

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI



JAPON SUMİ-E SANATINDA ZEN BUDİZM ETKİLERİ VE
MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR

NESLİHAN AYHAN KARAAHMETOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ TEOMAN ÇIĞŞAR

MAYIS-2023

KASTAMONU

TAAHHÜTNAME

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu; ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını, bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini bildirir ve taahhüt ederim.

Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****JAPON SUMİ-E SANATINDA ZEN BUDİZM ETKİLERİ VE MİNİMALİST
YAKLAŞIMLAR****NESLİHAN AYHAN KARAAHMETOĞLU****KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ****SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI****DANIŞMAN:DR. ÖĞR. ÜYESİ TEOMAN ÇIĞŞAR**

Sanat tarihin her döneminde var olmuş; inanışlar, kültürel öğeler ve düşünsel farklılıklar etkisiyle şekillenmiştir. Uzak Doğu sanatsal yaratımlarını, kültürlerini oluşturan felsefeler bağlamında ortaya koyarak gelenekselleştirmiştir. Japonya'nın kültür ve sanatsal kaygılarını kadim uygarlıklardan Çin'in etkisi ile inşa edip zamanla özümsemiği görülmektedir. Uzak Doğu sanatının (özellikle Çin) geleneksel ifade biçimlerinden biri olan sumi-e sanatı, Japon sanatında Zen Budizm düşünce sisteminin etkisi ile farklı bir yapılanma oluşturmuştur. Sumi-e sanatı; tarihsel gelişimi, kullanılan malzemeleri, ilk dönem sanatçıları incelenerek Zen Budizm felsefi düşünce sistemiyle bağlantısı irdelenmiştir. Zen Budizm öğretisinin yansıması Japonya'da yaşam ve sanatların iç içe olduğunu göstermiştir. Zen Budizm etkisi ile sumi-e sanatında minimalist yaklaşımlar görülmüş, Batı sanatında 1960'lı yılların sanat akımı olarak bilinen Minimalizm ile farklı bir oluşum içerisinde olduğu saptanmıştır. Batı sanat yapılanması içerisinde yer alan minimalizm akımı ve sumi-e sanatındaki minimalist yaklaşımlar incelenerek aralarındaki etkileşim araştırmada sunulmuştur. Araştırma literatür taraması ve kaynak incelemesi yöntemi ile ele alınmıştır. Yapılan çıkarımların kaynakça sınırlı olan sumi-e sanatı ile ilgili sağlıklı veriler sunması ve alana katkıda bulunması amaçlanmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER:Sumi-e Sanatı, Zen Budizm, Minimalizm, Japon Sanatı

2023, 109 Sayfa

ABSTRACT**MSC THESIS****INFLUENCES OF ZEN BUDDING AND MINIMALIST APPROACHES IN
JAPANESE SUMI-E ART****NESLIHAN AYHAN KARAAHMETOGLU****KASTAMONU UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE
ART AND DESIGN DEPARTMENT****SUPERVISOR: ASSIST. PROF. DR. TEOMAN CIGSAR**

Art has existed in every period of the world's history and it has been shaped by beliefs, cultural elements and intellectual differentiations. The Far East has traditionalized its artistic creativity in the context of philosophies which have composed their culture. It is estimated that Japan has built up its cultural and artistic concerns with the effects of one of the archaic civilization China and assimilated in time. The Sumi-e Art, which is one of the traditional way of expression in East Art (especially China), has created a different fashion under the influence of Zen Buddhism thought system in Japanese Art. The Sumi-e Art has been researched in the aspects of its historic development, used materials and first period artists and then its connection with the philosophical thought system of Zen Buddhism has been scrutinized. The reflection of Zen Buddhism discipline has shown that ordinary life and arts have been interwoven in Japanese. With the influence of Zen Buddhism, in sumi-e art the minimalist approaches has been seen and it has been determined that it is in another different formation with Minimalism known as an art movement in West Art in 1960s. By examining the minimalism movement in West Art formation and the minimalist approaches in sumi-e art, their interaction has been presented in the study. The study is held with the techniques of literature search and source research. It is aimed that the study provides reliable references for sumi-e art which has limited sources and contributions to the field.

KEYWORDS:Sumi-e Art, Buddhism, Minimalism, Japanese Art

2023, 109 Page

TEŞEKKÜR

“Japon Sumi-e Sanatında Zen Budizm Etkileri ve Minimalist Yaklaşımlar” adlı tezde Japon Sumi-e sanatı ve Batı arasındaki ilişki incelenmiştir. Batı sanatının özellikle özgürleşme sonrası ortaya çıkan pek çok sanat anlayışında Uzak Doğu (Çin ve Japonya) sanatının biçimselliği hiçe sayarak mana ve duyguyu ön plana çıkarması etkin rol oynamıştır. Japonya’nın içe kapanma politikasının bitmesi, kapılarını Avrupa ülkelerine açması ile ülkeyi Batılı sanatçılar ziyaret etmiş, sanat ve düşünce sisteminden etkilenmiştir. Uzak Doğu’nun Zen Budizm etkisi ve sanatsal yaratısı olan sumi-e bu çalışmada vurgulanmak istenmiştir. Çalışmanın kısıtlayıcı tarafı ülkemizde Uzak Doğu sanatı ile ilgili yeterli bilgi ve kaynak olmamasıdır.

Tezimin her aşamasında bana yol gösteren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR’ a, Yüksek Lisans öğrenimim boyunca bilgi ve birikimleri ile büyük katkılar sunan Prof. Serkan İLDEN, Doç. Dr. Metin UÇAR ve Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN’ e teşekkürlerimi sunarım. Hayatım boyunca bana destek olan sevgili ailem ve özellikle çalışmalarım esnasında her zaman dayanak olan değerli eşim Serkan KARAAHMETOĞLU’ na, çalışmam için gerekli sabrı gösteren oğlum Kerem KARAAHMETOĞLU’ na ve beni her zaman teşvik eden arkadaşlarıma teşekkür ederim. Bu süreçte kaybettiğim sevgili babam Kâmil AYHAN ve abim Gökhan AYHAN’ a bana kattıkları için en içten şükranlarımı sunarım.

Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU

Kastamonu, 2023

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| TEZ ONAYI | ii |
| TAAHHÜTNAME | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| TEŞEKKÜR | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| GÖRSELLER DİZİNİ | ix |
| FOTOĞRAFLAR DİZİNİ | xii |
| SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ | xiii |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. KÜLTÜR VE SANAT | 2 |
| 3. ZEN-BUDİZM'E KAYNAKLIK EDEN FELSEFİ AKIMLAR | 7 |
| 3.1 Konfüçyanizm | 7 |
| 3.2 Taoizm..... | 8 |
| 3.3 Budizm | 10 |
| 3.3.1 Mahayana Budizmi | 15 |
| 4. ZEN BUDİZM | 16 |
| 4.1 Zazen | 20 |
| 4.2 Koan | 22 |
| 4.3 Satori | 24 |
| 5. SUMİ-E SANATI | 25 |
| 5.1 Tarihsel Gelişimi | 25 |
| 5.2 İlk Dönem Başlıca Sanatçıları | 31 |
| 5.2.1 Josetsu (15. yy Başlarında Aktif)..... | 31 |
| 5.2.2 Tensho Shubun (?- 1460)..... | 32 |
| 5.2.3 Sesshu Toyo (1420-1506)..... | 34 |
| 5.3 Kullanılan Malzemeler | 36 |
| 5.3.1 Mürekkep | 37 |
| 5.3.2 Mürekkep Taşı (Suzuri) | 38 |
| 5.3.3 Fırça | 39 |
| 5.3.4 Kâğıt..... | 40 |
| 5.3.5 Koruyucu Mat (Keçe) ve Kâğıt Ağırlıkları..... | 40 |
| 5.3.6 Su Damlalıkları | 41 |
| 5.3.7 Mühür ve Mühür Pedi..... | 42 |
| 5.4 Sumi-e Sanatında Zen Budizm Etkisi..... | 42 |
| 5.5 İlişkilendirilen Diğer Sanatlar | 47 |
| 5.5.1 Japon Kaligrafisi (Şodo) | 47 |
| 5.5.2 Haiku ve Haiga | 50 |
| 6. JAPONYA'NIN BATI İLE İLİŞKİLERİ VE SANATSAL YARATILAR ... | 54 |
| 7. MİNİMALİZM KAVRAMINA GENEL BAKIŞ | 79 |
| 7.1 Japon Sanatında Minimalist Etkiler | 79 |
| 7.1.1 Sadelik | 79 |
| 7.1.2 Boşluk (Ma) | 81 |
| 7.1.3 Kusurluluk ve Yaşlılık | 84 |

| | |
|--|------------|
| 7.1.4 Anlık Fırça Darbeleri | 85 |
| 8. MİNİMALİZM SANAT AKIMI | 87 |
| 9. SANATSAL UYGULAMALAR | 95 |
| 10. YÖNTEM | 100 |
| 11. BULGULAR..... | 101 |
| 12. SONUÇ VE ÖNERİLER | 102 |
| KAYNAKLAR | 106 |



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

| | |
|--|----|
| Resim 3.1 Liang Kai (1140-1210), Dağdan İnen Sakyamuni, Güney Song Hanedanı, 13. yy, Asılı parşömen, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya, 118,4 x 52,0 cm, Tokyo Ulusal Müzesi | 11 |
| Resim 4.1 Hakuin Ekaku (1686–1769), Bodhidharma'nın Portresi, Edo dönemi (1615–1868), Asılı kaydırma, K.Ü.M.B, 117,5 × 54 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 17 |
| Resim 5.1 Kano Tsunenobu (1636 - 1713), Genji Hikâyesinden Sahneler, 1677, 170 x 379 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Altın Varak, Altı Katlamalı Çifte Paravan, Isabella Stewart Gardner Müzesi, ABD | 27 |
| Resim 5.2 Su Shi (Dong-po) (1037-1101), Bambu ve Kaya, İpek Üzerine Mürekkep Boyama, British Müzesi | 28 |
| Resim 5.3 Josetsu, (15. yy. başlarında aktif), Kabak ile Yayın Balığı Yakalamak, Asılı Kaydırma, K.Ü.M.B, 111,5 x 75,8 cm Taizo-in Tapınağı, Kyoto..... | 32 |
| Resim 5.4 Tensho Shubun, Reading in the Bamboo Studio, 15.yy. ortaları, Muromachi dönemi, K.Ü.M.B, 136,7x33,7cm, Tokyo Ulusal Müzesi | 33 |
| Resim 5.5 Tensho Shubun (?- 1460)'a atfedilir, Dağ Manzarası, Altı Katlamalı Çifte Paravan, K.Ü.M.B, 154 × 290 cm, Metropolitan Sanat Müzesi .. | 33 |
| Resim 5.6 Sesshu Toyo, Haboku Sansui, 1495, 148,6 x 32,7cm, K.Ü.M.B, Tokyo Ulusal Müze..... | 35 |
| Şekil 5.7 Sesshu Toyo, Kış Manzarası, 15-16.yy, 47,7 x 30,2cm, K.Ü.M.B, Tokyo Ulusal Müze..... | 35 |
| Resim 5.8 Sesshu Toyo(1420-1506)'ya atfedilmiştir, Altı Katlamalı Çifte Paravan, K.Ü.M.B, Ekran Yükseklik 169 cm, Genişlik 352 cm, British Müzesi | 36 |
| Resim 5.9 Miyamoto Musashi (1582-1640), Çorak Bir Ağaçta Örümcek Kuşu, Edo Dönemi, K.Ü.M.B, Kültür İşleri Ajansı | 43 |
| Resim 5.10 Nakahara Nantenbo, 1839–1925, Şiirli Enso, 1922, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 32.8 x 58.7 cm..... | 46 |
| Resim 5.11 Ikkyu Sojun (1394-1481), Yabani Orkideler, Kaya ve Bambu, Hat sanatı, Muromachi Dönemi, K.Ü.M.B, Asma Resim | 49 |
| Resim 5.12 Ikkyu Sojun (1394-1481) Zen Kaligrafisi, Muromachi dönemi, 15. yy., Asma Tablo, K.Ü.M.B, (Yedi Buda'nın Öğütleri, İlk iki satır "Tüm kötülüklerden vazgeç(sağ), Tüm iyilikleri uygula(sol)")..... | 50 |
| Resim 5.13 Yokoi Kinkoku, (1761-1832), Şair Basho'nun En Ünlü Şiiri "Eski bir gölet - bir kurbağa atlar -" İle Portresi, 1820 | 52 |
| Resim 5.14 Matsuo Basho, 1644–1694, Ay ve Erik Çiçekleri, Haiku Şiiriyle, 1693, K.Ü.M.B, 30,7 × 42,2 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi | 53 |
| Resim 6.1 Kanô Naizen, Portekizlilerin Gelişi, 1600 dolayları, Altı Katlamalı Paravan, Kâğıt Üzerine Altın Varak ve Boya, Ekran 1,55 x 3.63 m, Kobe Şehir Müzesi Koleksiyonu, Japonya. | 55 |

| | |
|--|----|
| Resim 6.2 Kano Tan'yū, 1602-1674, Dinlenen Kaplanlar, Her Kapı, 185 × 91,4 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep, Renk ve Altın Varak, Nanzen-ji Tapınağı, Kyoto..... | 56 |
| Resim 6.3 Hishikawa Moronobu(1618-1694), Ayakta Fahişe, Edo Dönemi 1690, Asma Resim, İpek Üzerine Mürekkep ve Renk, 68,6 x 31,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 59 |
| Resim 6.4 Tōshūsai Sharaku, A Medley of Tales of Revenge'de (Katakiuchi noriaibanashi) Shiga Daishichi Rolünde Kabuki Aktörü Ichikawa Komazō III, Edo Dönemi, Ahşap Baskı, 36,5 x 25,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 60 |
| Resim 6.5 Katsushika Hokusai (1760-1849), Büyük Dalga, 1831, Ahşap Baskı, 24,6 x 32 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra..... | 60 |
| Resim 6.6 Ando Hiroshige (1797-1858), Tōkaidō'nin Elli Üç İstasyonu Serisinden Tsuchiyama'da Bahar Yağmuru, Ahşap Baskı, 24,1 x 35,6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 61 |
| Resim 6.7 Vincent Van Gogh, Oiran(Kesai Eisen' den sonra), 1887, T.Ü.Y.B. , 105,5 x 60,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam | 62 |
| Resim 6.8 Kesai Eisen'in Oiran eseri, Paris Illustré'nin Kapağı, 4 Mayıs 1886..... | 63 |
| Resim 6.9 Utagawa Hiroshige (Ando) (1797-1858), Kameido' daki Erik Bahçesi, Edo'nun Ünlü Yüz Manzarasından No. 30, 1857'nin 11. ayı. Ahşap Baskı, 36 x 23,5 cm, Brooklyn Müzesi..... | 64 |
| Resim 6.10 Vincent Van Gogh, 1887, Japonaiserie: Çiçek Açan Erik Ağacı (Hiroshige'den sonra), T.Ü.Y.B, 55 x 46 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam | 63 |
| Resim 6.11 Kitagawa Utamaro, Anne ve Çocuk, 37,8 x 25,4 cm, Ahşap Baskı, Metropolitan Sanat Müzesi | 66 |
| Resim 6.12 Mary Cassatt, Anne Okşaması, 1890-91, Ahşap Baskı, 43,8 × 30,3 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 66 |
| Resim 6.13 Claude Monet, La Japonaise, Japon Kostüm İçinde Camille Monet, 1876, T.Ü.Y.B, 231,8 x 142,3 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston | 68 |
| Resim 6.14 James McNeill Whistler, Porselen Ülkesinden Prensese, 1865, T.Ü.Y.B, 201,5 x 116,1 cm, Freer Sanat Galerisi, Washington, D.C. | 67 |
| Resim 6.15 Edouard Manet, Emil Zola, 1868, 146 x114 cm, T.Ü.Y.B, Orsay Müzesi, Paris. | 68 |
| Resim 6.16 Henri de Toulouse-Lautrec, Japon Divan, 1893, Taş Baskı, 80,8 x 60,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 69 |
| Resim 6.17 Kuroda Seiki (1866-1924), Göl Kenarı, 1897, T.Ü.Y.B, 69cm x 84,7cm, Tokyo Ulusal Müzesi | 71 |
| Resim 6.18 Arthur Wesley Dow (1857-1922), Sahipsiz veya Kayıp Tekne, 1916, Renkli Gravür, 14,1 x 9,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi | 73 |
| Resim 6.19 Georgia O'Keeffe (1887-1986), Jimson Weed/ White Flower No.1, 1932, T.Ü.Y.B, Crystal Bridges Amerikan Sanat Müzesi, Arkansas ABD | 73 |
| Resim 6.20 Mark Tobey (1890 - 1976), Sumi I, 1957, Kâğıt Üzerine Sumi Mürekkep, 29,6 x 39,7 cm, Hachmeister Collection..... | 74 |
| Resim 6.21 Mark Tobey, Beyaz Yazı, 1959, 39 x 28cm, Kâğıt Üzerine Yumurtalı Pigment, Basel..... | 75 |

| | |
|---|----|
| Resim 6.22 Jackson Pollock (1912-1956), Number 1 (Lavender Mist), 1950, Tuval Üzerine Emaye ve Metalik Boyama, 160 x 259.1cm, Londra Ulusal Sanat Galerisi..... | 75 |
| Resim 6.23 Franz Kline (1910-1962), 2 Numaralı Resim, 1954, T.Ü.Y.B, 204,3 x 271,8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York..... | 76 |
| Resim 6.24 Yves Kline (1928-1962), Boşluğa Atlayış, 1960, Sanatsal Eylem..... | 78 |
| Resim 6.25 Yves Kline (1928-1962), İsimlessiz Antropometri, 1960, Tuval Üzerine Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Kuru pigment ve Sentetik Reçine, 145 x 298 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi'ndeki Retrospektifin Bir Parçası, Washington..... | 78 |
| Resim 7.1 Hakuin Ekaku (1686- 1769), Köprüyü Geçen Kör Adamlar, K.Ü.M.B, 19,2 x 67 cm, Chikusei Koleksiyonu | 81 |
| Resim 7.2 Hasegawa Tohaku (1539-1610), Çam ağaçları, 16.yy, K.Ü.M.B, Altılı Katlanır Panel, 156,8 x 356 cm, Tokyo Ulusal Müzesi | 83 |
| Resim 7.3 Ma Yuan, Kış Gölünde Balıkçı, 1195, Güney Song Hanedanı, 141 x 36 cm, Tokyo Ulusal Müzesi | 83 |
| Resim 7.4 Sengai Gibon, Çember, 19. yy, 49 x 37cm, K.Ü.M.B, Fukuoka Sanat Müzesi, Japonya | 85 |
| Resim 7.5 Kano Tan'yu (1602-1674), Çiçek Açan Erik Dalı ve Ay, 40 x 84 cm, Harvard Sanat Müzesi | 86 |
| Resim 8.1 Kazimir Malevich, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, 1915, 79,5 x 79,5 cm, T.Ü.Y.B, Tretyakov Galerisi, Moskova..... | 87 |
| Resim 8.2 Marcel Duchamp (1887-1968), Çeşme,1917, Kopya 1964. Tate Modern Müzesi, Londra..... | 88 |
| Resim 8.3 Frank Stella (1936-1978), Akıl ve Sefaletin Evliliği II, 1959, Tuval Üzerine Emaye, 230,5 x 337,2 cm, Modern Sanat Müzesi..... | 89 |
| Resim 9.1 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Paçalı, 2023, 23x30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya Tekniği | 95 |
| Resim 9.2 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Gaye, 2020, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya..... | 96 |
| Resim 9.3 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Petunya, 2020, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya..... | 97 |
| Resim 9.4 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Kümes, 2022, 14,8 x 21 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya..... | 97 |
| Resim 9.5 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Karda Çocuklar, 2009, 120x120 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik Boya..... | 98 |
| Resim 9.6 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Oyun Zamanı, 2021, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya..... | 98 |
| Resim 9.7 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, İlk Bisiklet, 2023, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya..... | 99 |
| Resim 9.8 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Aile, 2023, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya..... | 99 |

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

| | <u>Sayfa</u> |
|--|---------------------|
| Fotoğraf 5.1 Mürekkep..... | 37 |
| Fotoğraf 5.2 Mürekkep ve Suzuri | 38 |
| Fotoğraf 5.3 Fırça ve Fırça Standı..... | 39 |
| Fotoğraf 5.4 Washi Kâğıdı..... | 40 |
| Fotoğraf 5.5 Keçe ve Kâğıt Ağırlıkları | 41 |
| Fotoğraf 5.6 Su Damlalığı, 18. – 19. yy, Edo Dönemi, 6.6 x 10 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi | 41 |
| Fotoğraf 5.7 Mühür | 42 |
| Fotoğraf 8.1 Dan Flavin (1933-1996) , İsimsiz (Harold Joachim Onuruna) 3, 1977, Pembe, Sarı, Mavi ve Yeşil Flüoresan Işık, 244 cm Bir Köşe Boyunca Kare, Fotoğraf: Billy Jim, New York | 91 |
| Fotoğraf 8.2 Donald Judd, İsimsiz, 1967, Modern Sanat Müzesi, New York..... | 92 |
| Fotoğraf 8.3 Carl Andre, Equivalent V. ,1966–69, 120 adet Tuğla..... | 93 |
| Fotoğraf 8.4 Richard Serra, Bükülmüş Elips IV, 1998, 373,4 x 807,7 x 990,6 cm, Çelik | 93 |

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

| | |
|----------------|---------------------------------|
| Bkz. | : Bakınız |
| Civ. | : Cıvanı |
| Çev. | : Çeviren |
| S. | : Sayfa |
| Üni. | : Üniversite/Üniversitesi |
| Vb. | : Ve benzeri |
| Vd. | : Ve diğerleri |
| Yy. | : Yüzyıl |
| Cm | : Santimetre |
| Mm | : Milimetre |
| Y.e. | : Yararlanılan Eser |
| E.t. | : Erişim Tarihi |
| Res. | : Resim |
| Fot. | : Fotoğraf |
| T.Ü.Y.B | : Tuval Üzerine Yağlı Boya |
| K.Ü.M.B | : Kâğıt Üzerine Mürekkep Boyama |

1. GİRİŞ

Kültür, bir ulusun kendine özgü olan her türlü düşünce ve sanat eserlerinin bütünüdür. Sanat, sanatkârın bireyselliği dâhilinde içinde bulunduğu toplumun düşünce sistemini, inançlarını, yaşayış biçimlerini ifadelendirir ve gelecek kuşaklara aktarma görevi görür. Evrenselliği ile sanat kültürler arası etkileşimi sağlar.

Japon kültürü, onu oluşturan düşünce sistemleri ile ele alınır. Zen Budizm 12. yüzyılda Japonya'ya gelen ve kültürlerine etki eden bir yaşam sanatıdır. Ülkede hâkim olan Konfüçyanizm, Taoizm ve Budizm'in etkisi ile toplum tarafından özümsemiş ve geliştirilmiştir. Zen Budizm'in sanatsal ifade biçimi Sumi-e'dir. Sumi-e siyah mürekkeple yapılan resim sanatıdır. Gerek Zen Budizm gerekse Sumi-e sanatı köklü geleneklere ve kültürlerle sahip Çin uygarlığından alınmış ve Japonya'ya özgü hale getirilmiştir. Sumi-e sanatının en belirgin özelliği minimalist etkiler olup sanat anlayışı içerisinde sadelik, zarafet, boşluk, denge, uyum, dinginlik, kusurluluk gibi inanca dayalı yaklaşımlar görülmektedir.

Batıda Minimalizm sanat akımı 1960'lı yıllara damgasını vurmuştur. Sanat için sanat ifadesi ile kişiselliği reddetmiş ve tüketim odaklı yaşanan kapitalist dönemde endüstriyel ürünler kullanmış, bunu da insanları çevreleyen görsel imgelere, karmaşaya, harekete karşı az ve sade olan anlayış ile şekillendirmiştir.

Çalışma; "Japon Sumi-e Sanatında Zen Budizm Etkileri ve Minimalist Yaklaşımlar" başlığı altında Uzak Doğu ve Batı sanatının sanat anlayışını, iki sanatta da yer alan minimal olgusunu her iki kültürün nasıl ele aldığını ve kültürlerarası ilişkilerini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Son dönemlerde pek çok kültürde, yaşam şeklinde, endüstriyel ürünlerde, mimaride minimalist düşünce popüler olmuş, buna sanat penceresinden bakarak, altında yatan düşünce sistemini ortaya çıkarması bakımından katkıda bulunulacağı düşünülmüştür.

2. KÜLTÜR VE SANAT

“Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın nasıl doğduğunu da bilmiyoruz. Eğer sanatın tapınak ve ev inşası, resim, heykel ya da dokuma motifleri yapma gibi etkinlikler olduğunu var sayarsak; dünyada sanatın olmadığı tek bir topluluk yoktur” (Gombrich, 2019, s.39)

Sanatın pek çok tanımı yapılmış, ne olduğu tartışılmış; bununla birlikte sanatın kökeni de her zaman merak edilen bir konu olmuştur. Bilim de insanoğlunun sanatsal gelişiminin kökenine somut bir bilgi getirememiştir. Pek çok kuramcı sanat hakkında fikirler sunmuş, farklı tanımlar ortaya koymuştur ama varsayımlardan öteye geçememişlerdir. Kant’ın sanatın kendi dışında amacı olmadığını, Hegel’in sanattaki güzelliğin doğadan üstün olduğunu, Tolstoy’un duygularımızı sanat yoluyla aktardığımızı ifadelendirdiği gibi.

Sanatsal uğraş, insanın var olduğu tüm süreçte ve tüm kültürlerde vardır. Her dönemde insanlığa eşlik eden sanat, zamanla değişim ve gelişim göstermiştir. Bunu da kendinden önceki zaman dilimlerinde biriken sanatsal deneyimlerden yola çıkarak yapmıştır.

“Sanatın özelliği, içinde bulunduğu biçimler, öbür toplumsal bilinç biçimleriyle olan ilişkileri, zihinsel üretim sistemi içinde yeri bunlar hep değişmiş ama sanat hep sanat olarak kalmıştır; yeryüzünde insanlar toplum ve kültür olduğu sürece de hep sanat olarak kalacaktır.” (Kagan,1993, s.239)

Sanatçı yapıtında kendi düşünce ve duygularını, bireysel yaşamını yansıtır. Bu anlamda ürün, sanatçının yansımasıdır diyebiliriz. Toplum sadece sanatçıyı değil sanatçının bilincini de çevrelediği için, bilerek ya da bilmeyerek yapıtta kendini anlatırken toplumsal konuları da dile getirmiş olur. Yalnızca kendini değil içinde bulunduğu toplumu da temsil eder (Kagan, 1993). “Kendi somut varlığı, kendi işlevselliği ve kendi gelişmesi içinde sanat, ‘toplumun sanatsal kültürü’ olarak tanımlayabileceğimiz bir sistemin ana ögesini oluşturur” (Kagan,1993, s.494).

“Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinemiyor; bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı ama onun gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici rastgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor.

İstiyor ki benliğinden ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. (Fischer, 2020, s.22)

Sanatçı ve toplumlaşmanın etkileşimine “kültür” olgusunu eklemek gerekir. Bir toplumun yaşam biçimi, dini inancı, ortak değerleri, dili o toplumun kültürünü oluşturmaktadır. Kültür kelimesinin farklı ve kapsayıcı tanımlarının olması ona çeşitli anlamların yüklenmesini sağlamış ve onun tanımlanmasını güçleştirmiştir. Güvenç (2020, s.121), kültür sözcüğünün antropoloji dilinde ve yapıtlarında şu temel kavramlar karşısında kullanılan soyut bir kelime olduğunu söyler:

- 1) Kültür, bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığıdır.
- 2) Kültür, belli bir toplumun kendisidir.
- 3) Kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.
- 4) Kültür, bir insan ve toplum teorisidir.

Kültür sözcüğünün açılımına bakarsak, Latince colera (cultura) dan gelmektedir. Colera; sürmek, ekip biçmek anlamına gelir. Colera sözcüğünden cultura türetilmiştir. Fransızca kelime olan cultura'nın Türkçede karşılığı “ekin”dir. Sözcük Almancaya geçerek “uygarlık ve kültürel evrim” anlamında kullanılmıştır. Buradan da İspanyolca, İngilizce ve Slav dillerine geçmiştir.

19. yy'ın ikinci yarısı ile 20.yy'ın ilk çeyreğinde İngilizler ve Fransızlar kültür sözcüğünün yerine “uygarlık” sözcüğünü tercih etmişlerdir. Bu kavram; bilim, felsefe, teknoloji ve endüstri alanlarında önde giden İngilizler ve Fransızlarca, az gelişmiş uygarlık karşılığı olarak kullanılmıştır. Almanlar ise buna tam karşı görüşle; barbar olmayan, küçük ve barışçı uygarlıklar için kullanmışlardır. Bilimsel yazılarda uygarlık anlamında kullanılan kültür kelimesi bir yandan Almancadan batı dillerine yayılmaya devam ederken diğer yandan da Fransızcada yeni anlamlar kazanmıştır. Kültür; aklın bazı yetilerinin amaca uygun düşünsel çalışma ve pratiklerinin gelişmesi olarak evrilerek “eğitim” kavramına yakınlaşmıştır. Artık eğitim anlamında kullanılan kültür uygarlık anlamında kullanılan kültürün bir parçası olmuştur. Yani bilimsel anlamda kültür kavramı, toplumsal değerleri ve süreçleri içerirken; eğitim anlamında kullanılan kültür kavramı bilgi, sanat ve yetenek anlamını kazanmıştır. Kültürün bir diğer

kapsadığı anlam ise tiyatro, opera, müzik, resim vb. gibi güzel sanatları içerir (Güvenç, 2020).

Güvenç (2020, s,125); kültürün dört ayrı anlamda kullanımını özetler:

Bilimsel alanındaki kültür uygarlıktır.

Beşerî alanındaki kültür eğitim süreci ürünüdür.

Estetik alanındaki kültür güzel sanatlardır.

Teknoloji ve biyoloji alanındaki kültür üretme, tarım, ekin, yetiştirir.

Farklı anlamlarda kullanılan kültür kavramını Antrpolog Tylor bütüncül bir tanımla şu şekilde ifade etmiştir: “Kültür ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği(kazandığı) bilgi, sanat, gelenek, görenek vb. yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür”.

Batının kültür kavramına Japonlar ise “Bunka” demişlerdir. Bun; bilgi, öğreti, yazın, kitap, beceri, yetenek, eğitim ve bunların öğrenilmesi, öğretilmesi, geliştirilmesi ve değerlendirilmesidir. Ka; ayaktaki bir kişinin çöküp oturması, önemli törensel bir işe başlaması ve girişmesidir.

Bunka ise; bilgi ve beceri kazanmaya başlamak, bilgi ve becerinin yerleşmesi, ciddiye alınması, değiştirilip geliştirilmesi, yeniden ele alınmasıdır. Kelimenin birleşiminden anlaşılacağı üzere Japonlar kültür ve sanatla ilgili çalışmalarını oturarak yapılan önemli işler olarak görürler (Güvenç, 2002). Japonlar dil, bilim, sanat, zanaat ve bunların yaşamdaki her türlü uygulamalarına Bunka derler. İnsanın öğrenebileceği her şey onlar için kültürdür. “İyi, güzel, temiz yapılabilen her iş-güç, her meslek Japonya’da sanattır” (Güvenç, 2002, s.161).

Batı dünyasında zanaat olarak adlandırılan pek çok iş Japon kültüründe saygın bir sanattır. Örneğin; Bonsayi (saksıda ağaç yetiştirme), Çanoyu (çay töreni), Origami (kâğıt katlama sanatı), Japon bahçeleri, Fırça sanatları, Seppuku (yaşamına son verme) vs. Onlarda sanatın ölçütü ne yapıldığı değil nasıl yapıldığıdır.

“Her toplumda sanat; inançlar ve ritüeller, ahlak ve toplumsal kurallar, büyü veya bilim, efsane veya tarihten oluşan karmaşık bir yapının parçasıdır” (Fleming ve Honour, 2016, s.2).

