

1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova

*The Islamic Influence on Turkish
Modern Art in the Period after
1980 and Two Artists: Ergin İnan
and Murat Morova*

Emine Önel Kurt*

This article aims mainly to explore the social and historical process that led to the tendency to use Islamic images in post-1980s Turkish art. It then seeks to examine a sample of artworks in light of the specific developments that took place in this period. It further compares the use of religious imagery in Turkish arts to similar tendencies in Western arts as well as to those in other Muslim countries. The artists whose works are taken to represent this tendency and sampled here are Erol Akyavaş, İsmet Doğan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli and Murat Morova. The use of calligraphy, religious stories and symbols has been evaluated as religious images in the works of said artists. The method has been to research the secondary literature, interview the artists themselves and evaluate the artworks in their and other collections. The main approach of our research is towards examining the works of the artists in the context of socio-historical developments in Turkey. In these works, the use of religion may enable the artist to carry his or her beliefs from everyday life to artwork. In this sense it acts as a powerful shaper of their culture. Such religious imagery can also act as a symbolic vehicle for the artist to express a particular situation/problem in the present. Accordingly this article looks at the possible links between representations in fine arts and the increasing popularity and social presence of religion in post-1980 Turkey.

* Yrd. Doç.Dr., YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

1980 sonrası Türk resminde sanatçıların din kavramına yaklaşımı irdelenmek istendiğinde bu dönem sanatında, dinsel imge kullanma eğilimini hazırlayan sürecin tanımlanması ve sonucun bu süreçte yaşanan gelişmelerle ilişkilendirilmesi önem taşır. Bu makalede ele alınan yapıtlarda simgeleri aranan ve değerlendirilen din, İslam dinidir. Çalışmanın ana yaklaşımı, incelenen sanatçı ve yapıtların anlamlarını, sosyal değişimler bağlamında değerlendirmeye yönelik olmuştur. İrdelenen yapıtların sınırlandırıldığı tarih aralığı, dinsel imge kullanımında, bu imgelerin tercih edilme nedenlerinin ve yaklaşım biçimlerinin değiştiğinin görüldüğü 1980 yılı ve sonrasında yaşanan süreçtir.

1980 yılı Türkiye’de ve dünyada siyasal ve sosyal alanlarda yaşanacak olan değişimlerin başladığı tarih olarak kabul edilebilir. “80 sonrası” tanımlaması, Türk siyasal ve sosyal yaşamında, din adına da, önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönem olması bakımından yapılmıştır. Temelleri 1945 ve sonrasındaki yıllarda atılan, İslami kesimdeki değişimin esas olarak varlığını hissettirdiği yıllar 1980 sonrasıdır. Bu yıllarda Türkiye’deki siyasal hareketlerde İslami çevreler yeni bir kimlik üstlenmeye başlamıştır. Sanat alanında da dinsel imge kullanma eğiliminin olduğu üretim bu yıllara rastlar¹.

80’li yıllar, Türkiye’de yaşanan ekonomik ve sosyal çalkantıların da etkisiyle İslami kesimin özellikle genç nüfusun ve kadınların, daha önceleri dışında kaldıkları çağdaş dünya ile etkileşim içine girdikleri yıllardır². İslam ve modernleşme arasında bir senteze ulaşan bu değişimler aldıkları eğitimle birlikte toplumda sınıfsal olarak farklı bir konuma yükselen yeni İslami kimlikten beslenmiştir. İslami çevre, 80’li yıllara kadar daha seyrek görüldüğü alanlarda etkin olmaya başlamıştır³. Kentlileşen ve buna bağlı olarak modern mekanlarda yer almaya başlayan ve toplumsal değişimlere yön verebilir duruma gelen “İslamcı entelektüeller” olarak tanımlanan İslami kesimin aydın çehresi bu yıllarda oluşmuştur⁴. Çoğunluğu üniversite eğitimi almış olan kadın ya da erkek bu kesim, İslami kimlikleriyle kültürel ve siyasal bir güç olmuşlardır. Bu geçiş döneminde İslamcı kimlikler var olan kamusal alanlarda yer almaya başlamış, kendi inançları doğrultusundaki yeni kamusal alanları da oluşturmaya çalışmışlardır⁵. Bu değişim sürecinde İslami değerlerin dayanak olması aynı zamanda, “İslamiyet’in yalnızca bir din değil, sosyal bir kimlik aracı olma özelliği”⁶ ile de ilişkilendirilebilir. 90’lı yıllarda ise tarikatlar, özellikle Fethullah Gülen Cemaati, İskenderpaşa Cemaati vb. hareketler, 80’li yıllara kadar taşıdıkları siyasal yönlerinin yanına eğitim ve yayın alanlarındaki rollerini de eklemişlerdir. Dini inancın ötesinde de bir anlam yüklü olan İslam’ın, günlük yaşam ve toplumsal örgütlenmeler içinde de yeri vardır. Buna bağlı olarak söz konusu gruplar, iş dünyası (sigorta ve finans şirketleri), spor kulüpleri ve

