

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Özlem YİĞİT

**MODERN SANATTA
İSLAM HAT SANATI ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd.Doç. Mehmet KAVUKÇU**

ERZURUM 2007

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ	IV
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM.....	3
1. HAT VE KALİGRAFİNİN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ	3
1.1. Kaligrafinin Tanımı Ve Gelişim Evreleri	3
1.2. İslâm Hat Sanatının Tanımı ve Gelişimi.....	4
1.3. Yazının Kaynağı ve Doğuş Nedenleri.....	6
1.4. İslam Hat Sanatının Ve Uzak-Doğu Kaligrafisinin Birbiriyle İlişkileri	10
1.5. Yazı Türlerinin Resimsel Yönden İncelenmesi	12
II. BÖLÜM.....	20
2. ÇAĞDAŞ RESİMSEL DEĞERLERE GÖRE HAT SANATI.....	20
2.1. Hat Sanatında Plastik Unsurların Kullanımı	20
2.2. Talik Yazı ve Gelişimi	23
2.3. Ta'lik Yazının Resim Sanatıyla Olan İlişkisi	25
2.3.1. Nokta	26
2.3.2. Çizgi	27
2.3.3. Leke (Açık-Koyu)	29
2.3.4. Renk.....	30
III. BÖLÜM	31
3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATI	31
3.1. Çağdaş Resim Sanatının Gelişimi.....	31
3.1.1. Soyut resim.....	34
3.2. Batı Resim Sanatında Hat ve Kaligrafinin Etkileri.....	38
3.3. Batılı Ressamların Eserlerindeki Hat ve Kaligrafik İzler	42
3.4. Türk Resminde Hat Sanatının Etkileri	50
SONUÇ	59
KAYNAKÇA.....	60
ÖZGEÇMİŞ	62

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
İSLAM HAT SANATININ MODERN SANATA ETKİLERİ

Özlem YİĞİT

Danışman : Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

2007 Sayfa : 63

Jüri : Doç. Fikret HAŞİMOV

Jüri : Yrd.Doç.Dr. Şeyda ALGAÇ

İslam hat sanatının resim sanatıyla olan yakın ilişkisi ele alınarak, İslam hat sanatının nokta, çizgi, leke, renk, denge v.b. bakımdan incelenmesi ve Uzak-Doğu kaligrafisiyle ilişkisini ortaya koyarak Doğu-Batı ikileminde, ulusal, evrensel niteliklerin değinilmiştir. Ayrıca çağdaş resim sanatının bugün ulaştığı plastik aşamasına İslam hat sanatının çok daha önce ulaşmış olduğu da vurgulanmaktadır.

Modern resim doğduğu Batı toplumunda resim sanatı, 19. yüzyıla kadar egemen olan akademizm ile izlenimciliğin ikileminden, teknolojinin gelişimi, fotoğraf makinesi ve sinemanın fonksiyonlarının ortaya çıkmasıyla yeni akımlar biçiminde bir çıkış aramıştır. Bu arayış kısmen İslam ve Uzak-Doğu geleneksel ve yerel sanat motiflerinde sonuçlandırılmıştır. Bu araştırmada çağdaş resim sanatının İslam hat sanatına dönük yakınlıklarına dikkat çekilmektedir.

Tezin birinci bölümünde İslam hat sanatının ve kaligrafinin tanımı ve gelişim süreçlerine dikkat çekilerek bu bağlamda İslam hat sanatının karakteristikliğinin önemi vurgulanmıştır. Özellikle yazının resimsel yönden incelenmesi yapılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde çağdaş resimsel değerlere göre hat sanatının ve plastik sanatın unsurları olan nokta, çizgi, leke, renk v.b. bakımdan incelenmesi ve özellikle talik yazının resim sanatıyla olan yakın ilişkisine değinilmiştir.

Son bölümde ise çağdaş resim tarihsel süreç ve İslam hat sanatının etkileri üzerinde durularak, batılı ressamların eserlerindeki soyut benzerliklere dikkat çekilmiştir. İslam hat sanatının ulusal ve evrensel bakımdan etkileri üzerine vurgu yapılarak Türk sanatçıların eserlerine yer verilmiştir.

ABSTRACT
Ph.D.

THE EFFECTS MODERN ART OF İSLAMİC CALLİGRAPHY

Özlem YİĞİT

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU

2007 -Pages: 63

Jury: Doç. Fikret HAŞİMOV

Jury : Yrd.Doç.Dr. Şeyda ALGAÇ

In this study, pitch, line, stain, colour, etc, in the Islam calligraphy art were examined by dealing with the close relationship between the Islam calligraphy art and pictorial art. The relation of acceptance and rejection of the national and universal qualities in the Eastern and Western dilemma was discussed by focusing on its relation with the Middle East calligraphy. In addition, it was also stressed that the Islam calligraphy art reached the plastic stage earlier than the contemporary pictorial art.

Pictorial art in Western societies, where the modern picture originated, sought to appear in new movements after the development of photo machines, cinemas, and the technology. The results have been partly seen in Islam and Middle East traditional and local art motifs. This study attracts attention to the closeness of the contemporary pictorial art to the Islam calligraphy art.

In the first part of the thesis, the description and developmental progress of the Islam calligraphy art and calligraphy was focused on and the importance of the characteristic of the Islam calligraphy art was stressed within this context. Especially, writing was examined in pictorial aspects.

In the second part, the basic elements of the calligraphy and plastic art, pitch, line, stain and colour, etc, were studied in terms of contemporary pictorial values and in particular, the close relationship of calligraphic style to the pictorial art was dealt with.

In the last part, the historical process of the contemporary picture and the effects of the Islam calligraphy art were dwelt upon and the abstract similarities in the works of Western painters were drawn attention to. Turkish painters' works were also treated and it was focused on the national and universal effects of the Islam calligraphy art.

ÖNSÖZ

İslam sanatları içinde, hat sanatının ayrı bir yeri ve önemi vardır. Çünkü İslam yazısı, tek başına İslam dininin, kültür ve medeniyetinin sembolüdür. Bu saygı ve ilginin sebepleri, onun manevi muhtevasında olduğu kadar, çok zengin maddi yapısında da aranmalıdır. İslamiyet’le birlikte gelişmeye başlayan yazı, zaman içinde form ve muhteva zenginliğini kazanarak başlı başına bir güzel sanat dalı haline gelmiştir.

20. yüzyıl sanatıyla ilişkilendirilene kadar İslam hat sanatının geçirmiş olduğu evrelerin bu tezin öncelikli bölümü olması, araştırmamın tarihsel yöntem ilkelerine göre yürütülmesini gerekli kılmıştır. İslam hat sanatının teknik ve plastik açıdan batılı anlamda ki, çağdaş resimle ne tür etkileşim sağladığı araştırılmıştır.

İslam sanatında çok önemli yeri olan İslam hat sanatının yalnız plastik unsurlar bakımından incelenmesinin sebebi, bu konuda şimdiye kadar yapılmış yeterince çalışmanın bulunmamasıdır. Bu araştırmada sınırlı kaynak kitap, süreli yayınlar ayrıca Lisansüstü ve Doktora tezleri titizlikle incelenmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasının İslam hat sanatının resimdeki plastik değerler bakımından bundan sona yapılacak bilimsel çalışmalara kaynak eser olarak katkıda bulunması amaçlanmıştır.

Bu tez araştırmasında kendi tuval resimlerim ile İslam hat sanatının yüzeye yansımalarından bazı örnekler sunarak, 20. yüzyıl çağdaş sanat çalışmalarıyla ilişki kurulmaya çalışılmıştır.

Araştırmaya başlangıcından beri ilgi ve dikkatle takip eden danışmanım Yrd.Doç. Mehmet KAVUKÇU’ya görüş ve fikirlerinden yararlandığım Yrd. Doç. Dr. Şeyda ALGAÇ’a Yrd.Doç.Dr. Bilal SEZER, Arş.Gör. Lütfü KAPLANOĞLU’na ve Okutman Alper KARA’ya teşekkürlerimi sunarım

GİRİŞ

İslam tarihi içinde, hemen her dönemde, İslam sanatının en önemlilerinden birisi olarak kabul edilen İslam hat sanatı bugüne kadar plastik açıdan yeterince araştırılıp incelenmemiştir. Bu ihmalin sebeplerinden birisi, beklide en önemlisi, İslam hat sanatının özellikle bu sanata yabancı olanlar tarafından Arap yazısı olarak belirtilmesi ve yalnız Araplara maledilmesidir. İslam sanatları bütünü içinde, İslamiyet'i kabul eden her milletin kendine has bir sanatının varlığı bugün artık bilinen bir gerçektir. Ancak İslam hat sanatı için böyle bir ayırım henüz söz konusu değildir.

Türklerin de, X. yüzyılda İslam kültür çevresine girdikten sonra, kullanmaya başladıkları Arap yazısı, bir güzel sanat dalı olarak bakılırsa İslam hat sanatı terimiyle ifade edilmelidir. Çünkü bu terim içinde İslam hat sanatına katkıda bulunan, Arap dışındaki milletlerin de payı söz konusu edilmektedir. Böylece Arap yazısı yerine İslam yazısı teriminin kullanılması, daha doğru ve kapsamlı olması bakımından önem kazanmakta ve birçok yanlış anlamları da önlemektedir. İslam hat sanatı (hüsn-i hat) üzerinde yapılacak araştırmalar bu yazının tarihi gelişiminin bilinmesini gerektirmektedir.

Kaligrafi, İslam hat sanatı ve çağdaş sanat gibi terimler etrafında odaklanarak yapılan bu araştırmada İslam hat sanatının çağdaş sanata etkisi irdelenmiştir.

Yazının en ilkel aşaması olan piktografiden, estetik değerlere bağlı kalarak harflere yüzeysel biçimler verme ve çağdaş resimsel normlara plastik değer kazanma evresine kadar ki gelişim süreci bu araştırmada incelenmiştir.

Yazının doğuşu, doğuş nedenleri, ana karakterleri ve türleri üzerinde durulmuş, İslam hat sanatının ve Uzak-Doğu kaligrafisinin birbiriyle olan ilişkisi irdelenmiştir. İslam hat sanatının nokta, çizgi, leke, renk, denge v.b. resimsel unsurlar bakımından ilişkileri kurulmaya çalışılmıştır.

20. yüzyılda çağdaş resim sanatının gelişimiyle birlikte, gerek resmin konusuna bağlı olarak, gerekse soyutlayıcı eğilimler anlayışında temellenen biçimiyle kullanılan en yaygın ve en güçlü yazı türünün İslam hat sanatı olduğu tezi objektif olarak açıklanmaktadır. Bilim ve endüstriyel gelişimlerin en hızlı

yükseliŖi, çağdaŖ kavramıyla 20. yüzyılda birbiriyle özdeşleştirilmiŖtir. Batı kültürünün hakim olduğu her tarafta ard arda gelen sanattaki öncü üsluplara modernizm yada modern sanat denmesi de 20. yüzyıla rastlamaktadır. Eskiye özgür zevklere göre yeniden ele alıŖ hareketi anlamına da gelen “modern” kelimesinin aynı zamanda “ÇağdaŖ” anlamında da kullanılması doğaldır.

ÇağdaŖ sanatta İslam hat sanatının Batı sanatına etkileri ve bu etkilerin eserler üzerindeki analizleri ile birlikte, Türk resminde hat sanatının yansımaları araştırmanın son bölümünü oluşturmaktadır.

I. BÖLÜM

1. HAT VE KALİGRAFİNİN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

1.1. Kaligrafinin Tanımı Ve Gelişim Evreleri

Yazı sanatının bir başka ifadesi olan kaligrafiye, dil bilimi açısından olduğu gibi sanat kavramı bakımından da tanımlamalarda bulunulmuştur. “Kaligrafi, güzel yazı sanatı”¹dir. Kaligrafi Çin ve Japonya’da fırça ile, Batıda çoğunlukla yazı kalemiyle yapılan süs olarak kullanılan yazıya da denir. Başka bir tanımla, harfler arasındaki boşlukları belli bir tasarım kurallarına göre düzenleyerek, kağıt ya da ideografik benzeri bir malzeme üstüne kalem ya da fırçayla güzel ve zarif yazma sanatı olarak tanımlanır.

Sanatsal bir bakış açısıyla kaligrafi, salt olarak harflerin estetik bir kaygı ile güzel biçimlere kavuşturulması, ham yazının sanatçı duyarlığı ile işlenmiş olmasıdır. Bilimsel araştırma ve incelemelerde de görülüyor ki, bazen global bir ifade ile Doğu kaligrafisi, Uzak-Doğu kaligrafisi lokal bir nitelendirmede ise, Çin Kaligrafisi Japon veya Kore Kaligrafisi terimleri şeklinde kullanılmaktadır.

Kaligrafinin gelişim evreleri üstüne temellendiği salt yazının gelişimi anlatılmadan yeterince açıklanamaz. Çünkü kaligrafi yazıdan gelişmiştir ve sanatçının estetik kaygılarla sorgulayarak yaptığı bir yorumdur. Başlangıç noktası yazı olunca gelişim evresi aynı algılanabilmesine rağmen, yazı ve kaligrafinin ortaya çıkış amaçlarının farklılığı gelişimindeki süreçte de bazı değişiklikler yapmıştır. Bununla birlikte ilerlediği kurallar genelde aynıdır.

Yazı insanların birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları, dil denen sistemi belli işaretlerle belirleyen ikinci bir sistem iken, kaligrafide ise, estetik değerlere bağlı kalınması onu diğer sanatla yaklaştırmış ve hatta Çin’de olduğu gibi resimden geride olmayan etkili bir sanat konumuna getirmiştir. Yazı aynı zamanda sözün resimleşmiş biçimidir diyebiliriz. Buradaki resim sözcüğü elbette bildiğimiz resim anlamında değil, daha çok şekil-biçim-simgе anlamındadır.

Yazı sözcüğünü, sözün çizgiyle, hatla gösterme düzeni olarak kabul ettiğimizde en eski yazı örneklerini şöyle gruplandırabilmek mümkündür. Bunlar

¹ Temel Britannica C. XIX, Vida, Ana Yayıncılık Aş. İstanbul, Ağustos 1993, s. 125.

birbirlerini izleyen ve tamamlayan yazılar, yalın olarak piktografik, ideografik ve fonografik yazılardır.

1.2. İslâm Hat Sanatının Tanımı ve Gelişimi

“Arapça bir kelime olan hat sözlükte; ince, uzun, doğru yol, birçok noktasının birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı gibi anlamlara gelir. Bu kelime özellikle İslâm kültüründe “yazı” ve “güzel yazı” (hüsn-i hat, hüsnül-hat, el-hattül-hasen) mânalarında kullanılmıştır.”² Hüsn-i hat estetik kurallara bağlı kalarak ölçülü ve güzel yazı yazma sanatıdır ve yalnız İslâm yazıları için kullanılan bir tabirdir.

Hat, sözün veya ruhta etkilenen fikir ve duyguların alfabe ve yazı sanatıyla resmedilmesidir. İslâm yazılarını güzel yazma ve öğretme becerisine sahip sanatkarlara hattat, bu sanata da hattatlık denir.

İslâm hat sanatının temellerini, bütün İslâm inanç, İbâdet ve ahlâkının da kaynağı olan Kuran-ı Kerîm’de aramak doğru olacaktır. Çünkü yazı İslâm inancına göre kutsal kelâmı biçimlendirmek ve tespit etmek gibi yüce bir görevi yerine getirmiş ve âyetlerden başka hadislerle de ululanmıştır. Bu nedenle İslâm yazısı, İslâm dininin sembolü olarak hemen hemen her yere girmiş ve dolayısıyla her sanatçının ve her sanatın konusu olmuştur. İslâm kültüründe yazı ve onunla ilgili olarak kalem, kitap hem dini, hem de ilmi bakımlardan, başka kültürlerde görülmeyen bir sevgi ve hürmete mazhar olmuştur.

İslâm yazısının sanatsal boyutu konusunda yapılacak incelemeler, bu yazının tarihi gelişimini, çeşitlerini ve mânevi boyutunu da (arka plan) sözkonusu edecektir. İslâmiyet’in başlangıç yıllarında ilkel bir durumda olan Arap yazısı, İslamiyet’in yayılmasına ve gelişmesine paralel bir grafik izlemiş ve maddi, mânevi boyutlarını da zenginleştirmiştir. Bu yazının, genel olarak iki ana yönde geliştiği anlaşılmaktadır.

1.Köşeli Yazılar

2.Yuvarlak Yazılar

Bu iki temel gruptan köşeli yazılar, daha çok gelişim ortamı bulmuş ve resmi işaretlerde kullanılmıştır. Yuvarlak yazı ise, X. Yüzyıla kadar ikinci planda

² Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İstanbul, 2003, s. 17.

kalmış ve resmi olamayan günlük işaretlerde kullanılmıştır. İslâm kültür ve medeniyeti deneyimler yoluyla yeni kültürlerle karşılaştıktan sonra, yazı daha çok gelişmiş ve plastik unsurların kullanılışında geometri önem kazanmıştır.

“Varılan bilimsel sonuçlara göre Arap yazısı, bugünkü Filistin ve çevresinde oturan Nebatî adlı kavmin yazısından çıkmıştır. Kûfi adı verilen Arap yazısı, Hz. Muhammed ve Dört Halife döneminde oldukça yalınken Emevi döneminde (661-750) yavaş yavaş bir sanat yazısı haline gelmiş ve abbasi döneminde (750-1258) İslâm yazısına geometriyi de getiren İbn-i Mukle adlı hattat tarafından geliştirilerek Muhakkak, Reyhani, Sülüs, Nesih, Tevkî ve Rıkaa adı verilen altı çeşit yazı (AKLAM-I SÎTTE) meydana getirmişlerdir.³ Aynı zamanda Menâkıb-ı Hünerveran ve Medeniyet-i İslâmiye Tarihi de Sülüs, Nesih, Ta’lik, Reyhanî, Muhakkak, Rıkaa olarak göstermektedir. Burhân-ı Kaatî’da açıkladığı üzere, bazıları Ta’lik-ı yedinci olarak almışlar ve ölçülü yazıların aslı yedi kalem olduğunu belirtmişlerdir. Bunlar;

1. Sülüs
2. Nesîh
3. Muhakkak
4. Reyhanî
5. Tevkî
6. Rıkaa
7. Tâ’lik olarak sınıflanmışlardır.

Ancak İslâm yazılarının tamamını içine alabilecek ve bu yazıların plastik unsurlarını da ifade edebilecek bir sınıflama şöyle olabilir.

