



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

## **RESİMDE “AĞAÇ”**

Aida Arghavanian

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2013

RESİMDE “AĞAÇ”

Aida Arghavarian

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2013

## KABUL VE ONAY

Aida Arghavarian tarafından hazırlanan "Resimde "Ağaç"" başlıklı çalışma, 28.06.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Hüsnü Dokak (Başkan)

---

Yrd. Doç. Mustafa S. Aktuğ (Danışman)

---

Prof. İsmail Ateş

---

Doç. Cebrail Ötkün

---

Yrd. Doç. Birsen Giderer

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinde erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28. 06. 2013

---

Aida Arghavanian

## TEŞEKKÜR

Öncelikle, benden hiçbir zaman manevi ve maddi desteklerini esirgememiş olan aileme teşekkür ederim. Ardından, tez danışmanım Yrd. Doç. Mustafa S. Aktuğ başta olmak üzere üzerimde çok emeği geçmiş olan Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ndeki tüm hocalarıma, bana hayatım boyunca yol göstermiş ve yardım etmiş olan diğer hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

## ÖZET

Arghavanian, Aida. Resimde “Ağaç”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2013.

Bu sanat eseri raporunda, “ağaç” ögesinin tarihsel ve kültürel olarak önemi, resimsel anlatımda yer almış birçok farklı ifadesi araştırılmıştır. İran resim kültüründe de büyük bir yere sahip olan “ağaç”ın farklı sanatsal çalışmalardaki yansımaları ayrıntılı bir şekilde araştırılmış ve kişisel çalışmalarla yeni anlatım yolları bulunmaya çalışılmıştır. Konu kapsamında özgün bir anlatıma varmak hedeflenmiştir.

Genellikle tuval üzerine yağlı boya ve bazen de kolajla çalışılmış olan işlerin hazırlanışında çeşitli doku arayışları ve farklı teknik denemelerine yer verilmiştir. Bu araştırmalara ilham kaynağı ve destek olmuş olan, sanat tarihindeki örnekler, hedeflerin ve takip edilmiş olan yolun açıklanmasını sağlamak için raporun içinde irdelenmiştir.

Bu çalışmaların sonucu olarak, “ağaç” konusunun dünya sanat tarihindeki ve günümüzdeki önemi incelenirken kişisel sanatsal çalışmalarla desteklenmiş ve çağdaş sanata kişisel bir katkı yapılmaya çalışılmıştır.

### **Anahtar Sözcükler**

Ağaç, Minyatür, İran, Simge, Modern

## ABSTRACT

Arghavanian, Aida. The “Tree” In Painting, Master Of Arts Thesis, Ankara, 2013.

In this report, the historical and cultural importance of the “tree” and the many ways in which it has found representation in painting has been researched. Various artworks using the “tree”, which has a significant place in Iranian painting and culture, have been researched in detail and new ways of expression were aimed at through personal works. In this context, the purpose has been to find an authentic way of expression.

Through the techniques of oil painting and, sometimes, collage, the goal has been to achieve different types of texture and effect. The artworks that were instrumental in the shaping of the report and the personal works were closely examined in order to point to the main goals and explain the path taken for the research.

Through this research, the theme of “tree” has been examined with regard to the history of art and its significance on the World today and supported with personal artworks. With this, an important contribution to the contemporary art scene was aimed at and hopefully achieved.

### **Keywords**

Tree, Miniature, Iran, Symbol, Modern

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: İRAN'DA İNANÇ VE AĞAÇ İLİŞKİSİ.....	3
2. BÖLÜM: İRAN RESİM EKOLLERİ VE AĞAÇ .....	8
3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ İRAN RESMİ .....	27
4. BÖLÜM: MODERN SANATTA AĞAÇ MOTİFİ.....	42
5. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA AĞAÇ .....	68
6. BÖLÜM: ÇALIŞMALAR VE SÜREÇ.....	79
SONUÇ .....	102
KAYNAKÇA .....	104

## GİRİŞ



Ömrü en uzun olan, hayatı boyunca köklerini ve dallarını yayarak büyüyen ve temelinde de en güçlü olan bitki ağaçtır. İnsanoğlunun ortak bilincinde ve hayal gücünde her zaman önemli bir yer tutmuş, doğanın en büyüğü ve kutsal unsurlarından biri olarak kabul edilmiş olan ağaç, bu özelliklerinden dolayı, özellikle şiir ve resim gibi sanat dallarında hayatı, canlılığı, verimliliği, üretkenliği, doğayla bütün olmayı simgelemede kullanılmıştır.

İnsan bilincinde yer alan en eski konulardan biri olan varoluş hikayesi ele alındığında doğruca “yasak ağaç” ve “meyvesi”yle karşılaşılır. Buradan hareketle, bütün dinlerde ağaca önemli bir yer ayrılmış olduğunu ve tabiatın bu güçlü bireyinin kutsal sayıldığını çıkarmamız mümkündür. Her dem yeşil kalan ağaçlar sonsuz yaşamın simgesi olarak sayılırken, yaprak döken diğer ağaçlar doğumun ve ölümün gözlemlenmesine imkan verdikleri için hayatın sonsuz döngüsünün anlaşılmasını ve bu yolla da hayatın sorgulanmasını sağlarlar.

Alman şair Johann Wolfgang von Goethe, ağacı hayatın önemli bir unsuru olarak ele alır, hatta bir şiirine, “Ginkgo biloba” diye adlandırılmış olan ağaçtan yola çıkarak, “Gingo Biloba” ismini verir. Şiiri, arkadaşı Marianne von Willemer’e

yollarken, dostluğu temsil etmesi için, mektubuna ağacın iki tane de yaprağını ekler (Rahnavard, 1999: 57).

Sanatçı her zaman seyircisine hayatın gerçek anlamını göstermeye, ruhlara seslenerek, hayatın temelindeki gerçeği, başka bir bakışla anlatmaya çalışır. Bu sayede gerçekleri ve gördüğümüz imgeleri başka türlü göstermede başarıyı yakalar. Düşünceyle yoğurulmuş bir şekilde, var olan imgelerden yola çıkarak, insanlığın gerçekleri daha derinden kavramasında bir rol oynarlar.

Eğer felsefe en geniş anlamıyla, yani mutlak bilgiyle duyulan sevgi (aşk) olarak ele alınırsa, bütün doğa kanunları da o bilgeliğin içine dahil olur. Bu kanunlara karşı kayıtsız durmak mümkün değildir; yapılması gereken onlara aşına olmak, onları iyice kavramaya çalışmaktır. Bu, nesnelere anlama arzusu, aşkı çağrıştıracak güçtedir. Duygusal bir tepki olarak değil, kanunların anlaşılması, kabullenilmesi ve her şeyden öte onlarla beraber çalışılması bağlamında bir aşktır.

Bu sanat eseri raporunda yüksek lisans araştırmaları sırasında ortaya çıkan eserlerin incelenmesi ve yorumlanmasından önce eserlerin oluşumuna zemin hazırlamış olan İran kültüründe “ağaç”la ilgili inançlar, İran resim gelenekleri, “ağaç” konusunu yoğun bir biçimde işlemiş olan modern sanat eserleri ve günümüzden ağaçla ilgili üretilmiş olan önemli sanat eserleri ele alınacaktır.

## 1. BÖLÜM: İRAN'DA İNANÇ VE AĞAÇ İLİŞKİSİ

### MITRAİZM VE SEDİR AĞACI

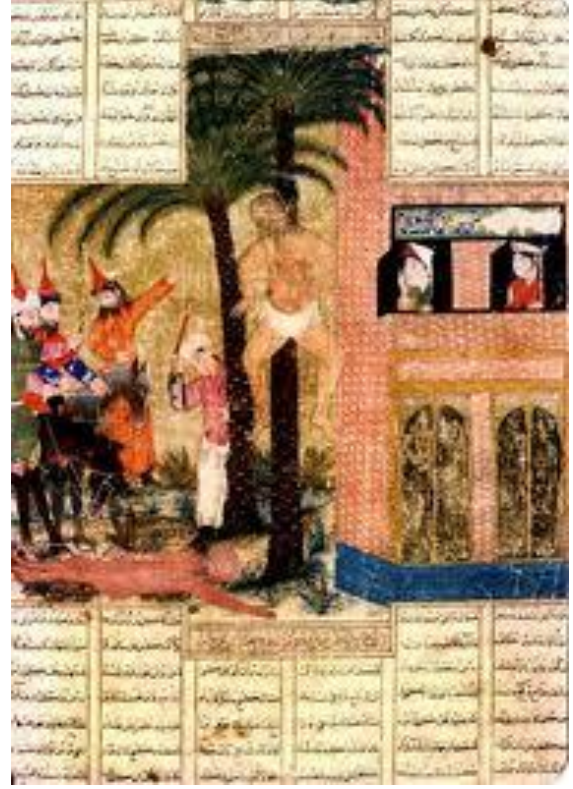
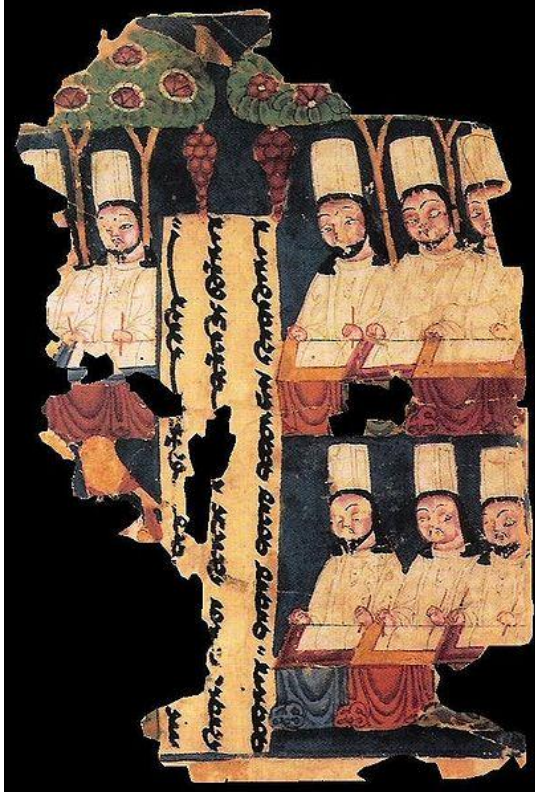
M.Ö. 41. Y.Y. içinde Hindu-İran inançlarından ortaya çıktığı kabul edilen, ve bilinen en eski dinlerden olan, çok tanrılı "Mitraizm"de, güneş ve doğruluğun tanrısı "Mitra"ya tapınılır. Zerdüştlüğün kabulünden sonra İran'daki varlığı zayıflamış olan bu din yine de büyük bir coğrafyada yayılmayı başarmış, hatta Roma İmparatorluğunda Hristiyanlığın kabulüne kadar, ve hatta sonrasında bile az da olsa, devam etmiştir. Bu yüzden, Hristiyanlıktaki bazı uygulamaların kökeninin Mitrazimden geldiğine inanılır (Dadvar, 2006: 10).

Mitraizm inancının İran kolunda, çamgiller familyasından ağaçlar, özellikle de "sedir ağacı", büyük bir yer tutar. İran kültürüne derinlemesine işlemiş olan bu önemli ağacın Mitraizm'de güneşi temsil etmek için kullanılmış olduğunu görmek mümkündür. Şekliyle güneşin alevlerini çağrıştırdığını kabul edebileceğimiz bu ağaç, dini tapınakların ve tören alanlarının duvarlarını süslemiştir. Sedir ağacı motifi, güneşi temsil etmek dışında, her daim yeşil kalmasıyla, güçlü ve dik şekliyle yaşamı ve dayanıklılığı simgelemede, meyve vermemesi ve yaprak dökmemesiyle de özgürlüğü yansıtmada kullanılmıştır. Efsanelerde büyülü, efsunlu olduğu kabul gören ağaç, ahşap heykellerin ve gemilerin yapımında da kullanılmıştır. Tevrat'ta ifade edildiği üzere, Nuh Peygamber'in gemisi sedir ağacından yapılmıştır (Dadvar, 2006: 11).

M.S. 1. ve 4.yüzyıllar arasında Roma İmparatorluğu'nda güneş tanrısı Mitra'ya inanılırken, kış gündönümü (günümüzde 21 Aralık olarak kabul edilen gün; İran'da hala "Yelda" adıyla kutlanır), ışığın karanlığa üstün gelmesi ve güneşin doğumu olarak kutlanırken, Hristiyanlıkta bu tarihin İsa Peygamber'in doğumu olarak kutlanmaya başlanmış olabileceği, Mitraizm'deki sedir ağacının yerini de Noel'de tepesine yıldız konan ve etrafında hediyeler bulunan çam ağacının aldığı düşüncesi bir hayli yaygındır.

## **MANİHEİZM VE AĞAÇ RESİMLERİ**

M.S. 3. Y.Y.da Pers İmparatorluğunda ortaya çıkmış ve zamanla çok büyük bir coğrafyada kabul görmüş Maniheizm dininde ışıkla temsil edilen ruhsal varoluşla karanlığın temsil ettiği maddesel varoluşun mücadelesi temel konudur. Ayrıntılı bir evren bilimi anlayışı olan inanç sisteminde resimler büyük rol oynamıştır. Dinin kurucusu olan Mani, aslında bir sanatçıdır ve kutsal kitap “Erjeng”i kendisi resimlemiştir. Bir hikayeye göre, Mani bir gün, içinde çeşmesi ve tertemiz havası olan bir mağaraya gider ve öğrencilerini kendisine bir yıllık yiyecek bırakmaya ve onu yalnız bırakıp rahatsız etmemeye ikna eder. Bu süre içinde Mani, Tanrı’dan işaretler toplayacaktır ve bir senenin sonunda öğrenciler geri geleceklerdir. Mani, dediği üzere bir sene orada kalır ve Erjeng’i, resimleriyle birlikte, tamamlar (Pakbaz, 2000: 46). Ne yazık ki Mani’nin eserlerinden günümüze gelebilen çok fazla örnek yoktur ancak kalan parçalardan görüldüğü kadarıyla resimlerde ilim ve irfan konularına değinilmiştir ve kitaptaki sayfaların çoğunluğu meyve ağacı resimleriyle süslenmiştir. Erjeng’deki resimler de metinler gibi kutsal sayıldıkları için kitabın her yeni nüshasında Mani’nin öğrencileri ve başka sanatçılar tarafından kopyalanmıştır; bu sayede Mani’nin resimleri ve etkisi Çin’e kadar ulaşmıştır. Tarih öncesi İran sanatlarında çok karşılaşılmayan doğa ve ağaç tasvirleri de Erjeng’le birlikte sanatın içinde daha belirgin bir yer edinmeye başlamıştır. Mani ve Budist dinlerinin izinden giden Uygurlar Erjeng ve Budizm ile ilgili kitapları benzer şekillerde resimlemiş, mabet ve manastır duvarlarını minyatürlerle süslemişlerdir. Maniheist duvar ve tavan resimleri, minyatür sanatının bilinen en eski örneklerindedir.



Resim 1,2,3. Mani. (3. Y.Y.). "Erjeng" kitabından örnekler.

## ZERDÜŞTLÜK VE HUM AĞACI

Dünyanın en eski, tek tanrılı dinlerinden olan “Zerdüştlük” dininin 1. Zerdüş, Mahabat, tarafından, tarihi konusunda farklı fikirler olmasına rağmen, M.Ö. 3000’li yıllarda İran’da kurulduğuna ve M.S. 7. Yüzyılda son bulduğuna inanılır. Felsefi yönü ön plana çıkan bu inanç sisteminin temelinde iyilik ve kötülüğün çatışması yatar; tanrı kabul edilen, “akıl efendisi”, Ahura Mazda, kötülüğün güçlerini temsil eden Ehriman’la savaşı (Dadvar, 2006: 20).

Ateşin kutsal sayıldığı bu dinde yer alan önemli bir unsur “Hum” adında kutsal bir bitki, ağaçtır. Zerdüştlük’ün kutsal metinleri olan Avesta’da Hum ağacının fiziksel özellikleri, uzun olması, güzel kokular yayması, yapraklarının sarı-yeşil olması olarak tarif edilir. Bunların yanı sıra, ağacın, ve bal özünün, iyileştirici, güçlendirici ve dinçleştirici etkisi olduğu ifade edilir. Dallarının hiç kurumadığı düşüncesinden dolayı ağacın tüm bitkilerin gücü ve kaynağı olduğuna inanılır ve Avesta’da “şifalı otların kralı” olduğu yazılıdır.

Günümüz Zerdüştlük’ünde de hala çok kutsal sayılan bu ağaç ilahilerde de fazlaca yer almıştır. Zerdüştlük ilahilerinde, Ahura Mazda’nın kutsal bir kuşakla donattığı, sarı-yeşil gözlü Hum adında bir rahip, Zerdüş’ün karşısına çıkar ve ona Hum dalları toplamasını, bunları ezerek, insanlığın kirletmiş olduğu suları temizlemesini tembihler. Benzer bir şekilde, efsanelerdeki “Beyaz Hum”, büyük bir nehirle “suların toplandığı yer”in kesiştiği noktada yer alır ve büyür. Ağacın sihirli özelliklerinden rahatsız olan Ehriman, ağacı yok etmek için sürekli nehrin suyunu kurutmaya çalışır. Zamanın sonunda, Ehriman, Ahura Mazda’ya yenilince iyi kalpli insanlar Beyaz Hum’un nektarından yapılmış bir iksir içerek diriltilmiş bedenleri için ölümsüzlük kazanacaklardır. Bahsedilen bu özelliklerinden dolayı Hum ağacı, Zerdüştlük’te kıyameti engelleyen ve hayatın mütemadiyen devam etmesini sağlayan bir varlık olarak kabul edilir (Dadvar, 2006: 21).

Hum ağacının kutsal sayılmasının köklerinin Hinduizm’deki “Soma”da yattığı kabul edilir. Hindistan’ın kutsal metinlerinin ve Veda ilahilerinin içinde çokça yer alan Soma, hem ayinlerde tüketilen önemli bir içeceğin hem de bu içeceğin yapımında bal özü kullanılan ağacın adıdır. İlahilerde, Soma’dan kuvvet verici

ve yaşlanmayı-ölümü engelleyici, büyülü bir ağaç olarak bahsedilir. Ağacın Anka kuşunun yuvası olduğuna da inanılır (Naylor, 1999).

## **İSLAM'DAN SONRA**

İran'ın, M.S. 633-656 yılları arasında yapılan saldırılar sonucunda Araplar tarafından fethedilmesiyle dördüncü İran hanedanlığı olan Sasani İmparatorluğu yıkılır, Zerdüştlük dini son bulur ve İslam dini yayılmaya başlar. Bu dönemde, Maniheizm dininden gelen resim anlayışı belli bir ölçüde devam etse de inançlarda belirgin bir değişme yaşanır.

Yalnız İslam'da da hala ağaca fazlaca önem verildiğini görmek mümkündür. Bu duruma ilk olarak, insanoğlunun yaratılışının, Adem ve Havva'nın hikayesinde, yasak ağaç ve meyvesi şeklinde rastlanılır. İslam'da adı verilmemiş olan, Tevrat'ta "iyilik ve kötülüğün bilgisini barındıran" olarak geçen ağaca yaklaşması Tanrı tarafından yasaklanmış olan Adem ve Havva, Şeytan'ın kandırması sonucu ağacın meyvesinden yerler ve bu, onların Cennet'ten kovulmalarına sebep olur. Kutsal kitapların neredeyse hepsinde yer alan bu ağaçtan başka, Kur'an-ı Kerim'de nar, zeytin, incir gibi bazı ağaçlardan da bahsedilir ve hatta "Tin" (İncir) suresi vardır (Moin, 1995: 74).

Özellikle bahsi geçen diğer iki, önemli ağaç "Tuba" ve "Zakkum"dur. Birbirine zıt özellikler taşıyan bu ağaçlardan Tuba'nın, gökyüzünün sonunda yer alan, iyiliğin ve temiz bir ruhun sembolü olduğuna, bunun için iyi kalpli insanların kıyametten sonra bu ağacı görebileceğine inanılır. Esintilerle birlikte yapraklarından güzel müzikler yayılan bu ağacın kökü yukarıda, dalları aşağıdadır, meyvesi hiç bitmez ve bir hadiste, Cennet elbiselerinin onun tomurcuklarından yapıldığı yazılıdır. Kötü huyluların, Cehennem'de ateşin içindeyken, zehirli ve acı meyveli Zakkum ağacının meyvesinden yiyeceği, üzerine de kaynar sular içeceği yazılıdır.

