

Hamide VURAL

Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, hamidevural@dicle.edu.tr, Diyarbakır-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6417-2379**Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey ve Kültürel Kodun İnşası****Özet**

Bu çalışma, çağdaş sanat üretiminde kolektif belleğin estetik düzlemde nasıl dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bellek kuramları (Halbwachs, Assmann, Nora ve Connerton) çerçevesinde geliştirilen kuramsal arka plan, görsel sanat yapıtlarının yalnızca temsili bir alan değil; aynı zamanda kültürel kodların, tarihsel kırılmaların ve toplumsal aidiyet biçimlerinin yeniden kurulduğu bir üretim zemini olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmada geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin (1) sembolik kodlar aracılığıyla görünür kılınması, (2) yüzey ve malzeme üzerinden maddeselleştirilmesi ve (3) mekânsal bağlamda yeniden dolaşıma sokulması süreçlerini açıklamaktadır.

Çalışma nitel çözümleme yöntemiyle yürütülmüş; görsel malzeme üzerinden sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma süreçleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular, kolektif belleğin yalnızca tematik bir temsil değil, estetik stratejiler aracılığıyla yeniden kurulan dinamik bir üretim alanı olduğunu göstermektedir.

Direnış serisi üzerinden yapılan çözümleme, belleğin yalnızca geçmişe referans veren bir anlatı değil; güncel kültürel, politik ve mekânsal bağlamlarda yeniden kurulan bir estetik süreç olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair kavramsal bir okuma önererek bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında eleştirel bir temas alanı açmakta ve görsel sanatın kültürel bellek inşasındaki kurucu işlevini görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kolektif bellek, estetik dönüşüm, görsel sanat, kültürel kod, mekân.

The Aesthetic Transformation of Collective Memory: The Construction of Symbol, Surface, and Cultural Code**Abstract**

This study aims to examine how collective memory is transformed at an aesthetic level within contemporary art production. The theoretical framework developed through memory theories (Halbwachs, Assmann, Nora, and Connerton) demonstrates that visual artworks are not merely representational spaces, but also production grounds in which cultural codes, historical ruptures, and forms of social belonging are reconstructed.

The three-stage aesthetic model developed in the study analyzes the processes of (1) rendering collective memory visible through symbolic codes, (2) materializing it through surface and medium, and (3) re-circulating it within spatial contexts.

Conducted through qualitative analysis, the study examines processes of symbolic intensification, material inscription, and cultural codification through visual material. The findings indicate that collective memory is not merely a thematic representation, but a dynamic field of production reconstructed through aesthetic strategies.

The analysis of the Direniş series demonstrates that memory is not solely a narrative referring to the past, but a dynamic aesthetic process reproduced within contemporary cultural, political, and spatial contexts. In this respect, the study proposes an analytical model of collective memory's aesthetic transformation and establishes a critical interdisciplinary

contact zone between memory theories and contemporary art production, making visible the constitutive role of visual art in the construction of cultural memory.

Keywords: Collective memory, aesthetic transformation, visual art, cultural codes, space.

1. Giriş

Kolektif bellek tartışması, hatırlamanın yalnızca bireysel bir zihin faaliyeti değil, toplumsal ilişkiler, kurumlar, söylemler ve ortak temsil biçimleri içinde kurulan bir süreç olduğunu varsayar. Bu çerçeve, özellikle savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı toplumsal zeminlerde daha görünür hale gelir. Çünkü hatırlama pratikleri, sadece “geçmişin korunması” değil, aynı zamanda geçmişin bugün içinde yeniden anlamlandırılması ve dolaşıma sokulmasıdır. Bu nedenle kolektif bellek alanında, bir yandan bireylerin hatırlama deneyimleri ile öte yandan “kolektif” olanın nasıl kurulduğu sorusu (temsil, aktarım, çerçeve ve dolaşım mekanizmaları üzerinden) temel problem olarak belirir (Olick, 2014).

Bu bağlamda Olick’in belirttiği gibi, “kolektif bellek terimi hâlihazırda sürmekte olan politik ve toplumsal dönüşümlerin güçlü bir sembolü haline gelmiş durumda” (Olick, 2014, s. 176). Bu vurgu belleğin yalnızca geçmişe ilişkin bir kavram değil, güncel dönüşümlerin estetik ve kültürel düzlemde yeniden üretildiği dinamik bir alan olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, kolektif bellek tartışmalarını yeniden özetlemeyi değil; söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını incelemeyi amaçlamaktadır. Halbwachs’ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve kavramı (1992), Assmann’ın kültürel aktarım ve sembolik süreklilik vurgusu (1995) ve Nora’nın hafızanın somut taşıyıcılara bağlanması yönündeki yaklaşımı (1989), burada sanat pratiğinin iç dinamikleriyle birlikte yeniden düşünülmektedir. Direniş serisi, belleği yalnızca temsil eden imgeler üretmez; aksine belleğin biçimlenişini, maddeselleşmesini ve kültürel kod sistemine dönüşümünü görünür kılan estetik bir süreç sunar. Seri altında toplanan ve bünyesinde oldukça iddialı kültürel diploması, kamu diplomasisi örnekleri barındıran, uluslar aşırı mekanlarda yayılan etkinlikler toplamını merkezine alır. Sanatın geleneksel ve çağdaş halini özellikle görsel öğeler yoluyla harmanlayarak, tarihsel süreklilik içinde uzun yıllara yayılan bir toplumsal kırılmayı kolektif bellek üzerinden görünür kılmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda seri, bir trajedinin, kolektif bellek ve sanatsal imgeler üzerinden ifade edilmesidir. Bu nedenle çalışma, kolektif belleğin sanat alanında nasıl bir “biçimsel evrim” geçirdiğini tartışmayı hedefler.

Bu üç yaklaşım birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda sembol, yüzey ve maddesel taşıyıcılar aracılığıyla estetik bir kurguya dönüştüğü görülmektedir.

Bu problem alanının kurucu isimlerinden Maurice Halbwachs, bellek tartışmasını “bireysel anıların toplamı” fikrinden çıkarıp, hatırlamanın toplumsal çerçeveler içinde kurulduğunu öne süren bir zemine taşır. Yazara göre bireyin hatırladığı şey, yalnızca zihinsel bir kayıt değil; ait olduğu grupların (aile, sınıf, cemaat, kuşak vb.) dili, değerleri, gündelik pratikleri ve ortak referansları aracılığıyla biçimlenen bir yeniden-kurmadır. Bu nedenle kolektif bellek, toplumsal uzlaşımlar ve çerçeveler aracılığıyla kurulan dinamik bir yapıdır (Halbwachs, 1992, s. 45). Bu çerçevede, Olick, kolektif bellek kavramının bireysel ve toplumsal bellek arasındaki ayrımı yeniden sorgulamayı gerektirdiğini belirtir (Olick, 2014, s. 177).

