ASOS JOURNAL
The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 122, Kasım 2021, s. 50-67

ISSN: 2148-2489 Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.52820

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
01.10.2021

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
29.11.2021

Doç. Dr. Dilek TÜRKMENOĞLU
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, BSP
turkmend@yildiz.edu.tr

KÜLTÜREL BELLEK BAĞLAMINDA ERGİN İNAN VE HÜSAMETTİN KOÇAN'IN RESİMLERİNDE EL İMGESİ

Öz

Sanat tarihinde mağara duvarlarında görülen ilk el imgelerinin üretiliş nedenlerine ilişkin bilgiler bilimsel bir kesinlik içermese de, doğanın güçlerine karşı "yardımcı" olan kutsalla kurulan ilişkinin insan bilinci ya da bilinçaltında bulunduğuna işaret etmektedir. El imgesine yüklenen anlam ise değişik ülkelerin folklorik ve sanatsal ürünlerinde bir süreklilik arz etmektedir. Bu çalışmada el imgesinin, burada kullanıldığı şekliyle hamsa'nın kültürel belleğin aktarımı, korunması devamlılığının sağlanmasındaki işlevinin ele alınması amaçlanmıştır. Çağdaş Türk resminde kültürel belleğe ait ögeleri ele alan ve dönüştüren Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerindeki el imgesiyle sınırlandırılmıştır. Türk resmi içerisinde önemli bir yere sahip olmaları ve yapıtlarında kültürel bellekle ilişki kurmaları nedeniyle Koçan ve İnan'ın yapıtlarındaki el imgesi, çağdaş resim sanatına özgü temsil formu olarak biçimsel ve anlamsal bakımdan bir dizi dönüşüme uğratılarak yinelenmektedir. Kültürel bellek bağlamında bu, günümüz sanatına farklı türden bir "hatırlama" ve "güncelleme" biçimi olarak bakmayı önerir. Yöntemsel olarak metinlerarası/göstergelerarası çözümlemelerin verileri kullanılacaktır. El imgesinin sanatsal biçimlerdeki kullanımı "resimsel alıntı" kavramıyla belirtilmektedir. Bu sanatçıların eserlerinde el imgesinden yapılan "resimsel alıntı", kökende kültürel bir öge olarak yer aldığı belleği yeniden güncellemektedir. Yerdeşlik düzleminde ise alıntılanan yapıtta üretilen anlam kopukluğu ya da anlamın değişmesine ilişkin bilgi verilmektedir. Son olarak bu yapıtların alımlanmasında üretilen bağlam değişikliği kültürel belleğe katkısı ve etkileşimleri yönünden incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Kültürel Bellek, El imgesi, Hamsa, Gelenek, Bellek, Sanat.

HAND IMAGINE IN THE PAINTINGS OF ERGİN İNAN AND HÜSAMETTİN KOÇAN IN THE CONTEXT OF CULTURAL MEMORY

Abstarct

Although the information on the reasons for the production of the first hand images seen on the cave walls in the history of art does not contain scientific certainty, it indicates that the relationship with the sacred, which "helps" against the forces of nature, exists in the human consciousness or subconscious. The meaning attributed to the hand image shows a continuity in the folkloric and artistic products of different countries. In this study, it is aimed to deal with the function of the hand image, the hamsa as used here, in the transmission and preservation of cultural memory. It is limited to the hand image in the paintings of Ergin İnan and Hüsamettin Koçan, who deal with and transform the elements of cultural memory in contemporary Turkish painting. The hand image in the works of Koçan and İnan is repeated, undergoing a series of formal and semantic transformations, as a form of representation unique to contemporary painting. In the context of cultural memory, this suggests looking at contemporary art as a different kind of "remembering" and "updating". Methodically, data from intertextual/intersignificant analyzes will be used. The use of the hand image in artistic forms is indicated by the concept of "pictorial quotation". The "pictorial quotation" made from the hand image in the works of these artists re-updates the memory in which it was originally a cultural element. At the level of homogeneity, information is given about the disconnection of meaning or the change of meaning produced in the cited work. Finally, the context change produced in the reception of these works will be examined in terms of their contribution and interactions to cultural memory.

Keywords: Cultural Memory, Hand Image, Hamsa, Tradition, Memory, Art.

Giriş

Geçmişin intikal ettirilerek gelenek haline gelmesinin aynı zamanda bir kültürel bellek inşası olduğu belirtilmelidir. Yineleme bu mirasın kültürel devamlılığının başlıca koşulu olarak tanımlanmaktadır. Kültürel belleğin korunmasının ve sürekliliğinin bir toplumun geleceğe bakabilmesinin ön koşulu olduğu savından hareket eden Assmann hatırlamanın önemine değinir. Bir toplum "önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir" (Assmann 2018: 23). Söz, yazı ve ritüeller kadar imgeler de kültürel bellekte hatırlama, devamlılık ve aktarımın temel formlarıdır. İmgelerin hatırlama yoluyla kültürel belleğin intikal ettirilmesindeki rolü ise yaşam ve sanatın pek çok alanında ortaya çıkmaktadır. Sanatsal biçimler üzerinden "hatırlama", "tekrarlama", bilginin aktarılması ve yeni eserlere dönüştürülmesi, kültürel belleğin güncelliği anlamına gelecektir. Bu yönüyle kültürel belleğe ait bir öge olarak günümüzde el imgesine yüklelen anlam sürekliliği izlenmeye değer niteliktedir.

El imgesinin kökenine baktığımızda insan yaşamına ilişkin pek çok eylemin elle ilişkilendirilmesi yanında el imgesinin, kutsalla kurulan ilişkiyi yansıttığı belirlenmektedir. El ve güç bağlamında, el imgesi sembolik bir anlam yüklenmekte; yaşamı biçimlendirmeyi, yaratma/yıkmayı, korunma/korumayı ve geleceği bilmeyi anlatmaktadır. Antik Mısırlılarda (Mano Pantea) olarak bilinen bir muskada el imgesine koruyuculuk işlevi yüklenmiş; kimi başka uygarlıklarda ise el imgesi tanrısal bir koruyuculuğun simgesi olarak kullanılmıştır. El çevresindeki tanrısal koruma mitosunun simgelerinden biri doğum ve hamilelik gibi durumlarda kadınların koruyucusu, Afrodit eli ve gebeliklerin sağlıklı olacağına ve zayıfları güçlendireceğine inanılan Meryem'in Eli'dir. El imgesi farklı formlarda olsa da pek çok uygarlığın kültürel belleğinde bu koruyuculuk işlevini sürdürmektedir. Özellikle İslam ve Yahudi inancında, yaygın bir sembol olan sağ elin açık görünümü koruma/korunma işleviyle kültürel yaşam biçiminde yaygın bir öge haline gelir. Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da koruyucu kabul edilen sağ elin açık görünümünü belirten "hamsa" ise, Türk kültürüne de sirayet etmiş, Türklerde dinî konulu resimlerde el, pençe-i al-i abâ remzi ve Hz. Fâtîma Eli olarak kutsal bir anlam kazanmıştır. Özellikle Türk kültüründe güç, koruma/korunma, şifa, bereket, doğurganlık kavramlarıyla ilişkilendirilen sağ elin kutsallık boyutu, el alma/el verme gibi uygulamaların yanı sıra Anadolu folklorü ve sanatında pek çok ürüne yansımıştır.

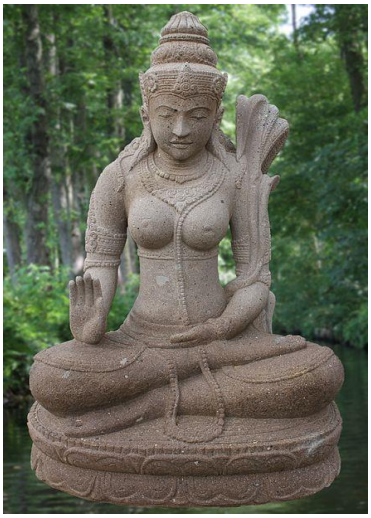
İnsan, doğa ve yaşamı açıklamak için anlatılar üretmek zorundadır. Mit ve efsanelerin ortaya çıktığı bu süreç kültürel olduğu kadar içsel dinamiğin bir parçasıdır. Böyle bakıldığında sanatçıların el imgesi üzerinden özgün anlatılar oluşturma arayışları da anlaşılabilir olmaktadır. El imgesinin Türk sanatçılarının sanatsal kimliğini ortaya koyuş biçiminde kazandığı zengin anlam olanakları kültürel belleğin önemli bir sembolü olmasıyla ilişkilidir. Çünkü " semboller, imgelerden farklı olarak, imgelemin kullandığı temel işlevsel araçlardır. Bir imge kendisini bir sembol aracılığıyla gösterir bir başka deyişle anlatabilir" (İlhan 2018: 94-95). Ayrıca "kültür içinde yer alan tüm ürünler dilin sembolik yapısından pay almışlardır"(İlhan 2018: 96). Dolayısıyla kültürü yaratan insan düşüncesinin bu "sembolik formlarla" olan ilişkisi, aslında "hamsa" ya da el sembolünün bir anlatı formu olarak kullanıldığı sanatsal ürünlerde kazandığı anlamı da belirlemektedir. Yani bu eserler izleyici tarafından sanatçısının amaçlarından da bağımsız olarak el imgesi ya da sembolünün kültürel imgelemde kazandığı anlam ile ilişkilenmektedir. Çalışmada bu nedenle çağdaş Türk sanatında el imgesini konu alan yapıtların sadece geçmişle bağlantı kurmakta kalmayıp, kültürel belleğin sanat yoluyla yeniden inşa edilmesine katkı sağlamaları ele alınmaktadır.

