



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANA SANAT DALI

**UZAK DOĞU VE AVRUPA SANATLARINDA MANZARA RESMİ
ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRILMASI TEMELİNDE DOĞA
TEMSİLİNE GÜNCEL BAKIŞ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

AYŞE EKİCİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2025



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANA SANAT DALI

**UZAK DOĞU VE AVRUPA SANATLARINDA MANZARA RESMİ
ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRILMASI TEMELİNDE DOĞA TEMSİLİNE
GÜNCEL BAKIŞ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

AYŞE EKİCİ

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. EVREN KARAYEL GÖKKAYA

ÇANAKKALE – 2025



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Ayşe EKİCİ tarafından Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA yönetiminde hazırlanan ve **31/01/2025** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan **“Uzak Doğu ve Avrupa Sanatlarında Manzara Resmi Anlayışlarının Karşılaştırılması Temelinde Doğa Temsiline Güncel Bakış”** başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Ana Sanat Dalı**’nda **SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA
(Danışman)

Prof. Dr. F. Deniz KORKMAZ

Prof. Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Prof. Dr. Zeliha AKÇAOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Mert YAVAŞCA

.....

.....

.....

.....

.....

Tez No : 10607818

Tez Savunma Tarihi : 31/01/2025

.....
DOÇ. DR. MELİS ULU DOĞRU
Enstitü Müdürü

../../2025

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Ayşe EKİCİ
31/01/2025

TEŞEKKÜR

Okçunun yolu, neşenin ve şevkin, kusursuzluğun ve kusurun, tekniğin ve iç güdünün yoludur. Onu öğrenmenin tek yolu, oklarını atmaktır.

Paulo Coelho

Tez yazma sürecim; teknik bilgi ve bilimsel yöntemler ile yaratıcı süreçleri birleştirmeye çabaladığım bir yolculuktu. Neşe ve şevk kadar zorluklar ve kusurlar da bu yolculuğun bir parçasıydı ve her yeni zorluk, daha derin bir anlayışa ulaşmak için atılan adımlara dönüştü. Nihayetinde, bu akademik araştırma süreci, sadece bilgi edinmenin ötesine geçerek bir içsel dönüşüm ve sürekli öğrenme deneyimine evrildi. Bu süreçte desteklerini sunan, cesaret veren ve yolculuğumu kolaylaştıran birçok insana teşekkür etmek isterim. İlk olarak, yalnızca sanatta yeterli sürecimde değil; henüz başında olduğum meslek hayatımda bana her daim ışık olan, yolum keşiştiği için çok şanslı hissettiğim değerli danışman hocam Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bilgi ve deneyimlerini esirgemeyip bana yol gösteren değerli meslektaşım Dr. Öğr. Üyesi Mert YAVAŞCA'ya, tez çalışmamın şekillenmesine katkı sunan değerli hocalarım; Prof. Dr. F. Deniz KORKMAZ, Prof. Dr. Yeşim ZÜMRÜT ve Prof. Dr. Zeliha AKÇAOĞLU'na teşekkür ederim. Ayrıca; çıktığım her yolculukta bana benden çok inanan, her türlü desteği sunarak güç veren, evlatları olmaktan gurur duyduğum canım annem Emine EKİCİ ve canım babam Rıdvan EKİCİ'ye; en büyük şansım, destekçim, hayat yolumu çiçeklendiren canım ablam Emel GÜLÇEK ve her ihtiyacımda yanımda olan abim Emre GÜLÇEK'e teşekkür ederim. Uzakları yakın eden, nerede olursak olalım yanımda olan, çocukluğum, dostum Öğr. Gör. İnci ELBİR'e, bu süreçte yükümü paylaştığım güzel kalpli arkadaşım Arş. Gör. Merve TEMİZ TOPSAKAL ve yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Özlem UYAN'a teşekkür ederim.

Son olarak, bu zorlu süreçte bir gülüşüyle günümü güzelleştiren biricik yeğenim Ela GÜLÇEK'e çok teşekkür ederim.

Ayşe EKİCİ

Çanakkale, Ocak 2025

ÖZET

UZAK DOĞU VE AVRUPA SANATLARINDA MANZARA RESMİ ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRILMASI TEMELİNDE DOĞA TEMSİLİNE GÜNCEL BAKIŞ

Ayşe EKİCİ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA

31/01/2025, 369

Sanatın evrensel bir ifade biçimi oluşu yadsınamaz bir gerçektir. Ancak farklı coğrafyalarda yaşayan toplumların, doğayı algılama ve sanat yapıtlarına yansıtma biçimleri çeşitlilik göstermektedir. Antik çağlardan 21. yüzyıla, Uzak Doğu ve Avrupa sanatlarında manzara resmi anlayışlarını karşılaştırmalı olarak inceleyen bu çalışmanın temel amacı; sanatı çoğulcu ve kapsayıcı bir yapı olarak kabul ederek sanat tarihinin salt Avrupa merkezli bir anlatıdan ibaret olmadığını; farklı coğrafyalarda çeşitli yaklaşımlarla sanat üretildiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda yapılan araştırmalarla, ilk olarak Uzak Doğu ve Avrupa toplumlarının evreni algılayış biçimleri, insan-doğa ilişkisi ve bunlara bağlı olarak gelişen inanç/düşünce sistemleri irdelenmiş; radikal farklılıklar tespit edilmiştir. Daha sonra bu inanç/düşünce sistemlerinin, iki coğrafyada üretilen manzara resimlerine nasıl yansıdığı örneklerle anlatılmıştır. Doğayı algılayış biçimlerinde görülen farklılıkların, bu iki coğrafyaya ait manzara resimlerinin içerik ve biçim özelliklerinin değişkenlik göstermesinin temel sebebi olduğu sonucuna varılmıştır. Çalışmanın alt amaçları ise günden güne artan çevre krizleriyle giderek daha önemli hale gelen insan-doğa ilişkisi bağlamında sanat üzerinden doğaya yeniden bakmak ve doğa ile ilişki kurmanın bir yöntemi olarak manzara resminin 21. yüzyıldaki durumunu saptamaktır. Teknolojik, kültürel ve çevresel değişimlerin etkisiyle, 21. yüzyılda manzara resminin hem içerik hem de biçim açısından yeni ifade biçimleri kazanarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Çalışmada, nitel araştırma yöntemleri kullanılmış; literatür taraması ve eser incelemeleri ile elde edilen veriler karşılaştırmalı analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu araştırma; manzara resminin,

bir tür doğayı deneyimleme biçimi ve doğaya dair farkındalığın artırılmasında önemli bir araç olduğunu ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Uzak Doğu Sanatı, Avrupa Resmi, Manzara Resmi, Shan Shui, Çin Resmi, Japon Resmi



ABSTRACT

A CURRENT PERSPECTIVE ON THE REPRESENTATION OF NATURE BASED ON THE COMPARISON OF LANDSCAPE PAINTING APPROACHES IN FAR EASTERN AND EUROPEAN ARTS

Ayşe EKİCİ

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Proficiency in Art Thesis in Painting

Supervisor: Prof. Evren KARAYEL GÖKKAYA

31/01/2025, 369

It is an undeniable fact that art is a universal form of expression. However, the ways in which societies living in different geographical areas perceive nature and reflect it in works of art vary. By accepting art as a pluralistic and inclusive structure, this study aims to show that art history is not only a Europe-centered narrative; that art is produced with different approaches in different geographies, and to compare the understanding of landscape painting in Far Eastern and European art from antiquity to the 21st century. The research carried out in this direction has firstly analyzed the ways in which Far Eastern and European societies perceive the universe, the relationship between man and nature, and the belief/thought systems developed in relation to them, and has identified radical differences. Examples are then given of how these belief/thought systems are reflected in the landscape painting produced in the two geographies. It is concluded that the different ways of perceiving nature are the main reason why the content and formal characteristics of the landscape paintings of these two geographies differ. The sub-objectives of the study are to rethink nature through art in the context of the human-nature relationship, which has become increasingly important as environmental crises have grown, and to determine the status of landscape painting in the 21st century as a method of establishing a relationship with nature. With the impact of technological, cultural and environmental changes, it is found that landscape painting continues to exist in the 21st century, acquiring new forms of expression in both content and form. Qualitative research methods were used in the study; data obtained through literature review and artwork analysis were analyzed through comparative analysis.

This research has shown that landscape painting is a form of experiencing nature and an important tool for increasing awareness of nature.

Keywords: Far East Art, European Painting, Landscape Painting, Shan Shui, Chinese Painting, Japanese Painting



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER ve KISALTMALAR.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1

1.1. Manzara Resminin Tanımı ve İlk Örnekleri.....	3
1.1.1. Manzara Resminin Tanımı.....	3
1.1.2. Manzara Resminin İlk Örnekleri.....	4

İKİNCİ BÖLÜM

UZAK DOĞU SANATINDA MANZARA RESMİ

17

2.1. Çin Sanatında Manzara Resmi ve İnanç-Düşünce Sistemlerine Genel Bakış.....	17
2.1.1. Çin’de Etkili Olan İnanç-Düşünce Sistemleri.....	17
2.1.2. Çin’deki İnanç ve Düşünce Sistemlerinin Manzara Resmine Etkisi.....	31
2.2. Japon Sanatında Manzara Resmi ve İnanç-Düşünce Sistemlerine Genel Bakış.....	39
2.2.1. Japonya’da Etkili Olan İnanç-Düşünce Sistemleri.....	39
2.2.2. Japonya’daki İnanç ve Düşünce Sistemlerinin Manzara Resmine Etkisi...	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA SANATINDA MANZARA RESMİ

56

3.1. Orta Çağ ve Rönesans Dönemi İnanç-Düşünce Sistemlerine Genel Bakış ve Resimlerde Manzara Unsuru.....	56

3.2. Bağımsız Bir Tür Olarak Manzara Resmi.....	97
3.3. Romantik Manzaralar.....	115
3.4. Modern Manzaralar.....	134
3.4.1. Modernizme Giden Yolda Manzara Resmi.....	134
3.4.2. Modernizm ve Manzara Resmi.....	153
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
AVRUPA VE UZAK DOĞU'DA DOĞANIN TEMSİLİNİN MANZARA RESİMLERİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRILMASI	173
4.1. Doğanın Temsili.....	173
4.1.1. Teknik ve Plastik Unsurlar.....	181
4.1.2. Perspektif.....	229
BEŞİNCİ BÖLÜM	
RESİM SANATINDA DOĞA TEMSİLİNE GÜNCEL BAKIŞ	262
5.1. 21. Yüzyılda Doğa Temsiline Etki Eden Düşünsel ve Fiziksel Faktörler.....	263
5.1.1. Küreselleşme.....	267
5.1.2. Doğanın Tahribi ve İklim Krizi.....	292
5.1.2. Dijitalleşme.....	316
5.2. Kültürlerarası Perspektiften Doğanın Yorumlandığı Manzara Resmi Uygulamaları.....	326
ALTINCI BÖLÜM	
SONUÇ VE ÖNERİLER	338
KAYNAKÇA	341

SİMGELER VE KISALTMALAR

akt	Aktaran
cm	Santimetre
çev	Çeviren
ed	Editör
mm	Milimetre
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
TDK	Türk Dil Kurumu
ty	Tarih yok
vd	Ve diğerleri
y	Yaklaşık

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1	Hasan Dağı'ndaki volkanik patlamayı gösteren duvar resmi, MÖ 7400-6000, Çatalhöyük	5
Görsel 2	Nebamun'un Bahçesi, y. MÖ 1400, Teb'deki bir mezardan duvar resmi, 64 x 74,2 cm, British Museum, Londra	6
Görsel 3	Bataklıkta Avcılık ve Balıkçılık, Nilotik Manzara örneği, MÖ 14. yüzyılın ilk yarısı, Nakht Mezarı, Mısır	7
Görsel 4	Nehir, MÖ 16. yüzyıl, minyatür friz, 5. oda, Doğu duvarı, The West House, Akrotiri, Thera	8
Görsel 5	Bahar, y. MÖ 1550, fresk, Akrotiri, Thera (Santorini), Milli Arkeoloji Müzesi, Atina. (Wikimedia Commons, 2021)	9
Görsel 6	Odysseia'dan sahneler, MÖ 1. yüzyıl sonları, Esquiline Tepesi'ndeki bir evden duvar resmi, Vatikan Müzesi, Roma	11
Görsel 7	Prima Porta'dan bahçe sahnesi, y. MÖ 30-20, fresk, Museo Nazionale Romano, Roma	12
Görsel 8	Prima Porta'dan bahçe sahnesi, detay: Meşe Ağacı ve Kuşlar, y. MÖ 30-20, fresk, Museo Nazionale Romano, Roma	12
Görsel 9	Güneş Tanrısı, kaya resmi, Helan Dağı, Ningxia	14
Görsel 10	Çince "Şafak" karakteri işlenmiş çömlek. Dawenkou kültürü	15
Görsel 11	Dağ formunda tütsü brülörü, Han Hanedanlığı (MÖ 206-MS 220), bronz, 21,5 cm yükseklik, James E. Conley Koleksiyonu	16
Görsel 12	Damgalı ve boyalı çini karo, Han Hanedanlığı (MÖ 206- MS 220), Royal Ontario Müzesi, Toronto	16
Görsel 13	Zhan Ziqian, Bahar Gezintisi, Sui Hanedanlığı (581-618), ipek üzeri mürekkep, 43 x 80,5 cm, The Palace Museum, Beijing	32
Görsel 14	Jing Ho, Lu Dağı, 900, ipek üzeri mürekkep, 185.8x106.8 cm, National Palace Museum, Taiwan	35
Görsel 15	Huang Kungwang, Fuchun Dağlarında Yaşamak, 1350, Ulusal Saray Müzesi, Taipei	35
Görsel 16	Yin-Yang sembolü (Taijitu)	37

Görsel 17	Tenshō Shūbun, Dağ Manzarası, 15. yüzyıl ortaları, altı panelli katlanır paravan çifti, kâğıt üzerine mürekkep ve renk. The Metropolitan Museum of Art, New York	49
Görsel 18	Sesshū Tōyō, Dört Mevsimin Manzarası, sumi-e, 1486. Mōri Museum, Hofu, Yamaguchi, Japonya	50
Görsel 19	Sesshū Tōyō, Sıçrayan Mürekkep Manzarası, 1495, sumi-e, 111,5 x 75,8 cm, Tokyo National Museum, Japonya	51
Görsel 20	Hasegawa Tohaku, Bambu Koruluğunda Turnalar, sumi-e, 16. yüzyıl (Momoyama Dönemi)	51
Görsel 21	Kano Eino, Yaz Kuşları ve Çiçekleri, 17. yüzyıl sonları, 1530 x 3610 cm, Suntory Art Museum, Tokyo	53
Görsel 22	Katsushika Hokusai, Bulutsuz Havada Fuji Dağı (ya da Kızıl Fuji) (solda), Zirve Altında Sağanak (sağda), y. 1830, kâğıt üzerine renkli tahta baskı, 25,4 x 37,5 cm, Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü (Fugaku sanjūrokkei) serisinden, The Metropolitan Museum of Art, New York	55
Görsel 23	Utagawa Hiroshige, Tanabata Festival in Edo (solda), Tama River in Musashi Province (sağda), 1852, kâğıt üzerine renkli tahta baskı, Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü serisinden	55
Görsel 24	San Vitale Bazilikası'ndaki Apsis Mozaïği, 547, Ravenna, İtalya.	61
Görsel 25	San Marco Bazilikası Mozaïği, Güney Yan Koridor (detay), 1215-1220, Venedik, İtalya.	64
Görsel 26	Cappella Palatina Şapeli Mozaïği, Orta Koridor, Güney Duvar (detay), 1140-1170, Palermo, İtalya.	64
Görsel 27	Giotto di Bondone, Mesih'in Yaşamından Sahneler, 1304-1306, fresk, Scrovegni (Arena) Şapeli, İtalya	66
Görsel 28	Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi: İyi Yönetimin Taşradaki Etkileri (detay I), 1338-1340, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya	67
Görsel 29	Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi: İyi Yönetimin Taşradaki Etkileri (detay II), 1338-1340, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya	68
Görsel 30	Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi: Kötü Yönetimin Taşradaki Etkileri (detay), 1338-1340, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya	68

Görsel 31	Buonamico Buffalmacco, Ölümün Zaferi, 1336-1341, fresk, Campo Santo, Pisa, İtalya	69
Görsel 32	Buonamico Buffalmacco, Ölümün Zaferi (detay), 1336-1341, fresk, Campo Santo, Pisa, İtalya	69
Görsel 33	Simone Martini, Petrarch'ın Virgil'i (başlık sayfası), 1336, Ambrosiana Kütüphanesi, Milano, İtalya	70
Görsel 34	Taşra Yaşamından Sahneler I, fresk, 1343, Papalık Sarayı, Avignon, Fransa	71
Görsel 35	Stefano da Zevio, Gül Bahçesindeki Madonna, 1410, ahşap üzeri tempera, 129 x 95 cm, Museo di Castelvecchio, Verona. İtalya	72
Görsel 36	Yukarı Ren Ustası, Küçük Cennet Bahçesi, 1410-1420, Städel Müzesi	73
Görsel 37	Fra Angelico, Thebaid, 1420, ahşap üzeri tempera, 73,5 cm x 208 cm, Uffizi Müzesi, İtalya	74
Görsel 38	Limbourg Kardeşler, Très Riches Heures, Eylül, 1412-1416. vellum üzerine boya, 22,5 cm x 13,6 cm, Condé Museum	75
Görsel 39	Limbourg Kardeşler, Très Riches Heures, Mayıs, 1412-1416. vellum üzerine boya, 22,5 cm x 13,6 cm, Condé Museum	76
Görsel 40	Kartal Kulesi'ndeki freskler, Buonconsiglio Kalesi, 1420, Trento, İtalya	76
Görsel 41	Pisanello'nun eskizleri, 1430, kâğıt üzerine çizim. Louvre Müzesi, Paris	77
Görsel 42	Pisanello, Aziz Eustace'in Vizyonu, 1436-1438	78
Görsel 43	Benozzo Gozzoli, Magi'nin Yolculuğu, 1459-1460, Fresk, Riccardi Sarayı, Floransa	78
Görsel 44	Gentile da Fabriano, Müneccim Kralların Tapınması, 1423, ahşap üzeri tempera, 283 x 300 cm, Uffizi Gallery, Floransa	79
Görsel 45	Hubert van Eyck ve Jan van Eyck'a atfedilir, Torino-Milano Saatleri adlı dua ve ayinler içeren elyazması, Vaftizci Yahya sayfası, y. 1420, 284 x 203 mm, Biblioteca Nazionale Reale, Turin, Milan	83
Görsel 46	Hubert van Eyck ve Jan van Eyck, Gent Altar Panosu: Tanrı'nın Kuzusu, 1432, ahşap panel üzerine yağlı boya, Saint Bavo, Gent, Belçika	84

Görsel 47	Görsel 47. Paolo Uccello, San Marino Savaşı, 1435-1440, ahşap üzeri tempera, 182 x 323 cm, Uffizi Müzesi	85
Görsel 48	Piero della Francesca, Vaftiz, 1448, panel üzerine tempera, 167 cm x 116 cm, National Gallery, Londra	86
Görsel 49	Giovanni Bellini, Çayırdaki Meryem, 1505, panel üzerine tempera, 67,3 cm x 86,4 cm, National Gallery, Londra	87
Görsel 50	Giovanni Bellini, Bahçede Acı Çekme, 1459–1465, panel üzeri tempera, 81 cm × 127 cm, National Gallery, Londra	88
Görsel 51	Giorgione, Fırtına, 1508, tuval üzerine yağlı boya. 82 x 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik	88
Görsel 52	Albrecht Dürer, Aziz Eustace, 1501, gravür, 35 × 25,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	90
Görsel 53	Albrecht Dürer, View of Trento, 1494-1495, kâğıt üzerine suluboya ve guaj, 23,8 x 35,6 cm, Kunsthalle, Bremen	91
Görsel 54	Albrecht Dürer, Büyük Çimen Demeti, 1503, kâğıt üzerine suluboya ve guaj, 41 x 32 cm, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya	91
Görsel 55	Albrecht Altdorfer, Scheuchenberg ile Regensburg yakınlarındaki Tuna manzarası y. 1528, panel üzerine yağlı boya, 30 cm x 22 cm	92
Görsel 56	Hieronymus Bosch, Magi'nin Hayranlığı Triptiği, y. 1495, ahşap üzerine yağlı boya, 138 x 138 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	93
Görsel 57	Joachim Patinir, St. Jerome ve Manzara, y. 1515-1520, ahşap üzerine yağlı boya, 78 x 137 cm, Louvre Müzesi, Paris	94
Görsel 58	Leonardo da Vinci, The Virgin of the Rocks, 1483-1508, panel üzerine yağlı boya, 199 x 122 cm, Louvre Müzesi (solda), The National Gallery, Londra (sağda)	95
Görsel 59	El Greco, Toledo Manzarası, y.1599, tuval üzerine yağlı boya, 121,3 x 108,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	96
Görsel 60	Yaşlı Pieter Bruegel, Sürünün Dönüşü, Sonbahar, 1565, meşe panel üzeri yağlı boya, 117 x 159,7 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana	97
Görsel 61	Yaşlı Pieter Bruegel, Karda Avcılar, Kış, 1565, meşe panel üzeri yağlı boya, 116,5 x 162 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana	97

Görsel 62	Nicolas Poussin, Polyphemus ile Manzara, 1648, tuval üzerine yağlı boya, 150 x 199 cm, Hermitage, St. Petersburg	99
Görsel 63	Claude Lorrain, eskiz, 1635-1645, kâğıt üzerine grafit, kalem ve kahverengi mürekkep, 25,2 x 19,3 cm (solda), 14,7 x 20,5 cm (sağda), Teylers Müzesi, Haarlem	101
Görsel 64	Claude Lorrain, Mısır'a Kaçış ile İdeal Manzara, 1663, tuval üzerine yağlı boya, 193 x 147 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid	101
Görsel 65	Peter Paul Rubens, Gökkuşağı ile Manzara, y. 1636, tuval üzerine yağlı boya, 135.6 x 235 cm, Wallace Collection, Londra	103
Görsel 66	Jacob van Ruisdael, Bir Değirmen İşletmesi ve Harabelerin Bulunduğu Manzara, y. 1653, tuval üzerine yağlı boya, 59,3 x 66,1 cm, The Art Gallery of South Australia	105
Görsel 67	Jacop van Ruisdael, Wijk bij Duurstede'deki Yel Değirmeni, 1670, tuval üzerine yağlı boya, 83 x 101 cm, Rijksmuseum, Amsterdam	105
Görsel 68	Jacop van Ruisdael, The Marsh in a Forest, y. 1665, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 99 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg	106
Görsel 69	Simon de Vlieger, İngiliz Kıyılarında Gemiler, 1642-1643, tuval üzerine yağlı boya, 60,5 x 83,5 cm, Royal Museums Greenwich, Londra	107
Görsel 70	Jan van Goyen, Rhenen Manzarası, 1646, tuval üzerine yağlı boya, 110,6 x 135,9 cm, National Gallery of Art, Washington	108
Görsel 71	Meindert Hobbema, Middelharnis Yolu, 1689, tuval üzerine yağlı boya, 103,5 x 141 cm, National Gallery, Londra	109
Görsel 72	Aelbert Cuyp, Nehir Manzarası, 1655-60, tuval üzerine yağlı boya, 123 x 241 cm, National Gallery, Londra	110
Görsel 73	Rembrandt, Değirmen, y. 1650, tuval üzerine yağlı boya, 87,5 x 105,5 cm, National Gallery of Art, Washington	110
Görsel 74	Rembrandt, Üç Ağaç, 1643, gravür, 213 x 279 mm, Teylers Museum, Haarlem	111
Görsel 75	Hercules Segers, Amersfoort'un Görünümü, y. 1625-1630, gravür, 86 x 301 mm, Rijksmuseum, Amsterdam	111
Görsel 76	Hercules Segers, Yol ve Yosunlu Dallarla Uzaktan Görünüm, 1622-1625, gravür, 13,2 x 17,8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam	112

Görsel 77	Hercules Segers, Uzak Görünümlü Dağlık Manzara, 1620-1625, tuval üzerine yağlı boya, 55,2 x 99 cm, Galleria degli Uffizi, Florence	113
Görsel 78	Philips Koninck, Kırsal Bir Arazi ile Panoramik Bir Manzara, 1649, tuval üzerine yağlı boya, 143,2 x 173,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	113
Görsel 79	Johannes Vermeer, Delft Manzarası, y. 1660-1661, tuval üzerine yağlı boya, 96,5 x 115,7 cm, Mauritshuis, Hollanda	114
Görsel 80	Daniel Nickolaus Chodowiecki, Aufklärung, 1791, gravür, 8,5 x 4,8 cm	115
Görsel 81	Antoine Watteau, Venedik Şenlikleri, 1719, tuval üzerine yağlı boya, 56 cm x 46 cm, Edinburgh Ulusal Galeri, İskoçya	119
Görsel 82	Jean-Honore Fragonard, Küçük Park, 1764-65, tuval üzerine yağlı boya, 37 x 45 cm, Wallace Collection, Londra	119
Görsel 83	Wiltshire'daki Stourhead arazisi.	120
Görsel 84	Claude Lorrain, Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara, 1662-63, tuval üzerine yağlı boya, 174 cm x 220 cm, Cambridgeshire	120
Görsel 85	Thomas Gainsborough, Bay ve Bayan Andrews, y. 1750, tuval üzerine yağlı boya, 69,8 cm x 119,4 cm, National Gallery, London	122
Görsel 86	Thomas Gainsborough, Otoportre, y. 1755, kâğıt üzerine grafit, British Museum, Londra	122
Görsel 87	Canaletto, Palazzo Ducale'nin Veduta'sı, y. 1750, tuval üzerine yağlı boya, 51 cm x 83 cm, Uffizi Gallery	123
Görsel 88	Francesco Guardi, Piazzetta, Doge Sarayı ve Riva degli Schiavoni, y. 1780, tuval üzerine yağlı boya, 38 cm x 101 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris	123
Görsel 89	Hubert Robert, Ripetta Manzarası, 1767, tuval üzerine yağlı boya, 117 cm x 145 cm. Beaux-Arts de Paris	124
Görsel 90	Karl Friedrich Schinkel, Nehir Kenarındaki Gotik Katedral, 1813, tuval üzerine yağlı boya, 80 cm x 106,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin	126
Görsel 91	Caspar David Friedrich, Mehtabı Seyreden Kadın ve Erkek, y. 1824, tuval üzerine yağlı boya, 55 x 71 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin	127

Görsel 92	Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, y. 1818, tuval üzerine yağlı boya, 94,8 cm x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg	128
Görsel 93	Caspar David Friedrich, Sisli Deniz Kıyısı, y. 1807, tuval üzerine yağlı boya, 34,2 cm x 50,2 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Avusturya	129
Görsel 94	J. M. William Turner, Baiae Körfezi'nde Apollon ve Sibylla, 1823, tuval üzerine yağlı boya, 145,4 cm x 237,5 cm, Tate Britain, London	130
Görsel 95	J. M. William Turner, Şeytan Köprüsü'nden Schöllenen Geçidi, 1802, kâğıt üzerine grafit, sulu boya ve guaj, 470 x 316 mm, Tate Britain, London	130
Görsel 96	J. M. William Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1842, tuval üzeri yağlı boya. 91 cm x 122 cm Tate Britain, London	131
Görsel 97	John Constable, Stour'daki Mavnalar, y. 1811, tuval üzerine yağlı boya, Victoria and Albert Museum, London	132
Görsel 98	John Constable, Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası, y. 1824-1828, kâğıt üzerine yağlı boya, The Royal Academy of Arts, London	133
Görsel 99	John Constable, Saman Arabası, 1821, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 185 cm, National Gallery, London	133
Görsel 100	John Constable, Stour Vadisi ve Dedham Kilisesi, y. 1815, tuval üzerine yağlı boya, 55,6 cm x 77,8 cm, Museum of Fine Arts Boston	134
Görsel 101	Fontainebleau Ormanı	136
Görsel 102	Théodore Rousseau, Meşe Ağaçları, 1844, kâğıt üzeri füzen, 49,9 x 64,1 cm	138
Görsel 103	Théodore Rousseau, Fontainebleau Ormanı, Sabah, 1849-1851, tuval üzeri yağlı boya, 145 cm x 179 cm, The Wallace Collection, London	138
Görsel 104	Théodore Rousseau, Landes'de Bir Bataklık, y. 1846, panel üzeri yağlı boya, Courtesy of the Walters Art Museum, Baltimore, Maryland	139
Görsel 105	Théodore Rousseau, Masumların Katliamı, 1847, tuval üzerine yağlı boya, 95 x 146,5 cm, The Mesdag Collection, The Hague	140

Görsel 106	Jean-Baptiste Camille Corot, Figürlü Manzara, 1850, kâğıt üzerine kömür ve kahverengi pastel boya, 15,24 x 30,48 cm, özel koleksiyon, ABD	141
Görsel 107	Jean-Baptiste Camille Corot, Sabah, Nimflerin Dansı, 1850, tuval üzerine yağlı boya, 97,7 x 130,5 cm, Musée de Orsay	141
Görsel 108	Jean-Baptiste Camille Corot, Terk Edilmiş Taş Ocağı, Fontainebleau, 1850, tuval üzerine yağlı boya, 29 x 43 cm, Museum Mesdag, The Hague	142
Görsel 109	Jean-Baptiste Camille Corot, Fontainebleau: Bas-Bréau'daki Meşe Ağaçları, 1832-1833, ahşap üzerine serilmiş kâğıt üzerine yağlı boya, 39,7 x 49,5 cm., Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund	142
Görsel 110	Jean-Baptiste Camille Corot, Günün Dört Zamanı, 1858, ahşap panel üzerine yağlı boya, National Gallery, Londra	143
Görsel 111	Jean-Baptiste Camille Corot, Avray Kasabası, 1865-1870, tuval üzerine yağlı boya, 56 x 71,6 cm, Worcester Art Museum	144
Görsel 112	Jean-Baptiste Camille Corot, Volterra Manzarası, 1834, tuval üzerine yağlı boya, 70,5 x 94 cm., Louvre Museum. Paris	144
Görsel 113	Charles-François Daubigny, Oise Nehri Kıyıları, 1875, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 100,3 cm., High Museum of Art	145
Görsel 114	Charles-François Daubigny, Güneş Işığı ile Aydınlanmış Dere Manzarası, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 63,8 x 47,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York	145
Görsel 115	Jean-François Millet, Hasatçılar, 1857, tuval üzerine yağlı boya, 84 x 111 cm, Musée d'Orsay, Paris	146
Görsel 116	Gustave Courbet, Les Puits-Noir Vadisi, 1868, tuval üzerine yağlı boya, 111.1 x 137,8 cm, Musée d'Orsay, Paris	149
Görsel 117	Gustave Courbet, Rüzgârın Hışmı, 1865, tuval üzerine yağlı boya, 146,7 x 230,8 cm, The Museum of Fine Arts, Houston. (Sağda detay)	150
Görsel 118	Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 111 x 155 cm, Kunstmuseum, Basel	151
Görsel 119	Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1886, ahşap üzerine yağlı boya, 80 x 150 cm., Museum der Bildenden Künste, Leipzig	152
Görsel 120	Édouard Manet, Kırdan Öğle Yemeği, 1862 -1863, 208 x 264 cm, tuval üzeri yağlı boya, Orsay Müzesi	154

Görsel 121	Édouard Manet, Ağaçlar, 1859, tuval üzerine yağlı boya, 53,6 cm x 28,4 cm, özel koleksiyon	154
Görsel 122	Édouard Manet, Arcachon'da Deniz Manzarası, 1871, tuval üzerine yağlı boya, 24,8 x 41,9 cm, özel koleksiyon	155
Görsel 123	Eugène Boudin, Trouville Plajı, 1893, tuval üzerine yağlı boya, 56 x 91 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg	156
Görsel 124	Claude Monet, İzlenim; Gündoğumu, 1872, tuval üzeri yağlı boya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris	156
Görsel 125	Claude Monet, Saman Yığınları Serisi, 1888-1891, tuval üzerine yağlı boya	158
Görsel 126	Claude Monet, Nilüferler, 1919, tuval üzerine yağlı boya, 101 x 200 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	159
Görsel 127	Katsushika Hokusai, Fukagawa'daki Mannen Köprüsü Altında, 1830-32, tahta baskı, 25,7 x 38,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	159
Görsel 128	Claude Monet, Nilüferler Göleti Üzerindeki Köprü, 1899, tuval üzerine yağlı boya, 92,7 x 73,7 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York	160
Görsel 129	Pierre-Auguste Renoir, Ormanda, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 55,8 x 46,3 cm, National Museum of Western Art	160
Görsel 130	Alfred Sisley, Sis, Voisinler, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 65 cm, Musée d'Orsay	161
Görsel 131	Camille Pisarro, Le Chou'daki Yol, 1878, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 92 cm, Musée de la Chartreuse, Douai	161
Görsel 132	Berthe Morisot, Creuse Manzarası, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 37,8 x 46,1 cm, özel koleksiyon	162
Görsel 133	Paul Signac, Saint-Tropez'de Bir Koy, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 65 cm x 81,5 cm, özel koleksiyon	163
Görsel 134	Görsel 133. Georges Seurat, Yonca, St. Denis, 1885-1886, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81,3 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh	163
Görsel 135	Paul Cézanne, L'Estaque'dan Görülen Marsilya Körfezi, 1878, tuval üzerine yağlı boya, 58 x 72 cm, Musée d'Orsay, Paris	164
Görsel 136	Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1887, tuval üzerine yağlı boya, 67 x 92 cm, Courtauld Gallery, London	165

Görsel 137	Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904-1906, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, Museum of Art, Philadelphia	166
Görsel 138	Paul Cézanne, Provence'daki Evler: L'Estaque Yakınlarındaki Riaux Vadisi, 1882-1885, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81,3 cm, National Gallery of Art	166
Görsel 139	Vincent van Gogh, Montmajour'daki Kaya, 1888, kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 49 x 60 cm., Van Gogh Museum, Amsterdam	167
Görsel 140	Vincent van Gogh, Arles Manzaralı Çiçek Açmış Meyve Bahçesi, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 72 x 92 cm, Neue Pinakothek, Münih	167
Görsel 141	Vincent van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam	168
Görsel 142	Paul Gauguin, Tavus Kuşlu Manzara (Ölüm), 1892, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 86 cm, Pushkin Museum, Moskova	169
Görsel 143	Pierre Bonnard, Riviera, 1923, tuval üzerine yağlı boya, 79 x 76 cm, The Phillips Collection, Washington, DC	170
Görsel 144	Henri Rousseau, Egzotik Manzara, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 116 cm x 89 cm, özel koleksiyon	170
Görsel 145	Ferdinand Hodler, Lessig'deki Thun Gölü, 1904, tuval üzeri yağlı boya, 80 x 100 cm, Bern, Kunstmuseum	171
Görsel 146	Gustav Klimt, Bir Park, 1910, tuval üzeri yağlı boya, 110,4 x 110,4 cm., Museum of Modern Art, New York	171
Görsel 147	Henri Matisse, Collioure Yakınında Manzara, 1905, tuval üzeri yağlı boya, 46 x 55 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen	172
Görsel 148	Zhong Li, Li Bai, Lu Dağı'ndaki Şelaleye Bakıyor, 15. yy. sonları, İpek üzerine mürekkep, 177,8 x 103,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York	178
Görsel 149	Lu Dağı'ndaki şelalelerden biri, fotoğraf	178
Görsel 150	Huang Gongwang, Gözlerden Uzak Bir Su Evi, 1269-1354, asılı parşömen, kâğıt üzerine mürekkep, 104,5 x 67,3 cm, Nanjing Museum	180
Görsel 151	Giorgione, Fırtına, 1508, tuval üzerine yağlı boya. 82 x 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik	180

Görsel 152	Çalışmanın Dört Hazinesi: mürekkep fırçası, mürekkep çubuğu, kâğıt ve mürekkep taşı, fotoğraf	181
Görsel 153	Mürekkep çubuğu ve mürekkep taşı, fotoğraf	182
Görsel 154	Qu Ding'e atfedilir, Yaz Dağları, y. 1050, el yazması; ipek üzerine mürekkep ve renk, 45,4 x 115,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	184
Görsel 155	Geleneksel pirinç kâğıdı (xuan) yapım aşamaları, fotoğraf	185
Görsel 156	El rulosu, fotoğraf	186
Görsel 157	El rulosundaki bölümler, dijital çizim	186
Görsel 158	Cheng Li'ye atfedilir, asılı parşömen formatlı resim, kâğıt üzerine renk ve mürekkep	187
Görsel 159	Xiang Shengmo, Manzaralar ve Şiirler, 1636, yirmi yapraklık albüm; kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 35,6 x 52,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	187
Görsel 160	Ren Yu'ya atfedilen bir katlanır yelpaze resmi, Qing Hanedanlığı (1644–1911)	188
Görsel 161	Ogata Kōrin, Yatsushashi'deki Süsenler (Sekiz Köprü), y. 1709, altı panelli katlanır paravan çifti; kâğıt üzerine altın varak üzerine mürekkep ve renk, The Metropolitan Museum of Art, New York	189
Görsel 162	Ma Yuan, Beyefendi Ay'ı Seyrederken, y. 1200, mürekkep ve su bazlı boya, MOA Museum of Art, Japonya	193
Görsel 163	Zhu Da (Bada Shanren), Balıklar ve Kayalar, 1699, asılı parşömen; kâğıt üzerine mürekkep, 135,3 x 61 cm, Metropolitan Museum of Art, New York	193
Görsel 164	Pan Tianshou, Yandang Dağındaki Çiçekler, 1963, tuval üzerine mürekkep ve renkli boya, 122 cm x 121 cm	194
Görsel 165	Sesson Shūkei, Manzara, 16. yüzyıl, altı panelli paravan; sağ panel, kâğıt üzerine mürekkep, 167,6 x 356,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York	195
Görsel 166	Yamamoto Bajitsu, Böcekler ve Otlar, 1847, rulo parşömen; ipek üzerine mürekkep ve renk, 21 x 241,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York	196
Görsel 167	Qiu Ying'e atfedilir, Shu'ya Yolculuk (detay), Ming Hanedanlığı, 16.-17. yüzyıl, ipek üzerine mürekkep ve renk,	198

mavi ve yeşil stil, 54,9 x 183,2 cm, Freer Sanat Galerisi, Washington, DC

- Görsel 168** Hōgen En-I, Gezgin Keşiş Ippen'in Resimli Biyografisi, 1299, ipek üzerine renk ve mürekkep, 38 cm x 900-1100 cm, Kankikō-ji, Japonya 199
- Görsel 169** Tawaraya Sōtatsu, Matsushima'daki Dalgalar, y. 1600, altı panelli paravan çifti, kâğıt üzerinde mürekkep, renk, altın ve gümüş, Freer Sanat Galerisi, Washington, DC 199
- Görsel 170** Ogata Kōrin, Kırmızı ve Beyaz Erik Çiçekleri, y. 1700, iki katlı ekran çifti, kâğıt üzerine renkli ve altın varak, her biri 156 x 172,2 cm, Ulusal Hazine/Atami, Japonya'daki MOA Müzesi 200
- Görsel 171** Utagawa Hiroshige, Akiba Tapınağı'nın içi, Ukeji Edo'nun Yüz Ünlü Manzarası serisinden 91 numara, 1857, ukiyo-e, tuval üzerine renkli baskı, Harvard Sanat Müzeleri 201
- Görsel 172** Wang Wei'ye atfedilir, Karlı Dere, Tang Hanedanlığı (618-907), ipek üzerine mürekkep ve renk 202
- Görsel 173** Li Cheng, Uzak Tepeler Arasındaki Bereketli Orman, 10. yüzyıl, İpek üzerine mürekkep ve renk, 46,0 x 298,0 cm, Liaoning Eyalet Müzesi, Çin 203
- Görsel 174** Sesshū Tōyō, Haboku tarzı manzara, 15. yüzyıl, Asılı parşömen, 63,5 x 31,7 cm, British Museum, Londra 204
- Görsel 175** Hasegawa Tōhaku, Çam Ağaçları, 1595, altı katlı ekran, kâğıt üzerine mürekkep, Ulusal Hazine 204
- Görsel 176** Li Huayi, Kar Üzerinde Uzanmak, 2008, enstalasyon, kâğıt üzeri mürekkep ve renk, 190 x 580 cm / 213 x 104,5 cm (ön panel) 205
- Görsel 177** Santa Maria del Carmine'deki Brancacci Şapeli, 14. yüzyıl, fresk, Floransa 206
- Görsel 178** Masaccio, Vergi Parası, 1426-1427, fresk, 255 x 598 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa 206
- Görsel 179** Sandro Botticelli, Nastagio degli Onesti'nin Hikayesi (ilk bölüm), 1483, ahşap panel üzerine tempera, 83 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid 207
- Görsel 180** Jan van Eyck, Madonna ve Şansölye Rolin, 1435, panel üzerine yağlı boya, 66 cm x 62 cm, Louvre Müzesi, Paris 208
- Görsel 181** Pieter Bruegel, İsa ve Zina Yaparken Yakalanan Kadın, 1565, panel üzerine yağlı boya, 24,1 cm x 34,4 cm, Courtauld Galerisi, Londra 209

Görsel 182	Hugo van der Goes, Portinari Altarpiece (kapalı hali), 1476, tuval üzerine yağlı boya, 274 x 652 cm, Uffizi Müzesi, Floransa	209
Görsel 183	Titian (Tiziano), Kutsal ve Kutsal Olmayan Aşk, 1514, tuval üzerine yağlı boya, 118 cm x 279 cm, Galleria Borghese, Roma	210
Görsel 184	Leonardo da Vinci, Kayalıklar Meryemi'nden detay, 1495-1508, panel üzerine yağlı boya, 189,5 cm x 120 cm, National Gallery, Londra	211
Görsel 185	Vincent van Gogh, İki Figürlü Selvi resminden detay, 1889-90, tuval üzerine yağlı boya, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda	211
Görsel 186	Claude Monet, Nilüferler serisinden detay, 1914-1926, tuval üzerine yağlı boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York	212
Görsel 187	Leonardo da Vinci, Santa Maria della Neve için manzara eskizi, 1473, kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 190 x 285 mm, Uffizi Galerisi, Floransa	212
Görsel 188	Rogier van der Weyden, Jeanne of France'ın Diptiği, 1452-70, meşe panel üzerine yağlı boya, 39 x 27 cm (her bir kanat), Musée Condé, Chantilly	213
Görsel 189	Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1510, meşe panel üzerine yağlı boya, 205,5 cm x 384,9 cm, Prado Müzesi, Madrid	214
Görsel 190	Jan van Eyck ve Hubert van Eyck, Gent Altar Panosu, 1432, ahşap panel üzerine yağlı boya, Saint Bavo, Gent, Belçika	215
Görsel 191	Leonardo da Vinci, Müjde, 1472, ahşap üzerine yağlı boya, 90 cm x 222 cm, Uffizi Müzesi, Floransa	217
Görsel 192	Nicolas Poussin, Sakin Bir Manzara, 1651, tuval üzerine yağlı boya, 97 cm x 131 cm, J. Paul Getty Müzesi	218
Görsel 193	Johann Amandus Winck, Kaide Üzerinde Meyve ve Çiçeklerden Oluşan Natürmort, 1810, panel üzerine yağlı boya, 25 x 21,5 cm	218
Görsel 194	Raphael, Canigiani Kutsal Ailesi, 1507, ahşap üzerine yağlı boya, 131 x 107 cm, Alte Pinakothek, Münih	219
Görsel 195	Antoine Watteau, Pastoral Toplantı, 1718, ahşap üzerine yağlı boya, 48,6 cm x 64,5 cm, Art Institute of Chicago, ABD	219
Görsel 196	Gustave Klimt, Uzun Kavak Ağaçları, 1900, 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon	220

Görsel 197	Annibale Carracci, Nehir Manzarası, 1590, tuval üzerine yağlı boya, 88,3 cm x 148,1 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC	220
Görsel 198	Paul Cézanne, Bibémus Taş Ocağı, 1895, 65 x 81 cm, tuval üzerine yağlı boya, Folkwang Müzesi	222
Görsel 199	Titian, Adonis'in Doğuşu, y. 1506, panel üzerine yağlı boya, 35 x 162 cm, Museo Civico, Padua	223
Görsel 200	Rembrandt, İyi Samiriyeli ile Manzara, 1638, tuval üzerine yağlı boya, 46,2 cm x 65,5 cm, Czartoryski Museum, Kraków, Polonya	224
Görsel 201	Claude Lorrain, An Artist Studying from Nature, 1639, tuval üzerine yağlı boya, Cincinnati Art Museum	225
Görsel 202	Aelbert Cuyp, Dordrecht'teki Maas, y. 1650, tuval üzerine yağlı boya, National Gallery	225
Görsel 203	J. M. William Turner, Vezüv'ün Patlaması, 1817, 28,6 cm x 39,7 cm, Suluboya ve kazıma, Yale İngiliz Sanatı Merkezi	226
Görsel 204	Claude Monet, Kavaklar serisinden üç resim, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 92 cm x 73 cm	227
Görsel 205	Paul Gauguin, Tahiti Manzarası, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 67,95 x 92,39 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, ABD	228
Görsel 206	Maurice Denis, Aziz George ve Ejderha, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 76 x 131 cm, Angers Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa	228
Görsel 207	Dik açılı bir mekânın doğrusal perspektifle yapılmış konstrüksiyonu	230
Görsel 208	Odysseia Yeraltında, MÖ 1. yüzyıl sonları, Esquiline Tepesi'ndeki bir evden duvar resmi, Vatikan Müzesi, Roma	231
Görsel 209	İshak'ın Kurban Edilmesi, MS 547, mozaik, San Vitale Bazilikası	233
Görsel 210	Galla Placidia Mozolesi Mozaigi: İyi Çoban, y. 425, Ravenna, İtalya	234
Görsel 211	Sant Apollinare Bazilikası'ndaki Apsis Mozaigi, 6. yüzyıl, Classe, İtalya	234
Görsel 212	Lazarus'un Dirilişi, Rus İkonu, 15. yüzyıl, Novgorod okulu, 71,5 x 58 cm, Rus Müzesi, St. Petersburg, Rusya	236

Görsel 213	Duccio di Buoninsegna, Son Akşam Yemeği, 1308-1311, ahşap üzerine tempera, 50 cm x 53 cm, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo	237
Görsel 214	Ambrogio Lorenzetti, Müjde, 1344, ahşap panel üzerine tempera ve altın varak, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena, İtalya	238
Görsel 215	Masaccio, Kutsal Teslis, 1427, fresk, 667 x 317 cm, Floransa, İtalya	239
Görsel 216	Leon Battista Alberti, Matteo de' Pasti Madalyası, bronz, çap 9,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC	244
Görsel 217	Albrecht Dürer, Yatan Bir Kadının Perspektif Çizimini Yapan Çizer, 1600, ahşap baskı, 7,7 x 21,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York	245
Görsel 218	Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1505, kavak ağacı üzerine yağlı boya, 76,8 x 53 cm, Louvre Müzesi., Paris	247
Görsel 219	Paul Cézanne, House in Provence, 1885-86, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81 cm, Indianapolis Museum of Art, Indiana	248
Görsel 220	Guo Xi, Erken İlkbahar, 1072, ipek üzerine asılı parşömen, mürekkep ve açık renk, 158,3 x 108,1 cm, National Palace Museum, Taipei	250
Görsel 221	Zhang Zeduan, Qingming Nehri Üzerindeki Bahar Şenliği (altta detay), 11.-12. yüzyıl, el yazması, ipek üzerine mürekkep ve renk, 24,8 x 528,7 cm, Saray Müzesi, Pekin	250
Görsel 222	Wang Ximeng, Binlerce Mil Uzaklıkta Dağlar ve Nehirler (altta detay), 1113, el rulosu: ipek üzerine renk ve mürekkep, 51,3 x 1191,5 cm, Saray Müzesi, Pekin	252
Görsel 223	Eğik paralel perspektif örneği. Zhang Zeduan, Qingming Nehri Üzerindeki Bahar Şenliği (altta detay), 11.-12. yüzyıl, el yazması, ipek üzerine mürekkep ve renk, 24,8 x 528,7 cm, Saray Müzesi, Pekin	253
Görsel 224	Fan Kuan, Dağlar ve Dereler Arasında Gezginler, ipek üzerine asılı parşömen, mürekkep ve açık renk, 206,3 x 103,3 cm, National Palace Museum, Taipei	255
Görsel 225	Fan Kuan, Dereler ve Dağlar Arasında Gezginler, (sol: buruşuk çam ağaçları ve bir grup eşeği süren iki adam; orta: ormandaki tapınak; sağ: dağlar), detaylar	255
Görsel 226	Wang Hui, Kangxi İmparatoru'nun Güney Denetleme Turu, Üçüncü Parşömen: Ji'nan'dan Tai Dağı'na, 1698, el yazması;	256

	ipek üzerine mürekkep ve renk, 67,9 x 1393,8 cm The Metropolitan Museum of Art	
Görsel 227	Huang Gongwang, Fuchun Dağlarında Yaşamak (üç parçaya bölünmüş hali), 1350, el rulosu: kâğıt üzerine mürekkep. 33 x 636,9 cm. National Palace Museum, Taipei	257
Görsel 228	Qu Ding, Yaz Dağları, 1050, el yazması; ipek üzerine mürekkep ve renk, 45,4 x 115,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York	258
Görsel 229	Okumura Masanobu, Yeni Yoshiwara'da İkinci Kattaki Bir Salonun Sete Doğru Bakışı, 1745, kâğıt üzerine tahta baskı, 44,1 x 63,3 cm	259
Görsel 230	James McNeill Whistler, Gece: Mavi ve Altın, Eski Battersea Köprüsü 1872-1875, tuval üzerine yağlı boya, 68,3 x 51,2 cm, Tate Britain, Londra (solda). Utagawa Hiroshige, Bamboo Yards, Kyobashi Köprüsü, 1857, tahta baskı, 36 x 23,5 cm, Brooklyn Museum (sağda)	260
Görsel 231	Liu Haisu, Sarı Dağ'da Termal Kaynak, 1954, tuval üzerine yağlıboya 116 x 95 cm, Liu Haisu Sanat Müzesi	273
Görsel 232	Liu Haisu, Huangshan Dağı, 1982, 209 x 86 cm. Liu Haisu Sanat Müzesi	274
Görsel 233	Lin Fengmian, Sonbahar Manzarası, 1977, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 67,5 x 68 cm	275
Görsel 234	Wu Guanzhong, Mor Bambu'da Erken Bahar 1973, 60 x 81 cm	276
Görsel 235	Wu Guanzhong, Güneydeki Küçük Şehir, 1982, 70 x 140 cm	276
Görsel 236	Wu Guanzhong, Nehirler ve Dağlar, 2005, 34 x 46 cm	277
Görsel 237	Zhang Hongtu, Guo Xi'nin Erken İlkbaharı'ı ve Van Gogh, 1998, tuval üzerine yağlı boya, 243,8 x 172,7 cm	278
Görsel 238	Zhang Hongtu, Zhao Mengfu ve Monet, 1999, tuval üzerine yağlı boya, 76,2 x 243,8 cm	279
Görsel 239	Zhao Mengfu, Que ve Hua Dağlarında Sonbahar Renkleri, 1295, el rulosu, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 28,4 x 93,2 cm, National Palace Museum, Taipei	280
Görsel 240	Hong Ling, Erken Bahar, 2001, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm	281
Görsel 241	Wang Keju, Lu'an Rift Vadisi Üçüncü Bölüm, 2017, 199,7 x 160,9 cm	282

Görsel 242	Meng Huang, Mesafe-12, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 180 x 280 cm	283
Görsel 243	Zeng Fanzhi, E Serisi, 2022, no.14, tuval üzerine yağlı boya, 373 x 223 cm	284
Görsel 244	Wang Tiande, Gölün Üzerindeki Karı Ararken, 2019, xuan kağıdına mürekkep, yanık izleri ve tablet baskı, 68 x 57 cm	286
Görsel 245	Huang Bingyi, Rüzgârın Şekli, performans, Fuchun Dağları. 2012	287
Görsel 246	Danielle O'Connor Akiyama, Altın Uzantı, triptik, tuval üzerine yağlı boya, 175,26 cm x 93,98 cm	288
Görsel 247	Aydın Ayan, İlk Karda İzler, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 160 cm	288
Görsel 248	Aydın Ayan, Sıla Çiçekleri ve Devedikenleri, Doğadaki Karşıtlık, 2016, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 160 cm	289
Görsel 249	Selma Gürbüz, Orman, Dolunay, 2012, el yapımı kâğıt üzerine mürekkep, 155 x 300 cm	290
Görsel 250	Alexander Rhys, Kyoto Life, karışık teknik, tuval üzerine, 100 x 100 cm	290
Görsel 251	Caner Karavit, Kaplumbağa Taşı ve Taş Mezar, tuval üzerine akrilik boya, 150 x 100 cm	291
Görsel 252	Selda Eren, İsimsiz, 2017, serigrafi baskı (ed. 8/10), 50x70 cm	292
Görsel 253	Joseph Beuys, 7000 Meşe projesi için ilk ağaç, 1982, fotoğraf, Almanya'nın Kassel kentindeki Fridericianum Müzesi'nin önü	298
Görsel 254	Kassel'deki meşe ağaçlarını gösteren fotoğraf, 2020	299
Görsel 255	Anselm Kiefer, Samanyolu, 1985-1987, tuval üzerine emülsiyon boya, yağlı boya, akrilik, reçine, bakır teller ve kurşun, 381 x 563,88 cm, Buffalo AKG Sanat Müzesi	300
Görsel 256	Chris Drury ve Kay Syrad'ın "Exchange" kitabından sayfalar.	302
Görsel 257	Mehmet Güleriyüz, Karşı Rüzgâr Serisi, 1991, tuval üzerine yağlı boya, 350 x 325 cm	303
Görsel 258	Zahid Büyükişliyen, Çernobil'den Karadeniz'e, 1988, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 110 cm	304
Görsel 259	Azade Köker, Üçüncü Doğa, 2011, tuval üzerine karışık teknik (triptik), 135 x 600 cm	304

Görsel 260	Yao Lu, Puslu Gün Batımında Örtülü Dağ Sırtları, ed.8., 2009, fotomontaj, 120 x 56 cm	305
Görsel 261	Xu Bing, Arka Plan Hikayesi - Yaşlı Ağaçlar, Düz Mesafe, 2018, enstalasyon, (ön yüz üstte, arka yüz altta), Ullens Center for Contemporary Art, Beijing	306
Görsel 262	Cai Guo-Qiang, Bizsiz Rıhtım, 2014, kâğıt üzerine barut, 400 x 2700 cm, Power Station of Art, Bao Long Art Museum, Şanghay, Çin	307
Görsel 263	Canan Tolon, Havadan Sudan 2, 2023, tuval üzerine pas ve akrilik, 214 x 190 cm	308
Görsel 264	Miquel Barceló, Sel, 1990, tuval üzerine karışık teknik, 230 x 287,7 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya	309
Görsel 265	Alexis Rockman, Manifest Destiny, 2004, ahşap üzerine yağlı boya ve akrilik, 243,8 x 731,5 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi	310
Görsel 266	Michael Raedecker, Atmosfer, 2024, tuval üzerine lazer yazıcı pigment transferi, dispersiyon, akrilik ve iplik	311
Görsel 267	Mustafa Pancar, Hafriyat, 1996, tuval üzerine yağlı boya, 145 x 200 cm	312
Görsel 268	Tacita Dean, Umut Enkazı, 2022, kara tahta üzerine tebeşir, 366 x 732 cm, Bourse de Commerce - Pinault Koleksiyonu, Paris	313
Görsel 269	Evren Karayel Gökkaya, Hayal-Et Kuşlar, 2016, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm	314
Görsel 270	Evren Karayel Gökkaya, Dönüşüm, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm, özel koleksiyon	314
Görsel 271	Zaria Forman, Greenland no.62, 2013, kâğıt üzerine soft pastel, 119 x 178 cm	315
Görsel 272	David Hockney, Woldgate Doğu Yorkshire'da Baharın Gelişi Serisi, 2011, kâğıda basılmış iPad çizimi, 93 x 70 cm	318
Görsel 273	Murat Germen, Dikişli Panorama, İnşa Serisi, 2007, İstanbul	319
Görsel 274	Murat Germen, Küresel Tohum Deposu, 2018, fotoğraf, Longyearbyen, Svalbard Adası, Norveç.	319
Görsel 275	Tarık Tolunay, Altın Boynuz - Fraktal İstanbul, 2022	320

Görsel 276.	Pınar Yoldaş, Bir Aşırılık Ekosistemi, 2014, enstalasyon, Berlin	321
Görsel 277	Mike Winkelmann (Beeple), Better, 2016, dijital sanat	322
Görsel 278	Joanie Lemercier, Fuji (不死), 2014, çizim, video projeksiyonu ve müzik, Studio Joanie Lemercier	323
Görsel 279	Quayola, Keyifli Yerler Serisi'nden, 2015, video yerleştirme	323
Görsel 280	Erdal İnci, Galata I, 2023, arşivsel diasec baskı, 150 x 100 cm (ed. 5 + 1 ap), Art On İstanbul	324
Görsel 281	Alex McLeod, Buzdağı Kalbi (ed. 3), 2017, kromojenik baskı, 91,44 cm x 91,44 cm	325
Görsel 282	Refik Anadol, Machine Hallucinations - Nature Dreams, Yapay zeka tabanlı veri görselleştirme, 2021. König Gallery	326
Görsel 283	Ayşe Ekici, Wu Wei, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, İzmir Türk Koleji Koleksiyonu, İzmir	328
Görsel 284	Ayşe Ekici, Wu Wei, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, (aşamalar)	328
Görsel 285	Ayşe Ekici, Phragmites Australis, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 54x73 cm, özel koleksiyon	329
Görsel 286	Ayşe Ekici, Kara Orman I, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 20x50 cm, özel koleksiyon, İstanbul	329
Görsel 287	Ayşe Ekici, Kara Orman II, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 20x50 cm, özel koleksiyon, İstanbul	330
Görsel 288	Ryoryosai Koshuku, Enso, 18. yüzyılın sonu, asılı parşömen: kâğıt üzerinde mürekkep, 29.3 x 48 cm, Herbert F. Johnson Sanat Müzesi, Cornell Üniversitesi, ABD	330
Görsel 289	Ayşe Ekici, Baharbahçe, 2021, pres tuval üzerine yağlı boya, 30 cm çap, özel koleksiyon	331
Görsel 290	Ayşe Ekici, Shan Shui, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm, Çanakkale	332
Görsel 291	Ayşe Ekici, Yügen, 2024, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 40 cm, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Koleksiyonu, Van	332
Görsel 292	Ayşe Ekici, Diken, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 25 cm, özel koleksiyon	333

Görsel 293	Ayşe Ekici, Wabi-Sabi I, 2025, tuval üzeri yağlı boya, 80 x 100 cm	334
Görsel 294	Ayşe Ekici, Wabi-Sabi II, 2025, tuval üzeri yağlı boya, 80 x 100 cm	334
Görsel 295	Ayşe Ekici, Mono No Aware I, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 19,5 x 27 cm, özel koleksiyon	335
Görsel 296	Ayşe Ekici, Mono No Aware II, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 19,5 x 27 cm, özel koleksiyon	336
Görsel 297	Ayşe Ekici, Deve Dikeni Serisi, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 25 x 25 cm (her biri), özel koleksiyon	336
Görsel 298	Ayşe Ekici, Ma, 2025, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 120	337

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

İnsanın doğayla kurduğu ilişki biçimlerinin çözümlenmesinde; sanatın, özellikle de manzara resimlerinin katkısı büyüktür. Resimlerin, konuşma dillerinden bile daha eski olabileceğini söyleyen David Hockney (2017: 8); “Her resim bir şeye bakışı anlatır. (...) 17 bin yıl önce Güneybatı Fransa’da bir mağarada çizilmiş boğa resmini düşünün. O resim, sanatçının o yarattığı gördüğünün kanıtıydı, yarattığın kendisinin değil. Resim bir bakıştan ötesi olamaz” der. İnsanlığın doğaya dair değişen algılarının tarihiyle son derece ilişkili bir tür olarak manzara resmi, sanat tarihinin her döneminde önemli bir yere sahip olmuştur. Geçmişte bir dönem önemini yitirdiği düşünülen bu tür, günümüzde ekolojik kaygıların giderek artmasıyla yeniden ilgi görmeye başlamıştır. Bu çalışma; dünyaya, yeryüzüne, doğaya bakışla ilgilenerek Avrupa ve Uzak Doğu toplumlarının doğaya bakışını ve bu bakışın resim sanatına yansımalarını irdelemektedir. Toplumların inanç/düşünce sistemleri ve yaşam biçimleri farklılıklar göstermektedir. Uzak Doğu ve Avrupa, bu bağlamda birbirinden oldukça farklı coğrafyalardır. Dolayısıyla bu iki coğrafyada, manzara resimleri; temsiliyet, teknik, biçim, üslup, perspektif anlayışları vb. bakımından keskin ayrımlara sahiptir. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı; dünya çapında yerleşik sanat anlayışının Avrupa merkezli oluşunun; sanatın çoğulcu, kapsayıcı ve özgün yapısına aykırı olduğunu göstererek farklı coğrafyalardaki özgün sanat anlayışlarının varlığını ortaya koymaktır. Alt amaçları ise giderek derinleşen çevre krizleriyle önemi günden güne artan insan-doğa ilişkisini, sanat aracılığıyla tekrar anlamlandırmak ve doğa ile bağ kurmanın bir aracı olarak manzara resminin 21. yüzyıldaki konumunu tespit etmektir. Tezde, bu amaçlar dahilinde şu sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Avrupa ve Uzak Doğu’da insan-doğa ilişkisinin benzerlikleri/farklılıkları ve bunların nedenleri nelerdir?
2. Çin ve Japonya’daki inanç/düşünce sistemleri manzara resimlerini nasıl etkilemiştir?
3. Avrupa’daki inanç/düşünce sistemleri manzara resimlerini nasıl etkilemiştir?

4. Uzak Doğu ve Avrupa manzara resimlerinin teknik, plastik unsurlar ve perspektif anlayışları bakımından benzerlik ve farklılıkları nelerdir?
5. 21. yüzyılda doğa temsiline etki eden düşünsel ve fiziksel faktörler nelerdir?
6. Bir tür olarak manzara resminin 21. yüzyıldaki güncel durumu nedir?

Bu soruların yanıtları aranırken nitel araştırma yöntemleri kullanılmış; literatür taraması ve eser incelemeleri yoluyla elde edilen veriler, karşılaştırmalı analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Yapılan literatür taramasında, Uzak Doğu sanatı ile ilgili Türkçe literatürde yeterli kaynak bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmanın hem Uzak Doğu resim sanatı hem de Avrupa-Uzak Doğu karşılaştırması konularında detaylı bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Çalışmada, belirli sınırlılıklar çerçevesinde bir analiz gerçekleştirilmiştir: Coğrafi ve kültürel olarak; Avrupa kıtasındaki ülkeler ile Uzak Doğu'da Çin ve Japonya'nın sanat anlayışları temel alınmıştır. Diğer Uzak Doğu ülkeleri kapsam dışında bırakılmıştır. Kronolojik ve derinlemesine bir inceleme yapılabilmesi adına, tezin zaman sınırlılığı, oldukça geniş tutularak antikiteden 21. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan süreç incelenmiş; ancak önem arz eden belirli dönemlere daha fazla odaklanılmıştır. Sanat disiplini olarak resim sanatı ele alınmıştır. Bu sınırlamalar, 21. yüzyılda doğa temsiline güncel yaklaşımların ele alındığı son ana başlıkta genişletilmiş; konunun gerektirdiği ölçüde farklı coğrafya ve disiplinlerden eserlere de yer verilmiştir.

Tez, altı ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, manzara ve ilgili diğer kavramların tanımlarına yer verilmiş; manzara resminin tarihsel kökeni anlatılmıştır. İkinci bölümde; Uzak Doğu'da etkili olan inanç/düşünce sistemleri ve bunların manzara resmine etkileri ele alınmıştır. Üçüncü bölümde; Orta Çağ'dan modern dönemin sonuna kadar olan süreçte, inanç sistemleri ve düşünsel altyapılar çerçevesinde Avrupa sanatında manzara resminin gelişimi incelenmiştir. Dördüncü bölümde, Uzak Doğu ve Avrupa sanatlarındaki manzara resmi anlayışları; doğanın temsili, teknik, plastik unsurlar ve perspektif anlayışları üzerinden karşılaştırılmıştır. Beşinci bölümde 21. yüzyılda doğanın sanat eserlerinde nasıl temsil edildiği araştırılmıştır. Bu bölümün son alt başlığında, araştırmacı Ayşe Ekici'nin;

Doğu-Batı kesişiminde, kültürlerarası bir bakış açısıyla ve Uzak Doğu felsefesinden aldığı ilhamla ürettiği manzara resimleri incelenmiştir. Altıncı ve son bölümde ise elde edilen sonuçlara ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

1.1. Manzara Resminin Tanımı ve İlk Örnekleri

1.1.1. Manzara Resminin Tanımı

“Manzara resmi”, doğadan bir sahneyi konu alan açık hava resimlerin genel adı olarak tanımlanabilir. “Manzara” sözcüğü Arapça olup aslı “manzar”dır ve “seyir yeri” anlamındadır. Arapça sözlüklerde bulunmayan “manzara(t)” biçimi, “geniş ufuklu görüntü, panorama” anlamıyla eşleştirilmiştir. Sözcüğün kökeni “nızr”dır ve aynı kökten türeyen “nazar” sözcüğü bakma, bakış anlamına gelmektedir. Dolayısıyla manzara, “bakılan yer” anlamındadır (Nişanyan Sözlük, 2021). TDK Güncel Türkçe Sözlük’e göre: “Manzara: 1. Bakış, görüş alanına giren, dikkati çeken her yer; görüntü, dekor. 2. Görünüş. 3. Konusu bir doğa veya şehir parçası olan resim, gravür veya desen, tablo. 4. Durum” anlamlarına gelir (TDK, t. y.). Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü’ne (1968) göre ise manzara, “açık hava resmi” olarak tanımlanmıştır.

Manzara resmi, kimi zaman Türkçe’ye Fransızca “paysage” kelimesinden dönüşerek giren “peyzaj” sözcüğüyle de eş anlamlı olarak da kullanılabilmektedir. TDK Güncel Türkçe Sözlük’e göre “peyzaj”; “1. Kır resmi. 2. Bir yerin doğal görünüşü.” anlamlarına gelir (TDK, t. y.). Peyzaj sözcüğünün Fransızca karşılığı “paysage”, “1. kır, taşra, 2. Ülke” anlamına gelen “pays” sözcüğünden “-age” son ekiyle türetilmiştir. Bu sözcük, Geç Latince “pagensis: kırsala ait olan” sözcüğünden evrilmiştir. “Pagensis”in kökü ise Latince pagus “kır, taşra” sözcüğüdür (Etimoloji Türkçe, 2021).

Yaygın olarak kullanılmasa da manzara resmi için kullanılan bir başka terim “görünü resmi”dir. Bu konudaki görüşlerini, “Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı’nda Görünü (Manzara)” adlı kitabında aktaran Aydın Ayan; sözlük tanımlarına göre manzaranın gök ve

denizi kapsarken peyzajın “kır” ile sınırlandırılmış olduğunu ve iki terimi de kullanmayı tercih etmediğini belirtir ekler: “Bunların yerine, John Berger’in ‘Görme Biçimleri’ isimli kitabı ile Adnan Çoker’in metnini yazmış olduğu ‘Avni Lifij Poşadlar’ kitabında kullanıldığı gibi , ‘Görünü’ ya da ‘Görünü Resmi’ terimlerini kullanmayı yeğliyorum” (Ayan, 2014: 9). Ayan, “Dünya Sanat Ansiklopedisi IX”dan “görünü” sözcüğünün Türkçeleştirilmiş tanımını “resimsel betimlemenin, ‘doğa görünümünü’ başlı başına ya da figürlerin devinimlerine baskın bir izlek olarak ele alan bir tür” olarak aktarmıştır (Ayan, 2014: 9). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde ise manzara, “Doğal görünümün ana konu olduğu ya da en azından figür bulunsu da ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türüdür” (İnankur, 1997: 1170) şeklinde tanımlanmıştır.

Uzak Doğu’da ise “manzara”nın karşılığı “shan-shui”dir ve “dağ-su” anlamına gelir. “Çinli ressamlar için manzara resmi, sanatçının, doğanın sonsuzluğuna dalarak onunla özdeşleştiği bir derin düşüncenin (meditasyon) ürünüdür ve Tao’yla bütünleşmek demektir; bu nedenle de Çinli sanatçı, doğayı Batı resmindeki gibi bir fon olarak kullanmaz” (İnankur, 1997: 1172).

Bu tezde “manzara resmi” ifadesinin kullanılma sebebi “peyzaj” sözcüğünün sahip olduğu yan anlamlar ve pratik kullanımdaki anlam kaybı, “görünü resmi” teriminin ise yaygınlık kazanmamış olmasıdır.

1.2. Manzara Resminin İlk Örnekleri

Doğada var olan unsurların resimlerde yer almasının geçmişine bakıldığında, Paleolitik dönemde yapılan mağara resimlerine kadar gidilebilir. Bu resimlerdeki doğa unsurları, doğada yaşayan hayvanlardır. İlkel insanlar hayvan imgelerini korunma ve büyü amacıyla, işlevsel düşünceyle duvarlara çizmişlerdir (Gombrich, 2011: 40). “İnsan ilk sığınağı olan mağaraların kör karanlıklarına avlayabildiği en vahşi ve güçlü hayvanları konu edinmiştir çünkü vahşi hayvan doğayı sembolize etmektedir. Doğa gerçekten de insanın baş edemeyeceği kadar büyüktür. Doğa, insan için bereket kadar ölüm de demektir” (Gezgin, 2017: 27). Çatalhöyük’te yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan bir duvar resmi ise

diğerlerinden oldukça farklıdır. Bu, Hasan Dağı'nın volkanik patlamasını konu edinen bir resimdir. Resmin yapıldığı dönemde yaşayanların bu patlamayı görmüş oldukları bilinmektedir. Bu duvar resminin yaklaşık 8600 yıl önce yapılmış en eski manzara resmi olduğu düşünülür. Bu resme manzara denmesinin sebebi, bir dağ ve onun eteklerine kurulmuş yerleşim yerlerini içeren doğadan bir sahneyi gösteriyor olmasıdır. Fakat konu bir dağ manzarası olsa bile içerik, yaşadıkları ve etkilendikleri bir doğa olayıdır. Yani burada da resim yapma istençlerinin sebebi, hayvan imgelerini duvarlara çizmeleri ile aynıdır (Görsel 1).



Görsel 1. Hasan Dağı'ndaki volkanik patlamayı gösteren duvar resmi, MÖ 7400-6000, Çatalhöyük. (Biblical Archaeology Society, 2021).

İsmail Gezin, “Sanatın Mitolojisi” kitabında Çatalhöyük'teki bu duvar resminin - diğer mağara resimlerindeki boğa ve bizon tasvirleri gibi- bir ölüm sembolü olduğunu ileri sürer. Bunun sebebi dağın getirdiği felaketlerdir. Gezin (2017: 46), burada ölümün kitleselliğinin söz konusu olduğunu belirterek şöyle der: “Dağ tanrının insana verdiği bir tufanı temsil eder. Bu tufan göklerden yağan, ateş ve küllerden oluşan bir tufandır. Geçmişte yaşanan felaketlerin unutulmaması ve tanrıların göz ardı edilmemesi amacıyla yapılmış bir ritüeldir”.

Milattan önce dört binlerden itibaren Mezopotamya'da kurulan Sümer, Akad, Asur, Babil gibi büyük uygarlıkların sanatlarında ise manzara unsurları, kabartmalarının konusu olan olayların geçtiği mekanları betimlemek için kullanılmıştır. Bu uygarlıkların sanatlarının

genel üslubu sembolik ve soyutlamacıdır. “Bahçeler, ağaçlar ve çiçekler Mezopotamya sanatı ve heykelciliğinde yaygın olarak temsil edilmişlerdir” (Goody, 2010: 64). MÖ 31. yüzyıl ile MS 4. yüzyıl arasında, Eski Mısır’da üretilen Mısır sanatındaysa amaç; resimdeki her şeyin katı kurallar çerçevesinde, kusursuz doğrulukta betimlenmesidir. Mısırlılar, gerçek dünyayı taklit etmek değil; bilgi aktarmak amacıyla, güçlü bir doğa gözlemi sonucunda, her bir ögenin ayırt edici yönlerini en doğru şekilde resmetme gayesinde olmuşlardır. Örneğin, Nebamun’un Bahçesi’nde (Görsel 2), birbirinden farklı bakış açıları bir arada kullanılmıştır. Balıklar ve ağaçlar profilden, göl ise kuş bakışı olarak resmedilmiştir. Bunun amacı, en doğru ve ayrıntılı betimlemeyi gösterebilmektir. Bu bakış açısına “aspektif” denir ve Batı’nın bakış açısı “perspektif”in tam tersidir. Eski Mısırlı sanatçının amacı, bir nesne veya varlığın tüm temel ayrıntılarını kişisel değil, evrensel bir bakış açısıyla göstermektir. Buradaki gölet, hayvanlar, balıklar ve ağaçlar ölümden sonraki yaşamın huzur ve sükunetini temsil eder.



Görsel 2. Nebamun’un Bahçesi, y. MÖ 1400, Teb’deki bir mezardan duvar resmi, 64 x 74,2 cm, British Museum, Londra. (The British Museum, 2021).

Mısırlıların üslubunun bir ressamınkinden çok, harita çizimcilerinin üslubuna benzediğini söyleyen Gombrich (2011: 58) şöyle demiştir:

Doğa gözlemiyle bütünün tutarlılığı öylesine yetkin bir biçimde dengeye sokulmuş ki, onların gerçekçilikleri kadar uzak ve sonsuz oluşları da bizi etkiliyor. Geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin bu kaynaşımı, tüm Mısır sanatının özelliğidir.

Bu özelliği, en iyi şekilde mezarların duvarlarını süsleyen kabartmalar ve resimlerde izleyebiliriz. Ölünün ruhundan başka hiç kimsenin görmemesi gereken bir sanata, “süslemek” sözcüğü pek yakışmıyor. Gerçekte de bu yapıtlar haz kaynağı olsun diye yapılmamıştır. Görevleri, “yaşamı korumak”tı.

Mısır için oldukça önemli olan Nil Nehri’nin içinde yer aldığı betimlemeler *Nilotik manzara* (Görsel 3) olarak anılır. Nilotik sahne veya manzara terimi; bitki örtüsü ve faunası, şehirleri, sakinleri, belirli yapıları, orada ibadet edilen tanrılar ve onların onuruna yapılan ayinler de dahil olmak üzere, Nil’in içinde ve kıyılarındaki yaşamı gösteren tasvirler için kullanılır. Terim hem Mısır sanatında hem de Mısır dışında, özellikle Ege sanatında yaratılan bu tür manzaralara atıfta bulunur. Hellen ve Roma sanatlarında ise bu sahneler mozaiklerin konusu haline gelmiştir.



Görsel 3. Bataklıkta Avcılık ve Balıkçılık, Nilotik Manzara örneği, MÖ 14. yüzyılın ilk yarısı, Nakht Mezarı, Mısır. (Wikipedia, 2021).

Nilotik manzaraların yaygın imgeleri arasında; papirüs bitkisi, palmye ağaçları, balıklar, su kuşları, kedigiller, maymunlar ve timsahlar görülür. Nilotik sahneler Mısır’ın Eski, Orta ve Yeni Krallık dönemleri boyunca görülmüş olup özellikle 18. Hanedanlık’ın mezar resimlerinde öne çıkmaktadır. Bu manzaralar, Nil’in egzotizminin yanı sıra bir su yolu olarak yoğun kullanımını vurgular. Ancak çoğu sahne, genel olarak doğanın bereketini kutlamak için betimlenmiştir. Nilotik bir manzaranın en önemli özelliği, eşlik eden herhangi

bir bitki ve hayvan yaşamının nihai kaynağı olan nehir ortamıdır. Mısır'daki Nil nehrinin yıllık taşkınları eski uygarlığın yiyecek ve mahsulünün kaynağı olmasının yanı sıra Mısırlılara güvenilir bir döngüsel takvim de sağlamıştır (Barrett, 2013: 3).

Ege Bölgesi söz konusu olduğunda ise, MÖ 3000-1200 yılları arasında Girit'te, Doğu uygarlıklarının etkisinde kalan; ancak kendine özgü niteliklere sahip bir kültür ve sanatın geliştiği bilinmektedir. Bu bölgede sırasıyla; Minos (Girit) (MÖ 2000-1550), Miken (Akha) (MÖ 1600-1200) ve Yunan uygarlıkları doğmuştur. Minos Uygarlığı, hem Miken Uygarlığı'nı sosyal ve kültürel açılardan etkilemiş olması hem de Doğu-Batı kültürleri arasında bir köprü görevi görmesiyle Avrupa tarihinin ilk gelişmiş uygarlığı kabul edilir. “İnsan imgesi” barındırmayan manzaraların resmedilmesinin ilk örnekleri de bu dönemlere rastlar. Girit sarayları ve diğer iç mekanlarda, genellikle doğa manzaralarının betimlendiği freskler, taş oymalar, seramikler, damgalar yer alır.

Doğa, Ege sanatında en sık rastlanan temalardan biridir. Çiğdem, süsen, sarmaşık, zeytin, zambak, mersin, akasya ve gerçek manzaralarda bulunmayan melez kombinasyonların bulunduğu kara manzaralarının yanı sıra nehir ve deniz manzaraları da bu dönemde yapılmıştır. Görsel 4'te Ege sanatına ait bir Nilotik manzaranın detayı görülmektedir.



Görsel 4. Nehir, MÖ 16. yüzyıl, minyatür friz, 5. oda, Doğu duvarı, The West House, Akrotiri, Thera. (Wikipedia, 2021).

Minos manzaralarının en önemli örneklerinden “Bahar Freski” (Görsel 5), 1970 yılında yapılan arkeolojik kazılarda, Santorini’nin (Thera) güneydoğu kıyısındaki bir köy olan Akrotiri’deki Delta kompleksinin 2. odasında ortaya çıkarılmıştır. Freskte, havada uçan kırlangıçlar, onların aşağısındaki dağ yamaçları ve buralarda filizlenen zambaklar tasvir edilmiştir. Bu duvar resminin ve Girit, Knossos’ta hayatta kalan diğer resimlerin, günümüze ulaşan -insan imgelerinden yoksun- ilk doğal manzara resimleri olduğu ileri sürülmektedir.



Görsel 5. Bahar, y. MÖ 1550, fresk, Akrotiri, Thera (Santorini), Milli Arkeoloji Müzesi, Atina. (Wikimedia Commons, 2021).

“Bahar Freski”nde görülen imgelerin Minoslular için ne anlama geldiği konusunda, zaman içinde yapılan çalışmalar sonucunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Yaygın olarak benimsenen görüşlere göre bu manzaralar; Giritlilerin taptıkları bilinen Minos doğa tanrıçasının -ya da tanrıçalarının- kapsayıcı varlığını ima eden doğaya duyulan saygıyı yansıtır ya da dini anlam ve işleve sahiptir. Ancak bu konuya ilişkin çeşitli görüşler mevcuttur. Nanno Marinatos (1993: 194), genel olarak manzara türünün dini öneme sahip olduğunu düşünmektedir. Ona göre, Bahar Freski’nde farklı mevsimlerde yetişen bitkilerin bir arada resmedilmesi ve melez bitki ya da hayvanların betimlenmesi kutsallığı imgelemektedir. Bu freskte tanrıça görülme de manzara onun nüfuz alanıdır. Sara A. Immerwahr (1990: 46) da bu resimlerin kutsal olduğunu, hatta freskin yer aldığı odanın da bir tapınak olduğunu ileri sürmüştür. “Sanat sanat içindir” görüşünün Minoslular için anakronik olduğunu ve bu sebeple bu freski tamamen estetik ve sanatsal amaçlarla yapmış olamayacaklarını savunur. Anne P. Chapin (1997: 24), Bahar Freski ve Knossos’ta bulunan

diğer benzer fresklerin doğası gereği dini içerikli olabileceği konusunda diğer araştırmacılarla hemfikir olsa da manzaraların altında yatan sembolizmin, daha çok seçkin bir sınıf tarafından toplumdaki ayrıcalıklı konumlarını güçlendirmek için kullanıldığını öne sürmüştür. Minos toplumunda manzara sanatının mimarideki işlevinin, seçkinlerin güç ve yüksek statü iddiasını sürdürmek olduğunu söylemiştir. Mary B. Hollinshead (1989: 339) ise Delta 2’deki buluntuların hiçbirini için kanıtlanabilir bir dini işlev bulunmadığını ve odanın muhtemelen “güvenli ve estetik açıdan hoş bir ortam” yaratmak için dünyevi amaçlarla dekore edilmiş, önemli bir kişiye ait özel bir bölmenin parçası olduğunu ileri sürer. Delta 2’nin bir tapınak olmadığı sonucuna varmasına rağmen, kırmızı zambakların dini imalar barındırma ihtimali sebebiyle Bahar Freski’nin dini açıdan da bir önemi olabileceğini kabul eder. Minos duvar resimlerine ekolojik bir perspektiften bakan Vesa-Pekka Herva (2006: 587) ise Minosluların bu resimleri yapma amaçlarının kutsiyet ve doğaya saygı barındırma da teist anlamda dini bir amaçları olmayabileceğini, bunun yerine Minosluların -insan dışı- doğal varlıkları ve alanları, bir organizma-çevre sisteminde¹ iş birliği içinde oldukları varlıklar olarak görerek onlarla bu bağlamda ilişki kuruyor olabileceklerini ileri sürer. Minosluların doğa tutkunu oldukları düşüncesi dayanaksız değildir. Tarım için uygun bir iklimde, sarp dağlardan yemyeşil vadilere kadar değişen doğal manzaralar arasında yaşamışlardır.

Hellenistik dönem fresk ve mozaiklerinde manzara imgelerinin kullanımının arttığı görülür. Resimlenenler, çoğunlukla mitolojik sahneler olsa da manzara, bilinen doğal biçimlerde temsil edilmektedir. Efsanevi ve kutsal imalar arasındaki sınırda konumlanan pastoral manzaralar, Helenistik sanatın en çarpıcı eserlerindendir (Hanfmann, 1963: 8). Bu tür resimler *sakral-pastoral manzaralar* olarak anılmaktadır ve Augustan Çağı boyunca, bu gerçekçi bağlamdan soyutlanmış rustik görüntülerin tasviri, Roma ve Campania’daki evlerin bazılarının dekorasyonunun bir parçasını oluşturmuştur (Leach, 1980: 51). Sakral-pastoral manzaralara en iyi örnek Odysseia’dan sahnelerin betimlendiği fresklerdir (Görsel 6). 1848’de Roma’da arkeolojik kazılar sırasında bulunan ve MÖ 1. yüzyılın ortalarında yapıldığı düşünülen, Odysseia’dan bölümleri gösteren bu fresk, sekiz panele bölünmüş ve daha sonra dört dikdörtgen panel oluşturmak üzere yeniden bir araya getirilmiştir. Bu resimler,

¹ Organizma-çevre sistemi (organism-environment system): Organizma, çevre olmadan var olamaz ve çevre ancak organizmaya bağlıysa tanımlayıcı özelliklere sahiptir.

Hellenistik ve Roma sanatının sınırlarında, hatta çakıştığı noktada durur (Honour, Fleming, 2016: 183).

Roma'daki bir evden günümüze ulaşan sağlam kalmış en güzel örnekleri sahte gömme ayak çerçeveye alınmış Odisseia'dan sekiz sahnedir. Sanatçı Akdeniz'in serin sularıyla sıcak durgun havasının davet edici atmosferini, hafifçe puslu bir havada parıldayan körfezin burunlarını resmederek yansıtmıştır. Mesafe fikri verilirken, teknelerin ve kayalıkların biçimleri belli belirsiz tanımlanır, öte yandan resimler duvar yüzeyini şiirin berrak hayal dünyasına açmaktadır. (Honour, Fleming, 2016: 183)



Görsel 6. Odisseia'dan sahneler, MÖ 1. yüzyıl sonları, Esquiline Tepesi'ndeki bir evden duvar resmi, Vatikan Müzesi, Roma. (Musei Vaticani, 2021)

Freskin orijinal mi yoksa daha önceki bir kompozisyonun kopyası mı olduğu bilinmemektedir. Roma manzara resimleri asla tek başına duracak şekilde yaratılmamış, her zaman büyük, karmaşık duvar kompozisyonlarının parçalarını oluşturmuştur (Leach, 1980: 51).

Antik Roma sanatında manzara resmi örnekleri düşünüldüğünde; Roma İmparatorluğu'nun ilk imparatoru Augustus'un eşi Livia Drusilla'nın İtalya'nın Roma kentinin on iki kilometre kuzeyinde, Prima Porta'da bulunan villasının içine, kısmen yeraltında, kayaların içi oyularak yapılmış bir odanın manzara görüntüleriyle betimlenmiş

duvarlarından söz etmek mümkündür (Görsel 7). Ağaçlar, otlar, çiçekler, çeşitli egzotik kuşlar, duvarların ötesinde çitlerin ardında gerçekten var olan bir görüntüyümüş gibi illüzyonist biçimde resmedilmiştir. Neredeyse duvarlar yokmuş gibi görünür. Ağaçların yaprakları boyanırken ışık-gölge tekniği uygulanmıştır (Görsel 8). Resimlerde atmosferik perspektif hakimdir. Flora ve faunanın farklı türlerinin ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesi bolluk-bereket hissini yansıtmaktadır.



Görsel 7. Prima Porta'dan bahçe sahnesi, y. MÖ 30-20, fresk, Museo Nazionale Romano, Roma. (Wikipedia, 2021).



Görsel 8. Prima Porta'dan bahçe sahnesi, detay: Meşe Ağacı ve Kuşlar, y. MÖ 30-20, fresk, Museo Nazionale Romano, Roma. (Wikipedia, 2021).

Bu bahçe manzarası aynı zamanda, Roma mitolojisinden yansımalar barındırmaktadır (Kellum, 1994: 221).

Dallarına parlak tüylü kuşların tünediği çeşitli türlerden çiçekli bitkiler ve ağaçlar odayı tamamen sarmakta, iç mekâna Roma saraylarının ve villalarının planlamasına sıkça dahil edilen türden lüks bir bahçeyi daimî olarak katmaktadır. Görsel açıdan odanın gerçek mekanını genişleten dar bir çimen şeridinin ötesinde doğal yaşam dünyası, izleyicide cezbeden duygular uyandırılarak -o dönemlerde Horace'ın bir şiirinde yazdığı gibi -daimî bir baharın hüküm sürdüğü sanki “Kutsanmışların Adaları” cennetini akla getirecek şekilde ayrı tutulmuştur. (Honour, Fleming, 2016: 183)

Manzara resimlerinin Uzak Doğu'daki ilk örnekleri araştırılmak istendiğinde; Çin sanatında manzaranın en önemli konu olduğu ve doğanın, Çin'de her anlamda hâkim güç olduğu bilinse de doğa temsili sanatlarına yansımasının neredeyse Akdeniz'deki kadar geç olduğu görülür (Soper, 1941: 140). Çin sanatının ilk örnekleri Neolitik Çağ'ın boyanmış çömlek ve falez resimleridir. “Günümüzden 7000 yıl önce merkezinde Lôs Platosu olacak şekilde başlayıp Hean'a, Shanxi'ye Shaanxi'ye, Gansu'ya, Hebei'ye ve Ningxia'ya dek uzanan Yangshao kültürü, Neolitik Çağ'daki boyanmış Çin çömleklerinin en zengin dönemidir” (Qiangong, 2018: 45). Bu çömleklerde yer alan, kimi zaman basit kimi zaman karmaşık çizgiler ve renkler, Çin resminin temelini oluşturmuştur.

Doğa, Çin'de son derece büyük bir öneme sahiptir. Budist ve Taoistlerin ilk tapınaklarını yamaçlara inşa etmelerinden yüzyıllar önce bile Çinliler için dağların kutsal olduğu bilinmektedir. Bunun nedeni, kadim zamanlardan beri kozmik güçlerin, uyumun, enerjinin ve evrenin sürekli yenilenişinin bir şekilde dağlarda tezahür ettiğine inanmalarıdır. Yaygın inanışa göre; dağ, kozmik varlığın bedenidir. Kayalar, kemikleri; su, damarlarında akan kanı; ağaç ve otlar, saçları; sis ise nefesinin buharını temsil eder (Sullivan, 1962: 1).

Çinli şair, ressam veya filozof için dağlarda dolaşmak bir meditasyon, hatta bir hayranlık eylemidir. Mevsimlerin geçişinde, yağmur ve güneşin ritminde, bulutların, sisin ve suyun sonsuz hareketinde, evrenin kendi ritminin bir tezahürünü görür. Tepelere tırmanarak ve bir dizi zirveye bakarak, şeylerin düzeninde insanın gerçek yerini keşfeder. Şafakta güneş ilk kez yüksek, çıplak doğu yamaçlarına çarptığında,

bulutlarla dolu oyuklar karanlık ve gizliyen, sonsuza dek etkileşim halinde olan ancak sonsuza dek dengede tutulan, yang ve yin'in kozmik ikiliğinin işleyişini gözlemler. (Sullivan, 1962: 1-2)

Doğanın bu derece önem arz etmesinin sebeplerinden biri, Çinlilerin antik çağlardan beri bir tarım topluluğu olmasıdır. Kış ve yazın, yağmur ve kuraklığın, yani yinelenen düzeninin farkında olan Çinliler, içgüdüsel bir sonsuz ritim duygusunu kabul ederek ona boyun eğmişlerdir. Çünkü hayatta kalmalarının ve refahlarının buna bağlı olduğunu anlamışlardır. Bir diğer sebep ise coğrafi konumdur. İki tarafı deniz, üçüncüsü aşılmaz dağ sıraları ve dördüncüsü tarafı ise çöllerle kaplı Çin, uzun süreler boyunca dokunulmazlığını korumuştur. Bu izolasyon; güvenlik, kalıcılık ve toprağa bağlılık duygularının kuvvetlenmesini sağlamıştır (Sullivan, 1962: 2).

Ningxia bölgesindeki Helan Dağı'nda bulunan ve zaman aralığı bin ile on bin yıl arasında değişen falez resimlerinde (Qiangong, 2018: 46); semboller, desenler, hayvan resimleri, insan yüzleri, avcılık, kurban sunma, dövüş, eğlence, dans ve çiftleşme gibi yaşam sahnelerinin yanı sıra kutsiyet atfedilmiş doğa unsurlarının tasvirlerine rastlanır. Görsel 9'da görülen kayaya oyulmuş "Güneş Tanrısı" buna örnektir.



Görsel 9. Güneş Tanrısı, kaya resmi, Helan Dağı, Ningxia. (Chinasage, 2021).

Çin resmi dendiğinde değinilmesi gereken bir diğer husus, Çin kaligrafisidir. Kaligrafi ve resim Çince'de aynı kökten gelir. Arkeolojik keşiflere göre, Çin yazı karakterlerinin üzerlerinde görüldüğü en eski objeler MÖ 3000 yıllarına ait ritüel kapları

oldukları düşünölen ömleklerdir. Ayrıca kaplumbağa kabukları ve kemikler üzerinde de kehanet amaçlı yazıldıkları düşünölen karakterler bulunmuştur. Örneğın, Dawenkou kültürüne ait bir çömlek üzerindeki en eski Çince yazı karakterlerinden biri (Görsel 10), şöyle tasvir edilir: “Güneş bulutların üzerindedir ve beş dağın zirvesi bulutların altında yükselir. Bunun anlamı, ‘sıcak’tır. Bu, Çince yazı karakterlerinin resimyazı temelli resimlerden evirildiğini ve işlenme ve dizilmenin ardından kavram-yazı haline geldiğini gösterir” (Qiangong, 2018: 15). Böylelikle ömlek ve kemiklerdeki ilk kaligrafi örneklerinde doğa unsurlarının görsel yansımalarının yer aldığı söylenebilir.



Görsel 10. Çince “Şafak” karakteri işlenmiş ömlek. Dawenkou kültürü. (Qiangong, 2018).

Antik Çin resim teorilerinin özü sanatsal kavramlardır. Bu kavramlar duyguları ve ortamları kusursuz bir şekilde harmanlar, resimlerin ortaya koyduğu edimsel olanı ve gerçek olanı, estetikle ve estetik sayesinde görünür olan hayali mekanla birleştiren imgeler sistemine gönderme yapar. Çin resmi ve Batı resmi arasındaki farklar, resim gereçlerinin farklı olmasında ve daha da önemlisi farklı kültürel görüşler ve estetik değerlerde yatmaktadır. (Qiangong, 2018: 47)

Kimi edebi eserlerde milattan önce üçüncü yüzyıla tarihlenen duvar resimlerinden söz edilse de Han Hanedanlığı öncesinde manzara resimlerinin varlığı, yeterli kanıt bulunmayan, tartışmalı bir konudur (Sullivan, 1962: 10). Bu doğrultuda Çin’de, en eski manzaraların üç boyutlu biçimde tasvir edildiği söylenebilir. Örnekler arasında Han Hanedanlığı (MÖ 206 - MS 220) döneminde üretilen bronz veya seramikten yapılmış, Taoist

ölümsüzlerin evi oluğu düşünölen dağ zirvesi şeklindeki tütsü brölörleri sayılabilir (Görsel 11).



Görsel 11. Dağ formunda tütsü brölörü, Han Hanedanlığı (MÖ 206-MS 220), bronz, 21,5 cm yükseklik, James E. Conley Koleksiyonu. (Heritage Asian Art, 2021).

Han Hanedanlığında peyzajın varlığına dair kesin kanıtlar bulunmamakla birlikte, ilkel ve şematik biçimde de olsa peyzaj öğelerinin temsil edildiği yeterli sayıda nesne, günümüze ulaşmıştır. Bunlar arasında mezar çinileri, çömlekler ve işlemeli bronzlar sayılabilir. Bunlar üzerindeki manzara betimlemeleri, insan ve hayvan figürleri için oluşturulmuş ortamlar olarak yer alır. (Sullivan, 1953: 55)

Görsel 12’de, Han Hanedanlığı dönemine ait damgalı ve boyalı çini mezar karosu görülür. Karo üzerinde; tekrar eden at, kuş ve ağaç figürleri görülür. Bu doğa unsurları, yalnızca dekoratif değil, aynı zamanda simgesel anlamlar içerir. Bu dönemde; at figürlerinin, savaş gücü ve prestiji, ağaçların yaşamı ve yeniden doğuşu, kuşların ise ruhun özgürlüğünü ve göğe yükselişini temsil ettiği düşünülmektedir. Han sanatında, ruhani anlamlar taşıyan kuş motifleri, mezar sanatı içerisinde sıkça kullanılmıştır.



Görsel 12. Damgalı ve boyalı çini karo, Han Hanedanlığı (MÖ 206- MS 220), Royal Ontario Müzesi, Toronto. (Sullivan, 1953).

İKİNCİ BÖLÜM

UZAK DOĞU SANATINDA MANZARA RESMİ

Resim, harika manzaralar bakımından dağlara ve sulara denk olamaz, ancak dağlar ve sular da fırça ve mürekkebin yarattığı harikalar bakımından resme denk değildir.

Dong Qichang

Uzak Doğu sanatı, her dönemde inanç ve düşünce sistemlerinden etkilenmiştir. Özellikle manzara resmi, yapılışından izlenişine, bir meditasyon biçimidir. İnanç-düşünce sistemleri hakkında bilgi sahibi olmadan Uzak Doğu manzara resimlerinin anlaşılması mümkün değildir. Bu bölümde Çin ve Japonya'daki inanç-düşünce sistemleri ve manzara resmine etkileri anlatılacaktır.

2.1. Çin Sanatında Manzara Resmi ve İnanç-Düşünce Sistemlerine Genel Bakış

2.1.1. Çin'de Etkili Olan İnanç-Düşünce Sistemleri

Çin resim sanatının kökeni, yaklaşık 3000 yıl öncesine dayanır ve karakteristik özelliklerini koruyarak halen yaşamaya devam etmektedir. Resim ve kaligrafi, Çin'de diğer tüm sanat dallarından üstün tutulur. Çin resim sanatının en önemli özelliği, inanç ve düşünce sistemleri ile son derece ilişkili olmasıdır. Bir Çinli için resim, her şeyden öte “evrenin gizini dışa vuran” bir nitelik taşır. Tüm Budist geleneklerin ve diğer inanç sistemlerinin dışında resim, başlı başına kutsal bir pratik, bir meditasyon biçimi olarak görülür (Cheng, 2006: 13).

Çin'de hiçbir zaman Batı'daki anlayışta bir dini inanç sisteminin olmadığı söylenebilir. Çin toplumunun inanç ve düşünce sistemi; Çin geleneksel dini (Çin halk dini), Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm olmak üzere dört ana kaynaktan beslenir. Çin geleneksel dini; Çin toplumunun dini inanç ve uygulamaları paylaştığı, çeşitli mit ve efsaneleri de kapsayan dini gelenekler bütünüdür. Bu geleneklerin; birden fazla tanrıya, atalarının ruhlarına ve Gök Tanrı olarak düşünülebilecek üstün bir güce inanma üzerine inşa edildiği söylenebilir. Aslına bakılırsa Konfüçyüsçüler, Taocular ve diğerlerinde Tanrı'ya

ibadet gibi bir tutum görülmez. Çin inanışlarını incelerken öncelikle Tian (Tien) ve Shang Ti kavramını ele almak gerekir. “Tian” kavramı, genellikle “cennet” olarak karşılık bulsa da daha detaylı anlamlar içerir:

“Tiān” (天) kelimesinin kökeni, Çincedeki 128 karakter işaretinden biri olan “da” (大) işaretidir. Bu işaret; ulu, yüce, büyük, sonsuz gibi anlamlara gelmektedir. Aynı zamanda ailenin büyüğü, baba anlamları da vardır. Tiān ise genel anlamıyla eski Çin kozmogonisinde astronomik bağlamda; gök, tabiat, zaman, hava, gün gibi anlamlara sahipken, özelde; Tanrı’nın bulunduğu yer anlamındaki Gök, Tanrı, ilah, yüce kanun, Çin’in hâkimi, imparator gibi anlamlara gelir. Çinliler bugün de Tanrı anlamında Tian (天), Shàngdì (上帝) ve Shén (神) sözcüklerini kullanırlar. (Tezcan, 2022: 508)

Anlaşılabacağı üzere, Çince “Tanrı” ve “gök” sözcükleri aynı biçimde yazılır. “Shang Ti (Shàngdì 上帝)” sözcüğü ise yukarıdaki efendi, büyük hükümdar, imparator, ilahî olan, Tanrı, göğün hükümdarı anlamlarına gelir ve bu ikisi kimi zaman birbirleri yerine de kullanılır (Tezcan, 2022: 508). Eski Çinlilere göre, Shang Ti ve Tian arasında sınırları çok belirgin olmasa da bir ayrım vardır. Shang Ti, Tian’a göre daha şahsi olarak kavranır. Öyle ki Shang Ti İngilizceye “Tanrı” diye çevrilirken T’ian ise “gök” olarak çevrilir. Başka bir deyişle Shang Ti, evrenin tamamının varoluş sebebi olarak görülür. En eski Shang Ti anlayışı, zamanla felsefi bakımdan Tian ilkesine ve sonra da ahlaki Tao düşüncesine dönüşmüştür (Suzuki, 2012: 155).

Eski Çinliler, Tian’ın koruyucu ve bağışlayıcı olduğuna, sıkıntılı zamanlarında ona seslenerek teselli bulduklarına inanmışlardır. Bu sesleniş “göğe” doğrudur. Göğün, insanlara mutluluk bahşetmesinin yanı sıra kötülük ve belaları da gönderdiğine inanmışlardır ki bu, yeryüzündekiler “göğün” ahlak yasalarına gereken saygıyı göstermediklerinde gerçekleşir. Gök, hem insanlar üzerinde mutlak güç sahibidir; her şeyi bilir ve görür hem de bilgelğin ve aydınlığın sembolüdür. Ahlak yasalarını gök koymuştur ve bunlar sonsuza dek değiştirilemez. Göğün, iyilik veya felaketlerini yeryüzüne gönderirken taraf gözetmediğine inanılır. Ancak bu nedenle yeryüzündekilere özel bir sevgi ve bağlılık da duymadığından,

onun iyiliğini kaybetmemek ve gazabına uğramamak için her zaman bilinçli olunmalıdır (Suzuki, 2012: 135-144). Tian; başlarda antropomorfik terimlerle -yani insani nitelikler atfedilerek- ifade edilirken sonraki dönemlerde tamamen doğayla ilgili terimlerle ifade edilmiştir. Öyle ki geleneksel Çin dininde doğaya da tapınılmıştır. “Shang Ti, kendisini ne yeryüzündeki belli bir kutsal mekânda, ne de insan duyularıyla kavranabilecek maddi nesnel bir suret içerisinde görünür kılmıştır. Herhangi bir Çinli bilgenin onun “sessiz sesini” işittiği görülmüş veya duyulmuş bir şey değildir” (Suzuki, 2012: 155).

Çinlilerin inanışına göre Tian, ahlaken ve siyaseten oldukça etkilidir. İnsanlarına; barış, adalet ve mutluluk vermek temel amacıdır. Dünya’ya, “göğün oğlu” olarak tanımlanan bir temsilcisini gönderir. Bu temsilci hükümdardır. Çinliler ahlaki ve siyasi otorite arasında ayırım gözetmezler. Yöneticilerinin ahlak ve iyilik konularında mükemmeliyete sahip olması gerekmektedir. Devletteki en üst konum Tanrı’ya en yakın olan kişiye ait olmalıdır. Dolayısıyla her hanedan değişimi “göğün takdiri” olarak görülür. Diğer dinlerde var olan peygamber inancı ise Çinlilerde görülmez. Shun, Yü, Yi Yin, Mükemmel T’ang, Chou Beyi, Lao Tzu ve Konfüçyüs gibi kişiler, kendi içlerinden kimselerdir ve tamamen pratik ve ahlaki vasıflarıyla önem kazanmışlardır (Suzuki, 2012: 155).

Eski Çinlilerin inanç sistemleri, tek tanrıcılık ve çok tanrıcılık arasında kararsız ve çelişkili görünür. Aşağıdaki paragraf bu durumun anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

Shang Ti evrenin yaratıcısı değildir. Eski Çinlilerin dünya tasavvuru tektanrıcılık ile çok tanrıcılık arasında gider gelir. O kimi zaman tek Shang Ti’yi savunur ve ardından Ulu Gök’teki Shang Ti’nin yanı sıra yer tanrısı, beş su, ateş, ahşap, maden ve toprak tanrısı, dağ tanrıları ve nehir tanrılarına geçit veren çok tanrı inancına geri döner görünür. Fakat bu sonuncular Shang Ti’ye tabidirler ve ona boyun eğler, bununla beraber aralarındaki ilişkinin mahiyeti tam olarak belirlenmiş değildir. Her halükârda bu fenomenler dünyası tek başına Gökteki Shang Ti’nin değil enerjisinin büyük bölümüyle Yerin katkıda bulunduğu ortak bir eserdir. Bundan dolayı Çinlilerin düşüncesinde gök ve yer birbiriyle yakından ilişkilidir ve gerçekten bu ilişki o kadar yakındır ki zaman zaman gök-ve-yer diye tek bir kavram oluştururlar. Bununla

beraber gerek halk efkarında gerek felsefede ikinci dünya tasavvuru tarihi boyunca, sadece en erken aşamasında değil, fakat Çin düşüncesi Sung hanedanlığı döneminde olgunluğuna eriştiğinde de en baskın sestir. (Suzuki, 2012: 158-159)

Çinliler, Grek veya Hindu halklarından farklı olarak her zaman uhrevi inançlardan çok dünyevi ilişkilere önem vermiş; davranış bilimlerine ve pratik ahlaka ilgi duymuşlardır. Bu doğrultuda felsefe onlar için oldukça önemli olmuştur. “Felsefenin Çin Medeniyeti’nde işgal ettiği yer, diğer medeniyetlerde dinin işgal ettiği yerle karıştırılabilir. Çin’de felsefe, her eğitilmiş şahsın ilgilendiği bir şeydir” (Yu-Lan, 2019: 3). Çin imgelemi pratik ve olgucu olduğu için çoğunlukla akıl edilebilir şeylerin dışına çıkmaz. Bu nedenle de Shang Ti’de bir yaratıcı aramamışlardır. Bu durumun sonucu olarak şahsılık anlamı içeren Shang Ti, halkın gözündeki eski önemini zamanla yitirmiş ve eylemsel yönü ağır basan Tian kavramı daha fazla önem kazanmıştır.

Milattan önce 206 ve milattan sonra 220 yılları arasında hüküm süren Han Hanedanlığının yıkılmasıyla birlikte, Çin İmparatorluğu sarsılmış; bu karmaşa ve bunalım ortamında, kökleri çok eskilere dayanan birtakım düşünce hareketleri gündeme gelmiştir. Bu dönemde, Konfüçyüsçülüğün yanı sıra Taoculuk ve Budizm, Çin toplumunun yaşamına etki etmeye başlamıştır. Çinlilerin; Konfüçyüsçülük, Taoculuk veya Budizm inanç sistemlerinden herhangi birine veya bunların hepsine birden tabi olmaları mümkündür. Genel bir bakış açısıyla, Konfüçyüsçülük; erdemli ve iyi olmayı, düzenli sosyal kuralları; Taoculuk, evrendeki uyum ve düzen gibi unsurları; Budizm, ibadet kültürü ve manastır yaşamıyla ilişkili bir hayatı içerir.

Çin düşüncesinde insan, ayrıcalıklı bir konuma sahiptir; ancak bu konum, insanmerkezci bir yaklaşımı ifade etmez:

İnsan, Gökyüzü ve Toprak, evrenin üç ayırıcı niteliğini (Genies) oluşturur. Özel bir varlık olarak insan, kendi varlığında, Gökyüzü’nün ve Toprak’ın erdemlerini birleştirir; kendine özgü varlığını gerçekleştirmek için de onların alanına girer ve

onları uyum yasalarına doğru yönlendirir. Konfüçyüs düşüncesinden yana olanlar, insanın yaradılıştan gelen doğası (jen-hsing) ve insani yazgısıyla özel olarak ilgilenmişlerdir. Daha sonra Budistler, insanın arzuları (jen-yü) sorunu üzerinde çokça durmuşlardır. Her şeyden önce, doğanın ve kozmosun devinimlerine uyum sağlamayı istemiş olan Taoculara gelince, kalpten ya da insan tininden (jen-hsin) söz ederler onlar. (Cheng, 2006: 66)

Birbirine karşıt iki düşünce sistemi olan Konfüçyüsçülük ve Taoculuğun kökleri milattan önce yedinci yüzyıla kadar uzanır. “Bunlardan biri ‘Yi Ching’ ve Konfüçyüs (M.Ö. 551-479), diğeri Lao-tzu tarafından temsil edildi. İlki ikiciliği [dualism] savundu ve bilinemezci [agnostik], olgucu [pozitivist], pratik eğilimler gösterdi, buna karşılık diğeri agnostik, mistik ve transandantalistti” (Suzuki, 2012: 44).

