

## KLASİK ANIT HEYKEL MANTIĞININ DANI KARAVAN EKSENİNDE PLASTİK MEKÂNA DÖNÜŞÜMÜ

Caner Şengüenalp<sup>1</sup>

Öz

*Tarihsel süreçte yaşanan önemli olayların ya da iz bırakmış karakterlerin kentsel mekânda görünür kılınmalarına, hatırlanmalarına ve geleceğe aktarılmasında görsel bir araç olarak kullanılan anıt heykeller, sanatın değişken ve devrimci yapısına uygun biçimde kendi dinamiklerini yenileme ihtiyacı duymaktadır. Yaşanan değişimleri kendi sanat pratiğine entegre edebilen ve bu yeni gereksinimleri anıt heykel düzleminde uygulayabilen sanatçılardan biri olan Dani Karavan, kendine özgü bir anıt dili geliştirmiştir. Anıtın hikâyesini ya da karakterlerini klasik mantıkla değil, deneyimlenen ve içine dâhil eden bir anlayışla aktaran Karavan, insan-yapıt arasındaki dokunsal ve duygusal sınırları genişletmiş, kompozisyonu mekânla bütünleştirerek, yapıtlarını o yere özgü üretmiştir. Sanatçının ütopyasının bir parçası olan, bağlamın, belleğin, kentsel çevrenin, doğanın ve toplumsal dinamiklerin yapıta dâhil edilmesi sonucu üretilen anıtlar, izleyiciyi aktif katılıma davet eden plastik bir deneyim ve paylaşım alanına dönüşmektedir. Bu yaklaşımlar Karavan'ın yeni bir anıt metodolojisi geliştirmesine olanak tanımıştır. Anıt tasarım yöntemlerinin bu bağlam üzerinden yeniden gözden geçirilmesi, hem kamusal alanları kullanım ve biçimlendirme, hem de nitelsiz ve tekdüze anıt üretiminin önüne geçilmesine yardımcı olacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Anıt, Mekâna Özgü Heykel, Bellek, Dani Karavan

### The Transformation of Classic Monument Sculpture Idea's to Plastic Space in Axis of Dani Karavan

**Abstract**

*The monumental statues, which are used as a visual tool for the visualization of historical events or traces of characters left in the urban space, to be remembered and conveyed to the future, need to renew their dynamics in accordance with the variable and revolutionary structure of art. Dani Karavan, one of the artists who can integrate the changes in his art practice and apply these new requirements to the monument sculpture, has developed a unique monument language. Caravan conveys the story or characters of the monument with an understanding that includes experience and experience, not of classical logic. He has extended the tactile and emotional boundaries between man and his artwork, and integrates the composition into the space and has produced his works that are unique to that place. The monuments produced as a result of the inclusion of context, memory, urban environment, nature and social dynamics, which are part of the artist's utopia, are transformed into a field of plastic experience and sharing that invites the viewer to participate in active participation. These approaches have allowed the Karavan to develop a new monument methodology. The revision of monumental design methods in this context will help to use and form public spaces as well as to prevent the production of monotonous and monumental monuments.*

**Keywords:** Monument, Site Specific Sculpture, Memory, Dani Karavan

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, canersengunalp@atauni.edu.tr

## 1. Giriş

Türkçe'de 'anıt' sözcüğü 'anmak' fiilinden türetilmiştir. Osmanlıca'da 'abide' sözcüğünün kökeni ise 'abid', yani 'sonsuz, ebedî' kökünden gelmektedir. Bütün Romen dillerinde kullanılan ve İngilizceye de geçmiş olan 'monument, monumento' sözcüğü de Latince 'monere', 'hatırlamak' kökünden gelmekte ve benzer anlamlar taşımaktadır. "Geleneksel tanımıyla anıt, halk sanatının kapsamı dışında kalan ve bir olayın, bir kişinin ya da bir topluluğun anısına adanmış her tür yapı ya da heykel anlamına gelir" (Sözen ve Tanyeli, 2011:27). Anıtlar aynı zamanda, insanların ortak belleklerini görünür kılma isteklerine yanıt verirler. Bu fonksiyonuyla anıtlar, toplumların birlik beraberlik duygularını güçlendirmede önemli bir rol oynar. Tarih öncesinden beri inşa edilen en önemli anıtlar, bahsedilen bu kolektif gücün duygu ve düşüncelerini en iyi ifade edebilenlerdir. Her toplumun kendi simgesel işaretini anıtların taşıması mümkün değildir. Bunun en önemli nedeni, anıtların sadece kendini kabul ettirebilen erk sahipleri tarafından dikilebilmesidir.

Bellek sanatı ve hatırlama kültürünün başat öğelerinden biri olan anıt, "belirli bir kurguya oturarak söylemini yaratır ve görselliğe dayanan doğası, onun bellek üzerindeki en etkili uyaranlardan biri olmasını sağlar" (Yalım, 2002:183). Deneyimlenen anın belleğe kazınabilme kapasitesi ve geleceğe aktarım hevesi, istikrar ve düzen duygusu, anıt üretmenin kaynağında yatan temel nedenlerdir. Sosyolog Richard Sennett'e göre "bu istek kamusal yaşamdaki otorite anıtlarında kendisini gösterir: Devasa kiliseler, anıtkabirler, hükümet binaları; bütün bunlar, şimdi yöneten ve şimdi itaat eden kuşaklardan sonra da varlığını sürdüreceğ egemen iktidar düzenini simgelemektedir" (Sennett, 2005:31). İngilizcede yazar sözcüğünün kökeni olan "otorite" nin Latince bir diğer anlamı da kalıcılıktır. Bu yönüyle otoritenin insanlara güvence veren ve sağlamlık vurgusu yapan bir yönü vardır. Her ne kadar toplumsal bağlar kalıcı olmasa ve sürekli değişmek zorunda kalsa da bu otorite anıtlarında sembolize edilen güç, tarihe ve zamana bir tür karşı gelme, meydan okumadır.

