

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFİK
ETKİLEŞİM: MURAT MOROVA ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hatice AKBAŞ DEMİR

Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Görsel Sanatlar Programı

TEMMUZ, 2023

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFİK
ETKİLEŞİM: MURAT MOROVA ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hatice AKBAŞ DEMİR
(Y2012.240004)

Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı
Görsel Sanatlar Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Medine İRAK

TEMMUZ, 2023

ONAY FORMU

ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Resim Sanatında Kaligrafik Etkileşim: Murat Morova Örneği” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (.././2023)

Hatice AKBAŞ DEMİR

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim ve tez çalışmam süresince bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, tezimin sonuçlandırılmasına kadar her aşamada desteğini esirgemeyen, değerli hocam, danışmanım Doç. Dr. Medine İRAK'a teşekkür ederim.

Tezimi hazırlarken en zor koşullarda yanımda olan, desteğini esirgemeyen eşime ve değerli aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

Temmuz, 2023

Hatice AKBAŞ DEMİR

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFİK ETKİLEŞİM: MURAT MOROVA ÖRNEĞİ

ÖZET

Kaligrafinin doğu ve batı sanatlarına olan etkisinden yola çıkılarak Çağdaş Türk Resim Sanatındaki konumu ele alınmıştır. Cumhuriyetten günümüze kaligrafiyi sanatının önemli bir parçası haline getiren ülkemiz sanatçılarını değerlendirdikten sonra kaligrafiyi çağdaşlarından farklı bir üslupla kullanan Murat Morova'nın sanat anlayışı incelenmiştir. Geleneksel öğelerin modern yorumlarını yapan sanatçı, protest duruşunun simgesi olan kaligrafiyi günceli sorgulama aracı olarak kullanarak, alt kültürleri, öteki olarak adlandırılanları ve evrensel temaları işlemiştir. Ayrıca Araf'taki pozisyonundan kendi ikonografisi ile doğu-batı sentezi yapan Morova, insan-ı kâmile ulaşma anlayışında olmuştur.

Çalışmamızda çağdaş Türk resminde kaligrafik uygulamaları sanatsal pratiğinin omurgası haline getiren Murat Morova'nın sergi analizleri üzerinden geleneksel- modern kesişiminde şimdiki örgülemeye kaligrafinin araçsallığı incelenerek literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaligrafi, Yazı, İslam Kaligrafisi, Çağdaş Türk Resim Sanatı, Murat Morova.

CALIGRAPHIC INTERACTION IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ARTS: THE CASE OF MURAT MOROVA

ABSTRACT

The position of calligraphy in Contemporary Turkish Painting is discussed based on its influence on eastern and western arts. Murat Morova's understanding of art, who uses calligraphy in a different style from his contemporaries, is analyzed after evaluating the artists of our country who have made calligraphy an important part of their art from the Republic to the present day. His modern interpretations of traditional elements, the artist uses calligraphy, the symbol of his protest stance, as a means of questioning the present, dealing with subcultures, the so-called other, and universal themes. Besides, Morova, who synthesizes east-west with her own iconography from her position in Purgatory, has been in the understanding of reaching the human being.

Using the exhibition analyses of Murat Morova, who has made calligraphic practices the foundation of his artistic practice in contemporary Turkish painting, this study seeks to contribute to the literature by examining the instrumentality of calligraphy in weaving the present at the intersection of traditional and modern.

Keywords: Calligraphy, Script, Islamic Calligraphy, Contemporary Turkish Painting Art, Murat Morova.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ONUR SÖZÜ	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
I. GİRİŞ	1
II. KALİGRAFİNİN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ.....	3
A. Kaligrafi Nedir?	3
B. Kaligrafinin Tarihsel Süreci	3
C. Batı, Uzakdoğu ve İslam Kaligrafisi	6
1. Batı Kaligrafisi.....	6
2. Uzakdoğu Kaligrafisi	19
3. İslam Kaligrafisi.....	20
III. TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFİ	28
A. Türk Resim Sanatında Kaligrafinin Tarihi	28
B. Osmanlı Dönemindeki Hattatlar	32
IV. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFİ	37
A. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kaligrafik Yaklaşımlar.....	37
B. Çağdaş Türk Resim Sanatçıları	39
V. MURAT MOROVA’NIN SANATSAL ÜRETİM SÜRECİNDE KALİGRAFİK ETKİLER	51

A. Sanatçının Yaşamına Genel Bir Bakış.....	51
B. Sanatçının Sanatsal Pratiği	51
VI. SONUÇ.....	68
VII.KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ.....	79

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. İlk Çağlara Ait Piktografi Yazı Örneği.....	4
Şekil 2. Uruk Tableti, Çivi yazısı, “Hesap defteri “	4
Şekil 3. Mısır Hiyeroglif Örneği.....	5
Şekil 4. İtalya’da kullanılan İlk Rustik Yazı stili.....	6
Şekil 5. Roman Yarı Unical Yazı Stili.....	7
Şekil 6. Karl Devri Minüskül.....	7
Şekil 7. Textura yazı Stili	8
Şekil 8. Rotunda Yazı Stili	8
Şekil 9. Ewa Aschoff “Ja wirk nur ihr lauscherden Baus 1960.....	9
Şekil 10. Pablo Picasso, “Vieux Marc’ın Şişesi, Cam, Gitar ve Gazete”, 1913.....	9
Şekil 11. Raoul Hausmann, O F F E A H B D C, (Koleksiyon Berlinische Galerie, Berlin) Afiş şiir 1918.....	10
Şekil 12. Magritte, “Düşlerin Anahtarı”,1930, Tual Üzerine Yağlıboya, 81 x 60 cm. Özel Koleksiyon.	11
Şekil 13. J. Beuys, “Ohne Titel”, 4 Yazı Tahtası ve Tebeşir, 1972, 1216 x 914 x 18 mm, Tate koleksiyon.	11
Şekil 14. Lawrence Weiner, “Aşağıdaki Düz”, 1988.	12
Şekil 15. Barbara Kruger, “İsimsiz”, 1989, Fotoğrafik İpek Baskı, 284.48 x 284.48 cm.	12
Şekil 16. Jenny Holzer, Blenheim Palace, 2007.....	13
Şekil 17. Sean Landers, “Bizden Kaçınma 1”, 2017, İpek Üzerine Yağlıboya, 182.9x 156.2 cm.	14

Şekil 18. Paul Klee, İnsula Dulcamara, 1938, 80x175 cm, Klee Vakfı, Bern, İsviçre.	15
Şekil 19. Franz Kline, Pioneer, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 187x138, New York, MoMA.	15
Şekil 20. Mark Tobey, Ormanın Gölge Ruhları, 1961, Kağıt üzerine tempera, 63 cm.	16
Şekil 21. Robert Motherwell, “Samura N”, 1974, Serigrafi.	17
Şekil 22. Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1950, T.Ü.Y.B.	17
Şekil 23. Joan Miro, Çocuksu Çizgiler ve Kaligrafi Birleşimi.	18
Şekil 24. W. Kandinsky, 1923, Çapraz Çizgi.	18
Şekil 25. Kaishu yazı stili ile yazılmış bir şiir.	19
Şekil 26. Japon Yazısında Kaligrafi Örneği 18. yüzyıl.	20
Şekil 27. İslam kaligrafisine örnek bir kûfi düzenleme.	21
Şekil 28. Mehmet Esad Yesari “Talik Meşk Sahifesi”.	22
Şekil 29. Ma’kili yazı örnek (köşeli kûfi).	23
Şekil 30. İbni Mukle’nin Elif modeli.	24
Şekil 31. Abdülkadir Kuşkıran - Kelaynak kuşu şeklinde istiflenmiş Besmele-i Şerif.	25
Şekil 32. Paul Klee.	25
Şekil 33. İ. Hakkı Altunbezer, Kuş şeklinde Besmele İstifi.	26
Şekil 34. Pehlevi yazısı.	28
Şekil 35. Duvar resmi. 11.-12.Yüzyıl Tanrıça Tasviri.	29
Şekil 36. Minyatür. Arifi, Süleymanname, 1558 yılı civarı.	29
Şekil 37. Hz.Ali’nin Sembolü Olan Arslan Şeklinde İstiflenmiş İslam Kaligrafisi Örneği.	31
Şekil 38. Osman Hamdi Bey “Kuran Tilaveti”.	32
Şekil 39. Şeyh Hamdullah On beşinci Yüzyıl Hat Örneği.	33
Şekil 40. Ahmet Karahisari, Enam-ı Şerif Sayfası.	33
Şekil 41. Hafız Osman On yedinci Yüzyıl Hat Örneği.	34

Şekil 42. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ayasofya Cami'ndeki "Hüseyn" Levhası.	35
Şekil 43. Emin Barın, "Latin Harfleriyle Kûfi Stil".	36
Şekil 44. Elif Naci, Soyut Kaligrafi.	39
Şekil 45. Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116 cm, Eczacıbaşı Koleksiyonu.	40
Şekil 46. "Bedri Rahmi Eyüboğlu, " Ebabil Kuşu", 1955, 70x100, Yağlı boya.	41
Şekil 47. Zeki Faik İzer, "Eski ve Yeni", 1982, 21x29,5 cm, İspirtolu kalem.	42
Şekil 48. Sabri Berkel, 1958, "Yazı".	42
Şekil 49. Adnan Çoker, "Soyut Mudanya", 1952, Tuval Üzeri Yağlıboya, 49,5x41,5 cm.	43
Şekil 50. Şemsi Arel Mavi-Sarı, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x100cm.	44
Şekil 51. Süleyman Saim Tekcan, 39x26 cm.	44
Şekil 52. Ergin İnan, 1993, 'Can Gizemi'.	45
Şekil 53. Erol Akyavaş, Hem Batın Hem Zahir, 1993, Özgünbaskı 76x63 cm.	46
Şekil 54. Balkan Naci İslimyeli, 'Afrika: Kara Yazı I', 2009, Tuval Üzerine Sınırlı Baskı.150x120 cm.	47
Şekil 55. Rauf Tuncer, TÜA. (Sanal-17, 2020).	47
Şekil 56. İnci Eviner, Kör Uçuş-2012, Tuval üzerine akrilik ve serigrafi, 200 x 130 cm.	48
Şekil 57. İsmet Doğan, "Yazı-Beden" (ikiz resim), 1998.	49
Şekil 58. Kutluğ Ataman, Güzel, 2003, New York.	50
Şekil 59. Murat Morova, "Remz", 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik Modüler Parçalar, Her biri 60 x60 cm.	54
Şekil 60. Murat Morova, "Nafile Yazılar", 1995, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70x100 cm.	55
Şekil 61. Murat Morova, "Dil+Suret", 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 70x 50cm.	56

Şekil 62. Murat Morova, “Dil+Suret”, 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm.	57
Şekil 63. Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 30 x 25cm.	57
Şekil 64. Murat Morova, Ah Min’el Aşk-ı Memnu, 2004 Kâğıt Üzerine Mürekkep, 38 x 56 cm.	58
Şekil 65. Murat Morova, “Menazır-ı Mensiyye”, 2007, Tuval üzerine karışık teknik, 120x240 cm.	59
Şekil 66. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Enstelasyon Görüntüsü, Kunstraum Palais Porcia, Viyana.	60
Şekil 67. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Folyo Kesim 265x165 cm....	61
Şekil 68. ‘Kaydedilmiş Manzaralar’ Serisinden, İsimli, 2008, Tuval üzerine karışık teknik, 120x120 cm.	62
Şekil 69. Kaydedilmiş Manzaralar’ Serisinden, Davutoğlan Kuş Cenneti, 2008, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 240 cm.	62
Şekil 70. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimli”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50cm.	63
Şekil 71. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimli”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50cm.	64
Şekil 72. İsimli, 2018; tuval üstüne suluboya, 40x40 cm.	66
Şekil 73. Cosmic Latte Serisinden, İsimli, 2018, Tuval Üzerine Sulu Boya, 50x40cm.	66
Şekil 74. Murat Morova, İsimli (Âmâk-ı Hayal Serisi).	67

I. GİRİŞ

Yirminci yüzyılda büyük toplumsal değişimler paralelinde sanat alanında da ardı ardına farklı akımlar ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda egemen olan akademi ve izlenimciliğin kısır döngüsü, bu akımları yeni arayışlara sürüklemiştir. İslam ve Uzakdoğu geleneksel sanatlar, batılı sanatçıların ilgi odağı olmuştur (Atan, 2000;16). Birçok sanat disiplini etkileşime girerek modernizm denilen dönemin ürünlerini ortaya koymuştur. Bu süreçte soyut sanatın kaligrafiden etkilendiğini söyleyebiliriz. Etkilenme sürecinde resimde bulunan birlik, zorunluluk, denge gibi prensiplerin denge ve birlik boyutu ile kaligrafide de bulunması ortak ilkeler bağlamında rol oynamıştır. Soyut sanat; çizgi, renk, ton gibi biçimsel unsurları, gerçek objeleri ifade etmeyecek şekilde kullanmaktır. Kaligrafi de bu yönleri ile başlı başına bir soyutlamadır (Yiğit, 2007:32-34). Soyut sanatın kendi anlayışının gelişim sürecinde kaligrafi ile kurduğu ilişkinin felsefi boyutu da vardır. Doğu kaligrafisi ve Batı resim sanatı etkileşime girerek kaligrafideki tinsellik, enerji ve hareket, batılı soyut sanatçıların yaratım dinamiğine dayanak noktası olmuştur (Antmen, 2001:76). Sanatçıların görünen nesnel gerçeklik yerine kendi iç dünyasını yansıtmaya çabasında kaligrafi; plastiği, sembolizmi, akışkanlığı ve geçişkenliği ile önemli bir araç olmuştur. Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi batılı sanatçılar, görünenin taklidi yerine zihin dünyasında oluşan imgeleri, duyguları ve bilinçaltını kaligrafinin araçsallığından eserlerine yansıtmaya çalışarak kendi gerçeklerini oluşturduklarını iddia etmişlerdir (Farago, 2011:69).

Doğu-Batı sentezi ile resim sanatında yeni bir tarz ortaya koyma girişimleri çağdaş Türk resim sanatını da etkilemiştir. Bu durum sanatçıların soyut sanata yönelmesinde önemli bir etken olmuştur. Resim sanatı (batılı anlamda), batıya kıyasla ülkemizde daha kısa bir tarihe sahip olsa da önce klasik resim unsurları sonra yurt dışına giden edimleri ile ülkemize dönen sanatçıların tesiri ile yüksek bir ivme kazanmıştır. Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Elif Naci gibi Cumhuriyet dönemi sanatçılarımızın geleneksel sanatları resim sanatında

kullanması ile İslam Kaligrafisi, Çağdaş Türk Resim Sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır (Tansuğ, 1995:9).

Cumhuriyet döneminde başlayan kaligrafi, çağdaş Türk resmi etkileşimi ile günümüze kadar hız kesmeden devam etmiştir. Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, İsmet Doğan, Kutluğ Ataman, İnci Eviner ve Murat Morova gibi sanatçıların kendi sanat anlayışı ve inanç sistemi tesirinde birçok farklı teknikle yapılmış değerli ürünler ortaya çıkmıştır. Modernizmin geleneksel toplumlarda karşıt duygular oluşturarak kültürel şizofreniye sebep olduğunu vurgulayan Murat Morova'nın çalışmalarında Doğu-Batı sentezinin "Remz"leri görünmektedir (Kurt, 2007:15). Morova, kendi pozisyonunu "Araf" ta durmak olarak tanımlamaktadır. Tarafsız bir konumdan gelenekseli ve günceli sorgulamaktadır. Çalışmalarında geleneksel öge olarak İslam Kaligrafisini kullanan Morova, harfler ile doğrudan mesaj vermek yerine onları yapı-söküme uğratarak oluşturduğu soyut dil ile alt kültürleri ve öteki konumda olanları ele almaktadır.

Bu çalışmada kaligrafinin tarihsel gelişim süreci ve Doğu-Batı sanat dünyasına etkileri ele alındıktan sonra Çağdaş Türk Resim Sanatında Murat Morova'nın çalışmaları üzerinden geleneksel-modern kesişiminde kaligrafinin araçsallığı incelenecektir.

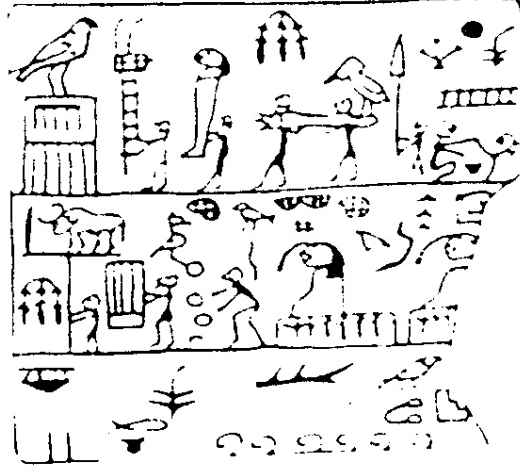
II. KALİGRAFİNİN TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

A. Kaligrafi Nedir?

Duygu ve düşüncelerin belirli işaretler ile görselleştirilmesi “yazı” olarak kavramlaştırılırken Kaligrafi, “güzel yazı sanatı” olarak tanımlanmaktadır (Temel Britannica, 1993:125). Kaligrafi, Yunanca; Kallos (güzellik) ve Grafos (yazı, yazıcı) kelimelerinden köken almaktadır (Encyclopedia of The Arts,1946:130). Turani, terim olarak kaligrafiyi, “ressamın yazı yazar gibi fırça kullanarak el yazısı karakterindeki çizgiler” olarak tanımlamaktadır (Turani, 1993:63). İslam literatüründe kaligrafi teriminin karşılığı “Hüsn-ü Hat”dır. Hüsn; güzel, hat ise çizgi anlamına gelmektedir (Çopur, 1996:14). Sanatsal açıdan kaligrafi, harflerin sanatçı duyarlılığı ve estetik kaygılarla farklı formlara bürünmesi simgeyi kısıtlı anlamından uzaklaştırarak yorumlanmasıdır (Yiğit, 2007:3).

B. Kaligrafinin Tarihsel Süreci

Kaligrafinin tarihi, yazının gelişim süreci içerisinde değerlendirilebilir. Yazıda amaç iletişim, kaligrafide estetik değerler bağlamında sanat olsa da ilk yazı formunun resimler olması, ikisinin arasındaki girift ilişkiyi göstermektedir. Mevcut veriler ışığında ilk yazı formları olan resim-yazılar, M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya ve Mısır’da kullanılmıştır. Piktografi olarak adlandırılan resim-yazılar, düşünce içeriğini resimler ile ortaya koyan yazı türüdür. Piktografi, yazının öncüsüdür. Daha sonra piktografik yazı, kavramları da ifade edebilecek şekilde ideografik yazıya dönüşmüştür. Ancak bireysel adlandırmalar farklı kavramları çağrıştırdığı için çok kullanışlı olmamıştır (Temel Britannica, 1992:145).



Şekil 1. İlk Çağlara Ait Piktografi Yazı Örneği

Kaynak: (Yiğit,2007:8)

Mezopotamya’da Çini yazısının gelişim sürecinde Mısır’da önce hiyeroglif, daha sonra hiyeratik yazı kullanılmıştır. M.Ö. 2400’lü yıllarda kullanılan hiyeratik yazının kaligrafinin ilk örnekleri olduğu iddia edilmektedir (Rona ve Beykan, 1997:35).

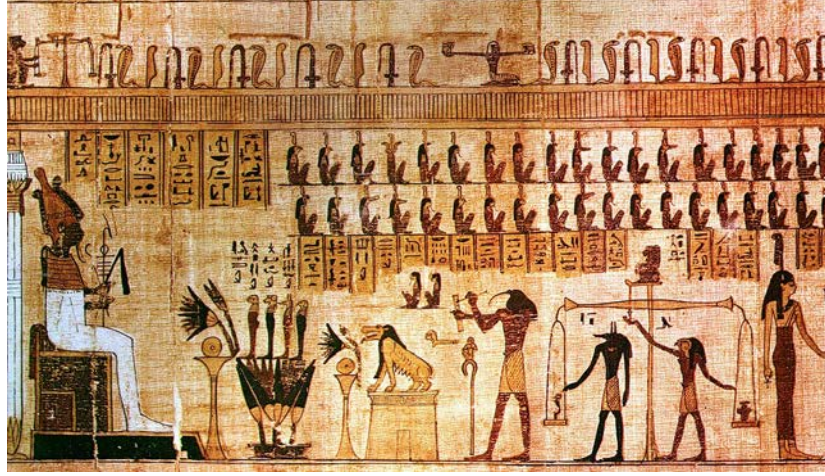


Şekil 2. Uruk Tableti, Çivi yazısı, “Hesap defteri “

Kaynak: (Çoban, 2020:5)

İnsanlığın ileriye doğru atılımlarını sağlayan Sümerlerin en büyük ve önemli keşfi olan çivi yazısı, uygarlık açısından önemli adımlardan biridir. Sümerlerin kalabalık kentlerinden biri olan Uruk’ta o dönemin zirai hesap defteri

niteliğini taşıyan bu tablette tahıl ve hayvan sayımı yer almaktadır. Güneşte kurutulan ya da pişirilen bu tablet, daha sonra arşive kaldırıldığı bilinmektedir.



Şekil 3. Mısır Hiyeroglif Örneği.

