

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE SOYUT İFADE BİÇİMİ OLARAK KALİGRAFİNİN KULLANIMI

Bengü BAHAR ÜZLİKCAN¹

ÖZ

1900' lü yılların başlarında materyalizmin getirdiği umutsuzluğa ek olarak bilimsel keşifler ve insana dair zihin ve ruh araştırmaları, sanatta da yeni bir dönem ve bakışa yol açmıştır. Birbirinden beslenen ya da birbirine muhalif pek çok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan soyut resim çevrede görülen nesnel biçimlere başvurmaksızın sadece renk çizgi ve ışık gibi bazı plastik değerler ile ruhsal duygulara ulaşmayı amaçlamaktaydı. Bu dönemde Kandinsky ve Klee'nin yorumları soyut resme bir açıklık getirir, Kandinsky bilimdeki değişimleri gördükten sonra sanatın gerçekliğini yeniden sorgulamakta ve gerçek sanatın içten gelen bir gereklilikten kaynaklandığını savunmaktadır. Buna göre sanatı teoride kurallara bağlamak ancak içsel bir hareketin ardından söz edilebilir. Bu tanımlamalar, hat sanatının oluşma koşullarında da izlenir. O halde her iki disiplinde de eserin oluşturulma samimiyeti izleyiciye geçmesi beklenen duygunun temelidir. Bu samimiyet ve içsel özümseme, dinsel maneviyatın temelidir. Bu özü içine sindirmiş hattat, seyirciye duyguyu aktarır. Kandinsky'nin teorisi ile bu farkındalığa varan batı sanatçıları, aynı yöntemle soyut düzlemde pek çok eser vermişlerdir. Sanat eseri oluşturmakta maneviyatın önemini kavramışlardır. Bu teorinin Türk sanatına yansıdığı süreçte de pek çok sanatçı benzer eserler üretirken, zengin kaligrafi geleneğimizin etkilerini de göz ardı etmemişlerdir. Bu çalışmada, sözü edilen etkiler Sabri Berkel, Ergin İnan ve Erol Akyavaş örnekleminde değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kaligrafi, Soyut Sanat, Çağdaş Sanat, Maneviyat

Bahar Üzlikcan, Bengü. "Çağdaş Türk Resminde Soyut İfade Biçim Olarak Kaligrafinin Kullanımı". *idil* 6.29 (2017): 469-484.

Bahar Üzlikcan, B. (2017). Çağdaş Türk Resminde Soyut İfade Biçim Olarak Kaligrafinin Kullanımı. *idil*, 6 (29), s.469-484.

¹ Başöğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, Hayrettin Duran Lisesi, bengubahar(at)gmail.com

THE USE OF CALLIGRAPHY AS AN ABSTRACT EXPRESSION FORM IN THE TURKISH CONTEMPORARY PAINTING

ABSTRACT

Scientific discoveries and mental and spiritual researches related to human led to a new period and perspective in art in addition to the despair brought by materialism in the early 1900s. Many art movements nurturing from each other and opponent to each other emerged. Among these movements abstract painting aimed at reaching the spiritual feelings only by using some plastic values such as colour, drawing and light without applying to objective forms observed in the environment. While interpretations of Kandinsky and Klee clarify the abstract painting in this period, Kandinsky questioned the reality of art after seeing the changes in science and argued that the real art arises from a heartfelt necessity. To base this art on rules is only possible after the internal movement in theory. There are as the same descriptions in conditions of calligraphy. Abstract painting parallel with calligraphy in the context of spritualism. In that case, the sincerity in the creation of the both disciplin are the basis of the feeling that passes to the watcher. This sincerity, spontaneity and internal assimilation are the essence of religious spirituality. The calligraphist who internalised this essence transfers the feeling to the watcher no matter what he writes. Western artists who achieve this awareness thanks to the theory of Kandinsky created many works by using meditative technique on an abstract platform. They creatives many art works while giving importance sipiritualism and internalism. At that time many artists produced similar works in the period in which this theory was reflected in the Turkish art, they did not ignore the effects of our rich tradition of calligraphy. In this study, the aforementioned effects are evaluated in the samples of Sabri Berkel, Ergin İnan and Erol Akyavaş.

Keywords: Calligraphy, Abstract Art, Contemporary Art, Spirit.

