BÖLGESELLİĞİN RESİM SANATINA ETKİLERİ

73386

Nilgün KESKİN

Yüksek Lisans Tezi

Resim-İş Anasanat Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Numan ARSLAN

T 73386

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos 1998

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
BÖLGESELLİĞİN RESİM SANATINA ETKİLERİ

Nilgün KESKİN
Resim-İş Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 1998

"Bölgesel Farkların Resim Sanatına Etkileri" adı altında yapılan bu çalışmaya başlarken amacım, bölge faktörünün resim sanatındaki önemini vurgulamaktır.

Bir bölgede gelişmekte olan sanatın durumu incelenirken, fiziki ve coğrafi şartların resim sanatına yansıması gözardı edilemeyecek kadar önemli unsur olmuştur. Ülkenin fiziki ve coğrafi şartları, o ülkede yaşayan insanları etkilemektedir. Bu etkileme, tarih ve sanat tarihi arasında da bağlantı olduğunu gösterir niteliktedir.

Yeryüzündeki farklı kültürler, farklı bölge özellikleriyle biçimlenir. Bölgelerin iklim farklılıklarından kaynaklanan doğa görünümlerinin, hammadde kaynaklarının, barınma şekillerinin, beslenme usullerinin sosyal ve kültürel gelişmeyi yönlendirdiği dikkat çekmektedir. Bunların yanında hayvan, bitki örtüsü, insan ırklarının farklılıkları, ekolojik denge, jeopolitik durum, savaş, göçler, ticaret, komşu çevrelerle etkileşim, sosyo-ekonomik yapı resim sanatını etkileyen özelliklerden olmuştur.

Ayrıca ülkelerdeki yöresel sanat okullarının çalışmaları da bu konuda önemli rol oynamaktadır. Sanatçıları yaşadıkları yerin doğasını ve yaşamını resmetmeleri, yöreselliğin aşılmasına ve üslup değeri kazanmasına yol açmıştır. O yörede yaşayan insanların inançları, alışkanlıkları, tarihi, dini ve akla gelmeyen binbir çeşit etkileşimi sanatta ağırlığını hissettirmiştir.

Tezimin birinci bölümünde, bölgesellik, yöresellik ve yerellik kavramlarının tanımları verilmiştir. Ayrıca bölgesellik faktörünün kapsamı belirlenerek, diğer bölümlerde ele alınacak etkiler sıralanmıştır.

İkinci bölümde ise, Doğu Sanatları başlığı altında, Çin, Japon ve Hint sanatları

incelenmiştir. Bu sanatların hangi koşullar altında belirlendiği ve başkalaştığı tespit edilmiş, dönemler içinde emeği geçen sanatçılardan örnekler verilerek, bölgesel şartların yarattığı etkiler anlatılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, Batı Sanatları, Güney ve Kuzey olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Üslup farklılıklarına göre (Rönesans, Barok vb.), güneyde İtalya, kuzeyde de Flandra, Almanya, İspanya gibi ülkeler seçilmiş, bölgesel farklılıkların resim sanatına yansımaları değerlendirilmiştir.

Sonuç bölümünde ise, durumun bir özeti yapılarak, bölgesel özelliklerin resim sanatını ne denli etkilediği ifade edilmiştir. Farklı yerlerde yaşayan insanların, sanat yaratma süreçleri içersinde, bölge faktörünün önemini açıklamaya çalıştım.

ABSTRACT

While I begin the studying which is callet "The Effect of zaral different on Picture Art". My aim is to expount the importance of the zaral faktör on picture art.

When the art which developh in are zone is examined, it is not being regligence element that physical and geography reflect on picture art. Because the physical and the geography reflect at the country effect the people of that country. This effectig shows that the connecting between the history and art history too.

Different culturies on the world form with different zaral peculiarity. It is attantion that natural views which sources from zaral dimate differances, raw materials sources, shelting from, fitting method direct social and cultural developing. On the other hand animals, plants, the differance col the people race, ecology balance, geopolitic state, wars, migrations, trades, the relation with neighours country, social-economic structure are the peculiarty of effect to picture art.

Moreover zanal art school studying in country is playing the importance role in this subject. The reflecting of the nature and the life of living place ensure exceeding regional and earning style value. The beliet, the familiarity, the history the regions and many kind at effecting at the people that livingon that place feel the weight at art.

In the first part at my thesis, It is given desaribie, of regional and local marever, by discussing the local factorial, the effects, those will be explained, are listed.

In the second part, Chinese, Japonese and Indian. Art is introduced under the title at art in East. Itis explained how those arts wen determined and transformed. Also It's tried to describe the regional effects by giving, some examples at artists.

In the thirt part, art in west is divided into two groups: Art in South and Art in

North. Italy, France, Germany, Spain was choosed in accordance with style differances. In addition the reflections of regional differance, on picture art is studied.

Finally, a sumary of stuation was made and it was tried to reflect how the regional proporties affected the picture art. It was tried to explain how people living in different a regions create their art.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

			İmza
Üye (Tez Danışmanı)	:	Yrd.Doç.Numan ARSLAN	.....
Üye	:	Prof.Atilla ATAR	.....
Üye	:	Yrd.Doç.Mustafa TOPRAK	.....

Nilgün KESKİN'in "Bölgeselliğin Resim Sanatına Etkileri" başlıklı tezi **15 Eylül 1998** tarihinde, yukarıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim-İş Eğitimi (Resim Eğitimi) Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Prof.Dr.Enver ÖZKALP
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

"Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması" adı altında yapılan bu çalışmaya başlarken amacım, bölge faktörünün, sanat üslubunu belirleyen önemli etkenlerden biri olduğunu vurgulamak ve resim sanatında yarattığı etkileri belirleyebilmektir.

Coğrafi yapı, doğal şartlar, iklim, akarsu, engebeler vb. unsurların insan yaratıcılığı üzeindeki etkileri çok önemlidir. Ülkelerin fiziksel ve bölgesel şartları sosyal-kültürel gelişmeyi yönlendirmiş, yerel ve yöresel üslup farklılıkları da resim sanatında değişiklikler yapmıştır.

Tez "Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması" başlığı altında seçilen değişik bölgelerdeki coğrafi yapılar belirlenerek, resim sanatını ne kadar etkilediğini; hayalgücünde, birikimlerde ve bunların ifade edilmesinde nasıl yollar izlendiğini gösterebilmektir. Sonuç bölümünde ise, bir değerlendirme yapılmaktadır.

Bu çalışmanın her aşamasında yardımlarını gördüğüm danışmanım Sayın Hocam Yrd. Doç. Numan Arslan'a, katkılarından dolayı arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ederim.

Nilgün Keskin

ÖZGEÇMİŞ

Nilgün KESKİN

Yüksek Lisans-Resim-İş Anasanat Dalı

Eğitim

Ls. 1994 Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Resim Bölümü

Lise 1989 Eskişehir Atatürk Lisesi Fen Bölümü

İş

1996 Resim Öğretmeni. Eskişehir Mihalıççık Kayı 60. Yıl P.İ.O.

1994 Resim Öğretmeni. Yozgat Merkez Ortaokulu

1993 Resim Öğretmeni (Sözleşmeli). Eskişehir Emek Ortaokulu

1992 Resim Öğretmeni (Kurs). Eskişehir Adalet İlkokulu

Sergiler

1992 "Kapadokya'da 24 Saat" Karma Resim Sergisi, Kültür Sarayı, Eskişehir

1993 Karma Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1993 Karma Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir

1993 Son Sınıf Karma Resim Sergisi, Kültür Sarayı, Eskişehir

1995 Karma Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir

1996 Karma Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1998 Exlibris Baskı Resim Yarışması, Özgün Baskı Dalında Sergi, İtalya

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Eskişehir, 22 Kasım 1972

Cinsiyet: Kız

Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii
ABSTRACT iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI vi
ÖNSÖZ vii
ÖZGEÇMİŞ vii
RESİMLER LİSTESİ xi

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA BÖLGESELLİK, YÖRESELLİK VE YERELLİK KAVRAMLARI 1

İKİNCİ BÖLÜM
DOĞU RESİM SANATINDAKİ BÖLGESEL ETKİLER

2.1. ÇİN SANATI 4
2.1.1. Çin Resim Sanatını Etkileyen Faktörler 5
2.1.2. Dönemlerde Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması 7
2.2. JAPON SANATI 47
2.2.1. Japon Resim Sanatını Etkileyen Etmenler 47
2.2.2. Dönemlerde Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması
2.3. HİNT SANATI 84
2.3.1. Hint Resim Sanatını Etkileyen Etmenler 84
2.3.2. Dönemlerde Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması 87

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BATI RESİM SANATINDAKİ BÖLGESEL ETKİLER

3.1. GÜNEY BÖLGESİNDE RÖNESANS SANATI ETKİLEYEN ETMENLER 99

3.1.1. İtalya'da Rönesans 99
3.2. KUZEY BÖLGELERİNDE RÖNESANS SANATI - RÖNESANSI ETKİLEYEN ETMENLER 131
3.2.1. Flandra'da Rönesans Resmi 132
3.2.2. Almanya'da Rönesans Resmi 141
3.2.3. İspanya'da Rönesans Resmi 146
3.2.4. Fransa'da Rönesans Resmi 151
3.3. GÜNEY BÖLGESİNDE BAROK SANATI VE ETKİLEYEN ETMENLER 152
3.3.1. İtalya'da Barok Resmi 159
3.3.2. Flaman'da Barok Resmi 161
3.3.3. İspanya'da Barok Resmi 166
3.3.4. Fransa'da Barok Resmi 170
3.3.5. İngiltere'de Barok Resmi 175
3.3.6. Hollanda'da Barok Resmi 176

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NEO KLASİZM, ROMANTİZM, REALİZM, EMPRESYONİZM

4.1. NEO KLASİZM 183
4.2. ROMANTİZM 186
4.3. REALİZM 193
4.4. EMPRESYONİZM 195

BEŞİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDAKİ BÖLGESEL ETKİLER 200

SONUÇ 205
YARARLANILAN KAYNAKLAR 207

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Anonim 7

Resim 2. Stilize edilmiş kuş motifi 8

Resim 3. "Hindistan Gezisi" 8. yüzyıl 11

Resim 4. "Atlar" 12

Resim 5. "Manzara" (9 ya da 10. yüzyıl) 12

Resim 6. Chao Kan, "Karlı Nehir" Ku Hung Chung 13

Resim 7. Huang Ch'üan, "An Assembly of birds on a willow Bank", ipek üzerine mürekep ve boyalar (960-1279) 14

Resim 8. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yüzyıl) 15

Resim 9. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve boyalar, (12. yy. başları ... 16

Resim 10. Emperor Hui-tsung, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yy.) 17

Resim 11. Li Song, ipek üzerine mürekkep ve ışıklı renkler (1255) 18

Resim 12. Chü-Jan, "Uzun Mesafeler", (10. yüzyıl) 19

Resim 13. Kuo Hsi, ipek üzerine ışıklı renkler (1072) 20

Resim 14. Fan K'uan, "Çağlayanlar", (11. yüzyıl) 21

Resim 15. Fan K'uan, ipek üzerine mürekkepve az renkli (11. yüzyıl) 21

Resim 16. Emperor Hui-Tsung, "Kuş", (12. yüzyıl) 22

Resim 17. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yüzyıl sonu - 13. yüzyıl başı) 23

Resim 18. Ch'ien Hsüan "Genç Kuei-Fei'in Ata Binişi" (13. yy. sonları) 23

Resim 19. Ch'ien Hsüan, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1295) 24

Resim 20. Chao Meng-Fu, "Atların Suya Getirilişi", (13. yy. sonları) 24

Resim 21. Ma Yüan, ipek üzerine mürekkep ve az renkle (13. yy. başı) ... 25

Resim 22. Mu-Ch'ı, kağıt üzerine mürekkep ve az renkle (13. yy. ortaları) 26

Resim 23. Chao Meng-Fu, kağıt üzerine mürekkep ve renkler (1295) 27

Resim 24. Tang Ti, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (1338) 28

Resim 25. Wu Pin, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1600) 29

Resim 26. Wen Po-Jen, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1561) 30

Resim 27. Ch'iu Ying, "Han Sarayında Yaz Sabahı" (16. yy.) 31
Resim 28. Shen Chou, "Bahçeler", kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (15. yy. sonları) 31
Resim 29. Wu Wei, "Nehir Üzerindeki Balıkçılar", kağıt üzerine mürekkep ve parlak renkler, (15. yy. sonu 16. yy. başı) 32
Resim 30. Ch'ın Ying, kağıt üzerinemürekkep ve boyalar (1547) 33
Resim 31. T'ang Yin, saten üzerine mürekkep ve az renk (16. yy. başı) ... 33
Resim 32. Chou Ch'en, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1500) 34
Resim 33. Lan Ying, kağıt üzerine mürekkep ve parlak renkler (1650) 35
Resim 34. Yün Shou-P'ing, "Çiçekler", kağıt üzerine mürekkep ve az renk (17. yy.) 35
Resim 35. Kao Ch'ı-P'ei, "Manzara", kağıt üzerine parmakla resim (mürkkep ve boyalarla) (17. yy. sonu 18. yy. başı) 36
Resim 36. Yüan Yao, "Sonbaharda Dağlara Ziyaret", ipek üzerine mürekkep ve boyalar (1742) 37
Resim 37. Liang K'ar (13. yy.) 38
Resim 38. Liang K'ai (13. yüzyıl) 38
Resim 39. Wang Meng, kağıt üzerine mürekkep ve parlak renkler (14. yy. ortaları) 39
Resim 40. Ma Lin "Yağmurdan Sonraki Manzara", ipek üzerine mürekkep ve renk (1246) 40
Resim 41. Wu Li, ipek üzerine mürekkep ve parlak renkler 41
Resim 42. Hua Yen, kağıt üzerine mürekkep ve renkler (18. yy.) 42
Resim 43. Che'ien Hsüan, "Çiçekler", (13. yy.) 43
Resim 44. Lü Chi (15-16. yy.) 43
Resim 45. Shen Ch'üan "Tavus Kuşları" (1690) 43
Resim 46. Lin Ch'un, ipek üzerine renkler (12. yy.) 44
Resim 47. Shen Mou, ipek üzerine mürekkep ve az renk (1350) 45
Resim 48. Cuang Yüen-Ch'ı, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1707) 46
Resim 49. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve renkli boyalar (11. yüzyıl) 51
Resim 50. Anonim, "Bulutların Üzerinde Dolaşan Bodhisattva" (8. yüzyıl) 52

Resim 51. Fujiwara Takanobu, ipek üzerine mürekkep ve renkli boyalar (1188) 54
Resim 52. Anonim, ipek üzerine renkli boyalar (12. yüzyıl) 55
Resim 53. Anonim (1219) 56
Resim 54. Anonim (11. yüzyıl sonları) 57
Resim 55. Anonim, kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (1219) 58
Resim 56. Anonim (12. yüzyıl) 58
Resim 57. Fujiwara Nobuzare, kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (13. yy.) 59
Resim 58. Anonim, kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (13. yy. ortaları) 61
Resim 59. Shinkai, "Fudö Myö-ö", kağıt üzerine mürekkep (1282) 62
Resim 60. Anonim, "Küçük Köbö Daishi" (13. yüzyıl) 63
Resim 61. Hagen En-i, ipek üzerine mürekkep ve renkli boyalar (1299) ... 63
Resim 62. Anonim, "Sanjıo Sarayında Yangın" (13. yüzyıl ortaları) 64
Resim 63. Tenshö Shübun (15. yüzyıl) 65
Resim 64. Sesshü Töyö, Lavi (1495) 66
Resim 65. Sesshü Töyö, "Manzara" (1486) 66
Resim 66. Kanö Masanobu (16. yüzyıl başları) 67
Resim 67. Kanö Masanobu (16. yüzyıl başları) 68
Resim 68. Kanö Matanobu (16. yüzyıl) 68
Resim 69. Tosa Mitsunobu (16. yüzyıl) 68
Resim 70. Kanö Eitoku, "Turna Kuşu", Sürgülü kapı (1566) 69
Resim 71. Kanö Eitoku, "Çiçekler ve Hus Ağacı", Sürgülü küpı (1566) ... 69
Resim 72. Kaıhö Yüshö, "Manzara" (1602) 69
Resim 73. Kaıhö Yüshö, "Erik Ağacı", Sürgülü kapı (1602) 70
Resim 74. Hasegawa Töhaku, "Çam Ağaçları ve Çimenler" (16. yüzyıl) ... 70
Resim 75. Kanö Tannyü, "Balıkçılar", (17. yüzyıl) 70
Resim 76. Nijö Sarayından iç görüntü (17. yüzyıl) 70
Resim 77. Kanö Tannyü, "Çam Ağacı", Nijö sarayından ayrıntı (17. yüzyıl) 71

Resim 78. Anonim, "Kadınların Birlikte Eğlencesi", yaldız sarı kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (17. yüzyılın ilk yarısı) ... 72
Resim 79. Kanö Sanraku, "Manzara", yaldız sarı kağıt üzerine renkli boyalar (17. yüzyıl başları) 73
Resim 80. Ogata Körin, "Şiddetli Dalgalar", yaldızlı sarı kağıt üzerine renkli boyalar (1716) 74
Resim 81. Töshüsai Saharaku, "Kabiki Tiyatrosunun Aktörleri", renkli ağaç baskı (1794) 75
Resim 82. Suzuki Harunobu, renkli ağaç baskı (1770) 77
Resim 83. Kitagawa Utamaro, "Sevgililer", ağaçbaskı (1788) 78
Resim 84. Katsushika, "Fuji Dağının Görünüşü", ağaçbaskı (1823) 78
Resim 85. Kano Okulu 80
Resim 86. Kanö Hideyori, "Takao'daki Akça Ağaçlı Manzara", kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (16. yüzyıl ortaları) 81
Resim 87. Sö-ami, "Manzara", sürme kapı, kağıt üzerine mürekkep ve tek renk (16. yüzyılın ilk çeyreği) 82
Resim 88. Sesshü Töyö, "Kış Manzarası", kağıt üzerine mürekkep (15. yüzyıl) 83
Resim 89. Ajanta 89
Resim 90. Ajanta Resmi, 2. oyuk, M.S. 6. yüzyıl 91
Resim 91. Ajanta Resmi, 17. oyuk, ykl., M.S. 5. yüzyıl 92
Resim 92. Ajanta Resmi, 17. oyuk, M.S. 5. yüzyıl 94
Resim 93. Fra Ancelico 103
Resim 94. Fra Ancelico 103
Resim 95. Fra Ancelico 103
Resim 96. Paolo Uccello 104
Resim 97. Paolo Uccello 104
Resim 98. Paolo Uccello 105
Resim 99. Domenico Ghirlandaio "Chapel'deki Sassetti Ailesi" (1479-86) 106
Resim 100. Sandro Botticelli 107
Resim 101. Sandro Botticelli, "İlkbahar Allegorisi" (1478) 107

Resim 102. Sandro Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu" (1478) 108
Resim 103. Andrea Mantegna 109
Resim 104. Andrea Mantegna 109
Resim 105. Andrea Mantegna (1460) 110
Resim 106. Leonardo Da Vinci 112
Resim 107. Leonardo Da Vinci 113
Resim 108. Leonardo Da Vinci 113
Resim 109. Leonardo Da Vinci 114
Resim 110. Leonardo Da Vinci, "Mona Lisa" (1503-6) 114
Resim 111. Rafhaello, "Sistine Madonna" 115
Resim 112. Rafhaello, "Atina Okulu" 116
Resim 113. Rafhaello, "Transfigürasyon" (1517) 116
Resim 114. Michelangelo 117
Resim 115. Michelangelo 118
Resim 116. Luca Signorelli 119
Resim 117. Luca Signorelli 120
Resim 118. Antonello Da Messina 121
Resim 119. Vittore Carpaccio (1494) 124
Resim 120. Gentile Bellini (1496) 125
Resim 121. Giovanni Bellini (1505) 126
Resim 122. Giovanni Bellini 126
Resim 123. Giovanni Bellini 127
Resim 124. Giovanni Bellini 127
Resim 125. Giorgione "Uyuyan Venüs" 128
Resim 126. Giorgione, "Tempesto (Fırtına, Sağnak)" 129
Resim 127. Giorgione, "Kırda Konser" 130
Resim 128. Hurbert and Jan Van Eyck, Tempera ve yağlıboya,
3.35x4.75 m. (1432) 135
Resim 129. Jean Van Eyck, Arnolfini Ailesi 136
Resim 130. Jan Van Goyen, "Rhenen'in Görüntüsü" (1.02 x 1.36 m) (1646) 136

Resim 131. Hieronymus Bosch (131.5 x 172 cm) (1505) 137
Resim 132. Hieronymus Bosch (128.5 x 91.5 cm) (1505) 138
Resim 133. Pieter Bruegell, "Körler", (86.3 x 172.7 cm) (1568) 139
Resim 134. Pieter Bruegell, (1.18 x 1.61 m) 140
Resim 135. Pieter Bruegell, (1.14 x 1.63 m) (1565) 140
Resim 136. Pieter Bruegell, (1.18 x 1.64) (1565) 141
Resim 137. Albrecht Dürer, "Mahşerin Dört Atlısı" (1498) 143
Resim 138. Albrecht Dürer, "Annesinin Portresi" (1514) 144
Resim 139. Grünewald, "Çarmıhta İsa" 145
Resim 140. El Greco 148
Resim 141. El Greco, "Orgaz Kontunun Gömülmesi" 149
Resim 142. El Greco 150
Resim 143. Rubens "Manzara", (94.6 x 123.2 cm) (1635) 153
Resim 144. Rembrant 154
Resim 145. Rembrant 155
Resim 146. Caravaggio 157
Resim 147. Caravaggio 157
Resim 148. Murillo 158
Resim 149. Murillo 158
Resim 150. Caravaggio 159
Resim 151. Caravaggio 160
Resim 152. Antonio Canal, (76.8 x 116.8 cm) (1732-5) 161
Resim 153. Rubens 163
Resim 154. Rubens, "Manzara" 164
Resim 155. Van Dyck, "İngiltere Kralı I. Charles" 165
Resim 156. Velazquez 167
Resim 157. Velazquez 168
Resim 158. Velazquez, (3.23 x 2.76 m) (1656) 169
Resim 159. Nicolas Poussin, "Manzara" 172
Resim 160. Nicolas Poussin, "Manzara" 172
Resim 161. Claude Lorraine, "Manzara" 173

Resim 162. Claude Lorraine, "Manzara" 173
Resim 163. Antoine Watteau, (130 x 192 cm) (1718) 174
Resim 164. Rembrandt, "Kendi Portresi" 177
Resim 165. Johannes Vermeer, "Manzara" 178
Resim 166. Rembrandt 179
Resim 167. Rembrandt, "Aile Grubu" 180
Resim 168. Ingres, "Odalık", (71 x 100 cm) (1842) 185
Resim 169. Delacroix, "Halka Önderlik Eden Hürriyet",
(2.59 x 3.25 m) (1830) 188
Resim 170. Goya, "3 Mayıs" (2.6 x 3.45 m) (1808) 190
Resim 171. Constable, "Manzara" 191
Resim 172. Turner, "Manzara", (90.8 x 122.6) (1840) 192
Resim 173. Courbet, "İyi Günler Bay Courbet" (129 x 149 cm) (1854) 194
Resim 174. Manet, (92.5 x 129.5 cm) (1881-82) 197
Resim 175. Renoir, "Kayıkta Yemek" (1.3 x 1.73 m) (1881) 199

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA BÖLGESELLİK, YÖRESELLİK VE YERELLİK KAVRAMLARI

Dünya tarihi incelendiğinde yeryüzünde çeşitli kültürlerin oluşup geliştiği görülür. Kültürlerin oluşmasında en büyük etken, farklı bölgelerde gelişen sanat olaylarıdır. "Sanat, kültürün en hassas göstergesidir" şeklinde tanımlanabilmektedir. Sınırları belirlenmiş bir yörenin sanat üslubu, çevresindeki kültür ve sanat etkileriyle, o bölgenin iç gelişmesinin etkilerinin bir göstergesidir. Her kültür, içinde yer aldığı doğal mekanla bağlantılıdır. Ekolojik denge, harita, jeopolitik insan ilişkileri belirleyici etken olabilmektedir. Bu nedenlerle sanat tarihi de, sanat olaylarını coğrafi yapı içinde irdelemeyi amaçlar.

Bölgesel etkilerin sanata yansıması konusunu açıklamak için öncelikle bu kavramların tanımlarını vermek gerekir. "Bölge; sınrları idari ve iktisadi birliğe, arazi; iklim ve bitki özelliklerinin benzerliğine veya üzerinde yaşayan insanların ayrı soydan gelmiş olmalarına göre belirlenen toprak parçası, bölgesel ise bölgeye özgü"[1] anlamındadır ve coğrafyaya göre dar bir alanı ifade eder. Bölge faktörü, özellikle haberleşme ve ulaşımın az olduğu dönemlerde, sanat üslubunu belirleyen en güçlü faktörlerden biri olmuştur. Sözgelimi; bir ülkenin fiziksel ve bölgesel şartları, o ülkede yaşayan insanların yaşamı dolayısıyla tarihi ve sanat tarihi arasında bağlantılar olduğunu gösterir. İklim, hammadde kaynakları, barınma şekilleri, sosyal ve kültürel yaşamları, çevresel farklılıklar, nüfus, coğrafi şekiller ve ekonomik nedenler sanatı doğrudan etkileyen unsurlar olabilmektedir.

Bunun dışında tezimde irdelemeyi amaçladığım bölgesellik, yöresellik ve

---

1 Meydan Larousse, **Büyük Lügat ve Ansiklopedisi**, C.3, (İstanbul: 1969), s.365.

yerellik sorunu ise, sanat tarihinin bir başka boyutunu kapsar. Bunlar tarih, din, ekonomik koşullar ve akla gelmeyen binbir çeşit etkileşimin anlatımıdır. Toplumların hayalgücü, duygusallıkları, inançları, direnme ve benimseme güçleri, hem çevrelerini değiştirme, hem de kabullenme olanağını biraraya getirir. "Bu süreçler sonunda belirli yörelerde kristalize olmuş sanat üslupları ortaya çıkar"[2]. Böylece yaygın olduğu bölgenin adıyla anılan pekçok genel üslup da kendi koşulları içinde ortaya çıkar.

Yerellik, sözlük anlamıyla "sanatta yalnızca bir bölgeye özgü olan her türlü oluşumun genel niteliğidir. Bir üslup, bir anlayış, ya da bir öğe yerel nitelikte olabilir"[3]. Yöresel üslup tartışması ise, belirli bir yörede karşımıza çıkan sanatın hangi koşullar altında biçim kazandığı ve başkalaştığını belirtmek üzere yapılır. Bir üslubu, yakın çevresinden ayıran nitelikler, hem bir iç gelişme, hem de sayısız alışverişlerin sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca konu bütünlüğü içinde irdelenmesi gereken diğer bir konu ise "etkilerin" dönemsel üslupların oluşturulmasındaki önemidir. Bu nedenle ulusal üslup özellikleri ve dolasısıyla bireysel üslup özellikleri bölgelerdeki sanatı etkileyen önemli faktörlerden sayılmaktadır. Örneğin, Leonardo da Vinci ve Albert Dürer Rönesans ustalarıdır. Her iki sanatçı da Rönesans gözü ve görüşü ile çalışmışlardır. Sözgelimi Leonardo da Vinci'den kaynaklanan güzellik duygusuna dayanan bir İtalyan biçimciliğinden, Dürer'den ise, gerçeklik, doğruluk kaygısına dayanan bir Alman anlatımcılığından söz edilir. Dürer ve Leanardo'nun resimlerindeki bu özellikleri Alman, İtalyan ya da daha genelleştirerek bütün kuzey ve güney bölge sanatlarının özellikleri diye kabul edilir ve örnekler çoğaltılabilir. Tiziano ile Cranach, Michalengelo ile Baldung Green arasında görülen özellik, Barok dönemi sanatçıları Tintaretto ile Brueghel, Rubens ile El Greco arasında da görülmüştür.

Bu ulusal görüş özelliklerinde de ayrılıklar bulunmaktadır. Bunun yanında

---

2 Kaya Özsezgin, "Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri", **Sanat Üzerine**, (Ankara: Hacettepe Ünv. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985), s.33.

3 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, (Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994), s.256.

Tiziano ile Rafhaello aynı ulusun ressamları olsa bile, kendi aralarında, onlar da yöresel bir takım özelliklerle ayrılırlar. Böylece Floransa atölyelerinin biçim ve çizgi ustalıklarından, Venedik okulunun renk duygusundaki inceliklerinden, Roma okulunun anıtsal niteliğinden ya da düzen düşkünlüğünden söz edilir. İtalyan sanatçıları ise çeşitli sanat çevrelerine göre gruplandırılırlar. "Dönem üsluplarının ülkelere, uluslara, okul, atölye ve sanat çevrelerine göre türlü özellikler göstererek sanatçının görüş biçimini oluşturduğu ve sanatçının kişiliğinden doğan çizgi akışı, kompozisyon düzeni, ışık gölgesi gibi farklılıklar ortaya koyduğu görülür"[4].

Bunun dışında konumuzla ilintili olan bir başka konu ise, insanın yaratma sürecini etkileyen bölgesel faktörlerdir. Coğrafi yapı, doğal şartlar, iklim, akarsu, engebeler gibi özelliklerin insan yaratıcılığı üzerindeki etkileri yerine göre oldukça önem kazanabilmektedir. Örneğin, aynı siyasi kuruluşun farklı uzantıları sayılan İran Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu mimarisinde görülen bazı farklılıklar yerel, fiziki coğrafya ve madde kaynaklarına bağlanmaktadır. İran'da olağanüstü parlak örnekler veren tuğla mimarisi, Anadolu'da yerini taşa bırakmaktadır. Yörenin jeolojik koşullarının ürünü özellikle, taş, tuğla gibi bir yerden başka bir yere taşınması güç olan malzeme, yörenin mimarisinde varlığını ağırca hissettirmektedir. Mezapotamya'nın kerpiç yapıları, İran'ın tuğla mimarisi, taşsız bir bölgenin zorladığı malzeme tercihidir. Türlü göçler ve kavim hareketleri sonucu, zaman içinde yerini yurdunu değiştiren toplumlar, yeni malzeme seçenekleriyle kalmış ve sanat problemlerini bu malzemenin plastik imkanlarıyla çözümlemeye çalışmışlardır[5].

Özetlemek gerekirse yerel konular, halk sanatına ve folklora ilgi duyma şeklinde belirtilmiştir. Yöresel resmin güçlü bir ilgi alanı oluşturmasının belli başlı nedeni belki de bu ilgi alanının tek yoğun odağını oluşturmasıyla ilgilidir.

---

4 Mazhar İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüpoğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, (Üçüncü Basım. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 521, 1972), s.9-10.

5 Selçuk Mülayim, **Sanat Tarihi Metodu**, (İkinci Basım. Eskişehir: Bilim Teknik Yayınevi, 1994), s.264-265.

İKİNCİ BÖLÜM

DOĞU RESİM SANATINDAKİ BÖLGESEL ETKİLER

2.1. ÇİN SANATI

Çin köylüsünün daha ilk çağlardan başlayarak yaşamını ustaca bir uyumla doğanın düzenine göre ayarlaması, sanat alanına da yansımakta ve Çin sanatının kimi ayırdedici özelliklerini açıklamaktadır. Çin sanatı bütün karmaşıklığıyla, dengeli ve ölçülü bir bütün, bir hümanizmin ifadesidir. İnsanın doğayla bütünleşme gereğini duyduğu mimari düzenlemede bile doğanın yasalarına ve düzenine boyun eğdiği bahçe sanatı bunun en güzel örneğidir. Buna karşılık sanatın bir de yapıcı işlevi vardır; bir hiçten dipdiri bir dünya yaratır. Sanatçının bu yaratıcılığı, göğün yaratması gibidir; varlığının bütün gücünü ortaya koyarak salt gerçeği yakalar. Yeryüzü kabuğunun temel öğeleri olan dağların ve suların bu yaratıcılıkta belirleyici bir işlevi vardır. Dünyanın iskeleti olan dağ, değişmezlik, denge demektir, göğe yakın olduğu için de doğaüstüyle aramızdaki bağdır. Akışkanlığıyla her biçime uyabilen su, toprağın damarlarında akar; yolun gerçek özü odur. Dağ ve su bilgenin evrenle bütünleşmesini sağlar. Bitki ve hayvan gibi, insan'da kendi çapında katıldığı bu "doğal" dünyanın görünümlerinden ancak biridir, ama dünyaya katılırken, bütün duyumsal yetilerini harekete geçirdiği için, genel bir sanat eserinden de bunu bekler, onu görmek, duymak, ellemek ister.

Tüm Çin sanatının belirleyicisi olan ölçü, denge ve duyarlılık anlayışının en önemli ögesi çizgidir. Gerçekliğe çok erken bir dönemde, özün ortaya çıkarılmasını temel alan biçimsel bir anlayışla yaklaşılmış, bu da resim yazısından (piktogram) düşünce yazısına (ideogram) varan bir geçiş süreci sonucunda yazının doğmasına ön ayak olmuştur. Hat sanatı ile ondan kaynaklanan resmin, sanatsal yaratının en seçkin

biçimleri olarak kalmasının nedeni budur. Plastik sanatlarla uğraşanlarda da bir biçimi bütün ayırt edici özelliklerini canlandıracak bir hacme dönüştürmek için kıvrak bir çizgiyle çevreleyen bu "özü doğrudan yakalama" yetisi egemendir. Örneğin, vazoların yüzeyindeki eğriler ve karşı eğriler hiçbir zaman durağanlığa düşmeyen ustaca çizgi ve hacim oyunlarıyla birbirini bütünler.

Buddhacılığın Çin sanatına katkısı çok büyüktür; daha 5. yüzyılda üç yüzyıl boyunca tüm sanatsal etkinliklere egemen olan ve kısa sürede Hint kaynaklarından uzaklaşarak mükemmel bir özümseme gücünün örneğini oluşturan ve biçim bakımından ulusal nitelikli bir heykel sanatının doğmasına yol açan odur. Çin'de , yaşam ve düşünce biçimleri, dinler ve sanatlar birbirleriyle iç içe geçerek özgün bir bütün oluşturur. Bu bütün bileşenlerden farklı, ama bunlarsız da var olamayacak bir bütündür. Bu nedenle Çin'de üsluplar, batı'da olduğu gibi bir tekniğin gelişmesiyle değil altın çağındaki bir düşünce ya da dinin genellikle yaşama, özel olarak da sanata egemen olmasıyla tanımlanır. Çin tarihinin her önemli dönemde ötekilerden daha ağır basan bir sanat biçiminin ortaya çıktığı görülür. Eski dönemlerde bronz, buddhacılık ile heykel, sonunda da, seramikle birlikte ön sırayı alan resim[6].

2.1.1. Çin Resim Sanatını Etkileyen Etmenler

Çin, eski Mısır gibi kapalı bir bölgedir. Ancak bu ülkedeki uygarlık yalnız kendi olanaklarının yanında yabancı halkların da önemli siyasi ve kültürel etkileri ile gelişmiştir. Çin Sanatı, Mezopotamya gibi geçmişi çok eskilere dayanmamaktadır. Geleneklerine bağlı ülke olmasından, Çin sanatı günümüze kadar gelebilmiştir[7].

Zengin coğrafi ortamın, Çin medeniyetinin gelişmesinde büyük etkisi olmuştur. Çin medeniyeti Sarı nehrin (Huang-ho) meydana getirdiği büyük çamurlu ovada doğmuştur. Mevsimler arasındaki şiddetli farklar yüzünden buranın iklimi oldukça serttir. Ama yaz musonları bitkiler için gerekli olan sıcaklık ve rutubeti sağlamaktadır. Toprak ise çok verimlidir. Doğa şartlarının ve hatta etnik köklerin farklılığı, bölgeciliklerin sürüp gitmesini desteklemiştir. Güneybatı'dan ormanlarla dolu yük-

6 **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, C.6, (İstanbul: 1983), s.2706.

7 Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 4. Basım, (İstanbul: Remzi Ketibevi, 1992), s.295.

sek dağlar, kuzeybatı'dan bozkırlar ve çöllerle kaplı olan Çin, dışa az dönük olarak gelişmesini kendi kendine yapmıştır. Orta Asya stepleri, Çin'in dışarıyla bağları için bir engel meydana getirdiği kadar, bağlantı hizmetini de görmüştür. Himalaya dağları bile Hindistan ile temas kurulmasını engelleyememiş ama Çin medeniyetine kendine özgü bir orjinallik kazandırmasına katkıda bulunmuştur.

Çin sanatının hem resim hem de heykel de M.Ö. 10000. yıllardan itibaren Uzakdoğu sanatlarının anası olarak kabul edilmesi ve bütün Doğu Asya'nın Çin kültüründen etkilenmesi hep bu orjinal kişilikten kaynaklandığı belirlenmiştir[8].

Çin, eski devirlerden itibaren işgaller ve tahripler görmesi, ulusal aşamalar üzerinde güvenilir bir çalışma yapılmasını engellemiştir. Çin sanatının gelişmesine olan ilgi, J.G. Anderson'un 1921'de yaptığı Kuzey Çin'deki kazılardan sonra başlamıştır. Kazılarda bulunan kapların kırmızı bir fon üzerine, kahverengi ve siyah helezon desenler şeklinde yapıldığı görülmüştür. Bu desenlerde dinamizm göze çarpmaktadır[9].

Çin sanatı, ülkenin ikliminden doğmuştur. Ülke iklimi, Çin düşünüşünü ve inancını etkilemiş, biçimlendirmiştir. Çin'de genellikle iki mevsim yaşanmaktadır. Yaz iş ve çalışma mevsimi, kış yuvaya kapanma, karanlık ve karamsarlık mevsimidir. Doğadaki ikilik hayat felsefesinde, ahlak anlayışında, inanışında dolayısıyla sanatında kendini göstermiştir. Ying ve Yang'ın, iyilik ve kötülüğün, saadet ve acının, aydınlık ve karanlığın bu iki temponun sonucu ortaya çıktığına inanılmaktadır. Özellikle resim sanatında büyük bir duyarlılığa ve ruh hallerin belirlenmesine yardımcı olduğu gözlenmiştir[10].

Kıvrımlardan oluşan çizgi demetlerinde maddenin ruha çevrilmesi, doğa manzaralarının katı gerçeği olarak dikkat çekicidir. Bu ikilik dönüp dolaşıp bütünü ifadelendirebilen çizgi ustalığına ulaşmış ve Çin yazısıyla da doğadaki nesneler ve görünüşler çizgi şeması haline getirilmiştir. Resim ise Çin hayatı ve hayal gücünün

---

8 Meydan Larousse, **Ön. Ver.**, C.4, s.470.

9 Turani, **Ön. Ver.**, s.297-298.

10 Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi**, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1982), s.185-186.

ifadesi olmuştur. Buda'nın ve ejder figürlerinin çok rastlanır olmasının temeli bu nedenlere dayandırılmaktadır[11]. (Resim 1)

Resim 1. Anonim.

2.1.2. Dönemlerde Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması

Ülkenin bilinen ilk sülalesi Şang sülalesidir. Şang zamanında kral mezarlarında çok renkli resimlenmiş dev maskelerin ve stilize hayvan tasvirlerinin bulunduğu görülmektedir (Resim 2). Bu motiflerin Şang sülalesinin yarı büyüsel, yarı süsleyici ana motifleridir. Resim semboller halindeki piktografik Çin yazısının gelişmesi , yazı ve resim ortak kaynaklı olduğu kanaatini doğurabilir. Yazıya da, resme de eski Çin'de mucizevi ve büyüsel değerler yüklenmiştir. Bu yüzden Çin ressamların yaptığı resme yazılar yazması oldukça doğal bir olaydır. Hatta resmin değerini arttırdığına inanılmaktadır. Çin yazısı, kaynağında resim olarak değerlendirilir.

Çu sülalesi, MÖ. 1027-1249 yıllarında hüküm sürmüştür. Çu zamanından kalan helezon biçiminde yapılmış geometrik süslemeli bronz eşyaları ve toprak kaplar göze çarpmaktadır. Bu süslemeler eski Orta-Amerika kültürünün özelliklerini de yansıttığı düşünülmektedir. Özellikle MÖ. 11. yüzyıllarda görülen hayvan biçimli kapların üzerindeki ince çizgili helezonların, yıldırım ve yağmuru simgelediği ve verimliliği ifade ettikleri sanılmaktadır. Çin döneminin son derece ince bir teknikle yapılmış

11 Zahir Güvemli, **Resim Sanatı ve Türk Resmi**, (İstanbul: Ak Yayınları, Sanat Kitapları Serisi: II, 1987), s.10-11.

bronz kaplarının üzerlerinde turkuaz, kırmızı ve kahverengi emayların yer aldığı görülmektedir.

Resim 2. Stilize edilmiş kuş motifi.

Çu sülalesi dönemine ait bir efsaneye göre, ilk Çin hükümdarları (yazıyı bulan Fu-hsi; tarımı bulan Şin-nung; Çinlilere giyinmesini, barınmasını, vb. öğreten Huang-di) ve onları izleyen sülale (Hsia) daha ilk zamanlardan başlayarak, imparatorluk çağındaki kadar kalabalık ve geniş olan bir Çin'i yönetmişlerdir. Söz konusu efsaneler aslında, Çin devletinin eskiliğini kanıtlamak için, yerel efsanelerin kesintisiz bir tarih çerçevesinde birleştirilmesiyle ortaya çıkmışlardır. İlk imparatorların tümü, değişik görünümler altında, toplanmaktan uzak olan Çin uygarlıkları, birbirlerinden günümüzdekinden daha sıcak olan Kuzey Çin kırlarıyla (filler ve gergedanlar avlanmaktadır) ve çeşitli halklarıyla ayrılmakta, doğayla uyum içinde bulunmaya özen gösteren küçük kırsal topluluklar halinde yaşamaktaydılar. Bu anaerkil kökenli toplumun toteme dayanan, klan özellikleri gösteren yanları bulunmaktaydı[12].

Çin M.Ö. 6. yüzyıldan M.Ö. 3. yüzyıla kadar oldukça karışık bir dönem içindedir. Bu zaman içinde Çin değişmeye uğrar. Bu değişmede memlekete yapılan yabancı akımların payı bulunmaktadır.

Han sülalesi dönemi, MÖ. 206-220 yılları arasındadır. Üst tabakaya ait

12 Gelişim Hachette, **Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, C.3, (İstanbul: 1993), s.793.

olanların Konfüçyüs, halk tabakaya ait olanların ise, Toist dinine mensup olduğu anlaşılmaktadır. Bu devirde kral mezarları içindeki mekanlar, duvara oyulan çizgisel resimlerle donatılmışlardır. Bunlar bir çeşit kabartma resimlerdir. Bu kabartmalar Çin'in o zamanki canlı ve hareketli kültür yaşamını yansıtan, bol figürlü çalışmalardır. Yağmur, rüzgar, şimşek ve gökgürültüsü gibi kozmik olaylar, figürler ile simgeleştirilmiştir. Simgeleştirmenin Çin'e batıdan geldiği düşünülmektedir. Bu dönemde fırça ile yapılmış resimlere çok az rastlanır. Keçi ve tavşan tüyü fırçaların bulunmasıyla, Çin'li ressamlar düzelmesiz, bir defada sonuca gidilen resim tekniğini oluşturmaya başlamışlardır. Zemin olarak elde yapılmış kağıt ve ipek bez kullanılmaktadır. Han dönemine ait tüm yapılarda kullanılan serbest çizgisellik, figürlerin biçimlenişlerinde de egemen olmuştur. Bu dönemde ipek dokuma gelişme göstermiş, boyasız ve desensiz olan ipekler, kervan yoluyla batı'ya gönderilmiştir. Çin'de kullanılan ipeklerin ise, bulut desenli, geometrik motifli, hareketli hayvan figürlü oldukları dikkat çekmektedir. Bu motifleri lake imalinde kullanılan aletlerin üzerlerinde de görmek mümkündür[13]. Ayrıca dalgalar halinde gösterilen dağ silsileleri de birer resim unsuru olmuştur.

Han sülalesinin sonunda, Hindistan'da doğan ve Uzakdoğu'ya doğru yayılan Budizmin, M.Ö. 1. yüzyılda Çin'e, Türklerden girdiği ve Ein'in yerli dinsel inançlarıyla kaynaştığı görülmüştür. Bu dönemde Budizme ait sahneler, uzun resim şeritlerine yapılmaktadır[14].

Fırça resmi ve yazısı da, Çin'in en büyük yazarı kabul edilen M.S. 321-379 yılları arasında yaşamış, Vang-Hsib-Şib'den sonra büyük değer kazanmıştır. Fırça lekesinde insan kişiliğinin yansıması ve biçimlenmesinin en yüksek duruma ulaşması, bu tekniği daha da önemli kılmıştır. "Eski rüle resim kopyalarından ve yazılarından 4. ve 5. yüzyıl ressamlarının her türlü resimsel anlatımı başardıkları, konunun tüm ayrıntılarını sayısız denemelerle çizip tanıyarak, tüm resim kompozisyonunu bir defada gerçekleştirdikleri bilinmektedir"[15].

---

13 **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, C.I, (İstanbul: Bateş Yayınları, 1980), s.45-46.

14 Sezen Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s.103-104.

15 Sanat Tarihi Ansiklopedisi, **Ön. Ver.**, s.46.

Bundan başka Liang sülalesinin egemen olduğu Çin'in güney bölgesinde, resim sanatında büyük gelişmeler görülmüştür. Dönemin sanat eleştirmeni Hsieh Ho, ressamların uyması gereken altı ilke belirlemiştir. Bu ilkeler bütün Çin sanat anlayışının temel kavramını teşkil etmektedir. "İlkelerden birincisi; doğadaki ruhu ve enerjiyi kavramak, her şeye hayat veren bu özü resme aktarmaktır. Daha sonraları Budist bir mezhebin mensupları olan Zen mistikleri, bu enerjinin ressamın kendi içinde olduğuna inanmışlardır. Bu esrar dolu enerji olmadıkça, resim biçimleri ondan yoksun kaldıkça, resmin bir anlamı ve hayatiyeti olacağını, Çin'de hiçbir düşünüş ve eleştirmen kabul etmemiştir. İkinci ilke, bu enerjiyi kağıt ya da ipek üzerine aktaran ve yapısal bir kudreti olan fırça darbesidir. Üçüncü ilke, doğanın benzerliğini yansıtmak, dördüncüsü doğru rengi sürmek, beşinci; düzene özen göstermek, altıncı ilkeyse geleneği sürdürmektir. Bu son ilke Çinli ressama hem zengin bir resim sözlüğü sağlamış hem de geleneği korumakta olan önemli bir görev vermiştir"[16].

Budist Çin üslubu, M.S. 618-906 arasında varlığını sürdürmüş, Tang sülalesinin erken döneminde gelişmiş ve orjinal bir nitelik kazanmıştır. Düzende sadeleşme görülmesine rağmen, desen üslubu ortaya konulmuştur. Buda'nın hayatına ve dinsel serüvenlerine ait olaylar konu edilmiş ve bunlar tek bir manzara düzeni içinde gösterilmiştir. Doğallık, manzaralardaki inandırıcı sunuşla saf Çin özelliklerine devam edilmiştir.

M.S. 6. yüzyılda Çin'in sadece Kau-Kai-Çe'nin resimlerine sahip olduğu, bu ressamın da kendi zamanına ya da önceki hayata ait küçük eserler yaptığına inanılmaktadır. Çin'li ressamın, halen British Museum'da bulunan "Saray Kadınlarına Tavsiyeler" adlı resimlerinde, doğa motiflerine çok uzaklardan bakıldığı görülmektedir. Öyle ki resimlerde yukarıdan aşağıya doğru yer alan figürler de, uzaklıklara göre daha az farklar göstermişlerdir. Bu resimler rulo halinde olup "Makimono" diye adlandırılır. Sağdan sola açılan Makimono'lar Uzakdoğu sanatının en ilgi çeken buluşlarından biridir ve bu ilgi çekici olay başka hiçbir kültürde yoktur. Resim seyretmek zamanla kayıtlı olmaktadır. Böylece resimdeki sahneler birbirlerine

16 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.104-105.

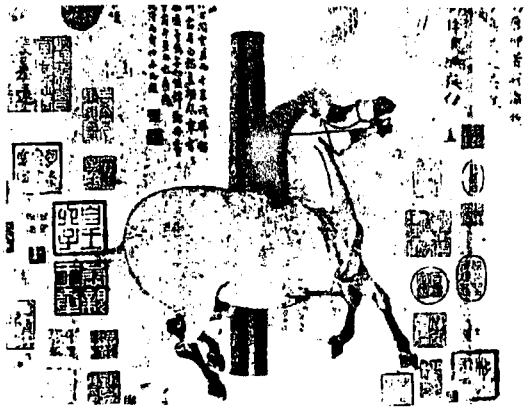
bağlanmakta, bir kısım kaybolmadan, diğer kısım göz önüne gelmektedir. Ayrıca 6. yüzyılda yaşamış Kore'li kralların, cilalı granit üzerine doğrudan doğruya yapılan, konularının zamanın köstümleri içinde gösterilmiş kişiler, sembolik çiçekler ve kıvrık dalların oluşturduğu resimler oldukça dikkat çekicidir. Bu çağ Çin için büyük lüks, ihtişam ve refah dönemi olmuştur. Matbaanın icadı da Tang sülalesinin sonlarına rastlamaktadır.

Çin resminin M.S. 8. yüzyıldaki büyük ustaları Wu Tao-tsi, Wang Vei ve Han Kan'dır. Bu ustalardan Wu Tao Tzu, İtalyan Rönasans sanatçısı Migelangelo ile karşılaştırılan bir ün kazanmıştır. Üç yüzden fazla freks yapan ve renkten çok büyük çizgi kudreti göstermiş ve fırçasını dahice kullandığı görülmüştür. Tang döneminde, sonraları ilgilenecek birçok konu ve tarz yakalandığı gözlemlenmiştir. Ressam Yen Li-Pen tarihsel kişileri ve Hindistan gezisi (Resim 3), Han Kan kudurmuş atları (Resim 4), Li Ssü-hsün mavi ve yeşillerle bezenmiş peyzajları, Wang Wei son derece detaylı peyzajları (Resim 5) bulunmaktadır. Wau Tao-tsi ise kimi zaman son derece ince çizgilerle, bazen de kalın fırça vuruşlarıyla resim yapmıştır.

Resim 3. Hindistan gezisi (8. yüzyıl).

Doğaya olan aşırı ilgi nedeniyle manzara resmi, Çin resminde önemli yer tutmaktadır. Fakat bölgeler arasında farklar bulunmaktadır. Güney ve kuzey Çin'deki manzara ressamlığında olduğu gibi. Kuzey üslubunda çizgiler sert, düzey katı, ton kontrastları daha büyüktür (Tang Dönemi). Güney üslubunda ise esrarlı ve sisli bir atmosfer yaratmak için, yuvarlak, sakin ve rahat çizgilerin kullanıldığı

görülür. Bu durum kuzeyin sert ve dramatik havasına tercih edilmiştir. (Bu güney üslubu Song sülalesi döneminde ağırlığını hissettirmiştir)[17]. (Resim 6)



Resim 4. Atlar.

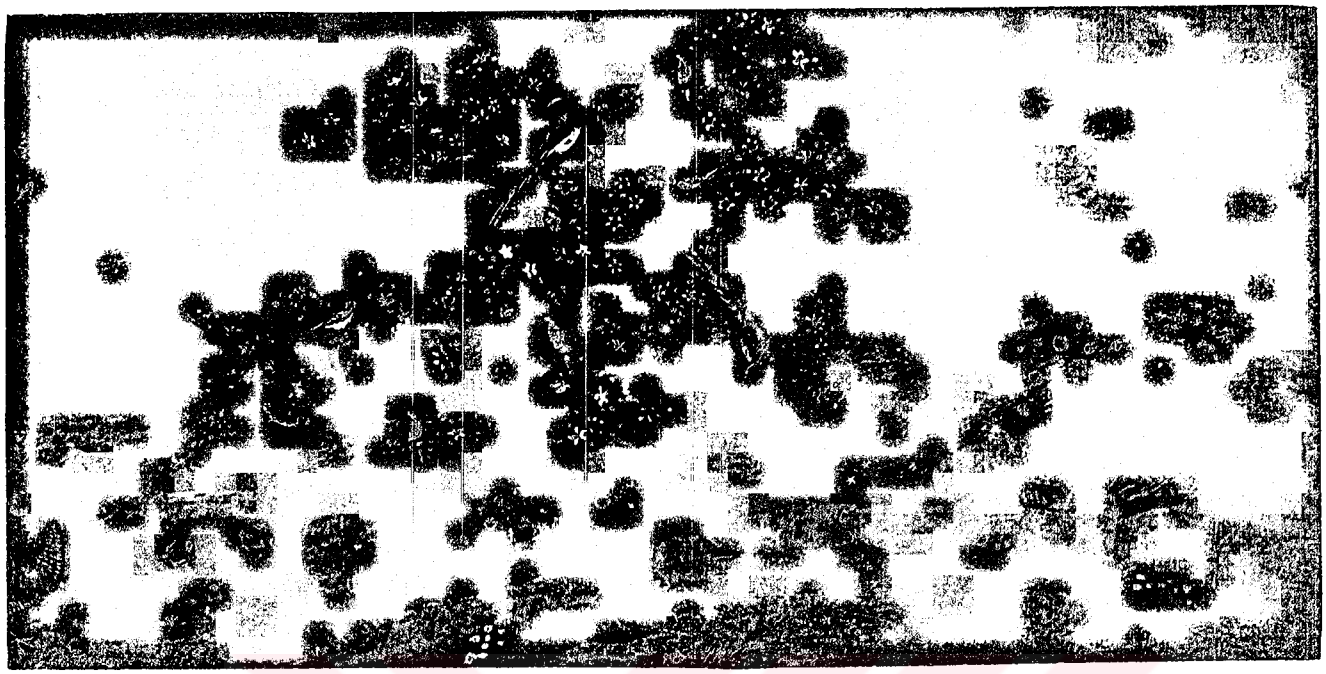
Resim 5. Manzara (9 ya da 10. yüzyıl).

17 Turani, **Ön. Ver.**, s.301.

Resim 6. Chao Kan "Karlı Nehir" ve Ku Hung Chung

Tang döneminin yıkılmasının ardından başlayan "Beş Sülale" (906-960) döneminde, kurulan akademiler ve sarayda kurulan atölyelerde tuşe mürekkebiyle en iyi kağıtlar kullanılarak resimler yapılabiliyordu. Basılı kitapların bu dönemde gerçekleştirilmiş olabileceği düşünülmektedir.

Beş Sülale döneminden sonra Song sülalesi (960-1279) görülmektedir (Resim 7). Song sülalesi Çin'e, Çeli bölgesi dışında egemen olmuştur. Moğollar 1126'da Song sülalesi hükümdarlarından Hovei-tsongü esir alınca, Song sülalesi Güney Çin'e göç etti. Moğollar kuzeyde "Altın Krallar" adı altında Kin sülalesini kurdular. Güney'e yerleşen Song sülalesi bu bölgede, 1279 yıllarına kadar hüküm sürmüştür. Song sülalesinin zayıf döneminde, yazı üstadı ve ressam aynı sözcük altında ifade edilmekte ve Çin yazısına fırça resmi gibi önem verilmektedir. Çin kültürü resimde yazısal çizim ve boyamayı keşfeden ilk kültür niteliği taşımaktadır. Avrupa sanatı ise, resimde, yazısal biçimlemeye ancak Barok döneminde ulaşmaya başlamıştır. Boyanın fırça darbeleriyle kendine özgü bir niteliğe kavuştuğu anlaşılmıştır. Ancak Avrupa'nın en erken 17. yy anlamaya başladığı bu sanat kalitesi, Çin'de büyük bir ihtimalle 1000 tarihlerinden daha önce anlaşılmıştır. Çin yazısı, sulu mürekkep kullanılarak fırçayla yazıldığından, kişisel karakteri ve heyecanı da yansıtmaktadır. İşte aynı fırça ile yapılan resimde, bu fırça tuşu ifadesi, kendine özgü resimsel bir anlatımı olmaktadır.

