

Bilgi Objesinin Estetik Objeye Dönüşümü Bağlamında Katsushika Hokusai Ukiyo-e'lerinde Fuji Dağı

Mount Fuji in Katsushika Hokusai's Ukiyo-e Works in the Context of the Transformation of a Knowledge Object into an Aesthetic Object

Gülay Karakuş, Resim Bölümü, Bitlis Eren Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-2157-907X

Özet

Sanat yapıtı, nesnel gerçekliğin, sıradan bir *bilgi objesi* olmaktan çıkarılıp *estetik bir objeye* dönüştürülmüş halidir. Bu bağlamda Fuji Dağı'nın gerçekteki varlığı ile Katsushika Hokusai yapıtlarındaki varlık biçimi aynı değildir. Yapıtta nesnel olanın taşıdığı anlamlar kadar Hokusai'nin özne yorumu da önemli bir belirleyendir. Japonya'da jeolojik katmanların oluşturduğu, coğrafi bir yükselti olarak var olan Fuji dağı aynı zamanda halk masallarında ölümsüzlüğü imleyen bir *bilgi objesidir*. Fuji Dağı'nın; yüksekliği, biçimi, yapısı, dokusu gibi somut özelliklerinin yanı sıra kültürel anlatılarda *kutsal*, *yüce* gibi soyut kavramlarla ilişkilendirilmesi Hokusai yapıtlarının çıkış noktasını oluşturan bilgi verileridir. Sanatçının estetik bir bağ kurarak özne yorumunu da dâhil ettiği üretim sürecinde obje, sıradan bir *bilgi objesi* olmaktan çıkarak *estetik bir objeye* dönüşür. Dolayısıyla Hokusai'nin kurduğu estetik bağ, Fuji'ye dair bilgi verilerinin sanata dair bilgi verileriyle yorumudur. Dağın formu ve anlatılardaki yeri kadar formun kompozisyonda hangi sanatsal dille ifade edildiği de önem arz eder. Sıradan bir *bilgi objesi* iken Hokusai yapıtlarında *Ukiyo-e* tekniğiyle *estetik objeye* dönüşen dağ imgesi, doğada var olan sanatta yeni bir okumayla sunar. Bu bağlamda *Otuz Altı Fuji Dağı Manzarası* serisi Hokusai'nin Fuji'ye bakışının özel bir seçkisi, özne yorumudur. Çalışma, bir *bilgi objesi* olarak dağ imgesinin Hokusai yapıtlarında *estetik objeye* dönüşümü bağlamında Fuji dağına odaklanmaktadır. Hokusai, *Otuz Altı Fuji Dağı Manzarası* serisinde odağına aldığı dağ, gündelik hayat görünüşleri eşliğinde, farklı zaman dilimlerinde ve farklı açılardan betimler. Edo döneminde yaşamış olan sanatçı, çalışmalarını Japon geleneksel sanatının temel uygulama yöntemlerinden biri olan Ukiyo-e tekniğiyle yapar. Seri, özel bir dönemin özel bir temsili olması bakımından önem arz eder. Bu kapsam çerçevesinde nitel araştırma yöntemi ile taranan kaynaklar, elde edilen veriler doğrultusunda metin içerisinde dâhil edilirken sanatçının yaşadığı Edo dönemi, uyguladığı Ukiyo-e tekniği ve bir dağ imgesi olarak Fuji'nin Hokusai sanatındaki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Fuji Dağı, Ukiyo-e, Katsushika Hokusai, bilgi objesi, estetik obje.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Baskı teknolojileri, Ukiyo-e, sanat.

Abstract

A work of art is the form of objective reality being transformed from an ordinary knowledge object into an aesthetic object. In this context, the existence of Mount Fuji in reality is not the same as its form of existence in the works of Katsushika Hokusai. Hokusai's subjective interpretation is a determinant as important as the meanings of the objective reality in the work. Mount Fuji, which exists as a geographical elevation created by geological layers in Japan, is also a knowledge object which symbolizes eternity in folk stories. The association of Mount Fuji with abstract concepts such as divineness and sanctity, in addition to its concrete features such as its height, shape, structure, and fabric, constitutes the knowledge data on which Hokusai bases his works. In the production process in which the artist adds his subjective interpretation by forming an aesthetic bond, the object goes beyond being an ordinary knowledge object and turns into an aesthetic object. Therefore, the aesthetic connection that Hokusai establishes is the interpretation of knowledge data belonging to Mount Fuji with artistic knowledge data. In addition to the form of the mountain and its place in the narratives, it is equally important in what artistic language the form is expressed in the composition. The mountain image, which is transformed into an aesthetic object from an ordinary knowledge object through Ukiyo-e technique in Hokusai's works, presents what exists in nature with a new interpretation in art. In this context, Hokusai's Thirty-Six Views of Mount Fuji series is a special selection and a subjective interpretation of Hokusai regarding Mount Fuji. The study focuses on Mount Fuji in the context of the transformation of the mountain image as a knowledge object into an aesthetic object in the works of Hokusai. Hokusai depicts the mountain, which he focuses on in the Thirty-Six Views of Mount Fuji series, in different time periods and from different perspectives, accompanied by daily life views. The artist, who lived in the Edo period, produces his works with the Ukiyo-e technique, which is one of the basic application methods of the Japanese traditional art. The series is important in terms of being a special representation of a special period. Within this scope, while the sources scanned by qualitative research method were included in the article in line with the data obtained, the Edo period in which the artist lived, the Ukiyo-e technique he applied, and Mount Fuji's place and importance in Hokusai's art as a mountain image were emphasized.

Keywords: Mount Fuji, Ukiyo-e, Katsushika Hokusai, knowledge object, aesthetic object.

Academical Disciplines/fields: Printing technologies, Ukiyo-e, Art.