Japonya'nın sanatına yansıyan kültürel özelliklerine bakacak olursak; sanayi toplumu olan Japonlar doğayla ilişkilerini hiçbir zaman koparmaz; tapınaklara, bahçelere zaman ayırır, çiçekleri seyretmekten zevk alırlar. Japonya dört mevsim yaşar ve Japonlar her mevsime ayrı ilgi gösterirler. Öyle ki resim sanatında çokça işlenen bir konudur dört mevsim. Japonlar, ilkbaharda erik ve kiraz ağaçlarının çiçek açmasını coşkuyla kutlarken sonbaharda ise Tapınak avlularında düzenlenen Krizantem (kasımpatı) festivali önemli bir yere sahiptir. Sakura (kiraz çiçekleri), krizantem (kasımpatı), momici (akçaağaçlar) müzikten resme pek çok alanda da Japon sanatının sembolü olmuştur. Doğaya olan ilgilerini Japon Zen Rahibi Dogen şu dizelerle ifade eder:

Baharda kiraz çiçekleri
Yaz mevsiminde guguk
Güzün ay ne güzeldir
Kar düşünce beyaz soğuk
Duru temiz, pırıl pırıl

(Güvenç, 2002, s.126).

Coğrafi konumu itibari ile Japonya'nın %70'ini dağlık alanlar kaplamaktadır. Ayrıca 200 volkan vardır ve bunların 68'i aktif durumdadır. En yüksek dağ (susmuş bir volkan) olan Fuji başta olmak üzere dağlar ve kayalıklar Japon sanatında kendini gösterir ve önemli bir yere sahiptir (Günay, 1986). Japonya'da volkan patlaması, depremler, tsunami gibi anlık doğal olaylar yaşanabilir. Japonların alışık oldukları bu anlık olaylar sumi-e sanatında da görülmektedir. Sanatçı doğanın anlık etkisini fırça darbeleri ile sanatına yansıtır. Doğadan esinlenen Japon sanatının ana ilkesi; tabiat gibi sessiz, sakin ve yorulmaz bir yaratma sürecidir ve çevresiyle birlik- bütünlüğe ulaşma çabasıdır. Bir Japon'un yaptığı her şeyde sessiz ve derinden gelen bir uyum izi vardır (Güvenç, 2002).

Denize dik konumda sıralanan kayalar ve üzerindeki ağaçlar özellikle sumi-e sanatında çok görülen manzaralardır. Japon kültürünün ve sanatının en belirgin özelliği büyük, küçük ayrımı yapmamasıdır. Japonlar için her iş önemlidir. Onlar yaptıkları işe önem gösterir ve en iyi şekilde yapmaya çalışırlar. Belki de bu yüzden Batı'da sanat olmayan kavramlar bile onlar için sanattır. Sanatlarının kaynağı ise özümsemiş oldukları öğretiler ve dinlerdir. Asya'dan Konfüçyüsçülüğü, Tao öğretilerini ve Budizm'i almışlardır. Kendi dinleri olan Şinto'yu da bırakmayıp, tüm bunlardan kendilerine halk dini yaratmışlardır. Dışarıdan almış oldukları kavramları (özellikle Çin ile ilişkilerinde) tamamen benimsemek yerine kendilerine özgü hale getirmek onların karakteridir.

Güvenç'in (2002, s. 413) sözleriyle Japonların kültür inşası şöyle özetlenebilir: "Japon toplumunun en özgün niteliği, 2500 yıllık tarihi boyunca yabancı kültürlerle ve etkilere son derece açık olması, aldıklarında seçici ya da uyarlayıcı olabilmesi, bu serüven içinde kendi kültürel özerkliğini ve teklliğini koruyabilmesidir."

3. ZEN-BUDİZM'E KAYNAKLIK EDEN FELSEFİ AKIMLAR

Japon sumi-e sanatını incelerken, ona etki eden dinsel felsefi düşünce sistemlerine değinmek gerekir. Sumi- e sanatına etki eden Zen Budizm, onun şekillenmesinde etkin olan kaynaklarla ilişkilendirilerek irdelenecektir.

Zen Budizm'in kökeni Hint ve Çin geleneklerine dayanır. Günümüzde vatani Japonya olsa da Zen Budizm T'ang dönemi Çin kültürünün yapıtıdır (Watts, 2020). M.S I.yy'da Budizm Hindistan'dan Çin'e geldiğinde, Çin toplumunda uyum içinde yaşayan iki felsefe vardı; Konfüçyüsçülük ve Taoculuk (Güngören, 2020). Budizm'in de katılmasıyla Çin kültürünü şekillendiren sacayağı oluştu. Bu sacayağı Zen Budizm'in köklerini yapılandırdı.

3.1 Konfüçyanizm

Felsefe Çinliler için kendi başına, objektif bir ilim olarak görülmemiştir. Onlarda felsefenin pratik bir önemi bulunur. İnsanlara beraber yaşama düzenini gösterir. Bireyin devlete, devletin de bireye karşı olan görevlerini tespit eder. Bu yüzden Çin felsefesinin merkezinde ahlak ilmi ve devlet felsefesi yer alır. Çünkü onların düşünce sistemleri kuramsal, bilgi odaklı değil; tatbikidir, yaşamın içine zerk edilir. Bunun sebebi ise Çinli düşünürlerin pratik hayatta devlet hizmetinde bulunmalarındır. Onlar bir kenara çekilerek kendilerini devlet sisteminden ayrı görmezler (Eberhard, 1944).

Konfüçyüs zamanının asil ailelerine mensup olup M.Ö 551- M.Ö 479 yılları arasında yaşadı. Ailesinin Shang Sülalesinden geldiği söylenir. Konfüçyüs tahsilini bitirdikten sonra asilzadelere ve küçük devletlerdeki prenslere özel ders verdi. Kendi memleketine düzenin bozulması ve devletin hala eski sistemde yönetilmesinden duyduğu rahatsızlıkla hükümet merkezine giderek, memuriyetlere girdi. Fakat çok sürmeden hepsinden de çıkarıldı. Kendi memleketinde tekrar memurluğa gelemediği için talebesi olan birkaç hizmetkârı ile küçük devletleri dolaşmaya başladı. Memur olarak çalışmak istese de hiçbir yerde kendisini kabul ettiremedi ve memleketine geri dönüp kendini ders vermeye adadı. Konfüçyüs'ün hükümet içerisinde çalışmak istemesi, onun felsefesi olan ideal insan ve ideal toplumun oluşması düşüncesini

destekler niteliktedir. Fikrin gerçekleşebilmesi için de ideal bir hükümet oluşması gerekiyordu. Konfüçyüs yaşadığı dönem boyunca hükümetin ve halkın yaşadığı sıkıntılı zamanlardan kaygılanmaktaydı. Bu çekilen sıkıntıların acısı sadece aydınlanmış önderler ya da sorumluluk sahibi memurlar tarafından uygulanabilecek köklü bir yönetim reformu ile dindirilebilirdi. Bu sebeple sürekli dolaşıp kendini krala kabul ettirmek için uğraştı (Eberhard, 1944).

Watts (1998, s. 28), “Konfüçyanizmin yapmaya çalıştığı şey genel hatlarıyla, dilbilimsel, ahlâkî, kanunî ve törensel kalıplar üzerinde yoğunlaşarak topluma bir iletişim sistemi sağlamaktır.” der. Yani Konfüçyanizm gelenekseldir ve kalıplaşmış bilgiler ile geleneğe bağlı yeni nesiller yetiştirmeyi amaçlar.

Çin törenlerinde gök önemli bir yere sahiptir. Konfüçyüsçülük’te de Gök Tanrı “Tien” her şeyin yöneticisidir. “Tao” (yol) göğün buyruğu ile kurulmuştur ve ona uygun davranmak gerekir. Tao ile uyumlu davranışlarda bulunmak insanı gerçek insan yapar. Tien, Deus otiosus (dünya işlerine karışmayan durağan bir tanrı) değildir. Her bireyle tek tek ilgilenerek daha iyi bir birey olası için çabalar (Eliade, 2003). “Kanun ve şeriati veren yine göktür; o iyi insanlara uzun ömürler bahsettiği gibi fazilete (te) de mükâfat vermektedir.” (Schimmel, 1999, s.25)

Konfüçyüsçülük Çin’de kendinden önce var olan tabii dinin üzerinde şekillenmiştir. Çin’de her dönem görülen ortak dinsel özellik atalara gösterilen hürmettir. Bu yüzden akrabalık ilişkilerine ve aileye olan bağlılık hissi güçlüdür. Konfüçyüs de kendinden önceki atalara saygı ritüellerini tasvip etmiştir. Bir Çin atasözünün ifade ettiği gibi “Her şeyin kökü göklerde, insanların kökü ise atalarındadır.” (Schimmel, 1999, s. 23).

3.2 Taoizm

Çin felsefesinin ana zincirlerinden olan Taoculuk ise doğa olgusuna önem verir. Tao sürekli değişen ve hareket halinde olan enerjinin ana kaynağıdır. Doğadaki her şeyin ritmik bir iç enerjisi vardır. Ch’i (öz), Yun (ritm), Sheng (hayat), Tung (hareket) kavramları ‘Hayat Veren Ritmik Öz’ olarak tanımlanmaktadır (Çığışar, 2020). Watts (1998) Taoculuğu yaşlanmış, toplum hayatından, günlük işlerden uzaklaşmış

insanların gözdesi olarak nitelendirir. Çünkü bu durum bireylerin iç özgürlüklerini elde etme çabasının dışı yansıma sembolüdür.

Taoculuğun başlangıcı kurucusu olarak kabul edilen Lao-Tzu'ya dayandırılır. Lao-Tzu'nun Kung Fu-Tzu yani Konfüçyüs'ün çağdaşı ve Tao-Te-Ching (Yol ve Yolun Gücü) adlı yapıtın da yazarı olduğu da söylenir. 'Tao' Çince yol, yöntem; yine aynı 'Tao' söz, anlam, söyleme ve anlatma anlamlarını taşımaktadır. 'Te' Çince 'de erdem anlamında kullanılmasına rağmen klasik anlamda daha zengin bir anlatım olan te, enerji, kuvvet ve yaşam gücü anlamlarına gelmektedir. 'Ching' yazı rulosu demektir ve kutsal kabul edilen tüm klasik yazılı yapıtlara bu isim verilir. Tao-Te-Ching kitabı iki bölüme ayrılıyor; 'Tao Ching' yol-söz-anlam, 'Te Ching' erdem-can-yaşam (Lao Tse, 1994).

Lao-Tzu, Tao'yu şu satırlar ile ifade eder,

“Tao bazen bulanık ve belirsizdir.
Ne kadar bulanık ne kadar belirsiz...
Ama onun içinde imgeler var
Ne kadar bulanık ne kadar belirsiz...
Ama onun içinde bir öz de var.
Ne kadar soluk ne kadar karmaşık...
Ama onun içinde zihin gücü de var. ... (Güngören, 2020, s.39).

Lao-Tzu sözleriyle Tao'nun anlatılamazlığını vurgular. Onu dünyayı anlamamızı sağlayan usçuluğu reddederek bizim anlayışımızı aşan bir bilinçle biçimlendirir.

Tao'yu kavramak zihni, bilinçli düşüncüyü bir yana bırakma yöntemi olan wu-wei ile gerçekleşmektedir. Wu-wei yaşamın akışına müdahalede bulunmadan doğanın duru akışına uyum sağlamaktır. Wu- olumsuzluk hecesi- 'yok' olarak çevrilmektedir. Wei ise iş, eylem etki anlamlarına gelmektedir. Fakat buradaki olumsuzluk kayıtsızlık, hareketsizlik anlamlarına gelmemektedir. Wu-wei Tao'dan sonra gelen ikinci önemli prensiptir. Güngören (2020, s.41) bu kavramı şu şekilde izah eder; “Kısaca wu-wei zihni otomatikte takmaktır. Göz nasıl görmek istediğimiz odak noktasına göre kendiliğinden, doğal olarak kendi kendini ayarlıyorsa zihnimize de böyle bir esneklik, böyle bir doğallık, böyle bir otomatiklik olanağı sağlamaktadır.” Wu-wei bir nesneye odaklanmadan, geniş açıyla gözümüzün tüm görüş alanını içine aldığı şekilde görmek gibidir; kendiliğinden, doğal bir bakış açısı ile bilinçsizce. Lao-Tzu (1994) kendiliğindenliği Tao-Te-Ching'de şöyle ifade ediyor:

“Dünyayı ele geçirme tutkusu
 Dünyayı elden geçirme tutkusu
 Denenmiştir yenilgiye mahkûmdur
 Kutsaldır dünya
 Ele gelmez
 El atan çürütür onu
 Elde tutmak isteyen yitirir onu...” (29)

Taoculuk zihne kendiliğindenliği kazandırabilmek için aklın devre dışı bırakılması gerektiğini ifade eder. Ona göre boşaltılmış bir zihnin alıcı, doğal ve uyumlu çalışan bir zihindir. Taoculukta bir işin zorlamasız, kendiliğinden yapılma yetkinliği ‘te’ olarak ifade edilmektedir. Örneğin bir zanaatkârın eliyle pergelle çizilenden daha iyi bir daire çizmesi ‘te’ dir (Güngören, 2020). Bu doğal ve kendiliğinden olma durumu (te) boşluk, zihnin boşluğu ile mümkündür.

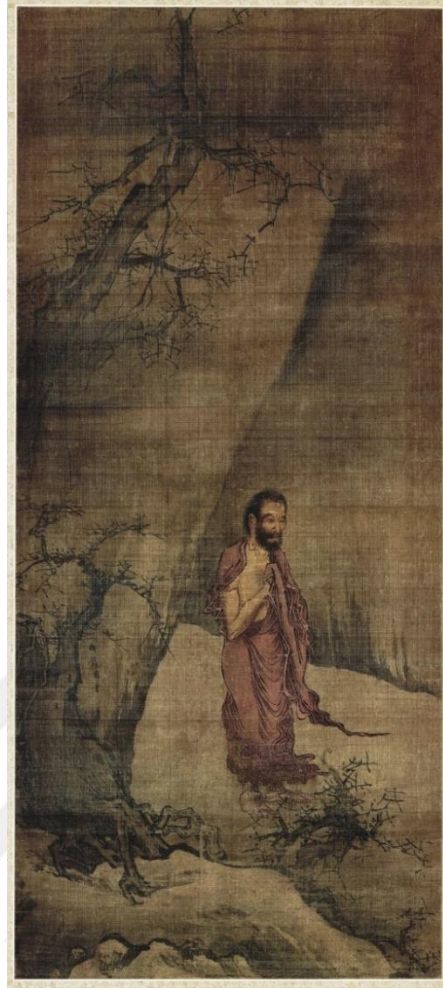
3.3 Budizm

Zen Budizm’e kaynaklık eden, Taoculuğa benzerliği ile Çin toplumunda kolayca benimsenen Budizm’dir. Mutlak tanrı inancı olmayan bir dindir ve kısmen tanrının yerine Buda konulmaktadır. Bir yaratıcı fikrinin olmaması Budizm’in en belirgin özelliklerindedir. Anicca (geçicilik) ve Anatta (bensizlik) kavramlarından dolayı Buda mutlak ruh fikrinin reddeder. Her şey fanidir, sürekli değişir ve hiçbir şeyin sabit bir benliği yoktur. Ben olan ne varsa da aniccaya bağlıdır. İnsanların sabit bir benlik arayışı memnuniyetsizliğe (dukkha) yol açar. Budizm uygulamaya dayalı olup en yüksek ahlak mertebesine ulaşmayı amaçlar. İnsanları samsara (genedoğum) döngüsünden aydınlanma ile kurtarmak ister. Buda “Size verdiğim öğretiler ben gittiğim zaman sizin öğretmeniniz olacaktır.” der(Senzaki ve McCandless, 2020, s.22).

Budizm Buda Sakyamuni¹ (Prens Siddharta) tarafından geliştirilmiştir. Onun yaşam öyküsü ve öğretileri dine dönüştürülmüş bir felsefedir. Buda’nın yaşamıyla ilgili pek çok efsaneler anlatılır. Hayatıyla ilgili detaylı bilgiler bulunmasa da bazı bilgilere Pali derlemelerinden² ulaşılmaktadır.

¹ Buda’nın M.Ö 563-483 arasında Hindistan’da yaşadığı tahmin edilir ve Budizm’in kurucusudur. Doğduğunda ailesinin ona verdiği ad Sidarta Gautama’dır. (Sanskrit; Pali: Siddhāttha Gautama) Prens Sidarta ya da Śākyamuni (Sakya kabilesinden gelen bilge) adlarıyla da anılır (URL-1)

² Pali Derlemesi, Pali Kanonu ya da Tipitaka, Therevada Budizm’inin geleneğinde Pali dilinde yazılmış Budist yazmalardır. Buda öğretilerini içerir. Dilden dile aktarılmış olan sözlü öğretiler Dördüncü Budist Konseyinde derlenmiştir (URL-2)



Resim 3.1 Liang Kai (1140-1210), Dağdan İnen Sakyamuni, Güney Song Hanedanı, 13. yy, Asılı parşömen, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya, 118,4 x 52,0 cm, Tokyo Ulusal Müzesi

Budizm Hindistan'da Benares kentinin kuzeyinde, Kapilavastu'da ortaya çıkmıştır. Burası aynı zamanda Buda'nın doğduğu yer olarak bilinir (Ödekan,1997). Buda Şakya kralı Suddhodana'nın oğlu Prenses Siddharta Gautama olarak doğmuş ve sonrasında Sakyamuni Buda ismini almıştır. 16 yaşına geldiğinde kuzeni Yasodhara ile evlenmiştir. 29 yaşına kadar sarayın dışındaki yaşamdan habersiz refah içinde yaşamıştır. Bir gün sarayın dışına çıkan Siddharta önce bir ihtiyar görmüş (eli ayağı tutmazmış), sonra bir hasta karşısına çıkmış, daha sonra bir ölü en sonunda da bir dervişe rastlamış. Gördüğü ilk üç durum onun bugüne kadar hiç görmediği, bilmediği yaşamın acımasız görünümüyü. Son karşılaştığı durum ise hayatın acımasızlığına karşı iç barışını sağlayarak yaşamının göstergesiymiş. Bu duruma tanık olan Prenses Siddharta dünyevi her şeyin anlamsız olduğunu anlamış ve tüm nimetleri arkasında bırakıp bir gece saraydan ayrılarak derviş yaşamına adım atmıştır. İlk zamanlar

çileciliğin ilkelerini benimseyen dervişlerden yardım alarak iç barışını bulmayı amaçlamış, ne kadar çile çektiyse de amacına ulaşamadığını anlamış, çile ve perhizler ona bedeninin güçsüzleşmesinden, düşkünlükten başka hiçbir şey göstermemiştir. Yedi yıllık yaşamı yoga, meditasyon ve çilecilikle arayış içinde geçmiştir.

Yaşamın her iki uç sınırını da gören Buda (saray hayatının zevk ve sefası, sonrasında yaşadığı çilecilik) bedensel ihtiyaçları tamamen reddetmenin de bir anlamı olmadığını anlayarak orta yolu bulmaya karar vermiştir. Gana'daki Hint inciri ağacının altına oturarak aydınlanmadıkça bu ağacın altından kalkmayacağına ant içmiş. Ağacın altında amacına ulaşan Prens Siddharta tam aydınlanmaya (anuttara samyak sambodhi) ulaşmıştı. Birinci gece girdiği derin meditasyon halinde ölüm-doğum döngüsünü (reenkarnasyon-samsara) kavrar. İkinci gece, daha önce yaşadığı sayısız varoluşları görür. Üçüncü gece uyanışa erişir. Yaşamdaki bütün olayların her biri bir diğerine bağlıdır. Önceden yaşanan şeyler sonrasında yaşanacak olanların nedenidir. Buda nedensellik döngüsü denilen bu gerçeği edinir (Ruben, 2000). Bunu şu sözleri ile ifade eder: “Bu var olduğunda o var olur, bunun doğmasıyla birlikte o doğar. Bu var olmadığına o da var olmaz; bunun ortadan kalkmasıyla birlikte, o da ortadan kalkar.” Tam aydınlanma onu maya ve samsaradan kurtarır.

Zen'e göre Buda'nın öğretileri sözcüklere sıkıştırılmaz, kelimelerle ifade edilmeye çalışıldığında ortadan kalkardı. Buda uyanışını baş öğrencisi Mahakasyapa'ya sessizce elindeki çiçeği uzatarak iletme yolunu seçmiş, öğrencisi de öğretiyi kavramış ve o an aydınlanmıştı. Pali külliyatında ise Buda'nın aydınlandıktan sonra öğretisini aktarması biraz farklı anlatılmıştır. Derlemeye göre Buda aydınlandıktan sonra Benares'de Der Park'a gitmiş ve eski çile çektiği derviş arkadaşlarını bularak onlara dört soylu gerçeği ve nirvanaya ulaştırıcı sekiz basamaklı yüce yolu anlatmıştır (Watts, 1998).

Dört Asil Gerçek:

1. Dukkha (Istırap, acı)
2. Samudaya (Istırapın kaynağı)
3. Nirodha (Istırapın giderilmesi)
4. Magga (Istırapı gideren yol)

Kendisini din kurucusundan ziyade bir ruh doktoru olarak gören Buda bu dört asil gerçeği insanlığın iyileşmesi adına reçete gibi sunmuştur (Ruben, 2000, s.121). Birinci gerçek olan Dukkha hastalığın nedenini teşhis eder. Dukkha, acı çekmek ıstırap olarak tercüme edilir. Buda şu sözleri ile ifade eder:

“Doğmak dukhadır, çürümek dukha, hastalık dukhadır, ölüm dukha, hüznün ve keder de böyle... Hoşlanmadığımız şeylere mahkûm olmak, sevdiğimiz şeylerden de ayrı kalmak, bunlar da dukhadır. Kişinin istediğini elde edememesi de dukhadır. Kısaca söylemek gerekirse bu beden, sıkıca kavrama üzerine temellendirilmiş bu beşli bütün, işte dukhadır” (Watts, 1998, s.71).

Yaşam acı, keder ve ıstırap ile doludur. Bu sevilen birinin kaybının ortaya çıkardığı ıstırap olabileceği gibi hayatın anlamsız gelmesinin kişide oluşturduğu duygu durumu da olabilir. İnsanlar kendilerini bu duygudan kurtarıp mutlu olmak için şeyleri -güç, maddiyat, haz- arzular. İkinci asil gerçek olan Samudaya ıstırapın nedeni olarak arzuları saptar. Arzular kişinin varlıkları farklı görmesine sebep olur. Buda, arzuların ortadan kaldırılması ile ıstırapın sona ereceğini söyler. Üçüncü asil gerçek Nirodha, arzuların ortadan kalkmasıyla ıstırapın son bulmasına işaret eder. Sanskritçede Nirvana denilen bu gerçek kişiyi huzur noktasına ulaştırır. Son olarak dördüncü gerçek Magga ıstırapı gideren yolları gösterir. Buda'nın önerdiği bu yol iki aşırı uçtan kaçınır, mutluluğa ne çilecilikle ne de duyusal hazlarla ulaşmaya çalışır. Bu yöntem “orta yol” ya da “sekiz aşamalı yol” olarak bilinir (Eliade, 2003, s.108).

Sekiz yüce yol şu şekilde sıralanabilir:

1. Tam görüş (samyag- dṛiṣṭi)
2. Tam anlayış (samyag- samkalpa)
3. Doğru sözlülük (samyag- vak)
4. Tam davranış (samyag- karmanta)
5. Doğru yaşam biçimi (samyagajiva)
6. Tam çaba, tam uygulama (samyag- vyayama)
7. Tam bilinçlilik (samyag- smṛiti)
8. Tam uyanıklık (samyag- samadhi) (Güngören, 2020, s.94).

Buda yaşamın gerçeğine nail olmak için sekiz yüce öğretiyi önerir. Bunlar kişinin rasyonalist değil iç görü ile elde edebileceği öğretilerdir (Ruben, 2000). Bu

değerlerden ilk iki yol bilgelik (prajna), sonraki üç yol erdem(sila), son üç yol ise meditasyon (samadhi) olarak üç bölüme ayrılır.

Tam görüş ve tam anlayış dört soylu hakikatte dukkha'nın nedenini görmek ve tedavi edebilmek için önem arz eder. İlk yol olan tam görüş diğer tüm yolları içerir. Bu görüş kavranmadan yolun geri kalan kısmının bir önemi yoktur. Tam görüş, geçmiş tecrübelerin önyargıları, kesin hükümler, tepkilerden kurtularak dünyayı olduğu gibi görme uygulamasıdır. Çünkü içinde düalizmi olmayan yalın bir deneyimi ve saf bilinci yakalar (Watts, 1998).

Doğru söz, tam davranış, doğru yaşam biçimi erdemli bir insan olma yolunu belirler. Uyanma isteğinde olan kişi davranışlarında da aynı uyanmayı devam ettirmelidir. Doğru sözler söylemeli ve doğru edimlerde bulunmalıdır (Güngören, 2020). Buda'nın etik yaşam kuralları (yaşamı yok etme, çalma, duyuları kötü kullanma, yalan söyleme, sarhoş olma) gereklilik bilinciyle gönüllü olarak uygulanır. Bu kurallara riayet etmeme karmaya (nedensellik) sebep olabilir.

Tam çaba, tam bilinçlilik, tam uyanıklık nirvanaya ulaşmak için yapılan zihinsel eylemdir ve meditasyonla ilgilidir. Tam çaba faydalı ya da faydasız karmadan kurtulup özgür ve kendiliğinden olma edimidir. Tam bilinçlilik ise kişinin duygularının ve düşüncelerinin her zaman farkında olmasıdır (Watts, 1998). Yolun son adımı samadhi (tam uyanıklık) dir. Güngören (2020, s.56) samadhi için şöyle söyler: "Samadhi derinlemesine bir iç suskunluk, bir iç barış, gücünü bütünü birden kavrayan uyanıklıktan alan bir coşku halidir." Samadhi özne ve nesnenin bir olma (anatta) halidir. Uyanıklık halinde gören ve görünen, bilen ve bilinen arasındaki ayrım yok olur. Samadhi, dhayana (meditasyon) uygulaması ile ulaşılan bir haldir. Budist meditasyonda zihnin tamamen odaklanabilmesi için nefes alma ve oturma teknikleri görülür. Nefese yoğunlaşmak doğru konsantrasyon için önemlidir. Nefesinizin farkında olmak birincil önceliktir. Nefes almak şu anda olmaktır ve sizi ne geçmiş ne de gelecekte tutar, şimdiki zamanda ve bedeninizin farkında olmanızı sağlar.

3.3.1 Mahayana Budizmi

Buda öğretilerini İ.Ö 5.yy'da ortaya koymuştur. Budacılık Orta ve Doğu Asya'yı etkilemiş ve geliştiği süreç içerisinde iki kola ayrılmıştır: Eski Budacılık, Yeni Budacılık.

Eski Budacılık Hinayana (küçük gemi), Yeni Budacılık ise Mahayana (büyük gemi) olarak adlandırılmıştır. Hindu düşüncesinde yaşam ıstırapla doludur. Dinin ya da felsefenin insanları bu ıstıraptan kurtarması beklenir. Bu acıdan oluşan sel ancak bir gemi ile geçilebilir. Buda insanları ıstıraptan kurtararak bir gemi kaptanı olarak görüldüğü için Hinayana ve Mahayana'ya gemi ismi verilmiştir. Bu iki Budacılık arasındaki temel fark ise Hinayana'nın amacının kişilerin kendi dünyevi ıstırabından kurtulmasını sağlamak, Mahayana'nın ise bu kurtarmanın bütün canlıları kapsamasıdır. Bu yüzden eski Budacılık olan Hinayana küçük gemi, yeni Budacılık olan Mahayana ise büyük gemi diye adlandırılmıştır (Ruben, 1995).

Budizm'in ilkesi Buda'nın yolundan giderek Nirvana'ya ulaşmak iken, Mahayana'da ilke Buda'ya inanmak, ona teslim olmak, onun öğretilerine güvenmektir. Mahayana'ya kadar dinin temeli olan öğretiler (dharma) yerini Buda kavramına bırakır (Schimmel, 1999). Buda, yanılgılardan sıyrılmış, gerçeğin bilincine erişmiş kişi demektir (Ruben, 1995). Bu yüzden Mahayana'da pek çok Buda ve Bodhisattva³ mevcuttur.

Mahayana Budizm'i milattan sonraki ilk yüzyılda Çin'e ilerlemiş, 6. yy ortalarında ise Japonya'ya gelmiştir. Özellikle 12. yüzyılda "Zen Budizm" ortaya çıkmıştır (Schimmel, 1999). Mahayana Budizm'inin pek çok farklı okulları bulunur. Yogachara okulu, Huayen okulu, Tendai okulu ve Zen Budizm örnekler arasında yer alır (Baroni, 2002). Zen'in bu okullardan farkı probleme uygulamalı olarak yaklaşır ve aydınlanmaya hayatın içinden ulaşır.

³ Bodhisattva: (Sanskritçe), Budizm'de uyanmayı arayan kişi (*bodhi*), Buda olma yolunda olan bir kişi demektir. (URL-3)

4. ZEN BUDİZM

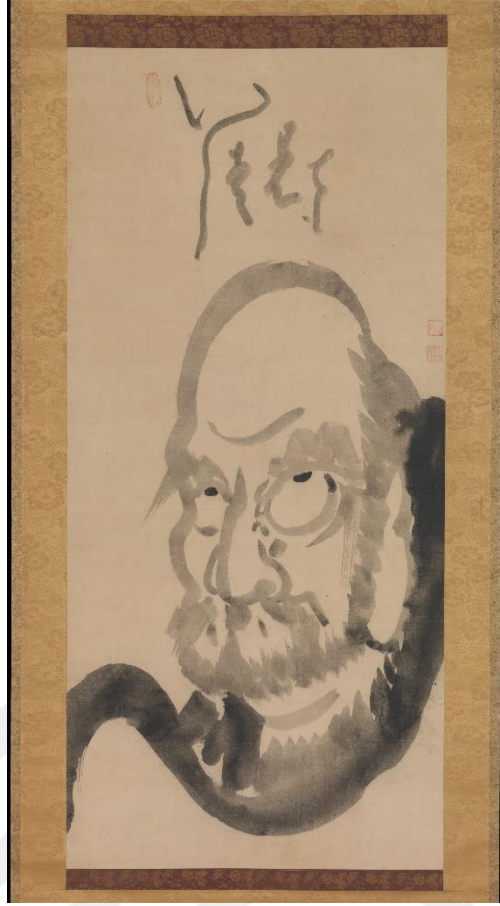
Budizm Hint'den Çin-Hindi'ne, Çin'den Kore'ye ilerleyerek Japonya'ya ulaşmıştır. Japonya'da Budizm MS. 6. yüzyılda Heion ve Kamakura dönemleri süresince adalara yayılmıştır (Güvenç, 2002). Kamakura Sülalesinden (1190-1340) Minamoto Yorimoto, ülkenin askeri ve ekonomik gücünü eline geçirmiş, egemenliği süresince kültür yaşamı sadelik, doğa ve Çin geleneklerine yönelmiştir. Bu sırada Japon rahipler Çin'den “Zen” mezhebini getirmişlerdir (Turani,1980).

Zen'in kendine özgün olmasını sağlayan ve onu diğer Mahayana okullarından ayıran Çin'in Taocu ve Konfüçyüsçü öğretilerinin karışımı olmasından kaynaklanır. Taoculuğun doğallık ve kendiliğindenliği ile Konfüçyüsçülüğün ailevi bağlara olan düşkünlüğü Zen'in her an ulaşılabilir bir şey olmasını sağlar. Aydınlanma yolunda Zen'in doğal ve kolay ulaşılabilir olması diğer Budist okullarında uzun soluklu gösterilen çaba karşısında farklı bir duruş sergiler (Güngören, 2020).

Zen öğretisinin kökeni şu öyküye dayandırılır; Buda Kutsal Akbaba dağında (Gridhra-Kuta Tepesi) öğrencilerine vaaz veriyormuş. Düşüncelerini uzun uzun anlatmayan Buda yerden bir çiçek alıp konuşmadan elinde çevirmiş. Öğrencilerden biri olan Mahakasyapa meseleyi anlamış ve Buda'ya dönüp gülümsemiş. Bunun üzerine Buda: “Ben gerçek öğretisinin gözüne, Nirvana'nın kalbine, var olmanın gerçek formuna ve Dharma'nın tarifsiz incelikteki kapısına sahibim. Bunlar anlatılırken kelimelerin kifayetsiz kaldığı, öğrenmenin ötesine geçen şeylerdir. Bunları Mahakasyapa'ya⁴ emanet ediyorum.” demiş (Huikai ve Shi, 2019, s.22).