¹ 1980 öncesi dönemine baktığımızda, Türk resim sanatının Cumhuriyet sonrası döneminde Batılı anlayışla üretim yapan sanatçıların, kendi kültür, gelenek ve tarihsel kökenlerine bağlı kalan bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Bu çerçevede ele alınabilecek sanatçılardan Cevat Dereli, Fahrnissa Zeid, Aliye Berger, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Şevket Arman, Sabri Berkel ve Selim Turan gibi isimler çalışmalarında zaman zaman dinsel çağırışım yapan imgeleri de kullanmışlardır. Ancak bu imgeler soyutlamadan öteye gitmemiştir. Bu örneklerde Mevleviler gibi tasavvufa ilişkin konuların resmedildiği az sayıdaki örnek dışında ağırlıklı olarak yazıya yer verilmiştir. Özellikle Selim Turan ve Sabri Berkel’in yazı soyutlamaları bu geleneğin yeniden yorumlanmasında önemli bir yer tutar. Çağdaş bir resimde eski yazı kullanımı, çoğu izleyicide ister istemez dinsel çağırışımlar uyandırır. Ancak, gerek Turan’ın gerekse Berkel’in bu yaklaşımları, bu etkiyi yaratmaktan çok, dinsel bir imgeyi soyutlayarak yeni, çağdaş bir motife dönüştürme isteği olarak değerlendirilebilir.

² Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

³ 80 sonrasında İslami çevrelerin kendi kimlikleri üzerinden, gazete ve dergi yayıncılığında, televizyon ve radyo kanallarında, sinema, edebiyat, müzik ve düşün alanlarında üretimde bulunmuşlardır. İslami kesim için özel üretim yapan giyim firmaları, ve bu firmaların yaptıkları moda gösterileri, İslami kesime hizmet veren modern bir tatil köyü, İslami yaşam biçiminin kamusal alana yansımaları açısından önemli örneklerdir.

⁴ Bu konuyla ilgili bkz. Ali Bayramoğlu, *Türkiye’de İslami Hareket: Sosyolojik Bir Bakış (1994-2000)*, İstanbul, Patika Yayınları, 2001.

⁵ Nilüfer Göle, *İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.34.

⁶ Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji: Bütün Eserleri 2*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s.79.

medya kurumlarının (gazeteler, dergiler, televizyon ve radyo kanalları) yanı sıra eğitim yoluyla da toplumsal kurumlarda var olmuştur⁷.

Bu arada, İslamcı politika 90'lı yıllarda çağdaş olanakları kullanır ve çağdaş alanlarda yer alırken, sanatın sansürü⁸, kadının cinselliğinin kontrol altında tutulması gibi yöntemlerle de kamusal alanın ahlaki açılarından kontrolünü ve "İslamileştirilmesi"⁹ni hedefleyerek iki yönlü bir yapı sergilemiştir⁹. Dinin, dünyayı anlama ve kendini o dünyada belirli bir yere yerleştirme modeli olarak bir fonksiyonu olduğu göz önünde bulundurulursa dinsel kimliğin, siyasal ve kamu alanlarının yanı sıra kişilerin kültürel alanlarını da etkilemesi kaçınılmazdır. Dinsel kimlikleri, kişilerin bu doğrultuda kültürel etkinlik üretmelerine ve tüketmelerine zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte karşı görüşler çerçevesinde de olsa modern kesimle olan etkileşim bir anlamda siyasal İslam'dan kültürel İslam'a doğru geçişe olanak vermiştir. Bu geçişte televizyon ve yayınların yanı sıra bazı öne çıkan kişiler de aracı olmuştur. Yeni oluşan dindar aydınlar aracılığıyla geleneksel İslam sınırları içinde kalanların yanı sıra kendilerini İslamcı çevrenin dışında tutan "modern" kesimin de İslami kesimle yakınlaşmaya geçtiği gözlenir¹⁰. İslami kesimin yayımladığı gazete ve dergilerde, gene bu kesime ait televizyon ve radyo kanallarında İslamcı aydınlar¹¹, 80 öncesinde sol kesim aydınlarının üstlendikleri rolün benzeri şekilde

kendi İslamcı hareketlerinin ideolojilerini yaymaktaydılar. İslamcı aydınlar sadece Türkiye dışındaki Müslüman düşünürleri değil, modern Batı düşünürlerini de referans alınarak laik aydın kesimle ortak noktalara sahip oluyorlardı.

Sanat üretimi açısından bakıldığında plastik sanatlar alanında, dinsel kesim sanatçıları açısından radikal bir değişim yaşanmaması; bu kesimin sanat anlayışının süslemeyle sınırlı kalması pek de şaşırtıcı değildir. Bunun kökenleri İslami gelenekteki tasvir yasağına dek uzanabilir. Kuran-ı Kerim'de, canlı varlıkların resmini tamamen yasaklayan bir ayet görülmemesine rağmen, birçok hadiste natüralist anlayışta resim yapan sanatçıların suçlandığı bilinir. Siyasal İslam kendi "kimliklerini" yaratmakla ve güçlendirmekle beraber onların kendi öznelliklerini ifade etmelerine izin vermediği düşüncesinden hareket edilirse, İslami kesimden çağdaş sanat üretiminin çıkmaması doğal bir sonuçtur. Bununla beraber, İslami bir kimliğe sahip olmasa da, toplumdaki bu değişimden ve çalkantılardan etkilenen ve bunu sanat yapıtına yansıtan bir kesim söz konusudur. Bu anlamda yapıt üretiminde, İslami alandaki değişimlerin yanı sıra bu yaklaşımın bir "moda" haline gelişi de etkili olmuştur.