## 2. BÖLÜM: İRAN RESİM EKOLLERİ VE AĞAÇ

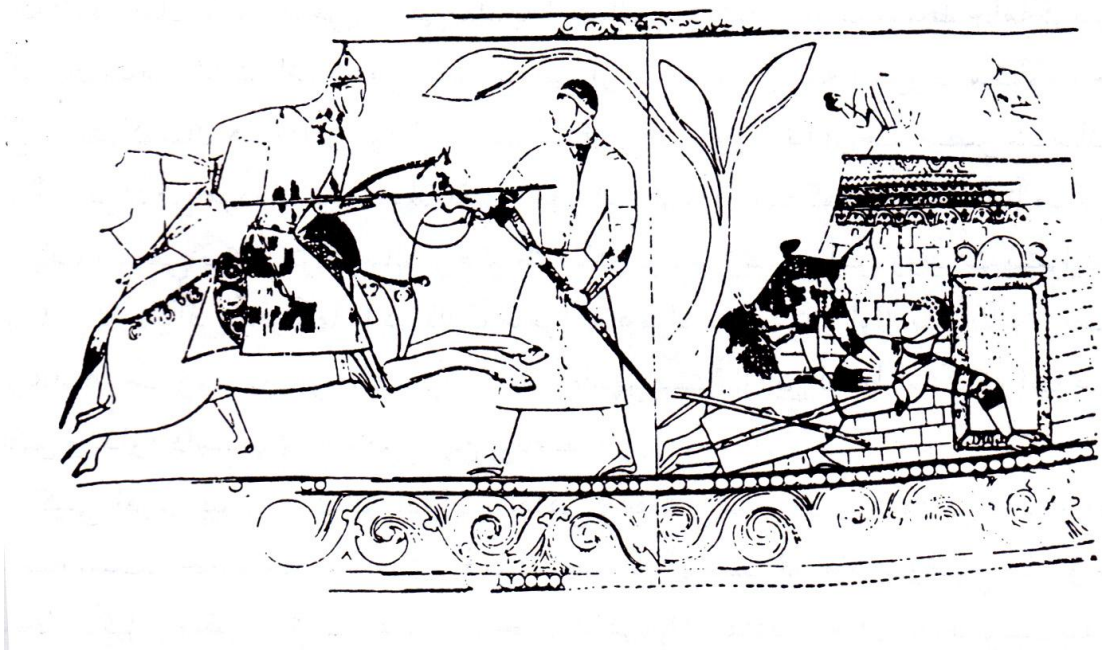
İran’da resim sanatından bahsedileceği zaman akla ilk ve esas olarak “minyatür” gelir. Her ne kadar İran’da köklü bir duvar-resmi geleneği olsa da, minyatür sanatının örnekleri daha iyi muhafaza edilmiştir, bu da, bu sanat dalının incelenmesinin, yayılmasının ve devam etmesinin önünü açmıştır.

Adının kökeni Orta Çağ’da el yazması kitaplarda kullanılan maden kırmızısı renginin Latincesi olan “minium” a dayanan minyatür, genel olarak küçük kağıtlar üzerine, parlak renklerle, ince ve ayrıntılı bir biçimde çalışılan resimlere verilen addır. Bu işler, tek başlarına olabilmelerine rağmen daha çok kitap resimlemesinde kullanılır. Batıda, resimli kitaplar ağırlıklı olarak kutsal kitaplardır ancak bunlardan farklı olarak, İran’da M.S. 600’lerde kabul edilen İslam dininin kutsal kitabı Kuran pek resimlendirilmemiştir. Yine de dini içerikli konuların minyatürlerine başka kitap ve kaynaklarda sıkça rastlamak mümkündür. Küçük boyutları ve, özellikle geçmişte, sahibinden ve sahibinin resimleri göstermeyi seçtiği kişilerden başka kimsenin görememesinden dolayı bu eserlerde bir gizlilik payı vardır (Kemani, 2012).

En eski örnekleri milattan önceki ilk bin yıl içine dayandırılan minyatürün binlerce yıldır doğuda ve batıda bilindiğini ve uygulandığını varsaymak mümkündür. İran’ın Lorestan bölgesindeki dağ ve mağaralarda yer alan hayvan ve avcılık sahnesi resimleri İran minyatürünün en eski atalarındandır. Minyatürün sonraki örneklerine vazoların üzerinde, siyah, kahverengi, sarı ve kırmızı renklerinde yapılmış olarak rastlanır. Bu tür uygulamalar daha sonra mühürlerin üzerinde ve oymalarda devam eder. 13. yüzyılda Moğol fetihlerinin artmasıyla yayılan Çin kültürü, İran’da da etkilerini gösterir, bu durumun en çok hissedildiği konulardan biri de minyatür sanatı olur. Bu noktadan sonra artan bir ivmeyle gelişen minyatür sanatı, İran’ın esas resim yapma biçimine dönüşür ve doruk noktasına 15. ve 16. yüzyıllarda ulaşır. Zamanla batının resim geleneklerinin etkilerini de içinde barındırmaya başlayan İran minyatürü, başka ülke ve kültürlerdeki minyatür tarzlarını da etkiler.

## BAĞDAT EKOLÜ

İslam'ın 637 yılında İran'da kabulünden sonra, resimde, Mani'nin etkisi bir süre daha devam eder, ancak o dönemde, Çin'den başlayarak Anadolu ve Akdeniz aracılığıyla Avrupa'ya kadar uzanan dünyaca ünlü ticaret hattı olan, İpek Yolu, sayesinde farklı kültürler birbirilerinden yoğun bir biçimde etkilenirler ve böylece İran minyatürü şekil değiştirmeye başlar. Semerkant şehrinde bulunan bir duvar resmi Mani'nin stilinden sonra gerçekleşen bu biçim farklılaşmasını işaretler niteliktedir.



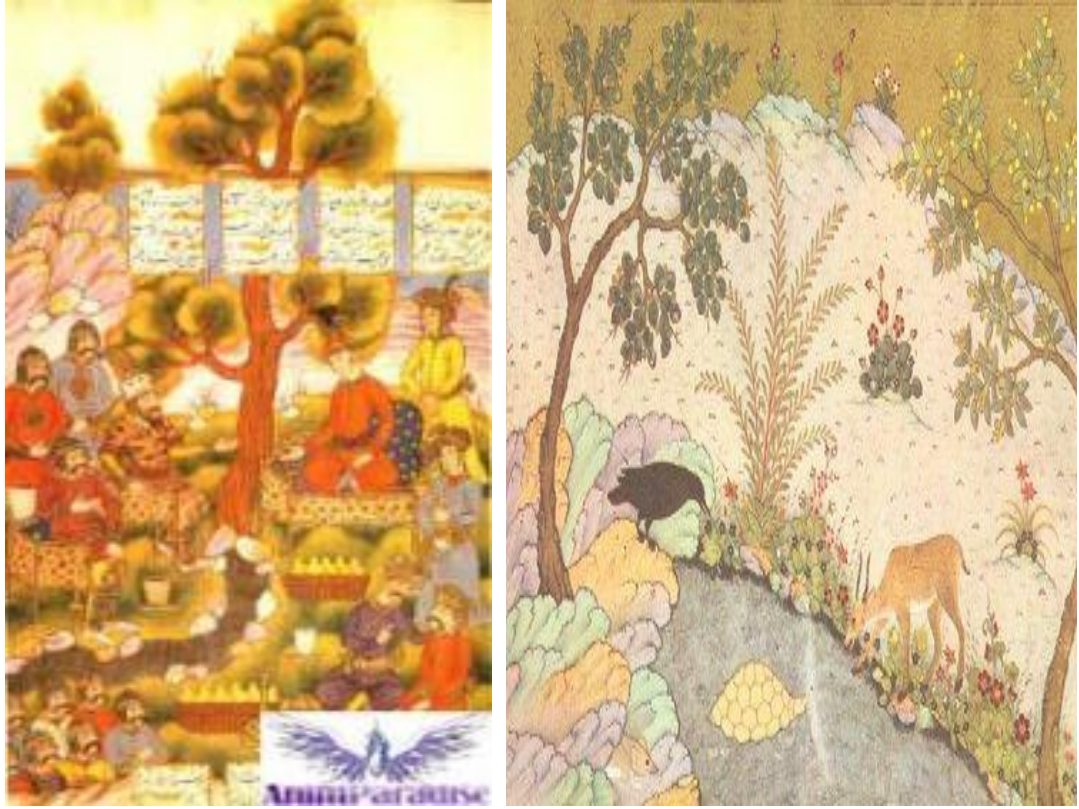
Resim 4. Semerkant'tan bir duvar resmi. (7. Y.Y.).

Resimde, ince dalları ve geniş yapraklarıyla varlığını gösteren ağaç, arka planda olmasına rağmen, önemli bir imge olarak rolünü hakkıyla oynar. Bu dönemin duvar resimlerinde sıkça karşılaşıldığı üzere konu, dini tören ve güncel hayatın bir karışımından oluşur (Pakbaz, 2000: 46).



Resim 5. Bin Fazl, A. (13. Y.Y.). [Suluboya].

Resimli kitap sanatının, 11. ve 14. yüzyıllar arasında Orta Doğu'ya ve Orta Asya'nın bir bölümüne hükmeden Selçuklular döneminde, Uygur yazıcıları aracılığıyla İran'a girmesi ve yayılması ve Bağdat'ta bir minyatür okulunun kurulması, Bağdat Çağı'nın oluşmasına ön ayak olur. Bu zamanda, başka dillerden çevrilmiş ve Arapça olan birçok kitap minyatürlerle süslendirilir. Bunların en önemlilerinden olan, Arap şair ve bilgini Hariri'nin Paris Ulusal Kütüphanesi'nde bir nüshası bulunan eseri, "Makamat"ı ("Makamat ül-Hariri", "Hariri'nin Makamlıları") meşhur nakkaş Abdullah bin Fazl resimlendirir (Pakbaz, 2000: 47). Fazl, genellikle insan figürlerini büyük, arka planı hafif bir renkle ve manzarayı bir-iki ağaçla çalışır. Birçok meşhur kitabın resimlemesini yapmış olan sanatçı, Bağdat ekolüne uygun şekilde, minyatürlerinde yazıyla resmi, birbirilerini tamamlayacak biçimde tasarlar. Dikkat çekmeyen soluk zeminin üzerinde, ağaç motifi önemli bir unsur olarak her zaman öne çıkar.



Resim 6-7. Bin Fazl, A. (13 Y.Y.). “Kelilei Dimme” kitabından.

Bağdat dönemi minyatürünün bazı en önemli örnekleri, İranlı şair Ayyuki'nin kaleme aldığı ve tek örneği Topkapı Sarayı kitaplığında yer alan, “Varka ve Gülşah” için Abd'ül Mümin bin Muhammed'in yaptığı tasvirlerdir. Mesnevi tarzında, Farsça olarak yazılmış olan öykünün tüm ayrıntıları 71 tane minyatürle verilmeye çalışılır.

### MOĞOL EKOLÜ

Selçukluları yıkıp yerine kurulmuş olan, M.S. 1077 yılında kurulduğu kabul gören, Harzemşahlar Devleti 13. Yüzyılda Cengiz Han'ın Moğol ordularının kanlı istilasına uğrar. Böylece, başkenti Çin'de yer alan Moğol devri başlamış olur ve bundan dolayı İran resmi uzak doğunun etkileriyle şekillenmeye başlar. Yerleşmeye başlayan yeni anlayışta, doğa çok daha büyük bir rol üstlenir ve öne çıkar. İfadede, gerçekçilikten önce, tabiata yaklaşımdaki maneviyattan kaynaklanan bir soyutlama, bu soyutlamanın yansıtılmasında da kullanılan doğayla özdeşleşmiş bazı renkler, kırmızı, altın sarısı, yeşil, kahverengi, vardır.



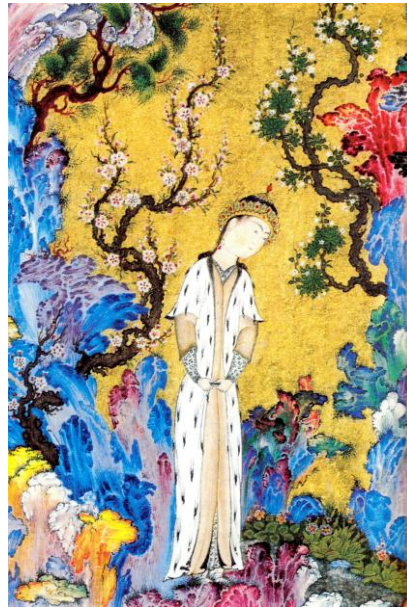
Resim 8. Şemsettin. (14. – 15. Y.Y.). *Aslan Ve Atın Savaşı*. "Sultan Muhammed'e Atfedilen Şiirler" kitabından.

Kayalar ve ağaçlar keskin hatları olacak şekilde resmedilir; eski eserlerdeki sükunetin yerini hareketlilik alır. Dağlar ve bulutların işlenişinde Çin resmine has bir şekil arayışı gözlemlenmek mümkündür. Gümüş rengi, suların ve gölgelerin yansıtılmasında sık kullanılan bir renge dönüşürken dağ imgesi de boş alanları doldurmada ve resmin sınırlarını belirlemede kullanılır.



Resim 9. Şemsettin. (14. Y.Y.). *Firdevsi'nin Diğer Şairlerle Tanışması*. "Şehname" kitabından.

Özellikle mesnevi ve aşk hikayelerinde öne çıkan bir özellik, figürlerin ve objelerin altına sanki bir kilim serilmiş gibi bir görünüm yaratan, ve tüm resmin zeminini kaplayan, sık bir şekilde yerleştirilmiş, bitki, ağaç tasvirleridir.



Resim 10. Şemsettin. (14. Y.Y.). *Firdevsi'nin "Şehname" kitabından*.

Önemli sufi şairlerinden olan Khajoye Kermani gibi sanatçıların mesnevilerine zamanının başarılı ressamlarından olan Junaid bolcana resimleme yapar.



Resim 11,12. Junaid. (13. Y.Y.). Khajoye Kermani'nin "Aşk Mesnevisi" kitabından.

İran minyatür sanatı, uzak doğunun en güçlü kültürlerinden birine sahip olan Çin'den oldukça fazla etkilenir. Çin'in 7. ve 10. yüzyıllar arasında varlığını sürdürmüş önemli dönemlerinden biri olan Tang Hanedanı'nda gelişmiş olan resim anlayışının, İran minyatüründe etkilerini belirgin olarak görmek mümkündür. Eserlerde, yazı ve hat çalışmaları resimlerle beraber, hatta iç içe, işlenir, imgeler farklı katmanlarda gösterilir ve mürekkep ana malzemedir.

Dönemin önemli ressamlarından Han Gan, bolcana Budizm içerikli resim yapar ve resmettiği varlıkların görüntüsünün yanında ruhlarını da yansıtabilme becerisiyle meşhur olur. Doğa resimleri ve manzaralar üzerinde çalışmaya başlamadan önce ibadet etmesinin bu başarısının anahtarlarından olduğunu düşünmek mümkündür. Bu uygulama Uzak Doğu resim sanatında yaygındır; resim çalışmasından önce başlanan ibadet doğanın gözlemlenmesi ve resmin yapılmasıyla tamamlanır. Bitkileri inceleme, ağaçlara bakıp hislerini, düşüncelerini anlama üzerine yoğunlaşılana bu anlayıştaki ana felsefe şöyle ifade edilebilir: eğer huzura kavuşmak istersen mücadele et, ve eğer kolaylık umuyorsan kendini zorla (Dalvend, 2006: 15).

Tang Hanedanı'nda, Buddhizm'in yanısıra, yönetimdeki Li ailesinin soyundan geldiklerine inandıkları Lao Tsu'nun kurucusu olduğu, Taoizm de yaygın bir felsefe ve inanç sistemidir. Bu sistemde bazı düşünceler şöyledir: bir bütün olmak istiyorsan küçük parçalara ayrıl, dik durmak istiyorsan eğil, dolu olmak istiyorsan boşal, ve nihayet, her şey senin olsun istiyorsan hiçbir şey isteme (Şariati, 1961: 170). Sanatçı, doğal manzarayı, bu anlayışlardan doğan düşünce, his ve inançlarıyla yoğurarak resmeder.

Resimler genel olarak, 4 metre ve daha büyük boyları bulan, ipek üzerine çalışılır ve sergilenmeleri de büyük kalabalıklara değil, küçük, birkaç kişilik gruplara yapılır. Eserler incelenerek Tanrı'nın insanlığa bırakmış olduğu izler aranır. Burada sanatçının doğayı birebir taklit etmemesi çok önemlidir çünkü doğanın taklit edilmesi hakaret sayılır. Doğu yönteminde, kişi doğayı inceler ve kendinde bulduğu hakikati resmetmeye çalışır. Bundan dolayıdır ki, resimlerin sergilenmesi ve izlenmesine ayrılan sessiz ve uzun sürelerde, eserlerin üretiminde var olmuş olan ibadet haline benzer bir huzur ve ruh hali hakimdir (Şariati, 1961: 171).



Resim 13. Yuan, M. (12. – 13. Y.Y.). *Baharda, Patikada Yürüyüşü*. [İpek Üzerine Su, Mürekkep Ve Pigment].

Günümüzün Çin kökenli resimlerinde de fark edilebileceği üzere, yazı sanatı, resmin çok önemli bir parçasıdır ve Tang Dönemi'nde resimden daha bile

önemli kabul edilir. Sanatçının yazısı, onun huyunu, karakterini yansıtan bir imza niteliğindedir ve görsel bir unsur olmanın dışında derin anlamlarla yüklüdür.

Resimlerde derinlik, birkaç farklı plan çalışılarak verilir ve derinliğin yaratılmasındaki en faydalı öğelerden bazıları ağaçlar, yapraklar ve dallardır. Manzarada ağaç öne çıkacak şekilde çalışılır ve dallarla, gözün resim üzerinde yönlendirilmesi sağlanır. Böylece esere ayrı bir hareketlilik ve renk katılır.

Sung Hanedanı da önemli dönemlerdendir. 10. ve 13. yüzyıllar arasında faaliyetini sürdürür. İmparatorluk sarayında şairlere, kaligraflara, resamlara ve daha birçok farklı daldan sanatçıya yer verilir ve bu sayede sanatta büyük ilerlemeler sağlanır. İmparator Huizong'un da becerikli bir sanatçı olarak eserler ürettiği dönemde, manzara ve portre resimlemesinde büyük gelişmeler kaydedilir.

Kuzey ve Güney olarak iki ayrı döneme ayrılmış olan hanedanlığın iki devrindeki eserler de manzara ağırlıklıdır ve huzur verici, içinde adeta mutlulukla dolaşılacak hissi yaratacak şekilde işlenmişlerdir. Resimlerde farklı farklı hayvanlar, kuşlar, insanlar ve daha bir çok varlık bedensel olarak doğru işlenmiş olmalarının yanında karakterleri ve ruhları da yansıtılacak şekilde çalışılmışlardır. İmparatorların destekleriyle kurulan sanat akademileri ve oralara davet edilen sanatçılar sayesinde sanatta yapılan büyük gelişmeler, bu dönemin Çin resminin altın çağı olarak kabul edilmesini sağlar.

Bir kaç farklı ekolün yer aldığı bu dönemde gerçekçilik ön plandadır, kaligrafi yine resmin ayrılmaz bir parçasıdır, resimlerdeki kompozisyonların inşasında sadelik ve boş alanlara önem verilir, manzara önceden de belirtildiği üzere en önemli konulardandır. Özellikle Güney Hanedanlığı zamanında manzara resmi doruk noktasına ulaşır.

Ma Yuan, bu dönemin en önemli ressamlarından biridir ve dönemin en yüksek seviyeli resimlerinden bazılarını ürettiği kabul edilir. Çeşitli sanatçı ve sanat okullarına ilham kaynağı olan sanatçının eserlerine, doğanın önemli bir simgesi olarak, ağaç, birçok kez konu olur. Bir ağacın tomurcuklanmaya başlamış dalıyla

hayatın yeniden başlamasını, devamlılığını işaretler nitelikte çalışmalar üretmiştir.



Resim 14. Yuan, M. (12. – 13. Y.Y.). *Kayısı ve Şeftali Çiçekleri*. [İpek Üzerine Su, Mürekkep Ve Pigment].

Ma Yuan manzara resimlerini hazırlarken, doğaya bakarak gözlerini ve zihnini dinlendirecek, bu şekilde huzur bulmaya çalışacak olan imparatoru hayal eder ve büyük boşlukları, sade kompozisyonu ve öğelerin yumuşak biçimlerini hep sakinlik duygusunu destekleyecek şekilde çalışır.



Resim 15. Yuan, M. (12. – 13. Y.Y.). [İpek Üzerine Su, Mürekkep Ve Pigment].

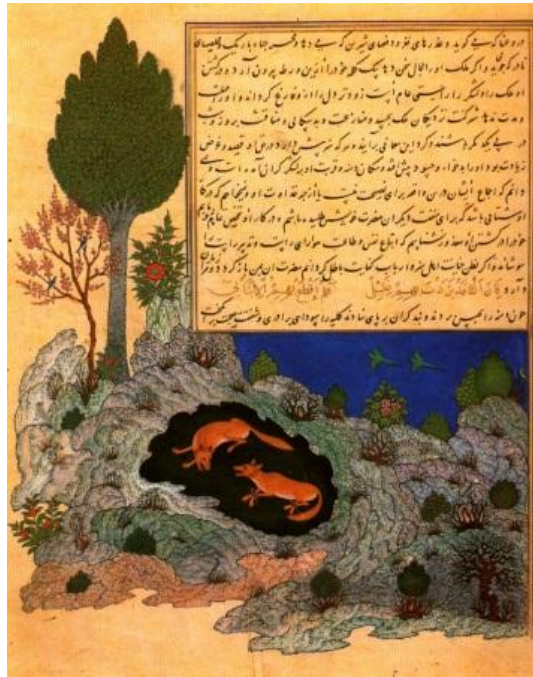


Resim 16. Yuan, M. (12. – 13. Y.Y.). *Bir Çamın Altından Ayı Seyretmek*. [İpek Üzerine Su, Mürekkep Ve Pigment].

## HERAT EKOLÜ – İRAN MİNYATÜRÜNÜN ALTIN ÇAĞI

Minyatürün altın çağının Herat dönemi olduğu söylenebilir. Sanat tarihinde önemli bir yer tutan bu dönemin dikkat çekici sanatçılarından bazıları Muhammed bin Baisonghor, Mirak Horasani ve Kemaleddin Behzad'dır. Behzad renkleri çok çarpıcı bir biçimde kullanarak ağacın dallarını titizce süsler, böylece enterasan bir ifade şekli yakalar. Ağaçları, çiçekleri, genel olarak tabiatı ve insan figürlerini özenle ve ayrıntılı çalışarak minyatür tarihinde kendine özel bir yer açar.

Muhammed bin Baisonghor 15.YY Herat döneminde “Kelilei Dimme” kitabı için minyatürler hazırlamıştır. Onun çalışmalarında da ağaç önem taşır; ufku bazen yukarda resmeder ve ufuk çizgisinin altına yerleştirdiği ağaçları bazen cılız ve cansız gösterirken bazen de yapraklarla donanmış olarak yansıtır. Bin Baisonghor resim dışında hat, şiir ve musiki sanatlarıyla da ilgilenmiş çok yönlü bir sanatçıdır.

