibi yerlerde de çalışmalarını sürdürmektedir. Hoheisel ve Knitz’in yapıtlarının “karşı-anıt” olarak nitelenmesinin nedeni; bellek ve hafıza çalışmalarına yaklaşımlarının farklı, ürettikleri anıtların resmi söylemlerden uzak oluşudur (URL-1). Bu bağlamda, mimarlık ve sanat disiplinleri arakesitinde Horst Hoheisel ve Andreas Knitz’in karşı-anıt çalışmaları üzerinden -Young’ın söylemlerinden de faydalanarak- eleştirel bir okuma yapmak ve mekân yorumları oluşturmak amaçlanmıştır.

1.2. Problemin Belirlenmesi

İnsanoğlunun varoluşuna dayanan anıt kavramı, her kültürde ve her dönemde varlığını sürdürmüştür. Mimarlıkta ve pek çok sanat dalında kendine yer bulan anıt kavramı, yüzyıllar boyunca farklılıklar ve değişiklikler göstermiştir. Bilim, sanat, tarih, kültür açısından değer taşıyan anıtsal eserler zamanla korunmaya da çalışılmıştır, çünkü anıtlar, toplumların yaşamış olduğu olay ve acıların çeşitli fiziksel temsiller ile günümüze aktarılma biçimidir. Yılmaz'a (2008) göre yüzyıllardır, geleneksel anıtların söylemi içerisinde zafer, övgü gibi kavramlarla eş tutulan anıtlar, zamanla yas, keder gibi kavramların sembolü olup savaş karşıtı bir propagandanın aracı haline gelmişlerdir. Yani anıt kavramı, anlam olarak herkesin alışık olduğu anıt kavramıyla çelişmeye başlamıştır. Tam da bu noktada son yıllarda gündeme gelen karşı-anıt kavramı ortaya çıkmaktadır.

Olumsuz-negatif anıtlar olarak da ifade edilebilen karşı-anıtlar, içinde karşıtlık yani bir karşı olma hali barındırmaktadır. Bu karşı duruş, genellikle unutmaya ve unutulmaya yöneliktir. Karşı-anıtlar ziyaretçilerini unutmaya değil düşünmeye sevk eden, düşündürdükçe hatırlatmayı, fiziksel ve zihinsel temsili hedefleyen yapılar veya olaylardır. Bu yönüyle bakıldığında, geleneksel anıtlar gibi karşı-anıtlar da bellek ve hafıza kavramlarıyla yakından ilişkilidir, ancak geleneksel anıtlar zamanla anlamını kaybedebilirken, karşı-anıtlar sonsuz anlam üretimine açıktır.

Geleneksel anıtlardaki durağanlık ve buyurganlık yerine karşı-anıtlar, izleyicisine ya da ziyaretçisine belleğini harekete geçirmek için bir uyarı vermektedir, ayrıca karşı-anıtlar temel biçimleri ve tasarım nitelikleri açısından da geleneksel anıtlardan ayrılarak ziyaretçisine mekânsal deneyim imkânı sunabilmektedir, yani karşı-anıtların kendisi negatif ve karşı görünse de izleyiciyi düşündürürken doğruya ve pozitif yönlendirmesi, belleği canlandırması, hafızayı harekete geçirmesi bakımından da olumludur.

Karşı-anıtlar, içinde barındırdığı mekânsallık sebebiyle mimarlıkla ilişkilendirilebilir, ancak her karşı-anıt örneği ziyaretçiye mekânsal deneyim sunmayabilir. Düşünsel bir tasarım evresinden geçen ve ona göre tasarlanan karşı-anıtlar sanatla doğrudan ilişkilidir, fakat bu sanatı gerçekleştirirken bazen bir şeyleri somut olarak üretmek veya inşa etmek yerine yok etmek de bir yöntem olarak karşımıza çıkar, yani tasarımı, var olanı ortadan kaldırmak şeklinde sunmaktan çekinmeyen karşı-anıtların sanatta da karşı duruşunu görmek mümkündür. Dolayısıyla karşı-anıt kavramı mimarlık ve sanat disiplinlerinde bir

arakesit problem alanı olarak görülebilir. Bu yönüyle de çeşitli kavram ve yaklaşımlarla yeniden okunmaya ve yorumlanmaya açık hale gelir.

1.3. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın ana kavramı olarak belirlenen karşı-anıt, hızla değişen dünya düzeninde sonradan ortaya çıkmış bir kavramdır. Literatür araştırmasında karşı-anıt kavramını ve söylemini açıklayan tanımlar üzerinden bu kavramı ve ilişkili olduğu diğer kavramları anlamak adına çeşitli kuramsal bilgilere öncelik verilmiştir. Karşı-anıt kavramını ortaya koyan J. E. Young'ın bu kavramla ilgili söylemleri, tez çalışmasının ilerleyen aşamalarında destekleyici nitelikte olmuştur. Bu kavramların hem mimarlık ve hem de sanatla ilişkili olduğu görülmüştür.

Tez çalışmasının ilk amacı, mimarlık ve sanat disiplinleri arakesitinde karşı-anıt söyleminin tanıtılması ve kavramın tartışılmasını sağlamaktır. Karşı-anıt kavramının mimarlıkta bir problem olarak ortaya konması, aynı zamanda mekânsal bir deneyim olarak incelenbilmesine de olanak tanır. Bu amaç doğrultusunda, Almanya'dan sanatçı Horst Hoheisel ve mimar Andreas Knitz seçilmiş ve eserleri incelenmiştir. Bu seçimde, sanatçıların eserlerini karşı-anıt çalışması olarak adlandırması yol gösterici olmuştur. Çalışmanın ikincil amacı ise, mimarlık ve sanat arasındaki bağı, karşı-anıt kavramı yoluyla yeniden görünür hale getirmektir. Bu bağlamda, disiplinler arası bir niteliğe sahip olmayı hedefleyen tez çalışması, Young'ın karşı-anıt kavramlaştırması üzerinden sanatçıların eserlerini yeniden değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Sözü edilen amaçlar ışığında, tez çalışmasının kapsamını; seçilen iki sanatçının <http://www.knitz.net/> adlı internet adresinden erişim sağlanan ve karşı-anıt olarak nitelendirdikleri 36 adet örnek yapıtları oluşturmaktadır. Böylelikle Young'ın karşı-anıt kavramının çizdiği sınırlar çerçevesinde, mimarlık ve sanat disiplinleri arasındaki ilişki yeniden biçimlendirilerek ortaya konmuştur.

1.4. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın ana eksenini oluşturan karşı-anıt kavramı ve Young'ın karşı-anıt kavramıyla ilgili kuramsal açılımları, mimarlık ve sanat disiplinleri arakesitinde dört adımlı bir kurguyu gündeme getirmiştir (Tablo 1). Bu kurgu, tez çalışmasının ortaya koyduğu amaç ve kapsam bağlamında, araştırma problemine yanıt verecek nitelikte bir model önerisinin oluşturulmasında esas çıkış noktasıdır.

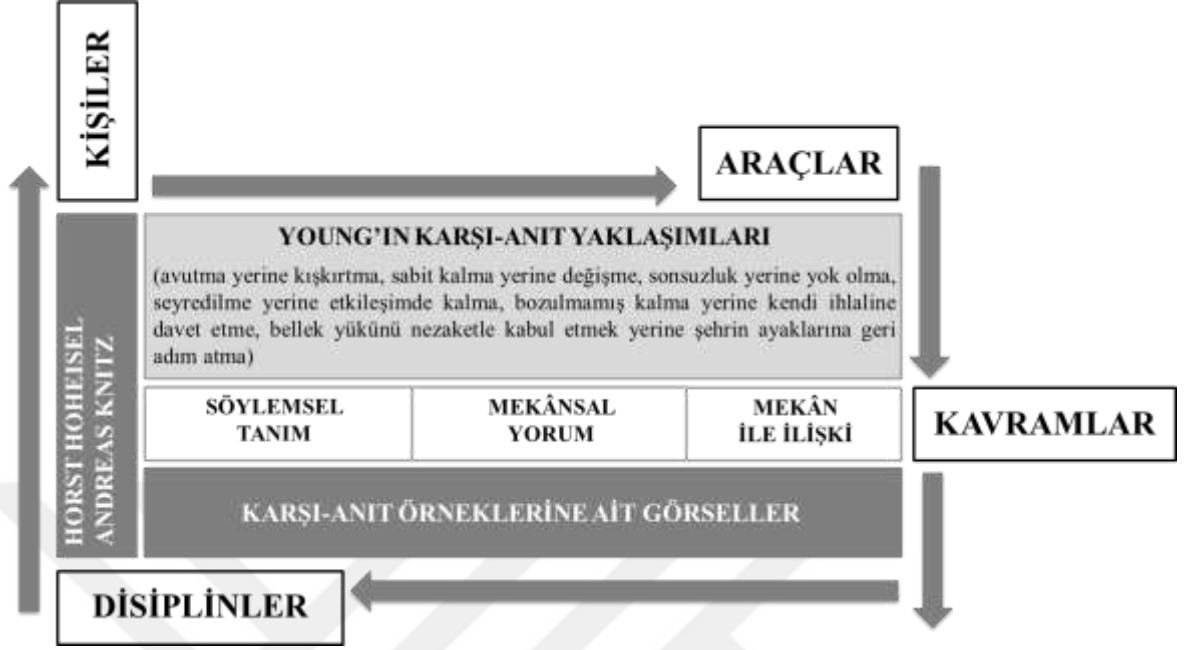
Tablo 1. Çalışmanın dört adımlı kurgusu

DİSİPLİNLER → KİŞİLER → ARAÇLAR → KAVRAMLAR

Disiplinler adlı ilk adımda tez çalışmasının temelinde yer alacak olan kavramların mimarlık ve sanat disiplini içerisindeki incelemesi yapılmıştır. Karşı-anıt kavramından ilk kez 1992'de söz eden Young'ın karşı-anıt tanımına ve kuramsal açılımlarına yer verilmiştir. Kişiler adlı ikinci adımda ise; çalışma konusuna uygun seçilen Horst Hoheisel ve Andreas Knitz adlı sanatçılarla ilgili literatür bilgilerine ve öne çıkan eserlerine yer verilmiştir. Bahsedilen sanatçıların karşı-anıt örnekleri, Araçlar adlı üçüncü adımda, Young'ın karşı-anıt söylemi üzerinden yapılan çıkarımları ile seçilen örnekler ilişkilendirilmiştir. Söz konusu karşı-anıt örneklerinin herhangi bir mekânsal durum içerip içermediği, ziyaretçiye mekânsal deneyim sağlayıp sağlamadığı, ziyaretçisine vermek istediği mesaj gibi birçok farklı açıdan tartışılmıştır. Kavramlar adlı son adımda ise; tez çalışmasının temelinde yer alan hatırlama ve hatırlatma eylemi düşünülerek önce bellek kavramına, sonra anıt kavramına ve anıtsallığa yer verilmiştir. Ardından tezin strüktürünü oluşturan karşı-anıt kavramının tanımı, ortaya çıkışı ve özellikleri örneklerle açıklanmıştır.

Söz konusu dört adımlı kurgu, tez çalışmasının amaç ve kapsamı bağlamında aşağıdaki gibi bir yöntem modeli ortaya koymayı gerekli kılmıştır (Tablo 2). Oluşturulan bu yöntem modeline göre, karşı-anıt kavramı ve sunduğu kuramsal açılımların, mimarlık ve sanat disiplinleri arakesitinde yer alan örnekler üzerinden okunabileceği ortaya konmuştur. Böylelikle mimarlık eleştirisinde karşı-anot söyleminin somut örnekler yoluyla yeniden gündeme getirilmesi hedeflenmiştir.

Tablo 2. Disiplin-kişi-kavram-araç dörtlüsü bağlamında oluşturulan yöntem şeması



Tablo 2'ye göre karşı-anıt kavramı ve kuramsal yaklaşımları, bir arakesit problemi olarak Horst Hoheisel ve Andreas Knitz adlı iki sanatçının çalışmalarında aranmıştır. Tez çalışmasının araştırma malzemesi olarak seçilen bu sanatçılara ait karşı-anıt niteliğindeki çalışmaları, karşı-anıt kavramını ilk kez ortaya koyan Young'ın söylemleri üzerinden araçsallaştırılarak kategorize edilmiştir. Yapılan sınıflandırmaya göre, her karşı-anıt yaklaşımı için çalışmaya ait bir söylemsel tanım oluşturulmuştur. Ardından çalışmanın mimarlık disiplini bağlamında mekânsal yorumuna yer verilmiştir. Bu tanımlara ve yorumlara bağlı olarak karşı-anıt çalışmasının mekân ile kurduğu ilişki incelenerek üç farklı ilişki türü ortaya konmuştur. Böylelikle sanatçılara ait karşı-anıt çalışmalarının kavramsal olarak mimarlık disiplininde alabileceği yer, kuramsal düzeyde tartışmaya açılmıştır.

Disiplin-kişi-kavram-araç dörtlüsü bağlamında oluşturulan yöntem, sanatçılara ait örneklerin okunabilmesini kolaylaştırmasının yanında, karşı-anıt yaklaşımının mimarlık ve sanat disiplinlerinde yeniden gündeme gelmesine imkân sağlamıştır.

1.5. Literatür Değerlendirmesi

1.5.1. Bellek Kavramı: Tanım ve Tarihçe

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde bellek; yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin olarak tanımlanırken algı; bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak, anı ise; geçmişte yaşanmış çeşitli olaylardan belleğin sakladığı her türlü iz, hatıra olarak ifade edilmiştir (TDK, 2006).

Osmanlıca'da hâfıza, kuvvei hâfıza, hâtîrât, hayâl kelimeleri ile karşılık bulan bellek kavramı, geçmişte saklama ve yeniden meydana getirme yetisi olarak tanımlanmaktadır. İnsanlar geçmişten bugüne çevresiyle etkileşim halinde olduğundan bellek; anı ve alışkanlıklarla ilişkili bir bilinç işidir, denebilir ve yalnızca insana özgüdür. Ayrıca bellek, özne-nesne etkileşiminin sonuçlarının barındırıldığı bir yer olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 2005).

Webster Sözlüğü'nde bellek; duyu izlenimleri ve bilgileriyle bilinçli ya da bilinçsiz olarak akılda tutulup sonradan hatırlanan bir beceri olmakla beraber, bir kişinin hatırlama kapasitesi de olabilmektedir. Ayrıca öğrenilen bir şeyin, geçmiş bir olayın zihinsel bir imaj veya izlenimidir (çocukluğun mutlu anıları gibi). Zihinsel olarak korunmuş izlenimlerin ve bilgilerin toplamı (bellekten çizmek, hayal etmek), anımsamanın yayıldığı zaman süresi olarak da tanımlanmaktadır (Webster, 2004).

Cambridge Felsefe Sözlüğü'nde de; belleğin, şu andan olduğu, geçmişte yaşanan bir durum veya olayın bellek için gerekli olduğu ve belleğin her ikisinin de bulunduğu içsel ve nedensel ilişkileri içerdiğinden bahsedilmektedir (Cambridge Dictionary, 1995: Öymen Özak, 2008: 11).

Felsefe Sözlüğü'ndeki bellek tanımları ise;

1. Geçmişte yaşananları gerçek somut varlıkları olmadığı halde tasarımları, imgeleri, görüntüleri yoluyla şimdiye çağırarak düşünmeyi sağlayan zihinsel işlev,
2. Deneyimleri, duyuları, izlenimleri, algıları, kavrayışları, yeniden canlandırmak üzere saklayarak tutma yetisi,
3. Geçmişte şimdiye taşıma gücü,
4. Geçmişte tanık olunan şeylerin saklanıp tutuldukları varsayılan zihinsel yer,
5. Gerek bilginin gerekse kişisel özdeşliğin oluşum sürecinin özsel bileşeni,

6. Anımsayan öznenin geçmişte algıladığı nesnelere, yaşadığı deneyimlere, kavradığı gerçeklere ilişkin bilgi halini almamış görüşü,
7. Geçmişte yaşanmış bilinç durumlarını şimdideki bilinç durumlarına taşımayı sağlayan farkındalık,
8. Zamanı kurduğu, zamanla girilen ilişkiyi belirlediği düşünülen iç zaman yaşantısı, olarak sıralanmaktadır (Güçlü vd., 2003).

Toplum Terimleri Sözlüğü'nde bellek; insanın toplumsal bir varlık olmasını sağlayan, çevresiyle etkileşiminin sonuçlarını anlığında saklayabilmesi ve daha sonraki etkinlikleri sırasında bu sonuçları anımsayabilmesi yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Ozankaya, 1975: Öymen Özak, 2008: 12).

Cevizci (2002) ise belleği; geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi, deney veya tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmiş şimdide koruma gücü olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda bellek; anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisidir. Özgün olaylar, olgu ve nesnelere, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilişi ya da bilgileri zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon olmasının yanı sıra bellek, söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer şeklinde de tanımlanmaktadır.

Belleği insanın tarihinin bilgi deposu olarak gören Mert Açar (2016), belleğin; bilgiyi algılayan, düzenleyen, kodlayan, saklayan ve hatırlayan, tanımlayan bir bilişsel süreç olarak tanımlandığını ve bu bilgilerin saklandığı varsayılan yer olduğu gibi bu şekilde saklanan bilgilerin de kendisi olduğunu, aynı zamanda hatırlama ve unutma edimlerinin merkezinde bulunduğunu belirtmiştir.

Bellek, düşünme faaliyetini harekete geçiren basit bir araç olarak değil, düşünme faaliyetini mümkün kılan yer olarak görülmektedir (Richter, 2000; Öymen Özak, 2008: 10). Bellek, daha önce öğrenilen bir bilgi ya da yaşanan bir durumu anımsamakla sorumlu yerdur. Genel olarak bellek tanımlarına bakıldığında, belleğin akıl, hafıza, zihin, bilgi, hatıra, hatırlama, unutma, geçmiş ve gelecekle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu kavramların yanı sıra bellek, hatırlama-unutmanın temelini oluşturduğu için anıtsallıkla da birebir ilişkilidir. Bu nedenle tez çalışması kapsamında, bellek kavramının da yer alması gerektiği düşünülmüştür. Bellekle ilgili söylemler yüzyıllar öncesine dayansa da; bellek konusu birçok disiplin tarafından hala farklı açılarla incelenmekte ve değişik biçimlerde

tanımlanmaktadır. Örneğin; psikoloji, felsefe, sosyoloji, nöroloji gibi disiplinlerde bellek kavramına sıklıkla rastlanmaktadır.

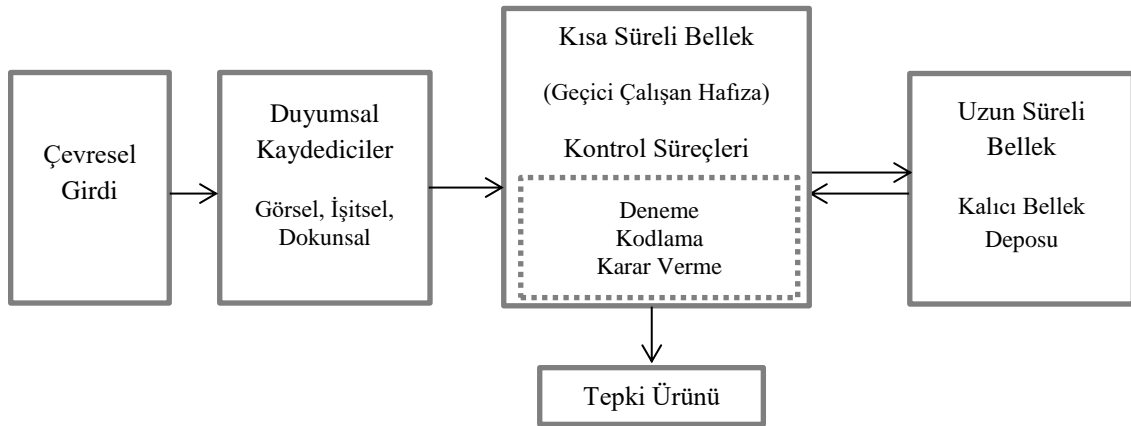
Zihinde bilgilerin depolandığı, korunduğu ve hatırlandığı bir duyum olan bellekte anımsanan bir kişi, şey ya da olay olabilmektedir. Bellek, geçmişle bugün hatta gelecek arasında bir köprü görevi görmektedir. Bugün ve gelecekte anımsamak istediğimiz bilgi, deneyim ve izlenimleri geçmişten itibaren muhafaza etmektedir. Dolayısıyla; zaman ile iç içe bir kavram olan bellek, zihinsel süreçleri barındıran bir yerdir.

1.5.2. Bellek Yapısı ve Sınıflandırması

Bellekle ilgili yapılan çalışmalarda ilk olarak kısa süreli ve uzun süreli bellek olmak üzere iki tür ortaya koyulmuştur. 1960-1970 yıllarındaki biyolojik temelli araştırmaların çoğu bu iki tür ayrımına dayanmaktadır, ancak ilerleyen yıllarda yapılan araştırmalar ile üç farklı bellek türü olduğu ortaya konmuştur: Duyumsal bellek, kısa süreli bellek ve uzun süreli bellek (Öymen Özak, 2008).

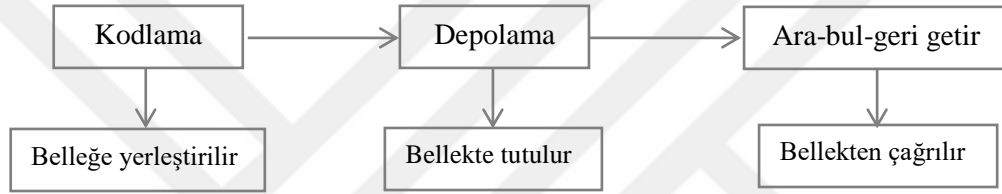
Çevreden gelen görsel, işitsel, dokunsal uyarıların zihne ilk geldiği fakat zihinde kalma süresinin çok kısa olduğu bellek türü duyumu(sal) bellek olarak adlandırılmıştır. Bir görüntü ya da ses gibi bilgi sisteme girdiğinde ilk olarak duyusal bellekte kaydedilmektedir. Duyusal bellekte çok kısa bir süre tutulduktan sonra bu bilgiler kısa süreli belleğe aktarılmaktadır (Atkinson ve Shiffrin, 1971) (Tablo 3).

Tablo 3. Kısa süreli ve uzun süreli bellek modeli (Atkinson ve Shiffrin, 1971)



Kısa süreli belleklerde hatırlama birkaç dakikayı geçmezken uzun süreli bellekler, saat, gün, hafta, ay ve yılları kapsayabilmektedir. Tüm bellek türlerinde kodlama, depolama, ara-bul-geri getir olmak üzere üç aşama bulunmaktadır (Tablo 4). Kodlama; bilginin, belleğin kabul edeceği bir koda çevrilip bu kodun zihinde kaydedilmesidir. Daha sonra kodlanan bu bilgi bir yerde depolanır ve bilgi istenildiğinde bulunup geri getirilir. Bellekte hatırlanabilenler daha önce depolanmış olup nasıl hatırlanabileceği onun nasıl depolandığına bağlıdır. Eğer bir bilginin hatırlanmasında sorun yaşıyorsa bu üç aşamadan birinde aksaklık vardır (Cüceloğlu, 2002; Arkonaç, 2005).

Tablo 4. Belleğin üç aşaması (Cüceloğlu, 2002)



Genel olarak değerlendirildiğinde bellek, mekân ve zaman dışında ses, koku, doku, imgelerine de tutunmaktadır. Hatırlama eylemi, zihne imgelerin çağrılmasıyla gerçekleşmektedir. Bellek aktif ve canlıdır. Hatırlamak, geçmişini sadece geri çağırarak değil geçmişini tekrar yorumlayarak anlamlandırmaktır. Hatırlamayı, bir sebeple harekete geçen bir mekânizma olarak düşünmek mümkündür. Geçmişteki hatırlanan şey olumlu ise onaylanmak, olumsuz ise onunla hesaplaşmak veya yüzleşmek gibi sebeplerle çağrılabilir. Bireyin hatırladığı bir şey toplumun içinden gelmektedir. Bireyin belleği başkalarınınkiyle yapılırken o da başka belleklere dâhil olmaktadır (URL-2).

Sonuç olarak, hatırlama ile yapılan bellek, kesinlikle bir zamana, mekâna, yere, birey veya gruba tutunmaktadır. Bellek, bireysel bir yeti olarak düşünülmesine rağmen bireyin toplumsallaşma sürecinde oluşmaktadır. Aynı zamanda bellek, zamansal bir olgudur. Geçmişle olduğu kadar gelecekle de ilişkilidir, fakat hatırlama bugünde gerçekleşmektedir. Anıtların da toplumlar açısından anma ve hatırlama amacıyla yapılması bellekle olan ilişkisini kaçınılmaz kılmaktadır.

1.5.3. Mimarlık ve Bellek İlişkisi

Bireyler için çok küçük bir uyarı, geçmişi çağırın bir araç olabilmektedir. Bireylerden oluşan topluluk ya da gruplar için de anıtlar hatırlamanın bir aracı olmaktadır. Anıtlar, geçmişin fiziki birer temsilcisidir ve geçmiş bellekte öylece durmaz. Geçmiş, bellekten geri çağırılarak anılar oluşmaktadır. Anılar ise; geçmişin zihinsel temsilidir. Aslında her temsil biçimi gerçeğin yorumlanması sonucunda ortaya konulmaktadır. Yılmaz (2011), psikoloji filozofu Edward Casey'in hatırlamayı, bir deneyimin başka bir deneyime dönüştürüldüğü bir süreç olarak ifade ettiğini ileri sürmektedir, yani gerçekte yaşanmış olan geçmiş bir deneyim ise sonuçta hatırlanan bambaşka yeni bir deneyim ve anıdır. Dolayısıyla her hatırlama süreci sonunda, yeni bir anı ve yeni bir bellek oluşmaktadır (Yılmaz, 2011).

Bellek ve hatırlama sürecinin geçmişle kurmuş olduğu bu ilişki, bireylerden meydana gelen gruplar için de yani toplumsal, kültürel ve kolektif bellek için de aynı şekilde geçerlidir. Casey'e göre kolektif hatırlama ve kolektif unutma birbirinin öteki yüzüdür, çünkü bir topluluk, bir olayı belirli bir biçimde hatırladığı gibi o olayın bazı yönlerini de unutmaktadır: "Bireylerin birlikte hatırlayabilmesi için birlikte unutmaları gerekmektedir" (Yılmaz, 2011: 189).

Tüm bu bilgilere dayanarak devletler ve iktidar sahipleri, kentlerdeki kamusal alanları kentlinin mevcut belleğini yönetecek, kontrol edecek veya yeniden üretecek alanlar olarak değerlendirmektedir. Bu anlamda kamusal alanlara ya da kent meydanlarına çoğunlukla uygulanan mimari yapı; anıtlar olmuştur.

Bellek somut olarak bir mekâna ihtiyaç duymaktadır ve bu bakımdan kentler öne çıkmaktadır. Kentlerde yaşanan olaylar, deneyimler, anılar, algılar, tarih, bellek mekânları ve kent belleğiyle ilişkilendirilmektedir. Maurice Halbwachs (1992), bireyin tek başına bir bellek değil bireysel bir hatırlama oluşturabileceğini, belleğin ise toplum tarafından ortaya konulabilecek kolektif bir kavram olduğunu savunmaktadır. Belleğin toplum, mekân ve mimari ile ilişkisi göz önüne alındığında bireyin her gün deneyimlediği alan olarak kentler ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda kentlerde yaşanan değişimler, hem sanatın hem de kentin temel kurucu öğeleri olan ve belleğin izlerini taşıyan yapılarla gerçekleşmektedir. Sanat yapıları (müze, anıt vb.) ve dini yapılar (kilise, cami vb.) gibi birçok kamusal yapı ve sanat buna örnek verilebilmektedir (Ekenyazıcı Güney ve Tulum, 2018).

Mimar Aldo Rossi, 1960'larda yazmış olduğu "Şehrin Mimarisi" adlı kitabında kolektif belleğin, mimarlık ve kenti oluşturan her türlü değer ile ortak birlikteliğinden bahsetmektedir. Rossi'ye göre kenti oluşturan mimariler, mekânları üzerinden üretilen sosyal ilişkilerle kent belleğinin bir parçası haline gelmekte, bu ilişkiler ağı kentin tarihi içinde akararak zamanla onu biçimlendirmekte, yeniden üretmektedir. Rossi, kentlerin yaşayan bir organizma gibi canlı bir öze sahip olduğunu iddia ederek kent ve mimarlığı belleğin öznesi olarak yorumlamıştır. Ayrıca ona göre mimarlık, şehrin inşasından sorumlu disiplin iken şehir de kolektif belleğiyle mimarlığın kaynağıdır (Rossi, 2006).

