

**T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**TANER ALAKUŞ'UN SANAT YAŞAMI VE BAZI
MİNYATÜRLERİNİN İKONOLOJİ VE İKONOĞRAFİK
AÇIDAN İNCELENMESİ (1990-2022)**

Yüksek Lisans Tezi

GÜLŞAH PESTİL ÖZDOĞAN

AĞUSTOS 2022

**T.C.
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**TANER ALAKUŞ'UN SANAT YAŞAMI VE BAZI
MİNYATÜRLERİNİN İKONOLOJİ VE İKONOĞRAFİK
AÇIDAN İNCELENMESİ (1990-2022)**

Yüksek Lisans Tezi

GÜLŞAH PESTİL ÖZDOĞAN

DANIŞMAN

PROF. DR. F. EVREN DAŞDAĞ

AĞUSTOS 2022

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

İmza

Gülşah Pestil Özdoğan

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı taahhüt ederim.

İmza

Prof. Dr. Fatma Evren Daşdağ

İMZA SAYFASI

Gülşah Pestil Özdoğan tarafından hazırlanan ‘Taner Alakuş’un Sanat Yaşamı Ve Bazı Minyatürlerinin İkonoloji Ve İkonografik Açıdan İncelenmesi (1990-2022)’ başlıklı bu yüksek lisans tezi, Sanat Tarihi Anabilim/bilim Dalında hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Fatma Evren DAŞDAĞ

.....

Kurumu: Marmara Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Özer

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Nalan TÜRKMEN

.....

Kurumu: Marmara Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba DİRİ APAYDIN

.....

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 08/ 08/ 2022

ÖNSÖZ

Minyatür sanatını, sanatçı Taner Alakuş'un eserleri üzerinden ele alan bu çalışma ile minyatürün klasik dönem tanımından ve işlevinden farklı olarak günümüz söylemini anlayarak, yaşadığı dönüşümü belirlemek ve bu bağlamda yeni araştırmalara kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır.

Tez yazım sürecimde büyük bir özveri ve ilgiyle çalışmalarımı takip eden, akademik anlamda ufkumu açtığı kadar hayata karşı duruşu ve cesaretiyle de ilham olan tez danışmanım Sayın Prof. Dr. F. Evren Daşdağ'a desteği ve emeği için teşekkür ederim.

Bu çalışmaya esin kaynağı olan, sanatçı kişiliğiyle örnek aldığım, akademik ve sanatsal üretimlerime olan inancının yanı sıra hayatımın her alanında desteğini gördüğüm çok sevgili hocam Taner Alakuş'a teşekkür ederim.

Minyatür sanatına yaptığı katkılar sayesinde tanıdığım, tez yazım sürecimde akademik bilgisini ve tecrübesini benimle paylaşan, yenilikçi araştırmaları ve bakış açısıyla sanata farklı bir perspektiften bakmamı sağlayan Sayın Doç. Filiz Adıgüzel Toprak'a teşekkür ederim.

Beni her koşulda destekleyen aileme; annem Nazmiye Pestil ve babam Mustafa Pestil'e ve bir aile olarak gördüğüm arkadaşlarıma teşekkür ederim. Güzel insanlarla çevrelenmiş olmak en büyük şansım!

Son olarak bana olan inancını ve sevgisini hiçbir zaman kaybetmeyerek her zaman yanımda olan en büyük desteğim, sevgili eşim Emre'ye teşekkür ederim.

Gülşah Pestil Özdoğan

Ağustos 2022, Kariye/İstanbul

ÖZET

TANER ALAKUŞ’UN SANAT YAŞAMI VE BAZI MİNYATÜRLERİNİN İKONOLOJİ VE İKONOĞRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ (1990-2022)

Pestil Özdoğan, Gülşah

Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. F. Evren Daşdağ

Ağustos, 2022. 178 Sayfa

Köklü bir geçmişe ve geleneğe sahip olan minyatür sanatı günümüzde, tarihi sürecindeki söylemini değiştirmiştir. Bu çalışma kapsamında, minyatür sanatının klasik ve çağdaş anlamda geçirdiği dönüşüm, minyatür sanatçısı Taner Alakuş’un üretimleri ve güncel sanat pratiği üzerinden ele alınarak bir değerlendirmede bulunulmuştur. Sanat tarihinin minyatür sanatı hakkındaki tanım ve açıklamaları, zamanla bu kavramların bulanıklaşmasına sebep olarak kapsayıcı bir açıklama yapmada yetersiz kalmıştır. Yalnızca yazma eserleri açıklamak amacıyla yapılan resimler veya tarihi birer belge olma niteliğinden çok öte minyatür sanatı, özgün bir sanatsal ifade biçimi olarak bugün çağdaş sanat içerisinde yer bulmuş durumdadır. Bu doğrultuda güncel sanat pratiği içerisinde minyatür sanatı, artık Osmanlı dönemi veya öncesinde olduğu işlevinden bağımsız bir ifade biçimi haline gelmiştir.