Kaynak: (Çoban, 2020:16)

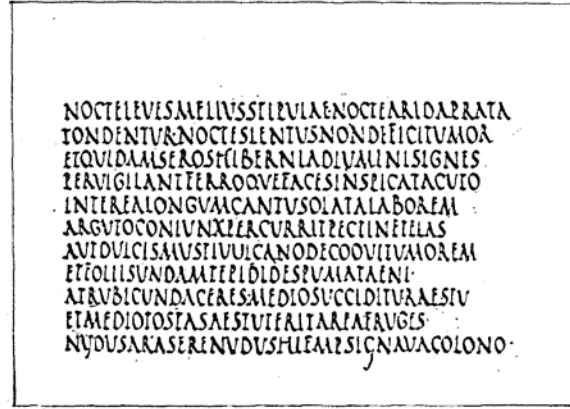
Mısır hiyeroglifinde (Şekil 3) tanrı, insan ve kuş başlı figürler yer almaktadır. Duvardaki yazıtlar, hangi tanrıya yakın ise yüzler de o tarafa dönük olmaktadır. Kutsal yazıt anlamına gelen hiyeroglif, tanrının kutsallığını, yüceliğini ifade etmektedir.

M.Ö. 1000’li yıllarda Fenikelilerin Dünya ticaretinde önemli bir konuma gelmeleri, deniz taşımacılığında mahir olmaları ile Mısır yazısı üzerine temellendirdikleri 22 harfli alfabeleri doğu ve batı medeniyetlerine yayılmıştır. Batıda Yunan, Latin alfabesi ile doğuda Arami, Sami, İbrani ve Arap alfabelerinin temelini oluşturmuştur (Serin, 1982:21). Yazı sistemi de Uzakdoğu yazılarını şekillendirmiştir. Çin yazısının başlangıcı net olarak bilinmemektedir. En eski yazılar, Ying Hanedanı dönemine aittir. İdeografik yazı, zamanla sözcükleri karşılayan işaretlere yani Logograma yerini bırakmıştır. 2500-3000 karakterli Çin yazısı bugünkü biçimini M.Ö. 220’li yıllarda kazanmıştır (Çopur, 1996:11). Yazının gelişim süreci ile ilintili olarak güzele ulaşma çabasının ürünü olan kaligrafi Batı, Uzakdoğu ve İslam kaligrafisi alt başlıklarında incelenecektir.

C. Batı, Uzakdoğu ve İslam Kaligrafisi

1. Batı Kaligrafisi

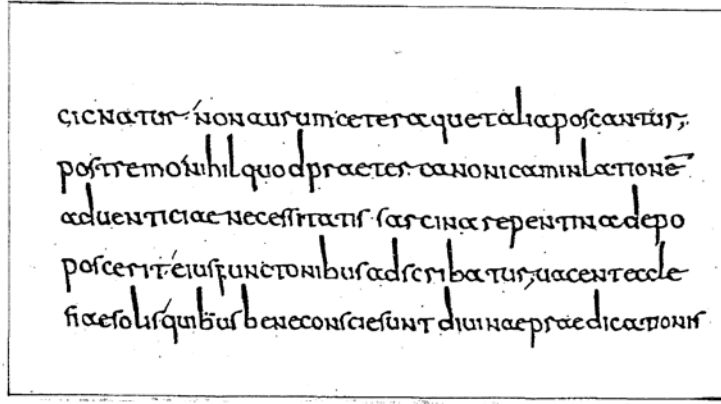
Batı alfabesinin kökeni olan Fenike alfabesi, önce antik Yunan medeniyeti sonra Roma medeniyeti tarafından şekillendirilerek günümüze ulaşmıştır. Roma uygarlığında kullanılan farklı yazı üslupları günümüz batı kaligrafisine esin kaynağı olmuştur (Lawther, 1991:10). İlk yazı formlarından olan Square Capital, anıtlar üzerine oyma yazılar için uygun olmasına rağmen pratik yazı kullanımı için uygun görülmemiştir. Daha pratik kullanım olan büyük harflerden oluşan Rustik yazı, kitap yazımında yine büyük harflerden oluşan Cursive yazı ticarete kullanılmıştır. Rustik yazı, Roma imparatorluğunda en çok kullanılan yazı stillerindedir (Labarre, 1983:25).



Şekil 4. İtalya'da kullanılan İlk Rustik Yazı stili

(Kaynak. Çopur, 1996:17)

Cursive yazı daha sonra uncial ve yazı uncial yazı formlarına temel oluşturmuştur. Bu dönem Romalıların Hristiyanlığı kabul dönemine (M.S. 4.yy) denk geldiği için birçok hristiyan dini metinleri uncialler formda yazılmıştır (Lawter,1991:12).

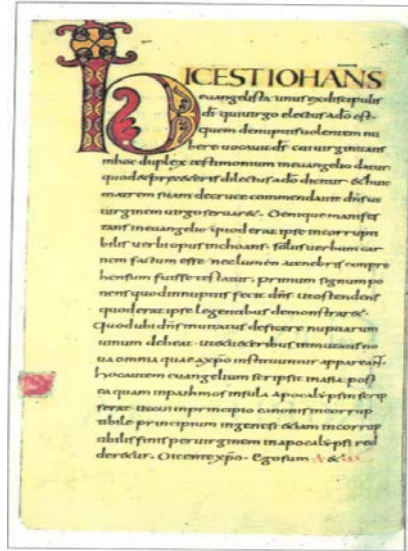


Şekil 5. Roman Yarı Uncial Yazı Stili

(Kaynak. Çopur, 1996:18)

Küçük harflerin (minüskül) kökeni yarı uncialler formudur. Bu form hızlı yazma ihtiyacına hizmet etmiştir.

Roma imparatorluğunun çöküşü ile ulusal yazılar ön plana çıkmıştır. Daha sonra Charlemagne'in Avrupa'da hakim güç olmasıyla yazı birliğini sağlamak için Karl Devri Minüskülü denen yazıyı kullanıma koymuştur (Çopur,1996:19).



Şekil 6. Karl Devri Minüskül

(Kaynak. Çopur, 1996:20)

Karl Devri minüskülü yazı formunda (Şekil 6) görüldüğü gibi büyük harf yoktur. Roman Square yazı üslubu, kaligrafik olarak sayfa başında kullanılarak yazı başlangıcına belirginlik kazandırılarak büyük harf ihtiyacı giderilirken aynı zamanda sanatsal bir ürün ortaya konmuştur.



Şekil 7. Textura yazı Stili

Gloria laudis resonet in ore
omniū Patri genitoꝝ prole
spiritui sancto pariter Refu-
tet laude perhenni Labori-
bus dei vendunt nobis om-
nia bona. laus: honor: virtu-

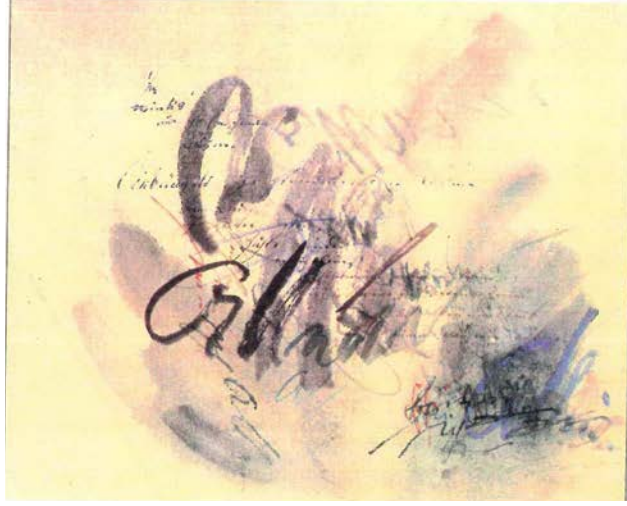
Şekil 8. Rotunda Yazı Stili

Kaynak: (Çopur, 1996:22)

İlerleyen süreçte daha ekonomik ve hızlı yazı tarzı olan Gothic (diğer adı ile siyah harf) stile geçilmiştir. Bu yazı stilinin Textura ve Rotunda adında farklı formları vardır. Bu stilin en önemli özelliği büyük ve küçük (majiskül-minüskül) harfleri içermesidir (Çopur, 1996:19-23).

Rönesans döneminde D.Myllus, L. Pacioli ve A. Dürer gibi yazar ve sanatçılar harflerin orantılı biçimlerine dair çalışmalar yaparak harflerin matematik yardımıyla mükemmel biçimine ulaşmaya çalışmışlardır. Bu yazı stiline Littera Antiqua (Antik yazı) adını vermişlerdir (Lawther,1991:14). Matbaanın bulunuşu ile duraklama dönemine giren kaligrafi, 19.yüzyılda el sanatlarına artan yönelimin neticesi olarak yeniden ilgi odağı olmuştur. Bu dönemin önemli kaligraflarından Edward Johnston, İngiltere’de “Yazıcı ve Süslemeciler Topluluğu”nu kurarak yazıya dair bazı prensipler belirlemiştir. Yazının; incelik, serbestlik ve bütünlük içermesi gerektiğini, kaligrafinin ise okunabilirlik, hız ve güzellik içermesi gerektiğini vurgulamıştır. Kaligrafinin özü olan güzelliğin form, tasarım, akıcılık, ritim ve uyumda görünür olması gerektiğini belirtmiştir (Fairbank, 1937:14). Avusturya’da Rudolf van Larisch dekoratif yönü okunabilirliğinden daha ön planda olan çalışmalar yapmıştır (Hartman, 1988:26). Sonraki dönemde kaligrafi alanında çalışma yapan Eva

Aschoff, Rudo Spemann gibi sanatçılar kendilerine özgü teknik ve sanat anlayışları ile etkileyici ürünler ortaya koymuştur (Çopur, 1996:28-29).



Şekil 9. Ewa Aschoff “Ja wirk nur ihr lauscherden Baus 1960.

(Kaynak: Çopur, 1996:29)

Batı Kaligrafisi, yazının gelişim sürecinde ele alınarak 20. yy'da ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Fluxus gibi akımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Sanatta yazının kullanımı bu yeni akımlar ile kavramsal çerçeveye oturarak bilgi donesi olmaktan ziyade plastikliği ile ön plana çıkmıştır (Özpinar, 2009:51).



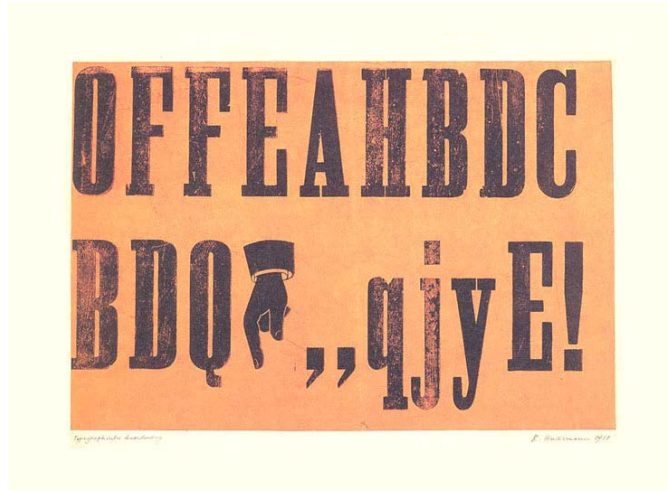
Şekil 10. Pablo Picasso, “Vieux Marc’ın Şişesi, Cam, Gitar ve Gazete”, 1913.

Kaynak: (Eşkil, 2020:5)

Kübizmde yazı; kolaj, asamblaj ve karışık malzemeler ile plastik bir unsur olarak kullanılmıştır. Kübizmin en önemli temsilcisi Pablo Picasso'nun

çalışmalarında da tamamlayıcı ritmik öge olarak görülmektedir. Okunabilirliği arka planda kalarak kullanılabilir yönü ile algıya sunulmuştur.

İtalya’da 1900’lerin başında ortaya çıkan Futurizm’de yazı, esere kattığı dinamizm ile imgeden çok kavram olarak kullanılmıştır (Eşkil, 2020:5). Hiçbir anlamı olmayan “Dada” kelimesi üzerinden anti sanat dili oluşturmaya çalışan Dadaistler, resimde yeni malzeme kullanımını savunmaktadır. Dadaistler, tipografi, kolaj, afiş ve yazı gibi birçok tekniği birlikte kullanmışlardır (Özpınar, 2009:54).



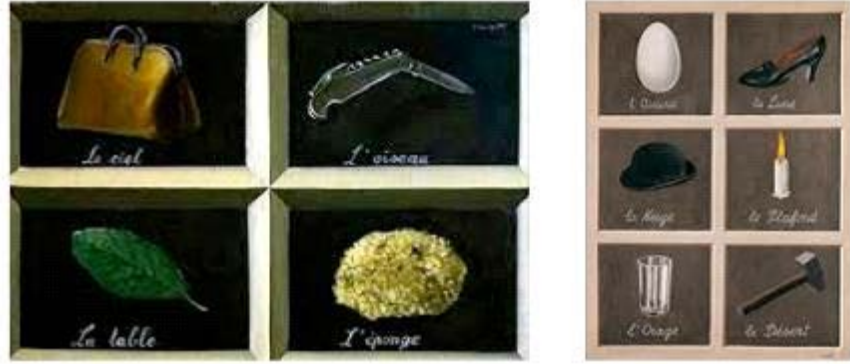
Şekil 11. Raoul Hausmann, O F F E A H B D C, (Koleksiyon Berlinische Galerie, Berlin) Afiş şiir 1918.

Kaynak: (Eşkil, 2020:6)

Raoul Housmann’ın Afiş şiir çalışmasında tipografi, afiş ve yazı bir arada kullanılmıştır. Hiçbir anlamı olmayan sanat diliyle karşı duruşun izlerini taşımaktadır.

Sürrealizmde yazı, plastik unsur olmanın yanında kavramsal olarak da kullanılmıştır. Sigmund Freud’un “serbest çağrışım” yöntemini anımsatan “otomatik yazı” tekniğini kullanan sürrealistler, bu yöntem ile aklına gelen düşünceleri hiçbir düzeltme yapmadan hızlıca yazarak eserler ortaya koymuştur (Eşkil, 2020:6-7). Önemli sürrealist sanatçılardan olan Rene Magritte’nin çalışmaları geleneksel üslup yanında kavramsal öğeler de içerir. 20.yy’ın önemli düşünürlerinden Michel Foucault, R. Magritte’nin çalışmaları ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “Magritte, sözel göstergeler ile plastik unsurları birbirine düğümleyerek bağlar. İmgenin, metnin, benzeyişin, ileri sürüşün ve bunların

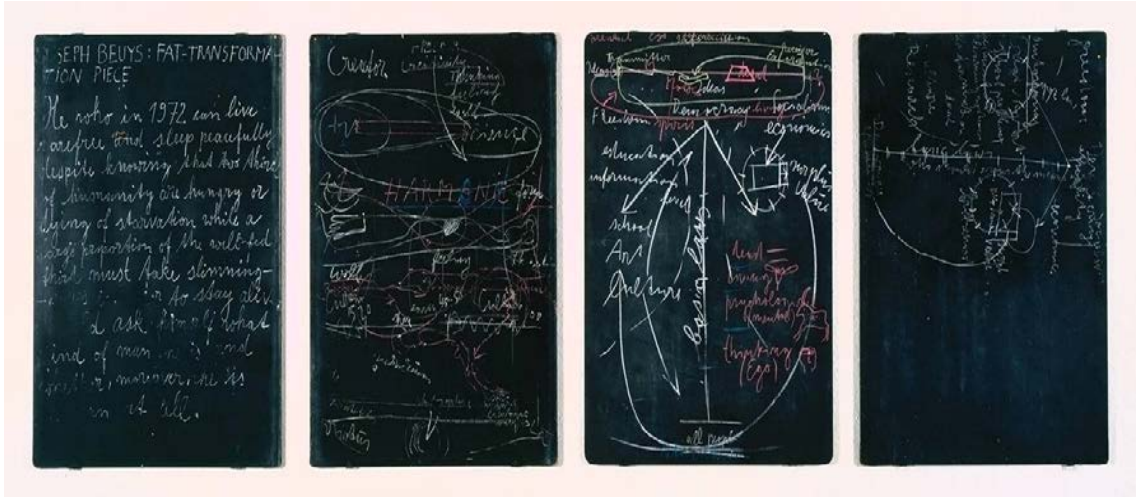
ortak zamanının zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurulumu” (Foucault, 2012:50).



Şekil 12. Magritte, “Düşlerin Anahtarı”,1930, Tual Üzerine Yağlıboya, 81 x 60 cm. Özel Koleksiyon.

Kaynak: (Eşkil, 2020:8)

Magritte’in Şekil 12’deki çalışmasında nesnelerin altlarına farklı anlamlar içeren sözcükler yerleştirilerek resim ile yazı arasında farklı bir bakış açısı öne sürmüştür. Yazıyı kompozisyonun tamamlayıcısı olarak değil de kavramsal olarak nitelendirdiği düşünülebilir.



Şekil 13. J. Beuys, “Ohne Titel”, 4 Yazı Tahtası ve Tebeşir, 1972, 1216 x 914 x 18 mm, Tate koleksiyon.

Kaynak: (Eşkil, 2020:9)

1960’larda Dadaizm ile Sürrealizmden etkilenecek kurulan Fluxus akımı sanatçıları, sıklıkla yazıyı kullanmışlardır. Bu akım çerçevesinde değerlendirilebilecek J. Beuys ders sırasında kullandığı kara tahtaları

sergilemiştir. Yazıyı düşünce aktarımında kullanarak yazının kavramsal boyutuna örnek teşkil etmiştir (Eşkil, 2020:8).

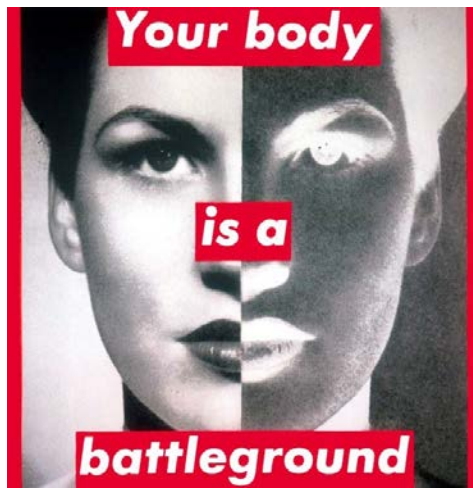
1970’li yıllarda kavramsal sanat, beden sanatı gibi sanatlar ön plana çıkmıştır. Bu sanatlarda yüzey engeli aşılarak yazı, çalışmalarda araç veya amaç olabilmektedir. Kavramsal sanatta düşüncenin önemi vurgulanmaktadır. Sanatçılar bu yöntemle düşüncelerini doğrudan aktarmada yazı kullanmıştır. Yazı, çalışmalarda hem imge hem de kavram olarak bulunmaktadır (Özpinar, 2009:63).



Şekil 14. Lawrence Weiner, “Aşağıdaki Düz”, 1988.

Kaynak: (Eşkil, 2020:12)

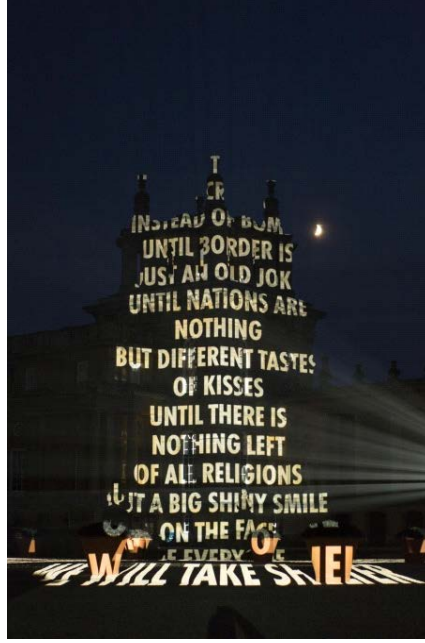
Önde gelen grafik sanatçılarından Lawrence Weiner, yazıyı kavramsal ve grafiksel öğe olarak kullanmıştır. Yazıyı sıra dışı bir şekilde sergileyerek izleyiciyi farklı düşüncelere sevk etmiştir.



Şekil 15. Barbara Kruger, “İsimsiz”, 1989, Fotoğrafik İpek Baskı, 284.48 x 284.48 cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:15)

Feminist grafik sanatçılardan Barbara Kruger, çalışmalarında yazıyı protest duruşunun aracı olarak kullanmaktadır. Tüketim toplumunun ana damarları olan tüketim ve eğlence anlayışını medya sorunsalı ile ele almaktadır (Yılmaz, 2006:319).



Şekil 16. Jenny Holzer, Blenheim Palace, 2007.

Kaynak: (Eşkil,2020:17)

2000’li yıllarda yazıyı eserlerinde kullanan Jenny Holzer çalışmaları ile şöyle demektedir: “Okuyucuyu, sunulan şeyler arasında seçimler yapmaya, düşünceleri tamamlamaya ve eserin yol açtığı duyguları yankılamaya, büyütme veya bu duygulardan korku içinde kaçmaya davet edelim. Dili görsellere destekleyici bir unsur olarak bir eşantiyon olarak bağlarım.” (Buchloh, 2009:98).



Şekil 17. Sean Landers, “Bizden Kaçınma 1”, 2017, İpek Üzerine Yağlıboya, 182.9x 156.2 cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:19)

Sean Landers, çalışmalarında kendine yönelik övgü ya da yergide bulunur. Yazı kullanımı, eserlerinde önemli bir öğedir. Yazı, çalışmalarda farklı imgelerle fon olarak algılanabilmektedir (Eşkil, 2020:18).

Bütüncül olarak batı sanatı değerlendirildiğinde, ortaçağda dinin tesirinde metafizik yaklaşım ile hakikate ulaşma çabasında gelenek, görenek ve dinin koyduğu sınırlar içerisinde eserler ortaya konmuştur (Hançerlioğlu, 1979:140-141; Tanilli, 1994:73-75). Aydınlanma düşüncesi, sanayi devrimi ile seküler dünya görüşü batıda ağırlık kazanarak birey ön plana çıkmıştır. Natüralizmin etkisi azalmış ve soyut sanat ilgi odağı olmuştur. Sanatçıların odak noktası fizik dünyasından iç dünyasına kaymıştır. Resim sanatında yeni anlayışlar ile doğunun motif, figür, minyatür ve kaligrafisi ilgi odağı olmuştur. Bu dönemin sanatçılarından Paul Klee, nesnel gerçekliğin aşılması gerektiğini savunmuştur (Gombrich, 1986:479).



