

DOĞU SANATININ HİNT, ÇİN VE JAPON SANATLARI ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ VE BU SANATLARIN MODERN AVRUPA SANATI
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

FERHAN ÇELEM

HAZİRAN, 2022

DOĞU SANATININ HİNT, ÇİN VE JAPON SANATLARI ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ VE BU SANATLARIN MODERN AVRUPA SANATI
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

FERHAN ÇELEM



YÜKSEK LİSANS TEZİ
PLASTİK SANATLAR VE RESİM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Yeditepe Üniversitesi

HAZİRAN, 2022

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

30.06.2022

Ferhan Çelem

ÖZET

Bu tez çalışmasında, Batıda Modern Sanatın oluşum sürecinde Doğu kültürlerinin etkisi, özellikle Antik Hint, Çin ve Japon sanatları üzerinde durularak incelenmiştir. Doğu, tüm uygarlıklarını, sanat ve değerleriyle ele almak için oldukça derin ve kapsamlı bir konudur. Bu nedenle araştırma daha yakından bakılan Hint, Çin ve Japon uygarlıkları ile sınırlandırılmış; bu üç uygarlık tarihsel süreçleri içerisinde sanatlarının yanı sıra, sosyal, ekonomik, din ve inançları bakımından incelenirken, onlardan bağımsız düşünemeyeceğimiz Mısır ve İran uygarlıklarının sanatıyla Orta Asya Bozkır sanatına da değinilmiştir. Bu çalışmada ayrıca; Çin, Hindistan, Kore, İran gibi medeniyetlerden özümsemediği biçimsel ve teknik ifade yöntemlerini, kendi sanatsal dilini şekillendirmek üzere kullanan ve Avrupa sanatını en dolaysız yoldan etkilediği düşünülen Japon sanatının ve diğer Batı dışı kültürlerin, Avrupa'daki modern sanat akımlarının oluşum süreçlerindeki etkisi de araştırılmıştır. Avrupa'da 19.yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başlarını kapsayan, sonrasında ise neredeyse günümüze kadar sanatın gelişimini etkileyen modern sanat akımlarının oluşumu; sanayileşme, savaşlar, uygarlaşma süreci ve sömürgecilik gibi birçok dinamiğin etkisi altında gerçekleşmiştir. Birbiriyle bağlantılı olan tüm bu toplumsal dinamikler, tarihin çok eski zamanlarından itibaren Doğu toplumları aleyhine gelişim göstermiştir. Bu durum Doğu'nun, ekonomik, coğrafi ve doğal kaynaklar bakımından olduğu kadar, kültürel ve sanatsal değerleri bakımından da sömürülmeleri ve böylelikle Batı'nın sanatsal arayışlarına kaynak teşkil etmeleriyle sonuçlanmıştır. Bu bağlamda Avrupalı sanatçıların, bir taraftan sanayileşme ve bununla bağlantılı bir toplumsal çöküşle karşı karşıya kaldığı, diğer yandan Rönesans'tan itibaren süregelen geleneğin reddedilmesiyle ortaya çıkan yeni sanatsal arayışlar ve yaratıcılık konusunda girilen

çıkılmazda Doğu'ya olan yönelimlerini incelemek, bu araştırmanın amacını oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğu Sanatı, Batı Sanatı, Hint Sanatı, Çin Sanatı, Japon Sanatı, Avrupa'nın Modern Sanat Akımlarında Doğu Etkileri



ABSTRACT

In this thesis, the influence of Eastern cultures in the formation process of Modern Art in the West was examined, with particular emphasis on Ancient Indian, Chinese and Japanese arts. The East is a very deep and comprehensive subject to study all of its civilizations with their art and values. For this reason, the research was limited to the Indian, Chinese and Japanese civilizations that were looked more closely; While these three civilizations are examined in terms of their social, economic, religion and beliefs in addition to their arts in their historical processes, the art of the Egyptian and Iranian civilizations, and the Central Asian Steppe art which we cannot think independently from them, are also mentioned. In this study; The effect of Japanese art and other non-Western cultures on the formation processes of modern art movements in Europe, which is thought to have influenced European art in the most direct way, using the formal and technical expression methods, which it assimilated from civilizations such as China, India, Korea, and Iran, to shape its own artistic language has also been investigated. The formation of modern art movements in Europe, covering the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, and then affecting the development of art almost until today; It has taken place under the influence of many dynamics such as industrialization, wars, the process of civilization and colonialism. All these social dynamics, which are interconnected, have developed against Eastern societies since the very ancient times of history. This situation resulted in the exploitation of the East not only in terms of economic, geographical and natural resources, but also in terms of cultural and artistic values, thus constituting a source for the artistic pursuits of the West. In this context, the aim of this research is to examine the orientation of European artists to the East in a deadlock in terms of new artistic pursuits and creativity that emerged with the

rejection of the tradition that has been continuing since the Renaissance, while on the one hand, they were faced with industrialization and a related social collapse.

Keywords: Eastern Art, Western Art, Indian Art, Chinese Art, Japanese Art, Eastern Influences in European Modern Art Movements



Sevgili Aileme ve Canım Maya'ya

İÇİNDEKİLER

İNİTİHAL SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I.....	6
DOĞU VE BATI SANATININ KODLARI.....	6
1.1.Doğu ve Batı Sanatının Gelişim Döngüsü	7
1.1.1. Modern Avrupa'nın Oluşumunda Doğu Kültürleri Etkisi.....	12
1.1.1.1.Mısır Sanatı.....	15
1.1.1.2. İran Sanatı	17
1.1.1.3.Orta Asya Bozkır Sanatı	20
1.1.2. Doğu'dan Batı'ya Ticaret Yoluyla Sağlanan Kültürel Aktarım.....	24
1.1.3.Doğu'nun Avrupa Rönesans'ına Etkileri	26
1.2.Doğu'da ve Batı'da Sanatın Temel Eğilimleri.....	32
1.2.1.Gerçeğin Temsili	33
1.2.1.1.Doğu'da ve Batı'da İnsan Tasviri.	37
1.2.2.Mistisizm	40
1.2.3 Din	41

1.2.4 Doğa.....	43
1.2.5 Tinsel Doğu	45
1.2.5.1 Budist sanatı ve Buddha tasviri.....	46
1.2.6 Sembolizm.....	48
1.2.6.1 İki kadim sembol: kozmik kare ve daire.....	50
1.3 Doğu’da ve Batı’da Sanatçının Üretim Motivasyonu	51
BÖLÜM II	55
HİNT SANATI	55
2.1.Kültürel Süreklilik	56
2.2.Hindu Felsefesi ve İnanç Sistemi	57
2.2.1 Hinduizm	58
2.2.2 Hindu ikonografisinde tanrılar.....	58
2.3.Kadim Hindistan; Kültürel, Sosyolojik ve Coğrafi Etkileşimleri.....	60
2.3.1 İndus vadisi medeniyeti; Harappa ve Mohenco-daro	60
2.3.1.1 İndus mühürleri.....	62
2.3.2 Hindistan’ın tarihsel süreci.....	63
2.4 Hint Sanatında Mitler ve Simgeler	65
2.4.1 Tanrılar, taşıtları ve kanatlar.....	66
2.4.1.1 Yabankazı	68
2.4.2 Yılan sembolizmi ve birbirine dolanmış yılan figürleri	69
2.4.3 Lotus (Nilüfer Çiçeği)	71
2.4.4 Fil sembolizmi	72
2.4.5 Kutsal ırmaklar.	73

2.4.5.1 Kabartma: “Ganj’ın İnişi”	74
2.4.6. Yarattıcı enerji simgeleri: lingam ve yoni.	75
2.4.6.1 Bu mitolojik düşüncenin tasvir edildiği bir anıt: lingodbhava.....	76
2.4.7 Sri Yantra.....	77
2.4.8 Shiva- Shakti.....	78
2.4.9. Shiva- natarâca, Shiva’nın dansı.	79
2.5. Hint Resim Sanatı.....	81
2.6. Hint Heykel Sanatı	82
2.6.1. Kabartma: “tanrıların kralı İndra”	84
2.7. Hindu Tapınakları	85
2.7.1. Angkor Wat.	86
BÖLÜM III.....	88
ÇİN SANATI.....	88
3.1. Çin’de İnanç Sistemi ve Sanata Etkileri	92
3.1.1 Konfüçyüsçülük.....	93
3.1.2 Taoculuk	94
3.1.3 Budizm.....	94
3.2 Çin’in Tarihsel Sürecinde Sanat.....	95
3.2.1 19. Yüzyıl öncesi.	96
3.2.2 19. Yüzyıl sonrası.	100
3.3 Çin Resim Sanatı	104
3.3.1 Çin resminin felsefesi.	105
3.3.2 El tomarı, asma tomar ve albüm yaprağı.	107

3.3.3 Konuları bakımından Çin resmi.	107
3.3.3.1 Figür resimleri.	108
3.3.3.2 Manzara resimleri.	113
3.3.3.3 Çiçekler ve kuşlar.	116
3.4 Çin Kaligrafi Sanatı	119
3.4.1 Çin'in yazma gereçleri.	120
3.5 Çin Heykel Sanatı.....	121
3.5.1 Bronz heykeller.....	122
3.5.2. Budist heykeller.....	123
3.5.3. Dazı kaya oymaları	125
3.5.4 Pişmiş toprak savaşçılar.....	126
BÖLÜM IV	128
JAPON SANATI	128
4.1 Japonya'da İnanç Sistemi ve Sanata Etkileri	129
4.1.1 Zen budizmi.	131
4.2 Japon Kültür ve Sanatının Çin ve Hindistan ile Etkileşimi	132
4.3 Japonya'nın Tarihsel Sürecinde Sanat	134
4.4 Ukiyo-e.....	141
4.4.1 Katsushika Hokusai ve Utagawa Hiroshige'nin eserleri.	145
BÖLÜM V.....	149
BATI SANATININ ÇIKMAZI.....	149
5.1 Batı Sanatında “Batı”lı Olmayan Kültürlerin Etkisi	151

5.1.1 Batı'da Japonizm	152
5.1.2 Batı'da Primitif Sanat	155
5.2 Avrupa'nın Modern Sanat Akımlarında Doğu Etkileri	158
5.2.1 Empresyonizm	160
5.2.2 Primitivizm	161
5.2.3 Ekspresyonizm.....	163
5.2.4 Oryantalizm	163
5.2.5 Fovizm	165
5.2.6 Kübizm	167
5.2.7 Art-Nouveau	167
5.2.8 Soyut sanat.....	168
5.2.9 Action painting (soyut ifadecilik).....	169
5.3 Batı'nın Modern Sanatçıları ve Yapıtlarında Doğu Sanatı Etkisi.....	171
5.3.1 Edouard Manet (1832-83)	172
5.3.2 Claude Monet (1840-1926)	175
5.3.3 Vincent Van Gogh (1853-1890)	177
5.3.4 Paul Cézanne (1839-1906).	181
5.3.5 Paul Gauguin (1848-1903)	183
5.3.6 Henri Matisse (1869-1954).....	185
5.3.7 James McNeill Whistler (1834-1903).	186
5.3.8 Pablo Picasso (1881-1973)	188
5.3.9 Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).....	189
5.3.10 Paul Klee (1879-1940).....	190
5.3.11 Edgar Degas (1834-1917).....	190

SONUÇ.....193

KAYNAKÇA.....196



ŞEKİLLER LİSTESİ

Figür 1.Argoslu Polymedes, Cleobis ve Biton, MÖ 580, Delphi Arkeoloji Müzesi	Sayfa 10
Figür 2.Myron, Disk Atan Adam (Discobolus), MÖ 450, British Museum	11
Figür 3.Constantin Brancusi (1876–1957) , Muse, 1912, Mermer heykel, Guggenheim Museum	13
Figür 4. Ferhat ile Şirin, Vahşi Bâfki, 1588. İran Ulusal Müzesi, Tahran.	19
Figür 5.Altın Kemer Toka, İskit Sanatı, MÖ 4.-3. yy, Hermitage Museum	21
Figür 6.Altın Göğüslük, İskit Sanatı, MÖ 4.yüzyıl	23
Figür 7.Hieronymus Bosch, The Last Judgment 1482,Oil-on-wood triptych, Academy of Fine Arts, Vienna	37
Figür 8.Chitragupta Temple, Hindu Tapınağı, Güney Hindistan, 9.yy	39
Figür 9.Oturan Buddha, İlk Vaaz, Gupta İmparatorluğu Dönemi, Hindistan, 5.yy'ın ikinci yarısı	48
Figür 10.Tablet, Pişmiş Toprak, Mohenjo-daro, MÖ yaklaşık 2500 Pakistan, İslamabad Müzesi	62
Figür 11.İndus Vadisi Mühürleri, Mohenjo-daro, MÖ yaklaşık 2500	63
Figür 12.Savaşta Vishnu'yu taşıyan Garuda, Angkor Wat Tapınağı, Kamboçya, 12. yüzyıldan kalma kabartma	68
Figür 13.Tanrı Vishnu, kozmik yılan Ananta'nın üzerinde uzanıyor, Dashavatara Tapınağı, Deogarh, Hindistan, 6. yy başları	70
Figür 14.Gaja Lakshmi'nin Budist Sanchi Stupa'daki kabartması, Stupa I, Kuzey geçidi, Satavahana hanedanı heykeli, MS 1. yy.	72
Figür 15.Ellora Mağaraları, Kailasha Hindu tapınağı, MÖ 8.yy	73

Figür 16. Tanrıça Gangâ, Gupta Dönemi, MS 5. veya 6. yy	74
Figür 17. Ganj'ın İnişi, Mahabalipuram, Güney Hindistan, 7.yy	75
Figür 18. Shiva Lingodbhavamurti, 12-13.yy, Musée Guimet	77
Figür 19. Shiva ve Parvati, Bengal Kabartması, Hindistan, MS 1100-1300	79
Figür 20. Shiva Natarâca, Bronz heykel, Hindistan, 1100-1200,	81
Rijksmuseum	
Figür 21. Indra, Ellora'da Cayna Mağara Tapınağı, MS yaklaşık 800	84
Figür 22. Angkor Wat, Khmer İmparatorluğu, Kamboçya, 12. yy	87
Figür 23. Uçan Kırlangıca Binerek Dörtnala Giden At, Han Hanedanlığı	89
Dönemi	
Figür 24. (sol) Kao K'o-Kung, "Yağmurdan Sonra Doğa", 1250-1300	91
Figür 25. (sağ) Liu Ts'ai, "Balıklar", 1300-1400	91
Figür 26. Luo Zuhongli, "Baba", 1980, Tuval üzerine yağlı boya	103
Figür 27. "Luo Nehri Tanrıçasına Övgü", Gu Kaizhi'nin orijinalinin 13.	109
yüzyıl Song Hanedanı kopyası; ipek üzerine renkli mürekkep, 21,7	
x 572,8cm. Pekin, Çin'deki Saray Müzesi.	
Figür 28. "İmparator Taizong Tibet Elçilerini Kabul Ederken" gösteren	110
MS 7. yüzyıldan kalma bir mahkeme sahnesi. Ünlü Tang hanedanı	
saray ressamı Yan Liben (c. 600-673 CE) tarafından.	
Figür 29. "Gece Cümbüşleri" Han Xizai, Elle kaydırma, ipek üzerine	111
renkli mürekkep, 28.7 x 335,5 cm, Saray Müzesi, Pekin	
Figür 30. "Bir Bahar Gezintisinde Leydi Guoguo", Zhang Xuan, Tang	112
Hanedanlığı Dönemi	
Figür 31. "İpek Yelpazeli Saray Hanımları", Zhou Fang, Tang	113
Hanedanlığı Dönemi	

Figür 32. “Xiao ve Xiang Nehirleri” (el kaydırma, detay), Dong Yuan, Beş Hanedanlık	114
Figür 33. “Kayısı Çiçekleri”, Zhao Chang, Kuzey Song Hanedanlığı Dönemi	117
Figür 34. “Lotus ve Kuşlar”, Zhu Da, Ming Hanedanlığı Dönemi	118
Figür 35. Bronz Ayakta Duran Figür Heykeli, 262 cm	123
Figür 36. Buddha Heykeli, Yungang Grotto’ları, Shanxi	124
Figür 37. Dazu Kaya Oymaları, Güney Song Hanedanlığı	126
Figür 38. Pişmiş Toprak Askerler, MÖ 246, Qin Hanedanlığı Dönemi	127
Figür 39. Horyuji Tapınağı Altın Salon Duvar Resmi, Amitabha Cenneti	136
Figür 40. Murô-Ji Budist Tapınağı, Ahşap Oyma Buddha Heykeli (detay), 8.yüzyıl, Nara, Japonya	137
Figür 41. Ogata Korin, “Kardaki Çamlar ve Kuşlar”, Okada Sanat Müzesi, Hakone, Kanagawa, Japonya	140
Figür 42. Kitagawa Utamaro, “Bir Perdenin Yanındaki Hanımefendi ve Beyefendi”, 1797, Ahşap Baskı, Kâğıt Üzerine Renkli Mürekkep, 372 x 260mm, Hermitage Museum	145
Figür 43. Katsushika Hokusai, “Okazaki’deki Yahagi Köprüsü”, “Çeşitli Şehirlerdeki Köprülerin Olağanüstü Görünümleri” Serisinden, 1827–30, Ahşap Baskı, Kâğıt Üzerine Renkli Mürekkep, (24.8x 36,8 cm	146
Figür 44. Utagawa Hiroshige, “Suruga Körfezi’ndeki Satta Noktasından Fuji Dağı’nın Manzarası”, “Fuji Dağı’nın 36 Görünümü”	147

Serisinden, Ahşap Baskı, Kâğıt Üzerine Renkli Mürekkep,

(38x25.5cm)

Figür 45 a. Amadeo Modigliani, Woman's Head, 1912, Bronz Heykel	162
Figür 45 b. Kiklad idolü, Parian mermeri; 1,5 m yüksekliğinde (bilinen en büyük Kiklad heykel örneği, MÖ 2800–2300	162
Figür 46. Jean-Léon Gérôme , “Köle Pazarı”, 1866	165
Figür 47. André Derain, “Charing Cross Köprüsü”, 1906, National Gallery of Art, Washington	166
Figür 48. Jackson Pollock, “14 numara: Gri”, 1948	171
Figür 49 a. Edouard Manet, “Demiryolu”, 1873, National Gallery of Art, Washington,	174
Figür 49 b. Katsushika Hokusai, “Yağmurda Karasaki Çamları”, 1800-1802, Ahşap Baskı	174
Figür 50 a. Claude Monet, “Water Lilies and Japanese Bridge”, 1899	176
Figür 50 b. Utagawa Hiroshige, “Kyoto'daki Sanjo-Ohashi Köprüsü”, 1833	176
Figür 51 a. Vincent Van Gogh, “Yağmurda Köprü”(Hiroshige'nin Baskısından)1887	178
Figür 51 b. Utagawa Hiroshige, “Ohashi Köprüsü”, 1857, Ahşap Baskı	178
Figür 52 a. Vincent Van Gogh, “Japonaiserie, Çiçekli Erik Ağacı”, (Hiroshige'nin Baskısından Yağlı Boya Kopya), 1887	179
Figür 52 b. Utagawa Hiroshige, “Kameido'da Erik Bahçesi”, “Edo'nun Yüz Ünlü Görünüşü” serisinden, 1857, Ahşap baskı	179
Figür 53 a. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, Tuval üzerine Yağlı Boya	180

Figür 53 b. Katsushika Hokusai , “Great Wave of Kanagawa”, ağaç baskı, 26x38 cm, 1831-1834, “Fuji Dağı’nın Otuz Altı Manzarası” serisinden	180
Figür 54 a. Katsushika Hokusai, “Fuji Dağı’nın Otuz Altı Manzarası” Serisinden Ahşap Baskı, 1830	182
Figür 54 b. Paul Cézanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya	183
Figür 55. Paul Gauguin, “Ay ve Yeryüzü”, 1893	184
Figür 56. Henri Matisse, “La Desserte”, 1908	186
Figür 57. James McNeill Whistler, “Mor ve Altın Kapris”, 1864	187
Figür 58. Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya	188
Figür 59. Henri de Toulouse-Lautrec, “Divan Japonais”, 1893, Litografi	189
Figür 60. Paul Klee, “Kairouan’ın Görünümü”, 1914, Kâğıt üzerine suluboya	190
Figür 61 a. Kitagawa Utamaro, “ Bijin Combing Her Hair ”, "On Kadının Fizyonomik Çalışması" serisinden, 1801-1803, Ahşap Baskı	192
Figür 61 b. Edgar Degas, “Saçını Tarayan Kadın”, 1887-90, Kâğıt üzerine Pastel	

GİRİŞ

Evrensel boyutuyla sanatın kökenleri, başlangıçtan itibaren birbiriyle kesişen ya da birbirinden beslenen yönleriyle bir gelişim göstermiştir. Tarihsel süreç içerisinde bu karmaşık yapı ve iç içe geçme eğilimi farklı dönem ve toplumlar arasında etkileşimini farklı oranlarda sürdürmüştür de bazı uygarlıkların tamamen kendilerine özgü, karakteristik bir sanat dili yarattığı da bilinmektedir. Bu ayırıcı nitelikteki sanat türlerini belirgin şekilde Doğu uygarlıklarında görmekteyiz. Araştırmanın temel bileşenleri olan Doğu ve Batı sanatlarının gelişim süreçleri boyunca; kültürel ve sanatsal anlamda yeni olasılıklar ya da kaynaklar bulmak üzere Doğu'dan Batı'ya doğru bir yönelimin olmadığını, tam tersi bir durumun ise Avrupa modern sanatının yapı taşı olduğunu söylemek mümkündür. Diğer yandan, Uzakdoğu kültürlerinde bulunan döngüsel zaman anlayışı ve evrende hiçbir şeyin aslında ilk kez gerçekleşmediği inancında olduğu gibi, modern zamanlardaki yenilikçi sanatsal ifadeler de antik zamanların izlerini taşıyan özellikler göstermektedir. Kandinsky'nin de dediği gibi: “Yeni ilkeler de asla gökten zembille inmez, geçmişle ve gelecekle sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunurlar” (Kandinsky, 1912, s.107).

Araştırmanın ilk bölümünde Doğu ve Batı sanatı; kendi gelişim döngüleri içindeki değişim ve prensipleri, kendilerine has sanatsal dili oluştururken kullandıkları ifade araçları ve temel eğilimleri bakımından incelenmiştir. İnsanlık ve uygarlık tarihini anlamamızı sağlayan sonsuz ve evrensel bir bilgi türü olan sanatın Doğu ve Batıya özgü kodlarını anlamak adına, sanatsal yaratımları doğrudan ya da dolaylı etkileyen din, inançlar, mistisizm, doğa, insana bakış ve bu konuların tasviri, temsil eylemine yansımaları gibi konular aktarılmıştır. Hindistan kaynaklı Budizm, evrenin ve doğanın sonsuz uyumuna ve düzeni sağlayan mutlak gücün varlığına alçakgönüllü bir

teslimiyet gösteren belirgin bir bakış açısına sahiptir. Budist sanatta doğada görülen nesnelerin aldatıcı dış görünüşünü kopyalamak yerine ruhunu aktarmak hedeflenmiştir. Bu bakış açısı Hint sanatının yanı sıra, Budizm'in yayılmasıyla birlikte Çin ve Japon sanatlarını da şekillendiren en temel bakış açısı olmuştur. Bu nedenle birçok uygarlığı etkileyecek olan Budist inanın sanat üzerindeki etkilerine de yanıt bulmak hedeflenmiştir. Ayrıca üç bin yılı aşan bir süre boyunca kendine özgü nitelikleri ve anıtsal üslubunu korurken başka kültürlerin sanatlarını da etkileyen, kadim Mısır sanatının özellikleri de araştırılmıştır. Mısır sanatında olduğu gibi izleri tüm dünyaya yayılmış olan İran sanatı ve Orta Asya Bozkır sanatına da değinilmiştir. Doğudan Batıya doğru; örneğin Mısır'dan Yunanistan'a Akdeniz yoluyla sağlanan bilgi ve kültür aktarımında olduğu gibi, ticaretin yanı sıra birçok uygarlıklar arası etkileşim ağı, Avrupa'nın modernleşme sürecinde dönüm noktası kabul edilen Rönesans'ta Doğu kültürleri etkisi ve 19.yüzyıl başlarından 20. yüzyıl başlarına kadar olan yüzyıllık bir süre içerisinde çok büyük bir kısmının Avrupa tarafından sömürgeleştirildiği Doğu uygarlıklarının ekonomik, siyasi ve kültürel olarak sömürülmesinin Batı sanatının kodlarında yarattığı büyük değişime yanıt aramak da bu bölümün amaçlarındandır.

Tezin ikinci bölümünde; değişen hanedanlar, istilalar ve sömürgecilik gibi birçok dış etkene rağmen kültürel, dilsel ve sanatsal sürekliliğini istikrarlı bir şekilde koruyan Hint sanatı incelenmiştir. Hint mitolojisi ve Hindu dininden süzülerek gelen düşünce yapısına sonradan katılan Budizm'le birlikte Hindu zihni, felsefesi ve inanç sistemi, Hint sanatını anlamaya yönelik ana başlıklar niteliğindedir. Hint-İran sınırı bölgesindeki Neolitik kültürlerden doğan ve İndus Nehri kıyılarında gelişerek doruk noktasına ulaşan İndus Vadisi Medeniyetine ait Harappa ve Mohenco-Daro gibi kent uygarlıkları ise Hint kültürünün temellerinin atıldığı, yaklaşık MÖ 1500-500 arasına

tarihlenen en önemli dönemlerden biri ile ilgili fikir vermektedir. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan, bilimsel ve kültürel alandaki istikrarlı gelişimiyle farklı uygarlıkların kültürel ve sanatsal gelişimlerini de etkileyen Hindistan, 18. yüzyıldan itibaren Batı'nın güçlü ülkelerinin kontrolünde sömürge olarak tutulmuşsa da, kendi mit ve simgelerinden doğan özgün sanatsal yaklaşımını, Hindu dininin çok tanrılı yapısından kaynaklanan geniş imgeler skalasına sahip zengin sanatını, resim, heykel ve tapınaklarında korumayı başarmıştır.

Üçüncü bölümde incelenen Çin ise, yöntemleri, doğaya bakışı ve doğayı ele alış şekli bakımından eşsiz ve dikkat çekici birçok özellik barındıran sanatıyla; hem Mısır ve Hint sanatlarında gördüğümüz istikrarlı sürekliliği göstermiş, hem de başta Japon sanatı olmak üzere Uzakdoğu sanatının temelini oluşturmuştur. Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Hindistan kaynaklı Budizm başta olmak üzere birçok ideoloji ve dine sahip olan Çin, çok erken tarihlerden itibaren lolografik yazının icadının da etkisiyle teknoloji, bilim ve sanat alanlarında önemli gelişmeler elde etmiş, bu gelişmelerin yansıması Batı'da da görülmüştür. Çin inanç sistemindeki Konfüçyüsçülük ve Taoculuk sanatın dini yönünden bağımsız olan insan ve doğa tasvirlerinde kendini gösterirken, Budizm'in gelenekleri ve ikonografisi, Çin'de resim ve heykel sanatlarında yeni imkânlar sağlamıştır. Yüzyıllar boyunca hanedanlıkların değişmesiyle sosyal ve siyasal değişiklikler yaşayan ama sanatındaki gelişim ve sürekliliği koruyan Çin'in, Batı'nın 'modernleştirme' çabasına maruz kalması ise yine 18.yüzyıldan itibaren görülmekte, Avrupalı güçlerin baskısı 19.yüzyıl başlarında yaşanan Afyon savaşları ile yıkıcı bir hal almaktadır.

Çin sanatı başta olmak üzere; Hindistan, Kore, İran gibi kültürlerin sanatını da özümseyerek ve edindikleri çıkarımları sentezleyerek kendi sanatsal dilini oluşturan ve 19.yüzyılda Avrupa sanatını görülür şekilde etkilemiş olan Japon sanatı

ise araştırmanın dördüncü bölümünü oluşturmaktadır. Japon sanatının özellikle mimari ve resim alanlarında en güzel örneklerinin gerçekleştirildiği 1600-1868 yılları arasındaki Edo dönemi; ülkenin yabancı ülkelere ve onların kültürlerine tamamen kapalı olduğu bir süreç olup, Ukiyo-e olarak bilinen ahşap baskıların da ilk kez uygulandığı ve geliştirildiği dönemdir. Ülkede iki yüzyıl kadar süren dışa kapalılığın 1853 yılında Amerika tarafından kırılması ve bu tarihten itibaren yabancıların ülkede varlık ve etki göstermesiyle birlikte Japon kültür ve sanatı Batı tarafından didik didik edilmiş; Ukiyo-e'nin dans, tiyatro, geyşalar gibi zengin betimleme olanakları sunan konuları, doğa tasvirleri ve uygulamada kullanılan renkler, birçok Avrupa'lı sanatçı tarafından yakından takip edilmiştir.

Araştırmanın beşinci bölümünde, Batı sanatının Rönesans'tan itibaren 19. yüzyıla kadar estetik dilini ve sanatsal ilkelerini yapılandıran, neredeyse beş yüzyıl boyunca devam eden dönemin bir uygarlık bunalımıyla sonuçlandığı ve sanatsal yaratımla ilgili bir çıkmaza girildiği sürece odaklanılmıştır. 19.yüzyıla kadar sanatta yaşayan bir birlik oluşturan insan ve doğa arasındaki etkileşim, bu tarihten itibaren; bilim alanındaki buluşlar, sanayileşme, insanın makineyle olan ilişkisi ve kendi doğasında var olan özgün ve tanrısal birçok nitelik yerine maddeye yönelmesi gibi pek çok nedenle zarar görmüş, sanat da bu durumdan doğal olarak etkilenmiştir. Sanatın geleneksel olandan ayrıldığı; tasvirde sembolist anlayış, biçimsel optik benzerlik, merkezi perspektif gibi sanatın klasik ilkeleri kabul edilen anlayışın tamamen dışlandığı bu süreçte Batılı sanatçılar, modern dünyanın tamamen farklılaşan, geçmişten ayrılan yönünün sanata da yansımaları gerektiği ortak görüşünü paylaşmış, modern akımların oluşumu sürecinde Batılı olmayan kültürlerin sanatlarından da etkilenecek bu yenilenme çabalarında bir çıkış yolu aramışlardır. Geleneksel olmayan, daha yalın ve samimi bir sanata geri dönmenin Batılı sanatçılar

için olanaklı göründüğü bu dönemde ilk kırılma Empresyonist sanatırla başlamış, Batılı olmayan kültürlerin etkileri altında gelişen Empresyonizm ise ardından gelecek birçok sanatsal üslup ve akımın öncüsü olmuştur. Modern sanatın oluşumunda yenilikçi arayışlarıyla Avrupa sanatına yön veren Vincent Van Gogh, Paul Czanne ve Paul Gauguin; Batı dışı etkilerle ortaya çıkardıkları Ekspresyonizm, Kübizm ve Primitivizm sanat akımlarıyla özellikle önemli rol oynamıştır.



BÖLÜM I

DOĞU VE BATI SANATININ KODLARI

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren üretilmekte olan sanat, bu muazzam gelişim sürecinin ikincil derecede önemli sonucu değil, toplumların oluşumundaki en önemli faktör ve her toplumdaki en açık anlatım şekli olarak kabul edilmektedir. Maddi dünyanın gerektirdiği her türlü koşulu yerine getirme çabası içinde olan insanoğlu, çağlar boyunca maddi ve manevi ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretimini her alanda sürdürürken yarattığı semboller ve diller yoluyla eşsiz bir birikime de sahip olmuştur. Ve çağlar boyunca bu birikimi oluştururken sonsuz kaynaklardan yararlanmış, beceriler geliştirmiştir. Bilimsel bakış açısı bu becerilerden biri olmakla birlikte; insan, akılla ve objektif bakış açısıyla üstesinden geldiği maddi dünyanın gerçeklerinin ardında sezgisel olarak anlamlandırabildiği başka bir kapsam olduğunun da farkındadır. Sanatın amacı, daha belirsiz görünen bu sezgisel bakış açısının gelişimi olmuştur. İnsanlığı ve uygarlığın gelişimini anlamamız ancak sanatın bize sunduğu bilginin değerini anlamamızla mümkün olacaktır. Bu bilginin değeri ve üstünlüğünü; sanatın sonsuz ve evrensel oluşu, uygarlık tarihi boyunca tüm toplumlarda var olması kanıtlamaktadır. Bilimsel ve felsefi bakış açısı, objektif gerçeklik gibi değerlerle birlikte gelişen sanat, en az onlar kadar değerli bir bilgi türüdür. Read'in de belirttiği gibi: “sanatı, insanın çevresini algılamaya çalışırken ulaştığı diğer değerlere paralel, fakat onlardan ayrı bir bilgi türü olarak görmeye başladığımızda, onun insanlık tarihindeki önemini kavrayabileceğiz” (Read, 1936, s.26).

Doğu ve Batı sanatı bu bilgi sistemini bize farklı kodlarla sunmaktadır. Yakından bakılmaya çalışılmış olan Hint, Çin ve Japon sanatlarının tamamının kodlarında büyük etkisi bulunan Budist inanış vardır. Budizm, evren ve doğanın sonsuz uyumunda, düzeni sağlayan mutlak gücün varlığını ifade ederken, görebildiğimiz gerçeğin arkasındaki asıl gerçekliğin temsili olan sanatın kodlarını da doğal olarak etkilemiştir. Budist inanışta evrenin sonsuz uyumuna duyulan teslimiyet en belirgin bakış açısıdır. Bu alçakgönüllü yaklaşım Budist sanatçının da özelliğidir ve doğal olarak sanatına da yansımıştır. Örneğin, inanışının doğasında bulunan kozmik ruhla bir olma isteği, doğa tasvirlerini figüre göre çok daha sıklıkla tercih etmesini sağlamıştır. Çünkü doğayı, insana kıyasla daha yüce ve kozmik öze daha yakın görmektedir. Sanatçı, doğada gördüğü şeylerin aldatıcı dış görünüşlerini kopyalamak değil, ruhunu aktarmak istemektedir. Bu bakış açısı bir miktar soyutlama, fakat bundan daha fazla yalınlık, duyarlılık ve zarafet içeren bir üslup gerektirmektedir. Çinli bir modern ressam şöyle yazar: “Hesaplanan eylem ve davranışların, insan kapasitesinde her türlü kötülük davranışına yol açtığı görüşüne sahibiz. İnsan bedeni, içinde barındırdığı çarpık düşüncelerden dolayı yozlaşır; bu yüzden bunları resmetmekle ilgilenmiyoruz.” (Read, 1967, s.79).

1.1.Doğu ve Batı Sanatının Gelişim Döngüsü

“Max Dvorak, Ortaçağ’daki natüralizmin kökenlerini tartışırken bir çılgınlığa karşı bizi uyarmıştı: Herhangi bir olgu için, bir sanat üslubunun ilk doğuşuymuş gibi özel bir “başlangıç” belirleme çılgınlığı.(...) modern akım da bu kural için istisna oluşturmaz” (Read, 2020, s.13). Başlangıcından itibaren sanatın temelleri birbiriyle bağlantılı, zaman zaman birbiriyle kesişen ya da birbirinden beslenen yönlerle gelişmiştir. Bu bağlamda Avrupa sanatında karşımıza çıkan Romantizm, Klasisizm, Natüralizm gibi tarzların bu ilerlemedeki önemini göz ardı edemeyeceğimiz gibi;

Realizm, Ekspresyonizm, Sembolizm gibi yaklaşımların kendilerinden sonra gelecek olan Kübizm, Fovizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm gibi modern sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olan kılavuzları olduğunu da açıkça görebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde ve sanatın evrenselliğini de işin içine kattığımızda bu hareketlilik ve iç içe geçme çok daha karmaşık bir yapıya bürünmektedir (Read, 2020). Evrensel boyutuyla sanat, farklı toplumlar ve dönemler boyunca gelişimini ve etkileşimini karmaşık bağlantılar yoluyla sürdürmüştür. Fakat buna rağmen belli toplumların kendilerine has, karakteristik sanat türlerine sahip olduğunu söylemek de yanlış olmaz (Read, 2017).

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren, yaşamın getirdiği farklı şartlar altında oluşan medeniyetler ve inanışların Ön Asya ve Mısır’da birbiriyle etkileşim halinde olduğunu bilmekteyiz. Bu etkileşim sırasında; doğanın kutsallığına inanan kültürler, inanç sistemlerinde var olan ve güneş, su, yer, gök gibi birçok unsurun karşılığı olan tanrıları çeşitli biçimlerde sembolleştirmişlerdir. Bu sembollerin farklı kültürler arasındaki doğal alışverişinin yanı sıra düzenli toplumların biçimlenmeye başlamasıyla birlikte hâkimiyeti kabul edilen kral da kutsal kabul edilerek tanrılaştırılmış ve sembolize edilmiştir. İpşiroğlu’nun da belirttiği gibi: “Mısır ve Önasya’da doğan Tanrı-kral inancı yüzyıllar boyunca sürüyor ve Doğu’da hiçbir zaman büsbütün unutulmuyor” (İpşiroğlu, 2017, 25).

Kendine özgü nitelikleri ve üslubuyla kadim Mısır sanatı, üç bin yılı aşan bir süre boyunca kendi yalın ama anıtsal üslubunu korurken başka kültürlerin sanatlarını da etkileyen bir unsur olmuştur. Kendi gelişim döngüsünün bu kadar uzun bir zaman içinde bu kadar az değişmiş olmasının nedeni, geleneklere bağlılığı kadar sanatının temelindeki sıkı kuralların değişmezliği ile de ilgiliydi. Gombrich’in de belirttiği gibi, bu kuralların çağlar boyunca sanatçısını da şekillendirdiği Mısır üslubu;

Her sanatçının erginlik çağından itibaren öğrenmesi gereken, çok sıkı bir yasalar topluluğundan oluşuyordu (...) Bütün bu kuralları öğrendikten sonra ancak, çıraklık dönemini bitirmiş sayılıyordu. Hiç kimse de ondan, değişik bir şey istemiyordu. Kimse ondan “özgün” olmasını beklemiyordu. Tam tersine, geçmişin hayran kalınan anıtlarına en iyi yaklaşmasını bilen kişi, olasılıkla, en iyi sanatçıydı. (Gombrich, 1992, 39).

Bu yaklaşımı Uzakdoğu’da özellikle Çin sanatında da görmekteyiz. Mısır sanatının yüzlerce yıl boyunca değişmeden, geleneksel formlara bağlı kalarak varlığını sürdürmüş olmasının farklı medeniyetlerin sanatları bakımından önemini Gombrich şöyle ifade ediyor:

Mısır sanatının, zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir evini veya reklam afişini, yaklaşık beş bin yıl önce Nil vadisinde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanatsevere veya kopyacıya aktaran doğrudan bir gelenek var. Nitekim Yunan ustaların Mısır okullarına gittiğini göreceğiz. Biz ise tümünden Yunanlıların öğrencileriyiz. Bu nedenle Mısır sanatı bizler için ölçülemeyecek bir önem taşımaktadır. Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller yaparak, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular. Mısırlı örnekleri inceleyip onlara öykündüklerini; Mısırlılardan, ayakta duran bir adam figürünü kurmayı, vücudun değişik bölümlerini ve bu bölümleri tutan kasları bölüştürmeyi öğrendiklerini gösteriyor. (Gombrich, 1992, 31-48) (bakınız Figür 1.)

Figür 1

Argoslu Polymedes, Cleobis ve Biton, MÖ 580, Delphi Arkeoloji Müzesi



Yunanlı sanatçıların Mısırlı sanatçılardan öğrendikleri bilgileri en açık şekilde Atina'lı sanatçı Myron'un *Disk Atan Adam* heykelini incelediğimizde görmekteyiz. Sanatçı, heykelindeki bu mükemmel hareketlilik izlenimini verirken Mısır sanatı geleneğinin kadim yöntemlerinden yararlanmış, yalnızca bu yöntemleri farklı bir biçimde ele almıştır. Heykele karşıdan bakıldığında, Mısır sanatının prensiplerinden olan; temel görünümle ona ilişkin ayrıntıların bir araya getirildiği ve karşıdan görünen gövdeyle birlikte yandan görünen bacak ve kollar kullanılarak figürün oluşturulduğu görülmektedir (Gombrich, 1992, s.57). (bakınız Figür 2).

Figür 2

Myron, Disk Atan Adam (Discobolus), MÖ 450, British Museum



Yunan sanatının diğer kültürlerin sanatı üzerinde büyük bir etkisi olduğu, özellikle insan figürünü ele alış yöntemlerinin dünya üzerinde pek çok medeniyet tarafından kabul edilip uygulandığını bilmekteyiz. Bunun nedeni küçük bir bölgede tanınan ve uygulanan Yunan sanatının; Büyük İskender'in kurduğu, Yunanistan'dan Kuzey Hindistan'a kadar uzanan büyük imparatorluğun sonucunda dünyanın hemen hemen yarısı tarafından tanınması ve kabul edilmesidir. Yunan sanatı bakımından son derece önemli olan bu değişikliğin, sanata evrensel boyutuyla da bir etki getirdiğini ve özünde bulunan niteliklerin değişikliğe uğradığını söyleyebiliriz. İskender'in büyük

imparatorluğunun yıkılması ve varislerinin Doğuda farklı krallıklar kurmasıyla başlayan dönemde ise, dönemle birlikte sanat da artık Yunan sanatı değil Helenistik sanat olarak anılmaktadır. Fakat antik dünyanın en ayrıcalıklı eserlerini veren Helenistik dönem sanatçıları dahi Mısır sanatı ile bağlarını korumaktaydı. Bu konudaki görüşlerini Gombrich şu şekilde ifade eder: “antik sanatın en son, en özgür ve en güvenilir yapıtları bile, Mısır sanatına yön veren ilkelerin en azından bir yansımaları taşıyor” (Gombrich, 1992, ss.72-79).

Kandinsky’nin şu sözlerinin içinde sanatın çağlar boyunca devam eden bu etkileşimli ve hareketli gelişimi ile ilgili ana fikri bulmamız mümkündür: “Sanatın tabiatın üstünde yer aldığı, yeni bir keşif filanı değildir. Yeni ilkeler de asla gökten zembille inmez, geçmişle ve gelecekle sebep-sonuç ilişkisi içinde bulunurlar” (Kandinsky, 1912, s.107).

1.1.1. Modern Avrupa’nın Oluşumunda Doğu Kültürleri Etkisi

19. yüzyıl boyunca Avrupa, Doğu kültürlerine ve sanatına büyük ilgi göstermiş, Doğu’da üretilen eserlerin Avrupa’ya getirilmesiyle bu ilginin boyutları daha da genişlemiştir. Ayrıca Doğu felsefesi; Hint felsefesi de dâhil olmak üzere Hegel, Schopenhauer ve Goethe gibi Avrupa’nın ünlü filozofları tarafından inceleme altına alınmış, çevirileri yapılan kaynaklar sayesinde daha anlaşılır hale gelen Doğu felsefesi, Batının gözünde önem kazanmaya başlamıştır. Özellikle kadim Mısır sanatının anıtsal ifade biçimi ve heykellerinde görülen güçlü, arkaik anlatımın yanı sıra İnkalar ve Okyanusya adaları sanatları ile Afrika sanatının ilkel ifade tarzlarından Batılı sanatçıların büyük ölçüde etkilendikleri, Yunan sanatının, cazibeli ve hoşagiden idealist tarzından yavaş yavaş uzaklaştıkları bilinmektedir. Doğa ve figür tasvirlerinde daha güçlü ve dışa vurumcu bir ifade olanağı keşfeden Batılı sanatçı için Doğu sanatları yeni imkânlar sunan bir kaynak olarak görülmekteydi. Bu bakımdan

Mısır sanatı, Avrupa sanatının yeni anlatım olanakları bulmasına hizmet etmiştir. Modern Avrupa'nın sanatçıları, özellikle heykel sanatındaki ifade biçimleri bakımından kıyas götürmez şekilde Mısır sanatının güçlü ve görkemli anlatımını Yunan sanatına tercih etmişlerdir. Böyle bir dönemde Gauguin'in uzak ve yabancı Okyanusya adalarının etkisi altında ortaya çıkardığı deneysel ve dışa vurumcu sanatı da oldukça ilgi çekmiştir. Batılı sanatçı için bu ilgi yalnızca resim alanıyla sınırlı değildi. Doğu sanatı etkisi altındaki modern çağın heykel sanatçıları ile ilgili görüşünü Turani şöyle ifade eder:

Maillol, Despiau, Barlach, Zadkine gibi sanatçılar yanında çağımızın sanatçılarından Bernard Heiliger, Baum, Brancusi ve Moore, eserlerini hep bu arkaik-primitif anlatım yönünden vermişlerdir. Mısır heykel sanatında kullanılan taş çok sert olduğundan, perdah bakımından yepyeni bir görüş getirmişti. Böylece bu değişik taştan heykeller, özellikle çağımızda beyaz mermer yanında yeni heyecanlara sebep olmuştu. (Turani, 1990, ss.73-75). (bakınız Figür 3.).

Figür 3

Constantin Brancusi (1876–1957), 1912, Mermer heykel, Guggenheim Museum



MÖ 1000 yılından önce Anadolu’da başlayan ve MÖ 146’da Roma işgaline kadar gelişimini sürdüren Antik Yunan uygarlığının, bu uzun süre içerisinde ortaya çıkardığı sanatsal ve mimari özelliklerin, sonraki yüzyıllarda tüm Batı sanatının gelişimini etkilediği ve hatta Batı sanatının temellerinin Yunan sanatına dayandığı düşünülür. Napolyon’un 1798 yılındaki Mısır işgaline kadar ise Avrupa, Mısır sanatı ile ilgili çok fazla bilgiye sahip değildi. Napolyon’un Mısır seferi her ne kadar askeri amaçlarla yapılıyor olsa da, Fransızlar Mısır uygarlığının antik Yunan ya da Roma uygarlıkları kadar değerli olduğunu biliyor ve hakkında çok daha fazla bilgiye ulaşmak istiyorlardı. Bu nedenle bu seferde Napolyon’a, dönemin en ünlü akademisyenleri, bilim adamları ve sanatçılarından oluşan kalabalık bir ekip eşlik ediyordu. Bu araştırmaların sonucunda Mısır bilimi (Egyptologie) denilen bilim dalı doğmuş ve çok sayıda Mısır hazinesi Fransızlar ve ardından İngilizlerin eline geçmiştir. Aynı zamanda Avrupa ile birlikte tüm dünya Mısır medeniyetinin görkemli ve güçlü sanatının da farkına varmış, en eski ve güçlü sanat olarak bilinen Yunan sanatı yerini Mısır sanatına bırakmıştır (Dickerson, 2013, s.67).

Klasik Yunan sanatı dönemini takip eden Helenistik dönem sanatının oluşumunda ise yine Doğu uygarlıklarının etkisinin varlığı bilinmektedir. Bu iki eski medeniyetin etkileşimiyle ilgili görüşlerini Turani şöyle ifade eder:

Bu kanının nedenleri çoktur. Bir kere, kralları tanrılaştıran Mısır dinleri (boğa, serapis, Zeus, Amon gibi) ile tanrı sembollerinin Grek sanatına girmesi bunu gösterir.(...) Doğululaşan Grek mimarisindeki unsurları, Bergama’da bulunan Athena Salonu’ndaki palmiye sütunlarda ve Arak el-Emire’deki sarayın giriş propylon’undaki aslanlı friz’de görürüz. Bu son yapının tüm planı, esasen bir Grek propylon’u ile bir Önasya kuleli-kapı yapısından oluşmuştur. Bu kapı

yapısı, Babil'deki anakapı (portal) yapısıyla kıyaslanabilir. (Turani, 1990, ss.175-177).

Girit adasında gelişen Girit uygarlık ve sanatının ise karakteristik ve kendine has özellikleri olan bir sanat olduğu kabul edilmekle birlikte, bu sanatın da kaynağının Doğu uygarlıkları olduğu, Yunan sanatının başlangıcı olmadığı gibi Yunan sanatıyla ilgisinin de olmadığı bilinmektedir. Denizlere hâkim bir uygarlık olan Girit, geniş bir ticaret ağına da sahipti, Yunan anakarası ve adaların yanı sıra Mısır ve Asur ile de yakın ilişkiler içindeydi. (Turani, 1990, ss.133-134).

1.1.1.1.Mısır Sanatı

Edward Said sanatların anavatanı olarak gördüğü Mısır sanatı ve bu kadim sanatın diğer uygarlıklara yaptığı derin etki ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Afrika ile Asya'nın arasında yer alan, Avrupa'yla rahatça ilişkiye geçebilen Mısır, kadim kıtanın merkezindedir. Bu ülkenin sunduğu şey eşsiz anılardır yalnızca; sanatların anavatanıdır Mısır, sayısız anıt saklar; en yeni yapılarının Troya savaşı sırasında çoktan inşa edilmiş olmasına rağmen, ilk tapınakları ile krallarının yaşadığı ilk sarayları hala durur. Homeros, Lykurgos, Solon, Pythagoras, Platon, hepsi de bilimleri, dini, yasaları incelemek üzere gitmişti Mısır'a. (Said, 1999, 93,94).

Çağlar boyunca diğer uygarlıkları kültür ve sanatları bakımından büyük oranda etkileyen Antik Mısır uygarlığı, Kuzeydoğu Afrika'da Nil Nehri kıyılarında yaklaşık beş bin yıl önce doğup gelişmiş ve üç bin yıldan daha uzun bir zaman sürekliliğini korumuş etkili ve kuvvetli bir imparatorluktur (Dickerson, 2013, s.54). Said'in de belirttiği gibi: "Mısır uygarlığı bizim ırkımızın kısacık tarihinden çok daha

eskilere uzanır; ırkımızın tarihinin belirsizleştiği tarih öncesi zamanda, Mısır uygarlığı altın çağını çoktan gerilerde bırakmıştı” (Said, 1999, s.42).

Sürekliliği olan ve bu nedenle ulusal denilebilecek uygarlıkların ilk olarak Asya, Girit ve Mısır’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Bunlar içinde özellikle Mısır uygarlık ve sanatı, etki yarattığı alanın büyüklüğü ve sürekliliği bakımından bu ulusal tür içinde kabul edilir. Mısır uygarlığının devamlılığını sağlayan faktörler arasında ekonomik koşullar ve Nil nehrinin sağladığı verimlilikten kaynaklanan fiziki koşullar olmakla birlikte, Nil nehrinin kıyıları gibi sınırlı bir alanda sağlanan bu verimlilik eşi bulunmayan bir bağlılık ve birliğe de neden olmuştur. Coğrafi ve ekonomik koşullardan kaynaklanan bu birlik, uygarlığın din ve sanat alanlarına da etki etmiştir. Tüm bu nedenlerle, Avrupa sanatında bir asırlık süre içerisinde sanatsal beğenin bütünüyle değiştiği görülebilirken Mısır sanatı tarz ve özelliklerinde tek bir değişiklik göstermeksizin birkaç bin yıl boyunca sürekliliğini koruyabilmiştir. Kadim Mısır uygarlığının sonsuz sembolleri olan piramitler, bir taraftan akla dayanan yapıları ve yalnızca geometrik formlar olmaları nedeniyle sanatsal ve estetik nitelikleri bakımından sorgulanabilir olsalar da, boyutları ve düz çöl yüzeyi üzerinde ve güneş altındaki görünüşleri bakımından oldukça etkileyicidirler. Mısır heykel sanatı, özellikle Eski Krallık (MÖ 2575- MÖ 2134) döneminde yapılmış olan heykeller ise antik Mısır sanatı özelliklerini çok daha iyi bir şekilde belirtmektedir. Bu heykellerde Mısır mimarisinde görülmeyen çok daha özgür bir sanatsal hassasiyet bulunmaktadır. Başka kültürlerde toplumsal alışkanlıkların sürekli değişmesiyle birlikte değişen sanatsal özellikler, Mısır heykel sanatında geçerli değildir, geleneklere bağlılık ve değişmezlik heykel sanatında da gözlenmektedir. Bir diğer değişmeyen gelenek, tüm ilkel sanatlarda da görülen, yandan tasvir edilen yüz üzerine önden görülen bir göz yerleştirilmesidir (Read, 1931, ss.54-57).

