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

JAPON KÜLTÜRÜ'NDE GÜNCEL DÖNEM SUMİ-E SANATI

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

ÖZLEM KARAOSMANOĞLU

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ TEOMAN ÇIĞŞAR

KASTAMONU 2019

T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
RESİM BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

JAPON KÜLTÜRÜ'NDE GÜNCEL DÖNEM SUMİ-E SANATI

ÖZLEM KARAOSMANOĞLU

Danışman	**Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR**
Jüri Üyesi	**Doç. Dr. Meltem DEMİRCİ KATIRANCI**
Jüri Üyesi	**Dr. Öğr. Üyesi Metin UÇAR**

KASTAMONU - 2019

TEZ ONAYI

Özlem KARAOSMANOĞLU tarafından hazırlanan " **Japon Kültürü'nde Güncel Dönem Sumi-e Sanatı**" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri üyeleri önünde savunulmuş ve **oy birliği / oy çokluğu** ile Kastamonu **Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** Sanat ve Tasarım Anabilim **Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Doç. Dr. Meltem DEMİRCİ KATIRANCI .....
Gazi Üniversitesi

Jüri Üyesi (Danışman) Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR .....
Kastamonu Üniversitesi

Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi Metin UÇAR .....
Kastamonu Üniversitesi

25/11/2019

Enstitü Müdürü Doç. Dr. İbrahim YENEN .....

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki 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 bildirir ve taahhüt ederim.



İmza

Özlem KARAOSMANOĞLU

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

JAPON KÜLTÜRÜ'NDE GÜNCEL DÖNEM SUMİ-E SANATI

Özlem KARAOSMANOĞLU

Kastamonu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR

Sanatsal yaratılar sürecinde, kültürün ve geleneksel sanat ürünlerinin büyük etkisi vardır. Bu ürünler, Uzak Doğu başta olmak üzere gelenekseli devam ettiren toplumlarda, kültürel miras açısından değerli bir yere ve öneme sahiptir. Uzak Doğu'nun kültürel ve sanatsal yaratımları içerisinde yer alan Sumi-e de içinden çıkmış olduğu kültürün; özellikle dinsel olgu ve inanış sistemlerinin yaratma kaygısına yansımaları çerçevesinde, etken bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sumi-e Sanatı ile ilgili olarak geçmişten günümüze gelebilmiş, halen Sumi-e'yi sürdüren ve Türkiye'de Sumi-e sanatını icra eden sanatçılar, eserleriyle birlikte kapsamlı olarak incelenmiştir.

Araştırma sürecinde, literatür taraması ve sanatçılar ile röportaj yöntemi kullanılarak betimleyici verilere ulaşılmıştır. Japonya'nın, kültür ve sanat açısından Çin'den etkilendiği ve başka ulusları da etkilediği saptanmıştır. Türk sanatçıların Sumi-e sanatından; malzeme (araç-gereç) ve uygulanış şekli, felsefi faktörler, manasal ifadelerin özümsenerek esere yansıtılmasının önemsenmesi vb. yönlerden etkilenerek, bu sanat yaklaşımı bünyesinde yeni arayış çabaları gözlemlenmiştir. Bu bağlamda araştırma kapsamı, geçmiş ve güncel dönem Çin – Japon ve Türk sanatçılarıyla sınırlandırılmış ve Sumi-e'nin sürdürülebilirliğinin irdelenmesi yönünde çalışmalar yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sumi-e, Mürekkep, Japon Sanatı, İnançlar, Kültür

2019, 118 Sayfa

ABSTRACT

MSc. Thesis

THE CONTEMPORARY SUMI-E ART IN JAPANESE CULTURE

Özlem KARAOSMANOĞLU
Kastamonu University
Institute for Social Science
Department of Art and Design

Supervisor: Assist. Prof. Dr. TEOMAN ÇIĞŞAR

Abstract: In the process of artistic creations, culture and the products of traditional art have great influence. These products have a valuable place and importance in terms of cultural heritage in the societies that continue the tradition, especially in the Far East. Sumi-e paintings, which are involved the cultural and artistic creations of the Far East;also come from the culture that has emerged from inside, especially in the context of the reflections of religious phenomena and belief systems on creation anxiety, it appears as an active art understanding.

Concerning Sumi-e Art survived from past to present, the still continuing Sumi-e paintings and the artists who perform Sumi-e Art in Turkey, has been studied extensively with artifacts.

In the research process, descriptive data were obtained by using literature search and interview method with artists. It was found that Japan was influenced by China in terms of culture and art and influenced other nations. From the Sumi-e Art of Turkish artists; the form of material and application, philosophical factors, by assimilating the caring of the meaningful expressions to reflect the work etc. affected angular in this art approach, new search efforts were observed. The scope of the research was limited to the past and contemporary period Chinese - Japanese and Turkish artists and studies were carried out to examine the sustainability of Sumi-e paintings.

Key Words: Sumi-e, Ink, Japanese Art, Beliefs, Culture

2019, 118 pages

ÖNSÖZ

Uzak Doğu'lu sanatçılar duygu yüklü hassas bir yapıya sahiplerdir; sanatlarında duygularını yansıtırlar ve manalı duygu olmayan bir çalışmayı hiç var olmamış sayarlar. Yaptıkları çalışmaların bir ruha sahip olduğuna inanırlar ve eserlerine olan saygıyı bu denli ciddiye alarak izleyiciye hissettirmeyi amaçlarlar. Uzak Doğu resim sanatı türlerinden biri olan Sumi-e'nin irdelenmesiyle, sanat alanında farklı bir bakış açısı getirilebilir. Bu tez çalışmasıyla; Uzak Doğu ve Türk kültürü iletişiminden kaynaklı çıkarımlar sonucunda, sanatın gelişimine katkı sağlamak mümkün olabilir.

Tezimin bütün aşamalarında emeği geçen, yorumlarındaki aydın bilgi ve donanımlarıyla tez dönemimin verimli ve kaliteli geçmesine yardımcı olan saygı değer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Bilgi ve birikimleriyle bize yol gösteren, elini üstümüzden hiç çekmeyerek sürekli gelişimimize yardımcı olan Doç. Serkan İLDEN'e ve Dr. Öğr. Üyesi Metin UÇAR'a teşekkür ederim.

Hayatım boyunca kendilerinden destek ve kuvvet aldığım aileme, araştırmalarımızı birlikte yürüttüğümüz ve her zaman bir ekip olarak hareket ettiğimiz Yüksek Lisans grup arkadaşlarımdan Hasan Barış Çiçek, Merve Mehtap Tufan'a, pozitif enerjisiyle daima yanımda yer alan arkadaşım Esma Gizem Kırmızı'ya ve beni yüreklendiren diğer arkadaşlarıma içten teşekkürlerimi sunarım.

Özlem KARAOSMANOĞLU

Kastamonu, Kasım, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **v**

ÖNSÖZ ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

RESİMLER DİZİNİ ..... **x**

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **xvi**

GİRİŞ **1**

KURAMSAL ÇERÇEVE **2**

YÖNTEM **2**

BULGULAR **3**

1. UZAK DOĞU KÜLTÜR SANAT İLİŞKİSİ **4**

2. KÜLTÜRÜN SANATSAL YARATILARA ETKİSİ **7**

3. UZAK DOĞU RESİM TÜRLERİ **10**

3.1. Paravana Resimler 10

3.2. Rulo Resimler 11

3.3. Yelpaze Resimler 16

3.4. Albüm Resimler 17

3.5. Panel Resimler 18

4. GELENEKSEL JAPON RESİM SANATI **21**

4.1. Japon Tahta Baskı Resim Sanatı (Ukiyo-E / Yüzen Dünyanın Resimleri) 21

4.2. Ukiyo-e Sanatçıları 27

4.2.1. Hishikawa MURONOBU (1625-1695) 27

4.2.2. Suzuki HARUNOBU (1725-1770) 28

4.2.3. Kitagawa UTAMARO (1736-1806) 29

4.2.4. Keisai EİZEN (1748-1790) 31

4.2.5. Torii KİYONAGA (1752-1815) 32

4.2.6. Katsushika HOKUSAİ (1760-1849) 33

4.2.7. Utagawa TOYOKUNİ (1769-1850) 35
4.2.8. Kunisada TSUNODA (1794-1864) 36
4.2.9. Hiroşige ANDO (1797-1858) 37
4.2.10. Utagawa KUNİYOSHİ (1798-1868) 39

5. UZAK DOĞU SANATI'NDA SUMİ-E 41

5.1. Sumi-e Sanatı'yla İlgili Temel Bilgiler 43
5.2. Kaligrafinin Sumi-e Sanatı'na Etkisi 44
5.3. Sumi-e Yapım Aşamaları ve Kullanılan Malzemeler 47
5.3.1. Mürekkep Taşı 47
5.3.2. Mürekkep Çubuğu 47
5.3.3. Fırça 48
5.3.4. Kâğıt 50

6. SUMİ-E VE HAİKU 54

6.1. Matsuo BASHO (1644-1694) 55
6.2. Yosa BUSON (1716-1783) 56
6.3. Yataro Kobayashi İSSA (1763-1827) 57
6.4. Masao Tsunenori SHİKİ (1867-1902) 60

7. UZAK DOĞU SANATI'NDA BOŞLUK VE DOLULUK 61

7.1. Uzak Doğu Felsefesi'nde Boşluk ve Doluluk 62
7.2. Sumi-e'de Boşluk ve Doluluk 64

8. İNANÇLARIN UZAK DOĞU SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ 68

8.1. Taoizm 68
8.2. Konfüçyanizm 70
8.3. Budizm (Budacılık) 71
8.4. Zen Budizm 73

9. İLK DÖNEM SUMİ-E SANATÇILARI 76

9.1 Tensho SHUBUN 76
9.2. Sesshu TOYO 77
9.3. Kanzan (Han-shan) 78

10. GÜNCEL DÖNEM TÜRK SUMİ-E SANATÇILARI 79

10.1. Aynur KÜÇÜKYALÇIN 79
10.2. Senur BİÇER 81
10.3. Hilmi ŞİMŞEK 83
10.4. Mebruke TUNCEL 86

11. GÜNCEL DÖNEM YABANCI SUMİ-E SANATÇILARI 88

11.1. Yumeshib KOKUBUN 88
11.2. Yasunori KİMATA 89
11.3. Wang HAOYİ 90
11.4. Ayumi MİYAZAKİ 91
11.5. Ali LEİ GONG 92
11.6. Said Chuanyi LEİ 94

12. SANATSAL UYGULAMALAR 96

12.1. MÜHÜRLER 102

TARTIŞMA 103

SONUÇ 107

KAYNAKLAR 112

ÖZGEÇMİŞ 118

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Orijinali Zhang Sengyao'ya Atfedilen "Beş Yıldız - Yirmi Sekiz Takımyıldız Tanrıları" Adlı Rulo Resmin (M.S. 5. - 6. yy.); Liang Lingzan Tarafından Tang Dönemi'nde Yapılan Kopyasından Bir Kısım (8. yy.), Kumaş Üzerine Mürekkep ve Çin Boyası, 491.2 x 28 cm. 13

Resim 2: Orijinali Wu Daozi'ye Atfedilen "Seksen Yedi Tanrı ve Peri" Adlı Rulo Resmin Kopyası (8. - 11. yy.), Çin, İpek Kumaş Üzerinde Sulu Mürekkep, 292 x 30 cm. 13

Resim 3: Xia Gui (1180-1230), Sung Hanedanlığı, Rulo Kâğıt Üzerine Mürekkep, 46,5 x 889,1 cm. 14

Resim 4: Wang Wei, Rulo Parçası, İpek Üzerine Mürekkep, 25.4 x 44.7 cm. 15

Resim 5: Shen Zhou, "Kıvrılan Kedi" (1494), Çin, Xuan Kağıdı Üzerinde Mürekkep, 34.6 x 57.2 cm. 18

Resim 6: Şehir Ressamları, "Whose Seelves / Kimin Kolları" (Tagasode), (16. yy. Sonu - 17. yy. Başı), Altın Yaldız Kaplama Altılı Panel Üzerine Mürekkep, 144.9 x 346 cm. 19

Resim 7: Kanō Eitoku, "Chinese Lions" (16. yy.), Altın Yaldız Kaplama Altılı Panel (Tagasode) Üzerine Mürekkep, 88 x 178 cm. 20

Resim 8: Kano Naizen (1570-1616), "Nanban" (Barbarians From The South / Güneyden Gelen Barbarlar), Altın Yaldız Kaplama Altılı Panel (Tagasode) Üzerine Mürekkep, 160 x 360.4 cm. 20

Resim 9: Hokusai, "Fuji Dağının Yüz Görünümü" (1834-1835), Ahşap Baskı, 41.7 x 33.9 cm. 25

Resim 10: Hishikawa Moronobu, "Reception Room of a Brothel / Bir Genelevin Kabul Odası" (1681-1684), Ahşap Baskı, 31.6 x 47.0 cm. 28

Resim 11: Hishikawa Moronobu, "Sightseeing in Edo / Edo' da Gezi" (1680), Ahşap Baskı Ürünü Üzerine Elle Renklendirme, 26.6 x 49.9 cm., British Museum 28

Resim 12: Suzuki Harunobu, "İki Kız" (1750), Ahşap Baskı, 30 x 39 cm. 29

Resim 13: Kitagawa Utamaro, "The Fukuju Çay Evi" (1794-1795), Ahşap Baskı, 38.3 x 26 cm. 30

Resim 14: Kitagawa Utamaro, "Terini Silen Kadın" (1798), Ahşap Baskı 30
Resim 15: Eizen, "Bush Clover at the Tama River / Tama Nehrinde Yonca Çalısı" (1830), Ahşap Baskı, Avustralya Uygulamalı Sanatlar Müzesi 31
Resim 16: Torii Kiyonaga, "Doğu Başkentinin Görenekleri" (1783), Ahşap Baskı, 38.6 x 25.1 cm. 32
Resim 17: Torii Kiyonaga, "Women Washing Cloth / Çamaşır Yıkayan Kadınlar" (1788), Sağ: 38.7 x 25.8 cm., Orta: 39.0 x 25.7 cm., Sol: 38.1 x 25.4 cm. .. 33
Resim 18: Katsushika Hokusai, "Kanagawa'daki Büyük Dalga" (1832), Ahşap Baskı, 25 x 37.9 cm., Yamakuchi-Ken Müzesi 34
Resim 19: Katsushika Hokusai, "Aniden Esen Rüzgar" (1832), Fuji Dağı'nın 36 Görünümü'nden 35.'si, Ahşap Baskı, 28 x 58 cm. 34
Resim 20: Utagawa Toyokuni, "Portrait of Publisher Nishimuraya Yohachi I on His Seventy-First Birthday / 71. Doğum Gününde Basımcı Nishimuraya Yohachi I'in Portresi" (1797-1798), Ahşap Baskı, 37.9 x 26.1 cm., Honolulu Sanat Müzesi 35
Resim 21: Utagawa Toyokuni, "Sahnedeki Kabuki Aktörlerinin Portreleri Serilerinden Kabuki Aktörü Sawamura Sojuro III" (1974), Ahşap Baskı, Kağıt Üzerine Boya ve Mürekkep, 39.1 x 25.7 cm. 36
Resim 22: Kunisada, "Showing Off on Staircase / Merdivende Gösteriş" Kabuki (1830), Ahşap Baskı 37
Resim 23: Hiroshige, "Erik Bahçesi" (1857), Ahşap Baskı, 39 x 26 cm., Tokyo S. Müzesi 38
Resim 24: Hiroshige, "Shin-Ohashi Köprüsü ve Atake Üzerindeki Ani Sağanak" (1857), Ahşap Baskı, 36.1 x 23.1 cm., Brooklyn Müzesi 38
Resim 25: Utagawa Kuniyoshi, "The Former Emperor [Sutoku] From Sanuki Sends His Retainers To Rescue Tametomo / Tametomo'yu Kurtarmak İçin Uşaklarını Gönderen Sanuki'den Eski İmparator Sutoku" (1851-1852), Ahşap Baskı, Kağıt Üzerine Boya ve Mürekkep, 36 x 76 cm., Boston Güzel Sanatlar Müzesi 39
Resim 26: Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), "Triptych: The Capture of Kidomaru By Minamoto No Raikô Minamoto No Yorimitsu; Kidômaru / Üç Parçalı Tablo: Minamoto No Raiko Tarafından Kidômaru'nun Zaptedilmesi", Ahşap

Baskı, Kağıt Üzerine Boya ve Mürekkep, 36.4 x 77.5 cm., Harvard Sanat Müzesi 40
Resim 27: Teisai Hokuba, "Eğlencede Kırlangıç ve Kurbağa" (Edo Dönemi), Kağıt Üzerine Mürekkep, Güzel Sanatlar Müzesi, Japonya 56
Resim 28: Buson Şiirleri: Buson'un Bir Portresi 57
Resim 29: Matsumura Keibun, "Buson Potresi" (Haikai Buson Antolojisi'den), Sekkasha Koleksiyonu 57
Resim 30: Kobayashi Issa, Self-Portrait / Kendi Portresi 58
Resim 31: Hakuin'in Kendi Elinden Resmi, 18. yy. 58
Resim 32: Sesshu Toyo, "Manzara" (1413), Kağıt Üzerine Mürekkep, 148.6 x 32.7 cm. 59
Resim 33: İmparatorun Öğretmeni Daito Kokushi'nin Potresi, Hakuin'in Yapıtı, 15. yy. Başları 59
Resim 34: Semin Mirgün, "İsimsiz", Washi Üzerine Gansai , 42 x 60 cm. 63
Resim 35: Levha XXI., Fan Kuan'a Atfedilen Taocu Resim, "Dağ Manzarası" (Sung Hanedanlığı Dönemi) 64
Resim 36: Levha XIII., Japon-Taocu Resim, "Şelale", Seşu Okulu 65
Resim 37: Seyhan Tanyeli, "İsimsiz", Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 67 x 80 cm. .. 67
Resim 38: Tensho Shubun, "Bambu İçinde Okumak" (1446), İpek Üzerine Mürekkep 76
Resim 39: Sesshu Toyo, "Kış Manzarası" (15. yy.), 100.7 x 160 cm. Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya 77
Resim 40: Kanzan (Han-shan), Self-Portrait / Kendi Portresi, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Hafif Renklendirme 78
Resim 41: Aynur Küçükyalçın, "Mavi Gelincik", Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 52 x 67 cm. 79
Resim 42: Aynur Küçükyalçın, "Koi", Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 70 x 100 cm. 80
Resim 43: Aynur Küçükyalçın, "Dream", Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 70 x 100 cm. 80
Resim 44: Senur Biçer, "İsimsiz", Washi Üzerine Gansai, 58 x 73 cm. 81
Resim 45: Senur Biçer, "İsimsiz", Washi Üzerine Gansai, 58 x 73 cm. 82

Resim 46: Senur Biçer, "İsimsiz", El Yapımı Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, Çap: 35 cm. 82
Resim 47: Senur Biçer, "İsimsiz", El Yapımı Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, Çap: 35 cm. 83
Resim 48: Hilmi Şimşek, "Karga", Twinrocker El Yapımı Kağıt Üzerine Mürekkep, 70 x 100 cm. 84
Resim 49: Hilmi Şimşek, "Kaplan", Kağıt Üzerine Mürekkep, 35 x 50 cm. 85
Resim 50: Hilmi Şimşek, "İsimsiz", Pirinç Kağıdı Üzerine Mürekkep, 45 x 150 cm. 85
Resim 51: Mebruke Tuncel, "Ortancalar", Siyah Zemin Üzerine Beyaz Mürekkep, 50 x 60 cm. 86
Resim 52: Mebruke Tuncel, "Bambular", Aharlanmış Kağıt Üzerine Mürekkep, 42 x 29 cm. 87
Resim 53: Yumeshi Kokubun, "İsimsiz", 25.7 x 36.4 cm. 88
Resim 54: Yumeshi Kokubun, "İsimsiz", 25.7 x 36.4 cm. 89
Resim 55: Yasunori Kimata, "Flying Dragon", 100 x 40 cm. 89
Resim 56: Yasunori Kimata, "Rising Dragon", 41 x 128 cm. 90
Resim 57: Wang Haoyi, "Huzurlu Barış", Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, 33 x 33 cm. 91
Resim 58: Wang Haoyi, "Eski Şehirlerin Baharı", Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, 33 x 33 cm. 91
Resim 59: Ayumi Miyazaki, "Şakayık Çiçeği", Pirinç Kağıdı Üzerine Mürekkep, 40,9 x 31,8 cm. 92
Resim 60: Ayumi Miyazaki, "Akvaryum Balıkları", Pirinç Kağıdı Üzerine Mürekkep, 40,9 x 31,8 cm. 92
Resim 61: Ali Lei Gong, "Bambuların Dört Mevsimi", Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 140 x 33 cm. 93
Resim 62: Ali Lei Gong, "Baharlarım Bahçelerin İçi ve Dışarısında Aynıdır", Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 125 x 246 cm. 94
Resim 63: Said Chuanyi Lei, "Şekerli Rüyalar", Eserdeki Yazı: Ali Lei Gong, Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 46 x 70 cm. 95
Resim 64: Said Chuanyi Lei, "Kedi ve Kelebekler", Eserdeki Yazı: Ali Lei Gong, Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 70 x 46 cm. 95

Resim 65: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Japon Suluboyası, 67 x 45 cm. 96
Resim 66: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 30 x 45 cm. 96
Resim 67: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 50 x 45 cm. 97
Resim 68: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 30 x 45 cm. 97
Resim 69: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Hahnemühle Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 67 x 45 cm. 98
Resim 70: Özlem Karaosmanoğlu, “Kiraz Çiçeği ve Kuş” (2019), Pirinç Kağıt Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 45 x 45 cm. 98
Resim 71: Özlem Karaosmanoğlu, “Kiraz Çiçeği” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 30 x 45 cm. 99
Resim 72: Özlem Karaosmanoğlu, “Balıkçıl” (2019), Pirinç Kağıt Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 45 x 45 cm. 99
Resim 73: Özlem Karaosmanoğlu, “Serçe” (2019), Xuan Kâğıdı Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 35 x 35 cm. 100
Resim 74: Özlem Karaosmanoğlu, “Balık” (2019), Xuan Kâğıdı Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 35 x 35 cm. 100
Resim 75: Özlem Karaosmanoğlu, “Serçeler” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 35 x 35 cm. 101
Resim 76: Özlem Karaosmanoğlu, “Kastamonu Kalesi” (2019), Kalıp Mürekkep, 80 x 45 cm. 101

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1: Paravana Resim 11
Fotoğraf 2: Sesshu Toyo (1420-1506), "Dört Mevsim Manzaraları (1486)", Sarma El Rulosu 14
Fotoğraf 3: El Rulosundan Albüme Geçiş; 'Kitap Biçimi' - Xuan Feng Rulosu ... 16
Fotoğraf 4: Çin Yelpazesi Resim ve Hat Sanatı 17
Fotoğraf 5: Çin Kitap Biçiminin Gelişmesi 18
Fotoğraf 6: Mürekkep Taşı 47
Fotoğraf 7: Mürekkep Çubuğu 48
Fotoğraf 8: Fırça 50
Fotoğraf 9: Uygun Kâğıt 51
Fotoğraf 10: Yüzük şeklinde olup Özlem harflerinden tasarlanmıştır. 102
Fotoğraf 11: Mühür damga şeklinde doğal taş üzerine Kanji alfabesi kullanılarak Özlem ifadesi işlenmiştir. 102

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bakınız :	bkz.
Civarı :	civ.
Çeviren :	Çev.
Sayfa :	s.
Üniversite / Üniversitesi :	Üni.
ve benzeri :	vb.
ve diğerleri:	vd.
Yüzyıl:	yy.
Santimetre:	cm.
Milimetre:	mm.
Yararlanılan Eser:	y.e.
Erişim Tarihi:	e.t.
Resim:	res.
Fotoğraf:	fot.

GİRİŞ

Uzak Doğu sanat anlayışları içerisinde yer verilen; kaligrafi ve kaligrafik resim, dinamizm, uyum, denge, boşluk ve doluluk (Ying-Yang), görsel zarafet ve sadelik, renk yapılarındaki yalın dinginlik, inanca dayalı felsefi yaklaşımların sanat eserlerindeki yansımaları, önem arz eden hususlardır. Sumi-e; teknik ve mana doyumu yüksek, duygu yüklü bir sanat olarak görülmektedir ve birçok ülkeyi etkisi altına alarak yayılma sağlamıştır. Kültürel yapılanmanın özümsenmesi, aslına sadık kalınarak yorumlanması ve ülkelerarası yayılması söz konusudur.

Bu tezde; Sumi-e Sanatı'nı icra etmiş olan geçmiş dönem Japon sanatçıları, güncel dönem Uzak Doğu (Çin ve Japon) sanatçıları ve Türk sanatçıları, eserleriyle birlikte ele alınarak, kültürel ve sanatsal katkıları ortaya koymak amaçlanmıştır. Kapsadığı değerler, kültür ve sanat gelişimi açısından geleneksel yapının bozulmadan aktarımının sağlanması, yanı sıra getirilebilecek yeni bakış açıları, hedeflenen en önemli hususlardır. Uzak Doğu sanatındaki zengin ve yaratıcı yaklaşımların geliştirilerek, başka ülke sanatçıları tarafından da Sumi-e kullanılmasının kültürel bir katkı olacağı inancı doğrultusunda; "Japon Kültürü'nde Güncel Dönem Sumi-e Sanatı" adlı bu tezin, Türk kültürüne ve sanatına farklı bir kapı aralayacağı ve kültürlerarası ilişkilerde akademik yaklaşımlara yeni bakış açıları kazandırmanın mümkün olabileceği amaçlanmıştır.

Sumi-e'nin ele alınmasındaki ağırlıklı temel sebep; içerisinde bulunduğu ve etkilediği kültürel değerlerin sentezlendiği resim türlerinden biri olmasıdır. Bu sanatın icra edilmesi ve sanatçının yüklediği anlamlar bakımından, birçok ülkenin dikkatini çekmeyi başarmış bir alandır. Türkiye'de de var olan Uzak Doğu'lu sanat temsilcileri ve bu alanda çalışan Türk Sumi-e sanatçıları ile yapılan görüşmelerden elde edilen gözlem ve bilgiler ışığında, ilgili alanın kültürel ve sanatsal katkı değeri önemle ortaya çıkmıştır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Uzak Doğu sanatı olan Sumi-e; mürekkep ve kaligrafi fırçaları ile yapılan bir resim türüdür. Kompozisyonal özellikler, kullanılan malzemeler, yapım aşamaları, etkilendiği inanca dayalı felsefi anlayışların resme yansıması vb. yapılanmalardan yola çıkılarak; geçmiş döneme ait öncü sanatçılar ve eserlerinin yanı sıra Çin - Japon güncel dönem sanatçıların eserlerine, Türkiye'de de bu sanatla ilgilenen ve üreten sanatçılara yer verilmiştir. Tezin başlığında ve içeriğinde yer alan 'Güncel Dönem' ifadesi, sadece yazıldığı zaman dilimiyle sınırlı tutularak, kapsam dahilinde bu sürece vurgu yapılmaktadır.

YÖNTEM

Çin - Japon kültürüne ait bilgi, belge, bulgu, görseller, kitaplar, dergiler, ansiklopediler, tezler, makaleler ve internet kaynakları; literatür taraması ve döküman incelemesi yöntemiyle ele alınmıştır. Konuyla ilgili çalışmalar yapan sanatçılarla görüşmeler yapılmıştır. Bunun yanında sanatçılar tarafından yapılmış olan resimler, imaj analiziyle incelenmiş ve kompozisyon yöntemiyle desenlenmiştir.

> Kompozisyon Yöntemi: Rose (2009); renk, ton, birlik, zıtlık gibi düzenleme ilkeleri çerçevesinde imajları incelemeye ilişkin yaklaşımı, kompozisyon yöntemi olarak tanımlar. Sanat eğitimcileri tarafından fazlaca bilinen ve modernist formalizm çerçevesindeki eğitimler ile doğrudan ilişkilidir. Çıkış noktasını fotoğrafik imajların incelenmesinden alan bakış açısı; (gaze/bakış açışı ünitesinde bu konuya detaylı bir biçimde yer verilmiştir) çerçeve (frame) ya da figürün duruşu gibi bir takım bileşenler, bu yöntem bağlamında değerlendirilir (Bedir Erişti vd., 2017, s.11).

Uzak Doğu'lu sanatçıların ve Türk sanatçıların Sumi-e sanatı ile tanışma evresi ve onlarda bıraktığı etkilerin, inanç sistemlerinin, felsefi oluşumların vb. katkıları araştırılmıştır.

BULGULAR

Uzak Doğu kültürü ve sanatında, yapıtlarda olması gereken öz ve biçim ilişkisinin yeri bambaşkadır. Sanatçı ve eseri arasında duygu yüklü bir bağ kurulur ve bu bağ izleyiciye de hissettirilmeye çalışılır. Resimdeki yapısal düzen açısından; sanatçı-eser-izleyici üçgeninde bir manevi iletişim kurulmaya özen gösterilir. Özün yakalanması amacıyla "anlık ve aşkın bir durum ifadesi"ni önemseyen sanatçılar, resim tekniklerinde "spontan (doğaçlama)" çalışmaları tercih ederek; insanın özde var olan saflık, temizlik, arınmışlık ve o an ki ruh halinin esere yansımasını ve en mühimi de "mana"yı yakalamaya çalışır.

Bu kapsamda tezde yer alabilecek tüm eserler, özenle incelenerek sınıflanmış ve içlerinden amaca hizmet edebilecek olanlar; bulgu niteliğinde belgelenerek ortaya konulmuştur. Sumi-e eserlerindeki alt bilgiler detaylandırılmıştır ancak diğer sanat alanlarına ait (konuyla dolaylı ilgisi olan) örneklerde, detaylı alt bilgilendirme yapılmamıştır. Halen hayatta olan sanatçılarla ilgili bilgilerde, röportajları ve yazılı beyan bildirimleri esas alındığından kaynak göstermeye gerek görülmemiş; diğer sanatçılar hakkındaki gerekli bilgilerde, ilgili kaynaklara yer verilmiştir.

1. UZAK DOĞU KÜLTÜR SANAT İLİŞKİSİ

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde, kültür; tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada ve sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü olarak geçmektedir (Tdk, 1969). "Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür" (Güvenç, 2013, s.129). Kültür; insanların yaşam boyunca edindikleri bilgi ve birikimleriyle örf, adet, düşünce, gelenek, görenek, inanış, yaklaşım vb. alanlarda kendilerini ifade ettikleri ve değişiklikler gösteren bir kavramdır.

Kültürel varlıklar, bulundukları bölgesel koşullara göre çeşitlilik göstermektedir. Toplumların yapısal yakınlıkları iletişimde kolaylıklar sağlarken; uzak toplumlar ticari ilişkiler aracılığıyla bağlantılar kurabilmişler ve böylelikle birbirlerini kültürel açılardan direkt veya dolaylı olarak etkileyebilmişlerdir.

> ….Kültürler, yayılma, ödünç alma, öykünme, vb. yollarla komşularına da benzerler; ayrıca, kültürel sistemi oluşturan bireylerin biyolojik ve psikolojik istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde uyum gösterirler. Koşullar değiştikçe, geleneksel çözüm yollarının sağladığı doyum düzeyi de azalır ve değişir. Yeni ihtiyaçlar ortaya çıkar ve bunlar bilinç düzeyine yükselir. Uyum, mutlaka evrimi gerektirmez. Kültürel sistemler, yalnız ileri giden evrimci değişmelere değil; genel gelişme yönüne ters düşen, geri giden değişmelere de uyum gösterirler (Güvenç, 2013, s.133).

"Kültürleme, insanoğlunun kendi kültüründen öğrendiklerinin tümü olduğu halde; kültürleşme, insanın başka toplumlardan öğrendikleri veya bir toplumun diğerlerinden aldığı, edindiği öğeler ve farklı toplumların karşılıklı olarak birbirinden etkilenmesidir" (Güvenç, 2013, s.164). Tarihi veriler, geçmişten günümüze ülkeleri ve ulusları yakından etkileyen ve kültürlerini yansıtan yazılı kaynaklardır. Bu kaynaklar, tüm bilgi ve birikimlerin bozulmadan yazılmasıyla, kültürün besleyici bir unsurunu oluşturur. Kültür ve tarih iç içedir, birbirini destekler niteliktedirler.

"Kültür tarihçileri, insanoğlunun hayatta kalma ve varlığını sürdürme savaşındaki başarısını, kültürel bir varlık oluşuna, yani yaşayarak öğrendiklerini kültüründe saklayıp yeni kuşaklara aktarma yeteneği ile iletişim becerisine bağlı görürler. İnsan,

biyolojik uyum gücüyle değil, kültürüyle dünyaya egemen olmuş; varlığını kültürüyle sürdürmüştür" (Güvenç, 2018, s.10).

Sanat; tarihsel süreç içerisinde, sanatsal kaygı ve kendini ifade etme şekli ile gelişim göstererek kültür kavramı üzerinde yapılanmıştır. Toplumlar, kendi yaşam biçimi ve kültüründen etkilenerek bu değerlere sanatsal çalışmalarında yer vermiştir ve her bölgenin felsefi değerleri, inanış sistemleri, kültürel yapılanma ile birbirini bütünler nitelikte sanatlarında da vurgulanmıştır. Uzak Doğu sanatı da kültürel ve geleneksel yapılanmanın devamlılığı niteliğindedir. Sanatsal yaratılar sürecinde kültürün ve geleneksel hale gelen sanat ürünlerinin büyük etkisi vardır; sanatçılara ayna tutan bu ürünler, gelenekseli devam ettiren toplumlarda (Uzak Doğu başta olmak üzere) kültürel miras açısından değerli ve önemli bir yer tutar.

Ülkeler arası kültürel değerlerin aktarımında büyük rol oynayan İpek Yolu, ticaretin gelişmesiyle Çin'den başlayarak Anadolu ve Akdeniz üzerinden Avrupa'ya kadar uzanan, dünyanın en önemli ticaret yollarından birisi olmuştur. Doğu ve Batı arasında köprü kurarak sanat, din ve sosyal bilimler gibi birçok alanda kültürel bağ kurulmasını sağlamıştır (Lei, 2018).

Tarihsel açıdan İpek Yolu'nun gelişimi, dönemsel olarak incelendiğinde üçe ayrılmaktadır.

Birinci dönem; M.Ö. 3. yy.dan - M.S. 7. yy.a kadar yaklaşık bin sene boyunca İran'da meydana gelen Part (M.Ö. 247 - M.S. 224) ve Sasanî (M.S. 205-651) ile Maniheizm, Budizm ve Çin kültürü etkisi altında olan Soğd ve Uygur medeniyetlerinin sanatından oluşur.

İkinci dönem; M.S. 10.-14. yy.lar arasında Moğol saldırıları ardından Sung Hanedanlığı (M.S. 960 - 1279) / (Kuzey Sung: 960-1127, Güney Sung: 1127-1279) döneminde gelişen güzel sanatlar, eserleriyle Orta Asya'ya yayılmaya başlamıştır. İlhanlılar'ın (M.S. 1256 - 1336), Çinlileşen Moğol İmparatorluğu Yüan (M.S. 1279-1368) devletiyle sanatsal iletişim ortamı sağlanmıştır.