GİRİŞ

Kaligrafinin biçimsel etkisinin dışında harf ya da kelime olarak kendi başına ifade ettiği anlamları bulunmaktadır. Bu anlamların çeşitlilik ve derinlik açısından değerlendirilmesi ayrı bir süreç gerektirmektedir. Ancak kelimelerin çağrıştırdığı ruhsal ya da dinsel kavramlar derinlik açısından, oluşturulma biçimleri ile soyut platformda kesişmektedir. Makale bu gerçekten yola çıkılarak oluşturulmuştur. Öncelikle Klee ve Kandinsky üzerinden *soyut* irdelenerek, doğu ya da batı kaligrafisi ile ortak paydaları örnekler üzerinde incelenecektir. Estetik; biçim, vurgu, kompozisyon gibi plastik elemanlar açısından irdelenirken, bu elemanların bir araya gelişindeki samimiyet ve içsellik tavırlarının önemi üzerinde durulmuştur. Doğunun çok uzun bir süre önce çeşitli nedenlerle, bazen de zorunluluktan ortaya koyduğu bu soyut estetik, 1900' lerin başlarında kuramsal bir açıklığa kavuşmaktadır. Daha sonra *kaligrafi ya da kaligrafik eğilimler* bugün, hem ülkemizde, hem de dünyada yeniden yorumlanmaktadır. Bu yorumlar Erol Akyavaş, Ergin İnan, Sabri Berkel örneklemeleri üzerinde incelenecektir.

Maneviyat ve Soyut İfade

Sanat kavramı içerisinde inceleyebileceğimiz el yazısı ya da kaligrafi, doğu ya da batı olsun, sağlam estetik temellere dayanmaktadır. Bu estetik çizgisellik, Hıristiyanlık, İslamiyet ya da Budizm gibi çoğunlukla dinsel bağlantıları olan ve bununla ilişkili olarak da ruhaniliği kendiliğinden içinde barındıran bir eylemin somut sonuçlarıdır. Bu yazılar elbette içlerinde temsil ettikleri dinin de etkisi ile pek çok manevi anlam barındırmakta, bu anlamlar nedeni ile saygı görmekte ve özenle saklanmaktadır. Ancak yazının dilini anlamadıkları için, anlatılan somut ifadeyi kavrayamayan bir kitlenin de bu eserler karşısında duyarsız kalmaması, derin bir hayranlık duyması da bir realitedir. İmparator Go-Yozei' nin elinden çıkma hat eseri *Ejder ile Kaplan* ya da, Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Ahmed Karahisari'nin eseri karşısında hayranlık duymamak elde değildir. (Resim1-2) Denisse Lach' ın kaligrafi üzerine belirttiği gibi; "...ister modern, ister tarihi bir *yazma* da olsun, bazı şeyler bağımsızdır. Ritm ve vurgu kalitesi, estetik algımızda güçlü bir etkiye sahiptir" (Lach,2014:27). Bu yorumdan da yola çıkarak bu eserlerde estetik; ritm, vurgu ve kompozisyon kavramları yeniden sorgulanmakta, hatta yazının içeriğinden öne çıkarak eserlerin plastik değerlerini fark ettirmektedir.



Resim1. İmparator Go Yozei, Ejder ile Kaplan.



Resim 2. Ahmed Karahisari, Album Giriş Sayfası (1571-1617)

Bu noktada teorik olarak Kandinsky ya da Klee' nin resim anlayışları üzerinden bazı açıklamalar yapmak daha kolay olacaktır. Zira bu *yazma*' ların yazılma nedenleri bilinçli bir estetik çabadan öte dinsel bir maneviyatı oluşturmak, aynı zamanda bu maneviyatı eyleminde de içselleştirerek anlamlarına hizmet etmektir. Ancak *ruhsallığın içselleştirilmesi* kavramına ilk defa Kandinsky nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı eserinde rastlamaktayız. Kandinsky' e göre "...resimdeki büyük ve küçük tüm sorunların temelinde içsel ihtiyaç yatıyor, bugün bizi dışsal olandan uzaklaştırıp içsel temele taşıyacak yolu arıyoruz"(Kandinsky,2010:55). Kandinsky' nin yakın geçmişte dile getirdiği bu gerçek, din kavramının tabiatında mevcuttur. Bu nedenle bağlantı kurmak doğaldır.

