



TÜRKİYE’DE RESİM VE ÇAĞDAŞ SANATTA KALİGRAFİNİN ETKİSİ*

Düriye KOZLU†

F. Deniz KORKMAZ‡

Öz

Modern dünya çağdaş bir dönemi hazırlarken, aynı zamanda Doğu/Batı, sosyalist/kapitalist, geleneksel/modern gibi ikilemleri güçlendirmiştir. Bu kavramlar ise bir taraftan kültürel kimliklerin daha fazla ayrışmasına, diğer taraftan ise birbirlerine karşı ilgi duymalarına neden olmuştur. Bu düşünce ve duyguların en saf, yalın ve coşkulu anlatımlarla dile geldiği alanlardan birisi de sanattır. Özellikle 20. yüzyıl ve sonrasında sanatta bu ikilemlere, kavramlara daha çok yer verilir. 20. yüzyılda Batılı sanatçının soyut sanatında Doğulu kaligrafın ortaya koyduğu sanatın izlerini görmek mümkündür. Bu yaklaşımdan yola çıkılacak olursa kurulabilecek bu ilişkinin bir benzerine de Türkiye’de üretilen eserlerde rastlanabilir. Türk Resmi’nde 1940’lı ve 1950’li yıllarda soyut-geometrik anlayışının hızla yaygınlaşmasıyla birlikte kaligrafiyle biçimsel ilişkiler kurulmaya başlar. İslam kaligrafisinin resimde kullanılması, Doğu-Batı sentezini savunan sanatçılar için bir zemin hazırlar. Sanatçılar için kaligrafi; dini/tinsel bir içeriği taşımasının yanında, biçim bozmaya götürülmesiyle de soyut bir anlatımın kaynağıdır. Bu makalede Türkiye’de kaligrafinin sanatta kullanımına, sanatlarında kaligrafiye yer veren sanatçılara ve resim yazı ilişkisine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kaligrafi, Resim, Yazı, Soyut Sanat, Günümüz Sanatı.

THE INFLUENCE OF CALLIGRAPHY ON PAINTINGS AND CONTEMPORARY ART IN TURKEY

Abstract

While the modern world is preparing a contemporary era, has strengthened the dilemmas like East / West, socialist / capitalist, traditional / modern. On the one hand, these concepts have caused the cultural identities to more dissociate and on the other side they have become interested in each other. One of the areas where these thoughts and feelings are expressed with the purest, simple and enthusiastic narratives is art. Especially in the twentieth century and beyond, these dilemmas, concepts are given more place in art. It is possible to see the traces of the art which oriental calligraphy reveals in the abstract art of the Western artist in the 20th century. If this approach is to be taken, a similar analogy can be found in works produced in Turkey. Calligraphic formal relations began to be established upon the fast generalization of the abstract-geometric concept in Turkish Painting in 1940s and 1950s. Using Islamic calligraphy in paintings creates a platform for the artists adopting East-West synthesis. Calligraphy expresses a religious/spiritual content and serves as a source for an abstract expression by deforming. In this article, we will especially discuss the usage of calligraphy in art in Turkey, artists using calligraphy in their artworks and the relationship between painting and script.

Keywords: Calligraphy, Painting, Script, Abstract Art, Contemporary Art.

* Bu makale, 29 Haziran-9 Temmuz 2017 tarihleri arasında Anadolu Üniversitesi tarafından düzenlenen 5. Uluslararası Sanat Sempozyumu’nda sözlü olarak sunulan ve özet kitabında yayımlanan bildiriden değiştirilerek ve genişletilerek hazırlanmıştır.

† Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, duriyekozlu@gmail.com

‡ Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü, fdenzkorkmaz@gmail.com



GİRİŞ

Sanat her daim kendine yeni kavram ve anlatı yolları açarken siyaset, toplumbilim, ekonomi, bilim, teknoloji ve sosyal bilimler gibi alanların etkisi altında kalmaya ve bütün bu yapıları da etkilemeye devam etmiştir. Modernizmin hazırlıklarını yaptığı çağdaş dönem içerisinde yaşananlar ise hem insani olguların hem de kavramların keskin bir biçimde ayrışmasına neden olmuştur. Özellikle Doğu/Batı, sosyalist/kapitalist ve geleneksel/modern gibi güçlenen zıtlıklar ile yeni bir iklimin dünyaya hâkim olmaya başladığı ve aynı zamanda var olan bu ikilemlerin sanatta özgün yaklaşımlar ile yansıdığı da görülmektedir.

1. BATI SANATINDA DOĞU KALİGRAFİSİNİN İZLERİ

20. yüzyıl, sanat alanında çok hızlı değişimlerin kapılarını araladığı; peş peşe gelen akımlar, hareketler, eylemler ve teknoloji ile birlikte sınırların aşarak birçok disiplinin birbiri içine girdiği ve örtüştüğü ve yeni yapılar ve söylemlerin üretildiği bir dönem olarak görülmelidir. Bu dönem içinde bahsedilen ikilemlerle ilişkilendirilebilecek sanat akımlarından soyut sanatın özellikle Doğuya ait kaligrafi sanatından etkilendiğini söylemek mümkündür. *Kaligrafi* Türk Dil Kurumu (2017) tarafından “güzel yazı” olarak tanımlanmaktadır. Bir simgeler sistemi olan dilin görsel alanda başka simgelere dönüşerek oluşturduğu yazı bugün en önemli iletişim öğelerinden birisidir. Gökyüzünün, ticaretin, sarayın ya da günlük yaşamın sembollere ya da simgelere döküldüğü dönemlerden sonra bu sembol ve simgeler zaman içinde harflere dönüşmüştür.

Doğu kültürleri içerisinde özellikle Çin ve Japon uygarlıklarının kaligrafi sanatları birer resim olarak görülür. Çin ve Japon hat sanatçılarının uzun ve meşakkatli bir eğitim sürecinin ardından hızlı ve duraksamadan gerçekleştirdiği kaligrafiler hata kabul etmez ve geri dönüşü olmayan bir yoldur. Estetik bir kavrayış ve incelik ile ortaya çıkarılan bu yazılarda dinginlik, boşluk, istifleme ve ritim gibi unsurlar birer resimsel öge gibi görülmektedir (Görsel 1). Ernest Fenelosa, Doğu kaligrafisinde görülen boşluk, yerleştirme ve istifleme anlayışının dünya sanatının hiçbir örneğinde görülmediğini işaret etmektedir (Yip, 2001: 50).



Görsel 1: Zheng Xie, Bamboo, Rocks and Secluded Orchids, Tianjin Museum.