Zen, ilki Buda'dan başlamak üzere doktrinler birinden diğerine aktarıldığı Pirler listesi ortaya çıkmıştır. Mahakasyapa ikinci pir olup 520 yılında Çin'e gelen Bodhidharma'nın yirmi sekizinci pir olduğu söylenir. Bodhidharma Zen'in Çin'deki birinci piri ve kurucusu olarak kabul edilir (Güngören, 2020).

⁴ Mahakasyapa: Buda'nın öğrencilerinden biridir ve Buda'nın ölümünden sonra ilk Budist konseyine başkanlık etmiştir. Ayrıca Zen Budizm'in ilk Hint piri olarak anılmaktadır. (URL-4)



Resim 4.1 Hakuin Ekaku (1686–1769), Bodhidharma'nın Portresi, Edo dönemi (1615–1868), Asılı kaydırma, K.Ü.M.B, 117,5 × 54 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

Hint ve Çin geleneklerinin ortak ürünü olan Zen, 12. yüzyılda Japonya'ya gelmiş ve tüm gelişimini burada tamamlamıştır. Japonca bir sözcük olan Zen; Sanskritçe Dhayana, Çince Chan'na kelimelerine karşılık gelmektedir. Batı dillerine ise Meditasyon olarak çevrilmiştir. Meditasyon sözcüğü “derin derin düşünmek”, “düşünmeye dalmak” gibi anlamlara geldiği için Zen'i açıklamada yanıltıcı olabilmektedir. Çünkü Zen uygulaması derin derin düşünmeyi değil zihnin ulaşamadığı düzeylere ulaşmayı amaçlamaktadır. Derin düşüncelere dalmak ya da saatlerce sessiz oturmak satoriye ulaşılacak anlamına gelmemektedir. Zen sadece bir yoldur. Kişinin özgürlüğe erişebilmesi için kendi iç dünyasına yolculuğunda sadece ona yol gösterir. Bir Zen özdeyişinde şöyle söyler; “Gökteki ayla, ayı gösteren parmağı birbirine karıştırmamak gerekir” (Güngören, 2020, s.24). Kutsal yazılar, doktrinler, Zen ustaları, Buda'nın sözleri bunlar sadece ayı gösteren parmağıdır. Aya ulaşmak kişinin kendi isteğiyle gerçekleşir. Bunun için de Zen sadece yolu gösterir.

Zen bir felsefe sistemi olmadığı gibi din olarak da görülmemektedir. Batının Zen'i tanımada önemli role sahip olan D.T. Suzuki bu durumu Şu Şekilde açıklamıŐtır:

“Zen’de ne saygı duyulup buyruklarına uyulması gerekli bir Tanrı, ne uyulması, uygulanması zorunlu yasaklamalar, töreler, törenler vardır. Ölenlerin sonunda esenliğe kavuŐabilecekleri bir ahiret olmadığı gibi bunlardan da daha önemlisi iyiliği ve yararıyla ilgilenebileceğimiz ve lmszluğe pek çoğumuzun o kadar önemsediğimiz bir ruhun da olmayıŐıdır. Zen bütün bu dogmatik, dinsel yüklerden kendini kurtarmıŐtır.” (Güngören, 2020, s.25-26).

Bazı dinler her Şeyin baŐlangıcını Tanrı, Allah, Brahma ya da bireyin dışında bir Şey olarak görürler. Tanrı’ya itaat ve ibadet ederek mutlak kurtuluŐa erileceği inancı vardır. Budacılıkta ise bir Tanrı kavramına yer verilmemiŐtir ve onda bir yaratıcı fikri yoktur. Rubens (1995, s.117) bunu Şu Şekilde ifade eder:

“Buda’ya göre Brahmanların “her Şeyin saf ruhtan” yani Atman’dan meydana geldiği veya var olan her Şeyin ondan doğduğu düşüncesi doğru değildir. EĞer her Şey saf ruhtan yani Atman’dan doğmuş olsaydı, saf olan ruh, her zaman saf kalır ve yeryüzünde çeşitli varlıklar biçiminde doğup acı çekmezdi. Buda Tanrı’nın varlığına inanmadığı için insanların acı çekmelerini Tanrı’ya bağlamak yerine insanların yanılığlama, yaşamın gerçeğine uymamalarına baĐlamıŐtır” Suzuki (1997, s.35).

Zen’i “insanın kendi iç varlığını, içyapısının derinliğini görebilme sanatı, bağımlılıktan özgürlüğe giden yol” olarak tanımlar. Suzuki’nin sözlerinden yola çıkarak Zen’in tanımını yapan Fromm (2019, s.57) ise Zen için Şöyle söyler: “Kişinin varlığının doğasını kavrama sanatıdır; esaretten özgürlüğe giden yoldur, doğal enerjimizi serbest bırakır; delirmemizi veya sakat kalmamızı önler, mutluluk ve sevmeye yeteneklerimizi dışa vurmaya zorlar”.

Zen insanın kendi iç varlığını keŐfederek özgürleŐmesini sağlayan yoldur. Her insanın içinde bir enerji bulunur ve bu enerjinin açığa çıkmasını sağlar. Suzuki kişinin içinde bulunan saklı gücü bir akümülatöre benzetir. Bu gökten gerektiği gibi faydalanılmadığında giderek etkinliğini kaybeder ve bozulur. Zihnimizin de imknlarını yeterince kullanmadığımızda düzen bozulur ve bozuk düzen çalışır. İŞte Zen bizi bu durumdan kurtarır ve i özgürlüğümüze kavuŐturur. Bu zgrlk kişinin kendi i varlığına yolculuk yaparak kendini bulmasıdır. Zen kişiye bunu gösterir. Şu sözler Zen’in bütün öğretisini özetler niteliktedir (Suzuki, 1997, s.44):

“Yazılara, sözlere bağlanmadan

Kutsal yazıların dışında özel bir iletişim

İnsan ruhuna doğrudan bir yaklaşım
Gerçek yaradılışını tanıyıp Budalığa ulaşmak”.

Güngören'in (2020, s.25) ifadesi ile Zen metafizik ve entelektüel bir felsefe sistemi olarak ele alınmaz. Felsefe mantığa ve analize dayalıdır. Zen her ikisine de karşıdır. Çünkü bireyin özgürleşmesi yolunda mantık bir engeldir. Mantık düşünceleri, bilgileri akla uygun hale getiren doğru düşünme biçimidir. Fakat Zen bireyin iç özgürlüğünü kazanması için bilgilerle, bilgilerin aktarımı ile veya analiz ile ulaşamayacağını söyler. Hatta bu yolda mantık engelleyici rol oynar. Çünkü mantık düalist (ikicilik)tir.

İnsan Descartes'ten itibaren duygu ve düşünceyi birbirinden ayrı tuttu. Düşünceyi rasyonel, duyguyu ise irrasyonel gördü. Yani kişi kendini (ben) oluşturan akıl ile doğayı kontrol eden akıl olarak ikiye böldü (Fromm, 2019). Yunan ve Musevi kültürlerinden oluşan Batı dinlerinde hâkim olan düalizm gerçeği ikiye böler ve birinin karşısına diğerini yerleştirir. Tanrı ve yarattıkları, Tanrı'nın buyrukları ve günahkârlar, ruh ve madde, özne ve nesne arasında ikilik bulunur (Suzuki, 1997). Fakat Uzak Doğu dinleri ve felsefelerinin amacı ruhsal bir durum yaratarak karşıtlıkların birbirini yok etmek yerine tamamlamalarıdır. Bu din ve felsefeler dünyanın ikici değil bir bütün olduğu görüşünü savunurlar (Watts, 2020).

Hsin-Hsin Ming şiirinin şu dizelerinde ifade edildiği gibi:

“Ya şunu ya bunu seçmek olmasa,
Eksiksiz yol (Tao) o kadar güç olmayacak.
Şunu sevip bunu sevmemek bir yana bırakılsa,
Her şey kolaylıkla anlaşılacak.
Yerle gökü ayıran açıklık bir kıl payı,
Eğer istersen apaçık, katıksız gerçeği,
Vazgeç ayırmaktan doğruyla eğriyi.
Eğriyle doğru arasındaki çelişki
Zihnimizin bir illeti.
Hiçbir şey kazandırmadan,
Bozmaya yarar zihnin keyfini.” (Güngören, 2020, s.129).

Suzuki (1997, s.42) “Sonluyla sonsuz arasındaki çekişmelerin sürüp gittiği insan varlığının içyapısının kavranabilmesi akıldan daha üstün bir yeteneği gerektiriyor.” der. Çünkü akıl bağlantılar kurarak düşünme, çözümlenmeler yapma, yargılama ve karara bağlama gibi işlevleri görür. Zihin ise sürekli akıl yürütür. Akıl sürekli bir

hareket halinde olmasına rağmen zihnin çemberinden dışarı çıkamaz. İnsan gerçek dünya da değil de zihninin kurduğu hayali bir dünya da yaşar. Hayali dünyası kişinin kendi dikkati, farkındalığı ve çevresine göre şekillenir. Akılcı düşünce ile insan yaşanan dünyayı birbirinden kopuk olaylar olarak algılar. Kişinin bilincine ulaşacak kadar önemli görmediği ya da önyargı ve seçimleri ile ayrıştırıp arka plana attığı pek çok şey bilincine ulaşmaz. İnsan gerçek dünyaya bir aynanın tüm ayrıntıları yansıttığı yansızlıkla bakmamaktadır. Çünkü zihin bilgileri bir bütün içerisinde değil bölük pörçük yansıtır. Bu da insanı hem kendisine hem de çevresine yabancılaştırır. İnsanın yaşamı ve eylemlerinin akılcı düzenlemeler altında olması da onu tedirginlik içinde bırakır. Akıl zihnin huzurunu bozacak sorular ortaya koyar. Bu sorunları çözebilmek için daha büyük bir çaba içerisine girer fakat kendisi çözüm bulamaz. İşte Zen zihnin içine düştüğü bu durumu akıl ile değil akıldan daha üstün bir yetenek olan içgörü, sezgi(prajna) ile çözer. Kişi iç varlığını tanıyıp, zihnin sebep olduğu karmaşaları uyum içine sokar.

4.1 Zazen

Zazen oturularak yapılan meditasyon anlamına gelmektedir. Çince “chan’na”, Japonca “zenna” kelimelerinden türetilmiştir. Zenna’nın kısaltılmasından Zen, Zenna’dan türetilerek de zazen sözcüğü olmuştur. Güngören (2020, s.151) zazen’i şöyle tanımlar: “Zazen zihni yoğunlaştırmak için zorlamadan iç derinliğe ulaşıp oradan iç görü, sezgi (prajna) ve şefkat, sevecenlik (karuna) duygusunun doğal olarak kendiliğinden ortaya çıkmasına olanak sağlayan bir yöntemdir”.

Saatler süren, aralıksız olarak yapılan oturma kendinden geçmeyi sağlayan bir uygulama değildir. Batı düşüncesi bu durumu tam kavrayamamakla birlikte tuhaf ve boşa harcanan zaman olarak görebilmektedir. Fakat zazen tam bir farkındalıkla yapılmalıdır. Suzuki’nin deyişiyle “Zazen hâlihazırda şeyler hakkında sessiz ve yorumsuz bir farkındalıktır sadece.” Duru bir farkındalıktan yoksun bir edimde hiçbir gelişim söz konusu değildir. Çamurlu suyu temizlemek için durulmasını beklemek, kendi haline bırakmak gerekiyorsa insanın zihnin karmaşasından kurtulması için de sessizce oturup zihni temizlemek yani zazen önemlidir (Suzuki, 2019).

Zazen uygulaması yapılırken kişi kendisini rahat hissedeceği, sakin bir odaya geçmelidir. Üzerine oturmak için içi pamukla doldurulmuş dört köşeli yer minderi olmalıdır. Zazen yapılacak olan oda çok aydınlık ya da çok karanlık; odanın ısısı da çok sıcak ya da çok soğuk olmamalıdır. Ayrıca odada dikkati dağıtacak bir şey ya da manzara yer almamalıdır. Zazen yapacak olan kişinin giyeceği kıyafet kendisine sıkıntı vermemeli, rahat olmalıdır. Çorap, kemer, pantolon gibi sıkabilecek, rahatsız edecek şeyler giyilmemelidir. Zazen oturduğunda kişi rahat edeceği şekilde oturmasını uygulamalıdır. Yoksa bu durum kişinin zihninin takılı kalmasına sebep olur ve kişi zihnini sakinleştiremez.

Zazen'de üç farklı oturuş vardır. Bunlar; burma, yarım lotus ve tam lotustur. Zazen yapacak olan kişi yapabiliyorsa tam lotus pozisyonunu tercih etmelidir. Tam lotus da bağdaş kurulup bacaklar çapraz şekilde konumlanır; sol ayak tabanı yukarı dönük bir şekilde sağ bacak baldırına, sağ ayak tabanı da yukarı dönük olarak sol bacak baldırı üzerine konur. Tam lotus zazen için en uygun oturma pozisyonudur. Fakat bu şekilde oturamayanlar yarım lotus pozisyonunu deneyebilir. Yarım lotus oturduğunun tam lotustan farkı sol ayak tabanının yukarı bakacak şekilde sağ baldırın üzerine konması gerekirken sağ baldırın altına konmasıdır. Burma oturuş ise bağdaş kurma gibidir. Bağdaştan tek farkı bacaklar üst üste bindirilmeyip, biri diğerinin önüne yerleştirilir. Bu bahsedilen oturma şekillerine alternatif başka oturma pozisyonları da mümkündür. Örneğin, sandalyede oturularak da zazen yapılabilir. Fakat bu oturuşta vücudun dik tutulması zorlaşır. Omurganın dik ve rahat durabilmesi için en uygun yöntemler bunlardır.

Oturuşta bacakların pozisyonu ayarlandıktan sonra ellerin yerleştirilmesi gerekir. Eller ilk olarak sol el sağ elin üzerine avuç içleri yukarı bakacak şekilde olmalı ve başparmaklar birbirine dokunmalıdır. Sonrasında eller bacakların çaprazlandığı kısma(kucağa) yerleştirilmelidir. Solak olanlar içinse sağ el sol elin üstünde olmalıdır.

Zazen oturduğunda sırtın dik konumda olması çok önemlidir. Omurganın dik olması uzun süre rahatça oturulmasını sağlar. Kulaklar ve omuz aynı hizada olmalıdır. Eğer duruş doğru bir şekilde başarılamazsa zazen bir sonuç alınmaz. Dik oturmak; kişinin kendisini kasmadan omurganın doğal halinde, kendi kendisini taşıyan tam

düşey durumda olmalıdır. Bu duruş ile gövdenin ağırlık merkezi gövdeden göbeğin altına doğru aktarılmış olur. Gözler ise uykuyu çağrıştıracak şekilde kapatılmamalı, yarı açık tutulmalıdır. Göz birkaç metre ötede yere doğru bakacak şekilde olmalıdır. Ayrıca gözün baktığı yerde dikkati dağıtacak hiçbir şey olmamalıdır(Güngören, 2020).

4.2 Koan

“Tek elin sesi nedir?”

“Bir köpekte Buda doğası var mıdır?”

Mantık çerçevesinde bakıldığında anlamsız görünen bu sorular Hakuin’in Tek el, Hoyen’in Mu koanı. Zen ustalarının daha pek çok tuhaf sorularını çoğaltmak mümkündür. Bu anlaşılması güç sorulara ‘resmî belge’ anlamına gelen Koan denir. Koan eğitimi Çin’de 12. yy.’da Sung soyu dönemi ustaları zamanında başlamış fakat 12. yy.’dan sonra Japonya’da daha düzenli bir hale gelmiştir. Bugünkü uygulanan haline ise Hakuin tarafından getirilmiştir (Güngören, 2020). Koan, Zen Budizm öğrencilerine çözmeleri için verilen bulmacalardır. Kimi zaman kısa bir soru, kimi zaman da bir diyalog ya da hikâye olabilir.

“Demboin’deyken Baso bütün gün bağdaş kurup oturur meditasyon yaparmış. Ustası Nangaku Yejo (677-744) onu görüp sormuş;
 ‘Böyle bağdaş kurup ne yapmak istiyorsun?’
 ‘Budalığa ermeye çalışıyorum.’
 Bunun üzerine usta bir tuğla parçasını alıp yakınındaki bir taşa sürterek cilalamaya koyulmuş. Baso dayanamayıp sormuş;
 ‘Orda ne yapıyorsun usta?’
 ‘Bunu bir ayna yapmaya çalışıyorum.’
 ‘Ne kadar cilalasanız da hiç tuğla ayna olur mu bayım?’
 ‘Ne kadar bağdaş kurup otursan da bağdaş kurup oturmakla da Buda olunmaz.’
 ‘Öyleyse ne yapayım?’
 ‘Bu tıpkı araba sürmeye benzer; araba yürümeyince kamçıyı arabaya mı vurursun yoksa öküze mi?’ (Suzuki, 1997, s.78-79).

Fromm (2019) Zen’in öğretme yöntemini öğrenciyi köşeye sıkıştırmak olarak ifadelendirir. Zen ustaları tuhaf soruları ile öğrencilerin kavrama derinliğini sınamayı amaçlarlar. Bu kavramaya akıl ve duygu çerçevesinde ulaşmak mümkün değildir. Zen ustalarının amacı karmaşık sözlerle ve anlaşılması güç davranışlarla zihinleri karıştırıp onları anlamayı güçleştirmek değildir (Suzuki, 2019). Onlar anlatmak istedikleri şeyi anlamlı sözcüklerle söyleyemedikleri için değil, kapalı bir şekilde benzetmelerle ve örnekleyerek alenen söylemeden anlatmak istedikleri için söylerler. Zen ustalarının

Zen yolunda ilerleyen kişinin satoriye erişmesi için gereken çaba ve sabrı görmek istedikleri de düşünülebilir (Suzuki, 1997). Bir Çin atasözü der ki “Kapıdan içeri giren aile hazinesi değildir.” Yani başkasının aktardığı bilgi sana ait değildir. (Suzuki, 2019, s.73). Zen’i anlamak isteyen kişi ancak kendi çabalayıp aradığında ve bulduğunda ona erişebilir.

“T’ang soyu dönemi ustalarından Tao- ch’ien Zen yolunda çok yıllar harcadıktan sonra bile Zen’in bu iç öğretisini özümleyememiş, bir yandan da altı ay sürecek bir görev için uzak bir ile gönderileceğini öğrenince Zen çalışmalarının aksayacağını düşünerek mutsuz olmuş. Arkadaşı Tsun-yuan onun tasalandığını görerek;
 “Tasalanma! Ben de seninle gelir sana yoldaşlık ederim. Zaten yol boyunca zazenini yürütememen için de bir neden yok” deyip arkadaşını avutmuş.
 Bir akşam yarenlik ederken Tao-ch’ien arkadaşından “Şu yaşam denen gizi çözmekte” kendisine yardımcı olmasını istemiş. Tsu-yuan:
 Elimde olsa yapardım. Sana elimden gelen her konuda yardımcı olmaya hazırım. Ama bazı konular var ki oralarda sana yardımcı olamam. Onları sen kendin çözümlemek zorundasın” demiş.
 “Nedir bu konular?” diye sorunca da;
 “Örneğin sen açken, sen susuzken benim yiyip içmem senin karnını doyurmaz, susuzluğunu gidermez, kendin yiyip içmelisin ki karnın doysun. Yine doğanın çağrılarına karşılık vermek gerektiğinde bunları da kendin yapmalısın. Bu konularda da sana bir yardımım olamaz. Bu yaşam denen yolda gövdeni de sen sürükleyeceksin, senin adına bunu başkası yapamaz” demiş (Güngören, 2020, s.174).”

Güngören (2020) koan eğitiminin iki amacı olduğunu aktarır. Birincisi Zen ustalarının öğrencilerinde uyandırmak istedikleri Zen bilincini yapay ve düzenli bir şekilde ortaya çıkarmak. İkincisi ise aynı anda daha fazla kişiye Zen eğitimi verebilmektir.

Usta öğrencisine çözmesi için koan verir. Öğrenci tüm çabasını koanı çözmek için harcar. Zamanla her şeyden kuşku duymaya başlar ve akıl yoluyla koanı çözemeyeceğini anlar. Zihin bu durumda akılla ulaşamadığında onu devreden çıkartır ve daha üstün bir yetenek olan iç görü, sezgi ve bilgelik açığa çıkar. Zen ustaları verdikleri koanlar ile bu durumun ortaya çıkmasını ve öğrencilerinin satoriye ulaşmasını amaçlarlar.

Keşişin biri Joshu’ya “Köpekte Buda doğası var mıdır?” diye sorar. Joshu hiç anlamına gelen “Mu” yanıtını verir. Fakat bu yanıt Buda’nın tüm varlıklarda Buda doğası olması söylemiyle çelişir. Bu çelişkiyi çözümlemek için “Mu” ya yoğunlaşmak gerekir. Bu yoğunlaşma Mumon ustanın bu koan üstünde altı yıl çalışmasını gerektirmiştir. Bir gece zazen yaparken ani bir gök gürültüsü ile aydınlanmaya erişmiştir. Mumon bu

koanı çözmek için evet ile hayırın karşıt ikiciliğini aşmıştır. Beden ve zihni ikici görmeyip bir olmuş, başka bir tabir ile özne ve nesnenin bir olma halini yaşamıştır.

Bambu gölgeleri merdiveni süpürüyor

Fakat hiç toz kalkmıyor.

Ay ışığı suyun derinlerine nüfuz ediyor,

Fakat suda hiç iz kalmıyor (Senzaki ve McCandless, 2020, s.32).

4.3 Satori

Zen'i anlamının koşulu, Satori'ye ulaşmaktır. Suzuki (1997, s.70) Satori'yi "Mantıksal ve çözümsel kavrayışın tam karşıtı olan konuların ve şeylerin özüne sezgi yoluyla bakış" olarak tanımlar. Güngören ise (2020, s.189), Satori'yi "Uyanıp aydınlanma ve bunun sonucunda da yaşam ve dünyaya bambaşka bir gözle, değişik bir açıdan bakma" diye tanımlar.

Buda ve ardıllarının aydınlanma (anuttara- samyak-sambodhi) kelimesine karşılık Zen Budistler Satori'yi kullanmışlardır. Suzuki (1997, s.70), "...satori olmadan Zen olamaz. Zen Budizm'in başı da sonu da satori'dir" der. Satori olmadan Zen'i sığağı ve ışığı olmayan güneşe benzetir. Satori olduğu sürece Zen yok olmaz. Suzuki (1997, s.70), bunu şu şekilde ifade eder; "Zen'in içinde ne varsa alın, Zen'i yapan hiçbir şey kalmasın içinde, ben o kanıdayım ki satori açılımıyla Zen yeniden canlanır." Fromm (2019) Zen'in Avrupalı için Heraklitus'tan, Meister'den ya da Heidegger'den daha zor olmadığını, asıl zorluğun satori'ye ulaşmak için gereken çaba olduğunu söyler. Zen yolunda çabalayan kişi için bunu bir başkası yapamaz. Çünkü satori dışarıdan verilebilecek bir öğreti değildir ve kişiden kişiye de aktarılamaz. O kişisel olarak yaşanan bir durumdur. Bu yüzden herkes kendi sorununu kendi çözmelidir. Zen ustaları da bu konuda sadece yol gösterebilirler. Yolu yürümek de satori'ye ulaşmak da aydınlanmak isteyen kişiye bağlıdır.

5. SUMİ-E SANATI

Geleneksel mürekkeple boyama bin yılı aşkın süre önce Çin’de geliştirildi ve pek çok ülke tarafından da paylaşıldı. Japonca “Sumi” siyah mürekkep, “e” ise resim anlamına gelmektedir. Siyah mürekkep ağır yağlardan ya da çam çırasından elde edilen is karasıdır (Güvenç, 2002).

Çin’de tanınan bu tek renkli mürekkep sanatı ya da suiboku-ga (sui= su, boku=sumi, ga=resim) zamanla Uzak Doğu’da yayılmıştır. Bu resim türü genellikle ipek üzerine yapılmıştır. Daha sonra kâğıdın yaygınlaşması ile sumi mürekkebin bu emici yüzey üzerinde yayılması farklı bir biçimi olan Sumi-e’yi ortaya koymuştur. Genellikle çoğu metinlerde her iki terimde aynı anlamda kullanılmaktadır. Fakat suibokuga üst üste binen fırça darbeleriyle daha ayrıntılı olarak boyanır ve boyut olarak da büyük olabilir. Minimal vuruşlarla yapılan resimlerde ise sumi-e tercih edilir (Sato, 2010). Sanatçı çoğu zaman tek bir konu üzerinde yıllarca çalışır, konunun özünü, ruhunu yakalamaya çalışır. Konuyu iyice özümledikten sonra kendiliğinden ve basit bir şekilde eserini ortaya koyar. Konuyu anlatmak, ruhunu hissettirmek için gereksiz ayrıntıları bırakarak en önemli unsurları yansıtır. Sumi-e sanatı bir meditasyon biçimi olarak görülür.

5.1 Tarihsel Gelişimi

Doğu dünyası ya da Doğu medeniyeti ifadesi, Avrupa'nın doğusunda kalan ve Batı medeniyeti ile farklılık gösteren Asya'daki çeşitli kültürel, sosyal ve felsefi sistemleri tanımlar. “... Doğu dünyasında hem kapalı toplumların kendi yaratılarının sürekliliği, hem de savaşlar ve ticaret gibi toplumsal olayların beraberinde getirdiği kültürel alışverişin etkisiyle ortaya çıkan sanatsal yaratı benzeşmeleri görülmektedir.” (Yıldız İlden ve İlden, 2016, s.511-517).

Doğu dünyası inanç sistemlerinin ve mitlerin etkisiyle şekillenir. Çin kültürü Taoizm, Konfüçyanizm ve özellikle de Budizm düşünce sisteminden etkilenmiş ve sanatına da yansımıştır. Japonya’nın Çin ile olan etkileşimi Japon sanatının uzun süre Çin’in etkisinde kalmasını ve ilerlemesine sebep olmuştur. Sumi-e sanatının tarihsel

gelişiminden söz etmek Japonya ile birlikte köklü gelenekleri ve kültürleri ile süreklilik gösteren Çin sanatına değinerek özümsemelidir.

Uzak Doğu medeniyeti için önem arz eden durum, Hindistan'dan Doğu ülkelerine Budacılığın yayılmasıdır. Budizm Asya'da etkili olmuş ve her ülke Budizm'i kendi kültürü içinde özümseyip geliştirmiştir. Çin'e 520-525 arasında Hintli rahip Bodhidharma tarafından getirilmiş fakat 7. yy'dan sonra Çin'de Chan Japonya'da ise Zen adıyla iki ayrı mezhep olarak ortaya çıkmıştır (Ödekan, 1997).

Budizm Japonya'ya Çin'den gelmiştir fakat ülkeye Koreli Budist keşiş ressam, heykeltıraşlar, doktorlar ve el sanatçıları tarafından yerleştirilmiştir (Turani, 2019). "VI. yy.'ın ortasında Kore yarımadasında bulunan Baekje Krallığı'ndan gönderilen yaldızlı bronz bir Sakyamuni heykeli ile kutsal Budist metinleri imparatorluk sarayına ulaşmıştır. Bu olay Japon tarihinde Budizm'in ülkeye resmi giriş tarihi olarak kabul edilir." (Hiroyuki, 2010, s.12). Budizm'in Japonya'ya girişinden sonra, ülkede yeni bir sanat ve kültürün doğmaya başladığı görülür.

Nara (645-794) döneminde içinde resim ve heykelin yer aldığı pek çok Budist tapınaklar inşa edilmiştir. Bu dönem Çin'in Tang (618-907) dönemi sanatına öykünme görülmektedir. Tang döneminde üç düşünce sistemi hâkimdir. Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm. "Çin sanatındaki yaratıcı gücün üst düzeylere çıktığı üç büyük düşünce akımının- Konfüçyüsçü, Taoçu ve Budist akım- paralelinde üç sanat anlayışı- gerçekçi, anlatımcı, izlenimci- ortaya çıkar. Bütün Çin resim tarihini canlandıracaktır bu eğilimler." (Cheng, 2006, s.20). İlk kez bu dönemde manzara resmi görülmektedir. İçerik, teknik ve ifade gücüne bakıldığında Batı'daki manzara resimlerinden farklılık göstermektedir. Bu resimlere kaynaklık eden Tao öğretisidir. Tao, gerçeğe kurallar ve yasalar yoluyla değil doğayla özdeş olunarak ulaşılması gerektiğini vurgular. Ona göre, insan istekleri ve arzularına kapıldığında dünya savaş meydanına dönecektir. Ancak doğaya ayak uydurmak ve onunla birlik olmak insanı ruhen doyuracak ve onu mutluluğa kavuşturacaktır. Bu yüzden bu dönem manzara resimleri Tao düşünce sistemini yansıtmaktadır (Ödekan, 1997).

Japonya'da Fujiyara ya da Heian (794-1185) dönemi Budizm'in altın çağının yaşandığı bir dönemdir. Heian dönemi, sanatın din dışında geliştiği en önemli dönemdir. Bu durumun altında yatan etken, Nara'nın çevresinde yer alan dinsel bölgenin etkisinden uzaklaşmak için yönetimin Nara'nın kuzeyinde bulunan Heian'a taşınmasıdır (Güvenç, 2002). X ve XI. yy.larda Japonya Fujiyara ailesi tarafından yönetilmiştir. Çin ise, sıkıntılı bir devri olan Beş Hanedanlık dönemini geçirmektedir. Bu dönem Çin ile ilişkiler tamamen kesilerek Japonya kendine özgü üslubunu ortaya çıkarmıştır. Fujiyara döneminde aile içerisinde seçkin ressam ve şairler yetişmiş, saray içerisinde ise sanatsal çalışmalar yapılmıştır.



Resim 5.1 Kano Tsunenobu (1636 - 1713), Genji Hikâyesinden Sahneler, 1677, 170 x 379 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Altın Varak, Altı Katlamalı Çifte Paravan, Isabella Stewart Gardner Müzesi, ABD

XI ve XII. yy. da yeni bir akım ve Budizm sanatı olan Yamato-e tarzı oluşmuştur. Yamato-e uzun rulolar halinde (emakimono) tekniğiyle yapılmış olup saray soylularının günlük yaşamını konu edinmiştir. Bunlardan Genji prenslerinin ve saray kadınlarının aşk öyküleri en karakteristik olanlarıdır (Güvenç, 2002). Yamato-e üslubunda, birçok küçük figür ve binalar resmedilip geri kalan kısım parlak ve kalın boyalar aracılığıyla yüzen bir bulut ile kaplanır. Binaların içi, çatısı kesik gibi yukarıdan eğik bir görünüm ile tasvir edilir.

Japonya'nın bu dönemine, Çin'de Sung'ların (960-1279) egemenliği denk gelmektedir. Bu süreç Çin resim sanatının altın çağını yaşadığı dönemdir. "Tang sanatçıları ve Beş Hanedan döneminin büyük ustalarından sonra Sung Hanedanı ressamları, piktöral sanata üst düzeyde bir incelik, o zamana kadar ulaşılmamış bir mükemmellik getireceklerdir" (Cheng,2006, s.23). Çin'de Sung Sülalesi geçmişe

özlem ve milli efsanelere duyulan bağlılığın dönemidir. Sung'lar Kuzey Sung (960-1127) ve Güney Sung (1127-1279) olmak üzere iki dönemde ele alınmaktadır. Güney Sung Hanedanlığı manzara resminin geliştiği görülmektedir.

