

MURAT MOROVA, ERGİN İNAN, BURHAN DOĞANÇAY VE EROL AKYAVAŞ ÖRNEKLEMİNDE SEZGİSEL BİLGİ YAKLAŞIMI VE YAZI İMGESİNİN İNCELENMESİ

Tuba GÜLTEKİN¹, Ezgi TOKDİL²

ÖZ

Bu araştırmada Croce estetiği ve yaratma kuramı temelinde yaratım süreci ve temel dinamikleri çözümlenmektedir. Araştırma iki temel yaklaşımla sonuca ulaştırılmıştır. İlk yaklaşım sanatçı figürünün sezgisel/ kendiliğinden ve mekanik tasarım süreçleri, bilinçli bir edim sonucu seçilen imgenin sezgisel yaklaşımla değişen görüntüsel özelliklerini tanımlamıştır. İkinci temel yaklaşım, yazınsal sürecin görsel dille bir araya geldiği eklektik yapı ve buna paralel yazının göstergesel bir unsur olmasının yanında plastik bir unsura dönüşümünü incelemektedir. Bu araştırma; evren ve örneklem üzerinde yapılan betimsel bir araştırmadır. Genel tarama modeli kullanılan çalışmada veri çözümlemede doküman inceleme kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Türk resim sanatı oluştururken, örneklem olarak Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş'ın çalışmaları seçilmiştir. Bu sanatçıların çalışmaları üzerinden yaratımsal süreç kapsamında yazının barındığı göstergesel unsurlarla birlikte resimsel yapıya dönüşümü incelenmekte, çalışmalar birbirleri ile dönemselsel olarak, sezgi ve bilgi yaklaşımında ilişkisel analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Croce Estetiği, Yaratma Kuramı, Sezgisel Yaratım, Bilinçli Yaratım, Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş

¹Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, tp.gultekin(at)gmail.com

² Doktora Öğr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, ezgi.tokdil(at)gmail.com

THE INTUITIVE INFORMATION APPROACH AND ANALYSIS OF THE TEXT IMAGE IN THE CASE OF MURAT MOROVA, ERGIN INAN, BURHAN DOĞANÇAY AND EROL AKYAVAŞ

ABSTRACT

In this research, creation process and basic dynamics are analyzed on the basis of Croce's aesthetics and creation theory. The research has been accomplished with two basic approaches. The first approach identifies intuitive/spontaneous and mechanical design processes of the artist's, changing visual characteristics of the chosen image with intuitive approach. The second basic approach examines eclectic structure in which the literary progressive is brought together visual structure and as well as being a symbolic element, examines the transformation of writing into the plastic element. This research is a descriptive research on the universe and the sample. In the study using general scanning model, document analysis was used in data analysis. While the study's universe was composed of Turkish painting arts, Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay and Erol Akyavaş were chosen as examples. Through the works of these artists, the transformation of the writing into the pictorial structure within the scope of the creative process is examined and the studies are periodically analyzed with each other, relationally analyzed in the approach of intuition and information.

Keywords: Croce Aesthetics, Creation theory, Intuitive Creation, Conscious Creation, Murat Morova, Ergin Inan, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş

Gültekin, Tuba ve Tokdil, Ezgi. "Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş Örnekleminde Sezgisel Bilgi Yaklaşımı ve Yazı İmgesinin İncelenmesi". *ulakbilge* 6. 22 (2018): 239-258

Gültekin, T. ve Tokdil, E. (2018). Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş Örnekleminde Sezgisel Bilgi Yaklaşımı ve Yazı İmgesinin İncelenmesi. *ulakbilge*, 6(22), s.239-258.

Giriş

Sanatı sezgilerin ve saf bireysel bir sürecin ürünü olarak gören Croce'nin estetik üzerine söylemlerinden yola çıkarak sanat felsefesinde yaratma kuramının içinde sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki ikili süreç, sezgisel yaklaşımın yaratım sürecinde etkisi, mantıksal geçerliliğin ve bağıntısal dinamiklerin var oluş koşulları ve temelde bilgi ve sezgi ilişkisi ilk bölümde incelenmektedir. Bu bilgiler etkisinde sanatçıyı yaratıma güdüleyen temel etkenler ve yaratılan sanat eserinin ortaya konuluş sürecindeki mantık ve sezgi ikilisinin derece ve işlevleri araştırmaya dahil edilerek çözümlenmektedir. İkinci bölümde Croce'nin estetik söylemi ayrıntılı olarak analiz edilmekte, ardından bilincin yaratım sürecindeki etkisi, ruhsal ve mantıksal deneyimin görüngülere dönüşmesi ve son aşamada sembolik ve göstergesel ifadelerin varlıksal problemleri, sanatçının bilinçli ve bilinçdışı süreçleri karşılaştırmalı olarak incelenmekte ve örnekleme alınan eserler üzerinden çıkarımsal sonuçlar elde edilmektedir. Son aşamada yazının görsel sanat eserlerinde kullanılması ve yazı imgesinin plastik unsura dönüşmesinin yanında mesaj iletme gibi bilinçli bir süreçle de resimsel oluşuma dahil edilmesi, nedenleri ve sanatçı sezgisi ile ortak yönelimi incelemenin son basamağını oluşturmaktadır.

1. Farklı Yaklaşımlarda Bilgi- Sezgi İlişkisi

Tarihsel süreç içinde dış gerçeklik karşısında bilgi edinme eylemi boyunca sezgi, felsefe kapsamında farklı düşünürler tarafından ele alınmış ve önemli bir yere sahip olmuştur. Farklı dönemlerden farklı felsefeciler bilgi ile sezgi arasındaki gerilimli ilişkinin sınırlarını anlamaya çalışmışlardır. Sezgi kavramı kimi filozofların yaklaşımlarında zihinsel bir görünüme sahip olurken, kimilerinde deneysel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Temelde hepsinin incelediği cevaplama uğraştığı soru ise bilgi nedir? sorusu olmuştur. Araştırma kapsamında bilgi sorununa bakıldığında onun yalnız epistemolojik anlamda tümelin bilgisi ya da tek tek şeylerin bilgisi değil, ruhsal gerçekliğin de sezgisel bilgisi bakımından ele alınması gerekmektedir. O halde öncelikli olarak bu yaklaşımlar ve tanımlamalar kapsamında sezginin gerçekliğe hangi mesafede durduğu incelenmelidir.