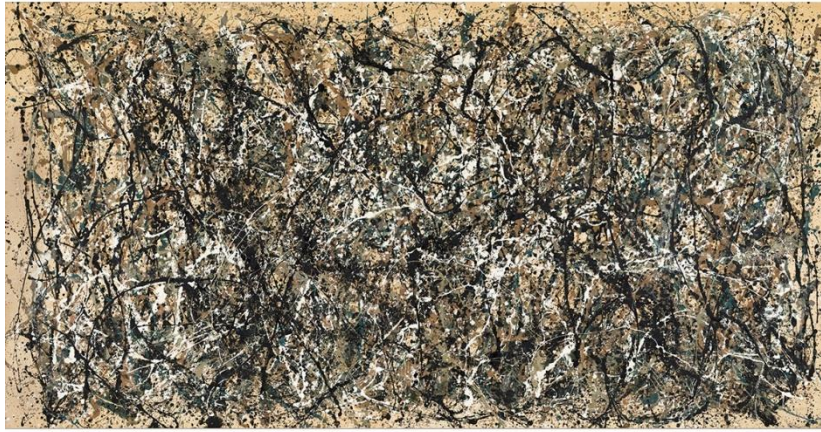
Modern sanat içinde özellikle soyut sanatın kendi anlayışını oluştururken çizgi üzerinden kaligrafi ile kurduğu bağ görsel bir eleman olmasının yanında felsefi boyutta da değerlendirilmelidir. 20. yüzyıl sanatı içerisindeki soyut sanatın, Doğulu kaligrafın felsefi tavrından, tinselliğinden, hareketinden ve enerjisinden etkilendiği ve Batılı sanatçıların yaratma dinamiği için zemin oluşturduğu söylenebilir (Antmen, 2001: 76). Batılı sanatçının görünen gerçekliğin yerine sadece kendisine gönderme yapan sanat anlayışını benimsemesi ile birlikte; dışlanan figürün ve nesnenin yerine artık sanatçı felsefi yaklaşımının, zihinsel algılayışının, içsel sesinin yansımalarının ve bedeninin bir vecd haline dönüşerek tuval ile bütünleşmesini gösteren eserler yaratır. Sanatın içsel bir gerçeklikten kaynaklandığına inanan Wassily Kandinsky, duyguların doğrudan içgüdüler aracılığı ile yansıtılması gerektiğine inanır. Kandinsky, sanatın doğadan öykünerek oluşturduğu anlatılar yerine yansıtmayı, taklit etmeyi, soyutlamayı bırakarak doğrudan kendi doğasını oluşturan bir sanat anlayışından yana olmuştur. Benzer bir yaklaşımın izlerine rastladığımız Klee ise sanatçının, yani insanın, doğanın bir parçası olduğunu ve sanatçının görülür olanı yeniden üretmediğini onu sadece görülür kıldığını, sanatın eşyayı aşarak imgeselin hatta gerçekliğin de ötesine geçtiğini ve kendi gerçekliğini oluşturduğunu savunur (Farago, 2011: 169, 170).

Bu yaklaşımlar çerçevesinde Paul Klee, Henri Michaux, André Masson, Franz Kline, Alfred Manessier, Theo van Doesburg, Pierre Soulages, Gérard Schneider, Mark Tobey, Hans Hartung, Jackson Pollock ve Pierre Alechinsky gibi sanatçıların eserlerinde hem soyut sanatın temel felsefesi hem de Doğulu kaligraflarla örtüşen anlam, içerik, işlev ve içsel güdülerin izleri görülebilir. Doğulu kaligraf; doğayı ve varoluşu büyük bir sabır, titizlik ve incelik ile sınırlı malzemeyle başlangıçta ustalarından sonrasında ise kendi üslubu ile defalarca yeniden üretir. Fırça ile her dokunuşta birbirine benzer gibi görünen ama benzemeyen imgeler ile içselleşen duyguyu, ifadeyi, ritmi bir enerji ile dışa vuran, adeta bir sonsuzluğu, sürekliliği kâğıda dökün bu Doğulu ustalar ile; öncelikle özgünlüğüne değer verilen Batılı sanatçının, kendi varoluşunu sunarken benliğinin yanında fırçanın, ritmin, rengin akışı ile hareket eden yönlerinin özdeşleştiği gözlemlenebilir.

Klee'nin saf çizim, ölçü, ton değerleri ve renk ile ulaşmaya çalıştığı yalınlık bilinçaltıyla birleşirken; sentezlenen bütün bu yöntemlerin amacı saf öge kültürünün korunmasıdır ki bunun yanında asıl hayalini kurduğu ise anlam, üslup, nesne ve öge bütünselliğinin ötesine geçen bir eser üretmektir (Klee, 2011: 397-403). Klee'nin resimlerinde aradığı bu özellikler Doğu kaligrafisinin ulaşmak istediği sonuç ile açık bir biçimde benzeşmektedir (Görsel 2). Klee'nin resimleri gibi eserlerinde kaligrafik çağrışımların izlerini gördüğümüz Tobey ise bir süre Uzakdoğu'da bir Zen manastırında yaşamış ve kaligrafi ustası gibi gördüğü dünyanın gizemini, algıladığı biçimde, ruhani bir yaklaşım ile yansıtmıştır. Tobey estetik kaygılar ile soyut bir biçimsellik peşinde koşmak yerine mistik bir içeriği resimlerinin ana izleği haline getirmiştir. Yine bu mistik meseleler etrafında desenlerini oluşturan Michaux'un öte dünya arayışı; Alechinsky'nin hem kendisi için hem de sanatı için arayışlara çıktığı uzun yolculuğunun onu Japonya'ya kadar götürmesi, hatta orada Japon kaligrafisi üzerine bir film bile yapması; Pollock'un yerde yaptığı resimlerinde ritim, hareket, coşku, serbestlik, kıvraklık, boyanın akışkanlığı, fırça darbelerinin hızının tıpkı Uzakdoğu kaligrafisi ustasını andırması gibi birçok örnek modern dönemin gözleri ile birlikte ruhunu da Doğuya doğru çevirdiğinin göstergeleridir (Antmen, 2001: 76-83) (Görsel 3).



Görsel 2: Paul Klee, *İnsula Dulcamara*, 1938, 80x175 cm, Klee Vakfı, Bern, İsviçre.



Görsel 3: Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950. Tuval üzerine yağlıboya ve emaye boya, 269.5 x 530.8 cm, The Museum of Modern Art, New York.

2. TÜRKİYE’DE RESİM VE ÇAĞDAŞ SANATTA KALİGRAFİK İZLER

Batı’nın, modernizm ile birlikte, Uzakdoğu, Ortadoğu, Afrika, Mısır, Budizm ve İslâm gibi uygarlıkları, kültürleri ve dinleri daha fazla araştırmaya, incelemeye başladığı bilinmektedir. Türkiye ise zengin edebiyat, sanat, müzik, felsefe ve kültürel yapısı ile Batı’nın her daim merak duyduğu coğrafyalardan olmuştur. Plastik sanatlar anlamında kendine hem bulunduğu bölgedeki uygarlıkların sanatları hem de İslam sanatları ile zengin bir sanat anlayışı ve yapısı inşa eden Türkiye, günümüz sanatında da kendine sağlam bir yer edinmiş durumdadır.

Özellikle İslamiyet’in benimsenmesinden sonra üretilen eserler İslam kuralları çerçevesinde şekillenmiştir. İslamiyet’teki suret ve tasvir yasağı hat sanatının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bugün genel anlamıyla Arap harfleriyle yazılan el yazısı anlamında kullanılan *hat*, kısaca Arapça “çizgi” veya “bir satır yazı” demektir ve hat sanatı İslam’ın ilk çağından itibaren kendine özgü bir üslup ortaya koymuştur (Kuban, 2009: 186). “...İslam’da Kuran’ın, diğer kitaplara göre bozulmamış sayılması, Allah’ın kelâmı dile geldiği anda sözel bir ezbere dönüşüp, zaman geçmeden yazıya geçirildiği düşüncesinden ileri gelir” (Taburoğlu, 2013:37).



Bu yaklaşım açısından Kuran'ın dediklerini taşıması anlamında yazı Müslümanlar için oldukça önemlidir. Türkler'in İslamiyet'i seçmesi ile birlikte özellikle Osmanlı Dönemi'nde hat sanatında yazı tipleri çoğalmış, artistik ve teknik olarak üstün bir düzeye ulaşılmış, el yazmasının yanında dini yapıların süslenmesinden kitabelere, her çeşit küçük eşyadan levhalara ve günlük hayatta kullanımına kadar kaligrafi önem ve çeşitlilik kazanmıştır.

Bununla birlikte İslam kaligrafisinde yazı resimsel bir anlayış ile sunulurken dinden esinlenmiş ve konularını da dinden almıştır. El sanatkârları cami, kandil, kuş ve aslan gibi nesne ve canlıları yazı ile resmetmiştir.