Sung hanedanlığında resim akademileri kurulmuştur. Bu akademi dışında da profesyonel olmayan ressam ya da aydınların uyguladığı resim türü bulunmaktadır. Sanatçılar hem usta bir şekilde kaligrafi yapar hem de özellikle bitki ve çiçekleri konu alan (bambu, orkide vb.) resimler yaparlar. Bu resimler yazıya benzer bir fırça darbesi ile oluşturulur. Bu sanatçıların asıl amaçları yüce bir sanat ortaya koymak değil, doğadan gözlemleyip resmettikleri figürler aracılığıyla tinsel bir durumu açığa vurmaktır (Cheng, 2006). Çinli bir sanatçı resim yapmanın gizemini öğrencilerine şu şekilde aktarır: “On yıl boyunca durup dinlenmeden bambu (ağacı) çiz, bambu ol, sonra bambu çizerken bambu olduğunu unut. Kusursuz bir tekniğe ulaştıktan sonra da bırak kendini, içindeki esinin akışına.” (Güvenç, 2002, s. 199). Sanatçı resimlerine doğa ile kendini özdeşleştirerek yani kendi ruhu ile bambu ruhunun birliğini, uyumunu aktarır. Bu dönemin ünlü ustalarından Su Tung-po durumu şu şekilde özetler “Benim çizdiğim bambular, onlardan bir parça değil mi? Bunda tuhaf karşılanacak ne var? Yüreğimden kopmuş olan bambulardır bunlar, yoksa gözlerimizin dışarıda görmekten hoşlanacağı bambular değil...” (Cheng, 2006, s.27).



Resim 5.2 Su Shi (Dong-po) (1037-1101), Bambu ve Kaya, İpek Üzerine Mürekkep Boyama, British Müzesi

Japonya 1185-1134 yıllarında Kamakura dönemini yaşar. Kamakura Sülalesinde Minamoto Yoritomo ülkenin askeri, siyasi ve ekonomik gücünü ele geçirmiştir ve kendisini Şogun diye ifadelendirmiştir. Şogunların egemenliği ile kültür ve yaşam sadelik, doğa ve Çin geleneklerine yönlendirilmiştir (Turani, 1980). Bu dönemin en önemli gelişmesi Zen Budizm'in Japonya'ya gelmesidir. Japonya'nın bu süreci Çin'i işgal eden Moğollarla savaş içerisinde geçmektedir. Moğolların Japonya'yı tehdidi sırasında Zen Budizm Çin'den Japonya'ya gelmiştir.

“Hindistan'daki Dhayana (meditasyon) öğretisi, Çin'de Taoizm felsefesiyle birleşerek Zen tarikatını yaratmıştı (520'lerde). Zen Budizm'i Nara (Tempyo) döneminde Tendai ve Shingon tarikatlarında vardı ama keşiş Eisai'nin Rinzai Zen Okulunu 1191'de kurmasına kadar gelişmedi. Eisai rahip olarak iki kez Çin'e gitti ve orada Zen öğrenimini yaptı.” (Günay, 1986, s.67).

Zen aydınlanma yoludur. Meditasyon ile kişinin uyanmasını sağlar. Bu uyanma (satori) aniden olabilir. Bunun için zihnin arınması, susturulması gerekir. Zen Budizm'de kişinin meditasyon ile bedenine, zihnine hakimiyetindeki disiplini Kamakura askerlerinin beğenisini kazanmıştır. Bu sayede Kamakura Zen merkezi olmuştur. Bir yaşam şekli olan Zen Budizm Japon sanatına da etki etmiştir (Günay, 1986).

Japonya Kamakura dönemini yaşarken Çin'de Sung Hanedanlığı Moğolların istilası ile yıkılmış yerine Yuan Hanedanlığı (1266-1368) doğmuştur. Yuanların ülkeye baskı uygulamasına rağmen bu süreçte de sanatsal yaratım devam etmiştir. Dönemin ressamları kendilerinden önceki dönemin (Beş Hanedanlık, Kuzey Sung Hanedanlığı) sanat mertebesine ulaşmaya çalışmışlardır. Onların sanatına ilave olarak daha anlık, daha özgür bir çalışma tarzı oluşturmuşlardır. Çini mürekkebi ile yaptıkları resimlerde fırçanın hareketlerini kullanmışlardır. Bu sayede küçük bir mürekkep lekesiyle bile tinsellik yaratmışlardır (Cheng, 2006).

Çin'de Ming hanedanlığı (1368- 1644) hüküm sürerken Japonya Muromachi (Aşıkaga) Dönemi (1334-1573) ile günümüzde Japonya dendiğinde akla gelebilecek en belirgin faaliyet ve kültürel öğeleri ortaya koymuştur. Kakemono bu dönemin eseri olup, duvarda dikey olarak sergilenebilen, rulo haline getirilerek saklanan asma resimlerdir. Geleneksel kültürlerinin özünü oluşturan Çay töreni (sado), Çiçek düzenleme sanatı (İkebana), no (sessiz pandomim) ve kyogen (komik tiyatro) de bu

dönemin ürünleridir (Yamazaki, 2010). Kamakura döneminde ülkeye giriş yapan Zen Budizm'in sanat ve kültür üzerinde etkileri giderek artmıştır. “Okumak için Çin’e gitmiş olan Zen rahiplerin Çin’den getirdikleri Zen kültürü samurai’lerin arasında çok yayılmıştı ve asillerin arasında, önceki dönemlerde görünmeyen değişik bir Çin hayranlığı başlar.” (İdemitsu ve Yardımcı, 1986, s.16). Resimlerde Çin’in Sung ve Yuan dönemlerinin resim üslubu olan mürekkep resimleri ün kazanmıştır. Zen Budizm ile ilgili Zen rahiplerinin hat eserlerine önem verilmiştir. Bu eserler felsefi düşünceler taşır ve Japon hat sanatı tarihine yeni bir dönem açmıştır. Zen tarikatı ile ilgili Zen-ga (zen resmi) diye adlandırılan resimler ve bu tarz resimler çizen ressamlar ortaya çıkmıştır (Çığşar, 2000).

“Çin sanatı ile Japon öğeleri arasındaki köprüyü, Taoizm inancındaki insan=doğa özdeşliği kurmuştur. Öyleki Taoculuktan etkilenmiş olan Sung sanatları, Japonların Zen Budacılığı ile birleşince, yeni bir kendine dönüşün, “Japon Rönesansı”nın yaratıcı ruhu doğmuştur.” (Güvenç, 2002, s.178).

Çin’ e giden Japon rahipler Zen manastırlarındaki 10. ve 13. yy.’lara ait resimleri incelemiş ve taklit etmişlerdir. Bu resimler Zen’in çok renk görüşü kararır ilkesini destekleyerek sadece siyah mürekkeple yapılan monokrom resimler olup fırça darbeleriyle yapılyordu. Bu sanat sonraki zamanlarda sumi-e olarak adlandırılacaktır. Sumi-e konuları doğa içinde insan resimleri, kuş, çiçek ve manzara (sansui) resimleridir. Zen sanatçıları Batılı anlamda doğayı biçimsel resmetmek yerine doğa karşısında duyulanları aktarmışlardır ve bunu birkaç fırça darbeleriyle şekillendirirler. Geriye kalan boşluk ise resmin hayal gücü ile tamamlanmasını sağlar (Günay, 1986, s.70). Güvenç’in (2002, s.74) ifadesi ile “Zen tapınakları siyah-beyaz fırça geleneğinin, yazı ve resim sanatının ana pınarları olmuştur.” “Zen sanatçısı uzun bir düşünüp taşınma, bekleyiş ve hazırlık döneminden sonra hızlı, kararlı ve yüreklidir. Doğadaki gizemli gerçeği, ruhundaki gerçeğin özünü yakalamaya çalışır. Az çizgi, daha az renk kullanır. Çoğu çokluğu azla dile getirir.” (Güvenç, 2002, s.178).

Bu dönemin Zen sanatlarının ortak ve egemen olan bazı ilkeleri şöyle sıralanır:

- 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 akımlarına karşı,

5) Yaşlılık-kusurluluk, önceki yenicilik ve yetkinlik çabalarına karşı (Güvenç, 2002, s.178).

Muromachi Dönemi mürekkep resimleri genellikle Zen rahipler tarafından yapılmıştır. Önemli Japon mürekkep ressamı arasında Mokuen Reien (aktif yaklaşık 1330-45), Kao Ninga(14.yy başlarında aktif), Josetsu (15.yy başlarında aktif), Tensho Shubun(aktif 1425-50), Sesshu Toyo (1420-1506) ve Sesson Shukei (yaklaşık 1455-1525)dir (Deal, 2006).

Japonya’da mürekkep resmi ressam Sesshu Toyo (1420-1506) tarafından yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Çin resminin özenli fırça izleri ve yumuşak atmosferine karşın onun resimlerinde çizgiler esere kuvvetli bir izlenim verir. Ayrıca onun eserleri bu dönem Çin resimlerine olan ilgiyi geride bırakmıştır. Ressam Sesshu manzara resimleri ile bilinmektedir. Dağ ve suyu betimleyen manzara resimlerine (sansui-ga) sanatsal değer kazandırmıştır (İdemitsu ve Yardımcı 1986, s.16).

5.2 İlk Dönem Başlıca Sanatçıları

5.2.1 Josetsu (15. yy Başlarında Aktif)

Josetsu, Muromachi dönemi Zen Japon ressamlarından. Çinli bir göçmen olup 1370 yılında vatandaşlığa alınan Josetsu, Kyoto’da resim okulu kuran ve Song ve Yuan hanedanları döneminde Çin’de popüler olan manzara stillerini Japonya’ya tanıtan ressamdır. Sesshu, Shubun ve Kano Masa Nobu gibi ünlü ressamları etkilemiştir.

Sanatçının resimlerinin en iyi bilineni Kabak ile Yayın Balığı Yakalama’ dır ve Japon mürekkep resminin başlangıcı olarak görülür. Kıvrımlı bir nehirde, resmin solunda görülen bambu korusunda elinde su kabağı ile balık tutmaya çalışan yırtık kıyafetli bir adamı gösteriyor. Resminin teması, pürüzsüz bir su kabağı ile kaygan yayın balığını yakalamaya çalışmaya ilişkin Zen koanıdır. Soruyu daha doğru soracak olursak “Kabak ile yayın balığı nasıl yakalanır?” eserin bilmecesidir (Baker, 1984).

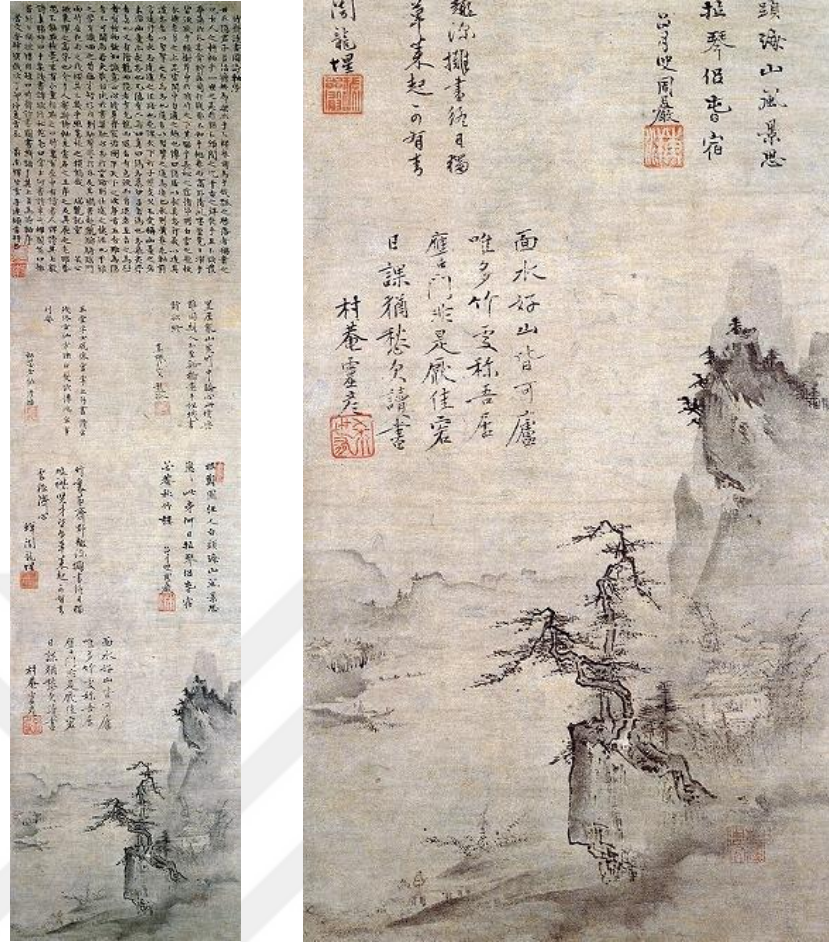


Resim 5.3 Josetsu, (15. yy. başlarında aktif), Kabak ile Yayın Balığı Yakalamak, Asılı Kaydırma, K.Ü.M.B, 111,5 x 75,8 cm Taizo-in Tapınağı, Kyoto

5.2.2 Tensho Shubun (?- 1460)

Shubun, Kyoto'daki Shokoku-ji tapınağının Zen Budist rahibidir. Aynı zamanda Suiboku'nun Çin stiline kurucusu olarak sayılır ve Muromachi dönemi ressamıdır (Frédéric ve Roth, 2005). Josetsu'nun öğrencisi, Sesshu'nun ise öğretmeni olarak bilinir. Şogunluğun resmi ressamı olarak görev yaptı ve 1423-1424 yıllarında Kore'ye diplomatik bir görev için gitti. Bu sırada Koreli ressamların eserlerini tanıma fırsatı yakaladı.

Shubun'un en bilinen eseri Tokyo Ulusal Müzede korunan "Bambu Korusunda Okumak" adlı eseridir. Eserin tamamında metin altı keşişin şiirsel yazıtlarını gösterir. Shubun mürekkep ile manzara resmini detaylandırır. İdealize edilmiş bir dağ evini tasvir eden bu resim shigajiku olarak yapılmıştır (Baker, 1984). Shigajiku, asılı parşömenlerde üstte şiir yazılarını altta ise mürekkeple yapılmış, genellikle manzara resimlerini ifade eden görsel ve edebi türün birleşimidir. Shubun'un yaptığı manzara resimleri genellikle Çin manzaralarını temsil eder. Kayaların ve dağların dokusu, ağaç türleri ve atmosfer denemeleri Sung ve Yuan dönemleri Çin resminin özelliklerindedir.



Resim 5.4 Tensho Shubun, Reading in the Bamboo Studio, 15.yy. ortaları, Muromachi dönemi, K.Ü.M.B, 136,7x33,7cm, Tokyo Ulusal Müzesi



Resim 5.5 Tensho Shubun (?- 1460)'a atfedilir, Dağ Manzarası, Altı Katlamalı Çifte Paravan, K.Ü.M.B, 154 × 290 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

5.2.3 Sesshu Toyo (1420-1506)

Sesshu sumi-e sanatının zirvesini temsil eder. Muromachi dönemi sumi-e ressamıdır. 11 yaşında Zen mezhebine ait manastıra girdi. Rahip olduktan sonra Japonya'nın Kyoto şehrindeki Şokoku-ji mabedinde kaldı. Bu sırada keşiş ve ressam olan Shubun'dan sumi-e sanatını öğrendi. 1467 yılında Ouçi ailesinin yardımıyla Çin'i ziyaret etti. Üç yıl Çin'de kalıp hem Zen hem de resim öğrendi (İdemitsu ve Yardımcı, 1986). Sesshu Japonya'ya dönünce Kyoto'da yoğunlaşan iç savaştan dolayı kuzey Kyushu'da birkaç yere taşındı. 1481- 1484 yıllarında Japonya'nın pek çok yerini gezdi ve manzara resimler yaptı. Kendisi Japon resminin en büyük ustalarından biri oldu. Özellikle manzara resimleri ile ün kazandı. Yaşadığı süreçte ünü herkes tarafından bilinirdi. Hatta izdeşleri resimlerini Sesshu adıyla imzalardı. Bu durum Sesshu'nun eserlerinin ayırt edilmesini güçleştirirdi. Fakat bazı eserleri sanatçıya atfedilmiştir. Bunların en ünlülerinden biri kırık mürekkep anlamına gelen Haboku Sansui'dir ve Tokyo Ulusal Müzesi'nde korunmaktadır. (URL-5) Sanatçının bilinen diğer eseri ise Kış Manzarası'dır.

Sesshu'nun resimlerinde güçlü stili göze çarpar. Watts (1998, s.228), sanatçının fırça kullanımını hakkında şöyle söyler:

“Mu-chi den sonra kaba fırça konusundaki en büyük üstat belki de Japon keşişi Sesshu (1421-150) dır. Sesshu'nun o zorlu tekniği son derece sade çam ağaçları, kuşlar, Hsia-kvei yi hatırlatan dağ manzaraları ve neredeyse 'tüm şiddetiyle canlı' manzaralar içermektedir. Sesshu bunları oluştururken sadece fırça değil, (uçuşan kıl çizgileri) elde edebilmek için aynı zamanda, avuç dolusu, mürekkebe batırılmış saman da kullanılmaktaydı.”

Sesshu iki farklı tekniğiyle ünlenmiştir. Bu iki teknikte eserlerinde görülmektedir. İlk üslubu Haboku Sansui eserinde uyguladığı mürekkep püskürtme veya kırık mürekkep tekniğidir. Kırık mürekkep tekniği ilk Çin' de ortaya çıktı ve bir Zen ustası olan Mu-chi (1117-1239) tarafından uygulandı. Eserde rastlantısal oluşmuş gibi görülen ama bir o kadar üstün fırça hâkimiyeti gerektiren mürekkep lekeleri hâkimdir ve yumuşak ton efektleri ile doludur. Eserde dikkat çeken unsur form soyutlaması ve dikkat çeken birkaç fırça karakteridir. Bu durum Japonların karşıtlıklara olan hoşgörüsü ile örtüşmektedir. Sesshu, kontrastlığı mevsimsel olarak işler; kış ve yaz. Bir de

kompozisyonlarında kurar. Kesin ve güçlü çizgiler, kesin olmayan lekeler ya da bulanık, sisli etki yaratan mürekkep ile güçlü mürekkep izi gibi.



Resim 5.6 Sesshu Toyo, Haboku Sansui, 1495, 148,6 x 32,7cm, K.Ü.M.B, Tokyo Ulusal Müze



Şekil 5.7 Sesshu Toyo, Kış Manzarası, 15-16.yy, 47,7 x 30,2cm, K.Ü.M.B, Tokyo Ulusal Müze

Sesshu uzun bir iç savaş döneminde yaşayan odak noktasını güç ve zıtlığa çevirdi. İkinci üslubu ise koyu, köşeli fırça darbeleriyle ana hatları çizilen kayalar ve dağlarla elde ettiği kontrollü ama sert çizgilerdir. Hatlar vurguludur. Manzarada neredeyse kübist etki görünür. Kış Manzarası eserinde, üst üste binmiş düz ve köşeli dağların karla kaplı olduğu görülür. Köşelerin kullanımı güç ve hareket duygusu verir. Eserin alt kısmında sağ altta gizlenmiş bir tekneden gelen bir figür vardır ve patikadan tapınağa tırmanır, atmosfer zorlu yolculuğu hissettirir. Bu hissiyat ağaçların çıplak dallarında bile kullanılan ince keskin ve köşeli çizgilerin olmasının etkisidir. Resmin ön planında kayalar ve ağaçlar koyu, köşeli çizgilerle gösterilirken, arka plandaki kayalıklar mürekkep yıkama tekniği ile bulanıklaşarak sisin içinde kaybolur, yerini boşluğa bırakır (Addiss, 1996).



Resim 5.8 Sesshu Toyo(1420-1506)'ya atfedilmiştir, Altı Katlamalı Çifte Paravan, K.Ü.M.B, Ekran Yükseklik 169 cm, Genişlik 352 cm, British Müzesi

5.3 Kullanılan Malzemeler

Çin ilk zamanlardan beri dört hazinesine saygı duymuştur: Fırça, mürekkep, kâğıt ve mürekkep taşı (suzuri). Ming Hanedanlığından itibaren bu dört hazineye eklemeler yapılmıştır. Bunlar; fırça asmak için stant, Japonca Suiteki- Çince de Shuidi olan mürekkebi öğütmek amacıyla üzerine su damlatmak için kullanılan özel küçük su damlalıkları, mürekkep taşına su eklemek için küçük bir kaşık, mürekkep çubuğunu dinlendirme stantı, kâğıt ağırlıkları, mühür ve mühür pedi (Sato,2010).

5.3.1 Mürekkep

Mürekkep geyik boynuzundan ya da balık derisinden çıkarılmış bir zamkla karıştırılarak yapılan, ağaç kömürüne benzeyen bir çubuktur (Güvenç,2002). Sumi akromatik bir mürekkeptir ve ışığı yansıtır. Mürekkebin karbonu üç kaynaktan elde edilir. Kolza tohumu yağı yakıldığında yoğun bir siyah, çam fidanı yakıldığında şeffaf ve mürekkep tonu mavimsi griye doğru değişen bir siyah, endüstriyel yağlardan ise kahverengi tona sahip ucuz siyah sumi üretilir. Özellikle sumi-e sanatında mavi tona sahip siyah mürekkep tercih edilir (Sato, 2010).

Taze katı sumi önemli miktarda su içerir. Hayvansal tutkalın özellikleri baskındır, bu nedenle oldukça yapışkandır. Sumi zamanla kurduğunda hayvansal tutkal ayrışır ve mürekkep daha iyi akar. Mürekkep rengi üç boyutluluk kazanır ve fırça hareketine göre mürekkep rengindeki değişimin estetik ifade kazandığı söylenir (URL-6).

Mürekkep sonsuz ton farklılığına imkân verir ve sanatçının doğayı yansıtırken bütün değişimleri algılamasını sağlar. Mürekkep tek başına etkin bir malzeme değildir. Ancak fırça ile canlılık kazanır. Sung dönemi sanatçılarından Han Chou mürekkep ve fırçanın birlikteliğini şu şekilde özetler: “Fırça biçimi ve özü ortaya çıkarmakta etkindir, mürekkep ise rengi ve ışığı saptamakta...” (Cheng,2006, s.106).



Fotoğraf 5.1 Mürekkep

5.3.2 Mürekkep Taşı (Suzuri)

Suzuri, mürekkebin öğütülmesi ve içerisinde tutulması için kullanılan malzemedir. Çeşitli şekillerde ve malzemelerle yapılan suzuriler mevcuttur. Çoğu doğal taşlardan yapılır. En basit suzuri dikdörtgen şeklindedir. Dikdörtgenin içerisinde yer alan düz bölüm mürekkebi ileri-geri hareketler ile öğütmek için kullanılır ve bu bölüme (oka) kara, tepe denir. Bu bölümün sonunda daha derin bir bölüm yer alır, suyu tutmak için kullanılır ve (umi) okyanus olarak adlandırılır. Bugün, Japon suzuri'nin malzemesi arduvaz, Miyagi Eyaletinin Ishinomaki Şehrindeki Ogatsu-ishi taşı veya Mie Eyaletinin Kumano Şehrindeki Nachiguro-ishi taşıdır. Japonya'da suzuri, Kofun döneminden (tümülüs dönemi) beri görülmektedir. Başlangıçta suzuri topraktan yapılmıştır. Taş suzuri 11. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmıştır.

Suzuri zamanla yıpranır ve pürüzsüz hale gelir. Sumi çubuğunun üzerinde taşlanamadığı durumda suzuri özel bir bileme taşında bilenmelidir. Suzuri'nin yüzeyine ışık tutulduğunda parılayan parçacıklar görülür. Bu parçacıklar sumi öğütmek için ho-bo'dur. Daha ince, yoğun ve homojen parçacıklar daha mükemmel sumi mürekkebi sağlar. Ho-bo ne kadar keskinleşirse, sumi o kadar hızlı öğütülebilir (URL-7).



Fotoğraf 5.2 Mürekkep ve Suzuri

5.3.3 Fırça

Sumi-e sanatında kullanılan fırçalar; tavşan, geyik, at, koyun ya da sincap kılından yapılır. Fırçanın ucu ince ve sivridir. Fırça sapı ince bambu dalından kesilmiş içi boş yuvarlak çubuktur. Fırçanın özelliği mürekkebi kılların içerisinde tutabilmesidir. Fırça tutuşuna ve uygulanan basınca göre çizginin incelik, kalınlık ve koyuluk gibi özelliklerinin değişmesini sağlar (Güvenç, 2002).

Sanatçı esinini anlık, kendinden emin sanki parmakları ve fırçası bir olmuşçasına kendiliğinden ortaya koyar. Japonların bu durum için bir sözü vardır. “Kişinin fırçası kişiliğinin aynasıdır” derler. Çünkü onlar “Şodo” adı verilen yazı sanatını genç yaşta öğrenmeye başlarlar. Kalın bir fırça ile özel kâğıtlar üzerine siyah çizgiler çekerek başlanan el ve fırça egemenliği kişinin kimliğini yansıtır. Güvenç’in (2002, s.170) ifadesi ile Japonlar fırçalarını konuştururlar. Fırçanın tutuşu, tüm bedeninin birlikte hareketi (el, bilek, kol, omuz ve bel), fırçanın kâğıt üzerinde akışı, çizgilerin incelik kalınlaşması... Bu etkenler fırça ile kâğıt arasına hesaplamaların ve mantığın girmesini engeller (Suzuki, 2019).



Fotoğraf 5.3 Fırça ve Fırça Standı

5.3.4 Kâğıt

Sumi resimleri Japonya’da “washi” denilen pirinç kâğıtları üzerine yapılır. Kullanılan kâğıt çok incedir ve mürekkebi kolayca emer. Böyle ince yapılı, kolay bozulabilecek dayanıksız bir yüzeyin seçilmiş olmasının sebebi sanatçının esinini oldukça hızlı bir şekilde kâğıda aktarmasını sağlamaktır. Kâğıdın ince yapısı sanatçının geri dönüşü olmayan hatasına müsaade etmez. Sanatçı kâğıdın bir yerinde duraklarsa eğer kâğıt hemen yırtılır. Bu yüzden çizgiler mümkün oldukça az ve hızlı çizilmelidir.



Fotoğraf 5.4 Washi Kâğıdı

5.3.5 Koruyucu Mat (Keçe) ve Kâğıt Ağırlıkları

Sumi-e kâğıtları ince olduğu için mürekkep kâğıdın altına sızabilir. Bu sızıntılar masaya geçerek iz bırakabilir. Ayrıca mürekkep sumi-e kâğıdı tarafından kolayca emildiğinden kâğıdın altındaki sert yüzeyler mürekkep birikintisi oluşmasına neden olacaktır. Bu ise istenilen bir durum değildir. Kâğıdın altına konulan mat (kalın bir keçe) bunu engeller (Okamoto, 1995).

Kâğıdın kaymaması, yerinde tutulması için kâğıt ağırlıkları kullanılır. Taş, metal, ahşap gibi farklı malzemeler mevcuttur. Sumi-e de düz ve tabanı olan ağırlıklar

kullanılması önemlidir. Ağırlık olarak yumru şeklinde taş kullanımı uygun bir tercih değildir. Çünkü kâğıdın ince olması ve altındaki matın yastıklama etkisi yapması kullanılan taşın kâğıt yüzeyine baskı oluşturmasına neden olur ve onu bozar (Sato, 2010).



Fotoğraf 5.5 Keçe ve Kâğıt Ağırlıkları

5.3.6 Su Damlalıkları

Mürekkep çubuğunu öğütmek için suya ihtiyaç vardır. Bu kap yani suiteki su eklemek için kullanılan küçük bir objedir. Üzerinde suyu dökerken hava yapmaması için küçük bir delik bulunur. Farklı biçimlerde olmakla birlikte, Edo döneminde hayvan, bitki gibi çeşitli şekillerde su damlalıkları görülmektedir.

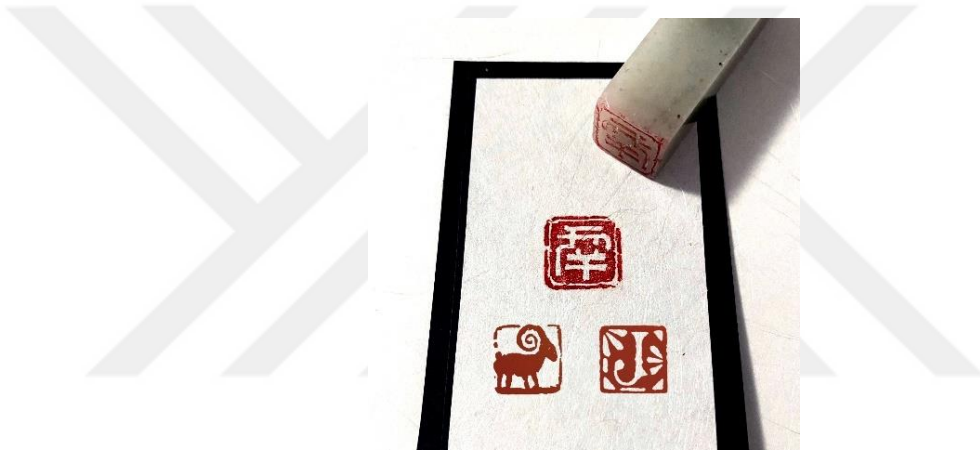


Fotoğraf 5.6 Su Damlalığı, 18. – 19. yy, Edo Dönemi, 6.6 x 10 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

5.3.7 Mühür ve Mühür Pedi

“Eser üzerindeki mühürler ve yazılar, Çin sanat uzmanlığının ayrı bir özelliğidir. Koleksiyonerler ve sonraki ressamılar tarafından eklenen mühürler ve yorumlar, bir eserin (kopya) iletim bilgilerini kaydeder ve nesiller üzerinde devam eden etkisinin canlı bir ifadesini sunar” (Çığışar,2020, s.863). Mühürler imza özelliğİ taşırlar ve taş, metal, ahşap, fildişi gibi farklı malzemelerden yapılabilirler.

Japonca müdür pedlerine shuniku denir (shu = Vermilion, niku = et, kırmızı). Mühür pedleri standart vermilyon kırmızısıdır.



Fotoğraf 5.7 Mühür

5.4 Sumi-e Sanatında Zen Budizm Etkisi

12.yy'da Japonya'ya giren Zen- Budizm Japon yaşamına pek çok alanda etkide bulunmuştur. Bu alanlardan birisi Sumi-e sanatıdır. Sumi-e mürekkep ile yapılan monokrom resimlerdir.

“Sumiye muhtemelen T'ang hanedanı kadar erken bir dönemde; efsanevi üstatlar Wu Tao-tzu (700-60) ve Wang-wei (698-759) tarafından iyice etken bir hale getirilmiş olabilir.” (Watts, 1998, s. 226). Sumi-e sanatının şekillendiğİ dönem ise Sung Hanedanlığı dönemidir. Hsia-kvei, Ma-yuan, Mu-ch'i ve Liang ka'i gibi sanatçılar tarafından temsil edilmekteydi. Japonlar, Sung dönemi üstatlarının etkisiyle birçok yetenekli sumiye sanatçısı çıkarmışlardır. Bu sanatçılarn eserleri günümüzde Japon ulusunun en kıymetli hazinelerinden sayılır. Muso Kokushi (1257-1351) Cho Donsu

(ölümü, 1431), Shubun (1414-65), Soga Jasoku (Ö. 1483), Sesshu (1421-1501), Miyamoto Musashi (1582-1640) ve daha pek çok isim sayılabilir. Büyük Zen keşişleri Hakuin ve Sengai (1750-1837), tarafından da önemli eserler ortaya konmuştur (Watts, 1998).



Resim 5.9 Miyamoto Musashi (1582-1640), Çorak Bir Ağaçta Örümcek Kuşu, Edo Dönemi, K.Ü.M.B, Kültür İşleri Ajansı

Sumi-e sanatında kullanılan malzemelerin özellikleri ve sanatın uygulama yöntemi Zen'in anlatımı ile birbirini tamamlar niteliktedir. Zen sanatçısı bir eser yaratmak için önce gerekli malzemeleri hazırlar; fırça, mürekkep, mürekkep taşı, kâğıt vs. Yerde diz çökerek kâğıdı önüne serer ve mürekkebi öğütürken çalışmasının ana hatlarını ve kapsamını tasavvur etmeye başlar. Bir samuray savaşçısının savaştan önceki hali gibi dünyayla ilgili düşüncelerinden kurtulur, tefekkür halindeyken enerjisini eyleme

dönüştürmek için düzenler. Ruhu sakinleştiğinde fırçasını kâğıt ile buluşturur (Hoover, 1977). Sumi-e’de kullanılan fırça mürekkebi içine çekip kıllarda muhafaza ederken, kâğıt çok ince yapıda ve mürekkebi kolayca emen niteliktedir. Malzemelerin özellikleri sumi-e sanatçısı için çok önemlidir. Seçilen malzemelerin kolay yıpranabilen, narin bir özellikte olması sanatçının esinini hızla aktarmasında zorlayıcı bir etkiye sahiptir. Sanatçının kâğıdın bir yerinde duraksama, düşünme ve hata yapma ihtimalini yok eder. Kâğıt ve mürekkep hızlı bir çalışma gerektirir. Sanatçı esinini bir fırça hareketiyle ve kesinlikle ortaya koyabilmelidir. Amaç fırça ile kâğıdın arasına düşünce ve mantık girmeden usta, fırça ve kâğıt uyumunun- bütünlüğünün sağlanmasıdır (Suzuki, 1997). Ayrıntılara aldırmadan, bütünden parçalar ortaya çıkar. Yani önce bir oluşur ve çok onda belirir. Bu Zen’in bir olma durumuyla tam bir uyum içerisindedir. Zen’ de ince çizgilerden ziyade vahşi ve kalın olan çizgiler daha uygundur. Bu kalın çizgiler içerisinde adeta binlerce ince çizgi barındırır. Zen Budizm ruhun vecit haline gelebilecek bir mertebeye ulaşabilmesi için benliğini bertaraf eder ve bir şeyi yapmakta olduğunu hissetmez hale gelir.