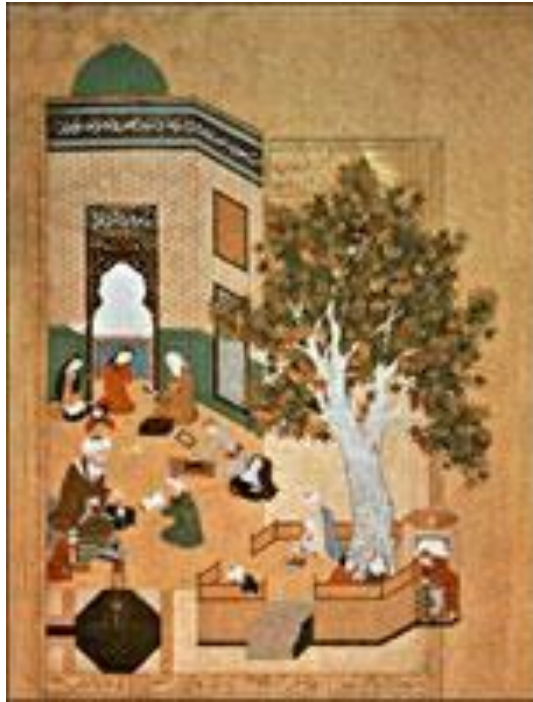


Resim 17. Bin Baisonghor, M. (15. Y.Y.). “Kelilei Dimme” kitabından.

Aynı dönemde yoğun bir biçimde eserler üretmiş olan başka bir sanatçı da Mirak Horasani'dir. Sanat çalışmalarına hatla başlar, tezhiplerle devam eder ve sanatının doruğuna minyatürle ulaşır. İleriki bölümlerde işlerinden bahsedilen

Behzad, Mirak'ın küçük yaşlardan itibaren eğitmeni olur, bu sayede Mirak'ın işleri zamanının en başarılı minyatür örnekleri olarak tarihe geçer. Mirak, çok uzun yıllar sonra Picasso'nun vurgulamış olduğu “ya bir şey yapma ya da her yaptığında başarılı ol” düşüncesini doğrular şekilde yaşar (Golami, 2012).

Mirak'ın işlerinde de Fazıl'ın işlerinde olduğu gibi fon beyaza yakın, açık bir tonla işlenir ve yine bu yöntemle figürlerin, özellikle de ağaçların, öne çıkması amaçlanır.



Resim 18. Horasani, M. (15. Y.Y.). [Suluboya Ve Altın Varak]

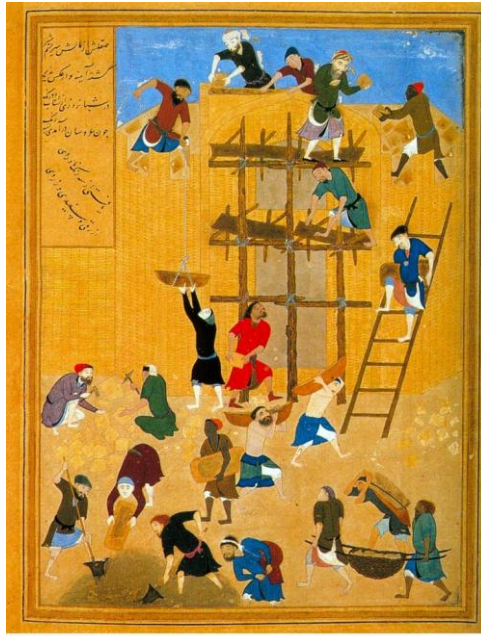
### **TEBRİZ EKOLÜ – SAFEVİ DÖNEMİ**

Herat Dönemi'nden hemen sonra, başkent Tebriz'e taşınır ve Safevi Dönemi böylece başlamış olur. Bu dönemde Tebriz'e davet edilen meşhur nakkaş, Kamaluddin Behzad, küçüklüğünde yetim kalmasıyla birlikte Mirak Horasani'nin himayesine verilir ve onun yönlendirmesiyle minyatüre başlar. Safevi Dönemi'nde yapılan minyatürlerdeki hareket ve canlılık, kendini Behzad'ın çalışmalarındaki canlı renklerde gösterir, ve bu sayede, örneğin; resmedilmiş ağaç dallarının rüzgarda savrulması, bir o kadar daha etkili olur. Behzad'ın çalışmalarında ince işlenmiş detaylar, dikkatle çalışılmış süsler vardır ve birkaç farklı plan içeren bu eserler hareketli oldukları kadar huzur vericilerdir, bu

sayede de seyircide sakinlik yaratirlar. Resimlerde ağaçlar bazen sayfa sınırlarının dışına çıkacak şekilde işlenirken bazen de yazının altına geçerler, böylece farklı planlar üzerine kurulmuş olan kompozisyonlarda, unsurlar her ne kadar iki boyutlu olsalar da, belirli bir derinlik hissi yaratılmış olur.



Resim 19,20. Behzad, K. (15. Y.Y.). Nizami'nin şiir kitabı "Khamse"den. [Suluboya Ve Altın Varak].



Resim 21. Behzad, K. (15. Y.Y.). Nizami'nin şiir kitabı "Haftpeykar"dan. [Suluboya Ve Altın Varak].

16. ve 17. yüzyıllarda Tebriz döneminin önemli diğer ressamı olan Reza Abbasi ve Muhammed Zaman'dan bahsedilmesi gerekir. Behzad'ın etkisinin, eserlerinde yoğun bir şekilde hissedildiği Abbasi ve Zaman, Avrupa sanatının etkisiyle doğa ve manzara resimlerine ağırlık verirler. Abbasi'nin çalışma sürecindeki ciddiyeti ve mükemmeliyetçi kişiliğinden kaynaklanan, bir şeyleri kolay beğenmemesi efsanevidir ve bu tutumun resimlerinde gözlemlenmesi mümkündür. Ağaç tasvirlerini genel olarak insan figürleriyle birlikte çalışır ve figürü her zaman daha büyük kullanır. Altın sarısı ve kahverenginin açık tonlarını tercih eden sanatçı, yaprakları ve ağaç dallarını resmederken onları altın rengiyle ince bir biçimde süsler. Eserlerinde yoğun bir biçimde mürekkep de kullanan ressamın hat sanatıyla olan yakın bağından dolayı işlerinde yazıyı da sıkça kullanır (Razany, 2010).



Resim 22. Abbasi, R. (16. Y.Y.). [Suluboya, Mürekkep Ve Altın Varak].



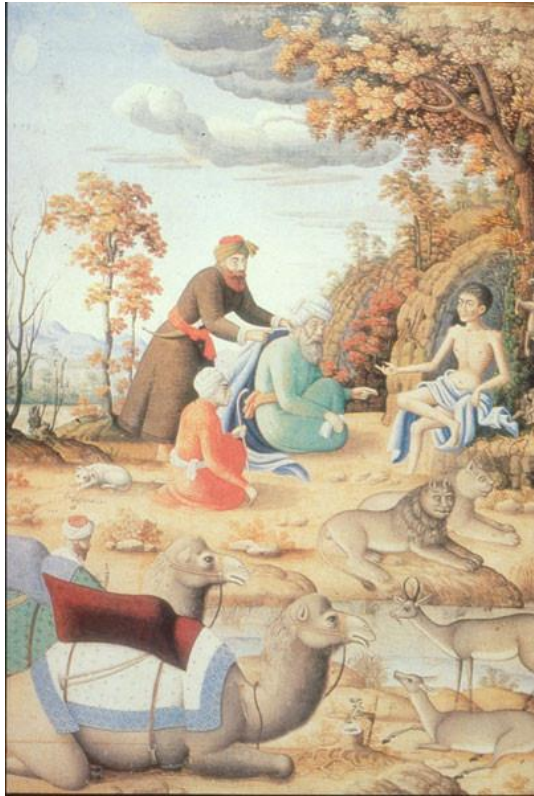
Resim 23. Abbasi, R. (16. Y.Y.). [Suluboya Ve Altın Varak].

Safevi Devleti'nin, ve dolayısıyla 17. yüzyılın, sonlarına doğru önem kazanmaya başlayan Muhammed Zaman'ın çalışmalarında da Avrupa resim anlayışının izleri görülebilir. Ağacı doğasının içinde yansıtırken hem ağacı hem de çevresini ayrıntılı bir şekilde işler, ışık gölge oyunlarını ve belli bir üç boyutluluğu ihmal etmez.

Şah 1. Abbas zamanında İtalya'ya eğitim almak için gönderilen ressam, bu süreçten sonra bir süreliğine Hindistan'da da bulunur. Eserlerindeki batı etkisinin bu dönemden sonra yerleşmiş olduğunu varsaymak mümkündür. Her ne kadar eserleri Avrupai bir etkiyi hissettirse de, Zaman'ın kökenini, yaptığı tezhip sanatında, resimlerinin çevresine işlediği İran'a ait süslemelerde görmek mümkündür ve sanatçının ünü, bu farklı tarzları içinde kaynaştırdığı, kendine has üslubundan kaynaklanır.



Resim 24. Zaman, M. (17 Y.Y.). [Yağlıboya].



Resim 25,26. Zaman, M. (17 Y.Y.). [Yağlıboya].

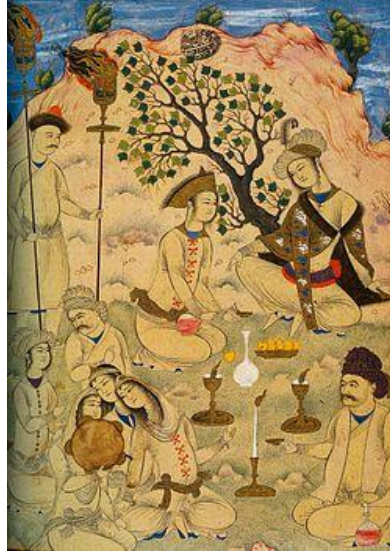
## İSFAHAN EKOLÜ

18. yüzyılda Şah Abbas, Tebriz'in ardından İsfahan'ı payitaht olarak seçer ve Avrupa ülkeleriyle ilişkiler hızlı bir şekilde gelişmeye başlar. Muhammed Zaman gibi sanatçıların Avrupa'da farklı noktalara yollanmalarıyla sanatta da çeşitli gelişmeler yaşanır. Bu etkilerden biri, sanatta doğa temasının ön plana çıkmasıdır.

Muhammed Moin bu dönemin ressamlarından ve, Muhammed Zaman gibi, doğayı ve ağacı daha gerçekçi bir üslupla çalışır. Dönemin getirdiği değişiklikler sonucu, Moin'in de eserlerinde görülebileceği üzere, minyatürlere has ince, ayrıntılı süsler ve el işçiliği yerini Avrupa usulü gerçekçiliğe bırakır. Eserlerde perspektif ve gölge kullanımı görülmeye ve belirgin şekilde artmaya başlar. Aşk hikayelerinin ve kitapların resimlemesinden yavaşça kopulmasıyla sanatçıların bağımsız, kişisel işler üretmeye başladıkları gözlemlenebilir. Sonuçta ortaya, İran minyatürünün kendine has, ayrıntılı, ince süslü tarzının, Moğol Dönemi'yle benimsenmiş olan Uzak Doğu biçimlerinin ve Avrupa resim geleneğinin etkilerinin bütünleştiği bir tarz çıkar. Bu yeni resim anlayışının, en belirgin şekiliyle bulunabileceği eserlerin bazıları Muhammed Gasem'in çalışmalarıdır.

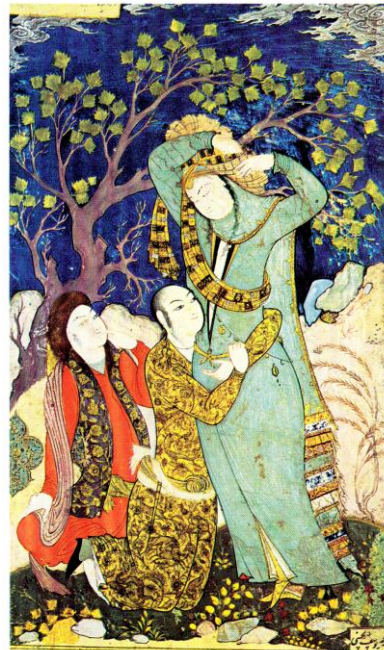


Resim 27. Moin, M. (18. Y.Y.). [Suluboya].



Resim 28. Gasem, M. (18. Y.Y.). [Suluboya].

İsfahan döneminden sonra, bugüne daha yakın zamanlarda, önce Zend (1750 – 1794) ve ardından Kaçar (1794 – 1925) Hanedanlıkları sırayla tarih sahnesinde rollerini oynarlar. Karanlık geçen bu dönemlerde zorluklar yaşanır ve çok fazla toprak kaybedilir. Ülkenin ve dolayısıyla halkın zarar gördüğü bu sürede sanat ve sanatçılar da etkilenir, yükselişte olan resim sanatı adeta durur ve olduğu yerde sayar (Bivar, 2013).



Resim 29. Yusuf, Muhammed. (16. Y.Y.). [Suluboya Ve Altın Varak].

### 3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ İRAN RESMİ

Günümüz sanatının önemli örneklerinden bazılarını üreten, resimlerinde ağacı işleyen ressamlardan biri Sohrab Sepehri'dir. Aynı zamanda şair olan, ve modern İran şiirinin en önemli 5 şairinden biri kabul edilen, sanatçı 1928 yılında Kaşan şehrinde doğar, 1980'de Tahran'da vefat eder. Birçok defalar uzak doğuya giden sanatçı, tahta oymayı da Hindistan'da öğrenir ve ağaç imgesine olan merakı burada körüklenir. Daha sonra Avrupa'da güzel sanatlar eğitime devam etmeye giden Sepehri, okuma bursunun kesilmesi üzerine zor koşullarda çalışarak eğitimini sürdürmek zorunda kalır ama bu onun sanatının gelişmesine ve sergiler açmasına engel olmaz. Tahran'a döndüğünde güzel sanatlar üzerine dersler vermeye başlar.

1950 yılında yaptığı "Çölün İçine" serisinde Sepehri'nin eserlerinde yaygınca görülen özelliklerin birçoğunu bulmak mümkündür; siyah ve toprak rengi kullanılır, huzur duygusunu pekiştirecek şekilde sade bir kompozisyonla doğa konusu işlenir, yağlı boya çalışılır. Ressam, Uzak Doğu ressamlarının ve minyetürün felsefesinden beslenmişçesine doğayı birebir taklit etmekle ilgilenmez ve görünen dünyadan fazlasını yansıtabilmek amacıyla tabiatı iç dünyasıyla yoğurarak resmeder. Kompozisyonlarında boşluklara büyük yer vererek, nesnelerin fondan, dolayısıyla varlıkların dünyadan ayrı olduğunu vurgulamak ister gibidir. Ortaya çıkan işlerdeki ağaçlar, Sepehri'nin uçan, boşluk içinde belirip kaybolan duygu ve düşüncelerini simgeler gibidir (Kemali, 2011).



Resim 30. Sepehri, S. *Çölün İçine* serisi.(1950). [40 x 60 cm, Yağlıboya].



Resim 31. Sepehri, S. (1950). *Çölün İçine* serisi. [40 x 60 cm, Yağlıboya].



Resim 32. Sepehri, S. (1950). [30 x 40 cm, Suluboya].

Jacob Amamehpich günümüzün meşhur Tebriz'li ressamlarından. Güzel sanatlar eğitimine 1969'da Tahran'da başlayan, 70'li yıllarda Paris'te devam eden Amamehpiç, 1985'te İran'a döner ve Tahran ve Tebriz şehirlerinde resim öğretmenliği yapar.

Eserlerinde az sayıda renk kullanmayı tercih eden sanatçının sıklıkla kolaj tekniğine baş vurduğunu görmek mümkündür. Etkilendiği sanatçılar olarak Picasso, Orozco gibi isimleri sayan ressam, manzara çalışmalarında gri, yeşil, mavi gibi soğuk renkler üzerinden gider. 1980 – 1988 yılları arasında yaşanan İran – Irak Savaşı sanatçıyı kötü etkiler, bundan ötürü savaş ve ölüm konuları resimlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Duygularını resme aktarırken yağlı boya dışında suluboya ve akrilikten de faydalanır (Sarfaraz, 2010).



Resim 33. Amamehpich, J. (1980). [45 x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya].



Resim 34. Amamehpich, J. (2007). [45 x 45 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya].



Resim 35. Amamehpich, J. (2001). [35 x 45 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya].



Resim 46. Amamehpich, J. (2001). [25 x 20 cm, Tuval Üzerine Yağlı Pastel].

Tebriz şehrinin üretken sanatçılarından olan ve şehrin sanatsal gelişimine sürekli önemli katkılarda bulunan Muhammed Nurian, yurt içi ve yurt dışı bağlantılar kurması ve çeşitli kültürlerden gelen öğrencilerin birlikte sergi açmalarını sağlamasıyla meşhurdur.

Nurian, 1980'li yıllarını sanat eğitimiyle geçirir. 1996 yılında Tebriz'deki farklı üniversitelerde dersler vermeye başlar. Doğu sanatının her türüne duyduğu

yoğun ilgiden kaynaklanan bir şekilde hat sanatına da eserlerinde önemli bir yer ayırır. Doğayı ve özellikle de ağaç imgesini çok sık kullanır çünkü bu varlık, içinde yaşayan en küçük haşereden yaprakları altındaki aşıklara kadar, yaşamı yansıtmak için kullandığı bir simgedir. Renkler ve şekillerde zıtlıklardan güzelce faydalanan Nurian, sarı ve siyah renklerini, sivri ve kavisli şekilleri bir arada kullanır.



Resim 37. Nurian, M. (2010). [100 x 70 cm, Karışık Teknik].



Resim 38. Nurian, M. (2010). [100 x 100 cm, Karışık Teknik].

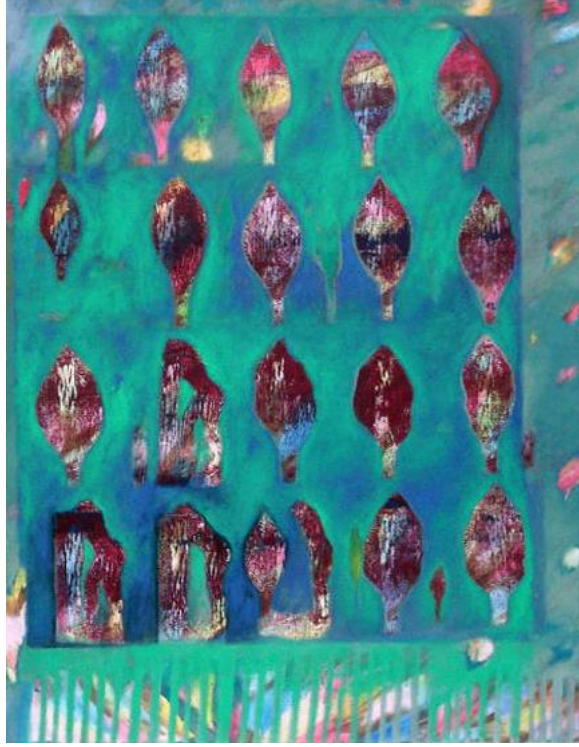


Resim 39. Nurian, M. [Karışık Teknik].



Resim 40. Nurian, M. (2000). [100 x 100 cm, Karışık Teknik].

Habib Tohidi 1952'de Tebriz'de doğar ve 1975'te resim öğrenimine İstanbul'da, Mimar Sinan Üniversitesi'nde başlar. İstanbul'daki süresinde Devrim Erbil'in öğrencilerinden olan sanatçı, 1986'da doktora çalışmalarını tamamlayıp İran'a döner. Çeşitli renkler ve dokularla deneyler yapan ressam, boyamayı katman üzerine katmanlar halinde çalışarak yapar. Serbest doğaçlamaya izin veren tekniğiyle bir katmanı boyaması sırasında, önceki katmandan parçalar görülebilecek şekilde çalışır ve bu sayede görsel ve anlamsal bir derinlik yakalamayı başarır. Derinliği yaratmak için kullandığı bu açıklıklarla aynı zamanda belli bir ritim duygusunu da resimlerine katmayı başarır. Ağaç ve hayvan imgelerini sıkça kullanan Tohidi, hayatta ve sanatta dürüst olmanın önemine inanır ve belki de bu yüzden tabiattaki masumiyetten ve naiflikten beslenir.



Resim 41. Tohidi, H. (2005). [120 x 100 cm, Karışık Teknik].



Resim 42. Tohidi, H. (2005). [120 x 100 cm, Karışık Teknik].



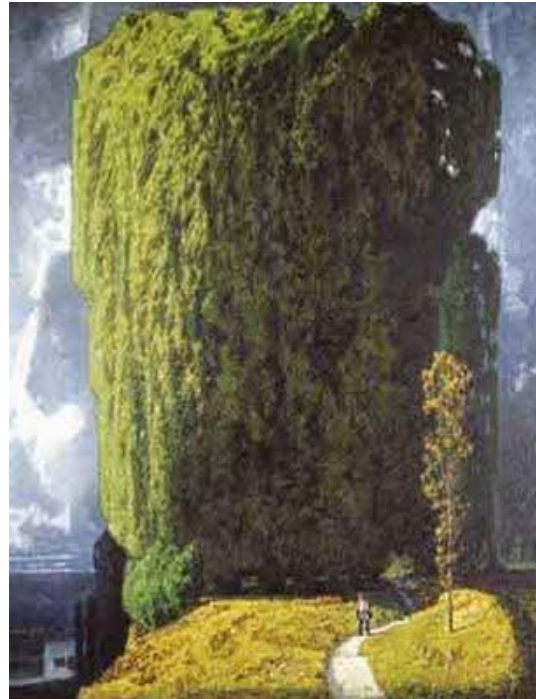
Resim 43. Tohidi, H. (2005). [100 x 120 cm, Karışık Teknik].