Şekil 18. Paul Klee, İnsula Dulcamara, 1938, 80x175 cm, Klee Vakfı, Bern, İsviçre.

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:167)

Paul Klee, nesnel gerçeklik düşüncesini realize edip maddeden sıyrılma amacıyla hat sanatı öğelerini kullanmıştır. Tekrarı olmayan çizgilerle tuğrayı andıran bir kompozisyon oluşturmuştur.

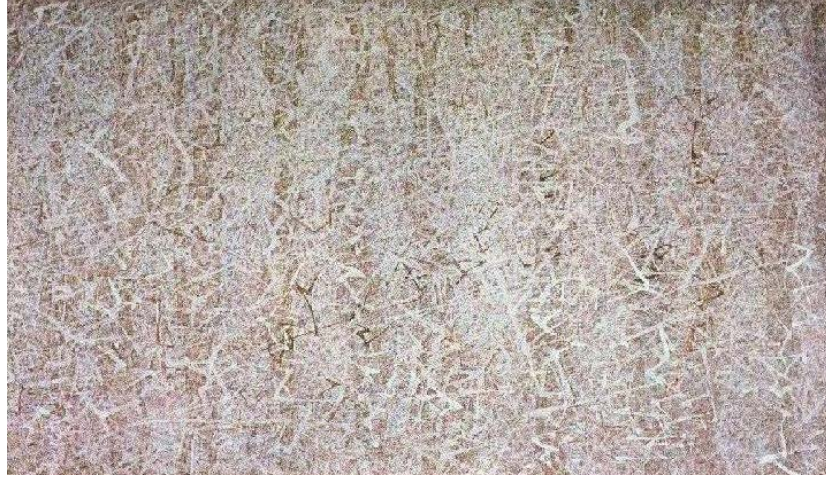
Amerikan soyut ekspresyonizm akımı sanatçılarından Franz Kline, Mark Tobey, Robert Motherwell ve Ad Reinhardt bilinç dışı verileri ortaya çıkaran resimler yapmışlardır. Bu çalışmalarda Doğu ve Uzakdoğu kaligrafisinin izlerini görmek mümkündür. Sanatçılar, doğu kaligrafisini kendilerine yabancı bir kültürün ürünü olduğu için özellikle kullanmıştır (Davari, 2018: 126). Amaç, bilincinde olmadıkları dünyanın öğeleri ile bilinçdışının haritasını bilinmeyenle bilinir kılmak denilebilir.



Şekil 19. Franz Kline, Pioneer, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 187x138, New York, MoMA.

Kaynak: (Davari, 2018:127)

Amerika'da soyut dışavurumculuk sanatının önde gelen sanatçılarından Franz Kline, doğu kaligrafisinden etkilenmiştir. Çalışmalarında siyah, beyaz ve gri renklerini kullanmış, zamanla canlı renklerle çalışmalarına devam etmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1027). Beyaz zemin üzerine siyah fırça darbeleri ile beyaz-siyah rengini hacim ve biçim oluşturmayı büyük bir ustalıkla kullanmıştır.



Şekil 20. Mark Tobey, Ormanın Gölge Ruhları, 1961, Kağıt üzerine tempera, 63 cm.

Kaynak: (Yiğit, 2007:49)

Mark Tobey, doğu sanat ve mistisizminden etkilenerek resimler yapmıştır. Uzakdoğu gezisi sonrası geliştirdiği “beyaz yazı” ismini verdiği özgün üslubu ile eserler vermiştir (Lynton, 2009:229-231). Uzak doğu kaligrafisinden etkilenen sanatçının, resimlerinde beyaz biçimlendirmeleri etkili bir biçimde kullandığı söylenebilir.

Soyut ekspresyonizmin “action painting” olarak bilinen eylem resimlerinin öncülerinden olan sanatçı Robert Motherwell, resimlerinde doğu kaligrafisini anımsatan geniş fırça darbelerine yer vermiştir (Irak, 2008;64).



Şekil 21. Robert Motherwell, "Samura N", 1974, Serigrafi.

Kaynak: (Irak, 2008:67)

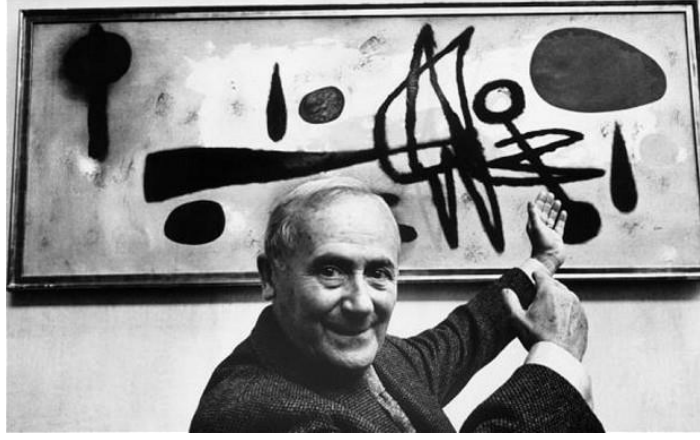
Motherwell'in doğu estetiğiyle oluşturduğu "Samura N" eserinde yazıyı fırça hareketleriyle birlikte bilinçaltında yer alan duyguları tuvaline yansıtmıştır.

Amerikan soyut ekspresyonist sanatçı Ad Reinhardt, kendi deyimiyle "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" ifadesini kullanarak soyut ekspresyonizm sanatsal yaklaşımını tanımlamıştır (Avşar Karabaş ve Polat, 2016:43). Doğu sanatı üzerinde eserler veren sanatçı, tuvalin geometrik yapısı üzerinde geometrik parçalar oluşturarak sanatın sonunu ifade etmiştir (Irak, 2008:84).



Şekil 22. Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1950, T.Ü.Y.B..

Kaynak: (Şenol, 2018:2163)



Şekil 23. Joan Miro, Çocuksu Çizgiler ve Kaligrafi Birleşimi.

Kaynak: (<https://www.barcelona.de/en/barcelona-personalities-joan-miro.html>)

(Erişim: 30.04.2023)

Sürrealist sanatçılardan Joan Miro'nun eserlerinde İslam kaligrafisi, onun özgün yanını temsil etmiştir. Eserlerinin estetik mükemmelliği İslam kaligrafisinin dokunsal ve hareketli yüzey görünümü ile leke gücüne dayanmaktadır (Alakuş, 1997:115). Figüratif çizgileri kendine özgü bir tarzda sergileyen sanatçının İslam harflerinden yararlanarak bir kompozisyon oluşturduğunu düşündürmektedir.



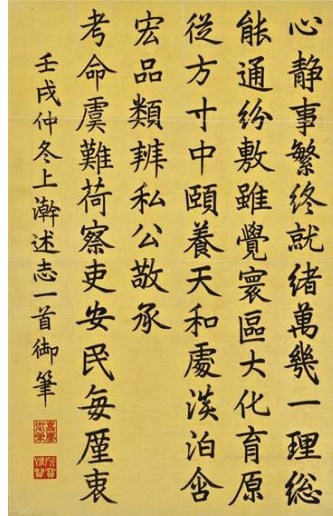
Şekil 24. W. Kandinsky, 1923, Çapraz Çizgi.

Kaynak: (Atagün, 2016:53)

Sürrealizmin tesirinde eserler veren W. Kandinsky İslam kaligrafisini temel öğeleri olan nokta, çizgi ve lekeyi çalışmalarında görünür kılmıştır (İpşiroğlu, 1995:49). Eserlerinde İslam kaligrafisinden etkilenerek oluşturduğu kompozisyonu geometrik şekillerle zenginleştirmiştir.

2. Uzakdoğu Kaligrafisi

Uzakdoğu'da kaligrafi önemli sanat dallarından biridir. Kaligrafinin Uzakdoğu'da gelişmesinde yazı yazmak için toprak ve çivi gibi yazı gereçlerinden kaligrafiye uygun olan mürekkep, kâğıt ve fırça gibi araçlara geçişin önemli tesiri vardır. Özellikle fırça kullanımı yazıya serbestlik ve hareketlilik getirmiştir (Çopur, 1996:31). Çin yazısı bugünkü formuna dört aşamadan geçerek gelmiştir. İlk iki aşamada metal yazılar olan “Jiaguwen” ve “Jinwen” kullanılmıştır. Bu yazılar kullanıldıkları yüzey malzemelerine göre adlandırılmıştır. Daha sonra M.Ö.3.yy'da “Xiaozhuan” yazı üslubu kullanılmıştır. Bu yazı estetik ve dengeli olmasına rağmen hızlı yazılamadığı için kullanışlı olmamıştır. Ardından kullanılan “Lishu” üslubu ile hızlı yazılabiliyor ve fırça vuruşlarındaki farklılık yaratıcılığa imkân vermektedir (Ana Britannica, 1986:430).



Şekil 25. Kaishu yazı stili ile yazılmış bir şiir.

Kaynak: (Kınay, 2019:12)

Günümüzde kullanılan Çin yazısı “Kaishu” stilidir. 200 yıldır kullanılan bu stil kaligraflara özgün eserler verme olanağı sunmaktadır. Çin ve Japonya'da kaligrafiye verilen önem, eğitim müfredatlarına da yansımaktadır. Sınavlarda öğrencilerin kaligrafik yazılar yazması gerekmektedir. Bu yazılar ile öğrencinin genel kültür düzeyi ve kişiliği ile ilgili öngörüle bulunmaktadır (Hartmann, 1988:8). Japon kaligraflar Çin yazısı ile yerli unsurları birleştirerek “Hiragana” olarak adlandırılan bir tarz üretmişlerdir. Japonya'da hitap eden kaligrafi

yazışmaları düzenlenmekte ve büyük bir ilgi görmektedir (Ana Britannica, 1986:430).



Şekil 26. Japon Yazısında Kaligrafi Örneği 18. yüzyıl.

Kaynak: (Çopur, 1988:34)

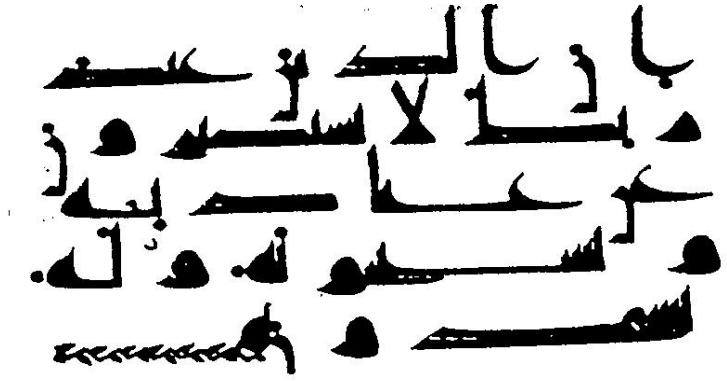
Uzakdoğu’da yazı ve resim iç içedir. Bu durum Çin yazı sistemindeki harflerin, nesnelere stilize formu olması ile ilişkilidir. Resim kenarlarına sanatçılar tema ile uyumlu kaligrafik şiirler yazmıştır. Şiir, resim ve kaligrafi tek tabloda sergilenerek nadide ürünler verilmiştir (Bedin, 1978:36).

Çince “ressam” ve “yazı ustası” aynı anlama gelmektedir. Uzakdoğu’da kaligrafi, resmin temeli olarak görülmektedir. Kaligrafideki dinginlik, boşluk, istifleme, denge ve ritim gibi özellikler resim ile ortak unsurlardır (Yip, 2001:50). Bu ortak özelliklere istinaden kaligrafiye “simgesel resim” denebilir (Altunkaynak, 2011:44). Uzakdoğu kaligrafisinin yüzyıllar önce resim sanatıyla kurduğu olgun ilişki düzeyini batı sanatı ancak son birkaç yüzyılda yakalayabilmiştir (Turani, 1992:302). Uzakdoğu’da klasik sanat döneminde başlayan kaligrafinin diğer sanatlarla etkileşimi çağdaş sanat döneminde de gelişerek devam etmektedir (Tansuğ, 2006:16).

3. İslam Kaligrafisi

Kaligrafi, İslam coğrafyasında ‘Hat Sanatı’ olarak isimlendirilmektedir. Hat sanatı, İslam medeniyetinin sembolü konumundadır. Sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçiş ile İslam kültür ve medeniyetinin gelişimi paralellik göstermektedir. Hat kelimesi, sözlükte ; “ince, uzun, doğru yol, çizgi ve yazı” olarak tanımlanmaktadır. İslam kültüründe, “güzel yazı” anlamında “hüsnü hat”

tabiri yaygındır (Serin, 2010:17). İslam dininden önce sözlü edebiyatın daha yaygın olduğu Arapların kullandığı ilkel yazı formunun kökeni komşuları olan Nebati, Süryani, İbrani, Arami ve Fenike kültürüne dayanmaktadır (Boydaş, 1994:9). M.Ö. 6. yüzyıla ait olan kitabelerdeki yazıların, Hz. Peygamber'in doğumundan önceki döneme ait Arapça kitabelerindeki yazılarla aynı oluşu Arap yazısının Nebati yazısından meydana geldiğini kanıtlar niteliktedir (Alparslan, 2012:19). İslam toplumu, İslam'ın ortaya çıkışından yaklaşık 25 yıl sonra Kûfi yazıyı kullandığı bilinmektedir.



Şekil 27. İslam kaligrafisine örnek bir kûfi düzenleme.

Kaynak: (Yiğit, 2007:11)

Dört halife döneminde yalın kullanımı olan bu kûfi yazı stili Emeviler döneminde sanatsal özellikler kazanmıştır. Ayrıca Emeviler döneminde mali işlerde “Siyakat” adı verilen yazı türü kullanılmıştır (Çopur, 1996: 38). Daha sonra Abbasiler döneminde İbn-i Mukle, geometrik kurallar dâhilinde İslam kaligrafisini geliştirerek altı form oluşturmuştur. Aklam-ı Sitte denen sistem, Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhani, Tevki ve Rıkaa stillerini içermektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:776). Aklam-ı Sitte yazılarını ve özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

Muhakkak: Sözlük anlamı sağlam söz anlamına gelen yazı türü, 2,5-3 mm kalem genişliğindedir. Dik harflerin boyları ile çanaklı harflerin sola doğru uzayan kısımları sülüs yazıya göre daha uzun olup derin olmayan yazı türüdür.

Reyhani: Muhakkak yazı türüne benzeyen küçük yazılardır. Bazı harf şekilleri reyhan çiçeğine benzetildiği için bu ismi aldığı ileri sürülmektedir.

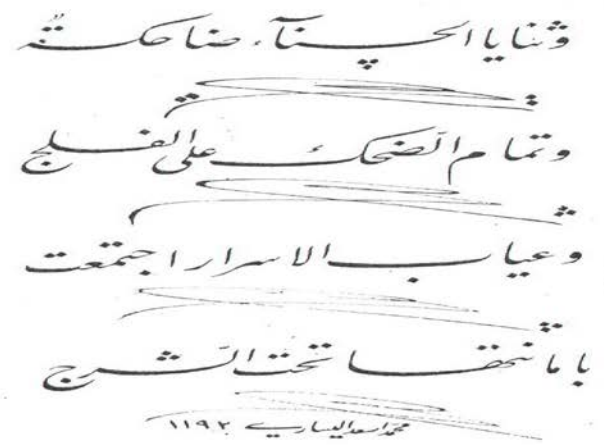
Sülüs: Üçte bir demek olan yazı türüdür. Muhakkak yazı türüne göre daha yumuşak bir görünüme sahiptir. Yazıların anası anlamına gelen “ümmü’l hutut”, levha, kitap başlığı gibi yerlerde kullanılmıştır. 16. yüzyıldan itibaren bütün İslam dünyasında muhakkak’ın yerini almıştır.

Nesih: Bir şeyi kaldırıp yerine başka bir şey koymak anlamına gelen yazı türünün kûfi yazıyı ortadan kaldırıp onun yerini aldığı için bu adı aldığı ileri sürülmektedir.

Tevki: Sülüs yazı kurallarına benzeyen daha küçük ve özensiz yazılardır. Halife ve vezirlerin mektuplarının bu tür yazı olduğu için bu adı almıştır. Padişah buyruklarının üzerine yazılan tuğra da denilmektedir.

Rıka: Tevki’nin yazı kurallarına benzeyen küçük boydaki yazılardır. Mektup ve hikâyelerin yazımında kullanılmıştır. Ayrıca Kur’anların son dua sayfasında ve öğrenci diplomasında hattat hocaların tasdik yazılarında kullanılmıştır (Alparıslan, 2012:21-22).

İslam kaligrafisi plastik öğelerine göre; Köşeli, köşeli yuvarlak, yuvarlak, eğik ve fantezi yazı olarak sınıflandırılmıştır (Boydaş, 1994: 18). Köşeli yazılar, resmi yazılarda kullanılırken yuvarlak yazılar, 10.yy’a kadar günlük yaşamda kullanılmıştır (Yiğit, 2007:4-5). İslam dinine katılan İran ve Türk toplumları, hat sanatını daha da ileri seviyelere taşımıştır. İran’da 11.yy’da “Talik”, 14.yy’da “Nestalik” yazı kullanılmıştır. Bu yazı formlarının en güzel örneklerini veren İran hattatlarından Ali Herevi ve İmbad-ı Rum diğer hattatlara rehber olmuştur.



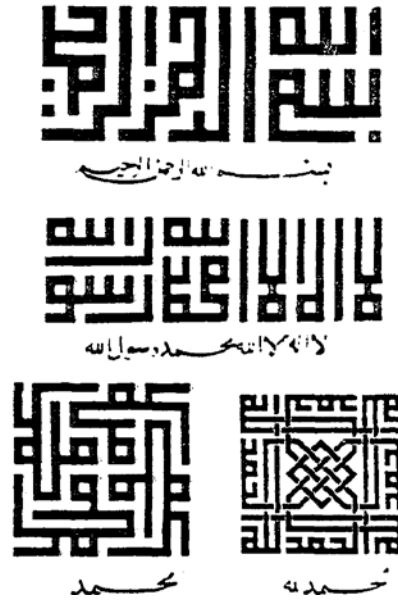
Şekil 28. Mehmet Esad Yesari “Talik Meşk Sahifesi”.

Kaynak: (Çopur, 1988:38)

İslam Kaligrafisi en mükemmel örneklerini 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı Hattatlarının eserlerinde izlemek mümkündür. “Hattatların kiblesi” namı ile anılan Amasyalı Şeyh Hamdullah, aklam-ı sitte temelinde uzun süre kullanılan ölçüler belirlemiştir (Çopur, 1996:36-39).

Tarihsel süreçte farklı kültürlerde İslam kaligrafisine değinildikten sonra belli başlı yazı türlerine yer verilecektir.

Kaligrafide yazıya estetik şekil veren sanatçılar, İslamiyet’in ilk yüzyıllarında “kûfi” adı verilen bir yazı biçimi elde etmişlerdir (Alakuş, 1997:22). Kûfe şehrinde ortaya çıktığı için “kûfi” adı verilen stil, köşeli yazılar grubundadır. En eski yazı formlarından olan bu yazı, daha çok madeni paralarda, halı motiflerinde kullanılmıştır. Hızlı yazım için uygun olmadığı için “sülüs” yazıya dönüşmüştür. Sülüs yazı, içerdiği plastik ve ritim özellikleri ile resim ve müzik sanatına yakın durmaktadır.



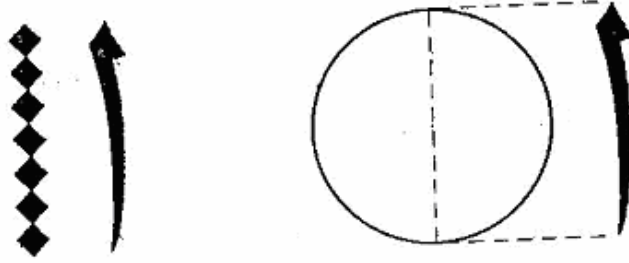
Şekil 29. Ma'kili yazı örnek (köşeli kûfi).

Kaynak: (Yiğit, 2007:17)

Kûfi ile bağlantılı olduğu düşünülen düz, geometrik ve köşeli yazılara “Ma’kili yazı” denmektedir. Bu tip yazılar, estetik açıdan kolay ve anlaşılır görüldüğü için kitap başlıklarında ve duvar yazılarında kullanılmaktadır.

Kadim İran yazı formu olan “Pehlevi” yazıdan etkilenecek şekilde şekillenen “Ta’lik” yazıda eğri çizgiler kullanılır. Bu yazı esnekliği ile hattatlara olgun eserler verme imkânı sunmuştur.

Diğer yazı formları farklı alanlarda öncelikli olarak kullanılmıştır. “Nesih” yazıtlarda ve Kur’an yazımında; ”Reyhani ve Muhakkak” dini kitaplarda ve murakkaların başındaki besmelelerde; “Tevki” resmi belgelerde; ”Rıkaa” hattatların öğrencilerine verdiği icazetnamelerde yer almıştır (Yiğit, 2007:17-18).



Şekil 30. İbni Mukle'nin Elif modeli.

