International
JOURNAL OF SOCIAL,
HUMANITIES AND ADMINISTRATIVE SCIENCES
Open Access Refereed E-Journal & Refereed & Indexed
e-ISSN: 2630-6417

RESEARCH ARTICLE
Plastic Arts

Erol Akyavaş'ın Resimlerinde Anlam Katmanları ve Fermanlar Serisi Örneği

Layers of Meaning in Erol Akyavaş's Paintings and The Example of the Ferman Series

Nagihan Uysal [1]
Sevda Ceylan Dadakoğlu [2]

ÖZET

Sanat her ne kadar bireysel bir eylem olsa da kaynağını yaşanmışlıklardan ve insanlığın geçmişine uzanan kolektif bellekten alır. Bu doğrultuda toplumsal gelenek, inançlar ve kadim bilgiler, sanatın köklenmesine ve evrensel bir dil kurmasına olanak sağlar. Yıllar ve yüzyıllar boyunca yaşanan olaylar ile toplumların geride bıraktığı kalıcı izler, ulusal kimliğin bileşenlerine dönüşür. Sanatın evrensel dilini kuran semboller, beslendikleri kültürel özden hareketle biçime dönüşür; evrensel imgeler aracılığıyla ifadenin taşıyıcısı olur ve kültürel hafızanın bir parçası haline gelir. Çağdaş Türk resminin öncü isimlerinden Erol Akyavaş, Doğu düşüncesinden beslenerek üretimini Batı modernizmiyle buluşturan usta bir sanatçıdır. Batı resim anlayışı ile çalışmış olsa da köklerini Anadolu coğrafyasından almaktadır. Resimlerinde anlam katmanlarını oluşturan imgeleri, sembolleri, biçimleri kimi zaman hat, kimi zaman minyatür esintileriyle görmek mümkündür. Bu araştırma, dünya sanatında yer edinmiş, iz bırakmış çağdaş bir Türk sanatçının, Doğu geleneği ve inançlarına ait semboller yoluyla nasıl Batılı bir estetik kurduğunu sorgular. Nitel araştırma deseninin benimsendiği bu araştırmada, veri toplamada literatür taraması ve eser çözümlemesi kullanılmıştır. Çalışma, sanatçının "Fermanlar" serisinden altı eser ile sınırlandırılmıştır. Akyavaş'ın uzun sanat serüvenine eşlik eden yapıtları ve kullandığı semboller incelenmiş; sanatına kaynaklık eden düşünsel arka planın etkisi değerlendirilmiş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Böylece, Doğu coğrafyasına ait sembollerin anlatım gücünün Akyavaş'ın resimlerinde nasıl hayat bulduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resim Sanatı, Sembol, Doğu-Batı Sentezi, Erol Akyavaş

ABSTRACT

Although art is fundamentally an individual act, it draws its depth from lived experiences and the collective memory reaching into humanity's past. Social traditions, beliefs, and ancient knowledge allow art to root itself in culture and form a universal language. Over time, the traces left by societies become key components of cultural and national identity. The symbols that shape this universal language emerge from cultural heritage, gain form through shared imagery, and ultimately integrate into collective memory.Erol Akyavaş, a significant figure in contemporary Turkish painting, masterfully merges Eastern thought with Western modernism. While Western art influenced his visual approach, his artistic foundations lie in the cultural richness of Anatolia. The images, symbols, and forms creating layered meanings in his paintings often reflect the impact of calligraphy, miniature art, and Eastern visual traditions, which he reinterprets through a modern perspective.This study explores how a Turkish artist who gained recognition in world art constructed a Western aesthetic using symbols drawn from Eastern traditions and belief systems. Using a qualitative research design, it relies on literature review and artwork analysis and focuses on six paintings from Akyavaş's *Fermanlar* (Decrees) series. The study examines the symbolic language shaping his artistic journey and evaluates the intellectual background that inspired his work. Ultimately, it reveals how Eastern symbols acquire renewed expressive power in Akyavaş's paintings and contribute to a distinctive cultural synthesis.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Symbol, East–West Synthesis, Erol Akyavaş

How to Cite This Article
Uysal, N. & Ceylan Dadakoğlu, S. (2025). "Erol Akyavaş'ın Resimlerinde Anlam Katmanları ve Fermanlar Serisi Örneği", Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 11(6): 613-630. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.17778746

Arrival: 08 October 2025
Published: 30 November 2025

International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

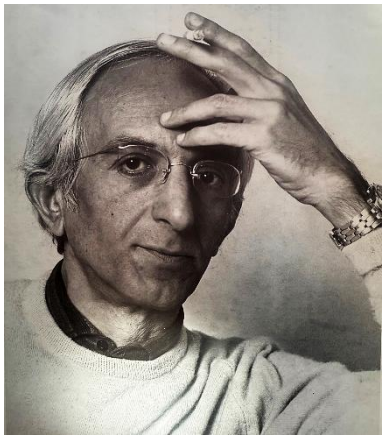
This journal is an open access, peer-reviewed international journal.

GİRİŞ

Sanat eseri, duygu ve düşüncelerin estetik bir dille ifade edilmesinin yanı sıra üretildiği dönemin özelliklerini ve sanatçının kültürünü de yansıtır. Sanatçılar, ait oldukları kültürün bir yansımasıdır. Sanat tarihinde birçok sanatçı tarihsel köklerinden aldıkları esinle, kendi kültürel değerlerini çağdaş sanat anlayışıyla birleştirerek eserlerine taşımıştır. 1950'li yıllardan itibaren, sanatçı bireyselliği ve ifade özgürlüğünün güçlenmesine bağlı olarak, İslâm yazısı sanatçıların kendi iç dünyalarını dışa vurmak için başvurdukları özgün bir sanatsal dile dönüşür (Pekpelvan, 2009). Bu biçimler çoğu zaman yerel öğeleri evrensel simgelere dönüştürür ve plastik dili tamamlayan semboller olarak izleyiciye ulaşır. Böylece sanatçı, yaşadığı dönemin tanığı olarak varlık gösterir.

Soyut sanatta hedeflenen, "soyut yasal biçimler" aracılığıyla özsel bir dinginliğe yönelimdir. Novalis'in "Tanrıların hayatı matematiktir; matematik dindir" önermesi, biçimsel arınma ile hakikat arayışı arasındaki bağı vurgulayarak benzerlikten uzaklaşan görüntünün ürettiği huzursuzluğa karşı biçimsel düzenin sunduğu içsel mutluluğu işaret etmektedir (Worringer, 2017). Bu mutluluk, sanatçının katharsis ve mimesis sürecinin bir dışavurumu olarak ortaya çıkar. Sanatçı, eserlerinde içsel yolculuğunu görünür kılarak hem yaratım hazzını hem de ruhsal bir sağaltımı deneyimler.

[1] Öğr. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi ABD, Ankara, Türkiye.
[2] Dr, MEB, Nermin-Mehmet Çekiç Anadolu Lisesi, Ankara, Türkiye.



