

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SANATTA BİR BİÇİMLENDİRME
YAKLAŞIMI OLARAK
ÇİN-JAPON RESMİNİN BATI RESMİNE ETKİSİ**

Meryem GÖKMEN

**İzmir
2007**

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SANATTA BİR BİÇİMLENDİRME
YAKLAŞIMI OLARAK
ÇİN-JAPON RESMİNİN BATI RESMİNE ETKİSİ**

Meryem GÖKMEN

**Danışman
Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU**

**İzmir
2007**

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi" adlı araştırmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12.5.2007/2007
Meryem GÖKMEN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼ne

İşbu çalışma, j¼rimiz tarafından *Sibel İnanır Eğitimi* Anabilim Dalı
..... *Rezim İş. Đđıřtmenlik* Bilim Dalında

Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : *Yrd. Doç. Turan Enjineer* *Turan*
¼ye : *Prof. Fahri Simer* *Simer*
¼ye : *Yrd. Doç. Ramazan Bayraktar* *R Bayrak*

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim ¼yelerine ait olduğunu onaylarım.

..... / / 2007

Prof. Dr. Sedef *Sedef*
Enstit¼ M¼d¼r¼

Türkçe Dizin Terimleri

Çin Resim Sanatı

Japon Resim Sanatı

Resim Eğitimi

Resim Sanatı

Batı Resim Sanatı

Önerilen İngilizce Dizin Terimleri

Chinese Picture Art

Japanese Picture art

Painting Education

Painting art

Western Art

Tarih: 16.07.2007

İmza:



ÖNSÖZ

Gelenek, her dönemde yeniden biçimlenerek sanatçının dilini oluşturmasında dayanak olmuştur. Çin ve Japon mirası Batı sanatıyla karşılaştığında, mürekkep resmi, kaligrafi, estamplar modernizmin geleneksel öğeleri konumuna gelmiştir. Sanatçının, akademinin tiranlığından sıyrılması demek, büsbütün geçmişini inkar demek olmamış, yeni biçimlendirme yolları bulma kaygısı yeni eğilimlerle birleşmiştir.

Bu tez, 19. ve 20. yüzyılda Batı sanatını biçimlendiren geleneklerden Çin ve Japon resmini, resim tasarımının güncel biçimlendirme sorunlarına çözüm arayışında örnek kaynak kullanımını açısından ele almıştır.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında yardımını esirgemeyen hocam Prof. Fahri SÜMER, Doç. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR, Mete SEZGİN, danışmanım Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU'na, kaynak olarak yararlandığım tüm yazarlara ve desteğini her zaman hissettiğim değerli aileme teşekkür ederim.

Meryem GÖKMEN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No:</u>
İç Kapak	i
Yemin Metni	ii
Değerlendirme Kurulu Üyeleri	iii
YÖK Tez Veri Giriş Formu	iv
Önsöz	vi
İçindekiler	vii
Resim Listesi	ix
Özet	xv
ABSTRACT	xvii

I. BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Amaç ve Önem	1
1.3 Problem Cümlesi	1
1.4 Sayılıtlar	2
1.5 Sınırlılıklar	2
1.6 Tanımlar	2
1.7 Kısaltmalar	3

II. BÖLÜM

ÇİN ve JAPON RESİM SANATI	4
2.1 Çin Resim Sanatının Tarihsel Gelişimi	4
2.2 Japon Resim Sanatının Tarihsel Gelişimi	12
2.3 Çin - Japon Estetiği, Konu ve Teknik Özellikleri	22
2.4 Çin ve Japon Felsefesi	30

III. BÖLÜM

ÇİN – JAPON RESMÎ ve XIX. YÜZYIL	37
3.1 Japonizmin Yaratılışı	37
3.2 Modernleşme Süreci	47
3.3 Empresyonistler ve Post-Empresyonistler	50
3.3.1 Sembolistler ve Nabiler	98

IV. BÖLÜM

ÇİN – JAPON RESMÎ ve XX. YÜZYIL	112
4.1 Soyut Eğilimler	112
4.2 Kaligrafi ve Çağdaş Sanat Hareketleri	121

V. BÖLÜM

YÖNTEM	133
--------------	-----

VI. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR	135
----------------------------	-----

VII. BÖLÜM

SONUÇ	137
BİBLİYOGRAFYA	139

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Sang Sülalesi Dönemi
- Resim 2:** “Dansçı”, Çou Sülalesi Dönemi
- Resim 3:** Han Kan, “Atlar Yürüyor”, Tang Sülalesi Dönemi
- Resim 4:** Wang Wei, Tang Sülalesi Dönemi
- Resim 5:** Gu Hong Zhong, “Han XiZai Ziyafet Veriyor”, Beş Hanedan Dönemi
- Resim 6:** Ma Yuan, “Bilgin ile Çağlayan”, Song Sülalesi Dönemi
- Resim 7:** Zhao MengFu, Yüen Sülalesi Dönemi
- Resim 8:** Wen Zhengming, “Başarısız Politikacının Bahçesi”, Ming Dönemi
- Resim 9:** Wang Hui, “Kangxi İmparatoru Güney Turunda”, Ts’ing Dönemi
- Resim 10:** Asuka Dönemi
- Resim 11:** “Daihokobutsu Kegongyo’nun Bölümü”, Nara Dönemi
- Resim 12:** Hara Sülalesi, Heian Dönemi
- Resim 13:** Kamakura Dönemi
- Resim 14:** “Sonbahar ve Kış Manzarası”, Muromaçi Dönemi
- Resim 15:** Kano Naganobu, Momoyama Dönemi
- Resim 16:** Ogata Korin, “Süsenler ve Köprü”, Edo Dönemi
- Resim 17:** Suzuki Kiitsu, Edo Dönemi
- Resim 18:** Suzuki Harunobu, “Aşıklar” (Şunga), 1760
- Resim 19:** Keisai Eisen (Bijinga)
- Resim 20:** Tori Kiyonaga, “Kadınlar Banyoda”, Edo Dönemi
- Resim 21:** Utamaro, “Uta-Makura”dan, Edo Dönemi
- Resim 22:** Hokusai, “Büyük Dalga”, Edo Dönemi
- Resim 23:** Hiroshige, “Yoshiwara’da Çiçekli Kirazlar”
- Resim 24:** Hiroshige, “Tokaido’nun Elli Üç Durağı” Serisinden, Edo Dönemi
- Resim 25:** Hokusai, “Manga”, 1816
- Resim 26:** “Le Japon Artistique” dergisinin kapağı, 1890
- Resim 27:** Galeri Art Nouveau, 1895
- Resim 28:** Edouard Manet, “Musique aux Tuileries”, 1862
- Resim 29:** Edouard Manet, “Flüt Çalan Çocuk”, 1866
- Resim 30:** Edouard Manet, “Emile Zola’nın Portresi”, 1867-68

- Resim 31:** Edouard Manet, “Kasap Dükkanının Önünde Kuyruk”, 1870-71
- Resim 32:** Kotsushika Hokusai, “Şemsiyeli Grup”, 1812-14
- Resim 33:** Manet, “Sahilde”, 1873
- Resim 34:** Manet, “Concorde Meydanı”, 1875
- Resim 35:** Manet, “Nana”, 1877
- Resim 36:** James Abbott McNeill Whistler, “Kapolis: Mor ve Altın Yıldız”, 1864
- Resim 37:** Whistler, “Mor ve Gül”, 1864
- Resim 38:** Whistler, “Balkon: Ten Renginin Varyasyonları ve Yeşil”, 1867-8
- Resim 39:** Tori Kiyonaga, “Dördüncü Ay”, 1783
- Resim 40:** Whistler, “Müzik Odası”, 1860-61
- Resim 41:** Whistler, “Küçük Beyaz Kız”, 1864
- Resim 42:** Whistler, “Thoman Carlyle’nin Portresi”, 1872-73
- Resim 43:** Ando Hiroshige, “Kanazawa Musashi Province’ın Sekiz Mükemmel Manzarası’nın Gece Görünüşü”
- Resim 44:** Whistler, “Noktürnler”den
- Resim 45:** Whistler, “Eski Battersea Köprüsü: Gece Mavisi ve Altın Yıldız”, 1872-75
- Resim 46:** Ando Hiroshige, “Edo’nun Yüz Ünlü Görüntüsü” serisinden, 1857-59
- Resim 47:** Whistler, “Siyah ve Altın: Roket Düşerken”, 1875
- Resim 48:** Hiroshige, “Ryogoku’da Havai Fişek”, 1858
- Resim 49:** Edgar Degas, “Madam Camus”, 1870
- Resim 50:** Kitagawa Utamaro, “Bijin Saçını Tarıyor”
- Resim 51:** Edgar Degas, “Kadın Saçını Tarıyor”, 1897
- Resim 52:** Kitagawa Utamaro; “Abalone Suyu Dalıyor”
- Resim 53:** Edgar Degas, “Üç Kadın Saçını Tarıyor”, 18765-76
- Resim 54:** Edgar Degas, “Deniz Banyosu”, 1877
- Resim 55:** Pierre Auguste Renoir, “Şemsiyeler”, 1881
- Resim 56:** Hiroshige, “Genç Kadın Yağmurlu Gecede”
- Resim 57:** Whistler, “Mavi ve Pembe Senfoni”, 1870
- Resim 58:** Hans Makart, “Kadın”, 1875
- Resim 59:** Mary Cassatt, “Banyo”, 1891

- Resim 60:** Kitagawa Utamoto, “Anne Kestirirken Çocuğu Balık Kasesini Deviriyor”
- Resim 61:** Mary Cassatt, “Mektup”, 1890-1
- Resim 62:** Kitagawa Utamaro, “Hayat Kadını Hinazuru Keizetsuru’da”, 1794-5
- Resim 63:** Mary Cassatt, “Genç Kadın Yıkıyor”, 1890-1
- Resim 64:** Utamaro, “Kız Boynunu Pudralıyor”
- Resim 65:** Mary Cassatt, “Sandal Partisi”, 1893-4
- Resim 66:** Taiso Yoshitoshi, “Ayın Altında Yüz Vaziyet”, 1886
- Resim 67:** Degas , “Amatör Jokeyler At Yarışında”, 1876-87
- Resim 68:** Hiroshige, 1857
- Resim 69:** Claude Monet, “Günbatımı ve Öğlen”, 1890
- Resim 70:** Hokusai, “Kırmızı Fuji” 1831-34
- Resim 71:** Claude Monet, “Zaandam’da Mavi Ev”, 1871
- Resim 72:** Claude Monet, “Japon” 1875
- Resim 73:** Hiroshige, “Kameido’da Su Etrafında Salkım Çiçekleri”, 1857
- Resim 74:** Hiroshige, “Horikiri’de Süsen”, 1857
- Resim 75:** Claude Monet, “Su- Zambak Havuzu (Japon Köprüsü)”, 1899
- Resim 76:** Hiroshige, “Çiçeklenen Erik Ağacı”
- Resim 77:** Hiroshige, “Ohashi köprüsünde Yağmur”
- Resim 78:** Keisen Eisen’den, “Oiran”
- Resim 79:** Vincent Van Gogh, “Saintes-Maries’de Kulübe”, 1888
- Resim 80:** Totoya Hokkei, 1856
- Resim 81:** Vincent Van Gogh, “Pere Tanguy”, 1887
- Resim 82:** Vincent Van Gogh, “İtalyan Kadını”, 1887
- Resim 83:** Vincent Van Gogh, “Kanal Yakınlarında Çamaşırcı Kadınlar”, 1888
- Resim 84:** Vincent Van Gogh, “Promenade Arles’te”, 1888
- Resim 85:** Vincent Van Gogh, “Oto-Portre” 1888
- Resim 86:** Luigi Rossi, “Madam Chrysantheme”dan, 1888
- Resim 87:** Hokusai, “Manga”
- Resim 88:** Paul Gauguin, “Manao Tupapua”, 1892
- Resim 89:** Paul Gauguin, “Yakup Meleklerle Güreşiyor”, 1888
- Resim 90:** Gauguin, “Üç Köpek”, 1888

- Resim 91:** Gauguin, “Beyaz At”, 1898
- Resim 92:** Paul Gauguin, “Öğle Uykusu”, 1894
- Resim 93:** “Borobudur Kabartmaları”, 8.-9.yy.
- Resim 94:** Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?”
1897-98
- Resim 95:** Maurice Gilbert, 1892
- Resim 96:** Isoda Koryusai, “Aşık Çift” (detay), 1775
- Resim 97:** Toulouse-Lautrec, “Kraliçe Joie” (detay)
- Resim 98:** Hokusai, “Manga” dan
- Resim 99:** Toulouse-Lautrec, “Fernando Sirki’nde At Terbiyecisi”, 1887-88
- Resim 100:** Toulouse Lautrec, “Le Divan Japonais”, 1893
- Resim 101:** Suzuki Harunobu
- Resim 102:** Utagawa Kuniyoshi, 1847
- Resim 103:** Toulouse-Lautrec
- Resim 104:** Toulouse-Lautrec, “Jane Avril Jardin Paris’te”, 1893
- Resim 105:** Hiroshige, “Edo’nun Yüz Ünlü Görüntüsü”nden
- Resim 106:** Sengai
- Resim 107:** Henri de Toulouse-Lautrec, 1895
- Resim 108:** Ferdinand Hodler, “Thun Gölü”, 1905
- Resim 109:** Gustave Moreau
- Resim 110:** Hokusai
- Resim 111:** Maurice Denis
- Resim 112:** Gustav Klimt, “Ümit”, 1905-9
- Resim 113:** Gustav Klimt, 1914
- Resim 114:** Utamaro
- Resim 115:** Katsushika Hokusai, “Yuten ve Hayalet”, Manga’dan, 1834
- Resim 116:** Whistler, “Mavi ve Altın Armonisi: Tavuskuşu Odası”, 1876-77
- Resim 117:** Whistler, “Altın Kabuk”, 1879
- Resim 118:** Odilon Redon, “Dalgayla Kaplı Zıpkından Canavar Deniz Perisi
Yükseliyor, 1888
- Resim 119:** Katsushika Hokusai, “Canavar”, Manga’dan, 1834
- Resim 120:** Alfred Kubin, 1915

- Resim 121:** Aubrey Beardsly, “Tavuskuşu Eteği”, 1894
- Resim 122:** Kitagawa Utamaro, “Dış Kaftan”, 1792
- Resim 123:** Maurice Denis, “Madam Ranson”, 1980
- Resim 124:** Pierre Bonnard, “Genç Kadın Piyanoda”, 1890
- Resim 125:** Pierre Bonnard, “Gömlek Kontrolü”, 1892
- Resim 126:** Pierre Bonnard “Aile Sahnesi”, 1893
- Resim 127:** Utamaro, 1790
- Resim 128:** Bonnard, “Makyaj Masası ve Ayna”
- Resim 129:** Emile Bernard, “Asniers Yokuşu”, 1887
- Resim 130:** After Ando Hirashige, “Tokaido Anayolu’nun Görünüşü”, 1869
- Resim 131:** Edouard Vuillard, “Vallatton ve Misia”, 1899
- Resim 132:** Eduard Vuillard, “Dadılar”, 1894
- Resim 133:** Koryusai, 1770
- Resim 134:** Felix Vallotton, “Aylaklık”, 1896
- Resim 135:** Utagawa Kunisada
- Resim 136:** Felix Vallotton, “Yalan”, 1897
- Resim 137:** Felix Vallotton, “Yaz Akşamı Banyo”, 1892
- Resim 138:** Taiso Yoshitoshi, “Kadınlar Yıkıyor”, 1866
- Resim 139:** Munch, “Çılgılık”, 1895
- Resim 140:** Munch, “Öpücük”, 1897
- Resim 141:** Matisse, “Madam Matisse; Yeşil Çizgi, 1905
- Resim 142:** Matisse, “Çiçek Festivali”, 1921
- Resim 143:** Ando Hiroshige
- Resim 144:** Raoul Dufy, “Ressam ve Modeli”, 1929
- Resim 145:** Franz Kline, 1953
- Resim 146:** Sengai
- Resim 147:** Franz Kline, “Beyaz Formlar”, 1955
- Resim 148:** Gibon Sengai
- Resim 149:** Karel Appel, “At”, 1957
- Resim 150:** Karel Appel, “Hayvan”, 1957
- Resim 151:** Andre Mason, “Kabuki No. 1”, 1955
- Resim 152:** Julius Bissier, “Kadın ve Erkek Birliğinin Sembolü”, 1934

- Resim 153:** Hans Hartung, “Sonbaharda Ay”
- Resim 154:** Gibon Sengai, “Ay”
- Resim 155:** Pierre Alechinsky, “Sengai’in Evrensel Sembolünün Varyasyonları”,
1960
- Resim 156:** Gibon Sengai, “Evrenin Sembolü”
- Resim 157:** Emil Schumacher, “Kavis”, 1969
- Resim 158:** Mark Tobey, “Broadway”, 1936
- Resim 159:** Morris Graves, “Yaralı Martı”, 1943
- Resim 160:** Pa-ta Shan-jen, “Küçük Kuşlar”
- Resim 161:** Morris Graves
- Resim 162:** Totoya Hokkei, “Çiçeklerin Üç Görünüşü” detay, 1828
- Resim 163:** Jackson Pollock, “Numara 7”, 1951
- Resim 164:** Jackson Pollock, “Numara 8” (detay), 1949
- Resim 165:** Arshile Gorky, 1944

ÖZET

“Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi” adlı araştırma, 19. ve 20. yüzyılda modern resmin oluşumunda önemli bir rol oynayan Çin-Japon resminin Batı ile karşılaşmasını hazırlayan etmenleri ve etkilenmenin sonuçlarını ortaya koymuştur. Böylece, Çin-Japon geleneği etrafında, antikiteye dayanan sanatsal ilkelerin yeni kaynaklar karşısında seçeneklerden yalnızca biri durumuna gelişi etrafında açıklanmıştır. İfade olanaklarının çeşitliliği, güncel biçimlendirme sorunlarına çözüm arayışlarında sanatçıya yol göstermiştir.

Çin ve Japon resminin gelişim süreci içinde geçirdiği aşamalar, felsefesi, konu ve teknik özellikleri incelendiğinde akademik Batı resmiyle derin farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Çin ve Japonya, Batı’da olduğu gibi medeniyetlerinin kaçınılmaz bir parçası olan dini felsefeyle biçimlendirilmiş bir sanat anlayışına sahiptir. Fakat Uzak Doğu’yla Batı’nın dünya hakkındaki fikirleri geleneksel olarak birbirinden ayrılır. Batı resmi bir biçim temsili, sanatçının probleme getirdiği bir çözümken, Budizm’e dayanan Çin ve Japon resmi, bilinçaltının açığa çıktığı bir dışavurumdur. Resim yapma eylemi, uzun çalışmalar sonucu teknik yeterlilik kazanan sanatçının derin düşünceye dalarak oluşturduğu bir performanstır. Batılı sanatçılar kimi zaman manevi arayışlar içinde, kimi zaman fırça dilini taklit ederek Uzak Doğu’ya öykünmüştür. Ana malzemesini fırça ve mürekkebin oluşturduğu Çin resmi ve kaligrafisi, 20. yüzyılda, merkezi Amerika olmak üzere sanatçılar üzerinde etkililiğini sürdürmüştür. 20. yüzyılda çağdaşlaşmayı hazırlayan etkenler incelendiğinde, toplumsal, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra üslup ve konu farklılıklarıyla 19. yüzyılın getirisi olduğu görülür.

Kaynağı Çin’e uzanan Edo döneminde ortaya çıkan renkli baskılar, Batı resminin akademilerde öğretilen klasik formunu, illüzyonun değişmezliğini yıkmıştır. 19. yüzyılda sanatçının, kilisenin ve sarayın himayesinden çıkarak kendi iradesiyle sanatına yön verme çabasında sanat pazarı için ürünler vermeye başladığı bunalımlı bir süreç yaşamıştır. Toplumsal gelişmelere fotoğrafın icadının dahil

olmasıyla sanatın yeni bir yola girmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu değişime biçimsel kalitesiyle, Japon estampları eşlik eder.

19. yüzyılda sınırlarını genişletme çabasında olan Avrupa, sanatını yöneten akademik kurallarından hoşnutsuzdur. İmzalanan ticari anlaşmalarla başlayan Doğu-Batı etkileşimi, kişisel ilgileri ya da diplomatik ilişkileri nedeniyle Japon sanatını keşfeden yazarların katkısıyla şekillenmiş, Avrupa'yı saran ve burjuvaya kadar uzanan ilgiyle sürmüştü ve I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle düşüşe geçmiştir. Çin tarzının yeterince etkili olamadığı 19. yüzyılda, egzotizmden taklide yönelişi anlatmak için kullanılan ilk evreye 'Japonserie' denir. Sonraki yıllarda art arda düzenlenen sergiler, heyecanın Avrupa ve Amerika'ya yayılmasını sağlamıştır. Batının 19. yüzyılda Japon sanatına olan merakının merkezinde, ambalaj kağıdı olarak kullanılan, tahta blokların üzerine yapılan baskı olan ukiyo-e bulunmaktaydı. Avrupalı sanatçılar, Batı düşüncesine ve mirasına karşıt olan asimetri, kompozisyon düzensizliği, merkezsiz düzenleme, perspektif yokluğu, sistematik kırık parçalarla ifade edilmiş derinlik, düz ve parlak renkler gibi Japon estetik benliğini oluşturan prensipleri 'Japonizm' evresinde asimile etmiştir. Japon estetiği, batı sanatını akademik düzenden kurtaran ve modernizmi oluşturan çok sayıda hareketin temelini hazırlamıştır ve bugün hala Batının farkındalığını etkilemeye devam etmektedir.

ABSTRACT

The study called “The Effects of the Chinese-Japanese Painting as a Formulation Approach in Art on the Paintings of West” has revealed the characteristics of the factors and the influence which prepares for the encounter with the West of Chinese-Japanese tradition which played an important role in the formation of the modern painting in the 19th and 20th century.

When the phases Chinese-Japanese painting had in the development period, its philosophy, topics and technical characteristics are examined, its sharp differences from the West painting can be observed. Like in the West, China and Japan has an art understanding shaped by the religious philosophy which has been an inevitable part of the civilizations. However, the ideas about the world of the West and the Far East traditionally differ from each other. While the West painting is a representation of the formation and the solution to the problem from the artist, Chinese and Japanese painting which are based on Buddhism is a way of unconscious expression. Painting is a performance by meditating of the artist who has gained a technical efficiency resulting from the long-term studies. Western artists have emulated to the Far East sometimes in a spiritual search and sometimes by imitating the brush language. Chinese painting and calligraphy the basic materials of which are brush and ink have maintained its effectiveness on the artists, especially in America during the 20th century. When the factors which prepare for the modernism in the 20th century are examined, it can be observed that 19th century has many yields not only with its social, scientific and technological developments but also with its differences on the style and topic.

Colorful prints the origin of which dates back to China and arose in the term of Edo have spoiled the classical form of the Western painting which was thought in Academies and the dictatorship of the illusion. The artists during the 19th century in which they started to give products to the art market experienced a troublesome term while trying to conduct their own art with their free wills, going out of the asylum of the church and the palace. It was inevitable for the art to go along

a different way with the inclusion of the invention of the photograph in the social developments. Japanese engravings accompany this development with their formal quality.

Europe in the 19th century which had attempts to broaden its borders was discontent with the academical rules managing its art. The East-West interaction beginning with the signed commercial deals was shaped with the contributions of the authors who discovered the Japanese art with their personal interests or because of their diplomatic relations, maintained with the interest which surrounded Europe and ranged to the middle class, and started to decline with the break out of the First World War. In the 19th century on which the Chinese style could not be effective enough, the first phase was 'Japonserie' used to express the alignment from the exoticism to the imitation. The exhibitions held consecutively in the following years let the excitement spread to Europe and America. In the center of concern about Japanese art of the West in the 19th century, there was ukiyo-e which was a print on the wood blocks and used as packing papers. European artists have assimilated the principles which compose Japanese aesthetic conceit such as the asymmetry which was opposed to the Western thoughts and heritage, irregularity in the composition, arrangements without a center, absence of perspective, depth expressed with the systematic broken pieces, plain and bright colors during the 'Japonism' phase. Japanese aesthetic has prepared for plenty of movements which rescued Western art from the academical adjustments and composed the modernism and today Japanese aesthetic still goes on affecting the Western awareness.

I. BÖLÜM

GİRİŞ

Araştırmanın bu bölümünde problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amacı ve önemi, sayıtlar, sınırlılıklar ve tanımlar verilmiştir.

1.1 Problem Durumu

Sanatçı için sanatın kilisenin yandaşığından sıyrılması, özgürlük alanı sınırlarının ortadan kalkması demektir. Manevi temeli kilisenin amaçlarını ortaya koymaktan çıkıp, modern çağın getirisi bunalımlar, açmazlar içindeki sanatçının içsel dünyasını görünür kılmaya istemiyle şekillenen sanat, fotoğrafın da icadıyla fonksiyonunu değiştirme ereğinde yeni yollara girmiştir. Antikite kaynaklı bir anlayışla sanat eserini biçimlendirmek bir zorunluluktan çok seçeneğe dönüşmüştür. Bu seçeneklerden belki de en belirleyici Çin ve Japon sanatlarıdır. Bu sanatlar ayrı dönemlerde ayrı ağırlıklarda batı sanatının etkileyicisi olmuştur. Bu tezde, Çin ve Japon resminin Batı resmine etkisi; egzotik bir hevesle başlayıp, bireysel ihtiyaçlar doğrultusunda evrensel bir dile dönüşmeyle devam eden bir biçimlendirme yaklaşımı olarak incelenmiştir.

1.2 Amaç ve Önem

Bu araştırma, antikite kaynaklı Batı resim sanatının, Çin-Japon resminin geleneksel öğeleriyle karşılaşmasının oluşturduğu yeni formülleri, resim tasarımı alanında biçimlendirme sorunlarına bir yaklaşım olarak ele alınmıştır.

1.3 Problem Cümlesi

Bu çalışma problem olarak; ‘Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi’ni ele almıştır.

1.4 Sayıtlar

Kaynaklardan sağlanan çeşitli verilerin güvenilirlik ve geçerlilik derecesi yüksektir.

Kullanılan veri toplama araçları, ulaşılmak istenen bilgileri edinmek için yeterlidir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma, 19. yüzyılda başta Japonya olmak üzere Çin'i içine alan Uzak Doğu ve Batı karşılaşmasını, Batı resminde yarattığı değişimler ve bu karşılaşmaya zemin hazırlayan sanatsal gelişmeler ile 20. yüzyılda Çin resmi ve kaligrafisiyle kurulan ilgi kapsamında, batılı sanatçıların içsel dünyasının ifadesi olarak soyutlama hareketleri incelenmiştir. Bu inceleme resim sanatıyla sınırlandırılmakla birlikte Çin sanatını meydana getiren malzeme imkanlarından ötürü kaligrafiyi içermektedir. Araştırmada adı geçen sanatçılar ve akımlar yalnızca Çin-Japon resim sanatıyla ilgileri doğrultusunda incelenmiştir. Etkilenmenin biçim ve öz ikiliğini göstermek amacıyla Uzak Doğu sanatının geleneksel yapılanmasına, felsefi, estetik ve teknik özelliklerine değinilmiştir.

1.6 Tanımlar

Antikite : Yunan-Roma dönemi (M.Ö.6.yy.- M.S.3.yy.)
kültürlerine verilen ad

Grammalogues : İşaretlerle logolarla anlatılan şey

Manga : Çizgi roman.

Otomatizm : Herhangi bir hazırlığın yapılmadığı, bilginin, bilincin devre dışı bırakıldığı psişik bir kendiliğindenlik.

Shorthand : Stenografi. Bir çeşit hızlı yazı yazma tekniğidir. Çeşitli kısaltmalar kullanılır. Resimde ise çizgi ve noktalarla yapılan ve daha basit ve yalın anlatım gücü veren resim tekniğinin adıdır.

Sumiye : Yazı resim ve fırçadan oluşan mürekkep sanatı.

Şodo : Resim, yazı (fırça) sanatı.

Yamato-e : Kutsal resimler

1.7 Kısaltmalar

Araştırmada geçen kelimelerden “adı geçen eser: a.g.e.”, “sayfa: s.”, “yüzyıl: y.y.”, “eviren: ev.”, “bakınız: bkz.” olarak kısaltılmıştır.

II. BÖLÜM

ÇİN VE JAPON RESİM SANATI

2.1 Çin Resim Sanatının Tarihsel Gelişimi

Neolitik çağdan başlayıp günümüze dek binlerce yıllık sanatsal geleneğini, medeniyetlerin doğultusunda sürdüren Çin uygarlığı, tüm Uzak Doğu sanatının çıkış noktasıdır. Geleneğine olan bağlılığını terk etmekten kaçınmış olan Çin uygarlığının kültür temelinde yatan ‘uyumlu denge’ prensibi, sanatta yansısını bulmuş, din ve dünyevi öğeler, nesnel ve öznel gerçekler, dengeli bir bütün oluşturmuştur.

Sanat, imparatorların kontrolünde süregelirken, çeşitli hanedanlıklarda bağımsız sanatçılar sürgün edilmek pahasına bireyselliklerini yansıtmışlardır. Sanatçıların bu tutumu sanatı, sülalelerin yükselen ve alçalan ivmesinden korumuştur.

Çin resmi hakkındaki asıl bilgiler M.Ö. 1600-1027 yılları arasında **Şang Sülalesi** döneminden edinilir. Bu dönemde bugünkü Çin yazısına benzer bir yazı sistemi kullanılmaya başlanmıştır. Ölüm kültürüne odaklanmış Sang devrinde kemiklerin ve kaplumbağa kabuklarının üzerinde fal amacıyla kazınmış yazıtlar bulunmaktadır. “Fala bakmak için kabuğun üzerini yakarak bir çizgi yaparlar, bu da kabuğun arka tarafında çatlaklar husule getirirdi. Bu çizgilerin istikametinden geleceği anlarlardı.” (Eberhard, 1995: 29)

Sanat başlangıcından beri bir büyü aracıydı. (Fischer,1995:36) Sang sülalesi döneminde de kötü ruhlardan korunmak ya da tanrılara armağan etmek amacıyla bronzdan vazolar, büyü aracı olarak bronzdan aynalar yapılmıştır. (bkz. Resim 1) Mezar taşları, ölümsüzlüğü garanti altına almak adına inşa edilmiş, bronz silahlar, yeşim taşları diğer dünyada rahatlık ve güvenliğin sağlanması

amacıyla tabutların yanına konmuştur. Duvarlar popüler efsaneler veya günlük hayata dair öğelerin anlatıldığı oymalar veya resimlerle süslenmiştir.



Resim 1: Sang Sülalesi Dönemi



Resim 2: "Dansçı", Çou Sülalesi Dönemi

Çou Sülalesi (1027-256) döneminde büyüye karşı olan bu ilgi yerini stilize edilen figürlere bırakır. (bkz. Resim 2) Çin toplumunun yaşam biçimi üzerindeki etkisi halen devam etmekte olan, tarihinin en önemli filozofu Konfüçyüs, bu dönemde yaşamıştır. "Sokrat öncesi filozoflar tarafından tartışılan ontolojik ve epistemolojik sorunlar onun ilgi alanına girmiyordu. Onu ilgilendiren insanın toplum içerisindeki hayatıydı, yani ölüm öncesindeki hayat." (Eberhard, 2000: 118)

"Konfüçyüs metafizik konuların ve öteki dünyanın bilinemeyeceği kanısında olan agnostik'lere çok yaklaşır." (Güngören, 1993:135) Konfüçyüs öğretisi, evrenle uyum içinde olma amacıyla, gelenek ve inanç sisteminin korunması gerekliliği üzerine kurulmuştur. Bu görüşe göre; sanat devlete hizmet etmeli, vatanseverlik duygularını güçlendiren, devletçi ve milliyetçi bir yapıya sahip olmalı ve eski büyüklere önem vermelidir. Resim sanatı bu düşünce sisteminde "zihni açmak ve asilleştirmek yolunda bir vasıta"dır. (Beksaç, 2002: 15)

Geç Çou döneminde, "ming ch'i" denen, ölüyü memnun etmek amacıyla küçük yontucuklardır yapılmıştır. İlk Çin resmi örneği de Çou döneminden

kalmıştır. İpek üzerine yapılmış, uçmakta olan bir ejderhaya sırtını dönmüş bir kadın resmidir.

İÖ. 256'da son imparatorun devrilmesiyle Çou sülalesi sona erer. İÖ. 221'den İÖ. 206'ya kadar süren **Ts'in Sülalesi** zamanında politik güç merkezde toplanarak Çin'in bütünlüğü sağlanır. Bu dönemin eserlerinde de aynı birlik görülür. Bu dönemin sonlarına doğru sınır boylarında Çin Seddi yapılır.

Sentetik bir espride biçimlendirilmiş değişik hayvan uzuvları, oldukça realist bir çizgi kompozisyonu gösterir. Vazolarda son derece geliştirilmiş bir biçim görülür. Fakat süsleri figürün genel yapısını bozmazlar. Bu dönemin bütün küçük el sanatlarında Ts'in üslubu etkisini sürdürür. (Turani, 2000: 299)

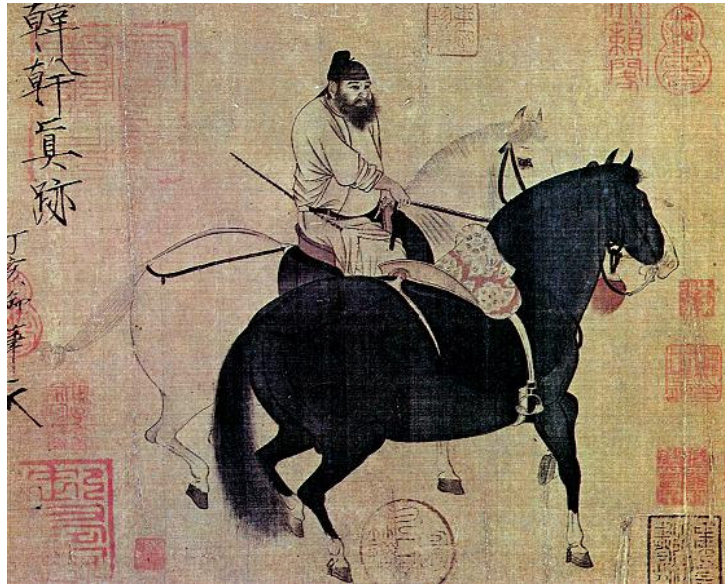
Han Sülalesi zamanında Çin, tarihinin ve kültür alanındaki gelişmesinin doruğuna ulaşır. Eski Çin'in uzun süren büyü ve simgecilik döneminden sonra Han sülalesi egemenliği figürler yapmaya yönelen bir sanatın başlamasına yol açan bir gevşeme ve rahatlama sağladı." (Bazin, 1998: 491) Dönemin en önemli yapıtları, Sian yakınlarındaki imparator mezarlarının kalıntılarıdır. Bronzdan yapılan tuvalet eşyalar, sanatın yaratıcılık sınırlarının genişliğinin işaretidir.

Kağıt ve mürekkebin icadı ile önem kazanan fırça sanatı sayesinde ki, 'ressamlık' ortaya çıkmıştır. "Resim eğlence için yapılırdı, para kazanmak için değil... Resim figürlerinde felsefi fikirler yahut arzular ifade edilir, hayalen arzu edilen manzaraları gösteren resimler de yapılırdı..." (Eberhard, 1995: 118) Bu dönemde yaşayan ressamların doğalcı olmadıklarının kanıtıdır.

Çin sanatında Batı sanatındaki perspektif anlayışına rastlanmaz. Han sülalesinde Wei zamanında (MS. I.yy.) bu farklılık her zaman görülmez. "İnsan figürlerinin pozları rahat bir optik görüntüye sahiptir. Bu nedenle yer yer perspektif bir anlatım, kişilerin biçimlendirmesinde önem kazanmıştır... Ayrıca, figür resmedilmesinde ölçülü bir hareketliliğin başlaması ve dolayısıyla portre resminin ortaya çıkması ilgiyi çeker... 'Çin gölgesi' denen dekoratif bir biçimlendirme ortaya çıkar." (Turani, 2000: 300)

Han sülalesinin sonlarına Budizm Çin'e girer. Budizm öğretisiyle insan tasvirleri 3. yüzyılda ayna üzerine kazınarak yapılmış buda resimleriyle, 4. yüzyılda küçük buda ve bodhisattwa yontularında verilir. Karakteristik Buda resmi de bu dönemde ortaya çıkar. Çoğunlukla çıplak olan vücut yumuşak çizgilerle doğalcı bir biçimde canlandırılır. Yüzde çok içten bir anlatım bulunur.

Matbaanın da icat edildiği **Tang Sülalesi** (618-907) döneminde, Çin kültürünün doruğuna ulaşırız. Yaklaşık üç yüz yıl boyunca, sanat, çeşitli dallarda ama bütünlük içinde ürün vermiştir. (bkz. Resim 3)



Resim 3: Han Kan, “Atlar Yürüyor”, Tang Sülalesi Dönemi

Ülkenin yeniden kalkınma sürecine girdiği Tang sülalesiyle, büyük bir refah dönemine kavuşulmuştur. Tang devriyle ressamlık; şiir, kaligrafi ve müzikteki gibi yaratıcılık adına büyük gelişme katetmiş, ama hepsinden öte, üstün bir rol oynamaya başlamıştır. Yazı ya da şiirin resmin içine girerek bütünleşmesi bu döneme rastlar. “İnce olduğu kadar etkili anlatımıyla Wang Wei'nin içgüdüsel tarz içinde kendini gösteren çini mürekkep resimleri de dikkat çeker bu dönemde.” (Cheng; 2006: 20) (bkz. Resim 4)



Resim 4: Wang Wei, Tang Sülalesi Dönemi

Bu dönemde Çin resim tarihini ayaklandıracak eğilimler doğmuştur. “Çin sanatındaki yaratıcı gücün üst düzeylere çıktığı üç büyük düşünce akımının – Konfüçyüsçü, Taocu ve Budist akım- paralelinde üç sanat anlayışı –gerçekçi, anlatımcı, izlenimci- ortaya çıkar.” (a.g.e.: 20)

Uyumlu canlı çizgilerle yapılandırılmış, spontane ve seri tarzıyla anlatımcı akımın en önemli ustası, Wu Tao-tzu ve mürekkebi sıçratma tekniğinin öncüsü sayılan Wang Hsia anılması gereken isimlerdir. (a.g.e.:20-21)

Çin resim sanatının zirvesi olan manzara geleneğinin temelini oluşturan doğalcılık, Tang hanedanı sırasında ayrı bir tema olarak yükselebilmiştir. Sung hanedanı döneminden Mi Fei'nin sözleri manzara resmine yaklaşımı özetlemiştir: “genel konuşursak şekiller, boğalar ve atlar modellere bakılarak çizilebilirler; manzaralar kopyalamak suretiyle değil ancak ve ancak yakaladığı şeylerde üstünlüğü olan kalbin yeteneği ile yapılabilir.” (Capon, 1989)

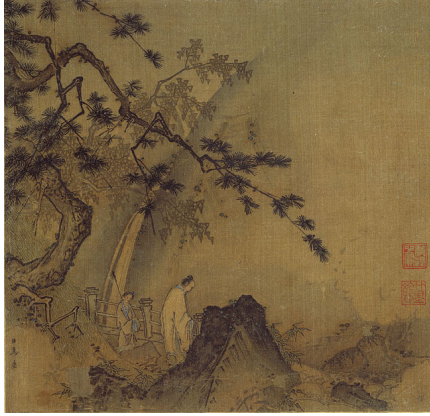
Beş Hanedan Dönemi (M.S. 907-960), kısa süren ara bir dönem olmasına rağmen, Çin kültürünün büyük sanatçıları ortaya çıkmıştır. Trajik koşullarda yaşayan bu ustalar “gizemli ve görkemli manzara resimleri arasında, evrenin ve insan isteklerinin gizini ifade ederek, ileride Çin resminin büyük akımına yol açacak olan

görkemli manzara geleneği de böylece başlatmış oluyorlardı.” (Cheng, 2006:22)
(bkz. Resim 5)



Resim 5: Gu Hong Zhong, “Han XiZai Ziyafet Veriyor”, Beş Hanedan Dönemi

Song Sülalesi Dönemi (M.S. 960-1279) Çin resminin, yaratıcılığının yükseldiği, sonraki dönemlere çok sayıda örneğin bırakıldığı üstün eserlerin verildiği olgun bir evredir. Doğanın resmin yegane konusu olması, Çin resminin temelini oluşturan dini felsefenin güçlenmesi bu döneme rastlar. “Ressam, dağdaki hücrede derin düşüncelere dalmış bir Taocu’yu ya da Budacı’yı tasvir etmemişse, insan resmi bu resimlerde ancak bir böcek büyüklüğündedir.” (Bazin, 1998: 500) Peyzajlarda, Şang döneminin arabeskinini hatırlatan dış çizgiler, zaman zaman tek fırça darbesiyle verilen yalın anlatım dikkati çeker. Doğalcı anlayış yerini renk tonlarıyla inşa edilen monokrom resme bırakmıştır.(a.g.e.:500) Bu dönemde resim ve kaligrafi eğitiminin verildiği güzel sanatlar akademisi kurulmuştur. (bkz. Resim 6)



Resim 6: Ma Yuan, “Bilgin ile Çağlayan” **Resim 7:** Zhao MengFu, Yüen Sülalesi Dönemi
Song Sülalesi Dönemi

Yüen Sülalesi Döneminde (M.S. 1279-1368), Çin Moğol egemenliği altında Song sülalesinin getirdiği olan esrik havadan sıyrılmış, gerçekçi bir sanata doğru yön değiştirmiştir. (bkz. Resim 7)

Ming Sülalesi Dönemi (M.S. 1368-1643) seramik işlerinin özellikle vazoların önem kazandığı bu dönemde , geleneklere bağlılık akademik stilin güç kazanmasını sağlamıştır. Kalıplamış tarzlar, yaratıcı izlenimleri saf dışı bırakıyor, Çin resmi adeta bir duraklama dönemine giriyordu. (bkz. Resim 8)

Sanatçıların uyması gereken belli kurallar, teknikler bu dönemde ortaya konmuştur. “Figür resimlerinde bir gerileme izlenirken, kuş ve çiçek resimleri yaygınlığını korumuştur.” (Eczacıbaşı San. Ans. Cilt I, 1997: 404)

Bu dönemde iki okul göze çarpar: Zhe ve Wu. Wu okulu sanatçılarından Ch'en Shun, mürekkebi, spontane anlatım biçimiyle kullanması, Sung döneminin ürünlerinde gözlemlenen bir tazeliğe varmasında etkili olmuştur. (Cheng, 2006: 33)

Gelecek dönemin resimlerini etkileyecek Hsu Wei ve Hung-shou Ming sülalesinde karşımıza çıkar. Ch'en Hung-shou, ustaca bir tekniği kişisel bir üslupla bağdaştırarak, figürlerine ifadeci vurgu kazandıracak bir deformasyonu sağlar. Benzerlik çabasına girmeden, ayrıntıların gerçeği yansıtmasına çaba gösteren Hung-shou, özgürlüğü amaçlayan bir tarzı temellendirmiştir. (Cheng, 2006: 35)



Resim 8 : Wen Zhengming, “Başarısız Politikacının Bahçesi”, Ming Dönemi



Resim 9: Wang Hui, “Kangxi İmparatoru Güney Turunda”, Ts’ing Dönemi

Ts’ing’ler (1644-1911) döneminde resme, batının nüfuz ettiği görülür. Batıyla ilişkilerin yoğunlaşması, Çin’in mirasını parçalamasına sebep olmuştur. İlerleyen yıllarda, modernleşme çalışmalarından nasibini alan sanatçılar, Paris’in başı çektiği Avrupa kentlerinde eğitim almayı tercih etmiştir. Çin, Batıya özgü fırça tekniklerini, perspektif ve soyutlamaya yönelik eğilimlerini kültür dokusuna entegre ederken, Batı da Uzak Doğu etkilerine kayıtsız kalmamıştır. Uzak Doğu etkileriyle tetikledikleri fırçalarıyla; lekecilik, empresyonist, post empresyonist akımların sanatçıları ve etkilenme niteliği ilerleyen bölümlerde ayrıntılı incelenecektir. (bkz. Resim 9)

2.2 Japon Resim Sanatının Tarihsel Gelişimi

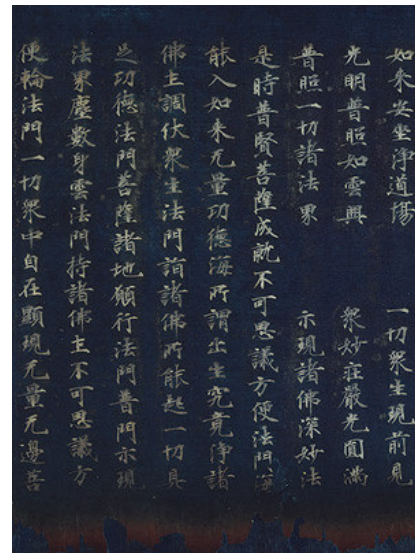
M.Ö. 10. yüzyılda başlayıp bugüne kadar gelen Japonya, Budizm aracılığıyla Çin'den gelen felsefi ve estetik etkilerle karşılaşarak M. S. 7. yüzyılda ilk gelişmiş sanat eserlerini vermiştir. Çin sanatı ile ilişkileri taklitle başlayan Japonlar, bu kültür elementlerini, kendi tarihsel birikimi ve estetik seçimleriyle asimile etmiştir.