Kaynak: (Yiğit, 2007:20)

İslam kaligrafisinin belirli kuralları vardır. Bu kuralların oluşumunda öncü isim olan İbn-i Mukle “Elif” harfini ölçü olarak kullanmıştır. Elif’in boyutu kullanılan nokta sayısı (3-12 adet) ve ebatına göre değişim göstermektedir. Asıl ölçüyü nokta belirlemektedir. Diğer harfler Elif’e göre şekillenmektedir. Ancak hattatlar farklı ürünler verme adına her zaman bu kurallara bağlı kalmamıştır (Yiğit, 2007: 20).

İslam Kaligrafisindeki ahenk, düzen, esneklik, ritim, bütünlük ve istif kolaylığı plastik bir üsluba imkân vermektedir. Ayrıca harflerin başta, ortada ve sonda kullanımına göre farklı biçimler alabilmesi Batı ve Uzakdoğu kaligraflerinden ayrılan önemli özelliğidir (Yiğit, 2007:10). İslam kaligrafisinde kullanılabilen dikey, yatay, eğik, yuvarlak, köşeli, kalın ve ince çizgiler ile zeminde oluşturulan boşluk ve dolulukta izlenen dinginlik ve dinamizm matematiksel unsurlar barındırmaktadır (Boydaş, 1994:72). İslam kaligrafisinin form zenginliği ahenkli geçişler yapmaya imkân vermektedir. İslam kaligrafisinin bahsedilen özellikler ile piktografik yönü ve İslamdaki tasvir yasağı tesiri ile hattatlar “yazı resim” örnekleri verilmiştir (Kılıç, 1997:49-70).

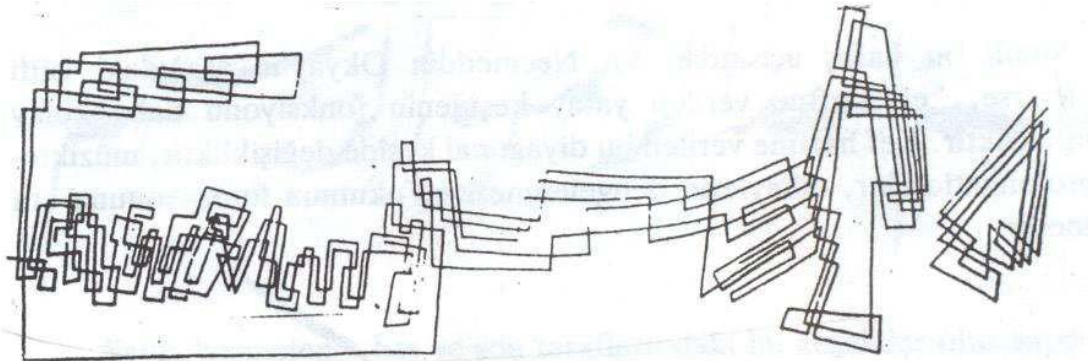


Şekil 31. Abdülkadir Kuşkıran - Kelaynak kuşu şeklinde istiflenmiş Besmele-i Şerif.

Kaynak: (Şişçi ve Ayrancıoğlu, 2017:812)

Figüratif yazılar çerçevesinde değerlendirilebilen yazı resimler daha çok dini temalar içermektedir. Bu eserlerde cami, Ashabı Kehf, bismillah kuşları vb. resmedilmiştir (Alparslan, 1973:1-27). Dini motifler dışında yazı resimlerde farklı kültürlere ait simgeler, motifler ve kavramlar ile çeşitli hayvan figürleri işlenmiştir (Türkyılmaz, 2013:142).

İslam kaligrafisi ve resim sanatı aynı temel unsurlara sahiptir. Renk dışındaki nokta, çizgi ve leke her ikisinde de nesnel dünyadan bağımsız olarak izleyicinin düş gücüne sunulmaktadır. Plastik öğeler olan nokta, çizgi ve leke Ta'lik yazıda daha belirgindir. Ek olarak bu yazıda diyagonal hareketlerle yazıya derinlik ve üçüncü boyut kazandırmıştır. Ta'lik yazıdaki ritim, yazının görselliğini duyulabilir bir forma dönüştürerek sinestezi algısı oluşturmaktadır (Boydaş, 1994:140).



Şekil 32. Paul Klee.

Kaynak: (Yiğit, 2007:26)

Batılı sanatçılardan Paul Klee'nin eserlerinde Ta'lik yazı üslubunun izlerini görmek mümkündür. Ta'lik yazıya benzer satır düzeni ve hareketli çizgilere yer vermektedir.

Temel unsurlardan “nokta”, yazının ölçü birimidir. Yazı stiline göre farklılık gösterir. Noktaların oluşturduğu iz olarak tanımlanan “çizgi”, düz ve yuvarlak olarak ayrılmaktadır. Siyah ve beyaz hariç “renk”, hat sanatında ikinci planda kalmaktadır. ”Leke” ise, hat sanatında özel bir konuma sahiptir. Hat sanatındaki istiflerin, formlarının oluşumunda leke temel öğedir. Siyah-beyaz zıtlığında geçişlerin sağlanması leke etkisini gerektirmektedir. Ana metin dışındaki tüm motifler leke tesirinde estetik güzelliğe ulaşır (Yiğit, 2007:26-30).



Şekil 33. İ. Hakkı Altunbezer, Kuş şeklinde Besmele İstifi.

Kaynak: Kaynak: (Yiğit, 2007:29)

İslam kaligrafisinin İslam coğrafyasında önem kazanarak bir sanat dalı haline gelmesinde önemli dinamikler vardır. Tanrı'nın mesajı olan Kuran-ı Kerim, yazı ile vücut bulmuştur. Kur'an'ın çoğaltılması ve Hadis-i Şeriflerin kaydedilmesinde yazının araç olması, yazılan eserlerin kutsiyeti ile ilintili olarak değer görmüştür. Ayrıca Kuran'da yazının önemini vurgulayan ayetler mevcuttur ve surelerden birine yazı aracı olarak “Kalem” ismi verilmiştir. Yaşamın her alanını düzenleyen İslam dini, tasvir yasağı ile insanları dış gerçeklikten iç âlemine yönlendirmiştir. Nesnel dünya Tanrı'nın yansımaları olduğu tek tanrı inancını sarsma kaygıları nedeni ile birebir kopya etmekten kaçınılmakta, dikkatler kabuktan öze yöneltilmektedir (Pekpelvan, 2009:69-71). Arap harflerinin soyut plastik yönünden faydalanan hattatlar, yazının ritmine göre nefes almaktadır. Benlik anlamına gelen “nefs” kelimesinden köken alan “nefes”

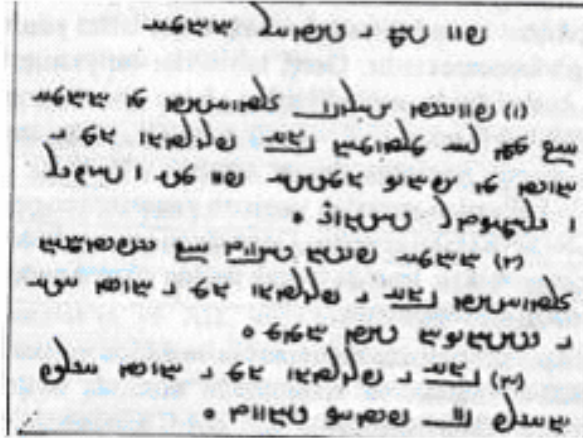
yazıyı yönetmektedir. Bu bağlamda nefis ve yazı ilişkisi sanatçının içe yönelimini, kendini gerçekleştirme eğilimini yansıtmaktadır. İslamın mistik boyutunu temsil eden tasavvufta, hat sanatı sembolik ifadenin aracıdır. Birçok hattatın tasavvufi yönü bulunmaktadır (Kozlu ve Korkmaz, 2018:168).

Batı, Uzakdoğu ve İslam kaligraflerinin ortak ve farklı yönlerine değinecek olursak; Batıda temel olarak “yazı” yazıdır, İslam kültüründe ise tasvir yasağının etkisiyle ve yazıya atfedilen önemle ilişkili olarak yazı, farklı formlara girerek şekil, resim, fikir ve sanat olmuştur. Batıda resmin üstlendiği rolü doğuda yazı üstlenmiştir. Hat sanatını İslam dünyasında kavramsal soyut sanata açılan kapı olarak tanımlamak mümkündür (Aksoy, 2014:14). Kaligrafiye eserlerinde yer veren batılı soyut sanatçılarda hakikate ulaşma çabası İslam kaligraflarında da izlemek mümkündür. Batılı sanatçılar bilinçli olarak bireysel bilinç dışında olduğuna inandığı kolektif bilinç dışının ortak temasına ulaşarak evrensel bir dil oluşturmak istemiştir. İslam kaligrafisinde hakikati arama çabasında hedef, Tanrı’ya ve Tanrı’nın isimlerinin eşyalara tecellisi ile oluşan nesnenin özüne ulaşmaktır. Hakikati arama eyleminde batıda bireysellik önemliken; doğulu sanatçılar, benlikten sıyrılarak kalemlerinin kendilerini değil, hakikati resmetmesinin istemişlerdir (Pekpelvan, 1998:143-145,159). Batılı sanatçıların bireyselliği ve benliği fırça darbelerinde, ritimde ve harekette görülmektedir (Kozlu ve Korkmaz, 2018:166). Uzakdoğuda kaligrafi, resim sanatının temeli olarak görülmekte ve İslam kültüründekinin aksine asıl kullanım alanı dini temalar değildir. Bu yönüyle uzakdoğu ve batı sanatı dini odağa koymama açısından benzemektedir. Batı kaligrafisi düz ve bitişik olmayan çizgiler ile geometrik olarak ölçülü, sanatçının kimliğini yansıtmaya uygun iken uzakdoğu ve islam kaligrafisinde eğik, esnek ve bitişik hatlar ile sanatçının kişiliğini görünür kılma çabasının ötesinde sezgiseldir (Yarar, 1987:7).

III. TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFİ

A. Türk Resim Sanatında Kaligrafinin Tarihi

Türkler 10. yüzyılda İslamiyet’i kabulü ile kullanmaya başladığı Arap alfabesinden önce Göktürk ve Uygur alfabesini kullanmıştır. Göktürk alfabesinin kullanımını Orhun anıtlarında görmek mümkündür. 18 harfli Uygur alfabesinin kökeni İran kaynaklı “Sağd” alfabesidir. Ayrıca Uygur alfabesinin “Ta’lik” yazı ile benzerlikleri vardır. Ta’lik yazının kökeni İran’da kullanılan “Pehlevi” yazı olduğu göz önünde bulundurulursa bu benzerliğin yerleşik hayata geçen Uygur Türklerinin İran’a kurduğu ticari ve kültürel ilişkilerinin edebi alandaki yansıması olarak düşünülebilir (Yiğit, 2007:23; Yetkin, 2018:12-13).



Şekil 34. Pehlevi yazısı.

Kaynak: (Yiğit, 2007:24)

İslam dinine giren Türkler, hat sanatının gelişmesinde önemli katkılar sunmuştur. İlk dönemler kûfi yazı, mimari ve farklı eserlerde kullanılmıştır. Selçuklular kûfi yazının eşsiz örneklerini vererek hat sanatı eserlerini Anadolu topraklarına taşımıştır (Çopur, 1996:70-71). Türklerde yazının gelişiminde önemli rolü olan Uygurların resim sanatının gelişiminde de etkin rolü olmuştur. Türk resim sanatının Uygurlar ile başladığı iddia edilmektedir. Resim sanatının Uygurlarda gelişmesinin nedeni olarak Maniheizm dinine mensup olmaları

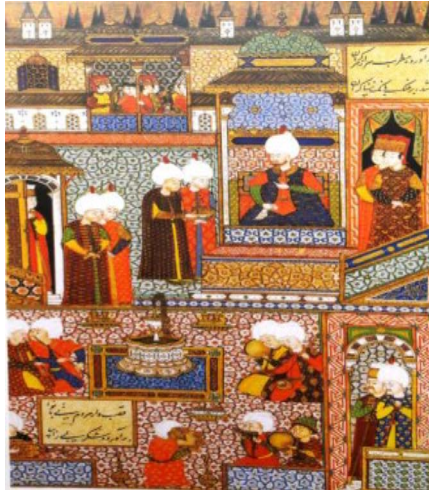
görülmektedir. Maniheizm'in kurucusu Mani, bir ressamdır. Bununla ilişkili olarak resim sanatı bu dinde görülmüştür. Uygurlarda ressamlara "bedizci", duvar resimlerine "fresko" denmektedir (Yetkin, 2018:13-14).



Şekil 35. Duvar resmi. 11.-12.Yüzyıl Tanrıça Tasviri.

Kaynak: (Kaplan ve Polat, 2018:698)

Uygurlardaki duvar resimleri Selçuklu ve Osmanlı minyatür sanatının temelini oluşturmuştur. Osmanlılarda resim sanatı, kitap resimleri ve minyatürle devam etmiştir. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da kültür, bilim ve sanatta batıya yönelmenin sonucu resim sanatı iki boyutlu minyatürden üç boyutlu çalışmalara evrilmiştir.



Şekil 36. Minyatür. Arifi, Süleymanname, 1558 yılı civarı.

Kaynak: (Kaplan ve Polat, 2018:698)

Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklular gibi İlk Türk İslam devletleri ile farklı boyut kazanan İslam Kaligrafisi, Osmanlı İmparatorluğunda daha ileri estetik seviyeye ulaşmıştır. Deyim haline gelen “Kur’an Mekke’de indi, Kahire’de okundu, İstanbul’da yazıldı” ifadesi, Osmanlı hattatlarının geldiği noktayı göstermektedir (Tansuğ, 2006:156; Dağlı ve Başbuğ, 2007:177-188). ”Divani ve Celi Divani” Osmanlı hattatlarının geliştirdiği formlardır. Ayrıca hat sanatında belirli ölçüler koymuşlardır. Büyük yazıya “celi”, orta büyüklükteki yazıya “hurde”, küçük yazıya “gubari” denmiştir. Harfleri birbirine bağlayarak yazılan yazıya “müsel”, kurallara uymadan yazılan yazıya “şikeste (kırık)” adı verilmiştir. Düşey olarak yazılan yazılar “müsenna”, güzelliği amaçlayarak harflerin, heceler, kelimelerin üst üste yazılması “istif” olarak tanımlanmıştır (Çopur,1996:36-39). Osmanlı’da hat sanatının dini alanda yaygın kullanımı devlet desteğinde önemli gelişme kaydederken günlük hayatta çeşitli levhalarda, küçük eşyalarda, mimari eserlerde, kitabelerde, mezar taşlarında kullanılarak toplumsal yaygınlık kazanmıştır (Kozlu, 2018:168). İslâm’daki tasvir yasağının tesiri ile “Nakşi, Nigari, Levni” gibi takma isimler kullanan hattatlar, kaligrafik çalışmalar ile Türk İslam sanatına sureti dolaylı olarak sokulmuştur (Aksel, 2010:4).

Kaligrafik resim çalışmalarının yetkin düzeye ulaşmasında Arap alfabesinin piktografik özelliklerini göz ardı etmemek gerekir (Kılıç, 1997:49-70). 19. yüzyılda Osmanlı’da batılılaşma eğiliminin yansımalarında resim sanatındaki değişimlere paralel olarak İslam Kaligrafisinde de yazı resimler ön plana çıkmıştır. Bu üslup ile gemi, kılıç, hayvan, meyve, cami gibi farklı figürler işlenmiştir (Boydaş, 1994:31-73).



Şekil 37. Hz.Ali'nin Sembolü Olan Arslan Şeklinde İstiflenmiş İslam Kaligrafisi Örneği.

Kaynak: (Şişçi ve Ayrancıoğlu, 2017:813)

Hayvan yazı resimlerinden aslan figürü, kuvvetin temsili olarak Hz, Ali'yi remzen sıklıkla kullanılmıştır (Alparlan, 1973:1-27).

Türk resim sanatı modernleşme sürecinde geleneksel motifler ile birlikte hat ve minyatür sanatının sistematiğini kullanmıştır. İbrahim Çallı gibi önemli ressamlar batılı tarz natürmortlarda geleneksel öğelere yer vermiştir (Kaplan ve Polat, 2018:698-699). Ayrıca Osmanlı'da modernleşme eğiliminin resim sanatına yansıyan değişimlerinde kaligrafinin bir bezeme unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir (Kozlu ve Korkmaz, 2018:168). 1883'te Osman Hamdi Bey müdürlüğünde eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Okulu, resim ve mimarlık eğitimi vermiştir. Bu kurum, natürmort ve manzara resimleri dar kapsamında kalmış resim sanatına insan figürünü sokmuştur. Osman Hamdi Bey'in batılı üslup yanı sıra geleneksel öğeleri de çalışmalarında kullandığı görülmektedir (Taş, 2010:34-35).



Şekil 38. Osman Hamdi Bey “Kuran Tilaveti”.

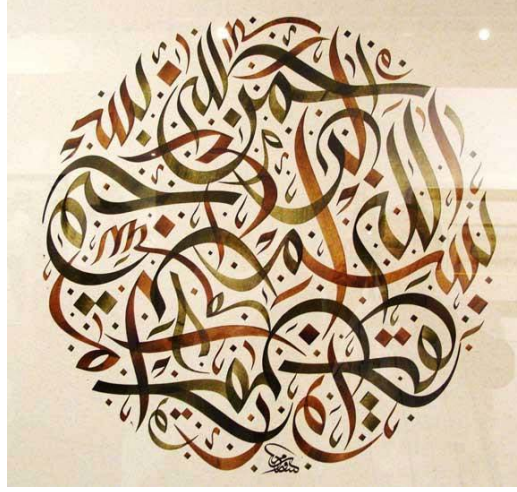
Kaynak: (Taş, 2010:34)

Osman Hamdi Bey’in batılı üslup yanı sıra geleneksel öğeleri de çalışmalarında kullandığı görülmektedir (Taş, 2010:34-35). Osman Hamdi Bey, çalışmalarında cami, türbe, hat sanatı motiflerini dekoratif olarak kullanmıştır. Resimlerindeki mekânlarda yazıyı, kalem işi süslemeleri detaylandırarak çalışmıştır.

B. Osmanlı Dönemindeki Hattatlar

Hat sanatının en olgun eserlerini veren Osmanlı hattatlarını tarihsel gelişim çizgisinde değerlendirecek olursak; 15. yüzyılda “Hattatların Kible” olarak anılan Amasyalı Şeyh Hamdullah (1456-1526), Aklam-ı Sitte’yi belirli kurallar dâhilinde getirmiştir. 13. yüzyılın ikinci yarısında devam eden Yâkut-ı Musta’simî yazı ekolüne ilaveler getirerek yeni estetik anlayışı oluşturmuştur (Alparslan, 2012: 38). Şeyh Hamdullah ekolü, yeni bir devir açarak sülüs ve nesih yazılarda estetik kurallar belirlemiştir. (Topaloğlu, 2018: 21). Aklam-ı Sitte’ye getirilen yeni kurullarla birlikte birbirini takip eden yeni üsluplar ortaya çıkmıştır.

Hali hazırda İstanbul ve Amasya Beyazıt camilerinde Şeyh Hamdullah’ın çalışmalarını görmek mümkündür (Ulaşır, 2019:38).



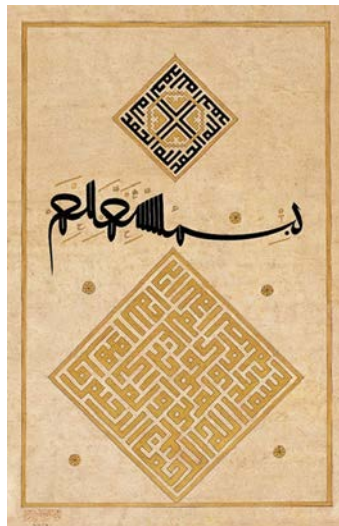
Şekil 39. Şeyh Hamdullah On beşinci Yüzyıl Hat Örneği.

Kaynak: (Ulaşır, 2019:40)

Şeyh Hamdullah, sülüs ve nesih yazılarını estetik kurallara göre kullanarak İslam kaligrafisine özgün eserler ortaya çıkarmıştır.

Şeyh Hamdullah ile birlikte değişikliğe uğrayan yazı, Ahmet Karahisari ve Hafız Osman'ın kurduğu mekteplerle estetik güzelliğin zirvesine ulaşmıştır.

16. yüzyıl hattatlarından Ahmet Karahisari (1468-1556), İslam kaligrafisinin üslup ve tekniğini geliştirmiştir. Altın suyunu mürekkep gibi kullanmış, altın yaldızlı harfleri siyah konturlar ile belirginleştirmiştir. Ayrıca çiçek motiflerini dolgu malzemesi olarak kullanmıştır. Benzersiz istifler ile kendini tekrarlamaktan kaçınmıştır (Ulaşır, 2019:38; Gündüz,1988:34-35).



Şekil 40. Ahmet Karahisari, Enam-ı Şerif Sayfası.

Kaynak: (Ulaşır, 2019:30)

Ahmet Karahisari'nin Türk İslam Eserleri Müzesinde yer alan en önemli eseri olan Enam-ı Şerif, İslam kaligrafisine en güzel örneklerden biridir. Üstte dört defa kûfi “elhamdülillah”, ortada müselsel “besmele”, altta dört defa kûfi “İhlas suresi” yer almaktadır. Kûfi yazı ile yazılan bu eserde harfleri stilize etmiştir. Grafik sanatının bilinmediği bir dönemde hat sanatına estetik bir biçim geliştirmiştir.



Şekil 41. Hafız Osman On yedinci Yüzyıl Hat Örneği.