1. Köşeli yazılar
2. Köşeli yuvarlak yazılar
3. Yuvarlak yazılar
4. Eğik yazılar
5. Fantazi yazılar⁴

İslam hat sanatının gelişmesine etki eden en önemli husus, bu yazıyı meydana getiren harflerin plastik imkanlar açısından zenginliğidir. İslam dininin

³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, s. 776.

⁴ Nihat Baydaş, Ta’lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım, M.E.B., İstanbul, 1994, s.18.

yazıya verdiği önem, yazının bir güzel sanat (hüsn-i hat) olarak gelişmesini sağlamıştır. Başka kültürlerde kaligrafi olarak adlandırılan yazılar yanında, İslâm yazısı yalnız bir fikir ve düşünce yazısı olarak kalmamış plastik bir sanat seviyesine ulaşmıştır. Bu büyük sanat alfabe olarak Arap kültürüne ait olmakla beraber, asıl gelişimini İslâm mimarisi ile birlikte büyük sanatlar seviyesine ulaşmasını, daha çok İslâmiyet'i kabul eden milletlere borçludur. Bu sebeptendir ki, hat sanatı tek başına İslâm dinini ve kültürünü temsil ettiği için, İslâm yazı sanatı olarak kabûl edilmelidir.

1.3. Yazının Kaynağı ve Doğuş Nedenleri

İnsanoğlu yaradılış gereği hemcinsleriyle iletişim kurma zorunluluğu içerisinde. Birbir ilişkilerde bu iletişim bazen söz, bazen jest ve mimiklerle de olsa; duygu ve düşüncelerin uzakta bulunanlara aktarma arzusu, insanlığın başlangıcından beri çizgiler, simgeler veya sembolik resimlerle olmuştur. Söz ve düşüncenin belli standarda ulaşmış sembollerle anlatım biçimi olan yazı insanlık tarihinde önemli bir yer tutar. En basit haliyle üç grupta değerlendirdiğimiz yazının gelişim evrelerinin insanlığın evrimiyle başladığını söylemek çok abartılı olmaz. Yazının ilk olarak nasıl, kimin tarafından ve nerede ortaya çıktığı, insan zihnini sürekli meşgul etmiştir. Bu durum esrarını korumakla birlikte elimizdeki bilgilere göre, yazı tarihi iki dönemden oluşmaktadır. İlki belki karanlık çağda denilebilen Eski-ilk çağ, diğeri ise tarihle başlayıp günümüze kadar gelen bir dönemdir.

Evrende bilinen yaşama sürecinin bir milyon yıldan beri varolduğu düşünülen insanoğlunun bu süredeki yazı ile tanışıklık süresi yalnız altı bin yıl diye bilinmektedir. Yapılan araştırmalarda dahi ilk çağlarda yazının ne varlığı, ne de yokluğu kesin olarak açıklanamıyor. Bir tek (A) harfinin gelişim süresi hakkında bile ansiklopedilere, bilimsel niteliği olmayan bilgiler doldurulmuştur. Tarihi kayıtlara göre yazının kaynağı her yazı hakkında ayrı ayrı ele alınması gereken bir konu olduğundan, yalnız yazıların doğuş nedenleri ile ilgili bilgi vermek yeterli olacaktır.

“Yazının doğuş nedenleri iki ana unsurda incelenmiştir. Bunlar genel ve özel nedenlerdir. Yazının doğuşunu ve gelişimini resimle ilintili ele alma gereğinden dolayı denebilir ki, gelişen teknoloji günümüzdeki yazı uygarlığını

özgünlük açısından olumsuz etkilemiştir.”⁵ İbrahim Örs bir araştırmasında bu konuyu şöyle açıklıyor.

“Günümüzde yazı uygarlığının can çekişmede olduğu söylenir, insanın üzerinde en etkin biçimde rol oynayan radyo, magnetik teypler, televizyon, kısacası odio vizüel olarak adlandırılan çağdaş araçların, alfabeyi ve idograf yoluyla yazılmış düşünce yazılarını olumsuz yönde etkilemekte ve bu tür yazıların sonunun geldiğini işaretlemektedir.”⁶

Genel anlamda ilkel toplumların bile insani ilişkileri alıp verdikleri hediyeleri, anlaşmaları, malların sayımı, idare edenlerin emirlerinin bir yerde sembolik resimlerle yazmak zorunluluğu; yazının doğuş nedenleri arasında gösterilebilir. Moğollarda karşılaşılan çizgiler ve resimlerin anlamaya ve haberleşmeye yarayan işaretler olduğu kabul edilmiştir. Bu nedenle genel doğuş nedenleri olarak yazının ihtiyaçtan doğduğu söylenebilir. İlk yazı düşüncesinde çizginin, resmin ve simgelerin varlığı birer doğuş nedenidir . bu simge ve işaretler, ilk çağlarda en çok bilinen eşya ve aletlerden örnekler alınarak şemalize edilmesiyle kullanılmıştır. (Resim 1)



Resim 1 : Primatif semboller İspanya kaya resimleri M.Ö. 2. Yüzyıl

“Bu biçimler, zamanla değişe değişe her yaşayan toplumda değişik birer yazı ortaya çıkmış, daha sonraları uluslara özgü olmuştur.”⁷

Kısacası yazının doğuş nedenleri arasında, birtakım arzuların birer ihtiyaç, amaç ve bir gereklilik halini almış olmasını yazıyı yazan bireyler, yazının teknik özellikleri ve yazma olayı açısından etkin özel nedenler olarak sıralamak doğru olacaktır.

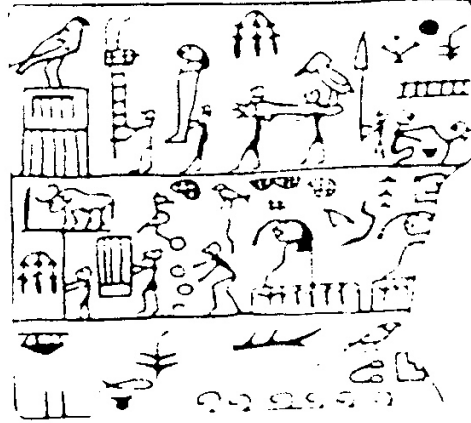
Bilimsel araştırmalar sonucu görülüyor ki, ilk resim- yazılar M.Ö. 3500 yıllarında Mısır ve Mezopotamya da kullanılmaya başlanmıştır. Resim yazıya

⁵ Ali Osman Alakuş, Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1997, s. 5.

⁶ İbrahim Örs, İslam, Uzak-Doğu Kaligrafisinin Modern Sanata Yansıması, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, DGSA, Yüksek Resim Bölümü, 1978, s. 15.

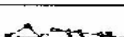
⁷ Yüksek Uslay, Yazı Sanatı, 2. Bs. İzmir, Namat A.Ş. 1989, s. 8.

piktografi de denir. Bir düşünceyi resimsel işaretlerle ifade eden yazı türüdür ve gerçek yazının öncüsü olarak nitelendirilir. (Resim 2)



Resim 2 : İlk Çağlara ait Piktografik bir yazı

İlk zamanlarda bir ayak resmi gören herkes sadece ayak düşünürdü. Daha sonra aynı resim insanlarda yürümek gibi eylemlerin simgesi haline geldi . yalnız nesneleri değil, kavramları da anlatabilen bu resim-yazıya ideografik yazı veya düşünce yazı sı da denir.”⁸ Aynı resim herkesin aklına farklı düşünceler getirdiği için bu yazı pek kullanışlı olmamıştır ve bu sebepten dolayı insanlarda yanlışlıklara yol açmamak için düşünceyi çağrıştıran nesnelerden vazgeçip sözcükleri tam anlamıyla resimlemeyi denediler. Bunun için de bir sözcüğü anlatmak için bir ve birden çok resim çizmek gerekiyordu. Örneğin bir baş, hemen yanına da bir arı resmi yapıldığında başarı sözcüğü ortaya çıkıyordu. (Resim 3)

Resim- yazının ilk biçimi	Çivi yazısına dönüştürme resim yazı	İlk Babil yazısı	Gerçek ya da türetilmiş anlam
			kuş
			eşek
			tahıl
			meyve bahçesi
			toprak sürmek

Resim 3 : Tabloda günümüzden yaklaşık 6.000 yıl önce resim yazının nasıl çivi yazısına dönüştüğü görülüyor.

⁸ Temel Britannica, C. I, Ana Yayıncılık A.Ş. İstanbul, 1992, s. 145.

Doğada en çok bilinen, kullanılan biçimlerin yan yana dizilmesiyle oluşan bu resim yazılarda her biçimin gelişmesiyle Mezopotamya da Çivi yazısı, Mısır'da da hiyeroglif yazı ortaya çıkmıştır. Bir sözcüğün simgesiyle anlatıldığı yazı türüne de logografi denir.

Harf yazılarının ilk olarak kimler tarafından kullanıldığı konusunda kesin bir yargıya varılamamıştır. Türkiye'de ve birçok ülkede kullanılan "Latin alfabesinin kökeni Yunan alfabesidir. Yunanlılar ise kendi alfabelerini büyük bir olasılıklar Fenikeli denizcilerden alarak geliştirmişlerdir. Bütün alfabeler birbirinden tüerken, dil ses özelliklerine göre sürekli değişiklikler geçirir. Kaldı ki, varlığı kabul görmüş her yazıda kendinden önceki yazı ile ilgili bir şeyin gizli ya da açık, az ya da çok bir izi vardır.

Geçmiş zamanlarda dünya ticaretine hakim olan Fenikeliler ticari münasebetleri neticesinde yazılarını doğu ve batıda yerleşmiş milletlere yaymışlardır. Batıda Latin alfabesi, doğuda İbrani ve ârâmi yazıları bu münasebetlerin mahsulüdür.⁹ Görüldüğü üzere milletlerin kültürel etkileşimleriyle farklı yazılar ortaya çıkmış bu farklılık yazının estetik biçimini de etkilemiştir.

Yazının kaynağı ve doğuş nedenlerini dahi iyi anlaşılabilmesi için İslam hat sanatının tarihi gelişiminin de bilinmesi gerekmektedir. "İslâm dininin doğuşundan önce göçebe bir hayat süren, haberleşmede kültür aktarmada sözlü anlatım geleneğine inanan ve önem veren Arapların, ilkel bir yazıya sahip oldukları bilinmektedir. Diğer yandan bu yazıların kökleri de Arapların komşu oldukları ve siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerde bulundukları Nabâtî, Suryânî, Ârâmî, İbrânî ve Finike yazılarına dayanmaktadır."¹⁰

İslâm hat sanatının doğuşunda ve gelişip yayılmasında en önemli kaynak hiç şüphesiz İslâm dinidir. Kur'an-ı Kerim- Allah Kelâmının şeklen de olsa, temsil imtiyazını ve yetkisini kazanan yazı zamanla İslâm kültürünün yerleşmesinde ve benimsenmesinde çok önemli bir rol üstlenmiştir.

İslam kültür sanatında yazının önemi, âyetlerden başka, hadislerle de pekiştirilmiştir. Arap yazısının gelişimindeki diğer bir etkende, İslâm geleneğinde realist anlamda tasvire izin verilmeyişi eğiliminin sonucu olarak yeteneklerin

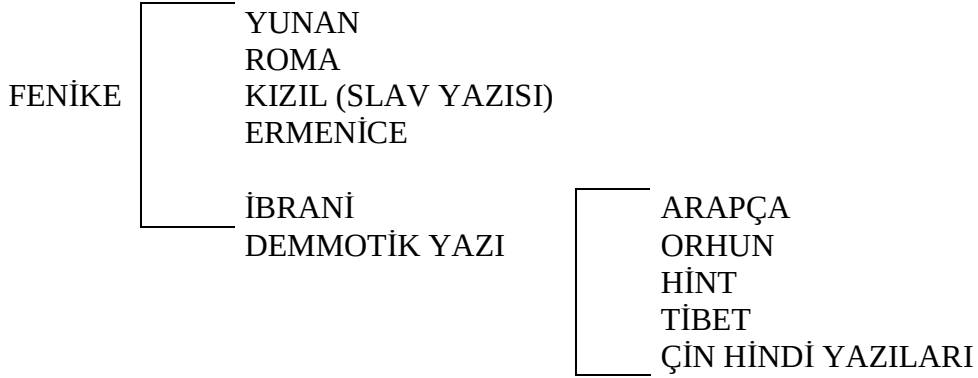
⁹ Muhittin Serin, Hat Sanatımız Kubbealtı Neşriyat A.Ş. 1982, s. 31.

¹⁰ Baydaş, a.g.e., s. 9

yazıda odaklanmış olmasıdır. İslâm hat sanatının plastik imkânlar bakımından zenginliğine de ileri ki bölümlerde ayrıca değinilecektir.

Mezopotamya ve Mısır’da eski yazı, zamanla yalınlık kazanarak, çok kısa bir sürede hece yazısına dönüşerek bugünkü kullandığımız ifadeye, Fonetik yazıya kavuşmuştur. Sonuç olarak Arap yazısının evrensel olarak alfabenin gelişim grafiğinin neresinde olduğu, Mustafa Aslier’den alıntı yapan Metin Şahinoğlu’nun eserinden aktararak açığa kavuşturabiliriz.

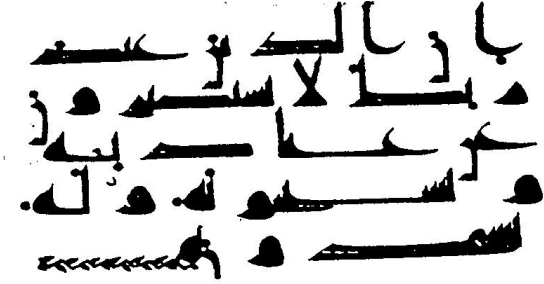
ALFABENİN YAYILIŞI



1.4. İslâm Hat Sanatının Ve Uzak-Doğu Kaligrafisinin Birbiriyle İlişkileri

İslâm hat sanatı yalnız bir ideogram olarak kalmamış, insan, hayvan veya bir eşyayı tasvir etmeden de plastik bir dil kullanabilmiştir. İslâm yazısına bu üstünlüğü veren ve öteki yazılardan ayıran özelliği, harflerin tek başına olduğu kadar, başta ortada ve sonda bulunmalarına göre, biçim değişikliğine elverişli olmalarıdır. Bu sebepten dolayıdır ki, İslâm hat sanatı plastik bir yazıdır ve kompozisyon (istif) imkanlarına sahiptir. Bu bağlamda İslâm yazısına yaklaşan yazılar, Çin, Japonya ve Kore gibi Uzak Doğu yazılarıdır. Bu durum, Batılı sanatçıları ya da genel anlamda günümüzde çoğu ressamı, Latince kökenli yazıların biçimsel görünümlerini kaligrafik resimlerine bir esin kaynağı olarak aktarmama gibi bir sonuca götürmüştür. Batılı sanatçıların çoğu kaligrafik eğilimli resimlerinde, İslâm hat sanatından ve Uzak Doğu kaligrafisinden etkilendiklerini gizlememişlerdir. Latin harfleri geometrik bir özelliğe sahipken, İslâm ve Uzak Doğu kaligrafisi hem doğası hem de gövde itibarıyla farklı olup ageometrik bir özelliğe sahiptirler. Uzak-Doğu kaligrafisi ve İslâm hat sanatı karakterleri

bakımından ne kadar farklı olursa olsun sonuç itibariyle, her iki türde de özgün bir estetik seviye yakalanabilmiştir. (Resim 4)



Resim 4: İslam kaligrafisine örnek bir kûfi düzenleme

Çin kaligrafisi dini amaçların dışında resim sanatının özü olarak kabul edilirken İslâm hat sanatı dini amaçlarla da kullanılabilir. “Geometrik olarak ölçülü kurulabilen, rasyonel ve sanatçının kişiliğini yansıtmaya müsait Batı kaligrafisi, düşünceye dayalı önceden tasarlanmış bir kompozisyon kurgusu içinde ve genellikle okunurluğu bakımından kullanılmaktadır. İslâm ve Uzak Doğu kaligrafisinde ise, çoğu kez sanatçının kişiliğini ortaya koymasına imkan sağlayan, eğilir-bükülür, sezgiselliğe ağırlık veren üsluplarıyla duygu ve ifadeyi dolaysız yansıtmak bu felsefi teknik sanatçıların kavranması gereken kaynaklar olarak değerlendirilmektedir.”¹¹

Uzak Doğu ülkelerinde kaligrafi resim sanatının özü olarak kabul edilmektedir. Çin Kaligrafisinde temel ölçüt imgelerin kendi içindeki dengeli düzeni ile imgeler arasındaki boşlukların dengesidir. Simgesel bir nitelikte olan Uzak Doğu kaligrafisi, genel kaligrafideki simge ve işaretlerden başlayıp nerede bittiği gibi özelliklere de sahiptir. “Kaligrafinin kalem, fırça, kamyş ve benzer araçlarla yazılan yazı özelliğine sahip olması bağlamında Çin resim sanatı tarihine baktığımızda Avrupa sanatının resimdeki yazısal biçimlemelere yani kaligrafiye en erken 17. yy.’da vardığı noktaları, Çinliler yüzyıllar öncesinde kavramıştır.”¹² Japonya’da da kaligrafi Çin’de olduğu kadar önemlidir. (Resim 5)

¹¹ Esin Yazar, 20. yy. , Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler, Basılmamış Doktora Tezi, Ank., Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987, s.7.

¹² Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s. 302.



Resim :5 Uzak Doğu Kaligrafisine bir örnek

1.5. Yazı Türlerinin Resimsel Yönden İncelenmesi

Plastik unsurlar bakımından yazı türlerini incelediğimizde, yazının en eski örneklerinden başlayarak günümüze kadar gelmiş yazı karakterlerine göz atmak gerekmektedir. Geçmişten günümüze, farklı uluslara ait farklı yazı karakterlerinden bazılarını sağlıklı bir örnekleme ile araştırma metninin arasına serpiştirilecektir. Böylece yazılardaki plastik unsurların karşılaştırılmasıyla, İslâm hat sanatındaki resimsel etkiler daha iyi anlaşılacaktır. (Resim 6-7-8-9-10-11-12) Yazıda kullanılan araç ve gereçlerle yavaş ve sürekli bir uyum sağlaması neticesinde yazı, sözü edilen doğal biçimlerden kısa sürede şemantik olarak ayrılmıştır. Buna bağlı olarak yazıda kullanılan araç ve gereçler, yazıda iki farklı üslup ortaya çıkarmıştır.