Mekânlar insan beyninde algılamayı ve beraberinde hatırlamayı mümkün kılmaktadır. Belleğin yapılanma sürecinde belirli olan insanlar da mekânların şekillenmesinde önemli bir rol almaktadır, yani birey mekânı değiştirirken mekân da belleği aktif tutmaktadır, fakat bireylerin mekân üzerine yükledikleri anlamların yanı sıra dönem iktidarının kente ve toplum algısına yapmış olduğu müdahaleler de belleği değiştirebilmektedir, çünkü her iktidar kendisinden sonra da kendinden söz ettirmek için kendisini temsil eden yapılarla, hem kent mekânlarında hem de toplumsal bellekte değişimlere yol açabilmektedir. Dolayısıyla belleğin en net şekilde gözlemlenebildiği mekânlar, kamusal alanlar ve bu alanlardaki kamusal yapılar veya sanat yapıtlarıdır.

Bir kentin sokakları, anıtları, mimari biçimleri tarihte çok büyük söylemleri içinde barındırmıştır. Kent strüktürü ile beraber kenti temsil eden formlar da zaman içinde değişim göstermektedir. Kent mimarisi, yalnızca planlamacıların ve mimarların belli bir düzen içerisinde temsil ettiği bir biçimlenme değildir, aynı zamanda toplumu içinde barındırmaktadır, ancak mimari; kendinden önce gelen mimari formların, kent planlarının ve anıtlarının izlerini taşıyarak, onları bu ana sürüklemektedir. Kentin adı sürekli olarak aynı kalsa da, fiziksel strüktürü sürekli olarak değişim göstermekte, deforme olmakta ya da unutulmaktadır. Başka gereksinimlere uyum sağlamaya çalışmaktadır. Sosyal gerçekliğin istekleri ve baskıları, kentin düzenini sürekli etkilediği için aslında kent, belleğin tiyatrosu gibidir (Boyer, 1996). Dolayısıyla kentlerin içindeki sanat ve mimari uygulamalar olan anıtlar veya karşı-anıtlar, toplumların ve kişilerin geçmişten süregelen oyunlarını bizlere sunmaktadır. Tıpkı belleğin hatırlama eylemindeki gibi bu yapıtlar da yoruma, anlamlandırmaya, deneyimlemeye açıktır.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Mimarlıkta Anıt ve Anıtsallık Kavramları

Türkçe sözlüklerde, anıt; tarihsel bir özelliği olan büyük ve önemli bir olayı, ulusça sevilen, sayılan, tarihe geçmiş bir kimseyi gelecek kuşaklara tarih boyunca anımsatmak için yapılan ya da dikilen, göze çarpacak büyüklükte, simge niteliğinde yapı, yontu, gömüt, sütun ya da benzeri bir yapıt olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004).

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde ise anıt; önemli bir olayın veya büyük bir kişinin gelecek kuşaklarca tarih boyunca anılması için yapılan, göze çarpacak büyüklükte, sembol niteliğinde yapı, abide; önemi ve değeri çok olan eser veya kişi anlamlarına gelmektedir (TDK, 2006).

Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (International Council on Monuments and Sites ICOMOS) anıtı; 'tarih, sanat veya bilim açısından, istisnai düzeyde evrensel bir değere sahip mimari eserler, anıtsal değerdeki heykeltıraşlık veya resim eserleri, arkeolojik nitelikteki parça veya yapılar, kitabeler, mağara veya parça toplulukları' olarak tanımlamıştır (Dülgerler ve Karadayı Yenice, 2008).

Anıt, dilimizde; "bir şeyin anılması" anlamına gelen anmak fiili ile bağlantılıdır. Osmanlıca'da ise anıt; sonsuz, ebedi anlamına gelen "abid" kökünden gelmekte olan "abide" sözcüğü ile ilişkilendirilmektedir. Bütün Romen dillerinde kullanılan ve İngilizce'ye de geçmiş olan "monument, monumento" sözcüğü de Latince "monere" (hatırlamak) kökünden gelmekte olup benzer anlam taşımaktadır (Kuban, 1973: 5).

Bir anıt hatırlatır: Konumu, formu, yeri tasarımı ve yazıtları kişilerin, şeylerin, olayların veya değerlerin hatırlanmasına yardımcı olur. Çağdaş İngilizce kullanımında 'anıtsal'; "büyük, önemli ve kalıcı" anlamına gelir. Anıtlar genel olarak onurlandırır ve ön plana çıkma, dayanıklılık uyumu, kalıcı erdem barındırır, fakat Latince fiil monere'den anıta türeme, "denkmal" (hatırlatan bir anıt) ve "ehrenmal" dan (onurlandıran bir anıt) ayrı olarak, Alman kategorisi "Mahnmal" tarafından yakalanan bir kurgu şu an halka itaat etmek ya da uyararak için yapılan hatırlatmayı önermektedir (Stevens vd., 2012: 951).

İnsanoğlunun anımsamak ve anımsatmak isteğini duyduğu ilk şey ölümler olmuştur. Mezarları, anıları yaşatmak için bir araç olarak görmüşlerdir ve ilk mezar anıtlarında geleceğe bir mesaj taşıma fikri bulunmaktadır (Kuban, 1973). Anıt mezar yapımı ile

geleceğe mesaj verme kaygısını, daha sonraki dönemlerde anıt heykel yapımı süreci izlemiştir. Topluma açık alanlara anıt dikme geleneği ise Yunan Uygarlığının klasik döneminde başlamıştır. Klasik Yunan döneminde ve Helenistik dönemde agoralar, tapınaklar, tiyatrolar gibi alan ve yapılara konulan anıt heykeller; dini, sosyal ya da politik işlevlere sahip objeler olmuşlardır (Osma, 1998; Dülgerler ve Karadayı Yenice, 2008: 68). Roma Dönemi'nde ise, anıtların Roma'nın kudretini belgeleyen bir nitelikte olduğu ve bu dönemde, hükümdarların ve onların zaferleri anısına sütunlar yapıldığı görülmüştür. Daha sonra ise, bu yapıtlar 1500 tarihinden itibaren İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya gibi bazı Avrupa ülkelerinde taklit edilmeye başlanmıştır (Kurtaslan, 2005). Bizans döneminde de, Roma dönemi geleneğinin devamı olarak, imparatorların sütun üzerindeki, ayakta veya at üzerindeki anıt heykelleri forumlara yerleştirilmiştir (Dülgerler ve Karadayı Yenice, 2008).

Rönesans'tan itibaren, din etkisini kaybetmiştir ve yerine gerçeklik kaynağı olarak tarihin geçişi, ilerlemeci tarih anlayışı ve zaman içerisinde her olgunun tek ve tekrarlanamaz olduğu gibi birçok olgu, anıt kavramının da dönüşümüne neden olmuştur (Cephanecigil, 2016).

Avrupa'da Rönesans ile birlikte, atlı heykellerin yeniden ortaya çıktığı söylenebilir. Rönesans Dönemi'nde önemli kişilerin heykellerinin yapılması, 15. yüzyılın ikinci yarısında Floransa'da başlamıştır. Bu anıt heykeller, yöneticinin zaferinin kutlanması amacıyla yönelik olduğu gibi, resmi ya da kamusal yararlılıklar gösteren önemli kişilerin anısına da dikilmiştir. 16. yüzyılın ortalarından itibaren anıt heykelleri, anıt için düzenlenmiş meydanlara dikilmeye başlanmıştır. Anıt heykeller, Rönesans'ta da otoritenin ve kalıcılığın sembolü olmaya devam etmiştir. Rönesans sonrası ise, imparatorun politik gücünü simgeleyen anıt heykeller bütün Avrupa'ya yayılmıştır (Osma, 2003; Baydemir, 2016)

19. yüzyıl ortalarından itibaren ise toplum içindekiler için tarihi bir öneme ve üne sahip kişilerin anısına anıtlar yapılmıştır. Fransa'da ortaya çıkan ihtilalin beraberinde milliyetçilik, eşitlik, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar anıtların konusunun oluşumunda etkili olmuştur.

Ahenk Yılmaz (2011) "Bellek Topoğrafyasında Özgürlük" adlı yazısında, sanat tarihçisi Alois Riegl'in (1998) tanımıyla anıtı; "en eski ve özgün anlamında insani eylemleri ya da olayları (ya da ikisinin birleşimini) gelecek nesillerin aklında canlı tutmak amacıyla dikilmiş insan yaratısı" olarak tanımlamıştır. Bu tanım 1800'lü yıllar boyunca

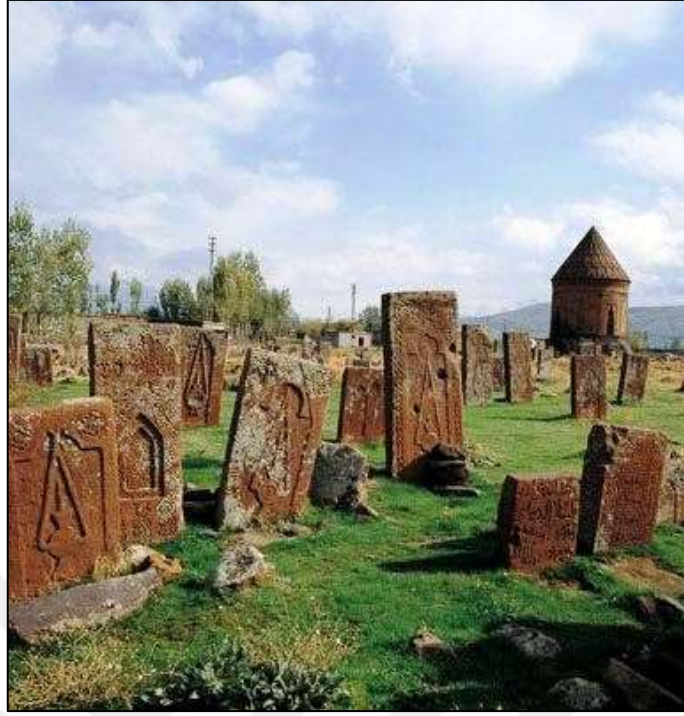
doğan ve yükselen ulusal değerleri ve kişileri anıtlarla toplumun daha geniş kesimlerine yayma düşüncesi çerçevesinde çağına uygun bir tanım olarak görülebileceğini belirtmiştir.

Anıt geleneği, Türk kültüründe de geçmişten beri var olmuştur. Anıt önceleri bir dikili taş iken yerleşik hayata geçildikten sonra, genellikle türbe, camii, gibi bir yapıdır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren ise Osmanlı kentlerinde bir sütun ya da mimarî kuruluş niteliğinde anıtlar da görülmeye başlanmıştır. Anıt heykeller ise Cumhuriyet döneminin anıtlarıdır. Anıt heykel kent içinde, park, meydan, cadde, sokak gibi kamuya açık alanlarda yer alan büyük boyutlu yapılardır. Bir olayın ya da kişinin anısını geleceğe aktaran simge niteliğindedirler. Ülkelerin siyasal veya toplumsal yaşamlarında meydana gelen değişiklikler, anıt yapılarının işlev ve biçimine de yansiyabilmektedir (Osma, 2002).

Türklerde anıt kavramının çok eski yıllara kadar uzandığı arkeolojik kalıntılar sayesinde bilinmektedir. Orta Asya'da Orhon Vadisi'nde Göktürk döneminden kalma Türk dili, tarihi ve sanatı açısından büyük önem taşıyan, üzerlerinde yazıtların yer aldığı taşan anıtlarla karşılaşmaktadır... 1958 yılında Çekoslovak Arkeoloji Enstitüsü'nün yaptığı araştırma ve kazılar, Kültigin ve karısını yan yana oturmuş durumda canlandıran mezar anıtının bulunmasıyla sonuçlanmıştır. Çevresinde başka anıtların da yer aldığı bu önemli buluntu merkezinde, ayrıca Kültigin'in heykelleri olan balballara, nöbet bekleyen bir çift koç ve dağ keçisi heykeline, başka parçalara da rastlanmıştır (Sözen, 1973: 8).

Göktürkler'i takip eden M.S. 745 yılında kurulan Uygurlarda da anıt kavramı etkili bir şekilde yaşanmıştır. Daha çok Budizm'in etkisinde kalan Uygurlar; Hint, Çin ve Yunan sanatından beslenmiş, gerçekçi bir heykel ve resim sanatına ulaşmışlardır. VIII. ve IX. yüzyıla ait ürünler, günlük yaşamdan simgesel değerlere kadar çeşitli amaçlar için yapılmışlardır. Bütünüyle bu gerçekçi örnekler, dinsel sınırlardan, gündelik konulara kadar uzanmakta, anıtsal niteliklere bürünmektedir (Öztürk Kurtaslan ve Hatipoğlu, 2011).

Karahanlılar zamanında ise X. yüzyıldan itibaren Müslümanlığın Türkler arasında güç kazanmasıyla, önemli olayları, kişilerin mezarlarını anıtlarlaştırmak düşüncesi silinmemiş, aksine bu düşünce başka biçimlere dönüşerek yaşamaya devam etmiştir. Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklar zamanında yaygınlık hız kazanmış, birbirinden ilginç mezar anıtlarının yaratılması olanağı bulunmuştur (Şekil 1). Anadolu'da, Selçuklu ve Beylikler döneminde, XI. yüzyıldan itibaren Diyarbakır, Konya gibi kentlerin ünlü kale kapıları, ilginç köşeleri, insan ve hayvan kabartmaları ile zenginleştirilmiştir. Mezar taşları insan, hayvan, kuş, bitki tasvirleriyle bezenmiştir (Sözen, 1973).



Şekil 1. Selçuklu Dönemi Ahlat mezar taşları ve kümbet (URL-3)

Osmanlı döneminde ise anıtsal yapıların yanında ilginç türbelerle karşılaşılmasına rağmen; Selçuklu ve Beylikler döneminin insan, hayvan, kuş vb. figürlü kale kapıları, mezar taşları giderek azalmış ve soyut anlatımlı taş işçiliği önem kazanmıştır. Mimari yüzeylerde kabartma olarak daha çok bitkisel ve geometrik motifler kullanılmıştır, fakat Osmanlı mezar taşları ise o mezarda yatan kişinin sosyal durumunu gösteren bir anıt niteliğine bürünmüştür. Osmanlı döneminde, devletin büyüklüğü ve önemi, bir olayın ardından o olayı toplumun belleğine sindirecek olan simgesel değerler; çoğunlukla işlevsel nitelik taşıyan anıtsal yapılarla sağlanmıştır. Örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın adına yapılan anıt türbesi kadar yaptırdığı Süleymaniye Cami'si de onu simgeleyen özellikte yapılarıdır (Sözen, 1973; Dülgerler ve Karadayı Yenice, 2008).

XIX. yüzyıl sonu, XX. yüzyıl başlarında başta İstanbul olmak üzere Osmanlı kentlerinin diğerlerinde de bazı anıtların yükseldiği görülmektedir. Bunların arasında 31 Mart Olayı'nın ardından İstanbul'da 1909'da düzenlenen proje yarışması ile uygulanan Abide-i Hürriyet, büyük bir şehirde yapılmış ilk milli anıt olması sebebiyle önem taşımaktadır (Şekil 2). Devamında yine İstanbul'da, Konya'da ve diğer kentlerde yapılan anıtlar sıralanmaktadır. Bu süreçte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Güzel Sanatlar Akademisi) heykel derslerinin başlaması ve Türk kentlerini değiştirip batı kentlerine

benzetme istekleri, değişik meydan düşüncesini beraberinde getirmiştir. Türk kentlerine yabancı olmasına rağmen açılan kent meydanlarına anıtlar dikilmeye başlanmıştır (Sözen, 1973).



Şekil 2. Abide-i Hürriyet (URL-4)

Cumhuriyet dönemi ile anıt yapımında bir yoğunlaşma görülmektedir. Bu dönemdeki anıtların büyük bir bölümünü; Atatürk'ü, Cumhuriyetin kuruluşunu ve halkın gösterdiği yararlılığı simgelemeyi amaçlayan eserler oluşturmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki anıtlar yabancı sanatçıların ellerinden çıkmıştır, çünkü bu alanda deneyimli heykeltıraş ve teknik alt kadro bulunmamaktaydı. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisi'ni güçlendirmek amacıyla gerek yurt dışına eleman gönderilmesi gerekse yurt dışından sanatçıların ülkemize getirilmesi şeklinde çalışmalar yapılmıştır (Osma, 2002).

Dülgerler ve Karadayı Yenice (2008), savaştan sonra büyük önderi ve savaşın trajik, acı sahnelerini temsil eden anıtların meydanlarda görülmesinin halkta büyük bir heyecan yarattığını ve bu sebepten bu anıtları yaptırانların ve izleyenlerin anıtların başarı ya da başarısızlığını, sanatsal yönünü düşünmediklerini söylemektedir. Oysaki bu anıtların çoğunluğunun, anıtsal ve sanatsal yönden dönemin sanat otoritelerinden başarısızlık yönünde eleştiri aldıklarını belirtmektedir. 1930'lu yıllara gelindiğinde ise, Türk anıtlarını

ancak Türk ulusundan, ulusal sanatı yaratabilecek kişilerin yapması gerektiği fikrinin kabul görmesiyle Türk heykeltıraşların devreye girdiğini ifade etmektedir.

Dolayısıyla anıt kavramı ve tarihçesi incelendiğinde, günümüzde bu kavramın eleştiriye açık bir hale geldiği görülmektedir. Anıt kavramı, çevresiyle ve zamanıyla ilişkili olarak insanlardan ve yaşanmışlıklardan izler taşımaktadır, ancak bu izler çoğu zaman bir gücü simgelemiştir. Anıtlardaki bu simgesellik, farklı yapı türlerinde kendine yer edinmiştir. Bu bağlamda farklı anıt türleri ortaya çıkmıştır. Anıtlar bilmediğimiz, görmediğimiz, hatta genellikle yaşamadığımız belki de unuttuğumuz olguları hatırlatabilmektedir. Bu hatırlama eylemi sadece zihinlerde değil anıtlarda veya anıtsal mekân ya da yapılarda kalabilmektedir. Değişen toplum yapısı ile anıtların taşıdığı hatırlatma amacı yerini unutmaya ya da bir boşluğa da bırakabilmektedir.

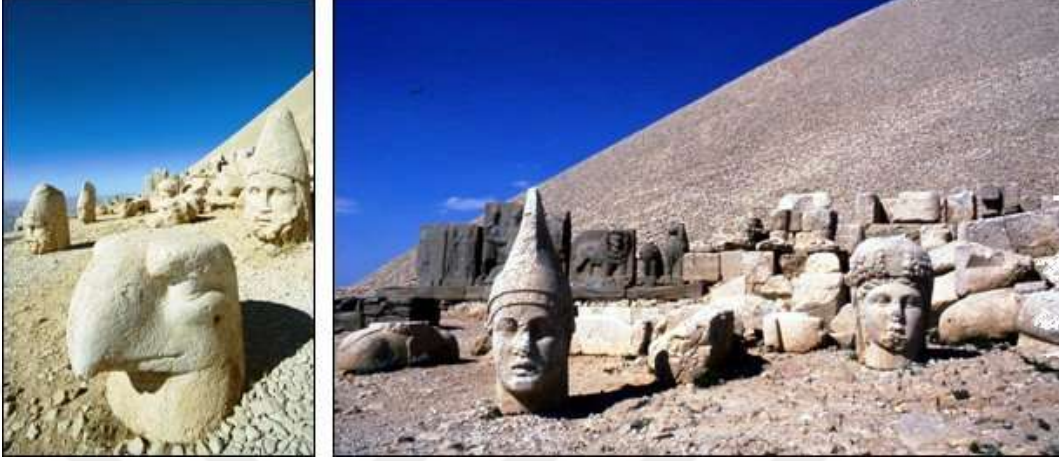
Mimarlık disiplini bağlamında anıt ve anıtsallık kavramı düşünüldüğünde farklı açılımlar olduğu izlenmektedir. Örneğin Kentbilim Terimleri Sözlüğü'ne göre anıt; önemli tarihsel olayların geçtiği ya da kazı bilim, çağ bilim ve sanat yönünden bir önemi ve özelliği bulunan, bunlarla ilgili kişilerin ve olayların anısını yaşatmak amacıyla, kentlerin herkesin gezip görebileceği yerlerine yerleştirilen, korunması ve çevresiyle birlikte değerlendirilmesi gerekli her türlü taşınmaz yapıtasarcılık yapıtlarıyla, benzer nitelikleri olan yontular anlamındadır (URL-5).

Mimarlıkta anıt sözcüğü ve çağrıştırdığı bağlantılı kavramlar oldukça geniş kapsamlıdır ve pek çok farklı şekilde yorumlanabilmektedir. Örneğin; “Giedion (1956) ve Kuban (1973), anıtı o çağın simgeleri olarak her tür maddi üründen kente kadar, toplumların kişilerin istedikleri olguları hatırlatmak için dikilen, kuşakları birbirine bağlayan en yüksek kültür ihtiyacı olarak tanımlamaktadır” (Yılmaz, 2006: 12).

Belli bir olayı veya kişiyi/kahramanı hatırlatıp toplumsal hafızayı harekete geçiren anıtlar gibi mimarlık da güçlü bir sembol haline gelebilmektedir. Zaman içinde toplumsal hareketler ve olaylar nedeniyle anlamı değişse de anıtlar, genellikle kasıtlı olarak toplumsal hafızayı canlı tutma amacıyla inşa edilmektedir. Temsil güçleri son derece kuvvetli olan anıtlar gibi mimarlık da anıtsal bir boyuta sahiptir (URL-6).

Venedik'te gerçekleşen 1964 yılındaki “II. Uluslararası Tarihi Anıtlar Mimarlar ve Teknisyenleri Kongresi”nde 16 maddeden oluşan “Venedik Tüzüğü” kabul edilmiştir. Bu tüzüğe göre; tarihi anıt kavramı sadece bir mimari eseri içine almamakta, bunun yanı sıra belli bir uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal bir yerleşmeyi de kapsamaktadır. Bu kavram yalnız büyük sanat eserlerini değil,

ayrıca zamanın geçmesiyle kültürel anlam kazanmış daha basit eserleri de içine almaktadır (Ahunbay, 1996) (Şekil 3).



Şekil 3. Adıyaman Nemrut Dağı anıtsal heykelleri ve mezar yapıları (UNESCO Dünya Miras Listesi'nden) (URL-7)

Özet olarak anıtlar, sanat eseri ve mimari eser olmalarının yanı sıra tarihi bir tanık oldukları için zamanın bir parçası durumundadır. Dolayısıyla hem geçmişi hem de bugünü ve geleceği barındıran önemli yapılardır. Sahip oldukları önemden ötürü korunmaları ve gerekli durumlarda onarımları yapılmaktadır. Bu koruma ve onarımlar gerçekleşirken anıtsal yapının kültürel, tarihsel, sanatsal, yapısal değerleri göz önüne alınarak tüm bilimsel yöntem ve teknikler kullanılmalıdır.

Anıtlar; “konuştuğumuz dili oluşturan kelimeler gibi, o topluma özgü kimlik tanımlamalarını, mekânsal olarak geçmişten geleceğe aktaran yapı taşlarıdır ve bir kültür ögesi olmasını sağlayan değer, onlarda yaşananlardır”, ancak, geçmişten günümüze kalan her yapıyı da anıt olarak değerlendirmek doğru değildir. Anıt; onunla yaşayanların, üzerine yüklediği ortak anlamlar bütünü, mekânsal ortaklığın sembolik yansımasıdır. Bir anıtın korunması yaklaşımında yapı, var olduğu ve yaşadığı çevre ile birlikte ele alınmalıdır, yani onları var eden mekânsal ve kültürel çevreleri ile birlikte korunmalıdırlar. Anıtın korunması yaklaşımı, “sadece fiziksel değil, aynı zamanda işlevsel de olmalı ve böylece mekânsal deneyimin ve kimliğin sürekliliği sağlanmalıdır” (Aliiskender, vd., 2005).

Kuban (1973)'a göre; anıt niteliğindeki bir yapıt insan, çevre ve kültürle ilişki içerisindedir. Anıt ve kişi ilişkisi içerisinde birincisi; herhangi bir insan yapıtı ilişkisi, ikincisi; toplum için simge olması ve kişiyi etkilemesi sonucu kültürün saptadığı bir

ilişkidir. Anıt ve çevre ilişkisinde önemli olan etkileşimdir, yani anıtın yapılacağı yer “anıt oraya yerleştikten sonra onunla beraber yeni bir çevre oluşturur ve fiziksel mekânda ilgi odağı odur”. Anıtların çevresinde, insanla direkt ilişki kurmasında etkileyici olan duygusallık nedeniyle büyük bir birleştiricilik de saklıdır. Anıt-kültür ilişkisi ise; birtakım anıtsallık sorunlarından ortaya çıkmaktadır.

Yüzyıllar boyunca insanların, anımsamak veya anımsatmak istedikleri birçok şey olmuştur ve bunları simgelemek istemişlerdir. Bu simgeleme isteği, zamanla anıt olarak ortaya çıkmıştır. Anıtların biçim ve özellikleri, değişen toplum ve dünya ile değişmiş hatta yenilenmiştir. Anıtlar yapıldıkları dönemin toplumsal, siyasi, dini, ekonomik yaşamlarının yansımaları olmuştur. Ayrıca anıtlar birer kültürel öğedir. Genellikle kamuya açık alanlarda heykel ya da farklı biçimlerde görebileceğimiz anıtsal yapılar, kimi zaman bir mezar taşı kimi zaman da bir ağaç olabilmektedir.

Genel olarak bakıldığında, anıt türlerini sütun, yazılıtaş, dikilitaş, mastaba, piramit, cami, türbe, kümbet, çeşme, ağaç, heykel, anıt heykel, anıt mezar vb. yapılar olarak kategorilere ayırmak mümkündür (Şekil 4-5).



Şekil 4. Ulus Atatürk Anıtı, Ankara (URL-8)



Şekil 5. Tac Mahal, Hindistan-Agra (URL-9)

Mimari bir öge olarak anıtlar, içinde buldukları kültür ve çevre ile kendilerine ait bir mekân oluşturmaktadır. Oluşturdukları bu mekân izleyicileri ile ilişki kurmakta ve o mekân ortak mekâna dönüşerek izleyiciler mekânı paylaşmaktadırlar. Toplumda meydana gelen kültürel değişimler mekâna da yansımaktadır. Mimaride anıtsallık, toplumun psikolojik ya da ruhsal olarak etkilenmiş olduğu gerçeği, bir strüktür veya mimari öge olarak ortaya koymasındır. Dolayısıyla toplumlar, anıtlara anlamlar yükleyerek onları kentin odak noktası veya simgesi haline getirebilmektedir. Tam tersine bazı anıtlar da mimari açıdan zamanla toplum tarafından görünmez olabilmekte, belirsizleşebilmektedir.

Zamanla değişik yapılarda kendine yer bulan anıt türleri yakın zamanda karşı-anıtlarla karşı karşıya kalmıştır. Çalışma kapsamında incelenecek olan sanatçıların yapmış olduğu projeler de birer karşı-anıt örneğidir. Bu karşı-anıt örnekleri de bahsedilen anıt türleri gibi toplumda ve çevresinde yer alan eserlerdir.

2.2. Mimarlıkta Karşı-Anıt Kavramı

Anıt; sahip olduğu değerler (sanat, tarih ya da genel olarak kültür değeri) açısından toplum için olduğu kadar bir ülke, ulus, bölge, şehir, köy ya da aile için de öneme sahip bir yapıt olabilmektedir (Öztürk Kurtaslan ve Hatipoğlu, 2011).

Ancak 20. yüzyıl'da ortaya çıkan dünya savaşları, toplumsal değerleri, olayları, kişileri toplum içinde daha geniş bir kesime yayma amacı taşıyan anıt kavramının, anıtların ve birçok kavramın yeniden sorgulanmasına sebep olmuştur. Özellikle savaş anıtlarında, gelecek kuşaklara hatırlatılması istenenlerin yanı sıra onlara unutturulanlar, zihinlerinden silinmek istenenler bu noktada önem taşımaktadır. Yılmaz

(2011), “Bellek Topografyasında Özgürlük” adlı yazısında “Hatırlama politikaları üzerine çalışan Alex King, antik savaş anıtlarının dikilme sebebinin savaşın kendisini, ama özellikle zaferi anmak olduğunu, ancak Birinci Dünya Savaşı anıtlarının ölenleri onurlandırmayı amaçladığını” ifade etmiştir (Yılmaz, 2011: 191). Bunun nedeni; savaşlarda kaybedilen asker ve sivil sayısı, o süreçten kötü etkilenen hayatlar, kendini savaşa adayanlar, çekilen acı ve ıstıraplardır. Büyük kayıplarla sonuçlanan bu savaşlar ölen kişileri ve yaşanan acıları anıtlarlaştırmayı gerektirmiştir.