Kültürel bir sürekliliği olan el imgesinin, burada ele alındığı şekliyle "hamsa"nın, çok farklı sanatçılar tarafından kullanılığı bilinmektedir. Çağdaş Türk sanatı özelinde el imgesini konu alan yapıtların sadece geçmişle bağlantı kurmakta kalmayıp, kültürel belleğin sanat yoluyla yeniden inşa edilmesine katkı sağlamaları hususu dikkat çekmektedir. Çağdaş Türk resmi temsilcilerinden Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın yapıtlarında karşımıza çıkan Türk kültürel belleğine ait bir öge olarak el imgesi, kökenindeki anlamlarını korumakla birlikte, bir dizi dönüşüme uğratılarak yinelenmekte, biçimsel ve anlamsal çokseslilik oluşturmaktadır. Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde "el imgesinin kültürel belleğin aktarımında ve devamlılığının sağlanmasındaki" işlevi için, metinlerarası/göstergelerarası çözümlemelerin verileri kullanılmaktadır. Metinlerarası/göstergelerarası süreçte kökendeki el imgesi ve sanat eserlerinde ele alınış biçimleri "resimsel alıntı" kavramıyla ele alınmakta, betimsel ve çözümsel bir tutumla söz konusu resimlerin işleyişi konusunda bazı saptamalar yapılmaktadır. Yerdeşlik düzleminde alıntılanan yapıtta üretilen anlam kopukluğu ya da anlamın değişmesine ilişkin bilgi

verilmektedir. Son olarak bu yapıtların alımlanmasında üretilen bağlam değişikliği kültürel belleğe katkısı ve etkileşimleri yönünden incelenmektedir.

El İmgesinin Tarihi Süreci

İlkel insanların Gueva de Manos'da (Eller Mağarası) (İÖ 7300) el imgelerini yaparken tam olarak ne düşündükleri bilinmemekle birlikte, daha başlangıçta el ile ilgili imgeler işlevsel bir ritüelin parçası olarak görülmekte ve kutsala bağlanmaktadır. Yaşamda her türden eylemin gerçekleştirilmesinde elden yararlanılması, onu bu faaliyetler yoluyla insanın kendini ifadesinin bir aracı kılarken; el, çağlar boyunca kutsallığın sembolleriyle yüklenmiştir. "Elde tutulan sembol (...) ayrıcalıklı insani bir durumda el hareketinin bir parçasını oluşturarak ele bir anlam verir" (Gardin vd., 2014: 202). Mitolojide sağlık tanrısı Asklepios'un yılanlı asa tutan elleri gibi, mucizevi güçlerle donatılmış birçok tanrıyla karşılaşırız. Antik Mısırlılarda el sembolü, korumanın en ikonik ve evrensel sembollerinden biri haline gelmektedir. "Ebeveynlerin çocukları üzerindeki koruyucu ruhlarını çağırmak için bu kullanımıyla "İki parmak" (Mano Pantea) olarak bilinen bu muskada iki parmak Isis'i ve Osiris'i; başparmakları ise çocukları Horus'u temsil eder" (Sonbol 2005: 355). Bu sembolün bir diğer anlamı da gök tanrısı Horus ile ilgilidir. Horus'un gözünü insanların vicdan gözünden kaçamayacağı anlamına bağlarken, güneşin ve ayın Horus'un gözü olduğunu belirtir. El etrafındaki ilahi koruma mitosunun diğer sembollerinden bazıları ise, kadınları korumak ya da doğurganlığı ve emzirmeyi artırmak için kullanılan Venüs'ün Eli (Afrodit) ve gebeliklerin sağlıklı olacağına ve zayıfları güçlendireceğine inanılan Hz. Meryem'in Eli'dir (Cuthbert 2015: 49).





Resim 1: Abhaya Mudra, Dewi Sri Bali Endonezya, Veit Zahlaus.

Resim 2: Hz Fatma Eli, Tropenmuseum Amsterdam.

Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da, özellikle İslam ve Yahudi inancında, yaygın bir sembol olan sağ elin açık görünümü, Arapça ve İbranicede beş anlamına gelen hamsa (khamsa) sözcüğü ile belirtilmektedir. Ancak eski sembollerin çoğunda olduğu gibi hamsa, folklorik ve sanatsal temsillerde sıklıkla yer almaktadır. Budizm'de, Endonezya Bereket Tanrıçası figürü (Resim 1), "Cesaret hareketi olarak "Abhayamudra", korunmayı, barışı, hayırseverliği ve korkunun ortadan kalkmasını temsil eder" (Buswell 2013: 2). Hamsa, Buda'nın sağ elinin hareketinde (mudra)

eğitici ve koruyucu işlevler taşırken, Akadlar, Sümerler ve Mezopotamyalılar tarafından da benimsenmiştir. Hamsa, Sümer mitolojisinde aşk, güzellik ve savaş tanrıçası İnanna/İşthar eli muskalarıyla[1] Mezopotamya (günümüz Irak) ve Kartaca'daki (Tunus) eserlerde bulunmaktadır (Sonbol 2005: 355). İnsanın tarihsel evrimi içinde, özellikle Akdeniz çevresi ve Ortadoğu gibi uygarlıklarda eller, kültürlerin inanç sembolleri arasında öncelik kazanır (Giray 2001: 168). El sembolü ya da hamsa, Ortaçağ'a kadar idari amir fonksiyonunda Tanrı'nın eylemi yerine geçmekteydi. Eski Yahudi dininde (İslam dininde de geçerli) Tanrı'nın resminin yapılmasının yasak olmasından dolayı Tanrı yerine sadece Tanrı elinin resmi yapılmış veya Tanrı'nın sesi olarak da bir hiyeroglifen fonksiyonunda kullanılmıştır (Zilch 2015: 21). Yahudi halkı, On Emir'den bu yana el sembolünü büyük öneme sahip bir şekilde yorumlamış ve benimsemiştir. Bu inanca göre yardım eli, Tanrı'nın halkına yardım etme ve onları mücadeleden çıkarma yönündeki istekliliğini belirtmiştir (Sabar 2002: 141). Hamsa Yahudi dininde "Miriam Eli", Hz. Fâtîma Eli, Hristiyan dininde Hz. Meryem Eli olarak da isimlendirilmiştir. "Hz. Meryem, İsa'yı doğuracağı sırada tuttuğu dal el biçimini almış, onu korumuştur ki, buna "Buhur-ı Meryem" denir. Bu bitkiyi ebeler çantalarında taşır, (...) onunla bazı ilaçlar yaparlar. Hızır'ın eli de yeşildir. Değdiği yere hayat bereket bolluk getirir" (Aksel 2010: 135).

İslam geleneğinde ise hamsa olarak da bilinen Hz. Muhammed'in kızı Hz. Fâtîma'nın eli, derin sembolik bir anlama sahiptir. "Hz. Fâtîma, Türklerin İslamiyet'i kabul edişi ile birlikte örnek şahsiyeti ile Türk kültürüne sirayet etmiş, eski Türk kültürü inanış ve uygulamaları ile bütünleşerek "Fatma (Fadime) Ana" kültü oluşturmuştur" (Işık, 2017: 19). Yaratıcı ve yenileyici ruhsal enerjinin kaynağı olan Hz. Fâtîma Eli'nin özellikle anneler ile çocukların arasındaki şifa süreçlerinde gözlemlendiğine inanılır. Elleri vasıtasıyla hastalıkları iyileştiren, toprakları bereketlendiren, ölmüşlere rehberlik eden eski kadın kamlar ile Hz. Fâtîma anlatıları birleşerek Hz. Fâtîma'nın eli sembolüyle kadim bir uygulamanın İslam içindeki görünümüne dönüşmüştür (Erbek 2002: 180). Tasavvuf geleneğindeki anlamı Beş parmak Hz Muhammed ve ailesi Hz Fatma, Hz. Ali, Hasan ve Hüseyin'i temsil edildiği Ehl-i Beyt elidir.