Bu bağlamda, bu makalede, yapıtlarında dinsel imgelere yer veren ve 1980 sonrası üretimlerinin ele alındığı sanatçılar Ergin İnan ve Murat Morova'dır¹². Her iki sanatçının da, yapıtlarında diğer konuların yanı sıra dinsel imge kullanımı ağır basar ve konuyu ele alışlarında bir süreklilik izlenir. Buna bağlı olarak bu yazıda sanatçıların konumuzla ilgili yapıtları ele alınmış ve sanatçıların yapıtlarında dinsel imge olarak yazı, dinsel öyküler ve dinsel simgeler değerlendirilmiştir. Ele alınan yapıtların biçimsel olarak değerlendirmesi yapılmamış, içerik olarak da sadece kullanılan imgelerin saptanması amaçlanmıştır. Söz konusu dinsel öykü ve simgeler, sanatçıların yaklaşımı nedeniyle ağırlıklı olarak İslam'ın tasavvufi boyutuyla ilişkilidir. Dinsel imge

⁷ Fethullah Gülen hareketi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Uğur Kömüçoğlu, "Kutsal ile Kamusal: Fethullah Gülen Cemaat Hareketi", *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.148-194.

⁸ İslami kesimin sanata uyguladığı sansüre örnek olarak Mehmet Aksoy'un yaptığı heykelin Ankara'nın Refah Partili belediye başkanı Melih Gökçek tarafından bulunduğu yerden kaldırılması verilebilir.

⁹ Nilüfer Göle, "Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlak", *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.28.

¹⁰ A. Esra Özcan, "Yaşar Nuri Öztürk ve Yeniden Öğrenilen İslam", *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri: İslam ve Kamusal Alan Üzerine Bir Atölye Çalışması*, Haz. Nilüfer Göle, İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s.195-215.

¹¹ Burada söz edilen İslamcı entelektüeller, aynı zamanda İslami çevreye ait olmayan birçok dergi ve gazetede, özel televizyon ve radyo kanalında da yer alırlar ve laik kesimden çok sayıda izleyicileri vardır.

¹² Dinsel imge kullanımında benzere sürekliliğin izlenebildiği diğer sanatçılar Erol Akyavaş, İsmet Doğan ve Balkan Naci İslimiyeli'dir.

olarak kabul ettiğimiz ve çalışmanın bütününde adı geçen “yazı”, Cumhuriyet’in kuruluşunun ardından gerçekleşen Harf Devrimi sonrasında yaygın olarak “eski yazı” şeklinde tanımlanan Arap harflerine ve Arapça ya da Osmanlıca metinlere referans vermektedir.

Çalışmalarını dinsel imge kullanımını çerçevesinde ele alabileceğimiz sanatçılardan, Malatya’da, Anadolu gelenekleriyle büyüyen Ergin İnan, çocukluk yıllarından belleğine yerleşen kimi imgelere resim üretiminde yer vermiştir¹³. Sanatçının resimlerinde kullandığı Arap harfleriyle yazılmış yazılar, çocukluğunda yaşadıkları evde bulduğu eski yazılı kitaplara uzanır. Resimlerinde kullandığı, içerikleri öyle olmasa da dinsel çağrışım uyandıran eski kitap sayfaları, İslam tasavvufunda önemli yeri olan kişilere ait alıntılar, öyküler ve semboller, Ergin İnan’ın resminde izlenebilen dinsel imgelerdir. Sanatçı çalışmalarında ayrıca, İslam dininin yanı sıra diğer dinler için de önem taşıyan kişi ve sembolere yer vermiştir.

Ergin İnan’ın İslam felsefesine ve özellikle de Mevlana’ya ve Mesnevi’ye ilgisi, sanat eğitimi aldığı yıllarda artar. Bu yıllardan itibaren Mevlana’nın Mesnevisi, İnan’ın kaynak kitaplarından biri olur. 1976 yılında yaptığı “Kim Ağlar” adlı desenine yazdığı Mesnevi etkili, “Gözden uzakta değilsin ama gönülden dışarıda değilsin... / Aşk birliğidir bu... Burada iki yok... / Ya ben varım, ya da ben varım...” dizeleri¹⁴, bu yıllardan başlayarak İnan’ın resmine girecek yazının ilk örneklerindedir. Resmin altında İnan’ın el yazısı ile yazılan yazılar yer alır. Bu yazılar, Osmanlıca, Almanca, İngilizce ya da Türkçe olabilirler; önemli olan “okunamaz” oluşlarıdır ve İnan’ın resminin yüzeyini oluşturan eski kitap sayfalarındaki yazıların da bugün “okunamamaları”yla ilişkilidirler. Kendi el yazısı dışında İnan’ın resminde kullandığı kitap sayfaları, sanatçının içlerinde ne yazdığını bilmeden sahaflardan aldığı kitaplardır. Bu kitapların İnan’ın ilgisini çekmelerinin esas

nedeni, içerikleri değil sayfa tasarımlarıdır. Birçoğunu içeriğini gözetmeden kullanmıştır, ama 1978 tarihli “Nuh Mektubu”nda olduğu gibi *Nuh Tesviri*’den okuttuğu sayfalara göre de resim yapmıştır. İnan, 1982 yılında yaptığı oto portresinde (Resim 1) kendi el yazısı ile Mesnevi’den alıntı yaptığı, “Gel Gör ki bu can neler anlatmada / Gel gör ki bu görünenden nice canlar var olmada / Her can ağlamaktan ırmak olmuş gözyaşı / Sen iç bu ırmaktan var olmuş gözyaşını” dizelerini kullanmıştır¹⁵.