“Karşı-anıt” kavramı ise son yıllarda literatürde tanımlanan çağdaş anıtlardan biridir. Bu kavramın anlamı hala net değildir ve anıt karşıtı, anıt olmayan, negatif formu, yapıbozumcu, geleneksel olmayan ve karşı hegemonik anıt da dâhil olmak üzere çok farklı çağrışımlara sahip diğer terimlerle birbirinin yerine kullanılabilir. Bir anıt, geleneksel anıtlarda yansıtılmayan anlam ve konuları ifade eden anti-anıtsal tasarım yaklaşımlarını benimsemeye, geleneksel konulara ve anıtsallık tekniklerine aykırı olabileceği gibi var olan bir anıtın amacını ve tasarımını yakın bir eşlemede eleştiren bir anıt da olabilmektedir (Stevens vd., 2012).

1970-1980’lerde Almanya’nın Nazi geçmişiyle geleneksel anıtların patlaması, birçok teorisyenin, temsilin geleneksel fikrini altüst etmesine yol açmıştır. Akademisyenlerin bir “bellek patlaması” olarak adlandırmasına sebep olduğu hafıza etkinlikleri, 1970’lerde Batı Almanya’da giderek daha popüler hale gelmiştir. Karşı-anıtları eleştirel olarak ilk inceleyen kişi olan Young, özellikle kamusal alanda temsil sorunlarına ilgi duymuştur. Yaygın olarak bilinen “Holokost” temsili çalışmalarında Young, karşı-anıtı “lieux de mémoire” (bellek bölgeleri)’ni araştırmıştır. Young, henüz sadece karşı-anıtların estetik ve kavramsal katkılarını incelemektedir. Ayrıca Lupu, karşı-anıtsallık kavramının “varlık / yokluk diyalektiğine” dayandığını ileri sürmektedir, bu; karşı-anıtın “anıtın zayıflatılmasından öte” olmadığı anlamına gelmektedir. Ona göre hafıza sadece bir uzlaşma şekli haline gelmekle kalmamış, aynı zamanda kimlik oluşturma süreci haline gelmiştir (Lupu, 2003).

Böylelikle geleneksel anıtların özelliklerini reddeden anma uygulamalarına atıfta bulunmak için ‘karşı-anıt’ kavramının yaygın İngilizce kullanımı, Young’ın (1992) Holokost’taki anıtsallaşmanın karmaşık alanı üzerine yazmasıyla başlamıştır. Young için karşı-anıtlar; önem ve dayanıklılık, mecazi temsil ve geçmişteki davranışların yüceltilmesi gibi “kamusal anıt sanatının geleneksel biçimlerini ve nedenlerini” reddeden ve yeniden müzakere eden anıtlardır (Stevens vd., 2012).

Bir sanat stratejisi olarak karşı-anıtlar, genellikle geleneksel anıt formunun bilişsel işlevinin ya da estetik formunun, sistematik olarak deneysel bileşenlerinin olumsuzlanması veya tersine çevrilmesi şeklinde çalışmaktadır. Çağlar boyunca “anıtsallık” gerçekten de etkili bir şekilde standartlaştırılmış görsel değişimler ve resmi olarak onaylanmış tarihsel sembolizm şeklinde çalışmasına rağmen, elbette bir anlamda karşı-anıtların kendisini bir meç olarak koyabileceği genel bir geleneksel anıt formu yoktur (Vickery, 2012).

Karşı-anıtı ilk olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya atılan ve özellikle duvarın yıkılışından sonra popülerlik kazanan bir kavram olarak tanımlayan Yılmaz (2015), bu yaklaşımda asıl meselenin savaş sırasında yaşanan insani acıyı ve yıkımı ön plana çıkartarak barış fikrinin güçlenmesine hizmet etmek olduğunu belirtmektedir. Bu da bilinen geleneksel anıtların söylemine karşı bir yaklaşımdır, çünkü geleneksel anıtlar kahramanlığı öven yapısı ile bu acıları göz ardı etmektedir. Hatta savaş halini haklı gösterme ve olumlama amacı taşımaktadır. Bunun yanı sıra karşı-anıtlar, genellikle bireyleri andıkları olay ya da kişi hakkında derin düşüncelere sevk etmeye çalışan mekânlardır (Yılmaz, 2015).

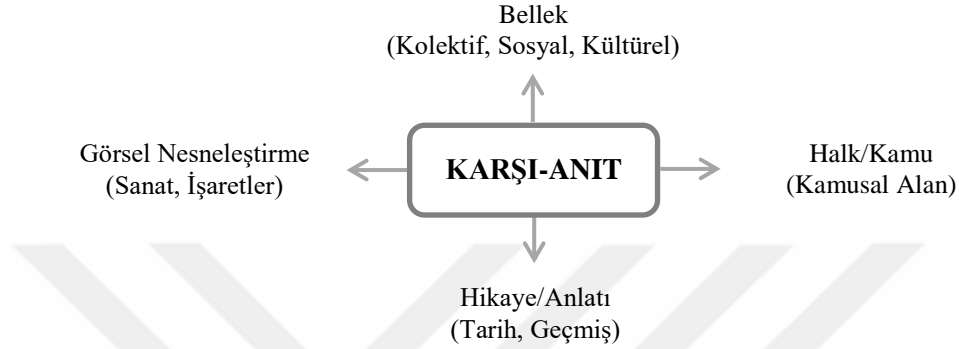
Karşı-anıt söylemi kendini karşı oluş haliyle tariflemektedir ve bu doğrultuda biçimlenmektedir. Dolayısıyla geleneksel anıtların söylemi ile bu anlamda organik bir bağı vardır. “Vietnam Gaziler Anıtı’nın tasarımcısı Maya Lin, bu karşıtlığın temel noktasını, izleyici ile anıtın kurduğu ilişkide tanımlamaktadır. Ona göre anti (karşı)-anıtlar; geleneksel anıtların tersine izleyiciye deneyim mekânları sunmaktadırlar” (Yılmaz, 2008: 40).

Young’a (1999) göre; geleneksel anıtlar didaktik bir hatırlama süreci ile izleyiciyi pasifleştirirken, karşı-anıtlar izleyiciyi andığı olay hakkında derin düşüncelere dalmaya davet etmektedir. Young’a göre ulusal idealler ve zaferlerle tanınmış 19.yüzyıl sonlarının kendi itibarını yükselten figüratif simgeleri olan kahramanlıktan, 20.yüzyıl sonu post modernizminin ulusal kararsızlığını ve belirsizliğini gösteren, çoğunlukla ironik ve kendini geri planda tutan olumsuz nitelikleri olan anti kahramancı bir anıt metamorfozu oluşmuştur (Young, 1999).

Mimarlık açısından tarih, anıtsallığa eşdeğerdir ve bellek, karşı-anıtsallıkta biçim bulmaktadır. Bellek, referans dürtülerini baltalamadan tarihteki süreksizlikleri ortaya koymaktadır. Crownshaw (2008); bellek ve tarihi, karşılıklı olarak kurucu gibi düşünmenin mümkün olabileceğini belki de karşı-anıtsallığın bu çizgide yeniden kavramlaştırılabileceğini düşünmüştür. Mimari yokluğun, belirli tarihsel kayıpların takip

edilerek tartışılabilirliğini ileri süren Crownshaw (2008), ayrıca karşı-anıtların, anıtsalcılığın faşist çağrışımlarını hissetmekten kaçınmak için (geçmişin monolitik bir versiyonunun topluma dayatılmasını önlemek için) tasarlandığını düşünmektedir.

Tablo 5. Karşı-anıtın ilişkili olduğu kavramlar (Vickery, 2012)



Karşı-anıt ile ilgili yazı, proje ve sanatların bünyesinde Tablo 5’de belirtilen dört konu alanının birleştiği bir anlam da bulunmaktadır. Karşı-anıtlar aslında kültürel işlevi yadsınan ya da eleştirel değerlendirmeye tabi tutulan, onun kültürel demagojisinin gücü ele alınmış ya da karşı konulmuş, geleneksel anıt formuna karşı koyan bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Karşı-anıt sanatçısı, genellikle iki görüşten birini tutmaktadır: Anıt biçiminin tarihsel olarak değişken/kararsız olduğu ya da anıt biçiminin aslen otoriter olduğudur (Vickery, 2012).

Mimarlık tarihçisi ve yazarı Hélène Lipstadt, geleneksel anıt ve karşı-anıt arasında şu şekilde bir karşılaştırma yapmıştır: Karşı-anıtlar mekân iken geleneksel anıtlar obje gibi görünür; karşı-anıtlar anti-kahramancı iken geleneksel anıtlar kahramancıdır; onlar kuşkucu iken kutsayıcıdır; savaşta ölümün korkunçluğunu göstermek yerine yüceltendir. Her şeyin ötesinde, geleneksel anıtlar sonsuz anma sözünün yarattığı yanılsamayı güçlendiriyor görünür, hâlbuki karşı-anıtlar gönülsüz ve hatırlamakta kabahatli olmayı kışkırtırken kendi ölümlülükleri konusunda hiçbir yanılsama önermezler (Yılmaz, 2011: 193).

Yılmaz’a (2008) göre karşı-anıtların amacı; kahramanlığı övmek ya da yüceltmekten ziyade, tarihî önemdeki yerler ve zamanları arasında ilişki kurmaktır. Mimarın kullandığı eleman, yani tek ayak üzerinde yükselen yazıt formu, obje olma niteliği taşısa da çoğu zaman onu, kopyaları ile bir araya getirerek mekân tanımlayan mimari parçalara dönüştürür... dolayısıyla tasarım nitelikleri açısından karşı-anıt söyleminin pratiklerine

yaklaşır. Böylece bir obje oluşturmayıp mekânsal deneyime öncelik tanımak, karşı-anıtlştırma söylemi pratiklerinin en belirgin özelliklerinden birisidir (Yılmaz, 2008).

“Bu dünyada bir anıt kadar görünmez hiçbir şey yoktur”, sözünü söyleyen Robert Musil, anıtların deneyimlere kapalı olduğu ve özgür düşünce ile his oluşumuna olanak sağlayamadıkları için bu sonuca varmıştır. Hafızanın canlı tutulması için anıtların fiziksel olarak büyük olmaları yeterli değildir, çünkü geçmişte yaşanmış olaylarla ilişkili bireysel hafızamızda yaşanmış bir gerçeklik imgelemi yoktur. Sadece birtakım temsiller üzerinden bize yansıtılan kurgusal bir gerçeklik vardır (Erbaş Gürler vd., 2016).

Savaşın çetin, zor ve acı dolu coğrafyasını sergileyerek izleyicinin kendi düşünce sürecinde barış fikrine ulaşmasını sağlamak, karşı-anıtlştırma söyleminin bir parçasıdır. Bu söylemde, geleneksel anıtlştırma söyleminde çoğu zaman göz ardı edilen pek çok acıya ve gerçeğe dikkat çekilmektedir. “Savaş alanlarında belleği anıtlştırmak savaşın kendisinin eleştirisine dönüşmektedir... İktidarın bellekle kurduğu faydacı ilişki geleneksel anıtlştırma söyleminde net ve açık iken, karşı-anıtlştırma söyleminde çoğu zaman kapalı hatta muğlaktır” (Yılmaz, 2008: 43).

Karşı-anıtlar, kimi zaman yere gömülen ve kaybolan bir dikili taş, kimi zaman bütün kenti kapsayan tabela ve işaretlerden, kentliye bir imaj sunan semboller bütününden oluşmuştur. Farklı formlarda olsalar bile hepsinde savaşın acılarını ve kayıplarını kişiye sadece gösterme ya da izletme değil, bu yıkımları izleyicilerine belli oranda yaşatma amacı vardır. Young’a (1992) göre; “karşı-anıtlar geleneksel anıtların öğretici işlevine ve bakan kişiyi pasif izleyiciye indirgeyen anıtsal mekânın otoriter meyline karşı olarak inşa edilmişlerdir” (Yılmaz, 2011: 193).

Karşı-anıt kavramı üzerine yapılan tanımlamalardan ve karşı-anıtların geleneksel anıtlarla olan farklılıklarından bahsedildikten sonra aşağıda bazı sanatçıların bu bağlamda yapmış olduğu çalışmalar ile karşı-anıt kavramı örneklendirilmiştir.

Jochen Gerz, 1986 yılında Hamburg’da 12 metre yükseklikte bir kurşun sütun inşa etmiştir (Şekil 6). İnsanların üzerine barış ya da faşizm mesajları, isimler, kısacası istediğini yazabildiği Holokost anıtını, en sonunda zeminde 50 x 50 cm boyutlarında bir kare şekli kalıncaya kadar yavaş yavaş yere gömmüştür. Burada insanlara verilmek istenen mesaj; bir gün tamamen kaybolup faşizme karşı alanın boş kalacağı ve sonunda haksızlığa karşı ayakta kalacak olanın sadece kendileri olduğudur (URL-10).



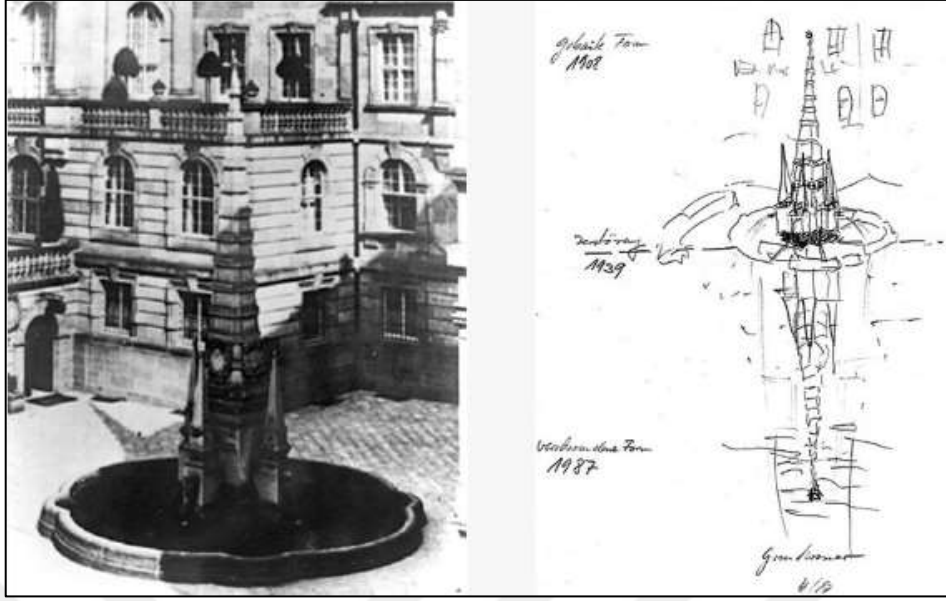
Şekil 6. Jochen Gerz, Monument against fascism in Hamburg, 1986 (URL-10)

ABD’li sanatçı Sol LeWitt, 1987’de “Kayıp Yahudilere Özel Siyah Form”u tasarlamıştır (Şekil 7). Kentin beyaz neoklasik belediye binasının önünde 97½ cm. yüksekliğinde ve 195 cm. uzunluğunda sabit siyah boyalı kerpiç duvar formu tek başına Yahudi cemaatinin yokluğunu ifade etmektedir (URL-11).



Şekil 7. Sol Lewitt, Black Form, Münster Palace Square, Skulptur Projekte, 1987 (URL-10)

1908 yılında Sigmund Aschrott tarafından yaptırılan “Aschrott Çeşmesi”, 9 Nisan 1939’da Naziler tarafından yıkılmıştır (Şekil 8-9). Sanatçı Horst Hoheisel 1987 yılında, çeşmeyi yerin derinliklerine doğru yeniden inşa etmiştir (URL-1).



Şekil 8. “Aschrott Çeşmesi”, 1987-1988, Kassel (URL-10)



Şekil 9. “Aschrott Çeşmesi”, 1987-1988, Kassel (URL-10)

Gerz’in Saarbrücken’deki Saarland Sanat Üniversitesi’nden sanat öğrencileri ile ortak gerçekleştirdiği 3 yıllık bir proje olan ırkçılık anıtı, 2146 oyulmuş taştan oluşmaktadır. Saarbrücken Kalesi’nin önündeki caddeye dizilen bu taşlara ölen Yahudilerin isimleri tek tek kazınmıştır (Şekil 10), (URL-12).



Şekil 10. Jochen Gerz, Mahnmal gegen Rassismus, (2146 stones. Monument against racism), Saarbücken, Alemania, 1993 (URL-10)

Micha Ullman, 1993'te Berlin'deki Humboldt Üniversitesi'nin önünde, zeminin altına, Nazilerin yaktığı kitapları hatırlatması için boş bir kütüphane yerleştirmiştir. Bu anıt eksik olanı gösterir; yeraltında bomboş hiçbir kitap barındırmayan neredeyse görünmeyen bembeyaz raflar, Nazilerin emriyle yakılan 20.000 kitabın sembolik bir hatırlatıcısıdır (Şekil 11), (URL-13).



Şekil 11. Micha Ullman, Memorial for the book burning, 1995, Berlin, Germany (URL-10)

Amerika'nın en çarpıcı anıtlarından biri olan Washington'daki "Vietnam Şehitleri Anıtı"nı tasarımcısı, mimar ve sanatçı Maya Lin, tasarımın amacını; "insanların gerçekten

ağlamasını istedim”, şeklinde açıklamıştır (URL-14), (Şekil 12). Geniş açılı iki duvarda Vietnam savaşında ölen askerlerin isimleri kronolojik olarak siyah granitlere kazınmıştır. Her bir kanatta Güney Hindistan’dan gelen 70 granit panel bulunmaktadır. En yüksek panelde 137 satır, her satırda ise 5 isim yazılmıştır. Arazide yapılan eğimli düzenleme, ziyaretçileri dış dünyadan yavaş yavaş ayırarak siyah duvarda yazılı isimlerle baş başa bırakma amacı taşımaktadır (URL-15).



Şekil 12. Vietnam Anıtı, Maya Lin, Washington, ABD, 2007 (URL-16)

Yukarıda yer verilen örnekler bağlamında, karşı-anıtların gerçekten de toplumun algısında yer etmiş geleneksel anıt formlarının dışında, oldukça yalın fakat anlam ve düşünce yönüyle derin yapılar olduğunu söylemek mümkündür, çünkü karşı-anıtlar izleyicisini içine alarak onunla güçlü bağ kurmuş ve bireyi hafızasıyla yalnız bırakıp onu düşünmeye yönlendirmiştir. Böylece bireye, karşı-anıtı deneyimleme, bazen de bu anıtlar içerisinde rol alma imkânı sunulmaktadır.

Karşı-anıtların hepsindeki ortak özellik mekânsal deneyim sunmalarıdır. Mekânsal deneyimi araç olarak kullanmalarındaki amaç ise; izleyiciyi bulunduğu yer ve zamandan olabildiğince koparıp anmak amacıyla yapılan olay veya kişi hakkında düşünmesini sağlamaktır. Geleneksel anıtların ezici form ve etkilerinin aksine karşı-anıtlar kişilere bireysel ve özgür bir hatırlama süreci yaşatmaktadırlar.

2.3. Mimarlık Eleştirisinde Karşı-Anıt Söylemi

Güzer'e (2009) göre "criticism" kelimesinin karşılığı olan "eleştiri" sözcüğü, temeline inildiğinde "ayırdetmek", "farklılıklarını ortaya çıkarmak" anlamına gelmektedir. Şüphesiz eleştiri gündelik dil içinde gelenekselleşmiş anlamı ile daha geniş bir temsiliyet barındırmaktadır. Bugün "eleştiri" kavramı bir yandan herhangi bir nesne ya da olgunun varolma biçimini anlamaya yönelik çabaları, öte yandan bu varolma biçimine atfedilecek değerleri içerecek geniş bir kullanım alanını kapsamaktadır. Akademik ortamlarda ise eleştiri, bir çözümleme ve ilişkiler kademelenmesini anlama, buna bağlı olarak da anlamı sorgulama ve yeniden anlam atfetme süreci olarak algılanmaktadır.

Mimarlık eleştirisi ise; zaman içinde kendine özgü disiplinler bir alan tanımlamış olmakla birlikte, mimarlık etkinliğinin özellikleri nedeniyle özerk bir alan olarak görülmemelidir. Teknolojiden sanata, sosyolojiden ekonomiye pek çok disiplin, alanın öğretilerini birlikte kullanan, tersten gidildiğinde de pek çok alan için bir çalışma, araştırma zemini oluşturan mimarlık, doğal olarak farklı özerk alanların bir aradalığını temsil etmektedir. Mimarlık bu anlamda farklı disiplinler zeminler içinde kademelenme farklılıkları içererek anlaşılmalı ve değerlendirilmeye açıktır. Mimarlık eleştirisi, konu aldığı alandan kaynaklanan bu özelliği nedeni ile çok sayıda disipline ayrı ayrı ya da beraberce referans veren, bu disiplinlerin geliştirdiği araştırma zeminlerini ve bilgi birikimlerini kullanan bir etkinliktir. Burada mimarlık eleştirisinin, mimarlık tarihi ve mimarlık teorisi ile yakın ilişkili ama farklı bir alan olduğu göz ardı edilmemelidir. Öte yandan, mimarlık eleştirisinin her şeyden çok edebiyat ve sanat eleştirisinin araçlarını kullandığını söylemek mümkündür. Bu disiplinlerin önceliği ise; bir yandan eleştirinin konusuna, öte yandan içinde yer aldığı ortama göre değişmektedir (Güzer, 2009).

Mimarlık bir metindir ve okur, ona uygun gördüğü anlamı yükleyebilir ama mimari eleştirilerde amaç okurun yapıtından ne anlam çıkardığının aktarılması değil, mimari nesneye varoluşsal bütünlüğünü veren örgütsel, yapısal ve olgusal (yaşayan) kurgunun hangi özelliklerinden dolayı ne gibi anlamlara yol açtığının aktarılmasıdır (Gür, 2004).

Mimarlık bilgisinden beslenen ya da onunla kesişen söylemlerin dönüşümünü gözlemlemenin en verimli yolu, çoğu zaman onun söylemsel pratiklerine bakmaktır. Mimarlık disiplininde yapılaştırılmış tasarım ürünleri bu söylemsel pratiklerin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bu ürünler kimi zaman belli bir söylemin aracı olarak

doğarken kimi zaman da kendileri söylemlerini üretmektedirler. Anıtların söylemi de mimarlık disiplini içindeki söylemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir disiplin alanında ya da birkaç disiplinin arakesitinde oluşan söylemler, zaman ve yer bağlamlarında farklılaşabilmektedir. Anıtların söyleminin bir dönüşümü olarak karşı-anıt söylemi, mimarlık ve sanat disiplinlerinin yanı sıra iktidar-söylem ilişkisinde ve anıt-bellek kavramlarının ortak noktasında yer almaktadır.

Anıt kavramı, yüzyıllar öncesinde de saldırılara maruz kalmıştır. 19. yüzyılda Nietzsche'nin "anıtsal tarih" olarak adlandırdığı ve geçmişte mazlum hayatları baskısı altına alan Alman tarihselciliğine karşı Nietzsche sert bir çıkış yaparak "Anıtlardan Uzaklaş" söylemini kullanmıştır (Nietzsche, 1985). 1930'larda yazan Lewis Mumford, modern anıt fikrinin gerçekten çelişkili bir terim olduğunu ileri sürmüştür (Young, 1999). Young'a göre ise bir anıt modern veya modern değil diye tanımlanıyor ise bu zaten bir anıt olamaz (Young, 1999).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından hem sanatçılar hem de bazı hükümetler savaşlardaki katliamlar ile itibarsızlaşan geçmiş dünyanın anıtlar ile resmen yinelenmesinden hoşnut olmadıklarını belirtmişlerdir. Yeni nesil kübist ve ekspresyonistler tarafından geleneksel taklitçi ve destansı olayların bilhassa böyle yüceltilip hatırlatılmasıyla uğraşılmasını reddetmiştir. Savaş anıtlarının geleneksel amacı; çekilen acıların haklı gösterileceği bir yol, hatta tarihsel olarak kurtarılabileceği şekilde bir değer biçmek olmuştur, fakat bu sanatçılar, bu tür anıtları sadece büyük savaş deneyimlerine ihanet etmek gibi değil, aynı zamanda savaştan sonra sanatın varoluşunun yeni nedenlerine de ihanet etmekle aynı anlama geldiğini düşünmüştür (Young, 1999).

20. yüzyıldaki anıtların statüsü, esaslı bir gerginlikle dolu olup iki yönlü olarak kalmaktadır: Totaliter geçmişe sahip olan ulusların dışında, geleneksel ve kendi kendini büyüten anıtlara yönelik kamu ve devlet açlığı, yalnızca anıtın çağdaş sanatçıların kuşkuculuğuyla eşleşmektedir. Sonuç olarak, hükümetler ve kamu kurumları tarafından karmaşık olaylara ve insanlara tekil anlamlar vermeye hevesli olan anıtlar tasarlanmaya devam edilse bile, sanatçılar giderek kendilerine ait şüphe ve süreksizlik tohumlarını ekmiştir. Anıtların geleneksel biçimleri ve işlevlerine meydan okumalar artsa dahi devletin anıtlara ihtiyaç duyduğu kabul edilmektedir. Bu nedenle 20. yüzyılın sonundaki anıtlar, doğdukları yerlere karşı koyarak doğmuştur. Anıt, giderek çelişen ve rekabet eden anlamlar alanı haline gelirken aynı zamanda ulusal değerlerin ve fikirlerin paylaşıldığı yerlerden daha çok kültürel çelişki yeri haline de gelmiştir (Young, 2000).

Avrupa ve Amerika'daki diğer kültürel ve estetik formlar gibi, anıtlar da fikir ve pratikte 20. yüzyıl boyunca radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Anıt, kamusal sanat ve siyasal bellek arasında bir kesişim noktası olarak, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Vietnam Savaşı, eski Sovyetler Birliği'ndeki ve Doğu Avrupa'daki komünist rejimlerin artışı ve azalışı da dâhil olmak üzere, bu yüzyıla ait büyük başkaldırıların ardından, daha geniş kapsamlı temsil krizlerini, estetik ve politik devrimleri yansıtmaktadır (Young, 2000). Anıtlar her durumda hem sosyokültürel hem de estetik bağlamı yansıtmakla beraber, Kübizm, Dışavurumculuk, Sosyalist Gerçekçilik, Minimalizm ya da Kavramsal Sanat dönemlerinde çalışan sanatçılar, hem sanat hem de resmi tarihin ihtiyaçlarına cevap vermeye devam etmektedir (Young, 2000).

Karşı-anıt kavramının tanımını ilk kez yapan J. E. Young'a (2000) göre karşı-anıtlar, birçok anıt yapılagelişlerini reddetmektedir. Karşı-anıtların amacı;

- Avutma yerine kışkırtma (anıtın ziyaretçiyi unutmaya değil sürekli hatırlamaya teşvik ederek kışkırtması),
- Sabit kalma yerine değişme (anıtın pasif olarak bir yerde ya da bir durumda kalması yerine değişim göstermesi),
- Sonsuzluk yerine yok olma (bazen kaybedilenin yerine hiçbir şeyin koyulamayacağı bu nedenle kaybın yokluk veya boşlukla hatırlanabileceği),
- Ziyaretçiler tarafından seyredilme yerine etkileşimde kalma (anıtın ziyaretçiyle genel olarak görsel, işitsel, dokunsal olarak ilişki kurması ve anıtın ziyaretçi tarafından fark edilmesi),
- Bozulmamış kalmak yerine kendi ihlaline davet etme (anıtın bazen eski kalmak yerine izleyiciyi kendi ihlaline davet etmesi ve bu şekilde hatırlanması),
- Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atma (unutmaya karşı hatırlamaya ve geçmişe gitmeye teşvik etme) biçiminde sıralanmaktadır.

Ayrıca Young'a göre; kişiler, bir zamanlar anıtsal formları belleğine atmış gibi, az da olsa bir dereceye kadar kendilerini hatırlama yükümlülüğünden mahrum bırakılmıştır. Modern eleştirmenlere ve sanatçılara göre geleneksel anıtın kalıcılığının heybetli ve görkemli görünüşüne bağlı olması onu eski, modası geçmiş bir statüye mahkûm etmektedir. Daha da kötüsü, anıtlarda görülen tüm kültürlerin insanlara göre değişkenlik göstermesi, tüm sanat dallarının zamanla gelişmesinde önem arz etmesinden dolayı ve anıtın yerinden çok anlamına bağlı olduğunda ısrar edenler de olmuştur.

Dolayısıyla anıtların, devletin zafer ve şehitlerinin fikir ve hikâyelerini bulunduran anıları için, uzun bir süre doğal bir yer aranmıştır. Anıtların güçlü ve uzun ömürlü görünen ilkelerini besleyici yanlısamaları vardır, ama aslında, birkaç farklı sanatçı kuşağında - modern ve postmodern benzeri- ne anıtın ne de anıtın anlamının gerçekten ölümsüz olmadığı anlaşılır hale gelmiştir. Hem bir anıt hem de anıtın anlamı, siyasi birliği, tarihi ve estetik gerçeklerine bağlı olarak belirli zamanlarda ve yerlerde inşa edilmiştir (Young, 2000).