Kaynak: (Ulaşır, 2019:41)

17.yüzyılda Amasyalı Şeyh Hamdullah tesirinde ürünler veren Hafız Osman (1642-1698), farklı ölçüler ve harf aralıklarındaki artistik duruşlar ile kendi stilini oluşturmuştur (Serin, 2010:161). Şeyh Hamdullah'ın eserlerini inceleyerek Kur'anını taklit eden hattat, en beğendiği harfleri alıp kullanmıştır. Aklam-ı Sitte yazılarında Türk zevkini ve üslubunu dünyaya yayan Hafız Osman, geçen yüzyılda İstanbul'da basılan ve İslam ülkelerine gönderilen matbu Kur'anlardaki rolü büyüktür (Alparslan, 2012:68).

18.yüzyılın önde gelen hattatlarından Mustafa Rakım Efendi (1757- 1826), Hafız Osman'ın ölçülerinde değişiklikler yaparak özgün eserler vermiştir (Serin, 2010:190). Osmanlı aklam-ı sitte'sini kemale erdiren hattat olarak bilinmekle celi sülüs yazıyla eserler vererek nesih ve sülüste ustalığını göstermiştir (Alparslan, 2012:79).

18.yüzyıl hattatlarının bir diğeri olan Mahmut Celalettin Efendi (1750-1829), Hafız Osman temelinde yeni bir üslup geliştirmiştir. Harfler, eserlerinde durgun, pürüzsüz, ölçülü görünümü ile sanatçının farklılığını yansıtmaktadır

(Serin, 2010:192). Sülüs ve nesih yazılarında Hafız Osman'ın eserlerine bakarak ustalığını sergilemiştir. İstanbul'da Eyüp semtinde Osmanlı Padişahı III. Selim'in annesi Mihrişah Sultan'ın türbesinin yazıları Mahmut Celalettin Efendi'ye aittir (Alparslan, 2012:130-132).

19.yüzyılın ikinci yarısından Latin alfabesine geçilen 20.yüzyılın ilk çeyreğine kadar matbaalarda kullanılan yazı formunu Kazasker Mustafa İzzettin Efendi (1801-1876) geliştirmiştir. Müzik ve kaligrafi ile ilgilenen sanatçı Hafız Osman ve Mustafa Rakım Efendi tesirinde kendi üslubunu oluşturmuştur (Serin, 2010:195-203).



Şekil 42. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ayasofya Cami'ndeki "Hüseyin" Levhası.

Kaynak: <https://hattatlarsofasi.wordpress.com/aklam-i-sitte-hattatlari/kazasker-mustafa-izzet-efendi/hat-eserleri-galerisi/> (Erişim:30.05.2023).

İstanbul'da Ayasofya Camii'nde yer alan Allah, Muhammed, Ebu Bekr, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin isimlerini sekiz levhadan biri olan Hüseyin yazısı, harfleri 35cm olup levhaların da çapları 7,5m olan İslam dünyasının en büyük yazıları olarak bilinmektedir (Alparslan, 2012:137-138).

Osmanlı imparatorluğundan Türkiye Cumhuriyetine geçiş sürecinde hat sanatı, bu dönemi idrak eden hattatlardan Hamit Aytaç, Hasan Çelebi, Emin Barın gibi sanatçıların vesilesiyle varlığını korumuştur (Uygungöz, 2008:185).

Cumhuriyet döneminin sanatçılarından biri olan Emin Barın, hat sanatı formlarını kullanarak grafik anlayışıyla kûfi ve Latin harflerini kullanmış ve bu

alanda önemli eserlere yer vermiştir (Kabacaoğlu, 2004). Sanatçı, hat sanatının geleneksel mirasların temel ilkesini Latin harfleriyle yaşatmayı amaçlamıştır (Alparslan, 2000:1328). Hat sanatına çağdaş kimlik kazandırarak mirasın kaybolmasına karşı büyük bir görev üstlenmiştir.



Şekil 43. Emin Barın, “Latin Harfleriyle Kûfi Stil”.

Kaynak: (Topaloğlu, 2018:60)

Emin Barın, kendi ad ve soyadından oluşan kûfi yazı estetiğiyle birbirinin tekrarı niteliğinde ve birbiriyle bağlantılı bir şekilde grafiksel bir kompozisyon oluşturmuştur. Latin harfleriyle dörtlü yazıyı, ortada sekizgen bir form ile birleştirerek estetik bir görüntü elde etmiştir.

IV. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KALİGRAFI

A. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kaligrafik Yaklaşımlar

Cumhuriyet sonrası Çağdaş Türk resmi, farklı grupların tesirinde gelişim göstermiştir. Çallı kuşağı, Müstakiller grubu, D grubu, Yeniler grubu ve On'lar grubu etkisinde kaligrafinin Çağdaş Türk resminde kullanımı 1926-33/1933-50/1950-80/1980 ve sonrası olarak tarihsel çizgide değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Çallı Kuşağı: Cumhuriyetin kuruluşunda Türk resmi, Osmanlı son dönem ressamlarının tesirindedir. İbrahim Çallı ve takipçileri, Çallı kuşağı olarak anılmaktadır. Empresyonist olarak nitelendirilebilen bu kuşak, batı stili pentür resim tekniğini sıklıkla kullanmıştır. Atatürk ilkeleri çerçevesinde “yeni bir ulus bilinci” oluşturma girişimine eserleri ile katkı sunmaya çalışmıştır. Yeni bir millet oluştururken gelenekten kopma yoluna gidilmiştir (Canlı, 1990; Kılıç, 2013:328).

Müstakiller Grubu: Avrupa’da eğitim görüp yurda dönen Refik Epikman, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Turgut Zaim, Hale Asaf gibi sanatçılar 1928 yılında Müstakiller grubunu kurmuştur. Bu grup Türkiye’nin modernleşme projesinde çağdaş sanat anlayışı oluşturmaya çalışmış olup kübizm ve konstrüktivizm akımlarından etkilenmişlerdir. Çallı kuşağının sanat anlayışına eleştirel tutum takınmışlardır. Bu grupta yer alan Turgut Zaim ve Cevat Dereli çalışmalarında geleneksel unsurlara yer vermiştir (Kurt, 2002:17-20; Kılıç, 2013:328).

‘D’ grubu: Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci vd. 1933 yılında ‘D’ grubunu kurmuştur. Bu gruba daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim katılmıştır. ‘D’ grubu üyeleri, Türk resminde modernleşme çabalarında Çallı kuşağını günceli takip etmemekle suçlamıştır. Onlara göre Çallı kuşağı, fovizm ve kübizm yerine izlenimciliği ülkemizde etkin kılarak batıdaki son dönem gelişmeleri takip etmemiştir. Bu grupta yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer ve Elif Naci geleneksel sanatlarımızın

Çağdaş Türk resminde kullanım yaygınlığı kazanmasında önemli roller üstlenerek batı kopyacılığından kurtarmak istemişlerdir (Elmas, 2000:59; İskender, 1983:1754).

Yeniler Grubu: Sosyolog Hilmi Ziya Ülken ve edebiyatçı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın fikirlerinden etkilenecek oluşan grup, “Yeniler” olarak adlandırılmıştır. Sanatta öze dönüşü dillendiren yeniler, aşırı batı taraftarlığını eleştirmişlerdir. Çalışmalarına günlük yaşamı, toplumsal gerçekliği yansıtmışlardır. Bu grupta yer alan Abidin Dino, Avni Arbaş ayrılarak Paris ekolüne dâhil olmuştur. Selim Turan ise İslam kaligrafisini çağrıştıran soyutlamalar yapmıştır (Önel Kurt, 2002:20; Kılıç, 2013:329).

On'lar Grubu: Leopold Levy ve Bedri Rahmi Eyüboğlu öğretileri doğrultusunda kurulan On'lar grubu, çağdaş resmin gelenekten bağımsız olmayacağını savunmuştur. Yeni Türk resminin halı motifleri, minyatür ve hat sanatı temelinde filizleneceğini ileri sürmüşlerdir (Kılıç, 2013:329; Tansuğ, 1995:9-16).

Tarihsel dönemler temelinde Çağdaş Türk resmini ele aldığımızda, 1926-1933 yılları arası Osmanlı sanatında bağımsız ulusal bir sanat yapma çabası hâkimdir. Bu yeniden inşa süreci kübizm, konstrüktivizm ve empresyonizm akımları tesirindedir. Taklitten öte gitmeyen tutumlar ile doğal sürecinde ilerlemeyen kültürel değişim baskısı amacına ulaşamamıştır. Homojen ulusal sanat oluşturma girişimi başarısız olmuştur (İskender, 1992:20-25; Tansuğ, 1994:51).

1933-1950 yılları arasında kübist ve konstrüktivist yaklaşımlar devam etmiştir. Batıda soyut sanat için Doğu sanatı unsurları kullanımı sanatçılarımızı soyutlama amacıyla geleneksel sanatları kullanmaya yöneltmiştir. Soyut sanata elverişli olan İslam kaligrafisi çalışmalarda ahenk, yerellik vurgusu ve tamamlayıcı öge olarak kullanılmıştır (Tansuğ, 1991:15-16; Yiğit, 2007:50).

1950-1980 yılları arasında batının çağdaş sanat yönelimlerini benimseyen sanatçılarımızda sosyoekonomik değişime paralel olarak bireyselleşme ön plana çıkmıştır. Çalışmalara içe yönelim, kişisel özgün yorumlar, evrensel değerler, geleneksel unsurlar, yeni teknikler ve farklı malzeme kullanımı yansımıştır (Pekpelvan, 2009:75-76). Bu dönemde soyut sanata yönelen sanatçılar

çalışmalarında yerel ve evrensel unsurları işlemiştir. Soyut anlayış geometrik soyut ve lirik soyut resim kulvarında ilerlemiştir (Bozkuş, 2014:20).

1980 sonrası neoliberal politikalar, postmodernist tutumlar ve küreselleşme tesiri ile global köy haline gelen dünyada Türk sanatçılar, minimalist, hiper-realist ve neo-ekspresyonist akımlara hızlıca adapte olmuştur. Ayrıca sanatçılarımız kavramsal sanat ve video sanatı alanında ürünler vermiştir. Kaligrafiyi soyutlayıcı ve plastik unsur olarak kullanmışlardır. Bu dönemde kaligrafi, bazı sanatçılarımızın bireysel üslubunun aracı olmuştur (Kılıç, 2013:330; Yazar, 1987:248; Germaner, 1998:25).

B. Çağdaş Türk Resim Sanatçıları

Elif Naci (1898-1987): İslam kaligrafisini eserlerinde okunabilirliğini koruyarak plastik bir unsur gibi kullanan Naci'ye göre; gelenekten köken almayan sanatın sürekli olması imkânsızdır. Ona göre Avrupa'nın 20.yy'da ulaştığı soyut sanat anlayışının biçimsel birikimini Türk sanatında çini, seramik, halı motifleri ve hat sanatı ile yüzyıllar önce elde edilmiştir (Kılıç, 2013:329).



Şekil 44. Elif Naci, Soyut Kaligrafi.

Kaynak: www.istanbulsanatevi.com (Erişim: 20.10.2022)

Doğu-Batı sentezini soyut sanatta kullanan batılı sanatçılar gibi Naci de yeni üslup oluşturmada İslam kaligrafisinin plastik yönüne ek olarak tinsel boyutunu da kullanarak kendi iç dünyasını resmetmeye çalışmıştır (Kozlu ve Korkmaz, 2018:168-169).

Abidin Elderoğlu (1901-1975): Soyut ekspresyonist eserler veren Elderoğlu, kaligrafiyi kavramsal çerçevenin dışında plastik unsur olarak kullanırken modern resim sanatının temel prensiplerine bağlı kalmıştır. Çalışmalarında açık-koyu, ışık gölge, ritim, denge gibi ögelerin aracı kaligrafi olmuştur (Eşkil, 2020:22). Siyah-beyaz zıtlığında soyut lekesele ifadeler çalışmalarında sıklıkla izlenmektedir (Yiğit, 2007:50).



şekil 45. Abidin Elderoğlu, İsimsiz, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116 cm, Eczacıbaşı Koleksiyonu.

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:170)

Kaligrafi, Elderoğlu'nun çalışmalarında okunabilir formda değildir. Kaligrafik yaklaşımı geleneksel sanatları anımsatan kıvrımlar ve ritimler içermektedir (Kılıç, 2013:330). Sanatçı, gelenekten yola çıktığı modern sentezlerini çizgisel temelli soyut resimlerine yansıtmıştır (Aksoy, 1998:34).

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975): Batının resim sanatını içselleştirmiş olan Eyüboğlu, Türk resmine özgünlük kazandırmak için çalışmalarında geleneksel unsurlara yer vermiştir. Bu tavrı ile diğer sanatçılara örnek olmuştur. 1940'lı yıllardan itibaren Türk resminde minyatür, hat sanatı, halı motifleri daha sık görölmeye başlanmıştır.



Şekil 46. “Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ Ebabil Kuşu”, 1955, 70x100, Yağlı boya.

Kaynak: Pekpelvan, 2009:76).

Eyüboğlu kûfi, sülüs ve ta’lik yazı stillerini kullanarak çizgi ve lekeye öncelik verdiği Ebabil Kuşu serilerinde doğu- batı sentezi unsurları taşıyan eserler vermiştir.

Turgut Zaim (1906-1974): Resim tekniği batılı olan Zaim, Türk resmini batı kopyacılığından kurtarmak istemiştir. Bunun için geleneksel sanatların renk ve biçim ölçülerini minyatür sanatı, yerel nakışlar, Çini ve hat sanatı çerçevesinde batılı öğelerle birlikte kullanmıştır (Tansuğ, 1996:165; İskender, 1983:1754).

Malik Aksel (1903-1987): Gelenek ve yerellik vurgusu yapan Aksel, doğu ve batı sanatını bütüncül olarak ele alıp modern teknikler ile Anadolu kültürünü ve İslam kaligrafisini eserlerine yansıtmıştır (Ölçer, 2013:113).

Zeki Faik İzer (1905-1988): 1950’li yıllarda hat sanatı ile soyut ekspresyonizm stilini İzer, eserlerine birlikte yansıtmıştır. Lirik dışavurumcu tarzı ile çizgi ve rengi aktif kullanarak non-figüratif ürünler vermiştir (Özsezgin, 1994:197).



Şekil 47. Zeki Faik İzer, "Eski ve Yeni", 1982, 21x29,5 cm, İspirtolu kalem.

Kaynak: Pekpelvan, 2009:76).

Sabri Berkel (1907-1993): Modernizmin Türkiye'deki öncülerinden olan Berkel, 1940'lı yıllarda soyut döneme adım atmış, 1950'lerde figür stilizasyona ve geometrik soyutlamaya yönelmiştir. 1960-70'li yıllarda ise renk lekeleriyle soyut kompozisyonları kaligrafik biçimlere dönüştürmüştür (Teber, 2010:75). Sanatın tinsel yönünü ön plana çıkararak biçim, algı ve anlam bütünlüğünde hakikat arayışını sürdürmüştür. Rastgele kaligrafik ifadeler kullanıldığı izlenimi verilen çalışmalarının aslında sağlam felsefi temelleri bulunmaktadır (Erzen, 2001:88). Olgunluk dönemi resimlerinde stilizasyon, geometrik soyutlama ve kaligrafiyi kullanmanın altındaki nedenler, D grubu sergilerine katılarak ilişkilendirmiştir (Teber, 2010:75).



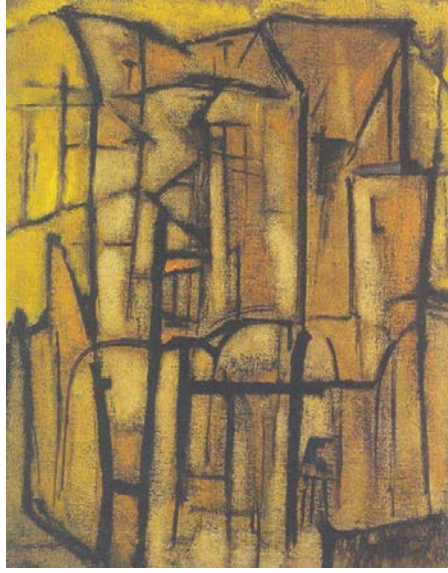
Şekil 48. Sabri Berkel, 1958, "Yazı".

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:171)

Berkel, “Yazı” eserinde doğal oluşum görünümünü renk, leke ve yüzey ilişkileri ile elde etmeye çalışmıştır. Rastgele çizilmiş gibi görünen çizgilerin ardından renklerin ve lekelerin birbiri ile kurmuş olduğu bağı yüzeyle ilişkilendirmiştir.

Selim Turan (1915-1994): Hattat Hacı Kamil Efendi’den hat sanatı dersleri alan Turan, Avrupa’da aldığı soyut resim eğitimi bilgisi ve İslam Kaligrafisi öğelerini birleştirerek eserler vermiştir. (Kılıç, 2013:331). Turan’ın özgür renk ve dürtüsel fırça kullanımı ile üst üste boya katmanları ve kaligrafik eğriler çalışmalarına Lirizm esintisi vermiştir.

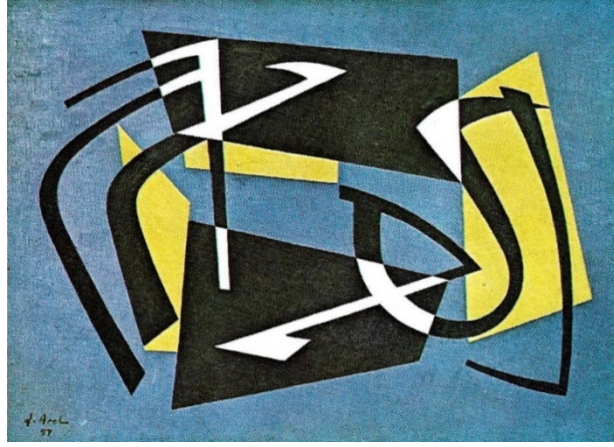
Adnan Çoker (1927-1993): Çoker, modern resim sentezinde kaligrafiyi soyut ekspresyonist bir anlayış ile kullanmıştır. Selçuklu ve Osmanlı kültüründen aldığı geometrik figürlerin modern yorumlarını yapmıştır (Kurt, 2002:23; Pekpelvan, 2009:76).



Şekil 49. Adnan Çoker, “Soyut Mudanya”, 1952, Tuval Üzeri Yağlıboya, 49,5x41,5 cm.

Kaynak: (Turan, 2016:61)

Şemsi Arel (1906-1982): Arel, kübizm ve konstrüktivizm akımları tesirinde zamanla daha soyutlayıcı bir anlayış edinmiştir. Soyut üslubunu hat sanatı ile zenginleştirmiştir (Kozlu ve Korkmaz, 2018:170). Hat sanatının ritmik çizgi düzeninden faydalanarak açık-koyu zıtlığında geometrik soyutlamalar yapmıştır (Kaplan, 2018:703).



Şekil 50. Şemsi Arel Mavi-Sarı, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72x100cm.

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:170)

Harfleri deforme ederek kaligrafiyi okunabilirliğinin dışına çıkaran Arel, non- figüratif, katı, donuk formlarda bilinçli ve dengeli eserler vermiştir. Doğu- batı sentezinde eklektik bir tavır sergilenmiştir (Kılıç, 2013:330; Aksoy, 1998:30).

Süleyman Saim Tekcan (1940) : Tekcan, İslamiyet öncesi Türk toplumunda önemli yere sahip olan at figürleri ile İslamiyet sonrası medeniyetin remzi olan hat sanatını işleyerek toplumsal bilinçaltının plastik yansımalarını ortaya koymuştur (Uçakhan, 1996:102).



Şekil 51. Süleyman Saim Tekcan, 39x26 cm.

Kaynak: (Kılıç, 2013:337)

Tekcan, tarihsel Türk mirası olan tuğralar ve damgaları kaligrafik çalışmalarında kullandığı görülmektedir.

Ergin İnan (1943): İnan'ın hocası Karl Schlamminger'in Uzakdoğu-Batı felsefesi ve resim sanatı sentezi ile oluşturduğu üslubu kendisine esin kaynağı olmuştur. Sanatçı, tasavvufa yönelerek İslam kaligrafisini leke etkisi ile eserlerine yansıtmıştır. Bu yöneliş tesadüf değildir. Çocukluğunda evlerinde bulunan Arapça kitaplar ve bahçelerindeki çeşitli böcekler hafızasında iz bırakmıştır. Daha sonra bu izlerin de tesiri ile sahaflardan aldığı Arapça biyoloji kitabını çalışmalarında yüzey olarak kullanıp yazı ve doğayı kendi anlatım diline dönüştürmüştür. Kullandığı semboller, motifler, böcek figürleri mikro alemde makro aleme görünenin ardındaki görünmeyen gözü bulmada plastik bir unsur olmuştur. Doğunun geleneksel motiflerini ve batının düşünsel sistematüğini birleştirerek anlaşılabilir kılmıştır. Sanatçı bununla izleyiciyi bilgi birikiminden bağımsız gönül gözü ile görmeye yöneltmektedir (Kozlu, 2018:173-175; Türkyılmaz, 2013:122).



Şekil 52. Ergin İnan, 1993, 'Can Gizemi'.

Kaynak: (Üzlikcan, 2017:478)

İnan, çalışmalarında dini eserlerin zihnindeki izlerini eski kitap sayfalarını kullanarak var olan içeriğinden bağımsız estetik bir unsur olarak yansıtmıştır (Giray, 2001:194).