Üçüncü dönem; M.S. 14.-17. yy.lar … 14. yüzyıldan itibaren, Ming İmparatorluğu (M.S. 1368-1644) ve Timur Hanedanlığı (M.S. 1370-1507) arasında, elçilerle iletişim sayesinde ve seyahatler aracılığıyla yakın etkileşime geçilmiştir (Lei, 2018).

Ayrıca felsefi açıdan bakıldığında; resim sanatının temelinde, insanlığın geleceği ve kozmolojinin, insan ve evren arasındaki ilişkinin kesin kavramlarını ortaya koyan belli başlı bir felsefe yer almaktadır. Bu felsefenin dayandığı temel ilkeler açısından resim, yaşamın insanda bıraktığı özel bir tarzı açığa çıkarmaya yardımcı olmaktadır. Gerçek yaşamın olanakları çerçevesinde resim alanında medyumluğa ilişkin bir alan yaratmak hedeflenmektedir. Çin'de, sanat ve yaşam arasında paralel bir bağ varsayılır. Çinliler yaşamlarını sanat üzerine yapılandırdıklarından dolayı sanatı da bir yaşam biçimi olarak görmektedirler (Cheng, 2006). Bu düşünce çerçevesinde sanatçı, eserlerinde estetik haz ve mana duygusunu önemseyerek, sanata yaşamsal anlam yüklemeye çalışan önemli bir öğe konumundadır.

Sanat araştırmacılarının bir kısmına göre, Mani devrinde (Sasanî orta dönemi) İranlılar'ın Çin ile olan ilişkileri sayesinde, Çin resminin incelikleri öğrenilmiştir. Maniheist inanç çerçevesinde, Çin etkisini yansıtan ve eserlere yeni bir soluk getiren farklı bir resim anlayışı ortaya konulmuştur. Bazı araştırmacılara göre de bu anlayış, aslında Orta Asya'nın doğusundan Çin'e girmiş ve sonrasında İran'a dönünce, yabancı sanata olan ilginin artmasıyla "Çin Resmi" olarak tanınmaya başlamıştır (Lei, 2018).

Japonların milattan önce 500 – 200 yılları arasında Çin kültürüyle etkileşiminin var olduğu bilinmektedir. Kore üzerinden Japonya'ya gelen Budizm, inancın yayılmasıyla birlikte Çin kültürünü de getirmiştir. Budizm, Çin'de ve Japonya'da kısa bir süre baskın rol oynamıştır. Çin kültürünü kendi kültürlerine taşımak isteyen Japonlar, hızlı ve becerikli davranıp bazı bölgelerde kültürel yapılarını Çin sanatıyla birleştirerek Çin-Japon kültürünü oluşturmuşlardır. Bu kültürel yapı, mimari, müzik, edebiyat, sanat, resim ve yaşam tarzında zevkli yapıtlar ortaya koymuş; aynı zamanda imparatorluğun sonlanmasına sebep olmuştur. Hükümdar, dinî ve kültürel alandaki öncü rolüyle, siyasi yapı ve egemenliğin güçlü bir şekilde beyliğe dönüşmesinde belirleyici olmuştur. Bu feodalite, Japonya'nın Batı'ya açılmasına

kadar sürmüştür (Örnek, 2015; R. Sankrityayan, D. Chattopdhyaya, Y. Balaramamoorty, R. B. Sharma & M. R. Anand,1998).

Japon kültür tarihini iki döneme ayırıp incelemek mümkündür. İlk dönemde Çin kültür ve medeniyetinin etkisi altında olduğu bilinmektedir. Bu dönem milattan sonra 552 yılında başlayarak 19. yüzyıla kadar devam etmektedir. İkinci dönem ise, Uzak Doğu'nun özellikle de Japonya'nın Hollanda, Almanya, Fransa, İngiltere ve Rusya'yla ilişkiye geçmesiyle başlamıştır. 16. yüzyılda misyonerlik çalışmaları, ticari ilişkiler ve siyasi bağlarla başlayan bu etkileşimlerin küçük kesintilerle 19. yüzyıla kadar devam ettiği bilinmektedir. O zamandan bu zamana kadar Batı kültürünün güçlü etkisi Çin'i bastırmaya çalışmıştır. Japonlar, Batı'yla irtibatlarından sonra, Çin kültüründe olduğu gibi Batı'nın kültürel değerlerini benimsemek konusunda da azimli davranmışlardır ancak Batı'nın taklidinden öteye gidememişlerdir. Batı ile temaslar sayesinde teknoloji, sosyal, kültürel ve dini alanlarda yapılan yenilikler, Japon kültürünü zenginleştirerek, modern bir devlet yapısına geçmesini sağlamıştır (Örnek, 2015).

2. KÜLTÜRÜN SANATSAL YARATILARA ETKİSİ

"Coğrafi ve kültürel koşullar genelde Japon toplumunun ve özelde kırsalın çok sıkı bağlarla örüldüğü bir toplumsal yapı ortaya çıkarmıştır" (Özşen, 2016, s.77). Uzak Doğu, yıllarca dışa kapalı bir sistemle yönetildiğinden, kültürel yapısını bozulmalardan korumayı başarabilmiş nadir toplumlardan birisidir. Dış ülkelerle bağlantılar kurarak birçok alanda gelişmeler göstermiştir ve bu ilişkilerde öz değerlerine zarar vermeden yeniliklere ayak uydurmayı başarmıştır.

Yazının bulunmasıyla beraber resim sanatının da geliştiği bilinmektedir. Milattan 1500 sene önce Thang-hi, Çin yazısını ve Che-Hoang da boya resmini bulmayı başarmıştır. O dönemlerde resimler duvarlara uygulanırken, zaman içerisinde kâğıt ve ipeğin bulunmasıyla duvarlara daha az resim yapılmıştır (Arseven, 1975).

> Her toplumun bir dünü, önceki günü, kısa veya uzun bir tarihi vardır. Bugünkü kurumlar ve değişkenler, az veya çok farklı olarak dünde, önceki günde, geçen yüzyıllarda da var idiler. Sistemin kendisi tarihi bir varlık olduğu gibi, onu oluşturan her kurum ve değişkenin de kendinin özel tarihçeleri vardır; Eğitim Tarihi, Tıp Tarihi, Harp Tarihi, Sanat Tarihi vb. gibi. Çoğu zaman, yazılı olmamakla birlikte, gelenek ve göreneklerin de bir tarihi vardır. Bu tarihçeler kültürel kaynaklarımızı ve bugünkü kurumlarımızı belirler (Güvenç, 2013, s.136).

Uzak Doğu'daki ülkelerin (Çin, Japonya ve Kore gibi) yaşayış şekilleri, inanış sistemleri, sanatsal değerlerinin yansıması vb. alanlarda kültürel etkileşimleri bulunmaktadır. Sanat ve toplumsal yapı birbirlerini etkileyen iki unsurdur; sanatsal yaratılar bu yapılanmayı büyük oranda yönlendirmektedir. Sanat, toplumun yansıyan aynası niteliğindedir ve sanatçıyı toplumdan ayrı düşünmek imkânsızdır; sanatçı da ışık tutan bir rehber konumundadır. Tarih açısından bakıldığında sanat; ülkenin, dönemin, o dönemde var olan kültürel değerlere ait aktarımların sağlandığı bir alan olarak görülür (URL-1).

İnanç sistemlerinin de toplumsal yapıya ve sanata katkısı büyüktür. İnanca dayalı resimlere, doğa olaylarını betimleyen ve dini törenlerde kullanılan objelerde olduğu gibi günlük kullanım eşyalarının süslemesinde de yer verilir. İnanç sistemlerine dair dini nitelikli büyüsel ifadeler, kişilerin kendi vücut ve yüzlerini boyama ritüelleri

olarak da ortaya çıkabilir. “Sanat, büyüyle; büyüye olan inançla başlar” (Çığşar, 2000, s.6).

> “İnanmanın objesi; ‘ata-ruhu’ yahut herhangi bir doğa olayı, bir doğa objesi, bir totem vb. olabilir. Birçok eski kültür uluslarında olduğu gibi, (obje) insanın kendisi, örneğin bir sanatçı tarafından yapılan, tanrılığı temsil eden bir tasvir veyahut bir basamaklar düzeni teşkil eden birçok tanrıların tasvirleri olabilir. İnanma, inanma objelerinin çeşitliliği, durumu değiştirmez. İnanç, kutsal kabul edilen belli törenlere dayanan ‘objelerle’ gerçekleşir. Çünkü; gerek ilkellerin inandıkları objelerde, gerekse eski kültür uluslarının tanrılarının tasvirlerinde, (kendilerince varolduğu kabul edilen) insanüstü, doğaüstü güçler görülmüştür. Bu inanma şekillerinden her birisi, insanla-insanüstü, doğaüstü birşey arasındaki ilişkiyi sağlamaya çalışır” (Çığşar, 2000, s.5).

Uzak Doğu’da hâkim olan inanç sistemlerine bakıldığında Konfiçyanizm, Taoizm, Budizm bulunmaktadır. Bu oluşumların birbirlerine tepki olarak doğdukları ve bazen de tamamlayıcı yaklaştıkları bilinmektedir. Toplumsal yapıya göre ve bölgesel olarak farklılık gösteren inançların kendilerine ait tapınakları ve ibadethaneleri bulunmaktadır. Bu tarz yerlerin olması, inançların korunarak bozulmamasını sağlamıştır. Sanatlarına yansıtılan değerlerin korunması, sanatın da güçlenerek yayılmasını hızlandırmıştır. Çin’de, Han Sülalesi döneminde kâğıt ve mürekkebin bulunarak fırçanın kullanılmaya başlanması (M.S. 105) ve eski yöntemlerden sıyrılan yenilikçi yaklaşımlar, sanata olan ilgiyi artırmıştır. Bu gelişme, Uzak Doğu’da devrim niteliğinde olmuştur; kaligrafi ve kaligrafik resim sanatına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Han Sülalesi döneminde Çin ve Japonya arasında elçiler gönderilerek genel manada ilişkilerin başlaması; kültür, felsefe, din, gelenek ve sanat alanlarında etkileşimlere olanak sağlamıştır. Çin ve Japonya arasında kurulan ilişkiler sayesinde, sözlü geleneğin yazıya ve resme taşınmasıyla, kültürel ve sanatsal aktarım sağlanmıştır (Çığşar, 2000).

Uzak Doğu’nun kültürel ve sanatsal yaratımları bünyesinde yer alan Sumi-e, doğduğu kültürün, özellikle dinsel olgu ve inanış sistemlerinin yaratma sürecine olan etkileri çerçevesinde var olan bir sanat anlayışıdır. Uzak Doğu halkının oluşturduğu gelenek anlayışı, inanış biçimleri ve felsefi olguları, Sumi-e’de yerini almıştır.

Sumi-e sanatı, geleneklere bağlı Japon kültüründe, yaşamlarının bir parçası haline gelmiştir. Sumi-e’nin temel felsefesi, yaratıcısı olan bireyin ruhunu, nefesini ve bedenini eğitmek olmuştur. Sanatçı, görsel hale getirmek istediği düşüncenin ya da

duygunun bir ruhu olduğu anlayışıyla, o ruhu yakalayarak mürekkep ve fırça ile görünür hale getirmeye çalışmaktadır. Japonların dengeli ama dikkatli bir ruh halini temsil eden ii Kanji* olarak tabir edilen Sumi-e sanatının temelini oluşturur (URL-1). Örneğin; Çiçek resmi çizilirken, mükemmel olarak çiçeği çizmekten ziyade o çiçeğin canlılığını, bir kokusunun olduğunu hissettirmek amaçlanır.

"7. yüzyılda Çin'de ortaya çıkan Sumi-e, diğer adıyla 'Suibokuga**' sanatının, 14. yüzyılda Zen rahipleri tarafından Japonya'ya yayıldığı bilinmektedir. Mürekkep sanatı olarak bilinen Sumi-e, kelime olarak Japonca'da mürekkep anlamındaki 'Sumi' ve resim anlamındaki 'e' den şekillenmiştir. Sumi-e sanatı, Doğu Asya yaklaşımına göre; 'görünmeyeni yakalayarak dışavuran bir sanat biçimi' olarak kabul edilmektedir" (URL-1).

Japonlar, kültürel yapılarını oluştururken, Çin ve Hint kültüründen esinlendikleri düşüncelerini; kendilerine uyacak şekilde düzenlemişlerdir. Yeni fikirlerle karşılaştıklarında, gelenekleriyle birlikte harmanlayarak kullanmışlardır (Özhan, 2018).

> Japonya'da dil, nesne, bilinç, benlik vs. felsefe faaliyetlerinin Batı'dan farklı olan yanı, hareket noktasıdır. Hareket noktası, Batı'daki 'varlık' değil, varlığın kendisinden meydana geldiği gerçek, öz 'yokluk' tur. Yokluk ve bunun bir tür türevi niteliğindeki boşluk kavramları, Batı'da öze dayalı teorik felsefeye karşın, Japonya'da felsefenin, saf tecrübeye ağırlık veren hayat felsefesi ağırlıklı olduğunu görmekteyiz (Özhan, 2018, s.18).

Farklı ülkelerin zamanla aynı toplumsal yapıyı paylaşmaları sonucunda etkileşime girerek, bir tarafın diğer tarafa ait olan kültürü benimsemesi ve hayatlarına dâhil etmesi ile süreç içerisinde yeni kültürel birleşimin ortaya çıkması sağlanmıştır.

---

* Kanji: Japonların 'dengeli ama dikkatli ruh hali'ni temsil eden tabirdir.

** Tang hanedanı resimlerinden esinlenen ve geç Heian döneminde tamamen geliştirilen bir Japon resim tarzıdır.

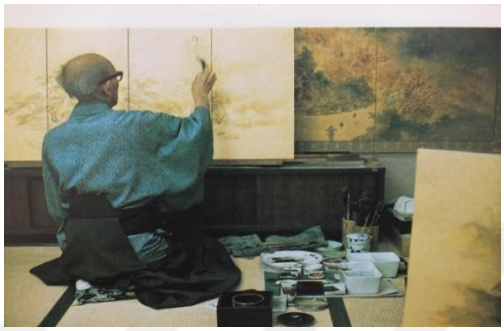
3. UZAK DOĞU RESİM TÜRLERİ

Dünya tarihinde köklü bir geçmişe ve yazılı tarihe sahip olan sanatsal yaratıların ilk örneklerine, Uzak Doğu'da; Çin ve Japonya gibi ülkelerde rastlanmaktadır. Kültürel yapılarındaki zenginliği, resimlerinde de ortaya koyarlar ve bu açıdan miras niteliğindedir. Sanatlarına yansıyan resim türleri de büyük ölçüde inançların etkisiyle oluşturulmuştur ve yapılış şekillerine göre; paravana, rulo, yelpaze, albüm, panel ifadeleriyle tanımlanan resimlerdir.

3.1. Paravana Resimler

Momoyama Dönemi'nde resim sanatı, mimarlık sanatı içinde de yer almıştır. Sürme kapıların üzerine gösterişli büyük ebatlarda yapılan paravana resimler, bu dönemde adını duyurmaya başlamıştır. Doğadan esinlenerek; çam, kiraz, erik, söğüt ağaçları, bambular, kuşlar, aslanlar ve kaplanlar vb. konulardan oluşan resimler, altın kaplama zemin üzerine çok renkli anlayışla uygulanmıştır. Bu üslubun yanısıra siyah-beyaz resimler de bulunmaktadır (Günay, 1986). Resimler; makimono denilen tomarlara, byobu denilen paravanalara ve fusuma denilen sürme kapılara yapılmaktadır (Günay, 1986). Momoyama Dönemi'nin sanatı; canlı, toplumun haz ve zevklerini yansıtan, gösterişe düşkün bir estetik kaygı ile oluşturulmuştur. Binalara ait duvar yüzeylerinin sürgülü kapılarını süslemek amacıyla büyük ebatlarda resimler kullanılmıştır. Ressamlar, sürgülü kapıları ve paravanaları, dekoratif ve güçlü resimlerle süslemiştir; böylelikle, dekoratif resim sanatı gelişerek öne çıkmıştır. Yabancı ülkelerin gemicileri sayesinde Batı ile ticari ilişkiler kurulup gelişme sağlanmıştır. Dış ülkelerle olan ilişkiler, farklı bakış açısı getirirek resim sanatına da katkıda bulunmuştur. Portekiz ile yapılan ticari ilişkiler ve yabancıları gösteren (Avrupalılar'ı tasvir eden) paravana resimler, bu tür yeni resimlerin ilk örnekleridir. İlk defa bu dönemde, felsefi akım ve inançların dışında (dünyevi konuları resmeden) paravana resimler yapılmıştır (Çığşar, 2000).

Byobu (katlanabilir paravanalarda) ve Shoji (yana doğru açılan sürgülü kapılarda) Yamato-e* tarzı resmin ilk örneklerinde görülür. Çin'den gelen mimari ögeler, önce kraliyet sarayında sonra da soyluların yaşadıkları malikânelerde Japon kültürüne uyarlanmıştır (URL-2). "Resimde; kimonosu içinde bir Japon ressamın, paravana (byobu) üzerine sanatçının kendi hazırladığı boyalarla nasıl resim yaptığını görebiliyoruz" (Günay, 1986, s.43).



Fotoğraf 1: Paravana Resim (Günay, 1986, s.44)

> Uzak Doğu'da, 15.-19. yüzyıllar arasında devam etmiş olan sanat eğitimi anlayışına bakıldığında, Çin sanatından yola çıkmış, asker ressamların oluşturduğu disiplin içerisinde var olan Kano Okulu karşımıza çıkmaktadır. Teknik olarak Çinli Budist Zen sanatçılardan aldıkları mürekkep tekniğini, cesur fırça vuruşları ve parlak renkler kullanarak geliştirdikleri yeni bir tarzla terk etmişlerdir. Günlük yaşantılarında kullandıkları sürme kapılar ve paravanları, resim zemini olarak kullanmışlardır. Ordu ve hükümet uzantılı bir patronaj sistemiyle çalışan okul, usta çırak ilişkisiyle eğitim vermiştir. Öğrenciler, ustalarının yapmış oldukları resimleri birebir taklit etmişlerdir (Asiltürk, 2017, s.1640).

3.2. Rulo Resimler

Yaşayan sanatların ana kaynağı fırça sanatıdır ve Uzak Doğu resim sanatının başlıca iki türü vardır: Japonlar tarafından, duvara ve düşeyine asılan resimlere "kakemono" (asma rulo); bir elle açılıp ötekiyle sarılan ve yatayına bakılan resimlere de "Emakimono" (serme rulo) denilmektedir. Kakemono, askılık şeklinde olduğundan dolayı Batı'daki tablolar gibi ilk bakışta tamamı görülebilir fakat Emakimono ise yatayına açılıp sarılan bir tür çizgi resimler dizisidir. İlk bakışta sadece iki rulo

* Tang hanedanı resimlerinden esinlenen ve geç Heian döneminde tamamen geliştirilen bir Japon resim tarzıdır. e.t: 21.09.2019 (https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Yamato-e&prev=search)

arasında açık duran kısım görülmektedir. Resim, anlatılmak istenen öykünün bir kısmının kurgulanmış bölümüdür (Güvenç, 1989).

Heian Dönemi'nin sonlarına doğru Yamato-e resmi, yeni biçimlerle gelişmesini devam ettirmiştir. Bu biçimlerin başında gelen Emakimono; yana doğru horizontal olarak açılan, resimli anlatılar için tasarlanmış el rulosudur (URL-2).

> …. Çin'den Japonya'ya; Zen Budizm, Zen felsefesi ve Zen sanatları gelmiştir. Zen Budizm yeni kollar oluşturmuş; sezgiye, sanata ve güzeli (estetik olanı) aramaya yönelik çalışmalarını sürdürmüştür. Yeni yeni, "realist" bir sanat anlayışı filizlenmeye başlamıştır. Bu dönem, rulo resimlerin "altın çağı"nı yaşadığı dönemdir (Çığşar, 2000, s.17).

> Çin'de Budizm, en önemli eserlerini M.S. IV. yy.da, Büyük Budist Tapınak Bölgesi olan Tun-huang'da vermiştir. Bu bölgenin asıl özelliği, Budacılığın en fazla yayılmış olduğu yerdir. 19.yy. sonu - 20.yy. başındaki kazılarda, Budacılığa ait bir çok tapınak ve çeşitli sanat eserleri; freskler, rulo resimler, ipek kumaştan sancak üzerine yapılmış resimler, "pano resimler" ortaya çıkmıştır. Bunlar, geleneksel resim sanatının başlangıcı niteliğindeki eserlerdir; olgunlaşma aşamasının ilk temel örneklerini teşkil ederler (Çığşar, 2000, s.9).

Rulo türü, resim sanatıyla sınırlı kalmayıp yazı sanatında da yerini almıştır. Güzel yazı gelenegi olan kaligrafik yazı, kakemonolarda ve emakimonolarda kullanılmıştır.

Kaligrafiler de geleneksel resimler gibi –yatay ya da dikey- rulolar halinde yapılmaktadır, aynı şekilde tahta kutuların içinde muhafaza edilerek, yalnızca fırçalarıyla ziyaretlerinin övgü dolu anısını kaydetme şerefi veren konuklara sunmak için açıldığı bilinmektedir (Erdoğdu, 2018).

Uzak Doğu'da, sanatta ustalaşmanın önemli yöntemlerinden biri de eski veya hayatta olan usta sanatçılara ait eserlerin kopyalarını yapmaktır. Ustalık yolunda ilerleyen biri, ünlü eserleri kopya yöntemiyle öğrendikten sonra kendine has çizimler yapabilirler. Bu yöntem, 'Mu-Fang' (Sözen-Tanyeli, 1992, s.165) diye adlandırılır.

> Çin resim sanatının kopya resim faaliyetleri bir gelenek olarak oldukça eski zamanlardan itibaren başlamıştır. James Cahill'e göre, çoğu Çinli ressamlar doğal manzaraya yahut çizilecek objelere bakarak çizmeyi tercih etmemişlerdir. Gerçekçi resim, yalnızca 10. ve 11. yüzyılda gelişerek zirveye ulaşmış, ancak ardından çok az ressam gerçekçi resim çalışmaya devam etmiştir. Meşk (örnek) olarak anlaşılan murakka ve el rulolarındaki resimler, mürekkepli skeç ve taslak çizimler, ressamların atölyelerinde özellikle çıraklar için önem taşımıştır. Ünlü eserleri kopyalama eğitimini tamamladıktan sonra, ancak kendi özgür üsluplarını ortaya çıkarmaya başlamışlardır (Lei, 2018, s.29).

Kopya resim, geleneksel olarak büyük önem taşımaktadır. Ustalara saygının da bir ifadesi sayılan kopya resimler, özgün sanatçının gerçekçi bir üsluba geçmeden yapması gereken saygın bir davranış olarak karşılanmaktadır. "Zhang Sengyao'na atfedilen "Beş Yıldız - Yirmi Sekiz Takımyıldızı Tanrılarının Tasviri" rulosunun orijinal resminin Tang Dönemi'nde yapılan kopyasında da ressam Liang Lingzan'ın (8. yüzyılın ilk yarısı civ.) fırçasıyla, kademeli sulandırılmış gölgeleme tekniği görülmektedir" (Lei, 2018).



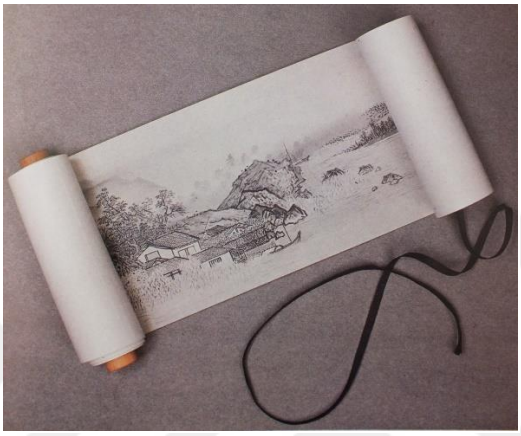
Resim 1: Orijinali Zhang Sengyao'ya Atfedilen "Beş Yıldız - Yirmi Sekiz Takımyıldız Tanrıları" Adlı Rulo Resmin (M.S. 5. - 6. yy.); Liang Lingzan Tarafından Tang Dönemi'nde Yapılan Kopyasından Bir Kısım (8. yy.), Kumaş Üzerine Mürekkep ve Çin Boyası, 491.2 x 28 cm. (Lei, 2018, s.42)

"Resim hâkimi" olarak tanınan Wu Daozi'nin (680-759) efsanevî bir ressam olduğu bilinmektedir. Onun çizgisel üsluplu mürekkep resimleri, özellikle "*Lan Ye Miaó*" (Orkide Yaprağı Tahriri) adlı resmine özgü çizgi üslubunu öven "*Wú Daì Dang Feng*" 76 deyimi, Çin resim sanatı tarihinde oldukça meşhurdur. Wu Daozi sanat hayatı boyunca "*Seksen Yedi Tanrı ve Peri Rulosu*" gibi birçok Budizm ve Taoizm konulu duvar resmini tamamlamıştır (Lei, 2018, s.45).



Resim 2: Orijinali Wu Daozi'ye Atfedilen "Seksen Yedi Tanrı ve Peri" Adlı Rulo Resmin Kopyası (8. - 11. yy.), Çin, İpek Kumaş Üzerinde Sulu Mürekkep, 292 x 30 cm. (Lei, 2018, s.44)

Sesshu Toyo (1420-1506) Zen rahibi ve çok ünlü bir manzara ressamı olarak bilinir. Aşağıdaki rulo, 1486'da yaptığı 'Dört Mevsim Manzaraları' adlı eseridir. Sesshu, o tarihte 67 yaşında ve sanatının doruğundadır. Bu resimler, yaşamı boyunca Zen rahibi olarak süren birikimlerinin bir ürünüdür. Sanatçı, siyah mürekkeple çalıştığı bu eserde, duyarlı ve serbest fırça darbeleriyle kendi hayalindeki manzaraları çizmiştir (Günay, 1986).



Fotoğraf 2: Sesshu Toyo (1420-1506), "Dört Mevsim Manzaraları (1486)", Sarma El Rulosu, (Günay, 1986, s.43)

Japon sanatında nitelik açısından seçkin bir yeri olan anlatımsal resimler; bir olayı film kareleri gibi anlatan resimler, izleyiciye sunuluş açısından da farklılık getirmiştir. Bu resimlerde insan duygularının aktarımına değer verilmektedir. Yatayda enine açılan el ruloları, 12. ve 13. yüzyıllarda görsel imgeli, düz yazı anlatımlı ve duyarlı bir ifade aracı olarak gelişme göstermiştir. Dönemin savaş öyküleri, aşk hikâyeleri, halk hikâyeleri ve hatta yaşam öyküleri vb. çok çeşitli anlatımlara yer verilmiştir (URL-2).



Resim 3: Xia Gui (1180-1230), Sung Hanedanlığı, Rulo Kâğıt Üzerine Mürekkep, 46,5 x 889,1 cm. (Görenek Beyaz, 2017, s.3331)

Çin resminde, mürekkep kullanılarak yapılan doğa betimlemelerinde sanatçının görseli içselleştirerek, yoğunlaşan duygu birikiminin yansıtılması hedeflenmektedir. Ressamlar, ustalarını örnek alarak ve doğadaki nesneleri (ağaç, bulut, kayalık vb.) kendi kadrajlarından gördükleri şekilleriyle özümseyerek, zamanla edindikleri etkiyi kurguladıklarında; görünen objenin aynısını değil zihinlerinde oluşan esini resmedebilmeyi başarmışlardır (Gombrich, 1992).

Büyük Çin manzaraları, hayat ve hareket özelinde doğanın yasalarına uygun olarak resmedilen öğelerin (yanısıra bu öğelerin) ruhunu ve/veya nefesini resmetme gereğini de önemser (Rowland, 1954).

> Sanatçıların dinsel inançları bağlamında, belirli bir dersi öğretme ya da sadece resimsel süslemek amaç olmayıp, derin düşünceyi desteklemek adına doğa betimlemelerini, dağ ve nehirleri resimlerinde kullanmaya başlamışlardır. Sanatçılar genel olarak ipek rulolara resimler yaparak bunları değerli kutularda saklanarak muhafaza etmektedirler. Sadece ruh özünün en sakin ve dingin olduğu anda, sanki bir şiir kitabı açılıp, güzel bir dize tekrar tekrar okunuyormuşçasına bakılıp derin düşünceye dalmak için çıkarılmaktadır. Genel olarak 12. ve 13. yüzyılların en üstün manzara resimlerinin ardındaki amaç bu olmuştur (URL-3).



Resim 4: Wang Wei, Rulo Parçası, İpek Üzerine Mürekkep, 25.4 x 44.7 cm. (Yücel, 2017, s.21)

> Tang devrinden itibaren baskı kitaplar görülmeye başlanmış, Sung devrinde artık dizgisel bir baskı sistemi de yaygınlaşmıştır. Kitap ciltçiliğinin sadeleşmesi ile birlikte matbaacılığın icra edilmesi de albüm şeklinin ortaya çıkmasına büyük katkı sağlamıştır. 11. yüzyılda Kuzey Sung devrinde yaşayan ünlü yazar ve bürokrat Ou-Yang Xiu (1007-1072) "*Gui Tian Lu*" (*Tarlaya Dönüş-nâme*) adlı bir kitap yazmıştır. Kitapta; "Tang devrinde kitaplar hep rulo olarak hazırlanmış, ardından 'Yezi' (yaprak) şekline dönüşmüştür. Yazıları okurken fazla rulo olursa hem açmak hem de kapamak kolay değildir. Dolayısıyla artık 'Yezi' üzerinde yazıyoruz." diye yazılmıştır (Lei, 2018, s.33).



Fotoğraf 3: El Rulosundan Albüme Geçiş; ‘Kitap Biçimi’ - Xuan Feng Rulosu (Lei, 2018, s.33)

3.3. Yelpaze Resimler

Yelpaze, belirli bir hava akımını gerçekleştirmesinden dolayı serinlemek amacıyla elle sallanarak kullanılan araç ya da eşya olarak tanımlanır. Yelpazenin, bölge iklimlerine bağlı olarak sıcak ve nemli kesimlerde ortaya çıktığı güçlü bir ihtimaldir (Sertdemir Diagne, 2016).

> “Shang dönemindeki yelpaze, hükümdarlara ait semboller arasında yer almaktadır. Hükümdar ve hanedan erkanının seyahatleri esnasında, hükümdardan önce taşınan sembolik eşyalarından biri olan bu yelpaze örneği “Yizhang Shan” tanımı ile ifade edilir ve hükümdarın güç, yetki ve prestij simgesi olarak göze çarpmaktadır” (Sertdemir Diagne, 2016, s.98).

> “Konfüçyus tarafından derlenen klasiklerden “Lǐjīng (Törenler Klasiği)”deki Tian ve atalara saygı merasimlerinde bilgeliğin sembolü olan yelpaze, tören ve müzik kültürünün etkisiyle dönemin dans figürleriyle bütünleşmeye başlamıştır. Böylece bilgeliğin ifadesi olan ve hükümdarlık sembolleri arasında yer alan yelpaze, Zhou dönemi ile birlikte törensel bir sembol haline gelmiştir. Aynı zamanda yelpazenin Li törenlerindeki müzik kültürüyle birleşmesi, günümüz yelpaze dansının ilk örneklerini de temsil eder. Han dönemiyle birlikte yelpaze, ünlü şairlerin şiirlerine konu olmaya başlar. Edebiyat alanındaki yerini sonraki dönemlerde de koruyan yelpaze, Üç Hanedan (220-280) dönemine gelindiğinde geleneksel Çin resim sanatı örnekleri arasındaki yerini alır. İlerleyen zamanlarda yelpazeyi betimleyen şiirler yazma ve yelpaze üzerine resim yapmanın rağbet gören bir nitelik kazandığı söylenebilir. Öyle ki Doğu Jin Hanedanlığı (317- 420) dönemi, geleneksel resim sanatıyla aynı teknikleri içerdiği bilinen Çin hat sanat çalışmalarının yelpaze üzerinde yer almaya başladığı dönemdir” (Sertdemir Diagne, 2016, s.100,101).



Fotoğraf 4: Çin Yelpazesi Resim ve Hat Sanatı (Sertdemir Diagne, 2016, s.103)

> Çin düşüncesi yapısı resim ve kaligrafi aracılığıyla resimsel bir dil taşımaya başlamıştır. Doğaya dönük bir yaşamı temsil eden Dao Düşünce Ekolü ve toplumsal yaşam odaklı bir ahlak anlayışına dayanan Ru Düşünce Ekolü, Çin resim sanatı örneklerindeki sembolizmin temelidir. Aynı şekilde ekollere ait ilke ve terimler, kaligrafi çalışmalarının vazgeçilmez öğelerini oluşturur. Bu örneklerin yelpaze üzerinde betimlenmesi ise "bilgelik" sembolü olan yelpazenin felsefi anlamını daha da güçlendirmiştir (Sertdemir Diagne, 2016, s.104).

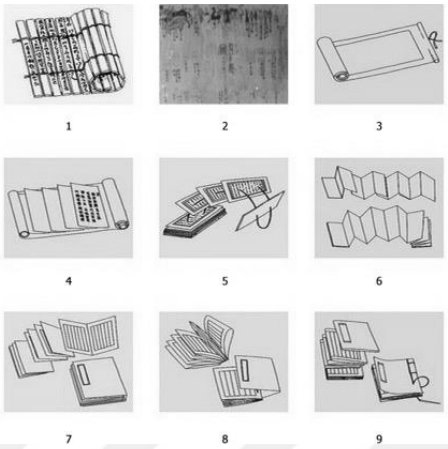
"…. Yelpaze üzerine yapılan resimlerin yoğunluğu, oldukça dikkat çekicidir. "Yelpaze; kaligrafın (ressamın) elinde fırça, savaşçının elinde kılıç, Budacı keşişin elinde sevgi ve bilgelik simgesi olur" (Çığşar, 2000, s.14).

3.4. Albüm Resimler

Albüm resimlerin, Çin'de ortaya çıktığı bilinmektedir. İlk albüm resimlerinin yapılmaya başlandığı tarih hakkında, günümüze kadar ulaşmış kaynaklar neticesinde net bir bilgi bulunmamaktadır ancak el rulolarından sonra ortaya çıktığı ve geliştiği tahmini bilgiler arasındadır.

Sarma el ruloları uzun ve kullanışsız olduklarından, hem açmakta zorlanılması hem de çok zaman kaybına neden olması ve diğer taraftan da kâğıt ile ipek kumaşın birbirine yapışması vb. sebeplerle bu alanda yeni bir arayış içine girilmiştir. Sanatçılar, tek parçalı kağıdın kullanılmasından ziyade, katmanlı veya tek tek yapraklı kitap haline gelen albümü tercih etmişlerdir (Lei, 2018).