Japonya'nın coğrafi konumu, dış dünya ile ilişkisini minimum düzeyde tutmasını sağlamış, 19. yüzyılda batıya özellikle 16. 17. ve 18. yy.da güzel sanatların geliştiği görülmüştür.

Asuka Dönemi'nde, (M.S. 552-645) Budizm dininin kabulü ile kültürel alanda ilerleme kaydedilmiştir. Sanatın hızla geliştiği, yeni anlatım biçimlerinin uyarlandığı Asuka döneminde “Batı'nın yağlıboya tekniğini andıran, süsleyici bir yüzeyciliği, lirik zarifliğiyle çağdaş Japon resminin duyarlılığına sahip” (Tansuğ, 1992 :107) eserler ortaya konmuştur. (bkz. Resim 10)



Resim 10: Asuka Dönemi



Resim 11: “Daihokobutsu Kegongyo'nun Bölümü”, Nara Dönemi

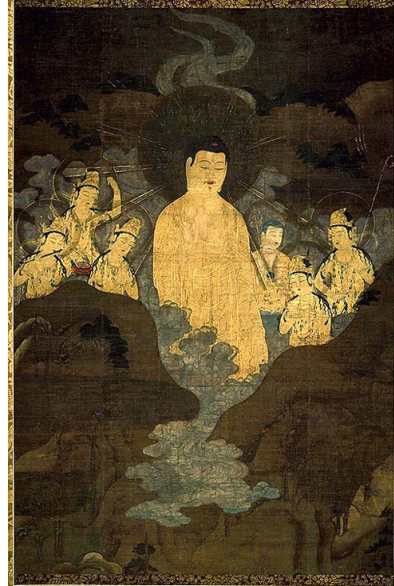
Budizm'in doruk noktasına ulaştığı **Nara Dönemi'nde** (M.S. 710-794) Tang sülalesiyle ilişkilerin de artmasıyla yapılarda Çin'in karakteristiği görülmüştür.

Dinsel konulu ilk duvar resimlerinin yapıldığı bu dönemde, Çin'den kopya edilmek suretiyle budanın yaşamına ait kesitler resmedilmiş, orantı ve zarafetiyle ‘çağın en güzel eserleri’ (Bazin, 1998: 503) olarak nitelenen heykeller yapılmış ve “şinto tapınaklarının, karşılaştırıldığında ilkel kaldığı birçok Budist tapınak” (Turani, 2000: 308) inşa edilmiştir. (bkz. Resim 11)

Heian (Heyan- Kyoto) Dönemi’nde (794-1185) Japonlar’ın Çin’den uzaklaşmasına yerel sanat eserlerinin ortaya konması eşlik etmiştir. Sanatı büyük ölçüde etkilemiş olan manzaralar ve yazınsal sanatların temaları resme girmiş, dünyevi konuların 15. yüzyılın sonuna dek dini konularla birlikte önem kazanacağı belirim başlamıştır. Japon resim tarihinde bu konuda örneklere bakıldığında Fujivara ailesinin çabası görülmektedir. Bu dönemde rulolar hâlinde resimlerin yapılmış, Yamato-e denilen klasik Japon biçemi oluşmuştur. Yamato-e resimlerinde; “hikaye edici bir gerçekçilik dikkat çeker. Resim sahneleri dikine bir görüş içindedir. Bir evin içi, sanki tavanı kaldırılmış gibi her şey görülür şekilde ele alınmıştır.” (a.g.e.:310) Dönemin bir diğer özelliği Japon saraylarındaki kadın sanatçıların egemenliğidir. (bkz. Resim 12)



Resim 12: Hara Sülalesi, Heian Dönemi

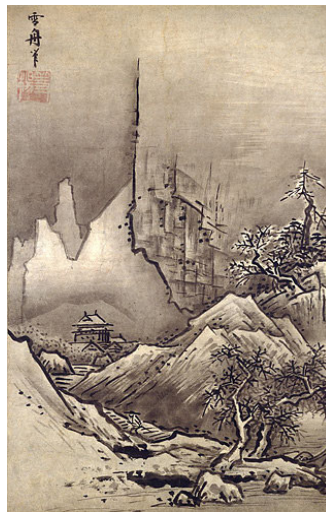


Resim 13: Kamakura Dönemi

Kamakura Dönemi (1185-1336), Çin kanalıyla ülkeye gelen Zen öğretisinin dallanmasıyla “sezgiye, sanata ve güzele yönelik” (Güvenç, 2002: 72) çalışmalar sürmüştür. Resim, gerçekçi bir anlayışla ele alınırken, dram oyuncularının maske takma geleneği, bu sanatın gelişmesini sağlamıştır. Konularını savaş sahnelerinden ve dinsel sembollerden alan rulo resimler, o güne dek yapılmış rulo resimlerini gölgede bırakmıştır. (bkz. Resim 13)

Muromaçi (Aşıkaga) Dönemi ‘nde (1336-1573), Zen öğretisinin etkisiyle manzara resminin geliştiği, birinci nesil empresyonistlerde kompozisyona dair deneysel öge olarak kullanılan paravanalar, yelpazeler, duvarlar resimlerle donanır.

Zen Budistleri, Çin kaynaklı monokrom mürekkeple yapılmış resimlerin, Japon sanatının temel türlerinden biri olmasını sağlamıştır. Bir çeşit tapınma olarak algıladıkları resim sanatında, doğanın ruhunu, kendiliğindenlikle eritip, görsel ve ruhsal ifadeye varırlar. Zen öğretisinin gösteriştan kaçınması, resimden rengin çıkarılarak, monokrom mürekkebin arı çizgileriyle anlatımı gerekli kılmıştır. Seşu Toyo modern soyut sanatın eğilimleriyle benzerlikler taşıyan mürekkep lekeleriyle yapılan resimlerin önde gelen ustasıdır.(bkz. Resim 14) (Tansuğ, 1992: 111) Tosa Hirokata’nın renkli mürekkebi de kullandığı resimleri, plastik elemanların dağılım incelendiğinde anlatımcılıktan uzaklaşma çabası gösterir. (Eroğlu, 2007:125)



Resim 14: Seşu, “Sonbahar ve Kış Manzarası” Muromaçi Dönemi

İki yüz yıl boyunca sanatçılar yetiştirecek olan “Klasik Japon Resmi” (Güvenç, 2002: 178) olarak bilinen Kano okulu kurulmuş, bu okul, mürekkebin yanı sıra renkli resimlerinde ustalıklı yapıldığı bu dönemde, yamato-e üslubuyla mürekkep resminin sentezinden doğan tarzın sürükleyicisi ve geliştiricisi olmuştur.

Adını Hideyeşi'nin yaptırdığı saraydan alan **Momoyama Dönemi**'nde (1573-1603) 'kano' üslubunun özelliklerini taşıyan zengin eserler verilmiştir. Yapıları süsleme amacıyla büyük ölçülerde, manzaralar, kuşlar, çiçekler gibi gerçekçi resimler yapılmıştır. (bkz. Resim 15)



Resim 15: Kano Naganobu, Momoyama Dönemi

Edo (Tokugawa) Dönemi (1603-1868) Siyasi, sosyal ve iktisadi bir bozulma ile yüzleşmenin yaşanması ardından sanat, soylu sınıfın elinden çıkıp doğmakta olan burjuva sınıfıyla kucaklaşmaya başlamıştır. Dış dünyaya ilişkin arttırdığı bu dönemde burjuvazinin beğenileri doğrultusunda kent yaşamının eğlenceli hayatı gibi gündelik konular dekoratif bir tarzda betimlenmiştir.

Edo döneminde sanatçı, tamamıyla yamato-e üslubundan ayrılmaya da kişisel üslubunu yaratmıştır. Ogata Korin, kıvrak ve duyarlı fırça tekniği ile “altın fon üzerine yeşil ve mavi renklerle bezediği çiçekleriyle” (Tansuğ, 1992: 112) ‘rimpa’ denilen süsleme resimleri yapmış ünlü Zen ressamlarından. (bkz. Resim 16) Fırçasıyla en yakalanamaz insan ve hayvan hareketlerini resimlemiştir. Tuş

güzelliğinin, fırça izlenimciliğinin en önemli örnekleri olan eserleri, Avrupa sanatını da empresyonizmle beraber etkilemiştir. (Turani, 2000: 312)



Resim 16: Ogata Korin, “Süsenler ve Köprü”, Edo Dönemi

Bu dönemde ‘nishiki-e’ yani renkli baskının keşfedilmesine paralel olarak, 19. ve 20 yüzyıl batı resim sanatında da büyük yankılar uyandıracak Ukiyo-e resim üslubu ortaya çıkmıştır. (bkz. Resim 17) Monorobu’nun yarattığı Ukiyo-e, değişken, akıp giden, yüzen dünya, üzgün ülke, bunların yanı sıra dünyadaki varlığın gelip geçiciliği gibi yan anlamlara sahip bir Budist terimdir. Özellikle Kabuki aktörlerinin, Yoshiwara’nın geyşalarının, sumo güreşçilerinin, masal kahramanlarının ve gündelik yaşamın çeşitli sahnelerinin ana tema olarak yer aldığı ahşap baskılar, dönemin aşağı sınıflarının sanatı halini almıştır. Sanatçılar eskizlerini resme aktarırken değişikliğe uğratmıştır, buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, Uzak Doğu sanatında gerçeklik, sanatçının süzgecinden geçerek ifadeci bir anlatıma dönüşmüştür.

“Ukiyo-e resminin kompozisyon özelliklerini ele aldığımızda ilk ve en çarpıcı özellik diyagonal yerleştirme prensibidir. Hiroshige ve Hokusai’ın manzaralarında bu özelliğe rastlanır.” (Gürçağlar, <http://www.artorientalis.com>) Hikaye kitaplarının bezemesinde kullanılan ukiyo-e resim tarzı, okur yazarlığın artmasını sağlamıştır. İlk zamanlarda tek tek yapılırken zamanla baskı tekniğiyle uygulanmıştır. Baskı resminin yapımı batıyla kıyaslandığında basit aletlerle gerçekleştirilir. Baskı resim; “hazırlanan ağaç kalıp üzerine oyulmuş resmi presleme



Resim 20: Tori Kiyonaga, “Kadınlar Banyoda”, Edo Dönemi



Resim 21: Utamaro, “Uta-Makura”dan, Edo Dönemi

Kitagawa Utamaro (bkz. Resim 21), Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige (1797-1858) ukiyo-e sanatının bilinen en ünlü isimleridir. Hokusai son yıllarında onlarca isim değişikliğinden sonra “resme deli olan yaşlı adam” olarak adlandırılmıştır. Yetmiş yaşındaki Hokusai şunları yazmıştır:

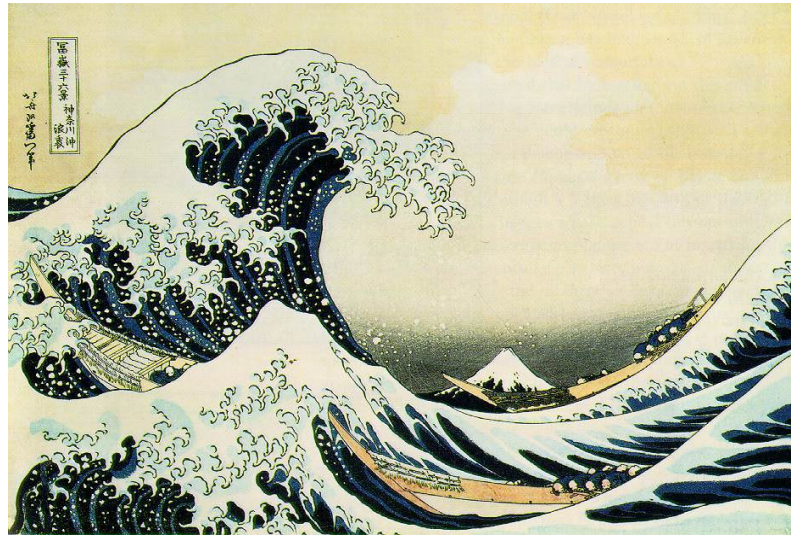
Kuşların, balıkların ve bitkilerin gerçek şekillerini ve tabiatlarını kısmen yakaladığımda yetmiş-üç yaşındaydım. Seksen yaşına kadar

ilerleme sağlayacağım. Doksan yaşında olduğumda her şeyin özünü ve niteliklerini idrak edebileceğim 100 yaşına geldiğimde üstün derecede bir mükemmelliğe ulaşım ve eğer 110 yaşına gelirimse yaptığım her şey, her nokta ve çizgi, artık sonsuza dek yaşayacak. (Wichmann, 2001: 54)

Hokusai Katsushika (1760-1849), gündelik yaşamı betimleyen gerçekçi resimleri, yalın ve mizahi çizgisi yanında Avrupa’da yapılmış gravürlerden edindiği gölgelendirme, hacim verme, perspektif gibi tasarım unsurlarını ukiyo-e ile birleştirip geleneksel tarza yeni bir soluk getirmiştir.

... sanatçı doğanın sükunetini, insanın tekilliğini ve onu çevreleyen nesnelere popüler Japon sanatına sokan kişi olmuştur. Dönemin Japon resim sanatında en yaygın konular olan shogun, samurailer ve onlara hizmet eden geşalar yerine vurguyu aristokratlar üzerinden çekerek ve insanlığın geri kalanına yükleyerek sıradan insanları ahşap baskı resimlerine koymuştur. (Gürçağlar, <http://www.arteoriantalis.com>)

‘Fuji Dağının 36 Görüntüsü’ manzara alanında ününü borçlu olduğu resim serisidir. ‘‘Kadın Desenleri’, karikatürlerden oluşan 15 ciltlik ‘resimli ansiklopedi’si’ (Güvenç, 2002 :180) Fransız empresyonistler üzerinde büyük etki yapmış diğer çalışmalarıdır. ‘Büyük Dalga’ adlı eseri, Japon özelliğini göstermekten ziyade, perspektif, gölgeleme, balıkçılarıyla batılı bir çalışmadır. (bkz. Resim 22)



Resim 22: Hokusai, ‘‘Büyük Dalga’’, Edo Dönemi

Bir çerçeve boyunca dalgaların şekillendirdiği bu manzara resminde Fuji Dağı (Fuji Yama) uzaktan görünür. Hokusai hareket halinde olan denizi betimlemeye bayılırdı. Dalganın köpükleri pençeler halinde bölünerek balıkçıları kavramaktadır burada. Bu büyük dalga tek parça ve kocaman bir yin'e ve altında boş bir alan oluşturan yang'a şekil vermektedir. Her an çarpması mümkün olan bu dalga resmin gerilimini artırmaktadır. Ön planda tepe kısmı küçük bir dalga minyatür bir Fuji Yama'yı oluşturmaktadır ki yüzlerce mil ötede yeniden tekrarlanan bu dağ formu yani o görkemli Fuji Yama perspektiften dolayı ufalmış, bu küçük dalga bile ondan daha büyük gösterilmiştir. Shogunlar ve soylular yerine bu resimde dalganın içine dalarak öte yanından çıkmak için kaygan tekneleri içinde bir birlerine iyice sokulmuş küçük balıkçılar görülmektedir. Tabiatın yin şiddeti deneyimli balıkçıların rahatlatıcı bir güven veren yang'ıyla karşıt dengesini bulmaktadır. Tuhaftır ki bu bir denizde çıkan bir fırtınadır ve güneş parlamaktadır. (Gürçağlar, <http://www.arteorientalis.com>)

Hiroshige ise Hokusai gibi batı resminin izini sürmemiş daima Japon kalmıştır. Bu düşünceye istisna olan çalışması “ ‘Yoşivara’da çiçekli kirazlar’ adlı eserinde (bkz. Resim 23) derinliğe varan bir perspektifin Avrupa esintileri göstermesidir. Eserdeki gölgesiz biçimlendirme ve desen; çizgi anlatımıyla taşıdığı benzerlikle Van Gogh’un esin kaynağını işaret eder.” (Turani, 2000: 313) ‘Tokaido’nun Elli Üç Durağı’ (bkz. Resim 24) gezi baskıları serisi en ünlü çalışmasıdır. Günlük hayattaki değişimleri lirik anlatımıyla resmetmiş “görüş açısını değiştirmiş ve ufku çok alta koymayı denemiştir.” (a.g.e.:313)



Resim 23: Hiroshige, “Yoshiwara’da Çiçekli Kirazlar”



Resim 24: Hiroshige, “Tokaido’nun Elli Üç Durağı” Serisinden, Edo Dönemi

Meiji Dönemi (1868-1911) olarak adlandırılan dönemde Japonya’nın çağdaşlaşma sürecine girdiği, batıdaki bilimsel gelişmelerin yakından takip edildiği bilinmektedir. Geleneklerine sahip çıkılırken Japon sanatında yenileşmeye adımları görülmüştür.

2.3 Çin ve Japon Estetiği, Konu ve Teknik Özellikleri

“kişinin fırçası kişiliğinin aynası”
Japon Atasözü (Güvenç, 2002: 168)

Diğer Uzak Doğu ülkelerinde olduğu gibi resim, Çin’de ve Japonya’da, bütün öteki sanat dalları üzerinde bir yerdedir. Resim sanatı, derin düşünmek ve zihni yüceltmek yolunda araçtır, sanatçı bu araçla “evrenin yaratılışına katılır”. (Ocampo, 2004: 104) Çin resmi, metafizik derinliği olan yoğun ve karmaşık bir felsefedir. Evrenin gizini, özel bir varlık olarak insanın evrenle birliğini amaçlar. “Çinli sanatçıyı özendiren ideal, büyük evren (macrocosme) kavramını da içinde taşıyan dirimsel küçük evren (microcosme) yani insan kavramına ulaşmaktır.” (Cheng, 2006: 14) Bu felsefede insan, salt etten kemikten oluşmuş bir varlık değil, tin ve esin kaynağı olarak ele alınır. İnsan, varlığında gökyüzü ve toprakla bütünleşerek, öz varlığını gerçekleştirir. Çin resmini yönlendiren bu ilişkidir. “İnsan-Toprak-Gökyüzü... manzara içinde içeriği oluşturur, onunla dolup taşar, görünen olur ve sonsuz biçimde her şeyin görünmesine olanak verir.” (a.g.e.: 147)

Çin resimleri, ‘emakimono’ ve ‘kakemono’ yani sarmalık ve asmalık olmak üzere açılımlarına göre isimlendirilirler. Kakemono batı resim anlayışına benzer bir biçimde izlenir. Emakimono ise rulo halinde, yatayına açılan çizgi resimlerdir. Zaman zaman saklandıkları kutulardan çıkarılıp, bir yazı okur gibi açılarak seyredilirler.(Bazin, 1998: 448-449) “Böylece resim seyretme zamanla kayıtlı olmaktadır.” (Turani, 2000: 301)

Çin ve Japon resim sanatını; ana malzemelerini tek fırça, tek renk mürekkebin oluşturduğu, batı sanatıyla kıyaslandığında basit denebilecek kadar yalın, çizgisel karakter taşıyan resimler oluşturur. Uzak Doğu’nun yoğun felsefi tutumu ve metafizik derinliğini çizgiyle yansıtılır. Çizgi, biçimi çevreleyen kontur değildir; nesnelerin iç hatlarını ele geçirmeye olanak verir. Sanatçının zihin durumunu aktarması için yegane araç olan fırça çizgiyle oluşturulan anlatım biçimine hizmet eder. Heykel ve mimari zanaat olarak tanımlanırken, çizgisel

biçimlendirmeler olan yazı ve şiir birincil sanat kabul edilen resme eşlik ederler. Yazı ‘şodo’, stilize edilmiş olay anlatımı olmakla birlikte varlığıyla resim tekniğinin gelişmesine aracı olmuştur. Tabloya şiir yazımı ise Tang döneminde başlamış, Sung’larla yaygınlaşmıştır. Fırça, kağıt ve mürekkep kullanarak oluşturulan şiir, fonetik sınıflandırmanın ötesinde görsel bir sanat ürünüdür. Olağan Çin resminde metinler sanatsal bir özgürlükle eklenmiştir; şiir, kutsal bir öykü ve ya özel bir durumu dile getirmek amacıyla resminin üst köşesine –gökyüzüne- yazılır. Böylece seyirci resim, yazı ve şiirle bütünlük kazanmış sanatçı duygularını aynı anda izleyebilir.

Uzak Doğu resimleri açık yapıtlardır. Aza indirgenmiş eleman, az fırça vuruşu, izleyicinin yorumuna, zihninde yeni esinlerin oluşmasına açık kapı bırakılır. Uzun yıllar yağlı boya resminde bu anlayışa rastlanmamıştır. Yağlı boya resminde, kullanılan malzemenin sağlamlığı, resmi birçok defa düzenleme imkanı sağlar. Çin-Japon resminin Batı resminden ayrıldığı bir diğer nokta, kavisli her daim katı biçimlere tercih etmesidir. Çin ve Japon resmi ise, genellikle ipek ya da kağıt üzerine yapılır. Kullanılan kağıdın inceliği, sanatçının duraklamaksızın esinini aktarmasını gerektirir. Çizginin geri döndürülemezliği Doğu sanatını güzel yapan başlıca unsurlardan ve teknik hakimiyeti zorunlu kılar. Klasik Çin sanatında sanatçılar, ünlü ustaların yapıtlarını inceleyerek, “‘çam ağacı nasıl boyanmalı’, ‘kayalar nasıl boyanmalı’, ‘bulutlar nasıl boyanmalı’” (Gombrich, 2002: 153) gibi teknikleri edinirler. Yetkinlik kazandıktan sonra yolculuğa çıkıp, “doğanın ve gerçek güzelliğin sırlarını” (Geoffroy-Bcpheiken, 2004: 28) kavramak için doğanın önünde derin düşünceye dalarlar. Böylece resim yapacakları zaman objenin karşısına geçmek yerine, bir tür meditasyonla doğa izlenimlerini göz önüne getirirler.

Bir bambu ağacını çizmeden önce, bambu ağacının içinizin derinliğinde, kendine bir yer açması gerekir. O zaman, fırça elde bakışınız konuya odaklanmış olur, bunun için gönül gözüyle konuya yönelmiş olmalısınız. Fırçanın kağıt üzerinde oluşturduğu çizgiler aracılığıyla bu vizyon, bir anda tarafınızdan yakalanmış olacaktır. Zira avcının tavşana yaklaştığı anda avın ansızın kaçması gibi, vizyon da sizi bir anda terk edebilir. (Cheng, 2006:108)

Sanatçı, ruhsal konsantrasyon ve uzun bir teknik eğitimle, sanki sanat yokmuş gibi görünen, yapaylıktan uzak bir teknik, doğal bir planlamaya ulaşır. Suzuki bu durumu, “sanatsız sanat” ya da “yapmacıksız sanat” olarak özetler. Çinli bir sanatçının öğrencilerine anlattıkları, Çin resminin sırrını anlamamıza yardımcı olacaktır: “On yıl boyunca durup dinlenmeden bambu çiz, bambu ol, sonra bambu çizerken bambu olduğunu unut. Kusursuz bir tekniğe ulaştıktan sonra bırak kendini, içindeki esinin akışına.” (Güvenç, 2002: 199) Suje ya da obje olarak insan, doğanın parçası, çöktaki birdir. Suzuki bu ereği “o şeyin içine girmek, sanki onun içinden görmek” olarak açıklar. Eser, nihayetinde, sanatçının tinsel yapısını hissettirmelidir. Sanatçı resimle dolaysız bir ilişki kurmalı, fırçanın ruhunu ele geçirerek kağıda her değişimde onun varlığı duyurmalıdır. Uzak Doğu sanatçısı fırçasını kağıda ilk dokundurduğu andan itibaren genel anlamda ne yapacağını bilir. Çizgi ve noktalar büyük bir esneklikle ve aynı zamanda sabit bir plan ve sisteme bağlı kalarak kullanılır. Sanatçının özgün olmayan, geleneksel konuları seçmesi önemsizdir. Uzak Doğu sanatının batı geleneğinden ayrıldığı bir diğer noktada budur. Yeni buluşlar yapma, yeni konular ortaya koyma arayışına rastlanmaz. İfadenin özlülüğü, uygulamanın yalınlığı, orijinalliğe tercih edilmiştir. Resmetme eylemi, bir müzisyenin performansı ile karşılaştırılabilir. “Notalara sadık kalır ama müziğin ayrılmaz bir ögesi olan kendi üslubunu da onlara katar.” (Ocampo, 2004: 112) Sanatçı eserini, sistematik ve bilinçli bir çabanın ürünü olan batı resmine kontrast oluşturacak biçimde, aklın devre dışı bırakıldığı ‘bilincin yoksayıldığı’ bir dışavurumla oluşturur. “Sanki fırça sanatçıdan habersiz kendiliğinden resmi yapıyor da sanatçı bilinçli bir katkısı olmadan fırçanın hareketlerine uymakla yetiniyor. Fırçayla kağıt arasına düşünce yada mantık girdi mi resim bütün etkinliğini yitirir.” (Suzuki: 1997: 114) Sanatta ulaşılacak en önemli aşama “Wu-hsin” ve “Wu-nien” yani zihnin ya da düşüncenin yokluğudur. (a.g.e.:117)

“İlkel bilinçdışıdan, özbilinçlilik, kendi kendinin bilincinde olma durumuna doğru gelindikçe yaşam –deneyle bilinen dünya, özne-nesne ayrışması, evrensel insanla toplumsal insanın ayrışması, bilinçdışıyla bilincin ayrışması yüzünden yabancılaşır.” (Fromm, 1997: 101) Yersiz tutkular, alışkanlıklar, yabancılaşma kişiyi kendiliğindenlik idealinden uzaklaştırır. Kişi ancak

bağımlılıktan sıyrılıp, işin içine düşünce katmadan gerçeği kavradığında “yaşamın yaratıcı sanatçısı olur.” (a.g.e.:102) Zen “yaşama sanatı”dır. Zen Budistlerinin sanat üzerindeki etkilerinin artmasıyla sanatın yeni bir şekilde insana döndüğü bir aşamaya geçilmiştir. “İlk kez Seşşü (1420-1506) ile sanatçının adı, imzası görülmeye başlanmıştır.” (Güvenç, 2002: 178) İmza Çin sanatında olduğu gibi Japon sanatında da “çekingen bir karalama olmayıp, yüzyıllarca devam etmiş bir geleneğin terbiye görmüş sonucudur.” (Read, 1987: 76) Bu yeniden doğuş sürecinde Zen sanatını oluşturan ortak prensipler egemen olmuştur:

- (1) Yalınlık, önceki dönemlerin karmaşıklığına karşı
 - (2) İnsancılık, önceki anıtsal toplumsal ölçüğe karşı
 - (3) İçtenlik, önceki gösterişçiliğe karşı
 - (4) Doğallık, önceki yapay zorlamalara ve moda akımlara karşı
 - (5) Yaşlılık-kusurluluk, önceki yenicilik ve yetkinlik çabalarına karşı,
- (Güvenç, 2002: 178)

Suzuki’ye göre, bağımlılıktan özgürlüğe çıkan yol olarak tanımladığı Zen’in birincil gereği gerçeğin, akılla bulandırılmadan ‘sezgi’yle bilinmesidir. Zen ustası bu ilkeyi şu cümlelerle anlatıyor: “Ben aydınlanmadan önce dağlar dağ gibi, nehirlerse nehir gibiydi. Aydınlanmaya başlayınca dağlar dağ, nehirler nehir gibi değildi artık. Şimdi aydınlandığımdan beri, dağlar yine dağ, nehirler nehir gibi.” (a.g.e.: 200)

İlk ve kesin olarak bilinenler sezgi aracılığıyla bilinir. Batı felsefesi, sezgi aracılığıyla vardığı yargılardan yola çıkar, buna karşılık bilgiye bu yolla ulaşamayacağını düşüncesiyle sezgiden uzaklaşır; akıl yoluyla felsefi doğruluğa ulaşmaya çalışır. İkinci el bir bilgi edinimi yerine sezgiyle edinilen bilgiyi yücelten Spinoza, akılcı sezgisiyle Fichte, yaratıcı bilinciyle Bergson batı geleneğinden ayrılır. (Fromm, 1997: 67) Suzuki, batı sanatının biçimlendirilmesini de aklavurmaya geliştirilmiş bir felsefe sistemine benzetir.

Belki yağlıboya resmi, duvarları sütunları, temelleri hepsi kocaman taşlardan yapılmış bir katedrale benzetebiliriz. Bunun yanında bir sumiye çiziktirmesi yoksulluğun ta kendisidir. Biçimde yoksul, içerikte yoksul, yapımda yoksul, gerçekte yoksul. Ama biz Doğulular onun çeşit çeşit biçimlerdeki çizgileri, benekleri, açıklıklar ve koyuluklar oluşturan

lekelerinde gizemli, yaşayan bir şeyin kıpırdadığını duyuyoruz. Onlarda canlı bir şeyin nefes alıp vermesinden oluşan solukların titreşimini izliyoruz. Kaba bir kağıt parçası üzerine öylesine dikkatsizce çizilmiş bir tek sap zambak resmi – ama o resim yaşamın fırtınalarından kaçıp korunmaya çalışan saf, körpe genç kız ruhunu pek canlı bir biçimde açıklamış oluyor. Kocaman bir denizin orta yerine oturtulmuş küçük önemsiz bir balıkçı teknesi görürsünüz. Yüzeyden bakan bir eleştirmenin görebildiği kadarıyla bunda ne büyük bir sanatsal beceri vardır ne de olağanüstü bir esin vardır; ama biz bu resme bakınca denizin sınır bilmeyen uçsuz bucaksızlığını, birbirlerini kovalayan dalgaların içinde saklanan gizemli bir ruhun hiçbir şeye aldırmadan sonsuzlu yaşamının nefesini alıp verdiğini duyup derinlemesine duygulanırız. Bütün bu olağanüstü şeyler böyle kolayca, kendiliğinden, zorlamasız oluşur. (Suzuki, 1997: 116)

Sumiye resmi; “sumi” adı verilen ağır yağlardan elde edilen mürekkep, is karası ve geyik boynuzu ya da balık derisinden çıkarılan zamkla karıştırılarak elde edilen çubukla yapılır. Fırça hayvanların kılından yapılan farklı kalınlıklarda, sivri uçlu, en küçük basınç değişikliğine dahi duyarlı bir araçtır. Uzak Doğulu sanatçılar fırçayı bütün yumuşaklığı ve sertliğiyle kullanmayı başarmıştır. Geleneksel Çin resimde çizginin desteklediği iki yöntem bulunur: “Hassas ve yumuşak çizgilere dayanan bir yöntem olan Kung Pi ‘narın çizgi’ ve hızlı ve kalın çizgilere dayanan bir yöntem olan Ta Pi ‘güçlü çizgi’”. (Ocampo; 2004: 111)

Çin ve kaynaklık ettiği Japon resmi, teknik mükemmeliyetle sağlanan ilk hareketteki doğruluğun öncelikli olduğu fırça ve mürekkebin işbirliği ile oluşturulur. Mürekkep sanatçıya sonsuz imkanlar sağlar, Sung dönemi sanatçılarından Han Chou tarafından şöyle yorumlanmıştır: “Fırça, biçimi ve özü ortaya çıkarmakta etkindir, mürekkep ise, rengi ve ışığı saptamakta...” (Cheng, 2006: 106) Mürekkep ve fırça kozmolojik anlamlar taşır, fırça Yang, mürekkep ise Yin ile özdeşleştirilir.

Yang ve Yin yaratılmış her şeyin, biri etkin ve erkek (yang), biri edilgen ve dişi (yin) olmak üzere birbirini tamamlayan iki karşıt ilkeye dayandığını düşüncesidir. Yang dağ ise Yin nehir’dir, Yang dış ise, dış Yin iç’tir. Bu öğretisi Çin felsefesinin çekirdeğini oluşturur. Bu durum sanatta da kendini gösterir. Çin resmi biçimi, iç imgesiyle verir. “...tabiat manzaralarının katı gerçeği, yalnız kıvrımlarla

dolu bir çizgiye indirilerek, yani madde ruha çevirilerek o ikilik, dönüp dolaşp bütününü ifadelendirebilen bir çizgi ustalığına ulaştı.” (Güvemli, 2005: 161)

“Atmosfer, tonalite, formların kabartı gösterilmesi, uzaklık izlenimi vb. tek renk mürekkebin olanaklarıyla sağlanır... Mürekkep bir yandan iç kontrast lekeler, doğanın sonsuz nüanslarını ifade etmekte verimli sonuçlar yaratmış bir yandan çizgi sanatıyla bağdaşık bir aşamada bu birlikteliği sağlamış, öte yandan desenle renk arasındaki uyumsuzluğu esin yoluyla gerçekleştirilen uyum ile hacim arasındaki çelişkiyi aşmakta etkili olmuştur.” (Cheng, 2006: 120-121)

Mürekkep üç değişik kullanım tarzıyla biçimin temelini oluşturur: “(1) ‘kırılmış mürekkep’: Konturların bir fırça darbesiyle saptanması, (2) ‘kirlenmiş mürekkep’: Sulandırılmış mürekkebi, geniş fırça darbeleriyle resme aktarmak, (3) atmosferdeki tonal ayrımları göstermek için mürekkep yardımıyla oluşturulan sanat biçimi (lavi resmi)” (a.g.e.:123)

Resim sanatının temelini oluşturan fırça, çizgi yanında derinlik kavramı insanın içinde bulunma isteği duyacağı manzaralar yaratmak için önemle ele alınır. Perspektif, ton farklılıklarıyla elde edilir. Avrupalı sanatçıların da ilgisini fazlasıyla çeken dikey perspektif, sayısız varyasyonla karşımıza çıkar. Resimler yazıda olduğu gibi düşey bir kompozisyona adapte edilerek, doğanın sonsuzluğuna hizmet etmiştir.

“Perspektifi oluşturan kurallar iki terimle özetlenir: li-wai “iç-dış”, chin “uzak- yakın”. Bu terimler her şeyin denge ve karşıtlık üzerine kurulu olduğunu açıkça belirtmektedir. Ayrıcalıklı bir görüş noktasına ve kaçış çizgisine dayanan çizgisel perspektiften farkı, Çin perspektifinin kimi zaman hava perspektifini kimi zamanda sert biçim anlayışını nitelemiş olmasıdır.” (Cheng, 2006: 133-134)

Japon ve Çin kültüründe sanat ile yaşama sanatı arasında bir ayrım yoktur. “Japonların dünya görüşüne göre insanoğlunun yaptığı her iş, her şey –söz gelişi “seppuku” (kendisini) ya da “ninco” (bir başkasını) öldürmesi bile- sanat olabilir. Sanatın genel belirleyici ölçütü –ne yaptığı değil- nasıl yaptığıdır.” (Güvenç, 2002: 162)

Hanami ‘çiçek seyretme’ geleneğinde, erik ve kiraz çiçeklerinin güzellikleri Japon halkını büyüleyen, yaşamın geçiciliğini hatırlatarak wabi sabi’yle karşı karşıya bırakır. Sabi; “sanatta sadelik, doğallık, zarif bir basitlik, içli dışlılıkla bir yandan çok garip bir biçimde araya açıklık koymaya özen göstermek gibi öğeler içerir.” (Suzuki, 1997: 133) Çay töreni, çiçek düzenlemesinde yada günlük başka işlerin seçkin bir biçimde yapılması, ruhun bütün etkenlerden uzak huzur içinde olması sabidir. Wabi doğal basitlik ve dinginliği, sabi zamanın akışıyla gelen dinginliği anlatır.