Mısır sanatında heykel, sanatsal bir yaratım olmaktan çok daha fazla anlam ifade etmektedir. Heykel, kişinin sadece bu dünyadaki tasviri değil, onun ölümden sonra da yerini tutan, yaşamasına devam etmesini sağlayan bir değer olarak görülmüştür. Bu nedenle Mısır heykelinde idealizmden değil, kişinin karakterini ve kişilik özelliklerini yansıtan bir gerçekçilikten bahsedilebilir. Heykel aracılığıyla kişiyi ebedileştirme amacı kişinin fizyonomisine bağlı kalma mecburiyetini de getirmiştir. Bu özelliğiyle Mısır sanatı Yunan sanatından ilke olarak ayrılmaktadır. Çünkü Mısır sanatı izleyici için yapılmazken, Yunan sanatı tamamen izleyicinin bakış açısının ve yorumunun önemli olduğu bir noktadan yola çıkmıştır. Bu nedenle de Yunan sanatında belirli bir karakterin tasviri yerine herkes için kabul edilebilir ölçü ve oranlarda idealleştirilmiş yüz ve vücut tasvirleri görmekteyiz (Turani, 1990, ss.129-130).

1.1.1.2. İran Sanatı

Tarih boyunca coğrafi konumu nedeniyle sınırları sürekli değişen, durmadan istilalara uğrayan ve göçler alan, on beş yüzyıl gibi uzun bir süre boyunca yabancıların idaresi altında kalan bu topraklar üzerinde gelişen İran sanatı, göçler ve çeşitli etkileşimler nedeniyle uluslararası bir üslup haline gelmiş en yaygın sanatlardan biridir. Bu sanatın yaygın ve sınırları aşan özellikte olmasının nedenleri MS 212-650 yılları arasına tarihlenen Sâsâni İmparatorluğu dönemi ile açıklanabilir. Bu dönem ile ilgili görüşlerini Read şöyle ifade eder:

Sâsâni devri, kalıntılarından da anlaşıldığı gibi, estetik yönden en büyük olanıydı; fakat bu devir daha çok incelendiğinde Orta Asya kaynaklarından ne kadar çok ilham aldığı anlaşılır, zaten Sâsâni İmparatorluğu esas İran topraklarının çok daha ötesine uzanıyordu (...) gerek Arap hâkimiyeti altında, gerekse bunu takip eden Türk ve Moğol devrinde –sekiz yüz yıl boyunca-

İranlılar aslında çabuk değişebilen ve kolayca uyabilen bir millet oldular. Kendileri duygulu olmamalarına rağmen İran'ın başındakiler sanatçıların estetik duyarlılığını fark ettiler ve onları İslam boyunduruğu altındaki çeşitli yerlere gönderdiler. (Read, 2017, s.65).

İranlı sanatçılar, doğuda Hindistan, batıda İspanya ve güneyde Afrika başta olmak üzere; değişik çiçek ve hayvan biçimleri ile ince süslemeli arabesk motifler içeren geleneksel sanatlarını gittikleri yerlere de taşımış ve böylelikle bu kültürlerin, taşıdıkları yöntemlerden ilham alarak kendi yerel sanatlarını oluşturmalarına yol açmışlardır. Böylelikle İran sanatı, izleri tüm dünyaya yayılan güçlü bir etki bırakmıştır. İran sanatının en önemli dönemi olarak Safevî İmparatorluğu devri (1501-1736) kabul edilmektedir. Read bu dönemle ilgili düşüncesini şöyle ifade eder:

Bir sanat eserine İranlı demekle belli bir şey anlatabileceğimizi inkâr edemeyiz. Ancak on beşinci yüzyılda, bilhassa Safevî Sülalesiyle bu kelime kesin bir anlam kazanır (...)“İran Sanatı” dediğimizde çoğu zaman bu devrin resimleri aklımıza gelir. Fakat Safevî devrinde bile İran sanatındaki dinsel elemanı sezmek Batılılar için güçtür, çünkü biz dinsel sanatta insanlık dininin antropomorfik sembollerini bulmaya alışmışız. Bunlar İran dininde yüzyıllar boyunca yasak edilmişti, bunun sonucunda sanatları da Hristiyan sanatından daha yabancı ve insan dışı kaldı; insan tasviri yasağı etkisini kaybettiği zaman, artık süsleme geleneği çok kuvvetlenmiş ve sanatçıya hâkim olmaya devam etmiştir. (Read, 2017, s.66)

Read'e göre Doğulu sanatçıyı Batılı sanatçıdan ayıran en temel özellik olan bencillik ve kendini beğenme, tüm Doğulu sanatçılar gibi İranlı sanatçıda da

bulunmaz. Oysaki bu duygular Rönesans'tan itibaren Avrupalı sanatçıların anlatım araçları yaratmadaki temel yaklaşımları olmuştur:

İranlı sanatçı esasında işe yarar şeyler yapardı, çömlek, maden işleri, dokumalar, resimli kitaplar ve bilimsel araçlar. İran sanatında “insani ilgi” arayanlar hayal kırıklığına uğrarlar; karşılaştıkları şey dünyanın en duygulu ve kültürlü soyunun eserleridir ve bu eserlerin günlük hayatta yer almaları Batı dünyasına ders olmalıdır. (Read, 2017, s.65-67) (bakınız Figür 4)

Figür 4

Ferhat ile Şirin, Vahşi Bâfki, 1588. İran Ulusal Müzesi, Tahran.



1.1.1.3.Orta Asya Bozkır Sanatı

Tüketici olmaktan kurtularak yaşamını devam ettirmek için toprağı ekip biçmesinin ve hayvanları evcilleştirmesinin insanoğlunun yaşam şeklinde büyük bir değişikliğe neden olduğunu bilmekteyiz. Tarım ve hayvancılık kültürünün doğduğu bu yapıcı değişiklikten sonra ise yaşam koşulları değişen insan, farklı koşullar altında farklı inanç sistemleri ve inanç sembolleri ortaya çıkarmıştır. Bu değişiklik, toprağa bağlı tarım toplumlarında ekip biçmeye uygun bölgelere yerleşilmesine neden olduğu gibi, hiçbir şeyin gerçekte tamamen yok olmayıp yeniden hayat bulacağı, dolayısıyla her şeyin sürekliliğinin olduğu düşüncesi ve inancının doğmasına da neden olmuştur. Bu düşünce tarzı ise gelenek ve atalara bağlılık kültürünü ortaya çıkarmıştır. Tarım toplumlarının en eski yapıtlarında bu inanç sisteminin sanattaki ifadesi olarak; anıt mezarlar ve toprağı sembolize eden kadın figürlerinin yanı sıra geometrik süslemelerle çömlekler görülmektedir.

Hayvancılıkla uğraşan ve göçebe hayatı süren toplumlar ise Bozkır sanatı olarak adlandırılan ve yüzyıllarca sürerek birçok başka kültürü de etkileyen bir göçebe sanatı geliştirmişlerdir. Bu göçebe toplumlarda oymacılık ve kabartmanın ileri bir düzeyde uygulandığını; kupa, kase, mızrak, balta, kemer tokası, koşum takımı gibi buluntular göstermektedir. Ana teması hayvan olan, doğal biçimleri hareket ve hacmi kullanarak, yuvarlak formlar ve hayal gücünün eşlik ettiği abartılı gerçekçi bir ifade ile ele alan bu sanatın en güzel örneklerini İskit metal işlemlerinde görüyoruz. (bakınız Figür 5)

Figür 5

Altın Kemer Toka, İskit Sanatı, MÖ 4.-3. Yüzyıl, Hermitage Museum



Hayvan motifini temel süsleme elemanı olarak kullanan bu atlı göçebe topluluklar, Moğolistan'dan Doğu Avrupa'ya, güneyde Tibet ve Türkistan'a ve Asya'da Japon, Hint ve Çin gibi büyük uygarlıkların bulunduğu topraklara yayılan geniş bir coğrafyada ticaretin yanı sıra bir sanat ağına da neden olmuşlar, hatta bu büyük uygarlıkları etkilemişlerdir. Sibiry'a, Orta Asya ve Çin'le birlikte kuzey Avrupa'da Slav ülkeleri ve Macaristan'da da bu göçebe halkların maden işlemleriyle birlikte, ağaç oyma ve pişmiş topraktan eşyalar ile dokuma sanatlarının yayıldığı görülmektedir.

Bozkırlarda doğup gelişen bu sanatta sıkça görülen "Hayvan üslubu"nun dışında, "Kıvrık Dal üslubu" denilen ikinci bir üslup görülür. MÖ 7. ve 4. yüzyıllar arasında Asya'nın geniş bozkırlarında yaşayan bir kavim olduğu bilinen İskitlerin sanatlarındaki üslubu Sarmatlar'ın devam ettirdiği ve "Hayvan üslubu"nu Avrupa'ya

da taşıdıkları arkeolojik bulgular ışığında belirtilmektedir. Ortaçağ Orta Avrupa sanatında da bu hayvan üslubu görülmektedir. Hayvan üslubunun geniş bir coğrafyada yaygın olarak görülmesiyle ilgili görüşlerini Turani şöyle açıklamaktadır:

Çin sanatında görülen hayvan motiflerinin, Asya steplerinin sanatlarından alındığı hususunda oldukça kesin bir kanı mevcuttur. Ancak Çin’de görülen motiflerden bazılarının Ortaçağ’da, Kuzey Avrupa’da da görüldüğü bilinmektedir. Bütün bu stilize ve şematize edilmiş hayvan motifleri, dekoratif bir kompozisyon içinde kullanılmıştır. İ.Ö 1500 ile 600 yılları arasında kullanılmış olan bu motiflerin, Orta Asya-Rusya yolu ile Orta Avrupa içlerine uzandığı ve yayıldığı anlaşılmaktadır. Orta Avrupa’da göçler sırasında ve Roman mimarisindeki sütun başlıkları ve Çeşitli işler üzerinde, gene bu motiflerin yer yer kullanıldığını biliyoruz. Bu motiflerin, Gotlar ve İskitler kanalıyla Batı’ya aktarıldığı üzerinde Batı kaynakları birleşmektedirler. Orta Asya, Çin ve Kuzey Avrupa ile Orta Avrupa’da yer alan bu hayvan süslemeleri, Doğu İran’da ve Luristan dolaylarında da vardır. Hindistan’da Mohencedaro bölgesine de bu motifler gelmiştir. Çu hanedanı zamanında, bu motifler Çin’de de görülmektedir. Bu hayvan motiflerinde bütün şematizasyon ve stilizasyona rağmen, optik bir gerçekçilik görülmektedir. (Turani, 1990, ss.126-127).

Asya bozkırlarına ait olduğu bilinen bu hayvan üslubunun yayılımı ve başka kültürler üzerindeki etkisiyle ilgili görüşlerini İpşiroğlu da şöyle ifade eder: “Bozkır sanatının hayvan motifleri, İskitler yoluyla dört bir yana yayılarak Ortaçağ’da değişik bölgelerde yapı süslemesi olarak karşımıza çıkıyor. Bunlara özellikle Selçuklu, Ermeni ve Roma sanatlarında rastlıyoruz” (İpşiroğlu; 2017, ss.23-24). Yalnızca geyik, kartal, yaban eşiği gibi yabani ve vahşi hayvanların tasvir edildiği hayvan

üslubunun dışında Bozkır halklarının sanatlarında görülen bir diğer motif olan “Kıvrık Dal Üslubu”nda ise bitki motiflerinin yanı sıra bu bitkisel kompozisyonların kıvrımları arasında palmiye motifi de görülmektedir. Kıvrık Dal üslubunun Doğu’dan Batı’ya doğru yayılımıyla ilgili görüşlerini Turani şu şekilde ifade eder:

Bu motifin Macaristan’da bu yöreye Hunlarla birlikte gelen Avarlar tarafından getirildiğini düşünenler vardır. Avarlar, yüksek Asya yaylalarında Güney Rusya’da dolandıktan sonra, İ.S. 568’de Macaristan ovalarına gelmişlerdi. Bu tarihten sonra, bu motiflere sahip bronz eşyalar Tuna boylarından, Alp ülkelerine, Dalmaçya ve Arnavutluk’a kadar yayılmıştır. Kıvrık dal motifi böylece Avrupa içlerine değin girmiştir (...) Aynı motif, Doğu Türkistan’da Budist sanat çevrelerinde de vardır. Bu bakımdan bu motifin Doğudan Batı’ya geldiği kanısı kuvvetleniyor. (Turani, 1990, ss.125-128).

Figür 6

Altın Göğüslük, İskit Sanatı, MÖ 4.yüzyıl



1.1.2. Doğu'dan Batı'ya Ticaret Yoluyla Sağlanan Kültürel Aktarım

Antik dönemlerden itibaren kıyıları arasında etkileşimin kesintisiz devam ettiği Akdeniz, ticari ve kültürel birçok alışverişe imkân tanımıştır. Çanak-çömlek, zeytinyağı ya da tahıl gibi kullanıma yönelik bir eşyanın Akdeniz kıyılarının birinden diğerine, örneğin eski Mısır'dan Yunanistan'a aktarılmış olmasının ötesinde bu toplumların bilgi ve kültür aktarımı da yaşamış oldukları bilinmektedir. Bu geniş ticari ve kültürel aktarım ağını Goody şöyle açıklar:

Yunanistan bugünün Türkiye'sinden kopuk değildi; İyonya kıyılarında Miletos, Efesos, Halikarnasos gibi önemli kentlere sahipti ve Pers İmparatorluğu'nda, Orta Asya'da ve Kuzey Hindistan'da büyük güce sahipti. Yunanlar güneyde, bugün Suriye ve Lübnan'a ait olan kentlerle de iletişim halindeydiler(...) Yunanistan ve Fenike çoğunlukla birer kültürel birim olarak düşünülür (...) Bunlar, sırtını dağlara vermiş denizci halklardı ve hareket ederken doğal olarak, sık sık denizi kullanıyorlardı (...) Ancak Akdeniz, kendi içine kapalı değildi elbette. Yakındoğu'yla, Irak ve Pers topraklarıyla arasında doğal bir sınır yoktu. İslam dini Orta Asya üzerinden Çin'e uzanmış, Çin'de Yakındoğu'yla ticaret yapmış ve yol üzerinde yerleşim bölgeleri kurmuştu. Aynı şekilde, sonradan İtalyan tacirlerce, kullanılacak İpek Yolu üzerinde Hristiyan (Nasturi) ve Yahudi topluluklar da bulunuyordu kuşkusuz. Böylece Çin kültürü Akdeniz üzerinde çeşitli biçimlerde etkili oldu. (...) Ayrıca, Yakındoğu'nun hem kara yoluyla İran üzerinden hem de deniz yoluyla Mısır, Etiyopya ve Arabistan üzerinden Hindistan'la başka bağlantıları da vardı. (Goody, 2010, ss.49-51).

Asya'nın doğusu ve batısı arasındaki Akdeniz vasıtasıyla kurulan bu sıkı bağlantılar ve bununla birlikte Hindistan, Çin, Arap ülkeleri ve diğer ülkelerin Hint

Okyanusu ve Çin denizlerinde süre gelen ticari ilişkileri Doğu'da kültürel ve ticari anlamda kesintisiz bir yükseliş yaşandığını göstermektedir. Batı'da ise, her ne kadar 8.yüzyılda Venedik'in Bizans ve İslam dünyasıyla ticari ilişkileri olmuş ve sonrasında 11. ve 13. yüzyıllar arasında Avrupa'da da ticari anlamda bir canlanma olmuşsa da genel anlamda Avrupa'nın Rönesans'a kadar daha izole ve bir anlamda geri kalmış oluşundan söz etmek mümkündür. Ancak bu çağlardan itibaren özellikle 15.yüzyıldan sonra Avrupa, Doğu'yu deniz yoluyla keşfetmiş, Doğu'nun ekonomik ve kültürel zenginliklerinden yararlanmıştır (Goody, 2010, s.272). Başlangıçta Doğu'dan porselen, baharat, ipek gibi lüks tüketim malları ithal eden Avrupa, karşılığında değerli madenler, hammadde ve bazı dokumalar ihraç ediyordu. 12. yüzyıla gelindiğinde ise canlanan ticaretle birlikte Konstantinopolis, Akra ve İskenderiye'de koloniler kuran İtalyan temsilcilerin ticari hesaplamalarını Hint-Arap rakamlarıyla yaptıkları bilinmektedir. 1202 yılında Fibonacci'nin kaleme aldığı Liber Abaci adlı eseri sayesinde Avrupa, Hint-Arap rakam sistemiyle tanışmış, böylelikle karmaşık hesaplamaları dahi abaküs yardımı olmadan, kaynağı Doğu olan bu bilgi sistemi sayesinde yapabilme imkânı bulmuştur. Ticaretin canlanması bilim ve sanat alanlarında da etkileşimlere neden olmuştur. Doğu ile Batı arasındaki ticari aktarımın yanı sıra kültürel aktarımın da büyük gelişme kaydettiği dönem, 10. yüzyıl itibarıyla İstanbul ve İskenderiye'de ticari kolonilerin kurulması sırasında yaşanmıştır (Goody, 2010, ss.35-37). Doğu ile bağlantı halinde olmanın Avrupa'da din ve sanat bakımından bir diğer önemli yönünü Goody şöyle açıklar:

Avrupa ticaretinin ve diğer ilişkilerin canlanması, (...) Hristiyan olmayan başka bir kültürle iç içe geçmek anlamına geliyordu ve bu da tıpkı antikçağın yapıtlarına geri dönmek gibi, başka kültürlerin, başka dinlerin söyleyeceklerine daha büyük bir ilgi göstermek demekti (...) Diğer dinlerle

ilişki daha genel bir kuşkuculukla birlikte bir ölçüde sekülerleşmeyi de doğurdu. Bu hem bilimin ilerlemesi hem de sanatın özgürleşmesi açısından yararlı oldu. (Goody, 2010, s.39)

16. yüzyılda artık Avrasya'daki toplumların önemli bir kısmı ticari ve kültürel olarak birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak büyük bir etkileşim içerisindeydiler. “İtalyan Rönesansı açısından büyük önemi olan bir dizi alışveriş teşvik edilmişti çünkü ticaret, fikir ürünlerinin de buna dâhil olması demekti” (Goody, 2010, ss.327-332).

1.1.3.Doğu'nun Avrupa Rönesans'ına Etkileri

17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ve geleneksel anlayıştan ayrılarak toplumsal değerler sisteminin kökten değiştiği modernite sürecinin oluşumunda Rönesans'ın önemli bir dönüm noktası olduğu görüşü bulunmaktadır. Bu görüş yalnızca kültürel, sanatsal ve bilimsellik süreçlerini değil ekonomik atılım ve kapitalizmin ortaya çıkışı ile ilgili süreçleri de kapsamaktadır. Bununla birlikte kapitalizmin temellerinde, Tunç Çağı'ndan başlayarak ticaret ve bilgi alışverişinde bulunan Avrasya kültürlerinin okuryazarlık düzeyi bulunmaktadır. Yazınsal kültürün gelişimi ve okuryazarlık düzeyi, bilginin gelişmesinin yanı sıra bu bilgiyle üretime geçip, üretilenlerin alışverişini sağlayacak ekonomileri de doğuruyordu. Rönesans'ın temellerini ise Arap kültürü birikimlerinin yanı sıra Çin ve Hindistan kaynaklı etkileşimlerde aramak gerektiği görüşü de bulunmaktadır (Goody, 2010, ss.9-10).

Avrupalıların, modernleşmenin temeli ve modern tarihin başlangıcının Avrupa kıtasına has önemli bir aşaması olarak gördüğü Rönesans ile ilgili düşüncelerini Goody şöyle açıklar:

Rönesans'ın Avrupa'da yaşayan bizlere böylesine çarpıcı bir dönem olarak görünmesinin nedeni kısmen bunun öncesindeki alacakaranlıktı.(...) Çünkü yeniden doğuş olduysa, ölüm de gerçekleşmiş olmalıydı. Bu örnekte ölüm, Avrupa kültürü açısından bugün böylesine temel olduğu savunulan klasik çağ uygarlığının ölümüdür. Bu ölüm Roma İmparatorluğunun çöküşüyle birlikte gerçekleşti ve Avrupa kentsel ekonomisinde ve kentlerde yeşermiş kültürel yaşamda kısmen bir gerilemeye neden oldu. (Goody, 2010, s.14)

Klasik antik dönem sonrasında, İbrahimî dinlerin de nüfuz etmesiyle birlikte kültürel yaşantı ve bilimselliğin yanı sıra tiyatro, görsel sanatlar, müzik, dans gibi birçok alanın olumsuz etkilendiği bilinmektedir. Sonrasında Katolik Hristiyanlık, dini sebeplerle yapılması durumunda sanatsal üretimlerin yapılmasının yolunu açıtıysa da tek tanrıcı olan bu dinler genel olarak bu temsili sanatları, özellikle natüralist figür temsillerini kısıtlıyordu (Goody, 2010, s.15). İslam, kültürel yaşam bakımından Avrupa'dan önemli bir farkla ayrılıyordu. Bu fark İslam dünyasının görkemli kütüphanelere ve inanılmaz sayıda kitaba sahip olması ve elindeki bu değerleri koruyabilmesiydi. Batı'da Romalılardan sonra ve Hristiyanlığın etkisiyle okuryazarlık oranının ve sanatsal faaliyetlerin büyük oranda ortadan kalktığı görülse de genel anlamda Yakın Doğu bilimsel alanda böyle büyük bir gerilemeyi yaşamamıştır. İslam dünyasının elindeki kitap sayısının çokluğu ve bilgi sirkülasyonunun devamlılığını sağlayan faktörlerden birisi Arapçanın yaygın olarak kullanılması, bir diğeri de kâğıdın Avrupalılardan çok daha önce biliniyor olmasıydı. Çin'de icat edilmiş olan kâğıt ile İslam dünyası 10. yüzyıldan itibaren tanışmış ve üretmiş; Avrupa ise ilk kez Konstantinopolis'te tanıştığı kâğıdı 13. yüzyılda üretimine başlayabildiği tarihe kadar İslami İspanya ve Yakın Doğu'dan karşılamıştır. Bilgi sirkülasyonunun ve birikiminin bir diğer önemli faktörü olan matbaacılık da yine

Doğu kökenlidir: 8. yüzyıldan itibaren basım yöntemi olarak kullanılan ağaç baskı Çin’de bilinmekteydi (Goody, 2010, s.27-30). Avrupa’nın din ve sanat alanında olduğu kadar doğa bilimleri konusunda da İslam’a ve Doğu’ya borcu olduğunu söyleyen Goody bu konuya şu şekilde açıklık getirmektedir:

İslama olan borcu kabul etmek önemlidir, çünkü ancak böylece, İtalyan Rönesansı’nın geçmişin ve bugünün dünyasındaki rolüyle ilgili düşünme biçimimize damga vuran, kendini beğenmiş, etnomerkezci unsurlardan kendimizi bir nebze de olsa kurtarabiliriz (...) Sorun, Avrupa’da feodalizm yoluyla antikçağdan Rönesans’a ve antikçağın yeniden doğuşuna dek dümdüz bir çizgi çizmemiz; başkalarının katkılarını dışlamakla kalmayıp bilginin birçok yönü söz konusu olduğunda, seküler eğitimin çöküşüyle ve bunun yerini, alternatif düşünme ve davranma biçimlerine neredeyse hiç ilgi göstermeyen kilise okullarının almasıyla birlikte klasik dünya ile Rönesans dünyası arasındaki bu dümdüz çizginin mutlaka kırılmalara uğradığı gerçeğini gözden kaçırıyor olmamızdır. (Goody, 2010, s.46)

İslam dünyası ile birlikte Hindistan ve Çin de; Uzakdoğu’dan Güney İspanya’ya ulaşan İslam aracılığıyla Avrupa’ya önemli değerler katmış olmasına rağmen Rönesans söz konusu olduğunda, konunun dışında bırakılmıştır. “Çin’le ilgili olarak Joseph Needham 16.yüzyıla değin Çin biliminin pek çok alanda Avrupa’nın ilerisinde olduğunu öne sürmüştür” (Goody; 2010, s.47). Kültür, bilim, ekonomi gibi birçok alanda Hindistan’ın da Avrupa’dan önde olduğu bilinmektedir. Hindistan, kullandığı rakam sistemiyle matematik alanında, ayrıca pamuk üreticiliği ve kullanımı alanlarında olduğu gibi Sanayi Devriminden bile önce geliştirdiği ekonomisiyle Avrupa’dan daha gelişmişti. Goody Çin ve Hint kültürleri ve genel olarak Avrupalı olmayan kültürler ile ilgili düşüncesini şu şekilde ifade eder:

Bu kültürler yeniden dirilen bir Avrupa'nın onları bastırmasını bekleyerek boş oturmadılar. Bu süreç içinde Avrupa Rönesansı'na katkıda bulunarak bilimsel, teknolojik ve ekonomik ilerlemeye kendilerince iştirak ettiler. Ancak, antikçağ ile Rönesans arasında dışlayıcı bir hat olduğunu varsayıp bunu vurgulamak, Avrupalı olmayan kültürleri uygarlığın gelişimi dışında tutmakla sonuçlanmıştır. Etnomerkezci tarih meselesi ne klasik uygarlıklarla ne de Rönesans'la başladı.(...) Biz Avrupalılar dışında başka hiç kimsenin bir antikçağı, başka hiç kimsenin bir demokrasisi olmamıştı, bunu Yunanistan icat etti! (Goody, 2010, ss.47-48).

İslam'da görülen bilimselliğin, Avrupa ve Rönesans'a katkısı olan unsurlardan bir diğeri olduğu görüşü de bulunmaktadır. Perspektif bunlardan biridir. Perspektif prensibinin Arap fizikçi, astronom ve matematikçi İbn-i Heysem (965-1039) tarafından, matematiksel bir yolla ışığın kırılmasının hesaplanarak geliştirildiği ve görsel ışınlar kuramı ile ilgili 1028 yılında yazdığı Optik Kitabı'nda (Kitabü'l Menazır) anlattığı bilinmektedir. Aynı zamanda görmenin gözlerde değil beyinde gerçekleştiğini, nesnelerden yansıyan ışığın göze ulaşmasıyla oluştuğunu ortaya koyan İbn-i Heysem'in kitabı Latinceye *Perspektive* adıyla çevrilmiş ve Avrupa'nın üniversitelerinde 13.yüzyıldan itibaren okutulmuştur. Bu durumda zannedildiği gibi perspektif kuramının 15. yüzyılda Floransa'da Brunelleschi, Ghiberti ve Alberti tarafından değil, beş yüz sene kadar daha önce, Avrupa'da Alhazen olarak bilinen İbn-i Heysem tarafından geliştirildiği görülmektedir.

Yunan bilimiyle ilgili olarak Leclerc, Arapların onların bilimini hevesle özümstediklerini ve çok geçmeden Yunanları aştıklarını yazmıştır.

“Aydınlanma ve uygarlığın esasını beş veya altı yüz yıl boyunca kendi ellerinde tuttular.” Bu bilginin büyük bölümünü Batı'ya aktardılar ama

Rönesans başladığında “ eğitim nankörlük doğurdu” (...)İtalyan Rönesansı’nın önemli birçok buluşu İslam hâkimiyeti altında yapılmış çalışmalardan etkilenmişti. (Goody, 2010, ss.126-134).

8. veya 9. yüzyıllar ile 16. yüzyıl arasında yapılan çeviriler, çeviri olmayan orijinal araştırmalar ve buluşlar sayesinde bir altın çağ yaşayan İslam dünyasının; Hristiyan saldırıları, Moğol istilas ve ekonomik nedenlerden dolayı bu tarihten itibaren durağan bir döneme girdiği görüşü bulunmaktadır. Bu görece durağan dönem aynı zamanda Doğu’daki kazanımların Avrupa tarafından elde edilmesi ve Avrupa’nın yükselişe geçmesiyle eş zamanlıdır.

Jacquart’a göre, 12.yüzyıl Avrupa “Rönesansı’nın” doruğu, İspanya’da Toledo kentinin yeniden fethiyle müjdelenmişti. Arap yazınının büyük bölümü burada, kentin psikoposlarının hamiliğinde, başta Cremonalı Gerardo (1114-87) tarafından tercüme edildi. İspanya ve Endülüs’te 12.yüzyıla gelindiğinde, bu iki “uygarlık” birbiriyle sıkı ilişki içindeydi ve Doğu, Batı’ya büyük bir katkıda bulunmaktaydı. Hristiyanların yeniden fethi öncesindeki dini ve kültürel hoşgörü ruhu (la convivencia) bu bölgede birkaç yüzyıl daha büyük ölçüde devam etti ve sanatsal ve entelektüel merakın çapraz döllemesi Avrupa kültürünün önemli bir parçası oldu. (Goody, 2010, 137-140)

Yakındoğu’daki yükselen kültürel gelişime paralel bir durumun bir süre sonra Müslüman İspanya’da, özellikle Emevi halifelerinin idari merkezi konumunda olan Cordoba’da da gerçekleştiği bilinmektedir.

“Clot, İspanyol İslamının, Avrupa’da bilginin gelişimine büyük katkıda bulunmuş bir kültür olduğunu yazar; (...) Batı İslamındaki gelişme, III. Abdurrahman (912-61) döneminde en parlak günlerini yaşadı (...) III. Abdurrahman’ın dönemi gibi

oğlu II. Hakem'in dönemi de (961-76) barış ve gönencin hâkim olduğu bir dönemdi ve Müslüman kültürü İspanya'da III. Abdurahman'ın oğlu döneminde Endülüs'te zirveye çıktı. Bağdat'ın Abbasi hükümdarlarının tarzını örnek alarak her türlü entelektüel, şair, tüccar, gezgin ve sığınmacıyı sarayına çeken de oydu" (Goody, 2010, ss.153-154). Halkın okuryazarlık seviyesinin arttığı, bilim ve sanata büyük önem verilen II. Hakem döneminde Kurtuba'da (Cordoba) yaklaşık 400.000 kadar el yazması kitap bulunan bir kitaplık kurulduğu da söylenmektedir. Hakem'in ölümüyle yerine geçen oğlu Hişam'ın döneminde ise bilim büyük zarar görmüş, bu muazzam kütüphanede bulunan kitapların bir kısmı yakılmış, bir kısmı ise dağıtılmıştır. Fakat Doğu'nun kazanımlarını barındıran bu kitapların Endülüs'ün farklı yerlerine dağılması, küçük hükümdarlıklara ait farklı topraklardaki insanların da bu bilgi birikimine ilgi göstermesine neden olmuştur. 12. yüzyıla gelindiğinde ise, Hristiyanlık ve İslam'ın karşı karşıya gelmesi ve Toledo'nun Hristiyanların eline geçmesiyle birlikte bu eşsiz bilgi birikiminin de Batı'nın eline geçtiği bilinmektedir.

Bilginin bu şekilde el değiştirmesi ile ilgili Goody şunları söyler:

...bu pagan ülkenin "insanlığın o güne değin sahip olduğu en önemli hazinelerin bir kısmını büyük kütüphanelerinde barındırdığından" kuşkulanan çok az Hristiyan vardı. Hristiyanların ilgisizliğinin bir nedeni de, her şeyin Rabb'imiz tarafından zaten söylenmiş olduğunun varsayılmasıydı; dışarıdan bir katkıya gerek duyulmuyordu. Avrupa düşün dünyasının başta Aristoteles olmak üzere antikçağın tüm önemli eserleriyle tanışması ilk defa bu sayede mümkün oldu. Bilginler bu yapıtlara –ve Arap yazarların eserlerine- ilişkin bilgilerindeki eksikleri tamamlamak için İspanya'ya akın ettiler. Avrupa kültürü kökten değişti. (Goody, 2010, ss.153-156).

Avrupa, kültürel-bilimsel gelişim ve kapitalizme giden modernleşme süreci ile ilgili Rönesans’a büyük önem vermiştir. Yeniden doğuş ve aydınlanma yolunu açan Rönesans, geçmişe yeniden ilgi duyarak yönelme ve bu nedenle büyük bir değişim içerdiği için modernleşmenin oluşumu bakımından temel olarak görülmektedir. Doğu kültürlerinde de yeniden doğuş olarak adlandırılabilir modernleşme süreçleri olmakla birlikte Batı’daki kadar kökten bir değişim yaşanmamış olmasını Goody şu şekilde açıklar:

Başka hiç kimse antikçağı bu şekilde yeniden keşfetmedi, çünkü başka hiç kimse kendi geçmişini az çok benzer bir biçimde yitirmemişti. Çoğu Yahudi Yunan birikimini kendi İbrahimi bakış açısına göre pagan olduğu için reddetti. Çoğu Hristiyan ve zaman zaman çoğu Müslüman da aynı şekilde bunu reddetti. Ancak, (...) Hindistan ve Çin, geçmişin kazanımlarına hep sadık kaldı. Yitirilmiş zamanı çarçabuk telafi etme gereği duymadan yavaş yavaş bir birikim oluşturdu (...) Rönesans’ın, Doğulu güçlerin kazanımlarıyla Batınlıklar arasındaki açığın kapanmasını temsil etmesi önemliydi. Doğu, aynı alim-i mutlak bir varlığın getirdiği sorunların hiçbirini yaşamadığından, geçmiş çağlara farklı bir ruhla bakmıştı. (Goody, 2010, ss.315-319).

Yakın zamanda Brotton, *The Renaissance Bazaar* adlı kitabında (...) şöyle der: “Doğu kültürlerinin Avrupa kıtası üzerindeki etkisini (y.1400-1600) anlamaya başlamamızla birlikte bu geleneksel Avrupa Rönesansı anlayışı yıkılır.” (Goody, 2010, ss.49-51).

1.2.Doğu’da ve Batı’da Sanatın Temel Eğilimleri

Sanatçı, kendi benliğinin devamı olan özgün bir yaratma ve form oluşturma isteğiyle sanatını yaratmaktadır. Ancak bir taraftan da içinde bulunduğu toplum ile

yoğun bir bağ ve ilişki içerisindedir. Doğal olarak Doğu ve Batı gibi farklı dinamiklere sahip toplumların sanatlarında ve sanatçılarındaki temel eğilimler de farklılık gösterecektir. Sanata, tamamen toplumların dinamikleri ve koşullarının dışında, sadece sanatçının kişisel yaratım ifadesi olarak bakıldığında, belirli dönemlerin karakteristik sanatları arasındaki etkileyici paralelliği açıklamak da güçleşmektedir. Gerçek sanatın değeri ise içinde bulunduğu zaman, durum ve kişiselliği aşmaktadır (Read, 2017, s.155). Batı için her zaman gizemini koruyan Doğu'nun; inanç sistemi, felsefesi ve yaşam biçimini anlamak Batılı insan için her zaman zor olmuştur. Konu Doğu'nun inanç sistemi ya da felsefesi gibi tinsellik ile ilgili olduğunda belli bir mesafede kalmayı başaran Batılı, Doğu sanatı söz konusu olduğundaysa aynı mütevazılığı göstermemekte, Doğu sanatındaki temel eğilimleri görmezden gelmektedir. Batı sanatını ve sanatçısını özellikle on yedinci yüzyıldan itibaren etkileyen ve hatta zaman zaman derinliksiz bir biçimde taklit edilen Doğu sanatı ile ilgili Read şöyle söyler: “Doğu sanatı esrarını yavaş yavaş verir, bu sanatı tamamıyla anlayabilmek için dünyaya yeni gözlerle yeni bir şekilde bakmak gerekir. Çünkü denebilir ki istisnasız hiçbir Doğulu sanatçı dünyayı bizim gördüğümüz gözle görmez” (Read, 2017, s.61).

1.2.1.Gerçeğin Temsili

Sanatın temel yöneliminin duyular ile algılanabilir olan gerçeğin tasvir edilmesi olduğu düşüncesi antik Yunan sanatından itibaren kabul görmüştür. Modernite sonrası ortadan kalkmaya başlayan bu mutlak düşünce ile ilgili Farago görüşünü şöyle belirtir:

(...) imge, sadece şeyin yerine geçerek onu temsil eder. Temsil etmek, aslında verili bir gerçekliğin simülarklarını üretmektir; gerçekte orada olmayan bir şeye gönderme yapmaktır; göndergenin gerçek veya kurgusal olması bu

durumu değiştirmez (...) Edebiyat, dil üzerinde çalışarak imgeler yaratır; plastik betimleme ise göndergeyi temsil eden bir obje, bir heykel, fresk ya da tablo yaratır. (Farago, 1998, ss.9-10).

Yunan ve Mısır uygarlıklarında, hatta çok daha öncesindeki mağara döneminde insan; heykel, resim ya da fresk aracılığıyla ortaya koyduğu tasviri kutsal kabul ediyor ve ona tapıyordu. “Tasvirin gücü, Geç- Helenizm döneminde her ne kadar zayıflamaya başlıyorsa da, tasvire tapma alışkanlığı, Antik ağın sonunda ortaya çıkan tarikatlar, mistik öğretiler ve büyü yoluyla kesintiye uğramadan sürme olanağını bulabiliyordu” (İpşiroğlu, 2017, s.29).

Tek tanrılı dinlerin tamamının tasviri yasaklaması ya da kısıtlaması nedeniyle gerçeğin temsil edilmesi, özellikle insan fiğr söz konusu olduğunda farklı yöntemler ve sembollerin geliştirilmesine de yol açmıştır. 20.yüzyılın ilk yarısında işaretlerini veren ve ikinci yarısında etkili olan; gerçeğin temsili gerekliliğinin terkedildiği ağdaş Avrupa sanatına gelene kadar Batı’da gerçeğin temsil edilmesi farklı dinamikler göstermiştir. Sanatın doğayı taklit etmesi ve doğada bulduğu ahengin kuralları gereğince gerçeği temsil etmesinin, özellikle Antik Yunanistan’da son derece olağan görüldüğü Batının değişim evreleri ile ilgili görüşünü Farago şöyle açıklık:

20.yüzyılın başlarında Avrupa’da yaşananlara benzer bir şeyin daha önce Geç Antikçağ’da yaşanmış olması son derece ilginçtir; bu dönemde de sanatta köklü bir değişim yaşanmıştır; varlıkların ve objelerin Tanrının bakış açısıyla tasvir edildiği din merkezli bir sanatın hayata geçirilmesi amacıyla insan- merkezci bir çerçevede M 5.yüzyıldan beri Atina’da ampirik olarak uygulanan perspektif terk edilmiştir.(...)Bununla birlikte bu değişkeler,

antikçağdaki temel tutumu kesinlikle bozmamıştır; bunu en iyi biçimde formüle eden kişi Aristoteles’dir ki, Aristoteles’e göre sanatın görevi, dünyadaki varlıkları ve şeyleri taklit etmektir. Bu nedenle, Greko-Romen estetik ve klasik antik sanat biçimleri (Yunan ve ardından Roma), yüzyıllar boyunca sahip oldukları otoriteyi koruyabilmişlerdir (...) Aslında, resim sanatı Avrupa’da, temsil eylemi ile temsil edilen şey arasında var olan ince ve yaratıcı bir diyalektikten beslenmiştir. (Farago, 1998, ss.13-15).

Doğu ve Batı kendi gelişim dinamikleri içindeki karakteristik dönemlerde farklı şekillerde temsil eylemini gerçekleştirirler de, Doğunun çağlar boyunca devamlılığını koruyabilen üslup tutarlığı karşısında Batının her zaman yeni çözümler üretmeye çalışan tedirgin arayışı Doğu kültürü için tamamen yabancıdır. Bu kültürler arasındaki farklılığın yalnızca tasvir etmedeki yöntemleri bakımından değil, felsefi temelleri bakımından da büyük farklılıklar barındırdığını tekrar ortaya koymaktadır. Tasvir etmedeki bu farklılaşmanın kendini gösterdiği bir diğer nokta da, Doğu’da pek karşılaşamayacağımız şekilde Batı sanatında tasvir edilen bir gerçekliğin, kurgusal da olsa, büyük oranda korkutuculuk, vahşet ve kanlı sahneler içerebilmesidir. Batının korkutucu bulduğu Doğunun çok kollu ya da çok başlı tanrılarında hiçbir zaman görmediğimiz bir korkutuculuğu, Rönesans’la birlikte İtalyan sanatında daha az görmekle birlikte, Ortaçağ Avrupa sanatında ve Rönesans sonrası Kuzey Avrupa sanatında sıkça görmekteyiz. Buna bir örnek olarak Matthias Grünewald’ın *Çarmıhta İsa* adlı resmini İpşiroğlu şöyle anlatır:

Bu resimde Tanrılık, kanlı bir maddilik kazanır. Mesih’in vücudu, güzellik çirkinlik ölçülerini aşan bir gerçekçilikle gösterilmiş: çarmıhta can veren İsa’nın aşağıya doğru sarkan başı, yara bereler ve dikenler içindeki vücudu, acıdan kıvranan el ve ayakları, katılmış gergin kasları, yüceltilen Tanrı’dan

çok, işkence edilen, acı çeken bir insanı gösteriyor. Korku ve yıldı uyandıran bir gerçekçilikle göz önüne serilen işkence. (İpşiroğlu, 2017, ss.99-101)

Doğu sanatında yine hiç karşılaşmadığımız bir durum, savaş ya da ilahi gazap gibi vahşet ya da gaddarlık içerebilecek herhangi bir sahnenin açıkça tasvir edilmemesidir. Batı sanatında tasvirdeki korkutuculuk üzerine verilebilecek bir diğer örnek Kuzey Avrupa sanatı temsilcilerinden Hollanda'lı Hieronymus Bosch olabilir. Sanatçının resimlerinde cehennem tasvirleri sıklıkla yer alır. Her ne kadar cehennem tasviri kurgusal bir temsil olsa da insan figürünün ve doğanın ele alınış şekli tamamen bu korkutuculuğu vurgulamak üzere tasarlanmış gibidir. Turani, Hieronymus Bosch'un Son Yargı adlı eseri ile ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

Bu sanatçının yapıtlarında, çağdaşlarında görmediğimiz bir dünya gözlerimizin önünde açılıyor. Ortaçağ'ın artık unutulmuş sanılan boş inançları, cehennem zebanileri, cadıları ve bütün kötü ruhlarıyla yeniden canlanarak karşımıza çıkıyor (...)Van Eyck'dan bu yana kutsallaştırılan doğa da Bosch'un resimlerinde yeryüzünün tekin olmayan bir parçasıdır: Burada zehirli bitkiler yeşerir, kötü ruhlar barınır, korkunç sarp kayalar arasında yırtıcı hayvanlar dolaşır, tepelerde darağacına asılmış cesetler sallanır. Yukarda, arka planda alevler içinde yanan bir şehir görüyoruz. Bu cehennem görünümünün önünde, aşağı doğru indikçe garip yaratıklar arasında sayısız çıplak insan, türlü işkence aletleri, günahkârları öğüten makinalar görülüyor. (İpşiroğlu; 2017, ss.105-107)

Figür 7

Hieronymus Bosch, The Last Judgment 1482, Academy of Fine Arts, Vienna



1.2.1.1.Doğu'da ve Batı'da İnsan Tasviri.

Hristiyan sanatında, özellikle kilise resimlerinde sıklıkla insan tasviri yapıldığını görmekteyiz. Fakat bu figürler, insandaki doğal güzelliği sergilemek adına değil maneviyat ve dini gerçeklerin anlatılması amacıyla yapılmış, bu nedenle de çıplaklıktan tamamen kaçınılmıştır. Ortaçağ Avrupa sanatında, insanın çıplak olarak tasvir edilmeme nedenlerine 14. yüzyıla gelindiğinde bir tür namusluluk anlayışı da katılmış, ancak Rönesans'la birlikte Yunan ve Roma sanatındaki figür anlayışı yeniden bir çekicilik kazanmıştır. Fakat Doğudaki kimi eski uygarlıkların, özellikle

kadim Hint kültürünün insanın varoluşundaki güzelliğin doğallığına verdiği tanrısal anlamı vermemiştir Rönesans. Yine de Ortaçağ’a karşı Rönesans’ı *kozmik bir misilleme* olarak gören Burckhardt konu ile ilgili görüşünü şöyle ifade eder:

Rönesans’ın en eski ve en güzel heykelleri, örneğin, Jacopo della Quercia’nın Fonte Gaia’sı veya Donatello’nun David’i hala taptaze bir sevecenliğe sahiptir, ancak bu heykeller kısa bir zaman sonrasında içerikten yoksun bir Yunan-Roma retoriğine ve sadece, “bu dünya” ya bağlı bir ruha “bolluk” ifade eden bir tutkulu genişlemeye yerlerini terk etmişlerdir. (Burckhardt; 2017, ss.204,205).

Yunan sanatının tinsel amacı, evrenin karışıklığı içindeki uyumu bulmaktır. Bu amacını kusursuz bir biçimde tasvir edilmiş insan bedeniyle göstermektedir. Fakat bu tasvir kadın değil erkek bedeninin ideal zarafeti üzerinden yapılmaktadır. “...kadın bedeninin yumuşak ve bölünmemiş güzelliği, denizinki gibi hem basit hem karmaşık zenginliği, en azından akli seviyede Yunan sanatında yoktur” (Burckhardt; 2017, s.43) Hint sanatında ise tam tersi bir durum söz konusudur. Kadın bedeni Hindu sanatında mitleştirilir; dişi beden tanrısalıdır, çünkü kozmik ahengin doğal ve saf yansıması olarak görülür. Bu saf ve doğal güzellik yaklaşımı Hindu sanatında cinselliğin kullanımını başka herhangi bir medeniyetin tarihsel evresinde hatta primitif ırklarda görmediğimiz kadar mümkün kılar. Hindu tapınaklarında sıkça karşılaştığımız *maithuna* (cinsel ilişki) tasvirleri bunu açıkça gösterir. Bu tasvirlerle ilgili Burckhardt’ın görüşü şu şekildedir:

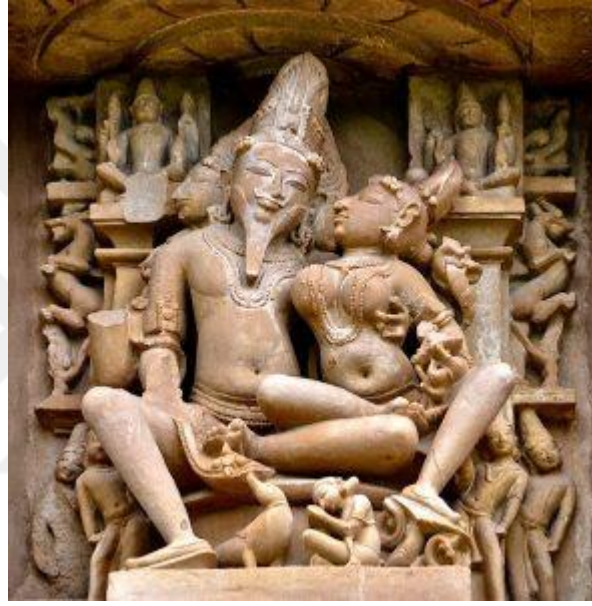
Bu tasvirler en derin anlamlarında, mistik vecddeki (samadhi) manevi birleşme halini, özne ve nesnenin, içsel ve dışsalın, birbirine karışmasını ifade eder.

Yine bu tasvirler, aktif ve pasif kozmik kutupların tamamlayıcılığını simgeler,

böylece bu tasvirlerin evrensel bir görüşteki şehvi yönünü siler (...) Hindu heykeltıraşlığı şehveti dahi dönüştürür ve bunu da şehvete, yüzeylerin plastik geriliminde ifade edilen manevi bir farkındalık yükleyerek yapar. (Burckhardt; 2017, s.44).

Figür 8

Chitragupta Temple, Hindu Tapınağı, Güney Hindistan, 9. yy.



Ortaçağ Avrupa sanatında insan bedeni, yalnızca Tanrının insan kılığındaki betimlenmesi olarak görüldüğünden insan tasvirinde bir gerilemeden söz edilebilir. Rönesans’a gelindiğinde ise; Ortaçağ sanatında Tanrıyı yücelten insan tasvirleri yerini insanın kendini merkeze koyduğu tasvirlerle bırakmıştır. Bu konuda Burckhardt’ın görüşü şöyledir: “Ondan sonra insanın sureti dağılır. İlk olarak insanın suretinin yerini, bu suretin şerefi söz konusu olduğunda, tabiatın başka yönleri alır ve bu suret gittikçe yok olur. Bu suretin sistematik olumsuzlanması ve çirkinleştirilişi modern sanatın amacıdır” (Burckhardt; 2017, 209).

1.2.2.Mistisizm

İlkel çağlarda sanat ve doğa birbirlerinden kesin bir çizgiyle ayrılmıyorlardı; doğada bulunan herhangi işlenmemiş bir taş ya da ağaç işlenmiş olanla, ya da resim olarak tasvir edilmiş bir hayvan, hayvanın kendisiyle aynı değerlendirilebiliyor, sanat eseri olarak kabul edilebiliyordu. Akılcı düşünme sistemlerinin de devreye girdiği sonraki çağlarda ise sanat eseri, doğal olaylar ile doğa ötesi varlıklar âlemi arasında bir uzlaştırıcı durumuna gelmiştir. “Zihinsel ya da duygusal bir durumu ifade eden bir simge, veya doğal bir objenin temsili ya da taklidi olmaktadır. Her iki durumda da, iletişim sağlama anlamında bilgi aktarmaya yarayan bir araçtır” (Read, 2018, s.72).

Doğu kültürlerinin kodlarında ve sanatında, bu kültürlerin yapısı gereği doğal olarak bulunan mistisizm, Batının tüm modern atılımlarını, sanatını ve sanatçısını da etkilemiş, iki kültür arasında bir köprü oluşturmuştur (Farago; 1998, s.256). Batının bilginin tüm gücünü elinde tuttuğu yanılgısıyla önceleri küçük gören bir alaycılıkla yaklaştığı Doğunun mistisizmi, daha sonra çok sayıda bilim insanının araştırmalarında önemli bir rol oynamıştır. Hindistan, Batı kültürünün bilim insanlarının önüne serdiği bu mistik fenomenler bakımından özellikle önemlidir. Bunda Hindistan’da uzun yıllar yaşamış olan ve Hint mistisizmi ile teozofiyi Batıda yaygınlaştırmış olan H.P. Blavatsky’nin de etkisi olmuştur. “Öte yandan “gayri madde” ya da duyularımızla erişemediğimiz madde konusunda maddeci bilimin yöntemlerine umut bağlamayan insanların sayısı nihayet artıyor. Nasıl ki sanat çareyi ilkelerde arıyorsa, bu insanlar da çareyi bulmak için, yöntemleri yarı yarıya unutulmuş olan, yarı unutulmuş çağlara yöneliyor” (Kandinsky; 1912, s.41-42).

