

**HENRI MATISSE'IN ESERLERİNİ,  
MİNYATÜRLE KARŞIŁIŐTIRILMASI**

**Mahdiyeh SHAHMARI**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Sanat Dalı  
Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR  
2014  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
RESİM SANAT DALI**

**Mahdiyeh SHAHMARİ**

**HENRI MATISSE'İN ESERLERİNİ, MİNYATÜRLE  
KARŞILIŞTIRILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR**

**ERZURUM-2014**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

19/12 /2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "HENRI MATISSE'İN ESERLERİNİ, MİNYATÜRLE KARŞILIŞTIRILMASI" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[19/12/2014]

[ Mahdiyeh SHAHMARİ ]



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

danışmanlığında, Mahdiyeh SHAHMARI KOLESTAN tarafından hazırlanan bu çalışma 19 / 12 / 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** :Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR

İmza: .....

**Jüri Üyesi** :Prof.Dr.Mehmet KAVUKÇU

İmza: .....

**Jüri Üyesi** :Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK

İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 19/12/ 2014

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>III</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>V</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>VII</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****MİNYATÜR**

<b>1.1. MİNYATÜR NEDİR</b> .....	<b>1</b>
<b>1.2. MİNYATÜR NASIL YAPILIR</b> .....	<b>1</b>
<b>1.3. MİNYATÜRÜN TEMEL ANLAMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ</b> .....	<b>2</b>
<b>1.4. ARAP MİNYATÜRÜ</b> .....	<b>5</b>
<b>1.5. İRAN MİNYATÜRÜ</b> .....	<b>6</b>
1.5.1. Mani.....	18
<b>1.6. TÜRK – İSLAM SANATLARI MİNYATÜRE YAKIN BAKIŞ</b> .....	<b>22</b>
1.6.1. Türk Minyatürü -1 .....	23
1.6.2. Türk Minyatürü – II.....	29
<b>1.7. TÜRK RESMİNİN İLK DONEMİNDE BATI YANSIMALARI</b> .....	<b>30</b>
1.7.1. 18. Yüzyıldan- 19. Yüzyılın İlk Yansıma .....	30
<b>1.8. UZAK DOĞU SANATININ İNCELENMESİ</b> .....	<b>31</b>
<b>1.9. UZAK DOĞUNUN MİNYATÜRLERİNE YAKIN BAKIŞ</b> .....	<b>32</b>
<b>1.10. MİNYATÜRLERDE DİNLERİN HAYVANLARA BAKIŞI</b> .....	<b>32</b>
<b>1.11. ÇİN RESMİ SANATI</b> .....	<b>34</b>
<b>1.12. BUDİZMİN ETKİLERİ</b> .....	<b>36</b>
<b>1.13. JAPON RESMİ SANATI</b> .....	<b>37</b>
<b>1.14. KORE RESMİ SANATI</b> .....	<b>38</b>

## İKİNCİ BÖLÜM HENRİ MATİSSE

2.1. YAŞAM.....	40
2.2. ORYANTALİZM.....	43
2.3. HENRİ MATİSSE.....	43
2.4. HENRİ MATİSSE RESİMLERİNE ÇÖZÜMSEL BİR BAKIŞ.....	44
2.5. RESİM OKUMALARI.....	48
2.6. FOVİZM (FAUVİSME) .....	50
2.7. EMPRESYONİST DÜŞÜNCEYE KARŞI FOVİZM.....	51
2.8. YENİ BARBARLAR .....	52

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KIYASLAMA

3.1. DOĞU SANATININ MATİSSE'İN ESERLERİNE YANSIMASI.....	59
3.2. HALI VE KİLİMLERİN ETKİSİ.....	69
3.3. HAT SANATININ ETKİSİ.....	71
3.4. ÇAĞDAŞ RESİM SANATININ OLUŞMASINDA DOĞU VE İSLAM SANATLARININ ETKİSİ.....	74
3.5. MİNYATÜRÜN ETKİSİ.....	78
SONUÇ.....	88
KAYNAKÇA .....	89
ÖZGEÇMİŞ.....	91

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HENRI MATISSE'İN ESERLERİNİ, MİNYATÜRLE KARŞILIŞTIRILMASI**

**Mahdiyeh SHAHMARİ**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR**

**2014, 91 sayfa**

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR (Danışman)**

**Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU**

**Yrd. Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK**

Minyatür, hikâye, şiir ve tarihin adetâ canlı bir tercümesidir. Bir minyatüre bakıldığında, o eseri ortaya koymuş olan sanatkârın içinden geldiği hayat felsefesini, yaşam, örf ve âdetlerini, o devir insanının giyiniş tarzını, tarihî hâdiseleri günümüze kadar getirdiği görülür.

Minyatür, kendine has özellikleri olan bir resim sanatıdır. Kaynağı tam olarak bilinmemekle birlikte eski Mısır uygarlıklarında yapılan minyatürlerin ilk örnekleri olduğu sonucuna varılmaktadır. Uygur Türklerinde de duvar resimleri minyatür türüne örnek gösterilebilir. Türklerde İslam kültürünün etkisiyle hat, tezhip, ebru gibi sanatların yanında Minyatür sanatı da gelişme göstermiştir. Türk minyatür sanatı, en verimli dönemini 16. ve 17. yüzyıllarda göstermiştir.

Minyatür eserlerinin biçimsel yapısı ile içeriği ve kültürel yapı arasındaki bağın sorgulanması, çağdaş sanatta da bir kez daha önem kazanan yapıtın içselleştirilmesi ve kültürel bağlar arasındaki ilişkinin doğru kurulabilmesi üzerine yeni bakış açıları koyması ve Son yüzyılın önemli tartışma konularından biri haline gelen çağdaş sanat formları ile geleneksel doğu motifleri arasındaki ilişkilerin somut bir biçimde ortaya konması iki farklı sanat anlayışın birbirlerini etkilemeleri ve sanatın ruhuna dair doğru kanıksamaların yapılabilmesi açısından oldukça önemlidir.

Bu tez de İran minyatürü ve Henri Matiess eserlerinin Yazılı ve görsel kaynakları incelenip okunacak ve biçimsel yapılar çıkararak etkileşimlerin somut karşılıkları tespit edilecektir.

Bu çalışmada Sanatta Doğu-batı etkileşimlerinin izdüşümleri olan sanat eserlerinin mukayeseli araştırmaların yapmak ve bu doğrultuda biçimsel ve içerik olarak sanat eserlerini tahill etmek ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minyatür, İran minyatürü, Henri Matiess

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**COMPARISON OF MATISSE AND MINYATUR'S ART WORKS**

**Mahdiyeh SHAHMARI**

**Advisor: Assist. Prof. Dr. Muhammet TATAR**

**2014, Page: 91**

**Jury: Assist. Prof. Dr. Muhammet TATAR (Advisor)**

**Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU**

**Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK**

Miniature is nearly an alive version of story, poem and history. When a miniature is analysed, it has been seen that the artist who produced the work comes his/her world view, life, usage, sartorially of the people who live in his/her era and historical events until today .

Miniature is a painting art that has stylemark. Despite the fact that its origin isn't known, it has concluded that the miniatures made in Ancient Egypt Civilization are the firts samples of miniature. In Uygur Turks, Wall paintings be shown as an example of miniature. For Turks, miniature art has advanced as well as calligraphy, illumination, marbling art with the effect of Islam. The most productive periods for Turkish Miniature art are 16th and 17th centuries.

The fact that the investigation on the relation between the formative structure and contnt of miniature Works and cultural structure is quite significiant in view of the fact that it brings new points of view on the internalization of the piece gaining importance again in contemporary art and the true establishment of the relations between contemporary art forms that has become one of the most important debate issues in the last century and traditional east motives, and also the fact that two different types of art effect each other. And this kind of investigation is significiant in order to make right inurements on the soul of art.

In this thesis, miniature and Henri Matiess Works' visual and written sources will be analysed and read then, concrete equivalentents of the interactions by way of deriving formal structure will be determined.

In this study, artworks which have East and West interaction projection in art have been searched comparatively and analysed the artworks with their contents and forms in this direction.

**Key Words:** Miniature, Iran miniature, Henri Matiess



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.1.</b> Hint minyatürü.....	5
<b>Resim 1.2.</b> Firdevsî'nin Şehname. (1256 - 1353). Florans.İtaly. ....	7
<b>Resim 1.3.</b> Bab-I Hümayun, Şehinşehname'den, Nakkaş Osman, 16.yy .....	8
<b>Resim 1.4.</b> Üstâd Kemâleddin Bihzâd,İranlı minyatür sanatçısı,1450-55, Herat, İran- 1535-36, Tebriz, İran. ....	9
<b>Resim 1.5.</b> Humay ile Humayun. Paris, Dekoratif müzesi, (39×17/cm5). ....	10
<b>Resim 1.6.</b> Hazreti Muhammad'in Miraci . Britanya kütüphanesinde, 1539 AD 1543. ....	11
<b>Resim 1.7.</b> Baysungur'un Şehname'si.İran.Tahran- Gülistan Sarayı.....	12
<b>Resim 1.8.</b> Baysungur'un Şehname'si. İran.Gülistan Sarayı Müzesi, 833 AH. ....	13
<b>Resim 1.9.</b> Üstâd Kemâleddin Bihzâd, Havarnak Kalesi'nin Yapılışı. 833 AH.....	14
<b>Resim 1.10.</b> Behzad'ın Minyatürü. 833 AH. ....	15
<b>Resim 1.11.</b> Şah Tahmasp Versiyonu. Metropolitan Müzesi. New York. ....	17
<b>Resim 1.12.</b> Bir sayfa Mani Kitabından. Köln Üniversitesi. ....	19
<b>Resim 1.13.</b> Genceli Nizami'nin Hamse'si Versiyonu. 179 Kağat. Her Sayfa 25 Satır (21*30). ....	20
<b>Resim 1.14.</b> Genceli Nizami'nin Hamse'si.sanpeterzborg .....	21
<b>Resim 1.15.</b> “Varka ve Gülşah”, 13. yy .....	22
<b>Resim 1.16.</b> Kelile ve Dimne. M.Ö. 1 yüzyıl .....	24
<b>Resim 1.17.</b> Varka ve Gülşah. 14. Yüzyıl .....	25
<b>Resim 1.19.</b> Osmanlı Dönem’de Tablolar .....	27
<b>Resim 1.20.</b> Nüzhet-el Ahbar der Sefer-i Zigetvar .....	28
<b>Resim 1.21.</b> Nüzhet-el Ahbar der Sefer-i Zigetvar .....	29
<b>Resim 2.1.</b> Henry matisse'nin "renk cümbüşü" tablosu .....	46
<b>Resim 2.2.</b> “Lüks, Sukunet ve Zevk” (1904), Henri Matisse, Paris d’Orsay Müzesi, 98,5x118,5 cm.....	47
<b>Resim 2.3.</b> Henri Matisse, Açık Pencere, Washington DC Ulusal Sanat Müzesi. 1904-1905 .....	48
<b>Resim 2.4.</b> Yaşama Sevinci, 1905-06, 174x238 cm. ....	49
<b>Resim 3.1.</b> Matisse, “Cezayirli Kız”,1909.....	60

<b>Resim 3.2.</b> Matisse “Fas Bahçesi” 1912.....	61
<b>Resim 3.3.</b> Matisse,Terrace üzerinde Zorah, yağlı boya, Puşkin Müzesi , Güzel Sanatlar, Moscow, Russia 1912, 116 x 100 cm. ....	63
<b>Resim 3.4.</b> Matisse “Amelie’nin Resmi” San Francisco, Modern Sanat Müzesi, 1905 .....	64
<b>Resim 3.5.</b> Matisse “Fas Kafe” 1912-1913.( 176x210 cm .).....	65
<b>Resim 3.6.</b> Matisse “La France” 1939 .....	66
<b>Resim 3.7.</b> Matisse “Kırmızı Şalvarı Odalık”, Modern Sanat müzesi, Paris, France 1921 .....	68
<b>Resim 3.8.</b> Henri matisse'nin Ailesinin Portresi, yağlı boya, 1911 .....	80
<b>Resim 3.9.</b> Minyatür .....	80
<b>Resim 3.10.</b> Behzat, Şaybak Han 'ın Şemayili .....	81
<b>Resim 3.11.</b> Henri matisse, Manila Shawl, Expressionism, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1911.....	82
<b>Resim 3.12.</b> Miro ‘Waggon Parçalar’. Tür: manzara, Yağlı boya, Özel Koleksiyon, ( 75 x 75 cm ).....	84
<b>Resim 3.13.</b> Atla Aslan Mücadele Ederken Rüstem Uyuyor, Ferdevsi Şehnamesi .....	85
<b>Resim 3.14.</b> Wassily Kandinsky .....	86
<b>Resim 3.15.</b> Henri Matisse Kırmızıdaki Armoni, 1908.....	86
<b>Resim 3.16.</b> Henri Matisse" Red Interior, Ekspresyonizm, 1947, (116 x 89 cm ) .....	87
<b>Resim 3.17.</b> Parakeet ve Denizkızı, 1952 .....	87

**TEŞEKKÜR**

Yüksek lisans eğitimim boyunca bana danışmanlık ederek gösterdiği büyük emek, Sabır ve destekten dolayı tez danışmanım saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR bilgi ve tecrübesinden yararlanmama imkan sağlayan ve tez çalışmam boyunca beni destekleyen, katılım sağlayan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, araştırmamın her aşamasında desteğini hissettiğim arkadaşım Vida HOMAYOUNİ, Hayatımın her döneminde varlıklarıyla daima yüzümü güldürdükleri gibi tez çalışmam boyunca da her zaman yanımda olan benle üzülp benle gülen Anne ve Babama SONSUZ TEŞEKKÜR EDERİM.

**Erzurum – 2014**

**Mahdiyeh SHAHMARİ**

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MİNYATÜR

#### 1.1. MİNYATÜR NEDİR

“Minyatür çoğunlukla elyazması kitaplarda, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve konuyu zenginleştirmek amacıyla yapılan küçük boyutlu resimlere verilen isimdir. Minyatür, adından da anlaşılacağı üzere boyutları çok küçük bir resim stilidir. Minyatür Kağıt, parşömen, fildişi vs. gibi çeşitli malzeme üzerine küçük resim yapma sanatı. Yaygın mana itibariyle, matbaanın kullanılmaya başlamasından önce, el yazması kitapları süslemek için yapılan resim demektir yani zamanla metni süsleyen resimlere de minyatür denilmiştir. Çok ince işlenmiş ve küçük boyutlu resimler. Minyatür, doğu ve batı dünyasında çok eskiden beri bilinen bir resim tarzıdır. Hem doğu hem de batı dünyasında farklı örneklerine rastlamanın mümkün olduğu minyatürler daha çok kitapları süslemek amacıyla yapıldığından boyutları da oldukça küçük tutulmuştur. Ama minyatürün bir doğu sanatı olduğunu, batıya doğudan geldiğini ileri sürenler vardır. Doğu ve batı minyatürleri resim sanatı yönünden hemen hemen birbirinin aynı olmakla birlikte renk ve biçimlerde, konularda ayrılıklar görülür. Minyatür sanatçısı için de “resim yapan, ressam” anlamına gelen nakkaş ya da musavvir denirdi. Perspektif özelliği bilinen resim tarzlarıyla örtüşmez. İranlılar ve Türkler bu tarz resmi Nakş resim veya Hurde nakiş diye adlandırmışlardır. Türk İslam Sanatları’nda özellikle etrafi tezhip ile bezenerek kullanılan bu resim biçimi iki boyutludur.”<sup>1</sup>

#### 1.2. MİNYATÜR NASIL YAPILIR

“Minyatür daha çok kâğıt, fildişi ve benzeri maddeler üzerine yapılır. Minyatür sanatı ortaçağda kilise ve saray mimarisinin de süsleme sanatı olarak kullanılmıştır. Nakkaş denen minyatürcü bir tabaka has kağıt (sırf pamuktan yapılmış kağıt) alır bir mermerin üzerine yayarak parlak bir cisimle (mermer fildişi) sürte sürte düzleyip parlatır. Önce yapacağı şekillerin sınırlarını kağıt üzerinde hafifçe belirterek taslaklarını yapar; bunun için birkaç kedi veya samur kılından yapılmış ve ipek telle kuş tüyüne

---

<sup>1</sup> Galina Pugaçenkova, *Resim ve Minyatür, Edebiyat ve Sanat*, Ankara, Ankara 2006, 13.

bağlanmış bir fırça kullanır. Minyatürde suluboyaya benzer bir boya kullanılırdı. Yalnız bu boyaların karışımında bir tür yapışkan olan arapzamkı biraz daha fazlaydı. Çizgileri çizmek ve ince ayrıntıları işlemek için yavru kedilerin tüylerinden yapılan ve "tüykalem" denen çok ince fırçalar kullanılırdı. Boyama işi için de çeşitli fırçalar vardı. Resim yapılacak kâğıdın üzerine arapzamkı katılmış üstü beç sürülürdü. Renklere saydamlık kazandırmak için de bu yüzeyin üzerine bir kat da altın tozu sürüldüğü olurdu. Minyatür tek boyutlu ve gölgesi olmayan resim sanatıdır.

Bu şekilde yapılan taslaklar üzerinde kolayca düzeltme yapılabilir. Taslaklar tamamlandıktan sonra çini mürekkebiyle sınır çizgilerine son biçimi verilir. Sonra çizgiler arasında kalan yerler kalınca bir fırçayla uygun renklerle düz boyanır. Daha sonra çini mürekkebiyle kenar çizgileri bir kere daha elden geçirilir.<sup>2</sup>

### 1.3. MİNYATÜRÜN TEMEL ANLAMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

"Öğretme amacı taşıyan "Ölümler Kitabı" Mısır'da ikinci binyıldanda yer alan minyatür örnekleridir. Yunan ve Roma'daki minyatürler de aynı özelliği taşır. Roma'daki örnekler arasında Vergilius ve Terentius elyazmalarındaki (Vatikan Kütüphanesi) minyatürleri sayabiliriz. Yakındoğu'da Yunan geleneği Hıristiyan temalarının gereklerine uydurularak devam etti. V. ve VI. Yüzyıl minyatürleri özellikle Bizans, Süryanî ve Kıptî sanat okullarında önem kazandı. En önemli minyatür kitapları olarak Viyana Tekvini'ni, Rossano İncil'ini, Rabula İncili'ni (Floransa'daki Lorenziana kütüphanesi) ve Süryanî okulunda yapılanlarla VI. yüzyıldaki bütün minyatürleri sayabiliriz. En değerli minyatürler VI. ve VII. yüzyılda büyük bir gelişme gösteren İrlanda okulunun eserleridir. Sanatçının amacı artık bir takım konuları göz önünde canlandırmak değil, sadece ele aldığı eserleri süslemektir. Bu minyatürlerdeki süsleme motifleri genellikle hayvan âleminden alınan unsurların da katıldığı, birbiriyle çaprazlaşan, birbirine sarılan ve karmaşık görüntüler meydana getiren geometri biçimleridir: Durrow Kitabı, Kelis Kitabı (her ikisi de Dublin Trinity College'dedir) ve İrlanda okulunun en önemli eseri sayılan Lindis Farne'nin İncili (British Museum, Londra). VIII. yüzyılın sonunda minyatür sanatının merkezi olarak Charlamagne'nin sarayını görüyoruz. Karoni minyatürünün özelliği klasik kaynaklara dönmesi, Bizans

<sup>2</sup> <http://www.msxlab.org/forum/guzel-sanatlar/66575-minyatur-sanati.html#ixzz2yK0vchje>

âlemiyle birtakım yakınlıklar kurması ve İrlanda süslemeciğinin etkisinde kalmasıdır. Utrecht Mezmur Kitabı (Utrecht Üniversitesi), Viviano Kutsal Kitabı (Paris Milli Kütüphanesi), Sankt Emmeram Altın Elyazması (Bavyera Eyalet Kütüphanesi, Münih). Almanya’da da Otto sanatı minyatür alanında ilgi çekecek şekilde büyük bir gelişme gösterdi. (Otto III İncili, Münih Kütüphanesi). Almanya’da ise 1300 yılına kadar minyatürde romanesk şekiller kullanıldı. Roma öncesi minyatür sanatında büyük bir ayrıcalığı ve özelliği olan başka bir üslup da İspanya’da ortaya çıkan mustarab’dır. Roman minyatürünün başlıca özelliği hiç şüphesiz, metinle doğrudan doğruya ilişkili resim sayısının çoğalmasındır. Gerçi gene de en çok resimlenen kitaplar kutsal kitaplardır. Kutsal kitaplar yanında din dışı eserlerde de minyatür kullanılmaya başlanır.

XV. yüzyıl minyatürlerinde başlıca özellik şöyledir “elyazmalarının küçük boyutlarda olması, çok süslü ilk harflerin sık sık kullanılması, ahenkli ve zarif figürlere yer verilmesi ve milletlerarası gotik devirde çok yaygınlaşan ilk kişisel dua kitaplarının ortaya çıkması. minyatürün kitaptaki metin birlikteliği azalmaya başladı. En zengin süslemeli eserler ihtişam ve zarafetini değerlendirmeye çalışan büyük Rönesans prenslerinin saraylarında ortaya çıktı (İtalya, Fransa, Bourgogne ve Flandre sarayları). XV. yüzyılda matbaa ile birlikte minyatürde önemini kaybetti. Roma sanatı döneminde alman minyatüründe otto geleneği sürmekle birlikte figürler daha canlı ve daha insansıdır. Altın, gümüş ve çeşitli renklerle işlenen büyük ilk harflerin yer aldığı kutsal kitaplar ve kemerlerle çevrelenmiş sinoptik cetveller roman sanatının en belirgin ürünleridir. İlk gotik biçimler XIII. yüzyılın ilk yarısında görünmeye başlar. XIV. yüzyılda büyük bir önem kazanan Avusturya minyatürü uçla yapılmış desenlerin inceliği ile dikkati çeker. Daha sonraki dönemde Maximilian I’in dua kitabını resimleyen Dürer’in çalışmaları yer alır. Gotik dönemde Fransız minyatürü büyük bir güç kazandı ve öteki ülkeleri etkiledi. Bu dönemde gelişen birçok okul arasında en önemlisi Paris okuludur. Fransız minyatürcüleri arasında özellikle üzerinde durulmaya değerler çok ince bir teknik ve renk anlayışıyla çalışan Honeré, Jean Pucelle, André Beauneveu ve Jaquemart de Hesdin’dır. Fransız minyatürü en üst seviyeye XV. yüzyılın ilk yarısında Berry Dükünün Dua Kitabı (Condé müzesi, Chantilly) ile en ünlü eserini veren Limburg kardeşler ve Jean Fouquet (Heures Chevallier [Condé müzesi, Chantilly]) vardır. Bourgogne sarayında gelişen bu sanat Flaman okulunun etkisi altındadır. (Willem Vrelandt, Jean le Tavernier de Qudenaarde [Charlemagne’nin Fetihleri,

Brüksel Kraliyet Kütüphanesi], Alexander Bening v. b. ). İrlanda geleneğini devam ettiren zengin süslemeleriyle, Karolanj minyatürcülüğünü sürdüren İngiliz minyatür sanatçıları, Bizans etkisiyle doruğa ulaşmışlardır. İngiltere'nin en ünlü minyatürcüleri arasında Isaac Oliver ve dominiken rahibi John Siferwas vardır (Leccionario Lovell, British Museum, Londra). Karolenj ve Anglosakson unsurlardan yaralanan İtalya minyatürcülüğü aynı zamanda daha çok Bizans etkisi altında kalmıştır. Birçok ressam minyatüre merak salmış ve bu alanda önemli eser vermiştir. Bunlar arasında şu sanatçılar vardır: Simone Martini, Lorenzo Nonaco, Fra Angeico, Perugino, Pinturicchio Bu ressamlardan bazıları sadece minyatür santıyla uğraşmıştır:Taddeo Crivelli, Attavante Florentino ve Giulio Clovio. XV. yüzyılda flamen minyatürü H. Memling ve G. David gibi birçok ressamın merakıyla gelişti. Bu dönemin ilk yarısında kalın kitapların, genellikle kutsal ve dua kitapları minyatür sanatının en güzel örnekleri verilerek bezenmiştir. (Katolik İsaabel'in Kitabı, British Museum, Londra). XVI. Yüzyıl minyatürcüleri arasında Gérard Horenbout ile Grimani Dua Kitabı'nı minyatürleyen Simon Bening'dir. XIII. yüzyıl minyatür sanatı İspanyada iki bölüme ayrılır. Bu yüzyılın ilk yarısında mustarap minyatür çeşitlerinin kopyalarının yapıldığı dönemdir. İkinci yarıda ise Fransız etkisiyle gelişen gotik usuldür. Bu yüzyılın en önemli sanatçıları: Ramon Destorrents ve kardeşi Rafael Destorrents'dır. XV. yüzyıl minyatürcüleri arasında D. Crespi ve Jorge İneles'i sayabiliriz. XVI yüzyılın başında İranlı Mirmüşavir'inde bulunduğu Moğol okuludur. Hindistan'da XVII. yüzyılın en önemli özelliğini yansıtan minyatür sanatçıları A. Rıza ve oğlu Ebu'l Hasan'dır. Hindistan'da 16-20. yüzyıllar arasında İslam dininin yayılışına paralel olarak özgün bir minyatür sanatı meydana gelmiştir. Hindistanda'da İslam hanedanları birbirlerini izlemiş ve hükümdarlar özellikle kuzey bölgelerinde Hintli sanatçıları hizmetlerine almışlar ve yerli kültürlerin sonunu da getirmişlerdir. Delhi'de 1620'de İslam devletlerinin en güçlülerinden biri kurulmuştur. İslami resim sanatının özel gelişmelerinin yanı sıra Hindistan, hat sanatının yaygın bir biçimde ele alınışını da görmüştür. Ama İslami Hint resmine en büyük etkiyi İranlı resim sanatçılarının yaptığı, hatta Hint sarayında çalışarak çıraklar yetiştirmiş oldukları kuşkusuzdur. 16. yüzyılda Hindistan sultanlarının saraylarında av ve spor gösterilerini kapsayan anıtsal duvar resimlerinin de yapılmış olduğu bilinmekte ve bunlar hakkında Avrupalı gezginlerin tasvirlerinden bir fikir edinilmektedir. bu resimlerden pek çoğu tahrip olmuş. Ancak

Haydarabat'taki kumaçi sarayında bazı parçalar bulunmuştur. Bu parçaların birinde bir polo oyunu tasvir edilmektedir.<sup>3</sup>



**Resim 1.1.** Hint minyatürü

#### 1.4. ARAP MİNYATÜRÜ

“Arap minyatürü ele alan Ettinghausen’in “Treasures of Arab Paintings” adlı kronoloji düzenlenmiş ve bu üç ayrı devirde ele alınmıştır:

**1. Devir:** 1199’dan 1222’ye kadar süren Irak, Musul ve Suriye üçgeninde hüküm süren Atabey’lerin saltanatı zamanında yapılmıştır. En eski minyatürler 1199’da Musul’da “Tiryak” kitabı ve Suriye’de 1222’de “Makamat el Hariri”nin bir nüshasını süslemektedir.

<sup>3</sup> <http://hmerol.blogspot.com/minyatur-sanati/6118825>



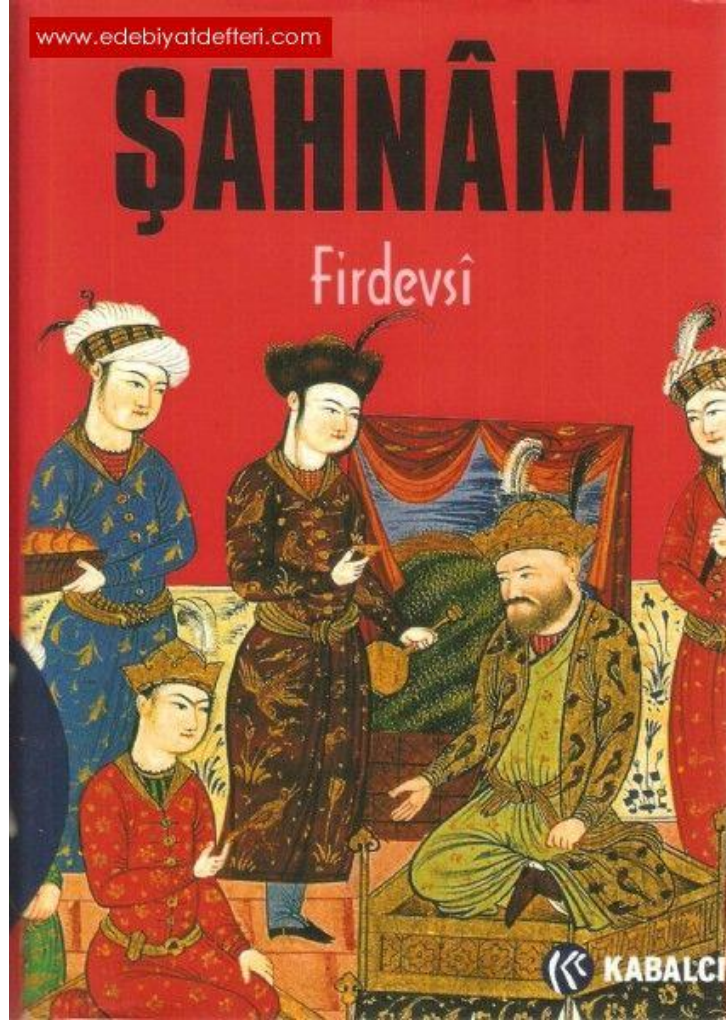
**2. Devir:** 1225'ten 1250'ye kadar olan dönem Bağdat minyatürleri; bunlar Dioscorides'in "Materia Medica"sının bir kopyası ile "Makamat el Hariri"nin birkaç kopyasını kapsamaktadır.

**3. Devir:** 1300'den 1500'e kadar Suriye ve Mısır minyatürleri; bu devir, Türk Memlûklarının Mısır ve Suriye'ye yerleştiği dönemdir. Bu devrin en önemli minyatür koleksiyonu "Makamat"tan, "Kelile ve Dimne'den, hayvan masallarından v. b. kopyaları kapsamaktadır."<sup>4</sup>

### 1.5. İRAN MİNYATÜRÜ

"İran etkisinde meydana getirilmiş minyatürlü yazmaların 1500 yıllarına ait olan biri, çeşitli yemek ve tatlıların nasıl hazırlandığını tasvir eden bir yemek kitabıdır. Nimetname adını taşıyan bu eserdeki resimlerin Hint kaynaklı oldukları da ileri sürülür. Şiraz ökülünün etkileri olan bu resimlerde hiç kuşkusuz geleneksel Hint üslubunun izleri de vardır. Çizgisel niteliklerin İran etkisinde olmasına karşılık bazı detaylar ve kadın figürlerinde Hint gelenekleri kuvvetle kendisini duyurmuş; böylece resimde üslup sentezi meydana gelmiştir. Bu yazmanın Sultan Mahmut'in oğlu Gıyaseddin Kılci için yapılmış olduğu tahmin edilir. Bu hükümdar 1500 cariyesini büyük bir sarayda toplamış olmasıyla da ün kazanmıştır. Gıyaseddin'in oğlu Nasıreddin zamanında ise Mavla şehrinde Hacı Mahmut adlı bir İranlı tarafından Sadi'nin Bustan adlı eserinin resimlendiği bilinir. Nasıreddin'in oğlu Mahmut zamanında ise Rajput resim sanatı büyük önem kazanmıştır. XV. yüzyılda Halefleri Sultan Ebu Said (1448-1468) VE Sultan Hüseyin Baykara (1470-1507) Herat'ta ünlü resim okulunu geliştirip en yüksek aşamasına erdirdiler. Buna, sanat tarihçileri, "Tİranid Okulu"derler. İran'da en ünlü minyatürlerin yer aldığı metinler şunlardır: Firdevsî'nin "Şahname"si, ünlü ressam Behzad'ın minyatürlerinin yer aldığı "Murak'a Gülşan", Mevlânâ Abdurrahman Camî'nin "Heft Öreng" isimli eser, İlhanlı veziri Reşîd ed-Din'in "Cami'üt-Tevârîh"idir.