MÖ 551-479 yılları arasında, Doğu Zhou Hanedanlığı döneminde yaşamış olduğu düşünülen Konfüçyüs, aslında bir memur ve siyaset düşünürüdür. Asıl adı Kong Qiu’dur. Konfüçyüs, “Efendi Kong” anlamındaki “Kong Fuzi”nin Latinceleştirilmiş halidir. Öğretisi, yaşadığı dönemde ahlaki bakımdan bozulmuş ruha yönelik bir tepki olarak meydana gelmiştir. Çin klasiklerine dayanan görüşlerinin temelini, erdemli insan ve uyum içinde yaşayan toplum oluşturur. Beş ana Konfüçyüsçü Klasik; Belgeler Kitabı (Tarih Kitabı, Şujing, Şangşu), Şiirler Kitabı (Şijing), Değişimler Kitabı (Yijing ya da I Ching), Ayinler (Li) ve Yaz ve Güz Yıllıkları (Çunqiu)’dır. Sonraları bu beş ana klasik on üçe kadar genişletilmiştir (Holcombe, 2021: 55).

Erdem, Konfüçyüs için son derece önemlidir. Erdemli bir yaşam için dini törenler, ayinler, örf ve uygulamalar yerine getirilmeli ve izlenmelidir. İdeal insanı; akıllı, cesur, mütevazı, hırslı olmayan, kibar, törenlere bağlı kimse olarak tanımlar. İdeal devlet anlayışında ise insanların özünde iyi olduğu kabul edilir. Halk ile devlet arasında bir anlaşma vardır. Devlet, halkın refahını ve mutluluğunu gözetir, korku ile yönetmez. Konfüçyüsçülüğe göre insanlar; doğuştan iyi ve dürüsttürler. Acıma, merhamet gibi duygulara da doğuştan sahip olarak doğarlar. İnsanın bencil bir varlık olarak dünyaya geldiği

anlayışı değil, her insanın yüreğinde bir diğerkam dürtü olduğu kabul edilir. Yapılması gereken, insanın bu özelliklerini yitirmemesi için uğraşmaktır.

Konfüçyüsçülüğü dini bir sistem değil; bir hayat yolu, yaşam tarzı olarak görmek gerekir. Konfüçyüsçüleri ahlak bakımından mükemmelliğe ulaşmak için harekete geçiren şey; Tanrı gibi bir dış güç değil, insanın içinde bulunan sevgi, samimiyet, iyi kalplilik gibi duygulardır ve her daim böyle olması için çaba gösterirler. İç dünyalarında uyanabilecek kötü ve bencilce dürtüleri kontrol etmeye çalışırlar. Konfüçyüs'e göre ideal insanın özü ve yaşayış biçimi bir olmalıdır. Evrensel üstün erdem olarak ifade edilebilecek bu anlayış, Çince "jen" terimine karşılık gelir. "Bu "jen" terimi, "iyi kalplilik, iyilikseverlik ve sevgi" olarak tercüme edilmiştir. Konfüçyüs'ün "jen" öğretisi insan tabiatının kendisine dayandırılmıştır. İnsan "jen"i tatbik etmeye muktedirdir. Bunu uygulamadığı sürece de mükemmel insan sayılmaz (Güç, 2001: 61).

Konfüçyüs, özgün bir düşünce sistemi oluşturmaktan ziyade, eskilerin bilgelik dolu sözlerini aktarmak ve yaymak istemiştir. Ancak düşüncelerini yaşarken hayata geçirememiş; öğrencileri, ölümünün ardından onun söz ve öğretilerini "Konuşmalar" adlı bir kitapta toplamışlardır. Qin (Ch'in) Hanedanlığı (MÖ 221-206) yerine Han Hanedanlığının kurulmasından itibaren Konfüçyüs'ün düşünceleri, Çin resmî ideolojisinin temelini oluşturmaya ve sosyo-kültürel yaşamda etkisini artırmaya başlamıştır. Hatta bu dönemde onu tanrılaştırma girişimleri olmuş, adına mabet yapılmış ve kurbanlar sunulmaya başlanmıştır. Konfüçyüs'e ibadet etmek kutsal sayılan atalara tapınmanın bir biçimi olarak görülmüştür. Fakat bahsedildiği üzere, Konfüçyüsçülükte tanrılar panteonu ya da antropomorfist bir tanrı, tapınak, kutsal kitap ve ölüm sonrası ahiret inancı gibi şeyler yoktur. Bu inanç sistemi, bütünüyle dünya yaşamındaki ahlak, eğitim, sosyal ve siyasal istikrar üzerine kuruludur. Kimi zaman başka alemlerden bahsedilse de temelde metafizik bir yaklaşım bulunmaz. Bu nedenle agnostik ve hümanist olarak görülür; dünyevi ve ahlaka dayalı bir gelenek olarak kabul edilir. İki bin yıldan fazla bir zamandır Çin'in manevi, sosyal ve politik yaşamında etkisini sürdürmektedir. Diğer ülkelerde hakikat kaynağı olan kutsal metinlerin yerini Çin'de Konfüçyüsçü metinler almıştır. Devleti son derece önemsemesi ve

itaati teşvik etmesi nedeniyle bir *devlet dini* olarak görülmüşse de tam anlamıyla resmi devlet dini olmamıştır.

Onun için esas olan insanların barış içinde bir arada yaşamasıydı. Hedefi, insanların bir arada iyi yaşamasının öğretisini kurmaktı; çocuklar ana-babaları, hükümdarlar ise uyrukları ile barış içinde birlikte yaşamalıydılar. Bu hedefine ulaştı. Öğretisi sayesinde büyük Çin ulusunun bireyleri binlerce yıl, dünyanın başka taraflarındaki insanlardan daha fazla barışçıl ve sakin olarak bir arada yaşadı. Bu düşünür: Kong Fuzi=Konfüçyus. (Gombrich, 2018: 83)

Konfüçyüs'ün yaşadığı zamanlarda Çin'de yaşayan bir diğer bilge ise Laozi'dir (Lao Tzu)² ve Çin toplumunu etkileyen bir diğer düşünce sistemi onun öğretilerinden meydana gelen Taoculuktur. Laozi, milattan önce 604'te Honan eyaletinde doğmuştur. O da başlangıçta bir memur iken daha sonra görevinden ayrılmıştır. Taoculuğun kurucusu olarak bilinse de bu inanç sisteminin, genel anlamıyla ondan önce de var olan ve kurucusu olmayan bir gelenek olduğunu düşünenler de vardır.

Taoculuk adlandırması “yol” anlamındaki Tao (Dao)'dan gelmektedir. “T'ien Tao” yani “Göğün Yolu” olarak da anılır. Tao; doğru yol, dünyanın doğal düzeni ve değişmez yasalara göre varoluşu anlamına gelir. Bütün varlıklar Tao ile ilgilidir. Tao'nun evrendeki “sınırsız yaratıcı güç” olduğuna inanılır. Yani, *yaratıcı ilkedir* ama *yaratıcı* değildir. Somut bir varlığı bulunmaz ve ona tapınılmaz. Taoculuğun temelinde mistik panteizm vardır. Tao'nun Tanrı olduğuna değil, yalnızca Tao'dan kaynaklı tanrısal varlıklar olduğuna inanılır ve tapınaklarda onlara ibadet edilebilir. Taoculuk da Konfüçyüsçülük gibi dini bir inanç sistemi olmaktan ziyade bir düşünce sistemi olarak kabul edilir. Yegâne amaç, Tao'yu kavramanın yollarını aramak, bulmak ve Tao ile kişinin kendi doğası ve evren arasındaki uyumu sağlamaktır. “Doğanın enginliğinde insanlar ve insanların endişeleri önemsizdir. Taocular dünyada, el değmemiş, doğal güzelliğe teveccüh gösteren ilk topluluklardandı” (Holcombe, 2021: 61).

² Laoçe veya Lao-tze olarak da anılır.

Mutlak mükemmelliğe yalnızca Tao yolunda gidilerek ulaşılabilir. İnsan kendini ve işlerini Tao'nun iradesine bırakmalıdır. Gombrich (2018: 86), Laozi'nin “Tao” öğretisini şöyle özetlemiştir:

Bütün dünyada, rüzgârda ve havada bitkilerde ve hayvanlarda, gece ve gündüzün birbirini izlemesinde, yıldızların hareketinde büyük bir yasa etkilidir. Bu yasanın adını da koyar: Tao. Bunun anlamı, olanak içinde her şeyden uzak kalmaktır. Sadece insan, huzursuzluğu, didinmesi, pek çok tasarısı ve düşünceleri, kurbanları ve duaları ile bu yasaya uymamaktadır, ondan uzaktır. Ondan etkilenmemekte, onu zedelemektedir. Bu nedenle Laoçe'ye göre yapılması gereken tek şey vardır: Hiçbir şey yapmamak. İçine kapanıp sakın bir tarzda yaşayacaksın. Çevrene bakmayacaksın ve olup bitenleri gözlemeyeceksin. Hiçbir şey istemeyeceksin ve hiçbir düşünce belirtmeyeceksin. Bu işi başarabilen bir ağaç veya çiçek gibi olur, tıpkı onlar gibi amaçsız ve bilinçsiz. İşte o zaman Tao'nun gökyüzünü hareket ettiren ve ilkbaharı getiren büyük, genel yasası bu insanı etkilemeye başlar.

Taoculukta, Konfüçyüsçülüğe göre ahlak vurgusu daha az iken metafizik yön daha ağır basar. Mistik bir düşünce sistemidir.

Bütün Çinli düşünürler insan ve tabiatın safi birer kaza olmadığını, mevcudiyetlerinin rastgele veya gelişigüzel bir iş olamayacağını, insan davranışının düzenleyicisi ve doğal hadiselerin kılavuzu olan bir Tao'nun -yani bir yol veya kuralın- olması gerektiğini kabul ederler. Onları (Çinli düşünürleri) hararetli bir tartışma ve ihtilafa düşürmüş olan şey Tao'nun varlığı veya mahiyetiydi. Acaba o sadece metafizik mi yoksa ahlaki miydi? Aşkın mı yoksa olgular alanı içinde miydi? Temel mesele bu sorunlar etrafında şekilleniyordu. Taocular daha çok bu sorulardan ilkinin, Konfüçyüsçüler ikincinin tarafındaydı. (Suzuki, 2012: 80)

Taoculuktaki en önemli öğretilerden biri “karşı koymama (pu cheng chih te)” ilkesidir (Suzuki, 2012: 97). Taoculuk, insan yaşamının kendi karmaşıklığı ve yoğunluğuna

karşın, bireyselliğe ve evrenin hâkim düzenine sadık kalmayı öğütler. Taocuların yaşarken ya da öldükten sonra ulaşmak istedikleri bir arzuları yoktur. Önemli olan kendilerine duydukları saygı ve değerdir. Bu nedenle kendi mutluluk ve huzurlarını başkaları uğruna feda etmek gibi bir anlayışa sahip değildirler. Aslına bakılırsa, dünyevi hiçbir emelleri, gelip geçici şeyler için hiçbir talepleri bulunmaz. Fakat ölümden sonra değil hayattayken, kişisel olarak ölümsüzlüğe büyük bir önem verirler.

Taoculuğu anlamak için değinilmesi gereken bir diğer kavram “wu wei”dir. “Eylemeden eylemek” olarak tanımlanabilen bu kavram; tevazu, sakinlik ve kibirden uzak durmakla bağdaştırılabilir:

Bu tabir genellikle hareketsizlik diye çevrilir, oysa öne sürmeme/iddiada bulunmama birçok durumda kastedileni daha doğru anlamıyla verir. Wu wei aylak aylak oturup hiçbir şey yapmamak değildir. O başkalarının işlerine karışmama, hatta Tao’nun iç kaynağından kendiliklerinden akıp gittikleri sürece kendi işine de karışmama anlamına gelir. (Suzuki, 2012: 98)

Laozi bu durumu şöyle anlatır:

İşte böylece, ermiş kişi: eyleme geçmeden işi bitirir, söz söylemeden öğreti üretir. Bin bir türlü şeyi çekip çevirir, ama hiçbirini başlatmaz. Hamlesini yapar, ama sonuca bel bağlamaz. İşleri tamamlar, ama üzerlerinde durmaz. Ve üzerlerinde durmadığı için de hiçbir iş yolundan çıkmaz. (Laozi, 2020: 2)

Taoculuğun en önemli metni, Laozi’nin yazdığı düşünülen -fakat bir kişi veya tek bir döneme ait olamayacağına, farklı dönemlerde yaşamış birden fazla kişinin yazılarından oluştuğuna dair görüşler de bulunan- Tao Te Ching (Dao De Jing)’dir. “Tao ve Te’nin Kitabı” anlamına gelir. “Tao (Dao)”, en eski anlamıyla “yol” demektir. “‘Dao’a ilk defa metafiziksel bir anlam yükleyerek, onu evrenin ve içindeki tüm varlıkların temeli olarak

vasıflandıran kişi Lao Tzu'dır" (Ünal Chiang, 2011: 160). "Te (De)" ise Taoculukta kendiliğindenlik, evrenle bir olmak anlamındadır. Çince ideogramlar, kendilerine has anlam zenginliğine sahip oldukları için bu kitabın çevirileri çok farklı anlamlara ve yorumlara taşınmaktadır.

Lao Tzu'nun derinlemesine açıklık getirdiği "Dao Düşüncesi", Çin Tarihi'nde ilk kez ortaya atılan hem metafizik hem de sistematik bir "Evren Oluşum Teorisi" niteliğini taşımaktadır. Ancak, Lao Tzu'nun Dao teorisi ile asıl ulaşmayı hedeflediği amaç bir Evren Oluşum fikri ortaya atmaktan çok, evrenin mükemmel düzeninden yola çıkarak insanlara örnek olacak, onları sakin, düzenli ve güvenli bir yaşama kavuşturacak bir bakış açısı sunmak, ideal bir yaşam biçimi oluşturmaktır. Lao Tzu'nun ideal bir yaşam biçimi oluşturma konusunda izlediği bu yöntem, Lao Tzu'nun insanı insan yapan "Öz"ün sırrının, evreni oluşturan ve adına "Dao" dediği temel düzenin içinde yer aldığına inandığını göstermektedir. (Ünal Chiang, 2011: 159)

Karşıt doktrinler olarak görülen Konfüçyüs ve Laozi'nin öğretileri arasındaki keskin farkların bazı sebepleri şu şekilde öne sürülmüştür:

Bazı Sinologlar bu farkı iklim değişikliğine bağlarlar, ilki sert, çalışkan, düzen seven Kuzeyli, diğeri tasasız, hayalperest, düşüncesiz ve çoğunlukla tembel Güneyli tipini temsil eder. Sert iklim ve soğuk havanın baskısıyla kuzeyliler tabiata karşı çetin bir savaş içindeydiler. Onların arasında "kendi haline bırak" siyaseti gelecekleri bakımından yıkımla sonuçlanırdı. Fakat güneyliler için durum bütünüyle farklıdır; onlar tabiatı kendileri için elverişsiz ve bu yüzden boyun eğdirilmesi gereken bir güç olarak görmüyorlardı. Tam tersine tabiat burada hayatın tadını zahmetsiz meşakkatsiz çıkarabilecek kadar güzeldi. Karşı koymama ve karışmama tabiatla başa çıkabilecekleri en iyi hal tarzıydı. Bu sebepten ötürü Konfüçyüs'ün Kuzeyli tipini, Lao-tze'nin Güneyli tipini temsil ettiği söylenebilir. (Suzuki, 2012: 105-106)

Taoculuğa, Budizmin ve kimi halk inanışlarının destek verdiği söylenebilir. Konfüçyüsçülük ise tamamen Çinlilere özgüdür. Konfüçyüsçülere göre; hayırseverlik ve adalet en büyük erdemler iken Laozi'ye göre bunlar yapay şeylerdir: “Yol kaybolduğu vakit ‘erdem’ doğar. ‘Erdem’ kaybolduğu zaman ‘insancılık’ doğar. ‘İnsancılık’ kaybolduğu zaman ‘doğruluk’ doğar. ‘Doğruluk’ kaybolduğu zaman ‘usul ve adet’ doğar. Usul ve adet, sadakat ve güvenirliliğin seyretilmiş halidir. Ve kargaşanın başlangıcıdır” (Laozi, 2020: 41).

Çin toplumunu etkileyen bir diğer inanç sistemi ise milattan sonra birinci yüzyılın ilk yarısında, Hindistan’dan Çin’e geldiği düşünülen Budizm’dir. Budizm’in gelişi, Çin tarihinin en önemli olaylarından biridir. Burada felsefe, inançlar ve sanat üzerinde son derece etkili olan Budist fikirler, daha çok Taocu bilginlerin yaptığı tercümelerle yayılmıştır (Yu-Lan, 2019: 323).

Budizm’in kurucusu, asıl adı Siddharta Gautama olan bir prenştir. Buda (Buddha) onun takma adıdır ve “aydınlanan, uyanan” anlamlarına gelir. Buda; Konfüçyüs ve Laozi ile aynı zamanlarda, milâttan önce altıncı yüzyılda Hindistan’da yaşamıştır. Gautama, Konfüçyüs ve Laozi gibi bir memur değildir. O, Hindistan’ın kuzeydoğusunda (günümüzde Nepal’in bulunduğu bölge), Sakya kabilesinin kralı Şuddhodana ile kraliçe Mahamaya’nın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Gautama, yirmi dokuz yaşına kadar babası tarafından bütün kötülüklerden uzak tutulmuştur. Fakat bir gün dolaşırken gerçekle karşılaşmış; bir yaşlı, bir hasta ve bir ölü görmüştür. Bunun üzerine bir gece saraydan kaçmış ve prens giysilerini çıkarıp, saçlarını kazıyıp bir keşiş gibi yaşamaya başlamıştır. Altı yıl süren bu dönem içinde kendisini çeşitli eziyetlerle ve açlıkla terbiye etmeye çalışmış, ancak bu şekilde de tatmin olmamıştır. Ne sefa içinde bir hayat sürmek ne de acılar içinde nefsinin engellemeye çalışmanın insanı gerçeğe ulaştıracağını anlar. Bu düşünceler içinde bir orta yol arayışındayken, bir Bodhi (veya Bo) ağacının altında kırk dokuz gün süren meditasyonun sonunda, “aydınlanmaya” yani Nirvana’ya ulaşır. Daha sonra ise insanları kendi yoluna çağırmaya ve öğretilerini yaymaya başlar. Bu aydınlanmadan sonra da kendini Buda olarak adlandırır. Nirvana’ya eriştiği bu yer daha sonra kutsal ziyaret mekânı olmuştur.

Birden fazla Budizm okulu olmasına ve her birinin farklı öğretiler sunmasına karşın hepsinde ortak olan şey, Karma (Çince Yeh) inancıdır:

Karma ya da Yeh genel olarak, iş ya da eylem olarak tercüme edilir; ancak onun gerçek anlamı bundan daha geniştir. Çünkü onun kapsamı, yalnızca kasti eylemle sınırlı değildir; aynı zamanda akıllı bir varlık olan ferdin söylediği ve konuştuğu her şeyi de içerir. Budizm'e göre, evrenin ya da daha kesin olacak isek, duygulu/akıllı bir varlık olan bireyin evreninin bütün fenomenleri, onun zihninin tezahürüdür. Eylemde bulunduğu, konuştuğu hatta düşündüğü her zaman onun zihni, bir şey yapar ve bu şey, ne kadar uzak ya da yakında olduğu önemli olmaksızın, kendi sonucunu üretmek zorundadır. Karma sebeptir ve onun karşılığı sonuçtur. Bir ferdin varlığı, sebepler ve sonuçlar zincirinin toplamından oluşur. (Yu-Lan, 2019: 325-326)

Anlaşılabileceği üzere karma; kişinin fiziksel ve zihinsel tüm eylemlerini ve sonuçlarını kapsar. İnsan, aklından geçirdiği ya da eyleme dönüştürdüğü her şeyin sonucundan, şu anki ya da sonraki yaşamında etkilenecektir. Karma ilkesi, *Samsara* kavramı ile ilişkilidir. *Samsara*, reenkarnasyon (ruh göçü, yeniden doğuş) döngüsüne verilen isimdir. Budizm, *maddenin ölmezliği* ilkesine; yani, canlılar öldükten sonra ruhlarının, başka bir bedende (canlı veya cansız varlıklar içinde) yeniden hayat bulması fikrine dayanır. Dolayısıyla karma inancını oluşturan sebep-sonuç ilkesi, ruh var oldukça geçerliliğini sürdürür.

Budizm; metafizik tartışmalar yerine, duyguları kontrol etme, ahlâken temizlenme, tüm insanları eşit görme, tüm canlılara şefkat ve sevgi gösterme gibi ilkeleri temel alan bir inanç sistemidir. Budizm, antropomorfik bir Tanrı anlayışından uzak olsa da Buda, Tanrı'yı inkâr etmez. Yine de teistik bir Tanrı anlayışını benimsememiştir. Konfüçyüsçülük ve Taoculuk, dini yapılardan çok düşünce sistemleri olarak görülürken, Budizm; bir kurucuya, kutsal metinlere, ibadet uygulamalarına, inanç ilkelerine, cemaate, tapınaklara sahip olmasıyla bir din olarak kabul edilebilmektedir. Budizm'in esas amacı, hayatın acı ve ıstıraplarının kaynaklarını ve bunlardan kurtulabilmenin yollarını bulmaktır.

İnsanla gerçek arasında hayatın ıstıraplarla dolu olduğu şeklindeki kötümser anlayış Buda telkininin temelini oluşturur. Buda'nın kurtuluş öğretisinin özü şu dört kutsal gerçekten meydana gelir: 1. İnsanın varlığı kötülük, tatminsizlik, hastalık, yaşlılık, ölüm vb. ıstıraplarla yoğrulmuştur. 2. İstirabın sebebi arzu ve ihtirastır. Bu da yeni karma ve sudûra, yeni tenâsüh ve ölüme yol açar. 3. İstiraba son vermek için arzulardan, fâni işlerden sıyrılmak gerekir. Bu sürekli tekrarlanan devrelerden kurtulmanın yolu Nirvana'dır. 4. Bu hürriyete, yeni hayata, Nirvana'ya ulaşabilmek ancak Buda'nın sekiz dilimli yolu ile mümkündür. (Tümer, 1992: 353)

Sonsuz mutluluğa erişmenin yolu, bedenin ihtiyaç ve tutkularından uzaklaşmaktır. Buda öğretisine göre hayat, acılarla doludur. Tutku ve eğlence, insanın aldandığı düşlerdir. Acıların kaynağı hırslar ve hayatta kalma isteğidir. Dolayısıyla acıdan kurtulmanın yolu yaşam isteğini yenmekten geçer. Böylelikle insan, Nirvana'ya erişir. “Hiçlik, istek ve tutkulardan arınmış hiçlik. Bu kavrama Budistler ‘Nirvana’ derler” (Gombrich, 2018: 80-81). Nirvana'ya erişmek isteyen kişi, Orta Yol'da (macchima patipada) yürümelidir. Buna Sekiz Dilimli ya da Sekiz Aşamalı Yol da denir:

Nirvana'ya ermek için öğrenilmesi ve uygulanması gereken Sekiz Aşamalı Yol (Ashtangikamarga) vardır: 1) Doğru Düşünmek: us yoluyla Nirvana'ya erişmenin doğru kavranmasıdır. 2) Doğru Duygu: kuramsal anlayışın duygulara etkisidir. Bunun sonunda düşmanlık duygusu yok olur. 3) Doğru Söz: yalan, iftira, gevezelik ve dedikodudan kurtulmaktır. 4) Doğru Davranış: ahlaklı davranış herhangi bir yarattığı öldürmemeyi, hırsızlık yapmamayı gerektirir. 5) Doğru Yaşam: kasaplık ve balıkçılık gibi yaşamı yok edici uğraşların seçilmemesidir. 6) Doğru Çaba: tinin disiplin altına girmesidir. 7) Doğru Düşünce: tembelliğin ve dağınıklığın yok edilmesidir. 8) Doğru Meditasyon: tinin özdeğe egemen olmasıdır, Nirvana'ya kavuşmadır. (Ödekan, 1997: 295)

Buda'nın yolundan gidenler, önceleri Buda'ya derin bir saygı duymuşlar, zaman içinde onu kutsal kişi addetmişlerdir. Başlarda onun için kurban kesmek, putlara tapmak ve tapınak yapmak yasakken sonraları bu uygulamalar Budizm'e dahil olmuştur. Bu sistem

Konfüçyüsçü Çinlileri rahatsız etse de Çin’de belirli bir dönem etkisini sürdürmüştür. Budizm’in Çin’de yayılması Taoculuk ile yerleşen öğretiler sayesinde kolaylaşmıştır.

Ch’an (Zen) Budizmi ise, Tang Hanedanlığı döneminde, Hindistan’dan Çin’e geçen Mahayana Budizm okullarından biridir ve kurucusu Bodhidharma’dır. “Japonca okunuşu Zen olan, Çince Ch’an ya da Ch’an-na terimi, genel olarak İngilizce’ye Meditasyon olarak tercüme edilen Sanskritçe Dhyana’nın fonetik bir çevirisidir” (Yu-Lan, 2019: 341). Zen Budizmi’nin diğer Budist okullarından farkı, aydınlanma amacıyla yapılan meditasyona daha çok önem vermesidir. “Zen Budizm’in dünya görüşü ne yukarıya doğru ne de merkeze doğru odaklanmıştır. Hâkim bir merkezi yoktur. Şöyle de denebilir: Merkez her yerdedir. (...) Böylece tüm evren tek bir erik çiçeği içinde açar” (Han, 2021: 18). Zen Budizmi, Taoculuk gibi “kendiliğindenlik” kavramı üzerinde durur. Her şeyi olduğu gibi görmeyi, duymayı ve hissetmeyi; “şimdi”yi ve “burada”yı önemser. Kutsal metinlere, doktrine veya ritüellere dayanmayan Zen, yalnızca kişisel deneyime bağlıdır.

Kuşkusuz, bir toz zerresine sığan o dünya, teolojik-teleolojik “anlam” açısından boşaltılmıştır. Aynı zamanda ne Theos (Tanrı) ne de anthropos (insan) tarafından işgal ve nüfuz edilmesi anlamında da içi boştur. Theos ve anthropos arasında var olabilecek eylem birliğinden de bağımsızdır. Zen Budizm’in hiçliği, tutunabilecek hiçbir şey ve dayanabilecek, emin olunabilecek herhangi sağlam bir “sebepl” sunmaz. Dünya nedensizdir. (Han, 2021: 18)

Zen öğretilerine göre evrenin kaynağı *boşluk* kavramındadır. Boşluk, doluluğun ortaya çıkmasının koşuludur. İnsanın, meditasyonla yani içe dönüş yoluyla, en üst gerçekliğe ulaşması amaçlanır. Böylece insan, kendi varlığının iç derinliğini görerek özgürleşecektir.

Zen Budizmi’ne göre, gökyüzü ve yeryüzü arasında parıldayan ve çiçek açan, çınlayan ve koku, yükselen ve taşan, ancak aynı zamanda solan ve kararan her şey zaten belirleyici ve ölçüttür. Tezahürün arkasına saklanmış bir şey aranmaz. Gizem, açıkça görünendir. Görünüşün (tezahürün), olgusallığın öncesinde, mevcut olan daha

yüce bir varlık düzlemi yoktur. O hiç(lik), görünen şeylerle aynı düzlemi işgal eder.
(Han, 2021: 22)

2.1.2. Çin’deki İnanç ve Düşünce Sistemlerinin Manzara Resmine Etkisi

Çin toplumunda etkili olan düşünce sistemlerini kısaca açıkladıktan sonra bu sistemlerin resim sanatını ve özellikle manzara resimlerini nasıl şekillendirdiği konusuna değinmek gerekir. Çin resim sanatı, hemen her yönüyle Avrupa resim sanatından farklıdır. Bu yönler, “Avrupa ve Uzakdoğu’da Doğanın Temsilinin Manzara Resimleri Üzerinden Karşılaştırılması” başlıklı dördüncü bölümde detaylıca anlatılacaktır. Bu bölümde ise Çin inanç-düşünce sistemlerinin manzara resimlerine etkileri genel bir bakış açısıyla aktarılacaktır.

Köklü bir geleneğe dayanan Çin resim sanatı, özellikle Han Hanedanlığı dönemiyle birlikte gerçekçilikten tinselci bir anlayışa doğru evrilir. Burada tinsellikten kasıt dini konulu resimler değildir:

Özü bakımından Taocu felsefeden etkilenmiştir Çin resmi, Ch’an (Zen) felsefesiyle de zenginleşmiştir. T’ang Hanedanı döneminde (yedinci-dokuzuncu yüzyıllar) Wang Wei’nin ya da Wu Tao-Tzu’nin resimlerinde boşluk kavramı doğar ve etkin bir konum kazanmaya başlar; bu resim anlayışı Sung ve Yuan’lar döneminde (onuncu-on beşinci yüzyıllar) doruk noktasına ulaşır. (Cheng, 2006: 99)

Çin’de; şiir, kaligrafi ve resmin diğer sanat dallarından üstün tutulduğu bilinmektedir. Manzara resmi ise, portre, natürmort gibi diğer resim türlerinden üstün tutulur. Uzak Doğu’da manzara resmi temel türdür ve ilk manzara resimlerinin de Uzak Doğu’da yapıldığı kabul edilir. Dünyada halen var olan ilk manzara resmi örneği Sui Hanedanlığından (MS 581-618) Zhan Ziqian’ın yapmış olduğu “Bahar Gezintisi” adlı resimdir (Görsel 13).



Görsel 13. Zhan Ziqian, Bahar Gezintisi, Sui Hanedanlığı (581-618), ipek üzeri mürekkep, 43 x 80,5 cm, The Palace Museum, Beijing. (Ziqian, t. y.).

Manzara resmi; yani evrenin, doğanın resmini yapmak, Uzak Doğulular için inanç sistemlerinin merkezinde yer alan meditasyonun bir biçimidir ve bu resimler, çoğunlukla evren ve insan arasındaki bağdaştırıcılığı içerir. İnsanların, manzaranın dıştan görünüşü ile derin felsefi anlamlar elde etmelerini amaçlar. Bu anlayış insan ve doğayı bir bütünlük içerisinde ele alır. “Bütün büyük ressamlar, resme başlamadan önce yapılması gereken şey üzerinde ısrarla durmuşlardır; doğayı iyi anlamak ve onu ezbere (par coeur) bilmek gerekir” (Cheng, 2006: 108). Ressam, dünyanın dış görünümünü yeniden üretmekle yetinmemeli hem ana Esin’i hem de kendi ruhunu yansıtabildiği bir evren tablosu ortaya çıkarabilmelidir. Wang Yu’nun dediği gibi: “tepeler ve mağaralar, ressamın kendi tininin görünümüdür aynı zamanda” (Cheng, 2006: 109).

Konfüçyüsçülük, Taoculuk, Budizm ve Zen Budizm, Çin resmini son derece etkilemiştir. François Cheng’in “Boşluk ve Doluluk” adlı kitabında, Çin’de meydana gelen düşünce akımlarından; Konfüçyüsçülüğün gerçekçi, Taoculuğun anlatımcı, Budizmin ise izlenimci sanat anlayışını doğurduğu ileri sürülür. Gerçekçi anlayış özellikle portre türünde görülür. Bir süre sonra ise manzara resimlerinde de hem detaylı hem de görkemliliğe vurgu yapılan bir anlayış görülür. At resimleri ve günlük yaşam sahneleri de aynı gerçekçi anlayışla betimlenmiştir. Anlatımcı eğilim ise manzara ve insan figürü resimlerinde görülür. Bu resimlerde renk ön plandadır ve spontan biçimde sürülen geniş fırça darbeleri görülür. Mürekkebi sıçratma tekniği de bu dönemde gelişmiştir. İzlenimcilik ise manzara

resimlerinde, evreni tüm canlılığıyla betimlemek için ince çizgilerle, mürekkebin ustalıklı ton derecelendirilmesini içerir. Bu teknikle hedeflenen, gerçeği olduğu gibi aktarmak değil aksine tinsel bir anlayış doğrultusunda evreni yansıtmaktır ki bu ifade biçimine uzun bir meditasyonun sonunda ulaşılabilir. Bu anlayışa giden yolu Ch'an (Zen) Budizmi'nin açtığını söylemek yanlış olmayacaktır (Cheng, 2006: 20-21).

Çin manzara resminin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde Konfüçyüsçü felsefi düşünce sistemi silinmez bir rol oynamaktadır. Konfüçyüsçü düşünce görüşüne göre doğa, insanla yakından ilişkilidir. İnsanlar dinamik ahlaki özelliklerini su görüntüsünde, durağan ahlaki özelliklerini ise dağ görüntüsünde görebilirler. Bu nedenle doğa ve insan iç içedir. Aynı şekil ve yapıya sahip iki madde gibidirler. (Cao ve Kong, 2014: 104)

Çin resminde, sonradan köklü bir geleneğe dönüşecek olan manzara anlayışının, Tang döneminin (MS 618-907) sonlarına doğru gelişme gösterdiği bilinmektedir. “Manzara” sözcüğünün karşılığı, Çince’de “shan shui” yani “dağ ve su”dur. Sophia Law, bir makalesinde “shan shui” ile ilgili en eski kurgulardan birinin Güney Hanedanlığından Zong Bing adlı bir keşişin hikayesinden geldiğini aktarmıştır:

Doğada Yolu (Mutlak'ı) arayan bir Taoist olarak Zong Bing, yaşamı boyunca doğadan aydınlanmaya ulaşmayı isteyerek sayısız dağ ve nehre seyahat etmişti. Sonraki yıllarda, kötüleşen fiziksel durumu nedeniyle artık doğada özgürce dolaşamaz hale geldi. Onu doğal dünyada tefekkür etmekten alıkoyan sakatlığın yasını tutarken, zihninde bir fikir kıvılcımı çaktı: Fiziksel bedeni tarafından bağlanmış olabilir ama ruhsal zihni asla bu kadar kısıtlanmamalıydı. Hemen fırçasını aldı ve daha önce ziyaret ettiği dağları ve nehirleri tasvir etmeye başladı. Daha sonra duvardaki bitmiş görüntünün önünde meditasyon yaptı ve kendi hesabına göre rahatça minderine uzandı ve bu dağ ve su görüntüleri arasında woyou'nun (yatakta ruhsal yolculuk) tadını çıkardı. Bu, Zong Bing Woyou'nun ünlü hikayesidir ve Çin resim tarihinde shan shui geleneğinin ortaya çıkması için kilit nokta olarak alınabilir. (Law, 2011: 370)

Bu hikâyeden anlaşılacağı üzere Çin manzara resmi yani shan shui, felsefi bir çerçeveden görülen doğa anlayışının dışavurulmasıdır. Dağlar (shan) ve su (shui) eski Çinliler tarafından doğanın prototipi olarak görülmüştür. Hem Konfüçyüsçülükte hem de Taoculukta shan shui'ye göndermeler bulunur. Doğada bir düzen ve uyum olduğu üzerinde durulmuştur. Eski Çin filozofları, doğadaki farklı unsurları birbirinden ayrı varlıklar olarak değil, birleşik bir bütünün parçaları olarak görmüşlerdir. Bu bütünün içinde yalnızca bir varlık olarak insan, onların gözünde yalnızca küçük bir canlıdır. İnsanın alçakgönüllü doğasının farkındalığıyla, eski Çin filozofları doğayı dinlemiş ve ondan öğrenmişlerdir. Özellikle Taocular, insanı doğal ortamda deneyimlemeye ve insan ile doğa arasında bir tür uyumlu bütünleşme arayışına büyük bir ilgi duymuşlardır (Law, 2011: 372).

Çinliler, doğadaki varlıklar ile insanın iç dünyası arasında bağlantılar görürler. Manzara resmi yapmakla insanın portresini resmetmek onlar için özdeştir. Manzara, görünen suretin portresinden ziyade tinsel bir portre çizmek gibidir. İnsanın hayattaki tutumunu, çalkantı ve çelişkileriyle birlikte iç dünyasını, korkularını, sevinçlerini, gizli arzularını, sonsuz düşlerini yansıtır. Dolayısıyla manzara (dağ-su), basit bir metafor olarak düşünülmemelidir. Mikrokozmos olarak insan ile onun bağ kurduğu makrokozmos evrenin temel yasaları olarak görülmelidir (Cheng, 2006: 126).

Beş Hanedan ve Kuzey Song'un shan shui ustaları geleneğin en yüksek başarılarına ulaşmıştır. Bu dönem Çin manzara resminin olgunluk dönemidir. Jing Ho, Dong Yuan, Ju Ren, Li Cheng, Guo Xi ve Fan Kuan'ın eserleri, geleneksel shan shui resminin klasik örnekleridir. “Bazı üslup farklılıklarına rağmen, bu eski ustaların eserleri, anıtsallık, genelleme ve evrensellik duygusunun yanı sıra uyum ifadeleri ve insan ile doğanın mükemmel entegrasyonu gibi bazı ortak özellikleri paylaşır” (Law, 2011:372). Görsel 14'te buna bir örnek olarak “Lu Dağı” resmi görülebilir. Resim yüzeyinin büyük bir kısmını dağlar kaplar. Ve bu dağlar, sağlam bir anıt gibi yükseltilmiştir. Bu dağların ardında, bulutlar ve yine uzak dağlar görülür. Tüm shan shuilerde olduğu gibi burada da anıtsallık, sonsuzluk ve boşluk hissedilir. Law (2011: 374), bu resim için: “Aslında, Jianxi eyaletindeki Jiujiang'da bulunan gerçek Lu Dağı'na benzemiyor. Gerçek dağ olağanüstü büyük değil ve Lu'nun

resmi gerçek dağdan çok daha muazzam ve uçsuz bucaksız” demiştir. Çin manzara resmi, doğayı görmek yerine doğada olma halini vurgular.



Görsel 14. Jing Ho, Lu Dağı, 900, ipek üzeri mürekkep, 185.8x106.8 cm, National Palace Museum, Taiwan. (Ho, 900).

Çin manzara resmi, Taoculuktan da son derece etkilenmiştir. “Birçok peyzaj ressamı, Taoizm kavramından dünyadaki her şeyi gözlemlemeye ve analiz etmeye, pratik yoluyla doğanın zekasını ve gizemini fark etmeye ve hayal gücüyle tüm mekânsal sınırlamaları aşmaya başladı” (Cao ve Kong, 2014: 105). Yuanlar döneminde (1280-1368) Ni Tsan, Huang Kungwang (Görsel 15) gibi ressamların Taoculuktan yana olduğu bilinmektedir.



Görsel 15. Huang Kungwang, Fuchun Dağlarında Yaşamak, 1350, Ulusal Saray Müzesi, Taipei. (Kungwang, 1350).

Bu bağlamda özellikle; boşluk-doluluk, yin-yang ve wu wei kavramlarına değinmek gerekir. Boşluk-Doluluk kavramı bizatihi (noumenal) (kendiliğinden, daimî ve somut olarak var olan) ve görüngüsel (phenomenal) (duyularla algılanabilen) olmak üzere iki açıdan incelenmiştir. Bizatihilik açısından incelendiğinde; boşluk kavramı, Taocu felsefenin ana ilkesidir. Terimbilim açısından boşluk düşüncesini karşılayan iki kavram vardır, bunlar wu ve hsü'dür:

Chuang-tzu'da olduğu gibi Lao-tze'de de eğer evren çoğu zaman “hiç” anlamına gelen wu ile karşılanıyorsa, hsü, her şeye karşı sevecen olmayı gerektiren köke değgin durumu nitelemek söz konusu olduğunda kullanılır. Sung'lar döneminden itibaren, özellikle t'ai-hsü (üst düzeyde boşluk) deyimini kullanan filozof Chang Tsai sayesinde hsü, boşluk kavramını belirleyen bir terim olarak kaldı. (Cheng, 2006: 58)

Görüngüsel açıdan bakıldığında ise boşluk, “her nesnenin, o nesnelerdeki özün ve değişimin içinde, ortasında yer alanı yakalama yeteneğine sahiptir zamanda” (Cheng, 2006: 60). *Dolu* olan tüm nesnelerin gerçek bütünlüğüne ancak *boşluk* sayesinde ulaşılabilir.

Boşluk kavramı, manzara resminde somut bir görüntü olarak “vadi” ile temsil edilir. “Burası, oyuk bir yer, yani boş bir mekandır; gene de kendi içinde canlandırılmıştır ve her şeyi taşır içinde. Her şey de onun bağrında yer alır. Onların taşıp dağılmasına ve kurumasına olanak vermeksizin içerir onları (Cheng, 2006: 61)”. Vadi imgesi ile bağlı olan su ise “doluluğa” işaret eder. “Su, tıpkı esintiler gibi görünüşte kararsızdır, her şeyin içine girer ve her şeyi canlandırır. Her yerde, içi Dolu olan şey, yapıyı görünür hale getirir, ama Boşluk, kullanımı biçimlendirir” (Cheng, 2006: 62).

Yin-yang kavramı ise genel anlamıyla; *evrenin tüm işleyiş ve hareketinin, doğada var olan her şeyin iç içe geçmiş ikiliği üzerinden açıklanması* olarak tanımlanabilir. Yin; dişil, karanlık ve edilginken yang; eril, aydınlık ve etkin olarak tanımlanır. Yin ve yang, ancak birbirleri sayesinde var olabilen, sürekli olarak değişen ve dönüşen karşıt kutuplardır. Hiçbir nitelik karşıtından bağımsız ve karşıtını hiç içermeyecek derecede saf değildir.

Örneğin; gece ve gündüz, aydınlık ve karanlık, ön ve arka, yakın ve uzak... “Dünya aralıksız bir biçimde değişir ve çelişkilerle doludur. Olayların belirli bir durumunu anlamak ve kabul etmek, onun tersinin varlığını gerektirir” (Nisbett, 2020: 27).

Kişinin doğayla ve insan kardeşleriyle birlikte var olma “Yolu” anlamına gelen Tao işareti, beyaz ve siyah helezon şeklinde iki güçten oluşur. Fakat siyah helezon beyaz bir nokta, beyaz helezon da siyah bir nokta içerir ve “En gerçek yang, yin’in içindeki yang’dır.” Yin-yang ilkesi, birbirlerini tamamlayabilecek, bir diğerini anlaşılır kılabilir veya birbirleriyle yer değiştirmelerini sağlayan koşulları yaratabilecek, zıt ama iç içe geçmiş güçler arasındaki ilişkinin ifadesidir. (Nisbett, 2020: 27-28) (Görsel 16)



Görsel 16. Yin-Yang sembolü (Taijitu). (Wikipedia, 2021).

Tao Te Ching’de bu kavramı imleyen çok sayıda ifade yer alır. Örneğin XXVI. bölümde, “ağırlık hafifliğin köküdür” (Laozi, 2020: 28) denilir. Resimde ise yin-yang, kutupsallık düşüncesinde, yani gökyüzü-toprak, dağ-su, uzak-yakın gibi düalitelerde kendini gösterir. Ayrıca mürekkebin olanaklarıyla ifade edilen ışık-gölge karşıtlığı da yin-yanga bağlanır. Çinliler için -manzarayı meydana getiren- “dağ ve su” doğanın iki kutbudur. Dağ-Su imgeleri, kapsadıkları geniş içerik, bu içeriklerin karşılıklı ilişkileri ve bütünleyicilikleri ile evrensel değişimin temel biçimleridir (Cheng, 2006: 125).

Onların her biri, gerçekten de bütünleyici olan öteki tarafından sürekli bir çekim alanı içerisindedir. Tıpkı Yang’ın Yin’i içermesine benzer bir durumla karşı karşıyayız

burada. Yang, Dağ'ı işaret eder, gücül olarak da Su'yu. Ve Su, Yin'in karşılığıdır, o da gene gücül olarak Dağ'ı gösterir aynı zamanda. (Cheng, 2006: 127)

Çin resminde yin-yangın, boşluk ve doluluk ile ilişkisi ise şöyle anlatılmıştır:

Peki, Dağ ve Su arasındaki bu dairesel devinim nasıl gerçekleştirilecektir bir tabloda? Özgür uzam, sis ve bulut formu altında ya da daha yalın, işlek, ustalıklı çizgiler, sulandırılmış ve yoğunluğu azaltılmış mürekkeple, Boşluk kavramına girerek elbet... İki kendilik arasındaki duruk karşıtlığı kırar Boşluk kavramı. Hiç ara vermeden iç değişime yol açan esinlenmeyle yapar bunu. Daha özel bir anlam taşıyan bulutlara gelince, dinamik çekim yaratmaya elverişli elemanların başında, her şeyden önce bulut imgesinin geldiğine daha önce değindik. Bu imgeyle Dağ, Su'ya, Su ise Dağ'a doğru meyletmiş gibi görünür. (Cheng, 2006: 128-129)

Bahsedilmesi gereken bir diğer nokta, Çin resimlerinin yapıldığı yüzeylerdir. Kâğıt ya da ipek olan bu yüzeyler, çoğunlukla boyandıktan sonra rulo halinde sarılır. Bir resmi bu şekilde sarmak ve izlemek için açmak adeta bir meditasyondur:

Resim, bu aşamada tomar haline getirildiğinde, resmin içindeki evren tablosu kendi içine kapanmış olur. Resmi tomar haline getirilmek üzere dürmek, her defasında Zaman kavramıyla ilgili mucizeyi çözmek, yaşantının özündeki uyumu yeniden yaşamak ve imgeye egemen olmak, yani yaratıcılık düzenine varmak (bu eyleme katılan izleyici açısından) anlamına gelir. (Çin'de, dürülmüş olan resmi açarak saatlerce bir başyapıtı izlemek, neredeyse kutsal bir ritüel oluşturmakla eşdeğerdir.) Dürülü tablo açıldıkça, yaşantısal Zaman kavramı uzaysallaşır; ama soyut bir çerçevede değil, sonsuz ve nitel bir uzam içinde. Çinli sanatçının, her şeyin ötesinde aradığı, yaşantısal Zaman kavramını dirimsel Uzam'a dönüştürmektir. Gerçek yaşamın çözümlendiği esin kaynakları aracılığıyla yapar bunu. (Cheng, 2006: 141)

David Hockney ise bu konuda şöyle demiştir:

Rulo resmi farklı bir tür resim. Rulo resmi bütünüyle açılmaz sürekli döner. Yani bilinen anlamda kenarları yoktur. Alttaki sizsinizdir belki, üstteki ise gökyüzü. Bu yüzden bir kitapta -ya da filmde- ruloyu göremezsiniz çünkü sayfalar kendi üstüne döner. Rönesans Avrupası perspektifinde bir bitiş/yok olma noktası vardır, ama Japon ve Çin resminde yoktur. (Gayford ve Hockney, 2017: 89)

2.2. Japon Sanatında Manzara Resmi ve İnanç -Düşünce Sistemlerine Genel Bakış

2.2.1. Japonya’da Etkili Olan İnanç-Düşünce Sistemleri

Japonya’da etkili olan inanç-düşünce sistemlerini kesin ifadelerle açıklamak güçtür. Bunun sebebi, Çinliler gibi Japonların da inanç sistemlerinin Batı’dan ve Orta Doğu’dan son derece farklı olmasıdır. Uzak Doğu’daki inanç sistemlerinde; zaman, evren, varlık, ahlak gibi konulara yoğunlaşılır. Kalp, sezgi ve içsel tecrübeler öne çıkarılır (Özhan, 2018: 12). Japonların inanç-düşünce sistemleri; geleneksel Japon inancı Şintoizm ile Çin üzerinden ulaşan Budizm, Konfüçyüsçülük ve Taoculuğun sentezidir.

Bu durumda ilk olarak Japonların en eski geleneksel ve yerli inanç/yaşam sistemleri Şintoizm’den söz etmek gerekir. Şintoizm, Yoyoi döneminde (MÖ 300-MS 300 civarı) ortaya çıkmış ve Kofun döneminde (MS 300-550) günümüzdekine yakın bir hal almış olsa da (Demirci, 2010: 177) aslında altıncı yüzyılda Japonya’nın Çin ve Kore üzerinden gelen Budizm ile tanışmasıyla, din olgusunun Japonların zihinlerinde somutlaşmasının ardından bilinç üstüne çıkabilmiştir. Bu dönemde kavramsallaşmış ve zaman içinde, o güne değin kendiliğinden gündelik yaşamın parçası olan geleneksel ritüeller ve yaşam biçimleri, sistematize edilmeye başlanmıştır (Özhan, 2018: 24). Şintoizm’i bir din olarak ele almak konusunda tartışmalar mevcuttur. Batılı ya da Orta Doğulu anlamda bir dini inanç sisteminden söz etmek mümkün değildir. Kurucusu ve kutsal kitabının olmamasının yanı sıra formüle edilmiş dogmaları, ahlaki buyrukları ya da teolojik bir sisteminin bulunmaması,

Şintoizm'in bir din olup olmadığı konusunu belirsiz bırakır. Şintoizm'i, Japonların eski gelenek ve ritüellerinden meydana gelen; *insan, doğa ve "kami" denilen ilahi varlıklar arasındaki doğal ilişkileri düzenleyen bir inanç sistemi* olarak düşünmek yerinde olacaktır (Adam, 2015: 466-467). Japonlar, doğada var olan canlı-cansız her şeyin ve bir bütün olarak doğanın bir ruhu olduğuna dair inanca sahiptirler. "Eski yazılı metinler araştırıldığında, Japonya'nın animistik ya da şamanistik olarak tanımlanabilecek özellikleri barındıran bir toplum olduğu imajı ortaya çıkmaktadır" (Özhan, 2018: 24).

Japonca'da tüm dışarıdan gelen ve din olarak adlandırılan belli başlı inançlar; mesela Buk-kiyoo (Buddhizm), Kirisito-kiyoo (Hristiyanlık), İsuramu-kiyoo (İslamiyet), "kiyoo" yani "öğreti" olarak adlandırılır. Japonların kendine özgü geleneksel inançları ya da düşünceleri ise Doo'dur (Japoncası miçi=yol) (Özhan, 2018: 25). Şinto; Çince "iyi ruhlar" anlamındaki "shin" ve "yol" anlamındaki "tao (dao)" sözcüklerinden meydana gelir. Şinto'nun Japoncadaki karşılığı ise "tanrıların/ruhların yolu" demek olan "kami no miçi"dir. "Kami" sözcüğünün karşılığı "ruhlar"dır. Batı'da ise bu söz genellikle "tanrı" olarak çevrilir (Adam, 2015: 466). Kami kavramının karşılığını kesin olarak ifade etmek güçtür. Kelimenin kökeninin; "üst, yukarı, ilk başlangıç" anlamlarındaki kami sözcüğüne dayandığı iddia edilmektedir (Özhan, 2018: 43). Çoğunlukla tanrı olarak çevriliyor olsa da aslında kaminin, insan kavrayışının üzerinde, doğaüstü güce sahip olduğuna inanılan her şey olduğu söylenebilir. Britannica Dünya Dinleri Ansiklopedisi'nde; "'mistik', 'üstün' veya 'ilahi', genellikle kutsal veya ilahi güç, özellikle de çeşitli tanrılar veya ilahlar" şeklinde tanımlanırken "saygı nesnesi olan doğa güçlerini" de içerdiği aktarılır (Safra ve Aguilar-Cauz, 2006: 997).

Bozkurt Güvenç'in "Japon Kültürü" kitabında; tanrı/tanrıça, Buda, kami, ölü ata ve insan arasında karmaşık bir hiyerarşi olduğu söylenir ve tanrı-kami ilişkisi şöyle anlatılır: "Ölenler Kami olur, yüksek bir saygınlık ve güç kazanır ama her zaman tanrı olmazlar. Tanrılarla kamiler arasında karmaşık bazı ilişkiler vardır. Tanrı da kuşkusuz, insanüstü bir simge (kami)'dir. Ama her kami (üstün insan), tanrı olmayabilir" (Güvenç, 2010: 129).

Şintoizm geleneğinde, genel bir sınıflandırmayla üç tip kami kategorisi bulunur. Bunlardan ilki; animistik dinlerin birçoğunda görülen, tanrısal tabiat ruhları biçiminde açıklanabilen kamilerdir. Bu kamiler, doğadaki her şeyin özündedir. Dağlar, sular, ormanlar, mağaralar, kayalar, gökyüzü, bitkiler, hayvanlar, mekanlar ve nesnelerde sayısız kami bulunur. İkinci kategori, aile atalarıdır. Ataların ruhlarının yaşayan nesillerini koruduğuna inanılır. Bunlar daha çok yöneticilerin ve aristokrat ailelerin atalarıdır, ancak nüfusun tamamını korudukları düşünülür. Üçüncü kategori ise savaşlarda ölenlerin kutsal sayılan ruhlarıdır (Adam, 2015: 468-469). Kamilerin her yerde her an varlıklarını hissettirdiklerine ve çok sayıda görüntüleri olduğuna inanılır. Bu inanış “sekiz milyon kami” deyişiyle ifade edilirken, Budizm’deki “tektir ama biz onu birçok gibi görürüz, onu çok sayıda sanırız ama o aslında birdir” anlamına gelen *issokuta-taso-kuiçi* tabiri bu durumu izah eder (Özhan, 2018: 46-47). “Ünlü bir asker ölünce savaş kamisi, ünlü ozan şiir kamisi, ünlü hekim sağlık kamisi, ünlü ressam sanat kamisi; İmparator Meici, imparatorların kamisi (üstün varlığı) olur” (Güvenç, 2010: 130).

Şintoizm, doğa ve insan arasındaki her türlü ilişkiyi önemseyen bir inanç sistemidir. Doğaya saygılı ve onunla uyumlu yaşam tarzını öğütler. “Tabiattaki nesne ve olgularda, tabiat üstü bir otoritenin farkına varma ve buna itaat temelli bir inançtır denebilir. Tabiattaki tüm olgular bu tabiat üstü otoritenin işidir. Bu otorite saygı ve korku duyulması gereken bir bilinmez Kami’dir” (Özhan, 2018: 25).

Japonların Şinto inancındaki bu doğa vurgusu, Japonya’nın coğrafi özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Japonya, Japon Denizi’yle Pasifik Okyanusu arasında art arda dizilmiş binlerce adadan oluşan bir ülkedir. Sıradağlar, derin vadiler, sönmüş ve aktif volkanlar, göller, akarsular ve son derece gür ormanlar bu ülkenin karakteristiğidir. Büyük bölümü Kuzey yarımkürenin ılımlı iklim kuşağı üzerindedir ve her mevsim belirgin olarak yaşanır.

Her gün her saat yoklayıp geçen sayısız depremler, ufuklardan kopup kıyıları vuran deprem dalgaları, karla örtülü çatılara benzeyen dumanlı tepeler, her yerden fişkıran ılıca ve kaynarcalar, her güz mevsimi yeni baştan sıra numarası alan acımasız tayfunlar, kıyıları yıkayıp giden sıcak-soğuk akıntılar, tropikleri andıran coşkulu

muson (manson) yağmurları, büyüme hızı neredeyse gözle görülüp kulakla duyulan bambu ağaçları, kiraz baharları, hurmalar ve kasımpatılar... Bütün bunlar, tiyatronun seyircisi değil, kendisi ve oyuncusudur. (Güvenç, 2010: 49)

Doğa unsurlarının böylesine yaşamla iç içe olduğu bir coğrafyada, inanç sistemlerinin bu durumdan bağımsız gelişmesi söz konusu değildir. “Şinto, insanın doğa ve çevresindekilere karşı sorumluluklarına dayanır. Bu ise Japon düşünce ve davranışlarına göre şekillenen bir yaşam biçimidir” (Adam, 2015: 466).

Şintoizm’in tek tanrılı dinler gibi bir kutsal kitabı olmasa da kutsal kabul edilen iki mitolojik metni vardır. Bunlar; Japonların kim olduğu, nereden, ne zaman geldikleri ve ülkeyi nasıl kurduklarına dair soruların cevaplarını içeren ve Japon mitolojisinin ilk yazılı kaynakları olarak bilinen Kojiki -ya da Kociki- (Eskilerin Kütüğü) (MS 712) ve Çince yazılmış olan Nihongi -ya da Nihonşoki- (Japon Tarihi) (MS 720)’dir (Güvenç, 2010: 57). Şintoizm’de kutsal kabul edilen metinlerden ilki olan Kojiki, aynı zamanda Japon yazılı dini edebiyatının ilk örneğidir. Çin yazısının kullanılmaya başlanmasından önce kendilerine özgü yazıları olmayan Japonların önceki dönemlerde yaşadıkları olaylar sözlü olarak rivayet edilmiştir. Bu metinlerde, kamilerin öyküleri, Japon adalarının kutsallığı, evrenin yaratılışı, Japon mitolojik kahramanlarının hikayeleri ve çok eskilere dayanan sözlü gelenekleri anlatılır (Adam, 2015: 474).

Kojiki ve Nihongi’de geçen mitlerde, yaratılış anlatısı, diğer çok tanrılı dinlerle benzerdir. Evrenin, kendi kendine meydana gelmiş bir kaos düzleminden çıktığına inanılır. Hikâye kısaca şöyledir: Öncelikle yer ve gök birbirinden ayrılır ve Ame no minaka, Taki mi musubi ve Kami musubi adlı üç temel kami ortaya çıkar. Sonrasında bu üç kami, diğer sekiz çift kamiyi meydana getirir. Bu kami kuşağının son çifti olan Izanagi (eril unsur) ile Izanami (dişil unsur) Japon adalarını ve Japon toplumunu meydana getirir. Izanagi’nin gözünden Japonların en önemli kamisi, güneş tanrıçası Amaterasu doğar. Amaterasu kozmik düzenin temsilcisiyken, onun karşıtı ve kaosun sembolü olan Susano-o ise Izanagi’nin burnundan doğar. Amaterasu, hem yeryüzünü hem de gökleri kaplayan aydınlık bölgeyi, Susano-o ise denizler ve gizli varlıklar bölgesini yönetir. Göklere de hâkim olmak isteyen Susano-o’nun

Amaterasu'ya saldırmasıyla, Amaterasu bir mağaraya kapanır ve tabiatın tüm düzeni bozulur. Amaterasu'yu mağaradan çıkarmak isteyen kamiler, mağaranın girişine tüm kuşların tünemesi için bir iskele inşa eder. Bu, "Tori" adı verilen ve günümüzde Japon mabetlerinin girişinde yer alan kapı konumundaki yapının aslını oluşturur. Buradaki kuşların sesi, Uzama adlı kaminin dansı (günümüzde tapınaklarda yapılan kagura dansının kökeni) ve dışarıdan tutulan bir aynada, kendi suretini yoğun bir ışık olarak görmesi, Amaterasu'nun mağaradan çıkmasını sağlar. Böylelikle yeniden kozmik düzen kurulur. Amaterasu, Şinto mitlerinde Japon İmparator neslinin ilahi atası olarak anlatılır. Öyle ki Amaterasu, Japonya'yı yönetmesi için küçük torunu Ninigi'yi cennetten göndermiştir. Ninigi'nin büyük torunu olan Jimmu ise Şinto geleneğinde MÖ 7. yüzyılda Japonya'nın ilk imparatoru olarak tanıtılır, yani tarihi bir figürdür (Adam, 2015: 475).

Şintoizm'in ibadet yerlerine "tanrının evi" anlamına gelen "jinja" ("jinsa", "miya" veya "cinca") denir. Japonya'da bu mabetlerin sayıları yüz binleri bulur. Çoğunlukla yol kenarlarında ya da binaların tepesinde bulunan sade ve küçük ağaç yapılarıdır. Bu mabetler doğanın dini değerini artırmak amacıyla tasarlanmıştır. Özellikle çam ağaçları arasında mabetleri koruduğu düşünülen ruhların bulunduğu inanıldığı için bu mabetler çoğunlukla ağaçlarla çevrilidir. Şintoizm'de bu yerler haricinde kutsiyet atfedilen belirli bir merkez bulunmazken, başta Japon toprakları olmak üzere doğanın tamamı kutsal sayılmaktadır. Ancak dağların, -özellikle de Fuji dağının- kamilerin meskeni olduğuna inanılır. Güneş de Şinto sembolizminde büyük öneme sahip bir doğa unsurudur. Japonya sözcüğünün kendi dillerindeki karşılığı olan Nippon (Nihon), "güneşin doğduğu ülke" anlamındadır. Öyle ki Japon bayrağındaki beyaz zemin üzerinde yer alan büyük kırmızı yuvarlak da güneşin sembolüdür (Adam, 2015: 469-470).

Şintoizm'de ölümden sonra yaşam fikri belirgin değildir. Şinto mitlerinde ve efsanelerinde ahirete dair detaylar yer almaz. Daha çok yaşamı ve yaşanan dünyayı vurgulayan bir anlayış hakimdir. Ancak ölümlerin ruhlarının -yani tama'larının- dünyaya yakın bir yerlerde bulunduklarına ve yaşayanları koruyup gözettiklerine inanılır. Tüm canlıların -hatta cansızların bile- ruhu vardır. Ölüm geldiğinde ruh, yaşanan dünyadan öteki dünyaya geçer. Atalarının öteki dünyada kendilerini beklemekte olduğuna inanırlar (Günhan, 2018: 48). Bunun yanı sıra Budizm'in ruh göçü inancı da modern zamanlarda

benimsenmeye başlamıştır. Cenaze törenleri de genellikle Budist inanca göre yapılmaktadır (Demirci, 2010: 179).

Şintoizm'deki ahlak anlayışına değinmek gerekirse; saflık, temizlik, uyumluluk, sakinlik ve huzur önemlidir. Ahlaklı olmak, doğaya duyarlı olmayı ve onunla uyum içinde yaşamayı gerektirir. Bu düşünce, Japonların davranışlarının yanı sıra sanatlarına da yansımıştır. Mimari anlayışları, peyzaj düzenlemeleri, çay seremonileri gibi uygulamalar bu yansımalara örnektir. Bunların yanında namus, aile, büyüklere saygı gibi konular da ahlak anlayışları içinde önemlidir (Adam, 2015: 473). Şintoizm, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Japonları birleştiren bir inanç sistemidir. Özellikle güçlü aile bağları ve toplumsal barış gibi konular bu çerçevede içselleştirilmiştir.

Çin/Kore üzerinden gelen Budizm'in Japonya'da devlet politikaları sayesinde gelişebilmesiyle Şintoizm ve Budizm etkileşimde bulunmaya başlamıştır. Ardından Konfüçyüsçülük ile Taoculuk da Japonya'da etkili olmuştur. Ayrıca Japon toplumunda Hristiyanlık ve İslam gibi tek tanrılı dinlere mensup bireyler de vardır. Japonlar birden fazla dine mensup olabilmektedirler.

Çoğunluğu Şintoist olan Japon toplumunda Budizm'in hızlıca yayılabilmesinin nedenlerinden biri, Şintoizm'in soyutluğuna karşın Budizm'in daha somut dini göstergelere sahip olmasıdır. Bunlara örnek olarak semboller, geçit törenleri, dini varlıkların ve olayların maddi imgeleri sayılabilir (Jarves, 2022: 33). Şintoizm'le Budizm'in kaynaşması şinbutsu-şuugoo ya da şinbutsu-konkoo tabirleriyle ifade edilir. Nara Dönemi'nde (710-784) Budizm'i yaymak için Hotoke'nin (Buda) de bir kami olduğu fikri halka benimsetilmiş; bu dönemde Budizm devletin işleyişinde de etkili olmaya başlamıştır (Özhan, 2018: 55- 57). Edo Dönemi'nde (Tokugawa) (1603-1867) feodal yönetim tarafından tüm Budist akımların kuralları belirlenmiş ve Budist liderler hükümetle birlikte çalışmıştır. 1868'deki Meici yönetimi ise Budizm karşıtı bir tavır benimseyerek Şinto inancını canlandırmış ve Şinto mabetlerini devlet kurumu haline getirmiştir. Şintoizm Budizm'den ayrılmaya çalışılmıştır. Bu hareket zamanla Budizm fikrini toplumdan tamamen kaldırmaya evrilmiştir (Özhan, 2018: 55-57). 1871'de Din İşleri Bakanlığı'nın da kurulmasıyla Şintoizm devletin resmi dini

olarak kabul edilmiştir. Bu süreçte imparatorun en yüksek kami olduğuna inanılmıştır (Adam, 2015: 468). Fakat aynı zamanda inanç özgürlüğünün korunması amaçlanarak farklı inançların yayılmasının engellenmesinin önüne geçilmiş; böylece Budizm'i dışlayıcı uygulamalar da zamanla kaybolmuştur (Özhan, 2018: 57). 1945'te, Japonya'nın II. Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğramasının ardından yeni hükümet, demokrasi hareketleri ışığında, din ve devleti ayırmak amacıyla Şintoizm'i resmi din statüsünden çıkarmış; böylelikle Şintoizm, daha çok halk inancı olarak kalmıştır (Adam, 2015: 468).

Hindistan'dan Çin'e, oradan da Japonya'ya gelen Zen Budizmi de Japonlar arasında yayılan ve kabul gören inanç sistemlerindendir. Zen'e dair fikirlerin Japonya'da tanınmaya başlanması Heian Dönemi'ne (784-1185) rastlarsa da bu inanç sisteminin asıl gelişimi 12. yüzyıl ve sonrasında olmuştur. Zen Budizmi'nde temel amaç, ruhu aydınlığa yani *Satori* 'ye çıkarmaktır. Bu aydınlanma ancak kurtuluşu kişinin öz yaşamında aramasıyla gerçekleşir. "*Aydınlanma (Satori)*, herhangi bir 'uzaklaşma', kişinin kendinden haz aldığı sıra dışı bir 'kendinden geçiş' (*ekstase*) durumu anlamına gelmez. Daha çok *sıradan olana uyanış* gibidir. İnsan, olağanüstü bir *oradan*ın içine değil, aksine eski bir *buradan*ın derin bir içkinliğine/içsellikğine uyanır" (Han, 2021: 29). Kendi içine dönmek, sezgilere güvenmek ve doğayla uyumlanmak, Zen'in temelidir. Zen Budizmi özellikle samuray sınıfında yayılmış; ayrıca kültür-sanat yaşantısını da büyük ölçüde etkilemiştir (Benedict, 1994: 276).

Japonya'da etkili olan bir diğer inanç sistemi ise Konfüçyüsçülüktür. 513'te Kore üzerinden Japonya'ya gelmiş ve ilkeleri genel anlamda politika ve ahlak alanlarında uygulanmıştır. İmparatora itaat ve sadakat, uyumluluk, kötülüğün cezalandırılıp iyiliğin övülmesi, atalara saygı gibi prensipler, Japon halkının karakteriyle uyumludur. Taoculuk ise Kofun (Tümülüs) döneminden (250-592) Nara dönemine (592-710) doğru, Çin'den Japonya'ya gelen yabancılar tarafından taşınmıştır (Özhan, 2018: 91-115).

2.2.2. Japonya'daki İnanç ve Düşünce Sistemlerinin Manzara Resmine Etkisi

Japonya'da sanat ve zanaat arasındaki ayırım, Batı'da olduğu kadar net değildir. İyi ve düzgün yapılan her şey sanat olarak adlandırılabilir. Örneğin çay töreni yapmak (Çanoyu) ya da saksıda minyatür ağaç yetiştirmek (Bonsai) sanat kabul edilir. Batı'da artık zanaat olarak sınıflandırılan çoğu şey Japon kültüründe halen saygın birer sanat dalı olarak görülür. Burada belirleyici ölçüt ne yapıldığı değil, nasıl yapıldığıdır (Güvenç, 2010: 147). Bir ada ülkesi olan Japonya, her daim dış dünyaya kapalı kalmış ve bu izolasyon, Japonların tamamen kendilerine özgü bir kişilikleri olmasını sağlamıştır. Japon kültür ve sanatı, bu sebeple yerel ve son derece özgün biçimde gelişmiştir. “Japon sanatlarının güzelliği, duyulmak, duyurulmak için değil, içten içe yaşanmak, duyumsanmak, bir grupta paylaşılacak içindir. Japon estetiği yalnız duyumsal değil, son derece duygusal bir estetikdir: Biçim, renk ve duygu bütünlüğü!” (Güvenç, 2010: 149).

Japon kültüründe, en saygın sanat edimi fırça geleneğidir. Yazı, resim, imza, kumaş boyama gibi eylemlerin tümü fırçayla yapılır. Hatta çoğu toplumda söz sanatı olarak kabul edilen şiir bile Japonlar için bir yazı-fırça sanatıdır. Şiirin kağıttaki görselliği, en az içerdiği anlam kadar önemlidir.

Yazı ve geleneksel fırça resmi soydaş sanatlardır. Genellikle açık renk kâğıt üzerine, is karasından yapılmış ve sulandırılmış siyah mürekkebe bulanmış fırçayla yapılır. Hat (hattat) kamış kaleminden farklı olarak, Japon fırçası elde gevşek tutulur ve tüm bedenin birlikte hareketiyle (el-bilek-kol-omuz ve bel) çekilir. Bu yüzden yazı, yalnız baştaki düşünceyi değil, bedendeki duyguları (birikimleri ve gerilimleri) dile getirir. (Güvenç, 2010: 155)

Japon resminin iki ana türü vardır. Bunlar; duvara dikey olarak asılan “*Kakemono* (askılık)” ve yatay olarak bir elle açılıp diğer elle sarılan “*Emakimono* (sarmalık)” dur. Kakemonoların bir bakışta tamamı görülürken Emakimonolar bir rulo içinde açıldıkça devam eden resimler dizisinden oluşur. Resmin tamamının görülmesi için rulonun bir

tarafından açılmaya devam edilmesi gerekir. Geleneksel Japon resmi; ipek ya da kâğıt üzerine, alçak bir masada, yere diz çökerek yapılır. Çam çırasından veya ağır yağlardan elde edilen is karası, doğal bir zamkla karıştırılarak “sumi” adı verilen siyah mürekkep elde edilir. Fırçalarının (fude) sapı; içi boş ince bambu dalından, ucu; sincap, tavşan, koyun, geyik veya at kılından yapılır. İnce ve sivri uçlu, geriye doğru kalınlaşan bu fırçalar, tutuşun tüm basınç değerlerini aktarır. Fırçanın tutuluşuna göre kâğıda aktarılan çizgilerin incelik-kalınlığı, açık-koyuluğu, derinliği ve kapatıcılığı değişir (Güvenç, 2010: 161).

Japon sanatçılar için önemli olan, biçim ve renkle verilen gerçekçilikten ziyade, hislerin aktarılmasıdır. Onlara göre sanat, insanın manevi ve yüce bir işlevidir. Duyulardan çok bilinç yetilerine hitap eder. Reha Günay (1986: 8), Japonların yazı ve resim sanatlarında fırça kullanımlarının tüm beden hareketlerini kapsıyor oluşunu, Japonya’nın coğrafik özellikleriyle ilişkilendirmiştir. Bu çıkarıma göre, Japonya’da meydana gelen depremler, tayfunlar, tsunamiler ve volkanik patlamaların yansımaları; karate, sumo, judo gibi sporların yanı sıra, yazı-resim sanatlarındaki fırça darbelerinde de görülür.

Nara Dönemi’nden (710-784) Heian Dönemi’ne (794-1184) dek Japon sanatı, Çin sanatından taklit derecesinde etkilenmiştir. Ancak, Çinlilerle ticaretin durdurularak iç meselelere odaklanılan ve sarayın özellikle resim ve edebiyat temelli zengin kültürel faaliyetlerin merkezi haline geldiği Heian Dönemi’nden itibaren Japonlara özgü bir resim anlayışı gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte; kelime anlamı “Japon resmi” olan *Yamato-e* üslubu ortaya çıkmıştır. Emakimono denen tomar biçimindeki kağıtlara yapılan bu resimlerde; Japon edebiyatı ve tarihinden öykü ve efsaneler, dört mevsim etkinliklerinden motifler, saray hayatı, ünlü kişilerin serüvenleri ve halkın yaşamı konu edilmiş, Kyoto kırsalının inişli çıkışlı tepeleriyle simgelenen Japon bölgeleri tasvir edilmiştir. Heian döneminden kalma en eski resimler, Budizm’in saygın büyüklerini simgeleyen gizemli “manzara”lardır. Son derece kutsal sayıldıkları için neredeyse hiçbir zaman sergilenmezler (Güvenç, 2010: 162).

11. ve 12. yüzyılda ise Budizm'in sanat üzerindeki etkilerinin daha çok görüldüğü söylenebilir. Ana temalar; Buda ve onun hayatından hikayeler, diğer tanrılar veya koruyuculardır. Kamakura Dönemi'nde de (1185-1334) Yamato-e üslubu devam etmiştir. Saray ve samuray hayatı detaylı biçimde işlenmeye başlamış, portrelerde gerçekçi anlayış benimsenmiştir. Muromaçi Dönemi (1334-1573) ise Japonya'da Zen sanatının hâkim olduğu dönemdir. Çin'e giden Japon ressamı, Zen manastırlarındaki resimleri incelemiş ve taklit etmişlerdir. Bu dönem, arz ettiği önem açısından sanat tarihçilerince Rönesans'a benzetilir. Kamakura Dönemi'nin çok renkliliğinin aksine, yalnızca siyah mürekkep kullanılan ve her bir resimsel unsurun fırça darbeleriyle verildiği bu resimlere *sumi-e* denir. Japon toplumunun doğa duyarlılığı, Zen felsefesiyle son derece kuvvetli bir uyum yakalamıştır. Zen sanatında; doğada insanlar, manzaralar, kuş ve çiçekler konu edilir (Günay, 1986: 10).

Zen felsefesi, kurtuluşu kişinin kendi benliğinde aramasını temel alır. Bu arayışta bilginin yanında sezgiye de yer verilmelidir. Zen felsefesinde dünyanın algılanışı, “tümde bir (var) birde tüm” özdeyişiyle anlatılabilir (Güvenç, 2010: 183). Zen sanatının ilkeleri; karmaşıklığa karşı yalınlık, anıtsallığa ve toplumsallığa karşı insancılık, gösterişçiliğe karşı içtenlik, yapaylığa karşı doğallık, yenicilik ve kusursuzluğa karşı eskilik ve kusurluluk olarak özetlenebilir (Güvenç, 2010: 163). Japon sanatçılara göre, sanatın her şeyden bağımsız bir amacı vardır. Sanat; politika, ekonomi, etik, bilim vb. alanlardan ayrılarak, *kendi varlığı sayesinde var olur* (Jarves, 2022: 158). Fırçanın esnek hareketleriyle meydana gelen görsellik, sanatçının iç doğasını ifade eder. Açık renk zemin üzerine siyah mürekkep, sadeliği ve doğal dünyaya duyarlılığı vurgular. Zen, sanat eserinin özünü anlatmayı amaçlar. “Zen sanatçısı, uzun bir düşünüp taşınma, bekleyiş ve hazırlık döneminden sonra, hızlı, kararlı ve yüreklidir. Doğadaki gizemli gerçeği, ruhundaki gerçeğin özünü yakalamaya çalışır. Az çizgi, daha da az renk kullanır. Çoğu çokluğu azla dile getirir. İlk kez bu dönemde sanatçının adı, imzası, mührü görülmeye başlanır” (Güvenç, 2010: 163).

Japon sanatının kendine has; asimetri, dengesizlik, “*wabi-sabi*” estetiği gibi nitelikler Zen ile ilişkilidir. *Wabi*, “durgun, yalnız, alçakgönüllü, ağırbaşlı, kusurlu güzellik”, *sabi* ise “bilgece, yalın, terk edilmiş, yaşlı, olgun güzellik” olarak tanımlanır (Güvenç, 2010: 149).

Kuru daldaki tek bir kuş, güz mevsiminin hüznüdür. Bunun kişiye verdiği duygu “vabi”dir: Yokluk ve yoksulluk içindeki dirlik sevincidir. (...) Japon sanatçıların sık sık başvurduğu bir aldatmaca da güzeli kusurluda hatta çirkinde bulmaktır. İşte bu eksik ya da kusurlu güzelliğin yanında, köylüce bir doğallık, yaşlılık ve yaşlanmışlık, tekdüze, yalın bir doğa buğusu, doğa kokusu da varsa, Japon sanatı uzmanlarının “sabi” adını verdiği güzellik türü yaratılmış olur. (Güvenç, 2010: 184)

Wabi ve sabi, yaşamın geçici nitelikleri üzerine düşünmek ve hayata bütüncül bakmakla ilişkilidir. Wabi-sabi estetiğinin görüldüğü resimlerde, genellikle tek bir ağaç ya da kaya, resmin bir köşesinde yer alırken geri kalan alan boş bırakılır ya da sislerle kaplı biçimde resmedilir. Bu alan, sonsuzluğu ve hiçliği çağrıştırırken izleyicinin de resme dâhil olmasına olanak sağlar (Cooper, 2018: 2). Tenshō Shūbun (Görsel 17) ve Sesshū Tōyō’nun eserleri bu tür estetik ifadenin uygulandığı resimlerdir.

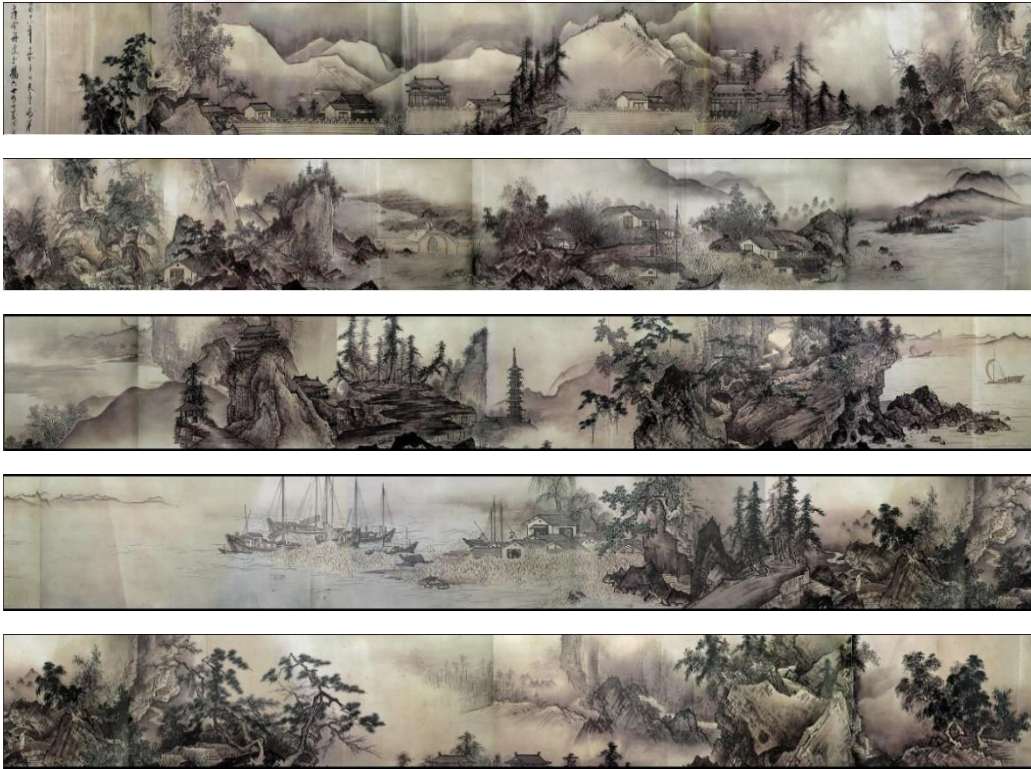
Doğal olana, süreksiz olana ve kusurlu olana odaklanmak, doğanın yarattığı rastgele örüntüler üzerinde düşünmeye olanak tanıyarak onları evrensel hakikatler üzerinde düşünmek için birer nesne haline getirmiştir. Wabi Sabi, bu niteliği ya da mujo’yu³ tanımlamak için kullanılan bir terim olarak gelişti. (Cooper, 2018: 2)



Görsel 17. Tenshō Shūbun, Dağ Manzarası, 15. yüzyıl ortaları, altı panelli katlanır paravan çifti, kâğıt üzerine mürekkep ve renk. The Metropolitan Museum of Art, New York. (Shūbun, t. y.)

³ Süreksizlik, geçicilik, sürekli değişim.

Japon Zen sanatının en önemli isimlerinden biri Sesshū Tōyō (1420-1506)'dur. Aynı zamanda bir Zen rahibi olan sanatçı, özellikle manzaraları betimlediği *sumi-e*'leriyle tanınır. Zen Budist tapınakları, ruhani yaşamın merkezi olduğu kadar dönemin kültür-sanat merkezleri de olduğu için Sesshū buralarda dini eğitimin yanında kaligrafi ve resim eğitimi de almıştır. Sesshū'nun önemli eserlerinden bazıları; "Kış Manzarası", "Dört Mevsimin Manzarası" ve "Sıçrayan Mürekkep Manzarası"dır. Çin resimlerinden aldığı ilhamla Japon estetiğini birleştirmiş ve kendine has üslubuyla Japon manzaralarını resmetmiştir. Genellikle başyapıtı olarak kabul edilen "Dört Mevsimin Manzarası" adlı eseri (Görsel 18), en büyük Japon mürekkep resmi olarak bilinir. İlkbaharla başlayıp kışla biten dört mevsimin tasvir edildiği resim, yatay olarak on beş metreden uzundur. Bu rulo resim, tema ve stil olarak Çin modellerine dayansa da karakter olarak Japon'dur. Çin resimlerinden daha ağır çizgilere, daha keskin koyu ve açık ton kontrastlarına ve daha düz bir mekân etkisine sahiptir (Munsterberg). Görsel 18'de beşe bölünen resim, sırasıyla yukarıdan aşağı şekilde verilmiştir:



Görsel 18. Sesshū Tōyō, Dört Mevsimin Manzarası, sumi-e, 1486. Mōri Museum, Hofu, Yamaguchi, Japonya. (Sesshū, 1486).

Sesshū'nun “Sıçrayan Mürekkep Manzarası” resmi ise tam anlamıyla Zen sanatının ilkelerini barındıran bir sumi-e'dir (Görsel 19):



Görsel 19. Sesshū Tōyō, Sıçrayan Mürekkep Manzarası, 1495, sumi-e, 111,5 x 75,8 cm, Tokyo National Museum, Japonya. (Sesshū, 1495).

Sıçrayan Mürekkep Manzarası'nın tamamlanmamış, sezgisel doğası, birçok yorumcunun Sesshū'nun resmini Zen Budizmi'nin ilkelerini somutlaştıran ya da resimleştiren bir eser olarak görmesine yol açmıştır. Bu anlayışa göre, sınırsız mürekkep işçiliği aydınlanmış bir sanatsal öznenin göstergesidir ve bir şekilde satori ya da ruhani uyanışın tam da gerçekleştiği anı göstermektedir. (Lippit, 2012: 50)

Zen sanatçıları için, gerçeklik apaçık ifade edilmektense biraz gizli saklı bırakılmalıdır. Örneğin bir bambu dalı, birkaç fırça vuruşuyla resmedilir, geriye kalan boşlukları izleyici hayal gücü ile tamamlayabilir (Görsel 20).



Görsel 20. Hasegawa Tohaku, Bambu Koruluğunda Turnalar, sumi-e, 16. yüzyıl (Momoyama Dönemi). (Tohaku, t. y.).

Japonlar, resimlerini ana motiflere birkaç küçük motif ekleyerek, basit tasvirlerle ve az sayıda ama iyi seçilmiş ayrıntıları dikkatlice ekleyerek tamamlarlar:

Bazen kalıplardan basılan, bazense elle renklendirilen uzun bambuların hayranlık uyandıran çizimlerine tanık olun! Birleşme yerleri, çizimde bırakılan ve kâğıdın gösterdiği boş aralıklardır. Diğer taraftan gövdeden kopan her yaprak gerçek olsaydı yere düşerdi. İki fırça darbesi birbirine benzemez. Daha serbest, daha özgür bir tasarım sistemi hayal edilemez. Ancak bitkinin her parçası doğru bir fizyonomiyle tasvir edilir. Şekilleri ve kabartmaları, renk ve ton geçişleriyle iyice gösterilmiştir, fizyolojisi tek kelimeyle mükemmeldir. Hiçbir sanat göze daha doğal gelemeyebilir veya erken Raffaelloculuk akımının “ayrıntı gerçeği” dediği şeyden daha azını sergileyemez. Yine de bu basit çizimleri gören herkes, “Doğa nasıl güzel!” diye haykırır. Bu şekilde ihtiyatlı davranan sanatçı, izleyici de aynı ölçüde korumuş ve rüzgârda sallanan ve güneş ışığında parlayan, son derecede gerçek bir bitkiyi onun bilincine tam olarak idrak ettirmiştir. Bu, türünün mükemmel bir sanatıdır ve onu meydana getiren hüner ancak en saf zevke ve basit, gerçek ve güzel olanın tam bir takdirine bağlı olarak doğaya yakın bir ilgi ve çalışmayla elde edilebilir. (Jarves, 2022: 167-168)

Japon manzara resimleri incelenirken Japonların içinde yaşadıkları doğadan ve onu algılayış biçimlerinden bahsetmek gerekir. Doğa onlar için, her zaman inanç sistemlerinin temelinde yer almış, korunması gereken bir yüceliği ifade eder. Sanat sevgilerinin kaynağı doğa sevgileridir. Örneğin, tutkulu bir sevgi gösterdikleri Fuji Dağı, (eşsiz dağ) onlar için, yüceliği, vatanseverliği ve cenneti sembolize eder (Jarves, 2022: 118). Öyle ki yalnızca resimler değil şiirler dahi sıkça manzara tasvirleri içerir. Japon sanatının en önemli ilkesi; doğayı olduğu gibi taklit etmek değil, doğa karşısında duyulanları, yöntem ve ilkelerde doğadan yararlanarak resmetmektir. “Onlar ne topografik betimlemeyi ne de çizimin bilimsel kuruluşunu taklit ederler. Sanatsal üstünlükleri, esas olarak doğanın biçimlerini ve kombinasyonlarını istedikleri gibi değiştirebilme ve yenilerini icat edebilme yeteneklerine dayanır” (Jarves, 2022: 159). Yani resmettikleri, doğanın zihinlerinde bıraktığı izlenimlerdir. Jarves (2022: 158), Japonlar için şöyle der: “Bize iki şey öğretirler: İlki seçilen

gerçeği görmektir (...). İkincisi, ya içten ve zekice onun gerçek yaşamına girmek ya da yaratıcı bir iradenin kurnazlığıyla onu kendi doğal alanından oldukça farklı bir başka yaşama dönüştürmektir”.

Muromaçi Dönemi’nin (1336-1573) sonlarında “Kano Okulu” ismi verilen yeni bir resim okulu ortaya çıkmıştır. Soylu Kano ailesi tarafından kurulan bu okulun resim tarzı 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Japon sanatına egemen olmuştur. İki yüz yıldan fazla süren yedi nesil boyunca, Japon sanatının önde gelenleri bu aileden yetişmiştir. Bu okulun sanatçıları; Zen okulundakiler gibi rahip-ressamlar değil, meslekleri profesyonel ressamlık olan kimselerdir ve aristokrat sınıfın emrinde çalışmışlardır. Zen ressamlarının sumi-e tekniğinden vazgeçerek parlak renklerle dekoratif resimler yapmışlardır (Görsel 21). “Üslup olarak yeni yaklaşımlar sergilense de konu olarak hala Çin ya da farklı coğrafyalarda olduğu gibi başrol doğanıdır” (Alpaslan Asiltürk, 2017: 1636).



Görsel 21. Kano Eino, Yaz Kuşları ve Çiçekleri, 17. yüzyıl sonları, 1530 x 3610 cm, Suntory Art Museum, Tokyo. (Eino, t. y.).

Japon resimleri, bağlantılı bir kompozisyon kurgusundansa parçalı bir yapıya sahiptir. Manzaralar genel olarak, kuşbakışıdır. Merkezi perspektifteki gibi birleşen çizgilerden oluşan kesin bir perspektif yoktur. Oran-orantı, derinlik, mesafe ile ilgili Batı sanatında uygulanan kurallara pek önem verilmez. Modle yapmaktan çok çizgi ve lekenin ustaca kullanıldığı düz, keskin hatlar ve sade renkler görülür (Jarves, 2022: 162).

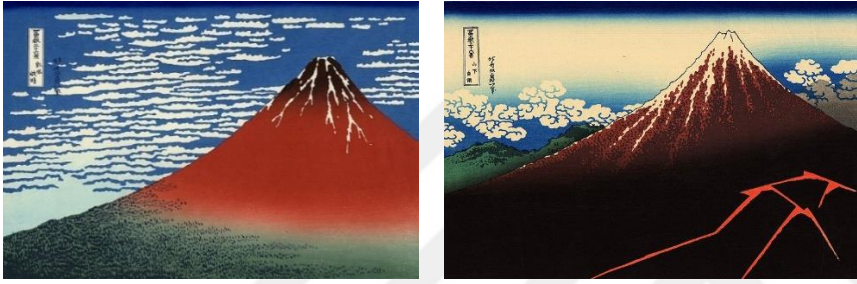
Ayrıca, özenle derecelendirilmiş bir renklendirme sistemiyle gece veya gündüzü, mevsimleri ve elementlerin durumunu gösteren atmosferik tonları vermekte çok başarılıdır. Bölgesel ve tesadüfi etkiler, çiçek açan ağaçların ve mevsimsel kostümlerin ortaya koyduğu gibi zıtlıklar ve pozitif, parlak renk kombinasyonlarıyla zenginleştirilir. Kar manzaraları, geniş berrak su alanları, uzak tepeler, ova aralıklarını çevreleyen geniş mesafeler, sarp kayalıklara ve uçurlara keskin ve dolambaçlı bir şekilde uzanan vadiler, canlı nesneler tarafından iyice ortaya çıkarılan geniş bitki örtüsü, yakın mesafelere dağılmış köprüler, tekneler ve köyler, çeşitli sıcak ışıklardan oluşan geniş katmanlarla aydınlatılmış veya yarısına kadar sislerle gömülü parçalara ayrılmış dönüşümlü nesnel açıklık ve düşündürücü gizem... (Jarves, 2022: 162-163)

Japon ressamı, doğa olaylarını resme aktarmada son derece başarılıdır. Örneğin; güneş ışınlarının yüzeylere yansımaları, fırtına atmosferi, sağanak yağmur, sıradağlar ve ağaçların sisler içinde görünümü, onların resimlerinde fotogerçekçi anlamda değil, ancak izlenimsel anlamda son derece “gerçek” hissettirecek şekilde tasvir edilir. Manzaranın ruhu, izleyiciye hatasız bir şekilde yansıtılır. Bu durum sanatçının her daim güdülerinden yola çıkmasıyla ilgilidir. İster bir otun yaprağı isterse yüzen bir balık olsun, herhangi bir durumdaki herhangi bir doğal nesne; Japon ressamın elinde karakter kazanır ve nihayetinde en iyi şekilde görünür (Jarves, 2022: 166-167).

17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar gelişen bir diğer Japon sanatı türü de *ukiyo-e*’dir. “Yüzen dünya resimleri” anlamına gelen *ukiyo*-eler, Edo (Tokugawa) Dönemi’nin kentsel gündelik yaşamını ve manzaraları konu eden tahta baskı resimlerdir (Britannica, t. y.). *Ukiyo-e*’nin diğer ekollerden farkı, yalnızca belirli ayrıcalıklı sınıflara hitap etmek yerine halkın genelini beğenmesine sunulması ve karşılık bulmasıdır. Ünlü *ukiyo-e* sanatçıları arasında; Haru-Nobu, Kiyonaga, Utamaro, Saraku, Hokusai ve Hiroshige sayılabilir.

Katsushika Hokusai’nin “Fuji Dağı’nın Otuz Altı Görünümü” başlıklı *ukiyo-e* manzara serisi (Görsel 22) oldukça önemlidir. 1826 ile 1833 yılları arasında oluşturulan 36 baskı resme daha sonra 10 resim daha eklenmiş ve toplamda 46 esere ulaşılmıştır. Seri,

Japonya'nın saygıdeğer Fuji Dağı'nın çevresindeki çeşitli yerlerden farklı sahneleri içerir. Modern manzara sanatını etkileyen bu resimlerin merkezinde yer alan Fuji Dağı, kültürel ve dini açıdan Japonlar için son derece önemlidir ve Japon sanatının da en popüler konularındandır. Ayrıca Hokusai'nin yaşlanma ve ölümsüzlük konularındaki saplantısının da yaşamının son yirmi yılında bu seriyi yapmasına yol açtığına dair görüşler mevcuttur. Öyle ki eski Taoist anlatılara göre, dağ sonsuz yaşamın sırrını içerir (Muroya, 2018: 7). Bu serinin ardından Hokusai, 1834-1849 yılları arasında üç cilt halinde "Fuji Dağı'nın Yüz Görünümü"nü yayımlamıştır. Kitaplar, Fuji Dağı'nın yüzden fazla görünümünü içerir.



Görsel 22. Katsushika Hokusai, Bulutsuz Havada Fuji Dağı (ya da Kızıl Fuji) (solda), Zirve Altında Sağanak (sağda), y. 1830, kâğıt üzerine renkli tahta baskı, 25,4 x 37,5 cm, Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü (Fugaku sanjūrokkei) serisinden, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Hokusai, 1830).

Bir diğer ünlü ukiyo-e sanatçısı Utagawa Hiroshige de "Otuz Altı Fuji Dağı Manzarası" adlı bir seri yapmıştır (Görsel 23). Fuji Dağı'nı, farklı mevsim ve hava koşullarında çeşitli açı ve mesafelerden resmettiği biri 1852, biri 1858 tarihli iki seridir.



Görsel 23. Utagawa Hiroshige, Tanabata Festival in Edo (solda), Tama River in Musashi Province (sağda), 1852, kâğıt üzerine renkli tahta baskı, Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü serisinden. (Hiroshige, 1852).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA SANATINDA MANZARA RESMİ

3.1. Orta Çağ ve Rönesans Dönemi İnanç-Düşünce Sistemlerine Genel Bakış ve Resimlerde Manzara Unsuru

Manzara resmi, doğayı kavrayışımızdaki aşamalara işaret eder. Orta Çağ'dan bu yana yükselişi ve gelişimi, insan ruhunun her zamanki gibi çevresiyle bir uyum yaratmaya çalıştığı bir döngünün parçasıdır.

Kenneth Clark

Orta Çağ olarak adlandırılan dönem, MS 4. yüzyılda gerçekleşen Kavimler Göçü ve ardından 476 yılında Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile başlayarak 1453 yılında İstanbul'un fethi ile sona eren dönemdir. Kabaca 4. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasını, yani Antik Çağ ile Yeni Çağ arasındaki süreci kapsar. Aslına bakılırsa toplumlar, birbirleriyle aynı zamanda aynı süreçlerden geçmezler. Bu nedenle birden fazla *Orta Çağ*'dan bahsedilebilir. Bu bölümde inanç-düşünce sistemleri ve sanatı konu edilen, Avrupa'nın Orta Çağı'dır.

Bilinmektedir ki MS 380 yılında, İmparator Theodosius, -ilk olarak milattan sonra birinci yüzyılda Hz. İsa'nın öğretileri doğrultusunda Yahudi geleneğinden ortaya çıkan ve tek tanrılı dinlerden biri olan- Hristiyanlığı, Roma İmparatorluğu'nun resmi dini haline getirmiştir. “Bunun anlamı şuydu: Başpiskoposlar ve piskoposlar devlet işlerinde çok etkili, en saygın kişiler durumuna gelmişlerdi. Hristiyanlar artık yeraltındaki sığınaklarda gizli gizli bir araya gelmiyorlar, tam tersine görkemli sütunlarla süslü kiliselerde ibadetlerini yapıyorlardı” (Gombrich, 2018: 131).

Hristiyan kelimesi Yunanca “hristos”tan türemiştir ve “mesih” anlamına gelir. İsa, çoğunlukla “mesih” kelimesiyle birlikte “İsa Mesih” şeklinde anılmaktadır. Hristiyan; “mesih taraftarları” anlamına gelir (Adam, 2015: 134). İsa Mesih üzerine kurulmuş olan Hristiyan inancına göre;

Tanah'ta (Hristiyanlar Tanah'a "Eski Antlaşma"⁴ adını veriyorlar) bildirilen peygamberler ve yasalarla, yeryüzünde günah ortadan kalkmayınca Tanrı bizzat 'Oğul' olarak bedenleşmiş, günaha kefarete olarak çarmıhta kendini feda etmiş ve kurtuluşu gerçekleştirmiştir. Hristiyanlara göre, Tanah'ta bahsedilen peygamberler ve onların şeriatları hem kurtuluşun bunlarla sağlanamayacağının meydana çıkmasını sağlamış hem de İsa Mesih'in gelişinin hazırlık dönemini teşkil etmiştir. Nitekim kurtuluşu gerçekleştirmek için İsa Mesih gelmiştir. (Eroğlu, 2015: 134)

Hristiyanlık, ilk dönemlerinde dünyevi düzeni değil, yalnızca Tanrı'nın düzenini önemsemiştir. Bu nedenle öğretileri arasında devlete ilişkin hükümler bulunmaz. Öyle ki Hz. İsa "Sezar'ın hakkını Sezar'a, Tanrı'nın hakkını da Tanrı'ya verin"⁵ diyerek dini ve siyasi iktidarlar arasındaki ayrımı oluşturmuştur. Fakat zaman içinde Roma İmparatorluğu'nun zayıflaması ile oluşan boşluğun kilise tarafından doldurulmaya çalışılması, bu durumla tezat oluşturur. Dolayısıyla Orta Çağ'da siyasi iktidara karşı üstünlük iddia etmeye başlayan kilise, siyasi sistemi yöneten başlıca kurum olmuştur (Büyük, 2004: 131-132).

Orta Çağ'da, din ile felsefe birbiriyle oldukça bağlantılıdır. Felsefeyi, eski Yunan filozoflarından öğrenen Orta Çağ filozofları, onların düşüncelerini kendi dinlerine uyarlamış ve öyle benimsemişlerdir. Bu filozoflar arasındaki en önemli isimlerden biri, çok sonraları aziz ilan edilen ve Hristiyan düşüncesini felsefi temellere oturtan ilk düşünür olan Aurelius Augustinus'tur (354-430) (Warburton, 2017: 58). Orta Çağ'ın düşünsel dünyasında ilgilenilen konular genel olarak; teoloji, retorik, metafizik ve mantık başlıkları altında toplanabilir (Çüçen, 2015: 562). "Orta Çağ felsefesinin genel karakteri akıl-inanç ve teoloji-felsefe bütünlüğünü gösterme çabasıdır. Her ne kadar Orta Çağ felsefecileri akli tamamen bağımsız bir otorite olarak ele almasalar da inanca göre akli ikincil yapmaktan da çoğu kez kaçınmışlardır" (Çüçen, 2015: 562-563).

⁴ Eski Ahit

⁵ (Matta, 22:21; Markos, 12:16-17; Luka, 24-25).

Augustinus, inanç ve bilgi arasındaki ilişkiyi, bilginin inanç sayesinde mümkün olabilmesi üzerinden kurar. İnancın bilgiyi mümkün ve anlaşılır yapması, tüm eski ve yeni bilgilerin bu sayede doğru, güvenilir ve tutarlı olarak kabul edilmesini sağlar (Çüçen, 2015: 563). “Tam bir anlama ancak hem Tanrı bilgisinden hem de insan bilgisinden kaynaklandığında mümkündür. Bu görüşüyle Aziz Augustinus, Orta Çağ felsefesinin programını, gidişini ve formülünü belirlemiştir” (Çüçen, 2015: 563).

Avrupa’da Orta Çağ felsefesini iki ana dönem olarak ele almak mümkündür. Bunlardan ilki MS 2.-8. yüzyıllar arasını kapsayan *patristik felsefe*dir. Patristik kelimesi, bu dönemde felsefe ile uğraşan Aristides, Tatianus, Tertullianus, Clemens, Origenes, Augustinus ve Boethius gibi kilise babası olarak kabul edilen düşünürleri işaret eder. Bu felsefe, gnostisizme ve putperestliğe karşı Hristiyan inancını savunur. Din ile felsefe ve akıl ile inanç ilişkileri tartışılır. Kimileri felsefeyi reddetse de genellikle Hristiyanlığı savunurken inancın akılla temellendirilmesi hususunda felsefeye başvurulmuştur. Böylece Stoacı, Platoncu ve Yeni Platoncu düşünceler Hristiyan teolojisinde etkili olmaya başlamıştır. İkinci dönem ise 8.-15. yüzyıllar arasında gelişen *skolastik felsefe*dir. Adını *okul felsefesi* anlamına gelen *scholasticus* teriminden alır. Özünde Augustinusçu olan bu anlayış, *anlamak için inanıyorum* ilkesi üzerinden gelişmiştir. Bu süreçte Hristiyanlık, felsefi açıdan daha sistemli bir hale getirilmeye çalışılmıştır. Skolastik felsefenin en önemli temsilcileri; John Scotus Eriugena, St. Anselmus, Petrus Abelardus, Aquinalı Thomas, Roger Bacon, John Duns Scotus ve Ockhamlı William olarak sıralanabilir (Aydın, 2022: 179).

Skolastik felsefe Hristiyanlık temelinde yapılanmış sistemci bir felsefedir ve özünü, her şeyden önce Tanrı’nın varoluşu, neliği, tümellerin varlığı ve konumu, Tanrı-evren ilişkisi, inançla akıl, doğayla Tanrı’nın inayeti, iradeyle zihin, devletle kilise arasındaki ilişkiler, Tanrı’nın mutlak bilgisiyle insan özgürlüğünün nasıl uzlaştırılabileceği, kötülük sorunu ve insanın kurtuluşu vb. problemler oluşturur. (Aydın, 2022: 179-180)

Bu dönemde ağırlıklı olarak Aristoteles’in düşüncelerinden etkilenildiği bilinse de dönemin sonlarına doğru Platon ve Aristoteles gibi filozoflar eleştirilmeye başlanır. Bu

aşamada Tanrı'ya akıl yoluyla ulaşmanın mümkün olmadığı, inancın temel olduğu görüşleri yayılır. Skolastik dönemin sonuna doğru felsefe ile dinin, inanç ile aklın yollarının birbirinden ayrılmaya başladığı görülür (Aydın, 2022: 181).

Antik Çağ'a dönüldüğünde, çok tanrılı bir inanç sisteminin hâkim olduğu görülür. Hellen felsefesi, yoktan var etmeyi kabul etmediği için bu tanrılar, yaratandan ziyade düzenleyen ya da kaos çıkaran tanrılardır. Orta Çağ'da ise, tek tanrılı dinler ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında bir tek Yahudiliğin kökleri Antik Çağ'a dayanır. Hristiyanlık ise Orta Çağ'da son derece etkili olan ve her alanda değişimlere sebep olan bir tek tanrılı dindir. Bu dönemde ortaya çıkan son tek tanrılı din ise İslam'dır. Bu üç din de yoktan var etmeyi, yani evrenin tek bir Tanrı tarafından belirli bir zaman içinde yaratıldığını kabul eder. Evrenin, yani varlığın (yaratılanın) bir başlangıcı ve sonu varken, sonsuzluk ise yaratıcıya, yani Tanrı'ya mahsustur (Çüçen, 2015: 566).

Orta Çağ felsefesinin amacı, “Varlık nedir?” sorusunu “Varlığın özü nedir?” sorusuna dönüştürerek sormak ve bu soruyu her şeyi yaratan Tanrı vasıtasıyla açıklamaktır. Öz sorusu “Bir şeyi o şey yapan nedir?” sorusuyla eşdeğerdir. Öz arayışı Aristoteles geleneğine bağlı olan Aquinalı Thomas felsefesinde en yüksek noktasına ulaşmıştır. Öz felsefesi, varlık felsefesi olan ontolojiyi metafiziğin kucağına İtmıştır. Böylece Orta Çağ bir tür metafizik temelli ontoloji ağırlıklı bir felsefe etkinliği olmuştur. Böyle bir etkinliğin çerçevesini de din çizmiştir. O halde, felsefi soru tipi, dini inançların cevabının arandığı soru tipleri haline gelmiştir. Felsefe, teolojinin emrinde, bir hizmet aracı olmuştur (Çüçen, 2015: 567).

Orta Çağ'da düşünsel etkinliklerin din görevlilerinin kontrolünde, stabil ve yeniliklere kapalı bir biçimde gerçekleştiği söylenebilir. Antik Çağ'da genellikle ruh ve beden olarak iki tözden oluşan; akıl sahibi, düşünme ve sorgulama yeteneği ile özgür bir varlık olarak kabul edilen insan; Orta Çağ'da, “cüz'i iradesi sayesinde özgür, fakat her şeyi bilme kapasitesinde olmayan yaratılmış varlıktır” (Çüçen, 2015: 569). Yaratan ise her şeyi bilen Tanrı'dır. İnsanın, ruh ve beden olarak iki yanı olduğuna dair ikici anlayış, Orta Çağ'da da egemendir. “Amaç ruhsal yanı geliştirmek olmalıdır; çünkü ruhsal yan tanrısalıdır. Orta

Çağ'da insan, birey ya da özne olarak algılanmaz. İnsan, kuldur; yani Tanrı'nın yarattığı bir varlıktır. Bireysel özellikleri ön planda sayılmayan insanın amacı Dünya Devleti için çalışmak değil, Tanrı Devleti için çalışmaktır" (Çüçen, 2015: 569). Düşünsel etkinliklerin böyle bir sınırlılık içinde kalmasının yanı sıra bu dönemde sıklıkla savaş, göç ve ayaklanmaların yaşanması ve sonraki dönemlerde bu çağ hakkında yeterince bilgiye ulaşılamaması, Orta Çağ'ın pek çok zaman "karanlık çağ" olarak anılmasına sebep olmuştur:

Karanlık Çağlar'dan Rönesans dönemine kadar geçen süre neredeyse bin yıldır. Batı uygarlığının zihinlerine, zevklerine ve ahlakına Hristiyan ideolojisi egemen olmuştur. Daha da ötesi, uygulamada ideoloji, Roma'daki papalık tarafından kutsanan her ne ise, o olmuştur. Kilise var olan eğitimi denetim altına aldığından dolayı ve kendi dili Latince olduğu için, Batı giderek en uyarıcı, canlandırıcı mirasından mahrum edilmiş, Yunanlı yanından koparılmıştır. Bunun tam bir kopuş olmadığını kabul etmek gerekir, çünkü belli Yunan düşünceleri Hristiyanlıkla birleşmiş ve birkaç Yunan yazarının Hristiyanlık ilkelerine uygun olduğu kabul edilmiştir. (Lipson, 2000: 82)

Orta Çağ'ın kültür ve sanat anlayışına gelindiğinde, Umberto Eco tek cümle ile durumu özetler: "Yalnızca Orta Çağ estetiği değil, tüm Orta Çağ düşüncesi üstün bir durumu dile getirmek ister ve dünyayı Tanrı'nın gözleriyle görme iddiasındadır" (Eco, 2022: 218). Yani devlet yönetimi, yaşam pratikleri ve düşünsel konularda olduğu gibi kültür ve sanatta da dinin etkisi yadsınamaz.

Orta Çağ'ın sanat anlayışı incelenirken ilk olarak dinde *imge* sorunsalı öne çıkar. Eski Hristiyanlar, Tanrı'nın evi kabul edilen kiliselerde, kutsal kitaptaki buyruklarla yasaklanan oyma resimler ve heykellerin bulunmaması gerektiğini düşünürken kimileri ise resimlerin dini eğitime yardımcı oldukları için kalabileceği düşüncesindedir. Papa Gregorius Magnus, dini öyküleri anlatan resimlerin okuma yazma bilmeyenleri eğitmek için kullanılabileceğini ileri sürmüştür. Bu resimler, Antik Yunan sanatının en belirgin özellikleri olan hareket ve ifade ustalığını gösterme amacıyla değildir. İdeal güzelliği betimleme anlayışından vazgeçilmiştir. Asıl önemli olan, konunun ve hikâyelerin yalın ve

anlaşılır biçimde betimlenmesidir (Gombrich, 2011: 135). Böylece İncil’de geçen anlatılar, İsa’nın doğumu, vaftiz edilmesi, Meryem, Azizler ve Havariler gibi konular sembolik ve katı bir üslupla resmedilmiştir.