Jan Assmann ve John Czaplicka, kolektif bellek tartışmasını “kültürel kimlik” ve “sembolik aktarım” ekseninde genişleterek, hatırlamanın yalnızca sosyal bağlamda değil, ritüel, alıntı, metin ve imgeler gibi kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Böylece kuşaklar arası aktarım yalnızca sözlü deneyimle değil, sembolik düzenekler üzerinde kurulur. Bu yaklaşım, Direniş serisinde “sembol-yüzey-kültürel kod” hattını tartışırken, özellikle

üçüncü aşamadaki kodlaşma ve arşivleşme boyutunu kuramsal olarak temellendirmektedir (Assmann & Czaplicka, 1995).

Pierre Nora ise bellek ile tarih arasındaki gerilimi tartışırken, belleğin modern toplumda doğal dolaşım alanlarını kaybederek somut mekânsal düğüm noktalarında yoğunlaştığını ileri sürer ve bu odaklanmaları “lieux de mémoire -hafıza mekânları” kavramıyla açıklar. Bu kavram, belleğin yalnızca içerik düzeyinde değil, maddi ve mekânsal formlar aracılığıyla da kurulduğunu gösterir. Bu nedenle görsel sanat üretiminde yüzey, malzeme, motif ve tekrarlanan semboller yalnızca estetik tercihler değil, belleğin biçimlendiği maddesel düzenlemeler olarak düşünülebilir (Nora, 1989).

Bu çerçevede çalışma, Direniş serisini üç aşamalı model üzerinden analiz eder. İlk aşama, belleğin arketipsel bir sembolde yoğunlaştığı sembolik yoğunlaşma evresini; ikinci aşama, belleğin yüzey ve malzeme aracılığıyla iz bıraktığı maddesel kazanma evresini; üçüncü aşama ise bireysel imgelerin kültürel motif sistemine dönüşerek arşivsel bir yapı kazandığı kültürel kodlaşma evresini ifade eder. Bu üçlü yapı, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, biçim ve malzeme üzerinden de dönüştüğünü göstermektedir. Böylece bellek, toplumsal çerçeve (Halbwachs), kültürel aktarım (Assmann) ve somut taşıyıcılık (Nora) eksenlerinde estetik bir süreç olarak yeniden okunmaktadır.

Çalışmada önerilen üç aşamalı model, kolektif belleğin estetik dönüşümünü sembol, yüzey ve kültürel kod düzlemlerinde açıklamaktadır. İlk aşama olan Sembolik Yoğunlaşma, belleğin arketipsel bir imge etrafında sıkışarak yoğunlaştığı evreyi ifade eder. Bu bağlamda arketiplerin evrensel semboller olarak işlediği belirtilmektedir (Aktulum, 2008, s. 4). İkinci aşama olan maddesel kazanma, bu imgesel yoğunlaşmanın yüzey ve malzeme üzerinde iz bırakarak somutlaştığı süreci tanımlar. Üçüncü aşama ise kültürel kodlaşma evresidir, burada imge bireysel anlatım sınırını aşarak motif sistemine dönüşür ve arşivsel bir yapı kazanır. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel ve maddesel dönüşüm süreçleri üzerinden de okunabilir hale gelir. Bu yapı, Direniş serisindeki imgesel dönüşümün yalnızca tematik bir anlatım değil, estetik bir yeniden kodlama süreci olarak ele alınmasını mümkün kılar.

Kültürel belleğin çağdaş resimde imge aracılığıyla yeniden üretildiğini ortaya koyan çalışmalar, belleğin simgesel ve estetik düzlemde güncellenen bir yapı olduğunu göstermektedir (Türkmenoğlu, 2021).

Direniş serisinin üretim zemini, savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı bir tarihsel arka plana yaslanmaktadır. Ancak bu çalışma, göçü tematik bir merkez olarak değil; kolektif belleğin estetik biçimlenmesini tetikleyen toplumsal bir bağlam olarak ele alınmaktadır. Halbwachs’ın bellek için işaret ettiği toplumsal çerçeveler (1992) ve Assmann’ın kültürel aktarım vurgusu (1995) düşünüldüğünde, göç yalnızca mekânsal bir hareket değil; aynı zamanda hafızanın yeniden düzenlendiği, sembollerin ve anlatıların yeniden kodlandığı bir süreç olarak okunabilir. Bu nedenle Direniş serisindeki imgesel dönüşüm, doğrudan bir göç temsili olmaktan ziyade, kolektif belleğin kırılma anlarında sembol, yüzey ve kültürel kod aracılığıyla biçimlenen estetik biçimlenişini görünür kılmaktadır. Bu çerçevede Direniş serisi, önerilen üç aşamalı model doğrultusunda sembolik yoğunlaşma, maddesel kazanma ve kültürel kodlaşma düzlemlerinde analiz edilecektir.

Bu kapsamda çalışmada, Direniş serisindeki görsel dönüşüm üç aşamada izlenecektir. İlk olarak sembolik yoğunlaşma düzleminde seride öne çıkan arketipsel imge çekirdeğinin nasıl kurulduğu; ikinci olarak maddesel kazanma düzleminde bu yoğunlaşmanın yüzey, malzeme ve üretim tekniği üzerinden nasıl iz bıraktığı; üçüncü olarak ise kültürel kodlaşma düzleminde imgenin motif sistemine dönüşerek arşivsel bir dolaşıma nasıl eklemelendiği tartışılacaktır. Böylece analiz bölümü, kuramsal çerçevedeki kavramların doğrudan görsel malzeme üzerinden izlenebilir karşılıklarını ortaya koymayı amaçlar.

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel çözümleme yöntemine dayanmaktadır. İnceleme kapsamında sanatçının Direniş I- II- III serisine ait her bir sergiden birer adet olacak şekilde üç eser seçilmiştir. Eserlerin serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazanma ve kültürel

kodlaşma) temsil edebilme güçleri dikkate alınarak belirlenmiştir. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel ölçütler olarak alınmıştır. Görseller, sanatçının kendi arşivinde yer alan ve serinin farklı üretim aşamalarını temsil eden çalışmalar arasından seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, betimleyici olmanın ötesinde, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak yapılandırılmıştır.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Kolektif Belleğin Toplumsal İnşası

Kolektif bellek kavramı, Maurice Halbwachs'ın çalışmalarıyla birlikte sistematik bir kuramsal çerçeveye kavuşur. Halbwachs'ın "belleğin toplumsal çerçeveleri" yaklaşımı, bireysel anının mutlaklığını sorgular. Ona göre birey tek başına hatırlamaz; hatırlama, grup içindeki etkileşimler sayesinde anlam kazanır. Bu nedenle bellek, geçmişin aynen korunması değil, sosyal ilişkiler ağı içinde yeniden kurulmasıdır. Kolektif bellek, burada bir "ortak temsil alanı" olarak ortaya çıkar: bireysel deneyim, ancak kolektif referanslarla görünür ve paylaşılabilir hale gelir. Bu durum, görsel sanat üretiminde tekrar eden sembollerin ve figürlerin yalnızca estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal referans alanları olduğunu düşündürür (Halbwachs, 1992).