Eskiden Çinli entellektüeller önce bambu rulosu ve ipek kumaş rulosu sonra kâğıt rulosu kullanmışlardır. Tang orta döneminde daha rahat okunmak için uzun ve tek parçalı kâğıt rulosunun tasarımı değiştirilip "Xuan Feng" cildi veya "Long Lin" cildi adlı yeni bir tarz icra edilmiştir. Bu yeni tarzların albüme geçişte bir kitap tarzı olduğu bilinmektedir. Bazı araştırmacılara göre, albümün Xuan Feng cildinden sonra ortaya çıkmadığı iddia edilmektedir. Zira resim ve kitap ciltçiliği yani monte edilmesi, "Sanskrit" cildi veya "Jing Zhe" cildi (Budist metinler olan katlamalı kitap) biçimlerinden yola çıkılarak da albüme dönüşmesi mümkündür (Lei, 2018, s.33).



Fotoğraf 5: Çin Kitap Biçiminin Gelişmesi (Lei, 2018, s.33)

"Ming hanedanından sonra, Çin mürekkep resim sanatının çoğunun yaratıcı gücü Xieyi resim alanına geçmiştir. "Ming Dört Üstadı" ünvanı olan Şen Zhou'un (1427-1509) 1495'te hazırladığı skeç albümünde bulunan "Kıvrılan Kedi" konulu bir mürekkep resmidir" (Lei, 2018, s.50).



Resim 5: Shen Zhou, "Kıvrılan Kedi" (1494), Çin, Xuan Kağıdı Üzerinde Mürekkep, 34.6 x 57.2 cm. (Lei, 2018, s.50)

3.5. Panel Resimler

Japon Yakın Çağı'nın başlangıcı ve savaş nedeniyle en aza indirilen sanatın, Momoyama Dönemi'nde canlandığı söylenmektedir. Dekoratif obje ve mimari yapılardaki sanatsal süslemeler, ilk önce soylu kesimin ve sonra da savaşçının kendi gücünü kanıtlamak amacıyla yapılmıştır. Resim sanatında altın yaldızlı süslemeler,

Momoyama döneminde abartılmış ve çeşitlendirilmiştir. Ayrı ayrı yapılan paneller paravanaları oluşturmaktadır. Böylelikle her panel kendi başına bir resim olarak algılanmaktadır. Panel resimlerinin en bilinen ünlü sanatçıları Kano Eitoku (1543-1590), Hasegawa Tohaku (1539-1610), Kaiho Vusho (1533-1615)'dur. Panel üzerine yapılan çalışmalarda, farklı kültürlerden temsiller ve kişisel eşyalar gösterişli ve altın bezemeli olarak görülmektedir (URL-4).

> "7.yy. - 9.yy. arasında hüküm süren yayılmacı bir hanedanlık olan Tang Hanedanlığı, muazzam bir canlılığa sahiptir. Sınırları Asya ve Kuzey Çin'e kadar uzanan Tang Hanedanlığı, o dönemde kozmopolit bir toplum haline gelmiştir. Çin görsel sanatları Tang Hanedanlığı döneminde zengin bir kültürel seviyeye ulaşmıştır. Büyük ve tek figürlü resimlerin popüler olduğu bu dönemde, özgürce resmedilmiş, hareketli, renkli ve süslü panel resimleri göze çarpmaktadır. Bu resimlerin çoğu günümüzde hasarlı olmasına rağmen örneklerini Japonya, Nara'da bulunan Horyuji tapınağında görebilmekteyiz. Bu panellerin özgürce boyanmalarının yanı sıra bir diğer önemli özelliği de anıtsal bir yapıya sahip olmalarından kaynaklanan heykelin bir alternatifi olarak görülen ve hem dini hem de dünyevi figür geleneğini oluşturan resimler olmalarıdır" (URL-3).



Resim 6: Şehir Ressamları, "Whose Seelves / Kimin Kolları" (Tagasode), (16. yy. Sonu - 17. yy. Başı), Altın Yaldız Kaplama Altılı Panel Üzerine Mürekkep, 144.9 x 346 cm. e.t: (https://www.wannart.com/japon-sanatinin-tarihsel-gelisimi-v/)



Resim 7: Kanō Eitoku, “Chinese Lions” (16. yy.), Altın Yaldız Kaplama Altılı Panel (Tagasode) Üzerine Mürekkep, 88 x 178 cm. e.t: 27.08.2019 (https://www.wannart.com/japon-sanatinin-tarihsel-gelisimi-v/)



Resim 8: Kano Naizen (1570-1616), “Nanban” (Barbarians From The South / Güneyden Gelen Barbarlar), Altın Yaldız Kaplama Altılı Panel (Tagasode) Üzerine Mürekkep, 160 x 360.4 cm. e.t: 27.08.2019 (https://www.wannart.com/japon-sanatinin-tarihsel-gelisimi-v/)

4. GELENEKSEL JAPON RESİM SANATI

4.1. Japon Tahta Baskı Resim Sanatı (Ukiyo-E / Yüzen Dünyanın Resimleri)

Japon Tahta Baskı Resim Sanatı (Ukiyo-e / Yüzen Dünyanın Resimleri) resim türleri arasında önemli bir yere sahiptir (Günay, 1986). Edo döneminde ortaya çıkan ve Japonların kentte popülerleşmeye başlayan zevk düşkünlüğünü anlatır nitelikte tasvir edilen resimlerdir (URL-5). Ukiyo-e kapsamında; günlük yaşantılar, güncel tiyatro, klasik edebiyat, şiir, yerel efsaneler, imparatorluk ve dinsel konular ele alınmıştır (URL-6). "Japonların Kabuki Oyunları, Geyşa ve Oiran Kültürü gibi hedonist* alışkanlıklarına ithafen isimlendirilmişti" (URL-7).

> Kabaca düşünüldüğünde Ukiyo-e'yi geleneksel Japon resminden ayıran şey, konularındaki keyif vericilik ve hızlı üretimin sağlanabilmesi için kullanılan teknikler olmuştur. İlk başlarda ıslak kâğıda damlatılan mürekkeplerin sıvanmasıyla oluşturulmakta olan resimler, talebin artmasıyla ahşap baskı ve fırçalama teknikleriyle popülerleşmiştir. Resimler daha çok kakemonolara, illüstrasyon amacıyla kitaplara ve ahşap perdelere yapılmıştır. Konular sıklıkla kadın güzelliği, manzara, kabuki aktörleri, sumo güreşçileri, çiçekler ve erotik sahnelerden oluşturulmuştur (URL-7).

Japon toplumunun genel anlamdaki lüks yaşam tarzı, ev ve iş yerlerini süsleme isteği, Ukiyo-e'nin gelişmesine ortam sağlamıştır.

> … Baskı sanatının M.Ö. 105 yılında Çin'de kâğıdın icat edilmesiyle başladığı bilinmektedir. Tarihin ilk baskılarının ise; ıstampa-damga şeklinde yüksek baskı olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu ilk baskılar tamamen yazılardan oluşmaktadır ve tahta kalıplar mürekkeplenerek kâğıt veya ipek üzerine basılmıştır (Kıran, 2009, s.148).

"Ağaç baskılar ilk zamanlar Uzakdoğu'da bir tür tanıtım ve çoğaltım yolu ile Budizm'i yayma aracı olarak kullanılmıştır. Özellikle 7. ve 8. yüzyıllarda iç karışıklıktan kaçarak Çin'den Japonya'ya giden rahipler tarafından dinsel propaganda amacıyla baskılar yapılmıştır" (Kılıç Ateş, 2017, s.203). Budist rahiplerin, dini yayma amaçlı baskı ürünlerini çoğaltmasıyla, tahta baskı sanatı gelişimini devam ettirmiştir.

---

* En üst iyiliğin haz olduğunu ileri süren görüşlere verilen genel addır. e.t: 22.09.2019 (https://www.bilgiustam.com/hedonizm-nedir/)

Kıran (2009) çalışmasında; ‘Budist Rahipler tarafından yaygınlaşan ahşap baskıların Hindistan üzerinden İtalya'ya 1270'de girdiğini; bu tekniğin Fransa'ya 1370, Almanya'ya ise 1453'de ulaştığını ve daha sonraki gelişmeler içinde Avrupa'dan da bütün dünyaya yayıldığının bilindiğini’ söylemiştir.

> …. 15. yüzyılda ağaç baskı; bir kuyumcunun oğlu olan Alman Sanatçı Albrecht Dürer’in eserlerine hayat vermiş ve sanatçı baskılarıyla ünlenmiştir. Dürer’in çağdaşı Hans Holbein de baskı sanatlarına önemli katkılar yapmış ve başarılı eserler üretmiştir. Lucas Cranach, Ugo da Carpi gibi sanatçılar ise Batı’da ilk baskı sanatları örneklerini vermiş olan sanatçılardandır (Kılıç Ateş, 2017, s.203).

Baskının amacı; görselleştirilmek istenen düşüncelerin uygun materyaller kullanarak istenilen forma getirilip kalıp yöntemi ile başka bir yüzeye aktarılmasıyla birden fazla sayıda örneğin ortaya çıkarılmasıdır. Yapılmak istenen görselin kaç aşamada ortaya konulacağına ve ne kadar çoğaltılacağına sanatçı karar vermektedir. Aynı kalıbı kullanarak birden fazla baskı elde edilmesine rağmen, baskı özgünlüğü bozulmadan korunmaktadır.

> Baskı tekniklerinin gelişim evreleri incelendiğinde geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. İlk baskı örnekleri işlevsel olup insanların iletişim, bilgi edinme ve kültürlerinin devamını sağlamaya yöneliktir. Yazının bulunduğu ilk dönemlerden başlayarak, kültürün belgelenmesi ve koruma altına alınması baskı teknikleri ile sağlanmıştır. Baskı teknikleri geliştirildikçe iletişimin yaygınlaşması ve kültürün kuşaklararası devamının sağlanması da önem kazanmıştır. Geçmişten günümüze, çeşitlenerek farklı alanlarda işlevlerini sürdüren baskı teknikleri, özgün sanat üretiminde de önemli bir yere sahiptir (Demir, 2011, s.74).

Baskı sanatının, tanıtım amaçlı poster ve kitapların görsellerinde de kullanıldığı bilinmektedir. Toplumların kültürel yapılarının bir parçası haline gelen baskı sanatı, teknolojinin ilerlemesiyle günbegün daha da gelişim göstermiştir. Baskı sanatı, sanatçıların özgün duygu ve düşüncelerini ifade etmekte kullandıkları bir alan olarak da günümüzde varlığını sürdürmektedir. Her ülkenin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmelerinin farklı olması nedeniyle gelişim hızlarında da farklılıklar vardır. Çeşitli yöntem ve teknikler, farklı materyal ve malzemeler, süreçle gelişim göstererek bu alandaki özgür uygulamaların önünü açmıştır.

Bu dönemlerde fotoğrafın bulunmasıyla resme bakış açıları değişmiştir. Fotoğraf, hayatlarına girmeden önce portre resmettiren insanlar, fotoğraf makinesinin icadıyla, fotoğrafı resme tercih etmişlerdir ve resim sanatçılarının alanı daralmaya başlamıştır.

Sanatçılar, yeni sanatsal alan arayışlarına yönelmiş ve bunlardan biri olan Japon baskı resimleri yapılmaya ve yayılmaya başlamıştır.

> 1853'te Amerikalı Amiral Perry, Japonya'nın dışa kapalılığını kırmaya çalışmıştır; Avrupa ve Amerika ülkeleri ile ticari ve siyasal anlaşmalar yapılması için çaba göstermiştir. 1861'de yabancıların ülkeden çıkarılması taraftarı olanlarla, olmayanlar arasında bir iç savaş başlamıştır. 1877'den sonra Japonya'da geniş reform hareketleri başlamış, ana yasasından ordu ve endüstri kurumlarına kadar her şey, Batı normlarına göre değiştirilmeye çalışılmıştır. Böylece, Japonya kendi geleneklerini değiştirmeden Batı dünyasının karşısına çıkmıştır (Turani, 2014, s.309).

Bu dönemde iç savaşların yaşanmaya başlaması sanat çalışmalarının gelişmesine engel olmuştur. 16. yüzyılda savaşların sona ermesiyle birlikte tekrardan gelişme gösteren Ukiyo-e sanatı dönemin popüler Kabuki Tiyatrosu oyuncularının resmini tahta baskılarla basarak tanınır hale gelmesini sağlamıştır. Böylelikle tahta baskıya duyulan ilgi artmıştır. Kitaplardaki görsellerde, okuma yazma bilmeyenler için baskı resimler kullanılmıştır. Ayrıca o dönemdeki birçok sanatçı, baskılarında erotik sahnelere yer vermiştir (Turani, 2014).

1600'lerde Japonya dış dünya ile bağlantı kuran bir politika izlemiştir. 1800'lerin başlarında Meji Dönemi ile birlikte Avrupa'yla ilişkiler başlamıştır. Hollanda, Fransa ve İngiltere ile ticari ilişkiler gelişmiştir; Japonya'dan seramik ürünleri ithal etmişlerdir. Japonlar, gemi yolculuklarında seramiklerin kırılmaması amacıyla ürünleri kâğıtlara sarmışlardır. Kâğıdın pahalı ve zor bulunmasından dolayı kâğıt yeterli olmadığı durumlarda, çöpe atılmak üzere ayrılan tahta baskı resimleri, porselenleri sarmakta kullanmışlardır. Japon ihraç mallarının ulaşması ile birlikte Avrupalılar, ambalajlarda kullanılan eserleri fark etmiş ve çok beğenmişlerdir. Özellikle uzun bir süre bu resimler için ticaret sürdürülmüş ve daha sonra Avrupalılar Japonya'dan direkt tahta baskı resimleri getirmeye başlamışlardır (Turani, 2014). "Japonya, XlX. yüzyılın yarısında Avrupa ve Amerika ile ticaret ilişkisi kurmak zorunda kalınca, çoğunlukla ambalaj amacıyla kullanılan bu baskı resimleri, Avrupa'da ithal çay satan dükkânlarda düşük fiyatta bulma imkânı doğdu" (Gombrich, 2013, s.524).

> 17. yüzyılda Ukiyo-e'ler tek renk mürekkep ile basılırken, 1700'lerden itibaren çok renkli basım tekniklerine geçiliyor. Bunun için öncelikle sanatçı, basılacak resmi büyük bir özenle çiziyor. Asistanları, resmin üstünden geçerek kopyalarını tahta blokların üzerine çıkarıyor. Tahta bloklar oyularak baskı kalıplar hazırlanıyor. Her kalıp ile

> resimde kullanılan bir (veya birkaç) renk sırayla kağıtlara basılarak resim çoğaltılıyor (Ataoğlu, 2013, s.195).

Van Gogh, Monet, Manet, Degas, Renoir, tahta baskılardan ve tekniğinden en çok etkilenen sanatçılardandır. Japon sanatçıların kullanmış olduğu canlı renkler ve tasvirler, fazlasıyla beğeni görmüş ve resim sanatına yeni bir boyut kazandırılmıştır (Turani, 2014). Manet'nin çevresindeki sanatçılar, bu baskı resimlerin güzelliğini gören ve onları büyük bir şevkle toplamaya başlayan ilk kimseler arasındaydı. Onlar bu resimlerde, Fransız ressamlarının kurtulmak için can attığı akademik kurallar ve kalıplarla bozulmamış bir geleneği buldular. Japon baskı resimleri, onların, Avrupa'ya özgü birçok alışkanlıklarından hala kurtulamadıklarını fark etmelerine ve yeni bir yol çizmelerine yardımcı oldu (Gombrich, 2013).

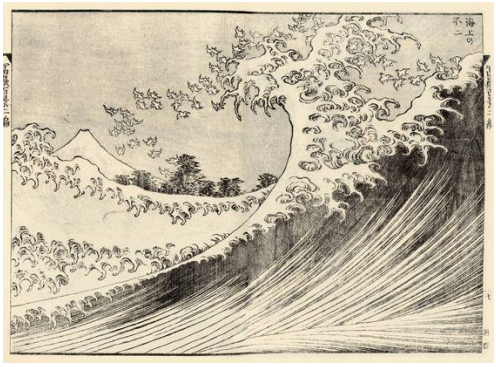
Japonlar, dünyanın her beklenmedik ve alışılmadık görünümünden fazlasıyla haz alıyorlardı. Japon sanatçılar, XVlll. yüzyılda, belki de Avrupa Baskı resimlerinin etkisiyle, Uzak Doğu sanatının geleneksel konularını bıraktılar. Bunların yerine halk yaşamından sahneler seçip, çarpıcı bir yaratıcılığı kusursuz bir ustalıkla birleştiren renkli tahta baskıları yaptılar. Japon sanatseverler bu ucuz ürünlere pek değer vermiyordu. Onlar daha ağır başlı olan geleneksel tarzı yeğliyorlardı (Gombrich, 2013).

> Klasik (akademik) Japon Resmi olarak bilinen KANO okulu da bu dönemde kurulmuştur. KANO Masanobu (1434-1530)'nun başlattığı akımı, Kano ailesi XIX yy. a kadar, en saygın gelenek olarak sürdürmüştür. Edo (1600-1868) döneminin kent yaşamına getirdiği ruh, canlılık, Ukiyo (yüzen dünya) kavramlarıyla anlatılmıştır. Yeni Burjuva (tüccar)'ların güçlenmesiyle yeni değerler ve sanatlar oluşmuştur. Ukiyo-e kavramı ve olgusu böylece öteki sanatları etkilemiştir. Ancak KANO Eitoku, renkli süslü ve çarpıcı Momoyama okulunu yaşatmış, sürdürmüştür (Güvenç, 1989, s.134).

Fransa ve Avrupa'da başlangıçta Japon baskısı bilinmiyordu; Japonların yeniden canlanması (1853-1854'de), İngiltere ve Japonya (1854), Rusya (1855), Hollanda (1856) ve Fransa (1858) arasındaki anlaşmaların imzalanması, bu dönemlerdir (Yamada, 1976).

> Bu dönemin yaşamını olduğu gibi yansıtan Ukiyo-E'nin başlıca konuları: Güzel kadınlar (bijin tachi), geyşalar, Kabuki Tiyatrosu, sumo güreşleri, piknikler, festivaller, erotik resimler (shunga), Fuji Dağı, güzel doğa manzaraları (meisho), mitolojk sahneler, kuş ve çiçek resimleridir. …. Ukiyo-e'lerin konuları zamanla, bizim idol veya star diye nitelediğimiz ünlü erkek ve kadınların resimlerinden sokaktaki hayata, daha sonra da manzara ve doğa betimlemelerine kaymıştır (Kıran, 2009, s.149).

Edo Dönemi'nde ülkede moda sanatı haline gelen Ukiyo-e dalgaları her yerde kullanılmaya başlanmıştır. Ukiyo-e yi Avrupa'daki sanatçılar "Japonizm" etkisi olarak görmüşlerdir. Genel olarak birçok sanatçıyı etkisi altına almayı başarmıştır (Turani, 2014).



Resim 9: Hokusai, "Fuji Dağının Yüz Görünümü" (1834-1835), Ahşap Baskı, 41.7 x 33.9 cm. e.t: 09.09.2019 (https://tr.pinterest.com/pin/406801778824362080/)

"Zaman geçtikçe sanatçılar tahta parçaları ve taşların baskı olarak kullanılması yoluyla daha iyi tasarımlar elde edilebilirliğini keşfettiler" (Kırmızı, 2009, s.83).

> Ukiye-o'nun yapım aşaması, Ressam yapacağı resmi evvela bir şeffaf kağıt üzerine fırça ile yaparak kazı sanatkarına verir. O da kâğıdın resim olan yüzünü bir tahta takoz üzerine yapıştırır (bu tahta umumiyetle kiraz ağacından olup ağacın suyu boyunca kesilerek çıkarılan parçalardır). Resim kazıcı (hakkâk) her çizgiyi kabarık olarak, yani yüksekte bırakmak suretiyle etrafını oyar. Matbaacı bu tahta üzerine mürekkep veya boya sürer ve nemli bir kâğıdı bunun üzerine tatbik ederek kâğıdın arka tarafından baren denilen bir nevi tamponu basarak sürtmek suretiyle boyaları kâğıda geçirdikten sonra kâğıdı kaldırır. Boyalı estampları basmak için ne kadar renk lazım ise o kadar ayrı ayrı levhalar yapılır ve kalıpların kenarlarındaki nişanlar esas tutularak aynı kâğıt üzerine ayrı ayrı basılır. Boyalar daima su ile karıştırılır. Bu tarzda resimleri basmak için gerek ressam gerek basmacı ve gerek kazıcı sanatkârın işbirliği yapmaları ve birbirleriyle anlaşmaları lazımdır. Bu sebeple estamplar yalnız ressamların değil onları basan ve kazanların da bir eseri sayılır (Arseven, 1975, s.539).

Ustaların ve sanatçıların uyum içinde çalışmaları baskıların kalitesini artırmaktadır. Ortaya çıkan sanat eserleri, işbirliğinin ve uyumlu çalışmanın ortak ürünleridir.

> …. Ukiyo-e döneminde, yumuşak ve islemesi kolay olduğu için kiraz ağacının parçalarından kesilmiş ahşap parçalar kullanılırdı. Pahalı bir madde olduğu için günümüzde kiraz ağacı geniş ölçüde kullanılmıyor. Ahşap-blok baskılar, içlerinde sanatçının, oymacının, baskıcının ve boyamacının bulunduğu yetenekli ekiplerin çalıştığı çok basamaklı bir süreç sonunda oluşmaktadır. Sanatçılar çalışmalarını Japon "washi"'si üzerinde oluştururlar. Japonya'da antik dönemlerden beri mevcut olan washi, dut ağacının liflerinden özel olarak yapılmış çok emici bir kâğıttır. Birinci sınıf washi

> (kâğıt) hala el yapımı olarak ve işin kendisi sanat olarak düşünülerek yapılmaktadır. Ukiyo-e döneminde kağıt yumurta rengindeyken günümüzde ağartılmış beyazdır (Kırmızı, 2009, s.85).

"Ukiyo-e resimleri, ilk zamanlarda fırça ile teker teker yapılırdı. Fakat ihtiyacın çoğalması ile tahta baskı tekniği uygulanmıştır. Edo Dönemi'nin son yarısında, ufak detayların bile ifade edildiği çok renkli tahta baskı resimler geliştirilmiştir" (Çığşar, 2000, s.21).

Batının alıştığı resim kurallarından farklı olan Japon baskı resimlerindeki perspektif anlayışı, asimetri, kompozisyon düzensizliği, merkezsiz düzenleme, derinliğin sistemli kırık parçalarla ifade edilmesi, düz ve parlak renkler vb. prensipler, empresyonist ressamları derinden etkilemiş ve Batı sanatı dünyasında yeni ufuklar açmıştır (Erdal & Yılmaz, (2018). "Japon ürünleri ile ilgili 1850'lerde birçok satış mağazası açılmıştır; bu mağazaların müdavimleri arasında Fransız eleştirmen Burty, Degas, Baudelaire gibi dönemin ünlü simaları vardı, onların yoğun ilgisinden dolayı Japon baskı resimleri çabucak koleksiyon ürünleri haline gelmiştir" (Şahin, 2015, s.84).

Ukiyo-e sanatçılarına ait ve 1860'lardan önce Batı'ya ulaşan bazı baskılar, (Batılı sanatçıları harekete geçiren sanatsal merakın ortaya çıkışına kadar) yok hükmünde idiler. Edmond de Goncount, adını veremediği bir sanatçının evinde ve (La Porte Chinoise adlı) dükkânında; "1852'de Ukiyo-e baskıları gördüğünü" iddia etmiştir (1860). 1905'de de oymacı Felix Bracquemond, Japonya'daki Fransız kuruluşu tarafından porselen paketlemek için kullanılan ve Hokusai Katsushika'ya ait Manga'nın bir kopyasını, 1856'da keşfeden Leon Benedite ile övünmüştür. Oysa her iki örnekteki hata o kadar açıktır ki; Ekim 1858'de sadece Fransa, Japonya'yla ticari bir anlaşma imzalamıştır ve Japon objelerinin Paris'e gelmeye başlaması, en erken 1859'dur (Yamada, 1976).

Günümüze kadar örnekleri ulaşan Ukiyo-e sanatının öncüleri arasında; Hishikawa Muronobu, Suzuki Harunobu, Kitagawa Utamaro, Keisai Eizen, Torii Kiyonaga, Katsushika Hokusai, Utagawa Toyokuni, Kunisada Tsunoda, Hiroşige Ando Utagawa Kuniyoshi**,** vb. sayılabilir.

4.2. Ukiyo-e Sanatçıları

4.2.1. Hishikawa MURONOBU (1625-1695)

Hishikawa Muronobu, 17. yüzyılın ortalarında, ahşap blok baskılar kullanarak hikâye kitaplarının illüstratörlüğünü yapmıştır. Edo şehrinin resimlerini çoğaltarak, geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan bir teknik geliştirmiştir. Edo halkının ve Kabuki tiyatro oyuncularının gelenek ve göreneklerini resmetmiştir. Eserleri arasında "Eşcinsel Mahalleleri ve Kabuki Tiyatrosu" yer almaktadır (URL-8).

> Ukiyo-e nin ilk temsilcileri ve önde gelen isimleri olarak sayılan Hishikawa Muronobu, ahşap baskıyı; … özgür bir anlayışla yaşamın değişik yönlerine, değişik alanlarına yönlendiren ve bu tür konularda baskıların ilk örneklerini oluşturan kişidir (Kıran, 2009, s.150).

Tahta bloklara kaligrafik tarzda siyah-beyaz uyarlamalarıyla zengin çizgisel ifadeler yaratmıştır. Tekstil endüstrisi konusunda eğitilmiştir. Kumaş bilgisinden de yararlanarak, güzel kadınlar temalı kompozisyonları, baskı tasarımlarında keşfeden sanatçı olarak tanınmıştır (URL-9). Sanatçı, dini temaları ağaç baskılardan çıkaran ilk kişi olmuştur (Yiğit, 2016).

> Günümüze ulaşan imzalı ve tarih bulunan ilk eserleri, 1672'de kitap resimleri olarak kullanılmıştır. Hishikawa eserleri, tahta blok baskılarla hikaye kitaplarında yer almaya başlamıştır. Resimlerin çoğaltılmasını ve geniş bir kitle tarafından erişilebilir hale getirilmesini sağlamıştır. Bugün imzalı resimlerini taşıyan altmıştan fazla kitap bulunmaktadır. Ayrıca ressam olarak da tanınmıştır. Serme rulo ve pano resimlerinin en sevdiği konular arasında Ueno'da çiçek görüntülemesi, yaz aylarında Sumida Nehri boyunca akşam melteminin tadını çıkaran ve oyunlara katılan insanlar vardır. Çalışmalarının bir kısmı, az sayıda öğrencinin faaliyet gösterdiği atölyelerde üretilmiştir. Orijinallerine yakın yapılan kopya resimlerinden bazılarını, tahta baskılara uyarlamasıyla popülerleşip başarılı olmuştur. Moronobu'nun eserlerinin çoğu erotik içeriklidir (URL-10).

> Ukiyo-e resmine ilginin artmasıyla dizi baskıya geçilmiştir. Sanatçı Moronobu (1625-1695) siyah beyaz (tek renkli) baskıyı gerçekleştirmiştir. 1741 yılında iki renkli, 1765'te çok renkli baskı tekniği geliştirilmiştir. 1774'de yayımlanan ilk ve renkli " Anotomi Atlası'nın" yeni geliştirilen bu teknikle basıldığı düşünülmektedir (Güvenç, 1989, s.134).



Resim 10: Hishikawa Moronobu, “Reception Room of a Brothel / Bir Genelevin Kabul Odası” (1681-1684), Ahşap Baskı, 31.6 x 47.0 cm. e.t: (http://ukipedia.de/006.php)



Resim 11: Hishikawa Moronobu, “Sightseeing in Edo / Edo’ da Gezi” (1680), Ahşap Baskı Ürünü Üzerine Elle Renklendirme, 26.6 x 49.9 cm., British Museum e.t: (https://ukiyo-e.org/image/bm/AN00417987_001_l)

4.2.2. Suzuki HARUNOBU (1725-1770)

Suzuki Harunobu’nun asıl adı Hozumi Harunobu’dur. Takma ismi (gō) Chōeiken veya Shikojin, popüler ismi (tsūshō) Jirobei veya Jihei’dir. Edo’da 1725’te doğmuş; 8 Temmuz 1770’de de ölmüştür. Zarif, lütuf figürleriyle lirik sahneleri resimleyerek moda yaratmıştır. Harunobu'nun, Kototo'da Nishikawa Sukenobu ile birlikte resim çalıştığı ve Edo'ya 1760’da gittiği tahmin edilmektedir. Harunobu, 1765'te Haiku (17- hece) şiirleri için Nishiki-e'yi* tasarlamaya başlayana kadar eser üretimi yaklaşımında biraz farklı olduğu bilinmektedir. Yeni yılın başında bu tür baskıların şiir etkisiyle dönüşümü moda olmuştur. Hassas renklendirme ve zarif çizgilerle çok sayıda baskı tasarlamıştır. Shun-ga ya da erotik sahneleri gösteren baskılara zıt

* Japon çok renkli tahta baskı yöntemidir. , e.t: 21.09.2019 (https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Nishiki-e&prev=search)

olarak, pastoral aşkı gösteren baskıları, çağdaşları tarafından özellikle takdir edilmiştir. Görüntülerine ince bir ruh hali eklemiş ve arka plan sahneleri çizmeyi mükemmelleştirmiştir (URL-11).



Resim 12: Suzuki Harunobu, "İki Kız" (1750), Ahşap Baskı, 30 x 39 cm. e.t: 09.09.2019 (https://tr.pinterest.com/pin/350999364704504065/)

4.2.3. Kitagawa UTAMARO (1736-1806)

18.yy.ın en değerli Ukiyo-e sanatçılarından biri Kitagawa Utamaro'dur (Günay, 1986). Ukiyo-e tahta baskı ve resimlerinin en saygın tasarımcılarından Utamaro, daha ziyade büyük kafalı kadın çizimleriyle meşhur olmuştur. Kadınların baş ve omuz kısımlarını resmeden bu yaklaşım, önceleri sadece Kabuki aktörlerini çizerken kullanılmıştır (URL-7). "Kitagawa Utamaro (1736-1806) da güzel kadın resimleriyle ün yapmıştır. Utamaro, o dönemin kadın dünyasını; saç düzenleri, kimonoları, yelpazeleri ve kıvrak duruşlarıyla yansıtmıştır" (Günay, 1986, s.45). Şahin'in (2015) araştırmalarına göre; Utamaro, ince uzun baskılarında siyah ve gri lekelerle çalışmış; genellikle figürlerini saç, yüz, boyun ve omuzdan oluşan yarım gövdeyle sınırlandırmıştır.

Utamaro'nun çalışmaları 1770'lerde ortaya çıkmaya başlamıştır ve 1790'ların başında, kadın portrelerinin abartılı güzellikleriyle dikkatleri çeken bir hale gelmiştir. Yaşamı boyunca 2000'den fazla baskı üretmiştir ve Japonya'da ün kazanan az

sayıdaki sanatçıdan biri olmuştur. Sanatının zirvesinde olduğu 1804 yılında, 16. yüzyıl üst düzey askeri yetkililerden olan Toyotomi Hideyoshi'yi gösteren yasadışı baskılar yaptığından dolayı elli gün boyunca tutuklanarak tehdit edilmiştir. Bu deneyim, duygusal olarak zedelenmesine yol açmış ve bir sanatçı olarak kariyerine son vermiştir (URL-8). Kıran (2009) araştırmalarında; Utamaro'nun, Ukiyo-e'nin tam ortasında yaşayan ve bütün özelliklerini yansıtan önemli bir sanatçısı olduğunu söylemektedir.



Resim 13: Kitagawa Utamaro, "The Fukuju Çay Evi" (1794-1795), Ahşap Baskı, 38.3 x 26 cm., British Museum, e.t: 09.08.2019 (https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=784594&partId=1&people=154077&peoA=154077-2)



Resim 14: Kitagawa Utamaro, "Terini Silen Kadın" (1798), Ahşap Baskı, e.t: 09.09.2019 (https://en.wikipedia.org/wiki/%C5%8Ckubi-e#/media/File:Ase_o_fuku_onna2.jpg)

4.2.4. Keisai EİZEN (1748-1790)

Shigeharu'da doğan Eizen, Edo'da ressam, matbaacı ve illüstratör olarak çalışmıştır. Eizen, illüstrasyon ve baskıya devam ederken Hakkeisai ile birlikte Kano resim eğitimi almıştır. Eisen'in, genelev sahibi ve yardımsever olduğu bilinmektedir. Manzara çalışmaları yapmasına rağmen en çok güzel kadın resimleri ile tanınır. Sanat eserlerine ek olarak, Eisen, Ukiyo-e tarihinin düzenlenmiş bir ifadesi olan Zoku Ukiyo-e Ruiko'yu yazmıştır. Ukiyo-e, 1800'lerde benzeri görülmemiş bir popüleriteye ulaşırken, Bijin (güzel kadınlar) bu dönemin yıldızları olmuştur. Eisen, kadın figürlerinin belirli özelliklerini kullanarak baskılar yapmıştır. Bunlar: iddialı, şehvetli ve hayat dolu resimlerdir. Karmaşık kimono tasarımlarıyla cesur kompozisyonları dengeleyen "Eisen'in Bijin-ga"sı, sessiz bir duygusallık taşımaktadır (URL-15).



Resim 15: Eizen, "Bush Clover at the Tama River / Tama Nehrinde Yonca Çalısı" (1830), Ahşap Baskı, Avustralya Uygulamalı Sanatlar Müzesi, e.t: 28.08.2019 (https://ukiyo-e.org/image/mak/11485-49)

4.2.5. Torii KİYONAGA (1752-1815)

Torii Kiyonaga'nın asıl adı Sekiguchi Shinsuke'dir. 1752'de Japonya'da Sagami Eyaleti'nde doğmuştur. Ukiyo-e hareketinin en önemli Japon sanatçılarından biri olan Kiyonaga, 28 Haziran 1815 / Edo (Tokyo)'da ölmüştür. Torii Kiyomitsu'nun öğrencisidir ve bir süre Torii okuluna başkanlık etmiştir. Hocasının ölümünden sonra Torii ailesi tarafından evlat edinilmiştir. Matbaa ve kitap yapımında aile şirketini işletmeye devam etmiştir ve zamanının önemli baskıcılarından biri olmuştur. Sanatı, 18. yüzyılın sonunda tüm popüler konuları kapsamıştır (URL-16). İki büyük Nishiki-e veya çok renkli baskıları, diptik (iki panelli) ve triptik (üç panelli) formatlarda tasarlamıştır. Parmak izindeki kadınlar, uzun boylu ve görkemli, zarif bir şekilde çizgilerle çizilmiş, gerçekçi bir tarzda yapılmıştır. En bilinen eserleri; Minami jūniko (Gay Quarters'da On İki Ay), Tōsei yūri bijin awase (Gay Quarters'ın Moda Güzellikleri Yarışması) ve Fokuzoku azuma no nishiki (Kadınlara Ait Değil)'dir (URL-17). Şahin'in (2015) çalışmasına göre; Torii Kiyonaga, olgun kadınları canlandırmıştır. Kiyonaga ve Utamaro, Japon estamplarının altın çağı olan Ukiyo-e eserlerini hayata geçirmiştir. Bu ressam, güzel kadınları, çiçekli elbiselerinin kıvrımlarını büyük bir ustalıkla ifade etmiştir. Resimlerindeki uyum ve hareket başka hiçbir ressamın eserinde bu kadar kuvvetli değildir (Arseven, 1975).