Görsel 1. Erol Akyavaş
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Akyavaş, öz kültürünü yıllarca yurtdışında edindiği birikimle buluşturarak özgün bir Doğu-Batı sentezi kurar. Temelde doğulu bir damar taşısa da formasyonu batılıdır; bunun üzerine kendi köklerini inşa eder. Osman Hamdi gibi, klişe Oryantalist söylemi tersyüz eder; Batılının kurguladığı Doğu'yu değil, Batı kültürünü özümsemiş bir doğulunun iç dünyasını resmeder. "Bize has" güzelliği görünür kılan eserlerinin ayırt edici yönü, içerdiği derin felsefedir: Akyavaş'ta yalnız İslam sanatını değil, İslam düşüncesini de -çünkü ikisini de içselleştirmiştir- hissederiz (İnankur, 2007). Sanatçının inandığı ve içselleştirdiği dünya görüşü, onun sanatsal üretiminin temel itkisini oluşturur. Akyavaş, bu düşünsel kaynağı Doğu'nun kültürel mirasından besleyerek Batı sanatına zengin bir plastik dille aktarır.

Akyavaş, Batı resim anlayışına karşı özgünlüğünü Anadolu'nun derin kültürel köklerinde bulur; Amerika'da yaşadığı kimlik arayışını kültürel köklerine dönerek aşar. O'nun sanatı, Doğu ve Batı sanatının sentezinden ziyade Anadolu halk kültürünün zengin mirasına yönelir. Resimlerinde minyatürü andıran mekânlar, yollar ve surlar yer alır; derin bir geleneğin izleri ve benliğini arayışın mistik göstergeleri öne çıkar (Soylu & Diğler, 2024). Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi, sanatçının amacı yoğun bir trajik duyuşu sergilemek ve bunu izleyiciyle paylaşmaktır (Tansuğ, 1996). Tarihsel trajediyi semboller, İslami motifler ve derin katmanlar ile yüzeye aktarmaktadır. Tarihsel belleğin, güç ve otoriterinin tanrısal ifadesinin izleri eserlerine yansımıştır.

Bu çalışma, Erol Akyavaş'ın resminde "anlam katmanları" nın yazı/hat, sembol ve geometri aracılığıyla nasıl kurulduğunu; bu katmanlaşmanın kültürel bellek ve tasavvufî yönelimle nasıl birleştiğini, Doğu-Batı sentezini eserlerine nasıl aktardığını incelemektedir. Çalışmanın ikinci yarısında bu genel çerçeve, "Fermanlar Serisi" üzerinden somut bir durum çalışmasıyla derinleştirilmektedir.

YÖNTEM

Erol Akyavaş'ın üretimine ilişkin nitel belge/doküman incelemesi yaklaşımıyla yürütülen bu araştırmanın inceleme evrenini sanatçıya dair müze/galeri katalog fişleri ve sergi kitapçıkları, eleştirel denemeler, röportajlar ve akademik makaleler oluşturmaktadır. Araştırmaya; yazı/hat, sembolik repertuar, geometri/kozmoloji ve tasavvufî göndermelerle doğrudan içerik ilgisi bulunan, belge niteliği taşıyan yayınlar, erişilebilir ve doğrulanabilir künyeye sahip belgeler, 1960'lar ile 1990'lar üretimini ve sonraki kurumsal değerlendirmeleri kapsayan kaynaklar dâhil edilmiştir. Sanatçının eserlerinden seçilen Fermanlar Serisi örnekleri okunmuş; bulgular analitik genelleme çerçevesinde ve anlatı derleme sınırları içinde yorumlanmıştır (Bowen, 2009; Rose, 2016; Yin, 2018). Analiz aşamasında eserler ve ilgili belgeler yakından okunarak, yazı/hat kullanımı, sembolik repertuar, geometri ve tasavvufî göndermeler gibi tekrar eden temalar belirlenmiş ve yorumsal çıkarımlar üretilmiştir.

BULGULAR

Sembol ve İmge

Sembol; bir düşünceyi, kavramı ya da nesneyi temsil eden, anlamı bilinen ve gözle görülebilen bir işaret olarak tanımlanır. Sembollerin anlamı kendiliğinden değil insanlar arasında oluşmuş ortak bir uzlaşma, gelenek ya da sözleşme yoluyla belirlenir. Bu nedenle sembol, belirli bir nesne, süreç ya da duruma gönderme yapmak üzere, üzerinde uzlaşılmış anlamlar yüklenen bir işaret türüdür (Cevizci, 2000).

Akyavaş'ın resimlerinde bu uzlaşımsal yapı, yazı/hat, geometrik düzen ve yerel nesneler üzerinden işleyerek kültürel bellek ile modern soyut arasındaki geçişi kurar; sanatçı böylece yazıyı, resimsel bir üslupla İslam düşüncesinin etkileriyle harmanlayıp Doğu–Batı arasında özgün bir sentez üretir (Bayramoğlu, 2013). Nitekim eski motif düzenlemeleri tuvalde soyut biçimlerle yeniden denenmiş; ancak bu girişimlerde başarıya ulaşan sanatçı sayısı sınırlı

olmuştur (Şen & Çıvkın, 2022). Akyavaş, geleneksel İslâmî motiflerin ötesine geçerek, çağdaş bir anlayışla evrensel bir plastik dil yaratmıştır.

İmgelerin temel malzemeleri sesler, renkler, çizgiler, harfler ve basit devinimlerdir; imge, bu parçalar aracılığıyla tasarım, kavram ya da düşünce ile doğal nesneler ve görüngüler arasında bir bağ kurar. Modernlikle birlikte bu denge bozulur; imgeyi kuran kavram–şey ilişkisi geri çekilir, kullanılan malzemenin ve duyusal verilerin ifadesi öne çıkar. Böylece modern sanatta sözler sese, yazılar harflere, resimler çizgi ve renklere, karmaşık eylemler ise basit devinimlere indirgenmeye açık hâle gelir (Taburoğlu, 2013). Bu bağlam, yazı ile imge arasındaki sınırların bulanıklaştığı, kaligrafinin resimselleştiği ve soyut düzenin öne çıktığı sanatsal pratikleri anlamak için elverişli bir çerçeve sunar.

Bu çerçeve, Akyavaş'ın üretimindeki "yazı–imge–geometri" ilişkisinin nasıl işlediğini de açıklar: sanatçı, yazıyı yalnız metin olarak değil, biçimsel/duyumsal bir değer olarak yüzeye taşır; böylece modernliğin çözülme dinamiklerini, tasavvufî göndermelerle birleşen çok katmanlı bir anlam alanına dönüştürür. Akyavaş sürrealist değildir; ancak arketip imajların izleri örneğin daire/nokta, merkez/çevre, yol/labirent gibi kalıplar yapıtlarında belirginleşir. Yaratıcı süreci 'bilinçdışı bir arketip imgenin etkinleşmesi ve bunun çağın diline çevrilmesi' olarak tanımlayan Jungcu yaklaşım (Carl Jung Depth Psychology, 2020), Akyavaş'ın sanatında arketipsel çağrışımların çağdaş bir görsel dil içinde yeniden yorumlanması biçiminde karşılık bulur.

Geometrik Sembolizm ve İslam düşüncesi

Sanatta geometrik şekiller sıklıkla sembolik–alegorik anlamlar taşır: kare durağanlık ve maddî dünya ile ilişkilendirilir; dört kenarıyla ana yönleri, elementleri ve mevsimleri çağrıştırır (Gibson, 2009). İslam düşüncesinde ise geometrik motifler, Tanrı–insan birliğine yönelen sonsuzluk fikrini; sanatlar arasında ortak bir ahenk, düzen ve ritim duygusunu görünür kılar. Bu nedenle geometrik düzenlemeler, kozmik uyumu göstermenin bir yolu olarak okunabilir (Demiriz, 2000). İslam'da Kâbe'nin küp biçimli merkezi konumu ve hac ibadetinde etrafında daire çizilmesi, "daire içinde kare" sembolizminin paradigmatik bir örneğidir.