1900' lerin başlarında dünyada gerçekler yeniden sorgulanmaya başlanmış, toplumsal dinamikler değişmiş, bilimsel keşifler, kültürel pratikler, farklı felsefi yaklaşımlar, soyut sanatın perspektiflerinin oluşmasına yol açmıştır. Psikoloji enstitülerinin kurulması ve insana dair psikolojik süreçlerin keşfedilmesi, insan düşüncelerine dair merak edilenlerin araştırılması, dış gerçekliğe farklı bir alternatifini araştırma gereği, sanatçıları da etkilemiş bu anlamda teorik temeller de oluşturulmuş ve paylaşılmıştır. Birçok sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni tarafından soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Wassily Kandinsky, gerçekliği kavrayış tarzımızın yanılığın olabileceğini önemli bir bilimsel keşfe dayandırarak, yeni bir realizme işaret etmiştir: "Kandinsky, atomun bölünebileceği düşüncesini kullanarak, gerçekliğin görüldüğü gibi olmayabileceğini işaret ederek, onun isimlendirdiği şekilde, sanatın yeni gerçekliğini doğrulamıştı" (Kuspit,1989:124). Ona göre sanat gelişen materyalist dünyanın etkisinden kurtulmalı ve samimiyete yönelmelidir. Sanatçının ruhsal gücü *Nasıl ?* sorusunun üstesinden gelebilir ve ince duygularını ortaya dökmeyi başarabilirse, sanat kendisini yitirdiği ve gözlerini yeni yeni açan ruhsal yaşantının ruhsal gıdasına taşıyacak gerçeğin yoluna koyulmuş olur. Bu şey artık önceki dönemdeki gibi nesnel olmayacaktır; bu, sanatın iç hakikatidir, onsuz ne bireyin ne de insanlığın gövdesi sağlıklı olamaz. Bu şey yalnızca sezebildiği ve yalnızca onun, kendine has ifade biçimleriyle ortaya koyabildiği iç hakikattir (Kandinsky,2010:30). Öte yandan Paul Klee soyut sanatı başka bir gereklilikle açıklamaktadır. Sözel dünyanın dünyevi niteliğinin sebep olduğu yetersizlik, dolayısı ile sözel dünyanın ifadesi olan nesnel resmin de yetersizliği ortaya çıkar. Bazen bu dünyaya ait bir şeyleri, özellikle tanımlamakta bile zorluk çektiğimiz duyguları sözcüklerle ve akabinde nesnel görsellerle anlatamadığımız ya da anlatamayacağımız bir gerçektir (Klee,2007:15). O zaman bir müzikçinin notaları, varsa görselcinin de formları, renkleri, kompozisyonları vardı, temel sorun da burada başlıyordu. Öncelikle sanatçı gerçekçi eleştirmenlerin çoğunun yaptığı gibi, doğal biçimlere büyük önem yüklemeyi, çünkü sanatçı için bildiği biçimler yaratım sürecinin gerçek ögesi değildir. Çünkü sanatçı, nihai biçimlerin kendilerinden çok biçimlendirmeyi yapan güçlere değer

yükler (Kandinsky,2010:43). Doğulu ya da batılı bir kaligrafın da sorunu benzer bir kaygıdır. Kaligrafın yazmak istediği ya da yazılması istenen kelime ya da şiir açık ve nettir. Sorun onun yüzeyde nasıl şekilleneceğidir. Bu şekillenmenin niteliğinin kalitesi, niceliğini de etkili hale getirecektir. Bununla beraber bir rengin başka hangi renkle birlikte kullanılacağına, formun hangi formla kesişeceğine ya da çizginin ne yöne gideceğine dair bir formül söylemek, yani sanatın idealini kuramsallaştırmak mümkün değildir. Gerçek sanatta kuram, uygulamadan önce gelmez, onu izler. Esas mesele duygudur. Kuramsal düzenekler, yaratımın özünden, ifade etmeye duyulan arzudan yoksundur; zira bu arzuyu tam olarak saptamak imkansızdır. İçsel ihtiyacın niteliği de, öznel formu da ölçülüp tartılamaz. Resmin gramerine ilişkin görüşler geçici olmaya mahkumdur. Böyle bir gramer bir gün elde edilebilirse, bu fiziksel kurallarla değil, içsel ihtiyacın, yani ruhun kurallarına göre olacaktır (Kandinsky,2010:55-56).