<sup>4</sup> <http://hmerol.Blog.cu.com/minyatur-sanati/6118825>



**Resim 1.2.** Firdevsî'nin Şehname. (1256 - 1353). Florans.İtaly.

İran'da resim sanatı 14-18 yüzyıllar arasında büyük bir gelişme göstermiş ve bir yandan Arap, öte yandan Uzak Doğu Çin etkilerinin bir potada eritildiği oluşun aşamalarıyla belirlenmiştir. Reşidettin'in, 14. Yüzyıl başlarına ait olan. Cami-üt Tevarih adlı yazmasındaki minyatürler çağının resim üsluplarını bilen bir Türk sanatçısının eseri olarak tanımlanır (R. 79). Moğol ve Selçuk sanat eğilimlerini birleştiren bu minyatürler çok kesin ve kararlı bir çizgi üslubunun ifadesi değerlerini, doğa gözlemciliğini ve yepyeni renk olgularını kapsarlar. Cami-üt Tevarih'te Hint Dağları ve atlılar konulu resimler soluk renkleri ve gümüşü tonlarıyla en ilgi çekici sahnelerdir. Bu yazmadaki süsleyici arabesk ve kıvrımsal unsurler, Bağdat resim okulunun geleneklerini bilen bir sanatçının eseri olduğu karısını uyandırmaktadır. 14. Yüzyıl sonlarında Timur sarayında Nakkaş Abdullah adı bir bağdatlının çalıştığı da bilinmektedir.



**Resim 1.3.** Bab-I Hümayun, Şehinşehname'den, Nakkaş Osman, 16.yy

Uygur sanatçılarından çok yararlanmış, onlara sara Timur sarayında Nakkaş Abdullah adı bir bağdatlının çalıştığı da bilinmektedir. Uygur sanatçılarından çok yararlanmış, onlara saraylarında görevler vermiş olan İlhanlı Moğol hükümdarları, bu sanatçıların geleneksel Çin ve Türkistan deneylerini İslam Orta Dogu ülkelerine getirmiş oluyordular. kökü eski maniheist resim ve miyatür geleneklerine kadar uzanan bu bilgilerin İslami dünyada yepyeni resim sentezlerine yol açtığı bellidir. Çin kaynaklı tezyinat ve ejder motifleri gibi fantastik öğelerin İslam soyutlama duyarlığı içinde simtrik, yalın ve donuk bir yorum ve farklılaşma imkanı buldukları görülüyor. Resim düzeni haline gelen figür ve motif çalışmaları da İslami alandaki soyut durgunluğun, Ozengin nakış değerleriyle, yoğun bir hüneri amaçladığını gösteriyor. İran'da u

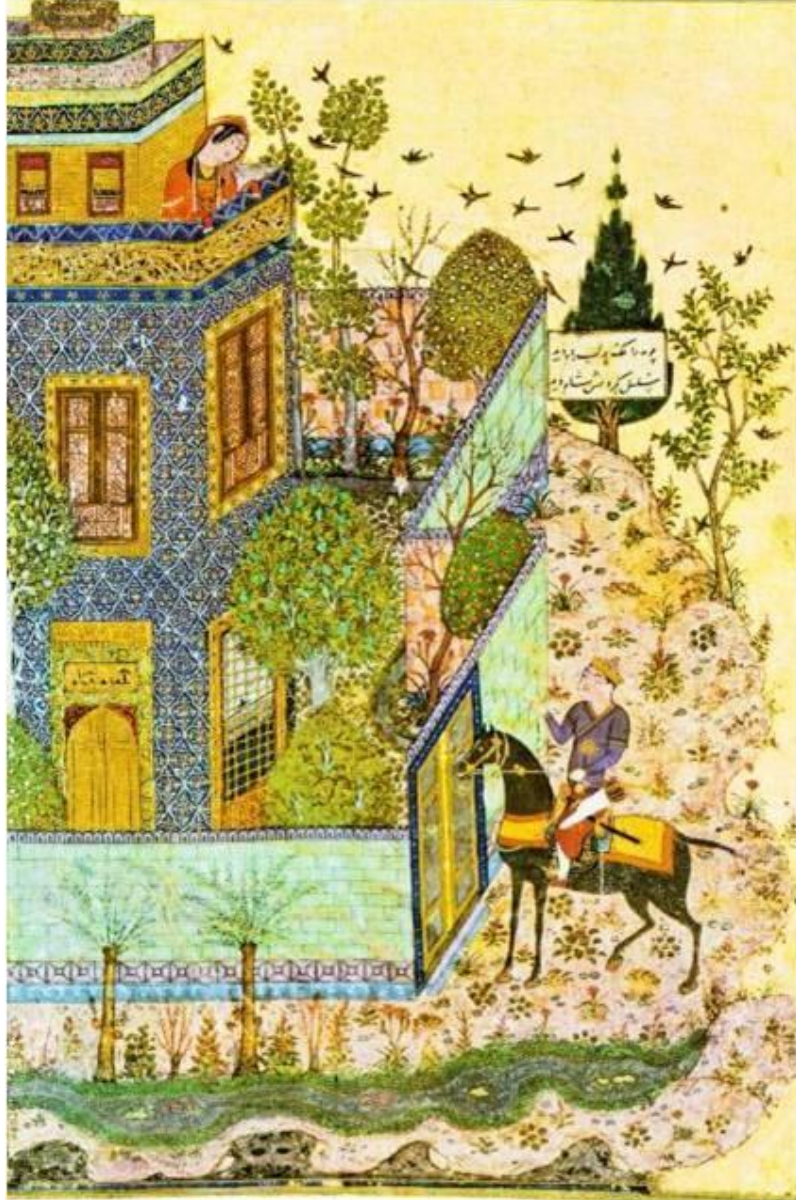


bakımdan gerçeklik duygusu bir şema sertliğinden çok hünere çok şey borçlu olan lirik bir motif duyarlığına yöneliyor.



**Resim 1.4.** Üstâd Kemâleddin Bihzâd, İranlı minyatür sanatçısı, 1450-55, Herat, İran-1535-36, Tebriz, İran.

14. yüzyıl sonunun ilk büyük İran resim örneklerinden biri Cüneyt adlı İranlı sanatçının Bağdat'ta yazılmış olan Humay ile Humayun adlı yazmadaki minyatürleridir. Bu minyatürlerden Humay ile Humayun'u bir bahçe dekoru içinde tasvir eden sahne büyük ün kazanmış ve bu resimdeki duygulu ifade çok sade düzen nitelikleri olan resmi alabildiğine değerlendirmiştir.



**Resim 1.5.** Humay ile Humayun. Paris, Dekoratif müzesi, (39×17/cm5).

Timur'un torunlar resim sanatçlarına büyük bir düşkünlük göstermişler, onları daima korumuşlardır. İskender Sultan bu sanat koruyucularının ilkidir. Onu, oğlu Uluğ



bey izlemiş ve 1414'te İbrahim Sultan tahta çıkmıştır. Bu sultanın kardeşi olan ve genç yaşta, 1433 yılında ölen Baysungur hepsinden daha büyük bir çabayla Heart resim okulunu geliştirmiştir.

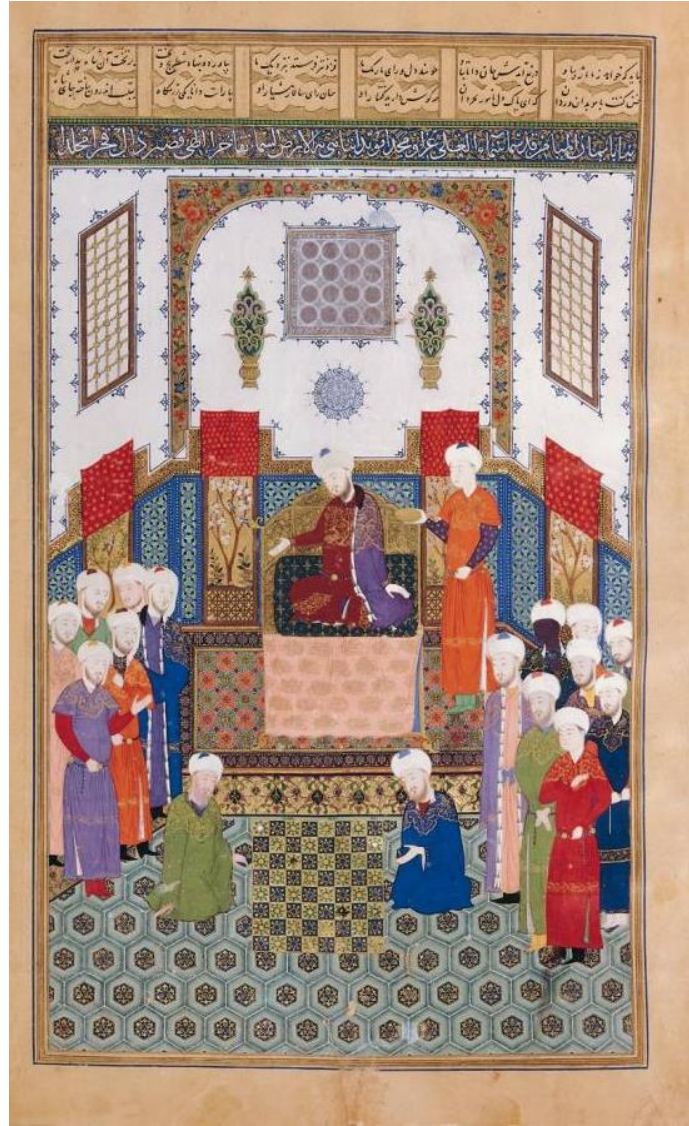
15. yüzyılları ikinci yarısında ise Sultan Hüseyin Baykara yalnız ünlü nakkaş Behzad gibi bir sanatçıyı değil, birçok şair ve düşünürü de korumuştur. 1433'ten önce Baysungur'un Heart'da kurduğu bir çeşit kitaplık ve akademi içinde Mir'ac-name gibi (Paris Bibl. Nat. ) eserler meydana gelmiştir. Bu eserde yer alan Hazreti Muhammad'ın Miraci konulu miniyatür çok ünlüdür. Herat resim okulu 1507 yılına kadar varlığını sürdürmüş ve şehrin şah İsmail Safavi tarafından ele geçirilip yıkılmasından sonra izikalmıştır. Nakkaş Behzad'ı da şah İsmail'in alıp kendi sarayına götürdüğü biliniyor.



**Resim 1.6.** Hazreti Muhammad'ın Miraci . Britanya kütüphanesinde, 1539 AD 1543.

Yarlığı, Duygusal bir konunun sakin içeriği ile tezatların ilginç bir yandır. 1433'te len Őehzade Baysungur'un, Şehname'sinin resimleri de uzun zaman Behzad'a mal edilmiştir.

Baysungur Şehnamesi adı verilen yazma, Rüstem, SiyavuŐ, Barzu, Afrasiab gib, İran mitolojisinin kahramanlarıyla düŐmanlarını çeşitli düzen ilişkileri içinde ele alan miniyatrlere sahiptir. Őehnamelerin orjinali, Şair Firdevsi'nin uzun Őridir. Bu eser sonraları defalarca kopya edilmiştir. Şehname kopyalarının en ünlülerinden biri de Şah Abbas'ın 1614'te yaptırdığı kopyadır. Bu kopyada Herat okulunun üslubu taklit edilmeye çalışmıştır.



**Resim 1.7.** Baysungur'un Şehname'si.İran.Tahran- Gülistan Sarayı.

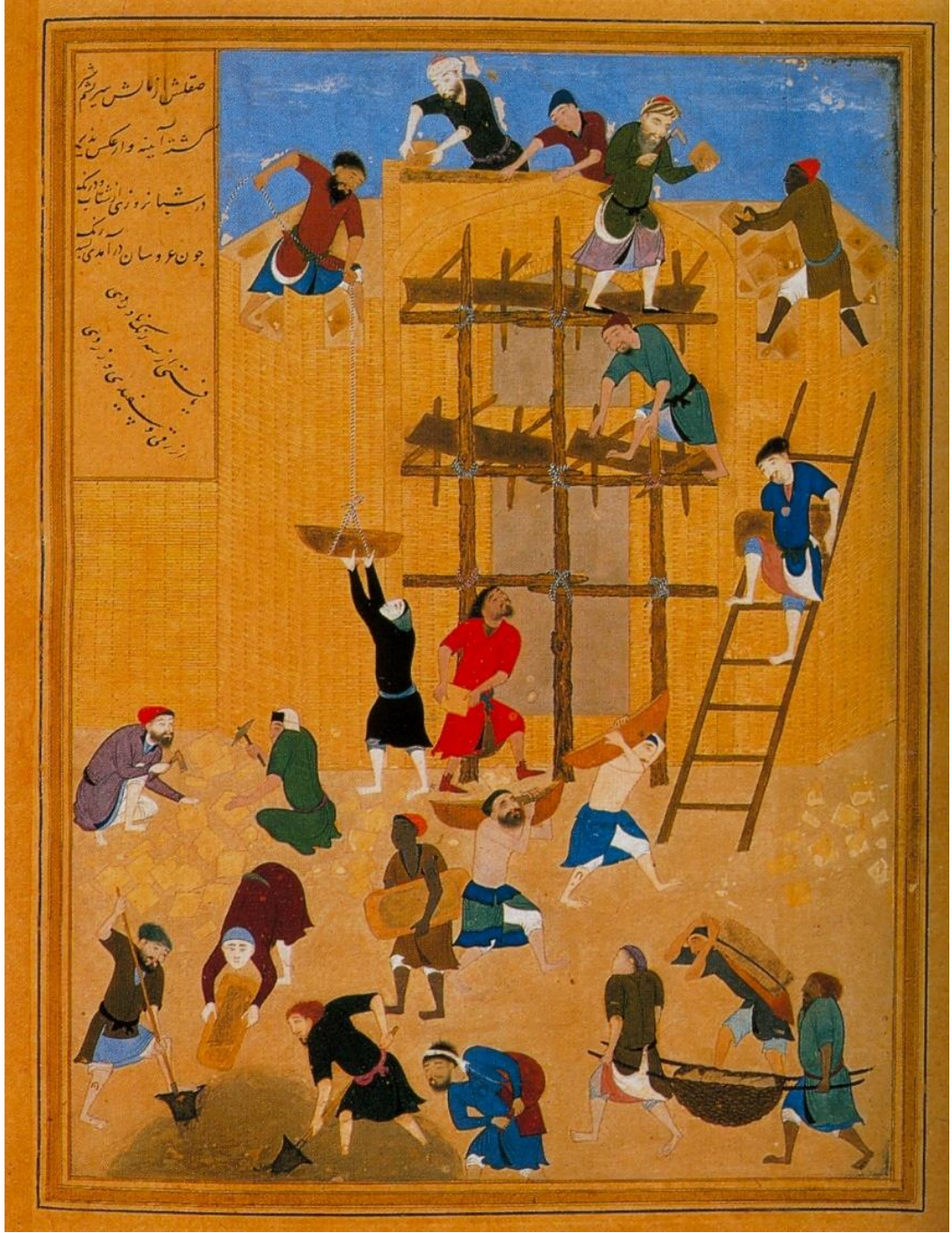




**Resim 1.8.** Baysungur'un Şehname'si..İran.Gülistan Sarayı Müzesi, 833 AH.

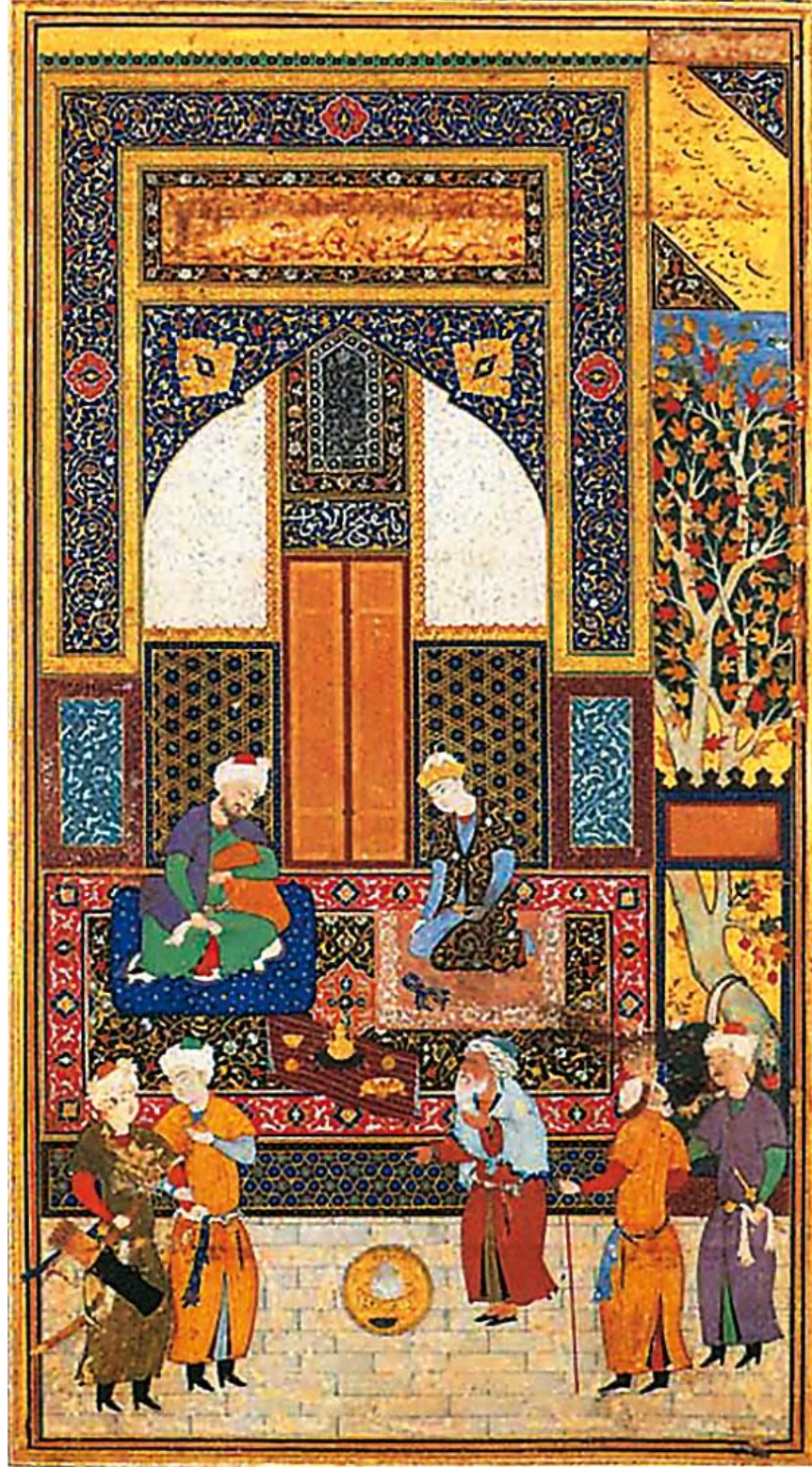
Bu dönemden kalan bir başka minyatürlü yazma eser, 1420-1425 yılları arasına ait olan Kelile ve Dimne'dir. Eski örnekleriyle karşılaştırdığı zaman bu eserdeki İran minyatürlerinin, masal nitelikleri zenginleşmiş lirik bir atmosfere sahip olduğu dikkati çeker. Hayvan figürlerinin içinde yer aldığı doğa büyük bir detay ilgisi kazanmıştır. Behzad'ın minyatürlerini de içeren ve Murakka Gülşan adını alan albüm, 17. yüzyıl başlarında Hindistan'da bir kitap halinde düzenlenmiştir. Bu albümdeki minyatürler 1480-1550 yılları arasında yapılmış olmalıdır. İran resminin ikinci büyük dönemi olan Safavi üslubu, eserdeki minyatürlerde görülür.





**Resim 1.9.** Üstâd Kemâleddin Bihzâd, Havarnak Kalesi'nin Yapılışı. 833 AH





Resim 1.10. Behzad'ın Minyatürü. 833 AH.

1524'te tahta çıkan Şah Tahmasp'ın zamanında resim faaliyeti, 1530-1545 tarihleri arasında doruk noktasına erişmiştir. 1545'ten sonra Sah Tehmasp'ın resamlara düşmanca davranması ve sanatı bir vakit kaybı olarak tanımlamasıyla Abdül Samet, Mir Seyid Ali gib ünlü sanatçılar Hindistan'da Moğol imparatoru Humayun'un sarayına giderek orda çalışmaya başlamışlardır. Bu dönemin başka bir ünlü İran resim sanatçısı da Mir Musavvir'dir. Şair Cami'nin 1522 tarihine ait olan Hamse'si karşılıklı iki sayfadan meydana gelen beş minyatür sahnesini kapsar. Bu minyatürler Behzad'ın çırakları tarafından yapılmıştır. Herat okulunun üslubuna bağlı görünen bu eserlerde Buhara okulunun soluk mavisi ve turkuvaz yeşili önem kazanmıştır. Buhara okulu Behzad geleneğini yaşatmak isteyen bir yer olmasına rağmen Behzad'ın mimari düzenindeki güce varamamış, yapısal yönü zayıflamıştır. Dramatik olmaktan çok çekici ve zarif niteliklere sahip olan Buhara okulu kendisini tekrarlayarak çabuk sönmüştür. Oysa Behzad üslubunun karakteri, kendi içindeki gelişimiyle Moğol etkisini kırıp, yerel İran anlayışını resimde gerçekleştirmesi ve bunun inceliği yanında lirik dramatik bir duyusu da taşıya gelmesidir.





**Resim 1.11.** Şah Tahmasp Versiyonu. Metropolitan Müzesi. New York.

Nizami'nin 16. yüzyıl arasında ait olan Hamse'sindeki minyatürler Safavi üslubunun Şiraz'daki bütün muhafazakar yönelişini temsil ederler. Bu üslupta mekan boşluklarının az önemi vardır. Resim sahneleri adeta bir halı düzeni gibi yoğun ve sık dokunmuştur. İran resiminin zihin, duyu ve coşkuları birleştiren nitelikleri, kuşkusuz en çok Safavi üslubu içinde dikkati çekmektedir. Saf renkleri ve altını, gümüşü rahatça kullanan İranlı sanatçılar teknik yönden erişilmez bir hüner sahibidirler. İran resiminin derin lirizmi dünya resim sanatına yaptığı, benzeri olmayan bir katkıdır. İran resiminde 16. yüzyıl, Aga Mirek, Sultan Muhammed, Şahkulugı sanatçıların da çağı olarak bilinir. Behzad'ın aksine kadın figürlerine düşkün olan Aga Mirek'in resimlerinde ince uzun boylu delikanlılarla, kanatlı melek tasvirleri dikkati çeker. Ancak Aga Mirek daha biçimci, daha gösterişçi bir sanatçıdır. Sultan Muhammed ise, oldukça az rastlanan bir

imzadır. Ama firdevsi'nin şiirlerini içeren 256 minyatürlü bir yazmanın resimlerinin onun elinden çıktığı bilinir. Sultan Muhammed şehzadelerin portrelerini de yapmıştır. Sultan Muhammed'in çırağı olarak tanınan ressam Muhammedi, üslup özelliklerini ustasından fazlasıyla kazanmış olduğu için eserleri birbirine karıştırılır. Ressam Şahkulu'na gelince, imzasını taşıyan resimlerin kolay kolay bulunamadığı bu sanatçı, serüvenci hayatıyla da ün kazanmıştır. İstanbul sarayında da çalışmış olduğu kesinlikle bilinmektedir. İran resiminin son gelişme dönemi olarak şah Abbas'ın hüküm sürdüğü 1585-1629 yılları arası gösterilir. Şah Abbas zamanında İran resmine Batı etkilerinin de girdiği görülür. Ama bu etkiler İran resim üslubunun sıkı geleneklerini kolay kolay değiştirememişlerdir. Bu çağda Isfahan önemli sanat merkezlerinden biri haline gelmiştir. Aga Rıza ya da Rıza Abbasi adlı nakkaşın bu çağın ünlü sanatçılarından biri olduğu bilinir. Ancak kimliği hakkında fazla bir şey bilinmeyen bu sanatçının Şahnüvaz lakabıyla anılan Alı Rıza Abbasi olup olmadığı konusu tartışmalıdır. O çağın diğer önemli sanatçıları Mir İmad ve Rıza Abbasi'nin oğlu olduğu tahmin edilen natürmort ressamı Şef'i Abbasi'dir.

Rıza Abbas'nin çırağı Mun, ustasının bir portresi de bulunan bir dizi eser bırakmıştır. Mir Yusuf, Muhammed Kasım, Mir Muhammed Ali, Muhammed Yusuf el-Hüseyni de 17. yüzyıl sonu sanacılarıdır. İran'da 18. Yüzyıl, Batı ustalarını taklide yönelen sanatçılardan başka önemli bir ressam adına sahip çıkmamıştır.”<sup>5</sup>

### 1.5.1. Mani

“İran'da Mani adlı 3. yüzyılda Sasaniler'in hüküm sürdüğü bir kişi yaşıyordu. Manicilik denen dinin de kurucusu olan Mani, kendi yazdığı ve dinini anlatan kitabı küçük resimlerle süslemişti. Bu din halk arasında yayılıp etkili olmaya başlayınca Sasani Hükümdarı I. Behram kendi din adamlarına Mani'yi yargılattı. Mani ve dini sakıncalı bulundu; Mani, derisi yüzülerek idam edildi. Ama Manicilik, İran ile ilişkisi olan Uygurlar arasında yayılmaya başlamıştı. Böylece Mani ve kitabı Orta Asya'da tanındı. Daha sonraki yüzyıllarda Manicilik ile ilgili resimli kitaplar İslam ve Hıristiyan dinlerince de hoş karşılanmadı. Bu kitaplar çoğu zaman yakılarak ortadan kaldırıldı. Bununla birlikte, Mani dininden olan bazı sanatçılar Güney ve Batı Asya'ya göç ettikçe

---

<sup>5</sup> Pugaçenkova, 50-54

kitap resimleme sanatı ya da minyatür de bu sanatçılar aracılığıyla yaygınlaştı. Öte yandan, Çinliler ile ilişkileri olan Türkler, Çin resminden de etkilenererek minyatür sanatına yenilik getirdiler. İslam dininin yayılmasıyla birlikte resim sanatına da dinsel açıdan bazı yasaklar getirildi.



**Resim 1.12.** Bir sayfa Mani Kitabından. Köln Üniversitesi.

Dinsel içerik taşımayan, insan ve nesnelere boyut kazandırmayan, canlılık vermeyen resimlere gene de hoşgörüyle bakılıyordu. Bilimsel yapıtların içinde de açıklayıcı, tanımlayıcı resimler yer alıyordu. Bazı dönemlerde İslam ülkelerinde saray duvarlarının resimlerle süslenildiği bile oldu. Bu arada kitapları minyatürlerle süsleme geleneği de sürdü. İlhanlı tarihçi ve devlet adamı Cüveyni'nin yazdığı ve Moğol tarihini konu alan kitap, gene İlhanlı tarihçi Reşidüddin'in birçok yapıtı içerdikleri minyatürlerle de ünlü kitaplardır. Safeviler döneminde yaşamış olan Behzad da Genceli Nizami'nin Hamse'sini, Firdevsi'nin Şehname'sinin minyatürleriyle süsleyen ünlü bir sanatçıydı.





**Resim 1.13.** Genceli Nizami'nin Hamse'si Versiyonu. 179 Kağat. Her Sayfa 25 Satır (21\*30).



**Resim 1.14.** Genceli Nizami'nin Hamse'si.sanpeterzburg

Selçuklular döneminde de minyatüre önem verildi. Selçuklular'ın İran ile ilişkileri nedeniyle minyatür sanatı İran etkisinde kaldı. Mevlana'nın resmini yapan Abdüddavle ve başka ünlü minyatür sanatçıları yetişti. Osmanlı Devleti döneminde ise 18. Yüzyıla kadar İran ve Selçuklu etkisi sürdü. Fatih döneminde, padişahın resmini de yapmış olan Sinan Bey adlı bir nakkaş, II. Bayezid döneminde de Baba Nakkaş diye tanınan bir sanatçı yetişti. 16. yüzyılda Reis Haydar diye de tanınan Nigari, Nakşî ve Şah Kulu ün yaptılar. Gene aynı dönemde, Bihzadin öğrencisi olan Horasanlı Aka Mirek de İstanbul'a çağrılarak saraya başnakkaş (başressam) yapılmıştı. Mustafa Çelebi, Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi ve Levnî 18. yüzyılın ünlü nakkaşlarıdır. Bunlardan Levnî, Türk minyatür sanatında bir dönüm noktasıdır. Levnî, geleneksel anlayışın dışına çıktı ve kendine özgü bir biçim geliştirdi. 19. yüzyıl başlarında yenileşme hareketleriyle birlikte minyatürde de batı resim sanatının etkileri görüldü. Minyatür yavaş yavaş yerini bildiğimiz anlamda çağdaş resme bırakmaya başladı. Ama batıda olduğu gibi ülkemizde de geleneksel bir sanat olarak varlığını sürdürmektedir.”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Pugaçenkova, Ankara 2006, 9



## 1.6. TÜRK – İSLAM SANATLARI MİNYATÜRA YAKIN BAKIŞ

“Türk minyatürü İkinci dönem Türklerin İslâmiyeti kabul etmeleriyle başlayan dönemdir. Çeşitli kültür ve dinlerin etkili olduğu bir ortamda yapılan bu minyatürlerin üslupları çok zengindir ve farklılıklar gösterir. Türk minyatür sanatının 13. yüzyıla kadar olan gelişimini gösteren daha sonraki örnekler ne yazık ki, kaybolup gitmiştir.”Türk minyatürünü iki bölümde incelemek gerekir. İlk dönem “Türklerin İslâmiyetçi kabul etmeden önceki devreye ait yazmalardaki minyatürler, Uygur prens ve prensesleri il Mani ve Uygur rahiplerini canlandırırılar. “Varka ve Gülşah”ı 13. yüzyıl da Selçuklu dönemi resim sanatının en güzel örnekleri arasında sayabiliriz. Bu yazma eser Hoy’dan gelip ve Konya’ya yerleşmiş bir aileden gelen Abd’ül-Mü’min tarafından resm edilmiştir. Bir aşk hikâyesi olan “Varka ve Gülşah”ta yer alan minyatürlerde Türk tiplerini temsil eden figürler, Büyük Selçuklu dönemi çini ve seramiklerindeki figürlerle büyük benzerlikler gösterir.