Karşı-anıtlar izleyicisi ile kurduğu ilişki ile karşıtlığının esas noktasını belirlemektedir. İzleyicisine deneyim mekânı sunan, hatırlama eyleminde izleyicisini derin düşünmeye davet eden geleneksel anıt söylemine tepki niteliğinde tanımlanmaktadır (Yılmaz, 2008), yani karşı-anıt sanatçıları için en önemli “hafıza alanı”, yerde ya da yer üstünde değil, anıt ve izleyici arasındaki o mekânda, izleyici ile kendi hafızası arasındadır. Anıtın yeri izleyicinin aklında, kalbinde ve vicdan/düşüncesindedir. Bu amaçla, onu aramak için gelenlere belleğin yükünü geri getiren kavramsal, heykelsi ve mimari biçimlerde anma töreninin belirsizliğini ve zorluğunu somutlaştırmaya çalışmışlardır. Bu sanatçılar, günlük hayatımızdan kopmuş, bağımsız bellek yerleri yaratmaktan ziyade, hem ziyaretçileri hem de yerel vatandaşları, bu alanlardaki hafızaya yönelik eylem ve hareketlerinde hafıza için kendilerine bakmaya zorlamaktadır (Young, 2000).

Tüm bu bilgiler dâhilinde karşı-anıt örneklerinin daha çok mimarlık ve sanat disiplinlerinin arakesitinde çıktığını söylemek mümkündür. Bu sebeple çalışmanın devamında karşı-anıt kavramı bu arakesitte değerlendirilmiştir.

2.4. Sanatta Karşı-Anıt Kavramı

Sanat dili genellikle yoruma açık bir dildir ve sanatın tarihsel sürecinde bilimdekinin aksine doğrusal ve ilerleyici bir gelişme çizgisi yoktur. “Bu süreç inişli çıkışlı, çapraşık, rastlantısal, olasılıklarla dolu bir oluşumdur. İçeriği zengin, sınırları çizilemediğinden, sanatın tanımı her zaman yetersiz kalmaktadır. Sanat yapıtı zamanlar üstüdür. Sürekli yeniden, yeni bakış açılarıyla değerlendirilmeye gereksinimi vardır. Kalıcı olması da buna bağlıdır. Bu nedenle de sanatın ne olduğu ve nasıl gerçekleştiği üzerine yapılan yorumlar tarihsel süreçte sürekli değişmiştir” (Ötgün, 2009: 160).

Sanat yapıtları çok anlamlılık içeren bir yapıya sahip olduğundan bir sanat yapıtı birden çok anlama gelebilmektedir. Sanat yapıtlarında bilimsel bir kesinlik ve tek bir doğru

durumu söz konusu değildir. Bir sanat yapıtıyla hem öznel hem de nesnel bir deneyim kurulabilmektedir. Sanata dokunmak ve onu hissetmek mümkündür, fakat diplomatik ve siyasi girişimler hem bilimsel bakış açısı taşıması yönüyle hem de kullanılan dil yönüyle biraz daha katıdır (URL-1).

Anıtlar hatta karşı-anıtlar da geçmişle bugün arasındaki farklı dönem ve tarzlarda üretilmiş sanat yapıtları olarak günümüze yansımaktadır. Karşı-anıtlar, geleneksel anıtlar gibi sabit ve kalıcı olmak yerine giderek yok olan anıtlardır. Karşı-anıtlar izleyicisini kapsamlı düşünmeye, kendi içerisine dönmeye, bir şeylere odaklanmaya ve hissetmeye davet etmektedir. Kişilere deneyim mekânları sunan karşı-anıtlar, yeni bakış açılarıyla ve farklı anlamlarla yorumlara açık sanat yapıtları olarak ortaya çıkmıştır.

2.5. Karşı Anıt Sanatçıları: Horst Hoheisel ve Andreas Knitz

Anıtlar tamamen bir sanatsal veya mimari biçim olarak görülürken özellikle anıtsallık fikrine meydan okuduğuna inanan formlar ortaya koyan ve bunu karşı-anıt veya karşı-anıtsallık olarak adlandıran sanatçılar ortaya çıkmıştır. Yahudi Soykırımını anısına Almanya’da yaptıkları ‘karşı-anıt’larla tanınan sanatçılar Horst Hoheisel ve Andreas Knitz, karşı-anıt örnekleriyle dikkat çekmiştir. Sanatçı ikilisi yaşamını ve çalışmalarını Almanya’da sürdürmektedir. “Hoheisel ve Knitz’in yapıtlarının ‘karşı-anıt’ olarak nitelenmesinin nedeni, hafıza çalışmalarına yaklaşımlarının farklı, ürettikleri anıtların resmi söylemlerden uzak oluşudur” (URL-1).

2.5.1. Horst Hoheisel

1944’te Polonya’nın Poznan şehrinde doğmuş olan Alman sanatçı, Orman Bilimleri Bölümü’nden mezun olurken Münih’te Sanat Akademisi’nde dinleyici/misafir öğrenci olarak derslere katılmıştır. Hoheisel, Orman Mühendisliği Enstitüsü’ndeki tropik araştırmalar için Göttingen Üniversitesi’nde bilimsel asistan olarak Venezüella’daki tropik bir ormanın ekolojik analizine önyak olmuştur. Kassel Sanat Akademisi’ndeki derslere katılırken Orinoco, Amazon, Brezilya’daki bir Yanomami Hint kabilesinin ortasında yaşamış ve Sahara’ya birkaç gezi gerçekleştirmiştir (URL-17).



Şekil 13. Horst Hoheisel (URL-17)

Horst Hoheisel'in çalışması son 20 yıldır Alman Ulusal Sosyalist Hareketi kurbanlarını anmayla ilgilidir. Andreas Knitz ile birlikte, uluslararası olarak 'olumsuz anıtlar' veya 'karşı-anıtlar' olarak bilinen yeni anıt biçimlerini hazırlamış ve üretmişlerdir. Hoheisel'in eserleri açık hava mekânlarının anılarının yanı sıra birçok uluslararası müzenin (Modern Sanat Müzesi, New York, Musevi Musuem, New York, Yad Vashem, Kudüs, Musevi Müzesi, Berlin, Alman Tarihi Müzesi, Berlin, Deutscher Widerstand Memorial, Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Kassel ve diğerleri) mirasına aittir. Hoheisel, hala Almanya'da Kassel'de yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir (URL-17).

Horst Hoheisel'e göre; "Anıtlar; savaşlar, soykırımlar ve tarihin acı dönemlerinde kaybedilen insanlar üzerine düşünmek için vardır. İnsanlar düşünceli olduklarında genellikle başlarını öne eğip, yere bakarlar. Bu nedenle, biz de çoğu işimizi ya yere ya da yerin altında yaparız; asla büyük kaideler üzerine değil" (URL-1).

Sanatçı 2001, 2002, 2014'te Sao Paulo (USP-Centro Universitário Maria Antônia)'da ve 2006'da Baltimore (UMBC, The University of Maryland, Baltimore County)'de Workshop (çalıştay)larda bulunmuştur.

- Horst Hoheisel'in Projelerinin Sergileri ve Seçimi:

1986/87 Negative Memorial Aschrottbrunnen (Kassel)

1986/90 The Artist as Katalysator of Memory Thought-Stones-Collection,
(Kassel, Berlin, Munich)

1994/95 Holocaust-Memorial Brandenburger Tor Gate - The Memorial as a blank
void (Berlin)

1997 The Gateways of the Germans (Memorial for one night): Slide-Projection

- of the Auschwitz-Gate on the Brandenburger Tor (Berlin)
- 2003 Exit: Brandenburg Gate (Berlin)
- 2003 Berlin minus Gate (Berlin)
- 2006 The Levels (Caracas)
- 2009 underGROUND (Phnom Penh, Cambodia)
- 2009 School Windows of Memora (Vilnius)
- Horst Hoheisel'in Sergileri (Tek Sergiler ve Katılımlar):
 - 1978 München, Lenbachhaus, Kunstforum; 1983 (Berlin, Pankehallen)
 - 1986 Köln, Moltkerei; 1994 Jewish Museum, (New York)
 - 1994 Deutsches Historisches Museum, (Berlin);
 - 1995 Stadtmuseum, (München)
 - 1995 Duisburg, Innenhafen; 1998 Yad Vashem (Israel)
 - 2000 Stiftung DKM, Lehmbruckmuseum, Jewish community, Duisburg
 - 2000 Museum of Modern Art (New York): Open Ends, Counter Monuments and Memory
 - 2003 Fluchtweg Brandenburger Tor, Haus der Commerzbank (Berlin)
 - 2003 Berlin Torlos, Jüdisches Museum (Berlin)
 - 2003 LebensZeich-n-en, Museo Lasar Segall (Sao Paulo)
 - Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in Projeleri:
 - 1995 A memorial to a memorial (Buchenwald)
 - 1997/02 Crushed History - Zermahlene Geschichte (Weimar)
 - 1998 German Ground - German grounds (Frankfurt, Berlin)
 - 2000 Temporary Light-Installation in the new built police-presidency of Kassel (Kassel)
 - 2001 Peace-freighter (Tel Aviv)
 - 2000 1752 x 12 kg Produkt Linz (Linz)
 - 2001 Arte da Memória (Sao Paulo)
 - 2002/03 Mari Antonia / memori Antonia (Sao Paulo)
 - 2003 Pássaro Livre / Vogel Frei (Pinacoteca Sao Paulo)
 - 2006 Moving Monuments / Denkmal der grauen Busse (Ravensburg and other Places - since)

- 2011 Growing Memory (Eberswalde)
- 2012 Book-Marks (Bonn)
- 2014 The Return of the Rose Garden (Günzburg)
- 2014 The Eye of the Memory (Poznan)

- Hoheisel ve Knitz'in Sergileri (Tek Sergiler ve Katılımlar):

- 1995 Museum of Sepulchral (Kassel)
- 1999 Crushed History - Art as a roundabout way, Thuringia Main State Archive (Weimar)
- 2000 Oberösterreichische Landesgalerie, (Linz)
- 2001 Arte da Memória, USP Maria Antonia (Sao Paulo)
- 2002/03 MariAntonia / memoriAntonia, USP Maria Antonia (Sao Paulo)
- 2003 Pássaro Livre - Vogel Frei, Pinacoteca (Sao Paulo)
- 2004 Arte da Memória, Palacio do Congreso, (Brasilia)

2.5.2. Andreas Knitz

1963'te Ravensburg'da doğmuş olan sanatçının mesleki eğitimi mobilya marangozluğudur. Kassel Üniversitesi'nde mimarlıkta lisansı bulunmaktadır ve 1993 diploması; "Mimaride Dinamikler ve Hareketlilik" üzerine tezden oluşmaktadır. 1993-2001 yıllarında Kassel'de mimar olarak çalışmıştır. 2001'de Ravensburg-Berg'da Raumstation isminde kendi ofisini açmıştır. Çalışmalarının özü; çok odalı deneyimlerin yaşanabilir ve kullanışlı bir heykelsi çizgi yaratma görevini yerine getiren bireysel bir mimari form keşfetmektir. Mimari faaliyetlerinin yanı sıra Andreas Knitz, 1995 yılından beri bir sanatçı olarak faaliyet göstermektedir. Sanat çalışmalarının ana kısmını Hoheisel ve Knitz Ekibi'nde Horst Hoheisel ile birlikte yürütmektedir. Ekip birçok sergiye, sanat projesine katılmıştır ve Almanya, Avusturya, ABD ve Latin Amerika'da bastırılmış ve tabulanmış tarihle ilgili, sanat ve hafıza üzerine açıklamalarda da bulunmuştur. Amaçları; geçmiş diktatörlüklerin sosyal travmalar ve şiddet içeren olayların genellikle tabu haline gelen konularıyla ilgilenen yeni sanatsal bellek formları geliştirmektir. Sanatsal tasarım çalışmaları; tarih, mimari, toplum ve sanat arasındaki kesişme noktalarına odaklanmaktadır. Niyeti, sevilmeyen tarihin bireysel ve ortak anılarını gölgelerden çıkarmak, açıkça tanınmasını, baskı altına alınmamasını sağlamaktır. Kendisi hala Güney

Almanya'nın Ravensburg kentinde yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedir (URL-17).



Şekil 14. Andreas Knitz (URL-17)

Andreas Knitz yapmış olduğu çalışmaları şu şekilde ifade etmektedir: “Malzeme, form, konsept ya da süreç her seferinde farklı olasılıklar doğuruyor. Kullandığımız malzemeden, insanları projeye dâhil etme şekline kadar tüm yapıtlarımız birbirinden farklı. Ancak hepsi aynı amacı güdüyor: O yer ya da mekânda geçmişi görünür kılmak ve tarihi; üzerine düşünülebilir, izlenebilir, hissedilebilir hale getirmek” (URL-1).

Sanatçı 2001, 2002, 2014'te Sao Paulo (USP-Centro Universitário Maria Antônia)'da ve 2006'da Baltimore (UMBC, The University of Maryland, Baltimore County)'de Workshop(çalıştay)larda bulunmuştur.

- Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in Projeleri:
 - 1995 A memorial to a memorial (Buchenwald)
 - 1997/02 Crushed History - Zermahlene Geschichte (Weimar)
 - 1998 German Ground - German grounds (Frankfurt, Berlin)
 - 2000 Temporary Light-Installation in the new built police-presidency of Kassel (Kassel)
 - 2001 Peace-freighter (Tel Aviv)
 - 2000 1752 x 12 kg produkt linz (Linz)
 - 2001 Arte da Memória (Sao Paulo)
 - 2002/03 MariAntonia / memoriAntonia (Sao Paulo)
 - 2003 Pássaro Livre / Vogel Frei (Pinacoteca Sao Paulo)
 - 2006 Moving Monuments / Denkmal der grauen Busse (Ravensburg and other Places - since)

- 2011 Growing Memory (Eberswalde)
- 2012 Book-Marks (Bonn)
- 2014 The Return of the Rose Garden (Günzburg)
- 2014 The Eye of the Memory (Poznan)

- Hoheisel ve Knitz'in Sergileri (Tek Sergiler ve Katılımlar):

- 1995 Museum of Sepulchral, (Kassel)
- 1999 Crushed History - Art as a roundabout way, Thuringia Main State Archive (Weimar)
- 2000 Oberösterreichische Landesgalerie, (Linz)
- 2001 Arte da Memória, USP Maria Antonia (Sao Paulo)
- 2002/03 MariAntonia / memoriAntonia, USP Maria Antonia (Sao Paulo)
- 2003 Pássaro Livre - Vogel Frei, Pinacoteca (Sao Paulo)
- 2004 Arte da Memória, Palacio do Congreso, (Brasilia)

Çalışmanın devamında, aşağıda verilen örneklerle sanatçı ikilisinin karşı-anıt bağlamındaki projeleri ve sergileri açıklanmaktadır.

2.6. Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in Karşı-Anıt Örnekleri

Hoheisel ve Knitz'in yapıtlarının 'karşı-anıt' olarak nitelenmesinin nedeni; hafıza çalışmalarına yaklaşımlarının farklı, ürettikleri anıtların resmi söylemlerden uzak oluşudur. Tüm işlerinde, insan eliyle yok edilenleri, göz ardı etmenin mümkün olmadığı şekillerde hatırlatmaktadırlar. Karşı-anıtları vasıtasıyla, bir kitabın kapağını açar gibi, geçmişin kapılarını araladıklarını söylemek mümkündür. Öte yandan (özellikle Almanya'daki) karşı-anıt örneklerinin genellikle toplum psikolojisini olumsuz yönde etkileyen travmatik ve utanç verici olaylarla ilgili olduğu söylenebilir.

Sanatçı ikilisinin bireysel olarak ve birlikte yapmış olduğu çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalar genellikle karşı-anıtlar ve karşı-anıtlştırma üzerine proje ve sergilerden oluşmaktadır.

Aşağıda, sanatçı ikilisinin yapmış olduğu karşı-anıt çalışmaları kronolojik olarak açıklamalarıyla verilmiştir:

1. 1985- Aschrott Fountain
2. 1989- Patmos
3. 1993- Thought Stones Collection
4. 1995- A Memorial to a Memorial
5. 1995- Memorial for the Murdered Jews of Europe
6. 1997- The Gateways of the Germans
7. 1997-2003- Crushed History
8. 1998- German Ground
9. 2000- 1752 x 12 kg Product Linz
10. 2000- Openends
11. 2000- The Erich
12. 2001- Arte da Memória
13. 2003- Berlin Torlos
14. 2003- Fluchtweg Brandenburger Tor
15. 2003- Life Signs Design
16. 2003- Mari Antonia
17. 2003- Pássaro Livre
18. 2003-2005- The Floating Towers
19. 2006- Das Mobile Denkmal
20. 2006- The Chemistry of the Memory
21. 2006- The Levels
22. 2006- The Soul of the Buildings
23. 2008- Die Kunst der Erinnerung
24. 2008- Untergrund
25. 2009- Die Strasse der Heiligen
26. 2009- School Windows of Memory
27. 2009- Visual Correspondances
28. 2011- Llakillakisqa
29. 2011-12- Growing Memory
30. 2013- Book Mark
31. 2014- Oko Pamieci
32. 2014-2015- The Return of the Rose Garden
33. 2017 Klangstein

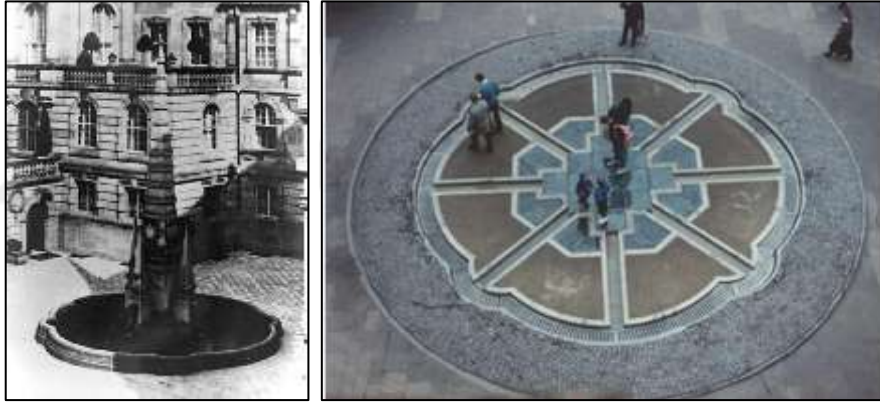
34. 2018 Hiatus

35. 2019 Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling

36. 2019 Löwenpositionen- The Lions' Turn

- 1985 Aschrott Fountain / Aschrott Çeşmesi:

Aschrott Çeşmesi, 1908 yılında Almanya'nın Kassel şehir merkezinde açılmış ve mimarı Karl Roth olan çeşme, 8-9 Nisan 1939 gecesinde "Yahudi Çeşmesi" olduğu gerekçesiyle Nazilerce yıkılmıştır. İlerleyen yıllarda eskiden bu meydana bir çeşme olduğundan bahsedilse de tam olarak çeşmeyle ilgili ne olduğu konusunda çoğunluğun pek bir fikri olmadığı fark edilmesi üzerine düzenlenen yarışma sonucunda sanatçı Hoheisel'in 1985'te tamamladığı çeşmenin ters şekilde yerin altına inen tasarımı meydana inşa edilmiştir (Poyraz, 2010).



Şekil 15. Aschrott Fountain, 1985 (URL- 18)

- 1989 Patmos, a Trace of Hölderlin / Patmos, Hölderlin'in İzi:

Sanatçı Hoheisel, bu eserinde karanlık, geçicilik, ölüm ve dirilişle ilgili bir şiir seçmiştir. Bu şiir, Friedrich Hölderlin'in yazmış olduğu "Patmos 1802"dir.



Şekil 16. Patmos, a Trace of Hölderlin, 1989 (URL- 18)

- 1993 Thought Stones Collection / Düşünce Taşları Koleksiyonu:

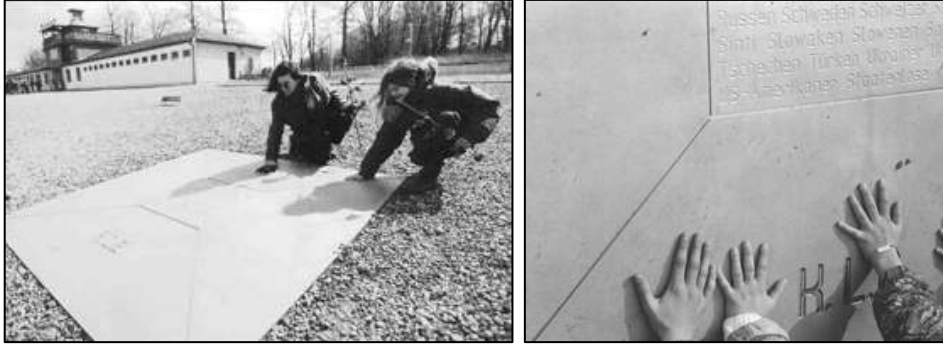
Bu projesinde Horst Hoheisel, bir kitap, taş ve bir kağıt parçası ile Kassel'in izin aldığı okullarındaki sınıfları ziyaret ederek öğrencilerle Kassel'in kaybedilen Yahudileri üzerine bir düşünce projesi gerçekleştirmiştir (URL-9).



Şekil 17. Thought Stones Collection, 1993 (URL-18)

- 1995 A Memorial to a Memorial / Bir Anma Anıtı:

Sanatçı ikilisi Knitz ve Hoheisel tarafından 1995'te Buchenwald Toplama Kampı'nda Naziler'in düşüşünün hemen ardından yapılan anma töreni için dikilen, kısa süre sonra da yıkılan bir anıtın anısına, yeni bir anıt inşa edilmiştir.



Şekil 18. A Memorial to a Memorial, 1995 (URL-18)

- 1995 Memorial for the murdered Jews of Europe / Öldürülen Avrupa Yahudileri Anıtı:

Hoheisel, 1995 yılında anıt yarışmasına Brandenburger Tor'u havaya uçurmak, taşıyı toz haline getirmek, kalıntıları serpmek daha sonra da tüm anıt alanını granit plakalarla kaplamak gibi bir anti-çözüm önermiştir.



Şekil 19. Memorial for the murdered Jews of Europe, 1995 (URL-18)

- 1997 The Gateways of the Germans / Almanların Geçitleri:

Horst Hoheisel'in 27 Ocak 1997 Berlin'de Brandenburg Kapısı'na Auschwitz Işık Kurulumu Kurtuluş Günü'ne ait tasarımıdır.



Şekil 20. The Gateways of the Germans, 1997 (URL-18)

- 1997 Crushed History / Parçalanmış Tarih:

Weimar’da yapılan projenin yerinde bugün, Thüringen Hükümet Arşivi (Thüringisches Hauptstaatsarchiv) bulunmaktadır ve binanın kabuğunun içine modern bir arşiv inşa edilmiştir.



Şekil 21. Crushed History, 1997 (URL-18)

- 1998 German Ground / Alman Zemini:

İkinci Dünya Savaşı’nın sona erdiği gün, Horst Hoheisel ve Andreas Knitz tarafından Berlin’de Holokost Anıtı’nın gerekçeleriyle ilgili Frankfurter Allgemeine Zeitung [FAZ] gazetesinde verdikleri ilanla ilgili bir çalışmadır.



Şekil 22. German Ground, 1998 (URL-18)

- 2000 1752 x 12 kg Product Linz / Linz Ürünü:

2000 yılında sanatçı ikilisi Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in bir müzedeki sergide ziyaretçilerle birlikte gerçekleştirmiş oldukları bir çalışmadır.



Şekil 23. 1752 x 12 kg Product Linz, 2000 (URL-18)

- 2000 Openends / Açık uçlar-Açıklıklar:

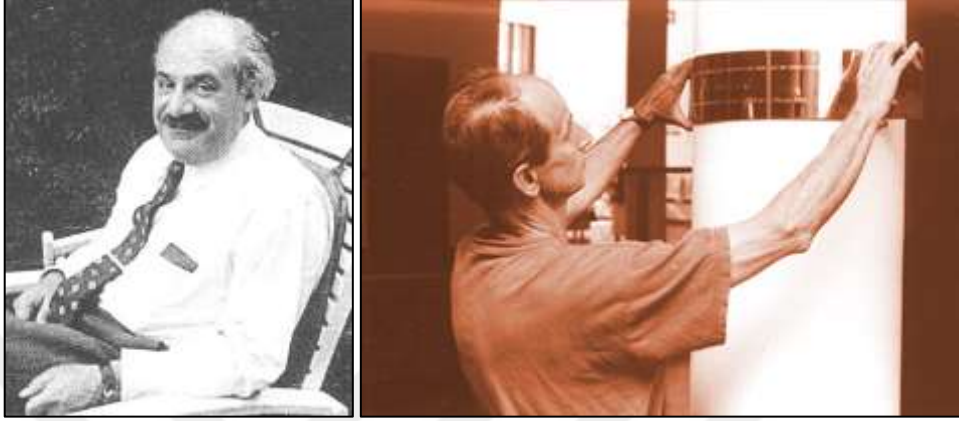
Bu çalışmayla ilgili herhangi bir bilgi ve açıklamaya erişilememiştir.



Şekil 24. Openends, 2000 (URL-18)

- 2000 The Erich / The Erich:

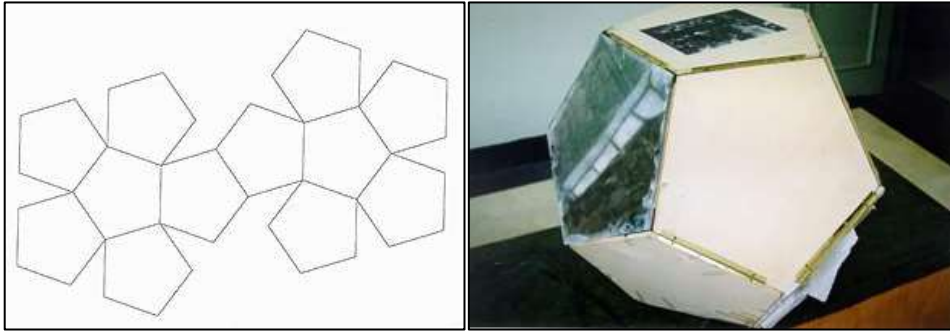
Sosyalist ve Yahudi bir avukat olan Erich Lewinski adına sanatçı Hoheisel'in Kassel'de bir mahkeme binasında gerçekleştirmiş olduğu bir çalışmadır.



Şekil 25. The Erich, 2000 (URL-18)

- 2001 Arte da Memória / Hafıza Sanatı:

Hoheisel ve Knitz 2001'de Sao Paulo Üniversitesi'nde Goethe Enstitüsü Uluslararası Kolokyum'unda hafıza ve anıt üzerine gerçekleştirdikleri bir çalışmadır.



Şekil 26. Arte da Memória, 2001 (URL-18)

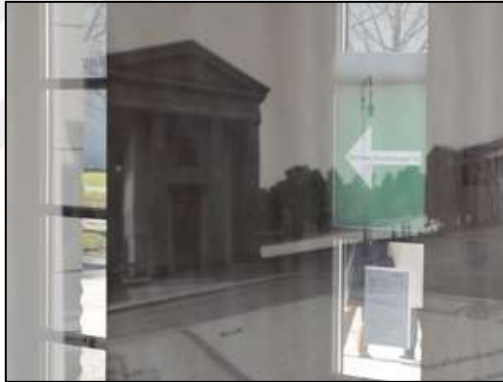
- 2003 Berlin Torlos / Berlin Torlos:

Bu proje, 3 Nisan 2003'te Berlin Yahudi Müzesi'nde açılan bir sergiden oluşmaktadır.



Şekil 27. Berlin Torlos, 2003 (URL-18)

- 2003 Fluchtweg Brandenburger Tor / Kaçış yolu Brandenburg Kapısı:
19 Mart 2003'te Berlin'deki sergide, Hoheisel'in Holokost Anıtı olarak Brandenburg Kapısı'ndaki çalışmalarından biridir.



Şekil 28. Fluchtweg Brandenburger Tor, 2003 (URL-18)

- 2003 Life Signs Design / Yaşam İşaretleri Tasarımı:

Horst Hoheisel'in sanatsal çalışmasının büyük bir kısmı, görülemeyecek şeylere, bir zamanlar görülebilenlerin, ancak artık görünmediğine inanılmaktadır. Amaç; çalışmalarını derinlikten geri getirip günümüze yansıtmak değildir, çünkü ona göre bu sadece bir teselli olabilir. Tersine, Hoheisel'in çalışmasında önemli olan, kendi başına kaybolmadır, anlam için yoğunluk vermesi ve yalnızca bir maddi kalıcılığa göre daha değerli olan bir hafıza çabasında ortaya çıkmaktadır, yani bu projede sanatçı kendini ve sanatsal çalışmalarını anlatmaktadır.



Şekil 29. Life Signs Design, 2003 (URL-18)

- 2003 Mari Antonia / Mari Antonia:

Eylül 2001’de Sao Paulo Üniversitesi’ndeki çalıştayda gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Maria Antonia Kültür Merkezi Müdürü’nün ofisine giden duvarlarda, 1968 yılında Maria Antonia’nın öğrencileri ve polis arasındaki şiddetli bir çatışmanın merkezi olduğuna dair fotoğrafları asılı durmaktadır.