Din ve inanç insanın en temel içsel ihtiyaçlarından biridir. Maneviyat, kutsal arınma, erdem, içtenlik, samimiyet, inancın doğalında var olan soyut kavramlardır. Dini anlatan bu *yazma* ları meydana getirmek ancak din felsefesini iyi kavramış bireylerin elinden çıkabilir. Öncelikle hat ustası bunu iyi kavramak zorundadır. Karahisari Albümü' nün bugün dünya sanat klasikleri içinde yer almasının nedeni de bu yaklaşımla açıklanabilir "...hattın güzelliği, sadece çizgilerdeki ahenkten ibaret değildir. Yazıya değer kazandıran önemli bir özellik de İslam anlayışı ve felsefesinin bu çizgilerde ifade bulmasındadır"(Aksoy,2001:75) .Bu nedenle ruhun ihtiyaçlarını geliştirmeye ve gün yüzeyine çıkarmaya en çok hat ustalarının eğitiminde rastlanmaktadır. İslam kaligrafisinde, kutsal ve manevi düzeye ulaşmak için yapılan araştırma ve arınma süreci olarak görülen "meşk" bir tür arınma olarak da nitelenebilir. Yine zen rahipleri de benzer bir eğitimden geçmektedir. Bir zen rahibi olan Hakuin, hat sanatını, Buda'lığa, yani aydınlanmaya ulaşmanın bir yolu olarak görmekteydi. Tefekkür (meditasyon) yoluyla hakikatlere erişmek bile, insanın anlamlı ve güzel yazmasını sağlamakta idi (Screech,2001:52).

Sözü edilen derin konsantrasyon ve ruhsallık 20 yy ın soyut sanat serüveni içinde yeniden karşımıza çıkmaktadır, "...doğulu kaligrafın fırçasındaki evrensel kavrayış, felsefi tavır, tinsellik, hareket ve enerji ile donanmış bir halde nice sanatçının yaratma dinamiğine zemin oluşturur" (Antmen;2001:76). Kandinsky' nin açtığı yolda içsel gereklilikten kaynaklanan bir dışavurumculukla resim yapan pek çok Avrupalı ya da Amerikalı sanatçı pekâlâ sayılabilir. Henry Michaux, Alfred Manesssier, Mark Tobey, Pierre Alechinsky... gibi bu isimler çoğaltılabilmektedir. Sözü edilen sanatçıların içlerinde Zen budizmi ile ilgilenenlerin de olmasına rağmen 20. yy sanatçılarının, ana hedefleri, saflık ve bu saflığın getirdiği belirsizlik doğrultusunda başlangıç noktası, özgürlük olmuştur. Kaligraflar için ise belli bir tekrarın arkasından gelen ustalaşmanın getirdiği bir özgürlükten sonra erişilen

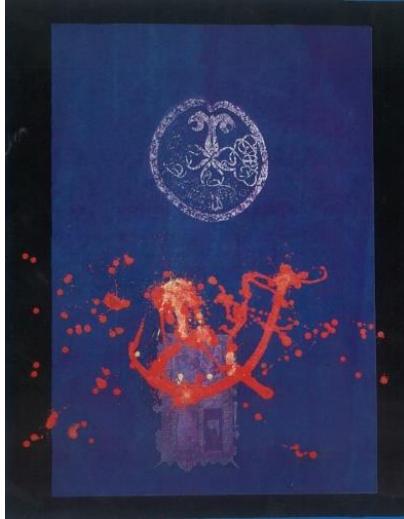
belirsizlikten söz edilebilmekte, bu özgürlüğe ulaşan hat sanatçısı için, artık anlam önemini yitirmekte, estetik çekicilik öne çıkmaktadır. Hat sanatçısının en önemli hedefinin sözcüklerin okunabilirliği ve anlamı olmadığını göz önünde tutmakta yarar vardır. Dilini iyi bilen, iyi eğitim görmüş Japonlar bile bazı hat eserlerini okumakta güçlük çekmektedir. Bunun nedeni Japon hat eserlerinin asıl sanatsal değerinin sözcüklerin anlamından değil, bu sözcüklerin görsel çekiciliğinden kaynaklanıyor olmasıdır. Dahası, son derece stilize ve özgün bir hat eseri, izleyici için çekicilikten de öte özellikler taşıyabilmektedir. Ünlü Japon Sanatı Tarihcisi Donald Keene, Japon Hat sanatındaki olağanüstü güzelliğin, onun anlamının belirsizliğinden geldiğini söylemektedir (Yip,2001:48,49).