**Resim 1.15.** “Varka ve Gülşah”, 13. yy .

İlk minyatürde, içinde çeşitli dükkânların bulunduğu bir çarşı ile adeta öykünün geçtiği ortamın bir takdimi yapılmaktadır. Gülşah’ın çadırında üzüntüsünden bayılması ve Varka’ya kavuşmasını gösteren yalın sahnelerin figürlerden arta kalan bloklarını ise, dekoratif bitki ve hayvan motifleri doldurmaktadır. İki atlının dövüştüğünün yer aldığı sahnede de zemin arabesklele tamamen doldurulmuştur. Zeminin bu biçimde süslenmesini, Büyük Selçuklu minyatürlerinin çoğunda buluruz. Bu ağır süslemelere

karşın, ince uzun dikdörtgenler oluşturan kompozisyonlar oldukça yalıdır. Selçuklu döneminden günümüze gelmiş bir başka eser ise, 1271'de Aksaray'da yazılarak Sivaslı Nasreddin tarafından Selçuklu Sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e sunulan bir Astroloji Kitabı'dır. Doğu'dan alınan motiflerin yanında minyatürlerdeki güçlü konturlar ve hafif gölgelendirme, sanatçısının Bizans minyatürlerini tanımış olduğunu göstermektedir. Türk minyatürünün XIII. Yüzyıla kadar olan gelişimi gösteren örneklerine ne yazık ki ulaşamıyoruz. Bu örnekler kaybolmuştur. Osmanlı'nın kuruluş döneminde bu sanatla ilgili gelişimi yazma kaynaklarda bulabiliyoruz. Yine bu dönem de bu sanatın örnekleri elimize ulaşmamıştır. Ancak Fatih Sultan Mehmet döneminden günümüze ulaşmış minyatür örnekleri vardır.

### **1.6.1. Türk Minyatürü -1**

Gerek hıristiyan, gerekse İslam dünyasında çok sayıda minyatürlü yazma üretilmiştir. Ancak Hıristiyan sanatı, yaşanan kültürel ve düşünsel değişimlerle bağlantılı olarak doğanın gerçekçi tasvirine yönelmiş ve bu uğurda yağlı boya resmin sağladığı olanakları tercih etmiştir. Ayrıca, matbaanın keşfiyle birlikte elyazmalarının azalmaya başlaması da buna eklenince, 15. yüzyıldan itibaren batı dünyasında minyatür önemini yitirmiştir. Oysa islam sanatçısı, islam felsefesine uygun olan şematik bir anlatımı tercih etmiş ve bunu minyatür sanatında yorumlamıştır. Üstelik islam dünyası matbaaya daha birkaç yüzyıl ilgisiz kalacaktır. Dolayısıyla elyazmalarının üretimi artarak devam etmiştir. Minyatür sanatına yeni bir yaklaşım ve konu dünyası getirmiş olan Türk minyatürü, daha başından beri gerçekçi eğilimiyle dikkat çeker, ancak genel hatlarıyla İslam minyatür geleneğine bağlıdır. Bu durum klasik Osmanlı üslubunun geliştiği 16. yüzyıla kadar belirgindir. Günümüze gelen örnek ve belgeler bizi 8-9. yüzyıllara Uygurlar dönemine kadar götürür. Uygurlardan kalma az sayıda minyatürlü sayfa, ardından Selçuklular döneminden kalma (11-13. yüzyıllar) Kelile ve Dimne, Varka ve Gülşah gibi sayılı minyatürlü yazma Türklerin bu sanata tarih boyunca vermiş olduğu önemi ortaya koyar. Ancak sağlam ve tutarlı bir çizgi izleye bilmek için Fatih Sultan Mehmet dönemini beklemek gerekecektir.



Resim 1.16. Kelile ve Dimne. M.Ö. 1 yüzyıl

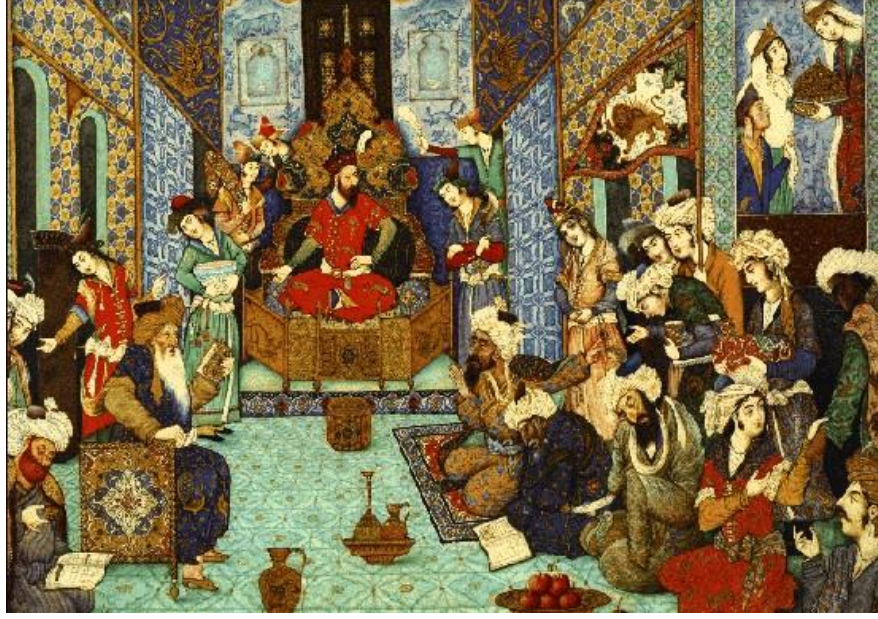




**Resim 1.17.** Varka ve Gülşah. 14. Yüzyıl

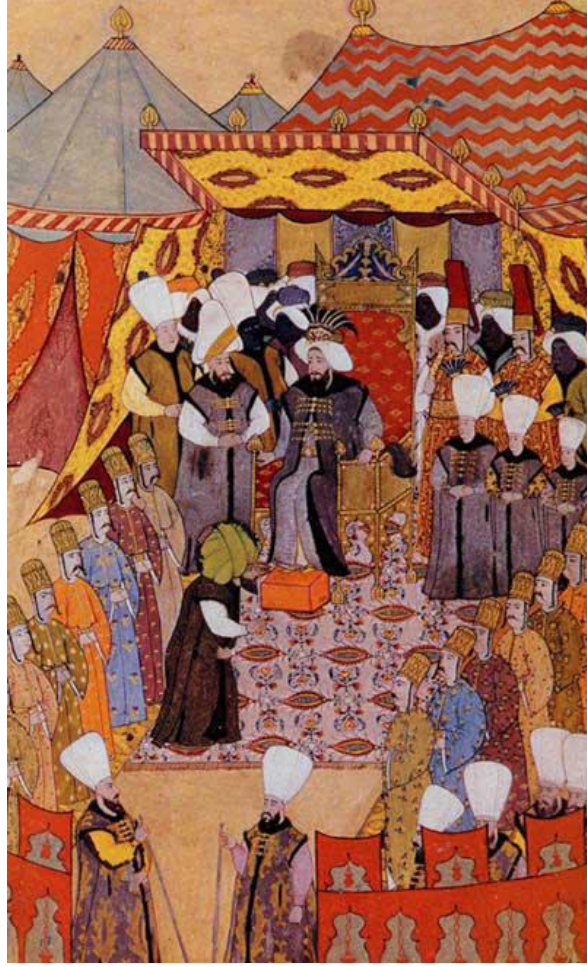
Burada hemen şu saptamayı yapalım; bu tarihten itibaren gelişme sürecine girecek olan minyatür sanatı herşeyden önce bir imparatorluk sanatı olacaktır. Fatih'in İstanbul'u fethi önem taşıyan tarihi bir olaydır. Sınırlarını Hıristiyan batının kapılarına dayamış olan Osmanlı, artık başkenti İstanbul olan güçlü bir imparatorluktur. Sultan İstanbul'un fethinin ardından fazla zaman geçirmeden sarayına doğulu ve batılı pekçok bilim ve sanat adamının toplamaya başladı. Saraya gelen yabancı sanatçılar arasında Venedikli Maestro Paolo, Veronalı Matteo di Pasti, 1478-1481 arasında burada kalan ve padişaha çok sayıda madalyon hazırlayan Costanza da Ferrara ve Fatih'in bir portresini yapan Gentile Bellini gibi isimlere rastlanır. Dönemin en ünlü nakkaşı olan ve Maestro Paolo'nun öğrencisi olduğu, bir süre Venedik'e gidip burada çalıştığı söylenen Sinan Bey de; onun bağdaş kurmuş, elinde tuttuğu karanfil kokları bir vaziyette resmini yapmıştır. Burada batı portre resminin unsurlarıyla minyatür geleneğinin uyumlu bir kaynaşması söz konusudur. Böylece bu dönemde Osmanlı minyatüründe portre geleneğinin temelleri de atılmış olur. Ancak bu dönemden günümüze gelen iki minyatürlü yazmadan Dilsüzname Edirne'de, Cerrahiye-i İlhaniye ise Amasya'da

hazırlanmıştır. Saray atölyesinden çıkma resimli elyazmalarından günümüze gelen ilk örnekler II. Beyazıd dönemine aittir.



**Resim 1.18.** Levnî

Osmanlı Saray Atölyesinde Minyatürlü Yazmaların Hazırlanması: Saraya bağlı olarak hem atölye hem de bir okul görevi gören nakkaşanelerden çıkma ilk örnekleri görmeden önce, kısaca minyatürlü bir yazmanın nasıl hazırlandığını anlatmakta yarar vardır. Elyazması kitapların hazırlanması toplu bir çalışmanın ürünüdür. Nakkaşhanede sernakkaş ya da nakkaşbaşı adı verilen bir ustanın yönetiminde pekçok sanatçı birarada çalışmıştır. Atölyede sıkı bir disiplin içerisinde usta-kalfa-çırak ilişkisi mevcuttur ve muhtemelen ilk önce usta her sahneyi tasarlanmış ardından yardımcıları arasında bazı konuları paylaşmıştır. Yoğun bir çalışma ortamı ve iş birliğinin söz konusu olduğu bu düzende, tüm çalışmalar sıkı bir disiplin içinde sürmekteydi.



**Resim 1.19.** Osmanlı Dönem’de Tablolar

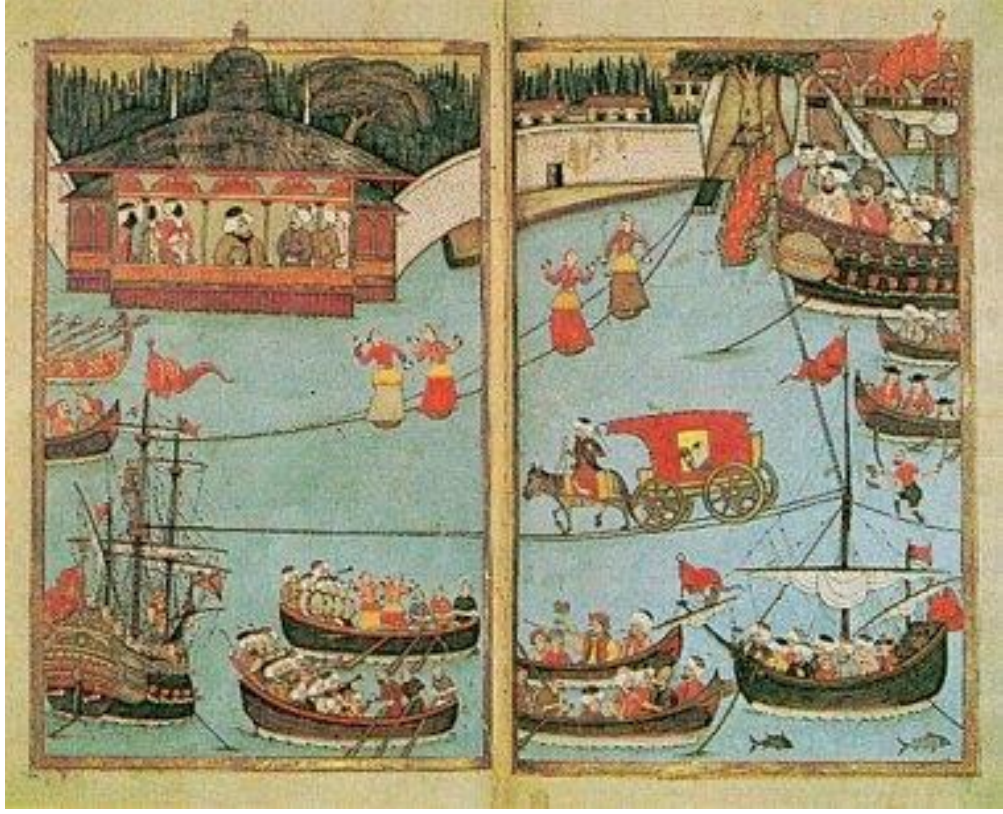
İşte bu ortamda hazırlanan minyatürlü yazmalardan günümüze gelen en erken tarihli örnekler II. Beyazıd dönemindedir. Bu dönemde Fatih döneminde yoğunlaşan batı etkisi azalmaya başlamış ve portrelerin yerini yeniden elyazmalarının sayfalarını süsleyen minyatürler almıştır. Kelile Dimne, Hamse, Hüsrev ile Şirin, Süleymanname gibi eserlerin minyatürlerinde Şiraz, Herat gibi çeşitli doğu okullarından gelen etkilerin yanı sıra az da olsa batı etkisi görülebilir. Yavuz Sultan Selim döneminde ise, 1514’de Tebriz’in fethiyle bağlantılı olarak bazı İranlı sanatçıların saraya gelmesiyle Safevi üslubu etkili olmuştur. Yaklaşık 40 yıllık bir süreç içerisinde Fatih döneminden gelen batı etkileri özümsemeye başlanmış, bunun yanı sıra çeşitli doğu okullarının etkileri hissedilir olmuştur. Henüz belli bir üsluplaşma görülme de, bu dönem için bir hazırlık evresi niteliği belirgindir. Mantık al-Tayr (1512), sadece Şiraz ve Tebriz okullarının değil Osmanlı’nın karakteristik özelliklerinin de görüldüğü bir örnektir. Kanuni



döneminde Osmanlı minyatürü nihayet kişiliğini bulur. İmparatorluk doğuda ve batıda sınırlarını genişletirken fethedilen ülkelerin sanatçıları da Osmanlı sarayına geçiyordu ve bunlar Osmanlı sanatçıları üzerinde etkili oluyordu. Kanuni döneminin ortalarına doğru, Osmanlı tarihine ait olayları tasvir eden tamamen yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. II. Selim döneminde hazırlanan Nüzhet-el ahbar der sefer-i Zigetvar'da kalenin fethini gösteren sahne, ilk kez figürlerle topografik tasviri birleştirerek daha sonraki çalışmalarda geliştirilerek kullanılacak olan bir özelliği ortaya koyar. Dönemin en önemli şahnamecisi Lokman'dır. Onun Zafername, Şahname-i Selim Han ve Şehinşahname adlı üç şahnameyi yazdığı bilinmektedir. Dönemin en önemli nakkaşı ise Nakkaş Osman'dır ve Lokman ile birlikte pekçok minyatürlü elyazmasında çalışmıştır. Portre resminde önemli bir isim Barbaros Hayrettin, Kanuni ve II. Selim'i resimleyen Nigari takma isimli Haydar Reis'tir. Tarihi konulu resimler azalarak da olsa 17. yüzyılın ortasına kadar yapılmaya devam etti. Öte yandan 17. yüzyılın başından itibaren albüm yapımı ve bununla beraber tek figürler ve ayrı portreler önem kazandı. Klasik ve geç-klasik dönem minyatürleriyle olan en çarpıcı farklılaşma minyatürlerin ebatlarındadır.



**Resim 1.20.** Nüzhet-el Ahbar der Sefer-i Zigetvar



**Resim 1.21.** Nüzhet-el Ahbar der Sefer-i Zigetvar

### 1.6.2. Türk Minyatürü – II

18. yüzyıl Osmanlı resmi, III. Ahmet (1703-1730) Edirne Sarayı'nı terk edip İstanbul'a geri döndükten sonra (1718) başlar ve Lale Devri'nin (1718-30) sonuna kadar sürer. III. Ahmet ve Sadrazamı İbrahim Paşa, kişilik olarak benzer özelliklere sahiptir ve enerjisinin çoğunu önemli kültürel ilerlemelere adanmışlardır. III. Ahmet, tüm şairleri, kaligrafları ve çağının sanatçıları korumuş ve 12 yıllık Lale Devri minyatür alanında sadece yüzyılın en üretken ve verimli dönemi olmakla kalmamış, ayrıca Osmanlı resminin son yaratıcı çağı olmuştur. Bu dönem resmi, geçmiş gelenekle bağları koparmamış da olsa yaklaşım olarak yenidir. Bunun nedeni Avrupa ile olan yakın kültürel ilişkilerdir. Levni, III. Ahmet döneminde çalışmıştır. Surname-i Vehbi, III. Ahmet'in düzenlediği bir şöleni anlatır (1720). Figürler büyük ölçülüdür ve her sahnede büyük yer kaplarlar. Arka plan ve kuruluş detaylı gösterilmez. Böylece dikkat figürlere çekilir. Figürler akılcı gölgeleme ve kıyafetin ele alınış şekliyle üç boyutlu gibidirler. 18. yüzyılda portre geleneğinin Levni ile devam ettiğini görürüz. Levni'nin tek sayfalar



halinde, kitaplardan bağımsız minyatürlere (murakka) önem vermiş olması da ilginç ve dikkate değerdir. 18. yüzyılda portre geleneğinin Levni ile devam ettiğini görürüz.”<sup>7</sup>

## 1.7. TÜRK RESMİNİN İLK DONEMİNDE BATI YANSIMALARI

### 1.7.1. 18. Yüzyıldan- 19. Yüzyılın İlk Yansıma

“Osmanlı, yüzünü batıya ve ilk olarak çevirdiğinde, Fransa batının kültürel ve siyasi lokomotifi konumundaydı. Rokoko döneminde, dünyasal zevkler ön plana çıkmış ve eğlence, sanat ve lüksün hedonizm düzeyinde yaşandığı bir ortam oluşmuştur. İşte, Osmanlı batıda ilk olarak bu manzarayla karşılaştı ve III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa gibi kişiliklerin istekli bir şekilde batıdan aldıkları ilk şey, bu yaşam tarzı oldu. 1712-30 yılları arasında yaşanan Lale Devri, Kağıthane ve Boğaziçi kıyılarında İstanbul'un saray çevresinin, sanat, eğlence ve lüks içerisinde geçirdikleri bir dönemdir. Buradaki yaşantı, Fransa'daki aristokrat yaşamının Osmanlıya uyarlaması olmuştur. Bu dönem, Levni'nin minyatürleri ve Nedim'in dizeleriyle günümüze aktarılmıştır. Hiç şüphe yoktur ki, Osmanlı'nın batının teknolojik ve kurumsal yenilikleri yerine, ilk olarak yaşam tarzına yönelmesi yadırganılacak bir durumdur. Ancak; nasıl Rokoko döneminin aristokrasisi, aynı zamanda aydınlanmaya uzanacak kültürel ve düşünsel bir ortama yaşam verdiyse; Osmanlı'nın Sadabad eğlencelerinin müdavimleri, sanatsal gelişmelere ve matbaa gibi son derece önemli bir yeniliğin gerçekleşmesine ortam hazırladılar. Osmanlı'nın batıya açılmaya başladığı bu dönemde, minyatür sanatı Levni gibi bir isimin kişiliğinde yeni bir anlatım diline kavuşmuşken matbaanın gündeme gelmesi ilginçtir. Minyatür sanatının üslup olarak anlatım sınırlarını zorladığı bir dönemde, batıda yüzlerce yıl önce minyatürün yaşam alanı olan el yazmalarının sonunu getirmiş olan bir teknolojik gelişme söz konusu olmuştur. Osmanlı minyatürü artık son zirvesini yaşamaktadır. Osmanlı minyatürü gelişim çizgisini tamamladığı sıralarda İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde duvar resminde bir canlanma olur. Önceden beri bazı yapıların duvarlarını süsleyen bitkisel ve geometrik bezemeli kalem işlerinin var olduğunu biliyoruz. 18. yüzyılda barok ve rokoko etkileriyle bunların yerini çiçekli vazolar ve meyve sepetleri gibi betimler almış, 18. yüzyılın sonlarına doğru yavaş yavaş idrak etmeye başladı. 18. yüzyılda tarih ve klasik döneme olan ilginin canlanması batılı

<sup>7</sup> <http://hmerol.blogcu.com/minyatür-sanati/6118825>

aydınların gözlerini doğuya çevirmelerine neden oldu. Çok sayıda gezgin içlerindeki macera duygusunun da etkisiyle ve daha çok batı uygarlığının kökenlerinin izlerini bulma arayışının yarattığı bir romantizmle doğuya geldiler. Bu dönemde Avrupa'da, önce İtalya'ya yönelik olarak başlayan turizm kavramı ardından doğunun gizemli topraklarına yönelmiş oldu. Bu gezilere çoğu zaman ressamlar da eşlik ediyor, geziler sonucunda albümler hazırlanıyordu. 18. yüzyılda İstanbul'a gelen yabancı elçilerin yanlarında her zaman bir ressam vardı. Önceleri bir tür egzotizm olarak resme yansıtılacak olan doğu ilgisi zamanla ve özellikle de 19. yüzyılın ortalarında bir oryantalizm olarak dışa vurulacaktır. Doğuya önceleri geçmişe yönelik bir romantizmle bakan batılı, artık geleceğe dönük bir emperyalizmle yaklaşacaktır. 18. yüzyılda Osmanlı ve Batı arasındaki ilişkiler yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde Osmanlı'nın batı kentlerine elçiler yollaması gelişen ilişkilerin bir göstergesidir. Bunun sanat ve toplumsal yaşam alanlarında da kaçınılmaz yansımaları olmuştur. Fransa'da gelişen Turqueri modası, batının doğu ilgisini ortaya koyar. Fransız aristokratlarının Osmanlı kıyafetleri içerisinde çok sayıda resim yaptırdıkları görülmektedir. Batılılaşan Osmanlı'nın, bir moda olarak batının yaşam tarzına etki etmesi ilginçtir. Osmanlı, 19. yüzyılda batı resminde akademik bir üslupla temsil edilen oryantalizm tarzına da etki etmiştir. Bu etki ve Osmanlı sarayının batı resmine ilgisi artan sayıda ressamı Osmanlı topraklarına çekmiştir. Özellikle III. Selim döneminden itibaren, Avrupalı ressamlara ve batı resim tarzına gösterilen ilgi dikkat çekicidir .”<sup>8</sup>

## 1.8. UZAK DOĞU SANATININ İNCELENMESİ

“Uzakdoğu Sanatı, denince Asya'nın doğusunda Çin, Japonya ve Kore sanatı akla gelir. Asya'nın bu ülkelerinde binlerce yıldır yapılagelen sayısız heykeller, çanak çömlek ler, oyma ve baskı işleri gelişkin ve ince bir beğenin ürünüdür. Müzelerde yer alan, Çin'den ve Japonya'dan gelme resimler, heykeller, oyma işleri bu ülkelerde yaşamış ve yaşamakta olan insanların inançlarını, dünyayı algılayışlarını ve yaşama biçimlerini yansıtır. Geleneklerine çok bağlı olan bu ülkelerin halklarının yaratmış oldukları sanat ürünleri günümüze kadar çok fazla bozulmadan gele bilmiş, 17. yüzyıldan sonra batı etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Bu etkinin karşılıklı olduğu,

<sup>8</sup> [http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25\\_pdf\\_ozelsayi/kilic\\_erol.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25_pdf_ozelsayi/kilic_erol.pdf)

özellikle İzlenimcilik Akımı sanatçı larının doğu sanatından büyük ölçüde etkilen dikleri bilinmektedir.”<sup>9</sup>

### **1.9. UZAK DOĞUNUN MİNYATÜRLERİNE YAKIN BAKIŞ**

“Uzak Doğu medeniyetlerin dini, sosyal, kültürel ve sanatsal tarihlerine ilişkin pek çok veri barındırması bakımından hayli önemli olan bu minyatürler, Uzak Doğu’da kimi zaman Batılılaşmadan duyulan rahatsızlığa tercüman olmuş, kimi zaman şehirlerin görkemli tasvirlerine zemin oluşturmuş. Antik Mısır’dan bu yana geçen yaklaşık 5 bin yıllık bir hikâyesi olan minyatür sanatının Uzak Doğu medeniyetlerindeki tezahürleri, ülkemizde hak ettiği ilgiyi henüz görememiştir. Rönesans devri ile Avrupa’da önemini arttıran tuval ressamlığının temelini minyatür sanatı oluşturmaktadır. Minyatürün tarihte ilk defa ne zaman kullanıldığı hakkında birçok iddia ortaya atılmış ve bu iddialara hâlâ net bir yanıt bulunamamıştır. Genel kanı odur ki; minyatür sanatı ilk defa Teb merkezli kurulan Antik Mısır Birliği döneminde, takribi olarak M. Ö. 3 bin ila 2 bin yılları arasında parşömenler üzerinde uygulanmıştır. Günümüz minyatürlerinin aksine bir diyalog aracı olarak kullanılan minyatürler, zaman içerisinde değişime uğramış ve özellikle Doğu Roma İmparatorluğu devrinde bugünkü işlevini kazanmıştır. Ülkemizde ise 16. yy. 'da kemale eren minyatür sanatının Uzak Doğu medeniyetlerindeki tezahürleri ise hayli ilgi çekicidir.”<sup>10</sup>

### **1.10. MİNYATÜRLERDE DİNLERİN HAYVANATA BAKIŞI DA YANSIYOR**

“Aydınlık pencereleri bulunan bazilika kapısız olarak resmedilmiştir. Bazilikanın naos kısmına (ana ibadet alanı) giriş, yuvarlak bir kemere sahip ana giriş kapısı ile birlikte sağında ve solunda bulunan küçük kapılar vasıtası ile yapılıyor olsa gerek. 1787 tarihli bir başka şehir tasvirli eser ise Alman nakkaş Arthur W. Hummel imzasını taşısa dahi Çin tasvir üslubundadır. Hai Quo Wen Jian Lum namındaki albüm altı adet haritadan oluşmaktadır. Üç nolu eserde özellikle vurgulanan Zhu Jiang deresinin taşıdığı önem hakkında hiçbir malumatımız yoktur. Mezkûr eserde kalelerle çevrili bir şehrin içinde görülen bazilika ise şehirdeki Hıristiyan nüfusun yoğunluğuna işaret

<sup>9</sup> Mehmet Kökrek, Uzak Doğu'nun Minyatürlerine Yakın Bakış, İsmek El Sanatları, İstanbul .2013, 66-73

<sup>10</sup> Kökrek, 66-73.

etmektedir. Uzak Doğu medeniyetlerinin kahir ekseriyetinde var olan dinler, hayvanata büyük önem vermiştir. Bu durumun doğal bir getirisi olarak minyatür sanatında hayvan üslubu denilen bir üslup gelişmiş ve sıkça kullanılmıştır. Özellikle Edo devri Japonya'sında kaleme alınan epik romanlarda kullanılan bu üslubun en güzel örnekleri Takizawa Bakin tarafından kaleme alınan Nanso Satomi Hakkenden adlı roman için Yanagawa Shigenobu isimli nakkaş tarafından oluşturulan minyatürlerdir. Yirmi sayfalık bu ipek romanın her varağı birbirinden bağımsız olarak oluşturulmuş levhalar şeklindedir ki bu durum bu eserin birden çok sanatkârın ortak çalışması sonucunda ortaya çıktığını düşündürmektedir. Siyah bir fon üzerine beyaz ve beyazın tonları kullanılarak resmedilen hayvan tasvirleri realist üsluba uymaz. Bu eserde yoğun olarak hayvan tasvirlerinin görülmesine karşın Zümrüd-ü Anka tasviri, gerek üslup gerek ışık ve gölge tekniklerinin ustaca kullanılması ile bu albümde bulunan en önemli minyatürdür.

Japon halkı için önemli bir destan olan, Minamoto Yoshitsune Destanı'nın 1607 tarihli bir nüshası için adı bilinmeyen bir nakkaş tarafından oluşturulan minyatürler ise Japon mimarisi, sanatı, insan tipleri ve giyim-kuşam gelenekleri hakkında oldukça önemli bilgileri ihata etmektedir. Otuz sayfadan oluşan bu eserde kullanılan üslup daha sonraları Somatka üslubu olarak adlandırılacak ve Japon edebi eserlerinin resimlendirilmesinde en sık kullanılan üslup olacaktır.

68 Shanhai Jing adlı eser ise adı bilinmeyen bir Çinli nakkaş tarafından oluşturulmuş olup 1644 tarihli. Eserin dördüncü sayfasında bulunan yedi basil Zümrüd-ü Anka tasviri ile Çinli nakkaşlar Farsi nakkaşlar ile yarışabilecek yetenek ve donanıma sahip olduklarını göstermişlerdir. Menşei Hindistan olan ve Japonlar tarafından Homyo Doji olarak adlandırılan halk destanının resim kullanılarak zenginleştirildiği eserde fantastik canavarlar dikkati çeker. 1768 tarihli bu eser elli sayfa olup sadece yedi sayfasında minyatür bulunmak tadır. Bu minyatürlerde tasvir edilen ejderha ve benzeri fantastik canavarların yanı sıra Japon aile ve şehir hayatını tasvir eden minyatürler oldukça önemlidir. 1931 yılında kaleme alınan ve Mu hanedanının portrelerine havi Ji MuHwguinas Kamuto namındaki eser Uzak Doğu portreciliğinin ulaştığı en yüksek mertebeyi göstermesi açısından önemlidir. Mu hanedanının ilkinden otuz üçüncüsüne kadar olan bütün kralların kısa biyograillerinin de bulunduğu bu eserde kullanılan renk ve Batılı boyama teknikleri ilk bakışta göze çarpan özelliklerdir.