Batıda özellikle 19.yüzyılın sonlarında, H.P Blavatsky, Edouard Schuré, Péladan gibi araştırmacı, yazar ve filozofların da etkisiyle ezoterizm yaygınlaşmış, soyut sanatın öncüleri sayılan Kandinsky ve Mondrian’da bundan oldukça

etkilenmişlerdir. “O halde, “soyut” sanat, mistik bir hareketin kalbinde şekillenmeye başlamıştır” (Farago; 1998, s.167).

Mondrian’a ilham veren, sanatını şekillendiren bu mistik kaynak ve eserlerinde görülen yöntemler arasındaki bağ ile ilgili Farago düşüncelerini şöyle belirtir: “Sanat mutlakın bilgisiyle ilişkili bir deneyimdir. Sanat evrenle kopmaz bir bağıntıya sahiptir (...) Mondrian’daki sadelik neredeyse keşişlerinki gibidir. Onunla birlikte, dine ve içsellığe dönük bir alana adım atarız” (Farago; 1998, 179-187).

1.2.3 Din

Sanat ve Din birbirlerinin kökeni olarak görülmezler, çünkü beğenilen bir yaratımda bulunma eyleminin insanın mizacında doğal olarak var olduğu bilinmektedir. Kimi zaman dinler bu yaratım dürtüsünü şekillendirmiş ya da sınırlandırmıştır. Başlangıçta herhangi bir gücün etkisi altında olmadan gerçekleşen sanatsal yaratımlar; uzunca bir süre dinlerin etkisi altında kaldıktan sonra günümüzde tekrar kendi ölçütleri ve kültürel gelişimleri olan bir faaliyete dönüşmüştür (Read, 1936, s.74-81) Fakat sanat ve din arasında yine de bir bağlantı bulunmaktadır ve bu bağlantı toplumla ilgilidir. Bu karmaşık bağlantıyı Read şöyle açıklamaktadır:

...dine bağlanmayan büyük bir sanatın var olup olamayacağı bizim değer ölçümüze dayanır. Kararı er geç toplum verir. Böylece bir sanatçının büyük olabilmesi için herhangi bir yoldan toplumun duygusunu uyandırabilmesi gerekir. Şimdiye kadar toplum duygusunun en kuvvetli belirtisi dindir; Dinle sanat arasındaki bu gerekli ilgiyi kabul etmeyenler toplum duygusunun öyle bir belirtisini bulmalıdırlar ki dini olmayan sanatın tarih içindeki devamlılığını sağlayabilsin. (Read, 2017, s.51).

Sanat ve din arasındaki diğer bağlantı; dinlerin ibadet ya da ayinlerinde kullanmak üzere nesnelere, bu nesnelerin yaratılması için de sanata ihtiyaç duymasıdır. İnançlar estetik biçimlere dönüştürülme yönelimindedir. Ayrıca dinin daha mantıksal boyutta bir formüle oturtulmaya çalışıldığı dönemde; inançların anlatılması, yayılması, öğretilmesi gibi amaçlarla okur-yazarlığa alternatif olarak yine sanata başvurulacaktır. Örneğin resim yolu ile anlatım bu amaç için kaçınılmaz olacaktır (Read, 2018, ss.74-76). Evren ve yaratıcı düşüncelerini farklı şekillerde benimseyen üç temel inanış modelinden bahsedilebilir. Bunlardan biri diğerlerine göre daha sezgisel olan ve Budizm'in de temeli olan Doğu Asya modeli; diğeri maddi dünyayı yaratan tek tanrı düşüncesinde temellenen Semitik din modeli ve üçüncü olarak diğerleri kadar önemli görülmeyen ve bütün varlıkların tanrı olduğu görüşüne dayalı panteizm modelidir. Birbirinden farklı olan bu türlerin, özellikle birbirine tamamen zıt olan Semitik model ve Doğa Asya modelinin sanata etkileri de birbirinden oldukça farklıdır (Read, 2018, ss.77-78). Semitik din modeli sanata karşı oldukça toleranssızdır. Bu evrensel din türünde tanrının kişileştirilerek tasvir edilmesinin ya da herhangi bir imaja, maddesel yaratıma tapmanın tamamen yasaklanmasının sanatın gelişimine uzun süre engel olduğunu bilmekteyiz.

Hristiyanlıkta;

...bu katı emir, simgesel bir sanata izin verdiği ölçüde yok sayılmıştır; ilk iki yüzyılda güvercin, gemi, balık, çapa, lir, balıkçı ve çoban gibi resimsel tasvirler kullanılmıştır. Suriye ve Anadolu'daki erken Hristiyan sanatı daha özgün ve daha realist görünmektedir. Hristiyanlığın genel ikonografisinin (İsa ve havarilerinin geleneksel betimlenme biçimlerinin) Doğu kökenli olduğu söylenebilir. (Read, 2018, 83-84) Budizm ise; nesnelerin içindeki tanrısallıkla iletişim

kurmak için sanatı ideal bir araç olarak görmektedir (Read, 2018, ss.81-82)

Ayrıca Budizm, Taoizm gibi yaşamsal metotları bakımından da son derece yalın öğretilerde, Batı’da algılanan şekilde bir din anlayışı bulunmamakta, daha içe yönelik, maddi dünyanın dışındaki derin bilgilerle ilgilenen bir görüş bulunmaktadır (Watts, 2019, s.9). Bu nedenle Budizm tasvire kapalı bir din olmamıştır. “Buddha’yı örnek alan ve yolundan giderek aydınlığa kavuşmak isteyen Budistler, onu ve onun yaşamını her zaman göz önünde tutabilmek için pek erkenden heykellerini yapmak ve yaşam öykülerini tapınaklarda resimle anlatmak zorunluğunu duyuyorlardı” (İpşiroğlu, 2017, ss.34-35)

1.2.4 Doğa

İlkel insanın sanatında doğa, birbirine zıt iki farklı şekilde önem kazanmıştır. Sanat ile doğanın etkileşimi ilkel insanın fiziksel yaşam koşullarına göre şekillenmiş, bunun sonucunda geometrik ve organik olarak adlandırılan iki farklı tür ortaya çıkmıştır. Doğa koşullarının zorlayıcı olduğu, aşırı soğukla ya da çöl koşulları gibi aşırı sıcakla baş etmeye çalışan toplumların sanatında, doğayı çağrıştıran sembollerden, organik kıvrımlardan kaçınan geometrik sanatın ortaya çıktığı görülür. Daha yumuşak iklimlerde, verimli topraklarda yaşayan ilkel insanın sanatında ise doğa esas ilham kaynağıdır, organik kıvrımlar, eğriler kullanarak bitkilerin, hayvanların ya da insanların tasvirini yapmaktan zevk alan bir sanat görülür. Organik sanat, primitif toplumlarda ve Afrika’nın Buşman halkının sanatında görüldüğü gibi Klasik Yunan sanatında da görülmektedir. Read’in de söylediği gibi: “İlkel akrabalarından sadece düzenleme derecesi, bağıntılarının karışıklığı ve devrinin uygarlığının yüksek teknik olanakları bakımından ayrılır” (Read, 2017, 46-47).

Organik ve geometrik sanatın, tüm tarih öncesi ve tarih çağlarında, sanat tarihinin gelişimi boyunca var olmaya devam ettiği, medeniyetlerin yayılması ve zaman zaman birbirlerine karışmasıyla da ortak noktalar bularak bütünleştiği görülmüştür. “Gotik ve Doğu sanatları genel görünüşleri bakımından geometrik ve organik kuralların bir birleşmesidir” (Read, 2017, s.48). Sanatın, doğa ile insan ruhu arasında etkili bir bağlantı kurduğu bilinse de Doğu ve Batı sanatları bunu farklı derecelerle kendi sanatlarında uygulamışlardır. Doğu sanatı doğayı kusursuz olarak kopyalamaktansa, hissettiği doğrultuda yeniden yaratmayı seçmiştir diyebiliriz. Örneğin Çin sanatı güneş ışığının değişken ve varlıklar üzerinde değişebilen etkiler yaratan özelliğinden etkilenmemiştir. Bu nedenle doğa tasvirinde ışık ve gölgeyi kullanmaz, esas önem verdiği, değişmeyen ve ruha dair olanı resmine aktarmak için çizgi armonisini kullanır (Read, 2017, 108). Avrupa sanatında Rönesans’tan itibaren geçerlilik kazanan doğa tasviri anlayışında, varlıkların üç boyutluluk, hacim ya da derinliği siyah ve beyaz rengin değişik derecelerde kullanılması, tonlama yoluyla gösteriliyordu. Empresyonizm ve post-Empresyonizmde ise bir prizmadan bakılıyormuşçasına artan-azalan ışığın etkisiyle, gelip geçici anların yakalanmaya çalışıldığı doğa tasvirleri yapılıyordu (Read, 2017, ss.114-115). Doğayı ve sanatı, idealleri ve dolayısıyla bu ideallere ulaşmak için yararlandıkları araçları bakımından doğal olarak ve kozmik kurallar nedeniyle birbirlerinden tamamen farklı fakat her ikisini de aynı derecede güçlü bulan Kandinsky eserlerinde bu evrensel güçleri belli bir düzen içerisinde, görsel olarak ifade etmeyi amaçlamaktadır (Farago, 1998, s.172).

Resimde idealistçe ideallerinin ardından, onların yerini alan empresyonist çabalar geliyor. Bu çabalar dogmacı biçimleri ve salt natüralist hedefleriyle gelip yeni empresyonizm kuramına dayanmış bulunuyor ve bu kuram da günümüzde soyuta geçiş halinde: Bu kuramın istediği (bu kuramın evrensel

saydığı bir yöntem), şu: Resim rastlantısal bir tabiat parçasını tuvale zapt etmemeli, bütün tabiatı parıltılı ve görkemli görünümü içinde canlandırmalı. (Kandinsky, 1912, s.47).

1.2.5 Tinsel Doğu

“Her zaman kendi başına yürür, kendi başına bildiği gibi gider.

Kusursuz kişi Nirvana’nın birbirinin aynı geçitlerinde ağır ağır ilerler.

Ses tonu klasiktir, ruhu şeffaf; havası doğal olarak diğerlerinden biraz daha hafiftir.

Hatları siskadır, kemikleri sağlamdır ve başkalarına dikkat etmez.”

Bu eski Çin metni, bir bilgeyi tarif etmekle birlikte, Doğu’nun felsefesinde ve sanatında sahip olduğu tinselliği, ayrıca kendi içine yönelmenin Doğu felsefesi için anlamını göstermektedir. (Watts, 2019, s.13)

Budizm, Vedanta, Yoga ve Taoizm gibi öğretilerin amacı, meditasyon yoluyla kişiyi zihinsel ve ruhsal olarak özgürleştirmektir. Meditasyon, “özel bir nesne, sorun ya da bilincin bir veçhesi üzerine yoğunlaşmak anlamına gelebilir ya da sadece zihne o sırada ne geliyorsa gevşeyip biraz mesafe alarak onu incelemektir” (Watts, 2019, s.63). Sanat da bu yoğunlaşmanın bir parçasıdır, özellikle Uzak Doğu kültürlerinde sanat, meditasyon için araç ya da sonuç olabilmektedir. Batı, Doğu’nun tinselliği ve öğretilerinin, tüketim malları gibi alınabilen ya da istenildiği an başlanıp uygulanabilen şeyler olduğunu düşünmektedir. “...bazı şeyleri başka kültürlerden ödünç alırsak, ama ancak kendi ihtiyaçlarımıza uydukları ölçüde.” (Watts, 2019, s.51). Aynı şekilde Doğu’nun sanatı da tıpkı tinselliği gibi Batı tarafından kendi ihtiyaçlarına uyduğu ölçüde ve miktarda ödünç alınmıştır denilebilir. İnsan, önceleri güçlü bir ilişkiler ağıyla felsefe ve dine bağlı olan sanatı daima kendi tinselliğindeki

güzellikleri, mutlak ve cesur düşünceleri ifade etmek için bir yol olarak kullanmıştır. Bütün toplumlar sanat yoluyla bu düşüncelerini ve bilgeliğini göstermiş, sanatsal yaratımla ortaya konulan biçimler bize bu toplumları anlamak için bir dil oluşturmuşlardır; bu durum Doğu toplumlarında daha belirgindir. “Tin, dinde ve felsefede olduğu gibi sanatta da bir bakıma gerçekliği tamamlayarak onu bir üst seviyeye yükseltir” (Farago, 1998, s.128). İpşiroğlu, Doğu sanatındaki tinselliğin yansıdığı en güzel biçimlerden biri olan Buddha heykelleri için düşüncelerini şöyle ifade eder: “Buddha, sadece güzel değil, soyut bir semboldür de: bilgeliğin sembolü. Huzura kavuşmuş sakin duruşu, maske gibi tek çizginin kıpırdamadığı yüzü, ağırlaşmış göz kapakları altında içe dönük bakışı ve hafif gülümsemesiyle dünyayı yenmiş olan Buddha’dır bu” (İpşiroğlu, 2017, s.37).

1.2.5.1 Budist sanatı ve Buddha tasviri

Budist Sanatı, bir tür simyevi değişim ile Hindu sanatından doğar. Bu değişim Hindu sanatındaki en ince unsuru “kristalleştirir”. Söz konusu unsur ise, kutsal dans tarafından asilleştirilmiş, Yoga metotlarıyla temizlenmiş ve deyim yerindeyse zihin ile sınırlı olmayan bir bilinçle meşbu insan bedeninin yarı manevi niteliğidir. (Burckhardt, 2017, s.163).

Bahsedilen bu nitelik, Hint sanatının kökeninde bulunan tüm tinsel mükemmelliği içinde barındırır. Ayrıca Hint ve Budist sanatlarında görülen bütün tasvirlerin de ana konusu olmuştur. Kaynağı Hint sanatı olan Buddha ve nilüfer betimlemelerinde, aydınlanmış tinselliğin derin huzuru ifade edilmiştir (Burckhardt, 2017, s.164). Budist Sanattaki temel Buddha tasvirini Burckhardt şöyle anlatır:

Budist sanatı ilkece, Gautama’nın (...) insani görünüşünden fazlasını resmedemez. Bu görünüşü her şeyden ziyade onun dünyadan el-etek

çekmesinin işaretleri nitelendirir. Nitekim Gautama kraliyet niteliklerinden soyutlanmıştır; tefekkür halindedir; sol elinde bir dilenci tası (ki Benliksizliğe teslimiyetin sembolüdür) tutar; sağ eli yere dokunur ve yere dokunurken yer üzerindeki efendiliğini izler. (Burckhardt, 2017, s.166)

Budist sanatın gelişimi boyunca; aydınlanmış olmanın sembolü bir haleyte çevrili ve bir nilüfer üzerinde oturmuş olarak tasvir edilen genel bir Buddha modeli oluşmuş ve evrensel bir önem kazanmıştır. Bu geleneksel Buddha modelinin oluşmasında; kutsal Budist metinlere dayanan, Buddha ile ilgili bedensel özelliklerin betimlenmesinin ve portre için bazı oran kurallarının etkisi olmuştur. El ve parmaklardaki *mudrâ* olarak bilinen jestler, Hinduizm'den Budizm'e geçen sembolik hareketlerdir. Sağ el kozmosun etkin yönünü, sol el ise edilgen ya da dingin yönünü sembolize eder. Buddha'nın kişisel özelliklerini hassasiyet ve saygıyla koruyan geleneksel tasviri, heykel ve resimde de genellikle belirlenmiş, değişmez kurallara dayalıdır ve bu yönüyle bir portre olmaktan çok bir sembol özelliği taşır. Uzak Doğu, geleneksel Buddha tasvirini Hindistan'dan almıştır, bu nedenle tasvir Hintli ırkın özelliklerini taşımaktadır. Çin ve Japonya'da yapılan örneklerinde ise Moğol özellikleri görülebilir. Fakat bu durum, geleneksel tasvirin özgün ifadesini değiştirmez, Buddha'nın ağırbaşlı sakin duruşu ve dingin görünüşü korunur. Geleneksel Buddha tasviri ve Buddha'nın öğretisini sembolize eden kutsal yapı stupa arasındaki benzerliği Burckhardt şöyle açıklar:

Buda'nın insan tasviri ile stupa (yani bir yadigâr içeren türbe) şekli arasında gizli bir benzerlik vardır. Stupa'nın Tathâgata'nın evrensel bedenini temsil ettiği söylenebilecektir: (...) Buda'nın gövdesi stupa'nın küp şeklindeki kısmı gibi iken Budalık çıkıntısı ile taçlandırılmış başı, tepesinde bir çatı kuleciği olan küçük kubbeye benzemektedir. (Burckhardt, 2017, ss.163-178)

Figür 9

Oturan Buddha, İlk Vaaz, Gupta İmparatorluğu Dönemi, Hindistan, 5.yy



1.2.6 Sembolizm

Tarih öncesi devirlerden bu yana insan, kendini ve duygularını ifade etmek için imajlar yaratmaya, semboller yoluyla bir dil oluşturmaya ihtiyaç duymuştur. Birçok kökleşmiş, değişmez sembolün yanı sıra dönemsel ve kalıcı olmayan sembollerin kavramsal ya da estetik yönüyle ortaya çıkması bu ihtiyacın bir sonucudur. İmaj ve sembolün sanatta ilkesel olarak bir arada olması, modern sanatın

birbirine aykırı birçok ögeyi barındırmasını da açıklar niteliktedir. Read bu konuyu şöyle detaylandırır:

Eğer Paleolitik çağın fotoğrafik ve canlı sanatından Neolitik çağın sembolik ve geometrik sanatına geçiş süreçlerindeki insanın evrimsel aşamalarını yeniden canlandırmamız mümkün olsaydı, sadece bilincin, ahlak kavrayışının ve soyut bir üst-varlık olarak Tanrı'nın gelişimi hakkında değil, sanatın tarihi boyunca üslupların ritmik düzende birbirini izlemesine yol açan sanatsal kutupların kökleri (...) hakkında da net bir fikre sahip olabilirdik. (Read, 2020, ss.19-20)

Sembolik sanat, öz ile bu özün anlamını ifade eden belli bir biçimin ilişkisidir. Öz'ün ya da ruhun görünümü olarak kendini gösteren sembol, ifade ettiği içerikle ters düşen herhangi bir işaret olmadığı gibi aksine o içerikle içsel bir bağ içerisindedir. Aslan ile sembolize ettiği güç kavramı arasında olduğu gibi benzeşen bir ilişki vardır. “Sembol, gerçek anlamıyla mecazi anlamı arasında gidip gelir ve “taşıdığı geniş ve derin anlama ulaşabilmek için, duyumsanabilir formu aşmamızı gerekli kılar” (B.II, s.10; J.II, s. 17) (Farago, 1998, s.134). Mısır sanatı, birçok ilginç hayvan tasviriyle sembolizmin sanattaki en önemli örneklerini vermektedir. Mısır sanatındaki Sfenks Hegel tarafından *en üstün sembol* olarak görülmektedir. Farago konu ile ilgili düşüncesini şöyle ifade eder: “Hegel, insan tininin, kaba ve aptal bir hayvan formu olmaktan kurtulmaya çalıştığını fakat kusursuz bir özgürlük tasviri ve eksiksiz bir yaşam ve eylem formu yaratamadığını söyler, çünkü insan tini, hala yabancı unsurlarla karışık haldedir ve hala bu unsurlara bağlıdır” (Farago, 1998, s.135). Form, sembolde temel unsurdur. Sıklıkla sembollerin bir hayvan formunda karşımıza çıkmasının nedeni olarak, eşsiz olan ruhun kendini açıklamak için kendinden daha aşağıda bir varlık seçme gereksinimi görülmüştür. Hayvan sembolleri Klasizm'den itibaren yerini insan tasvirlerine bırakmıştır. Antik Mısır sanatındaki yarı hayvan yarı

insan görünümündeki varlıklarla ifade kazanan semboller, Yunan sanatında yalnızca insanın idealleştirildiği bir anlayışa dönüşür. “Hegel, heykelleri, tinin insan bedeni üzerinden tezahürü olarak görür” (Farago, 1998, s.136). Sembolik sanat, doğa fenomenleriyle tamamen ilintisiz olarak soyut kavramlardan oluşabileceği gibi; yılan, aslan, kuş, ateş, ekmek ve şarap gibi, ya da Uzak Doğu sanatında sıklıkla karşımıza çıkan nilüfer, fil, şelale ya da genel olarak sular gibi uzun dönemler boyunca aktarım yoluyla bilinen ve kabul edilen somut işaretler olarak da görülürler (Read, 2017, s.137-138).

1.2.6.1 İki kadim sembol: kozmik kare ve daire

Tarih dönemleri boyunca birçok toplumun sanatında görülebilen iki kadim sembol, kare ve daire arasındaki sembolik ilişki özellikle Hint sanatında kutsal bir anlam kazanmıştır. Bunun nedeni Hint sanatında ve diğer birçok kültürde tanrısal özün meskeni olduğuna inanılan tapınaklardır. Tapınaklar, evrenin sentezi olduğu düşünülerek tasarlanır. Tapınağın kare ya da dikdörtgen yapısı evrenin mükemmelliğini, zamanın ötesinde ve kesin halini sembolize eder. “ve bu, kozmik harekete tabi olan bir dairesel alem biçimine karşıt bir biçimdir. Gökyüzünün yuvarlak biçimi belirsiz ve hiçbir ölçüye gelmez iken, kutsal bir binanın dikdörtgen veya küp şekli olumlu ve değişmez bir kanunu ifade eder” (Burckhardt, 2017, ss.15-17). Göçebe tapınaklarında ve tarih öncesi tapınaklar olan *Cromlech*’lerde (*dolmen*) ise farklı bir durum vardır, bu tapınakların dış çizgisi kare ya da dikdörtgen değil dairedir. *Cromlech*’lerde dikey olarak duran taşlardan oluşan dairenin, gökyüzünün döngüsel devirlerini yansıttığı düşünülmektedir. (Burckhardt, 2017, ss.15-34). Bazı durumlarda dairenin dinamik, devinimli sembolizmi ile karenin kusursuz dinginliğinin birleştiği de görülür. Bu duruma örnek olarak Kâbe gösterilebilir. “Kâbe “dünyanın eksenini”nde yer alır ve dört köşesi göğün temel bölgelerine yönelmiştir.”

(Burckhardt, 2017, s.23). Doğu sanatının farklı alanlarında sıkça karşımıza çıkan kare ve daire sembolizminin Çin sanatındaki özel anlamı ile ilgili olarak ise Burckhardt şunları söyler:

Çin antik çağlarında, bütün Taocu sanat dünyası merkezi tırtıllı bir disk sembolünde özetlenir. Bu disk gökleri ve kozmosu, merkezdeki boşluk ise biricik ve aşkın Öz'ü temsil eder. Bazen bu diskler Yang ve Yin tamamlayıcı ilkelerine benzeyen iki kozmik ejderha sembolüyle süslenir; ejderhalar merkezdeki delik etrafında halkalanır ve sanki yakalanamaz boşluğu yakalamaya çalışırlar. (Burckhardt, 2017, ss.185-186)

1.3 Doğu'da ve Batı'da Sanatçının Üretim Motivasyonu

Batılı sanatçının yapısalcı dünya tasarımına karşılık Çinli veya Japon bir ressam dünyayı hiçbir zaman tamamlanmış bir evren gibi tasvir etmez. Uzak Doğulu bir ressam düşünme ve gözleme yoğunlaşır. “O, açığa vurulmamış olanın hep farkında olduğundan, fiziksel şartlar ne kadar katılaşırsa bütün fenomenlerin temelini oluşturan Gerçekliğe, onun bakış açısından, o kadar yakın olur; dolayısıyla Çin mürekkep resimlerinde hayran kaldığımız ince atmosfer gözlemi de aynı şekildedir” (Burckhardt, 2017, s.187). Budizm'in etkisini, tanrı-tanrıça ve efsanelerin tasvir edilmesini, Uzak Doğu kültüründe, özellikle Çin ve Japon sanatında sıkça görmekteyiz. Bu tasvirlerin yapım süreci ve sonrası meditasyon aracı olarak görülmekteydi. Doğu kültürlerinin neredeyse tamamında içe yönelimli ve geleneklere bağlı bir üretim görülür. Kandinsky'nin de söylediği gibi: “Hakiki sanat eseri “sanatçının içinden” esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar” (Kandinsky, 1912, s.111). Batıda özellikle Rönesans'tan itibaren fazlasıyla önem kazanmış olan özgünlük ve kişilik meselesi Doğulu sanatçı için aynı öneme sahip değildir. Özellikle Uzak Doğulu sanatçılar, derin düşünme ve dünyadan soyutlanma

halinde, kendi kişiliğinden bağımsız saf bir maneviyatla sanatlarını üretiyorlardı. Çin ve Japon sanatçıların geleneğe bağlılıkları, üstün güzellik algısına sahip sanatlarının ve mükemmel baskı tekniklerinin çağlar boyunca klasik ve değişmez yapısını ortaya çıkarmıştır.

Budizm'in bilgelik yolunu içselleştirmiş olan Uzak Doğu sanatçısı doğayla kurduğu ilişki bakımından da Batılı sanatçıdan ayrılmaktadır, Batı Hristiyan sanatında görülen doğayla mücadele yerine doğayla ahenkli ve saygılı bir iletişim içindedir. Özellikle Çin manzara resimleri, sanatçının kendi isteklerini arka plana atarak doğayla uyumlandığı bir meditasyon ürünüdür.

Çin sanatı hep bu doğrultuda gelişir. Öznel yaşantılara, istek ve iradeye yer yoktur bu sanatta. Bu yüzden gelişmesinde büyük atılımlar, dalgalanmalar da yoktur (...) kuşaktan kuşağa iletilen ve pek az değişikliğe uğrayarak tekrarlayan belli örneklerle bağlı kalır. Sanatçı bu örneklerin kalıplarını kırmayı değil, bunların içinde kalarak ustalığa ulaşmayı ister. (İpşiroğlu, 2017, ss.37-39).

Batıda ise sanatçı, üretimiyle toplumun sınırlı bir kesimini etkilemeyi ummakta, bu küçük zümrenin ise daha fazla sayıda insanı etkilemesi ile sanatının aşamalı olarak geniş bir kitleye yayılabilmesi sağlanmaktadır. Batılı sanatçı bireyseldir, fakat ulaşılabilir olabilmesi bakımından yine de toplumsal birliğin içindedir. Özellikle Rönesans'tan bu yana belirgin olan Batılı sanatçının bu durumu ile ilgili Read düşüncelerini şöyle ifade eder:

Rönesans'tan beri sanat tarihi, temelde, çeşitli idealizm türleriyle oyalanmanın tarihidir (...) Sanatçı, tüm bu süreç boyunca, sadece kendi estetik hislerini dışsal ideolojik güdülerle uzlaştırma yönündeki teknik sorunlarıyla değil, aynı

zamanda, emeğin tümüyle paraya indirgendiği bir dünyada geçimini sağlamak gibi, en az önceki kadar keskin bir sorunla da karşı karşıyadır. Buna göre sanat eseri, sanatçının açık pazarda satacağı, ya da yok olmaya mahkûm bir mal haline gelmiştir. (Read, 2018, ss.102-103)

Doğulu sanatçının üretim anlayışına iki açıdan bakabileceğimizi görüyoruz; bunlardan biri manevi ya da metafizik yönü, diğeri ise tekniğidir. Avrupa resminin tekniğinde, renk kuramı, boya karışımları, rengin ve fırçanın etkileri, resmin yapılacağı zeminin hazır hale getirilmesi gibi detaylar vardır, bununla birlikte örneğin Çin resim tekniğinde olduğu gibi bir süreklilik görülmez. Çin resim tekniğinde ise bu detayların yerine yalnızca tek bir fırçayı kullanmadaki ustalık ve tek renk ile uygulama vardır. Çin tekniğinde önemli olan bu tek fırça ve renk ile duygulu ve incelikli bir ifade ediştir. Manevi yönüyle değerlendirilmesi ise teknik yönüne göre daha karmaşıktır. Sanatçıya bireysel olarak ustalaşma zorunluluğu getiren bu teknikte, manevi özle bütünleşmeyen bireyselliğe yer yoktur. Çin sanatçısının Batı'dan farklı olan bu ifade yöntemi ile ilgili Read şöyle söyler: “Çinli sanatçının eserinde evrendeki ahengi vermeye çalıştığı ve amacını göstermek için böyle kozmik bir ifade tarzı kullandığı söylenir. Her ne ise, bu amacın Batıda yaygın olan sanat amacı ile hiçbir ortak tarafı yoktur” (Read, 2017, s.61-63). Yüzyıllar boyunca doğanın bu manevi öz ile yaşam bulduğuna inanan ve bu manevi güç ile bağ kurmayı amaçlayan Çin sanatçısı, bu bağı izleyiciye de aktarmak istiyordu. Böyle bir amaç Batılı sanatçıyı mistisizm ya da romantizme yöneltebilecekken, Çinli sanatçının felsefi bir dine sahip olması ve tekniğindeki disiplin sanatına da sağduyulu bir kesinlikle yansımaktadır (Read, 2017, s.64). “Doğu yöntemi öğrencilerini kendiliklerini bulmaları için “içe bakmaya” teşvik eder; bunun amacı iç ile dış arasında bir fark olduğu ilüzyonunu

ortadan kaldırmaktır. Çinli Zen ustası Lin-chi bunu şöyle açıklar: “Hata yapmayın; ne içeride yakalayabileceğiniz bir şey vardır ne de dışarıda.” (Watts, 2019, ss.115-116).



BÖLÜM II

HİNT SANATI

Hint sanatının temelini oluşturan; Hint mitolojisi ve Hindu dininden süzülerek gelen düşünce yapısına sonrasında Budizm'i de katan Hindu zihni, Batılı insanın zihin yapısına aykırı gelen birçok özelliği ile birlikte sanatını da anlamak için öncelikli incelenmesi gereken ana başlık gibidir. Hindu anlayışında “gerçek”, Batılı anlayışın aksine ölümsüz ve kalıcı olan, değişmeyen ve bozulmayan kavramlarına karşılık gelir. Gerçeğin dışında kalanlar ise; değişen-dönüşen, kalıcılığı olmayan ve bu nedenle ele geçirilemeyen her şey olarak görülür. Bu görüşe göre, yaşam-ölüm-yeniden doğum çemberinde (*samsara*) insanın zihninde dünyaya dair deneyimler ve algılar gerçek olarak kabul edilirken, ancak fani nitelikler algılandığında tüm bunların gerçek dışı olduğu görülebilir.

İnsanın dünya üzerinde yaşadığı hayatın tamamen bir illüzyon, bir yanılsama ya da rüya olduğunu kabul eden ve Hinduizm’de *Mâyâ* denilen bu görüşü Zimmer şöyle ifade eder:

Bu biçimde anlaşıldığı ve deneyimlendiği zaman dünya *Mâyâ*-maya, yani “*Mâyâ*’nın özünden” dir. *Mâyâ*, “sanat” tır: yani insan eliyle yapılmış bir şeyin, bir görünüşün üretildiği sanattır. *Mâyâ* sözcüğü etimolojik olarak “ölçme” yle bağlantılıdır (...) *Mâyâ*, Varoluş’tur: hem farkında olduğumuz dünyadır hem de gelişen ve yok olan çevrenin sırası geldiğinde gelişen ve yok olan birer parçası olarak bizizdir. Aynı zamanda *Mâyâ*, bu gösteriyi yaratan ve harekete geçiren yüce güçtür (...) Dolayısıyla aynı anda hem sonuç (kozmik akış) hem de nedendir (yaratıcı güç). (Zimmer, 1946, s.35).

Bu felsefe üzerine temellenen kadim Hint sanatından günümüze kalan eserler olmakla birlikte kullanılan malzemelerin ağırlıklı kil ve ahşap olmasından dolayı çok daha fazla eserin ve Hindu sanatının sürekliliğine dair kanıtların önemli ölçüde eksik olduğu düşünülmektedir. “Elle tutulur kanıtlar her ortaya çıkışlarında –Harappa, Mohenco-Daro ve Çanhu-Daro’daki kazılarla birlikte ansızın önümüze açılmış olanlar gibi- tarihçilerin asla kuşku duymadığı sürekliliklere kanıt oluşturmalarıyla akıllara durgunluk veriyorlar” (Zimmer, 1946, s.192-193).

2.1.Kültürel Süreklilik

Çin’de olduğu gibi Hindistan’da da hanedanların değişmesi, kuzeyden gelen istilalar gibi etkenlere rağmen kültürel, dilsel, sanatsal ve başka birçok bakımdan istikrarlı bir süreklilik söz konusudur. Batıdakine benzer bir süreksizlik olmadığından Avrupa’da yaşanan türden bir Rönesans ya da kültürel bir yeniden doğuşa da gerek olmamıştır. Geleneklere, kutsal metinlere ve destanlara bağlılık ve devamlı bu kaynaklara geri dönülmesi Çin’de olduğu gibi Hindistan’da da bu sürekliliği sağlayan ilham kaynakları olmuştur. Bununla birlikte Batıda yaşanan şekilde baskın bir tektanrıci dinin engelleme ve kısıtlamaları kültürel olarak insanları klasik olandan uzaklaştırmamıştır. Hindistan, çok sayıda din ve tanrıya sahip olmakla birlikte kendisine özgü seküler bir düşünce yapısını da bünyesinde barındıran kadim bir geleneğe sahiptir. İlk Hindu metinleri olan Veda’ların kaleme alındığı dil olan Sanskritçenin uzun ömürlü bir dil olması da bu geleneğin sürekliliğinde önemli bir rol oynamaktadır. Goody’nin de söylediği gibi: “Hint bilimi de 6. ila 12. yüzyıllarda, Avrupa’nın Karanlık Çağlarında bile ilerlemeye devam etmiştir” (Goody, 2010, s.198)

2.2.Hindu Felsefesi ve İnanç Sistemi

“(...)evrenin tarihini, her şeyin dönemsel döngüler halinde yinelendiği, dolayısıyla gerçekten yeni hiçbir şeyin asla olmadığı doğal bir süreç olarak görüyorlardı.” Bu kesin olarak Hindu mitoloji ve yaşamının temelini oluşturan zaman düşüncesidir” (Zimmer, 1946, s.27). Zimmer’ın da belirttiği gibi Hinduizm, yaşamın doğrusal değil döngüsel bir zaman sistemi içinde gerçekleştiğini söyler. Bu döngüsel zaman içinde evren bir başlangıç ve bitişi olmaksızın sürekli bazı devrelerden geçer. Evrenin oluşum, korunma ve yok edilişini ifade eden devre ya da çağlara *Yuga* adı verilir ve toplamda dört *Yuga* vardır. *Krita Yuga*, *Treta Yuga*, *Dvapara Yuga* ve *Kali Yuga* adı verilen bu çağlardan günümüzde *Kali Yuga*’da olduğumuza inanılır. Hinduizm dört *Yuga*’nın toplamda 4.32 milyon yıldan daha fazla olduğunu, bu sürenin sonunda insanoğlunun kötülük barındıran eylemleri ve yozlaşma sonucunda tüm evrenin yok olduğunu ve ardından dört çağın kusursuz ve bozulmamış ilk çağla birlikte yeniden başladığını söyler.

Bireyin kısa ömrünü, hatta ırksal yaşamöyküsünü aşan bu geniş-zaman bilinci, Doğa’nın kendisinin zaman-bilincidir. Doğa yüzyılları değil, çağları –jeolojik, astronomik çağları- tanır ve dahası onların ötesine geçer.(...) Öte yandan biz Batılılar, dünya tarihini insanoğlunun yaşamöyküsü olarak görürüz; özellikle de ailenin en azametli üyesi olarak kabul ettiğimiz Batılı İnsanın. (Zimmer, 1946, s.29).

Hindu inancının temelinde bulunan yaşam-ölüm-yeniden yaşam döngüsü Budist inancıyla da örtüşmektedir. Uyanmış, aydınlanmış olan anlamına gelen Buddha’nın öğretilerine dayalı olan Budizm, Hindistan’da Maurya Dönemi’nde (MÖ 322-185) gelişmiştir. (Dickerson, 2013, s.50).

2.2.1 Hinduizm

Dünyanın en eski dini ve Hindistan'daki ana din olan Hinduizm, varlık gösterdiği uzun yıllar boyunca farklı birkaç mezhebi ve Hindistan'daki ikinci büyük din olan Budizm'i de bünyesine almıştır. Tek tanrılı bir din olmayan, çok sayıda farklı tanrı ve tanrıçaya inanılan Hinduizm'in kökleri İndus Nehri Vadisi'ne dayanmaktadır. "Hinduizmin temel birleştirici ilkesi, Hindu dininin temeli olma işlevi gören kadim edebi metinler, Vedalara duyulan bağlılıktır" (Dickerson, 2013, s.49). Çoktanrılı bir din olmanın getirdiği esnek görüşe sahip olan Hindu dini bu anlamda da Semitik dinlerden önemli ölçüde farklılaşır.

Thapar şöyle der: "Hint tarihinin başlangıcında din yekpare bir güç oluşturmuyordu... Bir devlet dini düşüncesi yoktu. Hegemonik tektanrıcılık yoktu. Bereket kültleriyle ilişkili yerel ilahlara tapmak yaygındı ama kentsel alanlarda bu, daha püriten Budist ve Caynacı mezhepler ve Hinduizmin bhakti geleneği kadar rağbet görmüyordu." Bu arada Sanskritçe İS birinci bin yıl boyunca yalnızca din değil, sanat açısından da önemli bir araç olarak işlev gördü (Tamil –Güney Hindistan- bölgelerinde bile yazıtlarda hep yerel dille yarıştı ve dahası bu, iki dilli büyük bir epigrafi külliyyatının ortaya çıkmasıyla sonuçlandı). (Goody, 2010, s.208-209).

2.2.2 Hindu ikonografisinde tanrılar

Hindu felsefesi ve aydınlanmış Hindu ortodoksisi, mitolojinin çok sayıda tanrı ve insanüstü varlıkla dolu olmasına karşın, temel olarak monistik, tektanrıcıdır. Çok sayıdaki ilahi görünüş aslında yalnızca uzmanlaşmaları, özgül erdemleri, tutumları, bileşenleri ve farklı yüzleri temsil eder (...) Bu birliğin anlaşılması, Hindu bilgeliğinin amacıdır. (Zimmer, 1946, s.155)

Birlikte tek bir yüce tanrı oluşturan üç ana tanrıya –*Brahma* (evreni oluşturan), *Vishnu* (evreni koruyan), *Shiva* (evreni yok eden)- sahip olan Hindu dininin sayıca çok olan tanrı ve tanrıçalarının görüntülerinin sayılarından daha da çok olması nedeniyle Hindu sanatı oldukça geniş bir imgeler skalasına sahip olmuştur. Hindu sanatını incelerken karşımıza sıklıkla çıkacak tanrılardan bazılarını özellikleri ve görünümleri bakımından incelemek faydalı olacaktır. Tanrı Shiva, yok edici, yıkıcı bir tanrı olmakla birlikte yeniden yaratmak amacıyla yok ettiği için çok yönlü bir tanrıdır. Yıkma ve yaratma çelişkisinin yanı sıra su-ateş, ay-güneş, kadın-erkek gibi birçok karşıtlık gibi görünen ikiliği bünyesinde barındırdığı için kimi zaman kadın olarak da tasvir edilir ve çok sayıda ismi vardır. Çoğunlukla fallus veya sütun olarak temsil edilen Shiva kimi zaman da Dans Tanrısı olarak gösterilir. İnsan olarak gösterildiğinde Ganj nehrinin sularını ifade eden uzun dalgalı saçlarının arasında yeni ay ve güneş tutturulmuş halde, mavi renkte ve alnının ortasında bir üçüncü gözle tasvir edilir. Tanrı Vishnu; evrenin ve kozmik düzenin koruyucusudur. Çok sayıda adı ve görünümü olan, aynı zamanda güneş tanrısı ve okyanusların tanrısı olarak tanınan bu tanrı çoğunlukla bir yılanın üzerinde ya da Garuda adlı kuşa binmiş halde tasvir edilmektedir. Kimi zaman kaplumbağa ya da domuz gibi farklı hayvan görünümlerinde, kimi zaman da Krişna ya da Buddha suretinde de gösterilmektedir. Tanrı Devi ve Ganeşa'yı ise Dickerson şöyle tanımlamıştır: “Tanrı Devi; Parvati (Şiva'nın karısı), Lakşimi (Vişnu'nun karısı) ve Radha (Krişna'nın sevgilisi) gibi farklı tanrıça suretlerine bürünebilir. Durga olarak da öfkeyi simgeler. Her biri farklı kimlikte sayısız surete bürünebilir. Durga olarak bir aslana biner. Tanrı Ganeşa; (Durga olarak) Devi'nin oğlu; Engelleri Kaldıran diye tapınılır. Fil başıyla gösterilir” (Dickerson, 2013, s.50). Hindistan'da; Hindu dini ile birlikte gelişen, ortak yönleriyle birbirinden beslenen Budizm ve Hinduizm'in ikonografileri ve Hint sanatına olan

etkileri ile ilgili Zimmer'in görüşü şöyledir: "Bu gibi popüler tanrıların Budist ya da Hindu tasvirlerinin ne temelde ne de ayrıntıda birbirinden farklı olmadığını görmek son derece ilginç ve önemlidir; çünkü Budist ve Hindu sanatı –ayrıca Budist ve Hindu öğretisi- Hindistan'da temel olarak birdir (...)" (Zimmer, 1946, s.76).

2.3.Kadim Hindistan; Kültürel, Sosyolojik ve Coğrafi Etkileşimleri

Coğrafi konumu bakımından her türlü etkileşime ve bilgi alışverişine açık olan Hindistan tarih öncesi çağlardan bu yana Mısır ve Batı Asya ile etkileşim halinde olmuş, genel bilgi alışverişinde bulunmuş ticari ve kültürel pek çok bağlantısı olan elverişli bir konuma sahiptir. Akdeniz'le ilişkisi ise daha sonra Yunanistan ve Ahameniş İmparatorluğu (MÖ 550-MÖ 330) etkisiyle sağlanmıştır. Mısır'ın yanı sıra Roma da Hint kıtasıyla ticari bağlantılar kurmuştur. Çin'de Budizm'in gelişmesiyle birlikte ise hem bilim hem ticaret bakımından karşılıklı iletişim söz konusu olmuştur. Hindistan'ın bilgi ve ticari bağlantılarında İslam'ın gelişi ve İpek Yolu gibi başka unsurlar da etkili olmuştur. Ayrıca Hint kültür ve sanatından, mitolojik ve bilimsel yönleri de dâhil olmak üzere etkilenen Antik Yunan medeniyeti ile ilgili Goody şunları söyler:

Yunan ve Hint kültürü iç içe geçmişti. Helenlerle savaştığı gibi o kültürün bazı özelliklerini de sergileyen Pers İmparatorluğu kadar, sonraları İskender'in bu bölgeyi fethedip İÖ 327 dolayında birkaç yerleşim kurması ve böylece Batı Asya'yla ticaret ve ulaşım ivme kazandırması da bu iç içe geçmede etkili olmuştur. (Goody, 2010, ss.215-216)

2.3.1 İndus vadisi medeniyeti; Harappa ve Mohenco-daro

1922 yılında İndus Nehri kıyısında Sümer ve Mısır uygarlıklarından çok daha büyük bir alana yayılmış olan ileri bir medeniyete ait pek çok kanıt bulunmuştur. MÖ 2500'lerde en gelişmiş haline ulaştığı anlaşılan bu medeniyete dair önemli bulguların

araştırıldığı üç temel kazı alanında Mohenco-Daro, Harappa, Çanhu-Daro adlı antik kentler ortaya çıkartılmıştır. Elde edilen bulgular bu kadim kentlerin son derece gelişmiş olduğunu göstermektedir. Mohenco-Daro kentinin kalıntıları, aynı dönemlerde Mezopotamya ve Mısır'da görülen mimariden çok daha gelişmiş nitelikte mimari yapılar, düzenli yollar, neredeyse modern sayılabilecek kanalizasyon sistemleri, su kanalları, kuyuların yanı sıra kentin merkezinde çok büyük bir hamamı da bulunan görkemli bir binanın kalıntıları da keşfedilmiştir. Evlerin büyük bir kısmında banyo bulunması ve kamusal binalarda bulunan yıkanma havuzlarının varlığı günümüzdeki ırmak tapınaklarının geçmişten gelen bir geleneğin devamı olduğunu düşündürmektedir. Bu kadim uygarlık ile Hindistan arasındaki bağı Zimmer şu şekilde açıklar:

İndus Vadisi Uygarlığının erken tarihi, henüz anlamları çözülemeyen hayvan figürleri ve resimsel efsaneler taşıyan bazı karakteristik ve yanılgıya yer vermeyen mühürlerin yayılımıyla kanıtlanmaktadır. Bunlar harabeler arasında yaygın bir şekilde bulunurlar ve kuşku götürmez bir biçimde Hindistan ürünüdürler (...) Çömlek bezemelerindeki biçimlerdeki örtüşmeler, Hint kalıntıları arasından çıkarılan, görünüşe göre Mısır'a ait olan boncuklar ve hayli fikir verici öteki bazı kanıt parçaları, MÖ üçüncü binyıl gibi çok eski tarihlerde –boyutlarını tahmin etmek olanaksız olsa bile- bir çeşit ticaretin gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. (Zimmer, 1946, ss.108-110)

Figür 10

Tablet, Pişmiş Toprak, Mohenjo-daro, MÖ 2500 Pakistan, İslamabad Müzesi



Hint-İran sınırı bölgesindeki Neolitik kültürlerden doğan ve İndus Vadisi'nde gelişerek doruk noktasına ulaşan bu ilk kent uygarlıkları kendilerinden sonraki Hindistan'ın oluşumunun en önemli parçası olmuş ve bulgulara bakıldığında büyük ihtimalle istilalar ve su ile ilgili olumsuz koşullardan dolayı sona ermiş, kent toplumunun merkezi ise Ganj havzasına geçmiştir.

Bu toplum İÖ 1750 dolayına dek varlık gösterdi ve maddi kültür standardına bakılırsa, dikkate değer ölçüde bir örnekti (...) Harappa kültüründeki bütünlük, ortak ağırlık ve ölçülerin yanı sıra özellikle mühürlerin üzerinde görülen ve hepsi de ibadetle (ya da çocuk oyuncaklarıyla!) ilişkili olan sanat tarzlarında da belirgindir; sonradan yoga'da kullanılan duruşların çizimleri, benzer hayvan betimleri, doğaüstü figürler ve swastika kullanımı da bunun bir parçasıdır. (Goody, 2010, ss.202-203)

2.3.1.1 İndus mühürleri

Kültürü ve dini ile ilgili pek fazla bilgiye sahip olunmasa da sanat eserlerinin keşfi, İndus Vadisi medeniyeti ile Hindistan ve Güney Asya kültür ve sanatı arasında

kültürel bağlantılar kurulabilmesi bakımından ilgi çekici olmuştur. Bu eserlerin en önemlilerinden biri de İndus mühürleridir. Dili henüz çözülemediğinden işlevi sır olarak kalan, bir görüşe göre ticaret alanındaki kayıtlarda damgalama için kullanılan bu mühürler ile ilgili düşüncesini Dickerson şöyle ifade eder:

İndus Mühürleri taştan oyulmuş küçük düz karelerdir; bir yüzünde kabartma bir resim, diğer yüzeyindeyse bir topuz çıkıntısı bulunur. İndus Mühürleri'nin çoğunda gerçeğe uygun hayvanlar ve henüz tercüme edilmemiş yazılar görülür. Tek boynuzlu inek mühürlerde yaygın bir hayvandır, bazen bir sunağın yanına resmedilmiştir. Diğer hayvanlar fil, gergedan ve kaplandır. (Dickerson, 2013, ss.48-49)

Figür 11

İndus Vadisi Mühürleri, Mohenjo-daro, MÖ yaklaşık 2500



2.3.2 Hindistan'ın tarihsel süreci

1756-1763 yılları arasında gerçekleşen ve nedeni Batı'nın güçlü ülkeleri arasında yaşanan sömürge yarışı olan Yedi Yıl Savaşları'nın sonunda İngiltere'nin Fransa'nın elinden alarak uzun yıllar sömürge olarak kontrolü altında tuttuğu Hindistan, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, insan kültürüne ve dinlerin gelişimine önemli etkileri olan büyük bir coğrafyadır. Pakistan, Bangladeş, Nepal,

Butan, Maldivler ve Sri Lanka ile birlikte hem ortak bir kültürü hem de Hindistan alt kıtası olarak adlandırılan geniş toprakları paylaşmaktadır. Bu alt kıtayı paylaştığı ülkelerden Pakistan ile aralarında, dışarıdan yapılan teşvikler ile sosyolojik, siyasi bölünmeler ve savaşlar yaşanmıştır. İlk oluşumu Pakistan sınırları içindeki İndus Nehri kıyılarında yaşanan Hindistan kültür ve medeniyeti, kuzeybatıdan gelen aryan kabileleri istilasının da etkisiyle günümüz Hindistan’ında Ganj Nehri kıyılarına yerleşmiştir. Ayrıca Ganj Nehri kıyılarına yerleşen halkı takip eden aryanlar tarafından bu bölgede kurulan küçük krallıklarda günümüz Hint dili ve dini şekillenmeye başlamıştır. Hint kültürünün temellerinin atılmasındaki en önemli dönemlerden biri olan bu dönem yaklaşık MÖ 1500-500 arasına tarihlenmekte ve Vedic Dönem olarak bilinmektedir. Bu dönemde Hint dininin kutsal metinleri Veda’lar Sanskritçe olarak kaleme alınmış ve Hindistan kültürünün temelleri atılmıştır. Dünyanın en uzun destansı şiiri ve Hint dininin en eski temel metinlerinden olan Mahabharata’nın yazılması ve kast sisteminin şekillenmeye başlaması da Vedic Dönem’de gerçekleşmiştir. Hindistan’da Budizm inancının güçlenmesi ilk defa Ashoka döneminde gerçekleşmiş sonrasında ise buradan Uzak Doğu’ya yayılmıştır. Yüzyıllar boyunca birçok devlet kurulan Hindistan kıtasında Maurya İmparatorluğu (MÖ 322-MÖ 185) kadar güçlü olan başka bir devlet 1494 yılında Babür İmparatorluğu’nun kurulmasına dek gelmemiştir. Babür İmparatorluğu 300 yıldan uzun sürmüş, 19.yüzyılın başlarından itibaren çeşitli nedenlerden imparatorluğun zayıfladığı dönem aynı zamanda Hindistan’ın zenginliklerinin İngilizler, Fransızlar, Hollandalılar ve Portekizliler tarafından fark edildiği; 1803 yılında İngiltere’ye bağlı özel bir şirket olan ve öncesinde ticaret amacıyla kurulan (fakat sonradan politik yönü ortaya çıkan) Doğu Hindistan Şirketi’nin sahip olduğu 250 bin kişilik özel bir orduyla Hindistan’ın önemli bir kısmını kontrol altında tuttuğu dönem de olmuştur. Babür

imparatorları 1857 yılında hala tahtta görünseler de İngiliz ticaret şirketi Hindistan'ın tüm zenginliklerini kontrolü altına almış ve topraklarını ele geçirmeye başlamıştır.