İslam'daki tasvir yasağına uygun bir anlatım dili olan Arap harfleri sadece soyut bir plastik unsur olarak algılanmamalıdır. Bunun yanında yazının hattat tarafından oluşturulması sırasında tek bir seferde ve kusursuz olarak tamamlanması gerekir. Bu yüzden uzun ve tek bir hareketle bitirilmesi gereken yazılarda, hattatın nefesini tutarak duraklaması gereken noktada durması ve tekrar devam etmesi beklenir. Arapça “öz varlık ve kişilik” anlamındaki *nefs* kelimesinden gelen *nefes* yazma sürecini yönetendir. Bu anlamda yazı ve “nefs”in ilişkisi düşünüldüğü zaman, hattatın da bu eylem sırasında kendini oluşturma ve gerçekleştirme içinde olduğunu söylenebilir. Tasavvufi bir anlayışın sembolist anlatımlarından olan yazı, Tanrı ve insan arasında bağın, mistik bir düşünce özünün somutlaştırılması olarak görülmelidir.

Görüldüğü gibi resim-yazı ilişkisi hem plastik bir unsur olarak hem de tinsellik anlamında İslam kaligrafisi içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu tıpkı Uzakdoğulu kaligrafın yazısında ya da soyut sanatın içinde bulduğumuz değerler gibidir. Bu noktada kaligrafinin yer aldığı Türk Resim Sanatı'na gelinecek olursa, durumun Batılı sanatçıların eserlerindeki gibi değerlendirilemeyeceği açıktır. Resim olarak Batılı anlamda kısa bir geçmişe sahip ama bu kısa zaman içinde çok hızlı yol kat eden Türk Sanatı'nda başlangıçta klasik resmin unsurları daha sonra ise yurtdışında alınan eğitimlerin etkileri izlenmiştir. Süreç bu etkiler içinde devam ederken kaligrafinin resimlerde bazen mimari bir yapının üzerinde yer almasından dolayı ya da modernleşme süreci içindeki Osmanlı'nın entelektüel yanını göstermeye çalışırken resmin sıradan bir elemanı, bir bezeme unsuru gibi kullanıldığını görmekteyiz.

Cumhuriyet'in ilk kuruluş yılları ve devamındaki yaklaşık yirmi otuz yıl süresince içinde bulunulan koşullarda düşünülecek olursa, şartlar dâhilinde bir sanat ve sanat eğitimi oluşturulmuştur. Modernleşme ve içinde bulunulan çağı yakalama isteği bir taraftan Batılılaşma diğer taraftan ulus devlet olma çabaları içinde gerçekleşmiştir. Bu zaman dilimi içerisinde devlet desteği ve yönlendirmeleriyle resimler yapılmaya devam edilirken; hat, minyatür, çini, süsleme gibi geleneksel sanatlar ikinci planda kalmıştır. 1940'lı yıllara kadar Türk Resmi'nde özgün bir sanat anlayışı ve kimliği oluşturmak yerine Cumhuriyet kazanımlarına, devrim ve ilkelerine göre bir politika izlenmiştir. 1930 ve 1940 yıllar arasındaki yurt gezileri ile birlikte yerellik ve ulusallık temaları Türk Resmi'nde yerini almaya başlamıştır. Bununla birlikte Leopold Levy'nin 1937'de akademiye dâhil olması ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencilerine folklorik öğelerin resimde kullanılması öğüdü, geleneksel sanatlar ile resmin etkileşim içerisine girmesine etken olmuştur. Etkilerinin ilk izlerini 'On'lar Grubu üzerinde izlediğimiz bu yaklaşım çerçevesinde artık resimlerin içerisinde hat sanatından, minyatüre, halı ve kilim desenlerinden çiniye kadar geniş bir yelpazede sentezlenerek özgün anlatılar yakalanmaya çalışılmıştır (Tansuğ, 1995: 9-16; Kılıç, 2013: 328, 329).

Resim ve geleneksel sanatlar arasında kurulması gereken bağın önemine Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi sanatçılar dikkat çekmiştir. Bu noktada İslam kaligrafisinden yola çıkarak bunu resimlerinde plastik unsur olarak kullanan ilk ressamın Elif Naci olduğu görülür (Görsel 4). Milli bir resim oluşturma amacı güden ve yazının okunabilirliğini koruyan Elif Naci'nin



yanında hat sanatının ritmik, akışkan yapısını resimlerinde deforme ederek kullanan Şemsi Arel de bu dönemin isimlerindedir.



Görsel 4: Elif Naci'nin bir çalışması.

Doğu-Batı karşıtlığının bir senteze dönüşerek sanatta kendine yeni bir dil yaratma çabasının sadece Batılı sanatçılar için geçerli olmadığı, benzer bir durumun Türk Resmi'nde de özellikle soyut sanatta ifade bulduğu bilinmektedir. İslam kaligrafisinin de soyutlamaya elverişli olması plastik bir eleman olmasının yanı sıra tinsel boyutu ile de resmin değerlendirme alanına girmesine neden olur. Abidin Dino, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Süleyman Saim Tekcan, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova, İsmet Doğan ve Kutluğ Ataman gibi sanatçıların hem resim hem karışık teknik ve yeni medya işlerinde karşılaştığımız kaligrafik değerler, her sanatçı için farklı anlamlar ifade etmektedir (Görsel 5).



Görsel 5: Abidin Dino, İmzalarım, Kağıt üzerine guaj.



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>

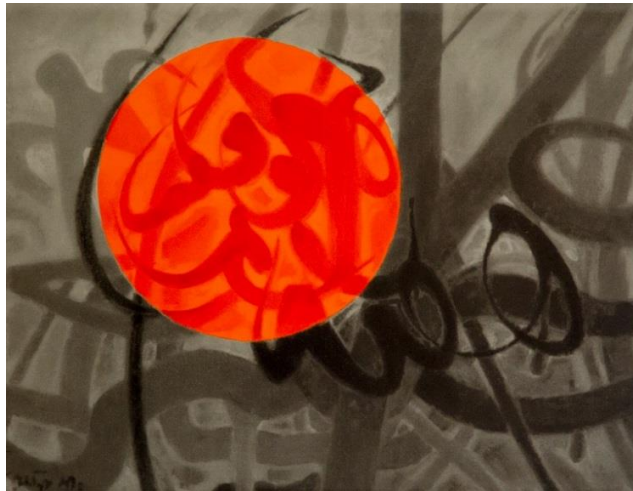


Bu noktada inceleyebileceğimiz Şemsi Arel, Paris’te atölyelerinde eğitim aldığı Andre Lhote, Fernand Legér ve Jean Metzinger gibi sanatçıların yaklaşımlarından etkilenmiştir. Sanatındaki yarı kübik, yarı soyut etkiler ile Türkiye’deki yenilikçi eğilimlerin temsilcileri arasında gösterilen sanatçının figür yaklaşımı zaman içerisinde önce kübik ve konstrüktivist bir anlayışla yalınlaşmış, sonrasında ise daha soyutlayıcı bir üsluba yönelmiştir. Devamında bu üslup soyut biçim araştırmalarına dönerken içeriğine Türk hat sanatının biçimlerinin girmesi ile kendini sürekli yenileyen bir sanata dönüşmüştür (<http://dosyalar.ankaraantikacilik.com/karma2.pdf>, 04.04.2018) (Görsel 6).