Bu tez çalışmasında minyatür sanatının üslup, biçim ve işlevsel dönüşümü Taner Alakuş’un çalışmalarının yenilikçi söylemi bağlamında düşünülerek tekrar ele alınmıştır. Erwin Panofsky’nin geliştirdiği, ‘İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi’ kuramı temel alınarak, seçilen örnekler üzerinden sanatçının çalışmalarının sembolik ve alegorik anlamı tartışılmış, güncel minyatür sanatındaki yenilik ve değişimler saptanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda minyatür sanatının yenilenerek ve yenilikçi sanatçılarla varlığını sürdüreceği fakat yeni biçimsel ve terminolojik tanımlara ihtiyaç duyduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: sanat, minyatür, gelenek, çağdaş sanat

ABSTRACT

Master Thesis

ART LIFE OF TANER ALAKUS AND ICONOLOGICAL AND ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF SOME MINIATURES (1990-2022)

GÜLŞAH PESTİL ÖZDOĞAN

Social Sciences Institute

Art History Department

Advisor: Prof. Dr. F. Evren Daşdağ

August, 2022. 178 pages

Miniature art, which has a deep-rooted past and tradition, has changed its discourse in the historical process today. Within the scope of this study, the transformation of the art of miniature in the classical and contemporary sense, the productions of the miniature artist Taner Alakus and his contemporary art practice were evaluated. The definitions and explanations of art history about the art of miniature were insufficient to make an inclusive explanation, causing these concepts to become blurred over time. More than just pictures made for the purpose of explaining manuscripts or being historical documents, the art of miniature has found its place in contemporary art today as an original form of artistic expression. In this direction, miniature art has become a form of expression independent of its function in the Ottoman period or before.

In this thesis, the style, form and functional transformation of miniature art is reconsidered in the context of the innovative discourse of Taner Alakus's works. Based on the theory of 'Iconographic and Iconological Art Criticism' developed by Erwin Panofsky, the symbolic and allegorical meaning of the artist's work was discussed through selected examples, and innovations and changes in contemporary miniature art were tried to be determined. In this context, it has been determined that the miniature art will continue to exist by being renewed and with innovative artists, but it needs new formal and terminological definitions.

Keywords: art, miniature, tradition, contemporary art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
İNGİLİZCE ÖZET	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR	xi
TANIMLAR	xii
1.GİRİŞ	1
1.1. ÇALIŞMANIN KONUSU	1
1.2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ	2
1.3. ÇALIŞMANIN AMACI	2
1.4. ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI	3
1.5. İLGİLİ KAYNAK VE ARAŞTIRMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ	4
1.6. ÇALIŞMANIN METOT VE DÜZENİ	6
2. MİNYATÜR SANATININ TANIMI.....	10
2.1. KLASİK VE ÇAĞDAŞ ANLAMDA MİNYATÜRÜN TANIMI	10
2.2. KLASİK VE ÇAĞDAŞ MİNYATÜR SANATINDA KULLANILAN TEKNİK ÖZELLİKLER VE MALZEME.....	14
3. MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ	19
3.1. SELÇUKLU DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI	19
3.2.OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI.....	25
3.3.CUMHURİYET SONRASI MİNYATÜR SANATI	36
4. TANER ALAKUŞ	38
4.1. TANER ALAKUŞ’UN YAŞAM ÖYKÜSÜ	38
4.2. TANER ALAKUŞ’UN SANAT ANLAYIŞI VE MİNYATÜRLERİNDEKİ GELİŞİM ÇİZGİSİ.....	46
4.3. TANER ALAKUŞ’UN ÇAĞDAŞI OLAN DİĞER SANATÇILAR.....	71
4.3.1. Canan Şenol.....	71
4.3.2. Filiz Adıgüzel Toprak.....	74
4.3.3. Dilek Yerlikaya	77
4.3.4. İmran Qureshi	79
4.3.5. Hayv Kahraman.....	82