Tarihsel süreçte insanoğlunun hatırlamak ve hatırlatmak gereğini duyduğu ilk şey ölümler olmuştur. Yaklaşık 12.000 yıl öncesine dayanan bu gelenek, iktidar sahiplerinin kendi benliklerini meşrulaştırma, yok oluş gerçeğini yeni bir varoluşa dönüştürme ve geleceğe taşıma kaygısı, anıt kavramının öncül örnekleri olarak kabul edilmektedir. Örneğin Mısır Piramitleri sadece Firavunun mumyalanmış bedenini ve beraberinde gömülen değerli hazinelerini korumak için değil, anısını yaşatmak, kalıcı kılmak için de bir araç olarak inşa edilmişlerdir. "Bu ilk anıt mezarlarda gelecek fikri var; geleceğe bir mesaj taşıyorlar" (Kuban, 1973:5). Bu açıdan anıtların simgesel bir nitelik kazanmalarında zamansal boyut önemli bir rol oynar. Anıtsallaştırılan özne ya da olay geleceğe taşınarak, toplumsal hafızada sürekli diri tutulur, hatırlanır ve bu imge mirasını inşa edilen simgesel yapı aracılığıyla görünür kılar. Anıtın bir diğer önemli fonksiyonu temsil ve işaretlemedir. "Temsil ettiği o dönemin egemen ideolojisi, işaretlediği ise o ideolojinin geçmişte ve gelecekte mekân üzerindeki sonsuz hâkimiyetidir" (Bakçay, 2005:45). Öncelikle anıt, mevcut egemen gücün biçim diliyle aktarılmış sözü, otoritesinin fiziksel yansımasıdır. Bu temsil nesnelere varlığını görünür kıldığı, işaret ettiği özneye benzerlik ilişkisi kurma kaygısı, ikonlaşma beklentisi, üretim yöntemi olarak öncelikle heykel disiplini işaret etmektedir. "Doğumundan itibaren heykel bir açık alan sanatıdır ve anıt mantığı içinde gelişmiştir" (Duby, 1990:7). Açık alanlarda anıt dikme geleneği antik Yunan kentlerinde görülmeye başlanmıştır. Antik Yunan şehir devletlerinin kalbi ve merkezi olan, halkın sosyalleşme ve toplama alanları "agora" larda çok sayıda anıtsal yapı ve heykeller yer almaktaydı. Sanatın hemen her dönem kentle, kamusal alanla doğrudan bir ilişkisi olmuştur.

Bu bakımdan demokrasiyi benimsemiş siyasi rejimlerin, idare edenler ve edilenlerce kendilerini yönetmeleri anlayışına dayalı bir ulus devleti sistemi olarak tanımlanagelen 'cumhuriyetçilik' kavramı ve onun evrensel/ ortak dünya tasavvuruyla ilgili olarak uygarlığın ve insanlık tarihinin oluşumunda etkin olduğu varsayılan soyluların, din adamlarının, devlet büyüklerinin, kahramanların, askerlerin, kâşiflerin, sanatçıların, tanrıçaların, yarattıkları

üstünlük duygusuyla halka ışık saçmak, idealleri yaymak, durağan toplumların gelişimlerine katkıda bulunmak, zamanı hatırlatmak; unutturmamak benzeri niyetlerini kamusal alana taşıyan tekinsiz büstler ve anıt heykeller, direnişin ve eski olanı dışsallaştırmanın ideolojik bir gösterim biçimi olagelmıştır (Yaman, 2011:70).

Heykel disiplininin bir ürünü olarak anıt, bir olayın, kişinin ya da kişilerin anısına adanmış olsun olmasın, kentsel mekânda yer alan her türden yapıtı genellemektedir. “Anıtlar bulunduğu mekânı tanımlama, kültürlerarası bir kaynaştırma ögesi olma ve daha önemlisi sınır koyucu öge olarak bulunduğu yere ve genel olarak topluma kimlik kazandırma gibi işlevlere sahiptir” (Tekiner, 2010:17). Bu bağlamda incelendiğinde heykel, anma işlevi gören bir temsildir.

Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel dille konuşur. Marcus Aurelius’un, antik İmparatorluk Roması ile modern Rönesans Roması’nın yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgesel varlığıyla temsil etmesi amacıyla Campidoglio’nun merkezine yerleştirilmiş olan heykeli bu tür bir anıttır. Bernini’nin San Pietro Bazilikası’nı papalığın kalbine bağlayan Vatikan demiryolunun eteğine yerleştirilmiş olan Konstantinos heykeli de, yine bu türden, belli bir yere özgü anlam oluşturan bir anıttır (Krauss, 2002:104).

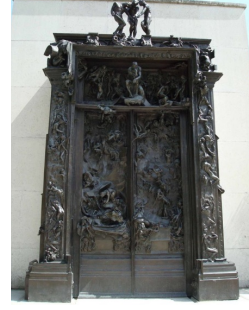
Orijinali 2. yüzyılda üretilen ve şu anda Capitoline Müzesi’nde bulunan Marcus Aurelius Anıtı’nın bir kopyasını 1538 yılında kendi düzenlediği meydanın merkezine yerleştiren Michelangelo, bu tavrıyla heykele yeni bir işlev yüklemiş, onu mekân kurucu öge olarak kullanmayı hedeflemiştir.