Erol Akyavaş (1932-1999): Akyavaş, sanat hayatının ilk yarısında İslam kaligrafisini kendi soyut sanat anlayışı çerçevesinde soyut plastik öge olarak kullanmıştır. 1980 sonrası eserlerinde ise kaligrafi okunurluğu ile kavramsal forma bürünmüştür (Kılıç, 2013:330-331). Sanatçı “Bizim nakışımızın resim alanına dökülmesi için garp kültürü ile yoğurulmuş bir resim anlayışı şarttır” ifadesinde yer alan “nakış “ kelimesini “non- figüratif soyut sanat” anlamında kullanmıştır. Resim ve mimarlık alanında engin bilgi birikimi olan Akyavaş, doğu- batı sentezini bilinçli bir çabayla yapmıştır. Çalışmalarında modern resim tekniklerini kullanan sanatçı, minyatür, tezhip gibi geleneksel sanatlar ile leke, figür, mekân ve sembolik soyut formları birlikte kullanmıştır (Çalikoğlu, 2010:129; Türkyılmaz, 2013:330-331). Akyavaş’ın çağdaş sanatta tasavvufi sembolleri kullanması tesadüf değildir. Tasavvuf ile içli-dışlı bir ailede yetişen Akyavaş’ın sanat anlayışının şekillenmesinde İranlı Şebüsteri’nin “Gülşen-i Raz” isimli kitabının önemli tesiri olmuştur. Çalışmalarındaki batını yönü tasavvufi semboller temsil etmektedir (Taş, 2010:84-85).



Şekil 53. Erol Akyavaş, Hem Batın Hem Zahir, 1993, Özgünbaskı 76x63 cm.

Kaynak: (Yiğit, 2007:70)

Balkan Naci İslimyeli (1947): Batının akılcı yöntemleri ile kültürümüzün derin duyarlılığını ele alan sanatçı, geleneksel- modern çekişmesine kendi üslubu ile yaklaşmaktadır. Dinsel verileri olduğu gibi alarak çağdaş üretimler yapmıştır. “Suret” sergisinde dinsel sembollere kendi yüzünü yerleştirmiştir. “Sır” sergisinde ise kendi el yazısını ve ayak izlerini dinsel sembollere atfen

kullanmıştır (Kurt, 2002:48). Sanatçı dinsel imgeler bağlamında kaligrafiyi, kavramsal anlamlar yükleyerek geleneğin çağdaş yorumlarına aracı kılmıştır. Ayrıca kaligrafiyi toplumsal bilinçaltı çözümlerinin anahtarı olarak kullanmıştır. “Afrika Karayazı” serisinde kaligrafi, Afrika’da uygulanan baskının kavramsal anlatımına aracı olmuştur (Kılıç, 2013:332).



Şekil 54. Balkan Naci İslimyeli, ‘Afrika: Kara Yazı I’, 2009, Tuval Üzerine Sınırlı Baskı.150x120 cm.

Kaynak: (Kılıç, 2013:338)

Rauf Tuncer (1955) : Sanatçının kendi kültürel mirası üzerine bina edilmiş eserler vermesi gerektiğini vurgulayan Tuncer, İslamiyet öncesi ve sonrası geleneksel sanatlar ile modern sanat unsurlarını birleştirerek kendi üslubunu oluşturmuştur (Elmas, 2000:3). Tuncer, Orta Asya Türk figürlerini renk, leke, çizgi anlayışının dışına çıkararak kullanmıştır (Bayramoğlu, 2013:25-28).



Şekil 55. Rauf Tuncer, TUA. (Sanal-17, 2020).

Kaynak: (Şirin, 2020:168)

Sanatçı, İslam kaligrafisini yazı-resim istifleri formunda ve okunabilir plastik öğeler olarak akılcı ve dengeli biçimde kullanmıştır. Kaligrafi ile izleyiciye doğrudan mesajlar gönderirken kullandığı eğik ve yatık çizgiler esere ritim ve dinamizm katmıştır (Elmas, 200:17).

İnci Eviner (1955): Türkiye’de modern sanatın dönüşümünde etkin rolü olan Eviner, toplumsal cinsiyet, kimlik, doğu-batı etkileşimi konularını eleştirel bir üslup ile ele almıştır (<http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/inci-eviner>). Batı karşısında Türkiye’nin kimlik edinim sürecini sorgulayan sanatçı, geleneğin kültürel farklılık boyutuna değinmiştir. Kendi sanatını bir kültüre aidiyet hissi dışında eklektik düzlemde evrensel çerçeveye oturtmaktadır (Bozkuş, 2014:26). Eviner’in desenleri ard arda ya da yan yana kendine göre bir kurgu ile kaligrafi ya da Japon estampı mantığıyla eserler verdiği ifade edilmektedir (Özgüven, 2020:93).



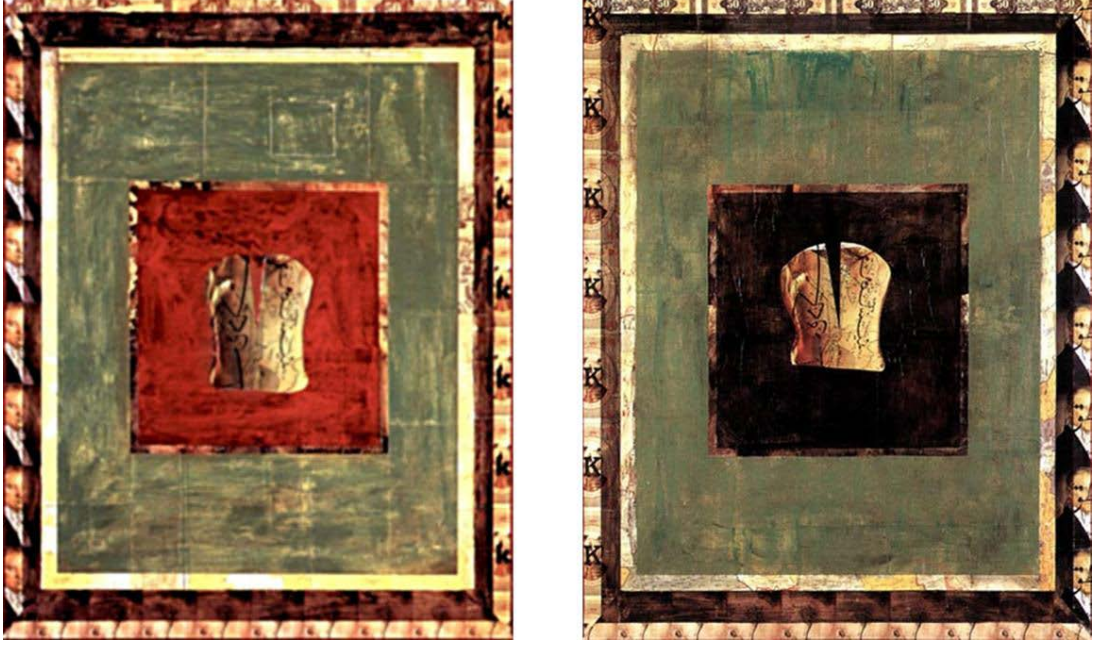
Şekil 56. İnci Eviner, Kör Uçuş-2012, Tuval üzerine akrilik ve serigrafi, 200 x 130 cm.

Kaynak : (Şişçi ve Ayrancıoğlu, 2017:817)

Eviner, yazı- resim anlatımını serigrafi tekniğiyle Uzakdoğu kaligrafi sanatında yer aldığı düşünülen mürekkep atımları ve mürekkebin yüzeyde rastgele dağılmasına yer veren bir eser sergilemiştir.

İsmet Doğan (1957): Varoluşçu felsefenin izleri eserlerinde görülen Doğan için sanat, şeylerin yeniden üretimidir. Geleneksel olanı modern içinde eriten sanatçı kilim, hat, minyatür ve çini öğelerini dekoratif olarak kullanır (Kortun, 2010:75). Doğan’ın tasavvufi simgeleri kullanımı Adıyaman’daki çocukluk

dönemi ve matbaacı olan dayısının yanındaki mesaisi ile ilişkilidir. İslam kaligrafisini sanatçı, dini ve din dışı öge olarak kullanmıştır. (Kurt, 2002:40).

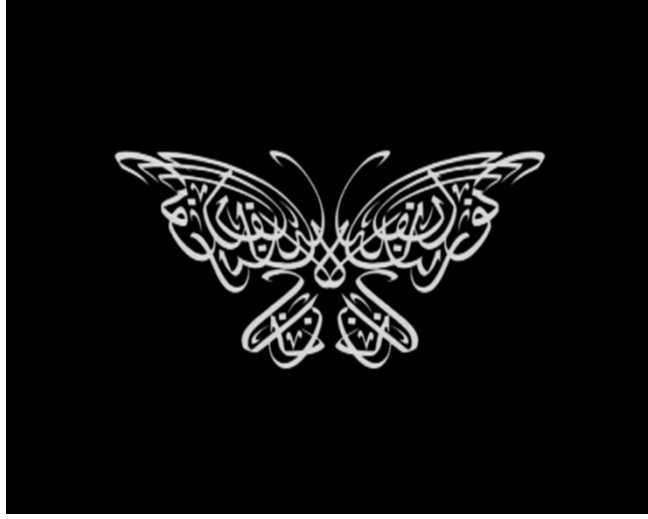


Şekil 57. İsmet Doğan, “Yazı-Beden” (ikiz resim), 1998.

Kaynak: (Taş, 2010:55)

İsmet Doğan, “Yazı-Beden” isimli çalışmasında kaligrafiyi belleğinde (yaptığı okumalardan) kalan izlerin aksinde (yansımada) kullanmıştır.

Kutluğ Ataman (1961): Kaligrafiyi vermek istediği mesajda araç olarak kullanan Ataman, video çalışmaları ile sanat dünyasında ön plana çıkmıştır (Kozlu ve Korkmaz, 2018:179). Kaligrafik simgeleri kendi yorumuyla şekil ve metinler tekrar ederken harflerden metinlere, metinlerden de simgeye doğru ulaşan eserler meydana getirmektedir (<http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/62/>).



Şekil 58. Kutluğ Ataman, Güzel, 2003, New York.

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:180)

Kullandığı harfler, metamorfoz geçirircesine kelebeğe, insana dönüşür. İnsanı merkeze koyan anlayışın aksine ekosentrik yaklaşım ile yaşamın bütünlüğüne, evrensel öze vurgu yapmaktadır.

V.MURAT MOROVA’NIN SANATSAL ÜRETİM SÜRECİNDE KALİGRAFİK ETKİLER

A. Sanatçının Yaşamına Genel Bir Bakış

Kafkas ve Balkan kökenli bir ailede 1954 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Murat Morova’nın sanat hayatının şekillenmesinde son dönem Osmanlı burjuvazisi olan ailesinin önemli tesiri olmuştur. Henüz beş yaşında babasını kaybeden sanatçı, annesi çalıştığı için daha çok ailenin diğer üyeleri ile birlikte zaman geçirmiştir. Geniş bir ailede büyüyen Morova, geleneksel değerlere ve Cumhuriyet ilkelerine bağlı büyükanne ve anneannesinin etkisinde sanat, felsefe, politika ve tasavvuf düşüncelerinin nüvelerini edindiğini ifade etmektedir. Çocuk yaştan itibaren resim, tarih, edebiyat ve müziğe ilgili olan Morova’nın yöneldiği alanlar, ailesi tarafından desteklenmiştir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar’da (Marmara Üniversitesi) formal olarak İç Mimarlık ve Tasarım eğitimi yanında suluboya, fotoğraf, çamur, marangoz ve demir atölyelerinde de çalışma imkânı bulmuştur. Hem sanat hem de zanaat alanlarında çalışması, ileride yapacağı eserlerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Kendi ifadesiyle “*Bugünkü sanat pratiğimde gelenek, imgelem, evrensellik gibi ana başlıkları olan yolumu bulmamı önce aileme sonra da Tatbiki’nin özgürlükçü disiplinlerarası çalışmaya önem veren eğitim anlayışına borçluyum*” demektedir. 1977 yılında üniversiteden mezun olan Morova, 1986’ya kadar İç Mimar olarak çalışmıştır.1986’da ilk kişisel sergisini açmıştır. 1988-98 yılları arasında Urart sanat Galerisi’nde, 2000 yılından itibaren de Galeri Nev’de izleyici ile buluşan çalışmalarlarıyla sanat hayatına devam etmektedir (Eşkil, 2020:35; Ünay,2021).

B. Sanatçının Sanatsal Pratiği

Toplumumuzda Ahilik geleneğinin yansıması olan usta-çırak ilişkisini değerli bulduğunu ifade eden Morova’nın fiziksel anlamda bu ilişkiyi kurduğu ustası olmasa da sanatında rehber olan birçok sanatçıdan/ustadan bahsetmektedir.

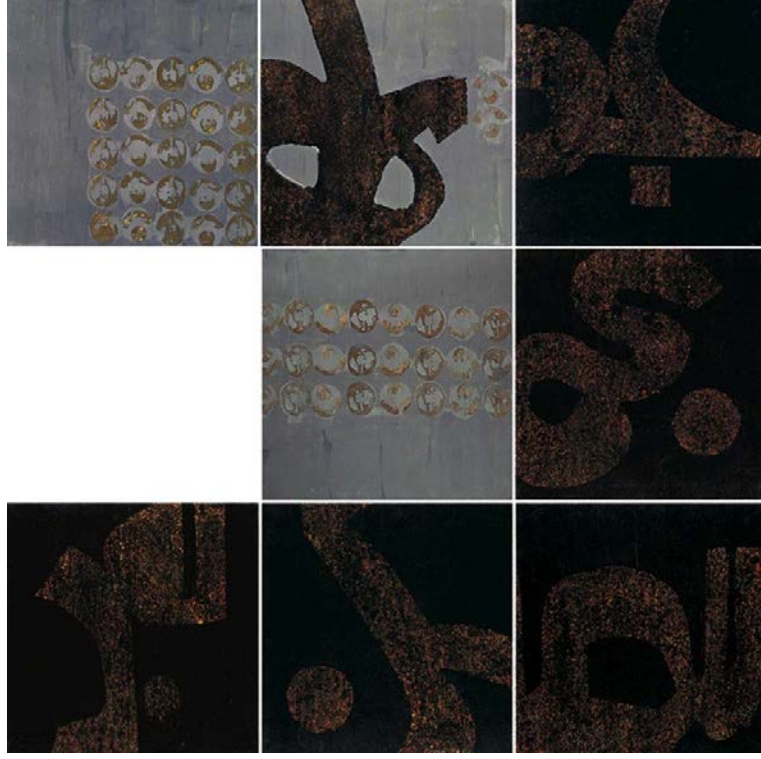
Cihat Burak, Malik Aksel, Hoca Ali Rıza gibi adları zikredilebilecek onlarca sanatçıdan sadece birkaçıdır (Altuğ, 2019). Sayısız sanatçı ve düşünür tesirinde sanat anlayışı biçimlenen Morova'nın sanatını Galeri Nev; *“Doğu ve Batının bir aradalığı, bireyin içi-dışı arasındaki ilişki, mistisizm, gelenek, beden, İslam ve tasavvuf gibi konu ve kaynaklar, sanatçının anlam dünyasının temelini oluşturur. Buna karşılık olarak eserlerinde “öteki” malzemelere başvurur; Sanayi toplumunun atığa dönüştürdüğü naylon, katran, cam elyafları gibi geleneksel olmayan malzemeleri yeniden üretir”* şeklinde tanımlamaktadır (Eşkil, 2020:35; Galeri Nev, 2018). Morova, geleneğin çağdaş sanatta kullanımını taklit, süslemecilik, nostalji ve kültürel yansıtım aracı bağlamları dışında tutmak gerektiğini savunmaktadır (Çalıkoğlu, 2010:187). Modernizmin geleneksel toplumlarda öykünmeciliği teşviki ile oluşturduğu kendine yabancılaşmanın ürünü olan toplumsal şizofreninin tadilinde kullandığı hat, minyatür, çini gibi geleneksel sanatları günceli sorgulama aracı haline getirmektedir (Kurt, 2007:19). Diğer inanç sistemlerinin ve İslam'ın heterodoks yönü ile ilgili olan Morova'da İslam kaligrafisi, batını yönüne ek olarak sosyolojik yazı ile protest duruşunun simgesi haline gelmiştir. Soyut tekniklerle dini imgeyi modern forma sokan sanatçı, yazıyı okunmaz kılarak izleyicinin çağrışımlarını aktive etmektedir (Taş, 2010:50-53). Çağrışımları aktive etme girişimini George Lukacs'ın “Gölge Form Teorisi” üzerine temellendirmektedir. Bu teoriye göre doğumumuzdan itibaren maruz kaldığımız imge bombardımanı bilinçaltımızda gölge form olarak varlığını sürdürmektedir. Morova, odaklandığı sorunsalı yansıtımda gölge formları bilinç düzeyine çıkarmayı hedeflemektedir. Benzer gölge formlar sunarak izleyicinin kendi algı kapasitesi dâhilindeki kişiye özel formu zihin aynasına yansıtmaya çalışmaktadır. Sanatçı, gölge form teorisini tasavvuftan iktibasla “döngüsel zaman” ile eşleştirmektedir. “Şimdi” geçmiş ve geleceği içermektedir. “Şimdi” hem geleneği hem de moderniyi barındırmaktadır. Oluş ve bozuluş katman katmandır, yeni ve iç içedir. Morova'nın eserlerinde bu iç içelik eritme potasını andırmaktadır (Eşkil, 2020: 35-36). Kendini “Araf'ta” konumlandıran sanatçı, batının değer sistematiğini kabulün yanı sıra kültürümüzün öğelerini de üslubuna nakşetmiştir. Geleneksel unsurları kullanması ekspresif üç boyutlu çalışmalar ve enstalasyonlar yapmasına engel teşkil etmemiştir. Araf'ta olma hâli, taraf olmadan sorgulama özgürlüğü tanımıştır. Bu sorgulamalarda temel prensipleri adalet, vicdan, merhamet ve şefkat olmuştur. Eleştirilerinde protest duruşunun

simgesi olan İslam kaligrafisi, geleneksel unsur olarak bugünün problemlerini modern tekniklerle ifade etmede araç olmuştur. Tüm bu eleştiriler ve sorgulamalardan amacının insanlığın nasıl “insan-ı kâmil” düzeyine ulaşacağını anlama ve kısmen yol gösterme çabası olduğunu ifade etmektedir. Morova, batının sanatı domine etmesini; doğunun kalıp yargılarını Araf'ta gözlemleyerek yeni sentezler yapmaktadır (Eşkil, 2020:36-37; Ünay, 2021). Kaligrafiyi üç boyutlu çalışmalarında da kullanan sanatçı, hem kullandığı tekniklerle hem de İslam kaligrafisinin sanatındaki konumu ile hat sanatına çalışmalarında yer veren diğer sanatçılardan farklı bir noktaya konumlanmaktadır. Morova'nın üç boyutlu çalışmaları ile ilgili kendi yorumu sanat yolculuğunu yansıtmaktadır. “...kaligrafik figürasyonun üç boyutlu işlere dönme serüveninde ise geleneksel kağıt kesme sanatı, “kat’i” ve daha çok heterodoks estetik çerçevesinde tekke sanatı istiflerinin –ki ahşap dekupaj örnekleridir- izinden yola çıkar. Burada enteresan olan şey, ilk sergilerimdeki beden, figür formlarının daha sonra beni devamlı takip etmesi... Bazen kaligrafik desen, bazen lazer kesim ama hep bir form tekrarı, ifade farklılığı olarak ortaya çıkması. Sanırım yıllar içinde kendi anagrafim oluştu, minimal elemanlar ile oluşturduğum hikâyem hem aynılık hem de hem ayrılık taşıyabiliyor. Tasavvufi estetikte buna tenevvü (çeşitlendirme/çeşitlilik) deniyor. Aynı form, ayrı malzeme, farklı ifadeler, başka şeyler söyleme şansı yaratıyor. İzleyenleri çok bilgilendiren veya çok provoke eden işler de var tabi ama malzemenin kendi doğasını gizlemediği yalın halde forma hizmetini severim. Sanatçının zanaatkâr yetkinliğinin geride durmasını, teknik beceri ve hünerden çok izleyenin işin kendi iç katmanlarıyla söyleyebilmesini önemsiyorum. Büyüleyen, şaşırtan sanat yapıtlarından çok kalbin hafızasından gelen düşünsel anlam sağlamaya çalışan bir diyalog bana kalırsa daha önemli” (Ünay, 2021).

Çağdaş Türk resminde kaligrafiyi çağdaşlarından farklı bir üslupla ele alan Morova'nın kaligrafinin ön plana çıktığı sergilerinden bazıları incelenmiştir.

Remz (1993): Kaligrafinin Morova'nın sanatında daha belirgin olduğu ilk sergisidir. Farklı büyüklükteki tuvalere okunurluğu bilinçli olarak bozulan harflerle yap-boz inşa edildiği izlenimi veren sergi, izleyiciye kendini okumasını yapma özgürlüğü vermektedir. Herkesin kendi gerçeğini kendisinin oluşturduğunu vurgulayarak postmodernist bir tavır sergilemektedir (Eşkil,

2020:41; Kurt, 2007:19; Madra,1998:52). Osmanlı hat ve çini sanatını bellek yüzeyine davet eden sergi, geleneğin gelecekte yeni unsurlarla dirilişini tasvir etmektedir. Bazı kaligrafik unsurlar grafitiyi çağrıştırmaktadır. Sergide hat sanatı, toplumun bilinç altını tanıma rehberi olma yanında gölge formları aktive ederek dogmatik fikirleri sorgulama aracı olmuştur (Eşkil, 2020:41-42).



Şekil 59. Murat Morova, “Remz”, 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik Modüler Parçalar, Her biri 60 x60 cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:41)

Morova'nın postmodernist bir tavırla yaptığı bu çalışmada harfler okunamayacak biçimde deforme edilmiş ve anlamsız bir şekle getirilmiştir. Çalışmanın yorumu tamamen izleyiciye bırakılmış, izleyiciye sınırsız bir özgürlük hakkı tanınmıştır. Kaligrafik ruhun gün ışığına çıkarıldığı bu çalışma, günümüz sanat anlayışıyla sentezlediği hem sanatçıya hem de izleyiciye önemli bir özgürlük verildiği görülmektedir. Yeni bir sanat anlayışı oluşturmak, kaligrafiyi evrensel bir sanat haline getirmek amacını gütmektedir.

