

İSLÂM ve SANAT

Tartışmalı İlmî Toplantı

07 – 09 Kasım 2014

Akdeniz Ü. Hukuk Fakültesi Konferans Salonu

Kampüs - Antalya

İstanbul 2015

GÜNÜMÜZ TÜRK RESMİNDE

İSLÂM TASAVVUFUNUN SEMBOLİK YANSIMALARI

Erol KILIÇ*

Giriş

Batı tarzı resim anlayışının benimsendiği ve kabul gördüğü dönemden günümüze (1830-2014), yaklaşık iki yüz yıllık süreç içinde resim sanatımızda İslâm tasavvufunun etkilerini ve sembolik kullanımlarını yakın zamana kadar başarılı bir şekilde kullandığımız ve yetkinleştirdiğimiz söylenemez. Bunun siyasi, sosyolojik ve kültürel çeşitli nedenleri vardır. Son yüzyılda siyasî ve kültürel tarihimize baktığımızda; kültür ve kimlik problemi tartışıla gelmiş ve bu tartışmalar hâlâ devam etmektedir. Kültürel bir kimlik oluşturma, ulusal bir sanat yaratma konusunda ise içi doldurulan somut adımlar atılamamıştır. Her alanda olduğu gibi plastik sanatlar alanında da ‘Batı’ takip edilen bir hedef olmuştur.

Sanatçılarımız tarafından zaman zaman zaman İslâmî ve ulusal bir duyarlılıkla eser üretme denenmiş; ancak bu tarz yaklaşımlarla da biçimsel öykünmelerden öteye gidilememiştir.

1980’li yıllardan itibaren siyasetteki demokratik yaklaşımların ortaya çıkması, dünyadaki gelişmeler, sanatçılarımızın da özüne dönük bakışlarının derinleşmesine neden olmuş ve daha yetkin eserler üretmelerinin yolunu açmıştır. Dine ve inanca bakışın esneklik kazandığı 1980 sonrası dönem, sanatçılarımızın eserlerinde tasavvuf kavramının ve düşüncesinin yetkinlik kazandığı süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatırı sayılır düzeyde birkaç sanatçımızın eserlerinde bu yaklaşımda etkiler görülebilmektedir.

Son dönemde birçok sanatçımız din ve inanç faktörünü eserlerine yansıtmak istemişler, ancak İslâm kozmolojisi derinlemesine araştırılarak içselleştirilmediğinden, üretilen sanat, izleyicisini tatmin ve ikna edememiştir.

* Doç. Dr., Akdeniz Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, ekilicerol@gmail.com

İslâm Tasavvufu düşüncesinin sembolik kullanımları yüzyıllardır Geleneksel Türk Sanatlarının uygulama alanlarında görülmektedir. Geleneksel sanatlarımızda süslemelerdeki arabesk tezyinatlar, hattatların yazı istiflemeleri, Dinî referanslı minyatürlerin tasavvuf temaları İslâm kozmolojisine göre biçimlenmişlerdir.

Batı tarzı tuval resmi geleneğimize baktığımızda, İslâm Tasavvufunun sembolik etkileri dört farklı şekilde resim sanatımıza yansımıştır: 1- Figüratif betimlemelerle, 2-Tevekkül duygusu çağrışımlı izlenimci resimlerle, 3-Dinsel referanslı biçimlerle, 4- İslâm kozmolojisinin sembolik yansımaları yoluyla gerçekleştiğini gözlemlemekteyiz.

1. Figüratif Betimlemelerde Tasavvuf Etkileri

Türk Resminde İslâm Tasavvufunun ilk etkileri figüratif betimlemelerle verilmiştir. Bunun ilk örneklerine İbrahim Çallı'nın "Mevlevî", "Neyzen" ve "Derviş" temalı resimlerinde (Resim 1), daha sonra "d" Grubu ressamlarından Cevat Dereli'nin "Mevlevîler" (Resim 2), adlı eseri figüratif betimlemeye örnektir. Bu figüratif betimlemeler izleyiciyi tasavvuf düşüncesine götürmeyi ve tasavvuf mesajını vermeyi amaçlamaktan ziyade, sanatçının çevresinde olup bitenlerden etkilendiğini göstermektedir. Bu tip betimlemeler ve temalar daha sonraki dönemlerde de ressamlarımız tarafından kendi üslup anlayışları doğrultusunda tekrarlanarak devam edegelmiştir. 1950'lerde Maide Arel, bazı resimlerinde Mevlevîleri konu edinirken Fahr El Nisa Zeid de soyut yaklaşımı ağır basan bir sanatçı olmasına rağmen zaman zaman resimlerinde Mevlevîleri kullanmıştır.

Çağdaş Türk resminin biraz daha içselleştiği 1990'lı yıllarda, Çağdaş Türk Resim sanatının gerek 1980 öncesi ve gerekse 1980 sonrası etkilene sürecinde en çok işlenen konu, hiç şüphesiz "Mevlevîliktir" desek yanlış olmaz. 1980 sonrasında ise bu sıralamaya Bektaşilik ve semahlar, Hz. Ali, 12 İmamlar, Kerbelâ vakası birçok ressamlarımız tarafından tema olarak kullanılmıştır. 1990'lı yıllarda Fikret Otyam da tasavvufa olan eğilimini resimlerine figüratif betimlemelerle yansıtmıştır (Resim 3, 4). Kendisi bir tarikat mensubu ya da tasavvuf ehli bir ressam olmadığı halde Bektaşiliği ve Mevlevîleri konu alan resimler üretmesi, sanatçının Alevî Bektâşî kültürüne ve Anadolu kültürüne olan derin sevgisi ve ruhsal aidiyet duygusu ile açıklanabilir (Taş, s. 67).



Resim 1: İbrahim Çallı, Mevlevîler, Tuval üzerine Yağlı Boya, 24X30 cm.



Resim 2: Cevat Dereli, Mevlevîler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61X73 cm.

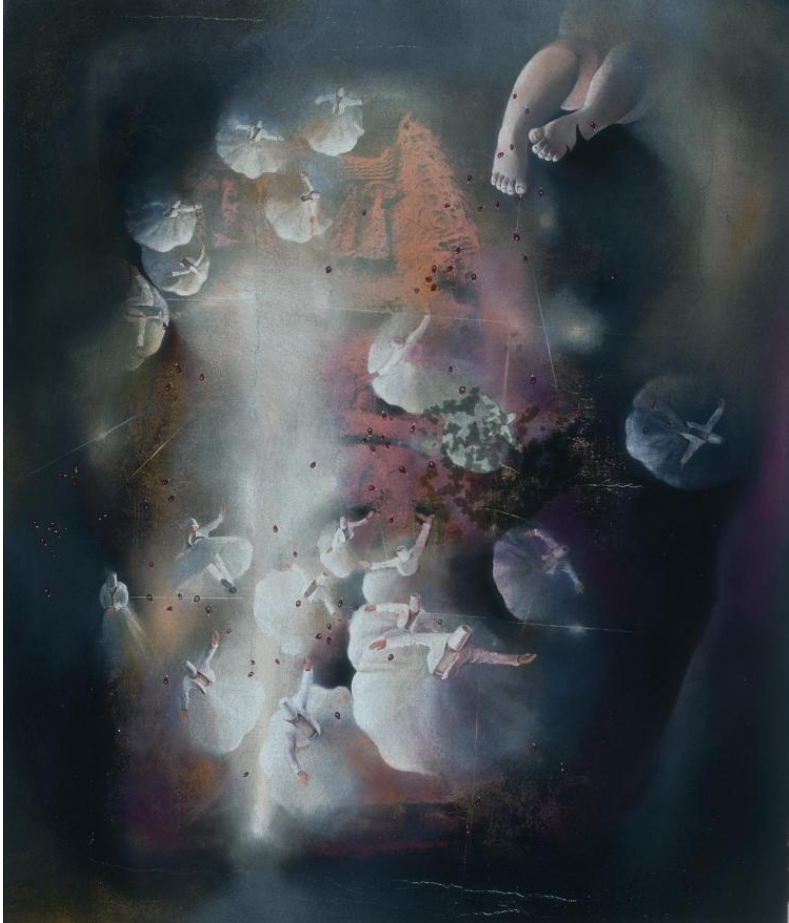


Resim 3: Fikret Otyam, Hz. Ali, 1992, T.Ü.Y.B. 120X60 cm.