Şekil 30. Mari Antonia, 2003 (URL-18)

- 2003 Passaro Livre / Özgür Kuş:

2002’de Sao Paulo’daki bir atölye sırasında gerçekleştirilmiş bir sanat eseridir.



Şekil 31. Passaro Livre, 2003 (URL-18)

- 2003-2005 The Floating Towers / Yüzen Kuleler:

Sanatçı Knitz tarafından New York'ta tahrip olmuş ikiz kuleler için önerilmiş bir fikir projesidir.



Şekil 32. The Floating Towers, 2003-2005 (URL-18)

- 2006 Das Mobile Denkmal: Das Denkmal Der Grauen Busse / Mobil Anıt: Gri Otobüs Anıtı:

Bu çalışma, Ulusal Sosyalistlerin sözde ötenazi eylemi olarak anılan olayın mağdurlarını hatırlatmaya yönelik gerçekleştirilmiş gri otobüs şeklindeki karşı-anıt çalışmasıdır.



Şekil 33. Das Mobile Denkmal, 2006 (URL-18)

- 2006 The Chemistry of the Memory / Hafızanın Kimyası:

Sanatçı Hoheisel'in, Arjantin'in insanlarından kişisel diktatörlük zamanlarını hatırlamaları için nesnelere aracılığıyla oluşturduğu bir çalışmadır.



Şekil 34. The Chemistry of the Memory, 2006 (URL-18)

- 2006 The Levels / Katmanlar:

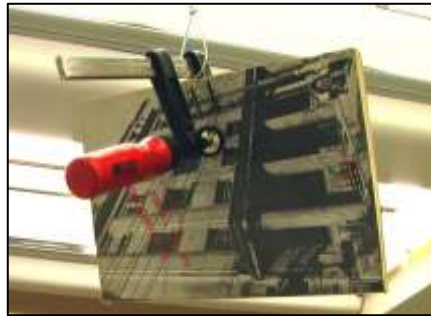
Sanatçı Horst Hoheisel'in 2006 yılında Caracas'taki bir müze için gerçekleştirdiği bir sanatsal anı sentez çalışmasıdır.



Şekil 35. The Levels, 2006 (URL-18)

- 2006 The Soul of the Buildings / Binaların Ruhu:

Sanatçıların 2006 yılında Berlin'de bir çalışma salonu içerisinde gerçekleştirdikleri bir çalışmadır.



Şekil 36. The Soul of the Buildings, 2006 (URL-18)

- 2008 Die Kunst Der Erinnerung / Bellek Sanatı:

Bu çalışma, Bellek Sanatı / Sanatın Belleği isimli bir atölye çalışması sonucu oluşturulmuştur.



Şekil 37. Die Kunst Der Erinnerung, 2008 (URL-18)

- 2008 Untergrund / Yeraltı:

Sanatçı Hoheisel'in Kammerya'da gerçekleştirdiği bir sergi ile ziyaretçileri geçmişini hatırlamaya davet ettiği bir çalışmadır.



Şekil 38. unterGRUND, 2008 (URL-18)

- 2009 Die Strasse der Heiligen / Azizler Sokağı:

Sanatçı, Valeda'da sanatsal müdahale için bir ev seçmek ve evin duvarlarında bir sanat sergisi oluşturmak istemiştir.



Şekil 39. Die Strasse der Heiligen, 2009 (URL-18)

- 2009 School Windows of Memory / Hafızanın Okul Pencereleri:
Gri otobüsü gören okul pencereleridir.



Şekil 40. School Windows of Memory, 2009 (URL-18)

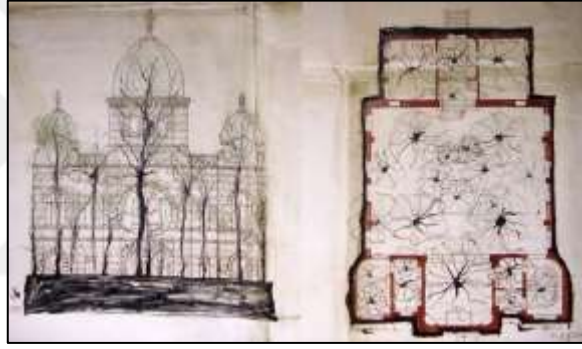
- 2009 Visual Correcpondances / Görsel Yazışmalar:
Horst Hoheisel'in sanat ve bellek üzerine çalışmalarından biri olan bu çalışmada bir fotoğrafçı ile arasındaki görsel yazışmalar yer almaktadır.
- 2011 Llakillakisqa / Llakillakisqa:
Ayacucho şehrindeki bir toplu mezarın kazılmasından kaynaklanan bir anma çalışmasıdır.



Şekil 41. Llakillakisqa, 2011 (URL-18)

- 2011-12 Growing Memory / Büyüyen Hafıza:

2012’de Eberswalde’de yanan sinagogun yerine yapılan bir anma çalışmasıdır.



Şekil 42. Growing Memory, 2011-12 (URL-18)

- 2013 Book Mark / Kitap Ayracı:

Sanatçı ikilisinin 2013’te Bonn Meydanı’na yaptıkları ve her yıl 10 Mayıs’ta belli bir ritüelle anma eylemini gerçekleştirdikleri bir çalışmadır.



Şekil 43. Book Mark, 2013 (URL-18)

- 2014 Oko Pamieci / Bellek Gözü:

Nazilerin zamanında dikkate almayarak yıktığı yapıları sökerek sembolik bir kayıt altına almaktadırlar. Bu çalışma da sökölüşü göstermek üzere yapılmıştır.



Şekil 44. Oko Pamieci, 2014 (URL-18)

- 2014-15 The Return of the Rose Garden / Gül Bahçesinin Dönüşü:

Çalışmada, eskiden Günzburg Psikiyatri Hastanesi'nin önünde bulunan ancak zamanla yıkılan gül bahçesini, Nazilerin ötenazi uygulamasının kurbanları anısına yeniden yaratmak istenmiştir.



Şekil 45. The Return of the Rose Garden, 2014-15 (URL-18)

- 2017 Klangstein / Klangstein:

Almanya'da milliyetçilik döneminde Baienfurt'taki on kişinin ölümünü anmak için tasarlanmış bir anıttır. Kent meydanının ortasındaki kaya içi boş bir yüzeydir.



Şekil 46. Klangstein, 2017 (URL-18)

- 2018 Hiatus / Boşluk:

Yapma/Çözüm kurulum performansında, Andreas Knitz'in gerçekleştirdiği ve Horst Hoheisel'in de bir sergide gerçekleştirdiği çalışmadır.



Şekil 47. Hiatus, 2018 (URL-18)

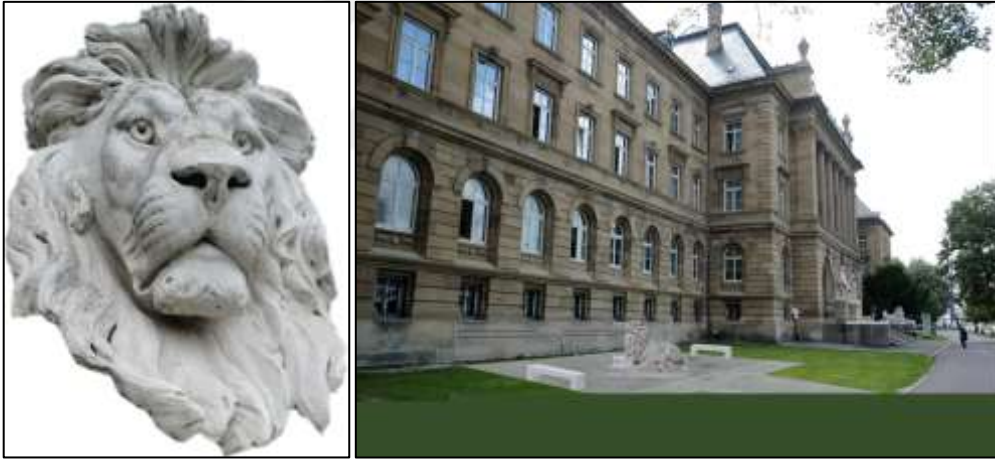
- 2019 Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling / Eduard Rosenthal Arama Sondajı Keşif Sondajı:

Sanatsal çalışmaları, sayısız eylem yerlerini ilişkilendirmek ve Thüringen'deki siyasi, kültürel ve sosyal faaliyetlerin hafızasını yayma amacıyla düzenlenen bir yarışma sonucunda sanatçıların ortaya koymuş olduğu bir çalışmadır (URL-17). Bu anıt şu başlıklar altında toplanmıştır: Kişi, kaybolan portre ve eylem yerleri.



Şekil 48. Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling, 2019 (URL-18)

- 2019 Löwenpositionen-The Lions' Turn / Aslan Pozisyonları-Aslanların Dönüşü: Erbgesundheitsgericht'teki Ulusal Sosyalizmin kurbanlarını anmak üzere Landgericht Ulm Anıtı değiştirilerek aslan figürü kullanılarak oluşturulan bir anma çalışmasıdır.



Şekil 49. Löwenpositionen-The Lions' Turn, 2019 (URL-18)

3. BULGULAR

3.1. Karşı-Anıt Sınıflandırması

Young'a (2000) göre karşı-anıtların amacının; 'avutma yerine kışkırtma, sabit kalma yerine değişme, sonsuzluk yerine yok olma, ziyaretçiler tarafından seyredilme yerine etkileşimde kalma, bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet etme, bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atma' olduğu; tez çalışmasının önceki bölümlerinde belirtilmişti.

Karşı-anıtların amacını tanımlamaya yönelik söz konusu bu kategoriler, çalışma kapsamında bir sınıflama ve değerlendirme yolu olarak kullanılmıştır. Araştırma malzemesi olarak seçilen sanatçı ikilisi Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in 36 adet çalışması, Young'ın tespitlerine göre eleştirel bir bakış açısı ile sınıflandırılmıştır. Bu sınıflama, karşı-anıt söyleminin çeşitli örnekler üzerinden mekânsal yorumlarını değerlendirmede bir yöntem olma potansiyelindedir.

Genel olarak karşı-anıtların deneyimsel ve sorgulayıcı birer mimarlık ve sanat ürünü olduğu görülmüştür. Ayrıca karşı-anıtlar için mekânda var oluş ve izleyicinin de o mekânı yaşaması, denemesi, kullanma biçimi ve yorumlaması dikkat çekici nokta olmuştur. Bu sebeple, bu sınıflandırma yolunda karşı-anıtların mekânsal yorumlarının yanı sıra mekân ile kurduğu ilişki de göz önünde bulundurulmuştur. Karşı-anıt eserlerin mekân ile ilişkileri açısından üç farklı şekilde ele alınabileceği düşünülmüştür. Birincisi karşı-anıtın mekândan bağımsız olabileceğidir ve bu durumda karşı-anıt mekânda tamamlayıcı bir obje gibi görülebilir. İkincisi ise karşı-anıtın mekânın bir parçasına eklenmesi ile söz konusudur. Bu parça bir döşeme, duvar, zemin, kolon veya bir yüzey olabilir. Bu durumda karşı-anıt o mekâna bağlı olmaktadır. Üçüncüsü ise karşı-anıtın yeni bir mekân yaratmasıdır. Bu durumda karşı-anıt kendisi de bir mekâna dönüşebilmektedir.

Ancak yapılan araştırma sonucunda sanatçıların bazı projelerinin bu sınıflandırmada yer alamayacağı görülmüştür. Örneğin 2000 yılında "Openends (Açık Uçlular/Açıklıklar)" isimli projede yeterli bilgiye ulaşılamayıp sadece duvarda asılı olan iki tablonun bulunduğu fotoğrafa göre bir sergi ortamı olabileceği yorumu yapılsa da görsel anlamda ziyaretçiyle bir etkileşim olduğunu söylemek mümkün olabilir, fakat bilgi yetersizliğinden dolayı bu proje, sınıflandırmada değerlendirme dışı bırakılmıştır. Bir diğer örnek ise; sanatçı Horst

Hoheisel'in kendi çalışmalarından ve karşı-anıt projeleriyle ilgili düşüncelerinden bahsettiği; 2003 "Life Signs Design (Yaşam İşaretleri Tasarımı)" adlı örnektir ve değerlendirme dışı bırakılmıştır. 2009 yılında "School Windows of Memory (Hafızanın Okul Pencereleri)" isimli örnekle ilgili de detaylı bilgiye ulaşılammış olup sadece Gri Otobüs'ün bu pencerelerden görünür bir yere konumlandığına dair bilgiye erişilmiştir. Bu nedenle bu örnek proje de değerlendirme dışı bırakılmıştır.

Değerlendirme dışı bırakılan bu örneklerin haricindeki diğer örnekler ise Young'ın sıralamasına göre, kendi içlerinde kronolojik olarak sınıflandırılmıştır.

3.1.1. Avutma Yerine Kışkırtma

Young'ın "avutma yerine kışkırtma" yaklaşımına göre karşı-anıt, ziyaretçisini ya da izleyicisini geçmişteki olay veya kişi hakkında avutup unutmaya değil onu o olay veya kişi hakkındaki durumla ilgili kışkırtarak bir hatırlama eylemine sürüklemektedir. Bu kışkırtma durumu izleyici üzerinde kimi zaman bir merak kimi zamansa kızgınlık gibi hislerle gerçekleşebilir.

Marstall avlusunda depolama mahzeninin yapımını kolaylaştırmak için, Nazi döneminden kalma ve koruma emri altındaki iki bina (eski bir gestapo idari barakası ve eski bir taşıma kulübesinde geçici bir gestapo hapishanesi) yıkılmak zorunda kalmıştır. Yerle bir edilen gestapo yerleşkesinin parçaları zemine yayılmıştır. "Crushed History" adlı çalışmalarında sanatçılar; bu yapıları parçalayarak oldukları yerde tutma hedefleri ile tarihi parçalayarak orada yani yerinde muhafaza etmeyi öngörmüştür. Bu bağlamda burada bir inşa eyleminden çok bir yıkımın mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Daha sonra Weimar'da yapılan bu projenin yerinde bugün, Thüringen Hükümet Arşivi (Thüringisches Hauptstaatsarchiv) bulunmaktadır ve binanın kabuğunun içine modern bir arşiv inşa edilmiştir (URL-18).

Young'ın "avutma yerine kışkırtma" yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, yerin geçmişiyle toplumu avutmayıp tarihi parçalama sebebiyle bir kışkırtma ortaya koymaktadır (Tablo 6). Parçalanan yapıtaşlarının olduğu yerde muhafaza edilmesi ise tarihi ve geçmişi sürekli izleyicinin gözü önünde tutma ve sürekli bir hatırlama eyleminde bulunmaya işaret etmektedir. Parçalanan durumun sadece bir bina değil, onun çok ötesinde bir geçmiş, tarih, kültür ve toplumu ilgilendiren birçok olgu olduğunu söylemek mümkündür.

“Crushed History” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; yıkımın inşası, tanımlı ve somut bir mekân anlayışından uzakta olan hali, bütün değil parçayı referans alması, biçimsel olmaktan ziyade zihinsel referanslar içermesi, kullanıcıları için hatırlama eylemini kışkırtması, mevcut yıkıntılar üzerinden yeni bir bellek gerçekliği ortaya koyması yoluyla tanımlanabilir. Mekân ilişkisi yönünden bakıldığında da çalışmanın zeminde uygulanması sebebiyle mekâna bağımlı olduğu söylenebilir.

Tablo 6. Crushed History örneği analizi: Avutma yerine kışkırtma

Avutma yerine KİŞKİRTMA		
Söylemsel Tanım Gestapo yerleşkesinin parçalanması ve parçalarının zemine yayılması ile tarihi parçalayarak izleyicisini kışkırtması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Yıkımın inşası, • Tanımlı ve somut bir mekândan uzak • Bütün değil parça referanslı • Zihinsel referanslar • Hatırlama eylemini kışkırtma • Yeni bir bellek 	Mekân ile İlişki Mekâna bağımlı

Sanatçı Horst Hoheisel’in Kassel’deki “The Erich” adlı çalışmasında temel kişi olan Erich Lewinski sosyalist ve Yahudi bir avukattır. 1933’te oğlu ve eşi ile Kassel’den göç etmiştir. Birçok ülkede yaşadktan sonra 1947’de Kassel’e dönen Lewinski, Yeni Yüksek Mahkeme’nin ikinci başkanı olmuştur. 1999’da Kassel’de yeni inşa edilen bölge mahkemesinin giriş holündeki iki sütunda Erich Lewinski’ye (ceza yasalarına uymayı reddeden ilk hakim) yer verilmiştir. Beyaz sütun üzerinde Erich Lewinski’nin yaşamına dair yazıtlarla altın bir yüzeye dönüşmüştür. Ayrıca sanatçı, Erich Lewinski’nin “Çatışmalar ancak yasalar adalet fikrinden çekilirse çözülebilir, çünkü mevcut yasa ile gerçeklik arasındaki çelişki o kadar dayanılmaz hale geldi ki, adalet uğruna yanlış bir kanun çıkarmalıdır” sözüne yer verilmiştir (URL-18).

Young’ın “avutma yerine kışkırtma” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, bölge mahkemesinin giriş sütununda yer alan Yahudi bir avukatın sözü içerik yönüyle ziyaretçisini kışkırtmaya yöneliktir (Tablo 7). Ziyaretçi sirkülasyonun yoğun olduğu bir

yerde yer alan bu yazıtlar, sürekli ziyaretçinin gözü önünde olduğu için onu unutmaya karşı hatırlamaya teşvik etmektedir. Almanya'nın Yahudilerle ilgili geçmişinde Yahudi bir avukat aracılığıyla onun düşünce ve görüş tarzıyla bir anıtsallık yaratılması istenmiştir.

“The Erich” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; tanımlı bir mekân içerisinde mekânsal bir öge olarak yer alması, ziyaretçisi ile zihinsel ilişki kurması, ziyaretçiyi hatırlama eylemine karşı kışkırtması, geçmişi bir söz üzerinden referans olarak belleğin hatırlama eylemini ortaya koyması şeklinde yapılabilir. Mekân ilişkisi yönünden bu çalışma mekândaki bir sütuna eklenmesi sebebiyle mekâna bağımlı olarak ifade edilebilir.

Tablo 7. The Erich örneği analizi: Avutma yerine kışkırtma

Avutma yerine KİŞKİRTMA		
The Erich Horst Hoheisel, Kassel, 2000		
	Söylemsel Tanım Bölge mahkemesinin giriş sütununda yer alan Yahudi bir avukatın sözünün içerik yönüyle ziyaretçisini kışkırtması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı bir mekân • Mekânsal bir öge • Zihinsel ilişki • Sözlü referans

Kristallnacht (Kristal Gece), Nazilerin Yahudilere ve mallarına yönelik saldırılar düzenlediği 9 ve 10 Kasım 1938 gecelerine vermiş olduğu addır. “Growing Memory” adlı çalışmalarında sanatçılar, eskiden Eberswalde şehrinde bulunan ancak Kristal Gece’de Naziler tarafından yıkılmış olan Eberswalde Sinagogu’nun toprak altında kalan temellerini bulmuştur. Bu temeller üzerine bir duvar inşa etmişler ve duvar yüzeyinde o gecenin kurbanlarının isimlerine yer vermişlerdir. Duvarın içerisine ağaçlar dikmişlerdir. Yıllar boyunca yok olmuş, tamamen kaybolmuş olan sinagog, yıkılışından yaklaşık 70 sene sonra yeniden doğmuştur (URL-1).

Young’ın “avutma yerine kışkırtma” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, ziyaretçilerin içeri girememesi sebebiyle kayba, boşluğa ve ıssızlığa işaret etmekle beraber

dışarıda kalan ziyaretçisinde içeride ne olduğuyla ilgili merak duygusu uyandırması sebebiyle kışkırtma ortaya koymaktadır (Tablo 8). Ayrıca Eberswalde’de yaşayanlardan bu anıt için para toplanması, ancak sanatçıların bu bütçeyle içine kimsenin giremediği bir anıt inşa etmesi, oldukça yüklü para ödenen anıtın dışında kalmaya zorlanan insanlarda bir tür şok yaratmıştır. Bu duvarı, Berlin Duvarı ile ilişkilendiren insanlar için anıt tartışmalara ve kışkırtmaya sebep olmuştur.

Tablo 8. Growing Memory örneği analizi: Avutma yerine kışkırtma

Avutma yerine KİŞKİRTMA		
Söylemsel Tanım Anıtın içerisine kimsenin girememesi ve içeride ne olduğunun merak edilmesi	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Yeniden form ve hacim • Bütüncül referans • Biçimsel ve zihinsel referanslar • Farklı bir bellek 	Mekân ile İlişki Mekân yaratan

“Growing Memory” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; yapıya yeniden bir form ve hacim kazandırılması, bütünü referans alması, hem biçimsel hem de zihinsel referanslar içermesi, insanları o yerin geçmişine dair hatırlama eylemi ile kışkırtması ve farklı bir bellek ortaya koyması şeklinde yapılabilir. Bu çalışma varlığı ile yeni bir mekân tanımladığı için mekân ilişkisi yönünden mekân yaratan olarak nitelendirilebilir.

“Avutma yerine kışkırtma” başlığında yer alan üç çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında Young’ın bakış açısının uygun olabileceği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, hatırlama eyleminin mekânın birebir kendisi yoluyla, mekânsal bir öge yoluyla veya kullanıcısı yoluyla oluşturulabileceği ortaya konmuştur. Bu yaklaşımdaki üç çalışma mekân ilişkisi açısından da mekâna bağımlı ve mekân yaratan çalışmalardır.

3.1.2. Sabit Kalma Yerine Değişme

Young'ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre karşı-anıtın pasif olarak bir yerde ya da bir durumda kalması yerine, yerinin veya durumunun değişim göstermesi olarak yorumlanması mümkündür. Bu yaklaşıma göre karşı-anıt, izleyici için farklı zamanlarda farklı yerlerde bulunarak farklı izleyicilerle de karşılaşmakta ve izleyicisini hatırlama eylemine yönlendirmektedir.

2000 yılında sanatçı ikilisi Horst Hoheisel ve Andreas Knitz, Linz Müzesi'ndeki bir sergiye “1752 x 12 kg Product Linz” adlı çalışma ile katkıda bulunmuştur. Ziyaretçileri sergi odasına birer taş taşımaya, merdivenleri geçmeye ve sergi odasında numaralandırılmış bir parkeye koymaya davet etmişlerdir. Sergiden sonra ise taşlar, her biri bitkilerin isim plakalarına benzer bir şekilde numaralandırılmış çimlere ekilmek üzere botanik bahçelere kaldırılmıştır (URL-18).

Young'ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, sergi sırasında boş bir odanın bir anma odasına dönüştürülmesi ve sergi sonrası taşların yer değiştirmesi ile anma olayının da sabit kalmayıp değişim gösterdiğini ortaya koymaktadır (Tablo 9). Bu çalışmanın parametresi sanatçılar değil, bu hafıza işaretini kabul ya da reddeden ziyaretçilerdir.

Tablo 9. 1752 x 12 kg Product Linz örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme

Sabit kalma yerine DEĞİŞME		
<p>Söylemsel Tanım Taşların ziyaretçilerin anıtta rol alması ile sabit bir yerde kalmayıp yer değiştirmesi</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Parça referanslı • Somut ve tanımlı bir mekân • Mekân değişimi • Ziyaretçiyle direkt ilişki • Kamusal 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekândan bağımsız</p>

“1752 x 12 kg Product Linz” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; bütünü değil parçayı referans alması, somut ve tanımlı bir mekândan başka bir mekâna geçmesi, taşların

ziyaretçiler aracılığıyla taşınması, kamusal olması, vb. gibi yönleriyle ziyaretçinin anma üzerinde direkt ve aktif olarak rol alması şeklinde yapılabilir. Çalışmanın sürekli mekân değiştirmesi sebebiyle mekân ilişkisi yönünden değerlendirilmesi mekândan bağımsız olarak yapılabilir.

“Pássaro Livre” adlı çalışma ise; 2002’de Sao Paulo’daki bir atölye sırasında, Pinacoteca Estado’nun direktörü Marcelo Araujo, Sao Paulo sanatçı ikilisinden Pinacoteca’nın merkezi odası olan Octagon için bir sanat eseri gerçekleştirmelerini istemiştir. Sanatçılar, 1973’te indirilen ve bugün Pinacoteca yakınlarında bir kalıntı olan şehir hapishanesinin portalına ekleme yapılmasını önermişlerdir. Eski şehir Sao Paulo kasabası portalı Tiradentes, hapishanenin yıkılmasından sonra bir kalıntı olarak korunmuş ve sanatçılar bu portal için 1:1 ölçeğinde sökülüp taşınabilir ve yeniden kurulabilir bir kafes fikri önermiştir. Brezilya’nın her yerinden farklı kuşlarla kafesleri doldurmak ve her gün bir kuşu serbest bırakma fikri ile politik mahkûmlara ithaf etmek amaçlanmıştır (URL-18). Young’ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sökülebilir, taşınabilir ve yeniden kurulabilir kafes fikri anıtın sabit kalmayıp değişebileceğine işaret etmektedir (Tablo 10).

Tablo 10. Pássaro Livre örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme

Sabit kalma yerine DEĞİŞME		
<p>Söylemsel Tanım Hapishanenin kalıntı portalı için önerilen sökülüp taşınabilir ve yeniden kurulabilir bir kafes fikri sabit kalmayıp yer değiştirebilir</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı bir mekân ögesi • Yapının bir parçası • Simge niteliği • Güçlü ilişki • Biçimsel ve zihinsel referanslar 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekâna bağımlı</p>

Pássaro Livre adlı çalışmanın mekânsal yorumunda; tanımlı bir mekân ögesinin yanında konumlandırıldığı, bürokrasi ve sanat eserinin birbirinin parçası haline geldiği, simge niteliğinde öğelere yer verildiği, anıtlarla ziyaretçinin güçlü ilişki kurduğu, hem

biçimsel hem de zihinsel referanslar içerdiği söylenebilir. Bu çalışma da tanımlı bir mekân ögesine eklenmesi sebebiyle mekân ilişkisi yönünden mekâna bağımlı olarak değerlendirilebilir.

“The Floating Towers” adlı çalışmada; Dünya Ticaret Merkezi Sitesi Anma Yarışması için New York’ta 2003’teki katılımıyla sanatçı Andreas Knitz, tahrip olmuş ikiz kuleleri, Hudson nehrinde yüzen iki büyük küp olarak yeniden inşa etme fikrini önermiştir. Kulelerin üstlerinde parklar, bahçeler ve farklı kullanımlar (sergiler, kültürel etkinlikler vb.) için büyük boş alanlar bulunacak ve kulelerin yeri, çekme teknelerinin yardımı ile değiştirilebilecektir. Sanatçı, ziyaretçilerin kulelere feribotlarla getirilmesini düşünmüştür. Geceleri aydınlatılması düşünülen kuleler için bir yerde kaybolup başka yerde görünecek şekilde bir fikir öne sürmüştür (URL-18).

Young’ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, karşı-anıt önerisinin gerek konum itibarıyla gerekse ziyaretçilerle olan ilişkisi yönüyle sabit kalmayıp değiştiğini söylemek ve bu sebeple de geleneksel anıt söyleminden uzaklaştığı yorumunu yapmak mümkündür (Tablo 11).

Tablo 11. The Floating Towers örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme

Sabit kalma yerine DEĞİŞME		
The Floating Towers (Yüzen Kuleler) Andreas Knitz, New York, 2003		
	<p>Söylemsel Tanım İkiz kulelere önerilen anıt fikrinin sabit kalmayıp yer değiştirebilmesi ve ziyaretçilerin de bu değişime uyum sağlayabilmesi</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hareketli form • Tanımsız bir mekân • Sabit değil aktif form • Anıtta rol alma • Direkt hatırlama

“The Floating Towers” adlı çalışmanın mekânsal yorumunda ise; su yüzeyinde ve hareket halinde bir form olması, tanımlı bir mekân olmaması, ziyaretçisiyle olan ilişki yönüyle de sabit değil aktif bir form olması, ziyaretçinin anıtta rol oynaması ve direkt hatırlama eyleminin içinde bulunmasından bahsedilebilir. Mekân ilişkisi yönünden bu

çalışma kendisine yeni bir mekân tanımlaması sebebiyle mekân yaratan olarak ifade edilebilir.