Elbette ki zen hattatları özensiz değil, tam tersine çok ustadırlar. Ve izleyicinin gözünde verilmek istenenin, kendiliğinden belirmesini sağlamak, hat ustasının asıl amacıdır. Yine Japonya' nın ilk büyük zen ressamı "Josetsu" nun adının "Özensizmişcesine" anlamına geldiği düşünülürse, bu bilinçli dağınıklık daha iyi anlaşılır" (Screch,2001:56). Benzer bir yaklaşımı Şule Aksoy Karahisari' nin eserleri için söyler; "Karahisari' nin hattında bu ahenkli çizgilerin insanlar üzerinde yaptığı sanatsal etkinin, içerdikleri anlamın önüne geçtiği açıkça görülmektedir" (Aksoy,2001:75). Kafasındakini, ruhundakini, içindekini fırçası ile izleyiciye geçirmek hat ustasının amacı ise; bu amaç 20. yy' da hem yabancı, hem de pek çok Türk ressamı tarafından yeni keşfedilmiş ya da bu anlayış yeniden gündeme getirilmiştir.

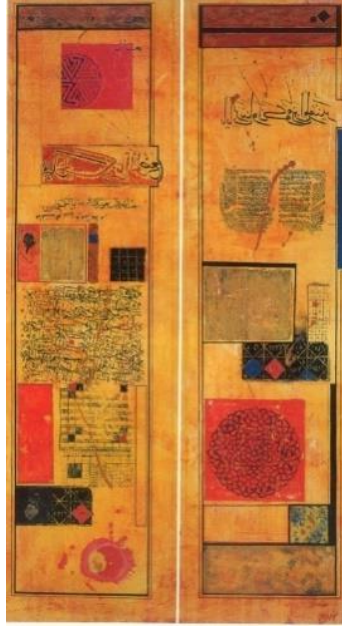
Çağdaş Türk Resmi ve Kaligrafi Yorumu

Türk resmi içerisinde kaligrafinin yeri ayrı değerlendirilmelidir. Kendi kültürümüzde derin köklere sahip bir yeri vardır. Bu nedenle batıda gerçekleşen bir keşfin arkasından gelişen soyut tavrın yanı sıra başka kullanımlara rastlamak mümkündür. Bu varoluşu temelde iki yaklaşıma indirmek doğru olacaktır. Bunlardan ilki, biraz önce de belirtildiği gibi batıyla benzer bir yakınlık içeren 'soyut' çıkışlı yöntemsel olarak yüksek yoğunlaşma içeren süreç, diğeri de tarihi referanslara eğilim ya da kardiyoğrafıyı andıran ritim kütlelerinin resme kazandırdığı bilgiye göndermeli entelektüel iz ya da biçim etkisi gibi belirlenebilir. Bu iki yaklaşımı pek çok sanatçıda inceleyebiliyoruz. Bu sanatçılardan Erol Akyavaş, 1950 lerin başlarında Avrupa' da sanat eğitimini sürdürürken, ikinci yarısından sonra hem eğitimini tamamlayacağı, hem de yaşamını devam ettireceği Amerika' ya taşınmıştı (Erzen,1995). O dönem Avrupa ve Amerika, kapitalizmin getirdiği üretim ve tüketimin, endüstriyel ve teknolojik gelişimin, medyanın insanların sınırlarını geliştirdiği ve akabinde zorladığı modernizmin doruğundadır. Avant-Garde, Minimalist, Dada, Pop ve Foto Gerçekçilik, Post-Modernizm gibi çeşitli yaklaşımların çoğaldığı ve zaman zaman birbirine muhalif düştüğü bu dönemde "kimlik" ve "tanım" yeniden sorgulanmaktaydı. Bu