- Sorumlu Yazar:** Gülay Karakuş, Resim Bölümü, Bitlis Eren Üniversitesi.
- Adres:** Rahva Yerleşkesi, Beş Minare Mah. Ahmet Eren Bulvarı 13100 Merkez/ Bitlis
- e-posta:** gkarakus@beu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 10.08.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1169412

Geliş tarihi: 01.09.2022 / **Kabul tarihi:** 19.06.2023

1. Giriş

Sanat, bireyin nesnel dünyasıyla diyalogunu görünür kılan evrensel bir temsil biçimidir. Evrenselliği, ontik yapısındaki mevcut *değerler* doğrultusunda şekillenir. Bu değerler, temsilin biçim ve içerik olarak taşıdığı niteliklerle yakından ilişkilidir. Süjenin objeyle diyaloguyla kurulan estetik bağ, temsilin (yapıtın) niteliğini belirler. Bir *değer* biçimi olarak estetik, çoğunlukla *güzel* ile ilişkilendirilir. Oysaki duyulur olanın bilinç düzeyinde yarattığı etki; *güzelin* yanı sıra *iyi, doğru, yüce, hoş* gibi olumlu duyular kadar *çirkin, kötü, iğrenç, trajik* gibi olumsuz duyularla da ilgilidir. Sanatsal üretim sürecinde süjenin estetik ilişki içinde olduğu objeye yönelimiyle ortaya çıkan *estetik değerler*, bu duyular eşliğinde bireyin nesnel dünyasına bakışını yansıtır. Var olan gerçekliğin yeni bir yorumu olarak karşımıza çıkan *estetik obje* (sanat yapıtı), süjenin (sanatçının) bu duyular arasından özel bir yorumunu yansıtır.

Özel seçkisi ve öznel yorumuyla bir estetik değer üreticisi olarak sanatçı; yaşadığı döneme tanıklık eden, dönemin gerçekliklerinden toplumun her bir bireyi kadar etkilenen ve tanıklık ettiklerini bir medyum aracılığıyla yeniden üretendir. Yorumlanmış bu gerçeklik ise çağın verilerini ihtiva eden tarihi bir belgedir. Sanat yapıtı dediğimiz bu ürün, sanatçı vasıtasıyla dönemin toplumsal yapısını anlamamıza olanak tanırken bilim, kültür, teknoloji, din, ekonomi ve politika gibi alanlarda yaşanan değişimleri de görünür kılar. Sanatçı ise yapıt aracılığıyla tanıklık ettiği tarihsel süreci belgelemiş olur. Guernica, Picasso'nun başyapıtı olmasının yanı sıra İspanya İç Savaşı'na tanıklık eden bir sanatçının tarihe düştüğü bir dipnottur. Aynı şekilde fotoğraf makinasının icadına tanıklık eden sanatçılar nesnel gerçekliğin taklidi noktasında farklı görme ve yorumlama biçimleri üzerine düşünmek durumunda kalmıştır. Empresyonistlerin renk ve ışık kullanımına yeni bir bakış getirmesi çağın bu önemli icadıyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla dönemler üzerinden yapıtları, yapıtlar üzerinden dönemleri anlamak mümkündür. Bu bağlamda Japon bir sanatçı olan Hokusai'nin yapıtlarını anlamak; öncelikle onun yaşadığı coğrafyayı, dönemi; dönemin toplumsal yapısını, yapıtlarının üretim sürecinde kullandığı malzeme ve uyguladığı tekniği anlamakla yakından ilişkilidir.

Hokusai, 1760-1849 yılları arasında Edo ya da Tokugawa (askeri lider) dönemi olarak bilinen bir süreçte Japonya'nın bugünkü adıyla Tokyo kentinde yaşamıştır. Japonya, 16. yüzyıl başlarına kadar imparator otoritesine bağlı Daimyo adı verilen feodal beylikler tarafından yönetilmiştir (Atik, 2012, s. 102). Bu beylikler edebiyattan görsel sanatlara ülkenin estetik değerlerinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Edo döneminde, çoğunluğu Budist olan halkın ticari faaliyetler esnasında Hristiyanlaşmasını önlemek adına dış dünyaya kapılarını kapatan Japonya'da bu süreçte ciddi sosyal, ekonomik ve politik değişimler yaşanır. Ülkenin sosyal iklimi, gündün güne değişir; ülkede yaşanan iç savaş sonlandırılır, tarım ve ticarete dayalı güçlü bir ekonomik ortam yaratılır, ülkeye barış ve huzur getirilir. Her ne kadar dış dünya ile ilişkiler sınırlandırılmış olsa da bu dönem Japonya'nın erken modern dönemi olarak adlandırılır (Atik, 2012, s. 101). Bu dışa kapalı dönemde sosyal yaşam, geleneksel bir yapı arz eder. Dolayısıyla dönem eserleri de Japon kültürünün geleneksel yapısını betimler.

Topluma ait tüm değerleri içine alan kültür; sosyolojik açıdan toplumsal yapının çatısını oluşturan alt ve üst yapı kurumlarıyla yakından ilintilidir. Bir üst yapı kurumu olan sanatın biçimlenmesinde toplumun üst ve alt yapı kurumları kadar sanatın bu kurumlarla ilişkisi de önem arz eder. Sanat, kültürün hem göstereni hem ürünü olması sebebiyle bu kurumlarla sürekli temas halindedir. Dolayısıyla birbirleriyle sürekli etkileşim halinde olan bu kurumlardan birinde yaşanan değişim sanatı doğrudan etkiler. Bu bağlamda *din, ahlak, eğitim, politika* gibi üst yapı kurumları ya da *ekonomi* gibi alt yapı kurumları sanatsal üretimin koşullarını belirleyen önemli etkenlerdir (Heinich, 2013, s. 34).

Edo dönemi, Japonya'da ekonomik ve sosyal hayatta önemli kırılmaların yaşandığı bir süreci kapsar. Kentsoylular ekonomik anlamda güçlenerek, sanat alanında ve devlet idaresinde etkin bir şekilde söz sahibi olurlar. Dolayısıyla Edo dönemi sanat anlayışının şekillenmesinde ekonomik anlamda güçlü olan kentsoyluların beğenisi belirleyici olmuştur. Dönemin sanatsal ifade biçimi Ukiyo-e'dir. Tahta baskı tekniğiyle üretilen Ukiyo-e'lerde o güne kadar çoğunluk olarak dinsel konular betimlenirken Edo döneminde gündelik hayattan sıradan olaylar da Ukiyo-e konuları arasına girer.

Ukiyo-e resimlerinde halkın her kesiminden farklı yaşam biçimlerine rastlanır. Dans eden figürler, sokak festivalleri, genelevde çalışan ya da hamamda yıkanan kadınlar gibi çoğunluğu *dünyevi zevkler* üzerine kurulu ve yalnızca *an'a* odaklanan konular ele alınır. *Yüzen Dünya Resimleri* olarak da bilinen Ukiyo-e'lerde yoksulluk, keder, felaket gibi hüznü temalara rastlanmaz. Bu tavır Avrupa sanatında gündelik hayattan sıradan olayların betimlendiği Janr resimlerini akla getirirse de kompozisyon anlayışı ve teknik olarak Janr resimlerinden ayrılır.