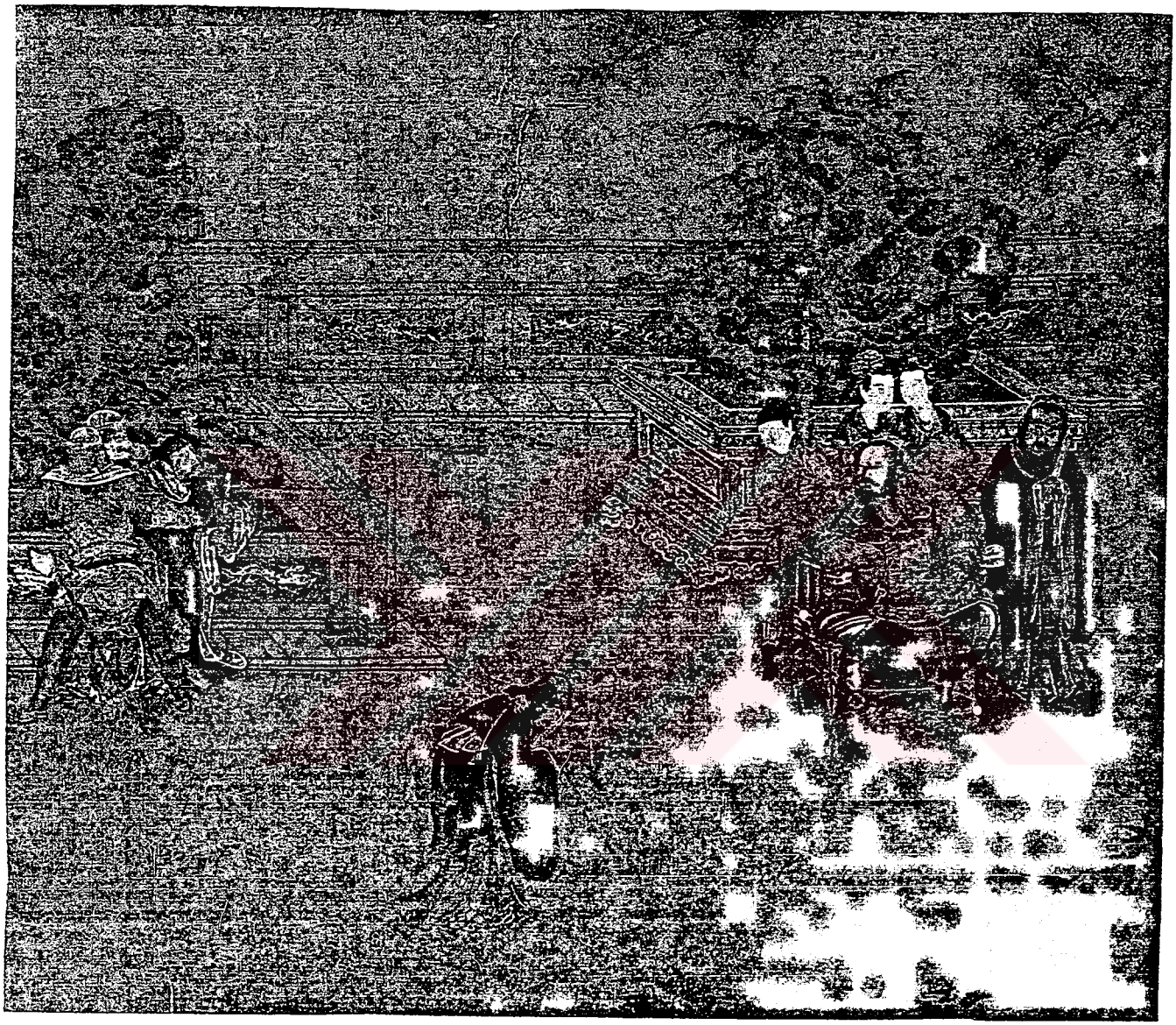


Resim 7. Huang Ch'üan, "An Assembly of birds on a willow Bank", İpek üzerine mürekkep ve boyalar (960-1279).

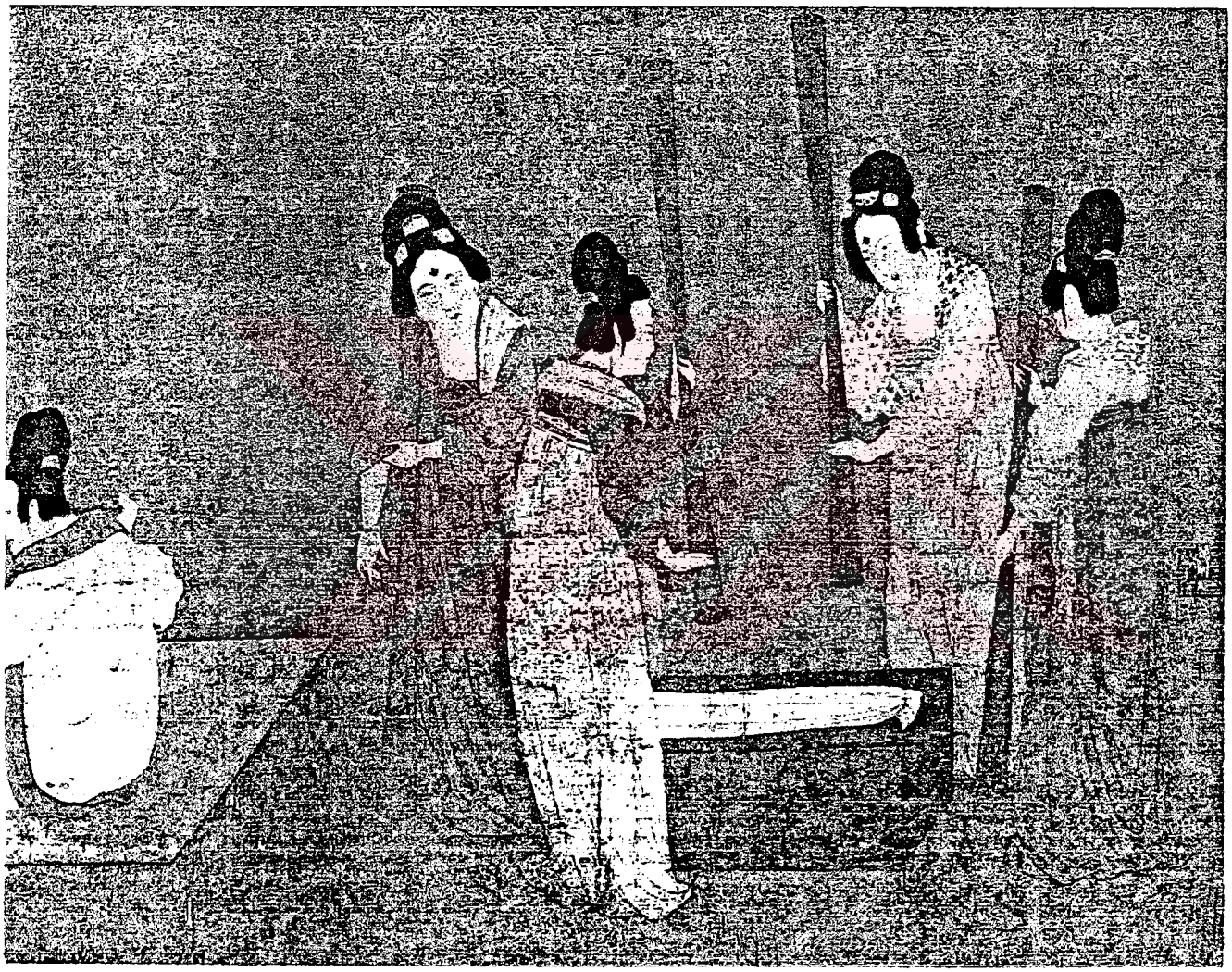
Bu sülalede de bazı bölgesel farklar göze çarpmaktadır. Güney Song'un geliştirdiği tüp resim tekniğine karşı, kuzeyde, eski akademilerin renk güzelliğine ve uygulamada minyatür inceliğine değer veren inanç itibar görmüştür (Resim 8, Resim 9, Resim 10, Resim 11).

Çin'de, geçmişe özlem ve milli efsanelere bağlı görüşler de Song sülalesi zamanındadır. Bu dönemde Taoist görüşte, kendine uygun bir güç bulunmuştur. Çu Hi adlı filazof, kendi görüşlerini bir çeşit Yeni Konfüçyüsçülük ya da Çan Budizmi ile birleştirmektedir. Bu Budizm batı'da Japonya'daki adıyla yani "Zen" olarak bilinmektedir ve Çin'e 6. yy'da girmiştir. Zen büyük mezheplere karşı yararlı bir tepkidir ve "gerçek ortama dönüş" olarak kabul edilmektedir. Zen, herşeyden önce bir tasavvur ve irade disiplinidir. Zen'e göre ruhun, doğa içinde yaşaması istenmektedir. Bu düşünce tarzının sanata sağladığı yararlar çok büyüktür.

Resim 8. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yüzyıl).



Resim 9. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yüzyıl başları).



Resim 10. Emperor Hui-tsung, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yüzyıl).

Resim 11. Li Song, ipek üzerine mürekkep ve ışıklı renkler (1225).

Sözgelimi, Çin sanatında kullanılan konulardan uzun mesafeler (Resim 12), vahşi dağlar (Resim 13), akşam karanlığında göl suları, çağlayanlar (Resim 14), uçurum kenarından aşağı sarkmış çamlar (Resim 15), rüzgarda titreşen kamışlar, hep bu düşüncenin keşfettiği ve insan ruhunun dinlendiği, huzur duyduğu, keşfedilmiş yeni doğa kurallarıdır. Bu yeni doğa kurallarıyla, bölgenin doğal güzelliklerini yansıtma fırsatı bulmuşlardır. Bu yeni konular için, çini mürekkebi kullanılmaktaydı. Fakat ayrıntılara fazla olanak verilmiyordu. Lekelerle, açık-koyu değerlerin çeşitli derecelerini doğanın optik izlenimlerine göre yansıtıyordu. Çin'in zengin, kontrastlı peyzajı, sisli atmosferi arasından kendini yer yer gösteriyordu. Bu nedenle Buddha'ya ait eski "boşluk" teorisi, yeniden değer kazanmıştır. Zen anlayışındaki peyzajlar, aydınlık ve sınırı belli olmayan bir alanı göstermektedir. Bu boşluk içinde görülmeyenlerin de, seyirci tarafından tasarlanması ve tamamlanması gerekmektedir.

Resim 12. Chü-Jan "Uzun Mesafeler" (10. yüzyıl).

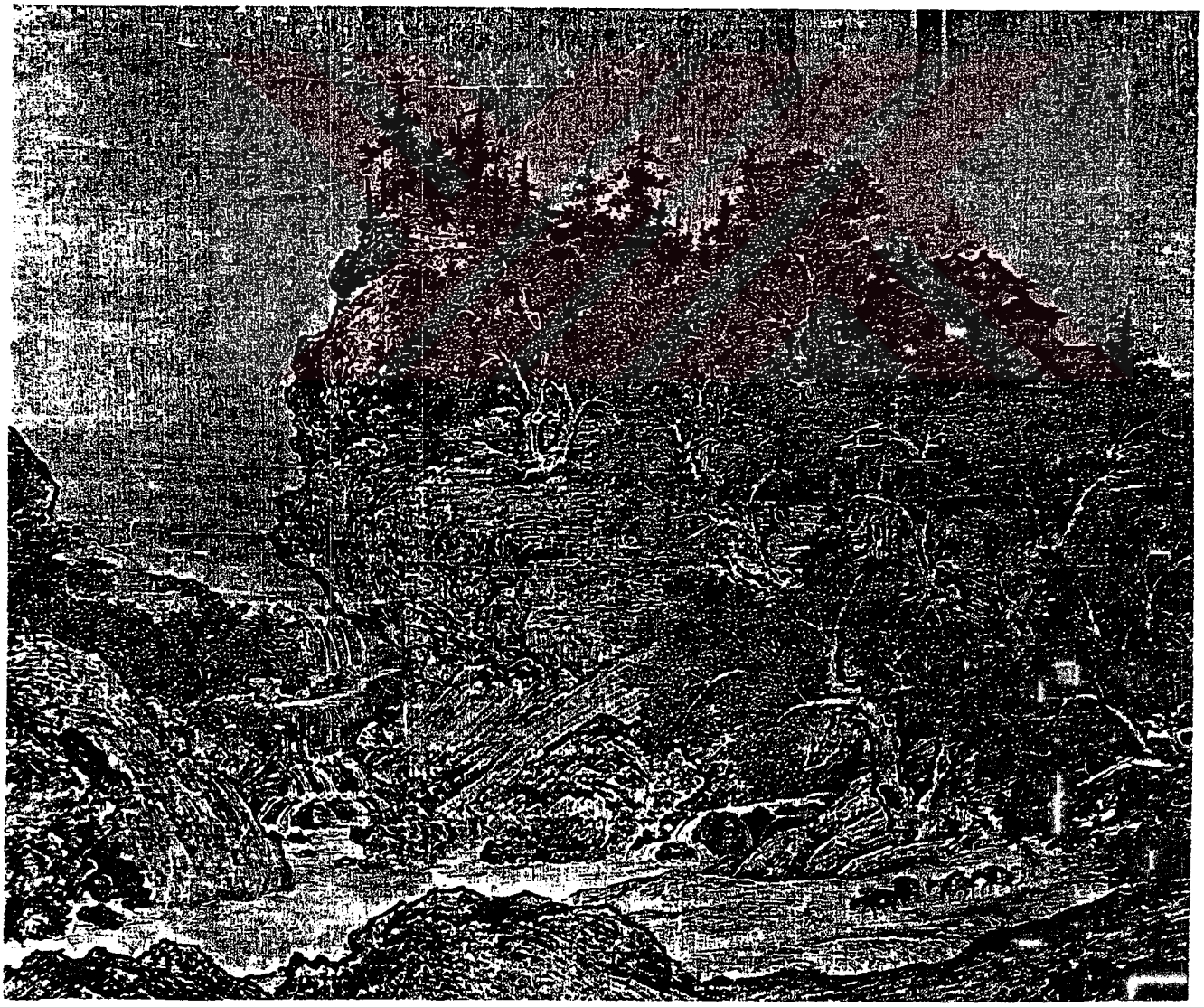
Doğanın geniş alanlarını, hayvanları, bitkileri konu alan Song ressamlarının ayrıca Zen din adamlarını, onların manyetizmacı bakışlarını ve Hintlilerin büyük gözlere sahip olan Bodhisdharma'yı da resmettikleri görülmüştür.

12. yüzyıl Çin resminde, figür ressamlığının yanı sıra kuş ve çiçek resimleride büyük önem taşımaktadır (Resim 16). Bu resimlerden Çin'de görülen kuş ve çiçekler hakkında bilgi edinilmektedir. Ayrıca manastırlarda Zen Budistlerinin yaptığı resimlerin, spontane ve özgür bir felsefe içerdikleri dikkat çekmektedir. Zaten Zen Budistleri için Tang sülalesinden itibaren doğmatik (kalıplaşmış) kurallara karşı çıkan bireyler oldukları söylenir. Zen Budistleri resimlerinde Çin'de popüler bir

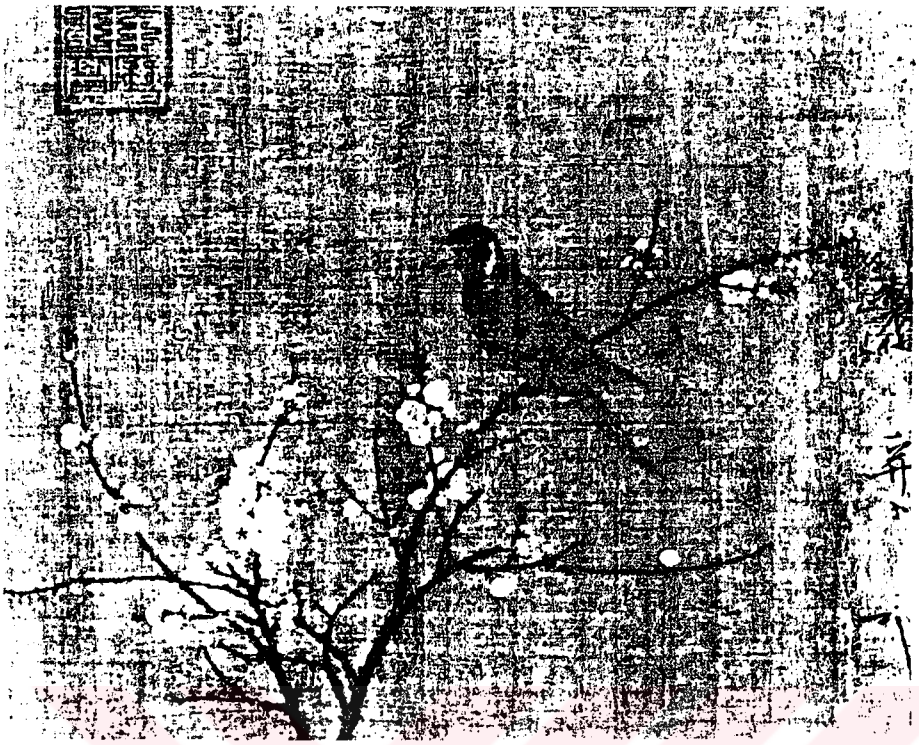
motif olan ejderi kullanırlar. Bundan dolayı ejder ressamı olarak kabul edilmektedirler.

Resim 13. Kuo Hsi, ipek üzerine ışıklı renkler (1072).

Resim 14. Fan K'uan, "Çağlayanlar" (11. yüzyıl).



Resim 15. Fan K'uan, ipek üzerine mürekkep ve az renkli (11. yüzyıl).



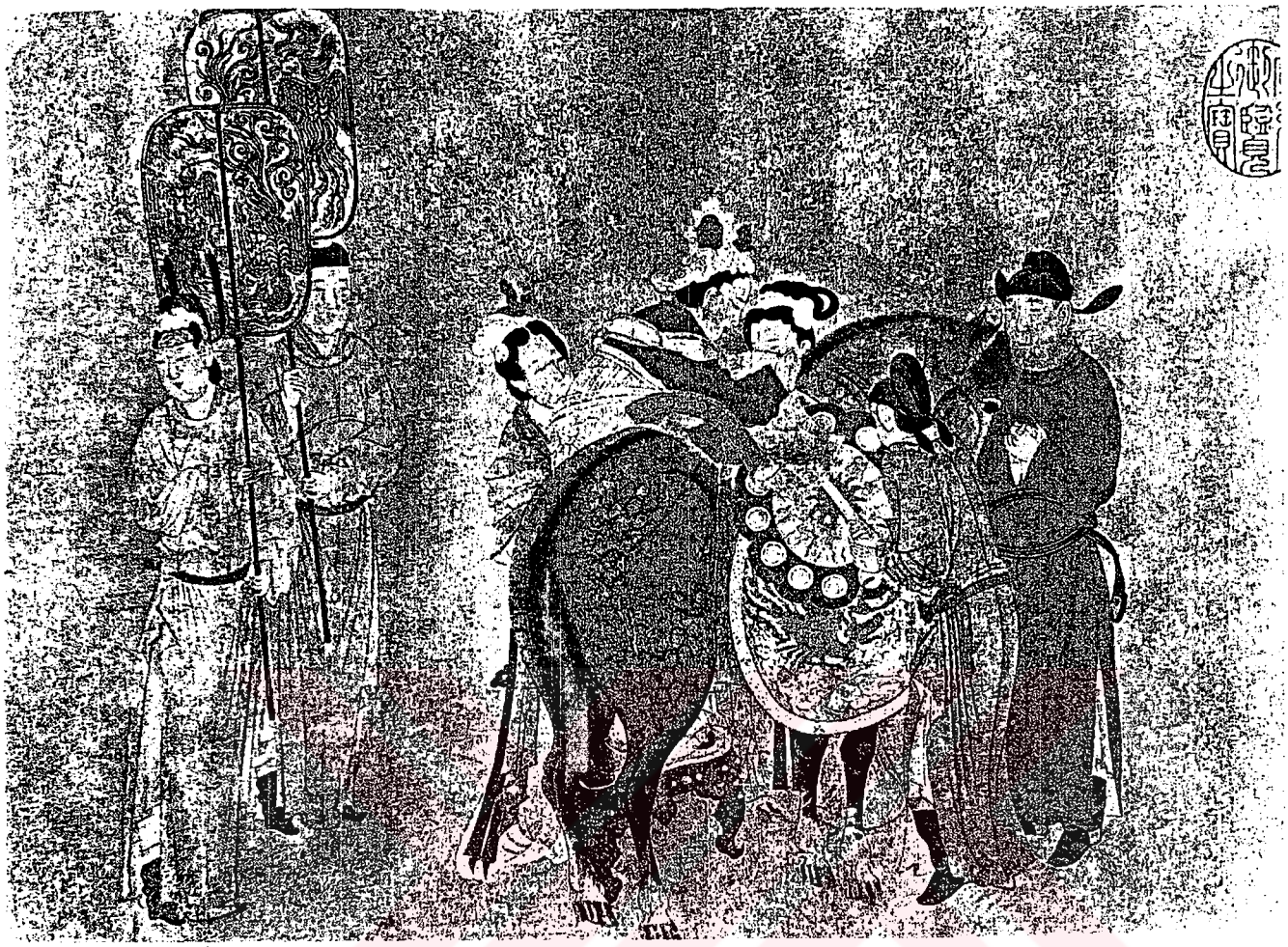
Resim 16. Emperor Hui-Tsung "Kuş" (12. yüzyıl).

1280-1367 arasındaki zamanda Cengiz Han sülalesinin Çin'de yönetimi ele aldığı ve Yüen ya da Yuan adı ile anılan bir sülale kurdukları gözlemlenir. Marco Polo'nun anılarında Moğolların Çin'de ticareti geliştirdikleri, liberal bir yönetim kurdukları ve Çin uygarlığında parlak bir dönem yaşandığı anlatılır. Özellikle Kubilay Han dönemi bu uygarlığın en ilgi çekici zamanıdır. Song döneminde olduğu gibi resimler tek renklidir. Moğollar özellikle av sahneleri (Resim 17, Resim 18), birinciliği ve halk hayatına ait sahneleri (Resim 19) resmetmişlerdir. Özellikle de at resimlerinde (Resim 10), hem atın hareketli halini, hem anatomik konstrüksiyonunu süratle ve inanılmaz bir başarıyla uyguladıkları dikkat çekmiştir.

Bu dönemde yapılan resimlerin doğayı daha açık seçik ve net yansıttığı, eski mistisizmin yerini daha kesin ve sert bir gerçekçiliğin aldığı da gözlerden kaçmamaktadır (Resim 21, Resim 22, Resim 23, Resim 24).

Resim 17. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (12. yy. sonu 13. yy. başı).

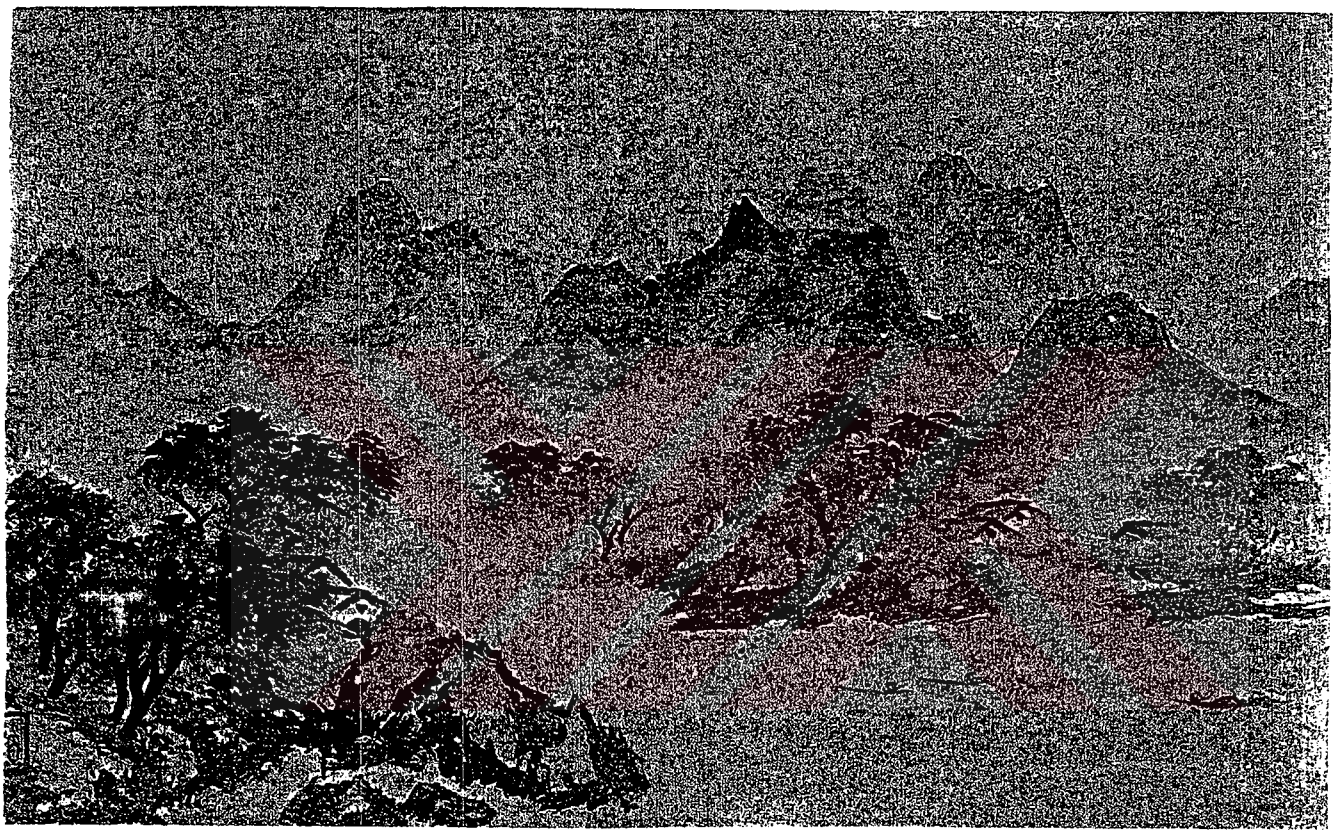
Resim 18. Ch'ien Hsüan "Genç Kuei-Fei'in Ata Binişi" (13. yy. sonları).



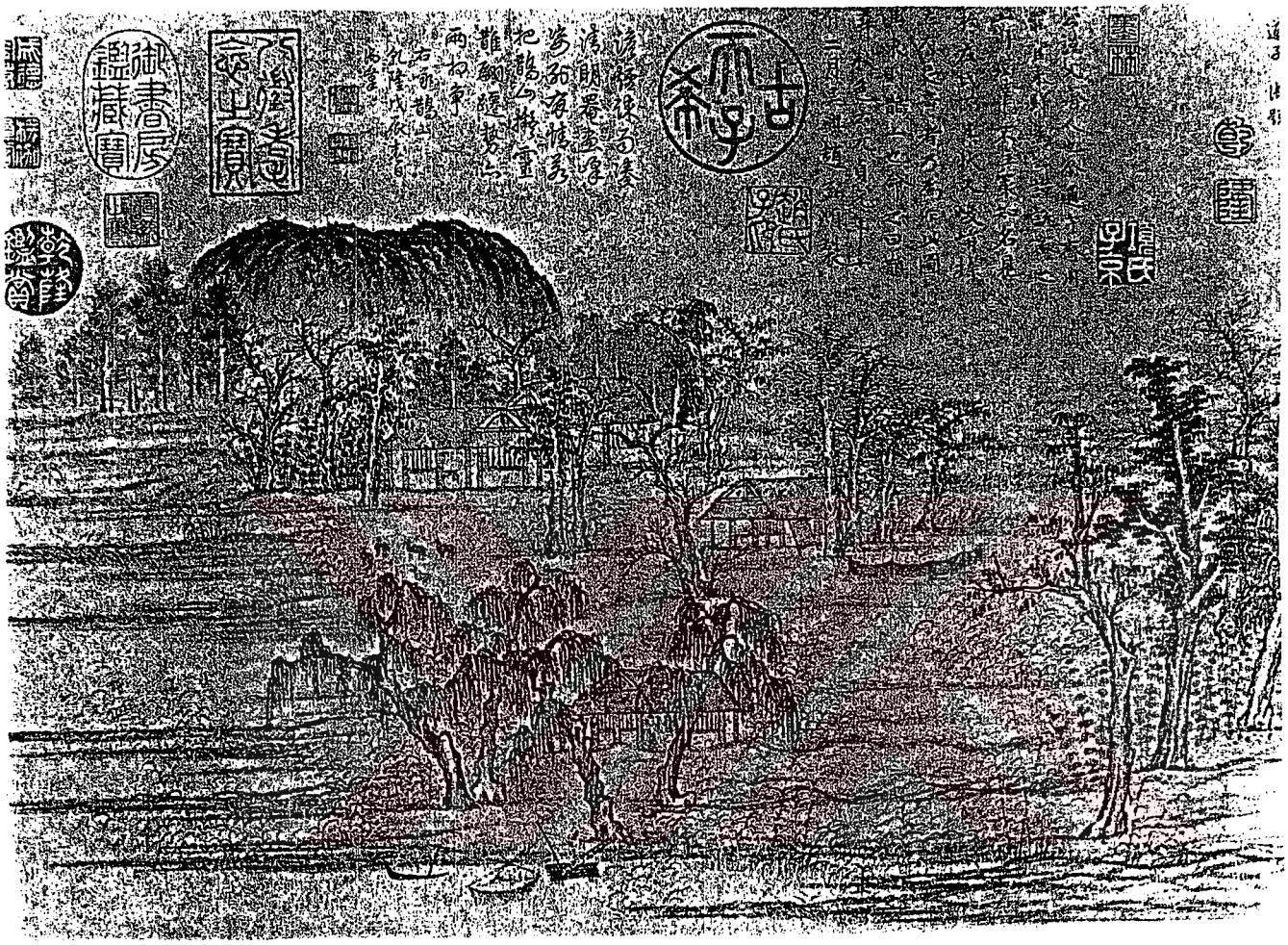
Resim 19. Ch'ien Hsüan, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1295).

Resim 20. Chao Meng-Fu, "Atların Suya Getirilişi", (13. yy. sonları).

Resim 21. Ma Yüan, ipek üzerine mürekkep ve az renkle (13. yy. başı).



Resim 22. Mu-Ch'ı, kağıt üzerine mürekkep ve az renkle (13. yy. ortaları).



Resim 23. Chao Meng-Fu, kağıt üzerine mürekkep ve renkler (1295).

Resim 24. Tang Ti, ipek üzerine mürekkep ve boyalar (1338).

Moğollardan sonra yönetimi alan Ming sülalesi (1368-1644) eski geleneklerin yeniden canlanması için çalışmışlardır. Zengin kentlerin (Resim 25, Resim 26) ve saray yaşamının (Resim 27) yansıtılmasına önem vermişlerdir. Böylece bölgenin ve dönemin özellikleri hakkında bilgi edinilmektedir. (Resim 28, Resim 29) Sülale kendi soyluluk kurallarına düşkünlüğü ile göze çarpmaktadır. Hatta bir sanatçının imparotorluk rengi olan kırmızı mantoyla balıkçıyı resmetmesi saraydan kovulmasına neden olmuştur. Geleneksel konularda bazı ayrıntılar göstererek devam ettikleri görülür. Ağaçlar, çiçekler (Resim 30), kayalar (Resim 31, Resim 32) gibi ortamları yansıtan konuların resmedilmesindeki tarzlara çeşitli kurallar getirilmiştir. Yalnızca dağların tasviri için 16 çeşit fırça darbesi saptanmıştır. Artık yaratıcı izlenimler yerine, ressamlıkta belirli kuralların uygulanması artmakta ve Çin resmi ölü bir akademizmin içine girmektedir ve yavaş yavaş Çin sanatı özelliklerini yitirmeye başlamaktadır. Böylece binlerce yılda kendi üslubunu bulmuş olan büyük Çin sanatı, kendi üslup çemberinden çıkarak batı üslup çemberine girer. Buna karşı, Çin sanatı da batı sanatını etkisi altına alır ve yazı karakterli bir batı resim sanatı (lekecilik) ortaya çıkar.

Resim 25. Wu Pin, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1600).

Resim 26. Wen Po-Jen, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1561).

Resim 27. Ch'iu Ying, "Han Sarayında Yaz Sabahı" (16. yy.).

Resim 28. Shen Chou, "Bahçeler", kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (15. yy. sonları).

Resim 29. Wu Wei, "Nehir Üzerindeki Balıkçılar", kağıt üzerine mürekkep ve parlak renkler, (15. yy. sonu 16. yy. başı).

Resim 30. Ch'ın Ying, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1547).

Resim 31. T'ang Yin, saten üzerine mürekkep ve az renk (16. yy. başı).

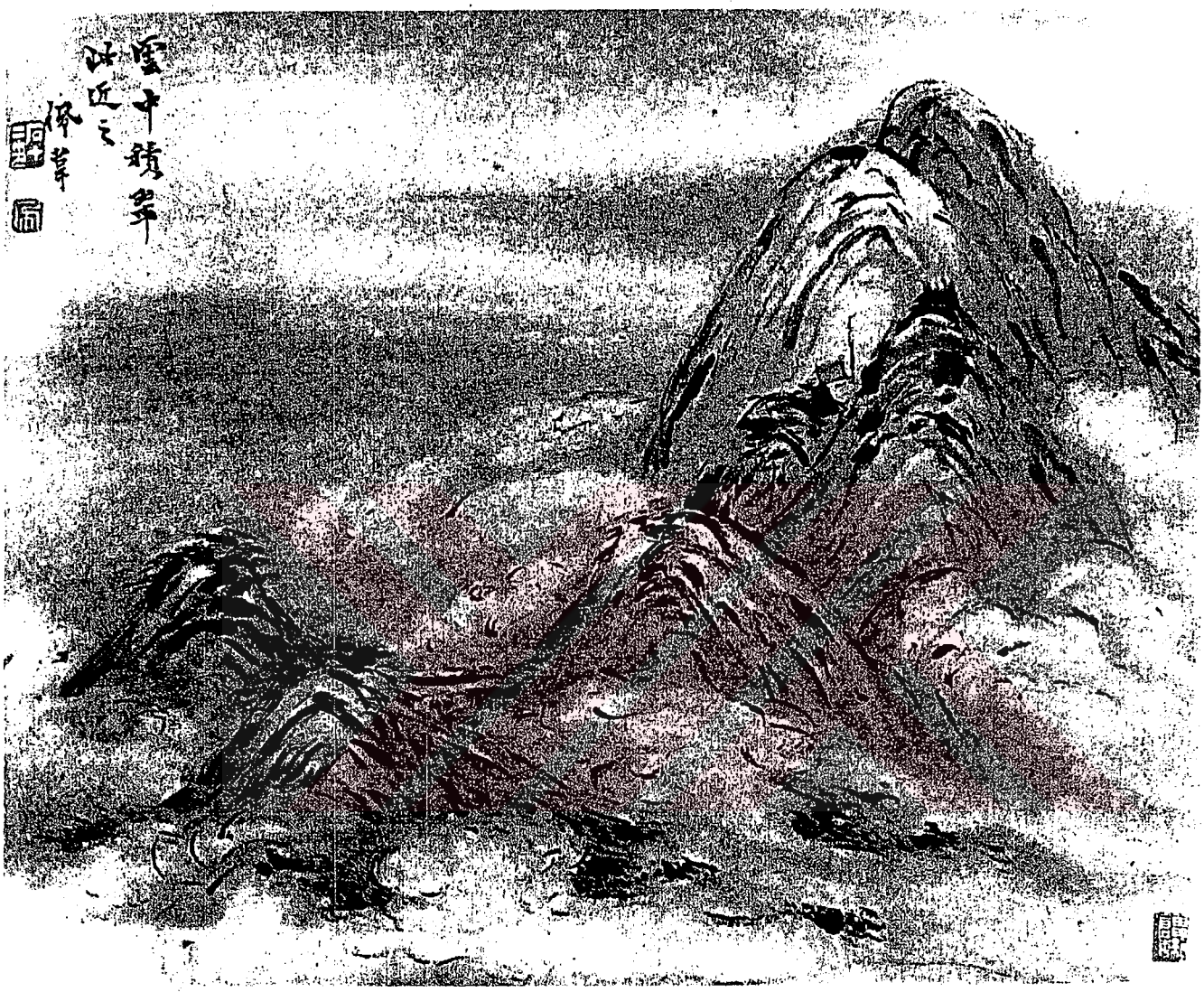
Resim 32. Chou Ch'en, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1500).

Ming döneminin sonuna doğru, Çin'li ressamlar, Avrupa'dan o sıralarda gelen Matteo Ricci adındaki İtalyandan batının resim tekniklerini öğrenmeye başlamışlardır. Bu Çin'in batı ile ilk sanatsal ilişkisidir. Özellikle ağaç baskı tekniği gelişmeye başlamıştır. 17. yüzyılda bireyci ifade akımı (Resim 33, Resim 34), 18. yüzyılda da devam etmiştir (Resim 35, Resim 36).

Fırçayla dile getirilmekte olan fırça izlenimciliği yanında Avrupa sanatındaki izlenimci ve izlenimcilik sonrası sanatçılar, hep bu Uzakdoğu sanatından etkilenmişlerdir.

Resim 33. Lan Ying, kağıt üzerine mürekkep ve parlak renkler (1650).

Resim 34. Yün Shou-P'ing, "Çiçekler", kağıt üzerine mürekkep ve az renk (17. yy.).

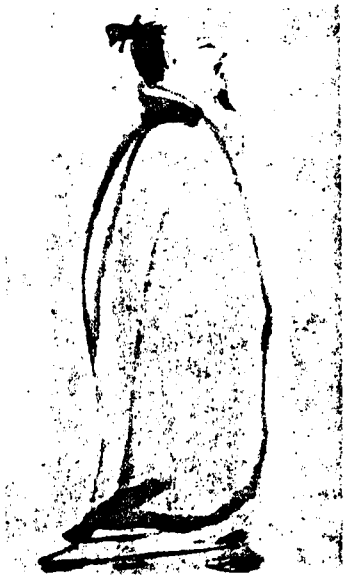


Resim 35. Kao Ch'ı-P'ei, "Manzara", kağıt üzerine parmakla resim (mürkkep ve boyalarla) (17. yy. sonu 18. yy. başı).

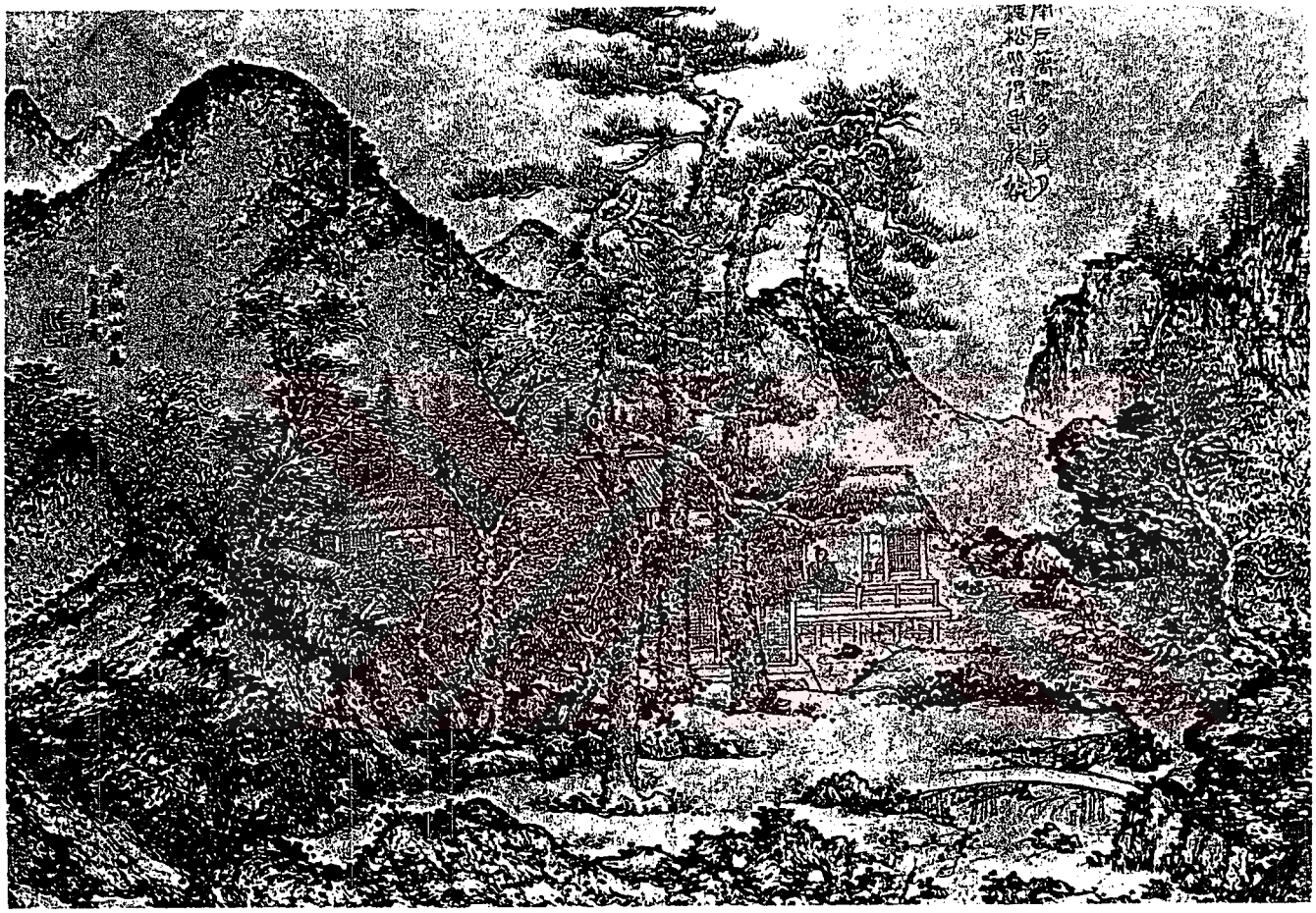
Resim 36. Yüan Yao, "Sonbaharda Dağlara Ziyaret", ipek üzerine mürekkep ve boyalar (1742).

Genel bir ifadeyle açıklamak gerekirse Çin resmi, doğayı ve doğa içindeki insanı anlatmaktadır. Çin resmi, doğanın incelenmesinden ve fırçanın içgüdüsel olarak kullanılmasından doğmuştur. Ressam, kağıdı (genelde ipek üzerine ya da bölgede en çok yetişen pirinçten yapılmış kağıt) zedelemeden rahat fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Suluboya resminde fırça, nesne görüntüsü üzerinde dolaştığından anlatımda fırça dilindedir. Çin resmi, Avrupa sanatından çok farklı bir yapıya sahiptir. Çünkü Çinli bir ressam bulunduğu çevrede çok uzun incelemeler yapar ve neşneleri iyice tanır. Ayrıca insan (Resim 37, Resim 38), orman (Resim 39, Resim 40, Resim 41), deniz, bulut, çiçek (Resim 42, Resim 43), kuş ve hayvanlar (Resim 44, Resim 45, Resim 46) o kadar grift bir şekilde resmedilmişlerdir ki resim yüzeyi, çok dikkatli incelendiğinde fark edilir. Balık avlayanlar, ormanda odun toplayan kesişler, eşek üzerinde bir yerden bir yere gidenler, askerler vb, yavaş yavaş belirirler. Böylece küçük parçalar, elbise ayrıntılarına, hayvanların bütün anotomik ayrıntılarına kadar fark edilir. Bu özellik Çin resminin tüm dönemlerinde görülen bir özelliktir. Açıkhava resmi batıda çok geç farkedilmiştir. Yapılan incelemelerden sonra yaklaşık batıdan 1100 yıl önce keşfedilen manzara resmiyle bölgenin tüm özelliklerinin en iyi biçimde yansıtıldığı anlaşılmaktadır. İklimden kaynaklanan değişimlerin, açan çiçeklerin, yeryüzü şekillerinin, hayvanların, barınma şekillerinin, sosyal yapının, sanat alanlarının (Resim 47, Resim 48), savaşların, baskıların, göllerin, nehirlerin, gözlem yeteneği çok gelişmiş Çinli ressamları tarafından itinayla çizildiği görülebilmektedir. Günlük yaşam hakkında en ayrıntılı bilgilerin alındığı, bunları yaparken de katı bir manierizm içinde bulundukları gözlemlenmiştir.

Resim 37. Liang K'ar (13. yy.).



Resim 38. Liang K'ai (13. yüzyıl).



Resim 39. Wang Meng, kağıt üzerine mürekkep ve parlak renkler (14. yy. ortaları).

Resim 40. Ma Lin "Yağmurdan Sonraki Manzara",
ipek üzerine mürekkep ve renk (1246).

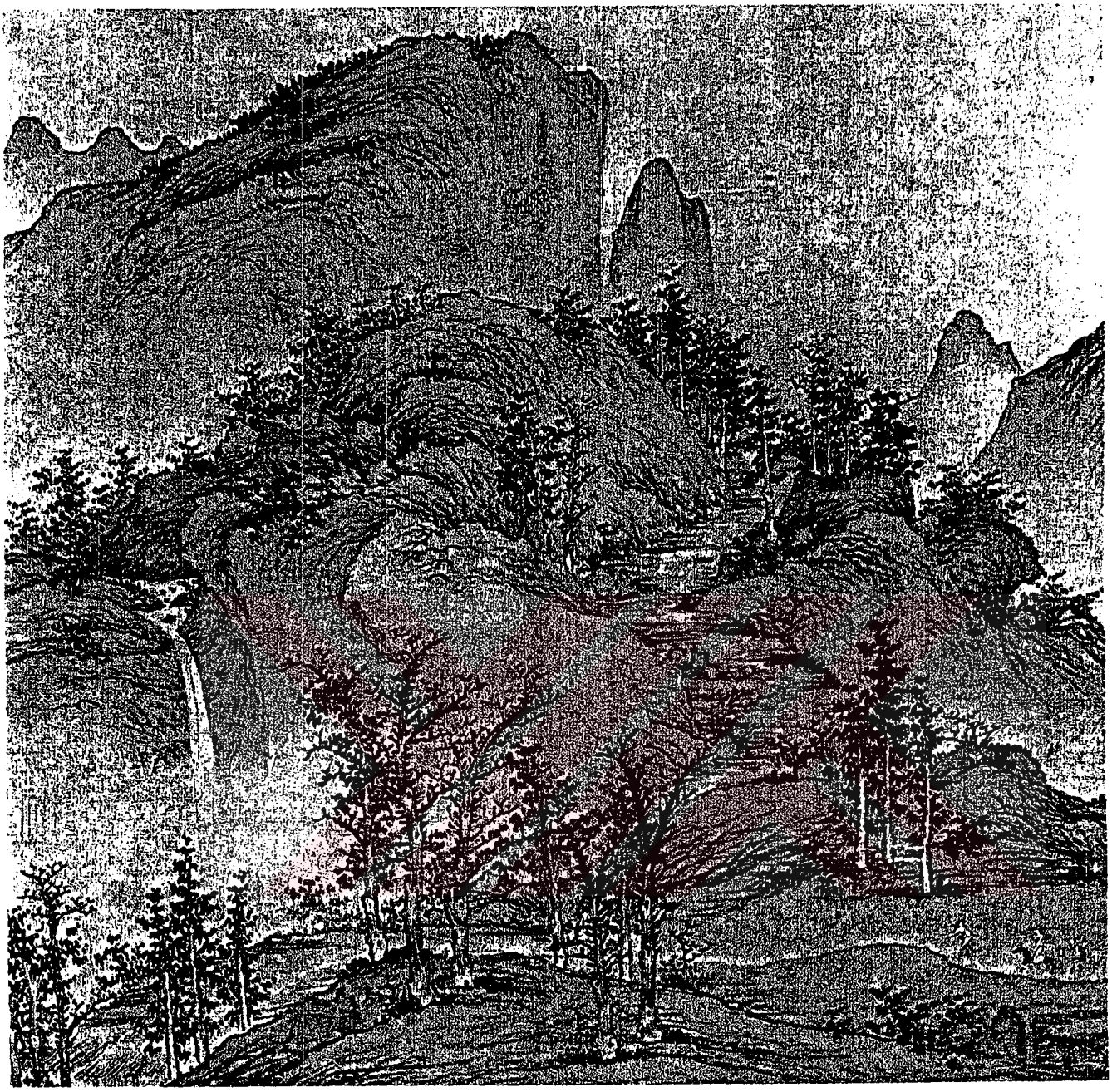
Resim 41. Wu Li, ipek üzerine mürekkep ve parlak renkler.

Resim 42. Hua Yen, kağıt üzerine mürekkep ve renkler (18. yy.).

Resim 43. Che'ien Hsüan, "Çiçekler", (13. yy.).

Resim 44. Lü Chi (15-16. yy.).

Resim 45. Shen Ch'üan "Tavus Kuşları" (1690).



Resim 46. Lin Ch'un, ipek üzerine renkler (12. yy.).

Resim 47. Shen Mou, ipek üzerine mürekkep ve az renk (1350).

Resim 48. Cuang Yüen-Ch'ı, kağıt üzerine mürekkep ve boyalar (1707).

2.2. JAPON SANATI

Japonya'da sanatın başlangıcı M.Ö. 660 yıllarında "Amaterasü" denilen güneş tanrısı sülalesinden Mikado Jimmu Tenno ile başladığı sanılmaktadır. Çin yazısı, M.S. 400 yıllarında Kore üzerinden Japonya'ya girmiş ve benimsenmiştir. Buddha dini de Çin yolu ile ülkeye girmiştir. Japonlar, Çin kültüründen büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Batıya Japonya hakkındaki ilk bilgileri Marco Polo getirmiştir. 1543'te ilk olarak Portekizliler bu ülkeye deniz yolu ile ayak basmışlardır. Ancak ülkenin dışa kapanıklılığı buna rağmen devam etmiştir. "Şintoizm" denilen, Japonya'daki ilk halk dininin yanında, Budizm ile Çin asıllı Konfüçyüs dini de ülkede çok yayılmıştır. Japonya'da özellikle güzel sanatların 16., 17., 18. yüzyılda çok geliştiği ve resim alanında büyük ustaların yetiştiği görülmektedir. 1853'te Amerikalı Amiral Perry, Japonya'nın dışa kapanıklılığını kırmaya çalışmış, Avrupa ve Amerika ülkeleriyle ticari ve siyasal anlaşmalar yapılması için çabalar göstermiştir. 1861'den sonra Japonya'da geniş reform hareketleri başlamış, anayasadan, ordu ve endüstri kurumlarına kadar herşey, batı normlarına göre değiştirilmeye başlanmıştır. Böylece Japonya kendi geleneklerini değiştirmeden batı dünyasının karşısına çıkmıştır[18].

2.2.1. Japon Resim Sanatını Etkileyen Etmenler

Bölgenin resim sanatına olan etkisini görmek için Japonya'nın coğrafi yapısını incelemek gerekir. Japonya takım adaları Filipinlere ve Endonezya adaları kordonuna birleşecekmiş gibi yaylar çizmektedir. Bu tektonik (iç göçlerin etkisiyle, kaıaların oluşumlarından sonra ortaya çıkan biçim değişikliklerini inceleyen yerbilim kolu) ve volkanları hala faal olan adalar resim sanatını oldukça etkilemişlerdir. Japonya'daki dağların, denizden gökyüzüne doğru dik ve sarp görüntüsü manzara resmine konu olmuştur. Büyük okyanusun batısındaki ilk Asya toprağı olan Japonya, Muson yağmurlarının etki bölgesindedir, ama ada üzerinde olması ve dağlık yüzey şekilleri, iklim özelliklerini değiştirmiştir.

---

18 Turani, **Ön. Ver.**, s.307.

Ilık ve nemli güneydoğu musonu Japonya'ya, sıcak ve ağır bir tropikal yaz mevsimini getirir. Kışın Asya kıtasının yüksek basınç alanlarına yol açan soğuk ve kuru kuzeybatı rüzgarı, Japon denizini geçerken nemlenir ve bol kar yağışlarına neden olur[19].

Japon topraklarının enlem bakımından önemli derecede yayılması ve ılıman bölgenin tam ortasına tropikal asıllı deniz akınlarıyla rüzgarların girmesi, ılıman ve tropikal bitkilerin Japonya'nın iç kısımlarına uzanmasına ve takımadaların güneyinde yükselti bakımından üst üste dizilmesine sebep olmuştur. Kışın pek az farkedildiği Kyuşu, Şikoko ve Honşü'nun güneyinde, manolyagiller ile kafur ağaçları, bambular, ağaçsı eğrelti otları ve salepgillerden meydana gelen bir alt ormanın üstüne yükselmekte, burada palmiyelere ve muz ağaçlarına da rastlanılır. Takımadanın kuzeyinde ve merkezi Japonya'nın orta ve yüksek yamaçlarında meşe, kestane ağacı, gürgen, akçaağaç, kayın ağacı ve kozalak ormanları tropik bitkilerin yerini almaktadır. Merkezde, dağların alçak eğintilerinde her iki bitki örtüsü birbirine karışmış ve değişik manzaralar meydana getirmiştir. Bu manzaralar ilkbaharda kiraz ağaçlarının çiçeklenişini ve yazın tropikal lotüsün açışını dile getiren Japon ressamları ve sanatçılarının başlıca teması olmuştur. Ayrıca pirinç tarlaları, şeker kamışı, pamuk, tütün tarlalarının görüntüsü oldukça dikkat çekicidir. Bütün bunlardan başka, Japonya takım adalarının balık bakımından en zengin denizlerin ortasında olması, balıkçılığın gelişmesine neden olmuştur. Balıklar ve balıkçılar da, gözlem yapmayı seven Japon ressamların konuları arasına girmişlerdir. Uzun incelemeden sonra balıkların cinsleri, hareketlerini ve balıkçıları bir kerede resmetme olanağına erişmişlerdir. İklimin yarattığı özellikler, bitkiler, yeryüzü şekilleri vb, Japon sanatçıları etkileyen çok önemli bir özellik olmuştur[20].

2.2.2. Dönemlerde Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması

Japonya'nın geçmişi, Çin kadar geriye doğru aydınlık değildir. Çin ile ilişkilerde, Han sülalesinin başlarına rastlar. Japon kültürü sonucu biçimlenmiş ve

19 Gelişim Hachette, **Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi**, C.6, (İstanbul: 1993), s.2031.

20 **Meydan Larousse**, C.10, s.253-254-255.

M.Ö. 3. yüzyıl'dan sonra, giderek kendine özgü zenginliğe ulaşmıştır[21].

Japon klasik sanatını doğadan ayırarak anlamak mümkün değildir. Japonlar, Çin koloni sanatı ile temasa geçince, bunların mezarlarında bulunan kap-kacakları taklit etmeye başlamışlardır. Yaptıkları vazolarda ise çeşitli süslemeler görülür. Çin kara kıtasındaki kapların, bronz yerine taştan kopyalarının yapıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca Japonya'nın bu dönemde ilkel bir hayat sürdüğü, "Şinto" adı verilen tapınaklarda yaşadıklarını anlamaktayız. Bu Şintolar temel kazıklar üzerine kurulmuş altı boş, etrafı açık ve üst katın çevresini tamamen bir balkonun çevirdiği evlerdir. Bu da Japon evlerin karakteristikliğini yansıtmaktadır. Şintolar Şintaizm dininin tapınaklardır. M.S. 5. yüzyılda Japonya'ya Budizmin girmesinden sonra ülkede yeni sanat ve kültür hareketleri doğmaya başlamıştır. Bu gelişim Japonya'nın 710 tarihlerinde başkenti Nara'da (Japonya'nın en büyük adasının güneyinde bir kent) olmuştur. Ülkede birçok Budist tapınakları yapılmıştır. Budist dini, Japon sanatları kendi karakterini oluşturmaya başlamıştır[22]. Kore ve Çin ile ilişkilerin arttığı Asuka döneminde, Batı'nın yağlıboya tekniğini andıran bir teknikle resimler yapılmaktadır. Bu resimlerde çağdaş Japon resminin duyarlılığına yakın bir özellik görülmektedir.