Kiyonaga, daha çok Bijin-ga'larıyla (güzel kadın resimleri) ünlenmiştir ve iyi orantılanmış güzel kadınları resmeden hassas fırça vuruşları ve temiz renklendirmesi; sanatçıyı en üst seviyelere çıkarmıştır (Yiğit, 2016).



Resim 16: Torii Kiyonaga, "Doğu Başkentinin Görenekleri" (1783), Ahşap Baskı, 38.6 x 25.1 cm. e.t: 07.08.2019 (https://www.artsy.net/artwork/torii-kiyonaga-customs-of-the-eastern-capital)



Resim 17: Torii Kiyonaga, “Women Washing Cloth / Çamaşır Yıkayan Kadınlar” (1788), Sağ: 38.7 x 25.8 cm., Orta: 39.0 x 25.7 cm., Sol: 38.1 x 25.4 cm. et: 29.08.2019 (https://www.artic.edu/artworks/21732/women-washing-clothes)

4.2.6. Katsushika HOKUSAİ (1760-1849)

Hokusai, 19.yy. ortalarında çok renkli önemli eserler vermiştir. Doğa ve yaşamı oldukça güçlü gözlemleyerek çizmiş, yaşamın ince ayrıntılarını abartarak ortaya çıkarmış, sonsuz yaratıcılığıyla bir hayaller dünyası kurmuştur. Çoğu kez insanları alaya almış, bazen de teknoloji alanında yeni buluşlar ileri sürmüştür (Günay, 1986).

> Hokusai, Japon baskı sanatının gelip geçmiş en büyük, en popüler, en sıra dışı, bohem yaşantısıyla sanata aşırı tutkulu bir sanatçıdır (Kıran, 2010, s.13). Japon yaşamını ve çarpıcı kent manzaralarını çalışarak başarılı yapıtlar vermiştir. Döneminde yaşlı ve deli ressam olarak tanınmaktadır (Şahin, 2015, s.88). “Sanat hayatında öğretmeniyle anlaşamayan, birçok sanat okulundan atılan, kendini beğenen, kavgacı, yerinde duramayan, saldırgan ve duygusal biriydi. Kimi zaman yasaklı olduğu halde sokak ortasında 200 metre karelik resim yapma cesareti göstermiştir. Takdir edilmeyi veya başkalarından saygı görmeyi hiç önemsememiştir. Son çalışmalarının bazılarını ‘Çılgın Yaşlı Adam’ şeklinde imzalamıştır” (Kıran, 2010, s.13).

Hokusai, gittiği yerlerde fazla duramayan, kaldığı yerde üç ay çalışan ve oturduğu yeri oturamaz duruma getirdikten sonra tekrar göç eden farklı kişilik yapısına sahip biridir. Hayatı boyunca doksan üç kez ev değiştirdiği ve otuz farklı isim kullandığı bilinmektedir. ‘Hokusai’, bu isimler arasında en fazla kullandığı isim olmuştur. Japon halkının geleneksel yaşam şeklini, kent görüntülerini, Japonya’daki ünlü köprüleri, dalga, rıhtım gibi konuları işlemiştir (Kıran, 2010).

> En önemli eseri “Fuji Dağı’nın 36 Görünümü” olan Hokusai’nin, “Fuji Dağının 100 Görünümü”, “Fuji Dağının 46 Görünümü” isimli birçok eseri mevcuttur. Konusu olan Fuji dağından beslenerek, şöhreti yakalamıştır. Hokusai’nin yapmış olduğu “Fuji

Dağının Kanagawa sahillerindeki dalgalar arasından görünümü", dünyanın en çok tanınan Ukiyo-e eseridir (Ataoğlu, 2013, s.196).



Resim 18: Katsushika Hokusai, "Kanagawa'daki Büyük Dalga" (1832), Ahşap Baskı, 25 x 37.9 cm., Yamakuchi-Ken Müzesi, e.t: 30.08.2019 (http://www.leblebitozu.com/katsushika-hokusai-kimdir-hokusainin-eserleri-ve-hayati/)



Resim 19: Katsushika Hokusai, "Aniden Esen Rüzgar" (1832), Fuji Dağı'nın 36 Görünümü'nden 35.'si, Ahşap Baskı, 28 x 58 cm. e.t: 30.08.2019 (http://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/)

"Fushi sözcüğü; "ölüm olmadan" yani "ölümsüz" anlamına gelir. Zaman geçtikçe okunuşu fuji (bolluk, bereket ve asker) şeklinde değişime uğrar; bu deyiş, imparatorun mesajını Ay'a taşımak amacıyla dağın tepesine kadar çıkan cesur askerlere atıfta bulunur" (Garcia & Mıralles, 2019, s.40).

> Büyük üslupçuların sonu olan Yosai, müstesna olarak Hokusai'nin 1849'da ölümünden sonra talebesi Kozai'yi müteakip, Japon ressamlığı kati bir inhitata (gerileme ve çöküşe) uğramıştır. Her ne kadar resimlerdeki el mahareti devam etmişse de asli özellik (orijinallik) kaybolmuş ve yeni bir ibda (yaratma) zuhura gelememiştir. Bu inhitatın amillerinden (sebeplerinden) biri de 1868 ihtilalidir. Ondan sonra sanat bir zanaat haline gelerek, sırf harice mal satmak fikriyle yapılan resimlere inhisar (sınırlılık) etmiştir ki bunlar da büyük bir sanat ruhu görülmez (Arseven, 1975, s.876).

4.2.7. Utagawa TOYOKUNİ (1769-1850)

Gerçek adı Kurahashi Kumakicihi olan Utagawa Toyokuni, aynı zamanda Kumauemon, Toyokuni olan isimleri de kullanmıştır. 1769'da Edo'da doğmuştur. Ukiyo-e (Yüzen Dünya Resimleri), Toyokuni'nin ustası Utagawa Toyoharu'nun tarzını geliştiren ve onu popüler yapan harekettir. Toyokuni, oyuncuların baskılarını yaparak uzmanlaşmış ve kadın portreleriyle de tanınmıştır. "Yakusha Butai-No-Sugatae" (Çeşitli Rollerde Aktör Portreleri), 1794-1796 yılları arasında yapılan bir dizi büyük Nishiki-e veya polikrom baskısı, yaratıcı çalışmalarının zirvesini oluşturmuştur (URL-13).



Resim 20: Utagawa Toyokuni, "Portrait of Publisher Nishimuraya Yohachi I on His Seventy-First Birthday / 71. Doğum Gününde Basımcı Nishimuraya Yohachi I'in Portresi" (1797-1798), Ahşap Baskı, 37.9 x 26.1 cm., Honolulu Sanat Müzesi, e.t: 29.08.2019 (https://ukiyo-e.org/image/honolulu/8052)



Resim 21: Utagawa Toyokuni, “Sahnedeki Kabuki Aktörlerinin Portreleri Serilerinden Kabuki Aktörü Sawamura Sojuro III” (1974), Ahşap Baskı, Kağıt Üzerine Boya ve Mürekkep, 39.1 x 25.7 cm. e.t: 10.9.2019 (https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55644&prev=search)

4.2.8. Kunisada TSUNODA (1794-1864)

Kunisada Tsunoda, Edo'nun Honjo bölgesinde dünyaya gemiştir. Babasının amatör şair olduğu bilinmektedir. Çocukluğu boyunca resim ve çizim konusunda büyük umut vaat etmiştir. Edebiyat ve tiyatro çevreleriyle olan güçlü aile bağları nedeniyle, aktör portrelerini çalışmıştır. Kunisada, çalışmalarında Kabuki gibi geleneksel konulara odaklanan Utagawa okulunun özelliklerini barındırmıştır. Bijin (güzel kadın), Shunga (erotik baskılar) ve tarihsel baskılar çalışmıştır. İlk bilinen baskı eseri 1807'ye, ilk resimli kitabı 1808'e kadar uzanmaktadır. 19. yüzyılın en popüler ve en aktif Ukiyo-e sanatçısı olan Kunisada, doğduğu mahallede 70 yaşında vefat etmiştir (1864). Ünlü çağdaşları olan Hiroshige ve Kuniyoshi’nin çalışmalarını aştığı söylenmektedir (URL-12).



Resim 22: Kunisada, “Showing Off on Staircase / Merdivende Gösteriş” Kabuki (1830), Ahşap Baskı, e.t: 29.08.2019 (https://ukiyo-e.org/image/artelino/34334g1)

4.2.9. Hiroşige ANDO (1797-1858)

Hiroshige, itfaiye müdürü olan Andō Genemon'un oğlu olarak Edo’da dünyaya gelmiştir. 12 yaşındayken annesi vefat etmiş ve kısa bir süre sonra da babası istifa ederek, işini Hiroshige’ye bırakmıştır. Yaklaşık bir yıl sonra babası da vefat etmiştir. Hiroshige’nin, itfaiye görevlisi olarak günlük işleri az ve maaşları düşüktür. Bu faktörler nedeniyle sanat hayatına kendi eğilimi sayesinde girmeyi başarmıştır. Hiroshige’nin, (Ukiyo-e ustası Utagawa Toyohiro’nun okuldaşı ve ondan daha popüler sanatçı olan) Utagawa Toyokuni’nin okuluna başvurduğu söylenmektedir (URL-18).

Hiroshige’nin, doğayı farklı zamanlarda şaşırtıcı bir gerçeklikle ele aldığı; çok ince çizgilerle betimlediği, duygu dolu, renkli bir atmosferi yakaladığı görülmektedir. “Edo’nun 100 Görüntüsü” adlı manzara serisini yaparken, Japonya’nın yağmurunu güneşini, baharını, içtenlikle yansıtmıştır. Tipik bir manzara ustası olan Hiroshige, çalışmalarında ufuk çizgisini aşağı çekerek görüş açısına farklı bir derinlik kazandırmıştır (Kıran, 2010).



Resim 23: Hiroshige, “Erik Bahçesi” (1857), Ahşap Baskı, 39 x 26 cm., Tokyo S. Müzesi, e.t: 28.08.2019 (http://www.artacademy.com.tr/ressamdetay.aspx?resID=112)



Resim 24: Hiroshige, “Shin-Ohashi Köprüsü ve Atake Üzerindeki Ani Sağanak” (1857), Ahşap Baskı, 36.1 x 23.1 cm., Brooklyn Müzesi, e.t: 28.08.2019 (https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121666)

4.2.10. Utagawa KUNİYOSHİ (1798-1868)

Gerçek ismi Igusa Magosaburō olan sanatçı, 1 Ocak 1798'de Edo'da doğmuştur ve Ukiyo-e (Yüzen Dünyanın Resimleri) yapmıştır. Utagawa Kunisada gibi Kuniyoshi de Utagawa Toyokuni'nin öğrencisidir. Şöhretini, Musha-e'nin (Savaşçı Baskı Resmi) tasarımcısı olarak almıştır. Çalışmalarında rüyalar, hayalet görünümleri, Süpermen ve efsanevi figürler betimlemiştir (URL-14). Kedilere olan sevgisini yansıtan Kuniyoshi, Kabuki ve hiciv baskılarda insan yerine kedi kullanmaya başlamıştır. Aynı zamanda dramatik, abartılı bir etki için görsel unsurları büyüten geniş kompozisyonlar yapmıştır ve Batı perspektifini kullanarak manzaralar üretmiştir (URL-38).



Resim 25: Utagawa Kuniyoshi, "The Former Emperor [Sutoku] From Sanuki Sends His Retainers To Rescue Tametomo / Tametomo'yu Kurtarmak İçin Uşaklarını Gönderen Sanuki'den Eski İmparator Sutoku" (1851-1852), Ahşap Baskı, Kağıt Üzerine Boya ve Mürekkep, 36 x 76 cm., Boston Güzel Sanatlar Müzesi, e.t: 28.08.2019 (https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc154715)



Resim 26: Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), “Triptych: The Capture of Kidomaru By Minamoto No Raikô Minamoto No Yorimitsu; Kidômaru / Üç Parçalı Tablo: Minamoto No Raiko Tarafından Kidômaru’nun Zaptedilmesi”, Ahşap Baskı, Kağıt Üzerine Boya ve Mürekkep, 36.4 x 77.5 cm., Harvard Sanat Müzesi, e.t: 29.08.2019 (https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-INV017620)

> Ukiyo-e ressamı, resmi siyah beyaz yapar, renkleri not eder, kalıpçıya verir, kalıpçı her renk için bir tahta kalıp oyar, baskıcıya verir, o da renkleri basar. Böylece resim üç ayrı yorumdan geçer. Resmin başarılı olması, üç sanatçının ortak çalışmasına bağlıdır. Bir kalıpdan en çok 600 baskı yapılabilir. En değerlisi ilk 200’üdür. Resimli kitap yada tek tek çok sayıda satılan ve sevilen bir sanat türü olarak halk arasında yayılmıştır. Dönemi anlatan tam bir halk sanattır (Günay, 1986, s.78).

Uzak Doğu Sanatı’nın başlangıcı, çok uzun bir döneme dayanmaktadır. Köklü kültüründen kaynaklanan popüler konular, zamanın etkileşimi sayesinde hızla gelişme göstermiştir. Japon sanatçısı, sanatını kendi içerisinden ve kültüründen; yaşayış biçimlerini ve tutkularını da kendi yaşantısından esinlenerek yansıtmayı tercih eder.

5. UZAK DOĞU SANATI'NDA SUMİ-E

Başlangıcı Han Sülalesi (Hanedanlığı) Dönemi'ne (M.S. 2. yy.ın başları) denk gelen Sumi-e'nin, ilk çıkış yeri Çin'dir ve Zen rahipleri aracılığıyla Japonya'ya getirilerek yayılma imkânı bulmuştur. 7. yy.da Çin'den Japonya'ya ve Japonya'dan da Çin'e gönderilen öğrenciler sayesinde, Japonya'da fırça-çizgi ile resim yapma süreci başlamıştır. Heian döneminde (M.S. 794-1185) sanatçılar, aristokrat eğilimli bir saray çevresinde toplanmıştır. Bu süreç, ilgi gören çarpıcı ürünlerin oluşturulduğu ve Japon kültürünün sanatsal açıdan gelecekteki temellerinin atıldığı dönem olarak görülmektedir. Budizm'in etkisiyle, 11. ve 12. yy.da sanatta yeni bir akımın başladığı "Yamato-e[*]" geleneği de oluşmuştur. Saray soylularının günlük yaşamını yansıtan rulo resimler yapılmıştır. Bu resimler fırça geleneğinin en eski, en sevilen örnekleridir (Çığşar, 2000).

Çin'de, Ming Sülalesi Dönemi'nde devam ettirilen geleneksel resim sanatı; Sung ve Yüen Sülalesi Dönemi'nde mürekkep resimleri olarak popüler olmaya başlamıştır. Zen tarikatı ile ilgili Zen-ga (Zen resmi) denilen mürekkep resimleri yaygınlaşmıştır ve bu tarzı meslek edinen ressamlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Çin resim üslubuna bağlı kalarak resimler yapılmıştır. Ming Sülalesi Dönemi'nde siyah-beyaz olarak yapılan resimler, çeşitli boyalarla renklendirilerek; görsel açıdan daha farklı zarif eserler ortaya çıkmıştır. Sadece mürekkep resimlerinde değil, rengin resme girmesiyle oluşan değişik etkilerde de başarılı olunmuştur. Mürekkep resimlerine, geleneksel Japon resmi olan "Yamato-e"'nin üslubu kaynaştırılarak; askeri sınıfın beğenisine uygun güçlü bir resim üslubu oluşturulmuştur. Bu tarzı devam ettiren ressamların grubu "Kano" ekolü olarak tanınmıştır. 18.yy.a kadar devlete bağlı ilerlemiş ve "devletsel resim ekolü" olarak, Japonya'da resim sanatının öncüsü haline gelmiştir. Uzak Doğu sanatı olan Sumi-e'nin ve diğer sanat alanlarının gelişimi, birbirleriyle çağdaş olan Ming Sülalesi Dönemi (M.S. 1368-1643) ve Muromaçi Dönemi'nde (1336-1573) olmuştur. Bu dönem; sanatsal gelişmelerin hız kazandığı bir dönem olarak da kabul edilmiştir (Çığşar, 2000).

[*] Yamato-e dindışı konuları, tarihsel ya da yazınsal metinleri resimlemeyle uğraşmıştır. Bu tür resimler gerektiğinde dürülen uzun yatay şeritler üzerine yapılmışlardır. e.t: 22.09.2019 (https://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/04/yamato-e.html).

Sumi-e sanatının felsefi özünü Zen Budizm oluşturmaktadır. Zen Budizm'in etkisiyle, resimlerde bariz bir arınma görülür ve (doğa başta olmak üzere) betimlemelerde sadelik, sakinlik, dinginlik vb. kavramlar öne çıkar. Genel itibariyle sanatçı, inançları gereği tabiatı özümseyerek resim yapmaktadır. Sanatçı tabiattan kaçmıyor bilakis ona dönüyor (Turani, 1960; Sullivan, 1985). Sumi-e sanatçısı, yoğun bir meditasyon süreci sonrasında yapacağı resmi zihninde uzun uzun düşünür, inceler, özümser, kurgular, tüm ayrıntılarını zihninde harekete geçirir; anlık ve aşkın bir durum içerisinde zihninde oluşan görseli kağıt üzerine aktarır. Sumi-e sanatçısının resimlere yansıyan rahat tavrı, doğaçlamanın gözle görülür bir neticesi olarak yorumlanabilir (İlden, 2014; Eliade, 2017).

Özünü Zen felsefesinden alan, siyah-beyaz ve renkli mürekkeple yapılan Sumi-e tarzı fırça resimleri, yazı ve resim geleneğinin temelini oluşturmaktadır (Çığşar, 2000). Ünlü Zen ustası Suzuki, Sumi-e hakkında şöyle der:

> Sanatsal ürünün ortaya konabilmesi için böylesine ince yapılı, dayanıksız kolay bozulan bir gerecin (Pirinç kâğıdı Washi) seçilmiş olmasındaki amaç, sanatçıyı esinini olabildiğince çabuk kâğıda aktarmaya zorlamaktır. Eğer fırça kâğıdın bir yerinde duraklayacak olursa kâğıt hemen oradan yırtılır. Çizgiler olabildiğince az olmalı ve hızla çizilmeli, ancak kesinlikle gerekli olanlar gösterilmekle yetinilmelidir. Öyle uzun uzun düşünmeye, silip yeniden çizmeye, çizgilerin yeniden üzerinden gitmeye, yeni bir biçim vermeye, üzerine eklentiler yapmaya kâğıdın yapısı izin vermez. Bir kere fırçayı dokundurdunuz mu fırça dönüşü olmayan, düzeltilip güzelleştirilemeyen bir leke bırakır. Sonradan ne yaparsanız yapın ilk yaptığınız şey acı acı sırıtır. Sanatçı, sanatsal esinini bir fırça oynatışta, içtenlikle ve kesinlikle ortaya koyabilmelidir; kolunu, parmaklarını, fırçasını öylesine esininin emrine vermelidir ki sanki bütün bunlar kendi tüm benliğinde içinde olmak üzere başka bir kimsenin elindeki aletler gibi olsun. Ya da belki şöyle diyebiliriz: Sanki sanatçı fırçasından habersiz kendiliğinden resmi yapıyor da bilinçli bir katkısı olmadan fırçanın hareketlerine uymakla yetiniyor… Fırça ile kâğıt arasına düşünce ya da mantık girdi mi resim bütün etkinliğini yitirir" (Güngören, 1997, s.113).

"Ruh, özü ifade ettiğinden kâğıda dökülen her fırça darbesi insanın kendinden bir parça olarak görülmektedir. Sumi-e, bireyin fizyolojik, duygusal ve sosyal olarak o anın ihtiyacını karşılamaya hazır olduğunda ortaya çıkmaktadır" (İlden, 2014, s.1). Suzuki'nin bahsetmiş olduğu gibi Sumi-e'de kullanılan malzemelerin bir ruhunun olduğuna inanılmaktadır. Kâğıdın hassaslığı, ince yapısı, fırçanın ahengi, sanatçının kendi benliğini bir fırça gibi kullanması, yılların vermiş olduğu tecrübe ve ruhun arınmışlığının bir göstergesidir. Japonlar, uygulama esnasında düşünme eyleminin Sumi-e ruhuna zarar vereceği kanaatindedirler; fırçanın anlık ve duraksamaksızın

içten geldiği haliyle, zihinde karışıklığa izin vermeden ortaya çıkan ürünün, mükemmel bir değer taşıdığını düşünmektedirler.

5.1. Sumi-e Sanatı'yla İlgili Temel Bilgiler

Sumi-e kelimesi yapısal olarak incelendiğinde; "Kömür Resmi" anlamına gelmektedir. Sumi, "kömür" (kalıp şeklinde hazırlanmış bir tür katı mürekkep) ve 'e' de "resim" anlamında olup birleşimi Sumi-e'yi oluşturur. Sumi-e resmini değerli kılan, minimum ve anlık fırça darbeleriyle, anlatımı kuvvetlendirerek görselin anlık kâğıda aktarımını sağlamaktır (URL-19).

Suzuki'nin Sumi-e hakkındaki görüşleri şu şekildedir: "Kalıp şeklinde olan mürekkebin eritilmesi ve kaligrafi fırçaları kullanılarak yapılan Japon resim sanatıdır. Bu tarz resimler, tam anlamıyla resim olmaktan daha ziyade siyah beyaz çiziktirme ve karalama olarak değerlendirilebilinir" (Güngören, 1997).

Mürekkebin eritilmesi, kâğıdın uygunluğu, malzemelerin konumlandırılması, fırçanın koldan hareket ettirilmesi; denge, disiplin ve estetik anlayışın bir bütün halinde uygulanmasıyla Sumi-e ortaya çıkmaktadır.

Sumi-e sanatıyla uğraşan birinin sanatçı olarak kabul edilebilmesi için dört çiçeği iyi kurgulayıp resmetmesi, sanatçının kendine has bir yorum getirmesi şart olarak gösterilmiştir. Bu çiçek türleri; bambu, orkide, krizantem ve sakuradan oluşmaktadır (URL-20).

Kökleri çok eskiye dayanan bu sanatın sürdürülebilirliği, kültürel hareketlere bağlı olarak gelişmiş ve yeni olgularla da zenginleştirilmiştir. Uzak Doğu'yla sınırlı kalmayarak diğer ülkelere yayılan Sumi-e sanatı, Türkiye'ye de ulaşmıştır. Yurt dışı bağlantısı olan Türk sanatçılar, Japonya'daki sanat kurumlarından dersler almakta ve Sumi-e sanatının teknik bilgilerini; Türkiye'deki Japon kültür ve sanat merkezlerinde, Türk sanatçılara öğretmekte ve bu sanatın yayılmasını sağlamaktadırlar. Türk sanatçılarının yanısıra Çin ve Japon Sumi-e kültürüne sahip

öncü niteliğindeki yabancı sanatçılar da Türkiye'de workshoplar yaparak, Sumi-e sanatının yayılmasına katkıda bulunmaktadırlar.

5.2. Kaligrafinin Sumi-e Sanatı'na Etkisi

Kaligrafi sözcüğü, Yunanca "kallos" (güzel) ve "graphos" (yazı) sözcüklerinin yan yana kullanılmasıyla oluşmaktadır; "güzel yazı" anlamına gelmektedir. Diğer yazı türlerinden farklı olarak işlevselliğe önem verilmekte ve sanatsal açıdan estetik ölçülere uygun şekilde yazılması ön planda tutulmaktadır. Yazı sanatı, özgün olan yapısıyla, toplumun kültürünü de içerisinde barındırmaktadır. Her toplumun değer yargıları farklılıklar gösterdiğinden, yazıya yüklenen anlam ve yazı stili de kaligrafisinin oluşmasında özgünlükler sağlamıştır (URL-21).

"Tarihçilere göre; M.S. III. y.y.a değin, Japon dilinin yazılı bir dil olmadığı bilinmektedir" (Güvenç, 1989, s.235). Japon yazı dilinin oluşumunda Çin'le olan bağlantı ve etkileşim önemli bir faktör olmuştur. Çin'den alınmış olan kavram ve simgelerle ya da "ideogramlarla" yazılmıştır ve alfabe olarak Kanji seçilmiştir. Çin hanlığında yazının kökeni, Mısır "hiyeroglif"leri gibi sade resimsel ifadelere dayanmaktadır. Belirli objelere benzetilerek resimsel bir dili olan Kanji, zamanla soyutlaşarak simgesel ideogramları oluşturmuştur (Güvenç, 1989). Kanji alfabesi doğada var olan şekillerden esinlenerek, basitleştirilerek çizilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Her Kanji'nin değişik bir açıklayıcı anlamı vardır ve farklı bir sözcüğü içermektedir. Genel olarak beşinci yüzyılda Budist rahipler vasıtasıyla Japonya'ya getirildiği bilinmektedir (URL-22).

Yuan Hanedanlığı'ndan (1278-1368) itibaren resim, kaligrafi ve şiirin tek bir kâğıt üzerinde ortak noktada buluştuğu çalışmalar popülerlik kazanmıştır ve bu yaklaşım, Çin resimlerinde dominant bir rol oynamıştır. Eskilere dayanan bir düşüncenin temel açıklayıcısı olan ressam Shitao'nun 'Resim Üzerine Söyleşi' adlı yazısında: "Kaligrafi ve resim, somut anlamda iki farklı alan olarak ortaya çıksa da aynı özden gelir." (XXVII. Bölüm, "Kaligrafiyle Birleşme"). Şiir, resmin yüreğinde yatan esin iken; resim, şiirin anlamını oluşturmaktadır (Cohen, 2018).

Sanatçı hâkimiyetinde; tek hamlede, duraksamadan, kararlı bir tavır içerisinde, fırça aracılığıyla eseri ortaya çıkarabilmekte kullanılan Sumi-e sanatı, kendinden önce de var olan kaligrafi sanatından etkilenmiştir. Japon kaligrafisi, uzun bir eğitim sürecinden sonra oluştuğundan, Sumi-e'de de o kararlı tavırları sergilemektedirler. Temiz, arınmış bir zihinde oluşan düşünsel olgunun görünür hale getirilmesinin sağlanmasında; kaligrafinin Sumi-e sanatına katkısı çok büyüktür. Uzak Doğu kültüründe yazı yazmak da bir sanat olarak nitelendirilmektedir. Fırça hâkimiyetiyle yazının görsel nesnelere dönüşmesi gibi Sumi-e tekniği de Çin yazısından etkilenerek ve esinlenerek, bugün bir sanat olarak ortaya çıkmıştır.

Sumi-e tekniği Çince yazıdan türetilmiştir, Çince yazı da gerçek bir resimden türemiştir. Uzak Doğu kültüründeki hattat, fırçasını, elini bir yere dayamaksızın kullanır; çizgi, omuz koordinasyonu kullanılarak ayarlanır ve hızlı bir hareket ile çekilir. Resimlerde, akıcılık ve dinamizm niteliğini sağlayan bu metodlardır (Burckhardt, 2017). Sumi-e ile kaligrafi, malzemelerin aynı olmasından kaynaklı olarak karıştırılmaktadır. Sumi-e, duygu ve düşüncelerin 'resim' diliyle yansımasıyken; kaligrafi, mürekkep ve fırça kullanarak, 'yazılı karakter' dilinin zarif ve sanatsal temsilidir. Uzak Doğu'da sanatçılar, Sumi-e eserlerinin yanına kısa veya uzun şiirler ya da özdeyişler yazmışlardır; o anda içlerinden geçen şiirsel ifadeleri resimle aynı yüzeyde buluşturmuşlardır. Sanatçılar, ustaları tarafından verilen, imza niteliğinde kendilerini temsil eden, Kanji alfabesiyle yapılan (genelde kırmızı renkli) mühürler kullanmaktadır. Bu mühürlerle sanatçı, yaptığı resmi mühürlemektedir. Hem kaligrafide hem de Sumi-e'de fırça hâkimiyeti çok önemlidir ve kullanılışı uzun ve zahmetlidir. Fırça ucu kâğıda dik, başparmak, orta parmak ve işaret parmağı arasında tutulmalı, el eğik, bilek yatay tutularak ön kola göre sol açıyla bükük olmalıdır. Harfleri tanımak da sürece dâhil olup zaman alıcı bir parça niteliğindedir. Her harf, bir (ya da daha çok) anlamı olan ve etimolojisi genellikle yazılmayan ama öğrenilmesi gereken bir sözcüktür. Çin yazısı yazmak; fiziksel (el becerisi), ruhsal (özen ve kararlılık), entelektüel (sözcüklerin anlamını bilme) ve duygusal (oran ve alan düzenleme duygusu) nitelikler gerektirir (Cohen, 2018).

Yazı yazmayı adeta bir sanata dönüştüren Uzak Doğulular, kaligrafi sanatına büyük ehemmiyet vermektedir. Fırçaya verdikleri önemin temelinde, kendilerine olan saygının göstergesi yatar. Japonlar, Güvenç'in (1989) araştırmasında da: "Kişinin fırçası kişinin aynasıdır " demiştir. "Kişi fırçasından ya da çizgisinden belli olur" demek istenmiştir. Uzak Doğu sanat geleneğinde, sanatçıya ve fırçasına düşen görevin büyüklüğü; hem kendini hem de kendi kültürünü temsil eden konumda olmasından kaynaklanmaktadır. Kaligrafi (fırça- çizgi) geleneği, diğer sanat ve becerilerin en büyüğü, en saygınıdır. Yazı fırça ile yazılır, resim fırçayla yapılır, imza fırçayla atılır, ipekli dokuma fırçayla boyanır. Japon şiiri olan Haiku da duygu ve düşüncelerin kısa bir ifadesi olarak; bir ses-söz sanatı olmaktan ziyade bir yazı-fırça sanatıdır. Şiir söylenmez, yazılır; dinlenmez, okunur. Gözle varılır şiirin tadına… Uzak Doğulu sanatçıların mürekkep resimlerinde kullandıkları yazı; resme verilen değerin oranını artırmasıyla da sanat alanında vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir.

Kaligrafi ve Sumi-e, is karasından yapılmış kalıp şeklindeki mürekkebi sulandırılarak, genellikle açık renk kâğıt üzerine fırçayla yapılan çalışmalardır. Uzak Doğu'da kaligrafi, hattat kamış kaleminden farklı olarak, fırçanın elde rahat kavranması ve tüm bedenin el, kol, omuz ve göz koordinasyonu sağlanarak yapılır. Yazı, sadece zihindeki düşünceden ibaret değil; vücuttaki duygusal, ruhsal yapıyı açığa çıkarmakta da işlevsel bir ögedir. Sanatçılar, diğer sanatçıları adeta yazılarından tanıyabilme derecesindedirler. Sanatçı, kendisini de kendi yazılarından tanımaya çalışmaktadır. "Benden içeri olan ben'le" konuşmak, tanışmaktır. Kişinin ruhunu yüzünde, önünde görmesidir. Tanrılı dinlerin önerdiği gibi "Kendini Bil" mektir (Güvenç, 1989).

5.3. Sumi-e Yapım Aşamaları ve Kullanılan Malzemeler

Sumi-e çalışması için dört temel malzeme gerekmektedir. Bunlar; mürekkep taşı, mürekkep çubuğu, fırça ve kâğıttır.

5.3.1. Mürekkep Taşı

Mürekkep çubuğu, arduvaz taşından yapılmış eritme çanağı üzerinde, su ilave ederek, ileri-geri hareketlerle istenilen kıvam ve koyuluğa gelene kadar eritilir (Çığşar, 2000). Renkli mürekkepler de aynı teknikle elde edilen doğal boyalardır. Çiçek özlerinden veya ağaç kabuklarından elde edilen toz boyalar veya sıkıştırılmış mürekkep boyalar kullanılmaktadır (URL-4).

> Mürekkep taşı, malzemeler arasında en kritik olanıdır. Basit bir taş ya da mürekkep ve suyun karıştırıldığı bir kap olarak görülmez. Malzeme veya tasarım olarak farklı stilleri vardır ve her biri bir ruha sahiptir. Belli bir taşta elde edilebilen mürekkep kıvamının, bir başka taşta sağlanamayacağına inanılır. Mürekkep taşı, bir bakıma sanatçı ile eseri arasında duygunun aktarılmasını sağlayan bir aracıdır; sanatçı, eserini çiziktirmeden önce taş üzerinden meditasyon yaparak eserine yoğunlaşır (Ataoğlu, 2013, s.187).



Fotoğraf 6: Mürekkep Taşı

5.3.2. Mürekkep Çubuğu

"Ağır yağlardan ya da çam çırasından elde edilmiş is karasıdır. Geyik boynuzundan ya da balık derisinden çıkarılmış bir zamkla karıştırılarak, mangal (ağaç) kömürüne benzeyen bir çubuk yapılmaktadır" (Çığşar, 2000, s.29). Pratik olması bakımından sıvı mürekkep kullanılsa bile içine mutlaka kalıp şeklinde sıkıştırılmış mürekkepten konularak, mürekkebin kalitesinin ve etkileşiminin arttığı düşünülür. Renk için üç farklı ton (açık, orta, koyu) hazırlanmaktadır. Ardından isteğe göre altı tona ayarlanmaktadır. Bazı mürekkeplerde on iki tona kadar çıkartılmaktadır. Ton

derecesi mürekkebin özelliği ve sulandırma derecesine göre değişiklik göstermektedir. Sumi-e sanatında, genel olarak siyah ve tonları hâkimken, zaman içerisinde sıkıştırılmış renkli mürekkepler de yer almaya başlamıştır. Mürekkebin kullanılması çok eski zamanlara dayanmaktadır. Çinliler ve Mısırlılar'ın Milattan 2500 yıl öncesinde de mürekkebi kullandıkları bilinmektedir. Orta Asya'da Türkler çok eski zamanlardan beri mürekkep kullanmışlardır. Çinliler ve Türkler ince fırçaları mürekkebe batırarak yazı yazmış ve resim yapmışlardır. Kullanılan mürekkep gayet ince ve sabit olduğundan, şişeler içinde sulu olarak yapılmışları da vardır (Arseven, 1975).



