

T.C.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ



ASYA SANATI

(Asian art)

LİSANS BİTİRME ÖDEVİ

Seyhan KARAKURT

Danışman: Doç. Muhammet TATAR

Erzurum

Haziran 2024

TEŞEKKÜR

İnsan zihninin düzene ihtiyacı vardır. Kanaatimce sanat tam bu ziyanı belirsizliklerin üzerine gelen bir çaredir. Yani sanat düzen işidir. Lisans öğrenimim boyunca her teknik alegorisini, çizgi ,form, boya gibi ikonik yansımaların sınırlarından ziyade ; zihnimde bu düzeni kurmamda, dış dünyada sanatı tanımlamamda, engin bilgi ve birikimiyle yolumu aydınlatan atölye hocam sayın Doç. Muhammet TATAR'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Seyhan KARAKURT

ÖZ

LİSANS BİTİRME ÖDEVİ

ASYA SANATI

Seyhan KARAKURT

Haziran 2024,64 sayfa

Tarih boyunca sanat yalnızca Batı geleneği değil Japonya, Hindistan, Çin gibi en önemli ve etkili üsluplarını akımlarını tanımlamaktadır. Günümüzden yola çıkarak zamanı geriye doğru takip eden okurlar, Asya sanatının önceki fikirlerle inanışları, yaşam formlarını, kültürel politik noktaları sanat ile yeni ve yalın bağlantı noktaları bularak nasıl geliştiğini keşfetmeye özendirilir . Araştırma boyunca karşılaşılan derin yalınlık bu boyutu bir adım daha heyecana çarpıtmıştır. Doğayı taklitten önce hissedilene algı niteliği taşımıştır. Japonya’da “hayatın rahatsızlıklarından uzak, anı yaşamak ile açıklanan ukiyo kavramı genelliği özetler niteliğindedir. Araştırmanın birinci bölümünde Hinduizm ve Budizm, dünyevi işlerin önemi sanatsal vurguyu ortaya koyarken , Asya sanatını oluşturan başka bir boyutta Konfüçyüsçülük uyumu, ölçülülüğü, mantıksal düşünmeyi, Taoculuk bireyselliği, tutkuyu, hayal gücünü teşvik eder ve harmanlar. İkinci bölümde Asya’nın Yeni kültür hareketlerine yer verilmiş, incelenmiştir. Bunun yanında gelişen ve geleneğini de bırakmayan bu sanat farkındalığının fikir akım ve türlerine yer verilmiş görsel materyaller ile desteklenmiştir.

Anahtar kelimeler : Guohua, Yamato-e , Ukiyo-e, Yûfuga, İkon , Konfüçyüs

ABSTRACT

UNDERGRADUATE GRADUATION ASSIGNMENT

ASIAN ART

Seyhan KARAKURT

June 2024, 64pages

Throughout history, art has defined not only the Western tradition but also the most important and influential styles and movements of Japan, India and China. Starting from the present and tracing back in time, readers are encouraged to discover how Asian art has developed by finding new and simple points of connection with previous ideas and beliefs, life forms, cultural and political points with art. The profound simplicity encountered throughout the research distorted this dimension one step further into excitement. Before imitating nature, what was felt had the quality of perception. In Japan, the concept of ukiyo, which is defined as “living in the moment, away from the discomforts of life”, summarizes its generality. In the first part of the research, while Hinduism and Buddhism reveal the artistic emphasis on the importance of worldly affairs, in another dimension that constitutes Asian art, Confucianism encourages and blends harmony, moderation, logical thinking, Taoism individuality, passion and imagination. In the second part, Asia’s New cultural movements are included and examined. In addition, it is supported by visual materials that include the intellectual movements and types of this artistic awareness that develops and does not abandon its tradition.

Keywords: Guohua, Yamato-e , Ukiyo-e, Yûfûga, İcon , Zen, conficyus

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ŞEKİLLER DİZİNİ	v
BİRİNCİ BÖLÜM	1
Giriş	1
1.1. Asya Sanatı	1
1.1.1. Hinduizm , Budizm.....	1
1.1.2 Hindistan’da Budist Sanatı	1
1.1.3 Buda Tasviri	1
1.1.4. Hindistan’da Hindu Sanatı.....	3
1.2.1 Güneybatı Asya’da Budist ve Hindu Sanatı	6
1.2.2 Çin’de Konfüçyüsçü, Taocu ve Budist Sanat	10
1.2.3 Han Hanedanı	10
1.2.4. Tang Hanedanı ve Beş Hanedan devri	16
1.2.5 Manzara resmi	23
1.2 Çin	27
1.2.1 Yuan Hanedanı	27
1.2.2 Ming Hanedanı	30
1.3 Japonya-Kamakura’dan Edo’ya	33
1.3.1 Zen Budizminin Etkisi.....	34
İKİNCİ BÖLÜM	35
2.1.Yeni Kültür Hareketi	35
2.2. Yōga Resim Sanatı	37
2.3 Nihonga Resim Sanatı	40
2.4 Japonizm.....	42
2.5 Ukiyo-e	46
2.6. Qing Eksantrikleri.....	49
EKLER	54
Araştırmanın Amacı	55
Araştırmanın Bulguları	55
Araştırmanın Sonucu	55
KAYNAKÇA	56

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Kral Prasenajit'in Buda'yı ziyareti, Bharhut stupasından rölyef detayı, MÖ. 2.yy. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 47.9 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian İnstitution, Washington DC.....	2
Şekil 2. Buda başı, Gandhara, MS 3. yüzyıl. Kireç karışımı, yüksekliği 41 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.	3
Şekil 3. Parmaklık, Sanghol, Hindistan,.....	5
Şekil 4. Longa ile Şiva, Gudimallam, Hindistan, MÖ.....	5
Şekil 5. Prasat Andet'ten Harihara, Kamboçya, 7.yy. yüksekliği 1.95 m.	7
Şekil 6. Angkor Wat, Kamboçya, 1115-1145, 5 km./ 200m.	8
Şekil 7. Angkor Wat, Kamboçya, 1115-1145, 5 km./ 200m.	8
Şekil 8. SOLDA, İmparator Qin Şihuangdi'nin mezarından dört atlı savaş arabası ve sürücüsü, MÖ y. 210. Bronz, kısmen varaklı ve altın, uzunluğu 3.28 m ve yüksekliği 1.04 m. Lintong, Xi'an yakınları, Şensi.....	13
Şekil 9. Wuwei'den uçan at, Çin, Doğu Han hanedanı, MS 2. yüzyıl. Bronz, 34.3 x 45 cm. ..	13
Şekil 10. İki görevli, bir mezarın lentosu ve alınlığından detay, MÖ 1. Yüzyıl sonlan – MS 1. Yüzyıl başları. Oyuk seramik çiniler, toplam 73.8 x 204.7 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Denman Waldo Ross Koleksiyonu).	14
Şekil 11. Saray Hanımlarına Öğretmenin Nasihatleri, detay, muhtemelen Gu Kaizhi'ye atfen 10. Yüzyıl kopyası. Yatay tomar, ipek üstüne mürekkep ve boya, yüksekliği 24.8 cm. British Museum, Londra.....	15
Şekil 12. On Üç İmparator, detay, muhtemelen Yan Liben'e atfen 10. Yüzyıl kopyası. Yatay tomar, ipek üzerine mürekkep ve boya, yüksekliği 51.3 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.	16
Şekil 13. Devasa ölçülü Buda, 5. Yy., Yungang. Doğal kaya 13.7m.....	17
Şekil 14. Buda ve Bodhisattvalar, 7-8 yüzyıllar. Boyalı stuko, restore edilmiştir. 45. Mağara, Dunhuang.....	18
Şekil 15. Ruhların kılavuzu sıfatıyla Guanyin, Dunhuang, 10. Yüzyıl. İpek üstüne resim, 80 x 53.3 cm. British Museum, Londra.	19
Şekil 16. Muqi, altı hurma, Çan mezhebi, Japonya, 13. yüzyıl. Kağıt üzerine mürekkep, 36.2 x 38.1 cm. Daitokuji, Tokyo.....	21
Şekil 17. Liang Kai, Şair Li Bai, y. 1200-1210. Kâğıt üzerine mürekkep, 78 x 33 cm. Tokyo Ulusal Müzesi.	22

Şekil 18. Li Cheng, Açılan Zirveler Arasında Yalnız bir Tapınak, MS y. 950. Asılan tomar, ipek üzerine mürekkep ve ince boya, 111.8×55.9 cm. Nelson- Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri (Satın alan: Nelson Vakfi)	24
Şekil 19. Guo Xi, Erken İlkbahar, 1072. İpek üzerine mürekkep ve ince boya, 1.58 1,08 m. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibo), Tarvan.....	26
Şekil 20. Zhao Mengfu, Bir Koyun ve Keçi, yatay bir tomardan detay, yak. 1300 Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 25 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Institution, Washington.	28
Şekil 21. Ni Zan, Rongxi Atölyesi, 1372 ancak 1374 tarihine kayıtlı, kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 1.73 m. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibei), Tayvan.	29
Şekil 22. Li Kan, Bambu, yatay bir tomardan detay yak. 1300. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 37.5 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Satın alan: Nelson Trust).	30
Şekil 23. Guan Daosheng, Bulutlu Siste On Bin Bambu, el yapımı tomar, 1308. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 15 cm. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibei), Tawan,.....	30
Şekil 24. Meiping Vazosu, 1426-35. Ming hanedanı (Xuande çağı). Porselen, yüksekliği 55.2 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas (Satın alan: Nelson Vakfi).....	31
Şekil 25. Kış Manzarası, asılı tomar, yak. 1500. Ming hanedanı. İpek üzerine mürekkep ve boya, yüksekliği 1.75 m. Ulusal Müze, Tokyo.....	32
Şekil 26. Anonim, Sanjo Sarayına Gece Baskını Tasviri, Heiji Dönemi Olaylarının Resimli Tomarlarından detay, 13. yüzyılın ikinci yarısı. Kamakura dönemi, Kâğıt üzere mürekkep ve renkler, 41.3 cm yüksekliğinde. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Fenollosa-Weld Koleksiyonu).	33
Şekil 27. Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları, 1539-1610. Momoyama dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 1.55 m. Ulusal Müze, Tokyo	34
Şekil 28. Gao Jianfu, Loş Tapınak (Temple at Dusk), 1930 Asılı tomar, kağıt üzerine renk, 116 x 51 cm Chinese University of Hong Kong Art Museum, Hong Kong	36
Şekil 29. Foujita Tsuguharu, Tüller İçinde Yatan Çıplak (Reclining Nude with Toile de Jouy), 1922 Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 195 m Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paris	38
Şekil 30. Kuroda Seiki, Ağaçların Altında (Under the Trees), 1897 Tuval üzerine yağlıboya, 75 x 94 cm Özel Koleksiyon	39
Şekil 31. Uemura Shōen, Alev (Flame), 1918 İpek üzerine mürekkep ve renk, 191 x 92 cm Tokyo National Museum, Tokyo.....	41

Şekil 32. Hashimoto Gahō, Sonbaharda Aylı Manzara (Landscape with Autumn Moon), yak. 1880-90 Duvar tomarı, kâğıt üzerine mürekkep, 86.36 × 48.26 cm Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts.....	42
Şekil 33. 1 Claude Monet, Japon Kadın (La Japonaise), 1876 Tuval üzerine yağlıboya, 232 × 142 cm Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts.....	44
Şekil 34. 3 Mary Cassatt, Çocuk Banyosu (The Child's Bath), 1893 Tuval üzerine yağlıboya, 100 × 66 cm Art Institute of Chicago, Illinois.....	45
Şekil 35. Hishikawa Moronobu, Yoshiwara Ziyareti (A Visit to Yoshiwara), 1680'ların sonu El tomarı, kâğıt üzerine mürekkep ve varak, 54 x 1761 cm Özel Koleksiyon	47
Şekil 36. Kitagawa Utamaro, Fingirdek Tip (Coquettish Type), 18. Yy Ahşap baskı, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 37 x 24.4 cm Tokyo National Museum, Tokyo	48
Şekil 37. Katsushika Hokusai, Büyük Dalga (The Great Wave), yak. 1830-32 Ahşap baskı, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 25.7 x 37.9 cm Metropolitan Museum of Art, New York ...	49
Şekil 38. Jin Nong, Çiçek Açmış Erik Ağacı (Plum Blossoms), 1757 Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep, 25.4 x 29.8 cm Metropolitan Museum of Art, New York	51
Şekil 39. Jin Nong, Çiçek Açmış Erik Ağacı (Plum Blossoms), 1757 Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep, 25.4 x 29.8 cm Metropolitan Museum of Art, New York	52
Şekil 40. Şi Tao (Daoji). Nehir Kıyısında Şeftali Çiçekleri (Riverbank of Peach Blossoms), yak. 700 Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep ve renk 27.6 x 24.1 cm Metropolitan Museum of Art, New York.....	53
Şekil41. Seyhan Karakurt, adayış, 150cm./200cm., 202	54
Şekil42. Seyhan Karakurt, isimsiz, 70x100, 2024.....	54

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

1.1.Asya Sanatı

1.1.1. Hinduizm , Budizm

1.1.2 Hindistan’da Budist Sanatı

“Buda” kelimesi “aydınlanmış insan” anlamına gelir. Budizmin amacı da ayinsel kurbanlar ve aşırı çile çekme yoluyla değil de tüm arzuların, en nihayetinde de yoğun meditasyon yani yoga vasıtasıyla benliğin silinmesiyle elde edilen aydınlanmayla varlığın ıstıraplarından kurtulmasıydı. Budizm doğru bilginin Sekiz Aşamalı Asil Yolu’nu yani doğru görüş, doğru saik, doğru söz, doğru eylem, doğru hayat tarzı, doğru gayret, doğru kendine hâkimiyet ve doğru meditasyonu izleyenlere selamet yolunu açtı.