Oldukça realist bir üslupta ortaya konan kralların üzerlerinde bulunan kaftan, hırka, serpuş ve benzeri tekstil ürünlerinin oldukça detaylı bir şekilde tasvirlenmesi, dönemin giyim-kuşam zevkini anlamamız için oldukça önemli ipuçlarıdır. Hina Matsuri namındaki eser ise 1726 tarihli olup sadece siyah mürekkep ile oluşturulmuştur. Perspektif kullanımında yeni tekniklerin denendiği anlaşılan, 1726 tarihinde Japon kadınlarının gündelik hayatlarını tasvir eden eser Sukenobu Nishikawa tarafından resimlendirilmiştir. Mezkûr eser Girl's Day adıyla 1996 senesinde Oxford Press tarafından basılmıştır. Yakın bir tarihte Amerika'da Girl's Day adıyla gösterime giren ilm baştan aşağıya bu eseri anlatmaktadır. Çinli ve Japon ressamlar kumaş, ipek ya da tahta üstüne resim yaparlardı. Fırça ile resim yapmak Çin'de çok eski zamanlarda başlamış ve halk tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Çin'de ilkçağlardan başlayarak binlerce ressam yetişmiştir. Doğulu sanatçılar yapıtlarında birtakım işaretler ve anırtırma öğeleri kullanarak resmin içeriğine ilişkin ipuçları verirlerdi. Resimde yer alacak bir kimse gerçek yüzüyle değil, toplumsal rolüne göre canlandırılır, duruşu, görünüşü onun kimliği konusunda bilgi verirdi. Bir tanrının ya da kralın gücünü ve yüceliğini göstermek için onu, resimdeki ya da oymadaki öbür insanlar dan çok daha büyük boyutlarda çizerlerdi. Eğer resimde belli bir olay anırtırılmak isteni yorsa, olayın geçtiği yer ya da uyandıracacağı çağrışım bir simgeyle belirtilirdi. Bu yöntemle ressamlar oldukça karmaşık bir olayı, herkesin tanıdığı simgelerle kuşaktan kuşağa aktar mayı başarmışlardır. »<sup>11</sup>

### 1.11. ÇİN SANAT VE RESMİ

“Çin'de bulunmuş en eski yapıtlar İÖ 8000-7000'e ait çanak çömleklerdir. İÖ 2. yüzyılın ortalarında ise, Çin'in tunç dökmede çok ileri olduğunu gösteren simgesel hayvan figürleriyle bezeli kaplar bulunmuştur. Çin yazısının ilk örnekleri İÖ 1111-255 dönemine aittir. Çin'de yazı yazmaya resim kadar önem verilir, güzel yazı yazma sanatı olan kaligrafi sanatların en yücesi sayılırdı. Ressamlarla kaligraflar eşdeğerde saygı görürler, Çin yazı sına fırça resmi kadar önem verilirdi. Çinliler Hz. İsa'dan önceki yüzyıllarda duvar resimleri, kabartma panolar, büyük ölçekli taş heykeller yapmışlardı. Ayna yapımında ustalaşmış, bu aynaları yalnızca süs eşyası olarak değil, mezarların sonsuz karanlığını aydınlatacağına inandıkları için, mezarlarda da kullanmışlardı. İpek

<sup>11</sup> [http://ismek.ibb.gov.tr/ismek-el-sanatlari-kurslari/webedition/file/ekitap/el\\_sanatlari/dergi15.pdf](http://ismek.ibb.gov.tr/ismek-el-sanatlari-kurslari/webedition/file/ekitap/el_sanatlari/dergi15.pdf)

dokumacılığının çok önem kazandığı Çin'de ipek dokumalar üzerine baskı ile yapılan desenler, Çinli sanatçıların bu alanda ne kadar ustalaşmış olduklarını gösterir. Bir başka sanat kolu da resim ve heykel sanatlarıyla el ele giden lake işçiliğidir. Çin'de lakenin tarihi çok eskidir. Genellikle ahşap yüzeyler üzerine uygulanan, kendine özgü parlaklığı olan bir tür boyanın kullanıldığı süs ve kullanım eşyaları yüzyıllardan beri Çin'de ve Japonya'da yapılmaktadır. Bu eşyalar yerine göre yeşim, fildişi ya da mercan gibi kakma malzemesiyle bezenir. Çin'de Budacılık'ın yaygınlaşması sanatta yeni bir gelişmeye yol açtı. Olağanüstü bir insan görünümünün de dev Buda heykelleri ve pagoda denen tapınaklar yapılmaya başlandı. 6. yüzyıla gelindiğinde bu heykel ve tapınakların sayısı on binlere varıyordu. Bu tarihte Japonya'dan Çin'e yayılan Zen Budacılığı, Çin sanatına doğayı getirdi. Zen inancına göre ruh ancak doğa içinde huzura kavuşabilirdi. Böylece Çin resmine görkemli dağlar, alacakaranlıkta ışıl dayanan sular ve ormanlar girdi. Deniz de ilk kez, batıdan 1.000 yıl önce, açık hava resimlerle çizilen Çinli ressamlarca resimlendi. Yaratıcı bir sanatçının gözlemlerini taşıyan bu resimlerde doğa ve insanın iç içe yer aldığı görülür. İnsan, orman, deniz ve bulutlar ilk bakışta birbirinden ayırt edilemeyecek bir bütün oluşur. Çin sanatının tipik örneklerinde savaş, şiddetçiplik, ölüm genellikle yer almaz. Her zaman esinlendirici, soylu, ruh tazeleyici ve göze hoş görünen öğelerin bulunmasına özen gösterilir. Aynı dönemde Çin porselenlerinde de büyük bir gelişme görüldü. Çin, sade ve zarif porselenleriyle dünyanın en büyük çanak çömlek üreticisi durumuna geldi. 13. ve 14. yüzyıllarda, Moğol yönetimi sırasında çeşitli Buda mezheplerinin özellikle dini simgesel olarak yansıtan çok kollu Buda heykelleri yapıldı. Bu döneme ilişkin resimlerde av sahneleri, halkın yaşamından kesitler ve binicilik gibi konular yer aldı. Bu özgür çalışma biçimi daha sonraki yüzyıllarda giderek kuralcı bir resim anlayışına dönüştü. Örneğin, bir dağ resminin kaç fırça vuruşuyla yapılacağı belirlendi ve yaratıcılık büyük ölçüde kesintiye uğradı. 17. yüzyıldan sonra güçlenen batı etkisine karşı konmaya çalışıldıysa da, binlerce yılda kendi öz üslubunu yaratmış olan Çin sanatı bazı özelliklerini yitirmeye başladı. 1950'den sonra geleneksel sanatları korumaya yönelik bir çabayla bu sanatlar bir ölçüde eski canlılığını kazandı. Genellikle Çin uygarlığının Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarından bile eski bir geçmişe sahip olduğu düşünülür. Ama bu doğru değildir. Çünkü M. Ö. 3000-1600 arasında kapsayan dönemde Çin'in kuzey kesimlerinde bitki motifleri, hayvan ve insan figürleriyle süslü seramik örnekleri bulunabilmiştir. Çin

resmi hakkında asıl bilgiler M. Ö. 16001027 yılları arasındaki Şang sülalesi döneminden edinilir. Anyang'daki Şangkrallarının mezarlarında çok renkli resimlenmiş dev maskelerin ve stilize hayvan tasvirlerinin bulunduğu görülür. Bronze eşya, tahta ve kemik üzerinde de rastlanan bu motifler, Şang sülalesinin yarı büyüsel, yarı süsleyici ana öğeleridir. Bu dönemin en önemli resim sorunu, resim sembolleri halindeki piktograik Çin yazısının gelişmesiyle ilgilidir. Bu gelişmede, yazı ve resmin ortak kaynaklı olduğu hakkındaki kanıları doğrulayan bir yan da görülebilir. Bu inanç Çin'de alabildiğine yerieşmiş ve yazıya da, resme de eski Çin'de mucizevi, büyüsel değerler yüklenmiştir. Bu yüzden Çin ressamının yaptığı resme yazılar yazması yadırganmaz. Bunun, resmin değerini azaltmak şöyle dursun, artırdığına inanılır. Soruları, yazıdaki resim öğesinin değeri azaldıkça, Çin yazısında resim niteliğinden ses niteliklerine doğru gelişme olmuş ve yazı sembolleri hem anlamı hem de telaffuzu birleştirmişlerdir. Oysa Çin yazısı, kaynağında resim olarak değerlidir. M. Ö. 1027'den, M. Ö. 249 yılına kadar Çou sülalesi ve savaşı devletler, M. Ö. 221'den M. S. 220'ye kadar da Çin ve Han sülalesi Çin'de hüküm sürdüler. Üst tabakaların Konfüçyüs dinime, halk tabakarınınsa Taoist dine mensup olduğu söylenen Han sülalesi döneminde kral mezarlarının duvarları resimlere kaplanmış, İmparator Ming zamanında sarayda resimlerle toplanmış. Bu resimler arasında ipek üzerine yapılmış olanlar rulo halindeydiler. Han sülalesinin yıkılmasıyla bu ilk resim faaliyeti tarihe karışmış, birçok resim yıpranıp gitmiştir.

## 1.12. BUDİZMİN ETKİLERİ

Hindistan'da doğan ve Uzak Doğu'ya doğru yayılan budizmin, M. Ö. 1. yüzyılda Çin'e girdiğini ve Çin'deki yerli dinsel inançlarla katnaştığını görüyoruz. Budist tapınaklar ve manastırların resimlenmesi için Çinli ressamlar önceleri daha çok Hindistan etkisinde kopyalar meydana getirmişlerdi. Bu dönemde Budist dine ait sahneler uzun resim şeritleri halinde peşpeşe yapılyolardı. Ama Tang sülalesinin erken döneminde Budiet Çin üslubu gelişti ve orginal bir nitelik kazandı. M. S. 6. yüzyıla ait Tunhuang Budist mağaralarının resimlerinde, Hindistan etkisindeki anlatım yolu aşılmaya başlandı. Doğa öğelerine yönelen bakış eski resim düzenlerini kİran karmaşık bir desen ortaya koydu, bunu da düzenin sadeleşmesi izledi. Bu gelişme sonucu özellikle Buda'nın hayatına ve dinsel serüvenlerine ait olayların hepsi tek bir manzara düzeni içinde anlatılmış, doğal dünyanın, dağların, ırmakların, ağaçların inandırıcı sunuluşu da

saf Çin özellikleri göstermiştir. Çin resmini M. S. 8. Yüzyıldaki büyük figür ustası Vu Tao-Tzu, İtalyan Rönesans sanatçısı Michelangelo ile karşılaştırılan bir ün kazanmıştır. Loyang ve Çangan tapınaklarına 300'den fazla fresk yaoan bu usta, renkçi olmaktan çok büyük bir çizgi kudreti göstermiş ve fırçasını dahice bir hışımla kullanmıştı. Tang sülalesinin resim faaliyeti figür ressamlığı, hayvan, özellikle at resimleri ve manzara ressamlığında yoğunlaşmıştı. M. S. 7. Yüayıl sonlarında yaşayan ressam Yen-Li-Pen önemli tarihsel olayların resimlerini yapıyordu. Gündelik saray hayatına ait sahneler de resme konu oluyordu. Ancak Çin resminde doğaya gösterilen büyük ilgi yüzünden manzara ressamlığı da ayrı ekoller halinde birbinden farklılık gösteriyor. Kuzey üslubunda çizgiler daha sert, düzen daha katı, ton kotrastları daha büyüktür. Buna karşılık güney üslubu sakin yuvarlak, rahatçizgilerle gelişen sisli ve esrarlı bir atmosfer taşır. Bu eğilimler Kuzey'in sert, dramatik yönelişine tercih edilmiştir. Çin manzara resminde sisli tepeler ve yamaçların defalarca resme konu olduğu görülür. Doğaya bağlı kalmaktaki büyük direnç, Çinli ressamların havayı derin bir şekilde gözlemlemelerini sağlamış ve bu yöndeki gelenek modern çağlara kadar sürmüştür.

### 1.13. JAPON SANATI VE RESMİ

Japonya yüzyıllar boyunca dışa kapalı bir ülke oldu. Japon sanatı özellikle 3. yüzyıldan sonra gelişti. Japonlar 4. yüzyılda Çin yazısını be nimsedi. Budacılık'ın ve saray kültürünün egemen olduğu 6. -19. yüzyıllar arasında Japonya Çin kültürünün etkisi altında kaldı. Saraylar Çin'den gelen ya da taklit edilen eşyalarla donatıldı. Buda heykellerinin en kusursuzları, tapınakların en görkemlileri yapıldı. Japonlar tunç heykel yapımında çok ustalaştılar. Dinsel konuları içeren büyük duvar panoları, Hint etkisiyle çok kollu tanrı lar, korkunç görünüşlü tek ya da grup halinde hayvan resimleri yaptılar.

7. -11. yüzyıllarda öykülü resimler yapıldı. Bu resimler sanki bir evin tavanı kaldırılmış da içi görünüyormuş gibi olurdu. Japonlar ağaç oymacılığında ve ağaçtan heykel yapımında çok ileriydiler. Dinsel bayramlarda yapılan dansların figürle rini betimleyen ağaç heykeller yaptılar. Hem dinsel, hem ulusal içerikli tiyatro oyunlarında kullandıkları maskeler de ağaçtan oyularak yapılıyordu. İhtiyar adam, genç kız, şeytan gibi bazı tipler maskelerle canlandırılıyordu. Böylece bir maske sanatı gelişti. Zen Budacılığı'nın Japon sanatı üzerinde çok belirgin bir etkisi oldu. Zen, dinginlik ve uyum arayışı içinde doğa ile bütünleşen bir dindi. Hızlı fırça vuruşları ile ipek üzerine bazen



bir manzara, bazen tomurcuklu bir bahar dalı yapan ressamın beklentisi, bu dalın insanın zihninde çiçek açmasıydı. Zen rahipleri Japonya'da bir "çay bahçesi kültürü" geliştirdiler. Çay bahçeleri bir ressamın özeni ve yaratıcılığıyla düzenlenirdi. Çaylar içildikten sonra resimlere bakılırdı. Japonya'da bugün hâlâ süren ince zevkin kaynağında bu çay bahçesi geleneği vardır. Resimlerdeki duygulu anlatım, rahat ve dengeli kompozisyonlar özellikle dikkat çekicidir. 16. yüzyılın sonunda ve 17. yüzyılın başında Sotatsu No-nomura ve Koetsu Honami yaptıkları yelpaze resimleri, lake ve hat işleri ve bahçe tasarımılarıyla dikkati çektiler. Ogata Korin (1658-1716), kumaş desenleri ve lake çalışmalarıyla kendinden sonra gelen sanatçıları etkiledi. Doğayı çok iyi tanıyan Korin, soyut desenlerle süslediği paravanalar ve seramiklerle ün kazandı. Yeni bir resim geleneğinin öncüsü oldu. Öteden beri çok güzel oymabaskıların yapıldığı Japonya'da 17. yüzyılda ağaçbaskılar halk arasında yaygınlaştı. Yalnız siyah beyaz değil, renkli baskılar da yapılmaya başlandı. Kumaş üzerine yapılan bu baskılarda günlük konulara da yer veriliyordu. 19. yüzyılda batı kültürünün etkisi Japonya'da da görülmeye başlandı. Bu etki gelecekteki ağaç oyma heykellerde bile kendini gösterdi. II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu etki özellikle mimarlıkta görüldü. Ne var ki, batı sanatlarının üzerindeki Japon etkisi de yavaş yavaş atılmayacak bir ölçüde arttı; bu, bahçe mimarlığından resme, hatta giyime kadar çok çeşitli alanlarda ortaya çıktı. Japon resim sanatına ait olduğu bilinen en eski örnekler, M. S. 1. Yüzyılda yapılmış bronz çanaklar ya da seramik kap kacak üzerinde bulunan figürlerdir. Aynı çağda Çin'de yapılan bu çeşitli işlerle karşılaştırıldıkları zaman, bunlarda sonradan bütün Japon sanatını karakterize eden çizgi ve düzen açıklığıyla kesin ve kararlı bir işçilik göze çarpar. M. S. 250-550 arasında ise, kral mezarlarında bulunan resimli mezar taşlarına rastlanır. Kırmızı, yeşil, sarı ve siyah rengin kullanıldığı bu eserlerde insan figürleri, atlar, bitki motifleri ve ejderler tasvir edilmiştir.

#### **1.14. KORE SANATI**

Çin ve Japon sanatlarının etkisinin açıkça görüldüğü Kore sanatı, aşırılıktan kaçınan Doğalcı eğilimiyle her ikisinden de ayrılır. Kore sanatının en eski yapıtları İÖ 57-İS 668 yıllarına ait mezarlarda bulunan duvar resimleridir. Bu resimlerde ölen kimsenin yaşamına ilişkin önemli olaylara da yer verilmiştir. Aynı dönemde Korelilerin metal işçiliğinde çok ileri gittikleri kral mezarlarında bulunan taç ve

takılardan anlaşılmaktadır. Daha sonra Kore kültürünün hızla Çin'in etkisi altına girdiği görülür. Budacılık'ın yaygınlaşmasıyla birlikte çok sayıda tapınak, granitten Buda heykelleri ve çanlar yapıldı. Kore sanatının en değerli ürünleri ise sırlı seramiklerdir. Bu seramikleri Çinliler, "dün yanın 10 güzelliğinden biri" olarak değerlen diriyordu. Koreliler bunlardan başka ağaç oyma harf kalıplarıyla kitaplar bastılar, gene ağaçtan maskeler yaptılar. 16. yüzyıla gelindiğinde saray ressamlarınca yapılan manzara resimlerinin yanı sıra başka ressamlar da erik ağacı, orkide, bambu resim leri yaptılar. Çiçekli erik dalı sürekliliği ve uyumu, orkide saflığı, bambu ise bükülebilir-liği ve kırılmazlığı simgeliyordu. Bu ressamlar Çin manzaralarını taklit etmek yerine gerçek Kore manzaraları çizdiler. 19. yüzyılda Çin ve Japonya gibi Kore de batı etkisinin altına girdi. »<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, (Beşinci Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, 103-117.

## İKİNCİ BÖLÜM

### HENRİ MATISSE

#### 2.1. YAŞAM

“Henri Matisse (okunuşu: anri matis) 20. yüzyılın en önemli ressamlarından biri sayılır. Matisse 1869 yılının son gününde kuzey Fransa’da dünyaya geldi. Renkleri büyük bir ustalık kullanışıyla Picasso ve Kandinsky ile birlikte, modern sanatın en büyük sanatçılarından biri kabul edilir. 1887 - 1888’de Paris’te hukuk eğitimi alan Matisse, ertesi yıl Saint Quentin’de bir avukatın yanında asistanlık yapmaya başladı. Aynı zamanda, sabah erken saatlerde École Quentin de la Tour’da çizim kurslarına devam etti. Ancak 1890 yılında geçirdiği apandisit ameliyatının ardından yatakta geçen bir dönem yaşadı ve bu sırada resim uğraşı giderek bir tutku haline dönüştü. Böylece, 1891 yılında hukuk alanındaki kariyerine son vererek tamamıyla resme yöneldi ve Paris’e giderek Academie Julian’da William Bourgeois’un sınıfına kaydoldu. Aynı zamanda kısa bir süre sonra, École des Arts Décoratifs’e yazıldı, 1895 yılında sınavı kazanarak resmen Moureau’nun öğrencisi oldu. Matisse bu dönemde, kendisi gibi ressam olan komşusu Emile Wery ile birlikte Fransa’nın Brötanya bölgesini ziyaret etti. Daha önce Gauguin gibi öncü sanatçılara esin kaynağı olan Brötanya’dan dönüşünde Matisse, saf prizmatik renklere ilgi duymaya başladı. 1897 yılında, Musée du Luxembourg’da izlenimcileri keşfetmesi de onun sanat hayatı açısından önemli bir dönüm noktası oldu. 1898 yılında, kendisine dört yıl önce bir kız çocuğu vermiş olan Amelie Parayre ile evlenen Matisse, Camille Pissarro’nun tavsiyesi üzerine balayında Turner’ın resimlerini görmek üzere Londra’ya gitti. Paris’e döndükten sonra ilkbahar ve yaz aylarını geçirmek üzere Korsika’ya geçti ve burada Akdeniz ışığı, renklerine yeni bir parlaklık kazandı. 1900 - 1904 yılları arasındaki dönemde, Cezanne’ın Matisse üzerinde kesin bir etkisi vardır. Matisse, bu sırada sergilere de katılmaktaydı; 1903’de Salon d’Automne’a (Sonbahar Salonu) resim verdikten sonra 1904 yılında Vollard’ın galerisinde ilk kişisel sergisini gerçekleştirdi. Cezanne, Van Gogh, Picasso ve modern sanatın öncüsü sayılan daha birçok sanatçıya henüz tanınmadan sahip çıkan Vollard’ın galerisinde sergi açmak, en azından kısıtlı fakat öncü bir sanat ortamının ilgisini uyandırmış olmalıdır. Matisse 1905 yılı yazını Derain ve bir süre Vlammick’le birlikte

Akdeniz kıyısında bir balıkçı kasabası olan Collioure'da geçirdi. Akdeniz, hayatı boyunca Matisse için sanatına güç veren bir çekim merkezi oldu. Derain, Vlaminck ve Marquet ile birlikte, 1905 Paris Sonbahar Salonu sergisine katıldı. Bu sanatçı grubunun birbirine paralellik gösteren çalışmaları, şiddetli bir halk tepkisinin oluşmasına neden oldu ve eleştirmen Louis Vauxcelles bir yazısında onları pervasız renk seçimleri nedeniyle Fauves (Vahşiler) olarak niteledi. Bu tanımı kabul ederek kendilerine Fovist diyen sanatçılar, resimlerinde rengi temel unsur olarak kullanıyor ve saf rengin ifade gücünden yararlanmayı amaçlıyordu. Eleştirilerin hedefinde Matisse ve özellikle de onun Şapkalı Kadın adlı resmi yer aldı. Halkın ve tutucu sanat çevrelerinin tepkisini çeken bu resim, dönemin avangart sanatına ilgi duyan Stein'lar (Michael) tarafından satın alındı. Matisse'in en sabırlı modeli olan karısı Bayan Matisse, onun bir diğer erken dönem başyapıtına da konu oldu. 1905 yılında tamamlanan Bayan Matisse:Yeşil Çizgi saf, yalın renkli düzlemlerle kurgulanmış kompozisyonuyla, sanatçının üslup eğilimini ortaya koymaktadır. Bu resimden kısa bir süre sonra Yaşama Sevinci adlı büyük boyutlu yağlıboya çalışmayı gerçekleştirdi. Bu resimde, belirgin kontürlerle sınırlanmış nesne ve figürler, saf renklerle tanımlanmıştır. Matisse'in sanatının ana izleği, resimleri aracılığıyla yaşama sevincini yansıtmaktır ve bu doğrultuda renk, ışık ve resmin konusundan yararlanmayı amaçlar. Yaşama Sevinci, 1906 yılında Salon des Indépendants'da sergilendi ve yine tepkileri üzerine çekti. Paul Signac bile onun yanlış yönde ilerlediği görüşündedir. Buna karşılık Leo Stein, resmi modern zamanların baş yapıtı olarak nitelendirerek satın aldı. 1906 yılında Matisse tekrar Akdeniz'in çağrısına cevap verdi ve Cezayir'e giderek Biskra Vahası'nı ziyaret etti. Buradan resimlerinde faydalanacağı çiniler, kıyafetler ve diğer yöresel nesnelere döndü. İslam ve doğu sanatı onun üzerinde belirgin bir etkiye sahip oldu. Matisse sadece çinilere değil, doğu halılarına da ilgi duymuştur. Doğu halılarındaki dekoratif unsurlar, saf renkler, soyut biçimler ve düzeyler önem taşımaktaydı. Matisse'in resimlerindeki iki boyutluluk ve dekoratif unsurların artan önemi Gauguin'in 19. yüzyıl sonunda ortaya koyduğu tavrın bir devamı niteliğindedir. 1908 yılında yaptığı Kırmızıdaki Uyum onun doğu sanatına ve dekoratif unsurlara verdiği önemin bir sonucudur. Resimde masa örtüsü ve duvarın kırmızı renkte olması ve mavi kıvrımlı motiflerin hem masada hem de duvar yüzeyinde tekrar etmesi, resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgular. Sanatçı 1907-1909 yılları arasında ders verdiği bir resim okulu da açtı fakat daha sonra sanat çalışmalarına

yoğunlaşabilmek amacıyla bunu kapattı. 1909 yılında, Moskovalı bir iş adamı olan ve Matisse'in resimlerini toplayan Shchukin ona resim sipariş etmiştir. Matisse'in Rus koleksiyoner için yaptığı Dans ve Müzik adlı büyük boyutlu çalışmalar; saf renk kullanımı, belirgin dış çizgilerle sınırlanmış figürleri ve yaşama sevincini yansıtan temalarıyla Matisse'in baş yapıtları arasında yer aldılar. Dans'ta elele tutuşmuş daire şeklinde dans eden figür grubu ilginç bir şekilde Ambroggio Lorenzetti'nin Siena'da Palazzo Pubblico'nun duvarlarında yer alan iyi yönetim freskindeki dans eden figürleri anımsatır. Matisse, 1907 yılında bu şehri ziyaret ettiğinde Lorenzetti'nin büyük boyutlu freskini görmüş ve dans eden figürleri dikkatle incelemiş olmalıdır. Müzik ise herbiri izleyiciye dönük düz mavi-yeşil bir fon üzerindeki beş adet kırmızı figürden oluşmuş oldukça sade bir kompozisyondur. Figürlerin dizilişleri belirgin bir biçimde notaların dizilişlerini andırır. Her iki resim de 1910'da Sonbahar Salonu'nda sergilendi. 1908 yılında Berlin'e giderek burada Alman dışavurumcuların çalışmalarını görme olanağını bulan Matisse, 1910 yılında bu kez Marquet ile birlikte Münih'i ziyaret etti ve İslam Sergisi'ni gezdi. Sergide özellikle halılardan etkilendi. 1911 tarihli Ressamın Ailesi, bu etkilenmenin boyutlarını açık bir şekilde ortaya koyar. Resimde sanatçının karısı, kızı ve iki oğlu; kanepelerin, duvar kağıdının ve hepsinden önemlisi yerdeki halının dekoratif kalabalığı içerisinde adeta kaybolmaktadır. Aynı yıl yaptığı Kırmızı Stüdyo ise, tek bir kırmızının iki boyuta indirgediği bir mekâna yerleştirilmiş ve sadece kontürleriyle tanımlanmış nesnelere oluşmaktadır. 1911 ve 1912 kış aylarını Fas'da geçiren Matisse, bu coğrafyanın ve iklimin etkisiyle daha canlı ve ışıklı renkler kullanmaya başladı. Ancak 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi sanatında yepyeni bir evreyi gündeme getirdi. Resimlerinde biçimler giderek soyutlaşırken renkler koyulaşmaya ve siyah gölgeler artmaya başladı. 1914 tarihli Notre-Dame Görünümü ve Collioure'da Fransız Penceresi bu dönemin başyapıtları olarak gösterilir. Matisse, savaşın ardından zamanının büyük bölümünü Nice şehrinde geçirmeye başladı. 1918/19 tarihli Keman Kutulu İç Mekan onun yeniden canlanan renk ve ışık ilgisini yansıtır. Bu dönemde ayrıca, dekoratif yönü ağır basan bir dizi Odalık resmi gerçekleştirmiştir. 1930'lu yıllar ile birlikte resimlerinde biçimler iyice yalınlaşmaya ve dekoratif unsurlar önem kazanmaya başladı. 1931-33 yıllarında gerçekleştirdiği ve üç parçadan oluşan büyük Dans frizi bunun en somut örneğidir. Dans'la birlikte 1935 tarihli Pembe Nü ve 1939 tarihli Müzik onun yinelenen temalarının farklı ele alınışlarıdır. 1940'lı yıllar II.



Dünya Savaşı'na ve onu giderek yatağa bağımlı hale getiren hastalığına rağmen yoğun bir şekilde üretmeye devam ettiği bir dönem oldu. Jazz adlı kitap için 1947 yılında gerçekleştirdiği, kesilmiş kâğıt üzerine guaj tekniğindeki çalışmalar Matisse'in yerleşmiş sanat anlayışının farklı bir sunumunu oluşturur. İkarus bu çalışmalardan belki de en tanınmış olanıdır. İlerlemiş yaşlarında gerçekleştirdiği çalışmalarından biri de 1943 yılından beri yaşamakta olduğu Vence'deki Rosarie Şapeli için yaptığı tasarımlardır. Kesilmiş renkli kâğıtlarla hazırladığı taslaklar şapelin vitrayları olarak uygulanmıştır. Ayrıca beyaz seramik yüzeyler üzerine siyah çizgilerle gerçekleştirdiği büyük ölçekler Meryem ve Çocuk İsa, Aziz Dominik ve Kutsal haçla ilgili desenler yer alır. Matisse hayatının son dönemlerinde kesilmiş renkli kâğıtlarla gerçekleştirdiği çalışmalara yoğunlaştı. İlerleyen yaşı ve onu neredeyse yatağa bağlayan hastalıklar eserlerini bu farklı teknikte uygulamasına neden olmuş olabilir. 1952 tarihli Mavi Nü bu eserlerden en tanınmış olanıdır. ”<sup>13</sup>

## 2.2. ORYANTALİZM

“Dönemin Avrupalı modern sanatçılarından olan Matisse'in oryantalizmden çıkış bularak, bunu kendi biçimsel mantık oluşumlarında kullanım biçimlerini ve Kuzey Afrika seyahatinde yaptığı resimleri incelemek önemlidir. Matisse, İslam ve Doğu Sanatı ile Kuzey Afrika seyahatinden önce tanışmıştır. Cezayir ve Fas'a yaptığı yolculuk sadece konusal anlamda bir yaklaşım olmayıp biçim, kompozisyon ve renk yapısında da değişime sebep olmuştur. Matisse'in asıl amacı; yapıtına çabukluk görünümü vererek yaşantısının yoğunluğunu dile getirmektir. Ancak görünüm ve hertuvalin yansıtması gerektiğine inandığı yapı sağlamlığı yorucu ve ustalıkla bir çalışma ile sayısız düzeltmelerin sonucu oluşmuştur. ”<sup>14</sup>

## 2.3. HENRI MATISSE

“Matisse'in sanatına zaman ve mekan kavramı bağlamında bakıldığında Doğu sanatının etkisi görülmektedir. Bu etki onun tüm yaşamına yayılsa da özellikle 1906 - 1914 yılları arasındaki 'oryentalist' olarak nitelendirilen dönemde yoğunluk kazanmaktadır. Matisse Doğu sanatıyla, İslam ve Doğu sanatı sergilerinde tanışmıştır.