Doğanın, müziğin, dansın büyüyle hayatın keyifli tarafını görmeye ve göstermeye çalışan Ukiyo-e'ler bu dille yaşamın gelip geçici oluşuna vurgu yapar (Malkoç, 2018, s. 45). Fakat bu *gelip geçici dünya* fikri, 17. yüzyıl Hollanda'sında yapılan vanitas resimlerinde vurgulanan *gelip geçici dünya* fikrinden de oldukça farklıdır. Vanitaslar, Protestan Kalvinizm meshep öğretileri doğrultusunda dünya zevklerinden ve gündelik heveslerden sakınarak ölümü hatırlatırken, Ukiyo-e'ler ölümün bilincinde dünya zevklerini yaşamaya yönlendiren seküler bir anlayışın yansımalarını sunar.

Gerek Janr resim anlayışı gerekse de vanitas resimlerinde olduğu gibi dünyanın farklı bölgelerinde, farklı zamanlarda benzer anlayışta resimler yapılsa da dışa kapalı Edo döneminde Japonya'da yapılan ve bu anlayışlarla benzerlik gösteren çalışmalar arasında oldukça önemli farklar vardır. Her şeyden önce Japon Ukiyo-e'leri, sanatsal ifade biçiminden, konuların ele alınış biçimlerine kadar geleneksel Japon kültürü ve yaşam biçimiyle doğrudan ilişkilidir.

1.1. Ukiyo-e Sanatı

Ukiyo-e, bir tahta baskı tekniğidir. Malzeme olarak tahta kalıpların kullanıldığı bu teknikte yüksek kazı yöntemi uygulanır. Ahşap yüzeye aktarılan görüntüde resmi oluşturan tüm çizgiler zeminden yüksekte kalacak şekilde oyulur, yüksekte kalan bölgeler mürekkeple boyanarak görüntü kağıt yüzeyine basılır. Tahta baskıların yanı sıra aynı anlayışta yapılan resimler, çizimler, kitap illüstrasyonları ve el ilanlarını da içine alan Ukiyo-e'ler Japon kültürünün kendine özgü yapısını yansıtır (Malkoç, 2018, s. 46).

Ukiyo-e'nin ilk temsilcileri, Hishikawa Muronobu, Utamaro, Kunisada, Toyokuni, Kuniyoshi, Eizen gibi isimler olsa da batıda da tanınmasına vesile olan en önemli isimler Hiroshige ve Hokusai'dir (Kıran, 2009, s. 150).

Ukiyo-e'ler estetik kaygılardan ziyade gündelik hayatın sıradan manzaralarını betimleseler de görsel anlatı dili, Japon kültürüne has geleneksel unsurların izlerini taşır. Resim yüzeyinde kullanılan geniş boş alanlar, figürlerin bu boş alanlarda betimleniş biçimi ve kullanılan renkler Budizm öğretilerinin etkisini hissettirir.

Ukiyo-e'yi sadece sanatsal bir teknik (tahta baskı) olarak tanımlamak eksik olur. Sözcüğün anlamı, dönemin yaşam biçimi ve felsefesiyle yakından ilişkilidir. *Yüzen dünya* (Ukiyo) ve *resim* (-e) kelimelerinin birleşiminden oluşan Ukiyo-e, Türkçe'ye *yüzen dünya resimleri* olarak çevrilir (Malkoç, 2018, s. 46). Kökenini Budistlerin; yaşamın geçici bir doğası olduğu inancından alır. Oysa ki; Budizm inancındaki *geçici dünya* fikri ile Edo dönemi yaşam biçiminin sunduğu zevk ve eğlence anlayışı çelişir. Dolayısıyla bu dönemde sözcüğün anlamı zevkle ilişkilendirilen *yüzen dünyaya* evrilir. Dünyanın *geçiciliği* yerine umarsız bir yaşama sevincini akla getiren *yüzen* sözcüğünün kullanılması tam da Edo dönemine has hedonistik kültürü tanımlar. Bu bağlamda zengin-fakir fark etmeksizin her sınıftan insanın rahatlıkla ulaşabileceği Ukiyo-e'ler halkın ilgi ve beğenileri doğrultusunda hazza yönelik üretimleri ifade eder (Metropolİtan Müzesi, 2004).

Tahta baskı tekniğinin ilk kullanımı üçüncü yüz yılda, Çin'de, kumaş üzerine uygulanmış olsa da Japonya'da ilk kullanımı sekizinci yüzyıla rastlar (İnce, 2008, s. 1).

O zamanlar Budist metinlerin yazımında kullanılan teknik, on sekizinci yüzyıla kadar yazılı metinlerin yeniden üretimi amacına hizmet etmiştir. On yedinci yüzyıl sonları ve on sekizinci yüzyıl başlarında dönemin popüler hayat kadınları ve Kabuki tiyatrosu oyuncularını tasvir edilirken, 1765'ten itibaren farklı renklerde tek sayfalık baskıların üretimine geçilmiştir. On dokuzuncu yüzyılda kadınların ve oyuncuların popülaritesinin azalmasıyla birlikte aralarında Utagawa Hiroshige ve Katsushika Hokusai gibi dönemin önemli isimlerinin de yer aldığı Ukiyo-e sanatçıları, çoğunlukla mevsimlik bir tema eşliğinde manzara (Görsel 1) betimlemelerine yönelir. 1858'de Hiroshige'nin ölümünü takip eden on yılda, Edo döneminin başarılı şogonu Tokugawa'yı devirmeye yönelik sosyopolitik ayaklanmalar yaşanır. Bu esnada üretimlerini gerçekleştiremeyen büyük matbaalar yok olur. Yaşanan karmaşa ortamında ülke istikrarı bozulurken temel çıkış kaynağını Edo döneminin geleneksel yapısından alan Ukiyo-e'ler de büyük bir dönüşüm geçirir (Metropolİtan Sanat Müzesi, 2004).



Görsel 1. Tsuchiyama'daki Suzuka Dağı'nın Manzarası, U. Hiroshige, 1840/1842.

Yaklaşık 260 yıl süren Edo dönemi 1868'de yerini dış dünyaya kapılarını yeniden açan Meiji dönemine bırakır. Bu süreçte dışa kapalı Edo döneminin geleneksel yaşam biçimini aktaran Ukiyo-e'lerin yerini Batı çizgisinde modernleşme kaygısı taşıyan üretimler alır. Meiji dönemi sanatçılarından özellikle Kiyochika Kobayashi ve Kanae Yamamoto'nun çalışmaları günümüz Japon baskı sanatçılarına esin kaynağı olmuştur. Kanae Yamamoto'nun Balıkçılar adlı çalışması (Görsel 2) Edo dönemi Ukiyo-e anlayışından tamamen farklıdır. Kompozisyonda yer alan figürler yine gündelik hayattan sıradan figürlerdir ama Yamamoto figürleri siyah anıtsal birer heykel formunda betimleyerek resme ekspresif bir yorum katar. Resmin geneline Edo dönemi Ukiyo-e'lerinde rastladığımız zevk ve eğlence anlayışının aksine hüznün hâkimdir.