Hindistan’da dini sanatın varlığı Budizmin yayılmasıyla beraber sonuçlanmıştır. Asoka aynı zamanda ilk Budist hükümdar; Hindistan'da sanatın kurucusudur. İmparatorluğun çeşitli şehirlerine budanın vücudundan parçaların korunması için stupa adı verilen yapıtlar inşa etmiştir. Yaptırmış olduğu stupalar günümüze ulaşmamış olsalar da, Orta Hindistan'da bulunan Büyük Stupa esas biçimlerini korumuştur. Bu mimari evren şekli, budanın gizemli, görünür tezahürü, karmaşık oryansal ilişkilere göre kesin ölçütlerle tasarlanmıştır.(Alfa.s.220)

1.1.3 Buda Tasviri

İlk Budistler Sakyamuni’ye aydınlanmış ve nihayetinde Nirvana’ya ruhun yeniden doğuştan kurtulması kavuşmuş ölümlü bir öğretici olarak bakmışlardı. Bu erişmişlik onlar bakımından görsel olarak sadece stupa gibi soyut biçimlerle ifade edilebilirdi. Şahsının tasvir edilebileceği bir vasıta yoktu. Erken Buda metinlerinden birinde “(Güneş gibi) batmış olan onun için artık karşılaştırılabileceği herhangi bir şey olamaz” demektedir. Ancak Budizm gibi halka hitabı daimi olarak artan bir dinin, öğretilerini destekleyecek görsel yardım araçları olarak dini ikonlara ihtiyaç vardı ve stupa giriş kapılarına MÖ ikinci yüzyıl sonları ve birinci yüzyıl başları gibi erken tarihlerde hayatını anlatan rölyefler işlenmeye başlandı. Bharhut stupasındaki güzel bir örnek, bir kral tarafından Buda’nın ziyaret edilmesini yansıtmaktadır. (Alfa,224)

Şekil 1.

Kral Prasenajit'in Buda'yı ziyareti, Bharhut stupasından rölyef detayı, MÖ. 2.yy. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 47.9 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian İnstitution, Washington DC.



Bu, kavramsal ve natüralist unsurların garip bir karışımıdır zira bazı figürler yanlarında durdukları sütunlardan daha uzunken, diğer yerlerde yontularda önemli ölçüde illüzyonist beceriler ortaya konulmaktadır: İki öküz ileri yürüyerek sağdaki kraliyet savaş arabasını çekmekte ve doğrudan gösterilmektedir; solda arka tarafı görünen bir at chaitya -kemerli bir giriş kapısından geçmekte; yukarıda ise bir fil bakıcısı filinin bir mango ağacını aşağı indirmesini engellemeye çalışmaktadır. Tümü bir arada incelendiğinde şaşırtacak kadar fazla ayrıntılı tasvir edilmektedir. Öte yandan Buda'nın kendisi çiçekler serpilmiş tahtının üstündeki bir çarkla simgesel olarak temsil edilmektedir. Batı Asya'da güneş kursu, en yüksek tanrısallık ve bilgiyle ilişkilen- dirilen çark, Hindistan'da doğum, olgunluk, ölüm ve sonsuz yeniden doğuş döngüsündeki büyük kozmik devrimlerin çok anlamlı sembolü olarak ilave önem kazanmıştır.(Afra,224)

Şekil 2.

Buda başı, Gandhara, MS 3. yüzyıl. Kireç karışımı, yüksekliği 41 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.



1.1.4 Hindistan'da Hindu Sanatı

Hristiyan çağının ilk 1000 yılında Budizm, Jainizm ve Hinduizm gerilim yaşamadan yan yana gelişmiş, aynı etkilere maruz kalmış, fikir ve sezgi alışverişini bulunmuştur.(Alfa. s. 230) Diğer taraftan Hinduizm dogmatizmden uzak ve çok yönlü dine ve felsefi inançlara bağlı insanlara baskı uygulamamış , baskı görmemişlerdir. Dolayısıyla bu dinler sanatsal üsluptan sıyrılmış ikonografik farklılık yaratmışlardır.

Jain tirthankaras'ın yoga pozunda oturan görüntüleri tamamen çıplaklık dışında her zaman giyinik Buda'lardan zorlukla ayırt edilebilir. (Üzerine sıkıca oturan giysiler ilk hallerinde boyalıydı ve bu nedenle şimdiye kıyasla daha fazla dikkat çekiciydi.) Yakşiler (bkz. s. 218) üç

dini grubun yazıtlarının tümünde belirlemekle beraber, Sanghol'de bulunan ve içinde tek parça haz verici bir takımın da yer aldığı Budist stupaların dış parmaklıklarındaki, kıvrılan beli ve tahrik edici gülüşüyle bir tepsi taşıyan çocuğun çitin üstünden bakışlarının temsil edildiği figürü en önemli tasvirleridir.(Şekil.3). Hinduizm bugüne dek Hintlilerin büyük kısmının dini olarak kalmış ve sanatsal mirası Hint Budizmi ve Jainizm (her zaman kıyasen küçük bir tarikat olmuştur) ile karşılaştırılmayacak kadar zengindir. İkonografisi de farklı anlamlara sahip sayısız figürü içerir ve çok karmaşıktır (alfa.s.230). Hint tanrılarının en azından MÖ birinci yüzyıldan beri yontulduğu bilinen tasvirleri, Müslüman ikona kırıcıları tarafından Buda tasvirlerine göre daha da acımasızca tahrip edilmiştir. Ancak Güneydoğu Hindistan'ın Madras yakınlarındaki Gudimallam yöresinde bir tasvir korunmuş, hâlâ kutsal sayılmakta ve her gün tereyağıyla kutsanmaktadır, parlak yüzeyinin sebebi de budur. (Şekil,4). Budist imgelerinden çok daha fazla bir natüralizmle yontulmuş bu tasvir, Şiva ya da onun prototipi olan en eski ve kutsal Sanskritçe Rig Veda yazılarında anılan vahşi avcı ve ateş tanrısı Rudra-Agni'yi, bir elinde ölü bir antilop diğer elinde bir vazo ile silah tutar halde bir cücenin omuzlarında ayakta dururken göstermektedir. Arkasındaki devasa fallus, yerlilerin eski üreme kültürlerinde farklı bir kökene sahipti. İndus Vadisi uygarlığından çok sayıda pişmiş topraktan küçük fallus günümüze ulaşmış olup, penisi tanrısallaştıran insanlara Rig Veda küçümseyerek göndermede bulunur. Öte yandan yerli ve Aryan inançları Hinduizmde birleşmişti

Şekil 3.

Parmaklık, Sanghol, Hindistan,

MS 2. yüzyıl. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 1.01



Şekil 4.

Longa ile Şiva, Gudimallam, Hindistan, MÖ 1.yy Taş, yüksekliği 1.5m.



1.2.1 Güneybatı Asya'da Budist ve Hindu Sanatı

Budizmin Hindistan ile Çin arasındaki ticaret yollarından hacılar ve tüccarlar tarafından günümüzün Kamboçya adı verilen bölgesine getirildiği anlaşılmaktadır.Çeşitli krallıkların hükümdarlarını yanına çeken bir grup Hint çilecisi sıfatları ve kudretini Vişnu ile birleştiren tanrı Harihara'nın heykelindeki gibi (şekil5) son derece özgün bir üslup geliştirdi (alfa.s.250-251). Bu heykel naifçe yontulmuş, örtülerin ortada ve pürüzsüzce modellenmiş, teninin altında yoğunlaşmış bir enerjinin ve saklı bir canlılığın biriktiği izlenimini verir. Yüz ifadesi de tanrıyı tapınanlarla ilişkilendirircesine tipik olma özelliğini gösterir. “Heykelin olağanüstü natüralizmi, kısmen müstakil oval bir taş ile çerçeve içinde tümüyle kuşatıldığı ilk haline göre şu anda bizim için çok daha göze çarpıcıdır.” Dönemin diğer benzeri Khmer heykellerindeki gibi baş, eller ve kaidenin iliştilirildiği bu oval çerçeve, figüre, form bakımından benzediği Batı sanatındaki hale çemberi gibi insanüstü, bilge ve hatta esrarlı bir varlık niteliği vermektedir.

Dokuzuncu yüzyıl başlarında Khmer dili konuşan, Tonle Sap yani Büyük Göl (Phnom Pen'in 240 kilometre kadar kuzeybatısı) civarında yaşayan halk, 802'de kendisini din ile siyaseti birleştiren bir ritüelle "evrenin hükümdarı" ilan eden II. Jayavarman'ın hükümdarlığında tüm Kamboçya'nın deneti- mini ele geçirdi. Sanskritçede "tanrıların kralı" anlamına gelen Devaraja kültü, Khmerler için "tanrılaştırılmış kral" anlamına gelmekle beraber, kavram olarak Hint düşüncesine yabancıydı. Kurduğu imparatorluk kısa zamanda Güneybatı Asya'da hâkimiyetini sürdürerek doğuya ve batıya doğru genişleyip, günümüzde Vietnam ve Tayland'ı kapsayan alanı işgal etti ve arkasında zengin bir mimari ve heykel mirası bıraktı.(Afra.s.250) Khmerlerin başlıca sanatsal başarıları, dokuzuncu yüzyıldan on ikinci yüzyıla dek birbirini izleyen hükümdarların yaptıkları büyük taş tapınaklardı.

Şekil 5.

Prasat Andet'ten Harihara, Kamboçya, 7.yy. yüksekliği 1.95 m.

Müze, Phnom Penh.



Şekil 6.

Angkor Wat, Kamboçya, 1115-1145, 5 km./ 200m.



Şekil 7.

Angkor Wat, Kamboçya, 1115-1145, 5 km./ 200m.



Khmerlerin başlıca sanatsal başarıları, dokuzuncu yüzyıldan on ikinci yüzyıla dek birbirini izleyen hükümdarların yaptır. dıkları büyük taş tapınaklardı. Dayanaksız malzemeden inşa edilmiş ve şehirlerin üstünde yükselmekteydiler, günümüzde ise cangılımların derinliklerinde geride iz bırakmadan kaybolmuşlardır. En büyüklerinden olan Angkor Wat ("başkent tapınağı" anlamına gelmektedir) muhtemelen dünyadaki en büyük tapınaktır. Yontma taştan yapılmış bir dağ gibi 60 metreye yükselmekte, kapalı geçiş yollarıyla ve 4 kilometre uzunluğundaki dairesel bir hendekle çevrelenmektedir (Şekil 6-7). Yapımına, II. Suryavarman döneminde kendisi için bir mezar ve Vişnu'ya adanmış bir tapınak olarak başlanmıştır. Bunun kadar planı, yönelimi, boyutları, biçimi ve heykellerinin ikonografik düzeniyle yöntemli olarak kozmik bir simge halinde başka hiçbir bina tasarlanmamıştır. Aksiyal simetrik planı (dünyanın birçok yerindeki kabir tapınakları için genellikle yapıldığı gibi) batı yönünde dikdörtgenler içindeki haçlardan oluşmaktadır . Dik merdivenlerden yaklaşılacak yüksek bir platform, ortadaki mabedi -asıl halinde Vişnu'nun metal bir heykelini bulunduran- ve tümü Hint sikhara'sından esinlenen külahlarla taçlanan dört küçük mabedi desteklemektedir. Mabedler Neru Dağının beş zirvesini sembolize etmekte, orijinalinde iki çevre duvarının köşelerinde azalan ölçekte tekrar edilmekteydi. Hendekle çevrili tapınak, bu şekilde Neru Dağının merkezinde yer aldığı okyanusla çevrili eşmerkezli kıtalarıyla Hindu kozmolojik sistemini yansıtmaktaydı. Hintlilerin tekli unsurları çoğaltma eğilimleri erişebileceği noktaya kadar genişletilmiş ve muazzam yapının bütünü Hindistan'da nadir görülen bir mantıksal tutarlılıkla esasen Bhuvanavar'daki Lingaraja tapınağında tümüyle eksiktir- tasarlanmamıştı . Hepsisi bundan ibaret de değildi. Angkor Wat, batı girişinin dışından güneşin yükselişi ortadaki külahın üstünde Hint astronomisine göre güneş yılının başlangıcı olan 21 Haziran'da görülebilecek şekilde konumlandırılmıştı. Bu da adı "güneşin koruduğı" anlamına gelen Suryavarman için yaptırılmış bir anıta uygun düşmekteydi. Öte yandan, bu giriş- ten ortadaki mabede kadar 1,728 hat (Khmer ölçü birimi) mesafe, Hindu hesaplarına göre evrenin ilk "altın" çağının 1,728 yılına uymaktadır. (Alfa. S.251) .Angkor Wat beton kullanılmadan demir kenetlerle tutturulan büyük kum taşı levhalarından inşa edilmiştir. Hindistan'daki gibi, tavanlar tonozlu değil bindirmelidir. Bu sebeple uzun galerilerin genişliği sınırlanmış, ancak duvarlarına yüksek kalitede ve bazen de büyük bir incelikte yontulmuş bir örnek rölyefler yontulmuştur. Tasnifleme Khmer sanatının ana özelliklerinden biridir. Birbirinin aynısı figürlerden yüzlercesi yontulmuştur. Bazı rölyeflerde sıra sıra yürüyen askerler belirir. Apsarases-gökyüzünün ruhları ve İndra'nın hareminin mensupları- ahenk içinde dans ettirilmiştir. Rölyeflerden biri, aralarından bir grubu kendinden geçmiş bir hareket içinde yakalamaktadır . Esnek bedenlerini erotik duruşlarla kıvrırken, Hint yakışlılarının ruhaniliğinden pek bir şey almasalar da tensel çekiciliklerine tam olarak sahiptirler.

Angkor Wat'ın muazzam kütleli yapısının otuz yıl kadar bir sürede tamamlanmakla kalmayıp ayrıca heykellerle de bezenmiş olması hayret vericidir.