Bu kuramsal zemin, Akyavaş'ın resim dilini doğrudan aydınlatır. Sanatçı, yerel nesneler ve özellikle çadır motiflerinden esinlenen geometrik örgütlenmelerle güçlü bir mekân duygusu kurar; yazıyı kompozisyonda resimsel bir değer olarak işletmesi üslubunun ayırt edici yönüdür. İslam düşünce geleneğini tasavvufî bir yaklaşımla işlerken, Batı akılcılığını Doğu dünya görüşüyle özgün bir sentezde buluşturur (Bayramoğlu, 2013). Bu sentez kaligrafik semboller, yarı soyut mimari biçimler ve mistik dairesel formlar üzerinden somutlaşır. Nitekim 1970–80'lerde keskin geometriler ve döngüsel kurgular belirgin biçimde öne çıkar (Saydağ Karter, 2024). Bu sentez, Doğu'nun duygusallığı ile Batı'nın akılcılığı arasında kurulmuş bir köprü niteliğindedir.

Sanatçının İfadesi ile "Batınî Tat"

1970'lerden sonra Akyavaş'ın resminde batınî yön belirginleşir. Akyavaş, Tezhip ve topografik minyatür kompozisyon kalıplarını kendi kurgularına uyarlamış; kimi zaman değiştirerek kimi zaman geometrik düzeni bozmadan birebir kullanmıştır. Bu etkilerin en yoğun görüldüğü diziler arasında Kimyâ-yı Saadet, Gazâlî, Miraçnâme ve Hallâc-ı Mansur özellikle 1980 sonrası dikkat çeker. Tezhip'le kurulan bağ, Kur'an-ı Kerimlerdeki yoğun kullanım nedeniyle yalnız biçimsel değil tematik bakımdan da yerindedir (Yetgin, 2013).

Akyavaş, bu batınî yönelimi bizzat şu sözlerle temellendirir: "Belli bir çevrenin insanı olarak kendimi o çevrenin birikmiş değerlerinin sahibi sayıyorum... Resmin 'batınî' yanıyla, 'iç içeriği' ile fazla ilgiliyim… Çarmıhtan inen İsa heykelinin… Papa için 'plastik değeri'nin yanı sıra bir 'batınî tadı' da vardır. Ben de resimlerimde bu 'batınî tadı' elde etmek için 'yerel elemanlar' kullanıyorum" (Şenyapılı, 1986). Bu ifade, sanatçının yerel unsurları yalnız ikonografik bir alıntı olarak değil, izleyicide ikinci bir anlam katmanını tetikleyen taşıyıcılar olarak gördüğünü ortaya koyar; nitekim sanatçının serilerinde bu yaklaşımın sistematik bir dil hâline geldiği izlenir (Soylu & Diğler, 2024). Biçimin içeriğe hizmet eden yönünü sanatçı Fermanlar serisi ile daha da belirginleştirmiştir.

Eğitim, İlk Dönem ve Denemeler

Erol Akyavaş (1932-1999), Amerika Birleşik Devletleri'nde Chicago'da mimarlık eğitimi aldıktan sonra Paris'te kaldığı dönemde soyut, geometrik eserler üreten sanatçı New York'ta gerçeküstücülüğün teorileriyle ilgilenmiştir. Kaligrafiden soyutlamalar yaptığı eserler gerçekleştirmiştir (Saydağ Karter, 2024).

1960'ların ilk yarısında kadın bedenini estetik bir öğe olarak kullanır ve Doğu sanatının sikkelerine de yönelir. 1960'ların başında ABD, New York'ta mimar ve tasarımcı Eero Saarinen ile mimar olarak çalışmaya başladı; ancak aynı yıllarda mimarlığı bırakıp kendini ressam olarak tamamlar. "Kadınlar, odalar, genelevler" olarak anılan 1960'lar işleri, figüratif anlatımı şiddetli denemeleridir. Bu on yılda soyut ve figüratif öğeler öne çıkmaya başlar; resimlerinde toplumsal bellek etkileşimi ve kültürel miras temalarını bir araya getirir (Hejazi & Amani, 2022).

1960'lı yıllar, "kimlik" arayışının yaşandığı bir dönemdir. Bu süreçte Erol Akyavaş, Doğu ile Batı arasında konumlanarak resimlerinde her iki kültürün katmanlarından beslenen simgeleri ve anlatım dillerini kullanır. Batı'nın sanatsal ve düşünsel yapılanmasını özümsedikten sonra Doğu kimliğini Batı'ya taşıyabilmiş nadir ressamlardandır. Eserlerinde Kâbe gibi İslam beldelerine ait imgeler ve hat formları parça parça belirerek katmanlar hâlinde birleşip bütünü oluşturur; resimlerdeki İslam yazısı ise kodlanmış yapısıyla güçlü bir metafor işlevi görür (Pekpelvan, 2009).

Mimarlık altyapısının etkisiyle ilk dönemlerinde konstrüktif kompozisyonlar kuran Akyavaş, kaligrafiyi soyutlayarak 1979'dan itibaren yeniden İslam sanatlarına yönelir. İslam tarihine ilgisi daha önce de vardır; ancak bu ilgi başlangıçta soyutlama düzeyindedir. Minyatürün stilize doğası, sürrealizm etkisi ve mimar kimliğinin getirdiği plan–geometri alışkanlığı, biçimleri yüzeye aktarma tutumuyla sanatçıya yakın gelmiştir (Soylu & Diğler, 2024).

1980'lerde İstanbul'da gördüğü gizemli bir rüyayı Sahaflar Çarşısı'ndaki Cerrahî şeyhi Muzaffer Ozak'a yorumlatan Akyavaş, rüyasında çöl benzeri bir yerde parlak bir varlıktan "korkma, al" denilerek bir şey aldığını görür. Ozak, rüyayı "yapmak isteyip de yapamadığın ne varsa onu yap" diye yorumlar. Bu dönüm noktasının ardından Akyavaş, Kerbelâ, Kimyâ-yı Saadet, Gazâlî, Fermanlar, Miraçnâme, Hallâc-ı Mansur, Fîhi Mâ Fîh, İnsân-ı Kâmil ve Lâmelif gibi serilerini üretir (Batur, 1999).

Yazı/Hat, Mekân ve Mistik Göstergeler

Akyavaş'ın eserleri tasavvufî sembollerle yüklüdür; Hüsnihat öğeleri, eski kitaplardaki yazılar, Kâbe ve Kerbelâ göndermeleri dikkat çeker. Ayrıca labirent, spiral ve daire gibi sembolleri sıkça kullanır. İslâm'ın evrensel sembollerine yaslanan bu imgeler, sanatçının dilinde geniş anlamlar taşır (Taş, 2010).

Ali Artun, "Akyavaş'ın sanatı mutlaka teoloji ile estetiğin kesişiminde konumlanır. Gerçekten de sanatçının, özellikle *Miraçnâme* sonrası zengin ikonografisi, izleyiciyi "kutsal" ile "güzel"in tarihsel birliğine götürür ve bu birliğin karmaşık tarihini düşünmeye davet eder (Artun, 2000).