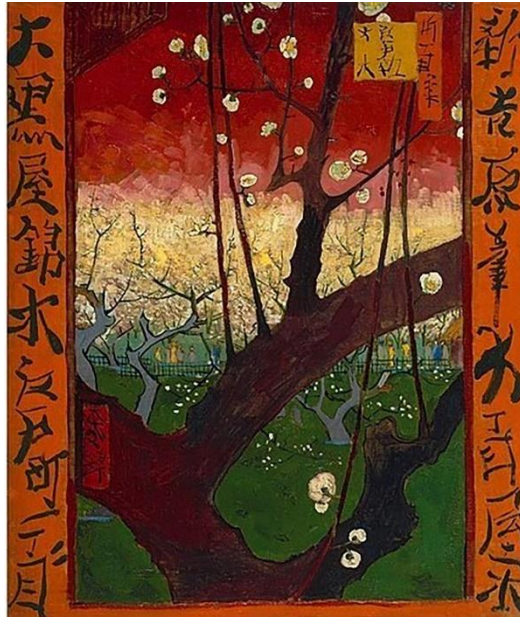
Görsel 2. Balıkçılar, K. Yamamoto, 1946'dan önce.

Oysa Edo dönemi Ukiyo-e'lerinin içerik olarak izleyiciyi düşündürmeye yönelik herhangi bir kaygıları yoktur. Çoğunlukla insani ve sosyal pratiklerle ilgilidirler. Renkli el ilanları şeklinde basılan ağaç baskılarda kavramsal bir zemin aranmaz. İzleyici, temsil edilen öznelerle özdeşleşmeye yönelerek sosyal ve duygusal olana yaklaşır. Çoğunlukla tüccar sınıfın yaşamını yansıtan bu baskılarda, popüler imgelerin yanı sıra tarihi ve dönemsel meseleler, festivaller, kutlamalar ya da yağmur, kar gibi doğal tabiat olayları da betimlenir. Ukiyo-e'lerin 19. yüzyıl sonlarında Avrupalı sanatçılar tarafından keşfiyle Japon tahta baskılarının sanatsal statüsünü çevreleyen belirsizlik de ortadan kalkar (Singer et al., 1998, s. 45).

Empresyonist sanatçılar geleneksel Japon baskı sanatında özellikle gündelik hayattan sıradan konuların sade bir kompozisyon anlayışında yorumlamasından etkilenmiştir. Japonya'yla ticari ilişkilerin başlamasının ardından, aralarında Van Gogh'un da yer aldığı, James McNeill Whistler, Degas, Monet, Pissarro ve Gustave Caillebotte gibi Avrupalı sanatçılar Ukiyo-e etkisinde resimler üretirler. Özellikle kompozisyonda figürlerin merkezde değil de kenarda yer alması, kuşbakışı görünüm, dekoratif unsurlar, 1848 ile 1894 yılları arasında Avrupa'da Japonizm (Japon kültürü ve sanatı) adı verilen sanatsal üretimlerin ortaya çıkmasına sebep olur (Antmen, 2008, s. 24).



Görse1 3. Kameido'da Çiçek Açan Erik Ağaçları, U. Hiroshige, 1857.



Görse1 4. Çiçek Açan Erik Ağacı (Hiroshige'den sonra), V. Gogh, 1887.

Van Gogh'un 1887 yılında yapmış olduğu *Çiçek Açan Erik Ağacı* (Görse1 4) resmi Utagawa Hiroshige'nin 1857 tarihli *Kameido'da Çiçek Açan Erik Ağaçları* (Görse1 3) adlı tahta baskısının neredeyse birebir kopyasıdır. Batılı anlayışta manzara resminden çok uzak bir yaklaşımla kurulan kompozisyon, manzaraya bakış açısının resmin yorumunda ne denli önemli bir etken olduğunu göstermektedir.

Postmodern sürecin sunduğu sonsuz anlatı olanakları, bugünün sanatçılarını sıklıkla geçmişin anlatı biçimleriyle yüzleşmeye yönlendirir. Bu tavır günümüz sanatçılarından Keiji Shinohara'nın işlerinde de kendini gösterir. Sanatçı, çalışmalarında geleneksel Japon Ukiyo-e tekniğini kullanarak geçmişin referanslarını güncel üretimlerine dahil eder. Shinohara, kompozisyonlarında renk ve doku üzerinden soyut ve gerçekçi olan arasındaki sınırları zorlayarak kendisine meydan okuma iddiasındadır. Sanatçı, *Beş Temmuz* (Görse1 5) çalışmasında olduğu gibi soyut heykelsi manzaralarında işin hikâyesini ve aktardığı duyguyu önemseydiğini belirtir (Shinohara, 2022).



Görsel 5. *Beş Temmuz*, K. Shinohara, 2012.

1.2. Dağ İmgesi

Antik Yunan filozoflarından Platon ve Aristoteles, sanatı doğanın taklidi (*mimesis*) olarak yorumlarken, Platon sanatın *duyulur dünya* ile *idealar dünyası* arasında duran ve hakiki bilgidен ziyade hazzı önceleyen tavrını küçümser. İnsanın gelişimine engel teşkil ettiği gerekçesiyle de değersiz bulur. Aristoteles ise *mimesis* kadar *katharsisi* de (arınma) önemser. Doğada *bilgi objesi* olarak var olan yeryüzü oluşumları sanatçı yorumlarıyla *estetik objeye* dönüşürken mevcut *güzelden* farklı yeni bir *güzel* ortaya çıkar. Katharsis ise izleyici ile bu yeni *güzel* (*estetik obje*) arasında yaşanır. Bu anlamda *estetik obje*, izleyiciye çok iyi bildiği *bilgi objesine* farklı bir bakış sunarak *katharsis* yaşatır. Aristoteles, estetik deneyimin ardından yaşanan *katharsis*le bilinçte bir aşkınlık gerçekleştiğini, dolayısıyla izleyicinin bu deneyimin ardından artık eskisi gibi olamayacağını öne sürerek Platon'un aksine *doğa-taklit-sanat* üçlüsüne olumlu bir bakış sunar (Timuçin, 2002, s. 19). Bu bağlamda doğa; sanatçılar için önceleri taklit ettikleri daha sonraları farklı şekillerde yorumladıkları önemli bir referans kaynağıdır.