David Emdadian 1944'te Tebriz'de doğar, 2004 yılında Paris'te vefat eder. 1965 yılında resim üzerine eğitimine başlayan sanatçı 1975'te ressam olan eşi Soheila Niknam'la birlikte Paris'e, eğitimine devam etmeye, gider. Çeşitli ödüller kazanmış olan sanatçı, aralarında Uzak Doğu ülkeleri, Türkiye, Fransa gibi ülkelerin bulunduğu, birçok yerde sergi açar.

Emdadian'ın ağaçlara aşık olduğunu söylemek mümkündür çünkü ağaç imgesi resimlerinde sıklıkla karşılaşılan bir figürdür. Doğayı oldukça gerçekçi bir biçimde ele alan ressam, soyutlamaya gitmese bile, ağaçların boyutları ve şekillerinde yaptığı abartmalarla, ağaçları boşluk hissi yaratan alanlarda göstermesiyle, kendine has, neredeyse fantastik görüntülü, resimler yaratmıştır. Bu resimler, ilk bakışta sade manzara resimleriymiş gibi algılansa da, yakından incelendiklerinde, içine girme, içinde kaybolma, dolayısıyla resimleri izleyenler için eserin başında uzun süre durma gerekliliği hissi yaratırlar. İzlenimci, dışavurumcu ve/veya gerçeküstücü sayılabilecek bu çalışmalarda Emdadian, çalışma sürecinde doğaya her ne kadar sadık kalmak istese de, zamanla iç dünyası, figürlerin gerçek şekillerinin abartılmasına, değişmesine ve doğadan çok kendisini yansıtan birer şekle dönüşmesine neden olur (Sarfraz, 2010).



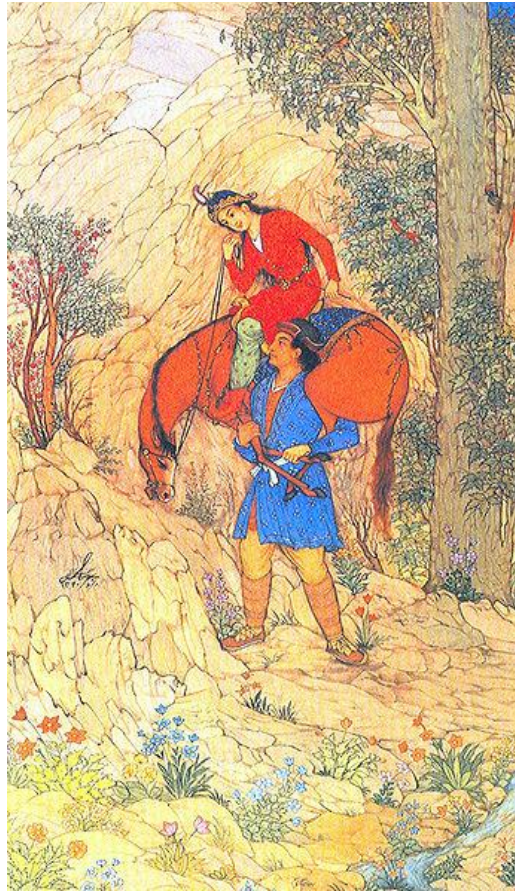
Resim 44. Emdadian, D. (1983). [150 x 80 cm, Yağlıboya].



Resim 45. Emdadian, D. (1982). [150 x 80 cm, Yağlıboya].

Hossein Behzad İran'ın diğeri ünlü nakkaşlarındandır. Normalde diğeri sanatçılardan daha eski bir ekole dahil olması beklenen, ama resimdeki yenilikçi yaklaşımlarıyla günümüz sanatına dahil edilebilecek eserler yaratan sanatçı, 1894'te İsfahan'da doğar, 1968'de de aynı kentte vefat eder. 1935'te Paris'e gider. Bu şehirde, gündüzlerinin büyük bir kısmını atölyesinde, minyatür çalışmalarına yoğunlaşmış şekilde geçirirken, günün geri kalanını Louvre müzesindeki eserleri inceleyerek değerlendirir. Ressam bu besleyici ortamdan aldığı ilhamla yarattığı eserler sonucu İran'a dönüşünde birçok sergi açar.

Behzad, Safevi dönemi resim anlayışını yansıtacak türde işler yapar ve Firdevsi'nin şiir kitapları için hazırlamış olduğu minyatürler de bu durumu destekleyecek niteliktedir. Boş alanlara fazla yer verilmeyen, zarif, ayrıntılı ve bol renkli çalışmaları, derin, hayat dolu ve mütevazı kişiliğini yansıtır gibidir. (İrfan, 2013).



Resim 46. Behzad, H. (1951). *Ferhat ile Şirin*. [50 x 30 cm].



Resim 47. Behzad, H. (1950). Firdevsi'nin "Şehname" kitabından. [80 x 40 cm].

Tebriz'de doğan bir başka sanatçı 1944 yılında dünyaya gelen Mir Mahmud Alavi'dir. 1963 yılında Tahran şehrinde resim hayatının temellerini, yoğun bir sanat eğitimi olarak atan sanatçı, Tebriz'e döndüğünde devlet Mirek Okulu'nda resim öğretmenliği yapar. Bu süre zarfında kendi atölyesindeki çalışmalarına ve verdiği özel derslere devam eder (Kazemlu, 2011).

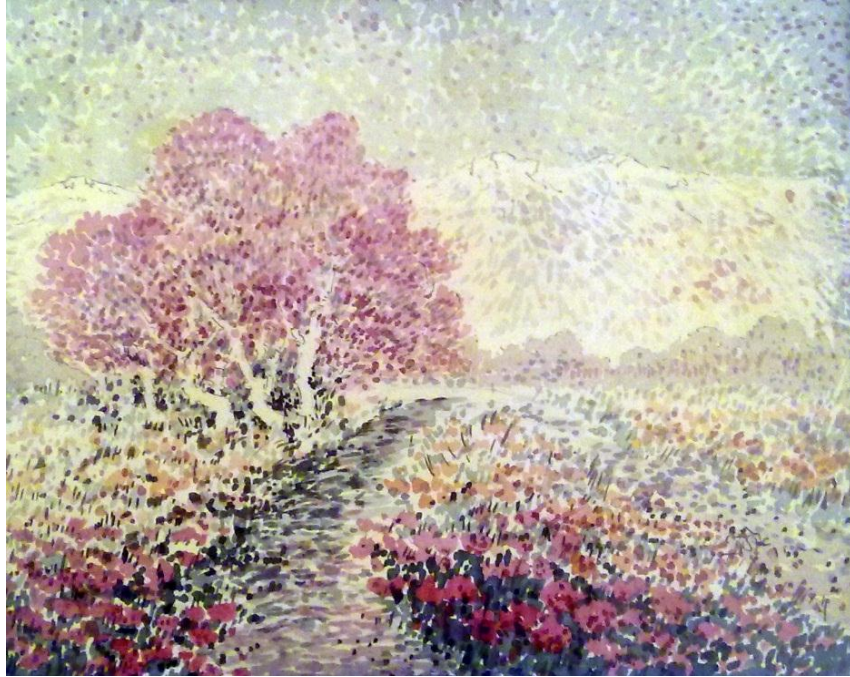
Günümüzde, yılın yarısını İran'da, diğer yarısını Amerika'da geçiren Alavi dünyanın farklı yerlerinde sık sık sergiler açar. İzlenimci biçimlere yakınlığından bahsedilebilecek olan ressamın ağaçlarla çok sıkı bir ilişkisi vardır. Renk uyumu konusunda usta olan sanatçı birbirine yakın, hafif renkleri kullanmada ve suluboyanın kullanımında çok başarılıdır. Küçük fırça darbeleriyle ince ince işlediği resim yüzeyleri, Alavi'nin eserlerinin neredeyse puantilist sayılmasını mümkün kılacak şekildedir. Kendisiyle yapılan birebir görüşmelerde öğrenildiği

üzere bitkiler ve ağaçlarla çok yakından bir ilişkisi olduğu, onlara bilimsel olarak yaklaştığı ve onların, hayatının önemli imgelerinden oldukları öğrenilir.

Ressam soyut resim çalışmalarına çok sıcak bakmaz ve bir sanatçının duygu ve düşünceleri ne kadar kapsamlı veya karmaşık olursa olsun ifade şeklinin herkesle rahatça iletişim kurabilecek bir şekilde kurgulanması gerektiğine inanır.



Resim 48. Mahmud Alavi, M. (1971). [60 x 40 cm, Suluboya].

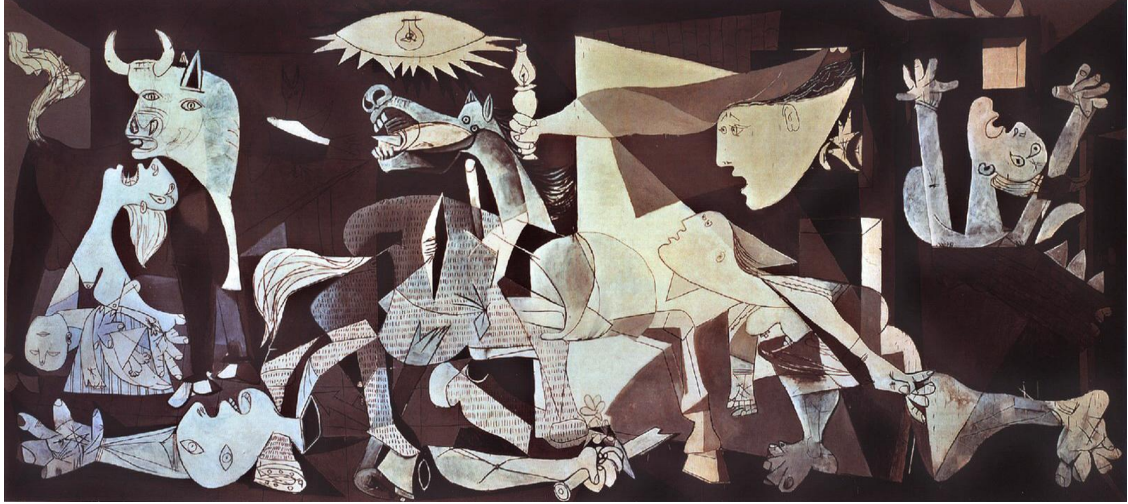


Resim 49. Mahmud Alavi, M. (1980). [40 x 50 cm, Suluboya].



Resim 50. Mahmud Alavi, M. (1980). [50 x 50 cm, Suluboya].

#### 4. BÖLÜM: MODERN SANATTA AĞAÇ MOTİFİ



Resim 51. Picasso, P. (1937). *Guernica*. [349 x 776 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Reina Sofia Müzesi, Madrid.

İkinci Dünya Savaşı'nın öncüllerinden olan acı olaylardan biri İspanyol İç Savaşı sırasında, bir Bask şehri olan Guernica'nın yok edilmesidir ve Picasso'nun "Guernica" (Resim 51) adlı tablosuna konu olmuştur. Bu resimde, çokça görmezden gelinen bir ayrıntı, "ağaca" bir gönderme vardır. Resmin sol alt köşesinde yer alan kırık askerin elinde, kırılmış kılıcının yanı sıra, bir de narin, çiçekli bir dal vardır. Bu taze bir fidandır: "Guernikako arbola" (Guernica meşesi). Basklar bu ağacı kutsal sayarlar; İspanyol kralları, Bask bölgelerinin özerkliğine saygı göstereceklerine dair bu ağaç üzerine yemin ederler. Guernica şehrinde yaşanan olaylarla ilgili ilk haberi yapan gazeteci, olaydan bir gün sonra, 27 Nisan 1937'de Times gazetesinde haberi şöyle vermiştir: "Kısa sürede Guernica şehri, Casa de Juntas hariç alevler içindeydi... Casa de Juntas, antik Bask meclisinin eskiden bulunduğu noktadır. 600 yıllık bir kütük olan Guernica'nın meşhur meşe ağacı, ve ondan bu yüzyılda çıkmış olan filizler de alevlerden kurtulmuştu" (Brüderlin, 1998: 9).



Resim 52. Casa de Juntas'ta Guernikako Arbola Ağacı, Guernica.

Günümüzde, Picasso'nun resmindeki o küçük fidan kocaman, güzel bir ağaca dönüşmüştür ve geçmişte yaşananların bir temsilcisi, politik bir sembol, olduğu için çok sevilir ve sayılır. Bu ağaç, eski, tarihi ağacın yanında bulunur ve ikisinin etrafında, bir tapınakta görmeye alışmış olduğumuz türde, daire şeklinde yerleştirilmiş sütunlar vardır. Baskların politik bilinci de hala bu ağaca atfettikleri ağıtla özdeştir. Geçmişte ve günümüzde bunun gibi birçok ağaç kalıntısı tarihi olayların ve yanlışların baskısını engellemeye karşı birer sembol olarak kullanılır. Hristiyanların yol üstü şapellerinin büyük bir kısmı Avrupa'nın önemli tarihi ağaç kalıntıları etrafına inşa edilmiştir (Brüderlin, 1998: 10). Jean Tinguely'nin "Bursinel Ayısı" isimli sanat eseri günümüzü bir "ağaçlar zamanı" olarak çok daha iyi bir şekilde yansıtır: makine parçalarıyla işkence edilmiş, şekli bozulmuş bir torso gibi bir ağaç gövdesi.



Resim 53. Tinguely, J. (1990). *Bursinel Ayısı*. [272 x 194 x 220 cm, Ağaç Kütüğü, Metal Parçaları, Elektrikli Motor]. Tinguely Müzesi, Basel.

Burada, ağaçların, sanatın farklı dallarındaki yansımaları önemlidir. Bunun nedeni sanatın ağaçtan daha değerli sayılması değil ancak sanatın, ağaçların insan için anlamlı olmasının en önemli iki nedenini çok etkili bir biçimde ortaya koymasıdır: 1. Doğa içinde, tamamen farklı ve muhteşem olmaları, 2. Varoluşla özdeşleşme sağlamaları.

“Ağaçlarla İlgili Bir Söyleşi”de Paul Valery bundan bahseder: “Ağaç ve Aşk: Zihinlerimizde bu ikisini tek bir fikirde bütünleştirmek mümkündür. İkisi de varlığına gözle görülemeyecek bir noktacı olarak başlar, güçlenir, gelişir ve dallanıp budaklanır; ancak gökyüzüne (ya da sonsuz mutluluğa) uzanan dalları gibi kökleri de bize görünmeyen bir yerde yayılmalıdır: kendi varlığımızda” (Valery, 1950: 123).

Pierre Bonnard’ın “Çiçeklenen Badem Ağacı” (Resim 58) adlı çalışması, Tinguely’nin heykeliyle müthiş bir zıtlık oluşturur. Yaşlılığında Bonnard, penceresinin önündeki ağacın her baharda yeniden çiçekler açtığını gözlemler ve neredeyse her yıl, bu durumu sanki ilk defa görüyormuşçasına, açmış olan çeşit çeşit çiçekleri resimlerine kaydeder. Bu, Alberto Giacometti’nin bir kafeye giderken, Alesia Caddesi’ndeki akasyaları görüp kendi kendine “onları daha önce hiç böyle görmemiştim” demesine benzetilebilir (James Lord, 1980: 59).

Bonnard, 1946 baharında çiçeklenen badem ağacını tekrar resmetmeye başlar; bu onun yapacağı son resim olacaktır. Ocak 1947’de, gücü tamamen tükenmiş

bir şekilde resmi bitirmeyi başarır. Bir arkadaşına “aşağıda, soldaki yeşil bölge doğru olmadı; sarı olması lazım” der ve sarıyı, daha doğrusu altın sarısını, oraya uygulamada yardım ister.



Resim 54. Bonnard, P. (1945). *Çiçeklenen Badem Ağacı*. [55 x 37.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

Bir motifin resmedilmesi için ilk kıvılcım, motifin yarattığı heyecan, onunla ilgili anılar, anlamına ilişkin yorumlarla parlar ancak sonunda elde edilen ve kalıcı olan sanat eseridir. Bonnard'ın badem ağacı resminde bu durum daha da belirgindir çünkü resmin, Bonnard'ın ölümünden önce bitirdiği son resim olduğunu biliriz. Böylece, her baharda yeniden çiçek açan ağacı, dünyanın birçok kültüründe yer alan “hayat ağacı”yla ve sanatçının ölümüyle özdeşleştirmemiz mümkündür. Sanatçı, ölüme, sanat eseriyle meydan okur.

Bir sanat eserinin, muhteşem bir canlı olan ağaçla karşılaştırılması abesle iştiğal etmektir. Sanatçılar da aynı fikirde olsalar gerek ki ağaç resmi yapmaya devam ederler. Bunu yapmadaki amaçları, o ya da bu ağacı taklit etmek değildir. Heykel, yerleştirme sanatı, vb. üç boyutlu çalışmalar üreten sanatçılar, eserlerini bir bahçede, parkta sergileyecekleri zaman işlerini nereye koyacaklarını dikkatli bir şekilde hesaplarlar; eğer iş ağaçlara çok yakınsa

ağaçlarla yarışmaya başlayabilir ve sonunda kesin olarak kaybedecektir. Çalışmalar, genel olarak geniş, açık alanlarda, ağaçlardan uzakta sergilenirler. “Yapraklar Ve Tripod” isimli çelik konstrüksiyon eserinde Alexander Calder sonbahardaki bir ağacın kafa sallayan dallarını ve sona kalmış, titreyen, üç-beş yaprağını yansıtmayı büyük bir ustalıkla becermiş, aynı şekilde “Ağaç”te geniş yaprakları ve yeri güçlü bir şekilde kavramış olan kökleriyle bir ağaç gövdesinin haşmetini yansıtabilmiştir. Bunun gibi eserler seyirciyi tabiatın olgularını keşfetmeye, ya da yeniden keşfetmeye, yönlendirir. Calder’in işlerinde ilginç olan heykellerin inşasında kullanılan güç, denge, sağlamlık kurallarının doğal olmaktan çok uzak olmasıdır. Eğer kocaman, yatay düzlemde yayılan – yaşlanınca desteğe ihtiyacı olan (bu da gösterir ki önceden doğal güçler devrededir), bazen başka dallar ve meyveler taşıyan dallarıyla – yaşlı bir elma ağacını hayal edecek olursak ağaçların biyolojik ve yapısal gücüne hayran kalmaktan kendimizi alamayız.

Bu durum sanatçıları da her zaman hayrete düşürmüştür. Modern ressamlardan herhangi birinin bu durumdan Piet Mondrian kadar etkilenmiş olduğunu düşünemeyiz; ancak resimlerinde yansıttığı biyolojik gücün ve tabii olguların altında çok daha evrensel bir gücü ifade etmeye çalıştığını söyleyebiliriz: “ağaç temasını ve doğanın yeşilini aşan bir dünya düzeni, evrensel kural” (Brüderlin, 1998: 11).

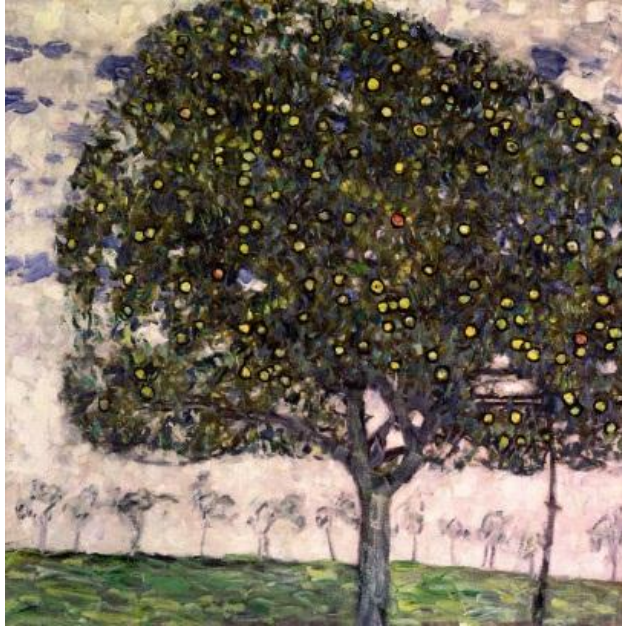
17. yüzyıl, ağaç resimleri için çok önemli bir dönemdir. Jacob van Ruisdael’in gerçekçi manzara resimlerinde ve Claude Lorrain’in idealistik bir şekilde resmedilmiş doğa kompozisyonlarında şaşaalı ağaçlar tabiatın gücünü ve varlığını simgeler: sanatçılardan biri resmi yoğun bulutlarla doldururken diğeri aydınlık alanlarla kendini ifade eder. Bu resimler, sanatçıların ağaçları sadece birer ağaç olarak görmediğini, onları müthiş kapsamlı olan kutsal yaratılışın bir sembolü, bireyi de bu varoluşun bir parçası olarak gördüğünü ortaya koyar. “Romantik” olarak adlandırılan dönemde bu görüş geçerliliğini yitirmiştir, bireyselliğe bir dönüş vardır ve önceki döneme benzer olarak olsa olsa bireyin her şeyi kapsayan bütüne dahil olma isteği yansıtılır. Caspar David Friedrich’in 1829’da yapmış olduğu “Karın Altında Meşe Ağacı” işte tam da bu duygu üzerinden gider. Acımasız kışa yakalanmış olan yaşlı kahramanımız, sanatçının

ruhsal bilincini ve aynı zamanda tabiatın bağına sığınma umudunu ortaya koyar.



Resim 55. Schiele, E. (1912). *Rüzgarda Kalmış Güz Ağacı*. [80 x 80,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Leopold Müzesi, Viyana.