Artun'a göre Akyavaş'ın çağdaşlığı, modernliğe anti/post bağlamlar kurarak imgeleri söküp yeniden kodlamak değildir. İslam ikonografisi ve tasavvufla bağı ne modernizmin Zen merakı ne de postmodern etniklik ilgisine benzer; geçmişle "hesaplaşma" retoriğine de dayanmaz. Akyavaş, görmeyi/bilmeyi koşullandıran temsil düzeninden bilinçli bir mesafe alır ve başka bir hakikat, başka bir estetik arar: bir aşk estetiği, bir manevi yaşantı olarak sanat üretir (Artun, 2000).

Jale Nejdet Erzen, Erol Akyavaş'ın 1960'lı yıllardaki sanat anlayışını, sanatçının Doğu ve Batı'ya ait görsel unsurları bir araya getirerek tarihin çizgisel akışını aşma çabasıyla açıklar. Erzen'e göre Akyavaş'ın amacı, bu imgeleri resimsel bir değer olarak kullanmak değil; onların kültürel semboller olarak yaşamla bağlarını kurmak ve bütünlüğü temsil eden çok katmanlı anlamlarını görünür kılmaktır (Erzen, 1995).

Akyavaş için "labirent" temel bir kavramdır; yaşamı da hedefe giden yolda çoklu seçenekler sunan bir labirent olarak görür. Bu dönem resimlerinde (1980) köşelerde belirgin bir renkle ayrılmış, içinde merdiven bulunan bir ya da birkaç alan yer alır; bu merdivenler kalelerin kurduğu labirentten, dünyanın sınırlarından ve seçeneklerinden "öte"ye geçişi simgeler. Bu kapılar, sanatçının hakikat yoluna açılan geçitleri olarak yorumlanır (Saydağ Karter, 2024).

Erol Akyavaş labirent çalışmasından şöyle bahsetmiştir: *"Tasavvufi bir dünya görüşünü benimsemiş bir insanın ifade etmek istediğini en net anlatacak form labirent diye düşündüm. Hayatın karşımıza çıkardığı bütün kavşaklardaki yollar tarikattır, tarikat da yol demektir. Yol ne için vardır, bir yere gitmek için. O yolun sonu bir yer, bir mevkidir. O mevkiye varmak için kullandığınız yol farklıdır, fakat varılacak yer aynıdır."* (Germen, 1997).

Görsel 2. Erol Akyavaş, Corners, 1979 – 1980, 76 x 51 cm, KÜYB (Artnet, t.y.)
Kaynak: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/erol-akyavas/10

Akyavaş'ın resimlerinde İslam yazısı iki evrede görünür: 1950'lerde Arap harflerinin plastik/soyut değerini kullanır; 1980'lerde ise harf, kelime ve cümleleri özgün biçimleriyle kompozisyona taşır. Özellikle 1980'lerdeki "kıyam-i saadet" serisinde, Doğu'ya özgü kaligrafik ögeleri minyatür esinli motiflerle, renk ve yüzey beğenisiyle bütünleştirir (Bayramoğlu, 2013).

Akyavaş'ın daire ve nokta odaklı üretimleri, Hallâc-ı Mansûr'un "nokta" öğretisinden beslenir (Angay & Çakar, 2024). Hallâc'a göre tüm harfler kelimede, kelime harflerde, harfler Elif'te, Elif ise "nokta"dadır; nokta hepsinin üstündedir ve tekliği/ilmi temsil eder (Öztürk, 2007). Hallâc-ı Mansûr'un noktaya yönelik bu açıklaması, Tanrı'nın birliğini ve sonsuz kudretini simgesel biçimde dile getirir (Angay & Çakar, 2024). Bu çerçevede daire bilgeliğin ve göğün—dolayısıyla sonsuzluğun—sembolüdür; başlangıç ise form olarak "nokta"ya işaret eder (Yetkin, 2013). Akyavaş'ın Hallâc-ı Mansur yapıtı da olayı betimlemekten çok, İslami bir perspektifle duygu ve gizemi öne çıkaran çağdaş bir yorum sunar (Angay & Çakar, 2024).

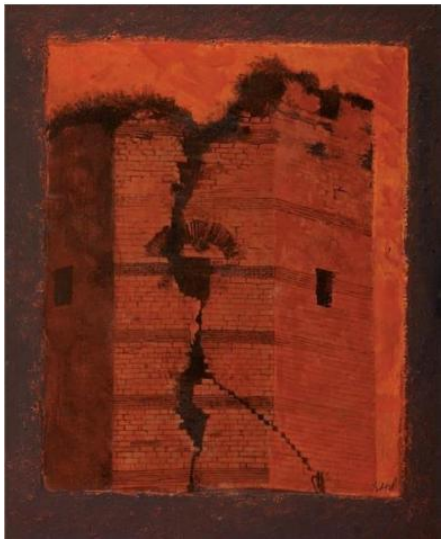
Görsel 3. E. Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, Tuval üzerine akrilik, 300 x 350 cm
Kaynak: (Soylu ve Diğler, 2024).

Akyavaş'ın 1987 tarihli Hallâc-ı Mansur'unda; içine defalarca "Allah" yazılmış altın bir daire, onu çevreleyen bulutlardan oluşan spiral ve tuval boyutlarınca sınırlandırılmış iri bir vav harfi yer alır. Spiral, izleyiciye yeni ipuçları sunar hem merkezden dışa açılmayı hem de dışarıdan merkeze yönelmeyi simgeleyen çift yönlü bir hareket içerir (Saydağ Karter, 2024). Bu hareketlerden dışa açılım, evrenin yaratılışını ve sürekli genişleme hareketini simgelerken; merkeze yönelen hareket ise dairenin merkezinde olduğu gibi, birliğe yani Allah'a dönüşü ifade eder (Çalıkoğlu, 2010).

Erol Akyavaş'ın "Kerbela"sı, tarihsel bir trajediyi semboller ve renkler aracılığıyla derinlemesine hissettiren; soyut kurgusuyla da izleyicinin kişisel yorumuna alan açan, tarihsel-kültürel-manevi bir anlatıyı sanatsal biçimde yoğuran bir başyapıttır (Özmen, 2024).

Görsel 4. Erol Akyavaş, Kerbela, 1983, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 125x100 cm (Galeri Nev İstanbul, t.y.)
Kaynak: https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9679-erol-akyavas-kerbela-1983

Özellikle 70li yılların ortalarında gerçekleştirdiği kale resimlerinde İslam sanatlarından minyatürle olan ilişkisi hissedilmektedir. 1980 sonrasında, geleneksel sanatlara yönelmiş; minyatür ve hat sanatını çağdaş sanat anlayışıyla birleştirerek özgün bir sentez yaratmıştır (Saydağ Karter, 2024).



Görsel 5. E. Akyavaş, Kale 8, 1978, Mukavva üzerine yağlı boya, 50 x 40 cm
Kaynak: (Saydağ Karter, 2024).