Bu unsurlardan birincisi, sert yüzeyler üzerine çelik kalemle kazınmış veya oyulmuş yazının ortaya çıkardığı kavissiz veya bitişik olmayan geometrik bir biçim oluşturur ki, bunlar özenli dizme ve yerleştirme sonucu ortaya çıkan anıtsal yada resmi bir üsluptur ve geometrik olarak oluştuğu söylenebilir. İkincisi ise bunun tam tersidir. Yani ikincisinde papirus veya pertomen üzerine, ucu yarık veya aşınmış kamıştan yapılan yazı fırçasıyla oluşan hızlı yazı biçimidir ki, çoğunlukla yazıcının kişiliğini ortaya koymasına imkan sağlamayan daha eğilir, bükülür ve sezgiseldir. Avrupa’da kaligrafinin gelişimi geometrik ve sezgisel üslup yönündeyken, Doğu ve

geometrisiz elde edilemez resimsel eserde geometrik kaygılarla başlayan kompozisyon olayı yazıda da geçerlidir.

Resim, yazının temelidir. Eski kültürlerin piktografik yazılarıyla, resim sanatları arasındaki benzerlik gözden kaçmamaktadır. “Adnan Turani’nin ideoplastik biçimleme” dediği ilk çağ resimlerinden verdiği resim örneğinde olduğu gibi çağdaş ve resimlerde verdiği örnekte de, geometrik çizimli resim ve geometrik şematizm gerçeği vurgulanmaktadır.”¹³ Yani bir sanatçı eserini ister resim, ister yazı, isterse grafikten oluşan bir eser olsun geometrik bir mantıkla oluşturmaya başlar.(Resim 8)

gméno gebo, wlbauce blwch gebo, iteréj
čtisl.

24. Ale Gejib neswētil sebe samého
gim, proto je on žnal wšedch;

25. Anij pottehowal, abh (gemu) lbo
šwēdectwaj wphāwal o člowēlu; nebo on
wēděl, cobh bpho w člowēlu.

Capitola 3.

Stavim se na j. Páti a Městem. 21. Wěděl
čtisl i Jan Měti. 22. Šwēdectwaj Jana Měti
ač o Měti Páti.

Bhl pat člowēl j. Jarizeu, gménem Mě-
lobem, hujje žibowšle;

Resim 8:- Yeni Gotik Latinceden alınmıştır.

Yazı türlerini resimsel olarak incelediğimizde, çeşitli yazı örneklerine baktığımız zaman, İslâm hat sanatının diğer yazılardan ne kadar ayrıcalıklı estetik ve plastik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Muhammed Bedrettin Yazı bu konuda çok kapsamlı olarak ele aldığı kitabında birçok yazı örneklerini göstererek, İslâm, Uzak Doğu yazılarıyla da karşılaştırma imkânı sunmuştur. Yazır bu kitapta tarihe mal olmuş yazıları iki gruba ayırmıştır. Bunlardan birinci grupta şekilleri tamamen veya kısmen bilinip günümüzde kullanılmayan ölmüş yazılardır. Eski Mısır hiyeroglifi, çivi yazısı, Fenike yazısı, Eti ve Uygur yazıları gibi. İkinci grupta ise, öteden beri varolup veya yeni icad edilmiş olupta günümüzde de var olan yazılar olarak gösterilebilir. Bunlar, Çin, Latin ve Arap yazıları gibi milli toplulukların kullandığı yazılar ile gittikçe darlaşan şu millet

¹³ Adnan Turani, Resimde Geometri, İşlemleri-Sorunları, Ank., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978, s. 18.

veya şu kavme, şu topluluk ya da zümreye, şu meslek ya da işe ait olan yazılar diye iki sınıfa ayırabilir.”¹⁴ (Resim 9)



Resim 9 : (1) Mısır hiyeroglifleri (2) Çin Yazısı (3) İbrani yazısı (4) Arap yazısı (5) Göktürk yazısı (6) Rusça Kiril yazısı (7) Uygur yazısı (8) Yazıtlarda ve madeni paralarda kullanılan Roma harfleri

İslâm yazılarının estetik değer bakımından beşer yazıların hiç birisiyle kıyaslanamayacak kadar olağanüstü bir değer ve bağımsız bir varlık olduğu dünyaca bilinen bir gerçektir. İslâm yazısının diğer yazılar arasındaki resimsel etkisini daha açık görmek için bu metin arasında diğer yazılara da yer verilmiştir. İslâm hat sanatında estetik amaçlarla yazılmış birçok yazı türü, resim sanatıyla ilgilidir. Bu yazılardan oluşan kompozisyon unsurlarının olgun bir düzeyde gerçekleştirdiği ve çağdaş resim dilinin kullanıldığı da görülmektedir. (Resim 10)



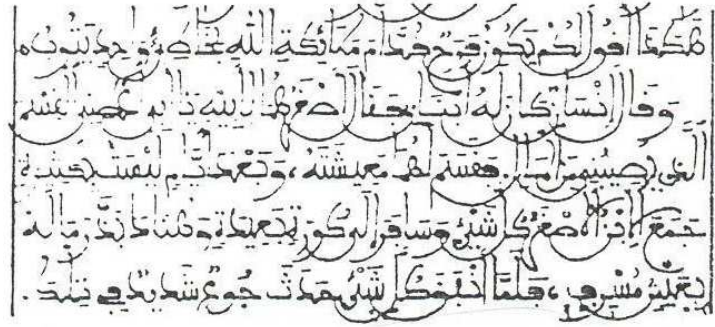
Resim 10: İbrani yazısı

¹⁴ M. Bedrettin Yazır, Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, 2b. Ank., Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981, s. 32.

Bugün dünyada en yaygın yazı çeşidi olan Latin yazısından sonra ilk sırayı İslâm yazısı alır. Başta “Türkler olmak üzere İranlılar, Hindiler, Afganlılar, Kuzey ve kuzey Batı Afrikalılar, Mezopotamya kavimleri ve Malezyalıları bu yazıyı ortak bir din, kültür ve sanat yazısı olarak kullanmışlardır. İslâm yazısı bu geniş coğrafi bölgeler içinde, daha önce kullanılan yazıları yenerek onların yerini almış ve bu zengin yazı kültürlerinden etkilenecek plastik unsurlarını ve muhtevasını zenginleşmiştir.”¹⁵ İslâm yazısının metafiziği, maddi geometrisi kadar zengindir. Bu yazının biçim ve muhtevası, bir birinden ayrılmaz bir bütün meydana getirmektedir. (Resim 11-12)

ἡρώαται ἐισελθῶν ἐς τὴν βασιλείαν τοῦ θεοῦ.
 τὸ γεγεννημένον ἐκ τοῦ σαρκὸς, σὰρξ ἔστιν. Ἐ
 τὸ γεγεννημένον ἐκ τοῦ πνεύματος, πνεῦμα
 ἔστιν, μὴ διὰ σαρκὸς, ὅτι ἡ πόρ σοι, ὅτι δὲ ἡ
 μάς γεννηθῆναι ἄνωθεν, τὸ πνεῦμα ὅπου θέ

Resim : 11 Grek Yunanca (Rumca olarak adlandırılabilir).



Resim 12 : Arap Kökenli Mağribi yazı

“Yazı türlerinin sınıflandırması yapılırken, harflerin ana biçimlerinin hep aynı olduğu ve her sanatlı yazı türünün estetik yönüyle ötekilerden farklı olabileceği unutulmamalıdır. İslâm Türk yazılarını incelerken en çok üzerinde durulması gereken noktalardan birisi de, kûfi, sülüs, ta’lik, divanî gibi sanat yazısı türlerinin nasıl varedilmiş olduklarıdır.”¹⁶

İslâm dininin ortaya çıkışından çeyrek asır sonra sosyal hayatın ve medeniyetin ilerlemesi sonucu yeni şehirler kurulmaya başlandı. Bu dönemde

¹⁵ Nihat Boydaş, a.g.e., s. 16.

¹⁶ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Türkiye’de Yazı Sanatı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s.30.

küfe şehrinde ortaya çıkan yazı, köşeli (geometrik) formu ve oranları ile el-küfi adını aldı. Kûfi yazının estetik kaderinin Latin yazılarına benzediği ve geometrik özellikle şekillendiği söylenebilir. Küfi yazı kısa diklerden ve uzun ufki hatlardan meydana gelmektedir. Küfi yazısındaki yozlaşmanın kolay ve çabuk yazı yazma ihtiyacından kaynaklandığını çok güç bir yazı olan küfinin bu yüzden bozulup sülüs gövdesine döndüğü söylenir. (Resim 13)



Resim 13 : Ma'kili yazı örnek (köşeli kûfi)

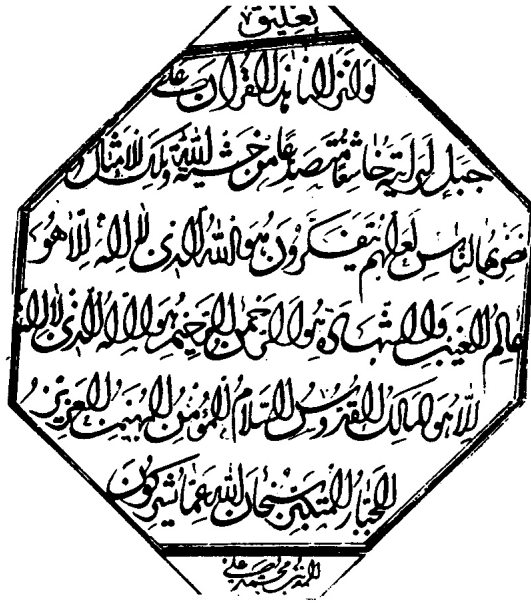
Çeşitli yazı türlerinde küfi en eski yazıdır. Osmanlı kültür çevresinde az kullanılmış olmakla birlikte dik, kalın köşeli harfleriyle hemen dikkat çekerek öteki yazılardan ayrılır. Halı bordürlerinde madeni paralara dek çok çeşitli alanlarda kullanılır. Yazıtlarda, Kur'an da ve divan yazmalarında kullanılan nesih, iri harfli olduğu için duvar yazılarında ve kitapların bölüm başlıklarında kullanılan sülüs, din kitaplarında ve murakkaların başındaki besmelelerde kullanılan reyhani ve muhakkak, devlet belgelerinde kullanılan tevki, hattatların öğrencilerine verdikleri icazetnamelerin altındaki üstad imzalarında kullanılan rık'a en önemli yazı türlerini oluşturur.¹⁷

Yâkut el-Mustî'simi, sanatçı kişiliğiyle, hat sanatında yeni bir dönem başlatmıştır. Hattat Ali Efendi, Şeyh Hamdullah, Ahmet Karahisari ve Hafız

¹⁷ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, C.III, İstanbul, s. 759.

Osman Efendi (1642-1698)'nın açtığı çıgır ile gelişip günümüze ulaşmıştır. Sülüs yazı plastik zenginliği sebebiyle kompozisyonlara müsait, resim sanatına daha yakın ve yer yer musikiye yaklaşan bir yazıdır .

Eski İran yazısı olan Pehlevi yazısından etkilenip İran'da ortaya çıkan Ta'lik yazı, eğri çizgilerle kareteristir. Ta'lik yazı, ayaklarını yerden kesmiş, sağına yıkılmış adeta çıplak bir insan gibidir. Her türlü süslemeden farklı, yalın, incelererek eğilip bükülen çizgilerden oluşan esnek ve kıvrak bir türdür. (Resim 14)



Resim 14: İran'da Ta'lik adı verilen yazı

Baltacıoğlu, estetikçi bir gözle yazıyı sınıflandırırken şöyle der:

“Anlaşıyor ki İslam, Türk Sanat Yazılarını vareden etkenler ya anatomi, ya da fizyoloji ile ilgilidir. Anatomik değişiklikler yeni türün meydana gelmesi için yetici etken olur. Ta'lik, divanî yazıları işte böyle meydana gelmişlerdir. Fizyolojik değişiklikler ise çıgırları meydana getirmiştir. İran ta'likinden ayrı bir çıgırda Türk ta'lik hattatlığının meydana gelmesi böyle olmuştur. Eğer duruşlar çıgırın da altında, üçüncü derecede bir rol oynarsa bu sefer hattatın üslubu meydana gelir.”¹⁸

Salt otantik yazı açısından sınıflandırmayı kısaca belirtmek gerekirse, İslam yazılarını şöyle gruplandırabiliriz. Harflerinin hepsinin düz, geometrik, köşeli ve donuk olan Ma'kili, düzlük ve yuvarlaklığın belli ölçülerde karıştırılmış

¹⁸ Baltacıoğlu, a.g.e., s. 31.

biçimi olan, yazma ve yapma diye iki türde beliren kufi, kufiden sonra ölçülü yazıların kaynağı sayılan sülüs, muhakkak, nesih, reyhani, tevki ve rık'a diye bilinen Aklam-ı Sitte'ye tâlik'inde eklenmesiyle isimlenen yedi kalem ve diğer ölçülü yazılar olarak gruplandırmak bu konuyu bu bağlamda toparlamaktadır.

Sonuç olarak İslam yazılarını desen karakterleri bakımından şöyle sıralamak doğru olacaktır.

1. Köşeli Yazılar (Ma'kili yazı çeşitlerinde içerir.)
2. Köşeli Yuvarlak Yazılar (Kufi yazılar olup, yazma ve yapma diye iki gruptur. Aklam-ı Sitte bu gruptan sayılmıştır.)
3. Yuvarlak Yazılar
4. Eğik Yazılar (Divâni ve ta'lik yazı)
5. Fantezi Yazılar (Aynalı-müsenna yazılar, resim yazılar ve tuğralar)¹⁹

¹⁹ Boydaş, a.g.e., s. 18-33.

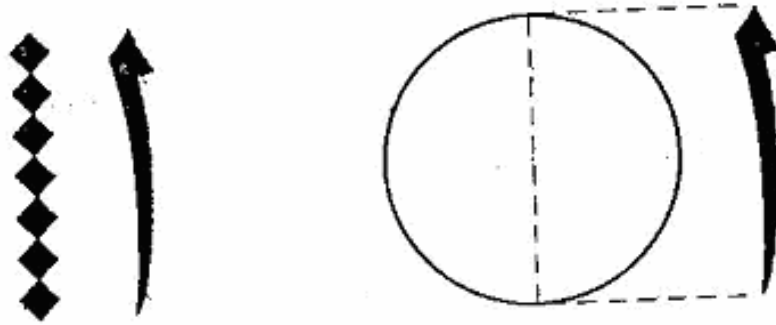
II. BÖLÜM

2. ÇAĞDAŞ RESİMSEL DEĞERLERE GÖRE HAT SANATI

2.1. Hat Sanatında Plastik Unsurların Kullanımı

İslam hat sanatında özellikle bazı türlerinde resim sanatındaki gibi belirli kurallar vardır. Elifin büyüklüğünün ölçüt olduğu hat sanatında her bir harf birbirine belirli kurallarla orantılıdır. Elifin uzunluğu değişebilir, ancak nokta ile orantısı mutlaka doğru olmalıdır. Resimde proparsion yani oran orantı da olduğu gibi.

İbn-i Mukle'nin hat sanatına uyguladığı elif modülü eski çağlara, ünlü Yunan heykeltıraşı Polykleitos'a kadar uzanmaktadır. Ne var ki, Polykleitos, heykelde birim boyut olarak insan başını alıyordu. Heykel sanatında Kanon (Kanon)ları tesbit eden Polykleitos, “eserin başarısı bir takım sayı ilgileriyle meydana gelir”²⁰ diyor ve Doriforos adlı heykelinde 1/7 oranını tatbik ediyor. Böyle bir modül, insan vücudu için, çok daha sonraları Rönesans sanatçılarından Leonardo da Vinci'de görülmektedir. Fakat her iki modülün (Polykleitos ve İbn-i Mukle) oran uygulaması bakımından benzerlikleri gözden kaçmamaktadır. İbn-i Mukle'nin elif modeline göre nokta harflerin teşkilinde temel bir ölçüdür. (Resim 15)



Resim 15: İbn-i Mukle'nin Elif modeli

Hattat, elif birimine karar verince metin boyunca aynı ölçüyü kullanmak zorundadır. Bir nokta kalınlığında olan elifi n yüksekliği üç yada oniki noktaya kadar değişebilir. Hattatlar bazen monotonluğu bozmak için bazen bu genel kuralın dışına çıkabilirler. Hattatlar harfleri üç birime göre elde ederler. Bunlar

²⁰ İsmail Tunalı, Grek Estetiği, İstanbul, 1983 s.56.

noktanın genişliği, elifin boyu, hayali sembollerin çapı olarak sıralanabilir. Yazılar türüne göre, nesih, sülüs vs. olarak hattat tarafından seçilebilir. Her harf için ve her yazı türü için değişik ölçütler kullanılabilir.

Bu konuda hattat, çizgi ve alanların boyutlarını belirleyerek yazının sonuna kadar aynı şekilde uygular. “Tıpkı sanat tarihinin temel kavramları arasında önemli yeri olan çokluk ve birlik kavramları gibi klasik ressamların eserlerinde “her ayrıntıdan hemen tüme geçmek” diye adlandırılan birleme kavramı, “çokluk birlik” aşamasından “bölünmez birlik” noktasına gelineen durum, bir hat istifinde (kompozisyonunda) aynıdır.”²¹

Altın oran ve altın kesim denilen yüzyıllar boyunca sanatta uyum ve oranlandırma açısından en yetkin boyutları verdiği sayılan düzen bağıntısı hat sanatında sanki “elif” üzerine adapte edilmiştir. Hattat elifi yazarken istifinde yukarıdaki kuralları dikkate almakla birlikte, bazen tekdüzeliği bozarak başka oranlarda kullanabilir. Kendi eserinde özgür müdahalelerde bulunabilir

Plastik sanatların tümü için bu durum geçerlidir. Çünkü plastik sanatlarda da önemsenmesi gereken belli geometrik orantıların olmasına rağmen sanatçı her zaman bu kuralları izlemek zorunda değildir. Sanatçı kendi kurallarını da ortaya koyar.

İslam yazısında ki çok çeşitli biçim zenginliği, yalnız bir ideogram olarak kalmamış, bir insan, bir hayvan veya bir eşyayı tasvir etmeden de plastik bir dil kullanabilmiştir. İslam yazısına bu hüviyeti veren ve öteki yazılara göre üstünlük sağlamasının nedeni de, harflerin kendi başına olduğu kadar, başta ortada ve sonda bulunmalarına göre biçim değişikliğine elverişli olmalarıdır. Bu özelliklerden ötürüdür ki, hat sanatında, plastik elemanlar bilinçli bir anlayışla yerleştirilmiştir. Batının modern resim sanatı ve sanatçıları resim geleneklerinin yörüngesinden çıktıktan sonra Ortadoğu ve Uzak-Doğu sanatlarına yönelmelerinin temelinde, İslam hat sanatındaki soyut resim kimliğinin keşfedilmiş olması yatar. Paul Klee’nin resim tarihinin doğa taklitçiliğinden kavram ressamlığına geçiş macerasındaki eylemleri için, “bu sanat görüneni

²¹ Heinrich Wölfflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, 3. Bs. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990, s. 185.

vermiyor, bir düşünceyi resim ediyor”²² yorumu temel özelliği düşünceyi güzelleştirmek hat sanatına denk bir yorumdur.