Nafile Yazılar (1995): Sergi, kâğıt üzerine endüstri atığı/artığı petrol, katran gibi ürünler ile tarihi ferman formu verilmiş tablolardan oluşmaktadır. Serginin çıkış noktası, Morova'nın arkadaş ziyaretinde duvarda gördüğü altın varaklı tarihi fermanın içeriğinin sergilenmeyi hak etmeyen tuhaflıkla oluşuydu. Sergide otorite

ve tahakküm ferman formu ve kaligrafî ile verilirken anlamsızlık ve anlaşılmayanı yüceltme, renklerdeki çeşitlilik ile ifade edilmiştir. Uzaklaştığımız alfabenin, okuyamadığımız yazının güncel konumunu ele alan Morova, “Nafile Yazılar” isminin neden seçildiğini “...görmemize aldandığımız estetik bir yığınla şeyi sorguluyordu...” diyerek açıklamaktadır (Madra, 1998:52-53 akt. Eşkil, 2020:42-43)



Şekil 60. Murat Morova, “Nafile Yazılar”, 1995, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70x100 cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:43)

Murat Morova'nın petrol ürünleri kullanarak altın varaklı bir fermanın kaligrafisiyle bir sanat eseri oluşturduğu görülmektedir. Kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel değerleri günümüze taşımak, kaligrafî ile ferman ruhunu gün ışığına çıkarmak yeni bir sanat atmosferi oluşturmak ve bunun yanında kaligrafîyi evrensel bir sanat olarak konumlandırmak gibi bir amacı gütmüştür.

Dil+Suret (1998): Morova, annesinin bakımını üstlendiği 5 yıllık çileli bir dönemde duygularını not almıştır. Annesinin vefatından 3 yıl sonra tuttuğu güncesini incelediğinde meşkler ve dervişlerin yazarak yaptığı tefekkür gibi Latince olarak kırılğan, hassas, gölgeli ruh dünyasının portresini cam levhalara cam boyası ile işlemiştir. Yazı, geçmiş ile gelecek arasında bağ kurarken

tasavvufa gönderme yaparak dervişlerin çilesinin benzerini Morova'nın deneyimlediğini ifade etmenin bir aracı olmuştur (Eşkil, 2020: 43-45).



Şekil 61. Murat Morova, “Dil+Suret”, 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 70x 50cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:44)

Cam üzerine karışık teknikle ile oluşturulan “Dil+Suret” eseri; yazı gölgeleri, anlatılanın ardında gölgeye gizli ve sözle anlatılmayan duyguların temsili olmuştur. Anlaşılmayan yazılar, sanatçının kendi gözleri ve el formu vurgulamak istediği düşüncelerini ortaya çıkarmıştır.



Şekil 62. Murat Morova, “Dil+Suret”, 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:45)

Ten Yorgunu (2000): Kaligrafi, cam, boya, röntgen, minyatür ve otoportre kullanarak 12 tablo ile sınırlandırılan serginin teması “öteki” ve “insan-ı kâmil”dir. 12 serginin eserle sınırlandırılması tesadüfi değildir, 12 imama atıf vardır. Her bir figürün üzerine “asosyal”, “aseksüel”, “loser (kaybeden)”, “personagrata (istenmeyen adam)” gibi isimler yazarak kimliklere, alt kültürlere gönderme yapılmıştır (Kılıç, 2013:327-340).



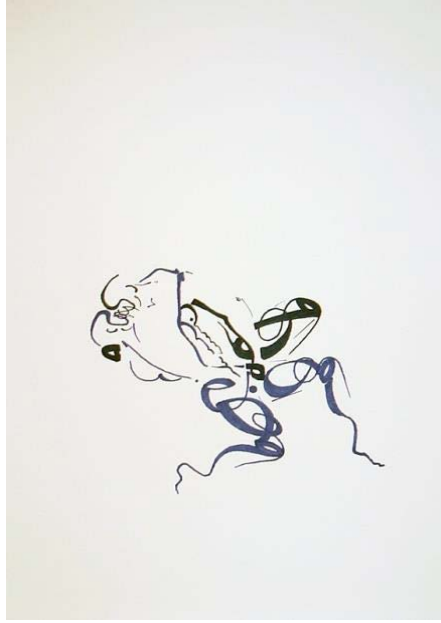
Şekil 63. Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 30 x 25cm.

Kaynak: (Şişçi ve Ayrancıoğlu, 2017:818)

Kaligrafi, bu sergide kavramsal ve betimleyici olarak kullanılmıştır. Sergide gölgenin zemin seçmeden düşürülmesi “arafta” olma durumunu temsil

etmektedir. Ayrıca gölge ve arafta olmaya yüklediği anlamı sanatçının kendi ifadelerinde görebiliriz. “*Ben neyim? Bu insan-ı kâmil yandığı zaman onların hepsinin üstüne düşen gölgeyim*”.

Ah Minel Aşk-ı Memnu (2004): Kaligrafi ile eşcinsel bir aşk izlenimi verilen eserlerde tasavvufi bir yol alış, öze yolculuk, tüm sınırlardan, karşıtlıklardan sıyrılarak insan-ı kâmile evrilme vardır. Yazı-resim formunu andıran çalışmalarda soyut dil ile insan yazıya, yazı insana dönüşmektedir (Kozlu ve Korkmaz, 2018:177-178). Doğu-batı sentezinin yapıldığı sergide kaligrafi doğuyu, çizgi roman estetiği batıyı temsil etmektedir. Form ve madde batı iken öz ve ruh doğudur. Madde ve ruhu barındıran insan figürleri ile doğu ve batı bir aradalığı arafta bir konumdan resmedilmektedir. Figürlerin aynı cinsiyetten olması denge ve eşitlik mesajı vermektedir. Bir bakıma cinsiyetçi yaklaşımlara ket vurmaktadır. Mevlana ve Yunus Emre gibi mutasavvıfların uluslararası mirasından yararlanılarak tasavvufi sembollerle ürünlerde vakar ve evrensel kabul hissi yaratılmaktadır (Çığır, 2021).



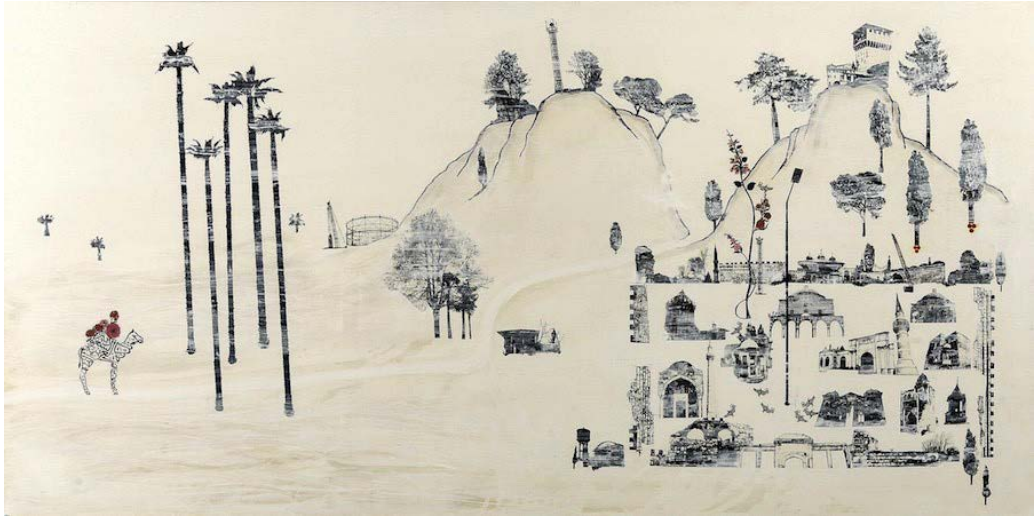
Şekil 64. Murat Morova, Ah Min'el Aşk-ı Memnu, 2004 Kâğıt Üzerine Mürekkep, 38 x 56 cm.

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:177)

Bu sergide kaligrafi dekoratif unsur değildir, hüsnu hat çalışmalarının tenine karışmış candır. Kaligrafi ile “arzu”yu resmeden Morova, arzulayan bedeninin ötesinde istenci, libidoyu, yönelimi tasvir etmektedir. Kaligrafik figürler harften

müteşekkil “Lamelif”i çağrıştırmaktadır. Lamelif-bedenler arzu makinelerine dönüşmüştür. Bütünleşmenin cazibesine sebep olan aşk; zayıflıklar, idealler ve idealarla yüzleşmeye çağırılmaktadır. Antropomorfik kaligrafiden uzaklaşan Morova, rizomorfik harfler ile duyguları resmetmiştir. Morova, hiperrealist imgeler yolu ile arzunun yoğunluğunu mürekkep tonlamasında vermektedir (Arınç, 2007).

Unutulmuş Manzaralar/ Menazir-i Mensiyye (2007): İslam kaligrafisi, minyatür, fotoğraf, desen, kolaj gibi birçok tekniği bu sergide kullanan Morova, “ Batı resminin perspektife dayanan peyzajını, doğu estetiğinin perspektifi reddeden tavrı” ile ele alıyor. Cumhuriyet dönemindeki modernleşme çabalarının kadük kaldığını ifade eden sanatçı, geçmişini karalayarak, geçmişte sanat alanında yapılan seçimleri cehalete atfederek gelişme kaydedemeyeceğimizi, seleflerimizin davranışlarını, tercihlerini anlama çabası içinde olmamız gerektiğini vurgulamaktadır. Çocukluğunda annesinin eline tutuşturduğu Matrakçı Nasuh’un minyatürlerini hafıza deposundan güncele çağırarak modern yorumlarını yapmıştır (Karahan, 2007).



Şekil 65. Murat Morova, “Menazir-ı Mensiyye”, 2007, Tuval üzerine karışık teknik, 120×240 cm.

Kaynak: (<https://muratmorova.com/work/2007-unutulmus-manzaralar/>) Erişim

Tarihi: 20/01/2022

Morova, tarihi meydanları kaligrafik resim örneği, gül taşıyan develeri, bismillah kuşlarını şimdiye taşımaktadır. Yolda olma halini seven sanatçı, geçmiş

ve geleceği barındıran “şimdi” de tanrısal bakış olan noktasal zamana odaklanmaktadır.

Tahammül Mülkü (2008): Şair Nedim’den esinlenerek Tahammül Mülkü ismi verilen sergide, büyük boyutlu folyo kesimler ve heykeller geleneksel unsurlar ile işlenmiştir (Eşkil, 2020:47). Sanatçının doğu kaligrafisini batı desen tekniği ile birleştirerek oluşturduğu Atlas figürü, “insan” kavramını küresel sistemde sorgulama aracı olmuştur.



Şekil 66. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Enstelasyon Görüntüsü, Kunstraum Palais Porcia, Viyana.

Kaynak: (Eşkil, 2020:48)

“Tahammül Mülkü” sergisinde akla gelen ilk sorular şunlardır: Gücün temsili olan atlas dünyayı mı taşımaktadır, yoksa dünyanın günümüzde sahip olduğu tonla problem altında ezilmekte midir? Doğaya hakim olma iddiasında olan insanoğlu dünyanın hakimi mi yoksa dengesini bozan asi tür müdür? Ayrıca Morova bilginin birikimselliğini göstermek için Yunan mitoloji ögesi ile İslam medeniyetinin sembollerini birlikte kullanarak doğu-batı sentezi yapmaktadır (Madra, 2009).



Şekil 67. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Folyo Kesim 265x165 cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:49)

Kaydedilmiş Manzaralar (2009): Matrakçı Nasuh’un Kanuni Sultan Süleyman’ın Irak seferini anlattığı çizimlerinin esin kaynağı olduğu sergi Morova’nın Ankara-Eskişehir arası yolculuğundaki 11 yerleşim yerini 12 tuval ile resmetmiştir. Tasavvufi imgelemine çağdaş fotoğraf, desen ve yerleştirme stilleri ile sunarken İslam kaligrafisi yazı-resim formları olan Bismillah kuşları “yolda olma halinin” şahitleri olduğunu ifade etmektedir. Galerideki tuvallerinin dizaynı muhalefet etme ve yeniden anlamlandırma tarzlarını görünür kılmaktadır. (Kozlu ve Korkmaz, 2018:178; Yaman, 2009).

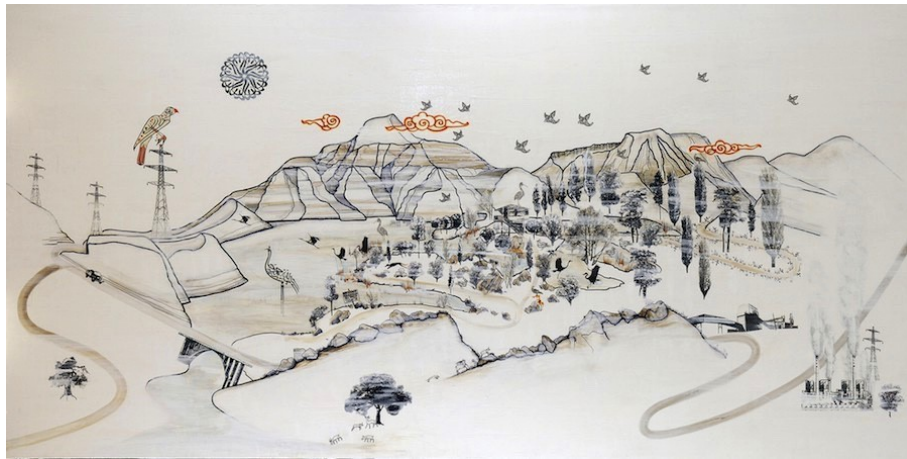


Şekil 68. 'Kaydedilmiş Manzaralar' Serisinden, İsimlessiz, 2008, Tuval üzerine karışık teknik, 120x120 cm.

Kaynak: (<https://muratmorova.com/work/2008-kaydedilmis-manzaralar/>) Erişim

Tarihi: 22/05/2021

Morova, görme biçimlerini ele alarak batı perspektifinin tahakkümünü minyatürdeki çoklu bakış ile sorgulamaktadır. Kuş bakışının mahrutiliği yanında an'a gizli ayrıntıyı yakalamaya çalışmaktadır. Gelenek ve modern arasındaki yırtığı "şimdi"ye odaklanarak yeni bir üslup ile tadil etmeye kalkışmaktadır. Geçmişini şimdide ele alıp gelenek-modern iç içeliğini yansıtmaktadır.



Şekil 69. 'Kaydedilmiş Manzaralar' Serisinden, Davutoğlan Kuş Cenneti, 2008, Tuval üzerine karışık teknik, 120 x 240 cm.

Kaynak: (Kozlu ve Korkmaz, 2018:178)

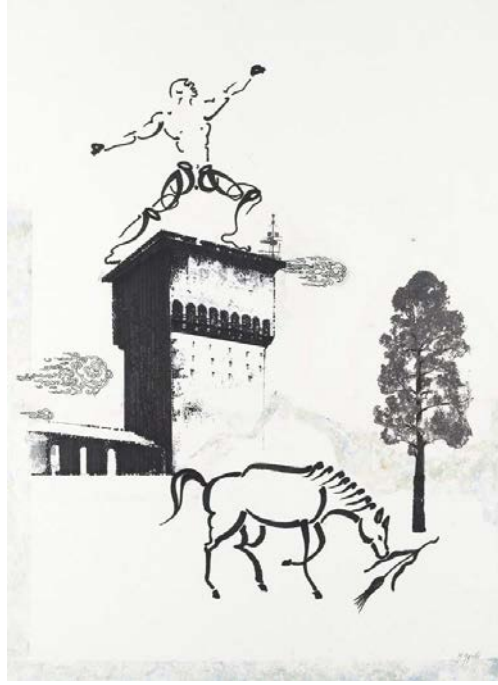
Ravi (2015): Ravi, rivayet eden, anlatan anlamına gelmektedir. Morova, güncel sorunları geçmişin kodlarını kullanarak farklı bir ifade tarzı ile dile getirirken zihinsel gölge formlara göndermede bulunuyor (Eşkil, 2020:49-50). Serginin girişindeki “Deri yırtıldı mı içi tazelenir” yazısı serginin felsefi temellerini özetler niteliktedir. Eskimeye, yenilenmeye, geleneksel ve modernin bütünlüğünü birlikte koruduğuna atıflar bulunan tümce, az sözle çok şey anlatmanın güzel bir örneğini sunuyor. Morova'nın kullandığı kâğıt Hint kast sisteminin en alt tabakası olan paryaların ürettiği özel bir üründür. Bu ürün ile sanatçı, bastırılmış alt kültürlerin acılarını rivayet etmektedir. Tablolarda Morova'nın üslubu haline gelen kaligrafik insan bedenleri ve hayali canlı formlar ile döngüsel zaman içindeki varlığın yolculuğunu farklı bir tarih anlatıcılığı ile dile getirmektedir. Serginin giriş cümlesi ile paralel bir şekilde geçmişi hatırlayarak yenilemek, tarihi bugünde anlamlandırmak, hayali ve hakikati harmanlamak sanatçının sübliminal mesajları arasında sayılabilir (Çimen, 2018).



Şekil 70. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimsiz”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:50)

Morova, tabloların içeriği ile uyumlu mesajlar vermektedir. Herhangi bir algoritmaya uymayan, batının nedensel, dizgisel prensiplerini takip etmeyen sergi, boşluklu yapısı ile hem izleyicinin hayal gücüne yer açıyor hem de döngüsellliği ile geçmiş-gelecek, geleneksel-modern iç içeliğini vurgulamaktadır.



Şekil 71. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimsiz”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50cm.

Kaynak: (Eşkil, 2020:51)

Cosmic Latte (2019): John Hopkins Üniversitesinden K. Grazebrook ve I. Baldry’ın tanımlamasıyla evrenin şu anki rengi latte (sütlü kahve) giderek kızarıp moraracağı ve sonunda soğuyarak mavileşeceği ön görülüyor (Biner, 2019). Sergi, adını evrenin şimdiki renginden alıyor ve şimdiye odaklanıyor. Morova, bu sergi için “35 yılın tüm birikimini özetler neredeyse” ifadesini kullanmaktadır. Kendi sanat dilini oluştururken “Temellük” kavramını önemseyen sanatçı, teorik ve pratik okuma ve edimleri ile üslubunu kurarken bencilleşmeden geçmişten tevarüs eden bilgi mirasına sahip çıkmaya çalışmaktadır. Bu sergi sanatçının sahip olduğu hazinenin saydam haritalarını sunarken; “Benim de burada, o “saydam” mümkün olduğunca donuk olmayan yüzeyler yaratmaya çalışma nedenim de buydu. İzleyicinin tespit ettiğim şeyin arkasını da mümkün olduğunca hissedebilmesini, onu mekândan çıkartmasını, bütün o ‘uzay’ o ‘espas’ a kadar gidebilmesini istedim. Özellikle suluboya ile yaratılan geçicilik, saydamlık bir biçimde bunun üzerine kurulu...”İnsan da evren de mikro-makro kozmos halinde. O yüzden sevgiye hangi yönden bakarsan bak evrene (insana saplanıyorsun, bütün süreç buydu” sözlerine işaret etmektedir. Ayrıca saydamlık ile tasavvufi yönü olan karagöz gölge oyununa zahir ve batin âleme, görünenin ardındaki görünmeyen gölge formlara atıf yapılmaktadır. Sergideki “dipnotlar” çalışmaların

fikri temellerini izleyiciye sunarken merak uyandırıp kaynaklara yönlendirmeyi hedeflemektedir. Ayrıca enstelasyon ve kavramsal sanat ipuçlarını sergiye katma fırsatı vermektedir (Altuğ, 2019).

Sergisini dairevi yerleşim planı döngüsel zamana, başlangıç ve sonun belirsizliğini ”...sergide görmüş bulunduğun bir parça ‘dünyanın sonu’ veya ‘nebula’ gibi gelen kum fırtınası içinde savrulmuş bir resim ama aynı zamanda unutma ki bu ‘dünyanın başlangıcı’ da. Bu okumayı izleyicinin kendisine bıraktım” sözleriyle ifade etmektedir. Sanat anlayışında döngüsel zamana döngüsel zamanda “şimdi” ye odaklı olan Morova, “...Batıda zaman doğrusaldır, Doğuda döngüselidir. Döngüsel zamanda en önemli olan şimdidir; yaşadığımız şuardır. Bu sevgi de bir an tespittir” diyor (Kuyaş, 2019). Doğu batı sentezini araftaki konumu ile yapan Morova, batının; natüralist perspektifi, Rönesans’ın ideal beden figür anlayışı, sulu boyası, sanat tarihi motifleri, Alman romantizmi, Albert Dürer’in kum saati, kafatası figürleri, Leonardo’nun “Vitruvius”ü, Caspar David Friedrich’in melankoli ve manevi arayışı, Rober Burton’un “Melankolinin Anatomisi” çalışması, Hz İsa’nın mor gülü, Hz Muhammed’in kırmızı gülü, minyatürdeki hiyerarşik-mistik perspektifi, kaligrafik insan-ı kamil figürü, nakkaşhane geleneği, tekke istifleri, besmele kuşları, vuslat-vahdet simgeleri, Bektaşilerin teslim kuşağı, Nakkaş Osman’ın çiçekleri iç içedir. Ayrıca serginin adındaki sütlü kahve (latte) doğu-batı sentezini yansıtmaktadır. Albert Dürer’in gravürlerindeki kurukafayı kendi kafatası olarak resmeden sanatçı, bu figürün karşısına Leonardo’nun aynalı yazımını, hat sanatının müsennasını çağrıştırır tarzda tekrar kafatasının kaligrafik istifle ayna görüntüsünü oluşturuyor. Burada hayat-ölüm diyalektiğini inceleyen sanatçı, tasavvuf ve Alman romantizminin sentezini yapıyor. Batının intihara götüren melankolisi ile doğunun tevekkül ve kabul edişini ele alıyor (Altuğ, 2019; Kuyaş, 2019; Ünay, 2021).