“Çinli bir sanatçı öğrencisine resim yapmanın gizemini şöyle açıklar: On yıl boyunca durup dinlenmeden bambu ağacı çiz, bambu ol, sonra bambu çizerken bambu olduğunu unut. Kusursuz bir tekniğe ulaştıktan sonra da bırak kendini içindeki esinin akışına. Bambu olmak, sonra da onu çizerken onunla bir ve birlik olduğunu unutmak işte budur ‘Bambunun Zen’i olmak’ (Güvenç, 2002, s.199). Japon ressamlar bunun için“Waga kokoro waga te wo yaku/ Waga te waga kokoro ni ozuru” derler. “Ruhumuz, elimizi kölesi yapmalıdır/ Elimiz, ruhumuzun her emrine karşılık vermelidir.” (Bowie, 2011, s.78). Zen sanatçısı bir olma durumuna ulaşmak için de öz disiplin uygular ve meditasyon yapar.

Sumi-e’de ışık-gölge, perspektif gibi kurallar yoktur. Çünkü gerçeğe ulaşmak, gerçekçi olmak gibi kaygılar gütmmez. Onları ilgilendiren varlıkları çevreleyen dış kabuk değildir. Önemli olan nesnenin özünü yakalayarak onun canlı olduğunu göstermektir. Bu yüzden sanatçılar doğada gördüklerini resmetmezler. Önce ustalarının yapıtlarını inceleyip teknik beceri elde eder, bu tekniğe hâkim olduktan sonra da doğaya çıkıp güzelliğinde derin düşüncelere dalarak manzaranın ruhunu yakalamaya çalışırlar. Bunu meditasyon ve zihinsel yoğunlaşma (konsantrasyon)

yöntemi ile gerçekleştirirler. Eserlerinde zihinlerinde kalan güzelliklerin (çam ağacı, kayalık gibi) imgelerini zahmetsizce fırlatılmış gibi görünen birkaç fırça darbesi ile gösterirler. Resimlerinde gerçek dünyayı niteleyecek ayrıntılar göstermeyi değil, sanatçının coşkusunun görülebileceği izleri bulmak isterler (Gombrich, 2019). Suzuki bu durumu şu şekilde izah eder:

“... Sumiye çiziktirmesi yoksulluğun ta kendisidir. Biçimde yoksul, içerikte yoksul, yapımda yoksul, gereçte yoksul. Ama biz Doğulular onun çeşit çeşit biçimlerdeki çizgileri, benekleri, açıklar ve koyuluklar oluşturan lekelerinde gizemli, yaşayan bir şeyin kıpırdadığını duyuyoruz. Onlarda canlı bir şeyin nefes alıp vermesinden oluşan solukların titreşimini izliyoruz. Kaba bir kâğıt 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 yerinde oturtulmuş küçük önemsiz bir balıkçı teknesi görürsünüz. Yüzeyden bakan bir eleştirinin 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 aldırmandan sonsuzluk yaşamının nefesini alıp verdiğini duyup derinlemesine uyguluyoruz. Bütün bu olağanüstü şeyler böyle kabaca, kendiliğinden, zorlamasız oluşur.” (Suzuki, 1997, s.115-116).

“Dengesizlik, simetri yokluğu, fırça sayısında aşırı ekonomi, ‘vabi’ ve ‘sabi’ türünde yalın güzellikler, Japon kültürü ve Japon sanatının kendine özgü nitelikleridir” (Güvenç, 2002, s.199). Biçimde düzensizlik düzgün ve düzenli olandan daha çok Zen’le uyumludur. Japon kültürüne göre hayattaki her şey gelip geçidir, güzellik kavramı da kusursuzluk demek değildir. Japon kültüründe wabi-sabi kusurlu şeylerin güzelliği olarak tanımlanır. Wabi sadeliğin gücünü ve güzelliğini yansıtır. Japon sanatçıların sürekli başvurdukları bir aldatmaca ise güzeli kusurlu olanda bulmaktır. Bu kusurlu olanda doğallık, yaşlılık, bir doğa kokusu vardır. Japon sanatında bu durum ‘Sabi’ ile anlatılır. Kanadalı yazar Cohen’in “Kusursuzluğu unuttun! Her şeyde bir çatlak vardır. Işık içeri böyle girer.” sözü sabiyi açıklar niteliktedir.

Asimetrik fırça darbesi ile yapılan Enso (Zen Çemberi) kusurlu ama sürekliliği yansıtır. Enso Zen’deki en derin sembollerden biridir. Japon kaligraflar ve sumi-e sanatçıları minimalizmin sembolü olan bu çemberi tek bir hareketle çizerler. Çizilen her bir enso farklı ve özgündür, hiçbiri birbirine benzemez. Enso “mu”nun yani hiçliğin en basit temsilidir, evreni sonsuz bir çizgi ile kuşatır. Başı ve sonu olmayan bir ruh dünyasına, yaşam döngüsüne atıfta bulunur. Bu çember aydınlanmanın dönüştürücü gücünü yansıtır. Hem tamamen boştur hem de tamamen dolu, aydınlanmanın ay zihni gibi de parlaktır.

Rinzai mezhebine bağı Japon Zen keşiş Nakahara Nantenbo (1839-1925) Zen'in ruhunu ifade etmek için sumi-e ve kaligrafiyi kullanmıştır. Şiirli Enso resmi, sürekli ve tek bir fırça darbesiyle yapılmıştır ve ensoya el yazısı ile yazılmış şiir eşlik eder. Şiir de "Ay düşerse onu kim yakalayacak?" yazar, "Sadece deneyin ve yakalayın" diye de çevrilebilir. Düşen ay aydınlanma, satori anlamında kullanılmıştır ve şiirin geri kalan kısmı da meydan okumadır (URL-8).



Resim 5.10 Nakahara Nantenbo, 1839–1925, Şiirli Enso, 1922, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 32.8 x 58.7 cm

Sumi-e resimlerinde dikkat çeken özelliklerden birisi boşluk, uzaydır. Buradaki boşluk içinde nesnelere durduğu ve onun varlıkları kuşattığı Batı resmindeki uzay değildir. Batı sanatında boşluk arka planda, iddiasız bir yerdedir. Nesnelere sadece dış yüzeyini kuşatır. Sumi-e sanatında ise Zen ressamı sanki sonsuza kadar hareketsiz aynı zamanda hareketliymiş gibi boşluğu etkin kullanırlar. Nesnelere boşluk ile anlam kazanır, hepsi aynı önemi taşır ve aynı anlamdadır. Bu yüzden resimlerde boş bırakılan alan aslında anlamlı bir boşluktur. Bazen az olanla çok şey anlatılır. İşte boşluk söylenmeden dile getirilendir. Zen sanatçısı için boş olan en yüksek saygıyı hak eder (Herrigel, 1995).

Yüzeyin büyük bir kısmını boşluğun kapladığı resimlerde izleyici bu durumun devinimsizlik taşımadığını; görünür dünyadan görünmez olana esin yoluyla ulaşma imkânı taşıyan bir köprü görevi gördüğünü algılar. Örneğin; resimlerde dağ ve su

arasında sis ya da bulut aracılığıyla bir boşluk vardır. Bu boşluk su ve bulutun buğulaşması ile ortaya çıkar, aynı zamanda da dağ şeklini alır. Bu sayede bir devinim ve dönüşüm oluşur. Dağ ve suyun dönüşüm ilişkisi için boşluk büyük önem taşır. Ressam eserlerinde bu boşluk ile bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. Lao-Tze “*Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur. Tükenmez olandır yani...*” der (Cheng, 2006, s.51-60). Boşluğun izleyen açısından etkisi büyüktür. Çünkü eser önce boş olanın etkisiyle izleyeni çeker, önce boş olanın seyri başlar. Batı resim sanatında tablonun dışında tutulan izleyiciyi, sumi-e sanatı onu kendi içine çeker. Japon sanatında resme dıştan bakılmaz, sanat içten dışa doğru görünür. Bu yüzden izleyici resmin dışında değildir. Resmin içinde nesnelere sarın boşluk, izleyicinin de çevresine kapanır. Seyreden şimdi onun içindedir (Herrigel, 1995).

5.5 İlişkilendirilen Diğer Sanatlar

5.5.1 Japon Kaligrafisi (Şodo)

Batı kültürü ile Uzak Doğu arasındaki farklılıkların birisi de iletişim ve kayıt tutmak için önemli bir yere sahip olan yazı yazma yöntemi ve araçlarıdır. En eski zamanlardan beri Çin’de yazı yazmak için fırça kullanılmıştır ve bu durum Asya’nın birçok bölgesinde halen devam etmektedir. Fırçanın hem yazı yazma da hem de sanat alanında kullanılması aralarında net bir sınır çizmeyi zorlaştırır. Aksine bu durum aralarındaki etkileşimi daha da artırmaktadır.

Kaligrafi kelimesi, Yunanca “kalos” güzel, “graphhein” yazmak kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Harfler arasındaki boşlukların belirli bir estetik ve tasarım kurallarına göre kâğıt ya da benzeri malzeme üzerine kalem ya da fırça ile uygulanan güzel yazı yazma sanatıdır. Yazı işlevsel bir amaca hizmet ederken, diğer sanat türleri ile de yakından ilişkilidir. Hatta Uzak Doğuda kaligrafi resim sanatının özü olarak görülür (Rona, 1997).

Shodo (Şodo) güzel yazı yazmak ya da yazma yolu demektir ve Japon kaligrafisinin adıdır. Sho; yazı, do; yol, öğreti anlamlarının birleşiminden oluşur. Tarihiçilere göre MS. 3. yy’ a kadar Japon dilinin yazısı yoktur. Japon yazı dili yaklaşık olarak iki bin yıl önce Çin’den alınmış semboller ya da ideogramlar ile yazılır. Japonlar Yayoi sonu

ve Kohun dönemi başlarında, Kore yoluyla Çin'den gelen yazı dilini öğrenmeye başlamışlardır. Japonlar bu yazı karakterine Kanji alfabesi demiştir. Çin'den alınan bu yazının kökü Mısır hiyeroglifleri gibi sade resimlere dayanır. Objelere benzetilme kaygısıyla çizilen resimler, zamanın da etkisiyle evrilmiş ve soyut birer kavram, ideogram halini almıştır (Güvenç, 2002).

Çin yazı karakterinin tek heceli olması Japonlar için güç bir durumdu. Çünkü Japon dili çok heceliydi. Çin sözcükleri başa ya da sona ek almazken, Japonca da Türkçedeki gibi sona ekler alıyordu. Bu sorunu çözmek için Japonlar kelime sonlarına fonetik öğeler eklemek için Kana adını verdikleri hece biçimlerini geliştirdiler. Böylece Çinlerin yazı biçimlerini Japonlar kendi yapılarına uyarlamış oldular. Bu karışım hoş bir asimetrik üretmekle birlikte kaligrafide yeni bir Japon estetiği oluşturmuş oldu (Addiss, 1996).

Çanak ve çömlekçiliğin çok eski zamanlara dayanmasına rağmen yazı (fırça-çizgi) geleneği diğer sanatların en saygını olarak yer alır (Güvenç, 2002). “Yazı sanatının(kaligrafi) varlığı ve bu sanat dalı aracılığıyla resim yapma tekniğinin gelişmesi nedeniyle Çin’de, erken dönemlerde gözde bir yer kazanmıştır çizgi sanatı” (Cheng, 2006, s.107). Yazı sanatı açık renk kâğıt üzerine, is karasından elde edilmiş ve sulandırılmış mürekkep ile fırçayla yapılır (Güvenç, 2002). Uzak Doğulular fırçaya o denli hâkimdir ki; yazıyı fırçayla yazarlar, resmi fırçayla yaparlar, imzalarını fırçayla atarlar, ipekli kumaşlarını fırçayla boyarlar. Küçük yaştan itibaren kullandıkları fırça karakterlerini yansıtır hale gelir. Fırça kullanımındaki ustalıkları kaligrafinin ve mürekkep sanatının birlikteliğine imkân sağlamıştır. Fırça ve mürekkebi kullanma zorluğu sumi-e ile aynı düzeyde olan kaligrafi için de geçerlidir. Kalemle yazı yazarken kalem kâğıt üzerinde hareket ettirilir ancak fırça ile yazarken daralan veya genişleyen bir çizgi oluşturmak için fırçayı yukarı ya da aşağı hareket ettirmek gerekir. Bu basit gibi görünse de zordur ve fırçaya hâkimiyet gerekir. Bu iki sanatın birinde iyi olan diğerinde de iyidir kanısı vardır. Çünkü her ikisinde de bilek hareketinde fırça kullanımı kolay ve engelsiz olmalıdır.

Japon kaligrafisi (Şodo), diğer Japon sanatların da olduğu gibi Zen Budizm ile bağlantılıdır. Sadece kelimeleri belli bir düzene göre yazmak olarak görülmez, Şodo

bunun ötesindedir Şodo. Zihin, ruh ve elin birlik içerisinde olmasıdır. Kaligrafi ve resmin en gizemli yanı ruhen anlaşılmasıdır. Bu gizemli yan sanatçının bilincinin en derin köşesinden çıkan gücü temsil eder. Sanatçının içinden geçen tüm duygu ve deneyimler, onun kalbinde izler bırakır, bu da kalbinde mühür olur ve karakterinin şekillenmesine katkı sağlar. Kendini yazılı olarak ifade ettiğinde, yazılı işaretler ve simgeler kaçınılmaz olarak onun içsel eğilimini yansıtır.



Resim 5.11 Ikkyū Sojun (1394-1481), Yabani Orkideler, Kaya ve Bambu, Hat sanatı, Muromachi Dönemi, K.Ü.M.B, Asma Resim



Resim 5.12 Ikkyū Sojun (1394-1481) Zen Kaligrafisi, Muromachi dönemi, 15. yy., Asma Tablo, K.Ü.M.B, (Yedi Buda'nın Öğütleri, İlk iki satır “Tüm kötülüklerden vazgeç(sağ), Tüm iyilikleri uygula(sol)”)

Sojun'un bu eseri (Bkz. Resim 5.12), Zen Budizm ahlakının üslup ve içerik bağlamında klasik temsilcisi olarak görülür. Kendinden emin ve kararlılıkla yazılmış olan kaligrafi şöyle çevrilir: “Kötülükten kaçın, Yaptıkların ancak her şeyin en iyisine adanmış olsun” (İdemitsu ve Yardımcı, 1986, s. 92). Sanatçı kaligrafileri ile bilinmesinin yanı sıra mürekkep resmi ile de bilinir.

5.5.2 Haiku ve Haiga

Edebiyat geleneği Japonya'ya gelmeden önce Çin'de ünlü ve uzun bir tarihe sahipti fakat Japonlar diğer sanat alanları gibi edebiyatı da özümseyip kendilerine özgü hale dönüştürdü.

Haiku geleneksel Japon şiir türüdür. “Haiku sadece on yedi heceden oluşan ve subjeyi neredeyse olduğu gibi bırakan bir şiir tarzıdır.” (Watts, 1998, s. 233). Bu 17 hece 5-7-5 şeklinde oluşur ve en kısa şiir olarak bilinir. Haiku'daki tek biçimsel olan kural sabit olan hece sayısı ve dizilimidir. Bu şiirlerde genellikle doğa tasvirleri yapılmaktadır. 17

hece ile bir şey anlatmaktan kaynaklı kelimeler sadece sembolik olarak kullanılmıştır (Günay, 1986). Haiku'nun (hokku) önce waka, renga ve renku'dan geliştirilen formunun kökenine bakıldığında, Haiku tanka ve uta olarak bilinen 5-7-5-7-7 hece şeklinde dizilen beş dizeden oluşan waka'nın ilk bölümüdür. 5-7-5'lik üç dizeden oluşan bölüm bir kişi tarafından, 7-7'lik iki dizeden oluşan bölüm ise başka bir kişi tarafından oluşturulur. Bu tür ortak bestelenen şiir ise waka olarak adlandırılır. Bu şiirin en önemli ve popüler olan kısmı ilk üç dize olan hokku yani haiku kısmıdır (Giroux, 1974).

Bu şiir türünde az olan ile çok şey anlatma, resim sanatındaki birkaç fırça darbesi ile resmi betimlemek gibidir. Takribi 16. yy.'dan bu yana, Haiku sanatında şu üç özellik evrensel olarak kabul edilir: 1) Haiku tek bir durumu ya da olayı anlatır. 2) Haiku'nun zamanı şimdiki zamandır. 3) Haiku imgelere atıfta bulunur (Hoffmann, 1986, s.22). Şiirin amacı varlık nedenidir; şairin doğa ile bir olması, nesnelere ilişkin duyularını sezgi yoluyla ifade etmesidir. Bilim insanı ve çevirmen Kenneth Yasuda, Zen'de satoriye, Hakiku da Haiku anına benzetir. Satori nasıl Zen'in kalbi ise Haiku anı da Haiku'nun ana kaynağıdır (Giroux, 1974).

Haiku'nun gelişmesi şair Matsuo Basho (1643-1694) çalışmasının neticesidir. Diğer en önemli şairler ise Yosa Buson (1716-1783), Kobayashi Issa (1763-1827) ve Masaoka Shiki (1867-1902) dir.

Basho Budist bir keşiş değildir ama Zen'e gönülden bağlılığıyla bilinir. Tam bir doğa aşığıdır ve hayatını Japonya'yı dolaşarak geçirmiştir. Basho ustası Buccho'nun yanında Zen öğrenimini sürdürürken bir gün ustası ona sorar: "Bugünlerde neler yapıyorsun, nelerle uğraşıyorsun?" Basho' da ustasının sorusunu "Son yağmurlardan sonra yosunlar her zamankinden daha yeşil oldu." diye yanıtlar. Ustası "Budizmde yosunların yeşilliğinden daha önemli bir konu yok mu?" diye sorunca Basho şu ünlü yanıtı verir: "Suya bir kurbağa atladı sesini duydum". Ustası Basho'yu bu göreceli dünyadan daha önemli olan konu hakkında zorlayınca, Basho havuza atlayan bir kurbağa görür. Onun duyduğu bu ses yaşamın özünü kavramasını sağlar (Suzuki,1997, s.123-124). Budist ressam Kinkoku Yokoi, Basho'nun ünlü şiirini haiga ile anlatır (Bkz. Res. 5.13).

| | |
|------------------|---------------------|
| Furuike ya | Yaşlı gölcüğe |
| Kavazu tobi komu | Atlayan bir kurbağa |
| Mizu no oto | ve cump sesi! |



Resim 5.13 Yokoi Kinkoku, (1761-1832), Şair Basho'nun En Ünlü Şiiri "Eski bir gölet - bir kurbağa atlar -" İle Portresi, 1820

Basho, bir Haiku'dan alınan zevki, onun mantık yoluyla değil, sezgiden gelen anımsalılık yoluna bağlar. Şu şiirindeki gibi:

Yaprak dökmüş kuru bir dal
 Üstünde bir karga tünemiş
 Şu sonbahar akşamı.

Burada yalnızlık ve hüzüne benzer bir duyguyla bizi kendine çeken mistik bir güç hâkimdir. Şiirde geçen üç nesne; kurumuş bir dal, yalnız bir karga ve sonbahar akşamı. Bu üç nesne arasındaki ilişki bize o duyguları sezgiler aracılığıyla hissettirir. Japonlar tabloyu ortaya koymak için bir benzetmeye ihtiyaç duymaz, sadece nesnelere basit bir şekilde üzerine düşeni yapar.

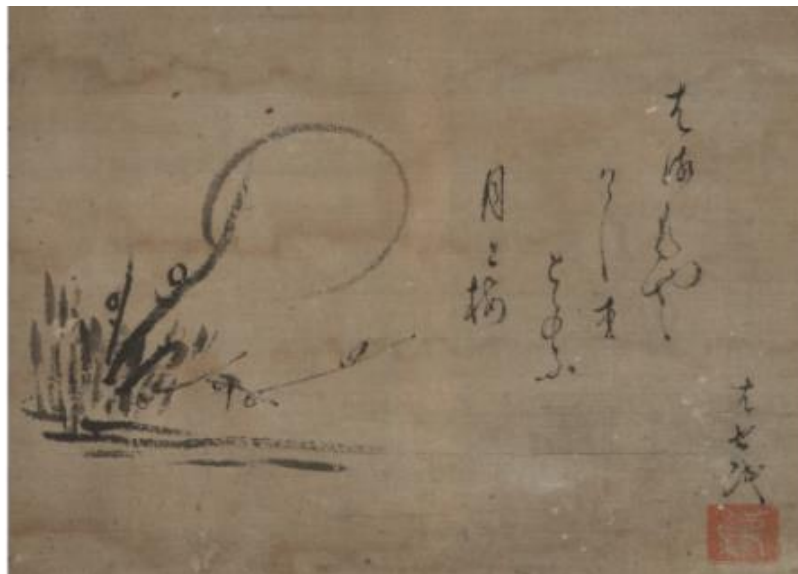
Haiku, anlaşılmaz ya da basit gibi görünse de aslında gizli bir yanı vardır. Her şeyi açık açık anlatmaz, belirsizdir. Kelimeleri ardı ardına sıralayıp sayfalar dolusu dizeleri bizlere sunmaz. Bu anlayışı Zen'den alıntılar, az sözle zihnimizde yeni şeylerin

oluşmasına imkân tanır. Zihnimizi yeni esinlere, duygulara ve düşüncelere açık bırakır. Buson'un ünlü haiku'su bu belirsizliği şu şekilde dizelere döker:

| | |
|--------------------|-------------------|
| Yomizu toru | Köylü sesleri |
| Satobito no koe ya | Tarlaları sulayan |
| Natsu no tsuki | Yaz mehtabında |

Buson'un bu Haiku'sunu Zen ve Haiku şiirleri üzerine uzman olan R.H. Blyth şöyle yorumlar: “Evrensel ve şaşırtıcı gerçek öyledir ki bazen imlenen bir ögenin yokluğu, varlığından daha güçlü olabiliyor... Ozan, Ay'ı görüp köylü seslerini duyuyor da köylüleri ve suyu göremiyor.” (Güvenç, 2002, s.394).

Haiku'nun sumi-e sanatı ile birlikte kullanılması haiga kavramını oluşturur. “Hai” Japonya'da Haiku, “ga” ise resim yapmak anlamında kullanılır. Haiga, üzerinde Haiku yazılı resimdir. sumi-e'nin fırça ile uygulanması Haiku'nun görsel bir şölen ile sunulmasını sağlamıştır. Bu görsellik şiirde 17 hece ile anlatılırken, resimde minimum mürekkep ve fırça darbesi ile oluşur. Çünkü bu sanatların ortak paydası Zen'dir. Bir Haiga'da, Haiku ve resmin birbirlerini açıklayıcı nitelikte olması gerekmez. Amaç her ikisinin de birbirlerini tamamlayıcı olmasıdır. Hatta bazen birbirleriyle bağlantısız bile olabilmektedir.



Resim 5.14 Matsuo Basho, 1644–1694, Ay ve Erik Çiçekleri, Haiku Şiiriyle, 1693, K.Ü.M.B, 30,7 × 42,2 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

6. JAPONYA’NIN BATI İLE İLİŞKİLERİ VE SANATSAL YARATILAR

Japonlar sadece Çin ile ilişki kurmayıp Avrupalı tüccar ve misyonerlerle de tanışmıştır. Portekizliler Japonya’ya ayak basan ilk batılılardır (Meyer, 2009). Portekiz ve İspanya 15.yy sonlarına doğru coğrafi keşiflere başladı ve Portekiz gemileri rotasını doğuya çevirerek 1498’de Hindistan, 1513’te Çin’in Kanton kentine, 1543’te de Japonya’ya ulaştı. Portekizlileri 1584’de İspanyollar, 1600’de Hollandalılar, 1613’de ise İngilizler izledi (Hane, 2021).

1543’de Portekizli denizcilerin Tanegashima Adasına çıkması ile Namban diye adlandırılan ticaret dönemi başlamıştır. Muromachi döneminde iç savaşlar hâkimdi ve Japonların daha önce bilmedikleri ateşli silahlar Portekizliler için bir ticaret fırsatıydı. Yerel beyler bu silahlar karşılığında maden ve değerli nesnelere vererek ticaret için büyük bir istek göstermişlerdi. Fakat silahların maliyetinin yükselmesi ve yalnızca geniş toprak sahiplerinin elde edebilmeleri savaşında kazananını belirlemiş oldu (McNeill, 2002).

Japonların farklı kültürlerle olan ilgisinin de etkisi ile Avrupalıların birçok yönü onları etkiledi. Avrupa giyiniş şekilleri, vaftiz olarak Hristiyanlığa geçme modası zamanla ülkeye yayılmıştı. Katolik bir akım olan Cizvit tarikatı misyoneri Francesco Xavier 1549’ da yanında getirdiği üç kişiyle birlikte Portekiz Kralının temsilcisi olarak Kyoto’daki imparatorluk sarayında güzel karşılandı ve kendisine Hristiyan misyonu kurmasına izin verildi (Fleming ve Honour, 2016). Cizvitler Hristiyanlığı yaymaya ilk derebeylerden başladılar. Hem onların korumasının altına girerek kendilerini güvenceye almış hem de güçlerinden yararlanarak halka Hristiyanlığı yaymak istemişlerdir. Diğer taraftan derebeyler de Portekizlerle yaptıkları ticareti kaybetmemek için onları desteklemişlerdir.

Namban Byobu ya da Namban paravanları Japonya’ya gelen ilk Avrupalıları tasvir eden ve döneme tanıklık eden en etkileyici eserlerdendir. Bu paravanlar Kano okuluna mensup sanatçılar tarafından Yamato-e tarzında resmedilmiş ve herhangi bir dini ya da felsefi mana taşımayan süslemelerdir. Panolarda kullanılan lake ve altın varaklar en önemli özelliklerinden biridir. Japon ressam Kano Naizen’in yapmış olduğu altı

panelden oluşan resim, Portekizlilerin Japonya'ya gelişini, namban gemisinden ticari malları boşaltan yabancıları, Cizvit misyonerleri ve onları karşılayan Japonları anlatır. Pano dikkatli incelendiğinde dönemin tüm olaylarını yansıttığı görülmektedir.



Resim 6.1 Kanô Naizen, Portekizlilerin Gelişi, 1600 dolayları, Altı Katlamalı Paravan, Kâğıt Üzerine Altın Varak ve Boya, Ekran 1,55 x 3.63 m, Kobe Şehir Müzesi Koleksiyonu, Japonya.

Muromachi döneminde süregelen iç savaşlar Azuchi- Momoyama Dönemi (M.S. 1573-1603) ile son bulmuş ve tüm sanat alanlarında Rönesans diye tabir edilebilecek altın çağ olmuştur. Avrupalılarla bulunulan ilişkiler sanata da yansımış, yeni beğeni de renk ve zıtlık egemen olmuştur. Büyük kalelerin ve konakların inşası tapınak mimarisinin yerini almış, kaleler, küçük pencerelerden gelen ışığı karanlık odalara yansıtmak için Kano okulu ustaları tarafından altın zeminli sürgülü paneller ve katlanır paravanlar üzerine yapılan resimlerle dekore edilmiştir. Momoya duvar resimlerinde, sürgülü kapılar üzerine çiçeklerin, bambuların, kuşların, aslan ve kaplanların görkemli resimleri işleniyordu (Baker, 1984). Özellikle aslan ve kaplan figürleri mutlak gücün sembolü olarak resmedilmiştir. Bu dönemin en önemli okulu Kano okuludur. Kano Masanobu (1434- 1530) ve oğlu Kano Motonobu (1476-1559) okulun kurucularıdır. Muromachi hükümetinin himayesinde çalışan Kano Motonobu (1476-1559) Mürekkep resmi ile Yamato-e üslubunu birleştirerek Şogunların sipariş ettikleri paravan ve sürgülü panoları süslemişlerdir. Dönemin yalın ve neredeyse hiç mobilyası olmayan odalarını hareketlendirmek için kullanılmıştır (Meyer, 2009). Bu üslubu devam ettiren ressamlar Kano ekolü olarak tanınmış ve 18. yy'a kadar hükümetlere bağlı kalarak devlet ressam ekolü adıyla resim sanatını yönetmişlerdir (İdemitsu ve Yardımcı, 1986).



Resim 6.2 Kano Tan'yū, 1602-1674, Dinlenen Kaplanlar, Her Kapı, 185 × 91,4 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep, Renk ve Altın Varak, Nanzen-ji Tapınağı, Kyoto

Edo (Tokugawa) Dönemi (1603-1868) Japonya'nın dış dünya ile bağımlı kopardığı ama güçlü bazen de baskıcı yönetim altındaki barış ve refah dönemidir (Addiss, 1996). Avrupalıların Japonya'da Hristiyanlığı yayma çabası ve gittikçe büyüyerek devam eden Hristiyan topluluğunun ciddi risk taşıdığı fark edilmiş ve gelişlerinden neredeyse bir asır sonra Japonya'daki tüm Hristiyan topluluğu yok edilmiştir (McNeill, 2002). Hristiyan karşıtı politika dış ülkelerle temasların kısıtlanması ile sonuçlanmıştır. 1616 yılında tüm batılı tüccarların Kyushu'daki Nagasaki ve Hirado limanları dışında Japon limanlarına girmeleri yasaklanmıştır. İspanyolların ticaret ilişkileri 1624'te yasaklanmış olup, İngilizler ise kendi istekleri ile ticaretlerine son vermiştir. Sadece üç ülkeden gelen ticaret gemilerinin Japon limanlarına girmelerine izin verilmiştir. Koreliler İki Adası'na, Çinliler ve Hollandalılar ise Nagasaki açıklarındaki bir adaya girebilirdi. Ayrıca Batıya ait kitaplar da 1720 yılına kadar yasaklandı (Hane, 2021). Başkent gayri resmî olarak Kyoto'dan Edo denilen, günümüzdeki başkenti Tokyo'ya taşınmış, bu değişim ile Japon kültürüne eklenen yabancı unsurların azalması amaçlanmıştır. Japonya Hristiyanlığın yayılmasını engellemek istediği için Batıya kapılarını kapatmış ama dünyaya da sırt çevirmemiştir. Dünyada olup biteni izleyerek almak istediği, beğendiği gelişmeleri de almıştır.

Momoyama döneminin lüks ve canlı sanat anlayışı 17. yy'ın son yarısına kadar devam etmiştir. Tokugawa şogunluğunun dış ülkelere kapanma siyaseti Japon toplumunu

uluslararası ilişkiden kopararak daha önceki dönemlerde önemli bir yeri olan tarıma çevirmiştir. Kentlerdeki ticari ve kültürel etkinlikler de kısıtlanmış ve Şogunluk toplumu asker, köylü, zanaatkâr ve tüccar olarak sınıflandırmıştır. Kent kültürüne uygulanan baskı bu kadarla kalmamış, tiyatro, edebiyat ve sanat sıkı bir gözlem altına alınmış hatta destek veren sanat hamileri de cezalandırılmıştır. Buna rağmen kentlerdeki kültürel etkinliklere olan ilgi yoğun bir şekilde artmış ve bu sayede sanat hamileri ve girişimciler etkinliklerini devam ettirebilmiştir. Git gide kültür ve sanat, tüm kitlelere hitap eder hale gelmiş ve halkın boş zamanını geçireceği bir uğraş olmuştur (Yamazaki, 2010).