Ergin İnan’ın resmine giren dinsel imgeler, “El” ve “Ayak” serilerinde ve “Baş” ve “Yüz Silüetleri”nde daha da belirginleşir. Hz. Fatma’nın eli¹⁶ ve Hz. Muhammed’in ayak izine gönderme taşıyan bu seride el ve ayak birer motif olarak değil, resmin bütünü olarak kullanılmışlardır. Örneğin, 1988 yılında yaptığı “El Görür” adlı 12 adet baskıdan birinde, resim düzleminin merkezindeki el motifinin ortasında bir portre, parmaklarında ve elin diğer bölümlerinde yazılar, İnan’ın kendi el yazısı ile notları, böcek motifleri ve işaret parmağında, merkezinde Allah ve 1000 tarihinin okunabildiği yuvarlak bir mühür vardır (Resim 2). 1996 yılına tarihlenen “Yazıt, El, Ayak” adlı çalışmasında ise, el ve ayak motifleri bir arada kullanılmıştır (Resim 3). Ergin İnan’ın, bu yapıtlarındaki el ve ayak motifleri yazıda olduğu gibi doğrudan kullanımlar değil, sanatçının kendi el ve ayak izleridir. Sanatçı bu örneklerde, dinsel anlam yüklü motifleri kendi kurguladığı şekilde kullanmıştır.

“El” ve “Ayak” resimlerinde olduğu gibi “Baş” ve “Yüz Silüetleri” serilerinde de baş ve yüz motifleri resmin esasını oluşturur ve yüzeyleri İnan’ın diğer yapıtlarında kullandığı yazılar, notlar ve böceklerle bezelidir. 1987 tarihli “Kafa” adlı çalışmada profilden verilen bir başın yüzeyi başka figür desenleri, yazılar, mühürlerle doldurulmuştur (Resim 4). İnan,

¹³ Kıymet Giray, *Ergin İnan*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001, s.12.

¹⁴ Giray, a.e., s.52.

¹⁵ Kıymet Giray, böylelikle sanatçının Mevlana’dan edindiği izlenimleri kendisiyle özdeşleştirdiğini vurgular. Giray, a.e., s.86.

¹⁶ Hz. Fatma’nın elini simgeleyen el motifinin nazara karşı koruyucu olduğuna inanılır. Bu eldeki beş parmak Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i ifade eder.

başın boyuna yakın kısmına İsa'nın çarpmışa gerilişini gösteren bir resim yerleştirerek resmine Hıristiyanlıkla ilgili bir imgeyi de sokmuştur. 1988 tarihli "Portre İçinde Portre" adlı çalışmasında ise, sanatçı diğer resimlerdeki portrelerin çizgilerine sahip bir çerçevenin içine daha belirgin hatlara sahip bir yüzü, bunun çevresine de kendi yazdığı notları ve kitap sayfalarını yerleştirmiştir (Resim 5). Bu örneklerin her biri İnan'ın kendi portresi ya da başı olarak kabul edilirse, motifler de sanatçının belleğinde yer alan ya da iz bırakan imgeler olarak değerlendirilebilir.

Sanat yaşamının başlangıcından itibaren Mesnevi ile ilgisi zaman zaman resimlerine yansısı da, İnan aynı adı taşıyan resimleri 80'lerin sonuna doğru gerçekleştirir. Mevlana'nın Mesnevi'si, tasavvuf ilkeleri, tasavvufun temel düşüncesi olan vahdet-i vücud, Tanrı, yaratılış, peygamberlik, çeşitli dinler ve inançlar gibi konuları içerir. İnan'ın bu serideki resimleri Mesnevi'nin kendi üzerindeki yansımaları ve sanatçının yorumlarıdır. 1980-90 tarihlerini taşıyan "Mavi Boşluğa Uçtu" adlı çalışmasında resmin merkezinde yer alan kanatlı böcek figürü bir Mevlevi sikkесinin üzerinde yer alır (Resim 6). Bu resimde kullanılan sikke motifi, İnan'ın "Mesnevi" serisinde ana motif olmuş; bu motifin içinde ve çevresinde ise sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi eski kitap sayfaları, İnan'ın yazıları, eski yazı alıntıları, mühürler, böcek motifleri, portre ve figür eskizleri kullanılmıştır (Resim 7). Serinin diğer örneklerinde Mevlevi sikkесi yerine, resmin merkezinde birçok inanışta mükemmel form olarak kabul edilen daire ya da haç formunda motiflerin kullanıldığı da olmuştur.