M.S. 8. yüzyılda Nara döneminde, (710-794) Budizm doruk noktasına ulaşmış ve Tang sülalesinin egemenliğindeki Çin ile ilişkiler yoğunlaşmıştır. Dönemin sanatçıları, devlet yönetimi altında toplanmışlar ve Konde Sarayı'nın süsleme işini üstlenmişlerdir. Bu dini resimler, anıtsal panolar şeklindedir. Dünyanın ötesindeki dört cennet, dört büyük panoda tasvir edilmektedir. Soylu, sakin, ciddi düzeni ve figürleriyle resimler de zamansız, süresiz bir dünya anlatılmaktadır. Bu resimlerde batı Hıristiyan resimlerindeki yoğun insan özelliği yer almamaktadır. Panolardaki renkler, kırmızı ve siyah olmasına rağmen, bugüne yalnız siyah konturları kalmıştır. Bu panolardaki tasvir, Hint resimlerine olan benzerliğiyle dikkat çekmektedir. Fakat bu benzerliğin Hintlilerle olan ilişkiler yüzünden olmadığı kabul edilmektedir.

---

21 **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Bateş Yayınları, C.1, 1980, s.50.

22 Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, (Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992), s.308.

Ayrıca manastırlarda yapılan resimler arasında, Kiçijöten adlı güzellik ve zenginlik tanrıçasının resimleri önemli yer tutar. Budist dine ait olan bu tasarıma tapınmak, bir Japon İmparatoriçesi tarafından emredilmiştir. Yine Nara dönemindeki "İngakyo Ruloları" adı verilen ve Buda'nın hayat sahneleriyle, dinsel serüvenlerini kapsayan resimler, Çin asıllarından kopya edilmişlerdir. Nara döneminden kalan ve Şoşe-in adını taşıyan yapı da dünyanın en zengin sanat kolleksiyonlarından biridir[23].

Bundan başka dönemin en önemli yapıları, alçı zemin üzerine tempera boyaları ile yapılmış duvar resimleridir. Resimler mekan etkili bekimlemeler olup, Buda'yı ve ona refakat eden güzel kadın gruplarını göstermektedir. Son derece zarif hareketli vücutların, Hint kaynaklı orjinallerinden M.S. 708-717 tarihleri arasında yapıldığı sanılmaktadır. Bu resimlerin, Koreli ya da Çin'li sanatçıların elinden çıktıkları da düşünülmektedir. Ayrıca altı parçalı duvar şemsiyesini süsleyen birçok kadın resminin de, gene Çinli ustalarca yapıldığı sanılmaktadır. Kadınların resimleri, hep tuşe mürekkebi ile çizilmiş ve üzerine kuş tüyleri yapıştırılmıştır. Bu şemsiye Şoşe-in Hazine Evi'nde bulunmaktadır. M.S. 752 tarihli bu yapıt, o dönemden bu yana korunan en önemli resimdir ve bölge hakkında ve yaşantı hakkında bilgi veren özellikler taşımaktadır[24].

Ayrıca 8. yüzyıl ile 13. yüzyıllar arasında Kore'de uçan melek tasvirlerine rastlanılmaktadır. Bu motiflerin ve üslubun Japonya'da Nara döneminin etkileri olduğu düşünülür. Ayrıca Japonya'da plak ve resimli panolarda çeşitli unsurların bir araya getirildiği ve Kuzey Asya ile ilişkili olduğu sanılan peyzajlar dikkat çeker[25].

M.S. 794-1185 yılları arasındaki dönem, Heian dönemidir. Burada resim alanında iki budist mezhebin (Tendai ve Şingon), "Mandalar" adı verilen mistik kesitleri yer almaktadır. Bu mezhepler Buda'ya ilişkin Japon sanatına yeni bir hava getirmiştir. Dinsel tasvirler esnasında kullanılan ağaç formlarıyla, bölgeye ait ağaçlar hakkında bilgi edinilmektedir. Dönemin sanatçıları genellikle kesiştirler. (Resim 49)

23 Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s.107.

24 Bateş Ansiklopedisi, **Ön. Ver.**, s.51.

25 Turani, **Ön. Ver.**, s.51.

Resim 49. Anonim, ipek üzerine mürekkep ve renkli boyalar (11. yüzyıl).

Üslup ve motif dışarıdan getirilen ikonografik biçim dünyası ile ilişkilidir. Bu durum, yapılan resimlere de yansımıştır. Tendai mezhebine ait din adamının yaptığı çalışmalar ise, oldukça ilgi çekicidir. Fırçayla bir defada ustaca yapılan hayvan

karikatürleri, gözlem yeteneklerinin ne denli geliştiğini gösterir. Buddha ve Bodhisattva'ya (Resim 50) ait resimlerde ise, son derece korkunç biçimli tanrılar görülmektedir. Örneğin Buddha'nı Şiva biçimi olan Fudo gibi. Ünlü "Kırmızı Fudo" bunlardan biridir ve Şişho adlı tanrıya aittir. Çok sık rastlanan resimler arasında, Buddha'yla ilgili olanlar ve Mandara denen gizli mezheplere ait resimler son derece katı ikonografik kurallara bağlı biçimlemelerdir[26]. Bunların yanı sıra "Myo-o" adı verilen ve kralları alev haleleri içinde gazaba gelmiş, dehşet verici bir ifadeyle tasvir edilen örneklerde çoğalmıştır. Bu resimlerin, sonraları Moğol istilalarına karşı koruyucu bir rol oynadıkları söylenmiştir[27].

Resim 50. Anonim, "Bulutların Üzerinde Dolaşan Bodhisattva" (8. yüzyıl).

26 Bateş, **Ön. Ver.**, s.51.

27 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.108.

Japonya Tang sülalesinin güç kaybetmesiyle politik bakımdan güçlü Fujiwara sülalesi tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Çin ile ilişkileri resmen kesilmiş, bu nedenle de sanat Japonya'ya özgü yeniliklere yönelmiştir. Japonya'nın din dışı sanatının geliştiği en önemli dönem Fujiwara dönemidir.

Resim sanatında Heian döneminin son akımı olan Fujiwara Budist resimleri (Resim 51) göze çarpmaktadır. Bu resimler zihinden çok göze ve coşkulara dönük çalışmalardır. Bu coşkusal eğilimin en ünlü örneği, gerek renk, gerek çizgi açısından zengin ayrıntılara sahip olan Buddha'nın Nirvana'sının tasvir edildiği ipek panodur[28]. Ama bu dönem sanatı için tantana ve aristokrat debdebesi diye nitelendirenler de olmuştur. Dinsel resimler figüratif sanattan gelen birçok etki görülmektedir. En geçerli resim konusu ise manzaradır. Uji'deki Anka Kuşu Salonu'nda kapı ve duvarlarda Tanrıça Amida'nın cennetinin tasvir edildiği çok canlı manzaralar göze çarpmaktadır (Resim 52). Bu renkli paravanlardaki dekoratif resimlerde, önceleri Çin manzaralarının taklitlerinin yapıldığı görülür. Ama daha sonraları dört mevsimi gösteren ipek kaplı paravanda (Toji Tapınağı, Kyoto) olduğu gibi Japon manzaraları da görülmeye başlanmıştır. Din dışı resimlerde ise, o dönemde parlak bir düzeyde olan şiir ve roman sanatlarının konuları kullanılarak, sarma rulolar üstüne zarif bir tazelikle çizilmiş romantik sahneler işlenmiştir[29].

M.S. 9. yüzyılda Japonya'da üç yüz yıllık Çin etkilerini reddeden, kendi ulusal ve yerel kültürüne dönen bir bilinçlenme başladığı görülmektedir. Daha Nara döneminde kökleri bulunan bu bilinçlenmeyle Japon ruhunu ve doğasını daha iyi anlatan bir resim türü yaratılmış oldu. Bu sanat hareketine Yamao-e ya da Yamato sanatı adı verilir (Resim 53). "Yamato-e" terimi, daha katışıksız olan Japon resim üsluplarını tanımlamak için kullanılmıştır[30].

---

28 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.108.

29 Pischel, Gina, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, 1983, s.220.

30 Gordon Johnston, **Resim Sanatı**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978), s.80.

Resim 51. Fujiwara Takanobu, ipek üzerine mürekkep ve renkli boyalar (1188).

Resim 52. Anonim, ipek üzerine renkli boyalar (12. yüzyıl).

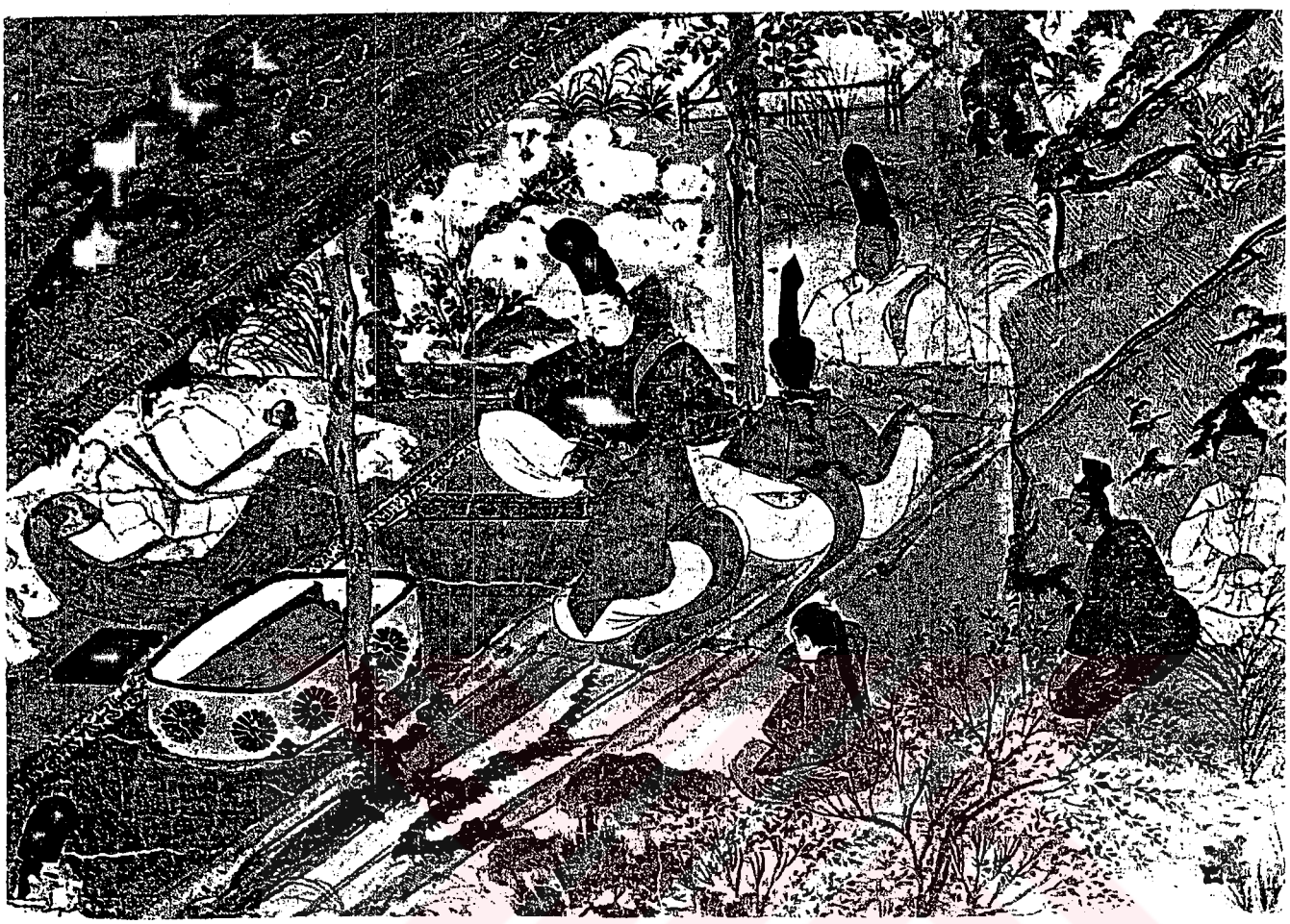
Resim 53. Anonim (1219).

Bu ekolün resimlerinde hikaye edici bir gerçekçilik dikkat çeker. Japon gündelik hayatını konu edinen ilk gerçekçi resimler, devlet resim dairesinin başkanı olan Kose okuluna aittir. Bu okulun içinde Çin etkileri ve üslubu, modası geçmiş olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Zamanla Kose okulunun ressamları yeni resim kurallarıyla çalışmışlardır. Bu resimlerde bazen dramatik, bazen süsleyici bir yanı görülen bulutlar ve çatısı olmayan evler yer almaktaydı. Bu çatısız evlerin içinde de Japon hayatına ait sahneler gözlemleniyordu (Resim 54). Soylu Japonların evlerindeki paravanalar ve sürme kapıların kağıt kaplı cepheleri, resim işi için geniş yüzeyler meydana getirmiştir. Ancak onların yanı sıra, yüzlerce rulo da resimlerle doldurulmuştur. Bu rulolardaki resim konularını bilgin Akiyama Terukoza üç sınıfa ayırmaktadır. Bunlardan ilk ikisi dinsel konuları kapsayan rulolardır. Bu rulolardan bazıları saray kadınlarının yazdığı romanların illüstrasyonudur (bir metni tasvirle tamamlayan hikayeleyici resim); bazıları da sarayın resmi törenlerine ait ve belgesel değeri olan resimlerdir (Resim 55). Üçüncü grubu ise, budist rahiplerin hayatlarıyla ilgili ya da dinsel ahlakı konu edinen, müminlere cehennem korkusu duyuran resimler teşkil etmektedir. Bu üç gruba karikatür çeşidinden işleri kapsayan, satirik

rulolar da eklenebilir. Resim sahneleri dikine bir görünüş içindedir. Bir evin içi, sanki tavanı kaldırılmış gibi her şey görülür şekilde ele alınmıştır. Az ya da çok uzun olan bu sahneler, birbirlerine peyzaj parçaları ya da itibari olarak biçimlendirilmiş bulutlarla birleştirilmiştir. Bu dönemde Japon resimlerinin rulolar halinde yapıldığı görülür[31]. Yamato sanatının taze ve genç özelliklerini, Japon peri masallarının büyülü atmosferi içinde ifade eden Genji masalları, bir roman illüstrasyonu olarak ilk gruba girer.

Resim 54. Anonim (11. yüzyıl sonları).

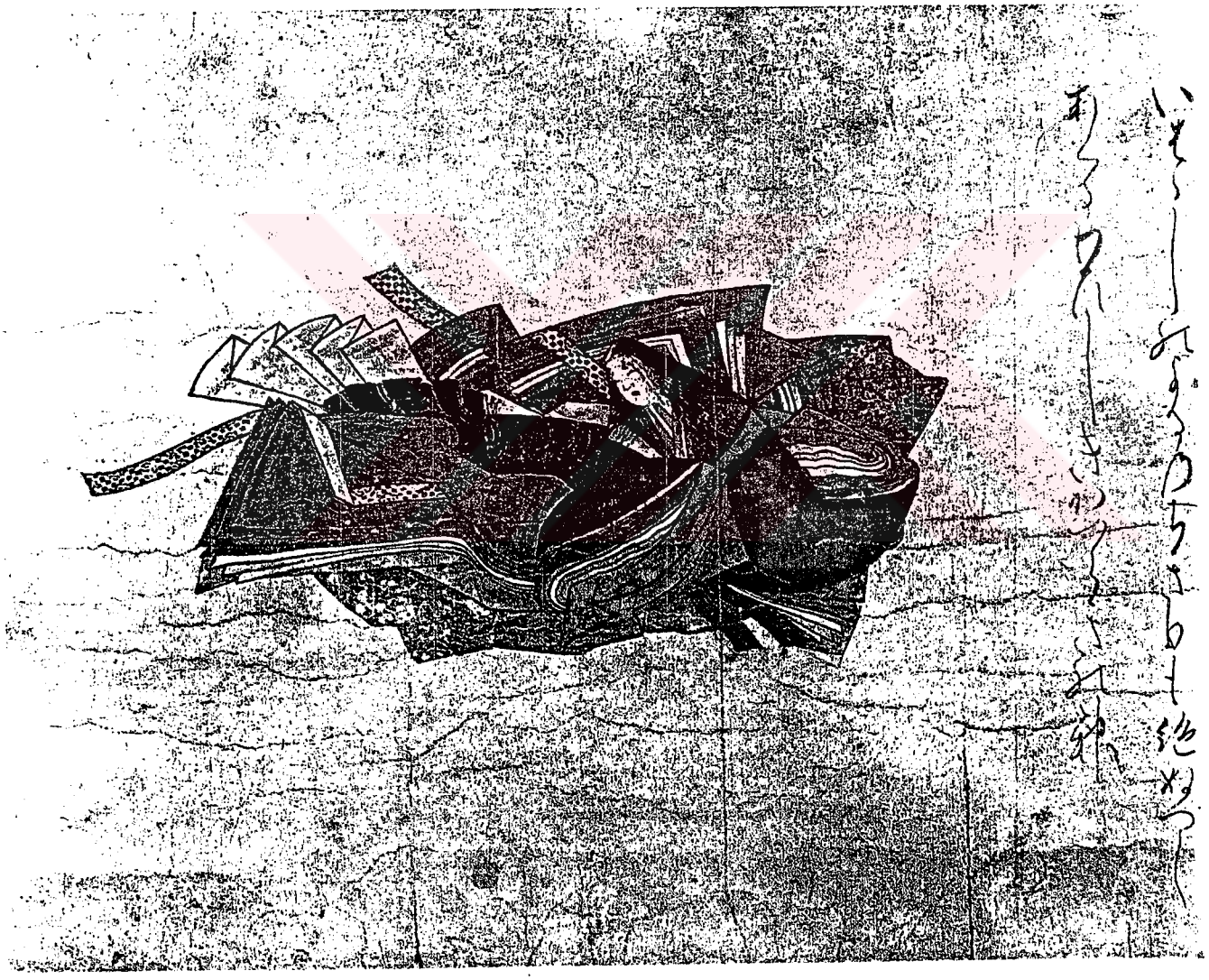
31 Turani, **Ön. Ver.**, s.310.



Resim 55. Anonim, kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (1219).

Resim 56. Anonim (12. yüzyıl).

Bu resimlerin tekniği tsukuri-e (makyaj resmi) adını almıştır. Bu teknikte önce siyah çevre çizgileri çizilmiş sonra geri kalan alanlara kalın boya tabakaları sürülmüştür. İlk çizgilerin üzerinden de mürekkeple gidilmiştir. Yüzlerin yalın ve acele çizgilerle tamamlandığı dikkat çekmektedir. Burunlar küçük koncalar ve gözler düz çizgiler şeklinde ifade edilmiştir. Genji ruloları, Fujivara saray (Resim 56) sanatının en soyut ve en süsleyici örneklerini meydana getirmişlerdir[32] (Resim 57).



Resim 57. Fujiwara Nobuzare, kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (13. yy.).

32 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.110.

Taşra aristokratları arasında kıskançlık ve çekişmelerin doğmasına neden olan, yoksul ve güç durumdaki köylülerin de hoşnutsuzluğuna yol açan Fujivara egemenliği son bulmuştur. Ayaklanmalar ve iç savaşların ardından Kamakura'nın başkent olduğu 1185-1392 yılları arasında yeni bir yönetim kurulmuştur[33]. İşte Kamakura dönemindeki hikayelerin resimlendiği rulolarda, bölgede yaşanılan iç savaş konu olarak alınmıştır (Resim 58). Yanı sıra Budist dinin cehennem tasarımları, aç hortlakları, cinleri ve kurbanlarını anlatan dehşet verici sahnelerle (Resim 59) dolu rulolar da bu dönemde resimlenmiştir. Bunların yanında portre ressamlığında da Kamakura döneminin idealleri saptanmıştır. Meydana getirilen portrelerde cesur tonları ve kontrastlıklarıyla Samurai (Japon şövalyesi) kılıcı gibi keskin bir tekniğe sahip olduğu söylenir[34]. Bütün bunların temelinde, ise Zen mezhebinin gerekleri bulunmaktadır. Kişiler portrelerde gösterilmektedir (Resim 60). Portrelerde, herkes için ayrı ayrı öngörülen giysilere karşın gene de özel yaşamın karakterleri yansıtılabilmiştir. Bu alanda ressam Takanobu tarafından yapılmış "Yoritomo'nun Portresi" son derece ünlüdür[35].

Yamato sanatının öncülüğünde yeni ulusal Japon resmini yaratılışı, Japon kültürünün yalnız bir tek yönünü gösterir. Bunun yanı sıra Heian döneminde önemi azalmış olan eski Japon dini Şinto (Tanrılar Yolu), giderek Budizmle uzlaşma yolları arayan ulusal bir inanç kaynağı olmuştur. Dual (İkili) Şinto adı verilen dinsel birleşimde eski Şinto tanrısal güçleri (güneş tanrıçası gibi), Buddha ve Bodhisattvaların görünüşlerine bürünmüşlerdir. Bu dinsel birleşime uygun olarak yapılan Japon manzara resimleri gerçek duygusundan uzaklaşmadıkları halde, "Mandalar" çeşidinden sembolik bir görünüş taşımaktadırlar. Su, güneş gibi doğal varlıklar, dinsel anlamlar taşırcasına sembolleşirler[36].

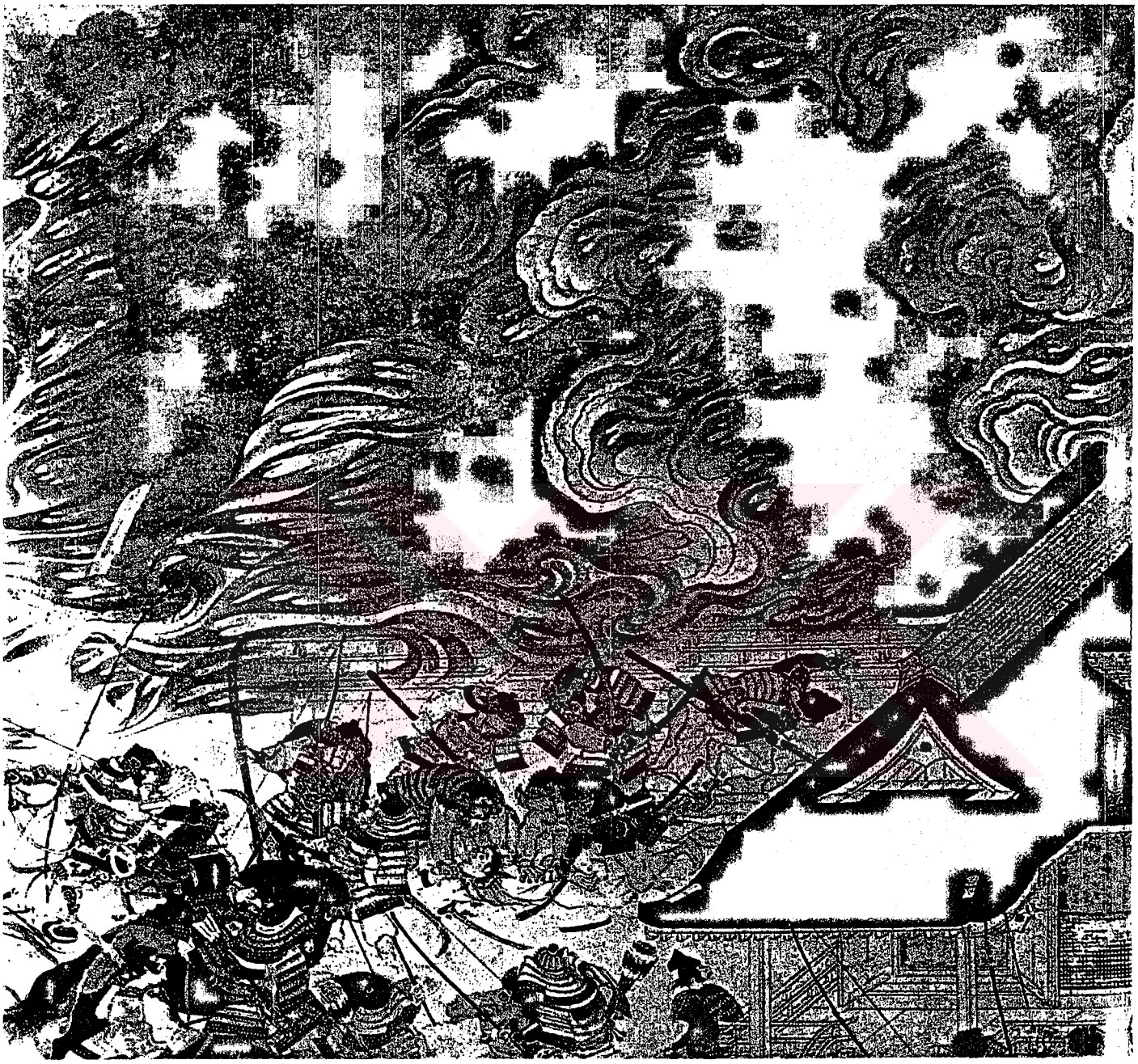
---

33 Pischel, Gina, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, 1983, s.220.

34 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.110.

35 Bateş, **Ön. Ver.**, s.53.

36 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.110.



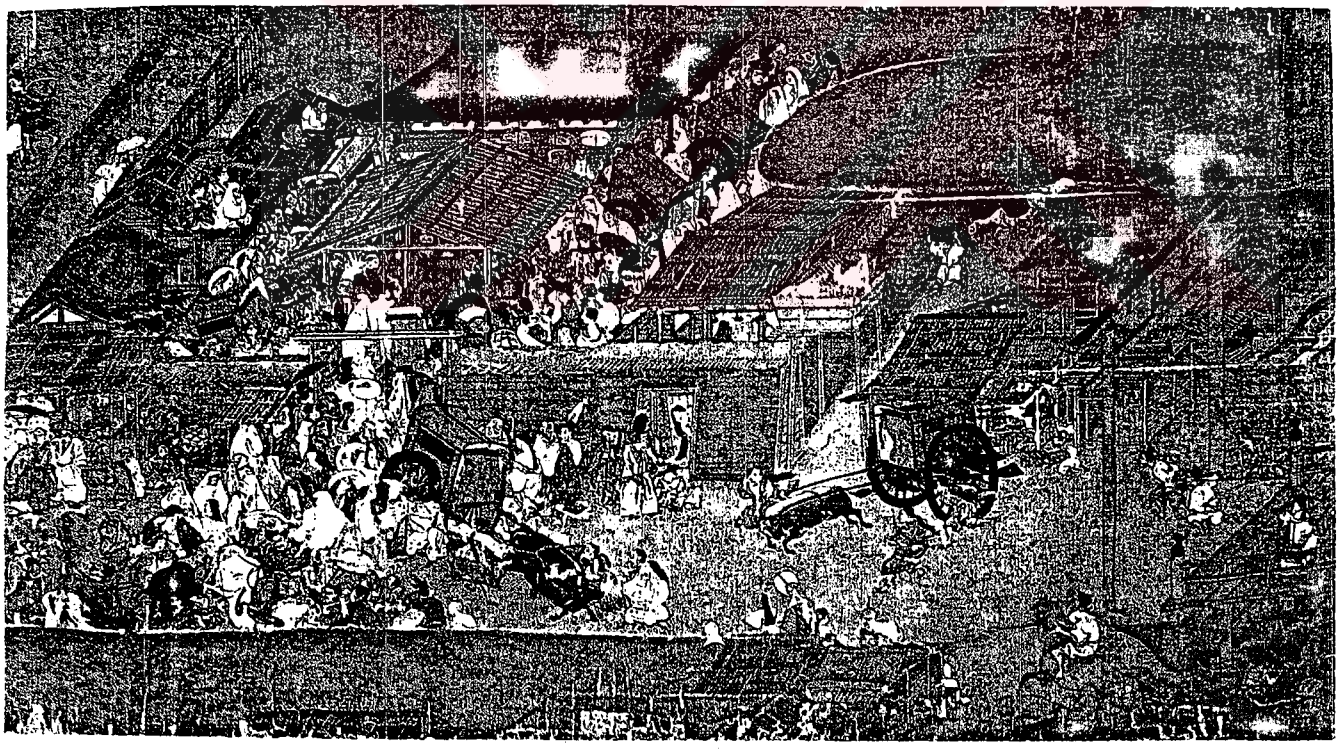
Resim 58. Anonim, kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (13. yy. ortaları).

Resim 59. Shinkai, "Fudö Myö-ö", kağıt üzerine mürekkep (1282).

Kendilerini Shogun diye adlandıranların egemenliği sırasında kültür yaşamı yeniden sadeliğe, doğaya ve Çin geleneklerine yönelmiştir (Resim 61). Japon rahipleri işte bu sırada Çin'den "Zen" mezhebini getirmişlerdir. Bu mezhep ordu sınıfına katı bir disiplin ve kişilik kazandırmıştır. Zen mezhebinin bu dönemde güzel sanat-

lara büyük etkisi ilk kez bu sıralarda ortaya çıkmıştır. Doğa gözlemine dayanan bir biçimleme, heykelde tanrı figürlerinde bile önem kazanmaya başlamıştır[37]. Zen mezhebinin öğretisi, biçimci dinin her türlüsüne ve putlara tapmanın karşısında olma şeklinde görülür. İnsanların dünya nimetlerine sırt çevirmelerini ve yeniden kendi düşünsel iç değerlere yönelmesini ister. Yeni asker hükümdarlar iç savaş sırasında yıkılan yapıların yapılmasına da önayak olmuşlardır[38].(Resim 62).

Resim 60. Anonim, "Küçük Köbö Daishi" (13. yüzyıl).



Resim 61. Hagen En-i, ipek üzerine mürekkep ve renkli boyalar (1299).

37 Bateş, **Ön. Ver.**, s.52-53.

38 Sanat Tarihi, **Ön. Ver.**, s.220.

Resim 62. Anonim, "Sanjıo Sarayında Yangın" (13. yüzyıl ortaları).

Bu dönemin resim sanatı alanında da gerçekçi, doğa gözlemine dayanan Tanrı ve Evliya betimlemeleri yapılmıştır. Öyküleyici resimleri, gene rulolar halinde olup, imparatorluk sarayını, ünlü devlet adamlarıyla rahiplerin yaşamlarını göstermektedir[39]. Bu resimler dönemin bölgesel özelliklerini yansıtan özellikler taşıdıklarından belirleyici niteliktedirler.

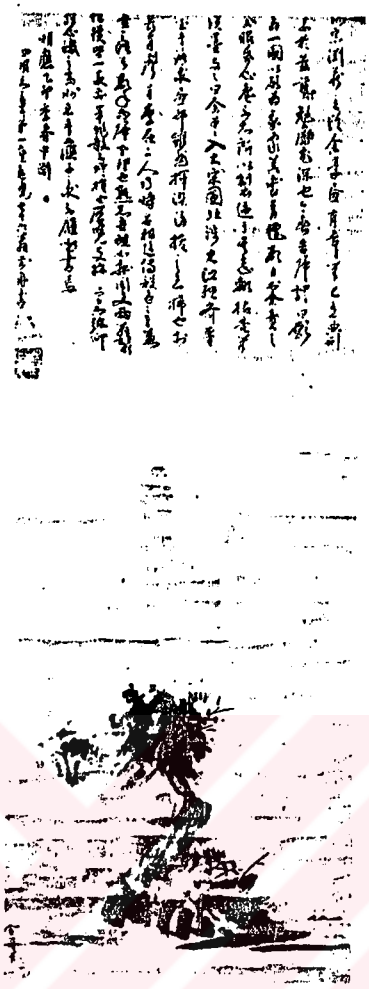
Japonya'da derebeylerin faaliyeti 14. yüzyılda devam etmiş ve 1392-1573 yıllarında yönetime Aşikaga ailesi egemen olmuştur. Kısa zamanda ataklık ve savaşçı özelliklerini yitirerek kendilerini sanata verirler. Zen yanlılarının çok güç kazandığı bu dönemde doyumsuz güzellikte parklar, küçük göller ve bahçeler yapılmaktadır. Bu muhteşem doğa görüntüleri resimlere hep konu olmuştur (Resim 63, Resim 64, Resim 65). Dönemin en önemli özelliği, siyasi ve ticari nedenlerle yeniden Çin'le sıkı ilişkilerin kurulması ve Çin modasının yeniden geçerli olmasıdır. 12. yüzyılda Japonya'ya sızan Zen Budizmi bunda önemli rol oynamıştır. Japonya'da Zen Budistleri, Kamakuralar zamanında basit ve gösterişsiz oldukları için saygı görmüşlerdi. Zen mezhebinde varılmak istenen son amaç, evrenin sırrını öğrenmektir. Bu amaca, insanın kendisini çeşitli işlemlerle disipline etmesi değil, aksine kişinin kendini doğaya vakfetmesi ile varılmaktadır[40]. Ayrıca bu dönemin en büyük sanatçısı kabul edilen Sesshü (1420-1505), Çin'de uzun zaman kalmış şair ve ressamdır. Bu ressam, süratli fırça vuruşlarıyla, ipek üzerine bazen bir peyzajı, bazen

39 Bateş, **Ön. Ver.**, s.52.

40 Bateş, **Ön. Ver.**, s.53.

seyircinin tasavvurundan açılacak tomurcuklu dalı bazen de Zen dininin saygıdeğer ihtiyarlarını resmetmiştir. Büyük Bodhidharma da resimlerinde yer almaktadır. Bu resimler, Japonya'da karı kocanın yattığı yatak bölmesinde tek ya da ikili olarak asılmaktadır. Bu bölmeler hemen hemen bütün Japon evlerinde bulunan bir yerdir ve kutsal sayılır. Buraya genel olarak çiçekli kompozisyonlar asılmaktadır. Bu resimlerden de Japonya'nın o dönemdeki sosyal yapısı öğrenilmektedir. Zen Budistleri, özellikle Sung sülalesi döneminden kalma, monokram (tek renkli) mürekkeple yapılmış resimlerden Japonya'ya bol bol getirdiler ve Çin'de bile modası geçmiş bu zevkin Japon sivil ve asker soyluları arasında geçerli olmasını sağladılar. Büyük bir iç sükunete sahip olan ve kendi kendilerini eğiten Zen rahipleri için resim bir tapınma şekli idi. Doğanın, resimde bu dinsel eriyişi doğa olarak, adeta dinsel bir olgu haline getirmesine yol açtı. Bu düşüncenin etkisinde çay töreni adı verilen Japon adeti, Japon ruhunu ifade eden bir inanç mahiyeti kazandı. Japon evi, Japon bahçesi, Zen öğretisinden etkilenen ressamlar için doğadaki anlamlarını elde ettiler. Zen öğretisi gösterişten kaçınması, resimden rengin atılması ve insanın kendisini monokrom mürekkebin arı çizgileriyle anlatmasını gerekli kılmıştır. Modern soyut sanatın bazı eğilimlerine çok yaklaşan mürekkep lekeleriyle yapılan resimlerin en büyük ustası, Seşu Taya'dır.

Resim 63. Tenshö Shübun (15. yüzyıl).



Resim 64. Sesshü Töyö, Lavi (1495).

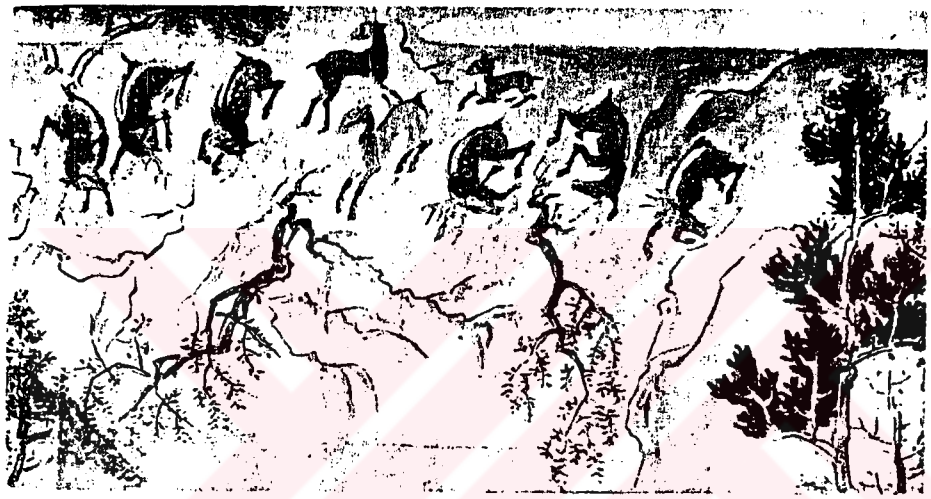
Resim 65. Sesshü Töyö, "Manzara" (1486).

Momoyoma dönemini (1573-1615) ise, saraylarda yer alan dekorotif resimler temsil eder. Bu resimde Zen rahiplerinin ortaya attığı sükunet ve incelikten çok, renk kullanımı, gerçekçi temalar, cüretli düzenler ve büyük ölçüler bölgesel özelliklerle birlikte dikkati çeker (Resim 66, Resim 67, Resim 68, Resim 69, Resim 70, Resim 71, Resim 72, Resim 73, Resim 74, Resim 75). Tannyu'nun Kyoto'daki Nijo sarayına yaptığı çam ağacını panosu ise çok ünlüdür ve bölgedeki bitki örtüsünü de belgeleyici nitelik taşır (Resim 76, Resim 77).

Resim 66. Kanö Masanobu (16. yüzyıl başları).

Resim 67. Kanö Masanobu (16. yüzyıl başları).

Resim 68. Kanö Matanobu (16. yüzyıl).



Resim 69. Tosa Mitsunobu (16. yüzyıl).

Resim 70. Kanö Eitoku, "Turna Kuşu", Sürgülü kapı (1566).

Resim 71. Kanö Eitoku, "Çiçekler ve Hus Ağacı", Sürgülü küpı (1566).

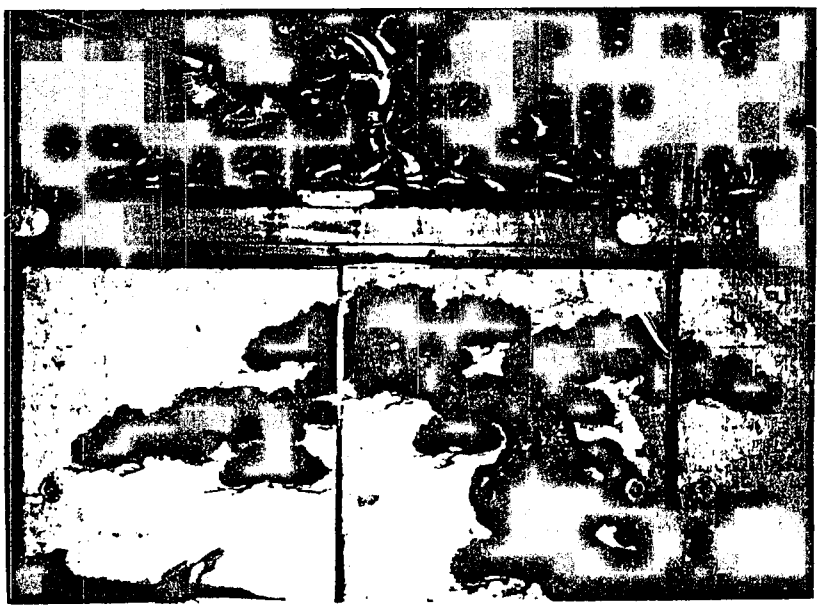
Resim 72. Kaıhö Yüshö, "Manzara" (1602).

Resim 73. Kaıhö Yüshö, "Erik Ağacı", Sürgülü kapı (1602).

Resim 74. Hasegawa Töhaku, "Çam Ağaçları ve Çimenler" (16. yüzyıl).

Resim 75. Kanö Tannyü, "Balıkçılar", (17. yüzyıl).

Resim 76. Nijö Sarayından iç görüntü (17. yüzyıl).



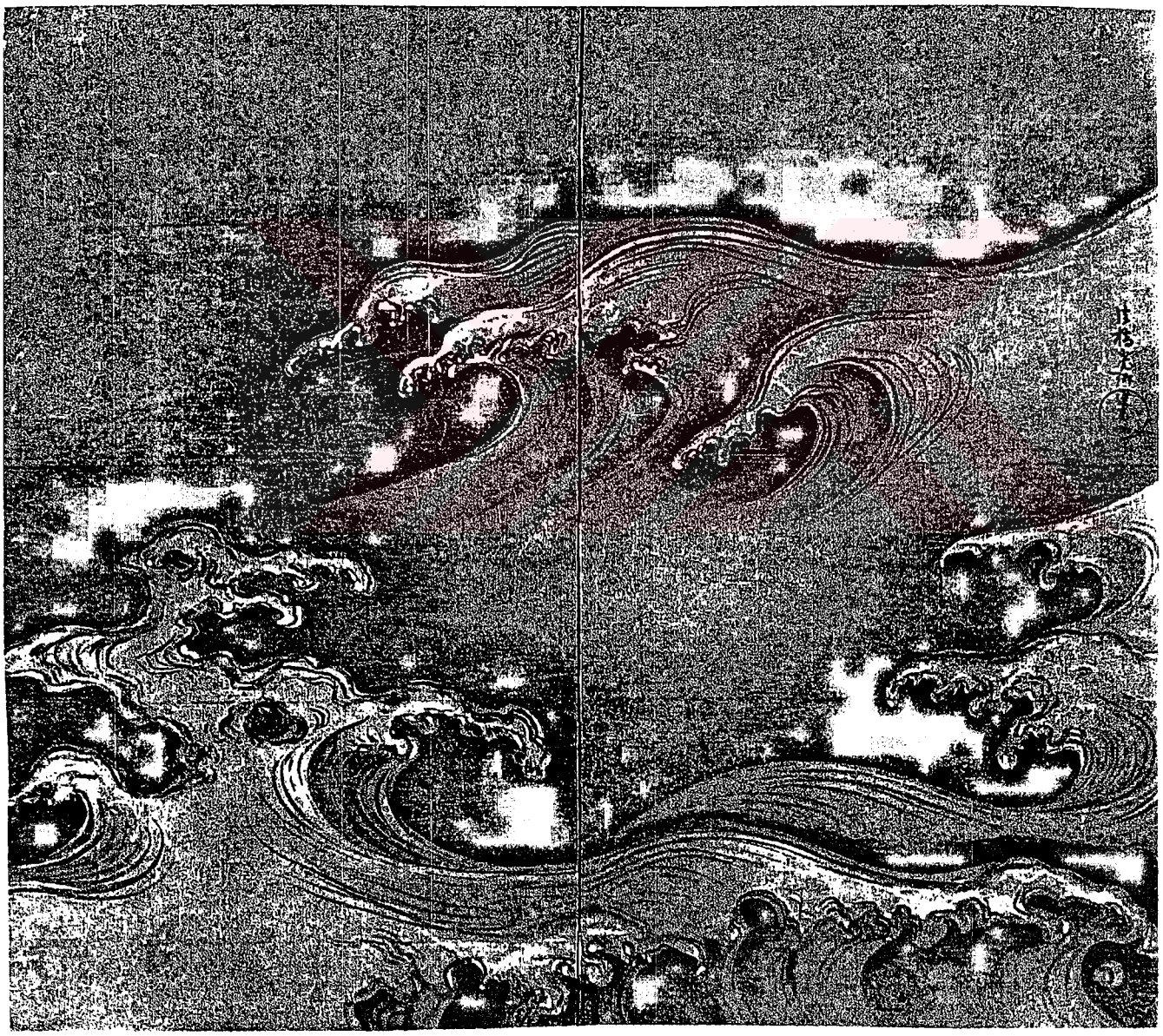
Resim 77. Kanö Tannyü, "Çam Ağacı", Nijö sarayından ayrıntı (17. yüzyıl).

Ukiyo-e, 17. yüzyılda, Edo devrinde ortaya çıkmıştır (Resim 78). Ukiyo-e, hoşa giden, rağbet gören anlamındadır. Bu üslubun ve okulun asıl yaratıcısı 1764'te ölen Monorobu'dur. Bir işlemecinin oğlu olan Hishikawa Monorobu, bugün Chiba denilen Awa kasabasında doğmuş, sonradan Edo (Tokya)'ya gelmiştir. Istamba ve baskı tekniği bulmuş ve geliştirmiştir. Günümüze imzasını taşıyan çok az eseri kalmıştır. Sanat eseriyle halkı birbirine yaklaştıran bu çoğaltma usulü büyük ilgi görmüştür. Öyle ki, bugün ağaç üzerine resmin boşluklarını kazıma yoluyla basılan gravür, yalnız Japon sanatına ait zannedilmektedir. Gerçekteyse bu usül Çin ve Hint sanatlarında vardır. Monorobu, yalnız ıstampa çalışmamış, çini mürekkebi ve sulu-boyayla da resimler yapmıştır. Istampa ağaç üzerine çizilen resim çizgileri bırakılarak boşlukların oyulması, sonra kalın bir boya tabakasının sürülerek, pirinç kepeği hamurundan yapılmış kağıtlara basılması yoluyla çoğaltılmaktadır. Kullanılan ağaç yumuşak, oyulan kısım sığ olduğu için fazla sayıda baskı elde edilemiyordu. Bu da, eski Japon ıstampalarının az bulunuşunu ve değerinin yüksekliğini göstermektedir. Sonra desenler sulandırılmış boyalarla ve elle renklendiriliyordu. Resimlerde insan ve hayvan figürleriyle, doğa manzaraları konu olarak alınmakta ve dönemin özelliklerini yansıttığı görülmektedir (Resim 79).

Resim 78. Anonim, "Kadınların Birlikte Eğlencesi", yaldız sarı kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (17. yüzyılın ilk yarısı).

Resim 79. Kanö Sanraku, "Manzara", yaldız sarı kağıt üzerine renkli boyalar (17. yüzyıl başları).

Japon sanatında en ilginç şey, yine bu yüzyılda görülen son derece serbest ve orjinal olan büyük dekaratörlerin resimleridir. Bu sanatçıların içinde Ogeta Kârin (1652-1716), son derece duygulu bir anlatımla Japon dehasının büyük özelliğini temsil eder. Bu sanatçı inanılmaz bir süratle en ilginç ve en kaçıcı hayvan ve insan hareketlerini yakalamıştır. Fırçacı daha sonra bütün Avrupa sanatını da etkileyecektir. Spontan, rahat ve dengeli kompozisyonları, suluboyanın izlenimi en kuvvetli örneklerini vermiştir (Resim 80).



Resim 80. Ogata Körin, "Şiddetli Dalgalar", yaldızlı sarı kağıt üzerine renkli boyalar (1716).

Ukiyo-e sanatının başka büyük üstadları arasında Kabuki Japon Milli Tiyatrosu (Resim 81) için dekorlar boyamış olan Torii Kiyonobu (1664-1729), seri halinde tarih kitapları resimleyip baskı tekniğinde urishi-e ve benizuri-e tarzlarını bularak bu tekniği geliştiren Okumura Masanobu(1686-1764) de vardır.

Resim 81. Töshüsai Saharaku, "Kabiki Tiyatrosunun Aktörleri", renkli ağaç baskı (1794).

1764'te nishiki-e yani çok renkli baskı usulü bulunmuştur. Bu üsluba göre bir resim için her renk sayısında ıstampa kalıbı yapılmaktaydı. Suzuki Harushige (1738-1849) Japon resmine gerçekçiliği getirmiştir. Ayrıca resimde havanın, ışığın ve mesafenin tesirlerini Fransız empresyonistlerinden çok önce denemiş ve doğanın usta bir gözlemcisi olmuştur. Bölgedeki maddi çevre ve maddi kültür ortamı ifade edici nitelik çalışmalar yapılmıştır. Ayrıca yine bu yüzyılda Haronobu tarafından renkli baskılarda genç kadınların son derece zarif ve baştan çıkarıcı hareketleri resmedilmiştir (Resim 82). Ayrıca Karyûsai gibi sanatçılar, kırmızı, yeşil, sarı armonili baskılar yapmışlardır. Bunları işleyen sanatçılar, son derece cazip tiyatro ve Tokyo'nun eğlence semti olan Yoşivara ilgili konularla ilgilenmişlerdir. Bu resimler sayesinde Japonya'nın o dönemdeki kentsel yerleşiminden, sınıflardan, sosyal roller ve tiplerden haberder olunmaktadır. Bu dönemin önemli sanatçılardan Utamaro, kadın ressamı olarak (Resim 83) ve "Yeşil Ev" adlı yerin hayatı ile kompozisyonlarıyla tanınmıştır. Bu sanatçının eni dar, boyu büyük baskılarında, büyük siyah ve gri lekelerle anıtsal bir stile ulaştığını görülmektedir. Bundan başka Hokusai kuvvetli ve orjinal kişiliğiyle Japonya'nın bu olgun çağında kendini gösterir. Bu sanatçı, ancak doksan yaşında çizmeyi öğreneceğini söylemekteydi. Baskı eserleri arasında bulunan "Fuji'nin (Fuji Yama Dağı) yüz görünüşü" adlı eseri iki cilt halindedir. Tek konunun bu kadar değişiklik kazanabileceğini gösterdiği gibi, Japonya'nın yeryüzü şekilleri hakkında bilgi verici niteliktedir (Resim 84).

Japon resminin en önemli özelliği sadeliktir. Konusunu en küçük ayrıntılarına kadar anlatan bir resimde bile oldukça az şeyler bulunmaktadır: Tam bir insan, yarım kalmış bir vücut, bir çiçek, bir kuş, yahut geniş bir manzaranın yalnız bir köşesi gibi. Perspektif çizgiyle değil de ton farkıyla belli edilmektedir. Genel olarak eşyanın gölgeli taraflarını göstermek Japon resmine çok geç girmiş, resmin saflığını bozmuştur.

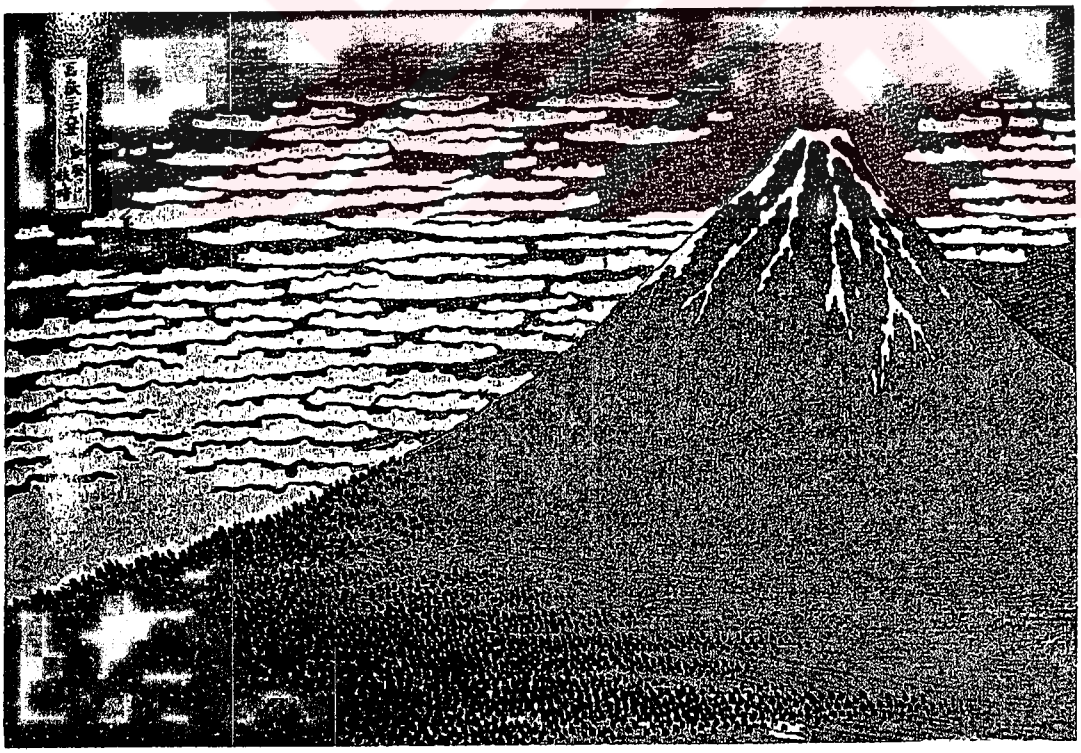
Japon resmi, 19. yüzyıl Fransız ressamları üzerinde büyük bir etki yapmasına bu neden olmuştur. Konusundaki şiirselliğe geniş yer vermek, yazıya benzer bir anlatım gücü olmak, resmin her yerinde bir rengi aynı koyulukta kullanmak, çizgiyi bütün resimde dolaştırmak, büyük ve küçük parçalar arasında oran farkı yaratarak

boşlukları değerlendirmek gibi özelliklerinden Matisse, Van Gogh, Degas, Gauguin, Picasso, Dufy gibi ressamlar geniş ölçüde faydalanmışlardır[41].

Resim 82. Suzuki Harunobu, renkli ağaç baskı (1770).

41 Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi**, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1982), s.190-191.

Resim 83. Kitagawa Utamaro, "Sevgililer", ağaçbaskı (1788).



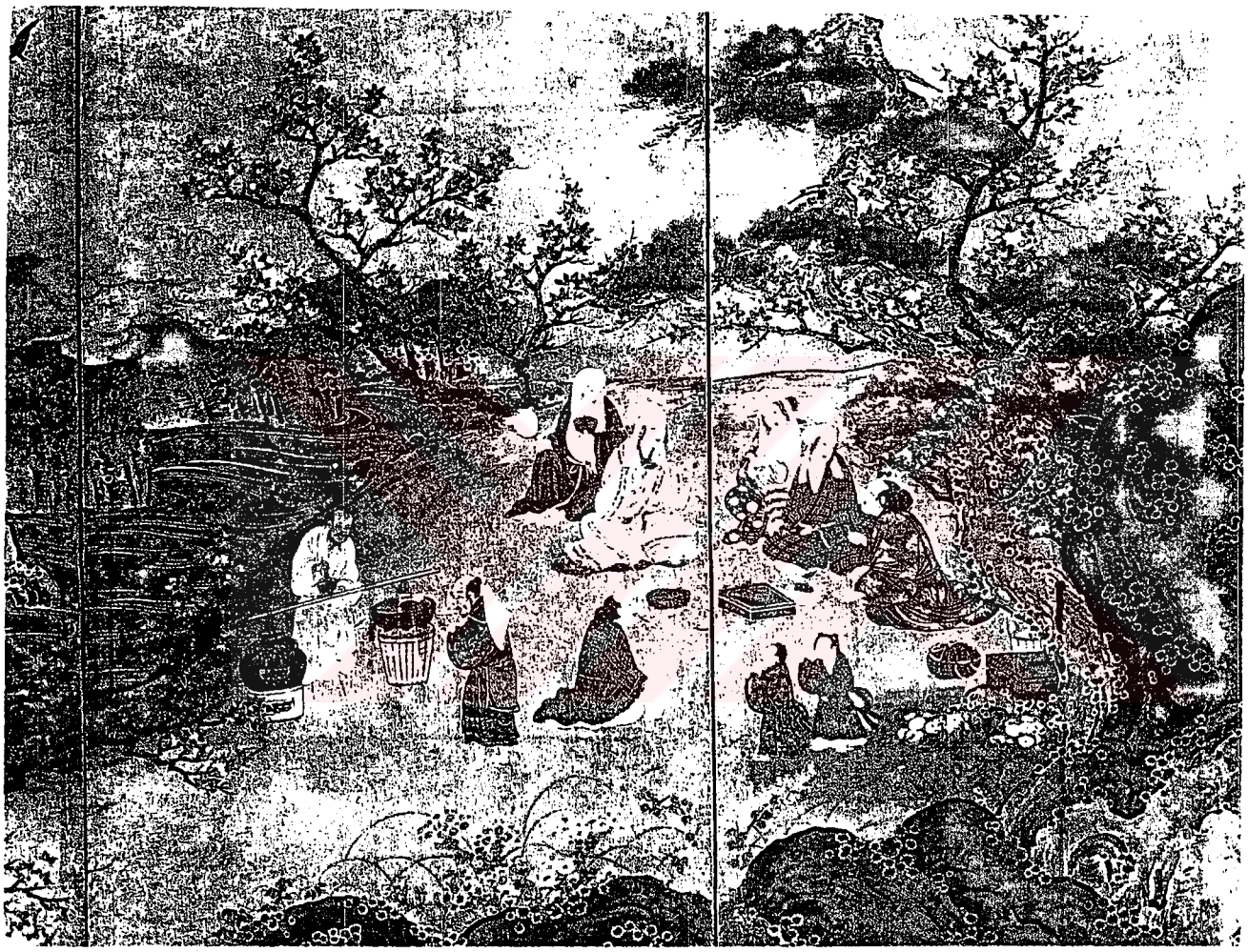
Resim 84. Katsushika, "Fuji Dağının Görünüşü", ağaçbaskı (1823).