Edo döneminin 17. yy' ın sonundan 18. yy' ın başına (1688-1704) kadar süren süreç Genroku adıyla anılan ilk altın çağdır. Bu süreçten sonra siyasi ve ekonomik gelişmeler, değişimler yaşanmıştır (İdemitsu ve Yardımcı, 1986). Şehir ve kasabalar büyümüş, ticari ve kültürel faaliyetlerin merkezi haline gelmiştir. 18. yy. ortalarında Osaka, Kyoto ve Edo şehirlerinin nüfusu ciddi artış göstermiştir. Edo ülkenin siyasi merkezi olarak, Osaka ekonomik, Kyoto ise kültürel geleneklerin merkezi haline geldi. Şogunların para harcama konusundaki kanunlarına rağmen, şehir halkı sosyal özgürlük ve gösterişli modanın keyfini çıkartmıştır. Eğlence mekânları gelişerek gejšalar (sanat insanı) ön plana çıkmış, Japon erkeği, resmi aile hayatında hiç olmayan bu eğlence yoluna ve fuhuş evlerine eğilim göstermiştir (Meyer, 2009). Gejšalar çok iyi eğitim ve kültür almış hizmet eden kadınlardır ve bugünün barı olarak tabir edilen çayhanelerde hizmet verirler. Küçük yaşlarda köylerden satın alınır, (özellikle yüksek vergiler altında ezilen, geçim sıkıntısı çeken köylülerden bazıları kızlarını satma yolunu seçmişler) çayhanelerde ustaların yanında zamanın görgü kuralları, moda, edebiyat, şiir yazma, saz çalma, şarkı söyleme, dans etme, güzel konuşma, erkeğe hizmet etme öğretilir. Belli aşamalardan geçtikten sonra da gejša olabilirler (Günay, 1986).

“Edo döneminin en önemli resim sanatı ise ukiyo-e denilen çok sevilen halk sanatıdır. Ukiyo-e, “geçen zamanın resmi” anlamına gelir” (Günay, 1986, s.78). Ukiyo-e kavramı dünyevi zevklerin ve özelemlerin geçiciliğini öğreten Budizm'den gelmiştir. Güzellik, şöhret, para, aşk, arzular gibi geçici, aynı zamanda dönemin tasasız yaşamını yansıtan resimlerdir. Ukiyo-e konularını güzel gejšalar, festivaller, genelev

reklamları, piknikler, aşk sahneleri, aktörler, sporcular, masal kahramanları, manzaralardan alan popüler eğlencelerden alır. Sanatta Zen'in sade etkisi ve derin tefekkür hali geride kalmış, Ukiyo-e özellikle Batıda en iyi bilinen Japon resim sanatı olmuştur.

Kentsoylu sınıfın sanatı olarak tabir edilen günlük hayatı konu alan resimler kentli ressam denilen ustalar tarafından yapılıyordu. Bu resimler zamanla kadın güzelliğini ön plana çıkartan ukiyo-e resme dönüşmüş ve Edo'da bu tarz resim yapan çok sayıda usta ve grup ortaya çıkmış hatta birbiriyle yarışır hale gelmiştir. İlk zamanlar fırça ile tek tek yapılan bu resimler talebin çoğalması ile tahta baskı tekniği bulunmuş ve Edo döneminin son yarısında ufak detayların bile işlenebildiği çok renkli tahta baskı resimler geliştirilmiştir (İdemitsu ve Yardımcı,1986).

Tahta baskı sanatı 20.yy. Avrupa sanatında büyük etkiye sahip olmuştur. Japon sanatçılar önce tahta üzerine fırça ile çizimi yapmış ardından oyma işlemini gerçekleştirip yüzeyler mürekkeplenerek pirinç hamurundan bir kâğıt üzerine basmışlardır. Bu yöntem Batının ağaç presleme tekniğinden farklı olarak kalıp üzerine konulan kâğıt bambu yardımıyla ovuşturularak basılmıştır. Mürekkeple tek renk basılan baskılar zamanla renkli olarak da uygulanmıştır (Turani, 2019, s.314). Kitle üretimi için *hanga* (tahta kalıp) türü, zengin sanatseverler için kâğıt ya da ipek üzerine işlenen *nikuhitsu-ga* (el boyaması), sadece siyah mürekkep kullanılarak yapılan erken dönem ukiyo-e kalıplarına *sumizuri-e* (basılı mürekkep) denilmiştir. 18.yüzyılın ikinci yarısında baskı tekniğinin hızla gelişmesiyle tam renkli yapılan resimlere de *nishiki-e* (brokar resim) adı verilmiştir (Hiroyuki, 2010). Tahta baskı resimleri sadece sanatçıyı ilgilendirmeyip, sponsor olabilecek bir yayıncı, tahta oymacı ve üretim aşamasında matbaayı içeriyordu. Dünya çapında bilinen sanatçıları Hishikawa Moronobu (1618-1694), Suzuki Harunobu (1725-1770), Toni Kiyonaga(1752-1815) ve Kitagawa Utamaro (1753-1806), Sharaku(ö.1801), Hokusai (1760-1849) ve Hiroshige(1797-1858) dir. Moronobu güzel kadın figürlerini konu alan bezeme resimleri, Harunobu zarif ve işveli kadın figürleri, Utamaro şuh kadın figürleri, Sharaku Kabuki oyuncularının abartılı pozları, Hokusai manzara ve Hiroshige ışık ve doğa olayları arasındaki ilişkiyi içeren baskılarıyla bilinir (Hane, 2021).

1800'lerin başında Japonya içinde kent sakinlerinin özellikle kıyı şehirlerine gitmesi yaygın hale geldi. Yayıncılar da seyahatlerin hatırası olarak tahta baskıları pazarlamaya başladı ve resim konuları bu yeni kitleye hitap etmek için değişti. Bu değişim sayesinde Japon sanatının geleneksel konusu olan manzaraya dönüş yaşandı.



Resim 6.3 Hishikawa Moronobu(1618-1694), Ayakta Fahişe, Edo Dönemi 1690, Asma Resim, İpek Üzerine Mürekkep ve Renk, 68,6 x 31,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi



Resim 6.4 Tōshūsai Sharaku, A Medley of Tales of Revenge'de (Katakiuchi noriaibanashi) Shiga Daishichi Rolünde Kabuki Aktörü Ichikawa Komazō III, Edo Dönemi, Ahşap Baskı, 36,5 x 25,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi



Resim 6.5 Katsushika Hokusai (1760-1849), Büyük Dalga, 1831, Ahşap Baskı, 24,6 x 32 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra

Batılı sanatçılar arasında en bilindik olan Fuji Dağı'nın otuz altı görünümünün serisini hazırlayan Katsushika Hokusai (1760-1849) ve Tokaido'nun 53 İstasyonu serisi ile bilinen Ando Hiroshige'dir (1797-1858) (Meyer, 2009). Hokusai'nin Hollanda'ya yüzlerce resmi satılmıştır. Fuji Dağı'nı tasvir eden seriden birisi olan Büyük Dalga dünyaca bilinen en ünlü eseridir. Bu dağ Japon halkını büyüleyen, şiir ve sanat gibi pek çok alana tema oluşturan ve kutsal sayılan bir dağdır. Hokusai gibi manzara baskılarıyla ünlü olan Hiroshige pek çok Batılı ressamı ilham kaynağı olmuştur.



Resim 6.6 Ando Hiroshige (1797-1858), Tōkaidō'nin Elli Üç İstasyonu Serisinden Tsuchiyama'da Bahar Yağmuru, Ahşap Baskı, 24,1 x 35,6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

“Bu Japon ağaç kalıp baskı sanatçıları, özellikle Hokusai ve Hiroshige, Van Gogh gibi 19. Yüzyıl Fransız izlenimcilerini etkiledi” (Hane,2021, s.87). Vincent Japon baskılarını toplayarak büyük bir koleksiyon oluşturdu. “Van Gogh ilk olarak Arves'te keşfettiği ve Paris'e taşındıktan sonra toplamayı sürdürdüğü Japon gravürlerinin güçlü renklerine ve net çizgilerine hayran kalmıştı” (Roddam, 2021, s.30). Bu tarzdan o kadar etkilenmişti ki onları Batı'nın usta sanatçılarına eşdeğer gördü. Onun için meraktan daha fazlasıydı ve resimleri kopyalamaya başladı. Kopyaladığı resimler; Çiçekli Erik Ağacı, Yağmurda Köprü ve Kesai Eisen tarafından yapılan Oiran'dır. Oiran eserini (Bkz. Res. 6.7); *Paris Illustré* dergisinin bir sayısının kapağındaki, kimono içinde Japon bir kadın figüründen (Gejša) esinlenerek yapmıştır(Bkz. Res. 6.8). Eserin merkezindeki kadının bir fahişe olduğunu saç şekli ve taktığı kemere (obi) bakarak söyleyebiliriz ki bu da kimonosunun arkasından değil ön tarafından

bağlanmasıyla anlaşılır. Van Gogh'un, Oiran eserinden farklı olarak çalışmasında arka plan görülmektedir. Resmin merkezinde Gejša, onu çevreleyen arka planda ise resimsel Japonist öğeler betimlenmiştir. Gejša'yı nilüferler, bambu sapları, turna ve kurbağalarla dolu bir göletle çerçevelemiştir. Bu öğelerin resimde sembolleri vardır; kurbağa bilgelik anlamında kullanır, resimde büyük bilge küçük bilgesine ders vermektedir fakat Van Gogh'un resminde kurbağa figürünü bu anlamıyla değil; turna ve kurbağanın Fransızca argo kelime olan 'fahişe' anlamıyla kullandığı söylenmektedir. Aynı zamanda turna kuşları da erkekliği simgelemektedir. Bu sebeple hayvanların seçimi tesadüfi değildir. Resimdeki bambular uzun ömrü, kayıkla balık tutan adamlar ise şansını temsil eder. Resmin arka planında betimlenen semboller böylelikle Gejša'yı resmin merkezinde tutar ve anlamıyla destekler.



Resim 6.7 Vincent Van Gogh, Oiran (Kesai Eisen' den sonra), 1887, T.Ü.Y.B. , 105,5 x 60,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Çağdaşları Japon modasını geçici bulurken o imgelerin güçlü sadeliğini kendi çalışmasına aktardı. Van Gogh "Sanatlarına hâkim olan müthiş yalınlık yüzünden Japonları kıskanıyorum" diye ifade etti (Hodge, 2013, s.66). Hiroshige'nin Erik Ağacı Kameido eserini kopyalarken aslına sadık kalarak sadece küçük ama önemli değişiklikler yapmıştır. En belirgin olanı resme eklediği uydurma Japonca harflerin yer aldığı bir çerçevedir(Bkz. Res. 6.10).



Resim 6.8 Kesai Eisen'in Oiran eseri, Paris Illustré'nin Kapağı, 4 Mayıs 1886



Resim 6.9 Vincent Van Gogh, 1887, Japonaiserie: Çiçek Açan Erik Ağacı (Hiroshige'den sonra), T.Ü.Y.B, 55 x 46 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam



Resim 6.10 Utagawa Hiroshige (Ando) (1797-1858), Kameido' daki Erik Bahçesi, Edo'nun Ünlü Yüz Manzarasından No. 30, 1857'nin 11. ayı. Ahşap Baskı, 36 x 23,5 cm, Brooklyn Müzesi

Japon sanat uzmanları ukiyo-e resimlere pek de değer vermiyordu, onlar için kıymetli olan geleneksel tarzda yapılan resimlerdi. Ayrıca Japon renkli baskılar ilk başta çok ucuzdu. Çünkü üslupları ile ayırt edilebilen Budist, Çinli, Tosa ve Kano okullarının ressamı kendi kuşaklarının entelektüel kişileri idi. Ukiyo-e ressamı onların içinde yer almıyordu ve eserler sınıfının en iyisi olmasına rağmen görmezden gelindi (Blacker, 1980).

Avrupa Japonya'daki gelişmeleri onunla tek iletişim halinde olan Hollanda vasıtasıyla sağlıyordu. Japonya 1868 Meiji Restorasyonu ile dışa kapanmayı sona erdirmiş, sonrasında diğer dünya ülkeleriyle ticaret başlatmıştır. Batı'dan fotoğraf ve doğrusal perspektif kavramlarının ülkeye girmesi sanatçılar üzerinde etkili olmuş ve Ukiyo-e zamanla etkisini yitirerek demode hale gelmiştir. Değeri kalmayan bu resimler de ihraç edilen ürünleri paketlemek için kullanılmıştı (Hodge, 2013). Avrupa'nın ise bu resimlerle tanışma öyküsü ticaret ürünlerinin ambalajı ile tesadüfi karşılaşması olmuştur. Ünlü Sanat Tarihçisi Gombrich (2019, s. 525) "Japonya XIX. Yüzyıl

ortasında, Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisine girmek zorunda kalınca, çoğunlukla paket kâğıdı olarak kullanılan bu baskı resimlerini, Avrupa’da ithal çay satan dükkânlarda düşük fiyatta bulma imkânı doğdu.” diye ifade etmiştir. The ABC of Japanese Art kitabının yazarı Blacker (1980) ise Claude Monet’in Hollanda Zaandam’da bir bakkaldan tere yağ ve peynirin ambalaj kâğıdı olarak kullanılan renkli baskı resimlerini satın alma öyküsünün 1856- 1857 yıllarına uzandığını ve Japonya’nın dünyaya açılmadan yaklaşık 12 yıl öncesine tekabül ettiğini söyler. Bu baskılar Whistler, Monet, Manet, Loutrec ve Degas’a yardımcı olmuştur. “Empresyonistlerin, yeni konular ve yeni renk düzenlemeleri ararken karşılaştıkları ikinci yandaş, renkli Japon baskı resimleri oldu” (Gombrich, 2019, s.525). Fleming ve Honour (2016, s.712) ise empresyonistlerin Japon baskı sanatından etkilenişini şöyle ifade eder:

“Japon estampları on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batı sanatının gidişatına çarpıcı bir etkide bulunmuş; resamlara Klasik geleneğin büyüsunü bir kenara bırakmaları, eski ustaların otoritesinden kurtulmaları ve sanatta yeni kavramlar, yeni bakış yolları bulmalarına yardım eden bir katalizör vazifesi görmüştür.”

1867 yılında Paris’te düzenlenen Dünya Fuarı’nda Japon sanatları ve zanaatları büyük ilgi gördü. Yel pazeler, kimonolar, ipekler gibi bir sürü doğu kültürünü yansıtan nesnelere gemilerle İngiltere ve Fransa’ya aktı (Ives, 2004). Japon baskı resimleri Batılı sanatçıların Avrupa’ya özgü geleneklerini sürdürdüklerini fark etmelerini sağladı. Çünkü bu baskılar Avrupa resimlerindeki kurallardan farklıydı, görüntüler her defasında farklı açılardan resmedilebiliyordu, resmin ana teması sanki tesadüfen ordaymış gibi gösterilebiliyordu. Empresyonistleri etkileyende buydu: Batı’nın önem verdiği kuralı Doğu’nun önemsememesi. Bundan en çok etkilenen Degas’tı. Çünkü onun isteği de figürlerini beklenmedik açılardan göstermek ve mekân hissi yaratmaktı (Gombrich, 2019).

“Gerçekten de Batı’da ki modern sanatın tarihi genel olarak farkına varıldığından çok daha fazlasıyla Batılı sanatçıların- önce Japon, sonra da Afrikalı, Polinezyalı ve Amerikan yerlileri gelmek üzere-yabancı kültürleri ardı ardına keşfetmesinin getirdiği özgürleştirici ve canlandırıcı etkinin tarihidir.” (Fleming ve Honour, 2016, s.713)

Degas’ın “geleneksel sanattan nefret ettiğini” ifade eden arkadaşı Amerikalı ressam Mary Cassatt, Kitagawa Utamaro’nun baskılarında konu edindiği kadınların yaşamlarını resimlerinde yeni bir yaklaşımla ortaya koymuştur (Ives, 2004).



Resim 6.11 Kitagawa Utamaro, Anne ve Çocuk, 37,8 x 25,4 cm, Ahşap Baskı, Metropolitan Sanat Müzesi



Resim 6.12 Mary Cassatt, Anne Okşaması, 1890-91, Ahşap Baskı, 43,8 x 30,3 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

Japonyan'nın dışı kapanma politikasının Amerika'nın girişimleri ile son bulması Amerikan sanatçı James Abbott McNeill Whistler'in (1834- 1903) sanatında Japon etkisini göstermiştir. Başlangıçta Japon motiflerini eserlerine eklemiş, 1860'ların başından itibaren de Doğu sanatını kendi sanatına entegre etmiştir.



Resim 6.13 James McNeill Whistler, Porselen Ülkesinden Prensese, 1865, T.Ü.Y.B, 201,5 x 116,1 cm, Freer Sanat Galerisi, Washington, D.C.

Batılı sanatçıların ifadesi ile Japonizm dalgasından etkilenen diğer sanatçı Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec (1864- 1901) olmuştur. Posterlerinde görünen silüetler, üç boyutlu illüzyonu, düz resmedilmiş renkli yüzeye aktarımı Japon baskılarından ilham aldığı uygulamalardır ve afişlerine yeni bir soluk getirmiştir. Edouard Manet'in arkadaşı Emile Zola'yı teşekkür mahiyetinde resmettiği "Emile Zola" tablosu Japon etkisini gösterir. Resmin arka planına Japon paravanı yerleştirilmiş, duvarda ise Japon tahta baskısı ile yapılmış ukiyo-e resim asılmıştır.



Resim 6.14 Claude Monet, La Japonaise, Japon Kostüm İçinde Camille Monet, 1876, T.Ü.Y.B, 231,8 x 142,3 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston



Resim 6.15 Edouard Manet, Emil Zola, 1868, 146 x114 cm, T.Ü.Y.B, Orsay Müzesi, Paris



Resim 6.16 Henri de Toulouse-Lautrec, Japon Divan, 1893, Taş Baskı, 80,8 x 60,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

Edo döneminde dışa kapalı olan Japonya Çinliler ve Hollandalılar ile ticaret ve kültür akışı içerisinde olmuş, onların getirdiği kitaplardan batı bilimini öğrenmiştir. Fakat bu dışa kapanma direnişinin sonuna yaklaşmıştır. İngiltere 1842 yılında Çin'i işgal ederek güneydeki Ryukyu adalarına dayanmış, Rusya Sahalin, Kuriller ve Hokkaido yörelerine balıkçı gemileri göndermiş, Hollanda İngiltere ve Fransa'ya mağlup düşmüştür. Bu siyasal gelişmeler Avrupa'da güçlü devletleri ortaya çıkarmıştır. Çeşitli sebeplerle Avrupa gemileri sürekli Japonya kıyılarına yanaşmak istemiştir (İdemitsu ve Yardımcı, 1986). Amerika Birleşik Devletleri ise 18. yy. sonunda Uzak Doğu'ya ilgi duyarak Çin'e gemiler göndermiştir. 1837'de Japonya ile iletişim kurmak için Amerika bir ticaret gemisi göndermiş fakat bu gemi geri çevrilmiştir. 1846'da yine aynı şey tekrarlanmış, 1853 yılında Perry komutasındaki dört savaş gemisi Japonya'ya gelmiş ve Amerikan gemilerinin kömür ve erzak almak için ticaret talebini ileterek, ertesinin başında cevap almak için geleceğini söyleyerek kararlılığını göstermiştir (Hane, 2021). Bu Japonya için görünen ve ertelenemeyecek bir tehlike anlamındaydı. Çünkü Perry 1854 yılının başında cevabını almak için bu kez sekiz kara gemiyle

gelmişti. Kendisinde karşı koyma gücünü bulamayan Japonya aynı yıl Kanagawa Antlaşmasını imzalayarak, Tokyo Körfezi ile Hokkaido ve Izu Yarımada'sındaki Shimoda limanlarını Amerikan gemilerine açmıştı. Çünkü Batı'ya *Hayır* dediği için Çin'in 1839-1842 Afyon savaşında yenik düştüğünü ve sonucunda Batılı devletlerin ticari ayrıcalık kazandığını görmüştü. Japonya sonrasında İngiltere, Fransa ve Rusya ile de benzer antlaşma imzaladı. Amerika ile yaşadığı bu süreç Japonya için bir dönüm noktası olmuş, içe kapanma dönemi sona ermişti. "Perry'nin gelişi ve isteklerine kavuşması, Japonya için tarihi bir dönüm noktasına işaret eder. Bu olay, içe kapanma siyasetinin sona ermesi, Japonya'nın modern bir ülke olarak doğması ve dünya sahnesine adım atması anlamına geliyordu" (Hane, 2021, s. 95). Şu tarih sahnesi gösteriyordu ki Batı ile savaşanlar da hiç savaşmadan teslim olanlar da sömürgeleşiyordu. Japonya'nın varlığını sürdürebilmesi için çıkar yol endüstrileşmesiydi ve Meici Dönemi (1868-1912) çağdaşlaşma ideolojisi altında oluştu (Güvenç, 2002). Geçmişten kopuşu sağlamak için Edo'nun ismi Doğu Başkenti olarak değiştirilerek, imparatorluk merkezi Tokyo'ya taşındı.

Japonya sanayileşme ile güçlenmiş, hammadde ve pazar ihtiyacı doğunca da genişleme politikası gütmüştür. 1894 yılında Çin'e savaş açmış ve işgal etmiştir. Bu durumdan rahatsız olan Rusya Port Arthur ve Vladivostok'ta limanlar kurdu. Japonlar 1904'te buraya saldırdılar. Bu sırada Ru ihtilalinin başlamış olmasıyla Ruslar bazı limanlardan çekildi. 1910'da Kore Japon egemenliğine geçti. 1914'te Pasifik'teki Alman üsleri ve bazı adalar Japonya'ya verildi. Avrupa bu esnada I. Dünya Savaşı içerisindeydi. Bu fırsattan istifade eden Japonlar sanayi ürünlerini her tarafa sattılar. 1915'te diplomatik yoldan Çin üzerinde hak sahibi oldu, merkezden uzaklarda savaşan komutanlar uluslararası anlaşmaları hiçe sayarak kendi başlarına savaş açıyorlardı. Militaristlerin giderek güçlenmesi orduyu ele geçirmelerine neden oldu. Ordu ve donanmayı güçlendirerek de savaşa hazırlık yaptılar. 1937 yılında Çin işgal edildi, 1940 yılında Çinhindi alındı. Bu süreçte tüm dünya 2. Dünya savaşı içerisindeydi. Yayılma politikasıyla sınırlarını genişleten Japonya kendini güçlü devletlerarasında göstererek 1941 yılında Pearl Harbor'daki ABD filosuna saldırdı (Günay,1986). Japonya'nın 1945 yılında teslim olmasına kadar geçen sürede ABD'nin atom bombası kullanması Nagazaki ve Hiroşima kentlerinin yok olması Japonya'nın

ağır yaralar almasına sebep olmuştur. Buna rağmen Japonya 20 yıl gibi bir süre sonra ekonomik yönden dünyayı sarsacak konuma tekrar gelmiştir.

Meiji dönemi ve sonrasında resim sanatındaki gelişmelere bakacak olursak, Japon öğrenciler Batı’da okudu ve yabancılar da Japonya’da üniversite ve kolejler kurdu. Batı yağlıboyasına “Yoga” denildi ve Avrupa’da öğrenim gören öğrenciler uzun süre Batılı anlamda resim yaptılar. Bunun en güzel örneklerinden Kuroda Seiki’nin göl kenarında dinlenen kadın resmidir. Japon kimliğini batının teknik, malzeme ve temasıyla bütünleştirmiştir(Baker, 1984).



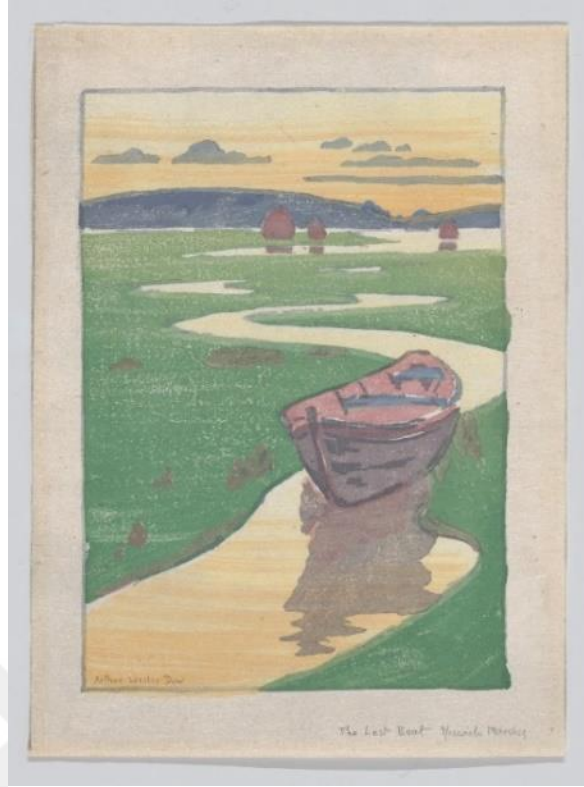
Resim 6.17 Kuroda Seiki (1866-1924), Göl Kenarı, 1897, T.Ü.Y.B, 69cm x 84,7cm, Tokyo Ulusal Müzesi

Meiji döneminin ilk yirmi yılı Batı gerçekçiliğinin etkisiyle geçmiş ve geleneksel Japon sanatı gerileme göstermiştir. ABD’li sanat eleştirmeni Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) 1878 yılında Tokyo Üniversitesi’nde felsefe dersi vermek için Japonya’ya gelmiş, Japon ressam Okakura Kakuzo ile birlikte Batı’ya duyulan büyük özentiyeye karşı Japonların kendi kültürlerine beğenilerinin artması için çabalamıştır (Hane, 2021). 1888’de Tokyo Güzel Sanatlar Okulu ve Tokyo İmparatorluk Müzesi’nin kurulmasına da öncülük etmişlerdir. Fenollosa Japonya’da kaldığı süre zarfında eserler topladı ve büyük bir Japon sanatı koleksiyonu oluşturdu. Bu koleksiyonu Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde (MFA) kalıcı olarak yer alması ve

isminin koleksiyona bağlanması koşuluyla Boston'dan Dr. G.C. Weld' e satmıştı. Boston MFA, Amerika'daki Doğu sanatının da ünlü bir parçasıdır. Fenollosa Amerika'nın Sanat eğitiminde sorunlar yaşadığını düşünüyordu ve bu konuya ilgi duymaya başladı. "Epochs of Chinese and Japanese Art" kitabını yazdı, Boston'da 1892 yılında "Çin ve Japon Tarihi, Edebiyat ve Sanat" başlığıyla ilk halka açık dersler verdi. Bundan sonra da ülkenin tüm büyük şehirlerinde dersler vermeye devam etti.

Amerikalı ressam Arthur Wesley Dow (1857-1922) Japon sanat ilkelerine dayanan öğretileri ile bilinir. Dow'un Doğu sanatları konusuna dikkatini çeken 1891'de Boston'da Japon baskıları incelerken tanıştığı Ernest F. Fenollosa'dır (Rathbone, 1984). Hokusai'nin ukiyo-e yapıtları ve Fenollosa'dan öğrendiklerini alarak Doğu ve Batı estetiğini birleştiren eserler ortaya koymuştur. 1891' de yönünü sanat öğretimine çevirmiş, otuz yılı aşkın süre de sanat öğretmenliği yapmış, ressam Max Weber'e ders vermiştir. 1899 yılında ses getiren kitabı *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers* (Kompozisyon: Öğrenciler ve Öğretmenlerin Kullanımına Yönelik Sanat Yapısında Alıştırmalar) yayımlandı. Kitabın içerisinde çizgi, notan (Japoncada açık ve koyu değerler arasındaki uyum) ve renk ilkelerine değindi. Onun sanatsal yaratıları taklit ve kopyalama yönünde değildi; basit çizgiler, notanlar ve renkleri. O, sanatçıların eserlerinde işlediği konunun duygu ve fikir taşınması, dengeli ve uyumlu bir tasarım oluşturmak için bunların çizgi, notan ve renk düzenlemesi ile biçimlendirilmesi gerektiğine inanıyordu. Öğretileri 20. yy Amerikan sanatı üzerinde etkiler yarattı (URL-9).

Amerikalı ressam Georgia O'Keeffe (1887-1986) Dow'un soyutlama tarzı ve kompozisyona yaklaşımından etkilenmiştir. 1912 yılında Virginia Üniversitesi'nde çizim kursuna katıldığında hocası Alon Bement onu Arthur Dow'un fikirleriyle tanıştırdı. Dow'un fikirleri O'Keeffe'nin akademik resim yapma biçimini bırakması konusunda etki etti (Ruth,2003). Bu durum sanatçının gelişiminde dönem noktası oldu ve onun ilerleyen dönemde Amerikan modernizmini şekillendirmesine imkân kıldı. 1950'li yıllarda sanatçı uluslararası seyahat etmeye başladı, Japonya'nın Fuji Dağı' da dâhil olmak üzere ziyaret ettiği yerlerin çizimlerini yaptı.



Resim 6.18 Arthur Wesley Dow (1857-1922), Sahipsiz veya Kayıp Tekne, 1916,
Renkli Gravür, 14,1 x 9,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi



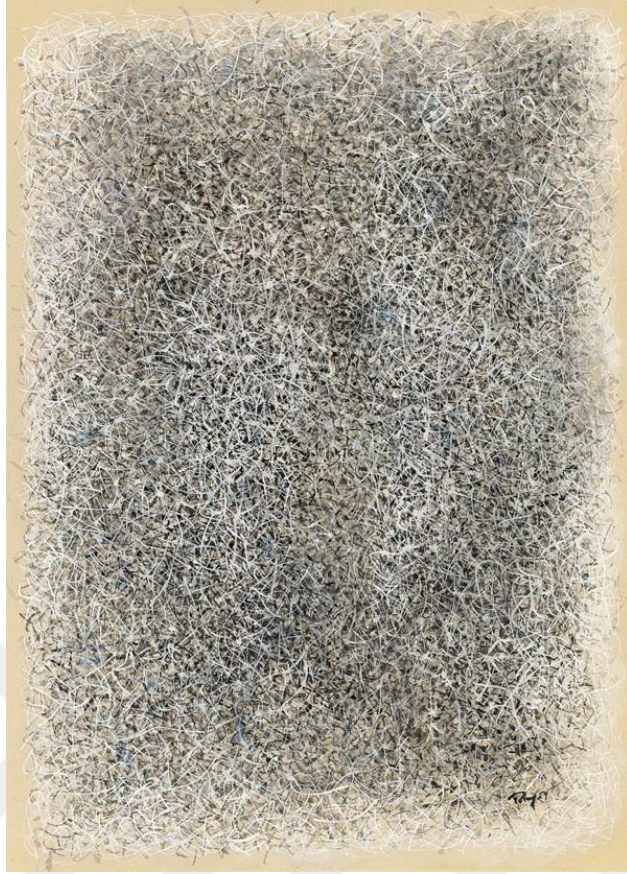
Resim 6.19 Georgia O'Keeffe (1887-1986), Jimson Weed/ White Flower No.1, 1932,
T.Ü.Y.B, Crystal Bridges Amerikan Sanat Müzesi, Arkansas ABD

Amerikan ressam Mark Tobey (1890-1976), 1922’ de Çin kaligrafisini keşfetmeye, 1925 yılından itibaren ise ömür boyu sürecek seyahatlerine başladı. Türkiye dâhil pek çok ülkeyi gezen sanatçının Çin ve Japonya seyahatleri Doğu kaligrafisi ile tanışmasına ve yapıtlarında fırça etkilerini kullanmasına tesir etmiştir. 1934’te Kyoto’dan 30 mil uzakta bir Zen manastırında bir ay geçirdi ve ertesi yıl “Beyaz Yazı” resimlerine, 1957 yılında ise sumi-e sanatına başladı (URL-10). Japon estetiğinin sadeliği ve dengesi onu etkileyen kısım oldu. Manastırda doğadaki olayları gözlemlemek ve Japonların bunları ifade şeklindeki dolaysızlığı ve sadeliği hayran olduğu yerdi (Rathbone, 1984).