Egon Schiele'nin "Rüzgarda Kalmış Güz Ağacı" (Resim 59) adlı eseri belki yaratıldığı döneme ve biçiminin kaynaklarına ışık tutabilir. Yapraklarını dökmüş, güçsüz, cılız ağaç, kökleriyle hala dünyaya asılmaktadır (gerçi üzerinde bulunduğu tepecik bir mezar tümseğini andırmaktadır). Sağ tarafından yana doğru açılmış olan dalı sallantılı bir denge sağlamaya çalışırken Cennete ulaşmaya çalışırcasına uzanan, kemikli kollar ve parmaklar gibi olan dallar doğanın şefkatini yansıtmazlar. Tam tersine: "Schiele'nin ağacı bir ölüm dansı sahnelemektedir" (Brüderlin, 1998: 12).



Resim 56. Klimt, G. (1916). *Elma Ağacı II*. [80 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya].  
Osterreichische Galerisi, Viyana.

Schiele'nin ölüm dansı yapan ağacından sonra bizi tekrar hayata bağlayacak olan bir resim Gustav Klimt'in "Elma Ağacı II"si (Resim 60) olabilir; ağacın üzerinde tuvalin her tarafına yayılmış dolgun meyveler vardır. Elmalar doğada olduğu şekilde yaprakların arasından dallara tutuşturulmamışlardır, dekoratif bir şekilde ağacın üzerine yerleştirilmişlerdir ve bu şekilde verimliliği temsil eden bir sembole dönüşürler – ağaç da adeta hayatı temsil eder. Bu resme bakarken eserin yapıldığı zamanı ve biçimini göz önünde bulundurmak ve bu resimden birkaç yıl önce 1904 Viyana Secession sergisinde Ferdinand Hodler'in yarattığı sansasyonu unutmamak gerekir.

Gençliğinde ve olgunluğunda Hodler o kadar çok ağaç resmi yapmıştır ki hayatının hikayesini bu resimleri kronolojik olarak inceleyerek çıkarmak mümkündür. Ağaç resimlerini otoportrelere benzetmek belki biraz zorlama bir uğraş gibi gelebilir ancak resimler Hodler'in aklını kurcalayan konulardan çok özgür, güçlü ve becerikli olmaya duyduğu köklü arzuyu yansıtır. Hodler, eserlerinde genelde tek başına bir ağaç resmetmeyi tercih etmiştir; gövdesi, dallarının dağılımı ve yapraklardan oluşan taçla dikey aksı oluşturur. Ağacı bu şekilde kullanarak bir kişilik üstlenmesini kolay kılmakla beraber ağaca kompozisyonun kuruluşunda da önemli bir görev vermiş olur. Daha sonraki işlerinde konularını Mondrian gibi, daha evrensel bir biçimde işlemiştir; "Ceviz

Ağacı” resminde ağaç neredeyse simetrik yerleştirilmiş bulutların, adeta cennetin, altında durmaktadır.



Resim 57. Hodler, F. (1910). *Oduncu*. [130 x 101 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Orsay Müzesi, Paris.

Hodler'in "Oduncu" (Resim 61) isimli eseri zıt bir ifadeye sahiptir. Dört genç ağaçtan biri kesinlikle düşecektir; belirgin bir bulut mahşer gününün habercisi gibi beklemektedir. Ağaçların dikilmelerindeki amacı – kesilip kereste halinde kullanıma sokulma – yerine getirme zamanı gelip çatmıştır. Hodler, bu resmi yaptığında şöhretinin zirvesindedir ve eserde kendisini yansıtmış biçimini inceleyecek olursak oduncunun güçlü yüz ifadesi ve keseceği ağacı affetmeyen bir vuruşla yere devireceğini vurgulayan pozu bize sanatçının ruh haliyle ilgili ip uçları verebilir.

"Kişinin gücünün bir temsilcisi olarak ağaç": Picasso ağaçları böyle tarif etmiştir (Brüderlin, 1998: 12). Picasso çok fazla ağaç resmi yapmamıştır ve yaptığında

da ağacı, ağacın kendisini yansıtmak için değil her zaman kendini yansıtmak için resmetmiştir.



Resim 58. Picasso, P. (1943). *Vert-Galant Meydanı*. [65 x 92 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Carnavelet Müzesi, Paris.

Paris'in İkinci Dünya Savaşı'nın göbeğinde olduğu 1943-44 yıllarında, Françoise Gilot isimli genç bir bayanla flört ettiği sıralarda, Picasso "Vert – Galant" (Resim 62) adı altında bir seri halinde suluboya ve yağlıboya resimler yapar. Bu isim (Picasso'nun evinin neredeyse hemen karşısında olan) Ile de la Cite'nin ucundaki küçük meydanın adıdır; burada ağaçlar ve banklar IV. Henry'nin bir heykelini çepeçevre sarar, öğleden sonra çocuklar oynar ve meydan geceleyin de gizli öpüşmelere sahne olur. İsim aslında "şehvet düşkününü hayırsever" gibi bir anlama sahiptir ve IV. Henry'nin Fransız tarihindeki sevimli takma adıdır (Brüderlin, 1998: 13). Her ne kadar Picasso'nun Vert – Galant resimleri Paris'in sadece detaylı birer yansıması olarak görülse de biyografik olarak ele alındıklarında – reçineyle parlayan parlak yeşil ağaçlar – burada başka bir şeyler anlatılmaya çalışıldığını anlamak mümkün olur.



Resim 59. Picasso, P. (1961). *Çimlerin Üzerinde Öğle Yemeği*. [130 x 97 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Louisiana Modern Sanat Müzesi, Louisiana.

Kayda değer ağaç resimlerinin ortaya çıktığı başka bir dönem de, Picasso'nun Manet'nin "Çimlerin Üzerinde Öğle Yemeği" tablosunun yirmi yedi değişik varyasyonunu (Resim 63) ve bunların yanında çokça da desen yaptığı 1961-62 yılları arasındadır. Bu eserde dikkatini çekmiş olan genel olarak kompozisyonun kuruluşu ve konunun, iki nü kadının yanında kendilerine hakim olmak için çaba sarf eden iki, giyinik adamın, çarpıcılığıdır. Picasso resimleri yapmaya devam ettikçe Manet'nin kullanmış olduğu ve bir nevi çerçeve oluşturan ağaçlar giderek ön plana çıkmaya başlar; Louisiana Müzesi'ndeki resim bu duruma açıklık getirir. Burada, sağ taraftaki beyefendi ağaç kütüğünün tam önünde oturmaktadır ve Picasso'nun kendisidir, artık elindeki fırçası ve paletiyle yaptıkları dışında hiçbir işe yaramayan yaşlı bir adam. Ağaçla o kadar bütünleşmiştir ki sanki ağaca oyulmuş rölyef bir figürdür. Yaşlı Picasso da

önünde oturduğu yaşlı ağaç gibi artık bu neşeli pikniğin bir parçası olmaktan çıkmıştır, seyirci olarak dışında kalmıştır.

Anselm Kiefer “Paletli Ağaç” adlı eserinde ağaç gövdesiyle olan kişisel özdeşleşmesini neredeyse ilan etmektedir. Ağacın kabuğu o kadar detaylı işlenmiştir ki ağacın bir çam ağacı (Almanca’da: Kiefer) olduğu konusunda şüpheyeye düşmek mümkün değildir, ve tutturulmuş olan palet de sanatçının mesleki sembolüdür. Ağacın otoportre olarak kullanıldığını varsayabileceğimiz başka bir eser Georg Baselitz’in resme başladığı ilk gençlik yıllarında, güçlü ama kırılabilir bir yapıya sahipken, yapmış olduğu “Ağaç”tır. Bu tür bir benzerliği “Woyzeck” isimli oyununda Georg Büchner, iki kadının pencerelerinin önünden geçmekte olan bir bando davulcusunu hayran hayran seyrettikleri sahnede, sözcüklere şöyle dökmüştür: “Şu adamın ihtişamına bak – bir ağaç gibi!” (Büchner, 2007: 7).

Şimdiye kadar ele almış olduğumuz örneklerin hepsinde ana prensip, Orta Çağ’daki sembolik anlatımdan beri süregeldiği üzere, ağacın “hayat ağacı” olarak yansıtılmasıdır – yani inanç odaklı bir yaşamın ve vaat edilen ölüm sonrası hayatın ifadesidir. Görülebileceği gibi, bu sembolik anlatım esas olarak sanatçının kendisine gönderme yaparken aynı zamanda da ağacın ölümüne işaret eder. Böylece seyirciye kendi başlangıç ve sonunu, ağaçların canlanıp solmaları üzerinden, izlemesi kalır çünkü insanlara havayı ağaçlar sağlar ve ormanların yok olması demek insan nefesinin kesilmesi ve neslinin tükenmesi anlamına gelir. “Verdun” sözcüğünü duyduğumuzda sadece I. Dünya Savaşı’nda hayatlarını yitirmiş askerler değil “kurşunlardan, bombalardan delik deşik olmuş, parçalanmış, yanmış ağaçların görüntüleri de gözlerimizin önüne gelir” (Brüderlin, 1998: 13).



Resim 60. Ernst, M. (1939). *Büyüleyici Selvi*. [114 x 146 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Özel Koleksiyon, Zürih.

Max Ernst, uzun yıllar Verdun Muharebesi'nde yaşanan olayların acısını unutamamıştır ve "Geniş Orman" isimli eseri bu vahşeti yansıtan onlarca işinden sadece biridir. Ernst'ün tahtayla özel bir ilişkisi vardır; oradan burada çıkan acayip kıymıklar onun gerçeküstücü resimlerine ilham kaynağı olur. "Büyüleyici Selvi"de (Resim 64) sürtme tekniğiyle elde ettiği ilginç etkileri de tahtanın tanecikli yapısına borçludur.

Modern sanatta ağaç teması incelenmeye devam edilecek olursa Henri Rousseau'nun balta girmemiş orman resimleri seyircisine, bir kez daha, apayrı bir bakış açısı sunar. "Antilopa Saldıran Aç Aslan" isimli eser vahşeti yansıtır ve sanatçı tarafından sergi kataloğunda şöyle açıklanmıştır: "Karnı kazınmakta olan aslan antilopun üzerine sıçrar ve onu parçalara ayırır; panter ise sıranın kendisine gelmesini ve antiloptan kendisine düşecek payı almayı beklemektedir. Avcı kuşlar da göz yaşı dökerek zavallı hayvancağızın arka kısmından parçalar koparmıştır" (Brüderlin, 1998: 14). Tarif edilen vahşet bir yana, bir botanikçi için cengel resmen bir cennet bahçesidir, çünkü yaşam dolu bu ortamda her filiz, her dal, yaprak kendi türünün görkemli bir temsilcisidir. Eğer ormanın insanlara ve hayvanlara gösterdiği acımasızlık ortadan kaldırılabilse burası genel

anlamda (ve ayrıca ressam için de) ideal bir cennet olacaktır. Bu örnekler doğrultusunda 17.YY'dan beri süregelen, ormanları, tabiatı masum ve cennetsi gösteren anlayışın 20.YY'da bir sonraki aşamaya taşındığı ve ifadenin artık daha gerçekçi bir noktaya ulaştığı görülebilir. Burada fark edebiliriz ki Buchenwald'daki kayın ağacı ormanında, orası bir toplama kampına çevrilmeden önceki zamanlarda Goethe'nin yapmış olduğu gibi, korku ve dehşet duygularına kapılmadan yürümek artık mümkün değildir.



Resim 61. Dubuffet, J. (1967 - 1972). *Dört Ağaç*. [10 – 15 m, Sentetik Malzeme]. Chase Manhattan Meydanı, New York.

Bir diğer yandan, Jean Dubuffet'nin "Hourloupe" serisinden olan işleri "Orman" ve "Dört Ağaç" (Resim 65), 10 – 15 metre boylarında inşa edilmiş ağaç grubu heykelleri, şehirli birisi için huzur verici bir deneyim yaşatır. Ormanın ölmesinden endişe etmeye burada gerek yoktur çünkü ağaçlar sentetik malzemeden yapılmıştır. Böyle bir yapının faydaları yirmi yılı aşkın bir süredir Manhattan'ın göbeğinde gözlemlenebilir; Chase Manhattan Meydanı'na inşa edilmiş olan bir Dubuffet ağacının üzerinden, yıllardır asit yağmurlarından ve hava kirliliğinden oluşan kalıntılar temizlenir. Kimse bu işin bir gün çevreye duyarlı bir biçimde nasıl kaldırılacağını bilmez. Ancak şehrin ortasına

yerleştirmek için bir ağaç motifinin seçilmiş olması kayda değer. (Günümüzde New York'un birçok cadde ve sokağının gerçek ağaçlarla dizili olduğunu görmek mümkün.) Bir gökdelenin ayağında yer alan bu ağaç heykeli ölmüş bir ağaca atfedilmiş bir anıt olarak mı yorumlanmalıdır? Yoksa dünyada, dükkanlar ve iş görüşmeleri dışında, ağaçlar ve sanat eserleri gibi şeylerin de olduğunu hatırlatmaya yönelik bir işaret midir? Mekanında görüldüğünde, bu ağaç, hayatın karmaşasını insanlarla paylaşan sadık bir yoldaş gibidir.



Resim 62. Van Gogh, V. (1888). *Ekinci*. [32 x 40 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Yalnızlığının içinde kaybolmuş olan Van Gogh için de, ağaçlar birer dost ve yoldaş olmuştur. Kardeşine yazmış olduğu mektuplardan birinde ifade ettiği gibi, doğada çalıştığında, ağaçları birer insanmışçasına ele almış ve öyle resmetmiştir (Brüderlin, 1998: 14). Bu durumu en rahat gördüğümüz eserlerden biri olarak "Ekinci"yi (Resim 66) ele alabiliriz çünkü burada üzerinden yeni filizler vermekte olan yaşlı bir ağaç gövdesi dünya üzerinde tek başına kalmış gibi görünen, tarlasını işlemekte olan bir çiftçinin üzerine doğru eğilmiştir. Çiftçinin kafasının arkasındaki güneş bir hare gibi algılanabilir; filizlenen dallar ve yapraklar da emeklerinin sonucu haber verir niteliktedir.

Van Gogh'un çiçek açan ağaçlı resimleri de huzur ve arkadaşlık ifade eden çalışmalardır. Bu resimler yazgılarının esiri bireyleri yansıtırlar – “Akşam Göğü Altında Çam Ağaçları”ndaki fırtınalardan darbe almış çam ağaçları gibi – van Gogh'un duygularını yansıttıkları gibi paylaşırlar da ve böylece inancını ve cesaretini kuvvetlendirirler. Yine de “Les Alyscamps, Arles'da Bir Cadde” resmindeki sıra sıra dizilmiş ağaçlar daha fazlasını ifade eder. Caddenin kenarlarına dizilmiş ağaçlar sokağı korur, gözü, resmin ön kısmındaki kargaşadan derinlerindeki kiliseye doğru yönlendirir ve bu şekilde hayat yolunun bir alegorisi oluşmuş olur. Resimdeki içerik o kadar çarpıcıdır ki ağaçlar kullanılarak özenle oluşturulmuş olan perspektif çok önemli olmayan bir detay gibi algılanabilir. Turuncu-sarı yapraklar kilisedeki mihrabın altın rengi gibidir. Bu duruma bazı açılardan benzeyen, bazı açılardan da benzemeyen bir etkiyi de Edvard Munch'un resimlerindeki, bazen tek sıra halinde bazen de tek başlarına resmedilmiş olan ağaçlarda bulmak mümkündür. Van Gogh'dan farklı olarak Munch resimlerindeki ağaçları çoğu kez resim yüzeyine paralel yüzeylere yerleştirir. Bu ağaçlar, etrafa yayılmış duvarlar gibi, bölgeler oluşturur, ve böylece resimde ifade edilmeye çalışılan baskıcı ruh haline katkıda bulunurlar. Seyirci, yaratılmak istenen bu ruhsal bunaltı halini “Ormandaki Çocuklar” ve “Kardaki Kırmızı Ev” gibi eserlerde rahatlıkla hissedecektir. Munch'un ağaç resimleri, sonradan gökyüzüne karışıp bir sis gibi yok olan huzursuz edici duygular uyandırır. “Chaim Soutine”deki ağaç şekilleri daha da ileri seviyede bir ıstırapı, Munch'un kişisel sefaletini yansıtır. “Vence'deki Ağaç” adlı çalışma adeta bir otoportredir (Brüderlin, 1998: 15).



Resim 63. Munch, E. (1939). *Kavaklar, Civry*. [780 x 455 cm, Tuvall Üzerine Yağılboya]. Oslo Üniversitesi, Oslo.

Aynı sanatçının yapmış olduğu iki ayrı resim modern sanatta ağacın işlenişine yönelik bambaşka bir bakış açısı sunar. Bu eserlerin adları bile – “Kavaklar, Civry” (Resim 67) ve “Civry’de Büyük Kavaklar” sanat tarihiyle haşır neşir olan birisine çalışmaların sanatçının ağaçları kullanarak kendini yansıtmışından başka bir şey olduğunu gösterir niteliktedir. Bunlar hem Van Gogh’un eserlerinin hem de Monet’in Giverny ve yakınlarında üretmiş olduğu – içinde “Epte Kıyılarında Kavaklar, Alacakaranlık”, “Epte Kıyılarında Kavaklar, Beyaz ve Sarı Vurgusu” (Resim 68) gibi eserlerin olduğu – kavak resmi serisinin birer yansımasıdır. Bu paragrafta saymış olduğumuz dört resim sanatın, her ne kadar güçlü duygular ve derin düşüncelerden ilham alsa da, varlığını şekillendiren en önemli etkenlerden birinin kendinden önce gelmiş olan eserler olduğunu gösterir. Soutine’in resimlerindeki kavakları inceleyen birisinin, ağaçları Monet’ninkilerle karşılaştırmasından ziyade, Soutine’in huzursuz kişiliğini

gözlememesi daha olası bir durumdur. Lakin, ağaçların modern sanattaki anlamı incelenirken Monet'nin eserleri daha önemli birer belgedir.



Resim 64. Monet, C. (1891). Epte Kıyılarında *Kavaklar, Beyaz Ve Sarı Vurgusu*. [100 x 65 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.

Monet'nin bu çalışmalarının, “modern sanat” dediğimiz olguya, Monet'nin İzlenimcilik akımının ilk yıllarında yapmış olduğu manzara resimlerinden daha da fazla katkıda bulunduğu söylenebilir. Monet kavakları, sahil kenarlarındaki kayalıkları, saman yığınlarını, Norveç'te kar manzaralarını veya Cote d'Azur'daki astropikal bahçeleri resmin öznesinin farklı birer görüntüsünü yaratmış olmak, bu şekilde de tabiatın ayrılmaz birer parçası olduğunu vurgulamak için resmetmemiştir. “Amacı, elinin altındaki farklı renklerdeki boya malzemesi ve bezir yağını kullanarak anlık ışık, renk oyunlarını yakalamaktır ve bunu yaparken, gerektiğinde, güneşin yerinin değişmesiyle birlikte, her saat başı tuvalini değiştirir” (Brüderlin, 1998: 16).

Monet'nin modern resim anlayışını ne ölçüde ilerletmiş, bir nevi kurmuş olduğu, içinde ağaç olan 19.YY manzara resimlerine bakıldığı zaman çok daha belirgin bir şekilde görülebilir. Corot'nun "Çamların Ardındaki İtalyan Köşkü" adlı çalışması makbul bir "veduta"dır (gerçeğe dayanılarak yapılan ayrıntılı kent resmi); ağaçlar sonsuzluk kavramını vurgular – tıpkı Claude Lorrain'in Roma düzlüklüklerini gösteren resimlerinde olduğu gibi. Courbet'nin gerçekçi resmi "Ani Rüzgar", her ne kadar yaşanan acıların sonunda bir Cennet olduğu fikrinden ilham alıyor görünmese de, ağacı ve hava olaylarını yansıtısıyla Jacob van Ruisdael'in işleriyle yarışacak niteliktedir. Monet'yle birlikte tüm ruhbilimsel ve felsefi özdeşleşme ortadan kalkar. Ağaç, ağaç olmaktan çıkmış, ve sadece görüntüsüyle bir resim sürecinin ifadesi olmuştur ve bu yüzden bir o kadar daha olağanüstüdür.

Cezanne ise çalışmalarında, ağaçları genellikle kümeler halinde, bazen de yol kenarlarında tek başlarına, benzersiz birer birey olarak, resmetmiştir. "Eğimdeki Ağaçlı Yol" isimli suluboya eser buna bir örnektir. Cezanne'a göre, doğada çalıştığı zamanlarda Tanrı kendini ona gösterir. Resimleri ağaçlarla ilgili resimler olmaktan çok ağaçları içeren resimlerdir, ağaçlar sayesinde oluşmuş kompozisyonlardır.



Resim 65. Cezanne, P. (1883 – 1885). *Espace'tan Deniz Manzarası*. [71 x 57.1 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Sanat tarihçisi John Rewald, Cezanne'ın manzara motiflerini yerinde inceleme fırsatını bulmuş ve bu sayede eserlere daha uygun isimler vermiştir. Önceden "*Espace'tan Deniz Manzarası*" (Resim 69) diye bilinen resme "*Espace'ta Kayalar, Çam Ağaçları Ve Deniz*" adını vermiştir. Resmin iki baş rolü, kaya ve gövdesi eğilmiş olan ağaç, bu yeni isimle birlikte hak ettiği ilgiyi görmeye başlar. Bunlar birbirlerini tamamlayan parçalardır: kuru, sert, katı, dimdik, ölü kütleyle karşılık olarak gür, sağlıklı, kırılğan, gelişmekte ve canlı olan. Mezar taşına karşılık olarak hayat ağacı. Bu resim üzerine insan odaklı bu tür bir yorumlama belki de resimde anlatılmak istenen konu değildir. Cezanne'ın işlerinde, tuval üzerindeki her bir fırça darbesi resmin konusu dahilindedir. Burada, diğer modern ressamalarda gördüğümüzden daha da belirgin bir şekilde fark ettiğimiz durum sanat eserinin konusunun sanat eserinin ta kendisi olmasıdır. Resimdeki manzara her ne kadar ilk bakışta Cezanne'ın kendi gözleriyle görmüş olduğu ağaçlara bakıldığı izlenimi verse de, aslında resimdeki bölgelerin fotoğraflarına

bakılırsa bu duygu iyice kuvvetlenecek olsa da, bu doğru değildir. Görülen Cezanne'ın resmettiği ağaçlardır. Bu durum doğal olarak içinde ağaç olan her resim için geçerlidir; yine de bu resimlerdeki ve geleneksel resimlerdeki ağaçlar arasında fark vardır. Örneğin, Corot'nun "Çamların Ardındaki İtalyan Köşkü" resmindeki çam ağaçları yolu İtalya'dan geçmiş olan herkese Campagna di Roma'da gördüğü ağaçları çağrıştıracaktır; bu bağlantı sayesinde resim "burası İtalya'dır ve tanrıların kutsal toprağıdır mesajını iletacaktır. Corot'nun resminin teması budur. Cezanne'ın eserinin teması, ağaçların bir sanat eserine dönüşümüdür (kendisinin ifade ettiği şekliyle – "ağaçlara gerçeklik katmak")" (Brüderlin, 1998: 16). Cezanne için ağaçlar her zaman kompozisyonun hizmetçileridir.