Hz. Fâtîma'nın eli, ayrıca kadınlığı temsil etmekte ve kadının kutsal eli olarak adlandırılmaktadır. İnsanları kötülüklerden ve diğer tehlikelerden koruyabilecek olağanüstü özelliklere sahip olduğuna, hamileleri ve yeni doğum yapanları, anne ve çocuğu koruyacağına inanılmaktadır (Sonbol 2005: 335-336). Ayrıca el formu, İslam sanatında hem etnografik hem de mistik tılsım yada nazarlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Hamsalarda hastalığa, ölüme veya sadece genel şanssızlığa neden olabileceğine inanılan kötü niyetli bir bakış ve nazara karşı genellikle elin merkezine yerleştirilmiş bir göz sembolü bulunmaktadır. Nazar ile bağlantısı nedeniyle, sağ elin avucu, olumsuz etkileri gidermek için kişisel mücevherlerde ve ayrıca özel mekanlarla ilgili olarak - örneğin kapı tokmaklarında, evlerin duvarlarında veya kapıların üstünde – çeşitli versiyonlarıyla birlikte sıklıkla görülür. (Leoni 2016: 38).

Türklerde dinî resimler ile ilgili araştırmalarında Malik Aksel'in 'El ve Göz' resmi, el imgesinin hamsa motifinde kullanım şeklini örneklemektedir. (*Resim 3*)

> "El, Pençe-i Al-i Abâ" remzi olduğu zaman beş ad taşır, dekoratif bir şekil alır, böylece türlü muskalara, levhalara girer. Avucun içinde "Maşallah", gözün altında "Ya Hâfız" yazıları bu levhaları kutsallaştırır. "Allah", "Muhammed" adları da buna dini bir özellik katar. Burada el resminde okunan "el-hasûd" diğer yanda "lâ yesûd" yazıları

[1]İnanna figürünün Akad / Babil mitolojisindeki karşılığı İşthar'dır.

"Hasud olan faydalanmaz" manasına gelebilir. Yine bu resimde "İttekı şerre men ahsente ileyhi" yani "İyilik ettiğinin şerrinden sakın" hadisi aynı zamanda halk arasında tekrarlanan bir atasözüdür. Ayrıca "En-ni'amu tedûmu bi'ş-şükri" yani "Nimetler şükürle devam ederler." Bu şekilde dini yazılarla el resmi süslenir"(Aksel 2010: 134-135) .



Resim 3: El ve göz resmi (Malik Aksel Koleksiyonu).

Kültürel Bellek Bağlamında El İmgesi

Kültürel bellek kavramı doğası gereği hatırlama (ya da geçmiş ile bağlantı), "kimlik" (ya da politik imgeleme) ve "kültürel süreklilik" (ya da gelenek oluşturma) kavramları arasında doğrudan ilişkilerin bulunduğunu önermektedir. Tarihi anlatılar, efsaneler, mitler, imgeler, gelenekler, inançlar gibi bir toplulukta kültürel belleği oluşturan ögeler bireylerin kimlik oluşumlarına katkıda bulunmaktadır. Bu ortak değerlere bağlılık "biz" duygusu uyandırarak kişilerin kendilerini algılayışını temellendirmektedir. Bu yönüyle her kültür bağlayıcı bir yapı çevresinde biçimlenmektedir. "Bu yapı hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından bir "sembolik anlam dünyası" yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkanı sağlayarak insanları birbirine bağlar" (Assmann 2018: 23). Burada "tekrarlama" her bağlayıcı yapının sürekliliğini sağlayan, bilgiyi aktaran temel bir ilke olarak kültürel belleğin iletkenlerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Söz, yazı ve ritüeller kadar imgeler de kültürel bellekte hatırlama, devamlılık ve aktarımın temel formlarıdır.

Kültürel olarak kabul edilen ve sürekliliği sağlayan imgelerin diğer bir önemi bir halkın zihinsel olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurma, tasarım ve imge oluşturma yetisini belirten imgeleminin ürünleri olmalarıdır. Gilbert Durand'ın *İmgelemin Antropolojik Yapıları* adlı çalışmasını ele aldığı makalesinde Aktulum, insanın imgelemindeki ortak işleyişi kavramaya yönelik tutumlara yer vermektedir.[2] Yazar'a göre, bir simge değeri taşıdığından, her

[2]*Aktulum, Kubilay (2018). İmgelemin Antropolojik Yapıları ve Folklor: Gilbert Durand'ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Ocak-Haziran 2018*. "G. Durand'a göre her simgede temel bir edimi temsil eden, bir anlamda onu özetleyen bir öz, bir yapı, bir bileşen, "devingen bir güç" vardır. Özelliği yinelemedir. Durand, bundan "ana-yapı" olarak söz eder. Örneğin kendini bir aslan simgesiyle temsil eden bir toplum savaşta gücünü ve cesaretini öne çıkarır. Kendini bir kuş simgesi ile temsil eden bir toplum ruhun yükselişini, tinselliği öne çıkarabilir. Simge, temelde güdüleyici eylemleri uyandırır. Ana-yapı bu nedenle simgenin doğurduğu

imgenin rastgele anlamlar yüklenmek yerine anlamı bağlamsal kullanımlarla güncellenmektedir; bu yolla kökensel anlamının değişik dönemlerde sürdürülmesine olanak sağlanır. İmge ve simge, söz konusu edilen toplumun her türden sanatsal, kurgusal, metinleştirilmiş folklorik ürünleri aracılığıyla, özel olarak toplumu temsil edenlerin yanında, genel olarak insan düşüncesinin işleyişini kavramaya olanak sağlar (Aktulum 2018: 1). Bu düşünceden hareketle İslam inancında açık, kaldırılmış halde el imgesinin "hamsa", Türk toplumunda folklorik, dini yada sanatsal imgeleminde kazandığı anlamsal bütünlük ve tekrarlanan yapılardan bahsedebiliriz. Özellikle Türk kültüründe güç, koruma/korunma, şifa, bereket, doğurganlık kavramlarıyla ilişkilendirilen sağ elin kutsallık boyutu, el alma/el verme gibi uygulamalar yanı sıra Anadolu folklorü ve sanatında pek çok ürüne yansımaktadır. El imgesi günümüzün çağdaş sanat yapıtlarına dönüştüğünde ise, estetik düşünme biçimini devreye sokmakta, ögesi olarak oluşturulan sanatsal bütünün işlerliğine dahil olmaktadır.

Çalışmada el imgesinin, çağdaş Türk resminde kullanımı folklorün de dahil olduğu haliyle[3] kültürel belleğe ait ve buradan alıntılanan bir öge olarak anlam kazanmaktadır. Aktulum, Alan Dundes'ın deyimiyle, bir halkın ürünü olan bir unsurun ortak belleğin ya da kimliğin bir tür kurgulaştırılması sürecini devreye soktuğunu belirtmektedir (aktaran, Aktulum 2018: 8-9). Sanatçısının sanat yoluyla kendi kimliğini kurma sürecinin bir parçası olmaları nedeniyle resim sanatında el imgesini ele alan yapıtların anlamı Türk toplumunun, özelde ise onu ele alan sanatçıların imgelemine ilişkin verilerle çözümlenebilecektir. Belirli bir bağlamda çağdaş sanat yapıtlarında yapıtlarda kullanılan el imgesi toplumsal olduğu kadar bireysel olarak da gerçekliğe yüklenen anlamın göstergesidir. "Bir resim, ressamın belli bir dönemde, belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe düşülen bir kayıttır" (Leppert 2002: 23). Dolayısıyla geçmiş bizi inşa ettikçe, biz de dönüp geçmişi yeniden inşa etmekteyiz. İlgi, anlayış, arzu ve algılanan ihtiyaçlarımız çerçevesinde geçmişi mütemadiyen yeniden yazıyoruz. Bu yeniden yazım edimi çerçevesinde kökendeki kutsal ile ilişkiye atfedilmiş olsun yada olmasın, kültürel belleğe ait bir öge olarak kullanılan el imgesini içeren her yapıtın anlamı üretildiği belirli zaman, mekân, düşünce yapısına göre yeniden kurgulanmaktadır. Bununla birlikte günümüzde çağdaş resim sanatında kullanılan el imgesinin mağara resimlerinde gördüğümüz imgelerden farklı olarak işlevsel değil anlatısal olduğunu belirtebiliriz.

Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın Yapıtlarında El İmgesi

Çağdaş Türk resminin önde gelen isimlerinden Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan kültürel bellekte önem taşıyan imgelere yapıtlarında yer vermektedir. Ergin İnan yapıtlarında hat sanatı ve eski yazı metinleri özgün tasarımlarla birleştirmiştir. Osmanlı-Türk kültürel coğrafya ve geleneğinin izlerini sürdüğü yapıtlarında Hüsamettin Koçan ise arkeolojik bir kazıdan elde edilen verileri sanatsal ögelerle buluşturmaktadır.