Görsel 6: Şemsi Arel, Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x100 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Şemsi Arel gibi Paris’te önce Academie Julian’da resim eğitimi alan sonrasında Albert Laurens ve Andre Lhote’un atölyelerinde çalışan bir diğer sanatçımızda Abidin Elderoğlu’dur. Sanat hayatının başlangıcında portre, figür ve manzaralarında akademik ölçüler çerçevesinde anlatımcı ve izlenimci bir anlayışı benimsemiştir. Avrupa’da gördüğü eğitimin izleri ile kübist ve soyut yaklaşımlar ile ürettiği eserlerine zaman içerisinde kaligrafik etkilerinde girmeye başladığı görülür. Elderoğlu’nun kaligrafiyi kullanması hakkında Sezer Tansuğ (1995: 74) “Soyut akım yönünde ilgi çekici bir üslup girişimini temsil eden Abidin Elderoğlu eski hat örneklerinin modern bir kurgusu niteliğinde olan bazı yapıtlarında bu alana göndermeler yaparken, kaligrafik yönelişi tasarımın temel ögesi haline getirebiliyor” diye yazmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Abidin Elderoğlu, İsimli, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116 cm, 1970, Eczacıbaşı Koleksiyonu



Sabri Berkel Floransa'dan Türkiye geldiği zaman sanat konusundaki bilgisi ve değerlendirmelerinin yanı sıra kültürel anlayışıyla modernizmin öncülüğünü yapmıştır. Derin bir tinsellik taşıdığına inandığı sanatın; sağlam bir biçim, algı ve anlam birlikteliği ile gerçeği ifade edebildiğini savunmaktadır. Çok geniş bir bilgi birikimi ve çok yönlü bir kültür anlayışına sahip Berkel'in anlık heves ve coşkular ile değil, belirli bir disiplin ve kontrol içinde resimlerini gerçekleştirdiği bilinmektedir. Anlık bir biçimde oluşturulmuş gibi duran biçimlerin arkasında sağlam bir kompozisyon içinde jestüel ve kaligrafik ifadeler bulunmaktadır (Erzen, 2001: 88). Sanatçının belirsiz, kendiliğinden oluşmuş gibi gözükken bu resimlerinde geniş lekeler ve çizgilerin birbiri ile kurdukları diyalogun yerini zaman içinde renk, leke, yüzey ilişkisi almıştır. Bildik formlar üzerinden yola çıkarak ritim sorunsalını yeniden yorumlayan Berkel'in yüzey üzerinde çoğalttığı motifleri çağdaş Andy Warhol'un eserlerini çağrıştırır (Görsel 8).



Görsel 8: Sabri Berkel, Yazı, 1958.

Sanatını geleneksel öğeler ile zenginleştiren bir diğer sanatçı Erol Akyavaş, 1950-1952 yılları arasında misafir öğrenci olarak Bedri Rahmi Atölyesi'nde resim eğitimi görür ve bu atölyenin sergilerine katılır. Yine 1950-53 yıllarında yazları Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye çalışmalarında bulunur. Paris'te A. Lhote ve F Léger ile çalışır. 1954-60 yılları arasında Chicago'da Illinois Institute of Technology'de Mies Van Der Rohe ile mimarlık eğitimi görmüştür. Mimarlık ve resim eğitimi alan Akyavaş; savaş, cinsellik ve mekân gibi pek çok konuyu resmederek büyük bir görsel ve entelektüel birikime imza atmıştır. Sanatçının resim sanatındaki ustalığının yanı sıra Türk-İslam kültür mirası ile çağdaş sanat arasında bilinçli bir sentez oluşturması en önemli özelliğidir.

Mimari ayrıntılar ve perspektif, mekâna kuşbakışı yerleşen planlar, köşeler, duvarlar, Doğu kültürüne ait kimlik ve gelenek sorunu, İslam kültürü ve özellikle tasavvuf felsefesi, sanatçının üzerine odaklandığı konulardır. Sanatçı hat, minyatür, tezhip gibi geleneksel sanatlara ait öğelerin yanında leke, işaret, figür, mekân, sembolik soyut biçimleri de resminde kullanmıştır (Görsel 9 ve Görsel 10). Sanatçının tasavvuftan, felsefeye, din bilimlerinden matematiğe, mimariden, fotoğrafa kadar geniş bir alanda sürdürdüğü araştırmaları; Tanrı, evren, varoluş ve gerçek varlığın anlamını bulmak içindir (Türkyılmaz, 2013: 88).

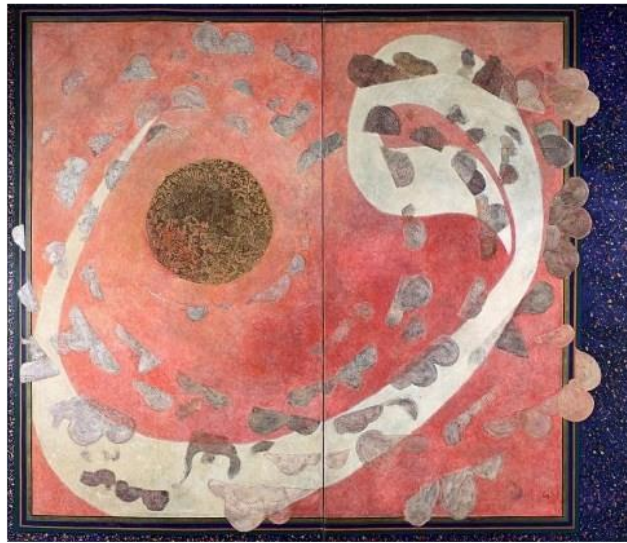
Kişinin Tanrı'ya ulaşması ve kendini daha yetkin bir kişi haline getirmesi için aldığı yol olarak tanımlanabilecek tasavvuf ve din hakkındaki görüşlerini Abdülbaki Gölpınarlı şu biçimde



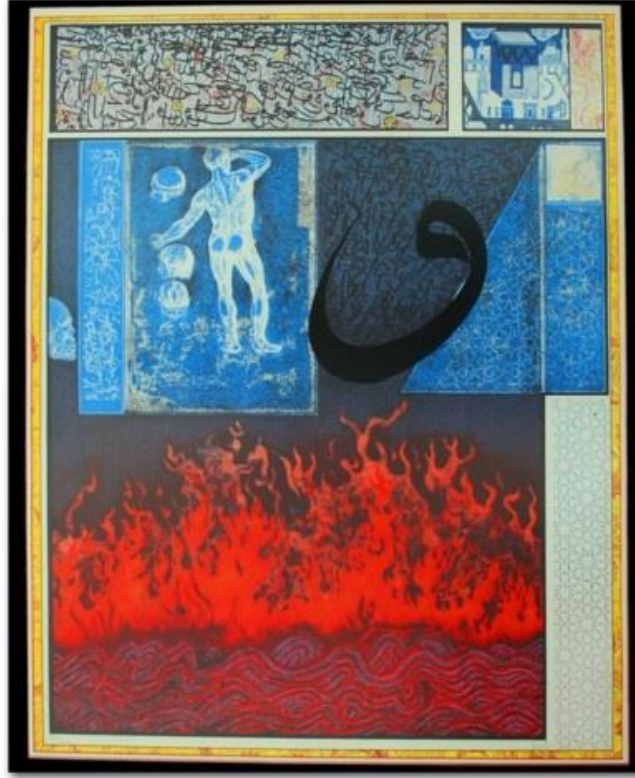
açıklar: “...Sufilere göre dinin iç ve dış olmak üzere iki yüzü vardır. Dinin iç yüzü Bâtını yönüdür. Bu yön ilk bakışta anlaşılmayan bir yöndür; bilişin, görüşün ve oluşun gerçekleşmesidir. Buna sufiler ‘hakikat’ demişler ve dinin bu içyüzüne ancak manevi bir yolculukla ulaşılabileceğini belirtmişlerdir” (Sönmez, 2000: 61). Erol Akyavaş’ın hakikate ulaşmak için girdiği bu manevi yolda dedelerinden birisinin tarikat şeyhi olması, ayrıca tasavvuf tarihi ve edebiyatı üzerine yazan Abdülbaki Gölpınarlı’nın akrabası olmasının etkileri görülürken aynı zamanda sanatçının İran’lı İslam düşünürü Şebüsteri’den, Yunus Emre’den, Mevlana’dan, Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh’tan ve Hallac-ı Mansur gibi İslam düşünürü, sanatçıları, edebiyatçıları ve matematikçilerinden de etkilendiği, bunlar hakkında araştırmalar ve incelemeler yaparak izlerini sanatına yansıttığı bilinmektedir.



Görsel 9: Erol Akyavaş, Vav, Tuval üzerine yağlıboya, 115 x 115 cm, 1984.



Görsel 10: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, Tuval üzerine yağlıboya,
122 x 214 cm, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.



Görsel 11: Erol Akyavaş, Miraçname, 1987, Baskı Litografi, 65 x 55 cm., TCMB Koleksiyonu.