Halbwachs'ın yaklaşımı, belleğin içerik kadar çerçeveye de ilgili olduğunu vurgular; neyin hatırlandığı kadar, nasıl ve hangi bağlamda hatırlandığı da belirleyicidir. Bu perspektif, sanat üretiminde yüzey, malzeme ve kompozisyon gibi biçimsel unsurların, yalnızca temsil alanı değil, belleğin kurulduğu yapısal düzlemler olarak düşünülmesini mümkün kılar. Böylece kolektif bellek, yalnızca anlatsal bir içerik değil, estetik bir yapı içinde biçimlenen toplumsal bir süreç olarak ele alınabilir (Halbwachs, 1992).

2.2. Kültürel Bellek ve Sembolik Aktarım

Jan Assmann, kolektif bellek tartışmasını toplumsal çerçeve kavramının ötesine taşıyarak, belleğin kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Assmann'a göre kolektif bellek yalnızca gündelik iletişim içinde aktarılan bir deneyim değildir; aynı zamanda semboller, ritüeller, metinler ve imgeler aracılığıyla kurumsallaşan bir yapıya sahiptir. Bu ayrım, "iletişimsel bellek" ile "kültürel bellek" kavramları üzerinden formüle edilir: iletişimsel bellek kısa süreli ve kuşak içi aktarımı ifade ederken, kültürel bellek uzun süreli ve sembolik kodlar yoluyla aktarılan bir yapıyı tanımlar (Assmann & Czaplicka, 1995).

Güven'in (2020, s.72) belirttiği gibi, "hatırlama kültürü, geçmişin yalnızca aktarımı değil; güncel bağlamda yeniden anlamlandırılmasıdır". Bu bağlamda kültürel bellek, durağan değil, yeniden üretilen bir süreçtir.

Bu çerçevede bellek, yalnızca bireylerin zihinsel alanında değil; kültürel üretim alanlarında, özellikle de estetik nesnelere aracılığıyla kalıcılaşır. Sembol ve imge, burada yalnızca temsil aracı değil, belleğin somut taşıyıcısıdır. Bu nedenle kültürel bellek, görsel sanat üretiminde tekrarlanan motifler, arketipsel figürler ve desen sistemleri aracılığıyla yeniden inşa edilebilir bir alan sunar. Assmann'ın bu ayrımı, sembolün kültürel koda dönüşme sürecini açıklamak açısından belirleyicidir (Assmann & Czaplicka, 1995).

2.3. Hafıza Mekânı ve Maddesel Taşıyıcılık

Pierre Nora, bellek ile tarih arasındaki ayrımı tartışırken, modern toplumlarda belleğin doğal dolaşım alanlarını kaybettiğini ve bu nedenle belirli mekânlarda, nesnelere ve sembolik yapılarda yoğunlaştığını ileri sürer. Nora'nın 'lieux de mémoire' (hafıza mekânları) kavramı, belleğin yalnızca zihinsel bir süreç değil; aynı zamanda maddi, mekânsal ve sembolik taşıyıcılara bağlanan bir yapı olduğunu gösterir. Bu mekânlar, geçmişin yaşadığı yerler olmaktan ziyade, geçmişin yeniden kurulduğu ve sembolik olarak yoğunlaştırıldığı düğüm noktalarıdır (Nora, 1989).

Bu yaklaşım, estetik üretimde yüzey ve malzemenin rolünü yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Eğer kültürel bellek semboller aracılığıyla kodlaşıyorsa (Assmann), hafıza mekânı kavramı da bu sembollerin maddesel ve mekânsal taşıyıcılığını açıklar. Özellikle yüzey üzerinde iz bırakma, oyma, katmanlaştırma gibi estetik işlemler, belleğin yalnızca anlatıldığı değil; maddesel olarak işlendiği süreçler olarak okunabilir (Nora, 1989). Bu noktada hafıza mekânı kavramı, Direniş serisinin ikinci aşamasında görülen maddesel kazanma pratiğini kuramsal olarak temellendirmektedir. Böylece bellek yalnızca sembolik düzlemde değil, maddesel üretim süreçleri içinde de izlenebilir hale gelir.

2.4. Görsel Sanatta Belleğin Estetikleşmesi

Kolektif bellek kuramları, sosyoloji ve kültürel çalışmalar alanında geliştirilmiş olsa da, bellek yalnızca söylemsel ya da anlatsal düzeyde değil; görsel üretim alanında da estetik biçimler aracılığıyla kurulur. Bu yaklaşım, belleğin maddesel ve estetik düzlemde nasıl bedenleştiğini düşünmek açısından önemlidir. Yazara göre; toplumsal bellek, bedensel pratikler ve tekrar yoluyla sürdürülür. Bu yaklaşım, hatırlamanın yalnızca zihinsel değil, maddesel ve estetik düzlemde somutlaşan bir süreç olduğunu gösterir (Connerton, 1989).

Görsel kültür ve sanat kuramı literatürü, imgelerin yalnızca temsil edici araçlar olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin dolaşımını sağlayan aktif yapılar olduğunu göstermektedir. Aby Warburg'un imgelerin tarihsel dönemler arasında dolaşan kültürel enerjiler taşıdığına ilişkin yaklaşımı, görsel motiflerin yalnızca estetik biçimlerde değil, kolektif deneyimlerin sürekliliğini sağlayan bellek izleri olarak düşünülmesine imkan verir. Bu perspektif çağdaş sanat üretiminde tekrarlanan figür, sembol ve motiflerin kültürel hafızanın yüzeyde görünürlük kazanan kodları olarak okunabileceğini göstermektedir. Georges Didi-Huberman da imgeyi, geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan zamansal olarak katmanlı bir alan şeklinde değerlendirir. Bu yaklaşım, sanat eserinin yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne değil, geçmişin izlerini yüzey, malzeme ve görsel kırılma noktaları üzerinden yeniden üreten farklı tarihsel zaman katmanlarının üst üste geldiği bir bellek alanı olarak okunabileceğini düşündürmektedir (Didi-Huberman, 2003).

Andreas Huyssen'in bellek kültürü yaklaşımı ise çağdaş sanat üretiminde travma, kırılma, göç ve savaş gibi deneyimlerin imgeler, mekanlar ve estetik stratejiler aracılığıyla yeniden işlendiğini vurgular. Bu bağlamda çağdaş sanat, geçmişin yalnızca tarihsel anlatılarla değil, görsel ve mekânsal düzenlemeler yoluyla da yeniden kurulduğu bir bellek alanı haline gelir. W.J.T. Mitchell'in görsel kültür kuramı da imgelerin pasif temsiller değil, kültürel ve politik anlam üretiminde etkin rol oynayan yapılar olduğunu ortaya koyar. Böylece sanat yapıtı, yalnızca bir şeyi gösteren yüzey değil, aynı zamanda belleğin sembolik, politik ve kültürel biçimlerde yeniden üretildiği dinamik bir görsel alan olarak değerlendirilebilir. Mitchell'in resimlerin ne istediği sorusuyla temellenen bu yaklaşım, imgenin yalnızca hatırlatıcı bir nesne değil, kültürel taleplerini izleyiciye doğrudan ileten aktif bir özne olarak konumlandığını teyit eder (Huyssen, 2003).

