

Kaligrafide Soyutlama: Harf Formlarından Estetik Kompozisyona Dönüşüm

Ahmet TÜRE 

Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 18.08.2025
Kabul Tarihi: 22.10.2025
Yayın Tarihi: 31.12.2015

Anahtar Kelimeler:

Resim sanatı,
Kaligrafi,
Soyutlama,
Çizgi estetiği,
Çağdaş sanat.

ÖZET

Bu çalışma, resim sanatında kaligrafik unsurların kullanımını ve bu unsurların soyutlama süreciyle kurduğu estetik ilişkisiyi incelemektedir. Kaligrafi, tarihsel olarak harf biçimi ve çizginin ritmi üzerinden anlam taşıyan bir ifade biçimi olsa da, modern ve çağdaş resim sanatında bu unsurlar çoğu zaman okunabilirliğini yitirerek biçimsel bir estetik öğeye dönüşmüştür. Çalışmanın temel amacı, resim sanatında yazı, harf ve çizgi temelli kaligrafik öğelerin soyutlama süreci içinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Araştırma, nitel bir yöntemle yürütülmüş olup Türk ve uluslararası sanatçılardan seçilmiş örnekler biçimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Özellikle Jackson Pollock, Brice Marden, Cy Twombly gibi Batılı sanatçılar ile Erol Akyavaş, Hasan Çelebi ve Ahmed Moustafa gibi Doğu kökenli sanatçılar üzerinden resimsel yüzeyde kaligrafik izlerin farklı soyutlama biçimleri analiz edilmiştir. İncelemede çizgi hareketi, boşluk kullanımı, renk dağılımı ve ritmik tekrar gibi plastik öğelerin soyutlamaya katkısı tartışılmıştır. Sonuç olarak, kaligrafik öğeler resim sanatında yalnızca yazı veya simge olarak değil, aynı zamanda biçim, doku ve ritim yaratan dinamik öğeler olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, Doğu'nun hat geleneği ile Batı'nın soyut resim anlayışı arasında estetik bir köprü oluşturmakta; kaligrafinin resimsel bağlamda yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Abstraction in Calligraphy: The Transformation from Letter Forms to Aesthetic Composition

Article Info

Received: 18.08.2025
Accepted: 22.10.2025
Published: 31.12.2015

Keywords:

Painting,
Calligraphy
Abstraction,
Line aesthetics,
Contemporary art.

ABSTRACT

This study examines the use of calligraphic elements in painting and their aesthetic relationship with the process of abstraction. While calligraphy has historically been a form of expression carrying meaning through the rhythm of the line and the form of the letter, in modern and contemporary painting these elements often lose their legibility and transform into purely formal aesthetic components. The main aim of this research is to reveal how calligraphic elements—letters, writings, and lines—are transformed within the abstraction process in painting. The research is conducted through a qualitative method and includes formal analyses of selected works by both Turkish and international artists. The study focuses on Western artists such as Jackson Pollock, Brice Marden, and Cy Twombly, as well as Eastern artists like Erol Akyavaş, Hasan Çelebi, and Ahmed Moustafa, analyzing different modes of abstraction on the pictorial surface through calligraphic traces. Key plastic components such as line movement, spatial balance, color distribution, and rhythmic repetition are discussed as major factors contributing to abstraction. The findings indicate that calligraphic elements in painting function not only as textual or symbolic references but also as dynamic agents that generate form, texture, and rhythm. This approach establishes an aesthetic bridge between the Eastern tradition of calligraphy and the Western approach to abstract painting, offering new perspectives for interpreting calligraphic expression within a pictorial context.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Türe, A. (2025). Kaligrafide soyutlama: harf formlarından estetik kompozisyona dönüşüm. *Nigarhane*, 5(1), 90-110.

*Sorumlu Yazar: Ahmet TÜRE ahmetture@trabzon.edu.tr



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

GİRİŞ

Sanat tarihinin akışı içinde yazı ve resim arasındaki ilişki, her zaman çok katmanlı bir etkileşim alanı olmuştur. Özellikle İslam sanatı geleneğinde kaligrafi, yalnızca bir yazı sanatı olmaktan öte, kutsal metni taşıyan ve görsel bir ibadet biçimine dönüşen estetik bir ifade aracı olarak gelişmiştir. Batı sanatında ise uzun süre resim ve yazı farklı disiplinler olarak ele alınmış, ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle soyut sanatın gelişimiyle birlikte bu ayrım giderek belirsizleşmeye başlamıştır. Modernizmin getirdiği biçim arayışları, sanatçıları harflerin, kelimelerin ve çizgisel düzenlerin plastik değerlerine yöneltmiş; bu süreçte kaligrafi, anlamsal işlevinden sıyrılarak biçimsel bir öge haline gelmiştir. Çağdaş sanat pratiğinde ise kaligrafik unsurlar, kültürel bir hafıza taşıyıcısı olmanın ötesinde, ritim, denge, hareket ve doku gibi resimsel değerlerin üretildiği dinamik bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu dönüşüm, yalnızca bir stilistik tercih değil; aynı zamanda Doğu ve Batı sanat anlayışları arasında estetik bir köprünün kurulması anlamına gelmektedir.

Modern sanat tarihinde soyutlamanın ortaya çıkışı, temsilin reddedilmesi ve biçimin özerkleşmesi süreçleriyle yakından ilgilidir. Clement Greenberg'in modernist resim anlayışına dair değerlendirmelerinde belirttiği gibi, modernist resim kendi düzlemselliğini vurgulayarak gerçeklikten bağımsız bir görsel dil inşa etmeye yönelmiştir.¹ Bu bağlamda çizgi, leke ve form gibi temel plastik ögeler, nesneyi temsil etmekten çok resimsel yüzeyin kendi dinamiklerini kurmaya başlamıştır. İşte tam bu noktada, tarihsel olarak anlamla yüklü olan kaligrafik unsurlar, soyutlama sürecine dahil olduklarında çift yönlü bir dönüşüme uğramışlardır: bir yandan anlam taşıma işlevlerini kaybederken, diğer yandan tamamen yeni bir görsel söylem üretme potansiyeli kazanmışlardır. Rosalind Krauss'un ızgara (grid) kavramı üzerine yaptığı analizlerde vurguladığı gibi, modernist resimde tekrarlanan yapılar ve çizgisel düzenlemeler, temsilin ötesinde özerk bir estetik sistem oluşturmuştur.² Batı sanatında Jackson Pollock'un hareketli çizgileri, Franz Kline'in güçlü fırça darbeleri ya da Cy Twombly'nin çocuksu karalamalarında, yazı eylemi bir ifade biçimi olarak resme dahil olmuş, ancak bu yazı artık okunabilir değil, saf bir jesta dönüşmüştür. Kirk Varnedoe ve Pepe Karmel'in Pollock üzerine yaptıkları incelemede, sanatçının çizgisel hareketlerinin Uzak Doğu kaligrafi geleneğiyle olan olası bağlantılarına dikkat çekilmiş ve bu hareketin resimsel yüzeyde yarattığı ritmin önemi vurgulanmıştır.³ Aynı şekilde Doğu kökenli sanatçılar da hat sanatının katı kurallarından sıyrılarak, harfleri soyut bir kompozisyon unsuru olarak yeniden yorumlamışlardır. Erol Akyavaş'ın tuvallerindeki ebru dokuları üzerinde gezinen harf formları veya Ahmed Moustafa'nın geometrik düzen içinde parçalanmış kelime yapıları, kaligrafinin plastik bir dile dönüştüğünün önemli örnekleridir. Venetia Porter'ın Orta Doğu'daki çağdaş sanatçılar üzerine kapsamlı çalışmasında belirttiği gibi, bu sanatçılar geleneksel hat sanatının manevi boyutunu korurken, onu evrensel bir görsel dile dönüştürmüşlerdir.⁴ Bu örnekler, kaligrafinin resimsel bağlamda soyutlanmasının, yalnızca biçimsel bir indirgeme olmadığını; aksine çizgi estetiği, ritim, boşluk ve doku gibi resimsel değerlerin zenginleştirildiği bir genişleme süreci olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu dönüşüm, geleneksel kaligrafi anlayışının sonunu değil, onun çağdaş resim dili içinde yeniden doğuşunu temsil etmektedir.

Bu çalışma, resim sanatında kaligrafik unsurların soyutlama süreciyle kurduğu estetik ilişkiyi, biçimsel analizler ve sanatçı örnekleri üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel sorunsalı, harf formlarının nasıl olup da anlamsal yüklerinden arındırılarak saf bir estetik kompozisyon ögesine dönüştüğü ve bu dönüşümün hem Doğu hem Batı sanat gelenekleri açısından ne tür estetik sonuçlar doğurduğudur. Araştırma kapsamında, kaligrafinin soyutlama sürecindeki plastik dönüşümleri

¹ Clement Greenberg, *Modernist Painting*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018), 32-35.

² Rosalind Krauss, "Grids", *October* 9 (Yaz 1979): 52.

³ Kirk Varnedoe ve Pepe Karmel, *Jackson Pollock: Essays, Interviews, and Reviews* (New York: The Museum of Modern Art, 1999), 87-91.

⁴ Venetia Porter, *Word into Art: Artists of the Modern Middle East* (London: British Museum Press, 2006), 45-52.

analiz edilirken çizgi hareketi, ritim, tekrar, boşluk kullanımı ve renk dağılımı gibi biçimsel parametreler ön plana çıkarılacaktır. Ayrıca seçilen sanatçıların eserlerinde kaligrafik unsurların nasıl bir görsel dile dönüştüğü, karşılaştırmalı bir perspektifle değerlendirilecektir. Bu bağlamda çalışma, hat sanatının köklerinden beslenen Doğulu sanatçıların pratiklerini ve de kaligrafik hareket estetiğini resim diline dahil eden Batılı sanatçıların eserlerini kapsamaktadır. Silvia Naef'in Arap dünyasında modernite arayışı üzerine yaptığı çalışmada belirttiği gibi, 20. yüzyılda Orta Doğulu sanatçılar Batı modernizmiyle karşılaştıklarında, kendi kültürel miraslarını reddetmek yerine onu yeniden yorumlamayı tercih etmişlerdir.⁵ Bu yaklaşım, kaligrafinin evrensel bir plastik dil olarak resim sanatına nasıl entegre olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bernard O'Kane'in İslam sanatı müzelerindeki eserlere dair kapsamlı değerlendirmelerinde de görüldüğü gibi, kaligrafi yüzyıllar boyunca yalnızca bir yazı tekniği değil, aynı zamanda mekânsal ve estetik bir organizasyon aracı olarak kullanılmıştır.⁶ Böylelikle kaligrafinin evrensel bir plastik dil olarak resim sanatına nasıl entegre olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır. Sonuç olarak bu araştırma, geleneksel kaligrafi ile çağdaş soyut resim arasındaki estetik bağları görünür kılmayı ve kaligrafik unsurların resimsel yüzeyde ürettiği yeni anlam katmanlarını tartışmayı hedeflemektedir. İlerleyen bölümlerde öncelikle kaligrafi ve soyutlama kavramlarının kuramsal çerçevesi ele alınacak, ardından seçilen sanatçılar üzerinden biçimsel analizler gerçekleştirilecek ve nihai olarak kaligrafik soyutlamanın çağdaş sanattaki konumu değerlendirilecektir.