Dağ, ağaç, su vb. gibi pek çok doğa unsuru bu referans kaynakları arasında yer alır. Coğrafi bir yapı olarak dağ imgesi, yeryüzünde zeminden yüksek, eğimli yamaçlarıyla geniş alanlar kaplayan oluşumlardır (Türk Dil Kurumu, 1998). Pek çok toplumun kültürel unsurları arasında yer alan imge; masallarda, mitlerde efsanelerde, dini hikâyelerde, deyimlerde, halk ezgilerinde ve daha pek çok anlatıda yer alır. Bu anlatılarda dağın yüksekliğine, sert yapısına, kuytularında barındırdıklarına, doruklarındaki tabiat örtüsüne ya da iklim özelliklerine (kar, sis) vb. gönderme yapan çeşitli metaforlar mevcuttur. Göğe yönelen bu yükselteler çoğunlukla kutsal ile ilişkilendirilse de geçit vermez, sarp yapısı; üzerindeki mağaralar; su kaynakları ve tabiat örtüsüyle yaşama ve insana özgü olanla bağdaştırılır. Ulaşılması güç olan Kaf Dağı'nın ardı, bilgelige giden yolda tanrısal güzelliği saklarken, doruklarından yaz kış kar eksilmeyen Ağrı Dağı'nın Nuh'un gemisine ev sahipliği yaptığına inanılır. Olimpos Dağı, Antik Yunan mitolojisinde yer alan tanrıların mekânıyken, Nur Dağındaki Hira mağarası Hz. Muhammed'e Kur'an-ı Kerim'in indirildiği kutsal bir mekân olarak bilinir. Bazı dini inanışlara göre gök ile yeri bağlayan dağlar, dünyanın merkezi olup, yaratılışın başladığı yerlerdir. Hint, Ural-Altay, İran ve Cermen halklarının inanışına göre Meru Dağı, dünyanın merkezindedir ve üzerinde kutup yıldızı parlar (Eliade, 2003, s. 356). Vahiyeğin gönderildiği, adakların, kurbanların kesildiği bu mekânlar Tanrı'yla iletişim kurulan değişim ve aşkınlığın yaşandığı kutsal mekânlar olarak kabul edilirler (Jung, 2009, s. 292).

Dağ imgesi, sanatın tarihsel sürecinde pek çok sanatçının çalışmasına konu olmuş, formu itibariyle ve kültürel anlatılardaki yeriyle çeşitli toplumlarda farklı şekillerde yorumlanmış bir doğa parçasıdır. İlk çağlarda barınak olarak kullanılan mağaralar, Paleolitik dönemde insana dair olanı görünür kılan sergi mekânlarına dönüşür. İnsanlar bu süreçte korkularını, dileklerini, yaşamla mücadelelerini çeşitli hayvan imgeleri ya da soyut formlarla mağara duvarlarına resmetmiştir. Sonraki süreçlerde ise dağ, biçimsel özellikleri ve taşıdığı kültürel anlamlarla yapının imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik dönemde ideal güzel anlayışı doğada var olanı mükemmel şekilde aktarmaktan geçerken Ortaçağ sanatı kutsal olanın en doğru şekilde aktarılmasını önceler. Sanatın kendini kutsal olandan yalıtmasıyla doğa unsurlarının yorumunda dini sembollerin yerine öznelin varlığı görünür. Kutsalın temsili yerine nesnel gerçekliğin yorumlanması zamanla plastik dilin evrilmesine, yeni ve farklı yaklaşımların ortaya

çıkmasına zemin hazırlar. Özellikle Empresyonistlerin (İzlenimcilerin) yorumlarında renk, ışık ve fırça darbeleri ile doğa yeniden kurulur. Kübizmle ise tekrar parçalanır. Empresyonizm ve Kübizm arasındaki geçiş sürecinin en iyi örnekleri Paul Cezanne'nın *Sainte Victoire Dağı* resimlerinde görünür. Cezanne'nın *Sainte Victoire* takıntısı çok iyi bildiği bir imgeyle kurduğu estetik bağ neticesinde altmışın üzerinde aynı temalı estetik objenin ortaya çıkmasına neden olur. Aynı dağı her defasında farklı şekilde resimleyecek kadar zengin bir imgelem gücüne sahip olan sanatçı, *Sainte Victoire* dağı, doğayı taklidi esnasında sıradan bir *bilgi objesi* olmaktan soyutlar ve estetik bir objeye dönüştürür.



Görsel 6. *Bir Dağ Olarak Anne*, A. Kapoor, 1985.

Hint asıllı sanatçı Anish Kapoor ise *Bir Dağ Olarak Anne* adlı çalışmasında (Görsel 6) yaşamı zıtlıklar üzerine kurgulayan doğu felsefesinin *eril-dişil*, *yaşam-ölüm*, *gece-gündüz* gibi düalitelerine dağ imgesi aracılığıyla gönderme yapar. Dikey, üçgen dağ formu eril olanı akla getirirken formun üzerinde yer alan delikler dişil olanı hatırlatır (Ötgün, 2009, s. 62). Sürecin tanıklığında mekânın kendisinin de işin içine dâhil olduğu çalışma dağ imgesini sanatçının kimliği üzerinden okumayı zorunlu kılar.

2. Bilgi Objesinin Estetik Objeye Dönüşümü Bağlamında Hokusai Ukiyo-e'lerinde Fuji Dağı

Hokusai Ukiyo-e'lerinin temel imgesi; Fuji Dağı, 3.776 metrelik yüksekliğiyle Japonya'nın en yüksek dağıdır. Hala etkin bir yanardağ olan Fuji, en son 1707'de patlamıştır. Zirvesinden yaz, kış kar eksik olmayan dağ, mükemmel konik bir forma sahiptir (Görsel Dünya Ansiklopedisi, 1983, s. 1621). Çevresinde irili ufaklı göller bulunan dağ, kendine has bir iklim ve bitki örtüsüne sahiptir. 2013 yılında UNESCO tarafından Dünya Kültür Mirası Sit Alanı ilan edilen dağda çok sayıda hayvan ve bitki çeşidi bulunmaktadır.

Fuji Dağı, nesnel gerçekliğiyle *real* bir varoluş sergilerken bulunduğu coğrafya ve o coğrafyanın halkı için son derece özel anlamlar barındıran *irreal* bir yapı arz eder. Hokusai, Fuji Dağı'nın realitesini, Ukiyo-e'lerin genel yapısına uygun olarak gündelik hayattan görünümle eşliğinde resimlemiştir. Dağ, varlık biçimi ve taşıdığı kültürel anlamlarla nesnel bir gerçekliktir. Dolayısıyla bir *bilgi objesidir*.