Ergin İnan'ın 'Eller" isimli yapıtı (*Resim 4*) göstergelerarası yöntemin verileriyle betimsel düzlemde ele alındığında izleyicinin ilk bakışta el ayası ve parmaklarda bulunan çizgi ve işaretleri okumaya yönelimi hissedilir. Arapça metinlerin oluşturduğu zemin üzerinde kırmızı kalemle yazılmış Almanca metinler, gerçekçi bir biçimde çizilmiş selemender, skarabe böceği, yusufçuk, kelebek, sinek ve böcek larvalarından oluşmuş çeşitli formlar ve biri insana, diğeri

eylemdir. Bir halkın yarattığı tüm sanatsal biçimler onların temel (yinelenen, basmakalıplaşmış) eylemlerini dışlaştırırlar." (s.10)

[3]Türk resminde Zeynep Yasa Yaman tarafından yapılan şekliyle kültürel bellek, folklor ve ... tüm kavramlar gelenek çerçevesinde değerlendirilmektedir.

başka bir canlıya ait olduğunu saptayabileceğimiz iki gözle birlikte yer alır. Orta parmakta yer alan göz ve üzerindeki üçgen forma, avuç içinden çıkan kelebeğe rağmen ilk bakışta tüm bu düzenleme, biçimsel bir uygunluğa işaret eder. Resim 5'de, işaret parmağında bir tılsım bulunan sol el, böcekler, Arapça yazılar ve ortasında bir portreyle temsil edilir. Avuç içine yerleştirmiş, birbirine dönüşmüş gibi beş farklı açıdan görünen portreyi yukarıda henüz gelişim aşamasında yusufçuk böcekleri ve İngilizce yazılar çevreler. Ayrıca yusufçuk larvalarının elin çeşitli bölgelerine de dağıtıldığı görülür. Resim 6'da mühürler, eski yazı, çeşitli böceklere ait formlar, hatta sütunlu bir yapıyı gösteren perspektif çizimi, giysiyle birlikte betimlenmiş, iki adet el ve ayak içerisine yerleştirilmiştir.

Hüsamettin Koçan'ın yapıtlarındaki el imgeleri ise betimsel düzlemde daire formu ve çizgilerle bölünmüş, içerisine daire ve yaprak formları yerleştirilmiştir. El imgeleri Resim 8, 9, 10 ve 11'de sırasıyla mavi, sarı, kırmızı ve beyaz zemin üzerine yerleştirilmiştir. Bu eserlerde ayrıca el içerisinde Osmanlı'yı çağrıştırmak üzere yaprak formlarını kullanır.





Resim 4: Eller, 1988, Ahşap üstüne yağlıboya kolaj, 56x46 cm.

Resim 5: El Görür, 1998, gravür, 39x27cm. Berlin Dahlem Müzesi



Resim 6:Yazıt, El, Ayak, 1996, Gravür, 105x80 cm.



Resim 8: El Bilir, 1998



Resim 9: El Bilir, 1998



Resim 10: El Anımsar, 1998



Resim 11:El Bencildir, 1998

Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın seçilmiş eserlerinde alıntı yapılan el imgesi, "göstereni bakımından değişmez ise de maruz kaldığı yer değişikliğinden dolayı gösterilenini değişikliğe uğratır, yeni bir değer oluşturur ve hem alıntılanan resmin gösterilenini hem de içerisine sokulduğu yeni resmi etkileyen bir dönüşüme yol açar" (Aktulum 2016: 49). İki imge ve sanatçının eseri (gönderge yapıt) arasındaki ilişki, yüzyıllar boyunca kültürel belleğin korunmasını sağlayan en önemli etmendir. Burada İnan ve Koçan'ın eserlerini üretirken birbirlerinden etkilenip etkilenmediklerini bilmiyoruz. Ancak her iki sanatçının da sanatsal problematiklerini ele aldıkları temalar yoluyla kültürel bellek üzerine kurdukları belirgindir.

Göstergelerarası yöntemin verileriyle bu sanatçıların yapıtlarında el imgesinden yapılan alıntının üç temel aşamada işlerlik kazandığı incelenebilmektedir. Aktulum, alıntının önce yabancı bir kitle olarak yeni yapıtta tanınması, ardından yeni bağlamdaki işlevi belirlenmesi ve son aşamada başka bir bağlamdan yeni bir bağlama aktarılan, biçimsel olmasa da anlamsal bir sapmaya uğrayan alıntının yorumlanması gerektiğini belirtmektedir (2016: 51). Çalışmada bu yöntem uyarınca alıntı/alıntılama yoluyla üretilen söz konusu resimlerin hem betimsel hem de çözümsel bir tutumla, ağırlıklı olarak gösteren düzlemindeki işleyişiyle ilgili irdelemelerde bulunulmaktadır. Burada el imgesinden yapılan

> "Alıntının kimliğine ilişkin iki temel özellik hemen ortaya çıkmaktadır: Alıntı devingendir; görevi ise eski bilgileri harekete geçirmek, yazınsal ya da resimsel bir mirası, bilgiyi yeniden güncellemektir. Ayrıca bir sanatçının kendi yapıtını daha inandırıcı, sanatsal görüşünü daha sağlamlaştırma, pekiştirme adına bir başka yapıta dayandırdığı yararcı bir özelliği vardır. Bir sanatçı bir başkasının yapıtından yola çıkarak (burada el imgesi) ondan aldığı kesiti kendi iyesi yapar. Bir bakıma yetkenin aktarımı söz konusudur burada. Alıntı bir onaylama işleviyle belirir. (...)Alıntılanan kesit şu anda yaşanan durum, yazınsal ve sanatsal yapıtlar, ilgili okur ve izleyici arasında bir aracı rolü oynar" (Aktulum 2011:44).

İnan ve Koçan'ın yapıtlarında bu anlamda bir yetkenin aktarımı ve kültürel bağlamda onaylama işlevi belirgindir. Tıpkı Mevlevi sikkeleri gibi on iki tıpkıbasımdan oluşan 'El Görür' albümü de, İnan'ın sanatsal kimliği temelinde değerlendirildiğinde; elin temsil ettiği her şeyi simgeleyen bir mekâna dönüştüğü görülmektedir. "Hz. Fatma'nın eli ve Hz. Muhammed'in ayak izine gönderme taşıyan bu seride el ve ayak bir motif olarak değil, resmin bütünü olarak kullanılmıştır" (Önel 2010: 23).

Resim 4'de, tuval üzerinde el imgesi, içinde yer alan doğa ve insana ait tüm değerleri, etrafını çevreleyen kaostan ayırmakta, deyim yerindeyse onlar için bir varoluş mekânı oluşturmaktadır. Bununla birlikte alıntılanan eski yazı metin ve biçimler bağlamlarından koparılmış olarak tekrarlanmaktadır. İnan'ın resimlerinde bu ögeler, izleyiciye sembolik değerleri anımsatmasına rağmen okunulabilirliklerini yitirmişlerdir. Bu resimlerde yalnızca Arapça yazı olduğu için kutsal olana atıfta bulunamayacağımız metinlerle karşılaşırız. Örneğin matbu bir tarih kitabı, Feridüddin Attar'ın öğütler kitabı olan *Pendname*'si, hüsnü hat yazıları, Hz. Muhammed'in hayatıyla ilgili bir mevlit parçası gibi metinler, resimlerinde kullandığı Arapça yazıların bazılarıdır. Ters basılmış oluşları ya da üst üste gelen betimlemeler nedeniyle okunmaları engellenmiş olmakla birlikte biçimsel anlamda kaligrafik yazı estetiğinin, salt soyut niteliğini taşımaktadırlar. Burada alıntı sadece kolaj halinde vardır. Yazılar içeriğiyle ilgili anlamsal olarak dini bir ilgi olmadan, biçim olarak alıntılanmaktadır. Burada dini içeriğini yitiren ve salt biçim olarak alıntılanan bu ögelerin kültürel bellekteki sürekliliğini sürdürüp

sürdürmediği gündeme gelir. Diğer taraftan İnan'ın resimlerinde kullanılış biçimi, güncellenen bir içeriğe işaret etmektedir. Metinler ilgili bir izleyici için kökenlerine ilişkin merak uyandırıcıdır. Ergin İnan El Görür albümü için zaten sağ kadar ve sol elini de kullanmış olduğundan alıntı dini içeriğinden soyutlanmakta, sağ ve sol ele ilişkin kültürel kolar devreye girmektedir. Tam da bu noktada, alıntının resim içerisinde tekrarı, bir anlamda günümüzde eski yazıyla olan kopukluğa bir eleştiri olarak da okunabilmektedir.