Platon, idealar teorisi ile mutlak gerçeklikler dünyasını tanımlarken bireyin duyu organları aracılığıyla olmayan kendiliğinden edinilen ve kesin bir gerçeklik algısından bahseder. "Kendi kendine bir anda kazanılan bu bilgi, düşünceye dayanarak nesne ilişkilerinde derinleşen bir bilgidir" (Heimsoeth, 1986: 40; Öktem, 2003: 134). O halde Öktem'in aktarımıyla; "Platon için bilginin kaynağı, ne duyular, ne imgelerin toplandığı yer olan bellek, ne algı ne de deneyimdir; düşünen, anlayan, tasarlayan ve gören ruhun kendisidir" (2003: 134). Buradan hareketle Platon'da

bilginin dış gerçekliği kabul ederek değil, gerçekliği kendisi arayarak ve tanımlayarak edinildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Aristoteles'e göre ise; "bilgi, her zaman algıyla başlar. Algıdan sonra, tümevarımla genel ilkeler üretilir. Sonra da, başka bilgiler bu genel ilkelerden çıkarılır. Ona göre, temeldeki bu genel ilkeler, sezgiyle kavranır" (Öktem, 2003: 135). Bilgi arayışında Platon zihinsel sezginin peşinden ilerlerken, Aristoteles deneysel sezginin izini sürmüştür.

Bilgi felsefesinin kurucusu olan John Locke ise bilginin tek kaynağı olarak deneyi savunmuş, deneyi ise; "dış deney (duyum; sensation) ve iç deney (düşünce; reflection)" olmak üzere ikiye ayırmıştır. "Dış deneyin konusu, dışımızdaki algılanabilen nesnelerdir. İç deneyin konusu ise, ruhun içinde olup bitenlerdir" (Öktem, 2003: 136). Ona göre düşünme edimi, duyum bireye yeterli malzemeyi verdiği zaman başlar (Locke, 1952:175; Weber, 1993: 263; Öktem, 2003: 136). Locke'a göre bilgi sezgisel ve çıkarımsal olmak üzere ikiye ayrılır. "Sezgisel bilgide tasarımlar arasındaki uygunluğu ya da uygunsuzluğu doğrudan doğruya, başka tasarımların aracılığı olmadan görürüz. Bu, bilginin en yüksek derecesidir" (Weber, 1993: 271; Öktem, 2003: 141).

Croce'ye göre de bilgi iki farklı görünüme sahiptir. Ona göre bilgi; "ya *sezgisel* ya da *mantıksaldır*; ya *düşgücü* ya da us aracılığıyla elde edilen bilgidir; ya *bireyselin* ya da *tümelin* bilgisidir; ya *tek tek şeylerin* ya da *şeyler arasındaki bağıntıların* bilgisidir; kısacası, ya *imgeler* ya da *kavramlar* üreticidir" (Croce, 1965: 3; Cömert, 2006: 27). Sanatsal yaratımı ise sezginin peşinden ilerleyen bir süreç olarak görülür. Croce'nin sezgi ve mantığı ayırmasının karşısında Bergson sezginin daha üstün olduğunu savunmuştur. Ona göre; "... sezgi, herhangi bir duyum değil, aynı zamanda bir bilgi işidir ve dışsal değil, içsel bir edimdir" (Kapar, 2009: 45). Dolayısıyla bilgi içinde sezginin de var olduğu devingen bir süreç olarak karşımıza çıkar. Bergson'a göre; "sezgi, tinseldir. Tinsel olduğu için de onu ruhumuzla anlar ve biliriz. Bu nedenle sezgi, yalnızca saf ruha hitap eden bilgidir.." (Bergson, 2005: 95; Eroğlu, 2012: 95). Bilme eylemi sezgi ile başlar ve sezgi içsel duyum yoluyla şeyler hakkında aslında var olan bilginin hatırlanmasına yardım eder. Kant'a göre ise sezgi, "bellekte hazır bulunan bir bilginin aracısız olarak açığa çıkışı, belirişidir ve zekanın değil, içgüdünün işidir" (Cömert, 2006: 24). Kant'ın bilgi teorisinde edinilen tüm bilgiler sezgiler aracılığıyla var olur ve sezgi yoluyla bilgi verileri duyumsanır. "Sezgi duyulara aittir. Ama duyulardan gelmez. Sezgi, aklın da a priori formu değildir. Bu nedenle zihne ait değildir..." (Köz, 2005: 26). Bu nedenle Kant'ın bilgi ve sezgi söyleminde Platon ve Aristoteles ya da Croce ve Bergson'da olduğu gibi şeylerin önceli konumunda bir tanım yoktur. Sezgi duyumsanan bir gerçekliktir ve dış dünyanın nesneleri bu duyum içerisinde olgular olarak yer almaktadır. Timuçin'in ifadesiyle; "Bir nesnenin bilgisini olası kılan iki şart vardır. Birincisi sezgi... ikincisi kavramdır. Sezgi ve kavram tüm bilgilerimizin öğeleridirler. Ne

kendilerini herhangi bir biçimde karşılayan sezgiler olmadan kavramlar ne de kavramsız sezgiler herhangi bir şey sağlayabilirler (Timuçin; Goldmann, 1983: 17; Köz, 2005: 28). Dolayısıyla yaratıcı edim süreci hem önceden deneyimlenmiş olan olguları hem de sezgisel bilgiyi kapsar.

Sartre'de ise yaratım etkinliğinin anlıksal, duyumsal ve bilinçdışı olarak üç etkene bağlandığı görülür. Sartre Kant ve Bergson'ın söylemlerine bilinçdışı faktörünü de ekleyerek Freud'un bilinç ile ilgili çizgisine yaklaşmıştır. Sartre'a göre; "Anlıksal edim, yaratıcı eylem sırasında gelen, ilham olarak adlandırılan durumu ifade etmekte iken, duyumsal edim sanatsal sezgi aracılığıyla etkin hale gelir. Kişi eylemleri ile başkalarının duyduğu belki sezindiği, ama çoğunlukla görmediği değerleri görebildiği ve bunları özgün bir dille aktarabildiği için yaratıcı statüsüne geçebilmektedir (Kapar, 2009: 45).