Resim 66. Cezanne, P. (1879). *Maincy Köprüsü*. [58.5 x 72.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Orsay Müzesi, Paris.

Cezanne'ın, ancak belki Poussin'in "Aziz Peter Ve Aziz John'un Topal Bir Adamı İyileştirmesi" adlı resmiyle karşılaştırılabilecek kompozisyonlarından kabul edebileceğimiz eseri "Maincy Köprüsü"nde (Resim 70) sağ taraftaki ağaç

grubu, köprünün köşegen, yatay ve dairesel unsurlarıyla bir bütünlük oluştursun diye dimdik duracak bir şekilde resmedilmiştir. Cezanne'in manzara resimlerindeki her ağaçta olduğu üzere, resmin sol tarafında yer alan ağaç gövdesi, kompozisyonun dengesi için tam da olması gerektiği yere yerleştirilmiştir. Buna benzer durumlara rağmen, Cezanne'in ağaçlarında yapaylıktan eser yoktur.

Eserlerin özerkliği, ressamın motifleri kullanmadaki becerisi, resimlerin yapısında var olan sağlam temeller; Cezanne'in 1906'daki ölümünden sonra yapılan anma sergisinde "Matisse'çiler" in ve "Picasso'cu"ların dikkatini özellikle çeken alanlar olmuştur. Braque ve Derain'in sergiye gitmelerindeki amaç, orada bulunarak Cezanne'in dehasıyla donanabileceklerine dair inançlarıdır. 1908 yılında, Matisse de Picasso da, Cezanne-vari, ağaçlı manzara resimleri yapmışlardır; Matisse'inki "Collioure Manzarası" Picasso'nunki "Manzara, Rue-des-Bois"dır. Sanatçıların sonraki işlerinde, yaprak ve ağaç motifleri sanatsal emellere ulaşma araçlarından başka bir şey değildir, ve ağaçların varlığından bağımsız olarak, biri renk tonları ve silüetlerin uyumunu sağlamaya, diğeri de boşlukta yer alan cisimlerin sanallığını ve boyutsal ilişkilerin belirsizliğini yakalamaya çalışmıştır.

Picasso'nun "Ağaç"ında, ağacın artık bitki dünyasıyla herhangi bir bağlantısı kalmamıştır. Kavisler ve farklı yüzeylerden oluşturulan dokunun dal ve yapraklar olduğunu varsaysak bile buradaki unsurlar, her şeyden önce, karmaşık ve zıt gölge – ışık oyunları, derinlikten ve şekilden bağımsız bir resim alanı oluştururlar. Kübizmin ilk zamanlarında, 1908'den başlayarak, Picasso ve Braque tutarsız bir şekilde kısaltılıp uzatılmış ve gölgelendirilmiş olan doğal motifleri tuvali "öne" ve "arkaya" bükme, bükerken de hala iki boyutlu tutma amacıyla kullanmış – bu şekilde de resimdeki derinlik yanılması, yanılmanın yanılması yaparak ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Picasso'nun "Manzara, Rue-des-Bois"sında topraktaki farklı yükseltilerin ve ağaçların gövdelerinin yerleri bellidir ve hacimleri vardır – ama bir yandan da yoktur. Resimli çocuk kitaplarından fırlamış gibi duran dev yapraklar Henri Rousseau'nun Picasso'nun üzerindeki etkisini yansıtır niteliktedir. Eğer Picasso ve Braque'ın sonraki Kübist işlerinde ağaçların büyümesine dair ufak bir kırıntı

varsa bu, 1912-1914 yılları arasında, sanatçıların yalancı ahşap dokusu kullandıkları çalışmalarında, ağaç dokusunu taklit ettikleri veya ağaç dokusu baskılı duvar kağıtlarını direkt olarak kesip yapıştırdıkları dönemde, bulunabilir. Ağacın Kübizm’de kullanıldığı şekliyle kullanılmasına benzer bir yaklaşımı Fernand Leger’in 1910’dan sonra üretmiş olduğu eserlerde görmek mümkündür. Yapmış olduğu orman resimlerinde, ağaç gövdeleri ve dalları, borulara dönüşür; ağaçlar şehre yeşillik katmış olmak için varlardır, yaprakların toplamından renk bulutları oluşur ve sonraki işlerinde, bu bulutlar, iki boyutlu renk disklerine dönüşür.

Cezanne’ın önemi ve öncülüğünü yapmış olduğu bu yolun etkisi, Leger’in “Hemzemin Geçit” eserinin kelime oyunlu adından anlaşılabilir. Bir yandan, isim, sade bir biçimde resmin içeriğini tarif etmektedir: bir kır yoluyla bir demir yolu kesişmektedir, çevrelerinde de parmaklıklar vardır. Ama aynı zamanda Cezanne’ın kullandığı “geçitler” (dönüşümler) sözüne gönderme vardır, ve bu kavram onun sanatının sırlarından birisidir: resimde belli derinlikteki bir bölgenin yavaşça daha derin bir alana “dönüşmesi”, bunun da fırça darbesindeki hafif bir ton farkı veya fırça darbeleriyle gizlenmiş değişikliklerle sağlanması. Aynı durum Leger’in resminde vardır; ağaçların taçlarını belirten renk diskleri “iki boyutluluk” yaratmada kullanılır. Tabii Leger’in resmi bize ağaçlar, evler, telefon direkleri, sol tarafta yaklaşmakta olan bir tren, ve benzerleriyle süslü bir manzara sunar...ama tüm bunlar bir yap-boz gibidir ve parçalardan dolayı bütünü görmek neredeyse imkansızdır. 1913-1914 yıllarında Leger, çalışmalarını objelerden soyutlamaya devam eder ve disk gibi olan şekillerle resimler üretilip bu çalışmalarına “Çok-Renkli Silindirlerle Natürmort” veya “Formların Zıtlığı” gibi isimler verir. Burada ağaç, mekanik bir bileşene, daha sonraları da, işaretlerden oluşan kentsel cengelde, bir trafik tabelasına dönüşür.

Eğer bahsi geçen eserler Mondrian’ın soyut kompozisyonlardan oluşan çalışmalarına işaret etmeseydi, modern sanattaki en önemli gelişme olan Kübizm akımı, sanat tarihinde ağacın yerini incelemek için uygun bir yol olmaktan çıkmış olurdu.

Piet Mondrian, ağaçlara dinsel bir bağlılık duymuştur. Bir başka deyişle, onlara dini mistisizm atfetmiştir. Ağaçları ve tabiatın bütünü, gözle görülemeyen

hakiki gerçeğin yüzeysel belirtileri olarak ele almış, resimleriyle de bu gerçek varoluşa ışık tutmaya çalışmıştır. Bu hedefine ulaşmakta kullandığı ağaç imgeleri, ve figürden arınmış soyut çalışmaları, modern sanat tarihinin kilometre taşları olmuştur.

Bu resimler hep, tek başına bir ağacı ele almışlardır – ya genişçe yayılmış bir elma ağacı ya da yüksek bir okalıptüs olan bu ağaçların gövdeleri de resmin merkez eksenindedir. Bu resimlerde hedef, nemli-sıcak, bereketli topraktan dimdik fırlayan doğa güçlerini, gövde ve dallar aracılığıyla göstermek, bu sayede de huzurlu ve serin gökyüzüne / Cennet'e yol alan dikey harekete resmin seyircisinin de katılımını sağlamaktır. Renklendiriliş biçimiyle Fovların kökenini ortaya koyan “Kırmızı Ağaç” isimli eseri Mondrian'ın ağaç serisinin başlangıcı sayabiliriz.

1910-1913 arasında resimsel gelişimdeki belirleyici etki Kübizm olmuştur. Bunu, sanatçıların eserlerindeki hafifçe işlenmiş olan toprak rengi ve grilerde, ve üç boyutluluk yanılması yaratılırken her şeyin hala iki boyutlu kalmasına neden olan çizgisel yapının ön planda oluşunda görmek mümkündür. Bu şekilde sanatta doğanın taklit edilmesi geleneğine, Picasso ve Braque'ın işleriyle entellektüel, Mondrian'ın işleriyle ruhsal bir yorum getirilmiş olur. Bu tarihlerden bir yıl sonra, sanat eseri tabiattan bağımsızlığını öyle bir ilan etmiştir ki Mondrian artık çalışmalarını “kompozisyonlar” olarak tarif etmeye başlamıştır ve “ağaç” kelimesi, eserin adında yer aldığı ender zamanlarda da, parantez içinde kullanılmıştır (Brüderlin, 1998: 18). 1914'ten, Mondrian'ın yalnızca yatay ve dikey çizgileri, siyah, beyaz ve ana renkleri kayda değer unsurlar olarak kabul etmesi ve bundan dolayı da çalışmalarını eğriler, kavisler ve ara renklerden arındırmasından sonra, işler her ne kadar ilahi hakikati göstermeye yönelik olsa da, artık doğayı yansıtan bir tasvirden bahsetmemiz mümkün değildir.

Bu noktada modern sanatın, ağaçların büyüsunü yansıtmada zayıf kaldığı fikri güç kazanmış görünse de Paul Klee ve Rene Magritte gibi sanatçıların zekice çalışılmış zarif eserlerinde esprili, çoğu kez gizemli tasvirlerle karşılaşmak mümkündür. Günümüz sanatında, eğer Beckett ve Giacometti'nin “Vladimir” ve “Estargon” çalışmaları hiç yapılmamış olsaydı, ağacın efsanevi, hayat ağacını,

evren ağacını sembolize eden anlamı tamamen yitirilmiş olurdu (Brüderlin, 1998: 18).

Alberto Giacometti esas olarak, ağaç motiflerinden ziyade, portreleri, büstleri ve sadeleştirilmiş kadın figürleriyle tanınır. Ancak, tüm bu figürlerin altında yatan ana fikir aslında bir ağaç destanıdır.

1949 yılında Giacometti, içinde incecik bir adamın dev bir ağacın yanında durduğu veya bir adam kafasının ağacın gövdesine baktığı, bir dizi tuhaf renkli desenler yapar. Sanatçı ölene kadar nüshaları sadece ailesi ve arkadaşlarında bulunan bu desenlerdeki motifin sanatçı için derin bir anlamı olsa gerekir. Çok sonraları bu tasviri yineler.

Bunun kökeninin çok eskilerden, Giacometti'nin küçüklüğünden, geliyor olması mümkündür. Sanatçı, eserlerinin satışından sorumlu olan Pierre Matisse'e, 1950'de yazmış olduğu, bir mektubunda "Ormandaki Açıklık"tan ve "Orman"dan şöyle bahsetmiştir: "Dokuz Figürlü Kompozisyon (Ormandaki Açıklık) bende, şaşırtıcı bir şekilde, orman içinde görmüş olduğum bir açıklığın yarattığı etkiyi (orman kenarında kontrolsüzce büyümüş olan otlar, çalılar ve ağaçlar gibi bir görüntüyü) somutlaştırmamı sağladı. Aslında oranın resmini o zaman yapmak istemişim ancak ilhamımı yitirdiğimi hissetmişim. Yedi Figür Ve Bir Kafalı Kompozisyon (Orman) bana, çocukluğumda sıkça rastladığım, içinde ince gövdeleri tepeye kadar dalsız, neredeyse çıplak ağaçlar olan, bir orman köşesini çağrıştırdı. Bu ağaçlar bana hep, gezip lafladıkları bir sırada donakalmış karakterler gibi görünmüştür."

Bu kompozisyonlarda "figürler" uzun, hareketsiz kadınlardır, "kafalar" ise erkek büstleridir. "Ormandaki Açıklık" ve "Orman" isimleri, sanatçının bahsettiği desen ve bronz kompozisyonlardaki esrarengiz temayı gözler önüne sermede biraz yetersiz kalmaktadır: "Birisi bunlara bakarak istediği herhangi bir şeyi hayal edebilmeli" (Brüderlin, 1998: 19). Bu işlerdeki en ilgi çekici noktalardan biri önceden bahsi geçmiş olan, ince kadın figürleri ve ağaçlar arasındaki ve yüksek ağaçlarla genel olarak insanlar arasındaki benzerliktir.

1953 yılında Giacometti'ye, Amerika'nın Pennsylvania eyaletindeki Edgar J. Kaufmann mozolesinin kapı panellerini tasarlama görevi verilir. Tasarım iki ağaçtan oluşur. Bu ağaçlar birçok başka şeyi simgeliyor olabilir ancak

Giacometti, mozolenin içinde olduğu araziyi hiç görmemiş olsa da, sanki cenaze alayını bu ormanlık araziden ağaçlarla kaplı olan öteki dünyaya yönlendirmek ister gibidir. Doğal olarak, bunlar geleneksel mezarlık motifleridir: hayat ağaçları, öbür dünya ağaçları.

Bu çalışmayı, Chase Manhattan Meydanı'na konması için 1958'de siparişi verilen bir heykel işi takip eder. Giacometti "Duran Büyük Kadın" (insan boyundan büyük), "Yürüyen Adam" (insan boyunda) veya "Kaide Üzerinde Muazzam Bir Kafa" çalışmalarında hedeflediği başarıyı yakalayamaz, bu yüzden son fikri, meydanda, işine gücüne giden insanların arasında dev gibi duracak – genç Giacometti'nin 1950'deki ağaç deneyimlerini ve benzetmelerini hatırlayacak olursak, bir ağaç gibi – altı-yedi metrelik tek bir kadın figürüdür.

Giacometti, 1961 yılında, çok daha önemli bir yer için hazırlanmış başka bir heykel tamamlar. Samuel Beckett, "Godot'yu Beklerken" oyununun metninde dekoru "Bir kır yolu. Ağaç. Akşam" diyerek tanımlar. Vladimir ve Estargon, Godot'yu beklemektedir:

Vladimir: Godot'yu bekliyoruz...Ağacın önünde, demişti...

Estargon: Ne ağacı bu?

Vladimir: Söğüte benziyor.

Estargon: Yaprakları nerede.

Vladimir: Dökülmüşler.

Estargon: Göz yaşları dinmiş (Beckett, 1996: 11).

Ağacın başındaki buluşma evrensel önemi olan bir sahnedir ve, her ne kadar aslında dekorun perişan görünmesi gerekse de, şair, ağacı dünyaca meşhur olan heykeltıraşın yapmasını ister. Giacometti, olayı, yazar Giorgio Soavi'ye şöyle aktarır: "Beckett benden Godot'nun dekorunu yapmamı istedi. Bir ağaç yapılması gerekiyordu. Bir ağaç ve ay. Tüm geceyi alçı bir ağacın başında geçirdik, yaprakları azalttık da azalttık, dalları incelttik, ağacı küçülttük. Bir türlü iyi görünmedi ve ikimiz de memnun kalmadık. İkimiz de birbirimize sürekli "belki şurası şöyle olsa..." diyorduk" (Brüderlin, 1998: 20).

İkinci perdede ağacın üzerinde dört-beş yaprak belirir.

Vladimir: Şuna bak.

Ağaca bakarlar.

Estargon: Bir değişiklik göremiyorum.

Vladimir: Dün akşam kupkuru ve çıplaktı. Şimdiyse yapraklarla kaplı...

Estargon: İlkbahar gelmiş olmalı. (Beckett, 1996: 56)

Yazar ve heykeltıraş 1937'den itibaren gece yürüyüşlerinde fikir alışverişi yapar, ve Giacometti büyük olasılıkla oyunun ana fikrini, ağaca yapılan vurgudan çıkarır. Tel ve alçı parçalarıyla yarattığı heykel muhafaza edilmemiştir. Bundan dolayı 20YY.'ın en önemli ağaç tasviri bir efsane olarak kalmaya mahkumdur.

Vladimir: Ağaç dışındaki her şey ölü...

Estargon: Niye kendimizi asmıyoruz? (Beckett, 1996: 73)

Giacometti bu soruya muhteşem "Duran Büyük Kadın"la – insan boyundan çok daha büyük olan, ve insanların bakışlarını, bir ağaca bakarcasına yukarıya yönelten bu kadın figürüyle verir.

## 5. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA AĞAÇ

Ağaç, görülebileceği gibi, insanlık tarihinde oldukça önemli kabul edilir, geçmişteki sanat işlerinde bolca yer alır; günümüzde de hala insanlara, özellikle de sanatçılara, ilham kaynağı olmaya devam eder. Yüzyıllar içinde farklı farklı sanatçılar ağacı birbirinden tamamen farklı şekillerde yorumlar ve bu yolla kendilerini ifade etmeye ve insanlıkla iletişim kurmaya çalışır. Bu etkileşim arayışı, günümüzde halen devam eder ve sonucu olarak da çağdaş sanat bir ağaç gibi dallanıp budaklanır ve renklenir. Değişmeyen tek şey ise, sanatçı ne kadar geleneksel işlerin izinden giderse gitsin, veya yenilikçi, asi sayılabilecek işleri hazırlarsa hazırlasın, ağacın sanatçılar için önemini koruduğudur.

### **PETER DOIG**

1959 yılında doğmuş olan İskoç asıllı ressam, 1979 yılında Wimbledon Sanat Okulu'nda güzel sanat eğitimine başlar, ve eğitimine birçok farklı okulda devam eder. 1993 yılında, yapmış olduğu "Blotter" isimli resimle John Moores sergisinde birincilik ödülünü kazanmasıyla tanınır hale gelir. 1994'te Turner Ödülü'ne aday gösterilmesiyle sanat dünyasındaki yerini perçinlemiş olur. 2002 yılında, çocukluğunu geçirdiği Trinidad'a geri taşınınca, Karayipler Çağdaş Sanat Merkezi'nde kendi atölyesini kurar ve günümüzde, buradaki çalışmalarına ve aynı zamanda Düsseldorf'taki güzel sanat akademisinde öğretmenlik yapmaya devam eder.

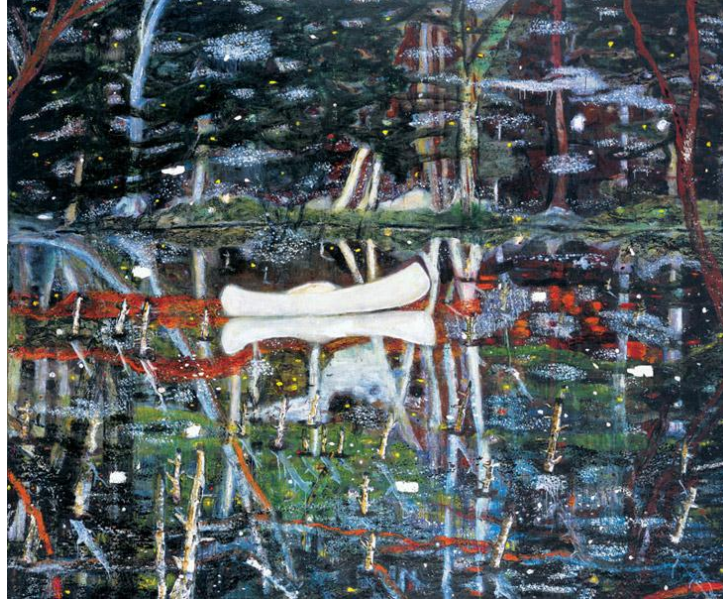
Soyuta kaçan manzara çalışmaları ağırlıkta olan Doig, çalışmalarında çoğu kez gerçek fotoğraflardan faydalanır, ancak amacı objektif olmaya çalışan bir gerçeklik yakalamaktansa bu fotoğrafları birer basamak olarak kullanıp gerçeğin üstünde bir yerlere uzanmaktır.

Doig'in en bilinen eserleri, Le Corbusier'in mimarı olduğu l'Unite d'Habitation apartmanlarının ağaçlar arasından resmedilmiş olan görüntüleridir. Burada apartmanlar ağaçların arkasında neredeyse kaybolurlar. Planlanmasında, içinde komün hayatının oluşmasının hedeflendiği bu apartmanların görüntüsünü engelleyen ağaçlar adeta kendi kömünlerini oluştururlar. Bu eserler de

sanatçının diğer çalışmaları gibi, konu, bazı şekiller ve renkler aracılığıyla yaratılan huzur duygusunun ani, parlak ve kőřeli şekillerle huzursuzluğa dőnőřebildiđi, duygusal gel gitlerin yaşandığı ortamlardır.



Resim 67. Doig, P. (1991 – 1992). *Beton Kulübe*. [200 x 275 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Victoria Miro Galerisi, Londra.



Resim 68. Doig, P. (1990 – 1991). *Beyaz Kano*. [200.5 x 243 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Victoria Miro Galerisi, Londra.



Resim 69. Doig, P. (2001 – 2002). *Beyazlı Kız Ve Ağaçlar*. [300 x 200 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Bonnefanten Müzesi, Maastricht.