Murat Morova'nın dinsel imge taşıyan çalışmalarına baktığımızda ise, gelenekselle çağdaş arasında bir ilişki kurma çabası görülür. Morova, geleneğin nasıl birebir tekrar edileceği ile değil, bugünkü dile nasıl aktarılacağı ile ilgilidir. İnanç sistemlerinin sosyolojik yanına değindiğini, bunun toplum hayatına geçişini sanata yansıttığını vurgulayan Morova, dinsel sembelleri ya da öyküleri resmine taşımasının kendini ifade etmek için çok uygun olduğunu

belirtir¹⁷. Buna bağlı olarak da sanatçı doğrudan kendi yetiştiği ortamdan kaynaklanan, inancına ilişkin imgeleri yapıtına taşımıştır. Genelde tüm inanç sistemlerinin özeldense, İslam'ın heteredoks yanıyla ilgili olan sanatçı bunu, başkaldırıcı en iyi ifade etme şekli olarak görür.

Dinsel bir imgeyi soyutlayarak çağdaş bir motife dönüştürme yaklaşımını Murat Morova'nın çalışmalarında izlemek mümkündür. Sanatçının "Remz"¹⁸ (meramı işaretle anlatma¹⁹) adını verdiği seride yazı tamamen Morova'nın kurguladığı şekliyle kullanılmıştır. Farklı boyuttaki tuvallerin yan yana yerleştirilmesi ile oluşturulan bu seride tuvallerin bütünü bir anlamı vardır. 1993 yılında sergilendikleri İstanbul Urart Sanat Galerisi'nde tuvaller, aynen bir cami ya da türbede rastlayabileceğimiz bir yazı kuşağı mantığında göz seviyesinin üzerine yerleştirilmiştir. Bu kuşağın iki noktasında tuvaller bir mihrap oluşturur. Üç kanatlı panoları anımsatan bu düzenleme Hıristiyanlıkla ve Bektaşî inancıyla (Allah, Muhammed ve Ali üçlemesi) ilişki kurar. Sıralanmalarında çeşitleme yapmaya uygun olarak tasarlanan bu tuvalerde, Arap harfleriyle hiçbir ilişkisi olmayan, Morova'nın, izleyiciye bir anımsatma yapması için "uydurduğu"²⁰ yazıyı simgeleyen motifler yer alır. Sanatçı, eski yazının bugünkü okunamazlığını, yeni bir kurgu ile vurgulayarak, izleyiciye kendi belleğindeki imgeleri, çağrışımları kullanır (Resim 8-9).

Murat Morova'nın, 2000 yılına tarihlenen "Ten Yorgunu" adını verdiği on iki parçadan oluşan yapıtında "insan-ı kamil"²¹ motifi

¹⁷ Murat Morova ile Kasım 2000'de yapılan görüşme.

¹⁸ Arapça'dan gelen remz (Türkçe'de remiz olarak kullanılır), sembol, rumuz anlamlarının yanı sıra meramı işaretle anlatmak demektir. Bkz. "Remiz", *Türkçe Sözlük*, C.II, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998, s.1845.

¹⁹ (Nilüfer Kuyas), "Sonsuzluk Üzerine Çeşitlemeler", *Remz*, İstanbul, Urart Sanat Galerisi Yayını, (Sergi Kataloğu), 1993, s.y.

²⁰ Sanatçı ile Kasım 2000'de yapılan görüşmede kendi kullandığı ifadedir.

²¹ "İnsan- kamil deyimi, Tanrı'da yok olmak, Tanrı aşkı ve bilgisiyle dolarak kendinden geçmek, bir anlamda ermek/ermişliğe ulaşmak anlamlarını taşır. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, "İnsan-ı Kamil", *İslam İnançları Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.198; Annemarie Schimmel,

kullanılmıştır (Resim 10). Sanatçının bu çalışması dörderli üç parça şeklinde tasarlanmıştır. İlk dörtlüde, insan-ı kamil motifinin ardında bir Osmanlı anatomi kitabından alınmış kasları, sinir ve sindirim sistemlerini gösteren sayfalar ve üzerlerinde sanatçının kendi sureti ile bir kurgu yapılmıştır. İkinci dörtlüde toplumun kişiye taktığı kimliklere gönderme yaparak figürlerin üzerlerinde yer alan pop rozetlerdeki "asosyal", "istenmeyen adam" gibi tanımlamalarla, yakın sosyal tarihin verilmesi amaçlanmıştır. Tüm bunların üzerinde yer alan sineklik telinden yapılmış katmanlar kaldırıldıkça yüz/suret; o da açılınca toplumun kişiye yakıştırdığı kimlikler ortaya çıkar. Onun da arkasında beden vardır. İnsan-ı kamil yan ise tüm bunlar kaldırıldığında ortaya çıkan ve kişiyi kendi yapan yandır. Son dörtlüde sanatçının kişisel tarihine ait, sağlık sorunları ile ilgili raporlar, röntgen filmleri vb. malzemeler zemin olarak kullanılmıştır. Bu Morova için, malzemeyi doğru okuyup yeni bir dile döküldüğünde ulaşılabilecek çileli yoldur; hem sanatçının çileli yolu, hem de izleyiciyi davet ettiği yoldur. Bu çalışmada sanatçı, dinsel bir simgeden yola çıkarak onun anlattığı öykü yoluyla kendi öyküsünü oluşturur. Dinsel simgeyi dinsel içeriğinin dışında, günümüz koşullarındaki bir duruma gönderme yapmak için kullanan Morova, simgelerin geçmişte temsil ettikleri ile günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurar.