Bir çizgi ya da denge ögesinin olması gerektiği yerde olmaması, eksikliği yokluğu ‘yahuku’ kişiye güzel duygular verir. Eksiklik kusur böylece bir yetkinlik ögesi olur. İşte bu eksik yada kusurlu güzelliğin yanında, doğallık, yaşlanmışlık, yalın bir doğa buğusu, varsa, Japon sanatının uzmanlarının “sabi” adını verdiği güzellik türü yaratılmış olur. (Güvenç, 2002: 200)

Bir tablonun gerçekleşme sürecinde temel çizgilerden başlayarak kompozisyonun bütünlenme aşamasına kadar dört düzeyin gelişimi söz konusudur: fırça- mürekkep, yin-yang, dağ-su, insan-gökyüzü. “...gökyüzü imgesi her zaman varolmuş, dağlar bundan dolayı belirleyici bir işlev kazanmıştır... kimi zaman mavi semayı tutan direkler olarak yorumlanır bu dağ dorukları, kimi zaman da göğe değin güçlere ulaşmak için ayrıcalıklı yerler...” (Geoffroy-Bcpheiker, 2004: 30) Her düzeyde bir kavram devreye girer, boşluk. (Cheng, 2006: 104) En basit tanımıyla, doluluk resmedilen elemanlar, boşluk nesnelere saran uzamdır. (a.g.e.:123)

“Ancak boşluk kavramıyla gerçek bir bütünlüğe varılabilir... Nerdeyse gerçek Boşluk, Dolu olanlardan daha fazla ve bütünüyle kullanıma açık olan alandır. Zira duman sis bulutlar ve görünmez esin kaynaklarına özgü formlar gibi elemanlar, bu alanlar içinde değerlendirilir. Gizemli değişim süreci içinde, bunları o anlara taşıyarak olumlu sonuç alınabilir. Uzamın yoğunluğu azaltılmadan, organik bir yapıda olduğu gibi her şeyin belli olduğu bir bütünlük sağlar tabloya bu alanlar. Dolu içindeki dış elemanlar, hiçbir zaman boşluğu yansıtmazlar, daha az engellerler doluluğu. Nitelikli sanat, Dolu alanların içinde Boş alanlar da bulunabilen sanattır.” (Cheng, 2006: 133)

V. yüzyıl eleştirmenlerinden Hsieh Ho, kendinden sonra gelecek ressamları etkileyecek, Çin resim sanatının en önemli altı prensibini ortaya koymuştur:

- *Ruh uyumuyla yaratım
- *Fırçanın kullanımındaki yapısal metot
- *Portre formunda nesneye bağlılık
- *Renklerin uygulanmasında var olan yerleşmiş kurallar
- *Öğelerin yerleştirilmesinde düzgün planlama
- *Kadim modellerin aktarımı (Capon, 1989)

Doğa ana çıkış noktası ve ulaşılan sondur. Çizimlerde doğaya sadık kalmaya önem verirler. Güzel buldukları ne varsa doğa'yla ilgilidir: çiçek, manzara, insan... Bu duyarlık, Japon sanatının ana ilkelerini belirler: 'doğa gibi sessiz ve yorulmaz bir anlatım süreci; sonra, tüm çevresiyle sürekli bir birlik ve bütünlüğe ulaşma çabası.' (Güvenç, 2002: 165)

2.4 Çin ve Japon Felsefesi

Din, yüzyıllar boyunca yalnızca manevi yaşamı etkilemekle kalmamış, sanatsal anlatım yöntemlerini de biçimlendirmiştir. Hem Hıristiyan hem klasik geleneklerle şekillenen Batı sanatında olduğu kadar Budist sanatta da bu etki görülür. “Çin sanatında Budizm’in etkisiyle, rahiplerin ve çilekeşlerin heykelleri yapıldı. Budizm yalnızca yeni konular esinleterek etkilemedi, yeni bir yaklaşım da getirdi. Böylece resim sanatı ve sanatçısı ilk kez saygıyla karşılandı. Kendilerini dine adanmış sanatçılar, belirli bir dersi öğretme ya da sadece süsleme amacıyla değil, derin düşünme için malzeme sağlama amacıyla suların ve dağların resimlerini yapmaya başladılar. XII. ve XIII. Yüzyılların en üstün manzara resimlerinin ardındaki amaç budur.” (Gombrich, 2002: 150) Batıya baktığımızda modern insanın bu ruhsal huzurdan gün geçtikçe koptuğu görülür. 19. yüzyılda dine karşı eğilimde hareketlenme başlar. Erich Fromm modern insanın içinde bulunduğu durumu şöyle açıklıyor:

Batı kültürünün kökleri eski Yunan ve Musevi kültüründedir. Bu her iki kültürde de amaç insanı mükemmelleştirmektir. Günümüzün insanına gelince, insanın mükemmelliği yerine maddesel şeylerin mükemmelliği, bunların nasıl daha mükemmel yapılabileceği konusundaki bilgiler başlıca ilgisini oluşturuyor. Batı insanı duygulanmak yeteneğini tıpkı bir içe kapanık ruh hastasında olduğu gibi yitirmiştir. Bu nedenle kuşkuyla, ruhsal yıkıntıdan ve tasadan kendini kurtaramıyor. (Fromm, 1997: 17)

Freud’a göre dinlerin gerçek hedeflerinden vazgeçilmesi; Tanrı düşüncesinin kökünde yatan, insan varlığının çaresizlikten kurtulmak için inandığı kurtarıcı baba kavramından vazgeçilmesidir. (Fromm, 1997: 19)

Batı geleneği özünde ikicidir. “Musevilerden, hiçbir haklı nedene dayanmadan, durmadan kusur bulan bir vicdanı; Yunanlılardan, son derece bölücü, akılcı bir zihni kalıt olarak almış bulunuyoruz.” (<http://hasanilgin.blogcu.com>) Tanrı ile yarattıkları, ruhla madde, akıl dünyasıyla duygu dünyası arasında bir ikilik vardır. Yunanlılar akılcılığı insanın erişmesi gereken bir hedef olarak ortaya koydular. “Tüm

rasyonel felsefeler kaçınılmaz olarak agnostisizm* ile sonuçlanırlar... Sezgidenden esin alarak yola çıkan akılcı filozof sezgiye hemen sırtını döner ...” (Störig, 2000: 118-119) Doğulular ise akılı insanın niteliklerinden yalnızca biri olarak gördüler ve sezgiyi her zaman ‘aklavurma’ dan üstün tuttular. İnsanı bütünsel algıladılar, akılla duygu, ahlaklılıkla doğallık arasında kişiliğin merkezini sezgiyle buldular.

Sezgi, duygulanım, içgörü, bir görüş açısı oluşturma ya da nasıl davranacağına karar verme sürecinde, tıpkı bir tablo yaparken, bir şarkı yazarken, çiçek dolu bir vazoyu düzenlerken olduğu gibi, aklın eşit ortaklıkları olarak görülürler. Batılı etkililiğin (ya da etkinliğin) aksine onlar edilgenliği savunur. Olmak, yapmaktan ve sahip olmaktan ölçülemeyecek oranda daha önemlidir. Onlar, Batı'nın yakın zamana kadar genel olarak gözden kaçırdığı, hayatın temel bir çelişmesine vurgu yaparlar: Yang ve Yin, eril ve dişil, etkin ve edilgen, hâkim ve boyun eğmiş. Bunlar ahenk içinde olmadıkça, hayatın çarpıklaşacağına ve başarısız kalacağına inanılır. (Ray Billington, <http://uk.geocities.com>)

Özü görmek anlamına gelen ‘satori’, Zen yaşantısıdır. Satoride asıl niteliği görmek, algılamak batıda algılanan bilişten farklı olarak özel bir dikkate gereksinmez. Hui k’e satorisini şöyle açıklar; “tümüyle her şeyin silinip yok olması gibi bir şey değildi. En yeterli en uygun türden bir bilişti. Yalnız bu bilişin sözcüklere konup açıklanması olanağı yok.”(Suzuki, 1997: 102) Satori mantıksal kavrayışın tam zıttı olan sezgi yoluyla kesin bilgiye götüren bir algılama yoludur.

Kant’tan bu yana bilim, Batılı insana akla vurmanın aşılma sınırlarını gösterdi. Heidegger’in öğretisi zihnin akıl ve duygu diye ikiye bölünmesinin insanı kendi varlığından ayrı düşürdüğü konusunda Zen’le benzeşir. Heidegger’e göre yanılğı, gerçeği akılla aynı yerde aramaktan yani Platon’dan başlar. Doğanın zorla ele geçirilmesi insanı varlığına yabancılaştırmış, Nietzsche’nin düşüncesiyle ‘güçlülük istencinin’ egemenliği altına sokmuştur. (a.g.e.:29)

Modern insan bu noktada geleneksel batı sanatından kopup, insanın varoluş sorununa batı dinlerindeki benzer fakat Tanrı kavramını barındırmayan, dolayısıyla batının akılcılığına ters düşmeyen doğu felsefesine çevirdi. (a.g.e.:21)

* agnostisizm: gerçekte hiçbir şeyin bilinemeyeceği

Budizm insana ‘en yüce gerçeğe çıkan yolu’ gösteriyordu. İnsan, ancak kendi iç yolculuğuyla, kendini kurtararak bu gerçeğe erecekti. (Störig, 2000: 81)

Bizim dışımızdaki bir kimsenin bizi mutluluğa ya da mutsuzluğa eriştireceğini sanmak budalalıktır... bir kişi, kendi kendine ışık olur, kendi özünden başka yerde sığınak, dayanak aramazsa ve gerçeğe yönelerek kendisinden başka kimseye tutunmaz, yaslanmazsa –en yüce gerçeğe çıkan yolu bulur. (a.g.e.:81)

Budizm, “ölümü anlamının ve bununla başa çıkmanın bir yoludur.” (Eberhard, 2000:69) Budizm inancının temelini “Dört Yüce Gerçek” oluşturur.

- Yaşam acıdır.
- Acıların kaynağı doyumsuz istekler, tutkulardır.
- Tutkulara bağımlılıktan kurtulan kişi kurtulur, ölüm doğum döngüsünün dışına çıkar.
- Kurtuluşa götüren yol ise ‘Sekiz Basamaklı Yüce Yol’dur; doğru inanmak, doğru düşünmek, doğru konuşmak, doğru davranmak, doğru yaşamak, doğru yönelmek, doğru kavramak, doğru erişmek. (Störig, 2000: 68)

Her türlü tutkudan arınan ve ölüm doğum döngüsünün dışına çıkan kişi kurtulur ve Nirvana’ya ‘hiç’liğe ulaşır. Budizm inancına göre varoluş, cansız dharma’lardan meydana gelmiş bir görüntüdür. Dharma’lar, geçicidir, olur ve yok olur. Gerçek olan tek şey içinde yaşanılan *şu an*’dır ki işte evren yinelenen anlar ve ‘geçiciliğin sürekliliği’ dir. Tözel bir nitelik, kalıcı bir benliğimiz olmadığı gibi, geçmişimiz, Tanrı ya da ölümsüz bir varlık da yoktur. Neden sonuç ilişkisine dayalı olarak ortaya çıkan dharmalar dünyadaki olayları olduğu kadar davranışlarımızı da düzenler, erdemli bir toplum düzeninin temelini oluştururlar. Budizm bu anlayışla Konfüçyanizmin tersine geçmişi ve geleneği önemsememiştir. (Güngören,2000: 72-73-74)

Rasyonalist ve politik bir felsefe geliştiren Konfüçyüs, geleneğe bağlılığın bireyin görevini özümsemesi için koşul olduğunu savunur. Katı kalıpların doğruluğuna içgüdülerin güvenilirliğini yeğ tutsa da tutucu bir dindir. Bireyin görevini toplum yapısında sahip olduğu konumu belirler. Sanata yüklediği ödev,

devlete yarar sağlama etrafında toplanır. Felsefesinin etkisiyle eski önemli kişilerin ve olayların resimleri yapılmıştır.

Budizm felsefesinde hakim tavır, dünyevi nimetlere sırtını dönmüş çileci bir hayat değil, nefis terbiyesine dayalı orta yol, sıradan bir hayattır. Zen Budizmi’de benzer olarak Zen yaşantısının günlük yaşama yansıtılmasını savunur; “yürümek, durmak, oturmak, yatmak, işte yüce öğretisi bu!” (Störig, 2000: 93)

David Hume ve Nietzsche gibi deneyci felsefeciler zihinsel töz konusuna benzer eleştiriler getirmiştir. Alman filozofları Friedrich Nietzsche ve Budizm üzerine bilgisi ilham kaynağı olan Arthur Schopenhauer'un şekillendirmesiyle romantik dönemde Avrupa için yeni bir ilgi alanı oluşmuştur. Budizm’in Nirvana’ya giden yol olarak gösterdiği arzu ve isteklerimizden arınma, Schopenhauer öğretisinde karamsar bir bakışla yaşama isteğini söndürme olarak biçimlenir.

Schopenhauer, buddha hayatın sefaletini ve varlığın boşluğunu başlangıç noktası olarak aldı: Her şey aptalca kör ve doymak bilmez bir yaşama ihtiyacıyla kuşatılmıştır. İşte varlığımız bu yüzden endişe ve ıstırap doludur. Hoşnutsuzluk ve acı temel deneyimlerdir; arzu ebedi hayata duyulan iştihak bir anlık söndüğünde ortaya çıkan bir yanılısamadan ibarettir. Hayatın acısından kurtuluş yalnızca yaşama arzusunu inkar etmekle mümkün olur. (<http://www.subjektif.com/felsefe/budist>)

Öğrencisi Nietzsche’ye göre ise Budizm’in ideali, insanı ‘iyi’ ve ‘kötü’den ayırmaktır –bu Budizm’in acıya karşı mücadeleye en temel katkısıdır. Zen Budizm’inin benliksizliği Nietzsche’nin nihilizminden farklı olmakla birlikte, Nietzsche felsefesinde Budizm, Platoncu metafizik ve Hıristiyanlıkla olan mücadelede müttefiklerdir: ‘Çarmıha gerilene karşı Buddha’. (Skirbekk ve Gilje, 2006: 45)

Tolstoy sanatta, Budizm ve mistik felsefenin gündeme gelmesini, Aristo’nun “iyi sanat” felsefesini anlayamamış olmasıyla yanlış bir yola giren Yunanlılardan kaynaklandığını savunur. (Tolstoy, 2004:117) William Barrett, Avrupa sanatı’nın ayrı bir felsefe olduğu dolayısıyla Batı’da bu felsefenin

yaygınlaşamayacağı düşüncesini savunan Tolstoy'dan farklı yaklaşmıştır. Zen Budizm'ine duyulan ilginin boş bir egzotik heves olarak damgalanmaması gerektiğini savunur. Suzuki, Zen'i; 'insanın kendi iç varlığını, iç yapısının derinliğini görebilme sanatı, bağımlılıktan özgürlüğe götüren yol' olarak tanımlamıştır. (Suzuki, 1997: 35)

Bütün dinler ortak bir amaç için Tao gibi, Nirvana gibi, Aydınlanma gibi, İyilik gibi, Tanrı gibi simgeler ortaya koymuştur. (Fromm, 1997: 40) Budizm, Taoculuk ve bunlardan beslenerek gelişen Zen Budizmi, bu dinlerin temel görüşlerini benimsemiştir. Doğu dinleri, 'tanrı'nın yerine 'doğa'yı koymuştur. Taoistlerin ve Konfüçyüsçülerin her ikisi de insan doğasına karşı saygılı bir güvenme tutumuna sahiptir; Hıristiyanlığın doğuştan günah kavramı onların düşüncelerinde yer almaz. (Ray Billington, <http://uk.geocities.com>) Çin sanatının asıl desteği olan Taocu felsefenin doğaya yaklaşımları açıklık ve eylemsizlik gibi 'dişil' değerleri yüceltir, 'doğa'yı anlamayı, sömürmeye tercih ederler. Taoizm'de mutlak değerler yoktur; Taoistler için yaşama sanatı basitlikte, ısrarcı olmamakta ve yaratıcı davranışta bulunur. Lao Tzu'nun evrensel adalete dair görüşü erken Yunan felsefesiyle açık bir paralellik gösterir. Heraklit'e benzer bir şekilde varlığımızda temel bir adalet sistemi olduğuna inanır. Pragmatik eğilimli Konfüçyen eğitim geleneğine karşı çıkmış, çok bilginin insanın ruhunu yoldan çıkaracağını söylediği rivayet edilmiştir.

Doğu ve Batı'nın dünya hakkındaki fikirleri geleneksel olarak birbirinden farklıdır ve hislerini farklı yollarla ifade etmişlerdir. Batı sanatında insan merkezdedir, çünkü o tanrının yarattığı en yüce şeydir. Doğu sanatında batının insan çıkışlı idealizmi yerine toplumun bir parçası olan, bambuyla, dağla, suyla özdeşleşmiş insanı görürüz. Doğu sanatında manzara, portreye yeğlenir. Toplumsal düşünceler batıdaki gibi girift bir zihinsel meydan okuma içinde ifade edilmez, alıcının anlayabileceği biçimde ve spontanlığı içinde sezdirilmeye çalışılır.

Temeli mistik panteizm olan Tao'ya göre çocuksu olma yapmacıksız sadelik bilginin olduğu kadar sanatçının da amacı olmalıdır. "Te" doğal olarak

kendiliğinden, içten yaratıcılık yeteneğidir. Düşünce alanının zihnin kendiliğindenliğini bozduğu düşünülür. Sanatçı “te” den yoksunsa teknik öğretinin güçlüğüne bakılmaksızın sanatı değersiz sayılıyor. Rollo May’e göre “bireyin gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizil güçleri” (May, 2001: 75) Schopenhauer'e göre “her şeyin başlangıçtaki ve doğal durumu” olan bilinçdışılık içimizdeki gerçeklik, bilincimiz tarafından bastırılır. Fakat, bastırılan bu bilinçdışı gerçekler (istenç) özellikle sanat yoluyla, kavramsallaştırılmadan, sözcüklerle kısıtlanmadan, yeterli oranda dışa vurulabilir. Budizm öğretisinde benliğin yok sayılması, Taoizmde olduğu gibi, bilinçdışını öne çıkarıyor. Ruh-benlik düşüncesinden sıyrılarak, bilinçdışının özgür kalacağını, yaratıcılığa kavuşacağını savunur.

Batılı sanatçı, doğaya biçimin tasviri için yönelmişken, Uzak Doğu da sanatın işlevi temelde farklılık gösterir. Sanatçı doğada vakit geçirir, manzaranın ruhunu özümser, bunların ardından atölyesinde edindiği izlenimleri, ruhandan geçirir, arılaştırır ve transfer eder. Batı, gerçekliğe belirli parçalar aracılığıyla yaklaşırken Uzak Doğu için bir balık, taş ya da bambu tümün sembolüdür. Zen ustaları, içeriği biçime feda etmekten kaçınmıştır. Biçim ‘doğa’ nın özüne, gerçekliğine varmakta araç olarak görülür. Dolayısıyla eserin değerini biçimin seyircide yarattığı duyusal etki belirlemez. Batıda algılandığı şekilde konunun yalnızca biçim aracı olarak görülmesi ruhsal ve ahlaki bütünlükteki eksikliğin kanıtı olarak görülür. Sanatın değeri biz insanlığa neler verebileceğine göre kategorize edilmiştir. “Sanatın hizmet ettiği üç ana işlev, üç kategoriden birinin içerisinde ele alınır: Duygusal İfade, Fikirlerin Aktarımı veya Eğlence- ve bazı sanat türleri bu üçünü birden aynı anda tatmin edebilir.” (Juniper, 2003: 94) Zen ruhbanları sanatı yaşamdan anladıklarını aktarmak için kullanırken, mizah, hiciv ve güzelliği eklemişlerdir. Batı sanatını kendi içinde ‘toplum için’ ve ‘sanat için’ kutuplaşırken, Zen felsefesi, gündelik yaşamda kendini ifade etme amacıyla yapılan her hareketin sanat olduğunu savunur.

Sanat, görev ister yeri cilalamak, çakılı tırmıklamak yada sebze kesmek olsun, elimizdeki görev üzerine bir zihin odaklanmasının sonucudur. Zihnin şu anda ve burada olanı verimli kılmasını sağlayarak

günlük aktiviteler derin anlamlar kazanabilir ve Zen’de bunlar zihnin gelişmesi açısından anahtar olarak görülür. (a.g.e.: 91)

Hıristiyan sanatında Tanrı’ya ait şeyler hakkında hiciv yapmanın cezası ölümlerle sonuçlanabilmişken, Zen ruhbanları hiçbir şeyin kutsal olmadığı anlayışıyla buda çalışmalarına mizahi bir bakış açısı getirmiştir. Sanat, ilmi başkalarına aktarmayı sağladığı için değerlidir.

Çin-Japon sanatı, yeniliğe ve yaratıcılığa bakışı, sembolleri tekrar düzenlemenin ötesine geçmektir. Yaratıcılık, ikiliğin sınırlarını aşma, dünyayı olduğu gibi algılayabilmeyeyle gerçekleşecektir. Sanatçının başarılı olması bilinçli çabayı ve düşünceyi, yaşamı yönlendiren ama görülmeyen sezgisel olarak bilinen güçlere terk etmesiyle mümkündür.

Christian Wolff, Diderot, Voltaire ve Goethe Çin felsefesine hayranlık duymuştur. Alman filozof Leibniz, içinde bulunulan ahlaki çöküş ortamının Çin yaşamıyla giderilebileceğini savunmuş, Çin halkını batı halkından üstün tutmuştur. Voltaire Çin’in bu güne değin görülmüş en üstün düzeni kuran millet olduğu savunur. Graf Herrmann Keyserling’in yargısı şöyledir: “Bugüne dek, doğallıktan uzaklaşmayan en yetkin insanı, Çin doğurmuştur. Çağdaş Batı, bir ‘yapma etme’ kültürü yaratmışsa, Eski Çin de bugüne dek bilinen en yüksek ‘olma’ kültürünü yaratmıştır.” (Störig, 2000: 177)

Akla vurmanın sınırlarındaki batı insanı kendini çelişkilerden kurtaramamış, “zihni yok sayma” gibi önerilerle Zen’e yaklaşmıştır. Heidegger, Jung, Goethe, Christian Wolff ve birçok Batılı düşünürün önerileri gösteriyor ki Doğu felsefesi Tolstoy’un savunduğu gibi içi boş, geçici bir heves değildir. Batılı sanatçı kişisel ilgileri doğrultusunda sanata biçimsel bir dil kazandırırken, Çin-Japon resimlerinin hangi öğelerinden etkilenmiş, içinde bulunduğu çatışmadan çıkış yolu olarak da Çin-Japon sanatını meydana getiren dini doktrinlerle bütünleştirdiği bir etkilenme yaşamış mıdır? Tezin bir sonraki bölümünde bu soruya karşılık aranmaya çalışılacak.

III. BÖLÜM

ÇİN - JAPON RESMİ VE XIX. YÜZYIL

3.1 Japonizmin Yaratılışı

Ortasında ölü çiçekler olan, kademe kademe renk çeşitleriyle yaratılan bir armoniye değil, ham renklerin zıtlığıyla oluşturulmuş başarılı bir kumaşa aniden heyecan duyan, sanat konusunda Yunan simetrisinin kölesi olan Japon halkı tarafından bu devrimin getirilmesi tuhaf.

Edmond de Goncourt, 1877 (Lambourne, 2005: 32)

Delacroix'nın ardından batı sanatının kendini tabulardan kurtaracak kaynak olarak algıladığı gelenekler arasında en ilginç örneklerden biri kuşkusuz Batı üzerindeki etkisi Japonizm terimiyle tarif edilen Japon kültürü ve sanatıdır. Avrupa sanatında var olmayan çeşitlilik sebebiyle; Japon görsel sanatları büyük bir şevkle emilmiş ve bu hareketin karmaşık sonuçları batı'nın tüm ülkelerinde incelenmiştir. Tarihçi Gabriel P. Weisberg'e göre Japonizm, "Doğu-Batı Rönesansı... klasik keşiflerin heyecanının taklidi teşvik ettiği Rönesans zamanındaki kültürel yayılımın bir çeşidi olarak görülebilir." (Chiba, 1998:1) Japonizmin gelişim süreci hakkında genel kanı, Bu Uzak Doğu ülkesi ile Batı arasında imzalanan ticari anlaşmalarla, dönemin ambalaj kağıtları Japon estamplarını ve nesnelere keşfeden birkaç diplomat*, sanatçı, ve sanat koleksiyoncusu tarafından başlatıldığıdır. İngiltere'de Japon sanatının önemli öğrencilerinden olan aynı zamanda orta çağa hayranlık duyan sanatçı Walter Crone şu cümleleri yazmıştır:

Hiç şüphe yok ki; Japon limanlarının Batı ticaretine açılmasının... Avrupa ve Amerika sanatlarına çok büyük etkisi olmuştur. Bağımsız ve biçimsiz doğalcılığın etkisi altındaki, her türlü dekoratif tarzda son derece yetenekli olan sanatçı ve zanaatçılarla birlikte Orta Çağ'da Avrupa ülkesi

* Japon sanatını kişisel ilgileri yada diplomatik görevleri vasıtasıyla keşfeden batılı yazarlar 'Japanophiles'leri oluşturur: Sir Edwin Arnold, Sir Rutharfard Alcock, A.B. Mitford, Lafcodro Hearn gibi.

konumunda yer alan Japonya, mimari hariç, sanatı ve el sanatlarını fazlasıyla önemseyen bir ülkeydi ve hala öyle bir ülkedir. En azından burada; geleneklerin ve zanaatın kırılmadığı, sonucunun etkileyici bir çeşitlilik, akılcılık, doğal güçle dolu olduğu insanlara ait, yaşayan bir sanat vardı. Hayret edilen ise; Batı sanatının sanatçıları fırtınaya alması ve etkilerinin hala ortada olmasıdır. (Wichman, 2001: 8)

Japonya hakkında ilk eserler, hem Çin'i hem de Japonya'yı ziyaret etmiş diplomatlar tarafından yazılmıştır. Rutherford Alcock, uzun yıllar Japonya'da yaşamış, Japon sanatının Batı'ya tanıtılmasında öncü bir rol oynamıştır. O, Japon ahşap baskılarının tiplerini inceleyip bunların ikonografik ve sanatsal özellikleri hakkında yazı yazan ilk kişidir. Rutherford Alcock sözlerinde Japon sanatında doğaya dair var olan sevgiye ve objelerin sürekli değişkenlik gösteren hallerine işaret etmiştir: “tek tip ve tekrarcı olmayan bir doğa, ki bu doğadan ders alınmasına yol açar ve bu da Japon sanatında Avrupa sanatında var olmayan bir çeşitliliğe sebep teşkil eder.” (Mabuchi, <http://www.ganesh-publushing.com>)

Sayısız Japon eserine şahitlik etmiş olanların yanında, Japonya'da hiç bulunmamış birçok kişi de bu konuda yazmaya devam etmiştir. Amerikalı eleştirmen James Jackson Jarves'ın Japonya ile birinci elden hiçbir ilişkisi olmadığı hale konu ile ilgili önemli ve farklı bir bakış açısı olduğu söylenebilir. ‘Glimpse at the Art of Japan’da (1876), Japon sanatının doğayı panteistik bir şekilde ele almasına ek olarak, ki bu noktada tarıma dayalı bir hayat yaşayan nüfusun yoğunluğunun önemini belirterek, Batı etkisinden uzak bu insanların doğa ile uyum içinde yaşamalarını takdir eder. Bu bakış açısı batıda sık rastlanır bir görüştür ve dönemin baskın “medeni”-“primitif”, “insan elinden çıkmış”-“doğal” tartışmalarının formülasyonuna dayalı kuramlara dayanır. Bu nokta ressam John La Farge tarafından da paylaşılmış ve kendisinin doğada var olduğuna inandığı dinsel sistemi keşif çalışmasında Jarves'dan çok etkilendiği görülmüştür. (a.g.e.)

Christopher Dresser, daha önceki yazarlar tarafından gerekli ilgiye nail olamamış Japon mimarisini Batı'ya tanıtmıştır. William Anderson; Katsukawa'ları “güçlü”, Kiyonaga'yı “zarif” ve Utomaro'yu “zarif” ama “müsrif” olarak değerlendirmiştir. Basitliğe ve güce olan vurgusu, Fransızlar tarafından ziyadesiyle

vurgulanan rokoko eserlere bir tavır olarak da algılanabilir. Ayrıca tarzlara olan yaklaşımının tamamen kronolojik bir etki taşıdığı söylenebilir. (a.g.e)

1856'da seramik alanında çalışan tasarımcı-grafik sanatçısı Felix Bracquemond'un, Delatre'nin atölyesinde Hokusai resimlerinden sonra gravürlerle ilgili küçük bir kitap bulması milat kabul edilir, ilerleyen zamanlarda Japonlar'ın efsanelerine, alışkanlıklarına odaklanmış Manga'nın (bkz. Resim 25) keşfiyle etki devam etmiştir. Deck'in evinde düzenlenen haftalık toplantılar; Japonizmin gelişmesini hızlandıran, sanatsal bir değişime sebep olmuştur. Paris'te bu meydan okuyuşa yanıt verenler arasında yazarlar; Edmond de Goncourt ve Emile Zola, Gut de Maupassant ve Pierre Loti sanat eleştirmenleri; Philippe Burty ve Theodore Duret ve ressamlar; James Mc Neill Whistler, Claude Monet, Edouard Manet ve Edgar Degas vardır. Aslında, ilk başlarda Japonya etkisi, Amerika ve Londra'da daha güçlüdür.



Resim 25: Hokusai, "Manga", 1816

Japonya'nın kapılarını açan Commodore Perry'nin gönderilme hikayesi Washington ve Londra'da 1856'da yayımlandığında derin bir izlenim yaratmıştır. O yılın Aralık ayının on üçünde The Illustrated London News, Japon resimleri üzerine bir makale yayımlamış ve üç hafta sonra da bir Japon efsanesi olan The Folding Screen'in, Japon estamplarının geniş resimli kopyalarıyla bir çevirisi yayımlanmıştır. (Sullivan, 1997: 211)

İlk Japon estampları sergisinin de 1862’de Londra’da sunulmuş olmasına rağmen –sergi Avrupa’da o zamana değin görülmuş en geniş Japon Sanatı sergisidir ve Japon modasının oluşumuna büyük ölçüde katkıda bulunmuştur- Amerika ve İngiltere’de yaratılan atmosfer kısa sürede etkisini yitirdi. Japon sanatı, Amerika’da John La Farge, İngiltere’de Whistler dışında, çoğunlukla Parisli ressam tarafından çalışılmıştır.

Sanat eserleri sadece resimlerden değil yazılı metinlerden de etkilenmiştir. 1867’de Japonistlerin en önemli taraftarları Goncourt kardeşler bir roman yayımlamıştır, Manette Salomon. Kitaptaki bir bölümde kahramanın Doğu’ya özgü hayallerine yer verilir ki bu hayallere sonraları Vincent Van Gogh ve Gauguin ortak olmuş, Fransa’nın güneyine, Japon temalarını araştırmaya sürüklenmişlerdir. “Doğunun renkleriyle birlikte fildişi rengi minder gibi sayfalar... mor, lacivert, zümrüt yeşiliyle parlayan... ve Japon resimlerinin bu albümlerinden, ona sihirli kasabada bir gün görünmeye başladı, bir gün ki gölgesiz, bir gün ki apaydınlık.” (Lambourne, 2005: 32)

Kardeşi Jules’in ölümünü ardından Edmond, 1851 başlamış oldukları Journal’ı tamamlamıştır. Goncourt’ların, Japon sanatını 1860’larda keşfettiklerini iddia ettikleri Journal, çoğunlukla emppresyonistlerin sanatında güçlü bir etkisi olan Japonizmin gelişmesine referans olmuştur. ‘Japonisme’ adlı eserinde Lionel Lambourne, ‘Journal’dan yaptığı alıntılar, Japon sanatı ve Rodin eserleri arasında dolaysız bir bağlantı kurmamıza ziyadesiyle yardım ediyor.

Rodin, erotik öğeler içeren Japon eserlerimi görmek için deliriyordu ve kadınların öne eğik başı, boyunlarının kırık çizgisi, kollarının esneklik barındırmayan açılımları, ayaklarının asimetrisi ve zevk sebebiyle geçirdikleri spazmlar içinde erimiş ve birbirine kenetlenmiş vücutlara hayranlık duyuyordu. (Tanabe, www.washingtonpost.com)

Goncourt’un, koleksiyonundaki bir çok eserin dönemin önemli sanatçıları ve yazarları tarafından görülmesini sağlayarak Japon sanatının yükselmesine ne denli etkili olduğunu aşıkardır. Zacharie Astroc’un “Yükselen Güneşin İmparatorluğu” üzerine yazdığı makaleler, Pierre Loti’nin Madame Chrysatheme kitabı -ki en başta

Van Gogh'un Japonya hakkındaki doğru yanlış çoğu fikri edinmesinde etkili olmuştur. 1880'lere gelirken Ernest Chesneau, Paris'i saran Uzak Doğu işgalini "Japon in Paris" adlı bir makalesinde paylaşmıştı. "Bir kimsenin düzenin güzelliğinden, şekildeki beceriden, renk değerlerinin zenginliğinden ve orijinalliğinden etkilenmesi kaçınılmazdı, aynı zamanda verilen mesajın basitliği değişik sonuçların çıkmasına yol açmıştır." (Walter ve Metzger, 2001:283)

1860'lardan 1890'lara, "things japanese" (Japon eşyaları) için duyulan istek Avrupa ve Amerika'da artmakla birlikte ressam ve yazarların tavrı belirsizdir. Bir taraftan Ukiyo-e'nin egzotik ve geçek dışı olduğunu hissetmişler, diğer bir taraftan da Ukiyo-e'in gücünü yeni yeni ortaya çıkan parçalardan, konularını Tökyö diye adlandırılan sokaklardan, çay dükkanlarından ve hızla genişleyen Edo'nun genelevlerinden alan demokratik bir gelenek olduğunu fark etmişlerdi. (Sullivan, 1997: 213) Emile Zola, Japonizmin geçici bir arzu olduğuna inananlardandır.

Bizim onlara kıyasla 'siyah' olan resmimiz Japon ressamlarının sulu boyalarla ortaya koyduğu eserlerin inanılmaz ufukları ve titreşen noktaları karşısında şaşkına uğramış... eserlerdeki etkinin yoğunluğu amaçların olabildiğince basit olması genç sanatçılarımızı derinden sarsmış, onları hava ve ışığın iç içe geçtiği bu tarza itmiştir... Ancak eklemeliyim ki, her ne kadar Japonizmin etkisi geleneklerden uzaklaşmamıza yardım etmiş, doğanın muhteşem neşesini anlamamızı sağlamış olsa da ırkımıza ve araçlarımıza uymamasından kaynaklı bir sınırlamaya tabii olan ve maalesef ki moda haline gelmiş bir akımdan başka bir şekilde son bulamaz...yaradılışımıza alabildiğince ters olan bu naif basitleştirmeyi, renklerin sıradanlığını kabul etmemiz söz konusu değildir. (Tanabe, www.washingtonpost.com)

Japon sanatı hayranları, ahşap blokların üzerine yapılan Ukiyo-e 'akan dünya' eserlerine baktıklarında gördükleri: perspektifin yokluğu, konunun dekoratifleştirilmiş olması, kompozisyonun parçalanması, form ve renk değerlerinin zenginliği, istisnalar dışında gölgenin olmayışı, boş alan, kompozisyonun odak noktasının merkezden uzak oluşu, aynı zamanda sadeliğin salt anlatımıdır. Ukiyo-e resimlerinde sıklıkla karşılaşılan kompozisyon düzenlemelerinden biri de tesadüfi kesik görüntülerdir. Figürlerin tamamen görülmediği ızgara perdelerle oluşturulan resim, geleneksel perspektif anlayışıyla bağdaşmaz. Bunlar ele alındığında Japonizmin, 19 yy. sanat okullarının savunduklarını baltaladığı görülür. "Hokusai

Fujiyama dağını, çıkık iskelesinin ardından rasgele görüldüğü biçimde betimliyor; Utomaro, resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görünmeyen figürler yapmaktan çekinmiyordu” (Gombrich, 2002: 525) Gombrich, Avrupa resminin temel kurallarının parçalanışını karşısında etkilenen empresyonistlerin, figürlerin resimlerde kesilerek gösterilmesiyle, bilgiyi görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesinin keşfedildiğini belirtmiştir. (a.g.e.:526)

Emile Zola'nın önemsemediği naiflik ve basitlik, aslında dönem içersinde geleneksel batı düşüncesine, akademik kurallara isyan etmiş ressamlar için aranılan hammaddelerdi. 1851'deki Victorian eserlerinin sergilendiği ve öncesinde çok şişirilen sergi, detaycılığı ve bir noktada sanatsal şımarıklığı ile eleştirilere hedef olmuş, dönemin sanatsal çevresinde tepki olarak Japonizmin yükselmesini sağlamıştır. (www.katsclass.com)

1872 de koleksiyoncu ve yazar Philippe Burty, La Renaissance Litteraire et Artistique de yazdığı birkaç makalede “japonizm” terimini ilk kez kullanmaya başladığında amacı, Japon sanatından sanatsal, tarihsel ve etnografik alıntılarla yeni bir sanat alanı oluşturmaktır. İki buçuk yüzyıllık bir izolasyonun ardından uzak ve egzotik Japonya ve kısa zamanda moda olan “japonizm” sanatın tüm bölümlerinde estetik meselelere ilham kaynağı olmuştur. 1867 Paris Dünya Fuarında sonra bir Japonya “patlaması” yaşanmıştır. Bu sergiye müteakiben Hokusai en çok adı geçen Japon ressamıdır. 1872 Uluslararası Fuarı, 1873'te Viyana'da açılan uluslararası sergiler Avrupa'nın ilgisini Japon kültürü üzerine çekmiştir. 1876'daki Philadelphia, 1878 'deki Paris sergileri akabinde dünya çapındaki yayılma ile Fransızların hayallerini saran Japonizm ilgisinin en üst noktasına gelinmiştir. Bu sergiler, Japonların Avrupa'yı potansiyel bir ihraç pazarı olarak algılamasına ve toplu üretime geçmesine yol açmıştır. Bu yaklaşım, Batı pazarında nitelikten çok popülerlik gözetilen ürünlerin dolaşmasına, Japon eserlerinin satışıyla ilgilenen sanat tüccarlarının ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur.

1862'de Mme Desoye ve kocası Rue de Rivoli Uzak Doğu sanatlarının bütün türlerini barındıran dükkanları, 1826 gibi erken bir tarihte açılan 'La Porte

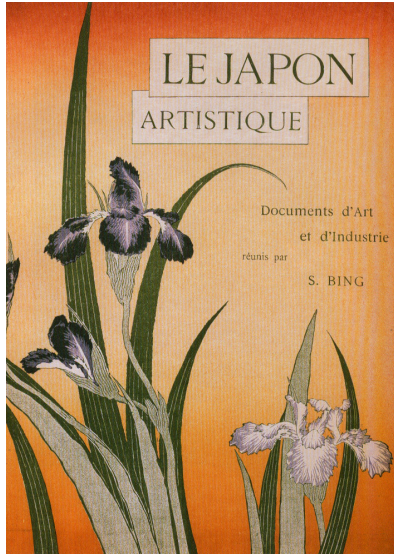
Chinoise', sanatçılar, koleksiyoncular ve modacıların ibadethanesi haline gelmiştir. "Japonlar Paris'te sanatçıların ve eleştirmenlerin etkilendiği şeyin ağaç baskı gibi mütevazı sanatları olduğunu öğrenince çok şaşırılmış olmalıdır. Çünkü bu sanat eserleri Japonya'da bir kutu şekerleme ile alınacak kadar ucuzdur." (Tanabe, www.washingtonpost.com) Empresyonistler yelpaze, estamp, porselenlerin yüzlercesine bu dükkanlardan bulmuş, bunları eserlerinde özellikle portrelerinde aksesuar olarak kullanmıştır. Zengin koleksiyoncular Japon sanatının hoş, kaliteli örneklerini toplarken eşleri kimono giyip çay partileri düzenlemiştir. "1867'de Societe Japonaise du Jing... kurumu üyesi ressam, koleksiyoncular, eleştirmenler her ay çubuklarla yenen bir akşam yemeği düzenlerdi ve her birinin de sahte Japon tavırlarıyla Bracquemond tarafından dizayn edilmiş menü kartları olurdu." (Sullivan, 1997:212) Japon sanatının orta sınıf ilgilileri meraklarını şemsiye, lamba, yelpaze, kukla ve evlerini süslemek için oyuncak bebek gibi ıvır zıvır şeyler alarak gidermiştir. Bu dönemde, hem hoş sanat nesnelere, hem de ucuz, narin güzel şeyleri Paris'in ve diğer Avrupa şehirlerinin tüm mağazalarında bulmak çok kolaydır.

1875'te Goncourt'lar dergilerinde 'la grasse Mme Desoye'yi tanımlamış ve onu tahta oturtmuştur. Fakat, hareketlenme gelişerek devam ederken, Mme Desoye'nin dükkanının kapanması ardından, sanat tüccarları arasında komisyoncuların dostluğunu kazanmaya, sergiler organize ederek pazar ve zaman oluşturmaya ve sürdürülebilir bir ürün olarak Uzak Doğu sanatını tüm zenginlikleriyle sunmaya devam eden bir isim tahta çıkmıştır: Siegfried (Samuel) Bing.

Birçok Fransız vatandaşı gibi Fransa-Prusya savaşı sırasında sürgüne gönderildi, savaş bitip de ülkesine döndüğü zaman tüm enerjisini aile çıkarlarının ticari büyümesine harcadı ve onun merkezinde endüstri sanatları vardı. Sanatsal ticari üretimin yönleri, yeni teknolojinin dikkatli bir şekilde takibini ve açılan pazarlara kararlı bir şekilde yaklaşım Fransa dışına yani Japonya'ya açılmayı gerektiriyordu. Bing nihayetinde Japon hayal gücü ile Fransız gerçeğini birleştirerek, dekoratif bir stil yaratmanın rüyasını fark etti. (Weisberg, Becker ve Posseme, 2004: 23)

1879'da Tokyo'da bulunan Fenollosa'nın Ryuchi Toplumu 1883'te ve 1884'te Paris'teki sergiler için resimler göndermiştir, Bing bu toplumun yerel

temsilcisi olarak belirlenmiş ve kendi koleksiyonundaki resimlerle gösterilerini arttırmıştır. Japonya üzerindeki ana edebiyat akımının oluşmasında sanat eleştirmeni Theodore Duret 'in L'art Japonaise'si (1882) ve Samuel Bing'in dergisi 'Le Japon Artistique' ile birlikte 1880'li 1890'lı yıllarda başlamıştır. Burty'nin, Japon kültürü ile ilgili ilk yayınının ardından Bing, Japonizmin tüketim amaçlı egzotik geçici bir arzudan çok daha fazlası olduğunu tahmin etmiş, yalnızca Fransa'da değil, Japonizmden etkilenen hızla gelişen ve büyüyen orta sınıf insanlara sahip İngiltere ve Almanya'da da Japon sanatını, sevenlerine ulaştırmanın gerekliliğini kavramıştır. Farklı geleneklerin en iyi örneklerini sunarak, o tarihlerde Avrupa çıkmazındaki sanatı, bulunduğu seviyeden yukarı çıkarmak ve pek tabii işlerini çoğaltmak amacıyla 1888'de Fransa'da yayımlanmaya başlayan "Le Japon Artistique" (bkz. Resim 26), periyodik olarak tüm dünyadaki okurlara, Japon eserinin hem güzel, hem de iyi bir yatırım aracı olduğunu göstermiştir.



Resim 26: "Le Japon Artistique" dergisinin kapağı, 1890



Resim 27: Galeri Art Nouveau, 1895

Bing, Japon sanatının batı sanatıyla bağlantılı olduğu 'bir kan damlasının karışması gibi' iki sanatın oluşturduğu bağın çözülemeyeceğini derginin ilk sayısında yazmıştır. Le Japon Artistique' nin ilk kez piyasada görülmesinden hemen sonra Van Gogh ticaretten ziyade, sayısız Japon objesini inceleme fırsatı sunduğu için Bing'le çalışmaya başlamıştır. Dergi Almanya'da "Japonischer Formeschatz"

adıylı ilk kez basıldığında, Bing, birçok Alman işadamı ve mőzeye Japon sanatına ait parçalar satmıştır. Bing aynı zamanda İngilizce ‘Japon Sanatı’ adıyla da bir dergi űretmiřtir. Derginin basımı sırasında Japon sanatıyla ilgili başarılı bir sanat eleştirmeni olan Marcus B. Huish ile birlikteliklerini geliştirmiştir. 1880’lerin sonunda, New York bir dőkkana sahip olan Bing, Amerikalı sanat tőccarı John Getz ile ABD’de de basımı yapılan derginin çıtasını yőkseltmiřtir. Başarısı katlanarak artarken, Bing ve kendisi gibi sanat tőccarı olan Hayashi Tadaması; Hokusai, Toyokumi, Utamaro gibi ustaların eserlerini fahiş fiyatlara satması sebebiyle eleştirilerin odağı olmuştur. Orijinal olmayan eserleri sattıkları ima edilmiş, eleştirmenler, Bing’in yayımladığı makalelerin yőzeyssel, tarihi bilgiden uzak olduğunu savunmuştur.