1.2.2 Çin'de Konfüçyüsçü, Taocu ve Budist Sanat

1.2.3 Han Hanedanı

Buda'nın öğretileri Çin'e MS birinci yüzyılda, ülkede büyük bir refahın yaşandığı ve milli özgüvenin yabancı ve öteki dünyaya yönelik bir dinin tanıtılmasına zamanın hiç elverişli olmadığı bir zamanda ulaştı. Zu İmparatorluğunun (bkz. S. 106) parçalanmasından sonra başlayan uzun iç savaş döneminin ardından ülke Qin hanedanının ilk imparatorunun kısa hükümdarlığında acımasız bir kufaylele birleştirilmişti. MO 209-MS 200 yıllarında hüküm süren halefi Han hanedanı idaresinde Çin, tarihinin en parlak çağlarından birini yaşadı. Ülkede barış muhafaza edildi ve barbar kabileleri sürekli sınırlardan püskürtülerek imparatorluk Pasifik'ten Pamir Dağlarına, Kore'den Güneydoğu Asya'ya kadar genişletildi. Geçmişe bakan daha sonraki dönemlerin Çinlileri, kendilerini çoğu zaman "Han'ın Çocukları" olarak adlandırmışlardır. Han hanedanının çöküşü ile Tang hanedanının 617 yılında iktidara yükselişi arasındaki izleyen dört yüzyıllık istikrarsızlık süresince Kuzey Çin'in büyük kısmı bir kez daha yabancı hükümdarlığına girdi ve bu dönemde Budizm, Konfüçyüsçülük ve Taoculuk ile bazı rekabetler de yaşayarak geniş kabul görmeye başladı. Çin felsefesinin kurucusu Konfüçyüs (MO 551-479) Buda'nın (MO 563-480) neredeyse tam anlamıyla çağdaşdır. Ancak Konfüçyüs'ün bazı sözlerinin bir araya getirilerek Konfüçyüsçülük adıyla tutarlı bir felsefeye dönüştürülmesinden önce birkaç yüzyıl geçmiştir. Bu felsefe Han döneminin bir ürünüydü ve vurgudaki değişimlere rağmen o dönemden beri Çin düşüncesinin temelindeki yapı olarak varlığını korumuştur. Han döneminden itibaren Çin eğitimi neredeyse münhasıran Konfüçyüsçüydü ve sarıh amacı devlet hizmetine kapıyı açan yazılı yarışma sınavlarına (MÖ ikinci yüzyıl ortasında zaten tesis edilmiş) gençleri hazırlamaktı. Felsefi bir sistem olarak Konfüçyüsçülüğün, vicdanlı devlet görevlisinin değerlerini ahlaki bir kanun halinde yücelttiği söylenebilir. (Alfa. S. 255) Yöneten ve yönetilen, aile ve çocuklar, yaşlı ve genç, işçi ve işverenlerin karşılıklı görevleri ve davranış biçimleriyle derinden ilgilenerak saygı ve geleneği vurgulamaktaydı. Sosyal düzen, evrenin ahlaki düzeninin yansıması olarak kavranmaktaydı. Erdem ise Konfüçyüsçüler tarafından sırf işleri yapmanın doğru ve düzgün yolu olarak anlaşıldı ve böylece kapsamlı bir hayat -ve sanat-kuralı temin etti. Bir dokuzuncu yüzyıl yazarının ifade ettiği gibi, "Resim, kültürü teşvik eder ve düzgün davranış ilkelerini güçlendirir. Evrensel ruhun tüm yönlerine tamamen nüfuz eder." Resim (zanaatlar gibi, el becerileriyle çok yakından ilişkili mimari veya heykel değil) ve onunla yakında ilişkili kaligrafi sanatı, resmi eğitimin bir

parçasını teşkil etti ve böylelikle bir uygarlık ta rafından yetiştirilmiş en büyük amatör sanatçı sınıfını ortaya çıkarttı. Her eğitimli insan resim ve kaligrafiyi yakından tanır ve aralarından birçoğu, bazı imparatorlar dahil, yetkinlikle bu sanatlarla meşgul olurlardı.

Konfüçyüsçülük en baştan beri Çin'de gelenekselleşmiş şekliyle ataların ruhlarına saygıyı teşvik ettiği halde bir din değildi. Taoculuk ruhsallıkla ve doğaüstüyle daha yakından ilgiliydi. Yine Han döneminde kurallara bağlanan Taoculuk, esas olarak MÖ altıncı yüzyılda yaşamış olduğu söylenen anlaşılması zor mistik felsefeci Lao Zi'nin öğretilerinden yararlanmıştı. Ancak ejderhalara, kutsal ve lanetli ruhlarına dair halk inançlarını benimsedi. Öte yandan Taoculuğa -Hinduizm ve Budizm gibi birden fazla entelektüel düzeyde ulaşılabilmekteydi. Taocular tarafından anlaşıldığı şekliyle Tao bilinçli insan zihninin kavrayışının ötesinde irrasyonel bir yaşam gücüdür ve ona teslimiyet, sosyal adetler veya hatta ahlaki buyruklar dikkate alınmaksızın doğal güdülerin kurtuluşu anlamına gelir. Varılacak en yüksek mertebe, "benlik" ile "şeyler", "içerisi" ile "dışarı" arasındaki ayrımların; lirik ve neredeyse esrik bir doğanın evrensel kanunlarını kabullenme içinde kaybolduğu bir İç Bakış (ming) halidir. Taocular insanın çevresiyle mutlak bir uyum içinde yaşadığı, yaşamın mevsimlerin geçişi gibi çabasız olduğu ve doğanın iki hayati, erkek ve kadın, ilkelerinin -Yin ve Yang- karşıt değil beraberce işlediği eski altın çağa bakışlarını çevirmişlerdir. İdealleri, iç gücünü ve mutluluğunu geliştirmek için tüm dünyevi hırslarını terk etmiş münzeviydi.

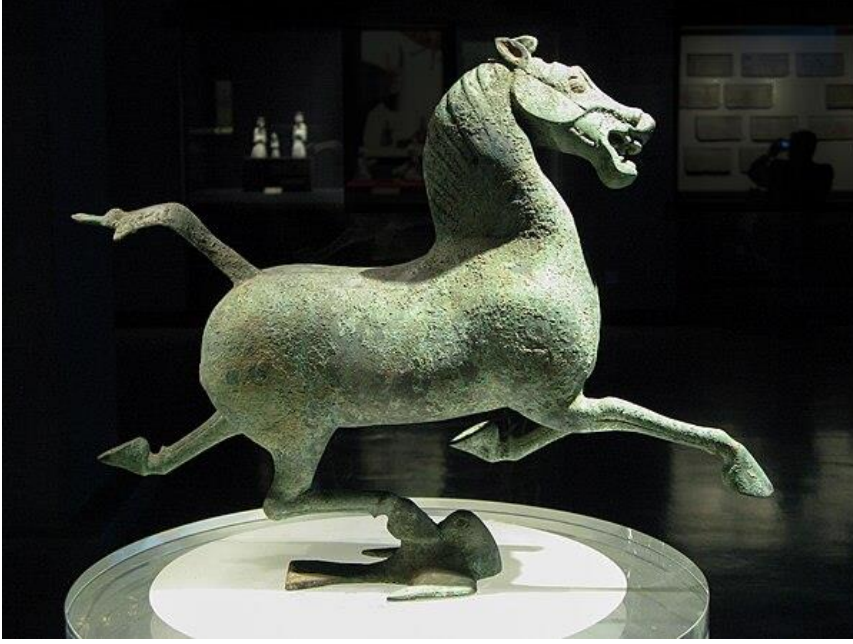
Konfüçyüsçülük uyumu, ölçülülüğü, mantıksal düşün- meyi; Taoculuk bireyselliği, tutkuyu, hayal gücünü teşvik etti. Diğer taraftan, bu ikisi birbirlerine tezat oluşturmaktan çok birbirinin tamamlayıcısıdır. Modern Çinli yazar Lin Tung-çi (Lin Tongji) “Biz sosyal açıdan Konfüçyüsçü, bireysel olarak Taocuyuzdur” ifadesini kullanmıştır. Budizm tamamen farklı bir entelektüel ve manevi değerler sistemi getirmiş, Konfüçyüsçülüğün ana ilgi alanını oluşturan erkek ve kadınların toplumdaki hayatlarına ve Taocuların bireyin iç dünyasıyla meşguliyetlerinin ötesine bakarak esenliğe odaklanmıştır. Dini bir cemaat içinde yaşayan keşiş, Budist ideallerine örnek teşkil eder. Budizm Çin'e kutsal yazıları, din görevli- leri, keşişleri, imgeleri ve ritüelleriyle birlikte tam olgunluğa erişmiş bir din olarak ulaştı. Zaman içinde Konfüçyüsçülük ve Taoculuktan etkilendi ve bir ölçüde bunları etkiledi. Fakat beşinci ve on ikinci yüzyıllar arasında topladığı müritlerine ve ilham verdiği çok sayıda sanat eserine rağmen her zaman Çin'de yabancı bir unsur olarak kaldı.

Han sanatı hakkında bilgimizin neredeyse tümünü sağla- yan mezarlarda Konfüçyüsçü ve Taocu unsurlar yan yanadır. Esasen bir rölyef yontusunda Konfüçyüs ile Lao Zi arasındaki

bir görüşme gösterilir. Girişler kötü ruhları savuşturmakla görevli masalsi hayvanlar tarafından korunmaktadır. Geleneksel ve Taocu tanrılar grubundan figürler, mezar odalarının ve bitişiğindeki dindar ailelerin mezarda yatanların ruhlarına adaklar sundukları odaların duvarlarında beraber görülürler. Binaların küçük şekilleri ile hizmetkârlar ve hayvanların heykelcikleri, ölümlere öteki dünyada eşlik etmesi için canlıların katledildiği eski uygulamaları anımsatır. Konfüçyüsçülerin amansız düşmanı megaloman Qin imparatoru, MÖ 209'da kilden yapılmış büyük bir muhafız alayı askeriyle gömülmüş; Lintong, Şensi'deki mezarının giriş kapısının odalarından biri 1974'te kazılırken bunlardan 500 tanesi 24 atla birlikte gün ışığına çıkarılmıştır (Şekil 8). Kısmen dökme, kısmen modellemeyle yapılmış ayrılabilen başlar ve eller bireysel olarak modellenmiştir - bu gerçek ölçülerdeki sırsız pişmiş toprak figürler, uzun bir insan ve hayvan mezarı geleneğinin başlangıcıdır. İnsan formundan ziyade insan şahsiyetine vurgularıyla Çinlilerin mütemadi kavramlarını ve tutumlarını temsil ederler. Fakat 1980 yılında ilk Qin imparatorunun mezarının yanında keşfedilen sürücüsü ve zengin koşumlu dört atıyla hayranlık uyandıran varaklı bronzdan savaş arabası ile daha küçük ve çok ileri bir tarihe ait Han mezarlarından Gansu'daki Wuwei'de bulunmuş bronz "uçan at" (Şekil 9) gibi figürlerde daha büyük sanatsal yetenek gösterilmiştir. Uçan bir kırlangıcın üstünde tek nalıyla mükemmel şekilde denge kurarak hafifçe duran at, üç boyutlu formun ve atak kuvvetini ifade eden başıyla hayvan tasvirinin önemli bir örneğidir. Orta Asya'nın Fergana bölgesinden MO 1000 civarında Çin'e getirilen at, esasen "kutsal" veya "ter döken" statü simgesi haline gelmiş bir tür ile ilgilidir. Aynı mezarda tutulan bu at cinsinin birçok başka heykelinin de bulunması, bunları yetiştiren taşra valisinin yüksek mertebesinin açık bir göstergesidir.

Şekil 8.

SOLDA, İmparator Qin Şihuangdi'nin mezarından dört atlı savaş arabası ve sürücüsü, MÖ y. 210. Bronz, kısmen varaklı ve altın, uzunluğu 3.28 m ve yüksekliği 1.04 m. Lintong, Xi'an yakınları, Şensi.



Şekil 9.

Wuwei'den uçan at, Çin, Doğu Han hanedanı, MS 2. yüzyıl. Bronz, 34.3 x 45 cm.



Dünyevi işlere verilen önem Han devrinin çoğu mezarında vurgulanmaktadır. Devlet görevlileri ve maiyetleri, resimlerin sevilen konularıydı ve figürler Konfüçyüs'ün üzerinde durduğu üzere uygun bir ciddiyetle hareket ediyordu. Diğer konular, Sadık Oğullar Galerisi (MO 79-78 yıllarında yazılmış) gibi öğretici hikâyelerin derlemeleri için yapılmış çizimler dâhil özellikle Konfüçyüsçü anlamda ahlakidir. Bunlardan bazıları Han Çin'ine özgü bir teknikle taşta işlenmiş, figürlerin gölgeleri düzgünce parlatılmış ve arka zemin çizgilerle süslenmiştir. Boyalı veya rölyeflerle şekillendirilmiş çiniler de mezar ve adak odalarının duvarlarını süslemektedir. Çiniler- den birinin üstündeki iki görevli, tartışma sırasında bile Konfüçyüsçü nezaket idealinin korunduğuna örnek teşkil etmek- tedir. Sahne, MÖ 180'de bir saray darbesinin önlenmesini aktarmakta; sağ taraftaki kişi, diğerini imparatoriçenin entrikalarına karşı imparatorluk kalanını desteklemeye ikna ederken gösterilmektedir (Şekil 10). Figürler çevre çizgileriyle yapılmış ancak gölgelendirilmemiştir; yine de karakterler, üç boyutlu form hissi ile canlılıkla aktarılmaktadır. Yunan vazo resimlerinin veya Hint resimlerinin keskin çevre çizgilerinden farklı olarak kendinden emin ve esnek Çin fırça darbeleri, tasvir etmişlerdir.