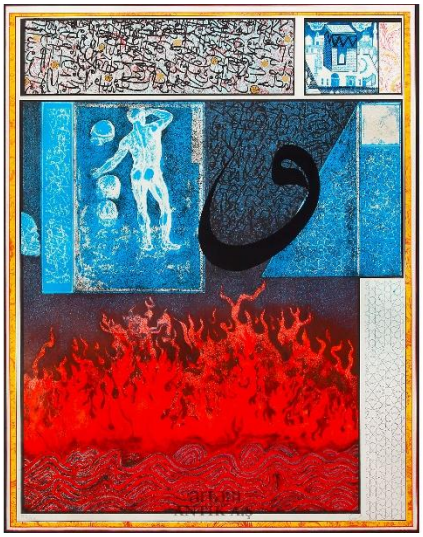
Akyavaş'ın yapıtlarında geleneksel etki yalnızca kaligrafiyle sınırlı değildir; minyatür üslubu, fermanlar, mimari planlar gibi ögeler eserlerinde yer alır. Hat sanatı motiflerini tek kompozisyonda toplayıp tuvale işlerken motiflerin nakışsal özelliklerini korur. Hat sanatının niteliğini bozmadan, onu yer yer deforme edip soyutlayarak çağdaş Türk resmi bağlamında farklı yorumlarla öne çıkar (Bayramoğlu, 2013).

Görsel 6. E. Akyavaş, Kalenin Düşüşü, 1981-82, Tuale marufle kâğıt üzeri karışık teknik, 125 x 100 cm (Galeri Nev İstanbul, t.y.-a).
Kaynak: https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9671-erol-akyavas-kalenin-dususu-1981-82/

Görsel 7. Erol Akyavaş. Hallac-ı Mansur. 1986 (Angay & Çakar, 2024)
Kaynak: (Angay & Çakar, 2024).

Akyavaş, Hallâc-ı Mansur dizisindeki labirent motifini, 1987'de 2. İstanbul Bienali'nde Aya İrini'de sergilediği, Mevlânâ'nın eserinden esinli Fîhi Mâ Fîh (İçindeki İçindedir) yerleştirmesinde de sürdürür. Labirent; çok kültürlü, kadim bir simge olarak insanın yaşam yolculuğunu, kutsal mekânı ve egodan sıyrılıp "İçindeki Olan"a yönelişi temsil eder. Çocukluğundan beri bu forma ilgi duyan Akyavaş için labirent, tasavvufî dünya görüşünü en açık biçimde ifade eden ana formdur (İnankur, 2007).

Sanatçı, hat ile figürü kaynaştırdığı metafizik resimlerinde tinsel etkiler eşliğinde zaman-mekânı sorgular. Özgün baskı dizisi "Miraçname"de ise hem Hristiyanlıkta hem İslam'da güçlü yankıları olan miraç, cennet ve cehennem tasvirlerini işler (Saydağ Karter, 2024).



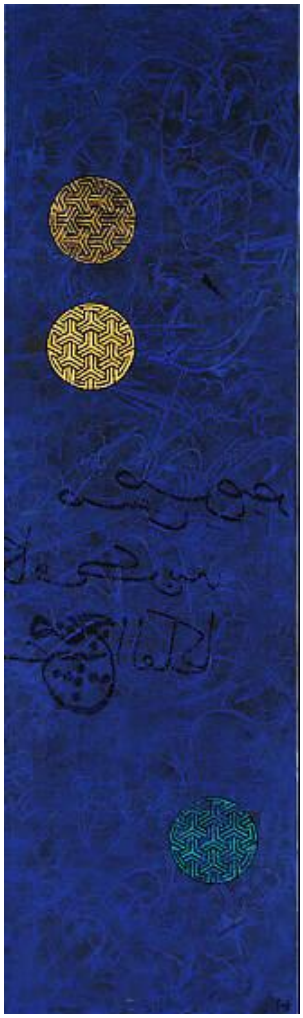
Görsel 8. E. Akyavaş, Miraçname14, 1987, litografi, 65 x 50cm
Kaynak: (Saydağ Karter, 2024).

Dünyaca Ünlü Eserler

Erol Akyavaş, hat sanatını modern yorumlarla birleştiren Türk sanatçılar kuşağının önde gelen sanatçılarındandır. 1950'lerin sonlarından itibaren hatı soyut biçimlere dönüştürerek eserlerine entegre etmiş; MoMA'daki "Padişahların Zaferi" bu yaklaşımın erken örneklerindendir. Kariyeri boyunca hat üslubunu sürdürmüş, 1987 tarihli "Hallac-ı Mansur"da dev tuvale "vav" harfini merkezine almıştır (Beyazıt, 2022). Çoğaltma ve yeniden üretimlerle ikon hâline gelen imge ve semboller, teknik olanaklarla zenginleşir. 2016 yılında Akyavaş'ın sanatsal üretiminin ana damarlarından birini oluşturan fotoğrafları ilk kez gün yüzüne çıkar. 2017 yılında New York Metropolitan Müzesi, sanatçının "Ferman"larından birini koleksiyonuna ekler. Sanatçının eserleri Türkiye'de 17. İstanbul Bienali paralel etkinliği kapsamında düzenlenen "Tekrar Dönelim" grup sergisinde izlenir. Dünyada ise MoMA, 1961'de

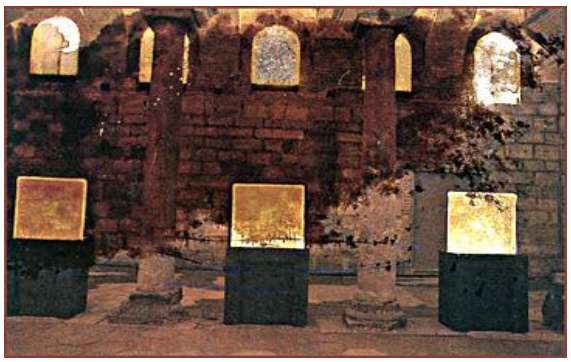
koleksiyonuna aldığı “Padişahların Zaferi”ni 62 sene sonra “Calligraphic Abstraction” (Kaligrafik Soyutlama) kategorisinde açılan sergiye alır ve eser tekrar izleyiciyle buluşur (Galeri Nev, t.y.).

Görsel 9. Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, T.Ü.Y.B, 121x214 cm, 1959, MoMA, New York (İstanbul Sanat Evi, t.y.).
Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/



Görsel 11. Erol Akyavaş, Ferman, Türkiye, 1992, The MET, New York, 2017 (The Metropolitan Museum of Art, t.y.).
Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/749431

Met koleksiyonundaki “Ferman”, neredeyse bütünüyle hatla kaplı tek örnek olup İslamî ikonografi ve sembollerle (Kâbe, Mekke-Medine, dua-nâmeler, 16–17. yy. Hac kaynakları) işlenir. Eserde koyu mavi zemin üzerine ıslakken sürülen siyah, çizgiler ve soyut kaligrafik formlarla katmanlı bir derinlik yaratır; iki altın ve bir nane yeşili dairesel motif farklı ışık tonlarıyla kompozisyonu dengeler. İzleyici desen ve kıvrımları izledikçe mavinin sakinliğine çekilir; yapıt, Akyavaş’ın minimalist soyut diliyle Osmanlı fermanlarına meditatif bir yorum getirir (Beyazıt, 2022).



Görsel 10. "Fihi Ma Fih", Aya Irini Klisesi, Istanbul Sanat Bienali, 1989
Kaynak: (Ünver, 2001).

Sanatsal evreleri kabaca: 1950'ler (cinsellik temaları), 1970'ler (iç mekân/yer sorgulamaları), 1980'ler (tasavvuf ve İslam tarihinin ana olayları). Tüm süreç, kimlik ve aidiyet arayışıyla süreklilik gösterir (Yetgin, 2013). Akyavaş'ın 1989'da 2. İstanbul Bienali için Aya İrini'de sergilediği pleksiglas "Fîhi Mâ Fîh (İçindeki İçindedir)" yapıtında, farklı inançlara ait labirent ve yazı sembolleri bir araya gelir; böylece eser hem Doğu hem de Batı mistik eğilimlerini aynı kompozisyonda taşır (Saydağ Karter, 2024).