süreç, Erol Akyavaş' ın da kendi kimliğini ve sanatının dayanaklarını sorguladığı döneme denk düşmektedir. Kendisinin Jale Erzen' le bir söyleşisinde de söz ettiği gibi; “Amerikan kültürü ile Avrupalı olarak karşı karşıya geldiğini düşünürken, aslında bir doğulu olduğunu anlaması onu bir kültür üçgeninde kendi merkezini tariflemeye zorlamıştı” (Erzen,1995:17). Ve bunun resme dönüşümü öz kaynaklarından beslenerek olmuştur. 1950' lerin sonlarında belirmeye başlayan kaligrafik öğeler daha sonra mimari yönelimlere döndüğü *duvarlar* ve *cinler* serileri hariç- resminin ayrılmaz bir ilham kaynağı ya da resminin anlatım aracına dönüşerek sürekliliğini korumuştur. Yani onda görülen arayış ya da sonuç soyut bir biçim seçeneği değildir. Bu ilgi, çağdaşları gibi başlangıçta kavramsal bir yaklaşımdan kaynaklanmamakta, köklü bir geleneğin zengin seçeneklerini daha çok bilgiye dayalı ve doğal işaretlerini eserlerine taşımaktadır. Başlangıçta kendi tarihinin referanslarını kültürel semboller olarak eserlerine ekleyen Akyavaş'ın, kaligrafinin özü ile keşşerek, bunların yerleşim ve kullanımlarında içindeki sese cevap verdiği görülmektedir. Ve bu doğrultuda 'yazı' her resimde farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan bir kısmı İslamda *meşk* ' i andıran yazı ve yazımsı leke' lerken, bir kısmı da *script* (karalama el yazısı) gibi algılanabilen, ancak anlamsal çağrışımları ve kütlele etkileri olan alanların yüzeye biçimsel katkılarıdır. (resim 3-4)



Resim 3. Akyavaş Erol ,Hazreti Ali Serisi, 1989.



Resim 4. Akyavaş Erol, Sarı Ferman III, IV, 1990

Çağdaş Türk Resminde Akyavaş, kaligrafinin her iki kullanımını da özümsemiş bir sanatçıdır. Onun resminde İslam ve tasavvuftan beslenen ‘içerik’, entelektüel zeminde içsel anlayışı da kavramayı sağlamış ve bu anlayış resim ile özellikle yönlemsel anlamda pek çok ortak noktada buluşmuştur.

1984’ de Kimya-ı Saadet ile başladığı çoğu dinsel seriler bir dinin mitolojilerine ait oldukları kadar, belki de bundan daha fazla, Akyavaş’ ın varlık ve bilinç alemindeki sezgilerini anlatırlar. Yoksa bunlar birtakım hikayelerin illüstrasyonu olmanın ötesine geçemezlerdi. ...Sanki bu kutsal hikayeyi anlatmakta Doğu ve Batının, modern ve gelenekselin resim dilinde tinseli anlatan bütün niteliklerini bir araya getirebilmiştir sanatçı (Erzen,1995:58).

Eski yazıyı neredeyse bir gelenek halinde kullanan diğer önemli bir isim de Ergin İnan’ dır, ancak İnan için yazı biçimsel bir eklentiden öte geçmez. Bunu kendi söyleminden rahatlıkla anlayabilmekteyiz. “...Bir de şu eski yazıları buluşumu hatırlıyorum. Sahaflarda gezerken yerlere atılmış eski yazılı kağıtları gördüm. Belki

satış için getirilmişlerdi ama hepsi yerlerdeydi. İçimdeki sevgiyle eziklikle onlara baktım, Kıvılcım yine çakmış, ışık yine yanmıştı, İşte bu düşünme sürecine girince resme başlıyorsunuz, devam ediyorsunuz ve resim oluşuyor” (Ergüven,1995:120). *Eski yazı* yeni bir yaratı dürtüsüne araç olmuş, tıpkı resminde kullandığı diğer elemanları, minareler, böcekler gibi resim biçemlerine ek yeni bir hazır etki ile sınırlı kalmıştır. Bu sınırlılık, içerik boşluğu anlamını taşımamaktadır, aksine resmin var olan içeriğine, bir muamma ve deşifre isteği ile entelektüel bir yayılım sağlarken, plastik anlamda da gelişigüzel bezemeye kadar varan ritim etkisini yaratmaktadır.(resim5-6) “Eski yazı resmin dokusuna çökeliş onunla organik bir bütün oluşturur” (Ergüven,1995:120).