Şekil 10.

İki görevli, bir mezarın lentosu ve alınışından detay, MÖ 1. Yüzyıl sonları – MS 1. Yüzyıl başları. Oyuk seramik çiniler, toplam 73.8 x 204.7 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Denman Waldo Ross Koleksiyonu).



Şekil 11.

Saray Hanımlarına Öğretmenin Nasihatleri, detay, muhtemelen Gu Kaizhi'ye atfen 10. Yüzyıl kopyası. Yatay tomar, ipek üstüne mürekkep ve boya, yüksekliği 24.8 cm. British Museum, Londra.



Şekil 12.

On Üç İmparator, detay, muhtemelen Yan Liben'e atfen 10. Yüzyıl kopyası. Yatay tomar, ipek üzerine mürekkep ve boya, yüksekliği 51.3 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.



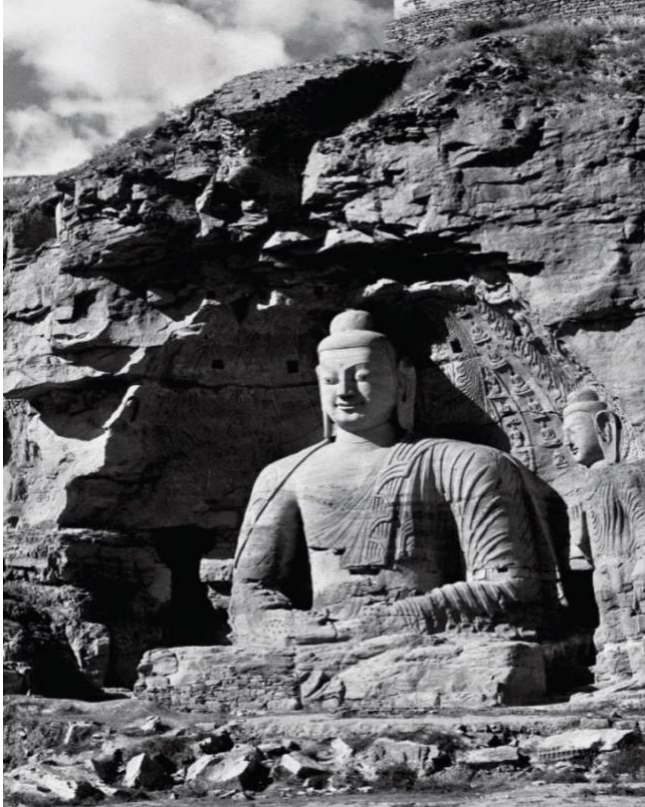
1.2.4. Tang Hanedanı ve Beş Hanedan devri

Tang hanedanının ilk imparatorlarının idaresinde (618-906) birleşen Çin, ülkede bir başka barış dönemi ve dışarıda da itibara sahip oldu. Sanatlar, daha önce hiç olmadığı şekilde, başka bir isim altında hâlâ varlığını sürdüren İmparatorluk Bilimler Akademisinin kurucusu Minghuang (713-56) döneminde gelişti. Fakat 715'te Çin Türkistan'ı batıdan ilerleyen Müslümanlara yitirdi ve ardından gelen iç isyan imparatorluk idaresini zayıflattı. Bir gerileme dönemi baş gösterdi. Bu tarihlerde Mahayana Budizminin Çin versiyonu neredeyse bütünüyle milli inanç haline gelmişti ve Konfüçyüsçüler ile Taocular tarafından zenginliklerin tapınaklarca ve insan gücünün manastırlardaki verimsiz bekârlık hayatı nedeniyle tüketilmesinden ötürü suçlandılar. Tahttaki hükümdar, 845'te tüm “yabancı” dinleri, özellikle de Budizmi yasakladı. Yaklaşık 4600 tapınak ve 40.000 mabet tahrip edilirken 200.000 kadar keşiş tarlalara çalışmaya gönderildi. Yasak bir süre sonra gevşetildi ve esasen Budizmin bir

canlanma dönemi de aradan fazla bir zaman geçmeden yaşandı. Bununla beraber ekonomik veya siyasi bir düzelme görülmedi ve 907’de Çin dağılarak Beş Hanedan Devri diye anılan bir karışıklık durumuna düştü. Tang heykel sanatının ve tüm dünyadaki dini imgelerin en etki uyandırıcılarından olan, orijinal halinde ah- şap bir tapınak tarafından çevrelenmiş bu eser, Longmen’deki (alfa S. 264-65) dik yamaca hâkimdir. Bu son derece incelikle işlenmiş, devasa ancak sakin imge ile daha eski tarihli ve aynı büyüklükteki Yungang mağarasındaki Buda (Şekil13) arasındaki tezat çarpıcıdır. Heykel daha gelişmiş ve karmaşık bir kavramı cisimleştirmektedir. Zira tarihi Buda’nın tersine bir kurtarıcı değildir; Budist kanununu ve evreni kavrayan felsefi nitelikteki yaratıcı ruh kavramının kişileştirilmiş hali olan Vairokana’yı temsil etmektedir. Her biri Buda’sı ile birlikte bir evren teşkil eden, her biri bir milyon başka Budist dünya içeren -1000 yapraklı nilüferi temsil ettiği söylenen (günümüzde tahrip olmuş)-nilüfer tahtında oturmaktadır.

Şekil 13.

Devasa ölçülü Buda, 5. Yy., Yungang. Doğal kaya 13.7m



Longmen, Tang İmparatorluğunun iki başkentinden biri olan Luoyang’ın hemen dışındadır. Fakat burada geliştirilmiş sanat üslupları, dönemin orijinal resim ve heykellerinin tapınaklarında muhafaza edildiği Dunhuang’a kadar yayılmıştır. Uzaklarda kalan bu çöl

vehasında, yontmacılık için uygun taş mevcut olmadığından, figürler dönemsel tamir ve tekrar boyanmaya ihtiyaç gösteren kırılğan bir madde olan bir tür stüköyla modellenmiştir. Bu malzeme, Bodhisattva ve idealize edilmiş Buda'ların yanlarındaki silahlı koruyucular gibi figürlerde, daha büyük bir natüralizme olanak tanımıştır (Şekil14). Duvarlarında, zeminden tavana Mahayana cennetinin sutra'larında tasvir edilen ancak simetriye meyleden çeşitli binaları ve bahçeleriyle imparatorluk sarayı gibi görselleştirilen cennetler resmedilmiştir. Sekizinci yüzyıl ressam ve şairi Wang Wei, gerçekten de Luoyang dışındaki imparator bahçelerini dokuz ölümsüzlerin bahçelerine benzetmiştir. Sular, Luoyang İmparatorluk bahçelerinde her yerde akardı “ resimli yazlık evlerde ve kırmızı köşklere kızların kahkahaları her yerde duyulur, altın ve yeşim ile flütler dolaşanları hüzünlendirir, Ordu gibi Sancaklar Jian nehri ne kadar uzanır mandalinalar çiçek açar.

Şekil 14.

Buda ve Bodhisattvalar, 7-8 yüzyıllar. Boyalı stuko, restore edilmiştir. 45. Mağara, Dunhuang



Çin Budizminin bu daha sonraki çağında, fikirsel ihtiyaçlardan çok duyusal ihtiyaçlara cevap veren başka bir figür öne çıktı: Merhamet Bodhisattva'sı Guanyin. Kendisine Hindistan'da Avalokitesvara adı verilmiş (Alfa s. 270) ancak Dunhuang'tan en güzel, en incelikli desenlerle yapılmış Çin ipekleri giydiği bu onuncu yüzyıl resminde, Hint kökenlerinden herhangi bir iz kalmamıştır (Şekil 15). Tahminen bu adak, imgenin bağışlayıcısı ufak,

seçkin hanımın çağrısına uyarak uzaklardaki Nirvana idealinin yerine geçmiş; insanların arzu duyduğu cennetlerden biri olan sol üst köşedeki semavi malikânesinden aşağı süzülmüştür. İlahi ve insan arasındaki ayrımlar belirsizleşmiş ve Guanyin, daha büyük ölçüde fakat dünyevi bir prens gibi, inananları kadar natüralist tarzda resmedilmiştir. Teologların kutsallığın safça bir anlayışı olarak görebileceği bir konu, yine de olabildiğince ince bir zevkle işlenmiş; hafif bükümlü hatları ve canlı renkleriyle tüm kompozisyona müşfik bir sevecenlik havası sinmiştir. Burada bıyığı ve imparator sakalıyla yansıtılan Guanyin, sonraları geleneksel Çin ana tanrıçasıyla birlikte bir kadın figürüne dönüştürülmüştür. Bodhisattva'lar (melekler gibi) cinsiyetsiz, hem erkek hem kadın erdemlerine sahip ve kendilerini her iki biçimde ortaya çıkartabilecek özelliktedirler.

Şekil 15.

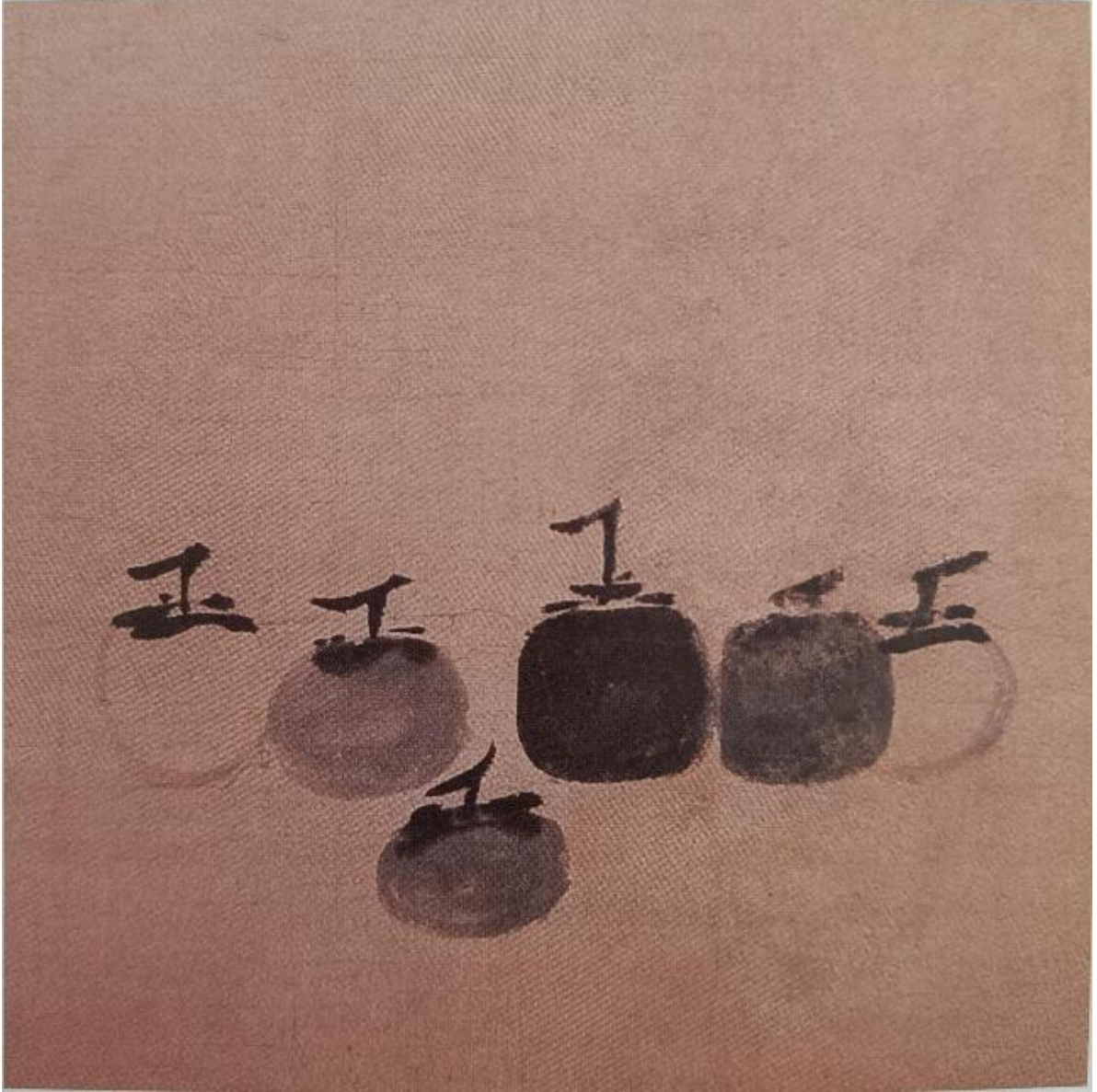
Ruhların kılavuzu sıfatıyla Guanyin, Dunhuang, 10. Yüzyıl. İpek üstüne resim, 80 x 53.3 cm. British Museum, Londra.