<sup>13</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Matisse](http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse)

<sup>14</sup> Osman Altıntaş, "Matiss'in Eserlerinde Oryantalizm". *İdil*, 3(11), 2014, 63-78.

ressamın yaptığı Yaşama Sevinci, Bowls Oyunu, Mavi Masa örtülü Ölüdoğa, Dans, Müzik, Ressamın Ailesi, Diyalog, Arap Kahvesi resimleri, konu bağlamında ele alınmıştır. Cezayir, Fas ve Rusya'ya yaptığı yolculuklar da kuşkusuz sanatçıya pek çok esin vermiştir. Doğu insanının ve Batı insanının zamanı algılamalarındaki ayrımlar da Matisse'in resimlerinde görülebilmektedir. Özellikle mekan yaratma tekniğini geliştirmede Doğu sanatı ve estetiğinden yararlanmıştır. Kırmızı, mavi, yeşil gibi renklerle boyadığı tuval üzerinde sanal bir mekan yaratmış, üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekanın iki boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamıştır. Aynı mekan tasarımıyla ele aldığı 'oyun', 'dans', 'müzik' gibi temaları, insanlığın ortak ve zamana bağlı olmayan içgüdüleri olarak işlemiştir.<sup>15</sup>

#### 2.4. HENRİ MATISSE RESİMLERİNE ÇÖZÜMSEL BİR BAKIŞ

“Matisse'in doğu sanatına olan hayranlığı, resimlerinin içine dekoratif etkileri almasına ve bu etkileri plastik dile dönüştürmesine de alt yapı oluşturmuştur. Onun özgünlük ve üslûp kazanması, dekoratif görünen her bir görüntüyü dekoratif bir desene dönüştürmesi ile kendini gösterir. Doğu halıları, kuzey Afrika manzaralarını incelemesi resimlerinde hem yalınlık hem de büyük bir uyum yaratmasını sağlamış, nesnelere, fügürler, espas saf renklerle çalışılmıştır. Bu anlayışı geliştirmiş olması farklı bir resim anlayışı oluşturmasını da sağlamıştır. 'Kırmızı Uyum' tablosunda bunu kolaylıkla görülebilir. 1905 yılında Güney Fransa'ya gidip bir balıkçı köyü olan Collioure'da inzivaya çekilmiştir. Yeni-Empresyonizm'den uzaklaşma dönemi başlamıştır ve yaptığı resimler, artan bir çeşitlilik ve serbest fırçaya geçişini başlatmıştır. Yoğun fırça darbeleri ile yaptığı resimler, onun bir zamanlar 'Noktacılık'a (Puantizm) olan ilgisini ve araştırmasını da anımsatır. Bu resimlerindeki diğer bir özellik, tuval alanın boyasız bırakılmasıdır, bu, resimdeki renklerin şiddetini ve gücünü daha da artırmış ve izleyenler tarafından irkiltici bulunmuştur. Bu çalışmalarından sonra bir gurup genç ressamla birlikte Fovist'ler olarak anılmaya başlamışlardır. Renkleri büyük bir ustalıklarla kullanması, Picasso, Kandinsky gibi onu da 20. yy. modern resmini oluşturan nedenlerden biridir. Denilebilir ki, onun resimleri Soyut resme yaklaştıran etkilerin ilk belirlilerini de vermektedir. Çünkü öylesine yüzeysel ve ama bir o kadar da plastik bir yapı ile devinen bir resim sunar izleklere. 1908'de yaptığı "Yemek Sonrası" (La

<sup>15</sup> <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11466.pdf>

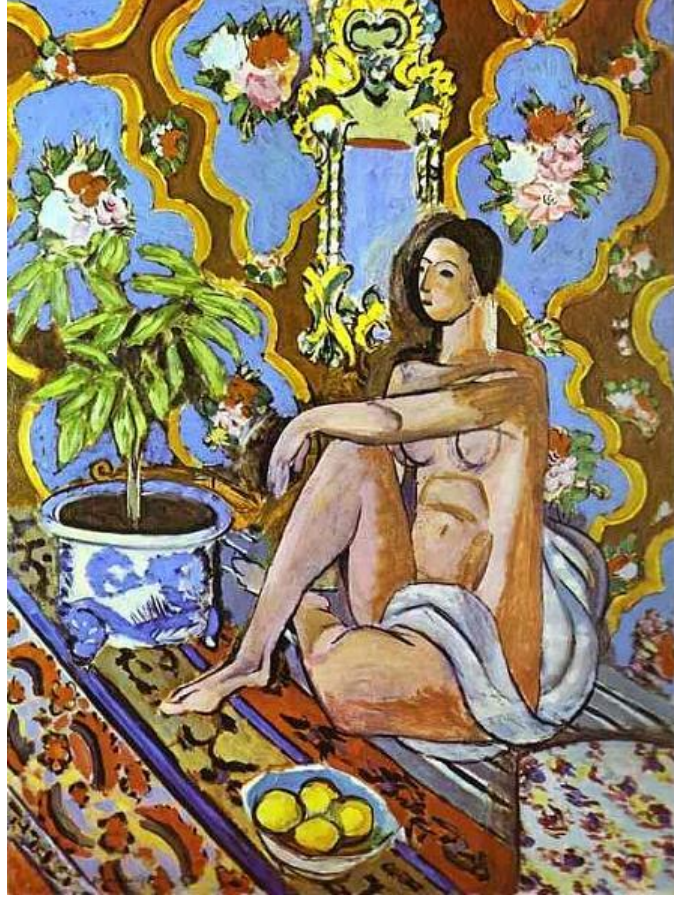
Desserte) resminde bu yüzey etkiyi daha net görürüz. Kırmızı egemenliğindeki bu resimde masa ve duvarlar aynı renkte ve desende bir yüzey izlenimi veriyor gibi görölse de ince bir çizgi ile vermek istediğı planı oluşturmuştur. Aynı yüzey etkisini duvardaki pencereden görülen dış mekânın etkisinde de görürüz. Fakat resme baktığımızda bu derinliksiz resim-yüzey alanında masayı-duvarı-pencere dışını bize hissettiren etkiden kaçamayız. 1909 yılında başladığı 'Sirt' adlı kabartma serilerini 1930 yılında bitirmiş, dört bölümden oluşan bu çalışmanın sonuncusu insan biçiminin en yalın halinde çalışılmıştır. Yani bugünün söylemi ile oldukça soyuta indirgenmiş fügürler çıkmıştır. Son yıllarında kâğıt kesme ve yapıştırımalara da ağırlık veren sanatçı, seramik heykel ve kabartma (rölyef) panoları ile de sanata başarılı çalışmalar katmıştır. Henri Matisse;Modern Sanatın, Çağdaş Sanatın, Soyut Sanatın tohumlarını atan öncü bir sanatçıdır. 20. yy. da içine alan sanat yaşamı, dönemine ait yaşayan ressamlar içinde çok büyük başarılar kazanması ile bir ölçüde arkasından gelecek sanatçılara sağlam bir yol oluşturmuş ve modern resmin ve hatta soyut resme gidişin başlangıcını yapmıştır.

»16

“Dışa vurum ulaşılması gereken en önemli şeydir, duyguları renkle anlatmak istiyorum” diyen sanatçı, resimlerinde ritmik, katışıksız renkler kullandı. Arabesk çizgileri tercih eden Matisse, öznel duygular algılamalar yoluyla doğa ve hayata özgün yorumlar kattı. İlk başlarda geleneksel Flaman üslubunda ölü doğa, manzaralar ve klasik ustalardan kopyalar yapan Matisse, teknik bir yetkinliğe ulaşmaya başlasa da özgün bir üsluptan uzaktı.

---

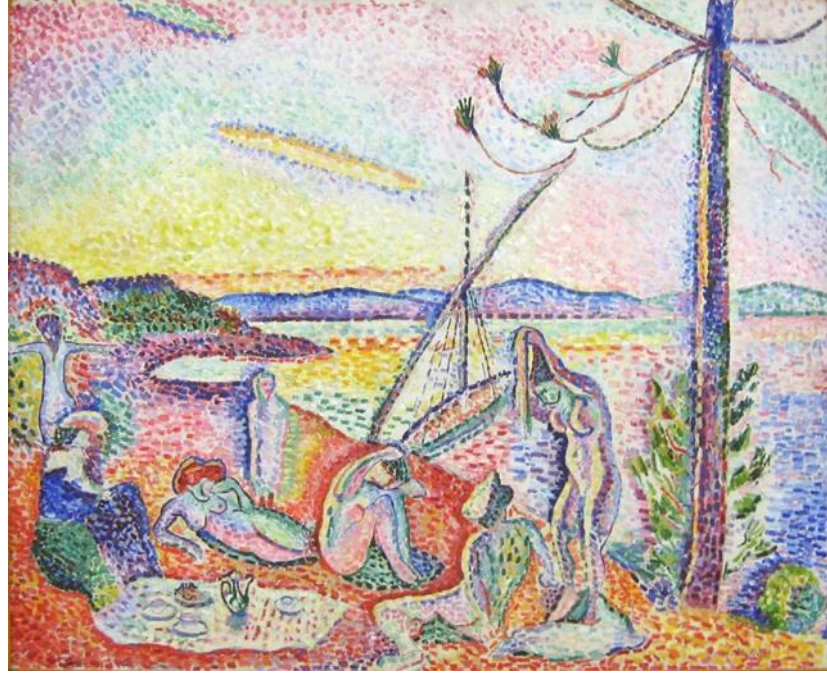
<sup>16</sup> <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11466.pdf>



**Resim 2.1.** Henry Matisse'nin "renk cümbüşü" tablosu

Çoğu erken dönem çalışmalarında koyu tonların hakim olduğu bir renk paleti ve kasvetli bir hava dikkat çekmektedir. Yine de geleneksel ustaların etkisinden çabuk çıkan ressam kısa süre sonra çağdaş sanatı ve özellikle de İzlenimci sanatçılardan etkilendi. Özellikle Chardin'den etkilenen sanatçı, onun Louvre Müzesi'nde bulunan dört resminin kopyalarını yaptı. Bu dönemde sürekli yeni denemeler ve araştırmalar içinde olan Matisse sınıfındaki en asi öğrenci olmakla şöhret kazanmıştı. 1897'de ressam John Peter Russell'ı ziyaret etmek üzere Belle Île adasına seyahat eden Matisse, Russell vasıtasıyla Ard İzlenimcilik'le tanıştı. Paul Gauguin, Paul Cezanne ve o sırada çok az tanınan Vincent Van Gogh'un eserleriyle ilk kez karşılaşan genç ressam bu ustaların özgün üsluplarından derin biçimde etkilendi. 1899'dan itibaren Afrika sanatının stilize formlardaki mask ve heykellerinden, Batı Asya'nın dekoratif sanatlarından ve Japon ukiyo-baskılarından da etkilenene Matisse bazen büyük borçlara da girerek elinden geldiğince sevdiği ressamların eserlerini topluyordu. Özellikle Cezanne'ın resminde kurduğu kompozisyon yapısı, ölü doğayı renk tasavvuruna

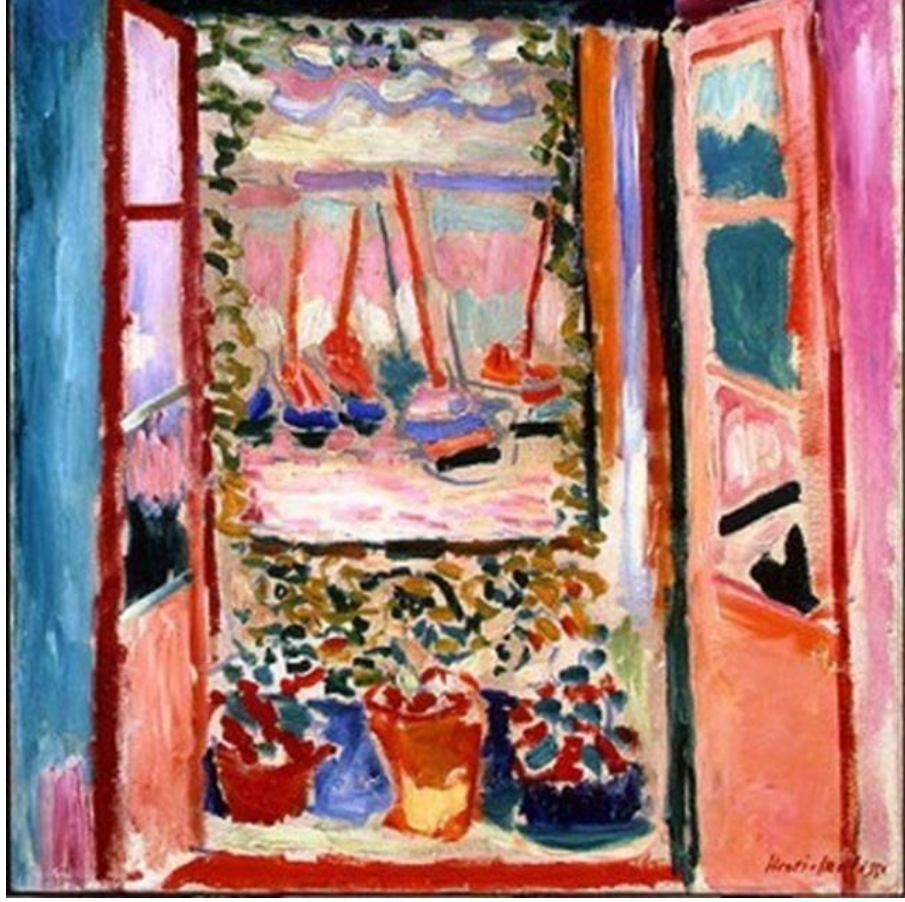
dönüştürme anlayışı ve renk kullanımı Matisse'in sanatında yankısını bulmuştur. Matisse'nin resimlerinde çizgi tümüyle önemini yitirir. Ritmin önemli yer tuttuğu eserlerinde dış görünüşün anlık etkisi yerine daha geniş yekparenin peşindedir. Rengi daha canlı ve baskın kullanır.



**Resim 2.2.** “Lüks, Sukunet ve Zevk” (1904), Henri Matisse, Paris d’Orsay Müzesi, 98,5x118,5 cm.

1904-1905 yılları arasında yaptığı “Sükunet ve Zevk” adlı eserinde, katışıksız renkler kullanarak dengeli ve ruhu okşayacak bir resme ulaşmak istemiştir.





**Resim 2.3.** Henri Matisse, Açık Pencere, Washington DC Ulusal Sanat Müzesi.1904-1905

“Açık pencere”adlı eserinde ise İslam Sanatı’ndaki formları kullanana sanatçı, resmi sadeleştirmiştir. Bir iç mekandan dış mekana baktığımız eserde, kayalıklar ve deniz karşımıza çıkar. Derinliksiz renk ve fırça darbelerinden oluşan bir pencere ve derinliksiz bir dış mekan dikkatimizi çeker.”<sup>17</sup>

## 2.5. RESİM OKUMALARI

“Bu çalışmada Matisse’in 1896-1914 arası çalışmaları ele alınacaktır. Sanatçının resminde Doğu sanatı etkisi genel olarak tüm yaşamına yayılsada, özellikle söz konusu zaman aralığında, ressam Doğu sanatına ilgi duyarak bu sanatın kurallarına kendi resminde yer vermiştir. Bu zaman aralığında Matisse’in başta Doğu halılarından etkilendiği bilinmektedir (Schneider, 1990:47). Sanatçının, resminde zaman ve mekan algısı açısından etkileri görülen Doğu resim sanatı örnekleri, halıları, seramikleri gibi

<sup>17</sup> <http://sanatkaravani.com/cizgisiz-bir-ressam-henri-matisse/>

Doğu estetiğinin taşıyıcısı kimi yapıtlarla ilk karşılaşması, büyük bir olasılıkla, hocası Gustave Moreau'nun atölyesinde gerçekleşmiştir. Moreau'nun Doğusanatına ilgi duyduğu ve elinde Hint minyatürleri bulunduğu bilinmektedir (Daftari, 1991:168). Doğu sanatından örneklerin sergilendiği Paris 1893, 1894 sergileri, 1903'de Paris Dekoratif Sanatlar Müzesinde açılan sergi ve 1900 yılındaki Dünya Fuarı ressama zengin esinler sunmuş olmalıdır. Şimdi bu etkilerin Matisse'in sanatındaki izdüşümlerini, ele alınan süreçte yapılmış bazı resimleri zaman ve mekan algısı bağlamında inceleyerek görebiliriz.



**Resim 2.4.** Yaşama Sevinci, 1905-06, 174x238 cm.

1906 yılında Bağımsızlar Salonu'nda tek yapıt olarak sergilenen bu resim, olay yaratarak sanatçının eski hayranlarını bile rahatsız etmiştir (Lynton 2004:52). Arkadaşı ressam Signac bile Matisse'in yanlış yönde ilerlediğini düşünür (Essers, 2005:19). Rakibi olarak görülen Picasso bu resme yanıt olarak "Avignonlu Kızlar" tablosunu yapar. Hem Matisse'in "Yaşama Sevinci" resmine hem de Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmine esin veren bir resim Cezanne'nin "Yıkılanlar" resmidir (Lynton, 2004:52).

Resim, sanki hurilerle dolu bir cennet bahçesini betimlemektedir. Ağaçlarla çevrelenmiş geniş, çimenlik alanda dans eden, sevişen, çiçek Henri Matisse'in Sanatında Zaman ve Mekan Kavramı 81 toplayan, kaval çalan figürler görülmektedir.

Konunun içeriğiyle bağlantılı olarak, figürler, yuvarlak hatlı ve akıcıdır. Figür ve nesnelere belirgin konturlarla sınırlandırılmış ve saf renklerle tanımlanmıştır (Yılmaz, 2006:43).

Resimde, sanki, bir Doğu hareminden fırlayıp bir Batı resmine geçivermiş kadınlarla karşılaşmaktadır. Mekan tasarımında Doğu resim sanatının etkileri görülmektedir. Örneğin, resmin merkezinde uzanmış iki figür, önlerindeki kaval çalan figürden daha büyük resmedilmiştir. Bu, Batı resmi perspektif kurallarına uymayan bir çizim tarzıdır (Daftari, 1991:195). Yine merkezdeki figürlerin sağına bakıldığında kaval çalmakta olan bir küçük figürle karşılaşmaktadır. Bu figür, Batı resminin önemli kaynaklarından olan Antik Yunan mitolojisinin kır tanrısı Pan'dır. Pan'ın görülmesiyle beraber tüm resmin anlamı değişmektedir: Ressam neredeyse tüm kültürlerde ortak bir temayı, ilkbaharın gelişinin kutlanmasını ele almıştır bu resimde. Bir Doğu hareminden çekip çıkardığı figürlerin yanına Batı resminin önemli bir figürünü yerleştirerek iki farklı sanat anlayışını, iki farklı dünyayı birleştirmiştir sanatçı. Ayrıca resmin üst tarafındaki halka halinde dans eden figürlerin, sanatçının daha sonra yapacağı "Dans" resmini bize haber verdiğini söylemek mümkündür. Bu resim için Matisse'in sanat anlayışının bir özeti denilebilir. Çünkü Matisse'in amacı, tam da bu resmin bize verdiği gibi, sanatı aracılığıyla yaşama sevincini, yaşamın güzelliklerini, sevinçlerini yansıtmaktır. ”<sup>18</sup>

## 2.6. FOVİZM (FAUVİSME)

“Fovizm 1905 - 1907 yılları arasında meydana gelen, XX yüzyılın gerçekten değerli ve özgün bir sanat akımıdır. Belirli ve kesin kuralları olan bir sanat ekolü oluşturulmamıştır. Arı renklerin abartılarak kullanılması istemi bir grup sanatçıyı ilgilendirmiştir. 1905 yılında Parisite Salon 'Automne'da sergilenen bir grup esere sanat eleştirmeni Louis Vauxelle tarafından Fransızca vahşi hayvan anlamına gelen fauve sıfatı, bu eserlerin temsil ettiği sanat hareketine de fauvisme adı verilmiştir. Henri Matisse ve arkadaşlarının alışılmamış nitelikte güçlü ve değişik renklerle yaptıkları resimleri Vauxelle ve seyirciler çok yadırgamışlardı. Favizm renk sanatı, sentez ve dekor sanatıdır. Henri Matisse'e göre kompozisyon; sanatçının duygularını elinde

<sup>18</sup> <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11466.pdf>

bulunan çeşitli elemanları dekoratif biçimde düzenlemesi işlemidir. Bu görüş, fovların kompozisyon anlayışlarını tümüyle dile getirmektedir. Tasvirlerde perspektif ve modleye itibar olunmaz, iki boyut, tabloda, tasvire yetmektedir.

Gerçek obje de, deforme edilebilmektedir. Peyzaj, natürmort ve insan figürleri sanatçıların değerlendirdikleri tasvir konularıdır. Uygulamalarda empresyonizm ve puvantilizm iz ve etkileri görülür. Grubun başlıca sanatçıları Henri Matisse (1869 - 1954), Albert Marquet (1875 - 1947), André Derain (1884 - 1954), Maurice Vlaminck (1876 - 1958), Othon Friesz (1879 - 1949), Raoul Dufy (1877 - 1953), Van Dongen (1877 - 1968) dir. Georges Roulaud (1871 - 1958) değişik nitelikteki tasvir konuları ve renk uygulamalarıyla grupta özel bir yer alır. Kübizm kurucusu Georges Braque da, bir aralık fovizm denemeleri yapmıştır. Fovizm(yırtıcılık) :“Bir tabloya bakarken onun neyi göstermek istediğini unutmak gerek. ” diyen Matisse bazı ressamlarla birlikte eserlerini 1905 yılında sergiledi. Buresimlerde renkler birbiri ile hemen hemen hiç karışmamışlardı. Biçimlerde de derinlik benimse diler ve Fovistler olarak tanındılar. ”<sup>19</sup>

## 2.7. EMPRESYONİST DÜŞÜNCEYE KARŞI FOVİZM

“Ekspresyonizm bir kuşağın belirli bir düşünsel ortamıyla birbirine bağlanmış bireysel kişiliklerin toplamıdır. Fovlar grubu sanatçıları arasındaki dostluk ilişkilerinden doğdu. Matisse ve Marquet, 1892'de Paris'de Sanat ve El Sanatları Okulunun gece eğitiminde tanıştılar. 1895'de Matisse, Güzel Sanatlar Okuluna geçti, Marquet daha sonra onu izledi. Burada, Gusta ve Moreau'nun atölyesinde Rouault, Manguin ve Camoin gibi öğrencilerle tanıştılar. Moreau'nun ölümünden sonra Matisse 1890'da Güzel Sanatlar Okulu'nu bırakmak zorunda kalarak, Derain ve Puy'un çalıştıkları Académie Carrière gitti. Derain, 1907'de ünlü Van Gogh sergisinde kendisi gibi Paris yakınında Chatou'da yaşayan dostu Vlaminck'i Matisse'e tanıştırdı. Matisse ve arkadaşları, Manguin'in atölyesinde çalışırken, Derain ve Vlaminck Chatou da aynı atölyede resim yapıyorlardı. Le Havre'li resamlardan Friesz, Dufy ve Braque da bunlarla sıkı ilişkilerde bulunuyordu. Matisse'in çevresindekiler, 1901'de Salon des Indépendants'da, 1903'den başlayarak da yeni kurulmuş olan Salon d'automne'da (Sonbahar Salonu) sergi açmaya başladılar. Van Dongen, Friesz ve Dufy her iki

<sup>19</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Fauvism>

salonda da resimlerini sergilediler. Kendi aralarında benzerliklere buldular ve 1905'de bir grup olarak ortaya çıktılar. 1906'da Braque bu gruba katılan son kişi oldu; fakat, iki yıl geçmeden yeni amaçlara yöneldi. Fovist resimlerin esin kaynakları doğa görünüşleri, günlük yaşamları içinde insanlar ve nesnelere sınırlanmıştı. Amaç artık doğayı öykünmek, gözü yanıltmak olmayıp, tam tersine öznel duygular ve algılama yoluyla bir yorum sağlamak olduğundan, yaratıcılık dürtüsü de gerçekten önemsiz bir olay sayılıyordu. Artık sanatçılar güzel görüntülerin dünyasını kendilerine yabancı buluyorlar ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Gözlemin yerini düş gücü alacaktı. Bu geçiş için gerekli araçlar onlara sunulmuştu: Neo-Empresyonistlerin katışıksız rengi, Gauguin'in kesintisiz yüzeyi ve Van Gogh'un yüceltilmiş anlatımı. Ne var ki Seurat'ın yöntemi, yeni bir anlam kazanarak, resmin yüzeyine, kendiliğinden oluşan fırça vuruşlarıyla belirginleşmiş bir ritm ve hareket verme yöntemine dönüştü. Nesnelerin dış çizgileri, ayrıntıları azaltılarak süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürüldüler. Bu çizgiler yalınlaşma yoluyla dışavuruma konu olan nesneyi özetleyip, dilimlediler. Dışavurum ise, yerel renk işlevinden kurtulan katışıksız renklerdeki bağımsız iletişim gücüyle sağlandı. Doğaya karşı olmanın ve çarpıcı somut karşıtlıkla elde edilen sonsuz yoğunluğun sonucunda renkler yeni sanatsal gerçekçiliğin gerçek aracı oldular. Bu yöntemler denetimsiz coşkularla ve kimi zaman da patlayıcı bir güçle uygulamaya kondu. Bundan böyle çılgınca bir renk cümbüşü Fovizmin sürekli yinelenen bir özelliği oldu. Ekspresyonizmde, Fovların yaptığı gibi, sanatsal gerçeğe kuşkuyla varmak için duygu belirsizliklerine ve kargaşasına önem vermeyen bir başka seçenek daha vardı. »<sup>20</sup>

## 2.8. YENİ BARBARLAR

“Barbarlık sanatın gençleşmesinin aracıdır. Hilberseimer 1925'te bu gençleşmenin en sonunda gerçekleştiğine, barbarların görevlerini yerine getirdiğine, belki de bu barbarlığın Birinci Dünya savaşının kanlı başarılarında ve Almanya ile Rusya'da onu izleyen sarsıntılarda, yeniden kuruluş hareketlerinde yankılandığına inanıyordu. 'Ekspresyonizm' ilk olarak Empresyonizmin karşıtı, ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizmden sonraki bütün gelişmeler içeriyordu. Ama

<sup>20</sup> Maurice Serullaz, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (2. Basım), (Çev.: D. Erbil), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991, 17



gene Almanya’da, genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, bu akıma daha özgül bir görev tanınıyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta ( özellikle de şiir ve tiyatrodan ) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı. Ne var ki, bu nitelikli resimler, toplu olarak ilk önce Paris’te ortaya çıktı. Salon’da ‘Automne’un 1905 sergisi Matisse, Rouault, Vlaminck ve öbür ressamın tablolarından oluşuyordu. Bu ressamın kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tual üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmüş olması yüzünden bir eleştirmen bu ressamı vahşi hayvanlar, fauves olarak tanımladı. Bu ad tuttu, sanat tarihçileri de daha sonra Fovizm’den modern sanatın ilk büyük akımlarından biri olarak söz etmeye başladılar. Bu başlığın kapsamına giren sanatçılar arasında, düşünceleri ve yöntemleri bakımından çok yakın bağlar yoktu. Nitekim bu sergide halkın karşısına birlikte çıktıktan kısa bir süre sonra bunların her biri değişik doğrultularda gelişme gösterdi. Bu sanatçıların yapıtlarının halkın karşısına ilk çıktığı zaman herkese neden o kadar aykırı gelişini anlayabilmemiz için, ekspresyonizmde olduğu gibi biraz çaba göstermemiz gerekir. Sergideki tablolardan biri Matisse’in ‘Şapkalı Kadını’yı. Konunun hiç de irkiltici bir yanı yoktu:resim oldukça zarif bir biçimde oturmuş bir kadını (bir manken gibi poz veren Matisse’in kendi karısını) gösteriyordu:kadının başında resmi bir toplantı için belki fazla gösterişli olmakla birlikte Bois de Boulogne’da hiç de aykırı sayılmayacak bir şapka vardı. Belli ki halka ve resimdeki modele saygısızlık gibi görünen şey Matisse’in konuyu yansıtmaya biçiydi. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok alamsızdı: resimdeki kadın saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı öbür yanı da yeşil miydi: sonra yüzünde gerçekten öyle leylak rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı? Ayrıca fırça darbelerinde de aldırıışsız bir savrukluğa görüyordu. Biz bugün artık resmi yapılan bir nesne ile onun resimdeki görünüşü arasında tıpatıp bir benzerlik aramıyoruz;ayrıca biliyoruz ki nesnelere bir ressamın titizliüğü ve çözümleyici gözüyle baktığımız zaman gözlerimize çarpmayan bir sürü renk oyunlarının farkını varıyoruz. Ayrıca bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soraak yerde o resmi bir bütün olarak görmemiz fırça darbelerinin renklerin figürlerle arka planın değişik bölümlerin rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi arasındaki ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize birşey aktarması gerektiğini öğrenmiş

bulunuyoruz. O yıllarda bir karikatür gibi görünen özellik Matisse için belli bir anlamlığı dile getirme aracıydı. Eğer o yapının duygusal bir bildirisi var idiyse bu büyük bir olasılıkla ressamın kadınlara renklere ve süslere duyduğu sevgiyle ilgili bir bildiriydi. Bu tablo bir saygısızlık değil, tat almanın ve görsel heyecanın bir ifadesiydi. Rouault'nun Mösyö ve Madam Poulot adlı tablosunun esin kaynağı toplumu aimasızca eleştiren Leon Bloy'nun Yoksul Kadın adlı romanıydı. Yazarı tanıyan ve ona hayranlık duyan Rouault bu tabloyu romana duyduğu saygının bir belirtisi olarak yapmıştı. Bloy ise bu tablodan nefret ediyordu. Onda iğrenç hınç dolu karikatürlerden başka birşey göremeyen romancı daha sonra insanların çektikleri acıya büyük bir yakınlık duyan bu ressamı salt çirkin olanı çekici bulmakla suçladı. Gerçi Rouault'nun tablosundaki çift bir anlamda karikatüre yakın bir anlayışla resmedilmişlerdi çünkü ressam onların kişiliklerini iyice belirtmek için bazı özelliklerini abartmıştı. Belki de onları yaratan romancının kafasında ki görüşlerine tıpatıp uymuyorlardı. Ama bloy ile başkalarının nefret ettikleri şey bu figürlerin kaba ve gelişmiş güzel bir tarzda sunulmalarıydı. Fırça darbeleri karanlık renkler ve bütün sahne incelik ve çekicilikten yoksundu. Ne var ki Bloy'nun romanı da pek çekici sayılmazdı üstelik bu romanın gerisinde oldukça önemli eleştirel ve suçlayıcı bir edebiyat geleneği vardı. Böyle bir gelenekten de kimse eğlendirici romanlardan umduğu tadı bekleyemezdi. Rouault'nun tablosunun gerisinde ise bilinen beğenilen pek az resim (örneğin Daumier'nin ve Toulouse-Lautrec'in resimleri gibi) vardı. Burada çağdaş toplumun aşını ağrıtan ilginç bir önyargı örneğiyle karşı karşıyayız insanlar bazı sanat dallarına tanıkları özgürlükleri ve fırsatları başka sanat dallarına tanımıyorlar. Bundan da şu anlam çıkıyor çirkinlik sözcüklerle anlatılabilir ama görüntülerle gösterilemez. Üçünü bir Fov da Vlaminck'ti. Matisse ve Rouault'nun tersine vlaminck hiç değilse bir çöküşte sanatçıların çoğu zaman suçlandıkları şok yaratma isteğine sahipti. En azından ayrıksı, sert ve kişisel bir mesajı dile getirmek istiyordu. Ama ne var ki bu dönemin en tipik Vlaminck tablosu bir açık hava resmiydi. Demek ki burada da onun kişisel mesajını aktaracak öğe resmin konusu değil sunuluş biçimiydi ve bu mesajın da genelleştirilmiş olması gerekiyordu. Vlaminck'in renkleri büyük bir şiddetle yanıtor fırça darbeleri konuyu kuracağı yerde ona saldırıyordu sanki iletisi enerjiyle canlı olmakla dünyayı çok olumlu bir biçimde yaşamakla ilgiliydi. Bu özelliği yüzünden Vlaminck'in sanatı ile bazı alman ekspresyonistlerinin sanatı arasında bir benzerlik görülebilir. O da alman ekspresyonistleri gibi akademik bir eğitimle sakatlanmamış olmasıyla övünüyor ve