Genel olarak özetlemek gerekirse Çin ve Japon sanatları birbirlerine oldukça yakındır. Çin'den gelen etkiler Japonya'ya Kore üzerinden ve Budizm aracılığıyla ulaşmıştır. Bu ortak kültürün temelini din konusundaki görüşler oluşturmaktadır. Doğal olarak Japon sanatı Çin sanatının basit bir tekrarı değildir. Japonya'nın kendi tarihsel gelişimi ve kendine özgü coğrafi konumu, Çin'den gelen sanat konusundaki olguları etkilemiştir. Japonya'ya özgü yeni çözümlere gidilmesine ve Çin üslubunun konularına başka değişkenler bulunmasına yol açmıştır. Japonya'nın adalar üzerindeki çevresinden soyutlanmış konumu, bu konuların canlı ve değişik bir biçimde işlenmesini kolaylaştırarak, Japon sanatına özgü o büyünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu sanatın temel niteliklerinden birisi çevresindeki doğaya olan bağlılığıdır (Resim 85). Güzel kırları (Resim 86), zengin doğa ve mevsimleri (Resim 87, Resim 88) resmetmişlerdir. Bütün bunların sonucunda doğayla mimarlık arasında heyecan verici ilişkiler ortaya çıkmış, hafif tüy gibi bir yapı üslubu, yaşamaya karşı duyulan bu istek Japonlara özgü o bahçe sevgisini doğurmuştur. Zen felsefesinin de yardımıyla, Japonlarda doğaya katılma, doğanın ritmik akışını dikkatle gözleme ve içinde saklı güçleri ortaya çıkarma yetisi oluşmuştur. En basit bir görüntüyü, en sıradan bir olayı bile şiir haline getiren somut sevgisi, Çinlilerin o çekingen ve denetimli sanatına oranla Japon sanatında daha belirgin biçimde anlatım şekli bulan ruhsal sanatı ayrıca, Çin sanatından doruğa ulaşmış inceliklerle ayrılmıştır. Bu incelikleri, feodal bir temele yaslanan aristokrat toplum ile de uyum içindedirler. Sanat yalnızca saraylılardan, derebeylerinden ve rahiplerden oluşan belirli bir çevrenin hizmetine sunulmuştur. Güzel ve değerli şeylere, iyi malzemeye ve sanat ustalığına karşı duyulan sevgi, Çin sanatından daha yüksek bir ölçüde, dekorasyon ve bezeme biçimlerinin inanılmaz inceliğinde izlenir. Burada Japon karakterinin insanı derinden yakalayan özelliği söz konusudur. Çiçek düzenleme sanatı, "ikebana"nın ve bütün töreleriyle birlikte o eski çay geleneğinin böylesine büyük bir ilgi görmesi bir rastlantı değildir. Japon duyarlılığının bu özellikleri, gözle görülür şeyleri canlandırdığında bile sanatı her türlü maddesel ağırlıktan uzaklaştırmakta, ona eşsiz bir biçimde stilizasyonu, grafik resimlerde ince bir ritim, zarif ve cesur bir renk uyumu kazandırmaktadır[42].

---

42 Sanat Tarihi Ansiklopedisi, **Ön. Ver.**, s.214.

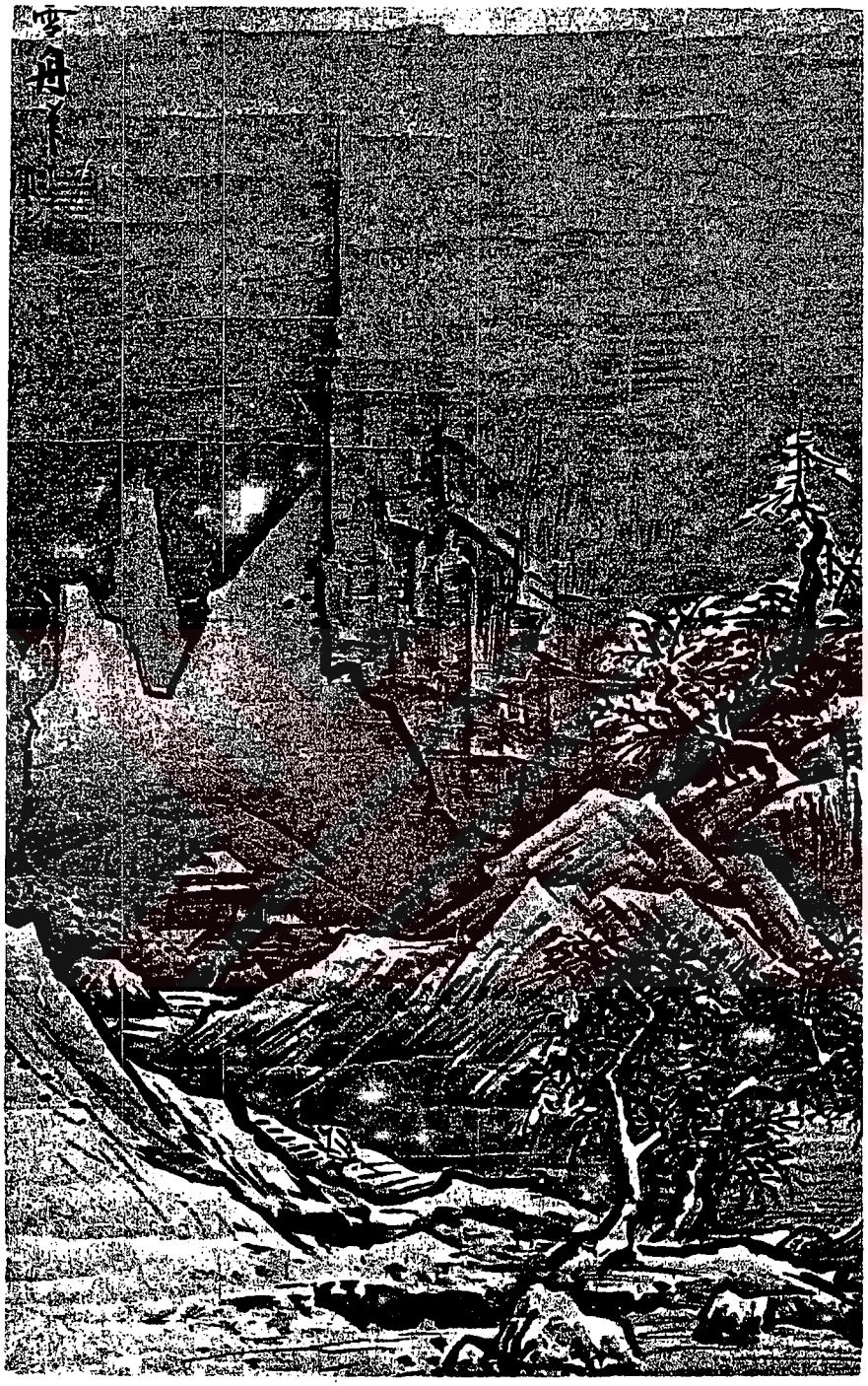
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON



Resim 85. Kano Okulu.

Resim 86. Kanö Hideyori, "Takao'daki Akça Ağaçlı Manzara", kağıt üzerine mürekkep ve renkli boyalar (16. yüzyıl ortaları).

Resim 87. Sö-ami, "Manzara", sürme kapı, kağıt üzerine mürekkep ve tek renk (16. yüzyılın ilk çeyreği).



Resim 88. Sesshü Töyö, "Kış Manzarası", kağıt üzerine mürekkep (15. yüzyıl).

Japon sanatı, özellikle gerçekçi ve gözlemci özellikler gösterir. Japonlar, doğayı resim sanatına Çinlilerden sonra, fakat Avrupalılardan daha önce aktarmasını bilmişlerdir. Ayrıca resimde fırça tuş güzelliği ve yazı sanatını resme aktarmışlardır. Bu ilgi çekici husus, özellikle fırça izlenimciliğinin doğmasına neden olmuştur[43].

2.3. HİNT SANATI

Hindistan'da tarım kültüründe kurulan ilk devlet, yine Mısır ve Mezopotamya'da olduğu gibi çok eski dönemlerde yeralır. 1920'lerde İndus bölgesinde yapılan kazılarda, büyük bir tarih öncesi kültüre sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Sind'in Mohojedaro ve Pencap'ın Harappa bölgelerinde ilk kent devletlerinde kalkolitik kültür kalıntıları bulunmuştur ve kırk adet yerleşim yerinin olduğu saplanmıştır[44].

Tarih öncesi çağlardan bu yana Hint yarımadasında bölgesel nitelikleri ve inançları yansıtan bir resim sanatına rastlanmaktadır. Hindistan halkının renk ve motife olan sevgisi resim sanatında belirleyici rol oynamıştır[45].

2.3.1. Hint Resim Sanatını Etkileyen Etmenler

Asyanın güney yarımadası ve kıtanın Hint Okyanusu'na doğru uzanmış ucu olan Hindistan, Yakındoğu ile Uzakdoğu'yu ayırır. Dünyanın en yüksek sıradağları Himalayalar, Dekkan ile Asya setinin temas noktasıdır. Billurlu ve püskürük kayaçlardan meydana gelen yaylaları ve körfez kıyılarındaki büyük ovaları dikkat çekicidir. Bu yapısal bütünleri üçüncü bir tabii bölge ile birleşir: İndus-Ganj ovası Hinduların kutsal nehri Ganj'ın suladığı ve yoğun bir şekilde tarım yapılan çok kalabalık nüfuslu bu uzun geçit, tropikal bölgelerdeki alüvyon ovalarının en genişlerindendir. Hindistan öteden beri Uzakdoğu'nun etkisine kapalı kalmıştır. Himalayalar engeli ulaşımı kısıtlayan bir engeldir; sıradağların yüksek, sarp boğazlarını yalnız

43 Turani, **Ön. Ver.**, s.313.

44 Batcş, **Ön. Ver.**, s.39.

45 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.114.

hacılar, yükte hafif pahada ağır mallar taşıyan tüccarlar ve yaylaya çıkarılan sürüler aşarlar.

Bütün Hindistan'da hayatın ritmini ve tarım ekonomisinin düzenini ayarlayan tek etmen muson yağmurlarıdır. Kışın alize rüzgarları Hindistan'a kuru ve yumuşak bir iklim sağlar. İlkbaharda alize yerini musona bırakır. Muson yağmurları yayların aşırı ısınmış havasıyla temasa geçince, oluşan atmosfer tedirginliklerden meydana gelir. Sonra muson iç bölgelere yayılır. Batı Gatlardaki tropikal ormanları, Bergal ve Assom Himalayası'nda dünyanın en büyük yağışları kaydedilmiştir ve Assom ormanı, tropikal bölgenin geçit vermeyen başlıca ormanlarındandır. Musonun gücüne rağmen Hindistan topraklarının birçok kısmı yaz yağmurlarının yetersizliğinden zarar görür. Oysa nüfusun yüzde 85'i tarımla geçinen, tarım yapabilecek yüzeyi birçok sağlığa aykırı bölgeye, eski ve yeni Gatların eteğindeki kıyı ovalarının yüksek lateritlerle örtülü geniş alanlarla sınırlı olan ülke için iklimin tesadüflere bağlı olması çok tehlikelidir. Bunun için kanallar, tanklar, hazneler ve sarnıçlar kullanılmıştır. Temel besin kaynağı olan pirinç üretiminin dışında buğday ve şekerkamışına da rastlanır.

Hindistan'ın coğrafi konumu bakımından üç antropolojik (insan bilim) dünyanın kavşağındadır. Bengal kapısından Çin ve Birmanya ile, yani "sarı dünya" ile ilişki kurar. Pencap kapısı, beyaz ırkın medeniyetine açılır. Deniz yoluyla bazı ilkel ırklar ve okyanus zencileriyle bağlantı kurar. Yaklaşık olarak dünya nüfusunun beşte birini kapsayan ve kuzeyde Himalaya engeliyle sırınlanan Hindistan, adeta tek başına bir kıtadır.

Hindistan'ın toprak, coğrafya, hammadde, ekolaji, ekonomi, sosyal yapı, inanç sistemi yani kültür ortamı sanatı etkileyen etmenlerden olmuştur. Doğal güzellikleri, tarlaları, tropikal ormanları, Asya'ya özgü ve kutsal sayılan hayvanları, dağları, süsleme, forklorik giysileri sanat alanlarının farklı, zengin ve karakteristik olmasını sağlamıştır. Günümüzde incelenen bu resimlerden dönemin tüm özellikleri anlaşılabilmektedir[46].

---

46 Meydan Larousse, **Ön. Ver.**, C.9, s.81.

Hindistan'ın ilk halkı kara tenli olarak bilinen Dravitlerdir. Daha sonra beyaz ırk olarak Aryalar bu bölgeye gelince, Dravitler güneye çekilmişlerdir. Avrupalıların Aryalara Hint-Avrupa kavimleri demesinin sebebi de budur. Aryalarla ilgili bilinen çok fazla kalıntı yoktur. Bulunan kalıntılardan da halkın sanatçı yaratılışta oldukları kabul edilmektedir. Onlar anlayışlarını özellikle lotus, rizam, kutsal ağaç ve bolluk kabı ile ifadelendirmişlerdir. Bu halkın, M.Ö. 2500-800 yılları arasında, kuzeydoğudan Hindistan'a girdikleri tahmin edilmektedir. Dinleri İran'da ortaya çıktığı tahmin edilen Vedadır. Vedalar doğa tanrılarına inanmaktadırlar. Bunlar ateş tanrısı Agni, güneş tanrısı Surya, fırtına tanrısı Ingra vb.'dir. Merkez tanrı Rta'dır. Veda tanrılarının tasvirleri, Buddha gibi, doğduklarından çok sonraları yapılmaya başlanmıştır. Tasvir edilmeden önceleri de, sembolleri ile belirtilmiştir. Veda tanrılarının tasvir edilmiş olan en eski örnekleri, semboller halinde Karli'de bulunan Buddha'ya ait tapınakta MS. I. yüzyılda görülmektedir. Ayrıca vazolardaki resimlerde, boğa maskeli dansçıların dinsel gösterilerinin yansıtıldığı ve boğa kültürünün geçerli olduğu görülmektedir. Bu figürlerin klasik öncesi Yunan sanatı ile Mezopotamya sanatına olan benzerlikleri dikkat çekici niteliktedir. Mezopotamya sanatına olan bu benzerlik özellikle ticari ilişkiler içinde bulunduğu Mezopotamya'da da net görülebilmektedir[47].

Bütün Hindistan'da hayatın ritmini, tarımın ekonomisinin düzenini, sanatını vb. noktaları ayarlayan tek etmen muson yağmurlarıdır. Heykellerde önemli yer tutan malzemelerin tahta olması hep çevrenin özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Hindistan'ın eski dönemlerinde alçak kabartma daha çok görülmekte idi. Aydınlatıcı ayrıntıların çeşitliliğiyle Hint medeniyetinin incelenmesinde alçak kabartmalar çok değerli unsur oluşturmuştur. Buddha'nın tasvirlerine hiç rastlanmamakta; ancak sembollerle gösterilmektedir.

Geçiş döneminin (MÖ. I. yy - MS. 5. yy) temsilcileri Gandhara'nın Yunan-Buddha okulu, kuzeyde mathura okulu ve güneydoğuda Amaravati okuludur. Siyasi olayların bu döneme pek çok katkısı olmuştur. Bir önceki gibi bu dönem de tamamen

47 Turani, **Ön. Ver.**, s.285.

Buddha'yı konu alır. Alçak kabartma sahnelerinden açık hava mimarisinin bölgesel olarak gösterdiği farklar anlaşılmaktadır. Buddha'nın sembolden kurtarılarak şekil olarak gösterilmesi dönemin özelliğidir[48].

2.3.2. Dönemlerde Bölgesel Etkilerin Resim Sanatına Yansıması

Hindistan'da ilk resimler Budizmin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Diğer tanrıların tasvirleri MS. 4. yüzyıldan sonra görülmektedir. Hindistan'da Trimurti denen üçlü tanrıların başında Brahma gelmektedir. Diğer ikisi Vişnu (yapıcı) ile Şiva (yıkıcı) tanrılardır. Şiva ile ilgili en ünlü tasvir, MS. 8. yüzyılda yapılmıştır. Bombay'daki bir tapınak altlarında bulunan Şiva heykeli üç yüzlüdür. Önden görünüş yüzü ile yaratıcı Brahma, soldan görünüş yüzü ile başka anlamlı hali ve sağdan da yapıcı Vişnu yüzü ile biçimlendirilmiştir. Brahma ise ayakta erkek figürü olarak ya da dört başlı insan figürü şeklinde betimlenmektedir. Ayrıca Brahma, lotus çiçeği olarak da simgelenmektedir. Elbiseler ve kolları son derece zengin bir biçimde gösterilmiştir. Üçlü tanrıların üçüncüsü Vişnu'dur. Bu tanrı göğe egemendir. O, evreni taşıyan bir ayaktır. Bu nedenle heykel olarak katı bir duruş içinde gösterilmektedir. İnsanlığın atası olarak kabul edilir. Balık, kaplumbağa, cüceyken büyüyerek dev biçimlerde ortaya çıkabilmektedir.

Bunların yanında plastik sanatlarda bitkisel doğa tanrıları da vardır. Örneğin verimliliği Yakşas, bitkileri Nagas temsil eder. Yakşas tanrılarının koruyucuları Yakşistler, Buddha dinine ait efsanelerin betimlemelerinde görülür. Rama ile Krişna'nın öyküleri de, duvar kabartmalarında ve minyatürlerde önemli konu olur. Rama bütün Hindistan'da oğul, kardeş ve evliler için örnek olarak kabul edilmiştir. Krişna'nın hayatı da Rajputen Resim Sanatı için önemli bir konu olmuştur. Şiva, kozmik ve efsanevi insan olarak temsil edilmektedir. Kozmik görünüşlü olarak Güney Hindistan'da dört kollu, dans eden bir erkek halinde, bronz heykel şeklinde, ellerde de yaratma ve temizlik sembolleri olan davul ve meşale ile ifade edilmektedir. Kollardan biri aşağı, diğeri yukarı doğru kıvrılmıştır. Bu kolların biri

48 Meydan Larousse, **Ön. Ver.**, s.94.

korkusuzluğu, diğeri ruhların tahribini sembolleştirir. Saçında sembollü kobra yılanı, bir ay, bir de tanrılığı sembol eden yaprak bulunmaktadır[49].

Ayrıca doğa tanrıları da vardır. Atalara tapma ile ilgili bitki tanrılarıdır ve çeşitli mezhepleri bulunur. Aryalarda önceki denemelerde ortaya çıkmıştır ve Yakşa, Maga (bitki, verimlilik) ve su ile ilgili kötü ruhlardır. Yakşalar Budist sanatında, iyi ve kötü ruhlar ile koruyucu ve kapı koruyucuları olarak değerlendirilmişlerdir. Budist sanatına birçok ikonografik tipler, Yakşalar yüzünden gelmiştir. Bu tiplerden biri Maya'dır ve Budo'nın doğumunda görülür. Bu inanışların, Hint sanatının zengin figürlerinin tasvirinde önemli rolleri vardır. Budo'mın tasvirinde bile bu eski tanrıların rolü olduğu anlaşılmaktadır[50].

Budist kaya manastırları olan, Ajanta'daki duvar resimleri ile Hindistan'daki altı yüzyıllık gelişmesi izlenir. Kayalara oyulmuş 27 mağaradan ibaret olan Ajanta tapınaklarında MÖ. 480 yıllarında ölen Buda'nın hayatına ait sahnelerle resimlenmiş olan manastırda iki ayrı tür yapı görülür. Birinci tür, Stupa denilen oyma kubbeye tamamlanan ve Kama bazilikaları andırır şeklinde uzun bir apside benzeyen Çaityalardır (Resim 89).

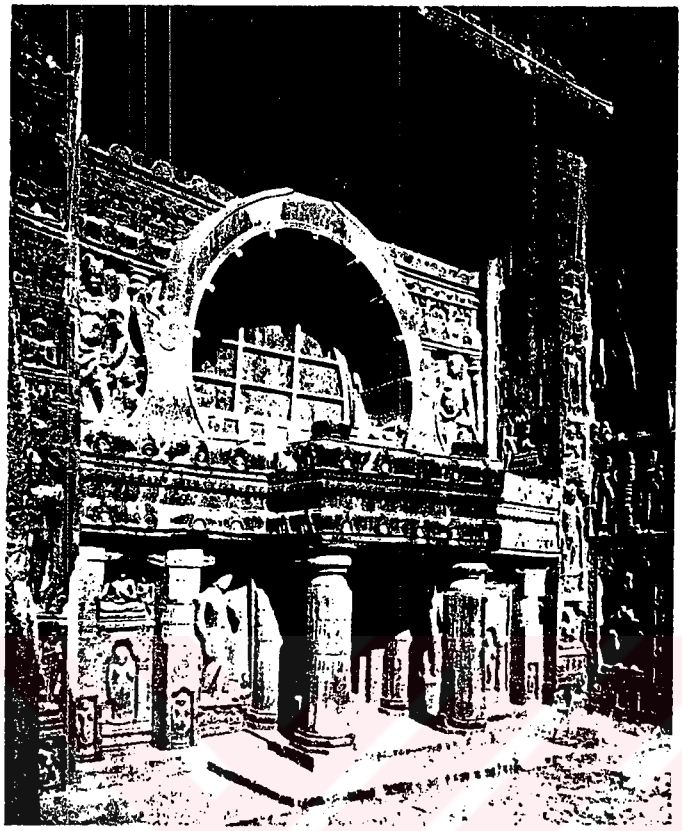
İkinci tür yapılarsa, Asya saraylarını andırır biçimde, avlu çevresine sıralanmış küçük bölmeleriyle ikametgah olarak kullanılan Vihâralardır. Manastırın en parlak devri olan MS. 7. yüzyılda üçyüz Buda rahibinin yaşadığı dönemdir. Ama bu yer daha çok gezgin rahiplerin uğrak yeri olmuştur. Gezgin rahiplerin ancak muson yağmurları sırasında uzun süre kaldıkları görülmüştür.

Ajanta resimlerinde kullanılan teknik ayrıntılı bir biçimde incelenememiştir. Gerçek fresko tekniği kullanılmadığı, birkaç milimetre kalınlığında ve fildişi gibi parlatılmış, cilanmış olan bir badana tabakası üzerine toprak boyalarla uygulandığı anlaşılmıştır. MS. 5. yüzyılın ikinci yarısında lapis-lazuli mavisi (laciverdi-ultra-marin)de kırmızı, sarı ve yeşile eklenerek, kullanılan renkler zenginleştirilmiştir.

---

49 Batcş, **Ön. Ver.**, s.39.

50 Turani, **Ön. Ver.**, s.285.



Resim 89. Ajanta.

Sanatçılar resimlerinde kırmızıyla dış kontur çekmekte, içlerini renklerle doldurup sonra konturların üzerini kahverengi yada siyah boyayla yeniden giderek yapıyorlardı. Figür sanatının, rölyefçe heykel sanatına olan bağıntıları yüzünden, çizgi üslubunda belli kütle ve hacim anlayışının hissedildiği dikkat çeker. Japon resim sanatındaki gibi seri, keskin bir anlayış içermez. Daima zorlanmış yumuşak şişkinlik ve kabartma izlenimi vardır. Batı sanatındaki gibi ışık-gölgeden bahsetmek mümkün değildir.

Ajanta resimleri rengarenk insan ve hayvan figürlerinin imgesel bir dünya içinde yer aldığı krometik bir çekiciliğe sahiptirler. Kesimlerde egzotik bir cennette duygusal ifadeleriyle şiddet ve sükuneti birleştiren özgün bir tarz yansıtılır. Bu resimlerin hikayeci yönü Budist efsanelere bağlıdır ve fiziksel varlığın, güzelliğin, cazibenin imgesidir. Resimlerde kalabalık, hatta Buddha bile elbise ve yüzleriyle fantazi dünyasının bir elemanı gibidirler. Buddha'nın çocukluğu ve mistik serüven-

leriyle ilgili olan resimlerin dinsel temaları ne olursa olsun, hepsinde belli bir ruh, bir araştırıcı, bir sezgi olarak resimsel değerler vardır.

Dekoratif ve kıvrak bir canlılığa sahip Ajanta resimleri rahipler ve profesyonel sanatçılar tarafından yapılmıştır. Manzara, bahçe, şehir ve sarayların resmedişlerinde tamamlayıcı ögeler önem kazanmıştır. Pencere, balkonlar, tepe ve kayalıklarda figürler yer alırlar. Bu resimlerde çeşitli aşamaları kapsayan bir hikayeyi tek bir sahneye sığdırmayı ve bunu hayatın değişken görünümlerine bağlı tutmayı büyük ustalıkla yaptıkları görülmüştür.

Dinsel hikayelerin resmedilme sistemi Avrupa Ortaçağı ve Roma İmparatorluk Çağı'ndaki kesiksiz anlatım sistemine benzerlik gösterir. Başlıca kişilik resimde birçok defa resmedilerek, hikayenin sürekliği sağlanmaktadır. Resimleri yapan profesyonel sanatçılar ve rahipler olduğu tahmin edilirken, dinsel baskılara karşı dünyevi özelliğe sahip olmaları şaşırtıcıdır. MS. 6. yüzyıla ait ikinci oyuktaki fettan kızlarla, kıvrık bıyıklı erkeklerin olduğu sahnelerde hareketli hayvan tasvirleri ve ipek örtülere bürünmüş boddhisatvalar zengin dekor görevini de yüklenirler (Resim 90).

Dokuz ve on numaralı oyuklardaki Ajanta resimleri ilk bulunan eserlerdir. MÖ. 50 yıllarında yapıldığı tahmin edilir. Hint resim sanatının başlangıcı olan bu eserdeki temel özelliklerden biri, yoğun çizgi ustalığın görüldüğü sahnedir ve büyük fil grubunu tasvir eder.

Hint resminde bir sonraki aşama, Guptalar Uygarlığı adı verilen dönemde yapılan eserlerde ortaya çıkmıştır. MS. 320 yıllarında Ganj Nehri Vadisi'nde ve çevresinde hükümdarlık kurmuşlardır. Başkent Patalipoutra'dır. Hindistan'ın kültür tarihi bakımından efsanevi önem taşıyan bir dönemdir. 400'lü yıllarda en parlak anlarını yaşadığı görülmektedir. Denge ve sükünet, resim düzenindeki klasisizmi ortaya koymuştur. Ajanta manastırındaki iki, onaltı ve onyedi numaralı oyma yapılar, 5. yüzyıl Gupta kalıntıları olarak göze çarpmaktadır (Resim 91).

Resim 90. Ajanta Resmi, 2. oyuk, M.S. 6. yüzyıl.

Resim 91. Ajanta Resmi, 17. oyuk, ykl., M.S. 5. yüzyıl.

Bu dönem resimlerdeki hikayeler, bir duvar boyunca soldan sağa doğru izleyen sahneler şeridi halindedir. Bazen de yukarıdan aşağıya doğru düzenlenen anlatım yolları da uygulanmıştır[51]. Zaten Guptalar döneminde ikili bir boyut görülmektedir: dinamizm ve dev boyut merakı[52]. Dev boyutlarda, toplumsal hayata paralel kalabalık gruplar bulunmaktadır. Buddha'nın yalnız hayatına ait sahnelerde bile çeşitli göksel varlıklar yer alır. Hint manzara resminin sadece kendini yansıtan Çin

51 Tansuğ, **Ön. Ver.**, s.116-117-118.

52 Meydan Larousse, s.95.

manzaralarından farklı olarak kişinin ruh halinin de yansıması sözkonusudur.

Resimde çizgi, kişisel özel zorunluluklarla biçimlenmektedir. Figür yumuşak ve zarif hareketler kazanmıştır. Ressam eserlerinde kendini ortaya koymaktan çok figürlerin resmedilme gereksinimlerinin hizmetine girer. Figürler yumuşak hareketlerle başlarını çoğu kez öne ya da yana eğmişlerdir. Şiddet içeren sahnede bile sükunet göze çarpmaktadır.

Bu dönemin en büyük eseri 16. numaralı kovukta bulunan, duvarlarında Buddha'nın kardeşi Nanda ile ilişkilerini de hikaye eden sahnelerdir. Dik ve yatık çizgilerle meydana getirilen düzen, içiçe giren dörtgen yüzeyler meydana getirmektedir. Resimlerde siyah konturlar ve mavinin dışında kalan bir renk zenginliği dikkat çeker. Koyu kahverengi tonların uyumu, elbiselerdeki yeşil ve soluk sarılarla çekici bir zıtlık sağlanmıştır. Konularda Sujata adlı çoban kızın, bodi ağacı altında oturan Buddha'ya süt sunuşu dikkat çeker.

M.S. 5. yüzyıl sonlarında Vakataka adı verilen çağın son aşamasında bazı büyük resim düzenleri, 16. ve 17. numaralı yapılarda yeralmaktadır (Resim 92). Üslubundaki olağanüstü tuş zenginliği gözalıcı niteliktedir. Karakteristik diğer bir özellik Buddha tasvirlerinin çoğalmasıdır ki, bu çoğaltmayla yaptıranın değerinin artacağına inanılmaktadır. Bu dönemde de Buddha konu alınmaktadır. Ayrıca, ünlü bodhisattvalar da bu yapılarda yer almaktadır. Gösterişli elbiseleri, taçları ve mücevherleri ile bodhisattvalar bir anlamda aşkın kişilikleridir. Bodhisattvalara tasvirlerinin soylu kişilerin mezar stellellerinden (resimli düz bir levha halinde mezartaşı) olduğu ileri sürülür. Ama bu tasvirlerde daha üstün bir dinsal anlam kazanarak, hayatta çekilen acılar yüzünden Nirvana'da bile kurtuluşu reddeden varlıkları temsil etmiştir.

Geç Ajanta döneminde dinsel tasvirlerin yanısıra geleneksel erotizmi yansıtan kadın güzelliği de ihmal edilmemiştir.

M.S. 6-15. yüzyıllar arasında Hint Ortaçağı duvar resimleri, genellikle Hindu dinine ait tapınaklarda bulunuyor. Karmaşık, anlaşılması ve açıklanması güç olan bu

dinde brahmanlar önemli rol oynamışlardır. Buddha sanatının durgun olgunluğuna karşılık Brahman sanatı hareketli, canlı figürleriyle, ölçüleri ve nisbetleri gerçektekinden çok daha büyük tutarak heykelimsi görünüşüyle zıt bir yöne doğrulmuştur[53].

Resim 92. Ajanta Resmi, 17. oyuk, M.S. 5. yüzyıl.

Hindistan'ın Güney bölgesinde M.S. 6. yüzyılda iki Brahman üslubu gelişmiştir: Güneydoğuda Pallava yöresinde Pallava sanatı, Batıda ve Dihkna'da Çalukya yöresinde Çalukya sanatı. Yüksek kabartmalarda bilhassa Pallava sanatına geniş yer verilmiştir.

M.S. 8-9. yüzyılların önemli örnekleri Ellora bölgesinde bulunmaktadır. Bu bölgedeki resim kalıntıları 80 yıl ara ile yapılmış üst üste iki tabakadan meydana

53 Güvenli, **Ön. Ver.**, s.194.

gelmiştir. Birinci üslup sinirli bir hareket ve köşeli eklemcilikle, ikinci üslup dekoratif özelliklere yatkınlığıyla birbirinden ayrılmaktadır.

M.S. 8. yüzyıldn bazı resimler Hindistan'ın güney bölgesindeki Travancore'de bulunur. Bu eserler neredeyse Çin çizgisini hatırlatan bir zarafet ve inceliği ortaya koyarlar.

11-12. yüzyıllarda yapılmış Güney Hindistan'daki Çola sülalesi örneklerine, Tanjore'de Şiva Mabedi'nde rastlanır. Sıcak ve yoğun renkler gösteren bu resimler özenle hazırlanmış bir yüzey üstünde yeralırlar. Buradaki üslup gerçekten zengin, çizgiler kararlı ve açık seçiktir. Üçüncü boyutun belirtilmesine ilişkin özellikler de dikkat çekicidir. Resimlerin hareket coşkunluğunu, müzik yapan ve dans eden figürler yüklenmiştir. Dansçı ve müzikçi tasvirleri Hint ortaçağ resminde sık sık karşımıza çıkar. Bu figürlerin dinsel ve ahlaki yönden işlevleri olduğu da bir gerçektir.

M.S. 8-13. yüzyıllar arasında Seylan adası yine Budist resim faaliyetlerine sahne olmuştur. Buradaki üslubun Güney Hindistan üslubuyla ortaklığı dikkat çeker.

13-15. yüzyıllar arasında ise Hindistan, Müslüman orduların yer yer istilasına uğramış, Hindu Vijaynagar Devleti 1565 yılına kadar İslam akınlarına direnmiştir. Bu devletin hüküm sürdüğü Hindistan topraklarında gerek teknik, gerek düzen yönünden yeni bir resim üslubu meydana gelmiştir. Örnekleri bugün bir köy olan Lapakşi'deki Virabhadra Tapınağı'nda ve Triouparontikoundram'daki bir tapınakta bulunur. Hint Ortaçağ resminin en son örnekleri ise, Orta Hindistan'daki İradanpur'daki bir tapınaktadır.

Hindistan ve Seylan'ın 16-19. yüzyılları kapsayan geç dönem sanatına ait örnekler Kesin'deki Natanşeri Sarayı'ndadır. 1555'te yapılmış olan bu anıtsal yapının içindeki resimlerde düzenler fazlasıyla dolu, ağır ve hareketsizdir. Renkler o ölçüde yoğundur ki ışıklı etkilerini yitirmiş, karanlığa gömülmüşlerdir. Bu resimlerde eskinin coşkun duyusal ifadeleri de kalmamış, hareketler yalın ve ağır bir havaya bürünmüştür.

Seylan'da Kandi Budist Manastırı'nın duvarlarında yine geç devirlere ait resimler görülür. Geç devir Seylan resimleri geleneksel üsluba bağlı kalmıştır.

Genelleştirme yaparsak; Hint resmi süslemeden zevk alan, rengi sever bir anlayış içindedir. Jatakas denilen Buddha'nın vücut bulunuşunun tarihi, evlerde, saraylarda ve resmi geçitlerde artistik bir rahatlık içinde duran biçimlendirilmelere olanak veriyordu. Bu sanatın en eski anıtları manastırlarda bulunmaktadır. Figüratif resimler, birkaç milimetre kalınlığındaki bir alçı zemin üzerine kırmızı bir boya ile çizilmiş ve içleri boyanmıştır. Gupta döneminde ise resme renk egemen olmuştur. Sahneler için belirli alan alınmamış, her konu diğer bir konunun içine sokularak tasvir edilmiştir. Hint sanatında groteskler de görülmektedir. Groteskler kısmen kare biçimde panolar, bazen çiçekler, meyveler ve halkın sevdiği hayvanlar ile süslenmiştir. Lotus çiçekleri de pembe, mavi ve beyaz olmak üzere üç ayrı renkte gösterilmiştir. Bunun yanında mango denilen hint kirazı, tropikal bitkiler ile çeşitli hayvanlar resmedilmiştir. Cüceler ve acayip insanların da resimlere konu olduğu görülmüştür.

Ayrıca Buddha ve Brahman resmi dışında bir de profan resim vardır. Rajputana'daki saraylarda ve zengin evlerinde 1. yüzyıla kadar devam etmiş olan resim geleneği, duvar resmi ve kağıt üzerine yapılmış olan resimlerde devam etmiştir. Bu resimlerde devam etmiş olan konu Krişna'dır. Şiva ve karısı Parvati hakkındaki hikayeler de, resim sanatına konu olmuşlardır. Bu hikayeler, kır hayatının pastoral atmosferi içinde gösterilmişlerdir.

Hindistan'da doğa, onun değişkenliği içinde sevilmektedir. Doğanın kutsal birliğine nüfus edilmektedir. Tropikal bitki dünyasının zenginliği resim sanatında da kendini göstermektedir. Çitlerin frizlerinde görülen insanlar, hayvanlar ve bitkiler, tüm hayatın felsefesinin ifadesidir. Filler, devler, ceylanlar, tavuskuşları kendilerine özgü bir dünyanın hayvanlarıdır. Bodi ağacı, dekoratif bir duygu içinde stilize edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BATI RESİM SANATINDAKİ BÖLGESEL ETKİLER (RÖNESANS SANATI)

Rönesans Sanatı'nın tam olarak başlaması, daha önceki tarihlerdeki bazı öncü faaliyetlerine rağmen, 15. yüzyılın başlarında İtalya'nın Floransa şehrinde olmuştur. İtalya'da 16. yüzyılın ortalarına kadar uzanan Rönesans devri, diğer Avrupa ülkelerinde, ancak aynı yüzyılın başlarında kendini göstermiştir. Rönesans Sanatı, daha önceki sanat üsluplarından farklı bir tutumla, insanüstü dinsellik yerine, dinle bütünleşen doğa ve idealize olmuş insan anlayışına sahiptir. Bu sebeple bu devrin eserlerinde din dışı konular ve mimari eserlerde sivil çevreler için yapılmış binalar önem kazanmıştır. Rönesans sanatı, Klasik Antikiteye yani Eski Roma ve Yunan sanat eserlerine duyulan yoğun ilgiye bağlı olarak, Avrupa'nın Hristiyan öncesi devrine ve Klasik Sanatı yeniden canlandırmayı amaçlamış bir devrin sanatıdır. 14. yüzyıl ortalarından itibaren ticaretin canlanması ve yeni tesis edilen bankerlik kuruluşlarının getirdiği gelir artışı, iş hacmini ve dolayısıyla da sanat eserlerine duyulan ilgi ve alakayla birlikte talebi de önemli ölçüde etkilemiştir. Rönesans insanı kesin kuralları belli, yalın, doğal ve gerçek bir olgunun güzelliğiyle, insanın kendisine güvenini belirtecek eserler aramaktaydı. Bunu da, Antik devir kaynaklarında daha önce kendilerine sunulan insanı aşan, ortamın ötesinde kalan geçmişin derinliklerinde bulmuştur. Kendisinden saklanan ve insanın kendi gücüne büyük bir güven duyduğu geçmişi ve onun eserlerini keşfeden Rönesans insanı, kendi devri ve eserlerini de, bu eserlere ve kendi insani ortamına göre şekillendirmiştir.

Rönesans sanatçıları, genellikle birkaç sanat kolunu ustalıkla uygulayabilen kişiler olmalarına rağmen, uzmanlık alanlarının seçimi ve özellikle de kişisel yetenek ve dehalarına duydukları güveni sergilemeye verdikleri önemli seçkinleşen kişilerdir.

Sanat kollarının herbiri karşılıklı iletişim ve etkileşim içinde olmasına rağmen, her sanat koluna hakim olan esas bilgi ve doğal gözlemlerle çıkartılan sonuçlardır. Rönesans devri, bir bilgi ve öğrenme arayışı devridir.

Rönesans ressamları, resimde o güne kadar gelişme göstermemiş özellikler üzerinde durmuşlardır. Bunlar; duyarlı ve sağlam mekan arayışı, çizgi ve renk perspektifinin sorgulanması, temasal boyutlar, portre olgusu ve mitolojik konulardır.

Rönesans sanatı, kuralları belirli ve kendinden emin eserleriyle, bu duyumu en üst düzeyde duyabilecek bir kent olan Floransa'nın güçlü tüccarları tarafından desteklenmiştir. Güçlü İtalyan şehir devletleri ve eski gücünü yitirmekle beraber, etkisini kaybetmemiş olan Papalık elinde etkin bir silah olarak kazandı. Değişen hayat şartlarına paralel olarak da zamanla İtalya dışına taştı ve Fransa, Almanya, İspanya, hatta İngiltere'de güçlü etkiler yarattı. İtalyan Rönesansı diğer bölgelerden farklı bir biçimde kalırken, diğer bölgelerin yaratmış olduğu kendi Rönesansları da İtalya ve kendi kaynakları arasındaki bütün iletişime rağmen daha farklı sonuçlar verdi[54].

Rönesans döneminde mevcut olan din anlayışı dünyaya bağlı bilinçli ve kararlıdır. Kusursuz bir düzene dayanmaktadır. Bu kusursuz düzen ise sanatçılara göre, ancak daire, kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometri biçimleri sağlayabilirdi. Doğada herşey belli bir düzen çerçevesinde idi. 15. yüzyılda astronomi inanışına göre yıldızlar, gezegenler ve evren dünya merkez olmak üzere dünyanın çevresinde dönüyorlardı. Rönesans sanatında kilisenin insanı merkez alması ve insanı çevrelemesi düşüncenin buradan geldiğine inanılmaktadır[55].

---

54 Engin Beksaç, **Avrupa Sanatı** (İstanbul: Troya Yayıncılık, 1994), s.22-23.

55 Şerife Özüdoğru ve Erol Altınsapan, **Avrupa Sanatı**(Eskişehir: 1989), s.43.

3.1. GÜNEY BÖLGESİNDE RÖNESANS SANATI VE RÖNESANSI ETKİLEYEN ETMENLER

3.1.1. İtalya'da Rönesans

Yeni kıtalar ve yeni tabiat araştırmalarıyla dünyanın keşfedilmesi, İstanbul'un fethinden sonra İtalya'ya kaçan din adamlarının getirdikleri kitapların incelenmesi gibi olaylar Rönesans hareketine yol açmıştır. Daha çok hümanizmayı ve din reformunu kolaylaştıran bu hareketlerden önce, sanatta Rönesans görülmeye başlaşmıştır.

İtalya'da toplum, ekonomi, politika, din, bilim, teknik, endüstri vb. alanlardaki değişme ve gelişmelerin tümü yeni kültür ve sanat devriminin yapılması için gerekli ortamı hazırlamıştır. Rönesans'ın İtalya'da görülmesinin nedeni, çok yönlü ortamın ilk kez İtalya'da hazırlanmış olmasıdır.

Sanat, ekonomi, politika, din, bilim, teknik vb. çeşitli olaylar toplumsal bir etkinliktir ve de evrenseldir. Tarihin sanat çevresi çağın kültür gerçekleriyle içiçe olmuştur.

Bütün evrensel olaylar gibi, Rönesans kültür ve sanatı tarihsel gelişme sürecine uygun bir şekilde bir takım gerçeklerin etkisi altında doğmuş, gelişmiş, olayları etkilemiş ve gelişmesini sürdürdükten sonra değişerek yerini yeni bir kültür ve sanat olayına bırakmıştır. Giderek Rönesans ve ondan sonraki sanat eserlerini tanımak için onları etkileyen çeşitli gerçekleri bilmek gerekir.

İtalya'da **Venedik** şehri, Floransa'ya göre daha zengin olduğu görülür. Çünkü Venedik gemileriyle denizlere egemendir. Ancak Floransa'daki politik çelişkilere karşılık kültür ve sanat hayatında 15. yüzyılda daha büyük ve düzenli bir akış görülmektedir. Ticaret ve endüstrinin gelişmesi, sermayenin belli bir zümrede toplanmasıyla İtalyan halkının çoğu eski yoksulluğunu sürdürmektedir. Düşünürler toplumsal, ekonomik, politik çelişmeleri ve sınıflaşmayı eleştirmişler ve sömürüldüklerini anlatmışlardır.

Bunun yanında dinde ise kilisenin tüm otoritelerine karşı İtalya, Avrupa'nın kutsal, evrensel din ve devlet ilişkilerini ilk kez birbirinden ayırmıştır. Ama 15. yüzyıldan itibaren de bu ayrım sonucu Papalar Roma'yı sığınak haline getirmişlerdir. Aynı zamanda güçlerini büyük, görkemli eserlerle sembolize etmek istemeleriyle de sanat ve sanatçının koruması olayında büyük rol oynamışlardır.

İtalya, doğa, kültür ve sanat zenginlikleri nedeniyle Avrupa ülkelerinin sürekli akımlarına hedef olmuştur. Bunun yanında yönetimdeki ayrı tutumlar, ülkede bir birliğin doğmasını engellemektedir. Ama 15. yüzyılda Fransa'nın İngiltere ile savaşmaları ve Almanların kendi iç sorunlarıyla ilgilenmeleri sırasında, İtalya bir süre için yabancı akınlardan kurtulmuştur. Yeni yöneticilerin duyarlı davranmalarıyla din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılmasını etkileyen en büyük neden olmuştur. Bunun sonucunda da kişisel bilinç gelişmiştir. 15. ve 16. yüzyıl çok yönlü insanlar çağıdır. Bu yeni gerçekler plastik sanatçıları da kuvvetle etkilemiş ve 15. yüzyıldan başlayarak birçok sanatçı gerek resim, gerekse heykel alanına yönelmiştir.[56].

1400'lü yıllarda **Floransa**; ekonomi, politika, toplum, bilim, teknik, sanat ve kültür alanlarında karmaşık ve çelişkili bir durum içinde bulunmaktadır. Buna rağmen tüm bu alanlarda İtalya, Avrupa'da yeni hümanist ruh ve düşüncenin doğup geliştiği tek üretici merkez olmuştur. 15. yüzyılda bu merkezde insan yeteneği çeşitli yaratış alanlarında birçok biçimler ortaya koymuştur. Rönesans'ın başlangıç devri eserlerinin en önemlileri bu şehirde yapılmıştır. Rönesans'ın ilk dönemlerine aynı zamanda Floransa Rönesansı denilmesinin sebebi de bundan kaynaklanmaktadır.

Özellikle 15. yüzyılda Floransa'da sanat atölyelerinde dış dünyaya dönük incelemeler, çeşitli işler yapılmaktaydı. Siparişlere göre yapılan tüm eserler İtalya'ya buradan dağılmaktaydı. Böylece Floransa'daki atölyeler sanatla halk arasında aracı rolü üstlenmiş oluyordu. Floransa atölyelerinde teknik sağlamlık ve doğa incelemeleri önem taşıdığından, atölye öğreniminde doğa etüdleri, portreler ve özellikle çıplak model çalışmaları üzerinde titizlikle duruluyordu. Doğayı en doğru ve ger-

56 Sevim Eti, **Rönesans Sanatı** (İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları: 2, 1974), s.7-8-9-10-11-12.

çeğe uygun yansıtma eğilimi de sonunda doğayı körü körüne kopya etme tehlikesini doğurmaktaydı[57]. Kavramların, mantıki tasarımlarının yerine, doğanın optik değerlerine önem verip, insan ve manzaranın resmedilmesinin sağlanması kendine özgü estetiği de beraberinde getirmiştir.

Bütün bu anlatımlara rağmen manzaranın önem kazanmasının esas nedeni dindir. Rönesans'a göre, insan ruhu da tanrısal olarak kabul edilmekte, doğanın şeytanlarla dolu olduğu ve tanrının iyileştirme planında, doğanın istisna olarak tutulduğu kabul edilmekteydi. Bu nedenle doğanın aslında bir sanat objesi olmaması gerekirdi. Fakat Hristiyanlığın bir şeytandan arınma yerine, bir sevgi dini olmaya başlaması, tanrının yarattığı şeylerden biri olan doğaya da geniş bir sevgi ile bakılmasına sebep oluyordu. tanrıyı, gene onun yarattığında görme fikri, eğer izlenecek olursa, Hıristiyanlığın doğa sevgisinde saptanmış olur. Doğanın değerlendirilmesine ve resim konusu olmasına yardım eden dünyevi etkenler de vardır. Bu da, doğada tanrıya yakın olmak düşüncesidir. Kentlerin büyümeye başlamasıyla, manzaraya karşı bir özlem de kendiliğinden doğmuştur. İlk kez, 1400 yıllarından sonra Burgundlu Limurg kardeşler, peyzajda insanı derinlik içinde ele almışlar ve manzarada derinliğine bir perspektifi göstermişlerdir. Ayrıca Jan Van Eyck de ufkun sonsuzluğuna uzanan fırtınalı bir denizin atmosferini yansıtmış ve bununla ilgili gözlemlerini saptamıştır. Kuzeyde 1530 tarihlerinde itibaren Alman Altdorfer ile Hollandalı Patimir manzarayı esas konu olarak resimlemeye başlamışlardır. İtalya'da ise manzara, ilk kez 1550 tarihinde Venedikli Andrea Chiavonen tarafından yapılmakta idi. 17. yy'da İtalya ve Fransa'da manzaranın klasik fakat aynı zamanda heroik bir atmosfere büründüğünü, böylece bir insanın tutumu ile eş bir havayı yansıttığını, buna karşılık Hollanda'da açık havanın tam bir gözlemi ve yansıması görülmektedir. Açıkhava resmi ve anatomi gibi konuların yanında, insan fizyonomisinin tablo yüzünde belirmesi, devrin özelliklerinden olmuştur.

Rönesans resminin gerçek başlatıcısı olarak kabul edilen ressam Masaccio'dur. Doğal ortam ve bu ortam içinde figürlerin yerleştirilmesi ve formlarına büyük bir dikkatle eğilen sanatçı, Rönesans resminin doğal tutumu olan çizgisel bir anlayışla

57 Eti, **Ön. Ver.**, s.7-8-9-10-11-12.

son derece doğal ve insanı bir atmosfer yaratmayı bilmiştir[58]. Bu tutumla Giotto'nun devrettiği resim mirasını belli bir karizmaya ulaştırmıştır. Masaccio'nun Floransa'da Santa Maria del Carmine Kilisesi Brancacci Şapeli'nde bulunan duvar resimleri 1426 tarihli olup, sanatçının en önemli yapıtları olarak tanınmaktadır. Aziz Pietro'nun hayatından sahneleri ele alan bu resimler arasında, özellikle "Haraç" olarak bilinen çok tanınmıştır. İsa ve havarilerinin birarada gösterildiği bu kompozisyonda şehre girmeleri için gereken harcın ödenmesini isteyen tahsildara, gereken paranın ödenmesi için İsa'nın Aziz Pietro'ya bir balık tutması ve ağzında bulacağı parayla ödeme yapmasını belirtişi canlandırılmıştır. Çeşitli safhalarıyla gösterilen konu çok canlı bir biçimde gözler önüne serilmiş ve doğal olarak ifade edilmiştir.

Rönesans anlayışını belirten özelliğin başında gerçeğin dikkatle incelenmesi, böylece figürlerin satıh resmi olmaktan çıkıp, kitle tesiri vermeye başlamasıdır. Bundan başka yüzeylerdeki ruhsal ifadeye yer verilmesi ve Masaccio'nun üç boyutlu mekan anlayışı 15. yüzyıl Floransa Okulu'nun temel ilkelerinden olmuştur. Ressam Masaccio'dan sonra İtalya'da insan ve doğa, sanatın ana konusu olmuştur. 15. yüzyılda Rönesans'la birlikte uzam-hacim ilişkisi daha dikkatli ele alınmaya başlanmıştır, böylece yığın etkisi de ortadan kalkmıştır. Figürler anıtsal görüntülerden sıyrılmış, herbir figür bireysel görünüm kazanmıştır. Gölge-ışık kullanımında ise, yalnız nesnenin üstüne düşen ışık ve gölge değil; aynı zamanda onların yere düşen gölgeleri de gösterilmeşe başlanmıştır.

Erken Rönesans resminin en önemli temsilcisi sayılan Fra Angelico ise insanlara, insanüstü bir anlam kazandıran resimler yapmıştır (Resim 93, 94, 95). Masaccio'nun üç boyutlu mekan arayışına karşı, Angelico'nun mekan duyarlılığının daha gelişmiş bir doğacılığa ulaştığı görülmüştür. Ressam Paolo Ucello ise yüksek Rönesans'a giden yolda önemli bir rol alır ve perspektif kurallarına duyduğu ilgiyle seçkinleşir (Resim 96, 97, 98). Mekan duyarlılığına, geometrik düzene ve çizgi perspektifine önem vermektedir. Bunun da, biçimsel-soyut güzellikle birleştirdiği dikkati çeker. Dönemin sanatçılarından Domerico Ghirlandaio, Floransa'nın güzellik ülküsünü freskle temsil eden ressam olarak tanınmaktadır[59] (Resim 99).

---

58 Beksaç, **Ön. Ver.**, s.33.

59 Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi** (İstanbul: Varlık Yayınları), 1982), s.63-64.

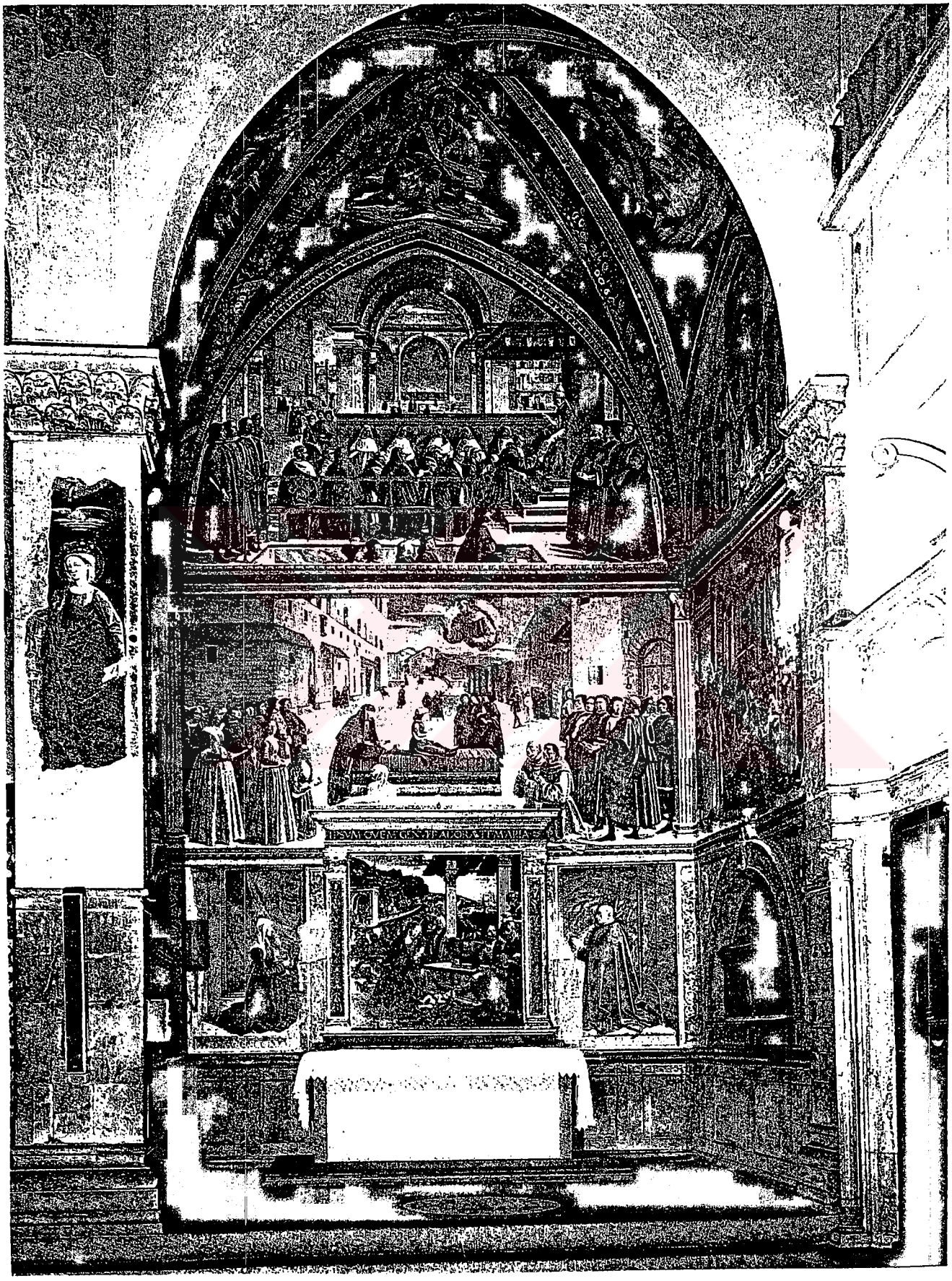
Resim 93-93-95. Fra Ancelico.