“Fırça sürüşteki ustalık en çok Çin’de konuşulur ve takdir edilirdi. Hatırlarsanız, Çinli ustaların amacı, fırça ve mürekkebin kullanımında mükemmel bir beceri kazanmak ve esinlendiklerinde, tıpkı mısralarını yazan bir ozan gibi, hayallerini hızla kâğıda geçirebilmektir. Çinliler için yazmanın ve resim yapmanın birçok ortak yönü vardı... Bu sanatta Çinlilerin asıl takdir ettiği şey, yazı karakterinin güzel biçimlerinden çok, her fırça vuruşundan yansıyan ustalık ve esin duygusudur. İşte resmin keşfedilmeyi bekleyen bir yönü de buydu: Herhangi başka bir amaç gözetmeden tamamen boyayı kullanış biçimine odaklanmak. Fransa’da fırçanın bıraktığı izi ya da lekeyi öne çıkaran bu anlayış, Taşizm(lekecilik) adını aldı. Bu konuda en çok ilgiyi, boyaları kullanmadaki yeni tekniğiyle Amerikalı sanatçı Jackson Pollock (1912-1956) uyandırdı. ...Pollock, Çinli ressamların da böyle kural dışı yöntemler kullandığını ve Amerika yerlilerinin büyü amacıyla kuma resimler çizdiğini hatırlamış olmalı.” (Gombrich, 2019, s.602).



Resim 6.20 Mark Tobey (1890 - 1976), Sumi I, 1957, Kâğıt Üzerine Sumi Mürekkep, 29,6 x 39,7 cm, Hachmeister Collection



Resim 6.21 Mark Tobey, Beyaz Yazı, 1959, 39 x 28cm, Kâğıt Üzerine Yumurtalı Pigment, Basel



Resim 6.22 Jackson Pollock (1912-1956), Number 1 (Lavender Mist), 1950, Tuval Üzerine Emaye ve Metalik Boyama, 160 x 259.1cm, Londra Ulusal Sanat Galerisi

Sanatta sergilenen lekeci tavır ilk olarak Amerika’da Mark Tobey’in çalışmalarında görülmüştür. Fakat Jackson Pollock ondan daha güçlü eserler bırakmış, aksiyon resmi (action painting) olarak adlandırılan üslubunda öncüsü olarak yer almıştır.

“... 1948 soyut dışavurumcu akımın çıkış yaptığı tarih olarak kabul edilir. O tarihte Motherwell 33, Reinhardt 35, Pollock 36, Kline 38, Smith 42, Newman 43, De Kooning ve Still 44, Rothko 45 yaşındaydı. Bazıları New York’ta, bazılarıysa bu kentin yakınında oturan bu sanatçılar fırsat buldukça şair ve yazarların takıldığı yerlerde buluşuyor, görüş alışverişinde bulunuyordardı. Hepsi de Gorky, Hofmann ve Tobey ile tanışıyordu” (Yılmaz, 2013, s.227).

Amerikalı ressam Franz Kline’nin (1910-1962) Doğu sanatıyla ilgilendiği ve 1930’lu yılların sonlarında Londra’da öğrenciyken Japon baskıları topladığı bilinen bir gerçektir. Bu sebeple Kline’nin “Beyaz Biçimler” olarak adlandırdığı resimleri genellikle Japon kaligrafisi ile bağlantılıdır (Hess, 2016). Bu etkileniş onun renk kullanımını 1959 yılına kadar siyah, beyaz ve gri ile sınırlamıştır. Sanatçı beyaz zemin üzerine siyah boyayla çalıştığı gibi siyah boyanmış zemin üzerine beyaz boya ile de çalışmayı yeğler. Amerikan soyut dışavurumcu anlatım ile ilişkisi kendisini sade ve kendiliğinden görünümlü fırça vuruşları ile gösterir.



Resim 6.23 Franz Kline (1910-1962), 2 Numaralı Resim, 1954, T.Ü.Y.B, 204,3 x 271,8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Fransız ressam Yves Kline (1928-1962) minimalist bir tavır içeren monokrom resimleri ile bilinir. 34 yıllık ömrüne rağmen, Kline ilgi alanı geniş tutmuştur. Doğu dillerini ve judoyu merak ettiği için, 1952’de Japonya’ya giderek judoda dördüncü dan seviyesine kadar yükselmiştir. Orada ilk sergisini açmış ve bir yıl sonra da Japon Judo Federasyonu’nun teknik yöneticisi olmak için Madrid’e dönmüştür. Daha önceki yıllarda caz piyanistliği de yapmıştır. Onun bu çok yönlü kişiliği gösterilerinde müzik, eylem ve boşluğun birlikteliğine zemin hazırlamıştır (Yılmaz, 2013). “1952-53 yıllarında yaptığı bir Japonya seyahatinde dikkatini çeken Zen Budizm’i de benzer şekilde ‘hiçliği’ kucaklıyordu. Cage ve Rauschenberg, hatırlanacaktır ki o sırada Amerika’da Zen prensiplerinden yararlanıyorlardı.”(Hopkins, 2018, s.90).

Kline’nin fotoğraf manipülasyonu, *Kendini Boşluğa Bırakan Hiçlik Ressamı* başlığıyla gazeteye çıkmış (27 Kasım 1960) ve sanatçının sahip olduğu potansiyeli bu başlık ile vurgulanmıştır. Sanatçı hile yaparak bir performans sergilemiş, kendisini bir balkondan judo arkadaşlarının tuttuğu brandaya atmış ve göğe uzanan bir boşluğa yükseltircesine sahneyi ustalıkla dönüştürmüştür. Bunu fotoğrafçı Harry Shunk iş birliğiyle üç fotoğraf montajı ile başarmıştır.

Sanatçı 1955 yılında monokrom resimler oluşturmuş, pek çok renkle deneme yapmış fakat ultramarin mavi onda boşluğun sınırsızlığının çağrışımını uyandırmıştır. Bu renk Kline’in simgesi haline gelmiş ve sanatçı bu durumu Uluslararası Klein Mavisoli olarak tescillemiştir. “Kline bireysellikten feragat etmek ve yorumcu/tüketiciyi duyarlı hale getirmek, sanatçının eser sahipliğine dayanan mistikliğini elinde tutmak istediğini belli ediyordu” (Hopkins, 2018, s.93). Sanatçı mavi rengi, kendisini devre dışı bırakarak performans ile buluşturmuştur. Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri (Anthropometries of the Blue Age) judo çalışmaları esnasında dövüşçülerin minderde bıraktığı izlerden esinlenerek uyguladığı çalışmalardır. Çıplak bir kadın modelin vücudunu maviye boyayarak beden baskıları elde etmiş ve bu fikri geliştirerek tam bir gösteriye dönüştürmüştür. Klein boya fırçalarını reddetmiş, resimlerinde çıplak kadın modellerini kullanarak onlara “canlı fırçalar” demiştir.



Resim 6.24 Yves Kline (1928-1962), Boşluğa Atlayış, 1960, Sanatsal Eylem



Resim 6.25 Yves Kline (1928-1962), İsimsiz Antropometri, 1960, Tuval Üzerine Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Kuru pigment ve Sentetik Reçine, 145 x 298 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi'ndeki Retrospektifin Bir Parçası, Washington

7. MİNİMALİZM KAVRAMINA GENEL BAKIŞ

Minimalizm kavramını en iyi tanımlayan söz Alman mimar Ludwig Mies van der Rohe'nin "Less is More" (Az daha çoktur) sözüdür. Basit ama aynı zamanda karmaşık bir anlayıştır. Özellikle her geçen gün yaşamımızı çevreleyen karmaşaya karşı cezbedici bir tavır sergiler. Minimalizm mimari, sanat, müzik, yaşam şekli, endüstriyel ürünler vb. gibi farklı alanlarda hayat bulurken farklı kültürlerle de nüfus etmiştir.

Minimalizm kavramına sanat anlayışı çerçevesinde farklı açılardan bakmak gerekmektedir. Zira sanatta minimalizm en çok Batı sanat anlayışında yaygınlaşan kavramı önümüze serer.

Uzak Doğu'nun düşünce sistemi sanatlarına kaynaklık eder. Zen sanatları tam olarak minimalizm adıyla adlandırılmasa da Japonların yaşamları da dâhil sanatlarında minimal tavır sergilendiği görülür. Zen sanatlarında Batı sanatındaki gibi biçimsel öğeleri ve ilkeleri net bir şekilde sıralamak mümkün değildir. Çünkü Zen sanatları biçimselliğe hiçbir zaman önem vermemiştir. Manayı bulmayı, nesnenin özünü yakalamayı tercih etmiş, aydınlanma yolunda sanatlarını ifade biçimi olarak kullanmıştır. Japon kültürünü ülkemize tanıtan Güvenç (2002, s. 178), Zen sanatlarının ilkelerini; yalınlık, insancılık, içtenlik, doğallık ve yaşlılık- kusurluluk olarak ele alırken, Zen Budist Bilgini Shin'ichi Hisamatsu (1995, s. 29) Zen and the Fine Arts kitabında yedi ilkeye odaklanır; basitlik, asimetri, yücelik, doğallık, bağlılıktan kurtulma, huzur, derin zerafet. Suzuki ise (1959, s.27-28) dengesizlik, asimetri, tek köşe, yoksulluk, sabi veya wabi, sadeleştirme, yalnızlık ve aynı kökten gelen fikirlerin Japon sanat ve kültürünün en belirgin karakteristik özelliklerini oluşturduğunu söyler.

7.1 Japon Sanatında Minimalist Etkiler

7.1.1 Sadelik

Japon minimalizmi Zen Budizm estetiğinden ilham alarak sanattan mimariye kadar günlük hayatın pek çok farklı alanlarında görülür. Japon bahçe tasarımcısı Koichi Kawana "Simplicity means the achievement of maximum effect with minimum

means” (sadelik minimum araçlarla maksimum etkinin elde edilmesi anlamına gelmektedir) der. Leonardo Da Vinci ise “Simplicity is the ultimate sophistication” sözüyle basitliğin karmaşıklığın son noktası olduğunu ifade eder. Sumi-e’de basitlik karmaşanın terk edilmesi, fazlalıklardan arınarak minimale indirgenmesidir.

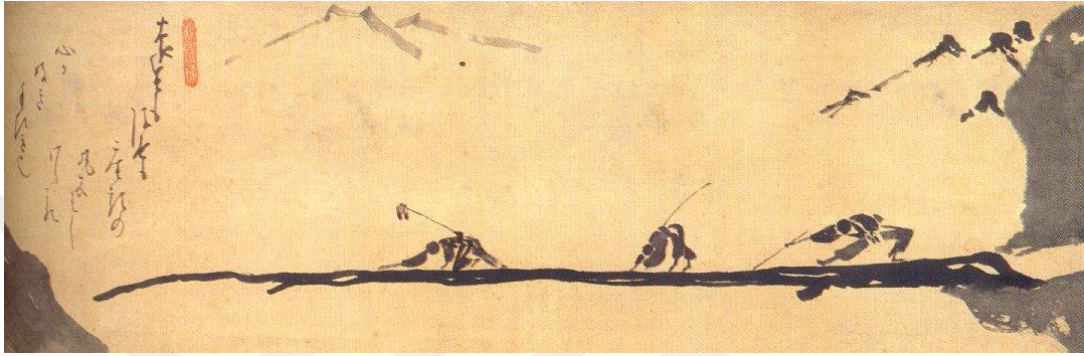
Japon sanatlarında basitlik hızlı ve kolay anlamı taşımaz. Fırça sanatlarında bir çalışma fırlatılmış gibi basit görünse de bu yüzlerce denemenin ve başarısızlığın sonucudur. Sumi-e’nin ise çoğunlukla bir oturuşta bitmesi üstün bir beceri ve yıllar süren eğitimin neticesidir.

Sumi-e formun saflığıdır. Resimde ifade edilen etkin bir basitliktir. Kişisel bir ifade şekli olan sumi-e, sanatçı resim yapmak için harekete geçtiğinde onun anlık ruh hali tarafından yönlendirilerek anlatılır. Bu anlatım sanatçının özneyi görsel olarak nasıl gördüğü ya da duygusal olarak nasıl etkilendiği ile değil, geçmiş ve şimdi ile ilişkili olarak öznenin onda ne anlama geldiği ile ilgilidir. Görünüşte sıradan olan bir nesne-bambu ağacı, çiçek, kuş vs.- sanatçı için büyük anlam taşır. Formun sadeliği bu yüzden ruhunu yansıtır.

Basitlik renklerin göze çarpmadığı, çeşitlilikten kaçınıldığı anlamındadır. Sumi-e’deki en basit şey ise siyah mürekkeptir. Resimdeki çokluk tek bir renkten ortaya çıkar. Işık gölge mürekkebin engin tonları ile zuhur bulur. Resmin gösterişi basitliğindedir (Hisamatsu, 1995, s.31). Ressam gerçeğin görülmesini engellemek için de renge çok fazla enerji harcamaz.

“Tek elin sesi” koanının icadı Hakuin’in Köprüyü Geçen Kör Adamlar resminin basitçe tasvir edilmesi çok şey anlatır. Bir hikâyeye göre Hakuin tapınağının yakınlarında tehlikeli bir kütük köprünün geçtiği derin bir geçit olduğunu fark etmiştir. Bu köprüyü geçmeye çalışmak aydınlanmaya geçmeyi görsel olarak temsil etmektedir. Resmin sağ ve solunda yer alan kıyılar basitçe tasvir edilmiş, yukarıda ise dağ anımsatan çizgiler kullanılmıştır. İki basit fırça darbesi seyirciye dağ izlenimi vermekle kalmamış resimdeki boşluğu da anlamlı kılmıştır. Köprü basit denilebilecek bir kütükten yapılmış, figürler ise fırçanın kısa çizgileri ile çok küçük resmedilmiştir.

Yalnızca birkaç çizgi ve mürekkep tonları ile üç duruş betimlenmiştir. Resmin sağında yer alan kör adam ayakları ile köprüyü hissetmek için sandaletlerini çıkartırken görünür, ortadaki adam asası kemerinde ileri doğru sürünüyor, soldaki adam ise asasına sandaletlerini asmış öne doğru emekler. Adamların yolun karşısına geçmeye çalıştıkları görülür fakat dikkat çekici bir ayrıntı olan köprü kıyıya tam ulaşmıyordu. (Addiss, 1996).



Resim 7.1 Hakuin Ekaku (1686- 1769), Köprüyü Geçen Kör Adamlar, K.Ü.M.B, 19,2 x 67 cm, Chikusei Koleksiyonu

7.1.2 Boşluk (Ma)

“Ma”, “aralık” ya da “boşluk” anlamına gelen, Japon sanatlarının çoğunda bulunan teknik bir ilkedir. “Ma” hayatta bir nefes alma, zamanda bir duraklamadır. Anlamı Japonca kanji sembolü ile ifade edilebilir. Kapı “門” ve güneşin “日” birleşiminden Ma “間” sembolü oluşur. Boşluktan içeri güneşin sızdığı kapıyı tasvir eder (URL-11).

Dövüş sanatlarında kişilerin arasındaki uygun boşluğu ifade ederken Japon kaligrafisinde karakterleri oluşturan fırça izlerinin birbirine olan mesafesinin uygunluğudur. Karakterler arasındaki boşluğun az olması sıkışıklık hissi yaratırken boşluğun fazla olması da birbirinden kopuk olmasına sebep olacaktır. Karakterler arasındaki boşluk ne çok uzak ne de çok yakın olmalıdır. Burada boşluğa destek olan denge unsuru önemlidir ve birbiriyle ilintilidir. Denge simetrik ve asimettiktir. Japon sanatlarında kullanılan ve ayırt edici bir özellik olan asimettik dengedir. Simetri durgun, durağan ve ölü bir izlenim verir. Aynı zamanda simetri eşittir ve resmidir. Fakat Zen’ de doğa önemli bir unsurdur ve o yaşayan, sürekli ve değişkendir. Bu

devinim Zen sanatında asimetrik denge ile yakalanır. Asimetri düzensiz olmak anlamında kullanılır. Düzensiz olmak da çarpık, dengesiz olmaktır. Budist resimlerinde simetri kullanılarak figürler zarif gösterilir ve mükemmellik, kutsallık yakalanmaya çalışılır. Bu kutsallık dünyanın kusurluluğundan kendini ayırır. Asimetri ise düzensizliği ile kolayca hissedilir ve insana gayri resmî bir atmosfer sunar. Zen resimleri asimetriği ile mükemmelliği, kusursuzluğu ve resmiliği olumsuzlaştırır. Zen kutsal bir din değildir ama Tanrı ya da Buda gibi kavramlar kutsal şeylerdir. İşte Zen sanatının mükemmelliğe bağlı olmamasının temeli de budur (Hisamatsu, 1995).

Sumi-e'de ise fırça ile ortaya çıkan çizgiler genellikle eksiktir. Hızlı ve anlık resmedilmiş gibi görünür fakat eksiklik zihin gözünün tamamlaması için bırakılan boşluklardır. Bu sayede izleyiciyi de resme dâhil eder. Batı sanatında izleyici resmin dışında tutulur ve boş alanlar negatif olarak değerlendirilen ve doldurulmasına teşvik edilen ölü alanlar olarak görülür. Fakat Japon resim sanatında boş alan olumsuz olarak görülmez. Burada “ma” boşluktur ama boş değildir (Davey, 2003). Şeylerin var olmasına, ön plana çıkmasına izin veren alandır. Zen resimlerinde büyük bir boş arka plan mevcuttur. Resmin boş zemini, varlığın boşluğu ve Satori bilginin en yüksek aşaması olarak tanımlanır (Brinker, 1987).

Tohaku'nun “Çam Ağaçları” paneli “Ma” kavramını gösteren en güzel örneklerdendir. Sanatçının en önemli çalışması olan ve Ulusal hazinede korunan bu eser yoğun sis içerisinde yer alan çam ağaçlarını konu alır. İzleyeni esere dâhil eden de zihinlerinde manzarayı oluşturan da bu boşluktur. Burada boşluk resmin teması olan ağaçlar kadar önemlidir. Taocu düşünür Lao Tze (XI. Bölüm) boşluğun önemini şöyle açıklar:

“... Bir balçık toprağıyla vazo yapılır; vazo içindeki boşluk kullanıma olanak verir. Evin bir bölümü için kapı ve pencereler yapılır; oda içindeki bu boşluk, kullanımı kolaylaştırır. Sahip olmak, elverişlilik olanağı yaratır, ama sahiplilik kullanımı zorunlu kılar.” (Cheng, 2006, s.62).

Resim de boşluk bırakma eylemi sadece kompozisyon için değil, yanı sıra hayal gücü için daha geniş bir alan sağlama isteğinden de kaynaklanır. Resimde ayrıntının, doluluğun baskın hissini boşluk azaltır ve izleyenin ana nesneye odaklanmasını sağlar. İzleyen gereksiz ayrıntılarla boğuşmak yerine asıl konuya odaklanır.



Resim 7.2 Hasegawa Tohaku (1539-1610), Çam ağaçları, 16.yy, K.Ü.M.B, Altılı Katlanır Panel, 156,8 x 356 cm, Tokyo Ulusal Müzesi

Shubun ve Sesshu gibi ünlü Japon sanatçılara ilham kaynağı olan Song dönemi Çinli sanatçı Ma Yuan boşluğu en etkili kullanan ressamdır. Pek çok resminin özelliği ise tek köşeli kompozisyonudur. Resmin ana konusu kompozisyonun bir köşesinde gösterilir ve geri kalan büyük bir kısım boş bırakılır. Kış Gölünde Balıkçı eserinde büyük alan kaplayan boşluk aslında doludur, bu alan nehirdir ve üzerinde yüzen bir tekne vardır. Bu uçsuz bucaksız genişlik nehirde sakinlik hissi yaratır, Zen'deki wabi'nin ıssız ve yalnızlığını çağırıştırır (Suzuki, 1959).



Resim 7.3 Ma Yuan, Kış Gölünde Balıkçı, 1195, Güney Song Hanedanı, 141 x 36 cm, Tokyo Ulusal Müzesi

Zen’de boşluk nihai bir durum değildir, her zaman akış halinde olan bir süreçtir, sürekliliktir. Boşluğun varlığını temsil eden Enso Çemberi, varoluşun döngüsü, basitlik, sonsuzluk, evren gibi daha pek şeyi temsil eder. Bir hamlede fırça ile çekilen çember kusurluluğu da gözler önüne serer. Zaten Zen sanatlarında bir olguyu birden fazla yerde görmek mümkündür.

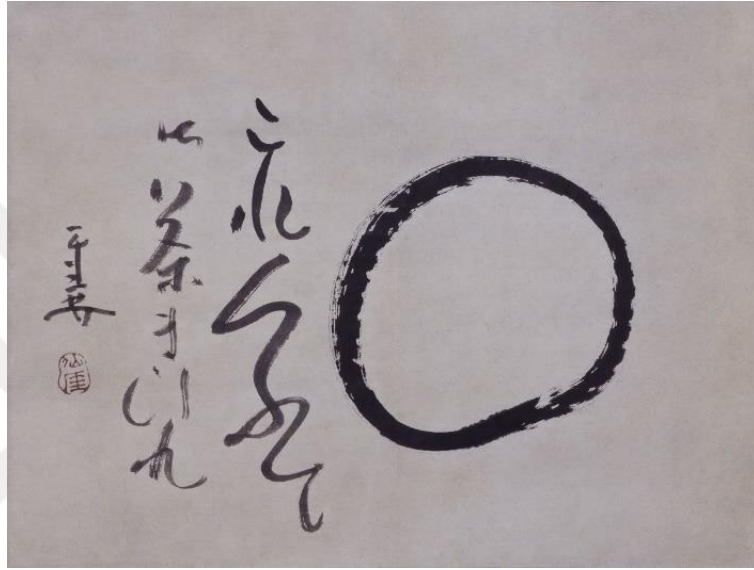
7.1.3 Kusurluluk ve Yaşlılık

Japon felsefesinde ve sanatlarında yer alan kusurluluk içindeki mükemmelliği görmek Wabi-Sabi kavramı ile bahsedilir. Wabi dünyevi hayattan manayı, sadelikten de güzelliği bulmaktır. Aynı zamanda yoksulluk anlamı taşır; yüzeyselliğin ve yapaylığın yoksulluğudur. Sabi ise zamanın geçmesi, her şeyin büyüüp çürümesi, kısaca yaşlılıktır (Kempton, 2018). Wabi sabi ruhunu taşıyan Japon sanatı, ilhamı için doğada ve doğal olanda güzelliği arar. Doğanın süslenmemiş, sade gerçeğini keşfetmek için her türlü karmaşa ve yapmacılıktan kaçınır. Doğa asimetri ve rastgele kusurlarıyla betimleneceğinden, wabi sabi doğal kusurun saflığını arar. Bu yaklaşımın Japonların sanatsal yaratılarını beslemesi, derin bir felsefi tutarlılıkla yankılanan ifadeler yaratmıştır. Batıda sanatsal ifadeler ve moda akımlarının sıklıkla değişmesine rağmen Japon sanatları bu durumdan daha az etkilenmiştir (Juniper, 2003).

Zen felsefesi özgürleşme yolunda kendi varoluşumuzun doğasını keşfetmemize yardımcı olur. Ona ulaşmak için de koan, meditasyon, sumi-e, kaligrafi gibi teknikler aracılık eder. Her daim akış içinde olmamızı sağlamak için zihnimizi mevcut ana yönlendirecek tekniklerden biri de “enso çemberi” çizmektir. Basit ama bir o kadar zor olan teknik tek bir hareketle çizilir ve minimalist bir semboldür. Enso çemberinde mükemmellik aranmaz. Kusurluluk onu farklı ve eşsiz yapar. Enso çemberinin özelliği sürecin tekrarlanmasıdır. Defalarca çizilen enso, bir batılı için saatlerce oturuluyor gibi görünen meditasyon gibidir. Tekrar tekrar çizilen enso beden ve zihnin bir olmasını sağlar (Garcia ve Miralles, 2020, s.193-194).

Wabi- sabi kavramı hiçbir şeyin mükemmel ve kalıcı olmadığını göstermeye çalışır. Kusurlu şeylerin güzelliği ile ifade edilen wabi özünde sadeliği taşır, sürekli değişen zamanın geçmesiyle güzelliği bulan sabi ile bütünleşir. Sabi pas, rustik gibi kelimelerle

açıklanmaya çalışılır. Üzerinden zaman geçmesine rağmen güzelliğinden bir şey kaybetmez; eskinin plakları, memleket havası gibi. Sabi estetiğinde sanat eskimişliğini gizleme kaygısı taşımaz, taş heykel yosun tutabilir, kâğıt ve mürekkep deformasyona uğrayabilir, kâğıt zamanla sararır ama bu zamanın etkisinin bıraktığı bir güzelliştir. Zaman her şeyin üzerinde izlerini bırakarak dönüşmesini sağlar, ortaya da sakin bir güzellik çıkar.



Resim 7.4 Sengai Gibon, Çember, 19. yy, 49 x 37cm, K.Ü.M.B, Fukuoka Sanat Müzesi, Japonya

7.1.4 Anlık Fırça Darbeleri

Japonya'da yazı yazmayı öğrenmek fırça sanatlarının ilk adımıdır. Yazı yazmayı da sumi-e sanatını da fırça ile uygulamak küçük yaşta fırçaya hâkimiyet kazanmalarının yanı sıra fırça ile bir olma durumunu ortaya koyar. Sanatçı uygulamanın her aşamasında derin bir vecit halinde bulunur ve fırça sanki kendiliğinden mürekkebi kâğıt üzerinde hareket ettirir. Seyirciye adeta fırlatılmış gibi kendiliğinden oluşmuş izlenimi veren fırça izleri, sanatçının fırçası ile olan bütünlüğünden gelir. Sanatçı ve fırçanın arasına zihnin girmemesi, onu bölmemesi gerekir. Aksi takdirde fırçanın duraksamasına sebep olur. Fakat Zen sanatlarında düşünmek beklemek yoktur, doğallık hesap yapmamayı gerektirir. Hata, duraksama kabul etmeyen sumi-e sanatı güçlü ve hızlı fırça darbeleri ile yapılır. Fırça darbesi sanatçısının enerjisini aktarırken darbelerin anlık oluşu o anki ruh halini ortaya çıkarır.

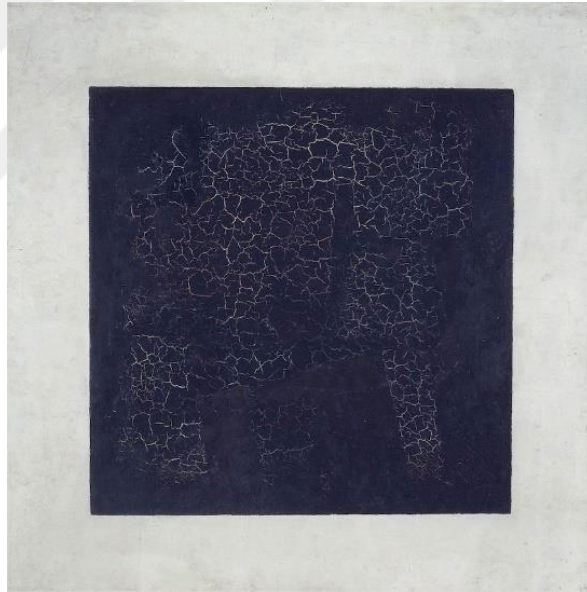
Japon sanatçılar eserlerini birkaç fırça izi, leke ve çizgi ile ustaca ortaya koyabilirler. Gereksiz olan her türlü ayrıntı ve fırça izi atılır, her zaman basit ve en az biçimde icra edilir. Fikre ulaşıldığı an durulur. Kompozisyonu ve uyumu tamamlamak için fazladan bir çizgi dahi atılmaz. Teknik olarak çok az şey vardır. Ama Japon sanatlarının ortak özelliğidir ki az olanla çok şey anlatılır (Jarves, 2022).



Resim 7.5 Kano Tan'yu (1602-1674), Çiçek Açan Erik Dalı ve Ay, 40 x 84 cm, Harvard Sanat Müzesi

8. MİNİMALİZM SANAT AKIMI

20.yüzyıla geçişten itibaren birçok sanatçı doğayı yansıtmak yerine nesnel olmayan resimler yapmaya başladılar. Resmi dünyaya açılan bir pencere olarak görmek yerine, camın kendi dokusunu araştırmaya başladılar. Amaçları dünyayı temsil eden bir resim değil, resim için resimdi(Carrol, 2016, s.163). 1960 öncesi modern dönemde temsili sanata karşı pek çok gelişme yaşanmıştır. Sanatçı doğa karşısında izlenimlerini yansıtırken Cezanne ile ilk defa biçimleri soyutlama yaklaşımıyla sanatta bir kırılma yaşanmıştır. Sanatçı nesnelere ve izlenimlerini yansıtmak yerine nesnelere temel yapı biçimlerini keşfetmek istemiştir. Kendinden önceki düşünceden farklı hareket ederek doğayı geometrik biçimlere ve renk alanlarına indirgemıştır. Bu anlayış sanatın evrilmesinde çıkış noktası olmuştur.



Resim 8.1 Kazimir Malevich, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare, 1915, 79,5 x 79,5 cm, T.Ü.Y.B, Tretyakov Galerisi, Moskova

Rus sanatçı Maleviç'in '*Siyah Kare*' eseri biçimsel öğeleri en aza düşürerek temsil olgusunu öze indirgemıştır. Siyah kare hem hiçliğin hem de geçmiş sanattan kesin bir kopuşun göstergesi olmuştur. Onun sanatı betimlemeci ya da yansıtmacı değil, nesnesizdi (Yılmaz, 2013). Ayrıca modern dönemde Duchamp'ın endüstriyel hazır nesnelere sanata dönüştürmesi, nesnenin kendisini göstermesi temsil açısından devrim sayılabilecek minimalist bir yaklaşım olarak görülmelidir.

“1957 yılında Duchamp ‘sanat yapıtının sadece ve sadece sanatçı tarafından gerçekleştirilmediği’, izleyicinin bakış açısının da sanatın özündeki değışmez maddenin hayati önem taşıyan ‘tözel değışimini’ etkilediği fikrini ileri sürdüğü ‘Yaratıcı Eylem’ (The Creative Act) başlıklı önemli bir konferans vermiştir” (Hopkins, 2018, s.50).

Duchamp’ın olay yaratan “Çeşme” isimli çalışması ters koyarak sergilediği ve “R.Mutt” takma adıyla imzaladığı pisuvardır. Hazır nesne kavramını ilk kez bu çalışması ile ortaya koymuştur. Çünkü O sanatın ne olduğu hakkında geleneksel düşüncelere meydan okuyarak, yapıtın sanatçının kendi eliyle yapılıp yapılmadığına değil, bunu seçmiş olmasının önemli olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Yaratmanın değil, düşünce ve seçimin öneminin üzerinde durmuştur.



Resim 8.2 Marcel Duchamp (1887-1968), Çeşme,1917, Kopya 1964. Tate Modern Müzesi, Londra

Amerikalı besteci John Cage ise Zen Budizm etkisi taşıyan, 1952 yılında icra ettiği ‘4’33’’ isimli müzik performansı ile çok ses getirdi. Üç bölümden oluşan sessiz piyano dinletisi Zen Budizm’in boşluk fikrini vurgular. 4 dakika 33 saniye boyunca hiçbir enstrüman çalınmayan dinletide sessizlik egemen gibi görünse de izleyicinin çevreden duyduğu anlık seslerden oluşur. Cage kendini eleştirenlere performansı hakkında şu sözleri söyler:

“Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey rastlantısal seslerle doluydu ancak onlar dinlemeyi bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgârın kımıldılarını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur taneleri damda pıtırıtıya başladı. Üçüncüdeyse insanlar bu kez kendileri konuşmaya, dışarı çıkmaya ve bu sırada türlü, ilginç sesler çıkarmaya başladılar.”

Minimalizm, sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik Malevich'in, sanatın endüstriyel malzemelerden meydana getirilmesi fikri ile de Konstrüktivistlerin yolunda ilerlemiştir (Antmen, 2009). Ayrıca fikirlerini soyut dışavurumculuğun aşırılıklarına ve rastlantısallıklarına karşıt olarak geliştirmişlerdir.