Resim 4: Hünkâr Hacı Bektâş-i Veli, 1991, T.Ü.Y.B. 120X120 cm.

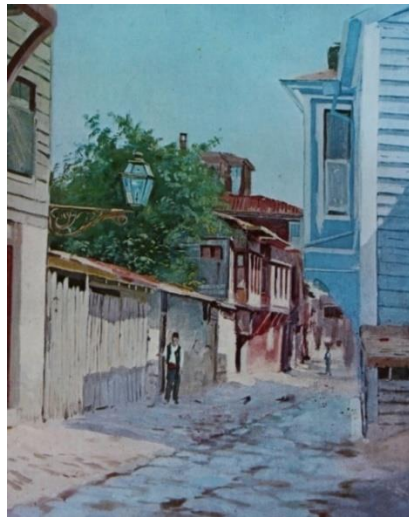
Çağdaş sanatçılarımızdan Serap Demirağ Mevlevî figürlerini fantastik gerçekçiliğe bağlanabilecek bir üslup arayışı içinde, sezgisel tasarım gücünü zorlayan bir anlayışla yorumlayarak, evrenin, varoluşun ve yaşamın anlamını irdeleyen, simgesel ve mistik anlatımlarla bireysel ve özgün bir anlatımla resim plastizmini oluşturmaya çalışmıştır (Resim 5). Resimlerinde cam ve su gibi farklı nesneleri de kullanarak onlara tasavvufî anlamlar yüklediği görülmektedir. Sanatçının 1995'te izleyicisine dağıttığı metinde, "Cam ile ilgili olarak keşfedilmesi gereken insan benliği tanımını yaparken; tasavvuf terminolojisinden cam, Allah dostunun kalbi için kullanılır. Tanrı aşığının kalbidir. Şeffaflıktır" (Taş, s.61) diyerek, kullandığı imgelerin de simgesel anlatımlarını açıklığa kavuşturmaya çalışmaktadır.



Resim 5: Serap Demirağ, 2000, Tusal Üzerine Karışık Teknik, 120X110 cm.

2. Tevekkül Olgusu Çağrışımlı Resimler

Tevekkül duygusu biçimlerle olduğu kadar renklerle de hissettirebilir. Ressamlar doğa ve nesneler karşısında hislendikleri gibi, hissettirdiklerini duyguları ve sezgilerini kullandıkları renkler vasıtasıyla doğa ve nesnelere de anlam yükleyebilirler. Batı tarzı resim anlayışının ülkemizde henüz olgunlaşmadığı 1880'li yıllarda Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde tevekkül duygusunun yansımalarını hissedebiliriz. Sanatçının kendisi bir tarikat ehli olması sebebiyle olsa gerek, O'nun biçim ve renklerinde böyle bir duyguya kapılabiliriz (Resim 6). Aynı duygu, adı Türk Resmi'nde hiç bahsedilmeyen Kütahyalı ressam Ahmet Yakupoğlu'nun resimlerinde de hissedilir. Aynı tarikatın mensubu olan bu iki ressam farklı dönemlerde yaşamış olsalar bile, Yakupoğlu'nun hayat hikâyesine baktığımızda, Yakupoğlu'nun Hoca Ali Rıza'nın üslup misyonunu devam ettirdiğine tanık olmaktadır. Özellikle tarihi olan yapılar, tarihle ilgili olan her şey. İzleyene tevekkül duygusu veren camiler, minareler, çeşmeler, sokaklar ve evler; özellikle su. Ağaçlarla birlikte su, altından ırmaklar geçen cennet bahçelerini hatırlatır (Resim 7). Tüm resimlerine mistik bir anlam yüklemiştir. Bu duyguyu veren biçimlere yüklediği anlamdır. Onun üslubu, tıpkı Hoca Ali Rıza gibi boyayı parlak, saydam ve diri kullanması, nesnelere bakarken onları bir tevekkül duygusu ile görmesi ve boyasını tuvaline aynı duygu ile sürmesidir (Kılıç, 2012, s.120). Ahmet Yakupoğlu içindeki insanın bakışı ile nesneleri betimlemiş, ışıltı bir hal ehlinin gözü ile kullanmıştır.



Resim 6: Hoca Ali Rıza, Fenerli Sokak, 1880, T.Y.B., 32X42 cm.



Resim 7: Ahmet Yakupoğlu, Kütahya, 1982, T.Ü.Y. 35 X25cm.

3. Dinî Referanslı Biçimlerin İmgesel Olarak Kullanıldığı Resimler

Batılı anlayışta resim üreten Türk ressamaları kendi kültürlerinden kaynaklanan, geleneklere ve tarihsel kökenlere bağlılığın sonucu bu tür bir yaklaşımla günümüze kadar pek çok eser üretmişlerdir. Çağdaş Türk Resmi'nin 80 öncesi geçirdiği sürece baktığımızda, 1940 ve 50'li yıllarda Aliye Berger, Sabri Berkel, Fahr El Nisa Zeid ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Elif Naci, Şemsi Arel gibi pek çok sanatçıların yapıtlarında yer yer dinsel çağrışımları hatırlatan kaligrafik imgelerin kullanıldığını gözlemlemekteyiz. Bu sanatçılarımızda İslâm Tasavvufu bilinçli bir yaklaşımla ele alınmamış, tersine, yapılan çalışmalarda geleneksel birikimlere bir gönderme ve deneme niteliğinde kalmışlardır (Kurt Önel, s.319).

Özellikle Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Akademi'de 1940'ların sonuna doğru öğrencilerini yönlendirmedi geleneksel sanatlara, halk kültürüne dikkat çekmesi önemlidir. "On" lar grubu sanatçılarının pek çoğunda 1960'lı yıllardan itibaren yapıtlarında kaligrafik dışavurumunun izleri görülebilir. Başta Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Adnan Çoker, Zeki Faik İzer olmak üzere o dönemin Paris ekolü diye bilinen pek çok sanatçısında kaligrafinin spontane etkisi sanatçı özgünlüğünü ortaya çıkarmada referans olarak kullanılmıştır.

Dinî referans kullanımında en yaygın olarak kullanılan öge yazıdır. 1980 öncesi Türk Resmînde, dinsel imge olarak kullanılan örneklerde ağırlıklı olarak yazıya yer verilmiştir. Çünkü yazı (hat sanatı) İslâm sanatlarının en yetkinleşmiş ve önde gelen sanatıdır. Sabri Berkel'in yazı soyutlamaları bu geleneğin yeniden yorumlanmasında önemli yer tutar. Süleyman Saim Tekcan'ın "Atlar ve Hatlar" adını verdiği çalışmaları modern resmin yansımalarıdır.

1970'lere kadar dinî referanslar ve imgeler Türk ressamlarınca biçimsel betimlemelerden ve soyut dışavurumcu yaklaşımlardan öteye gitmeyen bir anlayışla ele alınmış ve öykünmelerle konuya yaklaşılmıştır.

1970'lerde oluşan millî bilincin yeniden sorgulanması, düşüncede derinleşme ve bireysel üslup çabalarının sanatçılarımızca bir kaygıya dönüşmesi sürecinde dinî imgelerin, tasavvuf düşüncesinin resimde doğru kullanılması, tasavvuf düşüncesinin doğru algılanması Erol Akyavaş ve Mübin Orhon gibi sanatçılarımızın eserlerinde derin izleriyle hissedilmeye başlar. 1980 sonrası, birçok genç sanatçılarında ilgi odağı olmuştur. Hüsamettin Koçan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova ve İsmet Doğan eserlerinde tasavvuf düşüncesine yer veren önemli sanatçılarımızdır.