El imgesinin bu sanatçıların resimlerine aktarımı, "dolayım (fr. Medium,) kavramının doğasını belirlemeye zorlar"(Aktulum 2016: 58). İnan'da imge litografi, yağlıboya ve kolaj tekniğine uyarlanırken, Koçan'da dolayım (kullanılan malzeme) tıpkı Beuys'un desenlerinde olduğu gibi çalışmanın alımlanmasında biçim kadar önemli hale gelmektedir. Koçan Resim 8'de öğrencileriyle birlikte gerçekleştirdiği Gör *ve Dokun* adlı atölye çalışmasında ürettiği *Körler İçin Resimler*'de uyguladığı tekniği kullanır. Sanatçı bu eserde halk resimlerinde kullanılan cam altı resim tekniğini uygulamış, resmin arkasına müdahale ederek ön taraftan algılanmasını sağlamıştır. Resim renkten arındırılmış bir yüzeyde, önce dokunmayı daha sonra görmeyi önermektedir. Resim 9 ve Resim 10'da, "İçini hamur haline getirilmiş toprak parçalarıyla düzenleyerek doldurur. Arkada köpükle sabitlenen ve kuruyan toprak önde tuval yüzeyini dokulandırarak kabartır. Tuvalin bünyesinde oluşan bu kabarma etkisi, resim çerçevesine hapsedilmiş bir kendiliğindenliğe dönüşür" (Yaman 2005: 64). Bu resimlerde kullandığı malzeme olarak toprak el imgesinin temsil ettiği Anadolu coğrafyasına göndermede bulunmaktadır. El resimlerinin tümünde Osmanlı minyatür geleneğinin yüzeyde derinliksiz anlatımı devam etmektedir. Ayrıca beyaz zemin üzerindeki kabartma ve ışığın yansımaları, içeriğe özgü bir biçim yaratarak, mistik bir atmosfer oluşturmaktadır.

Koçan'ın 1993 yılında başladığı *Anadolu'nun Görsel Tarihi I. II. III* fasikülleriyle birlikte, toprak, sanatsal ifade biçiminin hem kavramsal, hem biçimsel özelliklerini belirleyen temel malzeme haline gelmiştir. "Toprağın kendine kattığı mineraller, artıklar, atıklar, yaşantıların izleri, ölüm ve dirim, yeni yaşam ve kültür coğrafyası, tüm bunlar toprakta hazinelendirilmiştir. Toprağın gömü kültü/rü/nün en uygun ortamını oluşturması boşuna değildir. Nekropollerin, akropollerin, bugünün metro/mega/pollerinin zeminidir toprak" (Yaman 2005: 31). E*l Anımsar*'da olduğu gibi Koçan'ın çalışmalarında tekrar tekrar ortaya çıkan ana tema 'toprağın belleği'dir. 1990'ların ortalarından itibaren halk sanatıyla ilgilenen Koçan'ın, bu tarihten itibaren Anadolu motif ve simge dağarcığı sanatının temel meselesi haline gelmektedir. Koçan'ın Anadolu geleneğinin simgelerine göndermede bulunarak ürettiği resimlerden *Antipaslar*'da el, koruyucu, gözetleyici yanıyla bir tılsım olmakla birlikte, çok anlamlıdır. "Toprağın kuruyup çatlayarak oluşturduğu doku ile geometrik çizgilerin birlikteliği avuç içine kaydedilmiş kaderi, kodları, kimliği okunur kılar" (Yaman 2005: 47).

Antipaslar serisinde sanatçının koyduğu başlıklar, izleyiciyi resimlerin anlamlarına yönlendiren ipuçlarıdır. *El Anımsar,* insanın tüm ürettikleriyle yapabilirlikleri, kendisini ve çevresini biçimleyebilmesini belirtir. Bu resim "tuvalin ters yüzüne yapılan müdahalelerle elde edilen kabartmalar, monokrom yüzey üzerinde rölyefimsi bir etki uyandırırken geçmişin izlerini görünür kılıyor (...) El aslında, dokunmasıyla, üretmesiyle, bilmesiyle ve anımsamasıyla müthiş bir bellek hazinesi oluşturuyor" (Antmen 1998: 34). *El Bilir,* insanın geçmiş ve geleceğinin el içerisindeki çizgileri yoluyla bilindiğini var sayan fal geleneğine atıfta bulunmaktadır. *El Bencildir*, Anadolu tarihinde çeşitli izler bırakan uygarlıklara ve bu süreçte yapıcı ve yıkıcı yanına atıfta bulunmaktadır. *El Dokunur, El Görür* bu dizide yer alan diğer resimlerdir. Bu dizide yer alan dokunan, üreten, bilen ve anımsayan el imgesi Hüsamettin Koçan'ın sanatında yalnızca

inanç yönüyle değil üretimleriyle tarihsel süreçte yaşamı biçimlendirmeye yönelen eylem, üretim, değiştirme, yapma ve yıkma biçimleriyle Anadolu'nun kültürel belleğinde el imgesine yüklenen anlamlara gönderme yapmaktadır.

Aktulum "Alıntının, yerdeşlik düzleminde yaratılan bir kopukluğa ilişkin izleyiciyi bilgilendirdiğini belirtir (2016: 58). İnan'da el imgesindeki koruma yerdeşliği yinelenir, yanına kapsayıcı tasavvuf düşüncesi eklenir. Yaşadığı kültürel coğrafya ve bellek yerdeşliği bu yolla dile getirilir. Koçan'da ise koruma yerdeşliği yanında ışık kullanımı ve kabartma etkisinin yarattığı mistisizm, görme/bencil olma/ dokunma/yapma/yıkma ile elin üretimleri ve eylemleri yerdeşliklerini yüklenir. Elin insan yaşamını biçimlendirme izleği Anadolu coğrafyası ve üzerindeki uygarlıklara atıfta bulunur.

En son olarak İnan ve Koçan'ın yapıtlarının değerlendirilişinde metinlerarası/ göstergelerarası sürecin işleyişinin doğrudan izleyiciyi merkeze alan bir görüngübilimsel tutuma bağlanmaktadır. "İzleyicinin algısına gereksinim duyan böyle bir çözümleme modelinde yapıtın değişik öznelerce alımlanmasına göre söz konusu ettiğimiz çoğullaşma yaratılır (Altulum 2016:16)". İnan'ın resimlerindeki ögelerin farklı özneler tarafından alımlanması, çoğul anlam olasılıklarının önünü aralar. Örneğin El resimlerinde böcek formlarından hareketle bir doğa felsefesinden bahsedilebileceği gibi böcek formları kendi maddi biçim güzellikleriyle[4] ya da pek çok kültürde simgesel okumaya açıktır.[5]

[4] *Ergüven, Mehmet (1995). Ergin İnan. Akara: Enlem...Ergüven, İnan'ın resimlerindeki böceklerin var olma nedeninin de onların biçimsel özelliklerine duyduğu ilgiden kaynaklandığını belirtmektedir. İzleyicinin ilk bakışta bu böcekler karşısında yaşadığı karmaşa, kısa bir süre sonra yerini onların biçimlerindeki güzelliği izlemeye bırakır. ....Resimde bir biçimin, resmedilmeye değer bulunduğu sürece, dış dünyaya açıkça gönderme yapsa bile, gerçek bağlamından soyutlanabileceğini belirten Ergüven'e göre, "İnan'ın resimlerinde böcekler karşısında duyulan ırk irkilme aşıldığında bunlar (...) ilk planda resmin benimsediği bir biçim olarak karşımıza çıkar" (1995: 148).*

[5] Böcek imgeleri uygarlık tarihinde topluluklar için büyük önem taşıyan güçlü semboller olarak kullanılmıştır. "Böcekler değişim, endüstri, sosyal uyum, kuvvet, kötülük, hastalık, ölüm vb. dâhil olmak üzere birçok niteliği sembolize etmektedir (Klein 2007: 2). Resim 4'de avuç içinden çıkan kelebek, resim tarihi açısından sembolik bir formu belirtir. Flaman ressamlarının ölü doğa resimlerinde sembolik anlamları açısından kompozisyona dâhil ettikleri bu canlıların arasında kelebek, ruhun sembolü haline gelmiştir. Kelebek, yaşamı temsil eden yumurtadan gelişerek dışarı çıkar. Bu yönüyle bilinciyle yaşamına yön veren bir kişinin doğumu ve gelişiminin bir metaforudur. Kelebeğin diğer simgelerinden bahsetmek gerekirse, Gardin vd. göre, kelebeğin yaşam evreleri insan hayatının değişik durumlarını çağrıştırır: kurtçuk hayatı, krizalit mesajı, kelebek ise ruhun yeniden doğuşunu temsil eder. Yunancada ruh anlamına gelen "psykhe" kelimesi, mitolojide kelebek kanatlı bir tanrıça olarak betimlenmiştir (2014: 346). Kelebeğin Müslüman sembolizminde bir diğer geleneksel görüntüsü alevler tarafından büyülenme ve yanma eyleminde kişinin dönüşümü ve aydınlanmasına işaret eder. Karıncalar "endüstriyel etkinliklerin, girişimlerin, toplum içindeki işbirliği kavramının ve ileriyi görüp sezinleme yeteneğinin bir sembolü" olarak endüstri ve çalışkanlığa gönderme yapar (Ersoy 2000: 446).