Japon kültüründe Fuji Dağı'nı özel ve anlamlı kılan *irreal* yapı ise kaynağını *Bambu Oduncusu* ve *Ay Çocuk* masalından alır. Masalda anlatılanlara göre, günün birinde yoksul bir bambu oduncusu her zamanki gibi bambu toplamaya gider. Fakat o gün, her zamankinden farklı olarak bambuların arasında garip bir ışıltı görür. Işığa yaklaştığında bu ışıltı kaynağının küçücük bir kız çocuğuna ait olduğunu fark eder. O güne kadar hiç çocuğu olmayan bambu oduncusu küçük kızı evine götürür, eşyle birlikte çocuğu büyütme kararı verirler. Küçük kıza *Prenses Ayışığı* adını veren bambu oduncusu o günden sonra ne zaman bambu kesmeye gitse değerli mücevherler bulur. Böylelikle küçük kız büyürken oduncu da zengin olur. Prenses Ayışığı, zaman geçtikçe büyüleyici bir güzelliğe sahip olur. Öyle ki, günün birinde Japon imparatoru güzelliğiyle tüm halkı büyüleyen bu prensesi görmek ister. Kızı görür görmez âşık olan imparator, prensesi sarayına götürmek istese de prenses bu isteği saraya götürülmesi halinde ışığın solacağı gerekçesiyle kabul etmez.

Ölmeden önce kızının evlendiğini görmek isteyen yaşlı oduncu, prensesten imparatorla evlenmesini ister. Prenses ise dünyaya ait olmadığını, daha evvel ayda yaşadığını ve zamanı dolduğu için artık gitmesi gerektiğini söyleyerek yaşlı adamın isteğini kabul etmez. Kızın gidişini engelleyemeyeceğini anlayan oduncu, durumu imparatora bildirir. İmparator, kızın gidişine mâni olmak istese de elinden hiçbir şey gelmez. Prenses dünyayı terk ederken imparatora iletmek üzere bir mektup ve bir miktarını içmiş olduğu sonsuz yaşam iksirini yollar. Şişeye dokunmaya korkan imparator, mektubu ve şişeyi muhafızlarıyla birlikte Fuji Dağı'nın zirvesine yollar. Şişe, dağın zirvesine gömülürken mektup yakılır. Ve o günden sonra yaz, kış zirvesinden duman eksik olmayan dağın sonsuz yaşamın gizini sakladığına inanılır (Ozaki, 2021, s. 81-97).

Geçmişten bugüne anlatılagelen *Bambu Oduncusu ve Ay Çocuk* masalı Japonlar için Fuji Dağı'nı sonsuz yaşam iksirini barındıran özel bir mekâna dönüştürürken Hokusai tahta baskılarının da ana imgesi haline getirir. Hokusai'nin 1826-1833 yılları arasında yapmış olduğu 36 Ukiyo-e'nin başlıca imgesi olan dağ, bu çalışmalarda kaynağını *Bambu Oduncusu ve Ay Çocuk* masalından alan *sonsuz yaşamı* ve *ölümsüzlüğü* ifade eden bir imge olarak varlık gösterir. Bir sanatçı süjesi olan Hokusai'nin, bir doğa parçası olan Fuji Dağı'na yönelik geliştirdiği bu sübjektif ilgi Ukiyo-e'lerde somut olarak görünür. Çalışmalar, Fuji Dağı'nın gerçekliği karşısında Hokusai'nin sübjektif yaşantısının, duyum ve duygularının yansımalarını taşır. Bu noktada sanat yapıtı ile yapıtın karşılık geldiği gerçeklik arasında taklidin ötesine geçen bir yansıtma ilgisinden söz etmek mümkündür (Tunalı, 1976, s. 64).

Estetik obje, ontik yönden estetik form yasalarını ve real dünyanın verileri muhteva eden iki farklı varlık yapısına sahiptir (Tunalı, 2001, s. 59). Dolayısıyla hem bir *anlam varlığı* hem de *real bir varlık* olması itibarıyla heterojen bir yapı arz eder. Buna karşın her iki yapının da dahil olduğu yeni bir varlık alanı oluşturması ontik yönden tam bir bütün olarak algılanmasını sağlar. Bu bağlamda estetik objenin ontik bütünlüğü *real* ve *irreal* olanın birlikteliğinde kurulur. Hokusai'nin yapmış olduğu Ukiyo-e'ler, medyum olarak tahta baskı aracılığıyla üretilmiş *real* yapının görünümünü sunarken, Fuji Dağı'nın Japon halkı için ifade ettiği anlamlar bakımından *irreal* bir yapı söz konusudur.

Hokusai'nin Edo bölgesi peyzajlarını betimlediği *Otuz altı Fuji Dağı Manzarası* serisi yayımlandıktan sonra çok beğenilir. Bunun üzerine sanatçı seriye on çalışma daha ekler. Seri, sonradan eklenen on çalışmayla beraber toplamda kırk altı renkli tahta oyma baskıdan oluşur (Tekdemir, 2018, s. 39).

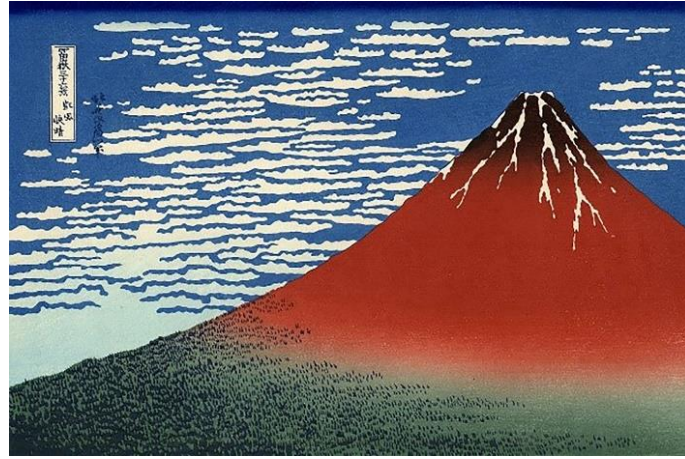
Hokusai kompozisyonlarında Fuji'yi kimi zaman *Goten Yama Tepesi* (Görsel 7) ve *Fukağawa'daki Mannen Köprüsü* (Görsel 8) adlı çalışmalarında olduğu gibi sakura ağaçlarının arasında ya da şehirdeki bir yapının ardında peyzajın gerilerden belli belirsiz görünen bir imgesi olarak betimlerken, kimi zaman da *Bulutsuz Havada Fuji Dağı (Kızıl Fuji)* (Görsel 9) ve *Zirve Altında Sağanak* (Görsel 10) çalışmalarında olduğu gibi devasa bir üçgen biçiminde kompozisyonun neredeyse tamamını kaplayan anıtsal bir form olarak yorumlar.