Tüm bu şartlar 1857 Hint ayaklanmasını tetiklemiş ve 800 bin kişinin ölümüne sebep olan ayaklanmalar güçlükle bastırılırken İngiliz hükümeti Doğu Hindistan Şirketinin tüm imtiyazlarını fes ederek Hindistan'ı, Afganistan'ı, günümüz Pakistan'ını, Bangladeş'i, Seylan'ı ve Myanmar'ı kapsayan toprakları doğrudan İngiltere'ye sömürge olarak bağlamıştır. Uzun yıllar Hindistan sömürgesinin zenginliklerinden faydalanan İngiltere 1. Dünya Savaşı'nda 1 milyon, 2. Dünya Savaşı'nda ise 2,5 milyon Hindistan asıllı askeri cephelerde kullanmıştır. 1947 yılında 20. yüzyılın başından itibaren Hindistan'da giderek yükselen bağımsızlıkçı hareketin karşısında duramayacağını anlayan İngiltere Hindistan'a bağımsızlık vermiştir. (Tarih ve Bilim, Youtube, 2021)

İngiltere'nin Hindistan'a karşı sürdürdüğü sömürge politikaları bağımsızlık çabalarının giderek artmasının önünü açmış ve halkın Hindu kültürüne sahip çıkmasını sağlamıştır. Hindistan'ın önemli bir bilim insanı ve milliyetçi lideri olan Bal Gangadhar Tilak (1856-1920) kültürel, sanatsal, bilim, din, politika gibi pek çok bakımdan Hindistan'ı İngiltere öncesi ihtişamlı haline döndürmek için büyük çaba göstermiş, 1893 ve 1895 yıllarında bu amaçla Shivaji ve Ganapati şenliklerinin düzenlenmesini de sağlamıştır. Başlattığı tüm bu hareketler sonrasında Mohandas Karamchand Gandhi (Mahatma Gandhi, 1869-1948) tarafından sürdürülmüştür (Goody, 2010, s.235).

2.4 Hint Sanatında Mitler ve Simgeler

Maurya Hanedanlığı (MÖ 320-185) imparatorlarından biri olan İmparator Ashoka'nın (MÖ 272-232) yaptığı fetihlerle topraklarını Hindistan'ın kuzeyini

tamamen kapsayacak şekilde genişlettiği ve Hindistan’da bulunan en eski taş anıtların onun döneminde yapıldığı bilinmektedir. Zafer kazandığı savaşıardan birinin ardından savaşmaktan tamamen vazgeçen ve Budist inancı benimseyen imparator Ashoka’nın döneminde tüm dinlere hoşgörölü yaklaşıldıysa da Budizm özel olarak teşvik edilmiş hatta yabancı ölkelere misyonerler gönderilerek yayılması sağlanmıştır. İmparatorluğu döneminde yaptırdığı ve günümüze kadar ulaşan çok sayıda kaya ve sütun üzerindeki yazıtlarda izlediği politika anlatılmaktadır. Ayrıca binlerce manastır ve kutsal Budist tapınakları olan stupalar yaptırdığı varsayılır. Hint sanatındaki mitler ve simgelerin İmparator Ashoka dönemindeki önemini Zimmer şöyle anlatır:

Resimli Hint mit ve simge geleneği ilk kez onun döneminin kalıntıları arasından coşkun bir biçimde gün ışığına çıkmıştı. Ancak Aşoka döneminde ansızın ortaya çıkan ve ardından hızlı bir artış gösteren eserlerin olgunluk ve karmaşıklığından, kusursuzluk derecesinden ve çeşitliliğinden, daha önceki yüzyıllarda da (fildişi ve ahşap gibi bozulabilir malzemeden yapıldığı için kendi gözümüzle göremesek bile) Hindistan’ın dinsel sanatını taşıyan ırmağın kuvvetli bir biçimde aktığını kabul etmemiz gerekiyor. (Zimmer, 1946, s.77)

2.4.1 Tanrılar, taşıtları ve kanatlar

Batı resim sanatında kutsal ve ruhani sayılan kişiliklerin tasvirinde kullanımına sıkça rastladığımız, başın etrafını çevreleyen dairesel hale motifi Hint sanatında da karşımıza çıkmakla birlikte figürün etrafını çevreleyen ve aydınlanmayı sembolize eden minik alevlerden bir tür ateş çemberi gibidir. Aynı şekilde Batı sanatında, özellikle Erken Hristiyan sanatında sıkça gördüğümüz kanatların yerini de Hint ikonografisinde kutsal hayvanlar almaktadır. Zimmer’ın da belirttiği gibi;

Batı geleneğinde yaygın olan kanatlar, Vişnu’nun kuşa benzer taşıyıcısı

Garuda dışında, Hint tanrılarının ve insanüstü varlıklarının özellikleri arasında

yer almaz. Öte yandan antik Mezopotamya sanatında tanrılarının ya da cinlerin kanatlı olması adettendir. Bizim Batılı tanrılarımızın kanatlarının ya da Yunan zafer-tanrıçalarının olduğu kadar Hristiyan meleklerin de türediği alan işte bu gelenektir. (Zimmer, 1946, s.108)

Hint sanatında ise Tanrılar ya da kutsal sayılan kişiler ya boşlukta süzülmekte ya da kendileriyle özdeşleşen kutsal hayvanları, bir diğer deyişle tanrısal taşıtları ile birlikte tasvir edilmektedirler. Hint ikonografisinde sıkça gördüğümüz antropomorfik figür ile hayvan figürü arasında bağ kurulması, tasvirde yer alan hayvan simgesinin tanrının enerji ve niteliğinin bir eşi, yansıması olduğunu işaret etmektedir. Hayvan taşıtlar (*vâhana*) tasvir edilen figürün kim olduğunu anlamamızı kolaylaştırır; İndra bir fil üzerinde, Tanrı Shiva genellikle Nandi adındaki boğa üzerinde tasvir edilir, eşi Tanrıça Parvati aslanın üzerinde, oğulları fil başlı tanrı Ganesha bir farenin üzerinde oturur.

Bu düzenleme Hindistan kaynaklı olmayıp, erken bir dönemde Mezopotamya'dan alınmıştır (...) hayvan taşıt, kesinlikle Hint simgeciliği üzerindeki Mezopotamya etkilerinin tek örneği değildir. Daha erken bir dönemde, Dicle ve Fırat ırmaklarının denize döküldüğü yerle Hindistan'ın batı kıyıları arasında bir deniz trafiği gelişmiş olmalıdır. Mezopotamya uygarlıklarının ilk merkezleri, bu ırmakların deltasının yakınlarında, İran körfezinin başındaydı. Buradan Hindistan'a gitmek yalnızca birkaç gün sürmeliydi. Ve etkilerin tek yönlü olmayıp, her iki uygarlığın da birbirinden etkilendiğine ilişkin kanıtlarımız var. (Zimmer, 1946, ss.82-84)

Figür 12

Savaşta Vishnu'yu taşıyan Garuda, Angkor Wat Tapınağı, Kamboçya, 12.yy



2.4.1.1 Yabankazı

Hindu mitolojisiinde ilahi özün simgesi olarak görülen yabankazı Tanrı Brahma'nın kutsal taşıtı ve sembollerinden biridir.

Yabankazı (hamsa), yaşam biçiminde bütün varlıkların iki yönlü doğasını çarpıcı şekilde sergiler (...) Yabankazı arzuladığı zaman yeryüzünün sularına konar, arzuladığı zaman da yükseklerdeki boşluğa döner. Bu nedenle bireyde içerilmesine ve ikamet etmesine karşın, bireysel yaşamın olaylarından her zaman muaf olan ve bu olaylara ilgisiz kalan ilahi özü simgeler. (Zimmer, 1946, ss.59-60)

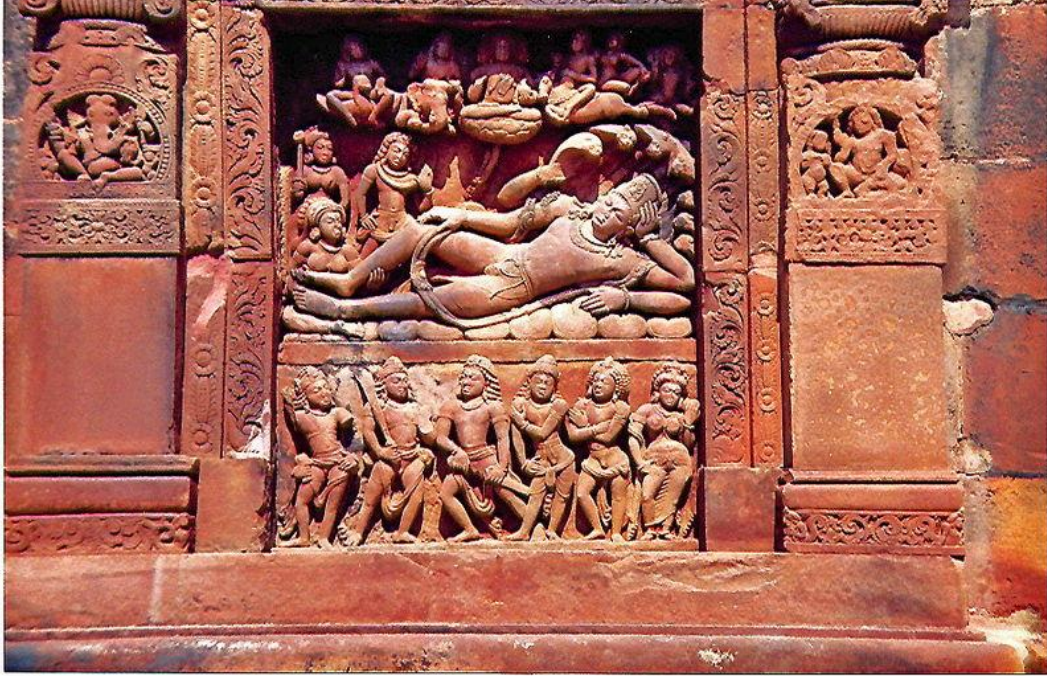
2.4.2 Yılan sembolizmi ve birbirine dolanmış yılan figürleri

Hindistan gelenekleri arasında günümüzde hala geçerliliğini koruyan yılan sembolünün ve birbirine dolanmış iki yılan motifinin erken dönem Mezopotamya sanatından geldiği bilinmektedir. Yılan figürleriyle süslenmiş adak levhaları günümüzde de Hindu ve Budist tapınakların avlularında, kasaba ve köylerin girişlerinde, kutsal kabul edilen ağaçların altında görülmektedir. Mezopotamya sanatında birbirine dolanmış yılan figürünü kabartmalarda ve Sümer dönemine ait (MÖ yaklaşık 2600) Lagaş Kralı Gudea'nın altın kurban kadehinde de görmekteyiz. Bu nedenle yılan sembolünün aryan ırkın Hindistan'a gelişinden de önce var olduğu, ayrıca Sümer kralının kadehi üzerindeki kullanımından daha eski tarihlerde de kullanıldığı düşünülmektedir. Yılan motifinin birbirinden çok farklı coğrafyalarda görülmesi ile ilgili görüşünü Zimmer şu şekilde açıklar:

Mezopotamya'lı Sümer uygarlığının, bu kalıplaşmış figürün bir yandan batıya, Yunanistan ve modern Avrupa'ya, öte yandan kadim Hindistan'a ve biraz daha geç bir dönemde, daha da uzaktaki Endonezya'ya ulaşmasını sağlayan bir beşik işlevi görmesi de pekâlâ mümkündür. İki yılan Mezopotamya'da şifa tanrısı Ningishzida'nın simgesi olarak kabul edilirdi; nitekim Yunanistan'da da tıp tanrısı Asklepios'la bütünleştirildi. Bugün bu iki yılan tıp mesleğinin simgesi haline gelmiştir. (Zimmer, 1946, ss.85-88)

Figür 13

Tanrı Vishnu, kozmik yılan Ananta'nın üzerinde uzanıyor, Dashavatara Tapınağı, Deogarh, Hindistan, 6. Yy. başları



Hint ikonografisinde sıkça karşımıza çıkan çok başlı yılan, *Ananta* (sonsuz) olarak adlandırılır ve Tanrı Vishnu ile ilişkilendirilir. Figür 13'te görülen kabartmada kozmik yılan Ananta'yı ve onun kıvrımları üzerinde yatan Tanrı Vishnu'yu görmekteyiz. Ananta dokuz başa sahiptir ve çevreleyen başlarıyla dinlenme halindeki Vishnu'yu korumaktadır. “Bu çok başlı yılan, antropomorfik uyuyanın hayvan dengidir” (Zimmer, 1946, ss.72-74). Hindistan'da ve genel olarak Güneydoğu Asya'da bulunan Hindu ve Budist tapınaklarda suların ruhu ve koruyucu olduğuna inanılan *Nâga*'lar (insan başlı yılan, yılan kral) bulunmaktadır. Kapı muhafızlığı Nâgaların önemli bir görevidir.

Kuzeydoğu Hindistan'daki Nalanda'da bulunan büyük Budist manastır-üniversitesinde yürütülen kazılarda, tipik bir tasvir ortaya çıkarıldı. Bu, yaklaşık MÖ beşinci yüzyıla ait, geç Gupta döneminin olgun klasik üslubunda bir yapıttır. İnsan biçimini almış yılan prens ya da nâga sağ eline asılı duran

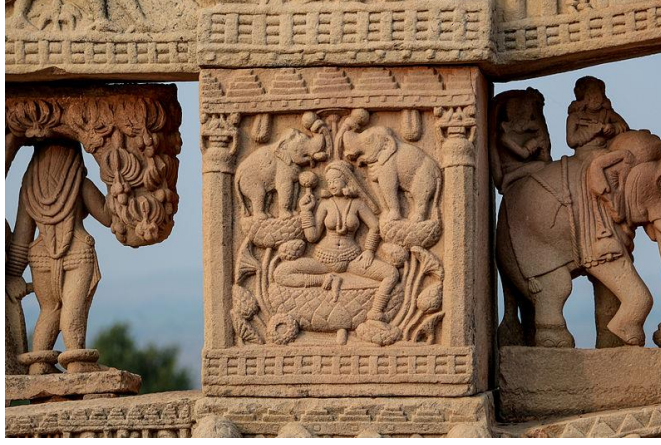
bir tespihle derin düşünceye dalmış, dindarca bir tefekkür içinde oturmuş olarak betimlenmektedir (...)Hindistan’da Budha ile nâga arasında, Batı’nın kurtarıcıya karşı yılan simgeciliğinde alıştığımız tarzda bir uzlaşmaz çelişki bulunmaz. Budist görüşe göre doğanın tüm cinleri, bedenlenmiş kurtarıcının görünüşü üzerine en yüce tanrılarla birlikte sevinç duyarlar; yeryüzü yaşamının sularının birincil kişileşmesi olarak yılan da bu anlamda istisna değildir. (Zimmer, 1946, ss.75-80).

2.4.3 Lotus (Nilüfer Çiçeği)

“İlahi yaşam tözü evreni doğurmak üzereyken, kozmik sularda güneş kadar parlak, som altından, binyapraklı bir nilüfer büyür. Bu, evrenin rahminin kapısı ya da geçidi, onun girişi ya da ağzıdır. Bozulmaz doğasını vurgular bir biçimde altın olan bu nilüfer, yaratıcı ilkenin ilk ürünüdür” (Zimmer, 1946, s.104). Hint inanışında suların yaşamı başlattığına, dişi ve doğurgan olduğuna, ana tanrıça olarak kişileştirilen nilüfer çiçeğinin ise suların ilahi üreme organı olduğuna ve ilahi özün onun aracılığıyla yaratıma başladığına inanılır. Figür 14’te de görüldüğü gibi genellikle inci kolye, bileklik gibi zengin takılarıyla tasvir edilir. Zimmer’e göre ana tanrıça olarak tasvir edilen nilüfer çiçeği; “Erken dönem Sümer-Sami Mezopotamya’nın ünlü tanrıçalarının kız kardeşi ya da benzeridir; dolayısıyla Hindistan ile Batılı mit ve simge geleneğinin kaynakları arasında Âri-öncesi bir bağlantıyı oluşturur” (Zimmer, 1946, ss.107-108).

Figür 14

GajaLakshmi'nin Budist Sanchi Stupa'daki kabartması, Stupa I, Kuzey geçidi,



2.4.4 Fil sembolizmi

Fil sembolizminin Hindu ve Budist ikonografisi içindeki yaygın kullanımını erken dönem Budist kabartmalarından (Bharhut'daki Budist stupası, MÖ 300-200) geç dönem Hindu tapınaklarına kadar, hatta günümüzün popüler resimlerinde de görmekteyiz. Tanrısal varlıkların antropomorfik simgeleriyle birlikte sıklıkla betimlenen fil, aynı zamanda Tanrı İndra'nın kutsal bineğidir. *Airāvata* adı verilen bu kutsal beyaz fil zaman zaman beş başlı, yedi hortumlu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Zimmer'e göre: *Filler, evrenin karyatidleridir*. Fillerin bu özelliğini Ellora mağaralarındaki Tanrı Shiva'ya adanmış olan Hindu tapınağı Kailasha'da görmekteyiz. MÖ 8.yüzyılda yapılmış olan Kailasha tapınağı Hindu mimarisinin en önemli ve klasik yapıtlarındandır. "Başka hiçbir yerde filin (...) görkem ve ihtişamının bu kadar uygun ve vakur bir ifadesi yoktur" (Zimmer, 1946, ss.120-121).

Figür 15

Ellora Mağaraları, Kailasha Hindu tapınağı, MÖ 8.yy.

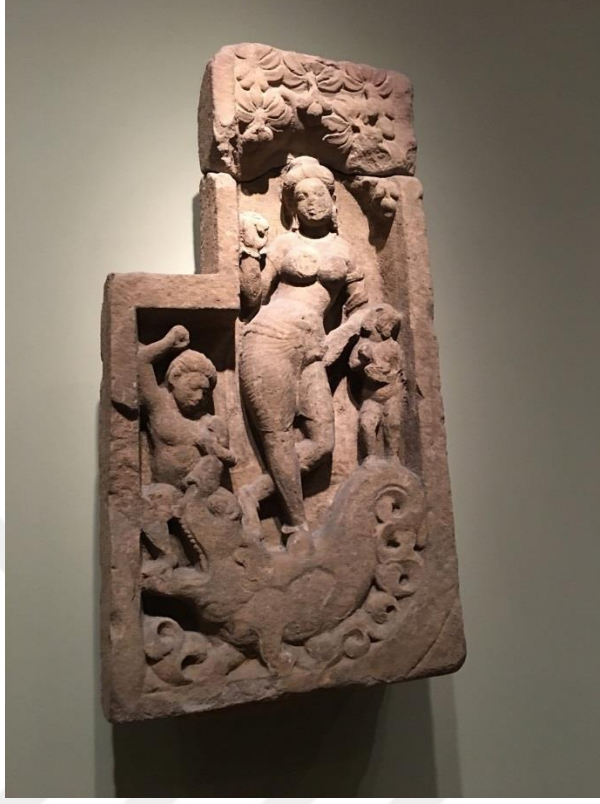


2.4.5 Kutsal ırmaklar.

Hindu inanışındaki tanrısal varlıklar arasında; dişi, doğurgan, yaşamı başlatan, bolluk ve bereket veren gibi üstün nitelikleriyle öne çıkan ve tanrıça olarak görülen ırmaklar, klasik dönem eserlerinde en yaygın tasvir edilen sembollerden biridir. Özellikle tapınak girişlerinde, tıpkı yılan sembolizminde olduğu gibi kapı muhafızı rolünde ya da tapınakların içindeki nişlerde yer almışlardır. Hindistan'daki tüm akarsular arasında Ganj'in özellikle önemi vardır ve Tanrıça *Gangâ* olarak kişileştirilmiştir. Genellikle kendisine kutsal bineği olarak hizmet eden timsah benzeri bir deniz canavarının (*makara*) üzerinde tasvir edilir. Bolca kullanılan süsleme ve takıları bolluk ve bereketin kaynağı oluşuna işaret eder. “Gangâ, Hindistan'ın bütün ırmaklarının prototipidir” (Zimmer, 1946, s.127).

Figür 16

Tanrıça Gangâ, Gupta Dönemi, MS 5. veya 6. Yy.



2.4.5.1 Kabartma: “Ganj’ın İnişi”

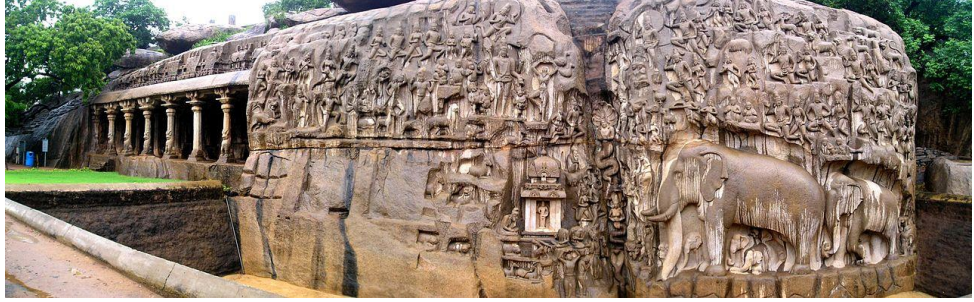
Hindistan sanatında günümüze ulaşmış olan ve hem kompozisyonu hem de ölçüleri bakımından en etkileyici kabartma eser olan Ganj’ın İnişi, Ganj nehrinin Shiva’nın emriyle cennetten yeryüzüne inişini tasvir etmektedir. Güney Hindistan’daki Mahabalipuram’da bulunan, genişliği 27 metre, yüksekliği 9 metre olan iki yekpare kaya üzerine oyulmuş bu muhteşem açık hava kabartması, Pallava Hanedanlığı döneminde yedinci yüzyılda yapılmıştır. Kompozisyonundaki çok sayıda tanrılar, tanrıçalar, ilahi figürler ve hayvanların tümü iki kayanın ortasındaki yarıktan merkezlenen efsanevi olayı izlemektedir. Gerçekçi bir üslupla yapılmış olan kabartmanın merkezi olan dikey yarığın üzerinde bulunan bir dizi kanal ve ilk halinde var olduğu bilinen sarnıç, belirli zamanlarda yarıktan aşağı Ganj’ın inişini temsilen su akıtıldığını göstermektedir. Hindu felsefesinin özünde bulunan, her şeyin bir olduğu,

evrendeki tek bir varlıktan oluştuğu görüşünden ilham alarak oluşturulmuş bu muazzam kabartma ile ilgili düşüncelerini Zimmer şu şekilde anlatır:

Ganj’ın İnişi, devasa Pallava kabartması, sanat tarihçilerinin günümüzde “kesintisiz anlatı” adını verdiği bir uylaşıma göre tasvir edilmiştir. Yalnızca hikâyenin can alıcı anı, bir dizi olayın sonucu ya da dramatik doruğu değil, birbirini izleyen diziler halinde, tarihin birçok farklı anı yan yana tasvir edilmiştir. Etkileri açısından hem cüretkâr hem de hassas olabilen belirgin ve enfes bir biçimde canlı üslupla, çeşitli yaşam biçimleri (...) kusursuz bir biçimde farklılaştırılmış ve tasvir edilmiştir.(...) Bütün yaratıkların temel akrabalığı üzerinde ısrarla durur. Hepsi de tek bir yaşam haznesinden çıkmış ve ister göksel ister yeryüzüne bağlı olsun çeşitli düzlemlerde tek bir yaşam enerjisi tarafından desteklenmişlerdir. (Zimmer, 1946, ss.134-137)

Figür 17

Ganj’ın İnişi, Mahabalipuram, Güney Hindistan, 7.yy.



2.4.6. Yaratıcı enerji simgeleri: lingam ve yoni.

Hindistan’daki Shiva tapınaklarında en yaygın olarak karşılaşılan ibadet objesi Shiva’nın en yalın simgesi olan lingam’dır (fallus). “Tanrının bu biçiminin izi, neolitik dönemde ilkel taş simgelere ibadet etmeye kadar sürülebilir” (Zimmer, 1946, s.145). Hindistan’da Elephanta adasında bulunan ve Tanrı Shiva’ya adanmış olan kaya oyma mağara tapınağında Shiva’nın ilahi hikâyelerini anlatan sahneler ve

antropomorfik tasvirlerinin yanı sıra, tapınağın kare biçimli ana salonunda dört bir taraftan göksel muhafızlarla korunan lingam simgesi de bulunmaktadır. Lingam tapındaki ana heykel konumundadır. Lingam, yaratıcı enerjinin sembolüdür ve çoğunlukla *yoni* adı verilen bir kaidenin üzerinde görülmektedir. Yoni ise yaratıcı enerjinin dişil yönünü sembolize etmektedir. “Lingam ve yoni, Şiva ve tanrıçası, iki cinsin uzlaşmaz, ancak işbirliği halindeki güçlerini simgeler. Kutsal Evlilikleri (...) dünya mitolojisinin farklı geleneklerinde çeşitli biçimlerde tasarlanır (...) Yunanlılar tarafından Gök Baba ve Toprak Ana, Zeus ve Hera, Uranos ve Gaia biçiminde, Çinliler tarafından ise T’ien ve Ti, Yang ve Yin olarak bilinirler” (Zimmer, 1946, s.146).

2.4.6.1 Bu mitolojik düşüncenin tasvir edildiği bir anıt: lingodbhava

Tanrı Shiva’nın simgesel temsili lingam ile bu anıtta mitolojik bir olay anlatılmakta, Shiva’nın lingamdan çıkışı sahnelenmektedir. Bu mitolojik hikâyede diğer büyük tanrılar Vishnu ve Brahma yaratıcının kim olduğu konusunda tartışırken lingamdan ortaya çıkan Shiva kaynağını bulmalarını isteyerek Vishnu ve Brahma’ya meydan okur. Zimmer bir heykelden çok sinema yapıtına benzettiği bu eser ile ilgili olarak şöyle söyler:

Heykelin yalnızca mitsel bir olayın anısını yaşatmak ya da bu olayı anımsatmak için değil, aslında bu olayın gerçekleşme sürecini sergilemek için yapıldığı söylenebilir.(...) Katı bir kaya açıkça, büyüme enerjisiyle canlanır. Yan taraftaki nişe benzer yarık, içindeki antropomorfik görüntüyü açığa çıkarmak için gerçek anlamda genişliyormuş, açılıyormuş gibi görünür. Katı, durağan taş kitlesi, zanaatkârın zarif ustalığıyla, dinamomorfik, katmerli bir olaya dönüştürülmüştür. (Zimmer, 1946, s.149)

Figür 18

Shiva Lingodbhavamurti, 12-13.yy, Musée Guimet



2.4.7 Sri Yantra

Hint sanatında birçok anlamı içinde barındıran bir simge olan Sri Yantra, bir merkez etrafında birbirine bağlı dokuz üçgen, bu üçgenlerin kesişimlerinden meydana gelen kırk üç küçük üçgen, etraflarında lotus çiçeğinin stilize taç yaprakları, bu yaprakları çevreleyen çember ve dış kısmında kare çerçeveden oluşan geometrik bir kompozisyonudur. Dokuz adet üçgen evreni ve insan bedenini; kesişimleriyle oluşturdukları daha küçük üçgenlerle birlikte evrenin bütünlüğünü, lotus yaprakları insan kalbindeki kutsal Öz'ü, çemberler evrenin döngülerini, zamanın düz bir çizgi üzerinde ilerlemediğini, en dıştaki kare ise bir tapınağı ve dünyanın maddi yönünü

sembolize eder. En dıştaki karenin dört tarafında bulunan T harfine benzeyen çıkıntılar ise dört portal ya da kapıyı, kişinin dış dünyadan içerideki Öz'e ya da içeriden dışarıya doğru yaptığı evrensel yolculuğunu anlatmaktadır. Bu karmaşık geometrik kompozisyon, üzerinde odaklanarak meditasyona yardımcı olması amacıyla tasarlanmıştır. Zimmer Sri Yantra ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Bu kompozisyon, Hindu mit ve simge dünyasının bütün anlamını tek bir anda özetler (...) Hindu ibadet geleneğinde “yantra”, ibadet araçlarının, yani idoller, resimler ya da geometrik diyagramların genel adıdır (...) Öyleyse bir yantranın, psişik güçleri bir desen üzerinde yoğunlaştırarak denetim altına almayı ve bu desenin tapınanın tasavvur gücüyle yeniden üretilmesini amaçlayan bir araç olduğunu söyleyebiliriz. (Zimmer, 1946, ss.160-164)

2.4.8 Shiva- Shakti

Hint sanatına ait taş ve bronz eserlerde farklı şekillerde fakat yaygın olarak görülen bir diğer tema Tanrı-Tanrıça ya da diğer bir deyişle eril-dişil enerjinin Hint sanatındaki karşılığı olan Şhiva-Shakti temasıdır. Shakti, Tanrı Shiva'nın içindeki yaratıcı güç ve harekete geçiren dişil enerjinin bedenlenmiş halidir. Tıpkı Yin ve Yang sembolü gibi görünüşte zıt olmalarına rağmen özde tek olan ayrılmaz bir bütündürler. Figürdeki kabartmada Tanrı ve Tanrıça kraliyet taçları ve gösterişli takılarıyla ilahi yaratıcı gücün simgesi olan lotus çiçeğinden bir tahtta oturmaktalar. Kompozisyonun alt kısmında görülen aslan ve öküz ise çiftin kutsal hayvan taşıtlarıdır. Zimmer' a göre:

Mutlak'ın uzlaşmaz, ama yine de işbirliği yapan zıt çiftlerine ayrıştırılmasını betimlemenin çeşitli yolları vardır. En eski ve en yaygınlarından biri, cinslerin ikiliğine dayanır (...) Bu, Hindu ve geç dönem Budist geleneklerde özel olarak vurgulanarak geliştirilmiş bir uylaşımdır; bu geleneklerde şekillerdeki dışsal

simgeleştirme her ne kadar çarpıcı ölçüde erotikse de, bütün biçimlerin yan anlamları neredeyse tümüyle alegoriktir (...) Derin ve sonsuz bir coşkuyla dolu bakışları, görünüşte iki olmalarına karşın, temelde bir olduklarının gizli bilgisiyle doludur. (Zimmer, 1946, ss.156-157)

Figür 19

Shiva ve Parvati, Bengal Kabartması, Hindistan, MS 1100-1300



2.4.9. Shiva- natarâca, Shiva'nın dansı.

Güney Hindistan'da MS 10-12. yüzyıllara ait bir dizi bronz heykelde Shiva'nın dansı tasvir edilmiştir. Hindu inancına göre Shiva ilk dansçı ve dansın tanrısıdır. Onun dansı Hindu inanışının esas ilkeleri olan yaratılış, yok oluş, yeniden yaratılıştaki değişim ve gelişimin ifadesidir ve dört kolu ve ayaklarıyla yaptığı her bir jestin sembolik bir anlamı vardır. Sağ üst elinde tuttuğu küçük davul (*damru*) evrenin yaratılış sırasındaki ritmik titreşimini ses ile ayarlar, bu davul ile çıkardığı ses 'yaratıcı ses'tir. Ses aynı zamanda Hindu inanışında evrenin yaratılışında rolü olan

diğer dört elementin (Hava, Ateş, Su, Toprak) kaynağı olan Eter ile ilişkilendirilir. Yukarı bakan sol üst elinde ise dünyanın yıkımının elementi olan ateşi taşımaktadır ve yukarı bakan diğer elle birlikte yaratım ve yıkımın dengelenişi sembolize edilmektedir. Sağ alttaki el; zafer, koruma ve huzuru temsil ederken sol ayağı işaret eden göğüs hizasındaki diğer sol el ise iyilik ve barışı temsil etmektedir. Havaya kalkmış pozisyonda ve işaret edilen sol ayak ise inananların iyiliğine işaret eden kurtuluşu ifade eder. Tanrı Shiva bu kozmik dansı cüce bir iblisin (*Apasmara Puruṣa*) gövdesi üzerinde yapmaktadır, kötülüğün ve cehaletin yenilgiye uğratılarak gerçek bilgelige ulaşılmasının simgesidir. Tanrıdan çıkan ve onu çevreleyen ateş ve ışık çemberinin ise (*prabha-mandala*) evrenin yaratım süreçlerini, doğum ve yeniden doğum döngüsünü ayrıca kutsal ‘Aum’ (evrenin ritmi) hecesini ifade ettiği söylenir. Shiva’nın Natarâca (Dansçıların Kralı) olarak tasvir edildiği bu heykellerde dikkat çeken bir diğer özellik yüz ifadesidir. Zimmer bu etkileyici yüz ifadesi ile ilgili şunları söylemektedir:

Mahâyugaların ya da Büyük Kâinat Devirlerinin durdurulamaz, tersine çevrilemez döngüsel ritmi, Efendi’nin topuklarının darbeleri ve vuruşlarıyla belirlenir. Ama bu arada yüz, etkileyici sakinliği içinde kalır (...) Bu baş, bu yüz, bu maske ilgisiz bir seyirci gibi aşkınsal soyutlanması içinde durur. İçeride dönük, kendi içine gömülmenin saadetiyle dolu olan tebessümü, çok incelikli bir şekilde, gizlenmiş denemeyecek bir alaycılıkla ayak ve ellerin anlamlı jestlerini yalanlar. (Zimmer; 1946, s.177)

Burckhardt ise hareket ve hareketsizliğin uyumlu birlikteliğini bünyesinde taşıyan bu ikonik heykel için şöyle söyler:

Heykeltıraşlığın statik kanunları ve dansın ritmi, Şiva dansının klasik heykelinde mükemmel şekilde birleştirilmiştir.(...) Hindu Tanrısının

heykelinin uzuvları, heykeli önden gören tapınan kimsenin bütün biçimleri bir bakışta görebileceği şekilde düzenlenmiştir: (...) heykele hangi taraftan bakılırsa bakılsın, tıpkı mekânda yayılmış bir ağacınki gibi, statik dengesi mükemmel kalır. Ayrıntının plastik dakikliği el-kol hareketlerinin kesintisiz devamlılığı ile birleştirilmiştir. (Burckhardt, 2017, 45-47)

Figür 20

Shiva Natarâca, Bronz heykel, Hindistan, 1100-1200, Rijksmuseum



2.5. Hint Resim Sanatı

Hindistan'daki ilk resimler kaya oyma mağara tapınaklarında görülmektedir. MÖ 2.yüzyıl ile MS 1100 arasında tarihlenen bu Budist ve Hindu tapınaklarından özellikle *Badami*, *Ajanta*, *Ellora* ve *Brihadisvara* Tapınakları antik Hint sanatının en iyi örneklerini barındırmaktadır. Mağara tapınaklarında figüratif resimlerin yanı sıra, fil ve yılan gibi Hint sembolizminde önemli yeri olan hayvanlar ve nilüfer çiçeği gibi sembolik anlamı olan bitki tasvirleri de bulunmaktadır. Özellikle Ajanta mağara

tapınağında görülen figürlerde duyguları ifade eden jest ve hareketler görülmektedir. Doğadan elde edilen pigmentler ile yapılmış olan resimler fresk resminin bilinen en eski örneklerindendir. Tropik iklim koşulları nedeniyle yüzyıllar boyunca birçoğu hasar görmüşse de günümüze kalanlar en eski örneklerin figürlerin dış kontür çizgileri içinde siluet olarak boyanması tarzının uzun süre kullanıldığını, sonraki dönemlerde ise rengin kullanımı ve dekoratif süslemenin önem kazandığını göstermektedir. Turani Hint resim sanatıyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Sahneler için belirli bir alan ele alınmamış, her konu bir diğer konunun içine sokulur biçimde tasvir edilmiştir (...) Rajputana'daki saraylarda ve zengin evlerinde I. yüzyıla değin devam etmiş olan bir resim geleneği, duvar resmi ve kâğıt üzerine yapılmış olan resimlerde devam etmiştir. Bu resimlerde tercih edilmiş olan konu “Krişna”dır. Bunun yanında “Şiva” ve karısı “Parvati” hakkındaki hikâyeler de, resim sanatına konu olmuşlardır. Bu hikâyeler, kır hayatının pastoral atmosferi içinde gösterilmişlerdir. Yer yer yüzlerde kişisel özellikler de vardır. Ancak bunlarda genel olarak üsluplaştırılmış bir anlatım şekli söz konusudur. (Turani, 1990, s.296)

2.6. Hint Heykel Sanatı

Hint heykel sanatının önemli bir kısmını sayıca çok olan tanrıların tasvirleri oluşturmaktadır. Hinduizm’de sayıca çok olan tanrılar görünüm imkânları bakımından daha da büyük bir zenginlik sunmakta, bu çoğulculuk ise özellikle heykel sanatında kendini göstermektedir. Hindu inancının manevi temelinden beslenen bu zenginlik, kimi zaman insan ve hayvan figürlerinin farklı şekillerde birleşmesine, kimi zamanda bir insan figürünün çok sayıda kol, baş gibi uzuvlara sahip olmasına neden olmuştur. Batılı insanın gözünde *güzellik ile canavarlık* arasında gidip gelen pek çok uzva sahip

olabilen bu tasvir zenginliği ve Hint heykeltıraşlığı için Burckhardt şunları söylemiştir:

Hindu heykeltıraş kutsal dansın kurallarını bilmelidir. Bu dans temsili sanatların ilkidir, zira bu dansın aracı bizatihi insandır. Heykeltıraşlık böylece temelden farklı iki sanatla alakalıdır: Heykeltıraşlık, sanatçılık tekniği itibarıyla mimariyle ilişkilidir, mimari ise öz itibarıyla hareketsizdir ve zamanı mekâna dönüştürür. Buna karşılık dans, özü itibarıyla hareketlidir ve zamanı mekâna dönüştürür; bunu mekânı ritmin devamlılığına katarak yapar. Bu yüzden ki Hindu sanatının bu iki kutbu –yani heykeltıraşlık ve dansçılık- Bu sanatın en mükemmel meyvesi olan dans eden Şiva imgesini birlikte oluştururlar. Şiva dansı aynı anda âlemin üretilişini, korunuşunu ve yok edilişini ifade eder. (Burckhardt, 2017, ss.41-45)

Çin sanatında olduğu gibi Hint sanatında da; geleneklere bağlılığın yanı sıra sanatın ruhsal arınma ve derin düşünme yoluyla öz benliğe ulaşma gibi amaçlarla da uygulanıyor olması heykel sanatında da sanatçının kişisel olmayan bir ifade tarzına ulaşmasına neden olmuştur. Hint heykel sanatçısı da tıpkı Çinli sanatçı gibi tasvirde geleneklere ve özellikle tanrı tasviri yaparken en küçük detayda dahi kurallara bağlı kalmış, buna rağmen plastik anlatım bakımından eşsiz başyapıtlar ortaya koymuştur. Turani, Hint heykelciliğiyle ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Hintli heykelci, özellikle destani anlatıma önem verir. Hiçbir hayat biçimi ve insan hareketiyle bu ilk dönemlerde ilgilenmez. Bu heykellerde yer yer erotik bir anlatım da görülür. Heykelci doğayı, onun değişkenliği içinde sever. Doğanın kutsal birliğine nüfuz eder. Tropikal bitki dünyasının zenginliğini, heykellerinde işler. Bu heykel kalabalığı daima taze bir esini yansıtır. (Turani, 1990, s.294)

2.6.1. Kabartma: “tanrılarının kralı İndra”.

Ellora Mağaralarında bulunan kaya oyma tapınaklar serisinden birinde bulunan bu eser M.S 850 yılına tarihlenmektedir. Kabartmada etkileyici bir biçimde tasvir edilmiş Tanrılarının kralı İndra, bineği olan filin üzerinde ve bir *Kalpavriksha* ‘nın (dilekleri yerine getirdiğine inanılan ilahi ağaç) altında oturmakta, sağ ve solunda iki hizmetkâr ona eşlik etmektedir. Aynı zamanda yaşamı sembolize eden bu ağaç, dallarında maddi dünyanın özde değeri olmayan ama hoşla giden imkânlarını sunmaktadır. İndra’nın cennetinde bulunan diğer kişiler ise bu maddi nesneleri toplarken tasvir edilmiştir.

Bu yapıtın berrak konturları ve bezemelerinde kayanın dinç ve sağlam direniş istenen sonucu elde etmeye yarar. Heykelin taşı katılığı korur. Burada gördüğümüz şey, mineral, bedensel ağırlıktır. Taş zarif, fani bir şeye dönüşmez, bulut benzeri bir geçiciliğin izi bile yoktur burada. (Zimmer, 1946, s.69). (bakınız Figür 21)

Figür 21:

İndra, Ellora ’da Cayna Mağara Tapınağı, MS yaklaşık 800



2.7. Hindu Tapınakları

Hindu mimarisinin en önemli örnekleri genellikle kaya oyma mağaralara inşa edilmiş olan Budist ve Hindu tapınaklarıdır. Budizm, Hinduizm ve Jainizm gibi farklı mezheplere hizmet etmeleri ve farklı tanrılara adanmış olmaları nedeniyle büyük bir üslup çeşitliliği gösteren tapınaklar, Kuzey ve Güney üslubu olarak iki kategoriye ayrılırlar.

Kuzey üslubu tapınaklarda shikhara (“dağın zirvesi” anlamına gelir) denilen arı kovanı şeklindeki büyük bir kule vardır. Kulenin üzerinde, şekli amala meyvesine benzediği için amalaka denilen yuvarlak bir yapı bulunur (Dickerson, 2013, s.104). Bu kubbe ki şekli bazen kalın bir disk gibidir, doğal olarak gökkubbeye benzer; biçim-ötesi âlemin sembolüdür. (Burckhardt, 2017, s.39)

Hindu tapınağı genel bir mimari kural olarak bir *Brahmasthan* yani özel merkezi bir alana sahiptir. Tapınağın ortasındaki bu merkezi nokta yalnızca Tanrı’nın tasvirini ya da sembolünü içerir. Diğer ilahi, doğaüstü varlıklar (*Deva’lar*) tapınağın dış duvarlarını çevreleyen nişler üzerinde ya da giriş aralığında tasvir edilmiştir. Genelde pencereleri bulunmayan tapınaklar dış dünya ile yalnızca giriş kapısı ve bu kapıyı merkeze bağlayan geçit kanallarıyla bağlantıya geçer. Bu nedenle dış duvarları süsleyen nişler (üzerine oyulmuş Deva’larla birlikte) içerideki Tanrının ibadet etmeye gelenlerle iletişim kurduğu pencereler gibidir. Hint sanatında diğer kültürlerle kıyasla daha sıklıkla karşılaşılan erotik tasvirler ise genellikle tapınakların dış duvarlarında görülür. Bunun nedeni olarak ibadet için gelen insanlara mekâna girmeden önce haz ile ilgili duygularını kontrol altına almaları ve dışarda bırakmaları gerektiğini hatırlatmak amacı gösterilir.

Hindu mimarisi, dikey unsurlarını sıkı yığınlar içinde bitmek tükenmek bilmeyen dış çizgilerle sarar; buna karşılık yatay çizgileri sanki su tabakaları imiş gibi vurgular. Bunun sebebi, dikeyin içsel ve aşkın olan ontolojik birliğe, öze karşılık gelmesi, yatayın da varlık mertebesini sembolize etmesidir. Üst üste bindirilmiş katmanlar şeklindeki devasa bir yapı yardımıyla yatayın tekrarlanması varlık derecelerinin belirsiz çokluğunu akla getirir ve onların belirsizliği bir anlamda, İlâhi Sonsuzluğun tezahürdeki yansımasıdır. (Burckhardt, 2017, ss.40-41)

Hindistan'ın Khajuraho şehrinde MS 1000 dolaylarında inşa edilmiş olan ve tüm Asya'daki en muhteşem dini mimari örneklerden biri kabul edilen Kandariya Mahadeva Tapınağı, içeride bulunan ve ilâhi bir tasviri barındıran iç tapınağı (*garbhagriha*) ve buraya açılan koridorlarıyla (*mandapa*) kuzey üslubundaki Hindu tapınağına örnek olarak gösterilebilir. Hindistan'ın Thanjavur kentindeki MS 1010 dolaylarında inşa edilmiş ve Tanrı Shiva'ya adanmış olan Rajarajeshvara Tapınağı ise piramite benzeyen ve üst kısmında bir kapak taşı olan kuleleri (*vimana*) ile güney üslubundaki Hindu tapınağına örnek olarak gösterilebilir (Dickerson, 2013, s.104).

2.7.1. Angkor Wat.

En etkili Hindu tapınakları arasında 12.yüzyıl başlarında Khmer Kralı II. Suryavarman tarafından yaptırılan Angkor Wat gelmektedir. Kamboçya'da bulunan ve yapımı otuz yıldan fazla süren Angkor Wat dünya üzerindeki en büyük dini yapıdır. 12. yüzyılın sonlarında doğru Budist tapınağına dönüştürülen tapınak kompleksi, merkez kuleye açılan duvarlarla çevrili bir dizi avlu barındırmakta, nilüfer çiçeği şeklindeki beş kulesinin her biri Hindu, Jain ve Budist geleneklerine göre kutsal kabul edilen Meru Dağı'nın zirvesini sembolize etmektedir. Tapınağın merkezinde 60 metre uzunluğunda bir kule bulunmaktadır. Bu muhteşem tapınak

kompleksi ile ilgili Dickerson şunları söyler: “...kompleksin tamamı güneşe göre hizalandığından yaz gündönümünde güneş, batı kapısından bakıldığında doğrudan merkezdeki kule üzerinde yükselir. II. Suryavarman’ın amacı, tanrı Vişnu ile özdeşleşmektir. Bütün tapınak kompleksi kralı ve birçok Vişnu avatarını gösteren birçok rölyef oymasıyla kaplıdır” (Dickerson, 2013, ss.105-106).

Figür 22

Angkor Wat, Khmer İmparatorluğu, Kamboçya, 12. Yüzyıl



BÖLÜM III

ÇİN SANATI

İnsanlık tarihi kadar eski olan ve antik çağlardan bu yana her anlamda gelişimini sürdüren sanat tarihi içerisinde, bir meditasyon aracı ya da sonucu gibi görünen Uzak Doğu sanatının ve özellikle de Çin sanatının; yöntemleri, doğaya bakışı ve sanatında doğayı ele alış şekli bakımından eşsiz ve dikkat çekici birçok özelliği vardır.

Tarihinin en eski dönemlerinden itibaren savaşlar ve istilalar yoluyla yıkıma uğrayan ve zarar gören Çin, geleneklere bağlılığı sayesinde Mısır ve Mezopotamya gibi uzun ömürlü olan sanatlarını çağımıza kadar getirebilmiştir (Turani, 1990, 300). Başta Japon sanatı olmak üzere birçok farklı kültürün doğrudan ya da dolaylı etkileşime girdiği Çin sanatı ve kültürü İpek Yolu'nun da etkisiyle Doğu'dan Batı'ya doğru hareket halindeydi. Tıpkı Batı'nın büyük ilgi gösterdiği ticari mallar gibi (Çin ipeği, çeşitli baharatlar, fildişi ya da değerli taşlar) Çin'in sanatı da; MÖ 2. yüzyılda dünyadaki en uzun yol olması ve Çin'in Luoyang kentini Roma'ya bağlaması ayrıca Hindistan ve Afganistan'a da ulaşan kollarının bulunmasıyla önem kazanan İpek Yolu sayesinde yol boyunca defalarca el değiştiriyor ve Roma'ya ulaşıyordu (Dickerson, 2013, s.60).

Antik dönem Çinli edebiyat eleştirmeni Liu Xie (465-520) Çin sanatının eşsiz özelliklerini, her zaman hareket halinde olan doğanın evrimini ve yaşamın varlığını uyumlu bir biçimde bir araya getiren “*üslup coşkusu*” (*rüzgâr ve kemik*) teorisiyle açıklamıştır. Hareketi durağanlıkla göstermeye dayalı bu yaklaşımı Çin'in hem kaligrafi ve resim sanatında hem de Çin heykelinde görebiliriz. “*Uçan Kırılınca Basarak Dört Nala Giden At*” isimli Han Hanedanlığı dönemine ait 34,5 cm

yüksekliğinde ve 41 cm uzunluğundaki uçan bir kırlangıcın sırtına toynağı ile basarak dörtnala koşan ve doğru oranlara sahip bronz heykelde hareket ve durağanlık arasındaki uyumlu ilişki açıkça görülmektedir (Qiangong, 2018, s.9).

Figür 23

Uçan Kırlangıca Binerek Dörtnala Giden At, Han Hanedanlığı Dönemi



Çinli sanatçılar doğada var olan bu hareket ve durağanlığı eşsiz bir biçimde sanatlarının bir parçası haline getirmişlerdir. Çinli eleştirmen Liu Xie'nin Çin sanatına dair “*üslup coşkusu*” teorisindeki hareket ve durağanlık, Çin'in geleneksel kaligrafi ve resim sanatında da görülmektedir.

“Durağanlık” insanlara istikrarlı ve durgun bir estetik his verirken, “hareket” insanlara canlı ve dinamik bir estetik duygu verir. İkinci olarak, “üslup coşkusu” edimsel olan ile gerçek olanı birleştirir. Edimsel (filî) ve gerçek birbirini tetikleyebilir ve hoş bir zıtlık oluşturabilir(...) Üçüncü olarak, “üslubun coşkusu” esnekliği ve katılığı birleştirir. “Rüzgârlar” çok esnektir, ses yaparlar ama şekilleri yoktur; “kemikler” katıdır, sesleri yoktur ama şekilleri vardır. (Qiangong, 2018, ss.9-11).

Liu Xie’nin “*Üslubun coşkusu*” teorisindeki “*hareket ve durağanlık*”, “*katılık ve esneklik*” ve “*edimsel ve gerçeklik*” karşıtlıkları ve bu karşıtlıktan oluşan uyum tıpkı doğadakine benzer bir yalınlık ve kendiliğindenlik içerisinde Çin sanatının tamamında (kaligrafi, resim, heykel, müzik, dans ve geleneksel operasında) görülebilmektedir.

Batı’da özellikle Empresyonist sanatçılarda gördüğümüz bir yaklaşım olarak doğaya çıkıp güzel bir manzaranın görüntüsüne bakarak izlediklerini kağıda aktarmak Çinli sanatçıların çalışma tarzları değildir, onlar daha çok doğaya meditasyon yapar gibi yoğunlaşarak bakmışlar ve sanatlarına da bunu aktarmışlardır. Fakat öncelikle kendilerinden önceki usta sanatçıların eserlerini inceleyerek ağaçların, kayaların, bulutların resmini çizme konusunda ustalaşıyor, inceledikleri sanatçılardan tekniği öğreniyor ancak tekniğe tamamen hakim olduklarında doğaya çıkıyorlardı. Doğadaki güzellikleri ve farklılıkları izlemek için çıktıkları yolculuktan dönüşte ise edindikleri izlenimleri, farklılaşmaları belleğe çağırmaya ve ağaçların, bulutların, kayaların görünümelerini tamamen ustalaşmış oldukları fırça ve mürekkebi rahatça kullanarak birleştirmeye koyuluyorlardı. Ayrıca Gombrich’in de belirttiği gibi: “Çoğunluk bir-iki dize yazıp, ardından hemen, aynı ipek tomarın üzerine resim yapıyorlardı. Bu nedenle, resimlerde ayrıntı arayıp, onu gerçeklikle karşılaştırmayı çocuksu

buluyorlardı. Ressamın duygusunu yakalamayı yeğ tutuyorlardı” (Gombrich; 1992, ss.111-112).