(yanılarak) van Gogh'u kendisine yakın ökrnek olarak görüyordu. Hatta Louvre'a hiç görmemiş olmaktan bile kendisine bir övüme payı çıkarıyordu. Ne var ki Vlaminck Paris'te Trocadero'da (bugün Musee de l'Hommmı adı altında birleştirilen ) Etnografya ve Antropoloji müzelerine gitmiş, burada sergilennen ve sanat yadı olarak kendisini heyecanlarndİran Afrika ve başka ülkelerden toplanmış ilkel el işlerini görmüştü. 1904 sıralarında iki üç maske edinmişti. Kendisi gibi bir Fov olan ressam dostu Derain bu maskeyi ondan satın almış ve Vlaminck'e göre Matisse ile Picasso da Afrika heykellerini ilk kez Derain atölyesinde görmüşlerdi. Belki de bu ayrıntılara o kadar önem vermemek gerekir bilinen gerçek o yıllarda Trocadero'nun kapılarının herkese açık olduğudur. Önemli olan değişik kaynaklı bir sanatı tanıma isteğinin kök salmasıydı. Bu konuda da bir meslektaşın ilgisi belirleyici bir rol oynamış olabilir. O yıllarda sanatçıların kendi yüksek sanat miraslarının dışında birşey aramaları pek enderdi. Ayrıca Afrika oymalarının çoğu avrupa sanat gelenkleriyle ksein bir karşıtlık içindeydi. Bu garipğ bize uzak ve bir anlamda zaman dışı santın gücünü ilk gören ve sanatçı arkadaşlarına gösteren kim olursa olsun yaratıcı sanatın altın madeninde zamanla hepimize açılacak zengin bir damar bulmuş oluyordu. Öyle anlaşılıyor ki bu ponuru Fransada Matisse ve Vlaminck gibi birbirine benzemeyen iki insan paylaşıyorlar. Bu onurun Almanya'daki sahibi ise gene 1904 yıllarda ressam Kirchner olmuştur. (Afrika oymacılığını sanat olarak ele alan ilk kitap Alman sanat eleştirmeni Carl Einstein'ın yazdığı ve 1915 'te yayımladığı Negerplastik'ti. 1916'da New York'ta Alfred Stieglitz'in 291 adlı dergisinde de Marius de Zayas'ın yazdığı Afrika Zenci Sanatı Modern Sanata Etkisi başlıklı bir yazı yayımlandı. Stieglitz 1914'te 2391 . Galerisinde bazı) Afrika heykelleri sergilememiştir. De zayas da yeni açtığı Modern Galeri'de New York'taki ikinci Afrika sergisini sunuyordu. 1910'dan başlayarak Paris'treki Paul Guillaume Galerisinde de on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl resim ve heykelleriyle birlikte Afrika sanatının örneklerinin görmek mümkündü. Paul Guillaum'un Sculptures negres adlı kitabı ise 1917'de l- yayımlanmıştır. Genellikle Picasso'nun Afrika sanatına çok şey borçlu olduğu söylenir. Oysa bu uzak kabile insanların yapıtlarına ilk ilgi gösterenlerin bahşi ağaç oymaları son derecede dramatik nesnelere olarak görmüşler önceleri bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve malzemenin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi. Avrupa heykel geleneği hemen hemen tümüyle kullanılan malzemenin sınırlığını aşmaya dayanıyordu artık önlerinde böyle bir hünere bel bağlamayan bu

yüzden de çok daha canlı bir anlatıma sahip başka bir seçenek vardı. Matisse fırçasını o kadar kaba kullanmayı sürdürmedi. Karısının sert eleştirilere yol açan portresi Salon d'Automme'da asılı duruken o bugün Madam Matisse Yeşil Çizgi diye bilinen yeni bir portreye başlamıştı. Bu da coşku dolu bir yapıtı hatta birincisinden daha güçlüydü ama bu kez tablonun gücü sağlam yapısından kaynaklanıyordu. Matisse her iki tabloda da biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı ancak birinci resimde fırça darbeleriyle araya giren renkler ortraya çıkarmaya çalıştıkları biçimlere karşı geliyormuşcasına kullanılmışlardı. İkinci resimde ise renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olurlarsa olsunlar biçimde kullanıldıklarında bile anlatımı açıklayıp destekliyorlardı. Tabloda saçlar maviydi arada küçüğük parlak kırmızı noktalar göze çarpıyordu geri plan ise turuncu mor mavi yeşil alanlardan oluşuyordu. Yüzün bir yanı pembe öbür yanı ise sarı ve yeşildi yüzün ortasında alından çeneye oradan da boyna inen belirgin limon yeşili bir çizgi vardı. Bu renkler rasgele seçilmiş gibi gelebilir. Oysa sonuç inandırıcıydı. Güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Başka bir ressam başı belirgin gölgelerle biçimlendirip ona heykelsi bir görünüm gerileme benzeyen bir karşıt renkler gerilimi ile elde ediyor. Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyor. Afrika heykelleri de doğal biçimleri oldukları gibi taklit etmeden yoğun bir kitle ve varlık duygusuyla bizi şaşırtabilir. Kaldı ki Afrika masklarının pek çoğu bi ryüzün ortada ki kabarık bir çizginin iki yanında ki iki geniş düzlem olarak algılanmasını öne sürerler. Ola ki Matisse de karının yüzünü resmederken gördüğünden yola çıkmıştır. Yani iki çeşit yansıyan ve ona yasitan nesnenin rengini alan ışıktan. Afrika masklarını görmüş olması resmedeeği yüzü okumasında ona yol göstermiş olabilir.

Şapkalı kadın matisse'in bir döneminin sonunu belirtiyordu; Madam Matisse Yeşil Çizgi ise yeni bir dönemin başlangıcı nı 1905'ten önce Matisse'in resmi her zaman devingen ve araştırmacı olmakla birlikte kapalı yerde poz veren figürlere ışık-gölge tekniğine dayanan okul geleneğini kişisel açıdan incelemeye Seurat'nın 1880'lerde başlattığı ve Signac'ın Neo- Empresyonistleri açıklarken görüş ve yöntemlerine kesin bir ifade kazandırdığı renk çözümlenmesi ve düzenlemesine dayanan devrimci gelenek arasında kararsızdı. Şapkalı Kadın Matisse'in her iki gelenekten de uzaklaşmakta olduğunu gösteriyordu Madam Matisse Yeşil Çizgi ise onun her iki geleneği başarıyla kaynaştırdığını ortaya koyar. 1908 de sanatla ilgili ilk önemli açıklamasını yayımladığı zaman kuramlardan bağımsızlığını vurguluyordu örneğin renk seçiminin temeli gözleme

duyguya ve her yaşantının niteliğine dayanıyordu. Amacının ifade ama uyumlu bir ifade olduğunu söylüyordu. Aktarmak istediği yaşantı o yaşantının resimsel bir karşılığına gönüşmeliydi. duyuların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek istiyorum. Bu yoğunluk Madam Matisse Yeşil Çizgi’de elde edilmişti Şapkalı Kadın. ’da ise henüz Empresyonizmin etkisinden kurtulmamış bir akışkanlık belirsiz bir içtenlik görülüyordu. Matisse’in hayatı boyunca değişmeyen amacı, yapıtına bir çabukluk görünüm ve her tualin yansıtması gerektiğine inandığı yapı sağlamlığı, şyorucu ve ustalıklı bir çalışmanın ve sayısız düzeltmelerin sonucuydu. Başka bir zaman da Matisse kendisinin ilgilendiren şeyin düşüncelerine açıklık kazandırmak olduğunu ve duygularını bir düzene sokmaya çalıştığını söylemişti. Bu sözler 1905 ‘ten sonraki yapıtlarının çoğu için geçerlidir. Ama Matisse burada heykellerinden söz ediyordu. Kendisi sık sık büyük boyda heykeller yapıyor bu çalışmalarının resim sanatını daha iyi anlamasına yardım ettiğini söylüyordu. Oysa bu heykeller ona resim konusunda yardımcı olmaktan öte kendi başlarına başarılı yapıtlardır. Başka bir deyişle Matisse heykellerinde heykel sanatına özgü bir yoğunluk arıyordu. Modern sanatta her sanat türünün kendi temel niteliklerini ortaya çıkarma eğilimine karşı bunun tam karşıtı bir eğilime de tanık oluyoruz bu eğilim değişik sanat türlerini kaynaştırma ve aralarında ki ayrımları ortadan kaldırma eğilimidir. Matisse’in bu konuda ki kılavuzları resmin heykel olmadığını anlamak için kırk yıl harcağını söyleyen ressam Cezanne ile heykeltçi Rodin’dir. Matisse 1899’da henüz para sıkıntısından kurtulamadığı bir dönemde bir Dodin büstü küçük bir Gauguin resmi bir van Gogh deseni ve Cezanne’in ona göre çok önemli olan Yıkananlar tablosunu almıştı. 1906 ile 1909 yılları arasında Matisse sık sık heykel çalışmalarına döndü ve aynı zamanda ressam olarak tam bir olgunluğa erişti. En azından yirmi heykelleirni anımsatan öne çıkan duruşla Rodin’in şaşırtıcı buluşu olan bitmemiş figür anlayışını birleştiren Başlı Gövde ile La Serpentine diye anlandırın daha büyük boyutlu bir figür de vardır. Bu ikinci figürün duruşu klasikçi geleneğe uygundu. Aslında Matisse bu figürü sanatçıların kullanımını için çekilen bir fotoğrafa bakarak yapmıştır. bu fotoğrafa bakarak yapmıştır. Bu fotoğrafta açıkça tombulketi oldukça uyumlu bir kadındır. bu matisse heykellerini yaparken gövde ve kolları aşırı derecede incelterek bütün parçaların oranlarını değiştirmiş böylece hareketsiz olan bir biçme açıklık ve salınım kazandırmıştır. Rodin’in trersine matisse tek başına ayakta duran heykelin hareketi yansıtması gerektiğine inanmıyordu. brada da yapıtın son durumu yapısal bir sağlanlığı dile getirmeliydi. Bu yüzden matisse’in figürü hareketsiz



olmakla birlikte figürün paraları beli bir acıklıkla gözü her yandan bakmaya ve heryeli çevreleyen goşlupğu algılamaya çağırır gibidir. Burada bir çarpıtma değil, bir güçlülük duygusu ile karşı karşıyayız. Matisse'in ilk döneminin doruğunu noktalayan iki büyük duvar resmi karşısında da aynı duyguya kapılırız. Eşsiz bir on dokuzuncu yüzyıl Fransız resim koleksiyonuna sahip olan Sergei Shchukin adlı bir Rus iş adamı 1909 yılına kadar sekiz Matisse'e iki tablo ısmarladı. Bu oldukça büyük tablolar 1909-10 yıllarında tamamlandı ve 1910'da Salon d'Automne'da segilendiği zaman büyük heyecan yarattı. Tabloların fırça darbeleri kesin, renkleri ise çarpıcı bir parlaklıktaydı. (figürler koyu kırmızı gferi plan ise yeşil ve koyumaviydi). Dans hem hareketsiz hem de şiddetli bir tabloydu ve elele tutuşup halka olmuş sonsuza dek soşkuyla dans edecekmiş gibi duran kadınları dinamik konumların da gösteriyordu. Müzik adlı tablo da hareketsiz ve etkili bir yapıtı adamlar bir portedeki notalar gibi yerleştirilmişti. Her iki resmin karşısında da san ki kendi uygarlığımızdan tarih öncesi bir çağa gidip en eki danslara ve müziğin başlangıcına tanıklık ediyormuşuz gibi bir duyguya kapılırız. 1909 da Diaghilev'in Rus Balesi, zaman zaman bale geleneklerini hiçe sayarak danslarıyla Paris'te bir fırtana estirmişti. Bu topluluk 1914'e kadar her yıl Paris'e gelerek ağzına kadar dolu salonlarda temsiller verdi. Topluluğun ilk gösterileri oldukça ölçülüydü matisse'in Dans adlı tablosunu anımsatan bale ise İlkbahar Ayini'ydi bu bale 1912'de bestelenmiş ve 1913'te seyircilere sunulmuştu. Isadolra Duncan da Paris'te ilk kez 1909 da dans etmiş, bir yandan büyük bir hayranlık toplarken bazı kişiler için alay konusu olmuştur. Isadora Duncan kendisine göre ilkelci esinlendiğini söylemek insana çok aykırı gelmiyor. Ama Matisse'in 1905 -6 yıllarında yaptığı Yaşama Sevinci adlı oldukça büyük bir tablonun geri planında Dans'daki figürlere dizilişleri bakımından çok bunzeyen ama çok daha küçük boyutta halka olmuş dans eden figürler olduğu görülür. Matisse Duncan'ı dans ederken görmüştü. Daha sonra Diaghilev topluluğu için desenler yapmıştır. Belki de daha başından beri bu danslara ilgi duyuyordu. ama bize verilen bilgiye göre bu dansların esin kaynağı olan gerçek halk danslarını bu sahne gösterilerine yeğ tutuyordu.

, 21

---

<sup>21</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (2. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991, s. 23-34.

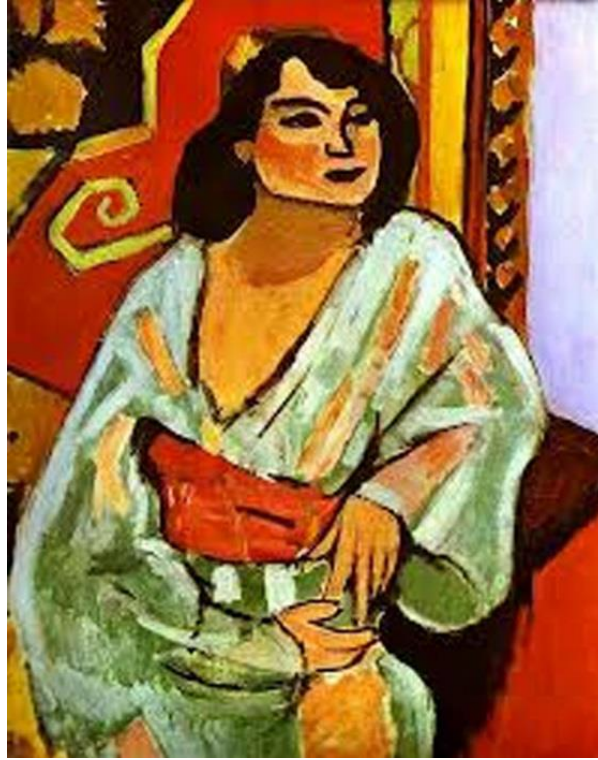
## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KIYASLAMA

#### 3.1. DOĞU SANATININ MATİSSE'İN ESERLERİNE YANSIMASI

“Matisse’in doğu sanatıyla ilk tanışması büyük bir ihtimalle hocası olan Gustave Moreu’nun atölyesinde gerçekleşmiştir. Hocasının Doğu Sanatı’na olan merakı herkes tarafından bilinmekteydi. Ayrıca hocasının elinde Hint minyatürleri, halıları ve seramikleri de bulunmaktaydı. Matisse’in sanatının geneline bakıldığı zaman Doğu sanatının etkilerini görmek mümkündür. Bu etki onun bütün sanat yaşamına yayılsa da özellikle 1906-1914 yılları arasında daha önemli yer tutar. Bu yıllar Matisse’in “Oryantal” dönemi diye anılmaktadır. Matisse Doğu sanatı ile hocası Moreau’nun atölyesi dışında İslam ve Doğu sanatı sergilerinde de tanışmıştır. Bunun dışında sanatçının Cezayir, Fas ve Rusya gezileri büyük ilham kaynağı olmuştur. Özellikle mekân yaratmatekniğini geliştirmede Doğu sanatı ve estetiğinden yararlanmıştı. Kırmızı, mavi veyemişil gibi renklerle boyadığı tuval üzerinde sanal bir mekân yaratmış, üzerine yerleştirdiği figürlerle gerçekte üç boyutlu olan mekânın iki boyutluymuş gibi algılanmasını sağlamıştır. Avrupa’da yeni arayışların olması Henri Matisse’nin resmini de etkilemiştir. Sanatçının dekoratif resim arayışı renkleri saf biçimleriyle kullanmaya kadar devam etmiştir (Lyton, 1982). Fovizm de böyle bir arayış döneminde ortaya çıkan sanatsal akımlardan biridir. “Bir tabloya bakarken onun neyi göstermek istediğini unutmak gerekir” diyen Matisse kendine özgü üslubunu 1903’te bulmuştur. Bu üsluptaki en önemli öğeler; renk, çizgi ve biçimdir. Bunların içindeki en önemli unsur ise renktir. Renk onun esas arzusudur. Matisse’ye göre; “Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü seyredene nakletmekle zorunludur. ”Matisse, bütün Fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbiriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse’in renk fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse’in resimleri “duvarda bir delik” izlenimini vermez (Turani, 2010

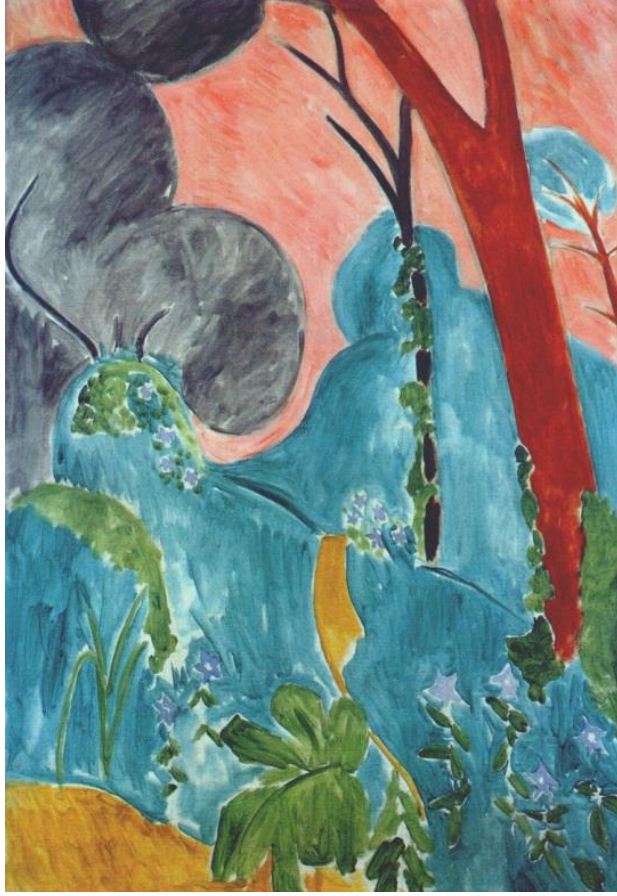
(Orhan, 2007). <sup>22</sup>Matisse bir ara Biskra vahasına gider. Burada çok fazla zaman geçirmediği için aradığı doğu kültürüne ait özellikleri bulamaz. Sanatına katkı sağlayacak ve onun dikkatini çekecek çok fazla bir şey yoktur. Sadece resimlerinin bazı yerlerinde kullanmak üzere seramikler, giyseler veya bunlara benzer yöresel kıyafetlerle ülkesine döner. Kuzey Afrika günlerini hatırlamaya başladığında Matisse, “Cezayirli Kız” çalışmasıyla meşguldür (resim 3.1). Kıvrımlı hatlara sahip genç kadın portresi umursamaz camindere yaslanmış, paradoksal bir şekilde kuvvetli bir enerji izlenimini vermektedir; çünkü pastel renkle boyanmış giysisi, etkili bir şekilde parlak kırmızı döşemeyle zıtlık yaratmaktadır. Bu resim diğer egzotik figürlerle bağlantılı bir seridir. “İspanyol Kız” ve “Çingene Kız” gibi (Lemaire, 2006).



**Resim 3.1.** Matisse, “Cezayirli Kız”, 1909

1910 yılında Münih’te açılan “Müslüman Sanatı Sergisi” o yıllarda dünyanın önemli olayı gibi karşılanmış ve Avrupa’dan bu sergiyi ziyaret etmek için önemli ressamlar akın akın gelmiştir.

<sup>22</sup> <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1393193629.pdf>



**Resim 3.2.** Matisse “Fas Bahçesi” 1912

Matisse’in “Yeşil sanki izleyiciye parlayan bir badem gibi deniz kabuğundan çatlayarak açılıyor” demesi önemlidir. Çünkü Matisse’in, Fas’taki büyük buluşu yeşildir. Paletindeki eski renkleri kökten değiştirerek diğer kararlı renkleri bulmuştur. “Cezayir Menekşeleri”ndeki sanatsal sezgi, “Hurma Ağacı” resminde de devam etmiştir. Bu çalışmada da o köklü değişimi sergilemiştir. Butuvalde, basit bitki formları denemesinin ötesinde, çok daha soyut semboller kullanmıştır. Sadece renk coşkunu, denge ve ani dönüşümün arasında ön yapı ve arka yapı baş döndürücü dikey boşluk, eğik ağaç gövdeleriyle çaprazlanmış bir şekilde sezilebilir yapıdadır. Ağaçlar ve bir tutam yeşil kendini göstermektedir. Arka yapıdaki leylak rengi gökyüzü mavisi Cezayir menekşelerine karşı görünür. Cezayir seyahatin sonunda verandada yılan yastığı, zambaklar, süsen ve mimosza resimleri ortaya çıkar. İlk düzenlemelerde sarı leylak ağırlıklıken, ikinci çalışmalar yeşillerin uyumlu kombinasyonu ve sarı ağırlıklıdır. “Fas seyahati bana resimsel anlamda gerekli geçişi yapmam için yardımcı oldu. Fovizm’in canlı ama sınırlı teorisini uygulaysaydım, doğayla bugün olduğundan daha hızlı kontak

kuramazdım. ” diyerek İslam Sanatının kendi dekoratizmini oluşturmada ne denli rol oynadığını belirtmiştir.

Matisse'nin 1908 ve sonrası yaptığı çoğu çalışmasında halı ve kilimlerde kullanılan katıksız renk kullanımını ve dekoratif etkisini görmekteyiz. Matisse, nisan ortası Fransa'ya döndükten sonra 8 Ekim'den, Kasım'ın sonuna kadar olan süreyi kapsayan Fas seyahatine çıkmış; ancak bu sefer karısı Amelie ve Charles Camoin'de kendisine katılmıştır. Bu gidişinde Fas onu baştançıkarmıştır. Artık o Fas'ın manzarasını gerçekten de Delacroix'in resimlerindeki gibisi hirli ve muhteşem bir dünya olarak buluyordu. Birkaç genç kadın portresi yapmayakarar vererek Ekim 1912'de de şunu yazmıştır: “Geçen sefer Faslı genç bir erkeğinresmini yaptığım terasta, bu sefer Faslı bir kızın resmini yapmaya başladım”. Bu gizli modelin adı Zorah'tır. Resmi yaptıktan sonra ona Fatma, melez kız adını vermiştir. Resminde model mavi, krem ve yeşil renklerde birelbise giymiş ve saçlarını örtüyle kapatmıştır. Mavi, mor renkte bir halıya dizçökmüştür. Türk terlik takımını tuvalin bir tarafında dikey bir çizgiyle vurgulanmıştır. Sade güçlü diegonal yapı resmin sol yukarisındadır. Bu form mavi yeşil alanla, beyaz küçük üçgen arasındadır. Bu yapı resmin plansız gibi görünen etkisini ortadan kaldırmaktadır. Türbanlı, uzun parlak yeşil elbiseli kız yeşil bir arka planda durmaktadır. Yüzündeki özellikler ve hatlar birkaç basit vuruşla sınırlandırılmıştır. Duruşta hiçbir formalik yoktur. Sağ el bir eşya üzerinde durmaktadır. Zaman ve yer detayı belirtisinden uzaktır. Bu modelle çalışırken modelin erkek kardeşi sorunçıkarmıştır. Daha sonra bu modelin bir hayat kadını olduğunu öğrenmiştir. Buda onu çok sarsmıştır ancak bu gerçek çalışmalarının devamını kolaylaştırmıştır.





**Resim 3.3.** Matisse, Terrace üzerinde Zorah, yağlı boya, Puşkin Müzesi , Güzel Sanatlar, Moscow, Russia 1912, 116 x 100 cm.

“Oturan Zorah” (Resim 3.3) bittikten sonra “Ayakta Duran Zorah” üzerinde çalışmaya başlamıştır. Uzun turkuaz elbiseli, siyah beyaz geometrik desenli figür ayakta durmaktadır. Arka planda kırmızı kullanmıştır. Matisse temel elemanları ilk defa “Amidon” faslı genç oğlan resminde vurgulamıştır. Zorah’ın resmi ise keyifli birtutumla tasvir edilmiş ve figürün portresi ikonografik bir tavırla betimlenmiştir. Marquet, Canoin ve Kanadalı ressam W. Morrice ile buluşur, ancak bundandaha önemli olan renklerini ısıtan ve tamamen yenileyen Afrika’nın sıcak renkleriyle ve ışığıyla tanışmasıdır. Pek çok çözüm deneyerek, bir o gölgeyi birdiğerini tercih ederek resimdeki renk ilişkilerini çeşitlendirmeye yoğunlaşır. Bazı resimlerde her iki boyutta da olmak üzere dekoratif değerlerin artışı kadar derinliğin azalışı da belirginleşerek ortaya çıkar. Fas deneyimi bir enerji ve yaratıcılık patlamasına dönüşür ve Matisse eve döndüğünde yeni bir gözle, 1913 yazında yaptığı Amelie’nin portresindeki gibi benzer temaları ele aldığı pek çok çalışma yapmıştır.



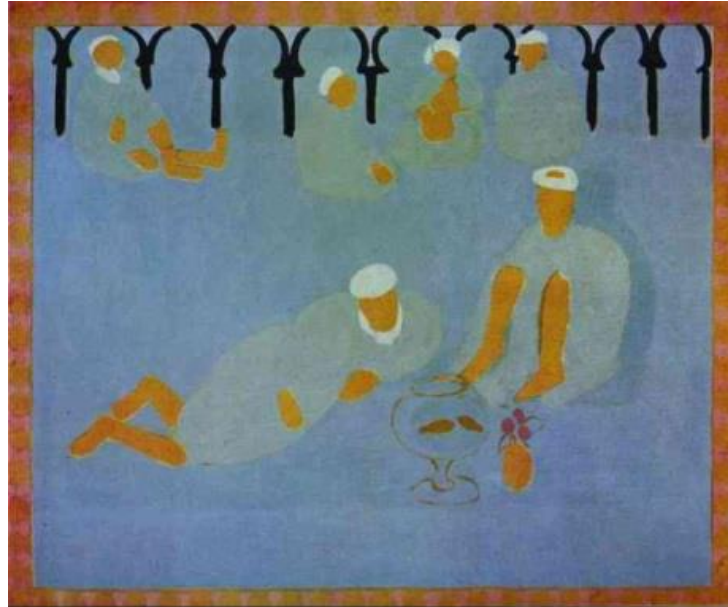
**Resim 3.4.** Matisse “Amelie’nin Resmi” San Francisco, Modern Sanat Müzesi, 1905

Daha sonraki çalışması olan Bahreynli dağdan gelen çakal kadar vahşi bir adamın portresidir. Bu çalışmasından sonra bu konuda bir çalışması daha olmuştur: “Oturun Riffain”. Buradaki figürün ifadesi mağrur ve mesafelidir. Ancak figürün vahşi doğasının etkisini azaltan yumuşak bir arka yapı rengi kullanılmıştır. Üzerindeki kuvvetli yeşil giysi, gözünü dikmiş, cesur ve ciddi bakışları bize yılmaz bir savaşçı ruhunu hissettirmektedir.

Dönerken çantasındaki başyapıt “Arap Kahvesi” adıyla da bilinen “Fas Kafe” adlı (Resim 3.5)’li çalışmasıdır. Yoğun bir kıvam kullanılan bu resim, 176x210 cm ebadındadır. Matisse’in Fas dizisi içindeki en önemli yapıtlarının başında gelmektedir. 1913 yılının ilk yarısı içinde Fas’a ikinci ziyareti esnasında yapılan bu resim Shehukin tarafından satın alınmıştır. Bu resmin öncesinde “Kafe 1” ve “Kafe 2” olmak üzere iki hazırlık çalışması yapmıştır. Bu resimdeki kompozisyon anlayışı çok sadedir. İki adamsoluk gri giysileriyle merkezdedir. Biri oturur, diğeri uzanır vaziyette iki tane yüzen Japon balığını seyretmektedir. Balıkların yanında bir vazoda birkaç soluk kırmızı çiçek vardır. Öyle ki onlar bile diğerk figürlerden daha fazla canlılık ve dinamizm taşımaktadır. Arka planda sıra kemerler siyah renkle kavis çizmektedir. Dört erkekarka planda oturur vaziyettedir ve bir tanesi de müzik aleti çalmaktadır. Yüzeyle değişmeyen açık mavimsi bir yeşil kullanılmıştır. Çevresini boyarken dekoratif doğasının altını

çizmiştir. Sanatçı bu resmi bir rüyadaymış gibi huzurla ve sessizlikle kaplamıştır. Matisse'in resimlerindeki sana l mekân hissi bu kez de açık yeşil renk ile yakalanmıştır. Şeftali rengi kenar süsü resmi çevrelerken resmin iki boyutluluğunu daha da vurgulamaktadır. Aynı zamanda resme bir kolaj ve süsleme efekti de katmaktadır. Bu kenar resmindeki beneklerle kemerli geçidin kavisli biçimleri birbirini tamamlamaktadır. Figürler dünyanın geri kalanından soyutlanmış gibi görünmektedir. Sanki o gri harmanileriyle vücut ağırlıklarını yitirmişler gibidirler.

Matisse bu çalışmasında kafe hayatının ruhunu yakalamış, ideal hedonistyaşam felsefesini göstermiştir. Bu yaklaşımı erken dönem eserlerinde de görebiliriz:“Yaşama Zevki” (La joie de vivre), “Dans ve Müzik”. Sanatçı bu resimde anlamlı bir sadeliğe varmış, doğu sanatını yaşantısının yavaşlığını ve dinginliğini yakalamıştır. Doğu halı ve minyatürlerindeki kompozisyon mantığının aksine yüzeyde boşluklar geniş yer kaplamıştır. Özellikle resmin merkezindeki iki figür dinginlik içinde zamanın geçip gitmesini izlemektedir. Genleşen zaman içinde dinlenme olarak nitelendirile bilecek bu bekleme ya da zamanın akıp gitmesini izleme hali doğu insanı ve felsefesinin Batı insanı ve felsefesinden ayrımını da vurgulamakta denilebilir. Bu iki dünyanın Doğu ve Batı ruh olarak farklılığının ayrımına varmış bir sanatçıdır, Matisse.



**Resim 3.5.** Matisse “Fas Kafe” 1912-1913.( 176x210 cm .)

Doğu, Matisse'in yakasını hiç bırakmamıştır. Özellikle Doğulu kadın motifinden hiç vazgeçmemiştir. İki Cariye Teras (1912), Kırmızı Şalvarlı Cariye (1922), Oturan Cariye (1928), Fas Görüntüsü (1922), İki Çağdaş Kadın, Kırmızı Ceket (1917) ve Oturan Riffain Zorah'ın varyasyonları şeklinde yapılan eserlerdir. Doğu halıları onun resim sisteminin örneğidir. Doğu onun resmine girerek devamlı aranan bir kayıp cennet gibi canlandırılmaktan vazgeçilmemiş yaşanan bir hayaldir. Matisse, Kuzey Afrika'da edindiği tecrübeleri o ülkeye bağlı kalmadan başka konulara da aktarmıştır. Örnek olarak son yolculuğunu verebiliriz. Bu yolculuk birçok ressam tarafında görülen Tahiti'ye olmuştur. Malzemesiz gitmesine rağmen Fas'ta elde ettiği tecrübeler daha sonraki resimlerine yansımıştır. Matisse'in Asya seyahati etkisiyle yaptığı figür 1939 tarihli La France'tir(resim3.6) . Ressam büyük fırçadarbeleri, onu takip eden beyaz ve siyah dokunuşlarla renkleri yayarak esere hareket ve derinlik kazandırmıştır. Başının üst kısmı resmin üst kenarından “dışarı çıkmış”-olan kadının asimetric duruşu kırmızı zemin ve siyah saçlarıyla beraber figürün önedoğru eğildiği izlenimini vermektedir. Bu resminde oryantal bir havası vardır.