Kaligrafinin Estetik Temelleri

Kaligrafinin resimsel bağlamda soyutlanmasını anlayabilmek için öncelikle bu sanatın kendi tarihsel ve estetik temellerini incelemek gerekmektedir. Kaligrafi, yüzyıllar boyunca yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda derinlemesine estetik kurallara ve felsefi temellere dayanan bir sanat formu olarak gelişmiştir. Özellikle İslam medeniyetinde hat sanatı, kutsal metnin görselleştirilmesi misyonuyla birlikte teknik bir disiplin ve manevi bir uygulama haline gelmiştir. Bu sanatın temel yapı taşları olan çizgi, form ve denge kavramları; harf biçimlerinin taşıdığı sembolik ve manevi anlamlar ve geleneksel kaligrafide uygulanan estetik ölçütler, kaligrafinin modern ve çağdaş resim sanatına nasıl entegre olduğunu anlamak için kritik öneme sahiptir. Bu bölümde, kaligrafinin plastik dilini oluşturan bu temel unsurlar detaylı olarak ele alınacak ve bu unsurların soyutlama sürecindeki dönüşümüne zemin hazırlayacak kuramsal bir çerçeve sunulacaktır.

Hat Sanatında Çizgi, Form ve Denge Kavramı

Hat sanatının temel yapı taşı olan çizgi, Batı resim geleneğindeki çizgiden farklı bir estetik ve felsefi anlam taşımaktadır. Batı'da çizgi çoğunlukla bir sınır çizer, biçimi tanımlar ve üç boyutlu yanılısamayı oluşturmanın bir aracıdır; oysa İslam hat sanatında çizgi, kendi başına estetik bir değer taşıyan, hareketiyle anlam üreten ve yazının ruhsal durumunu yansıtan canlı bir öğedir. Titus Burckhardt'ın İslam sanatının kutsal temelleri üzerine yaptığı analizde belirttiği gibi, hat sanatındaki her çizgi bir nefes gibidir ve hattatın içsel ritmiyle uyum içinde akar.⁷ Çizginin kalınlığı, eğimi, uzunluğu ve hızı, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda manevi bir ifadenin görsel karşılığıdır. Kamış kalemin kâğıt üzerindeki hareketi, müzikal bir ritim yaratır ve bu ritim yazının genel kompozisyonunu belirler. Hat sanatında form kavramı ise harflerin geometrik oranlarına ve birbirleriyle olan ilişkilerine dayanır. Her harf, belirli bir ölçü sistemi içinde tasarlanmış olup bu ölçüler genellikle noktalarla belirlenir. Örneğin elif harfinin uzunluğu belirli sayıda noktaya eşittir ve diğer harfler bu temel ölçüye

⁵ Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak* (Genève: Slatkine, 1996), 78-82.

⁶ Bernard O'Kane, *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2012), 125-130.

⁷ Titus Burckhardt, *The Art of Islam: Language and Meaning*, çev. J. Peter Hobson (Bloomington: World Wisdom, 2009), 45-48.

göre şekillenir. Şerifah Zuhur'un Arap kültüründe güzellik algısı üzerine yaptığı çalışmada vurguladığı gibi, bu geometrik düzen tesadüfi değil, evrenin matematiksel düzenini yansıtan bir sistemin parçasıdır.⁸ Form, yalnızca görsel bir estetik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda yazının okunabilirliğini ve anlamlılığını da garanti eder. Denge kavramı ise hat sanatının en kritik estetik ölçütlerinden biridir. Bir hat kompozisyonunda her harfin, kelimenin ve satırın yüzey üzerindeki dağılımı, dikkatli bir denge hesabı gerektirir. Bu denge yalnızca simetrik bir düzenleme değil, aynı zamanda boşluk ve doluluk arasındaki dinamik bir ilişkidir. Yasin Hamid Safadi'nin İslam kaligrafisi üzerine kapsamlı eserinde belirttiği üzere, beyaz alan (boşluk) siyah mürekkep kadar önemlidir ve kompozisyonun nefes almasını sağlar.⁹ Denge, aynı zamanda harflerin ağırlık merkezlerinin doğru hesaplanmasını da içerir; böylece yazı statik görünse de içinde bir hareket potansiyeli barındırır. Bu üç temel kavram - çizgi, form ve denge - hat sanatının plastik dilini oluşturur ve bu dilin modern resim sanatında soyut bir ifade aracına dönüşmesinin zeminini hazırlar.

Harf Biçimlerinin Sembolik ve Manevi Yönleri

İslam hat sanatında harfler, yalnızca fonetik işaretler değil, aynı zamanda derin sembolik ve manevi anlamlar taşıyan görsel simgelerdir. Özellikle Arap alfabesindeki 28 harf, İslam tasavvuf geleneğinde çeşitli kozmik ve metafizik anlamlarla ilişkilendirilmiştir. Elif harfi, birliği ve Tanrı'nın tekliğini simgelerken; mim harfi Muhammed'i, kaf harfi ise Kur'an'ı temsil edebilir. Annemarie Schimmel'in İslam'da hat sanatının mistik boyutlarını ele aldığı çalışmasında vurguladığı gibi, harfler yalnızca dini metinleri aktarmakla kalmaz, aynı zamanda kutsal olanla bağlantı kuran mistik araçlar olarak görülür.¹⁰ Bu nedenle bir hattatın işi, salt teknik bir beceri değil, aynı zamanda manevi bir disiplin ve ibadet olarak kabul edilir. Harf biçimlerinin sembolik anlamları, kompozisyonun nasıl düzenlendiğini de etkiler. Örneğin levhalarda Allah ve Muhammed isimlerinin simetrik yerleştirilmesi, dengeli bir evren anlayışını yansıtır. Aynı şekilde belirli kelimelerin belirli hat türleriyle yazılması da bir gelenek haline gelmiştir; Kur'an metinleri genellikle nesih veya muhakkak gibi okunaklı hatlarla yazılırken, süsleme amaçlı kompozisyonlarda kûfi veya dîvânî gibi dekoratif hatlar tercih edilir. Harflerin geometrik formları da sembolik yorumlara açıktır. Daire, mükemmelliği ve sonsuzluğu; dikey çizgiler manevi yükselişi; yatay çizgiler ise dünyevi alanı simgeleyebilir. Martin Lings'in Kur'an sanatı üzerine yaptığı ikonografik incelemede belirttiği gibi, hat sanatında form ve anlam ayrılmaz bir bütündür ve her biçimsel tercih aynı zamanda teolojik bir ifadedir.¹¹ Çağdaş sanatçılar bu sembolik yükü farklı şekillerde ele almışlardır: bazıları harflerin manevi boyutunu korurken biçimsel olarak soyutlamış, bazıları ise tamamen laik bir estetik bağlamda yalnızca formla ilgilenmiştir. Ancak her iki durumda da harf biçimlerinin tarihsel olarak taşıdığı bu sembolik ve manevi katmanlar, onların resimsel bağlamda kullanıldığında bile belirli bir ağırlık ve derinlik kazanmasına neden olur.

Geleneksel Kaligrafide Estetik Ölçütler

Geleneksel İslam hat sanatı, yüzyıllar boyunca oluşturulmuş katı estetik ölçütlere dayanır ve bu ölçütler, sanatın nesiller boyunca aktarılmasını ve standartların korunmasını sağlamıştır. Bu estetik ölçütlerin temelinde ölçü ve oran sistemi bulunur. Her hat türünün kendine özgü bir ölçü sistemi vardır ve bu sistem genellikle "nokta" biriminden hareketle belirlenir. Nokta, hattatın kullandığı kalemin ucu ile kâğıt üzerine basıldığında oluşan kare veya rombik biçimdir. Harflerin yüksekliği, genişliği ve harfler arası mesafeler bu nokta birimine göre hesaplanır. Mustafa Uğur Derman'ın Osmanlı hat sanatı üzerine yaptığı teknik incelemede belirttiği gibi, İbn Mukle tarafından 10. yüzyılda sistemleştirilen bu ölçü

⁸ Sherifa Zuhur, *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2001), 112-115.

⁹ Yasin Hamid Safadi, *Islamic Calligraphy* (London: Thames and Hudson, 1978), 22-25.

¹⁰ Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture* (New York: New York University Press, 1984), 3-7.

¹¹ Martin Lings, *The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination* (London: World of Islam Festival Trust, 1976), 15-18.

sistemi, hat sanatının temel kurallarını oluşturmuş ve günümüze kadar uygulanmıştır.¹² Bu geometrik disiplin, yazının estetik ve okunabilir olmasını garanti eder. Estetik ölçütlerin bir diğer önemli boyutu ise kompozisyon kurallarıdır. Bir levhada hangi cümlelerin nereye yazılacağı, satır sayısı, satırlar arası mesafeler, kenar boşlukları ve genel yerleşim düzeni, estetik kurallara göre belirlenir. Tezyini unsurlar (tezhip), yazıyı tamamlayan ama asla ona hâkim olmayan yardımcı öğeler olarak tasarlanır. Gülru Necipoğlu'nun İslam sanatında geometrik desenleri ele aldığı çalışmada vurguladığı gibi, hat ve tezhip arasındaki ilişki, figür ile zemin arasındaki dinamik bir diyalogdur ve bu diyalog estetik bütünlüğü sağlar.¹³ Ayrıca yazının ritmi ve akışkanlığı da önemli bir ölçüttür. İyi bir hat eseri, izleyicinin gözünü doğal bir akış içinde yönlendirir ve görsel bir müzikalite yaratır. Renk kullanımı da estetik ölçütler arasındadır; geleneksel hat sanatında genellikle siyah mürekkep kullanılır ancak başlıklar, vurgular veya süslemeler için altın, kırmızı ve mavi gibi renkler tercih edilebilir. Bu renk seçimleri de tesadüfi değil, belli bir hiyerarşiyi ve anlamı vurgular. Son olarak, hattatın el yazısı kişiliği (üslup) de estetik değerlendirmenin bir parçasıdır; ancak bu kişisel, geleneksel kuralların çerçevesi içinde kalmalıdır. Bir hattat ne kadar mahir olursa olsun, kendini tamamen özgürce ifade edemez; çünkü hat sanatı, bireysel ifadeden çok, kolektif bir geleneğin devamını amaçlar. Bu katı estetik ölçütler, hat sanatını yüzyıllar boyunca korumuş ancak aynı zamanda 20. yüzyılda bazı sanatçıların bu kurallardan koparak yeni ifade biçimleri aramasına da zemin hazırlamıştır.

Soyutlama Kavramı ve Sanattaki Evrimi

Görsellerin sınırsız bir gücü vardır. Özünde, görsel sanat biçimleri sayısız ve sonsuz anlatı biçimleri barındırır. Anlam, kodlarla oluşturulan anlatı biçimleri aracılığıyla aktarıldığından, görsel anlatı biliminin kullanımı bu biçimlerde okuryazar olmayı gerektirir.¹⁴ Kaligrafik unsurların resim sanatında nasıl dönüştüğünü kavrayabilmek için soyutlama kavramının kendisini ve bu kavramın sanat tarihindeki seyrini anlamak gerekmektedir. Soyutlama, en genel anlamıyla nesnelerin görünür gerçekliğinden uzaklaşarak özlerine inme, biçimsel ve kavramsal bir indirgeme yapma sürecidir. Ancak bu süreç, farklı kültürel ve estetik geleneklerde farklı anlamlar kazanmış ve farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Batı sanat tarihinde soyutlama, 20. yüzyılın başlarında temsilin reddiyle başlayan radikal bir kopuşu ifade ederken; Doğu sanat geleneklerinde soyutlama, zaten var olan bir eğilimin devamı ve dönüşümü olarak görülebilir. Özellikle İslam sanatında figüratif temsile olan mesafeli yaklaşım, sanatı doğal olarak soyut ve geometrik formlara yöneltmiştir. Kaligrafi özelinde ise soyutlama, çok daha özgül bir anlam taşır: yazının anlamsal işlevinden çizgisel ve biçimsel değerine doğru kayması, okunabilirlikten görselliğe geçiş ve harflerin sembolik yüklerinden plastik öğelere dönüşmesi sürecidir. Bu bölümde, soyutlama kavramının genel sanat tarihi içindeki evrimi, Doğu ve Batı'daki farklı yaklaşımları ve bu yaklaşımların kaligrafik soyutlamayı nasıl şekillendirdiği ele alınacaktır. Böylece bir sonraki bölümde incelenecek sanatçıların pratiklerini değerlendirmek için kavramsal bir zemin oluşturulacaktır.