Eleştirilerde doğruluk payı olmakla birlikte sanat dergileri, özellikle metin içeriği ve resim kalitesiyle öne çıkan La Japon Artisque , Japon estamplarını kullanan Avrupalı sanatçıların belli teknik ve konuları hızlı ve etkili őđrenmesini mőmkőn kılmıştır. Böylece sanatçılar kişisel seçimlerini yaparken, konu, teknik ve ifade metotlarında genel kurallara varmıştır. Bing, konular için doğru yazarı bulmakta ve makalelerin zamanını ayarlamakta igődősel bir başarı göstermiştir. Edmond de Goncourt ve Philippe Burty, Louis Gonse, Ary Renan, William Anderson, Alexis Felize ve oğlu Lucien dergiye yazılılarıyla katkıda bulunan gővenilir yazarlardır.

1887’de Alexandre Dumans da sőylediđi gibi artık ‘‘her řey Japon’dur’’. 1889’da Brőksel’de açılan Japon sanatı sergisi, 1890 yılında Londra’da dőzenlenen Japonizm’in tetiklendiği Hokusai sergisi, Japon sanatı pazarını genişletmek için, diğer Avrupa űlkelerine ve Amerika’ya dőzenlenen sergi gezileri; Almanya ve İngiltere’de albőmler halinde basılmış Japon motifleri; Lafcadio Hearn, Whistler’ın őđrencisi Mortimer Menpes, Ernest Fenollasa ve koleksiyoncu Emile Guimet gibi Japonya’da yaşamış kişilerin yazıları, yeni dőnyayı açığa çıkarmaya yardımcı olmuştur. (Weisberg, Becker ve Posseme, 2004: 63-68)

Bing yaşamının son yılında bile Japon sanatının en önemli tőccarı olarak, nitelikli sergiler dőzenlemeye devam etmiştir. Japonizmin geçici bir akımdan uluslar

arası bir sektör haline gelmesinin yanında, Japon sanatı ve batı iççiliğinin ev dekorasyonu için ürettiği yeni eserler yeni bir tarz doğurdu ki, Bing'in 1895'te galerisine verdiği isimle anılmaktadır: L'Art Nouveau. (bkz. Resim 27)

Japon sanatının içerdiği naiflik, Fransa'da saflığa, içtenliğe ulaşma arzusunda, doğayı "idealleştirmek" için gerçeği feda eden Raffaello ve izleyicilerine tepki olarak doğan Ön-Raffaellocular'dan, yeni konular, yeni renk dizileri arayan empresyonistlere, sembolistlere etkililiğini sürdürmüştür. Japonizm, Yunan-Roma kurallarıyla yönetilen Avrupa sanatına yeni bir anlayış getiren, 19. yy.'da oluşan yenilikçi hareketleri tetikleyen, modernizme giden yolları gösteren büyük bir güçtür. Edmond de Goncourt Japonizmi, "çağdaşlığın" önemli bir elemanı olarak tanımlar. Weisberg "Japon Etkisi"nde Japonizm için; 'Batı kültürünün alt yapısında temel elementtir' beyan eder. (Chiba, 1998:11) 1891 de Roger Marx'ın da söylediği gibi "Rönesans için klasik antikalar ne kadar önemli ise Japonya'nın da modern sanat için o kadar önemlidir." (Walter-Metzger, 2001:299)

17. ve 18. yüzyılda Çin porselenleri, seramikler, ipek dokumaları, lake işleri, bahçe düzenleme sanatı 'chinoiserie' ya da 'Çin tarzı' denilen bir ilgi yaratmıştır. "Çin tarzının en tipik özellikleri aşırı yıldız kullanımı, mavi-beyaz, asimetrik kompozisyon ve Çin kaynaklı örgelerdir." (Eczacıbaşı San Ans. Cilt I, 1997: 342) Duvar halılarında, mimaride, mobilya tasarımında da etkisini sürdüren Çin tarzı, Yeni-Klasikçilikle gücünü yitirmiştir. Japon sanatının etkisinin hızla yayılmasına zıt bir şekilde Çin bu dönemlerde zayıf, bozulmuş, Batı gücünün etkisi altında çaresiz, yabancı karşıtı görülmektedir. Avrupalılar Japon kültürü ve sanatına yönelmiş ve onları anladıklarını hissederken Çin bu ilgililiğin dışında kalmıştır.

Le Blanc de Vernet, Japon resimlerini oluşturan karakterlerin işleyişinin tamamıyla özgür, neşeli, canlıyken; Çinliler'de sanatın soğukkanlı ve kusursuzca biçimci olduğunu söylemiştir. (Sullivan, 1997: 213) Bu görüş, özgürleşme peşindeki 19. yüzyıl sanatçınının Çin sanatına duruşunu çok etkili bir şekilde ele almıştır. Yirminci yüzyıla kadar Japon sanatı bu etkililiğini sürdürmeye devam etmiştir.

3.2 Modernleşme Süreci

XIX. yüzyılda sanatta meydana gelen üslup ve konu farklılıkları bilimsel ilerlemeye bağlı sosyal değişimlerin yaşandığı XVIII. yüzyılın getirisidir. Sınıfsal farklılıklar, asillerin ve rahiplerin sahip olduğu ayrıcalık, zenginleşen burjuvazinin politik güce sahip olma isteği ve bilimsel gelişmelere tezat oluşturan din, Fransız Devrimini hazırlayan koşullardır. Aydınlanma dönemiyle insan akılla gerçeğe vararak, gelenek ve vahiyden bağımsız bir varlık olarak özgürleşiyordu. (Gilje ve Skirbekk, 2006: 316) 1836 yılında Fransız parlamentosunda sanatçının bağımsızlığı yasalaşmıştır. Birey, kendi iradesiyle hayatına yön verirken sanatta modernizmin temelleri atılmaya başlanmıştır artık.

Fransız devrimiyle sanatçı için, sarayın, aristokratların ve kilisenin himayesinden çıkıp, genel sanat pazarı için eserler üreteceği bir süreç başlar. Devlet resim sergileri ve sanat galerilerinin yaygınlaşması ile oluşan sanat pazarında sanatçı artık sipariş alarak resim yapmıyordu. İlişkilerdeki bu değişim, özgürlük ihtiyacı içindeki sanatçıya bireyselliğini ifade etme ve yaratıcılığın sonsuz olanaklarını sunarken, onu yeni sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. "Belirlenmiş biçimler dışında eserler vermesi, sanat koruyucusunun beklentilerinin dışına çıkma sorumluluğu alması, güvenli alanlardan çıkması anlamına geliyordu. Yeni sanat koruyucuları burjuvalar, ulusal devlet kurumları ve ulusal akademilerin beğenisi ile sanatçı arasındaki uçurumun artması, sanatçıya iki seçenek bırakıyordu: Ödün verecek ya da aç kalacaktı." (Gombrich, 2002: 501)

Sanayi devriminin oluşturduğu yeni sanat pazarındaki sanatçının yalnızlığı, topluma yabancılaşması 1848 devrimini takiben katlanmıştı. Egemen sanat beğenisine karşı çıkan sanatçılar yanında, kendi öz saygınlığını yitirerek, halkın zevkini ölçüt olarak eser üreten sanatçılar da mevcuttu. Kişiliği ifade etme düşüncesinin sanatın amacı olarak güç kazandığı XIX. yüzyıl sanatçısını anlatırken Ernst Gombrich şöyle söylemiştir: "sanat... hiçbir zaman, çağının başarılı ve en çok para kazanan ustalarının tarihi olmayacak; tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan

eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır.” (a.g.e.: 504)

Sanattaki yeni tavır kendini üslupta ve konu seçiminde gösterdi. Romantizmle ilk kez ‘sanat için sanat’ ortaya çıktı. XIX. yüzyıl ressamalarının konuları tarihten, mitolojiye, dini sahnelerden işçi kesiminin günlük yaşam sahnelerine kadar değişiyordu. Manzara resmi endüstri kentlerinin görünümüne tepki olarak önem kazandı. “En köklü değişimler, uygulanmasına hemen başlanamayan ve yalnızca resmin açık havada yapıldığı izlenimini vermekle yetinen, açık hava resmi ilkesinden doğar.” (Hauser, 1984: 267)

Bu dönemde ortaya çıkan fotoğraf, doğanın kaydını sağlayarak resim sanatının yeni bir yola girmesinin bir diğer gerekçesidir. Belirli bir oranda portre siparişleri sürüyor olsa da resim sanatı yeni rakibi ile içerik değiştirecekti. “Fotoğrafın gelişimi, sanatçıları ister istemez, bulgulama ve deney yolunda daha ilerliye itecekti. Bir mekanik buluşun, daha iyi ve daha az masrafla yapabileceği bir görevi, resmin yerine getirmesi gerekli değildi. Bu yüzden sanatçılar, yavaş yavaş fotoğrafın giremeyeceği alanları bulgulamak zorunda kaldılar.” (Gombrich, 2002: 524-525)

Bilimsel gelişmelerin sanatta doğurduğu ilk akım empresyonizm olmuştur. Empresyonistler atölyelerinden çıkıp, doğada resim yapmaya başladılar. Doğa gerçeğinin keşfi, doğa ile insan arasında uçurumun açıldığı endüstri ortamında, sanatçının gözünü Antikiteye dayalı Batı sanatı dışına dikmesine yol açtı. Doğanın optik görüntü taklidinin çıkış noktasında yer aldığı batı sanatı yüzyıllar boyunca sanatçısına tam anlamıyla özgürlük alanı bırakmamış, sanatçı duygularını, ışık, gölge, perspektif gibi prensiplere hapsedmişti.

Avrupa resmi genel olarak 400 yıl, tabiatta gözün gördüklerini tespit gibi, dar bir amaca çevrili kalmış, düz yüzeyle bir türlü anlaşılmayan, baktıkça yeni sorunlar çıkararak, ele avuca sığmaz modellerle cenkleşmiştir. Ancak XIX. yüzyıl sonunda, Avrupa resmi, tabiat görünüşlerinin zenginliği karşısında kendini küçük ve güçsüz görmekten, <<ne yapsam tabiata varamam>> diye vahlanmaktan kurtulmaya, zaten fotoğrafla az çok tespit

edilen tabiatın yalnızca bu görünüşler olmadığını anlamaya, resim sanatının tabiatı taklitten, benzetmeden daha başka yolları olacağını düşünmeye başlıyor. (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1972: 184-186)

“Japon estamplarının durulmuş, anlık bir izlenim kadar taze, ince ve hareketli çiziciliği, Mısır kabarmalarının sağlam ve keskin geometriciliği...Doğu İslam dünyasının renk ve çizgi uyumları” (a.g.e.: 184-186) ve çeşitli ilkel toplulukların sanatsal ifade biçimleri kaynak arayışındaki sanatçılara yeni formüller sunarken, romantizmle sarsılmaya başlayan geleneksel batı sanatının ilkeleri ve ustaların dokunulmazlığı, sanatsal araştırmalar, yenilikler ortamında önem yitiriyordu. “Artık vazgeçilmez şey olmaktan çıkmış, birçok seçenekten biri durumuna girmişti.” (Lynton, 2004:14)

XIX. yüzyılın sonlarına yaklaştıkça, endüstrideki gelişmelerin dengeleri değiştirdiği, değerlerdeki bozulmanın toplumsal bunalımları doğurduğu, hem bireysel hem toplumsal yabancılaşmanın ve duygusuzlaşmanın ivme kazandığı bir süreç yaşanır. Modernizm, çağdaş insana yalnızlaşmasıyla birlikte ‘psikolojik yönden diğerlerinden ayrılmış olma’yı getirir. (Hauser,1984:213) XIX. yüzyıl filozoflarından Proudhon teknolojik gelişmelerin insanı makineye dönüştürdüğü, Mark ise, yabancılaşmaya yol açtığı ve toplumsal çelişkileri arttırdığı gerekçesiyle modernleşmeyi eleştirmiştir. “Sanayileşen, tecimselleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir *dış dünya* haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşayan her insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaştı.” (Fischer, 1995: 193)

Endüstri ve duyarsızlaşmanın doğru orantıda artmasıyla oluşan yeni çağın bunalımları, kıskaktaki sanatçıyı yeni anlatım yolları aramaya itiyordu. Empresyonizm ardından Post-Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Nabililer bu noktada XIX. yüzyılın sonlarında anlatım yolu oldular. Yeni beslenme kaynakları, çağdaş insanın ruhsal birikimlerini anlatma amacıyla sanatçıya eşlik edecekti.

3.3 Empresyonistler ve Post-Empresyonistler

Japonizm, her yaratıcı sanatçının Japon sanatı yorumlarını maddeselleştirme sürecine destek veren ve orijinalin tamamen sindirildiği ve asimile edildiği bir süreçtir. Taklitten algılamaya doğru geçen acemi süreci tanımlayan ‘Japoniserie’ eğiliminde ise, bazı öğeler seçilirken bazıları göz ardı edilmiş, bazı öğeler anlaşılırken bazıları yanlış anlaşılmıştır. Manet’nin “Zola Portresi”nde arka planda duvarı dekore eden sumo güreşçi baskısı, Rossetti’nin ‘Sevgili’ gibi eserlerinde çiçek örnekleri, kimonolar resmetmesi, Japon sanatını emmekten, içselleştirmekten uzak bu ilk dönem eğiliminin özellikleridir.

Japonizm sürecinde Batılı sanatçılar, resimle yeni ilişkiler kurarak hacmi, merkezi perspektifi terk etmiş, Japon resimlerinden aldıkları ilhamla sadeliği, uzun dar formatı, dekoratif düzenlemeyi, şaşırtıcı açıları, zarif ve tuhaf görünümüyle doğa, kabaran deniz, sis kümelerini gösteren dinamik anlatımı Avrupa resmine kazandırmıştır.

İkinci nesil Empresyonistler; bu sanatın gücünü yoğun bir şekilde hissetmiştir. Sanatsal araçlar olan; dar formlar, tuşlar, simgeler, alışılmadık bakış açıları, renk kombinasyonları, arabesk süsleme gibi yeni ifade olanakları resimlerinde yer bulmuştur. Resme giren yenilikler Japon sanatı üzerine dikkatli bir çalışmayı gerektirmiştir.

Bracquemond ve Manet’den Gauguin ve Cezanne’a kadar Empresyonist akımın tüm lider figürleri ve Astruc, Zola ve Duranty gibi yazar ve eleştirmenler için 1860’larda buluşma yeri olan Rue des Batignolles’deki Cafe Guerbois’te geçen tartışmaların en sık tekrarlanan konusu Japon sanatı olmalıydı. (Sullivan, 1997:215)

Edouard Manet (1832-1883), hem gelenekçi hem de yenilikçi olarak tanımlanabilen bir sanatçıdır. Sanatını ayrı tutmasına rağmen, empresyonistlerle anılır. Japon sanatının henüz batı üzerindeki etkisinin niteliğinin belirsiz, dönemin oryantalist akımları içinde Çin kültürüne dair eğilimlerin ön planda olduğu 1860’ın ilk yıllarında ‘Musique aux Tuileries’i yapmış, Mme Desoye’nin La Porte

Chinoise'nin sürekli ziyaretçisi olmuştur. 'La Musique aux Tuileries' resmi (bkz. Resim 28) incelendiğinde eleştirmenler, Manet'nin " renk parçaları yaratma, tasarımda siyah kullanma ve yüzeyleri daha düz şemalarla çizme eğiliminde Japon etkisinin ilk örneklerini belirlemişler ve bunu da Manet'nin, Hokusai' ın stenografik figür çizimi özelliğine olan hayranlığına atfetmişlerdir." (a.g.e.:215)



Resim 28: Edouard Manet, "Musique aux Tuileries", 1862

Manet, kopya resimlere başvuran çağdaşlarından farklı olarak resmi için gerekli olanı benimsediğini bir anlayışla Japon estamplarından beslenmiştir. 1864 yılında yapmış olduğu 'Olympia', Manet'nin Japon sürecindeki zirvesi olarak anılır.

Manet resimlerinde görülen asimetrik kompozisyon, saf ve düz renklerin kullanımı, biçim sadeliği, arka plan boşluğu, perspektif yoksunluğu Japon estamplarının etkileridir. Uzak Doğu'nun, resmine bir diğer etkisi figürün hızlandırılmış olmasıdır. Tarafsız bir arka plan önünde figürün izolasyonu özellikle Utamaro'nun eserlerinde görülen bir tekniktir.

Gri bir fon önünde flüt çalan bir çocuğun resmedildiği 'Flüt Çalan Çocuk' (bkz. Resim 29) 'Flüt Çalan Çocuk' (1866) adlı eserinde bu teknik özelliğin, İspanya izlenimlerinin ve Japon ahşap gravürlerinin sunduğu öğelerden form düzlüğünün içtenlikle birleştiği gözlenir. "Daumier'in oyun kağıtlarına benzettiği bu renk alanları hiçbir ara tona başvurulmadan yan yana yerleştirilmiştir." (Eczacıbaşı San.Ans.Cilt

2, 1997:1165) “Manet’nin, kompozisyonunu, klasik perspektifi hiçe sayarak, *devrimci* bir teknikle oluşturduğu ‘Flüt Çalan Çocuk’ 1866 Paris Salonu’ndan geri çevrilmiştir. Dönemin sanat akımlarının hepsine ciddi etkileri ve eleştirileri olan Emile Zola Paris’te geri çevrilen ‘Flüt Çalan Çocuk’ı “hiç sanmam ki bundan daha kuvvetli bir etkiyi, bu kadar basit olanaklarla gerçekleştirmek mümkün olsun” (Behar, 1984: 165) diyerek savunmuştur.



Resim 29: Edouard Manet, “Flüt Çalan Çocuk”, 1866



Resim 30: Edouard Manet, “Emile Zola’nın Portresi”, 1867-68

Manet’in amaçlarından biri de muhafazakar karanlığa, yarım-ışık ve gölgelerin üstünlüğüne bir son vermektir. ‘Flüt Çalan Çocuk’ da siyahı ve beyazı gölgeden çıkarıp renk olarak tanımlanması amacına ulaşmıştır. (Wichmann, 2001: 23) Rengin işlevinin yeniden tanımlanması, “kendi başına insan duygularının karşılığı olabilme gücünü göstermesi” (Turani, 1999: 45) rengin egemen bir unsur olarak algılanmasına sebep olur. Japon estampları farklı renkleri sunarak dönemin salon ressamlarının favori rengi kahverenginin arka planda kalmasında etkili olmuştur.

1868 Salon Sergisine kabul edilen ‘Emile Zola’nın Portresi’ (bkz. Resim 30) incelendiğinde, Zola’nın sert eleştirilerine rağmen Japonizm’e olan bağlılığını

korumuş olan Manet'nin, geleneksel batı sanatını ve Japon etkisindeki yeni tarzla birleştirmiş olduğu görülür. “Bu resimde tüm öğeler resme paralel yerleştirilmiş ve derinlikten ciddi bir bahis söz konusu olamayacağı için tüm öğeler neredeyse üst üste konmuş gibidirler. Bu da Doğu sanatlarında karşımıza çıkan iki boyutluluk yaklaşımı gibi sunulmuştur.” (Wichmann, 2001: 24) Resmin arka planında yer alan Sharaku'ya ait estamp, Olypmpia, Velazquez'in eseri, resimsel bir önem taşımaktan ziyade kompozisyonda birlik sağlamak amacıyla başvurulan ilk dönem özelliklerindedir. Yaratılan arka planla figür arasında kurulan benzer ilişkiye ‘Parisli’ ve ‘Yelpazeli Kadın’ eserlerinde de rastlanır.

Manet resimlerinde Japon öğelerinin zaman zaman kaybolup, tekrar ortaya çıktığı görülür. ‘Flüt Çalan Çocuk’ ardından Velazquez’e olan tutkusunun izlerinin okunduğu resimler yapmış fakat Japon sanatını tamamen unutmamıştır.

Paris kuşatmasında, farelerin kedi ve köpeklere katıldığı sahneyi resmeden ‘Kasap Dükkanının Önünde Kuyruk’ (bkz. Resim 31) adlı çalışması kısmen Hokusai’ın sağnak yağmurda insanların huzursuzluğunu gösteren ‘Şemsiyeli Grup’ (bkz. Resim 32) adlı çalışmasından ilham almıştır. (Lambourne, 2005 :118)



Resim 31: Edouard Manet, “Kasap dükkanı Önünde Kuyruk”, 1870-71



Resim 32: Kotsushika Hokusai, “Şemsiyeli Grup”, 1812-14

‘Sahilde’ (bkz. Resim 33) Japon asimetrisine, ‘Concorde Meydanı’ (bkz. Resim 34) ve ‘Nana’ (bkz. Resim 35)’de olduğu gibi garip açı ve kesilmiş figürlere dönüş yaptığı çalışmalarıdır. Manet’in vizyonun doğal bir parçası haline gelen Japon estampları yanında Uzak Doğu’ya özgü metodu kasıtlı olarak kopyaladığı tek çalışması, Mallerme’nin ‘L’Après-midi d’un faune’ dur. Resimdeki bitki ve hayvanların bazıları Hokusai’ın gravürlerinden alınmıştır. (Sullivan, 1997: 217)



Resim 33: Manet, “Sahilde”, 1873



Resim 34: Manet, “Concorde Meydanı”, 1875



Resim 35: Manet, “Nana”, 1877

Manet, Uzak Doğulu şairler ve hattatların kullandığı mektup sayfalarından esinlendiği olası yazıları mevcuttur. ‘Gündüz sefası’ sprelerinde bu etkiyi hissettirir. Fakat Manet’in çizgisi yeteri kadar Doğu’ya özgü değildir, bir Avrupalı olarak o genellikle Uzak Doğu hattatlığından bağımsız olarak, yansıtıcı ve tanımlayıcı bir sentezden ziyade hatların çevrelediği biçimle ilgilenmiştir. ‘Meyhane’ (1877) ve ‘İspanyol’, mürekkebin sumi tekniğiyle uygulandığı örneklerdir.

Manet, Japon sanatından salt tema olarak yararlanmakla yetinmeyip sanatsal birkaç tekniğe de başvuran ilk sanatçı olarak Empresyonizm’in kolektif ruhuna önemli bir örnek teşkil etmiştir.

James Mc Neill Whistler (1834-1903), Japon sanatı büyümesine kapılmış ilk Batılı ressamlardan biridir. 1860'ların başında koleksiyon yapma hevesiyle estamp satın almaya başlamıştır ve Japonlara ait olan hiçbir şeye karşı heyecanını yitirmemiştir. Onun Uzak Doğu çevirisi diğer ressamlardan farklı olarak 19. yy.'dan önceki dönemlere ait Kiyonaga ve çağdaşlarına ait zarif çalışmaların izini taşır. Gombrich (2002: 530) Whistler'ı empresyonistlerden ayırırken asıl amacının zarif desenlerin kompozisyonu olduğunu altını çizer.

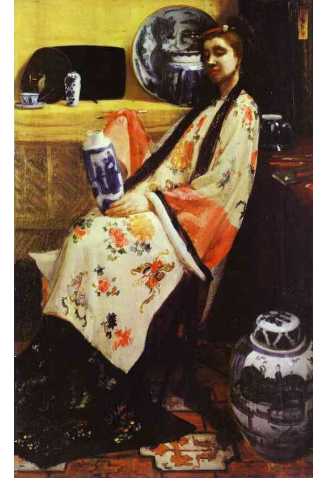
1859 da 'At the Piano' tablosunun salon tarafından reddinden sonra, 1863'de Londra'ya taşınmıştır. 1964'te annesinin yazdığı bir mektupla evinin estamp ve Uzak Doğu'ya özgü porselenlerle donatılmış olduğunu anlıyoruz. "Chelsea'deki evinin duvarları ve hatta tavanı bile yelpazelerle kaplıydı; bir Çin yatağına uyuyordu ve 'blue and white' yiyordu." (Sullivan, 1997: 224)

Arkadaşı Albert Moore (1841-93) tarafından yapılan ince, açık kıyafetli hanımlı tablolara hayran olmasına rağmen, Whistler kendisini; toga giymiş Yunanlılardan ve Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) nın Romalılarından ve Edward Poynter (1836-1919) in Mısırlılar tarafından öldürülen zahmet çekmiş ve Londra'da Royal Academy'de dikkat çekmek için itip kakılan İsrail ırkından uzaklaştırmak için Japon sanatını kullandı. (Lambourne, 2005: 34)

Uzak Doğu resim sanatında gördüğümüz, kıvrak vücut hatlı kadın figürleri batı sanatına Whistler'la girerken, bir çok ressam tarafından kullanılmaya devam edilmiştir. Whistler, Japon sanatını Batı resmi için egzotik bir kaynaktan öte Klasik Yunan sanatıyla eşdeğer tutmuştur: "Güzellik hikayesi çoktan tamamlanmıştır – Parthenon'un mermerlerinin kesmeleri- Hokusai'ın yelpazelerinin üzerindeki kuşlarla- Fusiyama'nın dibinde." Whistler'ın bu düşünceleri dile getirirken Swinburne acımasızca karşı çıkmıştır: "Seyirciler ciddi bir dünyada olmadıklarını, yelpazelerin masallarında, mavi çinilerin, kadehlerin, tabakların, kavanozların, tütsü evlerinin belirsizliğinde ve Fusiyama'nın geçici süsünde olduklarını hatırlamalıydılar." (Sullivan, 1997: 226)



Resim 36: James Abbott McNeill Whistler
"Kapis: Mor ve Altın Yıldız", 1864



Resim 37: Whistler, "Mor ve Gül", 1864

Whistler Japon sanatının ve Çin porselenlerinin etkisi altındayken Manet ve benzeri birçok ressamın düştüğü yanılgıyla Ön-Raffaellocuların izlerini taşıyan Uzak Doğu motiflerini yüzeyselce içeren eserler vermiştir. Modellerini Çin paravanı önünde, Japon kimonosu gibi Uzak Doğu'ya özgü kıyafetler giydirip, bir yelpaze eşliğinde Japon fahişelerinden esinlendiği pozlar verdirerek resmetmiştir. Bu eserler içinde Porselen Diyarı Prensesi (1864), 'Kapis: Mor ve Altın Yıldız' (bkz. Resim 36) (1864), 'Mor ve Gül' (1864) (bkz. Resim37), 'Balkon: Ten Renginin Varyasyonları ve Yeşil' (1867-68) yer alır. Yatay ve dikeylerle 'Balkon: Ten Renginin Varyasyonları ve Yeşil' (bkz. Resim 38) erken dönem çalışmaları içinde Japonizme en yakın olanıdır ve Torii Kiyonaga'nın (bkz. Resim 39) ağaç baskılarının izlerini taşır.



Resim 38: Whistler, "Balkon: Ten Renginin Varyasyonları ve Yeşil" 1867-8



Resim 39: Torii Kiyonaga, "Dördüncü Ay", 1783

‘Müzik Odası’ (1860) (bkz. Resim 40), beyaz ve grinin ince uyumuyla oluşturulmuş, elinde renkli Japon yelpazesıyla beyaz katlı elbise içinde modeli Jo Herffernan’ı resmettiği ‘Küçük Beyaz Senfoni: Beyaz Kız’ (1864) (bkz. Resim 41), annesinin portresi; Gri ve Siyah düzenleme ve ‘Thomas Carlyle’nin Portresi’nde (1874) (bkz. Resim 42) Japon tasarım ilkeleri uygulanırken temada Uzak Doğu çizgilerine rastlanmayan, tek bir renk etrafında düzenlenmiş tablolarıdır.



Resim 40: Whistler, “Müzik Odası”, 1860-61



Resim 41: Whistler, “Küçük Beyaz Kız”, 1864

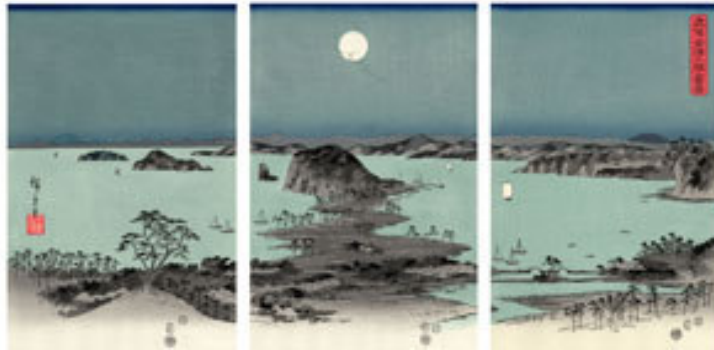


Resim 42: Whistler, “Thomas Carlyle’nin Portresi”, 1872-73

Modelini kimono içerisinde Çin paravanı önünde Hiroshige’nin manzara serisinden Famous ‘Views in the Sixty-Odd’u incelerken resmettiği ‘Kaprıs Mor ve Altın, no,2: Altın Perde’ (1864) ve porselen bir vazoya figürler çizerken resmettiği ‘Mor ve Gül’ (1864) tablolarında modeli Jo Heffernan, Tosa Fujimitsu’nun eseri The Tale of Genji’a öykünerek çizilmiştir.

Whistler’ın tablolarına seçtiği isimler ve akademik kurallara karşı tavrı Ruskin’le karşı karşıya gelmesine neden olmuştur. 1875’ten itibaren yapılmış olan ‘Noktürmler’e sergisinde (bkz. Resim 43-44) biçtiği değer hakkında Ruskin’in “Bir züppenin halkın suratına bir çanak boya fırlatmak için iki yüz gine isteyeceği aklımın ucundan bile geçmezdi.” yazması toplum ve sanatçı arasındaki farklı bakış açısını göstermiştir. “Duruşmada resimlerin “bitmemiş” görünümü hemen söz konusu oldu. Whistler’e, bu yüksek fiyatı gerçekten ‘iki günlük bir iş için’ mi istediği

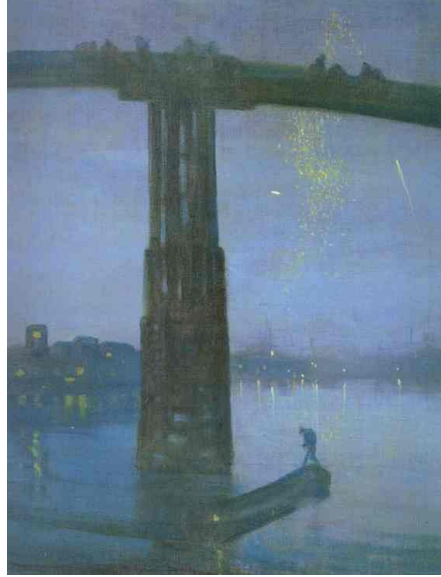
sorulduğunda, yanıtı şu oldu: ‘Hayır, bunu yaşam boyunca edindiğim bilgi için istiyorum.’” (Gombrich, 2001: 533) Mahkeme süreci Whistler’ın, “The Failing Rocket” ve Eski Battersea Köprüsü: Gece Mavis ve Altın Yıldız” (bkz. Resim 45) eserlerinde Hiroshige’nin (bkz. Resim 46) baskılarından alıntı yaptığını açıklaması açısından önemlidir. İlham kaynakları açıkça görülse dahi bu eserler, Whistler’ın tamamen alıntı yapmaktan ziyade, Japon sanatının asimetrik düzeni, yalın anlatımı ve boşluk duygusuyla senteze ulaştığını gösterir. “Whistler Thames’ı bir kış akşamının sisinde sarmalandığını gördüğü zaman; kendisi ve gerçek dünya arasında transparan bir peçe gibi astığı o ince resimsel formüle bağlı kalmaktan kendini alamamıştır.” (Sullivan,1997:229) Japon estamplarının etkisinin açık olduğu Noktürnler serisinden bir diğer çalışma da, ‘Siyah ve Altın: Roket Düşerken’ (1875)’dir. (bkz. Resim 47-48)



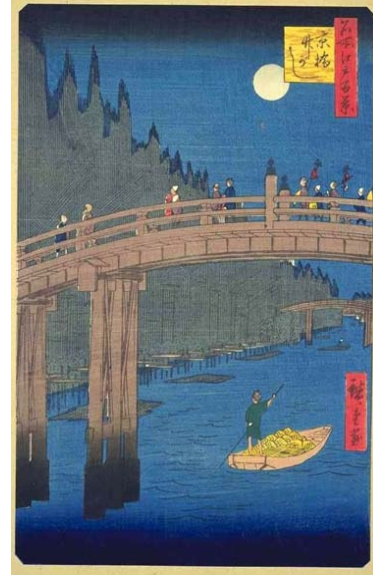
Resim 43: Ando Hiroshige, “Kanazawa Musashi Province’ın Sekiz Mükemmel Manzarası’nın Gece Görünüşü”



Resim 44: Whistler, “Noktürnler”den



Resim 45: Whistler, "Eski Battersea Köprüsü: Gece Mavisi ve Altın Yıldız", 1872-75



Resim 46: Ando Hiroshige, "Edo'nun Yüz Ünlü Görüntüsü" Serisinden, 1857-59



Resim 47: Whistler, 'Siyah ve Altın: Roket Düşerken', 1875.



Resim 48: Hiroshige, "Ryogoku'da Havai Fişek", 1858

Whistler resimlerini akademinin ilkelerini değiştirerek oluşturmuş, dış gerçekliği Uzak Doğulu sanatçılar gibi algılayarak, deneyimlediği manzaraları stüdyosunda resme dönüştürmüştür. Işık ve rengin etkilerini amaç edinen İzlenimcilerden bu yönüyle ayrılır. Manet Velazquez'e, Degas İngres'e dönüş

yaparken Empresyonistler arasında er yada geç Japon sanatını reddetmeyen tek ressamdır.

Whistler bu modayı, rekabet içinde bulunduğu Wiliam Micheal Rossetti'ye bulaştırmıştır. William Michael Rossetti'nin Hokusai' in bir cildi için cinsiyetler arası ayrımı temsili olduğunu düşünmesine rağmen, konuya hakimiyet ve hayale sınımsız tutunan bu eserleri, dünyadaki sanat çalışmalarının en muntazam düzenine sahip olduğunu belirttiği bir yazı yazmıştır. (Sullivan,1997: 226)

Sanatçılar Japon sanatına hayranlık beslerken Ruskin Japon sanatına uzun süre bakılmasının dahi iyi bir şey olmadığını savunur. Onunla aynı düşüncüyü paylaşan Pall Mall Gazette, Japon sanatına duyulan ilginin zararlarından dem vurmıştır. 1884'te Japon kitapları satın aldığı H.S. Marks'a ise şöyle yazmıştır: "Bir kere hayran olunca ya da hayranmış gibi yapınca, yapılacak tek şey onların her şeyin kötü gerçekliğini ortaya çıkarma yollarını ve siyahtan sanki mavi ve altın renkleri giymiş gibi şeytanca zevk almalarını incelemektir." (a.g.e.:226) Bu tarz yorumları Whistler'a olan düşmanlığını açılmaya yardımcı olur.

Edgar Degas, (1834-1917) Japon sanatının en önemli araştırmacısı ve benimseyicisi olarak kabul edilir. Mme Desoye'nin dükkanına ziyaretleri ve Manet'nin etkisiyle tanıştığı Uzak Doğu sanatına ilgisi yıllar geçtikçe Utamaro, Hokusai, ve Hiroshige'nin önemli estamplarından oluşan bir koleksiyona sahip olacak kadar gelişmiştir.

Ukiyo-e etkisiyle resimlerinde beliren; Paris'in günlük yaşamını, çamaşırcı kadınları, Montmartre genelevlerinde çalışan çıplakları, prova yapan balerinleri, yalın ve uyumlu renk ve çizgilerle resmetmiştir.

O, iki farklı kadın grubu üzerinde yoğunlaşmıştır: Bayan bale sanatçıları ve elbisenin içindeki kadınlar. Bu gruplardaki kadınların karakteristik hareketleri ve duruşlarının belirli şifre kodlarıyla ve 'shorthand' sembolleriyle ifade etmiş ve resimlerin konularını yeni bir bakış açısıyla ifade etme güçlülüğü sağlamıştır. (Wichmann, 2002: 32)



Resim 49: Edgar Degas, “Madam Camus”, 1870

Degas’ın, Japonaerie eğilimi, eşi Mme Camus’un elinde yelpazeyle gül pembesi duvara karşı resmettiğinde açıkça görülür (bkz. Resim 49). Degas’ın eğilimi Whistler ile karşılaştırıldığında daha az yoğunur.

Bale resimlerinde tesadüfi kompozisyonları, beklenmedik tuhaf açıları, kesilmiş figürleri görmek mümkündür. Gombrich figürlerin gelişigüzel yerleşmiş izlenimi veren ‘Başlama İşaretini Beklerken’ adlı çalışması için şunları yazmıştır: “Balerinlerin bazılarının sadece bacaklarını, bazılarının da sadece vücudunu görüyoruz. Tam olarak görünen tek figür de anlaşılması zor bir biçimde duruyor.” (Gombrich, 2001: 527) Figürlerin görüldüğü bu beklenmedik açılar Japon estampları kadar fotoğrafın etkisine atfedilir. Hafiye kameraların icadından önce 1870’lerde yapılan resimleri de vardır, fakat ölümü ardından stüdyosunda bulunan çok sayıda fotoğrafın kompozisyonlarını oluştururken ona yardımcı olduğu aşikardır.

Japon sanatçıların dünyayı farklı bir şekilde algılama eğilimindeydiler. Diğer tarafta törensel öğeler günlük hayattan şeylermiş gibi resmedilmekteydi; ancak asıl önemlisi tüm bu öğeler ve hareketler Avrupalıların tanışık olmadığı bir içtenlik ve duygusallıkla algılanmaktaydı. Örnek olarak Avrupa resminde de önemli bir yeri olan anne ve çocuk kompozisyonları Japon resminde çok farklı şekillerde ele alınmıştı. Örnek olarak Hokusai, var olan baskın pozlardan çok saniyenin küçük bir bölümüne tekabül edecek bir anı resmetmek eğilimindeydi. (Wichmann, 2001: 27)



Resim 50: Kitagawa Utamaro
“Bijin Saçını Tarıyor”



Resim 51: Edgar Degas, “Kadın Saçını Tarıyor”, 1897

Kitagawa Utamaro'nun (bkz. Resim 50) gelenekçi pozlara aykırı figürlerinde, Hokusai' in günün herhangi bir saatinde resmedilen idealleştirilmiş kadın formunda izlenen hareket ve yaşam doluluğun, Avrupa resminde uygulanışını Degas'da görebiliriz. Degas kadınları, hareketin sayısız varyasyonlarında, günün herhangi bir anında, Japon sanatında oldukça kullanılan bir sahne olan banyoda, eğilirken, dönerken, diz çökerken, saçını tararken, kurulanırken resmetmiştir. Hokusai' in Avrupalı ressamlar üzerinde büyük etkisi olan çizimleriyle Degas'nın resimleri arasında benzerlikler söz konusudur (bkz. Resim 51). “Uzun siyah saçlar, abartılı saç tokaları ve taraklar tamamlayıcı öğeler halindedir. Degas da kadınların banyodaki hallerine sonsuz dönüşler, ani refleksler eşliğinde yüzlerinde oluşan ifadeleri resmetmekten keyif almıştır.” (a.g.e 2001: 33)

Rönesans Avrupa'sında da görülebilen saç tarama, yıkanma, kurulanma gibi sahneler Degas'nın resimlerinde bazı eleştirmenlerce kadınların cinsel yönden sömürülmesi olarak algılanmıştır ya da çirkin bulunup onaylanmamıştır. (bkz. Resim 52-53)



Resim 52: Kitagawa Utamaro; “Abalone Suya Dalıyor”



Resim 53: Edgar Degas, “Üç Kadın Saçını Tarıyor”, 1875-76

“Degas değişen hareketleri yakalayıp ifadeye yönelik bir sanat yöntemi uygulayıcısıdır.” (Kınay,1993:195) Degas’ın günlük hayattaki insanların hareketlerine dair bu yaklaşımının Japon geleneğiyle benzerliği, aldığı klasik eğitimin merkezinde yatan formun arılığını destekleyen bir faktör olmuştur. Harekete ve hacme egemen olmanın yolunu siyah tebeşir kullanarak yaptığı resimlerinde bulmuştur.

Saf renk ve hatların düzenlenmesi ile oluşan ‘Deniz Banyosu’ (bkz. Resim 54) Degas’ın Japon resminin derinliğini, atmosferini yakaladığı en başarılı

çalışmasıdır. Degas, Ingres ile Japon estamplarının kompozisyon ilkelerini bir araya getirdiği zengin ve parlak renklerle oluşturduğu yağlı boya burları bundan sonraki resimlerinde gözlenen özelliklerdir.



Resim 54: Edgar Degas, “Deniz Banyosu”, 1877

Sanat anlayışını fotoğraf ve Japon baskılarıyla aracılığıyla oluşturarak, Empresyonistlerin Japon sanatıyla ilgili teorilerini doğrulanmasında dayanak olmuştur.