Karaçalı Anneçioğlu ve Kurt'un (2019, s. 229-231) vurguladığı üzere, çağdaş sanatta bellek yalnızca temsili bir içerik değil; sanatçının mekân, malzeme ve üretim süreciyle kurduğu ilişki içinde yeniden inşa edilen bir yapıdır. Aynı şekilde Tamm'da (2013), belleğin kültürel üretim alanlarında yeniden kurulan dinamik bir yapı olduğunu belirtir.

Sanat eseri, yalnızca belleği temsil eden bir yüzey değil; belleğin üretim sürecinde dönüştüğü estetik bir yapı olarak da okunabilir. Nitekim Ayşe Nur İpek'e göre sanat eseri doğası gereği "hafıza kayıdır" ve hafıza sanat eserinin kaynağını oluşturur (İpek, 2018, s.3).

Nitekim görsel sanat yapıtlarının bireysel ve toplumsal bellek katmanlarını somutlaştırarak kültürel bellek alanında değerlendirildiği belirtilmektedir (Ünay Selçuk, 2018, s. 1054).

Güncel literatür, kültürel belleğin taşıyıcılarının dönüşümüne dikkat çekmektedir. Başbatan'ın (2025) dijital sanat bağlamında vurguladığı üzere, bellek yalnızca sabit imgeler aracılığıyla değil; değişen teknikler ve yeni estetik

taşıyıcılar üzerinden de yeniden kodlanmaktadır. Bu perspektif, kolektif belleğin estetikleşmesini tarihsel bir tekrar değil, biçimsel dönüşüm süreci olarak okumayı mümkün kılar.

Türkiye çağdaş sanat literatüründe de belleğin mekân, iz ve yüzey üzerinden yeniden kurulduğu vurgulanmaktadır. Bellek, mekân ve kimlik ilişkisini ele alan çalışmalar da belleğin yalnızca anlatsal değil, mekânsal ve simgesel pratikler üzerinden yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Mezarlık ve ritüel alanları örneğinde kültürel belleğin kimliğin sürekliliğini sağlayan bir hatırlama pratiği olarak mekân bağlı biçimde işlevselleştiği belirtilmektedir (Güven, 2020, s.77). Bu çalışmalar, tarihsel olayların salt aktarımından ziyade toplumsal belleğin yeniden yorumlandığı bir zemin olarak değerlendirilmektedir (Sabancılar & Çalışkan, 2016, s. 6).

3. Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel analiz yöntemine dayanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir sanat analizi olarak yapılandırılmıştır. Görsel çözümleme sürecinde Panofsky'nin ikonografik yaklaşımı ile görsel kültür kuramı perspektiflerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın inceleme nesnesini sanatçının Direniş I, II, III serisine ait üç eser oluşturmaktadır. Eserler, serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazanma ve kültürel kodlaşma) temsil edebilme kapasiteleri dikkate alınarak seçilmiştir. Bu nedenle analiz kapsamına alınan eserler, serinin farklı üretim evrelerini temsil eden örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada kullanılan görseller, sanatçının kişisel arşivinde yer alan ve serinin üretim sürecine ait çalışmalardan oluşmaktadır. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel inceleme ölçütleri olarak ele alınmıştır. Görsel analiz, eserlerin estetik yapılarını kuramsal çerçevede tartışılan bellek yaklaşımlarıyla ilişkilendirerek yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak gerçekleştirilmiştir.

Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran bir analiz olarak yapılandırılmıştır.

4. Eser Analizi ve Çözümleme

4.1. Direniş Serisinin Kavramsal Konumlanışı

Direniş serisi, kolektif belleği doğrudan tematik bir temsil alanı olarak değil; estetik bir dönüşüm süreci olarak ele alan bir üretim hattı sunar. Seri boyunca tekrar eden figürler (at, turna, balık, kadın-erkek bedeni), sembolik yoğunlaşmalar (nar, kök, zeytin-zeytin dalı, elma, karpuz, geometrik desenler, kilim motifi) ve yüzey işlemleri (oyma, yakma, katmanlaşma) yalnızca görsel tercih değil; belleğin farklı düzlemlerde biçimlenişine işaret eden yapısal unsurlar olarak okunabilir. Bu bağlamda seri, kolektif belleğin kuramsal olarak tanımlanan üç düzlemini estetik bir zeminde görünür kılar.

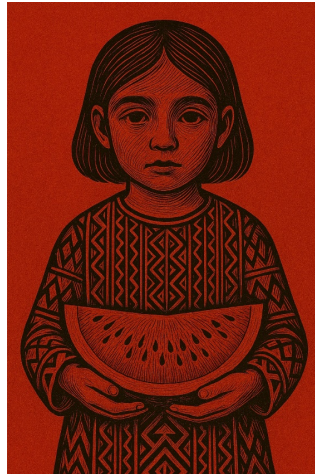
Direniş serisi, yalnızca tekrar eden biçimsel öğelerden oluşan bir yapıdan ziyade, sanatçının üretim sürecinde belirginleşen dönüşüm momentleri üzerinden okunabilecek dinamik bir estetik gelişim hattı sunar. Bu nedenle Direniş, tematik bir birliktelikten çok, üretim süreçleri içindeki değişim üzerinden okunmalıdır. Bu dönüşüm, erken dönem işlerdeki tekil yoğunlaşmadan, sonraki üretimlerde çoğalma ve kodlaşmaya doğru ilerler. Böylece seri, yalnızca içerik bakımından değil, üretim stratejileri bakımından da bir evrim sergiler.

Serinin erken dönem üretimlerinde sembolik yoğunlaşma dikkat çeker: tekil figür, arketipsel bir nesneyle birlikte frontal bir düzlemde konumlanır. Bu yapı, belleğin henüz kültürel kod sistemine dağılmadığı; tek bir imge etrafında yoğunlaştığı bir evreyi düşündürür. Daha sonraki üretimlerde yüzeyin maddesel olarak işlenmesi, oyma, yakma ve kazıma pratikleriyle belleğin iz bırakma boyutu öne çıkar. Bu dönüşüm, belleğin yalnızca temsil edilmediğini; maddesel olarak işlendiğini gösterir. Son aşamada ise sembol, tekrar eden motif sistemine dönüşerek kültürel bir arşiv mantığı içinde çoğalır. Böylece seri, içeriksel bir tematik birlikten ziyade, biçimsel bir evrim çizgisi izler.

Direnış serisi, sanatçının üretim pratiğinde bireysel anlatıdan kolektif temsil alanına geçişı görünür kılan bir eşik olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda seri, yalnızca tematik bir süreklilik değil, estetik stratejilerin dönüşümü üzerinden izlenebilen yapısal evrim sunar.