Temsiliyet ve işaretleme mantığı üzerinden üretilen ve işlevlendirilen anıtlar genellikle figüratif ve dikey formlara sahiptir. Mekânla temsil edici gösterge arasında bağlayıcı bir fonksiyon yüklenen ‘kaide’ anıtın önemli bir ögesidir. Anıtın mekânla kurduğu ilişki düzeyini kaidenin gösterişi ve yüksekliği belirlerken, temsil ettiği öznenin siyasi otoritesi ya da sahip olduğu erk de kaidenin fiziksel niteliklerini belirler. Bu bağlamda “önderler, düşüncelerin ve değerlerin hayata geçirilmiş hâlleri olarak, yanlarına aldıkları özgürlüğü, bağımsızlığı temsil eden simgelerle, meydana yukarıdan bakan yüksek bir kaide üzerinde, erkekliklerini, gençliklerini, atletik oluşlarını vurgulayan, muzaffer ve mesafeli bir duruşta, askeri, törensel ya da özenle seçilmiş giysiler içinde, heykelleştirilmiş ve idealleştirilmiş olarak kamuya sunulurlar” (Yaman, 2011:70). Daha çok kazanılan bir zafer sonrası, sağlanan sükûnetin, düşmanların ‘ezilmesinin’ bir simgesi olarak bronz atlı figürler kullanılmıştır. Bir tür megafon ya da duyuru işlevi taşıyan bu anıt türleri, zaferin ve üstünlüğün ilanını simgeler. Verrochio’nun 1483’te tamamladığı Colleoni Anıtı da sanat tarihinde bu imgeleştirme sınıfından verilebilecek önemli örneklerden biridir. Kaidesinin üzerinde yükselen dikey anıt heykel mantığının pek karmaşık bir yanı yoktur; anlaşılabilir ve uygulanabilir yönleri, Batı sanatında yüzyıllarca muazzam bir heykel üretim kaynağı olmasını sağlamıştır. Avrupa’da süregelen anıt heykel geleneği 1870’li yıllara gelindiğinde patlama yaşamış, sayıca büyük bir artış göstermiştir. “Bu dönemde artistik geleneklerin yeni politik zorunluluklarla birleştiği ve bir toplumsal anıt anlayışının ortaya çıktığı görülür. Bunun bir sonucu olarak, ‘kamusal alana’ ait anıt ile heykel arasında ve kavram ile uygulama arasındaki ayrımlar giderek bulanıklaşır” (Tekiner, 2010:23). Üretilen bu anıtların bir çoğu yapay bir imge yaratırken, belirli bir olay ya da kişi üzerinden tasarlanmamış, özellikle Fransız İhtilali sonrası özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi daha evrensel kavramları konu edinmişlerdir. Politik bağlamları ağır basan ve aşırı simgesel anlatımlar içeren bu türden anıtlar, 19. yüzyılın sonlarıyla birlikte temsil güçlerini yitirerek kentsel mekânda dekoratif birer öge olmaktan kurtulamamışlardır. 20. yüzyılın gelişimiyle beraber anıt mantığı aşama aşama zayıflamaya başlamıştır. Bu geleneğin sonlanmaya başladığının sinyallerini Rodin, Cehennem’in Kapıları ve Balzac Anıtı’yla verirken, heykel artık geçmiş değerleriyle hesaplaşma sürecine girmiş, kaidesinden inmiş, onu çevreleyen ve tasarım sürecini belirleyen tüm kısıtlayıcı unsurlardan arınarak kendi varoluş problemini açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Rodin’in her iki yapıtıyla “anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye ‘bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına’ yani ‘modernizme’ girilir” (Krauss, 2002:105). Bir tarafta modernizm hareketi etkisini

gösterirken, diğer taraftan 20. yüzyıl ulus devlet oluşumları, anıt heykel kavramını siyasi rejimin sanatsal aracı haline getirmiş, idealize edilen ve kütleleşen lider anıtlarının üretilmesini tetiklemiştir. Siyasi söylemi ve lideri temsil eden bu anıtlar toplumsal belleğin oluşumunda önemli bir araç olarak kullanılmaya devam edilmiştir.



Görsel 1. Balzac Anıtı (1897)



Görsel 2. Cehennem'in Kapıları (1917)

Yaşanan Dünya savaşları sonrası sosyo ekonomik ve kültürel açıdan yaşanan yıpranmalar toplumları yenilenme sürecine sokarken, kentsel dokunun da yeniden planlanması gerekliliği doğmuştur. Bu süreçte sanat anlayışı klasik varoluş biçiminden sıyrılma eğilimine girmiş, kentsel mekânda mimari projelerin süsleyici unsuru olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu yaklaşım, heykel disiplininin kentsel mekânla kurduğu ilişkiye yeni bir yorum getirmiş, özellikle 1960'ların ortalarında toplumsal hareketlerin geliştirdiği yeni perspektifle birlikte bilginin, felsefenin, sosyo-kültürel dinamiklerin sanatsal üretim sürecine dahil olmasıyla beraber sanatçıların edindikleri yeni anlayış ve hedefler bu alanın genişlemesine olanak tanımıştır. “1900’lerin başında Rus sanatçıların anlamı sorgulamasıyla başlayan süreç ve 50’lerden itibaren genişleyen heykel kavramının sınırları, minimalizmin galeri mekânında başlattığı heykel-mekân-izleyici algısı arasındaki ilişkiye getirdiği devrimci yorum, heykel sanatının galeri dışı alanlarda yeniden ve yeni önermelerle kendine yer aramasıyla sonuçlanmıştır” (Doğruer, 2010:62). Toplumsal konjonktürün sorgulanmasıyla birlikte değişim süreci, bireyciliğin aksine kolektif toplum modeli savunusu, süslemeci değerlerle üretme anlayışının yerine doğayı ve insanı görünür kılan üretim algısının yerleşmesi sanatçıların toplumda etkinliklerini arttırmıştır. Bu tarihsel kopuşla birlikte ona etki eden kültürel alandaki bu yapısal dönüşüm, yeni bir sürecin, postmodernizmin başlangıç temellerini atmıştır. Heykel disiplininin kent mekânında örgütlediği yeni bir dilde yapıt, kentsel dokuyla girdiği zorunlu ilişkiyle birlikte toplumsal birlikteliğe zemin hazırlayan, mekân üzerine bir söylem oluşturup mekânın bilgisini ortaya çıkararak entelektüel paylaşımların odak noktası olan ve yitirilen kamusal mekân anlayışının yeniden kazanılması bakımından önemli bir bileşen olarak öngörülmektedir. Heykelin kentsel mekânda edindiği bu rol, “anıt” olarak nitelendirilen uygulamalar üzerinde de kendini göstermiş, klasik anıt mantığının biçimsel, kavramsal, mekansal ve işlevsel yapılarında önemli kırılmaların yaşanmasını tetiklemiştir. Sanatın bu sorgulayıcı yönü, anıt mantığının üretim yöntemlerinde yenilikçi bir anlayışa yönelen sanatçıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu araştırmada heykelin ulaştığı bu devrimci anlayış üzerinden proje üreten ve “anıt heykel” kavramına yeni bir bakış açısı getiren, onu sanat pratiği içinde aktif bir şekilde kullanan Dani Karavan’ın farklı dönemlerde ürettiği anıt projeleri incelenerek konu temellendirilecektir.

## 2. Dani Karavan

Dani Karavan 1930'da Tel Aviv'de, eski Yafa kenti kenarındaki kumsallarda dünyaya gelmiştir. Karavan bir röportajında “Akdeniz sahillerinde doğdum, bütün korkunç savaşlardan kurtulan kum tepelerine, zeytin ağaçlarının, dağların ve vadilerin yanına adım attım. Hafıza benim varlığımın bir parçası haline geldi ve eğer hafıza unutulursa sonsuza dek, yön ve yol kaybolur” (Torres, 2001:52) ifadelerini kullanarak doğaya ve belleğe verdiği önemi vurgulamıştır. Karavan’ın doğayla ilgili

çocukluk deneyimleri, babasının kentin peyzaj mimarı olarak çalışmasıyla biçimlenmiştir. Doğanın yaratılmasına bir çocuk olarak katılması, onu doğanın bir parçası haline getirmiştir. Bir projeye başlarken önce kendini mekâna uyarlayan Karavan, projenin tasarım sürecinde mekânın, tarihin, rüzgârın, güneşin, suyun, ağaçların bir parçası olmayı hedeflediğini “dinliyorum, mekânın neyi kabul edeceğini ve neyi reddedeceğini mekâna soruyorum” yorumuyla ifade etmektedir.