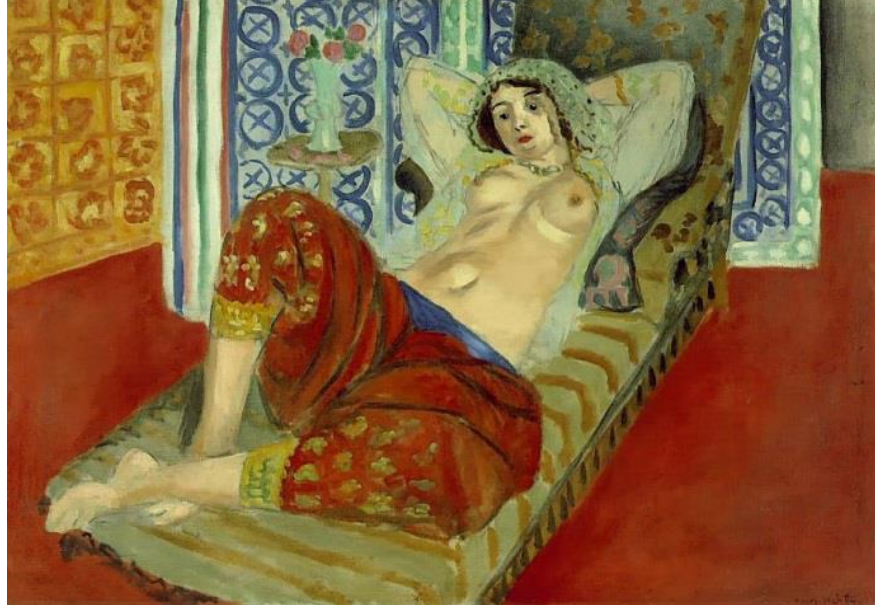


**Resim 3.6.** Matisse “La France” 1939

Bütün resimler oryantal bir gelenek olan hattatlığı kutlarcasına dekoratif motiflerle bezenmiştir. Biçimler kimliklerini kaybederek önce işaretlere, sonra yavaş yavaş hareket kazanan çizgilerin serbest oyununa dönüşür ve salt süsleme haline gelir. Matisse, 1919-1929 yılları arasında farklı pozlar ve arka planlar üzerine betimlediği harem odalıklarını konu alan 50 civarında yağlı boya resim yapmıştır. Bu konuya hazırlık olması için çok resim yapmıştır. Bu resimlerdeki kadın figürleri (Oryantal, İranlı, Hint ya da Faslı kadınlar) konu alan resimlere eşlik eder. 1826-1834 yılları arasında Delacroix'in yaptığı, İngres'in ve daha sonra Renoir'ın da çalıştığı en az onlar kadar ünlü olan pek çok odalık portresi Matisse için esin kaynağı olmuştur. Matisse, "Mutlu bir nostaljinin hediyesi, sevimli ve canlı bir rüya olan odalıklar en az Fas ikliminin günleri ve geceleri kadar büyüleyiciydi." diyeyazar. Her ne kadar burada figürler manzaraya değil de neredeyse tamamen Avrupa objeleriyle dekore edilmiş iç mekânlara yerleştirilmiş olsalarda, sanatçı lüks, dinginlik ve keyif ya da yaşama sevincinde olduğu gibi yaşam ve dingin bir duyarlılık hissi yaratmakta başarılı olmuştur.

Stedelik Mesum, Amsterdam 1922'de Marsilya'da Oryantalist geleneğe yeni bir soluk getiren kapsamlı bir sergi açılır. Birkaç ay sonra Fransız Oryantalist Sanatçılar Derneği Başkanı ve Lexemburg Müzesi Müdürü olan Leonce Benedite "Kırmızı Şalvarlı Odalık" resmini müze için satın alır. Bu Matisse'in Paris'teki bir müzede sergilenecek olan ilk resmidir, sanatçı böylelikle prestijini arttırarak koleksiyoncuların ilgisini de çekmiştir.





**Resim 3.7.** Matisse “Kırmızı Şalvarı Odalık”, Modern Sanat müzesi, Paris, France 1921

Matisse'in, 1923 yılında yaptığı “Hindu Pozu”, 1995 yılında Sotheby'e desatılmıştır. Bu resimde model Henri ette Darri carrere bağdaş kurmuş ve kollarını başının arkasında birleştirmiş olarak görülmektedir. Boynu koltuğun beyaz, siyah ve mavisine yansıyan siyah ve sarı parlak boncuklara indirgenmiştir. Yanında yerdeki kahve rengi zeminin üzerinde mor çiçekli büyük yeşil bir vazo bulunmaktadır. Ayrıca 1935 yılına ait “Odalık” isimli tablosu Milano'da ki, Civico Museod Arte Contemporanea'da sergilenmektedir. Bu resimde de hemen Hindu Pozu'nda bulunan bütün unsurlar vardır ama model gün ışığının vurduğu panjurlu pencerenin yanında ayakta durmaktadır. Yerdeki terlikler gibi bazı detaylar görüntüyü daha düzenlenmiş. comve mahrem kılmıştır. Renk kontrastlarının azlığı ve gölgeler odaya daha gerçekçi birhava vermiştir.

Matisse'in hayatı boyunca değişmeyen amacı, yapıtına çabukluk görünümü vererek yaşantısının yoğunluğunu dile getirmektir. Ancak bu görünüm ve her tualinyansıtması gerektiğine inandığı yapı sağlamlığı yorucu, ustalıklı bir çalışmanın ve sayısız düzeltmelerin sonucudur. »<sup>23</sup>

<sup>23</sup> <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1393193629.pdf>

### 3.2. HALI VE KİLİMLERİN ETKİSİ

“Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor, verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor. 20. yüzyıl başlarında özellikle Fovistlerden bazı ressamalar dekoratif bir anlayışla yaptıkları resimlerinde rengi ve çizgiyi yalın anlatımlarıyla kullanmışlardır. Bir kullanım aracı olarak yapılan halılarımızda renkler yalınlığı, kontrastik uyumu zaman içinde olgunlaştırmıştır. Gerçek nesneliliği arayan islam kültürü zaman zaman rengi biçime tercih etmiştir. Halı ve kilimlerdeki iki boyutluluk, renklerin derinlik etkileriyle bozulmak istenmiştir. Modern resim sanatında iz bırakanlar halı ve kilimlerimizi görmemiş olmazlar yayıldığı ünlü ressam Hans Holbein'in 15. yüzyılda resimlerinde kullandığım düşünürsek, daha sonraki yüzyıllarda sanatçıların halı ve kilimlerle haşır neşire oldukları gerçeğini kabul etmek zorunda kalırız. Burada ele alınan asıl sorun, hangi sanatçının hangi halı ve kilimlerden nasıl yararlandığı değil, resimsel unsurlar ve düzenlemeler arasında bulunan yakın benzerliklerdir. 1900' lü yılların başında henüz doğayla bağlarını koparmamış olan sanatçılar, doğayı soyutlamada ilk olarak minyatürden istifade ettiler. Çünkü minyatür de doğayla ilişkisini koparmamıştır. İkinci aşamada resmi doğadan tamamen soyutlayarak dekoratif bir anlayışa yönelen bazı ressamınin kaynak olarak başvurduğu ve ondan esinlenerek resimlerini yaptığı malzeme ise Doğuhali ve kilimleri oluşmuştur. Doğadan tamamıyla kopup, sembolik anlatımlarla resimlerini biçimlendiren ressamalar için de, ileriki yıllarda kilimlerdeki sembolik motifler onları yönlendirmede kılavuzluk etmiştir. Kıvrak arabesk çizgileri ve saf renkleri kullanarak yeni biçim oluşturan ressamaların başında Matisse gelir.

Matisse 1903'te Cezayir'e gitti. Cezayir'den seramikler, elbiseler ve diğer bazı objelerle tekrar Fransa'ya dönerek çalışmalarını sürdürdü. Görmüş olduğu sanat ve el sanatları onunun imajını değiştirdi. İslam sanatları onun oluşturacağı yeni sanat için ona referans vermede çok önemli bir dönüm noktası oldu. İslam seramiklerinin çalışmasının hayatı olan çalışmasının kurallarını verdi. Renkler saf ve düz planlar biçiminde sağlandı ve boyutlu uzay düzlemse yorumlandı. Teknik ressamlık arabesk çizgilere indirildi. Amaç, minimum bir çabayla maksimum bir muhteşemliği başarmaktır. Bunu yapmak için de Matisse arabesk süslemeyi tercih etti. Matisse sadece seramik konusunda doğu dünyasına girmede. Onun için hatlarda çok önemliydi. Doğru

kilimleri Matisse'nin dekoratif sanatının başlangıcının işaretleridir. Dekorasyon Matisse için, safrenkler, soyut arabeskler, düz boyutlar ve ritimlerle doğru ruhu ifade etmenin bir aracıydı. Dekoratif sanat onun dinsel içeriğini göstermez. , bizim onu ima etmemizi gerektirir. Matisse bunu islam sanatlarından öğrendi. Matisse Fas, Tunus ve Cezayir'le olan bağlarını seyahatleriyle iyicesikleştirmişti. 1911 ve 1912 kışını Fas'ta geçirdi. Bu dönemde tabiatla olan ilişkisini yenilediğini yeni intibalannın onu gençleştirdiğini ve enejikleştirdiğini iddia etti. "Benim Fas seyahatimin bana gerekli geçişi yapmakta bana yardım etti. Favozmin canlı ama, sınırlı teonsını uygulasaydım, uygularnam halinde mümkün olacaktan doğayla daha yakın kuntak kumıada bana yardım etti" diyerek islam sanatlarının kendi sanatını oluşturunda ne denli rol aynadığını belirtmektedir. Matisse'nin 1908'de ve sonrasında yaptığı çoğu çalışmalannnda halı ve kilimlerimizde kullanılan saltrenk kullanma ve dekoratif etkisini görürüz. Matisse doğu halılannın renksel kalıplarını ve Kuzey Afrika'nın doğal görünümelerini inceleyerek modernizimi çok etkileyecek bir üslup geliştirdi 1908' de yaptığı "Kırmızıdaki Harmoni" adlı tablosu O'nun nasıl bir üslup yakaladığını gösteriyor (Resim 3.15). Matisse bu tablosunda, görsel izlerinin süse dönüştürülmesinde daha ilerigitmiş, duvar kağıdında ve masa örtüsündeki çizim oyunlarıyla masa üzerindeki objeler, tablonun başlıca motifini oluşturmaktadır. Motifler ise barok üslubludur. İnsan figürüyle pencereden görünen manzara da bu kalıbın bir parçası olmuştur. Bu tablo adeta bir halının 1/4'ü alınmış bir kesik niteliği taşımaktadır. Tablonun kırmızı zemin ve üzerindeki motitleri halı bördürü özelliği taşıırken, pencereden görünen manzara da halının orta (göbek) kısmıgibi bir kompozisyonda gösterilmiştir. Biz Matisse'nin birçok tablosunda bu tip kompozisyonlara rastlamaktayız. Daha sonraki yıllarda 1947 yılındayapmış olduğu "Red intenior"adlı tablosu aynı kompozisyon niteliğinitaşımaktadır (Resim 3.16 ile Resim 3.17 'i karşılaştırdığımızda 18. Yüzyıla ait bir Karabağ kilimi ile Matisse'nin sözünü ettiğimiz resimleri arasındayüzeysel ve dekoratif kompozisyon bakımından paralel bir benzerlik görürüz. Yine aynı yılda yapmış olduğu "Kompozisyon" adlı tablosu bizim cecimlerimizi andırmaktadır. Monderian'ın da bazı resimlerinde halı ve kilimin aynı kompozisyon özelliğini görebiliriz. Monderian, objeleri daha salt ve sade biçimleriyle gölgeetkisi bırakmadan bir yüzey üzerinde göstenne çabası taşıyan modem resmin öncülerinden birisidir. Mondrean bir yüzeyi tamamen kare ve dikdörtgenlere bölerek, biçimlerin ve renklerin birbiriyle olan ilişkisini estetik açıdan irdelemiş ve

yüzeyi tamamen geometrik şekillere bölmüştür. O'nun 1930 yılında yaptığı "Painted" adlı tablosu kompozisyon olarak;resmin kenarlantıpkı halı ve kilimleide olduğu gibi bordürlere bölünmüş ve tamamen yüzeyselbir etkide yapılmıştır. Mondrean'ın bu resmi daha önce bahsettiğimiz Matisse'in "yemek sonrası" tablosu ile birbirine çok yakm görünmektedir. Aralarındaki fark, Mandrean biçimlerini daha sade olarak görselleştirilmiştir. Yine Matisse'nin 1943'te yaptığı "painted" adlı diğer bir eseri resim 14'dekii 9. yüzyıla ait Cecimle paralel bir benzerlik gösterir. dikkatle incelediğimizde, Kandirsky'nin "Kompozisyon" adlı tablosu ve Mondrian'ın "Painted" adlı tablosu ile. eserin başlarında yapılmış olan bir Bakii cecimi sanki bir tek ressanun elinden çıkmış hissi verir bize. Bu da, etkileşimin ne kadar güçlü olduf, ru konusunda bize ipuçları veriyor. Bu itkileşimi reddetmek mümkün mü?

Birinci dünya savaşından sonra, bilinçli olarak sanatçıların özeulaşma çabaları doğalolarak Amerikalı sanatçıları da etkilemiştir Motif(nesne) sıralaması birçok çağdaş sanatçı tarafından kullanılan yöntemdir. Senbolleşmiş motif sıralaması bizim gördes halılarında da sık rastlanan birdüzenlernerdir. Türk halı ve kilimlerdeki yalın ve etkili anlatun ile çağdaş Amerikan sanatçılarının esenlerine, özellikle bazı pop Artçıların eserleri arasında yakın benzerlikler olduğunu görürüz"<sup>24</sup> .

### 3.3. HAT SANATININ ETKİSİ

“İslam hat sanatı, başka hiçbir kültürde görülmemiş bir şekilde, bilhassa Türk-Osmanlı döneminin sonlarında resim sanatına ait plastik değerlere ulaşmıştır. İslam yazısının ulaştığı bu seviye, gerçekte onun pikitografik özelliklerinden ileri gelmektedir. İslam yazısı çok zengin biçim klavyesi ile sadece bir ideogram olarak kullanılmış, bir insan, bir hayvan plastik ifadeyi veren ve öteki yazılara üstünlüğünü sağlayan yönü, harflerin biçim değişikliğine elverişli olmalıdır. İşte bu yüzden islam yazısı plastik biryazıdır. Sonsuz (istif) kompozisyon imkanlarına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Çin ve Japon yazısı da islam yazısına yakındır. Çağdaş Batı sanatçıları tabiattan kopunca yakın ve uzakdoğu yazı sanatlarına büyük iligösterdiler. Yani sanatlarının ilham kaynağını yazıda aradılar. Batı sanatçılarından bazılarının Xx. yüzyılın başlarında

<sup>24</sup> <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1393193629.Pdf> Bingöl, 1986, 33-36.

tabiatı soyutlamada minyatürden faydalandıklarını, ikinci aşamada, renklerin salt değerleri ile salt biçimleri oluşturmada halı ve kilimlerden etkilendiklerini örneklerle ortaya koymaya çalıştık. Üçüncü aşamada ise "bir düşünceyi güzelleştirmede" Batı resim sanatı islam yazısının plastik imkanlarını, bu plastik imkanlardan başka hiçbir şeyi resim etmeyen, düşünceyi güzelleştirmeye çalışan islam yazısını farketmiştir. Birçok Türk ressamının da hocası olan Andre Lhote (1885-1962) ünlü Türk hattatlarının eserlerini ilk defa gördüğünde hayret dolu ifadelerini şöyle dile getiriyordu. Okuyuyorum bu yazılan. Okuyamadığın daha iyi. Desen, çizgi ve İngres'in deyiimiyle müzikal olmalı. İşte bütün bunlar, bu yazılarda var Düzlerin, eğrilerin yanısıra da, şu serpiştirilmiş, küçük-küçük plastic işaretler, omamen süsler. Ünlü İspanyol ressamı Picasso usta bir hattatın eserini gördüğünde "işte resim" demekten kendini alamıyordu. "Benim varmak istediğim son noktayı, islam yazısı çoktan bulmuş" diyor ve Türk hattatlarının eserlerini inceledikten, onlarda gördüğü resimsel plastik zenginlikleri söyledile getiriyordu. Ama bunlar ne kadar ritmik. Bunlardan birşeyler çıkar! Doğulu renkçidir ama, renkçiden çok çizgici, soyuttur. Görüldüğü gibi Lhote ve Picasso'ya göre önemli olan, bu yazılardaki yatay ve dikeylerin eğrilerin noktave lekelerin birbiriyle olan müzikal ilişkisidir. Resim sanatının temel elemanları da nokta, çizgi, leke ve renktir. . İslam yazı sanatında bu dört elemandan çizgi, leke ve nokta kullanılmıştır. Renk ikinci planda kalmıştır.

Türk Hat sanatı, büyük bir uygarlığın tüm görkemini ve inceliklerini yansıtırken, çağdaş resim sanatının iki büyük ustasından Miro'nun ve Klee'nin çok şey borçlu oldukları magrep hat sanatı (Türk ve Acem Hattı'nın tersine) çok renkli ve halk sanatının özelliklerini taşırlar. Klee Tunus seyahatinde islam kültür ve sanatını tanıma fırsatını bulmuştur. Aldığı müzik eğitimi ile de islam kültüründe tanıdığı nesnel gerçeği aramaya yönelmiştir. O, müzikte olduğu gibi salt yalın anlatımlara ulaşmak istiyordu Miro, hat sanatındaki çizginin, dinamizmini, magrep sanatındaki coşkulu renkleri bulmuştur. Klee, yazıyı başlı başına plastik bir öge durumuna getirmişti (Resim i 5). Hat sanatından yararlanarak Hartung'un bir kaynaktan fıskıran, son derece hareketli lekeleri ile hat sanatının bazı örnekleri arasındaki bağı görmemek imkansızdır. Klee, islam hattından esinlendiğinde, bu sanatın verilerini bir gerçek sanatçı olarak, kendi mayasıyla yoğurmuş ve kendi kuralları ile bağdaştırmıştır.



Hans Hartung, Paul Klee, W. Kandinsky gibi harici ressamların ve Miro'nun eserlerinde noktanın fonksiyonu, tamamen plastik maksatlara yöneliktir. Bu ressamlar, hattatlar gibi nokta, çizgi ve lekeyi resim sanatının temel unsuru olarak başka bir şeye (tabiatın dış gerçeği) tasvire feda etmeden yalnız kendi plastik maksatlarına uygun olarak kullanmışlardır. (Resim 17-18-19) Çizgi, leke ve noktanın simgelere dönüştüğü modern resimde, W. Kandinsky, Klee ve Miro gibi modern resmin çok önemli öncülerinden olan ressamlar buzul çağı öncesi şematik resimlerden, sembolik anlamları olan Eski Mısır hiyerogliflerinden, Çin, Japın yazılarından ve özellikle simgesel anlamları olan İslam sanatındaki harflerden önemli ölçüde faydalanmışlardır. Öyle ki, Klee'nin simgelerinden oluşan kompozisyon düzenleri ile önemli hattatlarımızın bazı kompozisyonların, ve kurallamalarını karşılaştırdığımızda çizgi, nokta ve lekelerden oluşan istiflerle, Miro'nun Kandinsky'nin ve Klee'nin kompozisyonları arasında benzer bir paralellik görürüz (Resim Tunus. Cezayir ve Fas'a giderek oralarda kendi sanatı için malzeme arayan, Klee, 1928'de de Mısır'a gitti. (Klee'nin ilk dönem çalışmaları Tunus'da çalıştığı suluboya tabiat soyutlamalarının varlığını biliyoruz). Klee'nin Mısır'dan etkilenerek yaptığı resimlerde daha çok sütrüktüre ağırlık verdiğini görüyoruz. Klee-Nil Masalı" adlı tablosunda hiyeroglif elementlerle daha yoğun bir ilgi ile çalıştı. O, çeşitli renkte olanları üzerine siyah olarak çizgi ve işaretlerle kompozisyonlarını oluşturdu. Resim 20'deki Magrib yazısıyla yazılmış olan "Aııah" lafzı ile Miro'nun 1966'da yaptığı "Kayak Dersi" adlı tablosundan alınmış bir detayı karşılaştırdığımızda, plastik açıdan benzerlikleri görürüz. Resim 22'de Çini mürekkebi ile hazırlanmış mağrib yazısından detayların Hat'da çizgi, nokta ve eğrilerin birbiriyle olan ilişkisi ile Resim 21'de verilen Miro'nun tablosu arasında bir paralellik vardır. Bu verdiğimiz karşılaştırmalı örnekler gibi onlarca misal verilebilir. Tüm bunlar gösteriyor ki, Çağdaş Batı resim sanatı oluşum süreci içinde, kendi geleceğinin alışılmış kuralları yıkarken, kendi dışındaki tüm sanatları tanıma trendini yakalamış, bireysel sanat üsluplarının oluşumunda doğu ve İslam sanatları ile ciddi bir etkileşim içinde bulunmuşlardır. »<sup>25</sup>

<sup>25</sup> <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002314/1025002321>

### 3.4. ÇAĞDAŞ RESİM SANATININ OLUŞMASINDA DOĞU VE İSLAM SANATLARININ ETKİSİ

“Deney ve gözleme dayalı bilmin gelişmesi, bilimde ve teknolojiye yeni bulgular, psikolojideki yeni gelişmeler, batılı sanatçıları da geleneğini ve objeyi yeniden sorgulamayı doğa ve objeler üzerinde gözlem yapmayı gereklilikliştirdi. Atölyeyi terk edip gün ışığına çıkan sanatçı, objeleri ve doğayı ışığın titreşimleriyle anlık intibaları doğrultusunda tuvale aktarıırken, görüntünün anan değiştiğini gönnüş, daha sonra, değişmeyi bulma çabası içine girmiştir. Objeyi daha sağlam esaslar doğrultusunda tuvale taşıyan sanatçı, bununla dayetinmeyip, objeyi tuvalde parçalamayı denemiş, sonra bundan da vaz geçerek, saf, duru, yalın, yüzeysel ve dekoratif bir anlatırına yönelerek, soyut arayışlar içine girmiştir.

İşte, sanatta tüm bu kaygılan başladığı dönemde batı sanatçıları etrafında olup biten müsbet gelişmelerle de dış dünyayı daha yakından tanıma şansına sahip olmuşlardır. 20. yüzyıl başlarında batıda açılan doğu ve islam sanatları sergileri, geleneksel resim kuralları yıkan ve yenilik peşinde koşan çoğu Avrupa sanatçıları için görsel iletişimde yeni bir boyut kazandırmış, onlar için büyük bir illiam kaynağı olmuş, kendi dışındaki dünyayı da tanımaları gerektiği konusunda onları harekete geçirmiştir. 20. Yüzyıl başlarında Paris, Berlin gibi birçok büyük merkezlerde açılan ve müzelerde daima görüğe açık bulunan sergilerde yer alan eserleri büyük bir şaşkınlık ve heyecan içinde gönneş ansını elde eden Avrupalı ressamaların bazıları, ekonomik özgürlüğüne de kavuşması sonucu Asya ve Afrika ülkelerine giderek, bizzat bu sanatları coğrafi sınırları içerisinde inceleme ve bu sanatları yapan İnsanları daha yakından tanıma isteği duymuşlardır. Birçok sanatçı dünyanın dört bir köşesine dağılarak kendilerine esin kaynağı olacak yeni malzemeler bulma peşine düşmüşlerdir.

Bu arayış içinde kendi birikimleriyle birlikte Afrika yerli kabile mask ve resimlerinden, buzul çağı öncesi kaya resimlerinden, eski astek kültüründen tutun da, Japon baskı resimlerine ve Japon kaligrafisine islam minyatürü, islam kaligrafisi ve doğu kilimlerine kadar ne bulmuşlarsa değerlendirmişler, bireysel üslup arayışı içinde yepyeni sanat üsluplarının yaratıcısı olarak yeni evrensel sanat anlayışının kapısını aralamışlardır. Ortaya koydukları bu yeni sanat üsluplarıyla da yüzlerce sanatçıyı peşinden sürüklemişler ve tüm dünya sanatlarını da bu yeni sanat anlayışları

doğrultusunda etkilerini başarmışlardır. Biz bu makalemizde Avrupalı sanatçıların yaklaşık elli yıllık (1880-1930) arayışları dönemi içinde özellikle 1990-1920 yılları arasında modern resim sanatının oluşumunda resimde yalın renklerin kullanımında ve yüzeysel biçimler oluşturmada islam minyatürlerinden, gölgeyi ve hacimlendirmeyi tamamen ortadan kaldırarak, parlak renkler kullanarak sadece renk ve çizgiye dayalı yüzeysel dekoratif resim arayışında doğu kilim ve halılarından, resmi sadece arabeks çizgilere ve lekeler indirgeyerek, çizginin plastic ifadelendirilmesinde de islam kaligrafisinden nasıl etkilendikleri üzerinde duracağız. Kuşkusuz böylesi bir konuda bu makale ilk değil. Bir çok kerre bu konular çeşitli dergilerde farklı boyutlan ile ele alınıp yayınlandı. Ancak biz bu makalede konuyu daha derin ve yeni boyutlarıyla ele alıp, daha kapsamlı ve toplu bir şekilde gündeme getirmeyi, genç sanatçı kuşağa ışık tutması açısından bir görev bildik. Rönesansla Avrupa resim sanatında sıkı bir gelenek kurulmuştu. Bugeleneğin belli kaide ve kuralları vardı. Ne var ki, Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, XIX. yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı. Empresyonizmin 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığında önce yadigarlanmış sonra çok kısa sürede tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Empresyonizmle gelenek az da olsa yıkılmıştı. Çünkü fotoğrafında icadıyla uzun sünnedi. Teknolojideki ve bilimdeki yeni gelişmeler sanatta yeni sorgulamaları gündeme getirdi. Klasik geleneğin yeniliğe götüren bir klavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleceğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti. Üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Psikolojide, özellikle de algılamapsikolojisinde, hızlı gelişmelerin olduğu, değişik renkler ve yapıların, ışık ve gölge karşılıkların, açık olanlara karışık yığılmalann ve benzeri durumların üzerinde ne gibi duysal ve bu yüzden de duygusal etkileri olduğu az çokbilimsel yöntemle incelenip değerlendirildiği bir dönemdir.

19. yüzyıldan itibaren batılı sanatçıların doğaya ve objeye bakışı hızla değişmiştir. Bu yüzyılda klasik bilimlere, tarih ve arkeolojiye artan merakla Osmanlı ülkesine gelen çoğu batılı bilim adamları ve sanat adamları araştırmayı, incelemeyi ve koleksiyonculuğu amaçlamışlardır. Bu yüzyıldan itibaren, özellikle 20. yüzyıl başlarında, sanatında yeniliği ve özgürlüğü arayan sanatçılar, onlar için yepyeni konu ve

üsluplar sunan doğu sanatlarında aramaya başlamışlar ve büyük ölçüde doğu sanatlarından ilham alarak, kendi özgün ve yetkin sanatlarını oluşturmuşlardır.

Başta Fransa olmak üzere, İngiltere ve İtalyan akademik ressamların başlattığı bir orientalizm akımı doğmuştur. Bu akım Ingres ve Delacroix'le başlamıştır. Ingres'in daha 1814'de yaptığı "Odaliski", 20. yüzyıla kadar yaygınlığını sürdürecektir. Odaliskler dizisinin başlangıcı sayılmalıdır. Aynı akımın 19. yüzyılın ilk yarısında temsilcilerinden biri Alexandre Gabriel Decamps'tır. Birsüre İzmir'de de yaşayan Decamps'ın Türkiye görünüşleri oldukça ilginçtir. Orientalist akımın diğer bir ismi Türkiye'de de bulunmuş olan Gerome'dir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'ye gelmiş Avrupalı ressamlar arasında Paisini en gerçekçi İstanbul görünüşlerini veren orientalistlerden biridir. Uzun süre Mısır'da kalmış olan İngiliz Ressam Frederick Lewis, Türkiye'den çok az olmakla beraber Mısır'da yaptığı resimler bilinmektedir. Yine orientalist ressamlardan olan Zonaro, 1883'de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermiştir.

Orientalizm akım olarak 19. yüzyılın sonlarında etkinliğini yitirmiş fakat Doğu giysili kadınlar ve özellikle harem kadını motifleri izlenimciler ve Fovlar'da odalisk adı altında yaşatılmıştır. Nitekim Renoir, Matisse ve Picasso'nun bu konudaki resimleri bilinmektedir. Yirminci yüzyılın başında sanatçı doğayı taklitten kurtulup, nesnenin özüne inmeye çalışırken yeni biçim arayışlarına gitti. Avrupa'nın önemli kentlerinde açılan sergiler ve müzelerde teşhir edilen Afrika ilkel kabile sanatları, Uzak Doğu ve İslam sanatları, yeni biçim arayışlarında batılı sanatçılara ışık tuttu. Bu sergilenen eserler yeterince nesnel gerçeklerden ayrılmış ve sade biçimlerle oluşturulmuştu.

Biçimsel sorunlara karşı gittikçe büyüyen ilginin, Kandinsky'nin Almanya'da başlattığı "soyut sanat" alanındaki deneylerin yeni bir biçimde ele alınışına yol açması hemen hemen kaçınılmazdı. Kübizimci ressamların yapı üzerine araştırmalarının etkisi altında, Paris'te, Rusya'da, peşinden de hemen Hollanda'da bazı ressamlar, resmin mimari gibi bir kurgu olduğu düşüncesinden yola çıkarak, benzer deneylere giriştiler. Hollanda'lı Piet Mondrian (1872-1944) tablolarını, en basit öğelerle kurmak istiyordu.

Doğrular ve salt renklerle, açık-seçik ve özdenetimin, doğa yasalarının nesnellliğini bir anlamda yansıta bileceği bir sanat özlüyordu. Çünkü Mondrian, Kandinsky, Klee gibi bir gizemciydi. Resimlerinin, duygusal görüntünün hepdeğişen biçimlerinin ötesinde, şeylerin kalıcı gerçekliğini ortaya koymasını istiyordu.