## DAVID HOCKNEY

İngiliz sanatçı David Hockney 1937 yılında dünyaya gelir. Çok yönlü olan sanatçı resim dışında desen, baskı, sahne tasarımı ve fotoğrafla da ilgilenir. Gençliğinde Amerika'ya yapmış olduğu bir gezi sonucu Amerikan manzaralarından ilham alan ve bunlar üzerine bolca eserler üreten Hockney, zamanının bir kısmını İngiltere'de geçirirken bir kısmını da Kaliforniya'daki evinde geçirir.

Londra'daki Kraliyet Sanat Akademisi'nde sanat eğitimi görmüş olan sanatçı, İngiliz Pop Art'ının öncülerinden kabul edilir. Birçok farklı konu üzerine resimleri olmasıyla birlikte uzmanlık alanı doğa manzaraları ve özellikle de ağaçlar gibidir. Akrilik boyanın kullanımındaki öncülerden olan ressam, canlı renkler kullanarak manzara resimlerini hazırlarken, tabiatın ve hayatın hareketini ve coşkusunu yansıtmaya odaklıdır. 2000'li yıllarda, çok parçalı tuvallerden oluşturduğu dev manzara resimlerinde, çok sevdiği İngiltere tabiat manzaralarının içine kendisiyle birlikte izleyiciyi de çekmek ister adeta.



Resim 70. Hockney, D. (2011). *Woldgate'e Baharın Gelişi, Doğu Yorkshire in 2011 (Twenty Eleven)*. [182.9 x 487.7 cm, 8 Tuval Üzerine Yağlıboya]. Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.



Resim 71. Hockney, D. (2007). *Suya Yakın Daha Büyük Ağaçlar*. [91.5 x122 cm Boyutlarında 50 Tane Tuval Üzerine Yağlıboya]. Tate Galerisi, Londra.



Resim 72. Hockney, D. (2008). *Güz Ağaçları*. [88.9 x213.7 cm, Kağıt üzerine Renkli Inkjet Baskı]. Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.

## YAYOI KUSAMA

Japon ressam ve yazar Yayoi Kusama'da yine sanatın farklı dallarında faaliyet gösteren bir sanatçıdır. Resim, heykel, kolaj, performans sanatı ve yerleştirmeler yapar. İşlerinin ayırt edici özellikleri arasında baş döndürücü renkler, şekiller ve noktalar sayılabilir. Tokyo ve New York'ta yaşamış ve çalışmış olan sanatçı günümüz sanatının önde gelen isimlerini de etkiler.

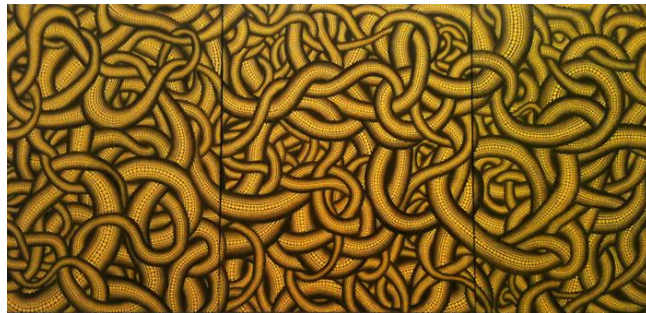
Sanata küçük yaşta başlayan 1929 doğumlu sanatçı, gençliğinde geleneksel Japon resim eğitimi almasına rağmen bu biçimi yeterince özgür bulmaz dolayısıyla Avrupa ve Amerika sanatlarına ilgi duymaya başlar. 1957'de Amerika'ya yerleşen sanatçı, burada soyut resimler, ardından da heykel ve yerleştirme işler üretmeye başlar. New York sanat camiasının önde gelen isimlerinden birine dönüşen Kusama 1973 yılında Japonya'ya dönüş yapar ve

burada sanatın tutucu bir şekilde ele alınması onu sanat tacirliğine iter. Psikolojik sorunları ortaya çıkmaya başlayan sanatçı bir akıl hastanesine giderek yerleşir ve halen eserlerini orada üretir (Deimling, 2012).



Resim 73. Kusama, Y. (2006). *Puantiyelerin Ağaçlara Tırmanışı*, Singapur Bienali 2006. [Puantiyeli Kumaş, Akrilik, Plastik]. Singapur.

Çok sık kullandığı puantiyelerle ilgili şunları söyler: “Puantie güneş şeklindedir dolayısıyla tüm dünyanın ve varoluşun enerjisini simgeler. Aynı zamanda, huzur dolu olan ayı da ifade eder. Yuvarlak, yumuşak, renkli, anlamsız, habersiz. Puantie harekete dönüşür...Puantie sonsuzluğa giden yoldur” (Kusama, 1978: 124).



Resim 74. Kusama, Y. (1994). *Sarı Ağaçlar*. [162.1 x 390 cm, Tuval Üzerine Akrilik]. Victoria Miro Galerisi, Londra.

## TAKASHI MURAKAMI

Günümüzün aktif ve popüler sanatçılarından olan Takashi Murakami 1962, Tokyo doğumludur. Normalde, kolaylıkla ticari sayılabilecek işler yaratan, ve bu yöntemle değerli ve değersiz sayılan sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı başaran sanatçı, resmin dışında heykel, moda ürünleri ve animasyonlar da üretir. Resimdeki Japon gelenekleriyle günümüz Japonya'sının popüler kültürünü harmanlar, tarihle dalga geçer gibi görünürken günümüz gençliğine de köklerini hatırlatır nitelikte çalışmalar sergiler. Sanatsal olarak çizgi roman ve animasyondan fazlaca beslenen sanatçının işlerinde belli bir iki boyutluluk, hem görsel hem kavramsal olarak, hissedilebilir. Çağdaş sanatı popülerleştirip halka indirmesiyle tutucu ve cansız kalmış olan Japon sanat dünyasını canlandırmayı başaran sanatçının Amerika'da ve Japonya'da atölyeleri vardır.



Resim 75. Murakami, T. (2013). *Pom & Ben: Kafamda Bir Ağaç Filizleniyor*. [100 x 100 cm, Ahşap Üzerine Sabitlenmiş Tuval Üzerine Akrilik]. Blum Ve Poe Galerisi, Los Angeles.

Mart 2011'de Japonya'da gerçekleşen deprem, tsunami ve nükleer santral sızıntısı ardından Murakami'nin işlerinde belirgin bir değişiklik yaşanır. 2013'te Los Angeles şehrinde açmış olduğu serginin adı "Arhat"tır ve bu ad, Buda'nın ilk müritleri ve öğrencilerine verilen addır. Bu kişilerin insanlığı iyileştirme güçleriyle donandığına inanılır. Yaşanan üçlü felaketten hemen sonra çalışmaya başlayan sanatçı şöyle der: "işlerimde dine yer vermem gerektiğini hissettim". (Zhong, 2013). Böylelikle, işlerindeki çocuksu ruh korunurken, konularında tüketici

toplumuna göndermeler yerine daha içsel, sorgulayıcı düşünceler yer alır. Çalışmalarda insanlığın yarattığı yapay dünyadan çok, doğaya ve öze dönüş vardır ve bu yolla felaketlerde zarar görenlerin bir şekilde, az da olsa iyileştirilmeleri amaçlanır. Budist mistisizminin iyileştirici, huzur verici yanı, her resimde belirgin bir yer kaplayan, birçok zaman da ana figürün kafasından çıkan ağaçlarla simgelendirilmiştir.



Resim 76. Murakami, T. (2013). *Sadhana Yaparken, Kafamda Bir Ağaç Filizlendi*. [100 x 100 cm, Ahşap Üzerine Sabitlenmiş Tuval Üzerine Akrilik]. Blum Ve Poe Galerisi, Los Angeles.



Resim 77. Murakami, T. (2013). *Bodhi Ağacı Altında 69 Arhat*. [300 x 999 cm, Ahşap Üzerine Sabitlenmiş Tuval Üzerine Akrilik, Altın Ve Platin Varak]. Blum Ve Poe Galerisi, Los Angeles.

## AI WEIWEI

Ağaçları da işlerinde kullanan, özellikle heykelleri, yerleştirme sanatı eserleri, mimarlığı, fotoğrafçılığı, filmleri ve küratörlüğüyle öne çıkan Ai Weiwei, Çinli bir sanatçıdır. 70'lerde Pekin'de film, 80'lerde New York'ta tasarım okuyan sanatçı 1993 yılında babasının hastalanması nedeniyle Çin'e geri döner. Bu dönemde küratörlük yapmaya ve çeşitli sanatsal faaliyetler düzenlemeye başlar. Kitap basmaktan blog yazmaya ve mimarlığa kadar farklı dallarda çalışır. Bu zamanda da hayatı boyunca sürdürdüğü politik eylemci kimliğinden ödün vermez ve Çin hükümetine yönelttiği eleştiriler nedeniyle, sebepsiz yere 2 ay göz altında tutulduğu da olur. Hükümetlerin baskıcı rejimlerini her koşulda eleştiren sanatçının kesilmiş, bodur ağaç kütüklerinin, Hitler'in inşa ettirdiği Haus der Kunst'ta, sergilenmesi, ezilen bireylerin bir tür vücut bulması, ve büklüm büklüm olan ağaç gövdeleri aracılığıyla, sesini duyurmasına benzetilebilir.



Resim 78. Weiwei, A. (2009). *Köklenmiş*. [640 x 3500 x 1100 cm, 100 Ağaç Kütüğü]. Haus Der Kunst, Münih.



Resim 79. Weiwei, A. (2009 – 2010). *Ağaçlar*. [Kereste Parçalarından Oluşturulmuş 4 Ağaç Gövdesi]. Louisiana Modern Sanat Müzesi, Louisiana.

## MAURIZIO CATTELAN

1960 doğumlu İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, hiciv içeren heykelleriyle dünyaya ün salar. Sanat hayatına ahşap heykeller yaparak başlayan sanatçı, eserlerinden örnekleri bir araya toplayan bir katalog hazırlayıp bunu çeşitli galerilere yollar ve bu sayede yavaş da olsa istikrarlı bir ilerleme kaydeder.

İşlerinde espri anlayışı genellikle ön plandadır. Bunun kişiliğinin bir uzantısı olduğunu söylemek doğru olur çünkü sergi açılışlarında ve röportajlarda kendi yerine bir dublör koyar veya yollar ve bu sayede hem medyayla ve insanların beklentileriyle oynamış olur hem de eserleriyle ilgili yöneltilen sorulara cevaplar üretme sıkıntısından kurtulmuş olur.

Büyük boyutlu çalışmalarıyla sergi salonlarında hakimiyet kuran Cattelan, bazı eserlerinde ağaç imgesini değil birebir ağacın kendisini kullanır. Bunu yaparak bu canlı varlığı, temsil ettiklerini, yaşamını, onu besleyen toprağı, köklerini, yapraklarını ve hayat sürecini, birinci elden, yeniden incelememizi sağlar.



Resim 80. Cattelan, M. (1998). *Ísimisiz*. [800 x 500 x 500 cm, Zeytin Ağacı, Toprak, Su, Tahta, Metal, Plastik]. Castello Di Rivoli, Torino.

## 6. BÖLÜM: ÇALIŞMALAR VE SÜREÇ

Günlük hayatın karmaşası içinde insanın bazen uzaklara dalıp gitmesi, düşüncelerini toplayıp benliğinin merkezini ve bu şekilde huzuru bulması gerekir. Böyle zamanlarda kişi doğada olduğunu hissetmek isteyebilir. Bu durum benim için özellikle geçerlidir.

Bahçesi olan bir evde büyümenin bir faydası, tabiatı her zaman çok yakında hissedebilmektir. Bu durumu ben hep, özellikle de küçüklüğümde yaşamışım; ağaçlara su verirken onlarla hep konuşmuşumdur. Bu tür bir muhabbet beni hiçbir zaman sıkmamış, tam tersine, çok mutlu etmiştir. Yıllar geçtikçe ağaçlar aynı noktadan ayrılmayarak büyümeye ve meyveler vermeye başladılar. Ben de büyüdüm, farklı okullara gittim ve sonunda resim yapmaya başladım. Artık o ağaçları çok daha az görüp konuşabiliyorum, ama her zaman onlarla muhabbet etmeyi özledim. Ağaç resimleri yapmaya başlamamdaki etkenlerden birisi de bu özlemdir belki.

Ağaç benim için kutsal bir imgedir. Yapraklarına dokunurken, sanki hayatın ruhunu hisseder, gövdesini elleyince yaşamın zorluklarını kavrar, ve ne olursa olsun, hayatta dik durmak için gerekli olan kuvveti alırım.

### ÇALIŞMALAR

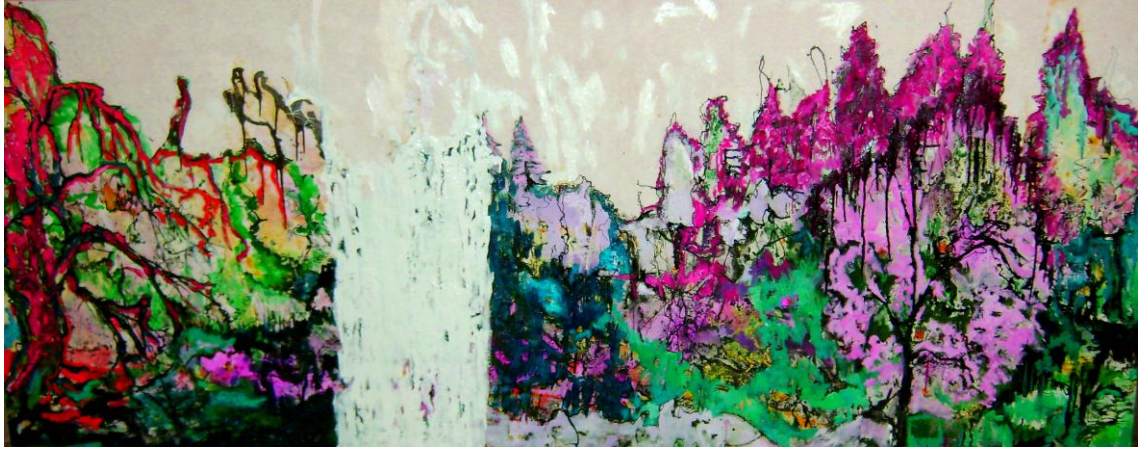


Resim 81, 82. Arghavonian, A. (2013). [100 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Tuba Ağacı” ve “Zakkum Ağacı” (Resim 81, 82) isimli resimler, birbirlerini tamamlayacakları düşünülerek planlanmıştır. Önceden bahsedilmiş olduğu gibi, Cennet’i ve Cehennem’i, dolayısıyla iyiliği ve kötülüğü simgeleyen bu ağaçlar sürekli mücadele halindedir. Bu konu bütünlüğünü ve mücadeleyi yansıtmak

için, resimlerde benzer, renkli dokular vardır ve “Tuba” yukarıya yönelirken “Zakkum” baş aşağıdır.

Resimler iki bölümde incelenebilir: tek renkli kısım ve dokulu kısım. Bu karşıtlık, ağaçlar ve fonlar arasında bir ayrışma yaratmak için bu şekilde çalışılmıştır. İki ağacın anlamlarındaki zıtlığı vurgulamak için de, “Tuba” resminde düz renkli olan bölüm ağacın gövdesiyken “Zakkum”da dokulu ve karışık olan bölüm ağacın gövdesidir. Bu şekilde, verilmek istenen anlam, Tuba Ağacı’nın algılanabilmesi için kargaşayı ve varoluşun tüm renklerini anlamak ve Zakkum Ağacı’nı görüp sakınabilmek için de sükuneti ve huzuru kavramak gerekliliğidir.



Resim 81. Arghavonian, A. (2013). [100 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Tuba Ağacı” resminde, minyatür sanatçıların ulaşmaya çalıştıkları hedef gibi, mutlak gerçeği doğada bulmaya çabalanılmıştır. Bu çalışmada, esas gösterilmek istenen rengarenk bir ormanmış gibi düşünülebilir ama ana hedef beyaz olarak resmedilmiş olan Tuba ağacının, dolayısıyla hayatın gerçeğinin ve iyiliklerin gösterilmesidir. Renkli ormandaki ağaçların tepeleri aslında Tuba ağacının beyaz silüetini ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla, renkli ormanın temsil ettiği gölge olmadan Tuba’nın simgelediği gerçekleri görmenin mümkün olmadığı anlatılmaya çalışılmıştır. Buradan şöyle bir sonuca varmak mümkündür: eğer bir kişi hayat ağacını, hakikati bulur, kendi özünde hissederse, artık o gerçeği görmek için renkli bir ormana ihtiyacı kalmayacak, varlığı da Tuba ağacı gibi temiz ve bembeyaz olacaktır.

“Zakkum Ağacı” isimli eserde ise, Cehennem’de kötülerin göreceği, meyveleri ateşten olan ağaç resmedilmiştir. Burada, kırmızı fon üzerindeki ağaç, karanlıktan ve korkulardan oluşan bir kabustur ve her ne kadar görünüşte güzel ve cazip olsa da uzak durulması gerekir. Filmlerde, kitaplarda, masallarda sürekli ifade edilen, varoluşun iki önemli gücü olan iyilik ve kötülüğün birbirilerine karşı verdikleri mücadele, bahsi geçen bu iki resmin ana fikridir. Bu konuyu yansıtmak için Tuba ve Zakkum ağaçlarını kullanmak en doğal seçenektir o yüzden resimler, onlar üzerinden çalışılmıştır.



Resim 82. Arghavanian, A. (2013). [100 x 250 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

Ağaçlara bakarken bir sürü renk görmek mümkündür ve resimlerde bu çok renkliliği sağlamak için farklı renk ve doku karışımları kullanılmıştır. Bu karışımlar içinde beyaz renkli olanlar özellikle önemlidir çünkü hayatın ruhunu dışa vurmakta kullanılmıştır. Beyaz, bazen yaşam gücüyle tuvalin yer yerine sıçratılmış bazen de gecenin karanlığına direnen yalnız bir ağacı göstermek için kullanılmıştır.



Resim 83. Arghavarian, A. (2011). [150 x 110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.



Resim 84. Arghavarian, A. (2011). [150 x 110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“İlkbahar” (Resim 83) ve “Kış” (Resim 84) resimlerinde önceden de bahsi geçtiği üzere, beyaz rengi hayatın ruhunu yansıttığı düşüncesiyle kullanılmıştır. Hayatın ruhu, ağacın dallarının arasından, onları savurarak esmektedir. Yağlıboya tuvalin neredeyse tümü renkli dokularla donatılmıştır, bu şekilde de ağaçların dallarının her yere yayılmış olduğu fikri yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 85. Arghavanian, A. (2012). [100 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Umut Ağacı”nda (Resim 85), yine yağlıboya çalışılmış, açık tonlarla resmin sol tarafında gösterilen ağaç koyu fonun üstünde öne çıkartılmıştır. İnce, siyah renkle ifade edilen dokulu dallar, ana imge olarak vurgulanmıştır. Çalışmanın sağ tarafında görülebilen, açık tonlarla işlenmiş ve gittikçe incelen gövdelerse, dallarını gecenin karanlığına gizlemiş ağaçları vurgular.

Umut Ağacı'nın açık tonları, resmin genelindeki koyu renklerin arasına serpiştirilmiş açık tonlarla, sağ taraftaki ağaç gövdeleri ve tepedeki bulutla, bir bütünlük yaratır. Bu resimde, zifiri karanlığın içinde bile umudun yeşertilmesi gerektiği gösterilmeye çalışılmıştır.



Resim 86. Arghavonian, A. (2012). [100 x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

Bu resimde de, “Gece” (Resim 86), yağlıboya ve kolaj tekniğini kullanılarak “Umut Ağacı”ndaki (Resim 85) gibi, karanlığın içindeki ışık, koyu renklerin arasındaki açık tonlar aranmıştır. Biçim olarak sert olan dallarıyla çam ağaçları, ormanın diğer, yumuşak şekilli ve yapraklı ağaçlarıyla birlikte, kolaj tekniğiyle çalışılmış, çeşitlilik ve uyum aramaları yapılmıştır. Siyahın ve beyazın ağırlıklı kullanıldığı bu resimde kırmızı ve yeşil, tuvale, ve dolayısıyla ormana, renk katmakta kullanılmış, diğer resimlerde de gözlemlenebilecek olan siyah çizgi, tuvali baştan sona dolaşarak hayatın devamlılığını simgelemek için çalışılmıştır. Ağaçların dallarının ve yapraklarının altı, günümüzde de, ancak esas olarak geçmişte, sevgililerin buluştuğu yerdir. Bu dallar ve yapraklar kuşlar için birer yuva, dinlenme yeri ve bazen de şarkılarını söyleyebilecekleri birer sahne olurlar. Buradaki resimleri sevgililerin buluşmalarına veya kuşların şarkılarına benzetmek mümkündür.



Resim 87. Arghavonian, A. (2011). [100 x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

Rengarenk bir çalışma olan “Birleşme”de (Resim 87), fon ve figürler arasında yaratılacak olan uyum üzerinde durulmuştur. Alt plandaki beyaz, ağacın dallarını belirginleştirmekte ama bir yandan da ağacın içine karışarak ön ve arka planları iç içe geçirmektedir. Bu şekilde, her şey tek bir parçaymış gibi algılanmaya başlanabilir. Siyah çizgi, ağaç motiflerinin biçimlenmesinde büyük rol oynar.



Resim 88. Arghavarian, A. (2011). [100 x 20 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Tezhip” (Resim 88) adlı çalışmada yine ince siyah çizgiyi görmek mümkündür ancak bu kez ön planda ve biçimleri belirginleştirecek şekilde kullanılmıştır.



Resim 89. Arghavarian, A. (2012). [120 x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

“Melek Ağacı”nda (Resim 89) yağlıboya ve kolaj bir arada kullanılmıştır. Sağdaki beyaz ağaç biçim olarak minyatürlerdeki çam bir bütün, yaprak ayrımları yapmayacak şekilde resmedilmiş çam ağaçlarını andırır. Bu yönüyle Behzad’ın resimlerini çağırıştırır. Ön plandaki mor ağacın içindeki beyazlar, arka plandaki çam ağacında da devam etmiştir ve bu şekilde tuvalin genelinde bir

bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Öndeki iki, büyük, dokulu ağacı alttaki açık renkler ön plana itecek şekilde kurgulanmıştır.