Bir grup, dinsel amaçlarla yapılmış tüm imgelere, yani suretlere karşıydı. Bu görüşte olan kişilere ikonoklast ya da putkırıcı deniyordu. 745 yılında bu grup kilisede üst düzeye yükseldi ve Doğu Kilisesi her çeşit dinsel sanatı yasakladı. Bunların karşıtı olan grup da Papa Gregorius’un düşüncelerini tam olarak paylaşmıyorlardı. Onlara göre, imgeler sadece yararlı değil, aynı zamanda kutsaldılar. (Gombrich, 2011: 137)

Hristiyanlığa dair konuların betimlenmesine San Vitale Bazilikası’ndaki apsis mozaïği (Görsel 24) örnek gösterilebilir. Bu mozaik, “sırf gözü cezbetmek niyetiyle yapılmamıştır. Buradaki her motif semboliktir -İsa’nın asmaları, ölümsüz ruhların tavus kuşları ve güvercinleri vs.” (Honour ve Fleming, 2016: 305).



Görsel 24. San Vitale Bazilikası’ndaki apsis mozaïği, 547, Ravenna, İtalya.

Kilisenin, kutsal öykülerin olabildiğince açık ve anlaşılır biçimde betimlenmesi konusunda baskı kurması, Mısırlıların tasvire yönelik düşüncelerine geri dönülmesine yol açmıştır. Fakat bu geri dönüş, ilkel sanat yöntemleri ile değil, Yunan sanatından gelen gelişmiş yöntemlerle olur. Dolayısıyla Orta Çağ sanatında bir sentez görülür. Ancak Antik Yunan sanatında görülen doğa gözlemi, Orta Çağ’da terk edilir. Sanatçılar; insan vücudunu betimlemek ya da derinlik yanılsaması oluşturabilmek için yeni gözlem ve araştırmalar yapmayı bırakmış olsalar da Yunan ve Roma sanatından -özellikle duruşların tasviri ile

ilgili- bir birikime sahiptirler. Bu birikim, kutsal öyküleri en etkili şekillerde resmetmelerine yardımcı olur (Gombrich, 2011: 136).

Mısırlılar çoğunlukla, var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Orta Çağlı sanatçı ise aynı zamanda hissettiği şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmiştir. Bu amaç dikkate alınmadığı takdirde, Orta Çağ sanatının herhangi bir yapıtının hakkını hiçbir zaman veremeyiz. Çünkü bu sanatçılar, doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmamışlardı; aynı inançta olan kardeşlerine kutsal öyküyü ve onun mesajlarını iletmeye çalışıyorlardı. Ve bu konuda olasılıkla kendilerinden daha önce ve daha sonra gelen sanatçıların çoğundan daha başarılıydılar. (Gombrich, 2011: 165-166)

Orta Çağ resmi, doğanın gerçekliğine öykünen bir taklit değil, bir hikâye anlatıcısı rolündedir. Bu sebeple basitleştirilmiş anlatım yöntemleri kullanılır. Bu durum da dönemin sanatçıların kompoze etme yeteneklerini geliştirmelerini sağlamıştır. Ayrıca renk konusunda da artık doğadaki renklerin gerçek değerlerine ulaşmak zorunda olmadıkları için parlak kırmızı ve maviler, altın sarıları, koyu yeşiller kullanarak daha özgür bir yaklaşımda bulunabilmişlerdir. Böylece doğanın taklidinden uzaklaşmaları onları doğaüstü düşüncelere yöneltmiştir (Gombrich, 2011: 183).

Pavel Florenski (2017: 64), milattan sonra IV. yüzyıldan itibaren resimde yanılsama yaratma anlayışının ortadan kalkarak perspektifin sağladığı mekansallığın da yok olduğunu, resimdeki nesnelerin birbirleri ile orantılı yerleştirilmesine artık dikkat edilmediğini belirtir. Florenski, A. Benois'in Resim Tarihi'nde Orta Çağ sanatçıların ufuk çizgisinin ya da belirli bir noktada kesişen çizgilerin anlamıyla ilgili bir fikre sahip olmadıklarının ileri sürüldüğünü aktarır. Sanat kitaplarının çoğunda, Orta Çağ sanatında *perspektifin görmezden gelinişine* yönelik Benois'inki gibi sitemlere rastlanabileceğini söyler ve bu anlayışı eleştirir. Orta Çağ'da yanılsamacılıktan bilinçli olarak uzak durulduğunu ve bu dönemde asıl amacın benzerlik yaratmak değil, gerçeği simgesel bir anlayışla temsil etmeye çalışmak olduğunu öne sürer (Bkz. 4.1.2.).

Titus Burckhardt ise “Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat” adlı kitabında bu konuya şöyle bir açıklama getirir:

Bir ikonda tek perspektif, mantıksal perspektiftir; bazen görüş perspektifi bilinçli olarak ters çevrilir; Hellenizim’den miras alınmış üst üste bindirilmiş “ışıklar”la modelleme, resmin düz yüzeyini artık rahatsız etmeyinceye kadar azaltılır; o genelde yarı şeffaftır, sanki temsil edilen kimselere gizemli bir ışık nüfuz etmektedir. Bir ikonun kompozisyonunda belirli bir ışıklandırma yoktur; bunun yerine altın arka plana “ışık” denir, zira bu arka plan dönüşmüş bir âlemin Semavi Işığına karşılık gelir. Düzenlenişi de Antik Yunan’dan türemiş olan giysinin katmanları fiziksel hareketinden değil, manevi bir ritmin ifadesi olur: Kumaşları şişiren rüzgâr değil, bilakis onları canlandıran ruhtur. Çizgiler artık sadece bedenlerin dış çizgilerini belirlemeye hizmet etmez, doğrudan bir anlam hem şeffaf hem de akıl-üstü canlı bir nitelik kazanır. (Burckhardt, 2019: 89-90)

Orta Çağ sanatında manzara anlayışını, Kenneth Clark’ın (1961:3) “Landscape into Art” kitabında geçen “sembollerin manzarası” ifadesi, son derece doğru şekilde tanımlar. Clark, sanatın her daim bir dereceye kadar sembolik olduğunu; ancak Orta Çağ’da belirgin bir unsur olan bu sembolizmin Hristiyan felsefesinin bir sonucu olduğunu belirtir:

Eğer dünyevi yaşamımız kısa ve sefil bir fasıladan başka bir şey değilse, o zaman içinde yaşadığımız çemberin dikkatimizi çekmesine gerek yoktur. Eğer fikirler tanrısal ve duyular bayağı ise, o zaman görünüşleri yorumlamamız mümkün olduğunca sembolik olmalıdır ve duyularımız aracılığıyla algıladığımız doğa kesinlikle günahkâr hale gelir. On ikinci yüzyılın başlarında yazan Aziz Anselm, şeylerin zevk verdikleri duyuların sayısıyla orantılı olarak zararlı olduklarını savunmuş ve bu nedenle görme ve koklama duyularını tatmin etmek için güllerin, zevk almak için de şarkıların ve öykülerin bulunduğu bir bahçede oturmayı tehlikeli bulmuştur. Bu, hiç kuşkusuz, en katı manastır görüşünü ifade etmektedir. (Clark, 1961: 2)

Yazar, *sembollerin manzaralarına* ilk olarak San Marco Bazilikası'ndaki (Görsel 25) ve Palatine Şapeli'ndeki (Görsel 26) mozaikleri örnek gösterir. Orta Çağ insanının, bir nesnenin yerine bir fikri ya da bir fikrin yerine bir nesneyi koyma gücüne sahip olduğunu öne sürerek doğaya karşı bu tutumun *sembollerin manzarası* olarak adlandırdığı sanat türünün iki şekilde önünü açtığını belirtir (Clark, 1961: 3):

Bir eser taklit olarak gözümüzü ne kadar az ilgilendirirse, desen olarak gözümüzü o kadar çok memnun etmelidir ve sembollerin sanatı her zaman bir dekorasyon dili geliştirir. San Marco'daki ya da Palermo'daki Palatine Şapeli'ndeki mozaikler gibi tamamen sembolik eserlerdeki doğa referansları, tasarıma yeni ve değerli bir unsur katar. Daha da önemlisi, insanlar doğanın gerçek ayrıntılarına zevkle kilitlenir kilitlenmez, sembolize edici zihin alışkanlığı onların bakışına alışılmadık bir yoğunluk kazandırır; çünkü çiçeklere ve ağaçlara sadece hoş nesneler olarak değil, aynı zamanda ilahi olanın prototipleri olarak bakarlar. (Clark, 1961: 3)



Görsel 25. San Marco Bazilikası mozaiği, güney yan koridor (detay), 1215-1220, Venedik, İtalya.



Görsel 26. Cappella Palatina Şapeli mozaiği, orta koridor, güney duvar (detay), 1140-70, Palermo, İtalya.

Orta Çağ'ın son dönemlerine yaklaşıırken, 12. yüzyılın ikinci yarısında Kuzey Fransa'da mimaride kullanılmaya başlanan yeni bir teknik, bir üsluba dönüşerek tahmin edilenden çok daha büyük sonuçlar yaratmıştır. Bu üslup, sonradan *Gotik* olarak adlandırılarak kabaca 12.-15. yüzyıllar arasındaki döneme de adını vermiştir. Bahsi geçen teknik, temel olarak Hristiyanlar için son derece önem taşıyan katedralleri, adeta *cennetten yeryüzüne inmiş* mekânlara dönüştürme fikrine dayanmaktadır. Böylelikle içerisinde gösterişli vitraylar, mücevherler ve altın unsurların oldukça geniş yer kapladığı, göğe uzanan sivri yapılar, dünyevilikten son derece uzak olacak şekilde inşa edilen kutsal mekânlar olmuştur. Dönemin heykelticileri de bu katedraller için çalışmıştır. Kuzey Fransalı ressamalar ise daha çok el yazmalarının minyatürlerini yapma görevini üstlenmişlerdir. Mimaride ve heykelde olduğu gibi bu minyatürlerde de kendilerinden önceki Romanesk üsluptan oldukça farklı bir anlayış güdülmüştür. Artık kutsal öykü betimlenirken figürlerin duygularını da göstermek önemli hale gelmiştir (Gombrich, 2011: 189-195). “Daha önceleri vurgulanan alegorik mana, hala önemini korumakta; ancak olayın etkileyici sunumundan dolayı artık ikinci planda kalmaktadır” (Honour ve Fleming, 2016: 391).

Gombrich, “sanatçıların, ilgilerini çeken bir şeyleri anlatabilmek için ara sıra kalıplaşmış örneklerin dışına çıkmaları XIII. yüzyıldadır” der ve o zamanın sanatçılarının bugünkü gibi istediği zaman eskiz defterini açıp karalama yapan kişiler olmadığını söyler. Onlar; usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişen ve zamanla kutsal figürlerin nasıl betimlenmesi gerektiğini öğrenen, öncelikle eski kalıplardan kopyaladıkları sahneleri yeni kompozisyonlara uyarlayan ve yeterince gelişince daha önceden yapılmamış sahneleri tasvir eden kimselerdir. Bir kişinin ya da doğadaki herhangi bir şeyin karşısına geçip onu çizmek bu sanatçıların oldukça yabancı oldukları bir durumdur. Bu durum, ancak 13. yüzyılda sanatçıların bazı durumlarda başvurduğu bir yol olabilmektedir. Böylelikle, Antik Yunan sanatçıları gibi, figürlerin inandırıcılığını artırma konusunda yararlanmak için yeniden doğaya bakmaya başlamış olsalar da nihai amaçları halen kutsal öyküleri daha inandırıcı anlatabilmektir (Gombrich, 2011: 193-196).

Gotik üslup; Fransa'nın ardından Almanya ve İngiltere'de de uygulanmaya başlanmıştır. İtalya ise ancak 13. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan heykelticisi Nicola

Pisano'nun Fransız ustalara özenerek kabartmalarında doğayı gerçeğe daha yakın biçimde anlatmaya çalışması ile bu duruma dâhil olmuştur. İtalyan ressamların Gotik ruhunu yakalaması gecikmiştir; çünkü onlar, ilhamlarını Paris'ten çok Bizans sanatından almaktadırlar. Ancak bu olumsuz bir durum değildir; aksine oradan edindikleri sağlam temeller, tüm resim sanatında devrim yapmalarının yolunu açmıştır. Bu devrimin öncüsü ise Bizanslı ustalardan ve Gotik kilise heykeltıraşlarından edindiği miras ile Floransalı Giotto di Bondone (1267-1333) kabul edilmektedir. Bunun sebebi çağdaşlarıyla beraber, dönemin katı ve simgesel resim anlayışını terk ederek doğal ve gerçeğe yakın bir üslup ortaya koymasındır (Gombrich, 2011: 198-202). Giotto, genellikle Scrovegni (Arena) Şapeli'ne yaptığı fresklerle (Görsel 27) tanınır. Bunlar Meryem ve İsa'nın hayatlarının hikâyesini anlatan betimlemelerdir.



Görsel 27. Giotto di Bondone, Mesih'in Yaşamından Sahneler, 1304-1306, fresk, Scrovegni (Arena) Şapeli, İtalya. (di Bondone, 1304).

Hikâye, “öyle açık sunulmaktadır ki anlamlarını belli etmek için gösterişli vurgulara, eğilip bükülen yüz ifadelerine ve abartılı hareketlere gerek bulunmamaktadır her şey çok doğal gelişmektedir” (Honour ve Fleming, 2016: 406). Figürlerin kollarında rakursi, yüzlerinde hacimlendirme, kumaş kıvrımlarında gerçeğe yakın gölgelendirmeler görülür. İç mekân tasvirlerinde Roma sanatında görülen geniş açı perspektifini kullanır. Giotto, iki boyut üzerinde derinlik yanılsaması yaratabilmeyi yeniden keşfeden kişi olmuştur. Gombrich (2011: 199), “bin yıldır buna benzer bir şey yapılmamıştı” der. Giotto; perspektifin, insan jest ve ifadelerinin büyük bir gözlemcisi olsa da fresklerinde bitkiler ve

ağaçlarla ilgili gözlemlerinin yeterliliğine dair bir kanıt görülmez. Kutsal hikâyelerin arka planı olarak kullandığı çıplak kayalar, daha çok kompozisyonlarının plastik dengesini destekleme amacıyla yapılmıştır (Clark, 1961: 5).

Clark (1961: 6), 14. yüzyılın başlarında, şiirlerde ortaya çıkan *doğal güzellik* olgusunu, Siena Okulu resimlerinde, özellikle de Simone Martini ve Ambrogio Lorenzetti'nin çalışmalarında aramak gerektiğini söyler. Lorenzetti'nin “İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi” freskleri (Görsel 28, 29, 30), modern anlamda günümüze ulaşan ilk manzara resimleri arasında kabul edilebilir. Bunlar, sembol manzaralarından son derece uzak biçimde gerçekçidir.



Görsel 28. Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi: İyi Yönetimin Taşradaki Etkileri (detay I), 1338-1340, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya. (Lorenzetti, 1338).

Burada vurgu, kesin şekilde Siena ile çevresindeki tepelere dayalı muazzam şehir ve kırsal alanların panoramik manzaralarında mevcut mekân ve zaman üzerindedir. Bu belki de antik zamanlardan beri resmedilmiş ilk inandırıcı şehir manzarası ve Batı sanatındaki ilk anıtsal dünyevi resimlerden biridir. Bu niteliği ile artık münhasıran ruhban sınıfının elinde olmaktan çıkan sanat hamileliğinde önemli bir değişimi yansıtmaktadır. (Honour ve Fleming, 2016: 409-410)



Görsel 29. Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi: İyi Yönetimin Taşradaki Etkileri (detay II), 1338-1340, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya. (Lorenzetti, 1338).



Görsel 30. Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi: Kötü Yönetimin Taşradaki Etkileri (detay), 1338-1340, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, İtalya. (Lorenzetti, 1338-1340).

13. yüzyılda; el yazmalarında, mozaiklerde ya da fresklerdeki doğa unsurlarının tek tek kendi içlerinde ilahi niteliklerin sembolü olarak algılandığı bilinmektedir. Clark, manzara resmine doğru atılan bir sonraki adımın “insanlığın en değişmez, yaygın ve teselli edici mitlerinden biri olan *büyülü bahçenin* yeniden ortaya çıkışı” olduğunu söyler. Ve bunu hayal gücünün yeniden uyanışının yalnızca bir parçası olarak görür. Orta Çağ’ın sonlarında bahçelere duyulan bu ilgi ve değer artmasını Haçlı Seferleri’ne bağlar. Çünkü bu seferler ile Avrupalılar, Antik Yunan sanatının yanı sıra Doğu ve İslam sanatlarını da yakından tanıma imkânı bulmuşlardır. Cennetin eski Farsçada (*pairidaeza*⁶) “duvarlarla çevrili yer, bahçe” anlamına gelmesi tesadüf değildir (Clark, 1961: 4). İtalya Pisa’daki Camposanto

⁶ Yunanca *parádeisos* (cennet).

anıtsal mezarlığında bulunan “Ölümün Zaferi” adlı freskte, resimdeki ilk bahçe imgelerinden biri yer alır (Görsel 31, 32). Clark, Siena okuluna ait olduğunu belirttiği bu freski şöyle tasvir eder:

Ağaçların altında oturmuş, ayaklarının altında çiçeklerden bir halı olan, katı görünümlü bir dizi cümbüşçüyü temsil eder. Müzik yapmakta ve sık sık yapılan restorasyonların oldukça grotesk hale getirdiği aşk dolu bakışlarla birbirlerine bakmaktadırlar. Duyularının zevkini çıkardıklarından hiç şüphemiz yoktur, ancak gerçeği vurgulamak için başlarının üzerinde, şimdi olduğu gibi o zaman da Campo Santo’nun duvarları boyunca sıralanan antik lahitlerden uçmuş gibi görünen iki aşk tanrısı asılıdır. (Clark, 1961: 4)



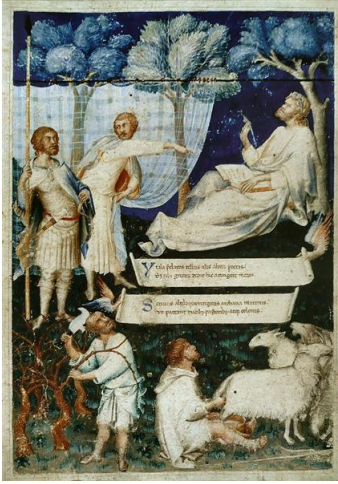
Görsel 31. Buonamico Buffalmacco, Ölümün Zaferi, 1336-1341, fresk, Campo Santo, Pisa, İtalya (Buffalmacco, 1336).



Görsel 32. Buonamico Buffalmacco, Ölümün Zaferi (detay), 1336-1341, fresk, Campo Santo, Pisa, İtalya (Buffalmacco, 1336).

Bahçenin betimlendiği bir başka resimleme, Virgil’in şiirlerinin yer aldığı bir elyazmasının başlık sayfasında yer alır (Görsel 33). Bu elyazması, şair Francesco

Petrarca'nın (1304-74) babası tarafından sipariş edilmiş ve Petrarca'nın koleksiyonuna dâhil olmuştur. Petrarca, kendisi için çok önemli olan bu el yazmasının başlık sayfasını resimlemesini arkadaşı Simone Martini'den rica etmiştir. Resimlemede şair, çiçekli bir meyve bahçesinde yarı uzanır vaziyette oturur. Yanındaki çoban ve bağcı, Virgil'in eserlerinden Eclogues ve Georgics'i sembolize eder. Kır yaşamı uğraşlarının sanatta mutluluk ve şiir kaynağı olarak temsil edilmesi, Antik Çağ'dan bu yana ilk kez görülür. Petrarca'nın pek çok tarih kitabında *ilk modern insan* olarak anılması yersiz değildir. Çünkü merak ve şüphe duyguları, huzursuzluğu ve öz-bilinci ile çağının çok ötesindedir. Petrarca'nın doğa duyarlılığı da kendi zamanında örneğine rastlanmayan bir yaklaşımdır (Clark, 1961: 6-7).



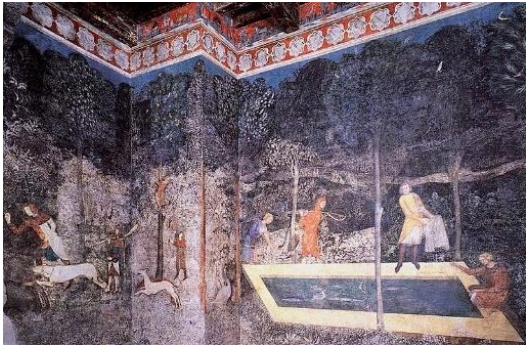
Görsel 33. Simone Martini, Petrarch'ın Virgil'i (başlık sayfası), 1336, Ambrosiana Kütüphanesi, Milano, İtalya. (Martini, 1336).

Manzara resminin varlığının büyük ölçüde bağlı olduğu duyguyu, şehirlerin kargaşasından kırsalın huzuruna kaçma arzusunu muhtemelen ilk ifade eden kişiydi. Vaucluse'un yalnızlıklarında yaşamaya, bir Sistersiyen⁷ gibi yeryüzündeki hayatından vazgeçmek için değil, ondan daha fazla zevk almak için gitti. 'Keşke bilebilseydiniz' diye yazar bir arkadaşına; 'dağlar, ormanlar ve akarsular arasında özgürce ve tek başıma nasıl bir keyifle dolaştığımı'. Bu, kesinlikle, Dante de dâhil olmak üzere tüm Orta Çağ şairlerinin orman korkularından ve dağ paniklerinden çok farklı bir notadır. O zaman Petrarca,

⁷ Sistersiyen tarikatı Hristiyanlığın Katolik koluna bağlı kendilerini Dünya işlerinden uzaklaştırmış keşiş ve rahibelerden oluşan bir tarikattir.

modern anlamda bir bahçivandı, sadece çiçeklerin dekoratif bolluğundan zevk almakla kalmıyor, aynı zamanda onların alışkanlıklarını inceliyor ve belirli bitkilerin başarısını veya başarısızlığını kaydettiği bir günlük defter tutuyordu. Nihayetinde, herkesin bildiği gibi, bir dağa sırf kendi için ve tepeden manzaranın tadını çıkarmak için tırmanan ilk insandı. (Clark, 1961: 7)

Orta Çağ'ın bu süreci içinde; doğanın hala korkutucu, büyük ve rahatsız edici görülmesinin yanı sıra insanı birçok tehlikeli düşünceye yöneltebileceği görüşü hâkimdir. Ancak tüm bu vahşi ortamın içinde bir bahçe yapmak, doğaya yönelik daha korunaklı ve makul bir fikirdir. Clark (1961: 8), bu yeni hissiyatın ilk resimsel ifadesinin, Avignon'daki Papalık Sarayı'ndaki manzara fresklerinde (Görsel 34) bulunabildiğini söyler. Saray, aralarında Simone Martini'nin de bulunduğu Sienalı sanatçılar tarafından resimlenmiştir (Honour ve Fleming, 2016: 410). “Geyik Odası” olarak adlandırılan bölümün duvarlarını, çeşitli hayvan ve bitkinin betimlendiği av sahneleri kaplar. “Tüm oda ırmaklar, birçok farklı ağaç ve Orta Çağ boyunca şairlere ilham veren Virgil ve Ovid'in dizeleri ile tanımlanan türden şakıyan kuşlarla bir orman açıklığına dönüştürülmüş, bu yolla süslemede yüzyıllar aşılarak antik Roma'daki benzeri resimlenmiş odalarla bağlantı kurulmuştur⁸” (Honour ve Fleming, 2016: 410).



Görsel 34. Taşra Yaşamından Sahneler I, fresk, 1343, Papalık Sarayı, Avignon, Fransa. (Anonim, 1343).

Avignon'daki freskler hem konu hem de üslup açısından sembollerin manzarasının ilk eksiksiz örnekleridir. Bir bahçe havuzunda balık tutan, işportacılık yapan ve

⁸ Villa Livia.

gelincik avlayan insanları, açık hava yaşamının sorunsuz keyfiyle gösterirler. Ve Orta Çağ'ın daha dar sembolik vizyonuna kıyasla tam bir dekorasyon ustalığı sergilerler. Ağaç gövdeleri, ince bir aralık duygusuyla yerleştirilmiş; yapraklar emaye bir kasanın kenarı kadar zengin bir desen oluşturmuştur. Detaylardaki natüralizm, Bizans sanatının mirası olan doku hissini henüz yok etmemiştir. (Clark, 1961: 8)

Orta Çağ boyunca, Hristiyanlığın sanata egemen olmasıyla, dini sanat eserleri hakkında günümüze ulaşan bilgiler nispeten fazla iken, bu freskler gibi dönemin seküler sayılabilen sanatı hakkında yeterli kaynak yoktur. Bunun sebebi, seküler sanatın girdiği şatoların, kiliselerden çok daha fazla şekilde yıkılması ya da yeniden dekore edilmesidir (Clark, 1961: 8). Orta Çağ resimlerinde bahçe imgesi incelenirken “hortus conclusus” terimine bakmak gerekir. Latince olan bu ifade, “etrafı çevrili bahçe” ya da “kapalı bahçe” anlamına gelir. Antik Romalılar için sebze yetiştirilen yerleri işaret ederken Orta Çağ'da dini anlamlar kazanarak genellikle manastırlarda bulunan ve sembolik olarak cenneti temsil eden alanlara dönüşmüştür (Yılmaz, 2018: 649). Resimde *kapalı bahçe* konusu 15. yüzyıl boyunca sıkça görülür. Bazen bahçe oldukça küçüktür, bazense Boccaccio ve Albertus Magnus'un tarif ettiği gibi büyük meyve bahçeleridir. Stefano da Zevio'nun “Gül Bahçesindeki Madonna”sı (Görsel 35) böyle bir çiçekli meyve bahçesi resmine örnektir. İlham kaynağının ise bir İran minyatürü olduğu düşünülür (Clark, 1961: 9).



Görsel 35. Stefano da Zevio, Gül Bahçesindeki Madonna, 1410, ahşap üzeri tempera, 129 x 95 cm, Museo di Castelvecchio, Verona. İtalya. (Da Zevio, 1410).

En önemli *hortus conclusus* tasvirlerinden biri de Yukarı Ren Ustası diye adlandırılan anonim bir sanatçı tarafından 1410 civarında yapılmış “Küçük Cennet Bahçesi” adlı panel resmidir (Görsel 36). Flora ve faunayı natüralistik olarak betimleyen en eski resimlerden biridir.



Görsel 36. Yukarı Ren Ustası, Küçük Cennet Bahçesi, 1410-1420, Städel Müzesi.
(Yukarı Ren Ustası, 1410).

Geç Orta Çağ peyzajının unsurlarını en mükemmel haliyle içerir ve görme ve koklama duyularını memnun etmek için çiçeklerin, tat alma duyularını tatmin etmek için meyvelerin ve ıslatma duyusunu memnun etmek için akan suyun sesine karışan bir kanun sesinin bulunduğu hassas, duysal bir algı dünyasını damıtır. Yine de tüm bu duyular cismani olmayan bir niteliğe sahiptir, çünkü ilahi sevincin ifadeleri olarak düşünülmüşlerdir ve resim Hristiyan sembolleriyle doludur: çeşme, siperlerdeki kuşlar, müzik yapan Kutsal Çocuk ve karnı havada yatan kötülük ejderhası. (Clark, 1961: 9-10)

Bu cennet bahçeleri, kısa süre içinde -yaklaşık yüz yıl sonra Hieronymus Bosch, neo-gotik üslubuyla grotesk bir biçimde yeniden canlandırana kadar- ortadan kaybolur (Clark, 1961: 9-10). Dönemin resimlerinde; bahçenin dışında kalan manzara unsurları, dağlar ve ormanlardır. Bunlar, aslında Hellenistik sanata kadar dayanan bir geleneğin devamıdır. Sonraları el yazmalarında ve mozaiklerde de görülür. Özellikle, bir Bizans motifi olsa da 15. yüzyılda yeniden canlandırılan “Thebaid” konulu resimlerde dağ formları çoğalmıştır. Bu konunun, Uffizi’de bulunan 1420 tarihli temsili, Lorenzetti’den sonra yapılan ilk manzara panoramasıdır (Clark, 1961: 10) (Görsel 37). Keşişlerin dua ve çilecilik faaliyetlerinde

bulundukları kayalık bir manzara tasvirini ifade eden Thebaid terimi, Hristiyanlığın ilk çağlarında Mısır'ın Teb kenti çevresindeki çölde dua eden ve çile çeken keşişlerin anlatıldığı, metinlerden türetilmiştir. Azizlerin günlük yaşam sahnelerine mekân olan, denize dökülen bir ırmağın ağaç ve dağlarla çevrelendiği, bolluk ve bereket timsali manzara ilahi bir metafordur (Parenti, t. y.).



Görsel 37. Fra Angelico, Thebaid, 1420, ahşap üzeri tempera, 73,5 cm x 208 cm, Uffizi Müzesi, İtalya. (Angelico, 1420).

Clark, diğer doğa unsurları çok daha gerçekçi biçimde betimlenirken dağların halen bir tür ideogram gibi ele alınmasını, çok büyük ve anlaşılmaz oluşlarına bağlar. Bir başka sebep, çağın insanının dağlara karşı ilgisiz olmasıdır. Ormanlar ise farklıdır. Karanlık ormanlar, her daim Orta Çağ hayal gücünü ilgilendirmiştir. Ayrıca 14. yüzyılla birlikte insanlar bu ormanlara girmeye başlar. Bunun ilk sebebi; Avignon fresklerinde de görüldüğü üzere, aristokrasinin çoğu zaman tek mesleği olan avcılıktır. Avcılığın başat konulardan biri olduğu aristokratik resim tarzı, 1400'lerde Fransa ve Burgonya saraylarında ortaya çıkmıştır. Bu resimlerin günümüze ulaşan en önemli örnekleri, Berry Dükü için yapılmış olan el yazmalarında görülür. Limbourg Kardeşler'in (Herman, Paul ve Jean de Limbourg), 1409-1415 yılları arasında yaptıkları "Très Riches Heures (Çok Zengin Saatler Kitabı)" bunlardan biridir. Bu takvimler, Orta Çağ boyunca günlük yaşamın tasvir edildiği en iyi örneklerdir.

Très Riches Heures'in manzara resmi tarihi açısından önemi büyüktür. Çünkü burada manzara unsurları, sembol ile gerçek arasında bir yerde durmaktadır (Clark, 1961: 11-12). Eylül ayının betimlendiği parşömen (Görsel 38), Dük'ün Saumur Şatosu önündeki bağ bozumunu gösterir. Merkezi perspektiften söz edilemese de detaylar tüm sahnenin inandırıcılığını ve gerçekliğini artırır. İdealize bir bolluk ve barış görüntüsü sunulmuş olsa

da aslında bu resim, Kuzey Fransa'nın harabeye döndüğü Yüzyıl Savaşı'nın ortasında yapılmıştır (Honour ve Fleming, 2016: 412).



Görsel 38. Limbourg Kardeşler, Très Riches Heures, Eylül, 1412-1416. vellum üzerine boya, 22,5 cm x 13,6 cm, Condé Museum. (Limbourg, 1412).

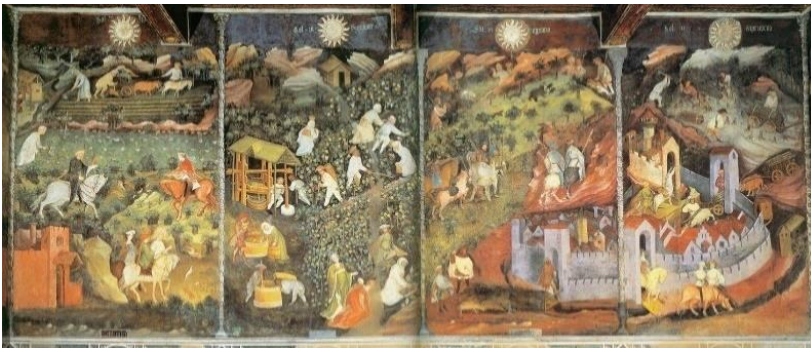
Ayrıca bu bir şatonun değil hem kelime anlamında hem de mecazi olarak köylülere yukarıdan bakan bir şatodan manzaradır. Doğal olduğu kadar bir miktar beceriksizce de yapılmış bu manzaralar, Avrupa resminde ve edebiyatında saray zarafetine daha da parlaklık kazandıran yarı gülünç “rústik” eserlerin ilkleri arasındadır. Zira Tres Riches Heures her şeyin ötesinde seçkin ve rafine unsurlar hakkında bir denemedir. Önemli bir husus olarak, dine hiçbir atıfta bulunulmaz: Örneğin üzüm bağları Orta Çağ sanatında her zaman yapılmış olduğu şekilde sembolik değildir. (Honour ve Fleming, 2016: 412-413)

Clark, bu resimler içerisinde doğaya yenice duyulan güvenin kanıtı olarak mayıs ayının betimlendiği parşömeni (Görsel 39) gösterir. “Yapraklarla taçlandırılmış hanımlar ve beylerden oluşan bir süvari kafilesinin, sadece baharın tadını çıkarmak için Riom kentinden kırlara doğru at sürdüğünü gösteren” bu sayfa, cennet bahçelerini anımsatsa da aslında dekoratif üslupla birleşen nesnel bir bakışla kır yaşamını yansıtır (Clark, 1961: 13).



Görsel 39. Limbourg Kardeşler, Très Riches Heures, Mayıs, 1412-1416. vellum üzerine boya, 22,5 cm x 13,6 cm, Condé Museum. (Limbourg, 1412).

İtalya'nın Trento kentinde bulunan Buonconsiglio Kalesi, Limbourg kardeşlerin el yazmaları gibi on iki ay döngüsünün seküler biçimde betimlendiği fresk panellerle (Görsel 40) çevrilidir. Sahneler, goblen ve minyatür türleriyle pek çok ortak noktaya sahiptir. Anonim sanatçılar tarafından yaklaşık 1420'lerde boyanan bu freskler, Uluslararası Gotik tarzının önemli temsilcilerinden kabul edilir. Döngüde gündelik yaşam tasvirleri sunulur. İnsanlar; piknik yaparken, ava çıkarken, birbirlerine kartopu atarken, tarlalarda çalışırken görülür. "Bu dünyevi yaşam imgeleri, on beşinci yüzyıl boyunca profan dekorasyonun gözde motiflerinden biri olarak ve tabaklarda, sandıklarda ve burada olduğu gibi duvar süslemelerinde yeniden ortaya çıkmıştır" (Clark, 1961: 13-14). Manzara unsurları, oldukça detaylı biçimde tüm panellerin arka planlarını kaplamaktadır.



Görsel 40. Kartal Kulesi'ndeki freskler, Buonconsiglio Kalesi, 1420, Trento, İtalya. (Anonim, 1420).

Bu resimlerde konu ve üslup açısından görülmeye başlanan değişimi, Gombrich şöyle ifade eder:

Sanatçıların ilgisi, yavaş yavaş, kutsal öykünün elverdiğince açık-seçik ve etkileyici bir biçimde anlatımından; doğanın bir parçasını aslına en uygun olarak yansıtabilecek bir betimleme yöntemine kaymaya başlamıştı. Bu iki amacın mutlaka birbiriyle çatışmak zorunda olmadığını görmüştük. Yeni edinilen bu doğa bilgisini dinsel sanatın hizmetine vermek tabii ki mümkündü. XIV. yüzyıl ustaları ve onlardan sonraki ustalar da böyle yaptılar. Ama sanatçının görevi değişmişti artık. Daha önceleri, kutsal öykünün başlıca figürlerinin betimlenme kalıplarını öğrenmek ve bunları yeni düzenlemelere uyarlamak yeterli oluyordu. Şimdi ise sanatçının işine değişik bir beceri daha katılmıştı: Doğa'nın etüdü. Sanatçı doğada incelemeler yapabilmeli ve bunları resmine geçirmeliydi. Bir eskiz defteri kullanmaya, doğadaki ender ve güzel bitki ve hayvanların eskizlerini çizip, bunları defterinde biriktirmeye başladı. (Gombrich, 2011: 218-220)

Aristokratik manzara resmi, Fransa'nın ardından Gentile da Fabriano ve Pisanello ile hızla İtalya'ya yayılmıştır. Pisanello'nun eskizlerinden doğaya karşı özel bir merakı olduğu anlaşılır (Görsel 41).



Görsel 41. Pisanello'nun eskizleri, 1430, kâğıt üzerine çizim. Louvre Müzesi, Paris (Pisanello, 1430).

Günümüze ulaşan birkaç resminden biri olan “Aziz Eustace’ın Vizyonu” (Görsel 42) resmine bakıldığında, ormandaki yaşama karşı hisleri de anlaşılabilir. Oldukça karanlık bir

ormanın içinde birçok farklı hayvanı resmetmiştir. Aziz'in atının sırtında geldiği minik çiçeklerle kaplı ormandaki bu hayvanlar arasında; av köpekleri, ördekler, geyikler, bir pelikan, tavşanlar, av köpekleri, sincap ve çeşitli kuşlar sayılabilir.



Görsel 42. Pisanello, Aziz Eustace'in Vizyonu, 1436-1438. (Pisanello, 1436-1438).

Benozzo Gozzoli'nin Riccardi Sarayı'ndaki "Magi'nin Yolculuğu" freski (Görsel 43) ise geç Gotik peyzajın tüm detaylarını içerir. Sağlam bir perspektif kurgusu içinde zengin detaylar hem dünyevi hem de masalsı bir görüntü oluşturur. Çiçekler, küçük ormanlar, fantastik kayalar, farklı türden ağaçlar bir araya getirilmiştir.



Görsel 43. Benozzo Gozzoli, Magi'nin Yolculuğu, 1459-1460, Fresk, Riccardi Sarayı, Floransa. (Gozzoli, 1459).

Bu fresklerin boyandığı sıralarda aslında, Clark'ın *sembollerin manzarası* dediği manzaralar, artık zamanın yaratıcı ruhunu yansıtamaz olmuştur. "İnsanları artık doğanın

değerli parçalarını dekoratif bir bütün halinde bir araya getirmekle yetinmemeye iten şey neydi? Cevap: yeni bir mekân fikri ve yeni bir ışık algısı” der Clark (1961: 14). Gentile da Fabriano’nun 1423 tarihli “Müneccim Kralların Hayranlığı” (Görsel 44) tablosunda ilk kez güneşin parlar vaziyette resmedildiği söylenir. Üslubu hala büyük ölçüde sembolik olsa da ressam, bu altın ışığı, manzaranın geri kalanındaki zeytin ağaçları ve tepelere de taşıyarak ışık-gölge etkileri yaratmıştır. Manzaranın ayrıntılarının dekoratif bir düzenlemeyle değil de ışıkla birleştirilmiş olması bir ilktir (Clark, 1961: 15).



Görsel 44. Gentile da Fabriano, Münecim Kralların Tapınması, 1423, ahşap üzeri tempera, 283 x 300 cm, Uffizi Gallery, Floransa. (Fabriano, 1423).

Mekânsal derinlik, figürlerin küçültülmesi ile ifade edilmek yerine ima edilir. Alt kısımda mekân herhangi bir şekilde belirtilmez. Figürler basitçe bir araya yığılmış, bir baş diğerrinin üzerindedir. Grubun arkasındakiler ön taraftaki münecimden daha küçük değildir. Fakat bir resmin, tek bir olaya gebe anı doğrusal perspektif kurallarına göre tek bir bakış açısından temsil etmesi fikri, Gentile da Fabriano’nun Münecim Kralların Hayranlığı’nı yapmasından kısa bir süre sonra Floransa’da gelişecekti. Bu resmin, biçim ve dokuyu işlemedeki teknik becerisi ile hayvan ve insan fizyonomisini yansıtmadaki doğrudan gözleme dayanan kesinliğiyle hala Orta Çağ geleneğindeki mekânsal alan kavramını bir araya getirerek sanat tarihindeki iki dönemi aştığı görülür. (Honour ve Fleming, 2016: 414)

Sanat tarihinin değişim ve dönüşümler içeren bu aşamasını Gombrich (2011: 220) şöyle ifade eder:

Sanatçılar bir adım daha ileri gitmek istiyorlardı. Yeni edinilen, doğadan çiçekler ve hayvanlar gibi ayrıntıları boyama ustalığı onlara yeterli gelmiyordu artık; görüntü yasalarını keşfetmek, Yunanlıların ve Romalıların yaptığı gibi insan vücudu hakkında yeterli bilgi edinerek bunu heykellerinde ve resimlerinde kullanmak istiyorlardı. Sanatçıların ilgisi bu yöne girdikten sonra, artık Orta Çağ sanatı sona ermiş sayılırdı. Böylece, genellikle Rönesans denilen çağa varmış oluyoruz.

Yukarıda bahsedilen sanat eserlerinin tarihlerinden ve daha pek çok parametreden anlaşılacağı üzere, Orta Çağ ile Rönesans'ı birbirinden kesin bir çizgiyle ayırmak çok mümkün değildir. Genel bir ifadeyle “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans, geç dönem Orta Çağ kültürü içinde yeşermeye başlayan fikirlerle meydana gelmiştir. Özellikle İtalya’da Giotto’dan itibaren yeniliklerin başladığı görülür. Bu gelişimin İtalya’da başlaması şaşırtıcı değildir. Çünkü 14. yüzyılda İtalyanlar; bilim ve sanatın, klasik antik dönemde yeşermiş, fakat sonra barbar olarak niteledikleri Kuzeyli Gotlar tarafından neredeyse tamamen yok edilmiş olduğunu düşünmektedirler. Geçmişini diriltmeyi kendilerine görev edinmişlerdir (Gombrich, 2011: 224). Elbette bu yenilenme ve değişim gayreti yalnızca güzel sanatlarla sınırlı değildir. Bu dönemde Antik Çağ’a dönülüp bakıldığında asıl hayran olunan durum Antik Çağ *hümanizmi* olmuştur: “İnsana ilgi, Tanrı, hayat ve her şey hakkında yorum ve bunun için ilk önce kendi aklını kullanmak” (Krausse, 2005: 9). Klasik Antik Çağ’dan kalan eserlerde bu anlayışın izi aranmış ve bulunmuştur.

‘Humanismus’ sözcüğü, geleneksel klasik eğitim biçimini ifade etmek için 19. yüzyıl başlarında Almanca’ya girmiştir. Sözcüğü ‘humanism’ şeklinde İngilizce’de ilk kullanan kişi Matthew Arnold’dur. ‘Hümanist’ sözcüğü ise 15. Yüzyılda, üniversitede ‘insan bilimleri’ (studia humanitatis) dersi veren bir öğretmen için, öğrencileri tarafından argo bir deyim olarak kullanılmıştır. ‘Studia Humanitatis’ gramer, retorik, şiir, etik ve tarih derslerini ifade etmek için antik Roma’da kullanılan bir sözcüktür. Okuyucu, insan bilimlerinin özellikle insan ile ilgili olan kısmı hakkında meraklanmış olabilir. Leonardo Bruni’ye göre insan bilimleri, yeniden canlandırma hareketinin öncüsüdür ve ‘insanı mükemmelleştirir’. Peki neden bu beş dersin (gramer, retorik, şiir, etik ve tarih -studia humanitatis) insanı mükemmelleştirdiği düşünülmeli? Bunun altında yatan temel neden, insanın

konusma ve doğruyu yanlıştan ayırt edebilme yeteneği ile hayvandan ayrıldığı fikridir. O halde, bu çalışmaların öncelikle hedefi dil (retorik ve gramer) ve etik ile ilgilenmektir. Tarih ve şiir ise etiğin uygulamalı kolları olarak düşünülmeli ve bu ikisine dayanarak öğrencilere, iyi örneklerin peşinden gitmeyi, kötülerden ise kaçmayı öğretmelidir. (Burke, 2000: 22-23)

Leslie Lipson (2000: 86), Avrupa’da Rönesans ve Reform’dan önceki ve sonraki tutumlar arasındaki farklılıkların temel nedenini şöyle özetler:

Avrupa’nın ana ilham kaynağı yeniden Hristiyanlıktan Yunanistan’a, Kudüs’ten Atina’ya geçmiştir. Modern çağda dünyayı etkileyen veya büyük bir bölümüne hâkim olan bu uygarlığın danıştığı bilge, İsa değil, Sokrates olmuştur. Batı, öbür dünyalı görüşü terk ederek, ikinci defa bu dünyalı oluyordu. Son beş yüzyılda Batı, gezegenimizi sarsıp şekillendiren gücü yayan bir dinamo halini almıştır. Bu dinamo, eski Yunanlıların mirası olan ve Rönesans ile yeniden keşfedilen bağımsız eleştirel düşünme ruhunun yarattığı özgürlüğünün bir ürünüdür.

Lipson (2000: 86), Musevi-Hristiyan etkilerden sıyrılıp Yunan-Roma’nınkilere geçilmesini, Hümanizm ve akılcılığın yeniden doğrulanması olarak niteler. Böylece artık insanlar, yazgılarını kendileri belirleyen ve bunun sorumluluğunu alan kişiler olarak görülür. Hümanistler, Hristiyanlıkla ters düşmeseler de artık ahiret ile değil, dünya ve yaşanan zaman ile ilgilenmişlerdir. Adnan Turani (2010: 345), bu dönemde gelişen dünya görüşünün “insanın kendi dünyevi güçlerini anlaması” olduğunu söyler.

Hümanistlerin temel görüşleri, 16. yüzyılın başlarında Fransız hümanist Charles de Bouelles tarafından yapılan diyagramda açıkça tasvir edilmiştir. Bu diyagrama göre varoluşun dört seviyesi vardır. Bunlar, aşağıdan yukarıya doğru, bir taş gibi var olmak, bir ot gibi yaşamak, bir at gibi hissetmek ve bir insan gibi anlamaktır. Bu seviyeler, sırasıyla insanoğlunun dört çeşidine tekabül etmektedir: tembel, obur,

kibirli ve bilgin. Diğer bir deyişle, insanlık mükemmelleştirilebilir; fakat yalnızca bir hümanist gerçekten insandır. (Burke, 2000: 22-23)

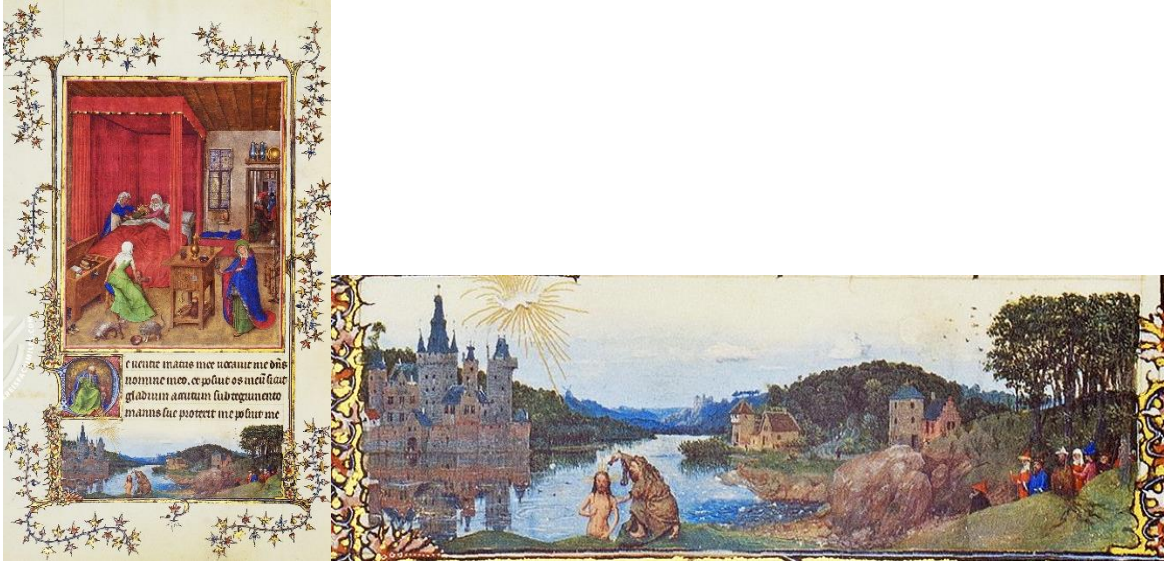
Rönesans, insanın *bireye* dönüştüğü dönemdir. Birey, aklı ve iradesiyle yaptıklarından sorumlu hale gelmiştir. Anonim zanaat ustası da kimliği belirli sanatçıya dönüşmüştür: “İnsan, dışındaki dünyaya ve kendi bilincine aynı zamanda varıyor. Hakikat anlayışlarına zanaat zorluklarını yenerek varan gelenekçi ustanın yerine, kendisiyle ve çevresiyle savaşa giren hakikat arayıcısı geçiyor” (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013: 31).

15. yüzyılın düşünsel ve kültürel merkezi Floransa’dır. Yeni bir sanat anlayışı yaratma amacındaki bir grup sanatçının burada bulunmasının yanı sıra onları destekleyen, kentin düşünce ve kültür yaşamında uzun süreler belirleyici olacak olan Medici Ailesi’nin burada yaşıyor olması da bu durumda etkilidir. Bu süreçte Floransa’da burjuva kesim, eğitime ve güzel sanatlara yoğun bir ilgi duymaya başlamıştır. Sanatla ilgili ilk yayınlar da bu dönemde yayımlanır. Bunlardan biri, 1435 yılında mimar ve yazar Leon Battista Alberti tarafından yazılan “Resim Sanatı Üzerine” adlı eserdir. Alberti, Giotto’nun resimlerinde kök salan perspektif ilkelerini matematiksel olarak formüle etmiştir. Ondan birkaç yıl önce ise doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin sabit bir bakış açısından doğrusal biçimde uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıkları kabulü üzerine Floransalı mimar Filippo Brunelleschi’nin (1377-1446) doğrusal perspektifi tasarlayan kişi olduğu kabul edilir (Krausse, 2005: 9). Rönesans mimarisinin öncüsü olan bu isim, döneminin ressamlarına büyük bir kapı aralamıştır. Doğrusal perspektif ile kurulan mekânsallık, Rönesans bünyesindeki düşünce sistemleriyle son derece paraleldir (Bkz. 4.1.2. Perspektif).

15. yüzyılda Avrupa’nın bir diğer büyük sanat merkezi -Rönesans İtalyası’yla kıyaslanamasa da- Flaman Bölgesi’dir. Floransalı sanatçılar, sistem ve kurallar çerçevesinde üç boyut algısı yaratırken Felemenkler, ampirik araştırmayla merkezi ve atmosferik perspektifi uygulamaya başlamışlardır (Honour ve Fleming, 2016: 424). Sanatçıların gözlem ve deneyimleri sonucu fark ettikleri atmosferik perspektif, -ya da hava perspektifi-, bir manzarada uzaktaki nesnelerin atmosfer etkisiyle daha açık tonlarda görünmesine dayanılarak ton farklılıkları ile derinlik etkisi yaratılmasıdır. Krausse buna “deneyimsel

perspektif” der: “Dünyayı akılcı ve bilimsel yöntemlerle kavramaya çalışan ve bir resmi, içinden başlayarak kurgulayan İtalyan Rönesans sanatçıların tersine Hollandalılar dünyanın sırlarını dışarıdan bakışla kavramaya çalışmışlardır. Dolaysız gözlem ve nesnelerin doğası hakkındaki bilimsel bilgiler ressamalara bu uğraşta yardımcı olur” (Krausse, 2005: 26). Böylece natüralizme daha yakın sonuçlar ortaya çıkar.

Flaman resminin ilk temsilcileri; Hubert van Eyck ve kardeşi Jan van Eyck’tır. Bu ressamların eserleri, manzara resminin gelişimi için oldukça önemlidir. 14. yüzyıl sonu-15. yüzyıl başlarında yapılan “Torino-Milano Saatleri” adlı dua ve ayinler içeren elyazmasının bazı sayfaları, bu iki kardeş sanatçıya atfedilir, ancak bu iddia kesin olarak kanıtlanabilmiş değildir. Kimi sayfaların alt kısmında çok detaylı peyzajlar yer alır (Görsel 45). Sayfanın boyutunun 284’e 203 milimetre olduğu düşünülürse bu manzara çok daha küçük boyutludur. Böylesi küçük ölçekli bir çalışmanın optik aletler kullanılarak yapıldığı tahmin edilmektedir. Martin Gayford, bu resim için şöyle der: “(...) gerçek bir mikrokozmos, sisler içinde geriye doğru gözden kayboluyor. Bu ufacık yere bütün bir dünya sıkıştırılmış” (Gayford ve Hockney, 2017: 136).



Görsel 45. Hubert van Eyck ve Jan van Eyck’a atfedilir, Torino-Milano Saatleri adlı dua ve ayinler içeren elyazması, Vaftizci Yahya sayfası, y. 1420, 284 x 203 mm, (sağda detay), Biblioteca Nazionale Reale, Turin, Milan. (van Eyck, 1420).

Clark (1961: 17), bu detayı saf bir manzara olarak kabul eder ve özellikle, bir akşamüstü gökyüzünün suya yansıtılmasındaki ustalığa dikkat çekerek 19. yüzyıla değin böylesi bir inceliğe zor rastlandığını belirtir. Tasvir edilen konu ve figürler, ışık efektlerinin yanında yalnızca bir bahanedir.

Jan ve Hubert kardeşlerin manzara resmi açısından dikkat çeken bir başka eseri, “Gent Altar Panosu”dur (Görsel 46). Yirmi ahşap panelden oluşan bu poliptik, çok güçlü bir natüralizmle Hristiyan sembolizmini, o zamana dek görülmemiş bir biçimde birleştirmiştir. Eski Ahit ve İncil’den sahnelerin yer aldığı panonun merkez panelinde “kutsal kuzu” motifi yer alır (Beyhan, 2020: 136). Hem dünyevi hem de manevi anlamlar barındıran bu resimde, manzara unsurları olabildiğince detaylı işlenmiştir:

Burada Avrupa’nın farklı kısımlarında yetişen, Akdeniz’in palmye, servi, fıstık çamı, nar, zeytin ve portakal dahil ağaçları mevcuttur. Kırlangıç ve diğer küçük kuşlar berrak gökyüzünde yükselir ve pike yaparlar. Bu, en güzel bitkilerin büyüdüğü bir cennet manzarasıdır ve öylesine isabetli resmedilmişlerdir ki botanik özellikleri teşhis edilebilir. (Honour ve Fleming, 2016: 426)



Görsel 46. Hubert van Eyck ve Jan van Eyck, Gent Altar Panosu: Tanrı’nın Kuzusu, 1432, ahşap panel üzerine yağlı boya, Saint Bavo, Gent, Belçika. (van Eyck, 1432).

Floransa ile Flaman Rönesansı’nı şu şekilde karşılaştırmak yerinde olacaktır: “Her iki ülkenin sanatçıları doğayı taklit ettikleri iddiasında bulunurken -o dönemin ayırıcı bir unsurunu kullanırsak- Felemenkler daha çok *natura natura* (yaratılmış dünya), İtalyanlar ise

natura naturans (doğanın arkasındaki yaratıcı güç) ile meşgul olmuşlardır” (Honour ve Fleming, 2016: 430).

Floransalı ressam Paolo Uccello, Brunelleschi ve Alberti’nin perspektif araştırmalarıyla tatmin olmamıştır. Onların sistemini daha da geliştirmiş, yaratıcılığı ve ifadeyi eklemiştir (Honour ve Fleming, 2016: 440). Öyle ki “San Marino Savaşı” resminde (Görsel 47) aslında soyut olan kaçış çizgilerini, resmin çeşitli unsurlarıyla -örneğin yerdeki mızraklar gibi- somutlaştırmıştır.

Uccello, resmi doğada yaptığı bilimsel gözlemleri aktarmak için kullanır. Tuvalinde atları çevirir, döndürür, akla gelebilecek her yönden resmeder. Ayrıca resmin ortasında arka plan tasviri için çok geniş bir yer ayırmıştır. Uccello, resminde arka plana ‘özerk’ bir rol atfeden ilk sanatçılardan biridir. (Krausse, 2005: 10)



Görsel 47. Paolo Uccello, San Marino Savaşı, 1435-1440, ahşap üzeri tempera, 182 x 323 cm, Uffizi Müzesi. (Uccello, 1435-1440).

İtalyan ressam Piero della Francesca, matematiğe büyük ilgi duyan bir sanatçıdır. Bunun sebebinin; resim yaparken bundan yararlanmasının yanı sıra dışsal görüntülerin arkasındaki ilahi düzeni anlama ve ortaya koyma hedefi olduğu düşünülmektedir (Honour ve Fleming, 2016: 440). Dini konulu resimlerinin arka planlarında, son derece detaylı manzaralar yer alır. “Vaftiz” adlı resmi (Görsel 48) buna örnektir.



Görsel 48. Piero della Francesca, Vaftiz, 1448, panel üzerine tempera, 167 cm × 116 cm, National Gallery, Londra (Francesca, 1448).

Vaftiz figürlerinin arkasında, Piero'nun doğduğu Borgo San Sepolchre (kuleleri İsa'nın sağ kalçasının ötesinde görünmektedir) çevresindeki tepelik, sert kırsallardan ilhamını alan rüzgarların estiği, güneşin kavurduğu manzaralar vardır. Daha önce gördüğümüz gibi Jan van Eyck uzak ülkeleri Şansölye Rolin'in Madonnası'na dahil etmiş, Piero da çok muhtemelen Floransa'ya ulaşmış Felemenk resimlerini bilmekteydi. Bununla beraber Vaftiz'in manzarası van Eyck'ın resmindeki gibi pencereden bakış atılan bir sembol değildir. Figürlerin, buradan ve dolaylı olarak da izleyicilerin çevresini sarmaktadır. İtalyan sanatında bu tür manzaralar ilk defa on beşinci yüzyılda belirmişti. Dindarlık tasvirlerinde daha önceleri çok kullanılmış olan altın varaklı arka planlar bir dizi sebepten ötürü -ekonomik (altın kıtlığı), ahlaki (göze batarcasına gösterişe karşıtlık) aynı zamanda estetik- aniden terk edilmiştir. Bu arka planların yerini alan manzaralar, figürlerin dini hiyerarşiye göre dünyadan uzakta durmalarının önüne geçmiş ve “sanki mevcutlarmış” gibi görünmelerini sağlamıştır. Ayrıca ressamlar ve hamileri tarafından sırf manzara resmi olarak da beğenilmişlerdir. (Honour ve Fleming, 2016: 443)

Venedik; Floransa ve Roma'dan sonra, Rönesans döneminin üçüncü büyük sanat merkezi olarak bilinir. Ancak Venedik sanatı, Floransa ekolünden belirgin bir şekilde ayrılır.

Venedikli sanatçılar için kullanılan renkler ve onların duyular ve hisler üzerinde bıraktığı etkiler önemlidir.

Kadifemsi bir doygunluktaki kırmızılar, maviler, doğanın betimlenmesinde ışık oyunları ile yaratılan yepyeni bir atmosfer, özenle resmedilmiş insan yüzleri Venedik sanatın en has özellikleridir. Ressamlar, Venedik'te belki de suyun kucağında yaşadıkları için ışığa böyle bir duyarlılık gösteriyor, olağanüstü, parlak ışık oyunları geliştiriyorlardı. (Krausse, 2005: 19-20)

Venedik sanatının önemli temsilcilerinden biri, Giovanni Bellini'dir. "Bellini'nin Floransa'da keşfedilmiş perspektif kutusunun sıkıca bağlı kapağını açarak Venedik güneşinin gerçek parlaklığını resme soktuğu ve 'atmosferi' tanıttığı, bu başarıyı da yağlı boyanın mümkün kıldığı söylenebilir. Bellini bu anlamda Felemenk ve Floransa yeniliklerini kaynaştırmıştır" (Honour ve Fleming, 2016: 451). "Çayırdaki Meryem" adlı resminde betimlediği kır manzarası, yalnızca bir arka plan olmaktan çıkarak resmin elzem bir parçası haline gelmiştir (Görsel 49). Ana figürlerin başatlıklarının önüne geçmeden, adeta ruh hallerini yansıtmakta ve içine daldıkları düşünceli sükûnet halini hissettirmektedir.



Görsel 49. Giovanni Bellini, Çayırdaki Meryem, 1505, panel üzerine tempera, 67,3 cm x 86,4 cm, National Gallery, Londra. (Bellini, 1505).

Bellini, doğaya karşı duyarlılığı resimlerinden açıkça anlaşılan bir ressamdır. Clark onun, "manzara ressamının en büyük yeteneğiyle" doğduğunu söyler (Görsel 50). Bu

yetenek, “ışığa karşı duygusal bir tepki”dir. “Bellini’nin manzaraları, aşkla dönüşen gerçeklerin en üstün örneğidir. Her dalı, her taşı, en mütevazı ayrıntıyı olduğu kadar en görkemli perspektifi de kucaklayan ve ancak derin bir alçakgönüllülükle ulaşılabilen böylesi evrensel bir sevgiye çok az sanatçı sahip olabilmıştır” (Clark, 1961: 22).



Görsele 50. Giovanni Bellini, Bahçede Acı Çekme, 1459–1465, panel üzeri tempera, 81 cm x 127 cm, National Gallery, Londra. (Bellini, 1459).

Resimlerinin arka planını kaplayan manzaraları, çoğu zaman asıl konudan daha vurgulu olan bir başka Venedikli ressam Giorgione’dır. Çoğu kaynak, sanatçının “Fırtına” adlı resmini (Görsele 51), ilk manzara resimlerinden biri olarak kabul eder.



Görsele 51. Giorgione, Fırtına, 1508, tuval üzerine yağlı boya. 82 x 73 cm, Gallerie dell’Accademia, Venedik. (Giorgione, 1508).

Giorgeone'nin eserinde fırtına öncesi gökyüzü, yani doğa resmin ana motifidir. Saf doğanın resmedildiği bu manzaralar, Venedikli ressamın karakteristik özelliği olmasının yanı sıra sanat dünyasına kattıkları bir yeniliktir. Böylelikle atmosferik doğa, resmin arka planını oluşturan bir süsleme unsuru olmaktan çıkar.

Giorgeone'nin *Fırtına*'sında, evleri birer hayalet gibi aydınlatan şimşek, resimdeki sahnenin esrarengiz, anlaşılmaz havasında önemli ölçüde katkıda bulunur. Resmin ana teması nedir? Bir masala mı gönderme yapmaktadır? Resmin anlamı bugüne kadar doyurucu bir biçimde çözülemedi. Sütunların mecazi anlamda kahramanlığı simgelediğini, anne figürünün şefkati, yardımseverliği çağrıştırdığını düşünebiliyoruz; fakat ressam belki de belli bir hikâye anlatmak istemiyordu, çünkü resimdeki başka figürleri boyayla kapattığı anlaşıyor. Muhtemelen sadece resmin taşıdığı atmosferle ilgileniyordu. Bu resimde figürler ve doğa hem kompozisyon hem de atmosfer açısından bütünlük arz eder. Nitekim çağdaş bir envanterde resim kısaca “manzara resmi” olarak geçmektedir. Bu “janr”ın ilk örneklerinden biri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kendine fazlasıyla güvenen Venedikliler, doğa gibi dünyevi konuları öne çıkartarak, hatta Veronese'nin *Kana'da Düğün* resmindeki gibi İncil temalarını çok daha dünyevi bir tarzda resmederek yepyeni bir politikaya da imza atıyorlardı: Bağımsızlık. (Krausse, 2005: 20)

On beşinci yüzyılın sonlarına doğru, İtalyan etkisi Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır. Güney Avrupa'daki sanat anlayışı ve hümanizm, göçebe İtalyan sanatçılar ve bakır gravürler ile Almanya'ya ulaşmıştır. Bu yeni dalgadan oldukça etkilenen Alman sanatçılardan biri Albrecht Dürer'dir. Çıraklık yıllarında İtalya'ya yolu düşmüş; burada matematik ve geometriyi sanatın yardımcı disiplinleri olarak öğrenmiştir. İnsan anatomisini ve doğayı incelemek de yine İtalya'da öğrendiği edimlerdir. Alman sanatçıların İtalyan Rönesansı'ndan beslenmeleri kadar ülke içinde yaşanan reform hareketi gibi gelişmeler de sanat anlayışlarının değişiminde etkili olmuştur. Protestan reformuyla, dini içerikli resimlerin popülaritesi son derece azalmıştır. Sanatçılar da en önemli geçim kaynaklarında yaşanan bu değişime karşılık, başka konulara yönelmeye başlamış; böylelikle portre ve manzaralar dönemin gözde resim janrları haline gelmiştir (Krausse, 2005: 30). Portreleri ve

manzaraları, kendinden öncekilere hiç benzemeyen Dürer'in "Aziz Eustace" gravürü (Görsel 52) için aşağıda yapılan inceleme onun dünyayı sanatına yansıtma biçimini açık bir biçimde anlatır:

Aziz Eustace'in avlanırken boynuzlarının arasında haç duran bir geyik hayali görüp Hristiyanlığı kabul etmesi, popüler bir hikayeydi ve arka planında bir kır manzarası gerektirmekteydi. Dürer'in bu amaçla uyguladığı manzara, bitkileri ve hayvanları kayda geçirmekte benzersiz bakış keskinliğini ve elinin maharetini açığa vurmaktadır -tetikte beklercesine bakan köpekler, arka bacağını dinlenmek için kaldıran at, yerden fışkıran ot kümeleri, hava şartlarının eğip büktüğü ağaç gövdeleri hatta tepenin üstünde dönen kuş sürüleri (biçimlerine bakılırsa kırlangıçtırlar). Dürer, *Aziz Eustace* baskısında Tanrı'nın doğanın güzelliğinde kendini açığa vurması gibi özel bir anlam yüklenen ve böylece azizin mucizevi hayaline evrensel bir geçerlilik kazandıran şeyleri çizmekten zevk almaktaydı. Zira bu, görünen dünyanın olduğu gibi aktarılması değildir. (Honour ve Fleming, 2016: 455)



Görsel 52. Albrecht Dürer, Aziz Eustace, 1501, gravür, 35 × 25,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Dürer, 1501).

Dürer'in erken tarihli suluboya manzaraları ise çağının çok ötesindedir (Görsel 53). Manzara resmi, bir yüzyıldan daha uzun bir süre bağımsız bir tür olarak var olmayacak olsa da Dürer'in suluboya ile yaptığı; manzara, hayvan ve botanik resimleri, yeni türlerin önünü açmıştır.



Görsel 53. Albrecht Dürer, View of Trento, 1494-1495, kâğıt üzerine suluboya ve guaj, 23,8 x 35,6 cm, Kunsthalle, Bremen. (Dürer, 1494).

Dürer son derece başarılı ve tutkulu bir doğa gözlemcisidir. Bu gözlemlerini aktardığı resimleri, doğa unsurlarının betimlenişini kökten değiştirmiştir (Görsel 54). Yalnızca sanatta değil, bilimsel botanik kitaplarının gelişiminde de bu çalışmaların katkısı yadsınamaz.



Görsel 54. Albrecht Dürer, Büyük Çimen Demeti, 1503, kâğıt üzerine suluboya ve guaj, 41 x 32 cm, Albertina Müzesi, Viyana, Avusturya. (Dürer, 1503).

Bir başka Alman sanatçı Albrecht Altdorfer, Avrupa sanatının “ilk katıksız manzaralar”ını yapar (Honour ve Fleming, 2016: 466). Bu manzaralarda ne bir figür ne de hikâye anlatımı görülür. Tepeler, kayalıklar, nehirler ve ormanlardan oluşan resimlerinin, figür barındırmasa bile kutsal imalar içerdiği bilinmektedir (Silver, 2014: 194) (Görsel 55). Gombrich (2011: 356), o dönemde Altdorfer’in salt doğayı betimleyen bu manzaralarının, dönemindeki sanat ortamından ne derece farklılaştığını şöyle ifade eder:

Yunanlılar bile, doğaya olan tüm sevgilerine rağmen, manzaraları sadece kır yaşamıyla ilgili sahneler için dekor olarak yapmışlardır. Orta çağlarda dinle ilişkisi olsun olmasın, belirli bir konuyu açıklamayan bir resim pek düşünülemezdi. Ancak becerisi halkın gözünde değer kazanmış bir ressamın, sadece kendi istediği için yapmış olduğu bir manzara resmini satma şansı vardı.



Görsel 55. Albrecht Altdorfer, Scheuchenberg ile Regensburg Yakınlarındaki Tuna Manzarası, y. 1528, panel üzerine yağlı boya, 30 cm x 22 cm, (Altdorfer, 1528).

Hollanda doğumlu sanatçı Hieronymus Bosch ise manzara resminin bağımsızlaşma yolculuğuna arka planlarıyla hizmet etmiştir. Clark (1961: 26), bunların van Eyck’lerden bu yana Hollanda’da resmedilen en gerçekçi manzaralar olduğunu söyler (Görsel 56).



Görsel 56. Hieronymus Bosch, Magi'nin Hayranlığı Triptiği, y. 1495, ahşap üzerine yağlı boya, 138 x 138 cm, (sağda detay), Prado Müzesi, Madrid, İspanya. (Bosch, 1495).

Dönemin Flaman ressamından Joachim Patinir, pek çok kaynağa göre manzara türünün “mucidi” kabul edilir. Atölyesinden çıkan tüm resimler tutarlı bir üsluba sahiptir. Manzaraları; kuşbakışı görülen geniş arazi parçalarının ayrıntılı ve net panoramik görüntülerini içerir. Ufuk çizgisinin yüksekte konumlandırılması, resmin neredeyse tüm yüzeyinde manzaranın görülmesini sağlar. Arka planda çoğunlukla ufuk çizgisini oluşturan büyük bir su kütlesi yer alır. Ressam, çok iyi gözlemlediği belli olan doğa unsurlarını fantastik bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirir (Görsel 57).

Sarp kaya oluşumları, yeşil tarlalar, tarım arazileri, ormanlar, kasabalar, kulübeler, hayvanlar ve sonsuz bir bitki ve ağaç dizisinden oluşan hafif eğimli düzlüklerden yüksek ve dik bir şekilde yükselmektedir. Doğanın bu neredeyse ansiklopedik temsili nedeniyle Patinir'in manzaraları *Dünya Manzarası* teriminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. (De Haan, 2014: 66)



Görsel 57. Joachim Patinir, St. Jerome ve Manzara, y. 1515-1520, ahşap üzerine yağlı boya, 78 x 137 cm, Louvre Müzesi, Paris. (Patinir, 1515).

Bu manzaralar figürleri de barındırır; çünkü aslında dini hikayelerin betimlendiği eserlerdir. Patinir, doğayı temsil biçimiyle övülen ilk Flaman ya da Hollandalı ressam değildir. Bu dönemde, Hollandalı ve Flaman ressamı arasında, dini figürleri ustalıkla işlenmiş manzaralara yerleştirmek sık görülen bir özelliktir. Jan van Eyck, Hans Memling, Gerard David bu ressamlara örnek sanatçılardan bazılarıdır. Ancak Patinir'in resimlerinin farkı, anlatıdansa mekânın baskınlığıdır. Bu resimlerde manzara, resmin baskın unsuruyken figürler sadece birer figüran gibi görünmektedir. Patinir'in manzaraya içinde betimlenen anlatıdan daha fazla önem vermesi, 17. yüzyılda görülecek özerk ve sekülerleştirilmiş manzaranın doğuşuna doğru ilk önemli adım olmuştur. Fakat bu, bazı sanat tarihçilerin Patinir'in resimlerindeki anlatının “sadece bir bahane” olduğu yönündeki fikirlerini doğrulamaz. Bu Patinir'i yaşadığı çağdan ayrı düşünen, anakronik bir bakış açısıdır. Yine de onun dini içerikli resimler yapması, manzaranın ayrı bir tür oluşuna sunduğu katkıyı eksiltmez (De Haan, 2014: 65-72).

Rönesans denildiğinde ilk akla gelen sanatçılardan olan Leonardo da Vinci, resimde olduğu kadar doğa bilimlerinde, mimari ve teknolojide de bilgi sahibi bir sanatçıdır. “*Uomo universale* (evrensel insan)”nin yani *Rönesans insanının* bir prototipidir. Doğada yaptığı nesnel gözlem ve deneyleri her zaman çalışmalarının temelini oluşturmuştur. “Ona göre, sanatın temeli kesintisiz bir araştırma olmalıydı. Bu araştırmanın konularını da kayaların ve bulutların biçimleri, havanın uzak nesnelerin rengi üzerindeki etkisi, ağaçların ve bitkilerin büyüme yasaları, seslerin armonisi gibi konular oluşturuyordu” (Gombrich, 2011: 294). Resimlerinin arka planını genellikle doğal gözlemlerine dayanan; ancak mistik bir havaya

kavuşturulmuş manzaramalar oluşturur. Bu resimlere örnek olarak iki versiyonu bulunan “Kayalıklar Bakiresi” (Görsel 58) verilebilir.



Görsel 58. Leonardo da Vinci, The Virgin of the Rocks, 1483-1508, panel üzerine yağlı boya, 199 x 122 cm, Louvre Müzesi (solda), The National Gallery, Londra (sağda), (da Vinci, 1483).

Meryem, Vaftizci Aziz John, Mesih ve bir melekten oluşan figür topluluğu, kayalıklar üzerinde oturur. Arkada nehir mi yoksa deniz mi olduğu belli olmayan bir su birikintisi ve İtalya'nın Dolomit dağlarına benzer tuhaf biçimli kaya oluşumları yer alır. Ön planda ise dikkatle ve detaylıca işlenmiş çiçekli bitkiler görülür. Resmin mekânı tam anlamıyla bir mistik manzardır.

Maniyerist ressam El Greco'nun “Toledo Manzarası” adlı sanat tarihindeki en ünlü şehir manzaralarından biri olan resmi, İspanya'nın Toledo şehrinin dramatik ve hayal gücüne dayalı bir tasviridir (Görsel 59). Sanatçı, büyük kilise dışındaki binaların yerlerini değiştirerek kurguladığı bu resimde, belgeleme kaygısından çok ifade gücüne odaklanmıştır. Gökyüzü ile yeryüzü arasındaki kontrast dikkat çekicidir. Gerçekçilikten ziyade duygusal ve mistik bir etki yaratmayı amaçlar. Gökyüzü, dramatik ve ilahi olayların habercisi gibi resmedilmiştir.



Görsel 59. El Greco, Toledo Manzarası, y.1599, tuval üzerine yağlı boya, 121,3 x 108,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Greco, 1599).

Hollandalı ressam Pieter Bruegel, janr resminin 16. yüzyıldaki en büyük ustası kabul edilir. Resimleri, manzara resminin gelişiminde çok önemli bir role sahiptir. Clark (1961: 27), ona; “Bellini ile on yedinci yüzyıl arasında yer alan tek natüralist manzara ustası” der. Sanatçının tüccar ve koleksiyoncu Nicholaes Jongelinck’in kır evi için yaptığı, mevsim dönümlerini anlatan altı büyük ölçekli çalışmasını, ayları temsil eden illüstrasyonlardan ziyade, atmosfer ve manzara resimleri olarak nitelendirmek yerinde olacaktır (Görsel 60, 61).

Bruegel’in İtalyanlardan öğrendiği pek çok şey arasında hava perspektifi ve yukarıdan bakış açısı, resimlerinde belirgin şekilde görülmektedir (Honour ve Fleming, 2016: 503). “Resimlerindeki insanlar, İtalyan Rönesans sanatındaki gibi yaratılışın efendileri değildirler. Her yıl yeniden tekrarlanan büyüme ve çürüme, ölüm ve yeniden doğum döngüsüne dair muhteşem anlayış tarzının neredeyse kenarında, köşesindeki unsurlardır. Bruegel insana merkezi bir konum vermeyerek evrenin azametini yüceltmektedir” (Honour ve Fleming, 2016: 503).



Görsel 60. Yaşlı Pieter Bruegel, Sürünün Dönüşü, Sonbahar, 1565, meşe panel üzeri yağlı boya, 117 x 159,7 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana. (Bruegel, 1565).



Görsel 61. Yaşlı Pieter Bruegel, Karda Avcılar, Kış, 1565, meşe panel üzeri yağlı boya, 116,5 x 162 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana. (Bruegel, 1565).

3.2. Bağımsız Bir Tür Olarak Manzara Resmi

Çalkantılı bir süreç olan 17. yüzyıl; 1618-1648 tarihleri arasındaki otuz yılı mezhep savaşları ile geçen; felsefe, fizik, matematik ve astronomide dikkate değer ilerlemelerin kaydedildiği; bilimsel düşüncenin, hâkim otoriteye başkaldırdığı bir dönemdir. Hem bilimsel yöntem hem de felsefi şüphecilik açısından dönemin düşünce yapısını yeniden inşa edilmeye başlar.

Francis Bacon (1561-1626) tarafından yüzyıl başında öne sürülmüş olan fizik bilimlerinde deneysel ve tümevarımcı yaklaşım, yüzyıl sonunda büyük ölçüde kabul

gördü. Her şeyin ötesinde, Rene Descartes (1596-1650) *Yöntem Üzerine Konuşma* (1637) adlı eseriyle yeni bir bilgi teorisi getirmiş; Batı felsefesini, iki bin yıllık Platon ve Aristoteles'e bağlılığından kurtararak özgürlüğüne kavuşturmuştu. Descartes'ın aşırı kuşkuculuk anlamındaki bu teorisi, sistematik bir şüphe süreci vasıtasıyla ünlü "Düşünüyorum, öyleyse varım" sonucuna götürmüştü. Bu, kapsamlı öznel çıkarımları beraberinde getirerek; fikri maddeden, bireysel fikri ise her şeyden daha güvenli kılmaktaydı. (Honour ve Fleming, 2016: 567)

Reform hareketleri, 16. yüzyıl Avrupa'sında, Katolik Kilisesi'nin hakimiyetini kırmış, Protestanlık mezhebinin ortaya çıkmasına yol açmışsa da 17. yüzyılda papalık, Reformasyon hareketlerinden aldığı darbeyi atlatmış ve kilise tarafından dini konulu resimlerin sipariş edilmesiyle Roma yeniden büyük bir sanat merkezi olmuştur. 17. yüzyılın sanatı da siyasi olayları gibi hareketli ve çeşitlidir. Rönesans ve ardından gelen maniyerizmi, Roma'da ilk nüvelerini verip tüm Avrupa'ya yayılan ve içinde farklı sanat yaklaşımlarını barındıran Barok takip etmiştir. 1580-1750 yılları arasını kapsayan bu dönemde, Katolik ülkelerden; İspanya, Fransa, İtalya, Flaman Ülkesi ile Protestan Hollanda'da birbirinden farklı üsluplar ortaya çıkmıştır.

"Barok" ile on yedinci yüzyılın örneğin "Natüralist" ve "Klasisist" denilen diğer üslupları arasındaki ayrımı tanımlamak kolay değildir. Yüzeysel farklılıklara rağmen bu üslupların derinlere inen benzerlikleri vardır ve on yedinci yüzyıl sanatı en iyi şekilde bir bütün halinde ve değişik üslup itkilerinin kaynaştığı bir rabıta olarak anlaşılabilir. (Honour ve Fleming, 2016: 572)

İtalya'da görülen Reformasyon karşıtı hareket (Karşı Reform), Katolik Kilisesi'nin güçlenmesini sağlamış; sanatçılar da kilisenin hamiliğinden ve verdiği büyük siparişlerden yararlanmışlardır. Bu dönemde Roma'ya, Avrupa'nın her yerinden sanatçılar akın etmiştir. Kilise, sanatı kullanarak hedeflerine yönelik propaganda yapma imkânı bulmuş; halkın yeniden Katolik dinine dönmesini sağlamak için sanat bir araç olarak kullanılmıştır. İtalya'da bu dönemde, Hristiyan tarihini, mitolojisini ve Protestanların en çok sorguladığı dinsel temaları konu eden devasa resim ve heykeller yapılmıştır. Andrea Pozzo'nun ünlü

freski gibi tavan resimleri yaygınlaşmıştır. İnsanların yukarı bakmalarını sağlayarak göğe, yani Tanrı'ya uzanma duygusu hissettirdiği düşünülen bu resimlerde kullanılan *trompe-l'oeil* teknikleri, kilise tavanını ilahi bir gökyüzü gibi göstermektedir. Bu mekanları düzenleyen kaçış noktaları yoktur; çapraz, kavisli çizgilerle göz resmin içinde dolaşır ve en son İsa'ya yönelir. Perspektife son derece hâkim olan Barok ressamı, gerçek mekânı gözü yanıltacak şekilde kurgulamayı başarmış; gerçek mekân ile resimsel mekânı birbirinden ayırt edilemez hale getirmiş; böylece gerçek hayat ile manevi hayatı da birbiriyle bütünleştirmişlerdir.

Dönem içerisinde bu tür büyük boyutlu resimler dışında, özellikle Fransa'da, "style classique" ya da "barok klasisizm" olarak isimlendirilen farklı bir üslupta yapılmış resimlere de rastlanır. Bu üslubun en önemli temsilcileri Nicolas Poussin ve Claude Lorrain (Claude Gellée)'dir. Bu iki ressam doğma büyüme Fransız olsalar da hayatlarının büyük bölümünü İtalya'da geçirmişlerdir. Poussin, Fransız akademizmine yakışır şekilde klasik ideallere bağlı bir üsluba sahiptir. Mitoloji ve felsefeye büyük bir ilgi duymuş ve Rönesans sanatını da çok detaylı biçimde incelemiştir. Rönesans ressamlarının form ve içeriği bağdaştırma çabasını örnek almıştır. Poussin, geç dönem eserlerinde daha çok manzaraya yoğunlaşmıştır. Figürler, resmettiği manzara içerisinde bir süs unsuru gibidir. Onun resimleriyle birlikte doğa, artık tek başına bir anlam ifade etmeye başlar. "Epik manzaralar" olarak da adlandırılan bu resimlerinde (Görsel 62) daima uyumu, birlikteliği ve güzelliği yakalamaya çalışmıştır (Krausse, 2005: 37).



Görsel 62. Nicolas Poussin, Polyphemus ile Manzara, 1648, tuval üzerine yağlı boya, 150 x 199 cm, Hermitage, St. Petersburg. (Poussin, 1648).

Claude Lorrain de Poussin gibi manzara resmine yoğunlaşan bir ressamdır. Poussin, resimlerindeki figürleri günden güne azaltarak manzara resmini başlıca uğraşı haline getirirken, Lorrain'in odağında en başından beri manzara vardır. Çoğunlukla mitolojik öykülerden ilham alsa da konu, Lorrain için ikincil unsurdur. Resminin başlıca unsurları manzara ve ışıktır. Yapıtları masalsı, şiirsel etkilere sahiptir. Geniş düz arazileri ya da açık denizleri, sıcak renkler kullanarak detaylıca işler. Adeta bir düşler diyarının tasviri olan resimlerinde doğa insan eliyle değiştirilerek “ideal manzaralar”a dönüştürülmüştür (Krausse, 2005: 37).

“Klasik manzara” fiilen onun icadıdır ve Batı’da yüksek bir sanat biçimi olarak manzara fikri, büyük ölçüde onun sayesinde ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıl ortalarına kadar, manzara (Felemenk haricinde) bağımsız bir janr olarak dahi tanınmamıştı. Claude’un manzaraları ise başta İspanya Kralı IV. Felipe olmak üzere Avrupa aristokrasisi -Poussin’in entelektüel bakımından daha zorlayıcı eserlerine hayran olan entelektüeller, hukukçular ve memurlardan farklı bir müşteri türü- tarafından satın alınmıştır. (Honour ve Fleming, 2016: 587)

Lorrain’in resimleri bir yandan Avrupa sanatının birçok eserinde görüldüğü gibi *Klasik Antik Çağ*’ın⁹ kır manzaralarını temsil ederken bir yandan da Roma’nın etrafındaki kırsallardan (Campagna) ilham almıştır. Ressam, bu geniş ve engebeli çayırlarda, eskiz defteriyle dolaşarak doğal ışığın etkilerini gözlemlemiş ve kaydetmiştir. Görsel 63’te bu dönemde yaptığı eskizlerden ikisi yer almaktadır.

⁹ Klasik Antik Çağ, MÖ 8. yüzyıl ile MS 5. yüzyıl arasındaki Greko-Romen dünyası denen, Antik Yunanistan ve Antik Roma’nın iç içe geçmiş uygarlıklarını kapsayan, Akdeniz merkezli kültürel tarih dönemidir. Bu çağ, hem Yunan hem de Roma toplumlarının geliştiği ve Avrupa, Kuzey Afrika ve Batı Asya’nın büyük bölümünü etkileyen bir dönemdir.



Görsel 63. Claude Lorrain, eskiz, 1635-1645, kâğıt üzerine grafit, kalem ve kahverengi mürekkep, 25,2 x 19,3 cm (solda), 14,7 x 20,5 cm (sağda), Teylers Müzesi, Haarlem. (Lorrain, 1635).

Lorrain'in manzaraları, idealize edilmiş; ancak gözleme dayalı resimlerdir (Görsel 64). Doğadan aldığı unsurları resimlerine yerleştirirken seçici davranmış, yalnızca düşsel geçmişe ait ideal görüntüye uygun öğeleri kullanmıştır. Gombrich (2011: 396), “insanların gözlerini doğanın yüce güzelliğine ilk kez Claude Lorrain açmıştır” der.



Görsel 64. Claude Lorrain, Mısır'a Kaçış ile İdeal Manzara, 1663, tuval üzerine yağlı boya, 193 x 147 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. (Lorrain, 1663).

(...) açık bir ön alana sahip hafif farklılıklar içindeki geniş görüntüler; merkezin hemen dışına veya kenarlara yerleştirilen ağaçlar, bir köprü veya çalılık gibi öne çıkmayan ancak hünerle eklenmiş özellikler, zarif renk tonlamalarıyla yavaşça aşağı inen patikadan parlak ufka doğru gözü yöneltir. Başlıca yeniliği; ufuktan izleyiciye doğru beliren, suda yansıyan, taşlarla özümşenen, ön cepheye gölgeler salan büyük meşe ağaçlarının dış dallarına nüfuz eden ve tüm kompozisyonu birleştiren ışığa uyguladığı muameledir. (Honour ve Fleming, 2016: 588)

Lorrain'in ölümünden sonra bile -neredeyse bir yüzyıl boyunca- doğadaki manzaralar, onun belirlediği standartlar üzerinden değerlendirilmiştir. Eğer bir doğa parçası, onun resimlerine benziyorsa gezginler burayı vakit geçirmek için seçmiştir. Onun resimlerini anımsatan manzaralar *pitoresk* (resim gibi) görüntüler olarak tanımlanmıştır. Hatta İngiliz zenginler, kendi malikane bahçelerini bile onun eserlerine benzetmeye çalışmışlardır (Gombrich, 2011: 397).

Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünen Avrupa'da, bugün Belçika olarak adlandırılan, İspanya'ya bağlı Anvers'ten yönetilen güney Felemenk bölgesi Katolik kalırken, kuzeydeki Hollandalılar Katolik İspanyollara karşı direnerek Protestan inancı benimsemiştir. Kendisinden sonraki sanatçıları daima etkilemiş olan, Felemenk bölgesinin Katolik tarafının sanatçısı Peter Paul Rubens, bu dönemdeki en önemli ressamlardan biridir. Rubens, Poussin'in tersine, tam anlamıyla "anti-klasisist" bir ressamdır. Onun resimlerinde uyum ve dinginlik bulunmaz. Aksine İtalyan Barok'unda da görülen dinamik kompozisyonlar resmeder. Mitolojik veya dini hikayelerden ilham alan figür ağırlıklı resimler yapmasının ardından, 1635 yılında yerleştiği Anvers'in yakınlarındaki malikanenin çevresini saran kırsal alanlar, Rubens'in sanatında yeni bir yol açmış ve buradan ilhamla bir dizi manzara resmi yapmıştır. Rubens'in geçmişte de doğadan görüntülerin eskizlerini yaptığı bilinmektedir. Ancak bunlar büyük ölçekli ve tamamen Felemenk bölgesinin manzaralarından oluşan resimlerdir. Kendisi için yaptığı aşikâr olan bu resimleri ortaya çıkarmasının arkasında yatan sebebin, toprak sahibi olmaktan duyduğu gurur olduğu tahmin edilmektedir (Honour ve Fleming, 2016: 578). 1636 tarihli "Gökkuşağı ile Manzara" (Görsel 65) resmi bu diziye aittir:

“Barok” ritmi, dünya eksenini etrafında dönerken daimî bir büyüme ve değişim yaşandığı duygusunu, ayrıca yaşlanan bir kişinin akıp giden zamanı yakalama ve elinden bırakmama arzusunu canlılıkla aktarmakta; bütün bunlar resme, derinden etkileyen insani bir boyut katmaktadır. Gökkuşağı belirmekte, fırtına bulutları uçuşurken yağmurdan sonra her zaman daha parlak gözüken güneş ışığı aradan parlayarak çayırlara vurmakta ve ıslak yapraklar üzerinde yansımaktadır. Bu esnada çiftliğin normal çalışma hayatı hiç bozulmadan devam etmektedir -sütçü kızlar hayvanları sağmak için getirmekte, erkekler yeni biçilmiş samanları yığmakta, kazlar akan ırmakta yüzmektedir. (Honour ve Fleming, 2016: 578)



Görsel 65. Peter Paul Rubens, Gökkuşağı ile Manzara, y. 1636, tuval üzerine yağlı boya, 135.6 x 235 cm, Wallace Collection, Londra. (Rubens, 1636).

Gombrich (2011: 401), Rubens için “ona göre sanatçının görevi, çevresindeki doğayı resmetmekti; istediğini resmetmeli ve nesnelerin canlı güzelliğinden zevk aldığını bize hissettirmeliydi” demiştir. Kendinden önceki Flaman ressamların küçük boyutlu resimlerinin aksine Rubens, konak ve kiliselerin duvarları için İtalya’da gördüğü şekilde büyük resimler yapmıştır. “Rubens, fırça vuruşlarına, ondan önce gelen Tiziano’dan bile fazla önem verdi. Rubens’in çalışmalarında, tabloların dikkatlice renklendirilmiş çizimler olmaktan artık çıktığını görürüz. Onun eserleri ‘boyamacı’ bir yöntemle yapılmışlardır ve bu da onlardaki enerji ve canlılık izlenimini artırmaktadır (Gombrich, 2011: 401)”.

Protestan Hollanda’ya bakıldığında ise 1585-1702 yılları arası dönem, ülkenin sonradan “Hollanda Altın Çağı” olarak adlandırılmasına sebep olacak şekilde; ticaret, bilim ve sanat alanlarında en gelişmiş ülkelerden biri haline geldiği görülür. Hem çok fazla resmin

yapıldığı hem de satın alındığı bir ülke olmuştur. Böyle bir pazarın oluşması, konularda çeşitliliği ve uzmanlaşmayı beraberinde getirir. 16. yüzyılın sonlarında bu coğrafyada ortaya çıkarak 17. yüzyılda yaygınlaşan janr (tür) resmi doğrudan ya da dolaylı biçimde günlük yaşamın yansıtıldığı resimlerdir. İnsanların gündelik hayatlarından karelerin resmedilmesinin yanı sıra; portre, natürmort ve manzara resimleri janr resmi başlığı altında kendi başlarına birer tür olmaya başlamıştır. Manzara, burada daha önce rastlanmamış şekilde popülerlik kazanmıştır. Hollandalı sanatçıların manzara resimlerindeki temel amaç, bağımsızlığı için bu kadar uğraştıkları ülkelerini en güzel biçimde betimlemektir. Hollanda'nın doğal düzlükleri, açık gökyüzü ve suya yansımaları, burjuvalardan oluşan alıcı kitlesi düşünülerek genellikle salon duvarlarına sığacak şekilde küçük boyutlardaki tuvallere resmedilmiştir. Kent ve nehir manzaraları, üzerinde ticari gemilerle kanallar, Hollandalı manzara ressamlarının en çok tercih ettiği motifler olmuştur. Aslına bakılırsa bunlar, İtalya'daki “veduta”¹⁰ ressamlarının çalışmalarının aksine topografik olarak gerçekçi görüntüleri içermezler. “Manzara resminin aslında iki değişik yüzü vardır; hem yansıma hem de yaratı” (Krausse, 2005: 45).

Bazı sanat tarihçilerine göre Hollandalılar manzara resimlerinde doğayı betimlerken bu resimlere ikincil bir anlam yüklemişlerdir. Betimlenen doğa unsurları, genellikle başka bir soyut kavramın metaforudur. “Örneğin bir su kenarında yükselen yalnız bir ağaç salt bir ağaç değil aynı zamanda dinsel inancı sembolize eden bir imgedir” (Krausse, 2005: 45). Bu üsluba “*Paysages moralises* (ahlaki manzaralar)” denmiştir (Krausse, 2005: 45). Bu tarzda resim yapan en bilindik sanatçılardan biri Jacop van Ruisdael'dir. Bu resimlerde yıkılmış kiliseler, faniliği sembolize eden kuru ağaçlar gibi *vanitas* imgeleri yer alır (Görsel 66).

¹⁰ Bir şehir manzarasının detaylı ve genellikle büyük ölçülerde resim ya da gravür olarak çizilmiş görüntüsünden oluşan manzara resmi türü.



Görsel 66. Jacob van Ruisdael, Bir Değirmen İşletmesi ve Harabelerin Bulunduğu Manzara, y. 1653, tuval üzerine yağlı boya, 59,3 x 66,1 cm, The Art Gallery of South Australia. (Ruisdael, 1653).

Atmosferik manzaranın bir örneği olan, Ruisdael'in "Wijk bij Duurstede'deki Yel Değirmeni" resminde; alçak arazi, su, geniş gökyüzü ve karakteristik yel değirmeni ile Hollanda'ya özgü tüm unsurlar bir araya getirilmiştir (Görsel 67). Bulutlarla kaplı karanlık hava, fırtına öncesini çağrıştırır. Değirmen, gerçekçi ölçeğe uymayacak şekilde büyük betimlenmiştir. Kimi Felemenk yazarlar tarafından bu değirmenlere farklı anlamlar da yüklenmiş; örneğin kanatlarının haça, öğüttükleri buğdayın Ökaristi Ayini'ne gönderme yaptığı ileri sürülmüştür. Bazen de erdemin veya talihin sembolü olarak görülmüşlerdir. Ancak Ruisdael'in manzaralarında değirmenlerle ne mesaj vermek istediği bilinmemektedir (Honour ve Fleming, 2016: 600).



Görsel 67. Jacop van Ruisdael, Wijk bij Duurstede'deki Yel Değirmeni, 1670, tuval üzerine yağlı boya, 83 x 101 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. (Ruisdael, 1670).

Ömrünün ilk yarısını, Haarlem kentinde geçiren Ruisdael, doğanın içerisinde ışık ve gölge etkilerini inceleme fırsatı bulmuştur. Git gide kasvetli bulutlar altında akşamüstü ışıyla yıkanan, dere ve göllerle bölünmüş pitoresk orman sahnelerinde uzmanlaşmıştır (Görsel 68). Onun resimlerinde ışık kendisinden önce olduğu gibi durağan değil, sürekli bir devinim halindedir. “Kısacası, nasıl Claude Lorrain, İtalyan doğasının şiirselliğini keşfetmişse, Ruisdael de kuzey manzarasının şiirselliğini yakaladı. Belki de bundan önce yaşamış hiçbir sanatçı, duygularını ve ruh durumunu Ruisdael kadar resme yansıtmayı başaramamıştır” (Gombrich, 2011: 429). Öyle ki Kenneth Clark’a göre (1961: 31) Ruisdael, Constable’dan önceki en büyük doğa görüşü ustası olarak kabul edilmelidir.



Görsel 68. Jacop van Ruisdael, *The Marsh in a Forest*, y. 1665, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 99 cm, The Hermitage Museum, St. Petersburg. (Ruisdael, 1665).

17. yüzyılda Hollanda, Katolik Avrupa’ya hâkim olan Barok üslubu hiçbir zaman tam anlamıyla benimsememiş; burada her zaman daha sade bir tarz ortaya konmuştur. Resimlerinde her daim ciddi bir hava sezilen bu ressam, betimledikleri şey her neyse o alanda uzmanlaşmışlardır. Örneğin Simon de Vlieger’in deniz manzaralarında (Görsel 69) görüldüğü gibi salt bulutlu gökyüzü ve denizin dalgalarını tasvir etmekte değil, bunlarla birlikte gemileri de aslına en uygun şekilde resmetmekte ve deniz atmosferini hissettirmekte son derece başarılıdır.



Görsel 69. Simon de Vlieger, İngiliz Kıyılarında Gemiler, 1642-1643, tuval üzerine yağlı boya, 60,5 x 83,5 cm, Royal Museums Greenwich, Londra. (Vlieger, 1642).

Gombrich (2011: 418-419), Hollandalı ressamların, “sanat tarihinde, gökyüzünün güzelliğini keşfeden ilk kişiler” olduklarını ileri sürer: “Onların, resimlerini daha ilginç kılmak için dramatik veya çarpıcı hiçbir olaya gereksinimleri yoktu. Onlar sadece gördükleri dünyanın bir parçasını sunmakla yetindiler ve bunun, herhangi bir kahramanlık öyküsü ya da komik bir tema kadar tatmin edici olduğunu keşfettiler”. Gökyüzünü keşfeden ilk sanatçılardan biri, Jan van Goyen’dır. Claude Lorrain ile aynı kuşaktan olmasına rağmen ikisinin resimleri karşılaştırıldığında, arada çok belirgin farklar olduğu görülür. Goyen, Lorrain’in ihtişamlı tapınaklarındansa sıradan bir yel değirmenini; ideal bir manzara yerine, ülkesinin son derece gündelik görünülerini resmetmiştir. Onun mahareti, bu gündelik sahneleri nasıl estetik bir görünüme kavuşturacağını bilmesinde yatar.

Goyen çok sayıda resim yapmış; bunlardan birçoğu da şehirde yaşayan zengin tüccar ve esnaflar tarafından satın alınmıştır. Bu resimler daha çok evler için dekorasyon ögesi olarak değerlendirilmiş olsalar da vatan sevgisi ve ruhani anlamlar da ifade ederler. O dönemde Tanrı’yı anlamak için iki kaynak olduğuna inanılır; kutsal kitap ve doğa. Özet olarak, bu dönemde hikâyeye dayalı anlatımdan sembolik anlatıma geçilmiştir; ancak halen aleni bir sembolizmden bahsedilemez. Bu natüralist yerel manzaralar “bir millet oluşun ikonografisinin bir parçasını meydana getirdiklerinde, insanları birbirine bağlayan duygu, hatıra ve düşünceleri şekillendirdikleri için sembolik mana taşırlar” (Honour ve Fleming, 2016: 599). Jan van Goyen, bu tür manzara resimlerinde uzmanlaşmış en üretken sanatçılardandır. Ren Nehri’nin kuzey yakasında bulunan Rhenen şehrinin görünümünü en

az yirmi altı kez betimlemiştir. Burası, 1579’da İspanyol tahakkümüne karşı direniş için anlaşılmaya varmış yedi şehirden birisi olduğu için Felemenk’in bağımsızlık mücadelesinde önemli bir role sahip olmasının yanı sıra ressamlar için çekici bir görünüme de sahiptir. Hem yerleşimlerin bulunduğu, çalışma hayatının seyredildiği -nehirde işleyen gemiler, yaya ya da at sırtında bir yerden bir yere giden insanlar- hem de Orta Çağ surlarını barındıran bir vilayettir. Felemenk resimlerinin çoğunda olduğu gibi bu resimde de tuvalin üçte ikisi gökyüzüne ayrılmış, kilise kulesinin yerleşimi de resmi dikeyde aynı oranda bölmüştür (Honour ve Fleming, 2016: 599) (Görsel 70).



Görsel 70. Jan van Goyen, Rhenen Manzarası, 1646, tuval üzerine yağlı boya, 110,6 x 135,9 cm, National Gallery of Art, Washington. (Goyen, 1646).

17. yüzyıl Avrupa’sında, çarpıcı bir özellik taşımayan düz alanların resmedildiği bu manzaralar; kendi içlerinde sembolizme sahip olsalar da kutsal veya mitolojik öykülere gönderme yapmaz ya da Pieter Bruegel’in mevsimleri gibi köydeki çalışma hayatının fonunu oluşturmaz. Aslına bakılırsa bu resimler, hiçbir hikâye barındırmaz. Avrupa’nın bu dönemdeki diğer bölgelerinden çıkan manzaralara da benzemezler. Ne Rubens’inkiler gibi sahip olunan özel mülkten duyulan gururu ifade eder ne de Claude Lorrain gibi klasik geçmiş hatırlatma amacı güderler (Honour ve Fleming, 2016: 595). Bu resimlerin dönemlerine ait sıradan sahnelerden oluştuğu açıktır. Sanatçılar gözlemledikleri doğayı kendilerine göre değiştirip düzenlerler:

İlk bakışta doğrudan doğadan alınmış gibi durmaktadırlar fakat çoğu zaman teşhis edilebilen araziler olmalarını ve bazen de harita yapımcılarıyla yakınlığa sahip olmalarına rağmen gerçekte topografik manada nadiren doğrudurlar. Bu resimlerin asıl hedefi, Felemenk sanat kuramcısı ve ressam Samuel van Hoogstraten'in 1678'de belirtmiş olduğu şekilde "doğa ile seçici benzerlik"tir. (Honour ve Fleming, 2016: 599)

Meindert Hobbema'nın yaptığı 1689 tarihli "Middelharnis Yolu"nda Goyen'inkilerden daha açık bir sembolizm görülür (Görsel 71). Yol kenarındaki akça ağaçların 1665'te dikildiği; resmin sol tarafında zorlukla seçilen fenerin ise 1682'de inşa edildiği bilinmektedir. Yol kenarındaki ince uzun ağaçlarla gözü ufka çeken bu kompozisyonun manevi bir amacının da olduğu düşünülmektedir. Bu amaç, Protestan düşüncede cennete giden erdem ve dürüstlük yolu olarak düşünülebilmektedir (Honour ve Fleming, 2016: 600).



Görsel 71. Meindert Hobbema, Middelharnis Yolu, 1689, tuval üzerine yağlı boya, 103,5 x 141 cm, National Gallery, Londra. (Hobbema, 1689).

Albert Cuyp'un geliştirdiği üslup ise bu ressamlardan farklıdır. İlk resimlerinde Jan van Goyen'in etkileri görülse de bir süre sonra hafif tonlamalarla daha renkli bir palete sahip olmuştur. İtalya ziyaretinin ardından Hollandalı sanatçıların resimlerinde gördüğü Akdeniz'in ılık havasını resimlerine yansıtmak istemiştir (Honour ve Fleming, 2016: 600) (Görsel 72).



Görsel 72. Aelbert Cuyp, Nehir Manzarası, 1655-60, tuval üzerine yağlı boya, 123 x 241 cm, National Gallery, Londra. (Cuyp, 1655).

En önemli Barok ressamlarından olan Hollandalı Rembrandt Harmenszoon van Rijn'in resimlerine bakıldığında, kutsal veya mitolojik resimlerinin arka planında geniş manzaralara yer verdiği görülür. Manzaranın ana konu olduğu resimler yapmaya ise ilk kez 1630'ların sonlarında başlamıştır ve muhtemelen bu yağlı boya resimlerin (Görsel 73) sayısı bir düzineyi geçmez. Ancak çizim ve gravürlerinde (Görsel 74) manzaralara daha fazla ağırlık vermiştir (Clark, 1961: 31). Rembrandt, gelmiş geçmiş en iyi gözlemcilerdendir ve bu gözlemlerini resme aktarmada da oldukça ustadır. Az sayıda da olsa manzara resimleri kusursuz, ideal manzaralardır.



Görsel 73. Rembrandt, Değirmen, y. 1650, tuval üzerine yağlı boya, 87,5 x 105,5 cm, National Gallery of Art, Washington. (Rembrandt, 1650).

Rembrandt manzaranın gerçeklerini seviyordu: akarsuların hareketine, kanalların yansımalarına, eski değirmenlerdeki gölgelere karşı Constable'ınki kadar doymak bilmez bir iştahı vardı. Yine de resim yapmaya geldiğinde, tüm bu gözlemlerin

sanatın hammaddesinden başka bir şey olmadığını hissetti. Rubens için olduğu gibi onun için de manzara resmi, kendimiz için algılayabildiğimizden daha geniş, daha dramatik ve çağrışımlarla daha dolu hayali bir dünyanın yaratılması anlamına geliyordu. (Clark, 1961: 31)



Görsel 74. Rembrandt, Üç Ağaç, 1643, gravür, 213 x 279 mm, Teylers Museum, Haarlem. (Rembrandt, 1643).

Kenneth Clark (1961: 30), matbaacı ve ressam olan Hercules Segers'in 1620'lerde çimenli patikalara sahip meşe ormanlarını resmettiği veya düz arazilerin panoramik manzaralarını sunan gravür ve çizimleri ile Hollanda manzarasını ilk keşfeden kişi olduğunu (Görsel 75) ileri sürer.



Görsel 75. Hercules Segers, Amersfoort'un Görünümü, y. 1625-1630, gravür, 86 x 301 mm, Rijksmuseum, Amsterdam. (Segers, 1625).

Charles Holmes (1928: 215), makalesinde Segers'in dağ manzaralarını Ardenler bölgesinden etkilenerek yaptığını iddia eder. Dağlar veya tepeler gerçekte orta yükseklikte olsalar bile normalde ovada yaşayan insanlar için etkileyicidirler. Segers, doğanın ihtişamından çok etkilenmiştir:

Güneş ışığı ve gölge etrafındaki büyük çıplak kütleleri süpürürken, tüm bu değişim ve hareketin ihtişamıyla heyecanlanabilir; ancak bulutlar indiğinde ve tepedeki kayalıklar karardığında, yardım edecek kimsenin olmadığı ıssız bir yerde, tahmin edemediği güçler ve kuvvetlerle yüz yüze geldiğinde biraz korku ve hatta belki de dehşet hissetmezse cesur bir adam olacaktır. Tepelerin arasında doğup büyüyen bir insan için aşinalık bu yalnızlığın gücünü büyük ölçüde yok eder. Ancak ova insanı için bu çok gerçek bir şeydir ve en etkileyici manzara biçimlerinin bazılarının altında yatan nedendir. Segers bu izlenimi tüm gücüyle kavrayan ve eserlerinde ifade etmeye çalışan ilk sanatçıdır. Daha sonra yaptığı tüm manzara gravürleri aynı temanın çeşitlemeleridir; yıllar geçtikçe tepelerle ilgili anıları silikleştikçe hayal gücü daha fantastik, biçimleri daha keyfi bir hal almıştır. (Holmes, 1928: 215) (Görsel 76)



Görsel 76. Hercules Segers, Yol ve Yosunlu Dallarla Uzaktan Görünüm, 1622-1625, gravür, 13,2 × 17,8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. (Segers, 1622).

Ayrıca Segers'in yağlı boya dağ manzaraları da Clark'ın (1961: 30) “fantastik manzara” diye nitelendirdiği türün en iyi örneklerindendir (Görsel 77).



Görsele 77. Hercules Segers, Uzak Görünümlü Dağlık Manzara, 1620-1625, tuval üzerine yağlı boya, 55,2 x 99 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. (Segers, 1620).

Dönemin bir diğer önemli ressamı Amsterdam doğumlu Philips Koninck'tir. Panoramik manzaraları ile ünlüdür (Görsele 78). Eserlerinde Rembrandt'ın, Hercules Segers'in etkileri görülür.



Görsele 78. Philips Koninck, Kırsal Bir Arazi ile Panoramik Bir Manzara, 1649, tuval üzerine yağlı boya, 143,2 x 173,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Koninck, 1649).

17. yüzyılda yapılmış en iddialı manzara resimlerinden biri, daha çok janr resimleriyle tanınan Johannes Vermeer'e ait bir şehir manzarasıdır. "Delft Manzarası" (Görsele 79) adlı bu resim adeta renkli bir fotoğraf gibidir. Resimdeki her şey son derece "doğru" şekilde işlenmiştir. "Vermeer sadece esrarengiz bir şekilde doğru bir ton duygusuna sahip olmakla kalmamış, aynı zamanda bunu neredeyse insanlık dışı bir tarafsızlıkla kullanmıştır. Sahnede tek bir noktanın bile ilgisini çekmesine izin vermemiş, her şeyi tam bir odak düzgünlüğüyle ortaya koymuştur" (Clark, 1961: 33). Vermeer, doğduğu kenti

betimleyen bu manzarayı; su, şehir ve gökyüzü olarak yatayda üçe bölmüştür. Işık ve gölgenin son derece etkili kullanıldığı resim sükûnet duygusunu karşıya hissettirir. Vermeer'in yanı sıra Adriaen van de Velde, Jacob van Ruysdael, Jan van Goyen ve Albert Cuyp'ın da elinden çıkan bu gibi kent manzaraları, “kentlilik bilincinin gelişmesi ve ulusal kimliğin doğmasıyla” da bağlantılıdır. Öyle ki ulusal kimliğin coğrafi bir alanla bağdaştırıldığı ilk ülke Hollanda'dır. Bu kent peyzajları “doğanın ulusallaştırıldığı” resimlerdir (Çeler, 201: 76).