2. Croce Yaratma Kuramında Sezgisel Bilgi Yaklaşımı

Sanatı sezgilerden yola çıkarak tanımlamaya çalışan Croce'nin temel felsefesi metafiziğe karşı tarihselliği savunmak olmuştur. Sanatı ise "sezginin ya da bireyselin kişisel olan bir ifadesi, yani saf öznellik" olarak yorumlar (Sena, 1972: 66). Bu açıdan sanatçının kendisindeki saf sezgisel süreci doğrudan aktardığı, eleştirilen ya da izleyicinin ise aktarılan bu heyecan sürecine sızmaya çalışmak gibi bir sınırdan yer aldığı ve bu nedenle sanatçı figüründen ayrılarak sanatçıya üstün bir kimlik kazandırıldığı görülmektedir. Croce'e göre sanat; "bir izlenimin ifadesidir veya sanatçının tattığı duygu ile bu duygunun ifadesi için kullandığı vasıta ve şeklin tutarlılığıdır" (Croce, 1904; Sena, 1972: 66). Bu izlenim ise bireysel yani salt sanatçının kendi dış gerçekliğe algı mesafesini belirlemektedir. Sanat bu sürecin görünüre taşınmasıdır. Görünür algıya taşınan gerçeklik, ortaya çıkan sanat eseri ise sezgisel bilginin bir ürünüdür. Bu bakımdan mantıksal bilgidan ayrılır; fizik gibi temel bilimlerin yaptıklarının aksine duyguların izlenimlerinin yansımalarıdır ve anlaşılması ile esere yaklaşılmaya için de salt mantıksal sistematik düşüncenin geride bırakılması gerekir. Cömert'in aktarımıyla; "boyalı bir figürdeki kırmızı, bu figürde fizik bilginlerinin kırmızı renk kavramı olarak değil, o figürün özneliliğini belirleyen bir öge olarak bulunmaktadır" (Croce, 1965: 4-5; Cömert, 2006: 29). Öyleyse bir resim karşısında bir izleyici ya da eleştirilenin yapması gereken o resimdeki renk sayısını belirlemek, figürlerin biçimlerini çözümlemek değil, o resmin yaratım koşullarına ve yaratım sürecine dahil olabilmek için sanatçının sezgisel yansımalarını duyumsamaya çalışmak olmalıdır. Croce'e göre; "Ne var ki, uygar insanın sezgilerinin kavramlarla dolu olduğu ileri sürülebilir.. Ama sezgiye karışmış ve onda erimiş olarak bulunan kavramlar... artık kavram da değildirler, çünkü her türlü bağımsızlık ve özerkliklerini yitirmişlerdir" (Croce, 1965: 4-5; Cömert, 2006: 28-29). Bu kavramlar artık sezginin elemanlarına dönüşmüşlerdir ve ortaya çıkan

rn / eser de bu sezgisel sürecin bir ürünü olarak varlık gösterir. "Bir sanat yapıtı felsefi kavramlarla dolup taşabilir, hatta bu kavramlar bir felsefe araştırmasındakinden de çok ve derin olabilir... Fakat tüm bu kavramlara karşın, sanat yapıtının sonucu bir sezgi ve tüm bu sezgilere karşın, felsefe araştırmasının sonucu da bir kavramdır" (Croce, 1965: 4-5; Cömert, 2006: 29). Bu söylemlerinden yola çıkarak sezgisel sürecin bir parçası olarak sanatın tam bir tanımını yapan Croce'ye göre sanat; "...her zamanki sezgilerden daha geniş ve karmaşık sezgiler yakalar; ama sezgilediği şey her zaman duyumlar ve izlenimlerdir. Sanat ifadenin ifadesi değil, izlenimlerin ifadesidir" (Cömert, 2006: 33). Dış gerçekliğe ait bu izlenimler insan zihni için yaratımın temelini oluşturur. Ardından sanatçının ruhsal ve estetik olarak gerilimli bir sentez dönemine başladığını, bu basamakta ruhun ya da insan zihninin dış gerçeklikten elde ettiği izlenimler arasından bir ayıklama sürecine girerek ifadeyi ortaya çıkardığını belirtir. Asıl yaratımın ifade de gerçekleştiğini, ifadenin /anlatım biçiminin sanatçının ruhunda veya zihninde meydana gelen bir estetik fenomen olduğunu tanımlar. Daha sonra hedonist eşik basamağına geçirilir. Burada ifadeye, haz duygusu eşlik eder. En son aşamada ise estetik olgunun fizik fenomenlere, yani dile aktarılması gerçekleşir (Turgut, 1993: 43). "Sezgi ile bilmek izlenim ve duyguları dışlaştırmak, onlara biçim vermektir, izlenim ve duyguları 'ruhun karanlık ülkesinden çıkarmak', kurtarmak demektir... Bu bilgi olayında sezgiyi ifadeden ayırmak imkansızdır. Sezgi ifadeyle beraber doğar, zira, sezgi ve ifade iki ayrı şey değil, tersine bir ve aynı şeydir" (Tunalı, 1983: 24).

Grldğu gibi Croce, yaratım sürecini tanımlarken sezgi ile ifadeyi birbirinden ayırmadığı ve birbirinin devamı olarak grdğu gibi, ruhu ve zihni de birbirinden ayrı kavramlar olarak ifade etmez. Her ikisinin de sezgisel sürecin basamaklarını oluşturduğunu ve yaratımın gerçekleştirilmesinde, izlenimlerin ifadeye dönüştürülmesinde belirleyici olduklarını belirtir. Bunun yanında Croce, sanatçı sezgisinin tanrısal bir g olarak anlaşılmamasının da önemine vurgu yapar. Sezgisel süreç birey olarak tüm insanlığın deneyimlediği bir süreçtir, sanatçı ise dış gerçekliğin imgeleri arasından ayıklama yaparak bunları ifadeye dönüştürebilen kişidir. Bu anlamda geleneksel estetik tanımların karşısında yer alır, sanatçıyı yceleştirerek toplumdan uzaklaştıran anlayışları reddeder. Ona göre; sanatçı ne seçilmiş bir insandır ne de sanat eseri duyumsal olarak yalnızca belirli kişilere atfedilmiş olan belirli özelliklerin yansımalarından oluşan mekanik bir süreçtir. Tersine sanat eseri ruhsal bir sürecin ürünüdür ve her bireyin ruhsallık boyutunda belirlenen bir yere kadar ilerleyebileceğini belirtir. Fizik bilginleri ile estetikileri karşılaştıran Croce, ikisi arasında duyusal süreç ve ruhsal edim bakımından farklılık olmadığını ancak algısal farklılıkların olabileceğini ve yaratım sürecinde sanatçının ve estetik duyuma sahip kişinin sezgisel olarak ayrıldığını ifade eder. "Sanat yapıtı ruhsal bir edimdir. Bunun için de dışsal (fiziksel) bir olgu olarak var olamaz. Fizik bilginleri bir heykeli tartabilir, bir resmin tonlarını sayabilir, çünkü onlar için tartıp

saydıkları o dış şeylerin ruhsal bir anlamı yoktur" (Cömert, 2006: 36). Görüldüğü gibi ruhsal süreç bir fizikçide de aynı şekilde var olsa da eylemsel ve anlamsal bakımdan ruhsal anlam onlar için bir önem taşımaz. Oysa estetikçi, yani dış gerçekliği ruhsal bir alem olarak algılayan sanatçıya göre, imgenin mekanik ölçüm ve nesnel anlamı önemsizdir, onun için önemli olan yalnızca imgeler yani ruhsal süreç sonucunda sezgisel olarak kavranan dış gerçekliklerinin ruhsal yansımalarıdır. Bunun yanında Croce'ye göre sanat, "genel'i, evrensel'i değil tek olanı, tikel'i, bireysel'i canlandırmalıdır. Sanat eseri bizi bilmediğimiz yaşantı ve duyularla, derin ve ince duygularla doldurmalıdır" (San, 2008: 81). Bu bakımdan sanatın yararcı/faydacı bir etkinlik olmadığını da savunmaktadır.