Daha sonraki teknolojik gelişmeler ve endüstrileşme toplumların sosyal yapılarını da değiştirmeye zorlamıştır. Mühendislik alanında yapılan yeni buluşlar, mimaride yeni ufuklar açmış ve mimariyi yeni biçimler aramaya zorlamıştır; süslemelerden kaçış, sadelik ve fonksiyonelliği arayışa biryönelme vardır. Mimarideki yalın biçimler arayışı bütün sanat dallarını kavrar. Cezanne'nin başlattığı doğanın analizi, doğayı yalın biçimlerle görme isteği daha sonraki kuşak tarafından benimsenip kübizmde ifadesini bulmuştur. Bu bakımdan Avrupa sanatında tabiatta ilk soyutlama eğilimi kübizme başlamıştır. Ancak kübizm tabiatı soyutlamadan çok, nesnelere yeniden gözden geçirmeyi gerektiriyordu. Cezanne'nin başlattığı ve Picasso'da, ifadesini bulan kübizm nesnelere, figürleri soyutlamaya yetmedi. Kandinsky ve Klee Kübizmin nesnelere soyutlamasıyla yetinmeyip, sanatta gerçeği arama çabasına ginişlerdi. Nesnelere görünüşleri de onlar için yeterli olmuyor, nesnel gerçeği arayışa yönelerek, soyut anlatımlara ulaşmak istiyorlardı. Sanatçıların, sanatın kendi ifadesini arayışa yönelmeyi deneysel sanatı başlattı. Kandinsky soyut sanatta kuramlar arıyor, Klee doğadaki denge ve ilişkiyi seziniyor, müziğin ruhunu görselleştirmeye çalışıyor. Mondrian, evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat özlüyor, fakat böyle bir sanat katı ve dural olmamalıydı. Evren sürekli bir değişim içindedir, onuyöneten dengeleyici gizemli güçler vardır. Mondrian bu düşüncesini gerçekleştirirken islam sanatlarını tanımadığı düşünülemez. Burada ortaya çıkan önemli nokta, islam düşüncesindeki nesnel görüntülerden kaçarak gerçeğe yönelik çağdaş sanatların özdeki nesnellik arayışları ile aynı noktada birleşmeleridir. Çağdaş sanatçıların islam sanatlarından yararlanmadıkları söylenemez. Peki islam, sözünü ettiğimiz çizime ve renge dayalı sanatın nasıl olmasını istiyordu? İslam sanatçısı neyi yapmalıydı, nesne karşısında nasıl davranmalıydı? "Gerçek" resimde nasıl yansıtılmalıydı? 20. yüzyılın başında çağdaş sanatların oluşumundaki düşünce ve sanatçının nesne karşısındaki tavrında yatan düşünce ile islam sanatlarının oluşumundaki düşünce arasındaki bir paralellik olması bakımından, islamın sanat karşısındaki tavrını biraz açıklamakta fayda var. İslam düşüncesinde, tasvir niteliğindeki resmin her ne kadar yasaklamasından söz ediliyorsa da, ruhsuz varlıkların; ağaçların, çiçeklerin, nehirlerin, dağların, hatta hayvanların resimlerinin yapılmasında bir sakıncagörmemişti. İslamdaki bu düşünce belli dönemlerde İnsan resimlerinin yapılmasına da engel olmuştur. Resimleri yapılan nesnelere ise, stilize edilerek soyut



biçimlere dönüştürülmüştür. Nesnelere görünümünü olduğu gibi taklitten kaçınan sanatçılar (nakkaşlar) nesnelere hakikate yönelerek, sezginin ve mantık yoluyla görselleşmesine; vahdet-i vücud'a ulaşmak istiyorlardı. Böylece İslam sanatçısına nesnel görsellik yolu kapanırken, soyutbiçimlemenin sonsuz yolu açılmış oluyordu. Bu sebeptendir ki, İslam sanatçıları, üç boyutlu gölgelere kaçınmış, tasvir etmek istediklerini nesnelere, içleri renklerle doldurularak vermiştir. Bu açıdan bakıldığında 20. yüzyıl başlarından itibaren ortaya çıkan ve çağdaş sanatların yolunu açan kübist ve fovist ressamlardan Picasso, H. Matisse, Gogen, Mondrian, Miro, Kandinsky, Klee gibi çok sayıda Batı sanatçılarının ortaya koydukları eserlerle, Japon resim sanatı, Afrika masıakları ve İslam sanatlarından başka minyatür Hali-Kilim ve Hat (İslam Kaligrafisi) arasında plastik açıdan benzer bir paralellik görmekteyiz.<sup>26</sup>

### 3.5. MİNYATÜRÜN ETKİSİ

“1900’ lü yılların başında henüz doğayla bağlarını kopartayan Batılı sanatçıları için, doğayı saf ve yalın olarak anlatmada Japon resmi ve doğu minyatürleri önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Ama batı sanatçıları bu dönemde hiç bir zaman minyatür yapmamışlardır. Amaçta minyatür yapmak değil, renkleri saf, biçimlerin gölgesiz olarak verilmesinde plastik etkilerden faydalanmaktır. 1900 yılların başlarından itibaren bireysel sanat üslup arayışları içinde, Japon resimleri, İslam ve Hint minyatürleri yüzeysel ve dekoratif olma özelliği ile batılı ressamdan bazılarının dikkatli çekmiş ve bireysel çalışmalarında kaynak olarak etkilenmişlerdir. Batılı ressamlar öncelikle minyatürden etkileniyorlar. Çünkü minyatürün doğayla bağları kopmamıştır. Doğanın süslemeci, perspektiften uzak, dekoratif bir anlayış içinde verildiğini görüyoruz. Minyatürde renkler saf ve yalın biçimler her türlü gölgelendirilmeden uzak olarak verilmiştir. minyatürde doğanın yanıltıcı anlık görünümü yok. Sanatçı doğayı en yalın ve saf biçimde, göstermek istediği gibi resmediyor. Doğu medeniyeti geçmişte de batının daima dikkatini çekmiştir. Örneğin, Rembrandt büyük bir özveri ile Hint minyatür ülbümünü koruyup saklamış ve bu albümdeki minyatürlerin suretlerini defalarca resmetmiş vekendi süzgecinden geçirerek çeşitli varyantlarını elde etmiştir. Doğu sanatı ile ilgili konuştuğu risalede doğu sanatına özel bir yer ayırır. 1870’ lü İerden itibaren post empresyonist diye bilinen ressamlar özellikle Fransız ressamları

<sup>26</sup> <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002314/1025002321>

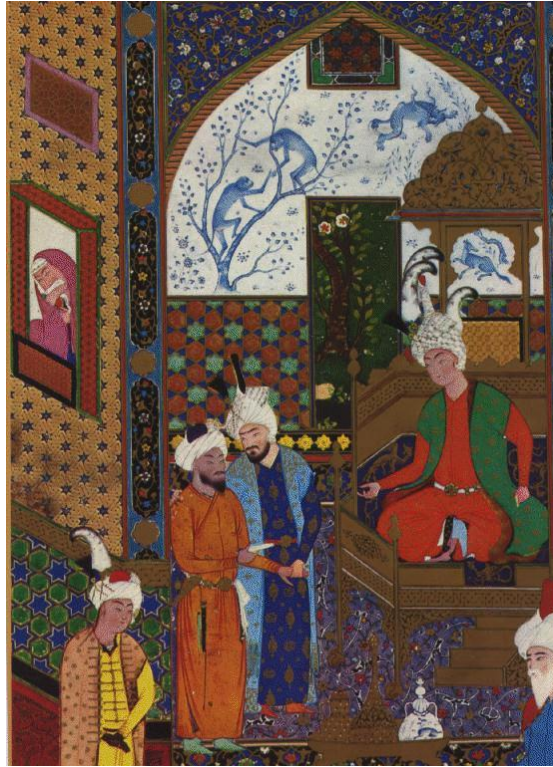
Utamura ve Hokusai gibi üstat Japon ressamlarının eserlerine öylesine ilgi duymuşlar ki, üsluplarını değiştirmede Japon resminin büyük etkisi vardır. Doğu sanatlarındaki dekorativizmin gücü Gauguin'i ciddi şekilde düşündürmeye başlar. Daha sonra, doğduğu Fransa'yı terk ederek okyanusun öbür ucuna Tahiti adalarına giderek bir müddet oraya yerleşir. Orada yerlilerle, yaşadıkları çevreyi ve başka yerlerden edindiği uzak ülke izlenimlerini sanatında malzeme olarak kullanır. Gauguin kendisinin resim anlayışını "Avantefapres" adlı el yazısında izah ederken bir nevi vazukarcasına yarı zerafet yarı fantastik tarzda doğunun ulu ve dahi ressamı üstad Mani'nin adına müracaat eder. Mani'nin "sulu" adlı hikayesinde Gauguin'in empresyonist dönemi ile Tahiti sonrası döneminde yaptığı resimler karşılaştırılırsa bu fark açıkça görülür.

Doğu sanatlarına karşı asıl ilgi Henri Matisse'de olur. Oda güneyinrenkçi boyama tekniğine hayran olup, Haiti'ye gidiyor.

Resim 3.8.'deki Matisse'nin 1911 yılında yaptığı "The Pamters Family (Ailesinin Portresi ) tablosu ile Resim 3.9'deki minyatürü karşılaştırdığımızda Matisse'nin minyatürlerden ne denli etkilendiğini görürüz. Matisse bu eserinde doğunun kilim ve halılarıyla gerek zeminde gerekse kanepede, yastık ve duvarda ve diğer tüm objelerde dekoratif bir süslemeye gitmiştir. Halı ve kilimlerin motifleri dekoratif süslemeyi kolaylaştırmıştır. Minyatürlerde olduğu gibi atmosfer perspektifi tamamen ortadan kalkmış, her şey düzlemsel olarak verilmiştir. Motifler minyatürde olduğu gibi ayrıntılı bir süsleme anlayışı içinde uygulanmıştır. Zemindeki halı motifleri Ege bölgesi Bergama halı motiflerini anımsamakta. Figürlerin üzerlerindeki giysilerde kırmızı renkler, minyatürlerdeki Türk kırmızısına çok yakındır. Henüz olgunlaşmamış kıvrak çizgiler de yine minyatürlerdeki kontur çizgilerine çok yakındır. Matisse'in bu yıllarda yaptığı resimlerin çoğunda bu özellikleri görüyoruz.



**Resim 3.8.** Henri Matisse'nin Ailesinin Portresi, yağlı boya, 1911

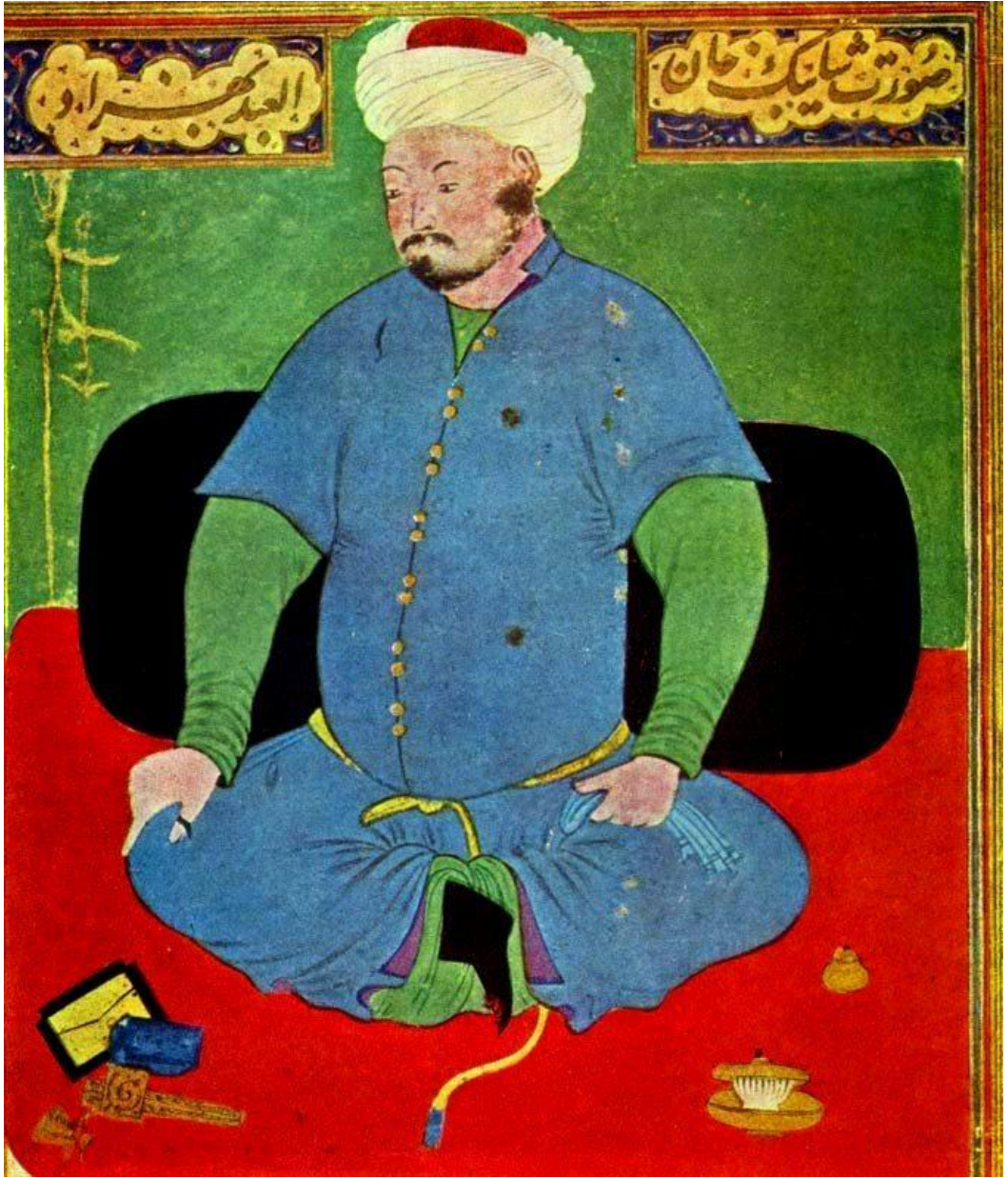


**Resim 3.9.** Minyatür

1903'e kadar islam minyatürleri hakkında Batı'da çok az makale ve kitap yayınlanmıştır. Bu yayınlanan varlığını "islam minyatürleri" biyografyasından

anlıyoruz. 1905'den itibaren Matisse üslubunu oluşturur ve genç Fransız ressamlarından bir grub ile birlikte renklerin heyecanlılığı ve form hissiyatını (subjektif) keskinliğinden doğan yeni bir devri, vahşi hayvanmanasına gelen "Fovizm"i başlatır. Bu da o dönem için tabii bir gelişim merhalesidir. Fovismler islam minyatürlerinden de ilham alarak her nepahasına olursa olsun mutlak bir sıçrayış yaparlar.

Behzat'ın "Şaybak Han 'ın sureti" ile Matisse'nin eserini karşılaştırsak, burada renklerin akrabalığını ve ortaya çıkan dekoratif harmoni anlayışını açıkça görürüz (Resim 3.10 ve 3.11).



**Resim 3.10.** Behzat, Şaybak Han 'ın Şemayili





abcgallery.com - Internet's biggest art collection

**Resim 3.11.** Henri Matisse, Manila Shawl, Expressionism, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1911

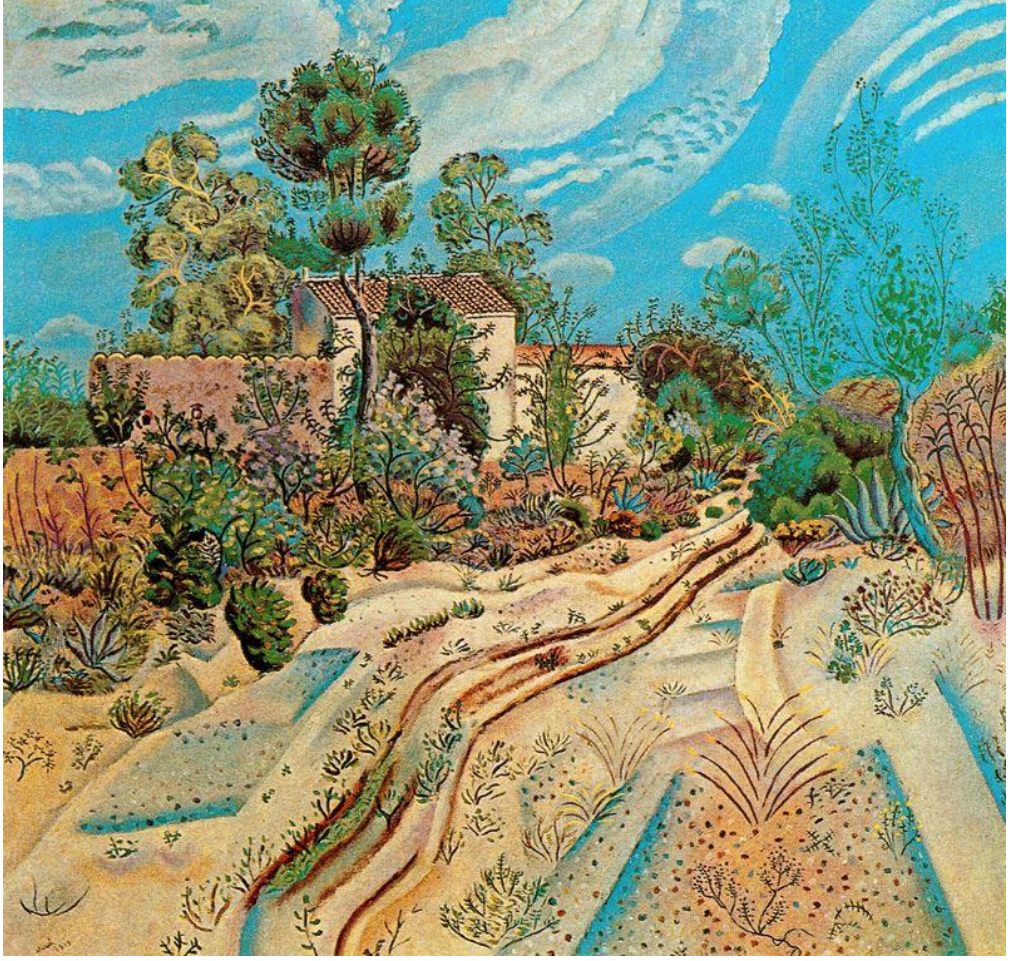
Yine Fransız ressamlarından Juan Miro'nun ilk gençlik yıllarında (1918) yaptığı resimler ile bugün British Museum'da bulunan İran minyatürlerinden "Atla Aslan mücadele ederken Rüstem Uyuyor"adlı minyatürü karşılaştırdığımızda Miro'nun ilk dönem resimlerinde minyatürlerdeki renklerin ve biçimlerin gölge etkisi vermeden görsel plastic etkisinden nedeni istifade ettiği açıkça görülebilir (Resim 3.12 ve 3.13 ). Sonraki çalışmalarında Miro'nun bu anlayışı terkettiğini götuyoruz. Daha sonraki çalışmalarında Miro Kaligrafi'nin çizgi gücünden faydalanarak yeni çalışmalarını ortaya koyuyor. Rus resamlardan Kandinsky'nin resimleri de dikkatle incelendiğinde minyatürün renk etkisi açıkça görülür. Kandinsky'nin ilkdönem çalışmalarında, özellikle Herat, Tebriz ve İran ekolünün etkisi hissedilir. Kandisky'deki doğu soyutlamalarında zengin renk geçişleri İran ekolü diye bilinen minyatürlerde de vardır (Resim3.14 ve 3.15). At sırtında yayla okatan figürde, dağların ve kayaların insan ve hayvan figürü şeklinde resmedilmesi bu etkileşimin açık delilidir. Kandinsky de Miro gibi dahasonraki çalışmalarında tamamen soyuta yönelmiş; resimlerini çizgi, nokta, leke ve rengin harmonik ritimsel anlatınuna bırakarak tamamen yüzeysel biçimlendirmeye gitmiştir.

»27

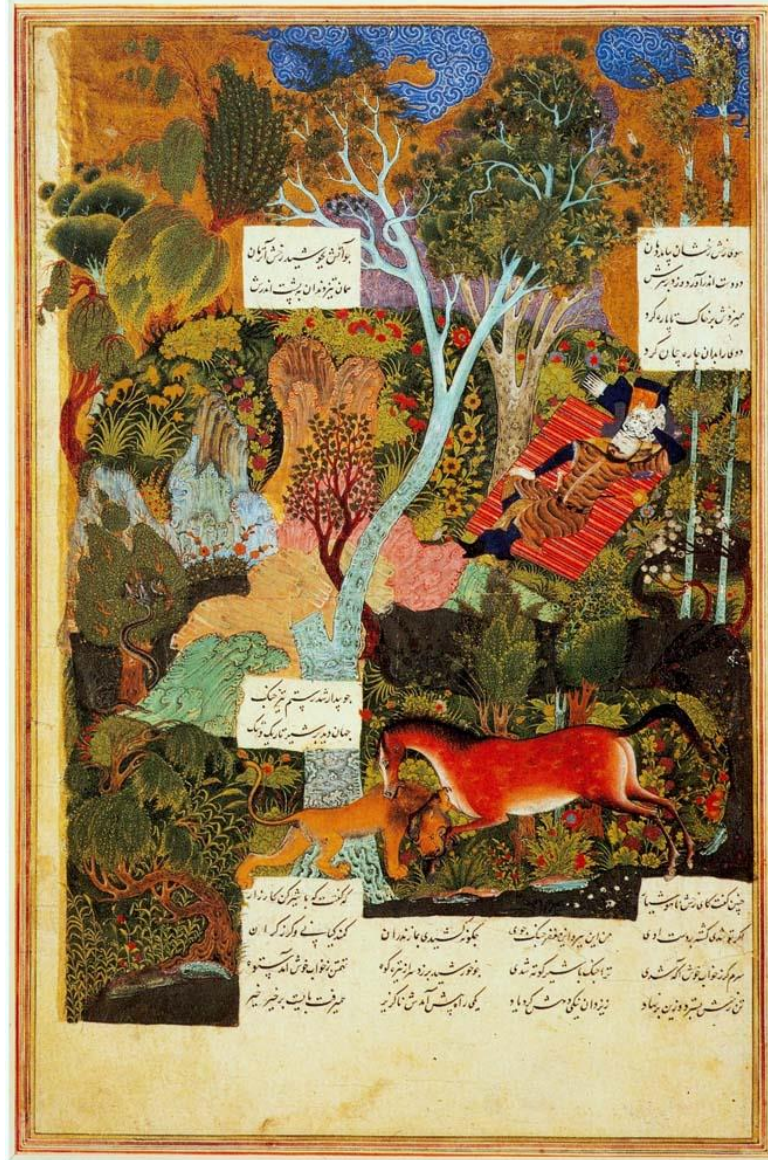
---

<sup>27</sup> <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002314/1025002321>





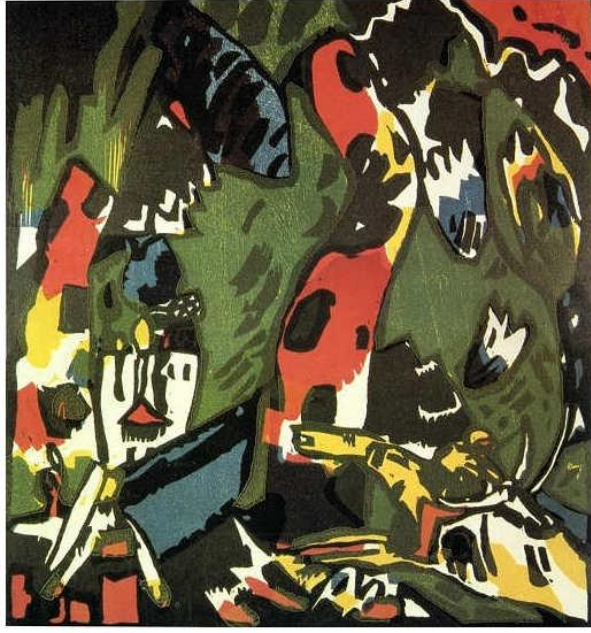
**Resim 3.12.** Miro 'Waggon Parçalar'. Tür: manzara, Yağlı boya, Özel Koleksiyon, ( 75 x 75 cm )



Media Gallery in : [www.fouman.com](http://www.fouman.com)

**Resim 3.13.** Atla Aslan Mücadele Ederken Rüstem Uyuyor, Ferdevsi Şehnamesi

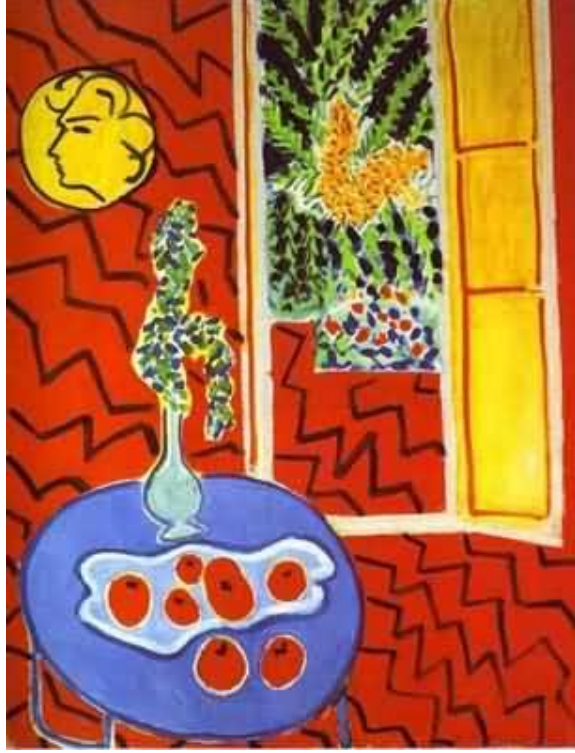




**Resim 3.14.** Wassily Kandinsky



**Resim 3.15.** Henri Matisse Kırmızıdaki Armoni, 1908



**Resim 3.16.** Henri Matisse" Red Interior, Ekspresyonizm, 1947, (116 x 89 cm )



**Resim 3.17.** Parakeet ve Denizkızı, 1952

## SONUÇ

Matisse'nin eserlerinde doğu minyatürlerinin etkisi de oldukça baskındır. örneğin "Odalık" adını verdiği eserlerinde doğulu motifler kullanmıştır, ancak bu resimlerdeki iki boyutlu renk alanları dekoratif etkiler uyandırmakla birlikte güçlü bir sanatsal etkiye sahiptir. Doğu Sanatı'na duyduğu ilgi Matisse'i 19. yüzyıl oryantalist ressamlardan daha farklı bir noktaya getirmiştir. Bu dekoratif son dönem kolaj çalışmalarında daha güçlü bir şekilde görülürken önceki dönem pentür çalışmaları boya tadı olarak batı resmini işaret ederken oluşan renk alanları doğu minyatürlerine göndermeler yapmaktadır. Özellikle figürler biçimler hacimlendirerek yüzeyin figurative etkisi azaltılmıştır. sanatçının eserlerinde baskın bir şekilde göze çarpan doğu etkisi sanatçının yine doğu etkisinde işler yapmış olan Moreau'nun işlerini görmesiyle başlamış olup. 19. yüzyıl oryantalist ressamları resimlerini kendi kültürlerinin resim yapma kurallarına göre yapmışlardır. Kullandıkları halı gibi kimyesel eşyalar, yerel renkleri ortaya çıkarmak için ya da yalnızca süsleme amaçlı yer almıştır. Matisse'in resimlerinde ise Doğu Sanatı estetiğinin açık etkileri görülmektedir. Özellikle halılar, minyatürler ve seramik gibi. Doğu Sanatı örneklerinden aldığı yerel objeler süsleme amacının yanı sıra mekan tasarımını desteklemek amaçlı yer almaktadır. Sanatçı resimlerinde boyasal derinliği en aza indirerek düz bir yüzey yaratma girişimindedir. İran minyatür ustalarıyla Matisse'in resimde renge verdiği rol benzerlik taşımaktadır. Derinliği yok etme çabaları vardır. Bunu başaran sanatçı, yani "renk derinliğini yok edebiliyorsa, renk farklılıkları da derinliği yeniden yaratabilir" çıkarımına ulaşmıştır. Sonuçta üzerine yerleştirdiği figürlerle iki boyutlu bir yüzey resmi gerçekleştirmiştir ki bu yerleştirme sırasında figürler renk alanı içinde yassılaştır. Doğu minyatüründe görüldüğü gibi boşlukta asılıymış gibi duran figürler ortaya çıkar. Renk hem süsleme unsuru hem de iki boyutluluğu yaratmada anlamlı bir araç olarak kullanılır. Sanatçı, Doğu Sanatı'ndan yola çıkmış ve doğasal biçimleri başlangıç kabul ederek yeni resimsel bir biçimleme oluşturmuştur.

**KAYNAKÇA**

- Altıntaş, Osman. "Matiss'in Eserlerinde Oryantalizm". *İdil*, (3)11, 2014, 63-78.
- Crepaldi, Gabriele, *Matisse*. (Çev.: Beyza Sumer) Dost Kitabevi Yayınları, Venedik 2001.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul 1999.
- Keskiner, Cahide, *Minyatürler Kitabı*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2011.
- Kökrek, Mehmet, *Uzak Doğu'nun Minyatürlerine Yakın Bakış*, 2007, S. 66-73
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (2. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991.
- Mahir, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.
- Maurice, Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (2. Basım) (Çev.: D. Erbil), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991.
- Parkstone ,Press (Author), *Persian Miniatures*, Parkstone Press, France 2010.
- Pugaçenkova, Galina, "Resim ve Minyatür", *Edebiyat ve Sanat*, Ankara 2006.
- Pugaçenkova, Galina, "Orta Asya'nın Şahesrleri", *Resim ve Miniyatür*, Ankara 2006, 50-54.
- Rabinow, Rbeecca and Aagesen, Dorthe (Editors ), "Matisse: In Search of True Painting", *Metropolitan Museum of Art*, New York, Usa 2012.
- Schneider, Pierre, "The Moroccan Hinge", *Matisse In Morocco, National Gallery Of Art*, Washington 1990, 17-51.
- Tansuğ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, (Beşinci Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2010.



**İNTERNET KAYNAKLARI**

<http://www.msxlabs.org/forum/guzel-sanatlar/66575-minyatur-sanati.html#ixzz2yK0vchje>

<http://hmerol.blogcu.com/minyatur-sanati/6118825>

<http://hmerol.blogcu.com/minyatur-sanati/6118825>

[http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25\\_pdf\\_ozelsayi/kilic\\_erol.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25_pdf_ozelsayi/kilic_erol.pdf)

[http://ismek.ibb.gov.tr/ismek-el-sanatlari-kurslari/webedition/file/ekitap/el\\_sanatlari/dergi15.pdf](http://ismek.ibb.gov.tr/ismek-el-sanatlari-kurslari/webedition/file/ekitap/el_sanatlari/dergi15.pdf)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Matisse](http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse)

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11466.pdf>

<http://sanatkaravani.com/cizgisiz-bir-ressam-henri-matisse/>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Fauvism>

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1393193629.pdf>

Bingöl, 1986, s. 33-36.

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002314/1025002321>

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Mahdiyeh SHAHMARİ
Doğum Yeri ve Tarihi	Khalkhal, Iran -27.11.1986
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	2010 yılında Zanjan üniversitesi Grafik anabilim dalında mezun oldu.
Y. Lisans Öğrenimi	2012 yılında Atatürk üniversitesinde resim anabilim dalı resim bölümünde yüksek lisansa başladı.
Bildiği Yabancı Diller	Türkçe, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Grafik Tasarımı, Vitray, Müzaik Tasarımı
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Grafik Tasarım Şirketleri
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	Mahdiyehshahmari@gmail.com
<b>Tarih</b>	19.12.2014