Görsel 79. Johannes Vermeer, Delft Manzarası, y. 1660-1661, tuval üzerine yağlı boya, 96,5 x 115,7 cm, Mauritshuis, Hollanda. (Vermeer, 1660).

Görüldüğü üzere; 17. yüzyılda manzara ressamlığı, 16. yüzyıldaki insan ressamlığının aldığı yeri almıştır (Eyüboğlu ve İpşiroğlu, 2013: 104). Gombrich (2011: 433), 17. yüzyıl sanatçılarının “görünen dünyanın salt güzelliğini keşfettiğini” söyler. Onlar önemli konular içermeyen ancak sanat tarihinde oldukça önemli yer edinmiş resimler yapmışlardır. “Dolayısıyla, bize basit bir manzaradaki ‘pitoresk’ özellikleri görmeyi öğretmiş olanlar bu Hollandalı ustalardır. Gördüklerinden haz duyarak kırlarda gezmesini seven kimse, bu sevgisini, gözlerimizi doğanın yapmacıksız güzelliğine ilk kez açan o alçakgönüllü ustalara, bilmeden de olsa borçludur” (Gombrich, 2011: 420).

3.3. Romantik Manzaralar

Son yıllarında Romantizm'in ortaya çıkacağı 18. yüzyıl, “aydınlanma felsefesi”nin benimsendiği “Aydınlanma Çağı” olarak bilinir. “Aydınlanma” isimlendirmesi, Polonya asıllı Alman sanatçı Daniel Nickolaus Chodowiecki (1726-1801)'nin karanlık bir ormanın çevrelediği yolda bir yük arabası, bir atlı ve bir yayanın ilerlediği; şato benzeri kuleli bir yapı ile tepeye kurulmuş bir yerleşim yerinin gözüktüğü; ufukta seçilen sıra dağların arkasından ve *dağılan sislerin arasından doğan güneşin* görüldüğü “Aufklärung (Aydınlanma)” isimli gravürüne (Görsel 80) dayanmaktadır. Chodowiecki, “aydınlanmanın güneşi”ni betimlediği eserini şöyle yorumlar: “Mantığın bu yüce eserinin şimdiye kadar (belki de konunun kendisi hala yeni olduğu için) ufukta yükselen güneşten başka hiçbir genel, anlaşılır ve alegorik simgesi olmamıştır” (Im Hof, 2004: 1).



Görsel 80. Daniel Nickolaus Chodowiecki, Aufklärung, 1791, gravür, 8,5 x 4,8 cm. (Chodowiecki, 1791).

“Aydınlanma”, İngilizcede “enlightment”, Fransızcada “lumieres”, Almancada “aufklärung” kelimelerine karşılık gelir. Aydınlanmanın çekirdeğini oluşturan “ışık” kavramı da 18. yüzyılla birlikte yeni sembolik anlamlar kazanmıştır. Bunlardan en önemlileri; *akıl* ve *özgürlüktür*. Aydınlanmayı sağlayacak olan ışık; “çeşitli örtme ve gizlemeleri ortadan kaldırmalı”; “köleliği ve batıl inançları yok etmeli, gölgeleri

dağıtmalı”dır (Im Hof, 2004: 5). Elbette bu görüşler birdenbire ortaya çıkmamış; Aydınlanma’nın temelleri, 15. yüzyılda başlayan gelişmeler ışığında 17. yüzyılda “cogito ergo sum (düşünüyorum, öğleyse varım)” diyen Descartes (1596-1650), “ampirik gözlem ve sağduyuya felsefeyi öneren John Locke (1632-1704) ve evrenin işleyişi ve yapısını belirleyen yasaların rasyonel bir açıklamasını veren Izaak Newton (1642-1727)’un” düşünceleri ile atılmıştır (Honour ve Fleming, 2016: 608). Üzerinde uzlaşılan esas nokta insan aklının gücüdür. Buna *rasyonalizm* -diğer adıyla *uşçuluk*- denir. İnsan; aklı sayesinde her şeyi bilebilir, gerçeğe ancak aklını kullanarak ulaşabilir. “Bu iyimser inançla tüm fiziki olgular incelenmiş ve sınıflanmış, insan davranışının tüm veçheleri -siyasi sistemler, toplumsal adetler, dini uygulamalar- katı bir rasyonel bakış açısı ile irdelenmiştir” (Honour ve Fleming, 2016: 608). Aklın evrenselliği ilkesine inanan Fransız düşünürler, barışı ve uygarlığı yaymayı amaç edinmiş; gücü yalnızca akla atfetmiş ve tüm dini inanç ve töreleri de tartışmaya açmıştır (Germaner, 1996: 12).

Bilginin kaynağının, bireyin aklını kısıtlayıcı bağlardan kurtulmuş olarak kullanması olduğunda ısrar ettiğiniz zaman, evren hakkındaki görüşünüz, Yunanlılar ve Romalıları neyse, yine o oluyordu, yani insanı evrenin merkezi kabul eden görüş ortaya çıkıyordu. Takdiri ilahi ise, hiç kimse tarafından kanıtlanamadığı için bir kenara bırakıldı. İnsanlık kendi yazgısından sorumluydu. Bu dünya ile ilgili düşünceler yeniden öncelik kazanmıştı. (Lipson, 2000: 186)

Aydınlanmanın siyasi temelini İngiltere’de atıldığını söylemek yanlış olmaz. Merkezi otoriteye karşı yürütülen mücadelenin kazanıldığı ve meşrutiyetin temellerinin atıldığı “1688 Devrimi” ile İngiltere’de kralın yetkileri sınırlandırılmış; parlamento devreye sokulmuş ve insanın temel hak ve özgürlükleri teminat altına alınmıştır. Kültür-sanat olayları bakımından ise Flaman ülkesi, Hollanda ve İspanya gibi ülkelerde çok fazla hareketlilik görülmezken Fransa, İtalya ve İngiltere, bu yüzyılda ses getiren atılımlar yaşamıştır. Özellikle Fransa; edebiyat, sanat ve moda alanlarında kültürel öncü konumundadır. Fransız kültürünün etkileri tüm Avrupa’ya yayılır.

Bu dönemde kitlelerin aydınlanması, ulaşılmak istenen nihai hedeftir. Toplumun her kesiminin eğitim hakkı olduğu gündeme gelir. Bu doğrultuda kitleleri eğitmek için otuz beş ciltlik bir ansiklopedi basılmıştır:

Diderot ve d'Alembert'in ortaya koydukları Ansiklopedi, ya da daha doğru olarak "Bilimlerin, Sanatların ve Mesleklerin Açıklamalı Sözlüğü" her konuda bilgi vermektedir. Amaç insanlığı eğiterek bilgisizlikten kurtarmaktır. (...) Ansiklopedide verilen bilgiler günümüzün bilgi dağarcığını oluşturmuştur. Felsefe, din, etik, siyaset bilimi, ekonomi, doğa bilimleri, teknoloji, sanat ve zanaat konularına metodik ve sistematik yaklaşım ilk kez ansiklopediyle başlamıştır. (Germaner, 1996: 13-14)

Fransız siyaset düşünürü Montesquieu, 1845'te yayımlanan "Kanunların Ruhı" adlı kitabında bağımsızlığın, dini hoşgörünün ve insanlığa ait değerlerinin yasalarla korunması gerektiğini ileri sürmüştür. Bir başka Fransız düşünür Jean-Jacques Rousseau tarafından 1762'de yazılan "Toplum Sözleşmesi" ile ise bağımsızlık, eşitlik ve kardeşlik vurgusu yapılmıştır. "Geriye dönüp 18. yüzyıldan önceki zamanlara göz atıldığında, daha önceki zamanlar bu ışıktan yoksunmuş gibi görünmektedir. İnsanlık tarihi artık dünyanın sonuna ve mahşer gününe giden bir yol olarak değil, gittikçe gelişen bir varoluş için ilkel başlangıçların yavaş yavaş ilerleyişi olarak görülmektedir" (Im Hof, 2004:5). Aydınlanmanın sloganı kabul edilebilecek sözü, Alman filozof Immanuel Kant söylemiştir: "Sapere aude" yani "bilmek ve tanımak yürekliliğini göster" (Durdu, 2005: 126). Böylelikle Kant, insana, aklını kullanmaya cesaret etmesi gerektiğini söyler.

Yüzyılın ilk yarısı usçuluk düşüncesinin, ikinci yarısı Erken-Romantik duyarlılığın etkisi altındadır. Geçiş sert olmamıştır, usun önceliği duyarlılık çağında korunduğu gibi, yüzyılın başından beri, gizli de olsa duygusallık geçerli olmuştur. Rousseau ve Diderot, çağlarının -bu çelişkili gibi görünen ikileminin- canlı simgeleridir, ama her ikisi de düşünce ve sistemlerinde öncelikle usçudur. (Germaner, 1996: 14)

Kısacası bu çağ, "Batı uygarlığının yeni insan ve toplum inşa etme projesinin düşünsel ve felsefi temellerinin olduğu çağdır. Yeni insan her şeyden önce kendi aklını

kullanma cesaretini gösteren bir özellikle donatılmalıdır” (Çüçen, 2006: 26). *Değişimler yüzyılı* olarak tanımlanabilecek bu çağa, zaman zaman girift hale gelen iki temel eğilim hakimdir. Bunlar “gelenek” ve bilimsel ve felsefî gelişmeler doğrultusunda ortaya çıkan “yeni anlayış”tır (Germaner, 1996: 10). 18. yüzyılın ilk yarısında, aydınlanma düşüncesi tüm Avrupa’ya dalga dalga yayılırken Fransa’da bu düşünceyle ters düşer görünen bir sanat üslubu gelişmiştir. İlk yılları “rejans” olarak anılan daha sonra ise “rokoko” adını alacak bu üslup, üst sınıfların arzularını tatmin etmek ve “akademik sınırlamalardan ve kurallardan kurtulmak, kendiliğindenlik ve yenilikçi bir görüntü kazanmak talepleri”ni karşılamak amaçları etrafında şekillenmiştir (Honour ve Fleming, 2016: 608). Fransa’da *Güneş Kral* olarak da bilinen XIV. Louis’nin 1715 yılında ölmesi, halefi XV. Louis rüşdüne erene kadar Kont Philipp d’Orleans’ın yedi yıl kral naipliği yapması ve bu dönemde konutunu taşradaki Versay’dan metropol Paris’e taşınmasıyla hem iktidar hem de kültür-sanat yaşamı Paris’e kaymıştır. Bu dönemde ağır başlı Barok resimlerinin yerini, daha küçük boyutlu, süslü ve dekoratif görünümlü eserler alır.

Fransız Rokoko ressamı, Poussin’in klasik ve kuralcı üslubundan sıkılmış; Rubens’in canlı renklerle dolu yaşama zevkini betimleyen eserlerine ilgi duymaya başlamışlardır. Kahramanlık temasından uzaklaşmış ve bu dünyanın zevklerine, eğlencelerine yönelmişlerdir. Bu üslubun ilk örneklerini veren kişi Antoine Watteau olmuştur. Watteau, din ve mitoloji konulu resimler, askeri sahneler ve portreler de yapar; ancak asıl olarak açık havada eğlenen iyi giyimli kadın ve erkeklerin yer aldığı sahneleri ile ün kazanmıştır. Bu tür resimlerinin örneklerinden biri “Les Fetes” olarak adlandırılan tablosudur (Görsel 81). Resmin mekânı o zamanın yeni düzenlenen parklarından biridir:

Bu parklarda bitkiler o güne dek olduğundan çok daha az sınırlanarak kullanılmakta, taş işçiliği ile heykelde daha serbest davranılmakta, insan ve doğa eserleri arasında yeni bir denge hatta neredeyse bir füzyon yaratılmaktaydı. Yapayla doğal arasındaki bu denge Watteau’nun figürlerinin pozlarında ve esasen tablonun bütününün yanıltıcı olabilen gayri resmi havasında belirgindir. (Honour ve Fleming, 2016: 609)



Görsel 81. Antoine Watteau, Venedik Şenlikleri, 1719, tuval üzerine yağlı boya, 56 cm x 46 cm, Edinburgh Ulusal Galerisi, İskoçya. (Watteau, 1719).

XV. Louis'nin 1722'de tahta geçmesiyle rokoko doruk noktasına ulaşır. Bu süreçte en önemli temsilcileri François Boucher ve onun öğrencisi Jean-Honore Fragonard olur. Aşk, eğlence, erotizm, dans, tutku gibi temalar sıklıkla işlenir. Fragonard'ın daha çok park ve bahçeleri betimlediği birçok manzara resmi de vardır (Görsel 82).



Görsel 82. Jean-Honore Fragonard, Küçük Park, 1764-65, tuval üzerine yağlı boya, 37 x 45 cm, Wallace Collection, Londra. (Fragonard, 1764).

Aydınlanmacı çağdaşları, rokoko ressamlarını daima “utanmazlıkla ve aristokrasinin israf eylemlerini yükseltmekle” suçlamışlardır (Krausse, 2005: 48). Ancak fanilerin yaşadığı düpedüz aşk ve erotizm gibi temaları, böylesine aleni şekilde resmetmeleri; esasında kilisenin ahlak kurallarına bir nevi kafa tutmaktadır ve bu da aydınlanmacı öğretilerle paralellik gösteren bir durumdur.

Bu sıralarda İngiltere’de beğeni, akılcı kurallar çerçevesinde gelişmeye devam eder. Park ve bahçeler, dönemin bu estetik anlayışının açıkça görüldüğü yerler olmuştur. Bir park ya da bahçe, doğanın bir parçası gibi olmalı; onun güzelliklerini yansıtmalıdır. Bu amaç doğrultusunda, William Kent gibi mimar ve peyzaj mimarları İngiliz “manzara bahçelerini” ya da “manzara parklarını” tasarlamışlardır. İlham kaynakları ise, Claude Lorrain’in resimleri olmuştur. 18. yüzyılın ortasına doğru yapılan Wiltshire’daki Stourhead arazisi (Görsel 83) bunlara örnektir.



Görsel 83. Wiltshire’deki Stourhead arazisi.

Gombrich (2011:461), bu parkı köprüsü, gölü ve içindeki yapıların Roma yapılarını anımsatmasıyla Lorrain’in “Apollon’a Kurban Adayış ve Manzara” (Görsel 84) adlı resmiyle karşılaştırır. Artık bu park ve bahçeler, eskiden olduğu gibi kralın seyretmesi için değil, İngiliz ailelerin içinde dolaşarak doğayı algılaması için yapılmaktadır.



Görsel 84. Claude Lorrain, Apollon’a Kurban Adayış ve Manzara, 1662-63, tuval üzerine yağlı boya, 174 cm x 220 cm, Cambridgeshire. (Lorrain, 1662).

Bu bahçeler, Pope'un tanımıyla “insan elinden çıkma dekor”, plansız bir yollar dolambacıdır. Daha XVII. yüzyılda bir egzotik beğeni tanığı olarak Çin bahçe düzenlemelerinin İngiltere’de etkili olduğu görülmektedir. (...) 1720-1730 yılları arasında İngiliz bahçelerinde, perspektiften kaçınılır, kıvrılarak dolaşan patikalar, küçük derecikler Çin usulü pavyonlar, kafesli kameriyeler yer alır. William Kent’in düzenlediği Stowe parkında, İtalyan bahçesiyle İngiliz-Çin bahçesinin bir bireşimi göze çarpmaktadır. Burada, İtalyan Belveder’i, Venüs Tapınağı ve Mısır Piramidi birlikte yer alır. Böylece bu idealize edilmiş doğanın içine tarihsel verilerin de katılarak, ona yeni bir boyut katma isteği sezilmektedir. (Germaner, 62-63)

Doğaya hükmetmek, otokrasiye gönderme yaparken; doğanın nispeten serbest bırakıldığı bu park ve bahçeler aslında birer *özgürlük sembolü*dür. “Kendinden emin bir rahatlık, gösterişi olmayan bir zenginlik, despotça olmayan bir güç ve bilgiçlik taslamayan bir eğitim ideali, bu parklarda ve manzara bahçelerinde yansımasını bulmaktadır” (Honour ve Fleming, 2016: 623). Bu park ve bahçeleri; iyi eğitim almış kişiler için düzenleyen yine bir o kadar iyi eğitilmiş kişilerin buradaki esas amacı, “doğanın dış yüzünün altında yatan idea’yı özgürleştirmek”tir (Honour ve Fleming, 2016: 624). Öyle ki o zamanlar “doğa vahşi ve kanunsuzu değil, Newton’un açıkladığı gibi, her şeyin yerli yerinde olduğu tanrısal düzene sahip evreni belirtmekteydi” (Honour ve Fleming, 2016: 623).

Bu bahçe ve parklarda görülen o “düzenli doğallığı”, çağın ünlü ressamı Thomas Gainsborough’nın resimlerinde de buluruz. Geçinebilmek için portre, kendisi için ise manzara resimleri yapan sanatçının özellikle “Bay ve Bayan Andrews” adlı resmi buna örnektir (Görsel 85). “Gerçeğin duyularla algılanmasına öncelik veren” ressamın bu tutumu yalnızca duyulara güvenilebileceğini ileri süren İngiliz rasyonalistlerin ampirik tavrıyla paralellik gösterir (Krausse, 2005: 50-51).



Görsel 85. Thomas Gainsborough, Bay ve Bayan Andrews, y. 1750, tuval üzerine yağlı boya, 69,8 cm x 119,4 cm, National Gallery, London. (Gainsborough, 1750).

Manzara resimleri alıcı bulamamış olsa da Gainsborough çok sayıda manzara eskizi yapmıştır. Görsel 86’da doğada eskiz yaparken kendini çizdiği bir otoportresi yer alır.



Görsel 86. Thomas Gainsborough, Otoportre, y. 1755, kâğıt üzerine grafit, British Museum, Londra. (Gainsborough, 1755).

18. yüzyılın ortalarına doğru, yüzyıllar boyunca yönlendirici olmuş olan Hristiyanlığın gücü iyiden iyiye zayıflamış; hatta aydın çevrelerde etkisini tümüyle yitirmiştir. Bununla birlikte insanlar, inanmaya olan ihtiyaçlarından vazgeçememiş ve inanılacak yeni bir güce yönelmişlerdir. Bu güç, “doğa kültürü” olmuştur. Doğa bu dönemde,

“insanın yaratmadığı ama duygularıyla kavrayabileceği bir evren olarak” görülür (Germaner, 1996: 61). Bu dönemde doğaya yaklaşımda en belirgin husus “duyarlılık”tır.

18. yüzyılda manzara kavramı, doğa görünümünün yanı sıra kent manzaralarını da içermektedir. Özellikle İtalya’nın Venedik ve Roma kentleri bu anlamda çalışılmış yerlerdir. İlk örnekleri 17. yüzyılda ortaya çıkan ve “veduta” adı verilen kenti ve kentteki yaşamı konu alan resimler bu dönemde yaygınlaşmıştır. Bu resimler detaylı araştırma ve gözlemlere dayanır. Sanatçılar çoğunlukla bu resimleri yapabilmek için *camera obscura*’dan yararlanır. Dönemin en ünlü vedutistleri olarak Canaletto (Görsel 87) ve Francesco Guardi (Görsel 88) gösterilebilir.



Görsel 87. Canaletto, Palazzo Ducale’nin Veduta’sı, y. 1750, tuval üzerine yağlı boya, 51 cm x 83 cm, Uffizi Gallery. (Canaletto, 1720s).



Görsel 88. Francesco Guardi, Piazzetta, Doge Sarayı ve Riva degli Schiavoni, y. 1780, tuval üzerine yağlı boya, 38 cm x 101 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris. (Guardi, 1780).

Vedutaların bir kolunu da Rönesans’tan beri mimarları ve ressamaları son derece etkileyen antik kent kalıntıları ve harabe manzaraları oluşturur. Özellikle Roma gibi

kentlerde manzara resmi denildiğinde anlaşılan bu tür görünülerdir. Hubert Robert’ın yapıtları bu türe örnektir (Görsel 89). Bu resimlerin geçmişe özlemi sembolize ettiği sanılmamalıdır; Robert bu antik kalıntıları, içerisinde gündelik yaşamın devam ettiği bir dekor gibi betimler (Germaner, 1996: 66).



Görsel 89. Hubert Robert, Ripetta Manzarası, 1767, tuval üzerine yağlı boya, 117 cm x 145 cm. Beaux-Arts de Paris. (Robert, 1767).

Aydınlanma çağında yaşanan gelişmeler tüm Batı’yı etkilemiştir. En büyük etkisinin ise 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi olduğunu söylemek mümkündür. Devrimle birlikte Fransa’da mutlak monarşi yıkılmış, cumhuriyet kurulmuştur; aristokrasinin egemenliğine son verilmiş, siyasal iktidara burjuvazi getirilmiştir. Katolik Kilisesi, köklü reformlara gitmeye zorlanmış ve devletle kilise birbirinden ayrılmıştır. 26 Ağustos 1789’da yayımlanan ve Devrim’in temel metinlerinden biri olan “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi” ile bireycilik doruk noktasına ulaşmıştır. “Soyut ve metafiziksel bir yaklaşımın ürünü olan 1789 Bildirisi, bütün insanlığa seslenen evrensel bir yapıt”tır (Ağaoğulları, 1989: 197). “1789 Bildirisi’nin 4. maddeye kadar olan kısmında, bireysel haklara öncelik ile mutlak bir değer tanıyan ve siyasal toplumu bu haklardan türeten bireyci bir zihniyetin hâkim olduğu görülmektedir. (..) ‘İnsanlar hakları açısından özgür ve eşit olarak doğarlar’ (madde 1) şeklindeki açıklama, bireyin doğal özüne ilişkindir” (Ağaoğulları, 1989: 200). Ulusal bir olay olarak meydana gelen Devrim, uluslararası sonuçlar doğurmuştur. Böylelikle 18. yüzyılın sonlarında Batı’da hayata ve dolayısıyla sanata karşı tutum, günümüze kadar etkisini sürdürecektir keskin bir değişikliğe uğramıştır. Öyle ki Gombrich (2011: 475), “(..)

1789 Fransız ihtilali ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaştık” der. Devrim’in ardından sanat giderek kamusallaşmaya başlamıştır.

18. yüzyılın sonlarında sanatın bütünlüğü parçalanmaya başlar. Bundan böyle sanat akımları birbirleriyle paralel olarak gelişim gösterirler. Bu durumun ilk örneği, klasik ideallerden feyiz alarak aydınlanmanın akılcı felsefesini taşıyan ideolojik resimlerin yapıldığı *neo-klasisizm* ile neredeyse aynı dönemde ortaya çıkan; ancak onun karşısı ilkeleri savunan *romantizmdir*. Romantizmde aklın önüne duygu konulur. İki akımın ortak noktası ise “öznel ifade”ye verdikleri önemdir. Romantizm, “tüm kuralları yadsıyarak yerine bireysel özgür yaratmayı, duygu ve içtenliği koymaya çalışan sanat, filozofi ve siyasal davranışların genel ismi” olarak tanımlanabilir (Eroğlu ve Yurdun, 2019: 11). Duygular, hayal gücü, yaratıcılık yeteneği ve sezgiler sanatçıların yeni dayanakları olmuştur. Ancak, “tek bir romantik tavır olmadığı gibi romantik fikirlerin çeşitliliği tek bir formül altında da toplanamaz” (Honour ve Fleming, 2016: 640).

Etkileri ilk olarak edebiyat ve felsefede görülen romantizmin en erken Almanya’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Bir süre sonra İngiltere ve Fransa’da da romantik eğilimler görülür. Schelling, Fichte, Schlegel ve Tieck gibi Aydınlanma’nın rasyonalizmini reddeden düşünürlerin fikirleri ressamılar üzerinde de hızla etkili olmuştur. “Schlegel, dünyanın ‘bir matematik problemi’ olmadığını, salt akılla kavranması mümkün olmayan bir sürü sırı ve gizemle dolu olduğunu söylüyordu. Dünya, yalnızca duygu alemimize hitap eden bir yaşantılar bütünü olarak ele alınmalıydı” (Krausse, 2005: 57). Alman romantikler, insanın ölümlülüğü ve bundan duyulan acıyı, yalnızlığı, eski çağlara ve doğaya özlemi konu edinirler. Bu eğilimlerin arka planında, yaşanan toplumsal krizler vardır. Karl Friedrich Schinkel’in “Nehir Kenarındaki Gotik Katedral” adlı resmi bu romantik özlemleri ve nostaljiyi neo-klasik ilkelerle yansıtır (Görsel 90).



Görsel 90. Karl Friedrich Schinkel, Nehir Kenarındaki Gotik Katedral, 1813, tuval üzerine yağlı boya, 80 cm x 106,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin. (Schinkel, 1813).

Fransız Devrimi'nin ardından konu seçiminde de özgürlüğe kavuşan sanatçılar için manzara resmi, bu özgürlükten en çok payını alan resim türlerindendir. Romantizmde doğaya atfedilen önem de bu durumu destekler:

“İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceği”ni söyleyen Schelling’in romantik doğa felsefesinin izinden giden ressamalar, kendi sezgilerini den başka hiçbir şeye güvenmeyerek dünyanın esrarını çözmeye çalıştılar. Sanatçılar kendilerini “dünyanın ruhunun bir parçası” olarak hissediyorlardı. En sevdikleri tür, manzara resmiydi. (Krausse, 2005: 57)

Manzara resimleriyle adeta çığır açan Alman Romantizmi'nin en önemli ressamlarından Caspar David Friedrich, *iç sesinin bir ifadesi* haline gelen eserlerinde, doğayı incelemeyi de ihmal etmez (Krausse, 2005: 57). Her zaman ülkesinin dağlarında dolaşarak eskizler yapmıştır. Gombrich (2011: 497), onun şiirsel manzaralarını Çin manzaralarına benzetir. Onun resimlerinde: “doğa hep ayrıcalıklı bir yer tutar. Gezinen çiftin yanı başında hafif devrilmiş, kökleriyle toprağa tutunmaya çalışan meşe ağacı ile mehtabın loş ışıkları, doğadaki doğum ve ölüm döngüsüne işaret ederler” (Krausse, 2005: 58) (Görsel 91).



Görsel 91. Caspar David Friedrich, Mehtabı Seyreden Kadın ve Erkek, y. 1824, tuval üzerine yağlı boya, 55x71 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin. (Friedrich, 1824).

Acımasız doğanın karşısında; bir uçurumun kenarında acizce duran, dalgınlıkla uzaklara bakan insanlar, kurumuş ağaçlar, otlarla kaplanmış harabeler gibi hayatın faniliğini, varoluşun kısır döngüsünü simgeleyen vanitas motifleri, Caspar David'in resimlerinde sıklıkla görülür. “Önü bulutlarla kapanan mehtap, bulutların arasından süzülen güneş ışınları ve sabahın alacakaranlığı, akılla kavranması mümkün olmayan Tanrı'nın varlığının kanıtları, kısıtlı insan ruhuna evrenin sonsuzluğunu anlatan birer doğa fenomenidir” (Krausse, 2005: 57). Resimlerinde, kelimelerle ifade edilmesi zor düşünce ve duyguları yansıtmayı istemiştir (Honour ve Fleming, 2016: 651).

Caspar David'in manzara resimlerindeki figürler, genellikle izleyiciye arkası dönük, düşünceli bir ruh hali içinde uzakları seyreder. En ünlü resimlerinden biri olan “Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin”de de yine böyle bir figür yer alır (Görsel 92). Aydın Ayan (2014: 19-20) romantizmdeki bu durumu şöyle ifade eder:

(...) sanatçı birey de hem düşünsel hem de kişisel alanda özgürlüğü ve özgünlüğünü Romantik düşünce temelinde aramaya, bulmaya ve yaratılarında ortaya koymaya çalışmıştır. Genelde her kesimden bireyin, özelde sanatçı bireyin bu “arayış” macerasında çözüm olarak gördüğü ve ilk “sığındığı” şey “uzaklar”, “ulaşılamayan düş ülke”, “yabanıl dünya” ve en genel anlamıyla “doğa” olmuştur.



Görsel 92. Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, y. 1818, tuval üzerine yağlı boya, 94,8 cm x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg. (Friedrich, 1818).

Caspar David, dindar Alman Protestan bir aileden gelmektedir ve sanatında bu durumun etkileri hissedilir. “İçsel ışığa duyduğu sağlam inanç ve ‘tabiatın kutsal kitabı’ konusunda geçerli tek kılavuz olarak bireyin ‘şahsi yargısı’ konusundaki ısrarı, sanatsal, aynı zamanda da özünde bir Protestan düşünce şeklidir” (Honour ve Fleming, 2016: 651). Sanat eleştirmenleri, halen onun resimlerinden yayılan özlem duygusunun, bu dünyanın tarihsel geçmişine mi yoksa bir öte dünyaya mı yönelik olduğunu tartışırlar. “Ama bu dünyanın meseleleriyle öte dünyanın cevapsız kalmış soruların iç içe geçmesi, zaten romantizmin önemli özelliklerinden biri değil midir?” (Krausse, 2005: 58). “Sisli Deniz Kıyısı” (Görsel 93) resminde de görüldüğü gibi;

(...) odağının keskinliği ve gerçek dışılığın muğlak, bozucu havası, şiirin yükselen “ruh hali” ile birleşen yalınlığı; Friedrich’in eserlerinin özünde yatan belirsizlik unsurunun -inanan bir insanın artık içinde ilahi bir düzenin görülemediği doğal dünyayla karşılaştığında duyduğu ıstırap dolu kuşkulara birlikte- sanat ve gerçekliğin sorunlarıyla boğuştuğunun neredeyse acı acı farkına varmamızı sağlar. (Honour ve Fleming, 2016: 651-652)



Görsel 93. Caspar David Friedrich, Sisli Deniz Kıyısı, y. 1807, tuval üzerine yağlı boya, 34,2 cm x 50,2 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Avusturya. (Friedrich, 1807).

Romantizmle birlikte, bir imgenin salt bir görüntü olmadığı; görünenden daha derin birtakım iletilere sahip olabileceği ilk kez bu kadar açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu, modern sanatın çıkış noktalarından biridir. Yine ilk kez romantizmde görülen bir diğer özellik, nesnel dünyaya öznel bir bakış atan sanatçının doğayı, duygu ve düşüncelerinden süzerek değiştirmesi ve bu şekilde betimlemesidir. Yani artık sanatçı dünyayı yorumlamaktadır (Krausse, 2005: 59).

(...) “bireyin yalnızlığı” ve “bireyin yaşadığı dünya ile doğaya yabancılaşması” sorunsalları, biçimde farklılaşan romantik sanatçıları duygu ve düşüncede, yani temel kaygıda yaklaşık olarak aynı paydada bir araya getirir: Bu payda sanatçının yalnızlaştığı dünyadan yabancılaştığı doğaya yönelişidir. (...) “doğaya yöneliş”, “doğayı görme”yi, romantiklerde yabancı dünya ile özdeşleşen doğa ilgisi ise 19. yüzyılın son çeyreğinde İzlenimciler ile “doğaya açılma”yı beraberinde getirmiştir. (Ayan, 2014: 20)

Romantizmin bireye ve öznel duygulara verdiği önem, temelde aynı idealler paylaşılsa da çok farklı sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aynı kuşaktan iki İngiliz romantik manzara ressamının yapıtları arasındaki farklar bu durumun kanıtıdır. Bu sanatçılar Joseph Mallord William Turner ve John Constable’dır. William Turner, Claude Lorrain’e hayrandır, onun seviyesine ulaşmak ve hatta onu geçmek ister. Özellikle 1814-

1826 yılları arasında yapmış olduğu genellikle mitoloji konulu eserlerinde bu hayranlığın etkileri görülür: Havadan görünüş, kenarlarda konumlanan büyük ağaclar, yumuşak geçişlerle uzaklara doğru eriyen manzara ve ışık (Görsel 94).



Görsel 94. J. M. William Turner, Baiae Körfezi'nde Apollon ve Sibylla, 1823, tuval üzerine yağlı boya, 145,4 cm x 237,5 cm, Tate Britain, London. (Turner, 1823).

Turner, 1802-1844 yılları arasında İsviçre Alplerine yaptığı tutkulu gezilerinde dağ zirvelerinde dolaşırken birçok eskiz (Görsel 95) yapmıştır. Sanatına yön veren bu eskizleri, Londra'da geçirdiği kış aylarında resimlere dönüştürmüştür.



Görsel 95. J. M. William Turner, Şeytan Köprüsü'nden Schöllenen Geçidi, 1802, kâğıt üzerine grafit, sulu boya ve guaj, 470 x 316 mm, Tate Britain, London. (Turner, 1802).

Turner'in resimlerindeki doğa, her daim heyecan duygusunu yansıtır. Doğanın gücü karşısında duyulan heyecan ve hatta korkudur bu. En ünlü resimlerinden “Denizde Kar Fırtınası” (Görsel 96) tam anlamıyla böyle bir resimdir. Gombrich (2011: 493) bu resmi şöyle betimler:

Bize tüm verdiği şey, kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaşan teknenin karanlık gövdesi, direkte cesurca dalgalanan bayrak. Rüzgârın hızını, dalgaların gemiye vuruşunu hissediyoruz sanki. Ayrıntılara bakmaya zamanımız zaten yok. Bunlar göz kamaştıran ışık ve fırtına bulutunun koyu gölgeleri içinde yutulup gitmiş. Denizde bir kar fırtınası gerçekten böyle mi olur, bilmiyorum. Ama bunun, romantik bir şiiri okurken ya da romantik bir müziği dinlerken düşlediğimiz korkunç ve karşı durulamaz bir fırtınaya benzediğini kesinlikle söyleyebilirim.



Görsel 96. J. M. William Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1842, tuval üzeri yağlı boya. 91 cm x 122 cm Tate Britain, London. (Turner, 1842).

Sanatçı bu resminde; fırtına, tipi gibi doğanın gücünü hissettiren olayları somut imgelerle anlatmaktansa onları resmin kendi dili ile ifade etmeyi seçer. Çünkü onun meselesi yansıtmaktan çok yaratmak, duygusal deneyimleri görselleştirmektir. Resmindeki imgelerin somut nesnelere benzerlikleriyle ilgilenmez. “Turner bu nedenle modern soyut resmin önemli öncüllerinden biri sayılır” (Krausse, 2005: 63).

Anlatılana göre dalgalar tarafından güverteden sürülmeden bir fırtınanın bütün kuvvetini hissetmek için kendisini bir geminin ana direğine bağlatmış, Avrupa yolculuklarında ise hava durumunu deneyimleyebilmek için posta arabasında sürücünün yanına oturmuş, 1844'te de Bristol'den Exeter'e giden Büyük Batı Demiryolu'nun ilk yolcularından biri olarak, şiddetli bir yağmurlu fırtınada sırf deneyimlemek için on beş dakikada bir kafasını kompartımandan dışarı çıkartarak sıkça kendine özgü bu tip gözlemler yapmıştır. (Eroğlu ve Yurdun, 2019: 38)

Bahsi geçen diğer İngiliz romantik manzara ressamı John Constable, Turner'a karşıt şekilde geleneğe hayran değildir. “Doğayı çizen bir ressama yeterince yer var (...) günümüzün en önemli kusuru hüner gösterisidir, gerçeğin ötesinde bir şeyler yapma girişimidir” (Gombrich, 2011: 494) sözleri, onun sanat anlayışını özetler. Constable, önceden belirlenmiş formüllerle resim yapmayı hiçbir zaman benimsememiştir. O, yalnızca kendi gördüğü şeyleri, gördüğü şekliyle resmetmek ister. Doğada, kırlarda dolaşarak yaptığı eskizleri atölyesinde özenle işler. Günümüzde Constable'ın açık havada yaptığı kurşun kalem, suluboya ve yağlıboya eskizleri (Görsel 97, 98) çok daha canlı ve cesurca kabul edilebilir. Ancak Gombrich'in (2011: 495) dediği gibi “seyircinin hızlı bir izlenimi biri sergide gösterilmeye değer bir yapıt olarak kabul edeceği zaman gelmemiştir henüz”. Onun döneminde halk, atölyede yapılmış, cilalı yağlıboya resimlere rağbet etmektedir.



Görsel 97. John Constable, Stour'daki Mavnalar, y. 1811, tuval üzerine yağlı boya, Victoria and Albert Museum, London. (Constable, 1811).



Görsel 98. John Constable, Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası, y. 1824-1828, kâğıt üzerine yağlı boya, The Royal Academy of Arts, London. (Constable, 1824).

Constable'ı Paris'teki ününe kavuşturan ve en meşhur resmi denebilecek, yedi büyük tablodan oluşan “altı kademlik tuvaler” olarak adlandırdığı seriye dahil olan “Saman Arabası”nda (Görsel 99); sıradan bir köyün içinden akan derenin sığ bir yerinden geçen bir saman arabası görülür. Güneş ışığı, arkadaki çayırlar üzerinde çeşitli renkleri yansıtır. Bulutların hareketi sezilir. Constable, resimlerinde “doğadan daha etkili olmayı reddeder” (Gombrich, 2011: 496).



Görsel 99. John Constable, Saman Arabası, 1821, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 185 cm, National Gallery, London. (Constable, 1821).

“Saman Arabası” resmini yaparken üç ay süresince bir doğa kesitini günün farklı zamanlarında gözlemlemiş ve eskizlerini yapmıştır. “Doğanın iki saat bile aynı kalmadığına” inanır (Krausse, 2005: 62). O zamana dek hiç kimse bitkilere vuran güneş ışığını, ağaçların biçimlerini, çalılıkların detaylarını aslına Constable kadar sadık resmetmemiştir. Onun için

“doğanın bitkisel aynası” en cazip konudur (Honour ve Fleming, 2016: 653). “Stour Vadisi ve Dedham Kilisesi” (Görsel 100) adlı resminde tüm bunlar açıkça görülür.



Görsel 100. John Constable, Stour Vadisi ve Dedham Kilisesi, y. 1815, tuval üzerine yağlı boya, 55,6 cm x 77,8 cm, Museum of Fine Arts Boston, (Constable, 1815).

Constable renkleri daha canlı göstermek için rengi her tarafa yayacak yerde küçük ve kalın benekler halinde yerleştiriyor. Tablolarından birine elimizi sürersek pütürler sezeriz. Constable bu tekniğin bütün tabloyu aydınlattığını gördü. Daha önce mesela gökyüzünü aydınlık gösterebilmek için bütün diğer renklerin olduğundan koyu görünmesi gerekiyordu. Eski usulde yeşil bir çayırı resmederken kullanılan bütün boya yeşildi. Constable ise çayırı resmederken yeşil, mavi ve sarı renkte küçük noktaları yan yana getiriyordu. Fakat bu resimlere karşıdan bakınca onun çayırları daha canlı bir yeşillikte görünür. Ancak çok yakından bakılırsa çeşitli renkte noktalar belli olur. (Mansel ve Aslanapa, 1983: 167-168)

3.4. Modern Manzaralar

3.4.1. Modernizme Giden Yolda Manzara Resmi

19. yüzyıl, akademizme karşı avangart hareketlerin yükseldiği dönemdir. Bu durum 20. yüzyılda da devam edecektir. Bu hareketlerin itici gücü dünyada yaşanan değişimler ve onların olumlu/olumsuz etkileridir. Dünya üzerinde değişen her şey, sanatta onların temsil edilmesini sağlayan yöntemlerin de değişmesine yol açmıştır. Özellikle Sanayi Devrimi'nin

ardından dünya, asla eski haline dönemeyecek bir değişim ve dönüşüm süreci içine girmiştir. Buharlı makineler, vapor, lokomotif, telgraf, fotoğraf, buzdolabı, telefon, otomobil, elektrik ışığı, sentetik boya, röntgen, sinema filmi vb. birçok icat, bir yandan insan yaşamını olabildiğince kolaylaştırmış; bir yandan da ön görülemeyen etkilere sebep olmuştur. Endüstriyel kapitalizm; kentlerin git gide büyümesine, yeni iletişim ve ulaşım araçlarının geliştirilmesine yol açmıştır. Dönemin düşünce dünyasına; Karl Marx ve Friedrich Engels'in "Komünist Manifesto"sı, Marx'ın "Kapital"i, Friedrich Nietzsche'nin ve Sigmund Freud'un eserleri etki etmiştir. Sanatta beceri ve işçilikten ziyade, ifade biçimleri merak uyandırmaya başlamıştır.

XIX. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman, çağının başarılı ve en çok para kazanan ustalarının tarihi olmayacak; tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır (Gombrich, 2011: 504).

Tüm bu olanlar, genel bir "modernleşme" hali olarak tanımlanır ki bu dönüşümün kökleri 17. yüzyıla kadar götürülebilir. "Modernizm, ilerlemeye estetik bir değer bahşetmiştir ve sanatın, edebiyatın, toplumsal yapının ve ekonominin neredeyse anında geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetmeye eğilimlidir" (Fineberg, 2014: 16).

15. yüzyılın sanat merkezi Floransa, 17. yüzyılın Roma iken 19. yüzyılda ise Paris sanatın merkezi haline gelmiştir. Dünyanın her yerinden sanatçılar Paris'e gelerek buradaki kafelerde sanat hakkında tartışmalar yürütmeye başlamıştır. Bu yüzyıl, sanatçıların iki kutba ayrıldığı bir dönemdir: gerçeklik ve hayal dünyası. Bir taraf sanat ile hayali dünyalar yaratmak isterken diğer taraf sanatı gerçekleri göstermek için bir araç olarak kullanmayı tercih eder. 18. yüzyılın sonlarında birbirlerine paralel olarak gelişmeye başlayan sanat akımlarının eş zamanlılığı bu dönemde daha da artmıştır.

Manzara resmi açısından da bu yüzyıl kayda değer gelişmelerin kaydedildiği bir dönem olmuştur. Gombrich (2011: 496), manzara resminin günden güne 19. yüzyıl sanatının en önemli dalı haline geldiğini söylemiştir. Yüzyılın başlarında; Fransa’da oldukça muhafazakâr olan Fransız Akademisi’nde ressam ve heykeltıraşlar, Rönesans ve klasik antik dönem sanatçılarına öykünür şekilde Neoklasik gelenek içinde eğitilmektedir. Manzara, Akademi tarafından öncelenen konular arasında yer almaz. Ancak antik şiirden esinlenen idealize edilmiş bir doğa resmi yapılabilir kabul edilmektedir. Bu nedenle Poussin ve Lorrain’in izinden giderek doğadan resim yapmak isteyen sanatçılar İtalya’ya gitmiş; orada, Akdeniz güneşi altında açık havada eskizler yapmışlardır. Bu alıştırmalar sanatçıları; atölyeden çıkma, doğayı tam olarak deneyimleme, kopyalamak yerine bakma, analiz etmek yerine hissetme konusunda cesaretlendirmiştir. 1816’da Fransız Akademisi *paysage historique*, yani “tarihi manzara resmi” dalında bir yarışma başlatmıştır. Yarışmanın ödülü, *Prix de Rome*, yani Roma’daki Villa Medici’de yaşama ve çalışma olanağıdır. Amaç, tarih resmini on yedinci yüzyıldaki önemine tekrar kavuşturmadır ve böylece manzara resmi konusunda bir heyecan artışına yol açmıştır. Genç sanatçılar, on yedinci yüzyıl Hollanda ve Flaman manzaralarını incelemek için Louvre’a akın etmeye başlamışlardır. John Constable’ın resimlerinin 1824 Paris Salonu’nda sergilenmesi de Fransa’da bu yeni türün önünün daha da açılmasını sağlamıştır (Amory, 2007).

Sanatçılar, artık direkt doğadan çalışmak için Paris’in dışına, kraliyet parklarına ve ülkenin daha uzak bölgelerine seyahat eder olmuşlardır. Açık havada manzara çalışmak için en popüler yer ise Fransa’nın Île-de-France bölgesinde Paris’in 60 km güneydoğusunda bulunan Fontainebleau Ormanı’dır (Görsel 101).



Görsel 101. Fontainebleau Ormanı. (Fontainebleau Tourisme, t. y.).

Çayırların, bataklıkların, çok çeşitli ağaç ve bitkilerin bulunduğu Fontainebleau Ormanı, manzara ressamaları için büyük bir cazibe merkezidir. 1820’lerden itibaren sanatçılar bu ormana ziyaretlerde bulunmaya ve ormanı çevreleyen köylerden biri olan Barbizon’daki Auberge Ganne adlı handa konaklamaya başlamışlardır. Bu handa sanatçılar; gün boyu süren doğa gezilerinin ardından fikirlerini paylaşmak, teknik uygulamaları tartışmak ve arkadaşlık etmek için bir araya gelmektedirler. Böylece 1830-1870 yılları arasında kendiliğinden bir topluluğa dönüşmüş olan bu öncü doğa ressamaları, o dönemde “1830 Okulu” ya da “Fontainebleau Okulu” olarak anılmış; sonraları ise “Barbizon Okulu” olarak isimlendirilmişlerdir. *Plein air* yani açık hava ressamlığı, daha önceki manzara ressamlarınca deneyimlenmiş olsa da en çok bu grubun çalışma tarzını ifade etmektedir. Bu yönelimi mümkün kılan, piyasaya yeni çıkmış olan tüpler içerisinde taşınabilir hazır yağlı boyalardır. Bunlarla artık sanatçı, açık veya kapalı her yere atölyesini taşıyabilmektedir.

Barbizon Okulu’nun önde gelen isimleri arasında Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Jean-François Millet (1814-1875), Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876), Constant Troyon (1810-1865), Charles-François Daubigny (1817-1878) ve Jules Dupré (1811-1889) yer alır. Bu ressamlar; yaş, eğitim, yaşam tarzları ve üslup bakımından farklılıklar gösterebilirler de doğaya duydukları hayranlıkta ve manzaranın bağımsız bir konu olarak tanınması gerekliliği konusunda hemfikirdirler. Doğa konulu resimlerin son derece *muhafazakâr* olan Paris Salonu’nda sergilenmesi hususunda da oldukça kararlıdır.

Barbizon ressamaları; bir yandan romantizmin hayal gücünden, drama ve duygusundan, bir yandan natüralizmin gerçek hayattaki nesneleri orijinal ortamlarında tasvir edişinden ilham almış ve doğanın ana konu olduğu yenilikçi bir resim tarzının savunucuları olmuşlardır (Fraser, 2017: 4). Doğayı ana motif, dünyası ve sığınağı haline getiren bu ressamlardan biri olan Théodore Rousseau, her mevsim Fontainebleau Ormanı’nda dolaşarak açık havada resimler yapmıştır (Görsel 102). Burada yaptığı resimlerden son derece iyi bir gözlemci olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 102. Théodore Rousseau, Meşe Ağaçları, 1844, kâğıt üzeri füzen, 49,9 x 64,1 cm. (Rousseau, 1844).

Rousseau, Barbizon köyünü ve Fontainebleau Ormanı'nı sık sık ziyaret eden sanatçılar kolonisinin lideri haline geldiği için bazı kaynaklarda Barbizon'un temsilcisi olarak geçer ve empresyonizm'e giden yolu ilk olarak onun açtığı ileri sürülür (Bell, 1925: 256). "Rousseau, izleyicinin gözünün renkleri birbirine karıştırmasına izin vermek ve düz bir pigment uygulamasıyla elde edilebilenden daha fazla renk yoğunluğuna imkân tanımak için, karıştırılmamış boyayı doğrudan tuvalin üzerine sürerdi. Bu, bu ressamların ışık ve rengin etkileriyle oynama yollarından biridir" (Zorn, 2013: 49-50). Küçük, dokulu fırça darbeleri de empresyonistlerin fırça darbelerinin habercisidir (Görsel 103).



Görsel 103. Théodore Rousseau, Fontainebleau Ormanı, Sabah, 1849-1851, tuval üzeri yağlı boya, 145 cm x 179 cm, The Wallace Collection, London. (Rousseau, 1849).

Rousseau, gördüğü dünyayı yansıttığı resimlerine ruhunu katmayı başarmış; resim ile çizim, eskiz ile çalışmanın bitmiş hali arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır (Görsel 104). Tuvaller ve kağıtlar üzerine deneyler yapmış, farklı malzemeleri cesurca kullanmıştır.



Görsel 104. Théodore Rousseau, Landes’de Bir Bataklık, y. 1846, panel üzeri yağlı boya, Courtesy of the Walters Art Museum, Baltimore, Maryland. (Rousseau, 1846).

Théodore Rousseau, doğayı yalnızca resmi yapılacak bir konu olarak görmemiş; aynı zamanda onun korunması için de çaba sarfetmiştir. O dönemde artan sanayileşme, ormanlara yönelik bir tehdiye dönüşmüş; sanatçılar, eleştirmenler ve yazarlar bu konuya ilişkin güçlü bir farkındalık geliştirmiştir. Rousseau, ağaçların kesilmesine tanık olan ressamlardan ve eserleri aracılığıyla bu suçları kınamak ister. Adını İncil’in “Masumların Katliamı” bölümünden alan, ormandaki ağaçların kesildiği bir sahneyi gösteren resmi (Görsel 105), tüm sanatçılar adına doğanın sesi olmuştur. Dönemin İçişleri Bakanı Comte de Morny’ye konuya ilişkin bir mektup yazan Rousseau’nun mücadelesi, 1853 yılında “sanatsal rezerve” adı altında dünyanın ilk doğa rezervinin oluşturulmasıyla (1861 yılında resmileştirilmiştir) çözüme kavuşmuştur. Böylece Rousseau’nun sanat adına ekolojik bir bilincin ortaya çıkmasına belirleyici bir katkı yapan ilk sanatçı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hatta o, tam da sanayileşmenin doruğuna ulaştığı çağda, gerçek bir proto-ekolojist¹¹ olarak kabul edilebilir (Lion, 2024).

¹¹ Proto-ekoloji: ekolojinin resmi bir bilimsel disiplin olarak kabul edilmesinden önce 19. yüzyılın sonlarında ekolojiyle ilgili ilk temel fikir ve uygulamaları tanımlamak için kullanılan terim.



Görsel 105. Théodore Rousseau, Masumların Katliamı, 1847, tuval üzerine yağlı boya, 95 x 146,5 cm, The Mesdag Collection, The Hague. (Rousseau, 1847).

Barbizon ressamaları arasında sayılan bir diğer isim, Fransız manzara resmi denilince ilk akla gelenlerden Jean-Baptiste Camille Corot'dur. Corot, yaşamı boyunca Fransa ve İtalya'yı dolaşarak ilkbahar ve yaz mevsimlerinde açık hava eskizleri yapmıştır. Doğada edindiği görsel deneyimlerini kış aylarında döndüğü Fransa'daki atölyesinde tablolarına aktarmıştır. 1849 yılına kadar manzarayı, kutsal ya da mitolojik öyküler anlatan resimlerinin arka planı olarak kullanırken bu tarihten itibaren artık sadece ana konunun manzara olduğu resimlerini sergilemeye başlamıştır. Corot, manzaralarını iç dünyasının süzgecinden geçirerek yapmıştır. Onun manzarayı bu şekilde ele alışı; yeni bir türü, Fransızca *paysage intime* olarak adlandırılan “mahrem manzara”yı ortaya çıkarmıştır (Krausse, 2005: 64). Clive Bell (1925: 255), Barbizon ressamlarını anlattığı makalesinde Corot'nun döneminin ustalarından biri, hatta en büyüğü olduğunu söyler ve ekler: “herhangi bir ekole gerçekten ait olamayacak kadar kişisel ve bağımsız, herhangi bir güvercin deliğine sığdıramayacak kadar da büyüktür”. Corot, kompozisyonlarını inşa ederken ilk olarak kurşun kalemle eskiz yapmıştır (Görsel 106). “Amacının ‘önümde gördüklerimin mümkün olduğunca özenle örneğini çıkarmak’ olduğunu söylemiştir. Öte yandan, ‘özenle taklit ederken beni kontrol eden hissiyatı bir saniye bile yitirmem, çünkü şayet biz gerçekten etkilenirsek, bu etkiyi diğerlerine geçirebiliriz’ ifadesini kullanmıştır” (Honour ve Fleming, 2016: 659).



Görsel 106. Jean-Baptiste Camille Corot, Figürlü Manzara, 1850, kâğıt üzerine kömür ve kahverengi pastel boya, 15,24 x 30,48 cm, özel koleksiyon, ABD. (Corot, 1850).

Lorinda Fraser (2017: 8), 19. yüzyılda Akademi'nin Barbizon tarzı manzaralara giderek daha çok yer ayırmasına rağmen Corot'nun iki farklı formatta çalıştığını ifade eder. Bunlar; “klasik eğitimi vurgulayan ve romantik duygusallığın sınırları içinde kalan Salon sergisi için tasarlanmış büyük tuvaler ve büyüyen natüralist estetiğini ve tercih ettiği Barbizon tarzını vurgulayan daha küçük doğa resimleri”dir. Yazar, bu bağlamda Corot'nun 1850'de tamamladığı iki çalışması “Sabah, Nimflerin Dansı” ve “Terk Edilmiş Taş Ocağı, Fontainebleau” adlı resimlerini boyut, konu ve boyama tekniklerini bakımından karşılaştırmıştır. “Sabah, Nimflerin Dansı” adlı ilk resim (Görsel 107), 98x130 cm boyutlarındadır; atmosferiktir, mitolojik bir konuyu işler. Küçük olsalar dahi belirgin olan figürler, hassas bir şekilde işlenmiş bir manzara içinde dans ederler.



Görsel 107. Jean-Baptiste Camille Corot, Sabah, Nimflerin Dansı, 1850, tuval üzerine yağlı boya, 97,7 x 130,5 cm, Musée de Orsay. (Corot, 1850).

29 x 43 cm boyutlarındaki “Terk Edilmiş Taş Ocağı, Fontainebleau” adlı ikinci resimde ise kayalar ve ağaçlar ana konudur (Görsel 108) ve Corot'nun eskiz rahatlığındaki

fırça darbeleri ve sıcak toprak tonları hakimdir. Resmin sağ alt kısmında eğilmiş çalışmakta olan bir köylü kadın, başörtüsünün kırmızısından ayırt edilebilmektedir. Hiçbir şekilde çalışmanın odak noktası değildir; onun yerine doğa, insan formuna tercih edilmiştir. İlk resim Salon Sergileri, ikinci resim ise orta sınıf bir Parislinin şehirdeki evi için uygundur (Fraser, 2017: 8).



Görsel 108. Jean-Baptiste Camille Corot, Terk Edilmiş Taş Ocağı, Fontainebleau, 1850, tuval üzerine yağlı boya, 29 x 43 cm, Museum Mesdag, The Hague. (Corot, 1850).

Corot, diğer Barbizon ressamlarının aksine Fontainebleau'ya hiç yerleşmemiş olsa da yaz mevsimlerinde gezdiği bu ormanın kayalıkları ve görkemli ağaçları resimlerine ilham kaynağı olmuştur (Görsel 109).



Görsel 109. Jean-Baptiste Camille Corot, Fontainebleau: Bas-Bréau'daki Meşe Ağaçları, 1832-1833, ahşap üzerine serilmiş kâğıt üzerine yağlı boya, 39,7 x 49,5 cm., Catharine Lorillard Wolfe Collection, Wolfe Fund. (Corot, 1833).

Corot, 1858’de tamamladığı dörtlü serisi “Günün Dört Saati”ni (Görsel 110), arkadaşı Alexandre Gabriel Decamps’ın siparişi üzerine yapmıştır. Daha sonra empresyonistlerde sıklıkla görülecek olan, günün farklı zamanlarındaki ışığı ve atmosferi yakalayan bu seride, her iki tarafı uzun ağaçlarla çevrili dört farklı manzarada, günün aydınlık şafaktan yıldızlı geceye doğru ilerleyişi görülür. Resimlerin bir hikayesi yoktur; panellerde yer alan figürler, yalnızca insanın doğadaki sembolik konumunu gösterir. Tüm fırça darbelerinin görülebildiği ince boya tabakasından anlaşılacağı üzere Corot, bu panelleri son derece hızlı bir şekilde resmetmiş; dördünü de bir haftada tamamlamıştır. Bunlar İtalya’ya yaptığı ziyaretlerden hafızasında ve eskiz defterlerinde kalan imgelerden yararlandığı hayali kompozisyonlardır (National Gallery, 2009: 60).



Görsel 110. Jean-Baptiste Camille Corot, Günün Dört Zamanı, 1858, ahşap panel üzerine yağlı boya, National Gallery, Londra. (Corot, 1858).

Corot son dönem çalışmalarında ise sıklıkla Paris’in bir komünü olan Ville-d’Avray’ı resmetmiştir. Bu resimler çok daha lirik ve puslu bir atmosfere sahiptir (Görsel 111). Gombrich (2011: 496), Corot’nun ona uluslararası ün sağlayan asıl şeyin renkleri tamamen öldürmeden, görsel realiteden uzaklaşmadan, uyum içinde bir bütünlük sağlayan gümüşümsü grilerle bezeli bu şiirsel resimleri olduğunu söyler.



Görsel 111. Jean-Baptiste Camille Corot, Avray Kasabası, 1865-1870, tuval üzerine yağlı boya, 56 x 71,6 cm, Worcester Art Museum. (Corot, 1870).

Bu dönemde, doğanın incelenmesi gerekliliğinin sonucu olarak etüt kavramı (*études*: çalışma) ön plana çıkmıştır. Bu, eskizden farklı olarak hazırlık etkinlikleri değil; açık havada eksiksiz kaydedilen çalışmalardır ve atölyelerde yaratıcı kompozisyonlar oluşturabilmenin ön koşulu bu etütlerdir. Corot, ekonomik olarak sıkıntı yaşamadığı için diğer sanatçılara göre daha fazla etüt yapabilme olanağına sahip olmuştur.

Bu *étude*'lerin natüralizmi öylesine inandırıcı, yapay çerçeve ve diğer araçlardan öylesine bağımsızdır ki; kompozisyonları -fotoğrafçılar gibi- sırf bakış açısının seçilmesiyle belirlenmiş gibi durur. Örneğin Corot'nun Volterra manzaralarından birinde, niteliği bilinmeyen çalılıklarla örtülü bir bayıra ana ilgi odağı olan uzaklardaki kaleden daha büyük bir belirginlik ve resimlemede aynı önem tanınmıştır. (Honour ve Fleming, 2016: 659) (Görsel 112).



Görsel 112. Jean-Baptiste Camille Corot, Volterra Manzarası, 1834, tuval üzerine yağlı boya, 70,5 x 94 cm., Louvre Museum. Paris. (Corot, 1834).

Bir diğerk Barbizon ressamı Charles-François Daubigny'dir. İlk yıllarında Fontainebleau Ormanı'nda çalışmış daha sonra Fransa'nın diğerk bölgelerine gitmiş ve buralarda daha çok suların resmini yapmayı tercih etmiştir. Hatta *le bottin* (küçük kutu) adını verdiği yüzer atölye-teknesiyle Oise Nehri boyunca gezerek geçici gökyüzünü ve sudaki yansımaları resmetmiştir (Amory, 2007) (Görsel 113).



Görsel 113. Charles-François Daubigny, Oise Nehri Kıyıları, 1875, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 100,3 cm., High Museum of Art. (Daubigny, 1875).

Daubigny, 1959 tarihli bir sergi kataloğunda “Corot'nun oğlu olacak kadar genç, Monet'nin babası olacak kadar yaşlı” ifadesiyle tanımlanmıştır (Hazlitt Gallery, 1959: 3). Bu tanımlama onun yaşına atıfta bulunmaktan ziyade sanat tarihindeki yerine işaret eder. Öyle ki zamanla Barbizon Okulu'nun bir üyesi olmaktan çıkıp empresyonizmin öncülerinden biri olmuştur (Görsel 114).



Görsel 114. Charles-François Daubigny, Güneş Işığı ile Aydınlanmış Dere Manzarası, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 63,8 x 47,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Daubigny, 1877).

Barbizon sanatçılarına bir süre sonra Jean-François Millet de katılır. Millet, doğayı olduğu şekliyle betimlemesini sağlayan natüralistliğinin yanı sıra “gerçeği” de olduğu şekliyle göstermeyi amaçlayarak yeni bir ekolün doğmasını sağlamıştır. Bu ekol sonradan “realizm (gerçekçilik)” olarak anılacaktır. İkisi de romantizme tepki olarak doğan natüralizm ve realizmi birbirinden ayırt etmek güçtür. Natüralizm genellikle açık havada resmedilen manzaralar ve dışarıda geçen hayat sahneleri ile ilişkilendirilen, daha çok doğaya odaklanan, şeylerin görüldükleri hale olabildiğince yakın resmedildiği bir akımdır. Realizm ise konunun ve biçimin; yorumlanmadan, süssüz, doğru, ayrıntılı yani “gerçek” haliyle resmedildiği akımdır. Realizmde; köylü ve işçi sınıfının yaşamından sahneler, şehirlerdeki yaşam, kafeler, eğlence, beden ve cinsellik gibi konular resmedilir. Millet’nin resimlerinde, bu iki yaklaşım birbiriyle oldukça yakındır. Dolayısıyla Barbizon manzaralarının hem realizme hem de empresyonizme öncülük ettiği söylenebilir.

19. yüzyılda sanayileşmenin git gide hızlanması, gerçekliğin ve ona dair algı ve düşüncelerin de bir o kadar hızlı değişime uğramasına yol açmıştır. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan realizm üslubu, gerçeğin saf halini ve onun toplumdaki etkilerini resmetmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle sanatçı, -daha önce Hollandalı janr ressamlarının yapmış olduğu gibi- motiflerini gündelik yaşamdan almıştır. Millet de onlar gibi çalışma yaşamını ve işçileri birer sanat nesnesi olarak resimlerine yerleştirmiştir. “Hasatçılar” adlı resminde (Görsel 115), diğer Barbizon sanatçılarının buluşlarından faydalanmaya başladığı anlaşılar. Tarlada çalışan üç kadını manzaranın merkezine yerleştiren ressam, yüksek ufuk çizgisi ve yumuşak ışığın yarattığı atmosfer sayesinde onları, biçimsel ve düşünsel olarak çevrelerini saran kırsalın bir parçasına dönüştürür (Krausse, 2005: 65-66).



Görsel 115. Jean-François Millet, Hasatçılar, 1857, tuval üzerine yağlı boya, 84 x 111 cm, Musée d’Orsay, Paris (Millet, 1857).

Örneklerden de anlaşıldığı üzere Barbizon sanatçılarının odağında ışık ve ışığın meydana getirdiği atmosfer vardır. Resimlerinde ışığın; formları kimi zaman netleştiren kimi zamansa belirsizleştiren etkilerini yansıtmak istemişlerdir. “Hava, eserlerinde yumuşak bir örtüye ışık ise resim mekânı baştan sona kadar dolduran atmosferik bir bileşene dönüşür (Krausse, 2005: 64)”.

1848 Salonu’nda Barbizon ressamlarının eserleri de dahil olmak üzere pek çok manzara resmi sergilenmiş, daha sonraki Salonlarda da manzara resimlerinin sayısı artmıştır. Böylelikle bu tarihlerden itibaren manzara resminin sanat dünyasındaki statüsü yükselerek kabul gören bir resim konusu haline gelmiştir (Zorn, 2013: 51).

Barbizon ressamaları, Fransa’nın geçirmekte olduğu sanayileşme hareketinden rahatsızlık duymuşlardır. Manzara resimlerini, başkalarının da kırsala dönmesini teşvik etmek için kullanmış ve bunu; ışığı ele alış biçimleri sayesinde resmettikleri sahnelerin sonsuza dek devam ediyormuş gibi görünmesini sağlayan derinlik ile başarmışlardır (Zorn, 2013: 47). “Siyasi istikrarsızlık, doğal kaynakların sömürülmesi, ormanların yok edilmesi, köylü nüfusun yerinden edilmesi ve kırsal varoluşun ortadan kalkması nedeniyle çağdaş toplumdan memnun değillerdi. Resimlerinde kırsal coğrafyayı kutlayarak, daha fazla insanı bu coğrafyaya çekmeye ve giderek kentleşen Paris’ten uzaklaştırmaya çalışmışlardır” (Zorn, 2013: 52). Barbizon ressamaları, natüralist resimlerini tamamlanmış sanat eserleri olarak kamuya açan ve doğayı ana konu olarak vurgulayan ilk sanatçılardır (Fraser, 2017: 12). Bu nedenle Barbizon sanatçıları, manzara resminin gelişiminde stratejik bir öneme sahiptir.

Barbizon’un ünü, 1859’a gelindiğinde tüm Avrupa ve Amerika’ya yayılmış, Barbizon kasabasına taşınan sanatçıların sayısı git gide artmıştır. Bunun sonucunda bölge, ressamların sakin inziva yeri olmaktan çıkarak bir turist destinasyonu haline getirmiştir. Artan popülerite, Fontainebleau Ormanı’nın yeniden planlanmasını gerektirmiş, daha fazla ziyaretçinin ağırlanabilmesi için tüm orman; patikalar, tramvaylar ve birkaç anıtla yeniden tasarlanmıştır. Ayrıca ormandaki ahşap ve taş miktarı da burayı Fransız emtia ürünleri için önemli bir kaynak haline getirmiştir. Nihayetinde, Barbizon ressamalarının ve verdikleri mesajın

popülerliği, Fontainebleau Ormanı'nın ve Barbizon tahribatına yol açmıştır (Zorn, 2013: 54-56).

Barbizon ressamlarının kullandığı teknikler ve verdikleri mesajlar; resimde realizm akımını Fransa'da doruğa ulaştıran Gustave Courbet'nin (1819-1877) manzara resimlerini etkilemiştir. Fakat Courbet'nin onlardan farkı, izleyicinin resme dahil olmasını, resmin içine girmesini engelleyen karanlık ve düz kompozisyonlar meydana getirmiş olmasıdır. Onun manzaralarında doğanın, tuvalin ötesinde de devam ettiğine dair hiçbir işaret bulunmaz (Zorn, 2013: 47). “Barbizon manzaraları Napolyon etkisinden ve sanayileşmeden kaçmak için doğaya dönüşü savunurken, Courbet'nin manzaraları İkinci İmparatorluk'un¹² erişiminden kaçış olmadığını öne sürer (Zorn, 2013: 47)”. Resimleri, 1855'te düzenlenen dünya fuarına kabul edilmeyince; fuarın girişinin yanına derme çatma bir şekilde inşa edip içinde kendi sergisini açtığı kulübenin kapısına astığı tabelada şöyle yazar: “Le Réalisme - G. Courbet” (Krausse, 2005: 67).

Courbet'nin manzaraları, memleketi Ornans'ın çevresindeki, Fransız kırsalındaki gerçek yerlerin betimlemeleridir. Nicolette Zorn (2013: 48), Courbet'nin manzaralarının politik içerikli olduğunu iddia ettiği çalışmasında şunları ileri sürer:

Bu alanlar İkinci İmparatorluk ve onun endüstriyel genişlemesi tarafından dokunulmamış olarak tasvir edilmiştir ki bu da Courbet'nin manzaralarını sanat piyasasında popüler kılan bir özelliktir. İlk bakışta bu görüntüler, kentli Parislilere doğaya kaçış imkânı sunacak dingin kırsal mekânları tasvir etmektedir. Ancak daha detaylı incelendiğinde, bu görüntülerin düzlüğü ve kasvetli atmosferi ortaya çıkar ve izleyicinin zihinsel olarak kendisini görüntünün içine yerleştirebileceği bir yer yoktur. Courbet'nin manzaraları, izleyiciyi bu doğa sahnesinde geri çekilmeye ve rahatlamaya davet etmek yerine, tamamen dışlamaktadır. Bu da Courbet'nin

¹² İkinci Fransız İmparatorluğu, Fransa'da 1852-1870 yılları arasında uygulanan imparatorluk yönetimidir. Fransa'da İkinci Cumhuriyet ile Üçüncü Cumhuriyet yılları arasında III. Napolyon'un hüküm sürdüğü döneme İkinci İmparatorluk adı verilir.

Barbizon ressamlarının aksine doğanın Napolyon baskısına bir çare olduğunu düşünmediğini göstermektedir.

Barbizon ressamları, Paris'in günden güne materyalistleşen toplumundan rahatsız olarak doğaya çekilmiş, doğanın bozulmamış haline karşı bir tutku duymuşlardır. Courbet de Fransa'nın sanayileşmesi konusunda Barbizon ressamlarıyla benzer düşüncelere sahiptir; fakat onun manzara resimlerinde iletmek istediği mesajlar farklıdır. Kırsalın iyimser tasvirleri yerine, daha dışlayıcı ve kötümser resimler yapmıştır (Zorn, 2013: 53). Les Puits-Noir Vadisi (Görsel 116), Courbet'nin yukarıda bahsedilen İkinci İmparatorluk ve onun etkileri hakkındaki görüş ve mesajlarını iletmek için resmettiği manzaraların bir örneğidir. Konu, Courbet'nin memleketi Ornans yakınlarındaki bir dere gibi gözüktür; ancak Courbet'nin bu manzarayı kasvetli, karanlık ve derinlikten uzak biçimde resmetmesiyle oluşan genel atmosfer, bu gibi yerlerin geleceğine dair olumsuz ve umutsuz bir bakış açısına sahip olduğunu hissettirir (Zorn, 2013: 56).



Görsel 116. Gustave Courbet, Les Puits-Noir Vadisi, 1868, tuval üzerine yağlı boya, 111.1 x 137,8 cm, Musée d'Orsay, Paris. (Courbet, 1868).

Courbet'nin konusu manzara olan en büyük tuvali "Rüzgârın Hışmı" adlı resmidir (Görsel 117). Sanatçıdan muhtemelen bir fırtına resmi yapması istenmiş ve o da panoramik denebilecek bir biçimde; kara bulutlar altında rüzgârla eğilen meşeleri, ön plandaki sarp kayalıkları, ortadaki su birikintisini, ufuktaki sıradağları fırçanın yanı sıra palet bıçağı da kullanarak resmetmiştir. Kalın boya birikimi sayesinde kayalıklar neredeyse üç boyutlu gibi

görünür. Ağaçların gövde ve dalları ise tam aksine yumuşak fırça vuruşlarıyla betimlenmiştir. Manzara muhtemelen Fontainebleau Ormanı'nda yer almaktadır.



Görsel 117. Gustave Courbet, Rüzgârın Hışımı, 1865, tuval üzerine yağlı boya, 146,7 x 230,8 cm, The Museum of Fine Arts, Houston. (Sağda detay). (Courbet, 1865).

Gombrich (2011: 511), “Courbet’nin ‘realizm’i, sanatta bir devrimin başlangıcı olacaktı. (...) Courbet’nin kalıplaşmış etkilere bilinçli olarak sırt çevirmesi ve dünyayı gördüğü gibi resmetme kararlılığı, birçok sanatçıyı, alışılmış yöntemlere karşı koyarak, sadece içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir” diye yazar.

Sanat tarihindeki bu kırılımlar zamanla 19. yüzyıla damga vurmuş olan “sanat için sanat” anlayışının gelişmesine yol açar. “Kökenleri 1790 tarihli *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde daha önce birleşik iyi, doğru ve güzel anlayışlarını ayrı kategoriler olarak çözümleyerek geleneksel estetikle bağlarını koparan Kant’a götürülebilen” (Honour ve Fleming, 2016: 668) bu anlayışa göre; sanat eseri, hiçbir ahlaki veya didaktik anlam taşımak, kitlelere bir mesaj iletmek durumunda değildir. Dönemin en önemli entelektüellerinden “Charles Baudelaire sanat eserlerinin özerk bütünlüğünü incelikle vurgulamıştır. Resim, etkisini renk ve çizgiyle yaratan, yaşam ilkesini sadece sanatçının kalbinde bulan ‘bir çağrışım, belirli bir işlemdir’ diye yazmıştır” (Honour ve Fleming, 2016: 668). Fakat bu anlayış kimilerince yalnızca hedonist estetiğin savunusu için de kullanılmıştır. Bu durum da sosyal reformcu ve -Courbet gibi- gerçekçiler için kabul edilemez bir savdır. “Her şeye rağmen ilk Rus Marksist derneğin kurucusu Georgi Plenkanov (1857-1918) ‘sanat sanat içindir’ anlayışı, sanatçının ‘kendi hedefleriyle ait olduğu toplumun hedefleri arasında ümitsiz bir çelişki hissettiğinde

gelişir’ satırlarını yazdığı yüzyılın sonunda Avrupa ve Amerika’da yaygındı” (Honour ve Fleming, 2016: 668).

Bir tarafta realizm yükselirken bir tarafta da eş zamanlı olarak bazı ressamalar “idealizm”in peşinden koşmaktadır. Yalnızca öznellik ve nesnelliğin birleşiminden doğabilecek *saf gerçekliği* arayan bu ressamalar; Alman Romantizmi’nin esin kaynaklarından Fichte ve Schelling gibi idealist filozoflardan etkilenen Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées, Puvis de Chavanne ve Dante Gabriel Rosetti gibi sanatçılardır. Beslendikleri kaynak romantizmdir. “Detaylarında doğalcı, ama ‘üslup’ta, renklendirmede ve konu seçiminde neo-klasisizmin ideallerine bağlı ressamalar, sadece hayal gücünün ürünü olabilecek fantastik motifler yapmaya başladılar ve doğalcılığın gözlemlere dayalı rahat üslubuyla, gerçekçiliğin gördüğünü yapma şeklinde özetlenebilecek tarzına veda ettiler (Krausse, 2005: 69)”. Bu akımın en ünlü ressamlarından Arnold Böcklin, çoğunlukla mitolojik unsurlar içeren manzara resimleriyle tanınır. İsviçre doğumlu olmasına rağmen Alman ve genel Avrupa sembolizmini derinden etkilediği için Alman Sembolizmi’nin önemli bir temsilcisi olarak bilinir. 1860’lardan itibaren Weimar’daki Grand-Ducal Sakson Güzel Sanatlar Akademisi’nde manzara resmi üzerine dersler vermiştir. Yedi yıl içerisinde beş versiyonunu yaptığı “Ölümler Adası” resimleri (Görsel 118, 119) Böcklin’in en bilinen manzaralarıdır.



Görsel 118. Arnold Böcklin, Ölümler Adası, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 111 x 155 cm, Kunstmuseum, Basel. (Böcklin, 1880).



Görsel 119. Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1886, ahşap üzerine yağlı boya, 80 x 150 cm., Museum der Bildenden Künste, Leipzig. (Böcklin, 1886).

Beş versiyonun tamamında; ortasında, ölüm ve yası sembolize eden büyük servi ağaçları bulunan küçük kayalık bir ada tasvir edilir. Bu ıssız adanın dik kayalıklarında insan yapımı oyuklar görülür. Adayı çevreleyen denizin içinde bir tekne limana yaklaşmaktadır. Teknenin ön kısmında ayakta duran kefenli bir ölü, arka kısmında ise kürek çeken bir figür görülür. Resimlere; karanlık, sisli, sakın ama kasvetli bir atmosfer hakimdir. Bu manzaraya İtalya'nın Floransa kentindeki İngiliz mezarlığının ilham olduğu bilinmektedir. Kompozisyon, son derece inandırıcı biçimde betimlenmiş gerçek dışı imgeler bütünüdür:

İnsanı tedirgin eden o sessizlik, bütün kompozisyona damgasını vuran bu ölüm sessizliği, yatay ve dikey unsurlardan oluşan katı kompozisyon çizgileri, ortadaki karanlık bölgenin arkasında her an bir fırtınayla patlayacakmış gibi görünen dramatik ve gerçek dışı ışık, bu kayalık adada yetişmesi asla mümkün olmayan servi ormanının insanı içine çeken ürkütücü manzarası, dalların ucunu sıyrıp geçen tuhaf esinti ve çarşaf gibi denizde süzülüp giden, üstünde Yunan mitolojisindeki ölü kayıkçı Karon'u hatırlatan, beyaz kefene bürünmüş birini taşıyan sandal. Böcklin bu resme aslında "Düş Görmek İçin Bir İmaj" adını yakıştırmıştı. Zamanının zevklerini daha iyi tanıyan sanat galericisi, resme daha büyük etki yaratacağı inancıyla *Ölüler Adası*'nı daha layık gördü. (Krausse, 2005: 69)

19. yüzyılın ortasından itibaren birbirinin karşıtı olarak gelişen realizm ve idealizm,
20. yüzyılın modern sanatının gelişmesinde son derece önemli iki sanat hareketi olmuştur.

Gerçekçilik, sanatı gerçek dünyadan esinlenmeye çağırırken onu topluma müdahalenin bir aracı haline getirmiş ve sanatçıyı toplumsal süreçlere bireysel tepki veren bir özne yapmıştır. Resim-içi estetik konularla daha çok uğraşan idealizm ise, sanatı doğalcı yansılardan kurtarmış ve sanat eserinin kendisini yalnızca bir sanat eseri olarak görmesine, saf estetiği ön plana koymasına, kendinden doğan ve yine kendinde biten özgün bir dil geliştirmesine hizmet etmiştir. Ressamlar 20. yüzyılın başında bu iki ana akımın üzerinde yükselerek, doğalcı yansımaları reddeden ama gerçeklere de bağlı kalan yeni bir sanat oluşturacaklardı. (Krausse, 2005: 69)

3.4.2. Modernizm ve Manzara Resmi

19. yüzyılın sonlarına doğru Paris, 1867’de gerçekleşen Evrensel Sergi’nin etkisiyle dünyanın kültür-sanat başkenti olmuştur. Ancak aynı zamanda işsiz kalan kırsal kesimin yoğun göçüyle karşılaşan, dünyanın en yüksek nüfuslu kentlerinden biri ve salgın hastalıkların kol gezdiği, sosyal sınıfların birbirinden ayrılmaya başladığı bir kent haline gelmiştir. Bu dönemde sanatçılar Barbizon’da olduğu gibi atölyelerinden çıkmaya, Paris sokaklarında ya da şehrin dışında, kırlık alanlarda tuvalleriyle boy göstermeye başlamışlardır. Bahsi geçen sergi, sergilenenlerden çok sergilenmeyen eserlerle gündem olmuştur. 1863 yılında jürinin toplam beş binden fazla eserden yalnızca iki binini Salon’a kabul etmesiyle sanatçılar arasında toplu bir ses yükselmiştir. Bu sesi duyan III. Napolyon’un emriyle; jüri tarafından kabul edilmeyen eserler, eş zamanlı olarak geleneksel Salon sergisinin bitişiğindeki bir alanda sergilenmiştir. Bu özel sergi “Reddedilenler Sergisi (*Salon des Refuses*)” adıyla anılır. Dönemin çığır açıcı sanatçısı Édouard Manet (1832-1883) de sanat tarihinin en tartışmalı resimlerinden biri olan “Kırda Öğle Yemeği” resmiyle (Görsel 120) reddedilenler arasında yer alan ressamlardan biridir.



Görsel 120. Édouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği, 1862 -1863, 208 x 264 cm, tuval üzeri yağlı boya, Orsay Müzesi. (Manet, 1863)

Gombrich, 19. yüzyıl Fransa'sında sanatta meydana gelen üç devrimden söz eder. Bunlardan ilkinin Delacroix, ikincisini Courbet, üçüncüsünü ise Manet başlatmıştır. Bu dönemde artık şu fikrin peşinden gidilmektedir: “Eğer nesnelerin nasıl görünmesi *gerektiğini* belirleyen önyargılı akademik kurallara değil de kendi gözlerimize inanırsak, çok heyecanlı şeyler keşfedebiliriz” (Gombrich, 2011: 513). Ancak elbette bu düşünce sanat çevrelerinde ilk başlarda büyük şaşkınlık ve tedirginlikle karşılanmıştır. Manet ve çağdaşları, Yunanlıların biçimde gerçekleştirdiği devrimi, renkler üzerinde gerçekleştirmiştir. Öyle ki her nesnenin kendine has bir rengi olmadığını; doğaya bakıldığında her nesnenin gözde ve beyinde bir araya gelen çok çeşitli ve ışığa göre değişen renk tonlarından oluştuğunu keşfetmişlerdir. Manet, “alışılmış yumuşak gölgeleme yöntemi yerine güçlü ve sert kontrastlar” (Gombrich, 2011: 514) kullandığı resimleriyle bu keşfi somutlaştırmıştır (Görsel 121).



Görsel 121. Édouard Manet, Ağaçlar, 1859, tuval üzerine yağlı boya, 53,6 cm x 28,4 cm, özel koleksiyon. (Manet, 1859).

Sanat tarihinde “ilk modern ressam” olarak anılan birden çok isme rastlanır. Fakat bunlar arasında bu tanımlamayla ismi en sık yan yana gelen kişinin Manet olduğunu söylemek yanlış olmaz (Honour ve Fleming, 2016: 671). Manet, isyankârlık ve konformizmin yan yana bulunduğu hem inançlı bir sosyalist hem de -üst sınıftan geldiği için- hürmet duyulan bir burjuvadır. Geçmişteki ustalara son derece bağlıdır ancak öte yandan geleneksel resim yöntemlerini onun kadar aşikâr reddeden bir sanatçı yoktur. Manet’nin form, teknik ve resmin morfolojisine ilişkin adeta bir devrim yaptığı konusunda sanat tarihçileri, sosyologlar ve filozoflar hemfikirdir. Onun yaşattığı kırılım yalnızca Empresyonizmi değil bütünüyle 20. yüzyıl sanatını ortaya çıkarmıştır (Artun, 2023: 7). Elbette onu besleyen de önceki dönemlerde atılan adımlardır. Manet, gerçekçi-natüralizmden empresyonizme yönelen ilk sanatçıdır. Aslında daha çok figür ressamı olsa da bir karalama ile karakteri yakalamaya çalışan, “forma değil, karakter gösteren izlenimlere bağlı bir portre sanatçısıdır” (Turani, 2010: 520). Manzara resimlerinde de bu etki görülür (Görsel 122).



Görsel 122. Édouard Manet, Arcachon’da Deniz Manzarası, 1871, tuval üzerine yağlı boya, 24,8 x 41,9 cm, özel koleksiyon. (Manet, 1871).

Barbizon ressamlarının, daha sonra empresyonistler olarak anılacak olan “doğadan izlenimlerini resmeden ressamların” yolunu açtığından yukarıda bahsedilmişti. Bu iki grup arasında bir yerde duran Eugène Boudin (1824-1898), manzara resminin gelişimi konusunda oldukça önemli bir figürdür. Corot, onu “gökyüzünün kralı” olarak nitelemiştir. Denizeci kökenli olan ressam Kuzey kıyılarının ve denizlerin resimlerini büyük bir ustalıkla açık havada yapmıştır (Odenheimer, 1939: 79-80) (Görsel 123).



Görsele 123. Eugène Boudin, Trouville Plajı, 1893, tuval üzerine yağlı boya, 56 x 91 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg. (Boudin, 1893).

Empresyonizmin (izlenimcilik), gerçek anlamda ne zaman doğduğu kesin olarak bilinemesi de Claude Monet (1840-1926) ve Pierre-Auguste Renoir'nın (1841-1919) yazı beraber Seine Nehri kenarındaki Bougival'de geçirdikleri 1869 yılında (Honour ve Fleming, 2016: 702) Renoir'nın söylediği kabul edilen, “bir gün Monet'nin paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullandı. Empresyonizm de doğmuş oldu” (Turani, 2010: 519) sözü önemlidir. Empresyonizm akımına adını veren resim Monet'nin 1847'de sergilenen “İzlenim-Gündoğumu” resmidir (Görsele 124). Monet, kompozisyonlarını yalnızca renkle kurmuş ve yüksek bir bakış açısından ufku ve ön cepheyi genellikle ortadan kaldıracak şekilde resmetmiştir. Doğayı; biçim ve formlar olarak değil, ışık ve renk titreşimleri olarak algılamış ve öyle betimlemiştir. Bu resimlerde artık geleneksel anlamıyla bir konu ya da içerik de bulunmaz. Bu resimler “uçup giden bir anın kaydedilmesi”dir (Honour ve Fleming, 2016: 704). “Doğan güneşin izlenimi, bir gazeteciye sergi hakkında yazdığı korkunç eleştirel bir yazıya ‘İzlenimcilerin Sergisi’ başlığını koymaya sevk etti. Böylece yeni sanat akımının bir ismi olmuştu: ‘İzlenimcilik’” (Krausse, 2005: 72).



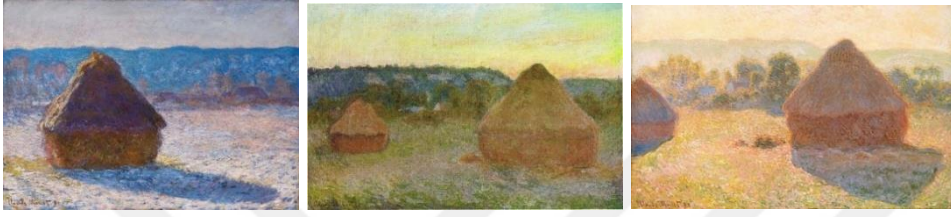
Görsele 124. Claude Monet, İzlenim; Gündoğumu, 1872, tuval üzeri yağlı boya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris. (Monet, 1872).

Barbizon ressamaları doğa karşısında çalıştıktan sonra çoğunlukla atölyelerinde bu resimlerini “düzeltmişlerdir”. İşte Empresyonistlerle aralarındaki fark budur. Genellikle direkt doğa karşısında, hızlıca çalışan Empresyonistler, nesnelerin atmosfer içinde, doğal ışık altındaki görünümünü resmetmişler; dolayısıyla onların gerçek formlarıyla hiç ilgilenmemişlerdir. Turani (2010: 519), empresyonistlerin doğaya dönük şövaleleri karşısındaki tavırlarını “izlenimin leke halinde karalanması, başka bir deyişle fırçayla not edilmesi” olarak tasvir eder. “Nesneye bağlı biçim yerine, izlenime bağlı bir biçim” ortaya çıkmıştır. Rönesans’ın nesneye bağlı merkezi perspektifinin yerini de renklere dayanan hava perspektifi almıştır. Empresyonistler güneş ışığının içinde barındırdığı yedi renkle beraber resim yapmıştır ki bu da oldukça yeni bir olaydır (Turani 2010: 518-519).

Empresyonizm, “görsel algının psikolojik ilkelerinin ve optik incelemelerin; Hermann L. F. Von Helmholtz, renk kuramcısı Michel Eugene Chevrul ve diğerleri tarafından yoğun şekilde sürdürüldüğü yüzyıl ortasının pozitivist ve bilimsel tutumlarını yansıtmaktadır” (Honour ve Fleming, 2016: 703). Kısacası pozitivistmin, duyuşsal algıların bilginin tek kaynağı kabul etmesi temeline dayanmaktadır. 1830’larda icat edilen fotoğraf, empresyonist tarzın ortaya çıkışında önemli bir role sahiptir. Teknik cazibelerinin yanı sıra fotoğrafta, -özellikle de “enstantane”yi resmetmeyi ana ilkeleri haline getiren empresyonistler için- en çok ilgi çeken şey “anı yakalayabilme” olmuştur. Onlar, kameranın objektifi gibi nesnel bir biçimde dünyayı görmek ve göstermek istemişlerdir. Görüntülerdeki rastlantısallık ve bakış açılarındaki farklılıklar da yine fotoğrafın empresyonist resimler üzerindeki etkileridir. Öyle ki Gombrich (2011: 525); “fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu” demiştir. “Empresyonizm, en başta modern hayatın resmidir. Gerek mimari olarak gerekse toplumsal ve kültürel olarak inşa halindeki metropolün keşmekeşinden enstantanelerdir, fragmanlardır. Ve daha ziyade burjuva hayatına özgü keşiflerdir” (Artun, 2021: 33).

Empresyonist resimler bizzat doğada yapıldıklarından kolay taşınabilir olmalıdır; bu nedenle de genellikle küçük boyutludur. Geleneksel resimlerde kullanılan kahverengi tuvallere değil, beyaz bezle kaplanan tuvallere yapılır. Parlak renkler kullanılır. Spektrum renkleri küçük vuruşlarla karıştırılmadan yan yana uygulanır ve böylelikle belirli bir mesafeden bakıldığında renklerin optik olarak kaynaşması sağlanmaya çalışılır (Honour ve

Fleming, 2016: 703). Örneğin; “Monet pigmentte optik duyumsamasının (o dönemde görsel algı sorunlarını araştırmakta olan bilim insanları herhalde böyle söylerlerdi) bir eş değerini veya olgu dünyası tarafından yansıtılan ışık huzmelerini alan retinanın nörolojik tepkilerini tekrar yaratmaya çalışmıştır” (Honour ve Fleming, 2016: 704). Buna en belirgin örnek, Monet’nin farklı mevsimlerde ve günün farklı saatlerinde defalarca kez betimlemiş olduğu saman yığınları resimleridir (Görsel 125).



Görsel 125. Claude Monet, Saman Yığınları Serisi, 1888-1891, tuval üzerine yağlı boya, (Monet, 1888).

Dönemin bilimsel kuramına göre, üçüncü boyutu görme imkânımız yoktu. Gördüğümüz tek şey, renk parçalarından oluşan bir karışımdır. Bilgimizin, görüşümüzü değiştiren gördüklerimizden geldiği yönündeki kanaati onu zamanla aynı konuda -bunun ot yığını veya katedral olmasına aldırmamıştır- günün farklı saatlerinde, ışık ve atmosferin değişen koşullarında bir dizi resim yaparak “anındalığı” aramasına yol açmış, sonraları da ışığın özellikle sudaki daha uçucu ve anlık etkilerini araştırmıştır. (Honour ve Fleming, 2016: 705)

Monet, 1882’de Paris’in dışındaki Giverny kırsalında bir ev kiralamış; 1883 yılından itibaren tüm ilgisini bu evin bahçesiyle ilgilenmeye ve bahçenin resimlerini yapmaya yöneltmiştir. Beş yüzden fazla resminin ilhamını buradan almıştır. Monet, bahçesini adeta bir sanat eseri gibi planlamış; bahçenin renk ve biçimsel düzenini bu şekilde ele almıştır. 1893 yılında, resmetmek istediği nilüferleri yetiştirmek için çevredeki bir nehrin sularını bir gölet oluşturmak üzere bahçesine yönlendirmiştir. Hayatının son yıllarında kendi bahçesinde oluşturduğu bu gölette yetişen yine kendi çaprazladığı melez türlerden oluşan nilüferleri sıklıkla resmetmiştir (Baker, 2015: 81-83) (Görsel 126).

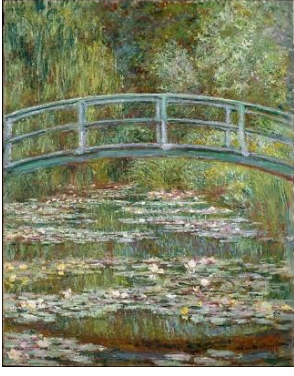


Görsel 126. Claude Monet, Nilüferler, 1919, tuval üzerine yağlı boya, 101 x 200 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Monet, 1919).

Empresyonistler, Japon estamplarından son derece etkilenmiştir. Bu estamplarla karşılaşmaları; Japonya'da Edo Dönemi'nde (1615-1868) ucuz ve popüler bir sanat formu olarak ortaya çıkan günlük yaşam sahnelerini, manzaraları konu alan ukiyo-elerin, ithal edilen porselen vb. eşyaların ambalajları olarak Avrupa'ya ulaşması sayesinde olmuştur. Avrupalı sanatçıların ve koleksiyonerler ilgisini çeken bu baskılar, zamanla kendi başlarına ithal edilmeye başlanmıştır. Sanatçıları böylesine etkileyen şey, bu eserlerin, kurtulmak istedikleri akademik kurallardan son derece uzak olduklarını fark etmeleridir. Dünyanın, alışılmışın dışında, beklenmedik görünümünü yakalamak ve resmetmekten büyük keyif alan Kitagawa Utamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) (Görsel 127) gibi Japon ustaların resimlerinde gördükleri yeni görsel temsil biçimleri büyük heyecana yol açmıştır. Bunlar; kesilmiş kompozisyonlar, olağandışı açılar, farklı perspektif anlayışları ve panoramik görünümüdür. Japon sanatının, Batı sanatı ve tasarımı üzerindeki bu etkisi daha sonra Japonizm olarak adlandırılmıştır. Japon bahçelerinden ilham aldığı bahçesi ve burada ilhamla yaptığı resimleriyle Monet (Görsel 128) ile Manet, Renoir, Degas, Van Gogh bu furyadan en çok etkilenen sanatçılar olmuştur.



Görsel 127. Katsushika Hokusai, Fukagawa'daki Mannen Köprüsü Altında, 1830-32, tahta baskı, 25,7 x 38,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Hokusai, 1830).



Görsel 128. Claude Monet, Nilüferler Göleti Üzerindeki Köprü, 1899, tuval üzerine yağlı boya, 92,7 x 73,7 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York. (Monet, 1899).

Empresyonistler arasında adı geçen bir diğer ressam Pierre Auguste Renoir'dır (1841-1919). Resimlerinde parlak güneş, ışık yansımaları, ağaçların yaprakları arasından süzülen ışık huzmeleri göze çarpar (Görsel 129). Hatta bu resimlerde neredeyse her şey ışık ve renktir; biçimler, sayısız küçük boya dokunuşu içerisinde erimiştir. Bu üslup aynı zamanda 20. yüzyıl soyut resminin zeminini de hazırlamıştır.

Renoir'ın resimleri, “sentetik görme” olarak adlandırılan, gördüğümüz nesneleri zihnimizde birleştirme özelliğimizden ötürü yine de bir bütün olarak çıkar karşımıza. İzleyici karşısındaki tuvalde gördüğü bulanık, muğlak ve betimleyici imajı ister istemez bilinçaltındaki “tipik” başka imajlarla karşılaştırır ve eksikleri kendi tamamlar. (Krausse, 2005: 73)



Görsel 129. Pierre-Auguste Renoir, Ormanda, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 55,8 x 46,3 cm, National Museum of Western Art. (Renoir, 1880).

Manzara resimleriyle sanat tarihinde yer etmiş bir diğer empresyonist ressam Alfred Sisley'dir (1839-1899). Her zaman empresyonizme sadık kalan Sisley, özellikle hayatının son on yılında yaşadığı Moret-sur-Loing'in pitoresk görünümünden sıklıkla yararlanarak bunları resimlerine aktarmıştır. Sis, kırağı, sabah çığı, yoğun bulutlar, sert kış koşulları, yaz yağmuru gibi atmosfer olaylarının efektlerini eserlerine yansıtmıştır (Görsel 130).



Görsel 130. Alfred Sisley, Sis, Voisinler, 1874, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 65 cm, Musée d'Orsay. (Sisley, 1874).

Gombrich'in (2011: 522) “empresyonist akımın en yaşlı ve metodik savunucularından” olarak tanımladığı Camille Pissarro (1830-1903), birçok portre ve figür resmi yapmış olsa da aslında bir manzara ressamıdır. Manzaralarında (Görsel 131) insanlar ve hayvanlar da genellikle önemli bir yer tutar.



Görsel 131. Camille Pissarro, Le Chou'daki Yol, 1878, tuval üzerine yağlı boya, 50 x 92 cm, Musée de la Chartreuse, Douai. (Pissarro, 1878).

Çoğunlukla iç mekân resimleriyle tanınıyor olsa da Berthe Morisot (1841-1895) da manzaraya azımsanamayacak ölçüde yoğunlaşmış empresyonistlerden biridir (Görsel 132). Açık havada resimleme konusunda da öncülerdendir.

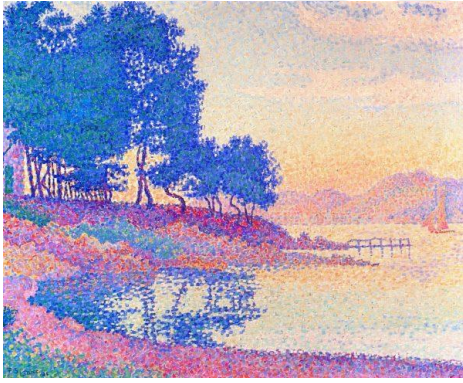


Görsel 132. Berthe Morisot, Creuse Manzarası, 1882, tuval üzerine yağlı boya, 37,8 x 46,1 cm, özel koleksiyon. (Morisot, 1882).

Empresyonizm her şeyden önce atmosferle ilgilenmiştir. Daha çok manzara resimleri yapmalarının sebebi de budur. Biçimsel analizlerle değil izlenimlerin renklerle yansıtılmasına önem vermişlerdir (Turani, 2010: 519).

(...) Empresyonizm bize her zaman sanatın en büyük kazanımlarından biri olan bir şey verdi: görüş alanımızı genişletti. Dünyaya bakmaktan aldığımız zevkin çoğunu bizden önce dünyaya bakan büyük sanatçılara borçluyuz. On sekizinci yüzyılda soylular, manzarayı bir Claude'un [Lorrain] -daha doğrusu bir Claude'un üzerindeki cilanın- altın tonuyla görebilmek için Claude camı adı verilen bir alet taşırlardı. Empresyonistler bunun tam tersini yaptılar. Bize gölgelerdeki rengi görmeyi öğrettiler. Her gün, başka türlü farkına varmadan geçip gideceğimiz bir ışık etkisi karşısında sevinçle duraklarız. (...) Sanatın en yüce yarattısı zorlayıcı imgedir. İmge bir "şey"dir ve empresyonizm şeyleri ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Resimde, en basit ve en kalıcı imgeler etraflarında çizgiler olan şeylerdir ve empresyonistler çizgiyi ortadan kaldırmıştır. (Clark, 1961: 95-96)

1880’lerin ortalarından itibaren artık sanatçılar empresyonizmi aşmak istemişler; böylelikle neo-empresyonizm gelişmiştir. “Seurat tarafından keşfedilen yeni bir teknikle ağır ağır ve metodik şekilde boyanmış, izlenimci buluşlara mantık ve disiplin getirilmiştir. Bu tekniğe ‘bölmeçilik (*divizyonizm*)’ veya ‘noktacılık (*pointillism*)’ adıyla daha iyi bilinen ‘*chromo-luminarism*’ adını vermişti (Honour ve Fleming, 2016: 715)”. Empresyonizmle ortaya çıkan “nesneden bağımsızlaşma” eğilimi, puantilistlerce de sürdürülmüş; hatta daha radikal biçimde uygulanmıştır. “Yeni bilimsel bulgulara göre gözün retina tabakası resim algısını küçük nokta şeklinde alıyor, bunlar daha sonra zihinde birleştiriliyordu. Paul Signac ve Georges Seurat işte bu nedenle resimlerini bir sürü küçük nokta kümelerinden oluşturmaya başladılar” (Krausse, 2005: 76) (Görsel 133, 134). Adeta mozaik yapar gibi resim yapmışlardır. Bu ressamalar da manzara konusunda birçok eser vermiştir.



Görsel 133. Paul Signac, Saint-Tropez’de Bir Koy, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 65 cm x 81,5 cm, özel koleksiyon. (Signac, 1926).



Görsel 134. Georges Seurat, Yonca, St. Denis, 1885-1886, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81,3 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh. (Seurat, 1885).

Empresyonistlerle aynı kuşaktan olmasına rağmen bir empresyonist olarak değerlendirilemeyecek olan Paul Cézanne (1839-1906), resim sanatına getirdiği yapısal yeniliklerle döneminin en önemli sanatçılarından biri olmuş; hatta kimilerince “modernizmin babası” olarak anılmıştır. Akademik anlayışın doğaya aykırı olduğu hususunda empresyonistlere katılan, onların renk ve hacimlendirmedeki yeni buluşlarından etkilenen ressam; yine de onlardan ayrılan düşüncelere sahiptir. Cézanne, eski ustaların (örneğin Poussin, Delacroix, Rubens) kurduğu muhteşem denge, yalınlık ve düzeni, çağın getirdikleriyle yeniden yakalamak istemiştir. *Modulation cadencée* adını verdiği teknikle resmin yapısını sağlam bir temele oturtmak istemiştir. Bu tekniğin temelinde; ışık ve gölgenin reddi, bunlar yerine nesnelerin renkle biçimlendirilmesi vardır. Renk ve hacimlendirme arasındaki ilişkiye ciddi anlamda kafa yormuş; Empresyonistlerin küçük fırça vuruşlarının aksine boyayı geniş fırça vuruşlarıyla tuvale aktarmıştır (Görsel 135). Amacı resmi yeniden meydana getirmektir (Turani, 2010: 565-566). O ve onu izleyen sanatçılar Post-empresyonistler olarak anılırlar.



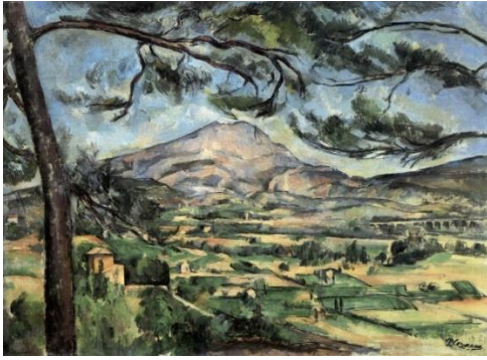
Görsel 135. Paul Cézanne, L'Estaque'dan Görülen Marsilya Körfezi, 1878, tuval üzerine yağlı boya, 58 x 72 cm, Musée d'Orsay, Paris. (Cézanne, 1878).

Cézanne'ın üslubu ilk olarak manzaralarında olgunlaşmıştır. Özellikle Güney Fransa'daki Sainte-Victoire Dağları'na hayranlık duymuş bu manzaranın değişik açılardan çok sayıda desenlerini, suluboyalarını ve yağlıboyalarını yapmıştır (Görsel 136, 137). Bu resimlerde; dağlardan vadiye uzanan araziye, natüralist anlamda doğruluğu arayarak değil, kendi algıladığı biçimde tasvir etmiştir. Brunelleschi'nin bulduğu “çizgisel perspektif”, Cézanne'ın yapmak istediklerine engel olduğu için onu resmine dahil etmemiştir. Aynı zamanda hava perspektifiyle de ilgilenmemiştir. Amacı yanılsama yaratmak değildir;

geleneksel tekniklere başvurmadan derinlik ve hacim verebilmenin yollarını aramıştır. İstedğini elde etmek için küçük ayrıntılarda çarpıtmalara gitmiştir. Bir mektubunda şöyle demiştir:

Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli (...) Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir. (Antmen, 2012: 28)

Görünütle değil nesnenin kendisiyle ilgilenmiştir. Böylelikle resmi geometrik unsurlara ayıran akımlara öncülük etmiştir (Gombrich, 2011: 544). “Doğayı taklit etmeden temsil etmek” amacının peşinden giderek kübizm, fovizm, ekspresyonizm gibi akımların da temelini atan sanatçılardan olmuştur (Krausse, 2005: 77).



Görsel 136. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1887, tuval üzerine yağlı boya, 67 x 92 cm, Courtauld Gallery, London. (Cézanne, 1887).



Görsel 137. Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904-1906, tuval üzerine yağlı boya, 73 x 92 cm, Museum of Art, Philadelphia. (Cézanne, 1904).

Cézanne'ın resimdeki yapısal sorunlara duyduğu ilgi en çok kendi ülkesinde yer alan Provence manzaralarında görülür (Görsel 138). Provence'in resimsel olanaklarından sonuna kadar yararlanmıştır. Bu manzaralar kendisinden sonraki otuz yıl boyunca diğer manzara ressamlarını etkilemiştir. Öyle ki Kenneth Clark (1961: 125), "Fujiyama'nın Mont-Sainte-Victoire'a dönüştüğü Japonya'nın bile Cézanne tarzında resmedildiğini gördüm" diye yazar. Aynı zamanda bu resimler kübizme doğru giden yolu da göstermektedir.



Görsel 138. Paul Cézanne, Provence'daki Evler: L'Estaque Yakınlarındaki Riaux Vadisi, 1882-1885, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81,3 cm, National Gallery of Art. (Cézanne, 1882).

Post-empresyonist ressamlardan biri de Hollandalı Vincent van Gogh (1853-1890)'tur. Ekspresyonizme öncülük eden en önemli sanatçılardandır. Yaşamı boyunca sayısız resim yapmış, konularını hayatın her alanından almıştır. 1886 yılında Paris'e gelmesi, yaşamı ve sanatı için bir dönüm noktası olmuştur. Güney'deki güneşin parlaklığından

etkilenerek paletindeki renkleri git gide açmış; ana renklerle zıt renkleri yan yana kullanmaya başlamıştır. Özellikle fırça vuruşları tamamen kendine özgüdür. Bu durum desenlerindeki çizgiler için de geçerlidir (Görsel 139).



Görsel 139. Vincent van Gogh, Montmajour'daki Kaya, 1888, kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 49 x 60 cm., Van Gogh Museum, Amsterdam. (van Gogh, 1888).

Paris'in ardından taşındığı Arles'te sanatının doruğuna ulaşmıştır. Burada geniş ve serbest fırça vuruşlarıyla hızlı biçimde -hatta neredeyse kendinden geçmiş şekilde- resimler yapmaya başlamıştır. Bu resimlerde derinliği meydana getiren şey, doğru bir perspektif değil, son derece yoğun renk tezatlarıdır (Krausse, 2005: 79). Arles'te psikolojik olarak sıkıntılı günler geçirdiği sırada kendini yoğun bir biçimde resim yapmaya adanmış ve bu süreçte ünlü ayçiçeklerini, meyve ağaçlarını, manzaralarını (Görsel 140), köprüleri ve iç mekân resimlerini yapmıştır.



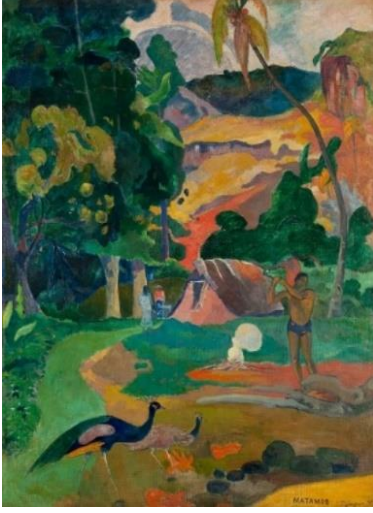
Görsel 140. Vincent van Gogh, Arles Manzaralı Çiçek Açmış Meyve Bahçesi, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 72 x 92 cm, Neue Pinakothek, Münih. (van Gogh, 1889).

1889 yılında kendi rızasıyla tedavi olmayı kabul ettiği akıl hastanesinde, kimi günler açık havada manzara resimleri yapmıştır. “Bütün renklerimi yoğunlaştırarak sonuçta yine sükunete ve ahenge ulaşıyorum. Doğada, Wagner’in müziğine benzer bir durum var; kocaman bir orkestra tarafından seslendirilse bile mahrem bir yanı var” (Antmen, 2012: 29) diye yazmıştır. Ömrünün büyük bir kısmını geçim sıkıntısıyla, umutsuzlukla ve akıl hastalıklarıyla geçirdiği bilinen Van Gogh, tüm bunları resimlerinde çeşitli şekillerde; kimi zaman renklerle kimi zaman fırça vuruşlarıyla dışa vurmuştur. Resimlerinin birçoğu gündelik sahneler gibi göçükse de ruh halinden izler barındırmaktadır. Tamamladığı son resimlerinden biri olan “Buğday Tarlası ve Kargalar” (Görsel 141) adlı manzarası da aslında potansiyel olarak kendi ölümüne gönderme yapmaktadır (Krall, 2021: 41). Fırtınalı bir gökyüzünün altında sonu olmayan bir yol etrafında sararmış başaklar ve tarlaya üşüşen bir karga sürüsü görülür. Resmi yapmasının üzerinden çok zaman geçmeden kendisini bir tüfekle vuracak ve iki gün sonra da son nefesini verecektir (Krausse, 2005: 79).