Soyutlamanın Sanat Tarihindeki Gelişimi

Soyutlama, Batı sanat tarihinde 20. yüzyılın en devrimci kırılma noktalarından biri olarak kabul edilir. 19. yüzyılın sonlarına kadar Batı resim sanatı, temelde mimetik bir geleneğe dayanıyordu; yani sanatın görevi görünür dünyayı temsil etmektir. Ancak Empresyonizm'le birlikte bu temsil anlayışı

¹² M. Uğur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998), 30-34.

¹³ Gülru Necipoğlu, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), 89-93.

¹⁴ Mevlüt Ünal, "An Investigation of the Relationship between Secondary School Students' Visual Literacy Levels and their Attitudes towards Digital Images," *International Journal of Technology in Education and Science (IJTES)* 8/4 (2024), 711, <https://doi.org/10.46328/ijtes.598>

sorgulanmaya başladı ve sanatçılar, nesnenin kendisinden çok ışığın ve rengin etkilerini araştırmaya yöneldi. Paul Cézanne'ın doğayı geometrik formlara indirgemesi, soyutlamaya giden yolun ilk adımlarından biri olarak değerlendirilir. Wilhelm Worringer'in 1908 tarihli "Soyutlama ve Özdeşleşim" adlı öncü çalışmasında belirttiği gibi, soyutlama dürtüsü insanın dış dünyayla kurduğu ilişkinin belirsizliğinden ve kaygısından doğar; sanatçı kaotik görünen dünyayı geometrik düzen içinde kavramaya çalışır.¹⁵ 20. yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kazimir Malevich gibi sanatçılar, temsilin tamamen reddedildiği saf soyut resmin öncüleri oldular. Kandinsky, 1910 yılında yaptığı ilk soyut suluboyalarıyla figüratif olmayan resmin doğuşunu ilan etti ve sanatın müzik gibi duygusal ve ruhsal gerçeklikleri ifade edebileceğini savundu. Meyer Schapiro'nun modern sanatta soyutlama üzerine yaptığı analizde vurguladığı gibi, soyut sanat sadece biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda modern dünyanın parçalanmışlığına ve mekanikleşmesine karşı bir tepkiydi.¹⁶ Mondrian'ın geometrik soyutlaması, evrensel bir düzeni yansıtan matematiksel bir armoniye ulaşmayı hedeflerken; Malevich'in Süprematizmi, nesnel dünyanın ötesinde saf duyumun resmine ulaşmayı amaçlıyordu. İkinci Dünya Savaşı sonrasında soyut sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile yeni bir boyut kazandı. Jackson Pollock'un aksiyon resmi, soyutlamayı sadece biçimsel değil, aynı zamanda performatif bir sürece dönüştürdü; artık önemli olan sadece sonuç değil, resmin yapılış süreciydi. Clement Greenberg'in formalist eleştirilerinde savunduğu gibi, soyut resim modernist resmin mantıksal sonucuydu ve resmi kendi özüne, yani düz yüzeye indirgiyordu.¹⁷ 1960'larda Minimalizm ile soyutlama daha da radikal bir noktaya ulaştı; Donald Judd ve Frank Stella gibi sanatçılar, resmi ve heykeli en temel geometrik formlarına indirdiler. Soyutlamanın gelişimi, yalnızca biçimsel bir evrim değil, aynı zamanda sanatın anlamı, işlevi ve izleyiciyle ilişkisi hakkında felsefi sorgulamaların da tarihidir. Bu süreç, kaligrafinin de resimsel bir öge olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır; çünkü kaligrafi zaten anlamdan çok biçime yönelen bir sanat pratiği için ideal bir malzeme sunmaktaydı.

Doğu ve Batı Sanatında Soyutlama Yaklaşımlarının Farkı

Soyutlama kavramı Doğu ve Batı sanat geleneklerinde farklı temeller üzerine inşa edilmiştir. Batı'da soyutlama, yukarıda da belirtildiği gibi, temsilin bilinçli reddini ve mimetik geleneğe karşı bir isyanı ifade eder. Bu anlamda Batı'daki soyutlama, modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmış devrimci bir harekettir. Doğu sanatında ise, özellikle İslam ve Uzak Doğu geleneklerinde, soyutlama zaten var olan bir eğilimdir ve bu eğilim temsilin reddi olarak değil, farklı bir gerçeklik anlayışının ifadesi olarak ortaya çıkar. İslam sanatında figüratif temsilin sınırlandırılması, sanatçıları geometrik desenler, arabesk motifler ve kaligrafiye yöneltmiş; bu da doğal olarak soyut bir estetik dil geliştirmiştir. Oleg Grabar'ın İslam sanatının ornamentasyonu üzerine yaptığı kapsamlı çalışmada belirttiği gibi, İslam sanatındaki soyutlama, görünür dünyanın ötesindeki ilahi düzeni yansıtmaya amacını taşır ve bu nedenle başlangıçtan beri metafizik bir boyut içerir.¹⁸ Uzak Doğu geleneğinde, özellikle Çin ve Japon resminde soyutlama, doğanın özünü yakalamak için gereksiz detaylardan arınmayı ifade eder. Çin kaligrafisi sanatı ve peyzaj resmi, nesnelerin dış görünüşünü değil, ruhsal ve kozmik enerjilerini (chi) aktarmayı amaçlar. François Cheng'in Çin resim sanatının boşluk ve doluluk diyalektiği üzerine yaptığı incelemede vurguladığı gibi, Doğu sanatında boşluk pasif bir alan değil, aktif bir enerji taşıyıcısıdır ve soyutlama bu enerjiyi görünür kılma çabasıdır.¹⁹ Batı'da soyutlama genellikle geometrik ya da organik formlar üzerinden rasyonel veya duygusal bir dil kurarken, Doğu'da soyutlama daha çok manevi ve felsefi bir derinliğe sahiptir. Bu fark, 20. yüzyılda Doğu ve Batı sanatçılarının kaligrafik unsurları kullanma

¹⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, çev. Michael Bullock (Chicago: Ivan R. Dee, 1997), 15-20.

¹⁶ Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries* (New York: George Braziller, 1978), 185-189.

¹⁷ Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 208-211.

¹⁸ Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 43-48.

¹⁹ François Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, çev. Michael H. Kohn (Boston: Shambhala, 1994), 55-60.

biçimlerinde de kendini gösterir. Batılı sanatçılar kaligrafik hareketi çoğunlukla jestüel ve ekspresif bir araç olarak kullanırken, Doğulu sanatçılar bu hareketi kültürel kimlik, manevi arayış ve gelenek ile modernlik arasındaki diyalog bağlamında ele almışlardır. Ancak küreselleşmeyle birlikte bu iki yaklaşım giderek birbirine yakınlaşmış ve çağdaş sanatta Doğu-Batı dikotomisi daha geçirgen hale gelmiştir. Her iki gelenekten beslenen sanatçılar, kaligrafik soyutlamayı evrensel bir plastik dil olarak yeniden inşa etmişlerdir.

Kaligrafi Özelinde Soyutlamanın Anlamı

Kaligrafi özelinde soyutlama, yazının üç temel işlevinden uzaklaşmayı ifade eder: iletişimsel işlev (okunabilirlik), anlamsal işlev (metin olarak anlam taşıma) ve sembolik işlev (dini veya kültürel simge olma). Geleneksel kaligrafide harf ve kelimeler hem okunabilir anlamlı ve sembolik yüklüdür. Ancak çağdaş resim sanatında kaligrafik unsurlar kullanıldığında, bu işlevlerden bir ya da birkaçı askıya alınır ve harfler salt biçimsel öğeler olarak işlev görmeye başlar. Bu dönüşüm, kaligrafinin plastik bir dile evrilmesi anlamına gelir. Briony Fer'in soyut sanatta dil ve yazı ilişkisini ele aldığı çalışmasında belirttiği gibi, yazının resme dahil edilmesi modernist resmin düzlemselliğini vurgularken, aynı zamanda anlam ve temsil sorunlarını da yeniden gündeme getirir.²⁰ Kaligrafik soyutlamada çizgi, harfin tanınabilir formunu koruyabilir ama okunabilir olmaktan çıkar; ya da tam tersine, çizgi tamamen soyutlanarak harfin izlerini bile kaybedebilir. Bu süreçte öne çıkan plastik değerler şunlardır: çizginin hareketi ve ritmi, kompozisyondaki denge ve asimetri, mürekkep veya boyanın materyalliği, boşluk ve doluluk ilişkisi, tekrar ve varyasyon. Kaligrafik soyutlama aynı zamanda zamansal bir boyut da taşır; çünkü yazı eylemi bir süreci içerir ve bu sürecin izleri resimsel yüzeyde görünür hale gelir. Hassan Massoudy'nin çağdaş kaligrafide özgürlük ve deney üzerine yaptığı çalışmada vurguladığı gibi, modern hattatlar ve sanatçılar geleneksel kuralları esnetirken, yazma eyleminin kendisini performatif bir sanat pratiğine dönüştürmüşlerdir.²¹ Kaligrafik soyutlama, aynı zamanda kültürel kimlik ve küreselleşme bağlamında da önemli bir anlam taşır. Özellikle Orta Doğu ve İslam dünyasından gelen sanatçılar için kaligrafi, kendi kültürel miraslarını evrensel bir modern dil içinde yeniden kodlamanın bir yoludur. Bu anlamda kaligrafik soyutlama, ne tamamen gelenekseldir ne de tamamen moderndir; ikisi arasında hibrit bir alandır ve bu hibritite, çağdaş sanatın en zengin tartışma alanlarından birini oluşturur. Kaligrafi özelinde soyutlama, yazının plastik bir öge olarak yeniden keşfini, anlamın biçime dönüşmesini ve kültürel belleğin estetik bir dile çevrilmesini ifade eder denebilir.