3. Sanatsal Oluşumda Olgular ve Kavramlar Dünyasında Sezgisel Süreç

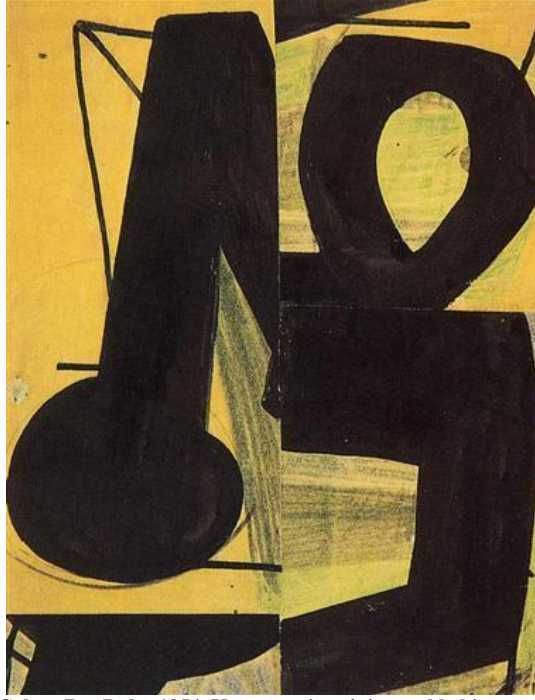
Sezgisel sürecin tüm insanların deneyimlediği bir süreç olduğu belirtildi. Bu süreç gerek sanat alanında gerekse bilim ve diğer formel disiplinlerde düşüncenin temel başlangıç noktası kabul edilmektedir. Güler'e göre; "Düşünce daima ya bir sezgi ile veya bir akıl yürütme ile işe başlar" (2015: 6; Köz, 2004 : 53). Ardından sanat için olgular ve kavramlar dünyasından bir seçme edimi gerçekleştirilir. Bu seçme eylemi beraberinde ayıklamayı getirir. Bu süreç bir anlamda şeylerin doğasını görülemeyi, öze dönüşü ve bunun sonucunda kavram ve nesnelerin gerçek anlam ve amaçlarına ulaşmayı doğurur. Sonrası ise sanatçının duysal süreci ve bilim adamının mantıksal cevaplar arayışı ile devam eder. Araştırma kapsamında bu sürecin ilk basamağı olarak kabul edilen sezgisel sürece geri dönüldüğünde ve sanat ile sanatçı bakımından incelendiğinde, sezginin sanatın her aşamasında özgün yaratımlarda var olan ve doğrudan içgüdüsel olan kavranan bir güç olduğu ortaya çıkmaktadır. "Sanatçının gücü, anlamlı bir bütünü sezgiyle yakalamış, o bütünün parçalarını algılamış olmasında yatar; bir bilgiye ulaşmak için inceleme yapmak gerektiği duygusuna varmış olmasında yatar; özellikle de sanatçının kendi dünyasının çok uzağına düşmemesi, gereksiz olanı sindirip gerekli olanı bir yana atmaması için hangi bilgiyi edinmesi gerektiği duygusunu edinmiş olmasında yatar" (Lenoir, 2003:59,83; Güler, 2015: 6). Sezgi yoluyla sanatçının kendi iç dünyasına yönelmesi sonucunda evrensel gerçeklikler ve tümel önermeler bireysel yeni bir anlam kazanır ve böylece yaratılan sanat eseri herkesin baktığı bir dünyanın görüntüsel gerçekliği olsa da farklı bir yan anlam yüklenerek farklı bir biçimsel görünüme kavuşur. Bu süreç aynı zamanda bilinmeyen ve duysal olarak algılanamayan bir dünyanın da yaratılmasıdır. Böylece sezgiden yola çıkarak yeni bir dünya yaratan sanatçının önünde sonsuz bir imgeler dünyası açılır. Bu dünya kendinde görsel simgeleri barındırdığı gibi yazı da sanatçı sezgisi ve dolayısıyla kavramsal dünyası hakkında fikir sunan en önemli görsel unsurlardan biri haline gelir. "Böylece maddesel algılayıştan farklı olarak görünmez ancak bir o kadar da

gerçek bir yol belirir. Maddenin ihtiyacı olan enerji, hareket ve hız, renk, ses ve biçimler, artık gerçeküstü anlamlarını, görünür dünyadaki ağırlığından kurtulan insana gösterirler (Güler, 2015: 5). Sanat eserleri ise bu bilinmeyen dünyanın göstergeleri ile yüklü ve gerçeküstü anlamların/ nesnel olarak kavranamayan yeni soyut anlamların/ yeni bir dünyanın görünüre taşınması olarak karşılık bulmaktadır.

4. Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş'ın Çalışmalarında Yazı İmgesinin Sezgisel Bilgi Yaklaşımında Çözümlenmesi

Yazının sezgisel süreç sonucunda gerçekleşen yaratıcı edim sonucunda yaratılan tasarımlarda kullanılmasına bakıldığında sanat tarihinde ilk rneklerinin Rönesans zamanına kadar gtrlebildiği, ardından 19. yüzyılda Art Nouveau gibi sanat hareketlerinde tipografinin kendisinin bir sanat yazımına dönüştüğü, aynı biçimsel özelliğe fütüristlerin grafik tasarımlarında, dadaizmin büyük eserlerinde rastlandığı, bunun yanında Uzakdoğu sanatında metinsel anlamından uzaklaşmadan resme yeni bir kimlik kazandırdığı, İslam sanatında kaligrafik etkinin plastik ögelerle bir arada yer aldığı ya da yazınsal dilinin soyut biçimsel bir anlatıma dönüştüğü, 20. yüzyılın sonlarına doğru postmodern sanat hareketleri boyunca özellikle kavramsal sanat uygulamalarında görsel ve yazının metinsel kimliğinin ironik bir yanılsama yaratmak için bir arada yer aldığı görülmektedir.

Çağdaş sanat ise kimi eserlerde biçimsel ögeleri tamamen ortadan kaldırmış ve yazınsal bir metni sanat eseri olarak sergilemiş, kimi eserlerde ise farklı dönemlerin yazı imgelerini soyutlayarak onlara görsel ve biçimsel bir kimlik kazandırmıştır. "Sanatın bir fikir olarak yapılmasını savunan çağdaş sanatçılarla birlikte yazı ve metinler tek başlarına sanat eseri olarak izleyenle buluşmaya başlamıştır. Modernin postmoderne dönüşmesi ile birlikte sanat ve tasarım izleyen/alımlayan tarafından çözümlenmesi gereken bir söyleme dönüşür" (Kozlu ve Benuğur, 2014: 261). Kısaca sanatın sınırları ortadan kalktığı gibi, sanat alanını ve etkisini de genişleterek, edebiyat ve müzik gibi farklı disiplinleri kendi amacına uygun olarak manipüle etmiş, onları bedenleştirecek, görünür algıya taşımıştır. Sanatta bu yöntem gene sanatçının dış gerçeklik karşısındaki tutumu, sezgisel duyumsama süreci ve yeni bir gerçeklik/ yeni bir dünya yaratma arayışı/ isteği ile ortaya çıkmıştır.