Akyavaş'ın İslam sanatını yaratan düşünceyi ve plastik anlatımları modern sanat ilkeleri ve yöntemleriyle yeniden yorumladığı görülmektedir. Beral Madra, Batılı bir sanatçı tarafından hat sanatının yorumlanarak Modern Sanat'a dönüşmesi ile Doğulu bir sanatçı tarafından ele alınarak yorumlanması arasında fark olduğunu belirtir. Ayrıca hattın Allah ile kul arasındaki bir iletişim aracı olduğunu, yazının tasvirin yerini aldığını ve hattın günümüzde sıradan vatandaşlarca okunamaması nedeniyle soyut düşüncenin görselleştirilmesine katkı sağladığını ve böylece de kavramsal bir sanata dönüştüğünü belirtmektedir (Madra, 2000: 30-31).

Sanatının çıkış noktalarından biri olan hat sanatını, resminin gizli (bâtınî) yönünü vurgulamak için kullanan Akyavaş'ın resimlerinde; bazen tek bir harf, bazen kelime ya da yazının tamamı bazen de sadece yazıyı andıran şekiller yer alır (Görsel 11). Sönmez (2000: 65), Akyavaş'ın sembolize ettiği bu harfler için "...Bu sembollerden en çok, Allah kelimesini, yine Allah'ı sembolize eden ve daha yüklü anlamlar taşıyan *vav* harfini ve *Hu* kelimesini ve kişiyi Allah'a yöneltecek olan, hayır manasına gelen, şekil yönünden Ali'nin kılıcı zülfikâr'a benzetilen *lâm-elif* kombinasyonunu kullanır" değerlendirmesini yapar.

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nde Karl Schlamminger ve Helmut Hungerberg, Salzburg Yaz Akademisi'nde Prof. Emilio Vedova ve Münih Akademisi'nde Prof. Rudi Troger ve Prof. Mac Zimmerman ile çalışarak hem Doğu hem de Batı sanatının etkilerinde eserlerinde sentezlemeyi başarmış bir diğer sanatçı ise Ergin İnan'dır. Resimlerinde yer verdiği dini sembeler plastik bir unsur olmanın yanı sıra sanatçının tasavvuf başta olmak üzere Mevlana'nın öğretilerinden ve Mesnevi'den etkilendiğini de göstermektedir. Özellikle hocası Karl Schlamminger'in felsefe ve resim bilgisini Uzakdoğu ve Batı örnekleriyle ilişkilendiren yönü sanatçının tasavvufla tanışmasını sağlayacak ve bu durum eserlerine de yansıtacaktır (Görsel 12 ve Görsel 13). Doğu'nun dini ve tasavvufi etkileri ve geleneksel motifler ile Batı'nın



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



düşünsel, simgesel, fantastik eğilimlerini sanatında buluşturan İnan, sanatında nereye ulaşacağını bilmediği, bir ayıklanma ve arınma süreci içinde olduğunu, hep gönlünde olanı resmettiğini; böylece ellerin dokunamadığı, gözlerin göremediği resimlerin görüldüğü ve insanla kucaklaşabildiğini belirtmektedir (Türkyılmaz, 2013: 122).



Görsel 12: Ergin İnan, Mektup, 1987, 41 x 52 cm.

Koleksiyon: Özel Koleksiyon, Bonn



Görsel 13: Ergin İnan, Mevlana Celaleddin Rumi: 99 Resim adlı albümden, 2007.



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



Ergin İnan'ın resimlerinde Osmanlıca mı, Türkçe mi, İngilizce mi, Almanca mı olduğu anlaşılabilen kendi okunaksız el yazısı, silikleştirilmiş matbu Arap harfleri ile basılmış kitap görüntüleriyle kesişir. Aslında bu anlaşılabilen durumu izleyeninin onun amaçladığı yere, “gönül gözüyle görme” noktasına götürmektedir. Anadolu gelenekleriyle Malatya’da büyüyen sanatçının evlerinde bulunduğu eski yazılı kitaplar ve bahçelerindeki böcekler, çocukluk yıllarından belleğinde kalan izlerdir. Bu izler bir sahafta yerlerde bulunduğu Arapça biyoloji kitaplarını alıp işlerinde kullanmaya başlaması ile örtüşecek hem yazı hem de doğa bir anlatım dili olarak eserlerinde yer almaya başlayacaktır. Arapça kitapları resimlerinde bir yüzey olarak kullanan sanatçı için; dini sembollerden, Anadolu motiflerine, değersiz görülen böceklerle bir anlamda mikro evrenden makro evrene kadar pek çok unsur plastik bir dil olmasının yanı sıra görünenin arkasındaki görünmeyeni göstermek yani gerçeğin tözüne ulaşmak için kullandığı değerlerdir.

Bu anlayış ve plastik kaygılar çerçevesinde üretimlerini gerçekleştirmeye devam eden diğer sanatçılarımız arasında Rauf Tuncer ve Erol Kılıç'ta gösterilebilir. Orta Asya, İslamiyet öncesi ve sonrası kültürel mirasın izlerini resimlerine taşıyan Rauf Tuncer; eski Türk damgalarından, Türklerin kullandıkları yazılardan, folklor anlayışından yola çıkarak üretimlerini gerçekleştirdiğinden bahseder. Yaşadığı kültürel coğrafyanın bir sanatçının eserlerinde oldukça önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Ayrıca Tuncer bir sanatçının evrenselleşmesinde en önemli olgunun, kendi medeniyetinin kültürel mirası ile yoğrulmuş eserler üretmesi olduğuna vurgu yapar. Merih Ercan'ın sanatçının kaligrafisi üzerinden eserleri hakkındaki yorumu ise şöyledir:

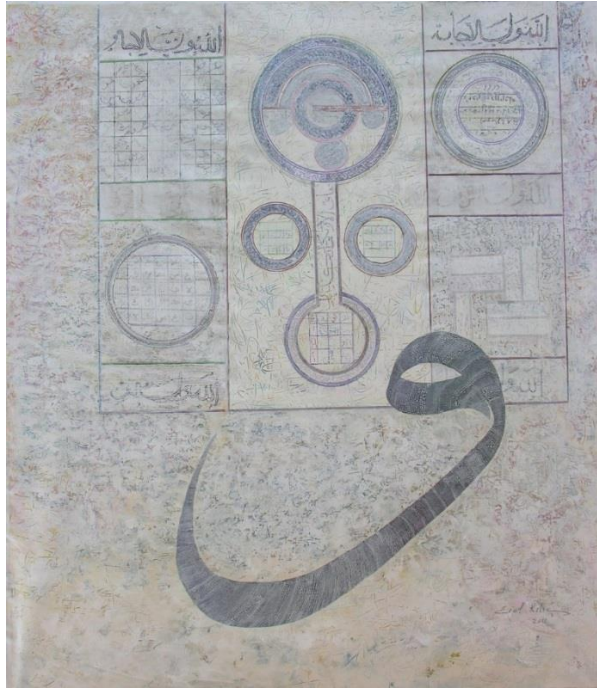
“Rauf Tuncer'in eserlerini bir arada gördüğümüzde, ortak bir estetik kaygının organik bir bütünlük içinde ele alındığı gözlenmektedir. Kaligrafik etkiler yanılısamanın ötesinde tarihsel bir gerçeklik olarak yakalar insanı. Tablolardaki organik bütünlük, coşkusal bir titreşim uyandırmakta, tarihsel imgeler belli belirsiz insanı sarmaktadır. İzleyeninin zaman zaman kendini ele veren arkaik-anıtsal formları tarihsel geçmişi ile buluşturup, tatlı bir romantizm yaşatırken insanı gururlandırır. Ancak bu uzun sürmez, anlatım bir tür tabiat mistisizmi içinde, kaligrafik estetiği bırakarak insanı içine alır (Bayramoğlu, 2013: 25) (Görsel 14)”.