Fotoğraf 7: Mürekkep Çubuğu

5.3.3. Fırça

Sumi-e'de kullanılan fırçalar genellikle hayvan tüylerinden yapılmaktadır. Kurt, domuz, sincap, keçi, sığır, koyun, sansar, porsuk, geyik tüyleri kullanılmaktadır. Fırçanın özelliği çok mürekkep çekip kılların içinde tutabilmesidir. Uzun sivri uçlu bir fırça kullanılır. "Uzak Doğu resminin yapısını oluşturan Sumi-e'de fırça, kılıca benzetilmiş, ünlü samuraylar konsantrasyonlarını ve becerilerini artırmak için kullanmışlardır" (URL-23). Sanatçı, ruh dinginliği ile fırçayı kendi bedeninden bir parça olarak görmektedir. Fırçanın kılıca benzetilmesinin sebeplerinden en önemlisi de savunma maksatlı değil; ruh dinginliğini sağlayan bir egzersiz olarak görülmesidir. Kılıç hareketlerinde tüm bedenin aynı anda koordine olarak çalışmasının sağlanması gibi fırçayı kılıca benzeterek, resimlerde de rahat hareketlerin uyumunu yakalamaya çalışmaktadırlar. Seiichi Shiimomiz'e göre; fırçanın kullanılmasının yaygınlaşması, Çin'de çanak çömleklerin Orta Asya'dan Çin'e girmesiyle eş zamanlıdır (Deveci, 2013).

Çheng Hao'ya göre; Fırça üç cevhere sahiptir. Bunlar; kas-beden, kemik, esindir. Chang Yen-Yuan'a göre de; "Resimde fırçayı, tin (ruh) yönlendirmeli ve amaç üzerinde yoğunlaşmalıdır". Fırçasıyla boyanın, rengin, biçimin içine; düşüncesinden, ruhundan, bedeninden taşıdığı bilgeliği yansıtan sanatçı Ufan için de "resme hazırlanma sürecinde nefes, göz, el, beden ve fırça birlikteliğinin uyumu önemlidir" (Cheng, 2006).

> Bir resmi boyamak, sanatçı için en doğru zaman ve doğru yerde dünya ile karşılaşma jestidir. Önce, hazırlanma ve onun enerjisiyle dolmak için beklerken, vücudun ritmi ve nefesi ayarlanır. Sonra, düşünce, boya, fırça ve onu saran bir atmosferi içine alan disipline edilmiş bir el ile bir araya gelen sanatçı, büyük bir tuval yüzeyine enerjiyle dolu bir veya daha fazla nokta koyar. Boyanmış ve boyanmamış arasında karşılaşma anında, yüzey nefes almaya ve engin bir ifade kazanmaya başlar. Dokunulmuş ve dokunulmamış alanın bir araya gelmesi ve birbiri içinde erimesi, uzayda titreşimler yaratır ve ışık gölge canlı görünür. Bu ışık gölge yoluyla izleyicinin hayal gücü gerçekliğe ya da fikirlere sıçrayabilir (Bilir, 2012, s.116).

Her atılan fırça darbesi, ruhun yansıması şeklinde içten gelerek atılmalıdır. Felsefi olarak benimsenen; ruhun resimle birleştiği anın ölümsüzlüğünün kanıtı olarak kâğıda yansıtılmasıdır. Sanatçının el, göz, beyin koordinasyonuyla ortaya koymak istediği görüntünün resme dönüştürülmesinde fırça başrolü oymaktadır. Fırça, sanatçıyla uyum içerisinde olmalıdır. Fırça kullanımında atılan vuruşlara verilen önem bambaşkadır. Yazı yazarken harflerin simgelemiş olduğu anlamın dışında yer almaktadır. Kullanılan fırçanın yapısı sert olsaydı karşılaşılan sonuç tamamen farklı olacaktı fakat bunun tam tersine fırçanın yumuşak yapısı, bedenin bir parçası ve ruhun yansıması gibi düşünülmektedir. Sanatçının fırçasından çıkan resimlerde, ruhsal derinliği keşfedebilen ifadeler, izleyenlere de ulaşmalıdır (Güngören, 1997).

Burckhardt'ın (2017) araştırmalarına göre; "Zen felsefesinde önemsenen Satori (aydınlanma), fırça tekniğinde de bir aydınlanma olarak görülmektedir. Tabiattaki olayların ve hareketlerin olağan bir akış içerisinde olmasına rağmen ruhun kendiliğinden olağanüstü bir karşılık vermesi, plastik aydınlanmadır. Dhyana / Zen Meditasyon (ötesi) yöntemini izleyen sanatçı uzmanlaşacağı süre içerisinde güzel yazı yazmaya benzeyen resim yapmayı tercih etmelidir. Sanatçı, konusuna yoğunlaşmalı ve sonra kendisini ondan soyutlamalıdır. Ancak bu takdirde sezgi gücünün onun fırçasının iradesini ele alacağını ve aydınlanmaya ulaşılabileceğini" söylemektedir.



Fotoğraf 8: Fırça

5.3.4. Kâğıt

Uzak Doğulu ressamlar kullandıkları malzemelere çok özen göstermektedirler. Sumi-e'de kâğıt kullanımı, eserin ton derecelendirilmesinde önemli bir etkendir. Kâğıt yapımında ananevi yöntemler kullanarak gelenekleri sürdürmektedirler. Ana maddesi pirinç olan kâğıdı tabaka şeklinde tek tek üretmektedirler. Çizilecek resme göre kâğıdın özelliklerini değiştirerek imalat yapmaktadırlar. Yapılan kâğıtların genel özelliği; suyu hızlı bir şekilde emmeleri olarak gösterilebilir (Okay, 1991).

Kağıdın ilk Çin'de bulunduğu bilinmektedir. Kağıt para, duvar kağıdı ve tuvalet kağıdı da Çinliler tarafından keşfedilmiştir. Çinliler kağıdın icadından evvel yazı yazmak için kaplumbağa kabuğu, hayvan kemiği, bambu, tahta, kumaş vb. değişik doğal objeler kullanmışlardır fakat malzemenin kullanışsız olmasından kaynaklanan nedenlerle, sürekli bir arayış içerisinde olmuşlardır (Erdoğdu, 2018).

> Kâğıdın İslam dünyasına yayılması; çini, ipekli kumaş vb. eşyalar üzerindeki Çin tezyinî ve tasvir sanatları içeren etkiler, din ve felsefe aracılığıyla İpek Yolu güzergâhındaki Orta Asya sanatçılarına ilham vermiştir. Tarihî kaynaklara göre Tang kâğıt ustaları Semerkand'da kâğıtçı olarak çalıştıklarından, kâğıt yapma tekniğinin İslâm dünyasına yayıldığı bilinmektedir (Lei, 2018, s.21).

Sumi-e'de ve kaligrafide genellikle pirinç kâğıdı veya ipek kâğıt kullanılmaktadır. Pirinç kâğıdı dayanıksız ince bir yapıya sahiptir. Kâğıdın ince, mürekkebi kolay emen, dayanıksız oluşu fırçanın kâğıt üzerinde uzun bir süre duraklamasına elverişsiz oluşu, sanatçının malzemenin bozulmasına izin vermeden sanatını hızla ortaya koymasında avantaj sağlamaktadır. Kâğıt yapımında önceleri kendir otu, Çin keneviri ve ipek liflerinden kağıt denemeleri yapılmıştır. Bu malzemelerden yapılan

kağıtlar pürüzlü bir yapıya sahip olduklarından kullanışlı olmamıştır. Süreç içerisinde ağaç kabukları, kenevir lifi, kopmuş balık ağları, eski bez parçaları, bambu, kamış, saman, şeker kamışı posası gibi değişik malzemeler kullanılarak kağıt türlerinin zenginleştiği bilinmektedir (Erdoğdu, 2018).

Yapılan mürekkep resimlerinde, eni 60-70 cm.den, boyu 150-160 cm.den daha büyük olmayan dikdörtgen (bazen de dörrtgen) bir kâğıt parçacığının içine bütün evreni sığdırdıklarını düşünmektedirler (Güngören, 1997).



Fotoğraf 9: Uygun Kâğıt

Kaligrafi ve Sumi-e sanatında kullanılan (yukardaki) malzemeler, geleneksel usta-çırak ilişkisiyle öğrenilir. Yıllar süren eğitim sonucunda kişinin görseli özümseyip yorumlayarak yapabilmesi, sanatsal olgunlaşma sürecinde vazgeçilmez derecede önemlidir.

Usta, ilk olarak öğrencisinin önünde yerine oturur. Ön hazırlık olarak fırçalarını ayrıntılı bir şekilde denetler ve onların kullanılmaya hazır olduğundan emin olur. Kalıp mürekkebi, eritme çanağında ileri geri hareketlerle eriterek, istenilen kıvama getirir. Kâğıdı, yerde bulunan hasır keçenin üzerine serer, ardından dingin bir ruh haliyle yoğunlaşır; hızlı ve kesin bir tavır içerisinde hataya yer vermeden eserini tamamlayarak, öğrencilere örnek bir tavır ve eser ortaya koymuş olur (Herrigel, 2017). Sumi-e sanatçısı, öğrencilerine kendi ortamını ve malzemelerini hazırlatmaz çünkü yapacağı işe odaklanması gerektiğinden, ruh hali dinginliği için meditasyon yapar. Sanatçı halinde oluşan rahatlık ve akıcılığı da bu yapmış olduğu ön hazırlıktaki meditasyona borçludur. Ustasını izleyen öğrenciler, bu görsel karşısında bir şeyler arayarak, kendilerinde de üretme isteği sağlamış olurlar.

Mürekkep resimlerinde iki farklı teknik bulunmaktadır. Bunlardan ilki, mürekkebin fırçayla yüzey üzerine dağıtılarak yapılmasıdır. Bu tarz resimlerde tasarım en az seviyeye inmektedir. Monokrom ve polikrom tonlar, fırça yardımıyla zarif ve ince katmanlar halinde verilerek ve sınırlar gitgide eritilerek uygulanmaktadır. Bu resim tekniğe "mo-ku hua"; 'batmış veya görünmez (ölü) çizgiler' adı verilmektedir. Tekniğin içeriğini "hsieh sheng"; 'yaşayan şeyleri resmetmek (canlı modelden çizmek) veya yaşamın kendisinden resmetmek (yaşamı çizmek)' oluşturur. Diğer teknik ise tasarım veya resmin dış hatlarında, mürekkebin serbestçe akışı esasına dayanır. İlk aşamada, desen hafifçe belirlenir; ardından mürekkep ve renkler uygulanır. Bu tekniğe de "lo mo"; 'akan mürekkep' denilmektedir. İçeriğini; " hsieh-i"; 'ifade edici bir fırça tekniğinin yanısıra, fikir ifade eden yazı kullanmak' oluşturmaktadır (Çığşar, 2000).

"Sumi-e öğrencisine şu öğüt verilir: "On yıl bambuya bak, sen de bir bambu ol, sonra bunların hepsini unut ve resim yapmaya başla" (Herrigel, 2017, s.90).

> Yeteneğini geliştirebilen ve gittikçe ustalaşan bir öğrenciyi, gerçek bir sanatçı olma yolunda ilerlerken, kaçınamayacağı bir tuzak beklemektedir. Sanatçının, kendini beğenerek, büyük görerek alçalmaktan değil –çünkü bir Uzak Doğulunun kendi kişiliğini öne çıkarmak gibi bir kaygısı, bir sorunu yoktur– yaptıklarının beğenilmesi ve ününün yayılmasıyla yerinde saymaktan, toplum içinde saygın bir yer edinmeyi ve doyurucu bir yaşam biçimine kavuşmayı özlemekten sakınması gerekmektedir (Herrigel, 2017, s.61).

Usta sanatçı, yerinde ve zamanında uygun müdahalelerde bulunarak bu tür eğilimlere izin vermez veya kırmadan incitmeden anlatımda bulunur. "Usta, öğrencisine doğrudan yön vermekten kaçınıp gönülden gönüle giden bir yol arayarak; gerçek anlamı dolaysız içten içe aktarmaya, öğrenciyi içerden ve derinden etkilemeye, "yanan bir mum, bir başkasını tutuşturur" diyen Budacı bir özdeyişi anımsatırcasına, onu tutuşturup aydınlatmaya çalışır" (Herrigel, 2017, s.62).

> Bir Japon öğrencide doğal olarak şu üç nitelik bulunur: sağlam bir temel eğitim, seçtiği sanata karşı coşkun ve içten gelen bir ilgi, öğretmene karşı sonsuz bir güven ve saygı. Usta çırak ilişkisi, eskiden beri bir Doğulunun yaşamında derin izler bırakan önemli bir ilişki olduğu için öğretmene öğretim konusunun çerçevesinin dışına taşan ağır bir sorumluluk yüklenmiştir (Herrigel, 2017, s.58).

Fırçayı tutan el o an göz önüne gelen biçimleri hemen bir vuruşta uygulamaya dönüştürünce; sanatçı, yaratıcı çalışması sırasında elinin mi yoksa düşlediklerinin mi

daha önce geldiğini anlayamaz. Uygulamanın "içten" gelen bir dürtüyle kendiliğinden gerçekleşebilmesi yolunda, öğrencinin kendisini var gücüyle uğraşına adaması gerekmektedir (Herrigel, 2017).

Çinli ressamlarda olduğu gibi Japon ressamların da birkaç çizgi ile eskiz niteliğinde ancak güçlü ifade edilmiş resimler yaptıkları görülmektedir (Arseven, 1975). Sanatsal alanlarda ve felsefi yönlerde birbirlerini etkileyerek de sadelik ve akışta doğal özü yakalamaktadırlar. Eskiz şeklinde detaysız ve içten gelerek yapılması, aşkın bir durum içerisindeki ruh halinin yansıtılması gereğinin temel kaidesidir. Detaylandırılması ve yavaş çalışılması, Sumi-e felsefesine ters bir tutumdur; az ancak öz ifadeler yerini bulmalıdır. İyi yetişmiş gerçek bir usta, en kısa sürede en yetkin çalışmalarıyla ve dingin davranışlarıyla kendini göstermektedir. Korkusuz ve cesur tavırlarıyla 'kendiliğinden oluşuyormuş' hissi vererek, dış uyaranlardan etkilenmeden sanatını icra etmesi gerekmektedir.

> Cezanne'nin söylemiş olduğu bu söz Sumi-e felsefini açıklar niteliktedir: "Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken her şeyi unutmak! O an'ı yaşamak, duyarlı bir levha olmak… zamanımızdan önce olan her şeyi unutarak gördüklerimizin imgesini yansıtmak…" Resme geçirilen bu an, gözlerimizin önüne serildiğinde nasıl anlamlandırdığımız, sanattan ne beklediğimize göre değişir; bu da yeniden canlandırmalar yoluyla bugüne dek resimlerin anlamlarını nasıl algılayabildiğimize bağlıdır (Berger, 2018, s.31).

Kişinin psikolojik durumu, ruh hali ve bedensel koordinasyonun sağlanmasıyla yakalanan ahenk, kıymet derecesinde önemli görülmektedir.

Güvenç'e (2018) göre; "Güzel yazan bir Japon'un fırçasını, el yazısını izlemek, sevilen bir şiir ya da şarkıyı yeni baştan dinlemek gibi güzel bir deyimdir. İnsan ruhunu da dinlendiren Sumi-e sanatı, ruhun bir parçası olarak kâğıda aktarılmaktadır."

> Tipik Çin resimleri denince akla, kenarında resmi yapan sanatçının ruh durumuna uygun olarak, veya özel durumu dile getiren bir şiir yazılıdır. Seyirci, aynı anda üç sanatı birden izleyebilir: Şiir, resim ve kaligrafi. Bu dünyada eşine rastlanamayacak bir durumdur (Bedin, 1978, s.36).

6. SUMİ-E VE HAİKU

Sumi-e, içinden çıkmış olduğu kültürün özellikle dinsel olgu ve inanış sistemlerinin yaratma kaygısına olan etkileri çerçevesinde var olan bir sanat anlayışıdır.

Haiku; Japonların geleneksel şiirlerine verilen isimdir ve sanatçının ani duygu yoğunluğunun sağlanmasıyla ortaya çıkan on yedi hecelik en kısa şiir olarak, Japon edebiyatının bir parçası olmuştur. Japonlar, kullanmış oldukları şiirsel yazıların genelinde, düşüncelerini 'az söz ile çok duygu anlatımı' şeklinde ifade etmeye çalışmışlardır. Anlık ve aşkın bir durum içerisinde, duyguların kalıcı hale gelmesinde etkili bir sanat anlayışıdır. Haiku şiirlerinde duyguların anlık olması ve Sumi-e'de de anlık tek bir fırça darbesiyle (duygu karmaşasına yer vermeksizin) ortaya konuluşu, eserde benzer bir hal bütünlüğü sağlar.

Kültür, genel bir bakış açısı ile gelenek, görenek, inanış biçimleri toplumsal yaşayış biçimleri olarak her toplumda değişiklik gösteren bir kavramdır. Her toplunun kendine ait yaşam şekli, örf, adet ve düşünce biçimleri ile şekillenerek farklılık gösterir. İnsanların yaşamları boyunca edindikleri bilgi ve birikimleri dâhilinde kendi toplumlarını ifade biçimi olmuştur. Kültürel benliklerini oluşturan öğelerden Haiku şiirleri de Uzak doğu halkının kendilerini ifade etme araçlarından biri haline gelmiştir.

> "Japonlar, geleneksel kültürlerine bağlı olduklarından, Batı'dan yalnız bilim ve teknolojiyi alarak kalkınmış, kendi kültürlerini koruyarak çağdaşlaşmışlardır" (Güvenç, 2018, s.50). Kültürlerinin bir parçası haline gelen ve dünya edebiyatının en kısa şiiri sayılan Haiku şiirleri, biçim olarak birinci dize beş, ikinci dize yedi, üçüncü dize beş heceden oluşan (go-şiçi-go) toplam on yedi heceli, üç dizeli, kısa bir şiir türüdür. Geleneksel 31 heceli Japon şiiri Tanka'nın ilk üç başlangıç dizesinin alınmasından türetilmiştir (Suzuki, 2017, s.17).

On yedi hecenin içine, insanın insan olarak erişebileceği en yüksek duygular sığdırılmıştır (Suzuki, 2017). "Haiku, sanatçının birden bire içinde hissettiği duyguların inişli, çıkışlı kişiye ait hissiyatın şiir dili ile ortaya çıkışıdır. Japon edebiyatının önemli bir parçası haline gelmiştir; 19. yy. sonu – 20. yy. başında benimsenerek yayılmıştır.

Haiku şiirlerinden bahsederken Budizm ve Zen Budizm'den de söz edilmelidir. Budizm'in, Japonya'ya 6. yy.da geldiği bilinmektedir. Buda; yanılgılardan sıyrılmış, gerçeği anlamış, gerçeğin bilincine erişmiş "Bilge Kişi" demektir. Budacılıkta ilk vaaz olarak; 'doğmak acıdır, yaşlılık acıdır, hastalık acıdır, ölüm acıdır' söylemi yer alır ve Budacılığın temel bakış açısını ortaya koyar. Buda, acıyı doğuran nedenler olarak hırs ve arzuyu göstermiştir; ancak hırs ve arzuyu yenmekle acının üstesinden gelinebileceğini söylemiştir (Çığşar, 2000).

> Budanın aydınlanması, O'nun bir sabah erken saatlerde, seher yıldızına bakmasıyla gerçekleşmiştir. Yıllar boyu düşünme yoluyla sonuç almaya uğraşmıştır. …. Yoğun bir çabayla ve elinden geldiğince artan bir derinlikle kişiliğinin özüne inen bir "nen" (bir şey) keşfetmeye uğraşmıştır ve yıldıza bakmak, onun içindeki nen'in ve tam tamına içinde aradığı şeyin bilincine, zihnine ulaşmasını sağlamıştır (Suzuki, 2017, s.28).

Zen Budizm sayesinde insan ruhundaki dinginlik ve doğayla iç içe olma hali, hayatlarına daha fazla girmiştir. Japonların inanışlarına göre insan ruhu doğayla birlikte olduğunda huzura kavuşur. Özün yansıtıldığı doğa betimlemelerine çokça yer verildiği görülmektedir. Sanatçının iç varlığından gelen bilgiler doğayla birleşerek, kendine has duygu yüklü resimler ve Haiku'lar meydana gelmeye başlamıştır. Japon sanatçılar Sumi-e'de görseli, Haiku şiirleriyle süslemişlerdir. Zihinde oluşan düşünsel olgunun görünür hale gelmesinde, yazı ve Sumi-e bütünleşmesi, değerli bir ifade aracı olmuştur.

> … Haiku'nun yaratıcısı olarak sayılan şair Matsuo Başo (1644-1694), on yedinci yüzyılda yaşamıştır. Başo dışındaki ustalar arasında on sekizinci yüzyılda Yosa Buson (1716-1784), on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Yataro Kobayaşi İssa (1763-1827) ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Masao Tsunenori Şiki (1867-1902) sayılabilir (Suzuki, 2017, s.18).

6.1. Matsuo BASHO (1644-1694)

> Basho, büyük bir gezgin ve şairdi. Ateşli bir doğa aşığı - bir tür doğa ozanıydı. Yaşamını Japonya'nın bir ucundan ötekine dolaşarak sürdürürdü. İşin gerçekten sevinilecek yanı o zamanlar demir yollarının olmayışı. Çağdaş kolaylıkların, rahatlıkların, şiirle çok iyi bağdaştığı söylenemez. Çağdaş bilimsel çözümsel (analytic) yöntem, ortada aydınlığa kavuşturulmamış bir gizem bırakmıyor. Şiir ve Haiku'ya gelince onlar gizemlerin olmadığı yerde pek başarılı olamazlar. Bilimin kötü yanı, zihinde yeni yeni esinler uyanmasına olanak vermemesi. Her şeyi olanca çıplaklığıyla ortaya koyuyor, bilimin egemen olduğu yerde imgeleme gücü geriliyor (Suzuki, 1997, s.121).

Basho,ya, Kamakura dönemi ustalarından Saigyo (1118-1190) öncülük etmiştir; Basho, onun şiir anlayışı ve şair yönünü örnek alarak kendini geliştirmiş ve yetiştirmiştir. Basho, bir Budist keşiş değildi ama Zen'e yürekten bağlı bir kimseydi. Haiku'lar, Basho'dan önce yaşamla ilgisini yitirmiş sözcük oyunlarından başka bir şey değildi (Suzuki, 1997).

Basho'nun şiiri, Haiku'da devrimsel hareketin başlatıcısı sayılmıştır:

'Furu ike ya!	Eski havuz, ah!
Kawazu tobikomu,	Kurbağanın sıçrayışı,
Mizu no oto!	Su sesi!'



Resim 27: Teisai Hokuba, "Eğlencede Kırlangıç ve Kurbağa" (Edo Dönemi), Kağıt Üzerine Mürekkep, Güzel Sanatlar Müzesi, Japonya, e.t: 30.08.2019 (https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc231626)

> Bundan daha kısa ne olabilir?
>
> Ama yine de, belli olmaz, şöyle soruverir biri: *"Gerçek şiir bu mu? Bu bizim varlığımızın derinliklerine ulaşan söylemeye değer bir şey anlatıyor mu? 'eski havuz/un', 'sıçrayan kurbağa/nın' ve 'suyun sesi/nin' şiirsel bir esinlenme ile ne ilgisi var?"*
>
> Haiku uzmanı Dr. R.H. Blyth'in sözünü alırsak: *"Haiku, geçici bir aydınlanmanın anlatımıdır. Bu an, bizim gördüğümüz andır; nesnelerin, var olanların varoluşunun içini gördüğümüz andır.*"
>
> Geçici olsun ya da olmasın, Basho yazdığı 'on yedi heceleri'ne; 'gerçeğin içine bakan anlamlı bir sezgi' katabilmektedir (Suzuki, 2017, s.35).

6.2. Yosa BUSON (1716-1783)

Yosa Buson, Edo döneminde yaşamış bir Japon şair ve ressamdır. Matsuo Bashō ve Kobayashi Issa ile birlikte Edo döneminin en büyük Haiku şairlerinden biri olarak

kabul edilir. 2.918 Haiku şiiri üretmiştir. 1751'de Kyoto'ya profesyonel bir ressam olarak yerleşmiştir ve hayatının çoğunu orada geçirmiştir. Üç yıl kaldığı Tango vilayetinde; şiir ve resimdeki tekniğini geliştirmek için yoğun bir şekilde çalışmıştır. "Şiirin konuşması gerekir" sözlerini dile getirerek, Haiku'da; Çin ve Japon klasiklerini ve geleneğini ifade etmiştir (URL-24).



Resim 28: Buson Şiirleri: Buson'un Bir Portresi, e.t: 30.08.2019 (https://terebess.hu/english/haiku/buson.html)



Resim 29: Matsumura Keibun, "Buson Potresi" (Haikai Buson Antolojisi'den), Sekkasha Koleksiyonu, e.t: 30.08.2019 (https://terebess.hu/english/haiku/buson.html)

6.3. Yataro Kobayashi İSSA (1763-1827)

Yataro Kobayashi Issa'nın Haiku şiirleri, yaratılışının ve geleneksel yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Sinek, karakurbağası, ağustos böcekleri, solucanları vb. doğadan konuları işlediği şiirleri, sade bir anlatıma sahiptir (URL-25).



Resim 30: Kobayashi Issa, Self-Portrait / Kendi Portresi, e.t: 08.09.2019 (https://www.poetryfoundation.org/poets/kobayashi-issa)



Resim 31: Hakuin'in Kendi Elinden Resmi, 18. yy. (Suzuki, 2017, 34)



Resim 32: Sesshu Toyo, “Manzara” (1413), Kağıt Üzerine Mürekkep, 148.6 x 32.7 cm. (Yücel, 2017, s.21)



Resim 33: İmparatorun Öğretmeni Daito Kokushi’nin Potresi, Hakuin’in Yapıtı, 15. yy. Başları (Suzuki, 2017, s.112)

6.4. Masao Tsunenori SHİKİ (1867-1902)

1867-1902, Japon waka ve haiku şairi. Edebiyat dergisi Hototogisu'nun kurucusu ve birkaç genç şairin patronu Shiki, geleneksel waka ve haiku formlarının canlanmasında başrol oynadı. Japonca cümlelerin orijinal ruhu olarak gördüğü gerçekçi, açıklayıcı bir şiirsel tarzı savundu ve şiirsel tezahürleri, Japon edebiyat dünyasını, modern Japonca ifade tarzlarını tanımlama arayışında büyük ölçüde etkiledi. Her ne kadar Shiki'nin sağlığı kötü olsa da ilerleyen yıllarda onu yatalaklaştırmasına rağmen, spinal tüberküloz sebebiyle erken yaşta ölümüne kadar aktif edebi kariyerine devam etti (URL-39).

Shiki, 35 yaşına kadar yaşadı ve 1902'de tüberkülozdan öldü. Son yedi yılında modern edebiyat üzerine üç büyük çalışmasını gerçekleştirdi: Haiku Reformu, Tanka reformu, Yaşamdan Nesneyi Canlandırmak (Yaşamdan Çizmek / Yaşamı Şiirsel Tanımlamak) (URL-40).

“Çinli ressam her şeyden evvel bir edip, bir müverrih (tarihçi) ve şairdir. Çinlilerde resim, yazı gibi adeta bir fikrin ifadesi sayılır. Büyük adamlar, imparatorlar, hükümet adamları, şairler ve romancılar bir fikri ifade ederken daima resme müracaat etmişlerdir” (Arseven, 1975, s.407).

Her kültürün ayrı bir anlatım dili vardır. Uzak Doğu sanatı olan Sumi-e de Japon kültürünün benimsenen unsurlarından biri olmuştur. Şiir ve resimle bütünleşmeyi gelenek haline getiren Japonlar, ustalarından öğrendiklerini de sanatlarına yansıtmaya devam etmektedirler.

> Japon kültürü yeniyi alır veya yaratırken eskisini atmayarak sanki gün gelir lazım olur gerekçesiyle, eskiyi el altında tutarak koruyor. Adeta, yeniyi, bir bitkinin yaş halkası gibi var olanın üstüne koymaktadırlar. Japon kültürü yeniyi alırken eskiyi unutmaz. Japon için tarih, hayat ve kültür, geçmişten geleceğe bir süreklilik olmuştur (Güvenç, 2018, s.53).

7. UZAK DOĞU SANATI'NDA BOŞLUK VE DOLULUK

Sumi-e sanatçıları, boşluk ve doluluk kavramlarını, evrensel ahengin ve sanatsal ifadelerin vazgeçilmez bir parçası olarak görmektedirler. Avrupalı ressamlardan farklı olarak resimsel kompozisyonlarında yüzeyin tamamını doldurmaktansa, boşluğa da yer vererek bütünde bir uyum arayışı içerisinde olmuşlar ve Ying-Yang yaklaşımından kaynaklanan "uçların ahenkli birlikteliği"ni yansıtma gayretine azami olarak özen göstermişlerdir (Cheng, 2006).

"Uzak Doğu Sanatı'nda ve sanat alanının birçok bölümünde karşımıza çıkan boşluk kavramı, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde; "eksiklik", "yoksunluk duygusu", "oyuk", "çukur", "kapanmamış yer" olarak tanımlanır (URL-26). Bilimsel açıdan, boşluğun "boş olduğu" ve içinde tek bir somut parçacık bile barındırmadığı varsayılmaktadır. Ancak boşluktan enerji üretmek, yoktan enerji üretmek anlamına gelmediği için termodinamik yasaya da ters düşmeyen bir kavramdır (URL-27). "Maddesel olarak kullanılan boşluk kavramı sanatta da birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. Sanatta zaman ve mekân kavramının bir araya gelmesiyle hareketin ortama koyduğu doluluğun yarattığı boşluk, başka bir değişle boşluğun var olmasıyla oluşan doluluk söz konusudur. Boşluğun olmadığı yerde mekân veya mekânlaşma diye bir şeyden söz edilemez" (Konak, 2017, s.18).

Sumi-e'de de boşluk ve doluluğun birbirlerinin var olabilmesi için mutlak kabul edildiği ve ayrıca dinamizmi sağladığı görülmektedir. Boşluğun, tek bir kavram olarak değerlendirilmesi eksik kalır; boşluk ve doluluk yan yana geldiğinde anlamları karşılık bulur**.**

> Hegel'in diyalektik yönteminde olduğu gibi düşünme de varlık da hep karşıtların içinden geçerek, karşıtları uzlaştırarak gelişir. Felsefenin görevi şeylerin doğasını anlamak, şeylerin doğasının, var oluşunun, özünün ve amacının ne olduğunu bildirmek ise eğer; felsefenin yöntemi bu amaca uygun bir yöntem olmak durumundadır (URL-28).

> Bu nedenle "boşluk", "karanlık", "düşünce", "söz", "hiçlik", "sis" ve "kaos" vb. olarak anılan arketipik unsurlar, biçimsiz madde ve biçimli maddesizin mekanıdır. O, sureti ve maddesi tanımlanamayan yaratıcının yarattığını bilinçlendirdiği enstrümandır. Biçimlenmiş alanda soyutlanma isteği geliştiren her türlü öznenin öznesi, maddenin maddesi, mekanın mekanıdır. Bu durum boşluk içindeki fanusun, içinde boşluk

> bulundurması gibi nitelin, niceli kapsaması, ona mekânlık etmesiyle ilgilidir (Konak, 2017, s.20).

7.1. Uzak Doğu Felsefesi'nde Boşluk ve Doluluk

Algılar dünyasındaki boşluk ve doluluk kavramları; insan doğasında ihtiyaç duyulan ve onunla paralel seyreden ifadelerdendir. Evrendeki zıtların birbirini tamamlamasıyla ulaşılan ahenk hali, insanın varlığındaki 'var olma' sürecinde de kendini gösterir. Yeni algılara yer açma ihtiyacı; zihni, eski düşüncelerden ve ön yargılardan kurtarmayı zorunlu kılar. Uzak Doğu kültüründeki felsefi yaklaşıma göre; dünyayı yeniden tanımlayabilmek için eskiye dair olan her şey'den sıyrılmak ve yenilerin doğumuna imkan ve zemin tanımak gerekir (Ataoğlu, 2013). Zihnin yenilenmesi için gerekli olanların kalıcı, işlevsel olmayanların da boşaltılması gereklidir; böylece, sürekli yenilenerek devinen ve zinde kalan bir zihin oluşur. İstenilen durum, bu döngünün sağlanmasıdır; Ying-Yang'ın temiz, açık, boş alanına iyiliği temsil eden değerlerin ve koyu, karanlık, dolu alanına da kötülüğü temsil eden kavramların aktarılması ile dönüştürüleren kurgunun sarmal şekilde işlevsel devam etme halidir.

> Uzak Doğu felsefesinde boşluk-doluluk kavramı Ying-Yang felsefesinde kullanılmaktadır. Yeryüzündeki ve hatta evrendeki her şeyin, bu zıtlıklar üzerine kurulu olduğunu ifade eder. Taocuların görüşlerine göre insan, salt et ve kandan oluşmuş bir varlık değildir, aynı zamanda tin ve esin kaynağıdır; onunda ötesinde, Boşluk kavramını içinde saklar (Cheng, 2006, s.66).

> Ying-Yang'a giriş ile çıkış bireyin elinde değildir, zira bunlar –Ying-Yang'da bulunmakla birlikte– silindirin dikey yüzeyinde bulunan sargıya ve "Göğün İradesi" nin çekimine tabi olan iki noktadır. Gerçekte, ne doğum ne de ölüm insanın elindedir. İnsan, doğumunu ne kabul veya red edebilir, ne de zamanını belirleyebilir. Ölümden kurtulmak elinde değildir: Doğumu, onu ne istemiş ne de seçmiş olduğu bir var oluş sürecine ister istemez sokar. Ölüm, onu bu süreçten çıkarır ve –Göğün iradesinin öngörmüş olduğu ve insanın elinde onu hiçbir değiştirme olanağının bulunmadığı– bir diğerine kaçınılmaz olarak sokar. Böylece, yeryüzü insanı –bireysel yaşamının, onun sonsuzun içindeki özel evrimini özetleyen ve başta gelen iki olgusunu oluşturan– doğmaya ve ölmeye mahkûmdur (Guenon, 2017, s.152).

"…. Boşluk kavramı, Gökyüzü ve Toprak arasındaki dönüşümü görmemize olanak verir ve oradan, Uzam ve Zaman kavramları arasındaki ilişkiyi anlama olanağı buluruz" (Cheng, 2006, s.73). "Uzak Doğu'da, her şeyin merkezinde yer alan Ying-Yang ikilisinin orta yerindedir bu orta Boşluk; orada esin ve yaşam telkin ederek,

uyum yaratan birliğe ve iç transformasyona girip, yüce Boşluk kavramıyla her şeyin bağlantı içinde bulunmasını sağlar*”* (Cheng, 2006, s.64).