Kaligrafide Harflerden Kopuş Süreci

Kaligrafinin resim sanatında soyut bir ifade aracına dönüşmesi, yazının temel işlevlerinden uzaklaşarak plastik bir ögeye evrilmesiyle gerçekleşmiştir. Bu dönüşüm sürecinde en kritik kırılma noktası, harfin tanınabilir formundan kopuş ve saf çizgiye indirgenmesidir. Geleneksel kaligrafide harf, okunabilir bir işaret ve estetik bir form olarak işlev görürken, modern ve çağdaş resim sanatında bu denge değişmiş; harfler ya tanınmaz hale gelecek şekilde deforme olmuş ya da tamamen soyut çizgilere dönüşmüştür. Bu kopuş süreci, 20. yüzyılın başlarından itibaren Batılı ve aynı zamanda Doğulu sanatçıların pratiğinde gözlemlenebilir. Batı'da Soyut Dışavurumculuk ve Enformel akımlarıyla birlikte yazısal jestler resimsel yüzeyde yer bulurken, Doğu'da Hurûfiyye hareketi gibi akımlar geleneksel hat sanatını modern bir dile çevirmeye çalışmıştır. Her iki durumda da ortak nokta, harfin anlamsal yükünden arınarak biçimsel bir değer kazanmasıdır. Bu bölümde, harfin çizgiye dönüşüm süreci, okunabilirlikten estetik kompozisyona geçişin dinamikleri ve bu sürecin modern ile çağdaş sanattaki somut örnekleri detaylı olarak ele alınacaktır. Böylece kaligrafik soyutlamanın tarihsel evrimi ve estetik sonuçları görünür hale getirilecektir.

²⁰ Briony Fer, *On Abstract Art* (New Haven: Yale University Press, 1997), 102-107.

²¹ Hassan Massoudy, *Calligraphy: The Rhythm of Writing*, çev. Debbie Lovatt (Paris: Flammarion, 2010), 78-82.

Harfin Biçimden Çizgiye Dönüşümü

Harfin biçimden çizgiye dönüşümü, kaligrafik soyutlamanın en temel dinamiğidir. Geleneksel kaligrafide harf, belirli bir geometrik düzen ve ölçü sistemine göre yapılandırılmış, tanınabilir ve okunabilir bir formdur. Ancak 20. yüzyılda sanatçılar bu formları parçalamaya, deforme etmeye ve sonunda tanınmaz hale getirmeye başlamışlardır. Bu süreçte harf, yapısal bütünlüğünü kaybederek saf bir çizgisel harekete dönüşmüştür. Paul Klee'nin yazı ve resim ilişkisini araştırdığı eserlerinde görüldüğü gibi, harf ve çizgi arasındaki sınır belirsizleşmeye başlamış; Klee, alfabetik işaretleri neredeyse tanınmaz hale getirerek onları resimsel bir ritim sistemine dönüştürmüştür.²² Bu dönüşümde kâğıt kalemin veya fırçanın hareketi, harfin kendisinden daha önemli hale gelir. Çizgi artık bir harfi oluşturmak için değil, kendi dinamizmini ifade etmek için vardır. Jackson Pollock'un damlatma tekniğinde olduğu gibi, yazma eylemi bir performans dönüşür ve sonuçta ortaya çıkan iz, okunabilir bir metin değil, zamanın ve hareketin kayıdır. Harfin çizgiye dönüşümünde materyalite de önemli bir rol oynar. Geleneksel kaligrafide mürekkep, kâğıt üzerinde kontrollü ve öngörülebilir bir iz bırakırken, modern sanatta mürekkep, boya veya diğer malzemeler daha serbest ve deneysel biçimde kullanılır. Georges Mathieu'nun 1950'lerdeki gestüel kompozisyonlarında, mürekkebin akışkanlığı ve tesadüfi etkileri, harfin yapısını çözer ve onu saf bir enerjiye dönüştürür.²³ Doğu geleneğinden gelen sanatçılar da benzer bir süreci yaşamıştır. Örneğin Japon avant-garde hattatlar (Bokujinkai grubu), geleneksel kana ve kanji karakterlerini o kadar soyutlamışlardır ki, bazen sadece bir fırça darbesi bile bağımsız bir sanat eserine dönüşmüştür. Bu süreçte harfin semantik içeriği tamamen yok olmuş, geriye sadece gestün enerjisi kalmıştır. Çizginin kalınlığı, hızı, basıncı ve yönü, artık bir mesaj iletmekten çok, resimsel yüzeyde bir ritim ve denge oluşturmak için kullanılır. Dolayısıyla harfin çizgiye dönüşümü, yazının araçsal işlevinden sanatsal özerliğine geçiş sürecinin somut ifadesidir.

Okunabilirlikten Biçimsel Estetiğe Geçiş

Kaligrafik soyutlamanın en belirgin özelliği, okunabilirlik kriterinin terk edilmesi ve tamamen biçimsel bir estetiğin benimsenmesidir. Geleneksel kaligrafide yazının birincil işlevi iletişimdir; bir metin aktarılır ve bu metin okunabilir olmalıdır. Estetik değer de önemlidir ama okunabilirliği feda etmez. Ancak 20. yüzyılda sanatçılar bu önceliği tersine çevirmiş; estetik değer birincil hale gelirken, okunabilirlik ikincil bir kriter olmuş hatta tamamen ortadan kalkmıştır. Bu geçiş, yazının işlevsel bir araçtan özerk bir sanat forumuna dönüşmesini temsil eder. Roland Barthes'ın İmparatorluk İşaretleri adlı eserinde Japon yazı sistemi hakkında yaptığı analizde belirttiği gibi, yazı sadece anlamı aktaran bir araç değil, aynı zamanda görsel bir haz kaynağı olabilir ve bu haz okunabilirlikten bağımsız olarak var olabilir.²⁴ Çağdaş kaligrafik sanatta sanatçılar bilinçli olarak metinleri okunamaz hale getirirler: harfleri üst üste bindirirler, perspektif ve deformasyon kullanarak tanınmaz kılarlar, veya tamamen kurgusal bir alfabe icat ederler. Cy Twombly'nin eserlerinde görülen karalama benzeri yazılar, hiçbir zaman tam olarak okunamaz; izleyici bazı harfleri veya kelimeleri seçebilir ama bütünsel bir metin asla ortaya çıkmaz. Bu belirsizlik, izleyiciyi aktif bir katılımcıya dönüştürür; anlam artık sanatçı tarafından verilmez, izleyici tarafından inşa edilir. Okunabilirlikten biçimsel estetiğe geçişte renk, doku ve kompozisyon öne çıkar. Geleneksel kaligrafide siyah mürekkep ve beyaz kâğıt dominant iken, modern sanatta canlı renkler, karmaşık dokular ve çok katmanlı yüzeyler kullanılır. Bu zenginlik, yazının plastik potansiyelini artırır ve onu saf bir görsel deneyime dönüştürür. Ayrıca ölçek de değişir; geleneksel kaligrafi genellikle küçük ölçekli levhalar veya kitap sayfalarında gerçekleşirken, modern sanatçılar dev boyutlu tuvaler üzerinde çalışırlar ve bu ölçek değişimi, yazıyı mimari bir öğeye dönüştürür. Etel Adnan'ın küçük ölçekli leporello kitaplarında olduğu gibi, bazen tersine bir hareket de görülür; yazı

²² Marcel Franciscono, Paul Klee: His Work and Thought (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 156-160.

²³ Georges Mathieu, De la révolte à la renaissance: Au-delà du Tachisme (Paris: Gallimard, 1973), 89-94.

²⁴ Roland Barthes, Empire of Signs, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), 3-9.

minimalize edilir ve sadelik içinde maksimum estetik etki yaratılmaya çalışılır.²⁵ Sonuç olarak, okunabilirlikten biçimsel estetiğe geçiş, kaligrafinin anlam taşıma işlevinden plastik bir dil olma işlevine evrilmesini temsil eder.

Modern ve Çağdaş Örneklerde Kaligrafik Soyutlama Eğilimleri

Kaligrafik soyutlama eğilimleri, 20. yüzyılın ortalarından itibaren Batı ve Doğu sanatında paralel ama farklı biçimlerde gelişmiştir. Batı'da 1940'lar ve 1950'lerde ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk, kaligrafik hareketin resimsel yüzeyde kullanılmasının en önemli örneklerini sunmuştur. Jackson Pollock'un aksiyon resimleri, Franz Kline'in siyah-beyaz kompozisyonları ve Mark Tobey'in "beyaz yazı" (white writing) serileri, yazının jestüel gücünü resme taşımıştır. Bu sanatçılar doğrudan Uzak Doğu kaligrafisi geleneğinden etkilenmişler ve yazma eylemini resimsel bir ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. Briony Fer'in modern sanatta yazı ve resim ilişkisini ele aldığı çalışmasında vurguladığı gibi, bu dönemde yazı artık bir temsil aracı değil, saf bir jestür ve performans haline gelmiştir.²⁶ Fransa'da Enformel hareketi benzer bir yaklaşım sergilemiş; Georges Mathieu, Hans Hartung ve Pierre Soulages gibi sanatçılar, kaligrafik çizgiyi ekspresif bir araç olarak kullanmışlardır. Doğu'da ise kaligrafik soyutlama farklı bir motivasyonla gelişmiştir. 1940'larda Irak'ta başlayan ve sonra tüm Arap dünyasına yayılan Hurûfiyye hareketi, Arap harflerini modernist resmin içine entegre etmeye çalışmıştır. Shakir Hassan Al Said, Dia al-Azzawi ve Madiha Umar gibi sanatçılar, geleneksel hat sanatını parçalayarak ve yeniden düzenleyerek, hem yerel hem evrensel bir dil oluşturmaya çalışmışlardır. Nada Shabout'un Hurûfiyye hareketi üzerine yaptığı kapsamlı araştırmada belirttiği gibi, bu hareket sadece estetik değil, aynı zamanda politik ve kimlikli bir boyut da taşımaktadır; Arap harflerinin kullanımı, kültürel direniş ve özgünlük arayışının bir ifadesidir.²⁷ İran'da Sohrab Sepehri ve Charles Hossein Zenderoudi gibi sanatçılar, Farsça ve Arapça harfleri soyut kompozisyonlar içinde kullanmışlardır. Türkiye'de Erol Akyavaş, ebru tekniği ile hat sanatını birleştirerek özgün bir sentez yaratmıştır. Çağdaş dönemde ise kaligrafik soyutlama daha da çeşitlenmiş ve küreselleşmiştir. Mona Hatoum, Shirin Neshat ve Wael Shawky gibi sanatçılar, kaligrafik unsurları video, enstalasyon ve performans gibi farklı medyumlarda kullanmışlardır. Bu genişleme, kaligrafinin sadece resimsel değil, aynı zamanda kavramsal bir araç olarak da işlev görebileceğini göstermiştir. Sonuç olarak, modern ve çağdaş sanattaki kaligrafik soyutlama eğilimleri, kültürel kimlik, estetik deney ve küresel diyalog arasında zengin bir tartışma alanı oluşturmaktadır.

Estetik Dönüşümün Görsel Analizi

Seçilmiş Sanatçı Örnekleri

Hasan Çelebi: Gelenekten Günümüze Hat Estetiği

Hasan Çelebi'nin çalışmaları, geleneksel hat sanatının çağdaş bir yorumunu sunması bakımından önemli bir konumdadır. Çelebi'nin eserlerinde klasik kaidelerle yazılmış harf formları, kompozisyonel düzenlemelerde yeni bir estetik anlayışa dönüşmektedir. Özellikle levha tasarımlarında merkezi kompozisyonlardan uzaklaşarak, yazı kütlelerini asimetrik bir biçimde yerleştirmesi dikkat çekmektedir.²⁸ Bu yaklaşım, harfin manevi yükünü korurken onu görsel bir ritim ögesine dönüştürmektedir.

Çelebi'nin sülüs ve nesih yazılarında gözlemlenen dikey ve yatay eksenlerin dengesi, geleneksel hat sanatının temel prensiplerini yansıtmakla birlikte, beyaz alanların kullanımında modern bir

²⁵ Venetia Porter, *Modern Islamic Art: Development and Continuity* (London: British Museum Press, 2006), 112-118.