Resim 96. Paolo Uccello.

Resim 97. Paolo Uccello.

Resim 98. Paolo Uccello.

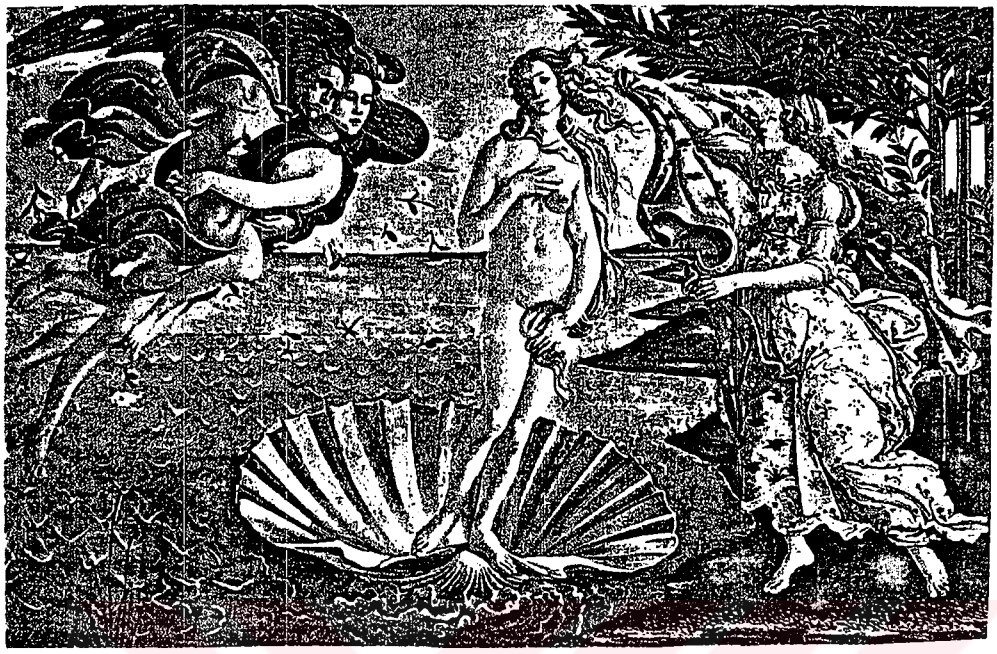
Yüksek Rönesans'ın ilk sanatçılarından ve büyük dehalar çağının temsilcisi olan Sandro Boticelli (Resim 100), Rönesans Resmi'nin belki de en tipik ressamı olarak kabul edilecek eserlerin sahibidir. Mükemmel bir çizgi tekniği, kompozisyon düzenindeki özen, zerafet ve uyumun bir birleşim noktası bulduğu eserlerindeki soğuk renklere duyulan ilgi onun en belirgin özelliklerini yansıtmaktadır. Medici Ailesi'nin hakimiyeti altındaki Floransa'nın sanat zevkini yansıtan ilk dönemin ardından sanatçının daha mistik ve dini bir dünyaya yöneldiği izlenmektedir. Özellikle 1478 tarihli "İlkbahar Allegorisi (Resim 101) ve Venüs'ün Doğuşu (Resim 102)" adlı ünlü eserleri sanatçının çizgisel doku uğruna mekan kaygılarını ikinci plana attığı ve belli bir ölçüde uluslararası gotiğe yaklaştığı görülmektedir. Eski antik mitleri ve Yunan Mitolojisi'nin esas alındığı da dikkat çekmektedir. Mitolojide anlatılan, köpüklerden Venüs'ün doğuş temasının Rönesans'ın doğacıl yaklaşı-mına uygun yapıldığı, ayrıca tabloyu sipariş eden çevrelerin din dışı ve hayata bağlı zevklerinin de yansıtıldığı görülmüştür. Bu allegorik resimlerin en önemli yanı, antik temaları Hristiyan düşüncesi içinde yeniden yorumlamaktır. Ayrıca sanat atölyeleri bu dönemde inceleme ve araştırmaya dayanan bir öğretim merkezi haline gelmiştir.



Resim 99. Domenico Ghirlandaio "Chapel'deki Sassetti Ailesi" (1479-86).

Resim 100. Sandro Botticelli.

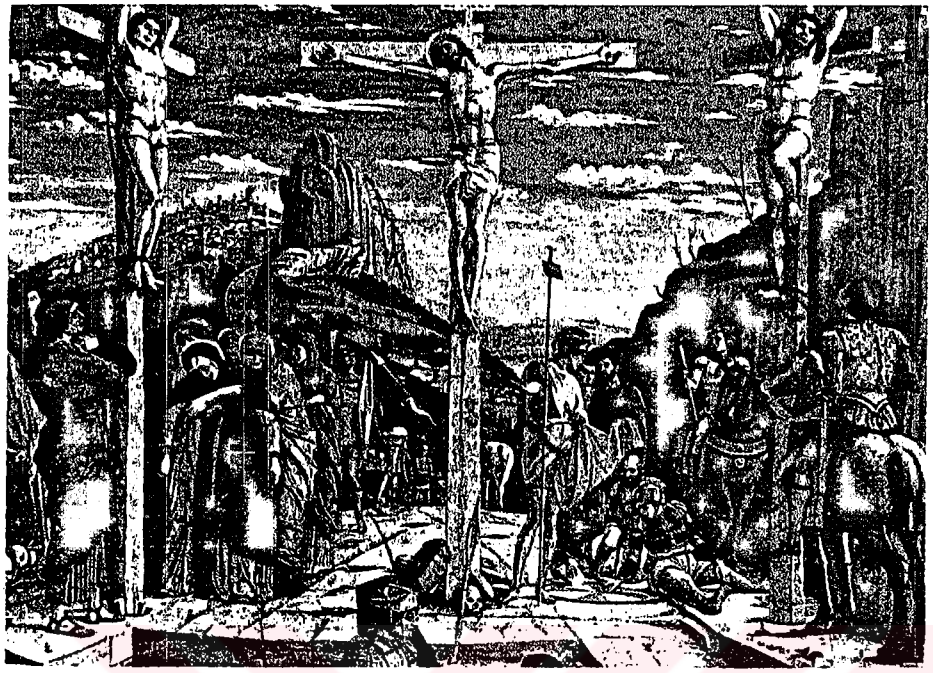
Resim 101. Sandro Botticelli, "İlkbahar Allegorisi" (1478).



Resim 102. Sandro Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu" (1478).

Ressamlar ele aldıkları konuları yakından tanımak, değişik yönleriyle incelemek ve araştırmak zorunluluğunu duyuyorlardı. Bu yüzden bu dönemde sanat etkinliği bilimsel bir araştırma niteliği taşımaktadır. Leonardo, resim sanatı üzerinde yazdığı kitapta; bu sanatın bir "bilim" olduğunu söylerken zamanın sanat anlayışını dile getirmekte idi[60]. Batı dünyasında uzmanlaşma, sonraki dönemlerde gelişmiş; sanatla bilimin yolları ayrılmış, her ikisi de ayrı ayrı birçok dallara bölünmüştür. Bundan başka perspektif kurallarının saptanması ve bunların matematiksel hesaplarla sanata uygulanması da ilk kez bu döneme rastlamıştır. Başta Mantegna (Resim 103, Resim 104, Resim 105), Pierro della Francesca, Paolo Ucello olmak üzere 15. yüzyıl ustalarının pek çoğunda bu özellik görülmüştür. Kompozisyonda derlemecilik, anotomide ustalık dikkat çekici diğer özelliklerden olmuştur. Öykücülük ve tasvircilik, tekrar canlanmıştır. Benozzo Gozzoli, Pisa'da Campo Santo'da yaptığı resimlerde Nuh'un yaşam öykülerini ayrıntılarıyla anlatırken, Ghirlandaio Floransa'da S. Maria Novella'daki fresklerinde 15. yüzyıl modasına uygun giysiler ve saç biçimleriyle zamanın ünlü kişilerini, Floransa şehrinin panoramalarını ve kültür tarihi bakımından önemi olan daha pek çok özellikleri tanıtıyordu. Bu çabalar 15. yüzyıl sanatına konu çeşitliliği ve zenginliği getirmiştir.

60 Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, s.61.



Resim 103. Andrea Mantegna.

Resim 104. Andrea Mantegna.

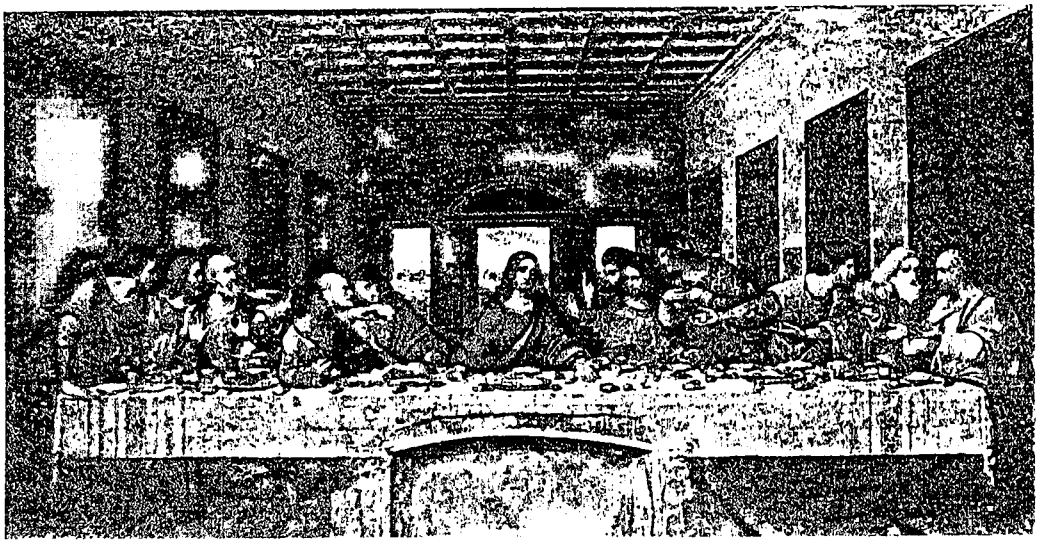
Resim 105. Andrea Mantegna (1460).

Leonarda da Vinci, Michalengelo ve Rafhaello İtalyan Rönesansı'nı her bakımdan yükselten ve geliştiren sanatçılardır. Masaccio'dan sonra kompozisyon sorunları üzerinde yeterince durulmamış, figürler arasında birlik ve resimde bütünlük elde edebilmek için derlemecilik yoluna gidilmiştir. Leonardo ile İtalyan sanatına yeni kompozisyon anlayışı girmiştir (Resim 106). Leonardo daha çıraklık zamanında, Verecchio'nun atölyesinde çalıştığı sırada yaptığı "Kralların Secdesi"nde alışılagelmiş kompozisyon düzeninin dışına çıkmıştır (Resim 107). Konunun baş figürleri Meryem, İsa ve krallar, o zamana kadar resmin bir yanında ve dağınık gösterilmekte idi. Burada bir geometri düzeni içinde, resmin ana motifi olarak alınmış; öteki figürler ve manzara bu motif etrafında toplanmıştır. Ayrıca Leonardo da Vinci'nin çizgileri renklerle eriterek hafifletmesi, ışık-gölgeye değer vermesi, figürleri sisli bir görüntü ardına yerleştirmesi önemli bir gelişimi temsil etmektedir. Kompozisyon sorunlarının çözümünde ise Leonarda, "Cena" adlı resminde yeni bir aramaya girmiştir. Resim, İsa'nın Havarileriyle son yemeğini göstermektedir . Bu resimde figürler belli bir düzen içinde gösterilmiş ve yüz ifadeleri, el kol hareketleriyle de doğaüstü bir sahne oluşturulmuştur (Resim 108). Önemli resimlerinden olan "Üçlü Anna Grubu" bir mihrap resmidir (Resim 109). Bundan sonraki resimlerdeki gibi bir konu anlatılmamaktadır. Kuzey sanatında ara sıra rastlanan bu konu İtalyan sanatının geleneksel konuları arasına girmiyordu. Daha önceki çalışmalarında kullandığı üçgen şemanın yerini burada üçgen piramit almıştır. Bu üç boyutlu form ile o zamana kadar görülmeyen hacim kavramı ağırlık kazanmıştır. 15. yüzyılda figürler resim çerçevesi içinde küçük kalırken, Üçlü Anna Grubu'nda figürlerin büyüdüğü ve resim yüzeyini doldurduğu dikkat çekmektedir. Bu yapıtta ayrıca Leonardo'dan sonra İtalya Rönesansı'na girecek olan kapalı kompozisyon formu uygulandığı görülmüştür. Ayrıca ilk kez bu resimde, hava perspektifi ile derinlik verilmektedir. Konturları yumuşatan bir hava tabakası, bütün formları dört bir yandan sarmıştır ve geride sis perdeleri içinde gözden silinen peyzaj, gözü resim yüzeyinden ayırmaksızın derinliğini duyurmuştur. 15. yüzyıl ustaları gölge-ışığı, eşyanın rölyefini belirtmek için karşıt değerler olarak kullanmaktadır. Leonardo'ya göre gölge-ışık, karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak, maddenin sertliğini gideren büyülü bir havayla biçimlerin etrafını

sarması gerekmektedir. Andrea del Sarto, Correggio ve özellikle Giorgione ve Tiziano gibi Venedikli sanatçılar bu uygulamadan yararlanmayı bilmişlerdir. Ayrıca, Leonardo, resim üzerine yazdığı kitapta, "Taklit doğayı aynen vermek değildir" demiştir (Bu anlamda taklitçilik Flaman sanatında görülmektedir). Çünkü Leonardo taklitten doğayı inceleme, onun gizini ve oluşum yasalarını tanıma ve bu yoldan edinilen bilgiye dayanarak onun benzerini yaratmayı anlamakta idi. En tanınmış eseri olarak kabul edilen Mona Lisa (Resim 110), Rönesans ortamını, doğal bütünlüğü içinde yaşamla bütünlenmiş bir portre olarak, devrin kadın kavramına duyduğu ilgi idealize güzellik anlayışıyla da kaynaşmaktadır. Primidal bir kuruluşu olan figürün yüz hatları, elbisesi ve ellerinin çiziliş ve boyanışına verilen önem, onu üstün bir konuma getirmiştir. Resimlerindeki yumuşaklık ve duygulara verdiği önem kendini açıkça göstermiştir. Sanatçı anatomi hocası olan ünlü Della Torre ile hazırladıkları "İnsan Anatomisi" kitabı için kırmızı tebeşirle çizdiği eskizler, tıp tarihinin ilk anatomi dersleri olmuştur.

Resim 106. Leonardo Da Vinci.

Resim 107. Leonardo da Vinci.



Resim 108. Leonardo Da Vinci.

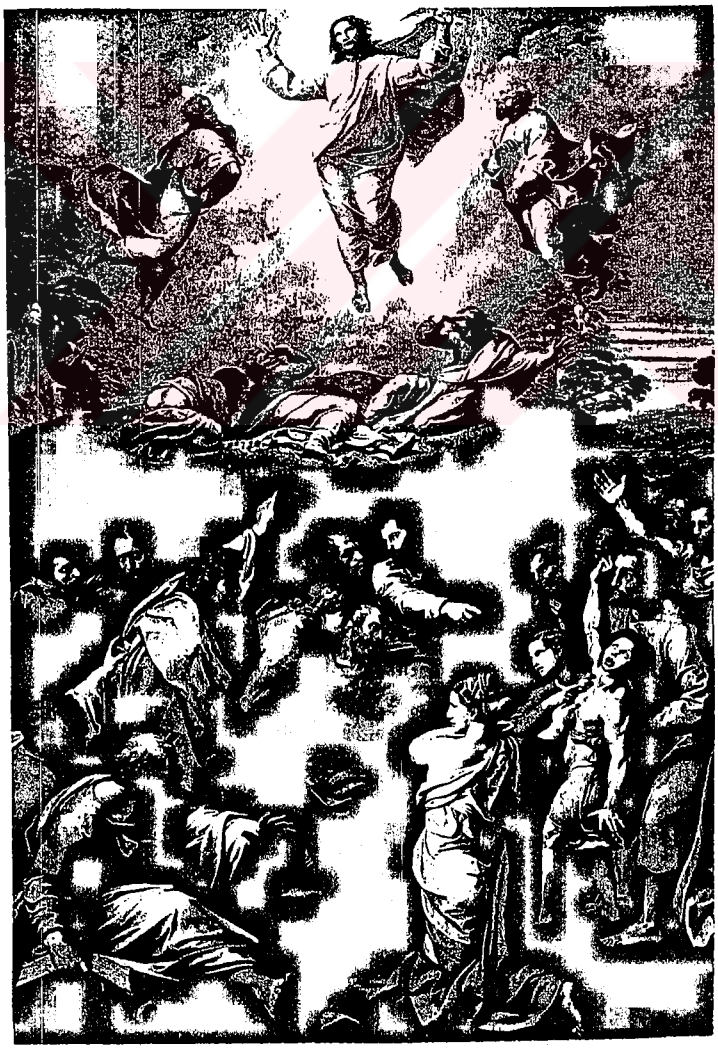
Resim 109. Leonardo Da Vinci.

Resim 110. Leonardo Da Vinci, "Mona Lisa" (1503-6).

Rönesans döneminin üç dehalarından biri olan Rafhaello, Leonardo'ya göre daha parlak renklerle dolu yapıtlarında ihtişam dikkat çekicidir. Doğal gözlemlerden uzak ve kapalı mekanlara bağlı çalışmalar yapmıştır. Papalık tarafından verilen bir görevle Vatikan Sarayı'nda freskler yapmıştır (Resim 111). Din, bilim ve felsefe gibi soyut temaları kapsayan bu resimler teknik yönden de büyük zorluklar ortaya koydukları halde, Rafhaello bu işlerin üstesinden gelmiştir. "Atina Okulu" (Resim 112) teoloji, felsefe, şiir, hukuk konularını işleyen alegorik resimlerde felsefeyi temsil ettiği düşünülmüştür. Ayrıca "Transfigürasyon" (Resim 113) adlı tablosunun coşkusal görünümü, klasik durgunluğa karşı çıkışıyla etkinlik kazanmıştır.

Resim 111. Rafhaello, "Sistine Madonna".

Resim 112. Rafhaello, "Atina Okulu".



Resim 113. Rafhaello, "Transfigürasyon" (1517).

Resim 114. Michelangelo.

Michalengelo, 16. yüzyıl ustaları gibi figür ressamıdır. Bu yüzden resimlerinde öyküden çok figürlere önem vermiştir. Resimlenen öyküleri birbirinden ayırmak için, Michelangelo tavanı bir geometri düzeni içine sokarak bölümlere ayırmıştır. Ama aralarda boş yer bırakmamış, bölmeleri insan figürleriyle doldur-muştur. Bu yüzden ilk bakışta belli bir düzenden çok, tavandan dışarıya taşan sayısız insan figürleriyle dikkat çekicidir. İri yapılı gövdeleri, şişkin kaslarıyla her an harekete geçmeye hazır bir gücün taşıyıcısıdırlar (Resim 114, Resim 115). Bu figürlere

bakarken, ister istemez Yunan tanrıları hatırlanmaktadır. "İnsanın Yaradılışı" eserinde, büyük bir hızla boşluktan süzülüp gelen tanrının kendi ekseni etrafında dönerek, elini yamaçta uyuyan Adem'e uzatması; ilk insanın, kalkabilmek için yardım beklermiş gibi başını Yaradan'a çevirmesi, bu ve benzeri hareket motifleri modele bağlı kalmadan 15. yüzyıl ustaların uygulamadıkları buluşlardandır[61].

Resim 115. Michelangelo.

61 Beksaç, **Ön. Ver.**, s.73-73-74.

16. yüzyıl sanatçıları taşkınlıktan, aşırılıktan kaçınmışlardır. Açığa vurulmayan, dizginlenen duyguların daha etkili olacağına inanmışlardır. 15. yüzyıl ustaları ise acıyı, ağlamaktan kızarmış gözleri, vurulmaları, bayılmaları anlatmaya çalışmışlardır.

Rönesans öncüleri, yalnız Floransa bölgesinde yetişmemiştir. Ama hepsinde, Floransa'nın etkisi görülmektedir. Orta İtalya'da yetişmiş ve büyük araştırıcı olarak tanınmış Piero dello Francesca, Umbriyalı Luca Signorelli (Resim 116, Resim 117) din konularında resim yaptılar. Resimlerinde kişilikleri belli olmakla beraber, yenilikleri dikkatle uygulamaya başladılar. Kuzey İtalya'da yetişen ressamlardan Mantegna resimde derinlik ve kitle tesirine çok önem vermiştir. Kompozisyonlarının sağlam bir kuruluşu vardır. Bellini ailesi Venedik'te daha yumuşak ve daha duygusal bir sanat eğilimi çıkardılar. İleride Venedik Okulu adını alacak olan, daha çok renkçi ve süslemeci bir dönemin öncüleri Bellini'lerle yetişiyordu.

Resim 116. Luca Signorelli.

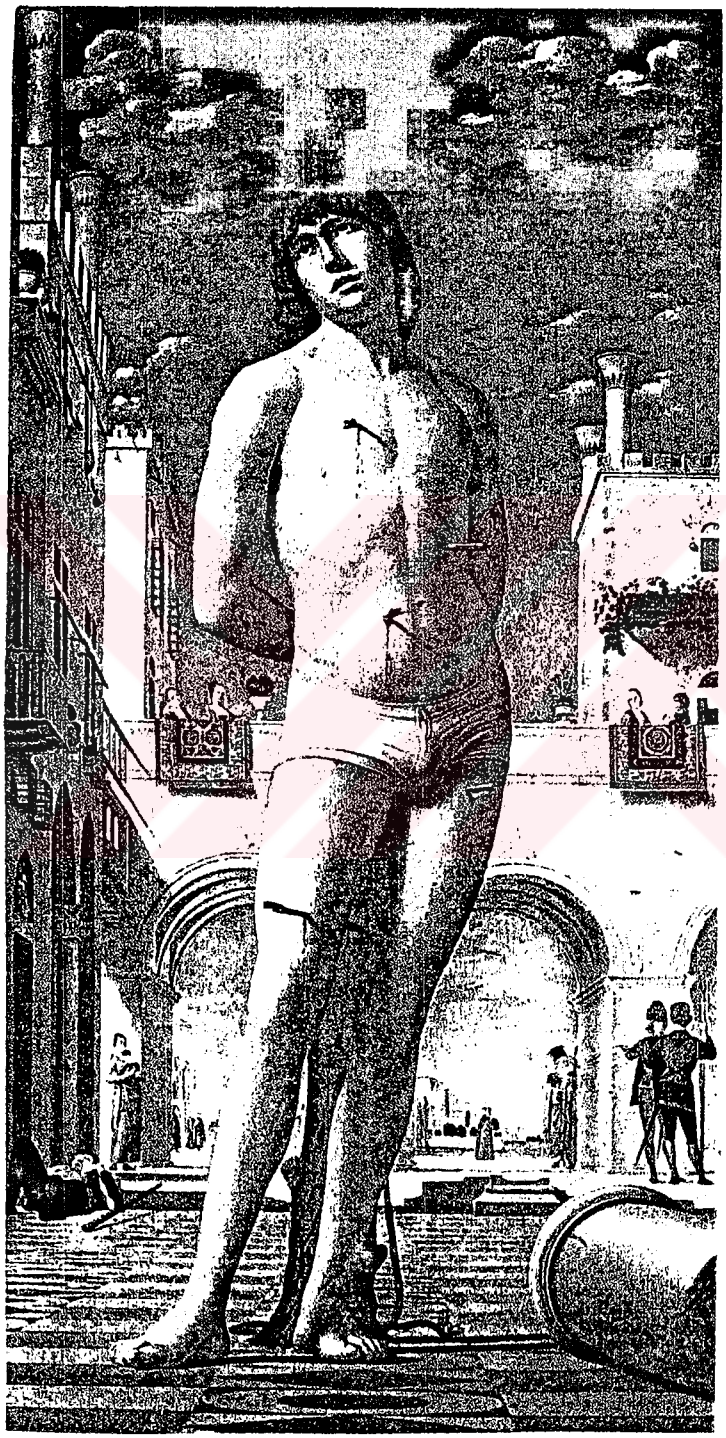
Resim 117. Luca Signorelli.

Bunlardan başka 15. yüzyılda Floransa'da portre ressamlığının da önemli boyutlarda olduğu görülmektedir. Bu portrelerdeki karakterler, baş ve gövdenin profilden gösterilmesiyle ele alınmıştır. Daha çok stereo (ikili) tiplemelerin görüldüğü portrelerde bayan portreleri bir hayli revaçta idi. 15. yüzyılın ikinci yarısında ise, profilden portreler daha ön plana çıkmıştır[62].

Antonella da Messina 15. yüzyılda Güney İtalya'nın en büyük ressamlarındandır. Flaman ülkesinde geliştirilen yağlıboya tekniğini öğrenmiştir. "Büyük Atlar"

62 Özkan Eroğlu, **Resim Sanatı: Tarihsel Anahatları, Teknoloji, Sanatçıları** (Bursa: F. Özkan Matbaacılık, 1977), s.40.

resmini Venedik'te yapmıştır. Hem tekniği hem duyarlılığıyla Bellini'lerin dikkatini çekmiştir. Flaman resim çevreleriyle de İtalya arasında köprü olmuştur (Resim 118, Resim 119, Resim 120).



Resim 118. Antonello Da Messina.

İtalya'nın kuzeydoğusunda bulunan **Venedik** ise, Floransa dışında en önemli ressamların yetiştiği bir yer olarak dikkat çekmektedir. Çünkü bu ressamlar İtalyan resmine yeni bir duyarlılık getirmişlerdir. Düzey üslubu ve renk ressamlığı da Venedikli ressamları en iyi anlatan ifade şeklidir. Floransa, insan vücudu üzerinde çalışmaların ve perspektif denemelerinin merkezi olmuştur. Roma'da kompozisyon sanatı doruğa varmıştır. Venedikli sanatçıların ilgisini ise, nesnelerin yüzeysel nitelikleri; çıplak vücudun yumuşaklığı ve sıcaklığı, kumaşların özellikleri, metalin sertliği, parıltısı, değerli taşların saydamlığı, içten ışıldamaları, kısaca nesnelerin yüzeyinde oluşan görünümleri oluşturmaktadır. Bu yüzeysel görünümler, güney biçimciliğiyle bağdaşarak resim-gerçeğine renk ve doku duyarlılığı katmıştır.

14. ve 15. yüzyıllarda Venedikli ressamlar daha çok Gotik resim formlarıyla çalışıyorlardı. Venedik, Yukarı İtalya'nın sanat merkeziydi. Dinsel olgunun sanata yansıması da önemli olmuştur. Venedik'te 16. yüzyılda figür ressamlığı, resim yüzeyine özel bir değer kazandıran düzey üslubunu ortaya çıkarmıştır. Bu üslup nesnelerin duyusal ve dokusal özelliklerinin belirtilmesine çok elverişli olmuştur. Birbirine karşıt düşen, birbirini arayan ve tümleyen renkler aynı düzeyde yanyana gelince, bunların herbiri ayrı bir önem kazanmış ve oluşturdukları renk uyumu, gözü resim düzeyine bağlamıştır. Herşeyden önce renk ustası olan Venedik'liler bu yüzden düzey üslubunu benimsemişlerdir. Ayrıca Venedikli ustalar her türlü kompozisyonlarda, yüzeyde değerlendirilmedik yan bırakmamaktaydılar. Bu sanatçılar da, Floransa'lılar ve Roma'lılar gibi, herşeyden önce hacim değerlerini belirtmek istiyorlar. Fakat yüzeysel niteliklere karşı duyarlılıkları giderek arttıkça, biçimlerin rölyefini belirtmek için kullanılan gölge-ışık bir çeşit atmosfer ressamlığına dönüşmüştür. Tiziano'nun son yapıtlarından biri olan "İsa'ya İşkence" 19. yüzyılda ton ve renk lekeleri içinde nesnelerin biçim bütünlüğünü yitiren empresyonistler, Venediklileri özellikle Tiziano'yu kendi akımlarının öncüsü olarak görmüşlerdir[63].

Genel bir ifadeyle açıklarsak 16. yüzyılda Venedik, Floransa ve Roma'dan tamamen ayrılmaktadır. Burada daha bir doğa işin içinde, ışık daha bir romantizmi koklar duruma gelmiştir. Cumhuriyetlerinde en olgunlarından biri olan Venedik,

63 İpşiroğlu, **Ön. Ver.**, s.77-78.

özellikle doğu ticaretinin merkezi olmakla dikkati üzerine çekmiştir. Şehri tam ortasından ikiye bölen kanal ise; şehre ayrı bir zerafet vermiştir. Ayrıca parıltılı kumaşların satışı ve alınan bu kumaşlardan dikilen kostümlerin, Venedik yöre ressamlarının resimlerine de yansımış olması önemlidir. Günlük hayat çok neşeli ve renklidir. Ressamların tamamen duygusal bir dünyadan esinlendikleri düşünülmektedir[64].

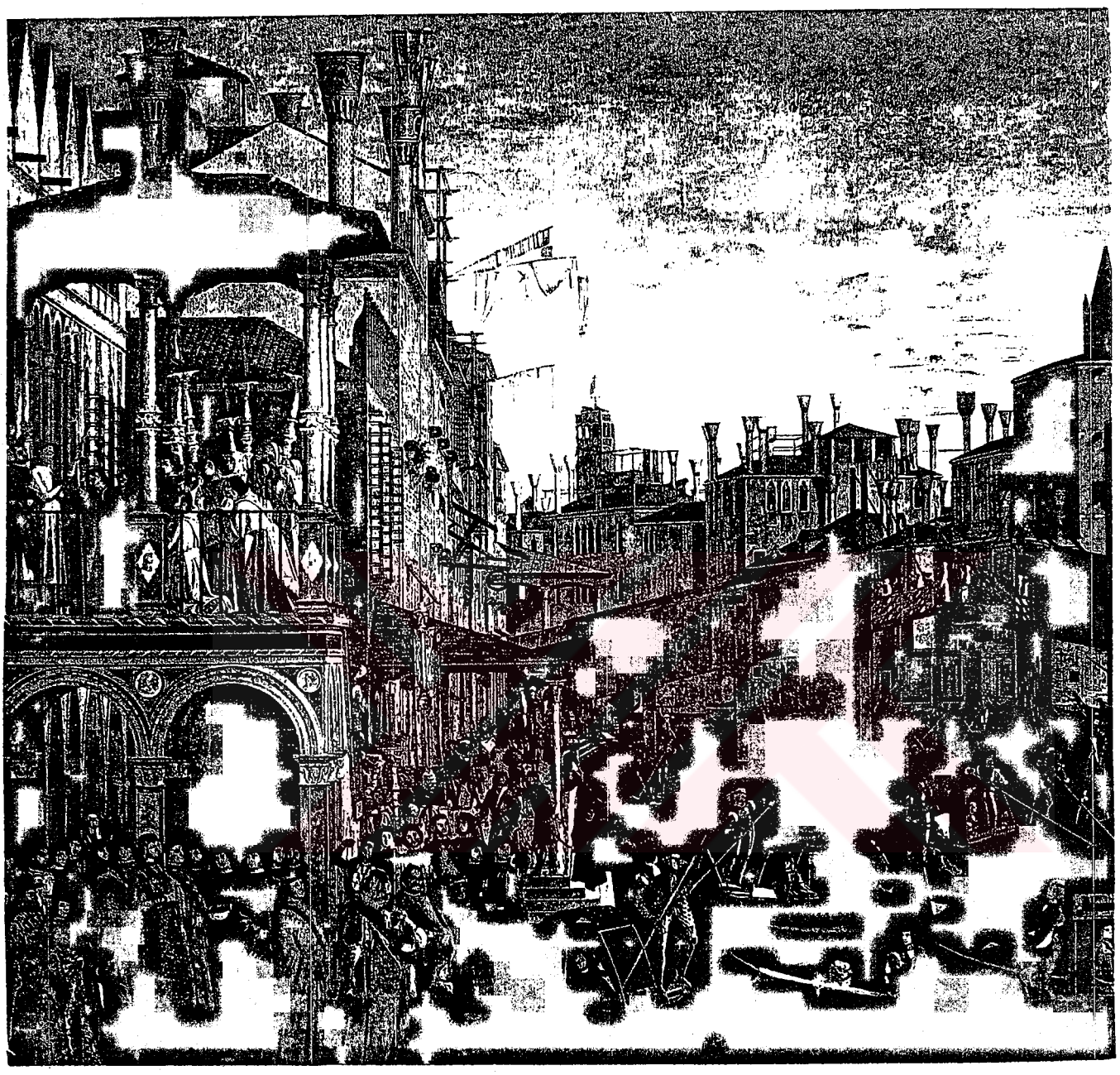
Venedik'te, 15. yüzyıl resim sanatının önde gelen temsilcileri arasında Bellini kardeşler, Antonello da Messina, Vittore Carpaccio'dur (Resim 119). 16. yüzyılın başlarında ise, Giorgiona, onun takipçisi Tiziano, Paolo Veronez, Tintorette gibi ünlü sanatçılar yetişmiştir. Bu sanatçılar yaşam sevgisi ve zevkle dolu kişilerdir. Işıkla yoğurulan çeşitli peyzajların, ince güzelliklerinin tutkunu idiler. Roma, Floransa sanatçıları ise peyzajı tablolarında fon olarak kullanmışlardır. Venedikli sanatçılar ise figürlerini peyzaj içine atmışlar ve peyzajla bütünleştirmişlerdir. Ayrıca Venedik sanatçılarının fresk tekniğine önem vermedikleri görülmektedir. Çünkü rutubetli Venedik atmosferi fresko tekniği için uygun düşmemektedir[65]. Venedik Okulu ressamları için desen, heykele yaklaşan değil resme yaklaşan bir anlayışın eseridir ve parlak renklerle desteklenmiştir. Bu yüzden Venedik Okulu için renkçi denilmiştir. Floransa Okulu'nun insan vücudunu keşfetmesine ve buna heykelimsi ifade kazandırmasına karşılık Venedik Okulu, Giorgione ile doğayı keşfetmiştir. İnsanı, doğanın ortasında ve onun herhangi bir parçası olarak düşündüğü görülmüştür. Michalengelo'da olduğu gibi, hareketli ve enerji dolu biçim anlayışı içinde duvar sathına yayılmış, figürlerin açık-koyu zıtlığıyla biçimlendirilmesi tarzı Floransa Okulu'nda insan vücudu özellikle Michalengelo'da olduğu gibi, hareketli ve enerji dolu biçim anlayışı içinde duvar sathına yayması, figürleri açık-koyu zıtlığıyla biçimlendirmesi egemen olmuştur. Venedik okulunda, özellikle Tiziano'da, fikirleri bütüne bağlama, soyut fikirden kurtarma, bütünün ortasında hacmi renkle yaratma ön plana çıkmıştır[66].

---

64 Eroğlu, **Ön. Ver.**, s.

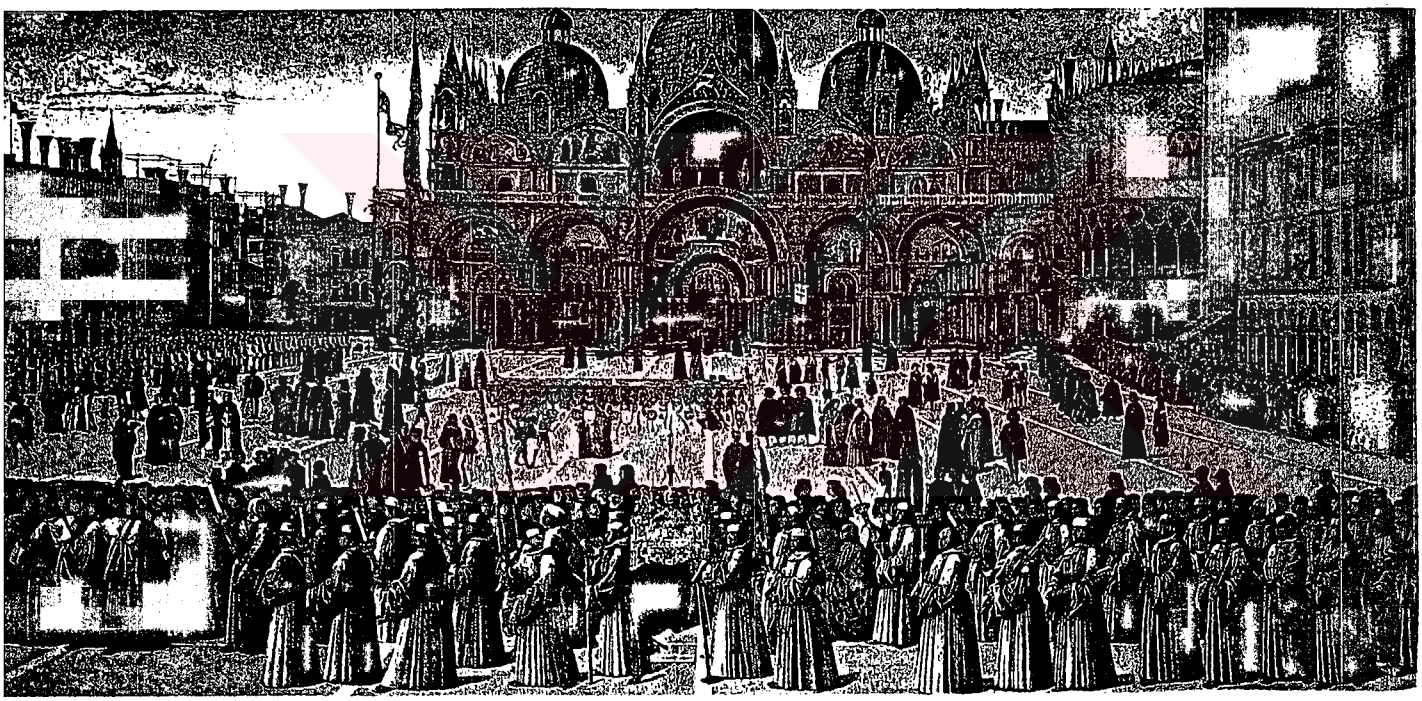
65 Cahit Kınay, **Sanat Tarihi** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s.53.

66 Güvemli, **Ön. Ver.**, s.76.



Resim 119. Vittore Carpaccio (1494).

Bellini Kardeşler, 15. yüzyılda büyük üne sahip sanatçılardır. Babaları Jocopo Bellini'nin İstanbul'da geçirdiği süre, oryantalizme ait çalışmalarıyla kendini göstermiştir. Bundan başka Fatih Sultan Mehmet'in ve bazı şehzadelerin portrelerini yapan Gentile Bellini'nin özellikle portre ressamı olarak başarı kazandığı anlaşılmaktadır (Resim 120). Giovanni Bellini ise bir süre kayınbabası Andrea Mantegna'nın etkisinde kalmış, sonraları kendi stilini bulmuştur. Dinsel yapıtlarında Madonna'ları, genç ve narin kadınları yumuşak bir dille resmettiği ve renklerle ışıklandırdığı görülmüştür (Resim 120, Resim 121, Resim 122, Resim 123).



Resim 120. Gentile Bellini (1496).

Dönemin ünlü sanatçısı Carpaccio'nun loncalar için yaptığı tablolarında, Floransa'lı sanatçılardan farklı olarak iç-dış dekorlarda ve figürlerde renklerle kompozisyon birliği sağlayarak bir renkten diğer bir renge kolayca geçebilme ustalığına eriştiği görülmüştür.

Resim 121. Giovanni Bellini (1505).

Resim 122. Giovanni Bellini.

Resim 123. Giovanni Bellini.

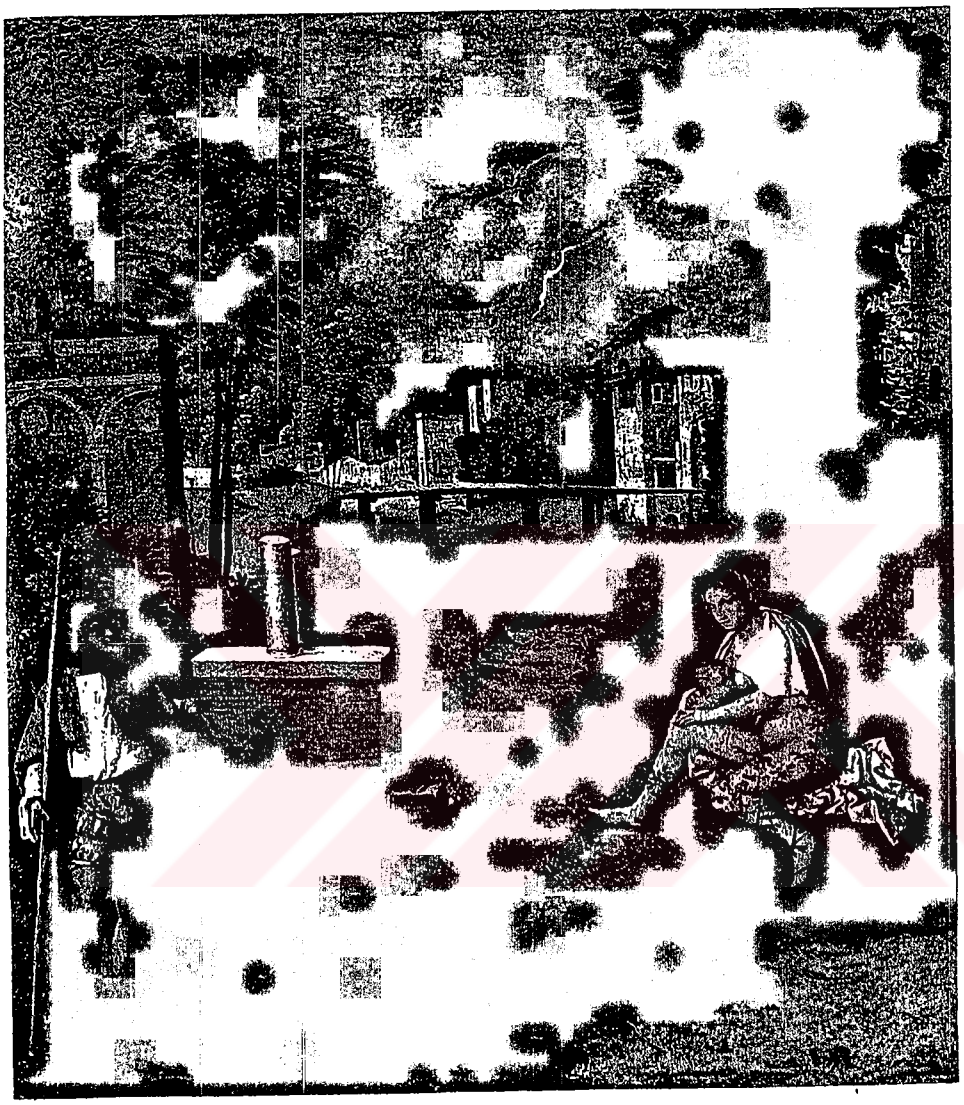
Resim 124. Giovanni Bellini.

Venedik'li Giorgione "Uyuyan Venüs" (Resim 125), "Tempesto (Fırtına, Sağnak)" (Resim 126) ve "Kırda Konser" (Resim 127) adlı eserinde zamanın koşullarına göre stil ve konuları bakımından yeni sayılan çalışmalar yapmıştır. Güzellik ideali bakımından Klasik Yunan form ve mükemmeliyetini göstermiştir. Velasquez, Goya, Tiziono ve 19. yüzyılda Manet bu zarif Venüs formunu tekrarlamayı denemişlerdir. "Tempesta", yaşanılan devir için yeni ve çekişmeye neden olabilecek niteliktedir. Peyzaj, ağaçları ve kuleleri ile kuraldışı görünümdedir. Bir dere, köprü resmi tamamlamakta, bulut kümelerinden çakan şimşek gökyüzünü aydınlatmakta, önde çocuğunu emziren çıplak bir kadın görülmektedir. Ama tasvir konusunun anlamı açıkça bilinememektedir. Doğa-insan uyumu anlatılmış olabileceği düşünülmektedir. Tabloda sınırlı renklerin kullanılması ise dikkat çekicidir.

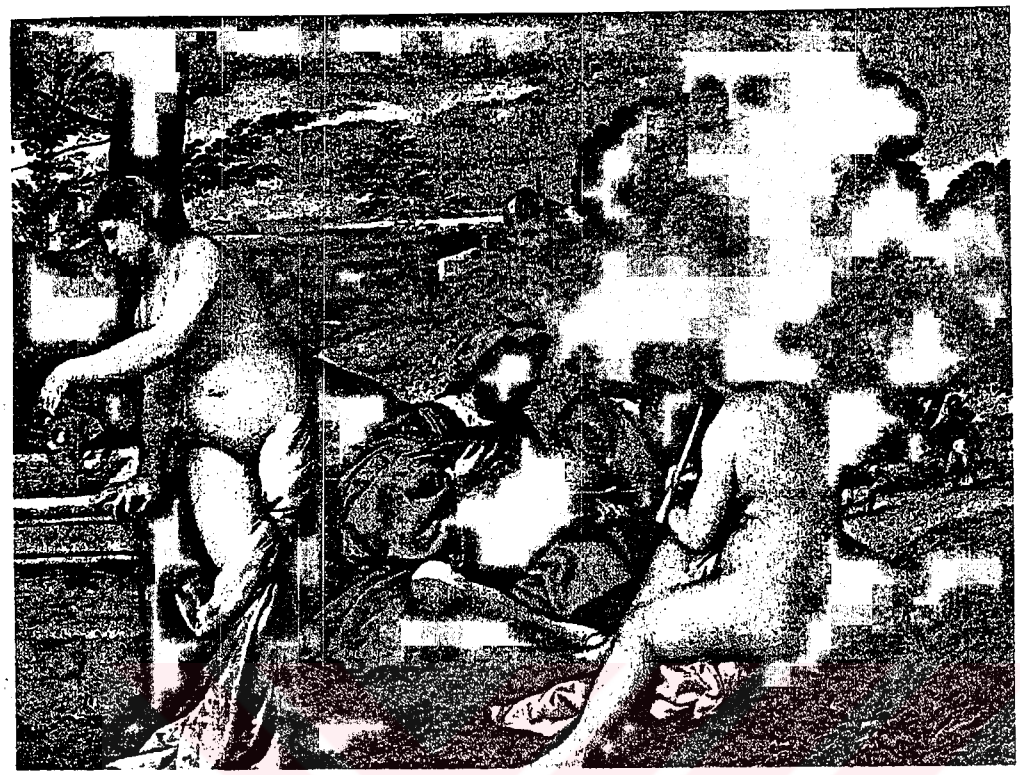
Resim 125. Giorgione "Uyuyan Venüs".

Tiziano, Carpaccio ve Bellini kardeşlerin resimlerini incelemiş, özellikle Giorgione'nin atmosferin sayısız ışık yansımalarını ve form incelilkelirin değerlendirmesindeki usta sanatını tanımıştır. Ama Tiziono'nun tasvirleri Giorgione'ye göre daha canlı ve insancıldır. Her iki sanatçı da detaycıdır, yine de Giorgione'de duygu ve şiirsellik daha ağır basar. Tiziono portre, dinsel konular, şiirsel anlatımlı

mitolojik alegorileri kuvvetli fırçasıyla formlaştırmıştır. Peyzaj tutkunudur. Her çeşit konulu tablolarında, konu ile aynı sanatsal değerde peyzaja yer verilmiştir.



Resim 126. Giorgione, "Tempesto (Fırtına, Sağnak)".



Resim 127. Giorgione, "Kırda Konser".

Venedikli resim sanatçısı Tintoretto bir süre Tiziono'nun yanında çalışmış, sonre kendi yolunu araştırmaya başlamıştır. Michalengelo'nun sağlam çizgileri araştırmada büyük etken olmuştur. "Banyoda Susanne", "Yusuf", "Putiphar'ın Karısı" tablolarının konularını Tevrat'tan, "Mars ve Venüs" tablosunu da Yunan mitolojisinden almıştır. Renk zenginliği kompozisyonlarında belirginleşmiştir.

Veronez için en önemli sorun ışık ve formdur. Estetik amaç; güzel duygular yaratacak tasvirler yapmaktır. Ona göre duygusal haz kişisel değil, toplumsaldır. Güzel giyimli Venedikli kadınlar da, tatlı duygular vermelidir. Tablolarında dinsel ve mitolojik konular, 15. yüzyıl Venedikli kadınlarla değerlendirilmiştir[67].

67 Kınay, **Ön. Ver.**, s.56-57-58-59-60-61.

3.2. KUZEY BÖLGELERİNDE RÖNESANS SANATI VE RÖNESANSI ETKİLEYEN ETMENLER

Kuzeyde Rönesans, İtalyan Rönesansı'yla aynı zamanda olmamıştır. Tüm Orta ve Kuzey Avrupa ülkelerinde ayrı zamanlarda, fakat hepsinde de 15. yüzyıldan sonra olmuştur. Orta ve Kuzey Avrupa ülkelerinde, düşünce ve sanatta Rönesans'ın doğuşunu etkileyen en büyük olay Reform Hareketi'dir.

16. yüzyıl Almanya ve Avrupa'sının en önemli hareketi, dinde ve düşüncede özgürlüğü getirmek amacıyla yapılan Reform Hareketi'dir. Reform, Roma katolik kilisesinin skolastik tutumuna bir karşı koymadır. Ayrıca dinsel ve dünyasal derebeylerinin de baskılarına karşı koymadır. Reform Hareketi'nin ardından gelen karışıklıklar ve savaşlar tüm Avrupa'yı karıştırmış ve etkilemiştir. Buna rağmen Roma katolik kilisesi eski prestijine kavuşmak için karşı reform hareketini oluşturarak yeniden eski gücüne kavuşmuş, böylece reform uğruna yapılan uzun savaşlar son bulmuştur. Ne var ki, reform, insan düşüncesine özgürlük aşılamış ve ileri yüzyıllardaki din, devlet, toplum düzenlerindeki gelişme ve değişimlere kaynak olmuştur. Tüm Avrupa'da devlet yönetimini elinde tutan soylular ve rahipler sınıfıdır. Emirlerinde çalışan en yoksul halk sınıfı ise köylülerdir. 15. yüzyıl sonunda içte ve dışta ticaretin gelişmesi sonucunda, Ortaçağ'ın eski değiş-tokuş düzeninin yerini para almıştır. Ekonomik hayatı, politikayı giderek savaş sorunlarını da etkilemiştir. Paralı askerler topluluğu oluşmaya başlamıştır. Diğer yandan, Çin'den getirilen barut tozu ile ateşli silahlar yapılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır.

15. yüzyılda Almanya, politik ve sosyal yönlerden karışık bir durumda olmasına karşın, bilimsel araştırmalar ve sanatta oldukça etkin bir durumdadır. Almanya'da 15. yüzyılda matbaanın bulunmasıyla Almanya, Hollanda, İngiltere'de dil, edebiyat, din ve bilime kadar toplumların yönetim biçimlerini de etkilemiştir[68].

---

68 Eti, **Ön. Ver.**, s.80-81-82-85.

3.2.1. Flandr'da Rönesans Resmi

Flandr, sınırları zamanla değişen bir bölgedir. Belçika, Fransa'nın bir parçası ve Hollanda'nın da bir bölümü bu bölgeye girmekte idi. 15. yüzyıldan itibaren yağlıboyanın kullanılması, sanatta önemli bir yenilik olmuştur. İtalya sanatçıları detramp (kuru sıva üzerine zamklı boya ile yapılan duvar resmi) tekniğini uyguluyorlar ve bu teknikle freskler yapıyorlardı. Yağlıboyayı ise tasvirlerde, ayrıntıda ve incelikleri işleme şeklinde kullanmışlardır. Bu şekilde tablolarda da parlak yüzeyler sağlanabiliyordu. Kuzey Avrupa ülkeleri resim sanatının ilk örnekleri dua kitapları olmuştur. Flandr insanı, realist kişilerdir. Bu durum resim sanatında da kendini göstermiştir. Sanatçılar tablolarında kişilerin anatomik deformasyonlarını, yüzlerindeki derin çizgileri göstermekten çekinmemişlerdir. 15. yüzyılda başlayan Flandr ve İtalya'nın ticaret ve kültür ilişkileri 16. yüzyılda güçlenmiştir. Sanatçı alışverişleri ise her iki ülke sanatını etkileyen en kuvvetli faktörlerden olmuştur. 16. yüzyılda, Flandr'da Rafhaella, Michalengelo ve Leonardo körü körüne bir hayranlıkla kopya edilmektedir. Flandr'a davet edilen birçok İtalyan ustasının çizdiği eskizler yerli sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Bu arada zengin bir yaşama ulaşmış olan burjuvalar da, sanatçılara verdikleri bol siparişlerle sanatın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. İtalyan Rönesansı'nın dışa dönük akılcı-deneysel-gerçekçi görüş ve düşünceleriyle kıyasladığında Flandr ve tüm Kuzey Avrupa sanatları, resim dahil, daha içe dönük, dramatik bir anlam taşırlar. Kuzeyde, Rönesans gözlemciliğinin ilk etkisini gösterdiği Flandr resim sanatında bile bu açıkça görülür. Bundan başka Flandr topraklarındaki ekol, ana tutumuyla İtalya'nın tavrına oranla çok daha gerçekçi ve doğaya bağlı görüntüleri yeğleyen bir ekoldur. Konular daha sade ve yalın işlenmektedir. Bu bölgedeki sanatçıların orta sınıftan gelmeleri, yaptıkları eserleri halka dönük ve konuya açık olması, durumlarını güçlendirmiştir.

İtalyan Rönesansı'nın hareket noktalarından biri antik Yunan kültürü, hümanizma olmuştur. Kuzey ülkeleri ise, Ortaçağ'ın Hıristiyan düşüncesine bağlı kalmıştır. Bu yüzden kuzeyli sanatçılar antikitenin (klasik ilkçağ kültürünün) ideal güzellik

problemlerine ilgi duymamışlardır. Bağlı oldukları geleneksel din toplumunun giderek toplumsal sorunlarını, psikolojik gerilimlerini anlatmışlardır. Giderek bu anlatım dili, İtalya'nın Floransa ve Roma okullarından ayrıcalıklı, dramatik diyebileceğimiz bir aksama sahip olmuştur. Bu görüş açısından bakıldığında, kuzeyli sanatçılar, güneyden daha içtenlikli, gerçekten insana dönük, hümanist bir sanat uygulaması yapmışlardır.