Fermanlar Serisi

Yazıların ve sembollerin yer aldığı dikdörtgen bir düzen üzerinde kurgulanan bu seri, sanatçının son dönem çalışmalarına aittir. Erol Akyavaş'ın "Ferman"ı, Osmanlı'daki resmî fermanları çağrıştıran, dikey ve anıtsal bir tuval üzerinde kurgulanmış bir eser grubudur. Sanatçı, Avrupa-Amerikan soyut resim geleneğini Doğu'nun sembolleri ve hattıyla birleştirerek Osmanlı mirasını özgün üslubuyla işler (Beyazıt, 2022). 1989'da ilk örneklerini verdiği "Kâbe" serisiyle birlikte Akyavaş yeniden soyut anlatıma yönelir. "Ferman" serisinde ise minyatürlerden ve dinî metinlerden aldığı görselleri kolaj tekniğiyle bir araya getirir; bu yüzeylere farklı işaretleri kazıyarak dâhil eder. Sanatçı1990'lı yıllardaki birçok eserinde yüzeysel bir ifade aracı olarak kazıma yöntemini kullanır (İstanbul Modern, 2013).

Görsel 12. SARI FERMAN III, 1990, Tuval üzerine karışık teknik, 168 x 50 cm
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Koyu sarı bir zemin üzerinde, Arap harfleriyle "Ya Rab, ilmimi ve anlayışımı artır" ifadesi yer alır; bu dua, Tâhâ Suresi 114. ayetten alınmıştır ve özellikle ilim öğrenen kişiler tarafından okunur. Yazılar iç içe geçmiş, kısaltılmış ve adeta büyüleyici bir biçimde yüzeyde katmanlaşmıştır. Sol orta bölümde bir ebced tablosu görülür; önünde, koyu mavi bir dikdörtgen içerisinde Arapça rakamlar belirginleşir. Genel olarak matematiksel ya da astronomik hesaplamaları çağrıştıran bu düzen, bir dua ya da tılsım hissi veren bir kompozisyon olarak tasarlanmıştır.

Görsel 13. SARI FERMAN IV, 1990, Tuval üzerine karışık teknik, 168 x 50 cm
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Dikey ferman formundaki bu eser, Akyavaş'ın metni, geometrik biçimleri ve sembolleri iç içe geçirdiği tipik bir "Ferman" kompozisyonudur. Altın-toprak zemin tarihsel parşömeni, kırmızı kare ve daireler ise ilahî enerji ve kozmik döngüyü çağrıştırır. Yoğun Arapça yazı alanları, dua ve ilim vurgusunu öne çıkarırken, alt kısımdaki tablolar evrenin matematiksel düzenine gönderme yapar. Koyu sarı zemin üzerinde Arap harfleriyle "Başkadının kaydı" yazmaktadır. Bu ferman Allah'ın bir mesajı olarak yorumlanabilir. Sanatçı eseri üzerinde birtakım sembollerle zahiri ve batini inancı üzerine göndermeler yapmaktadır. Sağ ve sol kareler olarak biçimler yüzeyde padişah tuğrası gibi etki yaratmaktadır. Ferman, hat sanatı, mühür gibi biçimler ile modern bir soyut resim etkisi yaratmaktadır. Geometriyi huzur ve dinginlikle tuvalinde katmanlar halinde buluşturmuştur. Böylece sanatçı, Doğu mistisizmini Batı'nın soyutlama diliyle birleştirerek metni, sayıyı ve sembolü tek bir mistik görsel bütünlük hâline getirir.

Görsel 14. KIZIL FERMAN, 1990, Tuval üzerine akrilik, 168 x 50 cm
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Kırmızı zemin üzerinde çerçevelenmiş dikdörtgen bir kompozisyon olarak modern bir resim etkisi yaratmaktadır. Bu renk seçimi, hem ateşi, tutkunun ve kanın simgesel anlamlarını taşır hem de Kerbelâ temasını çağrıştırarak esere dramatik bir derinlik kazandırır. Kırmızı renk tarihsel trajik bir etki oluşturur. El izleri tarihe bir iz bırakma biçimidir. Üst bölümde yer alan el izi ve Arap harfleriyle yazılmış metin alanları, dua, yakarış ve kader temalarını çağrıştırır. Aynı zamanda güç, kan, iktidar gibi kavramları sembolik olarak çağrıştırmaktadır. Alt bölümlerdeki dairesel ve geometrik formlar, İslam sanatının sonsuzluk ve birlik kavramlarını temsil eder. Yazıların ve sembollerin üst üste bindirilişi hem anlam hem biçim düzeyinde bir katmanlaşma yaratır. Sanatçının Doğu ve Batı kültürleri arasında kurduğu sentezin, mistik sembollerin ve tarihsel göndermelerin ilginç bir örneğidir. Özün ve biçimin birlikte hayat bulduğu eserlerinden biridir.

Görsel 15. FERMAN V, 1990, Tuval üzerine akrilik, 168 x 50 cm
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Ferman, Osmanlı kültüründe mutlak otoriteyi temsil eden bir unsurdur. Bu eserde sanatçı kırmızı zemin üzerinde güç ve otoriteyi belirginleştirmiştir. Ferman başlığı tanrısal iradenin sembolü olarak izleyiciye sunulmuştur. Kırmızı renk güç, otorite, tasavvufi bir psikolojik etki olarak belirginleşmiştir. İnsanın evrenle kurduğu manevi ilişkinin sembolik ifadesi olarak yansımasıdır. Üst bölümde yer alan büyük Arap harfleri, sanki yüzeyde dalgalanır gibi konumlanmıştır. Bu yazılar dua, çağrı ya da yakarış niteliğindedir. Sağda görülen küre formu, bütünlüğü ve kozmik dengeyi simgeler. Aşağıya doğru uzanan alanlarda küçük yazı blokları, bilginin katmanlı yapısını ve zamanla silikleşen hafızayı ima eder. Akyavaş bu eserde, yazı ile renk arasında bir ruhsal geçiş alanı yaratır. Kırmızı zemin, duygunun ve maneviyatın taşıyıcısı olurken; soyut biçimler ve hat parçaları, insanın ilahî olana yönelişini çağrıştırır. Geometrik disiplinli eserinde seyirciye yol gösteren bir serbestlik etkisi vardır. Buna karşın temas ettiği konuların ağırlığı ile eser anıtsal bir etkiyle izleyiciyle buluşur.

Görsel 16. FERMAN IX, 1990, Tuval üzerine karışık teknik, 168 x 50 cm
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Bu eser, Erol Akyavaş'ın "Fermanlar" serisindeki renk, ışık ve ruh hali çeşitliliğini temsil eden önemli bir örnektir. Dikey kompozisyonun hâkim rengi olan yeşil–mavi tonlar, bu çalışmada kırmızı serilere göre daha dingin, içe dönük ve metafizik bir atmosfer yaratır. Arapça yazı parçaları ve ebced tablosunu andıran küçük kare düzenlemeler, bilginin sembolik aktarımını temsil eder; yazılar neredeyse suyun içinde çözülüyormuş gibi görünerek ilmin içselleşmesini ve görünenden öteye geçişi ima eder. Üstteki dairesel motifler evrenin döngüselliğini ve Tanrısal düzenin sürekliliğini vurgular. Akyavaş bu eserde, kırmızının tutkusunun yerini yeşil ve mavi tonların tefekkür ve sezgiye açılan dinginliğine bırakır.