Aşırı milliyetçi bir sanatçı olan **Pierre-Auguste Renoir** (1841-1919)'ın, Japon estamplarını kullanma konusunda çekinceleri olmuştur. Japon sanatını ilginç bulmakla birlikte, başka bir ırka, kültüre ait bir sanatı benimsemenin taraftarı değildir. Düşüncesini şu cümlelerle açıklamıştır: “Bir toplum başka bir ırka ait olan bir şeyi kendine mal etmemelidir; ederse aptalca hatalar yapma ihtimali çok yüksektir. Kısa süre sonra bireysel özelliklerden mahrum, evrensel bir sanat türü olur.” (Lambourne,2005:118) ‘Japonaserie’ eğiliminin, Japon sanatından uzak durmasına sebep teşkil ettiğini belirttiği sözlerine rağmen ‘Şemsiyeler’ (Bkz. Resim 55), Manga’da yer alan aynı konuyu ve benzer estampları incelediğini düşündürür.



Resim 55: Pierre Auguste Renoir, “Şemsiyeler”, 1881



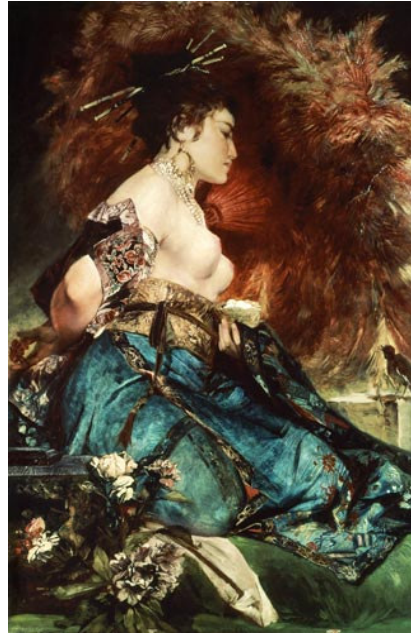
Resim 56: Hiroshige, “Genç Kadın Yağmurlu Gecede”

Şemsiye, Japon sanatında sıkça tercih edilmiş bir nesnedir. (Bkz. Resim 56) Whistler (Bkz. Resim 57), Manet, Renoir, Jules Cheret şemsiyeyi resimlerinde sıklıkla kullanmışlardır. Şemsiye, dekoratif bir aksesuar olarak yelpaze ve kimonoya eşlik etmiştir. Japonizm çılgınlığında Avrupalı sanatçılar kimonoları Yuzen Miyazaki'nin adını almış kolalı boyama tekniği olan 'yuzen'i geliştirerek vişne çiçekleri ve kuşlarla özenle işlenmiş pek çok varyasyon yaratmıştır.



Resim 57: Whistler, “Mavi ve Pembe Senfoni”, 1870

Uzak Doğu kıyafetleri ve ipeği, 1862 Londra ve 1967 Paris, 1873 Viyana uluslararası sergilerinde büyük ilgi toplamıştır. Eleştirmen Julius Lessing 1878’de Paris Uluslararası Sergi’yle izlenimlerini renkli çizgi ve karelerin örneklerine duyduğu beğeniye vurgulayarak anlatmıştır: “yeni dizayn için model olarak kullanılan... Çin ve Japon örnekleri zevkli görünüşü, zenginliği ve niteliği ile kusursuzu buldu.” (Wichmann, 2001: 205) 1875’te, egzotik temalarda uzmanlaşan Hans Makart tarafından yapılan ‘Japon Kadını’da model kimonosu içinde yarı çıplak şehvani bir şekilde poz vermiştir. (Bkz. Resim 58)



Resim 58: Hans Makart, “Japon Kadını”, 1875

Degas’nın Amerikalı arkadaşı **Mary Cassatt** (1844-1926) Japon sanatına kapılmış sanatçılardandır. Alelaide, geleneksel olan her şeyden nefret edilmesi gerektiğini söyleyecek kadar yenilikçidir.

1890 yılında Bing tarafından organize edilen École des Beaux Japon baskıları retrospektifini gördükten sonra arkadaşı diğer büyük kadın empresyonist Berthe Morisot’a yazdıklarında, Japon sanatının renklerine duyduğu hayranlığı dile getirmiştir: “Olabilmişince çabuk Ecde des Baux-Arts’a gelin.” (<http://www.loc.gov>)

İlk Japonizm örneklerini verdiği suluboya ve baskılarını, 725 adet estampın içinde en çok Utomaro ve Hokusai'ın eserlerinden ilham alarak yapmıştır. Biriktirdiği yelpazeler, estamplar ve porselenlerle aşına olduğu Japon sanatı, bu sergiyle basitleştirilmiş renkler ve farklı kompozisyonlarıyla onun resimlerine yeni bir duyarlılıkla yaklaşmasını sağlamıştır. Anne ve çocuk temasıyla dekoratif etkiyi uzlaştırdığı “Çocuğun Banyosu”nda (bkz. Resim 59-60), Japon etkisini sürdürürken bir kadının gün içindeki etkinliklerini belgelediği 10 baskı dan oluşan bir seri üretmeye başlamıştır. Bunların arasında, zarfı yalayan kızın şehvani dudaklarının ve parmaklarının iç kıvrımında çizgisel hareketliliğinin yansıtıldığı ‘Mektup’ (bkz. Resim 61-62) isimli çalışma vardır. (Lambourne, 2005: 42-43) Cassatt üst ve orta sınıf kadınları konu edinirken bu çalışmada istisna olarak bir hizmetçi kızı resmettiği görülür. Dekoratif Japon süsleme unsurları duvar kağıdında ve genç kızın elbisesinde üç boyutlu bir etki verme amacı gütmeyen iki boyutlu yüzeysel bir esasta kullanılmıştır.

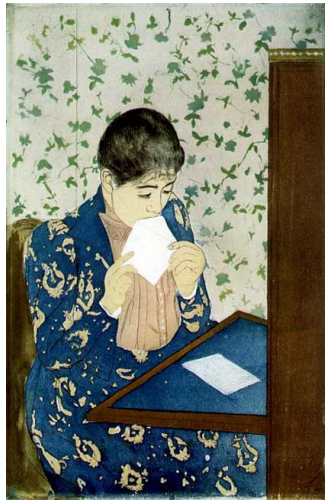


Resim 59: Mary Cassatt, “Banyo”, 1891



Resim 60: Kitagawa Utamato, “Anne Kestirirken Çocuğu Balık Kasesini Deviriyor”

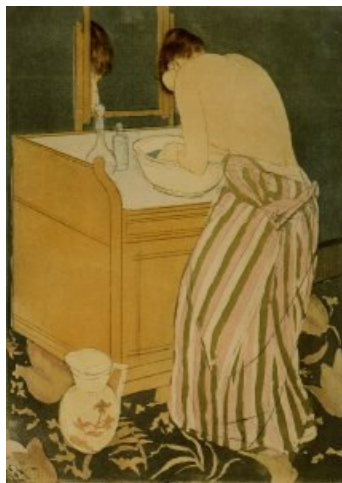
Mary Cassatt resimlerinde, kadın figürlerinde çıplaklıktan uzak durulduğu ve cinselliği çağrıştırmaktan kaçınıldığı görülür. Nadir resmettiği nü çalışmalarından ‘Genç Kadın Yıkıyor’ ‘Yıkanan Kadın’ (bkz. Resim 63-64) Doğu ile Batı stiline başarıyla sentezlendiği çalışmalarındandır. Utomaro’nun Toyokuni (1769-1825) nin ve Nishikawa Sukenobu’nun (1671-1750) bir çok eseri Cassatt’ın resimlerine ilham vermiştir. Camille Pissarro (1830-1933) oğlu Lucien’e, Cassatt’ın renkleri uygulamasındaki başarısını öven bir yazı yazmıştır: “Tonlama bile ince ve belirsiz... sonuç hayran kalınacak derecede, Japon çalışmaları kadar güzel ve bunu bir ressam mürekkebi ile yapıyor!” (a.g.e.:43)



Resim 61: Mary Cassatt, “Mektup”, 1890-1



Resim 62: Kitagawa Utamaro, “Hayat Kadını Hinazuru, Keizetsuru'da”, 1794-5



Resim 63: Mary Cassatt, “Genç Kadın Yıkıyor”, 1890-1



Resim 64: Utamaro, “Kız Boynunu Pudralıyor”

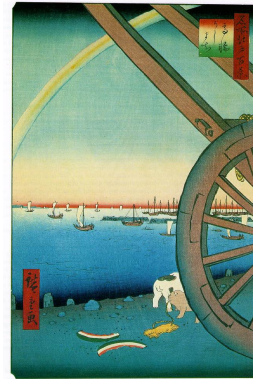


Resim 65: Mary Cassatt, "Sandal Partisi", 1893-4



Resim 66: Taiso Yoshitoshi, "Aynın Altında Yüz Vaziyet", 1886

Kürek ve kayığın tablonun çerçevesiyle kesildiği 'Sandal Partisi' (1893) (bkz. Resim 65) Japon resminde sıklıkla karşılaşılan kompozisyon biçimine öykünmüştür. Resim, rastlantısallığı ifade etmek için kullanılmış kesilmiş objeleri ve erkek figürün siyah kıyafetiyle Hiroshige, Hokusai gibi ustaların estamplarını (bkz. Resim 66) anımsatır. Bu çalışmada da anne çocuk teması, kayıkçının arkadan görünüşüyle farklı bir biçimde ele alınmıştır. Kesilmiş görünüm, Degas'ın 'Amatör Jokeyler At Yarışında' (bkz. Resim 67-68) adlı çalışmasında Hiroshige'nin Edo'nun Yüz Görünüşü serisi ile benzerlik taşır. Mary Cassatt resimlerinden 'Prova', 'Kadın Çocuğuna Bakıyor', 'Banyo', 'Kadın Aynanın Önünde' Japon etkisiyle yapılan diğer çalışmalarıdır. Parlak ve açık renklerle yapılan bu resimler, Pissarro'da hayranlık uyandırmıştır.



Resim 67: Degas , "Amatör Jokeyler At Yarışında 1876-87 **Resim 68:** Hiroshige, 1857

Biri, bir nehir kenarına oturmaya ve tuval üzerinde parlak kırmızı çatının, beyaz duvarın, yeşil kavak ağacının, sarı yolun ve mavi suyun zıtlığını ortaya koymaya cesaret etmeden önce Japon albümlerinin elimize geçmesine ihtiyacımız vardı. Japonlar tarafından verilen örneklerden önce bu imkansızdı, ressam her zaman yalan söylüyordu... tuval üzerinde görülen tek şey hafifletilmiş, yarım ton renklerdi. (a.g.e.48)

Tutkusu yazdıklarından anlaşılan **Claude Monet** (1840-1926) Japon estampları alan ve onların koleksiyonunu yapan ilk empresyonistlerdendir. Monet yeni sanat ilkelerinin yaratılmasında ve yeni anlatım yöntemleri geliştirilmesinde oldukça önemlidir. Uzak Doğu sanatından özellikle Japon sanatından aldığı ipuçlarını resimlerinde kullanmakla birlikte çağdaşlarına göre bu etkilenme özellikle ilk empresyonist olduğu yıllarda çok açık değildir. Kuşkusuz Japon sanatında sıklıkla karşılaşılan yukarıdan görünüşlerden yararlanmıştı. Monet, Renoir, Sisley, Cezanne, Bazille ve diğer empresyonistler gibi doğanın geçici görüntülerinde bir anı kavramak amacıyla “kucak dolusu çiçekler, parlayan ışık, suyun üstündeki yansımalar, yaprakların titreşimi, uçuşan yapraklar... saman yığınları, kavak ağaçları...” (Behar,1984:144) gibi konuları Hokusai’ın anlık çalışmalarına atfedilecek bir duyarlılıkla resmetmiştir. Bu görüş, Goncourt’un ‘Journal’ında kanıtlanır:

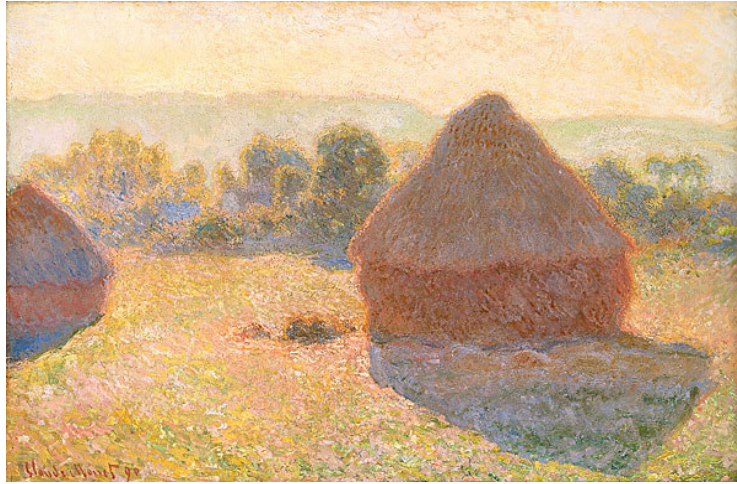
Hokusai’ın eseri Fujiyama’ya dikkatlice göz gezdirirken Manzi* bana şöyle söyledi: ‘Bak, Monet’nin büyük sarı alanları burada.’ Ve o haklıydı. İnsanlar, bizim çağdaş doğa ressamlarımızın bu resimlerden ne kadar çok faydalandığından yeterince haberdar değiller. Özellikle, Levy’nin Japon yazılarıyla görevli olduğu Bing’in dükkanında sık sık karşılaştığım Monet bundan çok faydalıyor. (a.g.e.:50)

Bu karşılaşma, Monet’nin 15 serilik ‘Haystack’ ‘Saman Yığını’ tablolarını sergiledikten bir sene sonra gerçekleşmiştir. Bu tabloların Hokusai’ın ‘Fuji Dağı’nın Otuz Altı Görüntüsü’ ile yine Hokusai’ın ‘Güney Rüzgarı’yla benzerlik taşımaktadır. Özellikle ‘Kırmızı Fuji’ ile ‘Saman Yığını’ serisinden ‘Günbatımı ve Öğlen’ (bkz. Resim 69-70) arasındaki derin ilişki görülebilir. Gökyüzünün ışığı, basit geometriksel şekiller ve asimetrik yerleştirme... Monet’nin 1891 ve 1892 yılları

* Micheal Manzi (1849-1915) İtalyan ressam, yayımcı ve Degas’nın arkadaşı.

arasında, günün farklı zamanları ve hava koşullarında resimler yapmaya devam etmiştir.

Akademik kurallardan ve siyah renkten uzak duran Monet renkleri birbirine karıştırmamıştır. Renklerinin ifadeci kullanımı, taklitçi gerçekliğe üstünlük kurmuştur. Onun resimlerinde çağdaş resmin en önemli yeniliklerinden olan ton ayırımı Japon sanatının kontrast renk tonlarıyla akrabadır. Japon estamplarının parlak, düz ve saf renkleriyle Hollanda’da ikamet ettiği sürece ‘Zaandam’da Mavi Ev’ (bkz. Resim 71) gibi manzara resimleri yapmış, fakat Paris’e dönünce bu tarzdan vazgeçmiştir.



Resim 69: Claude Monet, “Günbatımı ve Öğlen”, 1890



Resim 70: Hokusai, “Kırmızı Fuji” 1831-34



Resim 71: Claude Monet, “Zaandam’da Mavi Ev”, 1871



Resim 72: Claude Monet, “Japon”, 1875

Onun Uzak Doğu’ya özgü en iddialı çalışması, eşi Camille’nin üzerinde cüce resmi olan kumaş bir elbiseyle yelpazelerle kaplı duvarın önünde verdiği poz, elindeki yelpaze, mekanda yer alan objelerle ‘Japon’ (1875) (bkz. Resim 72) adlı resmidir. “Bu anlayışla kurgulanmış resimler sıradan addedilir ki Monet’de sonradan pişman olup çalışmasını ‘çer çöp’ olarak nitelendirmiştir.” (Sullivan,1997:224)



Resim 73: Hiroshige, “Kameido’da Su Etrafında Salkım Çiçekleri”, 1857



Resim 74: “Horikiri’de Süsen”, 1857



Resim 75: Claude Monet, “Su-Zambak Havuzu (Japon Köprüsü)”, 1899

Monet'nin boyayı zengin ve tabakalar halinde sürmesi Japon dizaynının öğelerini farkedilmez hale getirse de, özellikle yaptığı nilüfer resimleri serisinde bu etkilenme sürmüştür. 1890'da Monet, Giverny'deki çiftlik evin havuzuna bir Japon köprüsü oturturmuştur. Japon bahçesinin geleneksel özelliklerini bütünüyle göstermemekle birlikte, Japon etkileri mevcuttur. Yaşamının son yıllarında bahçesinde bambular süzen çiçekleriyle çevrelenen havuzda yüzen su zambaklarının serileri yapmıştır. Utagawa Hiroshige'nin 'Edo'nun Yüz Ünlü Görüntüsü' serisinden bir bölüm olan 'Kameido'da Su Etrafında Salkım Çiçekleri' (1857) (bkz. Resim 73) da görülen Japon köprüsü, ve Japon bahçesi ve 'Horikiri'de Süsen' (bkz. Resim 74) adlı çalışması Monet'in 1889 yılında yaptığı 'Su-Zambak Havuzu' (bkz. Resim 75) ile benzerlikler taşır. 1905 yılında yaptığı su zambaklarında sanatçı; “durgun havuzda bulutların ve ağaçların uçup giden yansımalarını duygusal bir biçimde ele almış su ve gökyüzü öylesine birleşmişlerdir ki, bulutlar havuzun üstünde yükselen sis tabakasını andırmaktadır.” (Behar,1984: 148) Görüşü gittikçe zayıflayan Monet'nin büyüyen tuvaler üzerine yapılmış, anlık görüntülerin tespiti olan 1910 yılının su zambakları, dekoratif perdeler ve sürgülü kapılar, kaba uygulamaya rağmen Japon tarzından başka bir şey değildir:

Burada su zambakları gölgeli sudan çıkararak sisin içinde parlamaktadırlar. Çalışmanın bol ışığında ve derinliğinde, gerçek formları yansımalarından ayırmak mümkün olamamaktadır... Bununla birlikte havuzun zengin renk yapısına çizgisel katkıda bulunmaktadırlar. (a.g.e.: 148)

Monet empresyonizm ve dekoratif sanatın birbirine zıt amaçlarını uzlaştırmıştır. Kendi terimleriyle, o da sonunda Japon sanatını Fransız geleneğinin akışına katmıştır.

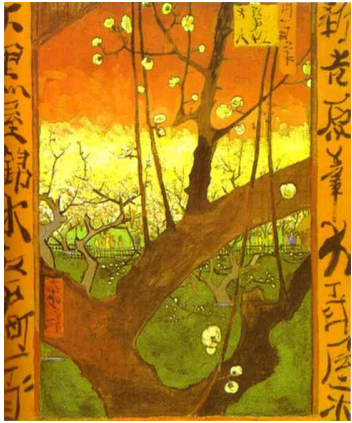
‘Sonsuza dek Japon sanatı.’ 1885’in son aylarında kardeşi Theo’ya, Goncourt’un romanı ‘Cherie’yi okuduktan sonra tekrarladığı bu sözleri, **Vincent Van Gogh**’ un (1853-1890) tutkusunu öğrenmemizin miladıdır. Van Gogh’un ilk ne zaman Japon sanatıyla karşılaştığı ise kesin değildir.

Pisarro, oğluna Van Gogh’un Nuene’deki evinde estamplar görmüş olduğunu yazmıştır. 31 yaşındayken Temmuz 1883’te The Hague’den arkadaşı Anthon Van Rappard’da yazarken Van Gogh, Regamey’ye ait bir estamptan bahseder ve bunu ‘güzel Japon motifleri’ olarak yorumlar. (Sullivan,1997:229) İki yıl sonra bir ressam için çok ilginç ve güzel bir yer olduğunu düşündüğü Antwerp’ten Theo’ya yazdığı mektupta Japon estamplarının ‘çalışabileceğim bir in’ dediği atölyesini Japon duvarlarına Japon estampları asarak güzelleştirdiğinden bahseder.

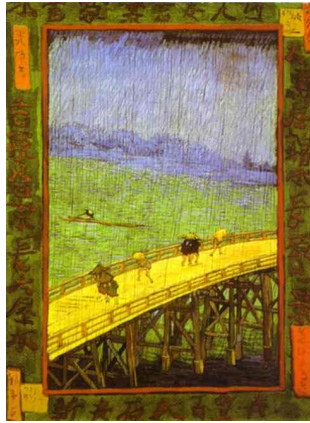
1886 mart ayı itibarı ile Van Gogh Paris’tedir. İlk Paris kışını Siegfred Bing’in dükkanında geçirmiştir. Bing’in büyük deposunda istediği her türlü baskıyı çok uygun bir fiyata bulabilmiş, yüzleri bulan eser koleksiyonuna başlamıştır.

Bir bakıma benim bütün eserlerim Japon sanatı üzerine kuruludur ve eğer Bing hakkında dilimi tutabilirsem, Güney’e olan ziyaretimden sonra, Fransız empresyonist sanatçıları arasında tekrar var olan Japon sanatını daha ciddi bir şekilde ele alabileceğim. (Whichmann, 2001:52)

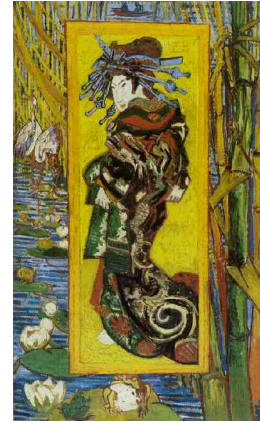
1887’de Boulevard de Clichy’deki Parisli sanatçıların sık sık ziyaret ettiği cafe Le Tambourin küçük bir sergi açacak kadar çok estampı olmuştur. Güney Fransa’ya yaptığı ziyaretten sonra Theo ile birlikte estamp satışı işine girme projesi ticari anlamda sonuç vermemiş fakat bu girişim Van Gogh’a üzerinde çalışabileceği bir koleksiyon kazandırmıştır. Van Gogh Paris’te 1887 itibariyle Japon sanatı eserlerini kopyaladığı çalışmalarını Japonya hayali açık bir form almaya başlamıştır.



Resim 76: Hiroshige'den, "Çiçeklenen Erik Ağacı"



Resim 77: Hiroshige'de "Ohashi Köprüsünde Yağmur"



Resim 78: Keisen Eisen'den, "Oiran"

İlk zamanlarında ‘taklit’i metot olarak kullanarak Japonya’ya uygun bir çözüm bulmuştur. Bu dönemde Van Gogh üç ukiyo-e konusu üzerinde çalışmıştır: Hiroshige’nin ‘Çiçeklenen Erik Ağacı’ (Bkz. Resim 76), ‘Ohashi’de Sağanak Yağmur’ (Bkz. Resim 77), Kesai Eisen’in ‘Oiran’ (Bkz. Resim 78) -ki bu Theo ‘nun şirketi tarafından basılan ‘Paris Illustre’nin birkaç sayısına kapak olmuştur. (Walter ve Metzger, 2001:290) Japon çizimlerinin önemli Amerikalı mimarı Frank Lloyd Wright, Van Gogh’un ‘Edo’nun Yüz Ünlü Görüntüsü’nden yaptığı Ohashi Köprüsünde Yağmur’un itinalı versiyonu için şunları söylemiştir: “Van Gogh ‘Hiroshige’den sonra’ diye adlandırdığı bir eseri kopya etmişti. Fakat ben bunun, bu çizimin yağlı boya halinden başka bir şey olduğunu göremiyorum. Onun çok da iyi bir iş yaptığını düşünmüyorum.” (Lambourne, 2005: 44)



Resim 79: Vincent Van Gogh, “Saintes-Maries’de Kulübe”, 1888



Resim 80: Totoya Hokkei, 1856

Japon sanatını taklit etme çabalarında Van Gogh, çizimlerle başlayan bu süreci boya ile resim yapmaya götürmüştür. Öğrenme sürecinde O, amacına hiç duraksamadan ulaşmak için kendine özgü bir yol izlemiştir. Bu yolda bütün dikkatini çizimlerinde ve ağaç baskı resimlerindeki Japon tekniğine vermiştir. Böylece Japonların öğretmeni olan Çinlilerden de dolaylı yoldan birçok şey öğrenmiştir. Herhalde 1886 yılı kadar erken bir tarihte Van Gogh, temel prensip olarak Japon ukiyo-e’in ve Hokusai’ın 15 ciltlik Manga adlı eserinin sistematik bir şekilde ‘half-tone’ tekniğinin nasıl uygulandığı hakkında bilgi verdiğini fark etmiştir. Örneğin Hokusai’ın Manga ve “Fuji Dağı’nın Yüz Görüntüsü” adlı eserlerindeki değişik manzaralarda nokta ve çizgileri sistematik bir şekilde çeşitli varyasyonlarını da kullanarak uygulamıştır. (Wichmann, 2001: 53) (bkz. Resim 79-80)

Van Gogh'un bu kopyaları Japon serisi olarak tanınır. Bilindiği kadarıyla Van Gogh bunu ilk deneyen kişi olmuştur ve böylelikle Japon sanatının ikinci evresine 'sentez'e geçmiştir. Paris'te öğrendiklerinin çıktısıyla Uzak Doğu resminin biçimsel dilini kendi çalışmalarında başkalaştırarak üçüncü aşamaya 'adaptasyon'a geçmiştir. (Walter ve Metzger, 2001: 291-292)

Son evre 'özümseme'de üç portre buluruz: 'Pere Tanguy Portreleri' (bkz. Resim 81). (a.g.e.: 294) Bu portrelerde Uzak Doğu ve Batı'nın sentezini yakalamayı başarmıştır. Julien (Pere) Tanguy, Pissarro, Renoir, Monet, Seruat, Cezanne, Gauguin gibi empresyonistler için önemli bir isimdir. Paris'te yokluk içinde yaşayan ressamlarının eserlerini boya ve tuval karşılığı almış, eserlerinin ilk kez bir yerde görülmesini sağlamıştır. Van Gogh resimleri de, Tanguy'un dükkanının vitrininde yerini almıştır.

Van Gogh biri çizim, ikisi yağlı boya olan üç portrede de Tanguy'u tamamen Japon resimleriyle kaplanan bir arka planda resmetmiştir. Birinci portre daha çok geleneksel bir anlayışta yapılmıştır. Arka plan, ağaç baskılarıyla bezenmiştir. Resimler öylesine temiz ve açık tasvir edilmiştir ki; neredeyse onlara dokunabiliriz. Buradaki görsel şöleden daha da önemlisi, arka plandaki Japon baskılarına rağmen, ikon etkisini korumuş figürün kendisinin varlığıdır.(a.g.e.: 294-297)



Resim 81: Vincent Van Gogh, "Pere Tanguy", 1887



Resim 82: Vincent Van Gogh, "İtalyan Kadını", 1887

Şüphesiz Van Gogh'un en cesur tablosu 'İtalyan Kadını'dır. Bu resim Van Gogh'un Japonizmin de modelin kalitesinin hiçbir öneminin olmadığını göstermiştir. Hartrick; resimde dikkatini çekenin 'crepes' (ipekten yapılmış ince bir kumaş) diye adlandırdığı, Japon baskılarına benzer bir çeşit pürüzlü kağıt olduğundan bahsetmiştir. 'Van Gogh' un üzerinde güçlü bir etki bırakmış ve söylediklerinden anlaşılın o ki kendi yağlı boyaalarında da zemini dalgalandırarak yine aynı küçük gölgelendirmeleri yapmaya çalışmıştır.' Bunu en iyi başardığı eser 'İtalyan Kadını' dır (bkz. Resim 82). Bu eserde iki önemli nokta vardır. Biri üst ve sağ taraftaki süsleriyle tablonun heyecan veren iki boyutluluğu, diğeri modelin eteğinin çok fazla tasvir edilmediği renklerin, saf ve dekoratif kalitesidir. Kırmızı ve yeşilin, benzer sarı gölgelerin kullanıldığı dengeye olan zıtlığı da önemli bir özelliktir. Belki yüz tamamen ön plana çıkarılmamıştır, Van Gogh'un farklı renklerdeki paralel çizgileri motive edilmemiş gibi görünüyor. Fakat geleceğe gönderme yapan bir Paris eseri varsa o budur. Burada ve sadece burada, Van Gogh onu etkileyen diğer bütün görüşlerin izlerini silmiştir. (a.g.e.:297-298)

Paris empresyonistlerin hayranlığını kazanırken Van Gogh'un özlemini duyduğu temiz, parlak ve basit renklerin Japonya'sı değildir. Bu yüzden Paris'ten 1888'in Şubat ayında ayrılıp 'bir Japon rüyası' dediği Arles'te yaşamaya başlamıştır.

Bu dönemdeki, 'Yatak Odası', 'Balıkçı Teknesi' gibi resimlerinde görülen taklitsel Japon etkisini, grafik sitilini bir sürece sokmasıyla nokta ve çizgilerle resim yapmaya götürmüştür. Eserlerindeki bütün formları derece, nokta ve çizgilere dönüştürdüğü bu süreç 'half-tone screen-siyah beyaz resim' tekniğiyle karşılaştırılabilir. Van Gogh bu tekniği geliştirirken çıkış yolunu, Uzak Doğu sanatında yüzyıllardır olağanüstü bir ifade gücüne sahip fırça gibi kolay dönüş hareketine sahip kamaştan yapılmış bir kalemi resimlerinde kullanarak bulmuştur. Böylelikle Japon sanatına özgü çizgi ve vuruşa yakın bir sonuç elde eder. (Wichmann, 2002: 53)

Van Gogh, Japon kamış kalemlerini, diğer empresyonistlerden farklı kullanmıştır. Kamıştan yapılmış kalemin aşağı köşesiyle yapılan vuruşlar ve noktalarla aydınlık zemine hakim olmuştur ki, bu tarz ilk nesil Empresyonistlerin kullandığı ince çizgilerden çok farklıdır. Her çizgi ve nokta arasındaki aralıkların dikkatlice ayarlanması, yüzeyi bir bütün olarak algımlarken aynı zamanda bu çizgi ve noktalar ayrı ayrı önem kazandırır.



Resim 83: Vincent Van Gogh, “Kanal Yakınlarında Çamaşırcı Kadınlar”, 1888

1888 yılının yaz aylarında kamış kaleminden yapılmış ünlü ‘Kanal Yakınlarındaki Çamaşırcı Kadınlar’ (bkz. Resim 83) adlı çalışması bulunmaktadır. Bu çizimler Van Gogh’un Hokusai’ın tekniğini nasıl özümlediğini gözler önüne sermiştir. Çizgi ve noktalarla resim yapma tekniği, Avrupa sanat görüşünün kullandığı teknikler ve sanat araçlarından çok farklıdır. Sadece nokta ve çizgilerle oldukça dekoratif eserler yapılabilme imkanı Avrupa için bir yeniliktir. Dikey çizgileri küçük yığınlar ve kümeler halinde toplayabilmekle “Kanal Yakınlarındaki Çamaşırcı Kadınlar”da başarılı bir şekilde akan suyu tasvir edilmiştir. Bu çizgilerin arasındaki hareketlilik kabiliyeti, çizimlere hapsolmuş bir atmosfer yaratmaktadır. Resimdeki dikey çizgiler manyetik bir alan yaratmakta ve resmin ön planını ortaya çıkarmaktadır. Üst taraftaki evler ve gökyüzü sanki kapak gibi durmaktadır. (a.g.e.:58-59)



Resim 84: Vincent Van Gogh, “Promenade Arles'te”, 1888

Japonların çalışmalarında her şeyin sonsuz açıklık-seçiklik içinde olmasına gıptayla bakıyorum. Bu çalışmalar hiçbir zaman bıktırıcı değil ve hiçbir zaman aceleyle yapılmış gibi durmuyorlar. Soluk alıp vermek kadar basit görünüyorlar; bir figürü birkaç kesin ve emin çizgiyle bir ceket düğmesi iliklercesine kolaylıkla, verebiliyorlar. (Van Gogh, 2004: 206)

Van Gogh, erkek kardeşine yazdığı gibi, Hokusai'nin tekniğinin izini sürmeye devam etmiştir. 1888 yılındaki 'Devediken Bahçesi', 'Rhone nehri Üzerindeki Köprü' çalışmalarında, nokta ve çizgilerle güzel bir kompozisyon oluşturmuştur. Sanatçı resimde vuruşlar yapabilmek adına kalemini bazen döndürmüş ve çevirerek çizim yapmıştır. Kompozisyondaki farklı düzlemleri dalgalı bölümlerle ayırma tekniği 1888 yılında yaptığı “Promenade Arles'te” (bkz. Resim 84) resminde güzel bir etki bırakmıştır. Bu resimde Van Gogh Japon ağaç baskı resimlerine güçlü bir renklendirme çalışması yapmıştır. Bu, muhteşem ve Neo-empresyonistleri göz önüne alırsak yapılması oldukça zor bir çalışmadır. Bu çalışma ayrıca, çizgisel süsleme ve çizgi-nokta tekniği ile Van Gogh'un son yıllardaki sanatsal üslubunun bir birleşimidir ve bu birleşim gelişme potansiyelini ortaya koymuştur. (Wichmann, 2002: 59)

1888’de Pierre Loti’nin ‘Madam Chrysantheme’ adlı romanının ilk baskısını okuması, Van Gogh’un Japonya’ya karşı kişisel vizyonunu değiştirmiştir.

Sıradan baskılara hayran hayran bakarken Bing, bana hep oldukça farklı şeylerin de var olduğunu söyler dururdu. Loti’nin kitabı Madame Chrysantheme bana bunu öğretti: Dekorasyonsuz ve süslemesiz sade resimler ve baskılar da vardı. Bu benim sentetik çizimlere olan ilgimi oldukça arttırdı. (Bu çizimler, Millet’in ölçülü ve gösterişsiz çizimleri Monticelli çizimlerine ne ifade ediyorsa bize de onu ifade ediyordu.) Biliyorsun ki Monticelli’nin ne resimlerini ne de renkli baskılarını sevmemem söz konusu değil. Önceden de söylediğim gibi anlatmak istediğim tek şey, bu alışkanlıktan kurtulmamız gerektiğidir. (a.g.e.:58)

Rossi’nin resimlemelerinden ilham alan Van Gogh, ‘Mousme’nin Porteresi’ni yapmıştır. Japon papazı tarafından yönlendirilen cenaze merasimi romanındaki diğer resimli örnekler Vincent’ı saçlarını usturayla kesip kendini bir budist rahip olarak resmetmeye sürüklemiştir. (Lambourne, 2005: 48) (bkz. Resim 85-86)



Resim 85: Vincent Van Gogh,
“Oto-portre”, 1888



Resim 86: Luigi Rossi,
Madam Chrysantheme’dan”1888

1888’in eylülünde kız kardeşi Willemien’e yazdığı bir mektupta aynen şöyle demiştir: “Bir çalışma olarak kendimi bir Japon gibi resmettiğim bir portremini

yaptım... Ne kadar çirkin, yaşlı, zalim, hastalıklı ve fakir olursam, o denli renkli ve muhteşem bir şey yaparak intikam almak istiyorum.” (Wichmann, 2001: 40)

Eylül sonlarında Arles'ten Japon sanatını çalışmanın yararlarından bahseden kardeşi Theo'ya şunları yazdı;

Japon sanatını incelediğimizde, son derece bilge, filozof görüşlü ve zeki bir insan görürüz. Vaktini nasıl harcıyor bu insan? Yeryüzü ile ay arasındaki uzaklığı ölçerek mi? Hayır. Bismarck'ın politikasını inceleyerek mi? Hayır. Bir tek ot yaprağını incelemektir yaptığı... Ama, bu ot yaprağı her bitkiyi, sonra mevsimleri, kırsal alanın çok çeşitli yanlarını, sonra da insan figürünü çizmeye götürecektir onu... Ve böylece yaşamı geçer ve yaşam hepsini yapıp bitiremeyeceği kadar kısadır.

Kabul et şunu: Bu basit Japonların, doğanın ortasında sanki kendileri de birer çiçekmiş gibi yaşayan Japonların bize öğrettiği neredeyse başlı başına bir din değil mi? Bana öyle geliyor ki, Japon resmini inceleyen herkes çok daha neşeli ve mutlu oluyor. Gelenek ve göreneklerle dolu bir dünyada algıladığımız tüm eğitime ve yaptığımız çalışmalara karşın doğaya dönmeliyiz bence. (Van Gogh, 2004: 206)

Van Gogh, Hokusai'dan dönem sanatçılarından çok daha farklı bir biçimde etkilenmiştir. Öğrendiği çizgi ve nokta tekniğini tekniğini, kamyş kalemiyle çizim yapmaya götürmüş ve resimlerine transfer etmiştir. Tekniğin kendine özgü stili, çizgi ve noktalarla inşası, ritmik hareketleri ifade etmeyi sağlar. Boyaya iyice batırılmış fırçalar, kıvrık kanca ve virgül şeklinde uygulanmış ve resmin koyu boya dokusu içine gömülmüştür. Fakat resimlerindeki fırça vuruşları gibi kümelenen bu çizgiler resmin genel prensibini ve düzenini bozmamıştır. Tam tersi, bu fırça çalışmalarıyla sağlanan hassas ayarlamalar Empresyonizm'de kaybolmuş renkli alanlardaki yoğunluğu bize tekrar kazandırmıştır. Sanatçının renklerindeki dokunulmazlık ve ifade edilmesi güç güzellik, kısa vuruşlarla dokularda sağlanan etkili güçle bütünleşmiş ve yoğun hareketlilikle kazanılmıştır. Van Gogh tekniğine uygun konuları özellikle seçmiştir. Örneğin 'Mısır Tarlaları'nda, çizgi ve noktaları sistematik bir şekilde uygulamış ve vuruş yönlerini geliştirme imkanı bulmuştur. Uzak Doğu sanatını çalışmasıyla öğrendiği teknikleri Fransız kırlarını tasvir etmek için kullanmıştır. 1880'lerin sonlarına doğru doğa tasvirleri ve doğadaki ritimsel hareketlilik, Van Gogh'un eserlerinde daha da ön plana çıkmıştır. Rüzgar tarafından

sürüklenmiş dalga ve bulut hareketleri sembolik bir etki yaratmıştır. Kamış kalemiyle yapılan deneysel çalışmalar, objeleri basitleştirmiş ve onları temel yapılarına geri döndürmüştür. Bunu yaparken de bir yandan daha etkileyici ve ifade gücü yüksek resimler meydana gelmiştir. Çalışmalarda sanatçının ‘grammatalogues’ kullanması kesin bir soyut ortam oluşturmuştur. El yazısı ile ‘stenografi’ye dönüşmüştür. Resimde dalgalar pençe gibidir ve sanki gemi bu pençeler içinde yakalanmış ve hapsolmüştür. Eğer çizimleri renkleri bire bir yapsanız dahi bu gerçekçilik duygusunu veremezsiniz. (a.g.e.: 59-61)

Kullandığı tekniğin karakteristik özellikleri ve çeşitliliği, Mayıs 1889 ve 1890 yılları arasında yaptığı çalışmalarda açıkça görülür. Van Gogh’un taklitsel tekniği, nokta ve çizgilerle resim yapmaya uzanmıştır. Van Gogh, Japon mürekkebini ve fırçalarını Toulouse-Loutrec’in yaptığı gibi satın almamıştır. Kamıştan yapılmış bir kalem kullanmış ve bu kalemi kendi kesmiş, açmıştır. Ayrıca “bistre ve sepia” adlı kahverengi mürekkepleri pürüzsüz olmaları nedeniyle kullanmıştır. Çizgilerin kaligrafik yapısı üzerine mürekkep uygulamış ve kalem vuruşlarıyla renk geçişlerini sağlamıştır. Ayrıca kalemin eğimli ucu, Japon tekniğindeki dönüş hareketine yakın bir avantaj sağlamıştır. Van Gogh Uzak Doğu ‘kuru fırça’ stiline yakın bir shorthand (çizgi ve nokta ile resim yapma tekniği) kullanmıştır. Dry brush tekniği oldukça ahenkli ve canlı bir Japon resim tekniğidir. (a.g.e.: 58)

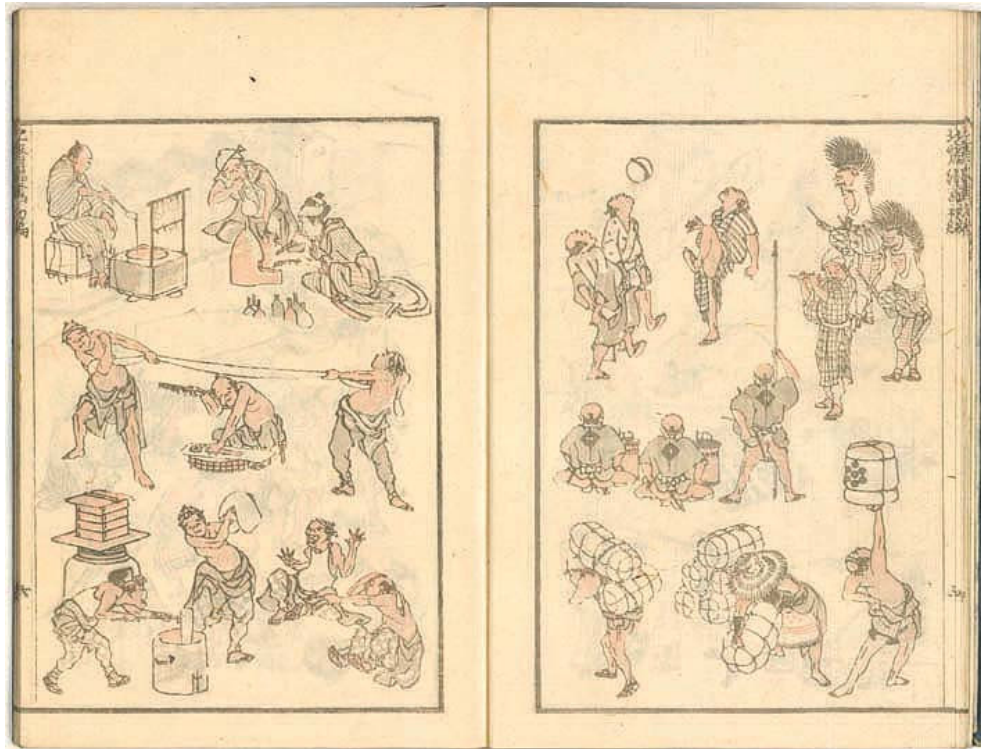
Dönemin diğer ressamlarının Japon sanatı yorumlarında farklı dokunuşları vardır. Fakat yalnızca Van Gogh, gerçek anlamda Japon sanatıyla tam bir senteze gidebilmiştir.

