

## TÜRKİYE'DE GELENEKLİ VE ÇAĞDAŞ SANATTA ANLATIM BİÇİMİ OLARAK İSLÂM YAZISININ KULLANIMI

**Belgin PEKPELVAN\***

### **Özet**

XIX. yüzyıl sonundan günümüze uzanan çizgide, “Modern-Yeni-Çağdaş” başlıkları altında Batı’da gelişen soyut ya da soyutlayıcı sanat, Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte Türkiye’de de etkinliğini duyurmaya başlar. Türk sanatçısı Batı kültürünün çağdaş verilerine yönelik sentezlerini, kendi geleneksel düşünsel boyutu çerçevesinde yorumlamaya çalışır. Batı’nın çağdaş sanat alanında soyut bir biçim olan İslâm yazısını kullanmasının nedeni, natüralizmden kaçmak, soyuta yönelmek ve düşüncelerini soyut biçimlerle anlatmak, dolayısıyla içselleşmek ve bireyselleşmek amacını güder. Türkiye’de çağdaş sanat alanında İslâm yazısının kullanımı ise, başlangıçta ulusallık ve yöresellik temalarını vurgulamaya yöneliktir. 1950’li yıllar sonrasında, sanatçı bireyselliğinin ve özgürlüğünün daha da öne çıkmasına paralel olarak İslâm yazısı, sanatçıların kendi içselliklerini dışa vurmak amacıyla kullandıkları sanatsal bir biçim hâlini almıştır. Bu yazıda, İslâm inancı çerçevesinde geleneklerine tümüyle bağlı gelişen eserlerde izlediğimiz İslâm yazısı ile Cumhuriyet sonrası Türkiye’de, plâstik sanatların iki boyutlu yüzey anlatımlarından biri olan resim sanatında İslâm yazısının kullanımı ele alınmış, farklı ve benzer noktalar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş, Geleneksel, Soyut, Resim, Sanat, Sanatçı, İslâm, Hat

### **Usage of Islam Writing As Wording At Traditional And Contemporary Arts In Turkey**

### **Abstract**

The abstract art or abstractive art improved in the West starts also to make feel its effectiveness in Turkey under titles of “Modern-New Contemporary” with proclamation of the Republic from XIXth century to today. A Turkish artificer tries to interpret synthesis of contemporary data of the West culture in frame of own traditional intellectual dimension. Usage reason of Islam writing by the West intends to skip out naturalism, to turn towards abstract and to tell opinions with abstract forms, therefore to become internalized and to individualise. Usage of Islam writing at contemporary art area in Turkey is initially intended to emphasize themes of nationality and localness. After 1950’s, the Islam writing became an artistic style used by artificers in order to embody own internality in parallel with coming more to the forefront of individualism and freedom of artificers. In this article, it has been

---

\* Yrd. Doç. Dr., Celâl Bayar Üniversitesi Turgutlu Meslek Yüksekokulu Geleneksel El Sanatları Bölümü

handled Islam writing which we followed at artworks improved as conventionality in frame of Islamic belief and usage of Islam writing at paint art which one of two-dimensioned superficial representations of plastic arts in Turkey after proclamation of the Republic and different and similar points have been examined as comparatively.

**Key Words:** Contemporary, Traditional, Abstract, Paint, Art, Artificer, Islam, Calligraphy

### Giriş

Geleneksellik; geçmişten gelen köklü alışkanlıklar çağdaşlık ise; çağa uygun olma, aynı zaman diliminde olma ya da çağın ilerisinde olma anlamında kullanılmaktadır (Yücel ve diğerleri, 12-18). Sanat alanında çağdaşlık, gelenekten kopmayı ve çağdan olmayı gerektirmektedir (Akdeniz, 1990:1-7). Ancak, gelenekli ya da çağdaş olarak kabul edilen her sanat eseri, kendi dönemine özgü fikirleri, bilgileri, değerleri, felsefeleri ve inançları yansıtırsa da, çağdaş gelişmelerle tarihsel ilgiler arasında her zaman bir bağ bulunmaktadır. Bu nedenle günümüzde, en azından İslâm yazısı açısından, geleneği tamamıyla söküp atmak mümkün görünmemektedir.

Günümüz Türkiye'sinde, gelenekli sanatlar kapsamında değerlendirilen ve halen yapılmaya devam edilen İslâm yazısı ile, Türk çağdaş sanatçılarının kendilerini ifade etme aracı gördükleri İslâm yazısı arasında, anlam ve içerik farklılıkları bulunmaktadır. Çağdaş sanatçının, İslâm yazısı bağlamında, çağdaş gelişmelerle tarihsel ilgiler arasında kurduğu bağ; ulusal-yerel motif, estetik soyut biçim ve metafizik düşüncede yer alan "mutlak-öz" dür. Ancak, çağdaş sanattaki mutlak-öz'e ulaşma isteği, "Hakikât"e, yani her şeyin başlangıcının ve sonunun ilmine (Nasr, 1982: 103) ulaşma anlamında değildir. Çağdaş sanatta ulaşılmaya çalışılan, hiçbir şeyi anımsatmayan arı biçimdir.

Günümüzde, gelenekli sanatlar kapsamında, İslâm yazısının yapılmaya devam edilmesinin nedeni ise, Allah'ın ve Allah kelâmı'nın anlamını insanlara öğreten Hz. Muhammed'in varlığını belgelemek, İslâm inancının yayılmasına hizmet etmiş kutsal kişileri anmak, geçmişten geleceğe uzanan çizgide, mimariden el sanatlarına değin sanatın her alanında etkin olan "estetik bir değeri" yaşatarak kültürün devamlılığını sağlamaktır.

Türkiye'de bazı çağdaş sanatçı ve yazarlar İslâm yazısını, geleneklere sıkı sıkıya bağlı, günümüze kadar uzanan geçmişten gelen köklü alışkanlıklar olarak görmekte ve onun tarihin tozlu sayfalarına gömülmesi gerektiğini savunmaktadır. Çağdaş sanatla sadece zamandaş olma özelliğiyle bile O, çağdaş adını almaya hak kazanan bir sanattır. Çünkü İslâm yazısı, salt iletişim aracı veya bir süs unsuru gibi algılanmasının dışında, kazanmış olduğu anlam ve estetik değerlerle kendi başına, kuvvetli görsel etkiye sahip bir sanat eseri olma özelliğini taşımaktadır (Yazır, 198:100-101).