Morova'nın üçboyutlu çalışmalarından, 1997-98 tarihli "Hayır"da ise feministler, eşcinseller, kayıplar, marjinaler vb. grupların yayımladığı dergilerden görüntüler, iki adet büyük boyutlu elin üzerine yerleştirilmiştir (Resim 11). Hz. Fatma'nın elini simgeleyen aynı zamanda nazara karşı koruyuculuğuna inanılan, el falı ve kaderle ilgili anlamlar da taşıyan bu ellerle sanatçı, simgenin geçmişte temsil ettiği ile bugün arasında bir paralellik kurarak bir anlamda yeni bir okuma yapıyor. Haksız yere çocuklarını kaybeden Hz. Fatma ile

Cumartesi Anneleri²² arasında bir bağ kurduğunu belirten Morova, Hz. Fatma'nın parmaklarıyla simgelenen beş kişi üzerinden de, bu dergilerle bağlantılı olan, Kürt olan, gözaltına alınan, coplanan kişileri Hasan ya da Hüseyin'le ilişkilendirerek bir anlamda, "alt kültür ikonlarıyla heteredoks ikonları örtüştürerek"²³ kendi ikonografisini kurmaya çalışıyor.

Sanatçılar, 1980 sonrasında Türkiye'de din alanında yaşanan gelişmelerin kültürel üretimlerde, tercihlerde ve yaşam biçimlerinde yarattığı durum sonucu dinin bu şekilde gündemde oluşunu yapıtlarına yansıtması olabirler. Bahsedilen sanatçıların yapıtlarında din, inançlarını, yaşantılarından yapıtlarına taşıdıklarını, yaşadıkları kültürün biçimleyicisi olmayı simgeleyebildiği gibi, sanatçının bugüne ait bir durumu/sorunu ifade etmesinde kullandığı araç, biçimsel ve estetik değeri için tercih edilen bir motif olabilir.

Dinsel imge içeren yapıtların üretiminin arttığı yıllar Türkiye'de aynı zamanda, toplumun belirli kesiminde, eski yazı levhaları, hilye, mezar taşı gibi antika değeri olan kimi sanat objeleri koleksiyonculuğunun da gündeme geldiği zamana rastlar. Bu kapsamda, bu yapıtların alıcıları arasında bu koleksiyoncuların da oluşu, daha önce değindiğimiz moda olma konusunu gündeme getirir.

Bahsedilen sanatçıların dinsel imge kullanımında Morova'da olduğu gibi inançlarının etken olduğu örnekler olduğu gibi İnan'daki gibi belleklerinde iz bırakan imge olarak dinselliği resimlerine taşıdıkları da gözlenir. Kimi örneklerde ise dinsel imgeler biçimsel ve estetik değerleri için tercih edilmiştir. Kültürün belirleyicisi ve biçimleyicisi bir öge olarak da kullanılan bu imgelerin, Morova'nın çalışmalarında olduğu gibi sanatçının bugüne ait bir durumu ifade etmesinde aracı olduğu da izlenir.

²² Kayıp olan çocukları ve yakınları için her cumartesi günü İstanbul'da Galatasaray'da toplanarak yarım saat oturma eylemi yapan grup.

²³ Beral Madra, "Murat Morova", *Bellekten Modernliğe: İslam Dünyasından Yeni Yapıtlar*, Haz. Hasan-Uddin Khan ve Beral Madra, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Rockefeller Vakfı Yayını, 1998, s.53.

Bu makalede ele alınan Ergin İnan ve Murat Morova'nın, yapıtlarında dinsel imgelere yer vermeleri, İslami kesimin toplum içinde sosyal ve siyasi alanda yeni bir kimlik kazanması ile aynı döneme denk düşer. 80 sonrasındaki bu değişim olmasa da sanatçılar bu eğilim içerisinde olabilirlerdi. Ancak sanatçı,

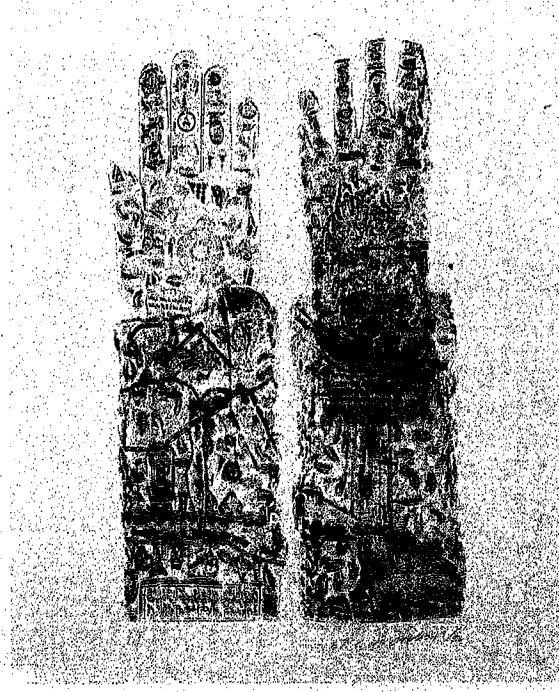
bulduğu ortamdaki sosyal oluşumların etkilerine açıktır ve bu etkileri yapıtına yansıtır. Buna bağlı olarak da İslami çevredeki dönüşümlerin kültürel üretimlerde, tercihlerde ve yaşam biçimlerinde yarattığı bu durumu sanatçılar yapıtlarına taşımış olabilir.