Budizmdeki diğerk bir gelişmenin sanatlar üzerinde daha doğrudan bir etkisi vardır: 520-7 yıllarında kurulmuş ancak dokuzuncu yüzyıldan önce fazla öne çıkmamış Han tarikatının belirmesi, bu tarikatın üyeleri, Buda'nın, insan doğasının ötesinde Buda olmadığını, tüm ayinlerin, tapınma eylemlerinin ve metinlerin incelenmesinin değerk taşımadığını beyan etmişlerdir. Mutlak veya Birinci İlkeyle, nadir parıltılarla kör edici parlamalarla bahşedilen düşünce birliğini kurmak için meditasyonla gayret göstermişlerdir. Bu transendental deneyim, sözlerle ifade edilememekte, sadece eşyaların iç yaşamlarını ifade eden ve bu yolla seyredenlerin aydınlanma arayışlarına yardım eden sanat eserleriyle, örneğinin bir bitkinin, vahşi doğa manzaralarının veya sırf altı Japon hurmasının – resimleriyle hissettirilmesi mümkün olmaktadır (Şekil 16). Kutsal kişilere ait olması mutlaka gerekmeyen hayali portreler sevilen konular arasındaydı. Kendisine “Ahmak Liang” adını veren Liang Kai anlık gelen ilhamla birkaç düzine fırça darbesi atarak ayyaş, hayatını özgür yaşamış, sekizinci yüzyıl şairi Li Bai'nin ruh halini özetlemiştir (Şekil 17). Böylece neredeyse benzersiz bir anikonik yani herhangi bir ibadet işlevi olmayan dini sanat yaratıldı. Öte yandan Han düşünceleri, manzara resminde kozmik ruhun etki gösterme yollarına dair anlayışlarını ifade etme vasıtası bulan Taocuların görüşlerine dikkat çekici ölçüde yakındır. Song döneminde kurulmuş Yeni Konfüçyüsçü felsefe de doğal yaşamla sezgi yoluyla düşünce birliğine varmak için aynı yönde geliştikçe, manzara resmi Çin'de başka hiçbir uygarlıkta edinmediği bir önem kazanmıştır.(Afra.s.258)

Şekil 16.

*Muqi, altı hurma, Çan mezhebi, Japonya, 13. yüzyıl. Kağıt üzerine mürekkep, 36.2 x 38.1 cm.
Daitokuji, Tokyo*



Şekil 17.

Liang Kai, Şair Li Bai, y. 1200-1210. Kâğıt üzerine mürekkep, 78 x 33 cm. Tokyo Ulusal Müzesi.



1.2.5 Manzara resmi

Budist sanat esas olarak halk içindi; aile mabetleri için yapılan imgeler, tapınaklarda sergilenenlerin küçük ölçekli örnekleriydi. Fakat Çin manzara resimleri son derece özel ve ayrıca seçkinci nitelik taşımış bir sanattı. Bu sanat iyi eğitim almış az sayıda sanatçılar, özellikle soylu sınıftan amatörler tarafın dan (profesyonellere daha az kıymet verilmekteydi) birbirine yakın zihniyete sahip, mahrem bir çevre için yapılmaktaydı. “Güzel resmi” farklı kılan altı esrarenğiz ilkeyi sadece bu çevreye kabul edilenler tam olarak anlayabilirdi. Gerçekten de bu ilkeler sadece kabataslak tercüme edilebilir:: (1) ahenk ruhuyla canlandırma; (2) fırçanın kullanımında yapısal yön tem; (3) formların resmedilmesinde nesneye bağlılık; (4) renklerin kullanımında türe uygunluk; (5) doğru planlama; (6) kopyalamada geçmiş deneyimlerin aktarılması. Xie He tarafından altıncı yüzyıl başlarında telaffuz edilen bu ilkeler, Çin sanat kuramının temellerini oluşturur. Önemli bir husus olarak ilk ilke, sırf teknik beceri veya rasyonel analizle ulaşıla mayan kaliteye atıfta bulunur. Sonuncu ilke ise Çin resmine bir buçuk binyıl boyunca böylesi bir tutarlılık kazandırmış – ayrıca bu sanatı inceleyen Batılıların aklını karıştırmış “eski Ustaları” ve kopyalama uygulamalarını zikretmektedir. Erken Çin edebiyatında Tang manzara ressamlarına, alışılmışın dışında usuller benimsemiş bazı aşırı bireyciler dâhil çok sayıda atıf bulunmaktadır. Bunlardan birinin eskimiş fırçalarla ve çıplak parmaklarıyla mürekkebi uyguladığı söylenir. Bu tekniği nasıl öğrendiği sorulduğunda şöyle cevap vermiştir: “Dışarıdan bakıldığında, öğretmenim tabiat olmuştur; fakat içeriden bakıldığında kalbimdeki ilham kaynaklarını takip ederim.” Bu hikâyeler sonraki sanatçı kuşaklarını (bkz. 12. Bölüm) etkilemiştir, ancak bu tür resimlerin örnekleri günü- müze ulaşmamıştır. Gerçekten de, kopyalarından bile, çok az sayıda Tang manzara resmi bilinmektedir. Günümüze gelmiş en eski resimler onuncu yüzyıla tarihlenen Tang düşüncelerini yansıtmaktadır. Aralarından en güzeli, Song imparatorluk hazinesindeki Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak adlı asılabilen bir tomardır (Şekil18). Eser, Çin sanatçı idealinin ilk sıradaki temsilcilerinden Li Çeng’e atfedilir ve büyük olasılıkla onun üslubundadır: iyi bir aileden, iyi eği tim görmüş, resim sanatına kendisini bütünüyle adanmış ve eserlerinin peşinde koşan asilleri ve meslekten memurları küçümseyen bir kişidir. On birinci yüzyıldan bir biyografi yazarı tek tutkusunun sakın bir hayat sürmek olduğunu ve sanatçı sıfatıyla “yaratıcı çok yönlülüğünün maneviyatın cevherinden geldiğini, normal insan kapasitesinin çok ötesinde” bulundu ğunu kaydetmektedir. Sahne, çoğu Çin manzara resmi gibi hayalidir, ancak doğanın, yakından ve sevgiyle bakan keskin bir gözle kavranmasıyla yapılmıştır. Sanatçılar kırsal bölgelerde durmadan dolaşırlardı; birçoğunun gördüklerinin eskizlerini yaptıkları bilinmektedir ve nitekim manzara resimleri de kapalı mekânlarda resmedildiklerinden ve sırf doğal güzellikleri

değil, doğanın özünü de tasvir etmeleri hedeflendiği için genelleyci kalmakla beraber gerçek görüntülerle kuvvetli benzerlikler taşımaktadırlar. Çince de şansui denen “dağ-su” manzarası ve Yağmurdan Sonra Tepelerde Budist Tapınağı isimli resim, bu iki unsur arasındaki ilişkiyi hem görsel hem ruhani açıdan kullanmaktadır. Konfüçyüs “Bilge insanlar sulardan zevk alır, erdemliler dağlarda zevk bulur” demiştir. Taocular için Tao’ya örnek teşkil eden suyun özel bir mânâsı vardı ve ana metinleri dağlardan gelen ırmakların toplandığı yerleri övmüştür.(Afra272)

Şekil 18.

Li Cheng, Açılan Zirveler Arasında Yalnız bir Tapınak, MS y. 950. Asılan tomar, ipek üzerine mürekkep ve ince boya, 111.8×55.9 cm. Nelson- Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri (Satın alan: Nelson Vakfı)



Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak siyah mürekkeple. Sadece birkaç renk dokunuşuyla ipek üzerine resmedilmiştir. Li Çeng gibi sanatçılar, sırf dekoratif eserler için ilimden uzak profesyonel ve inceliksiz ressamların tercih ettiği parlak renklerden uzak durmuşlardır. (Afra.s.546) Kaligrafide (Çin’de genellikle en yüksek sanat biçimi kabul edilen, Batılıların ise en az anlayabildikleri) kullanılan mürekkebi tercih etmişler, bu yolla hem teknik hem de konu bakımından manzara resmini öğrenilmiş edebi geleneğe bağlamışlardır. Sanatçılar hünerlerinin ve duyarlılıklarının çoğunu, çizgilerde hayatiyet, her bir harfte yapısal güç ve tüm sayfanın kompozisyonunda sağlam bir denetim gerektiren kaligrafi uygulamasından edinmektedirler. Ancak yaratılan etki, Batılı anlamda doğrusal değildir: Mürekkep dokunuşları ve geniş zemin boyamaları serbestçe kullanılmış, uzun fırça darbeleri katı ve kısıtlayıcı tekdüzeliğe tabi olmamıştır. Batılı anlamda bir kompozisyon da mevcut değildir: hiçbir çerçeve tertibatı manzarayı çevrelemez. Li Çeng’in resmi, güçlü bir dikey eksene veya boyu yükselerek soldan sağa doğru sanki neredeyse sünmüş müzik telleri gibi geriye doğru uzanan üç eksene sahiptir. Sis yığınlarıyla açıkça ayrılmış alanlar, mesafeyi belirtir ve objeler bu sislerle kontrast oluşturur. Santim santim açıldıkça heyecan uyandırarak yavaş yavaş açığa çıkan manzaralı el tomarlarının aksine bu asılan tomarın bir bütün halinde görülmesi, fakat aynı şekilde dikkatle incelenmesi amaçlanmıştır. İzleyicinin gözleri, sol ön cephedeki hacıyla birlikte dolaşmaya, köprüden geçip insanların yiyip içip konuştukları köy kulübelerine ve köşklere girmeye, sonbahar ağaçları arasından tapınağa tırmanıp uzaklardaki mesafeleri taramaya davet edilir. Ancak, gözler, aynı zamanda dokunun yanı sıra formu da belirten fırça darbelerinin inanılmaz inceliği ve mahareti ile kayalara model verilen mürekkep darbelerinin ifade gücüyle resmin yüzeyinde de tutulur.

Manzaralar neden resmedilmiştir? Bu soruyu Song İmparatorluk Akademisi üyeliğinde 60 yıldan fazla bulunmuş Guo Xi Manzara Resmi Hakkında Tavsiyeler adlı kitabının başında sormaktadır. Yüksek ilkelere sahip hiç kimse, ailesine ve topluma sorumluluklarından kaçınarak münzevi gibi yaşamak için dağlara çekilemez diye düşünmüştür. Fakat “ormanlara ve ırmaklara, sislerin ve dumanların arkadaşlığına özlem” sadece rüyalarda tatmin edilmemeli, duyular bunlardan mahrum kalmamalıydı. Bu manzaraların resimleri, şehirlerde yaşayanlara ırmaklar ve vadiler arasında doyasıya gezinme imkânı verebilecekti. Guo Xi, “Bu, dünyanın manzara resmine verdiği değer arkasında yatan anlamdır” demektedir. Özel bahçelerde yapay “doğa” unsurlarının yaratılmasının gerisinde de bu fikir vardı. Ancak vahşi doğa manzarası hakkındaki bu tutumun-Avrupa’da yüz yıllar sonra geliştirilecek şekilde- saf estetik veya “duygusal” olduğu düşünülmemelidir. Guo Xi, manzara resmini, doğa düzeninin-ve bizzat

evrenin bütünselliğinin duyumsanmasını aktaracak bir vasıta olarak görmüştür. Bunun en mükemmel örneği, Erken İlkbahar (Şekil19) adlı hayali, fakat yine de ağaçların, kayalıkların ve ırmakların yakından incelendiği eseridir.

Şekil 19.

Guo Xi, Erken İlkbahar, 1072. İpek üzerine mürekkep ve ince boya, 1.58 1,08 m. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibo), Tarvan



Manzara resmi Çin’de gerçekliğin yansıtılması olarak anlaşılmıştır. Düşsel sahneler bütünüyle kabul görmemiş ve yalnızca geleneksel görünümle küçümsenmemiştir. Fakat ayrıca -ve bu husus daha da önemliydi- kendi başına bir gerçeklik, sanatçının eliyle çalışan, onunla tam bir uyum içindeki evrenin ruhunun bir ifadesidir. Esasen Li Çeng çağdaşları tarafından görsel tezahürlere çok fazla önem vermekle eleştirilmiş, özellikle yapıları “bütünün açısından” değil de, tek bir bakış noktasından resmettiği söylenmiştir. Nesnelere doğru çizilmeli ancak fazla ayrıntılara girerek “özleri” yitirilmemeliydi. (DST. S.546-47)

1.2 Çin

1.2.1 Yuan Hanedanı

Moğolların çini Fethi, Cengizhan tarafından 1210'da başlatılmış ve kendisini Yunan hanedanının 1279'da ilk imparatoru ilan eden torunu Kubilay tarafından tamamlanmıştır böylece Asya'nın Büyük bir kısmı tek bir ailenin hükümdarları altına girmiştir. (Afra.s.545)

Bunun neticesinde Çin bir süreliğine Avrupalılar için kolaylıkla erişilebilir hale geldiği nokta Asya'da 1271'den 1.295'e kadar kapsamlı seyahatlere çıkan ve Kubilay'ın görevlisi olarak hizmet veren Marco Polo ile misyonerlik için 1324'te Pekin'e giden yolun “ gündüz veya gece olsun” mükemmel derecede güvenli olduğunu kaydetmiştir. Bu şartlar altında büyük miktarda İpek ve diğer el işleri kıtaya aşmakta ve Asya motifleri Avrupa sanatları ile zanaatkarları tarafından eskiye göre çok daha sık sıklıkla taklit edilmekteydi.

Yuan dönemi ekonomik bakımdan yıkıcı ve kıyasen kısa süreli olmasına rağmen, Çin sanatının gelecekteki gidişatını belirlenmiştir. Moğollar özellikle dekoratif sanatlarla ilgili vermiştir. Halı üretimi geliştirmiş, ideal metal işleri sipariş etmiş, Çin'lerde biçim ve renk güzelliği zenginliğinin artışı teşvik etmiş ve genel anlamda Çinliler tarafından ehlileştirildikten sonra bile izlerini bırakan kendi barbar zevklerini kabul etmişlerdir. Resme gelince idarenin en dikkat çekici etkisi dini sanat üzerindedir. Büyük imparatorluklarının nüfusu çeşitli mezheplerden Müslümanları, hristiyanları, taocuları ve budistleri, ayrıca yakın ilişkileri bulunan şamanistleri içermekteydi. (Afra.S.546)

Şekil 20.

Zhao Mengfu, *Bir Koyun ve Keçi*, yatay bir tomardan detay, yak. 1300 Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 25 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Institution, Washington.



Zhao Mengfu tarafından yapılmış bir koyun ve keçi resmi yuan bilgin ressamlarının bazen cüretkar amatör duruşlarını ve sanatın iç anlamı konusunda duydukları derin kaygıları resimlemektedir. Bu naturalist etkiler doğal olanda hisedilecek yaşam adına ruhu vasıtasıdır.