Bu yazıda, görsel bir sanat olarak kabul ettiğimiz ve çağdaş sanatlar kapsamında değerlendirdiğimiz İslâm yazısının oluşturulma nedenleri; İslâm inancı ve estetiği bağlamında ele alınarak incelenmiş, çağdaş Batı ve Türkiye sanatında İslâm yazısı biçimlerini kullanan sanatçılardan örnekler verilerek anlayış farklılıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### **Görsel Bir Sanat Olarak İslâm Yazısı**

Sanatçıların kendi iç duygularını, gözlemlerini, düşüncelerini, yaşadığı zamanın toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıtan sanat eserlerinde yer alan ifade, görsel güçlerin (biçim ve renk) etkin bir biçimde var olması ve seyirciye iletilen verinin sanatçıda bir deneyim yaratması ile sağlanır.

Estetik bir amaç için yazılmış olan İslâm yazıları; içerdiği metafizik arayışı ve mistik anlamı, soyut biçimi, ritmi ve üslubuyla görsel etkisi olan seyirlik bir plâstik bir eser olma hakkını elinde saklı tutmaktadır. Harfler ve harflerin yan yana, üst üste dizilmesiyle oluşturulan istifler, çeşitli üslûpların kanun ve kuralları içerisinde, değişmez bir ahenk ve düzen sistemlerine bağlı olarak gelişmiştir. İslâm yazısında yer alan ifade, görsel bir güç olarak kabul edilen biçimin etkin bir biçimde var olmasıyla sağlanmıştır. İslâm yazısı biçimsel olduğu ve anlamını salt biçimle aktarabildiği için, rengin kullanımı ikinci plâna itilmiş, nokta, çizgi ve lekenin birbirleriyle (harfler) ve bütünlü (istif-kompozisyon) olan ilişkisi müzikal bir dille anlatılmıştır. İslâm yazısında yer alan; yatay, dikey, mail (diyagonal) ve yuvarlak hareketler, büyük-küçük ve kalın-ince hatlar, yüzeyde yaratılan boş ve dolular, dingin ve hareketli anlatımlar matematiksel bir ölçülendirme sistemine göre düzenlenmiştir (Boydaş, 1994: 72) .

M. Şinasi Acar İslâm yazısı için, “Soyut bir resimdir ve kalemle yaratılan ölçü ve orantıyı, çizgilerin musikisi derecesine ulaştıran bir sanattır (Acar,1999: 20).” diyerek, onun görsel sanatlar içerisindeki yerine vurgu yapmıştır. Nurullah Berk, taklit ve tasvirden uzak olduğu için soyut (mücerred-abstrait) olarak bilinen İslâm yazısının, aslında figüratif bir sanat olduğunu söylemektedir. Çünkü ona göre, soyut (modern-çağdaş) sanatta var olan ve tanımlanamayan bir biçim, onu seyreden kişinin hayal gücüne ve kültürel refleksine bağlı olarak farklı anlamlar yüklenmektedir. İslâm yazısının biçimi ise, mistisizmi, ruh sükûnetini, hareket ve neşeyi ifade ettiği için, onu seyreden kişiler de doğal olarak, farklı anlamlara ulaşmamaktadır. Dolayısıyla, her bir biçim, her bir kişi için aynı anlamları ifade etmektedir. Nurullah Berk ayrıca, din ve çizginin birleştiği yazı-resimleri, yansıttıkları biçimler ve anlamlar nedeniyle, başlı başına figüratif sanat içerisine almaktadır (Berk, 2009: 208-209). Ancak, İslâm istiflerini seyreden, okuyan kişilerin farklı kültürel birikimlere, içsel duygulara veya inanışlara sahip olabilecekleri de unutulmamalıdır. Örneğin, Nihat Boydaş’ın Nurullah Berk

ve Bedri Rahmi Eyüboğlu' undan aktardığı yazısında; Andre Lhote, Leopold Levy ve Picasso'nun İslâm hat sanatı eserlerinde gördükleri yazıları okuyamadıkları halde, plâstik değeri yüksek olan eserleri diğerlerinden ayırt edebildiklerini ve İslâm yazısının plâstik zenginliklerine hayranlık duyduklarını belirtmektedir (Boydaş, 1994: 103). Batılı çağdaş sanatçılardan olan Klee, Kandinsky, Miro, Herbin, Morellet ve Hartung İslâm hat sanatı eserleri karşısında heyecan duyduklarını açıkça ifade etmişlerdir (Uygungöz, 2002: 301). Kanımızca, bu sanatçıların hayran oldukları İslâm yazısı, İslâm dini inancının yüceliğini değil, kendi kültürel birikimleri ve hayal güçleri çerçevesinde oluşan farklı anlamları ifade etmesinden ileri gelmektedir.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, İslâm yazısının plâstik sanatlarla olan bağlantısını, sürrealist sanat çerçevesinde açıklamaya çalışmaktadır. Ona göre İslâm yazısı, insanın anatomisiyle, duruşuyla, duygularıyla, psikolojisiyle ilişkilidir ve bazı harflerin biçimleri, insan vücudunun kâğıda yansımış gölgeleridir. Bu gölgeler hem doğa içi, hem doğa dışıdır (Baltacıoğlu, 1993: 11-12, 19-21). Yazı-resimlerde de açıkça görüldüğü gibi, "İslâm sanatının kaçındığı konu plâstik konular değil belki bu plâstik konuların natüralist kopyalarıdır (Baltacıoğlu, 1993: 13)" diyerek, İslâm yazısının sadece dini düşünsel bir amacı değil, aynı zamanda insanî duyguları da ifade eden plâstik bir dil olduğunu vurgulamaya çalışmıştır.

XIX. yüzyıl sonlarına doğru, Batı tarzı resmin Osmanlı kültüründe etkin olmaya ve minyatürün yerini almaya başlamasıyla birlikte, hattatlar da yeni arayışlara yönelmişler ve İslâm yazısını resimle birleştirerek yazı-resimleri oluşturmuşlardır. Yazı-resimler, hattatların din otoritelerinin savunduğu resim yasağını göz ardı etmeden, yaşadığı dönemin anlayışına uygun eserler üretme endişesiyle oluşturulmuşlardır. Bu dönemde, yazı ile çeşitli hayvan, meyve, camii, gemi, kılıç vd. biçimlerine benzer tasvirler yapılmıştır. Özünü din ve aşk gibi insanın iç varlığından alan yazı-resimler, daha çok halk sanatçıları tarafından tercih edilmiştir. İslâm yazısı, harflerinin aşırı deformasyona uğratılması nedeniyle, daha önce kaybetmiş olduğu okunabilirlik özelliğinin yanı sıra, yazı-resimlerin oluşturulmasında yaşanan tasvir etme endişesi nedeniyle, plâstik unsurlarını da yitirme durumuyla karşı karşıya gelmiştir (Boydaş, 1994: 31,73).