Mısır'da milattan önce 6000'lerde kutsallaştırılmış donguzlan böceği (skarabe), ay ve dünyayı döndürdüğüne ve ilahi bir güce sahip olduğuna inanılıyordu. Mısırlılar, mumyaladıkları şahsın kalbini çıkarıp hermafrodit olarak nitelendirdikleri bu böceği onun yerine koymaktaydılar. Mısırlılara göre, donguzlan böceği güneşin ve yaşamın evrelerini gösteriyordu (Ersoy, 2000: 448). İnan'ın resim 4'de mavi renge boyamak yoluyla Mısır'da ölümsüzlüğün ve varoluşun simgesi olarak kabul edilen donguzlan böceğine atıfta bulunduğu görülmektedir. Benzer olarak İnan'ın resminde bir daire içerisinde ve beş farklı açıdan gösterdiği portrenin hemen üstünde yaşamlarının ilk üç ayında ve elin farklı kısımlarında yetişkin çizimiyle gösterdiği yusufçukların ancak normalde hayatlarının büyük çoğunluğunu bir larva ya da olgunlaşmamış olarak yaşadıkları bilinmektedir. Sadece ömrünün birkaç ayında uçabilen yusufçuklar, bu resimde kendini gerçekleştirme yönündeki değişimi sembolize eder. Bu değişim kaynağını zihinsel ve duygusal olgunlukta ve bir birey olarak sanatçının yaşamın derin anlamını kavrayışında bulmaktadır. Aynı zamanda yusufçuğun hem kanatlarında hem de vücudunda sergilediği yanardönerlik, sanatçının yapıtlarında kişinin kendi yarattığı illüzyonları yenmek ve yaşamın gerçeklerine dair görüş sahibi olma çabasına atıfta bulunmaktadır. Ayrıca üç milyon yıl önce yaşayan ve çevreye uyum sağlayan yusufçuklar ve olağanüstü organizasyon yeteneğiyle karıncalar, yüzyıllarca birçok canlının yaşadığı bir ekosistemde olağanüstü dengedeki bir uyumun temsilcileri olarak belirmektedir.

İnan'ın resimlerinde hem biçimsel hemde anlamsal katmanlaşmayı oluşturan en önemli öge ise kültürel bellekteki alıntıların böcek formlarıyla yan yana gelmesidir. Bu resimlerde söylem mikrokozmos ve makrokozmosun birlikteliği temel düşüncesinde kurulmaktadır. Pekpelvan'ın değerlendirmesi İnan'ın resimlerindeki "sentaktik kaygının, nesnenin gerçekçi bir biçimde temsil edilmesi ve gizil dünyanın araştırılmasının izleyiciye bırakılması" olduğunu belirtir. (2009: 76). Sanatçının amaçları doğrultusunda resimlerini incelersek burada belirtilen "gizil dünyanın araştırılması" elbetteki tasavvuf kavramları üzerinden yürütülecektir. Bussche'nin yorumu bunu destekler niteliktedir. İnan'ın resimlerinde

> "kullanılan katman üzerine katman, saydamlık üzerine saydamlık tekniği, bir yandan eseri aydınlatırken, diğer yandan da evren mikrokozmos arasında varlığını sürdüren insanoğlu ile hayranlık uyandıracak bir şekilde paralellik kurar. İnan, evrende en küçük zerreciklerin bile eşit değerde olduğunu ve insan aklının bunları kavrayacak düzeyde olmadığını vurgular" (Bussche 2010: 152).

Buna göre bu küçük canlılar, olağanüstü biçimleriyle evreni kuşatan ortak bilgi bakımından insanla eşit öneme sahiptir. İnan'da korunma/koruma/koruyuculuk yönleriyle kutsallık yüklenen el imgesinin sanatsal temsillerinin kökenindeki Tasavvuf düşüncesinde "insân-ı kâmil anlayışı" ndan bahsetmek gerekmektedir.

> "Tasavvuf tarihinin en önemli konularından olan insân-ı kâmil anlayışı, varlık ve bilgi problemleriyle ilgisi yanında dinî ve ahlâkî boyutları da bulunan derin fikrî çaba ve ruhî tecrübenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İnsân-ı kâmil kavramı tasavvuf literatürüne Muhyiddin İbnü'l-Arabî tarafından yerleştirilmiştir. Ancak felsefe tarihinde kökleri çok gerilere giden "küçük âlem" (mikrokozm) ve "büyük âlem" (makrokozm) düşüncesiyle bağlantılı olarak eski kültürlerde insanla âlem arasında bir münasebet görülmüş, birinde bulunan özelliklerin en azından bir kısmının diğerinde de bulunduğuna inanılmıştır" (Aydın 2000: 330-331).

"Aradığın Gönlünde Bulunur", "Duvarlar Arasında Gönlüme Kondu" gibi İnan'ın resimlerine verdiği başlıklar tasavvuf felsefesiyle kurulan ilişkiyi destekler niteliktedir. Bu resimlerinde sanatçının figüratif anlatımının başlıca özellikleri mikrokozmos ve makrokozmos arasında bir yerde konumlanmış olan figürün insan ve böcek arasındaki dönüşümleridir. İnan'ın resimlerinde sık sık böcekler insan başlarıyla üst üste getirilmiş, insan bedenlerine kanatlar eklenmiştir. Birçok resminde, bu yaratıklarla üst üste gelen figürler vardır. Bir anlamda olağanüstü evrende bir ortaklıktan dolayı birbiriyle iletişime giren bu yaratıklar, insan için kendi içindeki dost/yaratıcı/kendilik ve sanatsal kimlik arayışında öz ve biçim alışlarını bilmenin bir yolu olarak betimlenmektedir.

Mircae Eliade'nin kozmos tanımı bu yorumu destekler niteliktedir. Yazara göre, "Kosmos, bütünü içinde hem gerçek hem canlı hem de kutsal bir organizmadır: Hem varlığın hem de kutsallığın farklı hallerini sergiler. Ontofani ve hiyerofani buluşur" (Eliade 2017: 102). İnan'ın sanatında öz ve biçim ilişkisi içerisinde tutarlı bir resim diline dönüşen el imgesinin kökenindeki koruma/korunma işlevi farklılaşmakla birlikte, el imgesinin kültürel bellekte sürekliliğini koruduğu ve çağdaş resim sanatının formlarında güncellendiği görülmektedir. İmgelerin "sözcüklerle söylenebilecek şeylerin görsel çevriminden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleri" olması onlardan üretilen resimleri de görme ve toplumsal anlamlandırma pratiğinin bir parçası halide getirmektedir. (Leppert 2002: 17). Nitekim görme, hiçbir zaman bir *tabula rasa* değil, önceki bilgi ve düşüncelere dayanan, zihin ile ilgili bir

algılamadır. İmge ve resimlerde gördüklerimiz toplumsal ve kültürel bilincimizin ürünüdür. "El Görür" albümünde İnan'ın kendi ellerini resmettiği bilinmekle birlikte (sol/sağ), el ve içerisinde yer alan imgeler bu soyut nitelikleriyle izleyicide bir dizi çağrışım meydana getirmektedir. "Sağ el bilinç, mantık ve erkeksi olanı imlerken, sol el de bunun karşılığını üstlenmiştir. Bütün bunların yanı sıra fal geleneği ile İslami kültür arasındaki yakın ilişkiyi dikkate aldığımızda el ayası, geleceğimizin deşifre edildiği alandır" (Ergüven 1995: 112).

El resimleri kültürel yapıda tüm bu sembolik anlamlarla okunabilmektedir. Bütün evrenin parçalardan oluştuğu, ancak bu parçaların birbiriyle ilişkili olduğu tüm bilimsel ve felsefi yaklaşımların temelinde yer alan bir görüştür. İnan'ın etkilendiği tasavvuf düşüncesinde parça ve bütün, bir ve aynıdır. Ancak insan ve ona ait bir uzuv olarak el, bilincin somutlaşmış halini temsil eder. İnsan, evrende mütevazı bir parça olsa "İnsana, dünyanın bir sentezi ve evrenin küçülmüş bir modeli gözüyle bakma olgusu, en ilkel geleneklerle başlayıp günümüze dek sürmektedir" (Ersoy 2000: 197). İnsan kültürel yapıda dünyanın merkezi kabul edilir. El, bu anlamda insan yaşamı, eylemleri, yarattıkları ve çabasının sembolü olarak ayrı bir önem kazanır. İnan, Resim 5'de elin merkezinde portreyi çevreleyen bir daireye yer verir. "İslam inanışında ve hemen hemen tüm inanışlarda en mükemmel form olarak kabul gören daire ise, başlangıç noktası olan merkezindeki nokta ile bir olanı, yani Tanrı'yı simgeler" (Önel 2010: 21).