Şekil 72. İsimsiz, 2018; tuval üstüne suluboya, 40x40 cm.

Kaynak: (Altuğ, 2019)

Sergide harabeler, yazı-resim formunu aslan, kartal, figürleri, iktidar ve iktidarın geçiciliğine atıf yapmaktadır. Tarihsellik kanvası çamaşır suyu ile eskitip parşömen, papirüs görüntüsü vererek yakalamaya çalışılmıştır (Kızıl, 2019). Farklı materyalleri kullanarak yeni lezzetler oluşturan sanatçı, izleyiciye eşsiz görseller sunmaktadır.



Şekil 73. Cosmic Latte Serisinden, İsimsiz, 2018, Tuval Üzerine Sulu Boya, 50x40cm.

Kaynak: (Kızıl, 2019)

Amak-ı Hayal (2021): Filibeli Ahmet Hilmi Bey'in Amak-ı Hayal kitabı ile aynı adı taşıyan sergi, Morova'nın sanat hayatının 35 yılını 35 eserle resmediyor. Çalışmalar, kullanılmış deri, ebru ve bez kitap cildi ile el yapımı kağıtlar üzerine İslam kaligrafisi ağırlıklı sembollerle bezeli soyutlamalar içermektedir. Filibeli Ahmet Hilmi'nin vahdet-i vücud felsefesinin izlekleri eserlerde dervişler, sufiler, cennet meyveleri ve çokluk içindeki birliği vurgulayan figürlerle yansıtılmıştır. Kitapta ele alınan insanın madde-mana arasındaki sıkışmışlığı ile benzer olarak Morova, soyut-somut, ölüm-hayat, kaos-uyum arasındaki karşıtlığı ile kaynaşmayı hat sanatının soyut dışavurumunun niteliğinden yararlanarak hayal dünyasının derinliklerini (Âmâk-ı Hayal) izleyici ile paylaşmaktadır (Altuğ, 2021).



Şekil 74. Murat Morova, İsimsiz (Âmâk-ı Hayal Serisi).

Kaynak: (Altuğ, 2021)

Kitapta Aynalı Babanın Raci'ye hakikat arayışında ayna tutması gibi Morova da kendi kozmosu ve ikonografisi ile izleyiciye aynadarlık yapmaktadır. Adeta Morova, bazı ipuçları vererek seyirciyi kendi hikâyesini yazmaya teşvik etmektedir.

VI.SONUÇ

Yazının ilk ortaya çıkmasından itibaren insanoğlunun daha iyiye, güzele ulaşma eğiliminin neticesi olarak kaligrafik eserler mağara duvarlarından mimari yapılara, kadim kitaplardan tabloları, duvar resimlerinden fermanlara kadar birçok sanat ürününde yer almıştır. Farklı toplumlarda birbirinden etkilenecek şekilde kaligrafiyi Batı, Uzakdoğu ve İslam kaligrafisi başlıklarında incelenmiştir. Batıda kaligrafi, 20. yüzyıla kadar kitap süslemelerinin mimari yapılardaki estetik ögenin parçası olmaktan öteye gidememiştir. 20.yüzyılda ise yeni sanat akımlarında kaligrafi, farklı amaçlarla kullanılmıştır. Beden sanatı, video sanatı ve performans sanatında ise doğrudan mesaj iletme aracı olmuştur. 1970'lerde kaligrafi hem plastik unsur hem mesaj iletme yöntemi iken 1980'lerde reklam ve grafik ögesi olmuştur. 2000'lerde ise postmodernizmin tesirinde, farklı teknik ve disiplinlerin birlikteliğinde; kavram, imge, mesaj, slogan ve malzeme olarak eseri açıklayıcı ve bütünleyici bir forma bürünmüştür. Uzakdoğuda yazı ve resim iç içedir. Ressam ve yazı üstadı aynı anlama gelmektedir. Yüzyıllardır bu coğrafyada kaligrafi ve resim arasında olgun bir ilişki vardır. Uzakdoğuda yakalanan bu olgunluk düzeyi, batıda son birkaç yüzyılda yakalanabilmiştir.

İslam kaligrafisi, İslam'daki suret yasağı ve yazıyı atfeden kutsiyetle ilintili olarak İslam medeniyetinin sembolü olmuştur. İslam'a giren İran ve Türk toplumları ile amudi bir ilerleme kaydetmiştir. Osmanlı hattatlarının eserlerini gören P. Picasso gibi sanatçılar hayranlığını dile getirmiştir. İslamiyet öncesi Göktürk ve Uygur alfabesi kullanan Türkler, İslamiyet'le birlikte Arap alfabesini kullanmıştır. Hat sanatını doruk noktasına ulaştıran Osmanlı hattatları kufi, celi, divani, ta'lik, sülüs gibi yazı formlarında eşsiz istifler yaparken batılılaşma eğilimlerinin tezahürü olarak yazı, resim örnekleriyle ön plana çıkmıştır. Uygur duvar resimleri ile başlayan Türk resminin serüveni, Selçuklu ve Osmanlılarda minyatür sanatıyla devam etmiştir. 18. yüzyılda önce askeri alanda daha sonra bilim ve sanatta batıya yönelmenin etkisi ile resim sanatı iki boyutlu minyatürden üç boyutlu çalışmalara evrilmiştir. Cumhuriyet döneminde yeni ulus bilinci

yaratma girişiminde gelenekten kopan Türk ressamaları, batıyı taklitten öteye gidememiş ve bu girişim akim kalmıştır. Batılı sanatçıların soyut sanata yönelmesi ve soyutlamada Uzakdoğu ve İslam kaligrafisini kullanması birçok sanatçımızın tekrar geleneksel sanatlara yönelmesine vesile olmuştur. 1950'lerden itibaren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Malik Aksel, Elif Naci gibi birçok sanatçının eserlerinde geleneksel öğeler ve İslam kaligrafisi görünür olmaya başlamıştır. Daha sonra Şemsi Arel, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, İsmet Doğan, Rauf Tuncer, İnci Eviner gibi çağdaş sanatçılarımızın soyutlamalarında İslam kaligrafisi önemli bir unsur olmuştur. Çağdaş Türk sanatçılarından farklı bir noktaya konumlanan Murat Morova'nın sanat anlayışı ve kaligrafik yaklaşımı çalışmamızda incelenmiştir. Araf'ta, kendi kalbini evi edinen Morova'nın döngüsel zamanda geçmiş anıların ve gelecek arzuların zincirinden kurtularak özgürleştiği, şimdiye odaklı yaklaşımından yansıyan gölge formların insan-ı kâmil olma yönündeki çabaları ele alınmıştır. Ayrıca sanayi toplumunun insanı robotize ederek kendine ve doğaya yabancılaştırması gibi bilinçsiz çağdaşlaşma çabaları ile ilişkili, kültürümüzün parçası olduğu halde uzaklaştığımız ve okuyamadığımız İslam kaligrafisinde görünür olan kültürel yabancılaşmayı eserlerinde işleyen Morova'nın sosyolojik bakışı değerlendirilmiştir. Protest duruşunun simgesi olan kaligrafi ile oluşturduğu ikonografisi ve kavramları ile güncel sorunları, alt kültürleri, öteki konumunda olanları ve evrensel problem alanlarını ele alan sanatçı, genç kuşağa kendi yolunu/üslubunu bulma cesareti vermektedir. Kendi anagrafisi ile doğu-batı sentezi yapan geleneksel unsurları çağdaş tekniklerle buluşturan, kaligrafik soyut evrensel dil oluşturmaya çalışan Morova'nın felsefi ve fikirsel yönünü ele aldığımız çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca İslam kaligrafisinin modern tekniklerle yeni sentezlerinin çağdaş Türk resminin uluslararası düzeyde etki alanını artırmasına olanak sağlayacağı beklenmektedir. Kaligrafiye yeni neslin ilgisinin artması, geleneksel öğelerin özgün üslup kurmada başvuru aracı alması için bu alanda yapılacak çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

“Geleneksel olmayan bir şey yeni olamaz” T.S. Eliot.

VII. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

AKSEL, M. (2010). **Anadolu Halk Resimleri**, 2. Baskı, İstanbul. Kapı Yayınları.

AKSOY, A. (1998). **Günümüz Türk Resim Sanatı**, İstanbul. Bilim Sanat Galerisi.

ALPARSLAN, A. (2012). **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, 4. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

BEDİN, F. (1978). **Çin Sanatını Tanıyalım**, Çev.Eren Daley, İstanbul, İnkılap Kitabevi.

BOYDAŞ, N. (1994). **Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım**, İstanbul. M.E.B.

ÇALIKOĞLU, L. (2010). **Gelenekten Çağdaş'a Sergi Konuşmaları: Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek**, İstanbul. Mas Matbaacılık.

ELMAS, H. (2000). **Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkiler**, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.

FAİRBANK, A. (1935). **Lettering Of Tudey**, Dited By C.G.Holme.

FARAGO, F. (2011). **Sanat**, Çev. Doğan, Ö. İstanbul. Doğu Batı Yayınları.

GERMANER, S. (1998). **Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri**, İstanbul. (Ed. Ayla Ödekan).

GIRAY, K. (2001). **Ergin İnan**, İstanbul. İş Bankası Yayınları.

GÜNDÜZ, H. (2009). **Hat ve Tezhip Sanatı**, Ankara. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

HARTMANN, C. (1988). **Kalligraphie Die Kunst Des Schönen Schreibens**, Falken Verlag GmbH Offenbach.

İPŞİROĞLU, N. (1995). **Resimde Müziğin Etkisi**, İstanbul. Remzi Kitabevi.

- KINAY, C. (1993). Kınay, C. (1993), **Sanat/Sanat Tarihi-Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Modern'e**, Ankara. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KORTUN, V. (2010). İsmet Doğanla Konuşma (Ed. Barış Tut) **Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek**, İstanbul. Mas Matbaacılık.
- LABERRA, A. (1983). **Kitabın Tarihi**, Çev: Galip Üstün, Gelişim Yayınları, İstanbul.
- LAWTHER, C. And Gail (1991). **Learn Lettering And Calligraphy**, Step- By Step, By: Anne Trudgill.
- LYNTON, N. (2009). Modern sanatın öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi 4. Basım.
- ÖZSEZGİN, K. (1994). **Türk Plastik Sanatçıları**, İstanbul. Ansiklopedik Sözlük Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- SERİN, M. (1982). **Hat Sanatımız**, İstanbul. Kubbealtı Neşriyat.
- SERİN, M. (2010). **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul. Kubbealtı Neşriyat.
- TANİLLİ, S. (1994). **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt: III, 3. Basım, İstanbul. Cem Yayınevi.
- TANSUĞ, S.(1995).**Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, S.(1995).**Çağdaş Türk Sanatı**, 2. Basım, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, S.(2006).**Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (1992). **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (1993) **Sanat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul. Remzi Kitabevi.
- UÇAKHAN, Ö. (1996). **Süleyman Saim Tekcan**. İstanbul. Bilim Sanat Galerisi.
- YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara. Ütopya Yayınevi

MAKALELER

- ALPARSLAN, A. (1973). **Yazı-Resim**, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, 100i: ss.1-27
- ANTMEN, A.(2001). **Yazının Resmi, Resmin Yazısı: Modern Zamanlarda Kaligrafi**, P Sanat Kültür Antika Dergisi, Sayı21, ss.76-83.
- AVŞAR KARABAŞ, P. ve POLAT, A. (2016). **Yükselişi ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk**. Sanat Eğitimi Dergisi, Sayı:4 (1), ss.37-52
- BAYRAMOĞLU, M. (2013). **20. Yy'da Türk Resim Sanatında Geleneksel Sanat Örneklerinin Etkisi**, Kalem işi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi, cilt:1, sayı:2, ss.1-40.
- BOZKUŞ, B.Ş.(2014). **Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı'nda Gelenekçi Yaklaşım**, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 2/1, Haziran ss. 16-28.
- CANLI, G. (1990). **Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Sanat İle İlgili Altyapı Hazırlıkları**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- DAĞLI, Ş. ve BAŞBUĞ, F. (2007). **Türk Hat Sanatında Yazı Resimler ve Mevlevilik**, Türk -İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, Sayı:4.
- ERZEN, J. (2001). **Sabri Berkel'in Resmine Yeni Bakış**, P Sanat Kültür Antika Dergisi, Sayı:21.
- İSKENDER, K. (1992). **Modernizm ve Türk Resmi-I**, Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı:3.
- KAPLAN, M.A. ve POLAT, C. (2018). **Türk Resim Sanatına Geleneksel Sanatlardaki Figür ve Motiflerin Yansımaları**, Journal Of Institute of Economic Development and Social Researches Vol:4 issue:14.
- KILIÇ, E. (1997). **Çağdaş Resmin Oluşumunda Doğu ve İslam Sanatları Etkisi**, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Sayı:3.
- KILIÇ, E. (2013). **Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt 6.sayı 25. ss;327-340.

- KOZLU, D. ve KORKMAZ, F.D.(2018). **Türkiye’de Resim ve Çağdaş Sanatta Kaligrafinin Etkisi**, Akademik Bakış Dergisi Sayı:66. ss:164-183.
- KURT, Ö.E. (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.
- ÖLÇER, Ö.E. (2013). **Görmezden Gelinev Evimizin Ressamı Folklorün 100. Yılında Malik Aksel ve Halk Bilimlerine Katkıları**, Milli Folklor, Yıl:25. Sayı:99.
- PEKPELVAN, B. (2009). **Türkiye’de Gelenekli Ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslâm Yazısının Kullanımı**, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2/2.
- ŞİŞÇİ, F. VE AYRANCIOĞLU, A.G. (2017). **İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler Ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması**, İdil Dergisi, Cilt 6 Sayı:30. s.809-822.
- UYGUNGÖZ, M. (2008). **İç ve Dış Mekânda Yazı “Türk Yazı Tarihine Bakış**, Anadolu Sanat, Sayı: 19, s.185.
- YİP, S. (2001). **Klasik Bir Hat Sanatı Ustası: Honemi Koetsu**. Çev: Celal Üster . P Sanat Kültür Antika Dergisi, s.21.

ANSİKLOPEDİLER

- ANA BRİTANNİCA, X.Cilt (1986) Ana Yayıncılık, İstanbul.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ C.II.(1997).Yem Yayınları, İstanbul.
- ENCYLOPEDIA OF THE ARTS.(1946), **Philosophical Library**, New York.
- İSKENDER, K. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Resim**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- RONA, Z. ve BEYKAN, M. (1997). **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2. İstanbul. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- SANAT ANSİKLOPEDİSİ, C.III. Görsel Yayınları, İstanbul.

TEMEL BRİTANNİCA, C. I (1992). Ana Yayıncılık A.S. İstanbul.

TEMEL BRİTANNİCA C. XIX (1993). Vida, Ana Yayıncılık A.S. İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

ALTUĞ, E. (2022). **Hayalin Suskun Hayat Hikayesi.**
<https://www.gazeteduvar.com.tr/hayalin-suskun-hayat-hikayesi-makale-> (Erişim Tarihi: 07/12/2022).

ALTUĞ, E. (2019). **Murat Morova'nın Yeni Sergisi: "Cosmic Latte "Bâtınî İle Zâhirî'nin Arafında.** <https://birartibir.org/batini-ile-zahirinin-arafinda/> (Erişim Tarihi: 07/12/2022).

ARINÇ, C. **Lâmelif'in Kollarında Yatmak: Harflerin Dokunma Arzusu,**
<http://muratmorova.com/lamelifin-kollarinda-yatmak-harflerin-dokunma-arzusu-ahatarinc/> (Erişim Tarihi:07/12/2022).

BİNER, İ.C. (2019). **Evrenin Büyük Resmi.**
https://www.galerinevistanbul.com/usr/documents/press/download_url/139/2019_feb_ian_ilker_cihan_biner_tr.pdf (Erişim Tarihi: 20/01/2022).

ÇİMEN, O. (2018). **Zamanın Tünelinde İnsan.**
<https://muratmorova.com/zamanin-otesinde-insan-onur-cimen-art-unlimited-2018/> (Erişim Tarihi: 20/01/2022).

ERCAN, Ç. **Nurdan Gürbilek'ten Yola Çıkılarak Murat Morova'nın Ah Minel Aşk-ı Memnu Sergisi Hakkında Bir Yorum Denemesi.**
(Erişim Tarihi: 20/01/2022).

KARAHAN, J. (2007). **Hayat Bir Çok Oyunu Bozar,**
<http://muratmorova.com/hayat-bircok-oyunu-bozar-julide-karahan-radikal-13-kasim-2007/> (Erişim Tarihi: 20/01/2022).

KUYAŞ, N (2019). **Murat Morova'nın evrene bakışı: Cosmic Latte**
<https://t24.com.tr/k24/yazi/murat-morova-nin-evrene-bakisi-cosmic-latte,2175> (Erişim Tarihi: 07/12/2021).

MADRA, B. (2009, Eylül 11). Password Istanbul, Point Hotel, Barbaros
<http://www.beralmadra.net/>:<http://www.beralmadra.net/exhibitions/passwordistanbul/>

TANRIYAR, E. **Bir sürü Parçadan Oluşan Ama Tek Cümlesi Olan Bir Enstelasyon.**https://www.galerinevistanbul.com/usr/documents/press/download_url/314/2021-oksiyen-amak-hayal-elif-tanr-yar-soylesi-.pdf
(Erişim Tarihi: 20/01/2022).

ÜNAY,S.(2021). **Anlatılar Söyleşi Serisi: Murat Morova.**
<https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-muratmorova/>
(Erişim Tarihi: 07/12/2022

YAMAN, Y.Z. (2009). **Resme Bakan Yazılar, Murat Morova'nın Kaydedilmiş Manzaraları,** Galeri Nev, İstanbul, İdea Kitap (Erişim Tarihi: 22/05/2021)

(<https://www.barcelona.de/en/barcelona-personalities-joan-miro.html>) (Erişim: 30.04.2023)

www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/geçmiş-sergiler/inceviner (Erişim Tarihi: 20/05/2022).

www.istanbulsanatevi.com (Erişim Tarihi: 20/10/2022).

<http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/62/> (Erişim Tarihi: 20/05/2022).

<https://muratmorova.com/work/2007-unutulmus-manzaralar/> (Erişim Tarihi: 20/01/2022).

TEZLER

ALAKUŞ, A. (1997). Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.

AKSOY, P. (2014). Resim ve Yazı Diyalektiğinin Günümüz Açılımları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı.

- ALTUNKAYNAK, M. (2011). Modern Sanatta Kaligrafik Yansımalar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- ATAGÜN, Ş. (2016). Kandinsky, Miro, Klee, Picasso, Matisse Ve Dali'nin Eserlerindeki Sembolik İmajların Grafik Tasarımdaki Yansımaları Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı.
- ÇOBAN, G. (2020). Yirmi Birinci Yüzyılın Yazı Sanatında (Kaligrafide) Yeni Yaklaşımlar Ve Uygulama Çalışmaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı.
- ÇOPUR, M. (1996). Yazının Tarihsel Sürecinden Hareketle, Tarih, Teknik Ve Diğer Sanatlara Yansıması İle Kaligrafi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EŞKİL, M. İ. (2020). 20. Yüzyıldan Günümüze Görsel Sanatlarda Yazı: Murat Morova Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- IRAK, M. (2008). Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuğun Anlamı Ve Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı.
- KINAY, S. (2019). Kaligrafide Çağdaş Yorumlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- KURT, E.Ö. (2002). 1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- PEKPELVAN, B. (1998). Saz Üslubu Formsal Diyalektiğin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması, Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel El Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir.

- TAŞ, M. (2010). XIII. yy'da Anadolu'da Hakim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Öğretmenliği Ana Bilim Dalı.
- TEBER, D. (2010). Geleneksel Türk Sanatlarımızdan, Tezhip, Hat Ve Minyatürün Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.
- TOPALOĞLU, F. (2018). Türk Hat Sanatından Kaligrafiye Geçişin İncelenmesi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Programı.
- TURAN, Y. (2016). Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı.
- TÜRKYILMAZ, H. (2013). Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı.
- ULAŞIR, Ö. (2019). Resim Sanatında Kaligrafi Ve Soyutlama Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- YARAR, E. (1987). 20. Yy. Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler, Basılmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- YİĞİT, Ö. (2007). Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- YURT, T. (2012).Geleneksel Türk Sanatlarının 1970 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.

DİĞER KAYNAKLAR

ATAN, A. (2000). Sanatta Özgürlük ve Özgünlük, Türkiye 'de Sanat Sayı 21.

YETKİN, R. (2018). KPSS 2018 Tarih Video Ders Notları, Avrupa Kitap Dağıtım, Ankara.

KIZIL, U. (2019). Murat Morova 'nın Evreni: Cosmic Latte. Sanat Dünyamız Sayı:170 ss. 36-40.

ÖZPINAR, C. 2009). Yazı Olarak Sanat Yapıtı. Sanat Dünyamız Sayı:110 ss.51.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği Bölümünde tamamlamıştır.

2009-2014 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığına bağlı resmi okullarda Görsel Sanatlar Öğretmeni olarak çalışmıştır.

2014-2017 yılları arasında Dicle Üniversitesinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmıştır.

2019 yılından bu yana Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.