Gelenekten esinlenen ve geleneğe büyük bir saygıyla yaklaşan Hüsamettin Koçan'ın eserlerinde inançtan kaynaklanan ve gelenekleşen Anadolu halk resimlerinin etkisi vardır. O, geleneğin aynen tekrarlanması yerine, geleneğin içselleşerek yenilenmesi düşüncesini taşır. Bu düşüncesini bir söyleşisinde şöyle aktarır: Gelenek kimleri ilgilendiriyor diye bakmak lazım... *İnanç grupları gelenekle ilgilidir. Çünkü inanç gelenek gerektirir. Köken problemi olanlar gelenekle ilgilidir. Köken, insanları hatırlamaya doğru yönlendirir. İnsanlar ticareti olarak da gelenekle ilgili olabiliyorlar. Entelektüel olarak gelenekle ilgili olanlar var bir de... şimdi inanç ve köken grupları için geleneğin yenilenmesi söz konusu olamaz. Çünkü gelenek en kutsaldır.*

Türkiye'de aslında kültür siyaseti kuranlar, muhafazakâr siyasî kadrolarımız geleneğin tekrar edilmesinin bize yeteceği düşüncesini taşırlar. Bu kadroların kültür politikaları yenilenme değil tekrar içerir. Oradaki gerçek mesajı iyi içselleştirmek, orayı bir hareket noktası olarak algılamak ve oradan yeni bir şeyler üretmek gerekir... (sûfî objeler, s.200), demek suretiyle, asıl olanın var olan bir şeyi tekrarlamak değil, içselleştirmek gerektiğini ve özden kopmamak gerektiğinin altını çizmektedir. Bu

açıdan bakıldığında, Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde kullandığı im-geler tasavvuf düşüncesinin içselleşmesinden çok, geleneksel olan bi-çimlerin içselleşerek yeniden yorumlandığını gösterir (Resim 8).



Resim 8: Hüsamettin Koçan, Gören El, 1998, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120X75 cm.

Özellikle Bektaşilikte kullanılan yazı resim anlayışı çağdaş sanatçı-larımızdan Murat Morova'nın eserlerinde izlenebilir. Sanatçının 'Remz' adını verdiği dizisinde yazı kullanılmıştır. Ancak tamamen Morova'ya özgü bir yorumla. Farklı boyuttaki tuvalerin yan yana yerleştirilmesi ile oluşturulan bu dizide tuvalerin bütünü'nün bir anlamı vardır. 1993 yı-lında sergilendikleri İstanbul Ururat Sanat Galerisi'nde, aynen bir cami ya da türbede rastlayabileceğimiz bir yazı kuşağı mantığında yerleştirilen tuvaler göz seviyesinin üzerindedir. Sıralanmalarında çeşitleme yapmaya uygun olarak tasarlanan bu tuvalerde, yazıyı simgeleyen mo-tiflerin Arap alfabesiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Morova'nın izleyiciye bir hatırlatma yapması için 'uydurduğu' harflerdir bunlar. Eskiden kulan-dığımız harflerin bugünkü okunmazlığın, yeni bir kurgu ile izleyiciye hatırlatılmıştır. Sanatçı bu yolla izleyiciye kendi belleğindeki imgeleri, çağrışımları kullandırılır.

Murat Morova'nın "Ten Yorgunu" adını verdiği 12 parçadan oluş-an çalışmasında 'İnsan-ı Kâmil' motifi kullanılmıştır. Tasavvuf dilinde 'Tanrı'da yok olan insan' anlamına gelen bu deyim (Resim 9), harfler yani yazı aracılığıyla simgeleştirilmiştir. Sanatçının bu çalışması dör-derli üç parça şeklinde tasarlanmıştır. İlk dörtlüde, insan-ı kâmil moti-finin ardında bir Osmanlı anatomi kitabından alınmış kasları, sinir ve

sindirimi gösteren sayfalar ve üzerlerinde sanatçının kendi sureti yer alır. Bu arada sanatçı, insanlığa ait anonim tarihi kurgulamıştır. İkinci dörtlüde toplumun kişiye taktığı kimliklere gönderme yaparak sosyal tarih verilmeye çalışılmıştır. Figürlerin üzerlerinde yer alan pop rozetlerde “asosyal”, “istenmeyen adama” gibi tanımlamalar yazar. 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 kâmil yanı 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 fon olarak kullanılmıştır. Bu, malzemeyi doğru okuyup yeni bir dile döktüğünde, 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 oluşturuyor diyebiliriz. Dinsel simgeyi dinsel içeriğinin dışında, günümüz koşullarındaki bir duruma gönderme yapmak için kullanır. Morova, kullandığı simgelerin geçmişte temsil ettikleri ile günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurar (Önel, s.320-325). Sanatçının bu yapıtları için Mutluhan Taş da doktora tezinde: Sanatçının yapmış olduğu çalışmalar her ne kadar tasavvufa ve inanç sistemine dayalı imgeler içerse de O, bunu bir inanç sisteminin etkisi altında olmaktan çok, bu imgeler aracılığıyla kendisi için problem teşkil eden sosyolojik olayların siyasal bir zeminde plastik ifade olarak başkaldırısı (Taş, s. 50-51-52), şeklinde ifade etmektedir.



Resim 9: Murat Morova, Ten Yorgunu, 2003, Cam Üzerine Serigrafi, 8X28X23 cm.

Resimlerinde İslâm Dini'ni çağrıştıran imge ve yazıları kullanan diğer bir sanatçı İsmet Doğan'dır. Doğan'ın resimlerinde farklı kaynaklardan aynen alıntı yapılan yazı, figürler doğrudan dinsel bir kullanımda olabildiği gibi tamamen din dışı bir anlam da içerebilir. İsmet Doğan'ın yazı-insan motifini kullandığı iki resme baktığımızda, sanatçı 1987 yılına tarihlenen "Adsız" adlı çalışmasında harflerle oluşturulmuş bir insan figürünü doğrudan kullandığı gibi, 1995 yılına ait "Yazı-Beden" isimli çalışmasında çeşitli yazı parçalarıyla yeni bir beden oluşturmuştur (Resim 10). Bu, sanatçının kendince oluşturduğu, yazı parçalarının belki de tamamen rastlantısal şekilde yerleştirildiği bir bedendir (Önel, s.325). Doğrudan alınan insan-ı kâmil figürü ile birbiriyle bağlantısız kaligrafik yazılardan oluşturulan figür, plastik bir yapı elemanı olarak yerlerini almışlardır. Sanatçı Erol Akyavaş ya da Ergin İnan gibi doğrudan İslâm tasavvufunu okuyarak bilinçli bir şekilde tasavvuf inancını resim yoluyla anlatmanın peşinde değildir. Resimlerinde kavramsal bir anlatımla birlikte ironik tavırlar da görülmektedir. İsmet Doğan, kendi sanat üretimini, "Benim yaptığım 'modernite' eleştirisidir ya da hermeneutik bir okumadır" (Önel, s.325), ifadesiyle yorumlamaktadır.



Resim 10: İsmet Doğan, Lapsus, 'Yazı-Beden' dizisi, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120X100 cm.

Dinî imgeleri çağdaş bir yaklaşımla yorumlayan, imgelere kavramsal anlam yükleyen, günümüzün sosyolojik yapısıyla da ilişkili olarak üslubunda çağdaş bir dil oluşturan sanatçımız Balkan Naci İslimlyelidir. İslimlyeli kendine özgü ironik bir yaklaşımla eserlerini üretmektedir. Eserlerinde İslâm kozmolojisinin çağdaş bir yaklaşımla ele alındığı fark edilir. Örneğin -toprak, hava, su, ateş – İslâm kozmolojisi açısından hayatın kendisidir, var olmanın şartıdır. İslimlyeli kimi eserlerinin felsefi ve tasavvufi boyutlarını bu tip imgelerle oluşturmuştur. Sanatçımızı diğerlerinden ayıran şey; Kendisi tarafından İslâm kozmolojisini fark edilmiş olması. Dinî imgeler İslimlyeli'ye, yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasına dair rehberlik etmiştir.