### **İslâm Yazısının Manevî Anlamı**

Allah'ın gerçekte somut olan ancak, âlemde eşi ve benzeri bulunmadığı ve sadece düşüncede boyut kazandığı için soyut olarak tanımlanan "Varlığının" ve "Mesajı"nın gizini taşıyan İslâm yazısı, plâstik anlatımların en derini ve en gizemlisidir. Tanımlanamayan bir varlık olan "Allah'ın Mesajı", soyut olan biçimlerle (im-signe) ifade edilmiştir. Hat, Allah'ın sözünün (Kelâm) görünür kılınmasıdır, bilgi ve bellek kaynağıdır. Allah'ın buyruğunda beliren "Hakikat", inancın temelidir.

Arapça bir kelime olan hat, ince uzun yol- çizgi demektir. İslâm kültüründe “Hüsnü’l- hat, el-hattu’l-hasen”, yazı ve güzel yazı anlamlarında kullanılmıştır. Estetik kurallara bağlı kalarak, ölçülü güzel yazma sanatı olarak tanımlanan hüsn-i hat, Kur’ân-ı Kerim’de yer alan Allah’ın kelâmının, hadîs-i şeriflerin, edebî sözlerin vd. Arap alfabesiyle ve yazı araçlarıyla resmedilmesidir (Serin, 1999: 19). Muhittin Serin, “Sesler sözlerin, sözler zihinde var olan, idrak olunan bir manânın, his ve hayallerimizin ifâdesidir. Söz ve yazı her ikisi de hayal, his ve idrak sahasında doğan bir manâyı açıklar (Serin, 1999: 19)” diyerek, hat’ın ardındaki gizli manâyı işaret eder. Kur’ân-ı Kerim’in manâsı ilâhî vahye dayanan bir karaktere sahip olduğu için, Allah sözüne yaraşır bir güzellikte yazılması gerekmektedir. Nihat Boydaş, Kur’ân-ı Kerim’de yazmanın ve okumanın önemine değinildiğini belirterek, “Kur’ân-ı Kerim’de kalem, ehl-i kalem ve bunların satıra dizdikleri, dizecekleri konusuna kasem edilmesi, İslâm’da hem bilimsel düşüncenin ve hem de İslâm hat sanatının doğmasına neden olmuştur (Boydaş, 1994: 10)” demektedir.

Allah’ın kelâmı, İslâm coğrafyasının çeşitli yerlerinde Arap harfleriyle, mimariden mezar taşlarına, kitap sayfalarından kullanım eşyalarına kadar sayısız alanda, sayısız değişik üslûp ve tarzda yazılmış ve görsel anlamda, her seferinde yeniden yaratılmıştır.

### **İslâmiyet’te Metafizik Düşünce Ve Sanat İlişkisi**

İslâm düşüncesinin, Plâton’un idealar teorisi ve Plotinos’un panteist ışık metafiziği ile karşılaşması İslâm sanatına yeni boyutlar getirmiş, duyularımızla kavradığımız dış dünyaya kapanan bir tasvirciliği ön plâna çıkarmıştır. Plâton’a göre, üzerinde yaşadığımız bu görüntü dünyası ve duyularımızla algılamış olduğumuz nesnelere, birer gölge ve ideaların yansımalarıdır. Plâton idealizmi, dünyayı bir görüntü olarak görür ve onun ötesinde yer alan hakikatleri arar. Yeni Plotinosçu felsefe de, Plâton felsefesi gibi dünyayı görüntü olarak kabul eder, onun ardındaki görünmeyeni ve değişmeyi arar. Ancak, her türlü materyalizme karşı çıkan, varlığı etkileyen her şeyi salt tinsel nitelikte açıklayan Yeni Plotinosçu felsefe, tek bir “Evren Ruhü” nun varlığını kabul eder. Varlıklardaki bütün ruhlar bu “Evren Ruhü” çerçevesinde birleşmişlerdir. Her bir ruh, tek tek “Evren Ruhü” nu yansıtmaktadır. Hiyerarşik düzende, en üstte ışık yayan “Mutlak-Öz” vardır. Aşağıya doğru inildikçe ışık zayıflar ve maddede yok olur. Madde bir “hiç” tir, “var olmayan” dır ve iyinin karşıtıdır. Plotinos felsefesine göre, üzerinde yaşadığımız bu dünya tek varlık olan Tanrı’nın (Mutlak- Öz) dışarıya yansıyan ışınlarıdır. İslâm tasavvuf felsefesinde ise, yansıyan “Tanrısal bir görüntü” dür. Bu nedenle, İslâm sanatı bir “iç-görüler” dünyasına açılmıştır. İslâm sanatçısı, görünende (doğada var olan nesnelere) görünmeyen Öz’ü (substanz, cevher veya idea) bulmaya

çalışmaktadır (Gökberk, 1980: 131-137; İpşiroğlu, 1973: 9,166; İpşiroğlu, 1985: 17; Ülken, 1983: 9).

İslâm sanatçısı, bütün yaratmaların Allah tarafından gerçekleştirildiği ve doğadaki her şeyin O'nun yansımaları olduğu inancıyla, gerçeği tıpatıp yapmaktan kaçınır. Maddenin değer taşımaması nedeniyle, madde dünyasından sıyrılmaya ve "Mutlak" varlığın ışımlarını yakalamaya çalışır. Doğa varlıklarını birer kalıp olarak algılar ve onların ardındaki değişmeyen "Hakikat" i arar. Sanatçı, her türlü bireysel gelişimin ötesinde ortak işaretler ve semboller belirler. Doğadaki nesnelere organik yapılarındaki düzeni araştırır, Kosmos'un merkezden dışa doğru gelişen şemasını çalışmalarının temeli olarak alır (Ayvazoğlu, 1989: 38, 71-72, 81-82, 87-89; İpşiroğlu, 1973: 9, 154; Nasr, 1982: 79; Ülken, 1983: 8-9 ). Sanatı ilâhi şeyler arasında iletişimi sağlayan bir araç olarak gören İslâmi düşünce, Allah'ın maddi bir biçimde tasarımına şiddetle karşı çıkar. Bunun yanı sıra, insan ve hayvan figürlerinin de, sanatçının artistik dürtüleri (impuls) çerçevesinde kişiye özgü duyuşsal anlamlar kazanmasına izin vermez. Sanatçı bu nedenle nonfigüratife yönelir ve her seferinde nesnellikten kaçarak sezgisel bir öze yönelir.