> Temel esin, Ying ve Yang'dan başka bir şey olmayan ve İki Dirimsel Esin tarafından canlandırılan İki varlığın oluşturucusudur. Yang öylesine etken bir güçle doludur ki; Ying ise öylesine yumuşak bir alım gücü taşır ki; bu ikisinin karşılıklı etkileşimiyle, dirimsel birçok esin düzen kazanmış olur. Çin kozmogonisi, iki çapraz devinimle yüceliğe ulaşmaktadır şu halde. Bu iki çapraz devinimle, iki eksen tanımlanabilir: Dikey eksen, Doluluk'a Boşluk'tan gelerek, Boşluk, Doluluk içinde harekete geçme eylemini sürdürerek ikisi arasında gidip gelir (Cheng, 2006, s.64).



Resim 34: Semin Mirgün, “İsimsiz”, Washi Üzerine Gansai , 42 x 60 cm. (Küçükyalçın, 2012, s.23)

Sumi-e'de; kararlı fırça kullanımı, dinginlik ve meditasyonla arınmış temiz bir zihin, samuray kültürlerinin sanata yaklaşımlarıyla da birleşmektedir. Boşluk, felsefi söylemin resimsel bir yöntemle bütünleşmesi sonucu; arınma ve yeniden doğuşun mutlak varlığa ulaşmasını sağlar.

Geleneğin ilkelerini tespit etmek için Fo-hi, yalın ve aynı zamanda mümkün olduğu kadar birleşimli çizgisel semboller kullandı: Düz çizgi ve kırık çizgi, karşılıklı olarak Yang ve Ying işaretleri, 'Yüce Birlik' metafiziğinin (Supreme Unite Metaphysique) bir tür polarmasından kaynaklanan etken ve edilgen bu iki ilke, bütün evrensel zuhuru doğurur. Bu iki işaretin mümkün olan tüm birleşimlerinden sekiz kua / “üçlü” meydana gelmiştir. Bunlar, Uzak Doğu geleneğinin temel sembolleri arasında yer alır (Guenon, 2016).

Boşluk kavramı, hacim ve kütle ilişkisi açısından yer kaplamayan; ‘yok’ olanla eşit bir ifade gibi algılanabilir. Oysa uzayda boşluğun bir alan kapladığı gerçeği, boşluğu “yok” kavramıyla özdeş olmaktan çıkartır ve olmayan birşeyin var olduğundan bahsetmek mümkün olamayacağından; aslında boşluğun “var” olduğuna dair güçlü bir kanıt ortaya koymuş olur.

7.2. Sumi-e’de Boşluk ve Doluluk

Sumi-e tarzı Zen Budist doğa betimlemelerinde, genel olarak üç temel öge; gökyüzü, dağlar ve düzlükler yer alır. Doğa betimlemelerinde resmi oluşturan boşluğun varlığı, dolulukla anlam kazanır. Boş alanların plan farkları gözetilerek sadeleştirilmiş doğaya ait ögelerle doldurulması; Zen Budist anlayışın bir yansımasıdır. Kompozisyonun bir kısmında yoğun hareketli alanlar betimlenirken, diğer kısmında bilinçli olarak bırakılan boşluk; o yoğunluğa dinginlik kazandırmakta kullanılan sadeleştirme görevini üstlenerek, bütündeki ahenge de katkı sağlamış olur. Resimlerdeki düzenleme içerisinde Uzak Doğu tarzı espas kullanımı, mesafe algısını yaratmakla kalmaz, eser ifadesini daha da güçlü kılar.



Resim 35: Levha XXI., Fan Kuan’a Atfedilen Taocu Resim, “Dağ Manzarası” (Sung Hanedanlığı Dönemi) (Burckhardt, 2017, s.188)

> Çin optiğinde ‘boşluk’ kavramı, kafada tasarlanabildiği gibi dalganın herhangi bir unsuru ya da gerçekte var olmayan bir şey olarak algılanmaz. Aksine, yaşam soluğu ve Ying-Yang almaşığı düşüncesine bağlıdır ve özellikle de kendi yerini açar, orada transformasyon gerçekleştirir; o aşamada ‘doluluk’ (Plein) kavramı ise, gerçek bir bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. Tersine çevirebilirlik ve kopukluk gibi belli bir sistem içine girerek, tekil anlamda gelişme ve sert karşıtlık gibi kavramları aşmaya yönelik bileşenlerin birliğine olanak veren odur gerçekte. Aynı zamanda da insanın evrene bütünsel açıdan yaklaşımı, onunla mümkündür (Cheng, 2006, s.50).

Görünür dünyada dağ ve su arasında bulut aracılığıyla vb. geçiş söz konusudur. Gerçekte Çin optiğinde bu iki imge arasında boş alan sağlayan, mesafe bırakan bulut vb. bir öge olmasaydı; dağ ve su, sert bir karşıtlık içinde olacaklardı (Cheng, 2006). Budist ilhamlı manzara resimlerindeki -dağlar, ağaçlar ve bulutlar vb. gibi- unsurlar, sadece boşluğun zıtlığını vurgulamak için vardır. Bu unsurlar, tam o anda boşluk'tan yaratılmışlardır ya da bir başka deyişle; boşluk sayesinde var olmuşlardır (Burckhardt, 2017).

Gözlem ve denemeler, meditasyonla yoğurularak pekiştirme süreci, uygulama öncesinde gerçekleştirilir. Çizim esnasında düşünme eylemine yer ve zaman verme halinde, bütün etkinin zayıflayacağına hatta kaybedileceğine inanılır. Zıtlığı vurgulamakta kullanılan açık ve koyu tonlar, fırçayla tek bir hamlede yapılmalıdır. Sanatçı, karakterleri nasıl çizeceğini tasarlar, dakikalarca kağıda konsantre olur ve bir anda birkaç fırça darbesi ile eserini yaratır. Yalınlıktaki doğallık, şık bir şekilde yüzeye aktarılmış olur (Ataoğlu, 2013).



Resim 36: Levha XIII., Japon-Taocu Resim, "Şelale", Seşu Okulu (Burckhardt, 2017, s.200)

> Çin resmi, doğası gereği tarihselliğe bağlı kalmıştır her zaman. Özü bakımından Taocu felsefeden etkilenmiştir. Çin resmi, Ch'an (Zen) felsefesiyle de zenginleşmiştir. T'ang Hanedanı döneminde (yedinci- dokuzuncu yüzyıllar) Wang Wei'nin ya da Wu Tao-tzu'nin resimlerinde Boşluk kavramı doğar, etkin bir konum kazanmaya başlar; bu resim anlayışı Sung ve Yuan'lar döneminde (onuncu-on beşinci yüzyıllar) doruk noktasına ulaşır (Cheng, 2006, s.99).

Herhangi bir manzara resmi; boşluk ve doluluk açısından yapı, ağırlık ve kütlenin uyumu kadar, denge açısından da mimarinin başlıca gelişiminden bizi haberdar eder (Rowland, 1954).

Taoist - Budist resim anlayışı, ışığın ve gölgenin kaynağını gizlese dahi manzara resimleri, inci parlaklığına sahip semavi bir deniz gibi her biçime nüfus eden ışıkla doludur. Bu, bütün karanlıkların yokluğunda parlayan 'boşluk' güzelliğidir (Burckhardt, 2017).

Sumi-e'de, hedeflenen çizim zihinde başlayıp kâğıtta bitmelidir. Kâğıt üzerine yapılmadan önce boşluk ve doluluk kısmı tasarlanır ve yüzeyde bir anda gerçekleştirilir. Pirinç kâğıdı dayanıksız olduğundan ikinci kez düzeltme yapmaya imkân vermez. "Bu eylem, sanki fırça sanatçıdan habersiz kendiliğinden resmi yapıyor da sanatçı bilinçli bir katkısı olmadan fırçanın hareketlerine uymakla yetiniyor gibidir" (Suzuki, 1997).

> Çinli sanatçı, her şeyi görünür kılmaz ve/veya kılamaz; çünkü bu, şeylerin içinde barındırdıkları gizemi ya da o gizemi mümkün kılan boşluğu yok etmek manasına gelecektir. Nitekim Chang Yen-Yuan'a göre: "Resimde; her şeyi tamamlanmış ve bitmiş olarak göstermekten, formların desenlerinde her şeyi açık biçimde yansıtmaktan, renkleri teknik bir gösteri yaparcasına imlemekten, böylece de onların gizemli yanlarına ve 'aura'larına kapalı olmaktan (yok saymaktan) kaçınmak gerekir. O nedenle, resmin bitmemişlik etkisi yaratmasından endişe duyulmamalıdır." Bu düşüncenin, Rönesans'tan beri gelen Batılı resim yapma mantığına ne kadar aykırı olduğu ortadadır. Öte yandan Avrupa modernizminin Batı-dışı motivasyon kaynakları arasında Çin felsefesinin güçlü etkileri olmuştur (URL-29).

> Tao Te King'den gelen şu söz, uygun ima çağrışımlarından oluşur: "En büyük mükemmellik kusurlu görünmelidir, o zaman tesiri bakımından tüketilemez olacaktır." Çinli veya Japon bir ressam, âlemi asla bitmiş bir kozmos gibi temsil etmez ve bu bakımdan görüşü, alem tasavvuru her zaman az çok "mimarisel" olan Batılı sanatçının ve hatta geleneksel Batılı sanatçının görüşünden son derece farklıdır. Uzak Doğulu bir ressam tefekkürcüdür/ müşahedecidir ve onun için alem çabucak kristalleşen ve aynı hızla eriyip çözülüveren kar taneciklerinden yapılmış gibi görünür (Burckhardt, 2017, s.193).

Bu sanat, çağrıştırıcı olmakla birlikte, ilk planda ressamın kendisi için vardır; bir nevi tefekkürcü sezgiyi gerçekleştirme metodudur ve bu itibarla Dhyana Budizmi tarafından özümsenmiş ve geliştirilmiştir. İki geleneğin kesişme noktası; Budist evrensel Boşluk (sunya) fikri ile Taocu Yokluk fikrinin özdeşleştirilmesine dayanır. Bu Boşluk veya Yokluk, farklı varlık seviyelerindeki izini; belirlenimsizlik, suretsizlik ve cisimsizlik olarak bırakır (Burckhardt, 2017).



Resim 37: Seyhan Tanyeli, “İsimsiz”, Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 67 x 80 cm. (Küçükyalçın, 2012, s.26)

> Japonlar kişinin fırçası kişiliğinin aynası derler. Kişinin yaptığı işlerden tanınabileceğine vurgu yapan bu söz bir deyimdir. Yazı (fırça -çizgi) geleneği sanat ve becerilerin en büyüğü en saygınıdır: Yazı fırçayla yazılır, resim fırça ile yapılır, imza fırça ile atılır, ipekli dokuma fırça ile boyanır (Güvenç, 1989, s.124).

Japon sanatlarında; asimetri – simetriye, doğallık – mükemmelliğe, her şeyin geçici olduğu hissi – ölümsüzlüğe, alçak gönüllü bir sadelik – şımarık bir gösterişe tercih edilir. Sanatlarındaki dinginliğe bu pencereden bakılınca, hayretle karşılanan herşey yerini hayranlık ve saygıya bırakır (Ataoğlu, 2013).

Bazı resim teknikleri (örneğin yağlıboya), kullanım açısından geri dönülebilir ve defalarca deneme imkanı sağlayan elverişli bir yapıya sahiptir. Sumi-e tekniği; anlık ve kararlı adımlarla, mümkün olan en az hareketle hızlı sürede sonuçlandırma gereğini zorunlu kılar ve onu diğer resim tekniklerinden ayıran da bu yöndeki özgünlüğüdür.

8. İNANÇLARIN UZAK DOĞU SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

"Han Sülalesi Dönemi'nin çağdaşı olan Yayoi Dönemi'nde (M.Ö. 300 - M.S. 300), Çin'den Japonya'ya - Japonya'dan Çin'e elçiler gönderilerek ilişkiler kurulması; Kültür (felsefi akım ve inançlar, sanat ve gelenek) alanlarındaki transferin, ilk ışıklarını yakmış olan bir gelişmedir" (Çığşar, 2000, s.8).

Bir ülkenin ve yörenin sanatını anlamak - anlamlandırmak için kültür ve sanatını etkileyen inanç unsurunu göz önünde bulundurmak gerekir. Uzak Doğu sanatında da inanca dayalı felsefi yaklaşımların etkisi görülür ve bu etkilerin rahipler tarafından diğer bölgelere yayıldığı kaynaklar vasıtasıyla bilinmektedir.

Taoizm; doğayı, aşkın halleri, içten ve kendiliğinden oluşan değerleri, anlık düşünce ve hisleri betimler. Konfüçyanizm; ahlaki ilkeleri öncelikli görerek, insanı muhafazakâr nitelikte ele alıp tasvir etmeye çalışır. Budizm; bilge olarak kabul edilen Buda ve yaşamına dair hususları konu edinir. Zen Budizm; tasavvur ve iradeyi içerisinde barındıran yapısına uygun olarak zarif ve minimal yaklaşımlarında sadeliği, dinginliği ve ahengi ortaya koyar.

8.1. Taoizm

"Taoizm'in kurucusu olarak bilinen Lao Tzu'nun ne zaman yaşadığı konusunda ortak bir tarih yoksa da onunla ilgili ilk bilgileri Çin tarihçisi olan Sseu-ma-Ts'ien'in M.Ö. 100 yıllarında yazdığı meşhur Şe-ki adlı eserinden öğrenmekteyiz" (Lao Tzu, 2014, s.5).

> Asıl adı Li Tan (Lao Tan)'dır. Lao Tzu, " İhtiyar Bilge" anlamına gelen kendisine verilmiş bir lakaptır. Kendisi, Çin tarihinde en uzun ömürlü Hanedan olarak bilinen Çu (Cheou) hanedanı (M.Ö. 1028- M.S. 256) döneminde saray arşivcisi olarak görev yapmıştır (Lao Tzu, 2014, s.6).

Lao Tzu, hayatının sonuna doğru Çin sınırlanın dışına çıkarak Batı'ya göç ettiğinde, orada Buda'ya (Bilge'ye) dönüşmüş ve "yabancılara" kendi anlayacakları dilden Taoizm'i yaymıştır (Lao Tzu, 2014). Kofun (tümülüs) döneminden (250-592) Nara

dönemine doğru (592-710) çok sayıda yabancı tarafından, Taoizm felsefesi Japonya'ya taşınmıştır (Özhan, 2018).

> Çin'de bile Taoizm'in hiçbir zaman geniş bir yayılma alanı olmamıştır. Her tür propagandadan uzak kaldığı için yayılma olanağı bulamamıştır. Bu ihtiyat, tabiatı gereği böyledir. Belli bir seçkin kesime özgü olduğundan ve ayrım yapmaksızın herkese teklif edilen bir öğreti olmadığından, çok kapalı, özellikle "insiyatik " bir öğretidir. Çünkü herkes onu anlamaya, hele hele "gerçekleştirme" ye ehil değildir. Lao-tzu'nun bu öğretiyi yalnızca iki kişiye öğrettiği, o ikisinin de on kişiye öğrettiği söyleniyor. Tao-te- King'i yazdıktan sonra, Batı'ya doğru gitti kayboldu. Kuşkusuz Tibet'in ya da Himalaya'nın erişilmez bir köşesine çekildi. "Ömrünü nerde ve nasıl tükettiği, bilinmiyor." diyor tarihçi Sse-ma-Tsien (Guenon, 2016, s.114).

Zen Budizm ve felsefi anlayışı, Budist Mahayana Prensipleri ile Çin'in Tao'cu Öğretileri'nin uygun oranlarda kaynaştırılmasıyla, çok değerli bir alaşım haline gelmiştir. Öğelerden en önemlisi Tao'cu içtenlik, doğallık kendi kendine oluşum, TZU-JAN (Spontaneity)'dir (Güngören, 1978). Bu özellik, Sumi-e çalışmalarında belirgin bir şekilde görülür.

> Taoizme göre, kâinat ve her fert, ortak olarak şın (ruh), çi (nefes), cing (hayati öz)'ü kendinde bulundurmaktadır. Meditasyonda fert (küçük kâinat), kendini büyük kainatla bütünleştirir. Bunun için tüm, özne-nesne vb. gibi düalist (ikilikçi) kavramlardan kurtulması gerekmektedir. Ancak bu yolla insan kendisini başkasıyla özdeştirebilir. Bu yol mistisizm olarak adlandırılmaktadır Batıda. Tüm kainat, bu ferdin kendinde görülebilir. Taoistler bunun farkına varmak için meditasyon metoduna başvururlar. Kainatla uyumluluk temeldir. Bu aynı zamanda kendi benliğiyle de uyumlu olma anlamına gelmektedir (Özhan, 2018, s.115).

> Görünen yer ve gök üzerine tefekkür / meditasyon, şüphesiz Taoculuk 'tan bir mirastır; elementlerin değişen yüzünün altında gizli yatan şey, sulardan yükselen, göğe doğru sıçrayan ve fırtınada tezahür eden büyük Ejderhadır; bununla birlikte mutlak manada görsel tefekkür / meditasyon Budizm'de bir başlangıç noktasına sahiptir ve bu başlangıç noktası Dhyana'ın kendisinin başlangıç noktası ile gerçekten aynıdır (Burckhart, 2017, s.197).

"Taoizm, kendini hayatın akışına bırakmayı, her şeyi oluruna bırakmayı önerir. Toplumsal uyumu (va) gerçekleştirmede, insanların temiz kalbi temel başrolü oynamaktadır" (Özhan, 2018, s.39).

> *Dhayana* metodu tarafından gerçekleştirilen sezgisel doğaçlama/kendiliğindenlik açıkça, bireysel bilincin altında değildir, bilakis üzerindedir. Varlığın gerçek tabiatı "bilinçsizdir", zira ne ayırt edici bir zekâya sahip olmak anlamında "bilinçlidir", ne de "bilinçaltını" oluşturan ruhun aşağı uzantıları gibi "bilinç dışı" ve kapalıdır. Bununla birlikte, metot nokta-i nazarından, "bilinçsizlik" alanı belli bir sembolik ilişki sayesinde, potansiyellik yönü itibariyle "bilinçdışını" da kapsar bu yön; içgüdü ile aynı seviyede yer alır (Burckhart, 2017, s.198).

Taoist Resim: toprak, ağaç, ateş, metal ve su elementlerinden oluşur ve sanatta; nesnenin özünü temsil etmek üzere sembolik bir biçimde kullanılır (Wilkinson, 2018).

> Taocu ben'ciliğin belkemiği wu-wei'dir. Bu tabir genellikle hareketsizlik diye çevrilir, oysa öne sürmeme/iddiada bulunmama, birçok durumda kastedileni daha doğru anlamıyla verir. Wu-wei, aylak aylak oturup hiçbir şey yapmamak değildir. O; başkalarının işlerine karışmama, hatta Tao'nun iç kaynağından kendiliklerinden akıp gittikleri sürece kendi işine karışmama anlamına gelir (Suzuki, 2012, s.98).

Taocu felsefe eğitiminin hedefi olan Wu-wei'ye ulaşan kimsenin öznel durumu hakkında şöyle söylenilir; Wu-wei'de sükûna ermenin / onu mesken tutmanın nasıl bir şey olduğunu, kişiler kendisi değerlendirebilecektir (Suzuki, 2012).

… İnancın temelinde, arzularından arınarak sadelik ve doğallıkla bir düzen oluşturmaktır. En önemli cümlesi ise bu anlayıştan çıkmıştır: "Mutluluğa giden yol yoktur. Gittiğin yoldur mutluluk." Başka bir değişle, "Bir şeyi elde etmek değildir insanı mutlu eden, elde etme çabasıdır" (Laozi, 2018, s.9).

> İnsanoğlu ile tabiat arasındaki ilişkiler, (*Tian-Ren Heyi*) Taozim felsefesi ve Çin kültürünün temelindendir. Büyük Taoizm filozofu Laozi, "*Tao Te Tsing*" (Dao De Jing) kitabında "İnsan toprağın kanununa, toprak göğün kanununa, gök Yol'un (Tao) kanununa, Yol (Tao) da kendiliğindenliğin kanununa riayet eder" demiştir. Bu düşünceler Sung devrinden sonra Zen düşünceleriyle birlikte birçok mürekkepli Çin resim sanatında doğal manzara (Şan-Şui) olarak ifade edilmişlerdir (Lei, 2018, s.136).

8.2. Konfüçyanizm

Konfüçyanizm düşüncesi, yol ve metot arama (kyuudoo-şin) faaliyetine çok uygun düştüğünden, Edo döneminde Japonların ahlak sistemi haline gelmiştir (Özhan, 2018).

> Konfüçyüs, Çin geleneklerini derleyip toplayarak yeni kuşaklara aktarmak isteyen bir düşünürdür. Amacı; Çin geleneğindeki yaşayan ahlak ve geleneklerin devamını sağlayarak atalar kültürüne dayalı Çin Medeniyetini ortaya koymaktır. Pratik düşüncesi ahlak, din ve muhafazakârlık açılarından insana seslenmektedir. Konfüçyüs sadece Çin'e ait değil, bütün dünyaya aittir. O'nun siyasi düşüncesi, insanlığın üstün idealinin temelidir. Konfüçyüs, önce prens unvanı ile yüceltilmiş, ondan sonra "Mükemmel Hâkim" ve "Taçsız Kral" namıyla kutsanmış ve Çin'de kendi adına tapınaklar inşa edilmiştir. Öğretisi, hükümetin temeli; şahsiyeti ise milletinin en yüksek idealinin temsilcisidir. Öğretilerinin, bilinen Çin mizacına çok uygun olduğu bir gerçektir. Sadece insanla ilgilenen Konfüçyüs, bundan dolayı Çin'in Sokratesi sayılmıştır (Fettahoğlu, 2003, s.305).

Konfüçyanizm'in genişçe taban bulmasıyla, bu görüşle yakından ilişkisi olan Şintoo, birleşme hareketleri göstermiştir (Özhan, 2018).

> Konfüçyüs açısından insanlar temelde ikiye ayrılır. Cündzı ve Şiavrı. Cündzı (üstünlük, aydın, asil insan) doğru olanı uygulamaya gayret gösteren insandır. Şiavrın (hafif insan, küçük insan) ise ahlakı göz ardı ederek davranan kişidir. Asil insan, evrensel özelliklere dikkat eder ve partizan değildir. Hafif insan ise partizanca davranır ve evrensel kaidelere önem vermez. Asil insan, sakin ve barışçıldır; buna karşılık hafif insan her zaman fevridir. Asil insan, ağırbaşlıdır ama kibirli değildir; hafif insan ise kibirlidir ama ağır başlı değildir. Asil insan, içinde utanma duygusu taşır; hafif insansa saldırgandır. Asil insan, ulvi işlerle ilgilenir; hafif insan, küçük karlar peşindedir (Özhan, 2018, s.90).

> Konfüçyanizm, … herkese ortak olan, herkesin olanakları ölçüsünde inceleyerek öğrenip uygulama alanına koyması gereken bir öğretidir. Toplumsal ilişkilerin tümünü kapsayan bu öğreti, günlük yaşamın bütün gereksinimlerini karşılamaya yeterlidir. Bununla birlikte, madem ki Taoizm ilke'ye özgü bilgiyi temsil ediyor ve geriye kalan her şey bu bilgiden kaynaklanıyor; Konfüçyanizm de gerçekte bütün bunların, olağan düzen içinde uygulanışından başka bir şey değildir (Guenon, 2016, s.114).

8.3. Budizm (Budacılık)

"Buda: Orta Asya Türkleri, Çinliler ve Hintliler'in bir kısmının kutsal bularak, inanç ve felsefe önderi kabul ettikleri kişinin ismidir. Hint'te zuhur eden ve ilah derecesine çıkarılan bir şahsiyettir; bu isim nurlanmış ve uyanmış (Bilge) manasına bir sıfat mahiyetindedir. Bu dindeki insanlara Budi ve bu dine Budilik (Budizm) denilmiştir" (Arseven, 1975).

> Budizm, Buda Sakyamuni'nin öğretilerinden oluşan temel üzerine kurulmuştur. Buda'nın … Hindistan'ın kuzeyinde Nepal sınırlarında Sakya Krallığı'nın başkenti Kapilavastu'da İ.Ö. 623 yılında doğduğu söylenmektedir. Buda'nın hayatı efsaneleştirilmiştir. Sakya Kralı Suddhodana'nın oğlu prens Siddharta Gautama olarak doğmuş, sonrasında Sakyamuni Buda adını almıştır (Güngören, 1978, s.81).

"… Hindistan'da doğmuş olan Budacılığın, Çin'de gelişip en olgun biçimine eriştikten sora Japonya'ya geçmiş ve bugüne kadar yaşayan bir gelenekle burada korunmuş olduğu açıklanmaktadır" (Herrigel, 2017, s.29).

"Budizm'in Japonya'ya girişi ile birlikte görsel sanatlarda büyük bir canlanma yaşanmıştır. Yeni tapınakların inşasıyla, tanrıların tasvirleri heykellere dönüştürülürken, duvar resimleri de yapılmaya başlanmıştır. Çin Budizmi'ni bir model olarak kullanan Japon sanatçıları yeni teknikler ve üsluplar geliştirmişlerdir" (URL-30).

> Çin kültür ve uygarlığının Japonya'ya girişi büyük ölçüde Budizm'in Japonya'ya nüfuz etmesiyle başladı. Koreliler tarafından milattan sonra 552 yılında Japonya'ya gelen Budizm, muhafazakâr gruplar tarafından hoş karşılanmadı. Budizm için yapılan savaş, 587 yılına kadar devam etti ve sonunda onun galibiyetiyle sonuçlandı. Özellikle veliaht prens Shotoku-Taischi ve halası Suiko-Tenno (593-628), Budizm'in parlak destekçilerindendi. İkisinin gayretiyle Budizm Japonya'da genişlemeye başladı. 582'den önce Budizm'in … yorumlanmasında … Çin kültür ve uygarlığı hakkında Koreliler, Japonya için aracı rol üstlenmiştir. Ancak 587'den sonra Japonlar, Korelilerin yardımı olmaksızın Çin ile temasa geçtiler. Bizzat Shotoku-Taischi, Çin kültürünü ve Budizm'i yakından tanıyabilmeleri için Çin'e öğrenci gönderdi. Japonlar Budizm'in yanı sıra Çin mimarisi, heykel ve resim tahsili gördüler (Örnek, 2015, s.488).

Japonya'daki mücadelenin sebebi, dinler arasında dinin kullanma şeklinden çıkan kargaşalardır. Japonya'da yayılmaya başlayan Budizm, metafizik unsurları sayesinde kısa sürede birçok destekçi kazanmıştır. Budizm çalışkan müdafaasızları sayesinde Nara Dönemi'nde en parlak zamanını yaşamıştır. Togukawa Dönemi'nde (1603–1868) Budizm, hükümet tarafından korunmaya devam edildiyse de din adamları büyük bir baskı altında tutulmuştur. Bu dönemde Konfüçyüsçülüğün hareketlenmeye başladığı ve Şintoizm'e geri dönüş eğiliminin yaşandığı görülür. Restorasyon dönemiyle birlikte dinî alanda da bir reform hareketine girilmiştir. Resmi din olarak kabul edilen Budizm'den uzaklaşılarak; devleti yöneten kişiye tanrısal özelliklerin atfedildiği, epeyce eskilerden kalma Şintoizm'e geri dönülmüştür. Bu, Budizm'i geçici de olsa beklemeye alan, darbe niteliğinde bir süreçtir. Kısa süre içinde Budizm yeniden güç kazanarak, 1889 yılında kabul edilen din özgürlüğü ile yine eski anlamını ve inananlarını geri kazanmıştır (Örnek, 2015).

Buda'nın sekiz aşamalı yolu için;

> Buda'nın önerdiği yol yöntem (Dharma) ne aşırı çile, perhiz yoludur, ne de aşırı nefse, nefis hazlarına düşkünlük yoludur. Bu yol ikisinin ortasındaki orta yoldur. Bu yol sekiz katlı ince bir yoldur. Bu ince yoldan giderek uyanmak, aydınlanmak, Nirvana'ya, Budalığa ulaşmak gerçekleştirilebilir. Bu ince yolun ilk ikisi düşünceyle, sonra gelen dördü davranışla, en sonda gelen ikisi de uyanma ve aydınlanma ile ilgilidir. Şöyle sıralayabiliriz ince yolun katlarını;

1- Tam görüş (Samyag-Drishti)
2- Tam anlayış (Samyak-Samkalpa)
3- Tam konuşma (Samyag-vak)
4- Tam Davranma (Samyak-karmanta)
5- Tam ilgi (Samyagajiva)
6- Tam uygulama (Samyag- vyayama)
7- Zihni tam toplama (Samyak-smriti)
8- Tam Samadhi (Samyak-Samadhi / Tam Uyanma) (Güngören, 1978, s.102).

Budizm'in bu uygulamaları, aydınlanma öğretisinin temel yapı taşlarıdır. Maddelerin bütününe baktığımızda, düşüncelerimizdeki hâkimiyeti sağlamak için sıralanan

alıştırmaları yaparak, zihni parlak tutmak hedeflenmiştir. Var olan davranışların bilinçli hale getirilme eylemi, uyanması istenen bir bireyin, öncesinde aydınlanmasının sağlanması gereğidir. Temiz bir zihnin davranışları aydınlatmasıyla, uyanmanın mümkün olabileceğine vurgu yapılmaktadır.

> … insan ölür ve yeniden başka bir şekilde hayata gelir. Ruh da böylelikle istihaleler içererek ulvileşir veya adileşir. Katil, sirkat, tethiş, haset, kin gibi seyyiatı men'eden Buda; sadakayı, hemcinsine sevgiyi, ahlakı, sabrı, tahammülü ve iyiliği tavsiye eder. Budizm, esasını Brahman felsefesinden almıştır. O da maddenin ölmezliğine ve ebediyetine inanır (Arseven, 1975, s.297).

"Buddhizm, Tetsıciroo İnoue'nin dediği gibi, hem bir dindir hem de felsefedir. Dünyeviliğe sırtını dönen bir felsefe olarak algılanan Buddhizm düşüncesinin, metafizik, ölüm sonrası hayat, estetik alanında Japon insanı üzerindeki etkileri büyüktür" (Özhan, 2018, s.55).

Budist inançlı insanlar, sanatın (müzik-resim) aracılığıyla ruhani bir alan yaratarak, Budizm'in, kişinin zihnine ve kalbine hitap etmesini sağlamaya çalışmaktadır (Özçalık, 2015; Küçükalp & Cevizci, 2018).

8.4. Zen Budizm

Zen Budizm etkisindeki resimlerde; sakinlik, dinginlik, estetik, doğa ile bir bütün halinde kullanılmıştır. İpek kâğıt üzerine manzara, hayvan figürleri, bitkiler, özleriyle (mana / ruh / can) birlikte resmedilmeye çalışılmaktadır. Estetik bir eserde, sanatsal birikim ve duyguları en iyi şekilde yansıtabilmenin ön koşulu; dingin bir ruha sahip olmaktır. Sumi-e sanatçısının, hazırlık aşamasında, uzun bir süre meditasyon yapması gerekir ve bu aşamadan sonra uygulama devreye girer.

> Zen, insanın kendi iç varlığını, içyapısının derinliğini görebilme sanatıdır; bağımlılıktan özgürlüğe götüren yol olmuştur. Zenin amacı; aklımızı kaçırmaktan, zihinsel olanakların yeterince kullanamayan bir yarım adam, bir kötürüm olmaktan bizi kurtarmaktadır. Özgürlük denildiği zaman anlatılmak istenen şey, içimizde doğal olarak var olan bütün yaratıcılığa, iyiliğe dönük tepkilere, kendilerini açığa vurma olanağı tanımak anlamında kullanılmaktadır. Mutlu olabilmek, birbirimize sevgi duyabilmek için bütün yeteneklerimiz var da genellikle bu gerçeğe gözlerimizi kapamaktayız. Çevremizde gördüğümüz bütün bu çelişkiler, bu itiş kakışın kökeninde cahillik yatıyor. İşte bunun için Zen bizden, şimdiye kadar bize kapalı kalmış ve cahilliğimiz yüzünden düşünmeye bile olanak bulamadığımız alanları görmemizi sağlayarak, Budistlerin deyimiyle, "üçüncü gözümüzü" açmamızı istemektedir (Suzuki, 1997, s.36).

> Zen diyor ki, akıl kendisinin yanıt bulamayacağı sorular ortaya atıyor, bu nedenle bu sorulara yanıt bulabilecek akıldan daha üstün daha aydınlatıcı bir yeteneğin ortaya çıkabilmesi için aklı bir yana itmekten başka seçenek yoktur. Çünkü aklın gönül esenliğini bozan, huzur kaçıran bir özelliği vardır. Zihnin derinliği, esenliğini bozacak sorular ortaya koyuyor da çok kez bunlara doyurucu, kandırıcı yanıtlar bulmakta başarılı olamıyor; cahilliğin verdiği o mutlu iç barışı alt üst ediyor da onun yerine başka bir şey getirip bozduğu düzeni yeniden sağlayamamaktadır. Cahillikten gelen yanılgıları meydana çıkardığı için çok kez aydınlatıcı ışık tutucu olarak nitelendirilmektedir (Suzuki, 1997, s.42).

"Suzuki; 'Zen bir akıl işi değil, bir istenç işidir' dediği zaman … Zen gerçeğini; yalnız aklımızla kabul edip istencimizin gücüyle yaşamımızla bütünleştiremediğimiz, varlığımızın bütünüyle kaynaştıramadığımız gerçeklerden ayırıyor" (Suzuki, 1997, s.119).

Zen, insanın iç varlığıyla hissetmesini, bir nevi kalp gözüyle görmesini sağlamaktadır. Zen Budizm'den etkilenen sanatçı, eserlerinde, doğadaki huzuru ve dinginliği, arınmış bir sadelikte ve hissettirerek sunar.

"Zen'in yaşamla yapmak istediğini sanatçı, kâğıdıyla, fırçasıyla, mürekkebiyle yapıyor. Yaratıcı ruh her yerde var, ister yaşamda olsun, ister sanatta, her yerde yaratıcılık gerçekleştirilebilir" (Suzuki, 1997, s.116).

> Zen, zihinsel dinginliğe, korkusuzluğa ve spontanlığa büyük önem verir. Zihnin gelişmesini ve aydınlanmasını teşvik eden tutumuyla Zen, Japon kültür yaşamında kalıcı izler bırakmış ve edebiyattan resme, tiyatrodan çay törenlerine kadar birçok yaşam alanını etkilemiştir. Zen'i karakterize eden sihirli sözcük "spontanlık" yani "kendiliğindenlik"tir. Zen ustası, çırağına doğal olmayı, içten olmayı, "kendiliğinden" olmayı öğretir (Koçak, 2002, s.3).

"Uzak Doğu felsefelerinde, birbirine benzer filozofik bir tercih söz konusudur. … 'doğaçlama ve rastlantısallık' … Doğadan gelen izlenim öyle işleniyor geliştiriliyor ki bu artık otomasyona gidiyor… Otomatizmi kullanan soyut dışavurumcu sanatçılarda 'rastlantısal espas' görülür" (Atalay & Diğler, 2016, s.226).