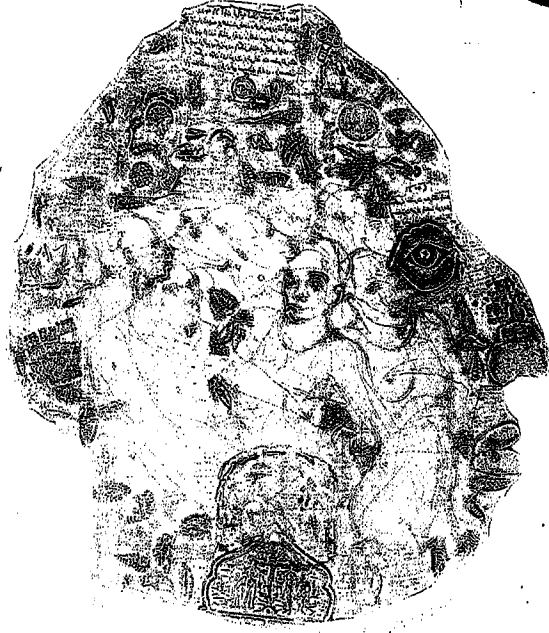
Resim 1. Ergin İnan, *Kendi Portresi*, 1982, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 25x18 cm, özel koleksiyon, İstanbul.



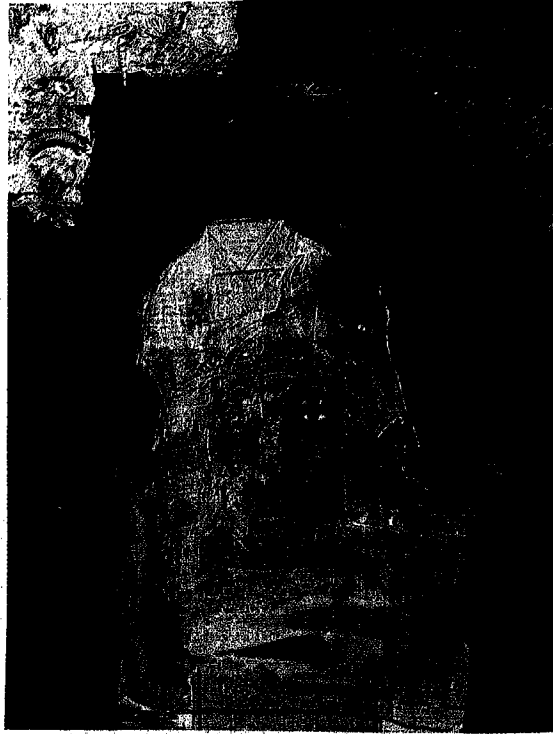
Resim 2. Ergin İnan, *El Görür*, 1988, gravür, 39x27 cm, özel koleksiyon, İstanbul, Berlin.



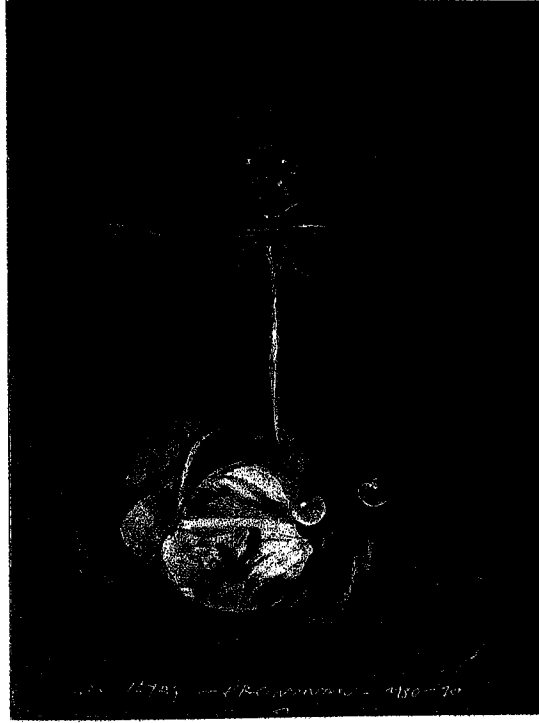
Resim 3. Ergin İnan, *Yazıt, El, Ayak*, 1996, gravür, 105x80 cm.



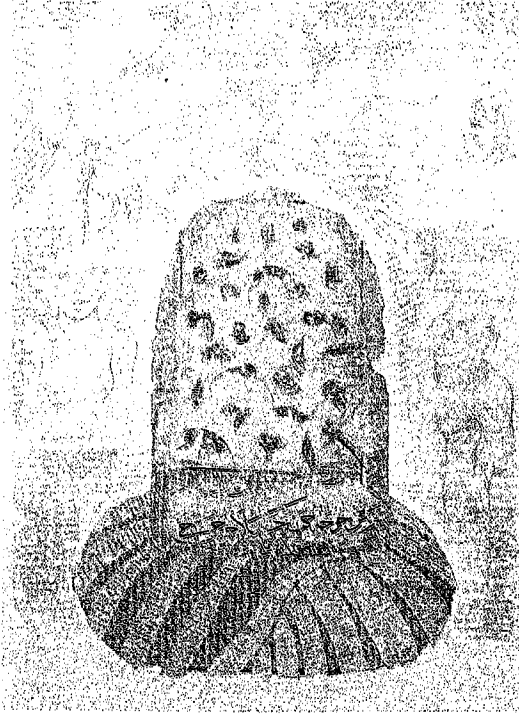
Resim 4. Ergin İnan, *Kafa*, 1987, gravür, 60x50 cm, özel koleksiyon, İstanbul.