Somut doğa görüntülerinden uzaklaşmak ve kendi iç dünyasını yansıtmak yerine, görünen dünyanın yorumunu simge kalıplarıyla vermek durumunda olan İslâm sanatçısı, nesnenin özüne inerek onu şemalaştırma yolunu seçer. Nesneyi yorumlanmaya olanak vermeyecek bir şekilde, tanımlanamaz hale getirir. Böylelikle, nesnenin kendi içeriğinden uzaklaşmış ve onu ideleştirmeden (kişiye özgü duygu ve düşüncelerden) kurtarmış olur. Biçimleri belli şemalara göre kurgular ve tanımlanamayan bir bütüne (arabesk düzenlemelere) ulaşır (Tansuğ,1983: 26-27, 109) .

İslâm sanatına, dış dünya ile ilgileri kesilmiş, onu hiçbir şekilde anımsatmayan ve nesnel karşılığı olmayan "soyut-soyutlayıcı" tavrın veya bir düşünceyi dolaylı yoldan ileten simgeci yaklaşımın hâkim olduğunu görmekteyiz. İslâm hat sanatının zaten soyut olan biçimleri, sanatçı bireyselliğini ön plâna çıkaracak ve niceliksel zincirlemeye zarar verecek duyuş ve düşüncelerden uzak, her seferinde daha doğru ve daha estetiksel olma amacına yönelik bir şekilde yeniden düzenlenmiştir.

Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu, doğadaki görünen varlıklardan uzak, doğmamış olan olası bir dünyayı simgeleyen çağdaş soyut sanat biçimleri ile İslâm sanatının soyut çizgisi arasında fark olduğunu söylerler. İslâm sanatçısı, Allah'ın yaratıları karşısında, O' nunla boy ölçüşmemek adına görüneni yapmaz ve görünenin ardındaki Öz'e ulaşmak için soyutlamaya yönelir. Çağdaş sanat ise, insan varlığının yapıcılık etkinliğine inanan ve dünyayı insan düşüncesinin bir ürünü olarak gören Kant ve Fichte idealizmine dayanır ve bilim yolunda gerçeğini arar (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972: 166).

### **Batı Sanatında Metafizik Düşünce ve Çağdaş Sanat İlişkisi**

Batı'da XIX. yüzyıl sonuna kadar etkin olan sembolik sanatta yaratıcı tavır, metafizik boyutta gelişmiştir. Ortaçağ Batı sanatı soyutlama düşüncesi ile Doğu sanatı soyutlama düşüncesi arasında “metafiziğin gizemcilik boyutu” bağlamında ilişki bulunmaktadır. Doğaüstü güçlerin var olduğu ve bunlarla ilişki kurulabileceği temeline dayanan gizemcilik, Tanrı ile birleşme, Tanrı'da yaşama amacını güder. Bu amaca varmak için de, sezgi ve sevgi kavramlarını kullanır. İnsan akli ile kavranamayan Tanrı, manevi bir aşkla sevilir. Batı'da metafiziğin gizemcilik boyutunun hâkim olduğu Ortaçağ döneminde, Yeni Plâtonculuk, Plotinosçuluk ile beraber Pisagoryen öğretiler düşüncede hâkimdir. Bedensel aşkla, manevî aşkın birbirinden ayrıldığı, saf aşkın hissedildiği bu dönemde, “bireycilik” fikri gelişmemiş, sanat alanında kullanılan ortak semboller, gelenek ve göreneklerin öngördüğü kalıplar içerisinde yaratılmaya çalışılmıştır. Mutlak hakikati arama anlayışına zanaatsal zorlukları yenerek ulaşmaya çalışan sanatçı, doğayı renk ve çizgi olarak görmüş ve onu nakış motifleri olarak eserine yansıtmıştır (Hançerlioğlu, 1979: 140-141; Tanilli, 1994: 73-75).

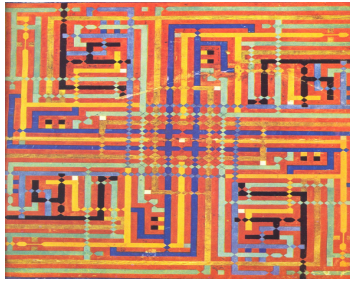
XIX. yüzyılda gerçekleştirilen Sanayi Devrimi ile Batı'da yaşanan teknolojik ve maddi ilerlemeler, toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarını belirlemiş, mekanik yaşama zorunluluğu her konuda eğilim ve yöntem değişikliğine neden olmuştur. Bu dönemde sanatçılar geçmişle hesaplaşarak birbirinden farklı eserler üretmeye çaba harcamışlardır. Sanatçılar artık, geçmiş birikimlere göndermelerde bulunabilmekte ve yeni anlamlar üretebilmektedir.

XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında ise, Batı sanatında sanatçının bireysel farklılıkları belirginleşmiş, bireysel duyarlılığa bağlı objektif gözlem etkin olmaya başlamıştır. Natüralizm gücünü yitirmiş, sanat maddesel doğa varlığını soyut-düşünsel ilgiler içerisinde kurmaya ağırlık vermiştir. Nesneleri bireysel duyarlılıkla çözümlmek, ayırtırmak, görünenden ve yaşananandan uzaklaşarak içe yönelmek ve bireyselleşmek, sanat alanında doğa ile bağların kopmasına ve bütünün parçalanmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan Kübizm akımında; insanın görsel duyarlılığının yönü ile tinsel ve düşünsel yapısı birleşmiş, nesnel duyarlılıkla kavranmış, kavramlarla düşünülmüştür (Gombrich, 1986: 397; İpşiroğlu N., 1991: 26-34, 40-45; İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972: 164-174; Tunalı, 1989: 121-125).

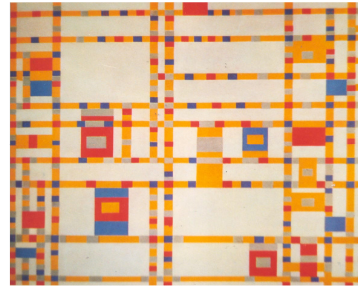
Bu dönemde, Batı Sanatı “Resimsel Salt Doğruları” aramaya başlamıştır. Salt doğruların, Avrupa içi ve dışı kültürlerin bozulmamış doğal yapılarında bulunabileceği düşünülmüş, resimlerdeki biçimlerin soyutlanması ve ışık gölgeyi düz renk lekeleriyle anlatma gibi saflık arayışları, Batı sanatçısını Uzak-Doğu minyatürlerine, yazılarına ve kilim motiflerine yöneltmiştir.

Bu dönemin “gizemci” sanatçılarından olan Vassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Paul Klee, eserlerinde daha yüksek bir gerçeğe (salt doğrulara) ulaşmak için, duyuşal görüntünün oluşturduğu örtünün yırtılması gerektiğini savunurlar (Gombrich, 1986: 479). Mondrian, geometrinin yardımıyla, doğal gerçeği soyut gerçeğe dönüştürmek isterken Klee, kendisini nesnel dünyasının bir parçası olarak görmeye devam eder, görünenle yetinmez ve görünenin ardındaki işlevsel özellikleri araştırır.