Figür 24 (sol)

Kao K'o-Kung, “Yağmurdan Sonra Doğa”, 1250-1300



Figür 25 (sağ)

Liu Ts'ai, “Balıklar”, 1300-1400



Yağmurdan sonra bulutların arasından beliren dağları ve gölde üç balığı gösteren resimler Çinli sanatçının doğa karşısında duyduğu hayranlık, korku ve yoğunlaşma duygularını ve basit bir konuyu bile nasıl sabırla gözlemleyerek onu sanatına en iyi şekilde yansıtacak rahatlık ve ustalığa ulaştığını, eğriler ve hareket izleniminin Çinli sanatçılar tarafından ustalıkla kullanıldığını açıkça gösteriyor. “Çin sanatının bu ölçülülüğü, doğanın en basit ayrıntılarına istençle (iradeyle) sığınması, gerçekten hayranlık uyandırıyor (...) Resimsel düzey gerek Çin’de, gerekse Çin’in sanat görüşlerini uygulayan Japonya’da sonraki yüzyıllarda üstünlüğünü hep korumuştur” (Gombrich, 1992, ss.111-112).

3.1. Çin’de İnanç Sistemi ve Sanata Etkileri

Çin’in inanç sisteminin temelinde, insanın kendisine zeka olarak verilen ayrıcalığı dünyadan yararlanmak için kullanmak yerine dünyaya hizmet etmek için kullanması gerekliliği vardır. Evrensel düzene hizmet etmek ve katkıda bulunmak için ise büyü törenlerinden de yararlanıldığı bilinmektedir. Çin inanç sisteminin metafizik formu olan Taoculuğun temelinde de büyü törenleri vardır. Batılı insandan farklı

olarak ‘özgür irade’ye sahip olmak dünyanın var olan düzenine ve insanoğlunun kendisine zarar verecektir. Din, Çin inanç sisteminde en temel konu olarak görülmemektedir fakat yaşam tarzları şekilsel bir takım seremonilerle doludur. Çin tanrıbilimi, çok yüksek bir kültür düzeyine ulaştırılmış olmakla birlikte, yine de, gerçek anlamda dinsel anlayıştan daha önce ortaya çıkmış olan primitif bir görüş tarzıdır. Çinliler, evrene egemen olan ruhlara ve şeytanlara inandıkları halde, tanrılara tapmazlar.

Çin’in başlangıçta baskın bir dini bulunmamakla birlikte MÖ 5.yüzyıldan sonra Konfüçyüsçülükle birlikte seküler bir ideolojisi olmuştur. 1. ve 2. yüzyıllarda Budist dinin Hindistan’dan Çin’e etki etmesiyle, 9. yüzyıla kadar Budizm etkili bir dindarlık yaşanmış olsa da Budizm Çin’de hiçbir zaman tek başına baskın olmamıştır. Çin tektanrıcı değildi, Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm’in yanı sıra çok sayıda geleneksel olarak atalardan ya da farklı imparatorluklardan kaynaklanan tapınma yöntemleri olan birçok ideoloji ve dine sahipti. Fakat Goody’nin de söylediği gibi: “Bu çoğulluk hiçbirinin baskın olmadığı, neredeyse hepsinin birbiriyle uyumlu kılınabildiği anlamına geliyordu; (...) Önemli bir Çin bilimi tarihçisi olan Needham, doğal dünyaya gösterilen ilginin özellikle Taoculukla ilişkili olduğunu ve Taoculuğun bu bakımdan Hindistan’daki Tantracılığa benzediğini düşünüyordu” (Goody, 2010, ss.244-245).

3.1.1 Konfüçyüsçülük

Çin kültürü ve sanatı üzerinde önemli bir etkisi olan Konfüçyüsçülük, Han Hanedanlığı döneminde (MÖ 206-MS 220) Çin’in resmi dini haline gelmiş, hem bir din hem de felsefe olarak kabul edilmiştir. Toplum içindeki insanlar, atalar ve toplumdaki insanların imparatorla olan ilişkileri de dahil olmak üzere insanların arasındaki ilişkileri ele alan Konfüçyüsçülük, adını öğretileriyle bu felsefenin

temellerini oluşturan ve MÖ 551-479 yılları arasında yaşayan Çinli filozof ve yazar Konfüçyüs'ten alır (Dickerson, 2013, s.58).

3.1.2 Taoculuk

“Konfüçyüsçülük gibi Çin’de doğmuş olan Taoculuk (Daoizm diye de anılır) da hem bir din hem de felsefe olarak kabul edilir. Taocu felsefe Konfüçyüsçülükten daha fazla metafizik odaklıdır, sezgiyi ve doğayla uyumlu bir ilişki geliştirmeyi vurgular. Lao Zi ve Zhuangzi adlı iki kadim düşünürün öğretileri üzerine kurulmuştur” (Dickerson, 2013, s.58).

3.1.3 Budizm

Budizm Çin’de Han Hanedanlığı döneminden itibaren sanatı etkilemeye başlamış, Kuzey ve Güney Hanedanlıkları (MS 386-589) döneminde ise yayılarak etkisini arttırmıştır. Budizm Çin sanatının dini yönünü beslerken, Taoculuk ve Konfüçyüsçülüğün etkisi, sanatın dini yönünden bağımsız olan, insan ve doğa tasvirlerinde kendini göstermiştir. Goody Budist inanışın Çin sanatı üzerindeki etkisi için şunları söyler: “Budizm önemli bir dizi bezemenin yapılmasına yol açtı, çünkü aynı motiflerin tekrar tekrar yapılması dini bir uygulamaydı ve bu, ağaç oymabaskının doğuşuna ve bitmez tükenmez bir törensel tekrara izin veren aynı süreç yoluyla yazılı sözün ortaya çıkmasına yol açtı” (Goody, 2010, s.258).

Sanatsal etkinlik ve keşiflere büyük bir saygı göstermek, sanatçıyı da bu nedenle önemli bir yere koymak ne eski Yunanistan’da ne de Rönesans’a kadar Batı’da görülen bir durum değildi. Çin’de ise bu yenilik Budizm’in sanatın üzerindeki etkisiydi. Ayrıca Doğu dinlerinde meditasyon halinde olmak yani düşünceye dalmak, saatlerce sürebilen bir eylemdi. Meditasyon, saptanan düşünceyi ya da kutsal gerçeği

zihinde tüm yönleriyle araştırmak ve bunu yaparken zihnin başka düşüncelere kaymasına ya da dalgınlığa düşmesine izin vermemek anlamına geliyordu. Bu bazen sözcükleri bazen de doğada var olan şeyleri, örneğin suyu ve suyun insana öğretebileceklerini düşünerek yapılabiliyordu. “Doğu dinlerine göre, hiçbir şey, doğru bir biçimde düşünceye dalmaktan veya başka bir deyişle, derinlemesine düşünceye dalmaktan daha önemli olamazdı” (Gombrich, 1992, s.109).

Ortaçağ Hristiyan sanatında dinsel sanatın amacı İsa’nın öğretisinin diğer insanlara iletilmesi ve böylelikle yayılması iken Çin’de dinsel sanat Buda’nın veya diğer Çin bilgelerinin öğretilerinin anlatılmasında oldukça az kullanılmıştır. Bunun nedeni olarak Çin’de dinsel sanatın bir öğretiyi yaymak amacı gütmesi yerine meditasyon eylemine bir itici güç olarak görülmesi düşünülebilir. Gombrich’in de belirttiği gibi: “Dine inanan sanatçılar su ve dağların resimlerini saygıyla yapmaya başladılar ama, bunu, özel bir öğretiyi aktarmak için veya salt süsleme amacıyla değil, derin düşünme gereci sağlamak üzere yaptılar” (Gombrich, 1992, s.110).

3.2 Çin’in Tarihsel Sürecinde Sanat

M.Ö otuzuncu yüzyılda başlayan Çin sanatı Mısır sanatına kıyasla daha süreklidir denilebilir. Tarihinde karanlık ve belirsizlik gösteren devirler olmasına rağmen sürekliliğini çağımıza kadar getiren Çin sanatının zengin ve yüksek başarılarını gösterebilen başka bir ülke göstermek zordur. Sınırları olan Çin sanatı, Yunan sanatı ve Gotik sanatta görülebilecek türden bir ihtişam ve büyüklüğe hiçbir zaman yönelmemiş ve bu nedenle bu sanatlarla kıyaslanabilecek türden gösterişli mimari eserler üretmemiştir. Fakat Read’in de söylediği gibi: “*resim ve heykelticilik dâhil diğer bütün sanatlarda kavrayabileceğimiz en mükemmel biçim güzelliğine tekrar tekrar varmıştır*” (Read, 1931, s.61).

Çin sanatı genel anlamda Uzakdoğu sanatının temelini oluşturmakta ve başta Japon sanatı olmak üzere çok sayıda Uzakdoğu sanatının gelişmesinde de önemli rolü bulunmaktadır. Her yüzyılda hanedanlıkların değişmesi ya da sosyal ve siyasi değişiklikler nedeniyle kendi içinde farklılıklar göstermekle birlikte Çin, bu karmaşık uygarlığına rağmen çok erken çağlarda lolografik yazının icadının da etkisiyle teknoloji, bilim ve sanat alanlarında önemli gelişmeler elde etmiştir. Çin'in *Avrasya'nın önemli Tunç Çağı kültürlerinden biri* olduğunu vurgulayan Goody'in belirttiği üzere:

Çin, Avrasya'nın belli başlı toplumlarıyla karşılaştırıldığında hiçbir bakımdan “geri kalmış” değildi. Çanak çömlekler üzerindeki işaretler MÖ 4000'e tarihlenir ama esas olarak yazılı dil Shang dönemi (MÖ 18. ila 11.yüzyıllar) sonlarından itibaren gelişmiştir (...) Yazı, Çinliler için büyük önem taşıyacak, kültürleri yazı aracılığıyla muhafaza edilip yayılacaktı. (Goody, 2010, ss.242-243).

Hanedanların değişmesiyle sanatında da değişiklikler yaşanan Çin sanatını farklı dönemlerin hanedanlarının sanata bakışıyla birlikte değerlendirmek de önem kazanmaktadır. Çünkü her hanedanlık sanata kendi farklı görüşlerini katmış, bu farklı bakış açıları özellikle Çin resminde değişikliklere yol açmıştır (Qiangong, 2018, s.81).

3.2.1 19. Yüzyıl öncesi.

Geleneksel Çin resim sanatının, ilk olarak Shang Hanedanlığı döneminde açıkça görülmeye başlandığı bilinmektedir. Ardından gelen Zhou ve Qin Hanedanlığı dönemlerinden sonra Han Hanedanlığı döneminde (MS 1.yüzyıl) ise geleneksel Çin sanatının geliştiği ve zenginleştiği görülmektedir. Bu tarihlerden itibaren Çin sanatı, kendi içerisinde geçirdiği değişimler ile birlikte gelişimini kesintisiz olarak çağlar boyunca sürdürmüştür. Budizm ve Budist misyonerler Çin'e Han Hanedanlığı

döneminde gelmiş, Budizm'in sanat üzerindeki etkileri bu dönemden itibaren kademeli olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde Budist ikonografisi benimsenmiş, Çin'in var olan inanç sistemine uyarlanmıştır. Budizm'in gelenekleri ve ikonografisi, Çin'de resim ve heykel sanatlarında yeni imkânlar sağlamış, Budist tapınak modelleri de Konfüçyüsçü ve Taocu tapınaklara örnek teşkil etmiştir.

MÖ 16.yüzyıl ile 11.yüzyıl arasında etkin olan Shang Hanedanlığı tarihsel olarak önemli sayılan ilk hanedanlıktır. Shang Hanedanlığı'nın önemini Goody şu şekilde anlatır:

Bu hanedan kuzeyli “barbarlara” karşı savaştı ve seramik üretiminde kullanılmakta olan yüksek ateş işleminden yararlanarak önceki Neolitik kültürden (taş devri kültürü) maden (bakır ve tunç) teknolojisini ortaya çıkardı (...) Eşit bir dağılımı olmayan madene duyulan gereksinim “yabancılarla” ilişki kurulmasına yol açacak ve belki daha merkezileşmiş bir siyasal örgütlenmeyi teşvik ederek kolonilerin ve emperyalizmin yanı sıra başka diller için uygun bir logografik yazının ortaya çıkmasına neden olacaktı. (Goody, 2010, ss.247-248).

Zhou Hanedanlığı ise Shang döneminin ardından (MÖ 1122-256 veya MÖ 1111-255) feodal bir rejimle varlık göstermiş ve MÖ 3.yüzyılda Çin'in birleşik devlet haline geldiği zamana dek devam etmiştir. Zhou Hanedanlığı döneminde bilinen ilk maden eritme ocağı, ilk çelik üretimi ve sonrasında çelik üretimi yoluyla gelen zenginleşme gibi ilerlemelerin yanı sıra tarımda da önemli değişiklikler meydana gelmiştir “(...) bu teknoloji, Neolitik çağın sonlarında seramik üretiminde kullanılan ısıtma işlemlerinden ortaya çıkmıştı ve Tunç Çağı'nda savaş için maden üretiminin yanı sıra ritüel sunuları için zarif üçayakların üretiminde de bundan yararlanıldı” (Goody, 2010, 249).

Qin yönetiminin etkin hale gelmesi ise MÖ 221’de gerçekleşmiştir. Bu tarihlerde Savaşan Devletler dönemi kapanmış Qin Shihuangdi’nin yönetimindeki Çin tarihinde belki de ilk defa birleşmişti. Bu dönemde okuryazarlık artmıştır. Ayrıca çok sayıda kişinin yaşamını yitirdiği Çin Seddi ve Çin topraklarının düzenlenmesini sağlayan başka büyük boyutlu yapılar ve ana yollar inşa edilmiş, kanallar açılmış, ulaşım ve haberleşme ağları kurulmuş, yazı, para, ağırlık ve ölçü sistemleri oluşturulmuştur. Diğer yandan Goody’nin de belirttiği gibi: “Devletin koşullara bağlı olarak değişen talepleri, değişmez görenekten, dahası Konfüçyüsçü “hümanizmadan” daha önemli oldu” (Goody, 2010, s.251).

Resim sanatının Çin’de en çok Song döneminde geliştiği bilinmektedir. Bu dönemde resim aristokrat erkeklere özgü bir sanat haline gelmiş ve hatta imparatorların kendileri de resim yapmışlardır. Kendisi de bir aristokrat olan Li Cheng (919-67) Song döneminde manzara resminin de yaratıcısı olmuş önemli bir örnektir. Yine bu dönemde, kendisi de resmin yanı sıra şiir ve kaligrafi ile uğraşan ve aynı zamanda bir eski eser meraklısı olan İmparator Huizong İmparatorluk Akademisini kurmuştur. Bu akademide sanatçılar çevrelerindeki kuş ve bitkilerin resimlerini yaptıkları kusursuz bir ortamda çalışmışlardır. Geçmişe saygı duyan İmparator Huizong sayesinde 3000 yıl önce yapılmış tunç kalıplar seramik zanaatçıları tarafından bu dönemde yeniden yapılmıştır.

Huizong kurduğu akademide üç konunun üzerinde durdu. İlki Taocu din ve dikkatli ve dolaysız bir doğa araştırması, doğayı betimleme geleneği, (...)ikincisi klasik resim geleneklerinin sistematik olarak incelenmesi, (...) üçüncü koşul “şiirsel bir düşüncenin” kazanılmasıydı (...). Song döneminde taş, tunç ya da yeşim taşı üzerindeki eski yazıtların yanı sıra elyazmaları da

düzenlenmişti. Bunlar eski Çin'in kültürel ve siyasal yaşamıyla ilgili belgesel niteliğinde bir tanıklıktır. (Goody, 2010, s.274)

Ming Hanedanlığı döneminde (1368-1644) resim sanatında yeni gelişmeler görülür. Bunlardan biri, birçok konunun resimlenme tarzının kurallara bağlı olması, saptanmış olan fırça darbelerinin konunun nasıl çalışılacağını belirlemesi olarak görülür. Bunun yanı sıra edebi resim anlayışı gelişmiştir. Hia Kouei ile Mou K'i isimli Çinli sanatçılar, Japon sanatı üzerinde büyük etkileri olmuş olan en önemli 13. yüzyıl ressamlarından. Turani bu sanatçılar ile ilgili görüşünü şöyle belirtir: “Hia Kouei'in eserlerinde iradeli bir anlatım vardır, Mou K'i'nin kompozisyonlarında ise, yumuşak ve tatlı bir biçimlendirme görülür. Mou K'i'nin 1250 tarihlerinde çok faal olduğunu, eserleri göstermektedir” (Turani, 1990, 305).

17.yy'da Qing Hanedanlığı döneminde Çin'de toplumun çeşitliliği artmış ve yeni stiller ortaya çıkmıştır. “Dört Wangs” olarak tanınan dört sanatçı bu çeşitliliğin sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Dönemin kültürünü ve geleneklerini en iyi şekilde yansıtmayı başaran bu dört sanatçı aristokratlar ve saray tarafından ilgiyle takip ediliyordu. Qing Hanedanlığı döneminde, teknolojisi, bilimi, kültürü ve sanatı bakımından Batı, Doğu'yla tanıştırılmıştır. Bu dönem ile ilgili olarak Qiangong şunları söylemiştir:

Çin üzerinde etkisi olan bu süreçte, Doğu resminin Batılılaşması önemli bir dışavurumdu ve bazı Batı ressamı da buna katkıda bulundu. Bu ressamların en ünlülerinden biri Giuseppe Castiglione (1688-1766) idi, Qing Hanedanlığı imparatorluk sarayına hizmet verdi.(...) Çin'de elli yıldan uzun süre resimle meşgul oldu. (Qiangong, 2018, ss.81-83)

İç ve dış pazar bakımından büyük bir ilerleme kaydedilen ve ekonomik açıdan başarı sağlanan 18.yüzyıl, Çin'in refah düzeyinin arttığı bir dönemdir. Yine bu

dönemde, bazı bölgelerdeki hızlı nüfus artışı, halkın bir kısmının nüfusun daha düşük olduğu bölgelere gönderilmesine neden olmuştur. Ayrıca Rusya ve İngiltere başta olmak üzere Avrupalı güçlerin Çin üzerinde ağır bir şekilde tahakküm kurmaya başladığı bir dönemin de başlangıcıdır. İngilizlerin Çin'e yasa dışı şekilde uyuşturucu sokmak istemesinin bir sonucu olarak yaşanan ve Batılı güçler lehine sonuçlanan Afyon savaşlarının da gerçekleştiği dönem (1839-1842) ile ilgili düşüncelerini Goody şöyle ifade eder: “Yıkıcı Afyon Savaşları Avrupalı gambotların başka istilalarına, “eşitsiz antlaşmaların” dayatılmasına, Çinlilerin küçük düşürülmesine ve daha sonra Batılı bir tarzda “modernleştirme” çabasına ve sonunda 1912’de Cumhuriyetin kurulmasına yol açtı” (Goody, 2010, s.288).

3.2.2 19. Yüzyıl sonrası.

1643-1911 yılları arasında Batı etkisinin Çin’de kuvvetlenmeye başladığı ve Avrupalıların ülkeye ve binlerce yıl boyunca kendi üslubunu oluşturmuş olan Çin sanatına nüfuz etmeye başladığı görülmektedir. Çin sanatının kendi üslubundan ayrılarak Batı üslubuna girdiği gözlenen bu dönemde Ts’in sülalesinin gittikçe kuvvetlenen Batı etkisine karşı durduğu da bilinmektedir.

Buna karşı, Çin sanatı da Batı sanatını etkisi altına alır ve yazı karakterli bir Batı resim sanatı (lekecilik) ortaya çıkar. Fırçayla dile getirilmiş bir fırça izlenimciliği yanında Avrupa sanatındaki empresyonist (izlenimci) ve post-empresyonist (izlenimcilik sonrası) sanatçılar, hep bu Uzakdoğu sanatından etkilenmişlerdir. (Turani, 1990, s.306)

19. yüzyıl boyunca Çinliler ülkelerinin modernleşmesi yönünde atılımlarda bulunmuşlardır. Bu atılımlar hem ticaret hem de eğitim alanında gerçekleşmiştir. Ticaret faaliyetleri Japonya, Avrupa, Amerika ve Rusya gibi ülkelere yayılırken eğitim alanında da 19.yüzyıl boyunca ülkenin modernleşme süreci için atılan adımlar

devam etmiştir. Çinli öğrenciler, yöneticiler, yazar ve düşünürler eğitim almak, araştırma yapmak için bu dönemde Batı'ya gönderilmiştir. Sanatçılar da bu ortamda değişen koşullara uyum sağlamış, 19.yüzyıl ortalarında eserlerini büyük şehirlerde koleksiyonerlere ve tüccarlara satar duruma gelmişlerdir. 20.yüzyılın başında da bazı sanatçılar Batı'ya ve Japonya'ya gönderilmiştir. Hanedanlığın yıkıldığı ve Cumhuriyet'in kurulduğu 1911-1912 yıllarında sanat alanında kararsız bir dönem yaşanmış, 1950'lere gelindiğinde ise sanat eğitimi devlet kontrolü altına girmiş, yeni akademiler kurulmuştur. Devlet adamları ve Çin'in önde gelen sanatçıları farklı sanat alanları ile ilgili yönetmelikler düzenlemişlerdir. Sanatçılar da eğitim kurumlarında toplumu eğitmek üzere yeni görevler üstlenmişlerdir. 1966 yılında Mao Zedong'un (1893-1976) başlattığı "*Kültür Devrimi*" ile birlikte; sanatçıların özgürlüğünün kısıtlanması, müze ve galerilerin kapanması, eserlerin zarar görmesi gibi yıkıcı durumlar Mao'nun 1976 yılında ölümüne kadar devam etmiş, 1979 yılından itibaren ise gerçek anlamda bir rahatlama ve özgürleşme süreci başlamıştır.

1980'lerin başından bu yana, sıkı ideolojik kontrollerden kurtulmuş Çinli sanatçılar, çeşitli medya ve deneysel çalışmalarına coşku ile geri dönmüşlerdir, (...) Zaman geçtikçe yorum daha incelikli, sanat tarzı daha maceracı ve ifadeler daha kişisel hale gelmiştir. Akademiler enstalasyon sanatını keşfetmeye başlamıştır. Doğu'da ve Batı'da sergilenmiş özgün yapıtlar üretmişlerdir.

Çin resmi, modern çağda yaşanan kültürel çeşitliliğe uyum sağlamıştır ve bu durum resimde, hem nesnelerin temsilinde hem de kullanılan çizim aletleri ve üzerine resim yapılan malzemede çeşitliliğe yol açmıştır. Modern çağda değişen düşünce ve görüşlere uyum sağlayan Çin resmi yenilik ve gelişim içinde çeşitliliği benimseyen bir akım oluşturmuştur. Qi Baishi (1864-1957), geleneksel resimden bağıni koparmadan kendi özgün ve yenilikçi tarzını oluşturmuş ve Çin resminde cesur

yenilikler gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Çoğunlukla karakalem taslaklar olarak çizdiği eserlerinde gerçekte var olan objelerin tasvirine yer vermiş, erken dönem figür resimlerinde ise basit ve kalın fırça darbeleri kullanarak şekilsel benzerliği yansıtmayı amaçlamıştır. “Qi Baishi, “geçmişin geleceğe hizmet etmesini sağlamak” fikrine büyük önem verirdi.(...) ama “eski üslupları çalışsa da onlara katı bir şekilde uymadı” ve farklı insanların güçlü yönlerinden yararlanmak konusunda başarılıydı” (Qiangong, 2018, 82-83).

Gao Jianfu (1879-1951), Xu Beihong (1895-1953), Liu Haisu (1896-1994), Lin Fengmian (1900-1991), Fu Baoshi (1904-1965), Jiang Zhaohe (1904-1986) ve Li Keran (1907-1989) gibi ressamlar Çin’in diğer ülkelerle olan sanatsal bağlantıların artmasıyla Çin ve Batı resmini birleştiren ünlü sanatçılar arasına girmişlerdir. Bu sanatçıların arasından Xu Beihong’un, modern Çin resminin gelişimini önemli ölçüde etkileyen eserleri vardır. Geleneksel Çin resminde de oldukça usta olan Xu Beihong, geleneksel ile modern, geleneklerin mirasını da göz ardı etmeyerek Avrupa sanatının klasik ve gerçekçi özellikleriyle birleştiren ilk sanatçı olmuştur. Aynı zamanda bir sanat eğitmeni olan Beihong, Çin’in güzel sanatlar tarihinde geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan bir rol oynamış, Çin ve Batı tekniklerini birleştirdiği sanatında gerçekçilikten uzaklaşmamıştır (Qiangong, 2018, s.85).

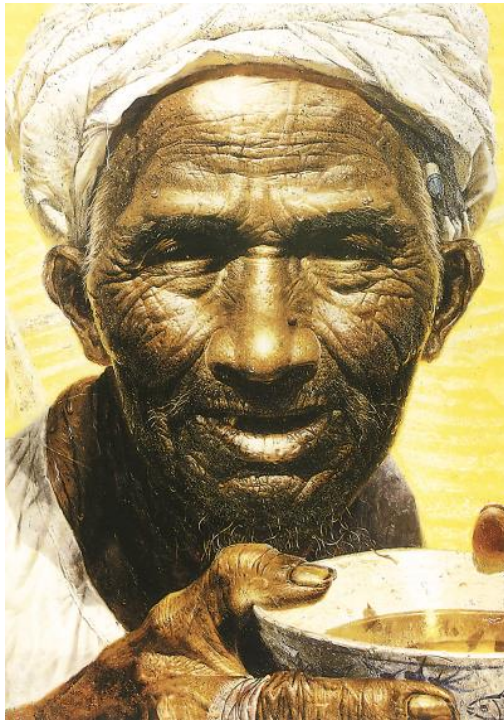
Batı’da Hristiyanlığın ve diğer baskın dinlerin gelişiyile yaşanan eski geleneklerin ve inançların zaman aşımına uğraması durumu Çin’in kültür tarihinde hiçbir dönemde yaşanmamıştır. Konfüçyüsçü geleneğe ve eski çağın klasiklerine sürekli yönelmek Çin kültür ve sanat tarihinde belirgin bir özellik olmuştur. Konfüçyüsçü geleneğin bütünüyle göz ardı edildiği bir süreç hiç olmamakla birlikte; Budizm’in gelişi ve yayılmasıyla Çin’in bu deneyime yaklaştığı söylenebilirse de hiçbir zaman benzer şekilde baskın olmamıştır.

Batı’da hegemonik bir dinin kısıtlayıcı etkileri sanat ve bilimde farklı deneyimlenmiştir (...) Çin ve Hint sanatında zaman zaman bazı sınırlamalar olmakla birlikte sözgelimi aydınlar resminde renk (ve ...erken Budizmde belki figürasyon) kullanımı sayesinde batıda seküler ve dini olan arasındaki keskin ayrım hiç olmamıştı. Resim ve yontu sanatı, tiyatrodaki olduğu gibi, Yunan ve Roma’nın bu alanlardaki başarısını yadsıyarak, yaklaşık bin yıl boyunca dini konularla sınırlı kalmıştı. Bununla birlikte, Çin’de, sonradan ayak izlerini takip etmeyi (bir yeniden doğuşu) gerektiren benzer bir gelenek reddi olmamıştır. (Goody, 2010, ss.289-290)

Luo Zhongli (1948-) adlı sanatçının Çin’in 1978 yılından itibaren köklü bir değişim geçirerek sanat alanında da farklı bir açılım gerçekleştirdiği döneme ait eseri “Baba” (1980); konusu ve biçimsel dili bakımından bu yenilikçi döneme uyum sağlayan yağlıboya ile yapılmış bir resimdir.

Figür 26

Luo Zhongli, “Baba”, 1980, Tuval üzerine yağlı boya



Fotogerçekçi anlayışla yaşlı bir çiftçiye tasvir eden resim, Çin'in 1980'lerde içinde bulunduğu, toplumsal değişimlerin yaşandığı bu reform döneminde önemli bir etki bırakmıştır. “Ressam, sanat açısından, çağdaş Batı sanatındaki güçlü yağlıboya renkleri ve aşırı gerçekçi yöntemleri dâhiyane bir şekilde birleştirerek “Baba”nın yalın dış güzelliğini ve yüce iç güzelliğini ortaya koymuştur...” (Qiangong, 2018, s.86).

3.3 Çin Resim Sanatı

Doğayı inceleyen ve insanı doğanın içinde anlatan Çin resminde fırça kullanımı en önemli unsurlardan biridir. Çinli ressam tarafından; geleneksel bakımdan ustalıkla ve hem erişilen ustalığa hem de içgüdüsel olarak rahat vuruşlara dayanarak kullanılan fırça ile yaratılan eserlerde, kâğıda zarar vermemeye de özen gösterilmiştir. Anlatımın fırça dilinde olduğu Çin resminde sanatçı, bir ağacı, hayvanı ya da insanı aynı dikkatle resmetmiştir. Bu konular genellikle ipek üzerine çini mürekkebiyle çalışılıyor, çok fazla renge yer verilmiyordu. Çinli sanatçının resmine konu aldığı doğanın herhangi bir parçası; kuşlar, hayvanlar, ağaçlar, şelale, bulut ya da insan, neredeyse tamamen iç içe geçmiş bir şekilde resimlendiği için ilk bakışta görülmeleri zor olabilmektedir. Fakat resim incelendikçe göz bunları fark eder, bu anlamda Çin resminin yapısı Avrupa resmine göre tamamen farklı görülmektedir. Çin resmindeki en küçük detaylar ancak göz bir süre resmin üzerinde dolaştığında görünmeye başlarlar. Çok ayrıntılı ve düzenli çizgilerden oluşan *Gongbi* ve daha serbest bir stil olan *Xieyi* adında iki büyük türe ayrılan Çin resminde doğa tasviri bazen bir hayvanın anatomisindeki en küçük detaya kadar gerçekçi bazen de çini mürekkebinin açık-koyu değerlerinden oluşan lekeler halinde fazla detaya imkân vermeyen bir anlatım ortaya çıkarmaktadır. Turani Çin resmiyle ilgili düşüncesini şöyle belirtir:

Bir Çin ressamının deseniyle Holbein'in bir deseni arasında, büyük bir kesinlik benzerliği vardır. Bu bilenmiş dikkat, yüzyılların geleneğinde gizlidir.

Çinli ressam, Batı’da olduğu gibi, doğanın ışık-gölge altındaki durumunu resmine koymamıştır. O, doğanın tipik ve ebedi oluşunu açık olarak görmeyi tercih etmiştir. (Turani, 1990, s.306)

Batı, manzara resimlerini 16.yüzyılda resmine konu olarak almışken sanatını doğaya dayandıran Çin resmi açık hava resmini Batı’dan yüzlerce yıl önce keşfetmiştir. MS 344-406 yılları arasında yaşayan ressam Ku Kai-Chih’nin saray hayatıyla ilgili resminde fon olarak kullandığı peyzajı British Museum’da bulunmaktadır. Doğanın sonsuzluğuna saygı duyan Çinli ressam resminde bu sonsuzluğu devam ettirir, perspektifi Batı’da kullanıldığı anlamda kullanarak kompozisyonu katı kurallara göre düzenlemez; doğa Çinli ressamın resminde kendiliğinden oluşan bir derinlikle ortaya çıkar. Çin resmi tıpkı yukarıdan aşağıya doğru yazılan Çin yazısında olduğu gibi çoğunlukla yukarıdan aşağıya doğru asıldığından dikey bir perspektif uygulaması da sık görülür. “Hiçbir ülke, fırçayla ilgili resim sanatını Çin kadar çabuk benimsememiş ve fırça eserlerini bu denli halk tabakalarına indirmemiştir.(...) Çin ressamları dünya tarihinde ilk olarak fırçanın tuş güzelliği’ni anlamışlar ve çalışmalarını ona göre değerlendirmişlerdir” (Turani, 1990, s.307).

3.3.1 Çin resminin felsefesi.

Kökeni Hindistan’da olan “Zen” öğretisi, Hindistan’dan Çin’e altıncı yüzyılda girmiş ve Çin’deki belli başlı Budist okul ve öğretilerden biri haline gelmiştir. İnsanın dış dünya ile ilgisini keserek kendi içine kapanması ve nefsin isteklerini yasaklama eylemlerine karşı olan Zen öğretisi irade disiplininin doğallık ve sadelik yoluyla öğrenilmesini ve bunu sağlamak için ruhun doğanın içinde yaşaması gerektiğini öğretiyordu. Bu öğretinin Çin sanatına etkisiyle; resimde anlatılmak istenen insan ruhunun evrensel doğasına uygun olarak: uzun yaşamın sembolü eşsiz dağlar,

yumuşak olmasına rağmen zamanla kayaları bile yıpratın gücüyle ve zenginliğin sembolü olarak şelale, göl, deniz gibi her türlü sular, dayanıklılık sembolü olarak çam ya da alçakgönüllülüğü sembolize eden söğüt gibi dikkatle gözlemlenen ağaçlar ve insansı ifadeler barındıran hayvan figürleri gibi konuların temsil edildiği görülmektedir. Zen etkisi altındaki Çin manzara resimlerinde görünümle kısmi olarak bir sis tabakası altında gibidir, manzara kontrastlarla kısmen kendini göstermektedir. Bu tarz resimler ile ilgili Turani'nin görüşü şu şekildedir: “...*Buda'ya ait eski “boşluk” teorisi, yeniden değer buluyordu. Değerli en önemli şey, “boşluk” idi. Bundan dolayı Zen anlayışındaki peyzajlar, aydınlık ve sınırı belli olmayan bir alanı gösteriyorlardı. Bu boşluk içinde görülmeyenlerin de seyirci tarafından tasarlanması ve tamamlanması gerekiyordu*” (Turani, 1990, ss.304-305).

Çin resminin temelindeki felsefeyi anlamak bakımından 5. Yüzyılın sonlarında yaşamış bir bilim adamı ve ressam olan Xie He'nin *resmin altı kuralını ya da “ilkesini”* nasıl tanımladığına bakmak önemlidir.

Altı İlke ve Onları Nasıl Okumalı? adlı kitabın yazarı James Cahill'e göre söz konusu altı ilkeyi şöyle sıralayabiliriz:

1. Ruhsal ahenk yoluyla hareket duygusu uyandırmak.
 2. Fırçayı kemik yöntemiyle kullanmak.
 3. Objelere tepki vererek formlarını resmetmek.
 4. Türe göre, görünüşü renkle betimlemek.
 5. Ayırmak ve planlamak, yerleştirmek ve düzenlemek..
 6. Kopyalama ve uyarlamayla önceki modelleri taşımak ve aktarmak
- (Bkz.Kleiner, s 57.) İlk ilke sanat icra etmek ile ruhsallık arasında güçlü bir bağı aklı getirir. Amaç, resmedilen nesnenin soyut ruhsal niteliğini ve kendiliğindenliğini yakalamaktır. Nispeten daha kolay

anlaşılan sonraki prensipler teknik becerilere dairdir. (Dickerson, 2013, s.111).

3.3.2 El tomarı, asma tomar ve albüm yaprağı.

Birçok yönüyle Avrupa resminden ayrılan Çin resmi kullanılan malzemeler ve resimlerin sergilenme ya da saklanma yöntemleri bakımından da farklılıklar göstermektedir. Özel fırçalar ve mürekkep ile yine özel kâğıtlar ya da ipek üzerine yapılan bu resimlerden bazıları El tomarları şeklinde yapılıyordu. Kâğıt ya da ipek üzerine yapılan ve rulolar halinde saklanan El tomarı bazen resim yerine bir metni de barındırabiliyordu. Ölçüleri farklılaşmakla birlikte çoğunlukla 30 cm civarında olduğu görülür. Bununla birlikte Xia Gui adlı Çinli sanatçının 13.yüzyılda yapmış olduğu *“Irmakların ve Dağların Saf ve Uzak Manzarası”* adlı resminin uzunluğu 9 metre civarındadır. El tomarları, bölüm bölüm bakılabilen özelliği nedeniyle sinematik bir yapıda görülür. Asma tomarlar ise el tomarları gibi rulolar halinde ve açıldıkça görülebilen şekilde değil duvarda sergilenebilen ve bir bakışta tamamının görülebildiği bir yapıdadır. El tomarlarına kıyasla çok daha geniş olmalarına rağmen kamusal alanlarda değil, küçük gruplar arasında özel toplantılarda sergilenmek üzere hazırlanan eserlerdir (Dickerson, 2013, ss.111-112). Resimlerin sergilenmesi ve izleyicinin görebilmesi, tıpkı Çin resminin yapım süreci gibi özel bazı koşullar gerektirmekteydi. Gombrich’in de belirttiği gibi: “Onların, ipek tomarlar üzerine yaptıkları resimler, değerli kutularda saklı tutulur ve ancak dingin anlarda, bir şiir kitabı okumak, bir şiir dizesi tekrar okunmak için nasıl açılırsa, o biçimde açılıp bakılır ve düşünceye dalınırdı”(Gombrich, 1992, s.110).

3.3.3 Konuları bakımından Çin resmi.

Neolitik Çağ’ın boyanmış çömlek ve falez resimlerinden ortaya çıkan Çin resmi dünyada falez resminin en yaygın şekilde karşılaşıldığı bir geçmişe sahiptir. Bu

dönemde çömlekler üzerine yapılmış resimlerdeki çizgi ve motifler, Çin resminin sonraki dönemlerdeki gelişimi için önemli bir temel niteliğindedir (Qiangong, 2018, 45). Günümüzden binlerce yıl önce falez resimleri ve çömlekler üzerindeki resimlerden doğan ve binlerce yıllık bir gelişim gösteren Çin resmi, geleneklerine ve eski ustaların sanatsal mirasına duyduğu saygı, öğretilerinin resimler üzerinden doğaya dayandırarak verdiği mesaj ve öğütler bağlamında sanatçılar tarafından tekrar tekrar çalışılan “manzara resimleri, çiçek-kuş resimleri, figür resimleri ve cetvel resimleri” olmak üzere dört temel tür altında toplanmıştır. Cetvel resimleri; saray, ev, tapınak, köşk gibi mimari yapıları tasvir etmek için kullanılan bir türdür. Cetvel ve kaligrafi fırçaları ile uygulanmıştır. Bu tarz resimler , “*saray resimleri*”, “*köşk resimleri*” ve “*kulübe resimleri*” olarak da bilinir (Qiangong, 2018, ss.46-47).

3.3.3.1 Figür resimleri.

Figür Resimleri türüne portreler de dâhildir ve özellikle Savaşan Devletler Döneminde figür resminin geliştiği görülmektedir (Qiangong, 2018, ss.46-47). Figür resimleri Çinli sanatçılar tarafından tasvir edilirken, hem figürün biçimsel olarak hareket ve duruşu çevresindeki atmosferle birlikte ele alınmış, böylelikle canlılığı da yansıtılmış, hem de figürün kişiliğini yansıtacak şekilde ruh olarak da ele alınmıştır. “*Leydi*”, “*Anka Kuşu ve Ejderha*” ve “*Ejderhaya Binen Bir Adam*” isimli ipek tablolar günümüze kalan en eski Çin resimleridir. Savaşan Devletler Dönemi’ne ait olan bu resimler Hunan Changsha’daki Chu mezarından çıkarılmıştır. “*Leydi*”, “*Anka Kuşu ve Ejderha*”, Chu Devleti’nde üst sınıf kadınların görsel özelliklerini gösterir. Geniş kollu, uzun bir elbise giyen hanımefendinin duruşu endamlı ve zariftir. İmgeleri şekillendirmek için kullanılan çizgiler yalın ve akıcıdır” (Qiangong, 2018, ss.49-50).

Figür 27

“Luo Nehri Tanrıçasına Övgü”, Gu Kaizhi'nin orijinalinin 13. Yy. kopyası



Kadim dönemlerden kalan en ünlü on Çin resminden biri olarak bilinen “Luo Nehri Tanrıçasına Övgü” adlı eser Doğu Jin ressamı Gu Kaizhi’ye (yaklaşık 346-407) aittir. 27,1 x 572.8 cm ölçülerinde ve ipek üzerine oluşturulan bu eser başarılı bir şair olan Cao Zhi’nin (192-232) Luo Nehri Tanrıçasına Övgü adlı yazısı üzerine yapılmıştır. “Luo Nehrinin Tanrıçası, Gu Kaizhi tarafından endamlı, hayal meyal görülebilen, büyüleyici ve dokunaklı bir figür olarak tasvir edilmiştir. “Şekil, ürkmüş bir kuğu gibi zarif ve yüzen bir ejderha gibi endamlıdır.” (Qiangong, 2018, s.50). Aynı zamanda yetenekli bir şair ve yazar da olan Gu Kaizhi resim teorileri üzerine kitaplar da yazmıştır. Kitaplarında ele aldığı teorileri Çin resminin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Kaizhi’nin açıkça üzerinde durduğu unsur, resimde biçimsel olanın tasviri sırasında ruhu da tasvir edebilmek, ikisinin mükemmel bir uyum ve birlik

içerisinde ele alınması olmuştur. *Resim Üzerine* adlı eserinin bir kısmını Qiangong şöyle aktarır:

Resimde en önemli şey güzel kol ve bacakların tasviri değil, canlı gözlerin tasviridir.” “Beş tel koparan bir el” tasvir etmenin zor olduğunu fakat “evlerine doğru uçan yaban kazlarını izleyen gözler” tasvir etmenin daha zor olduğunu düşünürdü çünkü gözler insanların zihinsel durumlarını ve psikolojik eylemlerini de yansıtıyordu. (Qiangong, 2018, s.51).

Çin resminin ve özellikle figür resimlerinin Tang Hanedanlığı döneminde tam olgunluğa ulaştığı söylenebilir. İmparatorun gücünü resimlerine yansıtarak sonraki çağlara da aktaran ressam Yan Liben (yaklaşık 601-673) Tang Hanedanlığı dönemi sanatçılarındandır. “*İmparator Taizong Tibet Elçilerini Kabul Ederken*” ve “*On Üç İmparator*” adlı resimler önemli eserleri arasındadır (Qiangong, 2018, s.53).

Figür 28

“*İmparator Taizong Tibet Elçilerini Kabul Ederken*” MS 7. yüzyıldan bir mahkeme sahnesi. Ünlü Tang hanedanı saray ressamı Yan Liben.



Gu Hongzhong (yaklaşık 910-980) Güney Tang Hanedanlığı döneminde yaşamış olan bir ressamdır. Sanatçının “*Han Xizai’nin Gece Cümbüşleri*” adlı eseri

uzun bir parşömen halinde çalışılmış bir figür resmidir. Çin resim tarihinde iz bırakmış olan bu eser; “Güney Tang Hanedanlığı’nın bir memuru olan Han Xizai’nin (902-970) konuklar için düzenlediği bir gece ziyafeti sahnesini tasvir eder” (Qiangong, 2018, s.54). Beş bölümden oluşan resimde sırasıyla Han Xizai geleneksel bir çalgı olan pipa dinler, dansçıları izler, dinlenir, yaylı çalgılar çalar ve konuklarını uğurlar. Birbirinden hem bağımsız hem bir bütün olarak görünen bu bölümler her ne kadar kişisel bir yaşantıyı anlatıyor gibi görünse de dönemi ile ilgili fikir verebilecek birçok ayrıntıyı barındırmaktadır. Gu Hongzhong beş farklı sahneyi canlandırırken 40’tan fazla figürün yüzünü de gerçeğe yakın ve farklı ifadelerle sahip bir biçimde tasvir etmiştir. Song Hanedanlığı’ndan sonra sanatçılar figür resmi yerine manzara ve çiçek-kuş resimlerine ağırlık vermişler, insan tasvirlerine ilgi göstermemişlerdir. Bunun nedeni olarak bu dönemde feodal düzenin çöküşü gösterilmektedir (Qiangong, 2018, ss.55-56).

Figür 29

“Gece Cümbüşleri” Han Xizai, Elle kaydırma, ipek üzerine mürekkep, 28.7 x 335,5 cm, Saray Müzesi, Pekin



Tang Hanedanlığı döneminde ekonomik ve politik istikrar ve refah seviyesinin yükselmesi saray görevlileri ve soyluların yaşantılarında rahatlık ve keyfin artmasını sağlamış, bu durum figür resminde de bir değişime neden olmuştur. Politik ve dini figür resimleri bu dönemde daha az ilgi görmeye başlamıştır. Zhang Xuan ve Zhou Fang (713-741) isimli ressamın öncülüğünde “hanımefendi resimleri” olarak adlandırılan figür resmi türü ortaya çıkmıştır. “Tang dönemi figür resimlerinin yüksek

olgunluğu, hanımefendi resimlerinde de görülmektedir”(Qiangong, 2018, s.57).

Zhang Xuan’ın önemli eserlerinden biri olan “*Bir Bahar Gezintisinde Leydi Guoguo*” da bir gezinti sahnesi görmekteyiz. Canlı ve bol renkli bu resimde İmparator’un cariyesi Yang’ın kız kardeşleri Leydi Guoguo ve Leydi Qinguo ve diğer figürler zarif ve rahat çizgilerle ele alınmıştır. Bu karakterler ve başka bir figürün kucağındaki çocuk dâhil resimde dokuz insan ve sekiz at vardır. “Ressam bu resmi çizerken “biçim” ve “ruh” a eşit özen göstermiştir” (Qiangong, 2018, s.58).

Figür 30

“Bir Bahar Gezintisinde Leydi Guoguo”, Zhang Xuan, Tang Dönemi



Zhou Fang’ın en önemli eserleri ise “İpek Yelpazeli Saray Hanımları” ve “Çiçekli Başlıklar Giyen Saray Hanımları” resimleridir. Soylu kadınların günlük yaşamını konu alan bu resimler aynı zamanda bu kadınların hüznü ve endişeli iç dünyalarını da tasvir etmektedir. Resimde sade bir arka plan kullanılmıştır. İmparatorluk cariyesi olan figürler ise gösterişli kıyafetler içerisinde sakince yürürken tasvir edilmiştir. “Resmin sanatsal fikirleri ve duygusal çağrısı, figürlerin şekillerinin ve ifadelerinin tasviriyle gösterilir” (Qiangong, 2018, s.59).

Figür 31

“İpek Yelpazeli Saray Hanımları”, Zhou Fang, Tang Hanedanlığı Dönemi



Tang döneminde yapılan bu tür hanımefendi resimleri sonraki dönemlerin Çin figür resmini etkilediği gibi Japonya’yı da etkisi altına almıştır. Japon resminde görülen güzel kadın tasvirleri Çin’in hanımefendi resimlerini temel almıştır. Ayrıca Qiangong’un da belirttiği gibi: “Japonya’nın ulusal üslupları ve özellikleri, Edo döneminde Ukiyo-e güzel kadın resminin yükselişinden sonra gerçekleşmiştir. Karşılaştırıldığında Çin hanımefendi resimlerinin sanatsal imgelerini belirleyen sessizlik ve zarafetken, Japon Ukiyo-e güzel kadın resimleri daha zengin renklere sahiptir” (Qiangong, 2018, s.60).

3.3.3.2 Manzara resimleri.

Çin resminde önemli bir yeri olan manzara resimleri özellikle Kuzey ve Güney Hanedanlıkları döneminde manzara şiirleri ve Zen Budizm’in etkisi altında gelişme göstermiştir. Geleneksel Çin manzara resimleri kendi içinde üslup ve yöntemleri bakımından türlere ayrılmaktadır. Qiangong bu türleri şöyle sıralar: “...Yeşil manzara resimleri, altın manzara resimleri, mürekkeple çizilen manzara resimleri, solgun kırmızı manzara resimleri, kemiksiz manzara resimleri vb (...) Manzara resimlerini en iyi temsil eden türler yeşil manzara resimleri ve mürekkeple çizilen manzara resimleridir” (Qiangong, 2018, s.61).

Dünyada gerçek anlamda yapılan ilk manzara resmi Sui Hanedanlığı’ndan Zhan Ziqian’a (545-618) aittir. “Bahar Gezintisi” adlı eserinde dalgalı bir nehir,

nehir iki tarafında dağların yamaçları ve parlak ilkbahar güneşi ile muhteşem bir manzarayı tasvir eder. Yeşil rengin ağırlıklı kullanıldığı resimde at üstünde ve kayıklarda gezintiye çıkmış insanlar görülmektedir (Qiangong, 2018, s.62).

Figür 32

“Xiao ve Xiang Nehirleri”, Dong Yuan, Beş Hanedanlık



Tang Hanedanlığı’ndan Wang Wei’nin (701-761). Çoğunlukla doğayı anlatan resimleri tekniği bakımından yeşil manzara resimlerinden farklıdır. Çinli ressamlar tarafından bu dönemde ve öncesinde sıkça kullanılan malakit yeşili ve azurit mavisinin yerine resimlerini mürekkeple yapmış, “*hafif mürekkep*” ve “*püskürtme mürekkep*” tekniklerini geliştirmiştir. Resimlerinde genellikle vahşi doğayı, seyir halindeki tekneleri, dağ köylerini ve nehir görüntülerini tasvir etmiştir. Mürekkeple çizilen manzara resimleri Wang Wei’den sonra da çok sayıda Çinli ressam tarafından uygulanmıştır, bu türün en önemli temsilcisi olarak ise Beş Hanedanlık döneminden Dong Yuan (?-yaklaşık 962) gösterilmektedir (Qiangong, 2018, ss.65-66).

En eski Çin manzara resimleri; cenaze taşları, kâseler veya madeni aynalara oyulmuş olarak görülmektedir. Bu resimlerde doğanın hareketli yapısı, örneğin ağaçların hareketsiz değil büyüme eğiliminde olması resimde eğrisel çizgiler ile verilmektedir. Ateş, sular ve bulutların hareketli yapısı hatta kayaların yeryüzünden yükselme hareketinin ifadesi olarak bu kıvrımlı çizgilerden yararlanılmıştır. “Kozmik Yang ve Yin değişimi/alternasyonu her biçim veya kompozisyonda görünür” (Burckhardt, 2017, s.186). Çin resminde karşılaştığımız eğrisel çizgiler ve bu çizgilerin akıcılığı Çince yazının da bir resim yazı türü olmasından kaynaklanmaktadır. Omuzdan başlayan bir hareketle yazı yazan ve elini bir yere yaslamayan Çinli hattatlar yazıdaki hareketi bu şekilde ayarlamaktadır. Çince yazıdan gelişen ve bu nedenle mürekkeple yapılan resim tekniği de aynı akıcılığa ve kıvrımlı yapıya sahiptir. Ayrıca Çin resminde tek bir noktada birleşen katı bir perspektif kullanılmadığı, dikey ya da yatay olarak tasarlanan resimler üzerinde göz yukarıdan aşağıya ya da sağdan sola doğru hareket halinde resmi inceleme olanağına sahip olduğu için ele alınan mekânda ilerleyen, hareket eden bir görüş söz konusu olmaktadır. Çin resminde mekânların bu anlayışla ele alınması ile ilgili Burckhardt şunları söyler:

Bu “ilerlemeci görüş” mekânı zamandan tamamen ayırmaz ve bu sebeptendir ki yapay olarak tek bir “görüş açısı”na sabitlenmiş bir perspektiften tecrübenin hakikatine daha yakındır (...) Taoist-Budist resimcilik ışığın ve gölgenin kaynağını göstermese dahi, manzara resimleri inci parlaklığına sahip semavî bir deniz gibi her biçime nüfuz eden bir ışıkla doludur. Bu, bütün karanlıkların yokluğunda parlayan Boşluğun (şûnya) güzelliğidir. (Burckhardt, 2017, s.187).