Görsel 141. Vincent van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890, tuval üzerine yağlı boya, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam. (van Gogh, 1890).

Post-empresyonistlerden bir diğeri Paul Gauguin (1848-1903), Paris’te doğmuş ancak naif ve bozulmamış bir doğa arayışıyla Avrupa’dan ayrılarak 1891’de Tahiti’ye gitmiştir (Gombrich, 2011: 550). Bu tropik bölgenin neşeli atmosferini renk açısından zengin ve kıvrımlı hatlara sahip resimlerinde yansıtmıştır. Burada kimi zaman figür de içeren yakın ve uzak plan manzaralar yapmıştır (Görsel 142).



Görsel 142. Paul Gauguin, Tavus Kuşlu Manzara (Ölüm), 1892, tuval üzerine yağlı boya, 115 x 86 cm, Pushkin Museum, Moskova. (Gauguin, 1892).

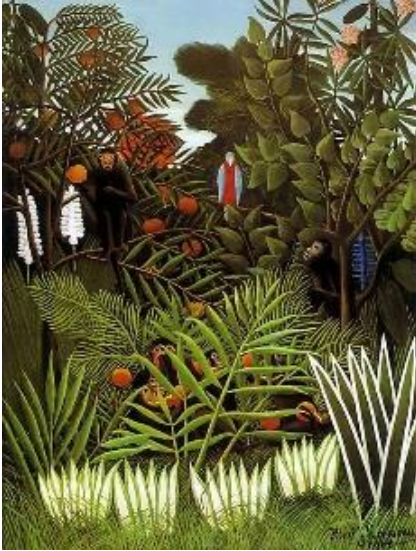
Dış gerçekliği kopyalamak değil, duygu ve zihin dünyasını yansıtmak istemiş; renk kullanımında gerçekçilikle ilgilenmemiş ve derinlik yaratma çabasına girmemiştir. Renkli yüzeyler, kalın konturlar kullanmış, görüntünün iki boyutta kalmasını yeğlemiştir. Önem verdiği şey resmin kendi içindeki denge ve ritimdir. 1888’de yazdığı bir mektuptaki sözlerinden soyut sanata giden yolu önceden gördüğü anlaşılmaktadır: “Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratının kendisine odaklanmalısın” (Antmen, 2012: 30).

Cézanne’dan, Gauguin’den, Sembolistlerden ve Japon sanatından etkilenen, soyut sanat ve diğer modernizm hareketlerine öncülük etmiş; 1888-1900 yılları arasında etkin olmuş Fransız sanatçılardan oluşan Nabiler grubunun üyelerinden Pierre Bonnard (1867-1947) da manzara resmi konusunda oldukça önemli bir sanatçıdır. Değişen ışık ve atmosferin büyüleyici etkilerini ısrarla resimlerinde yansıtmıştır. Empresyonizm ve ekspresyonizm arasında bir köprü gibi olan resimlerinin her biri, canlılık dolu bir dünyadan kişisel olarak seçilmiş parçalardır. Doğanın içinde barındırdığı düzensiz düzen, onun resimlerinde oldukça iyi yansıtılmıştır (Phillips, 1949: 563-564) (Görsel 143).



Görsel 143. Pierre Bonnard, Riviera, 1923, tuval üzerine yağlı boya, 79 x 76 cm, The Phillips Collection, Washington, DC. (Bonnard, 1923).

Dönemin fantastik ve egzotik resimleriyle tanınan ressamı Henri Rousseau (1844-1910) neredeyse her tonunu kullandığı yeşiller ve parlak turuncuların hâkim olduğu düşsel doğa resimleri yapmıştır (Görsel 144). *Naif ressam* olarak tanımlanabilecek olan Rousseau, özellikle Sürrealistleri büyük ölçüde etkilemiştir.



Görsel 144. Henri Rousseau, Egzotik Manzara, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 116 cm x 89 cm, özel koleksiyon. (Rousseau, 1908).

İsviçreli ressam Ferdinand Hodler (1853-1918) 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında etkili olmuş sanatçılardandır. Sembolizm akımına dahil olan ressam, daha çok

figür resimleriyle bilinse de çok sayıda manzara resmi yapmıştır. Hodler’de doğa, Sanayi Devrimi’nden hiç etkilenmemiş ideal manzaralardan oluşuyor gibi görünmektedir; ancak bu elbette gerçek değildir. Açık havada resim yapan ressamlardan olmasına rağmen resimlerinde düşsel etkiler görülür. “Yansıma, ritim ve simetri” onun manzara resimlerinin temel unsurudur (Görsel 145).



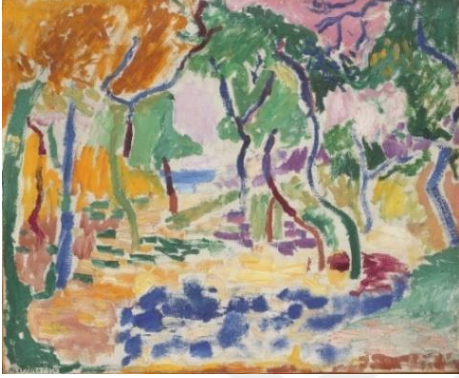
Görsel 145. Ferdinand Hodler, Lessig’deki Thun Gölü, 1904, tuval üzeri yağlı boya, 80 x 100 cm, Bern, Kunstmuseum. (Hodler, 1904).

Art nouveau akımına dahil olan Gustav Klimt (1862-1918) figür resimlerinin yanı sıra manzara resimlerinde de bezemeci bir anlayış geliştirmiştir (Görsel 146). Titreşen küçük renk noktalarından oluşuyor olsa da bu resimler kurguları bakımından puantilistlerden ayrılır. Resimleri, Orta Çağ mozaikleri ile soyut sanat arasında bir gidip geliyor gibidir.



Görsel 146. Gustav Klimt, Bir Park, 1910, tuval üzeri yağlı boya, 110,4 x 110,4 cm., Museum of Modern Art, New York. (Klimt, 1910).

1905 yılında Fransız sanatçılar tarafından kurulup iki yıl sonra da dağılan Fovlar (Les Fauves) yani “Vahşi Hayvanlar” veya “Vahşiler” (Gombrich, 2011: 573) grubunun üyelerinden Henri Matisse (1869-1954), resmini tamamen biçim ve renk üzerine kurmuştur (Görsel 147). Kendinden önceki sanatçılardan birçok veri toplayarak özgün tarzını yaratmıştır.



Görsel 147. Henri Matisse, Collioure Yakınında Manzara, 1905, tuval üzeri yağlı boya, 46 x 55 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen. (Matisse, 1905).

Eserlerinde; “Gauguin’in o bozulmamış, geniş renkli yüzeylerine, Seurat’nın saf renklerine, Van Gogh’un dışavurumcu spontane betimleme tarzına ve Cézanne’ın resim içi ilişkiler üzerine bina edilmiş kompozisyonlarına rastlarız” (Krausse, 2005: 85). Ayrıca incelediği Doğu halıları ve Kuzey Afrika manzaralarının renkleri de üslubunu son derece etkilediği görülmektedir (Gombrich, 2011: 573). Sıcak ve soğuk kontrastları, kalın konturlar, renk alanları resmine canlılık katmıştır. Tüm bu etkiler çalıştığı diğer konuların yanı sıra manzaralarında da açıkça görülür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA VE UZAK DOĞU'DA DOĞANIN TEMSİLİNİN MANZARA RESİMLERİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

Kültürlerin resimlerle ne yaptığı ve dünyayı resimlere nasıl yansıttıkları bizi onların düşünme biçiminin merkezine götürür.

Hans Belting

Bu bölümde, Avrupa ve Uzak Doğu manzara resimleri üzerinden bu iki farklı coğrafyada, doğanın temsil ediliş biçimleri karşılaştırılacaktır. İlk olarak “Doğanın Temsili” alt başlığı altında, Avrupa ve Uzak Doğu’da “doğa” kavramının nasıl algılandığı ve doğanın manzara resimlerinde nasıl temsil edildiği irdelenecektir. Bu başlık, “Teknik ve Plastik Unsurlar” ve “Perspektif” iki alt başlığa daha ayrılarak, “Teknik ve Plastik Unsurlar” başlığında Avrupa ve Uzak Doğu manzara resimlerinin biçimsel özellikleri, renk kullanımı, teknik, yöntem ve üslup farklılıkları karşılaştırılacak; “Perspektif” bölümünde ise bu iki farklı coğrafyanın resimlerinde kullanılan perspektif türleri ve bunların kullanımına sebep olan etkenler incelenecektir.

4.1. Doğanın Temsili

“Doğa”, Avrupa ve Uzak Doğu’da farklı algılanan bir fenomendir. Dolayısıyla bu coğrafyalarda insan-doğa ilişkisi de farklılık göstermektedir. Bu durum manzara resimlerinin farklılığının temelidir. Doğa algısı, bireylerin doğaya bakışından; bireylerin doğaya bakışı da içinde yaşadıkları coğrafya ve kültürden büyük ölçüde etkilenir.

Çince de “doğa” kavramı “自然 (tzu-jan) (ziran)” karakterleriyle ifade edilir; isim olarak “doğa, tabiat”; sıfat ya da zarf olarak “doğal olarak”, “kendi kendine”, “kendiliğinden” anlamlarına gelir (Stefon, 2024). Japoncada da aynı yazı karakterleriyle ifade edilir ve okunuşu “shizen”dir (Özdemir, 2022: 104). Batıda ise “doğa”, kökeni Latince “doğmak” anlamındaki “nasci, nat-” olan “natura” sözcüğünden türemiş olup İngilizce ve Fransızcada “nature” sözcüğüne karşılık gelir. Türkçede “doğ” fiiline (doğmak, meydana gelmek, ortaya çıkmak) -a eki eklenerek “doğa” sözcüğü türetilmiştir (Nişanyan Sözlük,

2024). Yunancada ise “physis” sözcüğüne karşılık gelmekte olup özetle “bir şeyin, varlığın doğması, büyümesi ve en olgun hâline gelmesini, yani olmasını da içeren” anlamlar bütünü olarak tanımlanabilir (Yalazı, 2023: 607). Antik Yunan’da doğa; dinamikliği, canlılığı, gelişen ve yok olan her şeyi kapsar. Bu bağlamda Uzak Doğu’daki anlamıyla benzer olduğu söylenebilir. Ancak Batı’da Yahudi-Hıristiyan geleneğinin gelişmesiyle birlikte “doğa”, başlangıcı ve sonu olan, onu oluşturan ve şekillendiren bir Tanrı tarafından *yaratılmış bir şey* olarak görülmeye başlanmıştır (Lee ve Son, 2016: 491). Bu durum Batılıların doğa algısını etkilemiştir. Batı’da, insanı çevreleyen tüm materyalleri kapsayan doğa ile insan birbirinden ayrılır. Özellikle Rönesans’la birlikte; doğa nesne, insanlar ise doğaya egemen olan özne konumuna gelmiştir. Uzak Doğu ülkelerinde ise doğa ne bir nesne ne bir öznedir ne de mekanik yasalar tarafından yönetilir. Kelimelerle açıklanabilecek, dil ile ifade edilebilecek bir anlam düzeyinin ötesindedir. Özellikle Taoizm’de doğa son derece önemlidir. Tao, Uzak Doğulu anlamda doğanın kendisidir (Bkz. 2.1.1) (Lee ve Son, 2016: 487-489) Uzak Doğu’da manzara resmi “shan shui” yani “dağ ve su”dur. “(...) dağ *yangı*, su ise *yini* simgeler. Hiç kuşkusuz her ikisi de bütün varlıkların özü olan Tao’nun değişik görünüşleridir (Palmer, 2004: 126).

Uzak Doğulularla Avrupalıların doğayı algılayışlarındaki farklılığın altında yatan birtakım sebepler vardır. Bunlardan biri, iki medeniyetin geliştiği coğrafyaların iklim açısından büyük farklılıklar barındırmasıdır. Batılılar doğayı bir düzenlilik olarak görürler. Antik çağlardan beri Akdeniz merkezli olan Batı’da kolektif bilincin oluşumunda Akdeniz iklimi en büyük etkenlerden biridir. Akdeniz; nispeten düzenli, uysal bir denizdir ve bu uysal ortamda yaşayan insanlar için doğa, rasyonel görünmektedir. Düzenlilik, doğa olaylarını daha anlaşılabilir ve açıklanabilir kılar. Bu durum Batı biliminin prototipinin Akdeniz kıyısındaki Yunanistan’da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Düzenli ve sürekli olan, fazla değişkenlik göstermeyen bir doğal ortamda, değişimler de öngörülebilir hale gelir. Öngörülebilir doğa, insanların ondan faydalanmasını sağlayarak onu değiştirebilme ve kontrol edebilme duygusu yaratır. Hıristiyanlığa geçişle birlikte bu düşünce daha da güçlenmiştir. Uzak Doğu ise bunun aksine; öngörülemez, devinimli ve vahşi iklim koşullarına sahiptir. Çin’deki Sarı Nehir etrafında gelişen Doğu Asya medeniyetleri için bu bölge bolluk ve bereketin kaynağı olmanın yanı sıra çeşitli zorlukların da yaşandığı bir coğrafyadır. Örneğin büyük hasarlara yol açan taşkınlar sebebiyle bölgeden en önemli

şeylerden biri suyu kontrol etmek olmuştur. Aynı zamanda kuraklık, tayfunlar, depremler gibi doğal felaketler de sık sık yaşanmaktadır. Japonya da kontrol edilmesi güç, öngörülemeyen doğa koşullarına sahip bir coğrafyada yer alır. Doğadaki değişimleri tahmin etmenin zor olduğu bir ortamda yaşayan Uzak Doğulular, doğaya sezgisel bir bakış açısıyla yaklaşırlar ve doğaya hükmetmek yerine onunla bütünleşmeye çalışırlar. Bu durum, doğa karşısında aciz hissetmelerine ve doğayı kontrol etmek yerine ona teslim olmayı kabul etmelerine sebep olmuştur. Aynı zamanda bu ülkelerin ana geçim kaynağı çiftçilik olduğundan, içinde pek çok karmaşık süreci barındıran doğanın dengede tutulması önemlidir. Toprağın yanı sıra deniz de insanların yaşamı üzerinde son derece etkilidir. Akdeniz'in yumuşaklığına karşı Doğu Asya denizleri hırçın, dalgalı ve ölümcül olabilecek düzeyde öngörülemeyizdir. Batılılar doğaya karşı mantık çerçevesinde ve tavizsiz bir bakış açısında sahipken; Uzak Doğulular için koşulların sertliği onların lirik bir bakış açısına sahip olmalarına yol açmıştır. Dolayısıyla Uzak Doğulular, Avrupalıların yaptığı gibi doğaya hükmetmeyi ya da onu fethetmeyi düşünemezler. İnsan, mücadele etmek ve çatışmak yerine doğa karşısında alçakgönüllü olmalı ve yalnızca uzlaşmacı ve uyumlu bir tavırla onu gözlemlemelidir.

Bir diğer farklılık; Batıda, Hristiyan düşüncenin etkisiyle insan merkezli bir bakış açısı (antroposantrizm) ön plana çıkarken, Uzak Doğu'da doğa ile uyumu ve bütünlüğü temel alan doğa merkezli düşüncenin hâkim olmasıdır. Batı kültürü iki ekseninde gelişmiştir: Akdeniz'de ortaya çıkan Yunan kültürü ve onu takip eden Yahudi-Hristiyan kültürü. Yunan geleneğine göre doğa ebedidir, yaratma ya da yok etme olmaksızın sonsuz bir döngüdür. Bu anlayış Uzak Doğuluların algısına daha yakındır. Ancak Avrupalılar; özellikle Yahudi-Hristiyan geleneğinin gelişimiyle doğa karşısında insan merkezci bir fikre sahip olmuşlardır. Doğa ve insanlar arasında katı bir ayırım vardır; doğa insanlara tabi kılınmıştır. Doğa merkezli Uzak Doğu'da ise insanlar diğer her şeyle birdir ve doğanın bir parçasıdır. Doğal olaylar *yin-yang* düalizmi ile açıklanmakta ve doğadaki değişimler insan kaderiyle ilişkilendirilmektedir (Bkz. 2.1.2.). Batı'da insan akıl sahibi bir varlıktır ve akli, onu hayvanlardan ve diğer canlılardan ayıran temel özelliktir. Akli sayesinde, olayları doğru bir şekilde yargılama yeteneğine sahiptir. Bu, insanları doğadan ayıran; doğanın maddi dünya ya da insanların sömürebileceği bir kaynak olarak görülmesine yol açan bir anlayıştır. Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla tek tanrıcılık fikri hâkim olmuş, doğa sistematik olarak kavranmaya çalışılmıştır. Tek ve biricik yaratıcı; insanlara, hayvanlar ve doğa üzerinde

hakimiyet kurma hakkını ve gücünü vermiştir. Uzak Doğu'daki Taocu düşünce ise insan aklını kusurlu görür (Lee ve Son, 2016: 495-501).

Avrupa resminde manzara; portre, natürmort gibi diğer resim türlerine karşı bir üstünlüğe sahip değilken; hatta konunun arka planı olmaktan çıkıp başlı başına bir tür olarak kabul edilmesi dahi ancak 17. yüzyılda olabilmişken, Uzak Doğu'da manzara resmi, her daim başlıca resimleme türü olmuştur. Çoğu Uzak Doğu manzara resminin arkasında Taocu *yin-yang* evren anlayışı yatmaktadır ve aynı zamanda manzara resmi, yani doğanın resmini yapmak Uzak Doğulular için inanç sistemlerinin merkezinde yer alan meditasyon yapmanın bir biçimidir. Çin resminde amaç; Batı resminin genelinde olduğu gibi bir yerin görüntüsünü resmetmek değil, evrenin içsel düzeni ve akışıyla uyumlanmak; “bir fırça darbesinin görülen biçiminde bulunan kökensel enerji”yi dışa vurmaktır (Gayford ve Hockney, 2017: 39). Ayrıca “(...) maddi varlıkları ve manevi dünyayı bir araya getirmektir. Bu yaklaşım, derin ırmak kanyonlarının yanındaki yüce dağların sarp kayalıklarının, ya da uçurum kenarında bir başına asılı duran çam ile ay figürünün bize verdiği lezzeti açıklar” (Palmer, 2004: 126). “(...) bir yaz gününün hareketsiz doluluğu ve kışın billurumsu berraklığı müşahededeki ruhun iki uç hali gibidir; sonbaharın fırtınası krizdir, ilkbaharın ışıltılı tazeliği ise manen yeniden hayat verilmiş ruha karşılık gelir” (Burckhardt, 2019: 195). Dolayısıyla, Avrupa ve Uzak Doğu manzara resimlerinde doğanın temsil ediliş biçimleri karşılaştırıldığında görülür ki Avrupa'da *mimesis* yani *doğayı taklit etme* söz konusuyken, Uzak Doğu'da böyle bir anlayış yoktur. Avrupa resmine hâkim olan görünenin taklit edilmesi anlayışının altında doğanın kontrol edilmesi ve ona hâkim olunması fikri yatmaktadır. Uzak Doğu'da görülen değil, hissedilen doğanın resmi yapılır.

Çin sanatının yaptığı, sizden, bakmayı bir kenara bırakıp, baktığının bir parçası olmanızı istemektir. Çin sanatı sizden, sanatla olan ilişkinizde geleneksel Batılı yöntemden -yani sanatın dışında durmaktan- vazgeçmenizi ister. Bunun yerine sizi sanatın içine girmeye ve kendinizi onun içinde kaybetmeye davet eder. (Palmer, 2000: 165)

Uzak Doğulu sanatçılar için manzara resmi yapmak, Taoist-Budist öğretiler ışığında sanatçının doğayla özdeşleştiği bir meditasyondur, ruhani bir egzersizdir. Doğayla özdeşleşmek Tao'yla bütünleşmek anlamına gelir (İnankur, 1997: 1172). Onlar için doğa, Batı resmindeki gibi yalnızca bir arka plan olarak görülmemiştir. Manzara resimleri figür içerse dahi ana konu her zaman doğadır.

Uzak Doğulular; hiçbir zaman açık havada doğaya bakıp gördüklerini, doğanın natüralist bir yansımasını, anlık izlenimlerini resmetme amacında olmamışlardır. Amaçları doğayı kopyalamak, inandırıcı bir üç boyutlu yanılsama yaratmak değildir. Onlar için önce doğayı anlamak, ezbere bilmek (*par coeur*) gerekmiş, ancak bundan sonra doğanın resmini yapabilir hale gelmişlerdir (Cheng, 2006: 108). Bunun için de ünlü ustaların eserlerini uzun uzun incelemiş; ağaçlar, kayalar, bulutlar nasıl çizilir öğrenmek için bir meditasyon halinde teknik egzersizler yapmışlardır. Bu tekniklere tam anlamıyla hâkim olduktan sonra doğanın ruhunu kavramak için derin düşüncelere dalmışlardır. Dolayısıyla Avrupa'daki mimetik anlayış gibi dünyanın dış görünümünü yeniden üretmeye çalışmamış; insanın ve tüm evrenin ruhunu yansıtan resimler yapmışlardır (Gombrich, 2011: 151).

Çinli veya Japon bir ressam alemi asla bitmiş bir kozmos gibi temsil etmez ve bu bakımdan görüşü, alem tasavvuru her zaman az çok “mimarisel” olan Batılı sanatçının ve hatta geleneksel Batılı sanatçının görünüşünden son derece farklıdır. Uzak Doğulu bir ressam tefekkürdür / müşahedecidir ve onun için alem çabucak kristalleşen ve aynı hızla eriyip çözülveren kar taneciklerinden yapılmış gibi görünür. O, açığa vurulmamış olanın hep farkında olduğundan, fiziksel şartlar ne kadar az katılarsa 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, 2019, s.187-188)

15. yüzyılda yaşamış Çinli ressam Zhong Li'nin Çin'deki ünlü “Lu Dağı”nı betimlediği resmi (Görsel 148) ile dağın yer aldığı bölgenin fotoğrafı (Görsel 149) karşılaştırıldığında, ressamın doğayı taklit etme fikrinden ne kadar uzak olduğu görülür.



Görsel 148. Zhong Li, Li Bai, Lu Dağı'ndaki Şelaleye Bakıyor, 15. yy. sonları, İpek üzerine mürekkep, 177,8 x 103,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. (Li, t. y.).



Görsel 149. Lu Dağı'ndaki şelalelerden biri, fotoğraf. (China Highlights, t. y.).

Zhong Li'nin eserinde, figür ve onu çevreleyen doğa arasındaki ölçek farkı, uçsuz bucaksız, adeta gerçeküstü bir yaklaşımla resmedilmiş atmosfer ve boşluk-doluluk dengesi resme ruhani bir etki katmıştır. Uzak Doğulular için doğanın kendisini değil *doğada olma* halini resmetmek önemlidir. Rasyonel ölçekler, topografik betimlemeler onlar için önemli değildir. Bir çeşit izlenim resmederler; ancak bu 19. yüzyıl empresyonistlerinin izlenimlerinden de son derece farklıdır.

Avrupa izlenimciliği ve bu tasvir ettiğimiz tarz arasında bazı tesadüfî benzerlikler olmakla birlikte bu ikisi temelde farklıdır. (...) İzlenimcilik nesnelerin ayırt edici ve sabit dış çizgilerini anlık bir atmosfer etkisi lehine izafileştirdiğinde, bu işlem, izlenimciliğin bireysel nesnelerden üstün bir kozmik gerçekliğin varlığını aradığı için değil; bilakis, mümkün olduğunca geçici bir öznel izlenim aradığı içindir; bu takdirde, manzaraya boyasını veren, bütünüyle pasif ve dokunaklı hassasiyetiyle birlikte, benliktir. (Burckhardt, 2019: 187-188)

Uzak Doğu resminde, Batı resminde olduğu gibi resim izlenen, resme bakan ise izleyici şeklinde bir ayrım bulunmaz. Manzara resimleri, izlenenle izleyiciyi akış içinde bir araya getirmeyi hedefler. Bu etkileşim hali Avrupa’da ancak 1950’lerden sonra olabilecektir.

Çin Yuan Hanedanlığının dört ustasından en yaşlısı olan Huang Gongwang’ın (1269-1354) “Gözlerden Uzak Bir Su Evi” resmi (Görsel 150) ile 15. yüzyıl Yüksek Rönesans ressamı Giorgione’nin “Fırtına” resmi (Görsel 151) karşılaştırılırsa; “Fırtına”da görülen perspektif, gerçekçi ölçüler, doğa unsurlarının gerçeğe uygun temsili gibi özelliklerin hiçbirinin Gongwang’ın eserinde olmadığı görülür. Uzak Doğu manzara resimlerinde botanik ve topografik formların ayrıntılı tasvirleri görülmez ve vurgu, boyanan alanlardan ziyade boşluk üzerindedir. “Fırtına”da ise boşluk yoktur. Uzak Doğu resimlerinde görülen bu boşluk ruhani anlamlara sahiptir. Çünkü boşluk, doluluğu ortaya çıkaran, evrenin kaynağı olarak görülür (Bkz. 2.1.1.).



Görsel 150. Huang Gongwang, Gözlerden Uzak Bir Su Evi, 1269-1354, asılı parşömen, kâğıt üzerine mürekkep, 104.5 x 67,3 cm, Nanjing Museum. (Gongwang, 1269).



Görsel 151. Giorgione, Fırtına, 1508, tuval üzerine yağlı boya. 82 x 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik. (Giorgione, 1508).

Bu iki resim; Avrupalı sanatçılar oldukça uzun bir süre görünen doğanın temsili bir görüntüsünü elde etmeye çalışırken, Uzak Doğuluların görünen değil hissedilen doğayı resmettiklerinin iki somut örneğidir.

Bu bölümün alt başlıklarında doğa temsili; iki kültürün teknik ve plastik unsurları ile perspektif anlayışları açısından farklılıkları anlatılarak karşılaştırılmaya devam edilecektir.

4.1.1 Teknik ve Plastik Unsurlar

Avrupa ve Uzak Doğu sanatları, teknik özellikleri ve plastik unsurları bakımından farklılıklar içermektedir. Bu bölümde, Avrupa ve Uzak Doğu sanatlarının; temel araç-gereçleri, malzemeleri, resim formatları, kompozisyon anlayışları, renk kullanımları ve temel ilkeleri anlatılacaktır.

Çin kaligrafisi ve resminde kullanılan temel malzeme ve araç-gereçler, *çalışmanın dört hazinesi* olarak ifade edilir. Bu ifade, Güney ve Kuzey Hanedanları (MS 420-589) zamanından gelmektedir. Bunlar; mürekkep fırçası, mürekkep çubuğu (katı mürekkep), kâğıt ve mürekkep taşıdır (*yan*) (Görsel 152) (Qiangong, 2018: 21). Bunlar, Çin’de sıradan kırtasiye malzemelerinden çok daha fazlasıdır. Çin’in erken dönemlerinde önemli insanların, kendilerini tamamen öğrenmeye ve ahlaki anlamda topluma örnek olmaya adanmış oldukları beklenmiştir. Bu görevi yerine getirmeleri de ancak kitap, yazı, kâğıt ve mürekkep kullanımı yoluyla olabilir (McKillop, 2019). Dolayısıyla çalışmanın dört hazinesi her zaman bu amaca yönelik araçlar olarak görülmüştür.



Görsel 152. Çalışmanın Dört Hazinesi: mürekkep fırçası, mürekkep çubuğu, kâğıt ve mürekkep taşı, fotoğraf. (Cangji, t. y.).

Çin resminde, “fırça ve mürekkep” teriminin iki anlamı vardır; bunlardan biri araç olarak fırça ve mürekkep iken diğeri ise bu araçların kullanımıyla ortaya çıkarılan sanat dilidir (Liu, 2021: 23). Sanatçılar mürekkep resimlerinde, kaligrafide kullandıkları mürekkebi kullanmışlardır. Genellikle bir toprak kapta, çam veya başka bir odunun yakılmasıyla elde edilen yoğun kurum, hayvan temelli bir tutkalla karıştırılarak macun haline getirilir ve uzunca bir süre havanda dövülmesinin ardından bir mürekkep çubuğuna veya başka bir kalıba sıkıştırılır. Mürekkeplerin birçok kaynağı ve çeşidi vardır. Bunlar arasında en bilineni, adını kaynak yeri olan Çin’in Anhui eyaletindeki Huizhou şehrinden alan *Huizhou mürekkebi*dir. Bu isim günümüzde de kullanılır. Mürekkep taşı, resim ve kaligrafide kullanılacak katılaşmış mürekkebi öğütmek için yararlanılan bir araçtır. Zaman içinde sayısız türü ortaya çıkmıştır. Bunlardan en bilinenleri “dört ünlü mürekkep taşı türü” olarak bilinen Duanzhou, She, Tao ve Jiangzhou kili mürekkep taşlarıdır (Qiangong, 2018: 22-23). Siyah renkli mürekkep katı çubuklar ya da topaklar halindedir ve mürekkep taşı üzerinde su ile öğütülerek sıvı hale getirilir (Görsel 153). Mürekkebin yoğunluğu suyun miktarı ve katı mürekkebin oranı değiştirilerek kontrol edilebilir.



Görsel 153. Mürekkep çubuğu ve mürekkep taşı, fotoğraf. (Kitchen Studio Factoty, t. y.).

Geleneksel Çin kaligrafi ve resim fırçalarının tarihinin Neolitik Çağ’a kadar uzandığı bilinmektedir. Bu fırçalar, genellikle bir bambu çubuğa tutturulmuş; koyun, kurt, tavşan, keçi veya gelincik gibi hayvanların kıllarından yapılır. Kimi zaman ara sertlik elde etmek için farklı türler harmanlanır. Çin mürekkep fırçaların genellikle orta yumuşaklıkta olması istenir.

Çünkü çok yumuşak kıllar yoğun boyayı hareket ettiremez; sert fırçalar ise pirinç kağıdını yırtabilir. Fırça sertliğinin bilek hareketi ile akıcı dönüş ve bükülmeler oluşturmaya imkân sağlaması gerekmektedir (Ng, 2016: 2).

İkinci anlamına göre, yani sanatsal ifade yöntemi olarak *fırça*; genellikle objenin dış hatlarını çizen, iskeleti destekleme görevi gören fırçayla tasvir etme tekniklerini ifade eder. Ayrıca fırça tutuşunda uygulanan basınç gücündeki değişiklikler, hız, yavaşlık, eğrilik ve doğruluk gibi etkileri de içerir. Mürekkep ise ikinci anlamıyla genellikle boyama, kuruma, kırılma, birikme ve sıçratma gibi mürekkep tekniklerini ifade eder; ayrıca kuruluk, nemlilik, yoğunluk, seyreklik gibi değişiklikleri içerir. (Liu, 2021: 23-24). Çin resmindeki esas unsur fırçanın bıraktığı izdir. Çinli ressamın fırçasıyla meydana getirdiği çizgi, düşünsel anlamda insan ile doğa-üstü arasındaki köprü işlevi görür (Cheng, 2006: 103). Fırça kullanımı sayısız olasılık barındırır. Bir kalem veya füzene gibi sert bir aletin aksine, esnekliğiyle fırça yalnızca vuruşların genişliğindeki değişikliklere izin vermekle kalmaz, ucunun veya yanının kullanımına bağlı olarak iki boyutlu veya üç boyutlu efektler yaratmaya olanak sağlar. Kullanım hızına ve yüzey üzerine uygulanan baskı miktarına bağlı olarak, çok çeşitli efektler yaratılabilir. Ani vuruşlarla hız ve hareket, planlı vuruşlarla asalet, denge ve kararlılık gibi unsurlar yansıtılabilir (Delbanco, 2008).

Çin sanatının geleneksel fırça tekniğinde, kuvvet üretme yeteneğini tanımlayan hem fiziksel hem de manevi bir güç veya enerji anlamına gelen “jin” kavramı oldukça önemlidir ve sanatçının ruhunu, enerjisini ve ustalığını sanat eserine aktarma becerisiyle yakından ilgilidir. Resimdeki fırça darbeleri ile “jin”in yüzeye aktarılması amaçlanır. Bu aktarım “gu fa” (kemik yapısı) olarak adlandırılan bir yapı içinde gerçekleşir. “Kemik”, yatay veya dikey çizgiler, kesik darbeler veya noktalama gibi her tür fırça darbesinin sağlam yapısını ifade eder. Darbelerin amacı her daim “jin” hissini korumaktır. Bir nesneyi betimlemek için onun formunun yanı sıra nesneye ait hissin aktarımı da esas olarak fırça kullanımıyla sağlanır. Öncelikle tasvir edilen nesnenin iç yapısının anlaşılması gerekir. Burada iç yapı ile kastedilen, nesnenin bilimsel anlamda yapısal bileşenleri değil; izleyicinin, nesnenin nasıl davrandığı veya hissedildiğine dair algısıdır. Örneğin; bir ağacın büyük dallardan küçük dallara doğru büyümesi ve küçük dalların uçlarına doğru daha yumuşak bir hale gelmesi

düşünülebilir. Yani “kemik yapısı”, algılanan bir nesnenin boyutunun, biçiminin ve içsel ruhunun bir kombinasyon halinde betimlenmesidir (Ng, 2016: 3). Fırça, sanatçının kolunun, hatta tüm bedeninin bir uzantısı haline gelir. Ancak fırça kullanırken ortaya çıkan jestler, fiziksel hareketten çok daha fazlasını; sanatçının özünü ortaya koyar (dürtüsellik, fevrlilik, ölçülülük, zarafet, asillik gibi).

Sanatçıların beceri ve duyarlılıklarının temelinde; çizgilerde canlılık, harflerde yapısal güç ve kompozisyonda güçlü bir denetim gerektiren kaligrafi uygulamaları yatmaktadır. Mürekkep uygulamaları, klasik Batı sanatındaki yağlı veya sulu boya uygulamalarından farklıdır. Geniş zeminlerde fırçanın serbestçe, kısıtlamalara tabi olmadan kullanımı tekdüzelikten uzak etkiler yakalanmasını sağlar (Honour ve Fleming, 2016: 273).

Uzak Doğu’da duvar veya ahşap üzerine yapılmış resimlere rastlansa da resim yüzeyi genellikle kâğıt ve ipektir. Kâğıt sonraları çok gelişmiş olsa da ipek terk edilmemiştir. Görsel 154’teki Qu Ding’e atfedilen “Yaz Dağları” adlı eser ipek üzerine yapılmıştır.



Görsel 154. Qu Ding’e atfedilir, Yaz Dağları, y. 1050, el yazması; ipek üzerine mürekkep ve renk, 45,4 x 115,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Ding, 1050).

Antik Çin’deki dört büyük icattan biri kâğıttır. Üretimine Batı Han Hanedanlığı’nda (MÖ 206-MS 25) başlanmıştır (Qiangong, 2018: 22). Çinli Cai Lun (Ts’ai Lun) (MS 48-121), bugün bilinen tarzdaki kâğıdın mucidi olarak bilinir. Kaligrafi ve resim için en uygun

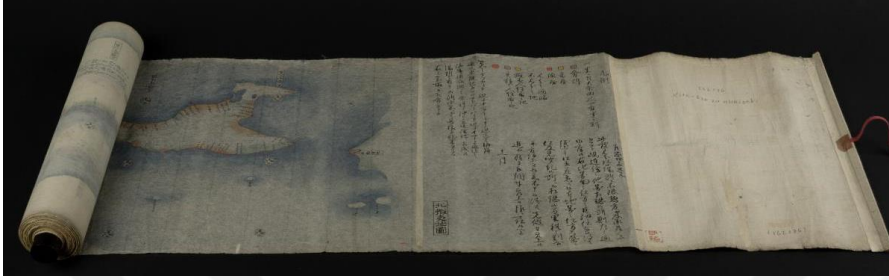
kâğıt yumuşak ve ince dokulu olması sebebiyle pirinç kâğıdı (Çince xuan/shuen, Japonca washi) olarak bilinen kağıttır. Kâğıt yapımında hammadde olarak mavi sandal (pteroceltis tatarinowii), dut gibi ağaçların kabukları, bambu lifleri ve pirinç samanı kullanılabilir. Uzak Doğu dışındaki bölgelerde *pirinç kâğıdı* adlandırılması yanıltıcı olabilmektedir. Pirinç samanı içerse de ayırt edici içerik ağaç kabuğudur ve en yüksek kaliteli kağıtlar %70-85 kabuk ve sadece düşük bir oranda pirinç samanı içerir. Çin’de kâğıt yapımı geleneksel bir süreçtir ve bazı türlerin yapımında yüz kırktan fazla aşama vardır. Bu kâğıdın kırışmaya, aşınmaya, güvelere ve küfe karşı dayanıklılığı nedeniyle uzun ömürlü olması en önemli özelliklerinden biridir (Zheng, 2023). Günümüzde pirinç kâğıdı, usta zanaatkarlar tarafından geleneksel tekniklerle hala üretilmekte olup Unesco tarafından 2009’da Somut Olmayan Kültürel Miras listesine eklenmiştir (Görsel 155).



Görsel 155. Geleneksel pirinç kâğıdı (xuan) yapım aşamaları, fotoğraf. (Inkston, 2016).

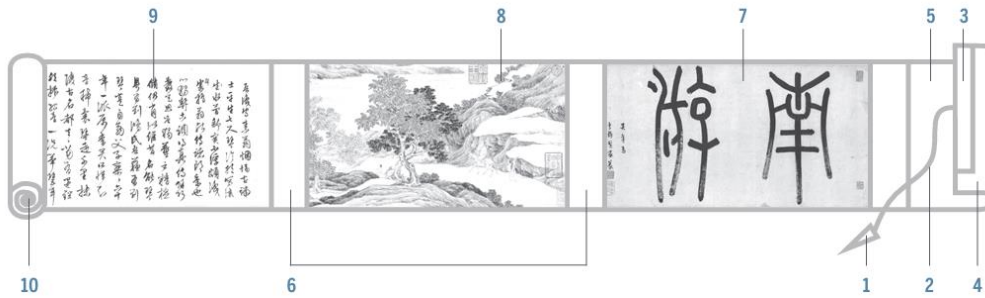
Uzak Doğu’ya özgü resim formatlarından bahsetmek gerekirse, en eski resimlerin mezar duvarlarına çizildiği bilinmektedir. Daha sonraları ise çeşitli taşınabilir formatlar geliştirilmiştir ve bunlar birtakım nüanslarla Çin, Kore ve Japonya’da da yaygınlaşmıştır. Uzak Doğu’da sanat eserleri hiçbir zaman uzun süre sergilemek amacıyla yapılmamıştır. Eserler kısa süreler için gösterilir ve ardından çeşitli muhafaza yöntemleri ile saklandıkları yerlere kaldırılırlar. Öyle ki resimleri izlemek de bir meditasyon biçimidir. Formatlardan biri olan el rulosu (el parşömeni veya el tomarı), yatay resimler için kullanılır (Görsel 156). Kâğıt veya ipek yüzeye yapılmış resim rulo halinde saklanır. Bu format geleneksel olarak el ile sağdan sola doğru açılır ve bölüm bölüm incelenir; bir seferde tek bir bölüm açılır ve tekrar sarılır. Böyle bir eseri incelemek zamanda ve mekânda ilerleme duygusunu hissettirir, adeta

kitap okumaya benzer. El ruloları boyut ve formatları gereği geniş bir izleyici kitlesinin yerine yalnızca bir veya iki kişinin izleyebileceği resimlerdir. Batı resminin aksine izleyicisinin görüntü ile arasına belirli bir mesafe koyması istenmez; izleyici, nesneyle doğrudan fiziksel temas kurar (Delbanco, 2008).



Görsel 156. El rulosu, fotoğraf. (Cross Asia, t. y.).

Aşağıda, temsili olarak bir el rulosundaki bölümler numaralandırılarak gösterilmiştir (Görsel 157). Buna göre; 1-bağlama şeridinin tokası, 2-bağlama şeridi, 3-başlık çubuğu, 4-koruyucu bant, 5- iç sargı, 6-ipek kenarlık, 7-önsöz, 8-resim, 9-kolofonlar veya yazıtlar, 10-rulonun sonu (Freer, t. y.).



Görsel 157. El rulosundaki bölümler, dijital çizim. (Freer, t. y.).

Bir diğer resim formatı olan asılı parşömen, dikey kompozisyonlar için kullanılır (Görsel 158). Genellikle, tamamlanan resim bir kâğıt desteğe monte edilerek dekoratif ipek bordürlerle çerçevelenir. Bordürün üst ve alt kısımları tahta çubuklara tutturulur. Bu resimler de yine rulo yapılarak saklanabilir.



Görsel 158. Cheng Li'ye atfedilir, asılı parşömen formatlı resim, kâğıt üzerine renk ve mürekkep. (Invaluable, t. y.).

Bir diğer Uzak Doğu resim formatı albümdür (Görsel 159). El rulolarına ve asılı parşömenlere nispeten küçük kare veya dikdörtgen biçimli resimlerdir ve bu sayfalar çoğunlukla sonradan kitap benzeri bir yapıda bir araya getirilir. Çin resim albümleri genellikle on iki katlanmış sayfadan oluşur ve ahşap veya kumaş kaplı karton kapaklara sahiptir.



Görsel 159. Xiang Shengmo, Manzaralar ve Şiirler, 1636, yirmi yapraklık albüm; kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 35,6 x 52,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Shengmo, 1636).

Yelpazeler, Uzak Doğu resminin bir başka formatıdır. Çin’de geleneksel olarak, sertleştirilmiş ipekten yapılan ve bambu bir çubuğa monte edilen oval yelpazeler kullanılır. İnce bambu çubuklarla desteklenen kâğıttan yapılmış katlanır yelpazeler ise Japonya ve Kore’de gelişmiş olup daha sonra muhtemelen Ming Hanedanlığı döneminde Çin’e ihraç edildiği düşünülmektedir. Bu yelpazelerin yüzeyleri küçük ölçekli resimlerle veya kaligrafi yazıtlarla süslenir. Genellikle uğurlu günlerde hediye olarak sunulmak üzere profesyonel ressamlar tarafından boyanmışlardır. Bazı yelpazeler, albümlere monte edilerek veya asılı parşömenlere asılarak korunmuştur. Görsel 160’ta bir örneği görülmektedir.



Görsel 160. Ren Yu’ya atfedilen bir katlanır yelpaze resmi, Qing Hanedanlığı (1644–1911). (Kitchen Studio Factoty, t. y.).

Sonuncu format ise panel ya da paravan resimleridir. Özellikle büyük resimleri sergilemek için bu format kullanılır. Bazıları sabit, bazıları ise katlanır formdadır. Japonya ve Kore’ye daha sonra ithal edilmiş olsa da katlanır format Japon sanatıyla yakından ilişkilendirilmiştir. Katlanır paravanlar Japonya’da Heian döneminden itibaren iç ve dış mekanlarda kullanılmıştır. Özellikle üst sınıflar arasında yaygınlaşmıştır. Katlanır paravanlar genellikle çift olarak üretilir ve en yaygın olanları altı panelli paravanlardır. (Hare, 2006: 82). Görsel 161’de Japon sanatından bir örneği görülür.



Görsel 161. Ogata Kōrin, Yatsubashi'deki Süsenler (Sekiz Köprü), y. 1709, altı panelli katlanır paravan çifti; kâğıt üzerine altın varak üzerine mürekkep ve renk, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Kōrin, 1709).

Altıncı yüzyılda yaşamış olan Çinli ressam ve sanat teorisyeni Xie He (Hsieh He), “Antik Ressamın Gizli Notları” (*Ku Hua Pin Lu*) adlı eserinin önsözünde, Çin sanatının temellerine dair altı ilke ortaya koymuştur. Bu ilkeler (yalnızca kabataslak tercüme edilebildiği unutulmamalıdır) şunlardır: “1. Ruhu uyumlu hale getir, yaşamsal devinimi yarat; 2. Fırçayı tasarlayarak kullan; 3. Nesneye sadık kalarak resmet; 4. Renkleri uygun biçimde kullan; 5. Nesneleri dengeli biçimde yerleştir; 6. Antik modelleri kendine model al” (Palmer, 2004:133). Birinci ilke, sanatçıdan esere iletilen enerji ile ilgilidir. İkinci ilke, “kemik yöntemi” olarak bilinir ve yalnızca fırça darbesine ve dokuya değil aynı zamanda sanatçının yazısı/çizimi ile kişiliği arasındaki yakın bağlantıya da atıfta bulunur. Üçüncü ilke, resmedilen nesnelerin biçimsel özelliklerinin modele uygun aktarılmasıyla ilgilidir. Dördüncü ilke; katmanları, değeri ve gölgeyi içeren renk uygulamasını ifade eder. Beşinci ilke kompozisyona, mekân düzenlemesine ve derinliğe karşılık gelir. Altıncı ilke antik çağlardan kalma sanat eserlerinin kopyalanmasını ifade eder (Chetioui, 2022).

Xie He'nin beşinci ilkesini oluşturan düzen, yerleştirme ve kompozisyon kavramları Uzak Doğu sanatı için son derece önemlidir. Sanat tarihçisi George Rowley, Çin resminde, Batı'da olduğu şekilde kompozisyona yardımcı olan rasyonel geometrinin kullanılmadığını; bunun yerine gözlemlenen *doğal oluşum ilkelerinin* temel alındığını söylemiştir. François Cheng (2006: 131) ise bu durumu; “Ressam, nesnelere yönelik algısını yapıtına yerleştirirken Gerçeklik'in temel yasalarını da göz önüne almalıdır” cümlesiyle ifade etmiştir.

Çin manzara resminde kompozisyonun temeli “k’ai-ho (kaihe)” ilkesine dayanır. Türkçeye “açık-kapalı” ya da “açılış-kapanış” olarak çevrilebilen bu kavramı oluşturan sözcüklerden “k’ai” açma, genişletme, ayırma; “ho” ise kapama, birleştirme, toplama anlamlarına gelir. Bu ilkeye göre, dengeli bir kompozisyon için resimdeki öğelerin hem dağılması/yayılması hem de toplanması gerekmektedir. Örneğin, bir resimde açık alanlar (*k’ai*), geniş manzaraları; kapalı alanlar (*ho*) ise kaya, ağaç veya bina kümelerini temsil edebilir. Böylece resimde doğal akış ve ritim hissi oluşur, izleyicinin gözü dinamik bir şekilde yönlendirilir (Gray ve Rowley, 1955: 7). Sanatçılar böylece doğanın *düzensizlik içindeki düzenini* ifade etmeye çalışır. Bu ilke, doğadaki unsurların hem görsel hem de sembolik olarak bir arada var olma biçimlerini yönetir. Eserin hem fiziksel hem de ruhsal olarak denge ve uyuma ulaşmasını sağlar. *K’ai-ho*, yalnızca fiziksel bir düzenleme aracı değildir; doğanın kendi içindeki düzeni, insanın doğayla uyumu gibi Taoist düşünceye dayanan bir alt yapıya sahiptir. Uzak Doğu sanatının tüm bileşenleri gibi, doğanın taklit edilmesine değil; onun özündeki denge ve birliğin ortaya konulmasına yardımcı olur.

Uyumlu ve dengeli bir kompozisyon için başvurulacak bir diğer ilke, *boşluk ve doluluktur*. Bu hem düşünsel hem de biçimsel bir unsurdur (Bkz. 2.1.2.). Uzak Doğu’da, antik çağlardan beri *boşluk* kavramı üzerinde durulmuştur. Kavramın bahsedildiği en önemli eserlerden biri, üç bin yılı aşkın bir tarihe sahip felsefe ve kehanet kitabı olan Değişimler Kitabı (*I Ching*)’dır (Eren, 2019: 29). Özellikle Taoculuk olmak üzere Konfüçyüsçülük ve Zen Budizm gibi düşünce/inanç sistemlerinde boşluk her daim önem arz eden bir kavram olmuştur. Geleneksel Çin resim teorisine göre, bir resmin üçte biri dolu, üçte ikisi ise boş olmalıdır (Cheng, 2006: 131). Bu, katı bir kural olmamakla birlikte resimde “boşluk” kavramının önemini gösterir. Batı’da ise tam aksine istenmeyen, daima doldurulmaya çalışılan bir alan olarak görülen boşluk, resim yüzeyinde anlam kazanmaya ancak 19. yüzyılda başlayabilmişse de Uzak Doğu’daki kavrayışa hiçbir zaman erişilememiştir.

Shan shui yani dağ-su, iki ayrı kutuptur ve bu kutuplar arasındaki *-sis, duman, bulutlar ve görünmez esin kaynakları* gibi- boşluklar aracılığıyla, sert karşıtlık kırılarak uyum ve denge sağlanır. Aynı zamanda, toprak ile gökyüzü arasındaki dönüşüm görünür kılınarak uzam ve zaman arasındaki ilişkinin anlaşılması sağlanır (Cheng, 2006: 51-73). “Üç

boyutluluğu ve ışığı, uyumu ve rengi kapsayan Boşluk kavramı olmadan Çizgi, bütün bu gücüllükleri (‘virtualite’) açığa vuramazdı. Böylece, bir tablonun gerçekleşme sürecinde boşluk, temel çizgilerden başlayarak kompozisyonun bütünlenme aşamasına kadar her düzeyde devreye girer” (Cheng, 2006: 104).

Rowley, kompozisyonu açıklarken Çin resminin bir *zaman ilişkileri sanatı* olduğunu söyler ve boşluğun buradaki rolünü şöyle ifade eder:

Yapı, zaman içinde deneyimlenen parçaların ilişkisiyle yaratılır; parçalar, uzun bir doğa çalışmasıyla özümşenen oluşum ilkelerine göre zaman içinde ilişkilendirilir. Batı yapısı geometriktir, yani bütün açısından düşünülür ve statiktir. Çin resminde boşlukların bu kadar birincil öneme sahip olmasının nedeni budur, oysa Batı sanatında boşluk, dolu olana göre ikincildir. Çin yapısı, zaman içinde tutarlılığını kazanan boşluklar aracılığıyla öğelerin ardışık ilişkisi üzerine inşa edilmiştir (Gray ve Rowley, 1955: 13).

Tianyi Zhang (2021: 64-66), bu olguyu “kasıtlı boşluk” (*intended blank*) olarak adlandırmıştır. *Boş bırakma sanatının* düşünsel alt yapısında Laozi’nin “varlık ve yokluk birbirinin üzerindedir” fikrine ilişkin geleneksel Çin felsefesinin “yokluk ve varlığın birleşimi” teorisi yer alır. Bu da aslında Değişimler Kitabı’ndaki *yin* ve *yang*’ın birleşimi ilkesine dayanır. Evrende olduğu gibi resimde de *yin-yang*ı ortaya çıkaran boşluktur. Boşluk ve doluluk, görünen ve görünmeyen unsurların dengesidir.

Laozi, boşluğun gerçeklikten daha gerçek olduğuna ve tüm varlıkların nedeni olduğuna inanır. Boşluğun varlığı olmadan hiçbir şey büyüyemez ve canlı bir yaşam meydana gelemez. Dolayısıyla sanatın, yaşayan dünyayı gerçekten yansıtabilmesi için boşluk ve doluluğun dengelenmesi gerekir. Qing Hanedanı’ndan Tang Yifen’in düşünceleri bu konuya ışık tutar: “İnsanlar mürekkebin olduğu yerde resim olduğunu bilirler ama mürekkebin olmadığı yerde de resim olduğunu bilmezler. Resimdeki boşluk, genel

kompozisyonun merkezidir ve bu, hiçlik ile hakikati birleştirme yöntemidir (Akt. Zhang, 2021: 71).

Çin resminde boşluk kavramının; Altı Hanedanlık döneminde oluştuğu, Tang Hanedanlığı döneminde geliştiği ve Song Hanedanlığı döneminde yaygınlaştığı ileri sürülür. Ming ve Qing Hanedanlıklarında ise boşluk bırakma sanatı, tamamıyla olgunlaşarak estetik bir düzeye yükseltilmiştir. Kronolojik gelişim sürecinde, ressamalar başlangıçta resimlerini daha az kalabalık hale getirmek ve onlara ruh kazandırmak için kasıtlı boşluğu kullanmış; daha sonra bu yöntemi, resimde katmanlılık ve bütünlük içerisinde bir mekân duygusu yaratmak için uygulamışlardır. En sonunda bu tekniğin daha da incelik kazanmasıyla eserin sanatsal kavrayışını ortaya koymaya çalışmışlardır (Zhang, 2021: 64-65).

Çinli ressamalar, resimdeki en önemli unsur kabul ettikleri “ruh” (*qi/ch'i*) kavramını ortaya çıkarmak için, başlangıçta anlamsız gibi görünen boşluğu, estetik bir değere dönüştürmüşlerdir. Benzerlik peşinde koşmak yerine canlılık ve ruhu yakalamak esas alınmıştır. “Resim, yoğunluktan uzak bir rahatlık hissi yaratmalıdır; çünkü yoğunluk sıkıcılık getirir. Resimde bırakılan beyaz alan, sıkışıklık hissine bir parça ışık ve nefes alma alanı katar, bu da ritim ve ruhun resimle birlikte akmasını sağlar (Zhang, 2021: 67)”.

Geleneksel manzara resimleri arasında, Güney Song Hanedanı ressamlarından Ma Yuan ve Xia Gui, kasıtlı boşluklara sahip eserleriyle ünlenmişlerdir. Görsel 162’de görülen Ma Yuan’ın “Beyefendi Ay’ı Seyrederken” isimli resminin arka planında geniş bir boşluk bırakılmıştır. Bu boşluk, mekânı hem somut hem de soyut bir şekilde algılama imkânı sunar. Böylece resim, fiziki bir manzara imgesi sunmakla kalmaz; duygusal derinlik ve felsefi bir bakış açısı da taşır. Aynı zamanda hayal gücü için alan sağlar ve izleyicilerin resme dahil olmasına olanak tanır.



Görsel 162. Ma Yuan, Beyefendi Ay'ı Seyrederken, y. 1200, mürekkep ve su bazlı boya, MOA Museum of Art, Japonya. (Yuan, 1200).

Boşluğu öne çıkaran bir başka ressam Qing Hanedanı'ndan Zhu Da'nın (Bada Shanren) 1699 tarihli “Balıklar ve Kayalar” adlı eserinde (Görsel 163), balıkların yumuşak ve hareketli yapıları ile kayaların sert ve durağan oluşları arasındaki karşıtlık, çevreyi kaplayan ve aslında suyu imleyen boşluk sayesinde bir dengeye kavuşur. Boşluk, bir yandan bu unsurları birbirinden ayırırken bir yandan da onları bir araya getirerek izleyicinin gözünün kompozisyon boyunca serbestçe dolaşmasını sağlar.



Görsel 163. Zhu Da (Bada Shanren), Balıklar ve Kayalar, 1699, asılı parşömen; kâğıt üzerine mürekkep, 135,3 x 61 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Da, 1699).

21. yüzyılda da gelenekten beslenmeye devam eden Çin resminde, boşluk ilkesi önemini korumaktadır. Pan Tianshou (Görsel 164), Huang Binhong ve Qi Baishi gibi ressamın eserleri buna örnektir.



Görsel 164. Pan Tianshou, Yandang Dağındaki Çiçekler, 1963, tuval üzerine mürekkep ve renkli boya, 122cm x 121cm. (Tianshou, 1963).

Görüldüğü üzere Çin resminde mekân, çağrışım ve hayal gücü ile inşa edilir ve varlık ile yokluğu (hiçlik ile hakikati) birleştirme yöntemi, geniş ve kapsamlı bir resim mekânı yaratmak için temel bir tekniktir. Bu durum Taoizm, Konfüçyüsçülük ve Budizm düşüncelerinin temelinde yatan zıtlıkların bölünmez bütünlüğü ile ilişkilidir. Zıtlıklar arasındaki alışveriş olmazsa, sanatta ritim ve ruh da olmaz (Zhang, 2021: 72).

Japon *sumi-e*'lerinde de boşluk (*ma*) aynı oranda önem arz eden unsurlardan biridir. “Ma” karakteri, “aralık” ya da “boşluk” olarak tercüme edilebilir; fakat esasen “yer hissi” anlamına gelir ve “kompozisyon öğeleri tarafından oluşturulan değil, bu öğeleri deneyimleyen insanın hayal gücünde gerçekleşen şey” olarak tanımlanır. *Ma*’nın ideogramı “間”, *açık bir kapıdan* (門) *görünen güneşi* (日) tasvir eder. Dolayısıyla, *aralık* anlamının ötesinde, bu karakterin ima ettiği mekân/alan, bir şeyle ilişki kurma olasılığını barındıran bir alandır (ideograma göre bu şey güneş/ışıktır). Yani *ma*, ölçülebilir bir alan değil, ilişki kurma olasılığının kendisidir. Yaşamda nefes almak, hissetmek ve bağlanmak için ihtiyaç duyulan zaman ve uzamı temsil eder. *Sumi-e*’lerde, nesneler ayrıntılı biçimde tasvir edilmez; bunun

yerine geniş bir boş alan boş bırakılır ve bu alan, hayal gücünü davet eder (Alexandre, 2016: 148-149). Görsel 165’te bir Japon Zen keşişi ve Muromachi dönemi ressamlarından Sesson Shūkei’nin manzarasında boşluğun etkisi görülür.



Görsel 165. Sesson Shūkei, Manzara, 16. yüzyıl, altı panelli paravan; sağ panel, kâğıt üzerine mürekkep, 167,6 × 356,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Shūkei, t. y.).

Uzak Doğu sanatında kompozisyona etki eden bir başka kavram ise kökleri Taoizm ve Zen Budizm’e dayanan *wabi-sabi*’dir (Bkz. 2.2.2). *Wabi-sabi*, mükemmellikten ziyade; güzelliğin eksik, kusurlu ve geçici doğasına atıfta bulunan bir ifadedir (Adams, 2019: 108-109). *Wabi* estetiği, ilk anda göze hitap eden bir kavrayış değildir. Daha çok, alımlayıcının aktif katılımını gerektiren bir süreç, içsel bir yolculuktur. Olduğu gibi, doğal, süssüz ve kendi hâlinde olan şeyler, *wabi* olarak tanımlanır. *Wabi*; hem dışsal hem içsel özelliklerle hem de algılamayla ilgilidir. Buna karşın *sabi* estetiği daha hızlı kavranabilir. *Sabi*; dışsal olana, görünür forma atıfta bulunur ve zamanın geçişine, nesnelerin zamanla doğal olarak görünüşlerinin değişmesine yönelik dikkat, saygı ve takdiri içerir. Taşların yosun tutması, metallerin paslanması, ağaçların yaşlanması, yaprakların kurumması gibi zamana bağlı olarak ortaya çıkan etkiler, estetik bir deneyim olarak kabul edilir. Zaman, şeylerin estetik değerlerini artıran bir olgu olarak görülür (Avdulov, 2022: 2-4). “Doğal olana, geçici olana ve kusurlu olana odaklanmak, doğanın yarattığı rastlantısal örüntüler üzerinde derinlemesine düşünmeye olanak tanıyarak onları, evrensel hakikatlerin birer yansıması olarak inceleme fırsatı sunar” (Cooper, 2018: 3).

Manzara resimlerinde; doğal formlar/dokular, çürüme ve solma, doğa olaylarının yol açtığı aşınma, yıpranma ve bozulmalar *wabi-sabi* kavramına gönderme yapar. Ayrıca basit desenler, tek bir kaya ya da ağaç hatta tek bir dal gibi minimal öğeler yine bu kavramı içselleştirmiş olan Uzak Doğuluların resimlerinde görülebilir. Kompozisyonlarda mükemmel bir geometrik uyum, ölçülülük ve simetri aranmaz. Aksine, uyum ve denge, doğada olduğu gibi kendi düzensiz düzeni içinde gelişmelidir. Simetrik bir kurgunun durağan görüntüsü değil, asimetriden doğan denge ve canlılık barındıran kompozisyonlar öncelenir. Zamanın izleri, *-eskime, yıpranma, yaşlanma gibi-* somut biçimde görülmelidir. Resim, tıpkı doğa gibi yaşayan ve değişen bir düzen içermelidir. Bu yönüyle; simetriye, ölçüye ve matematiksel/geometrik düzene çok önem verilen klasik Batı sanatıyla karşıttır. Görsel 166’da Yamamoto Bajitsu’nun 1847 tarihli “Böcekler ve Otlar” resminin iki kesiti görülür. Bu eser, wabi-sabi estetiğine örnektir. Doğanın canlılığını asimetrik bir denge içerisinde sunarken önemsiz ya da “çirkin” addedilebilecek bir temayı işlemektedir. Kuru dallar ve solmuş yapraklar da temayı destekler; ancak resim tüm bunların arkasındaki estetiği ortaya çıkarmıştır.



Görsel 166. Yamamoto Bajitsu, Böcekler ve Otlar, 1847, rulo parşömen; ipek üzerine mürekkep ve renk, 21 x 241,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Yamamoto, 1847).

Uzak Doğu sanatındaki renk anlayışı, Batı klasik resim sanatındaki bilimsel renk anlayışından farklı olarak, nesnelerden yola çıkılan ancak asıl olarak duyguları ifade etmeye

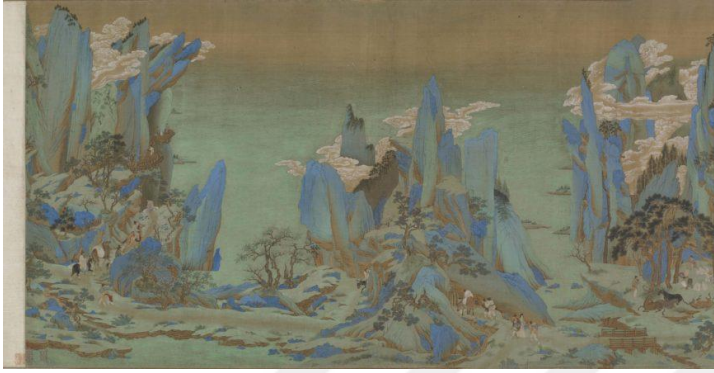
önem veren geleneksel bir görüntü estetiği anlayışını temel alır. Nesnelerin rengini kopyalamak değil, renkleri resmin ihtiyaçlarına göre öznel olarak düzenlemek gerekir. Eski Çin resminde renk kullanımının kökeni eski çağlara dayanır. Neolitik Çağ'a ait boyalı seramiklerde ve mezar duvarlarında, Erken Sui ve Tang hanedanlıklarına ait duvar resimleri ile mavi-yeşil manzara resimlerinde, figürlerde, çiçek ve kuş resimlerinde renk kullanımı görülebilir. Ressamlar genellikle; siyah, kırmızı, sarı (altın rengi), mavi, yeşil ve okra gibi daha güçlü kontrastlara sahip renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Karlı manzaralar veya bulutlu gökyüzünün açık tonları ise genellikle kâğıdın doğal rengi, yani boşluktan yararlanılarak betimlenmiştir (Liu, 2021: 27). Çince “danqing” terimi “resim” sözcüğüne karşılık gelir ve aslında “kırmızı (vermillion) ve mavi-yeşil” demektir. Bunlar Antik Çin resminde en çok kullanılan renklere (Ju, 2022: 119).

Çin sanatında, rengin resmedilen nesnenin doğal rengine göre uygulanması esasen temel bir ilkedir. Örneğin; “ilkbaharda su hafif turkuazdır, yazın yeşil, sonbaharda soğuk, kışın ise soluktur” ifadesi, farklı mevsimlerde suyun doğal rengindeki değişimi özetler (Liu, 2021: 26). Fakat bu *rengi göre renklendirme* ilkesine rağmen Çin resimlerinde renk kullanımı, bazı açılardan oldukça öznel olmuştur. Ressamlar genellikle nesneleri doğada gördükleri renklerde değil, iç dünyalarındaki öznel renkler ile betimlemişlerdir.

Uzak Doğu resminde renk kullanımı söz konusu olduğunda “mavi ve yeşil manzara resmi” (*qinglu shan shui*) ya da “altın-mavi-yeşil manzara resmi” (*jinni shan shui*) olarak bilinen resim türünden bahsetmek gerekir. Çin manzara resminin ilk biçimi olarak kabul edilen bu tür, Wei ve Jin Hanedanlarında başlamış Tang ve Song hanedanlarında ise daha da tanınarak yaygınlaşmıştır. Kimi zaman altın rengi dokunuşlar içeren bu stilde; azurit, malakit yeşili ve mavi-yeşil tonlu diğer renkler olmak üzere parlak mineral veya bitki bazlı renkler kullanılmıştır (Ju, 2022: 119).

Canlı renkler ve yoğun detaylarla karakterize edilen ve genellikle dekoratif bir tür olarak kabul edilen mavi-yeşil manzara resimlerinin birincil amacı, doğa ile ilahi olan arasındaki uyumu vurgulayarak cenneti anımsatan manzaralar tasvir etmek; idealize edilmiş, uhrevi bir güzelliği çağrıştırmaktır. Türün ustaları arasında; Sui Hanedanlığı'ndan Zhan

Ziqian, Tang ressamı Li Sixun ve oğlu Li Zhaodao vardır. Song ressamı Zhao Boju ve Zhao Bosu ve Yuan ressamı Zhao Mengfu ve Qian Xuan gibi daha sonraki yüzyılların bazı sanatçıları da bu türde eserler vermiştir. Son seçkin temsilcisi ise Ming ressamı Qiu Ying'dir (Görsel 167) (Vinograd, 1979: 101-102). Günümüze ulaşan en eski Çin manzara resmi olduğuna inanılan Zhan Ziqian'ın "Bahar Gezintisi" resmi de bu türe örnektir (Bkz. 2.1.2., Görsel 13).



Görsel 167. Qiu Ying'e atfedilir, Shu'ya Yolculuk (detay), Ming Hanedanlığı, 16.-17. yüzyıl, ipek üzerine mürekkep ve renk, mavi ve yeşil stil, 54,9 x 183,2 cm, Freer Sanat Galerisi, Washington, DC. (Ying, t. y.).

Mavi-yeşil manzara resimlerinin, Japonya'da *yamato-e* stiline gelişmesinin temeli olduğu düşünülmektedir. Heian döneminde (794-1185) ortaya çıkan ve sonrasında çok popülerleşen; özellikle Japonya'nın günlük yaşamını, doğal manzaralarını, edebi/mitolojik hikayeleri, samuray yaşamını işleyen bu stilde canlı renkler kullanılır. Klasik Japon resminde geleneksel olarak kullanılan pigmentler neredeyse yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar değişmemiştir. Ressamlar daha çok mineral renkleri kullanma eğilimindedir (Grantham, 2010: 18). Görsel 168'de Hogen En'i'ye ait, Kamakura döneminde Budizm'in Ji mezhebini kuran Rahip Ippen'in hayatını anlatan on iki ciltlik resimli parşömen serisinin bir kesiti görülür. Bu dönemde saray ve soylular *yamato-e* resimlerinin üretiminde öncü rol oynamaya devam etmiştir.



Görsel 168. Hōgen En-I, Gezgin Keşiş Ippen’in Resimli Biyografisi, 1299, ipek üzerine renk ve mürekkep, 38 cm x 900-1100 cm, Kankikō-ji, Japonya. (En-I, 1299).

Görsel 169’da görülen ve Tawaraya Sōtatsu¹³’ya ait olan “Matsushima’daki Dalgalar” ise Zen temalarını içeren ancak *yamato-e* mirasını da taşıyan bir resimdir. Sōtatsu, arka planda kullandığı altın ve gümüş yapraklar, soyutlama ve dramatik kompozisyon ile *yamato-e*’lerin sade ve pastoral tarzını farklılaştırmışsa da dekoratif etkisi ve canlı renkleriyle bu geleneksel tarzı daha yenilikçi bir şekilde ifade etmiştir.



Görsel 169. Tawaraya Sōtatsu, Matsushima’daki Dalgalar, y. 1600, altı panelli paravan çifti, kâğıt üzerinde mürekkep, renk, altın ve gümüş, Freer Sanat Galerisi, Washington, DC. (Sōtatsu, 1600).

Japon sanatında renk kullanımı ve doğa denince akla gelen en önemli isimlerden biri olan Edo Dönemi ressamı Ogata Kōrin, Tawaraya Sōtatsu’nun eserlerinden çok etkilenmiş ve kendi kendine öğrendiği teknikleri hızla geliştirmiştir. Katlanır paravan resimlerinde

¹³ Bkz. Rinpa Okulu

siyah mürekkep, mücevher benzeri mineral renkleri ve altın varakları soyutlama ve gerçekçiliği birbiri içinde eriten bir tarzda betimlemiştir (Görsel 170).



Görsel 170. Ogata Kōrin, Kırmızı ve Beyaz Erik Çiçekleri, y. 1700, iki katlı ekran çifti, kâğıt üzerine renkli ve altın varak, her biri 156 × 172,2 cm, Ulusal Hazine/Atami, Japonya'daki MOA Müzesi. (Ogata, 1700).

Japon sanatında renk kullanımı konusunda bir başka önemli tür *ukiyo-e*'lerdir (Bkz. 2.2.2.)

İki tür ukiyo-e bulunur: kitle üretimi ve dağıtımı için uygun olan hanga (tahta kalıp) türü ve zengin alıcılar için kâğıt ya da ipek üzerine tek tek işlenen nikuhitsu-ga (el boyaması) türü ürünler. Yalnızca siyah mürekkep kullanılarak üretilen en erken dönem ukiyo-e tahta kalıp baskılarına sumizuri-e (basılı mürekkep resimleri) adı verilirdi. Baskı tekniği hızla gelişmiş ve 18. yüzyılın ikinci yarısında tam renkli nishiki-e (brokar resimler) adı verilen resimlerin basımında mükemmellik düzeyine erişilmişti. (Terzioğlu, 2010: 26)

18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ilk renkli baskılarda az sayıda renk (kırmızı, yeşil, sarı) kullanılmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında, *nishiki-e* tekniği, geniş bir renk paletiyle “brokar resimler” üretimini mümkün kılmıştır. Bu teknikte, her renk için bir ahşap blok kullanılmıştır. Renk paleti, genellikle doğal organik boyalar (sağırdiken sarısı, kırmızı kök boya, indigo, gamboge vb.) ve inorganik pigmentlerden (orpiment, kurşun kırmızısı,

okra vb.) oluşturulmuştur. 19. yüzyıldan itibaren Japonya'nın ekonomik açılımıyla birlikte, Batı'dan ithal edilen çeşitli kimyasal pigmentler (örneğin Prusya mavisi) bu paleti zenginleştirmiştir (Biron vd., 2020: 2). Bu türün en büyük ustalarından olan Utagawa Hiroshige'nin manzaralarında renk kullanımı oldukça gelişkindir (Görsel 171).



Görsel 171. Utagawa Hiroshige, Akiba Tapınağı'nın içi, Ukeji Edo'nun Yüz Ünlü Manzarası serisinden 91 numara, 1857, Ukiyo-e, tuval üzerine renkli baskı, Harvard Sanat Müzeleri. (Utagawa, 1857).

Çin manzara resminin bir diğer renk kullanım biçimi, mürekkep ile yapılan lavi (mürekkep yıkama¹⁴, *ink wash*) olarak bilinen tekniktir. Bu teknikte çok büyük oranda siyah mürekkep kullanılır. Bunun sebebi, sanat eserinin yaratım sürecinde saflık ve sadeliğin ifade edilmesi için gösterişli renklerden kurtulma isteğidir. Eski zamanlarda “mürekkep beş renge ayrılır” denmiştir, bu; suyun siyah mürekkeple verilen tonlamadaki düzenleyici etkisini içerir. Mürekkep ile manzara resimlerinin yapımına Tang Hanedanlığı döneminde başlanmıştır. Bu teknikte mürekkep ve fırçanın ifade gücüne önem verilir, sadelik, ima ve beyaz alan (boşluk) estetiği takip edilir. Mürekkebin dokusu ve yoğunluğu, çizgilerin kalınlığı ve inceliği, fırça darbelerinin hareketi yoluyla imgeler ve duygular kâğıda aktarılır

¹⁴ İçerisine bol miktarda inceltici (su, yağ ve terebentin gibi incelticiler) katılarak elde edilen likit boya ile yapılan uygulama (Beyhan, 2015: 177).

(Khamwijit, Pannengpetch ve Wannawattawong, 2024: 430). Lavi tekniğinde fırça darbeleri ile doku, ritim, denge ve hareketin gösterilmesine büyük önem verilir. Amaç konunun görünümünü yeniden üretmek değil, ruhunu ve özünü yakalamaktır. Bir çiçeği resmetmek için, yaprakları ve renklerini mükemmel bir şekilde tasvir etmeye gerek yoktur, ancak canlılığını iletme esastır.

Tang Hanedanlığı döneminde mürekkep resimlerinin en tanınmış ressamı aynı zamanda şair olan Wang Wei'dir (701-761). Özellikle tek renkli (*shuimo*) manzaraları ve geliştirdiği “kırık mürekkep tekniği (*pomo*)” ile bilinmektedir (Hu, 2023: 72). Bu, mürekkebin boş alanlar bırakan yamalar veya yıkamalar halinde uygulandığı bir tekniktir. Wei'nin eserlerine günümüzde erişilememektedir. Eskiden Pekin'deki Mançu Hanedan Koleksiyonu'nda yer alan ancak günümüzde kayıp olan “Karlı Dere” resmi Görsel 172'de görülmektedir.



Görsel 172. Wang Wei'ye atfedilir, Karlı Dere, Tang Hanedanlığı (618-907), ipek üzerine mürekkep ve renk. (Wei, t. y.).

Aynı dönemde Liu Dan, Wu Daozi ve Zhang Zao gibi sanatçılar da mürekkep manzara resimleri yapmışlardır (Wang, 2017: 823). Tang manzara ressamı arasında; eskimiş fırçalarla ya da çıplak parmaklarla mürekkebi uygulamak gibi farklı teknikler deneyenler olduğu da bilinmektedir. Ancak bu tür resimlerin örnekleri de günümüze ulaşmamıştır (Honour ve Fleming, 2016: 272). Ardından gelen Song Hanedanlığı (MS 960-

1276) dönemindeki manzara resmi birçok sanat tarihçisine göre tüm Çin resim sanatının zirvesi olarak kabul edilir. Li Cheng (MS 919-967) bu dönemin mürekkep resmi ustalarındandır (Görsel 173).



Görsel 173. Li Cheng, Uzak Tepeler Arasındaki Bereketli Orman, 10. yüzyıl, İpek üzerine mürekkep ve renk, 46,0 x 298,0 cm, Liaoning Eyalet Müzesi, Çin. (Li, t. y.).

Japonya’da ise mürekkep resimleri *sumi-e* olarak bilinir. Doğadaki denge ve uyuma büyük önem veren Taoculuk, *sumi-e*’nin temelinde yatan birçok ilkeye zemin hazırlamıştır. *Sumi-e*’lerdeki akıcı, organik çizgilere ve doğadaki uyumu ve kendiliğindenliği yansıtmaya çabasının sonucudur. Aslında bu mürekkep siyah renklidir ancak farklı tonları mevcuttur. Bunlar, yanan çam ağacından elde edilen kurumdan yapılan mavi-siyah tonlu *seiboku* ve tohum yağı kurumundan elde edilen kahverengi-siyah tonlu *clmboku* ya da *yuenboku*’dur (Grantham, 2010: 16).

Görsel 174’te en ünlü Japon mürekkep ressamlarından biri ve aynı zamanda bir Zen rahibi olan Sesshū Tōyō’nun manzara resmi görülür. *Haboku* (kırık mürekkep) veya *hatsuboku* (fırlatılmış mürekkep) olarak tanımlanan bu stilde sanatçı hiçbir ana hat kullanmaz; dağların, ağaçların ve kayaların üç boyutlu izlenimini yaratmak için mürekkep sıçramalarına ve gölgelendirme katmanlarına güvenir. Doğal unsurlar; geniş, dağınık ve özgür fırça darbeleriyle tasvir edilir (Lippit, 2014: 55).



Görsel 174. Sesshū Tōyō, Haboku tarzı manzara, 15. yüzyıl, asılı parşömen, 63,5 x 31,7 cm, British Museum, Londra. (Sesshū, 15th century).

Görsel 175’te yer alan, Japonya’nın Momoyama dönemi sanatçılarından Hasegawa Tōhaku’nun “Çam Ağaçları” adlı *sumi-e* resimleri altışar sütunlu iki panelden oluşur. Resimlerin anıtsal ölçek içerisindeki minimalizmi, monokrom renk düzenindeki atmosferik ve meditatif etkisi Zen Budizm’le son derece ilişkilidir.



Görsel 175. Hasegawa Tōhaku, Çam Ağaçları, 1595, altı katlı ekran, kâğıt üzerine mürekkep, Ulusal Hazine. (Hasegawa, 1595).

Mürekkep resmi, Uzak Doğu’da değerini korumaya devam etmektedir. Hem geleneksel Çin resmi hem de Batı sanatı eğitimi almış olan 1948 doğumlu Çinli ressam Li Huayi; tema olarak anıtsal manzaralara, teknik olarak geleneksel mürekkep resmine ve resim formatı olarak da panel/paravan resimlerine çağdaş yorumlar getirerek bu kadim sanat unsurlarını 21. yüzyıla taşımıştır. Görsel 176’da yer alan “Kar Üzerinde Uzanmak” adlı enstalasyonu bu yaklaşımının bir örneğidir.



Görsel 176. Li Huayi, Kar Üzerinde Uzanmak, 2008, enstalasyon, kâğıt üzeri mürekkep ve renk, 190 x 580 cm / 213 x 104,5 cm (ön panel), (Huayi, 2008).

Avrupa sanatının biçimsel özelliklerine gelindiğinde ise, tarihsel süreçte teknik ve plastik unsurların çeşitlilik gösterdiği bilinmektedir. Bunun sebebi Avrupa’nın geniş bir coğrafyayı ve çok sayıda ülkeyi kapsamasıdır. Bu çeşitlilik, Çin ve Japonya’daki benzerlik ve tutarlılıkla karşılaştırıldığında belirgin bir fark yaratır. Ancak, bu çeşitliliğin tüm ayrıntılarına burada yer vermek mümkün değildir. Bu bölümde, Erken Rönesans’tan günümüze, Avrupa sanatında öne çıkan ve genel kabul görerek yaygınlaşmış malzeme, teknik, uygulama ve ilkeler, genel hatlarıyla ele alınacaktır.

Erken Rönesans, İtalya’da 1400’lü yılları kapsayan, mimari ile resmin birbirini tamamladığı bir dönemdir. Dini yapılarla kamu binalarının iç mekânları, kutsal ve mitolojik anlatıların görselleriyle doludur (Görsel 177). Bu entegrasyonu mümkün kılan, “fresk” tekniğidir. Islak kireç sıva üzerine, ezilmiş pigmentlerin su ya da su ve kireç birleşimi bir

bağlayıcı ile karıştırılarak uygulanması olarak tanımlanabilen bu teknikte, yüzey kurudukça pigment sıvaya yapışır. İtalya gibi sıcak ve kuru iklimin görüldüğü ülkelerde duvar resimleri için oldukça uygundur. Daha çok Avrupa sanatındaki örnekleriyle bilinse de büyük olasılıkla Minos ve Yunan uygarlıklarından beri pek çok coğrafyada kullanılmış, Çin Budist tapınak duvarlarında da örneklerine rastlanmıştır (Rona, 1997: 630).



Görsel 177. Santa Maria del Carmine'deki Brancacci Şapeli, 14. yüzyıl, fresk, Floransa. (Web Gallery of Art, t. y.).

Giotto di Bondone, Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca gibi ressamalar fresk tekniği ile duvar resimleri yapmıştır. En yetkin kullanımının Michelangelo ve Raffaello gibi Rönesans sanatçılarının eserlerinde görüldüğü söylenebilir. Görsel 178'de görülen Masaccio tarafından boyanmış "Vergi Parası" isimli fresk, Floransa'da bulunan Santa Maria del Carmine'deki Brancacci şapelinde yer alır.



Görsel 178. Masaccio, Vergi Parası, 1426-1427, fresk, 255 x 598 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa. (Masaccio, 1426).

Dönemin bir başka yaygın tekniği ise -esasen antik çağlardan itibaren pek çok coğrafyada kullanılmış olan- “tempera”dır. Taşınabilir boyutlardaki resimler genellikle ahşap panel üzerine tempera tekniğiyle yapılmıştır. “Tempera”, Latince *temperare*’den gelir ve *bağlayıcı* ya da *boya karıştırıcı* anlamındadır. Tempera ile ilgili en önemli kaynaklardan biri, İtalyan ressam ve yazar Cennino Cennini’nin “Trattato Della Pittura”sıdır (y. 1390) (Reinkowski-Häfner, 2019: 22). Tempera, pigmentlerin su bazlı bağlayıcılar ile karıştırılması sonucu elde edilen boyaların genel addır. Bu bağlayıcılar çoğunlukla yumurta sarısı veya hayvansal tutkalların yağ ve suyla karıştırılmasıyla elde edilir. Kimi zaman yumurtanın akı veya incir ağacı özünün kullanıldığı da bilinmektedir (Beyhan, 2015: 172). Yağlı boyanın icat edilmesinden önce bu teknik Avrupa’da son derece yaygın olarak kullanılmıştır. Tempera resimler, fresklerden daha parlak ve daha fazla ton derinliğine sahipken; yağlı boyadan daha az kontrasta, ışıltıya ve yoğunluğa sahiptir. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Sandro Botticelli gibi sanatçılar bu tekniği, farklı malzeme ve uygulamalar ekleyerek geliştirmiştir. Görsel 179’da görülen Botticelli’ye ait resim, ahşap panel üzerine tempera tekniği ile boyanmıştır.



Görsel 179. Sandro Botticelli, Nastagio degli Onesti’nin Hikayesi (ilk bölüm), 1483, ahşap panel üzerine tempera, 83 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid. (Botticelli, 1483).

Avrupa resminde en yaygın kullanılan malzeme/tekniklerden biri yağlı boyadır. Malzeme olarak yağlı boya, toz pigmentlerin; keten yağı, haşhaş yağı, karanfil yağı, ceviz yağı gibi bitkisel yağlarla karıştırılması ile elde edilir. Yağlı boyanın icadı, Giorgio Vasari tarafından Jan van Eyck’a atfedilmişse de daha sonraları bu iddianın doğru olmadığı ve yağlı boyanın Antik çağlardan itibaren biliniyor olduğu (gemilerin altını boyamak için kullanılan

bir boya türü olduğu vb.) ileri sürülür (Turani, 1975: 131). Yağlı boya tekniği ile yapılan resmin tarihi el yazmalarında 12. yüzyıla kadar uzanır; ancak esas olarak 15. yüzyılda Jan van Eyck (Görsel 180), Rogier van der Weyden gibi erken dönem Flaman ressamların bu malzemeyi ustaca kullanmaları, yağlı boyanın Avrupa’da başlıca resim malzemesi olarak benimsenmesinde belirleyici olmuştur (Jones, 2002).



Görsel 180. Jan van Eyck, Madonna ve Şansölye Rolin, 1435, panel üzerine yağlı boya, 66 cm x 62 cm, Louvre Müzesi, Paris. (van Eyck, 1435).

Flaman resimleme yönteminde, astar ve eskiz aşamaları önemlidir. Kimi zaman ahşap paneller kimi zamansa -keten gibi- bitki liflerinden meydana getirilmiş yüzeyler üzerine alçı ve hayvansal tutkal karışımından oluşan astar uygulanır. Dönemin bazı eserlerinde ahşap üzerine çok ince bir keten bezi yapıştırıldığı da bilinmektedir. Flaman sanatında alt desen doğrudan bu astar üzerine aktarılmaz, öncelikle “karton” olarak tanımlanan kâğıt üzerine füzlen vb. malzemeler kullanılarak eskiz yapılır. Eskizin ölçütü yağlıboya tekniğiyle yapılacak resim ile birebir ölçüdedir. Eskizin tüm detayları iğne ile delinir ve delikler üzerinden, pamuk vb. bir malzeme yardımıyla kömür tozu sürülerek resim yüzeyine aktarılır. Yüzeyde oluşan noktalar, genellikle kurşun kalem, mürekkep, arap zamkıyla karıştırılmış toz kömür veya sulandırılmış tempera ile çizgiye dönüştürülür. Daha sonra “grizay (*grizail*, İng., *grisaille*, Fr.)” olarak adlandırılan aşamaya geçilir. Bu aşamada resim; beyaz, gri ve siyahın tonları kullanılarak ışıklı ve gölgeli yerleri ortaya çıkaracak şekilde boyanır. Görsel 181’de Yaşlı Pieter Bruegel’e ait bir resmin grizay aşaması görülür (Yaşar, 2018: 125-126).



Görsel 181. Pieter Bruegel, İsa ve Zina Yaparken Yakalanan Kadın, 1565, panel üzerine yağlı boya, 24,1 cm x 34,4 cm, Courtauld Galerisi, Londra. (Bruegel, 1565).

Kimi zaman resimlerin bu şekilde, yani sadece gri tonlarda ya da içine bir miktar renk (sarı veya kahverengi gibi) katılarak yine monokrom şekilde olduğu gibi de bırakıldığı da görülmektedir. Bunlar genellikle kanatlı pano resimlerinin kapandığında dışta kalan yüzeylerine yapılmıştır. Görsel 182’de Hugo van der Goes’un Portinari altar panosunun kapalı hali görülür; resimler grizay aşamasında bırakılmıştır. Bununla birlikte hem Flaman hem de İtalyan sanatçıların resimlerde insan figürü ile mimari öğeleri ya da doğa kesitlerini birbirinden ayırmak amacıyla grizay tekniğinden yararlanmışlardır (Beyhan, 2015: 176).



Görsel 182. Hugo van der Goes, Portinari Altarpiece (kapalı hali), 1476, tuval üzerine yağlı boya, 274 x 652 cm, Uffizi Müzesi, Floransa. (van der Goes, 1476).

Erken Flaman resminde, grizay aşaması tamamlandıktan sonra “glaze” aşamasına geçilir. Türkçe’de “sır” anlamına gelen *glaze*, renklerin palette karıştırılmasıyla değil, üst

üste ince ve şeffaf katmanlar olarak uygulandığı tekniktir. Burada önemli olan üst katman sürülmeden önce alttaki boya katmanının çok iyi kurumuş olmasıdır. Bu sayede alttaki şeffaf mavi katman üzerine şeffaf sarının uygulanmasıyla optik olarak yeşil renk algılanır (Yaşar, 2018: 127).

İtalya’da ise 14. yüzyılın sonundan itibaren öncelikle tempera yapılırken yağ ve vernik kullanımının arttığı daha sonra ise tempera ile yağlı boyanın birlikte kullanılmaya başlandığı görülür. Yağlı boya yapılırken ilk olarak kireç taşı ve hayvansal temelli tutkal karışımından oluşan beyaz astar üzerine genellikle gri tonlarda “imprimatura” sürülmektedir. İlk boya katmanını anlamına gelen imprimatura üzerine “karton”daki desen aktarılır ve sonra kahverengi bir ton ile “alt resim” anlamına gelen “underpainting” aşamasında kompozisyonun açık-koyu değerleri oluşturulur. Desenin üzeri tutkal ile kapatılıp üzerine yağ emilimini azaltman için yağlı vernik sürülür. Daha sonra, ana resimleme aşamasına geçilerek daha kalın bir boya katmanıyla lokal ton ve ışıklar oluşturulur. Son aşamada ise ışıklı bölgeler üzerine “glaze” uygulanır. Bu İtalyan resimleme yönteminin Floransa okulu temsilcileri olan Antonello da Messina, Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio ve Venedik okulu temsilcisi Titian’ın (Görsel 183) kullandığı bilinmektedir (Yaşar, 2018: 128-129).



Görsel 183. Titian (Tiziano), Kutsal ve Kutsal Olmayan Aşk, 1514, tuval üzerine yağlı boya, 118 cm x 279 cm, Galleria Borghese, Roma. (Titian, 1514).

Yağlı boya tekniği, yüzyıllar içinde farklı akım ve üsluplar içerisinde değişim ve gelişim göstermiş, 21. yüzyılda yaygın biçimde uygulanmaya devam edilen bir tekniktir. Sanatçılar denemeler yaparak kendi tekniklerini geliştirebilmiştir. Bunlardan en bilineni Leonardo da Vinci’nin geliştirmiş olduğu “sfumato”dur. Resim bir sis perdesinin ardından

görünyormuş gibi gözüken bu teknik, terim olarak buharlı, dumanlı, yumuşatılmış gibi anlamlara gelmektedir. Sfumato, resimde açık ve koyu değerler arasındaki geçişi son derece yumuşak hale getirildiği, renklerin birbirleriyle eritildiği, fırça darbelerinin neredeyse görülmediği bir tekniktir (Görsel 184). Da Vinci'nin bu tekniği boya ve vernikle deneyler yaparak geliştirdiği kabul edilir. Tekniği önemli kılan bir başka husus Da Vinci'nin güzellik anlayışı ve arayışı ile ilgilidir: “(...) Leonardo doğa ve insanın en derin anlamlar ve güzellik içinde görüldüğünü düşündüğü akşamüstü ışığını elde etmeyi amaçlamış, keskin hatlar ve sınırların eridiği bu ışığı yakalamak için dereceli ton geçişleri kullanarak, resimlerinde biçimleri sınırlayan çizgileri ortadan kaldırmıştır (Beyhan, 2015: 179)”.



Görsel 184. Leonardo da Vinci, Kayalıklar Meryemi'nden detay, 1495-1508, panel üzerine yağlı boya, 189,5 cm x 120 cm, National Gallery, Londra. (Da Vinci, 1495-1508).

Bir başka teknik olan “impasto”, boyanın fırça veya palet bıçağıyla yardımıyla yüzeye kalın bir katman olarak sürülmesi ve maddesel olarak üç boyutluluk oluşturmaya olanak tanımlanabilir. Vincent van Gogh'un yağlı boya resimlerinin neredeyse hepsinde impasto tekniği görülür (Görsel 185) (Krausse, 2005: 121).



Görsel 185. Vincent van Gogh, İki Figürlü Selvi resminden detay, 1889-90, tuval üzerine yağlı boya, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda. (van Gogh, 1889).

Bir diğer yağlı boya tekniği olan “alla prima”, Türkçede “ilk önce” anlamına gelir ve resmin eskiz yapılmadan tek seferde yapılıp bitirilmesi için boyaların tamamen kurumadan “ıslak üzerine ıslak (*wet on wet*)” uygulanmasıdır (Krausse, 2005: 120). Goya, Rubens, Jean-Baptiste Oudry gibi sanatçıların bu tekniği uyguladıkları bilinmektedir. Özellikle doğadaki anlık ışık ve renk izlenimlerini yansıtmak isteyen Empresyonistler ve anlık duygu durumlarını ifade etmek isteyen Ekspresyonistler tarafından sıklıkla kullanılan bu tekniğin başlı başına bir yöntem olarak kabul görmesi, Modernizm ile bitmemiş resimlere yönelik bakış açısının olumlu anlamda değişmesi ile olmuştur. Bu yöntemle, rastlantılara açık ve dinamik renk geçişleri elde edilir (Beyhan, 2015: 181). Yöntemi resimlerinin büyük çoğunluğunda kullanan sanatçılardan biri Claude Monet’dir (Görsel 186).



Görsel 186. Claude Monet, Nilüferler serisinden detay, 1914-1926, tuval üzerine yağlı boya, Metropolitan Sanat Müzesi, New York. (Monet, 1914).

Resim formatları söz konusu olduğunda, Avrupa’da Uzak Doğu’nun uzun rulo parşömenleri gibi formatlara rastlanmadığı görülür. Kâğıt, genellikle resimlerin hazırlık aşamasında ya da doğada araştırma eskizleri yapılırken kullanılır (Görsel 187).



Görsel 187. Leonardo da Vinci, Santa Maria della Neve için manzara eskizi, 1473, kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 190 x 285 mm, Uffizi Galerisi, Floransa. (Da Vinci, 1473).

Yukarıda bahsi geçen duvar resimleri, panel ve tuvalerde görüldüğü üzere, resimler daha sınırlı ve genellikle dikdörtgen veya farklı geometrik biçimlerdeki yüzeylere yapılmıştır. Uzak Doğu resminin *izlenmek için* yapılmadığı bilinmektedir. Avrupa’da ise resmin temel amaçlarından biri budur. Her zaman sergileme biçimi de dikkate alınır. Tek bir yüzeyden oluşan resimlerin yanı sıra Avrupa sanat tarihi boyunca örneklerine rastlanan çoklu panellerden oluşan panolar dikkat çeker. Bunlar en temelde diptik, triptik ve poliptik panolar olarak sınıflandırılabilir.

İki panelden oluşan panolar “diptik”, üç panelden oluşan panolar “triptik”, dört veya daha fazla parçadan oluşan çoklu paneller ise “poliptik” olarak adlandırılır. Görsel 188’de görülen Rogier van der Weyden’e ait eser, bir diptik pano örneğidir.



Görsel 188. Rogier van der Weyden, Jeanne of France’ın Diptiği, 1452-70, meşe panel üzerine yağlı boya, 39 x 27 cm (her bir kanat), Musée Condé, Chantilly. (van der Weyden, 1452).

Triptik resimlerde, ortada yer alan panel diğer kanatlardan daha büyüktür. Genellikle sağ ve sol kanatlar büyük olan orta panelin dikeyde yarısı kadardır ve iki taraftan ortadaki panonun üzerine kapatılabilecek şekilde oluşturulur. Resimdeki ana tema orta panoda, ilişkili temalar ise yan panolarda işlenir. Bu resimler genellikle Orta Çağ ve Rönesans’ta kiliselerin *altarları* için oluşturulmuştur (Avcı, 2018: 8). Altar (sunak da denilir), tanrıya adanan kurbanın konulduğu ya da dua edilirken kullanılan yüksek masa ya da benzeri yerlere verilen isimdir. Tapınakların içinde veya önünde yer alabilir. Altar panosu ise, Hristiyan

kiliselerinde altların arkasında yer alan ve dini temalı tasvirler içeren resim ya da kabartmalardır. Altar panolarının çerçeve kısımlarında altın, gümüş gibi değerli malzemeler kullanılabilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 74). Görsel 189’da görülen Hieronymus Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, en ünlü triptiklerden biridir. Biçim olarak triptik olmakta birlikte bir altar için hazırlanmamıştır, resimlerde dini figürler görülmez.



Görsel 189. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1490-1510, meşe panel üzerine yağlı boya, 205,5 cm x 384,9 cm, Prado Müzesi, Madrid. (Bosch, 1490-1510).

Poliptik resimlerin en bilinen örneklerinden biri ise Belçika’nın Gent kentindeki St. Bavo Katedrali’nde bulunan Jan van Eyck ve kardeşi Hubert van Eyck tarafından yapılan ve 1432 yılında tamamlanmış olan “Gent Altar Panosu”dur. Söz konusu pano, meşe ağacından yapılmış on iki panelden oluşan son derece karmaşık bir çerçeve yapısına sahiptir. Bu poliptik, tek resimli bir merkezi panel yerine, iki bölüme ayrılmış dört panelden oluşan bir merkezi bölüme sahiptir. Panonun temelde iki kanadı vardır. Her bir kanadın hem içinde hem de dışında resimler bulunan dört paneli vardır. Panonun tamamında toplam yirmi altı resim bulunmaktadır (Pettersson, 2018: 215). Görsel 190’da panonun açık (solda) ve kapalı (sağda) halleri görülür.



Görsel 190. Jan van Eyck ve Hubert van Eyck, Gent Altar Panosu, 1432, ahşap panel üzerine yağlı boya, Saint Bavo, Gent, Belçika. (van Eyck, 1432).

Farklı kültürel arka planlar farklı estetik geleneklerin oluşumuna yol açar. Uzak Doğunun aksine Batı sanatının kültürel arka planında; rasyonellik, gerçekçilik, düzen ve sistemlilik yer alır. İzleyicinin gözünün, Uzak Doğu sanatında olduğu gibi resimde serbestçe gezinmesini değil, ressam tarafından belirlenen tema üzerinde odaklanmasını sağlayacak bir kurgu oluşturulur. Bu sebeplerden ötürü, Avrupa resminde kompozisyon yüzyıllar boyu belirli bir düzen ve plan dahilinde kurgulanmıştır. İstisnalar haricinde, kompozisyonda rastlantısallığa ya da dürtüsellığe izin verilmesi ancak 19. yüzyıla gelindiğinde mümkün olabilmektedir. Rönesans'tan 19. yüzyıla kadar Batılı sanatçılar, dünyayı titiz bir doğrulukla tasvir etmeye; oranlara, perspektife ve ayrıntılara azami dikkat göstererek resimlerinde temsil etmeye çalışmışlardır.

İçsel ruh ile dışsal formun uyumlu birliğini vurgulayan ve resimdeki boş alanlar aracılığıyla izleyicinin bakışına ve hayal gücüne rehberlik eden geleneksel Çin estetiği ile karşılaştırıldığında, Batı biçimsel sanat felsefesi gerçek dünyayı net formlar ve kusursuz temsil yoluyla ifade etmeyi amaçlar. (Wang ve Wang, 2024: 6).

Rönesans sanatı, bilimsel gözlem ve mantıksal akıl yürütmeye dayalı olarak şeylerin özünü sanat biçiminde ifade etmeye çalışırken formlarda doğruluk (gerçeğe uygunluk) ve kesinlik arar. Dış dünyanın nesnel temsilini sağlamak için bilimsel yasalara ve rasyonel analize dayanan görsel bir netlik ve özgünlüğü vurgular. Rönesans ressamaları; içinde

yaşadıkları doğanın ve insanlığın iç yasalarını, rasyonel görsel yapılarla ortaya koyma çabasıyla geometrik formları, oran-orantıyı ve perspektifi kullanmışlardır.

Rönesans resimlerinde en önemli ilkeler, doğada mutlak bir düzen olduğu düşüncesinden hareketle; uyum, denge ve altta yatan bir birlik duygusudur. Gombrich'in (2011: 298), Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" resmine ilişkin, "Çeşitlilikte o kadar düzen ve düzende o kadar çeşitlilik var ki, birbirlerini tamamlayan karşıt hareketlerin uyumlu oyunu tükenmek bilmiyor." ifadesi bu durumun özeti gibidir. Düzen, denge, simetri ve geometriye yönelik bu ilginin gelişmesinde Antik Yunan ve Roma'nın sanatsal ve düşünsel mirası büyük bir rol oynar.

Dönemin en çok üzerinde durulan kavramlarından biri "altın oran"dır. "Altın kesit" veya "ilahi oran" olarak da bilinen "altın oran" ilkesi, Rönesans döneminde birçok ünlü ressamın ortak kılavuzu haline gelmiştir. Bu ilkenin temelleri ise *matematiğin, evrenin denetleme gücü olarak kabul edildiği* Antik Yunan'da, Öklid'e dayanmaktadır. Öklid'e göre altın oran, "her şeyin ölçülülüğü" anlamına gelir (Ocvirk ve diğ. 2018: 76). Bu, iki ölçü arasındaki özel bir orandır ve yaklaşık olarak 1,618 sayısına denk gelir; Yunan alfabesindeki ϕ (phi) harfiyle sembolize edilir. Tanımlamak gerekirse, x ve y olmak üzere iki ölçü düşünüldüğünde ($x > y$); x ve y 'nin toplamalarının büyük miktara oranı ile büyük ölçünün küçük ölçüye oranının eşit olması durumunda bu iki ölçü altın orana sahip olur [$(x+y)/x = (x/y) = 1,618$] (Kuş ve Demir-Yılmaz, 2024: 147).

Batı sanatında estetik, denge ve görsel uyum elde etmek için yüzyıllar boyu altın oran güvenilir bir araç olarak kabul görmüştür. Da Vinci'nin, Michelangelo'nun, Botticelli'nin ve diğer pek çok ressamın eserlerinde altın oran bulunabilir. Da Vinci'nin insan figürünü mükemmel bir oran-orantı içerisindeki çizimini gösteren "Vitruvius Adamı" da yine bu dönemde ölçü, oran ve matematik konularına verilen önemi gösterir. "Vitruvius Adamı", antik Romalı mimar Vitruvius'un insan vücudu oranlarına dair kurallarına dayanır. Vitruvius eserinde, insan vücudunun oranlarına yönelik araştırmalarını kaydetmiş ve klasik dönemin "mükemmel insan" oranlarını tanımlamıştır. Da Vinci'nin eskizinde tasvir edilen figür, dünya çapında, insan vücudunu mükemmel altın oranına sahip olarak göstermesiyle tanınır.

Da Vinci'ye göre resim, içinde perspektif ve oran gibi matematiksel ilkeler barındıran asil bir görsel sanattır. Ancak o, resmin matematiğin üzerinde olduğunu düşünmektedir; çünkü resim, sabit matematiksel mantığın ötesinde doğal estetik yasasını gösterebilir (Xu, 2023:78). Ressamın “Müjde” adlı eseri (Görsel 191), altın oran ilkesinden yararlanan resimlere örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 191. Leonardo da Vinci, Müjde, 1472, ahşap üzerine yağlı boya, 90 cm x 222 cm, Uffizi Müzesi, Floransa. (Da Vinci, 1472).

Genel bir bakış açısıyla Batı resminde kompozisyon anlayışlarını inceleyecek olursak, en temelde açık ve kapalı olmak üzere iki tür kompozisyon görülür. Açık kompozisyon, resimdeki görüntünün resmin sınırları dışında da devam ettiğini hissettirecek şekilde, imgelerin bir kısmının veya tamamının kesilmiş şekilde bırakıldığı kompozisyonlardır. Kapalı kompozisyonda ise resimde görünen tüm nesnelerin dış hatları resim çerçevesinin içinde kalır. Genellikle portre ve natürmortlar kapalı kompozisyon şeklinde kurgulanırken manzara resimleri açık kompozisyon olarak kurgulanır. Görsel 192’de görülen Poussin’e ait manzara resmi bir açık kompozisyon örneğidir. Soldaki ağaçların sola doğru, bulutlu gökyüzünün yukarı doğru ortadaki su birikintisinin ve dağların ise sağa doğru resmin dışında da devam ettiği hissedilir. Görsel 193’te yer alan natürmort resmi ise kapalı kompozisyon örneğidir. Resimde görünen tüm nesneler resmin sınırları içerisinde kesilmeden yer alır.



Görsel 192. Nicolas Poussin, Sakin Bir Manzara, 1651, Tuval üzerine yağlı boya, 97 cm x 131 cm, J. Paul Getty Müzesi. (Poussin, 1651).



Görsel 193. Johann Amandus Winck, Kaide Üzerinde Meyve ve Çiçeklerden Oluşan Natürmort, 1810, panel üzerine yağlı boya, 25 x 21,5 cm. (Winck, 1810).

Geometrik şekiller, Batı sanatında insanların dünyayı anlaması için önemli bir araç olarak görülmüştür. “Geometrinin, dolayısı ile matematiğin dili her zaman kullandığımız dilden daha kesin, daha ince bir dildir. Bu özelliği resmin dili ile çok yakın bir benzerlik göstermektedir (Karayel Gökkaya, 2006: 8).” Geometri sayesinde ressamlar, yalnızca gerçek dünyanın gerçekçi bir temsilini elde etmekle kalmaz, aynı zamanda yeryüzündeki her şeyin uyum içinde oluşunu da ifade ederler. Bu sebeple, Avrupa resminde kompozisyon belli başlı geometrik biçimlerle kurulur. Genel bir sınıflandırma ile geometrik bir yapıda kurgulanan kompozisyonlar; üçgen ya da piramit kompozisyon, L kompozisyon, S kompozisyon, dairesel kompozisyon, kare kompozisyon, dikdörtgen kompozisyon, diyagonal kompozisyon vb. şeklinde sıralanabilir. Görsel 194’teki Raphael’e ait resim, üçgen/piramit

kompozisyona örnektir. Piramit şeklindeki kompozisyonlar birliğı vurgular. Resim üzerine çizilen hayali üçgen resmin ana temasına odaklanılmasını sağlar. Dağılık kompozisyon örneklerine ancak 19. yüzyılda rastlanmaya başlar. Ondan öncesinde tüm bu kompozisyonlar, gözün dolaşımını planlamaya yöneliktir.



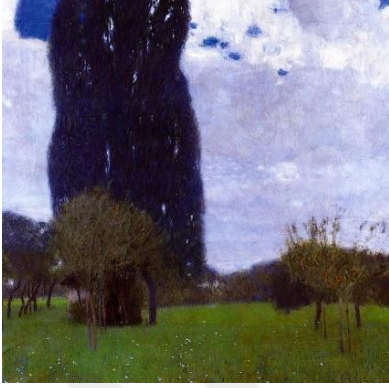
Görsel 194. Raphael, Canigiani Kutsal Ailesi, 1507, ahşap üzerine yağlı boya, 131 x 107 cm, Alte Pinakothek, Münih. (Raphael, 1507).

Watteau'nun "Pastoral Toplantı" adlı resmi (Görsel 195), "daireysel kompozisyon"a örnektir.



Görsel 195. Antoine Watteau, Pastoral Toplantı, 1718, ahşap üzerine yağlı boya, 48,6 cm x 64,5 cm, Art Institute of Chicago, ABD (Watteau, 1718).

Gustave Klimt'in Görsel 196'da yer alan "Uzun Kavak Ağaçları" adlı manzara resmi ise "L kompozisyon"a örnektir ve yatay/dikey eksenlerle kurulan dengeyi vurgular.



Görsel 196. Gustave Klimt, Uzun Kavak Ağaçları, 1900, 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlı boya, özel koleksiyon (Klimt, 1900).

Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer gibi sanatçıların; kompozisyon, denge ve orantıyı matematiksel temellerle ilişkilendirerek temel estetik ilkeler geliştirmelerinin ardından, 16. yüzyıl sonunda gelişmeye başlayan "Barok" üslupta ise Rönesans'ın düzen anlayışına karşı bir tutum gelişmiştir. Öyle ki "Barok" ismi İtalyanca *düzensiz inci* anlamındaki "barroco" sözcüğünden gelir. Bu dönemde sanatçıların temel düsturu, hareket, düzensizlik ve karmaşanın doğanın ayrılmaz bir parçası oluşudur (Görsel 197).



Görsel 197. Annibale Carracci, Nehir Manzarası, 1590, tuval üzerine yağlı boya, 88,3 cm x 148,1 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC. (Carracci, 1590).

Ancak 18. yüzyılda Barok üsluba tepki olarak doğan neo-klasisizm ile yeniden Antik Yunan ile Antik Roma'nın klasik sanatına ve estetik anlayışına dönülmek istenmiştir. Düzen, sadelik, simetri ve ideal güzellik gibi değerler yeniden önem kazanmış, net çizgiler, denge ve kompozisyonun matematiksel uyumu öncelenmiştir (Karayel Gökkaya, 2017: 444-445). Bunun sebebi, 18. yüzyılda sanatçıların, “akla ve dünyanın akıl yoluyla kavranmasına mutlak öncelik tanıyan *Aydınlanma* ruhuna (Krausse, 2005: 51)” uyum sağlamalarıdır. Çağın en önemli düşünürlerinden Immanuel Kant için sanat eserinde güzellik; eserin biçimsel özelliklerinden kaynaklanan, *çıkar gözetmeyen* bir hoşlanma duygusu yaratmasıdır. Estetik haz, bir nesnenin madde ve konusuyla bağlantılı değil sadece biçimi ile ilişkili ve *kendi dışında hiçbir ereği olmadan* meydana gelir.

18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Avrupa sanatındaki bütünlük parçalanır ve farklı sanat akımları birbirine dönemsel olarak paralel biçimde gelişmeye başlar. Neo-klasisizmle neredeyse aynı dönemde romantizm akımı doğar. Aklın önüne duygunun konulduğu bu akımda; bireysellik, hayal gücü, sezgiler ve özgürlük temalarıyla daha serbest kompozisyonlar görülür. 19. yüzyılda ise empresyonistler, anlık izlenimler ve atmosfere bağlı değişimler sebebiyle kompozisyonlarında rastlantılara izin vermişlerdir.