Karavan’ın bir yapıtını deneyimlerken onun mekânsal ve sanatsal diliyle bir diyalog kurmak ve onu sorgulamak, hafızanın dünyasına, gözlemlenen ve zor olmayan şeylere, “o yere özgün heykellerini” tanımlayan dünyaya olan yakınlığı içine girmek demektir. Onun sanat anlayışı bir yandan insanın dokunma, tutma ve doğal güçlerle ilişki kurma ihtiyacını doğrulayan çağdaş sanat geleneğine aittir. Öte yandan, Marcus V. Pollio Vitruvius'un dilin kökeniyle ilişkili olduğu ve aynı zamanda algılanan göksel düzene referans veren geometrik bir evrenin sayısal oranlarında tanımladığı mimarlığın kökenlerine dayanır.

Geometrik sadeliği ve tasarımlarının büyük ölçekli yönelimi ile Dani Karavan, Konstantin Brancusi ve Isamu Noguchi gibi sanatçıların başlattığı geleneği sürdürmektedir. İsraili sanatçının projeleri, Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria ve Robert Morris gibi minimalist sanatçıların 1960’ların sonlarında izlediği kavramlara fiziksel ve kültürel olarak bağlanmaktadır. Karavan’ın o yere özgü heykelleri, “Pekin’deki Cennet Tapınağı, Britanya’daki Neolitik Stonehenge, Mısır Piramitleri ve Jaipur’daki Maharajah Sawai Jai Singh II Gözlemevi gibi tarihi ve antik yerlerin manyetizmini içermektedir. “Tümü düzenlenemeyen, sahiplenilemeyen ve manipüle edilemeyen hayaller için birer tılsım, hatırlamaya yardımcı uyarıcılardır” (Lippard, 1983:9). Dani Karavan’ın sanatsal izleğini şekillendiren bir diğer önemli dinamik de savaş kavramıdır. II. Dünya Savaşı ve lise yıllarına denk gelen İsrail – Arap Savaşı onun barış kavramına olan hassasiyetini geliştirmiştir. İsrail toplumunda edindiği kolektif yaşam deneyimini sahip olduğu en etkin gücü olan sanatıyla eklemleyen Karavan, bu gücü toplumları olumlu yönde etkilemek adına kullanmayı, sorumluluk alarak savaşın ve düşmanlığın insan belleğinde yarattığı olumsuz etkileri rehabilite etmeyi hedeflemiştir.

Kentsel mekânlardaki uygulamalarıyla çağdaş sanatın değişen fonksiyonlarının öncülerinden biri olan, insanın aktif ilişkisiyle anlaşılan projeler üreten, mekânın bilgisini kullanarak o yer için ve o yerin koşulları tarafından belirlenen projeler oluşturan, belleği, kişisel ve tarihsel bilinci harekete geçiren Karavan, uyguladığı anıt düzenlemeleriyle geçmişe ve geleceğe referanslar göndermektedir. Toplumların ortak acılarını, direnişlerini, varoluş kaygılarını ve gelecek umutlarını, insanlığın ortak belleğinde yer edinen simgesel öğelerle kendi plastik dilini buluşturan Karavan, uygulama alanının tarihsel, fiziksel, mimari ve doğaya ait verilerini de yapıtlarına dâhil etmeyi, mekânsal ve toplumsal bir belleğin oluşmasını hedeflemektedir.

Karavan’ın yapıtları, izleyiciyi katılma davet ederek kentliyi yaşadığı çevreyle ve doğayla bütünleştirmekte, yerleştiği yeri bir buluşma noktasına çevirerek sosyal ilişkileri kuvvetlendirmektedir. Sahip olduğu evrensel ve yerel kültürel birikim, tarihe, insanlığa, barışa, hafızaya, ortak belleğe, doğaya verdiği önem ve geliştirdiği bakış açısı, Karavan’ın yeni bir anıt dili geliştirmesinde önemli bir faktördür. Ayrıca onun anıt çalışmalarını özel kılan bir diğer özelliği de projenin ekonomik tarafının halk tarafından karşılanmasıdır. Klasik mantıkta üretilen otoriter, ideolojik, ezici ve bireysel öykünmelerin bir sonucu olan anıtlar yerine toplumsal, demokratik ve tarafsız projelerini halkın finansörlüğünde üretmeyi tercih etmiştir. Sanat tarihinde mekânsal öğeleri kullanım yöntemleri açısından kendi ifade alanını yaratan, mekânı kurgulama yönünden heykelin diline yeni bir söylem kazandıran Karavan, kamusal alanda ürettiği çalışmalarıyla öncü bir sanatçı profili çizmektedir.

## 2.1.Dani Karavan'ın Seçili Anıt Projeleri

### 2.1.1. Negev Tugayı Bağımsızlık Anıtı (1963-1968)

“Kolektif hafıza”, bir sosyal grubun üyeleri tarafından paylaşılan bilgi, görüntü, mit ve anlatıların bir deposu olarak tanımlanır ve bireyin kişisel, otobiyografik belleğinden farklıdır. Ulusal bağlamda, tarihsel olayların kolektif bellekte bir araya getirilmesi, tarihsel dönüm noktalarını aşılacak ve sürdürmek için aktif çaba ve hatırlama biçimi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, Dani Karavan'ın, 1947-1949 yılları arasında Negev'de savaşan askerler ve bölgede kurdukları on bir Yahudi yerleşimini savunurken hayatlarını kaybeden Palmach Tugayı'nın 324 askerini anmak için İsrail'in Berşeva kentinde tasarladığı anıt, bu tür bir insiyatifin ve hikâyeyi biçimlendirme arzusunun önemli bir ifadesidir. Tugay, yerel Arap savaşçıların ordularına ve orada kurulmuş olan Yahudi yerleşimlerini ortadan kaldırmak amacıyla Negev'e doğru ilerleyen Mısır ordusuna karşı savaşmıştı.