Bu ferman yeşil ve mavinin derin tonlarının kullanıldığı, soyut dışavurumcu bir eser olarak da belirginleşir. İslam hat sanatının, Doğu'nun mistisizmi ve batının soyut estetiği ile buluştuğu bir eserdir. Yeşilin yoğun kullanımı tek tanrılı dinlerde kutsiyeti ifade eden bir renk olduğu ile ilişkilendirilebilir. Kişisel bir serüven ve tarihsel bir belleğin sentezi olarak yüzeyde hayat bulmuştur. Akyavaş eserindeki sembolleri, naif minyatür geleneğinden yola çıkıp; çağdaş, geometrik düzenlemelerin olduğu büyük boyutlu soyut bir tuval resminde buluşturmuştur.

Görsel 17. FERMANLAR III, 1990, Tuval üzerine akrilik,168 x 50 cm
Kaynak: (Madra & Dostoğlu, 2000).

Bu eser, Erol Akyavaş'ın "Fermanlar" serisinin en dengeli ve simgesel örneklerinden biridir. Dikey form, klasik ferman yapısını çağrıştırırken; altın, bej ve toprak tonlarıyla oluşturulmuş zemin hem tarihsel hem de ruhsal bir derinlik taşır.

Sanatçı, yüzey üzerinde yoğun Arapça yazıların olduğu çok katmanlı bir eser oluşturmuştur. Bu yüzeyde astronomik biçimler yazılara eşlik etmektedir. Geometrik biçimler ferman mührü izlenimi taşımaktadır. Görünmez olanı görünür kılmaya, Allah'ın fermanını, iradenin izlerini, renk, motif, biçim ve sembollerle betimlemiştir. Hat sanatını da çıkış noktalarından biri olarak sayan sanatçı, harf, kelime ve bu harflerin rakamsal değerlerine yüklenen anlamları bu eserinde birleştirmiştir. Tek bir harfi merkeze alıp mistik bir anlam yüklemiştir. Orta bölümdeki büyük "vav" harfi, yaratılışın başlangıcına ve insanın ilahî kökenine işaret eder. Grafiksel biçimler şifreli bir ifade ile belirginleşmektedir. Kompozisyon, farklı büyüklükteki yazı alanlarıyla kare ve dairesel geometrik biçimlerin dengeli yerleşimi üzerine kuruludur; bu düzen, Akyavaş'ın sistematik düşünme biçimini ve bilgi arayışını yansıtır. Üstteki daire ve şemalar evrenin bütünlüğünü ve Tanrısal düzeni simgeler.

SONUÇ

Akyavaş, geleneksel yaklaşımlardan ayrılarak kaligrafiyi modern sanatın diliyle bütünleştirip soyutlar; eserlerindeki geometrik soyutlamalar Doğu mistisizmi ile modern sanat arasında bir köprü kurar (Saydağ Karter, 2024). Çalıkoğlu'na (2010) göre, Akyavaş'ın özgünlüğü, ustalığının yanı sıra Türk-İslam kültürüyle çağdaş sanatı bilinçli bir sentezle birleştirmesinde yatar. 1980 sonrasında İslâmî sanatı çağdaş dille kaynaştırarak kavramları soyut biçimde ifade eder; tasavvuftan aldığı imgeleri simgesel ve evrensel sembollerle bütünleyip mistik bir anlatım geliştirir. Onu ayırt eden başlıca yön, bu simgesel dili ustalıkla kullanmasıdır.

İslâm tasavvufunda Vahdet-i Vücûd "varlık birliği"ni ifade eder. Bu öğretiye göre kul, Tanrı'ya ulaşmak için benliğindeki nitelikleri arındırıp "yokluk"a erişerek bütünüyle ilahî varlığa teslim olur. Karanlıktan aydınlığa ilerleyen bu içsel yolculuk, aynı zamanda dıştan içe doğru gerçekleşen bir dönüşüm olarak görülür. Dairesel motifler ve döngüsellik, tasavvuftaki birleştiricilik ve sonsuzluk fikrini simgeleyen kompozisyonlar olarak yorumlanabilir; kozmosun ahengini, düzenini ve ritmini ima eder. Erol Akyavaş, Doğu mistisizmi ve tasavvufun bu döngüsel düşüncesini ve "birlik" kavramını görünür kılar (Saydağ Karter, 2024).

Sanatçının inşa ettiği temel prensip kodları tasavvuf öğretilerine dayanır. İslâm tarihinin önemli olaylarından beslenen ve İslâmî değerleri gözeten kurgularını kendine özgü bir anlatımla geometrik soyutlama üzerinden ifade eder; sembolik daire formu İslâm kozmolojisinde merkezi bir anlamla ilâhî sonsuzluğu temsilen öne çıkar (Angay & Çakar, 2024). Benzer kavrayışın izleri farklı medeniyetlerde de görünür; örneğin Hermes Trismegistus'un "Tanrı, merkezi her yerde, çevresi hiçbir yerde olan bir dairedir" görüşü bu düşünceyle örtüşür. İslâm kozmolojisinde daire ve kare, Vahdet-i Vücûd ve İnsân-ı Kâmil anlayışlarını geometrik biçimde sembolize eden mistik şekiller olarak yorumlanır (Çelik & Yıldırım, 2019).

Akyavaş çok çeşitli semboller kullanır: vav harfi ve lam-elif gibi hat unsurları; Kâbe ve eski kitaplardan alınan şemalar gibi dinî göndermeler; daire, kare, boşluk ve renk gibi hem İslâmî hem evrensel anlamlar taşıyan biçimler bunlar (Madra & Dostoğlu, 2000). Üslubu, soyut sanatın öncüleriyle benzerlik taşır; sanatsal hedefi "hakikate doğru bir yolculuk" olarak belirir. Nesnenin özünü görünür kılma çabası, sezgiye dayalı algı ve ruhsal yaratım süreci gibi öğeler, onu benzer arayışları olan sanatçılarla ortak bir düzlemde buluşturur (Angay & Çakar, 2024).

Sanatçının geç dönem resimleri yalın ve tek renge yaklaşan; yazının azaldığı, labirent ve daire formlarının öne çıktığı yapılardır. Bununla birlikte ilk ve son işleri arasında süreklilik vardır: sanatındaki temel tutum değişmez; dönemsel biçim farklılıkları yeni soruların tetiklediği arayışlara karşılık gelir, içerik ve kaynak sabit kalır. Tüm bu üretim, ömür boyu sürdürdüğü soruların ve içsel çözümlemelerin alanını oluşturur. Kaynağı kendi geleneği, İslâm sanatı ve kültürüdür; düşüncesini Batı sanatıyla buluşturup "dinsel duyarlık ile estetik coşkuyu" birleştiren ender sanatçılardan biri olarak Türk sanat tarihinde ayrışır (İnankur, 2007). Batı eğitimi almış bir Asyalı Müslüman olarak, Amerika'da başlayan kariyerinde kültürel kimliğinden kopmadan, baştan beri hat çıkışlı bir dil kurar; zamanla geleneğe daha sıkı bağlanarak gelenekçi ama özgün bir plastik üslup geliştirir. Batı etkisinden sıyrılmak için yerel kaynaklara yönelir; ancak çağdaşlık kaygısıyla Batı tekniklerini de birlikte kullanır (Yetgin, 2013).