Post-empresyonist olarak nitelenen Cézanne ise, *doğayı taklit etmeden temsil etme* amacıyla, perspektif ve derinlik araştırmalarına girişmeden, nesneleri kare, küp, silindir gibi temel geometrik formlara indirgeyerek resim yüzeyini önceleyen eserler yapmıştır (Görsel 198). Adeta “dünyayı analitik bir yöntemle parçalarına ayıran (Krausse, 2005: 80)” sanatçı; Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm gibi akımları da etkilemiştir (Bkz. 3.4.2.).



Görsel 198. Paul Cézanne, Bibémus Taş Ocağı, 1895, 65 x 81 cm, tuval üzerine yağlı boya, Folkwang Müzesi. (Cézanne, 1895).

20. yüzyılda ise soyut sanatın temelleri atılır ve somut gerçekliklerin temsilinden tamamen uzaklaşarak saf plastik değerler üzerine kurulu bir estetik anlayış gelişir. Konstrüktivizm, soyut dışavurumculuk, op-art, minimalizm gibi akımlar da bu nonfigüratif temel üzerine kurulmuştur. Minimalizm, biçimsel ve düşünsel olarak Uzak Doğu sanatı ile benzerlikler taşıyan bir akımdır. Bu benzerlikler; sadelik, içsel denge ve biçimlerin/materyallerin özüne odaklanma; anlamın, kompozisyonun temel unsuru olan boşluk ve negatif alanlar üzerine kurulması; “az, çoktur” anlayışıyla fazlalıklardan arınma; doğa ile uyumluluk, izleyicinin içsel deneyimlerini önemseme, renk paletinde sadelik olarak sıralanabilir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise postmodern sanatta saf biçimcilik anlayışı sorgulanarak kavramsallık, ironi, çok katmanlı anlatımlar ve geçmişle diyalog ön plana geçmiştir. Bu dönemde çoğulculuk, kültürlerarasılık, disiplinlerarasılık gibi kavramların benimsenmesiyle farklı coğrafyaların sanat anlayışlarının harmanlandığı eserler görülür. Dolayısıyla Avrupa ve Uzak Doğu sanatları arasında etkileşimler kuran eserlere de bu dönemde rastlanır.

Avrupa resminde ışık-gölge ve renk ilkelerine gelindiğinde ise bu unsurların Batı sanatında daima önemli olduğu bilinir. Uzak Doğu’daki monokromluğun hakimiyeti, Batı sanatında ancak minimalizmde bir ölçü görülür. Onun haricinde tek renk, daha çok eskiz

aşamasında görülen bir uygulamadır. Özellikle temperadan yağlı boyaya geçiş ile renkler palet üzerine karıştırılabilir hale gelmiş; böylelikle renk çeşitliliği artmıştır. Leonardo, atmosfer ve mesafenin ışık, gölge ve renk üzerindeki etkilerine dair kapsamlı çalışmalar yapmıştır. İtalyanca “ışık, aydınlık” anlamındaki “chiaro” ile “gölge, karanlık” anlamındaki “scuro” kelimelerinin birleşimi olan “chiaroscuro”yu yani ışık-gölgeyi resim sanatında, uzaydaki hacimlerin yanılsamasını tasvir etmek için bir buluş olarak nitelendirmiştir (Swirnoff, 1989: 89). *Chiaroscuro* ile resimlerde; derinlik, üç boyutluluk ve gerçekçi doku hissi elde edilir.

Rönesans’ta renkler arasında bir hiyerarşi görülmektedir. Kullanılan rengin maddi değeri resmin gücünü etkilemektedir. Örneğin; lapis lazuli veya laciverttaşı denilen birkaç mineralden oluşan değerli taş, ultramarin mavi pigmentin kaynağıdır. Ultramarin deniz ötesi anlamına gelir, taşın Afganistan’daki madenlerden ithal edilmesi sebebiyle Avrupa’da bu isimle bilinir ve oldukça kıymetlidir (Pujazon Patron ve Domingo Elias, 2024: 118-120). Resimlerde, iktidar sahibi figürlerin kıyafetlerinde bu renk görülür.

Rönesans’ın, Floransa ve Roma’dan sonraki üçüncü büyük sanat merkezi olan Venedik sanatında renk unsuru kayda değer bir öneme sahiptir. Bu durumun sebebi ticaret gemileriyle Doğu’dan getirilen sanat eserleri ve hazinelerden etkilenilmesidir. “Kadifemsi bir doygunluktaki kırmızılar, maviler, doğanın betimlenmesinde ışık oyunları ile yaratılan yepyeni bir atmosfer (...) Venedik sanatının en has özellikleridir (Krausse, 2005: 19-20) Giogione’nin “Fırtına”sı (Görsel 51, s. 88) ve Titian’ın resimleri bu özellikleri taşıyan eserlerdendir (Görsel 199).



Görsel 199. Titian, Adonis’in Doğuşu, y. 1506, panel üzerine yağlı boya, 35 x 162 cm, Museo Civico, Padua. (Titian, 1506).

Maniyerist ressam El Greco'nun "Toledo Manzarası" (Bkz. Görsel 58); ışık kullanımı, açık/koyu değerler ve renk kontrastları ile ünlüdür. Maviler, yeşiller, siyah ve beyazla dramatik etkiler yakalanmıştır. Bu etkiler 17. yüzyılın sonlarına doğru Barok üslupla birlikte artmıştır. Işık-gölge en önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Özellikle figüratif resimlerde, "tenebrizm" (Latince "tenebrae" (karanlık) kelimesinden türemiştir.), yani kompozisyonun dramatik etkilerini artırmak için yüksek derecede ışık-gölge kontrastlarının kullanılması karakteristiktir (Rzepińska ve Malcharek, 1986: 91).

Resimlerde, yoğun karanlık arka plana yerleşen üç boyutlu formları sert ama kontrollü bir şekilde ortaya çıkacak şekilde parlak bir ışıkla aydınlatılan figürler yer alır. Bu teknik manzara resimlerinde de kullanılmıştır. Rembrandt'ın Görsel 200'de görülen manzarası buna örnektir.



Görsel 200. Rembrandt, İyi Samiriyeli ile Manzara, 1638, tuval üzerine yağlı boya, 46,2 cm x 65,5 cm, Czartoryski Museum, Kraków, Polonya. (Rembrandt, 1638).

Barok Klasisizm olarak adlandırılan üslupta temel unsurların ışık ve renk; temel ilkelerin ise berraklık ve kuralcılık olduğu görülür. Üslubun en önemli temsilcileri Nicolas Poussin ve Claude Lorrain'in resimlerinin başat unsurları manzara ve ışıktır. Bu ressamlar ışığı, doğayı gerçekçi bir şekilde betimlemekten ziyade mükemmel bir düzen ve uyum içinde göstermek için kullanmışlardır. Özellikle Lorrain'in manzara resimlerinde ışığın ustaca kullanımı dikkat çeker (Görsel 201) (Krausse, 2005: 37).



Görsel 201. Claude Lorrain, An Artist Studying from Nature, 1639, tuval üzerine yağlı boya, Cincinnati Art Museum. (Lorrain, 1639).

17. yüzyıl Hollandalı ressamların manzara resimlerinde de ışık ve renk, atmosferik etkileri yansıtmak için ustaca kullanılmıştır (Bkz.3.2.). Gökyüzündeki değişimler, sisli sabahlar, parlak gün ışığı, fırtına atmosferi gibi doğada meydana gelen farklı koşullar, ışık ve renk oyunları ile gerçekçi bir şekilde aktarılmıştır (Görsel 202). Renklerde yumuşak geçişler ve tonlama, resimlere derinlik ve incelik kazandırır. Gökyüzü ve yeryüzü genellikle gri, mavi, yeşil ve kahverengi gibi doğal renklerle ifade edilir. Bu sanatçıların atölyelerinde yağlı boya aşamasına geçmeden önce açık havada eskizler yaptıkları bilinmektedir (Krausse, 2005: 44-45).



Görsel 202. Aelbert Cuyp, Dordrecht'teki Maas, y. 1650, tuval üzerine yağlı boya, National Gallery. (Cuyp, 1650).

Neoklasisizm'de soğuk renkler ve sert konturlarla yanılsamalıktan kaçınılarak idealize görünümeler sunulur; canlı ışık-gölge oyunlarına rastlanmaz. Romantizm akımında ise tam tersine yoğun renkler, dramatik ışık-gölge etkileriyle duygular ve doğanın yüceliğini

vurgulamak amaçlanmıştır. (Bkz. 3.3) William Turner'ın resimleri bu akımda ışık ve rengin etkili kullanımına örnektir (Görsel 203).



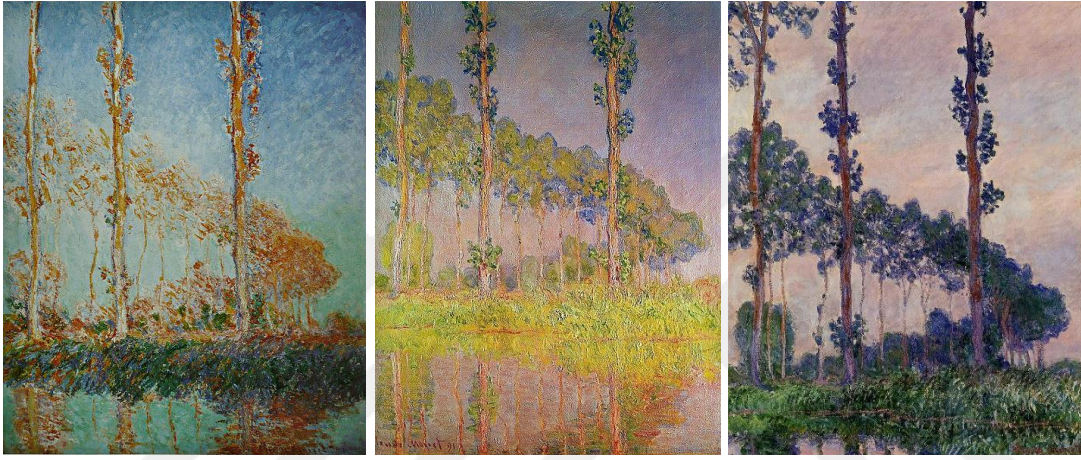
Görsel 203. J. M. William Turner, Vezüv'ün Patlaması, 1817, 28,6 cm x 39,7 cm, Suluboya ve kazıma, Yale İngiliz Sanatı Merkezi (Turner, 1817).

Empresyonizmde sanatçılar doğayı ve ışığın yüzeyler üzerindeki etkisini doğrudan gözlemleyerek izlenimlerini anlık olarak resmetmişlerdir. Açık havada çalışarak, neredeyse başlı başına bir konu haline gelen ışığın günün farklı saatlerinde ve farklı mevsimlerde doğada meydana getirdiği değişimleri yakalamaya odaklanmışlardır. Gözün renkleri nasıl algıladığını araştıran empresyonistler, tuvalde renk karışımı yapmaktan ziyade, saf renkleri küçük fırça darbeleriyle tuvale uygulamış ve bu renklerin izleyicinin gözünde optik olarak birleşmesini amaçlamışlardır. Gün ışığı, yağmur, kar, sis gibi doğa olayları, ışık ve rengin etkili kullanımıyla empresyonist manzaralarda sıklıkla konu edilmiştir. Empresyonizmde ışık, yalnızca görsel bir öge değil, aynı zamanda modernliğin, değişimin ve zamanın geçiciliğinin de sembolü olarak görülmüştür. Ayrıca bu ressamların birçoğu renk ve ışıkla ilgili yeni bilimsel çalışmalarla da yakından ilgilenmişlerdir. Özellikle puantilistlerin resimleri renk ve optik alanlarındaki bilimsel gelişmelerin somut karşılığı gibidir. Fotoğrafın icadı da bu konular bağlamında Empresyonistleri son derece etkilemiştir (Antmen, 2012: 21-24).

İzlenimciliğin yeni bilimsel gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtması, görünüşte 'gerçekçilikten' uzaklaşmasına yol açmıştır. Oysa bu tür resimlerde, fiziksel gerçekliği tüm sahiciliği içinde yakalama çabasıyla şekillenen bir optik

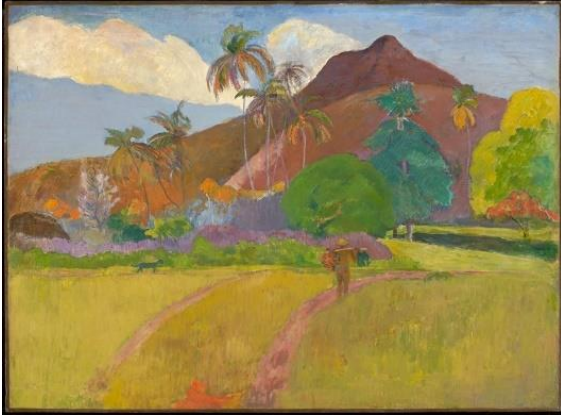
gerçekçilik vardır. Bu çaba, resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır. (Antmen, 2012: 23)

Monet'nin “Kavaklar”ı -diğer pek çok serisi gibi- aynı manzaranın, günün ve yılın farklı zamanlarında resmedilmesiyle ortaya çıkmıştır. Işığın zamana bağılı değışiminin renkler üzerindeki etkisi açık şekilde görülür (Görsel 204).



Görsel 204. Claude Monet, Kavaklar serisinden üç resim, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 92 cm x 73 cm. (Monet, 1891).

Post-empresyonizm’de ise renk ve ışık yine resimlerin merkezinde olsa da bireysel anlamlar taşır; duygusal ifadeyi ve kompozisyonu vurgulamak için daha deneysel, antinatüralist ve sembolik biçimde kullanılır. Örneğın, Cézanne renkleri hacim ve derinlik yaratmak için kullanırken, Gauguin, Van Gogh gibi sanatçıların amacı ifadeyi güçlendirmektir. Cézanne, “Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir (Antmen, 2012: 28).” Sözleriyle bu durumu ifade ederken, Gauguin, “(...) doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değıl, yaratının kendisine odaklanmalısın (Antmen, 2012: 30)”. Demiştir. Gauguin’in tropikal manzarlarında doğallıktan uzak, parlak renklerle yarattığı egzotik ve duygusal etkiler görülür (Görsel 205).



Görsel 205. Paul Gauguin, Tahiti Manzarası, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 67,95 x 92,39 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, ABD (Gauguin, 1891).

Bir diğer post-empresyonist (nabi, sembolist) olan Maurice Denis'in şu sözleri: "Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu, ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin'in dediği gibi, 'gözümüzle çalışmak yerine, düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız'" (Antmen: 2012: 31) (Görsel 206).



Görsel 206. Maurice Denis, Aziz George ve Ejderha, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 76 x 131 cm, Angers Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa (Denis, 1910).

20. yüzyılda ışık ve rengin, doğayı aslına uygun temsil etmek için kullanılmasından bütünüyle vazgeçilir. Modern resim akımlarında renk, tamamen bir ifade aracı haline gelmiş, her akımda farklı bir anlam ve işleve sahip olmuştur. Ekspresyonizm, Fovizm gibi akımlarda duyguları aktarmak, kübizmde geometrik formlarla yapıyı vurgulamak, fütürizmde hareket ve enerjiyi yansıtmak, metafizik resimde gizem yaratmak, sürrealizmde gerçeküstü, fantastik

bir dünya tasvir etmek için; soyut sanat ve minimalizmde ise saf sanatın plastik bir elemanı olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, dönemin bazı sanatçıları (Yeni Nesnelciler, Amerikan Gerçekçiler gibi) modernist bir bakış açısıyla geleneksel resim tekniklerine ilgi duymuşlardır (Beyhan, 2015: 184).

21. yüzyıl sanatında ise ışık ve rengin bir yandan geleneksel ve modern kullanımları sürerken bir yandan da dijital araçlar ve yeni medya ile çok daha geniş bir yelpazede yenilikçi yaklaşımlarla kullanılmaktadır. Işık ve renk yalnızca estetik unsurlar olmaktan çıkarak anlam ve duygu yaratmak, mekânsal deneyimleri şekillendirmek ve izleyiciyle etkileşim kurmak için de kullanılır hale gelmiştir.

4.1.2. Perspektif

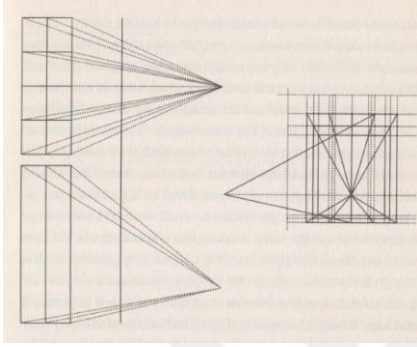
Her imgede bir görme biçimi yatar.

John Berger

Perspektif, üç boyutlu nesneler ile mekân ilişkilerini, iki boyutlu bir düzleme aktarma yöntemi olarak tanımlanabilir. Kökeni, Latince “açıkça algılanan” anlamındaki *perspectus* sözcüğünden gelen ve “görme, optik” demek olan *perspectivus* sözcüğüne dayanır. *Perspectivus*un kökeni ise *per* (içinden) *specere* (bakmak) sözcüklerinden oluşan ve “incelemek, içinden bakmak, yakından bakmak” anlamlarına gelen *perspicere* sözcüğüdür (Online Etymology Dictionary, 2020).

Erwin Panofsky, perspektifin tarihsel ve kültürel bir incelemesini yaptığı 1927 tarihli kitabında, Latince *perspectiva* sözcüğünün -Dürer’in de yaptığı gibi- “içinden bakmak” olarak açıklanması temelinden ilerler. Bir *pencereye* dönüşen ve bizim de bu pencereden görünen mekâna baktığımızı inanmamız için kurulan *perspektifsel mekân anlayışı*nda resim, *görme piramidinin* içinden geçen bir düzlemsel kesittir. Görme piramidi; bir nokta olarak düşünülen görme merkezi ve bu noktanın, temsili yapılacak mekânın konstrüksiyonuna ait karakteristik noktalarla tek tek birleştirilmesiyle oluşur. Ancak *görme ışınlarının* bağlı

konumu belirleyici olduğu için tüm sistemi, yalnızca genişlik değerlerini veren yatay ve yükseklik değerlerini veren dikey kesitte çizmek, ortaya çıkacak figürün belirlenmesinde yeterli olmaktadır. Bu değerler, üçüncü bir çizim üzerinde bir araya getirildiğinde de istenen doğrusal perspektif projeksiyonuna ulaşılır (Panofsky, 2017: 10) (Görsel 207). Perspektif, *görme mekânı yaratmaya* yönelik bir yöntem olarak tanımlanabilir (Belting, 2012: 29).



Görsel 207. Dik açılı bir mekânın doğrusal perspektifle yapılmış konstrüksiyonu. (Panofsky, 2017).

Panofsky, doğrusal perspektifin¹⁵; rasyonel -yani *sonsuz, sabit ve homojen-* bir mekân kurmacasını garantiye almak için iki temel öncülden hareket ettiğini söyler. Bunlardan ilki, hareket etmeyen bir gözle bakılıyor olması ikincisi ise “görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon” (Panofsky, 2017: 11) oluşudur.

Panofsky’nin *simgesel bir biçim* olarak tanımladığı perspektif, tarih içerisinde, dönemlerin bilimsel ve düşünsel olguları tarafından şekillenerek dönüşümlere uğramıştır. Bu dönüşümler ilerlemeci değil, inişli çıkışlı bir yapıdadır. Panofsky (2017: 24), sanat tarihinde yalnızca perspektifin kullanılıp kullanmadığının değil, hangi tür perspektifin kullanıldığının da oldukça önemli olduğunu söyler. Belting (2012: 260) ise “Perspektifi kültürel ya da simgesel biçim olarak incelemenin yegâne anlamı, göz manipülasyonunun başka biçim ve kurallarını da anlamak, görmenin ve tasvir etmenin simgesel biçimini kültür tarihinin sabit değeri olarak kabul etmektir” der.

¹⁵ “Merkezi perspektif”, “çizgisel perspektif” ya da “geometrik perspektif” olarak da adlandırılır.

Doğrusal perspektif Rönesans'ta mı icat edilmiştir, yoksa yeniden keşfedilen bir optik kuralı mıdır? Antik Çağ'da zaten belirli bir seviyeye kadar biliniyor mudur? Bu sorular sanat tarihçileri tarafından tartışılmaktadır. Antik Yunan eserlerinde doğrusal olmayan - hatta Panofsky'ye göre *doğrusallık karşıtı- açısal perspektif* anlayışı olduğu bilinmektedir. Antik dönem optiğinde, görme alanı küre şeklinde tasavvur edilmiş ve nesnelerin boyutlarıyla bu boyutların birbirlerine olan oranları; göze olan mesafelerine göre değil, görme açısına göre belirlenmiştir. Milattan önce 4. yüzyılda yaşamış İskenderiyeli matematikçi Öklid (*Euklides*), Sekizinci Teorem'inde birbiri ile aynı oldukları halde farklı mesafelerden bakıldığında farklı görünen boyutların, mesafelerin değil görme açılarının oranlarıyla belirlendiğini ortaya koymuştur (Panofsky, 2017: 17-18).

Helen sanatında mekân, yalnızca varlıklar arasında *arta kalan bir şey* olarak algılandığı için genellikle basitçe üst üste bindirmelerden ya da hâlâ bir sistemi olmayan art arda sıralanmalardan ibarettir. “(...) başka bir deyişle bu dünya cisimlerin ve aralarındaki boşlukların, daha yüksek bir düzene ait bir sürekliliğin, farklılaşmalar ya da modifikasyonlar olarak görüldüğü bir dünya değildi” (Panofsky, 2017: 25). Derinlik hissedilmeye başlansa da bu, henüz sabit bir modül şeklinde ifade edilememektedir. Bütünleşik tek bir ufuk çizgisinden söz edilemez; uzaklaşan nesnelerin boyutları küçülse de bu bir düzen içerisinde gerçekleşmez. Cisimlerin biçim ve renklerinde mesafeden ve atmosferden kaynaklanan değişimler, neredeyse empresyonistlerin hava perspektifinin öncüsü sayılabilecek kadar iyi görünse de henüz bütüncül bir ışık sağlanamamıştır (Panofsky, 2017: 25-26). Milattan önce 1. yüzyılın ortalarından kalma Odysseia konulu duvar resimleri, Panofsky'nin (2007: 26) yığma mekân olarak adlandırdığı bu mekân tasvirine örnek olarak gösterilebilir (Görsel 208).



Görsel 208. Odysseia Yeraltında, MÖ 1. yüzyıl sonları, Esquiline Tepesi'ndeki bir evden duvar resmi, Vatikan Müzesi, Roma. (Musei Vaticani, 2021).

Panofsky'ye (2017: 27-28) göre antik çağlardaki perspektif, modern mekân anlayışından tamamen farklı, kendine has bir dünya tasarısının ifadesidir. Bu dönemden bin beş yüz yıl sonra yapılacak olan görme piramidinin düz kesitini alıp sistematik ve eksiksiz bir mekân kurgusu yapmayı neden başaramadılar sorusuna Panofsky'nin cevabı, antik çağlarda *sistematik bir mekân talebi* olmamasıdır. Dolayısıyla antik sanatçılar bunu hayal edemez; antik filozoflar da bunu düşünemezdi. Çünkü, antik kuramlarda mekân, bir koordinatlar sistemi içerisinde yükseklik/genişlik/derinlik arasındaki ilişkilerle kurulan bir sistem olmamıştır. Tam tersine tüm dünya, bir *süreksizlik* halinde kalmaktadır. Aristoteles'in evren anlayışı, düzenli, sonlu ve amaçsal bir yapıya dayanır:

Cisimler, boyut bağıntılarının oluşturduğu homojen ve sınırlandırılmamış bir sistemin içine emilmezler; aksine sınırlı, sonlu bir kabın üst üste bindirilmiş içerikleridir. Çünkü Aristoteles için tekil nesnelerin oluş'larının (*Dasein*) içinde çözüneceği bir *quantum continuum* (sürekli nicelik) olmadığı gibi, tekil nesnelerin varoluşlarının ötesine uzanan bir *energeia apeiron* (*actual infinity* + *aperion*: koşulsuz, niteliksiz tek kaynak) kavramı da yoktur. (Panofsky, 2017: 28-29)

Pavel Florenski (2017: 56-59) ise Antik Yunan'da perspektifin, milattan önce 5. yüzyıldan itibaren -hatta belki daha da önce- biliniyor olduğunu ileri sürer. Ancak perspektif, *arı sanat* içinde değil tiyatro teknikleri çerçevesinde, sahne dekorları ile yanılsamalar yaratmak için tasarlanmıştır. Tiyatroda, gerçeğin bir yanılsamasını yaratmak resimden çok daha önemlidir; çünkü sahne tasarımında amaçlanan, gerçeklik ve yanılsamanın yer değiştirmesidir. “Dünyanın perspektifle yapılan temsili teatraldır” (Florenski, 2017: 61). Hans Belting (2012: 167) ise Antik Çağ'da yalnızca sahne sanatında rastlanılan bir kavram olan perspektife dair ayrı bir teoriye sahip olunmadığını söyler ve milattan önce I. yüzyılda yaşamış olan yazar, mühendis ve mimar Vitruvius'un skenografi yönteminin perspektifle aynı şey olduğuna ilişkin kabule de karşı çıkar.

Orta Çağ'a gelindiğinde ise “dünyayı Tanrı'nın gözleriyle görme iddiası” (Eco, 2022: 218) üzerine kurulu bir düşünce sisteminin hâkim olduğu ve perspektif anlayışının da bu temel üzerine inşa edildiği görülür. Tezin 3.1. numaralı alt başlığında, Orta Çağ'daki inanç

ve düşünce sistemleri üzerinde detaylıca durulmuş, bu dönemin eserlerinde görülen perspektif anlayışı ile ilgili bir girizgâh yapılmıştır.

Panofsky, Antik Çağ ve Orta Çağ'ın perspektif anlayışlarındaki farklılığın San Vitale Kilisesi'ndeki İshak'ın Kurban Edilişi mozağinde (Görsel 209) somut olarak görülebildiğini söyler.



Görsel 209. İshak'ın Kurban Edilmesi, MS 547, mozaik, San Vitale Bazilikası. (The Byzantine Legacy, t. y.).

Odyseia resimlerinde, “pencereden bakıyormuşçasına” resimdeki bitkisel motifler ve yeryüzü şekilleri resmin kenarları tarafından kesilirken bu mozaikte figürler kesilmez; resmin tüm elemanları, sınırları belirli resim düzlemi içinde kalır. Öyle ki kenarların kavislenmesine bile uyum sağlanmıştır. Panofsky'nin (2012: 31) deyişiyle burada resim, “içinden bakılmaktan çok içinin doldurulması gereken bir yüzey” olmuştur. Ancak burada, önceden mekanla ilişkilerini tamamen kaybetmiş olan tekil unsurların yeniden bir ilişkilene içine girdiği görülür. Panofsky (2017: 30-31), sanat tarihinde Orta Çağ'ın misyonunun, önceki çağlarda birbirlerine bir şekilde bağlı olsalar da tekil nesnelerden oluşan çoğulluğu bir birlik içinde eritmesi olduğunu ileri sürer. Art arda sıralanmalar yeniden üst üste ve yan yanlığa dönüşmüştür. “(...) adeta maddesel olmayan ama boşlukları da bulunmayan bir dokudur bu; renklerle altının ya da kabartma heykellerde ışıkla gölgenin arasında gerçekleşen ritmik gidiş geliş sayesinde bir birlik, sadece renge ya da ışıığa dayalı olmakla birlikte yine de bir birlik oluşmaktadır” (Panofsky, 2017: 32). Ona göre hem felsefede hem de sanatta ilk kez dünya bir bütün (*continuum*) olarak algılanmakta olsa da “yoğunluğu ve rasyonelliği elinden alınmış gibi görünmektedir: mekân homojen ve deyim

yerindeyse homojenleştirici ama ölçülemez, hatta boyuttan yoksun bir akışkana dönüşmüştür” (Panofsky, 2017: 32).

Florenski (2017: 64-66), milattan sonra 4. yüzyıldan itibaren, yani Orta Çağ’ın başlamasıyla resimde yanılsama yaratma anlayışının ortadan kalkarak *perspektifin sağladığını iddia ettiği* mekânsallığın da yok olduğunu, resimdeki nesnelerin birbirleri ile orantılı yerleştirilmesine artık dikkat edilmediğini belirtir. Orta Çağ’da yanılsamacılıktan tamamen bilinçli olarak uzak durulduğunu ve *benzerlikler yaratmaya* değil *gerçekliği simgesel olarak temsil etmeye* yönelik bir çaba gösterildiğini söyler. Bu durum, Orta Çağ’da hayatın dinin kontrolüne girmesi ile ilişkilidir. Görsel temsillerde artık dünyevi değil tanrısal mekân söz konusudur. Bu teze, iki mozaik üzerinden karşılaştırma yapılarak bakılabilir: Bunlar milattan sonra 425 yılına ait olduğu düşünülen, Galla Placidia Mozolesi mozaïği “İyi Çoban” (Görsel 210) ile milattan sonra 549 yılına ait olduğu düşünülen Sant Apollinare Bazilikası’ndaki apsis mozaïgidir (Görsel 211).



Görsel 210. Galla Placidia Mozolesi Mozaïği: İyi Çoban, y. 425, Ravenna, İtalya. (Britannica, t. y.).



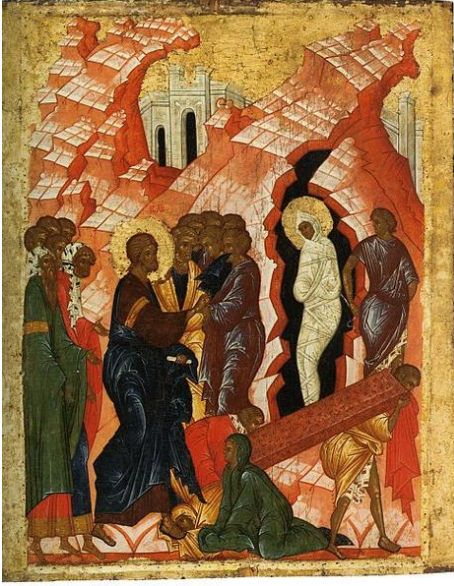
Görsel 211. Sant Apollinare Bazilikası’ndaki Apsis Mozaïği, 6. yüzyıl, Classe, İtalya. (Ravenna Antica, t. y.).

Daha erken tarihli olan mozaikte, “İyi Çoban” yani İsa, Pompei resimlerini çağrıştırır şekilde bir manzara içerisinde görülür: “Ön taraftaki şematik kayalar, sahneyi çerçevenin ötesine yerleştirmekte ve sağlam bir temel sağlamaktadır. Mekânsal derinlik, küçültülmüş koyunlar, İyi Çoban’ın yana dönük pozu ve doruk noktasına kadar hissettirmeden kararan soluk mavi ufuk ile belirtilmektedir” (Honour ve Fleming, 2016: 303) (Görsel 208). Ancak Hellen ve Roma sanatından miras kalan bu illüzyon yaratma yöntemleri hızlıca reddedilmeye ve terk edilmeye başlanmıştır. Bunun sebepleri arasında, dinin hakimiyeti altındaki bu dönemde bilimsel gözlemden uzaklaşılması da yer alır. Öyle ki yüz yıldan biraz daha uzun bir süre sonra yapılan mozaikte (Görsel 209), artık bu mekânsallığa ve yanılsamacılığa rastlanmaz: “Yarı kubbenin alt kısmında cennet bahçesi, birbiriyle üst üste gelmemeleri için dikkatle dikilmiş küçük ağaçlar herhangi bir mekânsal derinlik izlenimi olmadan çok düz yansıtılır, çünkü zamanın olmadığı bu ebedi yerde mekân da olamaz” (Honour ve Fleming, 2016: 306).

Florenski (2017: 43) Orta Çağ ikonalarında *tersten perspektif* ya da *tersine çevrilmiş perspektif* yönteminin uygulandığını öne sürmüştür:

Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin binanın çeşitli kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası, yani perspektifin bütünü içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır.

Bu ikonalarda, doğrusal perspektife aykırı olarak görünmemesi gereken noktaların görünür kılınması rastlantısal değildir; bu durum, aktarılmak istenen tanrısal bakış açısı ile ilgilidir (Görsel 212).



Görsel 212. Lazarus’un Dirilişi, Rus İkonu, 15. yüzyıl, Novgorod okulu, 71,5 x 58 cm, Rus Müzesi, St. Petersburg, Rusya. (Icon-art, t. y.).

12. yüzyılın ortalarında olgunlaşan Romanesk üslubu ile çizgi, yüzeylerin sınırlandırılması ve süslenmesi işlevlerini yerine getirmek için bir grafik ifade aracına dönüşür. Artık çizgi sadece çizgi, yüzey de sadece yüzeydir ve bundan böyle maddesel olmayan mekânsallığa işaret etmez, tam tersi maddesel bir resim taşıyıcısının iki boyutlu yüzeyidir. Artık varlıklar ile mekân birbirlerine bağlı olacaktır. Ardından gelen Gotik üslupta da mimari öğeler tekrar cisimsellik; heykel ve rölyef figürleri de tekrar plastik özellikler kazanmış olup Romanesk üslupta sağlanan birlik, bölünmezlik ve homojenlik barındıran bir bütünün unsurları olmaya devam etmişlerdir. Böylece plastik cisimlerin bağımsızlaşmasıyla onları barındıran mekânın da bağımsızlaşması, “modern” perspektife doğru ilk adımların atılmasını sağlar (Panofsky, 2017: 34-37).

Üsluplarında Gotik özelliklerle Bizans’a özgü özellikleri sentezleyen iki ressam Giotto di Bondone ve Duccio di Buoninsegna’nın yapıtlarında ilk kez yeniden kapalı iç mekanlar görülmeye başlanmıştır (Panofsky, 2017:34-38). Giotto ve Duccio ile Orta Çağ’ın temsil anlayışı aşılmaya başlamıştır. Onların eserlerinde, temsil yüzeyi yeniden bir pano ya da duvar olmaktan çıkarak *bizi içeriye doğru uzanan bir mekâna baktığımıza inandırmak isteyen* bir resim düzlemine dönüşmüştür. “Antik çağdan beri engellenen ‘içinden geçerek bakış’ tekrar açılmaya başlamıştır ve bize resmin, yine sonsuzluğa giden ama antik çağdaki

örneklerine kıyasla daha katı ve birleşik bir organizasyona sahip bir mekansallıktan alınmış bir ‘kesit’e baktığımız ihtimalini hissettirmektedir” (Panofsky, 2017:39). Elbette bu eserlerde henüz çelişkiler görülmekte ve perspektifsel birleşme şimdilik yalnızca kısmi bir düzlemde gerçekleşmektedir (Görsel 213).



Görsel 213. Duccio di Buoninsegna, Son Akşam Yemeği, 1308-1311, ahşap üzerine tempera, 50 x 53 cm, Museo dell’Opera Metropolitana del Duomo. (di Buoninsegna, 1308).

Sonraki kuşağın sanatçıları da perspektif sorununa ilgi duymuş ve çözümler üretmeye çalışmışlardır. Bu sanatçılar arasında özellikle Lorenzetti Kardeşler dikkat çekmektedir. Ambrogio Lorenzetti’nin “Müjde” resminde (Görsel 214) ilk kez, görülebildiği kadarıyla zemin düzleminin ortogonalleri bir bütün olarak ve matematiksel farkındalıkla tek bir noktaya doğru yönelmiştir. “(...) ‘bütün derinlik çizgilerinin sonsuz uzaklıktaki noktalarının resmi’ olarak kaçış noktasının keşfedilmesi, sonsuzluğun keşfi için adeta somut bir simgedir” (Panofsky, 2017: 41).



Görsel 214. Ambrogio Lorenzetti, Müjde, 1344, ahşap panel üzerine tempera ve altın varak, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena, İtalya. (Lorenzetti, 1344)

Resmi önemli kılan bir diğer husus, zemin düzleminin burada yeni bir anlam kazanmasıdır. Bu düzlem ile resim artık yan kenarlarla sınırlanan bir mekân kutusu olmaktan kurtulur. Arka plan hâlâ altın renkle kaplı, ön kısım da hâlâ resim düzlemi ile sınırlandırılmış da olsa yanlara doğru istenildiği ölçüde yayılabileceği varsayılabilir. Buna ek olarak zemin düzleminde görülen satranç tahtasını andıran döşeme deseni, bu düzlemin üzerinde yer alan cisimlerin mesafelerini de anlamamıza yardımcı olmaktadır. Panofsky (2017: 42), bu tarihten itibaren sürekli dönüştürülerek yinelenen bir resim motifi haline gelen bu döşeme deseni için, “henüz soyut matematiksel düşünce tarafından postüle edilmeden önce, modern çağın ‘sistemik mekân’ını somut bir sanatsal alanda görünür hale getiren malum koordinatlar sisteminin adeta ilk örneği olduğunu söylersek abartmış olmayız” der. Fakat tüm bunlara rağmen, bu resimde zemin düzleminin tamamının tek bir kaçış noktasına yönelip yönelmediği tam olarak anlaşılamamaktadır; çünkü resimdeki figürler kenarlara iyice yaklaştırılmıştır. XV. yüzyıla kadar orta ve yan kısımlardaki ortogonallerde böyle tutarsızlıklar görülmeye devam etmiştir. Panofsky’ye (2017: 42-43) göre bu durum iki şeyin göstergesidir; ilki *sonsuzluk fikrinin henüz oluşum aşamasında olduğu*, ikincisi ise *resimde mekân kurgusunun figür kompozisyonundan sonra geldiği*dir.

Rönesans mimarisinin öncüsü Floransalı Filippo Brunelleschi (1377-1446), “doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin bizim bakış açımızdan, ‘çizgisel bir

perspektif’ içinde uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıklarını” (Krausse, 2005: 9) Floransa’daki katedral meydanında ve Palazzo dei Signori’nin önünde gerçekleştirdiği iki deneyle halkın gözleri önüne sermesinin ardından doğrusal perspektifin mucidi kabul edilmiştir (Belting, 2012: 173). Brunelleschi ile arkadaş olan Leon Battista Alberti ise 1435 tarihli *De Pictura* (Resim Üzerine) adlı üç kitaptan oluşan eserinde perspektifin matematiksel yasalarını, kurallarla düzenlemiş ve sistematikleştirmiştir. Ünlü pencere metaforu ona aittir: “Alberti, bir resmin kendi yüzeyinin arkasındaymış gibi görünen şeyleri gösterdiğine inanır. Resim ‘saydam bir pencereye benzer; ona bakar ve içinden görünür dünyanın bir kesitini görürsünüz’ diye yazar” (Hyde Minor, 2013: 88). “Rönesans bu sayede, estetik açıdan daha önce birliği zaten sağlanmış olan mekân imgesini matematiksel olarak da tamamen rasyonelleştirmeyi başarmıştır” (Panofsky, 2017: 48).

Masaccio’nun Floransa’da bir kilise duvarına boyadığı “Kutsal Teslis” freski (Görsel 215) Brunelleschi’nin matematiksel formüllerine büyük ölçüde sadık kalınarak yapılan; *kaçış çizgileri* kullanılarak üç boyutluluk algısı ve ışık-gölge yoluyla mekânsallık yaratılan ilk doğrusal perspektif resmi kabul edilir. Böylece *önem perspektifinden merkezi perspektife, yığma mekândan sistematik mekâna* tamamen geçilmiş olur.



Görsel 215. Masaccio, Kutsal Teslis, 1427, fresk, 667 x 317 cm, Floransa, İtalya. (Masaccio, 1427).

Hans Belting (2012: 34), geometrik perspektifin Rönesans icadı oluşunun bir efsane olduğunu ileri sürerek aslında perspektifin Orta Çağ'da dahi *Arap teorisi* olarak bilindiğini söyler. 965-1040 yılları arasında yaşamış olan Matematikçi İbnü'l Heysem'in (Alhazen) başyapıtı *Kitabü'l-Menazır*, 1572'ye kadar Latince *Perspectiva* adını taşıırken bu tarihten itibaren Yunanca *Optik* başlığı ile yayımlanır¹⁶. “Arap görme teorisi”nin “Batı resim teorisi”ne çok hızlı bir şekilde dönüştüğünü öne süren Belting'e göre bu gerçek, bazı bilim tarihçilerince biliniyor olsa da kültürel bellekten silinmiştir. Heysem'in döneminde perspektif, resim ile ilgisi bulunmayan bir *görme teorisinin* adıdır; çünkü Arap kültüründe tasvir yasağı (anikonizm) sebebiyle bilimsel çalışmalarda *imgeden yoksun ışığın geometrisine* yoğunlaşılırken Rönesans'ta imgelerle dolu bir ortamda bilim yapılmakta ve görme koşulları, resimler aracılığıyla herkes için anlaşılır hale getirilmeye çalışılmaktadır. Bu iki teori arasındaki karışıklık kültürel nedenlere dayanmaktadır. Öyle ki Arap teorisine göre göz, yanıltılabilen, algılamayı ancak içsel duyular yardımıyla tam olarak gerçekleştirebilen bir organdır.

Bu anlamda, Batı'nın attığı adım gerçekten büyük bir adımdı; çünkü dikkati, yanıltılabilen edilgen gözden, etken bakışa kaydırды; bu bakış kendini yanılttırmıyor, algısını ölçerek kontrol ediyordu. Bu esnada yeni bir mekân kavramı oluştu; bir izleyiciye ve onun bulunduğu fiziksel konuma bağlı bir ölçüm mekânı, ölçülebilir bir mekân icat edildi. Böyle bir mekânın koordinatlarındaki bir dünya, izleyicinin görebildiği, yönünü bulabildiği, algısıyla simgesel olarak özdeşleştirdiği bir dünyadır. Görselliğin iki kültürde ne kadar farklı kavrandığı burada açıkça görülmektedir. (Belting, 2012: 36)

Belting (2012: 151-155), perspektifin nasıl icat edildiğinin anlaşılabilmesi için birkaç isimden daha bahseder. Bunlardan biri, Biagio Pelacani (Parma'lı Blasius) (ö. 1416) adlı matematikçi filozoftur. İlgili araştırmalarda Pelacani'nin adı neredeyse hiç geçmese de 1390 civarında perspektif üzerine bir eser yazdığı bilinmektedir. İbnü'l Heysem'in çalışmalarına son derece hâkim olan bu filozof, mekân içindeki cisimleri stabilize ve hesaplanabilir hale

¹⁶ “İbnü'l Heysem eserinin birinci kitabında algının genel özelliklerini, ikincisinde özel koşullarını, üçüncüsünde de kusurlarını ele alır. Dördüncü ve altıncı kitapta diğer konuları, özellikle de ışık ışınlarının ‘yansıma’sını inceler. Yedinci kitapta ise ‘havanınkinden farklı tür bir şeffaflığa sahip’ olan ‘şeffaf cisimlerdeki ışık kırılması’nı anlatır” (Belting, 2017: 99).

getirmek için onun bazı öncüllerini bilinçli bir şekilde değiştirmiştir. Pelacani için perspektif sorunlarının anahtarı matematiktir. Belting, Pelacani'nin Floransa'da icat edilen doğrusal perspektif resim kuramının temellerini attığını ve o dönemde tartışılan görme duyusu ile ilgili bilgileri sağladığını söyler. Belting'in matematiksel mekânın mucidi olarak tanımladığı Pelacani'nin görme teorisine göre mekân, matematiksel bir büyüklüktür; cisimler ve onların aralarındaki mesafelerin ölçülmesi ile büyüklük (*quantum*) ve orantı, görsel algının dayandığı temeller olmuştur. Yazar, Brunelleschi'nin bu çalışmalarla ilgilenmiş olduğunu öne sürer. Pelacani, Arap görme teorisine ait ışık ve ışın geometrisini kökten değiştirmiştir. Onun matematiksel mekânı hem fiziksel cisimlerin hem de içinde bulundukları mekânın ölçülebilir olduğu bir mekândı. Pelacani gözün aldatılabilirliğinden dolayı şüpheyile bakılan optik yasalarının sınırlarını, her şeyin ölçülebileceğini ve dünyanın böyle kavranabileceğini savunarak genişletmiştir. Belting, Pelacani'nin ortaya attığı, nesnelerin somut biçimde var olduğu ve sanat eserlerinde tasvir edilebildiği *topolojik optik mekân fikrinin* doğrusal perspektif modeli ile Floransa'da sanata dahil edildiğini söyler.

Mekânın doğrusal perspektif ile kurgulanması; Rönesans ruhuyla uyumlu olarak uhrevi konularla değil, yaşanan dünya ile ilgilenen insanların, doğayı aslına uygun şekilde betimlemeye başladıklarının göstergesidir. “Rönesans’ın dünyayı zihinsel çabayla kavrama idealini estetik platformda yerine getiren” sanatçı artık, hâkim olduğu doğrusal perspektif kuralları ile *dünyanın düzenleyicisi* konumuna erişmiştir (Krausse, 2005: 9). Böylece izleyiciye hem resmin önünde hem de dünyada ayrıcalıklı bir verilmiş olur. Böylelikle perspektif, Orta Çağ’daki din merkezli düşünme sisteminden insan merkezli düşünceye geçişin ifadesi haline gelir. Rönesans’taki perspektif resimleri ile sanat tarihinde ilk kez, *birey olarak yüceltilen insanın dünyaya bakışı* bu denli önemli hale gelmiştir (Belting, 2012: 25). “Perspektif dediğimiz resim icadı, görmenin tarihinde bir devrim yarattı. Bakışı sanatın hakemi yapınca, Heidegger’in daha sonra ifade ettiği gibi, dünya *resim* oldu. Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi ve perspektif dünyayı *dünyaya bakışa* dönüştürdü” (Belting, 2012: 21-22).

Masaccio, perspektif kullanımıyla izleyicinin eserlere dahil olmasını, “Kutsal Teslis” freskinde kaçış noktasını kornişin ilk basamağına, yani tam göz hizasına koyarak

desteklemiştir (Görsel 215). Böylelikle dünyevi mekân ile Tanrısal mekân arasındaki sınır zayıflamış; resmin kutsal içeriği bozulmadan, yeni yöntemler kullanılarak gerçek dünya ile öteki dünya birleştirilmiştir (Krausse, 2005: 10).

Ufukun Orta Çağ'daki gibi dünya dışı bir gözle değil, insan bakışıyla ilintilendirilmesi kültür tarihinde önemli bir dönüm noktasıydı. Böylece, dünyanın kendi içindeki döngüsü resimde tamamlandı. Göz ile ufuk arasında ölçülebilir bir mekân, bir görme mekânı vardır. Ufuk artık hem bakışın sınırı hem de mekânın sınırındır. İnsani ölçütlere kavuşan mekân, bakışın mekanıyla özdeşleşir ve bir insan bedeninden çıkan bakışa tabi olur. Göz yanılabildiğinden, bakışın alanının ölçülmesi gerekir. Ufuk, ardında uzanan bir şeyin eşiği de olabilir gerçi, ama perspektif resminde ufuk önüne işaret edilir, bakışın yurdu burasıdır. Başka durumlarda ufuk yokluk anlamına gelebilirken, burada varlığın simgesidir. Zira bir izleyici gerektirir ve ancak bir izleyicinin bakışıyla var olur. (Belting, 2012: 242)

Panofsky'ye göre perspektif ile ilgili elde edilen bu başarılar aslında bilgi kuramı ve doğa felsefesinde erişilen başarıların somut bir ifadesidir. Bu dönemde artık, gökkürenin en dıştaki katmanı ile kati biçimde sınırlanmış dünyanın merkezinin mutlak bir merkez olduğu anlayışından uzaklaşmıştır. “(...) böylece sadece Tanrı'da önceden tasarlanmış olarak kalmayan, deneysel gerçeklikte de somut olarak gerçekleştirilen (adeta doğanın içindeki *energeiai apeiron* -fiili sonsuzluk- anlamındaki) bir sonsuzluk kavramı geliştirilmiştir” (Panofsky, 2017: 49). Antik Çağ'da imkânsız görülen, Yüksek Skolastik dönemde ise yalnızca tanrısal mutlak güç olarak tasavvur edilebilen bu fiili sonsuzluk, artık *natura naturata* (yaratılmış doğa) halini almıştır. Halen mistisizmini korusa da bu mekân anlayışı, ilerleyen dönemlerde Kartezyen düşünce ile rasyonelleşecek ve Kantçılık öğretisiyle biçim kazanacak görüş ile aynıdır (Panofsky, 2017: 49-50).

Rönesans'ta doğrusal perspektif ile sanat, bilim seviyesine *yükselmiş*; öznel görsel izlenimler, rasyonel nesnellığe evrilmiştir. Perspektif ile sanatsal görüngü, matematiksel kurallara bağlanmakla beraber bireye de bağımlı hale getirilmiştir. Böylelikle dış dünyanın sistematikleştirilmesi ve sabitleştirilmesinin yanı sıra *insan benliğinin kendi alanını*

genişletmesi de söz konusudur (Panofsky, 2017: 51-53). Bu durum Rönesans'ta hâkim olan dünya görüşü hümanizm ile ilişkilidir (Bkz. 3.1.).

Perspektif mekân anlayışı ile gerçeklik (*ousia*), görünüşe (*phainomenon*) evrilir ve böylece bir yandan ilahi olan, insan bilincinin basit bir içeriğine indirgenirken diğer yandan da insan bilinci genişletilerek ilahi olanı içinde tutacak bir kaba dönüştürülür (Panofsky, 2017: 57-58). Rönesans ile “(...) *görülen* şeylerin yerini *resmedilen* şeyler, sadece zihinde olan görünmez optik imgenin yerini de görünür tuval aldı. Resim pratiğinin rasyonalleşmesi resim sanatını, bugünkü tabirle, *görüntü işlemeye* dönüştürdü” (Belting, 2012: 156).

Panofsky (2017: 12-13), doğrusal perspektifle kurulmak istenen homojen mekânın doğrudan algılanan değil, *konstrüktif olarak üretilmiş mekân* olduğunu ileri sürer. Çünkü doğrudan algılanan mekânın hiçbir yerinde homojenlikten, yani yer ve yönler bakımından keskin bir aynılıktan söz edilemez. Homojenlik ve sonsuzluk, mekânın doğrudan deneyimlenmesi söz konusu olduğunda mümkün olmayan kavramlardır ve bu nedenle perspektife tamamıyla uygun bir konstrüksiyon, psikofizyolojik mekâna özgü yapıdan bütünüyle ayrılan bir soyutlama biçimidir. Homojenlik ve sonsuzluğu mekânın temsilinde gerçekleştirmek o alanı matematiksel bir mekâna dönüştürür ve bu da sadece bir sonuç değil önceden belirlenmiş amaçtır. Florenski (2017: 70) ise mekânı şöyle tanımlar “Mekân ne tek biçimli ve yapılanmamış bir mekandır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar gösterir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir.”

Doğrusal perspektif; insanın sabit ve tek değil, daima hareket halinde olan iki gözle gördüğünü ve böylece görüş alanının küresimsi bir form aldığını yadsımakta; görünen dünyanın bilincimize yansıyan psikolojik koşullara bağlı “optik imge” ile gözde fiziksel olarak oluşan mekanik koşullara bağlı “retina imgesi” arasındaki farkı göz ardı etmektedir¹⁷ (Panofsky, 2017: 13). “Gözlerin kas hareketi durağan bir bakış imgesiyle taban tabana zıttır.

¹⁷ “(...) bilincimizin görme duyusu ile dokunma duyusunun ortak etkisiyle gelişen kendine özgü sabitleme eğilimi, görülen nesnelere, onlara uygun birer boyut ve biçim atfeder, bu nedenle de söz konusu nesnelerin boyut ve şekillerinin retina imgesinde uğradığı görünüşteki değişiklikleri hiç ya da en azından bütünüyle dikkate almama eğilimindedir” (Panofsky, 2017: 13).

İnsanın görüş netliği harekete ve netlik alanına göre değişirken perspektifte statik bir imge üretilir” (Belting, 2012: 33).

Ademimerkeziyetçi bir dünya, dünyaya kendi sabit konumundan bakan bir izleyiciyi gerektirir; ‘dünyada olmak’, ‘dünyaya bakmak’a dönüşür. İzleyici bedeniyle dünyadadır ama kendi seçtiği bir konumdan bakışıyla dünyanın karşısına çıkar. Temelleri burada atılan bu çelişki gözmerkeziyetçilik ile sonuçlanacaktır. Rönesansta ‘bedensel göz’den söz edilir ama kastedilen ‘bedensiz göz’dür; bedensiz göz için de göz simgesi seçilmiştir [Alberti’nin madalyonu]. Göz, bakışın dünyayı kontrol etmesini sağladı. Perspektif resmiye bakışın kendi kendini tasvir ettiği simgesel bir ayna haline geldi. (Belting, 2012: 167-168)

Antik Çağ’da göze ve görme eylemine; tehlike, korku, tekinsizlik gibi anlamlar yüklenmiştir. Orta Çağ’da her şeyi gören hâkim bakış Tanrı’ya aitken Rönesans’ta göz, bakan bedenden ayrılan bakışın simgesine dönüşür. Belting (2012: 216), Alberti’nin Tanrı’nın bakışının simgesi gözü alıp kendi amblemi yapmasını (Görsel 216) insanı merkez alan dünya görüşüne geçişin bir göstergesi olarak görür. Bir yandan da -Leonardo’nun da yazılarında sıklıkla savunduğu- gözü diğer duyuların tamamından üstün tutan yaklaşımın habercisi olan “Alberti’nin kanatlı gözü, bakışta bağımsız olmak isteyen öznenin amblemidir. Yeni düstura göre, insan görerek ve gözlemleyerek bilgi sahibi olur” (Belting, 2012: 216-217).



Görsel 216. Leon Battista Alberti, Matteo de’ Pasti Madalyası, bronz, çap 9,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC. (Italian Renaissance Medals, t. y.).

Albrecht Dürer'in “Yatan Bir Kadının Perspektif Çizimini Yapan Çizer” illüstrasyonunda sanatçı, dikilitaşa benzer bir objenin tepesindeki delikten tek gözüyle modele bakarak çizim yapar (Görsel 217). Çünkü insan, Alberti'nin perspektifine göre matematiksel sabit bir noktaya indirgenmiştir.

Gerçekte hiçbir insan -hiçbir beden- dünyayı bu şekilde görmez. Göz sürekli hareket eder, etmiyorsa zaten ölürsünüz demektir. Benim gözlerim bir yöne baktığında perspektif de o yöne döner. Dolayısıyla sürekli değişir. Perspektif aslında bizimle alakalı bir şeydir, tasvir edilen nesneyle değil. (Gayford ve Hockney, 2017: 102-103)



Görsel 217. Albrecht Dürer, Yatan Bir Kadının Perspektif Çizimini Yapan Çizer, 1600, ahşap baskı, 7,7 x 21,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Dürer, 1600).

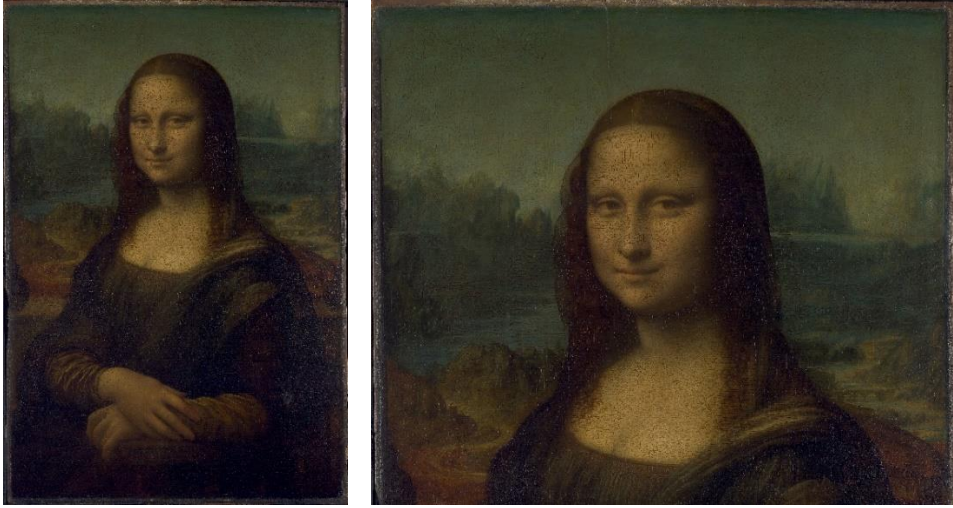
Florenski (2017: 110), dünyanın perspektif yoluyla oluşturulan imgesinin algısal bir durum değil, soyut düşüncelerin taleplerinin bir sonucu olduğunu söyler. Sanatçının, dünyayı perspektif şeması içinde imgeleştirmek için ruhsal ve fizyolojik bir sebebi olmadığını ve eğer kendi doğal algısına riayet etmek istiyorsa bunu yapmaması gerektiğini belirtir. Perspektif eğitimini bir *ehlileştirme* olarak görür ve perspektifle yapılan görsel temsilin de teknik bir çizim yönteminden başka bir şey olmadığını ileri sürer.

Tüm bunlar *zamanın ruhu* (*zeitgeist*) ile ilgilidir. Ali Artun (2013), 15. yüzyıl Floransa'sında en geçerli becerilerin ölçme ile ilgili olanlar olduğunu yazar. Ölçüm, o dönemde bir değer göstergesidir. Perspektif de sanatın ölçülmesi ile ilgili bir yöntemdir ve onunla aynı zamanlarda icat edilen kadastro ile doğa, haritalarla ise yeryüzü ölçülür. Orta Çağ'da Tanrı'ya ait olan kudretin yerini Rönesans'la birlikte adeta ölçme, değerlendirme,

hesap etme ve muhakeme alır. Ölçüm kültürü ile yeni bir *bakma/görme/bilme* düzeni meydana gelir. Matematiğe olan yoğun ilgisi ile bilinen Rönesans ressamı Piero della Francesca, perspektif hakkında kitap yazan ilk sanatçıdır. Piero, ölçme/karşılaştırmalı ölçüm anlamına gelen *commensuratio* kavramını perspektifle eş tutmaktadır. Ölçümün yanı sıra *karşılaştırmalı bakışı* yani *orani* da devreye sokmuştur. Genel olarak bilindik argümanları tekrarladığı kitabında; cisimlerin ancak ölçüm sayesinde dünyadaki yerlerine resimde de sahip olabileceğini, cisimleri üç boyutlu algılayan gözümüzün perspektif yardımıyla resmedilen şeyleri de üç boyutlu görebileceğini, yani insan gözünün kusurlarının üstesinden ancak ölçüm ile gelinebileceğini anlatır (Belting, 2012: 159-161).

Florenski (2017: 75), perspektif kullanımının, yapabilmek veya yapamamakla bir ilgisi olmadığını söyler. Antik Mısır ya da Orta Çağ gibi perspektifin kullanılmadığı dönemlerde insanlar beceremedikleri için değil bunu kullanmak istemediklerinden ve daha ziyade farklı temsil ilkeleri kullanmak istediklerinden dolayı perspektifi kullanmazlar. Rönesans’a giden yolda ve devamında yaşanan değişim ve dönüşümlerle oluşan dünya görüşü ise dünyanın perspektif yoluyla kavranmaya çalışılmasına neden olmuştur. “Sonuç olarak, Rönesansla birlikte başlayan ve kararlı bir tavırla, simgeler yaratmanın yerine yanıltıcı taklitler oluşturmayı koyan Yeniçağ sanatı gizli bir anlaşmayla geniş ve ıssız bir düzlüğe çıkarılarak XIX. yüzyıla kadar getirildi” (Florenski, 2017: 66).

Avrupa sanatında doğrusal perspektifin yanı sıra “hava perspektifi” de doğanın gerçeğe uygun temsili için kullanılmıştır. Nesnelerden uzaklaşıldıkça atmosferin etkisiyle renklerin algılanışında meydana gelen değişiklikler olarak tanımlanabilen hava perspektifi, antik çağlardan beri deneyimsel olarak biliniyor olsa da terim olarak ilk kez Leonardo da Vinci’nin defterlerinde yer almıştır (de Lucas Tron, 2022: 606). Ayrıca tablolarının arka planlarında görülen manzaralarda da bu perspektifi uygulamıştır (Görsel 218). 15. yüzyıl Flaman ressamlarının, 18.-19. yüzyıl Romantiklerinin ve İzlenimcilerin eserlerinde de sıklıkla görülür.



Görsel 218. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1505, kavak ağacı üzerine yağlı boya, 76,8 x 53 cm, Louvre Müzesi., Paris. (Da Vinci, 1503).

19. yüzyıl, Avrupa’da doğrusal perspektife ilişkin sorgulama ve kırılmaların başladığı dönem olmuştur. Édouard Manet, sabit bakış açısıyla düzenlenen ve bu açıyla izlenebilen bu estetik anlayışı kırmıştır (Foucault, 2018: 75). Ardından empresyonistler, post-empresyonistler, kübistler ve ekspresyonistlerle, doğrusal perspektifle kurulan mekân anlayışının reddi günden güne artmıştır. Albert Einstein’ın 1905 yılında yayımladığı makalede ileri sürdüğü “Özel Görelilik (İzafiyet)” ile 1915 yılında geliştirdiği “Genel Görelilik” teorileri de bu süreçte sanatçıları oldukça etkilemiştir.

Geç-izlenimcilerden Cézanne birden çok kaçış noktasına sahip resimler yaptı. Dahası, kübizm ve dışavurumculukta perspektifin kendisi reddedildi. Onların perspektife yönelttikleri kuşku, geometrik perspektif yöntemindeki “homojen mekânın” çizilmesi yoluyla verilmiş olan bir şey olduğuna ve “algı” yoluyla verilenden farklı olduğuna dair farkındalıktan başlıyor. (Karatani, 2021:179) (Görsel 219)

Karatani (2021:179), günümüz yani 21. yüzyıl resminin de 19. yüzyılın ortalarından itibaren doğrusal perspektife yönelik gelişen tepkilerden doğduğunu söylemiştir.



Görsel 219. Paul Cézanne, House in Provence, 1885-86, tuval üzerine yağlı boya, 65 x 81 cm, Indianapolis Museum of Art, Indiana. (Cézanne, 1885).

Uzak Doğu resim sanatındaki perspektif anlayışı ise Avrupa’dakinden son derece farklı biçimde gelişim göstermiştir. Bu farklılık, iki coğrafya arasındaki kültürel yapılar ve inanç-düşünce sistemleri arasındaki temel ayrımları yansıtmaktadır. Avrupa’da olduğu gibi Uzak Doğu’da da sanatçıların dünyaya bakışları ve bunu resimlerine aktarma biçimleri dünyayı algılama biçimleri ile son derece ilişkilidir.

Antik Çin resim teorisinde “perspektif” sözcüğüne karşılık gelen bir kavrama rastlanmaz. Ancak bu, perspektifin geleneksel Çin resminde kullanılmadığı ya da perspektife dair görüşlerin literatürde yer almadığı anlamına gelmez. Perspektif fenomeninin Savaşan Devletler Dönemi’nde (MÖ 403-MÖ 221) “Xunzi-Xiezhi” adlı eserde ele alındığı bilinmektedir. Burada *yakın büyük, uzak küçük* ilkesi anlatılmış; yani insan gözüne daha yakın olan nesnelerin daha büyük, uzaktakilerin ise daha küçük görüldüğünden bahsedilmiştir. Ayrıca aynı dönemin sonlarında yazılmış olan “Mojing” adlı eserde de *küçük deliklerden görüntüleme* ilkesine bir dereceye kadar değinilmiştir (Zhu, 2024: 222-223).

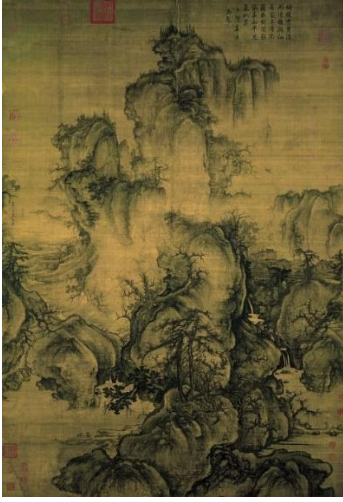
Güney ve Kuzey Hanedanları Dönemi (420-589) ressamı Zong Bing, “Manzara Resimlerine Önsöz” adlı eserinde; büyük ve uzak nesnelerin küçük bir alanda nasıl resmedilebileceğini ve insan gözünün bu süreçteki rolünü anlatmıştır. Örneğin, Asya’daki en uzun dağ zincirlerinden olan Kunlun Dağları gibi büyük bir dağ silsilesinin, uzaktan

bakıldığında sadece küçük bir şekil olarak algılandığını; buna karşılık, insan gözüne çok yakın şeylerin biçimlerinin ise tam anlamıyla görülemeyeceğini ifade ederek perspektif teorisinde uzaklık ile büyüklük/küçüklük algısının nasıl değiştiğini vurgulamıştır. Ressamın, bir nesneyi uzaktan çizerken bu mesafe değişimlerini ve perspektifi yansıtabilmesi gerektiğini belirtmiştir. Örneğin, üç ölçülük bir dikey fırça darbesi, bin ölçü yüksekliğinde bir dağ yüksekliğini temsil edebilirken yüzlerce mil uzunluğundaki geniş bir alan yatay bir mürekkep darbesiyle betimlenebilir (Yan, 2019: 1092).

Çin manzara resminin gelişim sürecinde önemli bir dönem olan Kuzey Song Dönemi (960-1127) ressam ve kuramcısı Guo Xi, resim teknikleri, beğeni ölçütleri ve sanatsal kavramların çeşitli yönlerini içeren, “Ormanlar ve Pınarlar Üzerine Derin Bilgelik” olarak çevrilebilecek “Linqun Gaozhi” adlı kitabında, *üç mesafe* kavramını (*san yuan* metodu) ortaya koymuştur. Bunlar *yüksek mesafe*, *derin mesafe* ve *düz mesafe*’dir:

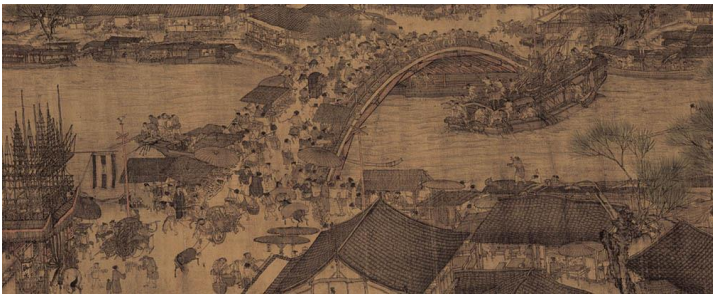
Dağlarda üç mesafe vardır: dağın eteğinden zirvesine bakmak yüksek mesafe, dağın önünden arkadakilere bakmak derin mesafe, yakın dağlardan uzak dağlara bakmak düz mesafe olarak adlandırılır. (Guo, 2010: 69’dan akt. Li, 2024: 318)

Yüksek mesafe, görkemli yükseklik hissini ön plana çıkarırken derin mesafe; birbirine geçen dağların, dönemeçlerin ve katmanların oluşturduğu derinlik hissini ifade eder. Düz mesafe ise su ve gökyüzünün geniş, düz, renkli manzaralarını yansıtarak açıklık ve ferahlık duygusunu vurgular. Bu üç perspektif yönteminin kullanımıyla Çin manzara resimlerine bakan izleyici, sınırlı bir resim alanı içinde doğanın sonsuzluğunu ve ihtişamını, doğal manzaranın derin anlamını hissedebilmektedir (Zhu: 2024: 227). Guo Xi’nin “Erken İlkbahar”ında (Görsel 220) üç mesafe perspektifinin tek bir resimde birleştiği görülür. Merkezdeki devasa dağ, aşağıdan yukarıya bakılan bir açıyla yüksek mesafeyi; sağ üstteki uzak dağlar, yüksek bir noktadan uzaklara doğru bakılan bir açıyla derin mesafeyi ve sol ortadaki patika, önden arkaya doğru bakılan bir açıyla düz mesafeyi gösterir (Law, 2011: 374).



Görsel 220. Guo Xi, Erken İlkbahar, 1072, ipek üzerine asılı parşömen, mürekkep ve açık renk, 158,3 x 108,1 cm, National Palace Museum, Taipei. (Xi, 1072).

Daha sonra yine Kuzey Song Hanedanı döneminde yaşamış bir bilim insanı olan Shen Kuo, *makro perspektif* de denen *büyükten küçüğe bakış* perspektif teorisini önermiştir. Bu anlayış doğayı makro bir perspektiften gözlemlemeyi vurgular. “Bu yaklaşım, ressamın belirli zaman ve mekânın kısıtlamalarının ötesine geçerek doğadaki tüm varlıkları akışkan bir bakış açısıyla gözlemlemesini sağlar. Bu sayede, makro sahneler ile mikro detaylar aynı resimde ustalıkla birleştirilir” (Zhu, 2024: 227). Kuzey Song Hanedanı’ndan Zhang Zeduan’ın “Qingming Nehri Üzerindeki Bahar Şenliği” adlı eseri bu anlayışa örnek gösterilebilir (Görsel 221).



Görsel 221. Zhang Zeduan, Qingming Nehri Üzerindeki Bahar Şenliği (altta detay), 11.-12. yüzyıl, ipek üzerine mürekkep ve renk, 24,8 x 528,7 cm, Saray Müzesi, Pekin. (Wikipedia, t. y.).

Nesnelerin gözden uzaklaştıkça küçük gözükmeleri gibi temel ilkelere rastlansa da Çin sanatında, Batı'daki doğrusal perspektif anlayışının yeri yoktur. Çin resminde kullanılan esas yöntem, *hareketli nokta perspektifi* ya da *hareketli bakış açısı perspektifi* olarak da bilinen *dağınık perspektif* (*scattered perspective*) yöntemidir. Zhisheng Yan (2019: 1093) ise *odaksız perspektifin* (*pointless perspective*) daha doğru bir adlandırma olduğunu ileri sürer. Bu yöntemde Avrupa'nın aksine göz, sabit bir nokta olarak düşünülmez. Çinli ressam, statik bakış açısı ile anlık bir görüntüyü sabitlemekten ziyade, gözün daima hareketli oluşunu dikkate alarak sürekli değişen bakış açıları ile farklı yükseklik ve uzaklıklardaki doğa unsurlarını ustalıkla aynı resim içinde birleştirebilir; bu sayede görkemli ve derinlikli bir manzara oluşturabilirler. Bu resimler tek bir ufuk çizgisiyle sınırlandırılmaz; konunun gereksinimlerine göre aynı resimde birkaç farklı ufuk çizgisi ortaya çıkabilir. Hatta yalnızca farklı mekânlardaki manzaralar gösterilmekle kalmaz, farklı zaman dilimleri de tek bir rulo üzerinde resmedilebilir (Zhu: 2024: 221-222). Dağınık perspektif ile yapılmış bir resme bakan izleyicinin gözü, kısıtlamalara tâbi olmadan zaman ve mekânda gezinebilmektedir.

Uzak Doğu'da sabit bir bakış açısı kabulü olmadığı gibi resimlerin *dünyaya açılan bir pencere* olarak görülmesi fikri de yerleşmemiştir. Bu nedenle Avrupa'daki gibi pencereyi andıran sınırlı dikdörtgen düzlemler üzerine resim yapılmaz, çoğunlukla ya sağdan sola yavaş yavaş açılan rulolar (tomarlar) ya da yukarıdan aşağı doğru asılan oldukça uzun dikey parşömenler üzerine resim yapılır.

Rulo resmi bütünüyle açılmaz, sürekli döner. Yani bilinen anlamda kenarları yoktur. (...) Rönesans Avrupası perspektifinde bir bitiş/yok olma noktası vardır, ama Japon ve Çin resminde yoktur. Oturma noktasında, kalıcı bir noktadan bakış, çoğu kez bir manzarayı gördüğünüzdeki gibi değildir. Siz manzaranın içinde sürekli hareket halindesiniz. Herhangi bir yere bitiş noktası koyarsanız durdunuz demektir. Bir anlamda, oraya varmaktan çok uzaktasınızdır. (...) Yatay rulo resimlerde resmi açtıkça zaman içinde ilerlenir, manzaranın tümü birden asla görülmez. (Gayford ve Hockney, 2017: 89-92)

Wang Ximeng'in "Binlerce Mil Uzaklıkta Dağlar ve Nehirler" adlı rulo resmi dağınık perspektif anlayışına örnek olarak gösterilebilir (Görsel 222). Bu resimlerde mevcut mekân ve zaman aşılı olarak metafizik bir alana ulaşılır. Özlem Hemiş (2012: 218), bunun Batılı anlamda bir metafizik olmadığı söyler ve Çin resminin, “görünenin ötesindeki görünmeyeni bir imgede ele geçirdiğini” iddia etmeyen, onun yerine insan ile doğa arasındaki uyumu uyandırdığı duyularla düzenleyen” bir kavrayışın ifadesi olduğunu ileri sürer.



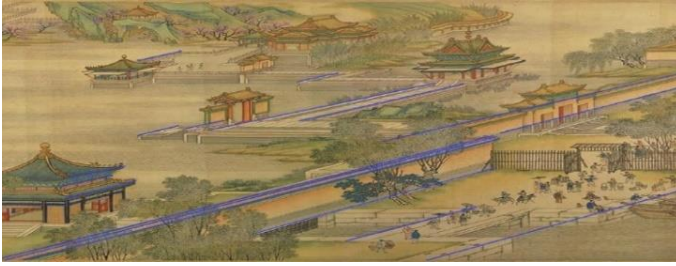
Görsel 222. Wang Ximeng, Binlerce Mil Uzaklıkta Dağlar ve Nehirler (altta detay), 1113, el rulosu: ipek üzerine renk ve mürekkep, 51,3 x 1191,5 cm, Saray Müzesi, Pekin. (Ximeng, 1113).

Çinli sanatçılar tam olarak Florenski'nin (2017: 136), “(...) bir sanatçı oturuyor bile olsa sürekli devinim halindedir. Gözleriyle, başıyla, tüm vücuduyla birlikte hareket etmektedir ve bu nedenle bakış noktası da devamlı hareket eder” şeklindeki fikirlerini onaylar nitelikte manzara resimleri yaparlar.

(...) tüm tinsel güçleriyle hareket eden hiçbir insan kendi durma noktasının var olan tek nokta olduğunu öne sürmez; aksine tüm durma noktalarını kabul eder ve durulan her yer dünyanın farklı bir görünümünü içinde barındırdığı için bunlara önem verir; öte yandan diğer görünüm dışarda bırakılmaz, tersine bunların onaylanması gerektiği düşünülür. Bazı durma noktaları daha çok içerikle yüklüdür ve diğerlerinden daha karakteristiktir, bu hangi açıdan bakıldığına göre değişir; ancak bunların hiçbirinin varlığı mutlak değildir. Ayrıca sanatçı temsil edilecek nesneyi

farklı durma noktalarından izlemeye çalışır. Gerçekliğin bu yeni görünümüne aynı şekilde önem vererek algısını zenginleştirmiş olur. (Florenski, 2017: 134-135)

Uzak Doğu resimlerinde yer alan mimari ve geometrik nesneler ise genellikle *eğik paralel perspektif* (*oblique parallel perspective*) ile çizilir (Görsel 223). Bu yöntemde, gözlemciden uzaklaştıkça öğelerde herhangi bir perspektif azalması olmaz; çizgiler uzayda paralel bir yönelim izler. “Paralel çizgilerin eğikliği, resimsel görüntüye ve aynı zamanda evlerin içini, duvarların üstünü ve köşelerin etrafını görebilen izleyiciye çok daha fazla hareketlilik kazandırır. Artan hareket kabiliyeti nedeniyle bu yöntem bazı kuramcılar tarafından ‘kayan perspektif’ olarak adlandırılmıştır” (Sofron, 2023: 164). Böylelikle dağınık perspektif ilkesi gibi eğik paralel perspektif de bakışın resmin tamamında dolaşmasını sağlar.



Görsel 223. Eğik paralel perspektif örneği. Zhang Zeduan, Qingming Nehri Üzerindeki Bahar Şenliği (altta detay), 11.-12. yüzyıl, el yazması, ipek üzerine mürekkep ve renk, 24,8 x 528,7 cm, Saray Müzesi, Pekin. (Sofron, 2023).

Çin’de dağınık perspektif anlayışının hâkim olmasında geleneksel düşünce ve inanç sistemlerinin etkisi vardır. Uzak Doğulu sanatçılar, dış dünyadan çok iç dünyalarıyla ilgilenmekte; dünyaya makro bakış açısı ile bakmakta ve imgesel betimlemeyi öncelemektedirler. Bu nedenle perspektif; bağımsız bir disiplin olarak incelenmemiş, profesyonel bir alan olarak tanımlanmamış ve bu yönde gelişim göstermemiştir (Zhu, 2024: 224). Coomaraswamy (2021: 55), “Çin manzaraları, kendilerine özgü olarak birden fazla bakış açısından ve her halükârda ‘gerçek’ bir görüş noktasından değil ‘teamüli’ görüş noktasından seyrediliyormuş gibi ortaya konulur ve burada önemli olan akla uygunluk değil kolay anlaşılabilir olmaktır” der. Burada kastettiği, alışılmış ve geleneksel olarak kabul edilmiş, içselleştirilmiş bir görüş noktasıdır. Titus Burckhardt ise bu bakış yöntemini “ilerleyen/ilerlemeci görüş” olarak adlandırır:

Oturmuş vaziyetteki bir gözlemcinin boyunda duvara asılı ‘dikey’ bir resme bakarken göz, deyim yerindeyse, aşağıdan yukarıya uzaklığın basamaklarını tırmanır; ‘yatay’ bir resim incelenirken bir uçtan diğer uca açılıp serilir ve göz hareketi izler. 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. (Burckhardt, 2019: 187)

Statik olmayan bakış açısı ile kurulan mekânsal düzenlemelerden oluşan resim, Ziyi Zhu’nun (2024: 228) deyiimiyle “görülebilir, gezilebilir ve yaşanabilir” bir ortama dönüşür. Öyle ki Zong Bing, “uzanarak gezinti” anlamına gelen *wayu* (*woyou*) kavramını bu resimlere ilişkin estetik bir kavram olarak kullanmıştır. Bu estetik anlayış ile, manzara resimleri bir araç olarak kullanarak doğada zihinsel bir yolculuk yapmak; yani sanat eserine bakarken sanki orada görülen doğa içerisinde fiziksel olarak bulunuyormuş gibi hissetmek ifade edilir (Lee-Kalisch, 2020: 99). Bu anlayış Çin manzara resminin ruhsal ve meditasyonel boyutlardan birini temsil eder.

Zong Baihua, Çin resmindeki perspektifi; doğanın ritmik bütünlüğüne kuşbakışı bakılan, “farklı katmanlar ve çoklu bakış açılarını bir araya getirip, boşluk ve ruhsallığın aşkın bir imgesini oluşturan şiirsel bir resim yaratmayı” amaçlayan bir anlayış olarak ifade etmiştir (Zong, 2005 akt. Zhu, 2024: 228). Çin manzara resimlerinin, makrokozmetik evrenin kavramsal bir görünümünü yansıtmaya en iyi örneklerden biri Taocu ressam Fan Kuan’ın “Dağlar ve Dere Arasında Gezginler” adlı anıtsal manzara resmidir (Görsel 224).



Görsel 224. Fan Kuan, Dağlar ve Dereler Arasında Gezginler, ipek üzerine asılı parşömen, mürekkep ve açık renk, 206,3 x 103,3 cm, National Palace Museum, Taipei. (China Online Museum, t. y.).

Altı metreden daha uzun bir asma parşömen olan bu resimde, dikey kompozisyon önden arkaya doğru üç ayrı katmanda ilerler: Küçük insan figürleriyle ön plan, devasa ağaçlarla orta alan ve yükselen dağlarla arka plan (Görsel 225). Bunların her biri izleyiciden farklı bir açıyla uzaklaşan düzlemlere sahiptir; yani burada farklı açılardan görünen parçalar büyük manzarayı oluşturmuştur (Fong, 1992: 83). Bu katmanlar arasında fiziksel bir bağ bulunmaz. İzleyici zihinsel olarak bir katmandan diğerine atlayabilir. Fan Kuan'ın bu eserinde, Çin düşüncesinde tüm varlıkların tâbi oldukları içsel düzeni işaret eden *Li* ile “tüm fiziksel varlıkların ortaya çıkışındaki ana unsur”, kısaca “yaşam enerjisi” anlamına gelen *Qi* (*Çi*) kavramlarının yansımaları görülür (Anonim, 2021: 50-60).



Görsel 225. Fan Kuan, Dereler ve Dağlar Arasında Gezginler, (sol: buruşuk çam ağaçları ve bir grup eşiği süren iki adam; orta: ormandaki tapınak; sağ: dağlar), detaylar. (China Online Museum, t. y.).

Çin resminde mesafeleri belirleme, derinlik yaratma ve uzak yakın ilişkilerinin kurulması için merkezi perspektife özgü kaçış çizgilerinden yararlanılmaz. Bunun yerine, *kaybolup yeniden ortaya çıkan yol* nesnelerin orantılı ve kademeli olarak küçülmesini gösteren unsurlardan biri olur.

Ya yol ağaçların altından geçer, sonra bir su yolu aniden yükselir ve onu keser; ya da büyük bir taş yolu kapatır ve onu kesintiye uğratar, ama sonra yavaş yavaş yamaçta yeniden ortaya çıkar; ya da tepe tarafından örtülse de ardından insan figürleri onu göstermeye hizmet eder veya meskenlere yaklaştığında, bambular ve ağaçlar onu gizlemeye yarar. (Jullien, 2009: 11)

Wang Hui'nin "Kangxi İmparatoru'nun Güney Denetleme Turu" adlı on iki büyük parşömeden oluşan serisi, bu anlayışa örnek gösterilebilir. Aşağıda serinin üçüncü parşömeninin iki kesiti gösterilmektedir (Görsel 226).

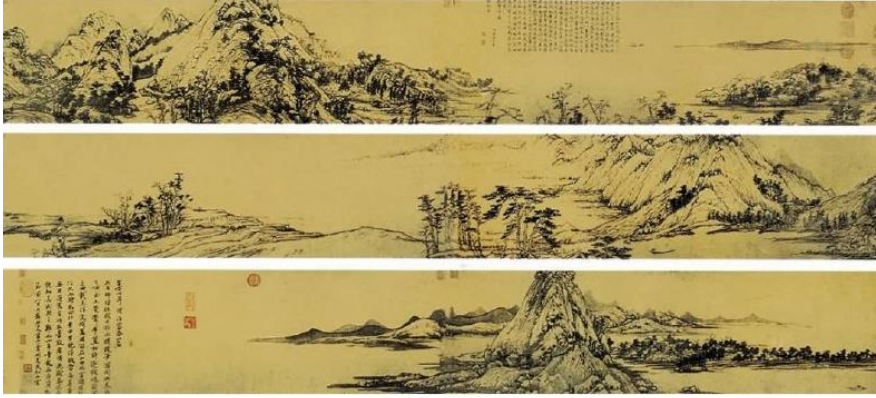


Görsel 226. Wang Hui, Kangxi İmparatoru'nun Güney Denetleme Turu, Üçüncü Parşömen: Ji'nan'dan Tai Dağı'na, 1698, el yazması; ipek üzerine mürekkep ve renk, 67,9 x 1393,8 cm The Metropolitan Museum of Art, (Hui, 1698).

Çin düşüncesinde büyük bir yeri olan *tian ren he yi* (天人合一) anlayışı, dağınık perspektif yönteminin içselleştirilerek resimlerde yer etmesine yol açan kavramlardan biridir. Bu anlayış, Türkçeye “insan ve evrenin birliği” olarak çevrilebilir. Çin resimlerindeki akışkan görüş ile evrendeki her şey birleşir ve bütünleşir. Bu düşünce, insan (insanlık) ve evrenin (kozmetik düzen) birbiriyle bağlantılı, uyumlu ve aslında *bir* olduğu anlamına gelir. Bireylerin değerlerinin ve eylemlerinin doğanın ritmik düzenine uygun olması, dengeli ve ahlaklı bir yaşam sürmek için önemlidir. Bireysel arzuların ve egonun aşılması, daha büyük bir şeyle, evrenle bağlantı kurulması gibi anlamlar içeren bu kavram, Çin manzara

resimlerinde insan figürlerinin geniş manzaralar içinde küçük ölçekte gösterilmesiyle de ifade edilir. Böylece doğanın yüceliği ve insanın bu kozmik düzenle bütünlüğü vurgulanır. Bu anlayışı, Konfüçyüsçülük etik bir yaşam ilkesi olarak ele alırken Taoizm ise insanın doğal akışla uyumunu vurgular (Zhu, 2024: 231).

Huang Gongwang'ın yatayda altı metreden daha uzun olan ve idealize edilmiş bir panorama sunan “Fuchun Dağlarında Yaşamak” adlı resmi (Görsel 227), bu anlayışla yapılan resimlerin bir örneğidir. Görüş tek bir açıyla sabitlenmemiştir, göz daima resimde dolaşır. Mekân ve zaman sınırlamaları aşılar; özne ve nesne aşkın bir bütünlük içinde birleşir.



Görsel 227. Huang Gongwang, Fuchun Dağlarında Yaşamak (üç parçaya bölünmüş hali), 1350, el rulosu: kâğıt üzerine mürekkep. 33 x 636,9 cm. National Palace Museum, Taipei. (Gongwang, 1350).

Çin düşüncesi *anlam*’ın peşindedir. Bu; bir durumun anlamı, duyguların anlamı ya da bütünüyle yaşamın anlamı olabilir. İmgeler, bu anlamlara ulaşmak için meydana getirilir. “Çin resmi, ressamın öznel düşüncesini ‘anlam’ olarak vurgular; bu düşünce, nesnel manzara ile birleşerek malzemelerin aracılığıyla ‘imge’ olarak ifade edilir. Bu imge, ressamın yoğun duygu ve düşüncelerini barındırır ve öznel duygular ile nesnel objeler arasında yüksek düzeyde bir bütünleşme ve uyum sağlar” (Zhu, 2024: 233-234). Resim alanı, nesnelerin dışsal olarak gözlemlenmesi ve deneyimlenmesi temelinde, sanatçının zihninde gerçekleşen kavrayışın ardından meydana getirilen bir görüntü alanıdır. Dolayısıyla resim alanında, doğal nesnelerin somut sınırlamaları aşılar ve merkezi -ya da odaklı- perspektifin

kısıtlamalarına tabi olunmaz (Yan, 2019: 1092). Böylece “insan ile evrenin birliği” felsefesi de doğrulanır. Ressam, anlamı daha iyi ifade edebilmek için görüşün sınırlarını aşarak doğayı akışkan bir bakış açısıyla gözlemler ve gördüklerini hissettikleriyle birleştirerek resmine aktarır. Böylelikle varlıkları nesnel formlarının ötesine taşır. Resmedilen varlıklar, temsil nesneleri değil, canlılıkla duygu ve düşünceleri içeren, yaşamın yeniden üretildiği imgelere dönüşür (Zhu, 2024: 234).

Uzak Doğu resminin geleneksel araçları olan fırça ve mürekkebin kullanım biçimleri, renk tonları ve gölgelemeler, dağınık perspektif anlayışını güçlendirmekle beraber resmin daha canlı ve duygusal bir ifade kazanmasını sağlar. Uzak Doğu resminde bir tür hava perspektifi denebilecek renk ve çizgi değerleriyle kurulan uzak yakın ilişkilerine de rastlanır. Yakın nesnelerin konturları daha net, dokular daha belirgin çizilirken nesneler uzaklaştıkça detaylar azalır; çizgi ve lekeler silikleşir. Yakın mesafede mürekkep daha yoğun kullanılırken uzaklaştıkça hafifletilir. Fan Qi (2024: 20), antik ressamların bu anlayışı “uzak dağlarda çatlak olmaz, uzak sularda iz olmaz, uzak ormanlarda yaprak olmaz, uzak ağaçlarda dal olmaz, uzak insanlarda göz olmaz” şeklinde özetlediklerini belirtmiştir. Üç mesafe perspektifinin uygulandığı Guo Xi’nin “Erken İlkbahar” resmi aynı zamanda bu özelliklere de sahiptir (Bkz. Görsel 218). Qu Ding’e atfedilen “Yaz Dağları” da hava perspektifinin hissedildiği eserlerden biridir (Görsel 228).



Görsel 228. Qu Ding, Yaz Dağları, 1050, el yazması; ipek üzerine mürekkep ve renk, 45,4 x 115,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. (Ding, 1050).

Uzak Doğu ve Avrupa arasında sanatsal ilişkilerin başlaması 16. yüzyıl sonlarında olmuştur. Ancak bu ilişkinin başlama sebebi ilk olarak Cizvitlerin, Hristiyanlığı yaymak için Çin’e geldiklerinde, doğrusal perspektif anlayışını da burada yaygınlaştırmak istemelerine dayanır. 1601’de Pekin’de kurdukları kütüphanede on dokuz perspektif kitabı

vardır. Ayrıca Japonya’da da sanatçılara doğrusal perspektifi öğretmek amacıyla 1591-1614 yılları arasında atölyeler kurulmuştur. Ancak Japonya’da doğrusal perspektifin yoğun ilgi gördüğü dönem esas olarak 18. yüzyıldır (Belting, 2012: 50).

17. yüzyıl Japonya’sında Tokugawa Dönemi’nde (1615-1868) Edo’da (Tokyo) ortaya çıkan ukiyo-e sanat üslubunda Batılı anlamda perspektifin bir noktaya kadar uygulandığı görülmektedir. Yüksek sanat olarak görülmeyen bu estamplar çoğunlukla Batı resim anlayışı ile bir tutulmuştur. “Bazı ressamalar bir orta yol buldular ve bir resmin bir kısmında yeni modayı uygularken, resmin geri kalanında Japon görme biçimine sadık kaldılar” (Belting, 2012: 50). Örneğin Okumura Masanobu’nun Görsel 229’da görülen ukiyo-e’inde olduğu gibi mekânı katı bir geometrik perspektifle kurgulasalar bile figürlerin yerleşiminde bu perspektifi uygulamamışlardır.



Görsel 229. Okumura Masanobu, Yeni Yoshiwara’da İkinci Kattaki Bir Salonun Sete Doğru Bakışı, 1745, kâğıt üzerine tahta baskı, 44,1 x 63,3 cm. (Masanobu, 1745).

Uzak Doğu, Avrupa’nın temsil biçimlerinden etkilenirken Avrupalı sanatçılar da Sakoku olarak bilinen ve 1868’de Meiji Restorasyonu ile sona eren kapanma döneminin ardından ellerine ulaşan Japon estamplarından etkilenmeye başlamıştır.

O yıllarda Japonya Batı’dan yağlıboya resim ithal ederken, Paris sanat çevrelerinin geleneksel Japon sanatıyla tanışması bambaşka etkilere yol açtı. Van Gogh hiç

gitmediği Japonya hakkındaki tüm kitapları okudu ve Güney Fransa'daki Arles'de yaşarken, sanat özgürlüğünün olduğu hayali bir Japonya'nın düşünüyordu. (Belting, 2012: 52)

Van Gogh'un yanı sıra Paul Cézanne, Edouard Manet, Claude Monet, Whistler (Görsel 230), Lautrec ve Mary Cassatt gibi birçok ressam da sonradan Japonizm adı verilen bu akıma dahil olmuştur.



Görsel 230. James McNeill Whistler, Gece: Mavi ve Altın, Eski Battersea Köprüsü 1872-1875, tuval üzerine yağlı boya, 68,3 x 51,2 cm, Tate Britain, Londra (solda). Utagawa Hiroshige, Bamboo Yards, Kyobashi Köprüsü, 1857, tahta baskı, 36 x 23,5 cm, Brooklyn Museum (sağda). (Smart History, t. y.).

19. yüzyılın sonlarında Çin'de de Batı realizminin etkileri görülmeye başlanmıştır. “Batı, Çin sanatındaki “özel özgürlük”e kendisini “realizm baskısı”ndan koruyan bir yaklaşım olarak hürmet ederken, “anlatım özgürlüğüne sahip Doğu, nesnel tasvirin kurallarını bir görev bilinciyle benimsedi.” Bu süreçte hem Doğu'daki hem de Batı'daki modernizm anlayışı değişime uğradı. Batı sanatı kendi imgeler dünyasının köhnemiş klişelerini ıskartaya çıkarırken, Uzak Doğu bu klişelere modernizmin simgeleri olarak kucak açtı. (Belting, 2012: 53)

Sonuç olarak; Rönesans'la birlikte gelişen klasik Avrupa resim geleneğinde, nesneler; sabit bir zamanda, sabit bir yerden, odaklanmış bakış açısıyla ele alınırken Uzak

Doğu’da farklı zaman dilimleri ve farklı mekanlar, hareketli bakış açısıyla tek bir resimde birleştirilmiştir. Avrupa manzara resimlerinde önemli olan doğayı en doğru şekilde *temsil* etmek olduğu için doğrusal perspektif en yararlı yöntem olurken, Uzak Doğu manzara resimlerinde amaç hiçbir zaman doğayı olduğu gibi temsil etmek olmamıştır. Doğa, evrenin tümünü kapsayan aşkın bir enerjinin ve dönüşümün yansımasıdır; bu nedenle de doğrusal perspektife ihtiyaç duyulmaz. Çünkü sanat eserinin donmuş bir anı, ya da katı bir gerçekliği sunması beklenmez. Özne ve nesne birbirine karşıt unsurlar değil; bir bütünün parçalarıdır. Bu anlayış ile “Doğulu sanat eseri durağan bir nesne, kişi de ona bakan ve ona egemen bir özne olmaktan çıkar” (Çakmak Duman, 2018: 18).

Avrupa’daki doğrusal perspektif anlayışı 19. yüzyılda kırılmaya başlamış; sonrasında da bu kırılma artarak devam etmiştir. Uzak Doğu ise Avrupa’nın görme biçimi olan doğrusal perspektifle 17. yüzyılda tanışmış ve bu tanışıklık eserlerde bir süreliğine yer bulmuş olsa da buradaki sanatçılar, doğayı kendilerine özgü algılama ve yansıtma biçimlerinden hiçbir zaman tam anlamıyla vazgeçmemişlerdir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA DOĞA TEMSİLİNE GÜNCEL BAKIŞ

Sanat, 1940’lardan itibaren büyük bir dönüşüm içine girmiştir. Bu süreçte, bir ifade biçimi olarak sanatın içerisine sonsuz çeşitlikle materyal, araç-gereç, teknik ve yöntem dahil olmuştur ve bu çeşitlilik her geçen gün artmaya devam etmektedir. Tema ve içerik bakımından da aynı ölçüde çeşitliliğe rastlanır. İlk çağlardan bugüne, sanatın ana temaları arasında yer alan doğa, 1940’lara kadar genellikle iki boyutlu resim yüzeyinde; sembolik, gerçekçi, ifadeci, vb. biçimlerde temsil edilirken 1940’lardan sonra, -özellikle de sonradan postmodernizm olarak adlandırılacak süreçle birlikte- bu temsil, kavramsal bir alt yapıya kavuşmuş, kullanılan materyal ve yöntem çeşitliliği artmıştır. Bu süreçte gelişen; kavramsal sanat, performans, enstalasyon, fluxus, pop, arte povera, happening, neo-ekspresyonizm, yeni imaj resmi, yeryüzü sanatı (arazi sanatı veya land art), ekolojik sanat, yeni medya gibi sanat hareketlerinde doğa genellikle, insan-doğa/kültür-doğa etkileşimi/çekişmesi; mekân, kimlik ve aidiyet; kentleşme, doğanın tahribi, teknoloji-doğa gibi başlıklarda eleştirel bir tutumla konu edilmiştir.

20. yüzyılın sonu ile 21. yüzyılın başı (halihazırda devam etmekte olan süreç) ise postmodernizm kavramının güncelliğini yitirdiği, bahsi geçen hareketlerin bir kısmının devam ederken bir kısmının ise yerini başka oluşumlara bıraktığı bir dönemdir. 21. yüzyıl resminde doğanın nasıl temsil edildiğinin irdelendiği çalışmanın bu bölümünde yer alan alt başlıkların her biri ayrı birer tez konusu olabilecek düzeyde geniş kapsamlıdır. Bu sebeple tezin sınırlılığı dahilinde belirli örnekler üzerinden genel bir anlatımla (istisnalar olmakla birlikte); kâğıt, tuval vb. iki boyutlu yüzeyler üzerine boyar/çizer malzeme ile yapılmış resimlere odaklanılacaktır.

Bu bölümün temel amacı, son derece geleneksel bir konu olan manzaranın, yine son derece geleneksel yöntem ve tekniklerle, dünyanın her saniye değişim ve dönüşüm içerisinde olduğu 21. yüzyılda güncelliğini nasıl koruduğunu, bu bağlamda doğa-insan etkileşiminin manzara resimleri aracılığıyla nasıl ifade bulduğunu açıklamaktır. Bölümün son alt başlığında ise Ayşe Ekici’nin manzara resimleri incelenmiştir.

5.1. 21. Yüzyılda Doğa Temsiline Etki Eden Düşünsel ve Fiziksel Faktörler

21. yüzyıl; 18. yüzyılda başlayan Sanayi Devrimi ve sonrasında hızlanan modernleşme/endüstrileşme süreçleri, iki büyük dünya savaşı, teknolojik ilerlemeler, aşırı şehirleşme ve nüfus artışı, iklim krizi ve diğer antropojenik faktörler, otokratik yönetimlerin yükselişi, sosyo-ekonomik krizler gibi etmenlerle şekillenmeye devam eden bir çağdır. Modernitenin; sanat ve bilim yoluyla doğanın denetlenmesi, insanın ve dünyanın benliğinin anlaşılması, adaletin sağlanması vb. yönlerde olumlu etkiler yaratacağına dair iyimser inançlar, 20. yüzyılda; savaşlar, ölüm kampları, nükleer tehditler ve Hiroşima-Nagazaki deneyimleriyle tuz buz olmuştur. “Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkûm olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur” (Harvey: 2010: 26).

Bir önceki yüzyılda bir mücadele alanına dönüşmüş olan insan-doğa etkileşimi, 21. yüzyılda daha da problematik bir hale gelmiştir. İnsan-merkezci yaklaşımlarla doğanın tükenmez bir kaynak olarak görülmesinin olumsuz sonuçları günden güne artmaktadır. Günlük yaşam kolaylaşırken geleceğe dair öngörüler belirsizleşmekte ve duyulan kaygı artmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodernizm olarak adlandırılan süreçle birlikte doğa, yalnızca bir yaşam alanı olmaktan çıkarak sosyo-kültürel ve politik bir kavram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Genel bir tanımla, Soğuk Savaş sonrası ABD’nin hâkim güç olduğu yeni dünya düzeninde; ilerleyen teknoloji ve bilimle küreselleşmenin arttığı, iletişim ağlarının geliştiği ve tüm bunların sonuçlarının toplumları ve bireyleri derinden etkilediği sürece ve düşünce, sanat, eleştiri paradigmalarına postmodernizm denilebilir¹⁸.

¹⁸ ““Postmodernizm’i 1870’lerde bir terim olarak kullanan ilk kişi İngiliz ressam John Watkins Chapman’dır ve Monet, Renoir gibi izlenimci ressamların eserlerinden daha ilerici olduğunu düşündüğü resimleri tanımlamak için bu terimi kullanmıştır. 1917’de Alman yazar Rudolph Pahnwitz modern Avrupa’da yerleşik değerleri parçalayan nihilistleri tanımlarken ‘postmodern insanlar’ demiş, 1947’de İngiliz tarihçi Arnold Toynbee eserlerinde ‘post-modern çağ’ kavramını kullanmaya başlamıştır. 1957’de ise Amerikalı

Sanatta postmodernizm; teknik, yöntem, konu, üslup vb. alanlarda çeşitliliğin hâkim olduğu; özgünlük, biriciklik gibi ilkeler yerine; kendine mal etme, rastlantısallık, çoğulculuk, disiplinlerarasılık, metinlerarasılık, interaktivite, pastiş, parodi gibi yaklaşımların kabul görmesi olarak tezahür etmiştir. Rasyonellik yerine akıldışılık, kalıcılık yerine geçicilik, saflık yerine hibritlik, düzen yerine kaos hakimdir. Tüm bunların etkisiyle artık, neyin sanat olup olmadığı da belirsizleşir. Kuralsızlık, gelip geçicilik, yeniden üretilebilirlik ve çoğaltılabilirlik, postmodern sanat eserlerinde görülen ortak özellikler haline gelmiştir. Sanatın mekânı; artık yalnızca tuval, galeri, müze değildir, sanat üretimleri *beyaz küpten* çıkarak kente ve doğaya yayılmıştır.

Postmodernizm dahilinde tanımlanan bu kavram ve olguların bir kısmı 21. yüzyılda devam ediyor olsa da birçok kuramcı, artık postmodernizmin de sonuna gelindiği ileri sürmektedir: “Radikal kenar artık baskın tarz haline gelmiş durumda. Derin kavramlar, sığ yüzeylerle ilgili meselelere dönüşüyor. Postmodernizmin vardıgı yer tam da burası” (Levin, 2012). Bu düşüncelerin ilk nüveleri 1980’lerin sonunda atılmıştır. O tarihlerden itibaren yaşanan süreci adlandırmak için *post-postmodernizm*, *süpermodernizm*, *anti-modernizm*, *hipermodernizm*, *neo-modernizm*, *altermodernizm*, *otomoderizm* *metamoderizm* gibi terimler ortaya atılmıştır.

Kültür kuramcıları Timotheus Vermeulen ve Robin Van den Akker, 2010 yılında yayımladıkları “Notes on Metamodernism” adlı makalelerinde “metamoderizm” terimini tanımlayan ilk kişiler olmuşlardır. Makalede, tüm postmodern eğilimlerin sona erdiği değil; birçoğunun başka biçimlerde yeni yön ve anlamlar kazandığı ileri sürülür. Yazarlar, bir *duygu yapısı* olarak adlandırdıkları metamoderizmin ontolojik olarak modern ve postmodern arasında *-dengeli bir biçimde değil, sayısız kutup arasında salınım yapan bir sarkaç gibi-* gidip geldiğini söylerler:

kültür tarihçisi Bernard Rosenberg tarafından toplumun yeni yaşam şartları ‘postmodern’ olarak nitelendirilmiştir. Amerikalı sanat eleştirmeni Leo Steinberg 1968’de; Robert Rauschenberg’in çağdaş görsel sanatta, doğanın temsilinden çok insan yapımı imgelerin ‘düz’ bir şekilde temsil edilmesi eğilimini ‘postmodern’ olarak isimlendirmiştir” (Ward, 2010: 8).

Modern bir coşku ile postmodern bir ironi, umut ile melankoli, naiflik ile bilgelik, empati ile ilgisizlik, birlik ile çoğulluk, bütünlük ile parçalanma, saflık ile belirsizlik arasında salınır. (...) Metamodern coşku fanatizme yaklaştığında, yerçekimi onu yeniden ironiye çeker; aynı şekilde, ironi kayıtsızlığa yöneldiğinde, yerçekimi onu tekrar coşkuya döndürür. (Vermeulen ve Akker, 2010: 5-6)

Yunanca-İngilizce sözlüğe göre “ile”, “arasında” ve “ötesinde” gibi anlamları olan “meta” ön ekini bu çağrışımlar doğrultusunda kullanmışlardır: “Çünkü metamodernizmin epistemolojik olarak (post) modernizm *ile birlikte*, ontolojik olarak (post) modernizmin *arasında* ve tarihsel olarak (post) modernizmin *ötesinde* konumlandırılması gerektiğini” (Vermeulen ve Akker, 2010: 2) iddia ederler.

Yazarlar, bu yeni anlayışın, postmodernizmin ironik ve eleştirel tavrını aşarak yeniden anlam arayışı ve inşa sürecini benimseyen bir eğilim olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu doğrultuda savundukları iddia, içinde bulunulan çağın sanatında *romantizme bir geri dönüşün* söz konusu olduğudur. Bu durumu “neoromantizm” olarak adlandırarak, bunun sadece bir *yeniden sahiplenme* değil, aynı zamanda bir *yeniden anlamlandırma* olduğunu vurgulamışlardır. Romantik tutumun zıt kutuplar arasındaki salınımla tanımlanabileceğini ve *asla gerçekleştirilemeyeceğini kabul etmekle birlikte sonluyu sonsuza dönüştürme girişimiyle* ilgili olduğunu belirtmişlerdir. “Metamodernizm, şimdinin parametrelerini geleceği olmayan bir gelecek mevcudiyetiyle ve bulunduğumuz yerin sınırlarını, yerden yoksun olan sürreal bir yerin sınırlarıyla değiştirir” (Vermeulen ve Akker, 2010: 12).

Çağdaş/güncel sanatta, *modernizmin idealistliği ile postmodernizmin eleştirel şüpheciliği* arasında *romantik duyarlılığın yeniden ortaya çıkışı*, sıradan olanın içinde gizem ve anlam arayan bir estetik anlayışı temsil etmektedir. Vermeulen ve Akker, bu görüşü açıklamak için, postmodern sanattaki analitik, ironik yaklaşımların yerini, artık daha duygu ve anlam yüklü sanatsal ifadelerin aldığını vurgulayarak Jörg Heiser tarafından 2007’de düzenlenen “Romantik Kavramsalılık” adlı sergiye atıfta bulunurlar. Sergi; Lygia Clark, Tacita Dean, Felix Gonzales-Torres, Rodney Graham, Henrik Håkansson, Susan Hiller, Douglas Huebler, Louise Lawler, Yoko Ono, Kirsten Pieroth, Frances Stark, Jan Timme,

Lawrence Weiner, Cerith Wyn Evans gibi sanatçıların eserlerini içerir. Jörg Heiser; postmodernizmin rasyonel, hesaplanmış kavramsal sanatının yerini, giderek Tacita Dean, Didier Courbot ve Mona Hatoum gibi sanatçıların etkileyici ve genellikle duygusal soyutlamalarının aldığını savunmaktadır. *Sıradan olanın içindeki gizemi* ortaya çıkarmayı amaçlayan bu romantik duyarlılık, çeşitli sanat formatlarında, geniş bir üslup yelpazesinde ifade edilmiştir (Vermeulen ve Akker, 2010: 7).

Sanat eleştirmeni Kim Levin (2012), bu durumu; “postmodern görelilik, ironi ve pastiş kültürü’nün sona ererek yerlerini yükümlülük, duyguları etkileme ve hikâye anlatımı üzerinde duran ideoloji sonrası bir duruma bırakması” olarak ifade ederek “kuşkuyu olduğu gibi melankoliyi, içtenliği ve ironiyi, duyguyu ve duyarsızlığı, kişisel ve politiği, teknoloji ile techne’yi (‘idrak’ olarak çevrilmeli)” bir arada içeren bir estetik anlayış olarak tanımlamıştır.

Bu doğrultuda 21. yüzyılda geleneksel sayılabilecek yöntemlerle geleneksel bir konu olan manzara resmi yapmak, metamodern dönem içerisindeki neoromantizm tavrıyla açıklanabilmektedir. “Landscape Painting Now” kitabının yazarı, eleştirmen Barry Schwabsky, çağdaş manzara resimleriyle ilgili şunları söylemiştir:

Bazılarına şaşırtıcı gelse de manzara resmi 21. yüzyılda olumlu bir şekilde gelişmeye devam ediyor; hatta bu türün bugün hissettirdiği kadar canlı olduğu bir dönem belki de hiç olmamıştı. Bunun nedenleri, kesin olmamakla birlikte, muhtemelen yaklaşan çevresel çöküşümüz ve giderek dijitalleştirilen yaşamlarımızla ilişkilidir. (Schwabsky, 2019’dan akt. Arthur, 2023: 11)

Genel olarak sanat, özel olarak manzara resmi, insanların doğa ile yeniden bağlantı kurmasının acil bir ihtiyaç haline geldiği 21. yüzyılda bu ihtiyacı karşılamak için kullanılabilecek güçlü bir araçtır. Çalışmanın bu bölümünde; geçmişin pek iç açıcı olmayan mirasını taşıyan 21. yüzyıl resim sanatında doğa temsillerine etki eden düşünsel ve fiziksel faktörler, genel bir sınıflandırma ile üç alt başlık altında toplanmıştır. Bunlar; “Küreselleşme”, “Doğanın Tahribi ve İklim Krizi” ve “Dijitalleşme”dir.