Çin sanatında manzara resimleri kadar önemli olan bir diğer sanat dalı, doğadaki bazı elemanların bilinçli olarak değiştirilmesine ve yön bulma bilimini de kullanarak şehirlerin, tapınakların ve evlerin en uygun şekilde doğal atmosfer içinde düzenlenmesine dayanan yerleştirme sanatıdır. “Kadim Çin geleneğinin bu dalı dhâyana Budizm’i tarafından özümsemiş ve akabinde Japonya’da bir mükemmellik haline getirilmiştir” (Burckhardt, 2017, ss.195-196).

3.3.3.3 Çiçekler ve kuşlar.

Çiçek-kuş resimleri Çin sanat tarihinde çok erken dönemlerde de görülen bir tür olmuştur. “*Bu tür konular Shang ve Zhou Hanedanlıkları zamanındaki Neolitik dönem boyanmış çömlekleri ve bronz kapları üzerinde görülebilir*” (Qiangong, 2018, s.46). Çin resminde sıkça ele alınmış olan çiçek ve kuş resimlerinin sembolik anlamları bulunmaktadır. Örneğin çok sayıda Çinli ressam tarafından tercih edilen ve “*Dört Kış Beyefendisi*” olarak bilinen; orkide, erik çiçeği, krizantem ve bambu soylu bir kişiliği sembolize etmektedir (Qiangong, 2018, s.47). Tang Hanedanlığı döneminde yükselişe geçen bu resim türünde soylu kişilerin sevdiği ya da ender bulunan kuşlar ve çiçekler en çok yelpazeler ve paravanlar üzerinde tasvir edilmiştir. Beş Hanedanlık döneminde, çiçek-kuş resimleri önemli bir gelişim geçirmiş ve farklı üsluplar oluşmuştur. Sanatın ağırlıklı politik amaçlar ve insan ilişkilerini geliştirmek gibi amaçlarının olduğu Song Hanedanlığı döneminde de bir değişiklik yaşanmış yalnızca keyif vermek amacıyla yapılan bu üstün estetik zevki gösteren resimler ana tür haline gelmiştir. Zhao Chang(960-?), Cui Bai (1004-1088), Zhao Ji (1082-1135) adlı sanatçılar Kuzey Song Hanedanlığı döneminin en başarılı çiçek-kuş resmi yapan sanatçıları arasındadır. “Kuzey Song imparatorluk sarayı için yapılan çiçek-kuş resimleri net ve sade şekiller gerektirir ve muhteşem ve zarif renkler peşindedir, “biçim benzerliği”ne ve “ruhsal benzerliğe” eşit önem verir” (Qiangong, 2018, s.70).

Çinli ressam Zhao Chang (960-1010), “Kayısı Çiçekleri” adlı eserinde, çiçeklerin canlı ve sade güzelliğini realist bir teknik kullanarak ortaya çıkarmıştır (Qiangong, 2018, 67-69).

Figür 33

“Kayısı Çiçekleri”, Zhao Chang, Kuzey Song Hanedanlığı Dönemi



Ming ve Qing Hanedanlıklarında çiçek-kuş resim türü değişikliğe uğramış, bu akımı temsil eden sanatçılar arasında resim fırçasının özgürce kullanıldığı daha izlenimci bir etki bırakan farklı bir anlayış ortaya çıkmıştır. Ming Hanedanlığı kraliyet soyundan gelen Zhu Da (1693-1765) bu akımın en önemli temsilcilerindendir. Hanedanlığın çöküşünden sonra “*Sekiz Büyüklerin Dağ Adamı*” dini adıyla keşiş olan sanatçının çizdiği çiçek-kuş resimlerinde abartılı bir üslup kullandığı, çiçek ve kuşlar dışında balıkların ve solucanların da resmini yaptığı, özellikle kuş ve balık resimlerinde insansı ifadeler barındıran ve “*insana bakan*” bir dil geliştirdiği görülmektedir. Zhu Da’nın bu dönemde bol mürekkep ve rahat fırça hareketleriyle

yapmış olduğu resimlerinin kendisinden sonra gelen Çinli sanatçılar üzerinde de önemli etkileri olduğu bilinmektedir (Qiangong, 2018, ss.70-72).

Figür 34

“Lotus ve Kuşlar”, Zhu Da, Ming Hanedanlığı Dönemi



Qing Hanedanlığı dönemi sanatçısı Zheng Banqiao (1693-1766) Çin resim tarihinin en başarılı bambu ressamı olarak tanınır. Orkide, çam ve krizantem çiçeği resimleri de bulunan sanatçı özellikle geleneksel Çin kültüründe “alçakgönüllülük” ve “soyluluk” özellikleri atfedilen bambu resimleriyle ünlüdür (Qiangong, 2018, s.71).

Çiçek-kuş resimleri Çin resminin daha yakın dönem modern çağında tekrar bir değişim geçirmiştir. Li Kuchan (1899-1983) kendinden önceki ustaların eserlerinden etkilenerек tekniklerinden yararlanmış ve kendi yaptığı eşsiz çiçek-kuş resimlerinde bu bilgilerden yararlanmıştır. Qiangong, Li Kuchan'ın sanatını şöyle anlatır: “Genişlik”, resimlerinin dikkat çeken özelliklerinden biridir. Mesela “Yaz” (...) 22 metre karelik bir alan üzerine yapılmış bir resimdir (...) Resim ne kadar büyükse, resim fırçasını o kadar özgürce kullanabiliyordu (...)Büyük ivmeye sahip heybetli geniş darbeler, rasgele ve sade görünür” (Qiangong, 2018, s.72-73).

3.4 Çin Kaligrafi Sanatı

Çin resminin kökeni niteliğinde olan Çince yazı karakterlerinin en eski örnekleri; yapılan arkeolojik keşiflerden de anlaşıldığı üzere çömlekler, kaplumbağa kabukları ve kemikler gibi çeşitli objeler üzerinde görülmektedir. Özellikle kaplumbağa kabukları ve kemikler üzerine yazılmış olan Çince yazı karakterleri Çin kaligrafi sanatının gelişiminde temel oluşturan büyük bir öneme sahiptir.

“Kaplumbağa kabukları ve kemikler üzerindeki yazıtlar aynı zamanda kaligrafi sanatının üç temel öğesine sahiptir: yazı fırçası kullanımı, fırça darbesi yapıları ve kompozisyon. Bu nedenle, ilk şekillenen sanatın kaligrafi sanatı olduğunu söyleyebiliriz.” (Qiangong, 2018, s.15). Aynı kökenden gelen Çin kaligrafi ve resim sanatlarının tarih boyunca gelişimleri sırasında üslup, kompozisyon ve kavramlar bakımından aralarında birçok ortak nokta olduğu görülmektedir. Resmin iki ana elemanı olan renk ve çizgi Çin resmi için de esas teşkil etmekle birlikte, geleneksel resmin özünü çizgiler oluşturmuştur. Rengin önemi ve çeşitliliği ise Çin resminin gelişim süreci boyunca artmış, çizgi ve renk zamanla birbirini bütünleyen ve geliştiren unsurlar olmuşlardır. (Qiangong, 2018, s.43). Çinli sanatçılar en erken dönemlerinden bu yana yazıda mürekkebin kullanımından ve fırça darbelerinin

kendine has özelliğinden yararlanmayı bilmiş ve bunu resim sanatına da aktarmıştır. Turani, kaligrafi ve resim sanatları arasındaki ortak noktalardan biri olan, mürekkep ve fırça kullanımının Çin ve Avrupa sanatları üzerindeki etkisi ile ilgili şunları söyler:

Avrupa sanatı (...) resimde, yazısal biçimlemeye ancak barok dönemde ulaşmaya başlamıştır. Ve boyanın fırça darbeleriyle kendine özgü niteliğe kavuştuğu anlaşılmıştır. Ancak Avrupa'nın en erken XVII. yüzyıldan sonra anlamaya başladığı bu sanat kalitesinin, Çin'de büyük bir ihtimalle 1000 tarihlerinden çok önce anlaşıldığı da sanılmaktadır. Batı bilginleri, bu hususu Çin lehine geç değerlendirmişlerdir. (Turani, 1990, s.304).

3.4.1 Çin'in yazma gereçleri.

Çin kaligrafi sanatının bağımsız bir sanat türü olmasında; kullanılan kâğıt, yazı fırçası, mürekkep ve mürekkep taşı gibi yazma gereçlerinin de önemi büyüktür. “Bir Konfüçyüs klasiği olan Konfüçyüs'ten Seçmeler'de şöyle denir: “Zanaatını yapmayı dileyen bir zanaatkâr önce aletlerini bilemelidir.” (Qiangong, 2018, s.21). Neolitik döneme ait olan boyalı çömlekler üzerindeki resimlerin yazı fırçası kullanarak çizildiği, böylelikle fırça kullanımının Neolitik Çağ'da ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Mürekkep ise hem Çin kaligrafisinde, hem de Çin resminde diğer önemli malzemedir. Kaynak ve türleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. “Mürekkepler arasında en ünlüsü, kaynak yeri Anhui'deki Huizhou'dan adını alan Huizhou mürekkebidir” (Qiangong, 2018, s.22). Mürekkep taşı ise, renklendirmek için kullanılan maddelerin öğütülmesi amacıyla özel olarak yapılan bir araçtır. Uzun hanedanlıklar dönemleri boyunca birçok çeşidi ortaya çıkmıştır. Çok eski dönemlerden itibaren Çin'de kullanılmakta olan kâğıt ise, *antik Çin'in Dört Büyük İcadı'ndan biri* olarak bilinmektedir. Qiangong Çin'de kâğıdın bulunması ve kullanımıyla ilgili şöyle söyler:

Kâğıt, Batı Han Hanedanlığı'nda (MÖ 206-MS25) üretilmeye başlandı. Cai Lun (?-121) Doğu Han Hanedanlığı'nda (25-220) kâğıt yapım tekniğini geliştirdi. Ünlü Xuanzhou kâğıdı Sui ve Tan Hanedanlıklarında ortaya çıktı (...) Xuanzhou kâğıdı esnek doku, beyaz renk, dayanıklı emiş gücü ve pürüzsüzlük özellikleriyle “bin yıl dayanabilen kâğıt” olarak tanınır ve hattatlar için en iyi seçimdir. (Qiangong, 2018, s.23).

3.5 Çin Heykel Sanatı

Farklı coğrafyalarda tarihin çok erken dönemlerden itibaren karşımıza çıkan heykel sanatı doğal olarak üretildikleri ülkelerin kültürel özelliklerini taşımaktadır. Bu bağlamda Çin heykelinin Batı heykeline kıyasla birçok farklılığa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Batı heykelinde, özellikle Rönesans'ta ve hatta antik Yunan sanatında gerçekçilik başarılı bir heykelin en önemli özelliği iken Çin heykelindeki hayvan ya da insan tasvirlerinde biçimsel benzerlik ya da anatomik kuralların yerine duygu ve düşüncelerin ifadesine önem veren, heykeli yapılan canlının özünü tasvir etmeyi amaçlayan daha izlenimci bir tavrın geliştirildiği söylenebilir. “*Anıt mezar heykelleri, dini heykeller, mimari heykeller ve el sanatı heykeller*” geleneksel Çin heykel sanatında karşımıza çıkan türlerdir. Çin heykel sanatının gelişimindeki evreleri Qiangong şu şekilde aktarır:

Eski çağlarda, sade çömlek heykeller o dönemin huzurunu ve sakinliğini yansıtıyordu; Shang ve Zhou Hanedanlıklarındaki gizemli bronz heykeller bir tür korkunç güzellik sergiliyordu; Qin ve Han Hanedanlıklarında zamanın inatçı bir iradeyle hızla ilerleme ruhu, muhteşem pişmiş toprak savaşçıları, hafif ve kıvrak atları şekillendirmişti. Kuzey ve Güney Hanedanlıkları sırasında Budizm'in Çin'de yayılması, mağara ve nişlerin Çin Seddi'nin Kuzey bölgesinden, Yangtze Nehri'nin aşağı kısmının güneyindeki bölgeden

gelen Budist heykeller için ayrılmasına neden oldu. Tang Hanedanlığı'nın yükselme döneminde, devasa Budist heykeller Çin halkının özgüvenini ve açık fikirliliğini gösteriyordu; Song Hanedanlığı'ndan Ming ve Qing Hanedanlıklarına doğru giderek daha da zarifleşen ve seçkinleşen heykeller, dönemin özelliklerini yansıtıyordu: feodal toplumdaki imparatorluk gücünün üstünlüğü ve eğlence gereksinimlerinin giderek artması. (Qiangong, 2018, 93,94).

3.5.1 Bronz heykeller

1986 yılında Sichuan'ın Sanxingdui bölgesinde “kurban çukuru” denilen çukurlarda yapılan kazı çalışmalarında, aralarında yeşim taşından objeler, altın ve bronz kaplar da olan binden fazla obje ortaya çıkarılmıştır. Bu çukurların Shang Hanedanlığı'nın son dönemine ve Zhou Hanedanlığı'nın ilk dönemine ait olduğu ve çukurlara yerleştirilen objelerin o dönemde Sichuan'da yaşayan insanların inanışları gereği çeşitli doğa tanrılarına kurbanlar sunmak amacı taşıdığı bilinmektedir. Sanxingdui kazılarında kaidesiyle birlikte 262 cm yüksekliğinde ayakta duran, büyük gözlere ve kulaklara, köşeli bir çeneye ve düz bir buruna sahip bronz bir heykel de çıkarılmıştır. Figürün düğmeli uzun kıyafeti ve halhalları o dönemde Sichuan'da yaşamış insanların kıyafetleri konusunda fikir vermektedir. “Bronz figürün mantosuna ejderha desenleri, olağandışı hayvan desenleri, bulut desenleri, dağ desenleri vb. düzgün ve sık bir şekilde oyulmuştur (...) Bu da bronz figürdeki kişinin yönetici sınıftan olduğunu gösterdiği düşünülebilir” (Qiangong, 2018, ss.95-96).

Figür 35*Bronz Ayakta Duran Figür Heykeli, 262 cm*

Sanxingdui’de ortaya çıkarılan eserler arasında ayakta duran figür heykeli dışında birçok farklı bronz figür, baş heykelleri ve maskeler de bulunmaktadır. Özellikle baş heykellerinde gözler ve kulakların gerçek büyüklüğüne göre abartıldığı kendine özgü bir oranlama sistemi görülmektedir (Qiangong, 2018, ss.96-97).

3.5.2. Budist heykeller.

Hindistan’dan Çin’e aktarımından itibaren Doğu Han Hanedanlığı döneminde yayılmaya ve benimsenmeye başlanan Budizm’in Çin sanat ve kültürü üzerindeki etkileri Budist heykellerde de görülmektedir. Budist sanat Çinli sanatçılar tarafından geleneksel Çin sanatıyla da bütünleştirilmiş, bir anlamda yeniden yaratılarak Çin sanatının klasik özelliklerini de taşıyan Budist sanata dönüştürülmüştür. Budizm’in

kültürel ve sanatsal anlamda gelişimi ve Çin'e bıraktığı köklü mirası Qiagong şöyle ifade eder:

Budizm, Çin'e taşındıktan sonra burada kök salıp gelişti ve büyük bir mağara kültürü miras bıraktı. Bu mağaraların arasında Dunhuang Grotto'larıyla (Mağara) ana kısım olan Mogao Grotto'ları en büyük ve en iyi korunmuş olanlarıdır. Dunhuang grotto mimari sanatı, renkli heykeller ile duvar resimlerini birleştiren kapsamlı bir sanattır. Bunların arasında renkli heykeller, Çin heykel sanatında önemli bir yer kaplar (...) Grotto'daki en büyük Budist heykel 35,5 metre yüksekliğindedir ve heykelin dizleri birbirinden 12 metre uzaklıktadır (...) Tang Hanedanlığı'nın (695) Wuzhou Zhengsheng döneminin 1.yılında Budist keşiş Lingyin tarafından yapılmış ve Budist Yinzu tarafından yerleştirilmiştir. (Qiangong, 2018, ss.101-108).

Figür 36

Buddha Heykeli, Yungang Grotto'ları, Shanxi



Çin'in Shanxi eyaletindeki Yungang Mağaraları'nda bulunan Budist tapınaklar ve heykeller de, kaya oyma mimari ve heykel sanatı için görkemli örnekler sunarlar. Bu heykellerden biri 17 metre uzunluğunda bir Buddha tasviridir.

Bu büyük Budist heykeli çok yönlü sanatsal ve kültürel yan anlamlarıyla Kuzey Wei üslubunu temsil eden tipik bir eserdir. “Gökyüzünde ve yeryüzünde tapılan ve saygı gören” Buddha'nın yüceliğine sahiptir, yaşayan her canlıya yukardan bakar ve dünyadaki vücut buluştan sorumludur; ayrıca Budizm'in “bütün canlıları acıdan kurtarma” merhametine de sahiptir ve sonsuz doğaüstü gücüyle dünyadaki insanların felaketlerden korunmasına yardım eder. (Qiangong, 2018, ss.109-110)

3.5.3. Dazu kaya oymaları

Çin heykel sanatının bir diğer önemli dini heykeller ve oymalar grubu Çin'in güneybatısında yer alan Chongqing şehrinde bulunan Dazu kaya oymalarıdır. Tang Hanedanlığı'nın son dönemlerinde ortaya çıkan Dazu kaya oymaları Song Hanedanlığı'nda zirve yapmıştır. Dazu kaya oymaları Çin mağara sanatının gelişim sürecinde önemli bir dönüm noktasını ifade eder ve geleneksel Çin kültürünün eşsiz estetik hassasiyetinin kendine özgü örneklerini ortaya koyar. Dazu kaya oymalarında, geleneksel Çin kültüründeki inanç çeşitliliğinin bir sonucu olarak aynı öneme sahip üç inanış olan ve geliştikleri tarihsel süreçler boyunca kaynaşmaya devam eden Konfüçyüsçülük, Taoizm ve Budizm'in tasvir edildiği görülür. Bunun göstergelerinden biri, aslen Budizm'e ait olan mağara sanatının Taoizm ve Konfüçyüsçülük tarafından ödünç alınması ve bazen “üç din”in kurucularının aynı mevkide, aynı mağara içinde görünmeleri idi. “Öte yandan, Dazu kaya oymalarının çeşitlilik gösteren temaları, Hindistan'da ortaya çıkan Budist tanrıların ve Çin'in erken dönem sistemindeki Taoist ölümsüzlerin Çin halkının bu dönemde inandığı halk

tanrılarıyla kaynaştığını da gösterir ve inanç çeşitliliği eğilimini ortaya koyar” (Qiangong, 2018, ss.110-113).

Figür 37

Dazu Kaya Oymaları, Güney Song Hanedanlığı



3.5.4 Pişmiş toprak savaşçılar

Qin Hanedanlığını kuran ve ilk Çin İmparatoru olan Qin Shi Huang (MÖ 247-210), Çin tarihinde ilk kez bürokratik devlet düzeninin kurulması, otoritenin imparatorluk sisteminde birleşmesi ve güçlenmesi amacıyla eyalet sisteminin getirilmesi, ağırlık ve ölçü sistemlerinin birleştirilmesi, Çin'in birleşmiş bir ülke haline getirilerek politik sisteminin temellerinin atılması gibi imparatorluk sistemini yaratma çalışmalarının yanı sıra Hun'lara ve diğer bir takım kavimlere karşı korunmak amacıyla Çin Seddi'ni de inşa ettiren kişidir. İlk Çin İmparatoru Qin Shi Huang'ın gücünü ve hırsını yaptırmış olduğu pişmiş toprak savaşçıları ve atları dizisi de göstermektedir. “Çin'in İlk İmparatoru'nun pişmiş toprak savaşçılarının ve atlarının birçoğu 1974'te keşfedilen Çukur 1'den ve 1976'da keşfedilen Çukur 2 ve

Çukur 3'ten çıkarılmıştır. Bu çukurlarda yaklaşık 8000 adet pişmiş toprak savaşçı ve at vardır” (Qiangong, 2018, s.101). Dünyanın hiçbir yerinde ve tarihin hiçbir döneminde bir benzerine rastlanmayan bu pişmiş toprak figürler, duruşları ve kıyafetleri bakımından farklılıklar göstermektedir. Boyları 1.75-1.85 arasında değişen savaşçıların kimilerinde uzun mızraklar, kılıçlar, zırhlar bulunmakta, kıyafetleri ve silahları mevkileri ile ilgili fikir vermektedir. Pişmiş toprak atlar ise 1.5 metre boyunda ve yaklaşık 2 metre uzunluğunda olup atların atılgan ve enerjik doğasını yansıtan görünümündedirler. Savaşçılar ve atları ile bir bütün halinde bu düzenleme Qin ordusunun heybetli görüntüsünü olağanüstü bir etkiyle yansıtmaktadır. Günümüzde pişmiş kilin doğal renginde görünen bu savaşçı ve atların öncesinde renkli oldukları, toprak altından çıkarıldıktan sonra renklerinin uçtuğu bilinmektedir (Qiangong, 2018, ss.101-102).

Figür 38

Pişmiş Toprak Askerler, MÖ 246, Qin Hanedanlığı Dönemi



BÖLÜM IV

JAPON SANATI

19.yüzyılda Avrupa sanatını görülür şekilde etkilemiş olan Japon sanatının temelini aynı zamanda Uzakdoğu sanatının da temeli olan Çin sanatı oluşturmaktadır. Bununla birlikte Japonlar; kendi kültürlerini oluştururken Çin sanatıyla beraber, Hindistan, Kore, İran gibi kültürlerin sanatından edindikleri çıkarımları da sentezleyerek kendi sanatsal dillerini oluşturmuşlardır. Japon sanatı, geleneksel Çin sanatının ulaştığı estetik seviyeyi gördükten ve Hindistan kaynaklı Budizm’le tanıştıktan sonra kendi kültüründe varlık gösteren dekoratif sanatları bu unsurlar doğrultusunda dönüştürmüş ve büyük bir gelişme göstermiştir. Japon sanatında görülen konular ve yöntemler 20.yüzyılda Batı tarafından keşfedilmiş ve Avrupalı sanatçıların yoğun ilgisine maruz kalmıştır.

Biçimleri; düz renkleri yan yana kullanarak ve özgün çizgilerle oluşturan Japon sanatı, renk kullanımında fazla çeşitlilik göstermemekle birlikte kırmızı-yeşil, siyah-beyaz gibi zıtlıkları kullanmaktan kaçınmamıştır. Resim yüzeyi olarak Çin sanatında olduğu gibi ipek ya da rulo kâğıtlar; renklendirmede ise doğal malzemelerin öğütülmesi yoluyla sağlanan pigmentlerin suyla ve *nikawa* adı verilen özel bir tutkalla karıştırılmasından elde edilen boyalar kullanılmıştır. Yine Çin sanatında olduğu gibi fotografik gerçekçilik amaç değildir, sade bir ifade tarzı vardır. Gölge ve derinliğin kullanılmaması da Çin ve Hint resmiyle ortak unsurlar olarak görülmektedir.

Coşkun’un da dediği gibi:

Japonların üçüncü boyutu kullanmamış olmaları, onların bunu bilmemelerinden kaynaklanmıyor kuşkusuz. Tıpkı bizim minyatürlerde olduğu gibi üçüncü boyutu koymayı, düz kâğıt üzerinde canlandırılan bir sahneyi,

derinliği varmışçasına göstermeyi, akılcı davranışa ve sanatçının doğaya saygısına aykırı gördüklerinden, bu yolu bilerek seçmişlerdir. Onların sanat anlayışı bir anlamda hep bu “saygı” ve “akılcı davranış” çerçevesine oturtulmamış mıdır? (Coşkun, 2003, s.42).

Japonlar resim sanatına doğayı, Çinlilerden sonra fakat Avrupalılardan çok daha önce konu olarak almışlardır. Doğayı tasvir ederken Çin sanatında olduğu gibi gözlemci bir tutum göstermişlerdir. Ayrıca yine Çin sanatında olduğu gibi kaligrafi kökenli fırça tuşlarının etkisini resimlerine de yansıtmışlardır. “Bu ilgi çekici husus, özellikle bir fırça izlenimciliğinin doğmasına neden olmuş ve bu özelliği de Batılılar izlenimcilerle birlikte benimsemişlerdir. Bunun, kişisel fırça damgası olarak kabul edilmesi, Japon fırça ressamlarının kendi mizaçlarını yansıtmalarına da neden olmuştur” (Turani, 1990, ss.309-315).

4.1 Japonya’da İnanç Sistemi ve Sanata Etkileri

Japonya’daki ilk din, animistik inanç biçiminin antikçağlarda başka unsurlarla da birleşerek şekillendiği *Shinto* (Tanrıların Yolu) dinidir. Bütün kâinatın ve doğanın kutsal kabul edildiği ‘*Şintoizm*’de bir peygamber ya da kurucu, kutsal metinler, kutsal bir merkez yoktur. Doğa ile insan arasında görülen ya da görülemeyen her türlü etkileşime, geleneklere ve atalara, ataların ruhlarıyla ilişkilendirilen varlıklara (*kami*), aileye saygı göstermek ve ritüeller yoluyla tapınmak üzerine kurulu bir dini öğreti ve güçlü bir ahlak sistemi geliştirmiş hayat biçimidir. Tanrı ya da ilahi güç anlamında kullanılan *Kami* Şintoizm’e göre hayatın her yerindedir ve kutsal bir taş, ağaç ya da dağlar gibi çeşitli biçimlerde kendini gösterebilir. Dağlar ise *kamilerin* mekânı olarak özellikle önemlidir ve aynı nedenle Fuji Dağı kutsal kabul edilir. Japonlar için en önemli *kami* Güneş Tanrıçası *Amaterasu*’dur ve bilindiği üzere Japonya kelimesi de

Japonca’da ‘Güneşin Doğduğu Ülke’ anlamında Nippon (ya da Nihon) olarak söylenir. Shinto sembolizminde oldukça önemli bir yere sahip olan güneşi, Japonya bayrağı üzerinde de görmekteyiz. “Japonya’da zaman, mitolojiye göre, Güneş Tanrısı Amaterasu tarafından korunan ve onun dünyadaki temsilcisi sayılan efsanevi İmparator Cimmu Tenno’yla MÖ 660’da başlar” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.912) Shinto dininin yanı sıra Çin kaynaklı Taoizm ve Konfüçyüsçülük ile Hindistan kaynaklı ve Kore üzerinden ülkeye giren Budizm’de 6.yüzyıl itibarıyla tanınmış, 8.yüzyılda ise yaygınlaşarak Şintoizm’i de etkilemiştir. Japonya’da ortaya çıkan çeşitli Budist mezhepleri Dickerson şöyle anlatır:

Saf Toprak Budizmi (Japoncada Jodo) gerek Çin’de gerekse Japonya’da Budizm’in başlıca türüdür ve özellikle Heia döneminde öne çıkmıştır. Hala Japonya’daki en yaygın Budizm türü olarak varlığını sürdürmektedir. Japonya’da “Amida Buda” diye bilinen Amitabha Buda cennet kavramı olarak resim ve heykelde önemli bir konudur. Japonya’da Mikkyo olarak adlandırılan “Ezoterik Budizm” de önemli bir yer teşkil etmektedir. Hinduizmden çokça etkilenen Ezoterik Budizm, hiyerarşik bir yapıya sahiptir ve karmaşık tanrı figürlerini içerir (...) Bazı tanrıların birçok kafası ve eklemleri bulunur ve çoğu zihnin gücünü sembolize eden şimşek işaretleri taşır. (Dickerson, 2013, s.114).

Farklı Budist mezheplerin ortaya çıktığı Kamakuro Dönemi’nde (1185-1333) meditasyon yoluyla zihnin arındırılması ve kişinin kendi kendisini disipline etmesi prensibine dayanan Mahâyâna Budizm’ine bağlı Zen öğretisinin özellikle önem kazandığı bilinmektedir.

4.1.1 Zen budizmi.

Çin’de Tang Hanedanlığı döneminde bir Mahâyâna Budizm Okulu olarak ortaya çıkmış olan Zen (*Chân*) öğretisinin Orta Song döneminde Çin resim sanatına etkileri olduğu gibi Japon sanatı üzerinde de önemli etkileri olmuştur. Zen’in ne olduğunu bilmek Japon sanatını anlamak bakımından gereklidir. Gerçek doğayı algılama, meditasyon yoluyla arınma ve zihnin doğasına dair iç görü kazanma, bencillik-kibir gibi olumsuz özelliklerden uzak durarak başkalarına faydalı olma gibi ruhsal uygulamaları bulunan Zen geleneğinde sanatın da önemli bir yeri vardır. Keşiş ressamların ruhsal öğretileri öğrencilerine aktarmak için kullandıkları fırça boyama ile resim ve kaligrafi sanatının yanı sıra, ikebana (çiçek düzenleme sanatı), felsefi fikirlerin bir yansıması olan bahçe düzenleme sanatı ve çay törenleri de Zen eğitimi ve uygulamasının bir parçasıdır. *Sâdo* adı verilen; çayın hazırlanması ve sunumu ile birlikte ritüel sırasında resim eserlerinin incelenmesini de kapsayan bu seremoniler Japonya’da önemli ve yaygın bir sanattır. Japon estetiğine büyük etki ettiği kabul edilen, içerisinde çokça sembolizm ve incelik barındıran bu gelenek için Turani şunları söyler:

...Çayhanelerin bahçeleri ve düzenlenişi son derece ince bir düşünceye dayanıyordu. Çay bahçelerinde her şey çay ustası tarafından düzenlenmekteydi. Böylece Japonya’da bir sanat disiplini ve eğitimi, felsefi bir düşünceye oturtulmuştu. Bu bahçelerde doğa görünüşü, yere düşen yaprakların miktarı ve yerleri, bizzat çay ustalarınınca düzenleniyordu. Öyle ki hiçbir şey iki kez tekrarlanmıyordu (...) Yüksek bir kültür, zarafet ve kibarlık bu toplantılara iştirak edenlerin en belirgin nitelikleri oluyordu. Bu nedenle çay toplantılarına herkes katılamıyordu. İşte Japonya’da bugün hala görülen ince zevkin kaynağı bu çayhanelerdir. (Turani, 1990, ss.313-314). Japon Zen’i,

tıpkı Japon sanatında da olduğu gibi 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Batı’da büyük ilgi görmüştür.

4.2 Japon Kültür ve Sanatının Çin ve Hindistan ile Etkileşimi

Asya’nın doğusunda bulunan adalar üstünde gelişen Japon kültür ve sanatının başlangıcıyla ilgili bilgiler sınırlı olmakla birlikte uzun bir zaman Kore yoluyla Çin ve Hindistan kültürlerinin etkisi altında kaldığı bilinmektedir. Ülkenin Budizm’le tanışması da aynı yolla gerçekleşmiş, Koreli Budist keşişler, doktorlar ve sanatçılar hem kültür ve sanatın taşınmasına hem de Budizm’in yerleşmesine neden olmuşlardır. Özgün Japon kültürünün oluşması daha geç tarihlerde mümkün olmakla birlikte Budizm’in Japonya’ya girişi kültür ve sanatının şekillenmesinde ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Budist tapınaklar ise MS üçüncü yüzyıldan itibaren Japonya’da görülmeye başlanmıştır. Nara, Japonya’nın en büyük adasında bulunan bir şehirdir ve 710-794 yılları arasında Japonya’nın başkenti olmuştur. Bu dönemde Nara kentinde yapılan çok sayıda Budist tapınakları nedeniyle Budizm’in Japon sanatı üzerindeki etkilerinin bu kentte yoğun olduğu görülmektedir. Bu tapınakların mimarisi Çin tapınaklarından model alınmıştır ve Japonya’nın Şinto tapınaklarına kıyasla çok daha ince işçilikli ve sanatsal olarak gelişmiş bir tarzdadır (Turani, 1990, s.310) Bununla birlikte Çin’in Japonya üzerindeki etkilerinin daha da eskilere dayandığı, Çin’de Han Hanedanlığı döneminde (MÖ 206-MS 220) iki ülke arasındaki ilişkinin varlığı arkeolojik araştırmalar ışığında görülmektedir. “İlk çağlardan MS 552’ye değin çeşitli bulguların yer aldığı büyük höyüklerden, kilden konut, insan ve hayvan heykelleriyle tunçtan ayna, çan gibi çeşitli eşyalar çıkmıştır. Comon kültürünün (MÖ5./4.bin-MÖ ykş.250) kilden yapılmış bereket tanrıçaları en eski sanat ürünleridir (...) Tunç kapların döküm tekniği Çin kopyalarına göre daha niteliksizdir.(...) Ayna

biçim ve bezemesinde de Çin etkileri görülür” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.912).

Çin sanatının yöntem ve konular bakımından etkileri Kore ve Japon sanatında yoğun olarak görülmektedir. Doğayı ifade eden semboller, doğa tasvirlerinde sade bir anlatım, güçlü çizgiler gibi özellikler Japon sanatında da öne çıkar. Çin ve Hint sanatı etkileşimi Japon heykel sanatında da görülür. Tang Hanedanlığı döneminde Çin’de yapılmış olan erotik nitelikli ve süsleyici anlayışta heykellerin Japonya’da da yapıldığı görülmektedir. Bu dönemde Çin’de yapılan heykellerin çok az bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. Günümüze kalanlarda ise Japon bronz heykellerinde görülen incelik ve estetik görülmez. Japon kültür ve sanatı üzerindeki Hindistan etkisi ile ilgili olarak düşüncelerini Turani şöyle ifade eder:

IX. ile XII. yüzyıllar arasında görülen sanat anlayışı, “Heian” ya da “Fujivara” dönemi içinde açıklanır (...) Bu çağda sanatın hemen her kolunda eserler çoğalır. Bu dönemde din adamı Eshin’e (942-1017) atfedilen boya resimler yapılmıştır. Bunlardan en önemlileri üç yaprak halinde bir kompozisyon olan ve Amida (Hintçe Amitabha) mezhebine atfedilen resimlerdir. Buda’nın bu mezhebi, özellikle Japonya’da zamanımıza değin çok itibar görmüştür. Fakat bundan önce iki mezhep vardır ki, sıkı sıkıya Hindistan’la bağlantılıdır. Bunlardan biri “Tendaiç” mezhebi olup, Japonya’daki temsilcisi düşünür Dengyo’dur (767-822). Diğeri ise “Şingon” mezhebidir ve bunun da temsilcisi Kobodaişi’dir. Her ikisi de fakat özellikle Şingon, Japonya’ya bir yığın çok kollu tanrı heykelini sokmuştur. (Turani, 1990, s.311)

Japon sanatı mimari alanda da Çin’i kendisine örnek almıştır. Tapınak ve sarayların yapımında büyük ağaçların gövdelerinden yararlandıkları eski kaynaklar sayesinde

bilinmektedir. Kamakura Döneminde (1185-1333) mimarlıkta va-yo olarak anılan geleneksel üslubun yanı sıra Ono'daki (Hyogo) Codo Tapınağı'nın Amida ya da Codo Salonu'nda olduğu gibi Hint etkili tenciko-yo üslubu yaygınlaşmıştır. Bu dönemde mimarlıkta Çin Budacılığı (Chan) etkili kara-yo üslubu da uygulanmıştır. Çin ve Hint sanatı etkileri resim ve diğer alanlarda Japon sanatının şekillenmesinde oldukça önemli olduğunu görmekteyiz. “Katışıksız Japon üslubunun görülmeye başlandığı dönem ise 8.yüzyıla tarihlenmektedir. Dinsel konularda Japon sanatının özgünlüğünü Çin'deki Song döneminin doğacı yaklaşımı biçimlendirmiştir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, ss.913-914).

4.3 Japonya'nın Tarihsel Sürecinde Sanat

Dönemler halinde inceleyebileceğimiz Japon Sanatının ilk izleri binlerce yıl sürmüş olan (MÖ 10.000-MÖ 300) ve *Jōmon* adı verilen döneme ait, üzerleri süslemeli çanak-çömlekler olarak görülmektedir. Jōmon döneminde sanat üretimi adına atılan bu ilk adımların ardından, MÖ 3.-2. yüzyıllar arasında başlayan ve 600 yıl boyunca devam eden *Yayoi* Dönemi gelmektedir. Arkeolojik araştırmaların ışığında, bu dönemde Çin ve Kore sanatlarından etkilenildiğini, bu kültürlerden döküm tekniklerinin öğrenildiğini günümüze kalan tunç ve demir eşyalardan ve bronz çanlardan anlayabiliyoruz. Bu döneme ait eşyaların üzerinde geometrik motiflerin yanı sıra hayvan resimleri de görülmektedir. MS 3. veya 4. yüzyılda başlayarak 6. yüzyıla kadar devam ettiği bilinen dönem ise *Kofun Dönemi* olarak adlandırılmaktadır. Dönemin adı, bu dönemde oldukça etkili olan hükümdarların öldükten sonra konuldukları kofun adlı mezarlardan gelmektedir. Bu dönemde kaynağı yine Çin ve Kore sanatına dayanan mavi ve gri renkte kil kullanılarak yapılmış çömlekler görülmektedir. 552-645 yılları arasına tarihlenen Asuka ya da Nara dönemi ise Japon sanatının ilk etkili dönemi olarak kabul edilmektedir. Bunun

en önemli nedeni Hindistan’da ortaya çıkan ve Çin’de gelişen Budizm’in bu tarihlerde Japonya’ya geçmiş olmasıdır. Budizm’in desteklendiği bu dönemde Çin’le ilişkilerin artması sanatsal anlamda yeni tekniklerin tanınması ve uygulanmasına da neden olmuş, özellikle heykel sanatında Çin heykel üsluplarının kullanıldığı Buddha tasvirleri ve tapınak sayıları artmıştır. Japon mimarisi tapınaklarda Çin mimarisini örnek almakla birlikte daha zarif bir üslup geliştirmiş, kiremit çatıları ve ahşap sütunların desteklediği kirişleriyle kendilerine has incelikli bir tarz oluşturmuşlardır. Heykel sanatında da örnek aldıkları Çinli ustaların sanatını aşarak; oranlar ve incelik bakımından özellikle tunç heykellerde özgün bir tarz geliştirmişlerdir. Asuka döneminin heykel sanatıyla ilgili örnekler 607 yılında yapılan Horyu Tapınağında bulunmaktadır. Horyu tapınağı içinde bulunan küçük Tamamushi mabedinde ise dönemin resim sanatıyla ilgili önemli örnekler bulunmaktadır.

Tamamuşi’deki duvar resimlerinde Buda’nın önceki yaşamlarına ilişkin öyküler (cataka), yaşamı ve simgeleri betimlenmiş; ayrıca rahipler ve Hint tanrıları da çizilmiştir. Cataka sahnelerinde son derece yalın öğelerle işlenen soyut doğa görünümüne de yer verilmiştir (...) Asuka döneminin ilginç sanat ürünlerinden biri de dinsel amaçlarla yapılan maskelerdir. Asuka dönemini izleyen yıllar kültürel ve siyasi merkez olan Nara sarayının adıyla anılır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.912-914)

Figür 39

Horyuji Tapınağı Altın Salon Duvar Resmi, Amitabha Cenneti

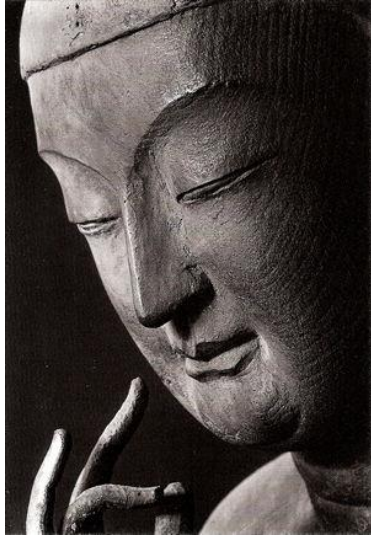


794 yılında Heian şehrinin (bugünkü adıyla Kyoto) başkent olmasıyla başlayan ve 1185 yılına kadar devam eden dönem Heian dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemdeki Budist Japon mimarisinde; Hint mimarisinde görülen stupalar, resim ve heykel sanatında ise çok kollu ve farklı görünümlü tanrı tasvirlerinin yanı sıra kozmosun manevi yönünün şematik anlatımları olan mandalalar rağbet görmüştür. Heian döneminde yapılan tapınaklar genellikle şehirden uzakta, doğanın, dağlardaki servi ağaçlarının içinde inşa edilmiş, bu durum mimari olarak bazı farklılıkların ortaya çıkmasına, seramik ya da toprak yerine ağırlıklı olarak ahşap kullanılmasına neden olmuştur. Bu mimari tarzın en güzel örneklerinden biri Nara’da bulunan Murô dağının yamacında kurulmuş Budist tapınağı Murô-Ji’dir. Heian

dönemini yansıtan klasik heykel örneği de yine bu tapınağın içinde bulunan ahşap oyma Buddha heykeli olarak görülmektedir. Yamato-e adı verilen Japon resim stili ve bu stile bağlı gelişen *E-maki* (içinde kaligrafi ve illüstrasyon yoluyla bir kitap gibi hikayeler anlatılan, uzun ipek ya da kağıt ruloları üzerine yapılmış ve elde kaydırılarak bakılabilen anlatım yöntemi, resim kaydırma) örneklerinin ilk kez bu dönemde geliştiği de bilinmektedir. Japon sanatının kendine özgü nitelikler taşıyan arayışları ve Çin sanatının etkisinden ayrılma eğilimleri bu dönemde yoğunlaşmıştır. Japon kültür ve sanatı için klasik kabul edilen bir dönemdir. “Bu dönemde Yamato’daki (Nara bölgesinin eski adı) Yamato-e okulu, Japon kültür ve sanatının merkezidir. Dönemin rulolarında öyküsel anlatım gerçekçi bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Resim sanatında değişik bir perspektif anlayışı gözlenir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.912-914).

Figür 40

Murô-Ji Budist Tapınağı, Ahşap Oyma Buddha Heykeli



Kamakura dönemi olarak adlandırılan dönem ise 1185-1333 yılları arasında tarihlenmektedir. “Bu dönemde yönetim şogunların eline geçmiş ve merkez

Kamakura olmuştur.(...) Bu dönemde, savaşlar sırasında Nara'da harap olan Todai ve Kofuku Tapınakları yeniden yapılmıştır (...) Rulo resminin de Kamakura döneminde en üst düzeyine çıktığı görülür" (ESA, 912-914).

Merkezin Kamakura'dan bir kez daha Kyoto'ya (Heian) taşındığı 1336-1573 yılları arasındaki dönem Muromaçi ya da Aşıkaga dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemde Japonya Çin'den önemli bir göç almıştır. Bunun nedeni Çin'de Song Hanedanlığı'nın Moğollar tarafından yenilgiye uğratılmış olmasıdır. Bu göçün Japonya'daki en önemli etkisi, Hindistan'dan Çin'e geçen Budist Chan mezhebinin Zen adıyla benimsenmesi ve gelişmesidir. Moğollar Çin'de Song Hanedanı'nı yenince çok sayıda Çinli Japonya'ya göç etmiştir. Bu göçle birlikte Budacılık'ın Chan mezhebi Japonya'ya girmiş ve Zen adıyla gelişme göstermiştir. Zen mezhebinin ülkedeki gelişimiyle birlikte tapınaklar ve bahçelerde Çin etkilerinin yoğun olarak görülmesinin yanı sıra Japon resim sanatında da farklılar oluşmuş, Yamato-e geleneğinden gelen parlak ve çok renkli tarzın yerini Çin resminin özelliği olan tek rengin tonları anlayışı almış, konularda da değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Heykel sanatı bu dönemde gerçekçi bir anlayıştadır ve Zen tapınaklarını kuran kişilerin heykelleri sıklıkla yapılmıştır. Çin resmi etkisinde resimler rağbet görmüş, aslından ayırt etmenin zor olduğu kopyalar da yine bu dönemde yapılmıştır. "Çin etkisi yaygınlaşırken Yamato-e geleneği zayıflamış ve Kano Okulu oluşmuştur.(...) ulusalcı yaklaşımı sürdürmek isteyen Tosa Okulu da aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Her iki okul zaman zaman birbirleriyle çatışarak uzun yıllar Japon resmine egemen olmuşlardır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.914).

1573-1600 arası, adını Hideyoşi Sarayı'nın bulunduğu Fuşimi yakınındaki tepeden alan Momoyama dönemidir. Bu dönemde Avrupalılarla gittikçe artan ilişkiler içinde olunması toplumsal ve sanatsal olarak Japonya'yı etkilemiştir. Sanatsal

beğenilerde değişiklikler oluşmuş, renk öne çıkmış, altın lake kullanımı da artmıştır.

“Ünlü Raku seramikleri de bu dönemde üretilmiştir.(...) iç savaşlar sonrasında yıkılan birçok Budacı ve Şinto tapınak da bu dönemde yeniden yapılmıştır”

(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.914).

Kendisi de bir askeri imparator (shogun) olan Tokugawa İeyasu’nun ve Tokugawa şogunluğunun yönetiminde olan 1600-1868 arasındaki dönem Edo ya da Tokugawa dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemde Edo (günümüzde Tokyo), Tokugawa İeyasu tarafından başkent ilan edilmesinin ardından siyaset ve sanatın merkezi haline gelmiştir. Japon sanatının özellikle mimari ve resim alanlarında en güzel örneklerinin gerçekleştirildiği Edo döneminde ülke, yabancı ülkelere ve onların kültürlerine tamamen kapalı olduğu bir süreç içine girmiştir. Yine bu dönemde; İmparator’un gücünü, yönetimin ve soyluluğun saygınlığını vurgulayan Konfüçyüs dini ulusal düşüncelerin yoğunlaşmasına ve Şinto dininin yeniden benimsenmesine yol açmıştır. Tanrıların temsilcisi Tokugawa İeyasu’nun yetkileri genişletilmiş ve imparator tüm Japon adalarındaki toprağın sahibi olmuştur. Edo döneminde büyük ölçekli resimler yapıldığı bilinmektedir, bunun nedeni bu dönemde shogunlar için yapılan büyük ve gösterişli evler olarak görülür (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.914-915). Edo döneminin en önemli sanatçılarından biri, sonraki yıllarda tarzı ile Avrupa sanatını önemli ölçüde etkileyecek olan Ogata Korin’dır (1652-1716). Bu sanatçı ile ilgili düşüncelerini Turani şu şekilde belirtir:

Son derece duygulu bir anlatımla Japon dehasının büyük özelliğini temsil eder.

Bu sanatçı inanılmaz bir süratle en ilginç, en kaçıcı hayvan ve insan hareketlerini yakalamıştır. Eserleri fırça izlenimciliğinin en önemli özelliklerini verir. Spontan, rahat ve dengeli kompozisyonları, suluboyanın izlenimi en kuvvetli örneklerini vermiştir. (Turani, 1990, s.314).

Figür 41*Ogata Korin, “Kardaki Çamlar ve Kuşlar”*

Edo dönemindeki iki yüzyıl kadar süren bu dışa kapalılık; 1853-54 yıllarında Amiral Matthew C. Perry’nin yaptığı seferlerle Amerika tarafından kırılmaya çalışılmış, dönemin etkili imparatoru Tokugawa İeyasu’nun hastalığı ve ardından ölümü, diğer yandan ülkenin daha önce bu denli bir tehditle karşılaşmaması gibi etkenler nedeniyle başarıya da ulaşılmıştır. Yabancıların ülkedeki varlık ve etkileri 1861 yılında bir iç savaşa yol açmıştır. “1877’den sonra Japonya’da geniş reform hareketleri başlamış, anayasasından ordu ve endüstri kurumlarına kadar her şey, Batı normlarına göre değiştirilmeye çalışılmıştı” (Turani, 1990, s.309).

1868’de son bulan Tokugava dönemini Meici (1868-1912), Taişo (1912-26) ve Şova (1926-sür.) dönemleri izler. Bu dönemler Japonya’da modernleşme süreci olarak kabul edilmektedir. Bir taraftan Batılılaşma etkilerinin görüldüğü, bir taraftan da milli bir görüşün oluşturulma çabalarının devam ettiği bir süreç olmuştur. 1879’da Tokyo Üniversitesi’nde ders vermek üzere Japonya’ya gelen ABD’li sanat eleştirmeni Ernst Fenelloso’yla (1853-1908) Japon ressam Okakura Kakuzo’nun 1882 dolaylarında geleneksel sanatı canlandırma çabaları, 1888’de Tokyo Güzel Sanatlar Okulu’nun kurulmasına öncülük etmiştir. Bu okulun kurulmasıyla birlikte Batılılaşma süreçlerine tepki artmış, böylelikle geleneksel resim sanatına olan ilgide de bir artış yaşanmıştır. Bu durum 1898 yılında çok sayıda sanatçının Tokyo Güzel Sanatlar Okulu’ndan ayrılarak Japon Güzel Sanatlar Akademisi’ni (Bicutsuin) kurmasıyla sonuçlanmıştır. Japon resmi 2. Dünya Savaşı nedeniyle girdiği duraklama döneminden 1950’li yıllarda çıkarak yeniden hız kazanmıştır: “Tatsuo İkedda (d.1934) ve On Kawara (d.1933) gibi ressamlar öne çıkmış, Kawara adını Kavramsal Sanat bağlamında duyurmuştur” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 914-915).