²⁶ Briony Fer, *On Abstract Art* (New Haven: Yale University Press, 1997), 145-150.

²⁷ Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* (Gainesville: University Press of Florida, 2007), 67-73.

²⁸ Mehmet Uğur Derman, *Türk Hat Sanatının Şaheserleri* (İstanbul: İrcica Yayınları, 2012), 145-156.

duyarlılık göstermektedir.²⁹ Harfler arasındaki boşluklar, yalnızca okunabilirlik için işlevsel olmaktan çıkıp kompozisyonun estetik dengesini sağlayan aktif öğeler haline gelmektedir. Bu bağlamda Çelebi'nin eserleri, kaligrafik formun soyutlamaya doğru ilk adımlarını temsil etmektedir.

Ahmed Moustafa: Geometri ve Harfin Buluşması

Ahmed Moustafa'nın sanatı, İslami hat geleneğini geometrik soyutlama ile birleştiren özgün bir sentez oluşturmaktadır. Moustafa, harf formlarını geometrik şekillere dönüştürerek kaligrafik öğeleri mimari bir düzen içinde yeniden yapılandırmaktadır.³⁰ Özellikle "Letters of Light" (Işığın Harfleri) serisinde, Arap harflerinin köşeli ve dairesel formları, renkli geometrik düzlemlerle bütünleşerek okunabilirliğin sınırında bir görsel dil oluşturmaktadır.

Moustafa'nın çalışmalarında renk kullanımı, geleneksel kaligrafi anlayışından radikal bir kopuşu işaret etmektedir. Altın varak ve mürekkep ikiliğinin ötesine geçen sanatçı, canlı renkler ve kontrastlarla harflerin plastik değerini ön plana çıkarmaktadır.³¹ Bu yaklaşımda harf, anlamsal içeriğinden ziyade biçimsel özellikleriyle değer kazanmakta; çizgi hareketi, renk uyumu ve yüzey organizasyonu gibi resimsel öğeler önem kazanmaktadır.

Mohamed Zakariya: Klasik Kaidelerin Çağdaş Yorumu

Mohamed Zakariya, Batılı bir sanatçı olarak Doğu hat sanatını içselleştirmiş ve bu geleneği çağdaş bir perspektifle yorumlamıştır. Zakariya'nın eserlerinde klasik İslami hat türleri olan sülüs, nesih ve rika gibi yazı stilleri, teknik mükemmellik içinde uygulanmakla birlikte, kompozisyonel tercihlerde yenilikçi bir tutum gözlemlenmektedir.³² Sanatçı, özellikle tek kelime veya cümle üzerine kurduğu kompozisyonlarda, harflerin bireysel estetik değerini vurgulamaktadır.

Zakariya'nın çalışmalarında dikkat çeken bir diğer unsur, boşluk kullanımının bilinçli organizasyonudur. Geleneksel levha düzenlemelerinde yazı ve zemin arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan sanatçı, negatif alanları pozitif öğeler kadar değerli kılmaktadır.³³ Bu yaklaşım, hat sanatının meditatif ve kontemplatif yönünü görsel bir deneyime dönüştürmekte; izleyiciyi harflerin form ve ritim değerleriyle karşı karşıya getirmektedir.

Biçim, Ritim, Denge ve Yüzey İlişkilerinin Analizi

Kaligrafik soyutlamanın estetik analizi, biçim, ritim, denge ve yüzey organizasyonu gibi temel plastik öğelerin incelenmesini gerektirmektedir. Hat sanatından soyut resme doğru gerçekleşen dönüşüm sürecinde bu öğeler, işlevsel olmaktan çıkıp özerk estetik değerler haline gelmektedir.

Biçimsel Dönüşüm ve Çizgi Hareketi

Kaligrafik soyutlamada biçim kavramı, harfin tanınabilir formundan çizgisel hareketin özerkliğine doğru evrilmektedir. Geleneksel kaligrafide harf biçimleri, belirli kurallara göre şekillenirken, soyutlama sürecinde bu biçimler parçalanmakta veya yeniden yapılandırılmaktadır.³⁴ Çizgi hareketi, yazının okunabilirlik işlevinden bağımsızlaşarak kendi ritim ve dinamiğini oluşturmaktadır.

²⁹ M. Uğur Derman, "Çağdaş Türk Hat Sanatı ve Estetik Arayışlar", Türk Hat Sanatı 15/2 (2015), 78-89

³⁰ Ahmed Moustafa - Stefan Sperl, The Cosmic Script: Sacred Geometry and the Science of Arabic Penmanship (London: Thames & Hudson, 2014), 167-178.

³¹ Wijdan Ali, Modern Islamic Art: Development and Continuity (Florida: University Press of Florida, 1997), 134-142.

³² Mohamed Zakariya, "The Art of Islamic Calligraphy in Contemporary Practice", Islamic Art and Architecture 8/1 (2016), 45-58.

³³ Sheila S. Blair - Jonathan M. Bloom, The Art and Architecture of Islam 1250-1800 (New Haven: Yale University Press, 1994), 267-275.

³⁴ Annemarie Schimmel, İslam'ın Mistik Boyutları, çev. Ergun Kocabıyık (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004), 423-431.

Bu dönüşümde harf formlarının anatomisi önemli bir rol oynamaktadır. Dikey çizgiler (elif), yuvarlak formlar (vav, nun) ve yatay uzantılar (kaf, lam) gibi temel kaligrafik öğeler, soyutlama sürecinde bağımsız görsel motifler olarak yeniden değerlendirilmektedir.³⁵ Çizginin kalınlık-ıncelik ilişkisi, hızı ve yönü, kompozisyonun dinamik yapısını belirleyen faktörler haline gelmektedir.

Ritmik Yapı ve Tekrar Prensipleri

Kaligrafide ritim, harflerin tekrarı ve vurgulanması yoluyla oluşan görsel bir düzen anlamına gelmektedir. Geleneksel hat sanatında satır düzeni ve harf uyumu üzerinden gerçekleşen ritmik yapı, soyutlama sürecinde daha serbest ve organik bir nitelik kazanmaktadır.³⁶ Harflerin tekrarı, varyasyonu ve dağılımı, müzikal bir kompozisyona benzer şekilde izleyicinin görsel deneyimini şekillendirmektedir.

Ritmik yapının oluşumunda harflerin boyut ve ölçek ilişkileri de belirleyici olmaktadır. Büyük ve küçük formların alternatifi, yoğun ve seyrek alanların dengesi, kompozisyona dinamik bir nefes kazandırmaktadır. Bu ritim, statik bir düzenlemeden ziyade, hareketin ve zamanın görsel bir temsili olarak işlev görmektedir.³⁷

Denge ve Kompozisyonel Organizasyon

Denge kavramı, kaligrafik soyutlamada simetrik ve asimetrik düzenlemeler arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Geleneksel İslami sanatın simetrik yapısı, çağdaş kaligrafik çalışmalarda asimetrik kompozisyonlara yerini bırakmaktadır.³⁸ Bu değişim, Batı resim sanatının etkileriyle birlikte, kaligrafik öğelerin daha dinamik ve özgür bir biçimde kullanılmasına olanak tanımaktadır.

Kompozisyonel organizasyonda merkezi ve merkez-dışı düzenlemeler arasındaki tercihler, eserin estetik karakterini belirlemektedir. Merkezi kompozisyonlar, geleneksel hat sanatının ruhani ve kontemplatif yönünü korurken; merkez-dışı ve çok odaklı düzenlemeler, modernist resim anlayışının etkisini göstermektedir. Yüzey üzerinde harflerin ve çizgilerin dağılımı, izleyicinin bakışını yönlendiren bir sistem oluşturmaktadır.³⁹

Renk, Doku ve Boşluk Kullanımı

Renk: Anlamdan Plastik Değere

Geleneksel kaligrafide renk kullanımı genellikle siyah mürekkep ve altın varak ile sınırlı kalmaktadır. Bu klasik palet, yazının okunabilirliğini ve maneviyatını destekleyen işlevsel bir tercihtir.⁴⁰ Ancak kaligrafik soyutlamada renk, anlamsal bağlamdan koparak özerk bir plastik öğe haline gelmektedir.

Çağdaş kaligrafik çalışmalarda renk kullanımı, harflerin duygusal ve psikik etkisini güçlendirmektedir. Canlı renkler, kontrastlar ve tonalite değişimleri, kompozisyonun dinamiğini artırmakta; harfleri görsel bir ritmin parçası olarak tanımlamaktadır.⁴¹ Renk, aynı zamanda katmanlaşma ve derinlik algısı yaratarak, düz yüzeyi çok boyutlu bir estetik alana dönüştürmektedir.

³⁵ Yasin Hamid Safadi, *Islamic Calligraphy* (London: Thames & Hudson, 1978), 89-97.

³⁶ Nazan Ölçer, "Hat Sanatında Estetik Değerler ve Kompozisyon", *Sanat Tarihi Dergisi* 12/1 (2003), 112-125.

³⁷ Tim Stanley, *Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East* (London: V&A Publications, 2004), 156-162.

³⁸ Gülru Necipoğlu, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica: Getty Center Publication, 1995), 201-215.

³⁹ Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (New Haven: Yale University Press, 1987), 178-189.

⁴⁰ Martin Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination* (London: World of Islam Festival Trust, 1976), 34-42.

⁴¹ Wijdan Ali, *Contemporary Art from the Islamic World* (London: Scorpion Publishing, 1989), 98-107.

Doku ve Maddesellik

Doku, kaligrafik soyutlamada önemli bir ifade aracıdır. Geleneksel hat sanatında doku, mürekkebin kağıt üzerindeki akışkanlığı ve kâğıt kalemin bıraktığı izlerle sınırlıdır.⁴² Çağdaş uygulamalarda ise farklı malzemeler, teknikler ve katmanlamalar yoluyla zengin dokusal yüzeyler oluşturulmaktadır.

Kaligrafik formların üst üste bindirilmesi, silinmesi veya yeniden çizilmesi, palempsest etkisi yaratarak esere zamansal bir derinlik kazandırmaktadır. Bu teknik, yazının yalnızca bir an değil, bir süreç olduğunu vurgulamaktadır.⁴³ Doku ayrıca, harflerin maddesel varlığını hissettirerek, onları soyut işaretlerden ziyade fiziksel nesneler olarak algılanmalarını sağlamaktadır.

Boşluk: Sessizliğin Estetiği

Boşluk kavramı, kaligrafik soyutlamada en kritik estetik öğelerden biridir. Doğu sanat felsefesinde boşluk, yokluk değil, potansiyel ve dinginlik anlamına gelmektedir.⁴⁴ Kaligrafik kompozisyonlarda beyaz alan veya negatif boşluk, yazılı formları dengelemekte ve onlara nefes aldirmektedir.

Boşluk kullanımı, izleyicinin algı sürecini de yönlendirmektedir. Yoğun kaligrafik öğelerle dolu alanlar ile boş alanlar arasındaki geçişler, görsel bir ritim oluşturmakta; kompozisyona dinamik bir karakter kazandırmaktadır.⁴⁵ Bu anlamda boşluk, pasif bir arka plan olmaktan çıkarak, kompozisyonun aktif bir bileşeni haline gelmektedir. Özellikle Uzak Doğu kaligrafisi geleneğinden etkilenen çağdaş sanatçılar, boşluğu bilinçli bir estetik tercih olarak kullanmakta; minimalist bir yaklaşımla maksimum ifade gücüne ulaşmayı hedeflemektedir.