Negev Anıtı sanatçının mekânın verilerini kullanarak tasarladığı çalışmalarının başlangıç noktasıdır. Proje bir anlamda yeni doğan bir anıt anlayışının temellerini atmıştır. Karavan'ın anıtı, devlet kurumlarının desteği olmadan tugayın eski askerlerinin insiyatifiyle inşa edilmiş, daha önce İsrail'de dikilmiş olanlardan farklılık göstermiştir. Yazılı metinler, kahramanlık hikâyeleri olarak değil, savaşın ortaya çıkışının basit bir şekilde belgelenmesi niteliğinde, savaşçıların duygusal ve insani yönlerini anıt üzerine yontarak yansıtılmıştır. Çölde bir tepeye yayılmış olan anıtsal yapıyı oluşturan üç boyutlu elemanlar yoruma açıktır. Bağımsızlık mücadelesi sırasında terk edilen alanın yakınlarındaki bir köyün mimari yapısı ve köyde savaş esnasında yaşanan parçalanmışlık, anıtın biçimsel yapısının oluşmasında rol oynarken, manzara olarak çölün ortasında konumlanması terk edilmişlik hissini deneyimleyiciye yaşatmaktadır. Anıtın renk seçimi de çölün kumuyla bütünleşmesini sağlarken, oraya ait olmak isteğini vurgulamaktadır. Sahip olduğu deliklerle rüzgârın buluşması sonucu iç boşluğunda sanatçı tarafından hesaplanmış bir ses yaratan ve içindeki merdiven aracılığıyla tırmanma imkânı tanıyan kule, savaşı çağrıştırırken, iç duvarlarında ölenlerin adlarının yazılı olduğu kubbe, izleyiciye mahrem bir sığınma hissi verir. Ancak savaşın delici ve parçalayıcı izlerini taşıyan kubbe mahremiyetin bozulduğunu simgelemektedir. Kompozisyondaki su yolu savaş esnasında halkın yaşam umudu olan güney boru hattıyla ilişkilendirilmiştir.

1976 yılında İsrail Film Servisi tarafından hazırlanan ve Negev Anıtı'nın bir tür sinemasal portresini oluşturan bir belgeselde Dani Karavan anıtına ilişkin beklentisini şu ifadelerle dile getirmiştir: “Anıtın, mevcut manzaranın bir parçası olmasını istedim ve bunu insanlar onun içindeyken olsun istedim” (Karavan, 1976). Karavan gerçekten de, anıtın inşası sırasında, ziyaretçilerin üretim sürecine aktif olarak dâhil olmalarını ve mekânlarını bedenleriyle birlikte ele geçirmelerini amaçlamıştır. Anıtın açılışından hemen sonra şehrin çocukları, bir oyun alanı gibi heykelin içinde oynamak için alana gelmeye başlamışlardır. Biçimler, gölgeler ve heykelin ürettiği sesler, hem onlar, hem ebeveynleri hem de şehrin eski kuşakları için eşsiz bir deneyim, öğrenme ve sorgulama alanı oluşturmuştur. Elli yıldan fazladır süren aktif katılımı, bu anıtın insanlara ilham veren bir sığınak olarak hizmet etmesi, içinde bir gerçeklik yaratan özel bir alan olduğunu göstermektedir. Karavan yapıtın amacından bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır: “Amacım insanların ziyaret etmekten zevk alacağı, yeri ve mekânı keşfetmek için zaman geçirerek, manzarayı ve kendilerini keşfetmek için bir alan yaratmaktır” (Karavan, 2014:74). Bu amaç Karavanı, dinamik, açık ve davetkâr bir yer tasarlamaya itmiştir. İyi enerjiyi yoğunlaştıran, tüm farklı cinsiyete, ulusa, dine mensup ve her yaştan ziyaretçiyi çeken bir mekân oluşturmuştur. Negev Anıtı sıradan bir anıt değildir. İnsanların anma günü ve devlet törenlerinde ziyaret ettikleri tarihi ve ulusal olayı anımsatan bir anıttan fazlasıdır. Geleneksel anıtların kahramanlık öykünmelerinin aksine, savaşın dramatik tarafıyla ilişki kurar ve insani boyutuna dokunur. Yaşamı kucaklar, insanlar arasında ve insanlar ile doğa arasında doğal olmayan bir yapı olan kentsel ortamda karşılaşmalar, rastlaşmalar ve etkileşimler için canlı bir alan yaratır. Anıt, Yunan mitolojisindeki Chronos'un görüntüsü gibi, aynı anda

geriye, ileriye ve içe doğru bakar: Bir yandan, bize geçmişi hatırlatır, öte yandan, gerçeküstü ve fütürist yapısını açığa vurarak görünüşündeki bitmemiş etkisiyle bir süreklilik hissi uyandırır, gelecek için bir pusula gibi yön gösterir. Dramatik oyunlara aktif olarak katılım sağlamanın ötesinde, peyzajdaki varlığıyla, hatırlattığı imgelerle kolektif yerel hafızanın bir parçası haline gelmiştir.



Görsel 3. Negev Anıtı (1968)



Görsel 4. Negev Anıtı (1968)



Görsel 5. Negev Anıtı (1968)



Görsel 6. Negev Anıtı (1968)

### 2.1.2. Walter Benjamin Pasajlar Anıtı (1990-1994)

İspanya'da Barselona'nın Costa Brava bölgesindeki bir uçurumun kenarında yer alan, Portbou'daki bir mezarlığın önünde, Walter Benjamin'e adanmış bu anıt, mezarlık alanının mimari ve sanatsal bir bileşimidir. Benjamin'in yaşamını ve ölümünü bir araya getirmeyi amaçlayan Karavan, onun teorik çalışmasını ve gömüldüğü mezarlık alanını, projesi için birer işaret noktası olarak belirlemiştir. Benjamin'in 1927 yılında başlayıp bitiremediği "Pasajlar" yapıtı, projenin birbiriyle geçişli yapısına bir göndermedir. 1940 yılında şehir Nazi işgali altındayken zulümden kaçmaya çalışan, bu sırada intihar ettiği söylenen ancak ölüm nedeni tam olarak bilinmeyen Walter Benjamin'e adanan bu anıt için 1989 yılında çalışmalarına başlayan Dani Karavan, bölgeyi ziyaret ederek projenin bağlamına ilişkin ipuçlarını toplamayı hedeflemiştir. Uçurumun dibine çarpan dalgalar arasında fark ettiği, bir görünüp bir kaybolan girdabı, Benjamin'in çalkantılı ve trajik yaşam öyküsüyle eklemleyen Karavan, projenin başat ögesini de belirlemiştir. Alanda yer alan bir zeytin ağacı, Karavan için barışa gönderme yapmasında önemli bir referans olurken, doğal unsurlar yine projenin bağlamını oluşturmada önemli birer araç olmuştur: deniz, uçurum, dalgaların sesi, girdap, zeytin ağacı...