4.2. Sembolik Yoğunlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ilk aşaması, belleğin tekil ve yoğun bir sembolde kristalize olduğu evredir. Direniş I kapsamında değerlendirilen Kırmızı Miras (2024) adlı çalışma, bu yoğunlaşmanın görsel karşılığını figür ve karpuz imgesini merkeze alarak hibrit bir teknikte üretilerek oluşturulmuş kompozisyonla sunar. Kompozisyonun merkezinde yer alan frontal figür, elinde taşıdığı karpuz ile birlikte arketipsel bir temsil alanı oluşturur. Aktulum'un (2018) belirttiği gibi, arketipsel imgeler kültürel bilinçaltının sürekliliğini sağlayan imgesel yapılarıdır. Bu açıdan karpuz imgesi, yalnızca güncel politik bir sembol değil; kolektif hafızada köklenen arketipsel bir yoğunlaşma noktasıdır. Karpuz burada yalnızca kültürel bir motif değil; direnişin, sürekliliğin, çoğalmanın ve kuşaklar arası aktarımın yoğunlaşmış bir göstergesi olarak konumlanır. Bu bağlamda sembolik yoğunlaşma, Warburg'un kültürel hafızanın imgeler üzerinden dolaşımına ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, tekil imgenin tarihsel ve kültürel enerjiyi yoğunlaştıran bir bellek taşıyıcısı olarak işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda imge, Warburg'un "duygulanım formülü" (pathosformel) olarak tanımladığı şekilde, geçmişin kolektif heyecanlarını ve travmatik enerjisini şimdiki zamanın görsel yüzeyine aktaran bir dinamizm kazanır (Warburg, 1999). Figürün doğrudan izleyiciye yönelmiş duruşu ve kompozisyonun merkezine yerleştirilmesi belleğin bireysel bir anlatı olmaktan çıkarak kolektif bir tanıklık alanına dönüşmesine işaret eder. Figürün karpuzu göğüs hizasında ve iki elle kavrayarak taşıması, sembol ile özne arasında doğrudan bir ilişki kurar. Bu ilişki sembolün görsel ağırlığını artırarak kolektif belleğin tek bir imge etrafında yoğunlaşmasını görünür kılar. Karpuz burada pasif bir motif değil, yüklenen, taşınan ve korunmaya çalışılan bir kültürel mirasın göstergesi olma konumunu alır. Ölçek olarak figürün bedenine oranla büyük tutulması, bu mirasın ağırlığını ve tarihsel yükünü görünür kılar. Böylece sembol, yalnızca politik bir gönderme değil, kuşaktan kuşağa aktarılan bir direniş belleğinin somutlaşmış biçimi haline gelir. Figürün karpuzu göğüs merkezinde taşıması, sahiplenme ve koruma jesti olarak okunabilir. Bu jest, kolektif belleğin bireysel bedende somutlaşmasını temsil eder. Böylece imge, soydan gençliğe, geçmişten bugüne aktarılan bir direniş hattını estetik düzlemde yoğunlaştırır. Kırmızı rengin baskınlığı, hem travmatik belleğin yoğunluğunu hem de direnişin sürekliliğini estetik düzlemde kristalize eder. Renk burada yalnızca duygusal bir tercih değil, politik anlam üretiminin taşıyıcısıdır. Bu yönüyle Filistin direniş bağlamında karpuz, bayrak renklerini taşıyan yasaklanmış ya da bastırılmış sembollerin dolaylı dolaşım biçimini temsil eden alternatif bir kültürel kod olarak işler (Bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Hamide Vural, Direniş I, Kırmızı Miras, 2024, Hibrit Teknik (Manuel müdahale+dijital üretim / CGD) Fine Art Baskı, 35x50.

Bu yoğunlaşma, kolektif belleğin henüz dağılmamış, tekil bir sembole kristalize olmuş ilk estetik evresini temsil eder. Eserdeki kırmızı tonun baskınlığı, belleğin duygusal yoğunluğunu tek bir renk düzleminde sabitler. Bu estetik tercih, belleğin henüz dağılmamış, kod sistemine dönüşmemiş; tekil bir simgesel merkez etrafında toplandığı bir aşamayı düşündürür. Böylece kolektif bellek, kültürel kod sistemine dönüşmeden önce, arketipsel bir imgeye sıkışır. Bu durum, kolektif belleğin henüz maddesel olarak kazanmadığı ve henüz arşivsel çoğalmaya ulaşmadığı ilk evreyi temsil eder. Sembolik yoğunlaşma, estetik dönüşüm modelinin başlangıç noktasıdır.

4.3. Maddesel Kazınma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ikinci aşaması, belleğin yüzey üzerinde iz bırakmasıyla belirginleşir. Direniş II kapsamında yer alan ahşap oyma-yakma çalışmada figürün yüzeyle kurduğu ilişki, hatırlamanın yalnızca sembolik değil; maddesel bir süreç olduğunu görünür kılar. Oyma tekniği, yüzeyin direncini açığa çıkarır; yakmayla oluşan iz, yalnızca görsel bir hat değil, belleğin kazanmış bir formudur. Bu bağlamda eser, belleğin temsil edilmesinden çok, yüzey üzerinde işlenmesini ve maddesel olarak sabitlenmesini gösterir. (Bkz. Görsel 2)



Görsel 2. Hamide Vural, Direniş II, Şefkat, 2025 Hibrit Teknik (Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve Pirogravür Tekniği- Çift katmanlı panel), 50x70.

Bu yaklaşım, Nora'nın hafıza mekânı kavramıyla ilişkilendirilebilir: belleğin belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşması, onun maddesel taşıyıcılara bağlandığını gösterir (Nora, 1989). Ahşap yüzey, burada bir "hafıza mekânı" işlevi görür; geçmiş, yüzey üzerinde somutlaşır ve iz olarak kalıcılaşır.

Eserde figürün yüzünü örten eller, hatırlama ile unutma arasındaki gerilimi işaret eder. Bellek burada şeffaf değildir; örtülüdür, bastırılmıştır ve ancak yüzey kazındıkça görünür hale gelir. Oyma tekniğinin çizgisel sertliği, belleğin travmatik boyutunu maddesel bir karşılıkla üretir. Didi-Huberman'ın imgenin geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan katmanlı yapısına ilişkin yaklaşımı düşünüldüğünde, yüzey üzerinde oluşan bu izler yalnızca teknik müdahale değil, zamansal olarak katmanlaşmış bir bellek görünürlüğü üretmektedir. Yüzeydeki her bir fiziksel müdahale, Huberman'ın ifadesiyle geçmişin "her şeye rağmen" (malgré tout) bugünde hayatta kalan parçalanmış birer parçası olarak, imgenin anakronik ve çok zamanlı yapısını somutlaştırır (Huberman, 2008). Connerton'un toplumsal belleğin bedensel pratikler aracılığıyla sürdürüldüğüne dair vurgusu düşünüldüğünde, yüzeyle kurulan bu fiziksel temas, belleğin yalnızca zihinsel değil; somut ve bedensel bir deneyim olduğunu düşündürür (Connerton, 1989).

Direnış II kapsamında değerlendirilen ahşap oyma çalışmada yüzeye, yalnızca taşıyıcı bir zemin değil, müdahaleye direnen bir malzeme olarak belirir. Ortalama derinlikte açılan oyuklar, bazı bölgelerde sert ve keskin izler üretirken, kimi alanlarda daha yumuşak geçişler oluşturur. Bu farklılık, belleğin homojen değil, adeta yüzeye kaynaşmış bir form olarak konumlandırır. Bu kaynaşma, hatırlamanın dışsal bir temsili değil, maddesel bir biçimi olduğunu ima eder. Bu nedenle oyma tekniği, estetik bir tercih olmanın ötesinde, belleğin işlenişine dair bedensel bir metafor reter. Yüzeye uygulanan her müdahale, hem iz bırakma hem de dirençle mücadele etme eylemidir. Bu bağlamda maddesel kazınma, kolektif belleğin yalnızca anlatı düzleminde değil; emek, temas ve fiziksel g aracılığıyla üretildiğini gösterir.

Ahşap yüzeyde yalnızca oyma değil, pirogravr (yakma) tekniğinin kullanılması da maddesel müdahalenin ikinci bir boyutunu oluşturur. Yakma işlemi, yüzeyden malzeme eksiltmekten ziyade, yüzeyi karartarak ve iz bırakarak ‘belleğin yanık izini’ görünür kılar. Bu müdahale biçimi, hatırlamanın yalnızca kazınarak değil, iz bırakarak, koyulaşarak ve kalıcı bir leke haline gelerek de üretildiğini düşündürür. Böylece maddesel kazınma, hem çıkarma hem yakma yoluyla çift yönlü bir belleksel işleme pratiğine dönüşür. Çift katmanlı panel yapısı ise belleğin tek yüzeyli değil, katmanlı ve st üste inşa edilen bir yapı olduğunu maddesel düzlemde somutlaştırır.

Maddesel kazınma aşaması, sembolik yoğunlaşmadan farklı olarak, belleğin tek bir imge etrafında toplanmasından ziyade, iz üretme pratiğine dayanır. Burada estetik strateji, yoğunlaştırma değil; kazınma ve açığa çıkarma eylemidir. Halbwachs’ın vurguladığı gibi bellek toplumsal erevesler içinde yeniden kurulum (1992); burada ise bu yeniden kurma süreci, maddesel bir dirençle karşılaşır. Yüzey, belleğin yalnızca aktarıldığı değil; mücadele ederek işlendiği bir alan haline gelir. Bu müdahale biçimi, yalnızca estetik bir yüzey işleme değil, bastırılan, örtülen ya da yakılarak susturulmak istenen hafızanın maddesel karşılığı olarak da okunabilir.

Bu yaklaşım, Türkiye’de bellek ve yüzey ilişkisini tartışan çalışmalarla da örtüşmektedir. Türkiye bağlamında sanat eseri, kolektif kültür kodlarının kaydını tutan ve mekân aracılığıyla toplumsal belleği yeniden üreten bir alan olarak değerlendirilmektedir (İskenderoğlu & Göğebakan, 2022, s. 514).

4.4. Kültürel Kodlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün nc aşaması, sembolün tekil bir yoğunlaşma alanından çıkarak kültürel bir kod sistemine dönüşmesiyle belirginleşir. Direniş III kapsamında değerlendirilen elma ağacı ve kilim motifli at kompozisyonu, bu dönüşümün görsel karşılığını sunar. Elma burada artık tekil bir nesne değildir; çoğalmış, desenleşmiş ve arka planı kaplayan bir arşivsel alan oluşturmuştur. Sembol, bireysel taşıyıcısından ayrılarak kültürel bir motif sistemine dahil olur (Bkz. Görsel 3). Bu oğalma ve desenleşme süreci, Huyssen’in bellek kültürüne ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, imgenin bireysel anlatıdan çıkıp kültürel dolaşıma açık kamusal bir bellek formuna dönüştüğünü göstermektedir. Aynı zamanda bu oğalma, Huyssen’in kentsel bellek için önerdiği ‘palimpsest’ kavramına benzer Şekilde, kültürel kodların st üste binerek toplumsal meknda yeni anlam katmanları oluşturmasını sağlar (Huyssen, 2003).

Mitik ve arketipsel ögelerin ağdaş sanat içinde yeniden işlenmesi, kolektif ve kültürel belleğin görsel kodlar aracılığıyla güncellenmesine imkan tanımaktadır. Campoli’ye (2020) göre, mit ile kolektif bellek arasındaki ilişki ağdaş görsel sanat pratiklerinde yeniden kurulmaktadır.



Görsel 3. Hamide Vural, Direniş III, Kültürel Katman / Kodlanmış İz, 2026 , Hibrit Teknik (Kilim, Mdf üzerine Akriik, Pastel; Çok Katmanlı Yerleşirme ve Yüzey Müdahalesi), 80X120.

Bu dönüşüm, Assmann'ın kültürel bellek kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Kültürel bellek, sembollerin, ritüellerin ve görsel kodların uzun süreli aktarım yoluyla kurumsallaşmasını ifade eder (Assmann & Czaplicka, 1995). Direniş III'te nar ağacının çoğalması ve kilim motifinin tekrarı, belleğin artık tekil bir anlatı olmaktan çıkıp kodlanmış bir kültürel düzene dönüştüğünü gösterir.

Kompozisyonun çerçeve içinde çerçeve yapısı, belleğin katmanlaşmasını görünür kılar. İç alan, hareket halindeki at figürüyle dinamik bir zaman algısı üretirken; arka plandaki elma ağacı ve desenli yüzey, belleğin sürekliliğini ve kültürel kalıcılığını temsil eder. Bu yapı, Nora'nın hafıza mekânı kavramı bağlamında okunabilir: Bellek belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşır ve bu alanlar sembolik taşıyıcılara dönüşür (Nora, 1989). Eserde çerçeve, yalnızca kompozisyonel bir sınır değil; belleğin tutulduğu ve düzenlendiği bir alan olarak işlev görür.

Bu aşamada estetik yaklaşım, yoğunlaştırma ya da kazıma yerine çoğaltma ve kodlama üzerine kuruludur. Kilim motifi, bireysel bir süsleme ögesi olmaktan ziyade, kültürel belleğin aktarım mekanizması haline gelir. Halbwachs'ın belirttiği gibi bellek toplumsal çerçeveler içinde kurulur (1992); ancak burada söz konusu çerçeve artık somut bir desen sistemine dönüşmüştür. Figür, belleği taşıyan özne olmaktan çıkar; kültürel kodun bir parçası haline gelir. Böylece kolektif bellek, estetik düzlemde arşivsel bir yapıya ulaşır. Bu artık yalnızca çoğalma değil, aynı zamanda tanınabilirlik ve dolaşıma girme sürecidir.