İslimlyeli bir söyleşisinde; *“İslâm tasavvuf düşüncesinin çağdaş ve kavramsal bir yanı olduğunu düşünen İslimlyeli, sanatçının serüveni ile bir dervişin serüvenini yalnızlık, sürekli arayış ve kendini sorgulama hali açısından birbirine benzetiyor. Kişinin hem kendi içinde hem de bulunduğu dünya içinde kendisine bir aidiyet alanı, bir anlam araması sorununu dervişlerin sorunu ile benzer buluyor. Dervişlerin arayışında da, sonunda Tanrı ile birleşecekleri dairesel bir döngü olarak görüyor. Sanat yapıtlarını, sadece biçimsel özellikleriyle sınırlamayıp (renk vb.), içine girip değerlendirmesinde tasavvufun yardımcı olduğunu söylüyor. Yapıtlarında simetri kullandığını söyleyen sanatçı, simetride tasavvufun yansıma olduğunu görüyor ve karşılıklı birbirine bakan iki şeyden hangisinin gerçek hangisinin yansıma olduğunu anlamanın güç olduğunu söylüyor. Simetrinin yansıyan-yansıtan ilişkisi ile yaratan-yaratılan ilişkisi arasında bağ kuruyor”* (Taş, s.62) ifadesini kullanmaktadır.

Sanatçının 1990 tarihli “Sır” sergisinde, tabletler üzerine yazdığı kendi şiirleri, kullandığı boya katmanlarıyla tamamen okunamaz durumdadır. İzleyenler tarafından Arapça'ya gönderme yaptığı düşünülen yazılar aslında sanatçının kendi el yazısından başka bir şey olmadığı gibi böyle algılanmasını da hedeflememiştir (Kurt, 2002, s.48). Bu tabletlerin yan yana sıralanarak sergilenmesi izleyiciyi mezarlık kavramıyla buluşturuyor. Bir başka hayatın, uhrevi hayata geçişin kapısını aralıyor (Resim 11).

“Sanatçının Üç Yüz Yıllık Uykusunun Resmidir” isimli eserde İslimlyeli, Kur’ân-ı Kerim’de “Eshab-ı Kehf” olarak geçen yedi uyurların yüzlerine kendi suretini koymuş, “Sanatçının Susarak Çile Çektiğinin Resmidir” (Resim 12), adlı çalışmada ise tasavvufta 1001 çile olarak bilinen görevlerden biri olan susma orucuna göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı birçok eserinde tasavvufa dair hikâye ve mitolojileri kendine özgü malzemelerle ifade etmiştir.

Tasavvufa dair imgeler kullanılmasına rağmen böyle bir sorun ve yaklaşımı olmadığını belirten İslimyeli, dinin kendisi ve eserleri için ayrı bir kategori olmadığını ve dinin simgelere ve formlara dönüşmesi halini o alanın satışı olarak değerlendirir. Bu sebeptendir ki, dine ve tasavvufa ait hiçbir imgeyi doğrudan kullanmadığını vurgular (Kurt Önel, 2002, s.47).



Resim 11: Balkan Naci İslimyeli, Sır, 1990, 12 levha, Saç Üzerine Tuval Üzerine Akrilik.



Resim 12: Balkan Naci İslimyeli, Sanatçının 300 Yıllık Uykusunun Resmidir, 1997-98, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 155X90 cm.

4. İslâm Kozmolojisinin Sembolik Yansımaları

Çağdaş Tür Resmînde İslâm tasavvufunun sembolik yansımalarının derinlik kazandığı etkileri 1980'li yıllardan itibaren görmekteyiz. Çünkü ülkemizde demokratik yönde atılan adımlar, inanca karşı yumuşayan esneklik, iki kutuplu dünyanın yıkılmaya başlaması, Marksizm'in iflas etmesi, ülkemizde aydınların kendi kökenlerine dönme sürecine de yardımcı olmuştur. Uzun süre batıda yaşamış olan birçok sanatçımız, ancak kendileri olabildikleri ölçüde saygın bir değer kazanabileceklerinin farkına varmaları, sahip oldukları değer, inanç ve kültürlerde derinleştikleri ölçüde kalıcı ve yaratıcı tasarımlar ortaya koyabileceklerinin farkına varmışlardır. Bu sanatçılardan başta Erol Akyavaş olmak üzere, Mübin Orhon ve Ergin İnan Gülsün Erbil ve günümüz sanatçılarından Erol Kılıç'ın resimlerinde İslâm kozmolojisinin sembolik yansımalarını ve çağdaş dışavurumlarını görebiliriz.

Geometrik-soyut anlayışta mistik bir yaklaşımla öznel eserler veren sanatçımız Mübin Orhon (1924-1981), 1947 yılında iktisat doktora-sını yapmak için Paris'e gitmiş ve ölünceye kadar da yaşamını Paris'te sürdürmüştür. Mübin Orhon'un resimleri yüzeysel bir fon üzerinde yavaş yavaş açılan ve etkileyen ışıkla birleşerek dikkörtgen formlar oluş-turur. Gittikçe eriyen renkler etkileyici çağrışımlar yapar. Sanatçının resimleri, belirsizlik, gerilim ve gizem, ışık huzmelerinden sızan titreşimlerle yüzeysel olduğu kadar derinlik etkisi de vermektedir. Koyu fon üzerinde koyudan açığa doğru dörtgen formu oluşturan ışık kaybolmuş umutları yeniden tazeler gibidir (Resim 13). Onun resimlerinde ışık hayatın ve yaşamın özünü vermeye çalışır. Mübin Orhon'un resimleri öz-nel evrensel mistik bir duyarlığın yansımalarıdır (Kılıç, 2002, s.193). O güne değin Türk Resmînde görülmeyen biçimler Mübin Orhon'la Türk resmine girmiştir. Mübin Orhon'un resimlerinde İslâm kozmolojisinde -karanlık ve ışık-ın sembolik anlamları hissedilebilir.

Karanlık ve ışık, tasavvufun arka tepisel sembolleridir. Çünkü Ulûhiyete dair asli bir tecrübenin tabii ve doğrudan ifadeleridir. Fena (yok olma), Beka (varlığını sürdürme) makamlarına delâlet ederler. Bu makamlar, sadece aşkın bir farkındalık seviyesinde ortaya çıkan metafiziksel tecrübelerdir. Tam da bu noktada Orhon'un yüzeysel boya plas-tizminde metafizik bir mekân görüntüsü hâkimdir. Sanatçı burada sûfinin görevini üstlenir gibidir. Tıpkı sûfinin dünya meşgalelerinden arınıp, saflığa yalınlığa doğru kat ettiği merhale gibi, sanatçının resimleri de arınmıştır. Işık ve karanlık iç içedir. Işığın bittiği yerde karanlık başlar, karanlığın bittiği yerde ışık yeniden belirir.

Sûfî için ışık ve karanlık mecazi tecrübelerdir. Varoluş, ışıktır. Cenabı Hak, mistiğin bilincinde belirdiğinde, ışık gibi katıksız birlik ortaya çıkar. Bütün çokluk karanlıkta kaybolur. Fakat her şey ferdiyetini kaybettiğinden ve bilinçten silinmiş hale geldiğinden bütün âlem çelişik şekilde ışık denizine döner. Bu ışığın derinliklerinin dışında, karanlıkta kaybolan her şey kendi ferdiyetinde yeniden doğmaya başlar; fakat bu safhada onlar, varoluşun saf ışığı ile tamamen doymuş karanlıktır (Bah-tiyar, s.101).



Resim 13: Mübin Orhon, Soyut, 1975, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 43X30,50 cm.