Şekil 21.

Ni Zan, Rongxi Atölyesi, 1372 ancak 1374 tarihine kayıtlı, kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 1.73 m. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taipei), Tayvan.



Şekil 22.

Li Kan, Bambu, yatay bir tomardan detay yak. 1300. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 37.5 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Satam alan: Nelson Trust).



Şekil 23.

Guan Daosheng, Bulutlu Siste On Bin Bambu, el yapımı tomar, 1308. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 15 cm. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taipei), Tawan,



1.2.2 Ming Hanedanı

Moğolların resim üzerinde olumsuz izler bırakmalarının yanısıra, dekoratif sanat alanında kalıcı bir etki uyandırmışlardır. Çin porselenin renk şeması olan mavi ve beyaz, hükümdarlıklar sırasında Çin ve İran yöntemini ve malzemelerinin bir araya getirilmesi sonucu geliştirilmiştir.

Şekil 24.

Meiping Vazosu, 1426-35. Ming hanedanı (Xuande çağı). Porselen, yüksekliği 55.2 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas (Satın alan: Nelson Vakfı).

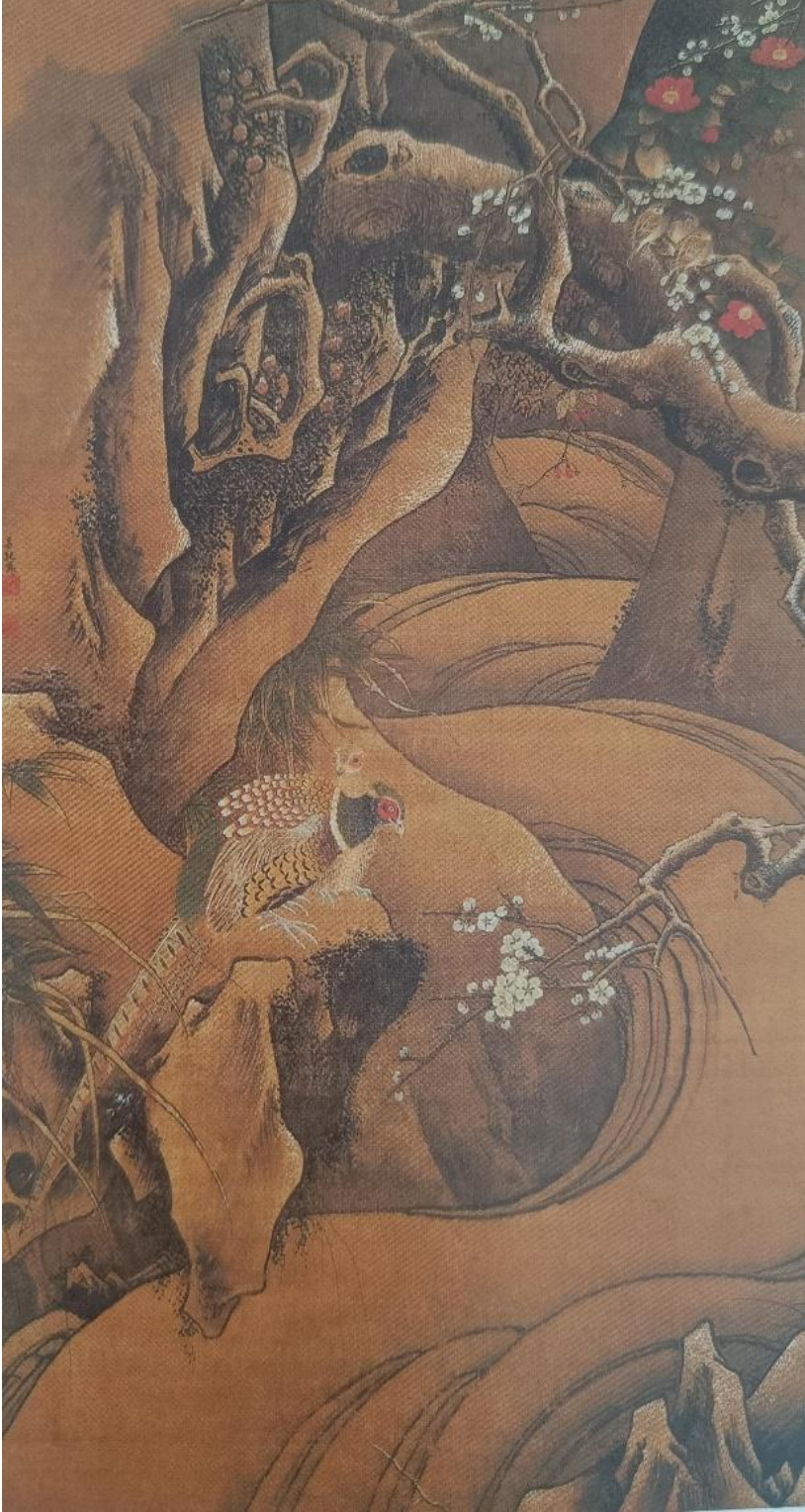


Ming döneminde Bu renk şeması korunurken, yabancı etkilerinin tüm izleri desenlerden silinmiş ve Ming mavi- beyaz porseleni biçimlerinde olduğu gibi süslemelerinde de saf Çinli karakter kazanmıştır. Aynı şekilde Moğollar döneminde gelen mini işçiliği Şang dönemine öykünen çeşitli biçimlerden kaplar üzerine uygulanan parlak renkli Tang üslubu süslemelerin zenginleştirilmesinde kullanılmaya başlanmıştır.

Muhafazakârlık, natüralizm ve zenginlik Ming sarayında beğenilen resim üslubunun karakterini belirler. Lü Ji (1477-1521) tarafından yapılan Kış Manzarası; karlar, su, kayalar, birbirine geçmiş ağaçlar, parlak renkli bir sülün, iki küçük kuş, prunus ağacı çiçekleri ve parlak kırmızı kamelyalarıyla Erken Song sanatçılarının kuş ve çiçek resimlerinden ilham alınmıştır. Ancak Song sanatçıları herhalde bu unsurlardan bir ikisiyle ve boyaların yarısıyla yetinmişlerdi.(Alfa,S.553)

Şekil 25.

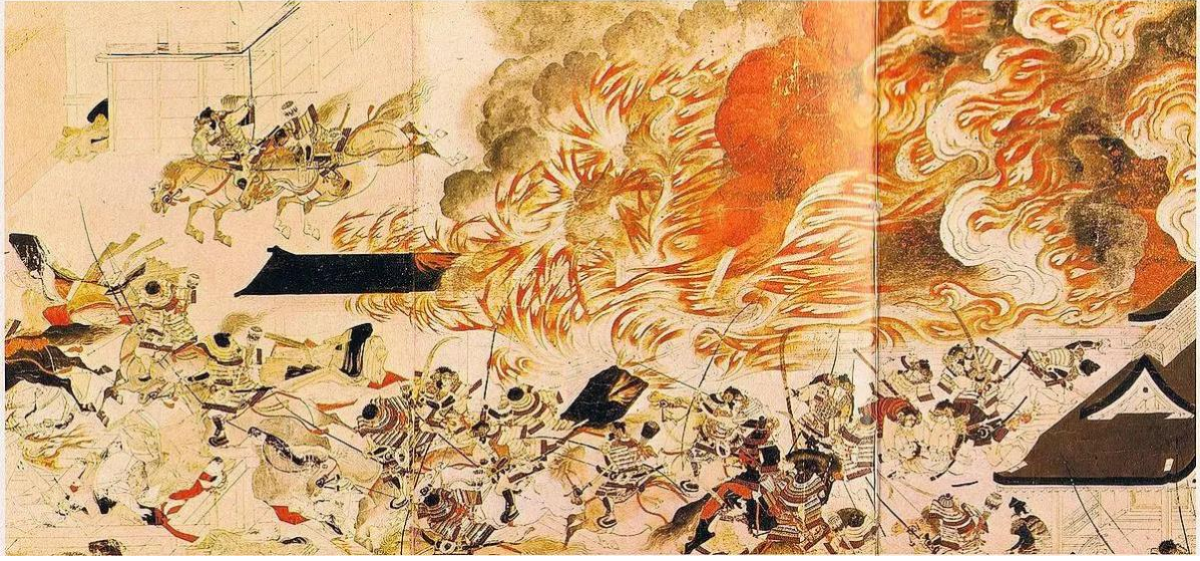
Kış Manzarası, aslı tomar, yak. 1500. Ming hanedanı. İpek üzerine mürekkep ve boya, yüksekliği 1.75 m. Ulusal Müze, Tokyo.



1.3 Japonya-Kamakura'dan Edo'ya

Şekil 26.

Anonim, Sanjo Sarayına Gece Baskını Tasviri, Heiji Dönemi Olaylarının Resimli Tomarlarından detay, 13. yüzyılın ikinci yarısı. Kamakura dönemi, Kâğu üzere mürekkep ve renkler, 41.3 cm yüksekliğinde. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Fenollosa-Weld Koleksiyonu).



Japonların Çin'e yönelik tutumları birçok bakımdan Avrupalıların antik Yunan ve Roma'ya karşı tutumlarına benzemektedir. Çin'in hem dünyevi hem de dini edebiyatı, Avrupa'da Latin edebiyatına gösterilen itibara sahipti ve Çin sanatı da elbette yaşayan dönemin bir kültürünün ürünü olmasına rağmen bir tür Klasik statüsü taşırdı (Japonlar Çin sanatındaki değişimlere, Avrupalıların on beşinci yüzyıldan itibaren antikitenin farklı veçhelerini keşfettikçe verdikleri tepkiye benzer bir tepki vermişlerdir). Bazı Japon sanatçıları doğrudan kopyalamayla yetinmişlerdir. Ancak birçokları Yamato-e'nin Çin resminden ayrıldığı kadar farklılık gösteren yorumlar üretmişlerdir. Esasen Budizmin Japon biçimlerinin Şinto inançları ve uygulamalarıyla beraber varoluşu gibi aralarında bazı etkileşimlerle birlikte iki farklı üslup beraberce tatbik edilmiştir. Çin sanatının etkisi de Han Budizminin ilham verdiği resimlerde en güçlü şekildedir.(Sanat T. S. 79)

1.3.1 Zen Budizminin Etkisi

Şekil 27.

Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları, 1539-1610. Momoyama dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 1.55 m. Ulusal Müze, Tokyo



Hasegawa Tohaku, Sesshu dahil Zen ustaları tarafından kullanılan mürekkep yayma tekniği ile, Japon asimetrik tasarımın cesareti ve sade sınırlarla gezinen bir kompozisyonudur.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1.Yeni Kültür Hareketi

Yeni Kültür Hareketi 1920'lerde Çin kültürüne modernleşmeyi getiren yaratıcı ve aydın fikirlerin yeşermesini anlatır. Kökleri 1919 yılında yabancı emperyalistlerin Çin devletinin altını oydukları ve Japon askeri istilasına karşı devletin zayıf kaldığı gerekçesiyle öğrencilerin başlattığı Dört Mayıs Hareketi'nden geliyordu. Hareket kentli aydınlar arasında yaygın Konfüçyüs kültürden hiç hoşnut olmamanın sonucunda doğmuş, yirminci yüzyıl boyunca sanat ve edebiyattaki gelişmeleri etkilemişti. Dört Mayıs Hareketi'nin sanat alanına getirdiği başlıca tartışmalar batılılaşmaya ve Çin kültürünün modernleşmesine ilişkin sorunlar etrafında toplanıyordu. Yeni Kültür hareketi içerisindeki kilit temalar bilimsel ilerleme ve demokrasi, Çin milliyetçiliği ve kozmopolitanizm, modernizm ve Batılılaşma ile Konfüçyüsçülük karşıtlığıydı. Yirminci yüzyılın başlarında birkaç sanatçı Paris'te öğrenim görme fırsatı bulmuş, bu da onların çalışmalarını önemli ölçüde etkilemiş ve bu temalarla birleştirildiğinde geniş bir üslup yelpazesi içerisinde deneyler yapmalarına olanak vermişti. Kimi sanatçılar Avrupa modernizminin büyük etkisinde kalırken, Gao Jianfu gibi diğerleri Çin mürekkep resmini Batı Gerçekçiliği'nin öğeleriyle modernleştirmeye soyundular. Gao her ne kadar Loş Tapınak eserinde geleneksel Çin mürekkep tekniğini kullandıysa da resimde perspektif ve gölgelemede atmosferik kullanımıyla hem Batı hem de Japon etkisini açıkça gözler önüne sermiştir.

Şekil 28.