Nitekim doğa, Flandr resminde Floransa resminden daha ön planda idi. Ancak onlar, sadece doğasal görüntülerle yetinmeyip gerçek insan, toplum problemleri, halkın gerçeklerini anlatmışlardır. Kutsal kişilerin portreleri yanında şehirlilerin, köylülerin portrelerini de yaptılar. Zengin, görkemli, güzel giysili kişilerin yanında, fakir halkı, sakatları, çalışanları, haksız yere cezalandırılanları, hastaları da son derece içten anlatım dili içinde, olduğu gibi resimlerine soktular. Onların gerçek öykülerini büyük bir içtenlikle ve doğrulukla yansıttılar. İtalyan sanatında görülen genelleştirmelere, normlaştırma, idealleşmelere kuzey sanatında rastlanmamıştır. Doğanın kutsal bir dokunulmazlığı olduğunu, bu yüzden doğayı aynaya yansıyan bir görüntü gibi vermeye çalışmışlardır. Giotto, Masaccio ve Rafhaello'nun gruplandırmalarında görülen ustalığa da Flandr'da rastlanmamıştır. İtalya'da kompozisyon sorunlarına önem verilen önem Flandr'da görülmemektedir. Kuzeylilerin en büyük özelliği doğa görünümlerini elle tutulacakmış gibi yakından göstermek, seyircide illüzyonu uyandırmak olmuştur. Güncel hayatta gözden kaçabilecek ayrıntıların bile yakından incelenip resmedilmesi ilginçtir. Bu belgesel gerçekçiliğin izlerine 15. yüzyılda Schongauer'de ve K. Witz'de, 16. yüzyılda Grünewa'da, Holbein'da Altdorfer ve Dürer'in yapıtlarında, 19. yüzyılda Alman Romantikleri'nde ve 20. yüzyıl sanatında Paul Klee ve Wols gibi sanatçılarda rastlanmıştır[69].

Resim sanatında Flaman Rönesans'ının gerçek temsilcisi Jan Van Eyck ve kardeşi Hubert Van Eyck'dır. Bu sanatçılar en güçlü eserlerini, 15. yüzyılın en önemli ve zengin şehirleri olan, Brügge ve Gent şehirlerinde yapmışlardır. Van Eyck kardeşler ilk kez vernikli boyayı kullanarak, Flandr ve dünyada yağlıboya tekniğine geniş olanaklar sağlamışlardır. En önemli çalışmaları Gent şehrindeki, Gent Kilise-

69 İpşiroğlu, **Ön. Ver.**, s.84.

si'nde bulunan "Mistik Kuzu" ya da "Kuzuya Tapma" (Resim 128) resimleridir. Bu sahnede gerçekçi, taze bir canlılıkla yer alan manzara görülmektedir. Sahne kuleleri, ağaçları, çiçekleri, havuzları, fıskıyeleri ile parlak ve ışıklılık dikkat çeker. Ayrıca Jan Van Eyck, Flaman sanatında, doğa gerçeği değil, halka dönük konularında sanata girmesinde öncülük etmiştir. Böylece dinsel konular yanında gündelik konuların işlenmesinde de öncülük yapmıştır. Sanatçının "Giovanni Arnolfini ve Karısı" (Resim 129) resminde aile oda içinde resmedilmiştir. Belgesel gerçekçiliğin güzel bir örneğidir. İtalyan resminde figürler arasında bağlantı hareketlerle, duruş ve bakışlarla sağlanır. Fakat bu resimde böyle bir bağlantı yoktur, karı koca birer temsili figür olarak sessiz ve hareketsiz töresel kıyafetleriyle ayakta durmaktadırlar. Arnolfini sağ elini kaldırmış yemin ederken, sol eliyle de karısını tutmaktadır. Bu sembolik yemin duruşu iki figür arasındaki tek bağlantıdır. Oda, 15. yüzyıl orta halli flaman bir ailenin evinde olabilecek eşyalarla doludur. Van Eyck'in sabır ve titiz çalışma stili burada arka fondaki aynada dikkat çekmektedir. Ayna çerçevesinden daha önemli, aynaya yansıyan görüntülerdir. Odada yalnız olmadıkları iki şahitin önünde nikah töreninin yapıldığı anlaşılmaktadır[70]. Burada bütün Flandr resminde olduğu gibi, ideal güzellik endişesi son plandadır. Ayrıca Jan Van Eyck denizi ilk konu edinen sanatçıdır. Denizin sonsuzluğunu, fırtınalı havasını Van Goyen (Resim 130) ve Ruysdael'den önce yapmıştır. Ayrıca Vermeer ve Hoch'dan önce, ev içinin samimiyetini resim sanatına sokmuştur. Yağlıboyayla, renge ışıklık, renk değerlerine dayanan bir uyum ve hayat sıcaklığını göstermeyi bilmiştir[71].

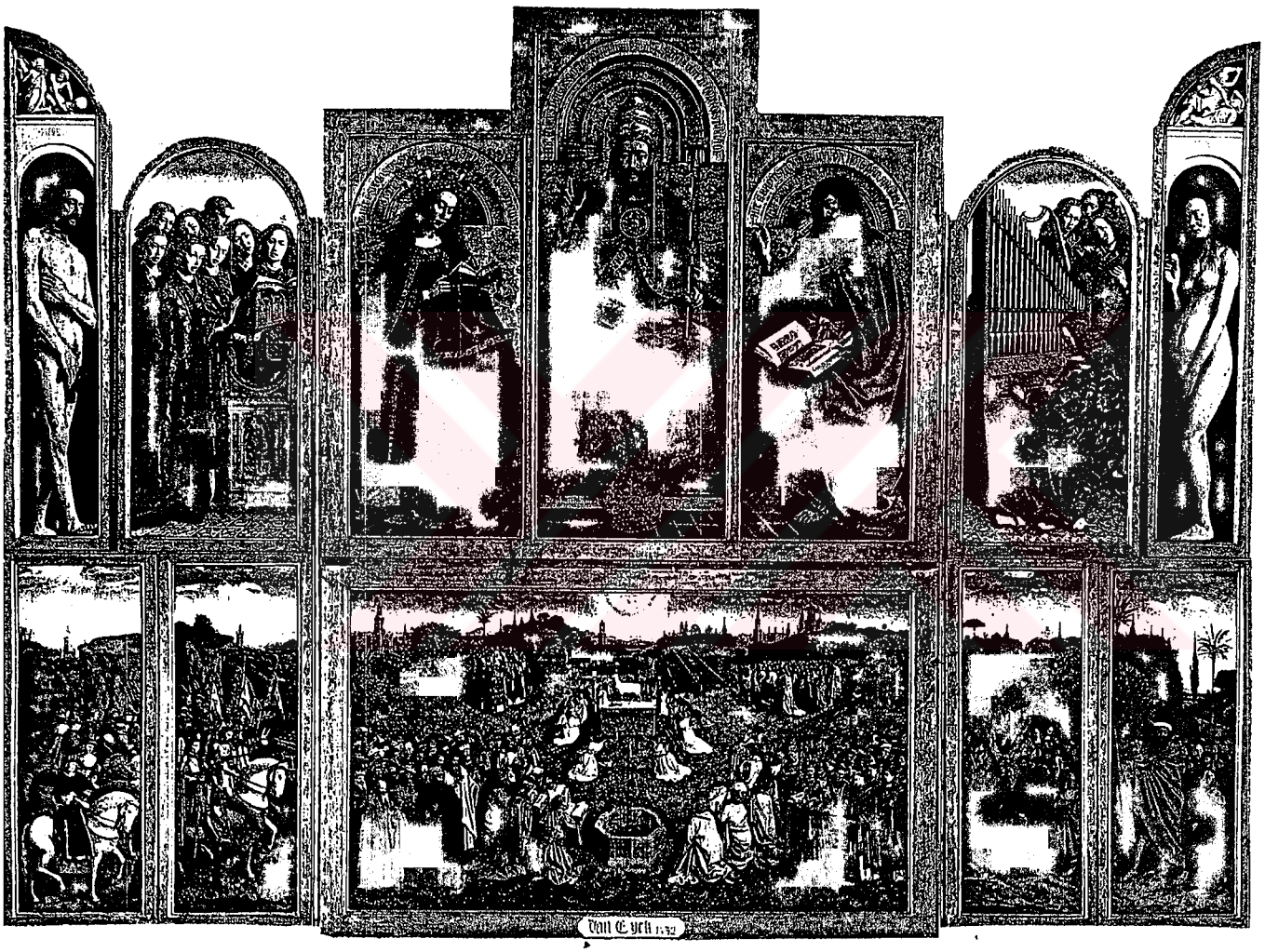
Roger Van Der Veyden ise diğer bir Flaman sanatçısıdır. Van Eyck kardeşlerin kompozisyon, biçim, ışık, renk ve psikolojik anlatım değerlerini geliştirmiştir. Dinsel gerilim onun için de sözkonusudur. Ancak sanatçı, bu dinsel kaygıları doğasal bir görüntü ve yorum içinde anlatmıştır. Eşya üzerine düşen ışığı ise dolaysızdır ve sert ışığı benimsemiştir. En önemli eserlerinin başında Beaune Düşkünler Hastanesi için yaptığı "Son Hüküm" ve "Mater Dolorasa" adlı portredir[72].

---

70 Beksaç, **Ön. Ver.**, s.86.

71 Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi** (Dördüncü Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s.358.

72 Eti, **Ön. Ver.**, s.95-96.



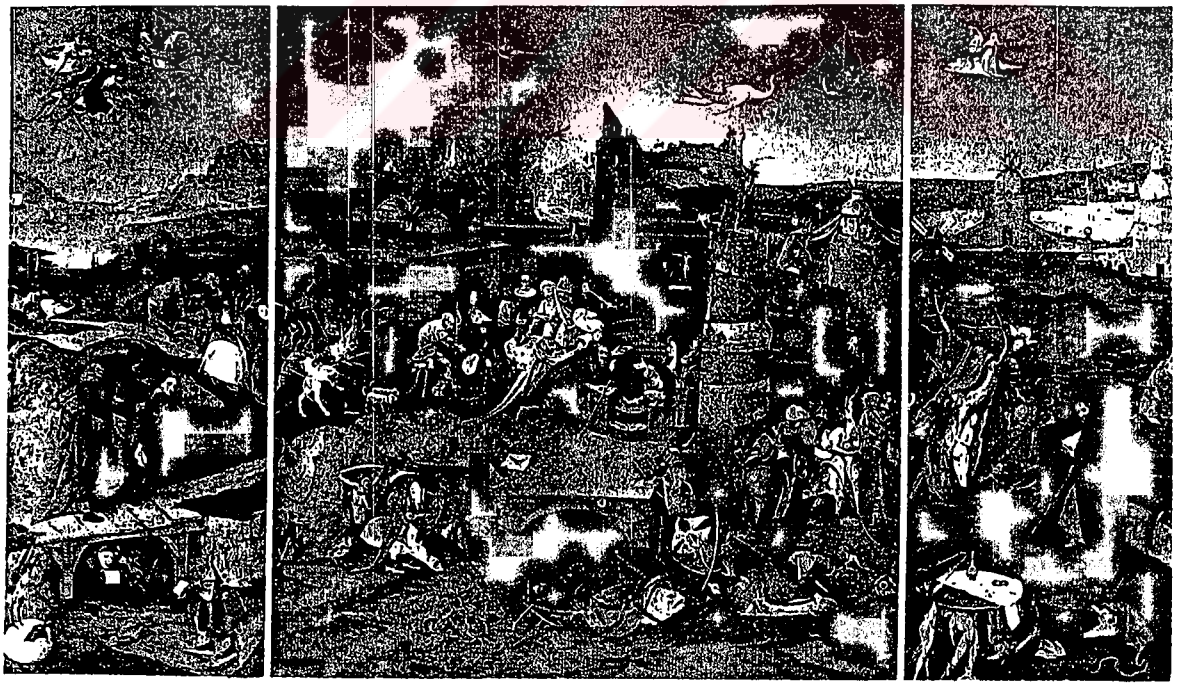
Resim 128. Hurbert and Jan Van Eyck, Tempera ve yağlıboya, 3.35x4.75 m. (1432)

Resim 129. Jean Van Eyck, Arnolfini Ailesi.

Resim 130. Jan Van Goyen, "Rhenen'in Görüntüsü" (1.02 x 1.36 m) (1646).

Hans Memling, Brügge şehrinde çalışmıştır. Resimlerinde ışık ve hava perspektifini kullanan sanatçı, portreleriyle de ün yapmıştır. Yaşadıkları toplum, şehir ve doğal çevre, tüm gerçekçiliğiyle dikkat çekmektedir.

Jerome Bosch, gerek dinsel konuları ele alarak, gerekse din dışı konuları işleyerek, çağının dinsel ve politik karışıklık ve baskılarını, toplumun ruhsal bunalımlarını anlatmıştır. Bunu yaparken de, hiç görülmedik eleştirici ve fantastik bir dil kullanılmıştır (Resim 131). Onun resimlerinde, 20. yüzyılda Freud'un bilimsel olarak ileri sürdüğü, bilinçaltı dünyasının zenginliği, insan yaşamındaki önemi ve etkinliği de dile getirilmiştir. Sanatçının "Son Yargı" tablosu, "At Arabası", "Haçın Taşınması" gibi resimlerinde, gerçekçi, fantastik, şaka ile ciddi, ayrıca düşündürücü bir düzenlemeler, biçimlemeler ve renklendirmeler içinde anlatılmıştır. Çağın toplumsal ve ruhsal karmaşıklığı, baskısı taşıyıcı bir anlatımla anlatılmak istenmiştir. Sosyo-psikolojik gerçeklere kuşkusuz sanatçının derin araştırma ve incelemelerinin sonucunda varılmıştır. Bu fantastik anlatımı ise, 20. yüzyıldaki Sürrealistlerin temellendikleri, analitik felsefeleriyle kıyaslanabilecek güçtedir (Resim 132).



Resim 131. Hieronymus Bosch (131.5 x 172 cm) (1505).

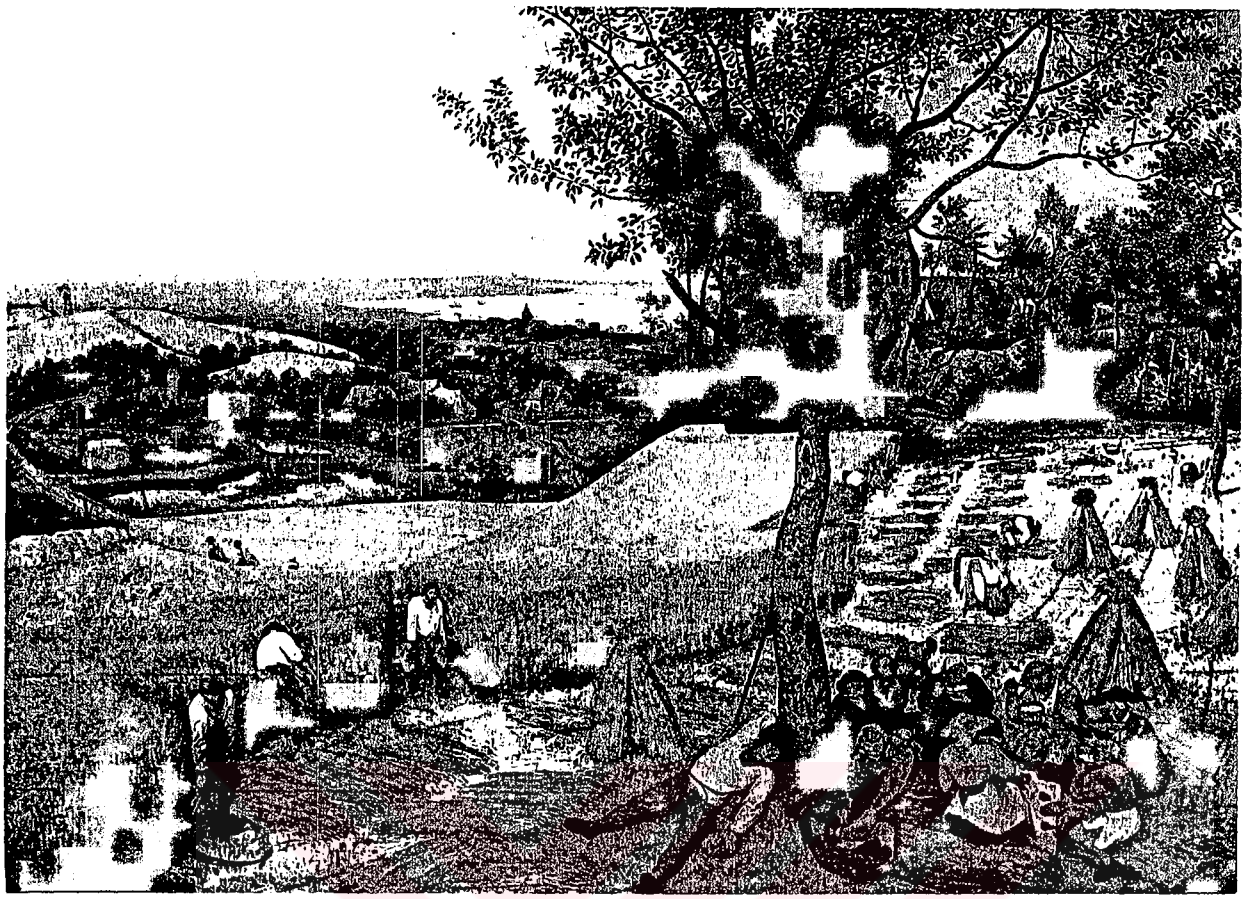
Resim 132. Hieronymus Bosch (128.5 x 91.5 cm) (1505).

Flaman Rönesans'ı 16. yüzyılda büyük bir realist yetiştirmiştir. Pieter Brueghel'in öz anlatımı, İtalya gezisinden sonra gelişmiştir. Ancak Brueghell'de İtalyan Rönesansı'nda görülmeyen, kendi ülkesine özgü toplumsal içerik önemli rol oynamaktadır. Onun resimlerinde de Bosch'ta olduğu gibi, kuzeye özgü eleştirici-taşıyıcı görüş ve doğa gözlemi bulunmaktadır. Ayrıca, toplumun psikolojik yapısı ön plandadır. Kalabalık insan grupları ise son derece gerçekçidir ve uzun gözlemler sonucu ortaya çıkmıştır. "Çocuk Oyunları ve Körler" (Resim 133) bu anlatımın en başarılı örnekleri arasındadır. Bağlı olduğu toplumun yaşam ve geleneklerini gerçekçiliğin en acı ve iğneli anlayışla tasvir etmiştir (Resim 134). Brueghell'in esin kaynağı doğrudan halktır. Renk paleti Van Eyck ve Bosch'dan daha canlı ve saftır. Ayrıca Brueghell gülünç ve hayal ürünü konuları, gerçekler dünyasından bulup tasvir etmesi ile dikkat çekmiştir. "Köylü Dansları" adlı çalışmasında ise kuzey memleketlerinin etnik özelliklerini taşıyan kadın ve erkekler görülür[73]. "Düğün Yemeği" (Resim 135) adlı resminde de aynı tip insanlar görülmektedir. Ayrıca

73 Kınay, **Ön. Ver.**, s.73-74-75.

birdirbir, saklambaç, fırçaların üzerinden atlayanlarla, köy düğününde dans edenlerin el ve ayak hareketleri, yüzlerdeki mutlu ve neşeli ifadeleri ilgi çekicidir. Köyünün geleneksel çalgılarının ritmine uygun hareketlerde bulunan kaba saba köylülerin, güneşten yanmış yüzlerinde zor yaşantının izleri hissedilmektedir. "Karda Avcılar" da (Resim 136) soğuk karlı havada ışıkları duyulan kuzey güneşi, güçlü doğa görüntüleri, sanatçının keskin görüşünün, gerçekçiliğinin kişisel ve toplumsal hümanizmasının üstün kısıtlanmalarındandır.

Resim 133. Pieter Bruegell, "Körler", (86.3 x 172.7 cm) (1568).



Resim 134. Pieter Bruegell, (1.18 x 1.61 m).

Resim 135. Pieter Bruegell, (1.14 x 1.63 m) (1565).

Resim 136. Pieter Bruegell, (1.18 x 1.64) (1565).

3.2.2. Almanya'da Rönesans Resmi

Rönesans çağındaki İtalyan sanatçılarının plastik sanatlar alanlarındaki çeşitli arayış ve buluşları, Alplerin ötesi ülkeleri arasında Almanya'yı kuvvetle etkilemiştir. Ancak, Almanya'daki Rönesans hareketi de, İtalya'da olduğu gibi birden bire olmamıştır. Alman Rönesans'ını bir Germen fikir hareketi olan Reform ruhundan ayırmak olanaksızdır. Çünkü, Almanya ve bütün Orta Avrupa, Reform ile gözlerini pozitif ilimlere açmış ve özgür düşünmeye başlamıştır. Bu hareketin devrimci ruhu, Almanya'nın yeni İtalyan sanatına karşı da uyanmasını, doğaya dönük, gözlemci yeni bir sanat oluşturmasını sağlamıştır. 15. yüzyılda Almanya'da türeyen burjuva sınıfının bu yeni sanatın gelişmesine katkıları büyük olmuştur. Köln, Nürnberg, Hamburg şehirleri bu yeni sanatın ünlü merkezleri olmuştur. Bu arada, Flandra sanatı da Almanya'yı etkilemiştir. Yağlıboya resim, 15. yüzyılda Almanya'ya gelmiştir. Alman Resim Sanatında, ilk Rönesans izleri olan perspektif, anatomi ve ideal güzellik düşüncesine dönük biçim kaygısı da ilk defa 15. yüzyılda bazı sanatçılarda

görülmektedir. Konrad Witz, Caspar İsenmann, Lugas Moser, N. Francke ve Muttsher en ünlüleridir. Flamanda olduğu gibi Almanya'da da dinsel duygularla doğaya yaklaşım olmaktadır. Fakat Alman sanatçıları, doğayı tanrısal bir belge olarak değil, tanrı gücünü barındıran kutsal ve canlı bir varlık olarak görmüşlerdir[74]. Alman Rönesansçılar nesnel belgeciliğin, dışa dönük gözlemiyle yetinmemişler; doğa gözlemlerini öznel yaşantılardan geçirerek sanata yansıtmaya çalışmışlardır.

Konrad Witz, Flaman sanatı ile Floransa Okulu'nun özelliklerni başarılı bir şekilde birleştirmiştir. Ömrünün büyük bir kısmını İsviçre'de geçiren Witz, Alman resmine ilk defa üçüncü boyutu ve sadeliği getirmiştir. Sanatçı daha çok dinsel konulu mihrap resimleri yapmıştır. Meryem, İsa, Azizler ve Azizleri gösteren bu mihrap resimlerinde, figürler son derece gerçekçi bir doğa mekanı içindedir. Bu resimlerde genellikle uzun süre yaşadığı ve dolayısıyla etkilendiği İsviçre dağları ve gölleri bulunmaktadır. Doğanın ve mekan etkisinin bu derece gerçeğe uygunlukla gösterilmesine karşı, figürlerde anatomik bir kesinlik ve doğruluk yoktur.

16. yüzyılda Ortaçağ düşüncesinden kurtulma çabaları ile Rönesans düşüncesi doğarken, sanat alanında genellikle Tuna Bölgesi öne geçer. 16. yüzyılda Almanya'nın etkisi kuzey sanatında gitgide artmıştır ve belgesel gerçekçiliğin yerini ifadeye dayanan bir gerçekçilik almıştır.

16. yüzyıl Alman resminin en büyük ustalarından biri Albrecht Dürer'dir. Schongauer'in yanında gravür öğrenen Dürer, İtalya'ya seyahat etmiş ve ünlü İtalyan ustalarından, özellikle Mantegne'dan etkilenmiştir. Gravür çalışmalarında çağın çeşitli bunalımlarını, dinsel ve politik çelişkilerini, fantastik bir anlatım gücü içinde yansıtmaktadır. Hızlı değişmekte olan çağının korkuları, yaşam kaygısı ve gerçeğini, gelişen bilgi ve becerisini de emin bir şekilde gözler önüne sermiştir. İtalya'ya yaptığı gezilerde Roma, Venedik ve Fransa'da İtalyan Rönesans sanatçılarının eserlerini görüp incelemiş, gezi sonrasında çıplak insan anotomisi hakkında etüdler yapmıştır. En tanınmış gravürü alegorik anlamlı "Mahşerin Dört Atlısı" (Resim 137) dır. Salgın hastalıklar, savaş, açlık ve ölümü temsil eden dört atlı

74 Beksaç, **Ön. Ver.**, s.43.

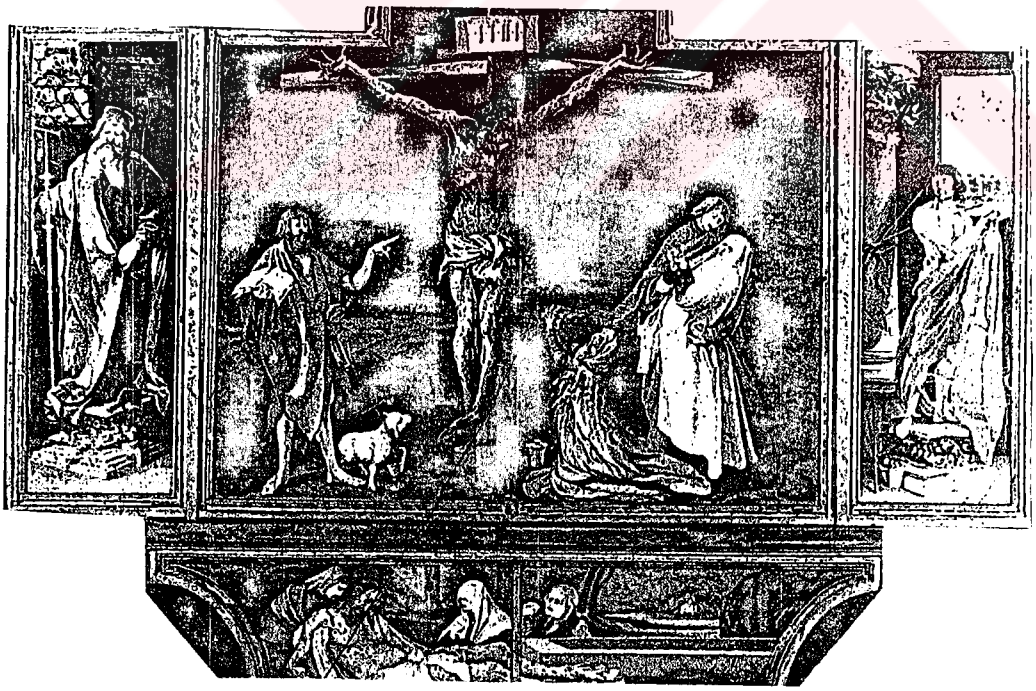
insanlığın karşısında bulunduğu gerçekler olarak, insanlığın maddi aleminin geçiciliğini göstermiştir. Suluboya resimleri içinde, İtalya ve Hollanda gezileri sırasında yapmış olduğu manzaralar en güzel örneklerdir. Gezdiği bölgeler hakkında yaptığı çalışmalarından dönemin özellikleri en iyi şekilde anlaşılmaktadır. Dürer, aynı zamanda başarılı bir portre ressamıdır. Kendi portreleri, annesinin kalemle yapılmış yaşlılığın gerçek ifadesi olan resmi (Resim 138) birçok örnekten birkaçıdır. Bu resimlerde Dürer, üstün çizgi tekniği yanında, başarılı bir psikolojik anlatıma da ulaşmıştır.

Resim 137. Albrecht Dürer, "Mahşerin Dört Atlısı" (1498).

Resim 138. Albrecht Dürer, "Annesinin Portresi" (1514).

Alman Rönesans'ının önde gelen diğer bir ismi ise Grünewald'dır. Dinsel tutkusu olan bir ressamdır. Çağın ünlü burjuva-köylü ayaklanmalarına da katılmıştır. O, Dürer gibi doğaya, gerçeğe yönelik değildir. Bir Ortaçağ hristiyanın dinsel tutkuları içinde dramatik azizler ve azizeler, Meryem ve İsa'lar resmetmiştir. "Çarmıh'ta İsa" (Resim 139) adlı resminde, acı altında yıkılan insanları göstermektedir. Aşırılıktan kaçınılmamış, ifade uğruna biçimler zorlanmaktadır. Figürlerde deformasyon yapmakta sakınca görülmemektedir. Beli kırılmış gibi duran ve vücudu kumaş kıvrımları içinde kaybolan Meryem; Johanna'nın onu kucaklayan uzun, eklemsiz kolu; solda, sarsılmaz inancı temsil eden Johanna'nın İsa'yı gösteren eli,

İtalyan Rönesansı'nda alıştığımız ölçü ve oranlardan çok uzak kalmıştır. Maria Magdaleha'nın acıdan sar'a nöbetine tutulmuşcasına tepeden tırnağa sarsılan vücudu da, İtalyan ustalarında alıştığımız dengeli hareketin dışında kalmaktadır. Arkadaki kasvetli gece görünümü, figürleri ön plana itmiş ve alacakaranlık içinden beliren sahne, pasyon oyunlarında olduğu gibi, somutlaşarak bütün ağırlığıyla üstümüze abanmıştır. Resimde ölçü birliği yoktur; bir sıraya getirilen figürler değişik oranlardadır. Ağırlığıyla çarmıhın iki yanını aşağıya doğru çeken İsa'nın vücudu, Maria Magdalena'nın yanında dev gibi görülmektedir. Figürler arasındaki birlik sadece ifadeyle, paylaştıkları acıyla sağlanmıştır. Bu resimde, manzara, figürlerin hareketleri, yüz ifadeleri, herşey hep bu duygunun belirtilmesine yardımcı olmaktadır. Kuzeyin sanat coşkusu, İtalyanlardaki gibi güzellik planında kalmamış, çirkin olan da sanata girmiştir. Zaten bu resimde anlatıma o kadar çok önem verilmiştir ki, her yanında, doğada aykırılığa varacak ifadeler kullanılmıştır.



Resim 139. Grünewald, "Çarmıhta İsa".

16. yüzyıla Hans Holbein, çeşitli seyahatler, özellikle İtalya gezisinden sonra olgunluk çağına ulaşmıştır. "Erasmus'un Portresi", "Son Akşam Yemeği", "Meryem" isimli eserleri, bu olgunluk çağında yaptığı en başarılı eserler olarak gösterilmektedir. Dürer'in yanında da çok sade kalmıştır.

3.2.3. İspanya'da Rönesans Resmi

İspanya, Avrupa kıtasında ve kıtanın güneyinde, üçüncü yarımada da olan İberik üzerindedir. 16. yüzyıla kadar, kültür ve güzel sanatlar alanlarında ve hatta başka alanlarda hiçbir gelişim yapamamış, hiçbir eserle varlığını kabul ettirememiştir. Bunun nedeninin, İspanya'nın, Akdeniz kıyılarında bulunan Mısır, Babil, Helen ve İtalya gibi, herbiri eski kültür merkezi olan ülkelerden uzak olmasıdır. Batı yanının Okyanusla çevrilmiş olması da -o zamanki coğrafya bilginlerine göre- bu ülkeye, dünyanın sonuymuş gibi bir görüşle bakılmasına sebep olmuştur. Bu yüzden de İspanya; kültür hareketlerine elverişli bir yer sayılmamıştır.

Ayrıca yarımada halkı sık sık değişiyor ve göçlerle yer değiştiriyordu. Bu durumda, halkın kültür ve sanat sorunlarıyla uğraşmalarına, kültür ve sanat alanlarında varlık göstermelerine, ilerlemelerine engel olmuştur.

İspanya; renkleri birbirinden parlak çiçeklerin yetiştiği, çok değişik ve keskin çizgilerle ayrılmış olayların birbirlerini kovaladığı ve her yönü ile birbirinden çok başka nitelikler taşıyan zıtlıkların kaynaştığı bir ülke olmuştur. Uzun yıllar çeşitli kavimlerin savaşları yüzünden sorunlar yaşayan İspanya'nın; 15. yüzyılda huzurlu bir ortama kavuştuğu ve güçlenmeye başladığı görülür.

İtalya ve İspanya arasındaki resim sanatı ilişkileri, 14. yüzyılda başlamıştır. Özellikle Sieana Okulu etkileri, tüm büyük İspanyol şehirlerinin katedrallerinin duvar freskolarında görülmektedir. İspanya aynı zamanda, Alman ve Flandra Resim Okullarının etkisinde kalmıştır. Sıkı sıkıya doğacı olan İspanyol Resim Sanatı'nda, 1420'den sonra Flaman etkisi hissedilir.

İtalya ile esas ilişki, İspanyol asıllı Papa VI. Alexander zamanında kurulmuştur. 16. yüzyılda birçok İspanyol sanatçı İtalya'yı dolaşmıştır. Fernando Yanez ve Fernando da Los Lanos bu sanatçıların öncülerindendir. Özellikle Leonardo da Vinci ve Rafhaello'nun öğrencisi Andred del Sarto'nun etkisinde kalmıştır. Flaman ressamlarının çok düşkün oldukları, gündelik popüler hayata bağlı konulardan oluşan genre resimleri bu dönemde İspanya'da çok taraftar bulmuştur.

İspanya'nın en önemli sanatçısı olan El Greco, Girit adasında doğmuş, İspanya'da çalışmıştır. Sanat gücüyle artistik ekollerin en büyük ustalarından biri sayılmıştır. Eserleri Manierist üslubun en üst düzeyindedir ve Barok resmini haberlemektedir. Özellikle renkler arasında kırılan ve dağılan çizgilerin belirlediği kıvrılıp bükülen formlar ve oranlarda aşırı abartılı, uzamış figürleriyle dikkat çekmiştir (Resim 140). Bizans mozaik ve ikonlarında görülen uzun oranları benimsemiştir. Bu özelliğin Giritli olmasının doğal sonucu olduğu düşünülmektedir. Çizgiler ve konturlar kıvrılır, bükülür; renkler kural dışı değişiktir. Grinin maviye çalan tonları öncelikle kullanılmıştır. Kırmızı, mavi ve sarı renkler lokal halindedir. "Orgaz Kontunun Gömülmesi" (Resim 141) adlı resim, Manierizm ve Barok arasındaki geçişi temsil eder ve dünya sanatının en önemli şaheserlerinden biri, kişiliğin simgesidir. Sanatçının büyük kompozisyonları arasında "Çoban Secdesi"nde figürlerde abartılı bir oransızlık vardır, ama jestler ve el hareketlerin çok anlamlı çizildiği görülür. Rönesans nesnelciliğine, maniyerist sanatçılarda öznelcilikle tepki vermişlerdir. Zaten Manierizm, Rönesans anlayışı ve kuramlarına karşıt bir tavır sergilemektedir. İnsanın akıl kurallarına olan görevinin sarsıldığı, bireyciliğin ala-bildiğince geliştiği bir dönem olmuştur (Resim 141).

Resim 140. El Greco.

Resim 141. El Greco, "Orgaz Kontunun Gömülmesi".

Resim 142. El Gréco.

3.2.4. Fransa'da Rönesans Resmi

15. ve 16. yüzyıllarda Fransa'nın toplum yapısı diğer Avrupa ülkeleriyle eş bir durum göstermektedir. Politik bakımdan kuvvetli kralların yönetimiyle iç ve dışta başarı sağlanmıştır. Fransa'nın diğer Avrupa ülkeleinden en büyük farkı, politik bakımdan birleşik bir krallık kurmayı başarmış bulunmasıdır. 15. yüzyıl sonunda Fransızların, büyük İtalya akınları başlamıştır. Bu akınlar Fransa'ya, yeni İtalyan sanatıyla ilişki kurmalarında büyük rol oynamıştır.

15. yüzyıl Fransız resminde uluslararası gotik stili sürdürülmektedir. Tuval resimlerinde bile, minyatürlerde görülen işlemeli ipek elbiseler içinde ince uzun yaratıklar yer almaktadır. İtalyan Rönesans'ının ilk etkileri ise, Bourges'de Jacques Coar Oteli Kilisesi'nin kubbe freskolarında görülür. Buradaki melek kompozisyonları, kalabalık görüntüsü ve bütünlükten yoksun oluşuna karşın, figürlere normal ölçüler uygulanması yönünden ileri bir adım sayılmaktadır. Ayrıca İtalyan ustalarının yaptığı gibi büyük boyda resimler Fransa'da da yapılmaya başlanmıştır. Bu resimlerde Avrupa'nın, doğa görünümlerine sadık, resimde doğanın bir aynasını arayan eğilimlerini de karşılıyordu.

Jean Fouquet Fransız resminin başta gelen ustalarındandır. Kuzey Avrupa, Flandr, İtalya sanatını yakından incelemiştir. Büyük boy tablolarında, şehir ve kır hayatını anlatan sanatçı, usta bir manzara ressamının lirizmini yansıtır.

Bütün bu açıklamalardan sonra özetlemek gerekirse; güneyin kır görünümleri; bunların saydamlıkları, onları zekanın sınırları içerisinde durduran ve bizde açık seçik düşünceler, temel ilintiler uyandıran kesin ve yalın çizgiler, büyük İtalyan ressamlarına doğayı zekayla yorumlama olasılığı sağlanmıştır. Kuzey'de ise kır görünümleri sislerle boğulmuş, bol yapraklı ağaçlar, heyecanımıza düşünce halinde girmeyecek birtakım görüntülerin içiçe geçtiği, adlandırılamayacak duyumlar katan karışıklığıyla önem kazanmış böylece güney ülkelerinin sanatçılarına gizemin kapılarını açmıştır. Ayrıca Güney'in sıcak ikliminden dolayı, daha yumuşak çizgiler,

daha sıcak renkler ve açıkhava resimleri görülmüştür. Ama Rönesansla değişen konu, tüm Kuzey ve Güney'li ressamlarını etkilemiştir.

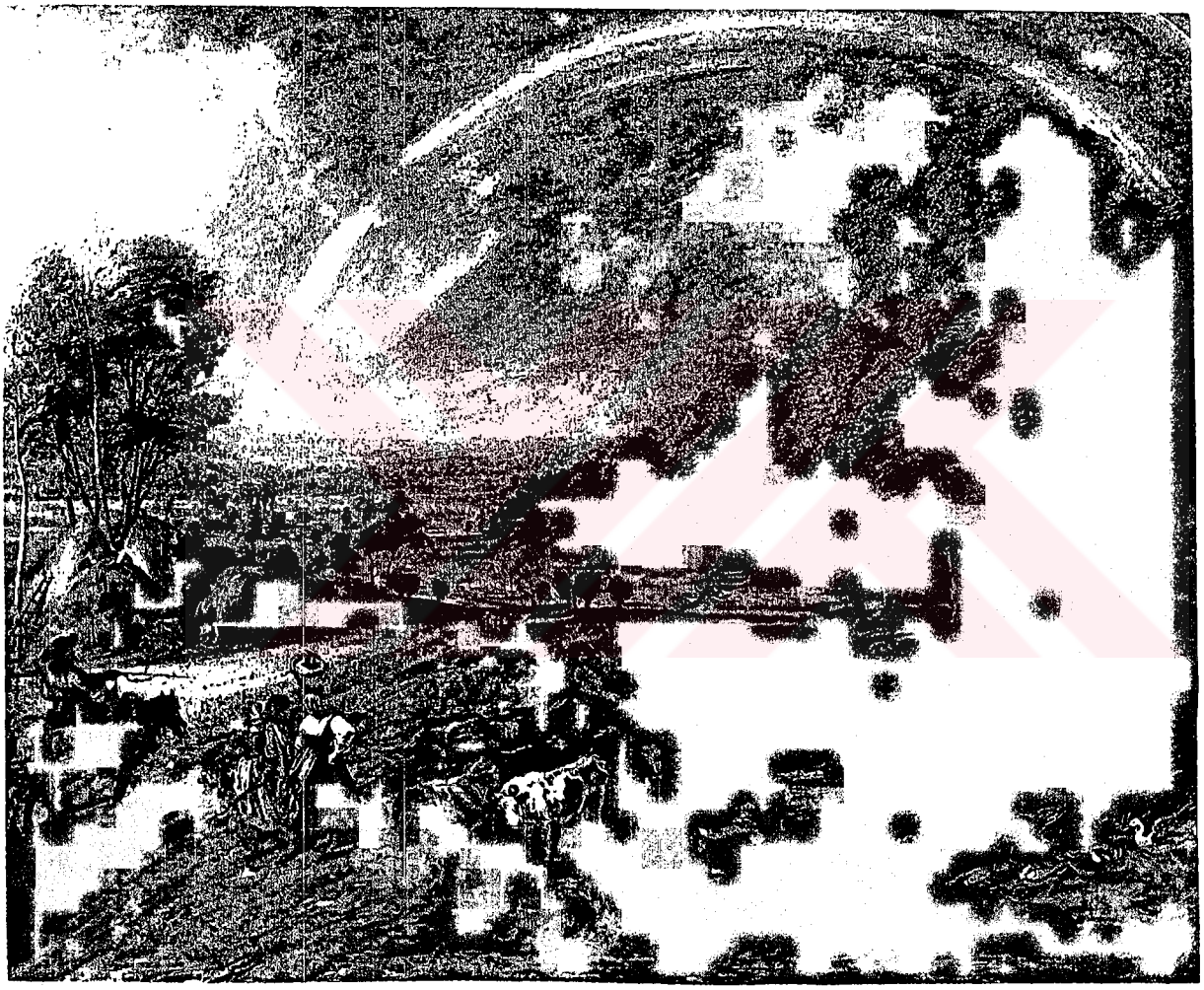
Kuzeyde dinsel güçler, Latin ülkelerinde olduğu gibi, Rönesans akımıyla geriye itilmemiştir. Dinin sanat hayatı üzerindeki etkinliği, her türlü çevrede sürüp gitmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Rönesans'a tepki, Kuzey'de sözcülerini, Güney'de olduğu gibi tutucu çevrelerin öncülüğünde değil, ilerici düşünürlerde ve hümanistlerde bulunmakta idi. 16. yüzyılın ikinci yarısında Flaman sanatı bu ortam içinde gelişmiştir. İtalya'da papaların ve soylu kişilerin koruduğu Rönesans sanatı, Eski Yunan'da olduğu gibi, insanı yücelterek tanrılaştırmıştır. Tanrılaştırılan insan kültü kuzey sanatına yabancı idi. Fakat Protestanlık akımıyla geniş halk yığınlarında özgürlük bilinci uyanınca, tanrı karşısında her insan eşit sayılmış ve sanatçıların ilgisi, o zamana kadar önemsenmeyen toplumun yaşamına yönelmiştir. Halkın günlük yaşamı, ortak dertleri, sefaletleri, ve eğlenceleri sanat konusu olmuştur.

3.3. GÜNEY BÖLGELERİNDE BAROK SANATI VE BAROK SANATINI ETKİLEYEN ETMENLER

Maniyerizm, Rönesans'a bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Batı sanatında yeni bir çığır açan bileşimi ise Barok sanatı getirmiştir. Maniyerizm'le sanata açılan yeni duyarlık alanları 17. yüzyılda, cansız-doğa (natürmort), yapı-içi (interieur), töresel resim diye adlandırılan sanat türlerinin ortaya çıkmasına yol açar. Sanatçılar yine bu dönemde de doğada, o zamana kadar görmedikleri değerleri bulmaya başlamışlar ve figür ressamlığının yanında bağımsız sanat türü olarak manzara ressamlığında da yer almışlardır.

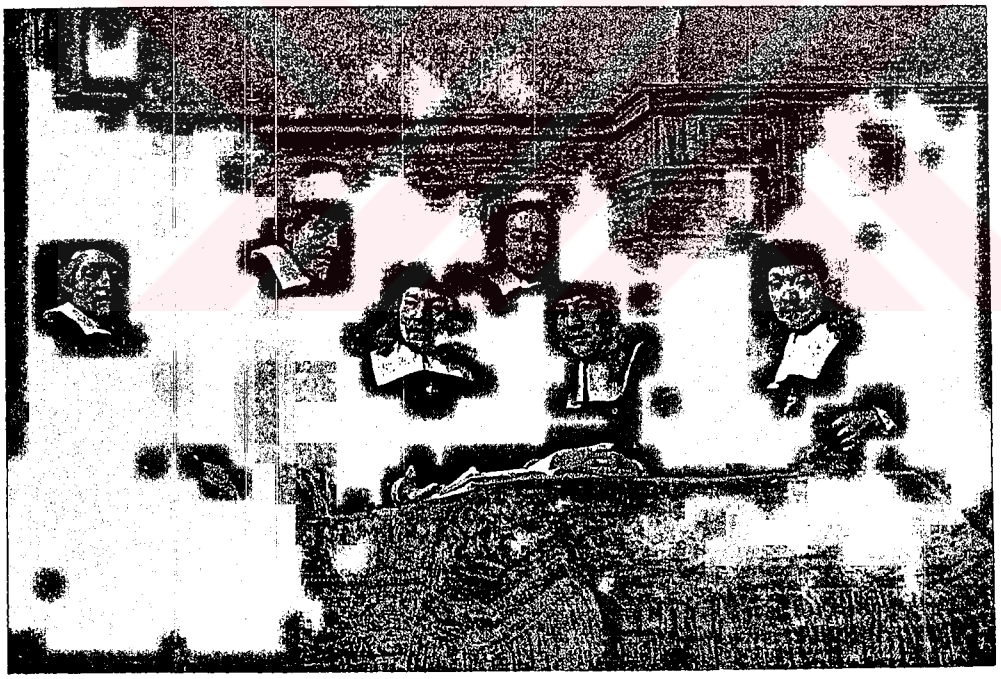
Doğayı, sınırsızlığı içinde olanca derinliği ve genişliğiyle verebilmek için, Hollandalı sanatçılar adeta yarışmata idiler. Açık deniz, gözün alabildiğine geniş ovalar, bulutlu gökyüzü bu sınırsızlığı belirtmekteki en elverişli konulardı. Ama en önemli özelliği 17. yüzyıl manzara resimlerinde her görünüm, ne kadar dar bir yeri gösterirse göstersin, sonsuzluğu içinde büyük-doğanın bir parçası olduğunu belli

etme şeklindedir. Bu dönemin en önemli manzara ressamları başında Flaman'da Rubens (Resim 143), Hollanda'da Rembrant, Salomon ve Jacob Ruesdael, M. Hobbema, Van Goyen, Van de Velde, H. Seghers'dir.

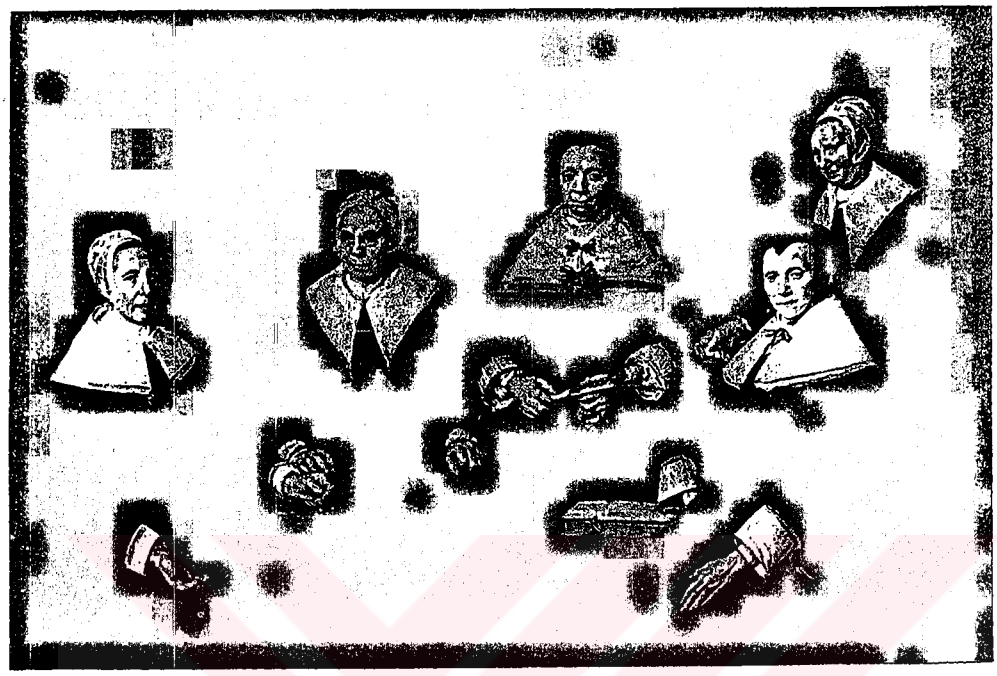


Resim 143. Rubens "Manzara", (94.6 x 123.2 cm) (1635).

Sanatçılar, orta sınıfın ilgi duyduğu konulara yer veriyor. Özel yaşamlar, bodrum meyhanelerinde geçen olaylar, karı-koca arasındaki kavgalar, iskambil oyunları, kısaca halkın güncel yaşamları, gülünç ve kaba yanlarıyla, şakayla karışmış bir gerçekçilikle göstermişlerdir. Ayrıca güncel yaşamda gördükleri herşeye ilgi duymuşlardır: basit, döşenmiş bir oda, vazoda çiçekler, kasap dükkanında asılı bir sığır parçası vb. konular sanata girebilmiştir. Geleneksel figür ressamlığı ve Batı kültürünün ortak malı olan mitoloji konularını anlatan resimler, bu dönemde de sürmüştür. Özellikle Rubens'in atölyelerinde yapılanlar resimler, doğal ölçüleri aşmış, sarayların büyük tören salonlarını süsleyen duvar resimlerine dönüşmüştür. Bu sırada Hollanda'da portre siparişlerinde bir yenilik olmuş, birkaç figürlü "grup portre" leri yeni bir tür olarak tutunmuştur (Rembrant (Resim 144, Resim 145), Frans Hals vb.).



Resim 144. Rembrant.



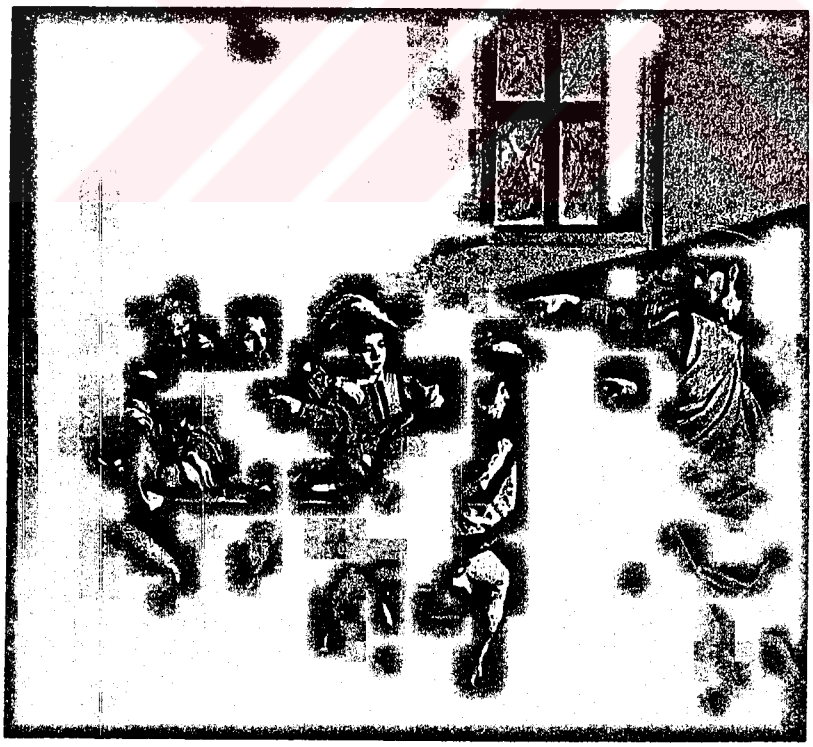
Resim 145. Rembrandt

17. yüzyılda sanat hayatının merkezi çeşitli nedenlerle Hollanda'ya kaymıştır. 16. yüzyılın sonunda Flemenk ikiye bölünmüş (1579) ve politik bütünlüğünü yitirmiştir. 150 yıldan beri Avrupayı saran din ve mezhep kavgaları, Hollanda'da bu dönemde şiddetle sürmüş ve siyasal anlaşmazlığı büsbütün arttırmıştır. Bütün ülke tam bir bunalıma girmiştir. Bu ortamda resim sanatının Hollanda'da, dilin yerini tutan bir anlaşma aracı olduğu söylenebilmektedir. Özellikle günlük yaşamı yansıtan bu sanatın anlaşılması için, belli bir eğitim gerekmemektedir. Hollandalı sanatçıların resimleri her çevrenin insanında, zengin fakir, okumuş okumamış, herkeste ortak düşünceler, duygular uyandırmaktadır. Bu resimlerde aynaya bakarmışcasına kendi dünyalarını bulmaları, ülkede toplumsal dayanışmasının sağlanmasının sağlanmasına bir dereceye kadar yardımcı olabilmekteydi. Ayrıca ışık anlayışı Rönesans'tan farklı idi. Rönesans'ta formun değişmeyen yapısını göstermeye en elverişli ışığı arıyor ve dünyaya, buna göre saptamış bir ışık altında bakılıyordu. Barok, değişen, birden

parlayıp hemen sönecekmiş izlenimi bırakan bir ışık altında herşeyi görüyordu. Ayrıca, barok sanatçıları, özellikle Hollandalılar, şiddetli koyu-açık karşıtlığı olanaksızın da ışığın varlığını duyarmasını bilmişlerdir. Işığı yansıtan nesnelere karşı duyarlığın Kuzey sanatında eski bir geleneği vardır. Cam, metal, ipek, kürk, inci vb. şeyler, Van Eyck'tan beri özenle, tüm ayrıntıları bir bir belirtilerek işleniyordu. Bu geleneğin 17. yüzyılda da sürdüğünü görüyoruz.

Bu dönemde Kuzey ve güney arasındaki farklardan bahsetmek gerekirse; akıl sınırlarını aşma eğilimi, öteden beri kuzey sanatının bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Bundan dolayı sanat hayatının, bu dönemde kuzeye, özellikle Hollanda'ya kayması doğaldır. Gerçek Barok, kısa zamanda bütün Avrupa'yı saran bir dönem üslubu olmuştur ve bu üslubun ortaya çıkmasında güneyin katkısı kuzeyinki kadar önemlidir, fakat Rönesansta olduğu gibi, bu dönemde de kuzeyli ve güneyli sanatçılar arasındaki gelenek ayrılıklarından söz edilebilir. Güneye özgün olan nesnellik ve biçimcilik, Latin ülkelerde büsbütün ortadan kalkmamıştır. Tintoretto'da görüldüğü gibi, konu, günlük hayata sokulmuş, bunda bile, sanatçı kompozisyon sorunlarına belli bir sahne düzeni içinde çözüm aranmıştır. Tıpkı bir oyunu sahneye koyan tiyatro rejisörü gibi, figürleri, derinliği olan bir sahne içinde gruplandırmışlardır. Figürler, bakışları ve el kol hareketleriyle birbirine bağlanmıştır. Olayın kahramanları ise, ayarlanmış bir sahne ışığı altında ortaya çıkarılmışlardır. Caravaggio (Resim 146, Resim 147), Guercino, Murillo (Resim 148, Resim 149), Paussin, C. Lorrain olmak üzere, Güney Barok sanatının birçok büyük ustalarında bu özelliklere rastlanır ve bu sanatçıların yapıtlarına bakarken, çok defa bir tiyatro sahnesi seyrediyormuş izlenimi alınır[75].

75 İpşiroğlu, **Ön. Ver.**, s.126, 127-128, 130, 136-137.



Resim 146-147. Caravaggio.

Resim 148-149. Murillo.

3.3.1. İtalya'da Barok Resmi

Annibale Carracci bu dönemin önemli ressamlarındandır. İnce ışık ve gölge oyunlarını gösteren eserlerindeki hareket ve kompozisyon şeması, dönemin özelliklerini taşır.

Barok resmin gerçek kurucusu ve belki de en güçlü öncüsü olan ressam Caravaggio (1573-1610) Kuzey İtalya'lıdır[76]. Müthiş bir deha olan ressamın, abartısız, tantanasız konularla günlük yaşam sahnelerini seçmesi (Resim 150), dini resimlerde halkın içinden seçilen basit ve yalın kadın ya da erkekleri tercih etmesi önemlidir (Resim 151). Renkleri oldukça soğuktur ve porselen etkisi verir. Her ayrıntıda büyük özenle seçilmiş renkleri kullandığı görülmektedir. Konturları keskindir. Açık-koyu renk zıtlaşmalarıyla sağlanan yoğun ışık ve gölge etkisi en büyük özelliği olmuştur. Gerçekçi gözlemlere dayanan eserlerinde keskin bir doğallık ve hatta yaşamın derin bir çarpıcılıkla yansıtıldığı trajik hava vardır. "Meduza Başı", "Aziz Matteus'a Meleğin İlham Vermesi" gibi çalışmalarında dönemin giyim-kuşamından, yaşam adetlerinden örnekler bulmaktayız.