Resimlerde zaman zaman kullanılan siyah-beyaz dokular, ince siyah çizgiler, resimlerin hepsinde hayatın bir sembolü olarak ele alınmış, yaşamın sürekliliğini göstermek için çalışılmıştır. Siyah çizgi özellikle önemlidir ve tuvallerin üzerinde dolaşarak hayatın her yerde dolaşan ruhunu göstermektedir ve bundan sonraki çalışmalarda da tuvallerin üzerinde yerini alacak gibi görünmektedir.

İşlerde, minyatür çalışmalarındaki mantığa benzer şekilde, perspektife çok bağlı kalınmamış ve ön plandaki bir imgenin bazı durumlarda arka plandaki bir imgenin altında kaldığı olmuştur. Bu tür serbest, bazen soyutlamaya kaçan, bir yaklaşımın seyirciye, çalışma sırasında sanatçıda yaratmış olduğu zevk ve huzur duygularını yansıtmaya ana hedeflerden olmuştur.

İlk bakışta renkli, canlı ve belki karışık olarak algılanabilecek bu çalışmalarda huzurun yansımalarını da bulmak mümkündür. Eserlerin yaratılış süreçlerine hakim olan huzur duygusu, ağaç imgeleriyle birleşince dalların, yaprakların şekillendirilmesinde büyük rol oynamıştır.

Çalışmalarda ağaçların bir kısmı gördüğümüz şekilde resmedilirken bir kısmı da ters gösterilmiştir. Burada zıtlıklar ve zıtlıkların arasındaki uyum gündeme gelir. Hayatta herkese göre değişiklik gösteren çeşit çeşit bakış açısı vardır ve düşüncelere, farklılıklara saygı göstermek gerekir. Tabiat, saygının, sevginin ve uyumun gözlemlenmesi için iyi bir örnek, resim de bu örneğe yaraşır bir aynadır.



Resim 90. Arghavarian, A. (2012). [70 x 90 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

“Ters Başlangıç” (Resim 90) gibi çalışmalarda, genel olarak, bolca farklı renge rastlamak mümkündür. Kırmızı ve benzeri sıcak renklerin ağırlıkta olduğu bu renk cümbüşleri, canlılığı, neşeyi, hayatı yansıtmada etken olmuştur. Yapılmış olan renkli dokuların belli durumlarda kolajla tamamlanması bu etkiyi güçlendirmiştir. Her koşulda, son aşamada siyah kullanılmıştır. İnce bir şekilde uygulanmış siyah boya, resim cümlesinin noktası olmuş ve yer alan tüm öğeleri bir araya toplamaya yaramıştır.



Resim 91. Arghavarian, A. (2012). [100 x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

“Gündüz”deki (Resim 91) ana konulardan biri ağacın kudretidir. Dik ve güçlü bir şekilde duran ağaç, eğilip bükülmez, istikrarlıdır ancak bazen rüzgar gibi doğal koşullar ağaçla oynamaya başlar. Bu durumlarda bile ağaç şeklini korur, duruşunu değiştirmez. Meydan okurcasına, yapraklarının ve dallarının hareketinin çıkardığı sesle adeta şarkı söyler. Sanatçının, ve insanın da, aynı şekilde etrafındaki olumlu veya olumsuz etkenler arasında mümkün olduğunca fark gözetmeden, huzurlu, neşeli ve kendinden emin bir tutum sergilemesi gerekir.



Resim 92. Arghavarian, A. (2012). [115 x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

Bu çalışmada, “Altın Rüzgar” (Resim 92), uyum üzerinde durulmuş, birbirini tamamlayan renkler kullanılmıştır. Böyle işlerde biçimlerdeki ve renklerdeki yakınlık ve benzerlik ön plandadır. Diğer işlerde zıtlıklar ve zıtlıkların arasındaki uyumdan da faydalanılmıştır.



Resim 93. Arghavarian, A. (2012). [180 x 200 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

“Güç” (Resim 93) gibi işler üzerinde çalışılırken, işler birçok aşamadan geçmiş, katmanlar halinde çalışılarak hazırlanmıştır. Her yeni katmanın hazırlanışında önceki katmandan küçük izlerin, renklerin kendilerini göstermeleri sağlanmış, bu uygulamayla, işin bitiminde ortaya çıkacak renk uyumu tekrar tekrar elden geçirilerek dikkatli bir şekilde hazırlanmıştır. Çalışmanın bitiş noktası kişisel bir karardır ve çoğu zaman sezgisel bir biçimde kendini belli etmiştir. Yine de, bazı durumlarda, bitmiş sayılan bir iş üzerinde tekrar çalışma güdüsü doğabilir; böyle durumlarda da genellikle ince bir fırçayla küçük düzeltmeler yapmak yeterli olur.



Resim 94. Arghavonian, A. (2012). [80 cm (yarıçap), Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Gökyüzü” (Resim 94), Bu çalışma renkli dokulu bir ince çalışmadır ve bu resimde çok ince fırçayla resim etmişim dir. Ormanda uzanıp gökyüzünün ışığını, ağaçların dallarının arasında his etmek ruhumuzu ve içimizi daha çok huzur verebilir. Bu çalışmada dokurenkler tuvale hakim dir. Siah renkse sağdaki yukarılarda bir ağaç gövdesini temsil ederek sol daki sarı kısmın renk kompozisyonuna yardım eder. Açık ve beyaz renklerle ince gövde ve yapraklarda kendini gösterir ve beyazha kimiyetli olan dokuların tek kalmamalarını sağlar.

Dışavurumcu sayılması uygun olabilecek bu ağaç resimlerinin temelinde, minyatür ressamlarının düşünce ve teknikleri büyük rol oynamıştır. Bu çalışmalar, küçük olmamakla beraber, minyatürlerdeki gibi duyarlı, hassas, dikkatli ve ayrıntılı bir biçimde hazırlanmış, motifler ve renkler yine bu sanat

dalına gönderme yapacak şekilde çalışılmıştır. Bunların dışında, modern sanat eserlerinde yakalanmış olan biçim özgürlüğü, hareket ve neşe de üretim sürecinde önemli birer etken olmuştur. Sonuçta, kişisel doku arayışları, renk paletleri ve kolaj denemeleri ortaya çıkmış ve önceden bahsedilen çocukluk bahçesindeki ağaçlarla yakalanmış olan sıcak iletişim farklı bir boyutta tekrar yakalanmaya çalışılmıştır.



Resim 95. Arghavonian, A. (2012). [100 x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kolaj]. Ankara.

Yağlıboya ve kolaj tekniklerinin birlikteliğiyle hazırlanmış olan "Akşam"da (Resim 95), ön plandaki ince, beyaz ağaç gövdesinin ardında, resim, iki farklı, koyu tonlarla çalışılmış, plana ayrılmıştır. Yatay bir şekilde planlanmış olan bu ayırım, beyaz ağacın öne çıkması ve arka plandaki çam ağacıyla bir zıtlık yaratacak şekilde tasarlanmıştır. Üstteki plan dokulu ve renkliyken aşağıdaki

plan koyu ve sakindir ve burada da bir tezat oluşturulmuştur. Bu zıt planları birbirine bağlayan yine beyaz ağaç olmaktadır.

Beyaz ağacın altından baş gösteren dal ve üzüm ağacı yapraklarının üzerine, arkalarındaki koyuluk gelmekte, örtmektedir ve farklı katmanlar burada birbirine karıştırılmıştır. Bu bölge, bireyler, ne kadar ön planda, temiz ve beyaz olurlarsa olsunlar, arkalarında bıraktıkları karanlığın, çok ufak bir hamleyle hayatlarını tekrar altüst edebileceğini vurgulamak için bu şekilde resmedilmiştir. Bu yüzden, hayatta doğru yaşamak ve böylece güçlenmek ne kadar önemliyse, kibirden ve kötü bir hayata dönmekten uzak durmaya önem vermek de çok önemlidir.

Buradaki çalışmalarda, genel olarak, Van Gogh'un yaklaşımında olduğu gibi, ağaçlar birer dost ve yoldaş olarak görülmüştür. Resim anlayışı olarak da yakın olan Van Gogh'un eserlerine benzer şekilde, bu resimlerde de sarının ağırlıkta olduğu canlı renkler ve hareketli şekiller kullanılmış, bu şekilde doğanın canlılığı ve hayatın özü yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 96. Arghavanian, A. (2011). [50 x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

Boyutları diğer işlere göre biraz daha ufak olan "Tomurcuk" (Resim 96) isimli resimde, yatayda genişleyen bir ağacın yukarıya doğru uzanan dalları işlenmiştir. Beyaz ağırlıklı, açık tonlu fonun önünde tomurcuklar kıvılcık olarak

resmedilmiş ve öne çıkmaları sağlanmaya çalışılmıştır. Resimde bütünü bir arada tutan rengin beyaz olduğunu söylemek mümkündür.

Yüksek lisans döneminde hazırlanan çalışmalar için birebir bir esin ve ilham kaynağı olmamış olsalar da Schiele'nin incecik, uzun, kara ve yapraksız olan ağaç resimleri ve ağaç gövdelerindeki koyu renkler, buradaki çalışmaların bitimine yakın kullanılmış olan siyah rengin akıtılmasına benzemektedir. Schiele'nin hayat mücadelesini ifade etmekte kullandığını söyleyebileceğimiz bu ağaç imgeleri (Ör. Resim 59), buradaki resimlerde hayat mücadelesi veren ağaçlarla kardeştir. Genellikle daha renkli ve canlı olan bu ağaçlar yine de Schiele'ninkiler gibi dik durmak, direnmek ve yaşamak durumundadırlar.



Resim 97. Arghavarian, A. (2011). [170 x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

Bu çalışmada, “Işık” (Resim 97), sarı ve mavi rengin uyumu, resmin temelini oluşturmaktadır. Resmin aşağısından yukarısına kadar çiçekli, mavi dalların devamlılığı hiç yok olmayacak şekilde işlenmiştir, sarı ve beyaz renkli bölgeler de gözün aşağıdan yukarıya yönelmesini destekleyici şekilde planlanmıştır. Kompozisyonu bir arada tutması ve sağlamlaştırması için, yine siyah boyanın akıtılmasıyla elde edilen çizgiler kullanılmıştır.



Resim 98. Arghavarian, A. (2011). [100 x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Orman” (Resim 98) adlı resimde, daha önceden de bahsedilmiş olduğu üzere, Cezanne’ın düşüncesi olan, açık havada, doğanın içinde çalıştığı zamanlarda Tanrı’nın kendisine görüldüğü düşüncesinden yola çıkılmıştır. Sanatçının bu anlayışı, buradaki yüksek lisans çalışmalarında yapılmış olan işlerin birçoğundaki yaklaşıma çok benzerdir ve yaratmış olduğu ayrıntılı eserler ilham kaynağı olmuştur.



Resim 99. Arghavanian, A. (2013). [250 x 85 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Nehir” (Resim 99) yağlıboya çalışılmış, tek başına duran, kırmızı, cesur bir ağaçtır. “Nehir” ağacı, dik ve düz büyür ancak, aynen nehirlerde görebileceğimiz gibi, ayrılan kollar, dallar vardır. Hararetli bir mücadeleye tek başına hazır olduğunu anlayabileceğimiz ağacın, kırmızı rengiyle içinde kaynayanlar yansıtılmıştır.



Resim 100. Arghavarian, A. (2011). [100 x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya]. Ankara.

“Alev Ağacı” (Resim 100) adlı resimde, palet az sayıda renkle sınırlı tutulmuştur. Bu yöntemle, şekli korkunç bir alev topuna benzeyen ağacın yaratacağı etki kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır. Ormanlarda gerçekleşen ve hazin sonuçlar doğurabilen yangınlar konu olarak işlenmiştir.



Resim 101. Arghavanian, A. (2012). [Her biri 50 x 30 cm, Karışık Teknik]. Ankara.

“Ağaç” serisi (Resim 101), şase üzerine gerilmiş tuval resimlerinden bağımsız olarak, 16 parçalı, metal tel üzerine gerilmiş tuvalde, yağlıboya eserler olarak üretilmiştir. Küçük ve ince gövdeli bu ağaçlarda değişik yöntemlerin denenmesi esas amaç olmuştur ve kolajdan da faydalanılmıştır.

## SONUÇ

Başta, ağaç imgesinin sıklıkla kullanılacağı konusunda kesin bir karar alındıktan sonra, konu üzerinde çalışılıp eserler üretilmiş aynı çizgide devam etme isteği doğmuş ve bu da, ağacın, sanat eseri raporunun ana konusunu oluşturmuştur.

Çalışmalar ilerledikçe, düşünce dünyamda da, ağaç üzerine tarih boyunca geliştirilmiş, yayılmış olan düşünceler ve inanışlar, bunların sanatta ve özellikle resimdeki yansımaları yer etmiştir. İnanç tarihiyle içli dışlı olan minyatür sanatının felsefesi, özellikleri sanatçıları incelendikçe ürettiğim eserlere, bu unsurlar, usulca sızmaya başlamıştır. Buradan, resim eğitiminde çokça gündeme gelen modern sanat eserlerinde ağaca verilen önem, yansıtılışındaki farklı teknikler ve minyatürden farklı olarak getirilmiş olan serbestlik ve canlılık ilgimi çekmiştir. Bu düşünce ve araştırmalarla harmanlanan işler sırasında doğal olarak günümüz sanatında ağacın durumu ve burada kendi eserlerimin yeri ve önemi aklımı kurcalamaya başlamıştır. Tüm süreç boyunca görmüş olduğum önemli bir nokta vardır ki o da şudur: ağaç hiçbir zaman önemini yitirmemiştir.

Ağaç sadece tarihsel veya toplum bilimsel bir şekilde değil, benim için de, kutsal bir imgedir. Kutsallığın yansıtılmasında, sanatçı olarak, kendimi sadece bir araç olarak görmüşümdür. Bu durum, 1996 yılında boyaları palete sürüp elime fırçayı aldığım ve ilk yağlı resim çalışmalarımaya başladığımdan beri böyledir. O zamanlarda da işlerimde yüzeye çıkan ağaç, son üç yıl içerisinde en çok çalıştığım imge haline gelmiştir. Kutsallığının yanısıra, bu varlığın özelliklerinin kişiliğimle yakınlık göstermesi de önemlidir. Ben de zaman zaman içime kapanır, duygu ve düşüncelerimi yalnızca bakış ve davranışlarımla ve resimlerimle gösteririm. Bundan dolayı, ağaç artık bana bir yol arkadaşı olmuştur. Önceden de bahsettiğim üzere, ağaçlarla çok yakın, muhabbete varan, ilişkilerim vardır.

Doğayı hayatın genelinin bir aynası olarak görmek mümkündür. Ben tabiatı böyle hisseder ve bundan zevk alırım; bundan ötürü olsa gerek ki, ağaçlar benim içime köklerini salmışlardır ve onlarla derin bir bağlantı kurmuşuzdur. Bana nereye kadar eşlik edeceklerini bilmemekle birlikte şu anda, bu ağaç

resimlerinde olduğu gibi, yanımda olmaları içimde belli bir eksikliği tamamlamakta, boşluğu doldurmaktadır. Çalışmaları hazırlarken ağacın dünyaya yaydığı oksijeni içimde hissederek huzur bulmuş ve seçmiş olduğum konunun doğruluğundan bir kez daha emin olmuşumdur. Nereye gittiği belli olmayan bu süreç devam etmektedir ve bana hayat dersleri veren bu zevkli yolculuk henüz bitmemiş, bir masala dönüşmüştür. Bu imge (ağaç), sonsuz arayışlara imkan vermektedir ve sanatın her daim kapısını açık bıraktığı için çalışmalarımnda yer almayı sürdürecektir.

## KAYNAKÇA

- Beckett, S. *Godot'yu Beklerken*. Çeviren: Tuncay Birkan. Kabalıcı Yayınevi: İstanbul, 1992.
- Bivar, Adrian David Hugh, Mark J. Dresden. *Ancient Iran*. Encyclopedia Britannica Academic Edition: 13 Haziran 2013.  
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/851961/ancient-Iran>>.
- Brüderlin, Markus, Bernhard Gardi, Reinhold Hohl, ve Christian Kaufmann. *The Magic Of Trees*. Foundation Beyeler: Berlin, 1998.
- Büchner, G. *Woyzeck*. Edexcel: Londra, 2007.
- Dadvar, A. *İran'ın İnançları*. Ders Kitapları: Tahran, 1998.
- Dalvend, A. Rıza. *Çin Resmi Üzerine Araştırmalar*. İran Mecmuası: 22 Şubat 2006. <[www.gundeshapur.wordpress.com](http://www.gundeshapur.wordpress.com)>.
- Deimling, K. Yayoi Kusama Writes Of Hunger, Grudges, And Necking With Joseph Cornell In Her Odd Autobiography. Blouin ARTINFO: 16 Mayıs 2012. <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/804726/yayoi-kusama-writes-of-hunger-grudges-and-necking-with-joseph-cornell-in-her-odd-autobiography>>.
- Döner, A. *Minyatür Nedir*. Belgeler.com: 15 Nisan, 2010.  
<<http://www.belgeler.com/blg/fm1/minyatür-nedir>>.
- Golami, A. 2010. *Mirak'ın Sanatı*. Tebyan: 2010 <<http://www.tebyan-ardebil.ir>>.
- Gopnik, B. *The Ten Most Important Artists Of Today*. The Daily Beast: 5 Haziran, 2011. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2011/06/05/the-10-most-important-artists-of-today.html>>.
- Hough, J. *"The Golden Era Of Chinese Painting" Sung Dynasty (960 – 1179)*. Arts And Virtue Chinese Calligraphy Website: 2004. <<http://www.art-virtue.com/painting/history/sung/sung.htm>>.
- İrfan, M. 2013. <[http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2013/04/130424\\_I93\\_emdadian.shtml](http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2013/04/130424_I93_emdadian.shtml)>.
- Kabadayı, Ç. *"Minyatür" Sanatının Kısa Tarihi*. Çiğdem Kabadayı Kişisel Web Sayfası: 2011.

<<http://www.cigdemkabadayi.com/minyatarsanati/minyatuer-sanatinin-tarihcesi.html>>.

Karimi, A. *A Concise History Of Iranian Miniature*. Karimi's House Of Art: 2006.

<[http://www.karimi-f-a.de/ali\\_karimi\\_web/history.htm](http://www.karimi-f-a.de/ali_karimi_web/history.htm)>.

Kazemlu, A. 2011. <<http://www.hamshahrionline.ir/details/140028>>.

Kemali, H. Farshchian Hoca'nın Eserleri. Haber Bülteni: 25 Ağustos 2011.

<<http://www.bultannews.com/fa/news/58017>>.

Kemani, F. *Olmayan Ve Her Zaman Olan*. Modern Tezhip: 2012.

<<http://www.miniturenovin.persianblog.ir>>.

Kianush, Katy. *A Brief History Of Persian Miniature*. Iran Chamber Society: 1998.

<[http://www.iranchamber.com/art/articles/history\\_iranian\\_miniature.php](http://www.iranchamber.com/art/articles/history_iranian_miniature.php)>.

Kusama, Y. *Manhattan Jisatsu Misui Joshuhan*. Hoptman: Tokyo, 1978.

Lord, J. *A Giacometti Portrait*. Douglas And McIntyre Ltd: Toronto, 1980.

Mirrazavi, F. *Persian Miniature*. Iran Review: 18 Ağustos, 2009.

<[http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian\\_Miniature.htm](http://www.iranreview.org/content/Documents/Persian_Miniature.htm)>.

Mohammedi, I., Mansur Davalu. *İran Sanat Tarihi*. Ders Kitapları: Tahran, 1981.

Moin, M. *İslam'dan Sonra İslam Kültürü*. Kültür Evi: Tahran, 1995.

Naylor, Stephen T. *Soma*. Encyclopedia Mythica: 1999.

<<http://www.pantheon.org/articles/s/soma.html>>.

Novin, G. *The Iranian Miniature*. The History Of Graphic Design In Iran: 2011.

<<http://gdiran.blogspot.com/2011/03/iranian-miniature.html>>.

Pakbaz, R. *Geçmişten Günümüze İran Resmi*. Rudeki: Tahran, 2000.

Rahnavard, Z. *İslam Sanatının Hikmeti*. Bilim Ve Eğitim: Tahran, 1999.

Razany, M. 2010. *Nizami*. Setodeh: 25 Ocak 2010. <

<http://www.setodeh.wordpress.com>>.

Sarfraz, C. *Sohrab Sepehri'nin Resimlerindeki Esrar*. BBC Farsi: 20 Nisan 2010.

<[http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2010/04/100420\\_111\\_sohrab\\_sepehri\\_painting2.shtml](http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2010/04/100420_111_sohrab_sepehri_painting2.shtml)>.

Şariati, A. *Genel Sanat Tarihi*. Amirkebir: Tahran, 1961.

Valery, P. *Selected Writings Of Paul Valery*. New Directions Publishing Corporation: New York, 1950.

Weiss, G. *Knitters Beat MGM Mirage In Public Art Media Blitz*. Aesthetic Grounds: 11 Mart, 2008.

<[https://www.artsjournal.com/aestheticgrounds/knitters\\_beat\\_mgm\\_mirage\\_in\\_pu/](https://www.artsjournal.com/aestheticgrounds/knitters_beat_mgm_mirage_in_pu/)>

Zhong, F. *Five Minutes With takashi Murakami*. Wmagazine: 16 Nisan 2013.

<<http://www.wmagazine.com/w/blogs/thedailyw/2013/04/16/takashi-murakami-solo-exhibition-blum-and-poe-gallery.html>>.