Projenin başlangıç noktası uçurumdan denize doğru inen, oldukça dar ve 87 basamaktan oluşan, renk ve dokusuyla Costa Brava uçurumlarının oksitlenmiş taşı ile rezonansa giren paslı korten çelikten üretilmiş bir tüneldir (Görsel 7). Sadece bir kişinin girebileceği bu dar ve karanlık tünelin 70. basamağında bulunan cam bariyer, deneyimleyicinin tüneldeki sınır çizgisidir. Bu cam levhada Walter Benjamin'in 'Tarih Kavramı Üzerine' isimli ilk yapıtında geçen "İsimsizlerin anısına saygı duymak, ünlülerin anısına saygı duymaktan daha zordur. Tarihsel yapı, isimsizlerin anısına adanmıştır" (Benjamin, 1940:406) cümlesiyle karşılaşan deneyimleyicinin, tünelin ucundan denize doğru ikinci karşılaşma anı devinip duran girdaplardır (Görsel 9). Tünelin çıkışında tekrar gökyüzüyle buluşan ziyaretçinin yolu projenin ikinci noktasına yönelir. Mezarlığa doğru giden yolda paslı metalden

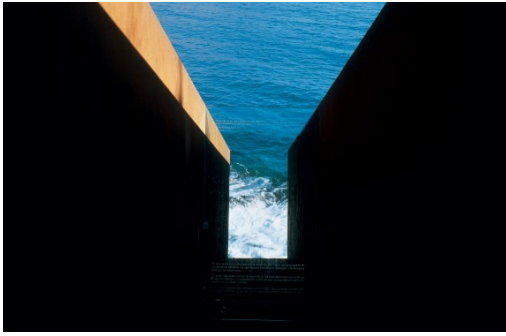
üretmiş 5 basamaklı merdivenden çıkıldığında, uçurum kenarında bir zeytin ağacı tuzlu su iklimine, rüzgâra ve sert koşullara direnerek yaşama sıkı sıkıya yapışır (Görsel 11). Bu karşılaşma anına tanıklık edilirken yaşama tutunma, direnme ve hayatta kalma arzusunun hissedilmesi hedeflenmektedir. Anıtın üçüncü ve son durağında mezarlığın yanındaki paslı kare bir platforma ulaşılırken (Görsel 12), alanın merkezindeki küp formunda tasarlanan bir oturma elemanı ile karşılaşan ziyaretçi, ilk duraktaki gibi bireysel bir deneyime yönlendirilir. Dingin, gürültüden uzak, tünelin hissettirdiği sınırlandırma ve sıkışmanın aksine ziyaretçiye kendini ve mekânı sorgulama, dinleme olanağı tanıyan düzenleme, Walter Benjamin'in mezarıyla buluşma anıyla son bulur. Tarih boyunca salt biçimsel ve estetik kaygıyla inşa edilmiş, mekânsal ve kavramsal veriler kullanılmadan üretilen anıtlarla karşılaştırıldığında Walter Benjamin Anıtı, bireysel bir yaşam hikâyesi üzerinden kolektif bir bellek oluşturmada, kişisel deneyimle anlaşılan duygusal bir anma mekânına dönüşmektedir. Anıt, Benjamin'in 1940'da Avrupa'dan kaçma girişimini fiziksel ve zihinsel olarak yeniden canlandırmaktadır.



Görsel 7. Walter Benjamin Anıtı (1994)



Görsel 8. Birinci Durak-Tünel (1994)



Görsel 9. Tünel İçi-Cam Levha ve Girdap (1994)



Görsel 10. İkinci Durak-Merdiven (1994)



Görsel 11. Zeytin Ağacı (1994)



Görsel 12. Üçüncü Durak- Kare Platform (1994)



### 2.1.3. Sinti ve Roman Soykırım Anıtı (1994-2012)

Nasyonal Sosyalizm'in ırkçı politikaları kapsamında, Almanya başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde yaşayan yüz binlerce insan 1933 ve 1945 yılları arasında zulme uğratıldı. Nazi diktatörlüğü ve ırkçı ideolojisinin hedefleri arasında, bu toplulukların en büyüklerinden biri olan azınlık Roman halkının yıkımı da vardı. Sinti ve Roman soykırımı, diğer azınlıklarda olduğu gibi aynı kararlılıkla ve amaçlarla yürütülüp aynı metotlar kullanılarak yıllarca devam ettirildi. Alman hükümetinin 100.000 olarak iddia ettiği ancak resmi kayıtlarla kanıtlanan yaklaşık 500.000 Roman erkek, kadın ve çocuk, memleketlerinde veya gettolarda ele geçirildiler, toplama kamplarına ya da ölüm merkezlerine götürüldüler, genç yaşlı, kadın erkek ayrımı yapılmadan sistematik olarak öldürüldüler.

1965 yılından itibaren Roman soykırımı için bir anıt vaat eden Alman hükümeti, bu konuda ilk adımı 1994'te atarak projeye onay vermiştir. Ancak 2000 yılında başlanabilen projenin üretim sürecinde yaşanan teknik problemler ve duyarsız Alman bürokrasisi nedeniyle anıt 2012 yılında tamamlanamamıştır. Roman soykırımına yeterli duyarlılığın gösterilmediğini düşünen Dani Karavan Alman yetkililere eleştirisini şu sözlerle ifade etmiştir: “Eğer bu proje Yahudiler için olsaydı uzun zaman önce tamamlanırdı, ama söz konusu Çingeneleşme olduğu için ertelenmesine izin veriyorsunuz. Benim için bir Yahudi olarak, bunu söylemek zor. Buradaki tutum tamamen bir küçümseme. Neden bu proje için para harcıyorsunuz? Ne için? Sadece Çingeneleşme için...” (Adaret, 2012, p:9).