Japonya fikri **Paul Gauguin**’i (1848-1903), Van Gogh’u heyecanlandırdığı kadar heyecandırmasada, Budist sanata hayranlık duymuş, sahip olduğu estamp koleksiyonunu 1890’ların başında Tahiti’nin Papeete adasına götürmüştür.

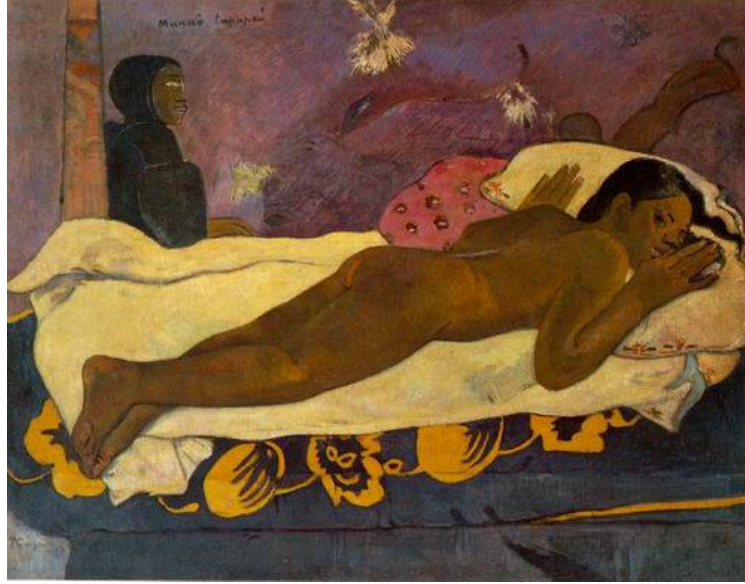
“Theo Van Gogh’un galerisindeki sergisi basitleştirilmiş ve birbirine kontrast renkleriyle hayal kırıklığı yaratmıştır. Pissarro sıcak ülkelerde formların ışık tarafından yutulduğunu ve şiddetli tezatlar yaratan renkler kullanılması gerektiğini

söyleyerek Gauguin’i savunan birkaç kişiden biri olmuştur. Bernard, Seruat ve Louis Anquetin ortaçağ emaylarında veya vitraylarında olduğu gibi kalın dış çizgilerin içine düz renklerin doldurulması oluşan teknikleri Gauguin’i heyecanlandırmıştır. Bu sanatçılar Japon baskılarına da ilgi duymaktaydı. Bu sanatçılarla etkileşimi Gauguin’nin sanatının somut bir form almasını sağlamıştır.” (Behar, 1984: 105) 1889 yılının uluslararası fuarında etkilendiği Endonezya kasabaları ve Hint-Java sanatının metafiziksel biçimselliğini, Japon sanatının dekoratif yüzeyselliğini, empresyonist sonrası anlayışla birleştirip, 1890 itibariyle yaptığı resimlerini oluşturmuştur. (Sullivan 1997: 234)

1892-93 yıllarından itibaren kompozisyonları incelendiğinde Güney Pasifikli kadınların dizleri ve dirsekleriyle yere çömelen, kuvvetli heykelsi ve duygusuz duruşları göze çarpmaktadır. Bu kompozisyonlar Hokusai’nin Manga eseriyle benzerlik taşımaktadır. Hokusai’nin sıradan insanların uyurken yada dinlenirken ki yalın tasvirleri, yerli kadın figürleri, sumo güreşçileri (Bkz. Resim 87), hantal kedi köpekleri, Gauguin’nin resimlerini devamlı olarak etkilemiştir.



Resim 87: Hokusai, “Manga”



Resim 88: Paul Gauguin, “Manao Tupapua”, 1892

Uzak Doğu sanatında benimsenen günlük hayattan alınan bu pozlar ve hareketler, batının ahlak normlarını zorlamıştır. Gauguin yatakta yatan Tehura'nın resmine (bkz. Resim 88) atıfta bulunarak: “Genç bir kızın çıplak bir resmini yaptım ve bu pozisyonda yapılacak en ufak bir değişiklik onu açık ve ahlaksız bir resme dönüştürebilir. Avrupalı bir kız kendini bu pozisyonda bulduğunda oldukça utanabilir.” (Wichmann, 2001: 46) demiştir. Hokusai'dan beslenen ikinci kuşak empresyonistlerden özellikle Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin gibi sıkça insanları bu pozisyonda resmederek, yeni geleneğin öncülüğünü yapmışlardır.

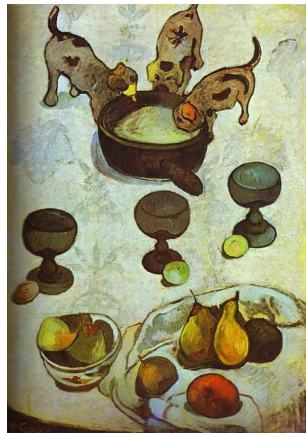
Japon sanatının örnekleri Gauguin'nin renklere ve kontura ilgisini pekiştirmiştir. Gauguin biçim ve rengin sentezinden, ışıksızlıktan, gölgesizlikten ve objenin soyutlanmasından bahsetmeye başlamıştır. Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta Japon sanatında ton değerlerin olmayışına değinmiştir:

Bir objenin göz aldatmasını veren her şeyden ve güneşin Trompe-l'oeil'i olan gölgelerden mümkün olduğunca vazgeçeceğim... Fakat eğer bir gölge hep birlikte farklı şeyler yaratan gerekli bir biçim olarak kompozisyona giriyorsa ortadan kaldırmam. (Sullivan, 1997: 237)

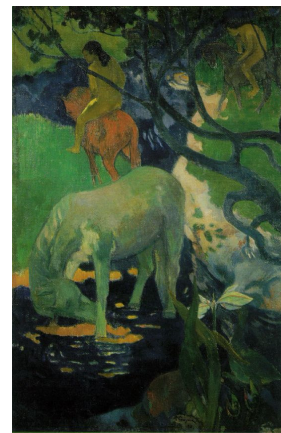


Resim 89: Gauguin, "Yakup Meleklerle Güreşiyor", 1888

Düz ve saf ama belirgin renklerle boyanmış 'Vaazdan Sonraki Görünüş: Yakup Meleklerle Güreşiyor' (1888) resmi incelendiğinde (bkz. Resim 89), pasifize edilmiş kadınların dekoratif etkilerinin ifade edildiği görülmektedir. Gauguin'nin geleneksel yaklaşımı terkederek amaçladığı basitliğe ulaşmıştır. İnce renk farklılıkları, resim derinliğindeki belirsizlik, Art Nouveau'ya özgü kavisli kontur çizgisiyle çevrelenmiş figürler, Hokusai'ın sumo güreşçilerinden ve kedi, köpeklerinin hantallığından etkilenerek yapılmıştır. Gauguin Van Gogh'a "bu figürlerde rustik ve batıl bir basitliğe ulaşıyorum" (Behar, 1984:105) demiştir. Estampların renklerindeki armoni ve tasarım ilkeleri, primitif yaklaşımı, kesilmiş teleskop görüntü gibi Hokusai'dan yada Kuniyoshi'den alınan motifler 'Üç Köpek' (1888), 'Sahilde' (1902), 'Beyaz At' (1898) ve bazı oto-portrelerinde de oldukça nettir.



Resim 90: Gauguin, "Üç Köpek", 1888



Resim 91: Gauguin, "Beyaz At", 1898

“ ‘Öğle Uykusu’ (1893) (bkz. Resim 92), günlük yaşamdan alınan gerçek bir sahnedir. Geriye doğru ustalıkla çekilen tahtaların diyagonalleri ve yatayları üzerine yerleştirilmiş Tahitili kadın figürlerden öndeki uyumakta, arkadaki ise ütü yapmaktadır. Muhtemelen Degas’dan alınan diyagonallerin belirginliği ve boşluk duygusunun esas kaynağı, XIX. yüzyılın ortalarında Fransız avangart sanatında çok tutulan XVIII. yüzyıl Japon resmidir. Japon ağaç baskıların alınan prensiplerle oluşturulan 1889 tarihli ‘Sarı İsa’ resminde renk ve çizgi sembolik bir ifade kazanmıştır. Ustalıkla çizgileri ton şekillenmelerini ve perspektifi atarak, koyu dış çizgilerle figürleri basitleştirerek çizmiş, parlak renklerle saf düz renk alanları elde etmiştir. ”(a.g.e.:108) Onun bu üslubuna Ortaçağ minencilik tekniğiyle benzeştiği için, ‘cloisonnism’ ‘bireşimcilik’, ‘parçacılık’ adı verilmiştir. (Şenyapılı, 2004: 78)



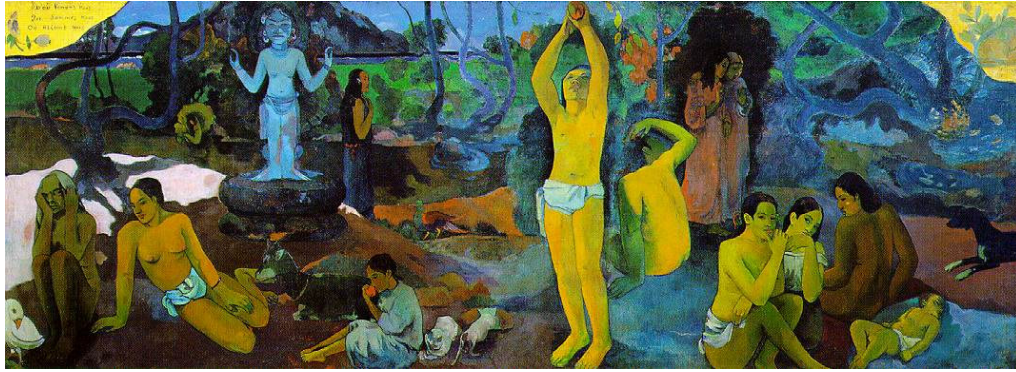
Resim 92: Paul Gauguin, “Öğle Uykusu”, 1894

Hokusai kadar, tarihte inşa edilmiş en büyük Budist tapınağı olan Borobudur’un kabartmalarının öyküsel panelleri (bkz. Resim 93), Gauguin’in Tahiti resimlerinden ünlü yapıtı ‘Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?’ (1897) (bkz. Resim 94) resminin kompozisyonunu etkilemiştir. Zarif, kaba, yürüyen ya da gevşek bir şekilde oturmuş yüzlerinde herhangi bir soru işareti belirmeden eğlenen şehvetli kadınların figürlerinde anatominin sınırlandığı, dış hatların basitleştirildiği görülmektedir.

Tahitili kadınların son derece güzel figürlerinde bir gizem havası vardır, sanki o ölen uygarlığın sırları Gauguin'in Borobudur'dan aldığı sessiz, uzak, yinede duyuşal olarak hoş şekilleri anımsatabilirdi. Gizemi anımsatmak Mallerme'nin dediğı gibi bir rüyadır –bir dizi sökme aracılığıyla bir nesne seçmek ve bir ruh hali ortaya çıkartmak- Gauguin'nin Borobudur kabartmalarının teolojik karmaşıklığın en küçük kavramına sahip olabilmesi önemli değildir: Sembolist sanatın amacı asla sözlere dökülemeyecek ve asla dökülmeye ihtiyacı olmayacak fikirleri hatırlatmaktır. (Sullivan, 1997: 237)



Resim 93: “Borobudur Kabartmaları”, 8.-9.yy.



Resim 94: Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?”, 1897-98

Gauguin, Uzak Doğu'nun form, hareket ve içeriğini, Japon tekniğinin etkileriyle yansıtmıştır. Beyazın içinde objeleri ayırt etme anlamına gelen ‘shironuki’ tekniğı sanatçılara en ince çizgileri yada kalın şeritleri, geniş alanları ve ışık noktalarını vurgulama imkanı sağlamaktaydı. Gauguin bu tekniğı değışikliğe uğratarak, sarı ve kahverengi baskılar yapmıştır. Kullandığı Japon kağıtlarıyla yakaladığı şeffaf etkiyle çalışmalarında yeni bir atmosfer yaratmıştır. Kitagawa Masahobo, Nishimure Shingenaga tarafından geliştirilen bu teknik Gauguin'e grafik

çalışmalarına yaratıcı bir ifade gücü sağlamıştır, 19. yy.'ın başlarında Gauguin sayesinde simbolistler arasında yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Siyaha boyanmış tek bir blok üzerine, ışık gölgenin oluşturulmaya çalışıldığı yerlere titizlikle çizgiler çiziliyor, 'beyaz bölgeler siyahla beraber büyümlü bir şekilde göze çarpıyor ve sanki zaman ve mekanın olmadığı bir arka fonda olağan üstü bir şekilde yüzüyordu.' Egzotik hayal dünyasının tasvirine olanak sağlayan, aynı zamanda gerçekçi bir anlatım yaratılabilen bu tekniğin en önemli özelliği ışığın değişkenliğidir. Bu ışık, dikkati çekmek istenen form üzerinde kullanıldığı gibi, dekoratif özelliğe de sahiptir. (Wichmann, 2001: 46-49)

Gauguin'nin Tahiti ve Marquesas'ın egzotik dünyasına yaptığı eklentilerle bilinçsizce vardığı sentez, onu batı ve doğu sanatının karşı karşıya gelmesinde anahtar figür yapmıştır.

Maurice Joyant, **Toulouse-Lautrec**'in (1864-1901) Fontaine caddesi 7 numaradaki stüdyosunu anlatırken, sıra dışı sanat objeleri, Japon porselen ve biblolarından bahseder. (Felbinger, 2005:56) Lautrec, yelpazeler biriktirmiş, oyuncak bebekler ve renkli ağaç baskılar satın almıştır. Bu ağaç baskılar arasında Koryusai ve Hokusai' in çalışmaları yanı sıra Utamaro'nun erotik serisi bulunmaktadır. Japon nakışının önünde resmettiği Paul Sescou'nun portrelerinde, Japon kimonosu içinde Maurice Guibert'e çektiği fotoğrafta (bkz. Resim 95) Japonya ilgisini ifşa eder.



Resim 95: Maurice Gilbert, 1892



Resim 96: Isoda Koryusai, "Aşık Çift"



Resim 97: Toulouse-Lautrec, "Kraliçe Joie" (detay)

Toulouse-Lautrec konularını, hayat kadınların, züppelerin, aktörlerin, dansçıların ve şarkıcıların oluşturduğu gece kulüplerinin, sirklerin tipik sahnelerini resmettiği Montmartre'nin alacakaranlık bohem dünyasında bulur. Toplumca lekelenmiş hayat kadınlarının oluşturduğu bu güvenilmez ortam, Toulouse-Lautrec için aristokrasinin kişisel kısıtlamalarından, uyulması gereken kurallarından kaçtığı bir sığınak olmuştur. Soylu yaşam tarzını bırakıp, gece kulüplerinde, randevuevlerinde vakit geçirmeye başlamıştır.

Yoshiwara'nın 'aşağı tabaka'sı, Utomaro ve Kiyonoga'nın estamplarında alışagelmış güzellik görüntülerine dönüştürülürken, Montmartre'nin karanlık yüzü, Lautrec'in resimlerinde acımasızca ifşa edilmiştir. Onun resimlerinde gerçek apaçık seyircinin huzurundadır. Gözlemlerini dönüştürdüğü kompozisyonlar incelendiğinde aristokrat toplumun değişmez duruşlarını ve hareketlerini oldukça saygısız ve hatta ahlaksızca nitelenebilecek jest ve mimiklerle değiştirdiği görülür. Resimlerinde kullandığı bu duruşlar, seyirciyi eğlendirirken toplumun yüksek kesimini sinirlendirmiştir.

Lautrec, belki de bedensel engelinden dolayı hareketin, ritmin, değişkenliğin izini sürer. Rizikolu duruşları resmetmek, akışı yakalamak ona büyük haz vermiştir Toulouse- Lautrec'e göre bir insanın fiziksel duruş ve davranışı karakterinin ayrılmaz bir parçasıdır. (Felbinger, 2005: 31) Onun hareket halindeki figürleri, anatomiye sadakati, Degas'nın izini taşıırken, zamanla taşlama amacıyla alaycı bir değişikliğe uğramış, jest ve mimikleri, abartıyla anlatılarak figürlerin bireyselliklerinin ifadesine dönüşmüştür. Resimlerinde dans eden kızlar, aktörler, sosyetenin ileri gelenleri biçimler bozularak, abartılarak aksettirilmiştir. "Amansız bir karikatür alaycılığı ile hoş bir şiir tatlılığının karışımı" (Rado,-) bu anlatımlarda modaya uygun giysiler, pelerinler, tüylerle birleşerek arabesk bir süsleme etkisi verir. Art Nouveau'nun renk kullanımından hoşlanmamış, Maurice Joyant'a şunları söylemiştir: "Ev aslan postları, devekuşu tüyleri, çıplak kadınları –zenci veya beyaz-zürafalar, filler, altın varakları ve kırmızılılarıyla Menelik çadırına duyulan bir özlemi ifade ediyordu." (Felbinger, 2005: 69) Daha sonraları yaptığı taş baskıların

bazılarında bu renkleri kullandığı gözlenir. Kano Okulu'nun çalışmalarının izlerini de taşıyan çalışmalarından modern dansa öncülük etmiş kadın dansçı Loei Fuller'in taşbaskısı, Art Nouveau'ya en yakın çalışmasıdır.

Lautrec, Japon ağaç baskı ustalarının örneklerini incelemiştir. 'Shunga' (bkz. Resim 96) diye anılan erotik, kızgınlık ve zevkin birbirine karıştığı resimlerin izlerini Lautrec'in resimlerinde (bkz. Resim 97) görmek mümkündür. Hokusai'ın Manga'sı diğer Batılı sanatçılarda olduğu gibi Lautrec'in resimlerinde de etkisini göstermiştir. Manga, Japon toplumsal yaşamının olağan olaylarının kayıdır. Avrupa sanatında, değerinin olmadığı düşünülen kaba hareketlerin tasvirlerini, anlık jestleri ifade etmek için Hokusai bazı semboller kullanmış, işaret diline benzer bir yöntemden yararlanmışır. "Sumo güreşçilerinin uzuvlarını ağırbaşlı bir ciddiyetle gerer ve kaşlarını baştan aşağı çalıştırır. Tombul hayalperest yerde sere serpe uzanır. Akrobatlar dans eder. Kadınlar birbirini yıkamak için eğilmişlerdir." (Wichmann, 2001: 68) Tüm bu hareketler Hokusai'ın estamplarında birkaç fırça darbesiyle biçimlenir. (bkz. Resim 98)

Lautrec, 1885'ten itibaren yapmaya başladığı taş baskılarda, figürlerin arka planda karışıp kaynaşıp, renk lekelerine ayrıldığı, üç boyutun bu renk lekelerinin üst üste binmesiyle sağlanan 'Japonculuk' olarak bilinen tarzı; gölgesizliği ve alanların bölünmesi gibi Japonların alışılmamış resimsel anlayışını alıp bireysel tarzıyla birleştirdi. (Felbinger, 2005: 69)



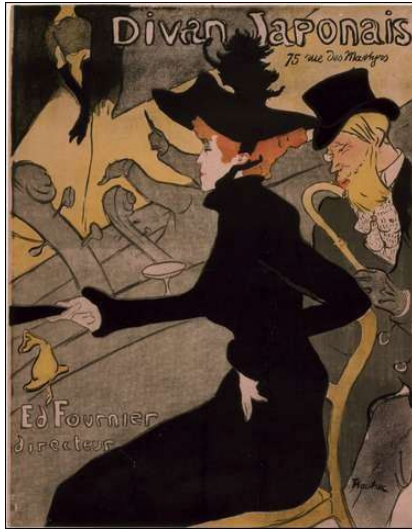
Resim 98: Hokusai, "Manga" dan



Resim 99: Toulouse-Lautrec, "Fernando Sirkinde At Terbiyecisi", 1887-88

1888 yılında yaptığı ilk sirk resmi ‘Fernando Sirkinde At Terbiyecisi’ (bkz. Resim 99) resmi, kütle mekan kurallarına sırt çeviren sanatçı, derinliği ışıktan çok mantık oyunları ile elde etmiştir. Toulouse-Lautrec’in Japon estamplarıyla etkileşiminin işaretlerini içeren bu çalışması olgunluk devresinin başlangıcı sayılır. (Altuna, 1961: 74-75)

Lautrec’in afiş ve taş baskılarında Japon tarzı çizgi üstünlüğü ve düz renklerle uzamsal derinlik olmadan, gölgesiz yaklaşımı, radikal kesitleri, Onu Japon grafik sanatçıların problemleriyle karşı karşıya getirmiştir. Renie de Joie (1892), ‘İngiliz Moulin Rouge’da’ (1892), Divan Japonais (1893) (bkz. Resim 100) resimlerinin önemli unsurlarını oluşturan siyah yoğunluğu ve renklerin uyumu Suzuki Harunobu çalışmalarını (bkz. Resim 101) hissettirir.



Resim 100: Toulouse Lautrec,
“Le Divan Japonais”, 1893



Resim 101: Suzuki Harunobu

Hokusai’da ya da Sharaku’da kabuki aktörlerin yüzleri, figürlerin duruşları, kişinin ait olduğu grubun niteliğini ya da standartlaşmış ifadelerle verilen duyguları anlatan spesifik bilgiler verir. Bozularak aşağı kıvrılmış ağız, çatık kaşlar, buruşturulmuş yüz... Biçimselleştirilmiş yüzler zafer kazanmaktan duyulan gururu ya da kötü niyeti anlatmak için kullanımı zorunlu, jest ve mimiklerdir. Hokusai, figürlerin tiyatral ifadesinin kaydına, kişisel bir anlam katmış, fakat toplumsal

normlara bağı kalmıştır. Toulouse-Lautrec ise jest ve mimikleri maskeleyen, genellemelerden uzak bir bakış açısıyla resmederek sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Uzak Doğu'nun basit abartılı pozlarını, anlamlı ve önemli hareketlere dönüştürmüştür. Özellikle Montmartre gece kulüplerinin müdavimi ünlü kişilerinin kibirli bakışlarına, yapmacık ifadelerine imalar yerleştirerek yansıtmıştır. (bkz. Resim 102-103) Afişlerinde karikatür niteliğine bürünerek temel duruşun kuvvetlendiği figürler görülür: Jane Avril (bkz. Resim 104-105), La Goulue, Yvette Guilbert.



Resim 102: Utagawa Kuniyoshi, 1847



Resim 103: Toulouse-Lautrec



Resim 104: Toulouse-Lautrec, "Jane Avril Jardin Paris'te", 1893



Resim 105: Hiroshige, "Edo'nun Yüz Ünlü Görüntüsü" den

Gustave Geffroy, Le Journal'da şöyle yazmıştır: “Lautrec karabasanlar veya illüzyonlar görmeksizin de korkutucu resimler yaptı... sırf gerçeğin tamamını anlatabilme kararlılığıyla.” (Felbinger, 2005:87)



Resim 106: Sengai



Resim 107: Henri de Toulouse-Lautrec, 1895

Toulouse-Lautrec, bağımsız tek bir fırça darbesiyle, dansçıların duruşunu gösterebilmiştir. Foujita ve Sengai'nin desenlerine benzer karakteristiklerde soyut anlatımlı figürler resmetmiştir. (Bkz. Resim 106-107)

Honore Daumier (1808-1879) karikatürlerini, Lautrec'in resimlerinde görülen abartma yanında toplumsal taşlamayla ele almıştır. Lautrec'in karikatür tekniği kullanarak yaptığı resimler daha az anlatıma sahipken, Daumier, karakterlerine duygu katmıştır. (Behar, 1984: 52) Onun karikatürlerinde modellerin psikolojisi net bir biçimde okunur.

Daumier 1850'lerden sonra başladığı yaptığı resimlerde fakir halkı, kalabalık insan topluluklarını konu edinmiş; kırmızı, kahverengi, siyah tonlarda, kendine özgü serbest tarzıyla tasvir etmiştir. “Suluboyalarında ve taş baskılarında ışık gölge kullanımıyla Uzak Doğu sanatına özgü kaligrafik izlenimler yaratmıştır.” (Eczacıbaşı San. Ans.Cilt I, 1997: 428)

Japon sanatından etkilenen **Ferdinand Hodler** (1853-1918) 1905 yılında yaptığı ‘Thun Gölü’ (Bkz. Resim 108), sadeleştirmeye giderek resminin etkililiğinin

arttırdığı çalışmasıdır. “Ülkesinin bir manzarasını daha da kaba bir biçimde sadeleştirerek, afişleri çağrıştıran bir açık seçiklik elde etmiştir.” (Gombrich, 2002: 553) Hodler, sonraları simgecilik ve Art Nouveau’yla ilgilenmiştir.



Resim 108: Ferdinand Hodler, “Thun Gölü”, 1905

1890’lı yıllarda empresyonistlerden ayrılan ‘yeni sanat’ Art Nouveau’da, Gotik etkinin yanında Japon Sanatı’nın sanata aksini görebiliriz. Akademik Sanata karşı dekoratif özlü bir boykot olan Art Nouveau, en önemli eserlerini afiş niteliğindeki resimlerde, mimari ve süsleme alanlarında vermiştir. Art Nouveau, stilize edilmiş kaligrafik yapıları, bir örümcek ağını andıran kıvrımlı çizgileriyle Japon sanatının dekoratif biçim düzenine sahiptir. Japon sanatının çiçeksel motifleri Art Nouveau’ya hemen uyum sağlamıştır. Özellikle uzun dar format, süsleyici çizgilerin bütünlüğüyle 1890’larda Avrupa’da çok önem kazanmıştır. Süsleme alanında Japon etkisinin en önemli etmeni Japon ipek kıyafetleridir.

Art Nouveau tasarımcıları ağaçlar arasından suyun akışını gösteren Japon örneklerini de inceleyerek, suyun izleyiciye doğru süslü şeritler halinde meylettği eserler vermiştir. Henry Van De Valde, Otto Ekman, Thomas Theodor Heine, Maurice Denis, Gustave Moreau bu konuda örnekler vermiştir. (Wichmann, 2001:280) (Bkz. Resim 109-110-111)

Art Nouveau’nun temsilcileri arasında Gustav Klimt, Mucha, Jan Tooprop, Aubrey Vincent Beardsley sayılabilir.



Resim 109: Gustave Moreau

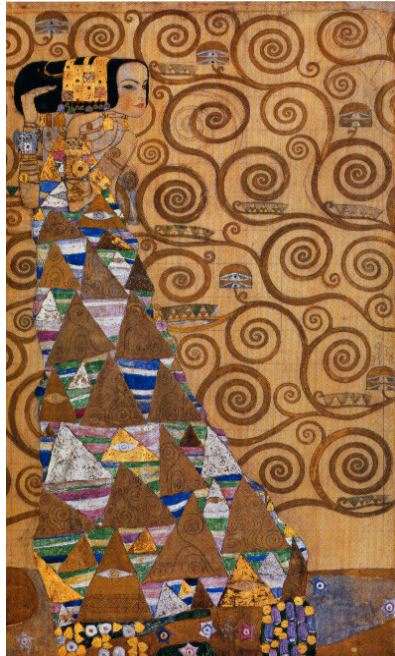


Resim 110: Hokusai



Resim 111: Maurice Denis

Gustav Klimt, kostüm ve kimonolar da içeren bir Japon sanatı koleksiyonuna sahipti. Çalışırken kimonoya benzer bir giysi giyen Klimt, Godwin ve Hoffman gibi Japon sanattan etkilenerek bir çok taslak yapmıştır. Klimt, Edo'nun moda güzelliklerini araştırmıştır. Resimlerinde Bizans mozaiklerinin de izlerine rastlanmasına rağmen Japon etkendir. "Klimt, Japonya'nın en büyük dekoratif sanatçılarından biri olan Ogoto Korin tarafından kurulmuş Rinpa okulunun perde örneklerinden ilham aldığını düşündürten, parlak renkli fon üzerine yaptığı altın yaprakları sıklıkla kullanmıştır." (a.g.e.: 125) Klimt, anlamlı bir yoğunluk elde etmek için Uzak Doğu'ya özgü uzun dar formatı yeni bir formda; arka planı dışlayarak, sadece figür ve zemini süslü, ritimli bir birlik içinde birleştirerek kullanmıştır. (bkz. Resim 112) Zeminde oldukça kısıtlı bir derinlik kullanmıştır. Resimlerinde simetri içinde dönen dallar yüzeyin tümüne yayılır. Uzak Doğu figürlerinin sık sık temsil edildiği gibi, figür yersiz zeminde, havada asılı bir şekilde ortaya çıkar. Klimt, elementlerin sıkıştırılmış bir yığın halinde formüle edildiği mozaïği andıran dar-dikey formatın Avrupa'daki en büyük öncüsü kabul edilir. Klimt'ın 'shunga' resimlerini hatırlatan çalışmaları Utamaro'yu hatırlatır. (bkz. Resim 113-114)



Resim 112: Gustav Klimt, "Ümit",
1905-9



Resim 113: Gustav Klimt, 1914



Resim 114: Utamaro

3.3.1 Sembolistler ve Nabiler

Her günden bıktık, yakın gelecekte ve çağdaşıktan; sembolün gelişimini herhangi bir periyoda, hatta rüyalara bile (yaşamdan ayırt edilemeyen rüyalara) yerleştirebilmek istiyoruz. Bireylerin savaşlarının yerini his ve fikirlerin savaşları alsın istiyoruz. (Lambourne,2005:205)

Empresyonizmi dış görünüşle ilgilendikleri için yadsımış olan Sembolist akım, 1880'lerde ve 1890'larda ortaya çıkan gevşek bir şekilde organize edilmiş, bir grup ressamın, Fransız edebiyatındaki Sembolist akımla tamamen birleştiği sanatsal bir akımdır. İlk-Sembolistler arasında akımın kurucuları olarak Alfred de Vigny ve Charles Baudelaire isimleri yer alır. Daha sonraki Sembolistler arasında, 'bir nesneyi değil, onun ortaya çıkardığı etkiyi çizin' sözünü söyleyen Paul Verlaine ve Stephane Mallarme yer alır.

Chavannes, Moreau ve Redon, akım için ortak bir nokta temin etmiştir. Bununla birlikte, Sembolizm doğası itibarıyla ulusal engelle karşılaşmadan, bu amaca hayranlık duyan sanatçıların katkılarıyla gelişmiştir. Bu sanatçılar Edward Munch (1863-1944) ile başlayıp Edward Burne-Jones'a, ve en çarpıcısı da genç İngiliz ressam Aubrey Beardsley'e kadar devam eder. Eroğlu'na göre (2007: 335); Ön Rafael'cilerden, Chavannes'a Gauguin'in doymuş tonlarından, Klimt'in örtücü geometrikleştirmelerine kadar uzanan çeşitli teknikler bu akımda bir araya gelmiştir. (Eroğlu, 2007: 335)

"1891 yılında Albert Aurier, Mercure de France dergisinde yayınladığı 'Resimde Sembolizm' adlı makalesiyle sembolizmin ve sentetizmin ilkelerini saptar. Başlıca amaç düşüncenin anlatımıdır, bu düşünce sembollerle anlatılır, biçimlerini genel bir anlayışının biçimine göre yazacaktır; nesne öznenin algıladığı düşünce işaretleri olarak ele alınacaktır ve bunların sonucu olarak da dekoratiftir. Çünkü Mısırlıların belki de Yunanlıların ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları anlamda asıl dekoratif resim hem öznel, hem bireşimsel (sentetik), hem sembolist, hem de düşünceye bağlı bir sanat olayıdır." (Birsel:90)

Sembolizm akımı görünüm ve içerikte uyum içinde olan esin kaynaklarını Uzak Doğu'ya borçludur. Doğa taklitçiliği, sembolik gerçeğe dönüştürülmüş, diğer akımların maddeci tavrına karşılık hayalci bir iç duyarlılığın önem taşıdığı ifadeci ve anlatımcı bir tavır belirginleşmiştir. Uzak Doğu tasvirlerinin kalbi olan dini esin kaynağı, Avrupa'da stilize edilmiş uzak gerçekçilikle yer değiştirmiştir. Bunun temeli nesnel gerçeklik değil, günlük yaşamdan ve hayal dünyasından deneyciliğe geçen gerçekliktir. (Wichmann, 2001:10) Böylece modernizme giden yolları gösteren, soyutlamayla kurulan süreçte, Uzak Doğu sanatının sembolleri Avrupalı sanatçılar tarafından kavranmıştır.

“Sembolizm, dönemin pozitivist anlayışına karşı çıkarak, düşsel ve gerçek dışına olan inancına yeniden kavuşması için insana özgü bir dili keşfetmeyi başarmıştır.” (Cassou, 1987: 52) Sembolizm mistik ve esrarengiz olana görsel ifade vermeye uğraşmıştır. Bu yüzden konu seçimi temel önem taşımıştır. Kabuki sahnesinde gösterildiğinde Japonları fazlasıyla etkileyen Hokusai'ın Manga'sında da betimlenen hikayeler Batılı bakış açısına doğru giden yaratıcı süreci yakalayan olağanüstü fikirlerle ilgili pek çok sayfa içerir.



Resim 115: Katsushika Hokusai, “Yuten ve Hayalet, Manga”, 1834



Resim 116: Whistler, “Mavi ve Altın Armonisi: Tavuskuşu Odası”, 1876-77

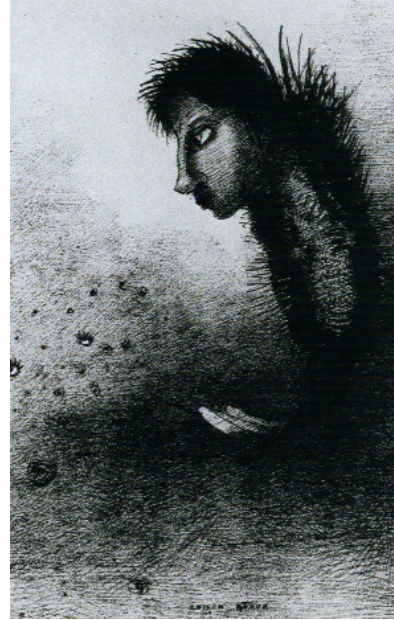
Sembolistler için ‘Yuten and the Hayalet’ gibi halk efsanelerinin içindeki Japon mitolojisinin hastalıklı temaları ve grotesk öğesinin özel bir cazibesi vardı (bkz. Resim 115). Ahşap oymacılığı, hem geniş bir arazinin

hem de çok çirkin bir yüzün miras kaldığı lanetli bir kadın olan Kasane'nin hikayesini anlatır. Araziye aç bir köylü olan ve kısa süre sonra onu öldüren Yoemon'la evlendi. Yıllarca, Yoemon'un sonraki karılarını ruhuyla korkutarak ölüme götürdü. Yoemon, resimde gösterildiği gibi umutsuzluk içinde Kasane'nin ruhunu çıkarması için papaza yalvarmıştır.” (Lambourne, 2005: 223)

Whistler'ın 'Mavi ve Altın Armonisi: Tavuskuşu Odası'da (bkz. Resim 116) sembolize ettiği kavga eden iki tavus kuşu sembolü hem Sembolist akımın hem de Japonizm'in hikayesinde kilit çalışma olarak tanınmıştır. Whistler, 'Altın Kabuk' (bkz. Resim 117) adlı yağlı boya karikatürü, kurbanını başına kan yürümüş bir tavus kuşunu Whistler'ın evi olan the White House'un kalkan duvarlı çatısının üzerine tünemiş piyano çalarken ve fırfırlı gömleğinden altın bir egemenlik yağmuru püskürürken gösterir. Bu korkunç yaratıcılık, tavus kuşunun dik duran ibiği ve kocaman pençeli ayakları tasviriyle Japonist etkisi verilmiştir ki bu da karikatüristlerin kullandığı 'kötüye kullanma'nın bir örneğidir. Bu tema Sembolist sanatçılar, özellikle unutulmayan 'Dalgayla Kaplı Zıpkından Canavar Deniz Perisi Yükseliyor' (bkz. Resim 118) adlı eserinde olduğu gibi, Odilon Redon (1840-1916) tarafından da kullanılmıştır. (a.g.e.: 206)



Resim 117: Whistler, "Altın Kabuk", 1879



Resim 118: Odilon Redon, "Dalgayla Kaplı Zıpkından Canavar Deniz Perisi Yükseliyor", 1888



Resim 119:Katsushika Hokusai, “Canavar” Manga’dan, 1834

Resim 120:Alfred Kubin

Beardsley, 1892’de Paris’e yaptığı bir ziyarette, içerisinde Hint mürekkebi lekeleriyle yapılmış, siyah alanların dramatik kullanımı olan ve ‘Japonesk’ olarak adlandırdığı çalışmaların pek çok örneğini kapsayan portföyünü Chavannes’e gösterir. Beardsley Manga’dan ilham alarak yaptığı grotesk çizimler arasında Japon prototipleri, özellikle oldukça uzun boyunlu bir yaratık (bkz. Resim 119), bir geyşa ve yarı insan suratlı ve gözleri kocaman açık groteskle çizilmiş iki örümcek yer alır. Bu çizimlere yanıt verenlerden biri de Alfred Kubin’dır. (bkz. Resim 120) Beardsley’in bütün çalışmaları arasında en ünlü ve en Japon etkisi altında olan Wilde’s Salome için yapılmış olan ‘Tavuskuşu Eteği’ (1894) (bkz. Resim 121)’tür. Whistler’in Tavus Kuşu Odasını ziyaretinin izlerinin tekrar ortaya çıkmasıyla oluşan bu resim, Kitawa Utamaro’nun ‘Dış Kaftan’ (bkz. Resim 122) ile merak uyandıran bir karşılaştırma sunar. Beardsley’in Salome tasvirleri hem Estetik Akım hem de Japonizm için bir sınır oluşturmuştur. ‘Tavuskuşu Eteği’, Saturday Review tarafından ‘Japon temaları üzerine işlenmiş Felicien Rops’un alaycı bir taklidi’ eleştirisi getirilmiştir. (a.g.e.:209)

Beardsley aynı zamanda kakemono’nun asimetrik kompozisyonunu ve dar yukarı doğru olan şeklini kullanmıştır. Uzun ve dar format, Beardsley’in yanı sıra Avrupalı sanatçılar arasında çok fazla önem kazanmıştır. Figürler burada keskin bir

şekilde silüet halindeki arka plandan öne çıkıyor, süslü çizgilerin kesin bütünlüğünden oluşan eski Japon teorisi burada faaliyete geçiyordu. (Wichmann; 2001: 175)



Resim 121: Aubrey Beardsly, “Tavuskuşu Eteği”, 1894



Resim 122: Kitagawa Utamaro, “Dış Kaftan”, 1792

Belirgin figürleriyle Bonnard ve formata farklı yaklaşan Vuillard bu tarzı daha da geliştirmeyi başardı.

Sembolistler doğaları itibariyle, zamanlarının diğer akımlarına, özellikle de Nabilere ve Paul Gauguin’in etrafında şekillendiren sentetizmin takipçilerine bağlı olarak sürekli değişen bir gruptur. Sembolizm akımı çatısında 1888 yılında, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edouard Vuillard, Serusier ve Felix Vallotton gibi ressamlarla kurulmuş “Nabiler” grubu kendilerini sanatın yeniden canlanmasına adanmıştır.

Nabilerin sözcülerinden olan Maurice Denis, resme bakış açısını 1890 yılının Art et Critique’deki makalesinde şöyle açıklar: “unutulmamalı ki bir resim, bir savaş atı, bir çıplak ya da herhangi bir öykü olmaktan önce, belli bir düzene göre renklerle boyanmış düz bir yüzeydir.” (Şenyapılı, 2004: 7) Arkadaşı Verkade,

resmin, duvarları dolduracak bir dekorasyon aracı olarak görülüşünü ‘resim yok sadece dekorasyon var’ sözleriyle dile getirmiştir. Sembolistler tarafından ortaya konulan devrimsel fikirlerin Doğu’ya özgü daha eski karşılıkları vardır. Uzak Doğu’nun sembolik dili , Batı’da tasvirlerin kaynağı olan dini esinden uzaklaşarak, stilize edilmiş gerçekçiliğe dönüşmüştür. Sembolistler, hislerini çok belirsiz ve nesnel bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır.

Nabiler, saf ve zengin renkleri, kareli, noktalı, çiçekli roplarıyla, Japon estamplarının dekoratif kompozisyonal yaklaşımını takip etmişlerdir. Onların figürleri, duvar kağıdı ve perde desenlerinin bir parçası olmuştur.

Maurice Denis tarafından yapılan ve Nabiler arasında büyük ölçüde ilgiye yol açan, ‘Madam Ranson’ın Portresi’ (1893) (bkz. Resim 123), duvar kağıdının motifi ile kıyafetin bütünlüğü ve sandalye, etek, duvar paralelliği açısından Japon estamplarının asimile edildiği önemli bir eserdir. (Wichmann, 2001: 175) Resimleri, belirgin desen, geniş, soluk renk planlarıyla elde edilen ahenkle tasvir edilmiştir.