Resim 150. Caravaggio.

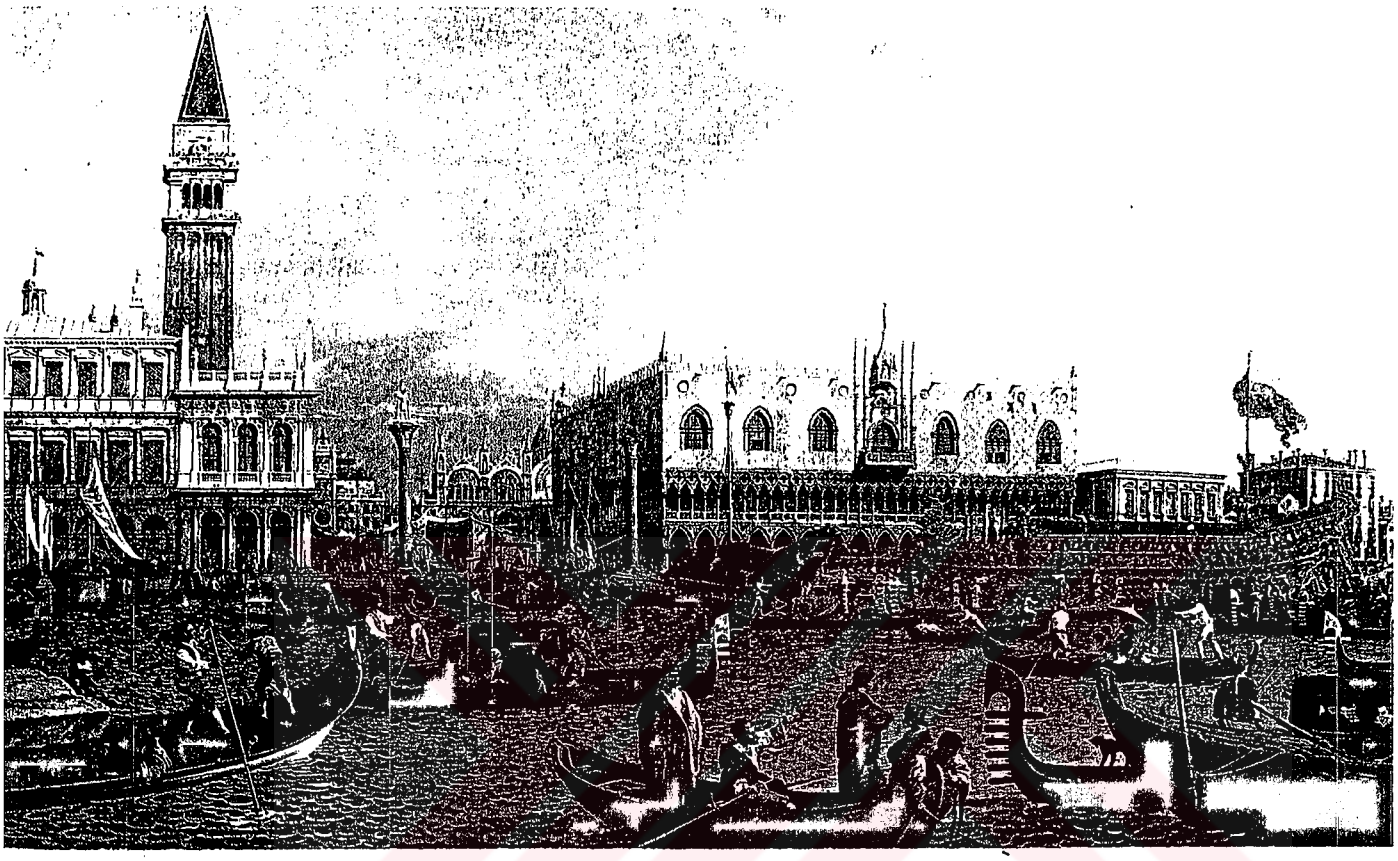
76 Beksaç, **Ön. Ver.**, s.58.

Resim 151. Caravaggio.

Ayrıca 18. yüzyılda İtalya'da pekçok yerel resim okulları ortaya çıkmıştır. Giovanni Baptista Tiopolo'nun önderliğinde Venedikli ressamlar gündelik yaşamın yoğun biçimde kendini hissettirdiği doğal eserleriyle dikkat çekmiştir. Bu sanatçı ayrıca alışılagelmiş modelleri her zamanki biçimleriyle ele almadığı, temiz bir gökyüzünün üstünde figürlere yer verdiği görülmüştür. Resimlerinde güçlü bir üç boyutluluk hakimdir.

18. yüzyıl ortalarına doğru Venedik, yalnızca buraya özgü bir sanat türüyle ün kazanmıştır: Vedüt resmi. Bu sanat, kentlerin neredeyse bir fotoğraf gerçekçiliği ile görüntülenmesi şeklindedir. Bunlar daha çok turistler için anı resmi olarak üretilmişlerdir. Canalette adıyla tanınan Antonio Canale (Resim 152) bu gerçekçi tutumu, kendine özgü bir hava içinde ışıklı ve canlı renkler katarak zenginleştirmiştir. Bu çalışmalarda optik yansıma aygıtının da kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.

Canale'nin bu Vetüdleri çok ün kazanmış ve özellikle İngiltere'ye giderek orada da Venedik'teki gibi kent görünümlerini resmetmiştir[77].



Resim 152. Antonio Canal, (76.8 x 116.8 cm) (1732-5).

3.3.2. Flandra'da Barok Resmi

Birleşik olan Hollanda ve Flandra İspanya İmparatorluğu'nun bir eyaleti idi. Koyu Katolik dinine dayanan Madrid hükümeti buraları Protestanlığa karşı bir kale durumuna sokmak istiyordu. Böyle olunca, XVII. yüzyılın sonlarına doğru başlayarak Hollanda'nın açtığı bağımsızlık savaşı, bağımsız bir cumhuriyetin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bu değişikli de toplum düzeninde, dinde, politikada ve sanatta birtakım değişikliklere yol açmış ve Hollanda Protestanlığının merkezi olmuştur. Flandra ise Katolik dinini koruyarak İspanya'nın koruyuculuğunda kalmıştır. Vak-

77 Şerife Özüdoğru ve Erol Altınsapan, **Avrupa Sanatı**, (Eskişehir: Anadolu Üni.), s.177.

tiyle birleşik olan bu iki ülke, artık birbirine sırt çevirmiş ve herbiri yalnız bağımsız bir sanat değil, birbirine karşıt bir sanat yaratmıştır.

Katolik Flandr ile Protestan Hollanda arasında süregelen tek benzerlik, resim sanatının öbür sanatlara göre çok ileride olmasıdır. Ama her iki ülkede öndegelen resim sanatı birbirine tamamıyla karşıdır. Öyle ki, Flaman resminin o kadar büyük bir yer tutan din konuları, Hollanda resimlerinde yok gibidir. Hollanda ressamları kendilerini portrelere, manzaralara, genre resimlerine, natürmortlara vermişlerdir. Bu ayrılık, her iki ülke ressamlarının yalnızca aldıkları konuları değil, üsluplarında da açıkça görülür. Bütün bu bakımlardan, Hollanda, Barok'un dışında kalmış gibidir.

Flaman resminin önde gelen sanatçısı olan Rubens, özgün kompozisyon anlayışını berrak renklerini ve coşkulu fırça vuruşlarının da ortaya koyduğu gibi, devrinde ve daha sonraki yıllarda pekçok sanatçıya etki etmiş bir ressamdır.

1600-1608 arasında İtalya'da bulunup Rönesans sanatçılarının eserlerini incelemiş ve 1608'den Anvers'e geri dönmüştür. "Üç Kutsal Kralın Bağlılık Sunuşu" adlı yapıtı onun saray ressamlığına getirilmesine neden olmuştur. "Çarmıhtan İndiriliş" adlı eserinde ise Caravaggie'nun etkisi dikkat çeker.

Rubens 1615-1620 arasında ışıklı ve karanlık bölümlerin resim yüzeyinde renklendirilmesini araştırmıştır. Erkek vücutlarda adaleleri abartırken kadın vücutlarında derinin inceliğini, tenin rengini ve etin bütün canlılığını tuvale yansıtmayı başarmıştır (Resim 153). O ışıklı yerleri mat, gölgeleri yarı saydam ve soğuk renklerle boyamıştır.

Rubens'in çevresinde ünü gittikçe artan bir ekol oluşmaya başlamıştır. Anvers kenti Roma ile boy ölçüşebilecek rekabete girişmiştir. Anıtsal kompozisyonlarda özellikle yalnız kendisi çalışmayı istemiştir. Onun kompozisyonlarında yüzey çapraz olarak bölünmüştür. Kısaltılmış perspektif kullanmıştır.

Resim 153. Rubens.

1620-30 arasında sanatçı diplomatlık görev de yapar. Paris, İspanya, Londra gibi yerlerde bu görevle çalışmıştır. Bu arada çok sevdiği eşinin ölümünü unutmaya çalışmaktadır. İsabella Brant'ın (karısının) portresini yaparak onu ölümsüzleştirmiştir. Dinsel olmayan eserlerinde çoğunlukla konularını mitolojiden seçmiştir. "Amazonlar Savaşı" gibi. 1930'da evlendiği ikinci eşi Helena Fourment ile bir köye yerleşir. 1637'de Helen Fourment ile ilk oğlu Frans'ı resmetmiştir. Manzaralarında gerçekle yapay doğanın bir karışımı görülür (Resim 154). Onun en güzel yapıtları şunlardır: "İş Dönüşü, Aşk Bahçesi, Hasır Şapka, Arslan Avı, Onun kendisi ve eşinin bahçede göründüğü" yapıtlarıdır. Yaşadığı yerleri en güzel şekliyle yansıtmayı bilmiştir.

Rubens'in öğrencisi olan Van Dyck, 20 yaşında iken İngiliz Kralı I. Charles'ın saray ressamlığı görevini yapmıştır. 1621'de Cenova, Roma, Floransa, Venedik ve Torino'da yaşamıştır. Tiziano ve Caravaggio gibi sanatçılardan fazlasıyla etkilenmiştir. "Mısır'a Kaçış Yolunda Mola" adlı yapıtı kompozisyon olarak Tiziano'ya,

renklendirme olarak da Rubens'e benzer. Aynı yıllarda sarayda I. Charles çocuklarının soyluların ve kralın portrelerini yapmıştır.

Resim 154. Rubens, "Manzara".

1620'de İngiltere'ye davet edilmesi sanatçının meslek hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Devrin İngiltere Kralı I. Charles, kendisinin ve saray erkanını portrelerini yaptırmak istiyordu. Van Dyck da bu yüzden, İngiltere'de 3 ay kaldıktan sonra, İtalya yolu ile memleketine dönmüştür. Daha sonra ikinci defa İtalya'ya gitmiş ve Cenova'da devrin İtalyan ressamlarını gözden geçirmiştir. Van Dyck'ın ikinci İtalyan yolculuğundan sonra yaptığı eserlerde, Rafhaello, Tiziano gibi İtalyan ressamlarının etkileri görülür. Van Dyck'ın yaptığı bu dini tablolar, o devirde çok beğenilmiş, fakat daha sonradan portrelerinin çok daha güzel olduğu kabul edilmiştir. Ressam 1632'de tekrar İngiltere'ye gitmiş, Kral I. Charles'in emriyle saraya ressam tayin edilmiştir. Van Dyck sarayda gayet rahat bir hayat sürer ve 350'den fazla portre yapar. Bunlardan 38'i kralın portresidir. Paris'te Louvre Müzesi'nde bulunan Kralın Avcı kıyafeti ile yapılmış portresi devrin ihtişamı hakkında geniş fikir verir (Resim 155). Van Dyck, portre yaparken modellerinin şahsiyetlerinde bir değişiklik yapmadan idealize edebilmiştir. Kendisinden önce yaşamış sanatçıların portrelerinden ilham alarak çalıştıysa da zamanla kendine has bir üslup yaratmasını

bilmiştir. İlk portrelerinde modellerinin elinde ya eldiven, ya kitap ya da bir kutu bulunur. Evli çiftler, anne-çocuk kompozisyonlarında ise, modellerin elleri birbirine değer haldedir. Van Dyck'ın ilk portrelerinde tabloların arka kısmı boştur. Fakat sonradan Rubens ve Tiziano'nun etkisiyle arka planda sütun, gölge, perde, vazo gibi eşya da görülmeye başlamıştır. Van Dyck'ın portrelerinin özelliği de memleketinin ünlü ipekli, dantela kumaşlarının özelliğini iyice gösterecek şekilde bütün inceliğiyle resmetmiş olmasıdır. Van Dyct'ın portrelerinde yüzler daima sakin, insana emniyet ve huzur veren bir ifade taşımaktadır. Ressam portrelerinde heyecan, korku ve dehşete yer vermemiştir. Ciddiyetle samimiyeti fırça darbeleriyle bağdaştırmıştır. Ressamın bu özelliği bilhassa grup portrelerinde daha belirli bir şekilde görülebilir[78].

Resim 155. Van Dyck, "İngiltere Kralı I. Charles".

78 Özdoğru, **Ön. Ver.**, s.182-183-184-185-186-187.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON

3.3.3. İspanya'da Barok Resmi

İspanya, Hollanda'dan farklı bir karakter göstermektedir. Eski kurumlarla bağlantısını kopartmamış ve Karşıt-Reform hareketinin en güçlü biçimde hakim olduğu ülke olarak, devrin en güçlü Katolik İmparatorluğu olma yetkisine sahip olan yönetimiyle Hristiyanlığın koruyucusu konumuna gelmiştir. Bu sebeple sanatın hamisi de kilise ve saray çevreleridir. İspanyol Sanatı'nın bütün işlevi de bu çevrelere göre belirlenmiştir. Buna rağmen İspanyol resminin genel tutumu Flaman ve Hollanda'dakine benzer bir karakter taşımaktadır. Gerçekçi gözlemler ve insani bir duyumla en derin dini his ve duyguları ifade etmek dini çevrelerde güçlü biçimde kendisini gösterirken, saray çevrelerinde gerçekçi görüntüler ardında en derin entellektüel ve didaktik mesajları taşıyan mitolojik ve olağan yaşam sahneleri görülmektedir.

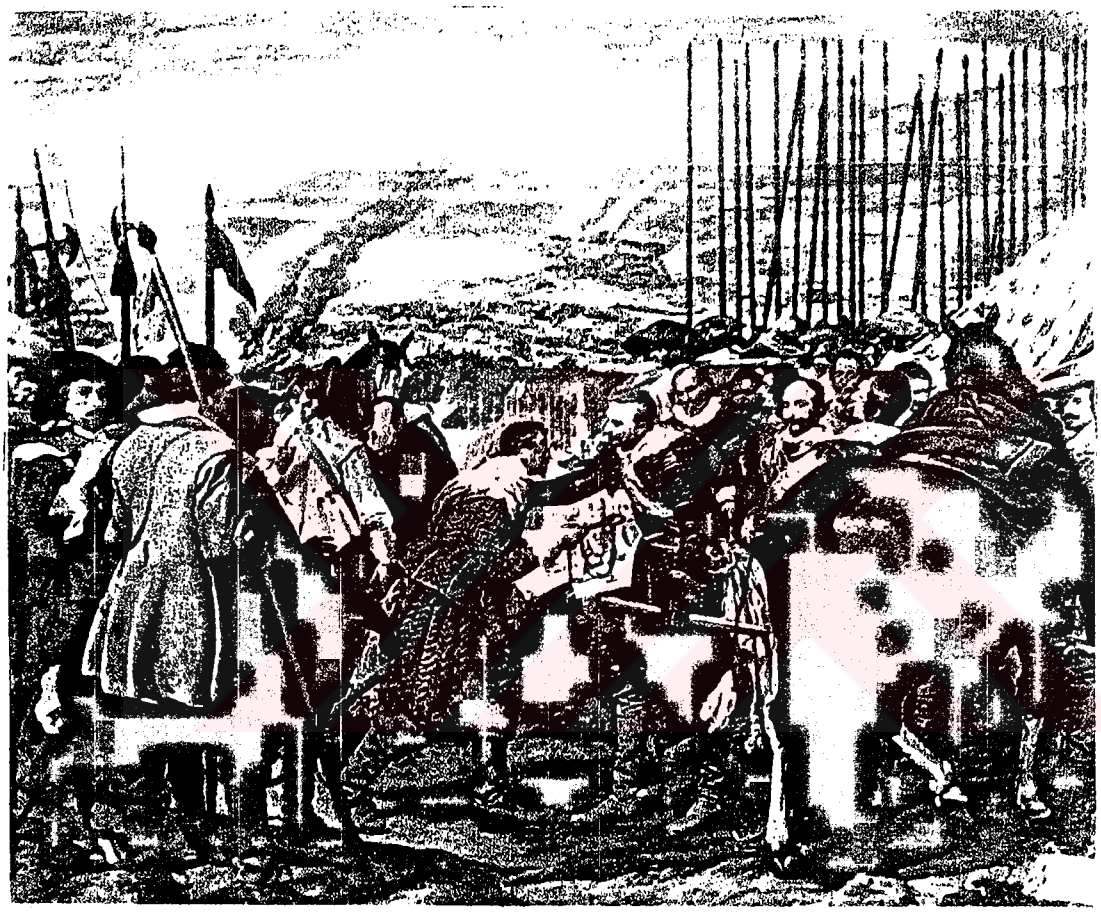
Barok İspanyol Resmi'nin şüphesiz en büyük ismi çağları aşan bir usta ve Sanat Tarihi'nin tanıdığı dehaların en önemlilerinden biri olan Diego Velazquez (1599-1660)'tir. Barok resmin belki de en Barok ressamı olan sanatçı derin anlamlara sahip sembolik ve didaktik eserlerinin dışında özellikle devrinin en gerçekçi ve güçlü portre ressamı olarak tanınmaktadır. İspanyol Sarayı'nın ve Kral IV. Felipe'nin ressamı olan Valezquez'in portre çalışmalarının büyük bir kısmı kral ve ailesinin portreleridir (Resim 156). Bu portre çalışmaları dışında kalan eserlerinin hepsi de büyük önem taşıyan sanatçının üç tablosu özellikle çok önemli baş yapıtlar olarak meşhurdur. Bunlardan en erken tarihli olan "Breda'nın Teslimi veya Mızraklar" tarihi bir konuyu işlemekte olup, 1643'te yapılmıştır (Resim 157). İspanya Krallığı'nın gücü ve zaferlerini yaşatmak isteyen değişik tablolarla birlikte yer alması için yapılan bu eser İspanya'nın Hollanda karşısında kazandığı bir zaferi göstermektedir. Mağlup olmuş Hollandalı komutan Justin Nassai galip İspanyol ordular komutanı Ambrosio Spinola'ya Breda şehrinin anahtarını teslim etmektedir.

1645 civarında yapılan "Eğiriciler veya Arakne Miti" bütünüyle entellektüel karakter taşıyan ve derin anlamlarla yüklü bir başyapıttır. Sanat Tarihi'nin en ilginç yapıtlarından olan bu eser ahlakçı ve didaktik anlatımıyla dikkat çekmekte ve erdem

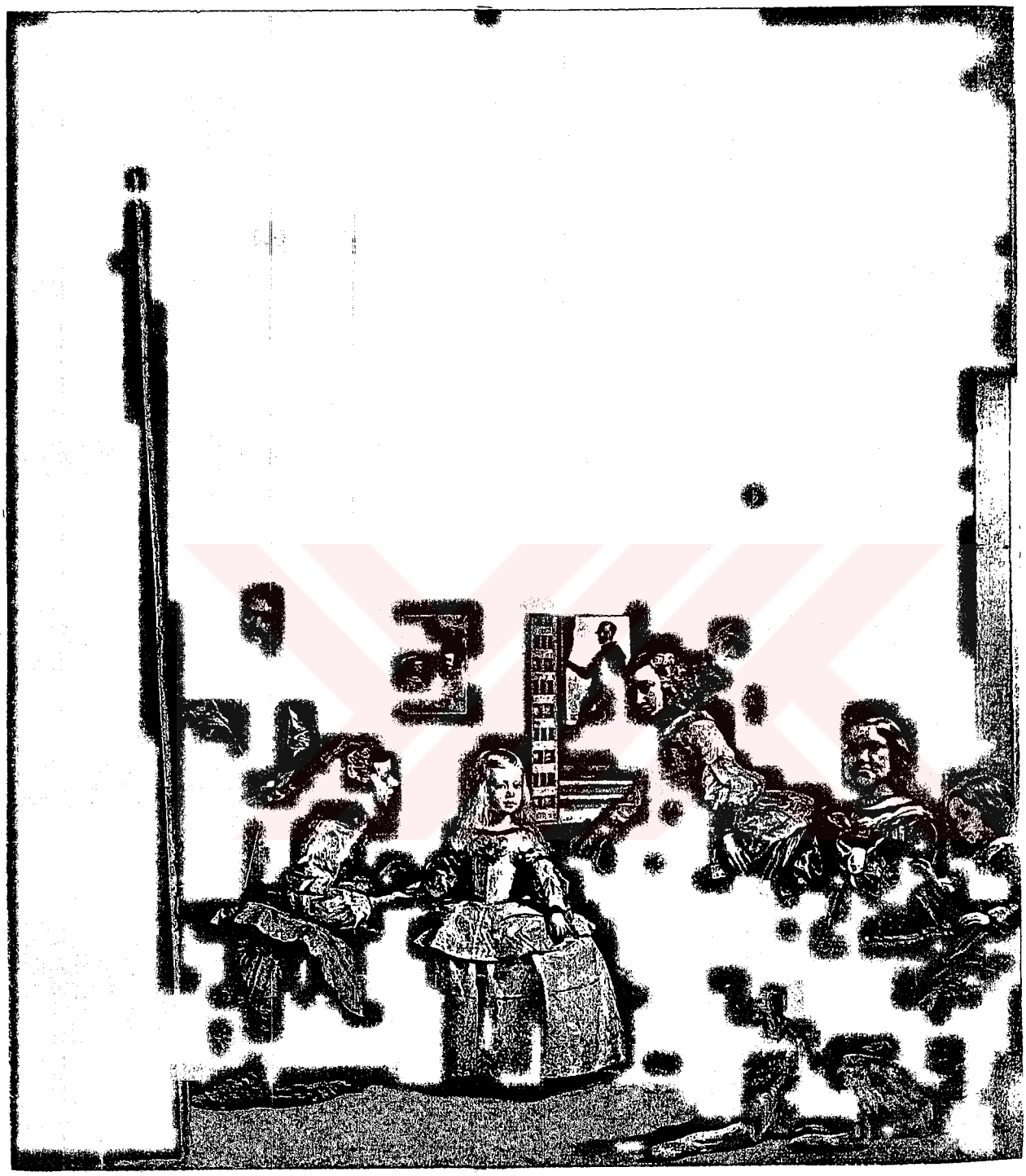
ile erdemsizlik arasındaki seçeneğin sonuçları hakkında mitolojik konular desteğinde uyarıda bulunmaktadır. Sanatçının ve belki de bütün Barok resminin tam bir dökümü olabilecek bir baş yapıt olan "Nedimeler veya Kral IV. Felipe'nin Ailesi" (Resim 158) 1656 civarında yapılmış bir aile portresidir. Kral IV. Felipe, Kraliçe Mariana ve kızları Infanta, Margarita, Teresa ve saray erkanından kişilerle birlikte ressamın bizzat kendisinin de yer aldığı teknik açıdan ve kuruluş bakımından erişilmez tek bir örnek olan bu eser çok yönlü anlam tabakalarıyla zengin bir içeriğe sahiptir. Esasında bir Aile Portresi olan eser sarayın ve ulusun babası olarak kralın çevresinde gelişen sosyal bir uyarı ve aynı zamanda da kralın sanat ve sanatçıların hamisi olarak bir örnek olması gerektiğine yönelik bir ikincil öneri niteliğine haizdir. Fakat yapıtın ana amacı tamamen kraliyet ve kralın ve onun koruyuculuğu altında olan ressam Valezquez'in arasındaki iyi ilişkilerden kaynaklanan didaktik yönlendirmedir[79].

Resim 156. Velazquez.

79 Velazquez'in sanatı için yayınlanmamış doktora tezi. Beksaç, E., **"Velazquez'in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar"**, İstanbul 1986.



Resim 157. Velazquez.



Resim 158. Velazquez, (3.23 x 2.76 m) (1656).

Bu devirde yetişen çok önemli ressamlar vardır. Bunlardan özellikle üçü Valezquez'in yakın arkadaşları ve dostları olarak bilinmektedir. Barok İspanyol resmine ve dünya sanatına çok önemli katkıları olmuştur. Bu büyük ressamlardan Jose de Ribera (1591-1654) İspanya dışında, İtalya'da Napoli Sarayı'nda faaliyet gösterirken, Francisco de Zurbaran (1598-1664) ve Alanso Cano (1601-1667) İspanya içinde önemli bir faaliyet göstermiştir. Jose de Ribera önemli bir ışık ve gölge ustası olarak Caravaggio tarafından geliştirilen üslubun takipçisi olup, İspanyol resminin genel eğilimi olan gerçekçi görüntüler ardındaki duygusal ve yönlendirici sembolizmi ustaca kullanmıştır. Francisco de Zurbaran tamamen dini bir karaktere bürünmekle beraber, çok sayıda natürmort çalışmasıyla ortaya çıkan daha durgun bir üslubu temsil ederken, Alanso Cano hem dini hem din dışı konularla ortaya çıkan kilise ve saray çevrelerinin isteğine göre hazırlanmış eserlerin de daha hareketli ve çarpıcı bir üslubun sahibi olmuştur.

İspanyol resminin aradığı derin duygusallık ve gerçekçi çarpıcı görüntülerin yer aldığı anlatım biçiminin doruğunu temsil eden Bartolomeo Esteban Murillo (1617-1682) devrin bir diğer ünlü ressamıdır. Gündelik yalın ve çarpıcı görüntüler ardındaki duyarlık ışık ve gölgeye ustaca yön veren ressamın elinde çok değişik bir hususiyet kazanmıştır. Murillo'nun eserleri tüm sant tarihinin en duyarlı ve çarpıcı eserleri arasında önemli bir yer işgal etmektedir[80]. Dilenciler, karpuz yiyen çocuklar, oyun oynayanlar, para sayanlar gibi[81].

3.3.4. Fransa'da Barok Resmi

Barok devrinde Fransız resmi önemli bir atılım yapmış ve önemli sanatçılar yetiştirmiştir. Daha ziyade ışıltılı ve gözalıcı eserlerle dikkat çeken Fransız Barok resmi iki farklı çevrenin değişik sanat anlayışlarıyla temsil edilmektedir. Bunlar da saray çevresinin fantazi ve gösterişli anlayışıyla, gerçekçi gözlemlerden yol çıkarak didaktik ve ahlaksal resim anlamlara ulaşan halk çevresinin anlayışıdır. Bu iki üslubun da kaynağında İtalyan etkisi çok açık olup biri Carracciler ve takipçilerinin,

80 Beksaç, **Ön. Ver.**, s.72-73.

81 Sanat Tarihi Ansiklopedisi, **Ön. Ver.**, s.537.

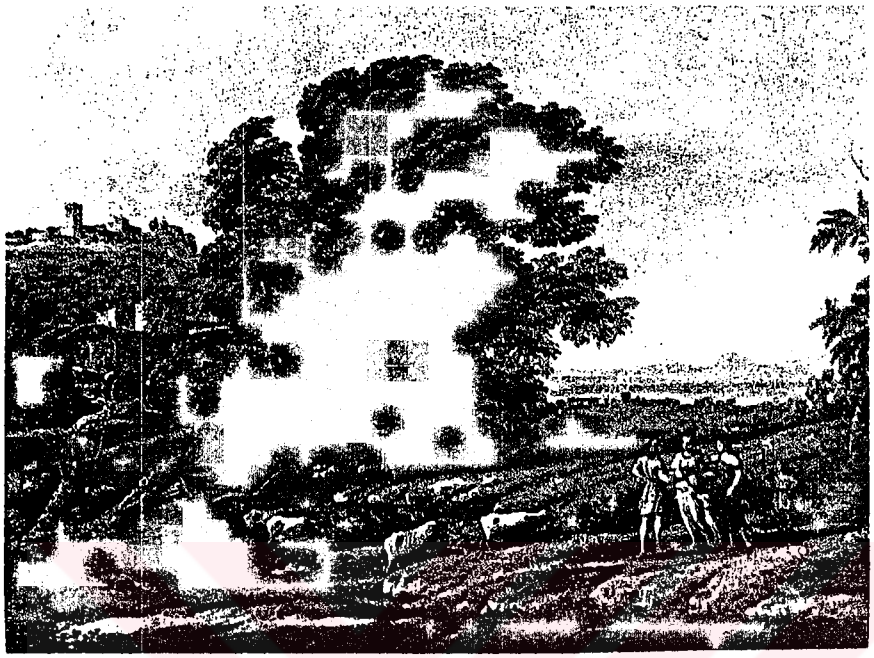
diğeri de direkt olarak Caravaggio'nun yolunu takip etmektedir. Birinci grubun gösterişli ve aşırı teferuatlı eserlerine karşın ikinci grubun daha mütevazi ve samimi eserleri dikkat çekmektedir.

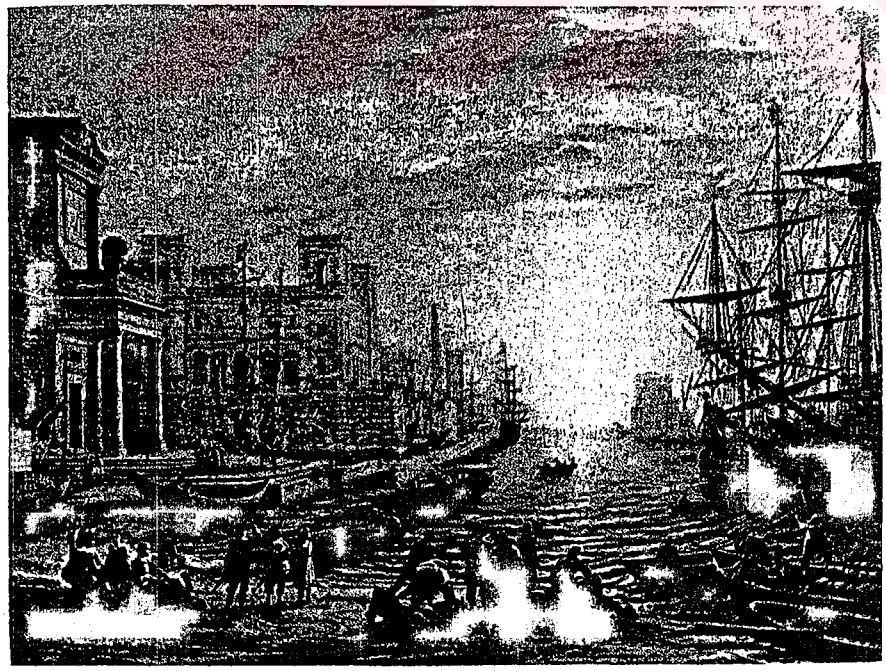
Bizzat Roma'ya giderek İtalya'da çalışan Nicolas Poussin (1594-1665) Klasik Sanat ve Klasik Sanatı meydana getiren ana temaların hayranıydı. Bütün eserlerinde bu tutumu fark edilen sanatçı dini ve din dışı konularda eser vermekle beraber esas şöhretini mitolojik konulu eserleriyle yapmıştır. Geniş manzaralar veya mekan düzenlemeleri içinde çok sayıda figürün yer aldığı bu eserlerin durağanlığı Barok anlayış ile bir dereceye kadar farklı düşmektedir (Resim 159, Resim 160). Poussin'in sanatı bu durağan ve klasik zevkle ele alınmış figürlerle temsil edilmektedir. Yine Roma'da çalışmış bir Fransız ressamı olan Claude Gellee Lorraine (1600-1682) tam anlamıyla bir manzara ressamıdır (Resim 161). Mükemmel bir ışık kullanımının can verdiği gösterişli ve adeta olağan dışı bir alemi canlandıran bu manzaralar ve tiyatro dekorlarından etkilenen binaların desteklediği sahneler sanatçının temel elemanlarıdır. Özellikle güneş batımlarının tasvirine öncelik veren ressam devrinin ilginç bir temsilcisidir (Resim 162). Mitolojik ve dini temaları konu aldığı eserlerinde ana konuyu teşkil eden figürler, manzara içinde kaybolmakta ve konu doğa tasvirleri yanında ikinci planda kalmaktadır. Bunun en ilginç örneklerinden biri 1648 tarihli "Saba Melikesi'nin Karaya Çıkışı" konulu eseridir. Tevrat kökenli konu manzara bütününü oluşturan deniz, batan güneş ve görkemli binaların yer aldığı liman tasviri içinde adeta kaybolmuştur.

Caravaggio'nun izinde yürüyen Fransız ressamlarının başında George de la Tour (1592-1652) gelmektedir. Belirli bir ışık kaynağından dağılan ışığın figürler üzerindeki yayılışı ve ışık gölge tekniğindeki ustalığıyla tanınan ressam dini konuları yapmayı tercih etmiştir. Bu doğrultuda eserler veren Antonie (yaklaşık 1588-1648), Louis (yaklaşık 1593-1648) ve Mathieu (yaklaşık 1607-1677) Le Nain kardeşler çok daha hayati ve gündelik sahnelere öncelik verdikleri samimi ve yumuşak bir teknik geliştirmiştir. Köylülerin ve orta sınıftan kişilerin yer aldığı yapıtlarıyla bu üç kardeş ahlakçı ve yönlendirici bir tarzın temsilcisi olarak XIV. Louis Devri Saray ressamı ve Versailles Sarayı'nın dekorasyonundan sorumlu Charles Le Brun (1619-1690)

tarafından temsil edilen anlayıştan çok farklı bir tutum içindedir. Le Brun gösterişli ve mübalağalı bir üslubun temsilcisidir.

Resim 159-160. Nicolas Poussin, "Manzara".





Resim 161-162. Claude Lorraine, "Manzara".

Saray çevresiyle bağlantılı bir başka sanatçı olan François Boucher (1703-1770) Rokoko anlayıştaki yapıtlarıyla daha sonraki bir süreci temsil etmektedir. Gösterişli ve parlak renklerle dolu eserleri tam anlamıyla bir rüya ve hayal alemini yansıtmaktadır. Boucher'in sanatı bir ölçüde gerçeklerden kopan Fransız Sarayı'nın hayaller içindeki durumunun yansımasıdır. Buna karşın aynı sürecin bir başka sanatçısı olan Jean Baptiste Simeon Chardin (1699-1779) Rokoko resmin halka dönük ve gündelik yaşamdan kaynaklanan yönünü temsil etmektedir. Eserleri çok sade ve yalın bir anlatımla ev içi yaşama ağırlık vermektedir.

Resim 163. Antoine Watteau, (130 x 192 cm) (1718).

Fransız Rokoko resminin hiç şüphesiz en önemli ve belki de sembolü olabilecek kişi Antoine Watteau (1684-1721) olmuştur. Zarif, yumuşak ve pırıltılı renklerle kaynaşmış neşeli ve sevimli bir tekniği olan sanatçı devrin burjuva yaşamından olduğu kadar yüksek tabakanın zevklerine yönelik konulardan kaynaklanan eserler vermiştir. Üslubunda bütün zenginlik ve gösterişli ifadelere rağmen belirli bir duygusallık sezilen Watteau gerçekçi alemle rüyalar alemi arasındaki bir kavşakta bulunmakta ve Fransız resminin iki farklı tavrı arasında yer alan bir

üslubun temsilcisi olmaktadır. 1721 tarihli "Gilles" neşeli bir üst sınıf eğlencesinde tüm yalnızlığıyla diğerlerinden ayrılan bir komedyeni göstermektedir. "Cythea'ya Yolculuk" (Resim 163) adlı eserini 1717'de yapmış olan Watteau burada Rokok anlayışın en güzel örneklerinden birini vermiştir. Doğayla kaynaşan neşeli topluluk Avrupa Sanatı'nda boy atmaya başlayan doğaya dönük tutumun da örneklerinden birini temsil etmektedir.

3.3.5. İngiltere'de Barok Resmi

17. yüzyılda resim sanatı, İngiltere'de aristokratların elindedir. John Hoskins (doğ. 1664), Thomas Flatman (1635-1688) ve Samuel Cooper (1609-1673) bu anlamda portreler ve minyatür yapmışlardır. İngiliz resmi ancak 18. yüzyılda kısa olmakla birlikte etkileyici güzellikte bir parlama dönemi yaşar. Bu dönem, töreleri gösteren resimleriyle ünlü William Hogart (1697-1764) ile başlar. Onun ünlü eseri, "Modaya Göre Evlilik" dir. Tabloda, varını yoğunu yitirmiş bir soylu ile zengin bir burjuva kızı arasındaki mutsuz birleşmeyi anlatır. İngilizlere özgü mizah duygusu, alaycı bir toplum eleştirisine dönüşür. Hogart'ın bütün resimlerinde canlı, uyumlu renkler ve her zaman çok doğru bir çizim görülür. Hogart'ın akıldan yaptığı portrelerin etkisi daha da canlıdır. "Sanatçının Hizmetçisi" ya da "İstakoz Satıcısı" bu tür resimlerdendir.

Yüzyılın ikinci yarısında da bu aristokratça ve incelmiş gündelik yaşama ait resimler, Joshua Reynols'un (1723-1792) Roya Academy'nin başkanı olarak, resim sanatına yeni bir yön vermesine dek sürüyor. Reynolds, "Saflığın Yaşı" gibi çocuk portreleriyle, "Master Hare" ve "Lord Heatfield" gibi soylu portreleri yapar. Ayrıca "Waldgrave Ladyleri"nin "Lady Carnac'ın" portresini ve görkemli giysisi içinde "Lady Scott'u"da yaratır. Reynols, Van Dyck'ın izleyicileri arasındadır. Resimlerinde maddesel dünyayı yansıtmada gösterdiği özen ile, figürlerine verdiği kibar, alçak gönüllü, görünüm bir arada işlenir.

Bu dönemin en büyük ressamlarından biri Tomas Gainsborough'dur (1727-1788). Goinsborough daha az klasiktir, buna karşın, daha lirik ve özellikle doğaya

daha açıktır. Ülkesi olan Suffolk'un manzaralarını, yaşamı boyunca unutmamış ve resimlemiştir. Fransız gravürcü Hubert Gravelet'nun (1699-1773) öğrencisi olur, daha sonra İpswich'e yerleşir. "Robert Andrews ile Eşi" adlı ikili tablosunda doğa, özel bir ciddiyetle çizilmiştir, artık portrelerinin belirsiz, geleneksel çerçevesi durumunda değildir. Gainsborough ona da bir anlam kazandırmıştır. Kendinden, "Yaşamak için portreler, sevdiğim için manzaralar, bırakamadığım için de müzik yapıyorum" diye söz eder. Van Dyck'a karşı hayranlık duymuş ve onun tekniğini benimsemeye çalışmıştır. Ama çalışma biçimi bilinçli olmaktan çok, içgüdüseldir. Bu durum kızlarından birinin bitirmeden kalmış bir portresinde, başka hiçbir yerde rastlanmayacak kadar açık biçimde ortaya çıkmaktadır.

İngiliz sanatçılar manzaraya dayanan çalışmalar da yapmaktadırlar. Özellikle Richard Wilson, Claude Lorrane ve Poussin'in üsluplarından etkilenmişlerdir. Güney bölgelerinde çizilen manzaralar, romantik izler taşıyan ideal resimlerdir. Ama yüzyılın yarısından sonra İngiliz manzara resmi, yeni bir doğa yaşantısı yakalamak için büyük bir kararlılıkta araştırmalara yönelir. Suluboya tekniği bu araştırmaların en büyük yardımcısı olmuştur. Avrupa'da ancak bir yüzyıl sonra en iyi meyvelerini verecek olan Romantik üslup, böylece İngiltere'de ortaya çıkmaya başlamıştır.

3.3.6. Hollanda'da Barok Resmi

Eski geçmişi ve dini kurumlarıyla bağlarını koparan Hollanda, güçlü donanması ve deniz ticaretine bağlı olarak zenginleşmiş ve bu sayede önemli bir sanatsal atılım yapmıştır. Hollanda resmi yeni oluşan dini ve düşünsel ortama bağlı olarak Katolik ülkelerden farklı bir tutumu benimsemiştir. Hollanda resmi bu sebeple de gündelik sahneler doğa manzaraları gibi olağan sahneler ve bunların ardına gizlenen dini ve ahlakçı temaları işleyen gerçekçi bir tarz benimsemiştir. Hollanda resminin bir diğer tipik özelliği de ressamların belirli konularda uzmanlaşarak alanına bağlı kalarak manzara resmi yapan sanatçılar, ev içi görüntüleri yapanlar, deniz manzaraları yapanlar gibi bir farklılaşma meydana gelmiştir. Bunun dışında iki en önemli şahsiyeti Rembrandt (Resim 164) ve Vermeer (Resim 165) gibi değişik

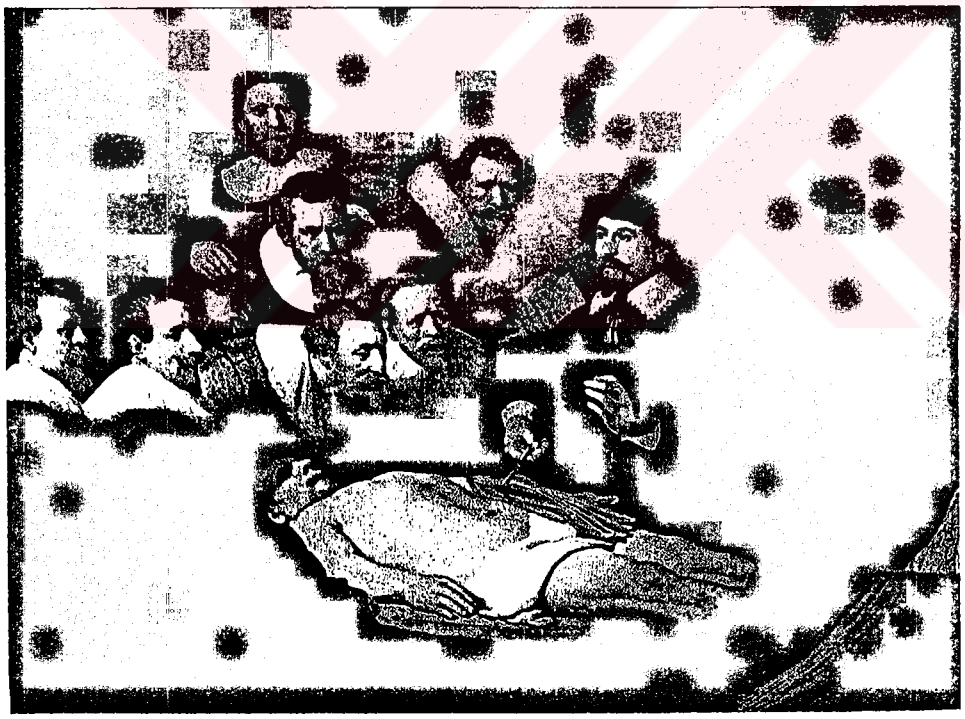
konularda eser verenlere da rastlanmaktadır. Bu konuda hiç şüphesiz en büyük şahsiyet, dünya resim tarihinin en önde gelen ressamlarından biri olan Rembrandt (1606-1669) Hollanda resminin bu hususta ki tek sanatçısıdır denebilir. İyi bir portreci, manzaracı, grup portreleri ressamı, gravürcü olarak çok çeşitli konu ve tekniklerde eserler vermiştir.

Resim 164. Rembrandt, "Kendi Portresi".

Resim 165. Johannes Vermeer, "Manzara".

Rembrandt'ın Barok resmin gelişiminde önemli bir yeri vardır. Işık ve gölge kullanımında kendisine özgü bir tarzı olan sanatçı koyu ve gölgeli tonlarıyla Caravaggio tarafından ortaya konan anlayışın bir devamı ve gelişimi temsil eden üslubuyla tanınmaktadır. Işık ve renk ustası olan Rembrandt'ın sanatı esasında ruhsallığı ön plana çıkartan ve insan psikolojisine ışık tutan bir anlayışın ürünüdür. Ressamın gerçekçi ve gözlemlere dayanan anlatımı bu ana öze göre şekillenmiş olup, maddi alemle madde ötesi arasında bir bağ kurma arayışını yansıtmaktadır. Rembrandt'ın bu yönünü en güzel gösteren eserler, yaptığı portrelerdir. 1632 tarihli "Doktor Tulp'un Anatomi Dersi" (Resim 166) bir baş yapıt olarak, sanatçının bu yönüne ışık tutmaktadır. 17. yüzyıl başlarından itibaren büyük bir yaygınlık kazanan meslek loncalarının grup portreleriyle bağlantısı olan bu eser, renk ve ışığın kullanılışı, ifadelere verilen dikkat ve kuru kalıpları kıran rahat kuruluş şeması ve anlatımıyla diğer Hollandalı ressamların grup portrelerinden çok farklı bir hava

taşımaktadır (Resim 167). Ayrıca bu tür grup portrelerini durağan ve yapaylığını ortadan kaldıran ressam çok samimi ve canlı bir anlatım tarzına ulaşmış ve hareket halindeki her figüre bir görev yükleyerek canlı bir görüntüler bütünü yaratmıştır. 1642 tarihli "Gece Devriyesi" adıyla tanınan büyük ebatlı tablo, bu tip grup portrelerinin en değişik çarpıcı örneğidir. Amsterdam Sivil Muhafızları'nın bir kolu olan arkebüzcüler tarafından sipariş edilmiş hareket ve canlılık dolu bir başyapıttır. 1662 tarihli "Kumaşçılar Derneği Yöneticileri veya Sendikacılar" bu tür grup portrelerinin en son ve Rembrandt'ın insan duyarlılığı ve iç dünyasının yansıtılmasına verdiği önemi en güzel yansıtan eserdir. Rembrandt'ın çok sayıdaki dini konulu eseride dini konunun özüne dönük duyarlı ve çarpıcı psikolojik yorumlarıyla dikkat çekmektedir.



Resim 166. Rembrandt.

Resim 167. Rembrandt, "Aile Grubu".

Hollanda resminin grup portreleri denince akla gelen en tanınmış ressamlarından bir diğeri Frans Hals (yaklaşık 1585-1666) bu türün olduğu kadar bireysel portrelerin de hünerini sergilemiştir. Işık ve gölgelendirme de kendisine özgü tekniğiyle dikkat çeken ressamın içten ve samimi bir ifade biçimi vardır. Bu durumun en güzel örneği "Gülen Şövalye" 1624 tarihinde yapılmıştır. Sempatik ifade biçimi, iyimser atmosferi ve ince renkleriyle dikkat çeken bu eser devrin giyimi ve yaşam biçimi hakkında da ilginç ip uçları taşımaktadır. 1633 tarihli "St. Hadrian Milis Birliği Görevlileri'nin Ziyatefe" adlı eserinde grup portrecisi olarak ressamın hünerini gösteren çok önemli bir eserdir. 1664 tarihli "Harlem Yaşlılar Evi'nin Yönetici Eşleri" grup portreciliğinin en güzel ve çarpıcı örneklerinden biri olarak, sanatçı hakkında önemli ip uçları vermektedir.

Barok Hollanda resminin çok yönlü bir diğer büyük ustası olan Vermeer Van Delf (1632-1675) resim tarihinin en büyüklerinden biridir. Çok yönlü bir faliyeti olmasına rağmen en gözde konusu gündelik yaşam sahnelerinin geçtiği kapalı

mekanlardan kaynaklanan Inter..../Interior sahneleridir. Fakat bu sahnelerde de art anlamlarla yüklü yardımcı öğeler kullanımıyla sembolik ve didaktik bir mahiyete haizdir. Dini ve ahlaki mesajlar taşımak için gerçekçi yaşam sahneleri araç olarak kulanılmıştır. Vermeer bir ışık ustasıdır. Özellikle parlak ve pırıltılar yapan bir ışık bütün sahnelerini kaplamaktadır. Yaklaşık 1667 tarihli "Resim Sanatı" allegorik bir eserdir. Ressamın en ilginç yapıtlarından biri olan tablo, ressam ve resim sanatına adanmıştır. Şiirsel kurgusu ve göz alıcı ışık kullanımıyla dikkat çekmektedir. 1660-1665 arasında yapılan "Müzik Dersi" bu tür eserlerin en önemlilerindendir. Ev içi mekanın zengin bir görsel dille ifade edilişi ve ışık kullanımıyla dikkat çeken eser ahlaki bir taşlamıdır. 1660 civarında yapılan "Delf Manzarası " sanatçının bilinen iki çalışmasından biri ve Hollanda manzara resminin en güzel örneklerinden biridir.

Hollanda manzara resminin kurucusu denebilecek olan Jan Van Goyen (1596-1656) ışıkların gölgeler içinde eridiği nehir ve deniz kıyılarının ressamı olarak tanınmıştır. Ağaçların ve kır manzaralarının ustası olarak tanınan Jacob Van Ruisdael (yaklaşık 1628-1682) bu türün en önem kazanan ressamlarının başında gelmektedir. Dindar bir kişi olan bu ressam son derece gerçekçi ve doğal manzaralarının ardına dini mesajlar gizlemiş ve doğayı dini bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Protestan sanat anlayışındaki arınma ve yeni bir anlatım biçimi yaratma çabasına en güzel uyum gösteren sanatçıların başında gelen Jakob Van Ruisdael'in 1660 yıllarında yapılan "Yahudi Mezarlığı" adıyla tanınan eseri özellikle dikkat çekicidir. Yalnızlık ve unutulmuşluğun gezindiği eski Yahudi mezarları arkasındaki harab katedral ve ön plandaki fırtınadan sonra şekil alan doğal oluşum, bütünüyle eski dini kurumlar ve inanış biçimiyle bağlarını kopartan Protestan Hollanda'nın sembolüdür.

Hollanda resminin en önemli ve belki en tanınmış manzara resimlerinden biri olan "Middelharnis'e Giden Yol" adlı tabloyu yapan Meindert Hobbema (1638-1709), Ruisdael'in geleneğini takib etmekle beraber daha insani bir duyumu yansıtmakta ve daha yumuşak bir resim tarzını temsil etmektedir. 1689 tarihli "Middelharnis'e Giden Yol" bu hususta en önemli eseridir. Ruisdael'den gelen etkilere rağmen eser atasözlerinden kaynaklanan bir temayı işlemekte ve art anlamıyla bir taşlama getirmektedir.

Hollandalı ressamların önemli bir bölümü eserlerini tamamen yaşadıkları toplumun değişik kesimlerinin yaşamından kaynak alan konulara adamış bulunmaktadır. Adriaen Bouwer (1605 veya 1606-1638) ve Adriaen Van Otade (1610-1685), Jan Steen (1626-1679) ve Pieter de Hooch (1629-1677) orta sınıf yaşamından sahneleriyle tanınmaktadır. Terborch'un 1655 civarında yapılan "Baba Öğüdü veya Aracı Kadın" adlı eseri tam anlamıyla toplumsal bir taşlamadır. Sanatçının özellikle elbiselerin ifadesine verdiği özeni de çok güzel yansıtmaktadır. Jan Steen'in hareketli ve yoğun bir hiciv anlayışı vardır. Buna karşın ev içinde anne ve çocukları gösteren eserleriyle tanınan de Hooch'un daha durağan ve sakin bir anlatımı yeğlemiş olduğu görülmektedir. Bu ressamların hepsinde toplumsal değerlerin kaybolması ve ahlaki açıdan görülen bozulmaya karşı bir tepki görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NEO KLASİZM, ROMANTİZM, REALİZM, EMPRESYONİZM

4.1. NEO KLASİZM

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa Sanatı'nda belirli bir değişim gözlenmeye başlanmıştır. Barok anlayışına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan yeni akımların ana amacı Barok öncesi dönemin saf kabul ettikleri sanat anlayışına dönmektir. Bu değişik anlayışların yanı sıra doğaya dönen başka bir anlayışın da boy atmasıyla daha önceki devirlerden farklı olarak büyük dönem üsluplarının yerine daha kısa süreli olan sanat akımları geçmiştir. Bu değişik akımlar hemen hemen aynı süreçler içinde veya birbirlerini takiben ortaya çıkmış ve 20 yy sanatında da aynı doğrultuyu izleyerek birbirleriyle uzlaşan veya zıtlaşan tutumlarıyla devam etmiştir. Bu akımların herbirine öncülük eden sanat tarihçi veya estetikçilerin yanı sıra şair ve romancılarla birlikte değişik sanatçılarda akımların oluşumu ve gelişimine önemli ölçüde katılmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artık sanat tarihinde devir üslupları değil sanat akımları söz konusudur. Bu sanat akımlarının ilkide Neo-Klasizm olmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın ilk 25 yılı içinde varlığını korumuş olan Neo-Klasik anlayış Barok ve özelliklede Rokoko sanatın aşırı ve taşkın süslemeleri ve sembolik tavrına karşı bir tepki olarak özellikle Roma sanatının etkin olduğu bir antik devir hayranlığını sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ana amacı da aşırı süsleme ve sembolist tavra karşı antik devrin klasik sadeliği yalın ifadeciliğini ortaya koyarak sanat eseri yaratmaktır. Bu akımın oluşumu ve gelişiminde bu esnada Pompeide yapılan arkeolojik ve Atina'daki incelemelerin de önemli rolü olmuştur. Klasik Devir için yapılan yayınlar ve yaygınlık kazanan yeni moda sanat akımını desteklemiştir.

Neo-Klasik akıma bağlı mimar, heykeltraş ve ressamlar için örnemli olan form ve çizgi olup, renkler ve ışık etkileri bütünüyle bir çizgi ve form bileşkesine bağımlıdır. Antik form anlayışı herşeye hakimdir. Toplumsal açıdan önemli çalkantılara sahne olan bir devrin içinde gelişen Neo-Klasik Sanat anlayışı Fransız İhtilali ile çakışan bir ölçüde de bu süreç ve onu takip eden Napoleon Devri'nin sanat anlayışı olmuştur.

Neo-Klasik mimarinin en önemli eserlerini verdiği yer toplumsal şartların en uygun ortamı sağladığı Fransa'dır. Fransa'dan sonra en önemli faaliyet alanı Almanya olmuştur. Fransa'da Neo-Klasik mimarinin en önemli örneği 1816'da Pierre Vignon (1763-1828) tarafından başlanarak 1841 Jean Jacgues Huve (1783-1852) tarafından tamamlanan Madeleine Kilisesi'dir. Antik mimari anlayışta yapılan bu bina Napoleon İmparatorluğu'nun yanına bir tapınak olarak planlanmıştır. Jean François T. Chalgrin (1739-1811) tarafından yapılan Paris'teki Etoile Zafer Takı da Roma Zafer Takları örnek alınarak yapılmıştır.

Neo-Klasik Heykel'in en önemli ismi Antonio Canova (1757-1822) antik heykellerin ilhamıyla önemli eserler vermiş olup, en önemli çalışmalarını Paris'te Napoleon'un hizmetindeyken yapmıştır. Antik tanrıların ilhamıyla yaptığı Napoleon heykelleri ünlüdür. 1808 civarında yaptığı Paoline Banoparte Borghese'in heykeli antik sanatın tanrıçalarıyla modelini nasıl kaynaştırdığını gösteren ilginç bir eserdir. Klasik anlayışı gerçekçi bir tutumla ele alan Johan Gottfri Schadow (1764-1860) Neo-Klasik heykelin Almanya'da temsilciliğini yapmıştır. Çeşitli anıtlar ve portreler önemli kişilerin heykellerini yapmıştır.