4.4 Ukiyo-e

17. yüzyılın sonlarında ilk kez üretilen renkli ahşap baskılar Japon sanatının önemli bir alanıdır. Japon sanatı, Ukiyo-e ahşap baskıları ile üst düzey bir başarı elde etmiştir. Diğer herhangi bir ülke bu yöntemin kullanımında Japon sanatında görülen üst düzey seviyeye yaklaşmasa da 20.yüzyıl Avrupa sanatı ve sanatçıları bu ahşap baskılardan açıkça etkilenmiştir. Turani, Ukiyo-e ahşap baskıları ile ilgili şöyle söyler: “Baskı resim, Batı’da gördüğümüz biçimde, hazırlanan ağaç kalıp üzerine oyulmuş resmi presleme yoluyla değil, bir bambu ağacı yardımıyla kalıp üzerine konulmuş bir kağıt ovuşturularak elde ediliyordu. Ancak bu alandaki bilgileri, onları Batı’nın vasat çalışmalarından çok daha yetkin sonuçlara götürüyordu” (Turani, 1990, s.314)

Japoncada “fani dünya resimleri” anlamına gelen ve Budist bir tabir olan Ukiyo-e, ilk olarak Edo döneminde (1603-1868) uygulanmaya başlanmış ve geliştirilmiş, 19 ve 20. yüzyıllar boyunca da Avrupa sanatını etkileyen bir Japon sanat tarzı olmuştur (Dickerson, 2013, 230). Fransa’da empresyonist sanatçılar üzerinde açıkça etkili olan Ukiyo-e resimleri Edo dönemine aittir. Fransız sanatçılar Ukiyo-e’nin şehir yaşantısına odaklanan konuları; tiyatro, dans ve geysalar gibi zengin bir betimleme imkânı sağlayan unsurlarının yanı sıra, doğa tasvirleri ve tüm bunların uygulanışında kullanılan renkler bakımından da Japon sanatçıları yakından takip etmişlerdir. Avrupa sanatını önemli ölçüde etkileyen bu ahşap baskılar ile ilgili düşüncelerini Dickerson şöyle ifade eder:

Ukiyo-e ahşap baskılar, doğal boyalarla özenle boyanır ve ince hatlı formlar içerir (...) Kendi başına çalışan üç sanatçı (bir ressam, bir oymacı ve bir de baskıcı) genellikle ahşap baskılar yapmıştır. Önce ressam resmi yapıyor, sonra genellikle kiraz ağacı baskısı yapılacak resmin hatlarına göre oyuluyor, siyah mürekkeple boyanıyor ve ardından ince kâğıda basılıyordu. İlaveten kullanılan her renk için ayrı bir ahşap blok oyuluyordu. Bu da demekti ki tek bir baskı için birçok blok, bazen yirmi ayrı blok gerekiyordu. Sanatçılar ukiyo-e ahşap baskılarıyla bir yandan dünyevi, maddi hayatı resmederken, diğer yandan fiziksel varoluşun gelip geçici doğasına dair Budist anlayışı inceliyorlardı. (Dickerson, 2013, s.231)

Ukiyo-e resimlerinde çoğunlukla kullanılan; öğelerin düz yüzey üzerinde sıra dışı açılar yapacak şekilde çapraz olarak düzenlenmesi yaklaşımı bu resim türündeki en şaşırtıcı ve belirgin özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çapraz yerleştirme ünlü Japon sanatçılar Hokusai ve Hiroshige’nin manzara resimlerinde görülmektedir. Geleneksel Japon mimarisinde kullanılan, ışık geçirebilen yarı saydam ya da opak

katmanlardan oluşan kafesli yapıda bir kapı olan *Shoji*, Japon resmindeki ızgara motifli kompozisyon anlayışının çıkış noktasıdır. Geleneksel Japon resminin ön planında çoğunlukla bu ızgara motifinin yerleştirildiği görülür. Japon mimarisinde odaları birbirinden ayırmak ya da kapı, pencere gibi işlevler için kullanılan *Shoji*'ler çoğunlukla geleneksel Japon kâğıdı olan *washi* ile kaplanmaktadır. Izgara biçiminde bir yapıya sahip olan bu paravan ya da kapılar, ışığın durumuna ve kâğıdın geçirgenliğine göre arkada bulunan kişilerin anlaşılmasına da imkân vermektedir. Mimaride önemli bir yeri olmakla birlikte resimde de kompozisyonu etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hokusai ve Hiroshige manzaralarında yarı saydam özelliklerinden dolayı bu duvarlardan geleneksel olmayan bir derinlik duyumsaması yaratmak amacıyla yararlanmışlardır. Bu resimlerde arka plan ve manzara bu duvar nedeniyle ayrılmış olmasına karşın kompozisyon genelde bir bütünlük etkisi yaratabilmiştir. Ukiyo-e resimlerinde genellikle karşımıza çıkan kompozisyon özelliklerinden biri de, resmin elemanlarının yerleştirilmesinde ön planda olan herhangi bir objenin tam olarak görülmemesi, resmin kadrajının adeta bu nesnenin tamamının görülememesi üzerine ayarlanması yaklaşımıdır. “Bu kural Batı resminde özellikle Barok ustaların, tıpkı diagonal yerleştirme prensibi gibi resmin iç dinamiklerini arttırmak ve dramatik etkiyi vurgulamak için kullandıkları bir yöntemdir. Japon resminde ise hadisenin rastlantısallığını ifade etmek için kullanılmış ve köklerini Zen Budizmi felsefesinde bulmuştur” (Gürçağlar, ss.52-61).

Edo döneminde her ne kadar baskıcı ve kontrolcü Tokugawa hâkimiyeti söz konusuysa da şehirlerin ve ticaretin genişlemesiyle halkın ve tüccarların ekonomik olarak ulaştığı refah düzeyi; Kabuki tiyatrosu, genelevler, çayevleri gibi eğlence ve zevk unsurlarına halk tarafından daha fazla rağbet edilmesine neden olmuştur. Bu eğlence yerlerinin Edo kültürü üzerinde oldukça önemli etkileri görülmüş, Ukiyo-e

ahşap baskılarının da ağırlıklı olarak konularının kaynağını teşkil etmişlerdir. Önceleri Budist inanıştaki yaşamın geçiciliği ya da ‘fani’liği anlamında kullanılan Ukiyo kelimesi daha sonra ‘geçici’ yerine ‘yüzmek’ anlamına gelen eş anlamlı karakter ile kullanılmış ‘yüzen dünya resimleri’ tanımını ortaya çıkarmıştır. Avrupa’nın yoğun ilgisinin de etkisiyle 18.yüzyıldan itibaren Ukiyo-e resimlerin pazarı genişlemiş, müdavim alıcıların ilgisi tekniğin karmaşılaşarak çok sayıda ahşap bloğun kullanıldığı işbirliği gerektiren bir süreçle sanatçıları zorunlu olarak yönlendirmiştir. Geleneksel Japon tiyatrosu Kabuki’de olduğu gibi Ukiyo-e alanında da öne çıkan sanatçılar olmuştur. Kitagawa Utamaro (1753-1806) 1790’lı yıllar boyunca yıldızlaşan öncü sanatçılardan biri olmuş, güzel kadın resimleriyle ünlenmiştir. Onun cesur tasarıları bir röntgencinin obsesifliğiyle karşı cinsiyetin kişisel alanına daha yakından bakar. Genelde Japon resimlerinde erotik sıcaklık, desenli ile düz olanın, saklanmış ile açığa çıkarılmışın, saç ile ensenin bir diğeriyle ilişkisinden ortaya çıkar.

Figür 42

Kitagawa Utamaro, “Bir Perdenin Yanındaki Hanımefendi ve Beyefendi”



4.4.1 Katsushika Hokusai ve Utagawa Hiroshige'nin eserleri.

19.yüzyılın başlarında Japonya'nın en önemli sanatçıları Katsushika Hokusai (1760-1849) ve Utagawa Hiroshige (1797-1858) idi. Bu sanatçılar Japonya'da en yetenekli manzara ressamı olarak kabul edilmelerinin yanı sıra Avrupa'daki ressamlar tarafından da ustalıkları kabul ediliyor ve yakından takip ediliyorlardı. Ukiyo-e ahşap baskılarıyla her iki sanatçı da Budist felsefenin temelinde yer alan fiziksel dünyanın gelip geçici yönünü vurguluyor, bir taraftan da Japon sanatının aynı anda sade ve hareketli olabilen yapısını ustaca gösteriyorlardı. *Fuji Dağı'nın Otuz Altı Manzarası* adıyla bilinen seri Hokusai'nin en tanınan eserlerindendir. Bu serinin bir parçası olan, *Büyük Dalga* adıyla da bilinen baskı için Dickerson şunları söyler:

Kanagawa'nın Büyük Dalgası baskısı, stilize köpüğüyle zirve noktasına varmış devasa bir dalgayı gösterir. Denizin kabaran dalgalarının kavislerini yansıtmak için çizilmiş uzun zarif kayıklardaki bir grup insana, kocaman

dalga neredeyse çarpmak üzeredir. Arka planda, uzakta ufuk çizgesi boyunca gizlenmiş, zirvesi karla kaplı Fuji Dağı beklenmedik şekilde gözükür. Fuji Dağı'nın karlı zirvesi ön planda tepesi beyaz köpüklerle kaplı dalgaya benzer; bu da heybetli dağın bir deniz dalgası kadar geçici olduğunu ima eder. (Dickerson, 2013, s.231).

Japon kültüründe önemli bir yeri olan, sonsuzluk ve ölümsüzlükle ilişkilendirilen Fuji Dağı, kutsal kabul edilmekte ve sanatçıların resimlerine de sıklıkla konu olmaktadır.

Figür 43

Katsushika Hokusai, "Okazaki'deki Yahagi Köprüsü"



Edo döneminin manzara resimleriyle ünlenmiş bir diğer ukiyo-e ustası Hiroshige'dir. Fuji Dağı, onun baskılarının da sıklıkla konusu olmuştur. Hiroshige'nin ahşap baskılarından *Suruga Körfezi'ndeki Satta Noktasından Fuji Dağı'nın Manzarası*

(1858) adlı resimde Hokusai'nin ikonik Büyük Dalga'sına benzeyen kıvrımlı büyük bir dalga görülmektedir. 1856-1859 yılları arasında en tanınan eserleri olan *Yüz Edo Manzarası* adlı seriyi yapmıştır. Hiroshige'nin eserlerinin Avrupa'lı sanatçılar üzerinde derin etkileri olmuş, özellikle Hollandalı sanatçı Van Gogh, Hiroshige'nin *Yağmurda Ohashi Köprüsü* adlı resminde kullandığı üslubu neredeyse birebir kullanarak 1887 yılında yağlıboya bir resim yapmıştır. Japon sanatçı Auguste Renoir (1841-1919) ve Camille Pissarro (1830-1903) gibi empresyonist sanatçılara da esin kaynağı olmuş, sokak görüntülerini ele aldığı *Saruwakamachi'nin Gece Manzarası* (1856) gibi baskıları Avrupalı sanatçılar için örnek oluşturmuştur (Dickerson, 2013, 231-233).

Figür 44

Utagawa Hiroshige, “Suruga Körfezi’ndeki Satta Noktasından Fuji Dağı’nın Manzarası”



Hiroshige'nin eserlerinde görüş açısının farklılığına ve kompozisyonlarında ufuk çizgisini çok alta koymayı denediğine değinen Turani, sanatçının eserleri ve sanatının Avrupalı sanatçılar üzerindeki etkisi ile ilgili düşüncelerini ise şöyle ifade eder:

Batılılar, sanatçının “Yoşivara’da çiçekli kirazlar” adlı eserindeki derinliğe varan bir perspektifin, Avrupa’dan esinlendiğini kabul ederler. Fakat bu eserde gördüğümüz desen ve gölgesiz biçimlendirmenin Van Gogh’da görülen çizgi anlatımına çok benzediği bir gerçektir. Çünkü Van Gogh’un Japon sanatından ne denli etkilendiğini biliyoruz. Bu sanatçı da, çizgilerle doğadaki optik inşayı aynen yansıtır. (Turani, 1990, s.315).

BÖLÜM V

BATI SANATININ ÇIKMAZI

Batıda, tanrısallığı odak noktası olarak kabul eden Ortaçağ sanatı ile insanı odak noktası kabul eden Rönesans dönemi arasında tarihsel bakımdan bir devamlılık olmakla birlikte, önemli bir kırılma ve boşluk olduğu, bu derin boşluğun 19. yüzyılda daha da belirgin ve kalıcı bir duruma dönüştüğü bilinmektedir. 19.yüzyıla kadar insan ve doğa arasındaki etkileşim, özellikle sanatta yaşayan bir birlik oluştururken, bilim alanındaki buluşlar ve Sanayi Devrimi ile birlikte bu birlik zarar görmüş, duygu ve uygulayış arasındaki temel armoniden beslenen sanat da bu durumdan doğal olarak etkilenmiştir. Bu dönemde insanın doğaya değil düşünce kurallarını tamamen ele geçiren maddeye ve makinelere yönelmesi, kendi doğasında var olan başlıca niteliklere, özgün ve tanrısal olan her şeye yabancılaşmasına neden olmuştur. Sonuç olarak insan, kendisinin yönetebileceğini düşündüğü ve ekonomi adını verdiği bilim dalı aracılığıyla makineyle olan ilişkisini daha da besleyerek pekiştirmiştir. Bu durum, sanatın temeli olan kaynağından tamamen ayrılmasına, sanatçının ise Rönesans döneminde olduğu gibi ölçütleri olan bir düşünür ve amaçları olan bir yaratıcı oluşundan uzaklaşmasına neden olmuştur. 19.yüzyılın ikinci yarısında ise toplumsal olarak yaşananlar sanatta da bir bunalım ve çıkmaza neden olmuştur denilebilir. Tüm tarihsel tamamlanma ve yeniden başlama süreçlerinde olduğu gibi geçici bir takım olanaklar açılımı da keşfedilmiş, Rönesans dönemiyle bağlantılı natüralizmden vaz geçilmesiyle arkaik sanata tekrar değer verilmiş, resmin doğayı gösteren sanal bir çerçeve değil, geometri ve renk armonisinden kaynaklı kurallara bağlanan bir sistem olduğu anlayışı oluşmuştur. Stil oluşturmanın rolü yine bu dönemde fark edilmiş, saf

biçimlerin açık ifade gücü ve renklerin katışıksız saf parlaklığına önem verilmiştir. Geleneksel olmayan ama daha samimi bir sanata geri dönmek Batılı sanatçılar için olanaklı görünmüştür. “Bunu anlamak için Gauguin’in bazı resimlerini ya da Rodin’in Gotik katedralleri ve Hindu heykeltıraşlığı hakkındaki düşüncelerini hatırlamak yeterlidir” (Burckhardt, 2017, s.218). Fakat bu olanaklar da sanatsal gelişimi kişisel ve sübjektif bir alana taşımış, evrensel ve ortak bir dil kullanma gerekliliği ortadan kalktığından sanatçı da kendi becerileriyle yolunu bulmak zorunda kalmış, böylelikle yeni fikir arayışları kaçınılmaz olmuştur (Burckhardt, 2017, ss.216-218). “Bu gelişim sırasında en dramatik olaylar Paris’te oldu. Çünkü XIX. yüzyılda Paris, XV. yüzyılda Floransa ve XVII. yüzyılda Roma gibi sanatın merkezi haline gelmişti” (Gombrich, 1992, 395-399). Batı sanatının beş yüzyıl kadar süren doğalcılık arayışındaki geldiği son aşama olan Empresyonizm, akademik resmin yapay tarzından ayrılan üretimler yapılmasına olanak veriyor, Empresyonist sanatçılar *Kandinsky’nin deyimiyle “paletin” gücünü* ilan etmeye başlıyorlardı. “Sanatçının doğayla ilişkisi, Matisse’de olsun Dufy’de olsun daha da gevşemişti. Doğa soyutlanıyor, doğa öğeleri renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyordu” (İpşiroğlu, 2017, ss.167-171). 19.yüzyıl sanatçısını bu arayışında destekleyen ve dünyaya farklı bir açıdan bakmasını sağlayan iki etken bulunmaktaydı. Fotoğraf bunlardan biridir, diğeri ise Empresyonist sanatçıların yeni biçim ve renk olanakları buldukları Uzakdoğu sanatı olmuştur. Çin sanatının temelleri üzerinde gelişmiş olan Japon sanatının, Batılı sanatçının hedeflerine çok daha hızlı ve eksiksiz şekilde ulaşmasında önemli bir unsur olduğu görülmektedir.

Bu baskıları derleyip, onların güzelliklerini değerlendiren ilk kimseler, Manet çevresinin sanatçıları oldu. Bu baskılarda, Fransız ressamlarının kurtulmak için can attığı ve ne Akademi kurallarının ne de kalıpların bozabildiği bir

gelenekle karşılaştılar. Japon baskıları, onların, bilinçsiz olarak hala ağırlığını duydukları Avrupa geleneklerinin bu ağırlığının ayırdına varmalarında yardımcı oldu. (Gombrich, 1992, ss.416-418)

5.1 Batı Sanatında “Batı”lı Olmayan Kùltürlerin Etkisi

Empresyonist anlayışta gerçekleştirilen eserler ilgi çekici ve etkili yapıtlar olarak gör÷lmekle birlikte, temelindeki düşünce yapısının tam olarak gerçek olmadığı; çünkü gör÷lenin bilinenden kesin olarak ayrılmasının imkânsızlığı ve görmenin, gör÷len şeye dair bilgi veya varsayım yoluyla renk ve form kazanması gerçeğı olduğu bilinmektedir. Objeleri görselleştirmek ve gözlemlerimize dayalı olarak tasvir edebilmek için renk ve formları kullanmak gerekliliğı, şekil ve çizgi bakımından alışıla gelmiş ve geleneksel bazı yöntemlere daima geri dönmeyi de kaçınılmaz kılmaktadır. Gombrich’in dediğı gibi:

İçimizdeki “Mısırlı”yı bastırabiliriz ama, onu hiçbir zaman tümenden yenilgiye uğratamayız.(...), İzlenimcileri izleyip aşmak isteyen kuşağın içten içe sezinlediğı ve sonunda bu kuşağı tüm Batı geleneğini yadsımaya iten güçlük de bu olmuştur. Eğer “Mısırlı” veya çocuk yanımız içimizde inatla kalmaya diretiyorsa, peki niye imgeyi betimlemeye ilişkin temel sorunları dürüstçe göğüslemeyelim? (Gombrich, 1992, ss.446-447)

Yıllar içerisinde Japon resminin sanatçılar tarafından bu kadar büyük bir ilgiyle mercek altına alınması, özellikle Gauguin, Emile Bernard ve Van Gogh tarafından aralıksız araştırılıyor olması, Japon baskılarındaki renk ve çizim imkânlarının ve dekoratif özelliklerin tamamen kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu imkânların geniş kullanımıyla sanatçıların çizgileri de özgürleşmiş, biçimlerin etrafını çevreleyen özelliğinden uzaklaşmıştır. 1900 yılına gelindiğinde Batı resmi ne

Japonizmden önceki, ne de o dönemdeki resimdir artık (Coşkun, 2003, s.43). Bu dönemin Batılı sanatçıları, Batı sanatını içinde bulunduğu ikilemden çıkarmak için Japon sanatına olduğu kadar, Afrika'nın zenci sanatının imgelerine de güçlü bir şekilde yönelmekte, bu yönelim ise Kübizm'i duyurmaktadır. Bu sanatlarda bulunan ve Batılı sanatçılara içinde bulundukları çıkmazdan kurtulmak için bir çözüm yolu olarak görünen şey; yapısal olarak açık bir kurgu, tekniğin anlaşılır ve direkt oluşu ile anlatımdaki güçlülüktür. Tüm bu özellikler Avrupa sanatının uzun tedirgin arayışları sırasında kaybettikleri şeylerdi ve bu arayış sırasında Avrupa sanatındaki en büyük kaygı nedeni olan ideal güzellik ve doğaya bağlılık gibi unsurlar Batılı olmayan bu sanatlarda bulunmamaktaydı. (Gombrich, 1992, s.447).

5.1.1 Batı'da Japonizm

Japonya'nın iki yüzyıl kadar süren içe kapalılık döneminin 1853 yılında Amerikan deniz filosunun Japon adalarına ulaşmasıyla sona ermesinin ardından başlayan evrensel sergiler, ticaret ve yolculuklar sonucunda Japon sanat eserlerinin de Batıya taşınması hız kazanmıştır. Bu eserlerin Batı'da geniş yankı bulması ise uzun yıllar devam edecek olan Japonizm dönemini başlatmıştır. (Coşkun, 1989, ss.37-38). Japon resminin Batı'ya ilk girişinin ticari malların paketlenmesi sırasında kullanılan baskılar sayesinde olduğu, ardından dükkânlarda düşük rakamlarla satıldığı bilinmektedir (Gombrich, 1980, s.417). İngiltere ve Fransa Japon resimlerine en büyük ilgiyi gösteren ülkeler olmuş, bu hayranlık sonucunda Paris'te sanat tacirlerinin Japonya'dan getirip sattığı resim ve baskıların sayısı giderek artmış, böylelikle Batı sanatının gidişatına yön veren bir akım ortaya çıkmıştır (Blood, 2001, s.141). Bu akımın adını Fransız sanat eleştirmeni ve koleksiyoncusu olan Philippe Burty Japonizm olarak koymuştur (Blood, 2001, s.14). Japonizm, Batı dünyasının yeni ve yabancı olan kültürlere olan merakıyla beslenen Batı kapitalizminin Japon endüstri ve

sanat ürünlerini Batı’da pazarlama ve kendi ürünlerini Japon pazarına sokma kaygılarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Gürçağlar, 2003, s.60). Van Gogh Japon sanatından en fazla etkilenen sanatçılardan biri olarak yapmış olduğu bu otoportre ile ilgili kardeşi Theo’ya şunları yazmıştır: “...Giysi mavi şeritli kahverengi bir ceket ama kahverengini lal rengine dek abarttım. Baş koyu renk bir fonun üzerine açık renk bir hamurla yoğruldu. Yalnız gözleri Japonlarınkı gibi azıcık eğik yaptım”. Buradan da anlaşılıyor ki Japon sanatının Batılı sanatçılar üzerindeki etkisi, resimlerinde Japonlara özgü bir kimono, erik dalı ya da yelpaze gibi bir nesne kullanmaktan çok daha ötede, fiziksel olarak göz yapısını benzetecek denli ileri boyuttadır. Batı sanatı, yaşadığı bunalımlı sürecin çıkış yolu olarak Japon sanatının estetiğini tamamen örnek almış; kompozisyon özelliklerinden rengin saf kullanımına ve hatta çizgilerindeki ustalığa kadar Batı sanatını tamamen değişikliğe uğratacak şekilde, tüm özellikleriyle Japon sanatını takip etmiştir. 19. yüzyılda, Rönesans’tan itibaren geçerli olan göz aldatmaya dayalı geleneksel resim türünün değişmesi gerekliliğinin Batıda hissediliyor oluşu da önemli bir etken olmuştur. “İşte tam da bu dönemde, 1867’den başlayarak düzenlenen “Japon estampları” “Japon gravürleri” sergileri ve başta Hokusai olmak üzere birçok Japon ressamının yapıtları Batı’yı kapladı” (Coşkun, 1989, s.40). Bu etkileşim yalnızca resim sanatıyla da sınırlı kalmamış; mimari, heykel, porselen, bahçe düzenlemesi, dekorasyon ve hatta edebiyat da dâhil olmak üzere tüm sanat dalları bu akımdan etkilenmiştir. Japon süslemeleri ve ev eşyalarına sahip olmak uzun yıllar ince bir beğenin ölçütü olarak görülmüş, Avrupa’da ve Amerika’da da birçok insan evlerinde Japon eşyaları kullanmıştır. İngiltere kendi mimari tarzıyla Japon mimarisinin karışımından oluşan yeni bir tarz oluşturmuştur. Fransızların saraylarda kullandıkları geometrik bahçe tasarımlarına alternatif olarak zengin kesim Japon tarzı bahçelere ilgi göstermiştir. Fransızların tarzına göre çok

daha doğal ve insan eli değmemiş hissi uyandıran bu tarz bahçe düzenlemesinin en güzel örneği Monet'nin Giverny'deki bahçesidir. Böyle bir doğal düzenleme aynı zamanda Japon düşünce biçimini yansıtır. “Çünkü uzun yıllar Japonlar doğal olanla insan elinden çıkan arasında hiçbir ayrım gözetmemişler. Bu nedenle onlardaki natüralizm Batıdakinden oldukça değişiktir” (Coşkun, 1989, s.41). Avrupa sanatında devrim yaratan Japon sanatının, en çok İngiltere ve Fransa'da etkili olmasını sağlayan şey; Paris ve Londra'da açılan Evrensel sergiler ve Japon sergileri olmuş, bu sergiler Japon resimlerini ve sanatını tüm Avrupa'ya tanıtan ve ilgi merkezi olmasını sağlayan unsur haline gelmişlerdir. Böylelikle Modern öncesi Japon sanatı Avrupa'da Empresyonizm akımının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Japon sanatçı Hiroshige'nin ahşap baskı yöntemiyle yapılan manzaraları Avrupalı resamlara ilham kaynağı olmuş, sanatçılar içerik kadar teknik bakımdan da etki altında kalmışlardır. Bir diğer ünlü Japon sanatçı Hokusai'nin etkisinde kalan Fransız sanatçı Henri Rivière, Eiffel Kulesi'nin Otuz Altı Manzarası adlı bir baskı serisi yapmıştır. Henri de Toulouse-Lautrec de Japon resimlerine karşı tutkuyla yaklaşmış, bu baskıların koleksiyonunu yapmıştır. Lautrec, Japon ahşap baskılarının önemli temsilcilerinden Hokusai ve Koryusai'nin eserleri ile Kitagawa Utamaro'nun erotik bir serisine de sahipti. Avrupalı sanatçılar bu baskıları ilham kaynağı olarak kullanırken bambaşka bir bakış açısıyla da karşı karşıya kalıyorlardı. Çünkü Japon resimlerinin tarzı; kompozisyonda denge, derinlik, perspektif gibi unsurlar yerine iki boyutluluk ve asimetrik bir kompozisyonla dikkat çekiyordu. Figürler arka planla karışıp kaynaşıyor, böylece renk lekelerine ayrılıyorlardı. Üç boyutluluk ancak bu lekelerin üst üste binmesiyle sağlanıyordu.

Avrupa Hristiyan sanatının önce tanrıya sonra doğaya önem verdiği düşünce şekli zamanla değişmiş, teknik gelişmelerle birlikte de doğa sanatta üstünlük

kazanmıştır. İnsanın odak noktası olması ise Rönesans’la birlikte geçerli olmuştur. Japon sanatının etkisiyle birlikte ise insan, doğanın odağı olmaktan çıkıp bir unsur olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. “Samuel Bing’in dediği gibi:“...Tek sözcükle, Japon her şeyin en önemli öğeleri kapsadığından emindir. Ve ona göre, yaratılıştaki her şey, bir ot bile olsa, sanatın yüksek anlayışında yer almaya değer” (Coşkun, 1989, s.42). Japon resminde kompozisyon asimetriktir ve sahne resmin sınırlarıyla umulmadık bir biçimde kesilir. Bu ele alış biçimi, Japon sanatçıların kendi bakış açılarına göre dışarıdaki gerçekliği yorumlamalarından ve konunun rastlantısal doğasına dikkat çekerek seyirciyi şaşırtmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Japon sanatçıların bu yaklaşımı Batılı sanatçıları da fazlasıyla etkilemiştir. Hiroshige’nin 1856 yılında yaptığı *Edo’nun Yüz Ünlü Manzarası* baskı serisinden *Kinryusan’ın Azuma Köprüsü’nden Görünümü* bu yaklaşımı en etkili şekilde gösteren örneklerdendir. “Manet’nin Demiryolu adlı resminde kompozisyonun yukarıdan demir parmaklıklarla, aşağıdan da her iki figürün bacaklarından birden bire kesilmesi, Ukiyo-e’nin Empresyonist ressamalara esinlediği özellikleri arasında yer almaktadır” (Gürçağlar, 2003, s.61).

5.1.2 Batı’da Primitif Sanat

19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başlarında Avrupa’da yaşanan sanatsal gelişmeler sırasında, dışavurumculuk ve primitif kavramlarının sıklıkla birlikte kullanılması, Ekspresyonist sanatçıların ve değişen sanatsal beğenilerin de etkisiyle, “Batı”lı olmayan kültürlerin sanatsal ve estetik ilkelerine gösterdikleri yoğun ilginin bir sonucu olarak görülmüştür. 20.yüzyıl başında Avrupa’nın içinden geçtiği modernleşme ve endüstrileşme sürecine karşı birçok Batılı sanatçı ilkel toplumların sanatına gösterdikleri bu ilgiyi bir karşı hareket olarak beslemişler, Primitivizm olarak adlandırılan bu yönelimi benimsemişlerdir. İlkel toplumların primitif sanatındaki

biçimsel anlatım zenginliği ve sanatsal yaratımın direkt ve sade bir arzuyla yapılıyor oluşu, Batılı sanatçılara içinde bulundukları toplumsal duruma bir karşı hareket yaratmak için kaynak sağlamanın yanı sıra kendi kişisel, sanatsal arayışları için de bir kaynak teşkil etmiştir. Batılı sanatçıların primitif olarak adlandırılan bu yapıtlara 20.yüzyılın başında bu kadar kolaylıkla ve sıklıkla ulaşabilmelerinin nedeni Batının sömürgeciliği olmuştur (Antmen, 2008, s.35). “1815’ten 1914’e değin, doğrudan doğruya Avrupa yönetimindeki sömürgelerin kapladığı alan, yeryüzünün yüzde 35’inden yüzde 85’ine çıktı. Tüm kıtalar bu yayılımdan payını aldı, ama hiçbiri Afrika ile Asya kadar etkilenmedi” (Said, 1999, s.50). Sömürge ülkelerinden Avrupa’ya getirilen birçok mask, heykel ya da ritüel amaçlı nesne etnografya müzelerinin koleksiyonlarında, dünya fuarlarında sergilenmiş hatta sanatçıların kişisel koleksiyonlarına girmiştir. “Bu ilgi, Avrupa toplumlarının dünyaya egemen gücünün bir yansıması olsa da avangard sanatçılar tarafından burjuvaziye ve burjuva değerlerine yönelik bir tepkinin ifadesi olarak benimsenmiş; yeni bir çıkış arayan genç sanatçılar, ‘primitif’ kaynaklarda Avrupa sanat akademilerinin köhnemiş muhafazakâr sanat anlayışlarına bir alternatif bulmuşlardır” (Antmen, 2008, s.36). İlkel toplumların sanatsal faaliyetleri, dünyayı gizemli algılayışlarının bir yansıması ve insanın doğuştan gelen zihinsel gücünün ortaya çıktığı karmaşık bir eylem olarak görülmekle birlikte, meydana getirdiği sanat sezgisel algılayışının bir özeti niteliğinde olabilmektedir. “...mesela bir dairenin içindeki iki nokta ve bir çizgi, insan yüzünü temsil etmek için yeterli olacaktır.” (Read, 2018, ss.56-61). Batılı sanatçıya primitif sanatın bu denli cazip gelmesinin nedenlerinden biri de bu öz ifade biçimidir. Bu yalın ve güçlü dışavurumcu anlatımları nedeniyle yüceltilen primitif sanat, aynı zamanda modern Avrupalı sanatçılar için bulundukları dönem içerisinde akademik sanata karşı

şiddetle savundukları bir karşı görüş rolü üstleniyordu. Little, Avrupa'nın primitif kültürlerin sanatına bakış açısını şöyle değerlendirir:

Ne yazık ki, modern sanatçılar “primitif”i yüceltirken 2000 yıl önceki Afrika sanatı ile 1900 yılında üretilmiş olan Afrika sanatı arasında fark görmüyorlardı.(...) Modern sanatçıların, “primitif”in önündeki eğilişi, (...) övgü taşısa da, özellikle modern sanatçıların, çocuklar, deliler ve eğitimsiz “naif” yetişkinler tarafından üretilen sanatın “primitivizm”ini de alkışladıkları düşünülürse bu, aynı zamanda aşağılayıcı bir basitleştirmedir. (Little, 2004, ss.102-103).

Ekspresyonizm akımının öncülerinden Emil Nolde'un Primitif Sanat üzerine söyledikleri Batılı sanatçıların bu sanata karşı yoğun merakıyla ilgili fikir verebilir (1912):

Günümüzde, her türlü çanak çömlek, mücevherat, ev eşyası ya da giyim, gerçekleştirilmeden önce kâğıt üzerinde tasarlanıyor. Primitif toplumlardaysa, malzeme sanatçının ellerinde, parmakları arasında yaratılıyordu (...) Mutlak bir özgünlük, ayrıca gücün ve yaşamın yoğun ve çoğu zaman da grotesk biçimlerinin sade bir şekilde ifade bulması- bizlerin bu yerli sanatlarından hoşlanmamızın nedeni belki de bu. (Antmen, 2008, ss.41-42).

Pablo Picasso'nun “Avignonlu Kızlar” adlı eseri primitif sanatta var olan bütün özelliklerin görüldüğü, primitif ile modern sanatı bir araya getiren en önemli eser olarak görülür. Picasso'nun bu resmindeki figürlerin Afrika maskaları ve İberya heykellerinde bulunan özellikleri barındırması ve bu resimdeki kompozisyona oldukça benzeyen etnografik fotoğrafların varlığı da resmin orijinalliği ile ilgili soru işaretleri oluşmasına neden olmuştur. Geleneksel Batı sanatının niteliklerine karşı

radikal bir karşı gelişi ifade eden yalnızca bu resim değildir, Picasso'nun hemen arkasından Georges Braque'ın yaptığı “Büyük Çıplak” adlı resmin de etnografik objelerin yalın anlatımından etkilendiği görüşü bulunmaktadır (Antmen, 2008, ss.35-53).

5.2 Avrupa'nın Modern Sanat Akımlarında Doğu Etkileri

19. yüzyılda Avrupa'da oluşan sanatsal dönüşümlerin önemli etkenlerinden biri olan Sanayi Devrimi sonrasında; Batılı sanatçılar yaşanan bu modernleşme sürecini bütün kompleks nitelikleriyle birlikte yansıtma rolünü üstlenmişler, modernleşmenin görünenden öte hissedilen yönünü göstermeye çalışmışlar, bunu yaparken de sanatlarında konu, yöntem ve biçimsel bakımdan yeni arayışlar içine girerek seyircinin algı ve beğenilerini de dönüştürmeyi amaçlamışlardır (Antmen, 2008, 18) Batılı sanatçılar bu arayışları sırasında, modern dünyanın tamamen farklılaşan, geçmişten ayrılan yönünün sanata da yansıması gerektiği ortak görüşünü paylaşıyorlar, modern akımların oluşumu sürecinde Batılı olmayan kültürlerin sanatlarından da etkilenerek bu yenilenme çabalarında bir çıkış yolu arıyorlardı. “Bazıları için bu, ilkel olanı (Primitivizm) endüstrinin yarattıklarına tercih etmek, bazıları içinse teknoloji ve makineleşmenin (Gelecekçilik) yüceltilmesi anlamına geliyordu” (Little, 2004, s.98). Avrupa sanatında 19.yüzyıl sonlarından itibaren Empresyonistlerle başlayan soyutlama yönelimi 20. yüzyıla gelindiğinde Soyut sanat ile birlikte bu yeni modern dünyanın önde gelen anlatım biçimi olmuştur. Batılı sanatçıların modern dünyanın gerçekliğinden kademeli olarak koparak, akademik ve natüralist anlatım yerine çizgi, biçim, renk bakımından sanatın öz gerçekliğini benimseyişini tek bir akım ya da sanatçıya yöneltmek doğru olmamakla birlikte Fransız ressamı Claude Monet ve Paul Cézanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner ve Amerikalı ressam J.M. Whistler'ın resimleri 19.yüzyılda soyutlama eğilimini

benimseyen erken örnekler arasında gösterilebilir. “Bu ressamların hiçbiri görünen gerçeklikten tam anlamıyla ayrılmamış olmakla birlikte, biçimsel arayışların ve boyasal etkilerin ön planda olduğu resimlerinde ‘modern’in ifadesinin temsili gerçekliğin ötesine uzanan ‘saf sanat’ta aranacağının ipuçlarını vermişlerdir” (Antmen, 2008, ss.79-80). Bu sanatçıların bir diğer ortak özellikleri ‘*saf sanat*’ı arayışları sırasında Batılı olmayan kültürlerden, farklı bakımlardan ve farklı oranlarda etkilenmiş olmalarıdır. Batının sanat ve toplum olarak modernleşme çabalarının yoğunlaştığı bu dönemde, kendi uygarlaşma süreçleri içinde sömürgecilik yaklaşımını normalleştirmeleri ve Batılı olmayan uygarlıkların sanatlarını Avrupa sanatı için bir çıkış yolu olarak görmeleri modern sanat akımlarının da ortaya çıkış ve gelişiminde önemli bir etken olmuştur. Artun Batı’nın sömürgeci yaklaşımı ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

...merkezde yer alan sömürgeci devletlerle çevredeki sömürgeler, sanayi ürünleri veya sanat eserleri sergilenen Avrupa ülkeleriyle basit araç gereçleri veya doğal ürünleri izleyiciye sunulan ‘uygarlaşmamış’ toplumlar itinayla birbirinden ayrıldı ve “başta uzak, meçhul, gizemli topraklara ait nadireler” konumunda bulunan uzak topraklara ait her tür işaret bu yeni tasnif biçiminde “geri kültürlerle ait numuneler” haline geldi (...) Afrikalı, Asyalı veya Şarklı, insanlığın evrensel tarihi gibi kurulan bir tarih merdiveninde, alt basamaklarda kalmasının bütün olumsuz işaretleriyle birlikte, onun üst basamaklara çıkması, ‘modernleşmesi’ gerektiğini, dahası bunu ancak kendi yönetimi altında gerçekleştirebileceğini düşünen Avrupalının karşısına çıkar. (Artun, 2013, ss.117-119).

5.2.1 Empresyonizm

Empresyonizm'in gelişiminde Japon sanatının önemli bir rol oynadığı, Empresyonizm'in ise kendisinden sonra gelecek modern sanat akımları üzerindeki etkisi bilinmektedir. Bu zincirleme etkileşim birçok Batılı sanatçının sanatını bu etki altında oluşturmaya neden olmuştur. Gombrich bu etki ağıyla ilgili şunları söyler: *İzlenimci akım, Paris'i dünyanın merkezi haline getirmişti. Dünyanın dört bir bucağından sanatçı Paris'te öğrenim için toplanıyor; kentsoylu toplumun alışkı ve önyargılarına başkaldıran yeni tutum da olmak üzere, yeni buluşları kendileriyle birlikte ülkelerine götürüyorlardı* (Gombrich, 1992, s.420). Empresyonist sanatçılar, geleneksel olan biçimlere hacim kazandırarak tasvir etme eğiliminden vaz geçtiler. Nesnelerin hacimleri yerine görünüşlerinin etkisini yansıtmayı, bu etkiyi yaratmak için saf rengi kullanmayı tercih ettiler ve tüm bunları akademik gelenekten farklı bir sistemle, atölyelerde çalışma etkinliğinden koparak, açık havada, genellikle doğanın içinde gerçekleştirdiler (Little, 2004, s.70). Batı sanatında tamamen yeni olan bu yaklaşımların tümü, hacimlendirme, derinlik gibi unsurların olmayışı, rengin saf kullanımı ve doğaya dönük bir çalışma disiplini Uzakdoğu sanatında öteden beri bulunan özelliklerdir. Empresyonist sanatçıların akademik kurallara uymayan Japon baskılarına olan ortak ilgisinin dışında, yelpaze, kimono, porselen gibi Uzakdoğu kültürüne ait farklı nesnelere de yoğun bir ilgileri olmuş, bu nesnelerin koleksiyonunu yapmak dışında resimlerine de konu olarak almışlardır. Amerikalı sanatçı James McNeill Whistler dışında Monet, Pissarro, Gustave Caillebotte ve Degas da Japon baskılarının konularını direk kullanmanın yanı sıra, dekoratif özellikleri, figürlerin kompozisyonda yerleştirilme biçimleri, kuşbakışı görünüş gibi özelliklerinden etkilenecek resimlerinde kullanmışlardır (Antmen, 2008, s.24).

5.2.2 Primitivizm

Modern Avrupa sanatında bir diğer genel eğilim Primitivizm idi. Avrupalı sanatçılar etnografya müzelerinde Batılı olmayan kültürlerin sanatını araştırıyor, keşfettikleri bu primitif eserleri kendi sanatlarına ilham kaynağı olarak ve Avrupa sanatına yeni bir yön vermek adına kullanıyorlardı (Little, 2004, s.102). Batının akademik sanatına tamamen aykırı, bilinmeyen topraklara ait bu primitif sanat türü Batılı sanatçılara üslupla ilgili yeni bakış açıları kazandırıyor. “Primitivizm Batılı sanatçıların Batılı olmayan sanatı ve Batı akademik geleneği dışındaki arkaik sanatı nasıl özümlediğini anlatıyordu. Başka kültürler hakkında indirgemeci fikirlerden kök alsa da, Alman Dışavurumculuğu ve Kübizm gibi erken 20.yüzyıl Avrupa sanat akımlarının önemli bir bileşeni” (Phillips, 2013, s.36). Ernst Ludwig Kirchner ve Emil Nolde gibi Alman sanatçıların bu arkaik sanattan esinlenmelerinin dışında, İtalyan sanatçı Amedeo Modigliani’nin resim ve heykellerindeki portrelerini yaratırken Bronz Çağı Kiklad uygarlığı, Antik Mısır uygarlığı ve Afrika heykellerinden yararlandığı, İngiliz sanatçı Henry Moore’un heykellerinin çıkış noktası olarak Orta ve Güney Amerika’nın arkaik dönem sanatını kullandığı bilinmektedir. Primitif sanatın, farklı ve bozulmamış bir gelenekten kaynaklanan duyarlı, saf ve ruhsal yaklaşımı, Rönesans’tan sonra Batı sanatında yerleşmiş olan akademik gelenekteki ustalığın hesaplı yaklaşımına alternatif olarak görülmekteydi. Paul Gauguin’in 19.yüzyıl sonlarında yaptığı, Phillips’in deyiimiyle *mistik Sentezci* resimleri, bu etkilerin ilk olarak görüldüğü eserlerdendir. “1920’li yıllarda Max Ernst ve Joan Miro gibi Gerçeküstücüler Afrika ve Okyanus dünyasından çıkan eserlerin, yapanların bilinçdışını daha iyi yansıttığına inandıklarından Primitivizmi yeni bir psikanalitik yöne doğru geliştirdiler” (Phillips, 2013, s.37).

Figür 45 a

Amadeo Modigliani, Woman's Head, 1912, Bronz Heykel

**Figür 45 b**

Kiklad idolü, Parian mermeri, 1,5 m yüksekliğinde



5.2.3 Ekspresyonizm

“Yeni-Dışavurumculuk, Ard-İzlenimcilik, Sentezcilik, Soyut-Dışavurumculuk, Uzamsalcılık, Gerçeküstücülük, Dadacılık ve Kübizm gibi Dışavurumculuk da Primitivizmle bağı olan sanat akımlarındandır. Sezgisel, mistik, simgesel ve duygusal dışavurumların ifadesi için doğayla ve primitif sanatla bağ kurdular” (Little, 2004, s.104). Kaynağı Kuzey Avrupa ve öncüleri Edvard Munch, James Ensor, Van Gogh olarak görülen Ekspresyonizm’in gerçeğin ifade edilmesini amaçlayan bir yaklaşımda olduğu ve endişe, kaygı gibi duygusal taşkınlıkların yansıtıldığı bir sanat türü olduğu bilinmektedir. Bu akımın öncü sanatçıları Almanya’da *Die Brücke* (Köprü) ve *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari) adlı iki grup altında toplanmışlardır. Bu grupların her ikisi de insanın doğal olarak içinde bulunan saf ve temiz duyguların, bu özelliklere sahip olmayan toplum tarafından bozulduğuna inanıyorlardı. Her iki grubun Doğu toplumlarına özgü fenomenler olarak görülen mistik ve tinsel olana yönelimlerini Little şöyle açıklar: “Die Brücke, Klasik mirası reddetti ve Alman sanatını yeniden canlandırmak için doğaya ve primitife döndü (...) Der Blaue Reiter ise açıktan açığa mistikti, dünyadaki gizli kalmış tinsel gerçeği ortaya çıkarmayı amaçlıyorlardı” (Little, 2004, s.104).

5.2.4 Oryantalizm

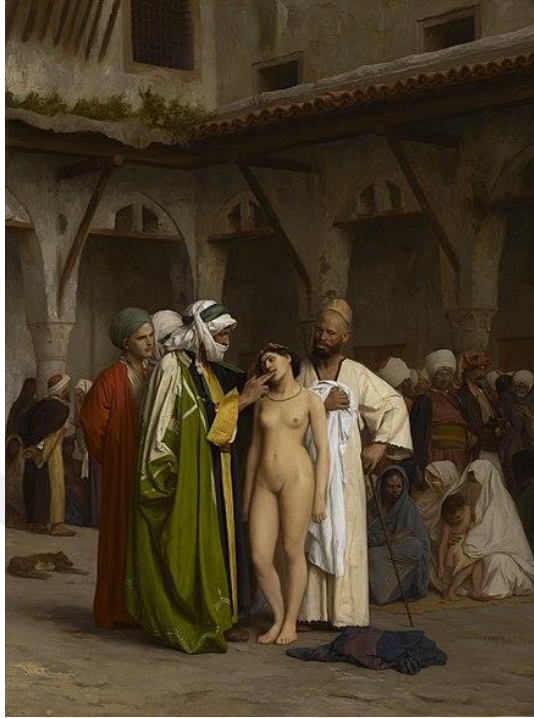
Yakın ve Ortadoğu’yu tasvir etmeye odaklanan Oryantalizm, bu tasviri gerçek verilerle değil, Batılı sanatçının varsayımlara dayanan yorumuyla ve izleyicisinin beğenilerine, hayal gücüne, dönemin siyaset ve önyargılarına hitap edecek şekilde ifade etme eğilimindeydi. 19. yüzyılda İngiltere ve Fransa’nın sömürgeci politikaları Yakın ve Ortadoğu ile ilgili bilgilerin Avrupa’ya akışını hızlandırmıştır. Batılı sanatçıların Oryantalist eserleri ise Doğu’yu ilkel ve geri kalmış toplumlar olarak yansıttığı için sömürgecilik politikası, uygarlaşma sürecinin doğal ve haklı bir yansıması olarak görülüyordu. Said’in de belirttiği gibi:

Ondokuzuncu yüzyıla değin Avrupa için –İslam hariç- Şark, Batı’nın kesintisiz, mutlak egemenliğinin hüküm sürdüğü bir bölgeydi. İngiltere’nin Hindistan’daki, Portekiz’in Doğu Hint Adalarındaki, Çin’deki, Japonya’daki, Fransa ile İtalya’nın da Şark’ın çeşitli bölgelerindeki deneyimlerinin ortaya koyduğu apaçık bir gerçektir bu. (Said, 1999, s.83)

Oryantalist olarak adlandırılan bu akım, Doğu’nun gelenek, mimari ve doğa gibi özelliklerinin tam doğru olarak betimlendiği iddiasında olmakla birlikte gözleme dayalı bilgilerle değil Doğu’ya dair varsayımlarla şekillenmiş, haz, eğlence, zorbalık gibi kavramlar ölçüsüz bir taşkınlıkla değerlendirilmişti. Little’ın da vurguladığı gibi Batının gözünde, Doğu şaşaa içinde ya da barbar, her tür şiddetli tutkunun mekânı olabilirdi, ama Batı gibi akılcı olamazdı (Little, 2004, s.74). Batılı sanatçıların egzotik bularak yoğun ilgi gösterdikleri Doğu kültürleri kaynaklı, Oryantalizm olarak nitelenen bu resim türü ile ilgili Phillips şunları söyler: “Yabancı kültürlerle ilişkin bu tasvirler cinsellik veya barbarlık sahnelerine odaklanmalarıyla son derece basmakalıp ve geleneksel perspektife dayalı doğalcı kompozisyonlarıyla üslup bakımından fazlasıyla akademik kaçabiliyordu” (Phillips, 2013, s.36).

Figür 46

Jean-Léon Gérôme , “Köle Pazarı”, 1866



5.2.5 Fovizm

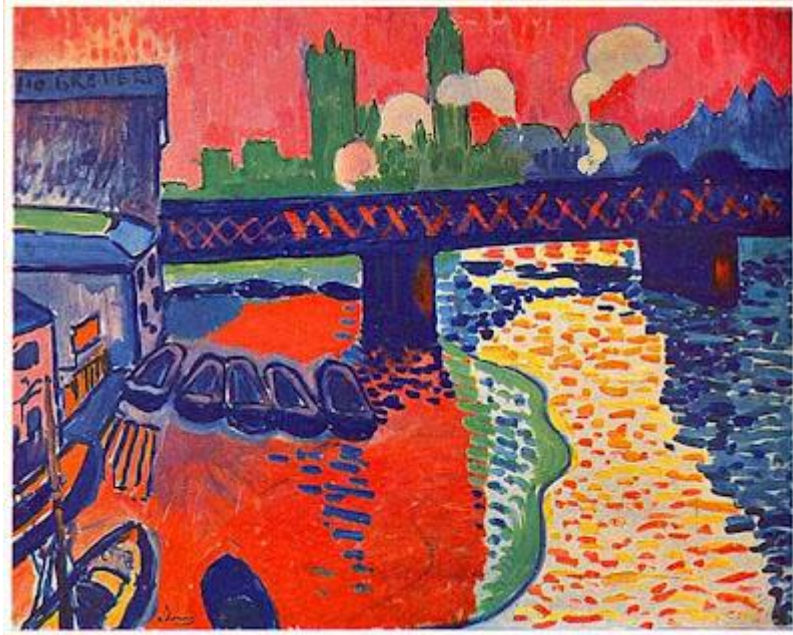
Batılı olmayan kültürlerin sanatlarını yoğun olarak inceleyen ve kendi sanatlarında da etkin olarak kullanan Van Gogh ve Gauguin'in, kendilerini takip eden ya da kendilerinden sonra gelen birçok sanatçı ve akımı gerek plastik gerekse konu bakımından etkilemiş olduklarını söylemek mümkündür. Fovist sanatçıların da Doğu sanatından dolaylı ya da direk olarak etkilenmiş olduklarını; katışıksız saf renklerin karıştırılmadan ve ışık-gölge yaratmadan kullanımı, derinlik, perspektif gibi unsurların kullanılmaması gibi yönleriyle görmekteyiz. Fovist resimlerde detaylar önemsenmemiş, canlı, parlak ve düz yüzeyler yaratılmıştır. Perspektif de önemini yitirdiğinden uzak ve yakın nesneler arasındaki ilişki yalnızca belli bir düzen içindeki renklerin bir parçası olarak görülmektedir. Van Gogh ve Gauguin dışında; Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain'de başlıca Fovist sanatçıları arasında

görülmektedir. Fovist sanatçılardan Derain'in resimlerinde sıklıkla başı ve sonu kompozisyona alınmayan köprü temasını görürüz. Bu konu seçimi ve ele alınış yöntemleri Japon sanatçı Hiroshige'nin resimlerinde gördüğümüz yaklaşımla benzeşmektedir. Derain'in resimleri ile ilgili düşüncelerini Little şöyle ifade eder:

Derain Londra'nın köprülerini katışıksız renklerle oluşturmuş basit şekillere indirgemıştır, insan figürü de çoğu kez aynı yöntemle resimlenir. Derain, resminin konusu olan manzarayı neredeyse bütünüyle dümdüz hale getiren renkli bir desene dönüştürüp basitleştirmiş. Ön planda ne olduğunu, uzakta ne görüldüğünü çıkarmak zor. Gölge ve ışık aynı rengin koyu ve açık tonları yerine (birbiriyle ilintili olsa da) farklı renklerde gösterilmiş. (Little, 2004, ss.100-101).

Figür 47

André Derain, "Charing Cross Köprüsü"



5.2.6 Kübizm

İspanyol sanatçı Pablo Picasso ile Georges Braque'ın, Post-Empresyonist Paul Cézanne'ın rehberliğinde geliştirip ortaya çıkardıkları Kübizm akımının özelliği olan ve Picasso'nun Primitivist eseri Avignon'lu Kızlar'da yoğun olarak görülen kırık formlar açıkça Afrika sanatının etkilerini taşımakta, bununla birlikte Cézanne'ın resimlerinde de görülmektedir. Paul Cézanne'ın da kendi sanatındaki esin arayışlarında Afrika ve Uzakdoğu sanatlarını yoğun olarak incelediğinden söz edilebilir.(Phillips, 2013, s.38). Antmen'in de belirttiği gibi; Picasso'nun diğer birçok Avrupalı sanatçı gibi Batı dışı kültürlerin sanatına ait nesnelere ilgi gösterdiğini ve bu etnografik nesnelerin koleksiyonunu yaptığını bilmekte ve atölyesinde çekilmiş fotoğraflardan gözlemleme şansı bulabilmekteyiz. Kübizm'in önde gelen isimlerinden Picasso için Antmen şunları söylemektedir:

Temsili olmasına karşın betimlemeci olmayan, geometrik ve stilize bir sadeliğe ulaşan bu tür nesnelerde kendi aradığı çıkış yolunu bulan Picasso, zaman zaman bu tür nesneleri betimlemeye kalkışsa da özünde 'primitif' sanatçıya özgü olduğu varsayımına dayanan saf ve dürtüsel bir üretim sürecine öykünmüştür. (Antmen, 2008, s.46).