Görsel 1. Adnan Çoker, Boş Dolu, 1954, Kağıt üzerine çini mürekkebi ve renkli kalem, 14 x 11 cm

Türk resim sanatı 1900'lü yıllarda yeni bir soyutlama sürecine girmiş, bu dönemde pek çok sanatçı yazı imgesini gerek yukarıda ifade edildiği gibi büyüterek, soyutlayarak, kendi özgün anlam ve amacından uzaklaştırarak ve resmin biçimsel bir ögesine dönüştürerek gerekse İslami motiflerin soyutlamalarını kullanarak yeni bir görünüme kavuşturmuştur. Bu dönem Türk resim sanatında Batılı biçimlendirme yöntemlerini, Türk İslam kaligrafisiyle bir araya getiren sanatçıların en önemlileri; Elif Naci, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Fahrünissa Zeid sayılabilmektedir. Daha lirik bir soyutlama yaklaşımıyla; Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Nejad Melih Devrim'in kaligrafik anlatımlar içine sokulabilen çalışmaları da bulunmaktadır. 21. yüzyıl sanatçıları ise yazının kendi biçimsel yapısını korumuş ve bunu desenin ve kompozisyonun bir parçası haline getirerek yeniden yorumlamıştır.



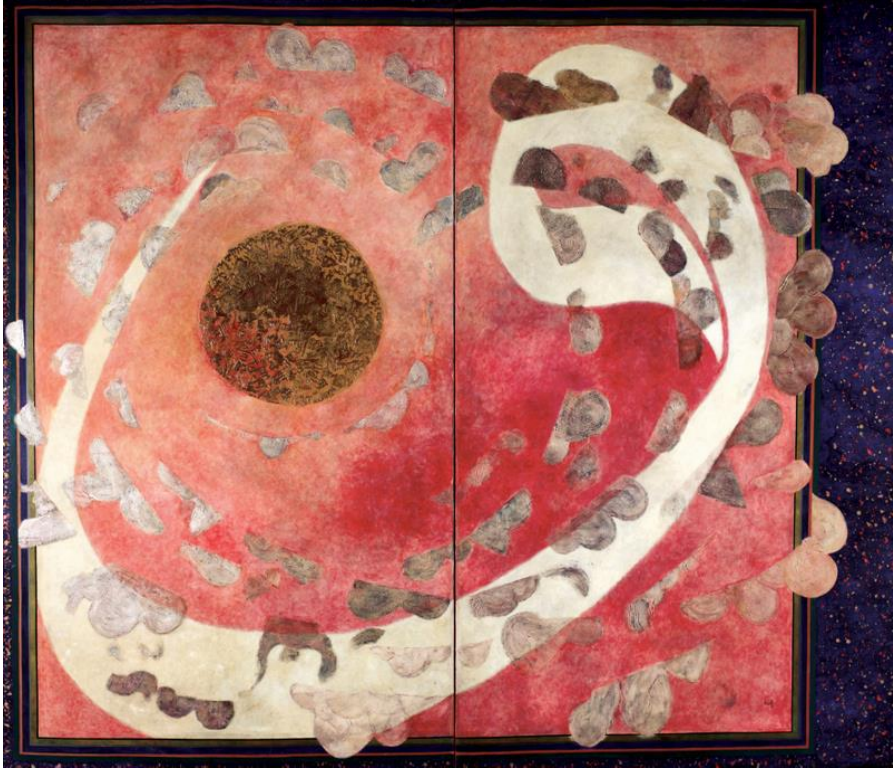
Görsel 2. Murat Morova, 1954, Soyut Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya

Adnan Çoker ve Murat Morova'nın çalışmaları (*Resim 1-2*), bu anlamda kurgusal gerçekliğin yeni soyut görünümelerini ortaya koymaktadır. Harfler geometrik bir düzen içerisine sokulmuş ve kendi özgün biçimlerinden uzaklaştırılarak resimsel bir öğeye dönüştürülmüştür. Adnan Çoker'in resimlerinde; kaligrafik öğeler, resim yüzeyinde geometrik form ve biçimler olarak yer almaktadır. Eski yazı biçiminin, evrensel anlamda bir resim anlayışına dönüşümünün örneklerini veren bu çalışmalar aynı zaman Türk resim sanatında soyut anlayışa yönelimin de ilk örnekleri sayılmaktadır. Murat Morova'nın resimlerinde ise gene aynı çizgi izlenir, ancak soyutlama dili bir adım geriden gelerek, özellikle kaligrafik etkilerin Adnan Çoker'e göre daha belirgin olduğu gözlemlenmektedir. Ancak yine de imgelerin yazıyı anımsatacak yansımaları dışında her iki sanatçının çalışmalarında da somut bir görünüm olarak yazının ve onun öğelerinin, harflerin görüntülerinin izlerine rastlanmaz. Bu çalışmalar sezgisel süreç bakımından incelendiğinde ise, yukarıda belirtilen yaratım süreci ve onun temel dinamikleri görünür algıya taşınmaktadır. Sanatçı nesnel bir gerçekliğin biçimsel ve

soyut bir dilin ilk ipucu olduğuna, kendi soyutlama anlayışının başlangıcının yazının bir ögesi olduğuna sezgileri yoluyla ulaşmaktadır ve bu sezgisel süreç ona deneyimlenmemiş bir algısal gerçeklik yaratarak yaratıcılığın kapısını aralamaktadır. Diğer yandan, geometrik bir biçimlendirme anlayışının peşinden ilerleyen sanatçı yazı imgesi ile karşılaştığında bunu gene sezgisel olarak görsel bir unsur olarak görmekte ve bu imgeyi yaratım sürecinde yeniden biçimlendirme yoluna gitmektedir. Yazının plastik bir unsura dönüşmesi bilginin mutlak gerekliliğini beraberinde getirmese de, sezgisel yolla yazının resimle bir arada kullanılması, onun neliği ve okunabilirliği bakımından bilginin gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Ancak temelde sanatsal yaratımda felsefe ve bilimde olduğu gibi bir bilimsel bilgiden ve onun mutlak zorunluluğundan söz edilemez ve zaten bu yönelim sanatçının sezgi ve duyumsama sürecinin de etki altına girmesine, kısıtlanmasına ve yönlendirilmesine neden olur. Yaratıcılık bu noktada sona erer, oysa tam tersi yaratıcılığın temel ilkesi soyut düşünce ve hayalgücü olmalıdır.