Görsel 7. *Goten Yama Tepesi*, K. Hokusai, 1830.



Görsel 8. Fukagawa'daki Mannen Köprüsü, K. Hokusai, 1832



Görsel 9. Bulutsuz Havada Fuji Dağı (Kızıl Fuji), K. Hokusai, 1830



Görsel 10. Zirve Altında Sağanak, K. Hokusai, 1830



GörSEL 11. Owari İli'ndeki Fujimiga Hara (Fuji Manzara Bahçesi), K. Hokusai, 1830-1834

Hokusai'nin, 1830'lu yılların başında yapmış olduğu *Owari İli'ndeki Fujimiga Hara (Fuji Manzara Bahçesi)* (GörSEL 11.) adlı tahta baskısı, diğer tüm baskı çalışmalarında olduğu gibi Fuji Dağı'nı merkeze alır. Sanatçı, gündelik yaşamdan sıradan bir kesit betimlerken kompozisyon çözümlerini geometrik formlar üzerinden yapar. Zeminde yer alan dikdörtgen formlar, ön planda yer alan yuvarlak formlu duş teknesi ve teknenin içinden görünen üçgen formlu Fuji Dağı, sanatçının kompozisyon anlayışını ve üslubunu yansıtır. Ön plandaki yuvarlak formlu duş teknesinin içinden görünen Fuji Dağı, şekli ve boyutuyla kontrast oluştururken yaratılan perspektifle dağı resmin odağına çeker. Yaşamın sıradanlığı içinde kompozisyonun merkezine yerleştirilen Fuji Dağı, akla ölümsüzlüğü getirir. Gelip geçici olanla ölümsüz olanın birlikteliği aslında Japon halkının genel yaşam felsefesinin özünü oluşturur. Yaşamı zıtlıkların birliği üzerinden açıklayan Yin-Yang kuramı pek çok doğu halkında olduğu gibi Japon halkının yaşamı kavrayışında da belirleyicidir. Ölümsüzlüğü ifade eden Fuji Dağı ve gündelik hayattan gelip geçici bir enstantanenin aynı yüzeyde betimlenmesi bu anlayışı akla getirir.



GörSEL 12. Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga, K. Hokusai, 1831.

Hokusai'nin *Otuz Altı Fuji Dağı Manzarası* serisinin en bilinen baskısı *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga* (GörSEL 12.) adlı çalışma da bu anlayışın izlerini taşır. Resmin ön planında fırtınaya tutulmuş, dalgalarla savaştan üç tekne yer alırken uzakta, dalgaların arkasında Fuji Dağı görünmektedir. Kayıkların içindeki insanlar, dev dalgalara karşı ölüm- kalım mücadelesi verirken gerilerden görünen Fuji Dağı her zaman olduğu gibi resmin odağında bir ölümsüzlük imgesi olarak parlar. Bir sanatçı süjesi olarak Hokusai dağ ve dalga imgelerini betimlerken form olarak imgelerin *real* gerçekliklerinden hareket etse de süjenin imge

yorumunda asıl belirleyen objjelere ait *irreal* gerçekliklerdir. Dağın ve dalgaların nesnel yapısı ya da kültürel anlatılarda yorumlanış biçimi objjelerin betimlenmesinde süjenin öznel yorumunu da imgelere dahil etmektedir. Dağın üçgen forma sahip olması, dalgaların üçgenimsi yuvarlak hatlarının olması doğadan bildiğimiz *real* gerçekliklerdir. Fakat devasa dalgaların kayıkları yutmaya hazırlanan pençeler şeklinde betimlenmesi ya da resmin ön planında yaşanan ölüm-kalım savaşına karşın ölümsüzlük imgesi olarak arkada görünen Fuji Dağı tamamen süjenin yorumu olup imgeleri sıradan bir *bilgi objjesi* olmaktan çıkarmaktadır.

Serinin diğer örneklerinde olduğu gibi bu çalışmada da Japon sanatının kendine has sade anlatım dili dikkat çekmektedir. Prusya mavisi ve beyazın ağırlıklı olarak kullanıldığı çalışma çok fazla renk ihtiva etmezken dağ, dalgalar ve kayıklar dışında herhangi bir forma rastlanmaz. Kompozisyonun oluşumunda tercih edilen bu tavır, Budist öğretilerin önerdiği sade yaşam fikriyle gösterdiği paralellik düşünüldüğünde, Hokusai özelinde Japon sanatının doğrudan halkın yaşam biçimini belirleyen geleneksel öğretilerden etkiler taşıdığına göstergesidir. Bu bağlamda dışa kapalı Edo dönemi Japon halkının geleneksel yapısını korumasını sağlarken dönemin realitesi sanatsal üretimlerin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

3. Sonuç ve Öneriler

Varlığın mevcut gerçekliği; sanatsal üretim sürecinde kullanılan malzeme, uygulanan teknik ve süjenin yorumu dahilinde dönüşüme uğrayarak estetik bir yapıya bürünür. Süje ve objje arasında kurulan estetik bağ çerçevesinde şekillenen üretim, sıradan bir *bilgi objjesinin estetik objje*ye evrilmesiyle neticelenir. Varlığın *bilgi objjesi* iken *estetik objje*ye dönüşümü esnasında, ürettiği anlamlar yeni bir gerçeklik algısı oluşturur. Bu çalışmada, varlığın *bilgi objjesi* iken görünen ve bilinen yanlarının *estetik objje*ye dönüşümü esnasında ürettiği yeni anlamlarla Hokusai Ukiyo-e'lerinde Fuji Dağı'na odaklanılmıştır.

Doğada var olan pek çok varlık farklı toplumlarda farklı anlamlarla donatılmıştır. Japon halkı için ölümsüzlüğü imleyen Fuji Dağı, hem fiziki varlığı hem kültürel anlatılardaki yeri ile Japon geleneksel sanatında sıklıkla rastlanan bir imgedir. Hokusai'nin, birbirinin aynıymış gibi görünen peyzajlarında gündelik hayatın içerisine yerleştirdiği Fuji, doğunun mistik felsefesini hatırlatan ikonik bir forma dönüşür. Sanatçı Fuji'yi, kimi zaman kompozisyonun arka planında belli belirsiz üçgen bir form, kimi zaman yüzeyin tamamını kaplayan anıtsal bir heykel şeklinde betimler. Coğrafi bir oluşumun, sanatsal bir forma dönüşümü esnasında sanatçının Ukiyo-e tekniğiyle ürettiği yeni anlamlar, sıradan bir *bilgi objjesini, estetik bir objje*ye dönüştürür.