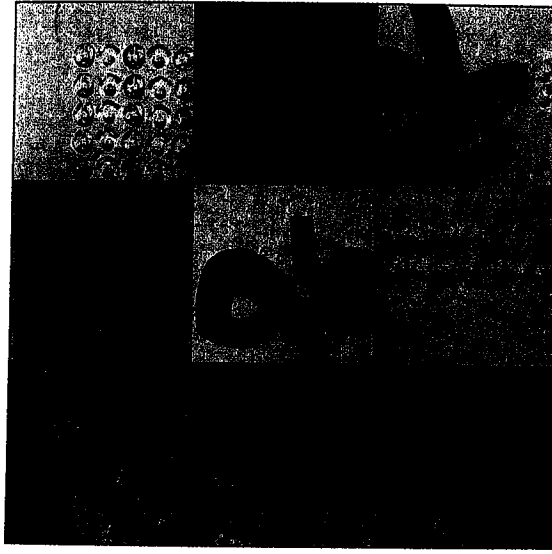
Resim 5. Ergin İnan, *Portre İçinde Portre*, 1988, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 47x35 cm, özel koleksiyon, İstanbul.



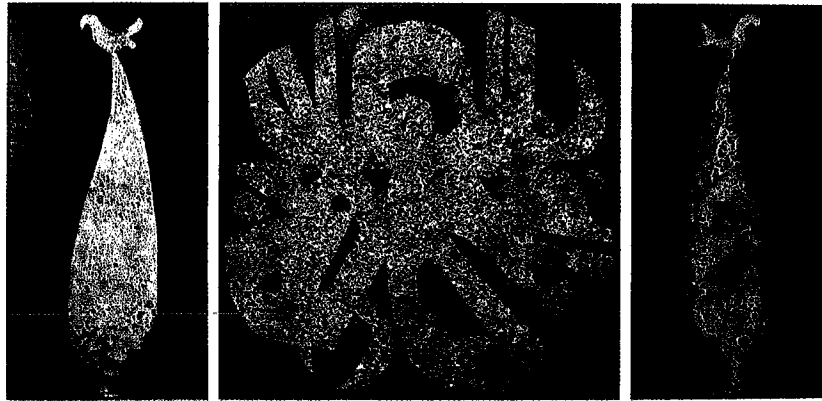
Resim 6. Ergin İnan, *Mavi Boşluğa Uçtu*, 1980, yağlıboya, 30x26 cm.



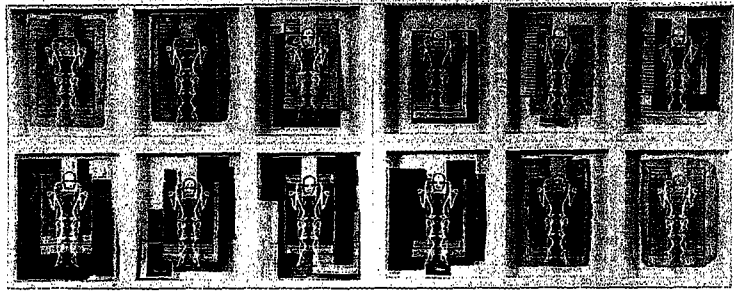
Resim 7. Ergin İnan, *Mesnevi*, 1989, taşbaskı, 60x41 cm, British Museum, Londra.



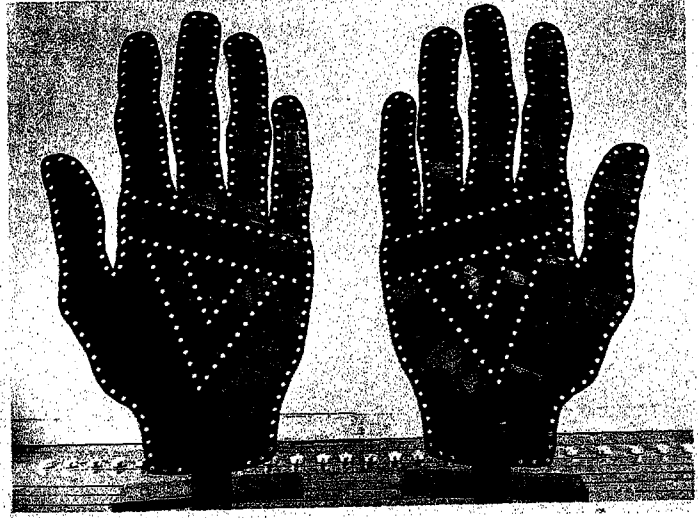
Resim 8. Murat Morova, *Remz* serisinden, 1993, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 9. Murat Morova, *Remz* serisinden, 1993, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 10. Murat Morova, *Ten Yorgunu*, 2000, karışık malzeme.



Resim 11. Murat Morova, *Hayır*, 1997-1998, karışık malzeme, 190x260 cm, sanatçı koleksiyonu.