Anıt, Berlin'in merkezinde Nazi hükümetinin de kullandığı Alman Parlamento Binası olan Reichstag'ın yakınında, Tiergarten Parkı'nın ağaçlar ve çalılarla kaplı bir açıklığında konumlandırılmıştır. Şehrin kalabalığından uzak olan park, Sinti ve Romanların Naziler tarafından yok edilmesini unutmamak, içsel bir üzüntü ve acı hissetmek için uygun bir yerdir. Anıt merkezinde, üçgen bir taş ve onun üzerinde bir çiçek bulunan su havuzundan oluşmaktadır (Görsel 13). Bu üçgen taş, soykırım sürecinde Yahudilerin sarı renkle işaretlenmesi gibi, Roman halkını ayırtmak için bedenlerine vurulan üçgen damgaya gönderme yapmaktadır. Günde bir kez, bu üçgen taş zemin seviyesinin altına inip her gün yeni taze bir çiçek ile geri gelerek mezarı olmadan yitip giden Roman yurttaşların gereken saygıyı görmelerini hatırlatmaktadır. Bu düzenlemeyi koordine eden düzenek, anıtın birkaç metre altında konumlanan bir odada yer almaktadır. Bu sistem ayrıca, suyun ısıtılmasını da sağlar ve böylece su kışın donmayarak yansıtma özelliğini yitirmez. Havuz, Romanların öldürüldüğü birkaç düzine kampın isimleriyle yazılmış zemindeki taşlarla çevrelenmiştir (Görsel 14). Her güne yeni bir çiçeğin koyulması, zulme uğrayanları sonsuza kadar hatırlamaya yardımcı olan bir imge olarak kullanılırken, karanlık su, ağaçları, gökyüzünü, maviyi, griyi içine alır ve bulutları, yansıyan her şeyi yutar. Ayrıca anıtın çevresini bir çit gibi saran cam levhalar, üzerlerinde Romanların tutulduğu toplama kamplarının adlarını taşımalarıyla yapıta didaktik bir öğe olarak destek vermektedir.

Karavan projesindeki amaçlarından biri anıtla yüzleşen bir kişi kendisinin, yanında duran ya da onun karşısında duran herhangi bir kişinin bir yansımasını su yüzeyinde görmesidir (Görsel 14). Bu deneyimin kişiye bir çukura gömülmüş hissini yaşatmasıdır. Karavan, deneyimleyiciye yatay siyah bir düzlemde metaforik olarak kendi ölümünü izletip soykırımda can veren kurbanlarla bir empati kurmasını hedeflemiştir. Anıtı deneyimlerken arka planda, ziyaretçiler bir çingene müzisyen tarafından kaydedilen belli belirsiz bir kemanın sesini duymaktadır. “Bu sadece bir nota, bir melodi değil. Rayların üzerinde gıcırdayan bir trenin sesi gibi. Ses çok zayıf, sanki sadece başımızın içinde dolaşan bir iç ses gibi” (Adaret, 2012, p:6). Karavan bu müdahalesiyle insanların trenle toplama kamplarına götürülme anını içselleştirmelerini, zihinlerinde yaşamalarını amaçlamıştır. Anıt yakınındaki Reichstag binasında dalgalanan Alman ve Avrupa Birliği bayrağını da üzerinde yansıtarak soykırımın müsebbiblerini işaretler. Karavan projenin mekân seçimindeki tercihiyle belleği ve toplumsal hafızayı anıta ne kadar özenle taşıdığını göstermektedir.

Anıt, yer aldığı ülke topraklarında kitlesel bir yok edilmiş maruz kalan bir halkın anısını, acısını ve tarihsel belleğini diri tutmak, hatırlatmak ve ortak etmek üzerine kurgulanmasıyla, zaferlerin, generallerin ve imparatorların kentsel mekândaki övünç, hâkimiyet ve iktidar sembolleri olarak araçsallaşan anıt mantığından ayrıştığını gösteren örneklerden biridir. Soykırıma uğrayan, istenmeyen ve görmezden gelinen bir halkın hikâyesi, anıtsal bir plastik mekânla görünür kılınmıştır. Berlin'in kalbinde, şehrin en merkezi ve en önemli binası Reisstag'e en yakın noktada bulunarak karşılıklı etkileşime giren anıt, bir açıdan soykırımın psikolojik rövanşını aldığını her gün sessizce haykırmaktadır.



Görsel 13. Sinti ve Roman Anıtı (2012)



Görsel 14. Sinti ve Roman Anıtı (2012)

### 3. Sonuç

Toplumların ortak belleğinin oluşumunda, kırılma noktaları yaşatan olay ya da kişilerin hatırlanmasında, fiziksel ve zihinsel düzlemde kalıcı kılınmalarında önemli bir araç olarak kullanılan anıtlar, tarihsel süreçte mevcut konjüktüre göre biçim ve anlayış bağlamında değişime uğramışlardır. Belirli kurallar üzerinden üretilen, sanatın sorgulayıcı ve akıl yürütücü ekseninden çok, estetik ve biçimsel kaygıların öncelik olarak alındığı bir mantığın anlatım dili olan geleneksel anıt heykel anlayışı, değişen dünya görüşleri, sosyo-kültürel ve toplumsal ilişkilerin yeniden yorumlanması ve bunun sonucunda sanatın geçirdiği dönüşümden etkilenmiş, yeni yaklaşımlar geliştirmiştir.

Peyzaj mimarı bir babanın yanında büyüyerek doğaya ve doğal unsurlara bir duyarlılık geliştiren, gençlik yıllarında tiyatro sahneleri ve dekorları tasarlarken yazılı oyunun bağlamına bağlı kalma endişesi taşıyan Dani Karavan, açık alanda heykel tasarımı geliştirme stratejisinin temellerini atmıştır. Sahip olduğu kültürel birikim, savaş deneyimi, kolektif bilinç, Floransa'da aldığı sanat eğitimiyle birlikte yabancı bir kültür üzerinden dünyayı okuma becerisi, geliştirdiği sembolik ve geometrik heykel dili, onun mekânsal problematlere karşı çözüm bulma yöntemini belirlemiş, bu bağlamda yeni bir anıt heykel yaklaşımı geliştirmesini sağlamıştır. Sanatın tüm ifade araçlarının dönemin gerekliliklerine ve ulaşılan düzeye yanıt veremedikleri noktada gelişim ve değişim göstermesi doğal bir aşama iken, anıt heykel anlayışının da bu yeni ifade arayışı sürecine dâhil olması gerekmektedir. Karavan'ın ürettiği anıt projeleri, dönemin gerekliliklerine cevap veren, çağdaş sanatın tanımladığı yeni anlam çerçevesiyle bütünlük kuran, kendi kategorisini yaratan özgün projelerdir. Dani Karavan, klasik anıt heykel mantığının kahramanlık ve zafer hikâyelerinin göstereni, iktidarın ve otoritenin kentsel mekândaki gölgeleri, kaide üzerinde yükselen dikey figüratif biçimsel şablon anlayışından sıyrılmasına öncülük eden heykeltıraşlardan biridir. Karavan'ın anıt heykelleri, savaşın doğurduğu sonuçları kazanan-kaybeden ayrımını yapmadan, kutuplaştırmadan uzak, barış yanlı bir tutumla yorumlanan, bireysel yüceltme ve ikonlaştırmayı reddeden, toplumsal değerleri ön planda tutan, farklı yaştan, dinden, dilden, milletten insanları aynı kompozisyonda kucaklayabilen demokratik yapıtlardır. Sanatçının doğal unsurları dikkatli ve planlı bir şekilde projeye eklemleyip, mekânın fiziksel ve kavramsal verilerini yapıta en doğru düzlemde dâhil ederek ürettiği anıt heykelleri, insanın doğayla, çevreyle, yapıyla ve toplumsal hafızayla uyumlu bir denge içinde buluşmasını sağlayan birer veri depolarıdır. Karavan'ın mekâna özgü anıtları, gösterenin gereksinimlerini değil, toplumun önceliklerini