Resim 123: Maurice Denis, “Madama Ranson”, 1890



Resim 124: Pierre Bonnard, “Genç Kadın Piyanoda”, 1890

Pierre Bonnard (1867-1947), özellikle 1889-92 yıllarına yaptığı ve ona ‘le Nais tres japonard’ ‘Japon Bonnard’ ismini kazandıran üç dört çalışmada daha ileriye gitmiştir. Gauguin’in eserlerinden ve formun basitleştirildiği, aydınlık renklerin cesurca kullanıldığı Japon baskılarından oldukça etkilenmiştir. Figürleri beklenmedik biçimde yarım göstermek, ışık ve gölge oyunlarını en aza indirmek, planları derinliksiz kuşbakışı oluşturmak, O’nun resimlerine Japonlardan aktarılan başlıca teknik özelliklerdir. Konuları peyzaj ve nü yanında iç mekanlar, günlük olaylar, anlık görüntülerde yoğunlaşmıştır. Bonnard Japon sanatını resimlerine adapte ederken perspektifin genel kurallarını dışlamış, resimsel derinliği seyircisinin düş gücünde var etmiştir. Bonnard’ın ilk dönem resimlerinde yüzeysel, renkli alanlar içeren, asimetrik kompozisyonlarla bu etki aşikardır.

1890 yılında Japon resimleriyle tanışmasının ardından ‘Genç Kadın Piyano’da’ (bkz. Resim 124) adlı eserini yaratmıştır. Mavinin geniş renk bloğu olarak uygulanışı Japon resminden alınan en önemli unsurdur. Bonnard resimlerinde Fransız burjuvazisinin kadınları, Japon kadınlarının canlı tavırlarıyla resmedilmiştir. Bu resimde de Ukiyo-e baskılarındaki gejša temasına gönderme niteliğindeki genç kadın düz elbisesiyle büyük ihtimalle oturma odasındaki piyanoyu çalmaktadır. Gözler, odanın donuk kasvetli duvarlarıyla kontrast oluşturan aydınlık mavi elbisede yoğunlaşır. Rengin bu kullanımı O’nun renk tutkusunun bir kez daha altını çizmektedir. Elbisenin desenlerle süslü kumaşı siyah çizgiyle sınırlandırılarak tasvir edilmiştir. Japon resimlerinde sık sık tek rengin bloklanması, çizginin dolambaçlığı, dekoratif desenlerin yaygın kullanımı hattatlığın ana hatlarını gösterir. Gövde üzerindeki gölgelendirmenin aza indirgenişi yüzeysel bir duygu yaratır. Merkezden geriye uzanan piyano çizgisi tek noktalı perspektif fikrinin henüz terkedilmediğini kanıtlar. Donuk renklerden ibaret zemine karşı mavinin istisnai kullanımı ve evde geçen alelade bir sahnenin tasviri daha sonraki dönem resimlerinde Japon sanatının etkisiyle fazlasıyla kullanacağı dramatik renklerin ve iç mekanların (enteriyör) ilk belirtilerini sezeriz. (blogs.princeton.edu/writingart/)

H.R. Hahnloser, Japonlara ne borçlu olduğunu sorduğunda Bonnard şu cevabı vermiştir: ‘karelerle kaplanmış düzen’ (Wichmann, 2001:213) 1892 yılında

yaptığı ‘Gömlek Kontrolü’ (bkz. Resim 125) adlı çalışması bu açıklamayı doğrular niteliktedir.



Resim 125: Pierre Bonard, “Gömlek Kontrolü”, 1892



Resim 126: Pierre Bonnard “Aile Sahnesi”, 1893



Resim 127: Utamaro, 1790

1894 yılından itibaren günlük yaşamın görünümelerini daha kasvetli karanlık renkler kullanarak göstermeye başlamıştır. 1900’lerde ise tekrar renk hevesiyle empresyonistlerin kesik fırça vuruşlarını, renk titreşimleri benimseyerek çizgisel biçimselliği tamamen bırakmıştır. 1910’ların resimlerinde ihtiraslı bir şekilde açığa çıkan renk onun sanatının başlıca özelliğidir. O, her şeyin ötesinde ışık ve rengi ustalıkla kullanan bir sanatçıdır. Bonnard, Vuillard gibi ışığı ve diğer elementleri süslü bir şemada verir. Rengin resimdeki en önemli unsur olduğuna inanmış ve çalışmalarında rengi merkeze almıştır. Japon sanatının dekoratif etkisini renkleri yoğunlaştırarak vermiştir. Antoine Terrasse beyanatlarında Bonnard’ın daha sonraki çalışmaların tümünde güneyin ışığını her yerde ve her zaman ortaya koyduğundan bahseder. (blogs.princeton.edu/writingart/)

‘Aile Sahnesi’(1893) (Bkz. Resim 126) adlı çalışmasında Japon baskılarının yarım ton renkleri, özellikle kunisada çalışmaları ve Utamaro’nun yerel, bir evde geçen sahnelerinin yansımaları görebiliriz. Yüzyıl önce yapılmış Utamaro’nun ‘Sankatsu ve Hanhichi Bebekleri İle’

adlı çalışmasından esinlenen bu resimde, aynı insani içgüdüyle çocuğa sevgi ve şefkat gösterilmesi resmedilmiştir. (Lambourne, 2005: 102) (bkz. Resim 127)

Pierre Bonnard, Vuillard ve Roussel ile ortak bir desen zemini tekniği gösterir. Derinliksiz zemin, zengin renklerle desene yerleştirdikleri süslü figürler, yüzeysel dokunuşun parçası olmuştur. 1913 yılında yaptığı ‘Makyaj Masası ve Ayna’ (bkz. Resim 128), aynadan yansıyan kesilmiş figür, dekoratif tarz ve boşluğun kullanımında Japon üslubunun özelliklerini taşır.



Resim 128: Bonnard, “Makyaj Masası ve Ayna”

Japon teknikleri etkisiyle rengi, resimlerinde dominant bir unsur olarak kullanarak kendine özgü bir stil geliştirmiştir.

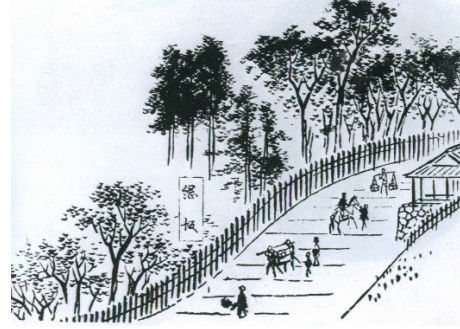
Bonnard’ın ardından Maurice Denis’in tanımlamış olduğu gibi ‘azar azar tüm bir karışıma nüfus eden o maya’ Avrupa sanatı üzerindeki Uzak Doğu’nun doğrudan etkisi sona erer. Doğu sanatının dolaylı ve sonunda daha da derin etkisi sadece bir başlangıç olmuştur.

Edouard Vuillard, (1868-1940) uzun ve dar formatı manzara resimleri yapmak için kullanarak, seyirciyi, resim çerçevesinin dar hatlarından, doğanın farklı bir vizyonuna daldırmıştır. Derinlik, artık yatay ya da 19. yüzyılın ilk yarısında olduğu gibi değil: bir kuşun bakış açısından görülüyordu. Vuillard ‘Place de Vintimille’ yi bu bakış açısından yapmıştır. Van Gogh, Signac, Seruat, Cros,

Rysseberghe (bkz. Resim 129-130) köşegen kompozisyonla resimlerini tasarlayan sanatçılardır. Vuillard, aşağı doğru meyilli görüş açısını, köşegen kompozisyonu sık sık kullanmıştır. Ukiyo-e ustalarının resmin sağ ve sol taraflarını boş bırakarak ulaştığı dikdörtgen biçimli sokak sahneleri, izleyiciyi uzak bir derinliğe sürükleyen yönsel gücün mükemmel örneklerini vermişlerdir. (Wichmann, 2001: 222)



Resim 129: Emile Bernard, "Asniers Yokuşu", 1887



Resim 130: Ando Hirashige, "Tokaido Anayolu'nun Görünüşü", 1869

Vuillard resmi bir bütünlük içinde kuşatan çizgiler, benekler ve kareler yüzeyin canlı ve hareketli tutulmasını sağlar. Onun resimlerinde duvar kağıdı, perdeler ve elbise desenleri, tek bir düzleme yerleştirilerek güçlü bir birlik duygusu yaratır. Resme dans eden süslü bir ruh veren bu renkli mozaik, Maurice Denis'in 'mutlu ahenksizlik' olarak tanımladığı bir armoni yaratır. 'Vallotton ve Missia' (1899) (bkz. Resim 131) da, uzaysal ilişkilerin engellendiği ve renk değeriyle birleştirildiği görülür. (a.g.e.: 221)

'Dadılar' (1894) (bkz. Resim 132-133), incelendiğinde figür grubunda, donukluğa karşı kurulmuş, arka alanın düz yüzeyi, dar dikey resim formatı içinde neredeyse üç boyutlu bir kompozisyonel bir zirve oluşturuyor. Aynı zamanda beneğe benzer bir stil ve elbise desenleri belirgin bir yüzeysel birlik oluşturuyor.... Vuillard poz ve ifadeleri ele geçirmeye, resmi bireysel renk değerlerine bölmeye ve renk geçişleri ve formata artistik yaratıcılığa kendi gücünü uydurarak kişisel etkisini yaratır. (a.g.e.: 176)

Maurice Denis şöyle demiştir: 'Sanat, temsil olmak yerine, doğanın nesnel deformasyonu olmuştur.' Yıllar önce ise şöyle yazmıştı: 'Sanat her şeyden önce bir

ifade yoludur, zihinlerimizin sadece doğanın vesileyi temin ettiği bir kreasyondur.’(Sullivian, 1997: 243)

Denis’in sanatçıların iç vizyonunun üstünlüğüne ve sanatın temsilden ziyade ifade yolu olduğuna dair ısrarı, 20. yy için önceden görememiş olduğu imalar taşımıştır. Bir taraftan soyut sanata ve soyut ifadeciliğe rehberlik etmişler ve diğer taraftan da sonunda Doğu ve Batı sanatının doğru bir şekilde buluşmasını mümkün kılan görüşe yönlendirmişlerdir. ‘Illumination’ 20 yy’ın ilk yirmi yılında etkileyici bir hızla, Doğu sanatının daha derin bir şekilde çalışılmasının sonucu olarak değil, Gauguin ve Sembolistlerle başlamış olan, şu anda sanatçının nesneden ayrılması yoluna atılan kaçınılmaz daha ileri adım olarak görülen adımla gelmiştir.” (a.g.e.: 243)



Resim 131: Edouard Vuillard, “Vallatton ve Misia”, 1899



Resim 132: Edouard Vuillard “Dadılar”, 1894



Resim 133: Koryusai, 1770

Felix Vallotton, (1865-1925) Japon sanatı yaklaşımı kendine özgüdür. Dönemin diğer ressamı gibi küçük bir estamp koleksiyonuna sahiptir. ‘İyi Akşamlar’ (1892), ‘Deniz’ (1893) ‘Masum Dağ’ (1892) Hokusai’dan etkiler taşır. Vallotton farkı, formu renklerle değil, katıksız siyah ve beyazın vasıtasıyla en üst

seviyede oluşturmasıdır. Fransız ressamların hayranlık duydukları renkli baskılar siyah beyaz benzerleriyle karşımıza çıkar. Gauguin, birçok çalışmasında Hiroshige'nin yer planını kompoze edişini kopyalayan Emile Bernard ve diğerleri, shiro-nuki-e tekniğiyle tanışmıştı. Pariste art arda açılan uluslar arası sergilerde Çin beyaz çizgi resimleri büyük ilgi uyandırmıştır. Onun ahşap baskılarının çarpıcı özelliği, beyazın siyahtan ayrılmasındaki berraklıktır. 'Aylaklık' (Bkz. Resim 134) adlı gravürü bu anlayışa örnektir. Küçük alanlarda bile zıtlıkların yoğunlaşması bu tekniğin üstün bir biçimde kullanıldığını kanıtlar. (a.g.e.:70-71)



Resim 134: Felix Vallotton, "Aylaklık", 1896



Resim 135: Utagawa Kunisada



Resim 136: Felix Vallotton, "Yalan"
1897

"Vallotton, Utagawa Kunisada'nın bir baskısında hikayeye uygun olarak tasvir edilen evin önündeki demir parmaklıkları (bkz. Resim 135) baskı alışmaları 'Yalan' (1897) (bkz. Resim 136) ve 'Hareketli Merdivenler' (1901) de başlıca düzensel unsur olarak kullandı. Geç dönem Japon baskı sanatçıları arasında O'nun

çalışmaları için seçtiği renklerinin parlaklığı ve hareketli figürlerinin diziminden etkilendiği Ikkaisai Yoshitoshi'di. 'Yaz Akşamı Banyo' (bkz. Resim 137) Yoshitoshi'nin 'Kadınlar Yıkıyor' (bkz. Resim 138) adlı eserinden adapte edilmiştir. Bu resimde suyla etkisi kuvvetlendirilen gizleme maskeleye eğilimi göze çarpar. Figürlerin yüzüyor gibi görünen biçimi, suya görüntünün yansmasıyla öncü bir motif olmuştur. Her iki resimde de banyo yapan figürler, bağlı ana hatlarda ve bu nedenle arka planda birbirine yakındır. Kadınların katmanlar halinde yığıldıkları tarz başlıca yapısal unsurdur. Vücutların çeşitliliği tüm resmi kaplayan bir ritmi yaratırken her figür bir silüet gibi yalıtılır. Eşzamanlı olarak, donmuş ve devingen figürler, kısa bir zaman sonra ekspresyonizmin ilk kıpırtılarıyla değişecek olan yüzyılın sonunun ruhsal durumunun yüceltilmesini örneklerler. (a.g.e.:72-73)



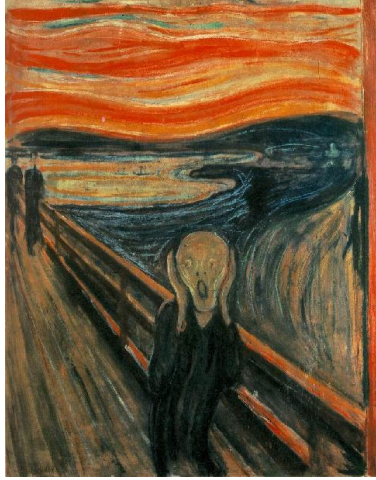
Resim 137: Felix Vallotton, "Yaz Akşamı Banyo", 1892



Resim 138: Taiso Yoshitoshi, "Kadınlar Yıkıyor", 1866

"Hastalık, çılgınlık ve ölüm beşiğimin üzerinde sürekli bekleyen kara meleklerdi."(Lambourne, 2005: 217) **Edvard Munch** bu sözleriyle resimlerinin temalarını oluşturan korku, şiddet, bunalım, ölüm ve acı çeken insan tasvirlerinin kaynağında yatan yaşamının trajedisini sezdirir. Munch, Paris'e olan ilk ziyaretini 1885'te yapmış ve oradayken Sembolistlerle, Gauguin'le ve aynı zamanda Japon estamplarıyla ilgilenmiştir. Resimde, gravürün grafik tekniklerinde, litografide ve özellikle ilerlettiği ahşap oymacılığında ustalık kazanmıştır. Belirli şekiller, özellikle 'Çılgılık'da (1895) (bkz. Resim 139) tekrar tekrar ortaya çıkmıştır. Sanatının ızdıraplı

yoğunluğu ‘Melankoli’ (1896), ‘Keder’ (1892), ve ‘Kız ve Ölüm’ (1896), ‘Öpücük’ (1897) (bkz. Resim 140), ‘Ergenlik Çağı’nın temalarında göze çarpmaktadır.



Resim 139: Munch, “Çığlık”, 1895



Resim 140: Munch , “Öpücük”, 1897

Munch’a benzer dramatik ifadeye sahip eserler vermiş olan **James Ensor**, ‘Çin İşi Eserleri İnceleyen İskelet’ tablosunda, toplumun varlıklı kesimini sembolize eden iskeleti, sanat eserleriyle ilgilenen bir amatörmüş gibi resmetmiştir. (Kınay,1993: 274) ‘Japon tarzı’ evresinde de sıklıkla kullanılan Uzak Doğu öğelerini, bu kez toplumu taşlama amacıyla karşımıza çıkarıyor.

Birinci Dünya Savaşının getirdiği korkulardan sonra, Modernizm’in yüksek papazı olan Roger Fry’ın aşağıdaki gözlemlerine rağmen, Japonizm üzerinde farklı bakış açıları yer almıştır: “Kendi empresyonistlerimizin vizyonda ileri ikelliğe geri dönmek için gösterdikleri çabanın sebebi kısmen Japon etkisiyle ilgilidir. Aslında kasıtlı olarak sanatı tekrar kavramlaştırmanın yollarını aramışlardır.” (Lambourne, 2005: 217)

IV. BÖLÜM

ÇİN - JAPON RESMİ VE XX. YÜZYIL

4.1 Soyut Eğilimler

20. yüzyılda özellikle 1909 ve 1920 yılları arasında Avrupa'da doğa hakkındaki geleneksel inançların ve sanat hedeflerinin yıkımına yol açacak saldırıların art arda geldiği bir süreç yaşanır. Özne eğilimlerin yoğunlaştığı bu süreçte, akademik taklitçiliğin terkedildiği, nesnenin dış görünüşten ayrıldığı gözlenir. Renk ve çizginin nesneden soyutlanması 20. yüzyıl sanatçısının nihai amacına hizmet eder; sanatın doğanın esaretinden kurtulmasına. Sanatçı, öznel dünyasını paylaşmaktan ziyade, teknik dünyayı yaratan bir çağın insanı olarak, kendini duyuyor, sanatında özgür insanın yaratacağı 'arınmış gerçeği' vermek istiyordu. (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1977: 166) Sanatçı için nihai biçimler, yaratım sürecinin temel ögesi olmaktan çıkar. Biçimlendirmeyi yapan güçlere önem verilir. (Klee, 2002:45)

Beksaç'a (1995: 105) göre, 20. yüzyıl sanatı gerçeğin ifadesinden çok, ifade edilmeyen şeylerin bir yansıma olarak kullanılmasını esas alır. Read'a (1987: 156) göre en yalın tanımıyla içimizdeki duyguların dışa vurulması olan anlatımcılık; biçim bozma yöntemini kullanarak, sanatçının tinsel coşkularının yansıtılabilmesini sağlar.

Der Strum dergisi yöneticisi ve dışavurumcu akımın savunucularından Herwarth Walden, doğalcılığa karşı çıkar:

İster sanata, ister doğaya uygulansın, taklit hiç bir zaman sanat olamaz. Ressamın yaptığı resim en içsel duygularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır;

dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yer de onlar tarafından iletilir” (<http://www.halksahnesi.org>)

Nesnelerin temsilinin resimde amaç olduğuna dair geleneksel düşüncelerden vazgeçilmişken, tinsel yansımanın biçimlenişi olan ekspresyonizm, peşinden soyutlamayı getiriyordu. Turani’ye (1999: 82) göre; Max Backmann’ın gençliğinde öne sürdüğü olumsuz görüşlere rağmen, soyutlamanın kaçınılmaz olduğunu kabul etmesi, Kandinsky’nin, optik görüntülü doğa biçiminin sanatçı düşlemine engel olduğunu söylemesi, ekspresyonizmin soyutlamanın ilk basamağı olduğunu kanıtlar. Kübizmin ardından hacim kavramı da soyutlamaya engel olmaktan çıkmış, renk ve soyut biçim öznel dünyanın anlamını yansıtan yegane unsur olmuştur. Mondrian kübizmi umulmadık bir düzene dönüştürmüş, resmin yapısını salt yatay-düşey karşıtlığıyla kurmuştur. Yatay düşey karşıtlıklar, Japon mimarisinde pencere kafeslerinde sıkça kullanılan öğelerdir.

Mondrian, ‘Kübizm’de soyutlama son amacına, arınmış realiteye kadar götürülemediği’ diyor. ‘Doğayı yoketme, derinliği bulmadır.’ Mondrian’a göre İslam mistikleri ve onlardan önce Buddha dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian’ın Doğu bilgeliğini anımsatan bu sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış-dünyayla olan bağlarını kökünden koparmış oluyorlardı. Kübistler sanatı, doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemişlerdi; fakat bu amaç ancak soyut resimle gerçekleşebiliyor ve öznel dünya ‘arınmış realite’ olarak sanatçıya açılıyor. (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1977:108)

Kandinsky’nin “herşeye izin var” sözüyle ana düşüncesini verdiği soyut sanat doğanın sanattan ayrılmasını mutlak kılar. Sanatçıya ilham vermesi gereken şey, görünen nesnelerin temsili değil “doğanın ve insanlığın ruhunun ‘içsel ses’in ifadesi” (Kandinsky, 2005:18) idi. Matisse, temsil edilecek olan nesnenin, dış görünüşünden ayrılması gereken ‘içsel bir doğruluk’ olduğu üzerinde ısrar ediyordu. Bu doğruluk biçimde çözülemezdi, esas olan biçimin ruhuydu. Biçimin ruhu, üç yolla dışarıya aktarılabilir:

“İlk olarak tam bir kendiliğinden oluş yoluyla. İkincisi ise Kandinsky’nin belirttiği ... ‘içsel karakterlerin bilinçsiz bir şekilde eş zamanlı geniş bir ifadesi’ olarak ve son olarak doğaçlama ile... Andre Breton doğaçlamayı, otomatizm olarak

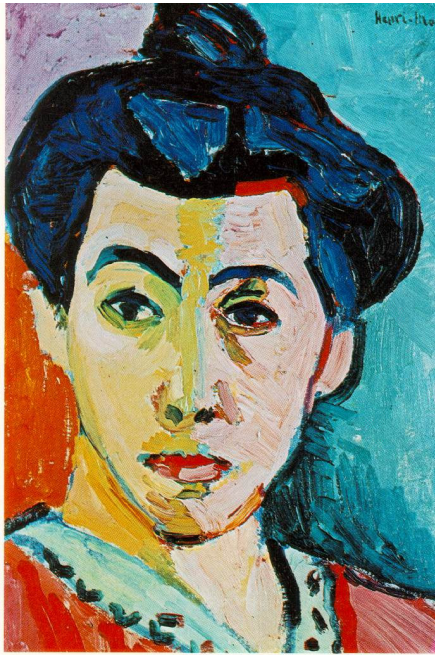
adlandırmış, ritmik bir bütünlüğün elde edilebileceği bir ifade şekli olduğunu söylemiştir. Klee ise şöyle tanımlamıştır: ‘Yaratıcılık doğa biçiminin bozulmasına eşlik etmek zorundadır, sadece bu şekilde doğa tekrar doğabilir ve sanat sembolleri yeniden canlanabilir.’” (Sullivan, 1997: 244)

Batılı sanatçılar, bir resim uzayının, sadece o boşluğu dolduracak objelerle gerçekleştirilebileceğini dair geleneksel düşüncelerinden vazgeçerler. Konstrüktivizmin önemli isimlerinde Naum Gabo 1920’nin ‘Realist Manifestosu’nda yarattıkları şekilleri soyut değil, mutlak kabul etmiş şöyle ifade etmiştir: “Biz boşluğun resimsel ve plastik biçimi olarak hacimden vazgeçiyoruz; sıvının düzlükte ölçülemeyeceği gibi boşlukta hacminde ölçülemez... Boşluğu katı cisimlerle ölçmeyiz ya da tanımlayamayız, boşluğu sadece boşlukla tanımlayabiliriz.” (www.santralmuzik.com)

Boşluk, boşluğu tanımlar. Resim, bir boşluk resmiyken, nesnelerin olmayışını hayal gücüyle doldurulması hissi uyandırmasını amaçladığını düşünmek yanlış olur. Çin resim sanatında boşluk kavramı, eksiklik yada varolmayan bir şey değil, etkin bir öge olarak algılanır. Geleneksel kurala göre bir tablonun üçte ikisi boş olmalıdır. (Cheng, 2006: 131) Fan Chi’ye göre, “Ancak boşluk kavramıyla gerçek bütünlüğe varılabilir... Zira duman, sis, bulutlar ve görünmez esin kaynaklarına özgü formlar gibi elemanlar, bu alanın içinde değerlendirilir... Nitelikli sanat, dolu alanların içinde boş alanlar da bulabilen sanattır.”(a.g.e.:133) İmge bulunmayan boş alanlar, kimi Çin tablolarında büyük yer kapsar.

Matisse, *Ecrits et Propos sur l’art*’da şöyle diyor: ‘Doğulular’ın resimlerinde, yaprakların desenlerine kadar, onların çevresindeki boşluğun da desene dahil edilmesi dikkatimi çekmişti. Öyle ki iki yan dalda, o dalın üzerindeki yapraklar, komşu daldakilerle, aynı dalın yapraklarından daha fazla uyum içindeydi. Yattığım yerden gördüğüm zeytin ağacının desenini çiziyorum. Esinlendiğim şeyler, gözlemediğim nesneyi safdışı bırakıyor, dallar arasında kalan boşluklar ilgimi çekiyor birden. Nesneyle apansız ilişki değil benim gözlemim. Böylece nesnenin çizilmiş ve alışılmış imgesi, yani ‘klişe’ bir zeytin ağacı, elimden kaçıp kurtuluyor. Ama aynı zamanda nesnenin kendisiyle özdeşleşmemde sözkonusu... (Cheng, 2006: 116)

Matisse bir süre, gördüğü ‘Doğu Sanatları Sergisi’ nden izleri, Gauguin’ nin sıcak renkleriyle birleştirerek resim yapmıştır. Bu yeni renk kullanımına yaklaşımının sonuçlarından biri geyşa görünümünde resmettiği eşinin portresi; ‘Madam Matisse:Yeşil Çizgi’ dir. (bkz. Resim 141) “kapalı mekanda poz veren figürlere ışık gölge tekniğine dayanan okul geleneğiyle, renk çözümlenmesi ve düzenlemesine dayanan devrimci geleneği kaynaştırmıştır.” (Lyton, 2004 :31) Matisse dekoratif arabesklerle Doğu’dan aldığı fikirleri batı sanatına eklemiştir. “1921’de yaptığı ‘Çiçek Festivali’, yukarıdan bakanların perspektifi, resme hakim olan diyagonal çizgiler Japon baskılarının bir özelliğidir.” (Peccatori,Zuffi, 2001:81) (bkz. Resim 142-143)



Resim 141: Matisse, “Madam Matisse; Yeşil Çizgi



Resim 142: Matisse, “Çiçek Festivali”



Resim 143: Ando Hiroshige



Matisse’in resimlerinden ve Uzak Doğu sanatından etkilenen **Raoul Dufy**’nin (1877-1953) çocuksu deseni ve hayale kaçan anlayışıyla çalışmalarından sonra “yazı yazar gibi resim yapmak” deyimini ortaya çıkmıştır. İçaçıcı bir şenlik havasında detaya kadar inen ince, grafik bir çalışma ve canlı renklerden oluşan resimlerinde, çizdiği modelin ne olduğunu hatırlatacak kadar işaretle yetinmiştir, eserlerini seyredenin hayal gücüyle bütünleştireceği bir anlayışla yapmıştır.

(Güvemli:265) Dufy, bir röportajında, resim yaparken esinleme sarhoşluğu değil, büyük bir huzurun gerekli olduğunu ancak resmin sonunda zevk duyacağını söylemiştir. “O zamana kadar ‘saraband’ dansını oynayan fırçamdır. Ben değilim.” (Moran, 1966:102,103) (bkz. Resim 144)



Resim 144: Raoul Dufy, “Ressam ve Modeli”, 1929

Japon sanatçı, doğayı resmederken tinsel bir transfer gerçekleştirir. Ya da Klee'nin söylediği gibi, sanatın yeni gerçekleri, görünenlere anlam eklemekle kalmaz, gizli görüntüleri görünür kılar. Düş, idea veya fanteziyle uygun yaratıcı araçlar birleştirilerek oluşturulan sanat yapıtı, yaşamı bayağılıktan kurtarıp yükseltir. (Klee, 2002: 51) Klee tarafından tanımlanan yaratma içtepisi, Uzak Doğu sanatında fırçaya yön verir. Shen Tsung-Ch'ien: “Fırçanın kağıt üzerinde gezinişi, esin kavramınca egemen konuma getirilmiş olmalı. Ne zaman ki esinlenme söz konusudur, dirimsel enerji ele geçirilmiş demektir; işte o zaman fırça, gerçek anlamda kutsal kavramına ulaşmış olacaktır.” (Cheng, 2006: 110) Esinin eksik olması resmi eksik kılar.

Kandinsky'nin biçim ve öz ikiliği, Pe Yen-T'u'nun nesnelere görünür ve görünmezliğini açıkladığı Yin-Yang kavramlarını çağrıştırır. (Cheng, 2006:119) Pe Yen T'u'ya göre Yang nesnenin görünen cephesi, Yin ise iç imgesidir. 4. yüzyılda Çinli Budist ve mistik Tsung Ping tarafından öz ve biçim ikiliği vurgulanmıştır.

Bilgeler nesnel dünyaya yanıt verirken, kendi içlerinde Tao'yu da sayarlar; temsil edilen biçimlere kıymet biçerken zihinlerini fazilet temizler. Manzara resimleri yapmaya gelince, hem somut varlıkları vardır, hem de ruhun krallığına ulaşırlar...Yüce ruh sonsuzdur; biçimlerde yer alır ve benzerliğe ilham verir, bu yüzden gerçeklik biçime ve imlere girer. (Sullivan, 1997: 246)

Resim doğa gerçekliğinin kopyası değildir. Resimde beliren biçimler, tinsel gerçekliğin yansımasıdır. Nesnel görüntü ister kaya olsun, ister bir insan, sumiye resmi, iki boyutlu tuval üzerine aslına uygun olarak aktarılmasının başarısızlıkla sonuçlanacağını savunur. “Ne benek atmacanın, ne eğri Fuji dağının simgesidir. Benek kuşun, eğri çizgi de Fuji dağının ta kendisidir.” (Suzuki, 1997 :116)

Hsieh Ho tarafından belirlenen resmin altı ilkesinin ilki, ‘ch’i –yün sheng-tung’ ‘yaşam gücü’, ‘ruh yankılanması’, Çin estetik teorisinin temel taşı olmuştur. Bu ilkeye göre, Çin sanatına esin kaynağı olan doğa, bir dereceye kadar kurallaştırılarak resmedilse de, dış görünüşüyle değil, ruhla, “iç çizgi yada yaşamsal çizgi” (Ocampo 2004:109) anlamına gelen ‘li’ kavramıyla yaşama döndürülmelidir. Çin resim sanatını anlayabilmek için, dış görünüşü değil de insan ruhunun gerçekliğini yansıtan fırçanın ruh ve anlatımsal gücünü anlamak gerekir. (Capon, 1989) Kandinsky’de benzer bir görüşü dile getirmiştir. O, sanatın içsel gereklikten doğmasını savunur ve biçimin ‘iç sesi’ resmin amacı olmalıdır. Kandinsky’ye göre sanatçının tinsel bir rolü vardır. “Ruh bir piyanodur. Renkler bu piyanonun tuşları, gözler ise tellerine vuran çekiçlerdir. Sanatçı da o veya bu tuşa basarak insan ruhunu titreten eldir...” (Peccatori,Zuffi, 2001: 44) Çinli ressamların önceleri ‘ruh’un kozmik bir güç, daha sonraları ise ressamın ruhundan salıverilmeyi bekleyen bir şey olduğunu düşünmeleri Kandinsky’nin düşünceleriyle örtüşür. (Cheng, 2006: 246) Doğanın ifade için sadece araç olduğu, biçimlerin duyguları yerleştirmek için ödünç alındığı inancı, Çin aydınlarının estetiğinin merkezi olmuştur.

Çin’de doğal biçimlerin bozulması Yuan hanedanlığından beri yaygın olarak kullanılmıştır. Büyük ustalar biçim bozmaları kullanmışlardır. Biçim bozmalarında, kübistlerin amaç ve teknikleri bir dereceye kadar sezilir. Çinli

ressamlar, ustalarından kalan şemaları kullanmış fakat yaratıcı bir şekilde tekrar yorumlanmıştır. Paul Klee anlamlı biçim bozulmasını resimsel dilin yeniden canlanmasına giden yol olarak tanımlamış ‘ruh’un yansıtılması için araştırmalar yapmıştır. Lynton, Klee’nin resimleri için şunları söylemiştir:

.. sanatın bir amaç değil, bir süreç olduğunu, sanatçının buna ilk enerjisiyle, bir tohumla katıldığını, sonra da bu tohumun büyümesi ve tam olgunluğa gelmesi için onu bakıp büyütmesi gerektiğini önemle belirtmiştir. Resimler ‘var olurlar’; sanatçı için ‘bir yapıtın kendini oluşturmasına katkıda bulunmak, bir mutluluktur.’(Lynton, 2004: 220)

1917’de eşine şöyle yazmıştır: ‘J’ai le temps de lire beaucoup, et je deviens de plus en plus chinois’* (Sullivan, 1997: 251) Bu sırada Çin resimlerindekilere benzeyen ağaç ve dağların manzara resimleri serisini yapmıştır.

1949 yılda Pollock ise resim yapma metodunu şu cümlelerle tanımlamıştır:

Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘tanışma’ döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar. (Lynton, 2004: 231)

Bu Çinli ya da Japon bir hattatın ve ya Zen ressamının yapacağı bir açıklamadır. Shih-t’ao kendini Pollock’a yakın bir algıda, hem resim yapma hem de hattatlıkta fırça tutan elin özgür hareketlerine adanmıştır. “Tepeler, ırmaklar ve yaratılmış olan nesnelere sonsuzluğu, İnsan ruhunun biçimlendirici gücüne olanak verir, çünkü yaşamın ve kuruluşun gücünü kendi elinde tutmaz insan.” (Cheng, 2006:188)

Tuvali, içinde faaliyette bulunan bir arenaya benzeten Pollock, Book of Changes’de yaratıcı sanatın kendini kaybetmekle ilgili olduğunu beyan etmiştir. Bu ifade tarzı hiçbir tarihi sürece bağlı olmadan, tekrar tekrar ortaya çıkar. Tang

* Okumak için çok zamanın oluyor, gitgide Çinli oluyorum.

döneminde herhangi bir Action Painter ‘eylem ressamı’ kadar çılgın teknikler kullanan sanatçılar olmuştur. Göçebe ressam Wang Mo, sarhoş olur, ipeğin üzerine mürekkep sıçratır, kahkahalar atarak elleriyle lekeler bırakırdı. Ayrıca fırça yerine saçını mürekkebe daldırıp ipeğe bulaştırırdı. (a.g.e: 45) Wu Tao-tzu’nun, T’ien-ching tapınağının duvarına yaptığı resim benzer bir coşkuyla yapılmıştır. İzlediği gösteriden etkilenen sanatçı trans haline geçerek resmini çizmiştir. (a.g.e 41)

Antik ruhun kök saldığı Avrupa da Kandinsky, ilk soyutlamaları Uzak Doğu sanatına olduğundan çok, Wilhelm Worringer’e borçludur. İpşiroğlu, Avenarius’un 1908’de yayınladığı bir yazısında ve aynı yıllarda W.Worringer’in ‘Soyutlama ve Özdeşleyim’ adlı kitabında soyut sanatın oluşumuna zemin hazırladığını, Kandinsky’nin resimleriyle bu sanatı başarıya ulaştırdığını vurgular. (İpşiroğlu ve İpşiroğlu,1977:167) Petrov’a göre Kandisky, şekilden soyutlanmış sanatı (ekspresyonizmi), Abstraksiyon’a bağlar.

“Kandinsky, Apollon adlı dergide, 1909’da Münih’te yapılan Uzak Doğu sergisi dair minnettarlığını anlattığı bir yazı yazmıştır. Yine de, kendi teorik yazılarında, 16. yüzyıl Zen ustalarının manzara resimlerini kapsayan bu sergi de Japon resimlerinden etkilenmiş olduğuna dair hiçbir bilgi vermemiştir. Etkilenmişse de bunun farkında değil gibidir.” (Sullivan, 1997: 258)

Kandinsky, gibi modern akımın liderlerinden Klee, Matisse ve Gabo herhangi bir farkındalık göstermemişlerdir. Kübizm ise neredeyse tamamen Afrika ve Okyanusya sanatına odaklanmıştır.

Worringer ‘Soyutlama ve Özdeşleyim’ de Japon sanatına değinir. Uzak Doğu estetiğine dair yeni bir anlayışın başlangıcından ziyade tamamlanmış bir (Japon evresine) evreye dair kanıyı temsil eder.

Sanat tarihi görüşümüzün giderek arınmasında, Japon sanatı gibi olağanüstü bir sanat olayının keşfi, büyük kazançtır. Avrupa’da Japonizm, salt biçimsel, yani estetik temel duygularımıza dayanan bir biçim olarak sanatın yavaş yavaş sanatsal onurunu elde etmesini gösteren tarihi içinde önemli aşamalardan birini ifade eder. Ve öte yandan bu Japonizm, bizi salt

bçim olanaklarını yalnız kurallar çerçevesinde görmek gibi düşünölen bir tehlikeden kurtarır. (Worringer, 1985: 61)

20. yüzyıldaki değişimler, geleneksel Çin ya da Japon resimleriyle eşleştirebilse de, Uzak Doğu'nun etkisine atfedilemez. Batı'nın fizik bilimlerdeki ilerlemesine paralel olarak, doğa hakkındaki düşünceler değişmiştir. Kandinsky 1913'te "atomun parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi" (Lyton, 2004:65) demiştir. Zaman hakkındaki bilginin kısmi ve görelî oluşu Budist bir düşünöre normal görünür. Çin ve Japon felsefeleri atom henüz parçalanmamışken sürekli değişimi karşılayan kelimeler kullanılıyordu. Budist felsefenin temelinde yatan her şeyin geçici olduğu düşüncesi, Uzak Doğulu için benimsenen bir bilgiydi. Batılı için ise bilimsel ve toplumsal gelişmelerin yarattığı bunalım ağırlaşarak devam ediyordu.

Çinliler'in bilimsel tek nokta açısının sınırlayıcı özelliğinin farkına varmaları, onları yüzyıllar önce bunu reddetmeye yönlendirmiştir. Li Ch'eng 'bina açılıarı ve köşeleri ve aşağıdan görünen saçakları çok güzel, fakat sadece sürekli değişen bakış açısı bütünü yakalamamızı sağlar' demiştir. (Sullivan, 1997: 259) Pek çok Batılı ressam, resimsel realizmin gerçeğinin temsiline engel olduğu gerekçesiyle ışık gölgeyle yapılan resmi reddeder. Uzak Doğu ve Batı sanatı, bu gerçeklik görüşü içinde ortak bir yerde buluşmuştur.

4.2 Kaligrafi ve Çağdaş Sanat Hareketleri

İdeogramlardan (harflerden) oluşan teorik ve teknik anlamda üstün çalışmalar Çin elyazmaları, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupalı ressamlar tarafından tekrar keşfedilirken, kaligrafiye, neredeyse tüm Avrupalı sanatçılar eğilim göstermiş, hatta enstitülerde fırça teknikleri öğretilmeye başlanmıştır. Çağdaş sanat, Çin kaligrafisinin biçimselliğini, tasarım prensiplerini uygularken, sanat teorisinin kaynağında yatan kutsal felsefi yapıyı kavrayabilmiş ve yansıtabilmiş midir?

Avrupalılar, kendi mirasını reddetmek olan bu anlayışı, kendine has karakterinden ve simgelerinden soyutlayarak algılamış, görsel dillerini oluştururken kendi iç güdülerinden hareket etmiştir. Doğu'nun emici kağıdı, mürekkebi, fırça hareketleri, Batı sanatçısının kendi kurallarını oluşturması için temelden değişmek zorunda kalmıştır. Uzak Doğu sanatının merkezinde yer alan dinsel anlam ağı, 20 yüzyılın batı sanatında, içtepiyle şekillen yaratıcı süreçle yer değiştirmiştir.

Tüm bu heyecana rağmen Avrupa'nın Uzak Doğu'ya bakışı kültürel üstünlük hissinden sıyrılamamıştır. Sahip olduğu mirası inkar etmek, Avrupalı sanatçıların seçeceği bir yol olmamıştır kuşkusuz. Başarısını bir kısmını Avrupa'yı reddinden alan 20. yüzyılın Amerika'sı ise dışarıya bakma isteğiyle Doğuya açık olmuştur. Lynton, 'Modern Sanatın Öyküsü'nde, doğmakta olan yeni sanatın, Avrupalı olmamakla kalmayıp üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan niteliklerde göstermesi gerekliliğini Motherwell'den yaptığı şu alıntıyla destekler: "gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek". (Lynton, 2004: 230)

Amerikalı Arthur Dow, Uzak Doğu'ya özgü estetiği kavramış, kendi mirasını inkar etmek pahasına, salonların realizm yerine; biçim, ritim ve çizimin temelini vurgulayan bir sanat eğitim sistemini yeğlemiştir:

Sanatta geleneksel akademik eğitimi reddeden herkesle birlikte sempatiyle günah çıkarıyorum... Japon sanatı bu zorbalığın kurulması

yönünde çok şey yapmıştır, yeni gelen Çin sanatı daha fazlasını yapacaktır, fakat bizi özgür bırakmak için modern sanat adına olduğu gibi kalabilir. (Sullivan, 1997: 263)

Modern Avrupa ve Kuzey Amerika sanatlarının da odak noktası olan kaligrafi, Uzak Doğu'da özellikle Çin ve sonrasında Japonya'da, yalnızca fonetik bir sanat olarak değerlendirilmez, görsel sanatta da varlığını sürdürür. Neredeyse hiç astar boya kullanılmayan yüzey; sembolik olarak, ressamın yazma süreciyle birleştirilmiştir. Uzak Doğu sanatçısı, kaligrafik fırça tekniğiyle, ressam ve aynı zamanda yazı ustasıdır. Fırça, resim ve yazının ortak aracı olarak ustalığın göstergesi kabul edilmiştir. Kalın fırçayla özel kağıtlara siyah çizgiler çekerek başlayan 'Şodo' denilen yazı sanatının eğitiminde, duyarlılık geliştikçe, kağıt ve fırça küçülür. (Güvenç, 2002) Çok küçük teknik araçlarla çok büyük başarılar elde edilmiştir.