Resim 8.3 Frank Stella (1936-1978), Akıl ve Sefaletin Evliliği II, 1959, Tuval Üzerine Emaye, 230,5 x 337,2 cm, Modern Sanat Müzesi

Frank Stella'nın 1958-60 tarihli Siyah tabloları resmin temsil olgusuna, sanatçının duygu yüklemesine ve izleyiciye mesaj ilemesine meydan okur. Bunu da ünlü sözü "Ne görüyorsan onu görüyorsun" ile özetler. Kendisini soyut dışavurumcu sanatçılardan ayıran da budur. Resimleri içerikten ziyade biçime vurgu yapar. Onun Siyah tabloları minimalizm sanat anlayışının başlangıcı olmuştur. Siyah resimlerinde tuvallerini siyah ev boyası ile birbirini tekrar eden paralel alanlar ve boyanmamış çizgiler oluşturur. Kendisine ün kazandıran bu seriden sonra çalışmaları geleneksel tuval şeklinin dışına taşar, farklı formlarda geometrik şekilli tuvaler kullanır. Zamanlar renkler artar, sert kenarlar yerini üç boyutlu soyut şekillere bırakan metal malzemelere bırakır.

"Stella'nın tavrı, Minimalizm akımının başlıca ilkelerinin şekillenmesinde büyük rol oynamış, sanatçının 1960-62 yıllarında resim çerçevesinin geleneksel şekline müdahalede bulunan, böylece resmin bir tür üç-boyutlu bağımsız nesne gibi algılanmasına yol açan "Şekli Tuvaler"i Minimalizmin ne resim ne de heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen 'spesifik nesne'sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur" (Antmen, 2009, s.183).

Richard Wollheim'in 1961 tarihinde "içeriği en aza indirgenmiş sanat" anlamında kullanılan Minimal sanat tanımı genellikle heykeller gibi üç boyutlu eserleri kapsar ve Amerika'da yaygınlaşan sanatı tanımlar (Erzen, 1997, s. 1260). Minimal sanat öznelik ve soyut dışavurumculuğun reddedilmesi ile nesneyi en basite indirgeyerek onun gerçek yapısını sergilemeyi amaçlar. Geleneksel heykel anlayışının sergilenme biçimine karşı minimalist heykeller nesnelerin arasına yerleştirilerek mekân ile ilişkilendirilir. Foster'a göre minimalizmin görüngübilim olgusu bağlamında çözümlenmeye çalıştığı nesne ve özne ilişkisindeki metafizik dilemmadır (Foster, 2017, s. 72). Bu sebeple minimalist yapıtlar mekân ve zamanı algının değişilebilirliği aracılığıyla sunar. Minimal sanatı sadece biçimsel öğelerin en aza indirgenmesi olarak düşünmemek gerekmektedir.

Minimal sanat; "Cool Art", "ABC Sanatı", "Serial Art", "Primary Structures", "Art in Process", "Systemic Painting" gibi söylemlerle anılmış olsa da genel anlamda "minimal" kelimesi kadar kapsayıcı bir sözcük bulunmamıştır (Germaner, 1997, s. 43). Minimalizm sanatı temsilcileri arasında Carl Andre, Richard Serra, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt ve Robert Morris önemli isimlerdir.

"Azacı sanat içinde anılan Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre ve Robert Morris gibi sanatçılar önceleri soyut dışavurumcu resimler yapıyorlardı... Ne var ki, 1950'li yıllar boyunca sanat dünyasını etkileyen bu heyecan yüklü akımı, artık daha fazla cıvık buldukları için reddederek yollarını ayırdılar; doğaçlamayı, anlık çalışma anlayışını ve duygusallığı ıskartaya çıkardılar. Soyut dışavurumcu biçimde, tavrın kendisi anlam demektir; tavrın sanatçının keyfi serbestliğiydi; düşünülmeden gerçekleşen devrim ve bunun tuvaldeki iziydi önemli olan. İşte, azacı sanatçılar kısa bir süre sonra keyfiyete dayanan resimden uzaklaştılar ve üç boyutlu nesnelere oluşturmaya başladılar" (Yılmaz, 2013, s.272-273)

Minimalizm Amerikan soyut dışavurumcu akıma tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tüketim odaklı yaşanan kapitalist dönemde farklı bir bakış açısı sunmuş, insanların etrafını saran görsel imgelere karşın sade ve az olan anlayışı benimsemiştir. Bir anlamda indirgemeci bir tavır içerisinde olmuştur. Kendilerinden önceki indirgemeci anlayışa hâkim olan sanatçılardan farklı olarak malzemelerini geleneksel yöntemlere (kalıp alma, yontma vb.) karşı bir tavır olarak kullanmışlardır. Dikdörtgen çerçeve içerisindeki iki boyutlu resim anlayışından ayrılıp boşluğu dolduran, mekân ve izleyen ile ilişkilenen üç boyutlu çalışmalar tasarlamışlardır. Foster, "Clement Greenberg'e göre minimalistler ilerici olanla acayip olanı karıştırmış ve sanatın özüyle ilgilenmek

yerine, konu dışı etkilerin peşine düşmüştür. Bu üç boyutlu çalışmalarının nedenidir” sözleriye 20. yy’ ın en etkili sanat eleştirmeninin minimalizme bakışını sunmuştur.

Judd’a göre çevremizi kuşatan her şey ve kullandığımız tüm araç ve gereçler zaten üç boyutludur, dolayısıyla iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyut yanılması oluşturma gayreti en basitinden ‘saçma’dır. Hazır malzemeleri kişisel ve duygusal ifadeden uzak tutarak nesneyi olduğu gibi hiçbir anlam yüklemeyen kullanmışlardır. Minimalist sanatçılardan Dan Flavin sıradan endüstriyel ürün olan floresan tüplerini sadece farklı boyutlarda ve renkli ışıklar ile mekâna özgü bir şekilde tasarlamıştır. Yapıtları için ise şöyle söyler: “Işığın gerçek bir malzeme olmadığını düşünenler olabilir. Ben olduğunu düşünüyorum. Söylediğim gibi sanatsal olarak ışıktan daha sade, açık ve dolaysızını bulamazsınız” (Hodge, 2011, s. 178).



Fotoğraf 8.1 Dan Flavin (1933-1996) , İsimsiz (Harold Joachim Onuruna) 3, 1977,
Pembe, Sarı, Mavi ve Yeşil Flüoresan Işık, 244 cm Bir Köşe Boyunca Kare,
Fotoğraf: Billy Jim, New York



Fotoğraf 8.2 Donald Judd, İsimsiz, 1967, Modern Sanat Müzesi, New York

Minimal sanatta yapıt endüstriyel malzemeler (floresan, çelik, alimünyum, cam vb.) ile oluşturulduğu için bu sanatın en önemli özelliği sanatçının tasarım oluşturma sürecidir. Bu süreçte sanatçı yapıtında kullandığı malzemeleri saf haliyle kullanırken renk, şekil, çizgi gibi tasarım öğelerini en aza indirger. Renkler salt ana renge indirgenmekte ve içerik yerine biçim ön plana çıkarılarak sade ve basit bir anlayış ile tasarım oluşturmak amaçlanmıştır. Biçimsellikle ilgilenen sanatçı, yapıtını izleyici ile ilişkilendirerek mekâna özel olarak tasarlar. Carl Andre kare, küp, dikdörtgen gibi geometrik formları heykelde kullanılan kaide yerine zemine yerleştirmiştir. Yatay düzlemde geometrik formların tekrarı ile oluşturduğu çalışmaları, üzerine basılabilir ya da etrafında dolaşılabilir izlenimi vererek eserini izleyen ve mekânla ilişkilendirir. Heykelin dışında mekânın da tanınmasından yana olan sanatçı ideal heykelin her zaman seyirciyle iç içe olmasından yana taraf olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 205).



Fotoğraf 8.3 Carl Andre, Equivalent V. ,1966–69, 120 adet Tuğla



Fotoğraf 8.4 Richard Serra, Bükülmüş Elips IV, 1998, 373,4 x 807,7 x 990,6 cm, Çelik

Richard Serra ise kapalı mekân içerisinde bütün boşluğa hâkim olan metal levhalardan yapılmış eserler tasarlar. Seyircilerin yapıtın iç alanını da deneyimleyebileceği biçimde yapmış olduğu kalın metal plakalar ve kıvrımlı hatlardaki strüktürel formlar dışarıdan bakanlar için güven veren, koruyucu bir kabuk gibi görünürken, heykelin içyapısı alımlayıcı üzerinde tekinsizlik yaratmaktadır (Wick, 2011, s. 117). Foster bunu şu şekilde açıklar: Minimalist eserler, idealist bir tavır sergilemek yerine, algının

maruz kaldığı tetikleyenlere bağı olarak değişkenlik sergileyebilmesi neticesinde sınırları belirlenmiş mekânsal ya da zamansal olgulara ait hacmin detaylardan arındırılmış tasarımını çok katmanlı bir ifadeye dönüştürebilir (Foster, 2017, s. 72). Mekâna özgü olarak tasarladıkları yapıtlar sadece nesnelere ilişki içerisinde bulunarak izleyeni burada ve şimdiye yönlendirir. İzleyen yapıtta bir öznellik, içerik araması istenmez. Mekânla ilişkilenen yapıt üzerinde izleyenin algılarının değişebilirliğine dikkat çeker. Sanatçı yapıtında bir mesaj vermez ya da ona öznel bir anlam yüklemeyiz, izleyen için gördüğü şey ne ise odur. Donald Judd bu tavrı kullandığı malzemeler ile ortaya koyar. Ona göre mavi pleksiglas mavi pleksiglastır, başka bir anlam taşımaz. İzleyeni sanatın en önemli özelliği olan tasarıma odaklar. Dan Flavin'in de yaptığı gibi yapıt tasarlandıktan sonra teknisyenlere uygulatılabilmektedir. Burada ortaya yeni bir olgu daha çıkar. Minimalizm öncesinde eserini ortaya koyan sanatçı, modernite sonrası artık sadece tasarlayandır. Bu da eser üzerinde sanatçının öneminin azaldığı, eserin sadece kendisini ifade ettiği anlamına gelmektedir. Çünkü bu dönem sanat sanat içindir anlayışından hareketle yapıt ne ise odur, kendi dışında bir şeyi temsil etmez.

9. SANATSAL UYGULAMALAR



Resim 9.1 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Paçalı, 2023, 23x30,5 cm,
Kâğıt Üzerine Sulu Boya Tekniği



Resim 9.2 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Gaye, 2020, 23x 30,5 cm,
Kâğıt Üzerine Sulu Boya



Resim 9.3 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Petunya, 2020, 23x 30,5 cm,
Kâğıt Üzerine Sulu Boya



Resim 9.4 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Kümes, 2022, 14,8 x 21 cm,
Kâğıt Üzerine Sulu Boya



Resim 9.5 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Karda Çocuklar, 2009, 120x120 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik Boya



Resim 9.6 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Oyun Zamanı, 2021, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya



Resim 9.7 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, İlk Bisiklet, 2023, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya



Resim 9.8 Neslihan AYHAN KARAAHMETOĞLU, Aile, 2023, 23x 30,5 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya

10. YÖNTEM

Uzak Doğu (Çin – Japon) kültürü, Japon Sumi-e sanatı, Zen Budizm felsefi anlayışı ve minimalizm olgusuna ait bilgi, belge, bulgu, görseller, kitaplar, dergiler, ansiklopediler, tezler, makaleler ve internet kaynakları; literatür taraması ve doküman inceleme yöntemiyle ele alınmıştır.



11. BULGULAR

Uzak Doğu kültür ve sanatı yapılanma itibariyle kadim imparatorluklara ve felsefi anlayışlara dayalıdır. Ancak Japon sanatı ve özellikle Sumi-e yapılanması; ayırt edici değerlerinden ve birikimlerinden kaynaklanan etkilerle diğer Uzak Doğu (örneğin: Çin) yapılanmalarından farklıdır. Bu farklılık, aynı zamanda kazanım olarak kabul edilebilecek kültürel ve sanatsal değerleri de oluşturur ve barındırır. Eserlerdeki resimsel soyutlamalarla, sembollerle, inanca dayalı felsefi etkilerle, saygı ve dinginlik kavramlarıyla, minimalist yaklaşımlarıyla başlı başına farklı bir zenginlik gösterir. Yeniden ele alınarak incelenmesi ve çıkarımlar, kültürel ve sanatsal olarak da kazanım sağlayacaktır.

12. SONUÇ VE ÖNERİLER

Kültür, farklı bileşenlerden oluşan karmaşık bir yapıya sahiptir. Sürekli değişerek ilerler ve kendine özgüdür. Ona kendine has bir kimlik oluşturan içinde bulunduğu toplumun inançları, örf ve adetleri; davranış, düşünce ve yaşam biçimleridir.

Japon kültürü, tarihi süreç içerisinde köklü bir medeniyet olan Çin Uygarlığından etkilenerek zengin ve kendine özgü bir kültür haline gelmiştir. Japon kültürü değerlerine eklediği yeni inançları ve Batı'dan aldığı teknoloji ile değişime ve gelişime açık ama eskiye olan bağlılığı ile de geleneksel bir kimliğe sahiptir.

Kadim bir kültüre sahip olan Çin Uygarlığının toplumsal ve ailevi ilişkilerinin şekillenmesinde iki felsefi gelenek, Konfüçyanizm ve Taoizm görülür. Bu iki felsefeye Budizm'in katılması ile Çin kültürünün temeli oluşmuştur. Bu üç yapı taşı Zen Budizm'in doğuşuna kaynaklık etmiştir.

Hint ve Çin geleneklerinin ortak ürünü olan Zen Budizm 12. yüzyılda Japonya'ya gelmiş ve tüm gelişimini burada tamamlamıştır. Zen, Japonca bir sözcüktür; Sanskritçe'de dhayana, Çince' de chan'na kelimelerine karşılık gelir. Zen bir felsefe ya da din olarak görülmez, kişinin özgürlüğe erişebilmesi için kendi iç yolculuğunda ona yol gösterendir. Zen Budist bir okuldur fakat onu diğer okullardan ayıran özellik aydınlanma yolunda meditasyona verdiği önemde yatar. "Zazen" kelimesi meditasyon anlamına gelir ve Japonca' da "zenna" kelimesinden türetilmiştir. Zen'e göre tüm duyarlı varlıklarda Buda doğası vardır ve Zen kişinin içinde bulunan Buda doğasını meditasyon yoluyla keşfetmesine yardımcı olur.

Siyasi gelişmeler ve D.T. Suzuki'nin de etkisiyle Doğu sanatları ve Zen Budizm 20. yüzyılda Avrupa ve Amerika'nın ilgisini çekmiştir. Meditasyon Batı' da "derin düşüncelere dalmak" olarak çevrilmiş ve uzun süren bir oturma şekli olarak görülmüştür. Bu bağlamdan hareketle Batı'nın Doğu kültürünün özünde bulunan manayı biçimsel olarak ele aldığı görülmektedir. Çünkü Batı meditasyonu kişiyi dinginliğe ulaştırmak için uygularken Doğu bunu zihnin ötesine geçmek için uygular.

Zen, yaşamın içine nüfus etmiş ve sanat ile ifade bulmuştur. Bu yüzden Japon keşişler aynı zamanda sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı’ da görülen sanat için sanat ya da toplum için sanat gibi ikici bir görüş sergilemez. Zaten doğası gereği Zen, bir olma durumu gösterir ve kendisini sanatla ifade eder. İşte bu sanat biçimlerinden birisi Sumi-e’dir. Sumi-e; “sumi” siyah mürekkep, “e” resim kelimelerinden oluşur ve mürekkep ile yapılan resim anlamına gelir. Bu resim sanatı Çin’den Japonya’ya gelmiş ve Japon kültüründe evrilmiştir.

Sumi-e sanatı bir meditasyon şekli olarak görülür. Çalışmaya başlamadan önce kullanılacak malzemeler büyük bir saygı ve sükûnetle hazırlanır. Bu meditatif yöntem, sanatçının zihnini kontrol altında tutması, zihnin ötesine geçmesi için bir araçtır. Tüm hazırlıklar bittiğinde sanatçı eserini icra eder. İşte bu Zen’in satorisidir.

Batı sanatında uygulanan yağlı boya kapaticı bir boyadır ve çalışma esnasında planlama, düşünme hatta geri dönme şansı tanır. Sumi-e’yi bu anlayıştan ayıran özelliklerden birisi kullanılan malzemelerin Zen’i destekleyici bir özgünlük içermesi ve düşünme, hatayı yok etme gibi eylemlere yer vermemesidir.

Japonya’da yaşamın içinde bulunan ve saygı duyulan pek çok şey sanat olarak görülür ve birbirleri arasında bağ bulunur. Japon kaligrafisi şodo veya kısa bir şiir türü olan haiku, sumi-e ile sergilenebilir. Bir şiir ustası (örn. Basho) aynı zamanda sumi-e sanatçısı ve keşiş olabilir. Bu durum Japonya’da sanatların birbirleri ve yaşamla arasında keskin bir çizgi olmadığını kanıtı olarak görülebilir. Burada etken rol oynayan Japon sanatlarının içerdiği estetik ilkelerdir. Batı sanat anlayışına hâkim olan ilkelere farklılık gösterir. Batı, resmin biçimciliğini perspektif, renk, ışık- gölge gibi öğeler ile oluşturur ve denge, zıtlık, birlik gibi ilkelerle de düzenler. Doğu, biçimciliğe önem vermediği için onun ilkeleri kaynağını Zen’den alır ve mana taşır. Zen Budist bilgini Shin’ichi Hisamatsu; basitlik, asimetri, yücelik, doğallık, bağılıktan kurtulma, huzur ve derin zarafet adı altında yedi ilke sunar. Japon Budist bilgin Suzuki; dengesizlik, asimetri, tek köşe, yoksulluk, sabi veya wabi, sadeleştirme, yalnızlık; Japon sanatını ülkemize tanıtan Güvenç ise yalınlık, insancılık, içtenlik, doğallık ve yaşlılık- kusurluluk olarak ele alır. Bu ilkelerin ortak paydası minimalist yaklaşım

olarak görülmektedir. Çalışmada minimalist yaklaşımlar sadelik, boşluk, yaşıllık ve kusurluluk ve anlık fırça darbesi olarak ele alınmıştır.

Zen’de olduğu gibi Sumi-e’de de gerçek tüm saflığıyla, aza indirgeyerek ifade edilir. Rötüşler, eklemeler, süslemeler eseri zenginleştirmez aksine onun saflığını gizler. Tıpkı bir şeyin üzerini ne kadar örtersek o şeyi o kadar görünmez hale getirdiğimiz gibi. Sumi-e’de de anlatılmak istenilenin vurgulanması için diğer küçük ve gereksiz detaylar konu dışı bırakılır. Resmin büyük bir kısmına boşluk hâkimdir. Batı sanatında boşluk doldurulmaya çalışılan anlamsız bir alandır. Fakat Doğu için alanı kaplayan boşluk anlamlıdır ve resmin izleyicinin zihninde tamamlanmasını sağlayarak onu sanatın içine dâhil eder. İzleyen sanata sadece dışarıdan bakan değil, sanatın öğelerinden biri haline gelir. Doğu’nun bu özelliği Batı sanatında 1950’li yıllardan sonra görülecektir.

“Eski bir Çin felsefesinde, bir sanatçıdan tapınak duvarlarına resim yapması istenmiş. Sanatçı birkaç ejderha çizmiş fakat gözbebeklerini resmetmemiş. Bunu gören başrahip sebepini sorduğunda eğer boyarsa ejderhaların canlanacağını söylemiş. Yine de başrahip ısrar edince ejderhaların gözlerini boyamak zorunda kalmış. Birinin gözbebeklerini bitirir bitirmez ejderha kükreyerek canlanmış ve bir şimşek çakmasıyla uçup gitmiş.” Uzak Doğu tıpkı bu hikâyedeki gibi sanatı, nesnenin görüntüsünü tekrar ve yeniden üretmek değil ruhunu yakalamak olarak görür. Sanatçı resmedeceği konuyu iyice özümser ve onda bıraktığı etki ile resmeder. Bir çiçeği resmetmesi için yapraklarının ve renginin uyum sağlaması gerekmez ama canlılığını, kokusunu iletmesi esastır.

Uzak Doğu sanatı Batı’nın modern sanatçılarına uzun süre esin kaynağı olmuştur. 19. yüzyılda yeni bir arayış içerisinde olan empresyonist sanatçılar Japon kültüründen ve ukiyo-e baskılarından ilham almışlardır. Manet, Monet, Degas, Lautrec, Cassalt, Gaugin ve Van Gogh bu etkiyi resimlerine aktaran sanatçılardır.

Batı’da modern sanat döneminin temeli sanatçıların yeni arayışları ve temsil olgusunu bırakmaları ile başlamıştır. Zaten temsil olgusuyla hiçbir zaman ilgilenmeyen Uzak Doğu sanat anlayışı bu dönem batı sanatına farklı bir bakış sunmuştur. Empresyonist

sanatçılarla başlayan sürecin Arthur Wesley Dow, Mark Tobey, Georgia O’Keeffe, Jackson Pollock, Franz Kline ve Yves Kline gibi pek çok sanatçıyı doğrudan ya da dolaylı olarak etkilediği görülür. Batı sanatının modernizmine Uzak Doğu sanatının ve felsefesinin kaynaklık ettiği anlaşılmıştır. Amerika’da sanatın gelişimi Avrupa sanatı ile olmuştur. Soyut Dışavurumculuk sanat akımı New York’ta başlamış ve Doğu felsefesinin sanatçılara yeni bir kapı açması, sanatçıların birbirleri ile etkileşimi farklı sanat akımlarının doğmasına etki etmiştir. Duchamp’ın hazır nesne fikri sanatta yeni bir çığır ve derin bir etki olarak görülür.

Minimalist yaklaşımlar beraberinde Japonya’nın Batı ile ilişkilerini incelememizi gerektirir. Çünkü minimalizm 1960’lı yıllarda Amerika’da ortaya çıkan bir sanat akımı olarak literatürde yerini almıştır. Batı ve Uzak Doğu’nun aralarındaki ilişkileri bu kavrama bakışları açısından önem arz eder.

Minimalizm İngiliz filozof Richard Wollheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamında kullanılmış olup üç boyutlu eserleri kapsamaktadır. Bu sanatın temsilcileri arasında Carl Andre, Richard Serra, Dan Flavin, Donal Judd, Sol Le Witt ve Robert Morris önemli isimlerdir. Minimalistler modern anlayışa tavırla tasarımlarında endüstriyel malzemeleri saf haliyle kullanarak sadece biçime odaklanmışlardır. Modern dönem sanat anlayışının geleneksel bir şekilde hala iki boyut üzerinde renkler ile ifade bulmasına karşı geometrik formları tekrarlayarak en basit ve saf haliyle devasa boyutlarda yapıtlar üretmişlerdir. Ayrıca yapıtları hiçbir anlam içermez, böylece eser üzerinde sanatçının etkisi kaybolur, izleyen ne görüyorsa odur. Bu anlayışla sanatçının yetenekli olması bir anlam ifade etmez, sanatçı sadece tasarlayandır.

Amerika’da minimalizm ve minimalist sanatçıların dolaylı olarak Uzak Doğu sanatından etkilenerek bu anlayışı ortaya koydukları düşünülmektedir. Duchamp’ın ve sanayileşmenin etkisi ne kadar bariz ise Uzak Doğu’nun minimal yaklaşımı da o kadar etkindir. Japonya’nın Çin’den sumi-e’yi alıp özümsemiği gibi Batı’da Uzak Doğu’dan felsefelerini alıp özümsemiştir.

KAYNAKLAR

- Addiss, S. (1996). *How to look at Japanese art*. Harry N. Abrams Inc.
- Baker, J, S (1984). *Japanese Art*. Thames and Hudson Ltd.
- Baroni, H.J. (2002). *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*. The Rosen Publishing Group, Inc.
- Blacker, J.F. (1980). *The ABC of Japanese art*. Copp, Clark
- Bowie, H.P. (2011). *On the Laws of Japanese Painting*. Paul Elder and Company Publishers. [Ebook 35580]
- Brinker, H. (1987). *Zen In The Art Of Painting*. Arkana
- Britannica. (2012). “Bodhisattva”. (E.T. 03.03.2023).
<https://www.britannica.com/topic/bodhisattva>
- Britannica. (2014). “Arthur Wesley Dow”. (E.T. 17.05.2022).
<https://www.britannica.com/biography/Arthur-Wesley-Dow>
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. (Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş). Ütopya Yayınevi
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (Çev. Kaya Özsezgin). İmge Kitabevi.
- Collection Online. (2005). “Mark Tobey”. (E.T. 13.01.2023).
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Mark-Tobey>
- Çığışar, T. (2000). *19. yy.- 20. yy. Çağdaş Batı Resim Sanatında Uzak Doğu (Çin ve Japon) Etkileri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çığışar, T. (2020). Sanatsal Reenkarnasyon. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 69, 860-873.
<https://dx.doi.org/10.7816/idil-09-69-10>
- Davey, H.E. (2003). *Living The Japanese Arts & Ways; 45 Paths To Meditation & Beauty*. Stone Bridge Press
- Deal, W.E. (2006). *Handbook To Life in Medieval and Early Modern Japan*. An imprint of Infobase Publishing
- Eberhard, W. (1944). Eski Çin Felsefesinin Esasları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi-DTCF Dergisi*, 2(2)
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. (Çev. Ali Berktaş), 2. Kabalıcı Yayınevi

- Erzen, J. N. (1997). *Minimalizm*, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi II. s.1260-1261.
- Fischer, E. (2020). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan). Sözcükler Yayınları
- Fleming J. ve Honour H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. Hakan Abacı). Alfa Basım Yayım
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü*. Ayrıntı
- Frédéric, L ve Roth, K. (2005). *Shubun Japonya ansiklopedisi*. Harvard University Press
- Fromm, E. (2019). *Psikanaliz ve Zen Budizm*. (Çev. Nurdan Soysal). Say Yayınları.
- Garcia H. & Miralles F. (2020). *Ikigai Uygulama Rehberi*. İndigo Yayınevi
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası sanat*. Kabalcı
- Giroux, J. (1974). *The Haiku Form*. Charles E.Tuttle Company
- Gombrich, E.H. (2019). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi
- Günay, R. (1986). *Tarihsel Gelişim İçinde Japon Kültür ve Sanatı*. Yıldız Üniversitesi Yayınları
- Güngören, İ. (2020). *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*. Yol Yayıncılık
- Güvenç, B. (2002). *Japon Kültürü*. Kültür Yayınları
- Güvenç, B. (2020). *İnsan ve Kültür*. Boyut Yayınları
- Hane, M (2021). *Kısa Japonya Tarihi*. (Çev. Şükrü Alpagut). Say Yayınları
- Herrigel, E. (1995). *Zen Budizmi Yolu*. (Çev. Sedat Umran). Ruh ve Madde Yayıncılık
- Hess, B. (2016). *Abstract Expressionism*. Taschen
- Hiroyuki, S. (2010). *Japon sanatınının 5000 yılı Sergi kataloğu*. (Çev. R.Aslihan Aksoy Sheridan). Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Hisamatsu, S. (1995). *Zen and The Fine Arts*. Kodansha International LTD.
- Hodge, S. (2013). *Gerçekte bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. (Çev. Emre Gözgülü). Domingo
- Hoffmann, Y. (1986). *Japanese Death Poem*. Charles E.Tuttle Company
- Hoover. T. (1977). *Zen Culture*. Random House.
- Hopkins D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017* (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). Hayalperest Yayınevi

- Huikai W. ve Shi K. (2019). *Zen Ustaları* (Çev. Erdem Kurtuldu). Epsilon Yayınevi
- Ives, C. (2004). *Japonisme. Heilbrunn Timeline of Art History* https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm, (E.T. 14.03.2023)
- İdemitsu, B. ve Yardımcı, N. (1986). *İdemitsu Koleksiyonu*. Japonya Sanat Sergisi Kataloğu
- Japanesewiki. (2007). “Sumi (Chinese Ink) (墨)”. (E.T. 17.03.2022) [https://www.japanesewiki.com/culture/Sumi%20\(Chinese%20Ink\).html](https://www.japanesewiki.com/culture/Sumi%20(Chinese%20Ink).html)
- Japanesewiki. (2007). “Suzuri (ink stone) (硯)”. (E.T. 11.12.2022) [https://www.japanesewiki.com/culture/Suzuri%20\(ink%20stone\).html](https://www.japanesewiki.com/culture/Suzuri%20(ink%20stone).html)
- Jarves, J.J. (2022). *Japon Sanatı Tarihsel, Kültürel ve Mitolojik Kökleri*. (Çev. Cemal Can Tarımcıoğlu). Maya Yayınları
- Juniper, A. (2003). *Wabi Sabi The Japanese Art Of Impermanence*. Tuttle Publishing
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev. Aziz Çalışlar). İmge Kitabevi
- Kempton, B. (2018). *Wabi Sabi Japanese Wisdom For a Perfectly Imperfect Life*. Piatkus
- Kolektif (2019). *Dinler Kitabı*. (Çev. Ahmet Fethi Yıldırım). Alfa Basım Yayım
- McNeill, W. H. (2002). *Dünya Tarihi*. (Çev. Alaeddin Şenel). İmge Kitabevi
- Meyer, M (2009). *Japan a Concise History*. Rowman & Littlefield Publishers Inc
- Okamoto, N. (1995). *Japanese Ink Painting The Art Of Sumi-e*. Sterling Publishing Co. Inc.
- Ödekan, A. (1997). “Budacı mimarlık ve sanat”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Yem Yayınları
- Rathbone, E. E. (1984). *Mark Tobey City Paintings*. National Gallery of Art
- Roddam G. (2021). *İşte Van Gogh*. (Çev. Deniz Öztok). Hep Kitap
- Rona, Z (1997). *Kaligrafi*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Yem Yayınları
- Ruben, W. (2000). *Eski Metinlere Göre Budizm*. (Haz. Lütfü Bozkurt). Okyanus Yayıncılık
- Sato. S. (2010). *Sumi-e The Art Of Japanese Ink Painting*. Tuttle Publishing Tokyo
- Schimmel, A. (1999). *Dinler Tarihine Giriş*. Kırkambar Yayınları
- Senzaki N. ve McCandless R.S. (2020). *Budizm ve Zen*. (Çev. Nur Yener). Okyanus Yayıncılık

- Suzuki, D.T. (1959). *Zen and Japanese Culture*. Bollingen Foundation Inc.
- Suzuki, D.T. (1997). *Zen Budizm D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar*. (Çev. İlhan Güngören). Yol Yayınları
- Suzuki, D.T. (2019). *Koan Zen'le Yaşamak*. (Çev. Suat Ertüzün). Satori Yayınevi
- Suzuki, D.T. (2019). *Satori Zen'le Yaşamak*. (Çev. Suat Ertüzün). Satori Yayınevi
- Terebess. (2002). "Nantenbo". (E.T. 18.10.2022).
<https://terebess.hu/zen/mesterek/nantenbo.html>
- Terebess. (2005). "Zen Mesterek Zen Masters". (E.T. 25.03.2023).
<https://terebess.hu/zen/mesterek/Sesshu.html>
- Thomson R. (2003). *Georgia O'Keeffe*. Franklin Watts
- Tse L. (1994). *Tao Te Ching Yol ve Erdem Söz ve Can Kitab*. (Çev. Ömer Tulgan). Yol Yayınları
- Turani, A. (1980), "*Japon Sanatı*" Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1. Bateş Yayın
- Turani, A. (2019). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi
- Unique Japan. (E.T. 15.02.2023). <https://new.uniquejapan.com>
- Watts, A. (1998). *Zen Yolu Zen Budizm'in İlkeleri*. (Çev. Sena Uğur). Şule Yayınları
- Watts, A. (2020). *Taoculuk, Zen ve Batı Kültürü denemeler*. (Çev. İlhan Güngören). Yol Yayıncılık
- Wick, O. (2011). *Serra Brancusi: Constantin Brancusi and Richard Serra a handbook of possibilities*. Bostfildel, Hatje Cantz
- Wikipedia. (2006). "Gotama Buda". (E.T. 09.05.2022).
https://tr.wikipedia.org/wiki/Gotama_Buda
- Wikipedia. (2008). "Pali Derlemesi". (E.T. 09.05.2022)
https://tr.wikipedia.org/wiki/Pali_Derlemesi
- Wikipedia. (2010). "Mahakasyapa". (E.T. 26.02.2023).
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mahakasyapa>
- Yamazaki, M (2010). *Japon Kültürü Japonlar ve Bireycilik*. (Çev. Oğuz Baykara). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Yıldız İlden, S. & İlden, S. (2016). *Doğu Düşün Dünyasının Sanatsal Yaratı Sürecinde Kendiliğindenlik*. Presented at the V. International Turkic Art, History and Folklore Congress / Art Activities
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya