

Resimde Politik İmge ve Kolektif Belleğin Dönüşümü: Modern Ulus İnşasından Dijital Çağa Estetik, İdeoloji ve Piyasa

Mahmut Özkan¹

Özet

Bu çalışma, toplumsal bellek ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi politik imgeler bağlamında incelemektedir. Kuramsal çerçeve, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek yaklaşımı, Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Pierre Nora'nın hafıza mekânları kavramı ve Walter Benjamin'in tarih anlayışı doğrultusunda yapılandırılmıştır. Bu bağlamda resim, yalnızca estetik bir üretim değil; kolektif kimliğin inşasında etkin rol oynayan görsel bir hafıza pratiği olarak ele alınmaktadır.

Metinde Cumhuriyet Dönemi Türk resmi üzerinden sanat politikaları ve millî kimlik inşası tartışılmakta; 20. yüzyılda savaş ve protesto imgelerinin propaganda ile eleştirel modernizm arasındaki gerilimi analiz edilmektedir. Pablo Picasso'nun Guernica adlı yapıtı ve Banksy'nin politik müdahaleleri, travmanın estetik temsiline kolektif hafızadaki etkisini somutlaştıran örnekler olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca sanat koleksiyonları ve müzayede kültürü üzerinden belleğin ekonomik değerle yeniden çerçevelenmesi tartışılmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, resmin toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olduğunu; politik imgelerin geçmişi yalnızca temsil etmekle kalmayıp yeniden kurduğunu ortaya koymaktadır.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, ozkanmahmut21@gmail.com,
ORCID ID: 0000-0001-6426-6754

1. Giriş:

1.1. Toplumsal Bellek ve Resim

Toplumsal bellek, bireysel hafızanın ötesine geçen ve bir topluluğun geçmişi nasıl hatırladığını, anlamlandırıldığını ve yeniden kurduğunu belirleyen dinamik bir süreçtir. Bu kavram ilk kez sistematik biçimde Maurice Halbwachs tarafından ele alınmış ve hafızanın bireysel değil, toplumsal çerçeveler içinde inşa edildiği ileri sürülmüştür. Halbwachs'a göre birey, geçmişi "kendi başına" değil, ait olduğu grubun değerleri, dili ve sembolik kodları aracılığıyla hatırlar (Halbwachs, 1992). Bu bağlamda bellek, salt bir hatırlama eylemi değil; kültürel olarak biçimlenen ve yeniden üretilen kolektif bir kurgu alanıdır. Belleğin kültürel ve tarihsel boyutunu derinleştiren bir diğer isim Jan Assmann'dır. Assmann, "kültürel bellek" kavramını geliştirerek, toplumların geçmişi semboller, ritüeller ve görsel imgeler aracılığıyla kurumsallaştırdığını belirtir. Ona göre kültürel bellek, yalnızca tarihsel bilgiyi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda kimlik inşasının temel dayanaklarından birini oluşturur (Assmann, 2011). Bu noktada sanat, özellikle de resim, toplumsal belleğin görsel arşivi olarak işlev görür. Çünkü resim, hem tarihsel olayların temsiline hem de bu olayların duygusal ve ideolojik kodlarla yeniden yorumlanmasına imkân tanır. Bellek ve tarih arasındaki ayrımı vurgulayan Pierre Nora ise "hafıza mekânları" (lieux de mémoire) kavramıyla, modern toplumlarda belleğin maddi ve simgesel alanlarda yoğunlaştığını ifade eder (Nora, 1989). Anıtlar, müzeler, arşivler ve görsel sanat eserleri, kolektif hatırlamanın sabitlendiği mekânlar hâline gelir. Bu bağlamda resim, yalnızca estetik bir üretim değil; aynı zamanda toplumsal travmaların, devrimlerin, savaşların ve politik dönüşümlerin görsel hafıza alanıdır.

Politik imgeler bağlamında düşünüldüğünde resim, ideolojinin taşıyıcısı olmanın ötesinde, belleğin yönünü belirleyen bir araçtır. Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine" adlı metninde geçmişin, galiplerin anlatısı üzerinden kurgulandığını ve sanatın bu anlatıyı tersine çevirme potansiyeline sahip olduğunu belirtir (Benjamin, 2007). Benjamin'e göre tarih, "kazananların" yazdığı bir anlatıdır; ancak sanat, bastırılmış olanın görünür kılınmasına aracılık edebilir. Bu yaklaşım, politik imgelerin yalnızca temsil değil, aynı zamanda müdahale alanı olduğunu gösterir. Görsel temsilin ideolojik boyutunu irdeleyen John Berger ise imgelerin masum olmadığını, her temsilin belirli bir bakış açısını ve güç ilişkisini yansıttığını vurgular (Berger, 1972). Berger'e göre "görme biçimleri" toplumsal olarak belirlenir; dolayısıyla resim, yalnızca görüleni aktarmakla kalmaz, nasıl görülmesi gerektiğini de biçimlendirir. Bu durum, politik imgelerin toplumsal belleği yönlendirme gücünü açıkça ortaya koyar. Resmin toplumsal bellekteki rolü özellikle travmatik tarihsel olayların

temsili üzerinden daha görünür hâle gelir. Susan Sontag, savaş imgeleri üzerine yaptığı değerlendirmelerde, görsel temsilin hem tanıklık hem de duyarsızlaşma üretme potansiyeli taşıdığını belirtir (Sontag, 2003). Ona göre imgeler, hafızayı canlı tutabileceği gibi, tekrar yoluyla sıradanlaştırma riskini de barındırır. Bu çelişki, politik resmin etik ve estetik sınırlarını tartışmaya açar. Toplumsal belleğin görsel kodlarla inşası, modern ve çağdaş sanatta açık biçimde gözlemlenir. Özellikle devrim, savaş ve direniş temalarının işlendiği resimler, yalnızca belirli bir anı betimlemekle kalmaz; aynı zamanda kolektif kimliğin inşasına katkıda bulunur. Bu noktada politik imge, hem tanıklık eden hem de anlam üreten bir yapı olarak karşımıza çıkar. İmge, belleği sabitlemez; aksine onu her yeniden okunuşta yeniden kurar.

Sonuç olarak resim, toplumsal belleğin hem taşıyıcısı hem de üreticisidir. Politik imgeler aracılığıyla geçmiş, estetik bir düzlemde yeniden yorumlanır ve kolektif kimlik bağlamında dolaşıma sokulur. Halbwachs'ın toplumsal çerçeveleri, Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Nora'nın hafıza mekânları yaklaşımı ve Benjamin'in eleştirel tarih anlayışı birlikte değerlendirildiğinde, resmin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel ve ideolojik bir pratik olduğu görülür. Bu bağlamda “Resim ve Toplumsal Bellek: Politik İmgeler” başlığı altında yürütülecek tartışma, görsel sanatların toplumsal hafızayı nasıl biçimlendirdiğini ve politik imgelerin bu süreçte nasıl işlev gördüğünü çok katmanlı bir biçimde ele almayı amaçlamaktadır.

2. Toplumsal Bellek, Politik İmge ve Resmin Hafıza Taşıyıcılığı

Bellek kavramı, uzun süre bireysel psikolojinin sınırları içinde değerlendirilmiş; hatırlama, unutma ve çağrışım süreçleri öznenin zihinsel işleyişi üzerinden açıklanmıştır. Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren bellek, sosyolojik ve kültürel bir olgu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönüşümün en önemli isimlerinden biri Maurice Halbwachs'tır. Halbwachs, bireysel hafızanın dahi toplumsal çerçeveler içinde biçimlendiğini savunur ve belleğin özünde kolektif bir yapı taşıdığını belirtir. Ona göre “her bireysel hafıza, kolektif hafızanın bir bakış açısından ibarettir” (Halbwachs, 1992, s. 53). Bu yaklaşım, hatırlamanın kişisel bir deneyim olmaktan ziyade, sosyal gruplar tarafından belirlenen bir anlamlandırma süreci olduğunu ortaya koyar. Halbwachs'ın kuramında bellek, geçmişin pasif bir depolanması değil; bugünün toplumsal ihtiyaçlarına göre yeniden kurgulanmasıdır. Birey, ait olduğu sınıfın, inanç sisteminin ve kültürel çevrenin referansları aracılığıyla hatırlar. Dolayısıyla kolektif bellek, tarihsel olayların nesnel kaydı değil; toplumsal bağlam içinde seçilmiş ve yorumlanmış bir geçmiş anlatısıdır (Halbwachs, 1992). Bu noktada tarih ile bellek arasındaki ayrım belirginleşir: tarih analitik ve eleştirel bir disiplin olarak geçmişçi çözümlenmeye çalışırken, bellek kimlik inşası ve aidiyet üretimiyle

ilişkilidir. Belleğin bu toplumsal niteliği, politik alanla doğrudan ilişkilidir. Çünkü hangi olayların hatırlanacağı, hangi imgelerin dolaşıma sokulacağı ve hangi anlatıların görünür kılınacağı politik güç ilişkileri tarafından belirlenir. Bu bağlamda imge, yalnızca estetik bir form değil; aynı zamanda ideolojik bir araçtır. Walter Benjamin, tarih ve temsil ilişkisini ele aldığı metinlerinde, geçmişin her zaman “tehlike anında parlayan bir imge” olarak ortaya çıktığını ifade eder (Benjamin, 2007, s. 33). Benjamin’e göre tarihsel hakikat doğrusal bir ilerleme anlatısı değildir; aksine, bastırılmış deneyimlerin bugünde yeniden görünür hâle gelmesiyle anlam kazanır. Benjamin’in tarih anlayışı, politik imgelerin toplumsal bellek üzerindeki etkisini kavramak açısından belirleyicidir. “Tarih Kavramı Üzerine” metninde Benjamin, egemen tarih anlatılarının galiplerin perspektifini yansıttığını ve sanatın bu sürekliliği kesintiye uğratma potansiyeline sahip olduğunu savunur (Benjamin, 2007). Bu bağlamda imge, yalnızca temsil değil; müdahale alanıdır. Politik resim, unutturulmak istenen olayları görünür kılarak kolektif belleği dönüştürebilir. Politika ve imgenin kesişimi özellikle modern çağda yoğunlaşır. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin gelişmesiyle birlikte imgeler geniş kitlelere ulaşabilir hâle gelmiş; bu durum belleğin görsel kodlarla inşasını hızlandırmıştır. Benjamin, sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilirliğini tartıştığı metninde, imgenin “aurasının” dönüşüme uğradığını belirtir (Benjamin, 2008). Bu dönüşüm, sanatın politikleşmesiyle eş zamanlıdır. Benjamin’in ifadesiyle, “faşizm siyaseti estetize ederken, komünizm sanatı politize eder” (Benjamin, 2008, s. 42). Bu cümle, imgenin nötr bir alan olmadığını; aksine ideolojik mücadelelerin merkezinde yer aldığını açıkça gösterir. Toplumsal bellek ile imge arasındaki ilişki, görsel sanatların hafıza taşıyıcısı rolünü daha görünür kılar. Resim, tarihsel olayları yalnızca belgeleyen bir araç değildir; aynı zamanda onları anlamlandıran, dramatize eden ve kolektif bilinçte sabitleyen bir formdur. Halbwachs’ın belirttiği üzere, toplumsal gruplar kendi sürekliliklerini korumak için geçmişini sembolik biçimlerde yeniden üretirler (Halbwachs, 1992). Resim bu sembolik üretimin en güçlü araçlarından biridir. Çünkü görsel temsil, sözel anlatıya kıyasla daha yoğun ve doğrudan bir etki yaratır. Benjamin’in “tarih meleği” metaforu, imgelerin bellekteki kırılma anlarını yakalama gücünü simgeler. Paul Klee’nin *Angelus Novus* adlı yapıtından hareketle Benjamin, tarihin bir yıkıntılar yığını olarak biriktiğini ve sanatın bu yıkıntıları görünür kıldığını ifade eder (Benjamin, 2007). Bu yorum, resmin yalnızca estetik bir nesne değil; tarihsel bilincin eleştirel bir aracı olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak bireysel bellek ile kolektif bellek arasındaki ayrım, politik imgelerin işlevini anlamak açısından temel bir öneme sahiptir. Halbwachs’ın toplumsal çerçeveler kuramı, belleğin sosyal olarak inşa edildiğini gösterirken; Benjamin’in tarih ve imge üzerine düşünceleri, sanatın bu inşaya müdahale

edebileceğini ortaya koyar. Resim, bu iki yaklaşımın kesişiminde, hem toplumsal hafızanın taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olarak konumlanır. Politik imgeler aracılığıyla geçmiş yalnızca hatırlanmaz; yeniden yorumlanır, yeniden yazılır ve kolektif bilinç içinde yeniden kurulur.

3. Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1920–1960): Sanat Politikaları, Millî Kimlik ve Sosyal Gerçekçilik

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte kültür ve sanat alanı, yeni devletin ideolojik ve toplumsal dönüşüm projesinin temel bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. 1920–1960 arası dönem, yalnızca estetik tercihlerin değil; aynı zamanda devlet destekli kültür politikalarının yön verdiği bir sanat ortamını işaret eder. Bu süreçte sanat, ulusal kimliğin inşasında aktif bir rol üstlenmiş; resim ise hem modernleşmenin hem de kolektif aidiyetin görsel dili olarak konumlandırılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata atfettiği kurucu önem, kültür politikalarının merkezî niteliğini açık biçimde ortaya koymaktadır (İskender, 1995).

4. Sanat Politikaları ve Modern Ulus İnşası

Erken Cumhuriyet döneminde sanat alanı, kurumsal düzenlemeler yoluyla yeniden yapılandırılmıştır. 1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesi, 1930'lu yıllarda başlatılan yurt gezileri programı ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin düzenlenmesi, sanatın kamusal temsil gücünü artırmaya yönelik adımlardır (Erol, 2011). Bu uygulamalar, sanatın bireysel üretim alanı olmaktan çıkarak ulusal kültürün taşıyıcısı hâline gelmesini sağlamıştır. Dönemin sanat anlayışı, Batı resim tekniklerinin benimsenmesi ile yerel temaların işlenmesi arasında bir denge kurma çabasıdır. Bu yaklaşım, hem çağdaşlaşma arzusunu hem de millî kimlik vurgusunu birlikte taşır. Tansuğ'un ifadesiyle, Cumhuriyet resmi “Batı'dan öğrenilen teknik olanakların yerel gerçekliklerle kaynaştırılması sürecidir” (Tansuğ, 1997, s. 132). Dolayısıyla modernleşme, yalnızca biçimsel bir yenilik değil; ideolojik bir yönelimdir. Bu bağlamda 1914 Kuşluğu sanatçıları belirleyici bir rol üstlenmiştir. Özellikle İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya Güran, empresyonist teknikle çalışmakla birlikte içerik düzeyinde yerel temalara yönelmişlerdir (Rona, 1997). Bu tercih, yeni ulusun görsel hafızasının oluşturulmasında önemli bir aşamadır. Peyzaj, portre ve gündelik yaşam sahneleri, Cumhuriyet'in toplumsal dönüşümünü estetize eden imgeler olarak karşımıza çıkar.

5. Sosyal Gerçekçilik, Figür ve İkonografi

1930'lardan itibaren resimde figürün belirgin biçimde öne çıktığı görülür. Devletin Anadolu'ya yönelişi, sanatçıların da köylü, işçi ve üretim temalarına

ağırlık vermesine zemin hazırlamıştır. Yurt gezileri kapsamında sanatçıların Anadolu'nun farklı bölgelerine gönderilmesi, yerel yaşamın doğrudan gözlemlenmesini ve resme aktarılmasını sağlamıştır (Erol, 2011). Böylece resim, yalnızca estetik bir nesne değil; toplumsal dönüşümün görsel belgesi hâline gelmiştir. Bu dönemde figür, bireysel portre olmaktan çok tipolojik bir temsil niteliği kazanır. Köylü figürü çoğu zaman üretim süreci içinde betimlenir; beden dili güçlü, kompozisyon dengeli ve anlatım doğrudandır. Figürün merkezî konumu, emeğin ideolojik olarak yüceltilmesiyle ilişkilidir. Tansuğ'a göre bu yaklaşım, "resmin toplumsal işlevini öne çıkaran bir bilinçle" şekillenmiştir (Tansuğ, 1997, s. 145).



Görsel 1. İbrahim Çallı, Atatürk, T.Ü.İ.B.

(<https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/ibrahim-calli-ve-ataturk>)

Örneğin İbrahim Çallı'nın Atatürk portrelerinde lider figürü dikey kompozisyon içinde merkezî bir konuma yerleştirilir. Arka planın yalınlığı ve ışık kullanımı, figürü tarihsel bir simgeye dönüştürür. Üniforma, duruş ve bakış yönü gibi ikonografik unsurlar; otorite, kararlılık ve modernleşme ideallerini temsil eder (Germaner & İnankur, 1989). Bu tür portrelerde resim, yalnızca bir kişiyi değil; yeni rejimin sembolik gücünü görünür kılar. Benzer biçimde Anadolu temalı kompozisyonlarda figürlerin kolektif üretim hâlinde betimlenmesi, dayanışma ve toplumsal birlik mesajı taşır. Figürler bireysel kimlikten ziyade toplumsal rolü temsil eder. Bu durum, sosyal gerçekçi eğilimle uyumlu bir ikonografik tercih olarak okunabilir. Resimde mekân genellikle açık alanlardır; tarla, köy meydanı veya çalışma ortamı gibi sahneler, ulusal kalkınma ideolojisinin görsel izdüşümüdür. Sonuç olarak 1920–1960 dönemi Türk resmi, devlet politikaları ile estetik arayışların kesiştiği bir üretim alanıdır. Modernleşme ideali, hem teknik tercihlerde hem de ikonografik seçimlerde belirleyici olmuştur. Resim, millî kimliğin inşasında aktif bir araç

olarak kullanılmış; sosyal gerçekçi yönelim ise toplumsal dönüşümün görsel anlatımını güçlendirmiştir. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir etkinlik değil; ideolojik ve kültürel bir temsil pratiği olarak işlev görmüştür.

6. Sanatta Savaş ve Protesto İmgeleri: 20. Yüzyılda Propaganda, Modernizm ve Travmanın Görselleştirilmesi

20.yüzyıl, savaşların kitlesel ölçekte deneyimlendiği ve görsel kültürün hızla çoğaldığı bir dönemdir. Bu yüzyılda resim, hem propaganda aygıtının bir parçası olmuş hem de savaşın yıkımına karşı eleştirel bir hafıza alanı üretmiştir. Savaş imgeleri yalnızca tarihsel olayların betimlenmesi değil; aynı zamanda ideolojik yönlendirme, kolektif kimlik inşası ve travmatik deneyimin estetik düzlemde işlenmesidir. Bu bağlamda savaş resmi, modern çağın en çelişkili görsel alanlarından birini oluşturur.

6.1. Savaş, Propaganda ve İmgenin İdeolojik İşlevi

Modern savaş, yalnızca cephede değil; imgeler aracılığıyla kamuoyunda da yürütülür. Görsel temsil, ulusal birliğin güçlendirilmesi ve düşmanın demonize edilmesi için stratejik bir araçtır. Bu noktada sanat, devletin propaganda mekanizmasıyla doğrudan ilişki kurmuştur. Özellikle I. ve II. Dünya Savaşları sırasında afişler, resimler ve görsel kampanyalar, kitlesel mobilizasyonun temel araçları hâline gelmiştir.

Walter Benjamin, sanatın teknik olarak yeniden üretilebilirliği üzerine yaptığı değerlendirmede, modern çağda sanatın politikleştiğini ve estetik deneyimin ideolojik bir çerçeveye yerleştiğini belirtir. Benjamin'e göre "faşizm siyaseti estetize ederken, devrimci politika sanatı politize eder" (Benjamin, 2008, s. 42). Bu ifade, savaş dönemlerinde imgelerin yalnızca temsil değil; siyasal yönlendirme aracı olduğunu açıkça ortaya koyar. Örneğin Nazi Almanyası'nda sanat, ideolojik bir arınma ve güç gösterisi aracı olarak kullanılmış; Sovyetler Birliği'nde ise sosyalist realizm, kolektif mücadeleyi ve işçi sınıfını yücelten imgeler üretmiştir. Bu tür örneklerde figür, idealize edilmiş beden diliyle ulusal gücü ve direnci simgeler. Böylece imge, gerçekliği yansıtmak yerine ideolojik bir "hakikat" inşa eder.

6.2. Modernist Tepki ve Savaşın Eleştirisi

Savaşın yıkımına karşı gelişen modernist yaklaşımlar, propagandacı görselliğe karşı eleştirel bir dil üretmiştir. Bu bağlamda Pablo Picasso'nun 1937 tarihli *Guernica* adlı yapıtı, 20. yüzyıl savaş karşıtı sanatın en güçlü örneklerinden biridir. İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kentinin bombalanmasına tepki olarak üretilen bu eser, parçalanmış bedenler ve çarpık perspektif aracılığıyla

savaşın dehşetini simgesel bir düzlemde görünür kılar. *Guernica*, belirli bir anı belgelemekten ziyade travmatik deneyimin evrensel boyutunu ifade eder. Figürlerin deformasyonu, çılgın atan at ve parçalanmış bedenler; yalnızca fiziksel yıkımı değil, insanlığın kırılmasını temsil eder. Berger'e göre Picasso'nun bu eseri, "savaşın görsel retorikini tersine çevirerek propaganda dilini bozar" (Berger, 1972, s. 156). Burada modernist biçim, içerikle bütünleşerek politik bir eleştiri üretir. Benzer biçimde Otto Dix, I. Dünya Savaşı deneyimini doğrudan ve sert bir gerçekçilikle yansıtmıştır. Dix'in gravür ve resimlerinde sakatlanmış bedenler, çürümüş yüzler ve karanlık atmosfer, savaşın idealize edilmiş kahramanlık anlatısını parçalar. Nochlin'e göre Dix'in imgeleri, "modern savaşın mekanik şiddetini insani bir çürüme estetiğiyle görünür kılar" (Nochlin, 1991, s. 98). Bu tür eserler, propaganda imgesinin karşısında bir karşı-hafıza üretir.

6.3. Sosyal Gerçekçilik ve Kolektif Mücadele

Sosyal gerçekçi sanat, savaş ve protesto imgelerini toplumsal dayanışma perspektifiyle ele alır. Özellikle 1930'lu yıllarda Sovyet sanatında ve Latin Amerika duvar resimlerinde kolektif mücadele teması belirginleşir.



Görsel 2. Diego Rivera, *İşçiler*, Duvar Resmi, 1935

(<https://www.artbipo.com/tr-tr/diego-rivera-isci-mural.html>)

Diego Rivera'nın duvar resimleri, işçi sınıfını tarihsel özne olarak konumlandırır. Rivera'nın kompozisyonlarında figürler güçlü ve anıtsaldır; kolektif üretim süreci yüceltilir. Bu yaklaşım, bireysel trajediden ziyade toplumsal direnci vurgular. Sosyal gerçekçi imgelerde travma, çoğu zaman umut ve dayanışma temasıyla dengelenir. Figürlerin kararlı duruşu, ileriye

dönük bakış yönü ve dinamik kompozisyon, kolektif hafızanın mücadelecî yönünü temsil eder. Bu bağlamda savaş resmi yalnızca yıkımı değil; yeniden inşa iradesini de görselleştirir.

7. Kolektif Hafıza ve Travmanın Görselleştirilmesi

Savaş imgeleri, toplumsal belleğin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynar. Maurice Halbwachs'a göre bellek, bireysel deneyimlerin ötesinde, toplumsal çerçeveler içinde yeniden kurulur (Halbwachs, 1992). Bu açıdan savaş resimleri, travmatik olayların kolektif hafızaya aktarılmasında aracılık eder. Travmanın görselleştirilmesi ise estetik ve etik bir gerilim alanıdır. Susan Sontag, savaş imgelerinin hem tanıklık hem de duyarsızlaşma riski taşıdığını belirtir. Ona göre “acı görüntüleri tekrar tekrar görmek, empatiyi artırabileceği gibi, sıradanlaştırabilir de” (Sontag, 2003, s. 105). Bu nedenle sanatçı, travmayı temsil ederken hem tanıklık sorumluluğunu hem de estetik mesafeyi gözetmek durumundadır. Modern ve çağdaş sanat, travmayı doğrudan betimlemek yerine parçalanmış formlar, boşluklar ve soyut anlatım biçimleriyle ifade etmiştir. Bu yaklaşım, travmanın dile getirilemez doğasına işaret eder. Parçalanmış kompozisyon, kırık perspektif ve deformasyon; bellek kırılmasının görsel karşılığıdır. Böylece resim, yalnızca bir olayın kaydı değil; hafızanın kırılğan yapısının estetik ifadesi hâline gelir. 20. yüzyıl savaş ve protesto imgeleri, sanatın politik ve toplumsal boyutunu en açık biçimde ortaya koyar. Propaganda amaçlı görseller ideolojik bir gerçeklik inşa ederken, modernist ve sosyal gerçekçi yaklaşımlar bu inşaya eleştirel bir müdahalede bulunmuştur. Savaş resmi, kolektif hafızanın şekillenmesinde hem bir araç hem de bir sorgulama alanıdır. Travmanın görselleştirilmesi, estetik biçim ile etik sorumluluk arasında hassas bir denge kurmayı gerektirir. Bu nedenle savaş ve protesto imgeleri, yalnızca tarihsel belgeler değil; toplumsal bilincin ve hafızanın kurucu unsurlarıdır.

7.1. Sanatın Toplumsal Belleği ve Koleksiyonlar: Müzayede Kültürü, Politik İmgeler ve Değerin İnşası

Sanat koleksiyonları, yalnızca estetik tercihlerin birikimi değil; aynı zamanda seçme, dışlama ve yeniden anlamlandırma süreçleri aracılığıyla toplumsal belleğin inşasına katılan yapılarıdır. Bir eserin korunması, sergilenmesi ya da müzayedeye çıkarılması; onun tarihsel ve kültürel anlamının yeniden tanımlanmasına yol açar. Bu nedenle koleksiyon pratiği, pasif bir biriktirme eylemi değil; hafızayı şekillendiren ideolojik ve ekonomik bir tercihtir. Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, hatırlamanın toplumsal çerçeveler içinde gerçekleştiğini vurgular (Halbwachs, 1992). Bu çerçevede koleksiyonlar, hangi eserlerin “hatırlanmaya değer” bulunduğunu belirleyerek belleğin kurumsal sınırlarını çizer. Benzer biçimde Pierre Nora'nın “hafıza mekânları” kavramı,

belleğin maddi alanlarda yoğunlaştığını ifade eder (Nora, 1989). Müze ve özel koleksiyonlar bu bağlamda yalnızca sergileme alanı değil; sembolik hafıza mekânlarıdır.

7.2. Sanat Koleksiyonlarının Hafıza Yaratmadaki Rolü

Sanat tarihsel kanonun oluşumunda koleksiyonların belirleyici bir rolü vardır. Müze koleksiyonları ve özel koleksiyonlar, belirli estetik eğilimleri öne çıkarırken bazı üretimleri görünmez kılabilir. Böylece koleksiyon politikaları, estetik değer ile tarihsel önemi eşitleyen bir anlatı üretir. Tony Bennett, müzeyi bir “kültürel disiplin aygıtı” olarak tanımlar ve sergileme pratiklerinin toplumsal davranış biçimlerini yönlendirdiğini belirtir (Bennett, 1995). Bu bağlamda koleksiyon, yalnızca geçmişini korumaz; aynı zamanda izleyicinin geçmişle kurduğu ilişkiyi düzenler. Özellikle savaş ve politik içerikli eserler söz konusu olduğunda koleksiyon tercihi daha görünür bir hâl alır. Travmatik olayları konu alan bir eserin müze koleksiyonuna dâhil edilmesi, o travmanın kamusal hafızada kalıcılışmasını sağlar. Buna karşılık politik açıdan “sakıncalı” görülen üretimlerin dışlanması, unutmaya mekanizmasını güçlendirebilir. Bu durum, koleksiyonun tarafsız bir alan olmadığını açıkça gösterir.

7.3. Müzayede Kültürü ve Çağdaş Sanat: Christie’s Örneği



Görsel 3. Christie's Müzayede Evlerinden bir Fotoğraf

(<https://www.christies.com/en/stories/paris-modern-and-contemporary-week-sales-results-october-2023-d8b748fbe78e468489faa8d4600dbd9e>)

Sanat piyasası, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren küresel ölçekte belirleyici bir güç hâline gelmiştir. Bu bağlamda Christie's gibi uluslararası müzayede evleri, yalnızca ekonomik değer belirlemekle kalmaz; aynı zamanda

hangi sanatçının ve hangi temanın tarihsel olarak önemsenmesi gerektiğini de dolaylı biçimde tayin eder. Müzayedelerde savaş ve politik içerikli eserlerin yüksek fiyatlara alıcı bulması, travmanın estetik ve ekonomik bir değere dönüştürülmesi tartışmasını gündeme getirir.



Görsel 4. Banksy, *Girl Frisking Soldier*, Şablon Grafiti, 2007

Görsel 5. Picasso, *Guernica*, T:Ü:Y:B., 1937

(<https://walmart.com/icerik/7995-sokagin-gizli-sanatcisi-banksy>)

(<https://listelist.com/guernica-pablo-picasso/>)

Örneğin Pablo Picasso'nun savaş karşıtı yapıtlarının veya Banksy gibi çağdaş sanatçıların politik müdahaleler içeren işlerinin rekor fiyatlara satılması, politik içeriğin piyasa tarafından nasıl yeniden çerçevlendiğini gösterir. Bu durum, sanatın eleştirel niteliği ile piyasa dinamikleri arasındaki gerilimi ortaya koyar. Banksy çalışmasında, silahlı ve duvara dönük bir askerin üstünün küçük bir kız çocuğu tarafından arandığı görülmektedir. Figürlerin yer değiştirmiş rolleri, otorite-masumiyet, güç-kırılabilirlik ve işgal-direnış gibi temaları tersyüz eder. Banksy'nin Batı Şeria'daki duvar müdahaleleri, savaş, sınır politikaları ve çocukluk teması üzerinden kolektif hafızaya güçlü bir görsel eleştiri sunmaktadır.

Guernica'da ise Pablo Picasso'nun savaşın yıkıcılığını evrensel bir trajedi olarak ele aldığı anıtsal bir yapıttır. 1937'de İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kentinin bombalanmasına tepki olarak üretilmiştir. Eserde renk kullanılmaması, acının soğuk ve çıplak gerçekliğini vurgular. Parçalanmış figürler ve kırılmış bedenler, savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkisini simgeler. Çılgın atan anne, yaralı at ve hareketsiz asker figürü, masumiyetin ve umudun yok oluşunu anlatır. Kübist biçim dili, sahnenin kaotik yapısını güçlendirir. Mekânın belirsizliği, olayın evrenselliğini pekiştirir. Picasso burada kahramanlık anlatısını reddeder; yalnızca acıyı ve çaresizliği görünür kılar. Eser, belirli bir tarihi aşarak savaş karşıtı bir sembole dönüşmüştür. Guernica bugün hâlâ kolektif hafızada direnen güçlü bir vicdan çağrısıdır. Walter Benjamin, sanat

eserinin “aurasının” modern çağda dönüşüme uğradığını belirtirken, eserin sergilenme ve dolaşıma girme biçiminin anlamını değiştirdiğini vurgular (Benjamin, 2008). Günümüzde müzayede salonu, eserin politik içeriğini estetik bir meta formuna dönüştürebilir. Böylece travma ve protesto imgeleri, koleksiyon nesnesi olarak yeni bir bağlama taşınır.

8. Savaş ve Politik Eserlerin Değerlenmesi: Etik ve Bellek Tartışmaları

Savaş temalı eserlerin müzayedede yüksek bedellerle alıcı bulması, etik tartışmaları beraberinde getirir. Susan Sontag, acının temsilinin hem tanıklık hem de estetik mesafe içerdiğini belirtir (Sontag, 2003). Bu temsilin piyasa koşulları içinde dolaşıma girmesi, travmanın metalaşması riskini doğurur. Sontag’a göre savaş imgeleri, izleyiciyi hem bilinçlendirebilir hem de duyarsızlaştırabilir (Sontag, 2003). Müzayede ortamında bu gerilim daha da görünür hâle gelir. Benzer şekilde Andreas Huyssen, çağdaş kültürde “bellek patlaması” yaşandığını ve travmatik geçmişin kültürel üretim yoluyla sürekli yeniden dolaşıma sokulduğunu ifade eder (Huyssen, 2003). Bu dolaşım, koleksiyon ve müzayede pratikleri aracılığıyla ekonomik bir değer sistemine bağlanır. Böylece kolektif hafıza, piyasa dinamikleriyle iç içe geçer. Örneğin politik bir duvar resmi ya da savaş karşıtı bir enstalasyon, üretildiği bağlamda direniş estetiği taşıırken; müzayede ortamında prestij nesnesine dönüşebilir. Bu dönüşüm, eserin eleştirel potansiyelini zayıflatabilir ya da tam tersine görünürlüğünü artırabilir. Dolayısıyla koleksiyon ve piyasa, hafızayı hem koruyan hem de yeniden biçimlendiren çift yönlü bir işlev üstlenir. Sanat koleksiyonları ve müzayede kurumları, toplumsal belleğin kurumsal ve ekonomik boyutunu görünür kılar. Hangi eserlerin saklanacağı, sergileneceği ve yüksek bedellerle dolaşıma gireceği; kolektif hafızanın sınırlarını belirler. Savaş ve politik içerikli yapıtlar söz konusu olduğunda bu süreç daha da belirginleşir. Koleksiyon, yalnızca estetik bir birikim değil; aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir seçilimdir. Müzayede ise bu seçilimi ekonomik değerle pekiştirir. Böylece sanat, toplumsal belleğin hem tanığı hem de piyasa içinde yeniden anlamlandırılan bir temsil alanı hâline gelir.

8.1. Çağdaş Perspektifte Bellek, Kimlik ve Politik Anlatı: Güncel Sanatta Hafızanın Dönüşümü

Çağdaş sanat pratiği, 20. yüzyılın travmatik deneyimlerinden miras aldığı hafıza sorunsalını yalnızca temsil etmekle kalmaz; onu yeniden üretir, sorgular ve dönüştürür. Bellek artık yalnızca geçmişe dair bir anlatı değil, kimlik inşasının, politik direnişin ve kültürel müzakerenin etkin bir alanıdır.

Bu bağlamda güncel sanat; video, enstalasyon, performans ve dijital medya gibi disiplinlerarası araçlarla toplumsal hafızayı görünür kılar.

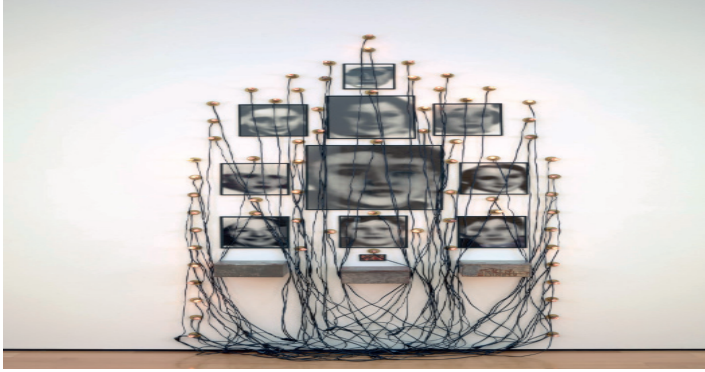
Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, belleğin bireysel değil toplumsal bir yapı olduğunu vurgular (Halbwachs, 1992). Jan Assmann ise kültürel belleğin ritüeller, imgeler ve simgesel üretimler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını belirtir (Assmann, 2011). Güncel sanat bu teorik çerçevede, görsel kültürün hafıza üretimindeki rolünü somutlaştırır.



Görsel 6. Anselm Kiefer, *Untitled (Heroic Symbols, T:Ü:Y:B.)*, 1969

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486543>

Örneğin Anselm Kiefer, Almanya'nın Nazi geçmişini doğrudan ele alarak ulusal travmayı estetik bir yüzleşme alanına dönüştürür. Kiefer'in kurşun, kül ve saman gibi malzemelerle kurduğu ağır, yıkıntı estetiği; belleğin maddesel bir yük taşıdığını ima eder. Sanatçı, "Tarih susmaz; yalnızca biçim değiştirir" yaklaşımıyla geçmişin bastırılmayacağını görselleştirir.



Görsel 7. Christian Boltanski, Anıt/Odessa, 1990, Fotoğraflar, teneke bisküvi kutuları, ampuller, cam ve elektrik kabloları

(<https://high.org/collection/monument-odessa/>)

Benzer şekilde Christian Boltanski, anonim portreler, arşiv fotoğrafları ve kişisel eşyalar üzerinden kayıp ve yok oluş temalarını işler. Boltanski'nin enstalasyonları, bireysel hikâyelerin kolektif yas alanına dönüşmesini sağlar. Sanatçının işleri, hafızanın kırılğanlığı ile unutulma korkusu arasındaki gerilimi görünür kılar.

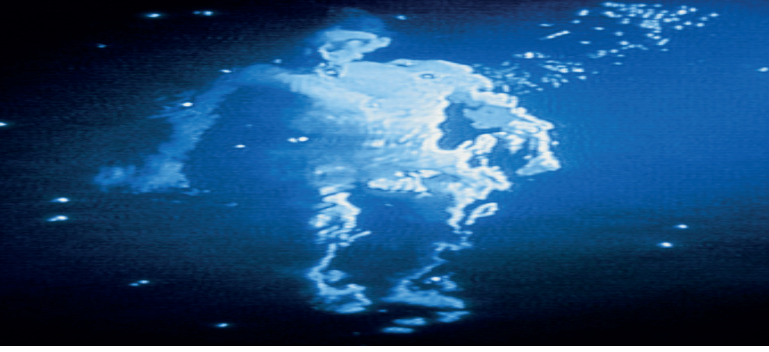


Görsel 8. Mona Hatoum, Seçiden bir Kare

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre>)

Orta Doğu bağlamında Mona Hatoum, sürgün ve aidiyet meselelerini beden ve mekân üzerinden ele alır. Hatoum'un yerleştirmelerinde ev içi nesnelerin tehditkâr formlara dönüşmesi, kimliğin politik koşullar altında nasıl kırılğanlaştığını gösterir.

8.2. Video, Enstalasyon ve Performansla Politik Anlatım



Görsel 9. Bill Viola, Yavaşlatılmış Video Görüntüsünden bir Kesit

(<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/bill-viola-temporality-and-transcendence>)

Güncel sanatta politik anlatım, geleneksel temsil biçimlerinden çok deneysel stratejilere dayanır. Bill Viola'nın yavaşlatılmış video işleri, travma ve yasın zamansal yoğunluğunu izleyiciye bedensel bir deneyim olarak sunar. Zamanın esnetilmesi, hafızanın doğrusal olmayan yapısını vurgular.

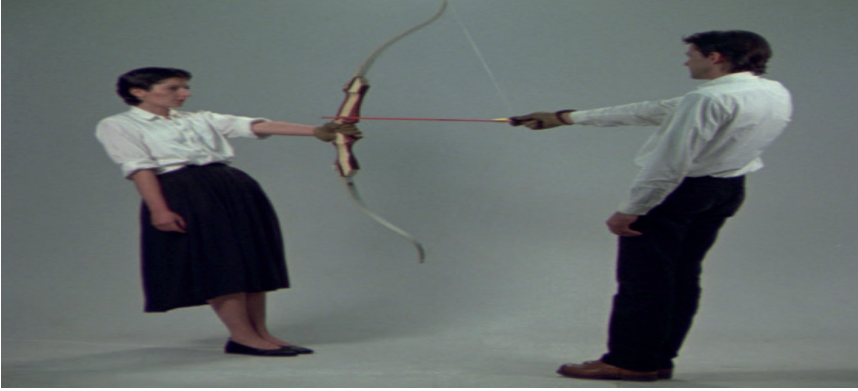


Görsel 10. Ai Weiwei, Üç Mükemmel Orantılı Küre ve Beyaza Boyanmış Kamuflaj Üniformalar, 2025

(<https://www.lissongallery.com/news/new-installation-by-ai-weiwei-in-ukraine-opening-14-september>)

Ai Weiwei ise enstalasyon ve performans aracılığıyla devlet şiddeti ve sansür konularını ele alır. Sanatçının kırık seramik parçaları, düşürülen antik vazoları

veya mülteci krizine dair enstalasyonları, politik eleştiriyi maddi bir formda görünür kılar. Ai'ye göre sanat, "gerçeği söylemenin alternatif bir yoludur."



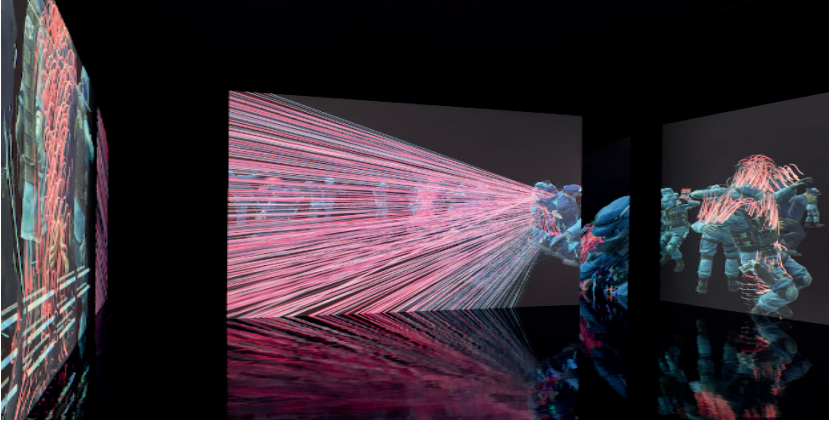
Görsel 11. Marina Abramović, Performansından bir kare,1980

(https://sanataak.com/modern_%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F/marina-abramovic-turkiyede/)

Performans sanatında beden, hafızanın taşıyıcısına dönüşür. Marina Abramović'in işleri, dayanıklılık, acı ve süreklilik üzerinden hem kişisel hem de kolektif geçmişe temas eder. Performansın geçiciliği, hafızanın kaygan doğasına paralel bir yapı oluşturur.

8.3. Dijital Medya ve Hafızanın Yeni Temsili

Dijital çağda hafıza artık yalnızca fiziksel arşivlerde değil, veri tabanlarında, sosyal medya akışlarında ve sanal ortamlarda inşa edilmektedir. Lev Manovich'e göre dijital kültür, arşivi dinamik ve sürekli güncellenen bir yapıya dönüştürmüştür (Manovich, 2001). Bu durum, sanatın da belleği algoritmik ve etkileşimli biçimlerde ele almasına yol açar.



Görsel 12. Hito Steyerl, *Dans Çılgınlığı*, Düsseldorf'taki kurulum görüntüsü, 2021
(<https://www.1854.photography/2021/07/the-real-and-the-virtual-hito-steyerl-navigates-the-increasing-indistinction-between-the-two-in-ber-latest-exhibition/>)

Hito Steyerl, dijital görüntülerin dolaşımı ve politik manipülasyonu üzerine çalışmalar yapar. Steyerl'in video-denemeleri, görsel bilginin güvenilirliğini sorgular ve dijital imgelerin ideolojik araçlara dönüşmesini analiz eder.

Hito Steyerl'in dijital imgelerin dolaşımı, çözünürlüğü ve politik işlevi üzerine geliştirdiği eleştirel yaklaşım, günümüz görsel kültüründe hakikat meselesini merkezine alır. Sanatçı, özellikle internet ortamında hızla çoğalan ve bağlamından koparılan görüntülerin, nasıl ideolojik manipülasyon araçlarına dönüşebildiğini gösterir. Bu bağlamda dijital imge, yalnızca temsil eden bir araç değil; iktidar ilişkilerinin üretildiği ve yeniden dağıtıldığı bir alan hâline gelir.



Görsel 2: Ali Kazma, *Sumi Adlı Video Yapımı*, 2025

(<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/istanbul-modern-ali-kazmanin-aklin-manzaralari-sergisine-hazirlaniyor-i-32578>)

Türkiye’den bu tartışmaya güçlü katkı sunan isimlerden biri Ali Kazma’dır. Kazma, özellikle video çalışmaları aracılığıyla üretim, emek, beden ve kontrol mekanizmalarını görünür kılar. Sanatçının arşivler, laboratuvarlar, hapishaneler, ameliyathaneler ve endüstriyel üretim alanlarında gerçekleştirdiği çekimler; bilginin nasıl üretildiğini, saklandığını ve düzenlendiğini sorgular. Bu yönüyle Kazma’nın pratiği, yalnızca fiziksel mekânları değil, aynı zamanda modern toplumun hafıza sistemlerini de analiz eder. Kazma’nın videolarında kamera çoğunlukla gözlemci bir konumdadır; dramatik müdahaleden kaçınır. Ancak bu mesafeli bakış, izleyiciyi pasif bırakmaz. Aksine, görüntünün ardındaki yapısal iktidar biçimlerini fark etmeye davet eder. Özellikle arşiv ve kayıt süreçlerine odaklanan işleri, dijital çağda bilginin depolanma ve sınıflandırılma biçimlerinin politik boyutuna işaret eder. Böylece sanatçı, hem bireysel hem de kurumsal hafızanın nasıl inşa edildiğini estetik bir sorgulama alanına taşır. Steyerl dijital imgelerin küresel dolaşımını ve çözünürlük kaybını tartışırken, Kazma üretim ve kayıt süreçlerine odaklanarak görsel bilginin oluşum aşamasını inceler.

Her iki sanatçı da görüntüyü salt estetik bir yüzey olarak değil; toplumsal güç ilişkilerinin bir parçası olarak ele alır. Bu yaklaşım, çağdaş sanatta hafızanın artık yalnızca geçmişe değil, güncel veri akışlarına ve görsel rejimlere de bağlı olduğunu gösterir. Yeni medya sanatında izleyici artık pasif değildir; etkileşim yoluyla eserin parçası hâline gelir. Böylece hafıza, sabit bir anlatı olmaktan çıkar ve kolektif bir üretim sürecine dönüşür. Dijital platformlar, travmatik olayların küresel ölçekte dolaşıma girmesini sağlar; ancak aynı zamanda bilginin hızla tüketilmesi riskini de beraberinde getirir. Çağdaş sanat, belleği yalnızca geçmişin temsili olarak değil; kimliğin, direnişin ve politik mücadelenin aktif bir alanı olarak ele alır. Video, enstalasyon, performans ve dijital medya; hafızayı deneyimsel, katılımcı ve çoğul bir zemine taşır. Güncel sanatçılar, travma ve kimlik meselelerini estetik bir mesafe koymadan, doğrudan ve eleştirel biçimde görünür kılar. Sonuç olarak, çağdaş perspektifte hafıza; sabit bir arşiv değil, sürekli yeniden yazılan bir anlatıdır. Sanat ise bu yeniden yazım sürecinin hem tanığı hem de kurucusudur.

9. Sonuç

Sanat, 20. yüzyılın başından itibaren yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarak tarihsel kırılmaların, savaşların, ideolojik çatışmaların ve toplumsal travmaların tanıklığını üstlenen bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, özellikle savaş temsilleri ve protesto imgeleri üzerinden görünür hâle gelmiştir. Modernist parçalanma, sosyal gerçekçi anlatım ve propaganda estetiği; sanatın politik bağlamla kurduğu ilişkinin farklı yüzlerini oluşturmuştur. 20. yüzyıl savaş resimleri, yalnızca cephe sahnelerini ya da askeri kahramanlık anlatılarını değil, yıkımın insani boyutunu, parçalanmış bedenleri

ve travmatik sessizliği de görünür kılmıştır. Böylece sanat, tarih yazımının dışında kalan duygusal ve deneyimsel boyutu kayda geçiren alternatif bir hafıza alanı yaratmıştır. Savaş dönemlerinde üretilen propaganda görselleri, sanatın ideolojik araçsallaştırılabileceğini gösterirken; aynı dönemde ortaya çıkan eleştirel modernist yaklaşımlar ise bu manipülasyona karşı estetik bir direniş geliştirmiştir. Kübist deformasyon, dışavurumcu abartı ya da sosyal gerçekçi betimleme, yalnızca biçimsel tercihler değil; aynı zamanda politik pozisyonlardır. Bu bağlamda sanatçı, hem tanık hem de yorumcu kimliğiyle tarihsel olaylara müdahil olur. Sanatın sunduğu imge, fotoğrafik bir belge olmaktan ziyade, olayın ruhsal ve düşünsel yankısını taşıyan bir yoğunlaştırmadır. Bu nedenle savaş imgeleri, salt tarihsel referanslar olarak değil, kolektif bilinçte yer eden semboller olarak varlıklarını sürdürürler.

Toplumsal belleğin inşasında sanatın rolü, bireysel anlatıların kamusal alana taşınmasıyla daha da belirginleşmiştir. Koleksiyonlar, müzeler ve arşivler yalnızca eserlerin korunmasını sağlamaz; aynı zamanda hangi anlatıların hatırlanacağına karar veren kültürel filtreler olarak işlev görür. Sanat koleksiyonculuğu bu açıdan nötr bir faaliyet değildir; seçme, saklama ve sergileme pratikleri üzerinden ideolojik bir çerçeve oluşturur. Özellikle savaş ve politik içerikli eserlerin müzayede ortamında değer kazanması, hafızanın ekonomik dolaşıma girdiğini gösterir. Sanat piyasasında yükselen politik işler, bir yandan eleştirel içeriği geniş kitlelere taşırken, diğer yandan travmanın metalaştırılması riskini de beraberinde getirir. Bu ikili yapı, çağdaş sanatın en temel gerilimlerinden biridir. Bellek ile piyasa arasındaki bu ilişki, sanatın toplumsal işlevini yeniden düşünmeyi gerektirir. Bir eserin müzede ya da özel bir koleksiyonda yer alması, onun kamusal erişimini ve yorumlanma biçimini doğrudan etkiler. Dolayısıyla koleksiyonlar, kültürel belleğin hem taşıyıcısı hem de dönüştürücüsüdür. Savaş karşıtı ya da politik içerikli eserlerin uluslararası müzayedelerde yüksek bedellerle el değiştirmesi, estetik değer ile tarihsel sorumluluk arasındaki sınırı belirsizleştirir. Sanat burada hem vicdani bir çağrı hem de ekonomik bir yatırım nesnesi olarak iki farklı anlam katmanında var olur. Çağdaş sanat bağlamında ise bellek, kimlik ve politik anlatı daha çok disiplinlerarası pratiklerle ele alınmaktadır. Video, enstalasyon ve performans gibi mecralar; izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak deneyimin parçası hâline getirir. Bu durum, hafızanın tek yönlü bir aktarım değil, karşılıklı bir etkileşim süreci olduğunu ortaya koyar. Performansın geçiciliği, belleğin kırılğan doğasına gönderme yaparken; enstalasyonun mekânsal kurgusu, travmanın fiziksel bir ortamda hissedilmesini sağlar. Video sanatı ise zamanın manipülasyonu aracılığıyla geçmiş ile şimdi arasındaki mesafeyi yeniden tanımlar. Böylece sanat, yalnızca geçmişini temsil etmez; onu güncel bağlam içinde yeniden üretir. Dijital medya ile birlikte hafıza kavramı daha da karmaşık bir hâl almıştır.

Görüntülerin hızla dolaşıma girdiği, arşivlerin çevrimiçi ortamlarda saklandığı ve algoritmaların görünürlük üzerinde belirleyici olduğu bir çağda, bellek hem genişlemekte hem de kırılanlaşmaktadır. Dijital sanat pratikleri, veri tabanlarını, arşiv estetiğini ve sanal mekânları kullanarak geçmişin izlerini yeniden düzenler. Ancak bu süreç aynı zamanda unutkanın da hızlandığı bir ortam yaratır. Bilgiye erişimin kolaylaşması, bilginin yüzeyselleşmesi riskini beraberinde getirir. Bu nedenle çağdaş sanat, dijital hafızanın güvenilirliğini ve manipülasyona açıklığını sorgulayan eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Genel çerçevede değerlendirildiğinde, savaş imgelerinden güncel dijital pratiklere uzanan bu geniş tarihsel hat, sanatın toplumsal belleği kurma ve dönüştürme gücünü açıkça ortaya koymaktadır. Sanat, yalnızca geçmişi yansıtan bir ayna değil; geçmişi yorumlayan, seçen ve yeniden biçimlendiren aktif bir özne konumundadır. Savaşın yıkımı, politik baskılar, kimlik mücadeleleri ve kolektif travmalar; sanat aracılığıyla görünürlük kazanır ve kamusal tartışmaya açılır. Bu görünürlük, toplumsal yüzleşmenin ön koşullarından biridir.

Sonuç olarak, sanat ile bellek arasındaki ilişki durağan değil; sürekli devinim hâlinindedir. Modernist savaş resimlerinden çağdaş dijital enstalasyonlara kadar uzanan süreçte, imge hem tanıklık hem de eleştiri işlevi görmüştür. Koleksiyonlar ve müzayedeler bu imgelerin dolaşımını belirlerken; sanatçılar yeni mecralar aracılığıyla hafızayı yeniden tanımlamaktadır. Sanatın gücü, yalnızca estetik biçimlerde değil; toplumsal farkındalık yaratma kapasitesinde yatar. Bu nedenle sanat, geçmişle hesaplaşmanın ve geleceği daha bilinçli kurmanın vazgeçilmez araçlarından biri olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (2007). *Tarih kavramı üzerine* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2008). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 1936).
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Bishop, C. (2012). *Artificial bells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Erol, K. (2011). *Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı (1923–1950)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Germaner, S., & İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory* (Ed. L. A. Coser). Chicago: University of Chicago Press. (Orijinal metin 1950).
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- İskender, K. (1995). *Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde sanat politikaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Nochlin, L. (1991). *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. New York, NY: Harper & Row.
- Nora, P. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations*, 26, 7–24.
- Rona, Z. (1997). *Türk resim sanatı tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* University of Chicago Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Çallı, İ. *Atatürk*, tuval üzerine yağlıboya. Artam Sanat Galerisi. Erişim adresi: <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/ibrahim-calli-ve-ataturk> (Erişim tarihi: 03.01.2026).

- Görsel 2. Rivera, D. (1935). *İşçiler (Workers)*, duvar resmi (mural). Erişim adresi: <https://www.arthipo.com/tr-tr/diego-rivera-isci-mural.html> (Erişim tarihi: 04.01.2026).
- Görsel 3. Christie's. *Paris Modern and Contemporary Week* müzayede etkinliğinden görüntü. Erişim adresi: <https://www.christies.com/en/stories/paris-modern-and-contemporary-week-sales-results-october-2023-d8b748fbc78e-468489faa8d4600dbd9e> (Erişim tarihi: 04.01.2026).
- Görsel 4. Banksy (2007). *Girl Frisking Soldier*, grafiti / stencil. Erişim adresi: <https://wannart.com/icerik/7995-sokagin-gizli-sanatcisi-banksy> (Erişim tarihi: 04.01.2026).
- Görsel 5. Picasso, P. (1937). *Guernica*, tuval üzerine yağlıboya. Erişim adresi: <https://listelist.com/guernica-pablo-picasso/> (Erişim tarihi: 05.01.2026).
- Görsel 6. Kiefer, A. (1969). *Untitled (Heroic Symbols)*. The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486543> (Erişim tarihi: 05.01.2026).
- Görsel 7. Boltanski, C. (1990). *Monument: Odessa*, enstalasyon. High Museum of Art. Erişim adresi: <https://high.org/collection/monument-odessa/> (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Görsel 8. Hatoum, M. Sergi enstalasyonundan görüntü. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre> (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Görsel 9. Viola, B. Video çalışmasından bir kesit. Guggenheim Bilbao Müzesi. Erişim adresi: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/bill-viola-temporality-and-transcendence> (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Görsel 10. Weiwei, A. *Üç Mükemmel Orantılı Küre ve Beyaza Boyanmış Kamuflaj Üniformalar*, enstalasyon. Erişim adresi: <https://www.lissongallery.com/news/new-installation-by-ai-weiwei-in-ukraine-opening-14-september> (Erişim tarihi: 07.02.2026).
- Görsel 11. Abramović, M. (1980). Performans çalışmasından bir kare. Erişim adresi: https://sanataak.com/modern_%C3%A7a%C4%9Fda%C5%9F/marina-abramovic-turkiyede/ (Erişim tarihi: 07.02.2026).
- Görsel 12. Steyerl, H. (2021). *Dance Mania*, sergi kurulum görüntüsü. Erişim adresi: <https://www.1854.photography/2021/07/the-real-and-the-virtual-hito-steyerl-navigates-the-increasing-indistinction-between-the-two-in-her-latest-exhibition/> (Erişim tarihi: 07.02.2026).
- Görsel 13. Kazma, A. *Sumi*, video çalışması. İstanbul Modern sergisi. Erişim adresi: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/istanbul-modern-ali-kazmanin-aklin-manzaralari-sergisine-hazirlaniyor-i-32578> (Erişim tarihi: 07.02.2026)