> 1) Zen, törensel olana değil, içsel olana ağırlık verir; kişiyi kuramsal ve sözlü yorumlardan ötedeki dolaysız ve sezgisel yaşantıya, anlatıma, iletişime yöneltir.
>
> 2) Zen, dine ve ahlâka (uyuma) değil, sanata ve yaratıcılığa yakındır. Öğretisinde ve uygulamasında, ahlak değerlerinden çok estetik ilkeleri egemendir. Zen, dinin sanatlaşmasıdır. Sanatçı olmak, tanrı gibi (Kami-vaza) yaratıcı, Tanrı vergisi bir yaratıcılığa sahip olmak demektir.

(3) Zen, Doğa'nın ve yaşamın dünyasında var olur. Zen eğitimi, dağların derinindeki (yüreğindeki) manastırlarda, çalışıp yaşayarak yapılır. Zen, sanat nesnesinin içine girmeyi onun ruhunu (özünü) anlatmayı amaçlar.

(4) Zen, çay sanatına da yakındır. Çünkü Çay, tıpkı Zen gibi, insanın doğaya –kendine– dönüşü, doğayla bir ve birlik oluşunun sanatıdır.

(5) Zen'in amacı; tüm öteki dinler ve sanatlar gibi kişiyi aydınlığa (Satori'ye) çıkarmaktır. Zen, bu aydınlığa nasıl varılacağını açıklamıyor. Ama bir Zen ustası, aydınlıkla karanlığın ayırımını, arakesitini şöyle çiziyor: "Siz satori 'ye erişince, her çimen yaprağının ardında değer biçilmez taşlardan yapılmış anıtlar keşfedersiniz. Ama Satori size ışık vermedikçe, anıtsal bir yapıt tek bir çimen yaprağının ardında kolayca saklanabilir.

Budizm'in ve de bilgeliğin üçüncü gözü, Zen Budizm'in güzele duyarlı olan gözüdür. İnsanoğlu, güzelliği, belki gözleriyle görmez ama üçüncü gözüyle algılar, kavrar ve yaşar (Güvenç, 1979, s.265).

9. İLK DÖNEM SUMİ-E SANATÇILARI

9.1 Tensho SHUBUN

(M.Ö.1460) Shokokuji Manastırı'nda yüksek yönetim görevlerinde bulunmuş bir keşiştir. Kore'ye gitmiştir. Manastır dışında da güçlü kimseler tarafından pek çok resim siparişi almış, ünü tüm ülkeye yayılmıştır. En önemli resimlerinden biri "Bambu İçinde Okumak" adını taşıyan eseridir (URL-33).



Resim 38: Tensho Shubun, "Bambu İçinde Okumak" (1446), İpek Üzerine Mürekkep, e.t: 29.08.2019 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shubun_-_Reading_in_a_Bamboo_Grove_detail.jpg)

Resmin sol üst tarafında bulunan metinler açıklama niteliğindedir ve bu yazılar beş farklı kişi tarafından yazılmıştır Resimde; bambu korusu içerisinde bir ev ve evin içerisindeki bilgenin, saklanırcasına küçültülerek görselleştirilmiş anı betimlenmiştir. Budist resimlerdeki kompozisyonlarda, figürler, tabiatın içerisindeki diğer ifadelerle mümkün mertebe eşitlenerek ve kaynaştırılarak verilir. Bilge, çatısı sazlıktan yapılma evin penceresinde, kitap okurken gösterilmiştir. Evin yakınlarındaki çam ağaçları, uçurumun üstünde yer almaktadır. Çam ağaçlarının biri düz, diğeri eğri ve kısa hatlarla konumlandırılmıştır. Uçurum, kayalıklar ve ağaçlar, koyu tonlardan oluşurken; ev ve bambu koruluğu, ton olarak açık değerlerde ifade edilmiştir. Shubun'un, Çin'in Son Hanedanlık dönemindeki resimlerinde, ülkesine ait manzaralara sıkça yer verdiği ve manzara resimleriyle tanınma fırsatı bulduğu bilinmektedir. Manzara resimleri arasında; Köprüyü Hizmetkârıyla Geçen Bilge,

Evinin Penceresinde Elinde Kitabıyla Oturan Bilge, Kıyı Yakınındaki Balıkçı Tekneleri, Uzakta Çatıları Görünen Tapınak gibi Çin'e ait konulardan oluşan kompozisyonlar yer alır (URL-33).

9.2. Sesshu TOYO

Sesshu Toyo, Shubun'un öğrencisidir, mesleğin inceliklerini ondan öğrenmiştir. Hayatının ilerleyen dönemlerinde ülkedeki politik olaylardan uzaklaşmak için Yamaguchi şehrine taşınmıştır. Shokokuji manastırında bir rahiptir. Bir süre sonra dini yaşantının dışına çıkarak sanat yaşamını tercih etmiş ve kendisini atölye çalışmalarına adayarak, ünlü çalışmalarını bu dönemde yapmıştır. En önemlilerinden biri de Kış Manzarası adlı çalışmasıdır (URL-33).



Resim 39: Sesshu Toyo, "Kış Manzarası" (15. yy.), 100.7 x 160 cm. Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya, e.t: 28.08.2019 (https://tr.pinterest.com/pin/31454897367079530/?lp=true)

Sanatçı, Çin'de yaygın olan dört mevsim manzara özelliklerine uygun çalışmalar yapmıştır. Kış manzarası adlı çalışması, dört mevsimi betimlediği asma rulo resimlerden birisidir. Resimde; sağ alt köşede, suyun kenarında konumlandırılan iki ağaç yer alır. Buradan hareketle, izleyicinin bakışı, kademeli patika yolu üzerinden sol üst plana doğru kaydırılarak, diyagonal hattaki derinlik vurgusu arttırılmıştır. Karlı basamaklardan oluşan patika yol üzerindeki şapkalı figür, tapınak olarak resmedilen yukarıdaki yere doğru gitmektedir. Arka planda yer alan dağlar ve tepeler, diğer yapıları çevrelemektedir. Önde kurgulanan kayalar, geçitler ve ağaçlar,

keskin ve sert fırça vuruşlarıyla koyu tonda oluşturulmuştur. Uzaktaki dağların flu ve gökyüzünün önünde sadece dış çizgileriyle belirtilmiş olması, resimde derinlikten kaynaklanan plan farklılıklarını destekler nitelikte bir yaklaşımdır. İlginç ayrıntılardan biri de sağ üst köşede göze çarpan kaya oluşumudur; dağın üst kısmı bulutlara karışmış bir izlenimde verilmiştir. Sanatçı, bu tür detaylarla manzara algısına faklı bir bakış açısı getirmeye ve kişileri çağırırcasına; tapınağın manevi sıcaklığını hissedilir derecede vererek, oradaki yaşantıyı aksettirmeye çalışmıştır (URL-33).

9.3. Kanzan (Han-shan)

Kanzan, kendisini resmettiği eserde; ilginç ruh hali ve dervişlere özgü pejmürde görünüşünü, çok iyi sunmuştur. Figürün ifadesi, gökte ay varmış da aya bakarak gülümsermiş gibi betimlenmiştir. Kalın fırça darbeli ve hızla atılmış çizgiler üst kısmındaki kıyafetini oluşturur, etek kısımlarında daha açık tonlar kullanılarak sonlandırılmıştır. Yüz ve ayaklardaki ayrıntılarda açık griler kullanılmıştır. 14. yy. başlarına ait eserde; renk tonlarının dağılımı dengeyi sağlayacak şekilde yapılmıştır (URL-33).



Resim 40: Kanzan (Han-shan), Self-Portrait / Kendi Portresi, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Hafif Renklendirme, e.t: 28.08.2019 (https://education.asianart.org/explore-resources/artwork/kanzan-hanshan-and-jittoku-shide-approx-1500-1625)

10. GÜNCEL DÖNEM TÜRK SUMİ-E SANATÇILARI

10.1. Aynur KÜÇÜKYALÇIN

1987 Yılında resim ve sanat üzerine eğitim almaya başlamıştır. Mimar Sinan Üniversitesini bitirmiştir. Japonya'da, Japon geleneksel resmi üzerine çalışmalar yapmıştır. Küçükyalçın, "Rimpa School" ekolünün hocalarından ders almış ve Sumi-e sergilerine katılmıştır. Sumi-e ressamlar birliğinin köklü bir yapısı olan bu kurumda kabul gören az sayıda Türk sanatçıdan biri olmayı başarmıştır. Japonya'da, her sene Büyük Müze'de yer alan Ulusal Sumi-e Sergisi'nde sanatçının eserleri sergilenmektedir. İlk bireysel sergisini İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde açmıştır. 2009 yılından itibaren farklı şehirlerde, Kyoto ve Tokyo şehirlerinde bireysel sergiler açmıştır. 2010 yılından itibaren Türkiye'de Sumi-e dersleri vermeye başlamıştır ve Sumi-e Grubu sergileri düzenlenmektedir (URL-34).



Resim 41: Aynur Küçükyalçın, "Mavi Gelincik", Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 52 x 67 cm. (Küçükyalçın, 2012, s.9)



Resim 42: Aynur Küçükyalçın, “Koi”, Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 70 x 100 cm.
(Küçükyalçın, 2012, s.8)



Resim 43: Aynur Küçükyalçın, “Dream”, Doğal Kağıt Üzerine Gansai, 70 x 100 cm.
(Küçükyalçın, 2012, s.9)

10.2. Senur BİÇER

Japonya'ya yaptığı bir ziyaret sırasında Sumi-e sanatı ile tanışan sanatçı, bu ilgiyi eğitsel sürece taşıyarak; üstün başarı ile Londra Sanat Koleji - Çin Fırça Sanatı ve Mürekkep Resmi Bölümü'nü ve TBMM Milli Saraylar Klasik Türk Sanatları Merkezi / Yıldız Şale Köşkü / Hikmet Barutçugil Ebru Atölyesi'ni bitirmiştir. Topkapı Sarayı Tezhip Bölümü'nde tezhip öğrenerek, Saray Nakkaşhanesi'nde bu alana dair çalışmalarda bulunmaktadır. 2012 yılından bu yana Japonya / Tokyo'daki Japon Kaligrafi Okulu'nda ve Amerika'daki Sumi-e Derneği'nde mürekkep resmi (Sumi-e) ve kaligrafi eğitimine devam etmekte olan sanatçı, çalışmalarını İstanbul'daki kendi atölyesinde sürdürmektedir. Pirinç ve doğal kâğıt üzerine, doğal boyalar ile yapılmış tablolar ve dekorasyon amaçlı objeler üretmektedir. Çeşitli kurumlarda tanıtım amaçlı workshoplar düzenlemektedir. Sumi-e eğitimi sürecinde, mürekkeple resim yapmayı öğrenmenin yeterli olmadığını kavrayarak; güzel eserler ortaya çıkarabilmekte gerekli ruh haline girmenin ve algının geliştirilerek, estetik disiplini öğrenmenin de önemli olduğunu vurgulamıştır (URL-35).

Senur Biçer'in, resimlerinde kullandığı iki farklı mührü var. Bu mühürlerinden biri, Biçer'i on beş yıldır tanıyan Çinli bir Sumi-e hocası tarafından verilmiş ve "adil peri" anlamına gelmektedir. Diğer mührü ise 'güçlü kadın' anlamını taşımaktadır (URL-35).



Resim 44: Senur Biçer, "İsimsiz", Washi Üzerine Gansai, 58 x 73 cm.



Resim 45: Senur Biçer, “İsimsiz”, Washi Üzerine Gansai, 58 x 73 cm. (Küçükyalçın, 2012, s.25)



Resim 46: Senur Biçer, “İsimsiz”, El Yapımı Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, Çap: 35 cm.



Resim 47: Senur Biçer, “İsimsiz”, El Yapımı Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, Çap: 35 cm.

10.3. Hilmi ŞİMŞEK

Hilmi Şimşek, küçük yaşlarda Uzak Doğu sporlarıyla ilgilenmeye başlamış ve Katana (Japon Kılıcı) eğitimine merak salmıştır. Kılıç ve Uzak Doğu Sanatı’na dair vücut hareketlerindeki disiplin uyumu dikkatini çekmiştir. Büyük boy kâğıtlardaki geniş yüzey hareketleri, Katana hareketlerine benzediğinden, kılıç ve fırça tekniklerini birleştirmeyi deneyerek, iki alan arasında ahengi yakalamaya çalışmıştır. Marmara Üniversitesi’nde Resim Anasanat Dalı okurken, yurt dışına gidenlerden kitap ve katalog getirmelerini isteyerek araştırmalarını sürdürmüştür. Kore’den öğrenciler ve hocalar geldiğinde, fırça tutuşu ve mürekkep teknikleri hakkında onlardan bilgiler öğrenek temellerini atmıştır. Japon Konsolosluğu’ndaki kaligrafi hocalarından yardım almıştır. Yaban hayatını konu edinen çalışmalara yer verir. Hayvanları yakından incelemesi ve doğayla iç içe olması; sanatla ilgili gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Yaban hayatıyla ilgilenmesi ve sanatının ardındaki düşünce, daha iyi bir çevreye yönelik çabalarını destekler niteliktedir. Şimşek, sanata bakış açısı hakkında şöyle der; “Sanat anlayışıyım, (gerçek tutkumun altında yattığı) doğaya olan sevgimin bir yansımasıdır. En çok hoşuma giden şey, doğada harcadığım zamanı kâğıt üzerinde tutmaya çalışmaktır.” Sanatçı, fırçayı eline aldığı

an yaptığı resmi; “doğanın harikasını göstermek” yerine “doğanın hareketine katılmak” olarak nitelendirmektedir. Ruhunun, makrokozmozu yaratan Yüce Yaradan’a bağlı olduğuna ve makrokozmozu yansıtan hayati bir mikrokozmozu, bu sebeple yaratmaya çalıştığına dair vurgu yapmaktadır. Yaptığı resimlerin, dünyayı yaratan ve doğanın gizli ritmini yöneten en yüce evrensel uyumu (İlahi Dengeyi) yansıttığını düşünmektedir. Tarzının oluşmasını, “Ustasız ustalaştım” şeklinde ifade etmektedir. Üniversite yıllarında, hocalarından suluboya tekniği görmediğini; teknik ve tarzının kendi çabalarıyla yön bulduğunu söylemektedir. Malzeme olarak, suluboya ve taş mürekkep tercih etmektedir. Su ve mürekkebin kimi zaman bir damla kimi zaman da öfkeli bir okyanus olduğunu, canlı ve kontrol altında tutularak; aklın, kalbin ve ruhun birlikte hareket etmesi gerektiğinin altını, önemle çizmektedir. Sanatçı bu konuyu; “Boyaya dalmış olanlar, daha uzun yaşamaktadır; fırça dokunuşu ile başlatılan yaşam, yaşamın kendisini güçlendirmektedir. Bu bir ruh, bir nefes, somut olmayan bir güçtür. Sumi-e felsefesi, sade güzelliği ve zarafeti ifade eden kontrast ve uyumdur. Tai Chi diyagramı, evrenin iki dinamiği olarak karşıt kuvvetin mükemmel dengelenmiş değişimini gösterir, nokta entegrasyonu temsil etmektedir” diye ifade eder. Halen birlikte projeler yürüttüğü; biyolog, veteriner, fotoğrafçı, kameraman vb. aynı duygularla hayatı paylaşan dostlarıyla birlikte çalışmaktadır. Amerikan Doğa Tarih Müzesi ve Türkiye’den birkaç üniversiteyle birlikte, veterinerlik fakültesiyle ortak projeleri vardır. Japonya’nın Nagoya kentinde bulunan Chukyo TV, Haziran / 2019 tarihinde yayınladığı Japon Resmi adlı programın Sumi-e temalı bölümünde; sanatçıya ve çalışmalarına yer verilmiştir.



Resim 48: Hilmi Şimşek, “Karga”, Twinrocker El Yapımı Kağıt Üzerine Mürekkep, 70 x 100 cm.



Resim 49: Hilmi Şimşek, “Kaplan”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 35 x 50 cm.



Resim 50: Hilmi Şimşek, “İsimsiz”, Pirinç Kağıdı Üzerine Mürekkep, 45 x 150 cm.

10.4. Mebruke TUNCEL

1957 yılında Ereğli / Konya'da doğan sanatçı, 1995 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı Tezhip - Minyatür Bölümü'nden ikincilikle mezun olmuştur. 2000-2002 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde "Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu (18-19.yy.)" konulu Yüksek Lisans tezini vermiştir. 2001-2003 yılları arasında da aynı üniversitenin Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı'nda "17. yy. Osmanlı Kuran-ı Kerim Tezhip Tasarımları" konusunda ikinci Yüksek Lisansını yapmıştır.

1991-1995 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde F. Çiçek Derman'dan Tezhip dersleri, Günseli Kato ve Ergin İnan'dan Minyatür dersleri, 1998-2003 yılları arasında Yakup Cem'den Minyatür dersleri, 2009-2013 yılları arasında Javad Soleimanpour'dan pastel dersleri, 2013-2018 yılları arasında da Japon Sanat Merkezi'nde Aynur Küçükyalçın'dan Sumi-e dersleri almıştır. 2017 senesinde, "Türkiye'm" isimli eseriyle, Tokyo-Machida Uluslararası Grafik Sanatları Müzesi'nde düzenlenen ArtTurkey / Japan Sergisi'nde Asagi Özel Ödülü'ne layık görülmüştür.

Sakarya Üniversitesi'nde minyatür dersleri vermiş olan sanatçı, Suadiye Camii Sanatçılar Sokağı'nda bulunan Mebruke Tuncel Geleneksel Sanatlar Atölyesi'nde özel derslerine ve çalışmalarına devam etmektedir.



Resim 51: Mebruke Tuncel, "Ortancalar", Siyah Zemin Üzerine Beyaz Mürekkep, 50 x 60 cm.



Resim 52: Mebruke Tuncel, “Bambular”, Aharlanmış Kağıt Üzerine Mürekkep, 42 x 29 cm.

11. GÜNCEL DÖNEM YABANCI SUMİ-E SANATÇILARI

11.1. Yumeshib KOKUBUN

34 yaşındaki Kokubun; ressam, hattat ve şairdir. İlkokul çağında Shodo (Japon Kaligrafisi) öğrendiğinden, Sumi-e yapmakta yabancılık çekmemiştir. Sumi-e'yi kendi kendine öğrendiğini ve çeşitli materyallerle çalışarak yetkinlik kazandığını söylemektedir. Japonya'yı gezerek ilham almış ve şiirler yazmıştır. Japonya'dan sonra dünyayı gezmeye başlamıştır. Hawaii'nin keşfedilmemiş bölgesinde yaşayarak Hintliler ile kaynaşmıştır. 2014'de insanları ve dünyayı sanatla buluşturmak için yol ararken, ani bir aydınlanma ile gözünün önünde duran altın ejderhadan ilham almış ve ejderha resimleri yapan sanatçı olarak tanınmıştır. Yeni hedefi, ejderhaları çizerek dünyayı birbirine bağlamaktır. Çizim yaparken dua etmenin, konsantrasyonunu yükselttiğine inanır. Çalışmalarını, sanki son eseriymiş gibi çizer ve daima öyle tamamlar.

Şimdiye kadar dünyanın dört bir yanındaki ünlüler dâhil, yaklaşık 30.000 kişiye şiir ve resim yapmıştır. "İnsanları sanatla birleştirmek" inancı altında, diğer sanatçılar ile iş birliği içerisinde çalışmaktadır. Tek vuruşlu ejderha performanslarında, 10 dakikadan daha kısa bir süre içinde büyük ejderha çizimleri yapabilen sanatçı, çizim gösterileriyle, çeşitli etkinliklerde ve törenlerde yer almaktadır.



Resim 53: Yumeshi Kokubun, "İsimsiz", 25.7 x 36.4 cm.



Resim 54: Yumeshi Kokubun, “İsimsiz”, 25.7 x 36.4 cm.

11.2. Yasunori KİMATA

Kimata, geleneksel tarzdaki resimleri, kağıt vb. zemin dışında duvarlara taşımasıyla ünlenen bir sokak sanatçısıdır ve fırça yerine sprey boyalar kullanmaktadır. Geleneksel motiflerin çiziminde, genellikle tek renkli mürekkebi tercih eder. Sumi-e sayesinde Japon Sanatı’nın güzelliğini dünyaya yaymaya çabalamaktadır.



Resim 55: Yasunori Kimata, “Flying Dragon”, 100 x 40 cm.



Resim 56: Yasunori Kimata, “Rising Dragon”, 41 x 128 cm.

11.3. Wang HAOYİ

Zen estetik ideolojisinin etkisiyle, eserlerini zarif bir biçimde resimlemektedir. Son yaptığı çalışmalarda Zen Budist objeleri konu edinmiştir. Eserleri, Ulusal İl ve Belediye Sanat Sergileri’nde yer almış ve övgüye değer bulunmuştur. Schuan Sanatçılar Derneği ve Chengdu Hattatlar Derneği üyesidir. Sichuan Ba Shu Resim Enstitüsü Sekreteri’dir. Sumi-e’nin özünü Zen’in oluşturduğuna ve resmin dünyayı sakinleştirdiğine inanmaktadır. Sumi-e, Çinlilerin eşsiz dünya görüşünü ve kültürel düşüncelerini temsil etmektedir. Çin Resmi’nin oluşumunda ve takdir edilmesinde, Çin’e ait kültürel ve ideolojik faktörlerin, temel unsurlar olarak görülmekte olduğunu vurgulamıştır.



Resim 57: Wang Haoyi, “Huzurlu Barış”, Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, 33 x 33 cm.



Resim 58: Wang Haoyi, “Eski Şehirlerin Baharı”, Pirinç Kâğıdı Üzerine Mürekkep, 33 x 33 cm.

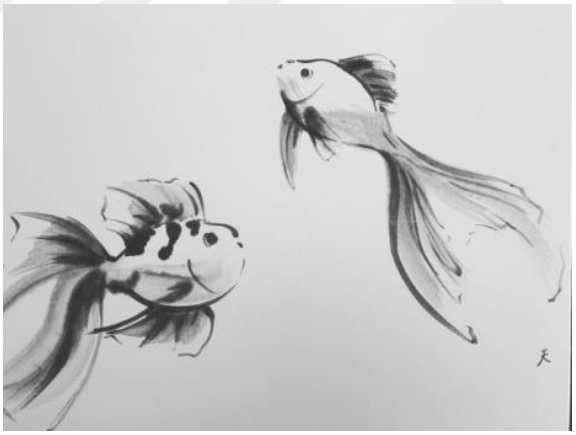
11.4. Ayumi MİYAZAKİ

46 yaşındaki Miyazaki, Sumi-e’yi dedesinden öğrenmiştir. 100’den fazla Sumi-e öğrencisinin bulunduğu dedesinin atölyesinde, sık sık eskizler çizerek ve video dersleri izleyerek kendisini geliştirmiştir. Bambu, kuşlar ve çiçekler vb. doğal nesneleri mürekkeple çalışmıştır. Üniversite döneminde Grafik Tasarım Bölümü’nden mezun olmasına rağmen bölümünden pek memnun kalmamıştır. Daha sonra memur olarak çalışmaya başlamıştır. Resimleme üzerine çalışmalarına devam ettiği dönemde, City Art Exhibition’da ödül kazanmıştır. Resimli kitap çizmek ve yayınlamak amacıyla, kamudaki görevinden ayrılmıştır. Çocuklara yönelik iş ve çizim dersleri tasarlamaya başlamıştır. Teklif üzerine yabancılara mürekkep boyama dersleri vermeye başlamıştır. Uzun zaman sonra tekrar mürekkep resmiyle uğraşmanın, ruh haline iyi geldiğini fark etmiştir. Sanatçı, Sumi-e ile dört mevsim

doğayı resimleyerek kendini huzurlu hissetmektedir. Japon öğretmenlik sınıfı açmaya karar vermiştir. En büyük hedefi ise dedesi gibi birçok öğrenci yetiştirmektir.



Resim 59: Ayumi Miyazaki, "Şakayık Çiçeği", Pirinç Kağıdı Üzerine Mürekkep, 40,9 x 31,8 cm.



Resim 60: Ayumi Miyazaki, "Akvaryum Balıkları", Pirinç Kağıdı Üzerine Mürekkep, 40,9 x 31,8 cm.

11.5. Ali LEİ GONG

Ressam, şair ve hattattır. Gong Tian ve Youngyang Yuzhe mahlaslarıyla da bilinen sanatçı, 1954 yılında Pekin'de, Müslüman bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1972'de Pekin Resim Akademisi'nde resim eğitimine başlamış ve Prof. Pan Jiezi'den ders almıştır. Ren Şuaiying, Huang Jun gibi üstatlardan etkilenerek

Sumi-e ve Gongbi (Realist Çin Resmi) teknikleri üzerinde çalışmıştır. Çin Demokrasi Komisyonu Merkezi 11. Kültür ve Sanat Şûrası üyeliği yapmıştır. Çin İslam Minyatür Okulu'nun kurucusu olan sanatçı, halen pek çok görevi birden yürütmektedir. Çin Halk Cumhuriyeti Dış İşler Dostluk Kurumu'nda Çin-İran Dostluk Kurumu adına çalışan sanatçı, aynı zamanda Çin Gongbi Resim Akademisyen Kurumu'nda Çin Azınlık Milli Sanat Komisyonu Direktörlüğü, Pekin Kai-Ming Hat ve Resim Enstitüsü ile Çin Müslüman Kültür ve Sanat Enstitüsü'nde dekan yardımcılığı, Pekin Üniversitesi Orta Doğu Araştırma Merkezi ve Malezya Merkezi Sanat Enstitüsü danışmanlığı, Çin Renmin Üniversitesi Sanat Fakültesi ve Pekin Dil Üniversitesi'nde misafir profesörlük yapmaktadır. 1976'dan beri uluslararası organizasyonlarda bireysel ve karma sergilere katılan sanatçı, birçok ödül kazanmıştır. Bilinen eserleri arasında Bakır Ustası, Dokumacı Fars Bayanları, Zhang Qian'ın Orta Asya'ya Elçilik Seferi, Barış Elçisi Zheng He, Uyumlu Melodi vb. eserler, Ali Leigong'un popüler eserleri arasındadır (Yeditepe Bienali, Grup Sergisi, "Mürekkepten Gök Kuşağına", Sergi Kataloğu, 2018).



Resim 61: Ali Lei Gong, "Bambuların Dört Mevsimi", Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 140 x 33 cm. (Lei Gong & Lei, 2018, s.29)



Resim 62: Ali Lei Gong, “Baharlarım Bahçelerin İçi ve Dışarısında Aynıdır”, Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 125 x 246 cm. (Lei Gong & Lei, 2018, s.31)

11.6. Said Chuanyi LEİ

1987 yılında Pekin’de Müslüman bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Said Chuanyı Lei, 2010 yılında Pekin Üniversitesi’nde Tarihi Mimarlık Eğitimi’ni bitirdikten sonra, 2010-2014 yılları arasında Tsinghua Üniversitesi Ulus Miras Merkezi’nde Kültürel Miras Kurtarma ve Araştırma Enstitüsü’nde proje müdürlüğü yapmıştır. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nde, Minyatür üzerine Yüksek Lisans Eğitimi’ni tamamlamıştır. 2000 yılında Çin İslam Minyatür Okulu’nu kuran ve aynı zamanda Çin’in önde gelen ressamlarından olan (babası) Ali Lei Gong’dan etkilenerek, sanat hayatına babasının yolundan devam etmektedir. Geleneksel Çin Resmi’ne başlayan ve Lee Shi-lin ile Prof. Sun Jusheng’den dersler alan Sanatçı, Sumi-e tekniği ve çiçek-hayvan resimleri alanında çalışmalarını sürdürmektedir. Türk İslam Sanatları ve Asya Sanat Tarihi alanlarında çalışan sanatçı, dünyanın değişik yerlerinde birçok dergilerde makaleler yayımlamıştır, pek çok konferanslar vermiştir, eserleriyle karma ve özel sergilere katılmıştır (Lei Gong & Lei, 2017).



Resim 63: Said Chuanyi Lei, “Şekerli Rüyalar”, Eserdeki Yazı: Ali Lei Gong, Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 46 x 70 cm. (Lei Gong & Lei, 2018, s.37)



Resim 64: Said Chuanyi Lei, “Kedi ve Kelebekler”, Eserdeki Yazı: Ali Lei Gong, Xuan Kağıdı Üzerine Mürekkep, 70 x 46 cm. (Lei Gong & Lei, 2018. s.37)

12. SANATSAL UYGULAMALAR



Resim 65: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Japon Suluboyası, 67 x 45 cm



Resim 66: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 30 x 45 cm.



Resim 67: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 50 x 45 cm.



Resim 68: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 30 x 45 cm.



Resim 69: Özlem Karaosmanoğlu, “Bambu” (2019), Hahnemühle Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 67 x 45 cm.



Resim 70: Özlem Karaosmanoğlu, “Kiraz Çiçeği ve Kuş” (2019), Pirinç Kağıt Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 45 x 45 cm.



Resim 71: Özlem Karaosmanoğlu, “Kiraz Çiçeği” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 30 x 45 cm.



Resim 72: Özlem Karaosmanoğlu, “Balıkçıl” (2019), Pirinç Kağıt Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 45 x 45 cm.



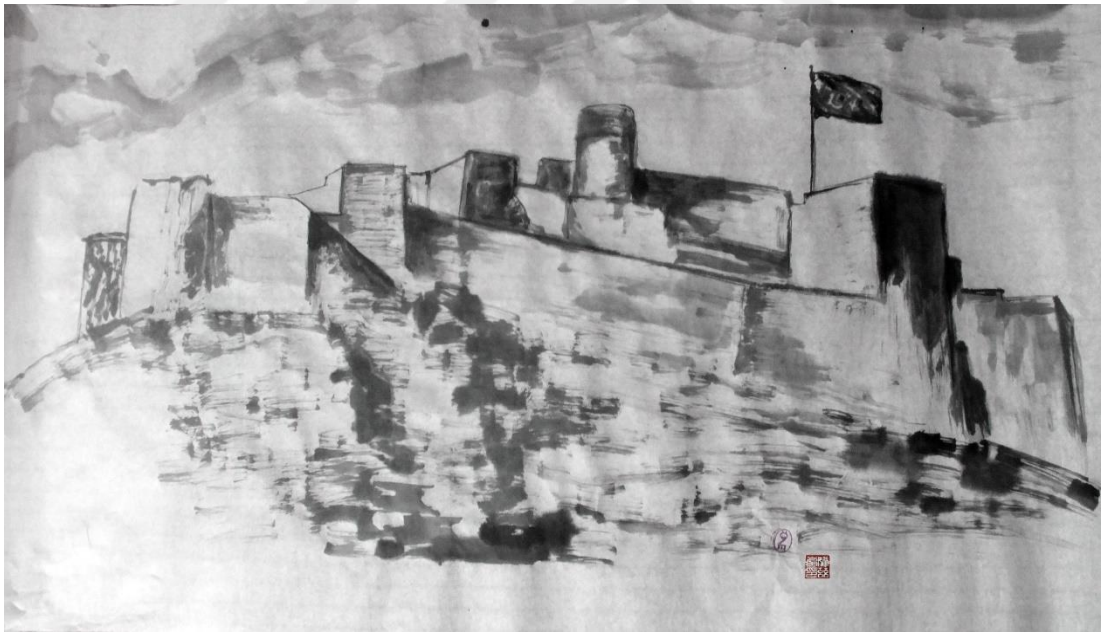
Resim 73: Özlem Karaosmanoğlu, “Serçe” (2019), Xuan Kâğıdı Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 35 x 35 cm.



Resim 74: Özlem Karaosmanoğlu, “Balık” (2019), Xuan Kâğıdı Üzerine Japon Suluboyası ve Kalıp Mürekkep, 35 x 35 cm.



Resim 75: Özlem Karaosmanoğlu, “Serçeler” (2019), Pirinç Kâğıt Üzerine Kalıp Mürekkep, 35 x 35 cm.



Resim 76: Özlem Karaosmanoğlu, “Kastamonu Kalesi” (2019), Kalıp Mürekkep, 80 x 45 cm.

12.1. MÜHÜRLER



Fotoğraf 10: Yüzük şeklinde olup Özlem harflerinden tasarlanmıştır.



Fotoğraf 11: Mühür damga şeklinde doğal taş üzerine Kanji alfabesi kullanılarak Özlem ifadesi işlenmiştir.

TARTIŞMA

Uzak Doğu resim tekniklerinden biri olan Shui-mo (Çin Mürekkep Resmi), coğrafi yakınlık ve kültürel ilişkiler sayesinde Japonya'ya ulaştıktan sonra, Sumi-e adı altında Japon Resim Sanatları arasındaki yerini almıştır. Shui-mo, daha eski ve köklü olmasına rağmen; Sumi-e, Japon Kültürü'nün Batı Dünyası'yla olan yakın ilişkilerinden dolayı zamanla ünlenerek öne geçen ve tercih edilen sanatsal bir yaklaşım haline gelmiştir.

Bazı resim teknikleri (yağlıboya vb.), kullanım açısından geri dönülebilir ve defalarca deneme imkânı sağlayan elverişli bir yapıya sahiptir. Sumi-e tekniği; anlık ve kararlı adımlarla, mümkün olan en az hareketle hızlı sürede sonuçlandırma gereğini zorunlu kılar ve onu diğer resim tekniklerinden ayıran da bu yöndeki özgünlüğüdür. Sumi-e ve kaligrafi, aynı malzemelerin (mürekkep ve fırça) kullanılması sebebiyle birbirleriyle karıştırılmaktadır. Sumi-e, duygu ve düşüncelerin 'resimsel' yansımasıyken; kaligrafi, 'yazılı karakter' dilinin zarif ve sanatsal temsilidir.

Kaligrafinin etkisiyle Çin resminde dalgalı çizgilere duyulan ilgi, oluşturulan eserlerde devingenliği doğurmuştur ve resmin kompozisyonunda sürekli bir hareketlilik sağlar. Çinli sanatçıların zarif eğrilere olan eğilimi; devinim izlenimi vermek amacıyla çizgilerin etkisinden yararlanma yaklaşımları, yapmış oldukları resimlere yansır. Biçimler, simetrik bir kalıp içinde yer almadığı halde yine de kusursuz bir güvenle dengelenir. Japon sanatçılar; görsel ifadelerde sadelik, zarafet, dinginlik vb. minimalist yaklaşımlarla eserlerini tamamlarlar. Bu tür çalışmalarda, tahta baskı resimlerdeki yüzey boyama teknikleri oldukça etkili olmuştur ve resimler gitgide yalın ve dekoratif bir tarzda ifade edilir hale gelmiştir (bkz. res. 63,64 ve 11).