Bir çok Türk ressamlarının da hocası olan Andre Lhote (1885-1962) anlamını dahi bilmediği yazı kompozisyonlarındaki, boş ve dolu, dingin ve devingen, kıvrımlar-spiraller, eğri-düz bölümler, ferah ve tıkız biçimleri ve öteki plastik işaretleriyle zengin bir görünüm sunan Türk hattatlarının bir kaçının eserini ilk defa gördüğü zaman hayranlığını şöyle dile getirmiştir:

“Okuyamıyorum bu yazıları. Okuyamadığım daha iyi salt çizgi senfonilerini tadabiliyorum böylelikle. Nedir güzel desen? Düzlerin ve eğrilerin tertipli barışması Nedir resmin müziği? Statik ve dinamik elemanların birbirini cevaplandırması. Resim sanatının temeli nedir? Desen çizgi ve ingres’in deyimiyle müzikal olmalı. İşte bütün bunlar, bu yazılarda var. Düzlerin, eğrilerin yanısıra da, şu serpiştirilmiş, küçük küçük plastik işaretler ornamen süsler.”²³

Ona göre önemli olan bu yazılardaki desen ve müzikalitedir. Ritmi meydana getiren diken hatlarla, statik ve dinamik elemanlar, dengeyi ve sürekliliği sağlayan yatay hareketlerin birbirini cevaplaması ve birbiriyle meydana getirdikleri armoniye dikkat çekmektedir.

Bir ressamın, ünlü hat ustalarından birisinin istifini, sıradan olanlardan tefrik edebilmesi, hat sanatının ve resim sanatının aynı dili kullanmalarından ileri gelmektedir. Resim sanatının temel plastik unsurları;

1. Nokta
2. Çizgi
3. Leke
4. Renktir

Özellikle çağdaş resim sanatının ustaları bu dört unsuru ve aralarındaki ilişkiyi seyircinin hayal dünyasını sınırlamadan ve dış dünyaya bağlı kalmadan resmetmektedirler. Bir hattat da,, renk bir yana nokta, çizgi, ve leke gibi plastik unsurlar ve aralarındaki ilişkiyi dış dünyaya bağlı kalmadan, seyircinin hayal alanına sunmaktadır. Hat sanatında renk ikinci planda kalmaktadır. Bu durum hat sanatı için bir eksiklik olmadığını Georges Braque’nin şu sözleriyle anlıyoruz:

²² Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, 3. Bs. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, s. 16.

²³ Nurullah Berk, Ustalarla Konuşmalar, Ankara, 1971, s. 62.

“Gerçekte renk yoktur, yalnız ilişkiler vardır. Ben bir resim gördüysem onun rengini hemen hemen hiç hatırlamam. Hatırladığım yalnız o resmin ilişkileridir. Eğer resimlerinden birini bir koleksiyon da görsem, bazen resmin bana ait olmadığını sanırım.”²⁴

Plastik unsurlar yazının hemen hemen bütün türlerinde var olmakla birlikte ta’lik yazıdaki etkiler biraz daha belirgindir.

2.2. Talik Yazı ve Gelişimi

Talik yazının ortaya çıkışı coğrafi bölge olarak İran’a maledilmektedir. M. Bedrettin Yazır, “Talik yazının başka bir adının acem yazısı olduğunu belirterek icat tarihinin kesin olarak belli olmadığını ancak çıkış tarihinin XII. Yüzyıldan daha eski olduğunu söylemektedir.”²⁵

İslam Ansiklopedisinde B. Moritz İran yazısı olarak temsiye ettiği talik yazının, kufi yazının kullanım alanlarından çıkıp en yüksek noktaya ulaştığı XII. Yüzyıl (H. VI. Yüzyıl) çıkmış olabileceği belirtiliyor.”²⁶ Uzun bir gelişim dönemi geçiren talik yazının doğuşu ile ilgili araştırmalar ve kaynaklar arasındaki ortak yönler az olduğu için kesin olarak bilinmemektedir. Bu yazının lestimotivi olan diyagonal hareket, İslam hat geleneğinde, çok eskiden beri kullanılmaktadır.

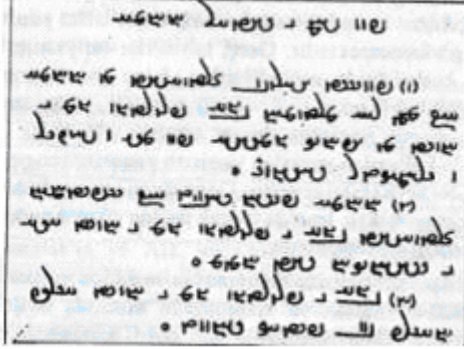
Ta’lik yazıda ki yatay ve dikeylere ilave olarak kompozisyonlarda kullanılan diyagonal hareketler öteki yazı türlerinde çok az olan üçüncü boyutu ve perspektifi de gözler önüne sermektedir. Bu durum da formun fonksiyonuna uymasıyla açıklanabilir.

Uygur yazısı incelendiği zaman, bu yazıda ta’lik yazıya benzer yatay keşideler olduğu görülecektir. Talik yazının Pehlevi yazısında görülen sağdan sola doğru giden mail hareketten etkilendiği de kabul edilebilir. Ancak resimde de görüldüğü gibi Pehlevi yazısında bir ana motiften söz etmek mümkün olmamaktadır. Özellikle de ta’lik yazının, özelliği olan desen yapısı Pehlevi yazısında bulunmamaktadır. (Resim 16 a, 16 b, 16 c)

²⁴ Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, T.T.K. Basımevi, 1979, s. 521.

²⁵ M. Bedrettin Yazır, Kalem Güzeli, s. 81-84.

²⁶ Boydaş, a.g.e., s. 88.



Resim 16: a. Pehlevi yazısı



Resim 16: b. Uygur Yazısı



Resim 16: c. Celi talik yazısı

Eğik yazılar grubuna giren ta'lik yazının 4 çeşidi vardır.

1. Tâlik Yazısı : Kalem ağzı genişliğinde 2,5-3 mm. olan ve sülüs kalemi kalınlığında yazılan yazıdır. İran'da ta'lik yazıya ve daha incelerine (hafi, grabî. Hurde) nestalik adı verilmekle, kalınlarına (normal ebadın üç katı ve daha büyüklerine) ise celî ta'lik adı verilmektedir.²⁷

2. Celî Ta'lik : Sözlük anlamı olarak aşikâr, meydana çıkmış belli anlamlarına gelen celî, hat sanatında uzaktan okunabilecek şekilde normal büyüklüğün üstünde yazılmış yazı demektir. Ta'lik yazının kalem ağzı genişliği 2,5-3 mm. olmakla birlikte her yazı türünün kendine göre büyüklüğü vardır. Celî ta'lik normal ta'lik kalem kalınlığının en az üç katıdır.

3. Hurde ta'lik: Ta'lik yazının incesidir. Hurde ta'lik yazının, ta'lik yazıdan farkı daha ince ağızlı bir kalemlle yazılmış olmasıdır. İnce ta'lik yazının, daha incelerine gubari ta'lik denilmektedir ki bu yazılarda ta'lik hususiyeti azalmıştır.

²⁷ Boydaş, a.g.e., s. 97.

4. Ta'lik Kırması : Yazılarda ta'lik'e yakın bir yazı karakterinden az çok eklemeler vardır. Bu sebepten, "kıрма" terimi kullanılmaktadır.

2.3. Ta'lik Yazının Resim Sanatıyla Olan İlişkisi

İslam hat sanatı, başka hiçbir kültürde görülmemiş bir şekilde özellikle Türk-Osmanlı döneminin sonlarında resim sanatında bulunan plastik değerlere ulaşmıştır. İslam yazısının ulaştığı bu seviye, gerçekte onun piktografik özelliklerinden ileri gelmektedir. Ta'lik yazıları incelediğimiz zaman, bu yazılardaki ritim kaygısı musikiye yaklaşacak kadar zengindir. Ritim bütün güzel sanatların temelini, özünü oluşturur. Çünkü ritmin olmadığı yerde, birlikten yoksunluk, hareketsizlik ve düzensizlik vardır. Leonardo'nun resmin kız kardeşi olarak tanımladığı müziği, İslam yazıları arasında ve daha çok ta'lik yazıda görmek mümkündür. İslam yazılarında ögle istifler vardır ki, bunları okumak ve anlamak isteği, estetik kaygının çok gerisinde kalır.

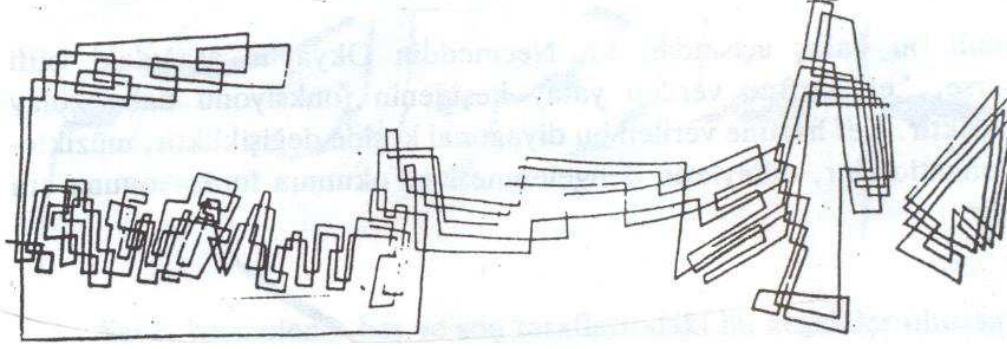
Ta'lik yazılarda yatay, dikey ve diyagonal olmak üzere üç yönlü hareket dikkat çekmektedir. Yazının yazılış ve okunuş yönüne uygun olan bu deniz dalgalarını hatırlatan bu ritmik akışlar ta'lik yazının temel karakterini meydana getirmektedir.²⁸ Çarşambalı Arif Bey'in ta'lik kıt'ası, çanaklı harfler ve bunların asıldığı diyagonal hareketler (ritm) açısından iyi bir örnek olacaktır. (Resim 17)



Resim 17: Çarşambalı Arif Bey'in Ka'lik Kıtası

²⁸ Boydaş, a.g.e., s. 140.

Paul Klee'nin çalışmalarında da ta'lik yazının satır düzenine benzer hareketler gözlerden kaçmamaktadır ki bu hareketlerle monotonluktan uzaklaşmıştır. Ta'lik yazı da düz hat olmadığı için bu çalışmada ta'lik yazının satır düzenine benzer hareketler izlenmektedir. (Resim 18)



Resim 18: Paul Klee

Talik yazılarda kendinden başka hiçbir görüntüye bağlı olmayan bir perspektivde görülmektedir. Bu perspektiv hem formun fonksiyona uymasından ve istif zorunluluğundan hem de diyagonal hareketlerden yazıya bir derinlik ve üçüncü bir boyut kazandırmaktadır.

İslam yazılarında bulunan bu özellikler grafik sanatlardan ziyade, bu zenginliği nedeniyle plastik sanatlara yaklaştırmaktadır. “Hüsn-i hatta kullanılan desen, ifade gücü bakımından öylesine zengindir ki, uzun-kısa, kalın-ince, sivri-küt, düz-eğri, dikey-ufki, diyagonal, yükselen-inen, ilerleyen-gerileyen, genişleyen-daralan, hızlı-yavaş, aralıklı-fasılasız, kuvvetli-saf, şahane-esprili vb. pek çok özellikleri araştırmada adları sayılan her yazı çeşidiyle ve müzikal bir şekilde ifade edebilir.”²⁹

Resim sanatının temel unsurları olan nokta, çizgi ve leke ta'lik yazıda da temel plastik unsurlardır. Bu unsurların ayrıntılı olarak incelenmesi konuya daha açıklık getirecektir.

2.3.1. Nokta

Yazıda birim ölçü olarak alınan nokta, yazının karakteri ve türüne göre farklılıklar gösterir. Ta'lik yazının tüm harfleri köşeli ma'kılı yazısının tam zıddı olup, tatlı ve ahenkli eğilimler, kıvrımlar ve harflerinde bir kavislik vardır. Bütün ahengini harflerin yalın duruş pozisyonlarından alır. Ta'lik yazının noktasının üç

²⁹ Boydaş, a.g.e., s. 146.

köşesi düz ve bir köşesi yuvarlaktır. Nokta köşesinin ikisi dik ikisi yatay doğrultudadır. Nokta genellikle kare şeklindedir. Bu haliyle nokta, ta'lik yazının yuvarlak karakterini güçlendirerek dikkat çekici bir kontrast durum meydana getirir. (Resim 19)



Resim 19 : Hattat Ali Efendi, Celi sülüs istifi

Ta'lik yazıda noktanın, kompozisyonun gereği olarak, nadiren, yuvarlak olarak da kullanılmaktadır. Boydaş, noktanın ta'lik yazı istifindeki plastik etkisini incelediği bir araştırmasında Hans Hortung, Paul Klee ve W, Kandinsky gibi harfçi ressamların eserleriyle karşılaştırmada bulunulurken boşluk ve doluluk ilişkisine şöyle açıklık getirmektedir.

“Ta'lik kompozisyonlarında noktanın özellikle sin-i muallâka adı verilen keşideli sin'in altında, ilmi fonksiyonundan ziyade boşluk doldurmak için (espas) kullandığı görülmektedir. Keşideli yazılan öteki harflerin üstüne konması gereken noktanın, umumiyetle sola, keşidenin üstüne alınması da yine aynı amaca yöneliktir.”³⁰

2.3.2. Çizgi

Yüzeyde hareket eden noktanın izi olarak tanımlanabilir. Çizgi sanat teriminde desen olarak adlandırılır. Desende resmin iskeletini ve temelini

³⁰ Boydaş, a.g.e., s. 108.

oluşturur. Resim sanatında desen korkusuzca, rahat, müzikâl ve kağıtla barışık olmalıdır. Çizgiler geometri de ve resim sanatında iki çeşittir.

1. Düz çizgiler
2. Yuvarlak çizgiler

Düz çizgiler genellikle statik olup, hareketsiz ve dengelidir. Bu sebepten makîlî ya ve kûfîler katı, emin ve durgun etkileriyle erken İslam mimarisiyle uyum sağlamaktadır.

Eğik çizgiler ise hareketlidirler. Bu tesiri elde etmek için çizgiler en azından yatay ve dikey olarak iki yönde kullanılabilirler. Çizginin yatay ve dikey olarak kullanımı, insanlar üzerinde denge, kararlılık, güven duygusunu uyandırarak daha çok mimarinin temel amacına uygun düşer. Ancak ta'lik yazıda hakim olan desteksiz diyagonal çizgiler meyil yönüne hareket etmeye yöneliktirler. Çizgi kalınlığının modülasyonu bu tesiri güçlendirir ve bu özelliği en iyi ta'lik yazı yansıtır. Ta'lik yazıda, kalınlığı (modülasyonu) değişen çizgi, bu özelliğinden dolayı satır nizamında etkili olmaktadır.

“Göze dayanan anlatımların en ilkel devirlerden beri ilk ve esas motifi olan çizgi, nokta yada bir işaretin hareketi biçiminde de açıklanabilir. Çizgi aynı zamanda sanatlar zincirinde, sembolik iş görmek için bulunmuş bir grafik vasıtasıdır.”³¹

Ta'lik yazıda, harfleri oluşturan çizgilerin soldan sağa ve sağdan sola, yukardan aşağıya ve diyagonal hareketle kalınlaşması, kelimeler ve harfler arasında içsel bir ilişkiye güç vermektedir.

Çizginin plastik gayeler için kullanılması düşünüldüğünde, çok uzun süreli çalışması ve büyük sanatçıların eserlerinin incelenmesi asla gözardı edilmemelidir. Resim sanat eğitiminde bugün bile ustaların röprodüksiyonlarıyla başlanır ve uzun süreli bir yoğun çalışma sonrası sanat eğitiminde eğitilenler ancak özgün bir kişilik kazanırlar. Tanınmış ünlü bir edebiyatçı T.S. Eliot'un “geleneksel olmayan bir şey, gerçekten yeni olamaz” sözünden de anlaşılacağı gibi aynı şey hat sanatı içinde geçerlidir. Sanatın başlangıcı taklittir ve bu açıdan hattatlarda meşke taklitle başlarlar.

³¹ Şeref Bigali, Resim Sanatı, 2. Bs. Ankara, Şafak Matbaası, 1984, s. 181.

2.3.3. Leke (Açık-Koyu)

Leke hat sanatında büyük bir öneme sahiptir. Hat sanatında istiflerin formları, yuvarlak, dikdörtgen, üçgen veya serbest ve resim yazılarda olduğu gibi eşya ve biyomorfik olabilir. İşte bu biçimlerin oluşmasında leke başlıca unsurdur. Hat sanatında siyah-beyaz kontrastın temel alınmasıyla lekenin önemi vurgulanır. İstiflerde leke etkisi elde etmek için çeşitli yollara başvurulur. “Bu yolların en başta geleni Picasso’nun da ritmik olarak tanımladığı ve özellikle celi yazılarda kullanılan hareketler tezyini harfler ve öteki motiflerdir.”³² Bu hareketler, ana metnin dışındaki küçük yazılmış harfler ve motiflerin tümü birer leke fonksiyonuyla ve estetik kaygıyla kullanılırlar.

Aşağıda İ. Hakkı Altunbezer’in kuş şeklinde besmele istifi, fonksiyona göre adapte ederek leke tesirine ulaşmıştır. Leyleğin gövdesini plastik işaretlerle doldurarak leke etkisini güçlendirdiği gibi bazı harfleri birbirine bağlayarak ritmi ve bütünlük sağlamaktadır. (Resim 20)



Resim 20: Tuğrakeş İ. Hakkı Altunbezer’in Kuş şeklinde besmele istifi

Resim sanatında siyah-beyaz ve gri olmak üzere en az üç leke vardır. Bu lekelerden birisi genellikle baskın şekilde kullanılarak resimde birliğe ulaşılır. Hat sanatında baskın leke bu lekelerden birisi olabilir. Çünkü bazen koyu zemin üzerine, açık leke etkisi elde etmek için düzenlenen istiflerde baskın (dominant) leke beyaz olur.

³² Boydaş, a.g.e., s. 131.