Görsel 3. Murat Morova, 1954, Soyut Kompozisyon, Tuval üzerine yağlıboya



Görsel 4. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987

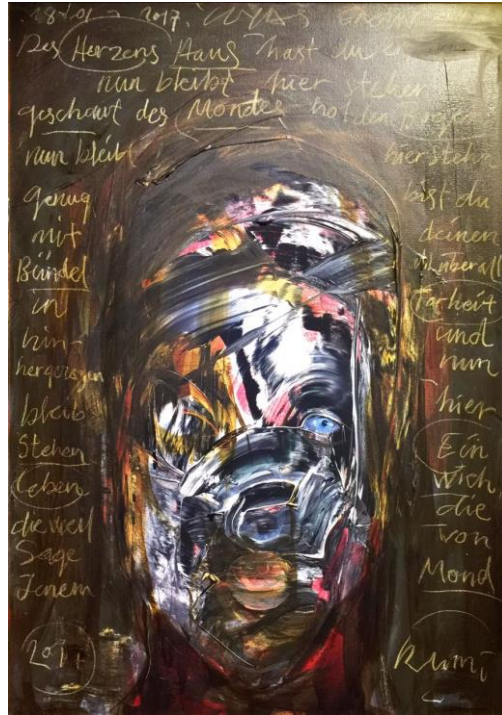
Başlangıçta mimari parçalanmalar ve derinlik kavramından yola çıkarak çalışmalar üreten, sonraları geleneksel Türk motiflerine yönelen Erol Akyavaş'ın çalışmasında (*Resim 4*) Adnan Çoker ve Murat Morova'nın aksine kaligrafik etki ve hat sanatı motifleri belirgin olarak gözlemlenmektedir. 1900'lerden sonra sanatçı "Kimya-i Saadet", "Hallac-ı Mansur" gibi tarihin büyük hikayelerini resimlerine konu olarak seçmiş ve bu çalışmalarda hat sanatı motiflerini, kimi harfleri, dini kitaplardan bazı temel simge ve sembolleri kendi soyut diline uyarlayarak resimsel anlatımla bir araya getirmiştir. Akyavaş resimlerinde "Dinsel simgeler, geleneksellik temaları, hat sanatından, minyatürden seçtiği semboller, biçimsel anlamda temaların zenginliğini ifade ederken, içeriksel anlamda da bu sembollerin oluşturduğu metafizik bir dünyanın anlamlarını çağrıştırırlar" (Schmied, 2000: 13).

Tansuğ'a göre; "Somut doğa görüntülerinden uzaklaşmak ve kendi iç dünyasını yansıtmak yerine, görünen dünyanın yorumunu simge kalıplarıyla vermek durumunda olan İslam sanatçısı, nesnenin özüne inerek onu şemalaştırma yolunu seçer. Nesneyi yorumlanmaya olanak vermeyecek bir şekilde, tanımlanamaz hale getirir" (1983: 26-27, 109; Pekpelvan, 2009: 73). Akyavaş'ın çalışması da sanatçı sezgisinin ve onun yeni gerçekliğinin yaratım sürecine etkisini belirgin olarak ortaya çıkarmaktadır. Yazının göstergeleri resmin lirik bir ögesi haline dönüşmüş ve resmin devinimini ve hareket algısını sembolik bir dille izleyene sunmuştur. İmgenin seçimi ve biçimsel dile dönüşümü, yaratıcılık yoluyla olsa da, temelde sanatçının duyumsaması, sezgi yoluyla öngörmesi ve hayalgünün yaratım sürecine etkisi yoluyla olmuştur. Akyavaş resimlerinde dolayısıyla kavram ve sezginin bir arada varlığı gözlemlenmektedir. Kavramlar ve önceden deneyimlenmiş, ne oldukları öğrenilmiş, yani bilgisine ulaşılmış imgeler, sezgi yoluyla yeni bir gerçeklik içerisine yerleştirilmiş, bu süreç hayalgücü ile desteklenmiş ve yazılı bir metin olarak hikaye yeniden tasarlanırken onun ruhsal yansımaları sanatçı anlığından dışarı çıkarak resimsel bir görünüm kazanmıştır. Dolayısıyla yazı mecazi anlamda yeniden yazılmış, ancak bu yeniden yazım sürecinde kendi ilk anlamından uzaklaşmasının yanında biçimsel dili de farklılaşmıştır. Hikayede ve metinsel dilde doğrudan iletilen hikaye burada dolaylı olarak ve sanatçının kendi bilgi ve sezgisinin de etkisiyle yeniden duyumsanarak farklı bir iletim gücü kazanmıştır.



Görsel 5. Ergin İnan, İsimsiz, 2017, Tuval üzerine yağlıboya

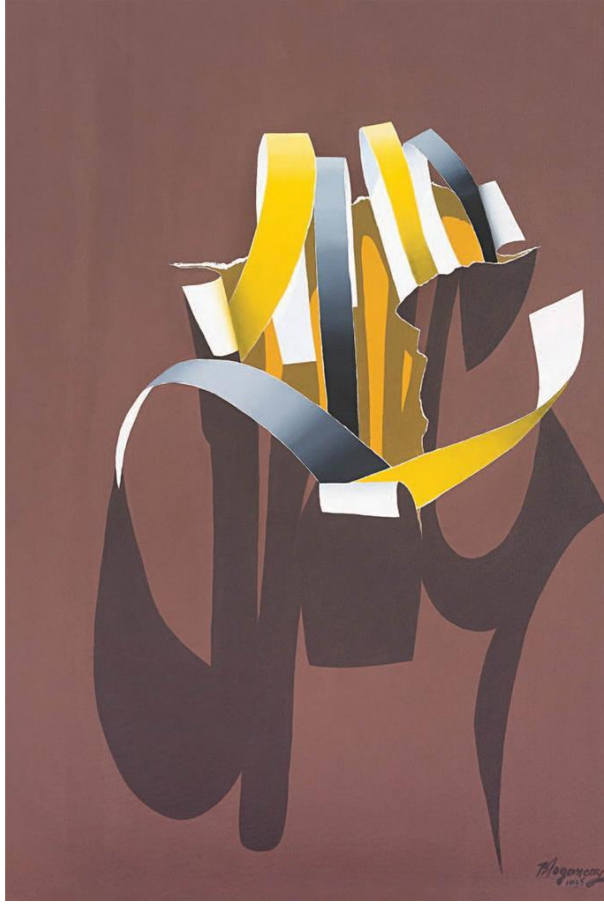
Yazının parçalanarak soyut biçimsel ve resimsel bir dile dönüşmesinin yanında Ergin İnan gibi sanatçılar onu kendi özgün anlam ve amacından uzaklatırmadan okunabilir bir biçimde de resmin bir ögesi olarak kullanmışlardır. Ergin İnan başlangıçta geleneksel motifler ve özellikle İslam yazısını resimlerinde kullanırken, giderek daha çağdaş ve soyut bir dil geliştirmiş, kullandığı yazı da biçimini ve anlamını değiştirmiştir. *Resim 5* ve *Resim 6* incelendiğinde görüldüğü gibi, soyut ve dışavurumcu bir anlatım dili geliştiren sanatçı resimlerin merkezinde yer alan portre görünümlerini, gerek renksel gerekse motifsel olarak uzantıları olarak algılanan yazı imgeleriyle çevrelemiştir. Bu yazılar resmin biçimsel olarak devamlılığını sağlarken, devinimsel olarak bir hareket algısının da resme dahil edilmesine olanak tanımıştır. Figürler üzerinde yer alan ve onları çevreleyen çizgisel değerler yazının çizgisel anlatımı ile de örtüşerek izleyene bütünsel olarak bir dolaşım sunmaktadır. Deneyimlenen bu süreçlerin ortaya çıkmasında kullanılan yöntem ve seçilen imgeler gene sanatçının sezgisel yönelimi ile ortaya çıkmaktadır ve sanatsal yaratımın temelini oluşturmaktadır.