“Das Mobile Denkmal” adlı karşı-anıt çalışması, 1941 İkinci Dünya Savaşı sırasında Ulusal Sosyalistlerin sözde ötenazi eylemi olarak anılan ve savaş sırasında katledilen 300 binden fazla fiziksel ve zihinsel engelli bireye ithaf edilmiştir. Bugüne kadar 6500 kilometre yaparak Almanya’nın çeşitli şehirlerinde sergilenen anıt, farklı yıllarda farklı şehirlere taşınmaktadır. Genellikle de karşı-anıt otobüsün, kamusal alanlara ya da topluluğun bulunduğu mekânlara yakın yerlerde konumlandığı görülmektedir, çünkü karşı-anıtların en temel özelliklerinden biri ziyaretçisiyle ilişki kurmaktır. Örneğin; “Gri Otobüs Anıtı”nı Berlin’de, eskiden idari binaların olduğu, lojistikle ilgili kararların verildiği ve toplu katliamların, cinayetlerin planlandığı bir yere koymuşlardır. Bu anıt ile hastaların ölümüne taşınmaları anılmaktadır. Bu anıta konu olan otobüsler aynı zamanda failerin aracı olmakla beraber hastaları gaz odalarına taşıdıkları bir araç olarak kullanılmıştır. Bu anıt, katledilen psikiyatri hastalarının izlerini takip etmektedir (URL-18).

Young’ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, anıta konu olan otobüslere ithafen yapılmış olup Avrupa’da birçok ülkeye taşınmış olması sebebiyle karşı-anıtın bir yerde sabit kalmayıp yer değişme gösterebileceğini desteklemiştir. Anıtın üzerindeki anma şekillerinin de anıtın konumlandığı yere ve ziyaretçisine göre sabit kalmayıp değiştiğinden bahsetmek mümkündür (Tablo 12).

Tablo 12. Das Mobile Denkmal: Das Denkmal Der Grauen Busse örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme

Sabit kalma yerine DEĞİŞME		
<p>Söylemsel Tanım 2006'dan itibaren Almanya'nın çeşitli şehirlerinde sergilenen anıtın, sabit kalmayıp yer değişmesi</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı form • Somut form • Kamusal alanda • Tanımlı mekân yanında • Direkt temas • Güçlü ilişki 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekân yaratan</p>

“Das Mobile Denkmal: Das Denkmal Der Grauen Busse” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; tanımlı ve somut bir form uygulaması, bir kamusal alanda ya da tanımlı bir mekânın yanında konumlanması, ziyaretçi ile direkt temas ve güçlü ilişki kurması, unutmaya karşı hatırlama eylemi sunmasından bahsedilebilir. Bunların yanı sıra karşı-anıt çalışmalarında sadece kurban edilenlerin anısına değil aynı zamanda faillerin icraatlerine de odaklanıldığını söylemek mümkündür, çünkü eğer ortada bir kurban varsa mutlaka bir fail de vardır. Bu yönden bakıldığında, karşı-anıt sanat eserleri bir zorluk ve risk de barındırmaktadır. Ayrıca anıt konumlandığı yerlerin barındırdığı geçmiş ve tarihsel olaylar itibariyle de bir karşıtlık ve sorgulama içermektedir. Bu çalışma, sürekli yer değiştirerek kendine yeni bir mekân yaratması sebebiyle mekân ilişkisi yönünden mekân yaratan olarak ifade edilebilir.

“The Levels” adlı çalışmada Horst Hoheisel, 1973-1976’da Venezüella’daki yağmur ormanlarının bilimsel analizlerinde orman bilimci olarak çalışmıştır. 2006 yılında Venezüella’ya bir sanatçı olarak dönmüştür ve Caracas’taki Museo del Arte Contemporaneo için orman-bilimsel geçmişinin ve sanatsal anının bir sentezi olarak düşünülebilecek bir eser geliştirmiştir. Caracas’taki Museo del Arte Contemporaneo’nun bulunduğu park, sanatçı tarafından bilimsel olarak analiz edildikten sonra parkın içindeki

ağaçların profilini izole bantla müze penceresinde oluşturmuştur. Analizin görünür sonucu olarak, pencerelere üç cümle yazmıştır: 1-Alt tabakadaki ışık için mücadele en güçlüdür. 2-Orta tabakadaki ışık için mücadele azalır. 3-Üst katmanda ışık için mücadele zaten kararlaştırılmış bir zaferdir (URL-18).

Young'ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, her kattaki pencerede değişen ağaç soyutlamaları ve cümleler anıtın sabit kalmayıp değiştiğini göstermektedir (Tablo 13). Parkla müzenin pencereleri üzerinde oluşturulan ağaç profilleri, zamanla parktaki ağaçların değişmesiyle değişecektir. Dolayısıyla bu projede de sabit kalan bir anıt yerine, zamanla ve değişen unsurlarla değişim gösteren bir anma olayından bahsetmek doğru görünür.

“The Levels” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; müze pencerelerinde farklı katlardaki soyutlamalar, mütevazı ve parka entegre anımsatma unsurları, somut ve tanımlı bir mekânda anma eyleminin gerçekleşmesi, ziyaretçisi ile zihinsel referanslar kurması şeklinde olabilir. Mekân ilişkisi yönünden bu çalışma, bir mekânın yüzeyine eklendiği için mekâna bağımlı olarak değerlendirilebilir.

Tablo 13. The Levels örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme

Sabit kalma yerine DEĞİŞME		
<p>Söylemsel Tanım Müze pencerelerinde bantla oluşturulan profillerin her katta sabit olmayıp değişmesi ve her kat için farklı cümlelere yer verilmesi</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Soyutlamalar • Anımsatma unsurları • Somut ve tanımlı bir mekan • Zihinsel referanslar 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekâna bağımlı</p>
		

“Oko Pamieci” adlı çalışmada 2014 yılında sanatçılar, Nazilerin zamanında dikkate almayarak yıktığı yapıları sökerek sembolik bir kayıt altına almaktadırlar. Bu çalışma da sökülüşü göstermek üzere yapılmıştır (URL-18).

Young'ın “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, yıkılan veya değişen yapıların sökölmesi ile anma mekânlarının sabit kalmayıp değiştiiğini göstermektedir (Tablo 14).

Tablo 14. Oko Pamieci örneği analizi: Sabit kalma yerine değişme

Sabit kalma yerine DEğİŞME		
Oko Pamieci (Bellek Gözü) Andreas Knitz-Horst Hoheisel, Polonya, 2014		
	Söylemsel Tanım Nazilerin zamanında dikkate almayarak yıktığı yapıları sökerek sembolik bir kayıt altına alması	Mekânsal Tanım Çalışma bir dönüşüm üzerine olduğu için mekânsal yorum yoktur.

“Oko Pamieci” adlı çalışma bir dönüşüm üzerine olduğu için mekânsal yorumu yoktur. Ancak bir dergi kapağında bu çalışmadan belleğin gözü olarak bahsedilmiştir. Bu yönüyle de gerçekleştirilen proje birçok kişi tarafından fark edilebilmektedir. Bahsedilen başlıkla bu çalışmanın bellek ve hatırlama eylemiyle birebir ilişkili olduğu yorumu yapılabilir. Belli bir mekânda yer almayıp geçici bir zaman diliminde oluşturulması sebebiyle bu çalışma, mekânsal ilişki yönünden mekândan bağımsız olarak nitelendirilebilir.

“Sabit kalma yerine değişme” başlığında yer alan altı çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında Young'ın bakış açısının uygun olabileceği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, hatırlama eyleminin mekândan mekâna, anıtın kendi içerisinde, zamanla ve değişen olgulara bağlı olarak değişebileceği ortaya konmuştur. Bazen de karşı-anıt kavramının bir yapıda değil de bir yazınsal üründe yer alabileceği görölmüştür. Young'ın bu yaklaşımına göre değerlendirilen çalışmalar mekânla kurduğu ilişki yönüyle mekâna bağımlı, mekândan bağımsız ve mekân yaratan olabilmektedir.

3.1.3. Ölümsüzlük/Sonsuzluk Yerine Kaybolma/Yok Olma

Young'ın "ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak" yaklaşımına göre bazen kaybedilenin yerine hiçbir şeyin konulamayacağı; bu nedenle kaybın, yokluk veya boşlukla hatırlanabileceği fikri yer almaktadır.

"Aschrott Çeşmesi", 1908 yılında Almanya'nın Kassel şehir merkezinde açılmış ve mimarı Karl Roth'dur. Proje sahibi Almanyalı Yahudi bir girişimci olan Sigmund Aschrott'dur. 12 metre yüksekliğinde, havuzla çevreli ve neo-gotik tarz bir piramit şeklinde olan çeşme, 8-9 Nisan 1939 gecesinde "Yahudi Çeşmesi" olduğu gerekçesiyle Nazilerce yıkılmıştır. İlerleyen yıllarda çeşmeden geriye kalan havuz yerine toprak koyularak çiçekler ekilmiştir. Ancak 1960'lı yıllara gelindiğinde buraya yeni bir çeşme yapılmak istenmiş, eskiden de bu meydana bir çeşme olduğundan bahsedilse de tam olarak çeşmeyle ilgili ne olduğu konusunda çoğunluğun pek bir fikri olmadığı fark edilmiştir. Bunun üzerine düzenlenen yarışma sonucunda, sanatçı Hoheisel'in 1985'te tamamladığı tasarım, meydana inşa edilmiştir. Sanatçı için, çeşmenin benzerini inşa etmek, burada hiçbir şeyin yaşanmadığını temsil etmek demektir ve bu da aslında sadece Kassel sakinlerinin ne yaşadığını unutmalarına sebep olacaktır. Bunun üzerine Hoheisel, çeşmenin aynı formunu yerin altına ters çevirerek içi boş şekilde yerleştirmiştir. Üstü camla, çeşmenin altının zeminle birleştiği yerler ızgara ile kaplanarak, üzerinde yürüyen insanların çeşmenin boşluğuna bakabilmeleri sağlanmıştır (Poyraz, 2010).

Young'ın "ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak" yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sanatçı, bir "ayna-imge" yaratarak bu çeşmenin geçmişine ve yaşananların unutulmasına, onun boşluğunu ve yokluğunu öne çıkararak vurgu yapmıştır. Çeşmeyi yerin altına gömerek Kassel'in karanlık geçmişine gönderme yapan sanatçı kaybedileni, kaybolan/yok olan bir formla ifade etmiştir (Tablo 15).

Tablo 15. Aschrott Fountain örneği analizi: Sonsuzluk değil yok olma

Ölümsüz / sonsuzluk yerine KAYBOLMA/ YOK OLMA		
Söylemsel Tanım Çeşmeyi yerin altına gömerek Kassel'in karanlık geçmişine gönderme yapılırken, kaybedilenin, kaybolan/yok olan bir formla ifade edilmesi	Mekânsal Yorum <ul style="list-style-type: none"> • Yer altında form • Tanımlı bir kamusal alan • Biçimsel ve zihinsel referanslar • Kaybolan bir biçim • Ayna-imge etkisi 	Mekân ile İlişki Mekâna bağımlı

“Aschrott Fountain” adlı çalışmanın mekânsal yorumu; anıt formunun zeminde yükselmek yerine yerin altına indirilmesi, tanımlı bir kamusal alanda konumlanması, hem biçimsel hem de zihinsel referanslar içermesi, kullanıcıları için hatırlama eylemini kaybolan bir biçimle desteklemesi, mevcut yapının ayna-imge etkisi üzerinden yeni bir bellek ortaya koyması yoluyla tanımlanabilir. Bu çalışma, tanımlı bir kamusal alanın zeminde yer alarak mekâna eklenmesi sebebiyle mekân ilişkisi yönünden mekâna bağımlı olarak ifade edilebilir.

“Memorial for the Murdered Jews of Europe” adlı çalışma için sanatçı, 1995 yılı anıt yarışmasına kışkırtıcı bir anti-çözüm önermiştir. Brandenburger Tor’u havaya uçurmak, taşını toz haline getirmek, kalıntıları o alana serpmek daha sonra da tüm anıt alanını granit plakalarla kaplamak fikrini ortaya koymuştur (URL-18).

Young’ın “ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sanatçı, Almanların böyle önemli bir ulusal sembolden, katledilen altı milyon Yahudi’nin anısına ve yeni bir sembol yaratmak uğruna vazgeçip geçemeyecekleri sorgulanmıştır. Bu yönüyle çalışma, “avutma yerine kışkırtma” yaklaşımında yorumlanabilir gibi düşünülse de aslında sanatçı burada katledilen bir insanın bıraktığı boşluğu olumlu bir şekilde doldurma fikri yerine, Berlin’de artık yok olmuş bir insanı hatırlatacak bir boşluk bırakmak istemiştir, yani boşluk, anıtın iç doğasını temsil ederken anıtın boşluğu ise sanatsal imkânsızlığın bir işareti olmuştur (Tablo 16).

Tablo 16. Memorial for the Murdered Jews of Europe örneği analizi: Sonsuzluk değil yok olma

<p>Memorial for the Murdered Jews of Europe (Öldürülen Avrupa Yahudileri Anıtı) Horst Hohetsel, Berlin, 1995</p>		
	<p>Söylemsel Tanım Katledilen bir insanın bıraktığı boşluğu olumlu bir şekilde doldurmak yerine Berlin'de artık yok olmuş bir insanı hatırlatacak bir boşluk bırakmak istenmesi</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zeminde uygulama • Yokluk karşısında düşünme • Zihinsel referanslar • Kentin ana noktalarından birinde

“Memorial for the Murdered Jews of Europe” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; geleneksel anıt fikrinde olduğu gibi bir yükselme yerine sadece zeminde uygulanması, kullanıcılarını yokluk karşısında düşünmeye sevk etmesi, biçimsel olmaktan çok zihinsel referanslar içermesi, kentin ana noktalarından birinde konumlandırılması gibi yönleriyle tanımlanabilir. Mekân ilişkisi yönünden bakıldığında çalışmanın tanımlı bir mekâna eklenmesi sebebiyle mekâna bağımlı olduğu söylenebilir.

3 Nisan 2003'te Berlin Yahudi Müzesi'nde açılan bir sergiden oluşan Berlin Torlos çalışmasında sanatçı, serginin son odalarında zulüm ve cinayet istasyonlarını, ayrıca boşluk eksenleri ile Yahudilerin yaşamının kaybolmasını anımsatmak istemiştir. Ziyaretçiler odaya girdiğinde, yaklaşık dört metre yüksekliğinde eski bir kameranın körüğü gibi bir rafta asılı siyah, kamera benzeri bir kılıf görmüştür. Kameranın mercekle oturduğu yerde, ziyaretçinin başı ve vücudu ile dalabileceği bir açıklık bulunmakta olup ziyaretçi oradan Pariser Platz'ın video sahnelerini ve gündelik fotoğraflar görebilmektedir: Brandenburg Kapısı'nın önündeki trafik ışıkları, trafik akışı, bunları fotoğraflayan turistler gibi fotoğraflar, ancak bu fotoğraflarda kapının orta kısmı; geçit eksiktir (URL-18).

Young'ın “ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sanatçı, kapının orta kısmını eksik bırakarak Holokost'tan bu yana kırılmış Alman kimliğine vurgu yapmıştır, yani yarattığı boşluklarla, eksiklikle aslında Alman kimliğinin içindeki öldürülen Yahudilerin eksikliğine gönderme de

bulunmuştur. Böylece, nasıl ki Brandenburg Kapısı'na bu şekilde bakıldığında ziyaretçi oradaki eksikliği fark ediyorsa, Alman toplumuna bakıldığında da Yahudilerin eksikliğinin görülmesi istenmiştir. Hiçbir şeyin ölümsüz ya da sonsuz olmadığı ve kaybedilenin boşlukla gösterilebileceği ifade edilmiştir (Tablo 17).

Tablo 17. Berlin Torlos örneği analizi: Sonsuzluk değil yok olma

Söylemsel Tanım	Mekânsal Tanım	Mekân ile İlişki
Boşluk eksenleri ile Yahudilerin yaşamının kaybolmasını anımsatmak istenmesi	<ul style="list-style-type: none"> • Direkt ilişki zayıf • Görsel ilişkinin yüksek • Somut bir mekân • Düşünmeye sevk • Biçimsel değil zihinsel referanslar • Kentin bir ana noktası 	Mekâna bağımlı
		

“Berlin Torlos” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; ziyaretçi ile direkt ilişkinin zayıf iken görsel ilişkinin yüksek olması, hatırlama eylemi için somut bir mekânın kullanılması, kullanıcıları yokluk karşısında düşünmeye sevk etmesi, biçimsel olmaktan çok zihinsel referanslar içermesi, kentin ana noktalarından birinde konumlanması şeklinde yapılabilir. Bu çalışma, mekân ilişkisi yönünden değerlendirildiğinde tanımlı bir mekâna eklenmesi sebebiyle mekâna bağımlı olarak ifade edilebilir.

“Fluchtweg Brandenburger Tor” adlı çalışma, 19 Mart 2003’te Berlin’deki sergide, sanatçının Holokost Anıtı olarak Brandenburg Kapısı’ndaki çalışmalarından biridir (URL-18).

Young’ın “ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sanatçı, kendi kendine bir kayboluş önermiştir. Genel olarak sanatçı, bu kapıyla ilgili çalışmalarında kapının kaybolmasını ve kaldırılmasını önermiştir. Çünkü Hoheisel’e göre kaybolan Yahudileri en iyi temsil edecek şey onların yokluğu gibi bir yok olma/kaybolmadır. Yeni bir anıt inşa etmek asla sanatçının anma anlayışıyla

örtüşmemektedir. Bu nedenle, sanatsal çalışmalarının birçoğunda bir hafıza çabasına ve anlam yoğunluğuna önem vermiştir (Tablo 18). “Fluchtweg Brandenburger Tor” adlı çalışmanın bir sergi çalışması olmasından ötürü mekânsal yorumu yoktur. Ayrıca bu çalışma sergi çalışması olması sebebiyle mekânla kurduğu ilişki açısından mekândan bağımsız olarak değerlendirilebilir.

Tablo 18. Fluchtweg Brandenburger Tor örneği analizi: Sonsuzluk değil yok olma

Fluchtweg Brandenburger Tor (Kaçış yolu Brandenburg Kapısı) Horst Hoheisel, Berlin, 2003		
	Söylemsel Tanım Berlin'deki sergide, Hoheisel'in Holokost anıtı olarak Brandenburg Kapısı'ndaki çalışmalarından biridir. Genel olarak bu kapıyla ilgili çalışmalarında kapının kaybolmasını kaldırılmasını önermiştir.	Mekânsal Tanım Çalışma bir sergi çalışması olmasından ötürü mekânsal yorumu yoktur.

“Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling” adlı çalışma, sanatsal çalışmaları, sayısız eylem yerlerini ilişkilendirmek ve Thüringen'deki siyasi, kültürel ve sosyal faaliyetlerin hafızasını yayma amacıyla düzenlenen bir yarışma sonucunda sanatçıların ortaya koymuş olduğu bir çalışmadır (URL-17). Ancak sanatçılar için bu bağlamda yapılan sanat, geleneksel anlamda bir anıt olmamalıdır ve bu sebeple anıt, aşağıdaki başlıklar altında toplanmıştır (URL-18):

Kişi: Modern düşünen demokrat, hukukçu, “Thüringen Anayasası'nın Babası”, tutkulu sanat patronu ve Jena kentinin kararlı vatandaşı; Eduard Rosenthal, bilim, kültür ve siyaset tarihini temsil eden bir kişiliktir.

Kaybolan portre: kaybedilen boşluk, kaybedilen basit bir yeniden yapılanma ile doldurulamaz. Olanaklar geri alınamaz, yalnızca adreslenebilir ve düzenlenebilir. Dolayısıyla Yahudiliği nedeniyle önemli kişiliklerin hatırlanmasının bu şekilde silinmesine dair sanatsal yansımaları yer verilmiştir.

Eylem yerleri: Erfurt, Jena, Weimar.

Young'ın "ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak" yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, bahsedilen yerlerdeki kişi için kaybolan portreden bahsedilmesi sebebiyle bir kaybolma/yok olmadan söz edilebilir. Kaybedilen Yahudi kişilerin yokluğunu boşlukla temsil etmek sanatçıların karşı-anıt prensiplerinden biridir. Birçok anıtta bunu bu şekilde gerçekleştirmişlerdir (Tablo 19).

"Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling" adlı çalışma, yarışma için düzenlenen bir çalışma olması sebebiyle mekânsal yorumu yoktur ve mekânla ilişkisi mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

Tablo 19. Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling örneği analizi: Sonsuzluk değil yok olma

Ölümsüz / sonsuzluk yerine KAYBOLMA/ YOK OLMA		
Eduard Rosenthal Erkundungsbohrungen Exploratory Drilling (Eduard Rosenthal Arama Sondajı) Andreas Knitz-Horst Hohetsel, Jena, 2019		
	Söylemsel Tanım Thüringen'deki siyasi, kültürel ve sosyal faaliyetlerin hafızasını yayma amacıyla düzenlenen bir yarışma projesi kişi, kaybolan portre ve eylem yerlerinden oluşmaktadır	Mekânsal Tanım Çalışma yarışma için düzenlenen bir çalışma olması sebebiyle mekânsal yorumu yoktur.

"Ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak" başlığında yer alan beş çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında Young'ın bakış açısının uygun olabileceği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, hatırlama eyleminin çoğu zaman mekânsal bir yorum içermediği ancak genellikle mevcut bir mekânın, mekân ögesinin ya da bir kişinin kaybolma/yok olma biçimini temsiliyeti ile gerçekleşebileceği görülmüştür. Bu yaklaşıma göre değerlendirilen çalışmalar mekân ilişkisi yönünden ise mekâna bağımlı ve mekândan bağımsız olarak ifade edilmiştir.


3.1.4. Seyredilme Yerine Etkileşimde Kalmak

Young'ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımında karşı-anıt, ziyaretçiyle genel olarak görsel, işitsel, dokunsal olarak ilişki kurması ve anıtın ziyaretçi tarafından fark edilmesi şeklinde yorumlanabilir. Bu etkileşim, bazen ziyaretçinin anıtta rol almasını sağlayabileceği gibi izleyicisini derin düşünmeye de davet edebilir.

“A Memorial to a Memorial” adlı çalışmada sanatçı ikilisi Hoheisel ve Knitz tarafından 1995'te Buchenwald toplama kampında Naziler'in düşüşünün hemen ardından yapılan anma töreni için bir anıt tasarlanmıştır. Kısa süre sonra da yıkılan bu anıtın anısına, yeni bir anıt inşa edilmiştir. Sanatçılar, eski anıtın (dikilitaşın) yerine yerleştirdikleri metal plakayı dört mevsim boyunca 98.6 derece Fahrenheit (37 °C), insan vücudu sıcaklığında tutarak ziyaretçileri, burada katledilen Yahudilerin varlığını hissetmeye davet etmişlerdir. Plaka üzerinde mağdurların milliyet gruplarının isimleri ve dikilitaşın zemin planı bulunmaktadır (URL-18).

Young'ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, ziyaretçilerin bu sıcak plakaya dokunmak için eğilerek diz çökmesi, anıt üzerinden insan vücut sıcaklığını hissederek geçmişi görmezden gelmek yerine geçmişi düşünmeleri, onunla temas kurmaları, onu hissetmeleri ve etkileşimde kalmaları sağlanmıştır (Tablo 20).

Tablo 20. A Memorial to a Memorial örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
<p>Söylemsel Tanım Ziyaretçilerin bu sıcak plakaya dokunmak için eğilerek diz çökmesi, anıt üzerinden insan vücut sıcaklığını hissetmesi, geçmişi düşünmeleri, onunla temas kurmaları, onu hissetmeleri ve etkileşimde kalmaları</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı bir alan • Levha form • Ziyaretçi ile direkt ve güçlü temas • Zihinsel referans 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekâna bağımlı</p>
		

“A Memorial to a Memorial” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; mevcut tanımlı bir alan içerisinde levha formun uygulanması, levhada somutlaşan insan vücut ısısının ziyaretçiler tarafından hissedilmesi ve mağdurların bu şekilde anılması, ziyaretçi ile direkt ve güçlü temas, zihinsel referans vermesi şeklinde tanımlanabilir. Bu çalışma, mekânın zeminine eklenmesinden ötürü mekân ilişkisi yönünden mekâna bağımlı olarak değerlendirilebilir.

Horst Hoheisel’in 27 Ocak 1997 Berlin’de önerdiği “The Gateways of the Germans” adlı çalışması, Brandenburg Kapısı’na Auschwitz Işık Kurulumu Kurtuluş Günü’ne ait tasarımıdır. Sanatçının Brandenburg Kapısı ile ilgili birden çok fikir önerisi bulunmaktadır. Bu tasarımı da fikirlerinden sadece biridir (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, sanatçının düşündüğü ışık kurulumu ile görsel anlamda ziyaretçisinin dikkatini çekmeyi amaçlamıştır. Özellikle karanlıkta gelip geçen ziyaretçileri ile bu şekilde bir etkileşim kurarak izleyicilerin bu yapıyı görmezden gelmesini engelleyerek onları düşündürmeye sevk etmektedir (Tablo 21).

Tablo 21. The Gateways of the Germans örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
The Gateways of the Germans (Almanların Geçitleri) Horst Hoheisel, Berlin, 1997		
	Söylemsel Tanım Ziyaretçisiyle görsel anlamda bir iletişim kurması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Görsel ilişki • Düşünsel ilişki • Mevcut yapıdan faydalanma


“The Gateways of the Germans” adlı çalışmanın mekânsal yorumu; izleyici ile anıt arasında görsel ve düşünsel anlamda bir ilişki kurulması, yeni bir anıt inşa etmek yerine mevcut yapıdan faydalanma olarak yapılabilir. Mekân ilişkisi yönünden incelendiğinde bu çalışma, mevcut bir mekâna eklenmesi sebebiyle mekâna bağımlı olarak ifade edilebilir.

“German Ground” adlı çalışmada; İkinci Dünya Savaşı’nın sona erdiği gün, 8 Mayıs’ta, Berlin’deki Holokost Anıtı’nın gerekçeleri, çekimser olan Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) gazetesinde Horst Hoheisel ve Andreas Knitz tarafından satılık olarak ilan edilmiştir. Aralarında savaş sırasında zorunlu işçi çalıştıran birkaç şirketin de bulunduğu 40’tan fazla Alman gayrimenkul şirketi, ifşa talebinde bulunarak tepki göstermiştir. Hiçbiri dilekçelerinin bir sanat sergisinde sergilenmesini kabul etmemiştir (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, haksız bir durumun ilk olarak basın daha sonra ise sergilenme yoluyla toplum tarafından görmezden gelinmesini engellemek ve toplumla etkileşimde kalması istenmiştir (Tablo 22). Bu çalışmada bahsedilen durum bir yapı ile anılmak yerine metinsel ve görsel olarak anılmıştır. Bu şekilde toplumun olay hakkında dikkatini çekmek izleyici ve okuyucularla etkileşimde kalmak istenmiştir.

“German Ground” adlı çalışma, bir gazete ilanı olduğundan mekânsal yorumu yoktur ve mekân ilişkisi yönünden mekândan bağımsızdır.

Tablo 22. German Ground örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
German Ground (Alman Zemin) Andreas Knitz-Horst Hoheisel, Berlin, 1998		
	Söylemsel Tanım Gazetede ilan verilmesi ve dilekçelerin sergide sergilenmesine tepki gösterilmesi	Mekânsal Tanım Çalışma, bir gazete ilanı olduğundan mekânsal yorumu yoktur.

Sanatçılar “Arte da Memória” adlı çalışma için 2001’de Sao Paulo Üniversitesi’nde Goethe Enstitüsü Uluslararası Kolokyum’una katılmıştır. Bu çalışmada, öğrencilerden biri ilk toplantıya boş bir film kutusu getirip bu şehirle ilgili hafızasının boş bir film kutusu gibi olduğunu, aklında tarih veya Sao Paulo geçmişiyile ilgili hiçbir resmin olmadığını dile

getirmiştir. Devamında birçok kişi de oradaki insanların sadece bugünlük yaşadığını ve geçmişini umursamadığını dile getirmiştir. Dolayısıyla o yerin yaşayan bireylerinin geçmişle ilgili belleklerdeki eksiklikler üzerine gidilmiştir. Çalıştayın sonunda her öğrenci kendi kişisel hafıza çalışmalarını, beş açılı bir taslakta sunmuştur. Her iki taraftaki açılarla birleştirilen on iki beşgen ile kapalı bir bellek kutusu oluşturulmuştur. Bu bellek kutusu aracılığıyla da çalıştayda; hafızanın anlamının ne olduğu, nasıl temsil edildiği ve nerede bulunabileceği gibi sorulara cevap aranmıştır. Bu projeye hazırlanırken sanatçı anıtlarla hafıza arasında ilişki kurmaya çalışmıştır: Anıtı sabit, durdurulmuş ve uzak kavramlarıyla ilişkilendirirken hafızayı ise yaşam, hareket, darbe ve değişen manzara gibi kavramlarla ilişkili görmüştür (URL-18).

Young'ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma; sabit, durdurulmuş ve uzak olarak nitelendirilen anıtların, hafıza ile yaşamın harekete geçirilebileceğini ve bunun için ziyaretçisi/izleyicisi ile anıtların etkileşimde olması gerektiğini ortaya koymaktadır (Tablo 23). Çalıştay veya sergi gibi çalışmalarla bahsedilen etkileşim mümkün olmaktadır.