*Gao Jianfu, Loş Tapınak (Temple at Dusk), 1930 Asılı tomar, kağıt üzerine renk, 116 x 51 cm
Chinese University of Hong Kong Art Museum, Hong Kong*



Gerçekçilik ve modernizm arasındaki ideolojik mücadele sanat çevrelerinde bölünmeye yol açmış, sanat alanında ve editörlüğünü hareketin önde gelen yandaşlarından söz sahibi eğitimci Chen Duxiu'nun yaptığı La Jeunesse (Yeni Gençlik) dahil dönemin kültür dergilerinde ateşli tartışmalara neden olmuştu. İnsan, anatomi ve portre çizimlerinde Batı'nın sanatsal geleneklerinin yanı sıra Fovizm ile Dışavurumculuk 'un etkisinde form ve renk denemeleri yapılıyordu. Gerçekçilik'in ateşli bir savunucusu olan Xu Beihong devletin desteğiyle Paris'te öğrenim görme şansına ulaşan ilk öğrenciydi. Fransız akademik gerçekçiliğinin klasik modelinden etkilenen Beihong insan çizimlerinde olağanüstü teknik beceriler geliştirmişti. Çin'de Gerçekçilik akımının gelişmesinde önemli rol oynayacaktı, bu üslup ileride Çin Komünist Partisi'nin ideolojik amaçları doğrultusunda partinin zaferi ve yeni toplum ideallerinin yalın resimli tasvirlerinde kullanılacaktı. Pang Xunqin ve Lin Fengmian gibi diğerleri daha geniş kapsamlı insanlık ve güzellik temalarını alarak Batı ile Çin'in sanatsal dağarcıklarıyla kaynaştırma gereği duymuşlardı.(YKY.S.148)

Yeni Kültür hareketi 1940'larda Komünist Parti zafer kazanmaya başlayınca bozularak dağıtıldı. Daha ilerici kültürel ortamın yerini komünist üstyapının Maoist anlayışı içerisinde 'kitleler için' sanat sistemi öneren son derece ideolojik bir hava almıştı. 1930'ların sonlarından itibaren Çin modernizminin yeni formlarını geliştirmiş pek çok sanatçı modernizm zincirinin yeniden yakalandığı 1970'lerin sonuna kadar sanatlarını icra edemediler. Yine de hareketin etkisi yirminci yüzyıl boyunca öne çıkmıştır ve yirmi birinci yüzyılda Çin sanatının çeşitlenmesi ve büyümesi için etkisini sürdürmektedir.(YKY.S.149)

2.2. Yöga Resim Sanatı

Batılı Japon resim sanatının tarihi modern dönemden öncesine gider. "Batı üslubunda (yöfüga) en erken sanat çalışmaları on altıncı yüzyılda Avrupalı Cizvitlerin gelişinden sonra üretilmiş, ancak bu üslup on yedinci yüzyıl ortalarında tamamen yok olmuştu. On sekizinci yüzyılda Batı bilimlerinin rağbet görmesiyle birlikte, Batılı yöntemler ve araçların etkisinde kalmış yenilenen ama marjinal sanatsal bir uygulama on dokuzuncu yüzyılı başlarına dek sürdü; Batı etkisini Katsushika Hokusai gibi sanatçıların on dokuzuncu yüzyıl baskı çalışmalarında da görmek mümkündür. Ancak Yöga'nın tam anlamıyla kendini bulması on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Avrupa'nın güzel sanatlar anlayışının ve sisteminin benimsenmesiyle olmuştu. Yeni gelişen Japon ulusal sanatının temel bileşeni olarak Yoga, estetik değeri belirsiz bilimsel, faydacı bir araç olmaktan çıkıp ulusal kimliğe ışık tutmada ve Japonya'nın uluslararası (Batı) kültürü standartlarında ustalığını gözler önüne sermede iddialı bir sanat alanına dönüşmüştü.

Bunlar ressam, eğitimci ve sanat yönetmeni Kuroda Seiki'nin (1866-1924) Ağaçların Altında gibi, Japon tanınmış temaları Paris'te öğrendiği Empresyonizm esintili akademizmle birleştiren çalışmalarıdır. Yeni geleneksel karşılığı Nihonga gibi Yoga da öncelikle araç ve formla, bu örnekte Avrupa geleneğinde önemli yer tutan -tuval üzerine yağlıboya veya (daha az da görülse) suluboya, kâğıt üzerine pastel kalem ve kurşunkalem çalışmalarıyla tanımlanır.

Şekil 29.

Foujita Tsuguharu, Tüller İçinde Yatan Çıplak (Reclining Nude with Toile de Jouy), 1922 Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 195 m Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paris



Yoga sanatının 'yabancı' kökeni ve malzemeleri, Japon 'geleneğinden' uzaklaştığı, kültürel doğruluktan ve özgünlükten yoksun olduğu gerekçesiyle, özellikle yurtdışında eleştirilen yağlıboya ressamlarının önünde genellikle engel teşkil ederdi: böyle eleştiriler büyük ölçüde kültürel şovenizmden ve Japonların yağlıboya çalışmalarının pek karşılamadığı değişiklik için oryantalist arzudan kaynaklanıyordu. Erken yirminci yüzyılda Yoga ressamları tarafından Nihonga sanatına ve modern öncesi Japon resim geleneklerine daha yakın malzemeler. Formlar ve özneler benimseme çabası bu ikileme bir tepkiydi, zaten 1920 ve 1930'larda Yoga ve Nihonga arasında üslup örtüşmesi vardı. Foujita Tsuguharu'nun (1886-1968) Tüller İçinde Yatan Çıplak eseri bu yönüyle Avrupa'da büyük övgü almıştı. Geleneksel olarak Avrupa tarzı olan nü resme yeni bir görüş kazandırmak için yağlıboyayı mineral renk

maddeleri ve Nihonga sanatına özel başka malzemelerle birleştirirlerdi. Yoga sanatçılarının birbirinin karşıtı olduğu varsayılan Yoga ve Nihonga resim kiplerini aynı anda incelemeleri de Avrupa resim üsluplarında Japon resmi ve baskı tekniğinin etkisiyle ilişkiliydi, ayrıca Doğu ve Batı'nın sanat gelenekleri arasındaki çizgi zaten kuşaklardır bulanıktı.

Yoga kültürel bilinçteki yerini Pasifik Savaşı'nın (1941-45) başlangıcında, büyük ölçekli 'savaşı kaydeden resimler' (senso kirokuga) yapan yağlıboya ressamlarının Japonların savaşma çabalarını yüceltmek için Batı üslubu tarih resimlemesini dirilttiği dönemde perçinlemişti. Savaş sonrası dönemin hemen ertesindeki yıllarda gerek deniz aşırı ülkelerde gerek Japonya'da sanatsal araçlar çeşitlenirken Yöga giderek daha içe dönük ve muhafazakâr oluyor, savaş öncesi resim geleneğine sıkıca tutunan Japon düzeninin şövale resmi haline geliyordu. (YKY.s.189)

şekil 30.

Kuroda Seiki, Ağaçların Altında (Under the Trees), 1897 Tuval üzerine yağlıboya, 75 x 94 cm
Özel Koleksiyon



2.3 Nihonga Resim Sanatı

Japon resmi veya Nihonga modern dönemin buluşuydu. Japon sanat pratiklerinin Avrupa modellerini takip ederek yeniden şekillendiği on dokuzuncu yüzyıl sonlarından önce üretilen resimleme örneklerinden yararlanan yeni gelenekselciliğin bir biçimidir. Tarzın oluşturulması Batı'dan etkilenmiş sanatsal üsluplarla araçların sanat pratiği olarak geçerlilik kazandığı Meiji dönemine (1868-1912) rastlar. En genel tanımıyla Nihonga modern öncesinden beri varlığını sürdürme gelmiş, “Batı üslubu resim” (yöfüga) hariç bütün resim geleneklerini barındıran geniş kapsamlı bir terimdir. Avrupa geleneklerine yakından bağlı olan ve yabancı olduğu önemle vurgulanan Yoga sanatından ayrılan Nihonga yerli Japonya'ya özgü bir sanat olarak görülür.

Japon sanat gelenekleri yüzyıllar boyunca başta Çin sanatı olmak üzere ağırlıklı olarak yabancı etkisi altında kalmış olsalar da bunlar halihazırda özümsemiş yabancı öğeler olarak çoktandır Nihonga'nın kimliğine dahil edilmişti. Dolayısıyla çeşitli resim okulları ya da Edo döneminde (1600-1867) rakip olarak filizlenen ryūha, Meiji dönemi sırasında Japonya'nın kadim kültürel ve sanatsal mirasını temsil eden çağdaş ulusal resim sanatı olarak sunulan Nihonga'nın kucaklayıcı şemsiyesi altında toplanmıştı. (Afra.s.201)

Şekil 31.

Uemura Shōen, Alev (Flame), 1918 İpek üzerine mürekkep ve renk, 191 x 92 cm Tokyo National Museum, Tokyo.



Şekil 32.

Hashimoto Gahō, Sonbaharda Aylı Manzara (Landscape with Autumn Moon), yak. 1880-90
Duvar tomarı, kâğıt üzerine mürekkep, 86.36 × 48.26 cm Museum of Fine Arts, Boston,
Massachusetts



2.4 Japonizm

19 yüzyıl ortaları, Japon sanat estetiği ve duyulan hayranlığı ifade eden bir harekettir.

‘Japon resmi veya Nihonga modern dönemin buluşuydu. Japon sanat pratiklerinin Avrupa modellerini takip ederek yeniden şekillendiği on dokuzuncu yüzyıl sonlarından önce üretilen resimleme örneklerinden yararlanan yeni gelenekselciliğin bir biçimidir. Tarzın oluşturulması Batı’dan etkilenmiş sanatsal üsluplarla araçların sanat pratiği olarak geçerlilik kazandığı Meiji dönemine rastlar. En genel tanımıyla Nihonga modern öncesinden beri

varlığını sürdürme gelmiş, “Batı üslubu resim” (rófuga) hariç bütün resim geleneklerini barındıran geniş kapsamlı bir terimdir. Avrupa geleneklerine yakından bağlı olan ve yabancı olduğu önemle vurgulanan Yoga sanatından ayrılan Nihonga yerli Japonya’ya özgü bir sanat olarak görülür.

Japon sanat gelenekleri yüzyıllar boyunca başta Çin sanatı olmak üzere ağırlıklı olarak yabancı etkisi altında kalmış olsalar da bunlar halihazırda özümsemiş yabancı öğeler olarak çoktandır Nihonga’nın kimliğine dahil edilmişti. Dolayısıyla çeşitli resim okulları ya da Edo döneminde (1600-1867) rakip olarak filizlenen ryūha, Meiji dönemi sırasında Japonya’nın kadim kültürel ve sanatsal mirasını temsil eden çağdaş ulusal resim sanatı olarak sunulan Nihonga’nın kucaklayıcı şemsiyesi altında toplanmıştı. Genellikle çok başka estetik geleneklere bağlı olmalarına karşın bu okullar ister Rinpa, Maruyama- Shijo, ukiyo-e olsun, ister Kanō, hatta bunjinga veya mürekkep boyama ve daha niceleri- bir arada Batı sanatının yeni izlerine karşı ve onunla karşılıklı ilişki içinde tanımlanabilen tutumla yola çıktılar. Ne var ki ulusal sanat uğruna böyle bir sanatsal çoğulculuğun pekişmesi hatırı sayılır çatışmalara gebeydi. Dolayısıyla Nihonga daha dar kapsamdadır. (Japonizm.s.56)

Şekil 33.

1 Claude Monet, Japon Kadın (La Japonaise), 1876 Tuval üzerine yağlıboya, 232 × 142 cm
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts



Şekil 34.

3 Mary Cassatt, *Çocuk Banyosu (The Child's Bath)*, 1893 Tuval üzerine yağlıboya, 100 × 66 cm Art Institute of Chicago, Illinois



2.5 Ukiyo-e

Ukiyo-e, ‘akışkan dünyadan resimler’ Edo döneminde (1603-1868) Japonya’da üretilmiş, cariyeleri, kabuki oyuncularını, ünlü yerleri ve daha başka temaları tasvir eden ayrı ayrı renklendirilmiş tahta kutular üstüne basılı görsel çalışmalardır. On dokuzuncu yüzyılda parlak renklerin ve cesur kompozisyonların büyümesine kapılan Fransız Empresyonistlerin ilgisini çekmesi sayesinde ukiyo-e Avrupa’da ün kazanmıştı. Hishikawa Moronobu (1618-94) ukiyo-e tarzının kurucusu olarak bilinir. Sanatçı büyüyen Edo metropolünde (bugün Tokyo) yeni gelişen baskı endüstrisi için kitap resimleri yapıyordu.

Rulo edilmiş parşömen şeklinde resmettiği Yoshiwara Ziyareti eserinde ana kapıdan girildiği andan başlayarak sokaklar boyunca ta zevk evlerinin kuytularına kadar Yoshiwara içerisindeki hayali yolculuktan seçkin sahnelere yer vermişti. Buradaki ayrıntılarda süslü bir kayalık bahçeye açılan paravanlarla döşeli şatafatlı bir ortamda danslı, içkili bir akşamın keyfini çıkararak bir grup cariyeyle müşterileri betimlenmiştir. Kırmızı kimonolu bir kadın çeşitli müzik aletleri çalan başka cariyelerle müşterilerin de eşlik ettiği bir dans sergiler. Parşömenin genişliğine bakılırsa bu çalışmanın zengin bir müşterinin siparişi olduğu bellidir. Ahşap baskı tekniği on sekizinci yüzyılın sonunda Katsukawa Shunsho’nun (1726-92) erotik başyapıtı Guguk Kuşunun Mizah Kitabı (3) yayımlandığı sıralarda çoktan ileri sanat formu olarak gelişmişti. Sayıları on ikiye kadar çıkan tek tek kalıplarla basılan karmaşık renk yelpazesi nedeniyle ‘brokar baskı’ (nishiki-e) adı verilen uygulama 1770’lerde mükemmel hale getirilerek baskı alanında eşi görülmedik ölçüde dışavurumsal bir baskı yelpazesi oluşturuldu. Bu tasvirde giderek daha samimileşen on iki sahneden ilkinde kitaplarla başka eşyaların durduğu bir dolabın önünde oturmuş genç bir kadın yan odadaki sürme paravanı açan bir erkeğe dönmektedir. Shunsho’nun kesişen çapraz çizgileri kompozisyona hareket getirirken ikisinin bakışlarında oyun sergiledikleri duygusuna kapılırız. (YKY.s.259)

Kitagawa Utamaro’nun (1753-1806) ‘Kadın Yüz Hatlarında On Çeşit serisinden Fingirdek Ti çalışmasında saçlarını üstünkörü toplamış, ince yazlık kimonosu tek omzundan aşağı gelişigüzel kayarak bir memesini açıkta bırakmış bir kadın figürü görülür. Islak beyaz havludan anlaşılacağı gibi banyodan yeni çıkmış hali çekiciliğini artırır. Utamaro kadın tasvirlerinde sergilediği inceliklerle ünlüdür, burada uyanık bakışlar ve hafiften sırtışırlarla duygusal varlığını gemlemiş bir kadını yansıtmaktadır. Çevresi parlak mikayla ıslık ıslıktır. 1790’lardan sonra Kansei Reformları böyle şatafata aman vermeyecekti, Utamaro sansür kurallarına karşı geldiği için yetkililerle başı beladan kurtulmuyordu.(YKY.s.260)

On dokuzuncu yüzyılda ukiyo-e konusu olarak peyzaj giderek daha çok rağbet gördü. 1830'lar takımadalar genelinde seyahat artışına sahne oldu, Katsushika Hokusai (1760-1849) ile peyzaj baskının diğer bir ustası Utagawa Hiroshige'nin (1797-1858) verdikleri eserler Japonya'nın Batı'ya açılışının arifesinde turizme artan ilgiyi yansıtır. 'Fuji Dağı'ndan Otuz Altı Manzara' serisinde Hokusai Japonya'nın en yüksek dağına her mevsimde, her hava koşulunda, her farklı açıdan tasvir eder. Büyük Dalga adıyla bilinen bu baskı dev dalganın ve şahlanmış balıkçı teknelerinin ardında uzaktaki dağı gösterir. İkonik baskı çalışma çalkantıyla sarsılmazlığı dengelerken sağ üstteki bulutların anahtarları oyun oynarcasına dalga formuna yansır.