Ta'lik yazılarda desen güzelliğe ve değişimi kendi kendine öylesine yeterlidir ki, istif zarurietini ikinci planda kalır.

2.3.4. Renk

Hat sanatında renk ikinci planda kalmaktadır. Siyah-beyaz ayrı düşünülürse, renk doğrudan doğruya hattatı ilgilendirmez. Hattat tarafından hakim renk olarak siyah-beyaz seçilmesi dikkat çekicidir. Bilindiği üzere, bu kontrast renkler (lekeler), çağdaş grafik sanatlarda olduğu gibi renkli bir resminde temelini oluşturur. Ancak Abdulkebir Khatii, Muhammed Sijelassi “İslam Şaheserleri” isimli kitabında “siyah mürekkep çoğunlukla kullanılan renktir” diyerek, altın yaldızı, gümüş renkleri, mavi, yeşil, turuncu, mor gibi renklerle yazmalarda renk kullanılmış olduğunu söylemektedir.”³³ Bu renklerin amacı ise öncelikle olarak dekoratif düşüncedir. Yani bu renk demeti, ebruya, minyatüre ya da metnine canlılık kazandırmayı amaçlamıştır.

³³ Örs, a.g.e., s. 56-57.

III. BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATI

3.1. Çağdaş Resim Sanatının Gelişimi

Çağdaş sanatlardan söz ederken, insanlar genellikle, geçmişin gelenekleriyle bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçısının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünürler. Bazıları gelişmeden yana sanatında kendini yenilemesi gerektiğini düşünürken, bazıları da eski güzel günler sloganını tercih eder ve modern sanatın tamamen yanlış olduğunu düşünür. Çağdaş sanat kimi zaman bir sanat olarak reddedildiği gibi, kimi zaman da hayranlıkla yüceltilir. Bu kavramı dahi iyi anlamak için, bu kavramın ortaya çıktığı coğrafyadan ve kültürden bu günlere geliş macerasına değinmek gerekir.

Çağdaş sanatta tıpkı eski sanat gibi belirli durumlara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Endüstri çağı yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Batılı sanatçılar arasında yaygınlaşan modernizm ve postmodernizm anlayışın getirdiği “özgür ve özgün eğilimler ve bunun ilgi çeken sonuçları, sanatçıları etkilemiştir. “Modern sanatın doyduğu Batı toplumunda Resim sanatı 19. y.y.’a kadar egemen olan akademizm ile izlenimciliğin ikileminden, teknolojinin gelişimi fotoğraf makinası ve sinemanın fonksiyonlarının ortaya çıkmasıyla yeni akımlar biçiminde çıkış aramıştır. Bu arayışı kısmen orta ve uzakdoğu geleneksel ve yerel sanat motiflerinde sonuçlandırmıştır.”³⁴

Yabancı kaynakların bazısında modernizme kısaca 20. yüzyılda batı kültürünün etki altına aldığı yerlerde ard arda gelen sanat ve mimarideki öncü üsluplara verilen addır diye tanımlanır. Başka bir tanımla, eskiyi özgür uygulamalarla çağdaş tekniklere, kurallara ve zevklere göre yeniden ele alış hareketi “modern” kavramı ile tanımlanmaktadır. Modern (Çağdaş) sözcüğü tarihi uzantısı belli olmayan, fakat mekânı Avrupa kıtası olarak belirlenen bir yeri kapsamaktadır.

³⁴ Ahmet Atan, Sanatta Özgürlük ve Özgünlük, Türkiye’de Sanat, S. 43, 2000, s. 16.

Çağdaş sanata gelene dek aslında optik bir sanat olarak resimde biçimsel mantık prensipleri hakimdi. Bu prensiplerden bazıları birlik, zorunluluk, denge vb. gibi kurallardı. Birlik ve denge gibi elemanlar kaligrafide ve İslam hat sanatında bağlı kalınan prensiplerdir.

İslam hat sanatının modern Türk resmine etkisi, süreci incelenirken, batılı kaynaktan beslenen bir anlam yüklü “modern” kavramını ve onun geçirdiği tarihi evreleri de iyi bilmek gereklidir. Batılı anlamda Türk resminin oluşum sürecinde doğal olarak modernizmle ilintilidir. Çağdaş resim ulaştığında temel diye nitelendirdiği resim öğelerinin azımsanmayacak bir bölümünün kaligrafinin yapısında bulunuyor olmasında bu konuları birbiriyle ilintili kılmıştır. Bu sebepten kavramların yerli yerine oturabilmesi ve araştırma boyunca yapılacak göndermelerin anlam kazanabilmesi için bu ilişkilendirme gereklidir. Çağdaş resimsel değerleri yapısında içeren İslam hat sanatı ve onun Türk resmindeki yansımalarının boyutunu kavramak, modernizm ve modern hareketlerin arka planını tanımakla ilgilidir.

Modernizm bir eğilim veya bir teknikten çok, çağdaş anlamında bir zaman kesintisidir. Eskiye nazaran yepyeni bir dönemin ortaya çıkmasıyla tanımlanan bir modernlikten bahsetmek mümkündür. “Renklerin bilimsel formülasyonu, Puantilizm (noktacılık) gibi bir çığır açmıştır. Fotoğrafın keşfi ve bu yolla röprodüksiyonların yapılması modern sanatın gelişimindeki en önemli etkenlerdendir.”³⁵

Fransa’da doğan, Empresyonizm (izlenimcilik) bir yerde klasik sanatın sonu olurken modern sanatında başlangıcı sayılır. Resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa, empresyonizmle başlıyor ve böylece “pür”^{*} bir sanat olarak ortaya çıkıyor. Çünkü, bu yolda resim sanatı bütün formel elemanlardan kurtulmuş oluyor. “İzlenimcilikle sanatçı artık kütesel anlatımdan çok, göz ve algı üzerindeki etkileriyle ilgilenmiş cismin katı ve kesin maddeselliğini yitirerek mekansal, atmosferik ve ışık etkileri içinde olguların birbirleriyle ilişkilerini, mekan içindeki bütünlüklerini anlatmıştır. İzlenimcilik bir yerde resmin

³⁵ Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, 2. Bs. İstanbul, Yorum Sanat Yayıncılık, 1995, s. 109;

* Pür- Pürizm : Genelde, sanat eserini en aza indirgemiş sayıda eleman ve öge kullanarak oluşturma anlayışıdır. Bir üslup değil, genel bir sanat anlayışının adıdır.

soyutlamasını ve sanatçının görünen dünyadan çok duyulan dünyaya olan ilgisini kanıtlar.”³⁶ Empresyonist resme baktığımızda, formun kontür yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmadığını; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren aklın yerini ise şimdi gözün aldığını görüyoruz. Bu sebepten dolayıdır ki modern sanatın başlangıcında empresyonist sanatın varlığı iddiası bu sebepten doğrudur denilebilir.

Modern sanat hareketi, Delocrix’in tarihsel idealizminin, Courbet’in Realizminin, Monet’in Empesyonizminin, Emil Bernand ve Gauguin’in Sembolizminin hemen sonrasında gelen Fovizm gibi bazı akımların ön habercisidir. Tarihsel İdealizmden Realizme, Empresyonizmden, Sembolizme, Fovizme özellikle Kübizme kadar modernizmin oluşum evreleri çok farklı yelpazededir. “Modernitenin kapısını genişlettiğimiz Empresyonizm, Sürrealizm, Fütürizm ya da Kübizm akımlarını, Picasso, Miro, Kandinsky veya Mondrian gibi ustaları iyi-kötü tanıttığımız dönemleri de söz konusu etmemiz mümkündür.”³⁷

Modern sanata gelene dek aslında optik bir sanat olan resimde biçimsel mantık prensipleri hakimdi. Bu prensiplerden bazıları birlik, zorunluluk, denge, vb. kurallardı. Birlik ve denge gibi elemanlar İslam hat sanatında da bağlı kalınan prensiplerdi.

Çağdaş sanat kavramında, soyutlama biçimindeki semboller veya simgeler önemli bir yer tutar. İnsanlar arası diyaloglarda kullanılan sembolik im’lerle birbirlerinin içsel dünyalarına ulaşmaya çalışırlar. Bu bağlamda im’lerin çağdaş bir resimsel eleman olarak kullanılması doğaldır. Modern sanat dönemlerinde sanatçılar, bazen kendilerini sembolik etkinliklerle ifade ederler semboller, imgeler ve anlamlar, sanatçının renk ve biçimleriyle birleşip, eseri ortaya çıkarır. Bu eserde duyguların yoğunlaşmasıyla, gereksiz ayrıntılar atılır ve etki bu şekilde ortaya çıkar. Bu sembollerin bazen kaligrafik çağrışımlar yaptıklarından, hatta bizzat birer harf veya kelime formları oluşturdıkları görülür.

Çağdaş sanatın temel eğiliminin, genellikle soyutlamaya doğru olduğu fark edilebiliyor. Bu eğilimin biraz ilerisi “soyut sanat” olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern sanatın evriminde düşünce çok önemli bir yere sahiptir. Sanatın

³⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.III, s. 1552.

³⁷ Ahmet Atan, Sanatta Özgürlük ve Özgünlük, Türkiye’de Sanat, S. 43, 2000, s. 18.

gelişiminin de düşüncenin gelişim aşamalarıyla paralel gittiği bilinmektedir. Çünkü bu gelişim aşamalarıyla sosyal eylemler birbirine bağlıdır. Bir sanatçının düşünen bir beyne, toplumun problemlerini içinde yaşayan duyarlı bir yapıya sahip olması ve sosyal düşünebilmesi kadar doğal bir şey olamaz. Fakat modern toplumun ilk oluşumunda sanatçı kendi kabuğuna çekilmiş ve ekonomik üretim eylemlerinden uzak durmuş ve sanatı ile birlikte endüstri devriminin genel etkisinde kalmıştır.

Batılı anlamda Türk resminin oluşum sürecinde doğal olarak modernizmle ilintilidir. Modern resim sanatımızın üzerinde temellendiği geleneksel sanatlarımızda, Miro, Klee, Kandinsky, Doesburg ve Hans Houtung, Mondrian gibi Avrupalı sanatçılarda etkili olması ilginçtir. Resim sanatımıza baktığımızda objeden uzaklaştırılan ve non-figüratif resmin kaynağı olan, bitkisel ve hayvansal motifler, çağdaş resim sanatımızda bir alt yapı özelliğinde olduğu görülecektir.

Sonuç olarak toparlayacak olursak, modernizm bir eğilim veya teknik değil, çağdaş anlamda bir zaman kesiti olduğunu görürüz. Çağdaş sanat çağımızda icra edilen sanattır. Bugün Japon sanatı, Çin sanatı, Afrika ya da Batı sanatı, ister figüratif, isterse non-figüratif olsun hepsi günümüzle ilişkisine bağlı olarak çağdaştır. Yazı soyut olma niteliğinden dolayı eskiden de yapılmış çağımızda da yapılmaktadır. Eskiden de günümüzde de icra edilen kaligrafinin dahi bir çeşit soyutlama olduğu düşüncesinin alt yapısı olarak modern sanata bu yaklaşımı getirebiliyoruz. Bu bakış açısıyla da kaligrafinin ve İslam hat sanatının çağdaş ve aynı zamanda modern olduğu görülebilir.

3.1.1. Soyut resim

Soyut sanat, keşfetmeye yönelik duygu ve heyecan yüklü zekayı dışa vurma olayıdır. Düşünmek nesne ile ilişkiyle başlar. Nesnenin çevresiyle ve kendi içindeki ilişkilerinin düşünsel planda organizasyonuna “soyutlama” diyebiliriz. Başka bir tanımla soyut sanat “renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesneleri benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir.”³⁸ Aynı zamanda non objektif (nesnel olmayan) ve non-figüratif sözcükleriyle de tanımlayabildiğimiz soyut

³⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.III, 1997, s. 1689.

sanat tümüyle düş ürünü olabileceği gibi var olan bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda ortaya çıkan imge asıl imgeyi çağırıştırabileceği için soyut yerine “soyutlama” terimi kullanılmaktadır.

Resimdeki semboller, folklorik sembollerin ötesinde evrensel- bağlamda anlamları olan sembollerdir. Resimlerde “olmazsa olmaz” bir yoğunlukla yerleşik olan imgeler ürünü olan bu işaretler, sanatımızın özgür ruh dünyasında gerçek karşılığını bulan, içeriklere sahiptir. Rastlantı gibi görünen lekeler ve işaretler birbirleriyle ilgili anlamlarla doludur. Soyutlamalarda kolay okunur olmayan bir biçimsel yöntem takip edilmektedir.

19. y.y.’daki son halka olan empresyonizm üzerine temellenen modern sanat fovizmden kavramsal sanata kadar bir çok akımlarla da anlam bakımından örtüştüğü zamanlar olmuştur. Bu akımların ilk sırasında kabul edilen fovizmle başlayan nesnelerin deformasyonu batıda sanatta soyutlamaya gidişin ilk işaretleri olarak kabul edilir. “Sanat fenomenini psikolojik bir değerlendirmeye dayandıran Worringner; soyut sanatın yalnız uygar insanların yaşadığı çağa özgü olmayıp aynı zamanda ilkel toplumlarda da görüldüğünü belirtir. Ona göre, ilkel toplumlar dış dünya olaylarının neden olduğu karışıklık ve belirsizlik karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek bir huzur kaynağı ararken, bu huzuru mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulurlar. Bundan ötürü Worringner, insanoğlunun ilk yaptığı sanatın soyut sanat olduğunu iddia eder.³⁹

Soyut resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon , ne inandırıcı bir mekan ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vermemekle beraber, dikkatle incelemek gerekmekte çoğu zaman resimlere verilen isimler yardımı ile içerik konusunda sonuca varılabilmektedir. Soyut sanatın ortaya çıkış nedenlerini incelerken ilkel toplumlardan, günümüz toplumuna kadar, toplumların kültür ve coğrafyasında bile farklı etkenlerin varlıkları görülmektedir. Soyut sanatı bir doğaçlama olarak nitelendirenlerde vardır. Sanat etkinliği, empresyonistlerde göz duyarlılığına, ekspresyonistlerde bilinçaltı güçlere, bilinçaltı duyarlılığına ve coşkulara dayanıyordu.

³⁹ Ahmet Atan, a.g.e., s. 19.

Soyut sanatın doğuşundaki etkenler içinde objeden kaçışın önemli bir yeri vardır. Kandinsky bunu şöyle belirtmektedir; “Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objelerime zararlı olmaktadır.” Ayrıca 20. yy’da soyut sanatın güncelleşmesinde endüstri tasarımı, mimarlık, resim ve heykel sanatlarının birbirleriyle yakın ilişkilerinin de rolü büyüktür. Gerek endüstrideki fabrika üretimi, gerek yapı teknolojisi ve ölçütlerinin, strüktürel sorunları ön plana çıkarması resim ve heykel gibi sanatlarda da geometrik ve yapısal düzenlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır.

Soyut sanat ortaya çıktığı yıllardaki sanat metropollerinden, Münih, Paris, Moskova, Zürih ve Amsterdam gibi kentlerdeki ustaların her biri ötekenden habersiz soyut çalışmalar yapıyorlardı. Bu yeni döneme damgasını vuran sanatçıların farklı mekanlarda fakat özde aynı eserler verdikleri gözlemlenmektedir. Örneğin, Kandinsky Münih’te 1910’da ilk soyut suluboyasını boyadığı zaman, hemen hemen aynı tarihlerde Moskova’da Larinov ve Malevich 1913’te “Süprematist” Delanuy 1912’de “Orphist” resimlerini yapmışlar. (Resim 21, 22, 23) Fütüristler manifestolarını (bildiri) 1909’da yayınlamış, ilk sergileri 1912’de açmışlardır. “Mondrian ve Malevich temsil ettikleri soyut sanatı, temel biçimlere dayandığı için kişisellikten arınmış ve açıkça modern bir sanat olarak görebiliriz.”⁴⁰ Aynı şekilde Arp ve Mangelli biri Zürih’te diğeri Floransa’da habersiz soyut resimler yapıyorlardı. Sanatçıları böyle ortak payda da buluşturan olayların başında kuşkusuz Avrupa’da meydana gelen endüstriyel gelişimin sosyal hayat üzerinde bıraktığı olağanüstü etkidir.

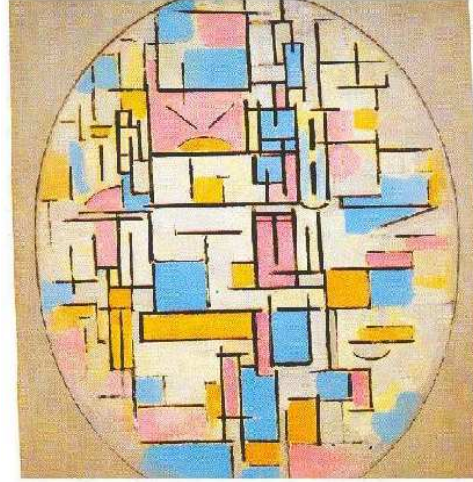
Soyut görüntünün sanatta geçerli ve yeterli bir anlatım olarak gelişmesi 20. yy.’da olmuştur. Cezanne’ın son yıllarda, 1906’da yaptığı St Victoria Dağı resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeniyle Kübizm’e ve giderek Geometrik-Soyutlama’ya yol açmış, Kandinsky’nin manzaradan kaynaklanan serbest, renkçi soyutlamaları Avrupa’da bu yıllarda Lirik ya da Anlatımcı soyut resmin ilk adımlarını atmıştı. “1910’lardan sonra ise gerek resimde, gerekse heykelde soyut anlatımda, kübizm, geometrik soyutlama, Gerçeküstücülük, Dadacılık, De Stijl, Pürizm, Süprematizm ve yapımcılık gibi çeşitli akımlar başlıkları altında toplanabilen farklı soyut

⁴⁰ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 83.

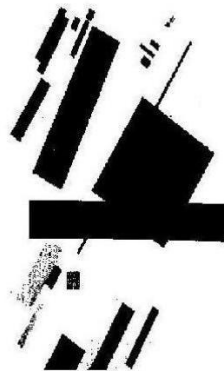
yaklaşımların geliştiği görülür. 1940’lardan sonraysa Op Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Minimal Sanat ve Renk Alanı Resmi gibi akımlar doğmuştur.⁴¹



Resim 21 : W. Kandinsky, VII. 1913, Tual üzerine Yağlıboya, 200*300 cm. Moskova



Resim 22 : Piet Mondrian, Oval Şekilde renkli düzlemler. Yaklaşık 1914, Tual üzerine yağlıboya, New-York



Resim 23: Kasimir Malevich, Suprematist resim, 1916, Tual üzerine yağlıboya, 88*70 cm. Amsterdam

⁴¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e., C. II, s. 1689.