Resim 5. İnan Ergin,Can Gizemi,1993.



Resim 6. İnan Ergin, Göz Görür, Nesnelere Görür, 1993.

Bu bağlamda üzerinde durulması gereken bir başka isim de Sabri Berkel dir. Berkel, o dönemin pek çok Türk sanatçısı gibi geleneğimizden gelen kaligrafiyi incelemiş, Avrupa’ da aldığı sanat eğitiminin etkisi ile de soyut ile kaligrafiyi ilişkilendirmiştir. O’nun, özellikle 1965 sonrası yaptığı resimlerinde açıkça görülen Çin kaligrafisi ile gösterdiği ve birebir örtüşen benzerlik bizim bu ilişkiyi kurmamızı doğallaştırmaktadır. Sanatçının erken dönem eserlerinde de bu yönelmenin izlerine rastlamaktayız. Bu izlere rastlamak çok doğaldır, çünkü o dönemin Türk sanatçısının sanat politikasında açıkça böyle bir yönelişi söz konusu idi. Zira 1950’lerde kültür politikasıyla dışarıya açılmayı hedefleyen Türkiye, kendi kimliğini ifade etme yolları aramaya başlamıştır. Sanatçı, hat sanatı konusunda yaptığı incelemeler sonucunda, tablo yüzeyinde ritim yaratan çizgi hareketliliğini sağlayabildiği çalışmalar yapmıştır. “Biz Türk resmi yapmak istedik demişti Berkel, ama bir yandan da devrim yapmanın

ve kişiliğini bulmanın öneminden söz etmişti.” (Erzen,2001: 88) Bu, sadece içerik seçimi ile ilgili değildi. Yöntemsel arayışlar da söz konusu idi ve çağdaş olmak zorundaydı. Bu etkilenmeler sonucu erken dönem eserlerinde de kaligrafinin çizgisel etkisini izlemek mümkündür; “...örneğin geometrik soyutlama ile oluşturduğu ‘yoğurtçu’ ve ‘simitçi’ kompozisyonlarının temel biçimlerini sürekli çizgiler oluşturmaktadır”(Erzen,2001:92). Daha sonraki dönemlerinde yaptığı *Yazı*, *Kompozisyon* gibi resimleri ise, kaligrafinin hem figür, hem de hareket olarak algılandığı çalışmaları arasındadır. Bu kompozisyonları iki boyutludur ve keskin formlara sahiptir. Sonraki çalışmalarında bu çizgiler daha da kalınlaşmış olarak tuvalin renklenmiş ve sanki figür soyutlamalarına dönüşmüştür. Bunlarda daha çok gri, bej, kahverengi ve beyaz gibi renkler kullanılmıştır. Bu resimler, geleneğimizdeki yazı ile daha çok kesişirken, bundan sonra yaptığı eserlerinde çizginin artık iyice kalınlaşmış olarak tuvalin her yerinde dolanmakta olduğu ve Japon-Çin kaligrafisiyle daha yakın bağlar kurduğu gözlenmektedir. (resim 7-8-9) “...Çeşitli harfleri, harf gruplarını, söz ve sözcükleri ifade edercesine tuvale yerleştirilmiş olan bu fırça darbeleri bir Çinli ressamın bir anlık ani ve içten bir eylemi gibi adeta kendiliğinden ve doğal görünmektedir” (Erzen,2001:92). Onun iyice olgunluk dönemi olan bu dönem ve sonrasında derin bir sadelik göze çarpmaktadır. Düz zeminlerde kalın fırçanın bıraktığı, hızlı ama derin etkili çizgiler, izleyiciyi kendi manevi dünyasına çeker. Bu anlayış da artık ezoterik bir öykünün çoktan dışına çıktığı ve manevi bir zeminde kaligrafi ile ilişkilendirileceği gerçeğine işaret etmektedir.



Resim 7. Sabri Berkel, 1963.



Resim 8. Sabri Berkel, 1965.



Resim 9. Sabri Berkel, 1974.