Görsel 14: Rauf Tuncer, Folklorik Resimler, Tuval Üzerine Akrilik, 70x90 cm

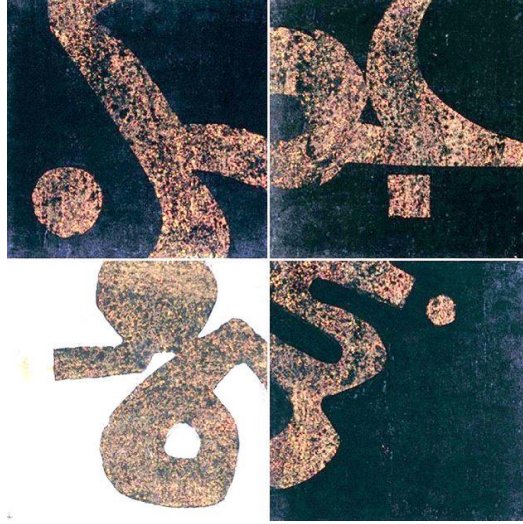


Yine Erol Kılıç'ta benzer söylemler çerçevesinde eserlerini üretmektedir. Kılıç, özellikle tarihi ve kültürel imgeler üzerinden yola çıktığı resimlerinde yaşanmış değerlerin sembolik yansımalarını izleyenle buluşturmaya çalışmaktadır. Eserlerini yazı üzerinden oluşturan sanatçı, "...Bizim geleneğimizde yazı kültürü var. Benim resimlerimin de satır aralığına baktığımızda bu izleri görürsünüz. Yaşamla sanatçı arasında derin bir ilişki var. Sanatçı sıradan değildir. Sanatçılar sıradanlığı sevmezler. Çünkü sıradan olmak bir şeylerin farkında olmamaktır. Yaşamdaki derin izleri sanatımıza vermeye çalışıyorum. Aslında sanatçı dediğimiz kişi bu hayatın güzelliğinin sarhoşluğuna kapılandır" diyerek sanat anlayışını açıklamaktadır. (<http://www.milligazete.com.tr/haber/923798/mistik-izler-resim-sergisi>, 03.04.2018) (Görsel 15).



Görsel 15: Erol Kılıç, Beyaz Tılsım II, Tuval Üzerine Akrilik, 180x150 cm, 2011

Çalışmalarında kaligrafi kullanan başka bir sanatçı da Murat Morova'dır. Marmara Üniversitesi'nde sanat eğitimini tamamlayan Murat Morova, Doğu kültüründen özellikle İslam Sanatları'ndan referanslar ile günümüz sanat anlayışını sorgulayıcı bir tavırla örtüştürerek üretimlerini gerçekleştirmektedir. Modernizm'in geleneksel toplumlarda derin bir yarılma yarattığından ve yine bu toplumlardaki kültürel şizofreniden bahseden sanatçı, çalışmalarında hat başta olmak üzere minyatür, çini, süsleme gibi sanatların izlerine yer vermektedir (Görsel 16 ve Görsel 17). Sanatçı, farklı boyutlardaki tuvalerde yer alan harfleri bir bütün oluşturacak biçimde sergilediği "Remz" (meramı işaretle anlatma) serisinde tuvaleri bir cami ya da türbede görülen yazı kuşağı gibi göz hizasının üzerine yerleştirir ve bu kuşağın iki noktasında tuvalerden bir mihrap oluşur (Kurt, 2007: 19).



Görsel 16: Murat Morova, Remz, 1993,

Tuval Üzerine Karışık Teknik, herbiri 60 x 60 cm, modüler parça

Morova, tekke-tarikat geleneği içerisinde yer alan “İnsan-ı Kâmil” yazı resminin yani insana ait güzeli ve doğruyu gösteren sözlerin bir arada olduğu bu kelimelerin, Allah ve Muhammed yazılarak tamamlandığını belirtir. Bu kaligrafinin özüne sadık kalarak, yazının donuk ve durağan halini günümüz insanın hareketlerine uyarlayarak “Ah Minel Aşk-ı Memnu” serisini oluşturduğunu anlatır (Özguven, 2011: <http://muratmorova.com/wp-content/uploads/2016/03/fozguven.jpg>, 21.04.2017). Sanatçı, “Ah Minel Aşk-ı Memnu” sergisinde yasak bir aşkı kaligrafi ve figür bütünlüğüne dönüştürür. Sanatçının sürekli göndermelerde bulunduğu, tasavvufta bir kavuşma şekli olan “aşk” aslında imkânsız ararken ruh ve beden için aldıkları yol değil midir? İşte bu noktada Murat Morova bu öze ulaşmak için her türlü karşıtıktan, karşıtıkların birlikteliğinden yararlanmayı seçer ve çıktığı bu yolun ona buldurttuklarını izleyene sunar.



Görsel 17: Murat Morova, Ah Min’el Aşk-ı Memnu, 2004

Kâğıt Üzerine Mürekkep, 38 x 56 cm.



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

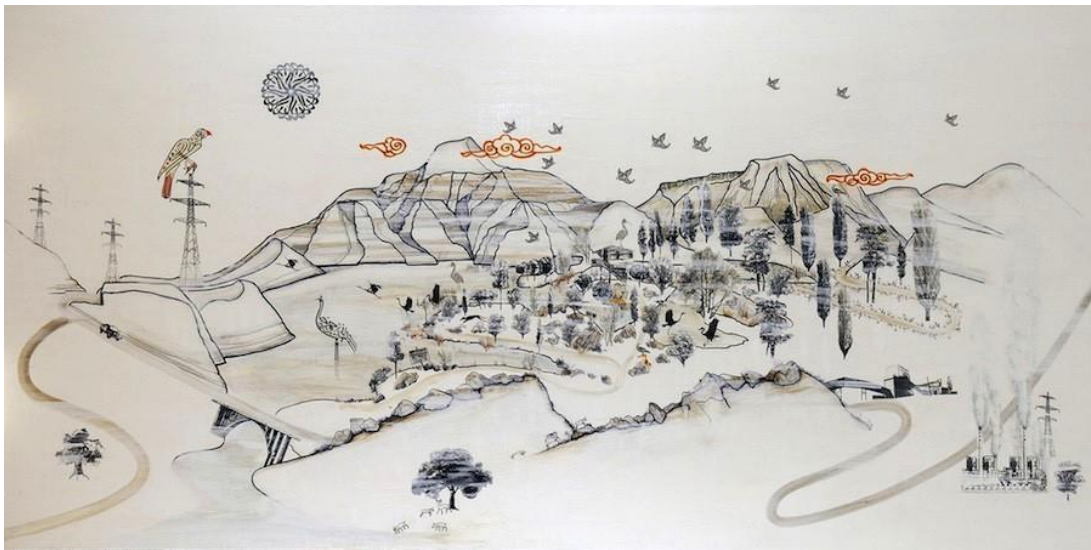
<http://www.akademikbakis.org>



“Harf ve beden ilişkisi hüsnühât terminolojisinde de dikkati çeker. Harflerin başı, gövdesi, ayağı ve bazen kuyruğu vardır. Ayrıca mesela Be, Te, Se, Sin, Şın, Sad, Dat, Nun ve Ye harfleri ‘dişli harfler’ olarak anılırken, Sad, Dat, Tı, Zı, Fe, Kaf, Mim, Vav ve güzel He ‘gözlü harfler’ olarak isimlendirilir. Elif, Kef ve Lâmelif’in ‘kolu,’ Ayn ve Ye’nin ‘ağzı,’ Sad, Ayn ve Mim’in ‘kaşısı,’ Elif, Kef ve Lâmelif’in ‘saçısı’ (zülfe), Cim, Ha, Hı harflerinin ‘karnısı,’ Dal, Ra, Sad harflerinin ise ‘sırtı’ vardır” (Arınç, ty; <http://muratmorova.com/lamelifin-kollarinda-yatmak-harflerin-dokunma-arzusu-cihat-arinc/,21.04.2017>). Cihat Arınç’ın Hasan Özönder’den alıntılıdığı bu cümleler harflerin insan bedenine benzeyen yerlerini anlatırken, Morova’nın bu yazı resim diline yapıtlarında ne kadar çok yaklaştığı izlenebilir. Harfler ya da harfleri andıran çizgiler insana dönüşürken bu aynı zamanda okunamayan soyut bir dilin, figürle dile gelmesi olarak görülebilir. Sanatçının yapıtlarında insan yazıya, yazı resme, resim de insana dönüşür.