5.1.1. Küreselleşme

Kökenleri coğrafi keşifler dönemine, yani 15. yüzyıla uzanmakla birlikte “Küreselleşme” (Globalleşme) kavramı ilk olarak 20. yüzyılın ortalarında akademik ve entelektüel çevrelerde tartışılmaya; 1980’lerde ise yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Teorik olarak; sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel ilişkilerin uluslararası bağlamda gelişmesini, iletişim ve etkileşimlerin küresel çapta artarak dünyanın daha bağlantılı bir hale gelmesini ifade eden bu terim, akademik olarak ilk kez Theodore Levitt’in 1983 tarihinde yayımlanan “The Globalization of Markets” (Piyasaların Küreselleşmesi) başlıklı makalesinde geniş çapta ele alınmıştır. Bu makalede küreselleşme, ekonomik bağlamda değerlendirilmiştir. Küreselleşmenin ekonomik boyutunun temelinde neo-liberal politikalar yer alır. Neo-liberalizm; özellikle 1980’li yıllarda etkisini artıran, ekonomik yapıların serbest piyasa ilkelerine dayalı olarak yeniden düzenlenmesini, devletin ekonomik faaliyetlere doğrudan müdahalesinin kısıtlanmasını veya tamamen ortadan kaldırılmasını, kamu hizmetlerinin özelleştirilmesini hedefleyen bir ideoloji olarak tanımlanabilir. Bu politikalar; gelir eşitsizliği ve adaletsizlik, devletin kurumlarla bağının azaltılarak özelleştirmenin artmasıyla sosyal devlet anlayışının ve toplumsal refahın azalması, sosyo-ekonomik sorunların ve çevre sorunlarının artması gibi pek çok olumsuz sonucu olduğu gerekçesiyle sıkça eleştirilmiştir. Tüm bunlar elbette kültür-sanat ortamında da etkili olmuş; sanatın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini kökten değiştirmiştir.

Küreselleşmeyle birlikte, kültürel bağlamda çok kültürlülük, kültürlerarasılık, çoğulculuk gibi kavram ve olgular ortaya çıkmıştır. Çok kültürlülük, farklı kültürlerin, geçmişten getirdikleri hikayelerinin, ritüellerinin, estetik ve sanat anlayışlarının etkileşim içinde olması biçiminde tanımlanabilir. Çoğulculuk ise tekilliğin karşıtı olarak birden fazla bakış açısının, düşünsel yapının, estetik ve sanat anlayışın bir arada var olabileceğini savunur. Sanatta çoğulculuk; farklı dönemlerin ve kültürlerin, üslupların, malzemelerin ve temaların bir arada ele alınarak üretime dönüşmesidir. Küreselleşmeye dair olumlu ve olumsuz görüşler mevcuttur.

Sanat tarihçisi ve eleştirmen Julian Stallabrass (2013), “Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları” başlıklı yazısında, “küreselleşme”nin oldukça karmaşık ve

tartışmalı bir kavram olduğunu dile getirir. Ona göre küreselleşme, “paranın, yatırımın ve metaların (emeğin değil, en azından resmi olarak) daha serbest dolaşımı ve bu özgürlüğü düzenleyen hukuki anlaşmalar ve eşitlikçi olmayan uluslararası ticaretin yarattığı sonuçlar bağlamında” düşünülebilir. İletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişmelerle giderek daha küçük bir yer haline gelen dünya, çokuluslu sermayenin ve dolayısıyla zenginlerin oyun alanına dönüşmüştür. Tüm dünyada; mega-kentlerdeki gecekonduların, insan ve hayvan ticaretinin, doğanın sömürülmesi ve sonucunda artan çevre felaketlerinin, her türlü emeğin değersizleştirilmesinin endişe verici boyutlarda artış gösterdiği bir süreç hakimdir. Bu sebeple Stallabrass, küreselleşmenin “yapısal olarak karşıtına bağlı olan sınırsız bir özgürlüğü ve sınırsız bir sömürüyü” içerdiğini ifade etmiştir.

Zygmunt Bauman (2012: 64-65) ise küreselleşme kavramını, “şeylerin kontrolden çıkması” ile ilişkilendirir. Küreselleşme düşüncesinin ardında; dünyadaki problemlerin git gide daha belirsiz, kaygan, başına buyruk bir hale gelmesi ve *bir kontrol masasının yokluğu* yer alır. Bauman, “yeni dünya *düzensizliği*”nin bir başka adı olarak tanımladığı küreselleşme kavramının, “evrenselleşme” fikrinden tamamen farklı olduğunu savunur. Ona göre önceden küresel meselelere dair söylemi oluşturan bu evrenselleşme fikri artık, -belki birkaç filozof dışında- kimsenin aklına gelmez olmuştur. Bir zamanlar; dünyayı eskisinden daha iyi bir hale getirme gayesi, değişim, iyileşme, “herkesin ve her yerin hayat koşullarını, böylelikle herkesin hayat şansını benzer kılma, hatta belki de eşitleme” gibi niyetleri barındıran *evrenselleşme* kavramıyla yer değiştiren *küreselleşme*de, Bauman’a göre bu niyetlerin hiçbiri kalmamıştır.

Bu tezde incelenen Uzak Doğu ve Avrupa manzara resmi anlayışları, birbirinden pek çok açıdan farklı olmakla birlikte küreselleşme, bu anlayışların birbirinden etkilenmesine yol açmıştır. Bu etkileşimlerin başlangıcı 17. yüzyıla kadar götürülebilir; ancak 21. yüzyıla gelindiğinde bir artış görülür. Özellikle teknik ve üslup açılarından girift yapılar ortaya çıkmış; geleneksel anlayışlar, sınırların ötesine geçerek birbirine karışmış ve “melez” manzara resimleri yaratılmıştır. Örneğin Avrupalı bir sanatçı, Uzak Doğu’nun doğa ile uyum düşüncesi ve bu düşünceyle ilişkili felsefelerden etkilenerek Batılı bir teknik ve üslupla ancak bu anlayışla resimler yapabilir ya da aynı şekilde Uzak Doğulu bir sanatçı Avrupa’nın merkezi perspektif ve geometrik unsurlarından etkilenerek eklektik yaklaşımları resimlerine

ekleyebilmektedir. Çoğulculuk ilkesiyle manzara resimlerinde tek bir anlayışın hâkimiyetinden ziyade çeşitli temaların ve tekniklerin bir arada bulunmasına olanak sağlanır. Bir başka açıdan bu iki farklı kültür, ortak temaları manzara resimlerinde işleyebilir. Örneğin 21. yüzyılda dijitalleşme, çevre ve iklim sorunları, otokrasi, savaşlar ve göçler gibi tüm dünyayı etkileyen konu ve problemler geleneksel bir Çin manzarasına ya da Avrupa resmine yedirilebilir. Öyle ki 21. yüzyılda manzara resimleri, yalnızca doğayı yansıtmanın ötesine geçmiştir. Manzaralar; kimlik, aidiyet, çevre sorunları ve küresel krizler gibi temaları sorgulatmak için metaforik araçlar olarak kullanılabilir.

Tüm bunlarla birlikte 21. yüzyılda; küreselleşme, çok kültürlülük ve çoğulculuk olgularının sanat dünyasındaki olumsuz etkileri de göz ardı edilemez. Küreselleşme, her ne kadar tüm kültürlerin estetik anlayışlarının uluslararası sanat arenasında kendine yer bulacağını vaat etse de genellikle gerçekte olan, belirli estetik anlayışların -Batı merkezli sanat normları gibi- baskınlığını koruması, hatta artırmasıdır. Bu durum, -Uzak Doğu gibi- yerel niteliklere sahip özgün sanat geleneklerinin küresel pazar dinamikleri içinde zayıflamasına neden olabilir. Geleneksel Uzak Doğu manzara sanatının kendine has ruhani ve minimal karakteri, küresel piyasada “yüzeysel bir egzotizm” haline gelebilir. Sanat eserlerinin temelinde yatan felsefi derinlik anlaşılmadan yalnızca egzotik dekoratif öğeler olarak görülebilir. Bu da ekonomik kazanç sağlama amacıyla yapılan yüzeysel bir temsil yaratır.

Antropolog Néstor García Canclini (2018), çokkültürlülük ve görsel düşünce ile ilgili yazısında, modern sanat tarihi genel olarak ulusal kimlikler üzerinden kurgulanırken küresel sanat piyasasının ve kozmopolit estetik anlayışların bu yapıyı dönüştürdüğünü; sanatın yaratım, yayılım ve alımlanma aşamalarının git gide daha geniş ve kapsamlı hale geldiğini ifade eder. Sanatın, bölgesel sınırlardan arındırılmasında; piyasanın genel dinamiklerinin yanı sıra ekonomi, ulaşım, haberleşme ve kültürlerin küreselleşmesinin etkili olduğunu söyler. Bazı Latin Amerikalı sanatçıları örnek verdiği yazısında; çokkültürcülük ve küreselleşmeyle uyum içinde çalışan bu sanatçıların aslında kendilerini; etnik farklılıkların, egzotik kültürlerin ve ötekiliğin temsilcisi olarak -yani marjinal konumda- tutan müze, galeri ve eleştirmenlerin stratejileri doğrultusunda çalıştıklarını ileri sürmüştür. Yazar görüşlerini, Arjantinli sanatçı Sebastian López’in şu sözleriyle destekler:

Avrupalı sanatçıların başka kültürleri inceleyip kendi eserlerini ve bakış açılarını zenginleştirmelerine izin var; ama başka kültürlere mensup sanatçıların sadece geri planda çalışması ve doğdukları yerin sanat gelenekleriyle iş görmesi bekleniyor (...) Yabancı sanatçı bu ayrıma uymadığı takdirde, yapay, Batılılaşmış veya “bizim yaptıklarımızı” taklit eden bir kopyacı olarak niteleniyor. Yani diyorlar ki, “evrensel bizim, yerel sizin”. (López, 1992)

Dolayısıyla sanatçılar, küreselleşmeyle birlikte bir yandan küresel olanaklara kavuşurken bir yandan ise bu piyasalara hâkim olan güçlerin etkisi ve baskısı altında tam anlamıyla özgürleşememektedir. Öyle ki Batılı olmayan sanatçılar da artık Batı dünyasında nicedir faydalanılan olanakların pek çoğuna sahiptirler. Kökenlerinin getirdiği özgün ve otantik nitelikleriyle yerelliğin sınırlarını aşarak, küresel sanat dünyasına girebilmektedirler; böylece dünya kültürleri birbirlerini izleyerek ilham kaynaklarını genişletmektedir. (Aslında bu durum çok da yeni sayılmaz. Geçmişte de Gauguin’in Tahiti’de yaşamaya başlayarak buradan esinlerle sanat eserleri üretmesi, Picasso’nun sanatında görülen Afrika esintileri gibi örneklere rastlanır.) Fakat tüm bunlar bir yandan yerel kültürlerin *Batı sanatı üzerinden deneyimlenmesi* anlamına da gelir ve bu da sanatta Batı egemenliğini pekiştirir. Günümüzde (21. yüzyılın başı) en ünlü müze ve galerilerde Asya’dan, Orta Doğu’dan, Afrika’dan pek çok sanatçının çalışmalarına rastlanmaktadır. Hem coğrafi hem de kültürel mesafeler ortadan kaldırılmıştır. Yine de halen Batı’nın çağlar boyunca oluşturduğu engin birikim, kültürel altyapı ve örgütlülüğü sayesinde sanat dünyasındaki hegemonyasının sona erdiğini söylemek mümkün değildir. Ancak mevcut durumun, Batı’nın egemenliğini yeniden şekillendiren dikkate değer değişimlere sahne olduğu da göz ardı edilemez (Erdoğan, 2015: 81).

Bir başka açıdan, küreselleşme, farklı kültürlerin sanat ve estetik anlayışlarının birbirine entegre olmasını teşvik ederken “homojenleşme”yle estetik çeşitliliğin azalmasına yol açabilir. Özgün yaklaşımlar ve farklılıklar törpülenerek vasat bir küresel estetik ortaya çıkabilir. Stuart Hall’ın şu sözleri de bu bağlamda düşünülebilir:

Küreselleşmenin çelişkisiz, mücadelesiz, her şeyin kurumların denetimi altında olduğu, dolayısıyla neye doğru gidildiği çok iyi bilinen bir alan olduğu nosyonuna

hiç de inanmıyorum. Bence bu gidiş başka bir şeye işaret ediyor: küresel konumunu korumak için sermaye, yenmeye çalıştığı farklılıklarla müzakere etmek, onları kısmen içine almak ve yansıtmak zorunda. Farklılıkları denetimine alıp daha nötr hale getirmek zorunda. (Hall, 1989/2014: 144-145)

Küresel sanat ekonomisi, Londra, New York, Tokyo gibi metropollerdeki sanat merkezlerini öne çıkarırken, daha az bilinen bölgelerdeki sanatçılar görünürlüklerini sağlamakta zorlanabilmektedir. Ekonomik ve politik açıdan daha güçlü konumdaki kültürlerin sanatsal normları, daha yerel ve kendi halindeki kültürlerin estetik anlayışını gölgede bırakabilir. Ayrıca, sanatın sosyal ve politik bir eleştiri aracı olarak kullanılması, küresel sanat piyasası içinde baskı ya da sansürle karşılaşılabilir. Çevre krizleri, kapitalizmin etkileri ya da kültürler arası eşitsizlikler gibi konular, politik gerilimlere yol açabilir. Çünkü küresel sanat piyasasında sanat fuarları ve bienaller gibi sanat organizasyonlarında büyük şirketlerin sponsorlukları söz konusudur ve bu eleştiriler bu şirketlerin çıkarlarıyla çatışabilir. Bu bağlamda, 21. yüzyıl manzara resimleri, bir yandan küresel çeşitliliği yansıtmaya potansiyeline sahipken, diğer yandan ekonomik ve politik güç dinamikleri tarafından şekillendirilen bir alan haline gelme riski taşır.

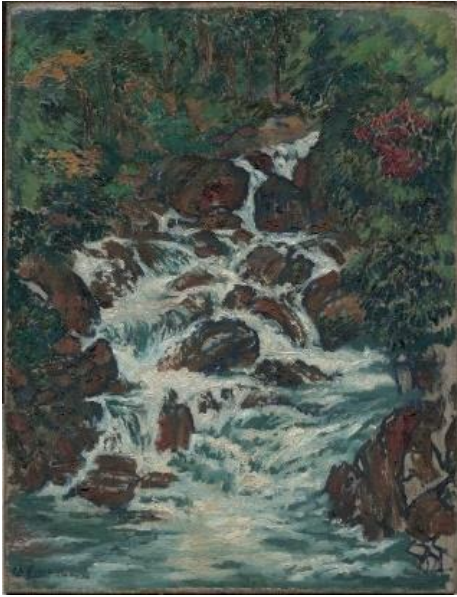
Kültüralist politikalar, küresel sanat sahnesinde, farklılıklara ilişkin tüm temsil biçimlerinin belli bir mesafeden izlenmesine, tüm farklılık vurgularının nihayetinde pazar mantığı içinde sabitletmesine sebep olur (...) Küreselleşen dünyadaki çokluk, içinde eylediği sisteme yönelik mırıltılarını, yaratıcı, değiştirici-dönüştürücü potansiyellerin sözdizimlerine dönüştürme iradesini gösteremedikçe, mırıltıları, aslında hiçbir şey söylememenin ötesine gidemeyecektir. (Özcan, 2019)

Nihayetinde, yerilse de yüceltilse de küresel bir çağın içine girilmiştir. Bu durumda küresel dünyanın sunduğu imkân ve yenilikleri değerlendirerek yol almak; ekonomik sorunları ve sömürüyü azaltmak için birtakım olanaklar sunabilir. Kültür-sanat politikaları üzerinden kendine yeni iktidar alanları yaratmaya çalışan ve çoğunlukla başarılı olan küresel sermaye bir yandan da çağdaş sanatla kendini ele vermekte, ifşa olmaktadır (Erdoğan, 2015: 96-97).

Uzak Doğu ve Avrupa arasındaki sanatsal etkileşimler konusuna geri dönecek olursa, Çin’de 1966-1976 yılları arasında Mao Zedong liderliğinde yürütülen radikal bir toplumsal ve siyasi hareket olan Kültür Devrimi’nden bahsetmek gerekir. Bu hareket, Çin Komünist Partisi içindeki muhalifleri etkisiz hale getirmek, sosyalist devrimi pekiştirmek ve kapitalistlere karşı mücadele etmek amacıyla başlatılmıştır. Toplumsal olarak yeniden yapılanmanın hedeflendiği bu süreçte; Çin’in geleneksel değerleri, kültürü, dini yapısı ve eski rejime ait unsurlar (“dört eski” olarak adlandırılan eski düşünceler, kültürler, gelenekler ve alışkanlıklar) hedef alınmıştır. Geleneksel dini ritüeller, törenler ve uygulamalar yasaklanmış, tarihi eserler, tapınaklar, antik yazıtlar ve sanat eserleri “feodal kalıntılar” olduğu gerekçesiyle yok edilmiştir. Konfüçyüsçülük ve diğer geleneksel Çin felsefi öğretileri, inanç sistemleri eleştirilmiştir. Sanat, sosyalist değerlerin propagandası için araç olarak kullanılmıştır. Bu dönemde sanat, siyasi temaların ifade edilmesine odaklanmış; yaratıcılık ise kısıtlanmış ve formalizm/biçimcilik halktan kopuk dogmatik bir duruş olarak görülmüştür. 1978 yılında Çin Komünist Partisi liderliğini üstlenen Deng Xiaoping, ülkeyi ekonomik ve sosyal açıdan dönüştüren reform ve açılım politikasını başlatmıştır. Bu politika, Çin’in kapalı ve merkezîyetçi ekonomiden açık ve piyasa temelli bir ekonomiye geçişini ifade eder. Reformlar, Mao Zedong’un ideolojik odaklı politikalarından farklı olarak pragmatik bir yaklaşımla ekonomik kalkınmayı ve uluslararası entegrasyonu hedefler. Böylece Çin’de yeniden daha az kısıtlayıcı bir ortamın oluşması sağlanmıştır. Görsel sanatlarla ilgilenen teorisyenler, insani kaygılara dayanan estetik yaklaşımları savunmaya başlamış ve böylece ülkede “yeni biçimcilik” hareketi tetiklenmiştir. Bu bağlamda, 1979 yılında Şanghay’daki Bahar Festivali sırasında “Shi Er Ren Hua Zhan (On İki Sanatçı Sergisi)” adlı önemli bir sergi düzenlenmiştir. Aynı yıl Pekin’de düzenlenen “Xin Chun Feng Jing Jing Wu Hua Zhan (Yeni Baharda Manzara ve Natürmort Sergisi)”, başlığında açıkça “manzara” (shanshui değil) ve “natürmort” ifadelerine yer veren Çin’in ilk sergisi olarak dikkat çekmiştir. Bu sergide Liu Haisu (1896–1994), Wu Zuoren (1908–1997), Pang Xunqin (1906–1985) ve Wu Guanzhong (1919–2010) gibi otuz sanatçının eserleri yer almıştır. Sergi; Fovizm, Kübizm ve Ekspresyonizm gibi modern Batı sanat akımlarından etkilenilmiş eserleri bir araya getirmiştir. Bu sergi, Kültür Devrimi döneminde hâkim olan realizmin egemenliğine meydan okuyarak, 1930’lar ve 1940’lardan itibaren bastırılmış olan modern tarzları yeniden canlandırmıştır (Yang, 2023: 355). Uzak Doğu’da pek çok sanatçının Avrupa sanatından etkilendiği görülmektedir. Bu sanatçılar çoğunlukla kendi geleneksel sanat

anlayışlarıyla Batı sanatına ait özellikleri birleştirerek eklektik eserler üretmişlerdir. Aşağıda bu sanatçılar arasından seçilen belirli örneklerle yer verilmiştir.

Liu Haisu (1896-1994), Çin modern sanatının öncülerinden biridir. Çin’de sanat eğitiminin modernleşmesine de öncülük etmiştir. Japonya ve Avrupa’ya seyahat ederek yağlıboya resim tekniklerini öğrenmiştir. 1912’de Şanghay’da karma eğitim veren devlet okulunu kurmuştur. “Jean-François Millet’in Biyografisi”, “Paul Cézanne’ın Biyografisi” ve “Batı Manzara Resminin Kısa Tarihi” adlı kitapları Batı sanatının Çin halkına tanıtılmasında etkili olmuştur. Lu’nun en önemli resimlerinin çoğu, hayatı boyunca on kez tırmandığı Huangshan dağına odaklanmıştır (Farrer, 1994). Sanat hayatının ilk yıllarında daha Batılı bir üslupla temsili resimler yapmışken (Görsel 231) sonraları geleneksel Çin manzara resmi ile Batı sanatını birleştirdiği bir tarz geliştirmiştir (Görsel 232).

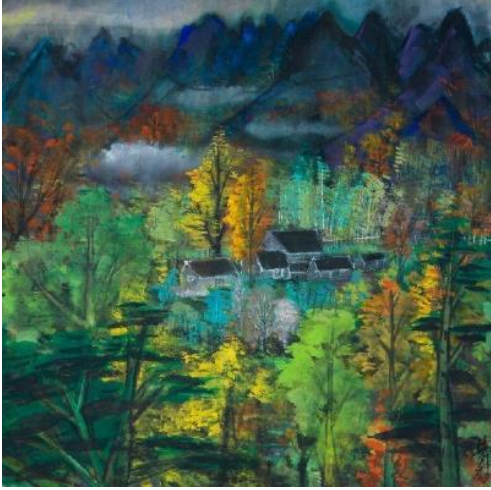


Görsel 231. Liu Haisu, Sarı Dağ’da Termal Kaynak, 1954, tuval üzerine yağlıboya 116 x 95 cm, Liu Haisu Sanat Müzesi. (Haisu, 1954).



Görsel 232. Liu Haisu, Huangshan Dağı, 1982, 209 x 86 cm. Liu Haisu Sanat Müzesi. (Haisu, 1982).

Lin Fengmian (1900–1991) biçimci sanat anlayışının savunucularından biridir. Hem eğitimci hem de sanatçı olan Lin, Paris’te Avrupa resmi üzerine eğitim almıştır. “Doğu ve Batı Sanatının Geleceği (1926)” adlı makalesinde geleneksel Çin resmini modern Batı sanatıyla birleştirmenin, geleneksel Çin resmini yeniden canlandırmanın bir yolu olduğunu; Batı’nın rasyonalitesi ile Çin’in öznelliğinin birbirini tamamlayabileceğini savunmuştur. Bu yaklaşımını, geleneksel Çin resminin malzeme ve tekniklerini, daha modern bir tarza entegre ederek geliştirmiştir. Temel ilkeleri arasında; formun özerkliği, formun özünde bir güzellik olarak görülmesi, soyut güzelliğin biçimsel güzelliğin özü olduğu ve formun içerik üzerindeki etkisi yer alır (Görsel 233). Li Keran, Wu Guanzhong ve Zhao Wuji gibi bazı Çinli çağdaş sanatçılara hocalık yapmıştır. Lin, Batı tarzı sanatı uyguladığı ve öğrettiği için 1966’da Kültür Devrimi’nin hedefi olmuş; yargılanma korkusuyla deneysel çalışmalarının çoğunu yok etmiş; ancak yine de dört yıl hapis yatmıştır (Yang, 2023: 355).



Görsel 233. Lin Fengmian, Sonbahar Manzarası, 1977, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 67,5 x 68 cm. (Fengmian, 1977).

Lin Fengmian'ın öğrencisi olan Wu Guanzhong (1919–2010) da geleneksel Uzak Doğu mürekkebi ile Batı yağlı boyasını birleştirdiği çağdaş manzara resimleriyle tanınır. 1947'de Paris'te sanat eğitimi almış; Fransa'da geçirdiği süre boyunca Utrillo, Braque, Matisse, Gauguin, Cézanne, Picasso ve özellikle mezarına hac ziyaretinde bulunduğu Van Gogh'tan son derece etkilenmiş; onların biçime dair fikirlerini benimsemiştir. Yağlı boya tablolarında birçok tekniğin birleşimini sürdürmüş ve teoride formalist argümanları savunmuştur (Görsel 234). Batı sanatının bazı yönlerini Pekin'deki Merkez Sanat Akademisi'ndeki öğrencilerine tanıtmıştır. Bu durum Kültür Devrimi sırasında siyasi baskının hedefi olmasına neden olmuş ve 1980'lere kadar sanat üretimi ve öğretimi kısıtlanmıştır. “Resmin Biçimsel Güzelliği (1979), “Soyutun Güzelliği” (1980) ve “İçerikler Biçimi Belirler mi?” (1981) gibi makaleleri büyük ilgi görmüştür. 1992 yılına gelindiğindeyse Londra'daki British Museum'da kişisel sergi açan ilk Çinli sanatçı olmuştur (Yang, 2023: 355-356).



Görsel 234. Wu Guanzhong, Mor Bambu'da Erken Bahar 1973, 60 x 81 cm. (Guanzhong, 1973).

Wu, soyutlamanın sadece Batı ile sınırlı olmadığını, Çin geleneklerinin temelinde yer alan soyut öğelerin henüz tam olarak keşfedilmediğini savunmuştur. Bu öğelerin yalnızca bir kısmı ortaya çıkarılmış ve sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Wu'nun manzara resimleri, Çin'in çeşitli geleneklerinden yansımalar taşır; bu gelenekler arasında kaligrafi, shanshui ve mimari unsurlar sayılabilir. 1974'ten sonra mürekkep resimleri yapmaya başlayan sanatçı hem yağlıboya hem de mürekkep tekniklerinin sınırlarını sürekli olarak zorlamıştır. Mürekkep resimlerinde xuan kağıdının potansiyelini kullanarak, tonlamalara ve çizim işçiliğine odaklanmıştır. Batı modern sanatından kompozisyon ilke ve elemanlarını ödünç alarak, çizgi, nokta gibi biçimsel bileşenleri, xuan kâğıdı üzerine Çin fırçası ile işleyerek iki kültürü harmanlamıştır (Görsel 235) (Yang, 2023: 363-364).



Görsel 235. Wu Guanzhong, Güneydeki Küçük Şehir, 1982, 70 x 140 cm. (Guanzhong, 1982).

Wu'nun resimleri bir yandan Batı resimlerinin renk duygusuna ve biçimsel ilkelerine sahipken bir yandan da tipik olarak Çin'e özgü bir ruh barındıran, basit ama güçlü soyut formlardan oluşur. Batı'nın yağlı boya teknikleriyle Çin manzara resmini birleştirdiği

resimleri (Görsel 236) git gide daha çok soyutlamalar içeren resimlere dönüşmüştür. (Xiaolu ve Shukor, 2024: 274-275).



Görsel 236. Wu Guanzhong, Nehirler ve Dağlar, 2005, 34 x 46 cm. (Guanzhong, 2005).

Örneklerden anlaşılacağı üzere, biçimci anlayış 19. yüzyıl sonlarında Batı’da ortaya çıkmışken, Çin’de “Yeni Biçimcilik” hareketi çok daha sonra, 1979 ile 1983 yılları arasında şekillenmiş ve stilistik özgürlük çağrısını yansıtmıştır. Bu süreçte özellikle Post-Empresyonist sanatçıların eserleri ile form ve soyut güzellik üzerine söylem Uzak Doğulu sanatçıları ve eleştirmenleri büyülemiştir. Çinli eleştirmen Li Xianting (1993: 14), nasıl modern Batı sanatında, geleneksel Batı temsilci sanatına karşı bir hareket olarak, formu keşfetme sürecinde Doğu ve Afrika halk sanatından ilham alındıysa, Yeni Biçimci hareketin sanatçılarının da gözlerini, geleneksel mürekkep resmi ve halk sanatı gibi yerel Çin sanatının yeniden keşfine çevirdiklerini ifade etmiştir.

Sanatçılar, biçim üzerinden, Çin’in geleneksel kökleri ile Batı modern sanatının kesişimi hakkında düşünmeye başlamışlardır. Bu bir görsel bir devrim olarak anlaşılabilir. Çinli sanatçılar, soyut güzelliği keşfederken geleneksel resimlerine ve derinlemesine incelenebilecek geniş bir hazine olarak gördükleri yerli Çin köklerine geri dönmüşlerdir. Böylece, formal güzellik arayışı, geleneksel ve çağdaş Çin sanatı arasındaki boşluğu doldurabilecek bir köprü işlevi görmüştür. Aynı zamanda, Çin geleneksel sanatındaki soyut güzellik arayışı, Batı sanatıyla yeni bir diyalog kurulmasını kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte, soyutlama bu dönemdeki tek standart değildir. Wu Guanzhong ve Li Keran gibi sanatçılar, eserlerinde soyut öğeleri güçlendirirken tanınabilir motifler veya referanslı

imgeleri korumuşlardır. Bu sanatçılar, Batı modern sanatından soyut formları benimserken formu, içerikle bağdaştırmaya devam etmiş; ancak eserlerini edebi anlatıların ötesine geçirmişlerdir. Çin bağlamında, formun yalnızca kendi başına bir amaç olarak kullanılması, kaçınılması gereken bir durum olarak görülmüştür. Bir başka ifadeyle: Sanat, sanat için olabilir; ancak aynı zamanda sanat, hayat için de olmalıdır. Çizgiler, noktalar, şekiller, renkler ve kompozisyon; ifade ve duygulara hizmet eden yöntem ve araçlardır. Bir resimde formal unsurların ve ilkelerin uygulanması katı kurallara bağlı olmamalı; dönemin, bölgenin ve kültürün özelliklerini yansıtmalıdır. Bu yaklaşım, Batı ve Uzak Doğu sanatının; geleneksel ile modernin birleşimini mümkün kılmaktadır (Yang, 2023: 356).

1943'te Çin'in Pingliang kentinde doğup 1982'de New York'a taşınan ve yaşamını orada sürdüren Zhang Hongtu, resim, heykel, kolaj, seramik, dijital görüntüleme ve enstalasyonlar dahil olmak üzere çeşitli sanat disiplinleri ve mecralarında eserler üreten bir sanatçıdır. Politik ironiler içeren eserlerinin yanı sıra Doğu ve Batı sanatları arasındaki farkları sorgulayan çalışmalar yapmıştır. Bunlar arasında, Çin ve Avrupa sanatlarının başyapıtlarını birleştirdiği füzyon eserleri dikkate değerdir. Görsel 237'de Kuzey Song Hanedanı ressamı Guo Xi'nin ünlü rulo resmi "Erken İlkbahar" (Bkz. Görsel 220) ile Van Gogh'un stilini birleştirmiştir.



Görsel 237. Zhang Hongtu, Guo Xi'nin Erken İlkbaharı'ı ve Van Gogh, 1998, tuval üzerine yağlı boya, 243,8 x 172,7 cm. (Hongtu, 1998).

Sanat tarihçisi Martin Powers (2019), Zhang ile yaptığı röportajda ona Doğu ve Batı Sanatı arasında etkileşim kurduğu bu çalışmalarının politik bir yönü olup olmadığını sormuştur. Zhang'ın ise bunun doğrudan politik olmadığını ancak *“Batılı” olanın ve “Doğulu” olanın ne olduğunu* sorgulamak için bu yöntemi kullandığını ifade etmiştir:

Yıllarca ortada kaldım. Fikrim neydi, sorum neydi? Herkes Doğu ve Batı'dan, Çin ve Avrupa'dan bahsediyor. Bundan gerçekten bıktım! Ama kolay bir cevabım yok, bu yüzden cevap vermek için bu tür eserleri kullanmaya çalışıyorum. Tamam, bu bir yağlı boya tablo, tuval üzerine yağlı boya. Malzeme kesinlikle Avrupalı ve stil Van Gogh. Stüdyoma birkaç Çinli arkadaşımı getirdim ve “Vay canına, bu bir Van Gogh!” dediler. Ama başka bir arkadaşım “Ah, bu bir Guo Xi!” dedi. Bu daha da heyecan verici olabilir. Belki birinin farklı bir geçmişi vardır ve resmimle farklı bir şekilde ilişki kurabilir. Belki de resmimi tam olarak anlamıyordur, ama bu iyi. Sormak istediğim şu; neden Doğu ile Batı arasında bir şey yapamıyorum? (Zhang, 2019)

Sanatçı, bu füzyon resimleriyle işte tam olarak Doğu ile Batı arasında bir şey yapmaktadır. Görsel 238'de bu serideki bir başka resim, Yuan Hanedanı ressamı Zhao Mengfu'nun “Que ve Hua Dağlarında Sonbahar Renkleri” adlı eserini (Görsel 239), Monet'nin üslubuyla yeniden yarattığı çalışması yer alır.



Görsel 238. Zhang Hongtu, Zhao Mengfu ve Monet, 1999, tuval üzerine yağlı boya, 76,2 x 243,8 cm. (Hongtu, 1999).



Görsel 239. Zhao Mengfu, Que ve Hua Dağlarında Sonbahar Renkleri, 1295, el rulosu, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 28,4 x 93,2 cm, National Palace Museum, Taipei. (Mengfu, 1295).

Powers'ın “*Doğu ve Batı stilleri birleştirilmelidir görüşüne katılıyor musunuz?*” sorusuna ise “Doğu ile Batı arasındaki bu ikiliğin doğal olduğunu düşünmüyorum” şeklinde yanıt verir. Yaklaşık yüz yıl önce, uzunca bir süre dünyaya kapalı olan Çin'in kapılarını Batılı güçler açmaya çalıştıklarında, oradaki insanların kafalarının karıştığını söyler. Aşıkâr olan iki şey vardır: bunlardan biri Çin'e yeni bir şey geldiği; diğeri ise insanların hala eski geleneği sürdürmek istemeleridir. Böylelikle, Doğu ve Batı zıt kutuplar olarak görülmeye başlanır. Sanatçı, bu görüşü doğru bulmadığını, insanlık olarak; farklı kültürleri, farklı gelenekleri, farklı dinleri ayırmayı ve bu tür düşüncelerle bölünmeyi bıraktığımızda, dünyanın çok farklı bir yer olacağına inandığını dile getirir:

Elbette, Doğu ve Batı arasında bazı farklılıklar vardır; Doğu ve Batı'yı bir araya getirmek isteyebilirim, ancak rekabet etmek zorunda değiliz. Hangisinin doğru, hangisinin yanlış olduğuna karar vermemize gerek yok. Bence bu bir hata. Ne yazık ki, belki de yüz yılı bu konuda tartışarak boşa harcadık. Stüdyom ve sanatım hala Doğu ve Batı arasında. (Zhang, 2019)

Sanatçı, Dong Qichang'ın “İyi bir ressam olmak için on bin mil seyahat etmeli ve on bin kitap okumalısınız.” sözünü hatırlatarak; Dong Qichang bugün hayatta olsaydı kesinlikle Avrupa'ya seyahat etmek isterdi ve Avrupa sanat tarihi ve felsefeleri okurdu, demiştir (Zhang, 2019).

1955 doğumlu sanatçı ve akademisyen Hong Ling, Sarı Dağ'ın eteklerindeki atölyesinde, dağlara duyduğu bağlılıkla çalışmalarını sürdürmektedir. Bu bağlılık, antik

sanatçıların yaklaşımlarını anımsatır. Burada dağın, mevsim döngüsüyle sürekli değişen görünümünü yakalama tutkusuyla hareket eder. Hong Ling resimlerinde hem Çin hem de Batı manzara geleneklerinden teknikleri ustalıkla birleştirir. Manzaraları, geleneksel Çin shanshui'lerinde büyük bir öneme sahip olan *qi* (nefes-enerjisi) kavramını vurgular ve benzerlik ve benzemezlik (*si yu bu si*) arasında hassas bir denge kurar. Bu Uzak Doğulu estetik anlayış, Batı'nın temsil ve soyutlama arasındaki etkileşimiyle uyumlu bir çizgide ilerler. Hong'un resimlerinde; ince ağaç gövdeleri, çam ağacı dalları, dağların kayalıkları veya suyun yansımaları gibi belirgin unsurlar seyrek kullanılırken tuvalin genelini soyut unsurlar kaplar (Görsel 240). Bu soyut unsurlar çoğu zaman doğanın veya evrenin genişliğini çağrıştırır ve antik Çin'in düşünsel temalarıyla uyum gösterir. Hong'un eserleri, geleneksel resimlerdeki mistik sis ve pus görüntüsünü korumaya devam eder ve *qi*'yi çizgilerin, fırça vuruşlarının, renk damlacıklarının ve dokuların ritmik etkileşimiyle iletir. Bu biçimsel unsurlar, Soyut Dışavurumculuk'tan izler taşıırken, genel atmosfer hala belirgin şekilde Çin'e özgüdür. Hong Ling, Doğu ve Batı etkilerinin uyumlu ve özgün bir birleşimini yaratır (Yang, 2023: 361).



Görsel 240. Hong Ling, Erken Bahar, 2001, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100 cm. (Ling, 2001).

1956 yılında doğan sanatçı ve akademisyen Wang Keju, modern Batı sanatından etkiler taşıyan manzara resimleri yapan bir başka isimdir. Eserlerinde öne çıkan motifler; deniz manzaraları, dağlar, limanlar, tarlalar ve yerel peyzajlardır. Wang, resimlerini daha çok açık havada, doğa karşısında üretmektedir. Özellikle Post-Empresyonizm ve Fovizm'den ilhamla yaptığı resimlerinde, literal bir temsilden ziyade doğanın biçimsel unsurlarla düzenlenmesine odaklanır (Görsel 241). Açık havada üretmesine rağmen özel

renk tercihleri doğal ışıktan bağımsızdır. Çalışmalarının çoğunda, Çin shanshui'lerinden ve çağdaş İngiliz sanatçı David Hockney'in büyük ölçekli mekân tasvirlerinden etkilenecek panoramik bir kuş bakışı perspektif kullanır. Üç boyutlu derinlik yanılsaması yaratma çabasına girmeden, derinliğı yüzeylerin katmanlanması yoluyla aktarır (Yang, 2023: 360).



Görsel 241. Wang Keju, Lu'an Rift Vadisi Üçüncü Bölüm, 2017, 199,7 x 160,9 cm. (Keju, 2017).

Uzak Doğu ve Batı sanatını eserlerinde birleştiren bir başka sanatçı, 1966 Pekin doğumlu olan ve Pekin ve Berlin arasında yaşamını sürdüren Meng Huang; resim, fotoğraf ve enstalasyon gibi mecralarda eserler üretmektedir. İnsanlardan arındırılmış, melankolik sayılabilecek oldukça büyük boyutlara sahip manzaralarında Çin sanatının geleneksel etkileri örtük bir şekilde hissedilirken resimler genel anlamda Avrupa sanatının araç ve teknikleriyle yapılmıştır (Görsel 242). 2024 yılının Nisan ayında açtığı "Landscape and Shanshui (Manzara ve Shanshui)" başlıklı sergisinde Çin ve Almanya arasındaki kendi yaşam deneyiminden ilhamla ortaya çıkan dokuz manzara resminden oluşmuştur. Resimlerinde her iki kültürün biçimsel stratejileri sezgisel olarak okunabilen sanatçı, kültürlerarası bilgisini, yeni, evrensel bir sanat anlayışına dönüştürmüştür (Sfada, 2024).



Görsel 242. Meng Huang, Mesafe-12, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 180 x 280 cm. (Huang, 2018).

1964 yılında Wuhan’da doğan ve Pekin’de yaşamını sürdüren Zeng Fanzhi, çağdaş Çin sanatının tanınmış isimlerindendir. Kültür Devrimi’nden sonra gelen açılım döneminde sanatçıların daha kavramsal bir dil arayışına girdiği Çin’in “85 Yeni Dalga” hareketinden etkilenmiş ve Batı sanatını yakından takip etmiştir. Özellikle Alman Ekspresyonizmi ve Fransız Romantizmi’ne ilgi duymuştur. Wuhan’dan Pekin’e taşındığı dönemde burada yaşadığı yabancılaşma hissi, 1994–2004 arasındaki eserlerini kapsayan “Maske” serisini yaratmasına yol açmıştır. 2004 yılından itibaren ise odağını maskelerden tamamen farklı bir yöne, soyut manzaralara kaydırmıştır (Görsel 243). Çizgiler, şekiller ve hareketi resimlerinin ana unsurları olarak kullanmıştır. Batı’nın Soyut Ekspresyonizmi ile Uzak Doğu’nun geleneksel shanshui ve shoujuan hua (parşömen resimleri) resim türlerini ve kaligrafik unsurları birleştirerek kendi çok yönlü ve eşsiz stilini geliştirmiş; böylece uluslararası bir tanınırlık kazanmıştır. Tuvallerinin büyüklüğü Çin parşömen resimlerini andırmaktadır, sonsuz nehirler ve dağ sıraları da shanshui’lern karakteristiğidir. Bu soyut manzaraları, özellikle Tang ve Song shanshui’lerini anımsatır.



Görsel 243. Zeng Fanzhi, E Serisi 2022 no.14, tuval üzerine yağlı boya, 373 x 223 cm. (Fanzhi, 2022).

Zeng Fanzhi; Francis Bacon, Anselm Kiefer, Jackson Pollock gibi Batılı sanatçılardan ilham almıştır; ancak son çalışmalarının Batı'dan aldığı bu ilhamlardan ziyade Çin geleneksel sanatıyla ilgili olduğunu ifade etmiştir. Bir röportajında resimlerindeki köklü değişimin ve geleneksel Çin kültürüne dönüşünün sebebi sorulduğunda, şöyle cevap vermiştir:

Bu değişim birkaç nedenden dolayı gerçekleşti. Örneğin, bahçe tasarlamayı seviyorum ve bunu yapmak için taşlar ve bitkiler gibi şeylerin doğal güzelliğine karşı belirli bir takdir duygusuna sahip olmalısınız. İmparator Huizong'un "Qin'i Dinlemek" adlı tablosu Song hanedanlığından kalma en güzel tablodur. 10 yıldan uzun süredir, o tablodaki çam ağacının güzelliğini gözlemliyorum. Ve Japonya'ya ve başka yerlere seyahat ettiğimde, artık çam ağaçlarına özel bir ilgi gösteriyorum. Yani bu, resimleri incelemek ve gerçek dünyayı gözlemlemek arasında bir kombinasyon. Zamanla, geleneksel şeylerin kendi güzellikleri olduğunu fark etmeye başladım. Belki de bunun yaşım ile de ilgisi vardır. Belirli bir yaşa geldiğinizde, doğal olarak iç gözlem ruhuna yönelmeye başlarsınız. (Qin, 2016)

Soyut manzaralarınızda belirgin bir unsur olan dal motifinin neyi ifade ettiği sorulduğunda ise; başlarda Batı'daki insanların bunu dışavurumculukla ilişkili olduğunu düşündüklerini ama aslında daha çok Çin kaligrafisiyle ilişkisi olduğunu ifade etmiştir: “Batı dışavurumculuğundan farklıdır, çünkü Batı dışavurumculuğu yüzeyseldir, ancak daha çok fırçanın dışsal bir görünümüyle karakterize edilirken, kaligrafi daha çok içsel zihin durumuyla ilgilidir (Qin, 2016).

Çinli sanatçılar, açılım dönemiyle birlikte Batı sanatından yoğun şekilde etkilenseler de 1990'lı yıllarda, çağdaş ve evrensel bakış açılarıyla, yüzlerini yeniden zengin kültürel köklerine çevirerek uluslararası platformlarda kendilerine özgü bir kültürel kimlik oluşturmayı başarmışlardır. Özellikle 1995 yılından itibaren, geleneksel mürekkep sanatından hareketle çağdaş deneysel mürekkep sanatı gelişmiş; mürekkep hem materyal hem teknik hem de kavram olarak farklı stil ve medyalardaki birçok eserin odak noktası olmuştur.

1960 Şanghai doğumlu sanatçı ve akademisyen Wang Tiande, 2002'den itibaren kendi geliştirdiği teknikle manzara resimleri yapmaktadır (Görsel 244). Bir gün atölyesinde çalışırken, zemindeki kâğıdın üzerine yanlışlıkla sigara külü dökülmesi ve kâğıtta kıvılcımların oluşturduğu delikler sanatçının ilhamı olmuştur. Daha sonra bu fikri geliştiren Wang, mürekkep resmi yaptığı xuan kâğıdının üzerine, tüsüyle delikler açtığı ikinci bir kâğıt yerleştirir. İki katmanın görüntüleri hem kesişmekte hem de hafifçe ayrık kalmaktadır. Üst katmandaki yakılmış deliklerden, alttaki görüntü parçalı bir şekilde ortaya çıkar. Bu oyunlu saydamlık, geleneksel shanshui'lerin mistik atmosferini anımsatır. Sanatçı, 2013 yılından itibaren, antik taş tabletlerden alınan kabartma izlerini yakma tekniğiyle birleştirmeye başlamıştır. Wang'ın bu yenilikçi, deneysel teknikleri geleneksel fırça ve mürekkep mirasına dayanırken bir yandan da geleneğin sınırlarını zorlamaktadır. Yanmış yüzeyler, zamanın geçmiş izlerine, yıkım ve inşa temalarına göndermeler içerir. İkili katmanlar, modern bir estetik duyarlılık içerirken Batı'da yaygın bir teknik olan kolajı anımsatır. Wang'ın eserleri; geçmiş ile bugünü, Doğu ile Batı'yı materyal, form ve teknik aracılığıyla birleştirmektedir (Yang, 2023: 364-367).



Görsel 244. Wang Tiande, Gölün Üzerindeki Karı Ararken, 2019, xuan kağıdına mürekkep, yanık izleri ve tablet baskı, 68 x 57 cm. (Tiande, 2019).

1976 doğumlu Huang Bingyi; mürekkep resmi, enstalasyon, performans, arazi sanatı gibi farklı sanat pratiklerini kullanan bir çağdaş sanatçıdır. Devasa boyutlardaki eserlerinde genellikle çoklu paneller, el rulosu, asılı parşömen gibi eski Çin geleneğine özgü formatları kullanır. Jackson Pollock'un aksiyon resmi gibi harekete dayalı olan bazı çalışmaları aynı zamanda Uzak Doğu'da mürekkep resmi yapmanın meditatif bir ritüel olarak görülmesi anlayışını da özünde barındırır. Bunlardan biri 2012'deki "Rüzgârın Şekli" sergisi için yaptığı performans-çalışmadır (Görsel 245). Huang, Berlin'deki St. Johannes-Evangelist-Kirche kilisesinin bombalanıp yeniden inşa edilmesinden etkilenerek bu çalışmayı gerçekleştirmiştir. Metrelerce uzunluğa sahip bir xuan kağıdını, Zhejiang Eyaleti'ndeki Fuchun Nehri yakınlarında bulunan Yanlingwu arazisindeki yolun eğimi boyunca, tepenin zirvesinden dibine kadar yerleştirmiş; ardından, xuan kağıdını yakarak elde ettiği külleri, resmin ilk katmanı olarak rüzgarla serpiştirmiştir. Arazinin eğimi, yerin pürüzlü dokusu ve rüzgâr, eserin oluşumunu şekillendirmiştir. Sonraki aşamada Huang, büyük sulama kaplarıyla kâğıda mürekkep ve su sıçratmış; resim üzerinde koşarak müdahalelerde bulunmuştur. Eserin nihai dokusu, yer yüzeyinin jeolojik etkisini yansıtır; dalgalı zemin, çukur ve kabarık şekillerde ortaya çıkar. Huang Bingyi, bu eserini bir arazi sanatı, devingen bir sanat formu olarak tanımlamaktadır. Resmin son hali asılı parşömen formatında sergilenmiştir. Huang'ın; yıkım ve yeniden inşa, eski ile yeni, doğa ile birey ve dünya ile medeniyet arasındaki bağlantıları ve yansımaları araştırdığı eserleri, geleneksel/çağdaş, Doğu/Batı arasındaki süregelen diyalogları barındırır (Yang, 2023: 365).



Görsel 245. Huang Bingyi, Rüzgârın Şekli, performans, Fuchun Dağları. 2012. (Bingyi, 2012).

21. yüzyıl Uzak Doğu manzara resimlerinin önemli bir kısmı, görüldüğü üzere, Cézanne, Matisse ve Pollock gibi Batılı modern sanatçıların etkilerini taşımaya devam etmektedir. Genellikle yağlı boya ve mürekkeple yapılan manzaralar, geleneksel shanshui resim düzenini referans alır ve/veya qi'ye gönderme yaparak Çin duyarlılığını ifade etmeye çalışır. Sanatçıların çoğu, kadim geleneğe sadık kalarak Çin'in geniş manzaralarının kendine has özelliklerini yakalamaya ve bu topraklarla olan derin bağlarını ifade etmeye odaklanmaktadır. Mürekkep kullanan sanatçılarda deneysel yaklaşımlar daha fazla görülür. Modern Batı sanatından alınan sıçratma, dökme, yakma ve kolaj gibi yöntemleri kullanarak mürekkep ve pirinç kağıdının potansiyelini keşfetmektedirler. Bazı sanatçılar ise manzara resmi yaratımını -doğayla olan doğrudan ilişkisi sebebiyle-, kavramsal anlam taşıyan bir süreç olarak görerek yerleştirme, performans gibi pratiklerle değerlendirmektedir (Yang, 2023: 367-368).

21. yüzyılda, diğer coğrafyalardaki çağdaş sanatçıların bir kısmı da Uzak Doğu'nun geleneksel manzara sanatından etkilenerek eserler üretmektedir. Bu sanatçılardan biri olan Danielle O'Connor Akiyama 1957'de Toronto'da doğmuş Kanadalı bir sanatçıdır. Japon fırça sanatı Sumi-e üzerine eğitim alarak bu tekniği soyut ekspresyonist yaklaşımla birleştirmiştir. Eserlerinde, Japon felsefesi ve çağdaş Batılı estetik anlayışlarının bir füzyonunu yaratır. Soyutlamalar içeren yağlı boyaları, yaşamın enerjisini yansıtan canlı renklerden oluşan genellikle çiçek ve doğa temalarını içerirken Çin ve Japon geleneksel manzaralarının kompozisyonlarını andırır (Görsel 246).



Görsel 246. Danielle O'Connor Akiyama, Altın Uzantı, triptik, tuval üzerine yağlı boya, 175,26 cm x 93,98 cm. (Akiyama, 2012).

1953 doğumlu akademisyen ve sanatçı Aydın Ayan, eserlerinin ana temaları olan insan ve doğayı figüratif üslupla ele alır. Bu eserlerde, detaycılık, renk kullanımı ve biçimsel kurgu ile Batı sanatının etkileri açıkça görülse de Uzak Doğu etkileri de hissedilmektedir. Burcu Pehlivan (2017: 58) da yazısında, Ayan'ın bazı resimlerinin Kuzey Avrupa manzara resminden olduğu kadar Uzak Doğu resminden de izler taşıdığını belirtmiştir. Ayan'ın resimlerinde doğa temsili, -tüm detaycılığına rağmen- Batı'daki mimetik anlayıştan ziyade Uzak Doğu'daki içselleştirilmiş doğanın yansıması biçimindedir: “Gerçek ile gerçeğin görüntüsü arasında zihin mekik dokur ancak sanatçı belli bir noktada durur. Bu tam da sanatçının belirlediği, sanatçının biçemi ve amacı ile örtüşen, aşılmaması gereken bir sınır çizgisidir (Küpçüoğlu, 2020: 149).” Örneğin, “İlk Karda İzler” adlı resmin (Görsel 247) neredeyse monokrom olarak nitelendirilebilecek yapısı, dinginliği ve ufku belli belirsizliği Uzak Doğu resimlerini anırtmaktadır.



Görsel 247. Aydın Ayan, İlk Karda İzler, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 160 cm. (Ayan, 2014).

2016 tarihli “Sıla Çiçekleri ve Devedikenleri, Doğadaki Karşıtlık” adlı resmi (Görsel 248) ise, isminden de anlaşılacağı üzere doğada ve tüm evrende var olan zıtlıkları konu alır. Bu resim Uzak Doğu felsefesinin temeli olan *yin-yang* kavramına, yani doğada var olan her şeyin iç içe geçmiş zıtlıklarından doğan uyuma bir gönderme olarak düşünülebilir.



Görsel 248. Aydın Ayan, Sıla Çiçekleri ve Devedikenleri, Doğadaki Karşıtlık, 2016, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 160 cm. (Ayan, 2016).

1960 doğumlu Selma Gürbüz’ün; kadın, doğa ve canlılar etrafında şekillenen sanatında, Doğu ve Batı üsluplarının iç içe geçişi görülür (Görsel 249). Tarih boyunca, birçok coğrafya arasında köprü işlevi gören; farklı toplumları, düşünceleri, inançları bir araya getiren Türkiye’de doğmuş bir sanatçı olarak eserlerinde oluşan özgün sentez şaşırtıcı değildir. Gürbüz, sanatını oluşturan unsurlar hakkında şunları söylemiştir:

Çalışmalarımnda klasik Osmanlı Sanatı da dahil pek çok esintiler var. Batı nasıl Doğu’ya baktıysa, ben Batı sanatını bilerek Doğu’dan Batıya bakma arzusu duyuyorum. Doğulu gözüyle Batıya bakıyorum. Aynı zamanda da Doğu sanatına bakıyorum. Japon sanatı, Çin sanatı, Osmanlı minyatürüne, yüzyıllarca sürmüş bütün bu geleneklere ve onların birbirleri ile ilişkilerine bakıyorum. Buradan da Osmanlı sanatı ile Uzakdoğu sanatı arasındaki ilişkiyi görüyorum, İran minyatürü ile Türk minyatürü arasındaki ilişkiyi görüyorum. (Dursun, 2024)



Görsel 249. Selma Gürbüz, Orman, Dolunay, 2012, el yapımı kâğıt üzerine mürekkep, 155 x 300 cm. (Gürbüz, 2012).

İngiliz sanatçı Alexander Rhys, Doğu ve Batı arasındaki sanat ve kültür farklarını araştırarak eserlerinde bu karşıtlığı birleştiren sanatçılardan biridir. Özellikle Japon kaligrafisinden ve fırça hareketlerinden etkilenen sanatçı, karışık teknik ve malzemelerle, çok katmanlı dokular oluşturur (Görsel 250). Doğayı stilize bir üslupla yorumlar.



Görsel 250. Alexander Rhys, Kyoto Life, karışık teknik, tuval üzerine, 100 x 100 cm. (Rhys, 2012).

1960 yılında doğan akademisyen ve sanatçı Caner Karavit, Türkiye’deki çalışmalarının yanı sıra Çin Halk Cumhuriyeti’nde; mağara tasvirleri, eski Türk sanatı ve Geleneksel Çin resmi üzerine araştırmalar yapmıştır. Burada ünlü ressam Le Keran’ın geleneğinden gelen ve “Xie Yi” tarzı kuşağının temsilcilerinden olan Liu Han Shi’dan Çin manzara resmi üzerine eğitim almıştır (Gi Art Project, t. y.).

Geleneksel Çin manzara resmi anlayışıyla kendi özgün üslubunu birleştiren sanatçının yapıtları, Doğu-Batı sentezi olarak yorumlanabilir. Sanatçının Görsel 251’de yer alan resmine ilişkin açıklaması şöyledir:

Manzaranın “0” noktası, ölü doğayı ve çevredeki yabani otların gizlediği çürümeyi gösteren eski bir antik taş mezardan yolculuğuna başlıyor. Taş mezar, mucizevi ölüm alanının ve çürüme zamanının enerjisini taşır. Kaplumbağa taşı uzun ömrü, yani doğrusal zamandaki büyüme enerjisini sembolize eder. Büyüme ve çürüme; biri diğeri hakkında bilgi öğretir ve böylece birbirlerine anlam verir. Büyüyen doğa, enerjisini çürüten doğaya verir, çürüten doğa ise enerjisini büyüyen doğaya verir. Her ikisi de enerjisini diğeri için feda ederek doğada değişimin gerçekleşmesine izin verir.



Görsel 251. Caner Karavit, Kaplumbağa Taşı ve Taş Mezar, tuval üzerine akrilik boya, 150 x 100 cm. (Karavit, 2012).

1988 yılında doğan Selda Eren’in çalışmalarında, Uzak Doğu’daki boşluk-doluluk felsefesinin etkileri görülür (Görsel 252). Eren, boşluk-doluluk ilişkisini, resimlerinde negatif-pozitif alanlar kurgulayarak yansıtmıştır. Bir yandan şimdi ve gelecek arasındaki zihinsel geçişleri negatif alanların boşluğuyla hissettirirken bir yandan da varlık ve görüntü

arasındaki ilişkiyi sorgular: “Var olmak, görünür olmayı gerektirmediği gibi, görünmeyen de her zaman yok değildir. Bu halde görüntü ‘kural olarak’ bir varlığın temsidir. Temsil problemine yeniden eğilmeyi öneren Selda Eren’in resmi, ‘yokluğun temsili’ni ele almasıyla özgündür” (Valık ve Hiçlik, 2012).



Görsel 252. Selda Eren, İsimsiz, 2017, serigrafi baskı (ed. 8/10), 50x70 cm. (Eren, 2017).

5.1.2. Doğanın Tahribi ve İklim Krizi

21. yüzyıl, insan-doğa ilişkisinin en çetrefilli ve gergin dönemi olarak başlamıştır. İnsanın doğaya müdahalesinin günden güne hızla artması, beraberinde ağır çevresel sorunları ve iklim krizini getirmiştir. Doğayı uzunca bir süredir tükenmez bir kaynak olarak gören modern insan, ekonomik büyüme sağlamak ve yaşam standartlarını yükseltmek için doğanın tüm sınırlarını zorlamaktadır. Ormanlar, yerleşim yerlerine ve tarım alanlarına dönüşmekte; su kaynakları, aşırı tüketim ve kirlilik nedeniyle hızla tükenmektedir. Hava, kara ve su ekosistemlerini bozan plastik kirliliği, mikroplastikler yoluyla insan sağlığını da tehdit etmektedir. Doğal yaşam alanlarının kentleşme ve sanayileşmeyle yok olması, birçok canlı türünün hızla tükenmesine neden olurken biyoçeşitliliğin azalması endişe verici bir boyuta ulaşmıştır.

Dünya’nın, uzun dönemli hava durumu ve sıcaklık ortalamalarında görülen; doğal süreçlerden ya da insan faaliyetlerinden kaynaklanan kayda değer değişiklikleri ifade eden “iklim değişikliği” terimi, 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaktadır. Ancak 20. yüzyılda daha

fazla üzerinde durulan bir konu haline gelmiştir. İklim değışikliğı olgusu başlarda, 1896’da İsveçli bilim insanı Svante Arrhenius tarafından ortaya atıldığı iddia edildiğı; 1950’lerle birlikte daha yaygın kullanılmaya başlanan “küresel ısınma” olarak adlandırılmıştır (Bovornkitti, 2009: 320). Dünya’nın yüzeyinin, atmosferinin ve okyanuslarının uzun vadede ortalama sıcaklıklarının sürekli olarak artış göstermesini ifade eden bu terim, insanları, Dünya’nın gittikçe daha da ısınacağı ve en sonunda kış mevsiminin yaşanmayacağı şeklindeki hatalı bir düşünceye sevk etmiştir. Bu yanlış anlaşılmayı önlemek için zamanla bilim insanları ve medya “iklim değışikliğı” ifadesini kullanmaya başlamışlardır.

“İklim değışikliğı” terimi ise 20. yüzyılın sonlarında, bu sorunun ciddiyetini ve çözüm yaratmak için bir an önce harekete geçmek gerektiğini vurgulamak isteyen çevre savunucuları ve yazarlar tarafından “iklim krizi” ifadesine dönüştürülmüştür. “Hükümetlerarası İklim Değışikliğı Paneli (IPCC)”nin 2018 raporunda, küresel ısınmanın 1,5°C’yi aşmasının felaketle sonuçlanacağı uyarısında bulunulması, bir dönüm noktası olarak “değışim”den “kriz”e geçişi hızlandırmıştır (WWF, 2018).

Özetle, önce küresel ısınma, daha sonra iklim değışikli en son ise “iklim krizi” olarak adlandırılan olgular bütünü, 21. yüzyılda tüm dünyanın karşı karşıya olduğu çevresel zorlukları ele almanın ciddiyetini ve aciliyetini vurgulamaktadır. İklim krizi ve çevresel sorunlar, çözüm bekleyen acil meseleler olarak, insanlığın geleceğini doğrudan şekillendirmektedir. İnsan ve doğa arasındaki ilişki, ancak, doğayla uyum içinde bir yaşam felsefesine uymakla mümkün olacaktır. Bu da insanlığın kolektif iradesine ve çabasına bağlıdır. Bireyler ve toplumlar, doğayla olan ilişkilerini derinleştirmeli, çevresel sorunlara duyarlı olmalı, bireysel ve kolektif sorumluluğı kabul etmeli, yani ekolojik bilince sahip olmalıdır. “Ekoloji” kavramı, ilk kez doğa felsefecisi Henry David Thoreau’nun 1858 tarihli bir mektubunda “oecologia” biçiminde kullanmıştır. Yunanca “oikos” ve “logos” kelimelerinden türetilen bu ifade, Ernst Haeckel’in 1866’da yayımlanan “Organizmaların Genel Morfolojisi” kitabında tanımlanmış; İngilizceye “ecology” olarak çevrilmiştir. Haeckel’in ekoloji tanımı, canlıların hem organik hem de inorganik çevreleriyle olan tüm ilişkilerini kapsar (Sevgi, 2022: 133). Psikanalist ve düşünür Félix Guattari ise 1989 tarihli “Üç Ekoloji” kitabında “ekozofi” terimini ortaya koymuştur. Guattari, terimin ortaya çıkışını şu sözlerle anlatır:

Ekoloji, heterojen gerçekliklerden oluşan eklektik bir terim. (...) Ekoloji, öncelikle bir bilim, doğadaki ekosistemlerin bilimi. Kesin sınırları yok, çünkü biyosferdeki ekosistemler kadar toplumsal, kentsel, ailevi ekosistemleri de içine alabilir. Çevresel, toplumsal ve zihinsel olmak üzere üç tür ekolojiyi bağlayan “ekozofi” düşüncesi buradan doğdu. (Guattari, Spanel ve Videcoq 2021)

Dolayısıyla bu kavram ile Guattari, ekolojik krizlerin yalnızca çevre sorunlarla sınırlı olmadığını savunur. Ekozofi; çevrenin korunması ve doğal kaynakların sürdürülebilir kullanımı üzerine odaklanan “çevresel ekoloji”, insanların birbirleriyle ve toplumla ilişkilerini ele alan; kapitalizm, tüketim toplumu, eşitsizlik, sosyal adaletsizlik gibi konuları irdeleyen “toplumsal ekoloji”, bireylerin kendi zihinleri ve duygusal dünyalarıyla olan ilişkilerini kapsayan “zihinsel (bireysel) ekoloji” olmak üzere üç temel ekolojik alanın bir arada ele alınması gerektiğini vurgulayan bir kavramdır. Bu bakış açısı, çevresel krizin çözümünü yalnızca teknik ve bilimsel yaklaşımlarla sınırlanamayacağını; aynı zamanda kültürel, etik ve felsefi bir dönüşümün de şart koşulması gerektiğini ortaya koyması sebebiyle günümüzde oldukça önemli bir yaklaşımdır. İklim krizi, biyolojik çeşitlilik kaybı ve toplumsal eşitsizliklerin bir arada ele alınması gerektiğini işaret ederken bireylerin hem kendileriyle hem de çevreyle daha uyumlu ilişkiler kurabilmesi için etik bir değişim çağrısı yapar. Guattari’nin ekozofi yaklaşımı, günümüzde çevre hareketleri, sürdürülebilirlik politikaları ve kişisel dönüşüm süreçlerinde bir rehber olarak görülebilir. “Ekoloji”yi yalnızca doğa ile sınırlı tutmayan bu geniş perspektif, bireyden topluma ve doğaya kadar uzanan bir bütünlük arayışıdır (Guattari, Spanel ve Videcoq 2021). “Ekolojik düşünce deyince tek bir akım veya gruptan, herkes tarafından kabul edilebilir bir yapıdan ya da ideolojiden bahsedilemez. Çevre korumacılıktan anarşizme, radikal ekolojiden ekososyalizme, eko-feminizmden dinsel hareketlere pek çok ekoloji düşüncesi bulunmaktadır” (Zümrüt, 2012: 21).

Bu noktada “antroposen” kavramından da bahsetmek yerinde olacaktır. İtalyan jeolog ve doğa bilimci Antonio Stoppani, 1873 yılında yayımlanan “Jeoloji Dersleri” adlı eserinde, insanın yeni bir jeolojik güç oluşturduğunu savunmuş ve insan tarafından karakterize edilen dönemi “antropozoik çağ” olarak adlandırmıştır (Luciano, Zanoni, 2023:

3). Yunanca “insan” anlamındaki “anthropos” ile “son dönem” anlamına gelen “-cene” ekinin birleşiminden türetilen ve “insan çağı” anlamına gelen “antroposen” sözcüğü ise ilk olarak 2000 yılında, Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer ve Will Steffen tarafından yazılan “The Anthropocene” başlıklı makalede bir jeoloji terimi olarak kullanılmıştır. Yazarlar, insan faaliyetlerinin yeryüzü ve atmosfer üzerinde günden güne artan etkileri göz önünde bulundurulduğunda, küresel ölçekler de dahil olmak üzere tüm ölçeklerde, mevcut jeolojik çağ için “antroposen” terimini kullanmayı önererek insanoğlunun jeoloji ve ekolojideki merkezi rolünü vurgulamak istemişlerdir. Makalede, mevcut insan faaliyetlerinin etkilerinin uzun dönemler boyunca devam edeceği ifade edilmiş; yapılan bilimsel çalışmalara göre antropojenik karbondioksit emisyonları nedeniyle, iklimin gelecek elli bin yıl içinde doğal davranıştan önemli ölçüde uzaklaşabileceği belirtilmiştir. Antroposenin başlangıcı olarak 18. yüzyılın ikinci yarısını kabul etmişlerdir. Bu tarihi seçmelerinin nedeni olarak da geçtiğimiz iki yüzyıl boyunca insan faaliyetlerinin küresel etkilerinin açıkça fark edilir hale gelmiş olmasını göstermişlerdir (Crutzen, Stoermer, Steffen, 2000: 484). Amerikalı çevre tarihçisi ve sosyolog Jason W. Moore gibi bazı isimler ise meselenin antropojenik itici güçler değil, sermaye ve kapitalist güç ilişkileri olduğunu söyleyerek bu çağı, “kapitalosen” yani “sermaye çağı” olarak adlandırmışlardır. İklim krizinin ve çevresel dejenerasyonun kapitalist üretim sisteminin bir sonucu olduğunu ileri sürmüşlerdir (Moore: 2014: 286-287).

21. yüzyılın ilk çeyreği, önceki dönemlerin toplumsal ve çevresel sorunlarının günden güne ağırlaşan sonuçlarıyla yüzleşme ve aynı zamanda yeni sorunların ortaya çıkışıyla mücadele etme çabaları ile şekillenmektedir. İklim krizi ve diğer antroposen/kapitalosen etkiler, 2019’da ortaya çıkarak 2023’ün ortalarına kadar devam eden COVID-19 pandemisi, son derece hızlı teknolojik ilerlemelerin öngörülemeyen sonuçları ve potansiyel riskler, devam eden savaşlar ve kontrolsüz göç hareketleri gibi birbirine bağlı faktörler bu yüzyılın temel meseleleridir. Tüm bu güçlükler, toplumsal ve çevresel düzeyde köklü değişimlere acil ihtiyaç duyulduğunun göstergesidir. Bu doğrultuda sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, çevresel ve toplumsal sorunlara yanıt arayan, eleştirel düşünmeyi ve dönüştürücü etkiler yaratmayı teşvik eden güçlü bir araç haline gelmiştir.

21. yüzyıl sanatında; küresel ısınma, iklim krizi, antroposen/kapitalosen, ekoloji, ekozofi gibi terim ve olgular hem felsefi hem de pratik bir çerçevede sıklıkla ele alınır. Gabriella Giannachi (2012: 125), tartışmalı bir terim olarak gördüğü “doğa”ya dair bir anlam çözümlemesi yapar. Buna göre, doğa; bir “materyalite”yi (örneğin kayalık, okyanus, biyota, atmosfer); bir “süreç”i (örneğin neden-sonuç ilişkisi, evrim veya hayatın kendisi) ve bir sembolü (örneğin *cennet bahçesi*) ima eder. Sanatçıların iklimin krizi vb. gerçekleri farklı şekillerde ele aldığını söyleyen Giannachi, bu ele alış biçimlerini üçe ayırmıştır. Bunlar; görselleştirme ve iletişime vurgu yapan *temsiller*, katılım ve deneyime odaklanan *performans ortamları* ve etkileri azaltmayı ve davranış değişikliğini hedefleyen *müdahaleler* olarak sıralanmıştır. Sanatçılar, bunlardan birini veya birkaçını benimseyebilir.

Elbette, çevre problemleri, ilk kez 21. yüzyılda sanatın konusu olmamıştır. 19. yüzyıl Barbizon sanatçılarından Théodore Rousseau’nun çevresinde yaşanan doğa tahribatına ses çıkararak sanatıyla ekolojik bilinci destekleyen ilk sanatçı ve bir proto-ekolojist olduğundan önceki bölümlerde bahsedilmişti (Bkz. 3.4.1.). 1900’lerin sonunda ise ekolojik sanat, çevresel sanat, arazi sanatı gibi başlıklarda doğaya ilişkin insan kaynaklı sorunların bir tema haline geldiği sanat hareketleri görülmeye başlar. Tezin sınırlılığını aşmamak adına bu hareketlerden burada detaylıca bahsedilmeyecektir. Ancak, 20. yüzyıldan bu hususta -*öznel bir yaklaşımla*- tek bir isim seçilecek olsa, bu kişi Joseph Beuys olur. Ekolojik sanatın temelinde, hasara uğramış ya da tehdit altında olan doğal alanlara yönelik; dönüşüm, restore etme, yenileme, iyileştirme fikirleri yer alır ve bu fikirler mekâna özgü uygulamalara dönüştürülür. Çevre sorunlarına yönelik farkındalık sağlamanın yanı sıra çözüm önerileri üreterek harekete geçmek için gereken bağlantıları kurmak esastır (Zümrüt, 2012: 172). Beuys’un sanatı da bu doğrultuda şekillenmiştir.

1921-1986 yılları arasında yaşamış olan Alman sanatçı Joseph Beuys yapıtlarında; toplumsal, politik ve ekolojik sorunları bir arada ele alır. Genellikle doğa-insan arasındaki ilişkiyi sorgulayan kavramsal/sembolik çalışmaları toplumsal bilinci harekete geçirmeyi ve köklü bir dönüşüm gerçekleştirmeyi amaçlar. Toplumsal değişim için bir araç olarak gördüğü sanat çalışmaları ile ekozofi gibi kavramların gelişiminde önemli bir figür olan Beuys, biyofilik bir sanatçı kimliğine sahip olmasının yanı sıra ekolojist araştırmacı

niteliğine de sahiptir. Resim, heykel, kavramsal sanat, performans, happening gibi alanlarda çalışmalar gerçekleştirmiş; Fluxus ve ekolojik sanat hareketlerine dahil olmuştur.

Gençlik yılları II. Dünya Savaşı'na denk gelen Beuys, Alman Hava Kuvvetleri'ne katılmış, 1943 yılında pilotluğunu yaptığı uçağı Kırım'da düşürülmüştür. Ağır yaralanan Beuys, Tatar çobanlar tarafından bulunmuş; hayatta kalması için keçelerle sarılarak ve hayvansal yağlarla tedavi edildiğini iddia etmiştir. Bu olay daha sonra sanatında sıkça kullandığı keçe ve yağ malzemelerinin sembolik anlamlarının kaynağıdır (Kara, 2004: 49). Savaştan sonra, Alman kimliğinin hissettirdiği psikolojik, toplumsal, kültürel durumlarla sanatı aracılığıyla yüzleşmiştir (Duran, 2015: 43).

Doğa ile ilişkisi ise çocukluğuna dayanmaktadır. Doğal bir çevrede büyüyen Beuys, çocukluğunda sıkça doğayı gözlemlemiş ve deneyler yapmıştır. Evlerinin arka bahçesinde bitki koleksiyonu yapmaya başlamış; hayvanlar, bitkiler, mantarlar ve ağaçlara yönelik gözlemlerini defterine kaydetmiştir. Yakaladığı sıçan, örümcek, sinek, balık ve kurbağa gibi hayvanlarla bir laboratuvar dahi kurmuştur. Doğayla bu ilişkisi, yetişkinliğinde Şamanizm'e ilgi duymasına yol açmıştır. Geçirdiği uçak kazasının ardından Doğu felsefelerine olan yatkınlığını keşfetmiştir. Kendisini bir şaman gibi görmüş, şamanların toplumlarındaki rolü olan iyileştirme, rehberlik etme, bireylerin manevi dönüşümünü sağlama gibi işlevlerini sanatına taşımıştır. Performanslarında genellikle şamanik ritüellere ve sembollere yer vermiştir. Özellikle, savaş sonrası Almanya'da travmanın üstesinden gelme sürecine katkıda bulunma niyetiyle Şamanizm'den izler taşıyan sanatının toplumsal şifalanma için bir araç olduğuna inanmıştır. Bu bağlamda Beuys'un sanatı Doğu'dan ve Batı'dan öğelerin bir sentezi gibidir. Şamanizm'de olduğu gibi, doğayı ruhsal bir alan olarak görmüş ve insanın doğayla yeniden bütünleşmesi gerektiğini savunmuştur (Kara, 2004: 15-17). Ekolojik sanat hareketine ilişkin düşünce ve çalışmaları ise son derece politiktir:

1960'larda kâğıtları geri dönüştüren Beuys, çöplüklerin yeraltı sularını kirletebilecek sızıntılar içerebileceği uyarısında bulunmuştur. O, Batı medeniyetinin karakteristiğı olan doğaya yönelik yerleşik, sömürücü tutumların, aslında, temelde bireysel düşünme ve kendi kendini imgeleme tarzlarına ve ayrıca (daha açık bir şekilde) kâr

sağlamak için sınırsız maddi büyümeye yönelik bir ekonomiye dayandığını öne sürmüştür. (Girgin, 2022: 434)

Sorunun temelinde, devletin ve paranın gücü arasındaki suç ortaklığının yer aldığını öne süren sanatçı, çözümün ise antroposofist Rudolf Steiner'in "sosyal düzeni"nde olduğunu belirtir. Bu düzen; ekonomi, yasama politikaları ve kültürel işleyişin birbirinden bağımsızlaşmasıdır (Adams, 2014: 26-27).

Joseph Beuys'un en ünlü ve etkili toplumsal sanat projelerinden biri 1982'de Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen "Documenta 7" sergisi kapsamında başlattığı "7000 Meşe"dir (Görsel 253). Bu proje, Beuys'un çevre, insan ve doğa arasındaki ilişkiye dair görüşlerini somut bir şekilde hayata geçirdiği bir çalışmadır ve tüm ağaçların dikilmesiyle Beuys'un ölümünden sonra, 1986'da "Documenta 8" kapsamında tamamlanmıştır.



Görsel 253. Joseph Beuys, 7000 Meşe projesi için ilk ağaç, 1982, fotoğraf, Almanya'nın Kassel kentindeki Fridericianum Müzesi'nin önü. (Beuys, 1982).

Beuys, meşe ağacını seçerken, onun Kelt gelenekleriyle olan bağlantılarını dikkate almıştır. Meşe ağacı, Kelt mitolojisinde meşe, yaşamın devamlılığını, doğanın döngüsünü ve ruhsal uyanışı temsil eder. "7000 Meşe" projesi, bir sanat eseri olmanın ötesinde, toplumu

dönüştürmeyi hedefleyen geniş kapsamlı entelektüel ve politik bir hareket olarak tasarlanmıştır. Proje, ekolojik farkındalık yaratmanın yanı sıra; demokrasi, ekonomi ve kültür alanlarında bireylerin ve toplumların özgürleşmesini teşvik etmeyi amaçlayan bir eylem olarak görülmelidir (Görsel 254) (Barton, 2020: 19-21).



Görsel 254. Kassel’deki meşe ağaçlarını gösteren fotoğraf, 2020. (Public Delivery).

1945 doğumlu Alman sanatçı Anselm Kiefer, hem 20. hem de 21. yüzyılda son derece etkin olan bir sanatçıdır. Bunun nedeni, dönemlerin estetik, kültürel ve toplumsal ihtiyaçlarına yanıt verebilme yeteneğidir. Eserleri, tarih, mitoloji, felsefe ve çevre gibi temalar aracılığıyla insanlık durumlarını ele alırken, kullanılan malzeme ve teknikler açısından da iki yüzyılın sanatsal eğilimlerini kapsar. Resimlerine ve heykellerine ek olarak Kiefer, çizimler, suluboyalar, kolajlar ve manipüle edilmiş fotoğraflar, enstalasyonlar, sanatçı kitapları gibi pek çok farklı türde çalışmalar üretmektedir. Büyük ölçekli, kasvetli ve destansı yapıtlarında miti, hafızayı, Alman kültürünü ve II. Dünya Savaşı sonrası dönemi ele alır. Kiefer’in “manzara” olarak nitelendirilebilecek pek çok yapıtı mevcuttur; ancak o, manzarayı farklı konu ve anlamları keşfetmenin bir yolu olarak görmüştür. *Romantik manzara* ile *politik manzara* anlayışlarını çağdaş bir üslupla birleştirir. Kiefer’in eserlerinden bazıları, doğrudan olmasa bile dolaylı olarak ekolojik sorunlarla ilişkilendirilebilir. Özellikle II. Dünya Savaşı ve Nazi Almanyası’nın neden olduğu yıkımları sembolize eden eserleri, savaşların doğa üzerindeki geri döndürülmesi zor etkilerini gözler önüne serer. Bu eserler, doğa tahribatına dair güçlü bir yorum sunar ve savaşın yıkıcılığıyla çevresel zararlar arasındaki bağlantıyı somutlaştırır. Kiefer’in çalışmaları, doğa ve kültür arasındaki karmaşık ilişkiyi ele alarak insanlık tarihinin çevre üzerindeki etkilerine ışık tutar. Peter Halley’in *Doğa ve Kültür* başlıklı makalesindeki yaklaşım bu görüşü destekler niteliktedir (Duran,

2015: 50). Halley (2011: 1095), II. Dünya Savaşı'nın insan hayatını doğrudan ve derinden etkileyen, bir sel veya yangın gibi yok edici ve kontrol edilemez bir doğal bir felaket gibi görülebileceğini ifade eder. Sanatçının, “Samanyolu” resmi ve diğer benzer eserleri, savaşın ardından yanmış, çöle dönmüş bir arazi imgesini anımsatır (Görsel 255).



Görsel 255. Anselm Kiefer, Samanyolu, 1985-1987, tuval üzerine emülsiyon boya, yağlı boya, akrilik, reçine, bakır teller ve kurşun, 381 x 563,88 cm, Buffalo AKG Sanat Müzesi. (Kiefer, 1985).

Yeni bir çağın başladığı 2000’li yıllar, çevre sorunlarının inkâr edilemez ve görmezden gelinemez bir boyuta ulaştığı zamanlardır. Bu dönemde toplumsal farkındalık oluşturmak ve önleme çalışmaları yapmak için farklı disiplinlerde pek çok hareket meydana gelmeye başlamıştır. Bunlardan biri, 2001 yılında Britanyalı sanatçı ve çevre aktivisti David Buckland tarafından kurulan ve sanatı çevresel değişimle ilişkilendiren “Cape Farewell” projesidir. Bu girişim, çevresel felaketlere ilişkin farkındalık yaratmak, iklim değişikliği üzerine disiplinler arası tartışmayı teşvik etmek amacıyla; sanatçıları, bilim insanlarını, teknoloji uzmanlarını, aktivistleri ve toplum liderlerini bir araya getirmektedir. Misyonunu, “bilimsel araştırmalara dayalı sanat üretimini geliştirmek” olarak tanımlayan bu oluşum; sanatçılara, dünyanın çeşitli yerlerindeki çevresel sorunları gözlemlene imkânı sunar ve gözlemlerini sanat aracılığıyla insanlara ulaştırmalarını sağlar. Örneğin, bu oluşum içerisindeki sanatçılar, Antarktika’ya yapmış oldukları seyahatlerde iklim değişikliği ve doğa tahribatını doğrudan gözlemleyerek sanat eserlerine dönüştürmüşlerdir. Sanatçıların ve

katılımcıların doğrudan deneyimler elde etmelerini sağlayan proje, çevre ile ilgili kolektif bir duyarlılık yaratmayı hedefler (Giannachi, 2012: 125-126).

Cape Farewell tarafından 2013-2014 yılları arasında gerçekleştirilen; sanatsal ifadeyi, gıda üretiminde organik tarım, miras, sürdürülebilirlik ve inovasyonu araştırmalarıyla birleştirmeyi amaçlayan misafir sanatçı programı “FarmArt”ta yer alan sanatçılardan biri, 1948 doğumlu İngiliz Chris Drury’dir, Yeryüzü sanatı (land art) hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan Chris Drury burada, yazar ve şair Kay Syrad ile sanatçı Guy Martin’le birlikte, AONB (Olağanüstü Doğal Güzellik Alanı) olarak gösterilen Dorset’teki Sydling St. Nicholas bölgesinde çalışmak üzere görevlendirilir. Bu üç isimden, doğal, kültürel ve toplumsal bir habitat olarak vadinin sürdürdüğü gündelik yaşama kişisel bir yanıt geliştirmeleri istenir. Dorset bölgesinde yer alan üç farklı çiftlikle iş birliği yapan, çiftçilerle uzun diyaloglar kuran ve bölgenin doğasını detaylı bir şekilde inceleyen sanatçılar, bu iki yıllık iş birliğinin sonucunda yaklaşık 60 cm boyunda ve inek derisiyle ciltlenmiş el yapımı bir kitap olan “Exchange”i meydana getirmişlerdir. Buradaki çiftçilerin hikayelerini ve aynı zamanda Dorset toprağında neredeyse bir yıl boyunca gömülü kalmış kağıtlara basılmış yerel yabani bitki görüntülerini içermektedir (Cape Farewell, t. y.). Sanatçı, bitki baskılarının ve kitabın yaratım sürecini şöyle anlatır:

10 ay boyunca çiftliklerden birinin toprağına 100 sayfa 300 gram A1 resim kâğıdı gömdük. Daha sonra, alana yakın bir yamaçtaki tarlalardan birinden kare bir kübik çim kazdık. Bu çimden 60 bitki veya *bitki kümesi* aldım, bunları taradım ve daha sonra daha önce gömülmüş kâğıda mono baskı yaptım. Bunu, bitki görüntüsünü (duotonde) OHP asetatın pürüzsüz tarafına basarak, kâğıdı ıslatarak ve daha sonra asetatın arkasını yuvarlayarak görüntüyü aktararak yaptım. Elde ettiğiniz şey, bu muhteşem benekli ve topraksı kâğıt üzerinde neredeyse rüya gibi, çok ince bir çizime benzeyen bir görüntüdür. Bu 60 görüntü, Kay Syrad’ın 60 sayfalık metniyle serpiştirilmiştir; bu metin kısmen şiir, kısmen alıntı, kısmen liste, kısmen çiftlik işinin ayrıntılarının dökümüdür; bunların hepsi ürettikleri organik gıdayı ve toplumun yaşadığı biyolojik olarak çeşitli manzarayı yaratmaya yöneliktir. (Spacecraftproject, t. y.)

Bu çalışma, John Dewey’in, sanatın yalnızca bir yaratım süreci değil deneyimsel ve etkileşimsel bir süreç olduğu görüşüyle örtüşmektedir:

(...) Dewey felsefesinde deneyim, gündelik olarak bir defaya mahsus olan değil, içselleşmiş sürece karşılık kullanılmıştır. Doğadaki olayları alışkanlık dışında, fark edip gözlem yapmak esastır. Neden-sonuç ilişkisi kurmak, olaylara karşı gündelik alışkanlık ve tutumlar dışına çıkmak, bilinci devreye sokmak Dewey’in deneyiminde esas unsurlar arasındadır. (Korkmaz ve Salman, 2019: 89)

“Exchange” kitabının ortaya çıkış sürecinde sanatçılar, Dorset bölgesinin doğasını doğrudan deneyimlemiş, bölgenin gündelik yaşamıyla ve çiftçilerle etkileşim içine girmişlerdir (Görsel 256).



Görsel 256. Chris Drury ve Kay Syrad’ın “Exchange” kitabından sayfalar.

1938-2024 yılları arasında yaşamış olan sanatçı Mehmet Güteryüz figüratif dışavurumcu yaklaşımla; modern yaşamın çarpıklıklarını, insan, hayvan, doğa ve kent ilişkisini, birey-toplum çatışmasını, çizgisel/dinamik bir üslupla ve renkçi bir anlayışla yapıtlarına yansıtmıştır. 1990-92 yılları arasında ürettiği “Karşı Rüzgâr” adlı serisinde, savaşlar ve çevre felaketleri gibi insan eli ile tahrip edilen doğayı konu almıştır (Görsel 257). Sanatçı, 2 Ağustos 1990’da Saddam Hüseyin’in Kuveyt’i işgal etmesiyle fitili ateşlenen ve devasa on dört eserden oluşan bu serinin ortaya çıkış sürecini şöyle anlatır:

O işgal ile bölgeyi kana, ateşe ve bitmeyen acılara sürükleyecek savaşların ilk adımı atıldı. Sanki o ateş, çok sevdiğim ormanların ve suların kaybının nedeni olacaktı.

Doğaya, onun varlığına sarılmak, teşekkür etmek ama tahribine engel olamayacağım endişesiyle boyamaya başladım. Sevinçli bir enerji yerine endişenin gücü ile boyadım. İşte böyle, doğayı koruma güdüsü ile çıktı “Karşı Rüzgâr”. (Demirarslan, 2018)



Görsel 257. Mehmet Güler, Karşı Rüzgâr Serisi, 1991, tuval üzerine yağlı boya, 350 x 325 cm. (Güler, 1991).

1946 doğumlu Zahit Büyükişliyen, soyut olarak nitelendirilebilecek manzara resimleriyle tanınır. Boyanın yanı sıra; fotoğraf, serigraf ve kolaj eklemelerinin görüldüğü bu manzaralarda sanatçı, çarpık kentleşme ve sanayileşme, doğal yaşamın bozulması, çevre kirliliği, doğa ve teknoloji karşıtlığı, bunlar sonucunda oluşan gerilim ve sıkıntılar gibi konuları işlemektedir. 1980’li yılların sonunda Çernobil Nükleer Santrali’ndeki patlamadan, Hiroşima’dan ve radyasyon bulutlarından çok etkilenen sanatçı, bu olaylara ilişkin göndermelerini soyutlaşmış imgeler olarak sunar (Görsel 258) (Ateş, 2011: 16-21).



Görsel 258. Zahid Büyükişliyen, Çernobil'den Karadeniz'e, 1988, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 110 cm. (Büyükişliyen, 1988).

1949 doğumlu Azade Köker; resim, heykel, enstalasyon ve fotoğraf gibi çeşitli medyaları bir araya getiren yenilikçi ve eleştirel çalışmalarıyla tanınan bir çağdaş sanatçıdır. Kimlik, hafıza, toplumsal ve çevresel kaygılar gibi temalar üzerinde çalışan sanatçı, kâğıt, kumaş ve diğer doğal materyaller gibi çok çeşitli malzemelerle dokulu, katmanlı ve çok boyutlu eserler üretir. Doğanın yok edilmesinde en etkin rolü üstlenen insanın aynı zamanda çevresel felaketler karşısında en çaresiz kalan canlı olmasındaki ironik ikilem, Köker'in çalışmalarında işlenmektedir (Sevindik, 2023: 105). Sanatçının 2011-2016 yılları arasında açtığı üç sergi, doğa, kültür ve kent ana temaları etrafında şekillenmiştir. Bunlar, 2011 tarihli, antroposen çağında doğa-kültür ilişkisi ele aldığı “Üçüncü Doğa” (Görsel 259), 2013 yılında doğa-kent ilişkisini sorguladığı “Hareketli Mekanlar” ve 2016'da açtığı “Her Yerde Hiçbir Yerde” başlıklı sergilerdir (Yüksel, 2024: 100).



Görsel 259. Azade Köker, Üçüncü Doğa, 2011, tuval üzerine karışık teknik (triptik), 135 x 600 cm. (Köker, 2011).

Çevresel problemler, tüm dünyada olduğu gibi Uzak Doğu ülkelerinde de günden güne artış göstermektedir. Ekonomisinin hızlı gelişimi, üretim ve inşaat faaliyetleri, Çin'deki çevre sorunlarının ciddi derecede artmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Çinli sanatçılar da eserlerinde bu konuları işlemeye başlamıştır. Ekolojik yaklaşımların, tarihsel ve kültürel değerlerle bütünleştirilerek çağdaş bir perspektifle sunulduğu bu çalışmalarda, doğanın uyumlu işleyişini güçlendiren sanatsal-ekolojik ilişki vurgulanır (Jing, 2023: 234).

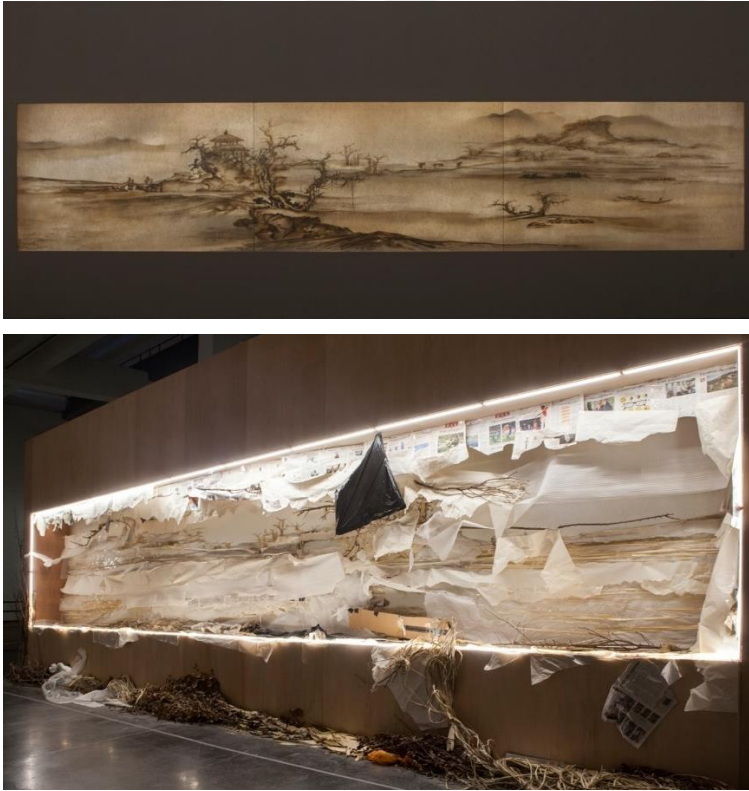
1967 yılında Pekin'de doğan fotoğraf profesörü ve sanatçı Yao Lu, klasik Çin resim stilini, fotomontaj tekniği ile manipüle ettiği çalışmalarında; çevredeki hızlı değişimler ve Çin'deki modernleşmenin olumsuz sonuçlarını, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki gerilimi işlemektedir. Eserleri, uzaktan bakıldığında son derece uyum içinde bir manzara görüntüsü sunar; ancak daha yakından bakıldığında sanatçının ele aldığı çağdaş sorunların bir tasviri ortaya çıkar (Görsel 260).



Görsel 260. Yao Lu, Puslu Gün Batımında Örtülü Dağ Sırtları, ed.8., 2009, fotomontaj, 120 x 56 cm. (Lu, 2009).

1955 doğumlu Çinli akademisyen ve sanatçı Xu Bing, 2014 yılında başladığı “Arka Plan Hikayesi: Manzara Resmine Yeni Bir Yaklaşım” adlı; ışık, resim ve enstalasyonun iç içe geçtiği serisinde, yarı saydam bir yüzey üzerinde ışık ve gölge manipülasyonu ile geleneksel shan shui görüntülerini yeniden yaratır. Eserlerin ön yüzünde görünen bu ikonik

başyapıtlar aslında pirinç kağıdının arkasına yerleştirilmiş çöplerin LED ışıklar ile oluşturulmuş silüetleridir. Sanatçı, Hong Kong’da bulduğu çeşitli döküntüler, kurutulmuş bitkiler, yırtılmış kâğıtlar, kırık plastikler gibi atık malzemelerle yaptığı düzenlemelerin ışık yardımıyla geleneksel Çin peyzajları gibi görünmesini sağlamıştır (Görsel 261). Çin geleneğinde, aslında yaratım süreçleri performatif eylemler olan resim ve kaligrafinin doğaya saygı temelinde sanatçının zihnini ve ahlaki karakterini ortaya çıkardığı düşünülür. Xu Bing’in “Arka Plan Hikâyesi” için benimsediği yaklaşım ise doğal ağaç dallarını ve yapraklarını yırtık kâğıt, plastik poşet gibi insan yapımı atık malzemelerle birleştirerek insanlığın doğal dünyaya yönelik yıkıcı ilgisizliğini aktarır. Sanatçıya göre bunlar, çağdaş manzaramızın bir resmini oluşturmakta ve insanlar ile çevre arasındaki bozulmuş denge hakkında bir uyarı iletmektedir (Malcolm, 2020: 234).



Görsel 261. Xu Bing, Arka Plan Hikâyesi - Yaşlı Ağaçlar, Düz Mesafe, 2018, enstalasyon, (ön yüz üstte, arka yüz altta), Ullens Center for Contemporary Art, Beijing. (Bing, 2018).

1957’de doğan Çinli sanatçı Cai Guo-Qiang, daha çok havai fişeklerle yaptığı performanslarıyla bilinir; ancak bir diğer temel materyali, Çin’in tarihi bir buluşu olan

baruttur. Cai, barutu kâğıt veya tuval üzerinde yakarak çarpıcı resimler yaratır ve böylelikle bu malzemeyi çağdaş bir bağlamda kullanarak geleneksel Çin mirasını eserlerine taşır. Çalışmalarında sıklıkla geleneksel Çin felsefesi, mitolojisi ve tarihini; savaş, göç ve çevre sorunları gibi çağdaş küresel temalarla harmanlar. İnsanlık ve doğa/evren, yıkım ve yaratım gibi ikilikler arasındaki ilişkiyi keşfeder. Yaşamı boyunca Çin'in doğal ortamlarının geçirdiği değişime, dağ ve göl manzaralarından sanayi kentlerine geçişe tanık olan sanatçı, çevreci sanat kapsamında eleştirel eserler ortaya koymuştur. Çin'in adeta dünyanın fabrikası haline gelmesiyle doğal ortamlarında yaşanan tahribatı çalışmalarına yansıtır.

2014 yılında Şanghay'daki Power Station of Art müzesinde gerçekleştirdiği retrospektif serginin bir parçası olan “Bizsiz Bund (The Bund Without Us)” adlı çalışması, insanın doğayla uyum içinde yaşadığı, doğanın yüceliğini kabul ettiği geleneksel shanshui'leri tersine çevirir (Görsel 262). Dört metre yüksekliğinde, yirmi yedi metre uzunluğundaki kâğıt üzerine, barut ve fırça kullanılarak yine Çin kültüründeki öğelere gönderme yapan eser, Çin'in ekonomik kalkınmasının simgesi olan Şanghay'ın rıhtım bölgesi Bund'u, insansız bir alan olarak yeniden tasavvur eder ve çevresel değişim, doğa-insan ilişkisi gibi temaları işler. Çalışmada Bund bölgesindeki bankalar ve ticaret merkezleri gibi ikonik yapılar, insansız; ancak doğa tarafından ele geçirilmiş biçimde resmedilmiştir. Bitkiler ve sarmaşıklar binaları sarar, doğa her yeri yeniden ele geçirmiş gibidir. (Duran, 2015: 56-57). Eserin merkezindeki kavram, insanlık olmadan bir dünya fikridir. İnsanın doğaya hükmetme çabasının geçiciliği ve sonuçta doğanın üstün geleceği betimlenir. Cai'nin yaklaşımı, doğanın yıkımı ve yeniden doğuşunun döngüsellliğini vurgular.



Görsel 262. Cai Guo-Qiang, Bizsiz Rıhtım, 2014, kâğıt üzerine barut, 400 x 2700 cm, Power Station of Art, Bao Long Art Museum, Şanghay, Çin. (Guo-Qiang, 2014).

1955 doğumlu ressam ve enstalasyon sanatçısı Canan Tolon, modernleşme ve kentleşmenin insan-doğa ilişkisi üzerindeki etkilerini sorgulayan eserler üretir. Minimal, soyut ve geometrik formları ustalıkla kullanması, mimarlık ve tasarım geçmişine sahip oluşuyla ilişkilendirilebilir (Uygun, 2017: 32). Yapıtlarında, organik ve inorganik ögeler arasındaki çatışmayı; zamanın etkileri, bozulma ve dönüşme gibi temalar üzerinden işlemektedir. 1990'lı yıllardan itibaren ise hava kirliliği, iklim krizi gibi ekolojik konular sanatında yer almaktadır. Sanatçı 2023 yılında açtığı “Havadan Sudan” adlı ikinci kişisel sergisinde tuval üzerine akrilik ve pas ile oluşturduğu büyük ölçekli resimlerini sergilemiştir (Görsel 263). Bu resimler, tuvaler üzerine iz bırakmaları için konulan metallerin, su ve hava olaylarının etkisiyle yüzeylerde spontane lekeler oluşturmasıyla meydana gelmiştir. Tuval üzerinde gerçekleşen bu süreç; atmosferik etkiler, kirlilik, ısı ve nem değişimi gibi kontrol edilemeyen olguların bir kaydı olarak görülebilir. Resimlerin teması ise yine çevresel meseleler etrafında şekillenmektedir. Serginin, *önemsiz konulardan bahsetmek* anlamına gelen ismi, bu bağlamda bir ironi içerir (Artdog İstanbul, 2023). Sanatçı, serginin kavramsal çerçevesini bir cümle ile şöyle özetlemiştir: “Son derece endişe verici iklim krizi de dâhil olmak üzere bugünlerde endişelenecek pek çok şey varken “havadan sudan” konuşmaların o kadar da masumane, saçma ve boş sözler olmadığını görebiliyoruz” (Bayrak, 2023).



Görsel 263. Canan Tolon, Havadan Sudan 2, 2023, tuval üzerine pas ve akrilik, 214 x 190 cm. (Tolon, 2023).

Miquel Barceló, 1957 İspanya doğumlu bir ressam ve heykeltıraştır. Çizimler, tuval ve duvar resimleri, gravürler, kitap illüstrasyonları, seramikler, heykeller, sahne tasarımları, albüm kapakları, posterler, televizyon programları gibi çok farklı disiplinlerde çalışmalar üretmektedir. Çalışmalarının temaları, doğaya olan derin ilgisi üzerinden şekillenmektedir (Görsel 264).



Görsel 264. Miquel Barceló, Sel, 1990, tuval üzerine karışık teknik, 230 x 287,7 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya. (Barceló, 1990).

Yaşamını; Paris, Mallorca ve Mali arasında sürdüren Barceló, tanıdık konuları sürekli olarak değişen biçimlerde tasvir etmektedir. Özellikle deniz, okyanus, kara ve deniz canlıları çalışmalarında sıkça görülen temalardır. Doğa ile yakınlığını, eserlerine organik materyaller dahil ederek; onlarla deneyler yaparak ve bazılarının zaman geçtikçe kendi evrim yolculuklarına çıkmalarına izin vererek açıkça ortaya koymaktadır. Örneğin, resimlerini açık havada bırakarak, çatlama veya paslanmaya neden olan doğa olaylarının müdahalesine izin verir (Hess, 2016). Ayrıca, 1977’de ıssız Sa Dragonera adasının kentleşmesini önlemek için bazı sergi organizasyonlarını aktivist eylemlerle birleştirmiştir. Sanatçının yaşamındaki dönüm noktalarından biri Afrika seyahatidir. Mali’deki deneyimlerinden çok etkilenen sanatçı, burada kalmaya ve Senegal ile Burkina-Fasso’yu gezmeye karar verir. Yerel halkla ve çöldeki yaşamla temas, konularını ve yöntemlerini belirleyen ana unsurlar olur. Doğal çevreye, zamanın akışına, kökenlere, günlük sahnelere ve Afrika manzaralarına olan ilgisini, kabartma izlenimi veren yoğun boyalı yüzeylere aktarırken parmak uçlarında kalan çamur ve doğal pigmentlerden de faydalanır (Sánchez, 2021).

1962 doğumlu Amerikalı çağdaş sanatçı Alexis Rockman, çevre sorunları, iklim krizi gibi doğa üzerindeki antropojenik etkilere odaklanan eserleriyle tanınır. Bilim ve sanatı birleştirdiği çalışmaları, ekolojik farkındalığı artırmayı amaçlar. Biyolojik çeşitliliğin azalması, deniz seviyelerinin yükselmesi, buzulların erimesi gibi konular, eserlerinin merkezinde yer alır. “Kaderin Açık Yazgısı (Manifest Destiny)” adlı büyük ölçekli eserinde, iklim krizinin gelecekte New York şehri üzerinde yaratacağı öngörülen yıkıcı etkileri distopik bir yaklaşımla tasvir etmiştir (Görsel 265). Yüksek suların altında kalan Brooklyn kıyısında, insansız ancak fauna ve floranın hakimiyeti altında gelişen bir yaşam görülür. Bu eser yalnızca Rockman’ın hayal gücünün bir ürünü değildir; Rockman, diğer çalışmalarında olduğu gibi, resminin daha güçlü ve gerçekçi olmasını sağlamak için özenli bir araştırma yapmış; mimarlara, biyologlara ve iklim bilimcilere danışmıştır. Böylece ortaya çıkan eser çarpıcı olduğu kadar inandırıcı bir gelecek tasviri olmuştur (Besel, 2007: 3).



Görsel 265. Alexis Rockman, Manifest Destiny, 2004, ahşap üzerine yağlı boya ve akrilik, 243,8 x 731,5 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi. (Rockman, 2004).

1963 Amsterdam doğumlu Michael Raedecker, çalışmalarını İngiltere’de sürdürmektedir. Manzara resmine çağdaş bir yaklaşım sunan Raedecker, moda tasarımı kökenli olmasının da etkisiyle dikiş becerilerini resme dahil ederek, boya ve iplikleri resim yüzeyini zenginleştirmek ve canlandırmak amacıyla kullanmaktadır (Lesso, 2022). Genel bir çerçeveye; kolektif hafızadan, sanat tarihinden, sinemadan ve popüler kültürden ilham alan sanatçı, çalışmaya başlarken öncelikle, fikirlerinin boya ve iplikle “demolarını” oluşturur, daha sonra bunları fotoğraflar ve dijital olarak işler. Ortaya çıkan görüntüyü de yine boya ve iplik kullanarak büyük bir tuvale aktarır. Böylelikle orijinal, bir kopya haline gelmekte ve ardından sergilenen sanat eseri olan nihai ‘orijinal’e dahil edilmektedir. Raedecker’ın

resimleri hem iç hem de dış mekanlara odaklanır (Kunstmuseum Den Haag, 2024).). 2024 yılında açtığı “Dünya’ya Dönüş (Back on Earth)” sergisinde doğa-insan arasındaki gerilimi insansız manzaralarıyla yansıtır (Görsel 266):

Michael Raedecker’in eserleri, doğa ile insanlık arasındaki simbiyotik ve çoğu zaman asalak ilişkileri anlamlandırmayı amaçlar – dünyadaki yerimizi sorgularken, doğanın kentsel çevreyle olan yakınlığına ve gücüne dikkat çeker. Sanatçının kendine özgü pratiği, resmi zengin dokulu nakışlarla birleştirir. Raedecker, kent manzaralarını doğanın yayılıp sarmaladığı sahnelerle denge içinde işler. (...) Hem içerik hem de biçim açısından Raedecker’ın eserleri, yapıbozum ve yeniden yapılandırma eylemiyle ilgilenir. (Grimm Gallery, 2024)



Görsel 266. Michael Raedecker, Atmosfer, 2024, tuval üzerine lazer yazıcı pigment transferi, dispersiyon, akrilik ve iplik. (Raedecker, 2024).

1964 doğumlu Mustafa Pancar, Hafriyat grubu kurucularındandır. Resimlerini “hem anlatımcı hem imgesel” olarak nitelendiren Pancar’ın konuları arasında, özellikle Türkiye’de sorunlarla hemhal olunan gündelik yaşam, toplumsal olaylar, doğal afetler, İstanbul’da ve diğer kentlerde plansız şehirleşme ile doğanın tahribi sayılabilir (Ugan, 2024).

Hafriyat grubunun ismini aldığı eser Pancar’a aittir (Görsel 267). Sanatçının, anlatımcı bir resimden ziyade bir imge resmi olarak tanımladığı eserdeki imge, genişleyen bir kara parçasıdır. Türkiye’de denize kıyısı olan kentlerde sıklıkla görülen kıyı dolgu çalışmaları, resmin alt motifidir. Sanatçı, “Resmin, burada yeni bir kara parçası oluşturulacağını, ardından üzerinde binalar, yollar, parklar gibi yerleşim yerlerine dönük alanlarla tekrar çalışmalar yapılacağını imlediğini belirtmiştir. Bu imge, şehrin düzensiz gelişmesine de gönderme yapmaktadır” (Can Gürbüz, 2022: 256).



Görsel 267. Mustafa Pancar, Hafriyat, 1996, tuval üzerine yağlı boya, 145 x 200 cm. (Pancar, 1996).

1965’te İngiltere’de doğan Tacita Dean, plastik sanatların yanı sıra fotoğraf, film yapımı ve küratörlükle de ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. Çalışmalarında hafıza, zaman ve doğal dünya gibi temaları neoromantik bir yaklaşımla işlemektedir. Dean’ın 2018’de İngiltere Kraliyet Sanat Akademisi’nde açılan “Manzara” adlı sergisinde, manzara türü en geniş anlamıyla ele alınmıştır. Öyle ki bu sergide, devasa bir kara tahta çizimi, doğada bulunan nesnelerden oluşan koleksiyonlar ve film enstalasyonları bir arada sunulmuştur. Sanatçının; fotoğraf, film, resim ve şiir arasındaki ince salınımlardan oluşan medyalararası yaklaşımı, duyuşal ve duygusal zenginliği güçlendirir (Pethő, 2023: 21). Dean, özellikle kara tahta üzerine tebeşirle yaptığı büyük ölçekli karlı dağlar, buzullarla ve bulut görünümleriyle tanınır. Süreye, sessizliğe ve yavaşlığa büyük önem veren sanatçı bu yolla izleyicilere meditatif ve sürükleyici bir deneyim sunar. Kullandığı araç ve yöntemlerin gelenekselliği, onun *dijital çağın analog sanatçısı* olarak nitelendirilmesini sağlamıştır (Hobday, 2023). Sanatçının, eriyen bir buzulu resmettiği ve ilhamını Caspar David Friedrich’in “Buz

Denizinde Alabora Olmuş Bir Gemi” resminden aldığı “Umut Enkazı” adlı kara tahta resmi, iklim krizine bir göndermedir (Görsel 268) (Presutti, 2024).



Görsel 268. Tacita Dean, Umut Enkazı, 2022, kara tahta üzerine tebeşir, 366 x 732 cm, Bourse de Commerce - Pinault Koleksiyonu, Paris. (Dean, 2022).