temsil etmeyi, hatırlanmak isteneni en sade dille aktarmayı, temellerinin gerçeklere dayanmasını, fiziksel ve duygusal dünyanın tek bir kompozisyonda buluşmasını hedefler. Sanatının ifade dilinde yer alan sembolik, sayısal, metaforik, tarihsel ve kültürel öğeleri ürettiği projenin doğru temas noktalarında kullanarak kendi anıt metodolojisini özgün bir çizgide oluşturmuştur. Heykelin ulaştığı yeni yorumlama biçimiyle üretilen anıtların Batı'da çoğalması, bir ya da iki örnek dışında halen klasik mantığının devam ettiği, onun dahi niteliğinin tartışıldığı Türkiye'de bu tip yaklaşımların uygulanması, klasik anıt anlayışının işlev ve temsil yapısında değişim yaratacaktır. Sadece hatırlanmak istenen kişinin ya da olayın biçimsel tezahürlerinin izlendiği ve zamanla kentin dekoratif bir ögesine dönüşen anıtlar yerine izleyicinin, elde edilen zaferin, kahramanlığın ya da yaşanan acının aktif paylaşımcısı olduğu, toplumsal belleği deneyimleterek aktaran, kentsel mekânda fiziksel katılıma olanak veren, yeni paylaşımlara ve sorgulamalara ortam hazırlayan, insana parçası olduğu doğayı tekrar hatırlatan anıtların çoğalması, sanatın güncel kodlarının doğru işlenmesine, bellek ve hatırlama üzerine sahip olduğumuz fikirlerin yeni bir duyarlılık eksenine kaymasına, kentsel ve mekânsal düzlemde gerçekleştirilen bilinçsiz uygulamaların önüne geçilmesine yardımcı olacaktır.

## Kaynakça

- Adaret, O. (2012, 14 Eylül). The Roma Holocaust Memorial that wasn't built in a day [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://www.haaretz.com/the-roma-memorial-that-wasn-t-built-in-a-day-1.5162513>
- Bakçay, E. (2005). Türkiye’de açık alan heykelinin gelişimi. *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (s. 43-55). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Benjamin, W. (1940). *Selected writings*. H. Eiland, M. W. Jemings (Ed.), Sayı: 4, 401-411. Cambridge MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Dani Karavan Institute. (2003). *Dani Karavan: the phenomenon of place* (Dani Karavan institute valencia d'art modern 2002 katalog içinde) [Katalog]. Torres, A. M.: Yazar.
- Duby, G. (1990). *L'art et la ville*. Cenevre: Skira Yayıncılık.
- Englman, A. (2018). Everything flows and the monument remains: Dani Karavan's negev monument and the passage of time. *Maarav*, Winter 2018. Erişim adresi: <http://maarav.org.il/english/2018/02/18/everything-flows-monument-remains-dani-karavans-negev-monument-passage-time-adi-englman/>
- Ergin, N. (2010). Kentin heykeli üzerine bir analiz. *Mimarist*, 10 (35), 60-64.
- Karavan, D. (2014). The monument to the Palmach Negev brigade, Be'er Sheva: or how a historical event is transformed into a plastic form. A. Englman (Ed.). *50 years to the Negev monument / 50 years to the Dani Karavan's public art* (s. 12-13) içinde, Be'er Sheva: The Negev Museum of Art.
- Karavan, D. (Sanatçı). (1963-1968). *Monument to the Negev Brigade* [Documentary Film]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=thJBv2TRK7g>
- Krauss, R. (2002) Mekana yayılan heykel. *Sanat dünyamız*, 82, 103-121.
- Kuban, D. (1973). Anıt kavramı üzerine düşünceler. *Mimarlık dergisi*, 7, 5-6.
- Lippard, L. R. (1983). *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: Pantheon Books Published.
- Sennett, R. (2005). *Otorite* (Kamil Durand, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk heykelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalım, İ. (2002). *Ankara'nın kamusal yüzleri*. G. A. Sargın (Ed.), Ulus devletin kamusal alanda meşruiyet aracı: toplumsal belleğin ulus meydanı üzerinden kurgulanma çabası içinde. Ankara: İletişimYayınları.
- Yaman, Y. Z. (2011). Siyasi/estetik gösterge olarak kamusal alanda anıt ve heykel. *MetuJFA*, 28 (1), 69-98.

## Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Rodin, A. (Sanatçı). (1897). *Monument to Balzac* [Bronz]. Erişim adresi: <https://www.pinterest.co.uk/pin/484137028662642820/?lp=true>
- Görsel 2. Rodin, A. (Sanatçı). (1917). *The gates of Hell Orsay* [Bronz]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/549579960749246806/?lp=true>

- Görsel 3. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/566046246893436700/?lp=true>
- Görsel 4. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_negev\\_monument.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_negev_monument.jpg)
- Görsel 5. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://dannythedigger.com/negev-brigade-memorial>
- Görsel 6. Karavan, D. (Sanatçı). (1968). *Negev monument* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://jeannebucherjaeger.com/50e-anniversaire-du-negev-monument/>
- Görsel 7. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 8. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 9. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 10. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://serge-briez.com/2015/06/19/passages-dani-karavan-portbou/passages-port-bou-31/>
- Görsel 11. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 12. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *Passages, homage to Walter Benjamin* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>
- Görsel 13. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *The sinti, Roma memorial* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/germany-the-sinti-roma-memorial/>
- Görsel 14. Karavan, D. (Sanatçı). (1994). *The sinti, Roma memorial* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://thechronicleherald.ca/world/154128-germany-launches-memorial-to-gypsies>