Son dönem çağdaş sanatçılarımızdan Ergin İnan, “Mesnevi”, “İlyas Mektubu” ya da “Amos Mektubu” gibi çalışmalarında, kendisi için önem taşıyan bir dinsel simge ya da öykünün, belleğinde bıraktıkları olarak dinselliği resimlerine taşır. Burada İnan için belirleyici olanın, o imgenin resmini yapmak değil, konuyu kendiyle özleştirdiği yanlarıyla resmetmek olduğu gözlenir. Ergin İnan için yapıtlarında kullandığı eski kitap sayfaları ve yazı, yarattıkları dinsel çağrışımın ötesinde estetik birer öge olarak önem kazanmıştır. İnan’ın yapıtına konu ettiği tasavvuf ise inanç boyutunda değil, Mevlânâ ile ilgili örneklerde olduğu gibi düşünce boyutundadır denilebilir.

“İlyas Mektubu”, el yapımı kâğıt üzerine, yer yer silinmiş ve okunamayan eski yazıların üzerine İnan’ın böcek yorumlarının dağıldığı bir

kompozisyonundan oluşmaktadır (Resim 14). Eserin merkezine yerleştirilmiş olan pervane böceği, maşuka âşık olmuş aşğın kendini kurban etmesinin sembolik bir anlatımı olarak duyumsanabilir (Taş, s.75). Sanatçı bütün çalışmalarında yazı ve resmi birlikte kullanmıştır. Mikro kozmik bir dünyadan makro kozmik bir dünyaya varlığın anlamını sorgularcasına hareket etmektedir. Yaşam ve sonrasını çözümlerken, ayrıntılarda farklılık gösteren ancak tek Tanrı inancı çerçevesinde birleşen inanç sistemlerine vurgu yapmaktadır (Giray, s.216).



Resim 14: Ergin İnan, İlyas Mektubu, 1998, Litografi, 63X44cm

Çağdaş Türk ressamları içinde Erol Akyavaş İslâm Tasavvufu 'nu içselleştiren ve bir derviş yaklaşımı ile bu içsellliği resimlerine yansıtmayı başaran önemli bir sanatçımızdır. O, dönemin zor koşullarına rağmen Türk Resmine farklı bir pencere açmış, doğu ve batı arasında bir sentez kurmayı başarmıştır. Mimarlık ve fotoğrafçılıkla da uğraşan Erol Akyavaş, dönemin zor koşullarına rağmen 'İslâmî geleneğin, itikadın çağdaş bir resimle ifadesi gibi belki büyük ama hiç mi hiç moda olmayan bir yola girdim' der (Madra, vd. s.85). Böylece Erol Akyavaş, İslâm sembolizminin, Hurufiliğin ve en önemlisi dinî yaşamla modern öznenin çatışmalarını kurcalayarak bir zemin bulmuştur.

Akyavaş'ın resimlerinde tasavvufa dair birçok sembol yer alır. Vav harfi ve lam-elif gibi hat sanatından sembollerin yanı sıra Kâbe ve eski

kitaplardan alınmış şemalarda olduğu gibi sadece İslâm Dini'ne ait semboller değil, labirent, spiral, daire, kare, boşluk, insan kanını çağrıştıran kırmızı varak gibi hem İslâm Dini'nde, hem de evrensel bağlamda anlamları olan imgeler de yer alır. Bu imgeler, tasavvufun bâtin ve kalbî sezgiyle keşfe dayalı bilgi aktarımı esnasında, söz konusu açıklamaları sembollerle ve hikâyelerle aktarmasından dolayı geniş anlamlar taşırlar.

Akyavaş'ın eserlerinde görülen tasavvuf felsefesinin etkisi, sanatçının çocukluk yıllarından beri tasavvuf ile olan aşinalığından gelmektedir. Dedesi Merdivenköy Tekkesi şeyhi olan Akyavaş, tasavvuf tarih ve edebiyatı üzerine araştırma yapan yazar Abdülbaki Gölpınarlı ile de akrabasıdır. Akyavaş'ın, 1971 yılında İranlı mutasavvıf, Şebüsteri'nin Gülşen-i Raz adlı kitabını okuması onun için dönüm noktasıdır. Sanatçı bir söyleşide mistisizme duyduğu ilginin başlangıç noktası nedir sorusuna Gülşen-i Raz'dan *"Başladığı noktadan itibaren dönüp duran bu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkez de o, dönen de..."* derken, İslâm kozmolojisinin sembolik anlatımı olan daire ve merkezi esas almaktadır. Büyük bilge Hermes Trismegistus **"Tanrı merkezi her yerde, dış yüzeyi hiçbir yerde olan bir dairedir"** görüşü ile aynı kozmolojik anlamları ifade etmektedir.

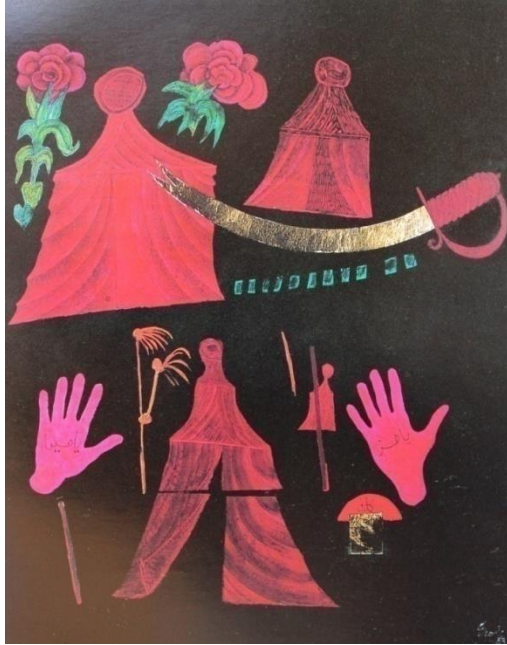
İslâm kozmolojisinde kare ve dairelerin mistik anlamları vardır. Daire Vahdet-i Vücut ve İnsan-ı Kâmil'i temsil eder. İlki "Allah'tan başka ilah yoktur", Allah ismini içine alır ki, Tanrı ilk olarak onunla bilinir. Tanrı'yı bilme noktasına gelen kişi, "Allah'tan başka bir şey görmeyecek kadar kalbi ve maksadı." Allah'a gark olmuş kişi şeklinde tasvir edilir. İkinci şahadet ise şudur; "Muhammed Allah'ın peygamberidir." Sûfi için İslâm Peygamberi İnsan-ı Kâmil'dir (Bahtiyar, s. 44-45). Dolayısı ile daire hem Tanrı'yı hem de İnsan-ı Kâmil'i temsil etmektedir. Kare ve daireler, iç içe daire ve kareler Akyavaş'ın resimlerinin ana kompozisyon kalıplarını oluşturmaktadır.

Sanatçının yaptığı resimlerde, tasavvufa dair sembollerle, gözle görünenin ardındaki görünmeyene vurgu yaparak, resimlerin bir de batini yönü vardır. Akyavaş'ın resmin batini yönüne ağırlık verdiği eserlerinden ilki Kerbelâ serisidir.

Sanatçının Kerbelâ'yı konu alan 1983 tarihli "Kerbelâ IV" isimli eseri, siyah bir zemin üzerinde üst yarıda iki, alt yarıda bir adet olmak üzere üç adet kırmızı çadırın yer aldığı kompozisyonudur (Resim 15).

Eserin sol üst köşesinde yer alan kırmızı çadıra altın bir kılıç uzanmaktadır. İslâm tarihinde, Hz. Ali'yle beraber anılan iki dilli bu kılıç,

onunla savaşlarda büyük kahramanlıklar gösterdiği “Zülfikar” olarak bilinmektedir. Kılıcın altında bulunan on bir adet yeşil dörtgen, kılıcın imamların birincisi olan Hz. Ali’yi temsil ettiği düşünülürse Hz. Ali’den sonra gelen ‘on bir imam’ı temsil ettiği düşünülebilir. Çadırın üzerinde yer alan güller hem Hz. Muhammed, hem de Hz. Ali’ye ilişkin sembollerdir. Tasavvufî bir imge olarak gül, Mevlânâ’nın Mesnevisinde de sıklıkla belirtildiği gibi Hz Muhammed’i temsil etmektedir.



Resim 15: Erol Akyavaş, Kerbelâ IV, 1983, Kâğıt Üzerine Akrilik ve Altın Varak, 125X100 cm.