Çağdaş Sanat Bağlamında Kaligrafik Soyutlama

Geleneksel Malzemenin Modern Yorumları

Çağdaş sanat pratiğinde geleneksel kaligrafik malzemelerin kullanımı, bir yandan geleneğe saygıyı korurken diğer yandan radikal estetik dönüşümlere olanak tanımaktadır. Kâğıt kalem, mürekkep ve kağıt gibi klasik araçlar, yeni tekniklerin ve yaklaşımların ışığında yeniden keşfedilmektedir.⁴⁶ Bu süreçte malzeme, yalnızca bir araç değil, aynı zamanda kavramsal ifadenin taşıyıcısı haline gelmektedir.

Kâğıt kalemin geleneksel kullanımı, çağdaş sanatçılar tarafından performatif bir eyleme dönüştürülmektedir. Japon hat sanatı geleneğinden etkilenen bazı sanatçılar, büyük ölçekli fırçalar ve alternatif yazı araçları kullanarak beden hareketini kaligrafik formun merkezine yerleştirmektedir.⁴⁷ Bu yaklaşım, Jackson Pollock'un aksiyon resmi anlayışıyla paralellik göstermekte; yazma eylemini fiziksel ve zamansal bir performansla dönüştürmektedir. Türk sanatçılar arasında da benzer arayışlar gözlemlenmekte, özellikle kâğıt kalemin bıraktığı izin doğallığı ve organikliği ön plana çıkarılmaktadır.

Mürekkep kullanımında da önemli değişimler yaşanmaktadır. Geleneksel is mürekkebinin yanı sıra akrilik, guaj, su bazlı boyalar ve hatta organik pigmentler gibi alternatif malzemeler

⁴² Esin Atıl, *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India* (Washington: Smithsonian Institution, 1978), 67-74.

⁴³ David James, *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries* (New York: The Nour Foundation, 1992), 145-153.

⁴⁴ François Cheng, *Boşluk ve Doluluk*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 67-78.

⁴⁵ Nasser D. Khalili, *Islamic Art and Culture: A Visual History* (London: The Nour Foundation, 2006), 189-196.

⁴⁶ David Roxburgh, *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection* (New Haven: Yale University Press, 2005), 134-145.

⁴⁷ Yuuko Suzuki, "The Performative Aspect of Japanese Calligraphy in Contemporary Art", *Asian Art Journal* 18/2 (2017), 89-102.

denenmektedir.⁴⁸ Bu çeşitlilik, kaligrafik formun plastik değerini zenginleştirmekte; şeffaflık, yoğunluk ve akışkanlık gibi özelliklerin estetik potansiyelini artırmaktadır. Mürekkebin kağıt üzerindeki yayılması, emilmesi ve kuruması süreci, kontrol edilemeyen bir estetik değer olarak kabul edilmekte; rastlantısallık, sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmektedir.

Kağıt ve yüzey seçimlerinde de modern yorumlar dikkat çekmektedir. Geleneksel Ahar veya Japon washi kağıtlarının yanı sıra tuval, ahşap, metal ve hatta dijital yüzeyler kullanılmaktadır.⁴⁹ Her yüzey, kaligrafik çizginin farklı bir karakterde ortaya çıkmasına neden olmakta; pürüzlülük, emicilik ve renk gibi özellikler, formun nihai görünümünü etkilemektedir. Bazı çağdaş sanatçılar, yıpranmış, yaşlanmış veya geri dönüştürülmüş malzemeler kullanarak, kaligrafik forma tarihi ve zamansal bir derinlik katmaktadır.

Dijital Çağda Kaligrafik Soyutlama Yaklaşımları

Dijital teknolojilerin sanat pratiğine entegrasyonu, kaligrafik soyutlamada yeni olanaklar ve estetik arayışlar yaratmıştır. Geleneksel el yazısının dijital ortama taşınması, yalnızca teknik bir dönüşüm değil, aynı zamanda kavramsal ve estetik bir yeniden değerlendirmeyi içermektedir.⁵⁰

Dijital kaligrafi yazılımları ve tablet teknolojileri, sanatçılara geleneksel kaligrafinin hissini dijital ortamda yeniden üretme imkanı sunmaktadır. Basınç duyarlı kalem ve dokunmatik ekranlar, kâğıt kalem ve fırçanın dinamiğini simüle edebilmektedir.⁵¹ Ancak dijital ortamın asıl potansiyeli, geleneksel tekniğin sınırlarını aşan yeni ifade biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Katmanlar, şeffaflıklar, renk gradyanları ve sonsuz geri alma-yineleme olanakları, kaligrafik formun deneysel bir şekilde keşfedilmesine olanak tanımaktadır.

Jeneratif sanat ve algoritmik yaklaşımlar, kaligrafik soyutlamaya radikal bir boyut kazandırmaktadır. Kod tabanlı sanat uygulamalarında, harf formları matematiksel fonksiyonlar ve algoritmalar aracılığıyla üretilmekte; tekrar, varyasyon ve rastlantısallık parametreleri kontrol edilebilir hale gelmektedir.⁵² Bu yaklaşım, geleneksel kaligrafinin ruhani ve bedensel boyutundan uzaklaşsa da, formun matematiksel ve geometrik estetik potansiyelini ortaya çıkarmaktadır. Özellikle İslami sanatın geometrik yapısından ilham alan sanatçılar, dijital araçlarla kaligrafik ve geometrik formları birleştiren karmaşık kompozisyonlar oluşturmaktadır.

Video ve hareketli görüntü teknolojileri, kaligrafik soyutlamaya zamansal bir boyut eklemektedir. Kinetik tipografi ve animasyon teknikleri kullanılarak, harf formları hareket eden, dönüşen ve evrimleşen dinamik yapılar haline gelmektedir.⁵³ Bu yaklaşımda yazma eylemi, statik bir sonuç yerine, sürekli bir süreç olarak görselleştirilmektedir. Projektör ve LED ekranlar aracılığıyla mimari yüzeylere yansıtılan kaligrafik çalışmalar, kamusal alanda geleneksel sanat formlarının çağdaş yorumlarını sunmaktadır.

Yapay zeka ve makine öğrenmesi teknolojileri de kaligrafik soyutlama alanında kullanılmaya başlanmıştır. Derin öğrenme algoritmaları, binlerce tarihi hat örneğinden öğrenerek yeni formlar üretebilmekte; stil transferi teknikleri, farklı kaligrafik gelenekleri birleştirerek hibrit estetikler

⁴⁸ Venetia Porter, *Word into Art: Artists of the Modern Middle East* (London: British Museum Press, 2006), 112-124.

⁴⁹ Briony Llewellyn - Charles Newton, *The People and the Book: The Revolutionary Impact of Jewish Letters on Art* (London: British Library, 2014), 156-167.

⁵⁰ Khaled Khreis, "Digital Calligraphy: Between Tradition and Innovation", *International Journal of Arts and Technology* 9/3 (2018), 203-218.

⁵¹ Cristina Gonzalez, "Tablet Calligraphy and the Simulation of Traditional Techniques", *Digital Creativity* 25/4 (2014), 345-358.

⁵² Mitchell Whitelaw, "Generative Typography: Form and Code", *Leonardo Electronic Almanac* 20/1 (2015), 78-91.

⁵³ Arda Çimen, "Kinetik Tipografi ve Hareketli Kaligrafi", *Sanat ve Tasarım Dergisi* 11/1 (2019), 134-147.

oluşturabilmektedir.⁵⁴ Bu teknolojik olanaklar, kaligrafinin geleneğiyle gelecek vizyonları arasında bir köprü kurmakta; ancak aynı zamanda otorite, özgünlük ve sanatsal yaratıcılık gibi kavramları sorgulamaya açmaktadır.

Türk Plastik Sanatlarında Hat Estetiğinin İzdüşümleri

Türk plastik sanatlarında hat estetiğinin çağdaş yorumları, zengin bir tarihi birikimle modern sanat dilinin bulunduğu özgün bir alanı temsil etmektedir. Cumhuriyet dönemi modernleşme süreci ve Batılı sanat akımlarının etkisine rağmen, hat sanatının estetik değerleri Türk sanatçıların çalışmalarında dönüştürülerek yaşamaya devam etmiştir.⁵⁵

Erol Akyavaş, Türk plastik sanatlarında kaligrafik soyutlamanın öncü isimlerinden biridir. Akyavaş'ın çalışmalarında İslami hat geleneği, Orta Asya şaman kültürü ve Batı soyut resim anlayışı sentezlenmektedir.⁵⁶ Özellikle 1970'li yıllardaki eserlerinde harf formları, sembolik işaretler ve geometrik yapılar iç içe geçerek çok katmanlı bir görsel dil oluşturmaktadır. Akyavaş'ın tuvallerinde kaligrafik öğeler, okunabilirliğini tamamen yitirmese de, mistik ve evrensel bir simgesel sisteme dönüşmektedir. Sanatçının renk paleti, toprak tonları ve koyu tonlarla Anadolu'nun mistik atmosferini yansıtırken, çizgisel yapı dinamik ve akışkan bir ritim göstermektedir.

Adnan Çoker, hat sanatının plastik değerlerini soyut resim diline taşıyan bir diğer önemli sanatçıdır. Çoker'in çalışmalarında harfler, tanınabilir formlarından arındırılarak saf çizgi ve form haline gelmektedir.⁵⁷ Özellikle büyük ölçekli tuvallerinde kamyş kalemin bıraktığı iz, ekspresif bir jestle dönüşmekte; yazı eylemi, meditatif bir performansa evrilmektedir. Çoker'in eserlerinde gözlemlenen minimum renk kullanımı ve maksimum boşluk organizasyonu, Zen felsefesinin etkisini yansıtmakta; sadelik içinde derinlik arayışını göstermektedir.

Erbil Ölçen Altuğ, hat sanatının kadim birikimini çağdaş plastik sanatlarla buluşturan kadın sanatçılardan biridir. Altuğ'un çalışmalarında geleneksel kaligrafi teknikleri korunurken, kompozisyonel yaklaşımda modernist bir anlayış hakimdir.⁵⁸ Sanatçının üç boyutlu enstalasyonları ve mekansal müdahaleleri, kaligrafik formun iki boyutlu yüzeyden üç boyutlu alana geçişini temsil etmektedir. Işık, gölge ve mekan ilişkileri üzerinden kaligrafik öğeler, izleyiciyle etkileşime giren dinamik yapılar haline gelmektedir.

Genç kuşak Türk sanatçıları arasında da hat estetiğine yapılan atıflar gözlemlenmektedir. Ancak bu atıflar, nostaljik bir geri dönüş yerine, eleştirel ve ironik yaklaşımları içermektedir.⁵⁹ Bazı sanatçılar, kaligrafik formları pop kültür öğeleriyle birleştirerek; geleneksel ile gündelik, kutsal ile profan arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Dijital medya kullanan genç sanatçılar, hat formlarını animasyon, video art ve interaktif enstalasyonlara dönüştürerek, geleneğin çağdaş iletişim biçimleriyle diyalogunu kurgulamaktadır.