Neo-Klasik resim anlayışının en önemli temsilcisi Jacgues Louis David (1748-1825) yaşadığı sürecin en önde gelen ressamıdır. Özellikle Fransız ihtilali öncesinden başlayan bu durum özellikle ihtilal ve takip eden Napoleon imparatorluğu süresinde de artarak devam etmiş ve adeta sanatçıya bu sürecin tek ressamı haline gelmiştir. David, Klasik Sanat anlayışına bağlı bir ressam olarak yalın ve çarpıcı görüntülerini çizginin hakimiyetine vermiş olup, renkleri çizgilere bağımlı olarak kullanmıştır. Eserlerinin çoğunluğuna hakim olan çarpıcı ve direkt ifadeyi ön plana

alan bir anlatım biçimidir. 1785 tarihli "Horace Kardeşler'in Yemini" ihtilal öncesi süreçte Kral XIV Louis tarafından şipariş edilmiş bir eserdir. Vatan severlik ve vatan için canını veya en sevdiği varlığı olan evlatlarını feda edebilme temasıyla yiğitliği ön plana çıkartan eserin ana teması Roma Antikitesi'nden alınmıştır. Saray çevresinden çok orta sınıf anlayışıyla kaynaşan yapıt ihtilal ortamında geçerli olacak düşünceleri haberler niteliktedir. 1793 tarihli "Marat'nın Ölümü" tam anlamıyla ihtilalin çarpıcı bir ifadesidir. Politik nitelikli bu yapıt tam bir slogancı yaklaşımla yapılmıştır. İhtilalin önde gelen önderlerinden biri olan Marat'ın öldürülmesi yoluyla ihtilale karşı çıkan kralcılar ve diğer gruplara karşı sanat yoluyla bir tepki olarak ele alınan eser, gerçekçi ve çarpıcı tarzıyla özellikle seyirciler üzerindeki tesiri ve intikam duygusunu şekillendirmeye yöneliktir. Yaklaşık 1807 civarında yapılmış olan "Notre Dam'da Josephine ve Napoleon'un Taç Giyişi" dev bir çalışma olup, imparatorluk devrinin görkemini yansıtmaktadır.

Neo-Klasik anlayışın önemli bir başka temsilcisi olan Jean Pomuste Dominigue Ingres (1780-1867) eski antik temalara ağırlık verirken, daha sonra orientalist temalara ağırlık vermiştir. Esas ününü de bu Orientalist resimleriyle yapmıştır Resim 168).

Resim 168. Ingres, "Odalık", (71 x 100 cm) (1842).

4.2. ROMANTİZM

Neo-Klasizm'e karşı gelişen Romantizm Akımı'nın kökleri 1780 yıllarına kadar gider. 18. yüzyılın sonunda güç kazanmaya başlayan yeni duygu ve anlayışların sonucunda Romantik Akım'ın ilk atılımı 19. yüzyılın başlarında German Nazarenleri adını alan grubun 1809'da Viyana'da kuruluşu ve akabinde 1810'da Roma'da toplanmasıyla resmi bir nitelik kazanır. Romantik Akım'ın oluşumunda Fransız İhtilali sonrası Avrupa'da meydana gelen hareketliliğin, özgürlükçü ve milliyetçi akımların da etkisi büyüktür. Dini ve mistik bir mahiyeti de olan anlayışın temelinde yatan duyum ve duygusallık dönemin hareketli yaşamından kaynak almakta ve değişen bir orta sınıf anlayışının yansıması olarak hareketlilik kazanmaktadır. Gizem ve yapaylıktan arınmışlığın temelini teşkil ettiği Romantik Hareket içinde bilinmeyene, tarihe, tarihi olaylara, yiğitliklere, doğaya ve ekzotik uzak ülkelere karşı büyük bir alaka vardır. Durağanlığın yerine hareket ve enerji geçerken, devamlı değişen ve esrarengiz bir kaynak olan doğa görüntüleri büyük önem kazanmıştır. Bunun sonucu olarak da dengeli ve doğanın ışığına karşı bir yönelme olmuş ve Neo-Klasik anlayıştaki dengeli kompozisyon şeması kırılarak yerine asimetrik bir sahne teşekkülü geçmiştir.

Gerçek kaynağı edebiyat olan Romantik Akım'a bağlı sanatçılar Ortaçağ ve Rönesans öncesi devre büyük bir ilgi duymaktaydı. Yarı dinsel bir bakış açısıyla bu dönemin sanat anlayışını temel kabul etmek isteyen bir gruba karşın ikinci bir tavır tamamen doğaya yönelmiştir.

Romantik anlayışa mimaride denk düşen Neo-Gotik üslup özellikle İngiltere'de tutulmuştur. Bu üslubun en güzel örneği de Sir Charles Barry (1795-1860) tarafından 1831'den sonra tamamlanan Londra'daki Parlemento Binası'dır.

Romantik resmin en etkin olduğu yer Almanya'dır. Nazarenler'in öncülüğünde Rafael-öncesi devre dönmeyi amaçlayan yeni anlayış bir taraftan da Alman resminin kendi köklerine Dürer ve çağdaşları tarafından temsil edilen örneklere, Alman masalları, Almanya manzaraları gibi milli temalara yönelmiştir. Alman Romantik

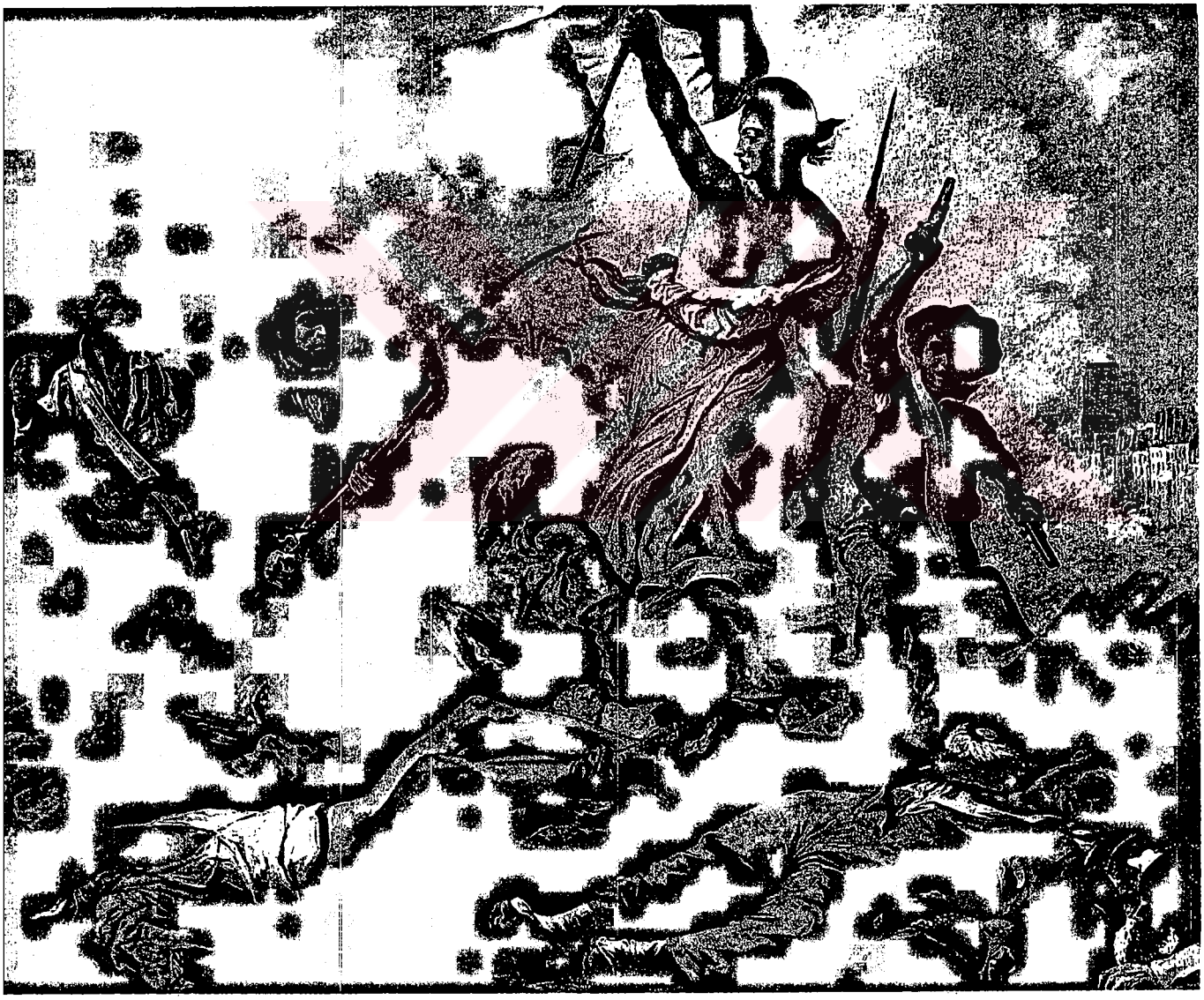
resminin en önemli ismi Caspar David Friedrich (1774-1840) önemli bir manzara ressamıdır. Esrarlı ve mistik doğa görüntülerinin yansıdığı eserlerinde sanatçı gerçek doğa görüntülerini kendi duyum ve hissiyatıyla çarpıcı bir biçimde ifade etmiştir. En önemli eserlerinden biri olan 1807 tarihli "Dağdaki Haç" doğanın ressamın duyumu ve dini hisleriyle ifade edilişidir.

Romantik Alman Resmi'nin doğaya yönelmiş ressamlarından olan Ludwing Adrian Richter (1803-1884) bu akımın ilginç örneklerinden olan eserler vermiştir. 1835 tarihli "Shrezkenstein" ve 1837 tarihli "Shrezkenstein'da Elbe'yi Geçiş" dönemin en ilginç eserleri arasındadır. Alfred Rethel (1816-1859) çarpıcı temaları seven bir kişiliğe sahiptir. Ölüm ve Ölüm Dansları'na özel bir ilgi duyan ressamın genç yaşında çıldırarak ölmesi de Romantik ruha çok uygun düşmektedir. Allegorileri ve doğal tasvirleriyle birlikte portreci olarak da tanınan Philipp Otto Runge (1877-1810) kuruluşunda önemli rol oynadığı Alman Romantik resminin en önemli sanatçıları arasında önemli bir yer işgal etmektedir.

Neo-Klasik anlayışın önemli bir yer edindiği Fransa'da Romantik resim Almanya'dakinden farklı bir özellik göstermektedir. Almanlara göre renklere öncelik veren Fransız ressamlar toplumsal konular ve insan unsuruna daha çok önem vermişlerdir. Bunda Fransa'nın 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında geçirdiği tarihsel deneyimlerin de önemli bir rolü vardır. Fransız Romantizmi'nin en önemli ismi, aynı zamanda dünya sanat tarihinin önemli sanatçılarından biri olan Eugene Delacroix (1798-1863) önemli bir renk ve anlatım ustası olarak gelecek kuşaklar üzerinde derin izler bırakan bir üslubun sahibiydi. Romantik duyumu çok güzel aksettiren yapıtlarındaki hareket ve renklerin canlılığıyla sağlanan direkt etki göz alıcıdır. 1821'de yaptığı "Dante İle Virgilius Kayıkta" ressamın insan öğesine verdiği ifade ve ızdırap, şaşkınlık ve korku ifadesiyle Romantik Resmin Ortaçağ öğelerine verdiği önceliği de sergilemesi bakımından önemlidir. Koyu ve çarpıcı renk zıtlaşmaları yardımıyla sahnenin etkisi daha yoğundur. 1834 tarihli "Cezayir'li Kadınlar" son derece durgun ve sakin bir atmosfere sahip olmasına rağmen ışık ve renklerin kullanışı çok canlı ve çarpıcı bir etki yapmaktadır. Bu eser ressam ve

Romantik anlayışın ekzotik ülkeler ve Doğu temalarına yönelişin de güzel bir örneğidir.

Delacroix'nın en tanınmış eseri olan "Halka Önderlik Eden Hürriyet" (Resim 169), "Barikat" veya "28 Temmuz 1830" 1830'da yapılmıştır. Toplumsal ve politik sanatın en önemli örneklerinden biridir. Bir elinde Fransız bayrağı, diğerinde süngü tutan kadınla sembolize edilen hürriyet ve değişik halk kesimleri ilginç bir düzenlemeyle biraraya getirilmiştir.



Resim 169. Delacroix, "Halka Önderlik Eden Hürriyet", (2.59 x 3.25 m) (1830).

İspanyol resminin olduğu kadar dünya sanat tarihinin de en önemli ve ünlü ressamlarından olan Francisco de Goya 1746-1828 Barok İspanyo; resminin Altın Çağı'nı temsil eden büyük ressamların mirasçısı olarak faaliyet göstermiştir. Fakat ana tavrıyla romantik bir ressamdır. İlk döneminde Rokoko anlayışta eserler veren Goya'nın zamanla yeni bir anlayış geliştirmiş ve özellikle yaşamının son dönemini teşkil eden 19. yüzyılın başlarından itibaren Romantik tavrı tam anlamıyla kendisini göstermiştir.

Goya'nın ışıltılı ve parlak renklerle dolu mutlu yaşam sahneleri zamanla daha koyu renklere ve hüzünlü bir romantik atmosferin daha solgun ışıklarına bürünmüştür. Yaşadığı toplumsal olayların savaşların ve yaşam zorluklarını hüzünlü doyumunu yansıtan bu eserler zaman zaman tam bir trajedi ve korku atmosferiyle, zaman zaman da şiddet ve hırsla doludur. Çok yönlü bir faaliyeti olan sanatçının gravürleri de yağlı boya çalışmaları kadar ünlü olup, önemli sayıda eserlerle temsil edilmektedir. Aynı zamanda önemli bir portre ressamı olan Goya'nın eski gelenekle bağlarını koparmamakla beraber önemli bir değişimi gösteren 1800 tarihli eseri "Kral IV Carlos ve Ailesi" büyük boyutlu bir grup portresidir. Velazguez'in "Nedimeler veya Kral IV Felipe'nin Ailesi" adıyla tanınan meşhur tablosunu geleneğini takip eden ve bu eseri yeniden yorumlayan ilginç bir çalışmadır. Kraliyet ailesinin gölgesinde kalmakla beraber ressamın bizzat kendiside tual başında çalışırken tabloda yer almaktadır.

1797-1799 arasında yapılan "Çıplak Maja" ve "Giyinik Maja" Goya ismiyle bütünleşmiş eserlerdir. Geleneksel anlayışa baş kaldırış olarak ele alının onu, renklerin çizgi üstünlüğü ve yapıta hakim olan hareketli hava, geleneksel biçim ve anlatımdan uzaklaşma eğilimiyle bu iki eseri sanat tarihinin müstesna eserleri arasına sokmaktadır.

Goya'nın Romantik eyliminin doruğa çıktığı iki eserine "2 Mayıs" ve "3 Mayıs" (Resim 170) da Maja örneğinde olduğu gibi birbirini tamamlayacak biçimde ele alınmıştır. Napoleon savaşları ve bu savaşlar sırasında Fransız ordularının İspanya'yı işgali esnasında vuku bulunan bir isyan ve bu isyanın bastırılmasını konu

alan iki tablo tam bir trajedik anlatıma, korku, şiddet, hız ve taşkınlığa yer vermektedir. Her iki eser için geçerli olan dehşet havası tarihi konuları tesbit etme eylimiyle de yakından ilgilenen Romantik anlayışa çok uygun düşmektedir. Her iki eserdeki çizgisele hakim olan renkçi anlayış özellikle bir gece vakti yapılan kurşuna dizmeyi gösteren "3 Mayıs"ta doruğuna çıkmıştır.

Resim 170. Goya, "3 Mayıs" (2.6 x 3.45 m) (1808).

İngiliz romantik resminin kendisine has bir tutumu vardır. İngiltere'de romantik akımla temas halinde bulunan ilk kuşağın en ilginç kişiliği çok yönlü bir sanatçı olan William Blake (1757-1827) kendisine has bir tavırla değişik bir üslup getirmiş ve tamamen mistik bir anlatımla olağan dışı konuların tasvirine yönelmiştir. İngiltere'nin Hristiyan öncesi antikitesine büyük bir ilgi duyan Blake'nin aksine,

devrinin en önemli manzara ressamlarının başında gelen John Constable (1776-1837) (Resim 171) tamamen yaşadığı çevrenin doğal görüntülerini ve İngiltere kırsal çevrelerine büyük bir sevgiyle yaklaşmıştır. Doğanın değişen anlık görüntüleriyle göğün ve kırların görsel şiirine aktaran Constable ışık ve renk kullanımına getirdiği yeniliklerle canlı bir doğayı ele almış ve bunu çok iyi bir biçimde seyirciye aktarmayı başarmıştır. 1824'te Paris Salonu'nda sergilenmesiyle büyük beğeni kazanan ve ressamına en büyük ödül kazandıran "Saman Arabası veya Arabanın Dereyi Geçişi" Avrupa resim tarihinin en güzel ve en önemli eserlerinden biri olup, esasında 1821 tarihinde yapılmıştır. Gainsborough tarafından önemli bir hamle yapma olanağı bulan İngiliz Manzara Resmi'nin en önemli çıkışlarından birini oluşturan bu eser, aynı zamanda gelecek kuşaklar üzerinde çok derin etkiler yapmış Fransız Manzara Resmi'ni, gerçekçileri ve özellikle de empresyonizme giden yolda önemli bir merhale teşkil etmiştir. Olağan bir kır manzarası olan eser ağaçlık, küçük değirmen, kır ve bulutlu göğüyle son derece doğal ve samimi bir görüntü teşkil etmektedir. Ama ışık ve renklerin kullanılışı kadar tabiatın ifade ediliş biçimi yepyeni bir tavrı sergilemektedir.

Resim 171. Constable, "Manzara".

İngiliz Romantizmi ve manzara resminin en büyük atılımını gerçekleştiren ressam Joseph Mallord William Turner (1775-1851) olmuştur. Empresyonizme ve modern resme giden yolda çok büyük bir öneme haiz olan Turner garip ve mistik bir tavırla işlediği manzaralarıyla, Romantik Anlayış'ın en güzel örneklerini vermiştir. Her şeyden önce bir renk ustası olan ressamın paletindeki zengin renkler, sisler ardına gizlenen formlarla çizgici anlayışı bertaraf etmiştir. Atmosferik olaylar ve güneş ışığının titreşimleri Turner'in eserlerinde renklerle ifadesini bulmakta ve renkler senfonisine dönüşmektedir (Resim 172). Ressamın romantik duyumu ve renklere ağırlık veren anlayışıyla bütünleşen manzaracılığını en güzel yansıtan iki eseri 1838 tarihli "Savaş Gemisi Temeraire'nin Sökülmek İçin Son Palamar Yerine Çekilmesi" ve 1840 tarihli "Köle Gemisi" baş yapıtları içinde yer almaktadır. İlk eserinde görevini tamamlamış eski bir savaş gemisinin buharlı bir römork tarafından deniz üzerinde çekilerek götürülüşü konu olarak alınmıştır. Bu eser adeta kapanan bir devir için bir ağıt olarak renkler ve ışıklar içinde ifadesini bulmaktadır. İkinci eser ise tamamen bir başkaldırıdır. Bir insanlık trajedisi olan köle ticaretine ve zamanın değişimine yönelik bir başkaldırı ve değişim belirtisidir.

Resim 172. Turner, "Manzara", (90.8 x 122.6) (1840).

İngiltere'de Romantizmin etkisi altında gelişen Pre-Rafalitler Almanya'daki Nazarenler'i örnek alarak teşkilatlanmış olup, Rafael öncesi dönemin sanat anlayışını kendilerine esas kabul etmiştir. 1848 de kurulan gurup içinde en uzun süreli geleneğe bağlı kalan ressam Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) olmuştur.

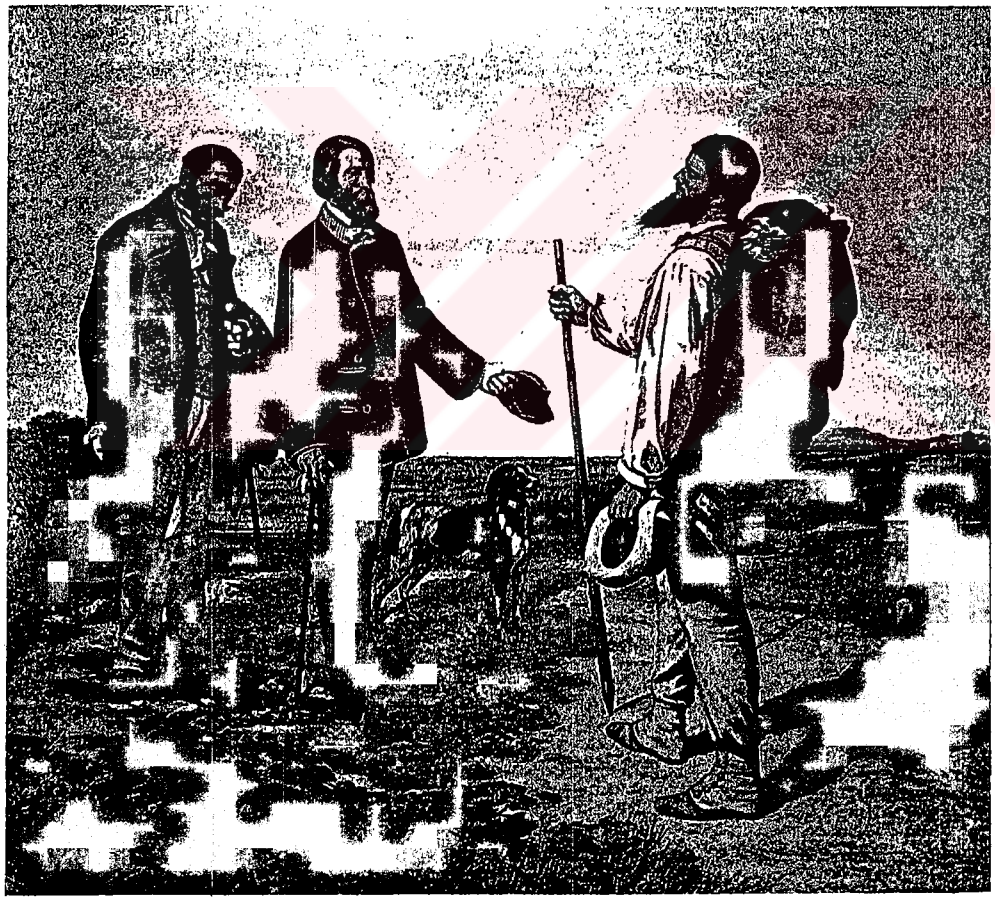
4.3. REALİZM

Romantizm hareketinin en güçlü olduğu süre içinde bu akımdan yeni bir anlayış doğmuştur. Bunlar çalışma yaptıkları köyün adından dolayı Barbizon Ekolü diye adlandırılan bir grup manzara ressamı olup, ana ilhamlarını doğadan almaktaydılar. Romantizmin hakim olduğu bir sırada esasında Romantik Hareket içinde yer alan İngiliz Richard Parkes Sonington (1801-1828) tarafından yapılan suluboya ve değişik manzaraların etkisinde kalan Fransız sanat ortamı için 1824 Paris Salonu'nda Constable'ın eserlerinin de sergilenmesi de büyük bir hareket kaynağı oldu. Bu süreçte Barbizon Ekolü teşekkül etti. Bu ekolün en ilginç ressamlarının başında gelen Thaodore Rousseau (1812-1867) tam anlamıyla doğaya bağlı bir sanatçı olup, uçsuz bucaksız kırlar, su birikintileri ve ağaçları eserlerine konu yapmıştır. ağaç ve ağaçlıkların büyük önem taşıdığı bu ekolün en önemli kişilerinden olan Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) tam anlamıyla bir doğa şairidir. Yumuşak bir duyumun hakim olduğu eserlerinde doğa tüm sükunetiyle yansıtılmıştır.

Barbizon Ekolü içinde yer almakla beraber arkadaşlarından daha farklı bir anlayışın temsilcisi olan Jean François Millet (1814-1875) doğa temaları kadar insana ağırlık veren bir ressamdı. Her şeye hakim olan doğal görüntülerin yerine, doğayla mücadele eden insanların hakim olduğu bir resim anlayışı getirmiştir. Köylü figürlerinin hakim olduğu bu anlayış Gerçekçilik için de temel teşkil etmiştir. Derin bir duyum içinde doğa ve insan ilişkisini ele alan Millet'nin 1857 tarihli "Tane Toplayan Kadınlar" adıyla bilinen eseri sanatının en güzel örneklerinden biridir. Hasat zamanı tarlada arta kalan tahıl tanelerini toplamaya çalışan köylü kadınlar yaşamın zorluğunu da tüm açıklığıyla şiirsel bir dille yansıtmaktadır. 1859 tarihli "Angelus" adlı eserinde bu durum çok daha ilginç bir nitelik kazanarak derin

duygusallık köylülerin saflığı ve kanatkarlığıyla birleşerek tabiattaki yaşamın kesin ve romantiklikten uzak bir görüntüsüne dönüşmüştür.

Gerçekçi resmin öncülerinden olan Honore Daumier (1808-1879) bu türün en keskin anlatım biçimlerinden birini geliştirmiştir. Toplumsal eleştirinin en üst düzeyine çıktığı eserlerinde ışık ve renk kullanımındaki ustalığıyla trajik bir etki yaratmayı ustaca başaran ressam kara bir mizah anlayışıyla ele aldığı bu eserlerde olağan insanı ve gündelik yaşamın acı yönlerini temel almıştır. Aslında karikatürist de olması sebebiyle bütün eserlerinde karikatüre yaklaşan bir hava hakimdir.



Resim 173. Courbet, "İyi Günler Bay Courbet" (129 x 149 cm) (1854).

Gerçekçi resmin gerçek kurucusu Gustave Courbet (1819-1877) resim tarihinin en önemli ressamlarından biridir. Tamamen gerçekçi görüntülere yönelen sanatçının

renkçi anlayışı Empresyonizm'e giden yolda önemli bir merhale teşkil ettiği gibi, olağan görüntülere yapıtlarında yer vermesi de bu hususta önem taşımaktadır. Barbizon Ekolü üzerinde görülen Romantizm etkilerinden sıyrılan sanatçı son derece basit ve olağan temaların bile nasıl bir esere temel teşkil edebileceğini ve sanat değeri kazanabileceğini göstermiştir. 1849 tarihli "Taş Kırıcılar" alışılmış bir yaşam sahnesi olup, yol kenarında çalışan iki işçiyi göstermektedir. Yaz sıcağı altında çalışan bu iki taş kırıcısının yalın ve çarpıcı gerçekliğini oranla daha değişik bir hava taşıyan 1854 tarihli "Karşılaşma veya İyi Günler Bay Courbet" adıyla bilinen eserinde ressam kendi kişiliğinde bir ressamın onuru ve saygınlığını ön plana çıkartmaktadır (Resim 173). Tabloda bu eseri ısmarlayan kolleksiyoncu ve ressamın karşılaşması konu olarak alınmıştır. Göğün ve doğanın geniş fonu üzerinde figürlerin yerleştirilmesiyle dikkat çeken eser sanat tarihinin en ilginç eserlerinden biri 1863 tarihli "Çiçekleri Düzenleyen Genç Kız" özellikle çiçeklerin ve genç kızın ifade edilişindeki ustalıkla dikkat çekmektedir.

4.4. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

19. yüzyılda Avrupa sanatı'nda meydana gelen en önemli gelişmeyi temsil eden İzlenimcilik Akımı, eski sanat anlayışından tam anlamıyla ayrılan yepyeni bir akım olarak modern resmin en önemli safhasını temsil etmektedir. 19. yüzyılın çeşitli akımları çok az geleneksel anlayıştan izler taşır veya onlar geçmişle ilişkilerini sürdürürken izlenimciler bu bağları tamamen kopartmışlardır. Çizgici anlayış tamamen ortadan kalkarken yepyeni bir renkçi anlayış ve arayışların yeni akım içinde şekillenmesi 1870'den sonra olmuştur. Akıma ismini veren ve İzlenimcilik ilkelerini ortaya koyan eser, akımın önde gelen ressamlarından ve en önemli uygulamacılarından biri olan Claude Monet'nin (1840-1926) 1872'de yapmış olduğu "İzlenim-Doğan Güneş" adını verdiği tablosudur. 1874 yılında açılan sergide akıma karşı çıkan bir gazeteci tarafından bu eser örnek alınarak tablonun ilk başlığı tüm akıma alay etmek amacıyla atfedilmiştir.

İzlenimciler için her şeyden önce doğa ve direkt olarak doğayla ilişkiye önem vermekte olup, hareket ve ışıkların hızla değiştiği yaşam ve doğa içinde edinilen ilk

izlenimlerin en hızlı biçimde tuale aktarılmasını ve olağan bir doğa görüntüsü renklerini çözerek, yan yana konmuş renk etkileriyle ve hızlı fırça vuruşlarıyla samimi bir biçimde tuale aktarılırken ressam konusunu oluşturan olguyu olduğu gibi ele almalıdır. Bu olgunun ayrıntıları değil etki yaratan bütünü önemlidir.

Empresyonizm'in kurucuları arasında önemli bir yeri olan Edouard Manet (1832-1883) çok önemli ve ünlü ressamlardandır. Eski ustaları iyice incelemiş olan sanatçı eski sanatla bağlarını tam olarak kopartmamış ve hayatın olağan yeni ve değişik yönlerini keşfetmeye yönelmiştir. Duygunun etkin olduğu yeni bir görsellikle ele aldığı eserlerinde ışık ve renk etkilerine ağırlık vermiştir. Işığın renk değişimlerindeki etkisine özellikle dikkat eden sanatçının 1862-1863'te yaptığı "Kırda Yemek" İzlenimci Anlayış'a geçişin belgesi gibidir. Geleneksel ve klasikleşmiş bir Yüksek Rönesans temasının 19, yüzyılın yaşam ortamına ve hatta ressamların kendi yaşamıyla katıldığı ortama taşınmasıdır. Mitolojik kişiler ve figürlerin gerçek kişiliklere dönüştüğü eser renk derecelenmeleri ve canlı renklerin terk edilmesiyle yeni bir renk anlayışına örnek teşkil etmektedir. Bu eserde renklerin kullanımıyla sağlanan derinlik ve mekan etkilerinin oluşturulmasındaki ustalık da ilginç bir aşamayı temsil etmektedir. Bu noktada renk kullanımına verilen ağırlıkta fon, derinlik ve gölgelemenin bir tarafa bırakıymasıyla yeni bir resim anlayışı getiren "Fülüt Çalan Çocuk" İzlenimcilik için ressamın yaptığı büyük atılımlardan birini temsil eden önemli bir eser olarak dikkat çekmektedir. 1866 tarihli bu eser izlenimci ressamların büyük ilgi duyduğu Japon estamplarından gelen tesirler ve Japon resminin ilhamıyla yapılmış ve Avrupa resmine yeni bir bakış getirmiştir. Manet'nin sanatının dökümü olarak kabul edilebilecek bir eser olan "Folies-Bergere Barı" (Resim 174) 1881 de yapılmıştır. Resim tarihinin en önemli ve ilginç eserlerinden olan bu tabloda ressam ilginç renk ve ışık oyunlarıyla birlikte bir aynanın görüntüsünü de kullanarak değişik etkiler veren bir kuruluş şeması yapılmıştır. Olağan bir hayat sahnesi olarak ele alınan bu bar ve barmen kızın görüntüsü çok ustaca işlenmiş ve etkin bir sanat eseri haline dönüştürülmüştür. 1882 Devlet Sergisi'ne kabul edilen bu eser yüzyılın sonlarına doğru akımın başarısını ve kabul edilmeye başlanışını da temsil etmekteydi.

Resim 174. Manet, (92.5 x 129.5 cm) (1881-82).

Doğaya ve doğal görüntülere ilgi duyan izlenimcilerin doğa görüntüleri ve doğadan edinilen izlenimleri tualine aktarmaya bir ilke olarak benimsemiş manzara ressemlerinin başında gelen Camille Pissaro (1830-1903) akımın bütün var oluş süreci içinde aktif olarak çalışmış ve akımın yeni yönelimlerini de ısrarla takip etmiştir. Yaşamı boyunca geniş doğa görüntülerinden edindiği izlenimleri tualine yansıtan Pissarro'nun 1898-1900 arasında yaptığı Paris'in bulvarlarını gösteren seri resimler de şehir yaşamını yansıtmadaki hünerini göstermektedir. Pissarro gibi doğaya hayran bir ressam olan Alfred Sisley (1839-1899) akımın tek İngiliz asılı sanatçısıdır. Tamamen doğaya dönük olarak çalışmış ve sakin manzaralar yapmıştır.

Doğaya bağlı bir diğer izlenimci olan Claude Monet (1840-1926) akıma ismini

veren tablonun da sahibi olduğu kadar, İzlenimciliğe en bağlı bir ressam olarak en ünlü sanatçılar arasında yerini almıştır. Bütün yaşamı boyunca renk ve ışık değişimlerinin rakipçisi olan ressam, temel olarak kabul ettiği ana modellerin değişik saatlerde, mevsimlerde ve değişik ışık tesirleri altında farklılıklar gösteren renk değişimlerini dikkatle izlemiş ve aynı temanın çok çeşitli ve değişik renkler gösteren farklı görünümlerini tuallerine aktarmıştır. Akıma ismini veren 1872 tarihli eseri "İzlenim-Güneşin Doğuşu" Manet'nin en ilginç çalışmalarından biridir. Daha önce İngiliz Romantik manzara ressamı Turner tarafından ele alınan sisli manzaralara yaklaşan bu eser İngiliz ressamın şiddet ve renk hareketliliğinden farklı bir atmosfere sahiptir. Sükunetin hakim olduğu eserde renkler de bu sakin atmosferi tam anlamıyla belirleyici biçimde kullanılmıştır. Le Havre'da yapılan tablo günün ilk saatlerinde sisler içindeki ortamın görüntüsüdür.

Monet için her şey renklerde ifade edilmiş olup, form da renklerin kullanımıyla sağlanmıştır. Sanatçının çizgiyi bir tarafa bırakarak renk ve ışık değişimlerini izleyip tualine aktarmak için yaptığı seri tablo çalışmalarından 1877-1878 arasındaki Saint-Lazare Garı, 1892-1895 arasında yapılan Rouen Katedrali'nin Cephesi, 1890-1900 arasında yapılan Saman Yığınları, Kavaklar ve Japon Köprüsü, 1916-1926 arasında yapılan Su Zambakları ilginç eserleridir. Bunlardan Rouen Katedrali Cephesi'ni konu alan çalışma kırk kadar tablodan meydana gelmiş olup, değişik renk ve ışık etkilerini çok güzel yansıtmaktadır.

Doğadan edindikleri izlenimleri ve renkçi anlayışı eserlerine aktarmayı genel ilke olarak kabul eden manzaracıların dışında kalan Edgar Degas (1834-1917) renkten çok hareketleri ve anlık enstantaneleri, esas olarak yapıtlarının konusu yapmıştır. Diğer izlenimcilere oranla daha çizgiye ve forma önem ve en fazla ağırlık veren Degas'ın başlıca temaları hareketin önem taşıdığı balerinler, at yarışları ve daha sakin fakat anlık enstantanelerin önem kazandığı çalışan, yıkanan veya dinlenen kadınlardır. Sanatçının bu gibi eserlere verdiği önemi gösteren çok sayıdaki eseri dışında kalan 1870 tarihli "New Orleans'ta Pamuk Pazarı" ve 1876 tarihli "Absent" İzlenimciliğin ilginç eserleridir.

Dünya resminin büyük isimlerinden biri olan Auguste Renoir (1841-1919) akımın en ilginç sanatçılarından biridir . Klasik anlayıştan tam anlamıyla kopmamış olan Renoir renkçi anlayışı da en üst düzeyine taşımaktan çekinmemiştir. Lüks ve şatafatın belirli bir ölçüde ince ve zarif renklerle samimi bir havaya büründüğü eserlerinde çok değişik konulara yönelmekle beraber, Renoir'ın başlıca teması kadınlar ve genç kızlar olmuştur. Eserlerinde göz alıcı bir renk armonisi sağlayan ressam sağladığı renk zıtlıklarıyla eserlerine şiirsel bir hava vermiştir. Bu durumu en güzel yansıtan eserlerinden olan 1876 tarihli "Moulin de la Galette" mutlu ve neşeli atmosferiyle İzlenimci zevki yansıtan ilginç bir eser olup, bir gazinoyu konu olarak işlemektedir. Bu mutlu ve zarif duyumun en üst düzeye çıktığı 1883 tarihli "Bougival'de Dans" sadeliği kadar, canlı ve hareketli atmosferiyle, bu oluşumu destekleyen ince ve etkili renk kullanımıyla seyirciye ilginç bir etki yapmaktadır. Renoir'ın sanat anlayışını ve zarif tavrını güzel bir biçimde gözler önüne seren "Kayıkta Yemek" (Resim 175) 1881 tarihinde yapılmış olup, neşe, hareket ve olağan yaşam enstantanesinin ortaya konuşundaki ustalıkla dikkat çekicidir.

Resim 175. Renoir, "Kayıkta Yemek" (1.3 x 1.73 m) (1881).

BEŞİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDAKİ BÖLGESEL ETKİLER

Türk resmi ise, minyatür tekniğiyle bağlarını koparıp Batı dünyasının tekniklerine açıldığında, herşeye hemen hemen sıfırdan başlamak zorundaydı. Gerek askeri okullardan yetişmiş, gerekse özel bir eğitim almış olan ilk ressamlar arasında, bilgi ve deneyimlerini artıtrmak için Batı'ya gidenler sayılıdır. Askeri okul çıkışlı olanlar, bu okullara konulmuş olan resim derslerinde haritacılık, plan ve kraki çizimi gibi, daha çok bir subaya gerekli olabilecek bilgileri öğreniyorlardı. Ama Tanzimat'ın yarattığı hoşgörü ortamı içinde, bu dar sınırı aşarak, yağlıboya resim tekniğini özveriyle uygulamış olanlar, bu konuda Batı'ya ayak uydurmanın gerekliliğini düşünüyorlardı. Yetişme koşullarındaki benzerlikler ve yakınlıklar, ortak bir çevrenin yarattığı zorunlu ilişkiler, ilk dönem ressamlarımızın yapıtlarını birbirine yaklaştırmıştır. Geçen yüzyılın sonlarında yaşamış olup da primitif olarak adlandırılan grup, hemen hemen ortak bir disiplini paylaşır. Konuları kadar teknikleri de birbirine çok yakın olan bu ressamlar, fotoğraftan resim çalışmak gibi bir yöntemi benimsemiş oldukları için, aynı zamanda ortak bir etkiyi de paylaşmış oluyorlardı. Bu durum, tekniğin gerektirdiği bir gelişme olarak alınabilir. Ancak onlardan daha önce doğmuş olup da sanat eğitimlerini Avrupa'da tamamlamış olanlardan bazıları, bu tarzı benimsemek yerine, akademik denebilecek bir anlayışın öncüleri olmuşlardır. Aynı kuşaktan Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi, bu bakımdan iki ilginç örnektir. Bu iki sanatçı da Paris'te Boulanger ve Gérome atölyelerinde eğitim görmüş olmalarının itişiyle, sanatın klasik ilkelerine bağlı görünürler. Osman Hamdi'deki figürlü kompozisyonun oryantalist boyutlarına benzer bir gelişmeyi, başka sanatçılarda görmüyoruz. Bu durum, Osman Hamdi'deki Osmanlı yaşam ve geleneklerinden kopmama güdüsünün bir sonucu olabilir. Mithat Paşa'nın Bağdat valiliği sırasında orada iki yıl kadar bulunması, müzeci ve tarihçi yönü de kendisini, bu tür resim

üzerinde uzmanlaşmaya itmekte etkili olmuştu. Şeker Ahmet Paşa'nın sanatını ise, akademik oluşumların biraz dışında görmek gerekiyor. Onun Avrupa'ya gittiği yıllarda, Paris'te 1830 manzara geleneği ve Barbizon okulu, yerini yavaş yavaş izlenimci, resmin ilk çıkışlarına bırakmaktaydı. Şeker Ahmet Paşa, orada bu geçişi yaşadı ve büyük bir olasılıkla Corot ve Courbet gibi sanatçıların yapıtlarını inceleme fırsatı buldu. Onun resmi bu etkilere bağlansa da, göğsü Osmanlı nişanlarıyla kaplı olan böyle bir kişinin, kendini bütünüyle etkilere kaptırması düşünülemezdi. Bu nedenle peysaj ve natürmortları, asker kökenli ressamların arasında, çok özel bir kimlikle karşımıza çıkar. Askeri okulları bitirmiş olan ressamlar gibi onları izleyen kuşağın da Batılı etkiler karşısında çok açık oldukları söylenemez. Harbiye'de ya da Mühendishane'de gün görmüş eski hocaların aydınlatıcı bilgileriyle kendi yeteneklerini birleştirmek, aşağı yukarı genel bir eğilimidr. Hüseyin Zekai Paşa gibi Avrupa'da eğitim görmemiş bir ressam, daha çok Şeker Ahmet Paşa'dan ve Hoca Ali Rıza'dan aldığı bilgilerin ışığında çalışmayı tercih etmişti. İddiasız davranmak, ismini ön plana çıkarmamak ve hocalara saygı duymak, 1910 izlenimci kuşağına gelinceye kadar, Türk ressamlarını biçimlendiren temel bazdır. Bunu Osmanlı terbiye ve kültür geleneklerine de bağlamak mümkündür. Böyle bir ortam içinde, Batıyla sanat planında ilişkilerin sınırlı olmasının etkisiyle, ilk kuşak ressamlarının, hoca-öğrenci aktarımından kaynaklanan bir etkileşim zincirini aksatmadan sürdürdükleri söylenebilir. "Hoca" lakabını bütün öteki ressamlardan daha büyük bir haklılıkla üstlenmiş olan Ali Rıza, bu bakımdan tipik bir örnektir. Türk ressamları, 1990'lü yılların başında bu hocanın disiplinini yüceltmiş, Harbiye'de onun yanında doğaya bağlı desenin klasik etüdlerini öğrenmişlerdir. Hoca Ali Rıza etkisi, resmin alfabesiyle eşdeğerli sayılmış ve onun kürsüsünde yetişmiş olmak, bir tür değer ölçüsü olarak alınmıştır.

Bütün bunlar, Türk resminde ilk kuşak ressamlarının dış etkilerinden çok, içe yönelik bir etkileşime öncelik verdiklerini ortaya koymaktadır. Akademideki ilk yabancı hocalar kuşağının arkasından, Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayıp Türkiye'ye dönen ve akademide görev olan 1910 kuşağı ressamları ile, Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemin yeniliği, asker sanatçılarının yerini sivil sanat-

çıların almasıyla olduğu kadar, daha profesyonel eğilimlerle de yakından ilgilidir. Bu kuşak ressamları, Paris'e eğitim için gittiklerinde, gene akademik disiplinin hakim olduğu okullara girmişlerdi. 1870'li yıllarda hareketli dönemini yaşayan izlenimcilik, Avrupa'da o yıllarda bir tür akademik izlenimciliğe dönüştü. Çallı ve arkadaşları Nazmi Ziya dışında, bu akademik izlenimciliği Türkiye'ye getirdiler. Türk resmi, büyük ölçüde doğaya açılıyordu. Bu doğa, kuşkusuz İstanbul doğasıydı. Ressamlarımız, sehpalarını İstanbul güneşi altına kuruyor, bu güneşle bezenmiş manzarayı tuvallerine geçiriyorlardı. Ancak renk tuşlarının altında egemen olan disiplin, Fransa'da Monet ve arkadaşlarının öncülüğünü yaptıkları izlenimcilik değildi. Ayrıntıdan çok, konuyu bütün görünüşüyle kavrama eğilimi ağır basmaktaydı. Bu ise, Türk izlenimcilerini, edinilmiş deneyimleri kullanmaya yöneltmekteydi. Ya da en azından, bu deneyimlere sırtlarını dönmüyorlardı. Böyle bir eğilim, 1910 kuşağı ressamlarının da, daha önceki kuşakta olduğu gibi, etkiler karşısında seçmesi bir tavrı benimsemediklerini kanıtlamaktadır. Hatta Çallı'nın, izlenimci resim konusunda biraz alaylı konuştuğu da bilinir. Çallı ve arkadaşlarının Avrupa'dan döndükten sonra Galatasaray salonlarında sergiledikleri resimler, o dönemde gene de ilgiyle karşılanmışsa, bu, bir yenilikten çok, toplu bir hareket anlamını ilk kez içerdiği içindir. Çünkü resmimizde, renkçiliğe ve doğa yorumuna dayanan ve bir grup ressam tarafından ortak bir dayanışma halinde benimsenen ilk etkinliktir bu.

Türk resmindeki izlenimci kökenli hareket gibi 1928'deki Müstakiller hareketi de Avrupa'daki sanat gelişmelerini geriden izleyen bir gelişmedir. Ancak Zeki Kocamemi - Ali Çelebi ikilisinin, belki de bir rastlantı sonucu Fransa'da değil de Almanya'da tamamlanan uzmanlık eğitimleri, onları kübist biçimci ya da konstrüktivist yaklaşımlara yöneltmişti. Hofmann estetiği ve disiplini olarak da adlandırabileceğimiz bu eğitim, her iki sanatçıda hacimsel biçim kaygıları uyandırmıştı. Bu, Türkiye için bir yenilikti. Etki nereden gelmiş olursa olsun, bir önceki kuşağın akademik-izlenimci tutumuna göre daha sıcak ve yenilikçi bir tutum olarak yorumlanıyordu. En azından renkçilik karşısında farklı bir seçenek oluşturmaktaydı. Resim sanatımızın Batılı gelişmeler karşısında aktif bir yol izlemesini savunan devlet görüşüyle, bu yeni yansıma arasında daha doğrudan bir ilişki kurulabiliyordu. Öte

yandan sanatta doğayı değiştirmeye yönelik biçimbozucu eğilimler, resmimizde ilk kez görülmekteydi. Bu, bir bakıma radikal değişimin de başlangıcı olarak alınabilir. Yalnız temelde gene değişmeyen bir olgu var: Batıdan aktarılan bu teknikle, bize özgü konular işlenmekteydi. Yani Çallı kuşağının başlattığı gelişmenin yeni bir dönemi yaşanıyordu. Konunun yöresel yaşamdan seçilmesi, etkiyi bir ölçüde hafifletmekteydi. Türk ressamlarının, hükümetin yönlendirdiği ve organize ettiği bir girişimle Anadolu kentlerine gönderilmesi, resmimizdeki yöresellik sorununa ağırlık kazandırmıştı ve bu yöndeki çözümleri de daha ileri bir düzeye götürmüştür. Burada bir nokta daha dikkati çekmektedir: 1930'lu yıllara gelinceye kadar, resim sanatımızda hakim olan etkiler, bir kuşağı ya da bir grubu kavrayıp yönlendirecek akım etkileridir. Belli isimler henüz söz konusu değildir. Buna akımsal etkiler de denilebilir. Akımın Türkiye'de sanatçı grupları tarafından temsil edilmesi, yeniliğin izlenmesi açısından genellikle yeterli sayılmıştır. Öte yandan kübist kökenli eğilimler gibi izlenimci kökenli eğilimler de, bu yenilikleri Türkiye'ye getiren sanatçılardan çok daha sonraki tarihlerde de geçerliliğini sürdürmüştür. Bu durum, her iki eğilimin de Türkiye'de yaşama şansının yaygınlığını ve sürekliliğini belgelemektedir. "D" Grubu'nun yenilikçi hamlesinde de temel fikir, çizgi ve plan anlayışını kökleştirmekti. Bu bakımdan Müstakiller Grubuyla bir yakınlık sözkonusudur. Ne var ki yenilikçiliğin, 1933'lü yıllarda aydınlar arasında bir polemik konusu yapılması, etki açısından genel suçlamalara gidilmesine yol açmıştı. Köksüz bir yenilikten söz ediliyor ve "D" Grubu ressamları da bu yeniliğin takipçisi olarak suçlanıyordu. Oysa grup ressamlarının getirdiği yenilik, kısa bir süre önce Müstakiller'in başlatmış olduğu çabanın bir devamından başka bir şey değildi. Türk ressamlarının büyük bir bölümüne hocalık yapmış olan André Lhote'un, bu dönemdeki etkisi daha da belirgindir. Onun Paris'te Odessa sokağındaki atölyesine uğramamış bir ressamın düşünülemeyeceğini, Nurullah Berk anılarında anlatır. Onun o dönemdeki hocalık misyonunda, kuramcı görüşlerinin de bir payı vardı. Berk, Lhote'la yaptığı görüşmelerinde, ünlü hocanın Türk öğrencilerinden övgüyle söz ettiğini nakleder. Gerçekten de başta Cemal Tollu olmak üzere Nurullah Berk, Hamit Görele, Eşref Üren

gibi resim sanatımızın yenilikçi isimleri, onun atölyesinden yetişmişlerdir. Neşet Günal, Nedim Günsür bu atölyeden yetişmiş olan son kuşak ressamlarıdır. Ancak ilginç olan nokta, eğitici formüllerle donatılmış olan Lhote kübizminin, son dönem ressamları tarafından akademik bulunması ve eleştirilmiş olmasıdır. Nedim Günsür ve Neşet Günal, önceleri Lhote estetiğini benimsemiş göründükleri halde, sonradan biri, gözlem alanını başka noktalarla besleyecek, öteki ise daha çağdaş ve kendine yakın gördüğü Léger'nin öncülüğünü seçecektir. Ama bu iki ressamı da birleştiren ortak özellik, edinilmiş bilgilerden yola çıkarak bizim insanımızı, yaşam renklerini yansıtmak olacaktır. Yani, etkilerin özümsenmesi, kendi içinde bir oluşum sürecine girmesi sözkonusudur burada. Ama Cemal Tollu gibi, kübist estetiğe yaşamının sonuna kadar bağlı kalan ressamlar da görülür. Ondaki sanat kaygısı ise, aşağı yukarı kendi döneminin bir parolası sayılabilecek aynı temel ilkeden kaynaklanır. İlke şudur: Etkilerin ortasına, bu etkileri ikinci plana itecek yöresellik bilincini oturtmak.

Batı etkileri karşısında yöresel içerikli resimlere Türk resminde daha çok yaklaşıldığı görülmektedir. Soyut biçimlere sonradan "mahalli renk" katarak "milli" bir sanat yapılamayacağını, ülke gerçekleri içinde yaşamadan olumlu bir sonuca varılamayacağını savunan görüşlerin yanında, memleketin toprağını, havasını, renklerini, maddesini ve duygularını, adetlerini ve folklorunu, yani insanını verecek olana bir sanatın mutlaka anlaşılacağını ve sevileceğini, Batı'ya çevrilmiş gözlerin tekrar yurda çevrilmesi gerektiğini öne süre görüşlere de rastlanmaktadır. Bu ve benzeri görüşler, resimde Anadolu'ya ilişkin görüntü ve motiflerin, çağdaş bir anlayışla ele alınmasında, Türk sanatının gelişmesi ve anlaşılması açısından yarar bulan görüşlerdir. Burada Anadolu'nun insanı, gelenekleri, yaşamı ve peysajıyla, Türk resmine tükenmez bir konu oluşturabileceği gerçeğinden hareketle yöresel bir sanatın savunulduğu, ancak kimi zaman da salt konuyu yöresellik bilinciyle ele almanın yeterli olamayacağı yolundaki görüşlere rastlandığı dikkat çekmektedir.

SONUÇ

Sanat tarihinin çevrelediği alan incelenirken, sanat tarihinin malzeme boyutunun ve kronolojik boyutun önemli rol oynadığı görülmektedir. Malzeme boyutu; hangi türden olursa olsun, sanat tarihinin araştırma konusuna giren eşya, obje, alet, süsleme unsurları ve benzeri nesnelerin tümüdür. Kronolojik boyut ise, üslupların, şekillerin, motiflerin ve sembollerin gelişim evrelerinde ele alınmasıdır.

Fakat bu analizler yapılırken seçilen malzemenin, zaman çizgisi üzerinde işgal ettiği yer, bölge, yöre, iklim gibi akla daha gelmeyen birçok sorun açıkta bırakılmış olunmaktadır. Yapılan bu araştırmada ise, coğrafi boyutun, bölgesellik ele alınarak, resim tarihinde bölgeselliğin oynadığı etkiler araştırılmıştır.

Bir sanat üslubu oluşturulurken iklim, hammadde kaynakları, barınma şekilleri, beslenme usulleri sosyal ve kültürel gelişmeye yön vermektedir. Yani bölge faktörü, sanat üslubunu belirleyen en güçlü faktörlerden biri olmuştur. Bir grubun alışkanlıkları, gelenek ve inançları, bir ölçüde üstünde yaşadıkları bölgeye göre şekil kazanmıştır. Bir yörenin kültürünü, buna bağlı olarak da sanatını belirleyen etkenler arasında, iklim, yüzey şekilleri, maden, hayvan, bitki örtüsü, insan ırkı, ekolojik denge, jeopolitik durum, savaşlar, göçler, ticaret ve komşu çevrelerle etkileşim gibi ögeler resim sanatını etkileyen unsurlardan olmuşlardır.

Ayrıca tezde yapılan yöresel üslup araştırmasında, belirli bir yörede ortaya çıkan sanatın hangi koşullar altında biçim kazandığı ve başkalaştığı incelenmiştir. Yerli ögelerle, dışarıdan katılan ögelerin belirlenmesi de yapılmaya çalışılmıştır. Böylece yöresel boyut hakkında bir sınır çizilmiştir. Yöresel boyutun, ana fikir olarak, tarih, din, ekonomi koşulları ve daha akla gelmeyen binbir çeşit etkileşimin anlatımı olduğu, toplumların hayalgücü, duygusallıkları, inançları, direnme ve benimseme güçleri, hem çevrelerini değiştirme hem de kabullenme olanağını biraraya getirme arzusu olduğu ortaya çıkmıştır.

Yapılan bu araştırma sonucu, bölgeselliğin tezde seçilen doğu ve batı sanatla-

rında önemli rol oynadığı görülmüştür. Özellikle iklim farklılıkların yarattığı doğa görünümlerinin resim sanatında çok rastlandığı, yeryüzü şekillerinin doğal dengenin, hayvanların, denizlerin, göllerin, dağların, akarsuların, ağaçların yani yaşadıkları yerin ifade edildiği dikkat çekmiştir. Yaşadıkları bölgenin özelliklerine göre kullandıkları malzeme ve teknik seçiminin değiştiği, iklimden dolayı kullandıkları renklerin farklılaştığı hissedilmiştir. Kompozisyon düzenlerinin, mekanların bile bölgelerin yapılarına göre belirlendiği izlenmiştir. Dinin resme etkileri araştırılıp, inançlardan kaynaklanan farklılıklar ele alınmıştır.

Resim sanatında bölgesellik, tarih ve sanat tarihi arasında bağlantı olduğunu açıklayan önemli bir unsurdur.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Beksaç, Engin. **"Velazquez'in Sanatında Sembolik ve Didaktik Anlamlar"**. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1986.

Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatı**. İstanbul: Troya Yayıncılık, 1994.

Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı: Tarihsel Anahatları, Teknoloji, Sanatçıları**. Bursa: F. Özkan Matbaacılık, 1977.

Eti, Sevim. **Rönesans Sanatı**. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları: 2, 1974.

Güvemli, Zahir. **Resim Sanatı ve Türk Resmi**. İstanbul: Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: II, 1987.

Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1982.

İpşiroğlu, Mazhar ve Sabahattin Eyüpoğlu. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. Üçüncü Basım. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları: 521, 1972.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**.

Johnston, Gordon. **Resim Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978.

Kınay, Cahit. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Mülayim, Selçuk. **Sanat Tarihi Metodu**. İkinci Basım. Eskişehir: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.

Özsezgin, Kaya. "Resmimizde Yöresellik ve Çağdaşlık İlişkileri", **Sanat Üzerine**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Yayınları, 1985.

Özüdoğru, Şerife ve Erol Altınsapan. **Avrupa Sanatı**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1989.

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.

Tansuğ, Sezer. **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. Dördüncü Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, C.6, Gelişim Yayınları, 1983.

Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, C.3-6, İstanbul 1993.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi, C.3-4-9-10. İstanbul: Meydan Yayınları, 1969.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, 1983.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, C.1-2, İstanbul: Bateş Yayınları.