Tablo 23. Arte da Memória örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
Söylemsel Tanım Anıtlarla hafıza arasında ilişki kurulmaya çalışılması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Direkt ilişkinin • Tanımlı ve somut bir mekândan uzak • Zihinsel referanslar • Soyut mekân oluşturması 	Mekân ile İlişki Mekân yaratan
		

“Arte da Memória” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; izleyici ile direkt ilişkinin olması, tanımlı ve somut bir mekân anlayışından uzakta olması, ancak zihinsel referanslar içermesi ve soyut bir mekân oluşturması, hatırlama eylemini ziyaretçi ile etkileşim kurarak gerçekleştirmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu çalışma oluşturduğu soyut mekândan ötürü mekânla kurduğu ilişki açısından mekân yaratan olarak değerlendirilebilir.

“Mari Antonia”, Eylül 2001’de Sao Paulo Üniversitesi’ndeki çalıştayda gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Maria Antonia Kültür Merkezi Müdürü’nün ofisine giden duvarlarda, 1968 yılında Maria Antonia’nın öğrencileri ve polis arasındaki şiddetli bir çatışmanın merkezi olduğuna dair fotoğraflar asılı durmaktadır (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, fotoğraflarla izleyiciye, bu binanın Brezilya’nın yakın tarihinin sembolik bir işareti olduğunu hatırlatması sebebiyle etkileşimde kalmayı sağlamaktadır (Tablo 24).

Tablo 24. Mari Antonia örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA			
Mari Antonia Andreas Knitz-Horst-Hoheisel, Sao Paulo, 2003	Söylemsel Tanım Fotoğraflarla izleyiciye, bu binanın Brezilya’nın yakın tarihinin sembolik bir işareti olduğunun hatırlatılması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı bir mekân • Direkt görsel ilişki • Hatırlamaya teşvik 	Mekân ile İlişki Mekâna bağımlı

“Mari Antonia” adlı çalışmanın mekânsal yorumunda ise; tanımlı bir mekânda fotoğraflar bulunması, ziyaretçisiyle direkt görsel ilişki kurması, görmezden gelinmeyi ya da unutulmayı değil etkileşimde kalarak hatırlamayı teşvik etmesinden bahsedilebilir. Mekânla kurduğu ilişki yönünden bu çalışma, mevcut bir mekânın duvar yüzeyinde yer almasından ötürü mekâna bağımlı olarak ifade edilebilir.

“The Chemistry of the Memory” adlı çalışmada sanatçı Hoheisel, Arjantinlilerden kişisel diktatörlük zamanlarını hatırlatan kişisel yaşam alanlarından birer nesne getirmelerini ve bu nesnenin tarihini bir kâğıda not etmelerini istemiştir. Nesnelerin ve kurucularının sayısı yavaşça artarken katılımcı grubu zaman zaman bir araya gelmiştir ve nesnelere ilham alarak askeri diktatörlüğün zamanıyla ilgili hikâyelerini ve hatıralarını ele almıştır. Bu sayede katılımcıların tartışması sağlanmıştır (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma ile yıllarca açık olan ve herkesin katılabilir olduğu bir ‘hafıza süreci’

oluşturulmuştur. Genel olarak hafıza sürecinde, kişisel nesnelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu nesnelerin geçmişe ait anılar barındırdığını söylemek mümkündür. Ayrıca bu nesnelerin kişilerin yaşam alanlarına ait nesnelere olması sebebiyle de seyredilme yerine kişilerle daha kolay etkileşimde bulunması ve anma olayını gerçekleştirmeleri olasıdır (Tablo 25). “The Chemistry of the Memory” adlı çalışmanın, bir tartışma ortamı oluşturması sebebiyle mekânsal bir yorumu bulunmamaktadır ve mekânla kurduğu ilişki yönünden mekândan bağımsızdır.

Tablo 25. The Chemistry of the Memory örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
		
<p>Söylemsel Tanım Nesneler aracılığıyla hikaye ve anıların ele alındığı hafıza süreci ile bir tartışma ortamının oluşturulması</p>	<p>Mekânsal Tanım Çalışma, bir tartışma ortamı oluşturması sebebiyle mekânsal bir yorumu bulunmamaktadır.</p>	<p>Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız</p>

“The Soul of the Buildings”, Brezilya’daki askeri diktatörlüğe karşı öğrencilerin isyan ettiği andan itibaren belgelerle ve nesnelerle sanatsal enstalasyonları gösteren bir sergiden oluşan çalışmadır. Öğrenci direnişi, 1968 yılında Rua Maria Antonia’daki Sao Paulo Üniversitesi Felsefe Fakültesi’nde başlamıştır. Fakülte, sokak dövüşünden ve öğrenciler arasındaki ilk ölümden sonra ordu tarafından kapatılmıştır ve diktatörlük, öğrenci hareketinin merkezi olan Sanat Fakültesi’ndeki Sao Paulo hapishaneleri için bir idari ofis kurmuştur. Diktatörlüğün ardından binalar yavaş yavaş üniversiteye geri dönerken, bugün Kültür Merkezi olan Maria Antonia tiyatro, konser düzenlenmeye çalışılmaktadır. Sergi, 1968’deki öğrenci ideallerinin ne kadarının bugün hala çalıştığını ve kurumlar nezdinde yürüyüşe ne kadar kaybedildiğini sorgulamaktadır. Almanya ve yurtdışında sanat ve bellek üzerine birçok sanat çalışması yapan Alman sanatçı Horst Hoheisel ve Andreas Knitz ise; birlikte 2001-2003 yıllarında Rua Maria Antonia’daki eski

boş fakülte binalarında izler aramıştır. Ayrıca sanatçılar duvarlardan nesnelere kesip, ıssız odalarda öykünün parçalarını toplamış, “binaların ruhunun” kırılmış parçalarını aramıştır. 1968’in eski öğrencilerini bu binaların ıssız odalarına davet ederek bu tarihi yerde onlara gençlik idealleri ve onları nasıl koruyabileceklerini ve bazı yanılsamaları sormuşlardır. Daha sonra bu eski öğrencilerin röportajlarına, Horst Hoheisel ve Andreas Knitz’in askeri diktatörlük sırasında sansür altına giren kitaplardan yeni bir enstalasyon kurulumu oluşturulmuştur. Sergi, kurumun okuma odasında, tel halatlara sıkıca tutturulmuş sansürlü kitaplar ile tavandan sarkan vidalı kelepçeler arasında gösterildiğinden, kütüphanenin tüm kitap envanteri ile unutulmaz bir gerginlik ortaya çıkmıştır (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, okuma salonu içerisinde alışlagelmişin dışında sergilenerek kullanıcıların görmezden gelmeyecek dikkatini çeken onlarla etkileşimde kalan bir çalışmadır (Tablo 26).

Tablo 26. The Soul of the Buildings örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA			
The Soul of the Buildings (Binaların Ruhunu) Andreas Knitz-Horst Hoheisel, Berlin, 2006	Söylemsel Tanım Bir çalışma salonu içerisinde gerçekleştirilen proje ile görmezden gelinmek değil etkileşimde kalmak amacı	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> Tanımlı ve somut mekân Zihinsel referanslar 	Mekân ile İlişki Mekâna bağımlı

“The Soul of the Buildings” adlı çalışmanın mekânsal yorumu; tanımlı ve somut bir mekân anlayışında, biçimsel olmaktan ziyade zihinsel referanslar içermesi, kullanıcıları ile hatırlama eylemi için etkileşimde kalması olarak tanımlanabilir. Bu çalışma mekâna eklenmesi sonucu mekânla kurduğu ilişki, mekâna bağımlı olarak değerlendirilebilir.

“Die Kunst der Erinnerung”, Bellek Sanatı/Sanatın Belleği isimli bir atölye çalışması sonucu oluşturulmuştur. Fikirler, hatıralar için halka açık bir buluşma yeri ve bir hatıra ritüeli hakkında bilgi toplanmasının yanı sıra hala Guia de Isora kentinin üstünde bulunan toplu mezar arayışı için bir bilgi topluluğunun kurulmasını da kapsayan bir atölye

çalışması oluşturulmuştur. Atölye sonunda fikir ve modeller sunulmuştur. Bastırılmış hafızayı aramak için ilk kez fikirler toplanmıştır. Sanatçı, hatırlama süreci için sanatsal bir katalizör olmak istemiştir. “Tarihsel Hafıza Yasası” (la ley de la memoria historica) İspanya Hükümeti tarafından yürürlüğe girmiştir ve gelecekte buna eşlik eden çalışmalara devam edilecektir (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, bilgi topluluğu oluşturma amacıyla yapılmış ve bastırılmış hafızayı arama yönüyle etkileşimde kalmayı sağlamaktadır (Tablo 27). “Die Kunst der Erinnerung” adlı çalışma, bir atölye çalışması olması sebebiyle mekânsal yorumu yoktur ve mekânla kurduğu ilişki açısından mekândan bağımsızdır.

Tablo 27. Die Kunst der Erinnerung örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA			
Die Kunst Der Erinnerung (Bellek Sanatı) Horst Hohenseil, Tenerife, 2008			
	Söylemsel Tanım Bilgi topluluğu oluşturma amacıyla yapılmış bir atölye çalışması Bastırılmış hafızayı arama	Mekânsal Tanım Çalışma, bir atölye çalışması olması sebebiyle mekânsal yorumu yoktur.	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız

“Die Strasse der Heiligen” çalışmasında Valeda’da sanatsal müdahale için bir ev seçilmek istenmiştir ve sanatçı Budist evini seçmiştir. Evlerin duvarlarında sanat değil inanç fotoğrafları ve çeşitli simgeler görmüştür. Süslemede ise bir kancanın kendini tekrar ettiği görmüştür. Daha sonra sanatçı, sokak sakinleriyle konuşup her evdeki aziz resimlerini sormuştur. Aslında, sokaktaki tüm azizlerin görüntülerini bir resim galerisinde birleştirmek ve müzeye Budist evin duvarlarında bir sanat sergisi olarak sunmak istemiştir, ama sonrasında azizlerin görüntülerini, resimlerini geldiği evlerin sokağına döşemiş olduğu karo zemin üzerine aynı sırayla yerleştirmeyi tercih etmiştir. Bu şekilde azizlerin geçmişine ait bir sergi oluşturmuştur (URL-18).

Young'ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada oluşturulan sergi yoluyla da azizlerin geçmişinin bireyler tarafından görmezden gelinmesini değil onlarla veya onların geçmişiyle etkileşimde kalması sağlanmıştır (Tablo 28).

Tablo 28. Die Strasse der Heiligen örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA			
Die Strasse der Heiligen (Azizler Sokakı) Horst Hoheisel, Maracaibo, 2009	Söylemsel Tanım Bir sergiyle azizlere ait nesne ve resimlerin gösterilmek istenmesi	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Direkt ve görsel ilişki • Kamuya açık mekânlar • Sergi niteliğinde olması • Zihinsel referanslar 	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız

“Die Strasse der Heiligen” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; kullanıcı ile direkt ve görsel ilişki, kamuya açık mekânlarda yer alması, sergi niteliğinde olması, zihinsel referanslar içermesi olarak tanımlanabilir. Bu çalışma sergi niteliğinde olması sebebiyle de mekânla kurduğu ilişki yönünden mekândan bağımsız olduğu söylenebilir.

Buenos Aires, Sao Paulo, Brasilia, Berlin ve Hannover’da fotoğrafçı Marcelo Brodsky ile sanat ve bellek üzerine bazı projeleri olan Horst Hoheisel, 2009 yılındaki “Visual Correspondences” adlı çalışmasında Marcelo ile fotoğraf çizimi başlatmıştır. Zamanla bu durum mektup yazma gibi gelişmiştir. Her yazışma, her iyi resimdeki gibi bir sırrı içinde bulundurmaktadır. Sanatçı bu yazışmaları sergi haline getirmiştir. Sergide ziyaretçilerin bu yazışmaları nasıl okuduğuna, kişiler arasındaki diyaloglardaki iniş çıkışları nasıl anladığına ve iki medya (el çizimi-fotoğrafçılık) arasındaki gerginliği nasıl yorumladıklarına bakılmıştır (URL-18). Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, sergi sayesinde ziyaretçilerle etkileşim kurulmuştur (Tablo 29).

Tablo 29. Visual Correspondences örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Visual Correspondences (Görsel Yazışmalar) Horst Hobeisel, Buenos Aires, 2009	Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA	
	Söylemsel Tanım Sanatçının sanat ve bellek üzerine çalışmalar yaptığı bir fotoğrafçıyla gerçekleştirdiği görsel yazışmalarının sergilenmesi	
	Mekânsal tanım <ul style="list-style-type: none"> • Sergilenme • Görsel ilişki • Zihinsel referanslar 	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız

“Visual Correspondences” adlı çalışmanın mekânsal yorumu, sergilenmesi yönüyle ziyaretçiyle görsel ilişki kurması ve zihinsel referanslar içermesi olarak yapılabilir. Bu çalışma da sergilenmesi sebebiyle mekânla kurduğu ilişki yönünden mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

“The Return of the Rose Garden” adlı çalışmada sanatçılar, eskiden Günzburg Psikiyatri Hastanesi’nin önünde bulunan ancak zamanla yıkılan gül bahçesini, Nazilerin ötenazi uygulamasının kurbanları anısına yeniden yaratmak istemiştir. Hastanenin duvarlarını inşa etmek için kullanılan Rammed çimentosu ile yapılmış 80x80x80cm’lik küp kalıplara güller dikilmiş ve hastane bahçesine yerleştirilmiştir. Çakıl taşlarını Günz Nehri ve yakındaki Tuna Nehri’nden almışlardır. Burası, sürekli bakım yapılması gereken bir bahçe olduğu için hastanenin personelini ve şimdiki hastalarını gelip güllere bakmaya ve onları yetiştirmeye davet etmişlerdir. Diğer yandan gül bahçesinin içerisinde 3x3m’lik dört ayak üzerinde sabitlenmiş bir çelik konstrüksiyon yerleştirilmiştir. Bu konstrüksiyonun dört yanı açık ve üzeri kurbanların isimlerinin yazılı olduğu camla örtülü bir tasarımdır (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, insanlara anıtta bir rol oynamaları ve onun bir parçası olmaları için yapılan çağrı sebebiyle kullanıcılar için görmezden gelinmeyip etkileşimde kalmaları sağlanmıştır (Tablo 30).

Tablo 30. The Return of the Rose Garden örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
<p>Söylemsel Tanım İnsanlara anıtta bir rol oynamaları ve onun bir parçası olmaları için yapılan çağrı sebebiyle kullanıcılar için görmezden gelinmeyip etkileşimde kalmaları</p>	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mevcut ve tanımlı bir mekân • Güllerle özdeşleştirme • Direkt ve güçlü temas • Zihinsel ve biçimsel referanslar 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekân yaratan</p>

“The Return of the Rose Garden” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; anmanın mevcut ve tanımlı bir mekânda konumlanması, kurban edilen hastaların güllerle özdeşleştirilmesi, kullanıcı ile direkt ve güçlü temas, zihinsel ve biçimsel referanslar olarak yapılabilir. Bu çalışmada hafıza, değişmekte ve sürekli bakıma ihtiyaç duyan bir olgu gibi düşünülebilir. Burada güller hafıza ile, tarihçiler ve sanatçılar da anma bahçıvanları ile özdeşleştirilebilir. Cam çatı altında oturup dinlenmek isteyen insanları da dinlemeye ve başlarını göğe kaldırdığında cennete bakan isimleri okumaya davet etmesi sebebiyle hem hastaların hem de ziyaretçilerin o hastanenin geçmişinde yaşananları görmezden gelmesi mümkün değildir, yorumu yapılabilir. Ayrıca bu çalışma kendi kendine yeni bir mekân oluşturması sebebiyle mekânla kurduğu ilişki değerlendirildiğinde mekân yaratan olarak değerlendirilebilir.

“2017 Klangstein” adlı çalışmada karşı-anıt; Almanya’da milliyetçilik döneminde Baienfurt’taki on kişinin ölümünü anmak için tasarlanmış bir anıttır. Kent meydanının ortasındaki kaya içi boş bir yüzeydir. Dokununca derin ve karanlık bir ses çıkarmaktadır. Her bölümünde farklı sesler vardır. Bu taş etkiye karşılık tepki olarak farklı sesler çıkarması sebebiyle bir etki taşı olarak düşünülebilir (URL-18).

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sanatçılar, anıtın ziyaretçiyle etkileşime ihtiyacı olduğunu yoksa sessiz kalacağını düşünmektedir (Tablo 31). Kent meydanındaki bu etki taşı, adından da anlaşılacağı üzere kişileri kendisiyle etkileşime geçirmeye davet etmektedir. Biçim

itibariyle de dikkat çekmektedir. Kişiler merak duygusuyla taşa yaklaşıp dokunmakta, onu incelemekte ve onunla direkt temas kurmakta; kısacası anıtı deneyimlemektedir.

Tablo 31. Klangstein örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA			
Klangstein Andreas Knitz, Barenfurt, 2017	Söylemsel Tanım Sanatçıların, anıtın ziyaretçiyle etkileşime ihtiyacı olduğunu yoksa sessiz kalacağını düşünmesi ve anıtın ziyaretçiyi etkileşime geçirmeye davet etmesi	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı ve somut alan • Direkt temas • Güçlü etki • Organik bir form • Zihinsel referanslar 	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız

“Klangstein” adlı çalışmanın mekânsal yorumundan da tanımlı ve somut bir kamusal alanda konumlanması, ziyaretçi ile direkt temas ve güçlü etki kurması, organik bir forma sahip olması, farklı sesler çıkararak kullanıcıyı zihinsel referanslarla bir hatırlama eylemine sürüklemesi ve farklı bir bellek ortaya koyması şeklinde bahsedilebilir. Bu çalışma da mekânla kurduğu ilişki açısından değerlendirildiğinde, mekânı tamamlayıcı bir obje gibi olmasından ötürü mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

2018 yılı “Hiatus” adlı çalışma için; Horst Hoheisel ise “Varetas/Jackstraws” adlı eserinde, CNV Raporu Cilt III-Ölü ve Kayıp’tan çekilmiş fotoğrafları ve metinleri sunmaktadır. Her çelik çubuğa bir mıknaatısla kurban fotoğrafını yerleştirdiği metin parçaları yazmıştır. Sergi salonunda diktatörlük döneminde katı acımasız bir gerilime sahip olan bir işkence odasının tabanındaki ve tavanındaki barları sıkarak bu çubukları o odaya yerleştirmiştir (URL-18). Bu çalışmaya ait diğer sanatçı tarafından yapılan bir öneri de mevcuttur.

Young’ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada sanatçı, ziyaretçileri sergi yoluyla etkileşime geçirmiştir (Tablo 32).

Tablo 32. Hiatus örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA		
Söylemsel Tanım Hoheisel'in ölen kişilerle ilgili sergi odasındaki çalışması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Direkt ilişki • Güçlü ilişki • Metinsel olgular 	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız
		

“Hiatus” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; ziyaretçinin direkt olarak anıtta rol alması, anıt ile ziyaretçi arasındaki ilişkinin güçlü olması olarak yapılabilir. Anma eyleminde metinlerin kullanıldığını ve bu metinlerin hatırlama eylemi için mekânlarla birlikte rol aldığını görmek mümkündür, yani hatırlama eylemi kimi zaman metinsel araçlar yardımıyla da gerçekleştirilebilmektedir. Bu çalışma sergilenmesi ve serginin tamamlayıcı bir ögesi olmasından ötürü mekân ilişkisi yönünden mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

“Löwenpositionen / The Lions' Turn” adlı çalışma için sanatçılara göre bölge mahkemesinin klasik binası zaten bir anıttır ve başka bir anıta ihtiyaç duyulmamaktadır. Erbgesundheitsgericht, zamanında yasal Nazi faillerinin yeridir. Uzun süre (2007'ye kadar), mağdurlar Ulusal Sosyalizmin kurbanları olarak tanınmamış ve 2011 yılına kadar tazminat hakkı kazanmamıştır. Bugün neredeyse tümü ölmüş olan bu kurbanlara tazminattansa kendilerine bir anıt bırakmanın daha büyük bir jest olacağı düşünülmüştür. Bu nedenle yeni bir anıt yaratılmamış ve Landgericht Ulm Anıtı şu şekilde değiştirilmiştir: Mahkemeye girişte bırakılan portal martı, kaidesinden kaldırılmıştır. Gözlerinin önünde, taban alanına iki şeffaf panel yerleştirilmiştir. Bu panelin solunda Nazilerin zorla kısırlaştırma ve kurbanlarının tarihine dair resimler ve metinler yer alırken, sağında ise hasta cinayetlerinin tarihçesi ile Ulm ve çevresinden gelen 160 kurban hakkında resimler ve metinler yerleştirilmiştir. Şimdi, görkemli portalıyla barışçıl bir şekilde büyüyen Aslan, anma plaketindeki hikâyeleri okuyarak yoldan geçenleri okumaya teşvik etmektedir (URL-18).

Young'ın “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada, portal aslanın aktarılması ve dönüştürülmesiyle gücün ve tahakkümün simgesi, aslanın daha hafif, demokratik, ama yine de uyanık bir ifade biçimi yaratması istenmiştir. Bunların yanı sıra aslan figürü ziyaretçiler tarafından görmezden gelinmeyip ziyaretçilerle etkileşimde kalmaktadır (Tablo 33).

Tablo 33. Löwenpositionen/The Lions' Turn örneği analizi: Seyredilme yerine etkileşimde kalmak

Seyredilme yerine ETKİLEŞİMDE KALMA			
Löwenpositionen-The Lions' Turn (Aslan Pozisyonları-Aslanların Dönüşü) Andreas Knitz-Horst Hohetsel, Ulm, 2019			
	Söylemsel Tanım Portal aslanın aktarılması ve dönüştürülmesiyle gücün ve tahakkümün simgesi ziyaretçi ile etkileşimde kalmakta	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Aslan figürü • Tanımlı bir mekânda • Direkt ilişki • Resimler ve metinler 	Mekân ile İlişki Mekân yaratan

“Löwenpositionen/The Lions' Turn” adlı çalışmanın mekânsal yorumu; aslan figürünün bir mekânın yanında hatta önünde konumlandırıldığı ve ziyaretçisi ile direkt ilişki kurduğu şeklinde olabilir. Panelin solunda ve sağındaki resimler ve metinler ile ziyaretçiyi, anıtı deneyimlemeye ve derin düşünmeye sevk etmesi, dolayısıyla izleyicisi ile etkileşime geçmekte kendini ona fark ettirmesi yorumu yapılabilir. Bu çalışma kendi etrafında yeni bir mekân oluşturması sebebiyle mekân ilişkisi yönünden mekân yaratan olarak değerlendirilebilir.

“Seyredilme yerine etkileşimde kalmak” başlığında yer alan on dört çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında Young'ın bakış açısının çoğunlukta uygun olabileceği sonucuna varılmıştır. Mekânsal yorumu yapılan on dört çalışmadan üçünün farklı sebeplerle mekânsal yorumu bulunmamaktadır. Bu sebepler; bir gazete ilanı olması, bir tartışma ortamı oluşturması ve

bir atölye çalışması olması şeklinde ifade edilebilir. Diğer on bir çalışmanın hatırlama eyleminin çoğu zaman mekânsal bir yorum içerdiği ve genellikle ziyaretçisi ile ya direkt güçlü temas kurmakta ya da görsel ve düşünsel bir ilişki kurmaktadır. Genellikle tanımlı ve somut bir mekânda yer alma anlayışı ile çoğunda sergilenme yoluyla bir hatırlatma eylemi sağlanmıştır. Yine bu çalışmalarda hatırlamanın ana unsuru olarak bir biçim ya da bir figürün yanı sıra bazen de bir görsel veya metinsel ürün tercih edilmiştir. Bu yaklaşım içerisinde yer alan çalışmalar mekânla kurdukları ilişki yönüyle değerlendirildiğinde ise; bir kısmının mekâna bağımlı iken bir kısmının mekândan bağımsız olduğu ve bazılarının da mekân yarattığı görülmüştür.

3.1.5. Bozulmamış/Eski Kalma Yerine Kendi İhlaline Davet

Young'ın “bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet” yaklaşımına göre karşı-antıt, bazen eski kalmak yerine izleyiciyi kendi ihlaline davet etmekte ve bu şekilde hatırlama eylemini gerçekleştirmektedir.

2018 yılı “Hiatus” adlı çalışma için; Yapma/Çözüm kurulum performansında, Andreas Knitz, izleyicilerin yardımıyla, kağıda basılan Brezilya Ulusal Hakikat Komisyonu Raporu'nun (NTCR) 3.000 sayfasını 250 litrelik yağmur suyu içeren bir cam küpün içine atmıştır. Suda çözünen raporun özü binanın cephesinde durmadan damlamakta ve São Paulo havasına dönüşmektedir (URL-18). Bu çalışmaya ait diğer sanatçı tarafından yapılan bir öneri de mevcuttur. Young'ın “bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet etme” yaklaşımına göre değerlendirilen çalışmada, geçmişin ihlaline davet, su dolu küpe atılan metinlerle gerçekleşmiştir (Tablo 34).

Tablo 34. Hiatus örneği analizi: Bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet

Bozulmamış / eski kalmak yerine KENDİ İHLALİNE DAVET		
Söylemsel Tanım Knitz'in raporu su dolu küpe atmaya davet etmesi	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Anıtta direkt rol • Güçlü ilişki • Metinsel 	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız
		

“Hiatus” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; ziyaretçinin direkt olarak anıtta rol alması, anıt ile ziyaretçi arasındaki ilişkinin güçlü olması olarak belirtilebilir. Anma eyleminde, metinlerin kullanıldığını ve bu metinlerin hatırlama eylemi için mekânlarla birlikte rol aldığını görmek mümkündür, yani hatırlama eylemi kimi zaman metinsel araçlar yardımıyla da gerçekleştirilebilmektedir. Bu çalışma sergilenmesi ve sergide mekânın tamamlayıcı bir ögesi olmasından ötürü mekân ilişkisi yönünden mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

3.1.6. Nezaketle Bellek Yükünü/Sorumluluğunu Kabul Etmek Yerine Şehrin Ayaklarına Geri Adım Atmak

Young'ın “bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” yaklaşımına göre karşı-anıt, izleyicisini unutmaya karşı hatırlamaya ve geçmişe gitmeye teşvik etmektedir.

Sanatçı Hoheisel, bu çalışmasında; karanlık, geçicilik, ölüm ve dirilişle ilgili bir şiir seçmiştir. Bu şiir, Friedrich Hölderlin'in yazmış olduğu “Patmos 1802” şiiridir. Friedrich'in kalıntıları burada durduğu için Horst Hoheisel, Friedrich'e adanmış Hölderlin şiirini, Homburg sayısının kalenin kilisesine girişinde kullanmayı tercih etmiştir. Aydınlık kilise odasında bronzdan yapılmış, üzerinde şiirin ilk dizelerinin yer aldığı bir plaka bulunmaktadır. Her satırın sonunda plakalar koparak merdivenin ağır görünümünü serbest bırakmakta ve boşluğa doğru akmaktadır. Merdivenin dibinde şiirin dizeleri mağaranın karanlığına parlak metaforlar kazandırmaktadır (URL-18).

Young'ın “bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma, gerek içeriği itibariyle gerekse tasarım biçimiyle bellek yükünü kabul etmeyerek ziyaretçilerini şehrin ayaklarına yani geçmişine doğru geriye götürmektedir (Tablo 35).

Tablo 35. Patmos, a Trace of Hölderlin örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak

Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine ŞEHİRİN AYAKLARINA GERİ ADIM ATMA		
1989 Patmos, a Trace of Hölderlin (Patmos, Hölderlin'in izi) Horst Hoheisel, 1989		
	Söylemsel Tanım Bronzdan yapılmış, üzerinde şiirin ilk dizelerinin yer aldığı bir plaka her satırın sonunda koparak merdivenin ağır görünümünü serbest bırakarak bellek yükünü kabul etmemesi	Mekânsal Tanım • Tanımlı ve somut bir mekân • Zeminde tasarım • Zihinsel referanslar

“Patmos, a Trace of Hölderlin” adlı çalışmanın mekânsal yorumu; tanımlı ve somut bir mekânda yer alması, tasarımın merdiven basamaklarında yani zeminde gerçekleşmiş olması, ziyaretçiye zihinsel referanslar sunması olarak belirtilebilir. Bu çalışma tanımlı bir mekânın zemin yüzeyine eklenmesinden ötürü mekân ilişki yönüyle mekâna bağımlı olarak değerlendirilebilir.