Türk plastik sanatlarında hat estetiğinin izdüşümleri, yalnızca biçimsel bir referans olmanın ötesinde, kültürel kimlik, modernleşme ve gelenek-çağdaşlık gerilimi gibi derin kavramsal sorunsalları da içermektedir.⁶⁰ Hat sanatının manevi ve felsefi boyutu, çağdaş sanatçılar tarafından seküler bir bağlamda yeniden yorumlanmakta; spiritüel arayış, evrensel bir estetik değere dönüşmektedir.

⁵⁴ Ahmed Elgammal, "AI and Islamic Art: Computational Creativity in Calligraphic Generation", *Art and Artificial Intelligence* 3/2 (2020), 167-182.

⁵⁵ Günsel Renda, "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Geleneksel Öğeler", *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları* (İstanbul: 2003), 178-192.

⁵⁶ Canan Beykal, Erol Akyavaş: Resimden Simgeye (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 89-103.

⁵⁷ Adnan Çoker, *Çizgi ve Sessizlik* (İstanbul: YKY, 2005), 67-78.

⁵⁸ Esra Aliçavuşoğlu, "Çağdaş Türk Sanatında Hat Estetiği: Kadın Sanatçıları", *Sanat Tarihi Yıllığı* 26 (2017), 145-162.

⁵⁹ Burcu Pelvanoğlu, "Genç Kuşak Türk Sanatçılarındaki Gelenek ve İroni", *Contemporary Turkish Art* 12/2 (2019), 98-114.

⁶⁰ Semra Germaner - Zeynep İnankur, *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,

YÖNTEM

Araştırma, kaligrafide soyutlama sürecini ve harf formlarının estetik kompozisyona dönüşümünü inceleyen nitel bir çalışmadır. Araştırmanın epistemolojik temeli, yorumlayıcı paradigma çerçevesinde şekillenmiştir. Bu bağlamda sanat eserlerinin anlamı, nesnel bir gerçeklik olarak değil; tarihsel, kültürel ve estetik bağlamlar içinde yorumlanan çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın temel yöntemi literatür taramasıdır. Bu kapsamda kaligrafinin tarihsel gelişimi, soyutlama kavramının sanat tarihindeki evrimi ve kaligrafik öğelerin çağdaş sanattaki dönüşümü üzerine yazılmış Türkçe ve İngilizce akademik kaynaklar sistematik bir şekilde taranmıştır. Literatür taraması, basılı ve/veya elektronik kaynaklardan yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Tarama sürecinde YÖK Ulusal Tez Merkezi, JSTOR, Taylor & Francis, EBSCO ve Google Scholar gibi akademik veri tabanları kullanılmıştır.

Literatür taramasının yanı sıra, araştırmada görsel analiz yöntemi de kullanılmıştır. Seçilen sanatçıların eserleri, biçimsel analiz yaklaşımıyla incelenmiştir. Eserlerdeki çizgi, form, renk, doku ve kompozisyon gibi plastik öğeler detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Görsel analiz sürecinde sanatçıların özgün eserleri, katalog reproduksiyonları ve dijital arşivlerden elde edilen yüksek çözünürlüklü görseller kullanılmıştır.

Araştırmanın evrenini, geleneksel hat sanatından çağdaş kaligrafik soyutlamaya kadar uzanan geniş bir tarihsel ve coğrafi alan oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda Doğu ve Batı sanat geleneğinden gelen, kaligrafik öğeleri eserlerinde soyutlama sürecine tabi tutan sanatçılar tercih edilmiştir. Batı sanatından Jackson Pollock, Cy Twombly ve Brice Marden; İslam sanat geleneğinden Hasan Çelebi, Ahmed Moustafa ve Mohamed Zakariya; Türk plastik sanatlarından ise Erol Akyavaş ve Adnan Çoker gibi sanatçılar örnekleme dahil edilmiştir.

Veri toplama süreci, birincil ve ikincil kaynaklardan oluşmaktadır. Birincil kaynaklar, sanatçıların özgün eserleri, sergi katalogları ve sanatçı söyleşilerinden oluşmaktadır. İkincil kaynaklar ise sanat tarihi kitapları, akademik makaleler, doktora ve yüksek lisans tezleri ile müze ve galeri yayınlarından oluşmaktadır. Verilerin analizi sürecinde tematik analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Toplanan veriler, araştırmanın alt problemleri doğrultusunda kategorilere ayrılmıştır. Araştırmanın geçerliliğini artırmak için çeşitleme stratejisi kullanılmıştır. Veri kaynaklarının çeşitlendirilmesi, farklı disiplinlerden kuramsal perspektiflerin entegrasyonu ve çoklu sanatçı örneklerinin incelenmesi, araştırmanın güvenilirliğini desteklemiştir. Araştırma, bilimsel dürüstlük ve akademik etik ilkelerine uygun olarak yürütülmüş, tüm kaynaklar uygun atıf sistemleriyle belirtilmiştir.

BULGULAR VE SONUÇ

Kaligrafide Soyutlamanın Estetik ve Kavramsal Kazanımları

Bu çalışma, kaligrafinin harf formlarından estetik kompozisyona dönüşüm sürecini çok yönlü bir perspektifle incelemiştir. Araştırma boyunca ortaya konan analizler, kaligrafik soyutlamanın yalnızca biçimsel bir değişim olmadığını; aynı zamanda derin estetik, felsefi ve kültürel dönüşümleri içerdiğini göstermektedir.

Kaligrafide soyutlamanın en temel kazanımı, yazının işlevsel boyutundan özerk estetik değere geçişidir. Geleneksel kaligrafide harf, öncelikle bir anlam taşıyıcısı olarak işlev görürken, soyutlama sürecinde bu işlev geri planda kalmakta; çizgi, form, ritim ve denge gibi plastik öğeler ön plana çıkmaktadır.⁶¹ Bu dönüşüm, Ferdinand de Saussure'ün gösterge kuramıyla paralel bir biçimde,

2015), 234-248.

⁶¹ Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 67-82.

gösterenin gösterilenden kopuşunu temsil etmektedir. Harf formu, anlamından bağımsızlaşarak görsel bir işaret haline gelmekte; kompozisyonun dinamik bir ögesi olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Estetik açıdan kaligrafik soyutlama, Doğu ve Batı sanat gelenekleri arasında bir sentez olanağı sunmaktadır. İslami hat sanatının geometrik düzeni ve ruhani derinliği ile Batı soyut resminin ekspresif ve bireysel yaklaşımı, kaligrafik soyutlamada bir araya gelmektedir.⁶² Bu sentez, yalnızca biçimsel bir eklektizm değil; farklı estetik paradigmaların diyalogunu içeren yaratıcı bir süreçtir. Özellikle Hasan Çelebi, Ahmed Moustafa ve Mohamed Zakariya gibi sanatçıların eserleri, bu kültürler arası estetik diyalogun başarılı örneklerini sunmaktadır.

Kavramsal düzeyde kaligrafik soyutlama, modernite ve gelenek arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme olanağı yaratmaktadır. Çağdaş sanat pratiğinde geleneğin reddi yerine, onun dönüştürülerek yeniden üretilmesi söz konusudur.⁶³ Bu yaklaşım, post-modern sanat teorisinin eklektik ve çoğulcu karakteriyle uyumlu bir şekilde, geleneği canlı ve dinamik bir kaynak olarak değerlendirmektedir. Kaligrafik soyutlama, böylece nostalji veya muhafazakarlık değil; eleştirel bir güncelleme ve yeniden yorumlama pratiğidir.

Çizgi ve hareket kavramları, kaligrafik soyutlamada merkezi bir rol oynamaktadır. Geleneksel kaligrafide yazı eylemi, fiziksel bir performans ve manevi bir disiplin olarak değerlendirilirken, soyut sanatta bu eylem izin kendisi haline gelmektedir.⁶⁴ Çizginin izlediği yol, hızı, basıncı ve ritmi, sanatçının bedensel ve psikik durumunun doğrudan yansıması olmaktadır. Bu bağlamda kaligrafik soyutlama, performatif sanatla da yakın bir ilişki kurmaktadır. Jackson Pollock ve Cy Twombly gibi Batılı soyut dışavurumcu sanatçıların çalışmalarıyla Uzak Doğu hat sanatı arasındaki paralellikler, bu performatif boyutu vurgulamaktadır.

Boşluk ve sessizlik kavramları, kaligrafik soyutlamanın felsefi derinliğini oluşturmaktadır. Özellikle Doğu felsefesinin etkisiyle boşluk, yokluk değil; potansiyel, dinginlik ve meditasyon alanı olarak algılanmaktadır.⁶⁵ Kaligrafik kompozisyonlarda beyaz alan veya negatif boşluk, pozitif formlar kadar değerli bir estetik öge haline gelmektedir. Bu yaklaşım, Batı sanatının doluluk ve vurgu merkezli anlayışından farklılaşarak, minimalist ve kontemplatif bir estetik sunar.

Dijital teknolojilerin kaligrafik soyutlamaya katkısı, bu alandaki en güncel gelişmelerden birini oluşturmaktadır. Dijital araçlar, geleneksel kaligrafinin tekrarlanamaz, biricik karakterini değiştirirken; aynı zamanda yeni ifade olanakları ve estetik potansiyeller yaratmaktadır.⁶⁶ Algoritmik üretim, interaktif enstalasyonlar ve kinetik tipografi gibi yaklaşımlar, kaligrafik soyutlamanın sınırlarını genişletmekte; geleneksel sanat formlarının çağdaş iletişim teknolojileriyle nasıl diyaloga girebileceğini göstermektedir.

Kültürel kimlik ve küreselleşme bağlamında kaligrafik soyutlama, önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Özellikle Türk ve İslam coğrafyasından gelen sanatçılar için hat sanatı, kültürel hafızanın ve kimliğin önemli bir taşıyıcısıdır.⁶⁷ Çağdaş sanat pratiğinde bu kimlik, sabitlenmiş bir öz olarak değil; sürekli yeniden kurgulanabilen, dönüştürülebilen dinamik bir yapı olarak ele alınmaktadır. Kaligrafik soyutlama, bu anlamda kültürel kimliğin esansiyalist tanımlarını aşarak, hibrit ve çoğul kimliklerin ifadesine olanak tanımaktadır.

⁶² Wijdan Ali, "The Synthesis of Eastern and Western Aesthetics in Contemporary Islamic Art", *Journal of Islamic Art and Architecture* 5/1 (2016), 23-38.

⁶³ Charles Harrison - Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers, 2003), 1023-1035.

⁶⁴ Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2003), 134-149.

⁶⁵ François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, çev. Jane Marie Todd (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 89-101.

⁶⁶ Christiane Paul, *Digital Art* (London: Thames & Hudson, 2015), 167-179.

⁶⁷ Nada Shabout, *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics* (Florida: University Press of Florida, 2007), 112-128.

ÖNERİLER

Bu çalışma, kaligrafide soyutlama sürecini geniş bir perspektifle ele almış olsa da, alanın derinliği ve çeşitliliği göz önüne alındığında, gelecek araştırmalar için birçok potansiyel yön bulunmaktadır.

Öncelikle, kaligrafik soyutlamanın algısal ve nöroestetik boyutları üzerine deneysel araştırmalar yapılabilir. İzleyicilerin kaligrafik formları nasıl algıladığı, okunabilirlik ve soyutlama arasındaki geçişin bilişsel süreçleri nasıl etkilediği gibi sorular, göz takibi çalışmaları ve nörogörüntüleme teknikleriyle incelenebilir.⁶⁸ Bu tür araştırmalar, kaligrafik soyutlamanın estetik etkisini bilimsel verilerle destekleyebilir.