Cihat Arınç (ty), sanatçının imkânsız aşkı görsel bir dile döktüğü “Ah Minel Aşk-ı Memnu” serisi için şu yorumda bulunur: “Morova’nın bahse konu olan resimlerinde kaligrafik çizgilerden oluşan iki vücut, adeta birbirine dokunan iki harf gibidir. Hüsnühattı çağrıştıran çizgileriyle birbirine kavuşan iki erkek bedeni, tıpkı iki harften müteşekkil Lâmelif gibi yekvücut olmuştur. Sahiden de resimlerin kompozisyonuna baktığımızda, iki âşığın değişen bütün duruşlarında biçimsel olarak bir Lâmelif harfini andırdığını fark ederiz” (<http://muratmorova.com/lamelifin-kollarinda-yatmak-harflerin-dokunma-arzusu-cihat-arinc/,21.04.2017>).

Morova’nın sanatında yazı sadece figürde dile gelmez; aynı zamanda gerçekleştirdiği “Kaydedilmiş Manzaralar” (2008) serisinde Ankara ve Eskişehir arasında kalan coğrafyanın tarihsel belleğini şimdiki zamanın izleriyle, Batı’nın perspektifi ve minyatürün kuşbakışı arasında resmederken Allah, Bismillah, Muhammed yazan kuşları biçimlendirir. Sanatçı, doğayı Allah’ın adlarıyla yeniden canlandırırken; gelenek ve modern arasında kalan bir toplumun manzarasını kültürel birikimiyle, tasavvufi bakışıyla, oryantalizme kaymadan, herhangi bir ideolojiye bağlanmadan yalnızca tanıklık ederek sanatına yansıtır (Yaman, 2009: <http://www.radikal.com.tr/kultur/morovanin-ankara-eskisehir-seferi-919389/>, 22.04.2017) (Görsel 18).

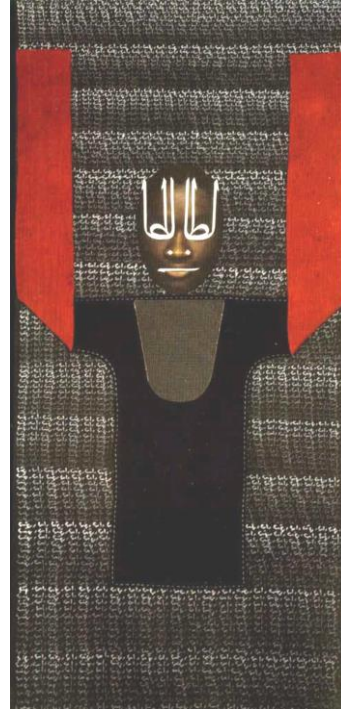
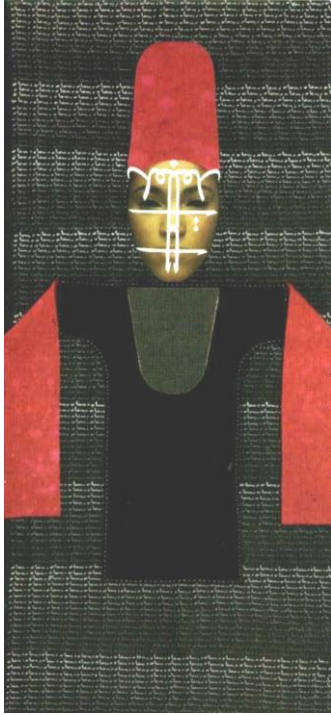


Görsel 18: Murat Morova, Davutoğlu Kuş Cenneti, 2008,

Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 240 cm



Eserlerinde kaligrafi kullanan başka bir Türk sanatçı, Balkan Naci İslimyeli'dir. Yazı ile olan bağına sadece yaptığı sanatın yüzeyinde görsellikle ile gerçekleştirmeyen İslimyeli; şiir, öykü, sanat yazıları ile var oluşunu gerçekleştirmek için sözü yazıya döker. Özellikle şiirin yaptığı üretimler üzerindeki etkisi büyüktür. Sanatçı, geleneksel kültürün dışarıda bırakılmasını eleştirir ve geleneksel kültürün yansımalarını gerçekleştirdiği güncel işleriyle birleştirmeye çalışır (Görsel 19).



Görsel 19: Balkan Naci İslimyeli, Afrika Kara Yazı,

Tuval üzerine akrilik, keçe, bakır, 2009, 171x81cm.

Yazının her zaman için kendisinin deseni olduğunu belirten İslimyeli, kaligrafiyi özenle kullanarak ve tematik notlarını eskiz gibi yazıyla örtüşürerek resim ile yazı arasında bağ kurar. Kaligrafiyi resmin şiirsel yalınlığa ulaşmış saf biçimi olarak sanatçı hep yaza-çize sanatını oluşturduğunu belirtir (Özışık, 2010: 155).

Kaligrafi kullanan başka bir sanatçı da Kutluğ Ataman'dır. Sinema eğitimi alan ve üretimleri önemli sergi, galeri ve müzelerde izleyici ile buluşan ve ödüller alan sanatçı Kutluğ Ataman, 1990'ların başından itibaren film ve video çalışmalarıyla sanat dünyasında kendine yer edinmiştir. Sanatçı, filmlerinde kurgusal karakterlerin içsel yolculukları, videolarında ise gerçek hayattan seçtiği karakterlerin kişisel tarihlerine yer verir (Yayıntaş, 2008: 422). "99 name" (2002) video enstalasyonunda Allah'ın 99 ismini sürekli zikrederek vecd haline dönüşen bir insanı gösteren çalışması için Ataman, sergilendiği yer ile farklı anlamlara ulaştığını belirtir. Kelâmı gösterdiği bu video çalışması 2003 yılında yapacağı "Canlandırılmış Kelimeler" için bir zemin hazırlar. Ekran yüzeyi üzerinde kaligrafik harfler; birbiri içine geçerek kimi zaman bir insana, kimi zaman kelebeğe kimi zaman da cinsel organlara dönüşür. Bu harfler yaşamın birbirinden ayrılamayacak bütünlerinden bahseder; harflerin bu iç içe geçişleri bütün olmaya bir olmaya, aynı kaynağa öze dönmeyi gösterir gibidir (Görsel 20 ve Görsel 21).



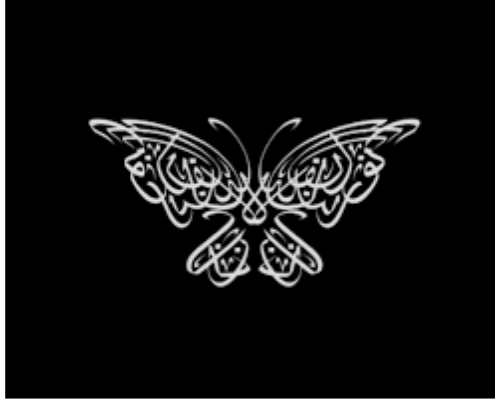
AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

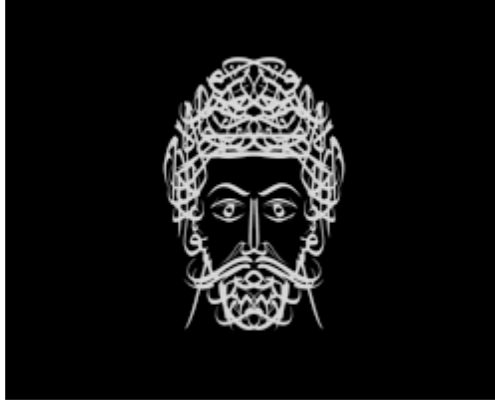
Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



Görsel 20: Kutluğ Ataman, Güzel (no.1), 2003, New York.