Yenilik arayışları içerisine giren her kültürde olduğu gibi Japonlar da on sekizinci yüzyılda Batı'ya ait eserlerle karşılaştıktan sonra Uzak Doğu Sanatı'nın yöntemlerini bu yeni alana uygulamayı denemişlerdir. Avrupalılar tarafından bilinen ilk Japon ressamı Hokusai'dir. Tahta baskı sanatçıları arasında en kudretlisi olmasının yanısıra halkça en tanınmış da olanıdır. Hiroshige ise perspektif üstadı olarak tanınıp bilinen

bir manzara ressamıdır ve eski Çin ve Japon üstatlarının şiirlerini, resimsel olarak çok güzel ifade eder. Çin ve Japon Kültürü'nden etkilenen Van Gogh, Monet, Manet, Degas, Renoir gibi Batılı sanatçılar, Uzak Doğu'nun sanatına ilgi duymuşlardır. Hiroshige ve Hokusai'nin tahta baskılarını, yağlıboya tekniği ile birebir taklit ederek farklı kurgular yapmışlardır ve yansımaları, kendi sanatsal çalışmalarında da görülebilir (bkz. res. 25-26).

Japonlar, tahta baskıların yaygınlaşmasıyla, sanat alanında dış dünyaya seslerini duyurmuşlardır. Batı'nın, Japonya'nın sanatına eğilmesiyle, baskı sanatı dışında Sumi-e ve Uzak Doğu'ya ait felsefi yaklaşımlar da keşfedilmiştir. Bu, sadece sanat veya toplum için sanat değil; inanca dayalı felsefi yaklaşımların himayesinde de olan bir sanattır.

Uzak Doğu'da sanat; Çin'de Budizm ve Taoizm'in, Japonya'da ağırlıklı olarak Zen Budizm'in etkisinde kalmıştır. Taoculuk, daha çok günlük işlerden çekilmiş, olgun insanların uğraşı olarak görülmüştür. İnsan zihnini, geleneksel düşünce ve davranış modellerinin bağımlılığından kurtarmaya çalışır. Geleneklerin, kalıpların, modellerin sınırlamalarını aşan bilgiyi araştırır. Bu gibi kimselerin toplumsal yaşamdan soyutlanmış gibi görünmeleri, iç özgürlük çabasında olmalarının da bir dış görüntüsünü oluşturmuştur (bkz. res. 38).

Doğa betimlemelerine sıkça rastlanan Çin resimlerinde; doğanın, sanatçıda bıraktığı etki ve hislerle kaynaştırılarak manalı bir ifadeyle yansıtılması, öncelikle hedeflenmektedir. Burckhardt'a göre; "Çin ve Japon manzara resimleri arasındaki fark şöyledir: Çin'e ait büyük bir manzara resmi, gongun yankısı gibi iken; Japonya'ya ait bir manzara resmi, kılıcın yankısı gibidir" (bkz. res. 39). Resimlerde sadeleşen bir arınma, dinginlik ve zarafet görülür. Zen Budizm'e göre; insanın, dış etkenlerle öğrendiği bilgi, içgüdüsel manada henüz kendisinin değildir. Bu bilgiler, kişinin iç varlığınca yorumlanarak ortaya konduğunda, o bilginin ondan ve 'gerçek bilgi' olarak doğduğuna inanılır. İnsanın iç varlığı, ancak zekâsına ya da bilinçli istemlerine ilişkin her şeyi (tüm nen'leri) tükettiği zaman, geriye kalan salt bilginin derin gizlerini açacağı söylenir. Zen Budist anlayışın yansımasıyla; doğadaki

görünümler, bünyelerinde varolan derin manalarıyla birlikte sanatçının süzgecinden geçirilerek ‘gerçek görüntü’lere dönüştürülmeye çalışılır (bkz. fot. 27).

Sumi-e’nin felsefi özünü Zen Budizm oluşturmaktadır. Zen Budizm ve İslam Felsefesi, manevi anlayış ve içerik açılarından birbirlerine benzer özellikler göstermektedir. İkisinde de manaya ulaşmak, özü yakalamak söz konusudur. Vahdet-i Vücud’a / ‘Bir’e varmak / ‘Bir’den oluşmak ve tekrar ‘Bir’e gelmek; hepsi de Öz’e ulaşmayı hedeflemektedir. İslami tasavvufa göre ‘kendini bil’me hali, insanın iç bütünlüğünü yakalayarak Öz’e ulaşmaktır. Japon inanış ve kültüründe yer alan Buda ve yaşantısı da saf öze ulaşmayı ve yakalamayı önemli gördüğünden, iki kültür arasında benzerlikler bulunmaktadır. (Bu konunun daha detaylı incelenmesiyle farklı verilere ulaşılacağı düşünülmektedir.)

Uzak Doğu’lu bir sanatçı, her şeyi görünür kılmaz. Bunu yapmak; şey’lerin (nen’lerin) içinde barındırdıkları gizemi ya da o gizemi mümkün kılan boşluğu, yok etmek manasına gelecektir. Chang Yen-Yuan’a göre: “Resim yaparken; ifade edilenleri tamamlanmış ve bitmiş olarak göstermekten, formların desenlerinde her şeyi açık biçimde yansıtmaktan, renkleri teknik bir gösteri yaparcasına imlemekten, resmedilenlerin gizemli yanlarına ve ‘aura’larına kapalı olmaktan (yok saymaktan) kaçınmak gerekir. Resmin bitmemişlik etkisi yaratmasından endişe duyulmamalıdır.” Bu düşünce, Rönesans’tan beri süregelen Batılı resim yapma mantığına ne kadar aykırı olsa da Avrupa modernizminin Batı-dışı motivasyon kaynakları arasında, Uzak Doğu felsefesinin güçlü etkileri olduğu, ilgili sanat çevrelerince kabul görmüş ve benimsenmiş bir gerçektir.

Batılı sanatçı doğadaki izlenimleri resmederken; Uzak Doğu’lu bir sanatçı izlenimlerin de izlenimlerini ifade etmeyi ve hatta ifadelerdeki manayı vermeyi daha değerli ve önemli görerek, sanatsal gayretlerini de bu eksende sergiler. Çizgi, stilizasyon, hız, süreklilik ve eşzamanlılık vb. kavramlar, teknik açıdan Batı toplumunda da önemli görülmektedir ve bu yönüyle Uzak Doğu’yla benzerlikler gösterdiği düşünülmektedir.

Batılı bir ressam, doluluk hissini kuvvetlendiren mekan anlayışı içinde resim yapar ve izleyenler adeta sadece dışardan katılıyorlar gibidir. Japon resmi, resimlenenleri minimalist yaklaşımlarla yaşatır ve boşluk kavramıyla seyirciyi içine alır. Boşluk kavramı, hacim ve kütle ilişkisi açısından yer kaplamayan; 'yok' olanla eşit bir ifade gibi algılanabilir. Oysa uzayda boşluğun bir alan kapladığı gerçeği, boşluğu "yok" kavramıyla özdeş olmaktan çıkartır ve olmayan bir şeyin var olduğundan bahsetmek mümkün olamayacağından; aslında boşluğun "var" olduğuna dair güçlü bir kanıt ortaya koymuş olur.

Türk ve Uzak Doğu Kültürü'nün, geçmişte ve bugün, coğrafi konumları ve ilişkileri sebebiyle ilintili olduğu bilinmektedir. Türkiye'de yeni yeni tanınmakta olan bu sanat, Uzak Doğu'da eğitim alan Türk sanatçılar sayesinde yaygınlaşmaktadır. Türk sanatçıların, Sumi-e tekniğine minyatür tarzına yakın özgün bir yorum getirdikleri ve çalışmalarını bu yönde sürdürdükleri gözlemlenmiştir. Sumi-e sanatıyla ilgilenen sanatçılar, Uzak Doğu geleneğindeki usta – çırak ilişkisini sürdürmektedir (bkz. res. 43).

Sumi-e'nin, insan ruhuna ve konsantrasyona iyi geldiği bilinmektedir. Zihnin arındırılarak rahatlatılmasında meditasyon tekniklerinden faydalanıldığı gibi sanat alanında da farklı bir yöntem olarak meditasyonal resmin kullanılabileceği düşünülebilir. Sumi-e'nin, duygu yüklü ve mana doyumu yüksek bir sanat olması, Batı'ya ve hatta dünyaya yayılmasını sağlamıştır. Türkiye'de de Sumi-e'nin yaygınlaşarak kullanımı; farklı bir bakış açışıyla, Türk kültürüne ve sanatına yeni katkılar sağlayabilir.

SONUÇ

Kültürel varlıklar, bulundukları bölgesel koşullara göre çeşitlilik göstermektedir. Toplumların yapısal yakınlıkları iletişimde kolaylıklar sağlarken; uzak toplumlar ticari ilişkiler aracılığıyla bağlantılar kurabilmişler ve böylelikle birbirlerini kültürel açılardan direkt veya dolaylı olarak etkileyebilmişlerdir.

Sanat; tarihsel süreç içerisinde, sanatsal kaygı ve kendini ifade etme şekli ile gelişim göstererek kültür kavramı üzerinde yapılanmıştır. Toplumlar, kendi yaşam biçimi ve kültüründen etkilenerek bu değerlere sanatsal çalışmalarında yer vermiştir ve her bölgenin felsefi değerleri, inanış sistemleri, kültürel yapılanma ile birbirini bütünler nitelikte sanatlarında da vurgulanmıştır. Uzak Doğu sanatı da kültürel ve geleneksel yapılanmanın devamlılığı niteliğindedir. Sanatsal yaratılar sürecinde kültürün ve geleneksel hale gelen sanat ürünlerinin büyük etkisi vardır; sanatçılara ayna tutan bu ürünler, gelenekseli devam ettiren toplumlarda (Uzak Doğu başta olmak üzere) kültürel miras açısından değerli ve önemli bir yer tutar.

Uzak Doğu'daki ülkelerin (Çin, Japonya ve Kore gibi) yaşayış şekilleri, inanış sistemleri, sanatsal değerlerinin yansıması vb. alanlarda kültürel etkileşimleri bulunmaktadır. Sanat ve toplumsal yapı birbirlerini etkileyen iki unsurdur; sanatsal yaratılar bu yapılanmayı büyük oranda yönlendirmektedir. Sanat, toplumun yansıyan aynası niteliğindedir ve sanatçıyı toplumdan ayrı düşünmek imkânsızdır; sanatçı da ışık tutan bir rehber konumundadır. Tarih açısından bakıldığında sanat; ülkenin, dönemin, o dönemde var olan kültürel değerlere ait aktarımların sağlandığı bir alan olarak görülür.

Dünya tarihinde köklü bir geçmişe ve yazılı tarihe sahip olan sanatsal yaratıların ilk örneklerine, Uzak Doğu'da; Çin ve Japonya gibi ülkelerde rastlanmaktadır. Kültürel yapılarındaki zenginliği, resimlerinde de ortaya koyarlar ve bu açıdan miras niteliğindedirler. Sanatlarına yansıyan resim türleri de büyük ölçüde inançların etkisiyle oluşturulmuştur ve yapılış türlerine göre; paravana, rulo, yelpaze, albüm, panel ifadeleriyle tanımlanan resimlerdir.

Sumi-e kelimesi yapısal olarak incelendiğinde; "Kömür Resmi" anlamına gelmektedir. Sumi, "kömür" (kalıp şeklinde hazırlanmış bir tür katı mürekkep) ve 'e' de "resim" anlamında olup birleşimi Sumi-e'yi oluşturur. Sumi-e resmini değerli kılan, minimum ve anlık fırça darbeleriyle, anlatımı kuvvetlendirerek görselin anlık kâğıda aktarımını sağlamaktır. Sumi-e'nin, ilk çıkış yeri Çin'dir ve Zen rahipleri aracılığıyla Japonya'ya getirilerek yayılma imkânı bulmuştur. 7. yy.da Çin'den Japonya'ya ve Japonya'dan da Çin'e gönderilen öğrenciler sayesinde, Japonya'da fırça-çizgi ile resim yapma süreci başlamıştır. Heian döneminde (M.S. 794-1185) sanatçılar, aristokrat eğilimli bir saray çevresinde toplanmıştır. Bu süreç, ilgi gören çarpıcı ürünlerin oluşturulduğu ve Japon kültürünün sanatsal açıdan gelecekteki temellerinin atıldığı dönem olarak görülmektedir.

Japon kaligrafisi, uzun bir eğitim sürecinden sonra oluştuğundan, Sumi-e'de de o kararlı tavırları sergilemektedirler. Temiz, arınmış bir zihinde oluşan düşünsel olgunun görünür hale getirilmesinin sağlanmasında; kaligrafinin Sumi-e sanatına katkısı çok büyüktür. Uzak Doğu kültüründe yazı yazmak da bir sanat olarak nitelendirilmektedir. Fırça hâkimiyetiyle yazının görsel nesnelere dönüşmesi gibi Sumi-e tekniği de Çin yazısından etkilenerek ve esinlenerek, bugün bir sanat olarak ortaya çıkmıştır.

Uzak Doğu'nun kültürel ve sanatsal yaratımları bünyesinde yer alan Sumi-e, doğduğu kültürün, özellikle dinsel olgu ve inanış sistemlerinin yaratma sürecine olan etkileri çerçevesinde var olan bir sanat anlayışıdır. Uzak Doğu halkının oluşturduğu gelenek anlayışı, inanış biçimleri ve felsefi olguları, Sumi-e'de yerini almıştır.

Bir ülkenin ve yörenin sanatını anlamak - anlamlandırmak için kültür ve sanatını etkileyen inanç unsurunu göz önünde bulundurmak gerekir. Uzak Doğu sanatında da inanca dayalı felsefi yaklaşımların etkisi görülür ve bu etkilerin rahipler tarafından diğer bölgelere yayıldığı kaynaklar vasıtasıyla bilinmektedir. Zen Budizm; tasavvur ve iradeyi içerisinde barındırır, Taoizm; doğa betimlemeleri ve içten aşkın kendiliğindeki anlık düşünce ve hisleri barındırırken, Budizm; ilah olarak kabul edilen heykel yapılarını ve duvar resimlerini konu edinir. Konfüçyanizm; ahlaki nitelikte yol ve metod olarak insanın muhafazakâr yönünü konu edinir. Şintoizm ise

tam olarak din olup olmadığı Japon kültüründe de tartışılmasına rağmen yapısal olarak Taoizm öğretisiyle benzerlik göstermekte olup doğayı ve denge unsurunu benimsemiştir. Uzak Doğu kültürü içerisinde yer alan bu inanç sistemlerinin, resim ve diğer sanat türlerine etkisini irdelemek adına, üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

Sumi-e sanatının felsefi özünü Zen Budizm oluşturmaktadır. Zen Budizm'in etkisiyle, resimlerde bariz bir arınma görülür ve (doğa başta olmak üzere) betimlemelerde sadelik, sakinlik, dinginlik vb. kavramlar öne çıkar. Sumi-e'de de boşluk ve doluluğun birbirlerinin var olabilmesi için mutlak kabul edildiği ve ayrıca dinamizmi sağladığı görülmektedir. Boşluğun, tek bir kavram olarak değerlendirilmesi eksik kalır; boşluk ve doluluk yan yana geldiğinde anlamları karşılık bulur.

Budist metinlerin daha geniş kitlelere ulaştırılma çabasında olduğu gibi Sumi-e Sanatı'nın da yaygınlaşmasında, Japon Tahta Baskı Sanat ve Tekniği'nin fonsiyonal katkısı, paha biçilemez derecede değerli bir etkendir. Japon Tahta Baskı Resim Sanatı (Ukiyo-e / Yüzen Dünyanın Resimleri) resim türleri arasında önemli bir yere sahiptir. Edo döneminde ortaya çıkan ve Japonların kentte popülerleşmeye başlayan zevk düşkünlüğünü anlatır nitelikte tasvir edilen resimlerdir. Ukiyo-e kapsamında; günlük yaşantılar, güncel tiyatro, klasik edebiyat, şiir, yerel efsaneler, imparatorluk ve dinsel konular ele alınmıştır. Günümüze kadar örnekleri ulaşan Ukiyo-e sanatının öncüleri arasında; Hishikawa Muronobu, Kitagawa Utamaro, Suzuki Harunobu, Kunisada, Utagawa Toyokuni, Utagawa Kuniyoshi , Keisai Eizen, Torii Kiyonaga, Katsushika Hokusai, Ando Hiroşige vb. sayılabilir.

Uzak Doğu Kültürü'ne ait ürünlerde ve sanatsal eserlerde yer verilen kaligrafik ifadeler, görsel düzenlemeleri destekleyici rollerinin yanısıra edebi değerleri de içeren yapıları itibariyle kompozisyonların vazgeçilmez unsurlarındandır. Sumi-e ve Tahta Baskı Sanatı'na dair eserler üzerinde de görülen kaligrafik ifadeler, sıradan değil mana içeren yazılar (şiirler, özdeyişler vb.) olmaları sebebiyle de bu kültürün sanatında önemli bir yere sahiplerdir.

Haiku; Japonların geleneksel şiirlerine verilen isimdir ve sanatçının ani duygu yoğunluğunun sağlanmasıyla ortaya çıkan on yedi hecelik en kısa şiir olarak, Japon edebiyatının bir parçası olmuştur. Japonlar, kullanmış oldukları şiirsel yazıların genelinde, düşüncelerini 'az söz ile çok duygu anlatımı' şeklinde ifade etmeye çalışmışlardır. Anlık ve aşkın bir durum içerisinde, duyguların kalıcı hale gelmesinde etkili bir sanat anlayışıdır. Haiku şiirlerinde duyguların anlık olması ve Sumi-e'de de anlık tek bir fırça darbesiyle (duygu karmaşasına yer vermeksizin) ortaya konuluşu, eserde benzer bir hal bütünlüğü sağlar.

Uzak Doğu kültürü ve sanatında, yapıtlarda olması gereken öz ve biçim ilişkisinin yeri bambaşkadır. Sanatçı ve eseri arasında duygu yüklü bir bağ kurulur ve bu bağ izleyiciye de hissettirilmeye çalışılır. Resimdeki yapısal düzen açısından; sanatçı-eser-izleyici üçgeninde bir manevi iletişim kurulmaya özen gösterilir. Özün yakalanması amacıyla "anlık ve aşkın bir durum ifadesi"ni önemseyen sanatçılar, resim tekniklerinde "spontan (doğaçlama)" çalışmaları tercih ederek; insanın özde var olan saflık, temizlik, arınmışlık ve o an ki ruh halinin esere yansımasını ve en mühimi de "mana"yı yakalamaya çalışır. Uzak Doğu'lu sanatçılar; sanatlarında duygularını yansıtırlar ve manalı duygu olmayan bir çalışmayı hiç var olmamış sayarlar. Yaptıkları çalışmaların bir ruha sahip olduğuna inanırlar ve eserlerine olan saygıyı bu denli ciddiye alarak izleyiciye hissettirmeyi amaçlarlar.

Tezin 'Sanatsal Uygulamalar' bölümündeki doğa kaynaklı nesneleri betimleyen resimlerde, önce objelerle sonra da Japon sanatçılarla empati kurularak, mana ve felsefi öz yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu sanatın diğer sanatlardan farklı icrasında, resimsel betimleme ve ifadenin ötesinde manayı da verebilme özeniyle nesnelerin derinliklerine inebilme gayreti, önemsenen ve hassasiyet gösterilen en birincil yaklaşımdır. Batılı sanat anlayışındaki boşluktan koktukça doluluğa yönelmenin aksine, Uzak Doğu sanatında manevi kökenli bir felsefi yaklaşımla öze; ruhani olarak nitelendirilene ulaşmak hedeflenir ve boşluğun sade dinginliğine yönelerek arınma arzusu, ön planda tutulan en değerli ve önemli sanat unsurudur. Batılı bakış açısının dışında, resimsel düzenlemenin alansal olarak tüm yüzeyi doldurmasından ziyade boşlukla var olan dolu alanların kompozisyona ve öğelerine anlam kazandırdığı vurgulanmak istenmiştir.

Gelişmekte olan sanat dünyasında kıtalar arası etkileşim ve kültürleşme öne çıkmaktadır. Bu tekniklerin her toplumda rahatça uygulanabilmesi, malzeme ve kültürel yapılarını öğrenmek ve algılayabilmek için daha fazla kaynağın dillere çevrilmesi ve dil öğrenme olanaklarının artırılması gerekmekte olup; ülkeler arası diyaloglarla sanatsal geçişler sağlanmalıdır. Eğitim sisteminde Uzak Doğu sanatlarına yer verilerek, (ruhsal ve zihinsel açıdan terapi gibi kullanılması) bireyler üzerinde olumlu etkiler sağlanabilir.

Araştırmalarda elde edilen verilere göre Sumi-e sanatını Türkiye'de yapan sanatçıların sayısı gittikçe artmaktadır. Sanatçılarla yapılan röportajlar neticesinde; Japon felsefesine sadık kalınarak özgün sanatsal yaratı yaklaşımları gözlenmiştir. Ülkelerarası transferin ve sanatsal alışverişin gözle görülür derecede artması, olumlu gelişmeler olacağının bir göstergesi olarak algılanmalıdır. Türk dünyasının da kendine özgü kültürel yaratılarıyla Sumi-e sanatını harmanlayabilme ihtimali, sanatta yeni ufuklar açılabileceği kanaatini güçlendirir nitelikte bir yaklaşım olabilir.

KAYNAKLAR

Arseven, C. E. (1975). *Sanat Ansiklopedisi*. Cilt1-2. İstanbul: M.E.B.

Asiltürk, A. S. (2017). *Sanat Eğitimi Tarihine Uzak Doğu'dan Bir Örnek: Japon Kano Okulu*. Cilt5. Sayı. I16.

Atalay M. C. & Diğler M. (2016) *Abidin Elderoğlu Resimlerinde Estetik ve Deneysel Açıdan Boşluk Doluluk.* İdil. Cilt 5.

Ataoğlu, O. (2013). *Japon Yapmış*. İstanbul: Çınar Yayınları.

Bedin, F. (1978). *Çin Sanatını Tanıyalım.* (Çev. E. Soley). (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri.* (Çev. Y. Salman). (25. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Bilir, A. (2012). *Lee Ufan'nın "Diyalog" Resimleri*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt 21. Sayı 3. 2012. Sayfa 111-122.

Bedir Erişti, S. D., & Duncum, P., & Smith- Shank, D. L., & Türkcan, B., & Coşkun N., & Ersoy, A., & Avcı, E. & Soğancı, İ. Ö., & Mason, R., & Cruıckshank, L., & Irwın, R. L., & Barney, D.T., & Golparıan, S., & Karpuz, H., & Gökay, M., & Torres de Eça, T. (2017). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek.* (2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

Burckhardt, T. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat.* (Çev. T. Uluç). (1. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.

Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk.* (Çev. K. Özsezgin). (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Cohen, M. (2018). *Sesten Bağımsız ve Değişmez,* İpek Yolu Dergisi Sayı 3, Nisan.

Çığşar, T. (2000). *19. yy. - 20. yy. Çağdaş Batı Resim Sanatında Uzak Doğu (Çin ve Japon) Etkileri*. Yayımlanmamış doktora tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

D.T. Suzuki'den Seçme Yazılar, (1997). *Zen Budizm*. (Çev. İ. Güngören). (3. Basım). İstanbul: Yol Yayınları.

D.T. Suzuki (2017). *Zen ve Haiku* (Çev. A. C. Büker). (1. Basım). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

Demir, H. (2011). *Özgün Baskı Resim Sanatı ve Sanatta Demokratik Paylaşım*. Sanat Dergisi.

Deveci, A. (2013). *Türk ve Çin Resim Sanatının Etkileşimi.* Ankara. Cilt 8/8

Eliade, M. (2018). *İmgeler ve Simgeler.* (Çev. M. A. Kılıçbay). (3. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Erdal, G. & Yılmaz, M. (2018). *James Abbott Mcneıll Whıstler'ın Eserlerinde Japonizm Etkisi.* Ankara: İdil Dergisi. Sayı 7.

Erdoğdu, İ. (2018). *Yazılı Kültür Bu Sayede Gelişti.* İpek Yolu Dergisi. Sayı 3. Nisan

Fettahoğlu, S. (2003). *Konfiçyüs ve Öğretisi.* Ocak.

Garcia, H & Mıralles, F. (2019). *Ikıgaı Uygulama Rehberi*. (Çev. N. Tuna). İstanbul: İndigo Yayınları.

Gomberıch E. H. (1993). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Guenon, R. (2016). *İslam Maneviyat ve Taoculuğa Toplu Bakış.* (Çev. M. Kanık). (3. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.

Guenon, R. (2017). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi.* (Çev. F. Topaçoğlu). (2. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.

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

Güngören, İ. (1978). *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Aya Yayınları.

Güvenç, B. (1979). *Buruk Acı / Hurma Tadı Japon Sanatı*. 5. Cilt 2.Sayı OTTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi.

Güvenç, B. (1989). *Japon Kültürü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Güvenç, B. (2013). *İnsan ve Kültür.* (13. Basım) İstanbul: Boyut Yayınları.

Güvenç, B. (2018). *Kültürün Abc'si.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Herrigel, E. (2017). *D.T. Suzuki'nin Önsözüyle Zen ve Okçuluk. (*Çev. Ö. C. Güngören). (2.Baskı). İstanbul: Yol Yayınları.

İlden, S. (2014). *Kendiliğindenlik Bağlamında Heykelde Doğaçlama ve Uygulamalar.* Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Küçükalp K. & Cevizci A. (2018). *Batı Düşüncesi Felsefi Temeller*. (5. Baskı). Ankara: İsam Yayınları.

Kılıç Ateş, S. (2017). *Baskı Sanatlarının Günümüz Örnekleri*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt 7. Sayı 15.

Kıran, H. (2009). *Tarihsel Süreç İçerisinde Japon Baskı Sanatına Bir Bakış*. Ankara: Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı 2.

Kıran, H. (2010). *Ağaç Baskı Sanatı*. Ankara: Bellek Yayınları.

Kırmızı, G. M. (2009). *Japon Tekstil Boyama ve Desenlendirme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma.* Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Koçak, G. (2002). *Ukiyo-e.* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Konak, R. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne.* (1. Baskı). İstanbul: Lakin Yayınları.

Küçükyalçın, A. (2012). *Sumi-e Kontrast ve Uyum.* Resim Sergisi Dergisi.

Lao Tzu. (2014). *Bilinmeyen Öğretiler.* (Çev. İ. Taşpınar & A. G. Coşkun). (3. Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Laozi. (2018). *Yol ve Erdem Tao Te Ching.* (Çev. D. Bal). (1. Baskı). İstanbul: Maya Kitap.

Lei Gong, A. & Lei, S. C. (2017). *Çin Minyatür Sanatı Gongbi Bakımından İpek Yolunun Renkleri.* İstanbul.

Lei Gong, A. & Lei, S. C. (2018). Yeditepe Bienali*, Grup Sergisi Mürekkep' den Gökkuşağına*. İstanbul.

Lei, S. C. (2018). *Akkoyunlu-Türkmen Yakub Bey Albümlerindeki Kalem-i Siyahi Resimlerinde Çin Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.

Louis, A. (1979). *Japonya / Doğan Güneş*. (Çev. S. Alp). (1. Baskı). İstanbul: Milliyet Yayınları.

Okay, B. (1991). *Çin Resim Sanatı*. Cilt 35. Sayı 2.

Örnek, S. V. (2015). *Japonya ve Türkiye'deki, Dini, Kültürel ve Sosyal Reformlara Bir Bakış*. Cilt 21. Sayı 82.

Özçalık, M. (2015). *Türk Kültürünün Çin Bahçe Felsefesi ve Sanatı Üzerine Etkileri*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitisü. Ankara.

Özhan, G. (2018). *Japon felsefesi.* Ankara: Hitabevi Yayınları.

Özşen, T. (2016). *Japon Modernleşmesine Kırsaldan Bakış*. İstanbul: Nobel Bilimsel Eserler.

Sankrityayan, R., & Chattopdhyaya, D., & Balaramamoorty, Y., & Sharma, R. B., & Anand, M. R. (1998). *Budizm ve Felsefe* (Çev. S. Özbudun). (2. Baskı). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Sözen, M. Uğur, T. (1992). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Rowland, Jr. B. (1954). *Art in East and West.* (1.Baskı) Londra: Harvard University Baskı.

Sertdemir Diagne, İ. (2016). *Çin'de "Yelpaze" Kültürü ve Yelpazenin Tarihsel Gelişimdeki Sembolizmi*. Araştırma Makalesi. 2(3).

Sullivan, M. (1985). Le Livre D'art Ansiklopedi, *l'art en Chine et au Japon* (9. Cilt) Fransızca: Grolier.

Şahin, H. (2015). *Japonizmin Empresyonizim Sanat Akımı Üzerine Etkileri*. İdil Dergisi. Sayı 18. Cilt 4. Sayfa 84.

Turani, A. (1960). *Modern Sanatın Gerçek Çehresi*. (1. Baskı). Ankara: Doğuş Ltd. Şirketi Matbaası.

Turani, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Wilkinson, K. (2018). *Semboller ve İşaretler.* (4. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.

Yamada, C. F. (1976). *Dıalogue ın Art Japon and The West.* (1. Baskı). Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd.

Yiğit, Ö. (2016). *Ağaç Baskı Sanatında Ukiyo-e Okulu ve Hasan Kıran*. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarım Anasanat Dalı. Isparta.

Yücel, B. (2017). *Sanatta Monakrom Uygulamalar*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.

URL-1: http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=480 (e.t: 15.05.2018)

URL-2: http://www.arteorientalis.com/japonresimsanatinotlar.htm, *Japon resim sanatı ve batı resim sanatı: etkileşimler Ders Notları*, 2011 (e.t: 24.05.2019)

URL-3: https://circlelove.co/uzakdogu-sanati-japonizm-ve-japon sanati/ (e.t: 30.05.2019)

URL-4: https://www.wannart.com/japon-sanatinin-tarihsel-gelisimi-v/ (e.t: 02.02.2019)

URL-5: https://www.theartstory.org/movement-ukiyo-e-japanese-woodblock-prints.htm (e.t: 19.12.2018)

URL-6: http://demek.gen.tr/Ukiyo-e_wikipedia_e_lan_tr_html.html. (e.t: 19.12.2018)

URL-7: https://www.siamtur.com/uzakdogugazetesi/2016/12/06/fani-dunyadan-resimler-ukiyo-e/ (e.t: 14.04.2019)

URL-8: https://www.britannica.com/biography/Hishikawa-Moronobu (e.t: 18.01.2019)

URL-9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37123 (e.t: 06.01.2019)

URL-10: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Hishikawa_Moronobu (e.t: 24.01.2019)

URL-11: https://www.britannica.com/biography/Suzuki-Harunobu (e.t: 24.01.2019)

URL-12: https://www.roningallery.com/artists/kunisada (e.t: 07.01.2019)

URL-13: https://www.britannica.com/biography/Utagawa-Toyokuni (e.t: 07.01.2019)

URL-14: https://www.britannica.com/biography/Utagawa-Kuniyoshi (e.t: 08.01.2019)

URL-15: https://www.roningallery.com/artists/eisen (e.t: 08.01.2019)

URL-16: https://www.kasasagi.com.au/torii-kiyonaga-online-gallery-of-woodblock-prints/ (e.t: 15.04.2019)

URL-17: https://www.britannica.com/biography/Torii-Kiyonaga (e.t: 15.04.2019)

URL-18: https://www.britannica.com/biography/Hiroshige (e.t: 18.04.2019)

URL-19: https://www.adagazetesi.com.tr/murekkebin-ruhu-sumi-e-resim-sergisi.html (e.t: 13.06.2019)

URL-20: http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=480 (e.t: 25.05.2018)

URL-21: http://www.sanatduvari.com/kaligrafi-nedir/ (e.t: 25.05.2018)

URL-22: https://alfabe.gen.tr/kanji-alfabesi.html/ (e.t: 25.05.2018)

URL-23: Japon Sanat Merkezi,https://japonsanat.com/index.php/sumi-e-atolyesi/ (e.t: 21.05.2018)

URL-24: https://terebess.hu/english/haiku/buson.html (e.t: 31.03.2019)

URL-25: http://amediavoz.com/issa.htm (e.t: 31.03.2019)

URL-26: http://www.tdk.gov.tr (e.t: 31.03.2019)

URL-27: https://khosann.com/evren-bosluktan-nasil-olustu-evrenin-genislemesi-sanal-parcaciklar-ve-bilimle-felsefenin-sinirlari-3/ (e.t: 01.04.2019)

URL-28: http://www.felsefe.gen.tr/hegel_diyalektik_yontem.asp (e.t: 31.03.2019)

URL-29: http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bosluk-cin-resmi-zen-ve-cagdas-sanat-i-2054 (e.t: 29.03.2017)

URL-30: http://www.arteorientalis.com/japonresimsanatinotlar.htm (e.t: 24.05.2019)

URL-31: http://www.kerimusta.com/sumi-e-resim-sanati/ (e.t: 14.05.2018)

URL-32: http://www.arteorientalis.com/japonresimsanatinotlar.htm (e.t: 24.05.2019)

URL-33: https://tr.scribd.com/document/53076514/japon-resim-sanat%C4%B1 (e.t: 19.05.2018)

URL-34: http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1445 (e.t: 21.05.2018)

URL-35: http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=480/ (e.t: 21.05.2018)

URL-36: http://www.bambum.com.tr/bambu/neden-bambu/ (e.t: 31.08.2019)

URL-37: https://www.siamtur.com/uzakdogugazetesi/2018/03/13/her-cicek-acisinda-olumu-gizleyen-sakura-agaci/ (e.t: 31.08.2019)

URL-38: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Utagawa_Kuniyoshi (e.t: 26.09.2019)

URL-39: https://www.thefreedictionary.com/Masaoka+Siki (e.t: 02.10.2019)

URL-40: https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html (e.t: 26.10.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Özlem Karaosmanoğlu

Doğum Yeri ve Yılı: Kastamonu, 1991

Medeni Hali: Bekar

Yabancı Dili: İngilizce

E-posta: zlm-_-37@hotmail.com



Eğitim Durumu

Lise: Kastamonu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi / Resim bölümü

Lisans: Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği

Mesleki Deneyim

Kastamonu Halk Eğitim Merkezi-Kastamonu Kadıdağı Halk Eğitim Merkezi

Yayınları

-Karaosmanoğlu, Ö. (2018, Nisan). *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültür ve Sanatı'nın Ahmet Zeki Kocamemi Resimlerine Yansıması* 3. Uluslararası Akdeniz Sanat Sanat Sempozyumu, Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Antalya.

-Karaosmanoğlu, Ö. (2018, Mayıs). *Kastamonu Taşbaskı Sanatı'nda Kullanılan Motifler ve Bu Motiflerin Anlamları* 10.Uluslararası Türk Kültür Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi Sanat Etkinlikleri'nde sunulmuş bildiri, Konya.

-Karaosmanoğlu, Ö. (2018, Ekim). *Çin ve Türk Kültürü'nde Ejderha Sembolizmi'nin Yansımaları* 21.Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri, Milletlerarası Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Kastamonu.

-Karaosmanoğlu, Ö. (2018, Ekim) *Uzak Doğu Resim Sanatı Sumi-e Resimlerinde Kullanılan Haiku Şiirleri* Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.

-Karaosmanoğlu, Ö. (2019,Nisan). *Uzak Doğu Mürekkep Resimlerinde Boşluk ve Doluluk.* Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.