Kodlaşma, sembolün tanınabilir ve dolaşıma açık bir forma kavuşmasıdır. Motif artık tekil bir anlatı değil; kolektif belleğin paylaşılan görsel dili haline gelir. Bu durum, Direniş III'te kilim ve elma ağacı motifinin kompozisyon boyunca yayılmasıyla görünür olur. Sembol bireysel deneyimin sınırını aşarak kültürel hafızanın kamusal yüzüne dönüşür. Bu çoğulluk, Direniş III'te yer alan nazarlık, Süryani boncuğu, inanç nesnesi gibi korunma sembolleriyle genişler. Bu unsurlar yalnızca inançsal ya da folklorik referanslar değildir, travma karşısında belleğin kendini koruma refleksini temsil eder. Böylece politik direniş sembolleri ile bireysel korunma pratikleri aynı görsel düzlemde buluşur. Kolektif bellek, burada hem kamusal mücadele hem de kültürel sürekliliği muhafaza eden bir yapı olarak kodlanır.

4.5. Direniş Serisindeki Eserlerde Kültürel Diplomasi

Direniş serisi yalnızca üretim ve sergileme süreciyle sınırlı kalmamış; farklı kültürel bağlamlarda yeniden okunmuş ve yorumlanmıştır. Brunei Darussalam'da gerçekleştirilen uluslararası sergi kapsamında, yerel sanat çevrelerinin önde

gelen temsilcileriyle yapılan söyleşiler, serinin sembol, siyaset ve estetik arasındaki ilişkisini farklı bir kültürel perspektiften tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda eserler, yalnızca Türkiye merkezli bir hafıza üretimi olarak değil, küresel politik imgeler ve direniş estetiği çerçevesinde çok katmanlı biçimde değerlendirilmiştir.

Sergi sürecinde gerçekleştirilen sanatçı söyleşileri ve kamusal tartışmalar, kolektif belleğin sembolik kodlar üzerinden nasıl işlediğini görünür kılmış; bu tartışmalar diplomatik temsil alanında sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koymuştur. Yunus Emre Enstitüsü ve Türkiye Cumhuriyeti temsilcilerinin katkısıyla gerçekleşen bu program, sanatın kültürel diplomasi bağlamında işlev kazanabileceğini ayrıca göstermiştir.

Serginin pedagojik boyutu ise ayrı bir alımlama düzlemi oluşturmuştur. Yerel sanat öğrencilerinin eserleri inceleyerek eskiz çalışmaları üretmeleri, kolektif belleğin görsel dilinin yeniden yorumlanma sürecine girdiğini göstermektedir. Bu süreç belleğin yalnızca temsili bir içerik değil; öğrenilebilir, aktarılabilir ve yeniden üretilebilir bir estetik sistem olduğunu ortaya koyar.

Direniş serisinin Ulusal olarak gerçekleştirilen ikinci ayağında ise disiplinlerarası bir genişleme gerçekleşmiş; müzik alanında üretim yapan akademisyenler ve sanatçılar tarafından seriye dair besteler hazırlanmış ve performatif sunumlar gerçekleşmiştir. Ayrıca seriye, edebiyat bölümü akademisyenlerinin sergiye dair söyleşi katkıları da eklenmiştir. Böylece görsel üretim, işitsel bir katmanla genişlemiş; kolektif belleğin yalnızca imgesel değil, çoklu duyuşsal bir dolaşım alanına taşındığı görülmüştür.

Bu süreç, Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve yeniden kodlandığı yönündeki yaklaşımını somutlaştırmaktadır. Direniş serisi, farklı coğrafyalarda ve farklı dillerde (İngilizce, Çince, Malayca ve diğer kültürel bağlamlarda) yeniden okunarak kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneğine dönüşmüştür. Türkiye'den Güneydoğu Asya'ya uzanan bu dolaşım hattı, serinin yalnızca ulusal bir bağlamda değil; transkültürel bir bellek üretimi olarak konumlandığını göstermektedir. Dolayısıyla sergi, Türkiye'nin kültürel temsil alanında sanat yoluyla görünürlük kazandığı diplomatik platforma dönüşmüştür.

Sergi süreci yalnızca yerel sanat çevreleriyle sınırlı kalmamış; farklı ülkelerden sanat profesyonelleri, akademisyenler ve diplomatik temsilcilerin katılımıyla çok katmanlı bir uluslararası alımlama alanı oluşturmuştur. Polonya, Portekiz, Malezya, Singapur, İtalya, Çin, Kore, İran, Pakistan, Fransa, Kanada, Birleşik Krallık ve diğer Avrupa ülkelerinden katılımcılar, eserleri kendi kültürel referans sistemleri içinde yeniden yorumlamış; böylece sergi, çok uluslu bir estetik tartışma zemini üretmiştir.

Ev sahibi ülkedeki diplomatik temsilcilikler, kültür bakanlığı birimleri ve üniversite yönetim kadrolarının sergiye gösterdiği kurumsal ilgi, üretimin yalnızca sanatsal değil; kültürel temsil bağlamında da değerlendirildiğini göstermekte, sanatın uluslararası düzeyde bir kültürel arabuluculuk alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Ev sahibi ülkenin önde gelen kültür ve sanat destekçileri tarafından düzenlenen, gerçekleştirilen özel davet programları ve kültürel protokol buluşmaları, sanat üretiminin yalnızca sergi mekânıyla sınırlı kalmadığını; serginin yerel sanat çevreleri nezdinde sosyal ve kültürel ağlar içerisinde dolaşıma girerek güçlü bir karşılık bulduğunu ve farklı temsil katmanları kazandığını göstermektedir. Böylece Direniş serisi, bu çok katmanlı alımlama süreciyle eserin yalnızca sabit bir anlam alanı, estetik bir üretim hattı değil; uluslararası kültürel ağlar içerisinde kültürel bağlama göre yeniden yorumlanan ve konumlanan dinamik bir bellek üretimine-pratiğine dönüşmüştür.

Uluslararası platformlarda farklı dil ve arka planlara sahip izleyicilerle buluşan eserler, sembollerin sabit anlamlar taşımadığını, aksine yeni bağlamlarda çoğalarak yeniden kodlandığını göstermektedir. Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve kurumsallaştığı yönündeki yaklaşımı düşünüldüğünde, Direniş serisinin sergileme süreçleri bu kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneği olarak nitelendirilebilir.

Özellikle Filistin direnişiyile ilişkilendirilen karpuz imgesi, farklı bağlamlarda yalnızca politik sembol değil, yasaklanmış bir işaretin dolaylı dolaşımı ve dolaylı bir sembolik temsil biçimi olarak okunmuştur. Benzer biçimde kilim, nazarlık, inanç sembolü, Süryani boncuğu gibi unsurlar, bireysel korunma pratikleri ile kolektif direnç sembollerini aynı görsel düzlemde birleştirerek çok katmanlı bir alımlama alanı oluşturur. Böylece eser, yalnızca temsil eden bir nesne değil, izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden belleği yeniden üreten bir etkileşim alanına dönüşür.