Günümüzde Geometrik soyutlamacılar, Lirik, soyutlamacılar, Geometrik non Figüratifçiler, Lirik non figüratifçiler biçiminde bir sınıflandırma yapılmaktadır.

Geometrik soyutlamada anlaşılan, nesne ve figürlerin optik görüntülerine yada akılcı tasarımlarına, katı geometrik biçim verilerek değişiklik ve biçim bozmadır. Picasso, Braque ve Leger gibi ressamalar bu anlayışı kübist resimlerinde biçimlendirmişlerdir.

Lirik soyutlamadaki mantık ise, heyecanlı sanatçının, serbest fırça darbeleri boya kazımaları, karıştırmaları ve boya bıçağı ile yarattığı şiirsel doku üzerine oturtulur. Lirik soyutlamada çoğu zaman nesne ve figürlerin optik görüntüleri tümüyle ortadan kalkar. Bazen de, lirik soyutlamaya ilişkin resimlerde, nesne, figür ya da manzara öğelerinden bazı kalıntılar vardır.

Sanatçı resimsel öğeler dediğimiz çizgi, fırça tuşlu lekeler ve geometrik biçimlemelerle resim yapmayı denemeye başladığı zaman, resimlerde doğa biçimi artık hiç kullanılmaz olmuştur. Ressamların doğa biçimlerine karşı geliştirdikleri bu tavırlarını kesin olarak figürsüz resimler olarak kurumlaştırınca, bu eylemlerin de non-figüratif veya informel resim nitelemesinde bulunmuşlardır.

Figürsüz ve lirik bir resimde hiçbir biçimde ve figürle ilgili bir izlenime rastlanmaz lirik non-figüratif resim, boya tuşlarının herhangi bir mantıksal biçimleme kaygısı olmadan sanatçının kendi dürtüleriyle doğal bir dokuda oluşturduğu özelliktedir. Bu sebepten, lirik non-figüratif resimlerde nesne ile figüre bağıntılı olmayan ve yeni bir boya dokusu ve hacim görüntüsü de meydana gelmiştir.

3.2. Batı Resim Sanatında Hat ve Kaligrafinin Etkileri

Batının modernite veya çağdaşlık üst kimlikli yeni sanatında, hat sanatının ve kaligrafinin kapsadığı yer ve sanatçılar üzerindeki etkileri şimdi incelenecektir. “Rönesans döneminden itibaren, Batı resim sanatı tamamen dış gerçeğin peşine düşmüştür. Leonardo da Vinci ressamalara “dış görünürlere takılma, önemli olan dış gerçek değil, ressamın fikrindeki entelektüel gerçektir.”⁴² diyerek öğüt vermesine rağmen, 19. y.y.’ın ikinci yarısına kadar Batı resim sanatı tabiatın

⁴² Nurullah Berk, Resim Bilgisi, Varlık Yayınları, Ankara, 1972, s. 154.

taklidiyle uğraşmıştır. Avrupa resminde yazı, ortaçağdan itibaren kompozisyonlarda yer alan bir unsur olarak vardır. Gotik ve Antik yazı sistemlerinden İslam hat sanatına dek Avrupa resminde yazı, harf, sözcük ve tümceler biçiminde genellikle açıklayıcı ve süsleyici bir öge olarak kullanılmıştır. 16. ve 18. y.y.'larda ise sayfalardaki bu harfler, soyut resim niteliğine kavuşacak ölçüde sanatsal çekiciliğe ulaşır.

20. yüzyılların başlarından itibaren tabiatla bağlarını koparmaya başlayan resim sanatı, yaratma özgürlüğüne kavuşarak kavram ressamlığına geçmiştir. Sanat artık, verilmiş biçimlerden yola çıkmıyor, yeni biçimleri ve yeni gerçekleri meydana getiriyordu. Sanat görüneni bırakıp, bir düşünciyi güzelleştirmek amacındadır. İşte bu dönemde Batı resim sanatı İslam yazısının plastik imkanlarını ve bu plastik imkanlardan başka hiçbir şeyi resmetmeyen, düşünciyi güzelleştirmeye çalışan İslam yazısını fark etmiştir.

20. yy.'da kaligrafi ve İslam hat sanatı resimsel değerlere kavuşmaktadır. Rengin, çizginin ve soyut şekillerin çok şeyler ifade ettiği bu dönemde batı, deformasyonu, soyutlamayı ve figürden kaçışı daha yeni keşfetmektedir. Bütün bunlara modern resim diyen batı bu dönemde kaligrafi ve hat sanatıyla ilgilenmiştir. Latin alfabesinde dayalı kaligrafiyle Arap ve Çin alfabesine dayalı İslam ve Uzak-Doğu kaligrafisi doğal olarak farklı resimsel değerlere sahiptir. Batılı sanatçılar “1903 yılında Münih’te Müslüman sanatı sergisi ve 1910 yılında yılın olayı sayılabilecek yine Münih’te çok büyük bir İslam Sanatları sergisi”⁴³’nin açılmasıyla Doğuya daha bir dikkatle bakma gereği duymuşlardır. Bundan dolayı, minyatürümüz, halı, kilim ve hattımıza daha değer verilir duruma gelmiştir. Batılı sanatçılar latin harflerinde gösteremedikleri hünerlerini daha estetik yapıya sahip Doğu alfabelerinde, özellikle de İslam hat sanatında göstermeye başlamışlardır. Batı sanatçıların bir kısmının 20. yy. başlarında tabiatı soyutlama da minyatürden; renklerin salt değerleri ile salt biçimleri oluşturmada halı ve kilimlerden, en önemli olarak da “düşünciyi güzelleştirmede” sahip olduğu plastik değerlerden dolayı İslam yazısından yararlandıkları bugün artık inkar edilemez bir gerçektir.

⁴³ Erol Kılıç, Çağdaş Resim Sanatının Oluşumunda Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S. 3, 1996, s. 55.

20. yy. eserlerinde kaligrafinin kullanımı, Fütürizm, Dadaizm ve bu akımlara kuramsal açıdan katkıları bulunan Apollinaire'nin kompozisyonlarından, Kübist, Sürrealist- Süprematist, Konstrüktivist ve De Stijl gibi akımlara kadar uzanan çok geniş bir alana yayılmaktadır. Van Gogh, bir tablosunun çevresinde yaptığı Çin harflerinden oluşan süslemeyle eserinin lirik içeriğine katkı sağlamak amacını ifade etmesi, kaligrafinin biçimsel de olsa Avrupa resmine girdiğinin bir kanıtıdır. 20. yy.'da Batıda, kompozisyonun asal veya yan yapı unsurları olarak kaligrafiyi tablolarla görmekteyiz. Yazı bu tür kullanımıyla, okunurluğunu korumakla birlikte resmin diğer unsurlarıyla aynı ölçüde plastik değer taşımaktadır. Yazı önceden belirlenen kompozisyon kurgusu içinde betimleyeceği imge, ses, grafik, biçim ve benzeri somut kavramlar içinde değerlendirilmektedir.

Sanatçı hangi üslupla veya hangi akım etkisiyle çalışırsa çalışsın o, kendinden bir şeyler aktarma arayışı içindedir. Çünkü sanatçı daime mükemmelin peşindedir. Sanatçıların ruh dünyası 20. yy.'ın başlarında kendisini nesneden uzaklaştırarak içsel dünyaya itmiş ve ürün olarak, çağdaş sanatı tüm versiyonlarıyla endüstri ve teknoloji toplumuna sunmuştur. Böylece geleneksel konu ve tekniklerden kopan modern Batı sanatı ve sanatçıları Yakın ve Uzak Doğu'ya yönelirken, İslam hat sanatının soyut resim kemliğini keşfetmişlerdir. Bu bağlamda Antonio di Pucci Pisenello'nun İslam yazısını kullanarak yapmış olduğu eser iyi bir örnek olacaktır. (Resim 24)



Resim 24 : Antonio di Pucci Pisenello

Ünlü İspanyol ressamı P. Picasso, usta bir hattat tarafından yapılmış nefis bir istifi gördüğü zaman işte resim! Diye bağırmeden kendini alamaz ve “Benim resimde varmak istediğim son noktayı, İslam yazısı çoktan bulmuş” diyor ve ünlü Türk hattatlarının eserlerini inceledikten sonra onlarda gördüğü plastik zenginlikleri şöyle dile getiriyordu:

...Ama bunlar ne kadar ritmik! Bunlardan bir şeyler çıkar! Doğulu renkçidir ama, renkçiden çok fazla çizgici, soyuttur. Bu soyut dehasının en güzel örneklerini bunlar, bu yazılar”⁴⁴

Ünlü ressam Braque’a göre, eşyalar arasındaki ilişkiyi resmetmek bizzat eşyaları resmetmek kadar zordur. Onun resimlerinde konu eşyalar arasındaki münasebetlerdir. Ona göre bir sepet içindeki bir portakal ve limon resim sanatına konu oldukları zaman, portakal ve limon olmaktan çıkar. Portakal ve limonlar arasındaki ilişkiler onların dış görünüşlerini tasvir etmeden daha önemlidir. Bragu’nın meyve dediği şeylerin yerine harfler konulursa, konu daha da açıklanacaktır. Bir hattatın da başlıca problemi düzenlediği istifi oluşturan harflerin, kelimelerin birbirleriyle ve bütünle olan ilişkilerdir. Burada en önemli problem, bir harfi yazmadan önce ikinci harfle olan ilişkilerdir. Hattatın sanat gücü işte bu noktada başlamaktadır. Ayrıca Wassily Kandinsky’ye göre şekil bakımından hâlis piktural bir kompozisyonun iki amacı vardır:

1. Tablonun bütününün kompozisyonu,
2. Kendi aralarında düzenlenen, bütüne bağlı çeşitli şekillerin yapılması⁴⁵

İslam hat sanatında bir istifin plastik amacı, ancak Kandinsky’nin yukarıda belirttiği gibi açıklanabilir. Paul Cezanne ise bir plastik eserin başlıca üç elemandan meydana geldiğini söylemektedir. Cezanne bu elemanları şöyle sıralamaktadır:

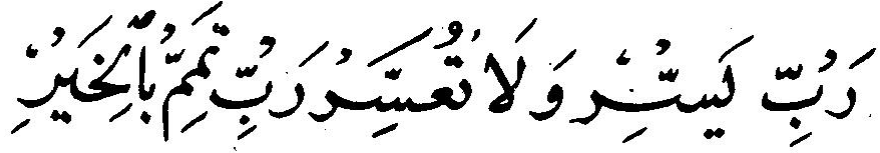
1. Geometral eleman
2. Geometrik eleman
3. Perspektiv eleman

Bundan da anlaşılabilirceği gibi Cezanne ile Kandinsky’nin plastik bir esere bakış açıları birbirlerine çok benzemektedir. Burada Geometral eleman, eserin bütünlüğünün soyut bir yapı sistemi içinde gelişmesi Geometrik eleman,

⁴⁴ Boydaş, a.g.e., s. 103.

her biçimin geometrik şemalarla ifade edilmesi, Perspektiv eleman ise en-boy ve derinliğin perspektiv bilgisiyle gösterilmesidir.

“İslam hat sanatında yuvarlak, oval, dikdörtgen veya pramit biçimde (geometral eleman) bir kompozisyonu meydana getiren parçaların birbirleriyle (geometrik eleman) ve bütününe bağlı olarak oluşturdukları ilişki aynı amaca yöneliktir. Hattat Ali Efendi tarafından 1865’de yazılan aşağıdaki başarılı istifde, yukarıda anlatılan ilişkiler görülmektedir. Bu istifin, nokta, çizgi ve leke ilişkileri (geometral, geometrik ve perspektiv elemanlar) bakımından gözden geçirilmiş, konuya ışık tutacaktır.”⁴⁶ Resim 25)



Resim 25 : Rabbi yessr vela tuassir, Rabbi temim bilhayr

Görüldüğü gibi Braque, Kandinsky ve Cezanne’nın bir plastik eserde aradıkları özellikleri, İslam yazılarında görmek mümkündür. Böylece, plastik unsurlar bakımından çok zengin olan İslam yazılarının plastik resim değerleri taşıdıkları açıkça görülmektedir. Bu konuda gerek teorik söylemlerinde gerekse resimlerinde ilim ve sanat adamlığı ciddiyetiyle doğruyu itiraf eden birçok Batılı sanatçı vardır. Avrupa’dan Juan Miro, Paul Klee W. Kandinsky, Hans Houtung, Mondrian, Hans Van Doesburg, Ad Reinhard gibi ünlü ressamalar bu kaynaktan harikalar çıkarmaktadır. Bir sonraki başlık altında bunları daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3.3. Batılı Ressamların Eserlerindeki Hat ve Kaligrafik İzler

İslam hat sanatı ve kaligrafiden etkilenen Batılı sanatçıların eserlerini incelediğimizde birçok batılı sanatçının eserlerinde, halı-kilim motifleri, süsleme ve diğer etkileşimlerle birlikte İslam hat sanatının izlerini rahatlıkla görmekteyiz. Batılı sanatçıların eserleri farklı bir bakış açısıyla olsa da, hat sanatının ve kaligrafik etkilenmelerin hem nicelik hem de nitelik bakımından birçok örneklerini

⁴⁵ Wassily Kandinsky Cev., A. Necati Bigalı Sanatta Manevilik Üzerine, İzmir, 1981, s. 53.

⁴⁶ Boydaş, a.g.e., s. 105.

görmek mümkündür. Hat sanatımızdan etkilenen sanatçılardan yalnız bir kaçının eserlerindeki etkilere kısaca değinelim.

İspanyol asıllı ressam Jhan Miro, lirik gerçekliği bırakıp Sürrealist akımı benimsediği sıralarda İslam hat sanatından etkilendiğini, halk sanatından esinlenerek yaptığı figürlerden ve çocuksu çizgilerden anlamaktayız. Miro eserlerinde lirizmi hepten bırakmamış, soyut ve figüratif işaretler ve hat sanatındaki çizgiler onun sanatının özgünlüğü olmuştur.

Miro hat sanatında çizginin dinamizmini ve mağrip sanatındaki coşkulu renkleri bulmuştur. “Eserlerinde Vav’lardan, Elif’lerden, Mim’lerden oluşturduğu estetik kompozisyonları dokusal ve hareketli bir yüzey görünümüyle leke gücüne dayanarak başarmıştır. Kısaca Miro, hat sanatının çizgi gücünden faydalanarak yeni bir espas ve sonsuz boşlukta çizgilerin devinimi ve koyuluk basamaklarının en aza indirgenmiş haliyle bu bağlamda çok güzel eserler vermişlerdir.”⁴⁷ (Resim 26-27)



Resim 26 : El yazısı karakterinde siyah üzerine beyaz İslam Yazısı

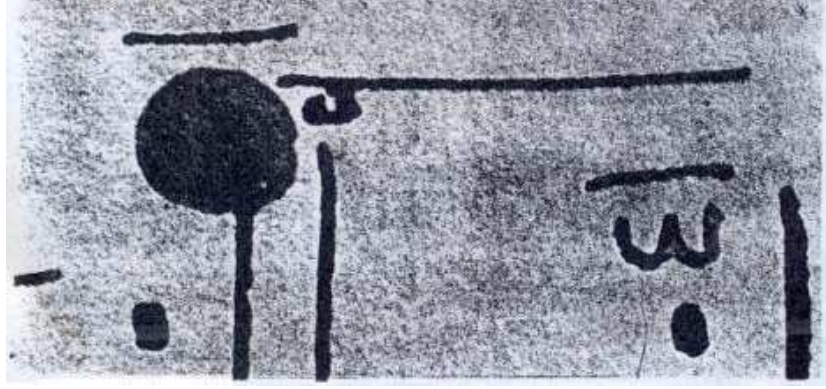
Resim 27 : Joan Miro, siyah üzerine beyaz çalışma Çocuksu çizgiler ve kaligrafi birleşimi

Paul Klee İslam sanatından etkilenerek birçok eser vermiştir. Klee hat sanatından yararlanarak, yazıyı başlı başına plastik bir öge durumuna getirmiştir. Sanatçı İslam verilerini bir gerçek sanatçı olarak kendi mayasıyla yoğurmuş ve kendi kurallarıyla bağdaştırmıştır. Klee bu resimlerinde sanki çizgilerin hareketlerinden, dokunun ritminden sadece güzele varmak istediği anlaşılmaktadır. Klee’nin dünya görüşü, biçimlendirme kuramında geliştirdiği düşünceler, çok seslilik ve eşzamanlılık anlayışı hepsinin bir arada toplandığı “İnsula Dulcamara” adlı resmidir. (Resim 28-29-30-31)

⁴⁷ Alakuş, a.g.e., s. 115.