1979 doğumlu akademisyen ve sanatçı Evren Karayel Gökkaya’nın resimlerinde, doğa ve kent manzaralarından oto-portreye uzanan bir konu çeşitliliği görülür. Sanatçının 2016 yılında açtığı “Kuş Bakışı” adlı sergisinin ana teması, giderek artan kentleşme ile doğada meydana gelen tahribat olmuştur. Sanatçı, bu temaya ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Doğanın kente dönüşümü, bir değişimi, bu değişim; zamanında Fütüristlerin coşkuyla karşıladığı bir oluşumu ve bu oluşum; son yıllarda faturasını ruhsal ve fiziksel bağlamda birey ve toplum olarak ağır ödediğimiz bozulmaları beraberinde getiriyor. Peki bu, her şeyin sonu geldiği anlamına mı geliyor? Dibe vurduktan sonra değişme ve dönüşme tekrar bozulma başlayana kadar olumluya yönelecek ve belki devran döndükçe bu döngü devam edecektir diye düşünüyorum. (Karayel Gökkaya ve Hakyemez, 2016)

Serginin adı olan “Kuş Bakışı”, hem doğanın kente dönüşümüne *hayal-et kuşların* imgeleriyle eleştirel bir bakışı hem de bu kaçınılmaz dönüşüm ve değişime yönelik “seyirci/kuş bakışı” bir yaklaşımı ifade etmektedir (Görsel 269).



Görsele 269. Evren Karayel Gökkaya, Hayal-Et Kuşlar, 2016, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm. (Karayel Gökkaya, 2016).

Sanatçının 2021 tarihli “Dönüşüm” adlı eseri de doğa ve kentleşme arasındaki gerilimi, kentleşmeyle dönüşen doğayı konu ettiği bir başka resimdir (Görsele 270).



Görsele 270. Evren Karayel Gökkaya, Dönüşüm, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm, özel koleksiyon. (Karayel Gökkaya, 2021).

1982 doğumlu Amerikalı sanatçı Zaria Forman, eriyen buzullar ve yükselen deniz seviyeleri gibi iklim krizinin etkilerine odaklanan büyük ölçekli pastel boya resimleriyle tanınır. Sıklıkla Grönland, Antarktika ve diğer kutup bölgelerinin buzullarını detaylı ve

gerçekçi biçimde betimleyen sanatçı, küresel ısınmanın etkilerini görsel olarak somutlaştırır (Görsel 271). Eserleriyle ekolojik farkındalık yaratmayı amaçlayan Forman çalışmalarındaki gayesini şöyle ifade etmiştir:

Tehdit altındaki yerlerin yıkımından ziyade güzelliğini eserlerimde aktarıyorum. İnsanlar bu manzaraların yüceliğini deneyimleyebilirse, onları koruma ve muhafaza etme konusunda ilham alacaklarına inanıyorum. Çizimlerimin iklim krizini daha derin bir şekilde anlamayı kolaylaştırmasını, değişen manzaralarda anlam ve iyimserlik bulmamıza yardımcı olmasını umuyorum. (Forman/Wilkinson, 2024)



Görsel 271. Zaria Forman, Greenland no.62, 2013, kâğıt üzerine soft pastel, 119 x 178 cm. (Forman, 2013).

21. yüzyıl sanat eserlerinde, iklim krizi ve onun kültürel/fiziksel faktörleri kapsayan yönleriyle başa çıkmak için, genellikle sanat ve bilimden faydalanılan disiplinler arası metodolojiler kullanılmaktadır. Böylelikle çoğu zaman estetik olarak melez eserler üretilir. Ayrıca, birçok eser, iklim krizini aynı anda hem “doğal” (doğada gerçekleşen) bir olgu hem de bir “kültürel” (kültürel davranışla üretilen ve değiştirilebilen) olgu olarak sunmuştur. İklim krizi olgusunun; doğada ve kültürde aynı anda sunulmasıyla izleyici, seyirci konumundan; katılımcı, düşünür, hatta aktivist pozisyonuna geçirilmiş olur. Son olarak, bir dizi metinlerarası ve medyalararası biçim sıklıkla eşzamanlı olarak kullanılmakta, Bazı sanatçılar temsili ön planda tutarken, diğerleri performans ortamları yaratmakta ve birkaç sanatçı ise bireysel ya da topluluk düzeyinde davranış değişikliği yaratmayı hedeflemektedir.

Birçok eser, bu stratejileri aynı anda kullanarak içgüdüsel tepkiler uyandırmakta ve analiz yapmayı teşvik etmektedir (Giannachi, 2012: 131).

5.1.3. Dijitalleşme

21. yüzyılda doğanın sanat aracılığıyla temsiline etki eden bir diğer faktör dijitalleşmedir. Türkçede “rakam” anlamına gelen İngilizce “digit” sözcüğünden türemiş olan “dijital” terimi, temelde *sayısal*, *elektronik* gibi anlamlarda kullanılır. Dijital terimi, verilerin, genellikle 0 ve 1’den oluşan ikili sayı sistemi yoluyla işlenmesini, depolanmasını ve iletilmesini ifade etmektedir (Nişanyan, 2024). Teknolojiye dayalı dönüşümü simgeleyen bu terim, iletişim, medya, bilgi teknolojileri, günlük yaşam ve artık sanatta yaygın olarak kullanılmaktadır. Dijitalleşme; mevcut modelleri, süreçleri ve faaliyetleri iyileştirmek veya yeniden tasarlamak için dijital teknolojilerden ve araçlardan yararlanma süreci olarak tanımlanabilir.

Günümüzde kendi içinde gerçek yaşamdan farklı bir evren olan dijital ortam ile birlikte küresel anlamda sarmalanan 21. Yüzyıl insanı için bilgi, mekân, hız ve zaman kavramları dijital gerçeklikle kurduğu iletişim-etkileşim ekseninde şekillenmektedir. Her tür bilginin dijital kodlara dönüştüğü günümüzde sıfır ve birlerin oluşturduğu sanal evrenle yaşamaya başlayan insan, aynı zamanda bu teknolojiyi kullanarak sanat yapıtları ve deneyimleri oluşturmuştur. (Avcı Tuğal, 2018: 67)

Dijital teknolojilerin her alanda yaygınlaşması sanatı da etkilemiş ve “dijital sanat” kavramı ortaya çıkmıştır. Bu alan, 1960’larda “bilgisayar sanatı”, 20. yüzyılın sonunda ise “multimedya (çoklu ortam) sanatı” olarak adlandırılmış, 1990’dan sonra internetin devreye girmesiyle “ağ sanatı” alanı gelişmiş, günümüzde ise tüm bunları kapsayan “dijital sanat” teriminin kullanımı yaygınlaşmıştır (Avcı Tuğal, 2018: 67). 21. yüzyılda dijital sanat başlığı altında; dijital boyama, dijital fotoğraf, yazılım ve manipülasyonla üretilmiş imgeler, üç boyutlu modellemeler, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) deneyimleri, coğrafi bilgi sistemleri (GIS) ve uydu teknolojileri yoluyla elde edilen görüntüler, algoritmik sanat, yapay zekâ (AI) desteğiyle üretilen görüntüler gibi dijital teknoloji ve formatlardan

söz edilebilir. Bu süreçte ortaya çıkan bir diğer terim de “yeni medya sanatı”dır. Yeni medya sanatı; dijital sanata göre izleyici etkileşimine daha fazla önem veren, süreç odaklı, dijital teknolojilerle birlikte çoklu platform entegrasyonunu içeren daha geniş bir kapsamı ele alır.

Dijitalleşmenin etkisiyle, artık yalnızca geleneksel yöntemlerle değil aynı zamanda dijital araçlarla da yorumlanmakta olan “manzara” türü hem üretim yöntemleri hem de algılanma biçimleri bakımından köklü bir dönüşüme uğramıştır. Yukarıda sıralanan dijital teknolojiler kullanılarak doğanın güncel temsilleri üretilmektedir. Geleneksel tuval resminin yerini tamamen almasa da dijital ortamlar sanatçıların doğayla kurdukları bağı farklı boyutlara taşımalarına imkân sağlamaktadır.

Bu sanatçılardan biri olan 1937 doğumlu David Hockney ressam, fotoğrafçı, baskı ustası ve sahne tasarımcısıdır. Pop art hareketinin öncülerinden olan sanatçı kariyeri boyunca birçok stil ve teknikler denemiştir. 21. yüzyılda eser üretmeye devam eden Hockney, dijital teknolojiyi sanata entegre eden öncülerdendir. Son zamanlarda, iPad ve iPhone gibi dijital araçları kullanarak ürettiği eserleriyle dikkat çekmektedir.

Şu sırada resim kurgusunda geçen on yıllardakine nazaran çok daha fazla şeyler oluyor. Hepsi değişiyor. Fotoğraf resimden türedi ve görebildiğim kadarıyla resme geri dönüyor. Fotoğraf resme giderek daha fazla benziyor (...). Bir iPad’le fotoğraf çekebilir, onu değiştirebilir, figürler keser, üstlerine resim yapabilir, başka yerlere taşıyabilir, her türlü şey yapabilirim. (...) Ben sürekli neleri güncellemeliyim diye düşünüyorum. iPhone ve iPad’de yaptığım her şeyin çıkışını aldım, en azından bir kopyası olsun diye. Asistanlarım ve ben mevcut teknolojilerle elimizden geleni yapıyoruz. Ama yeni makineler gelse onları da alırım ve çıkışlar da alıp saklamaya devam ederim. (Gayford ve Hockney, 2017: 336-340)

Geleneksel manzara resimlerine iPad’de çizim yaparak yeni bir boyut kazandırdığı resimlerden ikisi aşağıda yer alır (Görsel 272):



Görsel 272. David Hockney, Woldgate Doğu Yorkshire’da Baharın Gelişi Serisi, 2011, kâğıda basılmış iPad çizimi, 93 x 70 cm. (Hockney, 2011).

“Bozulmayan bir şey var ki o da çizim” (Gayford ve Hockney, 2017: 334) diyen sanatçı, teknik olanaklar çeşitlense de resim sanatının her daim ayrı bir yeri olacağına inanmaktadır:

İnsanlar resimleri seviyor. Resimler yok olmayacak. (...). Çizim ve resim yapmaya devam edilecek, şarkı söylemeye ve dans etmeye devam edileceği gibi, çünkü insanların bunlara ihtiyacı var. Ben gelecekte resmin çok büyük bir yeri olacağına epey eminim. (...) Ben dünyaya bakmayı seviyorum; nasıl gördüğümüz ve neyi gördüğümüz hep ilgimi çekti. Dünya heyecan verici, resimlerin çoğu heyecan verici olmasa da. Ve şimdi, resimlerin tarihinde heyecan verici bir dönemdeyiz. (...). İnsanlar zaman zaman her şeyin bittiğini düşünüyorlar; oysa hiçbir zaman bitmiyor, sadece devam ediyor. (Gayford ve Hockney, 2017: 341)

1965 doğumlu Murat Germen; mimarlık geçmişine sahip, çağdaş fotoğraf sanatçısıdır. Fotoğraf ile dijital teknolojileri birleştirerek deneysel eserler üretir. Germen, fotoğrafın nesnel gerçekleri yansıttığı fikrine katılmaz; fotoğrafı, fotoğrafçının kendi tercihiyle bağli olarak öznel ifadelerini aktarabileceği özgün bir alan olarak görür. İlgilendiği temalar arasında; kentleşme, doğadaki antropojenik tahribat, su kaynakları vb. yer alır. Germen’in çalışmaları; kentlerin güncel sosyal, kültürel ve politik coğrafyalarının kaydını tutan belge niteliğine de sahiptir. Dahası, kültürel-mimari mirasa ilişkin belleğin

korunmasına yönelik *belge-kurgu* üretimini bir direniş biçimi ve aktivist bir tavır olarak görür (Azazi, 2019: 37-38)

2007 tarihli “İnşa” serisinde, İstanbul’un sonu gelmeyen inşaatlarını, mega konut projelerini, fiziksel ve toplumsal değişimlerini eleştirel bir gözle fotoğraflamış ve dijital manipülasyonlarla iletmek istediği mesajları güçlendirmiştir (Görsel 273).



Görsel 273. Murat Germen, Dikişli Panorama, İnşa Serisi, 2007, İstanbul. (Germen, 2007).

2022 yılında açtığı “Global Warning” (Küresel İkaz) adlı sergisinde ise 2010 yılından itibaren küresel ısınmanın etkilerini gözlemlemek ve deneyimlemek amacıyla seyahat ettiği kuzey coğrafyalarında çektiği fotoğraflara yer vermiştir (Görsel 274).



Görsel 274. Murat Germen, Küresel Tohum Deposu, 2018, fotoğraf, Longyearbyen, Svalbard Adası, Norveç. (Germen, 2018).

1970 doğumlu Tarık Tolunay, grafik sanatçı ve illüstratördür. Eserlerini, geleneksel çizim yöntemleriyle dijital teknoloji birleştirerek oluşturmaktadır. Kentleri ve buralardaki yaşamı, detaylı ve hiperrealist bir üslupla tasvir ettiği çalışmalarında özellikle İstanbul gibi kaotik şehirlerin kendine has yapısını, tarihi ve mimari öğelere dikkat ederek titizlikle yansıtır. Tolunay aynı zamanda Türkiye’deki ilk NFT satışını gerçekleştiren sanatçıdır. Bu eser, Görsel 275’te görülen “Fractal İstanbul” adlı çalışmasıdır. Sanatçının 2010 yılında yapımına başladığı çalışma, Eminönü, Tarihi Galata Köprüsü ve Karaköy’ü merkezine alan kuş bakışı bir manzaradır (Düzenli ve Perdahçı, 2024: 24-25).



Görsel 275. Tarık Tolunay, Altın Boynuz - Fraktal İstanbul, 2022. (Tolunay,2022).

1979 doğumlu Pınar Yoldaş, çalışmalarını; sanat, biyoloji ve teknoloji üçgeninde sürdüren multidisipliner bir sanatçı, araştırmacı ve akademisyendir. Genel olarak eserleri; biyolojik süreçler, çevresel krizler ve post-hümanizm gibi temalar çerçevesinde şekillenmektedir. Bilim, sanat ve felsefe alanlarını bir araya getirdiği çalışmaları mimari enstalasyonlar, kinetik heykel, video, ses ve çizim yoluyla biyolojik bilimler ve dijital teknolojilerin kesişiminde gelişir. Özellikle, post-hümanist ya da post-antroposen olarak adlandırılan insanlık sonrası döneme, eko-nihilizme, antropojen ve feminist teknobilime odaklanır. Gelecekteki dünyaya ve doğa-insan ilişkisine dair sorgulamalar içeren eserleri mikro ve makro düzeylerde olabilmektedir. Bazen mikroskobik organizmalara odaklanırken bazense küresel çaptaki çevre sorunlarına yönelir (Yoldaş, 2020: 161). Eserlerinde, sentetik biyoloji, genetik mühendisliği ve biyomimikri gibi yenilikçi bilim dalları ve teknolojilerden yararlanır.

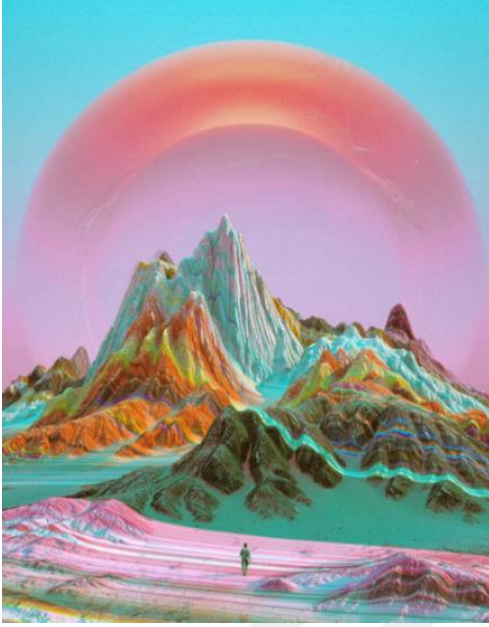
Spekülatif tasarım olarak adlandırılabilen bazı çalışmaları ise bilimsel temeller üzerine inşa ettiği imgesel dünyalarda yarattığı yapay ekosistemler ve yeni yaşam formlarını içerir. En ünlü projelerinden biri “Bir Aşırılık Ekosistemi” olarak çevrilebilecek “An Ecosystem of Excess”tir. Bu proje, Kuzey Pasifik Okyanusu’nun merkezinde oluşan deniz çöpü girdabı olan Büyük Pasifik Çöp Alanı’ndan esinle ortaya çıkmıştır. Projeyi ortaya çıkışına yol açan soru, “Eğer yaşam bugün plastikle dolu okyanuslarda başlasaydı, hangi tür yaşam formları ortaya çıkardı?” sorusundan hareketle ortaya çıkmıştır ve plastikleri algılayıp metabolize edebilen böcekler, deniz canlıları ve kuşları içeren yeni yaşam formlarıyla kurulan “Plastisphere” adlı hayali bir ekosistem oluşturulmuştur. Proje için, “E-plastoceptor” ve “P-plastoceptor” isimli, plastikleri algılayabilen organlara sahip hayali organizmalar oluşturulmuştur. Organizmalar, bu organlarıyla farklı plastik türlerini algılayarak çevreyle etkileşim kurmaya çalışırlar. Plastiklerle uyumlu bu yaşam formları, insanın olmadığı bir dünyada yaşam olasılıklarını keşfeder (Yoldaş, 2020: 162-164) (Görsel 276).



Görsel 276. Pınar Yoldaş, Bir Aşırılık Ekosistemi, 2014, enstalasyon, Berlin. (Yoldaş, 2014).

1981’de doğan ve sanat dünyasında daha çok Beeple ismiyle tanınan Amerikalı dijital sanatçı Mike Winkelmann ise NFT (Non-Fungible Token) hareketinin öncülerindendir. Kariyerine grafik tasarımcı olarak başlayan Beeple’in 2007 yılında başlattığı ve her gün bir sanat eseri üreterek paylaştığı “Everydays” isimli projesi, dijital sanat dünyasında bir fenomen durumundadır. Birçok temayı içeren dijital çalışmaları arasında doğa teması da kendine yer bulmaktadır (Thaddeus-Johns, 2021).

“Better” adlı çalışması, dramatik etkilere sahip, çok renkli, fantastik bir dağ manzarası sunan dijital bir sanat eseridir (Görsel 277).



Görsel 277. Mike Winkelmann (Beeple), Better, 2016, dijital sanat. (Winkelmann (Beeple), 2016).

1982 Fransa doğumlu Joanie Lemercier, uzaydaki ışık projeksiyonlarına ve bunların algımız üzerindeki etkisine odaklanmaktadır. Doğa manzaraları, dağlar ve geometrik şekillerden ilham alan Joanie Lemercier, 2021 tarihli “Işık Manzaraları” (Lightscapes) sergisinde üç boyutlu projeksiyon haritalama, ışık tasarımı ve kod tabanlı sanat gibi yenilikçi teknik ve yöntemler kullanmıştır. Sergi, bir yandan Lemercier’in hayatında ve sanat kariyerinde doğanın önemini ele alırken öte yandan doğanın daha fazla sömürülmesine engel olmak için acele edilmesi gerektiğini de ortaya koymuştur. Görsel 278’de görülen “Fuji”, adlı yapıt, Lemercier’in devam eden volkanlar serisinin bir parçasıdır. Fuji Dağı’nın büyük ölçekli bir el çizimi ve ışık projeksiyonlarının katmanlarından oluşmaktadır. Şiirsel bir etki barındıran çalışma, 10. yüzyıl Japon halk masalı Kaguya Hime efsanesinden esinle üretilmiştir (Moeko, 2023).



Görsel 278. Joanie Lemerrier, Fuji (不死), 2014, çizim, video projeksiyonu ve müzik, Studio Joanie Lemerrier. (Lemerrier, 2014).

1982 doğumlu İtalyan dijital sanatçı Quayola; doğal ve yapay, figüratif ve soyut, antik ve çağdaş arasındaki karşıtlıklardan doğan uyuma odaklanan enstalasyonlarıyla tanınmaktadır. Kâğıt işler, heykel, programlama, yazılım, video, ses gibi pek çok alanda eser üreten çok yönlü sanatçı; ilhamını tarih, miras ve resim ve heykel geleneklerinden almaktadır. Temsil ve soyutlama arasındaki ince çizgiyle ilgilendiğini söyleyen sanatçı yarattığı hesaplamalı eserlerin her zaman gerçek öznelardan elde edilen verilerden üretildiğini dile getirmiştir. Quayola'nın veri tabanlı manzaraları, izlenimci bir tavır da barındırmakta, doğanın organik yapısıyla dijital teknolojinin matematiksel kesinliği bir araya getirmektedir (Gordon, 2023). Görsel 279'da bir kesiti görülen "Keyifli Yerler Serisi", Provence'ta ilkbahar sonu manzaralarını tasvir eden bir dizi videodan oluşmaktadır.



Görsel 279. Quayola, Keyifli Yerler Serisi'nden, 2015, video yerleştirme. (Quayola, 2015).

1983 doğumlu Erdal İnci, resim eğitimi almasının ardından fotoğraf, fotogrametri, video ve diğer dijital sanat pratiklerinde eserler üretmektedir. Özellikle doğa ve kent manzaralarını yansıtan çalışmalarında, kamusal alanlar ve kolektif hafızaya odaklanır. İnci'nin; kent imgesi, mülkler, mimari yapılar ve cephelere dair algıya ilişkin eserlerini içeren, *Taşınmaz* anlamına gelen “Real Estate” başlıklı sergisinde, İstanbul’un Cihangir, Galata ve Moda semtlerinin kuşbakışı tasvir edildiği haritavari büyük ölçekli baskılar yer almıştır (Görsel 280). Manipüle edilmiş bu kent manzaraları, kentin kaotik yapısına sürreal bir bakış açısı getirirken, “giderek soyutlaşan, anonimleşen yüzeyine ve mekân ile insan arasındaki dönüşen ilişkiye dair” de sorgulamalar içermiştir (Kuyumcuyan, 2024).



Görsel 280. Erdal İnci, Galata I, 2023, arşivsel diasec baskı, 150 x 100 cm (ed. 5 + 1 ap), Art On İstanbul (İnci, 2023).

1984 Kanada doğumlu dijital sanatçı Alex McLeod, bilgisayar tabanlı teknolojilerle sürrealist manzara görselleri üretmektedir. Eserleri hem doğal hem de yapay dünyaları çağırıştırır. Dijital teknolojiyi bir oyun alanı olarak kullandığını söyleyen sanatçı; doğayı keşfetmek, manzaraları simüle etmek ve yapay dünyaların yaratıcısı olmak için eserler üretmektedir. İnsanların manzaranın yeni temsil biçimlerine maruz kalması gerektiğini ve manzara çalışan sanatçıların da bunu ileriye taşımalarının ve yeni anlamlar, yeni tanımlar

inşa etmelerinin önemli olduğunu düşünen McLeod, eserlerinin aynı zamanda çevresel farkındalıkla da ilişkili olduğunu dile getirmiştir (Galvez ve Pavlopoulos, 2019) (Gösel 281).



Görsel 281. Alex McLeod, Buzdağı Kalbi (ed. 3), 2017, kromojenik baskı, 91,44 cm x 91,44 cm. (McLeod, 2017).

1985 doğumlu akademisyen, araştırmacı ve medya sanatçısı Refik Anadol, yapay zekâ desteğiyle ürettiği ışık enstalasyonları ve mekânsal veri görselleştirmeleri gibi dijital sanat eserleriyle tanınmaktadır. Anadol'un sanatında temel malzeme veridir. Bu verileri, yapay zekâ algoritmalarını kullanarak dönüştürür ve dijital sanat eserleri haline getirir. “Sanatçı, çalışmalarında yeniden düşünme etkisini makine zekâsı (bir makinenin insan gibi belirli kararlar alabilmesi ve belirli aktivitelerde bulunabilme yetisi) ve göçebe (farklı makinelerden elde edilen farklı veriler, sabit olmama, değişkenlik) verilerinin etkileşimleri ile inşa etmektedir” (Çelenk ve Kurak Açıcı, 2022: 78). “Makine Halüsinasyonları-Doğa Rüyaları” projesi, “doğanın geniş bir fotoğrafik veri kümesine yönelik üç yeni estetik yaklaşımı içeriyor: *Nature Dreams* adlı makine tarafından üretilen, dinamik doğa pigmentlerini sergileyen dev bir veri heykeli, dört yeni veri resim serisi ve St. Agnes kulesine, şehirden toplanan gerçek zamanlı çevresel veriler temel alınarak oluşturulacak, yerel, kamusal bir sanat projeksiyonu olan *Winds of Berlin* (Refik Anadol, t. y.).

Gerçek dünyadan ilham alan bu projede, sanatçı; doğa ve kent görüntüleri, uzay fotoğrafları gibi milyonlarca görsel veriyi yapay zekâ algoritmaları aracılığıyla işleyerek soyut, gerçek dışı ve akışkan manzaralar yaratmıştır. Doğayı, manzara sanatını ve dijital

dünyayı bir araya getiren bu manzaramlar, makinelerin hayalleri ve rüyaları gibi gerçeküstü bir görsellik sunar (Görsel 282).



Görsel 282. Refik Anadol, Machine Hallucinations - Nature Dreams, Yapay zeka tabanlı veri görselleştirme, 2021. König Gallery.

5.2. Kültürlerarası Perspektiften Doğanın Yorumlandığı Manzara Resmi Uygulamaları

Manzara resmi çerçevesinde, ilk çağlardan 21. yüzyıla, Avrupa ve Uzak Doğu’da doğa temsiliinin karşılaştırıldığı bu araştırmanın son ana başlığında, devam etmekte olan yüzyıl anlatılırken Avrupa ve Uzak Doğu dışında kalan bölgelerden örneklerle de yer verilmiştir. Tezin son bölümü olan bu bölümde ise Asya ve Avrupa’nın kesiştiği bir coğrafya olan ve Doğu ve Batı kültürlerinin etkilerini barındıran Türkiye’de dünyaya gelen araştırmacının; Akdeniz, Ege, Trakya ve Anadolu coğrafya ve kültürlerinin kesişiminde süren yaşamıyla şekillenen doğaya bakışı ve bu bakışı manzara resimlerine nasıl aktardığı ele alınmıştır. Kronolojik bir sıra gözetilmeyen bu inceleme, tez yazım sürecini kapsayan 2020-2025 yılları arasında, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile üretilmiş resimleri içermektedir. İnsansız doğa görünürleri olan bu resimlerin referanslarını; Ekici’nin çektiği fotoğraflar, internet aracılığıyla erişilen anonim fotoğraflar, doğa betimlemeleri içeren

resimler, botanik illüstrasyonlar ve en çok da hafızasında yer eden izlenimler oluşturmaktadır.

Ekici, doğa görünülerini Batı tekniği ve üslubuyla betimlerken Uzak Doğu felsefesine dair temel ilke ve kavramların yol göstericiliğine de başvurur. Resimler her ne kadar gerçekçi bir üsluba sahip gibi görünse de detaylı incelendiklerinde tinsel bir taraf barındırdıkları da anlaşılmaktadır. Resimlerin hiçbirisi doğrudan doğanın veya doğadan çekilmiş fotoğrafların bire bir kopyası değildir. Ekici'nin bu referanslar doğrultusunda zihninde bir araya getirdiği doğa imgelerinin birleşiminden ibarettir. Bu yönüyle, Uzak Doğu sanatının temel ilkesi olan, dünyanın dış görünümünü yeniden üretmek, onun gerçekçi bir temsilini sunmak yerine sanatçının ruhunu yansıtır. Ayrıca bu resimler, Uzak Doğu felsefesinde her şeyin özündeki enerjiyi tanımlayan, evrenin her yerinde bulunarak doğa olaylarını ve insan bedeninin/ruhunun işleyişini yönlendirdiği düşünülen *qi*'yi yansıtmayı da amaçlar.

Sanat üretim sürecinde, Ekici'nin odak noktası, “dünyaya/doğaya bakmak” meselesidir. Doğaya farkında olarak bakmak, onu görmek ve anlamakla ilgilenir. Bu bakış, Uzak Doğu sanatında da olduğu gibi kimi zaman mikro kimi zamansa makro düzeyde resimlere yansımaktadır. Resimlerin ilk kıvılcımı ise, sanatçının; beton zeminlerden fışkıran, yol kenarlarında serpilen, boş arazilerde yağmurlarla coşan doğaya “bakması” ve onları “görmesi”yle oluşur. Kent yaşamının günlük koşturmacası içinde fark edilmeyen, ıslah edilmemiş, doğada *kendiliğinden* var ve yok olan bitki türleri ve bu türlerin bir araya getirdiği kaotik düzen, sanatçının ilham kaynağıdır. Burada, yine Çince “doğa” kavramının “kendi kendine”, “kendiliğinden” anlamlarına geldiğini anımsamak gerekir (Stefon, 2024).

Bu doğrultuda ilk olarak ele alınacak olan kavram *wu wei*dir. Tezin ikinci bölümünde detaylıca anlatıldığı üzere “eylemeden eylemek”, “çabasız çaba” gibi kelimelerle Türkçeye çevrilebilecek olan bu kavram, yukarıda bahsedilen, doğanın “kendiliğindenliği” vurgusuyla örtüşür. Ekici'nin resimlerinde yakalamak istediği ruh, bu *kendiliğindenlik*dir.

Görsel 283’te görülen “Wu Wei” isimli resimle anlatılmak istenen; bu yabani, kaotik yapı içerisinde meydana gelmiş estetik yapıdır. Ekici’nin resimlerinin tuval üzerinde meydana geliş süreci de bu kendiliğindenliği yansıtmaktadır. Sanatçı; resmetme sürecini de doğadaki bitkilerin topraktan çıkış, büyüme, serpilme, arsızca yer yüzünü sarma sürecine benzetir (Görsel 284).



Görsel 283. Ayşe Ekici, Wu Wei, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, İzmir Türk Koleji Koleksiyonu, İzmir. (Ekici, 2022).



Görsel 284. Ayşe Ekici, Wu Wei, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 80x100 cm, (yapım aşamaları). (Ekici, 2022).

“Phragmites Australis” adlı resim de *wu wei* kavramını yansıtan çalışmalardan biridir. Buğdaygiller ailesinden olan *phragmites australis*, göl ya da nehir kenarlarında kendiliğinden

yetişen bir bitki türüdür. Resimde bu türün oluşturduğu ve sazlık adı verilen bir habitat görülür (Görsel 285).



Görsel 285. Ayşe Ekici, *Phragmites Australis*, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 54x73 cm, özel koleksiyon. (Ekici, 2021).

Görsel 286 ve Görsel 287’de görülen “Kara Orman” serisi de *wu wei* kavramını yansıtmaktadır. Ekici’nin resimlerinin Uzak Doğu sanatı ile benzer bir başka yönü; bir resim içerisinde, farklı mekânları ve zaman dilimlerini barındırmasıdır. Aşağıda yer alan imgesel manzaralar, farklı coğrafyalara ve farklı mevsimlere ait bitki türlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.



Görsel 286. Ayşe Ekici, *Kara Orman I*, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 20 x 50 cm, özel koleksiyon. (Ekici, 2021).



Görsel 287. Ayşe Ekici, Kara Orman II, 2021, tuval üzerine yağlı boya, 20 x 50 cm, özel koleksiyon. (Ekici, 2021).

Antik Yunan doğa felsefesi ile Uzak Doğu felsefelerinin doğa ve evren tasavvurları arasındaki benzerliklerden bahsedilmişti (Bkz. 4.1.) İki düşüncede de doğanın ebedi ve döngüsel bir yapıya sahip olduğu görüşü hakimdir. Başlangıcı veya sonu olmayan, sürekli bir değişim ve dönüşüm süreci içerisindeki evrenin döngüsel yapısı vurgulanır. Öyle ki bu döngüsellik, Japonca *enso* kavramında anlamını bulur. Genellikle “Zen çemberi” olarak bilinen ve Japoncada “dairesel form” anlamına gelen *enso*; döngüsellğin, bütünlüğün ve aydınlanmanın sembolüdür (Görsel 288). Zen felsefesindeki boşluk, *enso*’nun merkezindeki alanla ifade edilir.



Görsel 288. Ryoryosai Koshuku, Enso, 18. yüzyılın sonu, asılı parşömen: kâğıt üzerinde mürekkep, 29.3 x 48 cm, Herbert F. Johnson Sanat Müzesi, Cornell Üniversitesi, ABD. (Koshuku, t. y.).

Görsel 289’da bu döngüsellğe, doğanın ebedi sürekliliğine işaret edilir. Resim yüzeyi olarak yuvarlak formda bir tuval seçilmiştir. Kenarlardan ortaya doğru uzanan bitki imgeleri, hem yeryüzünden gökyüzüne bir bakışı simgeler hem de ortada bırakılan beyazlık, boşluk kavramına gönderme yapar. Ancak ne bitkilerin köklendiği yeryüzü ne de uzandıkları gökyüzü tam olarak belirli değildir. Bu da Uzak Doğu’daki başlangıç ve son kavramlarının belirsizliğini hatırlatır. Aynı zamanda resme yayılan canlı yeşiller, tazeliği ve yaşamın dinamik enerjisini yansıtarak *qi* kavramına da gönderme yapar.



Görsel 289. Ayşe Ekici, Baharbahçe, 2021, pres tuval üzerine yağlı boya, 30 cm çap, özel koleksiyon. (Ekici, 2021).

Görsel 290’da yer alan resim, klasik Çin manzara resmini tanımlayan *shan shui* kavramıyla ilişkilidir. Eski Çinlilerin doğanın prototipi olarak gördüğü dağ ve su anlamına gelen *shan shui*, aslında, doğaya dair düşünsel kavrayışın dışı vurumudur. Dağ-su düalitesi, doğanın iki kutbu olarak görülür ve içerisinde *yin-yang*ı; yani zıtlıklarla kurulan dengeyi barındırır.



Görsel 290. Ayşe Ekici, Shan Shui, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 80 cm, Çanakkale. (Ekici, 2023).

“Yügen” adlı resim, ismini aldığı kavramı, yani *belirsiz bir şekilde ima edilen güzelliği* çağrıştıрма amacı taşımaktadır (Görsel 291).



Görsel 291. Ayşe Ekici, Yügen, 2024, tuval üzerine yağlı boya, 50x40 cm, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Koleksiyonu, Van. (Ekici, 2024).

Derinlik ve incelik, bu kavramın temelinde yatar. Görülenden ziyade hissedilene kavramak için hayal gücünü devreye sokmak ister. Bu kavramla ulaşılmak istenen kavrayış için büyük olaylara veya etkili görüntülere gerek yoktur. İçinde yaşanan dünyada, içinde bulunulan anda, sıradan olanın arkasında gizlenen güzelliği takdir etmeyi ifade eder. Bu resimde; şehir içinde bir yol kenarında, kendiliğinden büyüyen yabani otların meydana getirdiği düzensiz düzen, renk armonisi ve beton zemin ile zıtlıktan doğan uyum, *Yūgen* kavramına gönderme yapmaktadır. Burada kavranan estetik; peyzaj bitkileriyle oluşturulmuş yapay bir manzara veya ihtişamlı dağ eteklerinde değil, sıradan, kendiliğinden meydana gelmiş ve fark edilmesi güç bir doğal görüntüde meydana gelmiştir.

Görsel 292’de görülen “Diken” adlı resim ise Japon felsefesindeki *wabi-sabi* kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Bu kavram, doğadaki mükemmel olmayan, kusurlu güzelliğin takdirini ifade eder. Uzak Doğu felsefesinin tümünde olduğu gibi doğayla uyum fikrini barındırır. Dikenli yabani bir bitki olan ve Türkçede “deve diken” olarak bilinen bitki, bu anlayışla resmedilmiştir. *Wabi-sabi* bakış açısıyla bakıldığında diken hem kendi içinde hem de doğanın bütünselliğinde dengeli bir yapıya sahiptir. Dikenli yapısı hem öz savunma hem de ekosistem içerisinde diğer canlılara çeşitli faydalar sunan bir mekanizmadır. Burada *wabi-sabinin* kusurlardaki güzellik anlayışı görülebilir.



Görsel 292. Ayşe Ekici, Diken, 2022, tuval üzerine yağlı boya, 35 x 25 cm, özel koleksiyon. (Ekici, 2022).

Görsel 293 ve 294'te görülen ikili seride de *wabi-sabi* kavramı hakimdir. Kusurluluğun, geçiciliğin ve doğanın döngüselliklerinin estetik bir değer olarak görüldüğü bu estetik anlayışta, zaman, bu geçiciliği var eden ve anlamlandıran temel unsurdur. Bu resimlerde betimlenen kurumuş otlar, yosun tutmuş taşlar, çöken sis bu anlamı güçlendiren imgelerdir.



Görsel 293. Ayşe Ekici, Wabi-Sabi I, 2025, tuval üzeri yağlı boya, 80 x 100 cm. (Ekici, 2025).



Görsel 294. Ayşe Ekici, Wabi-Sabi II, 2025, tuval üzeri yağlı boya, 80 x 100 cm. (Ekici, 2025).

Görsel 295 ve 296’da görülen ikili serinin teması ise, yine Japon felsefesinden bir kavram olan *mono no aware*dir. Karmaşık bir terim olan *mono no aware* ifadesinin anlamı temel olarak, “şeylerin” (*mono*) ve dolayısıyla yaşamın geçiciliğinden duyulan “pathos” (*ware*), yani hassasiyet, melankoli hissidir (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2005). Bu kavram, tıpkı kiraz çiçekleri gibi yaşamdaki her şeyin geçici olduğunu, değişimin kaçınılmazlığını fark etmeyi ve kabullenmeyi ifade eder. Üzüntü ve dinginlik arasında bir duyguyu çağırıştırır. Aynı zamanda, hayatın hiçbir zaman gerçekten tamamen kontrol altına alınamayacağını da farkına varılmasıdır; yapraklar kurur, cam bardaklar kırılır, arkadaşlar ölür.

Görsel 295’te sonbahar mevsiminin gelişiyi kurumaya başlayan otların aralarında henüz canlılığını koruyan bitkiler görülse de Görsel 296’da tüm bitkilerin kurumuş halde olduğu, ömürlerini tamamladığı görülür. Ancak baharın gelişiyi doğanın yeniden yeşereceği de bilinmektedir.



Görsel 295. Ayşe Ekici, Mono No Aware I, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 19,5 x 27 cm, özel koleksiyon.



Görsel 296. Ayşe Ekici, Mono No Aware II, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 19,5 x 27 cm, özel koleksiyon.

Görsel 297’deki seride de *mono no aware* kavramına göndermeler olduğu hissedilmektedir. Kurumuş bir deve diken bitkisinin farklı açılardan resmedildiği bu seride, canlılığını kaybetmiş de olsa hala estetik değerler barındıran bu bitkide, zamanın ve geçiciliğin etkisi görülür.



Görsel 297. Ayşe Ekici, Deve Dikeni Serisi, 2020, tuval üzerine yağlı boya, 25 x 25 cm (her biri), özel koleksiyon.

Son olarak “Ma” adlı resimde ise, Uzak Doğu resimlerinin en önemli unsuru sayılabilecek boşluk vurgulanmak istenmiştir. Burada Ekici, diğer resimlerinin aksine imgeleri sınırlandırmış ve Uzak Doğu’da kâğıdın beyazından yararlanılması gibi tuvalin

beyazından yararlanmıştır. Gökyüzü ve su öğelerini, herhangi bir imge veya boya kullanmadan boşluğu kullanarak betimlemek istemiştir (Görsel 298).



Görsel 298. Ayşe Ekici, Ma, 2025, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 120 cm. (Ekici, 2025).

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat eserleri, bireysel ifade biçimlerinin yansıması olduğu kadar, kolektif hafızanın ürünü olarak toplumların düşünce ve kültür tarihlerine ışık tutan sosyokültürel belgelerdir. Her eser, yaratıldığı dönemin sosyal, ekonomik, politik ve düşünsel koşullarını yansıtır ve toplumların dünyaya bakışını, doğayla ilişkisini anlamak için değerli ipuçları sunar. Hem toplumsal kodların hem de tarihsel bağlamın taşıyıcısı olarak işlev görür. Böylelikle sanat, toplumsal bilincin dışavurumu olarak ele alındığında, toplumlara özgü düşünce biçimlerini analiz etmeye olanak tanır. Bu bağlamda bir resim türü olarak manzara, ait oldukları toplumların; doğa ile olan ilişkisini, dünya görüşünü ve kültürel değerlerini, imgeler yoluyla ortaya koyan en önemli kaynaklardandır. Bu çalışmada, Uzak Doğu ve Avrupa sanatlarında manzara resmi anlayışları; teknik, üslup, biçim, renk kullanımı, perspektif ve temsil anlayışları gibi temel unsurlar üzerinden karşılaştırılmıştır. Yapılan incelemelerde, bu toplumların manzara resimleri arasında, radikal farklılıklar bulunduğu tespit edilmiştir. Bu farklılıkların kökenleri incelenmiş ve inanç/düşünce sistemlerinin sanatsal üretim üzerindeki belirleyici etkisi vurgulanmıştır.

Uzak Doğu ve Avrupa toplumları için, doğa kelimesinin anlamı dahi aynı değildir. Dolayısıyla doğa algısı da farklılık göstermektedir. Uzak Doğu manzara resimlerinde doğa; dil ile ifade edilebilecek anlam düzeyinin ötesinde, insanın uyumlanması gereken, yüce ve mistik bir bütünlük olarak ele alınır. Avrupa’da ise Antik Yunan’da Uzak Doğu’dakine benzer olan anlayış Hristiyanlığın yayılmasıyla değişmiş; doğa, başlangıcı ve sonu olan, insanın hâkimiyet kurduğu, analiz edilmesi gereken bir alan olarak öne çıkmıştır. Bu iki farklı yaklaşımın ilk sebebinin coğrafi yapı ve iklim farklılıkları olduğu söylenebilir. Batı’da öngörülebilir bir düzenlilik olarak görülen doğa, Uzak Doğu’da öngörülemez, devinimli ve kontrol edilemez bir fenomendir. Dolayısıyla Uzak Doğulular, Avrupalılar gibi doğayı kontrol altına almayı değil, onunla uyumlu ve uzlaşmacı bir tavır içinde olmayı yeğlerler. Özellikle Hristiyanlığın yayılmasından sonra Batı’da insan merkezilik hâkim olmuştur. İnsan, doğadan ayrı tutulur. Doğa analiz ve kontrol edilmelidir; çünkü beden, ruh ve akıl olarak bölünen benlik; insanın ötesinde ve üstünde bir Tanrı ile ilişkilendirilmiştir. Uzak

Doğu’da ise her daim doğa merkezli düşünce hâkimdir. Doğa ve insan, fiziksel ve zihinsel olarak birdir.

Uzak Doğu sanatında; Taoizm, Konfüçyüsçülük, Budizm, Zen Budizm gibi düşünce sistemleri, manzara resimlerinde doğanın bir varlık olarak kendi öz değerine vurgu yapmıştır. Bu yaklaşım, doğanın içsel düzenine ve uyumuna saygı gösteren bir sanatsal anlayış geliştirmiştir. Buna karşılık, Avrupa manzara resimlerinde; Yahudi-Hristiyan geleneğin ortaya çıkışıyla tek tanrıcılık fikri hâkim olmuş; yaratıcının, insanlara doğayı kontrol edebilme hakkını ve gücünü verdiğine inanılmıştır. İnsan aklını yücelten Rönesans hümanizmi ve Aydınlanma düşüncesinin etkileriyle bu inanç güçlenmiştir. Orta Çağ’da doğa, Tanrı’nın büyüklüğünün bir yansıması olarak algılanırken, Rönesans’la birlikte insan merkezci bir perspektif gelişmiş; Aydınlanma ile ise bilimsel ve analitik bir doğa tasviri ön plana çıkmıştır. 19. yüzyılda yaşanan kırılmalara kadar bu anlayış devam etmiştir. Uzak Doğu manzara resminin arkasında ise her daim Taocu *yin-yang* evren anlayışı yatmaktadır. Doğanın resmini yapmak, Uzak Doğulular için inanç dünyalarının merkezinde yer alan meditasyon yapmanın bir biçimidir. Avrupa resminde manzara; portre, natürmort gibi diğer resim türlerine karşı bir üstünlüğe sahip değilken, Uzak Doğu’da manzara resmi, bahsi geçen sebeplerden ötürü temel tür olarak kabul edilir.

İki kültürün manzara resimleri arasındaki en temel fark; Avrupa’da doğanın mimetik bir yaklaşımla resmedilmesinin, -yani bir yerin dış görünümünün aslına uygun biçimde tasvir edilmesinin- kabul görmesine karşın, Uzak Doğu’da bu temsili anlayıştan bilinçli olarak uzak durulmasıdır. Çin ve Japon resminde; doğanın içsel düzenine ve akışına uyum sağlanarak ona dair algıların/hislerin imgeye dönüştürülmesi ve bu yolla kökensel enerjinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Temsil biçimleri arasındaki bu ayrım, perspektif anlayışlarındaki farklılıklarda kendini göstermektedir. Temelleri Arap dünyasına kadar giden; ancak Avrupa’da Rönesans’la birlikte formüle edilen merkezi perspektif sisteminde; mekân ve nesneler sabit bir zamanda, sabit bir yerden, odaklanmış bakış açısıyla ele alınır. Uzak Doğu’da farklı zaman noktaları ve farklı mekanlar tek bir resimde birleştirilir, belirsiz bir ufuk ve gözün hareketinden doğan farklı bakış açılarını içeren resimler yapılır. Böylelikle Avrupalılar; doğayı, algıladıkları biçimde, her şeyin yerli yerinde olduğu bir düzen içerisinde

resmederken Uzak Doğulular; aşkın bir enerjinin yansıması olarak gördükleri doğayı, hissettikleri gibi uçsuz bucaksız ve döngüsel biçimde resmederler. Avrupa'daki merkezi perspektif anlayışında, 19. yüzyıldan itibaren kırılmalar meydana gelmeye başlamıştır. Uzak Doğu sanatçıları ise Avrupa'nın perspektifiyle 17. yüzyılda tanışmış ve bir süreliğine ondan etkilenmiş de olsa, doğaya dair özgün algılama ve yansıtma biçimlerinden hiçbir zaman bütünüyle vazgeçmemişlerdir. Merkezi perspektife yönelik bu bilinçli reddetme tavırları, evreni kavrayışlarındaki metafizik yaklaşımlarla ilişkilidir.

Avrupa ve Uzak Doğu manzara resimleri, teknik ve plastik unsurlar bakımından da farklılık göstermektedir. Avrupa'da malzeme ve tekniğe dair çeşitlilik günden güne artarken Uzak Doğu'da daha az malzemenin kullanıldığı minimalist yaklaşımlar hakimdir. Avrupalı ressamlar, kullandıkları araçları gizleyerek gerçeklik yanılsaması oluşturmayı amaçlarken Uzak Doğulular büyük önem arz ettikleri fırça izleri ile fiziksel benzerliğin ötesindeki manevi boyutu yakalamaya çalışırlar.

Tezin ilk dört bölümünde Uzak Doğu ve Avrupa manzara resimlerinin karşılaştırmalı analizinin sunulmasının ardından, beşinci bölüme gelindiğinde, manzara resminin 21. yüzyıldaki konumu irdelenmiştir. 21. yüzyıl; modern ve postmodern eğilimler arasında dengesiz bir biçimde salınım gösteren bir yapı olarak tanımlanan “metamodernizm” adı verilen bir sürece dahil olmuştur. Bu sürecin önemli kavramlarından biri olan, *romantizme yeniden dönüş ve onu yeniden anlamlandırma* olarak tanımlanabilecek “neoromantizm”, 21. yüzyılda yapılan manzara resimlerinin kavranmasına yardımcı olan bir kavramdır. Bu resimler, yeniden ortaya çıkan romantik duyarlılığın ve sıradan olanın içinde aranan gizem ve anlamın estetik ifade biçimlerini temsil etmektedir. Bu doğrultuda, 21. yüzyılda doğa temsili etkileyen faktörler araştırılmış ve en belirgin üç unsur olan küreselleşme, iklim krizi ve dijitalleşmenin etkileri incelenmiştir. Son başlıkta ele alınan Ayşe Ekici'nin manzara resimlerinin, neoromantik tavır içerisinde kültürlerarası bir perspektifi yansıttığı anlatılmıştır. Sonuç olarak, manzara resimleri; yalnızca birer ifade biçimi değil, aynı zamanda hem toplumların düşünsel, kültürel ve tarihsel dinamiklerini belgeleyen görsel metinler hem de dönemsel etkilerle şekillenen bir tür doğayı deneyimleme yoludur.

KAYNAKÇA

- Adam, B. (2015). *Dinler Tarihi El Kitabı*. Grafiker Yayınları: Ankara.
- Adams, D. (2014). "Joseph Beuys: Pioneer of a radical ecology". *Art Journal*, 51 (2), 26-34.
<https://doi.org/10.1080/00043249.1992.10791563>
- Adams, D. I. (2019). Beyond Sumi-e: A practice-led investigation into the influences of an ancient art form on contemporary artists, with reference to the artworks of Hiroshi Senju and Yoshio Ikezaki. Doctoral Dissertation. University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.
- Ağaoğulları, M. A. (1989). "Fransız Devriminde Birey-Devlet İlişkisi (1789-1794)". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 44 (03), 195-228.
https://doi.org/10.1501/SBFder_0000001521
- Alpaslan Asiltürk, S. (2017). "Sanat Eğitimi Tarihine Uzak Doğu'dan Bir Örnek: Japon Kano Okulu". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (16), 1631-1642.
<https://doi.org/10.7816/ulakbilge-05-16-05>
- Amory, D. (2007). The Barbizon School: French painters of Nature. *In Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Erişim adresi: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bfpn/hd_bfpn.htm
- Anadol, R. (2021). Machine Hallucinations - Nature Dreams. [Fotoğraf]. König Gallery. Erişim adresi: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/>
- Angelico, F. (1420). Thebaid. [Resim]. Uffizi Müzesi, İtalya. Erişim adresi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/thebaid>
- Anonim. (1343). Taşra Yaşamından Sahneler I. [Fresk]. Papalık Sarayı, Avignon, Fransa. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:14th-century_unknown_painters_-_Scenes_of_Country_Life_-_WGA23895.jpg
- Anonim. (2021). *Çin Düşüncesi ve Kültürü Temel Kavramları-I*. Aykut Dal ve Bülent Okay (çev.). Bilge Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.
- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık: İstanbul.

- Artdog İstanbul, (2023). Canan Tolon'un "Havadan Sudan" sergisi Dirimart'ta. (2023, 5 Aralık). Erişim adresi: <https://artdogistanbul.com/canan-tolonun-havadan-sudan-sergisi-dirimartta/>
- Arthur, V. (2023). Aspiring to Inspire: Interpreting Nature Through Painting and Sculpture in Today's Contemporary Art World. Master's Thesis, Pratt Institute. USA.
- Artun, A. (2013). Panofsky'nin Perspektifi. (2013, 4 Ekim). Skopbülten. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/panofskynin-perspektifi/1550> 07.09.2024
- Artun, A. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Artun, A. (2023). "Sunuş: Manet'nin Toplumsal Estetiği". A. Artun (ed) içinde *Manet: Sembolik Devrim*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ateş, İ. (2011). "Mehmet Zahit Büyükişliyen ve Soyut Peyzajları Üzerine Bir İnceleme". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 15-24. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20645/220261>
- Avcı, U. (2018). Polar Panoramanın Resim Sanatına Yansımaları. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Avcı Tuğal, S. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Avdulov, A. (2022). "Understanding wabi and sabi in the context of Japanese aesthetics". *The Asian Conference on Cultural Studies Official Conference Proceedings*. June 06-09, 2022, Tokyo, Japan. 23-28. <https://doi.org/10.22492/issn.2187-4751.2022.3>
- Ayan, A. (2014). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Görünü (Manzara)*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Aydın, H. (2022). Orta Çağ Felsefesi. *Sosyal bilimler ansiklopedisi*. M. A. Yekta Saraç (ed.). TÜBİTAK Bilim Yayınları: Ankara. Erişim adresi: https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/orta_cag_felsefesi
- Azazi, Z. (2019). Türkiye'de Yeni Medya Sanatı ve Kent İmgesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

- Baker, S. (2015). Interpretations of the Garden in the Work of Selected Artists, Doctoral Dissertation. Durban University of Technology, Durban, South Africa. Erişim adresi: https://openscholar.dut.ac.za/bitstream/10321/1695/1/BAKER_2015.pdf
- Barceló, M. (1990). Sel. [Resim]. Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya. Erişim adresi: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/flood>
- Barrett, C. E. (2013). “Nilotic scenes, egyptian religion, and roman perceptions”. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 5(4), 3-5. https://doi.org/10.2458/azu_jaei_v05i4_barrett
- Barton, P. (2020). From Land Art to Eco Art: An Exploration of Joseph Beuys’ Pivotal Social Sculpture, 7000 Oaks–City Forestation Instead of City Administration as a Bridge Between the Two to Inform the Author’s Developing Practice. Master’s Thesis. University of the Arts London, London.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. Abdullah Yılmaz (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Bayrak, D. B. (2023). ‘Havadan sudan’ konuşan resimler. (2023, 15 Aralık). Birgün. Erişim adresi: <https://www.birgun.net/haber/havadan-sudan-konusan-resimler-490897>
- Bell, C. (1925). “Barbizon”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 47 (272), 254-257. <https://www.jstor.org/stable/862657>
- Bellini, G. (1505). Çayırdaki Meryem. [Resim]. National Gallery, Londra. Erişim adresi: <https://arthistory.co/giovanni-bellini-madonna-of-the-meadow/>
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi*. Zehra Aksu Yılmaz (çev.). Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Benedict, R. (1994). *Krizantem ve Kılıç*. Türkan Turgut (çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Besel, R. D. (2007). “From awareness to action: the rhetorical limits of visualizing the irreparable nature of global climate change”. *Proceedings of the Ninth Biennial Conference on Communication and the Environment*. 1-7. https://digitalcommons.calpoly.edu/comm_fac/6/

- Beyhan, H. C. (2015). “Resimde temel teknikler ve uygulama süreçleri üzerine”. *Route Educational and Social Science Journal*. 2 (3), 171-193.
- Beyhan, H. C. (2020). “Bir başyapıtın yeniden keşfi: Gent Altar Panosu restorasyon projesi”. *Sanat Dergisi*, (35), 130-152.
- Biblical Archaeology Society, (2021). Hasan Dağı’ndaki volkanik patlamayı gösteren duvar resmi, MÖ 7400-6000, Çatalhöyük. Erişim adresi: <https://www.biblicalarchaeology.org/wp-content/uploads/2013/11/volcano.jpg>
- Bingyi, H. (2012). Rüzgârın Şekli. [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.inkstudio.com.cn/video/20-bingyi-shape-of-the-wind/>
- Biron, C., Mounier, A., Arantegui, J. P., Le Bourdon, G., Servant, L., Chapoulie, R., Roldán, C., Almazán, D., Díez-de-Pinos, N. ve Daniel, F. (2020). “Colours of the ‘images of the floating world’”. Non-invasive analyses of Japanese ukiyo-e woodblock prints (18th and 19th centuries) and new contributions to the insight of oriental materials”. *Microchemical Journal*, 152, 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2019.104374>
- Bosch, H. (1495). Magi’nin Hayranlığı Triptiği. [Resim]. Prado Müzesi, Madrid, İspanya. Erişim adresi: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-adoration-of-the-magi/666788cc-c522-421b-83f0-5ad84b9377f7>
- Bovornkitti, S. (2009). “Global warming vs. climate change”. *Journal of Health Systems Research*, 3 (3). 320-322.
- Britannica. (t. y.) Ukiyo-e. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/ukiyo-e>
- Buffalmacco, B. (1336). Ölümün Zaferi, [Fresk]. Campo Santo, Pisa, İtalya. Erişim adresi: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Triumph-Death-Buffalmacco-Pisa-after-restoration.jpg>
- Burckhardt, T. (2019). *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*. Tahir Uluç (çev.). İnsan Yayınları: İstanbul.
- Burke, P. (2000). *Rönesans*. Özkan Akpınar (çev.). Babil Yayınları: İstanbul.
- Burke, P. (2003). *Avrupa’da Rönesans*. Uygur Abacı (çev.). Literatür Yayıncılık: İstanbul.
- Büyük, C. (2004). “Orta Çağ Batı Düşüncesinde Hristiyanlık-Siyaset İlişkisine Genel Bir Bakış”. *Dini Araştırmalar Dergisi*, 7 (19), 131-132. <https://dergipark.org.tr/en/pub/da/issue/4456/61398>

- Can Gürbüz, G. (2022). “Kültürel kimlik bağlamında kent ve kent olgusunun Türk resim sanatına etkileri”. *Kent Akademisi*, 15 (1), 245-261.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/kent/issue/68903/989621>
- Canclini, N. C. (2018). Pasaportları kim veriyor? küreselleşme ve çokkültürcülük çağında uluslar ve sanat. (2018, 5 Eylül). Derya Yılmaz (çev.). Skopbülten. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasaportlari-kim-veriyor-kuresellesme-ve-cokkulturculuk-caginda-uluslar-ve-sanat/3913>
- Cao, S. ve Kong, L. (2014). “Cultural background and philosophical connotation of Chinese landscape painting”, *International Conference on Education Technology and Social Science*, November 22, 2014, Taiyuan, China. 102-106. Atlantis Press.
- Cape Farewell. (t. y.). Farmart. Erişim adresi: <https://www.capefarewell.com/farm-art/>
- Cézanne, P. (1878). L’Estaque’dan Görülen Marsilya Körfezi. [Resim]. Musée d’Orsay, Paris. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/art/c/Cezanne/2/1lands11.jpg>
- Chapin, A. P. (1997). “A re-examination of the Floral Fresco from the Unexplored Mansion at Knossos”. *Annual of the British School at Athens*, 92, 1-24.
<http://www.jstor.org/stable/30103475>
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. Kaya Özsezgin (çev.). İmge Kitabevi: Ankara.
- Chetioui, (2022). All you need to know about Chinese Traditional Painting. (2022, July 11). European Guanxi. Erişim adresi: <https://www.europeanguanxi.com/post/all-you-need-to-know-about-chinese-traditional-painting>
- Chinasage. (2021). Güneş Tanrısı. [Kaya Resmi]. Helan Dağı, Ningxia. Erişim adresi: <https://www.chinasage.info/early-dynasties.htm>
- Chodowiecki, D. N. (1791). Aufklärung. [Gravür]. Erişim adresi: <https://st.museum-digital.de/singleimage?imagenr=81660&noiiif=1>
- Clark, K. (1961). *Landscape into Art*. Beacon Press: Boston.
- Constable, J. (1811). Stour’daki Mavnalar. [Resim]. Victoria and Albert Museum, London. Erişim adresi: <https://www.vam.ac.uk/articles/john-constables-sketches>

- Coomaraswamy, A. K. (2021). *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*. Nejat Özdemiroğlu (çev.). İnsan Yayınları: İstanbul.
- Cooper, T. M. (2018). “The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture?”. *Journal of Conscious Evolution*, 10, (10), 1-13. <https://digitalcommons.ciis.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=cejournal>
- Corot, J. B. C. (1850). Sabah, Nimflerin Dansı. [Resim]. Musée de Orsay. Erişim adresi: https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Danse_des_nymphes#/media/Fichier:Camille_Corot_-_A_Morning._The_Dance_of_the_Nymphs_-_Google_Art_Project.jpg
- Courbet, G. (1865). Rüzgârın Hışmı. [Resim]. The Museum of Fine Arts, Houston. Erişim adresi: <https://emuseum.mfah.org/objects/51709/the-gust-of-wind>
- Crutzen, P. J., Stoermer E. F., and Steffen, W. (2000). “The ‘Anthropocene’”. L. Robin, S. Sörlin ve P. Warde (ed.). In *The Future of Nature: Documents of Global Change*. (p. 479-490). Yale University Press: New Haven. <https://doi.org/10.12987/9780300188479-041>
- Cuyp, A. (1650). Dordrecht’teki Maas. [Resim]. National Gallery, Londra. Erişim adresi: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.576.html>
- Cuyp, A. (1655). Nehir Manzarası. [Resim]. National Gallery, Londra. Erişim adresi: https://www.wga.hu/index_artists.html
- Çakmak Duman, B. (2018). “Resimden tiyatroya Doğu sanatı ve Batı sanatı arasındaki farklılığı toplumların gerçekliğe bakışı üzerinden okumak”. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 3 (5). 11-30.
- Çelenk, A., ve Açııcı, F. K. (2022). “Tasarımda yeni yaklaşımlar: Refik Anadol ve Makine Hatıraları”. *Akademik Sanat*, (17), 73-86. DOI: 10.34189/asd.2022.17.005.
- Çeler, Z. (2012). 17. yüzyıl Hollanda toplumu ve resim sanatı üzerine: Bakış, üslup ve yorumlama. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (16), 65-84.
- Çüçen, A. K. (2006). “Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi”. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Atatürk’ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı*, 25-34.

- Çüçen, A. K. (2015). “Orta Çağ Felsefesi”. B. A. Çetinkaya (ed.). içinde *Doğu’dan Batı’ya Düşüncenin Serüveni 2 .Cilt Antikçağ Yunan Düşüncesi Ortaçağ Düşüncesi*. (s. 555-600). İnsan Yayınları: İstanbul.
- Da Zevio, S. (1410). Gül Bahçesindeki Madonna. [Resim]. Museo di Castelvecchio, Verona. İtalya. Erişim adresi: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html
- Daubigny, C. F. (1875). Oise Nehri Kıyıları. [Resim]. High Museum of Art. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banks_of_the_Oise_River_by_Charles-Francois_Daubigny,_High_Museum_of_Art.jpg
- De Haan, T. T. (2014). “Joachim Patinir: Innovator, Imitator and Entrepreneur”. D.C.M. Raemaekers (ed.). içinde *Past Landscapes: Questioning function and meaning*. (s.65-72). Groningen Institute of Archaeology, University of Groningen, Barkhuis Publishing: The Netherlands.
- De Lucas Tron, A. (2022). “Aerial perspective: Alteration of color due to the interposition of air”. *International Colour Association (AIC) Conference 2022: Sensing Colour*, June 13-16, 2022, Colour Research Society of Canada (CRSC). 606-614.
- Delbanco, D. (2000). Chinese Handscrolls. in *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art: New York. Erişim adresi: https://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm
- Demirarslan, Z. (2018). Mehmet Güleriyüz’ün Büyülü Karşı Rüzgar’ı. Art Tv. Erişim adresi: <https://www.arttv.com.tr/yazi/mehmet-guleryuzun-buyulu-kars-ruzgar...-yazan-zuhal-demirarslan>
- Demirci, K. (2010). Şintoizm. *TDV İslâm ansiklopedisi*. (C 39, 177-179). Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sintoizm>
- Di Bondone, G. (1304). Mesih’in Yaşamından Sahneler. [Fresk]. Scrovegni (Arena) Şapeli, İtalya. Erişim adresi: <https://sharmondavidson.com/narrative-art/>
- Ding, Q. (1050). Yaz Dağları. [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39915>
- Duran, E. M. (2015). 21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.

- Durdu, Z. (2005). “Aydınlanmanın diyalektiği: Eleştirel kuramın aydınlanma eleştirisi”. *Liberal Düşünce*, 37, 125-136.
- Dursun, S. (2024). Doğudan Batıya Bakan Göz: Selma Gürbüz. (2024, 25 Mart). Artdog İstanbul. <https://artdogistanbul.com/dogudan-batiya-bakan-goz-selma-gurbuz/>
- Dürer, A. (1501). Aziz Eustace. [Gravür]. The Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336232>
- Düzenli, K., ve Perdahçı, Z. N. (2024). “Sanatın yeni dijital çağı: NFT’ler ve kullanım alanları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Özel Sayı: Sanatta Dijitalizm, 17-33. DOI: 10.17484/yedi.1410042.
- Eco, U. (2022). *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Kemal Atakay (çev.). Can Yayınları: İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Altar, Altar panosu (C 1, 74). A. Gevgilili, D. Hasan ve B. Özer (ed.). YEM Yayın: İstanbul.
- Eino, K. (t. y.). Yaz Kuşları ve Çiçekleri. [Resim]. Suntory Art Museum, Tokyo. Erişim adresi: <https://japanobjects.com/features/japanese-landscape-painting>
- Ekici, A. (2020). Deve Dikeni Serisi. [Resim]. Özel Koleksiyon. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2020). Mono No Aware I. [Resim]. Özel koleksiyon. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2020). Mono No Aware II. [Resim]. Özel koleksiyon. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2021). Baharbahçe. [Resim]. Özel koleksiyon. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2021). Kara Orman I. [Resim]. Özel koleksiyon, İstanbul. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2021). Kara Orman II. [Resim]. Özel koleksiyon, İstanbul. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2021). Phragmites Australis. [Resim]. Özel koleksiyon. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2022). Diken. [Resim]. Özel koleksiyon. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2022). Wu Wei. [Resim]. İzmir Türk Koleji Koleksiyonu, İzmir. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2023). Shan Shui. [Resim]. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2024). Yügen. [Resim]. 50 x 40 cm, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Koleksiyonu, Van. Sanatçının arşivi.

- Ekici, A. (2025). Ma. [Resim]. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2025). Wabi-Sabi I. [Resim]. Sanatçının arşivi.
- Ekici, A. (2025). Wabi-Sabi II. [Resim]. Sanatçının arşivi.
- Eren, S. (2017). İsimsiz. [Serigrafi Baskı]. Erişim adresi: [https://artshopgaleri.com/portfolio/dongu_online_karma_resim_serigi/#&gid=2&pid=8](https://artshopgaleri.com/portfolio/dongu_online_karma_resim_serigrafi_serisi/#&gid=2&pid=8)
- Eren, S. (2019). Uzak Doğu Resim Sanatında Boşluk Doluluk Kavramı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Eroğlu, A. H. (2015). “Hristiyanlık”. B. Adam (ed.). içinde *Dinler Tarihi El Kitabı*. (s. 133-194). Grafiker Yayınları: Ankara.
- Eroğlu, Ö. ve Yurdun, Ö. A. (2019). *Romantik Düşünce ve Sanat*. Tekhne Yayınları: İstanbul.
- Etimoloji Türkçe. (2021). Manzara. Erişim adresi: <https://www.etimolojiturkce.com/arama/manzara>
- Eyüboğlu, S. ve İpşiroğlu, M. Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Fabriano, G. (1423). Müneccim Kralların Tapınması. [Resim]. Uffizi Gallery, Floransa. Erişim adresi: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/a/gentile-da-fabriano-adoration-of-the-magi-reframed>
- Fan, Q. (2024). “Viewing the characteristics of Chinese landscape painting from Guo Xi’s ‘San Yuan Method’”. *International Journal of Arts and Humanities Studies*, 4 (1), 19-22. DOI: 10.32996/bjahs.
- Farrer, A. (1994). Obituary: Liu Haisu. (1994, 22 August). Independent. Erişim adresi: <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-liu-haisu-1385243.html>
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat*. Simber Atay Eskier (çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları: İzmir.
- Florenski, P. (2017). *Tersten Perspektif*. Yeşim Tükel (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.

- Fong, W. C. (1992). *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*. Metropolitan Museum of Art: New York.
- Foucault, M. (2018). *Manet, Velazquez ve Estetik Modernizm*. Savaş Kılıç (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Francesca, D. P. (1448). Vaftiz. [Resim]. National Gallery, Londra. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_francesca,_battesimo_di_cristo,_1450-60_ca._01.jpg
- Fraser, L. (2017). “The Barbizon School (1830–1870): Expanding the landscape of the modern art market”. *The Arbutus Review*. 8 (1). 4-14. <http://dx.doi.org/10.18357/tar81201716809>
- Freer. (t. y.). El rulosundaki bölümler. Erişim adresi: <https://asia-archive.si.edu/wp-content/uploads/2017/07/chinese-scroll-lesson.pdf>
- Freer. (t. y.). How to “Read” a Chinese Scroll? Erişim adresi: <https://asia-archive.si.edu/wp-content/uploads/2017/07/chinese-scroll-lesson.pdf>
- Friedrich, C. D. (1824). Mehtabı Seyreden Kadın ve Erkek. [Resim]. Alte Nationalgalerie, Berlin. Erişim adresi: <https://smb.museum-digital.de/object/143781>
- Gainsborough, T. (1750). Bay ve Bayan Andrews. [Resim]. National Gallery, London. Erişim adresi: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews>
- Galvez P. ve Pavlopoulos J. (2019). Canadian landscape or the best video game? Alex McLeod’s worlds make you want to live in both. (2019, June 26), CBC Arts. Erişim adresi: <https://www.cbc.ca/arts/exhibitionists/canadian-landscape-or-the-best-video-game-alex-mcleod-s-worlds-make-you-want-to-live-in-both-1.5189776>
- Gayford, M. ve Hockney, D. (2017). *Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi*. Mine Haydaroğlu (çev.). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.
- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi: Anlatımı Biçimlendiren Etmenler*, Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*. Sel Yayıncılık: İstanbul.

- Giannachi, G. (2012). "Representing, performing and mitigating climate change in contemporary art practice". *Leonardo*, 45 (2), 124-131.
- Giorgione. (1508). Fırtına. [Resim]. Gallerie dell'Accademia, Venedik. Erişim adresi: <https://www.gallerieaccademia.it/en/tempest#&gid=1&pid=1>
- Girgin, F. (2022). "Küresel iklim değişikliğinin çağdaş sanata yansımaları". *Hitit Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (2), 429-452. <https://doi.org/10.17218/hititsbd.1177977>
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. Ömer Erduran ve Erol Erduran (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2018). *Genç Okurlar İçin Kısa Bir Dünya Tarihi*. Ahmet Mumcu (çev.). İnkılap Yayınevi: İstanbul.
- Gongwang, H. (1269). Gözlerden Uzak Bir Su Evi. [Resim]. Nanjing Museum. Erişim adresi: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-huang-gongwang-water-house.php>
- Goody, J. (2010). *Çiçeklerin Kültürü*. Mehmet Beşikçi (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Gordon, L. (2023). Quayola Invites You Into His Tranquil World of Generative Art. (2023, October 24) Art Plugged. Erişim adresi: <https://artplugged.co.uk/quayola-invites-you-into-his-tranquil-world-of-generative-art/>
- Goyen, J. V. (1646). Rhenen Manzarası. [Resim]. National Gallery of Art, Washington. Erişim adresi: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139354.html>
- Gozzoli, B. (1459). Magi'nin Yolculuğu. [Fresk]. Riccardi Sarayı, Floransa. Erişim adresi: <http://www.travelingintuscany.com/arte/benozzogozzoli/processionofthemagi.htm>
- Greco, E. (1599). Toledo Manzarası. [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/436575>
- Grimm Gallery (2024). Michael Raedecker. Erişim adresi: <https://grimmgallery.com/exhibitions/278-michael-raedecker-back-on-earth/>
- Guanzhong, W. (1973). Mor Bambu'da Erken Bahar. [Resim]. Erişim adresi: <https://www.yangallery.com/artists/33-wu-guanzhong/works/3536-wu-guanzhong-early-spring-in-the-purple-bamboo-1973/>

- Guardi, F. (1780). Piazzetta, Doge Sarayı ve Riva degli Schiavoni. [Resim]. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Erişim adresi: <https://madparis.fr/the-piazzetta-the-doge-s-palace-and-the-riva-degli-schiavoni>
- Guattari, F., Sarel, J.-Y., ve Videoq, E. (2021). Ekozofi Nedir? Félix Guattari'yle Söyleşi. Eda Sezgin (çev.). (2021, 1 Eylül). Skopbülten Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/ekozofi-nedir-f%C3%A9lix-guattariyle-soylesi/6210>
- Güç, A. (2001). “Konfüçyüs ve Konfüçyüsçülük”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10 (2). 43-65.
- Günay, R. (1986). *Tarihsel gelişim içinde Japon kültür ve sanatı*. Yıldız Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Güvenç, B. (2010). *Japon kültürü Nihon Bunka*. Boyut Yayıncılık: İstanbul.
- Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü. (1968). Manzara. *Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü*. TDK. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Hall, S. (2014). “Yerel ve küresel: Küreselleşme ve etniklik. Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi”. Hakan Tuncel (çev.). *Mülkiye Dergisi*, 38 (2), 133-150. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye/issue/274/1190> (Orijinal çalışma 1989’da yayımlanmıştır).
- Halley, P. (2011). “Doğa ve Kültür”. C. Harrison, P. Wood (ed.). *İçinde Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Sabri Gürses (çev.), 1094-1097. Küre Yayınları: İstanbul.
- Han, B. C. (2021). *Zen Budizm Felsefesi*. Mustafa Özdemir (çev.). İnsan Yayınları: İstanbul.
- Hanfmann, G. M. A. (1963). “Hellenistic Art”. *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 77-94. <https://doi.org/10.2307/1291191>
- Hare, A. (2006). “Guidelines for the care of East Asian paintings: Display, storage and handling”. *The Paper Conservator*, 30 (1), 73-92. <https://doi.org/10.1080/03094227.2006.9638435>
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.

- Hazlitt Gallery. (1959). *Paintings by C.F. Daubigny, Exhibition Catalogue*. Hazlitt Gallery, London.
- Heritage Asian Art. (2021). Dağ formunda tütsü brülörü, Han Hanedanlığı (MÖ 206-MS 220), bronz, 21,5 cm yükseklik, James E. Conley Koleksiyonu. Erişim adresi: <https://heritageasianart.org/gallery/metal10.html>
- Herva, V. P. (2006). “Flower lovers, after all? Rethinking religion and human-environment relations in Minoan Crete”. *World Archaeology*, 38 (4), 586-598.
- Hess, H. (2016). Miquel Barcelo. (2016, March 24). Widewalls. Erişim adresi: <https://www.widewalls.ch/artists/miquel-barcelo>
- Ho. (900). Lu Dağı. [Resim] National Palace Museum, Taiwan. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Jing_Hao#/media/File:Jing_Hao.Mount_Kuanglu._National_Palace_Museum,_Taipei,_Taiwan.jpg
- Hobbema, M. (1689). Middelharnis Yolu. [Resim]. National Gallery, Londra. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/index1.html>
- Hobday. (2023). Analogue artist Tacita Dean chalks up Sydney showcase. (2023, December 7). The Senior. Erişim adresi: <https://www.thesenior.com.au/story/8451724/analogue-artist-tacita-dean-chalks-up-sydney-showcase/>
- Hockney, D. (2011). Woldgate Doğu Yorkshire’da Baharın Gelişi Serisi. [Dijital Resim]. Erişim adresi: <https://www.hockney.com/works/digital/arrival-of-spring-woldgate>
- Hodler, F. (1904). Lessig’deki Thun Gölü. [Resim]. Bern, Kunstmuseum. Erişim adresi: <https://www.thomascrauwers.ch/en/blog/ferdinand-hodler/>
- Holcombe, C. (2021). *Doğu Asya Tarihi: Çin Japonya Kore*. Muhammed Murtaza Özeren (çev.). Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Hollinshead, M. B. (1989). “The swallows and artists of Room Delta 2 at Akrotiri, Thera”. *American Journal of Archaeology*, 93 (4). 339-354.
- Holmes, C. (1928). “The landscape work of Hercules Seghers”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 52 (302), 210-208.

- Honour, H. ve Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. Hakan Abacı (çev.). Alfa Yayınları: İstanbul.
- Hu, M. (2023). “A Study of the Development History and Stylistic Features of Chinese Ink Painting”. *Pacific International Journal*. 6 (1), 71-76. DOI: 10.55014/pij.v6i1.310
- Hyde Minor, (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. Cem Soydemir (çev.). Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Im Hof, U. (2004). *Avrupa’da Aydınlanma*. Şebnem Sunar (çev.). Literatür Yayıncılık: İstanbul.
- Immerwahr, S. A. (1990). *Aegean Painting in The Bronze Age*. Pennsylvania State University Press: USA.
- Italian Renaissance Medals. (t. y.). Matteo de’ Pasti Madalyası. [Fotoğraf]. Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC. Erişim adresi: <https://italianrenaissancemedals.com/medals/leon-battista-alberti/>
- İnankur, Z. (1997). Manzara. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (C 2, 1170-1172). A. Gevgilili, D. Hasan ve B. Özer (ed.). YEM Yayın: İstanbul.
- Jarves, J. J. (2022). *Japon Sanatı: Tarihsel, Kültürel ve Mitolojik Kökleri*. Cemal Can Tarımcıoğlu (çev.). Maya Kitap: İstanbul.
- Jing, W. J. (2023). “Exploration on the development and characteristics of composites painting in the contemporary art ecology”. *International Journal of Advanced Culture Technology*, 11 (1), 232-240.
- Jones, S. (2002). Painting in Oil in the Low Countries and Its Spread to Southern Europe. (2002, October). The Metropolitan Museum of Art. Erişim adresi: https://www.metmuseum.org/toah/hd/optg/hd_optg.htm
- Ju, W. (2022). “The research on the origin and communication of blue and green colors in Chinese Blue and Green Landscape Painting”. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, 5, 119-125. <https://doi.org/10.54097/ehss.v5i.2891>
- Jullien, (2009). *The great image has no form, or On the Nonobject through Painting*. The University of Chicago Press: Chicago and London.

- Kara, D. (2004). Bir Biyofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Karavit, C. (2012). Kaplumbağa Taşı ve Taş Mezar. [Resim]. Erişim adresi: <https://www.giartproject.com/caner-karavit>
- Karayel Gökkaya, E. (2006). Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Karayel Gökkaya, E. (2016). Hayal-Et Kuşlar. [Resim]. Erişim adresi: <https://iaafonline.com/product/evren-karayel-gokkaya-hayal-et-kuslar/>
- Karayel Gökkaya, E. (2017). “Ortaçağ’dan modernizme değişen fikirler doğrultusunda Batı resim sanatında güzeli arayış”. *Journal of Awareness*, 2 (Special), 435-449.
- Karayel Gökkaya, E. (2021). Dönüşüm. [Resim]. Erişim adresi: <https://www.comu.edu.tr/evren-karayel-gokkaya#images-35>
- Karayel Gökkaya, E. ve Hakyemez, A. G. (2016). Evren Karayel Gökkaya: “Günümüz sanatının genel görüntüsünün, günümüz toplumunu temsil ettiğini düşünüyorum.” Erişim adresi: <https://www.aysegulayhakyemez.com/2016/12/evren-karayel-gokkaya-gunumuz-sanatinin-genel-goruntusunun-gunumuz-toplumunu-temsil-etdigini-dusunuyorum.html>
- Kellum, B. A. (1994). “The construction of landscape in Augustan Rome: the garden room at the Villa ad Gallinas”. *The Art Bulletin*, 76 (2), 211-224.
- Khamwijit, N., Pannengpetch, S., ve Wannawattawong, R. (2024). “A study on the artistic expression of ink art of Chinese animation”. *The Euraseans: Journal On Global Socio-Economic Dynamics*, 3 (46), 429-436. [https://doi.org/10.35678/2539-5645.3\(46\).2024.429-436](https://doi.org/10.35678/2539-5645.3(46).2024.429-436)
- Klimt, G. (1900). Uzun Kavak Ağaçları. [Resim]. Erişim adresi: http://art-klimt.com/1900_4.html

- Koninck, P. (1649). Kırsal Bir Arazi ile Panoramik Bir Manzara. [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436830>
- Korkmaz, F. D., ve Salman, C. (2019). “Doğa, deneyim ve Dewey felsefesinin seramik üretime yansması”. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12 (1), 87-101.
- Koshuku, R. (t. y.). Enso. [Resim]. Johnson Sanat Müzesi, Cornell Üniversitesi, ABD. Erişim adresi: <https://emuseum.cornell.edu/objects/51437/enso?ctx=d4876f57a996e1aba76b6772619262f5c1a12b4e&idx=10093>
- Kōrin, O. (1709). Yatsushashi'deki Süsenler (Sekiz Köprü). [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39664>
- Krall, E. (2021). Van Gogh, Nature, and Spirituality. Master Thesis. Art and Art History. 2. Erişim adresi: <https://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=honors-in-the-major-art>
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Dilek Zaptçioğlu (çev.). Literatür Yayıncılık: İstanbul.
- Kungwang. (1350). Fuchun Dağlarında Yaşamak. [Resim]. Ulusal Saray Müzesi, Taipei. Erişim adresi: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-huang-gongwang-fuchun-mountains-backup.php>
- Kunstmuseum Den Haag (2024). Michael Raedecker material worlds. Erişim adresi: <https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/michael-raedecker>
- Kuş, M. ve Demir Yılmaz, E. N. (2024). “Matematik ve sanat etkileşimi üzerine bir inceleme: Resim kompozisyonlarında geometrik çözümlemeler”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (31), 145-156. DOI: 10.17484/yedi.1330095.
- Kuyumcuyan, L. (2024). Erdal İnci, “Real Estate” Sergi Kataloğu. Art On İstanbul. Erişim adresi: <https://ue.eyuboglu.com/files/Mail/07112024/SERGI.pdf>

- Küpçüoğlu, H. (2020). “Aydın Ayan resimlerinde gerçeğe bakış ve gerçekliğe yaklaşım”. *İdil*, (65), 147-154. DOI: 10.7816/idil-09-65-13.
- Laozi. (2017). *Tao Te Ching*. Sonya Özbey (çev.). İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Law Suk-mun, S. (2011). “Being in traditional Chinese landscape painting”. *Journal of Intercultural Studies*, 32 (4), 369-382.
- Leach, E. W. (1980). “Sacral-Idyllic Landscape Painting and the Poems of Tibullus’ First Book”. *Latomus*, 39 (1), 47-69.
- Lee, Y., ve Son, Y. A. (2016). “Analysis and comparison of views of nature between East Asia and the Western world and its meaning”. *Journal of the Korean Association for Science Education*, 36 (3), 485-498. DOI: 10.14697/jkase.2016.36.3.0485.
- Lee-Kalisch, J. H. (2020) “A Genealogical and Culture-historical Approach to the wayu 卧游 Concept and Style in Korean Landscape Art”. *Journal of Art Research Center*, 1 (Art Research Special Issue), 99-109.
- Lesso, R. (2022). Drawing With Thread: Michael Raedecker’s Contemporary Embroidery (2022, June 14). The Thread. Erişim adresi: <https://blog.fabrics-store.com/2022/06/14/drawing-with-thread-michael-raedeckers-contemporary-embroidery/>
- Levin, K. (2012). Postmodernizm öldü mü? (2012, 12 Aralık). Sanatatak. Erişim adresi: <https://www.sanatatak.com/postmodernizm-oldu-mu/>
- Levitt, T. (1983). “The Globalization of Markets”. *Harvard Business Review*. Erişim adresi: <https://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets>
- Li, K. (2024). “Three Distances in Linquan Gaozhi”. *Aisthesis*, 17 (1), 317-337.
- Li, Z. (t. y.). Li Bai, Lu Dağı’ndaki Şelaleye Bakıyor. [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44703>
- Limbouurg. (1412). Très Riches Heures. [Resim]. Condé Museum. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Tr%C3%AAs_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_septembre.jpg

- Ling, H. (2001). Erken Bahar. [Resim]. Erişim adresi: <https://ravenel.com/cata/lotsIn/53b231b1-e888-4501-8aa4-ed3378478ab5>
- Lion, M. (2024). Art and Environment. The art of Th  odore Rousseau: Denunciation of the Fragility of the Ecosystem. (2024, January 9). First Online. Erişim adresi: <https://www.firstonline.info/en/arte-e-ambiente-larte-di-theodore-rousseau-denuncia-alla-fragilita-dellecosistema-anteprima/>
- Lippit, Y. (2012). “Of modes and manners in Japanese ink painting: Sessh  ’s Splashed Ink landscape of 1495”. *The Art Bulletin*. 94 (1), 49-77. <https://doi.org/10.1080/00043079.2012.10786029>
- Lipson, L. (2000). *Uygarlı ın Ahlaki Bunalımları: Manevi Bir Erime mi? Yoksa İlerleme mi?* Jale   am Yeşiltaş (  ev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Liu, L. (2021). “The basic features of traditional Chinese landscape painting”. In *The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021)*, 1, Amsterdam University Press. 17-27.
- Lorenzetti, A. (1338). İyi ve K  t   Yönetimin Alegorisi: İyi Yönetimin Taşradaki Etkileri [Fresk]. Palazzo Pubblico, Siena, İtalya. Erişim adresi: https://www.wga.hu/html_m/l/lorenzetti/ambrogio/governance/index.html
- López, S. (1992). “Identity: Reality or fiction”. *Third Text*, 6 (18), 15–25. <https://doi.org/10.1080/09528829208576340>
- Lorrain, C. (1663). Mısır’a Ka ış ile İdeal Manzara. [Resim]. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Erişim adresi: https://www.wga.hu/html_m/c/claude/3/index.html
- Luciano, E., ve Zanoni, E. (2023). “Antonio Stoppani’s ‘Anthropozoic’ in the context of the Anthropocene”. *The British Journal for the History of Science*, 56 (1), 103-114.
- Malcolm, A. (2020). “The past at the edge of the future: landscape painting and contemporary places”. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 7 (2-3), 221-240.
- Manet,   . (1863) Kırda    le Yeme i. [Resim]. Orsay Müzesi. Erişim adresi: https://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp#google_vignette
- Mansel, A. M. ve Aslanapa, O. (1983). *Sanat Tarihi II*. İnkılap ve Aka Kitabevleri: İstanbul.

- Marinatos, N. (1993). *Minoan Religion: Ritual, Image And Symbol*. University of South Carolina Press: Columbia.
- Martini, S. (1336). Petrarch'ın Virgil'i. [Resim]. Ambrosiana Kütüphanesi, Milano, İtalya. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/simone-martini/petrarch-s-virgil-title-page-1336>
- Masanobu, O. (1745). Yeni Yoshiwara'da İkinci Kattaki Bir Salonun Sete Doğru Bakışı. [Resim]. Erişim adresi: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc220386>
- Matisse, H. (1905). Collioure Yakınında Manzara. [Resim]. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Erişim adresi: <https://www.moma.org/audio/playlist/308/3980>
- McKillop, (2019, 14 Mayıs). *Çin'de Mürekkep*. Pera Müzesi [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QduIjN1e7IY>
- McLeod, A. (2017). Buzdağı Kalbi. [Dijital Resim]. Erişim adresi: <https://www.blouin-division.com/en/artists/alex-mcleod>
- Moeko. (2023) Joanie Lemerrier: Lightscapes. Representing the natural world through technology. (2023, May 4). Erişim tarihi: <https://www.moekodesign.com/post/joanie-lemercier-lightscapes>
- Monet, C. (1872). İzlenim; Gündoğumu. [Resim]. Musée Marmottan Monet, Paris. Erişim adresi: https://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp#google_vignette
- Moore, J. W. (2014). "The end of cheap nature or: How I learned to stop worrying about 'the' environment and love the crisis of capitalism". C. Suter, and C. K. Chase-Dunn (ed.). In *Structures of the world political economy and the future of global conflict and cooperation*. (s. 285-314). LIT Verlag: Zürich.
- Munsterberg, H. (t. y.). Sesshū. *Britannica*. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Sesshu/Mature-years-and-works>
- Muroya, J. (2018). "Hokusai's Thirty-Six Views of Mount Fuji: An Introduction". J. Gorelik, I. Wall, K. Chileen (ed.). In *Boating In The Floating World: Ukiyo-E prints*. Erişim adresi: https://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=thad_studentswork_ukiyo-e_prints_exhibitioncatalogs#page=10

- Musei Vaticani. (2021). Odyseia'dan sahneler, MÖ 1. yüzyıl sonları, Esquiline Tepesi'ndeki bir evden duvar resmi, Vatikan Müzesi, Roma. Erişim adresi: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/ciclo-con-scene-dell-odissea-da-via-graziosa.html>
- National Gallery. (2009). *Corot to Monet: French Landscape Painting*. Yale University Press: National Gallery Company, London.
- Ng, W. L. (2016). "Comparison of Chinese Calligraphy and Ink Painting Brushes with Western Water-media Painting Brushes". In *Proceedings of the 2nd International Colloquium of Art and Design Education Research (i-CADER 2015)*. 571-576. DOI: 10.1007/978-981-10-0237-3_56
- Nisbett, R. E. (2020). *Düşüncenin Coğrafyası: Doğulular ile Batılılar Nasıl ve Neden Birbirinden Farklı Düşünürler?* Gül Çağalı Güven (çev.). Varlık Yayınları: İstanbul.
- Nişanyan Sözlük. (2021). Manzara. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=manzara>
- Nişanyan Sözlük (2024) Dijital. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/dijital>
- Nişanyan Sözlük. (2024). Doğa. Erişim adresi: <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/do%C4%9Fa>
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R.O., ve Cayton, D. L. (2018). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama*. Nur Balkır Kuru (çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları: İzmir.
- Odenheimer, D. (1939). "Boudin, Forerunner of Impressionism". *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 33 (5), 79-80. <https://doi.org/10.2307/4111946>
- Online Etymology Dictionary. (2020). Perspective. Erişim adresi: <https://www.etymonline.com/word/perspective>
- Ödekan, A. (1997). Budacı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (C 1, 295-296). A. Gevgilili, D. Hasan, B. Özer (ed.). YEM Yayınları: İstanbul.

- Özcan, Ş. (2019). Post-Fordizm ve Küresel Çağdaş Sanat. (2019, 1 Ağustos). Skopbülten. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/post-fordizm-ve-kuresel-cagdas-sanat/5390>
- Özdemir, İ. S. (2022). “Japonların Doğa Algısı Problemi ve Shizen’in Anlamları”. *Pamukkale Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 53 (Özel sayı 2), 103-123. <https://doi.org/10.30794/pausbed.1171967>
- Özhan, G. (2018). *Japon felsefesi*. Hitabevi Yayınları: Ankara.
- Palmer, M. (2004). *Yin ve Yang*. Nafiz Güder (çev.). Dharma Yayınları: İstanbul.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. Yeşim Tükel (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Parenti, D. (t. y.). Thebaid. Le Gallerie Degli Uffizi. Erişim adresi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/thebaid>.
- Patinir, J. (1515). St. Jerome ve Manzara. [Resim]. Louvre Müzesi, Paris. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_Patinir_-_St_Jerome_in_the_Desert_-_WGA17100.jpg
- Pehlivan, B. (2017). “Aydın Ayan’ın Kar Temalı Resimleri”. *RH Sanat Dergisi*, 130.
- Pethő, Á. (2023). “Tacita Dean’s Affective Intermediality: Precarious Visions in-between the Visual Arts, Cinema, and the Gallery Film”. *Arts*, 12 (168), 1-25. <https://doi.org/10.3390/arts12040168>
- Phillips, D. (1949). Pierre Bonnard. *The Kenyon Review*. 11 (4). 561-566.
- Pisanello. (1430). Pisanello’nun eskizleri. [Resim]. Louvre Müzesi, Paris. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pisanell/3graphic/index.html>
- Pissarro, C. (1878). Le Chou’daki Yol. [Resim]. Musée de la Chartreuse, Douai. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/art/p/pissarro/camille/1/ponto07.jpg>
- Poussin, N. (1648). Polyphemus ile Manzara. [Resim]. Hermitage, St. Petersburg. Erişim adresi: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/poussin/index.html>
- Presutti, (2024). In Tacita Dean’s sublime drawings, climate change is no distant disaster. (2024, February 7). Art in America. Erişim adresi: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/in-tacita-dean-sydney-climate-change-1234695101/>

- Pujazon Patron, E. C., ve Domingo Elias, J. (2024). “The conspicuous colour blue-’Lapis Lazuli’-in the history of art”. *Ideology Journal*, 9 (1), 113-130.
- Qiangong, L. (2018). *Çin Sanatı*. Özlem Karadağ (çev.). Kaynak Yayınları: Ankara.
- Qin, A. (2016). Artist Zeng Fanzhi on the evolution of his work and China’s art market. (2016, September 22) The New York Times. Erişim adresi: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2016/09/23/world/asia/zeng-fanzhi-china.html>
- Quayola. (2015). Keyifli Yerler Serisi’nden. [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://quayola.com/pleasant-places/>
- Ravenna Antica. (t. y.). Sant Apollinare Bazilikası’ndaki Apsis Mozaïği. [Mozaik]. Classe, İtalya. Erişim adresi: <https://www.museionline.info/ravenna-musei-e-monumenti/basilica-di-sant-apollinare-in-classe>
- Refik Anadol (t. y.). Machine Hallucinations-Nature Dreams. Erişim adresi: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/>
- Reinkowski-Häfner, E. (2019). “Tempera: narratives on a technical term in art and conservation” P. Dietemann, W. Neugebauer, E. Ortner, R. Poggendorf, E. Reinkowski-Häfner ve H. Stege (ed.). içinde *Tempera painting 1800–1950: Experiment and innovation from the Nazarene movement to abstract art*. (s. 21-32). Archetype Publications: UK.
- Rembrandt. (1650). Değirmen. [Resim]. National Gallery of Art, Washington. Erişim adresi: <https://www.rembrandtpaintings.com/the-mill.jsp>
- Rona, Z. (1997) Fresk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C 1, 630). YEM Yayınları: İstanbul.
- Rousseau, H. (1908). Egzotik Manzara. [Resim]. Erişim adresi: https://www.henrirousseau.net/exotic-landscape.jsp#google_vignette
- Rousseau, T. (1844). Meşe Ağaçları. [Resim]. Erişim adresi: <https://www.moellerfineart.com/viewing-room/theodore-rousseau>
- Rubens, P. P. (1636). Gökkuşağı ile Manzara. [Resim]. Wallace Collection, Londra. Erişim adresi: <https://www.wallacecollection.org/explore/past-exhibitions/rubens-reuniting-great-landscapes/>

- Ruisdael, J. V. (1653). Bir Değirmen İşletmesi ve Harabelerin Bulunduğu Manzara. [Resim]. The Art Gallery of South Australia. Erişim adresi: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/landscape-with-a-mill-run-and-ruins/23865/>
- Rzepińska, M., ve Malcharek, K. (1986). “Tenebrism in baroque painting and its ideological background”. *Artibus et Historiae*, 7 (13), 91-112.
- Sánchez, M. (2021). Miquel Barceló: Biography, Works and Exhibitions. (2021, October 5). Alejandra de Argos. Erişim adresi: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/35-artists/41873-miquel-barcelo-biography-works-and-exhibitions>
- Schwabsky, B., ve Bradway, T. (2019). *Landscape Painting Now: From Pop Abstraction To New Romanticism*. Distributed Art Publishers: New York.
- Safra, J. and Aguilar-Cauz, J. (2006). Kami. *Britannica encyclopedia of world religions*. Erişim adresi: https://books.google.com/books?hl=tr&lr=&id=dbibAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=Britannica+Encyclopedia+of+World+Religions&ots=4L2Jf4LVts&sig=pw-AqJhC_3sNkcr-EMSF0GqxVMw
- Segers, H. (1625). Amersfoort’un Görünümü. [Gravür]. Rijksmuseum, Amsterdam. Erişim adresi: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-845>
- Sesshū, T. (1486). Dört Mevsimin Manzarası. [Resim]. Mōri Museum, Hofu, Yamaguchi, Japonya. Erişim adresi: <https://useum.org/artwork/Landscape-of-the-Four-Seasons-Sesshu-Toyo-1486>
- Sevgi, O. (2022). “Türkiye Türkçesinde ilk dönem ekoloji terimlerinin şeceresi”. *Eurasian Journal of Forest Science*, 10 (3), 132-152.
- Sevindik, İ. (2023). “Glance at global warming and climate change in contemporary turkish painting with artistic interpretations”. *ArtGRID Journal of Architecture, Engineering & Fine Arts* 5 (1), 100-109. <https://doi.org/10.57165/artgrid.1269967>
- Sfada, (2024). Meng Huang: Landscape and Shanshui. Erişim adres: <https://www.sfada.com/events/meng-huang-landscape-and-shanshui/>

- Shūbun, T. (t. y.). Dağ Manzarası. [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York.
Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53223>
- Signac, P. (1926). Saint-Tropez'de Bir Koy. [Resim]. Erişim adresi:
<https://rdnarts.com/articles/paul-signac-the-painter-of-water/>
- Silver, L. (1999) "Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer".
The Art Bulletin, 81 (2), 193-214. <https://doi.org/10.1080/00043079.1999.10786882>
- Sofron, D. (2023). "The oblique parallel perspective of Asian art". *Review of Artistic Education*, (26), 163-170. DOI: 10.2478/rae-2023-0023.
- Soper, A. C. (1941). Early Chinese Landscape Painting. *The Art Bulletin*, 23 (2), 141-164.
<https://doi.org/10.1080/00043079.1941.11408770>
- Sōtatsu, T. (1600). Matsushima'daki Dalgalar. [Resim]. Freer Sanat Galerisi, Washington, DC. Erişim adresi: <https://archive.asia.si.edu/sotatsu/about.asp>
- Spacecraftproject, (t.y.). Chris Drury. Erişim adresi: <https://spacecraftproject.com/chris-drury/>
- Stallabrass, J. (2013). Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları. (2013, 23 Şubat). Nursu Öрге (çev.). Skopbülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160> (Orijinal çalışma 2009'da yayımlanmıştır).
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2005). Mono No Aware. (December 12, 2005).
Erişim adresi: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/#MonoNoAwarPathThin>
- Stefon, M. (t. y.). Ziran. *Britannica*. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/ziran>
- Suk-mun Law, S. (2011). "Being in traditional Chinese landscape painting, *Journal of Intercultural Studies*, 32 (4), 369-382,
<https://doi.org/10.1080/07256868.2011.584615>
- Sullivan, M. (1953). "On the origin of landscape representation in Chinese Art". *Archives of the Chinese Art Society of America*, 7, 54-65. <https://www.jstor.org/stable/20066954>

- Sullivan, M. (1962). *The Birth of Landscape Painting in China (Vol. 1)*. University of California Press: USA.
- Suzuki, D. T. (2012). *Çin Felsefesi Tarihi*. Ahmet Aydoğan (çev.). Say Yayınları: İstanbul.
- Swirnoff, L. (1989). Chiaro e Scuro Inverted. in: Dimensional Color. Master Thesis. Design Science Collection. Birkhäuser, Boston. https://doi.org/10.1007/978-1-4757-2073-0_8
- TDK (t.y.). Manzara. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri: Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- TDK (t.y.). Peyzaj. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri: Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Terzioğlu, Ö. (ed.). (2010). *Japon sanatının 5000 yılı*. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tezcan, M. (2022). “Çin Kaynaklarındaki ‘Tian’ Dini (Gök, Tanrı) Hangi Dinin Karşılığıdır? (VIII. YY. Başlarında Hye Cho’nun Batıya Seyahati Münasebetiyle)”. *XVIII. Türk Tarih Kongresi*, 1-5 Eylül 2018, 4, 507-530, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara.
- Thaddeus-Johns, J. (2021). Beeple brings crypto to Christie’s. (2021, October, 14). The New York Times. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2021/02/24/arts/design/christies-beeple-nft.html>
- The British Museum. (2021). Nebamun’un Bahçesi, y. MÖ 1400, Teb’deki Bir Mezardan Duvar Resmi, 64 x 74,2 cm, British Museum, Londra. Erişim adresi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37983
- The Byzantine Legacy. (t. y.). İshak’ın Kurban Edilmesi. [Mozaik]. San Vitale Bazilikası. Erişim adresi: <https://www.thebyzantinelegacy.com/san-vitale>
- Tianshou, P. (1963). Yandang Dağındaki Çiçekler. [Resim]. Erişim adresi: https://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2017-12/05/content_35217169_3.htm
- Tohaku, H. (t. y.). Bambu Koruluğunda Turnalar. [Resim]. Erişim adresi: <https://owlcation.com/humanities/bamboo-paintings>
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Toplum Yayınları: Ankara.

- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Turner, J. M. W. (1823). Baiae Körfezi'nde Apollon ve Sibylla. [Resim]. Tate Britain, London. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-bay-of-baiae-with-apollo-and-the-sibyl-n00505>
- Uccello, (1435). San Marino Savaşı, [Resim]. Uffizi Müzesi, İtalya. Erişim adresi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/battle-of-san-romano>
- Ugan, U. (2024). Mustafa Pancar ile söyleşi: Gündelik, absürd bir dilin yakın tarihe düşen kaydı. (2024, 2 Nisan). Argonotlar. Erişim adresi: <https://argonotlar.com/gundelik-absurd-bir-dilin-yakin-tarihe-dusen-kaydi/>
- Utagawa, H. (1857). Akiba Tapınağı'nın İç. [Resim]. Harvard Sanat Müzeleri. Erişim adresi: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/208676>
- Uygun, B. (2017). Canan Tolon'un Yaşamı ve Sanatı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünal Chiang, G. (2011). “Üç Yönüyle ‘Dao De Jing’: Evren, İnsan ve Siyaset”. *Felsefe Dünyası*, (54), 155-170.
- Varlık ve Hiçlik. (2012). Selda Eren. Varlık ve Hiçlik Sergi Bülteni. Sedat Kumova. Erişim adresi: <https://www.sedatkumova.com/varlik-ve-hiclik-21-aralk-2012-09-ocak/>
- Van Eyck. (1432). Gent Altar Panosu: Tanrı'nın Kuzusu. [Resim]. Saint Bavo, Gent, Belçika. Erişim adresi: <https://artinflanders.be/en/artwork/ghent-altarpiece-adoration-mystic-lamb>
- Van Gogh, V. (1888). Montmajour'daki Kaya. [Resim]. Van Gogh Museum, Amsterdam. Erişim adresi: https://www.wga.hu/art/g/gogh_van/18/2arles10.jpg
- Vermeer, J. (1660). Delft Manzarası. [Resim]. Mauritshuis, Hollanda. Erişim adresi: <https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/92-gezicht-op-delft/>
- Vinograd, R. (1979). “Some Landscapes Related to the Blue-and-Green Manner from the Early Yüan Period”. *Artibus Asiae*, 41 (2/3), 101-131 Artibus Asiae Publishers.
- Vlieger, S. (1642). İngiliz Kıyılarında Gemiler. [Resim]. Royal Museums Greenwich, Londra. Erişim adresi: <https://artuk.org/discover/artworks/shipping-off-the-english-coast-175936>

- Wang, J. (2017). “The Characteristics of Wang Wei ‘s Paintings in Tang Dynasty and Their Teaching Enlightenment, Advances in Economics”, *Business and Management Research*, 53. 7th International Conference on Education and Management (ICEM 2017) December 29-31, 2017, Shenyang, China. 823-827.
- Warburton, N. (2017). *Felsefenin Kısa Tarihi*. Güçlü Ateşoğlu (çev.). Alfa Yayınları: İstanbul.
- Ward, G. (2010). *Postmodernizmi Anlamak*. Tufan Göbekçin (çev.). Optimist Yayıncılık: İstanbul.
- Watteau, A. (1719). Venedik Şenlikleri. [Resim]. Edinburgh Ulusal Galeri, İskoçya. Erişim adresi: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5560>
- Wikimedia Commons. (2021). Bahar, y. MÖ 1550, fresk, Akrotiri, Thera (Santorini), Milli Arkeoloji Müzesi, Atina. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Spring_Fresco,_from_Akrotiri,_Thera_\(Santorini\),_Minoan_Civilization,_16th_Century_BC,_National_Archaeological_Museum_of_Athens_\(14135156393\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Spring_Fresco,_from_Akrotiri,_Thera_(Santorini),_Minoan_Civilization,_16th_Century_BC,_National_Archaeological_Museum_of_Athens_(14135156393).jpg)
- Wikipedia. (2021). Bataklıkta Avcılık ve Balıkçılık, Nilotik Manzara örneği, MÖ 14. yüzyılın ilk yarısı, Nakht Mezarı, Mısır. Erişim adresi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nilotic_landscape#/media/File:Tomb_of_Nakht_\(8\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nilotic_landscape#/media/File:Tomb_of_Nakht_(8).jpg)
- Wikipedia. (2021). Prima Porta’dan bahçe sahnesi, y. MÖ 30-20, fresk, Museo Nazionale Romano, Roma. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_of_Livia#/media/File:Livia_Prima_Porta_10.JPG
- Wilkinson, A. T. (2024). Interview with Zaria Forman on capturing climate change through art. (2024, November 15). Visual Atelier 8. Erişim adresi: <https://visualatelier8.com/interview-with-zaria-forman/>
- WWF (2018). Yeni IPCC raporu: Küresel Isınmayı 1,5°C’de Tutmak İçin Acilen Harekete Geçilmeli. (2018, 8 Ekim). Erişim adresi: <https://www.wwf.org.tr/?8100/yeni-ipcc-raporu-kuresel-isinmayi-birbucuk-derecede-tutmak-icin-acilen-harekete-gecilmeli>

- Xi, G. (1072). Erken İlkbahar. [Resim]. National Palace Museum, Taipei. Erişim adresi: <https://openmuseum.tw/muse/curation/9a9c35bdccfa6cd2117836252e611ff2>
- Xianting, L. (1993). “Major trends in the development of contemporary Chinese art”. C. Tsong-zung ve X. Li (ed.). içinde *China’s New Art, Post-1989: With a Retrospective from 1979-1989*. (s. X-XXII). Asia Art Archive: Hong Kong.
- Xiaolu, F., and Shukor, R. (2024). “The artistic characteristics of Chinese impressionist painter Wu Guanzhong”. *Asian Journal of Research in Education and Social Sciences*, 6 (3), 272-283.
- Xu, Y. (2023). “The scientific of Renaissance artworks-based on Dürer and Leonardo da Vinci’s work”. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, 11, 75-80.
- Yalazı, E. (2023). “Yunan tıbbında doğa kavrayışı ve Hippokrates: Meteorolojik tıp”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 63 (1), 606-639. <https://doi.org/10.33171/dtcjournal.2023.63.1.24>.
- Yan, Z. (2019). “Research on the Scattered Perspective Viewing in the Era of Image”. In *Proceeding of the 5th International Conference on Economics, Management and Humanities Science*. 16-17 March 2019, Bangkok, Thailand. 1092-1096.
- Yang, Q. (2023). “Contemporary Chinese landscape paintings: Genealogies of form”. *Journal of Visual Art Practice*, 22 (4), 347-371.
- Yaşar, N. (2018). “Yağlı boya resimleme yönteminin iki temel dalı: Flaman ve İtalyan resimleme yöntemleri”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 123-134.
- Yılmaz, H. (2018). “Kent ve Heykel İlişkisi Bağlamında: Hortus Conclusus”. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*. 8 (4). 647-659. <https://orcid.org/0000-0002-7794-1840>.
- Yoldaş, P. (2020). “An Ecosystem of Excess”. *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities*, 1 (2), 162-165. <https://doi.org/10.46863/ecocene.15>.
- Yu-Lan, F. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. Fuat Aydın (çev.). Bilgi İletişim Yayıncılık: İstanbul.
- Yüksel, N. (2024). “Feminist sanat bağlamında Azade Köker’in sanatsal üretimine bakış”. *Sanat ve Yorum*, (44), 98-108. DOI: 10.47571/sanatyorum.1433578.

- Zhang, H. (2019). In Between East and West: Zhang Hongtu in Conversation with Martin Powers. *Ars Orientalis*, 49. <https://doi.org/10.3998/ars.13441566.0049.011>
- Zheng, N. (2023). Xuan Paper Making Technicals in Anhui Province. (2023, June 6). Erişim tarihi: <https://www.chinaculturetour.com/huangshan/culture/xuan-paper-making-technique.htm>
- Delbanco, D. (2008). Chinese Calligraphy. (April 2008). The Metropolitan Museum of Art. Erişim adresi: https://www.metmuseum.org/toah/hd/chcl/hd_chcl.htm
- Zhu, Z. (2024). “A Comparison of Perspective in Chinese and Western Traditional Painting and the Philosophical Thought behind It”. *Art and Design Review*, 12 (4), 219-237. DOI: 10.4236/adr.2024.124015
- Ziqian. (t. y.). Zhan Ziqian, Bahar Gezintisi, Sui Hanedanlığı (581-618), ipek üzeri mürekkep, 43 x 80,5 cm, The Palace Museum, Beijing. Erişim adresi: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-zhan-ziqian-spring-excursion.php>
- Zorn, N. (2013). The politics of Gustave Courbet’s landscape paintings. Senior Theses. *Lake Forest College Publications*. Erişim adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/48614381.pdf>
- Zümrüt, Y. (2012). 1960 Sonrası Süreçte Ortaya Çıkan Ekolojik Sanatın Kavramlar ve Amaçlar Kapsamında Değerlendirilmesi. Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.