Bu bağlamda Direniş serisi, üretim-dolaşım-alımlama üçgeninde işleyen bir bellek mekaniği sunar. Kolektif bellek, burada yalnızca geçmişe referans veren bir içerik değil; farklı kültürel ortamlarda yeniden anlam kazanan, çoğalan ve dönüşen bir estetik yapı olarak varlık gösterir. Uluslararası sergileme ve alımlama süreci, kolektif belleğin, farklı dilsel ve kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanarak temsil edildiğini ortaya koyar. Bu durum serinin, yalnızca sanatsal bir üretim hattı değil; kültürel diplomasi pratiği olarak da okunabileceğini göstermektedir. Böylece Direniş serisi, hem kuramsal hem de sanatsal düzlemde işleyen dinamik bir bellek dönüşüm alanı olarak konumlanır.

5. Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma, kolektif bellek kuramlarını yeniden özetlemekten ziyade, söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını tartışmayı amaçlamıştır. Halbwachs'ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve yaklaşımı (1992), Assmann'ın kültürel kodlama ve sembolik aktarım vurgusu (1995) ve Nora'nın hafıza mekânı kavramı (1989), Direniş serisinin biçimsel evrimi üzerinden yeniden okunmuştur. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil; yüzey, malzeme ve motif sistemi üzerinden işleyen estetik bir süreç olarak ele alınmıştır.

Önerilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin yalnızca temsile dayalı bir içerik değil, bu üç sistem üzerinden işleyen dinamik bir üretim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu modelin katkısı iki noktada değerlendirilebilir. İlk olarak, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimiyle ilişkilendirerek disiplinler arası bir köprü kurar. İkinci olarak, sanat eserlerini yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne olarak değil; belleği kuran ve dönüştüren bir alan olarak konumlandırır.

Göç, savaş ve yerinden edilme gibi toplumsal kırılmalar bu estetik dönüşümün bağlamsal zeminini oluşturur; ancak çalışmanın temel iddiası bu kırılmaların temsili değil; belleğin bu anlarda nasıl biçimlendiğidir. Böylece kolektif bellek, tarihsel olayların yansımaları olarak değil; estetik bir yeniden kurma pratiği olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Direniş serisi üzerinden geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin sembol, yüzey ve kültürel kod ekseninde dönüştüğünü göstermektedir. Bu model, yalnızca söz konusu seri için değil; benzer biçimde kültürel hafızayla çalışan görsel üretimler için de analitik bir çerçeve sunabilir. Bu bağlamda kolektif belleğin estetikleşmesi, geçmişin yeniden temsilinden çok, biçimsel olarak yeniden kurulmasıdır.

Direniş serisi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, kolektif belleğin estetikleşmesini yalnızca sanat tarihsel bir okuma değil; aynı zamanda kültürlerarası karşılaşmalar ve uluslararası dolaşım bağlamında işleyen bir kültürel diplomasi pratiği olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında disiplinlerarası bir köprü kurmakta ve kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair analitik bir model önermektedir.

Bu çalışmanın sınırlılığı, önerilen üç aşamalı estetik modelin tek bir seri üzerinden test edilmiş olmasıdır. Ancak modelin, kültürel bellekle çalışan farklı sanat pratiklerine uygulanabilir analitik bir çerçeve sunduğu düşünülmektedir. Gelecek araştırmalarda, modelin farklı coğrafyalarda üretilen bellek temelli sanat örnekleri üzerinden karşılaştırılmalı olarak sınanması, kolektif belleğin estetik dönüşüm biçimlerine dair daha geniş bir kuramsal harita çıkarılmasına katkı sağlayabilir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca bir seri çözümlemesi değil, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında yönetsel bir tartışma zemini açmayı amaçlamaktadır.

Bu model, Türkiye'deki bellek ve sanat ilişkisini tartışan güncel çalışmalarla birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca temsili bir içerik olmadığını; mekân, yüzey ve sembolik üretim süreçleri aracılığıyla yeniden kurulan dinamik

bir estetik yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın özgün katkısı, kolektif belleğin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını açıklamak üzere geliştirilen üç aşamalı analitik modelde somutlaşmaktadır. Böylece çalışma, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimi bağlamında yeniden düşünmeye olanak tanıyan ve sanat eserlerini yalnızca geçmişin temsili olarak değil, belleğin estetik düzlemde yeniden üretildiği bir süreç olarak ele alan kavramsal bir okuma önermektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2018). İmgelemin antropolojik yapıları ve folklor: Gilbert Durand'ın arketipsel sınıflandırma modeline giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19 (19), 1 – 16.
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125–133.
- Campoli, A. (2020). Art, myth and memory: An investigation into the relationship between ancient myths, collective and cultural memory and the visual arts. *Visual Review: International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(2), 199–206. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2647>
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Didi- Huberman, G. (2008). Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz (S. B. Lillis, Trans.). University of Chicago Press.
- Güven, F. (2020). Bellek sanatı “hatırlama kültürü” etrafında Kars Ölü Bayramı ve yeniden doğma ideali. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 48, 69–80. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.819490>
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Huysen, A. (2003). Present pasts. *Urban palimpsests and politics of memory*. Stanford University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). What do pictures want? The lives and loves of images. University of Chicago Press.
- İpek, A. N. (2018). Sanat eserine dönüşen hafıza. *Tykhé Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 243–257.
- İskenderoğlu, L., & Gögebakan, Y. (2022). Sanat, mekân ve bellek. *Journal of Turkish Studies*, 17(3), 511-521. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58194>
- Karaçalı Annepçioğlu, H., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat*, 12, 223–241.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür (M. Güneşdoğmuş, Çev.). *Moment Dergi*, 1(2), 175–211. <https://doi.org/10.17572/moment.398569>
- Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Tarih ve hafıza kavramları üzerinden Türk resmine bir bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1–12.
- Tamm, M. (2013). Beyond history and memory: New perspectives in memory studies. *History Compass*, 11(6), 458–473. <https://doi.org/10.1111/hic3.12065>
- Türkmenoğlu, D. (2021). Kültürel bellek bağlamında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde el imgesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(122), 50–67. <https://doi.org/10.29228/ASOS.52820>
- Ünay Selçuk, S. (2018). Görsel sanat yapıtlarında bellek üzerine okumalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(49), 1049–1060.

Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Contributions to the cultural history of The European Renaissance (D.Britt, Trans.). Getty Research Institute.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Vural, H. (2024). *Direnif I: Kırmızı miras* [Hibrit teknik]. Sanatçı arşivi.

Görsel 2. Vural, H. (2025). *Direnif II: Şefkat* [Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve pirogravür, çift katmanlı panel]. Sanatçı arşivi.

Görsel 3. Vural, H. (2026). *Direnif III: Kültürel katman / Kodlanmış iz* [Kilim, MDF üzerine akrilik ve pastel; çok katmanlı yerleştirme]. Sanatçı arşivi.