Görsel 6. Ergin İnan, İsimsiz, Tuval üzerine yağlıboya

Yazının okunabilir bir metin halinde plastik değerlerle bir arada kullanılması onun bilinmesi ve anlaşılması bakımından bilginin gerekliliğini ortaya çıkarsa da, Akyavaş'ın çalışmasında olduğu gibi (*Resim 4*), bilgi mutlak zorunluluk değildir. Bunun nedeni resimsel anlatımda kullanılan yazı her ne kadar okunabilir bir değer olarak var olsa da, aktarılan görsel görünümün amacı bunun okunması ve anlaşılması değildir. Önemli olan açılan yeni kapının, yaratılan yeni dünyanın duyumsanması, bunun içinde sanatçının sezgisel sürecine sızmak için duysal olarak hazır bulunulmasıdır. Bunun yanında evrensel bir gerçeklik olarak yazı sanatçının elinde bireysel bir anlam kazanmış yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Bu yeni gerçekliğin yaratılmasında, Kant ve Bergson'ın sezgi üzerine söylemlerine bilinçdışı kavramını da ekleyen Sartre'nin varoluşçu felsefesinde yer alan ve yaratım etkinliğini anlaksal, duysal ve bilinçdışı olarak üç etkene bağlayan tanımlamasında olduğu gibi, hayalgücünün ve yaratım anındaki bilinçdışı sürecin İnan resimlerinde kullanılan yazıda da varlığına rastlanmaktadır. Bu yazılar her ne kadar okunabilir bir dil olarak görülse de kimi belirteçler ve vurgulamalar, çizgiler ve sembolik göstergelerle bilinçaltında yaşanan bir gerilimin, tasarım anında yaşanan sezgisel sürecin ve hayalgücü verilerinin de ipuçlarını ortaya çıkarmaktadır.

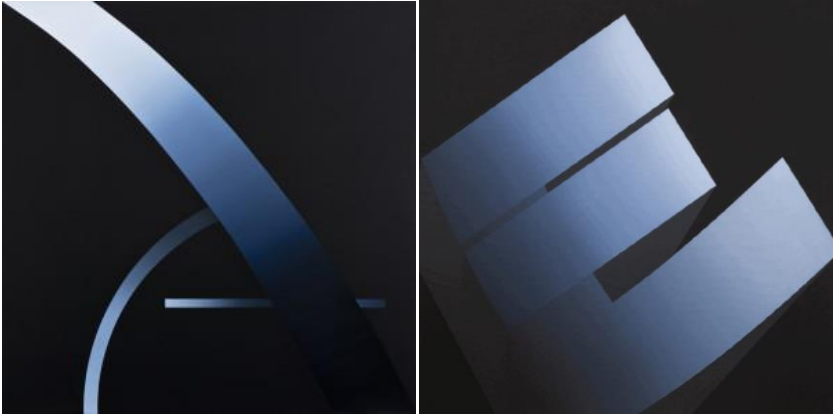
Burhan Doğançay çalışmalarında ise İnan'ın aksine yazı imgesi okunabilirlik özelliğini kaybetmiş, soyutlanmış ve farklı bir kimlik kazanarak yalnızca onun ilk halini hatırlatacak temel biçimlerin varlığına indirgenmiştir. Bu çalışmalarda (*Resim 7*), kaligrafik etki yalnızca temel biçimsel yansımaları ile tanımlanırken, yazının temelini oluşturan harf imgesi boyutlandırılmış, parçalanmış ve bu parçalar kendi yerlerinden kopararak yeni bir tasarım sürecine dahil edilmiştir. Böylelikle plastik bir değer kazanan yazı, sanatçının kavramlar ve dış gerçeklik karşısında sezgisel tutumunun ve bilinçli tasarım sürecinin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Önceden zihinde hazır bulunan tasarım/yazı imgesi, sezgisel süreç sonucunda yaşanan ayıklama eylemi sonucunda, ona eklenen biçimsel kimlik ve ondan eksiltelen okunabilirlik özelliği ile yeniden tasarlanarak yaratım süreci sonunda resimsel bir değer kazanmıştır.



Görsel 7. Burhan Doğançay, Blossom, Tuval zerine yağlıboya

Estetik açıdan incelendiğinde Croce'nin estetik görüşlerinde sanatın tanımını "bireyselin kişisel ifadesi, yani saf öznellik" olarak tanımlamasında olduğu gibi, Doğançay çalışmalarında da bu saf sezgisel sürecin doğrudan sezgi boyutunda aktarıldığı görülmektedir. Kant'ın sezgi tanımı hatırlandığında bellekte hazır bulunan bir bilgiden söz edildi ve bu bilginin içgüdüler yoluyla aracısız olarak belirmesine değinildi. Sanat izleyicisinin görevinin bu süreci ve ruhsal ilişkiyi çözümleyebilmek adına mümkün olduğunca sanatçının ruhsal algısına yaklaşmak gerektiği ifade edildi. Doğançay resimlerinde bu anlamda bu sezgisel süreç ve ruhsal ilişki

hakkında bilgi edinmek ve ortaya konulan tasarımı derinlikli olarak çözümleyebilmek, doğrudan sanatçı ile sanat eseri arasındaki ilişkinin çözümlemesi yoluyla gerçekleşmemektedir. Gelişimsel bilginin burada bilinmezliğinin ortaya konulan sanat eserini yorumlamada belirleyici bir rol oynamadığı görülmektedir. Resmin konusunu oluşturan biçim izleyende yazınsal bir sembolik anlam ifade etmese de bu onun resimsel olarak okunabilirlik özelliğini yitirmesine neden olmamaktadır. Bu nedenle kavramlar ve imgeler arasındaki bu karşılıklı ilişkinin Ergin İnan ve Erol Akyavaş gibi sanatçıların çalışmalarında bir dereceye kadar önem taşımasının yanında sanatsal yaratımda duyumsamanın, bilmenin önünde bir değer taşıdığı anlaşılmaktadır.