İslâm hat sanatının çizgisel duyarlılığını kullanan Vassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Paul Klee gibi sanatçıların eserlerini oluşturmalarında etken olan düşünsel boyut, dünyanın dış gerçeğine sırt çevirme, objelerin mutlak (absolute) niteliğine inmeye çalışma, yapıtlarına gizemsel anlamlar katma ve içsele dönmektir. Bu nedenle, maddeden sıyrılarak kendi soyut biçimlerine ulaşan bu sanatçıların resimlerde izlenen hat sanatı unsurlarını, salt İslâm sanatına bağlı çizgisel duyarlılık çerçevesinde açıklamak mümkün değildir. Teosofist olan Mondrian, yapıtlarına gizemsel anlamlar katmayı, doğa biçimlerini ve renkleri tekrarlamayan soyutlanmış evrensel bir sanat dili yaratmayı amaçlar. Mondrian’ın soyut anlayışı ile İslâm sanatçısının soyut sanat anlayışı karşılaştırıldığında, derin ve değişmez bir gerçeklik arama, tümel-evrensel olana ulaşma, temel varlığa yönelme açılarından ortak noktalar olduğu görülmektedir (Kırş. Resim: 1 ve 2). Ancak bütün bu ortaklıklara rağmen, Doğu (İslâm) ve Batı sanatçısının soyuta varma çabaları arasında büyük farklar vardır. Batılı sanatçı, bilinçli çabalarla veya bilinçdışı verilerle ortaya koyduğu duyuşal ve görünür olmayan bir varlığı görünür kılmaya çalışılmaktadır. Resimlerinde kendi farklılığını da ortaya koyarak evrensel bir dil yaratmak istemektedir. İslâm sanatında ise, görünebilir olmayan tek varlık Allah’tır. Sanatçının soyuta ulaşma çabalarının altında, nesnenin görünmeyen Öz’üne ulaşmak yatmaktadır. Bunu gerçekleştirirken, sanatçının kendi bireyselliği, duyguları ve iç çelişkileri önem taşımaz. O, kendi düşüncesinin ürünü olan gerçeği gösterecek yepyeni formlar yaratmaz (Pekpelvan, 1998: 143-145, 159).



**Resim 1:** Kûfi Yazı, TSM Ktp.  
H. 2152, v.9b, 1500 Yılları civarı.  
(İpşiroğlu, 1973: 11)



**Resim 2:** “Broadway Boogie Woogie”, 1942-1943, New York.  
(Fabbri, 1965: 143-145, 159)



Beral Madra, hat'ın İslâm sanatında estetik bir üretim aracı olduğu yönündeki görüşlerini; “. Allah tanımlanamayacağını kanıtlarcasına soyuttur, ama aynı zamanda Allah'ı herkesin algılayabilmesi içinde anlaşılabilir. Yazı tasvirin yerini aldığı için tasvirten beklenen bütün anlatımı içerir. Tasvir edilecek olan bir kavramdır ve bu tasviri oluşturan insanın devinimini “inanç” yönetir.(Madra, 1993: 128)” sözleriyle açıklamaktadır. Madra, hat'tı görselleşmesi istenmeyen soyut bir düşüncenin iletilmesi anlamını taşıdığı için kavramsal sanat olarak kabul eder ve soyut ekspresyonizm akımının bütün özelliklerini taşıdığını savunur.

XX. yüzyılın ortalarında karşımıza çıkan “Soyut Ekspresyonizm” (soyut ifadecilik) sanat akımında; sanatçılar, ruhsal hazırlıksız, önceden tasarlanmayan ve bilinçdışı verilere dayanan resimler yaparlar. George Mathieu tarafından “Lirik-Abstraksiyonlar” (soyut-şiiresel) olarak tanımlanan bu resimlerde, en katıksız güdülere öncelik tanınır. Bunun yanı sıra, Uzak-Doğu gizemciliğinden, özellikle de Zen Budizm'inden etkilenirler. Aydınlanma yeteneği ile saflığa erişildiğinin göstergesi olan Uzak-Doğu ve İslâm yazısını George Mathieu, Hans Hartung, Graham Sutherland, Mark Tobey gibi sanatçıların soyut şiiresel resimlerinde izlemek mümkündür. Sanatçılar, bilincinde olmadıkları bir dünyayı ve kendi içselliklerine yönelik sembollerini resimlerine aktarabilmek için, kendisinden başka bir şeyi anımsatmayan ve bilinçdışı bir dünyanın varlığını simgeleyen Uzak-Doğu ve İslâm yazısını kullanmışlardır (Lynton: 235-236, Kınay, 1993: 315-317; Gombrich, 1986: 479).

### **Türkiye’de Çağdaş Sanat Ve İslâm Yazısı İlişkisi**

Türkiye’deki sanatçıların resimlerinde İslâm yazısını kullanma nedenlerini, 1926-1933, 1933-1950 yılları arasında ve 1950 yılından günümüze uzanan çizgide gelişen sanat anlayışı inceleyerek anlamak mümkündür.

Türkiye’de Cumhuriyetin ilânıyla birlikte, 1926 yılından 1933 yıllarına kadar gelişen sanatta, Batılı anlamda bir çağdaşlaşma modelinin kurulmaya çalışıldığı ve niceliksel-homojen, ulusal bir sanat yaratma çabalarının ağırlık kazandığı görülmektedir. Bu dönemde, bürokratik bir mekanizma ile ulusallık ve çağdaşlık başlığı altında bütünleştirilmeye çalışılan sanatçı ve edebiyatçılardan, Osmanlı'nın sanat ve edebiyat kalıplarının dışında eserler vermeleri beklenir. Pek çok sanatçı çağdaş olduğu gerekçesiyle, Batının kübist-konstrüktivist eğilimleri doğrultusunda eserler vermeye çalışır. Hatta bazı sanatçılar, Batılı sanatçılara öykünmelere varan bir tutumu yeğler. Türkiye’de, Batılı anlamdaki çağdaşlaşma modelinin kısa sürede uygulanmaya zorlanması, kuvvetli bir kültür değişimine neden olmuştur. Bu kültür değişimi, sanatçının bireysel iç yaşamından gelen duyuların etkilerinin derecesine göre, kimi zaman

kolayca benimsenmiş, kimi zamansa reddedilmiştir. Sanat alanındaki değişimler, Türk düşünsel-kavramsal öğelerin farklılıkları nedeniyle yüzeysel kalmış, niceliksel-homojen ulusal bir sanat yaratma çabaları, sanatçı bireyselliğinin ve özgürlüğünün ön plânda yer almaması nedeniyle, başarısız olmuştur. Gelenekli motiflerimiz, Batı'nın çağdaş sanat akımlarının biçimselliği içerisinde değişime uğratılmış, salt ulusallığı vurguladıkları için sembolik anlamlara dönüşmüştür (Giray, 1994: 36-39; İskender, 1992: 20-25; Tansuğ, 1994: 51; Turani, 1995: 670-672) .