Sonuç olarak Akyavaş, "Fermanlar" serisinde mutlak otoritenin yalnızca tanrısal olduğunu imgeler ve semboller aracılığıyla biçime dönüştürür. Akyavaş'ın resminde yazı/hat, organik motifler, geometri ve tasavvufî sembolizm; kültürel bellekle eklemlenerek, modern soyutun olanaklarını içeren estetik bir doğrultuda yeniden kodlanan çok katmanlı bir görsel dil oluşturur. Akyavaş, "Fermanlar" serisiyle Doğu inançlarına göndermeler içeren, Batılı bir rasyonaliteye dayalı çağdaş bir estetik dil oluşturur. Bu dil, İslâm düşüncesinin derinliği ile çağdaş sanatın biçimsel niteliklerini aynı yapıt üzerinde buluşturan özgün bir sentez sunar. Sanatçı bu serisi ile diğer eserlerinde olduğu gibi çağdaş Türk sanatında kalıcı bir iz bırakır.

KAYNAKÇA

Angay, E. ve Çakar, N. (2024). Türk resim sanatında geometrik soyutlamanın temelleri ve Erol Akyavaş'ın eserlerine yansımaları. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 13, 57-69. https://doi.org/10.55089/yyuvasad.1416697

Artnet. (t.y.). *Erol Akyavaş.* Erişim tarihi: 5 Ekim 2025, https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/erol-akyavas/10

Artun, A. (2000). *Bir Ömrün Resmi.* B. Madra ve H. Dostoğlu (Ed.) Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları (s. 35- 37). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.

Batur, E. (1999) Erol Akyavaş, Cumhuriyet Gazetesi 26 Nisan gazetesi, Köşebent köşe Yazısı, İstanbul.

Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. Kalemişi, 1 (2), s.1-40. https://kalemisidergisi.com/makale/pdf/1406720541.pdf

Beyazıt, D. (2022, January 31). *Ferman hakkında*. **UNLIMITED**. https://www.unlimitedrag.com/post/ferman-hakkinda

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27–40.

Carl Jung Depth Psychology. (2020, 3 Mart). *That is the secret of great art, and of its effect upon us.* Erişim tarihi: 6 Ekim 2025, https://carljungdepthpsychologysite.blog/2020/03/03/that-is-the-secret-of-great-art-and-of-its-effect-upon-us/

Cevizci, A. (2000). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları

Çalıkoğlu, L. (2010). Gelenekten çağdaşa modern Türk sanatında kültürel bellek. İstanbul Modern Yayınları.

Demiriz, Y. (2000). İslam Sanatında Geometrik Süsleme. İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.

Erzen, J. N. (1995). *Erol Akyavaş.* Çağdaş Türk Plâstik Sanatları Yayın Dizisi, Ankara.

Galeri Nev. (t.y.). *Erol Akyavaş*. Erişim tarihi 4 Ekim 2025, https://galerinev.art/tr/erol-akyavas

Galeri Nev İstanbul. (t.y.). *Erol Akyavaş, Kerbela, 1983* [Tual üzerine akrilik, 125 × 100 cm]. Erişim tarihi: 5 Kasım 2025, https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9679-erol-akyavas-kerbela-1983

Galeri Nev İstanbul. (t.y.-a). Erol Akyavaş, Kalenin Düşüşü, 1981-82 [Tual üzerine akrilik, 100 × 80 cm]. Erişim tarihi: 5 Ekim 2025, https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9671-erol-akyavas-kalenin-dususu-1981-82/

Germen, M. (1997). Erol Akyavaş. *Arredamento Dekorasyon Dergisi* (3): 71.

Gibson, C. (2009). Semboller Nasıl Okunur ? Resimli Sembol Okuma Rehberi. İstanbul: Yem Yayın.

Hejazi, R., & Amani, H. (2022). An analysis and review of Erol Akyavaş's calligraphic works in the cultural context of modern Turkey. *Journal of Art & Civilization of the Orient, 10*(37), 5–20. https://doi.org/10.22034/JACO.2022.353935.1257

İnankur, Z. (2007). *Erol Akyavaş.* Finansbank Yayınları, İstanbul

İstanbul Modern Sanat Müzesi. (2013). Erol Akyavaş – Retrospektif [Basın bülteni]. https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/erol-akyavas-retrospektif

İstanbul Sanat Evi. (t.y.). *Erol Akyavaş hayatı ve eserleri*. Erişim tarihi 4 Ekim 2025, https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/

Madra, B., & Dostoğlu, H. (Haz.). (2000). Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. ISBN 978-9756857076

Özmen, A. F. (2024). Türk Kültür ve Sanatındaki Bitki Sembolizminin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yansımaları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (Ö15), 683-696. https://zenodo.org/record/13825278

Öztürk, Y. N. (2007). *Hallac-ı Mansur ve Eseri.* Yeni Boyut.

Pekpelvan, B. (2009). Türkiye'de gelenekli ve çağdaş sanatta anlatım biçimi olarak İslam yazısının kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 2(2), 66-82.

Rose, G. (2022). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. SAGE.

Saydağ Karter, Ç. (2024). Soyut sanatın mistik boyutu: Wassily Kandinsky ve Erol Akyavaş'ın eserleri üzerine bir inceleme. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 11 (40), 100-127. https://doi.org/10.29228/TIDSAD.75128

Soylu, R., & Diğler, M. (2024). Erol Akyavaş'ın resimlerinde tasavvuf ve İslam kaligrafisi etkileri. *The Journal of Social Sciences,* (48), 100-114.

Şen, E., & Çıvkın, A. (2022). 20. Yüzyılda Modernizmin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (8), 183-204. https://doi.org/10.46372/arts.1118593

Şenyapılı, Ö. (1986). Ressam Erol Akyavaş: "Hesaplı Kitaplı Resim Hiç Yapmadım". *Sanat Olayı*, *44*, 10-11.

Taburoğlu, Ö. (2013). Resim, Söz ve Yazı. Doğu Batı Yayınları. (https://galerinev.art/tr/erol-akyavas)(Erişim Tarihi: 02.10.2025)

Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Resmi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Taş, M. (2010). XIII. yüzyılda Anadolu'da hâkim olan tasavvuf düşüncelerinin 1980 sonrası çağdaş Türk resim sanatına yansımaları [Doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *Ferman*. Erişim tarihi 4 Ekim 2025, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/749431

Ünver, B. (2001, Kış). *Erol Akyavaş: Doğu'nun izleri*. Işık Binyılı e-dergisi (Light Millennium). https://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html

Yetgin, A. (2013). Erol Akyavaş' ın gelenekle somutlaşan resimlerinde karşılaştırmalı kompozisyon çözümlemeleri. (Tez No. 411916). [Yüksek Lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yıldırım, B., & Çelik, İ. (2019). Tasavvuf ve medeniyet perspektifinden resim ve karikatür sanatında Erol Akyavaş ve Hasan Aycın örneği. *AKADEMİAR Akademik İslam Araştırmaları Dergisi*, (6), 67-92. https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiar/issue/46512/468404

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications design and methods*. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve özdeşleyim.* (Tunalı, İ., Çev.). Hayalperest Yayınevi.