Görsel 21: Kutluğ Ataman, Canlandırılmış Kelimeler, 2003.

Burada detaylı bir şekilde bahsedemediğimiz Abidin Dino, Fahr-el-Nissa Zeid, Abidin Elderoğlu, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Selim Turan, Süleyman Saim Tekcan, İsmet Doğan ve İsmail Acar gibi birçok sanatçı eserlerinde İslam kaligrafisini kullanmışlardır.

SONUÇ

Sonuç olarak Batı'nın kendine yeni bir yol, anlam bulma çabaları içinde keşfettiği, sanatında bir şekilde hissettirmeye çalıştığı Doğulu kaligrafın izlerine karşın; Türkiye'deki sanatçılar ise büyüdüğü bu toprakların derinliklerini içten yaşayarak, özünü bulmaya çalışarak sanatlarında kaligrafiyi Batılı öğelerle ve çağdaş anlatımlarla yansıtmayı başarmışlardır.

Ne Batı ne Doğu, ne modern ne de geleneksel olabilmiş aradalıklarda belki de tam manasıyla A'raf'ta kalmış bir coğrafyanın sanatçıları, kültürlerinin bir parçasını eserlerinde kullanırken onun mana boyutunu hiçbir zaman arka plana itmemişlerdir. Bu noktada kaligrafiyi kullanan sanatçılarımızın eserlerinde yazıyı estetik bir unsur olmasının ötesinde, Anadolu ve İslam kültürünün felsefi, edebi ve görsel değerlerini bilerek, hissederek kullandıkları görülmektedir. Bir anlamda, yapıtlarının görünen (zahiri) yüzü ile gizli (bâtinî) yüzü arasında oluşturulmuş bilinçli bir bağ vardır ve bu bâtinî yönü her sanatçı farklı bir biçimde gösterir.



KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2001). “Yazının Resmi, Resmin Yazısı: Modern Zamanlarda Kaligrafi”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 21, İstanbul, ss.76-83.
- Erzen, Jale (2001). “Sabri Berkel’in Resmine Yeniden Bakış”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 21, İstanbul, ss. 84-93.
- Farago, France (2011). Sanat, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Kılıç, Erol (2013). “Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6 Sayı: 25 Volume: 6 Issue: 25, ss. 327-340.
- Klee, Paul (2011). “Paul Klee: ‘Modern Sanat Üzerine’den 1924”, *Sanat ve Kuram*, ed. Charles Harrison-Paul Wood, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- Kuban, Doğan (2009). Çağlar Boyunca Türkiye Sanatı’nın Ana Hatları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kurt Önel, Emine (2007). “1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Cilt 0, Sayı 19, ss. 15 – 26.
- Madra, Beral (2000). “Erol Akyavaş’ın ‘evet hayır’ı”, Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları, ed. Beral Madra-Haldun Dostoğlu, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss.13-31.
- Özışık, C. Didem (2010). Osmanlı Kültüründe Resimsel Öge Olarak Mistik Semboller Ve Günümüz Sanatına Yansımaları, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Taburoğlu, Özgür (2013). Resim, Söz ve Yazı, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (1995). Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türkyılmaz Özdoğan, Hatice (2013), “Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Sönmez, Demet (2000). “Evrenin Anlamına Açılan Kapılar”, Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları, ed. Beral Madra-Haldun Dostoğlu, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yayıntaş, Arzu (2008). “Kutluğ Ataman”, Modern ve Ötesi: 1950-2000, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yıp, Suzannah (2001), “Klasik Bir Hat Sanatı Ustası Honami Koetsu”, çev. Celal Üster, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 21, İstanbul, ss.47-51.

İnternet Kaynakları

- Arınç, Cihat (ty). “Lâmelif’in Kollarında Yatmak: Harflerin D/Okunma Arzusu”, <http://muratmorova.com/lamelifin-kollarinda-yatmak-harflerin-dokunma-arzusu-cihat-arinc/>, (erişim tarihi: 21.04.2017).
- Bayramoğlu, Meher (2013). “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi”, *Kalemîşi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 1-40, (erişim tarihi: 03.04.2018).



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



Özgüven, Fatih (2011). “Hibrit Yolcu”, Bir+Bir, <http://muratmorova.com/wp-content/uploads/2016/03/fozguven.jpg>, (erişim tarihi: 21.04.2017).

TDK (2017),

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58ee784a3181b3.68550201, (erişim tarihi: 12.04.2017)

Yaman Yasa, Zeynep (2009). “Morova'nın Ankara-Eskişehir Seferi”, 31.01. 2009 Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/kultur/morovanin-ankara-eskisehir-seferi-919389/>, (erişim tarihi: 22.04.2017).

-----, Mistik İzler Resim Sergisi,

<http://www.milligazete.com.tr/haber/923798/mistik-izler-resim-sergisi>, 20 Aralık 2016, (erişim tarihi: 03.04.2018).

-----, <http://dosyalar.ankaraantikacilik.com/karma2.pdf> (erişim tarihi:04.04.2018).

Görsel Kaynakça

Görsel 1.<http://www.comuseum.com/product/zheng-xie-bamboo-rocks-and-secluded-orchids/>

Görsel 2. <http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/kee/kee.insula-dulcamara.jpg>

Görsel 3. <http://www.jackson-pollock.org/one-number31.jsp>

Görsel 4. ÖZİŞİK, C. Didem (2010). Osmanlı Kültüründe Resimsel Öge Olarak Mistik Semboller Ve Günümüz Sanatına Yansımalar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Görsel 5. ÖZİŞİK, C. Didem (2010). Osmanlı Kültüründe Resimsel Öge Olarak Mistik Semboller Ve Günümüz Sanatına Yansımalar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Görsel 6. BAYRAMOĞLU, Meher (2013). “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi”, Kalemşi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 1-40, (erişim tarihi: 03.04.2018).

Görsel 7. http://digital.sabanciuniv.edu/arsiv/freeaccess/su_sanateserleri/abidin_elderoglu_01_single.php

Görsel 8. ÖZİŞİK, C. Didem (2010). Osmanlı Kültüründe Resimsel Öge Olarak Mistik Semboller Ve Günümüz Sanatına Yansımalar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Görsel 9. ŞİŞÇİ, Funda ve ALTAN AYRANCIOĞLU, Güzin (2017). “İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler Ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması”, idil, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30, ss.809-822

Görsel 10.http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html

Görsel 11.<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanatkoleksiyonu/s/111/>

EROL+AKYAVAS

Görsel 12.<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artist>



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 66 Mart - Nisan 2018

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



ID=13&periodID=1&pageNo=0&exhID=0&sortBy=retro&sortDir=DESC

Görsel 13. ÖZİŞİK, C. Didem (2010). Osmanlı Kültüründe Resimsel Öge Olarak Mistik Semboller Ve Günümüz Sanatına Yansımalar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Görsel 14. BAYRAMOĞLU, Meher (2013). “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi”, Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 1-40.

Görsel 15. <http://www.erolkilic.comeserler/>

Görsel 16. <http://muratmorova.com/work/1993-remz/>

Görsel 17. <http://muratmorova.com/work/2004-ah-minel-ask-i-memnu/>

Görsel 18. <http://muratmorova.com/work/2008-kaydedilmis-manzaralar/>

Görsel 19. ÖZİŞİK, C. Didem (2010). Osmanlı Kültüründe Resimsel Öge Olarak Mistik Semboller Ve Günümüz Sanatına Yansımalar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.

Görsel 20. ŞİŞÇİ, Funda ve ALTAN AYRANCIOĞLU, Güzin (2017). “İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler Ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması”, idil, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30, ss.809-822.

Görsel 21. ŞİŞÇİ, Funda ve ALTAN AYRANCIOĞLU, Güzin (2017). “İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler Ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması”, idil, Cilt 6, Sayı 30, Volume 6, Issue 30, ss.809-822.