1933 yılından itibaren sanat alanında yine kübist-konstrüktivist eğilimler devam eder. Ancak, “Öykünme” anlamında yabancı tesirler sanatımızdan yavaş yavaş ayıklanır. Bu dönemde, gelenekli sanatlarımızdan alınan eserler, Batı sanatı biçimsel kalıpları içerisinde, sembolik nitelikte ağırlığını duyurmaya başlar. Batı sanatının Doğu motiflerine yönelişi baz alınarak, gelenekli sanatlarımızda var olan soyut değerlerimizin çağdaş sanata öncülük edeceği savunulur. Özgün biçimini bırakarak soyut anlatımlara yönelmiş olan hatlar, nakışlar, minyatür figürleri tuvalerde yerlerini alır. Bazen, eserlerde ahengi tamamlamak ve yöreselliği vurgulamak amacıyla kullanılmış olan bu motifler, konunun bile dışına çıkarak, resimde fonu tamamlayıcı görevler üstlenirler (Tansuğ, 1991: 179-189).

1950'li yıllardan itibaren ise, Batı ile politik ve ekonomik bağımlılıkların artması kültürel bağımlılıkları da beraberinde getirmiş, Türkiye'de sanat, hızla soyut sanat akımlarının içerisine girmiştir. Bu dönemde, sanatçıların Batının sanat akımlarına olan bütün bağımlılıklarına rağmen, Batılı sanatçılara olan öykünmelerini azalttıkları ve kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları gözlemlenmektedir. Sanatçılar artık, seçmeci bir tutumla ele aldıkları gelenekli motiflerimizi, kendi soyutlama mekanizmaları çerçevesinde yorumlayarak özgün değerlere ulaşmaya çaba harcamışlardır. Bazı sanatçılar İslâm yazısının çizgisel yorumlarına yönelirken, bazı sanatçılar minyatür sanatımızın yüzey şematizminden hareket ederek, geometrik renk plânlarını resimlerine aktarmışlardır. Bazı sanatçılar ise, kilim motiflerinin tekrar ritmini kendi yorumlarıyla birleştirmişlerdir (Tansuğ, 1991: 247-249; Tansuğ, 1990: 8,15-16).

1950'li yıllardan itibaren ikinci bir değişim aşamasına giren Türk resim sanatının genel görünümünü şöyle özetleyebiliriz. Bu dönemle birlikte Türkiye'de sosyo-ekonomik yapının liberalleşmeye başlaması, sanatsal davranışlarda ve üslûp değerlerinde birleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Artık, resimsel temalar sanatçıların iç yaşantılarına ve kişisel tercihlerine göre seçilmektedir. Toplumsal ilgilerin resim diline aktarılışında sanatçıların öznel yorum hakkı saklı kalmış, bu konuda zorlamalarla karşılaşmamışlardır. Evrensel değerler, yerel-ulusal kültüre ilişkin değerler karşısında ağırlık

kazanmış, yeni üslûp, yeni teknik ve değişik malzeme kullanımına yönelinmiştir. Sanatsal çabalar, Batı'nın sanat akımlarını anlama ve içeriğini özümseme şekline dönüşmüş, Batılı sanatçılara öykünme azalmıştır.

1950'li yıllardan sonra, Batı'nın çağdaş sanat akımlarını özümsemeye yönelik çabalar harcayan sanatçılarımızdan birisi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel motiflerimizi, çağdaş sanat akımlarına göre yorumlama çabalarına girişir. Kilimlerin geometrik soyut biçimleri, çiniler, dokumalar ve nakış işlemlerini resimlerinin içerisine sokar. Halk efsanelerinin ebabil kuşu, 1954-1955 yıllarında gerçekleştirdiği "Ebabil Kuşu" dizilerinde hayat bulur. (Resim: 3) Bu dizilerde hat sanatımızın değişik yorumlarını izlemek mümkündür. Kûfi, sülüs, talik hat yazısı şeklinde gerçekleştirdiği dizilerde, çizgiye, lekeye ve biçime ağırlık verilmiş devingenlik bütün resim yüzeyine hâkim olmuştur (Tansuğ, 1991: 182; Erol, 1984: 88,112).

Zeki Faik İzer, 1950'li yıllarda Soyut Expresyonizm'in spontane resim aksiyonu olarak izlenen özgür resimsel davranışı, hat geleneğinin spontane meşk aksiyonları ile birleştirir. (Resim: 4) Kaligrafiye yönelik lirik dışa vurumcu çalışmalar yapar. Kaya Özsezgin, Zeki Faik İzer'in sanatının, çizginin ve rengin aktif dinamizmi içerisinde, nesneden bağımsız ve non-figüratif bir yönde ve soyut verilere bağlı olarak geliştiğini belirtmektedir (Özsezgin, 1994: 197). Aynı dönemde, Adnan Çoker'in de ulusal-yerel biçim iradesini çağdaş resim sentezlerine ulaştırmak amacıyla, kaligrafiyi soyut expresyonist bir anlayışla ele aldığı görülmektedir.



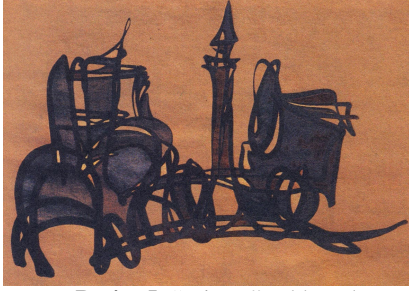
**Resim 3:** "Ebabil Kuşu", Eyüboğlu  
1955, 70x100, Yağlı boya.  
(Uğurlu, 1993: 32)



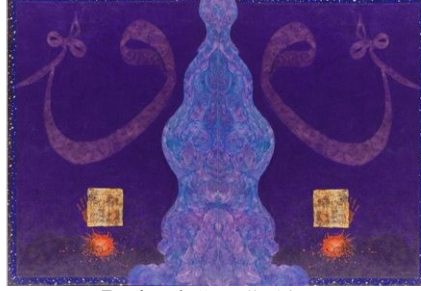
**Resim 4:** "Eski ve Yeni", İzer, 1982  
21x29,5 cm, İspirtolu kalem.