Resim 28 : P. Klee, İnsula Dulcamara, 1938

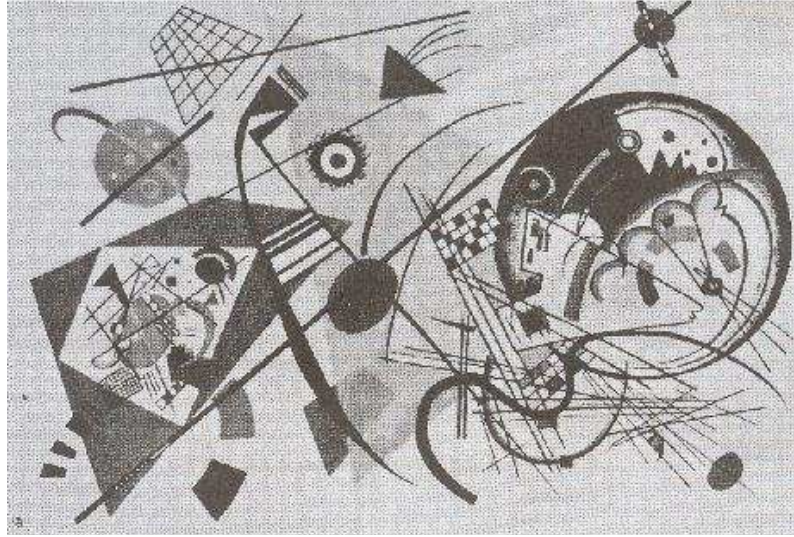


Resim 29: El Hadrami'nin bir "Besmele"sinden detay (1866)



Resim 30-31 : Solda, geçen yüzyılın başlarından kalma bir hat sağda, Paul Klee'nin tablolarından biri

W. Kandinsky’de nokta, çizgi, leke gibi İslam hat sanatının vazgeçilmez unsurlarını resimlerinde çok sık olarak kullanıyordu. Buda onu İslam hat sanatına yaklaştırmıştır. Eserlerinde kıvrak bir zeka, zengin kişisel imgelem, çocuk resmi özgürlüğü ve sürrealist öğeleri düzgünlük, kesinlik ve geometriksel soyutluluk ile birleştirmiştir.”⁴⁸(Resim 32)



Resim 32 : W. Kandinsky, Sürekli çizgi 1923

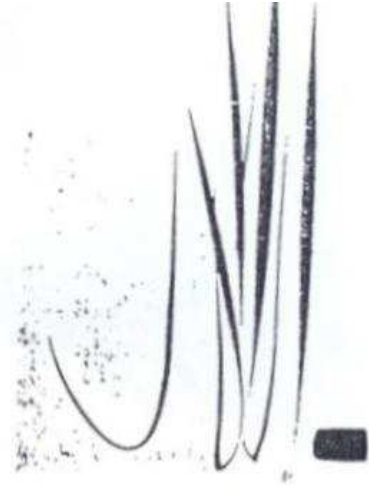
Alman asıllı Fransız ressam Hans Hertung salt soyut sanatın ilk uygulayıcılarından biridir. Eserlerinde bir kaynaktan fışkıran, son derece hareketli lekeleri ile İslam hat sanatının bazı örnekleri arasındaki bağı görmemek olanaksızdır. Hertung’un serbest sıkışık çizgilerle oluşturduğu eserlerinde hat sanatında da görülen güç ve enerji hissedilmektedir. “Kandinsky ile soyut sanata yönelen Hertung kaynağa daha bilinçli yaklaşmış Doğu sanatını felsefesi ile kavramış bunu kendi kişiliği ile bütünleştirmiş sanatçılardandır.”⁴⁹ Dikey çizginin yuvarlak ve oval çizgilerle ritmini İslam hat sanatındakine benzer bir şekilde görebiliyoruz. (Resim 33-34)

⁴⁸ Nazan İpşiroğlu, Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitabevi, 1995, s. 49.

⁴⁹ Alakuş, a.g.e., s. 113.

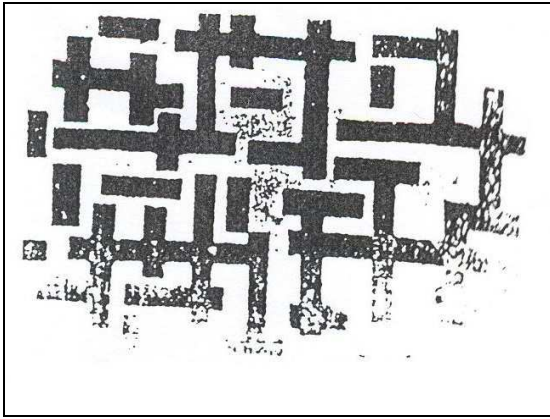


**Resim 33 : Kuzey Afrika Mağribi Yazıdan
Detay**

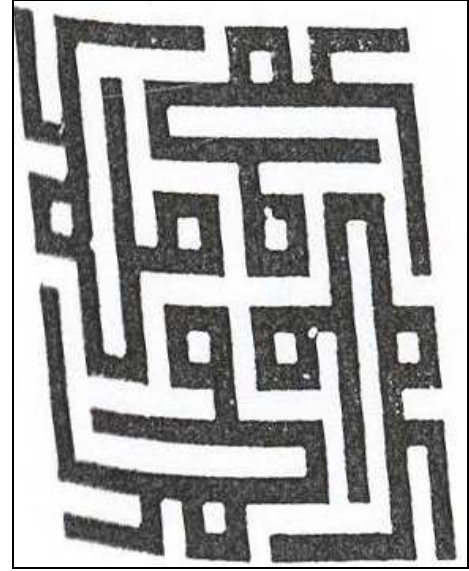


**Resim 34 : Hans Hartung'un kaligrafi etkili
bir eseri**

Hollandalı ressam, mimar ve sanat eleştirmeni Van Doesburg, geometrik soyut etkili eserlerinden yola çıkarak İslam hat sanatındaki forma ulaşmıştır. Yatay ve dikeylerin belli bir alan içinde düzenlenmesi, belirli zaman sürecinde koyu alanların, bazen de açık alanların ön planda olması İslam hat sanatındaki düzenlemeyle oldukça yakın bir ilişki kurmamıza olanak sağlamaktadır. (Resim 35-36)

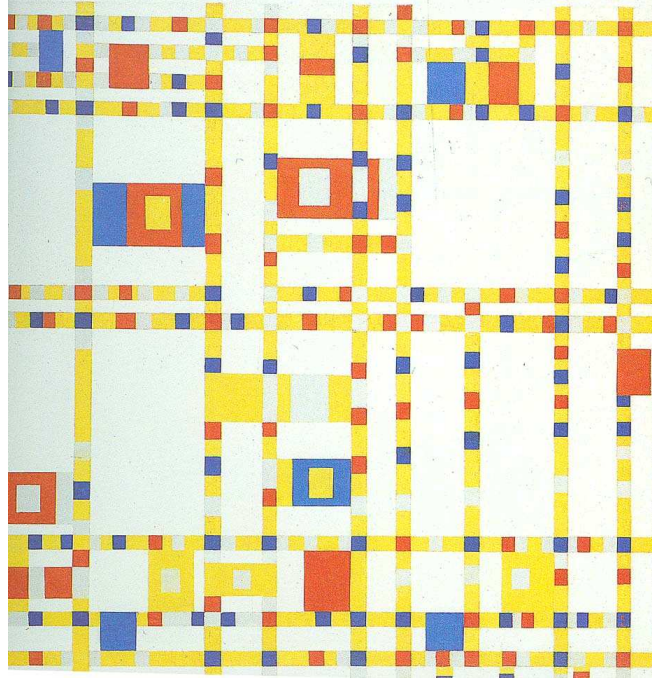


Resim 35 : Van Doesburgun bir resmi

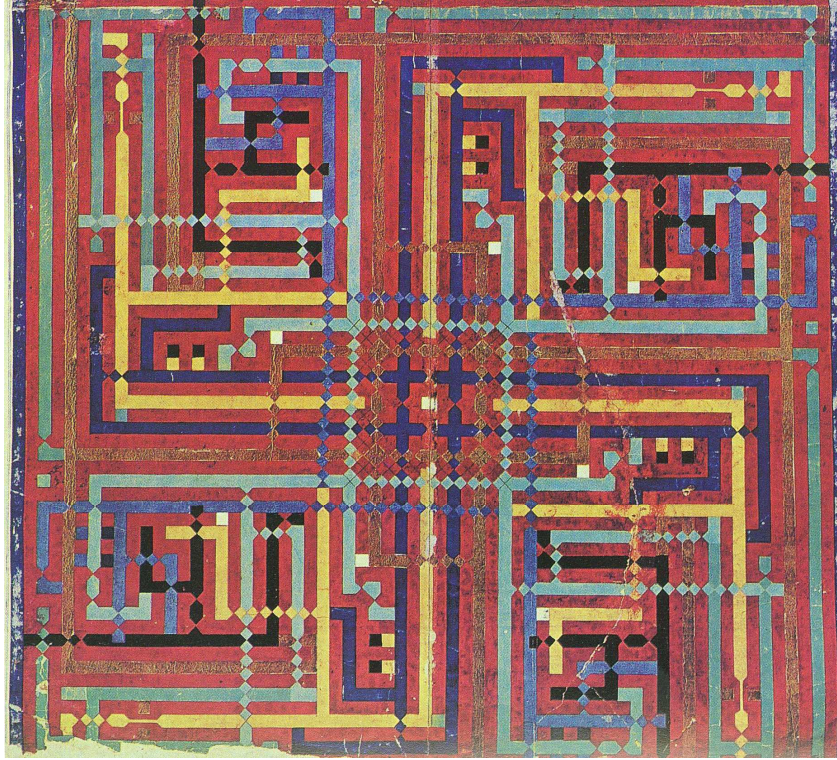


Resim 36 : Ma'kili Yazı

Piet Mondrian'ın çalışmalarında da İslam hat sanatı etkileri belirgin olarak görülmektedir. (Resim 37-38)

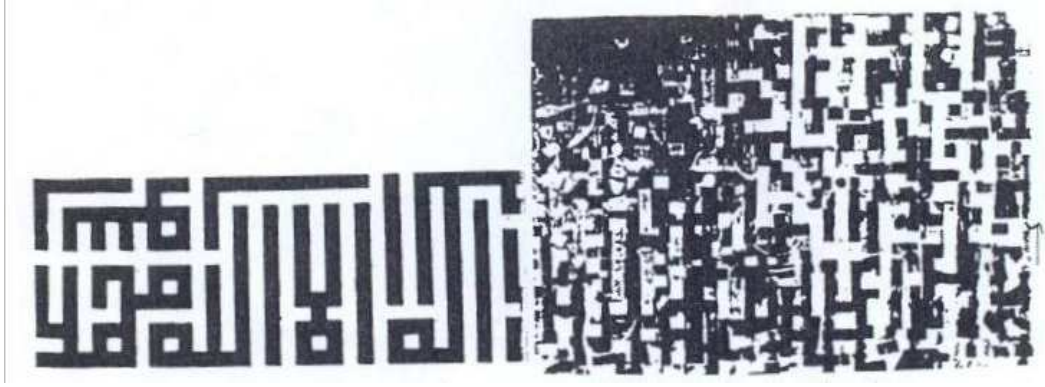


Resim 37: Piet Mondrian, Broadway Boogie-Wogie, 1942-1943, New York, Museum of Modern Art



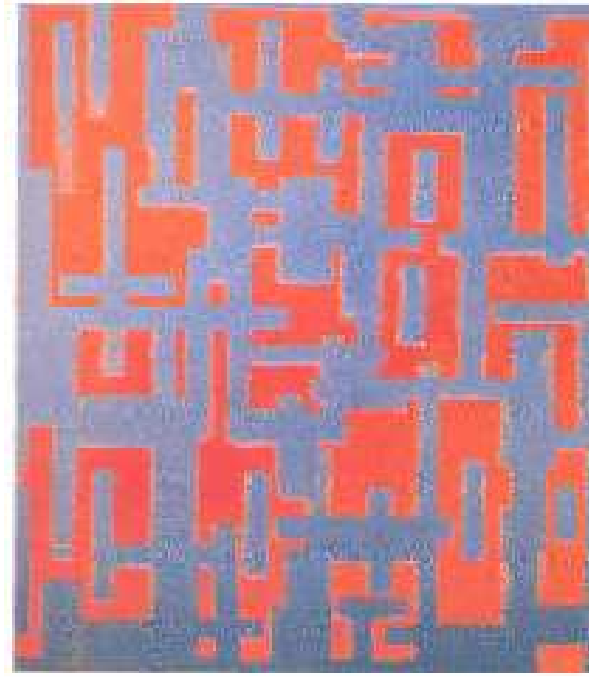
Resim 38: İran, XV. Yüzyıl İstanbul, Topkapı Sarayı Museum, Hazine 2152

1945’lerden sonra Amerikan sanatına özellikle kaligrafik resimleriyle önemli katkıları olan Bradley Tomlin’in kıvrak, karmaşık bir ritim içinde, birleşen çizgilerden ve işaretlerden oluşturduğu resimlerini İslam hat sanatıyla bağdaştırabiliriz. (Resim 39-40-41)



Resim 39 : Satrançlı ma'kili yazı

Resim 40 : Bradley Tomlin



Resim 41: Ad Reinhardt İsimsiz (kırmızı ve Gri)

Batılı sanatçılar resimlerinde yalnız İslam hat sanatından etkilenmemiş, birçok sanatçı Doğu ve Uzak Doğu kaligrafisinden etkilenerek eserler vermişlerdir. A.B.D. konumu gereği Atlantik ve Pasifik’e uzanan iki kıyısıyla bir taraftan Avrupa’ya, diğer taraftan Uzak Doğu’ya doğru bakar. Bunun için New-York, Avrupalı ve Amerikalı resmin belirgin bir buluşma noktasıyken, kıtanın diğer tarafından Çin ve Japon resmi ve el yazısına özel bir eğilim belirmişti ve

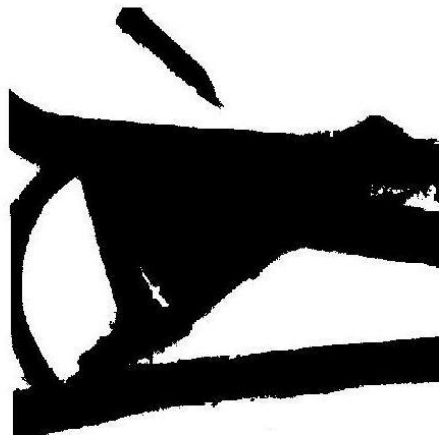
birçok sanatçı resimlerinde bu kaligrafilere çokça kullanmaktadır. Bunların başında Mark Tobey ve Franz Kline'dir,

“Tobey, resimlerinde Doğu sanatı ve tasavvuf düşüncesinden etkilenmiş ve resimlerinde bu etkiyi yansıtmıştır. “Beyaz Yazı” adını verdiği kendine özgü tarzını 1930’lu yıllarda Uzak-Doğu’ya yaptığı bir gezi sonrasında geliştirmiştir.”⁵⁰ Sanatçı kaligrafik beyaz biçimlerden oluşan resimleriyle dikkat çekmektedir. (Resim 42)



Resim 42 : Mark Tobey Ormanın Gölge Ruhları 1961 Kağıt üzerine tempera,*63 cm. Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrlung Westfalen

A.B.D.’li ressam Franz Kline geliştirdiği özgün anlatımla A:B:D’de Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen temsilcilerindendir. Sanatçı Doğu kaligrafisinden etkilenmiş ve doğal olarak renk kullanımını siyah, beyaz ve griyle sınırlamış, ancak 1959’da resimlerine canlı renklerde katmaya başlamıştır.(Resim 43)



Resim 43: Franz Kline, Mezar İşareti, 1955, Tual üzerine yağlıboya, 191*131,5 cm.

⁵⁰ P. Sanat Kültür Antika, 20. Yy. Sanatı, A’dan Z’ye Akımlar, İstanbul, S. 16, s. 71.

3.4. Türk Resminde Hat Sanatının Etkileri

1940 sonrası Türk resimlerinde Doğu-Batı çatışması içindeki tartışmalar sonucu Doğu Batı sentezi bir Türk resmi oluşturma tartışmaları soyut resme ilgi duyulmasına neden olmuştur ki bu nedenlerden birisi de kuşkusuz İslam sanatlarının soyutlayıcı etkisine duyulan ilgidir.

“Batılı sanatçılar alışlagelmiş akademi geleneğinden kurtulmak isterken yeni yaratımlarda gerek İslam, gerekse doğu sanat dünyasının sanatlarından ilham almışlar, bu biçimciliğin yeni yaratımlarının esin kaynağı olmuştur. Türk sanatçılar tarafından bunun fark edilmesi de Türk sanatçılarının geçmişe yönelik kültürel birikimleri benzer şekilde yeni yaratımlarının esin kaynağı olmuştur. 1950’lerde kimi sanatçılar yeni düzenlemelerinde İslam hat sanatını esin kaynağı görürken kimi sanatçılarımızı da yöresel halı-kilim ve nakış motiflerinden esinlenmiştir.”⁵¹

1960 sonrasında ise derin bir içsellikle yeni özgün yaratımlara gidilebilmiştir. Batı sanatçılarının İslam sanatına karşı olan duyarlılığı, Türk sanatçılarının da gözünden kaçmamış Türk resim tarihi içerisinde Osman Hamdi Bey’den, Şevket Dağ, Feyhaman Duran, Şemsi Arel, Elif Naci, Cihat Burak, Adnan Turani’ye ve günümüz genç kuşağına kadar çok sayıda sanatçılarımızın soyuta kaçan eserlerinde hat sanatının etkilerini ve motiflerin çeşitli yaklaşımlar ile kullanıldığını bilmekteyiz.

Geleneksel anlayışı soyut yorumlara ulaştırma çabaları 1960’lardan itibaren sonuçlarını vermeye başlar. Devrim Erbil’in çizgi dokuları, peyzajları geleneksel sanatların esinleri oluşturur. Bu bağlamda hat sanatına olan eğilimler de soyut yorumlar olarak resimlenmeye başlar. Abidin Elderoğlu’da 1960 yıllarında temeli hat sanatına dayalı ve siyah-beyaz karışıklarla düzenlenen kompozisyonlardan oluşan soyut lekesel bir anlatıma yönelir. Ayrıca Erdal Alantar, Şemsi Arel’de hat sanatının kaligrafik ritmini çağdaş batı akımlarının soyutlayıcı niteliğiyle bütünleştiren sanatçılarımızdandır. (Resim 44-45-46-47)

⁵¹ Erol Kılıç, Türk Resminde Bireyselleşme (1950-1970) Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2001, s. 163.



**Resim 44 : Abidin Elderoğlu, Minare 1961 Tuval üzerine
Yağlıboya, 93,5x130 cm (İstanbul (R.H.M))**



Resim 45 : Adnan Turani, Üniversite 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 80x100,5 cm



Resim 46 : Erdal Alantar, Kompozisyon, çukur baskı



**Resim 47 : Şemsi Arel, Kompozisyon, 1957,
kağıt üzerine kurukalem 9x14 cm.**

İslam hat sanatının Türk resminde biçimsel olarak kullanımı ilk bakışta, konuya bağımlı olarak kullanımı ve soyutlayıcı eğilimler temelinde kullanımı olarak 2 kategoride sınıflandırılabilir. Bizi ilgilendiren ikincisidir. Soyutlayıcı eğilimler açısından Esin Yarar 3 kategoride sınıflandırmaktadır.

1. Yazı formunun okunurluğunu koruyarak İslam kaligrafisinden yararlanma.
2. İslam kaligrafisinin plastik niteliğinden yararlanma.
3. Sanatçı kaligrafisinin soyutlayıcı eğilimlerinden ortaya çıkışı”⁵²

İslam hat sanatı, son dönem Çağdaş Türk Resminde ise özellikle 1980-1990 dönemlerinde görülmektedir. Bu sanatçıların başında Erol Akyavaş, Engin İnan ve İsmet Doğan, Özlem Yiğit yapıtlarında hat sanatını belirgin olarak kullanan sanatçılarımızdandır.