Bu resimlerde alıntılanan bir diğer öge ise yazı-resim birlikteliğinde ifade edilir. Türk resminin çağdaşlaşma çabalarında Minyatürlü elyazmaları geleneği, hat ve tezhip sanatının İslam ve Türk kültürel belleğindeki yeri, doğu-batı senteziyle tariflenmiştir. Soyut resim yapan Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berker gibi sanatçıların resimlerindeki "çizgilerin türlü kaynaşmasıyla vücut bulan bu kompozisyonların İslam mistiği ile sıkı sıkıya ilgili olduğu" İrlanda'da toplanan (20-26 Temmuz 1953) 4. Milletlerarası Sanat Tenkitçileri Kongresi'ndeki gelenek ve yenilik tartışmalarını özetleyen Suut Kemal Yetkin tarafından belirtilir (Aktaran, Yaman 1998: 102; Yetkin, 1954b:3). Bu anlayış İnan'ın resimlerinde yazı-resim birlikteliğinin kuruluşunun da gelenek ve kültürel bellekte kurulan ilişkinin bir parçası olduğunu belirtmektedir.

Hüsamettin Koçan'ın "Körler İçin Resimleri"ndeki el imgeleri, kabartma formunda birer sanatsal temsile dönüştürülmüştür. Kabartma formlarla oluşturulan ve kültürel sembolün koruyucu işlevini ister istemez yüklenen imge temsille ilişkisini farklılaştırmaktadır. Burada beyaz üzerine beyaz kabartma formunda ortaya çıkan el imgesi, görülen/dokunulan (visual/tactile) zıtlığı yada bir aradalığı gibi Koçan'ın sanatsal problematiğine de yansıyan sanat tarihinin temel meselelerinden birisini ele almaktadır. Eserlerde görme ve dokunmanın bir aradalığında geleneksel resim örneklerinin dışında bir yaklaşım sergilemektedir. Sembolik anlam yüklenen Koçan'ın resmiyle gösterilenin gösterenden koptuğu bir anlayışı temsil eden ikonaların nasıl işlev gördüklerini ilişkilendirmek, bu dışındalığı örneklemektedir. Dokunma lehine göz ve bakışa göre örgütlemekten feragat edebilen imgeler, Zeynep Sayın'ın deyimiyle imago ya göndermede bulunmaktadır.[6]

[6] Zeynep Sayın, İmgenin Pornografisi, İstanbul: Metis Yayınları, 2009:11-7 İmge, bakış ve temsil ilişkisinin sorgulandığı eserde Yazar'a göre, "Bir yandan gözle getirdiği temsilin ardında yatan ve görünmeyen bir niceliğin varlığını yadsır imge, diğer yandan kendi meşruiyet zeminini hazırlar ve kendini yalnızca kendine gönderme yapan ya da yalnızca kendini dışa vuran bir hakikatin çıplaklığı olarak ortaya çıkar." "temsil ilişkisini öteleyen ve göze geldiği an görünürlüğünü gizleyen (...) bakışı kışkırtmak ve bakışı çağırmak için kendini bakışa göre örgütlemekten feragat edebilen bir imge porno-gráphos'a dönüşmekten kaçınabilecektir.

Çağdaş Türk sanatının gelişimi, Batı sanat formlarının özümsenmesiyle birlikte, geleneksel sanatların ve kültürel kaynakların yeni bir biçimsel formla ve kökenindeki değerleri kaybetmeden yeniden yapılandırılması anlamına gelmektedir. Bu yönüyle İslam dini ve folklorününden gelen ögeler, yeni bir biçim dili kurarken çağdaş Türk sanatçılarının temel dayanakları olmaktadır. Görüntünün anlamının onun belli bir kültürel dizge içerisindeki ilişkisinden doğduğunu, bu kültürel dizge içerisinde özel bir anlam kazandığını belirten Aktulum'a göre, söz konusu anlamı çıkarabilmek için o kültüre katılmış olmak; bağlamsal durumlara uyum sağlamak, belli bir gruba ait olmak, aynı kodu paylaşmak gerekmektedir (Altulum 2016:71). Bu anlamda İnan ve Koçan'ın el imgesini kullandıkları yapıtlarında ortaya çıkan ve çeşitlenen anlam olanaklarının, Türk kültürel bellekteki bağlayıcı yapı çerçevesinde biçimlenmiş ve izleyiciye iletilmiş olmaları incelenmektedir.

Kültürel Bellek ve Resim İlişkisi Bağlamında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın Sanatı

Türk sanatında 1980'li yılların çoğulcu atmosferinde sanatçılar, kendi kültürlerel belleklerinin özgün değerleri ve Batı sanat formlarını sentezleme ve bu yolla özgün bir biçim yaratma anlayışı yerine, doğrudan özgün olan Türk mitolojisi, kültür, yaşam biçimi, inanç ve folklorüne özgü değerlere yönelmektedirler. Çağdaş sanatta kültürel belleğe özgü unsurlar, etnik ya da bireysel farklılıklar, kendi başına zenginlikler olarak önem kazanmaktadır. Modernizmde sanatçının özgün "kimliği" düşüncesi, postmodernizmle kültürel verileri de içine alacak şekilde genişler. Geçmişin verilerinin soyut ya da temsili olsun, yeni yapıtlara kaynak oluşturması, bu yapıtlar yoluyla yeniden değerlendirilerek güncele taşınması postmodernizmin belirgin eğilimi haline gelir. Kimliğini oluşturan kültürel ögelere yer verilmesi sanatçının bireyselliğinin kültürel kimliği üzerinden kuruluşu belirtmektedir. Gönderge eserin alımlanmasında bu ögeler bilinçli bir izleyinin gözünden kaçmayacaktır. Diğer bir deyişle sanat eserlerinin izleyiciyle etkileşiminde kültürel ortamın gerekliliği, eserin kültürel kodlarla anlam kazanacağı bir gerçektir. Diğer bir deyişle sanat eseri ve izleyici arasındaki anlam bir kültürel bağlamın gerekliğinde kurulmaktadır. Bu en son çözümlemede aynı zamanda eserin, tıpkı kültürel belleği oluşturanlarda olduğu gibi, toplumu oluşturan bireyler arasında bağlayıcı bir unsura dönüştüğünü de bildirmektedir. Kültürel bağlamıyla işlevsel olan imge ve biçimler, estetiğin bu yeni bilgi formunda sanatçısının algı ve duyum alanındaki deneyimlerini ifade etmektedir. Ancak yine de bir toplumun imgeleminin kökendeki süreklilik, sanatçının ruhsal aygıtında bir birey olarak kendi kimliğini algılama ve yansıtma biçimine yansır. Cumhuriyet sonrası Türk sanatının gelişiminde her ne kadar Batı sanat formları öğrenilse de bunların özündeki değerlerle yorumunun amaçlandığı unutulmamalıdır.

Modern sanatçıların birçoğu eserlerinin düşünsel zemininde Anadolu coğrafyasının tarih ve kültürel geçmişine ait ögeleri dönüştürerek, günümüze aktarmaktadır. Türkiye'de soyut sanatın gelişimi incelendiğinde, kültürel belleğimize özgü İslam estetiğinin geometrik ve soyut formlarının zaten Türk sanatçısının düşünme ve dünyayı algılama biçiminde bulunduğu ya da özünde farklı olduğu tartışmalarıyla biçimlendiği görülmektedir. Diğer bir deyişle soyut ve soyutlama kaynaklı sanat anlayışının kuramsal temelleri için Assmann'ın deyişiyle kültürel belleğin "kanon" ve değerlerine başvurulmaktadır. Evrensel değerlerle ulusal planda bütünleşecek bir sanat anlayışı için temsili sanat formları içinde aynı yaklaşımın geçerli olduğunu belirtebiliriz. Yaman sanatçıların, kültürel belleğe ait ögeleri yeni bir gözle ve bileşimsel bir dil kullanarak aktardığını vurgulamaktadır (2019: 527). Pek çok sanatçının yapıtında Anadolu halk yaşamı ve folklorüne özgü ögeler, minyatür sanatı, çini, hat, tezhip ve kaligrafi geleneği sanatsal formlarla tekrar ele alınmaktadır. Geçmişin veri ve kanonlarının bu

sanatçıların yapıtlarında kullanımı "geleneğe mal olmuş ögelerin sınırlandırılıp güvence altına alınması bağlamında (...) kutsallık özellikleriyle değil, örnek ölçü olma, normatiflik ve değer oluşturma ile tanımlanan "klasik" anlamında" geçmişin sanatının anlamlı kabul edilen ölçütleri ile bağlantı kurmakta, bir kültürel hatırlama ve devamlılığı içermektedir (2018: 128).