Sonuç

İnsanlığın başından beri süregelen iletişim serüveninde, 'ifade' nin, duvarlara, tabletlere, derilere oradan da kağıtlara uzanan çizgisel sürecinde resim, zamanla resim-yazıya dönüşmüş, ilk simgeler pek çok anlamı ifade etmiştir. Bu simgeleşmenin oluşmasındaki samimiyet ve gereklilik, bugün anlaşılması güç olan Maya yazısından Mısır hiyerogliflerine, çivi yazısından latin yazısına kadar pek çok yazı sivilini bize sevdirebilir. İletişimin en başındaki, işaret oluşturma süreci kelimenin anlamını da taşıması gerektiği kaygısı ile insana özgü pek çok değer içermektedir. Bu nedenle elle yazılmış bu yazılar, yazanın duygusunu içinde taşımakta, ve bu duyguyu izleyicisine ulaştırmaktadır. Bugün yazının duygu içermesi gerektiğine inanan yazı ustalarının eserlerinin izleyicide bıraktığı etkinin gücü de buradan kaynaklanmaktadır. İnsana ait duyguyu insana aktarma kaygısı resimde de aynı hedefe ya da sonuca ulaştığına göre, kısaca; *duygunun hareketsel izi* tanımı bu iki eylemi birleştirmektedir. Bu birleşme 20. yy'da dünyada görülen bilimsel ve sosyolojik değişimlerin, sanatı ve sanatçıyı da etkilemesi ile yeniden gündeme gelmiştir. Sanatta görülen bu değişimler samimiyet ve içten gelen gereklilik kavramlarını sorgulatmış ve bu anlamda da doğu kaligrafisi ile biçimsel ve felsefi bağlar kurulmuştur. Benzer bir sorgulama Çağdaş Türk sanatında da görülmektedir. Ancak bizim geleneğimizden gelen başka bir etkinin varlığı da dikkate alınmıştır. Buna göre incelediğimiz üç çağdaş Türk sanatçısından Erol Akyavaş ve Sabri Berkel' de kaligrafinin yönetsel samimiyetini soyut resim eylemlerinde gözlemlerken, Ergin İnan' da ise kaligrafi içerikli görsellerin atıflı belge etkileri daha yoğun izlenmiştir.

KAYNAKLAR

- Aksoy,Şule. “Karahisari Albumü”, P Dergisi 21, 2001: 75
- Antmen,Ahu. “Yazının Resmi, Resmin Yazısı Modern Zamanlarda Kaligrafi”, P Dergisi 21, 2001:76
- Ergüven, Mehmet. Ergin İnan, Ankara: Enlem80, 1995.
- Erzen, Jale. Erol Akyavaş, Ankara: Enlem 80, 1995.
- Erzen, Jale. “Sabri Berkel’ in Resmine Yeniden Bakış” P Dergisi 21,2001: 85
- Kandinsky, Wassily. Sanatta Ruhsallık Üzerine, İstanbul: Altıkırkbeş yayın, 2010.
- Klee, Paul. Modern Sanat Üzerine,çev. Rahmi G. Öğdül. İstanbul Altıkırkbeş yayın, 2007.
- Kuspit, Donald, A Freudian Note on Abstract Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 47, no. 2, Spring 1989.
- Lach, Denise. Calligraphy: A Book of Contemporary Inspiration,Thames&Hudson, 2014.
- Screech,Timon., “Bir Zen Hat Sanatı Ustası: Hakuin Ekaku”, P Dergisi 21,2001:56
- Yip,Suzannah;2001, “Klasik Bir Hat Sanatı Ustası Honemi Koetsu”P Dergisi 21,2001: 48-49

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Resim1. İmparator Go Yozei “Ejder ile Kaplan”, P Dergisi 21, 2001.
- Resim 2. Ahmed Karahisari Albumü Giriş Sayfası, P Dergisi 21, 2001.
- Resim 3. Erol Akyavaş, “Hazreti Ali Serisi”, Erol Akyavaş, Enlem 80, 1995.
- Resim 4. Erol Akyavaş,”Sarı Ferman III,IV”, Erol Akyavaş, Enlem 80,1995.

Resim 5. Ergin İnan, “Can Gizemi”, Ergin İnan, Enlem 80, 1995.

Resim 6. Ergin İnan, “Göz Görür,Nesneler Görür”, Ergin İnan.Enlem 80.1995.

Resim 7. Sabri Berkel, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/berkel-sabri>

Resim 8. Sabri Berkel, P Dergisi 21, 1995.

Resim 9. Sabri Berkel, P Dergisi 21, 1995.