Sanatçının Fihi Ma Fih (içindeki içindedir) adını verdiği eser tuvalden taşarak üç boyutlu bir tasarımıdır. Sanatçının bu esere bu ismi vermesi ve üç dini temsilen labirent şeklindeki sembolleri seçmesi tesadüf değildir (Resim 16).

“Ressama göre kişi bir labirentin içinde yolunu arar, bir yerlere varmayı amaçlar. Bu felsefi anlamda bir yoldur. Bu üç dine ait her bir labirent içinde mistiklerin aradığı Tanrı olmalıdır. Hayat labirentinin içinde varılabilecek en ulvi yer de budur. Ancak labirent şaşırtıcı bir yoldur. Kişinin karşısına çeşitli seçenekler, kavşaklar çıkarır. Seçim hakkı olan kişinin bu labirentte doğru seçimleri yaparak ilerleyebilmesi önemlidir. Eserle aynı adı taşıyan Mevlânâ Celaleddin Rûmî’nin Fihi Ma Fih adlı kitabında da kişinin yapması gereken seçimler, manevî hayatın çeşitli

yönleri ve tarikat yolu içinde neler yapılması gerektiği anlatılmakta, dolayısıyla labirentte ilerlemek için bir rehber sunulmaktadır.” (Madra, s.62).



Resim 16 : Erol Akyavaş, Fihi Ma Fih, 1986, Demir Stant Üstünde İçi Işıklı Saydam Bloklar, Altın Varak Kaplı Plesxiglass, 130X100X60 cm.

Erol Akyavaş'ın tasavvufi ilgili diğer serisi Hallac-ı Mansur'dur (Resim 17). Akyavaş, 1987-1988 yıllarında, gerek fikirlerinin etkisi gerekse Hallac'ın 912 yılında hazin idamının etkisiyle onu eserlerine konu yapmıştır. Yine Hallac'ın nokta ve daire üzerine yapmış olduğu açıklamaların referanslarıyla plastik ifadesini bulmuştur denilebilir. Hallac'a göre nokta, “Bil ki kelamın bütün harfleri kelimedde, kelime de harflerdedir. Harfler de Elif'te yer alır ve Elif noktadadır. Nokta bütün bunların üstündedir. Nokta, bizzat kendisiyle var olup, bütün ilimlerin harfleri odur ve hepsi ona dayanır” (Öztürk, s. 323), şeklinde tanımlanır. O'nun noktaya dair bu tanımı, bize noktanın Tanrı'nın tekliği ve kudreti hakkındaki bilgiyi vermektedir. Daire konusuna gelince, Hallac daireyi saf bilginin kaynağı olarak görür (Öztürk, s. 317).

Pek çok Allah lafzının toplanıp bir araya gelmesi vahdet-i vücud'un çokluktaki birlik ilkesiyle de örtüşmektedir denilebilir. Onun kullandığı başka bir sembolde tıpkı Gülsün Erbil'de olduğu gibi spirallerdir. Ancak Akyavaş'ın spirallere yüklediği anlam çok daha sade ve açıktır. Ona göre spirallerde iki türlü hareket vardır; merkezden dışa doğru açılma ve dışarıdan merkeze doğru yönelme. Dışa doğru açılma, hem evrenin oluşumunu, hem de şu anda evrenin devam etmekte olan genişleme hareketini sembolize eder. Merkeze doğru gelişte ise dairenin de merkezinde olduğu gibi bir olana, tek olana yani Allah'a doğru bir hareket vardır (Resim 18).



Resim 17: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 300X350 cm.



Resim 18: Erol Akyavaş, 1988, El Yapımı Hindistan



Resim 19: Gülsün Erbil, Mistik Döngü, 1997, Kâğıdı Üzerine Akrilik 80X50 cm. Duralit Üzerine Yağlı Boya, Çapı 100cm.

Erbil'in yamalı derviş giysilerini tekstil anlayışı ile yorumlamaları, onun, Mevlevî dervişlerinin dünyevi arzu ve tutkulardan arınmak istemelerine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Semazenlerin dönüş hareketi sanatçıya göre Tanrı'yla bütünleşmenin ritüele dayalı bir ifade biçimiymişken, Erbil'in sanatsal yaratım sürecinde, tamamen sembolizme dayalı plastik bir ifadeye dönüşür.

Erbil'in her biri "mistik döngü" nün birer çeşitlemesi olan yapıtlarındaki temel motif yaşamın yüce bir simgesi olan sarmaldır. Gülsün Erbil'in yapıtlarındaki sarmallara çoğu zaman Mevlevîliğe dair birçok eleman (yıldız sistemleri formları olan üçgen, kare ve daire, cenin, semazen vb.) eşlik etmektedir.

Talat S. Halman, Gülsün Erbil'in sanatı üzerinde yaptığı değerlendirmesi yazısında, onun tam anlamıyla çağdaş sanat olarak adlandırılabilen yapıtlarında, coşkusal mistisizmin imgelerini olduğu kadar özünü de vurguladığı üzerinde durur (Resim 20-21).

"Yapıtları -sarmallar, girdaplar, hortumlar aracılığıyla- 'gizemli yolun' taklit edilmez heyecanın ustaca aktarır. Yapıtları aşkın, coşkun, ulvi güzellik arayışının destanıdır. Erotizmin gizemlerinden (fallusla rahmi birleştiren (Aşk Tutkusunda olduğu gibi) Cennete öykünmelere (Mistisizmin Doğuşu'nda olduğu gibi) kadar uzanır. Ancak, sûfi estetik anlayışında duyumsal olanla doğüstü olan arasında bir ayırım yoktur, tıpkı insani gerçeklikle uhrevi gerçeklik arasında bir ikilik olmadığı gibi. Her şey Bir'dir çünkü Bir her şeydir." (Halman, s. 2).



Resim 20: Gülsün Erbil, Cenin, 1998, Karışık Teknik, 200X225 cm.

İslâm mîmârîsinde kullanılan düz ve dairesel biçimler; Selimiye Camii'nde, Süleymaniye Külliyesinde veya Sultan Ahmet Camii'nde olduğu gibi farklı büyüklüklerde tekrar edilerek ritmik mîmârî bütünlüğe ulaşılır. İslâm müziğinde fonlarla ulaşılan ritmik bütünlük, mîmârîde simetrik olarak kullanılan dairesel formlarla mekânda bir bütünlük arz eder. Hareket ve tekrar genişledikçe seri ve dairesel kombinezonlar organik bütünlüğe ulaşır. Kısaca belirtmek gerekirse, İslâm Mimarlığı

İslâm ritminin biçimlenmesidir. Bu biçimleniş ruhu, dekoratif sanatçı-larımıza da yansımıştır. Karatay Medresesinin iç ve kubbesinin seramik dekorasyondaki sonsuzluğa açılan geometrik kompozisyon, Vahdet-i Vücut nazariyesinin görselleşmesinden başka bir şey değildir. İslâm Sa-natının bir başka ögesi olan Kufi yazıda, harfler iç içe fakat de-ğişik renklerle belirginleştirilerek, soyut geometrik bir kompozis-yona gidilir. Harflerin bitiş ve başlangıçlarında nokta olarak, tek tek ve çoklu olarak sıralanan eşkenar dörtgenler yazının statik-liğini bozup, ritimsel bir hareketlilik yaratır. Düzenlemede sade ve mükemmelliğe ulaşan geometrik bir soyutlama vardır. Benzer duygularla yapılmış halılarımız ve kilimlerimiz de aynı düşünce ve kül-tür kaynağından beslenmektedir (Bingöl, s.6).

Erol Kılıç son yıllarda ürettiği eserlerinde adını verdiği, “Selçuklu”, “Osmanlı”, “Silsilename” lerde ve tılsımlı gömleklerden esinlenerek ürettiği onlarca resimlerinde yukarda bahsedilen kozmolojik imge ve formları, kaligrafik fragmanları çok farklı varyasyonları ile kullanmıştır.