5.2.7 Art-Nouveau

19.yüzyılın sonlarına doğru John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1896) gibi sanatçılar, piyasadaki sıradan endüstriyel ürünlerin yerinde çok daha zarif ve akıllıca yapılmış ürünlerin yer alması gerektiğini savunmuş ve bunun için farklı yollar araştırmışlardır. Bu sanatçıların çabası yüzyılın son on yılında Art-Nouveau olarak adlandırılan yeni bir sanat türü olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak mimari alanda kendini gösteren bu yeni akım, Rönesans'tan itibaren mimari süslemede görülen Yunan üslubunun yerine Doğu sanatının karakteristik eğilim

çizgilerini, kıvrımlı zarif süslemelerini ve bitkisel motiflerini almış, Japon sanatından öğrendiği asimetrik üsluba yer vermiştir. Belçikalı mimar Victor Horta (1861-1947) Art-Nouveau hareketinin öncü isimlerinden biri olmuştur. Avrupalı mimarlar, Rönesans dönemi sanatçısı Filippo Brunelleschi'den sonra ilk kez, tamamen yeni bir üslupla karşı karşıya olduklarından bu stili “Yeni Sanat” olarak tanımlamışlardır. Avrupa sanatının içinde bulunduğu çıkmazdan Japon sanatının üslubu sayesinde kurtulabileceği düşüncesi yalnızca mimari ile sınırlı kalmamıştır. Resim ve afiş alanlarında da etkisi görülen bu yeni akım için Gombrich düşüncelerini şöyle ifade eder:

Bu akımın sevgilisi, harika genç Aubrey Beardsley (1872-1898) oldu. Beardsley'in ünü, Whistler'in ve Japon baskılarının esinlediği zarif siyah-beyaz görsel açıklamalar sayesinde tüm Avrupa'ya yayıldı. Fransa'da ise, yeni doğan reklam afişi sanatına, benzer araç ekonomisini, Degas'nın yetenekli izdaşı Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) uyguladı. Lautrec de, oylumlamayı ve başka öteki ayrıntıları atak yalınlaştırmalar uğruna feda edince, sanatın inandırıcılık gücünün arttığını Japon baskılarından öğrenmişti. (Gombrich, 1992, ss.425-426).

5.2.8 Soyut sanat

Mondrian, “Kübizm’de soyutlama son amacına, arınmış realiteye kadar götürülmemiştir,” diyor. “Doğayı yok etme, derinliği bulmalıdır.” Mondrian’a göre. İslam mistikleri ve onlardan önce Buddha, dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian’ın Doğu bilgeliğini anımsatan bu sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış-dünyayla olan bağlarını kökünden koparmış oluyorlardı (İpşiroğlu, 2017, 174). Kübist sanatçıların, sanatı doğanın hakimiyetinden uzaklaştırma hedefleri soyut resimle birlikte gerçekleşmiş; 20.yüzyılın soyut sanatçıları, doğaya bağlı

olmayan saf gerçeklik kavramını sanatlarında vermek yönündeki amaçlarına ulaşmışlardı (İpşiroğlu, 2017, 175-180) 20.yüzyılda soyut sanat en önemli anlatım tarzı olmuş, modern sanat kavramıyla hemen hemen aynı anlamda kullanılmıştır. Soyut anlayışın evrensel bir ifade biçimi olması modern sanat içindeki en etkin anlatım modeli haline gelmesine neden olmuştur. 20.yüzyılın Primitivizme ve soyut anlayışa yönelen Avrupalı sanatçıları üzerinde, Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in (1881-1965) 1908 tarihli "Soyutlama ve Empati" adlı kitabında Güneydoğu Asya ve Afrika sanatına dikkat çekmesinin de etkili olduğu, ilgiyi arttırdığı düşünülmektedir. Worringer kitabında; ilkel insanın hâkimiyeti altında olduğu ve bu nedenle kontrol altına alamadığı doğaya karşı korkusunun bir yansıması olarak soyutlama eğiliminde olduğunu söylemektedir.

Öte yandan, İsviçreli ressam Paul Klee'nin (1879-1940) altını çizdiği gibi, "dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış" görünmektedir. Pek çok soyutçu ressam, belki de bu nedenle, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışına girmiştir (...) 'korkunçlaşan dünyaya' uyum sağlayamayan sanatçının içsel ruh hallerine ve metafizik arayışlara yöneliminin Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmesinin bir rastlantı olmadığı düşünülmüştür. (Antmen, 2008, s.84).

5.2.9 Action painting (soyut ifadecilik).

Çinli ressam Kao K'okung'un ipek üstüne yapmış olduğu resimlerinde görülen, sade bir üslupla ve ince katmanlar halinde kullandığı mürekkep ve fırça kullanımındaki olgunluk, Çin resim sanatındaki en önemli unsurlar olmuştur. Çin kaligrafi sanatında olduğu gibi Çin resminde de sanatçı ilham dolu düşüncelerini hızlıca yüzeye aktarabilmek için bu ustalık ve rahatlığa ihtiyaç duymuştur. Çin yazı ve resminde bulunan birçok ortak yönden birisi olan fırçanın yüzeydeki teması ve leke

etkisinin, modern Avrupa sanatındaki anlayışlardan birisi olan *Tachisme* ile ortak yönünü ise Gombrich şöyle ifade eder:

İşte, resmin henüz ortaya çıkarılmamış sanılan bir yanı: Renkleri yalnızca kendilerine amaç olarak yan yana getirmek ve başka herhangi motif ve amacı bir yana itmek. Dikkatini fırçanın bıraktığı değinti veya leke üzerinde yoğunlaştıran akıma, Fransa’da tache (leke) sözcüğünden türetilme Lekecilik (Tachisme) adı verildi. (Gombrich, 1992, s.478)

Amerikalı sanatçı Jackson Pollock (1912-1956), geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak, boyayı akıtmak, damlatmak, dökmek gibi yöntemlerle ilginç sonuçlar elde etmiştir. Çinli sanatçıların alışıldık resimsel uygulamaların dışındaki tekniğinden etkilenmiş olması da mümkün görülmektedir.

...sanatçılar ve eleştirmenler, bu yöntemi savunurken, yalnızca Çin sanatından değil, aynı zamanda, genellikle Uzak Doğu gizemciliğinden, özellikle de bu sanatın Batıda yayılan ve adına Zen Budizm denilen biçiminden etkilenmişlerdir. Bu yeni akım, bu yönden de, XX. Yüzyıl sanatının bir önceki geleneğini sürdürmüştür. Kandinsky, Klee ve Mondrian, daha yüksek bir gerçeğe ulaşmak için, duyuşal görüntünün oluşturduğu örtüyü yırtmak isteyen gizemcilerdi (...) Ancak her türlü mantıksal alışkanlıktan kurtulduktan sonra, aydınlanma yeteneğine kavuşabileceğimiz düşüncesi, (en önemlilerinden birisi olmasa da) Zen öğretisinin bir parçasıydı. (Gombrich, 1992, s.479).

Figür 48*Jackson Pollock, “14 numara: Gri”, 1948*

5.3 Batı'nın Modern Sanatçıları ve Yapıtlarında Doğu Sanatı Etkisi

20.yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan birçok modern sanat akımının öncüleri olarak kabul edilen Cézanne, Van Gogh ve Gauguin, kendi dönemlerinde olduğu gibi, kendilerinden sonra gelen pek çok sanatçıyı da etkilemişlerdir. Modern Avrupa sanatının gelişimine büyük etkisi olan bu üç sanatçının kendileri ise, sanata kişisel bakış açılarını geliştirirken Batılı olmayan kültürlerin sanatlarından derin bir şekilde etkilenmişlerdir. 19.yüzyılın sonuna gelindiğinde avangard sanatçılar, sanatçılıklarını bireyler olarak özgünlükleriyle tanımlıyorlardı (Little, 2004, ss.70-71) Konular ve yöntemler bakımından Doğu sanatıyla girilen bu etkileşim Batılı sanatçıların özgünlüğüyle ilgili soru işaretlerinin de oluşmasına yol açmış görünmektedir. Özellikle Rönesans'tan itibaren yalnızca Antik Yunan- Roma sanatına olan yoğun ilgi

modern sanat dönemlerinde evrensel bir boyut kazanmış, tarih boyunca varlık göstermiş tüm Doğu medeniyetlerinin sanat anlayışları Avrupa'nın modern sanatçıları için kaynak oluşturmuştur. İpşiroğlu konu ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Gauguin'den bu yana hiçbir sanatçı gösterilemez ki, yakın zamana kadar barbar, ilkel diye küçümsenen kültür çevrelerinden birinin ya da birkaçının etkisi altında kalmış olmasın. Adlarından da anlaşılacağı gibi Fov'lar (vahşiler), ilkelleri sanatlarının kaynağı olarak görüyorlardı. Kübistler zenci plastiğinden etkilenecek, tek bakış-noktası ilkesini kırmışlardı. Mağara ve kaya resimlerinden ilkel maske ve idollere, prehistorik çömleklerden halk sanatlarına kadar her şey, bugün sanat yaratısına esinlenme kaynağı olabiliyor. (İpşiroğlu, 2017, s.199)

Coşkun ise sanatlarını Uzakdoğu sanatı ışığında şekillendiren sanatçılar ile ilgili şunları aktarıyor:

Aknilüferler (les Nymphéas) Batıda yapılmış en Japon resimlerdir ve şu gerçek ki, Ukiyo-e olmasaydı; Monet asla sandalları böyle ortalarından kesmez ve gölgesiz gün anlatımını bu denli ileri götüremez. Hokusai olmasaydı; Degas diyagonal kompozisyonları, zıt eğrileri, yakın planları yapamazdı. (Coşkun, 1989, s.43).

5.3.1 Edouard Manet (1832-83)

Empresyonizm akımının öncülerinden olan ve birçok sanatçıyı da etkilemiş olan Fransız sanatçı Edouard Manet (1832-83), Japon sanatından etkilenen ilk isimlerden biridir. Sanatçının Demiryolu (1873) adlı eserinde Empresyonizm akımının özelliklerini gördüğümüz kadar Japon Ukiyo-e sanatının özelliklerini ve Manet'nin kendi sanatına bu etkileri nasıl aktardığını da görebiliriz. Demiryolu adlı

resmin ön kısmında iki figür bulunmaktadır. Bu figürlerden yüzü izleyiciye dönük olan genç kadın, okuyor olduğu kitaptan başını kaldırmış, bakışlarını izleyiciye yöneltmiştir. Diğer figür ise yüzünü görmediğimiz küçük kız çocuğudur. Küçük kızın yaptığı tam tersi yöndeki hareket ve parmaklıklara tutunarak trenden çıkmış olan buharı izleyişi, hareketsiz gibi görünen kompozisyona müthiş bir dinamizm kazandırmaktadır. Sanatçının bu iki figürü resmin ön planına geniş bir alan kaplayacak şekilde yerleştirmesi, arka plandaki binaların belli belirsiz görünüşü, boyayı lekesele olarak geniş bir alana sürüşü; resimdeki perspektif ve üç boyutluluk gibi etkileri olabildiğince azaltıp, dikkati resmin yüzeyinde boya lekeleriyle yaratmak istediği düz bir alana ve varlıklar üzerindeki geçici ışık etkilerine çekmek istediğini düşündürmektedir. Manet'nin Japon sanatından kendi resmine aldığı ilkelerden biri kompozisyon düzeni ile ilgilidir. Resmin ön ve arka planlarını ayıran, arka planı boydan boya kapsayan demir parmaklıklar görülmektedir.

Ukiyo-e resimlerinde kompozisyonun ön planına ızgara motifi yerleştirme esasına dayanan bu uygulama, Manet'nin resminde tren yolunu ayıran parmaklıklarla gerçekleştirilmiş, tıpkı Ukiyo-e resminde olduğu gibi burada da ön plan ile arka plan birbirinden kesin bir biçimde ayrılmakla birlikte derinlik duyumsaması, kompozisyona bir an için bakan gözün algılarına hitap eder bir biçimde sağlanmıştır. (Gürçağlar, 2003, ss.52-61)

Ukiyo-e resimlerine özgü ızgara motifi anlayışını; Hokusai'nin Karasaki no yoru no ame (Yağmurda Karasaki Çamları, 1800-1802) adlı renkli ahşap baskısında, kompozisyonun ön planına yerleştirilen ve yağmuru temsil eden diyagonal çizgilerde görmekteyiz (Gürçağlar, 2003, s.52-61).

Figür 49 a

Edouard Manet, “Demiryolu”, 1873



Figür 49 b

Katsushika Hokusai, “Yağmurda Karasaki Çamları”



Sanatçının Japon sanatına olan ilgisinin kompozisyon, perspektif, üç boyutluluk gibi resimsel anlayışlarla sınırlı olmadığını arkadaşı Emile Zola'nın portresini yaptığı resimden de anlamaktayız. Resmin arka planında, duvarda asılı Japon ahşap baskıları ve solda duran Japon paravanı dikkat çekmektedir. Hokusai dışında Manet'nin etkilendiği bir diğer Japon sanatçı da Hiroshige'dir. Manet'nin "Tuilerie Bahçesinde Müzik" isimli kompozisyonunda izleyici, rastlantısal biçimde düzenlenmiş ağaçların arasındaki besbelli zengin ama büyük ölçüde yüzleri seçilemeyen amorf bir kalabalık görüntüsünü görür. Bu, Hiroshige'nin Kameido'daki erik bahçelerinin ilham kaynağı olduğu bir kompozisyon düzenidir."

5.3.2 Claude Monet (1840-1926)

Japon ahşap baskılarından belirgin bir şekilde etkilenen, bu resimlerin koleksiyonunu yapan ve kendi resimleri için esin kaynağı olarak kullanan bir diğer Fransız sanatçı Claude Monet'dir. Sanatçının bu etkileşimi yalnızca sanatına almakla kalmadığı; Giverny'deki evinin bahçesini nilüfer çiçekleriyle süslediği göletler oluşturarak ve Japon tarzı bir köprü inşa ettirerek bir Japon peyzajı düzenlemesi yaptığı, evinin duvarlarını ise iki yüzden fazla Japon baskı resmi ile donattığı bilinmektedir. Monet'nin bahçesindeki çiçeklerin ve suyun oluşturduğu renkli ve yoğun görünümün içinde yer alan Japon köprüsü birçok kez sanatçının resimlerine de konu olmuştur. Başlangıç ve bitişinin görülmediği bu köprü görünümü Hiroshige'nin 1833 yılında yapmış olduğu "Kyoto'daki Sanjo-Ohashi Köprüsü" adlı resminde daha önce karşılaşılan ve benzer türden bir mekânsal derinlik sunan bir kompozisyonudur. Hiroshige'nin peyzaj serilerinin Monet'nin peyzaj serileri için esin kaynağı olduğu açıkça görülmektedir. Monet, Seine serisinde ve Rouen katedralinde ya da büyük formatlı nilüfer serisinde, konuyu farklı ışıklarla ve her zaman farklı atmosferde

temsil eder. Monet, Hiroshige'de net biçimde sürekli değişen ve yenilenen bir sanatçı buldu.

Figür 50 a

Claude Monet, "Water Lilies and Japanese Bridge", 1899



Figür 50 b

Utagawa Hiroshige, "Kyoto'daki Sanjo-Ohashi Köprüsü", 1833



5.3.3 Vincent Van Gogh (1853-1890)

Vincent Van Gogh, Paris’te Uzakdoğu sanatının ürünlerini satan hatta bu nedenle Art-Nouveau akımının da gelişiminde etkili olmuş olan Samuel Siegfried Bing’in dükkânını sıklıkla ziyaret edip, Japon resimlerini tutkuyla inceleyen ve koleksiyonunu yapan bir diğer sanatçıdır. Hayranlık duyduğu Japon ahşap baskılarındaki dolaysız ve derin izlenimi kendi resimlerinde yakalamayı amaçladığı bilinmektedir. Kardeşi Theo’ya ve başka kişilere yazdığı mektuplarından kendi anlatımıyla da bu duygularına tanıklık edebiliyoruz:

İnsan resminde güneşli ve renkli etkilerin peşine düşmeyi yeğleyebilir, üstelik ben ileride birçok ressamın tropik ülkelere giderek oralarda çalışacağına inanıyorum. Resimdeki devrimin nasıl bir şey olduğunu anlamak istiyorsan aklına orada burada gördüğümüz o manzaralı ve figürlü Japon resimlerinin canlı renklerini getir. O Japon baskılarından yüzlerce var Theo’yla bende.

“Daha bütün gün çalışacağım üstünde, ama görüyorsun, anlayış ne denli basit. Gölgeler ve yansımalar kalkmış. Her şey, Japon baskıları gibi, hafif ve basık katmanlarla boyanmış...” (Gombrich, 1992, s.437).

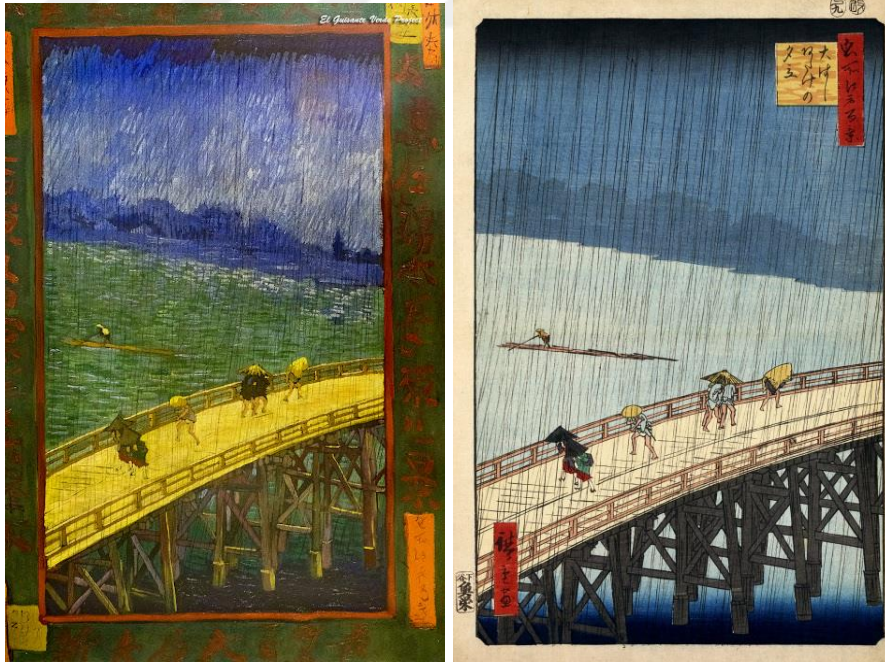
“...Kabul et şunu, bu basit Japonların doğanın ortasında, kendileri de bir çiçekmiş gibi yaşayan Japonların bize öğrettikleri nerdeyse başlı başına bir din değil mi?... Bir figürü birkaç kesin ve emin çizgiyle, bir ceket iliklercesine kolaylıkla veriyorlar...” (Coşkun, 1989, s.43).

Van Gogh Japon resmine olan tutkusunu, bazen esinlenerek yaptığı resimlerde, bazen de kopyalayarak yansıtmış, 1887 yılında, Hiroshige’nin “Edo’nun 100 Ünlü Görünüşü” adlı ukiyo-e baskı serisinden “Ohashi Köprüsü” ve “Kameido’da Erik Bahçesi” adlı baskılarını kopyalamıştır. Hiroshige’nin “Kameido’da Erik

Bahçesi” adlı resminde, Ukiyo-e resimlerine özgü ızgara motifini ön plana yerleşmiş erik ağaçlarının gövde ve dallarının yerleşimiyle görmekteyiz. Resmin arka planında ise erik ağaçlarını ve günbatımında gezinti yapan insanları görürüz. Van Gogh bu resmin yeniden üretimini yaparken genel olarak aslına sadık kalmış, gökyüzünde ise Hiroshige’nin şeffaf renkleri yerine yoğun, çarpıcı bir kırmızı kullanmıştır. Bununla birlikte Japon resminde sanatçının imzasını ifade eden karakterleri, isim, seri başlıkları gibi bilgilerin olduğu yazı karakterlerini de kopyalamıştır. Van Gogh’un yeniden üretiminde, yazı karakterlerinin resmin etrafında dekoratif bir çerçeve gibi kullanıldığı da görülmektedir. Farklı baskılardan seçtiği karakterleri bir araya getirdiği için yazılar bir anlam ifade etmemektedir.

Figür 51 a: *Vincent Van Gogh, “Yağmurda Köprü, 1887 (Solda)*

Figür 51 b: *Utagawa Hiroshige, “Ohashi Köprüsü”, 1857, Ahşap Baskı (Sağda)*



Figür 52 a: *Vincent Van Gogh, “Japonaiserie, Çiçekli Erik Ağacı*

Figür 52 b: Utagawa Hiroshige, “Kameido’da Erik Bahçesi (Sağda)



Hokusai’nin 1826-1833 yılları arasında önce 36 adet baskı olarak yaptığı, sonra 10 baskı daha ilave ettiği *Fuji Dağı’nın Otuz Altı Manzarası* adlı serinin bir parçası olan Büyük Dalga baskısı ile Van Gogh’un 1889 yılında yaptığı Yıldızlı Gece resmi arasında görülen biçimsel ve sembolik anlam yakınlığı da dikkat çekicidir. Hokusai’nin baskısında görülen devasa okyanus dalgası resmin dörtte üçlük kısmını kapsamakta ve altta görülen üç tekne içindeki insanları adeta tehdit ederek, insanın doğa karşısındaki çaresizliğini vurgulamaktadır. Van Gogh’un Yıldızlı Gece adlı resminde ise tıpkı Hokusai’nin resminde olduğu gibi kompozisyona soldan giren dalgaya benzer gökyüzü hareketliliği resmin dörtte üçlük kısmına hâkim olmuştur. Bu, dalgaya benzer hareket, altta çok daha küçük bir alanda tasvir edilmiş Saint-Rémy kasabasının üzerinde adeta hâkimiyet kurarak, doğanın eşsiz gücü karşısında insanın çaresizliğini benzer bir yoldan anlatmıştır.

Figür 53 a

Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 1889, Tuval üzerine Yağlı Boya

**Figür 53 b**

Katsushika Hokusai, “Great Wave off Kanagawa”, ağaç baskı, 26x38 cm, 1831-1834, Fuji Dağı’nın Otuz Altı Manzarası serisinden



5.3.4 Paul Cézanne (1839-1906).

Paul Cézanne'ın da tıpkı Van Gogh ve Gauguin gibi Empresyonist aşamadan geçmiş bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Fakat empresyonizmin analitik yaklaşımı yerine nesnelerin maddesel yapısını araştırmayı hedeflemiştir. Gombrich'in de belirttiği gibi: "Sanatsal temsili optik benzerlik ve merkezi perspektif üzerinden kurma pratiğini terk ederek nesneleri doğadaki biçim ve renklerinden bağımsız olarak yansıtmayı" seçmiştir (Gombrich, 1992, s.441) Sanatındaki yenilikçi arayışları sırasında Camille Pissarro ile de yolları kesişmiş, Pissarro'dan öğrendikleri sanatsal gelişimi bakımından önemli olmuştur. Cézanne ve Pissarro da 19.yüzyıl Avrupa sanatçılarının birçoğu gibi Uzakdoğu sanatından etkilenmişlerdir. Cézanne, doğaya bakışını ve tek merkeze dikkatini toplayarak, baktığı şey ne olursa olsun ondaki odak noktasını aramaya yönelik bakış açısını kendi cümleleriyle şöyle anlatır: "Doğanın karşısındaki mizacımız veya gücümüz ne olursa olsun, sadece gördüğümüz şeyi tasvir etmek ve daha önce yapılan her şeyi unutmak fikrinde ısrarcı olunmalıdır. Bu, bence, sanatçının bütün kişiliğinin büyük ya da küçük bir kısmını ifade etmesini sağlamalıdır." (Read, 2020, ss.27-29) Uzakdoğu kültüründe kutsal kabul edilen, sonsuzluk ve ölümsüzlükle ilişkilendirilen ve Japon sanatçıların resimlerinde ve baskılarında sıklıkla karşılaştığımız dağ, dikkatini bir noktada odaklamayı hedefleyen Cézanne için de oldukça verimli bir konu olmuştur. Japon sanatçı Hokusai'nin resimlerinde tekrar tekrar ele aldığı Fuji Dağı görünümü ile ilgili düşüncelerini Turani şöyle ifade eder: "Hokusai, fantezisi geniş ve dekoratif kompozisyon duygusu son derece gelişmiş bir ressamdı. Tek konunun bu kadar değişiklik kazanabildiği bugüne kadar hiçbir sanatçıda görülmemiştir" (Turani, 1990, s.315). Aynı konunun tekrar tekrar ele alındığı, farklı açılardan, farklı ışık altında ama resmin ana elemanı olarak bir dağın tasvir edildiği bir diğer seri ise Cézanne'ın 1882-1906 yılları arasında 80

kadar eserine konu olarak aldığı Fransa’da Aix-en-Provence yakınlarındaki Saint Victoire Dağı serisidir. Hokusai’nin Fuji Dağı’nın Otuz Altı Manzarası adlı serisinden yaklaşık 50-60 yıl sonra yapılan Saint Victoire Dağı serisinin ünlü Japon sanatçının ahşap baskılarından etkilendiğini düşünmek mümkündür. Paul Cézanne oğlu Paul’e yazdığı mektubunun (1905) bir kesitinde şunları söylemektedir: “Ressam olarak doğanın önünde daha net görmeye başladığımı söyleyebilirim, ama hissettiklerimi gerçekleştirebilmek hiçbir zaman o kadar kolay olmuyor. Duyarlılığıma seslenen yoğunluğu yakalayamıyorum. Doğayı canlı kılan o olağanüstü renk zenginliği bende yok. Şimdi bulunduğum yerde, bu nehrin kenarında öyle çok motif var ki bir tanesine farklı açılardan bakmak bile insanın önüne çok çeşitli, çok ilginç yeni görüntüler çıkarıyor, öyle ki yalnızca hafif bir biçimde sağa ya da sola kayarak aynı yerde aylarca kalabileceğimi düşünüyorum.” (Antmen, 2008, s.29). Bu bir görünüme odaklanmak ya da nesnedeki odak noktasını bulmak amacıyla yapılan neredeyse meditatif doğa gözlemleri, Uzakdoğulu sanatçıların çalışma prensibini oldukça andıran bir yaklaşımdır.

Figür 54 a

Katsushika Hokusai, “Fuji Dağı’nın Otuz Altı Manzarası” Ahşap Baskı, 1830



Figür 54 b

Paul Cézanne, “Sainte-Victoire Dağı” 1890, Tuval üzerine Yağlı Boya



5.3.5 Paul Gauguin (1848-1903)

Batılı olmayan kültürlerin sanatına ilgi duyan ve kendi sanatsal gelişiminde bu kültürlerin sanatlarından yararlanan sanatçılardan biri de Paul Gauguin olmuştur.

1886 yılından itibaren Panama, Martinik, Tahiti ve Markiz Adaları gibi Batının sömürgesi olmuş uzak topraklarda yaşamış, buralardaki yaşantıları resimlerine konu olarak almış, bununla birlikte bu kültürlerin sanatlarındaki dekoratif unsurları ve canlı, parlak renklerden oluşan anti-natüralist renk anlayışını benimsemiştir. Gauguin ayrıca Japon baskılarındaki kalın dış çizgiler ile ahenkli dekoratif formlardan da yararlanmış, resimlerinde simgesel bir ifade tarzı kullanmıştır. (Antmen, 2008, s.26-29) Sanatsal esin kaynakları bulmak adına Batıdan uzaklaşan tek kişi Gauguin olmamıştır; Eugène Delacroix da (1798-1863) ilkel toplumların yaşamını ve sanatını incelemek için Kuzey Afrika'ya, Yemen, Tunus ve Cezayir'e gitmiştir. Gombrich,

Gauguin'in Batıdan uzak topraklarda yaptığı sanatı için şöyle söyler: "O yolculuktan getirdiği yapıtlar, önceki dostlarının bazılarını bile duraksattı. Vahşi ve ilkeldiler. Gauguin'in de istediği buydu zaten. "Yabanıl" diye adlandırılmaktan gurur duyuyordu (...) Gauguin, yerlilerin ruhuna da girmeye çalışmış ve çoğun, onların yapıtlarını kendi tablolarında yeniden üretmiştir" (Gombrich, 1992, s.439). Gauguin'in resimleri uygarlaşmamış ve ilkel görülen bir toplumun izlenimlerini yansıttığı için bir anlamda primitif olarak kabul edilmektedir. 1893 yılında yaptığı Ay ve Dünya adlı resminde; bir Polinezya efsanesinde geçen karakterleri, ayın dişi ruhu Hina ile dünyanın erkek ruhu Fatou'yu tasvir etmiştir. Gauguin'in bu primitivist resminde Batı resminin aksine çıplaklık idealleştirilmemiş, kaynağını doğadan ve insan bedeninin cinselliğinden almıştır (Little, 2004, s.103).

Figür 55

Paul Gauguin, "Ay ve Yeryüzü", 1893



Gauguin Batı dışı kültürlerin sanatından açıkça etkilenecek yaptığı resimleri nedeniyle bir öncü olarak görülmüştür. 1906 yılında Paris’te sergilediği, primitivist yaklaşımla yaptığı 200’ün üzerinde resmiyle, aralarında Raoul Dufy (1877-1953), André Derain (1880-1954) ve Henri Matisse’in de (1869-1954) bulunduğu çok sayıda sanatçıyı etkilediği bilinmektedir. Ayrıca; Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927), Pierre Bonnard (1867-1947), Ker-Xavier Roussel (1867-1944), Edouard Vuillard (1868-1940) ve Felix Vallotton (1865-1925), Gauguin’in, renk ve biçimleri kullanma yöntemleri, simgesel ve ifadeci yaklaşımı bakımından oldukça etkilenecek, bu yaklaşımla sanatlarında dekoratif ve simgesel elemanlara yer vermiş, Gauguin’in resimdeki ilkelerini takip ederek Nabiler (*Les Nabis*) olarak bilinen bir grup kurmuşlardır (Antmen, 2008, 29,30).

5.3.6 Henri Matisse (1869-1954)

Henri Matisse’de modern sanatı etkileyecek olan üslubunu geliştirirken Doğu sanatından esinlenen bir sanatçıdır. Resimlerindeki mekân tasarımlarında ve Batının perspektif kurallarına aykırı çizim yöntemlerinde bu etkileşimi görmekteyiz. İslam sanatı ve özellikle İran sanatından etkilenecek sanatçı, İran minyatürlerinden etkilenecek kadar halı ve kilimlerinden de etkilenecek, bu halılardaki saf katışıksız renk kullanımını ve dekoratif süslemeleri resimlerine doğrudan almıştır. Doğu kültürüne ait figürleri de resimlerine konu olarak almış, Doğu haremi kökenli cariyeler karakterlerine sıklıkla yer vermiştir. Oryantalist bir yaklaşımla ele aldığı resimlerinde Doğunun dekoratif tarzı ve kıvrımlı motifleri resimlerinin ana unsuru haline gelmiştir.

1908’de yaptığı *La Desserte* adlı resminde, Doğu sanatına özgü bu özelliklerin birçoğunu görebiliyoruz. “Duvar kâğıdındaki ve masa örtüsündeki çizim oyunları ile sofradaki eşyalar, tablonun başlıca motifini oluşturmaktadır. İnsan figürüyle

pencereden görülen manzara da bu kalıbın bir parçası olmuştur“ (Gombrich, 1992, ss.452-453).

Figür 56

Henri Matisse, “La Desserte”, 1908



5.3.7 James McNeill Whistler (1834-1903).

James McNeill Whistler, Japon sanatından etkilenmekle kalmayıp, Japonizm'in İngiltere'de de hızla yaygınlaşmasına neden olmuş olan sanatçıdır. 1864 yılında yaptığı Mor ve Altın Kapris adlı resminde kız arkadaşı Joanna Hiffernan'ı tasvir etmiştir. Bu resimde figürün üzerinde geleneksel Japon giysisi kimono bulunmakta, figür bir Japon paravanının önünde durmakta ve ünlü Japon sanatçı Hiroshige'nin ahşap baskılarına bakmaktadır. Whistler'ın resimlerinde Japon etkisindeki sahnelerin yanı sıra, sahnelerin kuşbakışı perspektif kullanılarak ele alınması ve kullandığı motifler de Japon sanatının yoğun etkisini açıkça

göstermektedir. 1877 yılında Whistler tamamlanmasına gönüllü olduğu bir iç mekân tasarımına da imza atmıştır. “Peacock Room” (Tavuşkuşu Odası) adlı bu odanın her detayında Uzakdoğu motifleri görülmekte, odanın içerisindeki “Gül ve Gümüş: Porselen Ülkesinden Prenses” isimli resim dışında; yeşil, mavi ve altın renginin yoğun olarak kullanıldığı diğer resimler, Çin porselen ve seramikleri ile birlikte Uzakdoğu sanatı etkili biçimde kullanılmıştır. 1870 yılından itibaren Japon sanatçılar Hokusai ve Hiroshige’nin Whistler üzerindeki etkisi artmış, Thames Nehri’nin çeşitli görünümünü tasvir ettiği 30 resimden oluşan “Nocturnes” serisini yapmıştır.

Figür 57

James McNeill Whistler, “Mor ve Altın Kapris”, 1864



5.3.8 Pablo Picasso (1881-1973)

Pablo Picasso ve Emile Nolde, Avrupa tarafından uzun yıllar boyunca sömürge olarak tutulan Pasifik ülkeleri ve Afrika sanatına büyük ilgi gösteren 20.yüzyılın modern sanatçıları arasındadır. Avrupa'nın modern sanatçıları; Batılı olmayan kültürlerin sanatına anlatım yöntemleri ile simgesel ve soyutlamacı yaklaşımlarından etkilenerek, kendi sanatlarına yön verecek denli ilgi göstermelerine rağmen bu eserlere kültürel ve tarihsel olarak değer verilmesiyle ilgili pek bir çaba göstermemişlerdir. Picasso'nun 1907 yılında Primitivist stilde oluşturduğu görkemli eseri "Avignon'lu Kızlar" daki beş figürden özellikle Afrika heykelleri gibi şekillendirilmiş olan üç tanesinin, sanatçının Paris'te etnografya müzesinde incelediği Dan, Fang ve Songye maskelerinden ve Kota kutsal sandık figürlerinden yola çıkarak geometrik biçimler olarak yeniden yarattığı bilinmektedir. Picasso bu figürleri oluştururken, Afrika heykelleri ve maskelerine özgü soyut yüz ve uzatılmış figür özelliklerini kullanmıştır (Little, 2004, s.103). Picasso, Afrika sanatından apaçık etkilenmesine rağmen onun önemini yer yer küçümseyerek bu konuda konuşmamayı yeğlemiştir (Dickerson, 2013, ss.253-254).

Figür 58

Pablo Picasso, "Avignon'lu Kızlar", 1908



5.3.9 Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

19. yüzyılın sonlarında Japon sanat ürünleri satan bir dükkân açarak Avrupa'nın Japon sanatını didik didik araştırmasına katkıda bulunan Samuel Siegfried Bing, 1888-1891 yılları arasında, “*Artistic Japan*” adlı bir dergi de çıkarmıştır. Aylık olarak çıkarılan bu dergi yüksek kalitede basılan Japon resimleri ve ukiyo-e baskılarının yanı sıra mimari, tiyatro, seramik ve şiir alanlarında da görsel ve yazılı bilgi içermektedir. Bing'in çıkardığı bu dergi Henri de Toulouse-Lautrec'le beraber Gustav Klimt ve Paul Gauguin için de bir esin kaynağı olmuştur.

Toulouse-Lautrec, kendi gözcü posterlerini yaratmak için Kabuki tiyatrosu baskılarında karşılaştığı yüz ifadelerini, kontürleri ve abartılı renkleri benimsemiştir. Lautrec'in kullandığı; güçlü çizgilerle çevrili düz renk alanlar, silüetler, kırılmış kompozisyonlar ve eğik açılar Katsushika Hokusai ve Ando Hiroshige'nin ağaç baskılarının tipik özellikleridir.

Figür 59

Henri de Toulouse-Lautrec, “Divan Japonais”, 1893, Litografi



5.3.10 Paul Klee (1879-1940)

Paul Klee 1914 yılında Alman ressam August Macke ile bir Tunus yolculuğu yapmış, bu yolculuk onun sanatında bir dönüm noktası olmuştur. Tunus yolculuğunda sanatçıyı en çok etkileyen şey, bu coğrafyaya özgü parlak ışık ve renklerin bu ışık altındaki görünümü olmuş, resimde alışlagelen şekilde koyu-açık zıtlığıyla verilen ışığın yalnızca renkle verilebileceğini keşfetmesine neden olmuştur. Tunus'ta bulunduğu bu dönemde, saf renk ve kontrastlarını kullanarak yaptığı suluboyalar bu keşfin ilk sonuçları olmuştur. Klee, soyut İslam sanatıyla da burada karşılaşarak etkilenmiş, bu etkileşim sanatının gelişimine yön vermiştir. İpşiroğlu'nun da ifade ettiği gibi: *Bu dönemde resimlerine, yine İslam sanatının etkisiyle ok, yay, parmaklık gibi bazı soyut motiflerin girdiğini görüyoruz. Sonradan bunlar daha da çeşitleniyor: sayı, harf, yıldız, bayrak, yarım ay motiflerine iç dünyadaki olguları belirten semboller katılıyor* (İpşiroğlu, 2017, 186,187).

Figür 60

Paul Klee, "Kairouan'ın Görünümü", 1914, Kağıt üzerine suluboya



5.3.11 Edgar Degas (1834-1917)

Japonlar, dünyanın beklenmedik ve alışılmadık görünümlerinden haz alıyorlardı. Ustaları Hokusai (1760-1849), Fujiyama dağı, çıkırık

iskelesinin ardından rastgele görüldüğü biçimde betimliyordu. Utamaro (1753-1806), bir baskının kenarının veya bir perdenin kestiği kimi figürlerini göstermekten çekinmiyordu. İzlenimcileri etkileyen şey de, Avrupa resminin bunca ilkel bir kuralından bunca atak bir yan çizmişti. Bu kuralı onlar, görüntü hakkındaki bilginin eskimiş egemenliğinin en son sığınağı olarak görüyorlardı. Niçin bir tablo hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı? (Gombrich, 1992, s.416).

Edgar Degas, Japon sanatındaki bu farklı imkânlardan en fazla etkilenen sanatçılardan birisi olmuştur. Bu etkiyi onun resimlerinde, mekan içerisinde tasvir ettiği görünümünün beklenmedik açılarında görmekteyiz. Hedeflediği bu görünümü yakalamak için ise sahnelerini dışarıda değil iç mekanda, özellikle de bale salonlarında oluşturmayı seçmiştir. Sanatçı, bale salonlarındaki provalar sırasında insan bedenini farklı hareketler içinde ve birçok açıdan gözlemleme şansı bulmuştur. Sahneye kuşbakışı yaptığı gözlemlerinde balerinlerin farklı beden hareketleri, farklı bir perspektif ve sahne ışıklarının figürler üzerindeki etkisi gibi detayları inceleyebiliyor, kompozisyonlarında kullanmak istediği rastgele görüntü ya da beklenmedik açıları yakalama hedeflerine ulaşıyordu (Gombrich, 1992, s.418).

Figür 61 a: Kitagawa Utamaro, “ Bijin Combing Her Hair, ”*On Kadının Fizyonomik Çalışması*" serisinden, 1801-1803, Ahşap Baskı (Solda)

Figür 61 b: Edgar Degas, “Saçını Tarayan Kadın”, 1887-90, Kağıt üzerine Pastel (Sağda)



SONUÇ

Doğu sanatının Hint, Çin ve Japon Sanatları üzerinden incelenerek, bu sanatların modern Avrupa sanatı üzerindeki etkilerinin araştırılmasında iki temel mesele üzerinden konuya yaklaşılmıştır. Bunlardan ilki; Doğu uygarlıklarının sanata yaklaşımı ve sanatsal yaratımlarında öncelikli motivasyonlarıdır. Çünkü temelde Doğu ve Batı sanatları arasındaki fark yalnızca üslupla ilgili değil, aynı zamanda felsefidir. Öncelikle Doğu zihninde döngüsel bir zaman anlayışı vardır. Hint, Çin ve Japon uygarlıkları başta olmak üzere Doğu toplumlarının yaşamla ilgili tasarımını da etkileyen bu anlayışta sonsuz bir ‘oluş’ durumu vardır; ‘an’ daimi ve ebedidir. Bu nedenle Doğu, yüzyıllar boyunca kendini yeniden yaratan doğanın sonsuz dönüşümüne karşı alçakgönüllü bir tavır ve saygı içerisindeydi. Batı’nın hız ve ilerlemeye dönük çizgisel zaman anlayışına karşı Doğu’nun zamanı; sanatçıları da doğal olarak etkilemiş, fiziksel gerçeklik yerine tinsel bir boyuta yükselmek, ulaşılmak istenen ideal görüş olmuştur. Bu ‘madde yerine düşünceye odaklanma’ görüşünün Doğu sanatına yansımaları, son derece yaygın olarak karşılaştığımız soyutlama eğiliminde görmekteyiz. Batı’da nesnelerin görüldükleri gibi taklit edilmesi eylemi Doğu sanat anlayışında doğayla girilen anlamsız bir yarışma ve çekişme olarak görülmüş ve önemsenmemiştir. Çünkü Doğu zihninde evrendeki sonsuz ve döngüsel oluş durumu esas gerçeklik olarak görülmekte; bu nedenle tasvir, hareket izlenimi yaratan değişken ve soyut biçimlerle gerçekleştirilmektedir. Doğu için son derece geleneksel olan bu yaklaşım Batı’da ancak 19.yüzyılın sonunda mümkün olmuş, nesnelerin görüldükleri gibi tasvir edilmesi anlayışının dışlanması, Doğu sanatındaki form ve üsluplarla tanışmış olmanın etkisi altında gerçekleşmiştir. Doğu’nun görülen gerçeklikten yola çıkarak görünmeyeni göstermeyi hedeflediği sanatsal eğilimi, Batı sanatının geçmişinden gelen ezeli geleneğini kökten değiştirerek

soyutlamaya yönelmesini sağlamış, yeni sanatsal olanaklar yaratmıştır. Değişime kapalı ve durağan olarak görülen Doğu sanatı, felsefesindeki bu yaklaşım ve değerler nedeniyle Batı'nın ihtiyaç duyduğu türden bir değişime ihtiyaç duymamıştır. Batı ise ihtiyaç duyduğu bu değişimi Rönesans'tan itibaren süre gelen sanatsal mirasından uzaklaşarak gerçekleştirmiş, gittikçe artan bu uzaklaşmayla Batı sanatı, Doğu'nun biçim ve yöntemlerine daha fazla yaklaşmıştır.

Bu noktada ikinci temel mesele; Batı'nın değişim ve yaratıcılık arayışlarında sanatsal kodlarını kökten değiştirecek kadar sıklıkla Doğu'ya yönelmesine rağmen bunun tam tersinin neredeyse hiç yaşanmamış olması gerçeğidir. Bunun nedeni; Avrupa'nın modernleşme sürecinde dönüm noktası olarak görülen Rönesans'ın sonlarından itibaren klasik mirasın dışlanması, modern sanat akımlarının oluşumu sürecinde Batılı sanatçıların yaratıcılık konusunda bir çıkmaza girerek yeni arayışlara yönelmesi, uygarlaşma süreci, sanayileşme ve bununla bağlantılı yaşanan toplumsal çöküş olarak görülmekle birlikte, 19.yüzyıl başlarından 20. yüzyıl başlarına kadar olan yüzyıllık bir süre içerisinde Doğu uygarlıklarının yüzde 80'in üzerindeki büyük bir kısmının Avrupa tarafından sömürgeleştirilmiş olmasıdır. Avrupalı güçlerin bu dönemde giriştiği sömürgecilik yarışında en büyük etkiyi alan Asya ve Afrika'nın ise Batı sanatını en çok etkileyen kültürler olduğu bilinmektedir. Batı'nın, 'Batılı olmayan' bu topraklara her anlamda çok daha kolay ulaşabilir ve üzerinde hak iddia edebilir duruma gelmesi; tarih, bilim, inanç, felsefe, kültür ve sanat gibi birçok bakımından Doğu'nun sahip olduğu değerlerin Batı'ya mal edilmesiyle ve bu kültürleri keşfettikçe Batı'nın kendi uygarlık sürecini ve doğal olarak sanatını şekillendirmesiyle sonuçlanmıştır. Bu bakımdan 19.yüzyıl modern Batı sanatçılarının klasik mirası dışlayan yenilik arayışları ve süre gelen sanatsal yaratımlar karşısında duydukları hoşnutsuzluklar sonucunda inşa ettikleri modern sanat akımları, Batı için

yeni formlar ortaya koyarken, Doğu sanatında en eski çağlardan bu yana var olan sanatsal nitelikleri barındırmaktadır.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2021). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2018). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (Ed.), (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm/Kimlik ve Estetik*. (Çev: Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen) İstanbul, İletişim Yayınları.
- Azılıoğlu, K. Yılmaz, M., James Tissot'un Eserlerinde Japonizm Etkisi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. (ss.580-601).
- Baudelaire, C. (2021). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktaş), İstanbul, İletişim Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2021). *Sanat Komplosu*. (Çev: Işık Ergüden), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu/Modernizmden Sonra Sanat Tarihi*. (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bronze Galloping Horse. (11.04.2022). *Chinaculture*.
http://en.chinaculture.org/library/2008-01/22/content_37964.htm adresinden erişildi.
- Buddhist Schools: Theravada, Mahayana & Vajrayana. (24.04.2022). *Buddho*.
https://buddho.org/buddhism-history-and-schools/?gclid=Cj0KCQjw6pOTBhCTARIsAHF23fLeGtdCbNorAV5hzdlNpWX2Vi4TSSSMvyL7Yjasb6vVlqdmEHx1oaAmcBEALw_wcB

Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*. (Çev: Tahir Uluç), İstanbul, İnsan Yayınları.

Cheshire, L. (2019). *Sanatın Önemli Anları*. (Çev: Eda Açanal), İstanbul, Hepkitap Yayıncılık.

Coşkun, A. (1989). Batıda Japonizm. *Adam Sanat Dergisi*, Sayı:38.

Department of Asian Art. (30.04.2022). Art of the Pleasure Quarters and the Ukiyo-e Style.” In Heilbrunn. *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. http://www.metmuseum.org/toah/hd/plea/hd_plea.htm (October 2004)

Dickerson, M. (2021). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*. (Çev.: Orhan Düz), İstanbul, Say Yayınları.

Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü: Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler*. (Çev:Aykut Kazancıgil, Ayşe Bereket), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2020). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1: Taş Devrinden Eleusis Mysterialarına*. (Çev: Ali Berktaş), İstanbul, Alfa Yayınları.

Elveren K. (11.04.2022). *Çin Resim Sanatı*. Cinkultur, <https://cinkultur.com/cin-resim-sanati-makale/> adresinden erişildi.

Farago, F. (2020). *Sanat*. (Çev.: Özcan Doğan), Ankara, Doğu Batı Yayınları.

Gautama Buddha, (11.04.2022). *Stringfixer*.

https://stringfixer.com/tr/Gautama_Buddha adresinden erişildi.

Giddens, A. (2020). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev.: Ersin Kuşdil), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Gombrich, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul, Remzi Kitabevi, 4.Bs.

Goody, J. (2015). *Rönesanslar*. (Çev: Bahar Tırnakcı), İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Guénon, R. (2001). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*. (Çev: Fevzi Lütfi Topaçoğlu), İstanbul, İnsan Yayınları.

Gürçağlar, A. (2003). 19.Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar. *Toplumsal Tarih*, Sayı 117, 56-61.

Hinduizm. (12.04.2022). Storyboardthat. <https://www.storyboardthat.com/tr/lesson-plans/hinduizm> adresinden erişildi.

Hint Sanatı. (11.04.2022). Bilgipedia. <https://www.bilgipedia.com.tr/hint-sanati/> adresinden erişildi.

Hint Teolojisi. (12.04.2022). Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hinduizm#Hint_Teolojisi adresinden erişildi.

İpşiroğlu, N. M. (2017). *Sanatta Devrim: Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru*. İstanbul, Hayalperest Yayınları.

İpşiroğlu, N.M. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

Japonya'da Din ve Kültür, (24.04.2022). Japonya Gezgini. <https://www.japonyagezgini.com/japonyada-din-kulturu.html>

- Kandinsky, W. (2021). *Sanatta Manevilik Üstüne*. (Çev: Tefvik Turan), İstanbul, Everest Yayınları.
- Little, S. (2006). ...*İZMLER Sanatı Anlamak*. (Çev: Derya Nüket Özer), İstanbul, YEM Yayın.
- Mohenco Daro. (12.04.2022). *Turkcebilgi*. <https://www.turkcebilgi.com/mohenco-daro> adresinden erişildi.
- Mystery of India. (20.04.2022). *Bhaja Caves Rock Cut Buddhist Temples*.
<http://www.mysteryofindia.com/2015/03/bhaja-caves-rock-cut-buddhist-temples.html>
- Nymph of the Luo River. (11.04.2022). *Chinaonlinemuseum*.
<http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-gu-kaizhi-nymph-of-the-loo-river.php> adresinden erişildi.
- Ödekan, A. (1997). Japonya. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul, Yem Yayınları, II.Cilt.
- Phillips, S. (2016). ...*İZMLER Modern Sanatı Anlamak*. (Çev: Derya Nüket Özer), İstanbul, YEM Yayın.
- Qiangong, L. (2018). *Çin Sanatı*. (Çev: Özlem Karadağ) İstanbul, Kaynak Yayınları.
- Read, H. (2017). *Sanatın Anlamı*. (Çev: Nuşin Asgari) İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (Çev: Elif Kök), İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. (Çev: Elif Kök, Hazal Orgun), İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

- Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev: Berna Ülner), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Shiva. (17.04.2022). *Hindistangezi*. <https://hindistangezi.com/kozmik-dansci-shiva/> adresinden erişildi.
- Watts, A. (2019). *Doğu'nun ve Batı'nın Psikoterapisi*. (Çev: Pınar Savaş), İstanbul, Butik Yayıncılık.
- Wölfflin, H. (2020). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları: Yeni Zamanların Sanatında Üslubun Gelişmesi Sorunu*. (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul, Hayalperest Yay.
- Zen. (24.04.2022). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Zen#The_arts adresinden erişildi.
- Zimmer, H. (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*. (Çev: Gül Çağalı Güven), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.