Hat ve minyatür sanatlarının izlerini taşıyan soyut yapıtlarıyla tanınan Erol Akyavaş, hat sanatını resimlerine yaklaşık 1980’lerin ortalarında göstermiştir. Sanatçı 1984’te gerçekleştirdiği “Kimya-i Saadet” adlı dizisinde guvaş, sulandırılmış toz boyalar ve yaldızla, minyatürlere özgü öğeleri, hat örneklerini, bulutları ve öğeleri mekansal ilişkileri de dikkate alarak grafik bir düzen içinde istiflemiştir.”⁵³ Her konunun her dizinin “eti” (özgün malzeme dokusunu nitelendirmek için kullanılmıştır.)ni “tini”ni seçtiği malzeme ve tekniklerle oluşturulup, genellikle tek bir geleneksel motif ile yoğun bir mistik duygunun aranişı ve yakalanışı, sanatçının bu dönemdeki başarısının temelindeki ono yaklaşımdır. Sonuç olarak, Erol Akyavaş resmi, yalnızca yazıya, minyatüre, ebruya, bezemeye el attığı için değil, genel çizgisi, rengi oluşumuyla da kuşkusuz Türk resminin etkin odaklarından biri olmuştur. (Resim 48-49-50)



Resim 48 : Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, 1959, Tual üzerine yağlıboya 121,8x214 cm, Modern Sanatlar Müzesi New-York

⁵² Yazar, a.g.e., s. 248.

⁵³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. I, s. 49.



Resim 49 : Erol Akyavaş, Hem Batın Hem zahir, 1993

Özgünbaskı 76x63 cm. Özel Koleksiyon



Resim 50: Erol Akyavaş, Al Kalıntı 1989, Tual üzerine Akrilik 90x90 cm.

Ergin İnan öncelik dönemlerinden itibaren sürdürdüğü arayışlarının sonucunda eski gravür ustalarının ve “Fatih Albümü” sanatçılarının ilk esin kaynağı olduğunu düşünebileceğimiz anonim insan figürleri, böcekler ve küçük hayvanlar, gözler, eski yazı kolajları, Almanca mektup sözcükleri ile kat kat uygulanan Orta Çağ’dan günümüze geliştirilmiş tüm resim tekniklerinin bir arada kullandıkları özgün bir sentez geliştirmiştir.”⁵⁴ (Resim 51)

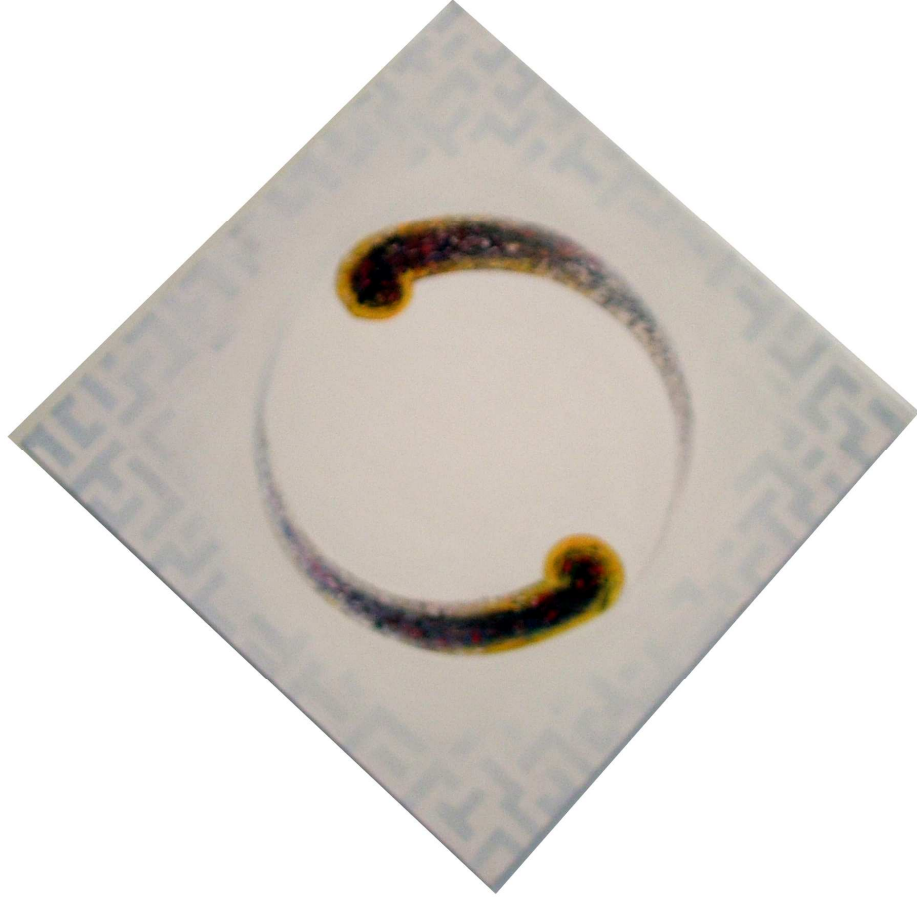


Resim 51: Ergin İnan 39x27 cm.

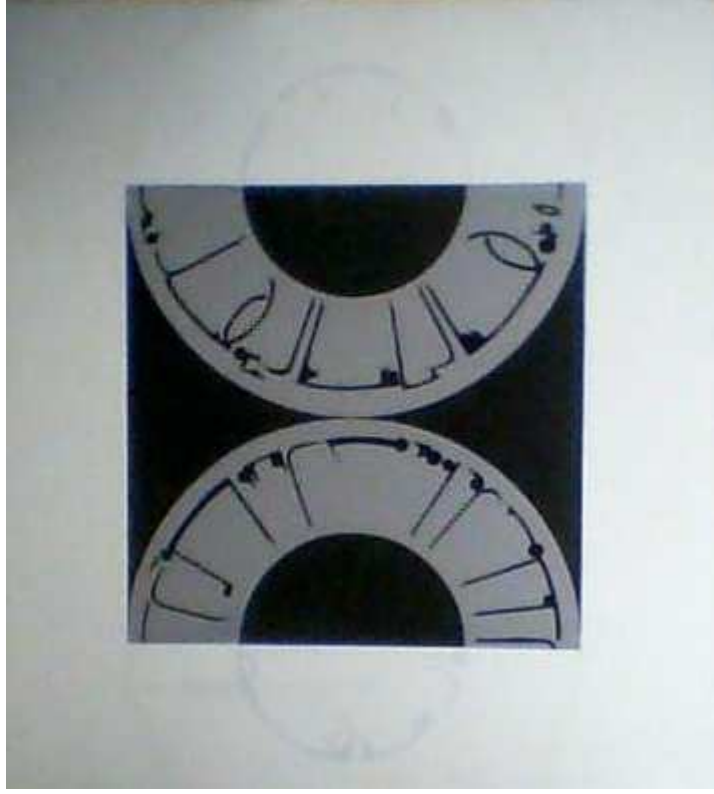
Tez yazarı ele aldığı soyutlamacı mantık doğrultusunda hat sanatından yararlanarak, plastik anlatım üzerinde birtakım kurgulara girişerek resim düzleminde oluşturulan yüzey resmi kavramlarını irdelemektedir.

⁵⁴ Haşim Nur Gürel, Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Ögeler ve Dini Motifler, Plastik Sanatlar Dergisi, S. 45, s. 28.

Resimlerde çizgi, biçim ve tona ağırlık vererek ve geometrik biçimlerden yola çıkarak, zıt renklerin beraberliğinden yararlanmanın yanı sıra görsel etkiyi boya ve boya dokusuyla birlikte de yakalamaya çalışarak farklı bir görsellik ve yüzeysel etki elde etmeye çalışılmaktadır. Yapıtlardaki kurgu, alt yapı, çizgi, ton, kontrastlıklarla birlikte tuval üzerinde boşluklarla boyalar arasında oluşturulmaya çalışılan denge izleyici ve resim arasındaki etkileşimi hızlandırmaktadır. (Resim 52, 53, 54, 55)



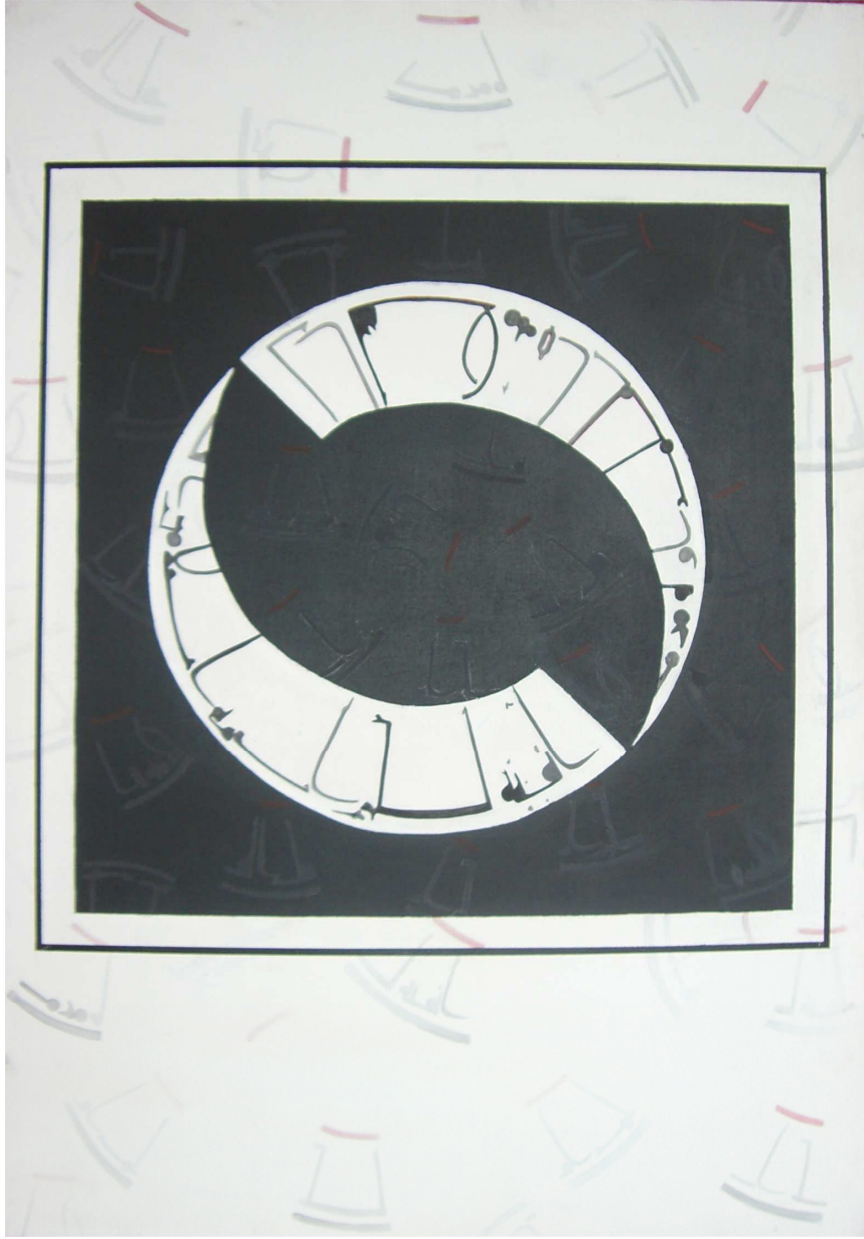
**Resim 52 : Özlem Yiğit, Devinim, 2006,
Tual Üzerine Yağlıboya 60x60 cm.**



Resim 53 : Özlem Yiğit, İsimsiz, 2007,
Tual Üzerine Karışık Teknik 90x100 cm.



Resim 54 : Özlem Yiğit, Devinim, 2007,
Tual Üzerine Akrilik, Çap 50 cm.



**Resim 55 : Özlem Yiğit, İsimless, 2007,
Tual Üzerine Akrilik, 70x100 cm.**

SONUÇ

Resimde plastik unsurlar mutlaka bir amaca göre düzenlenir. Bu plastik unsurlar, İslam hat yazısında genel bir yaklaşımla form çizgi ve bunların istif edildiği yer, mekan iken, özel bir bakış açısıyla da nokta, çizgi, leke ve renk olduğu belirtilmiştir. Bu unsurlar hat sanatında bir ahenk, uyum, armoni ve birlik içinde kullanılırlar. Bir hattatın istifini oluştururken harfleri uğrattığı bütün deformasyon ve stilizasyonunun amacında birlik vardır. Bu durumda doğal olarak sanat eleştirmenlerinin hat sanatını da güzel sanatlar kategorisinde görmelerine neden olmuştur. İslam yazısındaki soyut ifade gücü çağdaş resim sanatı kadar güçlüdür. 20. y.y.'da, İslam hat sanatı sağlam geometrisi, plastik unsurların maksatlı kullanılışıyla da daha anlamlı görülmektedir. Ayrıca İslam hat sanatının Batılı resim sanatına yaklaştığı en önemli nokta işte bu plastik unsurlar ve bu unsurların kullanılışındaki zengin biçim klavyesidir.

Modern Türk ve Batılı ressamın eserlerindeki İslam hat sanatının etkileri olarak ele aldığımız araştırmamızda görülüyor ki, çağdaş plastik değerlere İslam hat sanatı çoktan ulaşmıştır. Atalarımızın geçmişte hüsn-ü hat dedikleri, İslam hat sanatı denilen yazıdaki estetik görünüm, Avrupa'nın bugün resim anlayışıyla varmak istediği seviyenin kendisi olduğunun bilimsel çevrelerce de rahatça kabul edildiğidir. Batılı sanatçıların gözünden kaçmayacak kadar mükemmelliğe sahip olan hat sanatımıza biraz geçte olsa Türk sanatçılarımızın da farkına varmaları çok sevindiricidir.

Geleneksel mirasımız olan hat sanatının, yeniden yorumlanarak gelecekteki sanatsal ilişkilere değer katarak, özellikle çağdaş Türk resminin daha ileri evrensel değerlerde özgün bir kimlikle ifadesini bulacağı kanaatindeyim.

KAYNAKÇA

- ALAKUŞ, Ali Osman, Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1997.
- ATAN, Ahmet; Sanatta Özgürlük ve Özgünlük, Türkiye’de Sanat, S. 43, 2000. 16-43.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı; Türkiye’de Yazı Sanatı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları,1993.
- BAYDAŞ, Nihat; Ta’lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım, M.E.B., İstanbul, 1994.
- BERK, Nurullah; Resim Bilgisi, Varlık Yayınları, Ankara, 1972.
-; Ustalarla Konuşmalar, Ankara, 1971.
- BİGALİ, Şeref; Resim Sanatı, 2. Bs. Ankara, Şafak Matbaası, 1984.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. I,.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. II, Yem Yayınları, İstanbul, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.III, 1997.
- ERSOY, Ayla; Sanat Kavramlarına Giriş, 2. Bs. İstanbul, Yorum Sanat Yayıncılık, 1995.
- GÜREL, Haşim Nur; Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Ögeler ve Dini Motifler, Plastik Sanatlar Dergisi, S. 45, 2000, s. 22-29
- İPŞİROĞLU, Nazan; Resimde Müziğin Etkisi, Remzi Kitabevi, 1995.
- İPŞİROĞLU, Nazan-İpşiroğlu, Mahzar; Sanatta Devrim, 3. Bs. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.
- KILIÇ, Erol; Çağdaş Resim Sanatının Oluşumunda Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S. 3, 1996, s. 55.
-, Türk Resminde Bireyselleşme (1950-1970) Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2001.
- LYNTON, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÖRS, İbrahim; İslam, Uzak-Doğu Kaligrafisinin Modern Sanata Yansıması, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, DGSA, Yüksek Resim Bölümü, 1978.
- P. Sanat Kültür Antika, 20. Yy. Sanatı, A’dan Z’ye Akımlar, İstanbul, S. 16, s. 71.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, C.III, İstanbul.

- SERİN, Muhittin; Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İstanbul, 2003.
-; Hat Sanatımız Kubbealtı Neşriyat A.Ş. 1982.
- Temel Britannica C. XIX, Vida, Ana Yayıncılık Aş. İstanbul, Ağustos 1993.
- Temel Britannica, C. I, Ana Yayıncılık A.Ş. İstanbul, 1992.
- TUNALI, İsmail; Grek Estetiği, İstanbul, 1983.
- TURANİ, Adnan; Dünya Sanat Tarihi, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
-; Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, T.T.K. Basımevi, 1979.
- TURANİ, Adnan; Resimde Geometri, İşlemleri-Sorunları, Ank., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1978.
- USLAY, Yüksek; Yazı Sanatı, 2. Bs. İzmir, Namat A.Ş. 1989.
- Wassily Kandinsky Cev., A. Necati Bigalı Sanatta Manevilik Üzerine, İzmir, 1981.
- WOLFFLİN, Heinrich; Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, 3. Bs. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990.
- YARAR, Esin; 20. yy. , Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler, Basılmamış Doktora Tezi, Ank., Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987.
- YAZIR, M. Bedrettin; Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, 2b. Ank., Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Erzurum’da doğdu. Orta ve lise öğrenimini Nenehatun Kız Lisesi’nde yaparak 1998 yılında mezun oldu. 1999’da Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’ne başladı, 2003 yılında Yrd.Doç. Mehmet Kavukçu Atölyesi’nden mezun oldu. 2004 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Yüksek Lisansa başladı. 2007 yılında Yüksek Lisansını tamamladı

KARMA SERGİLER

- 2000** 29 Mayıs-6 Haziran, Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ERZURUM
- 2000** 5-25 Haziran Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ERZURUM
- 2001** 9-16 Nisan, Özgün Baskıresim Sergisi, Erzurum Sanat Evi, ERZURUM
- 2002** 19-30 Haziran, "Alan Kurgu" Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM
- 2003** 6-14 Ocak, "Kırmızı Beyaz-2," Sanat Etkinliği, Çağdaş Sanatlar Merkezi, ANKARA
- 2003** 13-19 Ocak, Baskıresim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM
- 2003** 31 Ocak-5 Şubat, "Kırmızı Beyaz-3" Üniversiteler Arası Öğretim Elaman Yetiştirme Programı Kültür ve Sanat Etkinliği, ODTÜ, ANKARA
- 2003** 28 Nisan-10 Mayıs "İster Buluş-ma" Sanat Etkinliği, Beyoğlu Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İSTANBUL
- 2003** 20-25 Mayıs "Kırmızı-Beyaz-4" Mezuniyet Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM
- 2003** 24 Mayıs-16 Haziran "İster Buluş-ma" Yaz'a Merhaba Resim Sergisi, Alkent Actuel Art Sanat Galerisi İSTANBUL
- 2003** 17-30 Haziran "İster Buluş-ma" Sanat Etkinliği, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM
- 2006** 6-11 Mart “Kadın ve Hoşgörü” Sanat Etkinliği, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, ERZURUM

2006 12 Haziran- 30 Temmuz “İster Uzak İster Yakın Buluş-ma”, Sanat Etkinliği, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, ERZURUM