Tüm ilahi dinlerin ve semavi olmayan dinlerin evrensel sembolleri olan kare, dikdörtgen ve daire formlar ve bu formların birbirleri ile olan ilişkileri resim kompozisyonlarının ana eksenini oluşturur.

Geometrik figürlerden oluşan resimlerde, hazır ve bizim kültürümüze ait olan malzemelerden aşk odaklı bir tevhit (birlik) oluşturuluyor. Re-simlerde kaligrafi bir simge olarak kullanmakla kalınmıyor, bu simgenin üzerine bir duygu, bir görüş ve bir inanç oturtuluyor. Böylece gelenek-ten yaratıcılığa doğru giden bir yol üzerinde geçmişin ve geleceğin bü-tünlüğü aynı mekân içinde gösteriliyor (Yakut, s. 9).

Sanatçının eserlerinde tasavvuf düşüncesi sembolik anlamları ile kullanılmıştır. Bismillahirrahmanerrahim (rahman ve rahim olan Al-lah'ın adıyla) başlayan yolculuk, sanatçının eserlerinde sembolik daire ve yazı ile kullanılmıştır (Resim 21,22). Tasavvufta kullanılan her sembol anlamları ile resimlerde ifadesini bulurlar. En basit en yalın olan Bismil-lah'la başlayan yolculuk giderek kozmik zenginliğe dönüşürler. Resim 1 ve 2'de bu basit ve yalın anlatım beyaz ve siyah rengin birbirlerine dö-nüşümleri ile verilmiştir. Gece ile gündüz gibi. Dairesel form ilahi yaratıcıyı, evreni, İnsan-ı Kâmil'i sembolize eder. Bu formlar sanatçının eser-lerinde çokça tekrar edilmişlerdir. Kelimeyi tevhitte yolculuk devam eder. Allah BİR'dir, Hz. Muhammed onun kulu ve resulüdür. İnsan-ı Kâmil O'nun Resulu Hz. Muhammed ve O'nu örnek alan Kamil insanla sembolize edilmiştir. Sûfînin nihai yolculuğu İnsan-ı Kâmil olmakla son bulur. Daire İlâhi Yaratıcıyı, Kare İnsan-ı Kâmil-i temsil eder. Daire ve

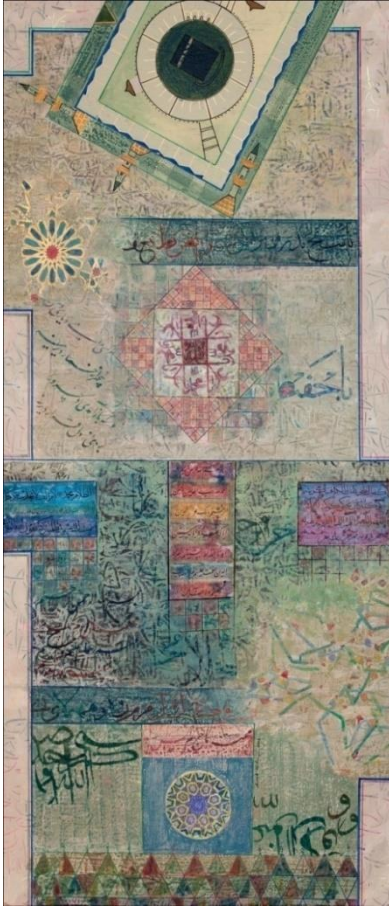
karelerin merkezinde Allah ve Muhammed isimleri yer alır. Mîmârî yapılarında Allah ismi, Muhammed, dört halife ve on iki imam isimleri daire içinde verilmiştir.



Resim 21: Erol Kılıç, Beyaz Aşk I, 2010, T.Ü., Akrilik, 85X75 cm.

Resim 22: Erol Kılıç, Beyaz Aşk II, 2010, T.Ü., Akrilik, 85X75 cm.

Eserlerin üretilmesinde ilerleyen süreçlerde, evrendeki kozmik zenginlik renklere ve çeşitliliğe dönüşerek sembolize edilmişlerdir. Şeyhlik derecesine ulaşan dervişlere müritleri tarafından verilen icazet-namelere 'silsilename' adı verilir. Sanatçı bu silsilenamelerden etkilenecek "silsilename" adını verdiği bir dizi resimler yapmıştır (Resim 23). Dervişlere verilen silsilenamelerde Kâbe resimleri, dörtgenler içine yazılmış yazı ve sayılar yer alır. Resim 23 ve 25'de görüldüğü gibi, sözü edilen semboller kullanılmıştır.



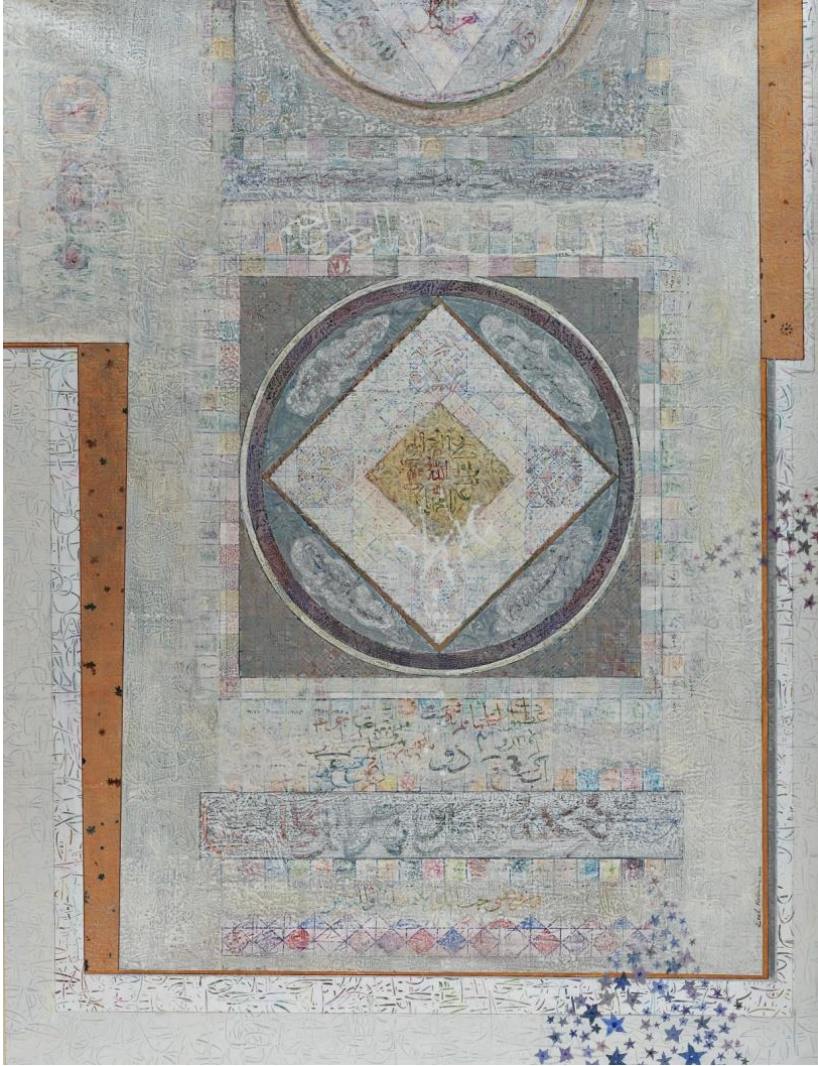
Resim 23: Erol Kılıç, Silsilenamee, 2012, Akrilik, 207X93 cm.



Resim 24: Erol Kılıç, Selçuklu, 2012, Akrilik, 216X92 cm.

Sanatçının eserlerinde kullandığı kozmolojik sembollerden birisi de iç içe geçmiş yedi adet dörtgen formudur. 7 sayısının bazı tarikat mîmârisinde kullanıldıklarını görüyoruz. Örneğin Rumeli'deki Bektaşî tekkeleri bunlardan birisidir. Urfa'da bazı evlerin cümle kapılarında da rastlanır. En çok da tıslımlı gömlelerde kullanılmıştır. Yedi kare dörtgenin iç içe kullanılması "Allah yedi göğü yarattı" (Talak, 12) âyetini ifade etmektedir. Kılıç'ın "Tılsım" adını verdiği bir dizi resimlerinde (Resim 24) ve "Selçuklu" adını verdiği resimlerinde de benzer fragmanları kullanmıştır (Resim 25). Bu resimlerde kûfî Allah ismine sıkça rastlanır.