“Thought Stones Collection” adlı çalışmasında Horst Hoheisel, bir kitap, taş ve bir kağıt parçası ile Kassel'in izin aldığı okullarındaki sınıfları ziyaret etmiştir. Sınıf ziyaretlerinde öğrencilere, Kassel'in kaybeden Yahudi topluluğunun öyküsünü, bir zamanlar orada nasıl büyüdüklerini, bu okul çocuklarının şimdi yaşadıkları evlerde yaşadıklarını, aynı sınıf masalarında nasıl oturduklarını anlatmıştır. Sonra çocuklara bu Yahudileri tanıyıp tanımadıklarını sormuştur. Daha sonra Hoheisel, öğrencileri Kassel'in sınırdışı edilen Yahudilerinden birinin hayatını araştırmaya davet etmiştir: Nerede ve nasıl yaşadılar, aileleri kimdi, kaç yaşındalar, nasıl görünüyorlardı gibi sorulara cevap bulmalarını istemiştir. Eski Yahudi mahallelerini ziyaret etmelerini ve Kassel'in sınırdışı

edilen Yahudilerinin Alman komşularını tanımlarını istemiştir. Sonra sanatçı, öğrencilerden konularını, yaşamlarını ve ölümlerini anlatan kısa anlatılar yazmalarını söylemiştir. Daha sonra bu anlatıları da yanlarında getirmelerini söylediği taşların etrafına sarmalarını istemiştir. Bu kâğıtların sarılı olduğu taşları, sanatçının her okula sağladığı arşiv kutularından birine koymalarını istemiştir (URL-1). Zamanla bu arşiv kutuları dolup taşmış ve kutular Kassel'in Yahudilerinin sınır dışı edildiği demiryolu platformunda istiflendikleri Kassel'in Hauptbahnhof'una taşınmıştır. Böylece; anıt taş arşivi denilen kalıcı bir kurulum oluşturulmuştur.

Young'ın “bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışmada toplanan taşlar katılımcıların küçük birer hafıza deposu gibi düşünülüp bu taşlardan bir koleksiyon veya arşiv oluşturulması bugünkü bellek yükünün nezaketle reddedilmesi ve şehrin ayaklarına geri adım atılmasıdır (Tablo 36).

Tablo 36. Thought Stones Collection örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak

Thought Stones Collection (Düşünce Taşları Koleksiyonu) Horst Hohnes, Kassel, 1993			
	Söylemsel Tanım Öldürülen Yahudilerin yaşamlarını ve ölümlerinin anlatıldığı yazılı kâğıtların taşlara sarılmasıyla oluşturulmuş bir koleksiyonla bellek yükünün reddedilmesi	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Hafıza deposu • Taşlardan koleksiyon-arşiv 	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız

“Thought Stones Collection” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; somut ve tanımlı bir mekânda yer alması, biçimden ziyade metinsel ve zihinsel referanslar içermesi, hatırlama eyleminin geçmişi ve o yerin tarihinin araştırılması yoluyla gerçekleşmesi, birden çok geçmişe ulaşılması sebebiyle de yeni bir bellek gerçeği ortaya koyması şeklinde

yapılabilir. Ayrıca sanatçıya göre bu gibi kolektif anıtlar ve paylaşılan süreçler, birden çok hafıza anlatısına olanak tanımaktadır. Öte yandan yine bu tür karşı-anıt, sanatçının bir idarecinin desteğiyle diktiği bir anıttan çok daha fazlasını ifade edebilmektedir. Mekân ilişkisi yönüyle bu çalışma, bir koleksiyon olmasından ötürü mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

Sanatçı Hoheisel, Kammerya’da dört hafta boyunca Khmer Rouge kuralının anısına düzenlenen bir sergide çalışmıştır. Geçmişin güvenilir bir tanığı olduğu düşünülen Mekong Nehri, verimli bir çamur tabakası taşımaktadır. Nehrin kıyılarındaki çamurları suyla ıslatıp sergi odasının zeminine yayıp 35°C’de 1 hafta boyunca kurutup çatlatmıştır. Odayı çamurla doldurmadan önce de zemin Pol Pot’un kırmızı kitabındaki tüm katı slogan ve tekliflerle kaplanmıştır. Ziyaretçiler, Kamboçyalı geleneğindeki gibi yalınayak yürüyerek hala geçmişteki Kamboçya toplumu tarafından kapsanan parçaları tanımıştır. Sadece birkaç Kamboçyalı geçmişinden bahsetmişse de çoğunluk sessiz kalarak sadece gülümsemiştir (URL-18).

Young’ın “bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma ile ziyaretçilerin geçmişe dair bir hafıza yolculuğu yapması sağlanmıştır. Bu anma olayı ile birlikte, ziyaretçiler düşünmeye davet edilmiştir ve unutmaya değil hatırlamaya teşvik edilmiştir. Aslında bazı ziyaretçiler geçmişinden bahsetmeyip sussa dahi gülümsemeleri onların da hatırlama eylemini gerçekleştirdiğinin bir kanıtıdır (Tablo 37).

Tablo 37. Underground örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak

Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine ŞEHRİN AYAKLARINA GERİ ADIM ATMA		
Söylemsel Tanım Ziyaretçilerin geçmişe dair bir hafıza yolculuğu yapması ve geçmişten bahsedilirken kimi yerlinin katılıp kiminin sessiz kalması	Mekânsal Tanım • Somut ve tanımlı mekân • Zihinsel referanslar • Yerin tarihini işaret etme	Mekân ile İlişki Mekândan bağımsız
		

“Unterground” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; somut ve tanımlı bir mekânda yer alması, zihinsel referanslar içermesi, hatırlama eyleminin geçmişi ve o yerin tarihini işaret etmesi şeklinde yapılabilir. Bu çalışma bir sergi olması sebebiyle mekân ilişkisi yönünden mekândan bağımsız olarak ifade edilebilir.

“Llakillakisqa” adlı tasarım, çalışmanın gerçekleştiği yerin koşullarına dayanmaktadır. Topografyası, siyasi şiddet döneminde hapis ve işkence yeri olan hapisane ve Ayacucho şehrinin kırsal alanları arasındaki bir çorak arazideki toplu mezarın kazılmasından kaynaklanmaktadır. Kaybolan insanların yokluğunu işaret eden her biri boş alanlar-modüler yapılar (çerçeveler) kullanılmıştır. Daha sonra sanatçı, yerel ritüeller ve geleneklere göre müdahale edilebilecek, yansıma ve anma yerleri haline gelebilecek boşluklar yaratan bir referans teşkil edilmesini öne sürmüştür (URL-18).

Young’ın “bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma için geçmişe ait toplu mezarların kazılması ile geçmişe ait bellek yükünün kabul edilmeyip o şehrin ve yerin ayaklarına geri adım atıldığını söylemek mümkündür (Tablo 38).

Tablo 38. Llakillakisqa örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak

Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine ŞEHİRİN AYAKLARINA GERİ ADIM ATMA		
<p>Söylemsel Tanım Toplu mezarların kazılmasından kaynaklanan bu projede bellek yükünün reddedilmesi</p> 	<p>Mekânsal Tanım</p> <ul style="list-style-type: none"> • Modüler boş alanlar • Kaybolan insanların yokluğu • Zayıf ilişki 	<p>Mekân ile İlişki</p> <p>Mekân yaratan</p> 

“Llakillakisqa” adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; modüler boş alanlar oluşturulması, kaybolan insanların yokluğuna işaret edilmesi, izleyici ile zayıf ilişkili olduğu şeklinde bahsedilebilir. Mekânla kurduğu ilişki açısından bu çalışma, yeni bir mekân oluşturması sebebiyle mekân yaratan olarak değerlendirilebilir.

Sanatçı ikilisinin 2013'te Bonn'a yaptıkları "Book Mark (Kitap Ayracı)" anıtı için seçilen meydana, 10 Mayıs 1933'te bir grup öğrenci ve profesör, sakıncalı bulunan yazarların kitaplarını yakmıştır. Buraya gömülen, içinde eserleri yakılan yazarların kitaplarının bulunduğu su geçirmez kasa her sene 10 Mayıs'ta açılarak, kitapları küllerinden doğan birer Anka Kuşu gibi dışarı çıkarılmakta ve o gün orada bulunan herkese, Bonn'un insanlarına bu kitaplar dağıtılmaktadır. Sonra da kasa yeniden kitaplarla doldurularak yerin altına indirilmektedir. Her yıl aynı gün tekrarlanan bu ritüel, okumak ve tarihi öğrenmek için bir davet niteliğindedir. Her yıl yeni kuşaklar gelip, yeni öğrenciler de bu acı tarihle karşılaşmakta ve ülkenin geçmişindeki felaketleri öğrenmektedir (URL-18).

Young'ın "bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak" yaklaşımına göre değerlendirilen bu çalışma ve her yıl gerçekleşen ritüel ile o kentin insanları, bugün kendilerine anlatılanlarla bellek yükünü reddederek şehrin ayaklarına geri adım atmış, geçmişe dair anıları öğrenmişlerdir (Tablo 39).

Tablo 39. Book Mark örneği analizi: Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak

Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine ŞEHRİN AYAKLARINA GERİ ADIM ATMA		
Söylemsel Tanım Her yıl aynı gün tekrarlanan ritüelle, okumak ve tarihi öğrenmek için Bonn'daki insanlara bir davet niteliğinde olması	Mekânsal Tanım <ul style="list-style-type: none"> • Direkt ve güçlü ilişki • Kent meydanında • Zeminde ve zemin altında • Zihinsel referanslar 	Mekân ile İlişki Mekâna bağımlı
		

"Book Mark" adlı çalışmanın mekânsal yorumu ise; ziyaretçi ile direkt ve güçlü ilişki, kent meydanında, zeminde ve zemin altında konumlanması, zihinsel referanslar içermesi, hatırlama eylemini teşvik etmesi olarak tanımlanabilir. Mekânla kurduğu ilişki yönünden ise bu çalışma, mevcut ve tanımlı bir kamusal alana eklenmesi sebebiyle mekâna bağımlı olabileceği söylenebilir.

“Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” başlığında yer alan beş çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında Young’ın bakış açısının uygun olabileceği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, hatırlama eyleminin mekânın birebir kendisi yoluyla, mekânsal bir öge (örneğin merdiven basamakları gibi) yoluyla oluşturulabileceği ortaya konmuştur. Genel olarak karşı-anıt biçimi ya da öğelerinin zeminde veya zemin altında konumlandığı ve zihinsel referanslar içerdiği görülmüştür. Young’ın bu yaklaşımına göre değerlendirilen beş çalışma mekânla kurduğu ilişki açısından da incelendiğinde mekâna bağımlı, mekândan bağımsız ve mekân yaratan olmak üzere üç şekilde ilişkili olduğu görülmüştür.



4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

İnsanoğlunun anma ihtiyacından doğan anıt kavramı, kuramsal arka planı yanında mimari yapılar olarak vücut bulmuştur. Anıt kavramına bir antitez olarak gelişen karşı-anıt kavramı ise, günümüzde mimarlıkta yankı uyandıran bir gündem konusudur. Her iki kavram ve dolayısıyla yapı türünün şekillenmesinde birey ve toplumların yaşamlarındaki değişiklikler etkili olmuştur. Yapılan araştırmalarla anıt ve karşı-anıt kavramının arasında bir karşı oluş halinin bulunduğu, bu durumun sadece mimarlık disiplinini kapsamadığı, sanatla da yakın ilişkide olduğu açıktır.

Bu bağlamda tez çalışmasının esas amacı, mimarlık ve sanat disiplinleri arakesitinde karşı-anıt söyleminin tanıtılması ve kavramın tartışılmasıdır. Çalışmanın diğer bir amacı ise, mimarlık ve sanat arasındaki ilişkiyi, karşı-anıt kavramı yoluyla yeniden görünür hale getirmektir. Bu bağlamda disiplinler arası bir niteliğe sahip olmayı hedefleyen tez çalışması, Young'ın karşı-anıt kavramlaştırması üzerinden Almanya'da çalışmalarını sürdüren iki sanatçının (Horst Hoheisel ve Andreas Knitz) eserlerini yeniden değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bu amaçlar doğrultusunda karşı-anıt kavramından ilk kez 1992'de söz eden J. E. Young'ın karşı-anıt tanım ve açıklamaları üzerinden altı ayrı yaklaşım ortaya konmuş ve sanatçı ikilisinin 36 çalışması Young'ın yaklaşımları doğrultusunda mekânsal yorumları da değerlendirilerek analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre bu yaklaşımlar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Young'ın ilk yaklaşımı olan “avutma yerine kışkırtma” yaklaşımı göre karşı-anıt, ziyaretçisini ya da izleyicisini geçmişteki olay veya kişi hakkında avutup unutmaya değil onu o olay veya kişi hakkındaki durumla ilgili kışkırtarak bir hatırlama eylemine sürüklemektir. Bu kışkırtma durumu, izleyici üzerinde kimi zaman bir merak kimi zamansa kızgınlık gibi hislerle gerçekleşmektedir. “Avutma yerine kışkırtma” başlığında yer alan üç çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında hatırlama eyleminin mekânın birebir kendisi yoluyla, mekânsal bir öge yoluyla veya kullanıcısı yoluyla oluşturulabileceği sonucuna varılmıştır.

Young'ın ikinci yaklaşımı olan “sabit kalma yerine değişme” yaklaşımı; karşı-anıtın pasif olarak bir yerde ya da bir durumda kalması yerine, yerinin veya durumunun değişim göstermesidir. Bu yaklaşıma göre karşı-anıt; izleyici için farklı zamanlarda farklı yerlerde bulunarak farklı izleyicilerle de karşılaşmakta ve izleyicisini hatırlama eylemine

yönlendirmektedir. “Sabit kalma yerine değişme” başlığında yer alan altı çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında hatırlama eyleminin mekândan mekâna, anıtın kendi içerisinde, zamanla ve değişen olgulara bağlı olarak değiştiği görülmüştür. Bazen de karşı-anıt kavramına bir yapıda değil de bir yazınsal üründe rastlanmıştır.

Young’ın üçüncü yaklaşımı olan “ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak” yaklaşımına göre ise; bazen kaybedilenin yerine hiçbir şey konulamamaktadır. Bu nedenle kayıp olan, yokluk veya boşlukla hatırlanabilmektedir. “Ölümsüzlük/sonsuzluk yerine kaybolmak/yok olmak” başlığında yer alan beş çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında, hatırlama eyleminin çoğu zaman mekânsal bir yorum içermediği ancak genellikle mevcut bir mekânın, mekân ögesinin ya da bir kişinin kaybolma/yok olma biçiminin temsiliyeti ile gerçekleştiği görülmüştür.

Young’ın bir diğer ve dördüncü yaklaşımı ise “seyredilme yerine etkileşimde kalmak” yaklaşımıdır. Bu yaklaşıma göre karşı-anıt; ziyaretçiyle genel olarak görsel, işitsel, dokunsal olarak ilişki kurması ve anıtın ziyaretçi tarafından fark edilmesidir. Bu etkileşim, ziyaretçinin anıtta rol almasını sağlarken izleyicisini derin düşünmeye de davet edebilmektedir. Bu yaklaşıma göre incelenen on dört çalışma değerlendirildiğinde; karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında hatırlamanın ana unsuru olarak bir biçim ya da bir figürün yanı sıra bazen de bir görsel veya metinsel ürünün tercih edildiği görülmüştür. Mekânsal yorumu yapılan on dört çalışmadan üçünün bir gazete ilanı olması, bir tartışma ortamı oluşturması ve bir atölye çalışması olması gibi sebeplerle mekânsal yorumu bulunamamıştır. Diğer on bir çalışmanın ise hatırlama eyleminin çoğu zaman mekânsal bir yorum içerdiği ve genellikle ziyaretçisi ile ya direkt güçlü temas kurduğu ya da görsel ve düşünsel bir ilişki kurduğu sonucuna varılmıştır. Genellikle tanımlı ve somut bir mekânda yer alma anlayışı ile, çoğunda sergilenme yoluyla bir hatırlatma eylemi ortaya konmuştur.

Young’ın beşinci yaklaşımı olan “bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet” yaklaşımına göre karşı-anıt, bazen eski kalmak yerine izleyiciyi kendi ihlaline davet etmektedir ve bu şekilde hatırlama eylemini gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda yer verilen bir çalışma değerlendirildiğinde; anma eyleminde metinlerin kullanıldığı ve bu metinlerin hatırlama eylemi için mekânlarla birlikte rol aldığı sonucuna varılmıştır.

Young'ın son yaklaşımı olan “bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atmak” yaklaşımı içinde karşı-anıt, izleyicisini unutmaya karşı hatırlamaya ve geçmişe gitmeye teşvik etmektedir. Bu yaklaşımla değerlendirilen beş çalışmada, karşı-anıt kavramının kuramsal ve pratik karşılığının araştırılmasında hatırlama eyleminin mekânın birebir kendisi yoluyla, mekânsal bir öge (örneğin merdiven basamakları gibi) yoluyla oluşturulabileceği ortaya konmuştur. Genel olarak karşı-anıt biçimi ya da öğelerinin, zeminde veya zemin altında konumlandığı ve zihinsel referanslar içerdiği sonucu ortaya çıkmıştır.

Young'ın yaklaşımları doğrultusunda sanatçı ikilisinin karşı-anıt çalışmalarının sınıflandırmasının sayısal sonuçları aşağıdaki tabloda belirtilmiştir (Tablo 40). Bu yaklaşımlar doğrultusunda yapılan incelemeler sonucunda, karşı-anıtların amaç, biçim ve mekânsal yönüyle geleneksel anıtlardan ayrıldığı görülmüştür. Geleneksel anıtların aksine izleyiciyi pasifleştirmeyip izleyiciyi aktifleştirmek için hafıza alanları oluşturduğu yani zihinsel referanslara sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca karşı-anıt sanatçıları için de en önemli “hafıza alanı”nın, yerde ya da yer üstünde değil, anıt ve izleyici arasındaki o mekânda, izleyici ile kendi hafızası arasında olduğu görüşündeki Young'ın söylemlerini destekler nitelikte sonuçlara varılmıştır. Yapılan sınıflandırma sonucunda karşı-anıtların bir kısmının mekâna eklenerek mekânla ilişki kurduğu, bir kısmının kendi kendine bir mekân yarattığı, bir kısmının ise mekândan tamamen bağımsız olduğu sonucu ortaya konmuştur.

Tablo 40. Sanatçıların karşı-anıt çalışmalarının sınıflandırmasının sayısal sonuçları

Young'ın Karşı Anıt Yaklaşımları	Sanatçıların Çalışmaları
Avutma yerine kışkırtma	3
Sabit kalma yerine değişme	6
Sonsuzluk yerine yok olma	5
Seyredilme yerine etkileşimde kalma	14
Bozulmamış kalma yerine kendi ihlaline davet etme	1
Bellek yükünü nezaketle kabul etmek yerine şehrin ayaklarına geri adım atma	5

Sonuç olarak tez çalışmasının tamamı değerlendirildiğinde karşı-anıtlar; geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir zaman yolculuğuna benzetilebilir. Karşı-anıtlar, bireylere hafıza aracılığıyla bir yolculuk yaptırabilir. Bu yolculukta ziyaretçi/birey bazen kendisiyle

ilgili bir yolculuk yaparak o anıtı deneyimleyebilirken bazen de farklı bir toplumun veya bireyin yaşadıklarını hissetme ve anlama imkanı bulabilmektedir. Karşı-anıtın sunduğu mekânsal deneyim ile birey geçmişi, tarihi, toplumları, bireyleri ve hatta belki de kendini sorgulayabilmektedir. Bu sorgulama sayesinde belki de toplumlar iyileşebilecek, insani değerler hissettirilebilecektir. Dolayısıyla karşı-anıtların toplum ve bireyler üzerinde büyük önem arz ettiği söylenebilir.

“Mimarlık ve Sanat Arakesitinde Karşı-anıt Söylemi: Horst Hoheisel ve Andreas Knitz Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme” isimli tez çalışmasının devamında yapılabilecek yeni çalışmalar için öneriler, gelecekteki çalışmalara yol gösterici olması açısından değerlidir. Çalışmanın devamında;

- Çeşitli mimar veya sanatçıların anıtsal nitelikteki örnek yapıları ile çalışmanın içeriği genişletilebilir.
- Yerli ve yabancı mimarların örnekleriyle çalışma zenginleştirilebilir.
- Young’ın söylemlerinden çıkarılan yaklaşımlar çoğaltılarak irdeleme kapsamı genişletilebilir.
- Karşı-anıt kavramı, mimarlık ve sanat disiplinlerinde daha derin, kuramsal ve eleştirel analizlerle irdelenebilir.
- Karşı-anıt kavramının boyutu anlamsal ve biçimsel olarak da tartışılabilir. Karşı-anıtların geleneksel anıtlardan ayrıldığı noktalar bu bağlamda ele alınabilir.

5. KAYNAKLAR

- Ahunbay, Z., 1996. Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon, YEM, İstanbul.
- Aliiskender, B., Gökmen Balcı, H. ve Yılmaz, N., “Anıt Kavramı, Kimliğin Sürekliliği ve Değişim: Gevher Nesibe Medresesi Deneyimi”. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=35&RecID=575> 17 Aralık 2017
- Arkonaç, S., Sosyal Psikoloji, Alfa Yayınları, İstanbul, 2005.
- Atkinson, R.C. ve Shiffrin, R.M., 1971. The Control of Short Term Memory, Scientific American, 225, 82-90.
- Baydemir, R., 2016. Anıt ve Heykellerin İdeolojik Mesajları ve Toplumsal Algılar: Diyarbakır Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Boyer, M.C., 1996. The City of Collective Memory: Its historical imagery and architectural entertainments, M.I.T. Press. Cambridge.
- Cephanecigil, G., 2016. Modern Mimarlık Kültü, Mimarist, 55, 9-10.
- Cevizci, A., 2002. Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Crownshaw, R., 2008. “The German Countermonument: Conceptual Indeterminacies and the Retheorisation of the Arts of Vicarious Memory”, Forum for Modern Language Studies, 44, 2, (Nisan), 212–227.
- Cüceloğlu, D., 2002. İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Dülgerler, N., O. ve Yenice, T. K., 2008. “Türklerde Anıt Mimarisinin Bir Örneği; Konya Atatürk Anıtı”, Selçuk Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 23, 1, 67-77.
- Ekenyazıcı Güney, E. ve Tulum, H., 2018. “Kentsel Bellekte Mimarlık ve Sanat İlişkisinin Rolü”, Tasarım ve Bellek Temalı Ulusal Tasarım Sempozyumu, Eylül, Trabzon, Bildiri Kitabı, 104-113.
- Erbaş Gürler, E., Özer, B. ve Yetişkin, E., 2016. “Hafızanın Arayüzü Olarak Anma Ve Anma Mekânları: Gelibolu Yarımadası Örneği”, Mimarist, 56, 73-79.
- Güçlü A., Uzun E., Uzun S. ve Yolsal, U., 2003. Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Gür, Ş.Ö., 2004. “Mimaride Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke”, Teori ve Eleştiri, der. Hüseyin Su, 211-262, Hece, Ankara.

- Güzer, C.A., “Kültürel Çatışma ve Süreklilik Alanı Olarak Mimarlık Eleştirisi”.
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=362&RecID=2113> 2 Mart 2019
- Halbwachs, M., 1992. On Collective Memory, University of Chicago Press, Chicago.
- Hançerlioğlu, O., 2005. Felsefe Ansiklopedisi, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Kuban, D., 1973. Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler, Mimarlık Dergisi, 7, 5-6.
- Kurtaslan, B., Ö., 2005. Açık Alanlarda Heykel Çevre İlişkisi ve Tasarımı, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18, 1, 193-222.
- Lupu, N., 2003. Memory Vanished, Absent, and Confined: The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany, History and Memory, 15, 2, 130-164.
- Mert Açar, N., 2016. Kültürel Bellek ile Oluşan Estetik Kültürün Kent Mekânına Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Nietzsche, F., 1985. The Use and Abuse of History, trans. Adrian Collins, 14-17, New York, Macmillan.
- Osma, K., “Cumhuriyet’in Anıtları: Anıt Heykeller”. [://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=355817](http://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=355817) 18 Aralık 2017
- Ötgin, C., 2008. Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri, Gazi Sanat Tasarım Dergisi, 2, 159-178.
- Öymen Özak, N., 2008. Bellek ve Mimarlık İlişkisi Kalıcı Bellekte Mekânsal Öğeler, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk Kurtaslan, B. ve Hatipoğlu, T., 2011. Açık Alan Heykellerinin Çevre ile İlişkisinin Konya Atatürk Anıtı Örneğinde İrdelenmesi, Selçuk Tarım ve Gıda Bilimleri Dergisi, 25, 4, 79-90.
- Poyraz, E., 2010. 20.Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Püsküllüoğlu, A., 2004. Türkçe Sözlük, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Riegl, A., 2015. Modern Anıt Kültü, çev. Erdem Ceylan, Daimon, İstanbul.
- Rossi, A., 2006. Şehrin Mimarisi, çev. Nurdan Gürbilek, Kanat Yayınları, İstanbul.
- Sözen, M., 1973. Türklerde Anıt, Mimarlık Dergisi, 117, 7-20.
- Stevens, Q., Franck, K., A., Fazakerley, R., 2012. “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic”, The Journal Of Architecture, 17, 6.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2006. Ankara.

URL-1, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/15762/gecmisin-kotulugunu-parcalayan-bugunu-insa-eden-alternatif-karsit-anitlar> 10 Kasım 2017.

URL-2, <https://hafizacalistayi2011.files.wordpress.com/2011/11/kulturelbellek-gulsumdepeli.pdf> 8 Ocak 2018.

URL-3, <https://tr.pinterest.com/pin/524247212850349208/> 22 Aralık 2017.

URL-4, <http://www.panoramio.com/photo/79231637> 22 Aralık 2017.

URL-5, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a14a4a7004f51.70776592 8 Ocak 2018

URL-6, <http://www.hafelegateway.com/2015/11/07/anit-mimarlik-fotograf/> 16 Şubat 2018.

URL-7, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44428/nemrut-dagi-adiyaman---kahta.html> 24 Şubat 2018.

URL-8, <http://www.travell.co/2016/08/top-11-places-in-turkey-mandatory.html> 12 Ocak 2018.

URL-9, <http://v3.arkitera.com/h35833-mimarligin-kendini-gosterdigi-anit-mezarlar%E2%80%9D.html> 15 Ocak 2018.

URL-10, <https://prezi.com/ynuuvuh6xtab/the-artwork-as-counter-monument-nazi-period-commemoration-and-memory-in-contemporary-art/> 4 Ekim 2017.

URL-11, <http://www.jewishvirtuallibrary.org/lewitt-sol> 2 Mart 2018.

URL-12, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/2146-steine/bilder/5/> 9 Mart 2018.

URL-13, <https://www.visitberlin.de/en/book-burning-memorial-bebelplatz> 9 Mart 2018.

URL-14, <http://v3.arkitera.com/h41260-sanat-ve-peyzaj-mimarligi-arasinda.html> 14 Aralık 2018.

URL-15, <http://v3.arkitera.com/v1/gununsorusu/2003/05/20.htm> 14 Aralık 2018.

URL-16, https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g28970-d104863-i112926497-Vietnam_Veterans_Memorial-ashington_DC_District_of_Columbia.html 15 Aralık 2017.

URL-17, <http://www.knitz.net/index.php?lang=en> 24 Ekim 2017.

URL-18, www.knitz.net 24 Ekim 2017.

Vickery, J., 2012. The Past and Possible Future of Countermonument, Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, UK.

Webster College Dictionary, 2014. International Edition, England.

- Yılmaz, A., “Anıtlaştırma Söyleminin Dönüşümü: Gelibolu Savaşı’nı (Karşı)-Anıtlaştırmak”. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=291&RecID=1725> 8 Ocak 2018
- Yılmaz, A., 2011. “Bellek Topografyasında Özgürlük: Gelibolu Savaş Alanları ve Mekânsal Bir Deneyim Olarak Hatırlama.” Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları, Haz:Leyla Neyzi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ss.193.
- Yılmaz, A., “Eklektik Müdahaleler Gelibolu’nun Bir Tür Tema Parka Dönüşmesine Sebep Oluyor”. <http://www.arkitera.com/soylesi/671/ahenk-yilmaz-gelibolu-soylesisi> 26 Aralık 2017
- Yılmaz, D., 2006. Mimarlıkta İhtişam, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Young, James E., 1999. “Memory and Counter-Memory The End of the Monument in Germany”, Harvard Design Magazine.
- Young, James E., 2000. At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, Yale University Press, New Haven & London.

ÖZGEÇMİŞ

Şule GEDİKLİ TOPGÜL; 1992 yılında Trabzon'da doğdu. Lise öğrenimini 2010 yılında Trabzon Akçaabat Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 2011 yılında kazandığı Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden 2015 yılında mezun oldu. Aynı yıl KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimi almaya hak kazandı ve hazırlık eğitimini tamamladı. 2016-2017 yılları arasında Trabzon'da mimarlık ve inşaat işi yapan özel bir şirkette mimar olarak çalıştı. 2018 yılında Trabzon'da bir yapı denetim şirketinde çalıştı. Aralık 2018'te Trabzon Büyükşehir Belediyesi bünyesinde mimar olarak çalışmaya başladı. Halen ilgili kurumda çalışmaya devam etmektedir. Orta düzeyde İngilizce bilmektedir.