Geçmiş ile geleceğin sentezinde, sürekli bir arayış içerisinde olan bir diğer sanatçı da Abidin Elderoğlu'dur. 1950'li yıllarda soyut expresyonist anlamda eserler veren sanatçı, müziğin tınısına koşut olan renk, biçim, açık-koyu gibi plâstik öğelerin etkinliğine dayanan bir resim anlayışını benimser. Resimlerindeki kaligrafik değerler, renk ve çizginin devinimi ile ortaya koyulur (Resim: 5).

1960'lı yıllar, hem toplumların hem de bireylerin bir "kimlik" arayışına girdiği dönemdir. Erol Akyavaş, Doğu ve Batı arasındaki kültür üçgeni arasında kalarak, resimlerinde Doğu ve Batının kültür katmanları içerisinden çıkan sembelleri ve anlatım dillerini kullanır. Akyavaş, Batının sanatsal ve düşünsel geleneklerini özümledikten sonra, Doğu kimliğini Batıya taşıyabilmiş ender sanatçılarımızdandır. Onun resimlerinde Kâbe, Kerbelâ gibi İslâm beldeleri, işaretler, hat'lar olarak ortaya çıkan imge/sembeller, parça parça belirmiş ve bu parçalar üst üste, yan yana dizilerek veya katmanlar halinde birbiri üstüne yığılarak bütünü oluşturmuştur. Resimlerde kullanılan İslâm yazısının kodlanmış biçimi, bir metafor (mecaz anlam) oluşturmuştur (Resim:6). Jale Nejdet Erzen, Erol Akyavaş'ın bu dönem sanatını; "Erol Akyavaş, unutkanlıkları aşmak, tarihin çizgisel boyutu ötesindeki bütünü tekrar yakalayabilmek için, resminde Batı ve Doğunun görsel belgelerinden çeşitli alıntılar yapar. Amacı, bu imgelerin resimsel değerini kendi resmine eklemek değil, bunların kültürel semboller olarak yaşamla ilişkilerini kurmak ve bütünün çoğulluğunu anlatan referanslarını vermektir (Erzen, 1995: 39)" sözleriyle açıklamaktadır.



**Resim 5:** "Minare", Elderoğlu,  
1961,130x93,5 cm, Yağlı boya.  
(Özsezgin, Tarihsiz:115)



**Resim 6:** "Vav", Akyavaş,  
210x150 cm. Karışık teknik-Akrilik.  
(Akyavaş, E. www. hurriyet.com.tr)

Geleneksel motiflerimizi kullanarak çağdaş resimler oluşturabilen sayılı sanatçılarımızdan bir başkası da Ergin İnan'dır. Ergin İnan, İslâm yazısını ve insandan böceğe bütün Allah'ın yaratılarını, insanın yaşam ve "mutlak gerçeklik" karşısındaki düşünsel tavrı ve yorumu olarak resimlerine aktarır (Resim:7). Onun resimlerindeki sentaktik kaygı, nesnenin gerçekçi bir biçimde temsil edilmesi ve gizil dünyanın araştırılmasının izleyiciye bırakılmasıdır. Mehmet Ergüven, Ergin İnan'ın resimlerinde izlenen imleri; İnan, "...dünyayı ayrıntıya indirgeyerek başlar resme; kimi zaman yineleme, kimi zaman da dalıncın (istiğrak) güdümündeki rastlantısal birlikteliğin eşlik ettiği bu kendine özgü yaratma sürecinde, çok geçmeden hemen her şey alımlı bir şifreye dönüşmüştür...(Ergüven, 1995: 3)" diye açıklar.



**Resim 7:** "Göz Kilidi", İnan, 1993, 60x50 cm,  
Yağlı boya. (Uğurlu, 1995: 47)

Günümüzdeki sanatçılar artık daha fazla özgünlüğe, dışa vurmaya, düşünceye, kavrama dayanan yapıtlar üretmeye ve evrensel bir dil yakalamaya çaba harcıyorlar. Bütün bunları yaparken de, üzerinde yaşadıkları dünyanın kültüründen ve düşünce tarihinden hareket ediyor, bunlardan elde ettikleri verilerin bilinen anlamlarını değiştiriyor ve onlara yeni anlamlar yüklüyorlar. Resimsel amaç artık, salt kendi ulusallıklarını ortaya koymak, geleneksel ve yöresel motiflerini yan yana kolaj niteliğinde kurgulamak değildir. Amaç, sanat yapıtlarının içsel anlamlarına bağlı kalarak, bütün dünya insanların ortak(evrensel) diline ulaşmaktır.

### Sonuç

Kültür; belli bir toplumun duyuş, biliş ve davranış kalıplarından oluşan maddi ve manevi değerlerin tümü olarak tanımlanır. Kültür; bir toplumda gelenekli halde yaşayan her türlü bilim, teknoloji, eğitim ve estetik alanlarındaki bütün faaliyetleri kapsar. Başka kültürlerden etkilenerek gelişir, değişir ya da başka kültürler içerisinde eriyerek kaybolur (Pekpelvan, 2005: 419). Sanat, kültürün estetik alanını oluşturur. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve dinsel koşullarından etkilenir ve onları etkiler. Sanatçının estetik duyarlılığına, eserin içsel anlamına bağlı olarak değer kazanan sanat eserleri bu nedenle, çağının ve döneminin kültürel özelliklerini yansıtır.

Toplumsal yapıyı kökten sarsacak ani kültürel değişimler, toplum bireylerinin düşünsel yapılarında da ani değişimlere neden olur. Yabancı kültürlerin kendi kültürlerini yayma çabalarına, içten gelen ideolojik zorlamalar da eklendiğinde, toplumsal kimlik parçalanır. Toplum bireyleri kendisine yabancılaşır. Toplum şizofrenisi olarak tanımlanan bu durumda, iç çelişkiler artar. Günümüzde sanat alanında yaşanan, gelenekli ve çağdaş sanat (modern-soyut) çekişmesinin ana nedeni de budur. Gelenekli sanatın devam ettirilme çabalarını gericilikle bağdaştırmak, kültürel değerleri

tamamıyla yok saymak veya görmezden gelmek ve Batı sanatına öykünmeyi ilericilik kabul etmek ne kadar yanlışsa, kültürel değişimi kabul etmemek, geçmişin kalıpları içerisinde çıkmak istememek de o kadar yanlıştır. Önemli olan, bu ikilemi hangi çerçevede uzlaşmaya vardıracağımızdır.