Sanat tarihsel süreçte üretilen işleri anlamlı kılan en önemli unsur özgünlüktür. Yapıtın oluşumu esnasında imgenin ürettiği anlamlarda, dönem ve teknik kadar sanatçının öznel yorumu da önemli bir belirleyendir. Hokusai *Otuz Altı Fuji Dağı Manzarası* serisinde, *bilgi objjesini (Fuji dağı), estetik objje*ye dönüştürürken Edo dönemini, Ukiyo-e tekniğini ve Fuji Dağı'nı kendi bakışıyla yorumlar. Hokusai'nin anlatı dili, Fuji Dağı'na her zamankinden farklı bir şekilde bakmamıza olanak sunar. Bu bağlamda sanat, zaten bilinen nesnel bir varlığı sıradan bir *bilgi objjesi* olmaktan çıkararak, *estetik objje*ye dönüştürmesiyle imgeye bakışımızda değişim ve dönüşüm yaşatan önemli bir güce sahiptir. Sanatın sahip olduğu bu güç sayesinde sıradan bir nesne üzerinden insana dair olanın farklı hallerine tanıklık ederiz. Bu çalışmada da Hokusai'nin Ukiyo-e'leri üzerinden Fuji Dağı'na bakarken, aslında belli bir dönemin belli bir sanat anlayışı aracılığıyla insanlığın hikâyesine tanıklık ederiz.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atik, K. (2012). Japonya, kapalı ülke; ideoloji ve din. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (60). 101-118.
<https://acikerisim.nevsehir.edu.tr/bitstream/handle/20.500.11787/4061/Japonyakapaliulke.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Eliade, M. (2003). *Dinler tarihine giriş*. (L. Arslan, Çev.). Kabalıcı Yayınları.
- Gogh, V. (1887). *Çiçek açan erik ağacı (Hiroshige'den sonra)* [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. 55x 46 cm, Van Gogh Müzesi, Hollanda. <https://cutt.ly/3Xpv5PX>
- Görsel Dünya Ansiklopedisi. (1983). Görsel Yayınları, (7. Cilt, s. 1621).
- Heinich, N. (2013). *Sanat sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.). Bağlam Yayınları.

- Hiroshige, U. (1857). *Kameido'da çiçek açan erik ağaçları* [Tahta Baskı]. 24,4x 36,4 cm, Brooklyn Museum, ABD. <https://cutt.ly/4Xpv34j>
- Hiroshige, U. (1840-1842). *Tsuchiyama'daki Suzuka Dağı'nın Manzarası* [Renkli Ahşap Baskı]. 15.3 cm x 20.9 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, ABD. <https://cutt.ly/RXosS2y>
- Hokusai, K. (1829- 1832). *Kanagawa açıklarında büyük dalga* [Tahta Baskı]. 25.7 cm x 37.8 cm, Metropolitan Müzesi, ABD. <https://cutt.ly/2K7bydW>
- Hokusai, K. (1830). *Owari İli'ndeki Fujimiga Hara (Fuji Manzara Bahçesi)* [Tahta Baskı]. <https://cutt.ly/7XFTOfA>
- Hokusai, K. (1830). *Zirve altında sağanak* [Renkli Tahta Baskı]. <https://cutt.ly/sZIXcDY>
- Hokusai, K. (1830). *Bulutsuz havada Fuji Dağı (Kızıl Fuji)* [Renkli Tahta Baskı]. 26.2 cm x 38.7 cm, <https://cutt.ly/MZIXEYW>
- Hokusai, K. (1832). *Fukagawa'daki Mannen Köprüsü* [Renkli Tahta Baskı]. <https://cutt.ly/4ZICqP2>
- Hokusai, K. (1830). *Goten Yama Tepesi* [Renkli Tahta Baskı]. <https://cutt.ly/TZIX03P>
- İnce, B. (2008). *Ukiyo-e ve çağdaş sanata yansımaları*. (Tez No. 220913) [Yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Baskı Sanatları Ana Sanat Dalı.
- Jung, G. C. (2009). *İnsan ve sembolleri*. (A.N. Babaoğlu, Çev.). Okuyanıs Yayınları.
- Kapoor, A. (1985). *Bir Dağ Olarak Anne* [Tahta, Tutkallı Alçı ve Toz Boya, Yerleştirme]. (140 x 275 x 105 cm), yükseklik 140 cm, Minneapolis Walker Art Center, ABD. <https://cutt.ly/pXpnf1S>
- Kıran, H. (2009). Tarihsel süreç içerisinde Japon baskı sanatına bir bakış. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (2), 147-158. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192610>
- Malkoç, E. G. (2018). *Ukiyo-e: yüzen dünya resimleri*. (Tez No. 502007) [Yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı. <https://cutt.ly/VXJIJPV>
- Metropolitan Sanat Müzesi (2004). *Asya sanatı*. https://www.metmuseum.org/toah/hd/plea/hd_plea.htm
- Ötgün, C. (2009). Eril ve dişil bir yapılanma: bir dağ olarak anne (Anish Kapoor). *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (3), 59-69. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192598>
- Shinohara, K. (2022, Ağustos 25). Artist's statement, *About Keiji Shinohara* <http://www.keijiart.com/about/artists-statement/>
- Shinohara, K. (2012). *Beş Temmuz* [Renkli Ağaç Baskı]. 11 cm x 15 cm, <https://cutt.ly/KZWPfcW>
- Singer, R. T., Carpenter, J. T., Goodall, H., Harris, V., McKelway, M., Ooms, H., Rousmaniere, N. C., Smith II, H.D., Takeda & S., Takeuchi, M. (1998). *Edo art in japan 1615-1868* (Catalogue of an exhibition opening at the National Gallery of Art on November 15, 1998). National Gallery. <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/edo-art-in-japan.pdf>
- Tekdemir, Ö. (2018). Hokusai ve sanatı üzerine görsel bir okuma. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi (Özel sayı)*, 3(1), 33-43. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/642861>
- Timuçin, A. (2002). *Estetik*. Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist estetik*. Altın Kitaplar.
- Tunalı, İ. (2001). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe sözlük* (9. Baskı, s. 510).
- Yamamoto, K. (1946'dan önce). *Balıkçılar* [Renkli Ahşap Baskı]. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD. <https://cutt.ly/4XoNk90>