Uzak Doğu sanatında çizginin geri döndürülemezliği güzele kaynaklık ederken, Avrupalı sanatçılar yüzyıllar boyunca el ve fırça izlerini yok etme amacıyla, kat kat boya kullanma ve cila atma alışkanlıklarını sürdürmüşlerdir. Çizimin kendi gücünü oluşturduğu bilinciyle bu anlayış değişmiştir. Wichmann'a (2001: 385) göre, sanatsal süreç, taslak ve taslağın resme dönüştürülmesi olarak ikiye ayrılmış, Uzak Doğu'yla benzerlik göstermeye başlamıştır. Ancak çizim, her zaman boya ve fırçayla elde edilebilenlere kıyasla ikinci planda kalmıştır.

Mürekkebin vuruş darbeleriyle oluşan resim, sanatçının düşüncesinin, o anki duygusunun resme ustalıklarla taşınmasını gerektirir. Güvenç'e (2002: 169) göre; Japon fırçası tüm bedenin birlikte hareketiyle çekilir. Bu yüzden, yalnız düşünceyi değil, bedendeki duyguları da dile getirir. Böylece izleyici resmi seyrederken, süreci yeniden oluşturur. Yazının ve boyamanın bu birlikteliği Avrupa'da yer almamıştır. Bu yüzden hattatlığın, serbest fırça çalışmasıyla birleşimi burada elde edilememiştir.

Çin resminde ilk akılda tutulacak olan şey, Çin yazısının bir gelişimi olmasıdır. Bir Çinliye göre güzel yazılmış bir işaret bütün güzellikleri içinde taşır. Güzel yazabilen biri resmi de güzel yapıyor demektir. Klasik devirlerin bütün Çin resimleri çizgicidir, resmin esasını meydana getiren çizgiler yazı çizgileri olarak incelenir ve değerlendirilirler. (Read, 1987: 76)

Çin ve Japon mürekkep resmi, çizgisel yapı içinde fırçanın sallanması sonucu oluşan değerler tarafından belirlenmektedir. Fırça bastırılır, çekilir, çizgi inceler, yer yer kalınlaşır ve ton farklılıkları oluşturulur. Formların üç boyutlu gösteriminin olmaması, bu tekniğin kendine has özelliğidir. Sung döneminde olduğu gibi bazı durumlarda fırça belli açılarla tutularak ortak bir tarz haline getirilmiştir. Çeşitli Çin dönemleri belirli özellikler gösterirken, birbirine kombine edilmiş sayısız teknik geliştirmiştir. Resmin temelini oluşturan Budist düşünce, meditasyon yoluyla kavuşulan içsel huzuru egemen kılar.

Uzak Doğu'da sanat, meditasyon aracı olarak görülürken, kutsallıktan sıyrılmış modern sanatta duyuşal-motor süreç tarafından belirlenir. Dolayısıyla refleks davranışlar, zihinsel süreçle şekillenen istemli hareketlerle yer değiştirir. Eylem –aksiyon- resmi, soyut ekspresyonizm ve taşizm, boyamanın doğallığından, 'kendiliğinden'likten adını almışlardır. Aynı zamanda Jean Paulhan döneminde ortaya çıkan informel demination -biçimsiz birim- terimi de benzer ifade biçimlerini karşılar. 20 yüzyılın ikinci yarısına hükmeden Taşizm ve Art Informel -biçimsiz sanat- ve bunlardan etkilenen bir çok bağıntı, kaligrafik etkilerle resmedilmiştir. Tuval üzerine sıçratılan ya da kutudan dökülen boyanın, serbest fırça çalışması ve boyama hareketi, biçimsiz sanatın ve aynı zamanda doğal kaligrafik sürecin işlemleridir. (Wichman, 2001: 396)

Batılı sanatçılar, Uzak Doğu kaligrafisinden, yaratıcı süreci daha bilinçli idrak etme yeteneğini ve onu Zen ruhuyla hayata geçirmeyi öğrenmişlerdir. Resim artık nesnelere dizimi, ustalıklı biçimlenişinden, kendiliğinden, çocuksu bir yola girecektir. Resimlenen, görünen tabiat nesnelere gerçekliği değil, sanatçının ruhunun yansımaları olan yeni bir gerçektir. Fırçanın ruhu yakalamaya çalışırken, resim yapma eylemi Uzak Doğu'daki gibi adeta, meditasyonun aracı olmuştur. Batı'ya o güne değin yabancı olan bu yaklaşım, 20. yüzyılda merkezi New York'ta sanatçıları etkisi altına almıştır.

Andre Masson, iki ayrı dönemde Miro ve Ernst gibi sürrealistlerle bağlantı kurmuş, sergilerine katılmıştır. Otomatist yöntemlerini çizimlerinde

kullanmış, Nietzsche, Kafka yanında Çin şiiri ve edebiyatından etkilenmiştir. Andre Mason, ekspresyonist vizyonu şu cümlelerle açıklar: “Kuzey’den ve Doğu’dan hareket edip, dipten gelen dev bir dalgadır; Latin engeli ona karşı hiçbir şey yapamaz.” (Batur, 2002: 271)

Franz Kline, (1910-1962) Geniş fırçalarla kaligrafik stilde çalışmalar yapmıştır. (bkz. Resim 145-146-147) Onun, mürekkeple yaptığı çalışmalar, siyahın sonsuz akışını gösterir. (Wichman, 2001: 399) Shih K’o çevresindeki Çinli ressamların, geniş yüzeylere yaptığı çalışmaların izlerini Kline’in badana fırçasıyla boyadığı büyük tuvallerinde bulabiliriz. Lynton’a (2004: 235) göre, büyük tuvaler üzerine yaptığı resimlerin, ideografik bir simge ifade eden çarpıcı görünümleri vardır. Uzak Doğu resmini inceleyen izleyicinin, fırça izini takip ederek eylemi kavraması gibi, soyut ekspresyonizmle oluşturulmuş bu resimlerde de aynı tada varılabilir. Gombrich, Kline’in beyaz biçimler tablosu için şunları söylemiştir:

Belli ki dikkatimizi sadece çizgilerine değil, bu çizgilerin bir şekilde değişime uğrattığı tuvale de çekmek istiyor. Çünkü çizgileri her ne kadar basit de olsa, derinliği olan bir mekan düzenlemesi izlenimini veriyor. Tablonun alt yarısı, ortaya doğru geldikçe sanki bizden uzaklaşıyor.(Gombrich, 2002: 605) (bkz. Resim 107)



Resim 145: Franz Kline, 1953

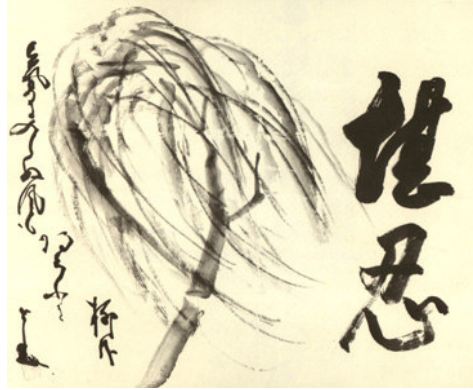


Resim 146: Sengai



Resim 147: Franz Kline, “Beyaz Formlar”, 1955

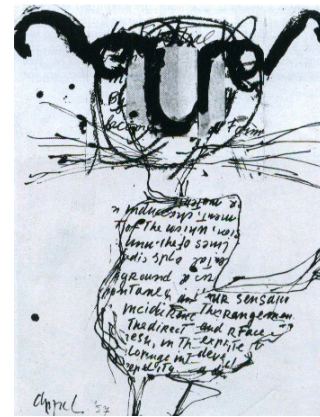
Ogata Korin ve Gibon Sengai (bkz. Resim 148) ‘her şeyi harekete geçiren desenleri’ takip etmişlerdir; bunlar hareketin izlerini beneklerle, ışıklarla, noktalarla var eden, içerikle iletişim kuran darbelerdir. Kabaran ve azalan fırça darbeleri sanatçının kişiliğinin, duygularının yansımasıdır. 1948-50 arasında varlık gösteren Kobra adlı grup hareketin ifadesini, eserin ortaya çıkış sürecini odak alır. Grubun üyelerinden **Karel Apel**, soyutlamaya kaçan fırça hareketiyle kaligrafik bir etki bırakır. ‘At’ (bkz. Resim 149), at ve binici betimlemesinde, Doğu kökenine bağlı ‘boneless painting’ ‘kemiksiz boyama’ görülür. ‘Hayvan’ (bkz. Resim 150) adlı çalışması, el yazısını çizimle bütünleştirme çabalarının doğal bir teknikle ortaya çıktığı iyi bir örnektir. **Andre Mason**, 1955 yılının başında el yazısının semiyotik anlamından etkilenmiştir. Resimlerden birinin adı ‘Çin Aktörleri’dir. O, zamanla figüre çevirip hareketlendirdiği insan figürlerini hatırlatan işaretleri kullanmayı bırakıp soyut formları seçmiştir. (bkz. Resim 151)



Resim 148: Gibon Sengai



Resim 149: Karel Appel, “At”, 1957



Resim 150: Karel Appel, “Hayvan”1957



Resim 151: Andre Mason, “Kabuki No. 1”, 1955

Julius Bissier, fırça darbesiyle çalıştığı, büyük işarete benzer formun oluşturduğu çalışması ‘Kadın ve Erkek Birliğinin Sembolü (1934) (bkz. Resim 152); sinolog Ernst Grosse ile yaptığı işbirliği sırasında edindiği tecrübelerle biçimlenmiştir. Bissier, hattatlık sanatında Doğu-Batı sentezinin en önemli temsilcilerinde biridir. O, çizgisel form ve noktalarla yeni bir kaligrafik düzenleme yaratmıştır. Onun çalışmalarında hareket resminin izleri görülebilir fakat sembollerin etkisiyle etkisi ile onu soyut işaretlere yönlendiren belli bir biçeme bağlı kalmamıştır. O’na göre Batılı ressamın yaratıcılığı, hayal gücü ustalıklarla birleşse de Doğu’da olduğu gibi gereken samimiyeti yansıtmamaktadır. Batılı ressamlar zamanla Uzak Doğu’yla aralarındaki duvarları yıkmış, Çin ve Japon sembollerini anlamlı oldukları için kullanmaya çabalamışlardır. Bissier; Doğu’ya özgü kadın ve erkek sembollerini deneyimleriyle birleştirmiş, Doğu-Batı sembolizminin sentezine varmıştır. **Hans Hartung**, Sengai’nin izinden gitmiş (bkz. Resim 153-154), Çin Sanatına benzer bir biçimde ‘Sonbaharda Ay’ kaligrafisini dinamik ve zarif fırça ifadelerine dönüştürmüştür. **Pierre Alechinsky**, ‘Varyasyonlar’ını (bkz. Resim 155), Sengai’nin ‘Evrensel Semboller’i ile (bkz. Resim 156) geliştirmiştir. Serbest fırça darbeleriyle uygulanan kare, daire, üçgen; formalizmden kurtulma çabasını temsil eder. Burada hala, tüm hataları içeren çeşitlilik arasında ‘bir olma’ sorusu vardır. Avrupalı ressamlar hareket ve konsantrasyon için çaba göstermişlerdir. Görsel etki hala onların ön koşuludur. Onlar; hızlı tepki ve dönüşüm için çabalamışlar -alana, zamana ve duruma. **Emil**

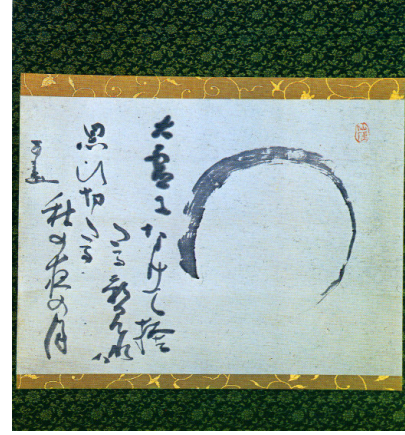
Schumacher, 'Kavis' (1969) (bkz. Resim 157) adlı eserinde, çizginin güçlü etkisiyle, hareketteki heyecan ve duyarlılığı anlatmayı başarmıştır. **Adolph Gottlieb**, jestleri tasvir ettiği resimlerinde, toplumun kullandığı iletişim işaretlerine başkaldırıda bulunmuştur. O'nun işaretleri söylenmek istenen şeyin birden fazla anlamı olduğunu temsil ediyordu. Bu işaretlerle oluşturulan kompozisyonlar Pierre Soulages, Mark Rothko, Eduardo Chillida, Franz Kline ve diğerlerinin çalışmalarında vurgulanmıştır. (Wichmann., 2001:403-405)



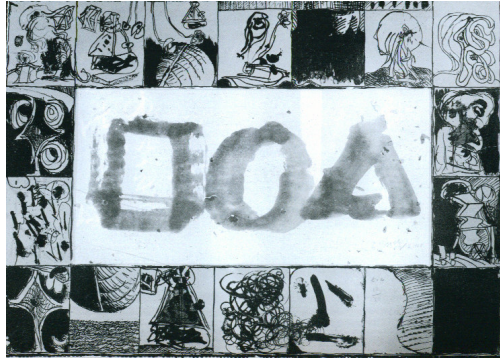
Resim 152: Julius Bissier, "Kadın ve Erkek Birliğinin Sembolü"



Resim 153: Hans Hartung "Sonbaharda Ay"



Resim 154: Gibon Sengai, "Ay"



Resim 155: Pierre Alechinsky, "Sengai'nin Evrensel Sembolünün Varyasyonları", 1960



Resim 156: Gibon Sengai, "Evrenin Sembolü"



Resim 157: Emil Schumacher, “Kavis”, 1969

Doğu kaligrafisinin dikkat çeken bir özelliği de şans işlevinin tasarlanmayışıdır. Modern sanat açısından incelendiğinde, bilinçaltının resme aktarılmasıyla ilintili görülen şans faktörü sanatçıların çalışmalarında uyumlu bir parça olmuştur.

Batılı sanatçı, çalışma süresince, çıkış noktasından tamamen ayrılabilir. 19. ve 20. yüzyıl bireysel konseptlerin çeşitliliğini getirmiştir. George Mathiew, 1957’de sergisinin açılışından bir saat önce Tokyo’da bir dükkanın ön camına kalabalık bir izleyicinin önünde 15 metre yüksekliğinde bir resim çizdi. Alçakgönüllülükle şöyle anlatıyor:

Yaklaşık yüzyıldır neyi aradığımı bilmeyen insanlara, batı resminin çekiciliğini geleneksel sanatla birleştirerek sundum. Yağlı boya ile büyük, uzun, ince fırçalar kullandım. Dini bir tören atmosferinde insanların gözü önünde işaretlerimi çizdim. İnsanlarla yakın temas halinde olduğum için büyük bir heyecan içindeydim. Bir istatistikçinin söylediğine göre çok çalışmışım. Bundan hareketle farkına varmadan 1000 yıllık sanatla Avrupa yağlı boya resminin kombinasyonunu oluşturdum. (Wichmann: 2001:406)

Mark Tobey, Amerika’nın batı kıyılarında aktif bir şekilde Pasifik okuluna bağlı çalışıyordu. Lynton, Uzak Doğu’nun Amerika’nın batı kıyılarına Avrupa’dan daha yakın olduğunu vurgular. (Lynton 2004: 231) Tobey, Çin fırçasını tutma konusunda ilk dersini Teng K’uei ‘den almıştır. Uzak Doğulu sanatçı için fırçanın kullanımı, ruhun dışarı çıkmasını sağlayan bir eylemdir. 1934’de Japonya’da bir Zen

manastırında, Çin’de kaligrafi üzerine çalışarak ve meditasyon yaparak bir ay yaşamıştır. Tobey’nin çalışmalarında Doğu yoluyla ifade etmenin bir yolunu ‘Beyaz Yazı’ (1951) olarak adlandırdığı üslupla bulmuştur. Zen üstatlarının kaligrafisi gibi, resimleri bilinen formları değil iç duyguları ifade etmiş, dış dünya yerine iç gözlemlerle ilgilenmiştir. ‘Beyaz yazı’ resimlerinin lirik soyutluğunda görülen ritimli çizgi, ‘boşluğu’ aktarmada, duygularını yansıtmada aracı olmuştur. 1957’de, hat sanatının saf mürekkebi ile yaptığı bazı kısa deneyimleri olmuştur.

Tobey, Shanghai’ı New York gibi algılamış, Uzak Doğu’daki deneyimi onda Batılı bir his bırakmıştır. 1953’te stüdyosunda ‘ördüğü’ resmi (bkz. Resim 158) bitirdiğinde, ona çok da Doğu’ya özgü gibi görünmemiştir. Bu deneyimini daha sonra hatırladığında, “Çin’de kendiliğinden aldığım hattatlığa doğru beni iten güç, şekillerle bağlanmadan, insanların ve arabaların ve bütün bir manzaranın canlılığını yansıtmamı sağladı.” demiştir. (Sullivan, 1997: 265)



Resim 158: Mark Tobey, “Broadway”, 1936

Bu noktada ‘görünüşte Doğu sanatı’ gibi çıkarımlar anlamını yitirmekte, doğu batı birbirinin içine geçmektedir. Doğudan gelen etkiler ne kadar güçlü olursa olsun Tobey şu sözleriyle amacının gerektirdiklerini açıklar:

Bir sanatçı gibi konuşmak gerekirse, şimdiye kadar birçok yaşamım oldu. Bazı eleştirmenler beni... Doğu’ya özgü örnekleri kullanmakla suçladılar. Fakat işin aslı bu şekilde değildir. Onların hat sanatını anlama çabaları içerisinde sumi mürekkepleri ve fırçalarıyla

mücadele verirken batılı olmaktan başka hiçbir şey olamayacağını biliyordum. Fakat; çalışmalarında yeni boyutlarda devam ettirmek için, hattatlığın esin kaynağı olarak adlandırdıklarımı elde ettiğim bir gerçektir. Bu metotla, modern kentin heyecanlı ritimlerini, ışıkların birbirine geçmesini ve bu ağa takılmış insan meselesini resmedebildiğimi keşfettim. (Wichmann, 2001: 392,396)

1950’li yıllarda, Pollock, Dubuffet, Michaux ve Cuppa gibi birçok sanatçı sonsuz bir şekilde hareket eden çizgiler ve noktalar veya hat sanatına özgü ifadelerden oluşan kompozisyon türünün bir benzerine ulaşmıştır. Fakat Doğu’ya özgü etki gibi görünen şey soyut ifadeciliğin doğal yoludur. “William Barker ve soyut hat sanatı savunucusu olan Ulfert Wilke gibi istisna sanatçı dışında Sougles, Mathieu ve Hartung’un çalışmalarında Doğuya özgü herhangi bir etkiyi reddetmişlerdir.” (Sullivan, 1997: 266,267)

Uzak Doğu’yu ziyaret etmiş, kendi etrafında tam bir Japon ambiyansı yaratan **Morris Graves** aynı zamanda önemli bir Tobey hayranıdır. En çarpıcı resimlerinden bazılarının konularını Çin bronzlarından almıştır. Graves’in kuşları ve Çin’in 17. yy, Pa-ta Shan-jen tarafından yapılanlar arasında paralellik vardır. Fakat Graves’in korkutucu kuşları karanlık bir dünyada iken, Pa-ta’nınkinler günışığına sahiptir. (Bkz. Resim 159-160-161-162) Graves kuşları gibi, satori’ye ulaşma çabasında ıstırap ve acıyla yoğrulmuştur. Oysa, Zen’de bu yol, düşüncenin merkeze alındığı pozitif bir deneyimle ulaşılır. Zen sanatı her şeyin ötesinde bir rahatlama ve neşe sanatıdır. Taşist sanatçılarda sık sık görüldüğü gibi acı ve ruhsal ıstırapla oluşan resim yapma eylemi Batıya özgüdür.



Resim 159: Morris Graves, “Yaralı Martı”, 1943



Resim 160: Pa-ta Shan-jen, “Küçük Kuşlar”



Resim 161: Morris Graves



Resim 162: Totoya Hokkei, "Çiçeklerin Üç Görünüşü" detay, 1828

Birçok olasılık üzerinde çalışan **Jackson Pollock**, tasarlamadan, yanılısamaya gereksinim duymadan oluşturduğu resminde, boyanın bölünmeksizin tüm yüzeyi sardığı 'tüm alan' fikrini ortaya atmıştır. Pollock yere serdiği tuvale, rasgele püskürtme, akıtma metoduyla lekeler oluşturarak, ritmik bir düzen geliştirmiştir. (bkz. Resim 163-164) Petrov'a göre (1979) Pollock, boyayı savururken ya da püskürtürken her şeyi rastlantıya bırakmaz. Kovboyun at oynatması gibi her zaman eyer üzerinde oturmadan resmi yöndendiriyor, resim yapma olgusuyla birleşiyordu. Böylece tuval ressamın tüm bedeninin izlerini taşımaktadır. Pollock, Kızılderililer'inde böyle çalıştığını belirterek: "etrafında dolaşabildiğim, hatta kelimenin tam manasıyla resmin içine girdiğim için kendimi eserimin bir parçası sayıyorum." (Güvemli:339) demiştir. Pollock, resmi sınırların ötesine taşımış, belirleyici olarak resim yapma eylemini ön plana çıkarmıştır. Pollock'un resimleri, Mason ve Tobey de olduğu gibi 'kendiliğindenlik' ile yönlendirilen, meditasyon eğilimi gösteren bir duyarlılıkla ifade edilmiş, bireysel dili kaligrafiyle kesişerek oluşmuştur.



Resim 163: Jackson Pollock, “Number7”, 1951



Resim 164: Jackson Pollock“Number 8” detay, 1949

Bireysel dilini oluştururken Uzak Doğu’dan etkilenen sanatçıların arasında **Arshile Gorky** de (bkz. Resim 165) vardır. Modernizmin izinden yürüyerek ulaştığı soyut sürrealizm tarzındaki taslak biçimindeki resimleri; “çarpıcı bir akıcılıkta; yumuşak, bazen büyüleyici renk derlemeleriyle bezenmiş; gergin, zaman zaman ince çizgilerle örülü yapıtlardır.” (Lyton, 2004: 232)



Resim 165: Arshile Gorky, 1944

Batılı sanatçılar, kaligrafik araştırmaları boyunca, yaratıcı süreci daha bilinçli idrak etme yeteneğini Zen ruhuyla hayata geçirmeyi öğrenmişlerdir. Sanatçı kişisel amacına bağlı olarak ifade yöntemlerinden en uygununu seçme yoluna gitmiştir. Bu yüzden esin kaynağı olarak Uzak Doğu hat sanatı, ayrı yönlerden yol almak zorunda kalmıştır.

V. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu araştırmada ilk olarak konuyla ilgili bilgi, düşünce ve tanımların yer aldığı kaynakların taranması yoluna gidilmiştir. Araştırma dahilinde konuda daha önce yapılmış çalışmalardan yararlanılmıştır. Resimler incelenerek, konuyla benzerlik gösterenler tespit edilmiş, analizlerde kullanılmıştır.

4.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma alan yazın tarama modelinde bir araştırmadır. Alan yazın (Literatür) tarama yapılarak toplanan verilerle problem arasında ilişki kurulması amaçlanmıştır. Yazılı kaynaklarla elde edilen veriler, bir sistem içinde sınıflandırılarak problem incelenmiştir.

4.2 Veri Toplama Araçları

Kütüphane çalışmaları yapılarak konuyla ilgili yayımlanmış yerli ve yabancı kaynaklar; resimler, kitaplar, dergiler, araştırmalar ve bunlardaki makaleler incelenmiş, internet taraması yapılmıştır.

4.3 Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmanın konusuna kaynak olabilecek tüm veriler gözden geçirilmiş probleme ilişkin gerekli bilgiler toplanmıştır. Bu bilgiler dâhilinde konusu tarihsel bir perspektife yerleştirilerek ve önceki bilgilerle araştırmanın bulguları ilişkilendirilerek

konu ile ilgili kesimlere ışık tutacak önerilerde bulunulmuştur. Analizler sonucu eserler tespit edilmiş, bu eserlerin sentezinden oluşan bir resim çizelgesi oluşturulmuştur.

VI. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

“Sanatta Bir Biçimlendirme Yaklaşımı Olarak Çin-Japon Resminin Batı Resmine Etkisi” konulu araştırma, modernizmi oluşturan çok sayıda hareketin temelinde yer alan Çin-Japon etkisini; Uzak Doğu’nun estetik asimilasyonuna olan tutum, hazırlayıcı koşullar, sebep ve sonuçlar ele alınarak incelemektedir. Uzak Doğu geleneğini meydana getiren manevi farklılıkların, biçimlendirme öğelerinin dönem koşullarında, Yunan-Roma sanatının getirdiği birikimle sentezlenmeye çalışıldığı görülmüştür. 19. ve 20. yüzyıl Batı sanatı incelendiğinde, Çin-Japon geleneğinin, sanatı oluşturan ortak biçim özelliklerinin sanatçı ihtiyaçlarıyla yenilenip, biçim ayrılıkları yaratmasına rağmen, ortak bir değer haline geldiği görülmüştür.

Fotoğrafın icadı, makineleşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler doğrudan ve dolaylı olarak sanata yön verme ve biçimsel bir dil oluşturma arayışlarına zemin hazırlar. Sanatçı, ustalara bağlı kalmakta ya da Afrika, Mısır ya da Çin-Japon gibi kültürlerin biçimlendirme yaklaşımlarını kullanmakta özgürleşir. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısı arası, sanat akımlarının artarak ortaya çıktığı bir dönemdir. Empresyonistlerle başlayan yeni arayışlar; Uzak Doğu’dan ithal edilen ürünlerin sarıldığı ambalaj kağıtlarının egzotik bir dalgaya dönüşmesiyle başlayan obje, estamp koleksiyonu hevesini beraberinde getirir.

Önceleri kimono giymiş bir figür, Çin porselenleri, paravana, yelpaze, Japon estamları resimlerde, akademik kurallar dahilinde kullanmıştır. Japon tarzı denilen bu dönem sanatçıları empresyonistler oluşturur.

Senteze doğru geçen süreçte sadeleştirme, derinliksiz düzenleme, kavisli hatlar, erotik anlatım, kaligrafik soyutlamalar, bezeme, kontrast değerler, birim

tekrarı, fırçanın spontane kullanımı, deforme ederek anlatım, düz ve boş alan kullanımı, diyagonal kompozisyon, gündelik yaşam görüntüleri, mekan kurgusu gibi unsurlarla Çin ve Japon resim sanatının etkilerini taşır. Empresyonistlerin son yıllarında görülmele beraber, özellikle empresyonizm sonrası sanatçılar bu sanatı özümseyerek yapıtlarında senteze ulaşır.

Klasik betimleme anlayışının radikal değişiklikler göstermesi soyutlamalarla başlar. Empresyonistlerle temeli atılan bu görüşün en önemli dayanaklarından biri yüzyılları bulan köklü geleneğiyle Çin resmidir. Çin kaligrafisi ve hat sanatı biçim olarak soyut resimle ilintili durmaktadır. Çin yazısı soyutlanmış olay anlatımı olarak doğmuş, resme eşdeğer tutulmuştur. 20. yüzyıla geldiğinde yapılış sürecinde gösterdiği benzerlikler, ritim denge unsurları ve formuyla soyut sanata eklenir.

Sanatçılar çeşitli akımlar etrafında, gerek konu seçimi gerek biçim seçimi bağlamında kendi yolunu belirler. Araştırmayla ilgili resimler sanatçıların seçtikleri özellikleri ortaya koymaktadır.

Türkiye’de bu konuyla ilgili kaynak yok denecek kadar azdır. Bu etkileşimin detaylı incelenmesi, antikite kaynaklı biçimlendirme anlayışından sınırlanarak oluşan modern sanatı anlama ve güncel biçimlendirme sorunlarına çözüm arayışlarında örnek kaynak kullanımı olması bakımından önemlidir.

VII. BÖLÜM

SONUÇ

Japonizm ve aynı dönemde canlanma gösteren akımlar incelendiğinde, sadece formun değil, bu akımları yaratan romantik koşulların da sanatçıları etkilediği görülür. Sanatçı, toplumda artarak devam eden duyarsızlaşma, yalnızlaşma içinde yeni problemlerle yüz yüze kalmış, yeni gerçeklere, yeni biçimlendirme yolları aramış ve manevi yönelişlere girmiştir. Uzak Doğu'nun dini doktrinden yayılan biçimlendirme anlayışı, bir boşluğu doldurarak yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. 19. yüzyılda Çin-Japon sanatının, manevi arayışlarda, bu etkileri oluşturan nedenlerden biri olmaktan ziyade, arabulucu olduğu görülür.

19. yüzyılda Nietzsche'nin "Tanrı öldü" sözleriyle ana fikrini verdiği modern insanın yeni varoluş sorunları, Uzak Doğu öğretisinin bir ilgi alanı olarak gündeme gelmesini sağlamıştır. Akılcılıkla yoğrulmuş, Tanrı kavramıyla bağdaşmayan batı felsefi sisteminin, yerini büsbütün Uzak Doğu öğretilerine bıraktığını söylemek zordur. Fakat yeniden biçimlenen toplumda, merkezin Tanrı kavramından, doğanın bir parçası olduğunu duyumsayan insana yönelişi aşıkardır. Yeni özgürlük ortamı ustalara ve antikiteye bağlı biçimlendirme anlayışı, bir çok seçenekten biri durumuna gelmiştir. Doğanın resmin yegane konusu olduğu Uzak Doğu resmi, içinde yoğun bir felsefe barındırır; doğa resimleri tinsel bir yansımadır. Acı içinde makine toplumuna isyan eden sanatçı, doğayı yeniden keşfetmiş, içeriği feda etmemiş Uzak Doğulu gibi, biçimin tasvirini bir kenara bırakmış, iç dünyasını ifade edeceği biçimlendirmelere yönelmiştir. Uzak Doğu sanatında ulaşılabilecek son nokta olan 'kendiliğinden', 'çocuksu' bir yaratıcılıkla resim yapma arzusunu duyumsamıştır. Resim yapma, meditasyon anındaki kendinden geçişle benzeşen, dinamik bir eyleme dönüşmüştür. Bu ancak bilinçdışının özgür kalmasıyla, mümkündür. Sanatçı isteyerek ya da istemeyerek bu önerilerle 'Zen', 'Tao' gibi öğretilere yaklaşmıştır.

Uzak Doğu'ya özgü sanatsal teknikler, mistik değerlerden çok daha fazla ifade bulmuştur. Resim sanatında 19. yüzyıl itibarıyla bu değişiklikler büyük ölçüde Japon sanatına atfedilebilir. Bing'in ticari çabalarını incelediğimizde, Çin ve Japon sanatının yapay, geçici bir moda olduğu fikri uyanabilir. Dönemde bu etkiye şiddetle karşı çıkan, Çin ve Japon etkisini ciddiye almayan eleştirmenlerin de düşünceleri bu yöndedir. Fakat Bing, düzenlediği sergiler, açık arttırmalar ve yayımladığı dergilerle bu sanatın Batılı sanatçılara ulaşmasını hızlandırmıştır. Sanatçılar ticaret yoluyla ülkeye girmiş estamlara kayıtsız kalamamış, bu sanatı etkileşim halinde oldukları resamlara, eleştirmenlere, yazarlara aktarmışlardır. Bu etkileşim ortadan kaybolmak bir yana yıldan yıla artarak devam etmiştir. Kimono içinde poz veren modeller ya da resmin arka planında tasvir edilen objeler yerini Art Nouveau'nun filizlerine, parlak düz renklere, azlıkta ki çokluğa bırakmıştır. Empresyonistler, fotoğrafın keşfi ile fonksiyon değiştirmiş resim sanatının, yeni yönelişlere girmesinde 'ukiyo-e'lerin biçimsel öğelerini, amaçları doğrultusunda asimile etmiştir.

19. yüzyılda batı resmine giren prensipler; arka planın çıkartılarak benimsendiği iki boyutluluk, rastlantısal kompozisyon, uzun dar format, rengin bloklar halinde kullanımı, dekoratif motif tasarımları, düz, kavisli çizgiler... büyük yeniliklerdi. Soyutlamalara doğru yol aldığı 20. yüzyılda problemlerine çözüm olarak geliştirdiği eğilimlerde, resmi oluşturduğu 'an'ın izlerini yok etmekten vazgeçmiştir. 'Yarım kalmış' izlenimi veren resimler, yaratıcı süreci gözler önüne seren çizimler, bu döneme özgü estetik anlayışın sonucudur ve Uzak Doğu kaligrafisinin izlerini taşır.

Modern sanatın yarattığı ortamda sanatçı klasik kalıpların diktasından sıyrılarak özgürlüğüne kavuşmuş, kişisel amacı doğrultusunda en uygun çözüm yolu seçme ihtiyacıyla hareket etmiştir. Bu yüzden her sanatçı Çin-Japon prensiplerini, biçimini, tekniğini, manevi yaklaşımını ayrı yönlerden içine almış, değiştirmiş ve kendi dilini yaratmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

Akarsu, B. (1979). **Çağdaş Felsefe Akımları**. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi

Altuna, S. (1961). **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**. Doğan Kardeş Yayınları.

Bazin, C. (1998). **Sanat Tarihi**. Çev. Üzra Nural. ve Selahattin Hilav. İstanbul: Sosyal Yayınlar

Batur, E. (2002). **Modernizmin Serüveni**. Çev. Sema Rifat. (5. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Behar, İ. (1984). **Büyük Ressamlar, Hayatları, Çağ ve Çağdaşları, Unutulmaz Şaheserleri**. İstanbul: Kardeş Yayıncılık

Beksaç, E. (2000). **Avrupa Sanatına Giriş**. İstanbul: Engin Yayıncılık

Beksaç, E. (2002). **Geleneksel Kore Resim Sanatı**. İstanbul: Engin Yayıncılık

Birsel, S. (1967). **Fransız Resminde İzlenimcilik**. Ankara: Dost Yayınları

Bocquillon, M. F. (2005). **Empresyonizm**. Çev. Gökçe Tuncer. Ankara: Dost Kitabevi

Calza, G. C. (2004). **Ukiyo-e**. Milan: Pahaiden Pres

Capon.,E.(1989). **Chinese Painting**. London: Tiger Books International

Cassou, J. (1987). **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi

Cheng, F. (2006). **Boşluk ve Doluluk**. Çev. Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Chiba, Y. (1998). **Japonisme. East- West Renaissance in the late 19th century**. University of Manitoba, Mosaic

Cooper, R ve Cooper, J. **Masterpieces of Chinese Art**. Newyork: Tondri Book Publishers

Cooper, D. (1983). Toulouse-Lautrec. Newyork: Harry N. Abrams

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

Eberhard, W. (1995). **Çin Tarihi**. (3.basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Cilt 1, Cilt 2. İstanbul: Yem Yayın

Eroğlu, Ö. (2007). **Öznel - Nesnel Yaklaşımlı Sanatın Tarihi**. İstanbul: Kolaj Kitaplığı

Felbinger, U. (2005). **Henri de Toulouse Lautrec Hayatı ve Eserleri**. İtalya: Literatür Yayıncılık

Fischer, E. (1995). **Sanatın Gerekliliği**. Çev. Cevat Çapan. (8. Basım). İstanbul: Payel Yayınevi

Fromm, E.(1997). **Psikanaliz ve Zen Budizm**. Çev. İlhan Güngören. (5. Basım). İstanbul : Yol Yayınları

Geoffroy, B. (2004). **Gündemdeki Çin Resim Sanatı**. Çev. Kaya Özsezgin. Artist. Sayı7/21. (Temmuz+Ağustos 2004)

Gombrich, E. H.(2002). **Sanatın Öyküsü**. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. (3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

Günay, R. (1986). **Tarihsel Gelişim İçinde Japon Kültür Sanatı**. İstanbul: Yıldız Üniversitesi Yayınları

Güngören, İ. (2003). **Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı**. (5. Basım). İstanbul: Yol Yayıncılık

Güvemli, Z. **Büyük Ressam ve Heykeltıraşlar**. İstanbul: Varlık Yayınevi

Güvemli, Z. (2005). **Sanat Tarihi**. (4. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları

Güvenç, B. (2002). **Japon Kültürü**. (6. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Hauser, A. (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Çev. Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi

Hillier, J. (1971). **Japanese Colour Prints**. London: Phadion Press

İpşiroğlu, M. Ş. ve Eyüboğlu, S. (1972). **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M.(1977). **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**. İstanbul: Cem Yayınevi

Juniper, A.(2003). **Wabi Sabi the Japanese Art of Impermanence** .
Boston: Tuttle Publishing

Kandinsky, W.(2005). **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Çev. Gülin Ekinci. (2.
Basım). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Klee, P.(2002). **Modern Sanat Üzerine**. Çev. Rahmi G. Ögdül. (2. Basım).
İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Kınay, C. (1993). **Sanat Tarihi -Rönesans'tan Yüzyılımıza
Geleneksel'den Modern'e-**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Lambourne, L.(2005). **Japonisme Cultural Crossings Between Japan
and the West**. Newyork: Phadion Press

Lynton, N. (2004). **Sanatın Öyküsü**. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran.
(3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

May, R. (2001). **Yaratma Cesareti**. Çev. Alper Oysal. (7. Basım). İstanbul:
Metis Yayınları

Moran, A.(1966). **Manet'den Picasso'ya 20 Çağdaş Ressam ve Ötekiler**.
İstanbul: Kitapçılık Yayınları

Narazaki, M. (1969). **Hiroshige The 53 Stations of the Tokaido**. London,
Sydney: Kodansha

Ocampo, E. (2004). Çin El Yazmalarında Kaligrafi ve Resim. **P Dünya
Sanatı Dergisi**. Sayı 35. (Güz 2004)

Özsezgin, K. (1982). <<Art Nouveau>> ya da <<Modern Stil>>. **Milliyet
Sanat Dergisi**. Sayı 51. (Temmuz 1982)

Peccatori,S. ve Zuffi, S.(Ed.). (2001). **Art Book Kandinsky**. Ankara: Dost Kitabevi

Peccatori, S. ve Zuffi, S. (Ed.). (2000). **Art Book Van Gogh**. Ankara: Dost Kitabevi

Peccatori,S. ve Zuffi, S.(Ed.). (2001). **Art Book Matisse**. Ankara: Dost Kitabevi

Petrov,G.(1979).**Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları**.Çev.Hasip Aytuna .İnkilap ve Aka Yayıncılık

Rado, Ş. **Büyük Ressamlar Ansiklopedisi**. İstanbul: Hayat Yayınları

Read, H.(1987). **Sanatın Anlamı**. Çev. Güner İnal ve Nuşin Asgari. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Serullaz, M. (1991). **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev. Devrim Erbil. İstanbul: Remzi Kitabevi

Skirbekk, G ve Gilje, N. (2006). **Antik Yunandan Modern Döneme Felsefe Tarihi**. Çev. Emrah Akbaş ve Şule Mutlu. (3. Basım). İstanbul: Kesit Yayınları

Störig, H. J. (2000). **İlkçağ Felsefesi Hin Çin Yunan**. Çev. Ömer Cemal Güngören. (2. Basım). İstanbul. Yol Yayınları

Sullivan, M.(1997). **The Meeting of Eastern and Western Art**. California: University of California Pres

Suzuki, D.T.(1997). **Zen Budizm**. Çev. İlhan Güngören. (3. Basım). İstanbul: Yol Yayınları

Şenyapılı, Ö.(2004). **The Art Millennium Yirminci Yüzyıl**. İstanbul: Boyut Yayıncılık

Tansuğ, S. (1992). **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tolstoy, L. N. (2004). **Sanat Nedir**. Çev. A. Baran Dural. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları

Turani, A.(1999). **Çağdaş Sanat Felsefesi**. (3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

Turani, A. (2000). **Dünya Sanat Tarihi**. (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi

Uygur, N. (2001). Çin Resmi. **Sanat Dünyamız**. Sayı 79. (Bahar 2001)

Van Gogh, V. (2004). **Theo'ya Mektuplar**. Çev. Pınar Kür. (3. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

Walther, I. F. ve Rainer, M. (2001). **Vincent Van Gogh The Complete Paintings**. Köln: Taschen

Welsberg, G. P. , Becker, E. ve Posseme, E. (Ed.). (2006). **The Origins of L'Art Nouveau the Bing Empire**. Newyork: Cornell University Press

Wichmann, Siegfried. (2001). **Japonisme The Japanese İnfluence on Western Art since 1858**. Newyork: Thames&Hudson

Worringer, W. (1985). **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi

Zimmer, H. (2004). **Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler**. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Ellison, M. (2005) Sanatta Soyutluluk Kavramı. <www.santralmuzik.com/yenimuzik/pdf/05.pdf> (14.06.2007)

Aestheticism and Japonisme (2006) <<http://www.katsclass.com/10760/designwk04.htm>> (26.01.2006)

Billington, R. (1995) Felsefeyi Yaşamak: Ahlâk Düşüncesine Giriş. <<http://uk.geocities.com/anarsistbakis/makaleler/taoizmveanarsi.html>> (20.05.2006)

Gürçağlar, A. (2003). 19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar Avrupa Sanatında Japon Resminin Etkisi. <<http://www.artorientalis.com/Japansanatininavrupayaetkisi.htm>> (01.02.2007)

Japan and the West: Artistic Cross-Fertilization. <<http://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/japan.html>> (11.05.2006)

Mabuchi, A. (1999). Japanese Art and Japonisme Part 1:Early English Writings. <<http://www.ganesha-publishing.com/japan-art-intro.htm>> (11.06.2006)

Tanabe, K. F. (2005). The Allure of Japanese Art. <<http://www.washingtonpost.com>> (11.08.2006)

Tuncay, Y. (1994). Öznelci-İdealist Bir Çılgılık <<http://www.halksahnesi.org/icindekiler>> (15.04.2007)