Eserlerde Selçuklunun kültürel izlerine göndermeler yapılmıştır. Selçuklu mîmârîsi ve süslemelerinin temelinde var olan İlahi düşüncenin varlığı Kılıç'ın resimlerinde hissedilir.



Resim 25: Erol Kılıç, Ak Tılsım, 2013, Akrilik, 245X189 cm.

Resimlerde kullanılan malzeme, tuval, boya, doku, çatlaklar, simgeler ve metaforlar madde ötesi bir boyut olarak karşımıza çıkar. Görünen boya katmanları, resimlerin derinliği, resimleri yapanın iç dünyasından verilen bir mesaj niteliği taşır.

Tuval üzerine imgeler, dokular adeta bir senfoni orkestrasının uyumu içinde serpiştirilmiştir. Bu imgeler ve dokular sufizmin izlerini taşırlar. Sürekli BİR'liğe, BİR olan'a ve bütüne kavuşma arzusu yatar bu izlerde. Işıklı bir fon üzerinde dingin bir melodi gibi izleyeni ruhunun derinliklerinde sonsuzluğa taşır. Çünkü sanatçı görünmeyen ama var olanla, varlığı bilinenle ilgilenir ve ışığı imgeye, renge dönüştürür. Resimlerdeki çizgiler- sınırlar, renk ve dokular, şekiller hep bu amaca hizmet eder. Bu resimlerde karşımıza çıkan yazılar, harfler, meşkler eseri âdeta bir kitap sayfasına dönüştürür. Bu dönüşümde sesin, sözün ve yazının nesnelleşme çabaları fark edilir.

İslâm Sanatı soyut bir dille, renk ve hareketlerle karşımıza çıkar. Bütün bu değerler resimlerin özünü oluşturur. Çok büyük boyutlardaki tabloların karşısında duran izleyicinin, kendini tasavvufa doğru mistik bir yolculuk içinde bulması amaçlanmıştır. Bu içsel yolculukta, nereden geçerse geçsin, her seferinde kendi iç dünyasına doğru farklı farklı hislerle ilerlemesi sağlanır. İslâm Dini'nin evrenselliği de eşsiz bir dille ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu anlatım sufistik melodiler tadındadır. Her bir notasında izleyiciye görsel bir tat olarak geri döner ve bu ritim bozulmaksızın akar gider. Ritmin yardımıyla müziği algıladığımız gibi resimlerdeki renk uyumları ve muhteşem tonlarla da sanat içselleştirilmeye yöneliktir.

Sanatçının bilinçaltından gün ışığına çıkan bu geleneksel imgeler, saflık ve bütünlük içerisinde özgür eserler olarak kendini gösterir. Plastik öğeler estetik bir dille izleyenin iç dünyasını adeta arındırır. Eserlerde görünen nesneler plastik değerler olarak yansır. Bu değerler içinde imgeler, benzerlikler ve zıtlıklar, iç içe girmiş olan yalnızlık teması özgürce sergilenir. Bu özgürlük başıboş bir özgürlük değildir elbette. Geleneksel imgelerin kullanımında sınır tanımamakla birlikte, imgeleri sağlam bir kompozisyonla içsel mücadele süzgecinden geçirilerek, milim milim her ayrıntıyı, eserin bütününden kopmadan, uyum içinde yerleştirme çabası içinde olunmuştur. Resimlerde sadece öznel bir tarz oluşturulmamış, aynı zamanda düşünce felsefi bir yaşam biçimi haline dönüştürülmüştür. Resimlere bakıldığında, Tanrı'ya yönelişi, umudu ve aydınlığı huzur dolu, rahatlatıcı renklerle ifade edilmeye çalışılmıştır (Can Kılıç, 11).

Erol Kılıç, bütünüyle geleneği ve geleneği oluşturan felsefi düşüncüyü derinlemesine anlamaya çalışan, İslâm Kozmolojisinin sanata yansıyan yanlarını analiz ederek modern resmin kuralları içinde üslubunu oluşturmaya çalışan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneği

tekrarlananın, sanata bir katkı sağlayamayacağını farkındadır. Ürettikleri ile çağdaş yaratımda geleneğin ne kadar büyük etkileri olacağını mesajını da vermektedir. Sahip olduğumuz kültürel zenginliğin imgelelerini renklerin satır aralarında hissettirmektedir.

Kılıç, tasavvuf düşüncesinin sanata yansımasını, ancak tasavvuf düşüncesini anlamaktan geçtiğinin farkında ve izleyicinin de bunu fark etmesini sağlamaya çalışmaktadır. Ürettikleri ile yeni çağdaş genç sanatçı adaylarına yeni kapılar açmakta ve gelenekten modern yaratımlar için umut vermektedir.

KAYNAKLAR

- AYVAZOĞLU, Beşir, (1993), *Güller Kitabı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAHTİYAR, Lale, (2006), *Sûfî (Tasavvufî Arayışın Dışa Vurumu)*, (Çeviren: Mehmet Temelli), İz Yayıncılık, İstanbul.
- BİNGÖL, Yüksel, (2013), “Erol Kılıç: Doğu Batı Arasında Bir Sanatçı”, *Erol Kılıç: Mistik İzler*, Galeri Baraz, All Arts İstanbul Sergi Kataloğu, s.6-7, İstanbul.
- CAN KILIÇ, Canan, (2013), “Gelenekten Çağdaşlığa Yeni Pencere”, *Erol Kılıç: Mistik İzler*, Galeri Baraz, All Arts İstanbul Sergi Kataloğu s.10-11, İstanbul.
- DOĞAN, İsmet, (2001), *İsmet Doğan: Lapsus*, Ururat Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2001), *Ergin İnan*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- HALMAN, Talat, (1996), *Gülsün Erbil: Sûfînin Mistik Yolculuğu*, İstanbul.
- KILIÇ, Erol, (2002), *Çağdaş Türk Resminde Bireysel Eğilimler*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- KILIÇ, Erol, (2012), “Ahmet Yakupoğlu’nun Resimlerinde Gerçeklik Duygusu ve Türk Manzara Gelenegindeki Yeri”, *Ahmet Yakupoğlu Sempozyumu*, Dumlupınar Üniversitesi, s.39-44, Kütahya.
- KURT ÖNEL, Emine, (2002), “1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- MADRA, Beral. vd., (2000), “Erol Akyavaş: İstanbul’a Bakınca Kendimi Kızımın Kötü Yola Düşüşünü Seyreden Bir Baba Gibi Görüyorum”, *Erol Akyavaş ve Yapıtları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ÖNEL, Emine, (Şubat 2004), “Çağdaş Türk Resmi’nde Dinsel Referanslar”, *Sanat ve İnanç 2*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, s.319-326, İstanbul.

ÖZTÜR, Yaşar Nuri, (2007), *Hallac-ı Mansur ve Eseri*, Yeni Boyut, İstanbul.

Sûfi Objeler, (2011), “Halk Resimleri ve Günümüz Çağdaş Sanat Eserleri”, Küçük Çekmece Belediyesi, s.200-201. İstanbul. (Ayşegül Sönmez, ‘Hüsamettin Koçan ile Söyleşi’, Baksı Kültür sanat Vakfı Yayını, 2010).

TAŞ, Mutluhan, (2010), *XIII. Yüzyılda Anadolu’da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*, Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Siyasal Bilimler Enstitüsü, s. 51-52, Konya.

Yakut, İsmail, (2013), “Erol Kılıç’ın Resimlerinde Sufistik ve Sembolik İzler”, *Erol Kılıç: Mistik İzler*, Galeri Baraz, All Arts İstanbul Sergi Kataloğu, s. 9, İstanbul.