Görsel 8-9. Adnan Çoker, Alfabe serisi (A ve E), 2015, Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm

Son olarak Adnan Çoker'in çalışması incelendiğinde yazı imgesine incelenen diğer sanatçılardan farklı bir yaklaşım geliştirildiği, evrensel bir gerçeklik olarak var olan yazının değişmez gerçekliğinin değişen dünyanın diline, giderek soyutlanan düşünce dünyasına ve sanatın değişen görüntüsel özelliklerine ayak uydurduğu, yeni bir biçimsel kimlik kazandığı görülmektedir. Bilinçli bir seçim ve yaratım sonucu ortaya konulan yazı ve harf imgesi resimsel bir değer kazanırken, ne İnan ve Akyavaş resimlerinde olduğu gibi okunabilir diliyle ve motifsel özelliği ile resmin bir ögesi olarak yer almakta, ne de Morova, Doğançay ve Çoker'in ilk çalışmalarında olduğu gibi okunabilirlik özelliğinden uzaklaşarak tasarımsal bir öge haline dönüşmektedir. Bu çalışmasında Çoker (*Resim 8-9*), tipografinin yeniden biçimlendirilmesini, boyutlandırılmasını, soyutlandırılmasını ve onun kendi özgün tasarımına dönüşmesini sağlamış, ne resimsel bir anlatım yoluna gitmiş, ne de

soyutlama ile yeni bir anlam kazandırmıştır. Giderek grafiksel bir anlatım geliştirmiş ve siyah üzerine mavi ve tonlarıyla yan yana yerleştirdiği harfleri kendi duyumsadığı gerçeklik algısında bir araya getirmiştir.

Bu anlamda incelendiğinde oker'in tipografik çalışmasında; var olan biçimsel yapının gerek yeniden yapılandırılması gerekse resimsel bir unsura dönüşmesi bakımından yaratıcılık boyutunun önemli bir rol oynadığı, bunun yanında sezgisel sürecin temel belirleyici unsur olduğu, bilginin ise anlamlandırma boyutunda alımlayıcı için önem taşısa da mutlak bir zorunluluk olmadığı ve bütünsel olarak incelendiğinde hayalgücü ve sezginin boyutlarının ve sınırlarının çizilemeyeceği anlaşılmaktadır.

SONUÇ

İncelemeler sonucunda, bilgi arayışında Platon'un zihinsel sezginin peşinde olduğu, Aristoteles'in ise deneysel sezginin izini sürdüğü grlmştir. Locke ise her ikisinin izinden ilerleyerek, i ve dış deney olarak ikiye ayırdığı bilginin kaynağını hem dış dünya gerçekliklerinde hem de ruhsal ve duysal dünyada aramıştır. Bergson ruhsal olanın Kant ise içgüdülerden gelen zihinsel ve sezgisel bilginin doğruluğuna inanmıştır. Sartre ise Platon ve Aristoteles'in bilgi anlayışlarını bir araya getirerek bunlara bilinçdışı da eklemiştir. Croce ise bilginin ya mantıksal ya zihinsel olduğunu, ona ulaşmanın da ya akılla ya da hayalgücü ile gerçekleşeceğini savunmuştur. Bilgi zerine söylemler farklı olsa da incelenen tüm filozofların savunularında sezgi, yaratımsal etkinliğin temelini oluşturmuştur.

Yapılan biçimsel analiz sonucunda Croce'nin sanatın bireyselin bir yansıması ve sezgilerin bir ürünü olduğu söyleminin birbirinin devamı dönemler boyunca Türk resim sanatından seçilen örnekler üzerinden somut görünümlerine ulaşılmıştır. Bu iki etkene eklenenen diğer olgular olan hayalgücü, bilinçaltı ve bilinç durumlarının varlığına ve bunların yönlendirdiği gerçekliğin yeniden biçimlendirilmesine, tasarlanan yaratımın izleniminde okunabilirlik düzeyinde bilginin önemine, ancak plastik bir öge olarak yer alan yazı imgesinin anlaşılabilirliğinin ve bilgi sorununun resimsel değerin çözümlenmesinde önemli bir etken olmadığı analiz edilmiştir. Bilgi ile sezgi arasındaki ilişkinin felsefi düşünce sistemlerinde olduğu gibi sistematik bir incelemesine sanatsal yaratımlarda farklı etkenlerin dahil edildiğine ve duyumsanan gerçekliğin sezgilerin farklılaştığı ölçüde sayısız olasılık taşıdığına incelemeler sonucunda ulaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- Bergson, H. (2005). *Matter and Memory*. (N.M. Paul and W.S. Palmer). New York: Zone Books.
- Cömert, B. (2006). *Croce'nin Estetiği*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Croce, B. (1965). *Aesthetics as Expression Science and General Linguistics*. Bari: Laterza.
- Croce, B. (1983). *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da Bilinç Sezgi İlişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. (27): 81-102.
- Goldmann, L. (1983). *Kant Felsefesine Giriş* (Çev. Afşar Timuçin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güler, A. (2015). Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sanat. *E-Journal of New World Sciences Academy*. 10(1): 1-10.
- Heimsoeth, H. (1986). *Felsefenin Temel Disiplinleri* (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu), İstanbul: Evrim Matbaası.
- Kapar, S. (2009). Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. (erişim: 26.05.2017). <http://edergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/1025003285/1025003174>
- Kozlu, D. ve Benuşur, Ş. (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. *ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. (14): 233-263.
- Köz, İ. (2005). Sezginin Bilgideki Yeri ve Önemi. *Kelam Araştırmaları Dergisi*. 3(1): 23-40.
- Köz, İ. (2004). Sezginin Bilgideki Yeri ve Önemi. *Felsefe Dünyası Dergisi*. 2(40): 41- 54.
- Locke, J. (1952). *An Essay Concerning Human Understanding*. Chicago: Great Books of the Western World.
- Lenoir, B. (2003). *Sanat Yapıtı* (Çev. Aykut Derman). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Öktem, Ü. (2003). John Locke ve George Berkeley'in Kesin Bilgi Anlayışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 43(2):133-149.

Pekpelvan, B. (2009). Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslam Yazısının Kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2(2): 66-82.

San, İ. (2008). *Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları* (4. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Sena, C. (1972). *Estetik Sanat ve Güzelliğin İfadesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Schmied, W. (2000). *Doğu Batı'ya Karşı Erol Akyavaş'ın Anısına, Erol Akyavaş*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı Aramak-Sanat Tarihi Yazıları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.

Tunalı, İ. (1983). *B. Croce Estetik'ine Giriş*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Weber, A. (1993). *Felsefe Tarihi* (Çev. Vehbi Eralp). İstanbul: Matbaa 70.

Görsel Kaynakça

Görsel 2: Murat Morova, <https://www.artamonline.com/287-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/2336-murat-morova-1954-dort-adet-soyut-kompozisyon> (erişim: 20.05.2017)

Görsel 3: Murat Morova, <https://www.artamonline.com/287-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/2335-murat-morova-1954-soyut-kompozisyon> (erişim: 20.05.2017)

Görsel 4: Erol Akyavaş, <http://www.antikalar.com/erol-akyavas/> (erişim: 20.05.2017)

Görsel 5-6: Ergin İnan, <http://www.ervart.com/blog/14/ergin-inan> (erişim: 20.05.2017)

Görsel 7: Burhan Doğançay, <https://www.artamonline.com/content/21-cagdas-turk-sanat-eserleri> (erişim: 20.05.2017)

Görsel 8-9: Adnan Çoker, <http://www.olcayart.com/tr/haber/alfabe-adnan-coker-span-class-normal-12-11-15-11-2015-span> (erişim: 26.05.2017)