Bu anlamda çağdaş Türk sanatında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın yapıtları, benzer kaygılarla şekillenmiştir. Bu sanatçılar, sanatsal söylemlerini, bir parçası oldukları kültürel geleneğe ait ögelere yapıtlarında yer vererek oluşturmaktadırlar. Aynı zamanda bu yapıtlar, İslam dinine ait ögelerle kişisel ve toplumsal kimliğe dair bir bilince işaret etmiş; çağdaş sanat eğilimlerinde Doğu ve Batı sentezi içerisinde yer almıştır. Ergin İnan'ın eserlerinde mühürler, dinî sembol ve mezar taşları, el yazmaları, Kuran sayfaları, Arapça ibareler, İslam ve Batı düşüncesinin kültürel kaynaklarına ilişkin yazı ve imgeler olarak sıklıkla alıntılanan, farklı bir formda günümüze aktarılan kültürel belleğe özgü ögelerdir. Koçan'ın yapıtlarında ise Anadolu uygarlıkları, Selçuklu ve Osmanlı kültür ve sanatına ilişkin ögeler, resim sanatının temsil formlarında, temsili ve soyutlanan imler olarak yeniden kullanılmaktadır. Resim ve enstelasyon gibi farklı teknikleri de içeren yapıtlarında alıntılanan bu ögelerin tekrar kurgulanması, kökendeki anlamı değişikliğe uğratmakla birlikte kültürel anlamın döneme ve günün koşullarına göre yeniden güncellendiğini belirtmektedir. Koçan 1993 yılında "Anadolu'nun Görsel Tarihi" üzerine "Fasiküller" adını verdiği bir çalışmaya başlamıştır. Proje tarih öncesinden cumhuriyete kadar olan dönemi kapsamakta, Anadolu uygarlıklarına özgü verilerin kişisel bir bakışla sanat alanında yeniden değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Anadolu kültürünü bir bütün olarak algılama zorunluluğundan hareket edilen Koçan "projenin aynı zamanda Anadolu'yu anlama işlevi taşıdığını açıklar" (aktaran, Zeytinoğlu 1995:12). Koçan geleneksel Selçuklu ve Osmanlı motiflerini, Selçuklu kümbetlerinin dikey oluşumlarını, çadır sistemlerini, 1227'de Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılmış Alanya tersanesi gibi mekanlarda kültürel belleğin izlerini ve maddi tarihin Anadolu'daki yansımalarını çalışmalarına dahil etmiştir.

Sonuç

Ortadoğu ve Afrika inançlarında önemli bir sembol olan hamsa ya da Türk kültürüne de sirayet etmiş haliyle Hz. Fâtîma Eli, kültürel bellekten alıntı yapılan örnek bir öge olarak Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde yer almaktadır. El imgesi söz konusu sanatçıların yapıtlarında konu ya da bir motif olarak ele alınmak yerine, kökenindeki anlamını vurgulayan bir ana yapı olarak kurulmakta, pek çok halk inanışı ve kültürel pratiğe göndermede bulunmaktadır. Aynı zamanda el imgesi, bu yapıtlarda kökenindeki anlamını korumakla birlikte çağdaş resim sanatının temsil formlarında yinelenerek, bir dizi biçimsel ve anlamsal dönüşüme uğramaktadır. Çalışmada metinlerarası/göstergelerarası yöntemin verileri kültürel bir sembol olarak el motifi ve gönderge eserlere yüklenen anlamların süreklilik ve değişkenliğini izlemeye imkan vermektedir. Daha sonra bu yeniden üretim ve dönüştürme ediminin, ortak belleğin ya da kimliğin bir tür kurgulaştırılması sürecini devreye soktuğu tartışılmaktadır. Burada imgenin dönüştürülme şekli iki sanatçının sanat anlayışları çerçevesinde ürettikleri yapıtlar yoluyla incelenmektedir. Çalışma kapsamında el imgesinin Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın yapıtlarında incelenmesi kültürel belleğin el imgesi özelinde korunma, sürdürülme ve aktarılma ektedir.

KAYNAKÇA

Aktulum, K.(2018) *İmgelemin Antropolojik Yapıları ve Folklor: Gilbert Durand'ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş. **Yeni** Türk Edebiyatı Araştırmaları Ocak-Haziran 2018*.

Aktulum, K.(2011) *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık.* Ankara: Kanguru Yayınları

Aktulum, K.(2016) *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları

Antmen, A.(1998) *Hüsamettin Koçan.* 7-27 Mayıs S. Yaşar Sanat Galerisi Sergi Kataloğu. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı.

Ahu A. (2000). *Hüsamettin Koçan: Benibul.* 23 -31 Şubat Aksanat Sergisi Kataloğu. İstanbul: Akbank Sanat Merkezi.

Aksel, M.(2010). *Türklerde Dini Resimler*. Beşir Ayvazoğlu. Istanbul: Kapı Yayınları.

Atalay, M., C. (2012)"Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin Türk Resminde Varlık Bulması". *Akdeniz Sanat* Dergisi. 2012. Cilt 5. Sayı 10. s.8-20

Aydın, M.,S. İNSÂN-ı KÂMİL, ilk olarak 2000 senesinde İstanbul'da basılan TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 22. cildinde, 330-331 numaralı sayfalarda yer almıştır. https://islamansiklopedisi.org.tr/insan-i-kamil)

Biner İ., C. (2019) "Evrenin 'Büyük Resmi". *Istanbul Artnews*. 28.

Bussche, W., V. (2010). "İz". *Gelenekten Çağdaşa: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek.* Ed. Barış Tut. Istanbul Modern Sanat Müzesi.

Buswell, R.,J. *(2013). Princeton Dictionary of Buddhism. Princeton, NJ: Princeton University Press*.

Çalıkoğlu, L.(2010)"Gelenek ve Çağdaşlık: Geçmişe Dokunarak Geleceği Arzulamak". *Gelenekten Çağdaşa: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek.* Ed. Barış Tut. İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Eliade, M. (2017). *Kutsal ve Kutsal Dışı (*Ali Berktay Çev*)*. İstanbul: Alfa Yayınları

İlhan, M., E. (2015) 1405, Gelenek ve Hatırlama: Belleğin Kültürel Olarak Yeniden İnşası Üzerine Bir Tartışma, *Turkish Studies*. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8 Spring 2015

Leoni, F. (2016). *Power and Protection Islamic Art and the Supernatural*, England: Ashmolean Museum, University of Oxford.

Işık, C., (2017) "Türk Kültür Mirasında Bir Kült Olarak Hz. Fatıma". *Sûfî Araştırmaları.* 16. Mevlana Düşüncesi Araştırmaları Derneği

http://www.sufiarastirmalari.com/dergi/23228-12-201714-11-494_sufi_studies_8_16_caner_isik_17.pdf

Cuthbert, R. (2015). The Esoteric Codex:Amulets and Talismans. New York: Lulu.com.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten'ten Günümüze Anadolu Motifleri.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Ergüven, M.(1995) *Ergin İnan.* Akara: Enlem.

Gardin, N., vd. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü.* (Öner Faruk Harman Ed.) . İsmail Taşpınar. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Önel, K. E. (2007). "1980 Sonrası Modem Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova". *Sanat Tarihi Yıllığı XIX. İstanbul:* İstanbul Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırmaları Merkezi.

Önel, K. E. (2010). "1980 Sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel bir Motif Olarak Dinsel Simgelerin Kullanımı", *Gelenekten Çağdaşa: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek.* Ed. Barış Tut. İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Özsezgin, K. ve Mustafa A. (1980) *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi 4.* İstanbul: Tilgat Yayınları.

Sonbol, A.,E.,A.(2005). *Beyond The Exotic: Women's Histories In Islamic Societies*. New York: Syracuse University Press.

Pekpelvan, B. (2009). "Türkiye'de Gelenekli ve Çağğdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı". *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2/2. 66-82.

Sabar, S. (2010). "From Sacred Symbol to Key Ring: The Hamsa in Jewish and Israeli Societies." (Simon J. Bronner. ed.), *Jews at Home: The Domestication of Identity*. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization.140-162.

Yaman, Z., Y. (2005) *Hüsamettin Koçan: Yedi Sergi Bir Selamlama.* 15 Nisan Hüsamettin Koçan Sergi Kataloğu. Istanbul: Galeri Artist.

Yaman, Z.,Y.(1998) 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu. *Toplum ve Bilim*. 79 Kış 1998. 94-136.

Zilch, H. (2015). "Büyüleyici Eller. Sihirli Eller". Ellerin Büyüsü. İzmir: Folkart Sanat Galerisi Yayınları.

Resimler

https://en.wikipedia.org/wiki/Abhayamudra

Resim 2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLANL_-_petertf__Handje_van_Fatima.jpg#filehistory