Şekil 35.

Hishikawa Moronobu, Yoshiwara Ziyareti (A Visit to Yoshiwara), 1680'lerin sonu El tomarı, kâğıt üzerine mürekkep ve varak, 54 x 1761 cm Özel Koleksiyon



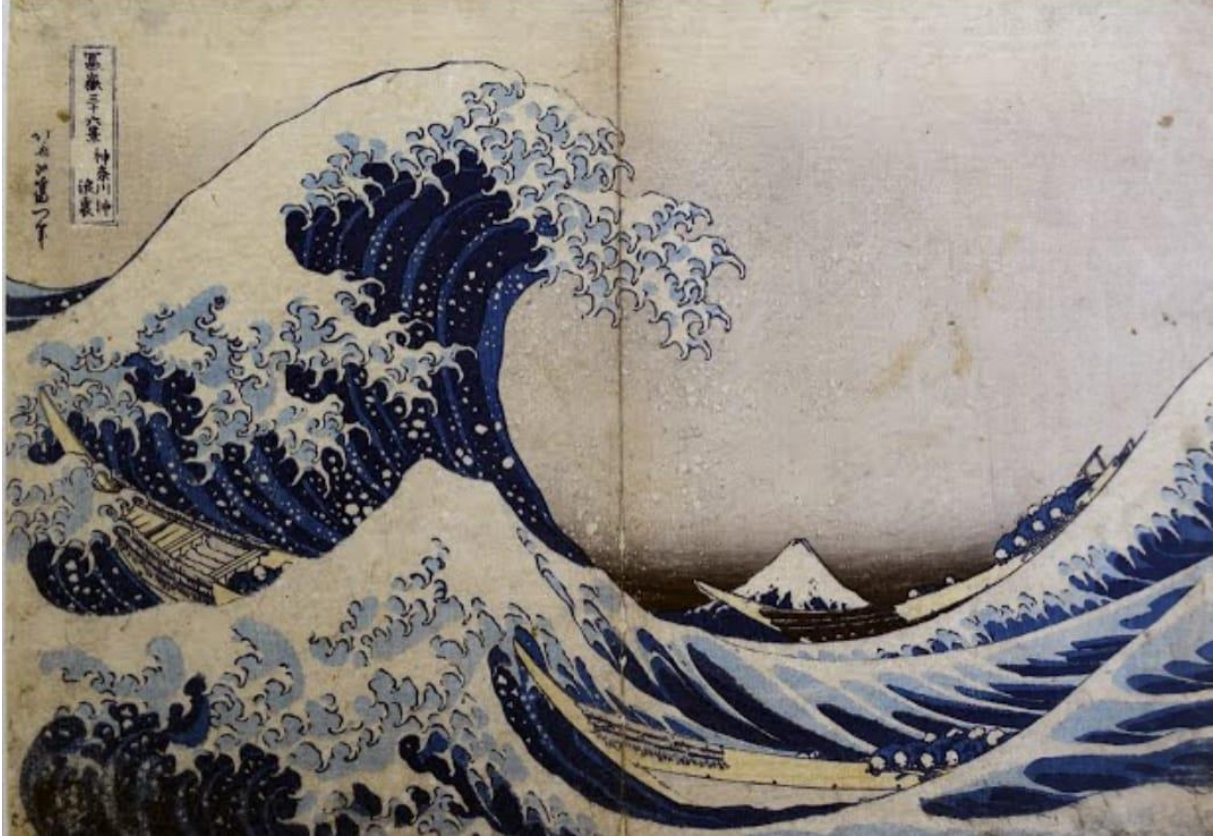
Şekil 36.

Kitagawa Utamaro, Fingirdek Tip (Coquettish Type), 18. Yy Ahşap baskı, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 37 x 24.4 cm Tokyo National Museum, Tokyo



Şekil 37.

Katsushika Hokusai, Büyük Dalga (The Great Wave), yak. 1830-32 Ahşap baskı, kâğıt üzerine mürekkep ve renk, 25.7 x 37.9 cm Metropolitan Museum of Art, New York



2.6. Qing Eksantrikleri

Uzun soluklu on sekizinci yüzyıl Çin topraklarında siyasi istikrar, nüfus artışı ve ekonomik büyüme dönemi idi. Bu refah dönemini besleyen ticaretin iki büyük arteri Yangtze Nehri'yle Büyük Kanal'ın kesişme noktasında, ticaretin merkezi olarak gelişen Yangzhou şehri yer alır. Yeni edinilen servet Yangzhou tüccar sınıfının kültürel özlemlerini uyandırmış, onları sanatın önde gelen hamileri yapmıştı. Bu yolla destek görmüş sanatçılar arasında Yangzhou Lü Sekiz Eksantrikler deneni grubu da vardır.

Bu serbest birliği oluşturan ressamlar çeşitli sosyal çevrelerden gelen ama çoğu klasik eğitim almış ve resmi görevlerde de bulunmuş kişilerdi. Hepsinin sonunda sanatlarını satarak geçimlerini sağlamak üzere Yangzhou'nun yolunu tutmuştu. Resme yönelik kuralcı yaklaşımları iyi bildikleri için bu geleneğe karşı kendi bireysel yaklaşımlarını geliştirmişlerdi. Bu da eserlerine eğitilmiş sanat ezgisi kazandırırken, onları farklı ifade yolları denemek için

özgürleştirmişti. Geçmişe eğik perspektiften bakan Eksantrikler Ming hanedanlığının (1368-1644) çöküşünü yaşamış ve çareyi Budist keşişliğe sığınmakta bulmuş daha eski kuşağın sanatçılarının (üslubunu değilse bile) duruşuna ayna tutuyordu. Bunlardan en ünlüsü keşiş Şi Tao (1642-1718) yıllarca kendini ifşa etmeksizin gezgin olarak yaşamış, Ming hanedanlığı soyundan gelme biriydi. Şi Tao'nun keşiş yeminini bozup Yangzhou'ya yerleştikten sonra

Resmettiği Yabail Renkler onun görsel oyuna eğilimini ortaya koyar. İki teknenin direklerini koyu renkleri empresyonist tarzda kullanarak dağ sırtının arkasında gösterdiği roman kompozisyonuyla birleştirmek suretiyle çalışmasının bir köşesine yazdığı Li Bai'ın (701-762) klasik dizelerine yaratıcı bir yorum getirir. İki mürekkep çalışması Şi Tao'nun ilham verdiği 'eksantrik' sanat pratiğinin içyüzüne ışık tutmaktadır. Her ikisi de sembolik açıdan sıkıntı karşısında tahammül göstermekle ilişkili basmakalıp konuları işler: Bambunun yıl boyu yaprak dökmemesi ve esnek kalması, kış soğukları bitmeden eriğin çiçek açması gibi. Deneyimli bir ressam için bunlar aynı zamanda görece çabucak icra edilebilecek, dolayısıyla Yangzhou'daki ticari sanat dünyası için ideal konulardı. Şi Tao imzalı mürekkeple bambu çalışması sanatçının kendi derlediği bir yorum taşır. Jin Nong'un (1687-1764) elinden serbest, sade üslupta mürekkeple çizilmiş erik çalışması daha kısa yazılar içermektedir. Burada sanatçının kimliği kısaca yapıldığı tarihi ve saati belirten yazının içeriğinde görülmez, fakat Jin Nong'un antik yazıtları çalışırken esinlendiği belirgin küt yazı biçiminden anlaşılır. Literati sanatın geleneklerini yeni kent ortamına göre yoğuran Qing Eksantrikleri espri, oyun ve gizli bir gülümsemenin değer ölçüsü olduğu bir estetik yaratmışlardı. (YKY.s.265)

Şekil 38.

Jin Nong, Çiçek Açmış Erik Ağacı (Plum Blossoms), 1757 Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep, 25.4 x 29.8 cm Metropolitan Museum of Art, New York



Şekil 39.

Jin Nong, Çiçek Açmış Erik Ağacı (Plum Blossoms), 1757 Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep, 25.4 x 29.8 cm Metropolitan Museum of Art, New York



Şekil 40.

Şi Tao (Daoji). Nehir Kıyısında Şeftali Çiçekleri (Riverbank of Peach Blossoms), yak. 700 Albüm yaprağı, kâğıt üzerine mürekkep ve renk 27.6 x 24.1 cm Metropolitan Museum of Art, New York



EKLER

Şekil41.

Seyhan Karakurt, adayış, 150cm./200cm., 202



Şekil42.

Seyhan Karakurt, isimsiz, 70x100, 2024



Araştırmanın Amacı

Sanat üzerinde önem arz eden duygu ve düşünce yöneliminin geçmişten geleceğe yüzey arayışında ifade edilen yalınlık, ikonik hale getirilen resimlerin ilk adımına yönelmek. Asya sanatı kapsamında doğada olanın birebir yansıtmak yerine hissiyatı yansıtmak kapsamında var olan eserler ve sanatçılar üzerinde değerlendirme yapılmıştır.

Araştırmanın Bulguları

Asya sanatı hakkında politik , felsefi , edebi yönlerin dinlenmiş, anekdotlar doğrultusunda dergi, kitap, ansiklopedik bilgiler toplanmıştır. İnternet kaynağı aracılığıyla görsel materyaller incelenmiştir.

Araştırmanın Sonucu

Eser üretirken dış dünyadan duyularla algıladığımız yada zihnimize yorumladığımız biçimler önemli bir yere sahiptir. İnsanlar politik, siyasi ve en önemlisi dini tasvirlerin yorum gücünü kendinde buldukları an zihinde düzen başlar. Asya'ya yönelik bu bağlamda gerçeklikten önce bilincimizin gerçeği yansıtıyor. O yüzden Asya sanatçıları yüzeylerinde doğayı taklitten önce zihinlerini taklit etmektedirler.

KAYNAKÇA

2015,Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplarve akımlar, Yapı Kredi Yayınları,
Çin

Hugh Honour, John Fleming, 2015, Dünya Sanat Tarihi,Alfa Yayınları,İstanbul.

K.Özlem Alp, 2009, Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollerle giriş, Eflatun yayınevi,Ankara

<https://aof.sorular.net/ozet/sanat-tarihi-cbV-unite-2-dogu-ve-uzak-dogu-sanati>

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Ming_Porcelain,_Xuande_Reign_03.jpg

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Guo_Xi_-_Early_Spring_%28large%29.jpg

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Yungang_Grottoes_Postcard_15.jpg

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Hasegawa_T%C5%8Dhaku

<https://en.people.cn/n3/2016/0728/c90782-9092216-4.html>

<https://gezebildiginkadar.com/dunyanin-en-buyuk-tapinak-sehri-angkor-wat-tapinaklari>

<https://images.app.goo.gl/Lx1LsB5BbYfkWnpm7>

<https://images.app.goo.gl/xV1vRnxVr49jGR3q8>

<https://kucukdunya.com/buyulevici-tapinak-sehir-angkor/>

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-asia>

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Angkor_Vat

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Bai_Hu_Tong

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Fergana_at%C4%B1

<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Hanfu>

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Liang_Kai

<https://www.instagram.com/p/Cyfct5YOozM/?igsh=MWE2aDBxdDc2Y2Yweg==>

[https://www.meisterdrucke.com.tr/donem/Asya-](https://www.meisterdrucke.com.tr/donem/Asya-
sanat%C4%B1.html#:~:text=Asya'daki%20farkl%C4%B1%20k%C3%BClt%C3%BCrlerin%20sanatsal,%C3%87in%20sanat%C4%B1n%C4%B1n%20%C3%B6nemli%20bir%20par%C3%A7as%C4%B1d%C4%B1r)

[sanat%C4%B1.html#:~:text=Asya'daki%20farkl%C4%B1%20k%C3%BClt%C3%BCrlerin%20sanatsal,%C3%87in%20sanat%C4%B1n%C4%B1n%20%C3%B6nemli%20bir%20par%C3%A7as%C4%B1d%C4%B1r](https://www.meisterdrucke.com.tr/donem/Asya-
sanat%C4%B1.html#:~:text=Asya'daki%20farkl%C4%B1%20k%C3%BClt%C3%BCrlerin%20sanatsal,%C3%87in%20sanat%C4%B1n%C4%B1n%20%C3%B6nemli%20bir%20par%C3%A7as%C4%B1d%C4%B1r)

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/japonizm-sanat-akimi-hakkinda-bilmeniz-gerekenler>

https://www.researchgate.net/publication/340251882_AVRUPA_SANATININ_TEMEL_LERINDE_ORTA_ASYA

<https://www.tarihduragi.com/2017/03/terracotta-askerleri.html?m=1>