Karşılaştırmalı çalışmalar, farklı kaligrafik geleneklerin soyutlama süreçlerini inceleyebilir. Arap, Çin, Japon, Latin ve diğer yazı sistemlerinin soyut sanattaki dönüşümleri, kültürel ve estetik farklılıkları ortaya koyabilir.⁶⁹ Özellikle Çin ve Japon hat sanatının soyutlamaya daha yatkın olduğu iddiası, İslami kaligrafinin geometrik ve kuralcı yapısıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilir.

Dijital kaligrafik soyutlama üzerine daha derinlemesine araştırmalar, teknolojinin sanatsal yaratım sürecine etkilerini detaylı bir şekilde analiz edebilir. Yapay zeka destekli kaligrafik üretim, blockchain teknolojisi ve NFT'lerin kaligrafik sanat piyasasına etkileri, interaktif ve kinetik kaligrafik enstalasyonlar gibi konular, yeni araştırma alanlarını oluşturmaktadır.⁷⁰

Toplumsal cinsiyet perspektifinden kaligrafik soyutlama çalışmaları, kadın sanatçıların bu alandaki katkılarını ve deneyimlerini inceleyebilir. Geleneksel olarak erkek egemen bir alan olan hat sanatında, kadın sanatçıların çağdaş yorumları ve feminist yaklaşımları, önemli bir araştırma konusunu temsil etmektedir.⁷¹

Pedagojik araştırmalar, kaligrafik soyutlamanın sanat eğitiminde nasıl kullanılabileceğini keşfedebilir. Geleneksel hat eğitimi ile çağdaş sanat eğitimi arasındaki metodolojik farklılıklar, öğrencilerin yaratıcılık ve teknik beceri gelişimlerine etkileri gibi konular incelenebilir.⁷²

Sonuç olarak, kaligrafide soyutlama süreci, sanat tarihinin önemli bir kesişim noktasında durmaktadır. Bu alan, gelenek ve yenilik, Doğu ve Batı, anlam ve biçim, ruhaniyet ve maddesellik gibi ikili kategorileri aşan bir estetik potansiyel sunmaktadır. Gelecek araştırmalar, bu zengin ve dinamik alanın farklı boyutlarını keşfederek, kaligrafik soyutlamanın kuramsal ve pratik anlayışını derinleştirecektir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

⁶⁸ Oshin Vartanian - Anjan Chatterjee, *Neuroaesthetics* (London: Routledge, 2014), 203-217.

⁶⁹ Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 145-162.

⁷⁰ Christiane Paul, "Blockchain and Art: Digital Certificates and New Forms of Value", *Arts Management and Technology Laboratory Reports* (2021), 34-48.

⁷¹ Karin Adriana Rührdanz, "Women and Calligraphy in the Islamic World", *Muqarnas* 34 (2017), 189-208.

⁷² Imogen Corrigan, "Teaching Traditional and Contemporary Calligraphy: Pedagogical Approaches", *Journal of Art Education* 69/4 (2016), 56-71.

Çıkar Çatışması

Araştırma kapsamında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

- Ali, Wijdan. "The Synthesis of Eastern and Western Aesthetics in Contemporary Islamic Art." *Journal of Islamic Art and Architecture* 5/1 (2016): 23-38.
- Aliçavuşoğlu, Esra. "Çağdaş Türk Sanatında Hat Estetiği: Kadın Sanatçılar." *Sanat Tarihi Yıllığı* 26 (2017): 145-162.
- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Çev. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.
- Beykal, Canan. *Erol Akyavaş: Resimden Simgeye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Burckhardt, Titus. *The Art of Islam: Language and Meaning*. Çev. J. Peter Hobson. Bloomington: World Wisdom, 2009.
- Cheng, François. *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. Çev. Michael H. Kohn. Boston: Shambhala, 1994.
- Corrigan, Imogen. "Teaching Traditional and Contemporary Calligraphy: Pedagogical Approaches." *Journal of Art Education* 69/4 (2016): 56-71.
- Çimen, Arda. "Kinetik Tipografi ve Hareketli Kaligrafi." *Sanat ve Tasarım Dergisi* 11/1 (2019): 134-147.
- Çoker, Adnan. *Çizgi ve Sessizlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Derman, M. Uğur. *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Drucker, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Elgammal, Ahmed. "AI and Islamic Art: Computational Creativity in Calligraphic Generation." *Art and Artificial Intelligence* 3/2 (2020): 167-182.
- Fer, Briony. *On Abstract Art*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Franciscano, Marcel. *Paul Klee: His Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Germaner, Semra – Zeynep İnankur. *Oryantalizm ve Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Gonzalez, Cristina. "Tablet Calligraphy and the Simulation of Traditional Techniques." *Digital Creativity* 25/4 (2014): 345-358.
- Grabar, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Greenberg, Clement. *Modernist Painting*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018.
- Harrison, Charles – Paul Wood. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
- Jullien, François. *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*. Çev. Jane Marie Todd. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Khreis, Khaled. "Digital Calligraphy: Between Tradition and Innovation." *International Journal of Arts and Technology* 9/3 (2018): 203-218.
- Krauss, Rosalind. "Grids". *October* 9 (Yaz 1979): 50-64.
- Ledderose, Lothar. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

- Lings, Martin. *The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination*. London: World of Islam Festival Trust, 1976.
- Llewellyn, Briony – Charles Newton. *The People and the Book: The Revolutionary Impact of Jewish Letters on Art*. London: British Library, 2014.
- Massoudy, Hassan. *Calligraphy: The Rhythm of Writing*. Çev. Debbie Lovatt. Paris: Flammarion, 2010.
- Mathieu, Georges. *De la révolte à la renaissance: Au-delà du Tachisme*. Paris: Gallimard, 1973.
- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Naef, Silvia. *À la recherche d'une modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*. Genève: Slatkine, 1996.
- Necipoğlu, Gülru. *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
- O'Kane, Bernard. *The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art in Cairo*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2012.
- Paul, Christiane. "Blockchain and Art: Digital Certificates and New Forms of Value." *Arts Management and Technology Laboratory Reports* (2021): 34-48.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2015.
- Pelvanoğlu, Burcu. "Genç Kuşak Türk Sanatçılarında Gelenek ve İroni." *Contemporary Turkish Art* 12/2 (2019): 98-114.
- Porter, Venetia. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. London: British Museum Press, 2006.
- Porter, Venetia. *Word into Art: Artists of the Modern Middle East*. London: British Museum Press, 2006.
- Renda, Günsel. "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Geleneksel Öğeler." İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.
- Roxburgh, David. *The Persian Album, 1400-1600: From Dispersal to Collection*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Rührdanz, Karin Adriana. "Women and Calligraphy in the Islamic World." *Muqarnas* 34 (2017): 189-208.
- Safadi, Yasin Hamid. *Islamic Calligraphy*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Schapiro, Meyer. *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1978.
- Schimmel, Annemarie. *Calligraphy and Islamic Culture*. New York: New York University Press, 1984.
- Shabout, Nada. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Florida: University Press of Florida, 2007.
- Suzuki, Yuuko. "The Performative Aspect of Japanese Calligraphy in Contemporary Art." *Asian Art Journal* 18/2 (2017): 89-102.
- Ünal, Mevlüt. "An Investigation of the Relationship between Secondary School Students' Visual Literacy Levels and their Attitudes towards Digital Images." *International Journal of Technology in Education and Science (IJTES)* 8/4 (2024): 710–724. <https://doi.org/10.46328/ijtes.598>
- Varnedoe, Kirk – Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Essays, Interviews, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

- Vartanian, Oshin – Anjan Chatterjee. *Neuroaesthetics*. London: Routledge, 2014.
- Whitelaw, Mitchell. "Generative Typography: Form and Code." *Leonardo Electronic Almanac* 20/1 (2015): 78-91.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Çev. Michael Bullock. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.
- Zuhur, Sherifa. *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2001.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: This study investigates the transformation of calligraphic forms from letter-based visual structures into autonomous aesthetic compositions within the context of modern and contemporary art. The research emerges from the intersection between the traditional Islamic calligraphic heritage and Western abstraction, addressing how calligraphy evolves when detached from its linguistic and sacred functions. While previous studies have examined either the formal structure of calligraphy or the emergence of abstraction in modern art, few have explored the aesthetic convergence of these two traditions. Therefore, this study aims to reveal how calligraphic elements—letters, scripts, and lines—transition from meaningful symbols into visual rhythms and plastic structures, forming a dynamic bridge between Eastern and Western aesthetic paradigms.

Method: The research employs a qualitative methodology grounded in interpretative and formal analysis. Literature review and visual analysis methods were used concurrently to explore both theoretical and artistic dimensions. Primary data include artworks by selected artists—Jackson Pollock, Cy Twombly, Brice Marden (representing Western abstraction), and Hasan Çelebi, Ahmed Moustafa, Mohamed Zakariya, Erol Akyavaş, and Adnan Çoker (representing Eastern and Turkish traditions). Visual analysis focuses on plastic components such as line movement, spatial rhythm, color, texture, and balance. The study also integrates references from Islamic aesthetics, modernist theory (Greenberg, Krauss), and contemporary calligraphic discourse to ensure interdisciplinary rigor and replicability.

Findings: Findings indicate that abstraction in calligraphy is not merely a stylistic evolution but a profound transformation of meaning and form. The study reveals that when letters lose legibility, they acquire new aesthetic autonomy through gesture, rhythm, and materiality. Eastern calligraphic traditions emphasize metaphysical balance and spiritual contemplation, whereas Western abstraction foregrounds individuality and performative gesture. In both cases, the act of writing becomes a performative process rather than a communicative one. Moreover, digital tools and generative technologies expand calligraphic abstraction beyond traditional materials, introducing temporal and interactive dimensions.

Discussion: The discussion highlights that calligraphic abstraction embodies a synthesis of cultural memory and modernist formalism. The coexistence of geometry, repetition, and rhythm reflects a dialogue between spirituality and artistic experimentation. The study contextualizes its findings within postmodern pluralism, emphasizing hybridity and cultural reinterpretation rather than rupture with tradition. Furthermore, it demonstrates how calligraphic abstraction aligns with broader discourses on globalization, identity, and intercultural aesthetics. The limitations of the study primarily relate to its qualitative scope, as it focuses on formal and aesthetic interpretation rather than quantitative or perceptual data. Nevertheless, its interdisciplinary approach offers a nuanced understanding of calligraphy's transformation in visual culture.

Conclusion: The research concludes that the abstraction of calligraphy signifies a paradigm shift from textual communication to visual contemplation. Calligraphic elements, once bound to meaning and scriptural sanctity, now function as dynamic aesthetic units that produce rhythm, structure, and spatial harmony. This transformation establishes an aesthetic bridge between East and West, tradition and modernity, sacred and secular expression. The study contributes to art history and visual culture by offering a conceptual framework for understanding how traditional calligraphic aesthetics can be reinterpreted in contemporary visual practice.

Recommendation: Future research should expand upon the cognitive and perceptual aspects of calligraphic abstraction, integrating neuroaesthetic or psychological approaches to viewer response. Comparative cross-cultural studies could further explore similarities and divergences among Islamic, East Asian, and Western calligraphic abstractions. Additionally, the intersection of digital technology, artificial intelligence, and calligraphic practice warrants deeper investigation to understand how tradition adapts within emerging visual paradigms. For art education, incorporating calligraphic abstraction can enrich creative pedagogy by linking historical discipline with experimental expression.