Türk-İslâm sanatı başlığı altında değerlendirilen gelenekli sanatlarımız, İslâm dini inancı çerçevesinde gelişmiş olan bir Türk sanatıdır. Türk sanatında binlerce yıldır var olan biçimler ve sembolik anlatımlar, İslâm dini inancına uydurulmuştur. Kuralları önceden belirlenmiş olan bir düzeni bozmamak, sanatçı bireyselliğini ortaya çıkaracak atılımlardan kaçınmak ve sanatın niceliksel bütünlüğüne zarar vermemek gibi kurallar çerçevesinde oluşturulan gelenekli sanatlar, bu özelliklerinden dolayı ayrı bir kategoride değerlendirilerek sürdürülebilirliği sağlanmalıdır. Fas, Mısır, Suriye, İran, Hindistan gibi pek çok İslâm ülkesinde, İslâm öncesi kültürlerinin İslâm sonrası kültürleriyle bütünleştirilmiş olan maddi kültürel ürünleri, mimariden kullanım eşyalarına kadar hemen hemen her alanda bir süs unsuru olarak karşımıza çıkmakta, bazen de kendi başına bir sanat eseri olma özelliğini sürdürmektedir. Kendi üslûp farklılıklarını içerisinde barındıran bu gelenekli sanat ürünleri, kendi ülke kültürlerinin dünyada tanınmasında ve bir değer olarak kabul edilmesinde çok büyük bir etkidir.

Bunun yanı sıra, kendi kültürel değerlerini özümseyerek, çağdaş sanat akımları doğrultusunda eserler vermek ve evrensel olana ulaşmak da kültürlerin tanınmasında önemli bir unsurdur. Sonuç olarak, gelenekli sanatlarımızı ayrı bir bütün olarak ele alarak değerlendirmek, yenilik yapmak adına kurallarını bozmamak, gelişimini doğal seyri içerisinde devam ettirmek gerekmektedir.

### **Kaynaklar**

Acar, M. Ş. (1999), *Türk Hat Sanatı-Araç, Gereç ve Formlar*, Antik A. Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.

Akdeniz, H. (1990), *Çağdaş Resim Sanatında Kuram-Düşünce Boyutu ve Resim Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Araştırma*, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Akyavaş,E., [www.hurriyet.com.tr/-np/4353/12934353](http://www.hurriyet.com.tr/-np/4353/12934353)

Ayvazoğlu, B. (1989), *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul.

Baltacıoğlu I. H. (1993), *Türklerde Yazı Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları:1597, Mersin.

Berk, N. (2009), “İslâm Yazısında Plâstik Ve İfade”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 205-209.

- Boydaş N. (1994), *Ta'lik Yazıya Plâstik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:2532, İstanbul.
- Ergüven, M. (1995), “Ergin İnan ya da Ayrıntıya Odaklanan Dalınç”, *Ergin İnan*, Ergin İnan Resim Sergisi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 3-7.
- Erol, T. (1984), *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi-Yetişme Koşulları*, Sanatçı Kişiliği, Cem Yayınları, İstanbul.
- Erzen, J. N. (1995), *Erol Akyavaş, Çağdaş Türk Plâstik Sanatları Yayın Dizisi*, Ankara.
- Fabbri, D. (1965), *Mondrian, I Maestri Del Colore*, Amsterdam.
- Giray, K. (1994), “d Gurubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması”, *Türkiye’de Sanat*, Plâstik Sanatlar Dergisi, Sayı: 15, Eylül/Ekim, İstanbul, 36-39.
- Gombrich, E.H. (1986), *Sanatın Öyküsü*, Çeviren Bedreddin Cömert, III. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gökberk, M. (1980), *Felsefe Tarihi*, IV. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1979), *Felsefe Ansiklopedisi-Kavramlar ve Akımlar*, Cilt: IV, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, M.Ş.–Eyüboğlu, S. (1972), *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, III. Basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1985), *Bozkır Rüzgârı-Siyah Kalem*, Ada Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973), *İslâmda Resim-Yasağı ve Sonuçları*, T. İş Bankası Yayınları:137, İstanbul.
- İpşiroğlu, N.–İpşiroğlu, M. Ş. (1991), *Sanatta Devrim-Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru*, II. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- İskender, K. (1992). “Modernizm ve Türk Resmi-I”, *Türkiye’de Sanat*, Plâstik Sanatlar Dergisi, Sayı: 3, Mart/Nisan, İstanbul, 20-25
- Kınay, C. (1993), *Sanat/Sanat Tarihi-Rönesans’tan Yüzyılımıza-Geleneksel’den Modern’e*, Kültür Bakanlığı Yayınları:1443, Ankara.
- Lynton, N. 1982, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çeviren Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Madra, B. (1993), "İstanbul-Akyavaş Buluşması, Akyavaş'ın Evet/Hayır'ı", *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Haziran, Asır Matbaası, İstanbul, 127-130.
- Nasr, S. H. (1982). *İnsan ve Tabiat*, Çeviren: Nabi Avcı, Yeryüzü Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1994), *Türk plâstik Sanatçıları-Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (Tarihsiz), *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*, T. İş Bankası Yayınları:436, Basım yeri Yok.
- Pekpelvan, B. (1998), *Saz Üslubu Formsal Diyalektiğinin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel El Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.
- Pekpelvan, B. (2005), "Halk Kültürü Maddi Ürünlerinde Değişim", Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 17-19 Aralık 2004 Kocaeli, İstanbul, 419-428.
- Serin, M. (1999), *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı Yayınları:68, İstanbul.
- Tanilli, S. (1994), *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası-İnsanlık Tarihine Giriş*, Cilt: III, III. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1994), "Bir Paradoksun Doğal Akıbeti", *Plâstik Sanatlar Dergisi*, Mayıs/Ağustos, Sayı14, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1991), *Çağdaş Türk Sanatı*, II. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1983), *Karşıtı Aramak-Sanat Tarihi Yazuları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1990), *Türk Resminde Yeni Dönem II*. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, III. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Turani, A. (1992), *Dünya Sanat Tarihi*, V. Basım, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Uğurlu, V. (1993), "Bedri Rahmi Eyüboğlu", Bedri Rahmi Eyüboğlu Resim Sergisi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul,5-51.



Uğurlu, V. (1995), “Ergin İnan”, Ergin İnan Resim Sergisi Kataloğu, Yapı Kredi Kùltür Merkezi Yayınları, İstanbul, 8-63.

Uygungöz, M. (2002), “ Cumhuriyet Dönemi Türk Kaligrafisi”, Türkler Ansiklopedisi, Cilt:18, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 299-305.

Ülken, H. Z. (1983). *İslâm Felsefesi-Eski Yunan’dan Çağdaş Düşünceye Doğru*, III. Basım, Ülken Yayınları, İstanbul.

Yazır, M. B. (1981), *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, II. Baskı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Yücel, A.-Kuban, D.- Cansever. T.-Tanyeli U. (1993), “Mimaride Çağdaşlık Sorunsalı”, *Geçmişle Geleceđi Arasında Kıvranan Sanat-Çağdaşlık-Sorunları, Salı Toplantıları*, İstanbul, 9-40.