4.3.6. Saira Wasim.....	85
4.3.7. Taner Alakuş'un Çağdaşları Arasındaki Yeri	88
5. İKONOĞRAFİ VE İKONOLOJİ ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE TANER ALAKUŞ'UN ESERLERİNİN ANALİZİ ve ESERLERİNDEKİ YENİLİK ARAYIŞLARI	90
5.1. İKONOĞRAFİ VE İKONOLOJİ ELEŞTİRİ YÖNTEMİ ÜZERİNE ANA İLKELER	90
5.2. YUSUFÇUK VE AYASOFYA ESERİNİN İNCELENMESİ.....	94
5.2.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön İkonografi)	95
5.2.2. İkincil veya Uzlaşımsal anlam (İkonografi)	102
5.2.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonoloji)	115
5.2.4. Eserdeki Yenilik Arayışları	116
5.3. OTOPORTRE ESERİNİN İNCELENMESİ.....	118
5.3.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön İkonografi)	119
5.3.2. İkincil ve Uzlaşımsal anlam (İkonografi).....	121
5.3.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonoloji)	126
5.3.4. Eserdeki Yenilik Arayışları	126
5.4. ST. PETERSBURG ESERİNİN İNCELENMESİ.....	128
5.4.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön İkonografi)	129
5.4.2. İkincil ve Uzlaşımsal anlam (İkonografi).....	130
5.4.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonoloji)	132
5.4.4. Eserdeki Yenilik Arayışları	132
5.5. AVRUPA HARİTASI ESERİNİN İNCELENMESİ	134
5.5.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön İkonografi)	135
5.5.2. İkincil ve Uzlaşımsal anlam (İkonografi).....	138
5.5.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonoloji)	141
5.5.4. Eserdeki Yenilik Arayışları	141
5.6. BALIK ADAM ESERİNİN İNCELENMESİ.....	143
5.6.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön İkonografi)	144
5.6.2. İkincil ve Uzlaşımsal anlam (İkonografi).....	145
5.6.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonoloji)	147
5.6.4. Eserdeki Yenilik Arayışları	147
6. DEĞERLENDİRME	149
7. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	153

KAYNAKÇA	158
EK-1. SANATÇININ KİŞİSEL VE KARMA SERGİLERİ / PROJELERİ ..	168
EK-2. TANER ALAKUŞ'UN GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINA DAİR DÜŞÜNCELERİ.....	174
ÖZGEÇMİŞ.....	178



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Tavus kuşu, ağzından içki akıtan otomatik musluk, El – Cezeri, Kitab fi Marifeti'l – Hiyeli'l – Hendessiye,1206. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A.3472, H.414, Ahmed III, s.136a.....	21
Şekil 2. Varka ve Gülşah Vedalaşırken, Varka ve Gülşah, Abdülmümin el – Hoyi, XIII. yüzyıl, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, s.33v. (Mahir, 2005b)	22
Şekil 3. Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet Portresi (Başkan, 2014)	26
Şekil 4. Gül Koklayan Fatih (TSM, H2153) (And, 2014)	26
Şekil 5. İstanbul Şehri. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, (yak. 1536). İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T.5964, y.8 b, 9a. (Atasoy, 2015)	28
Şekil 6. Peştemalcılar Loncasının Geçışı, III. Murad Surnamesi, (yak. 1585). İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 338b-339a.(Atasoy, 1997)	32
Şekil 7. Taner Alakuş, Şamanlar, 1990, 20x35 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	40
Şekil 8. Taner Alakuş, İsimsiz, 1990, 20x15 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	40
Şekil 9. Taner Alakuş, İsimsiz, 1990, 17x13 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	40
Şekil 10. Taner Alakuş, İsimsiz, 1992, 17x13 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	41
Şekil 11. 60 Sihirli Dokunuş, Ustalarla 2015 Buluşması (Müftüoğlu, 2016).....	44
Şekil 12. Minyatürde Yüzleşme Sergisi Kataloğu (Pergel, 2016)	45
Şekil 13. Taner Alakuş, Minyatür Atölyesine Çalışırken (Gülşah Pestil Arşivi)	46
Şekil 14. Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, Edirnekapı (Gülşah Pestil Arşivi).....	47
Şekil 15. Taner Alakuş, İsimsiz, 1991, 15x12 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	48
Şekil 16. Taner Alakuş, İsimsiz, 1991, 20x18 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	48
Şekil 17. Taner Alakuş, İsimsiz, 1993, 15x10 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	48
Şekil 18. Şekil 18. Taner Alakuş, İsimsiz, 1993, 15x10 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu	48
Şekil 19. Taner Alakuş, Canavar, 1995, 33x28 cm. (Harmancı, 2013)	49
Şekil 20. Şekil 20. Taner Alakuş, Siyah Kalem, 1996, 30x26 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	49
Şekil 21. Taner Alakuş, Haset, 2017, 12x27 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	50
Şekil 22. Taner Alakuş, Kız Kulesi, 1996, 23x12 cm. (Harmancı, 2013)	51
Şekil 23. Taner Alakuş, Nuh'un Gemisi, 1997, 90x60 cm .(Harmancı, 2013).....	51
Şekil 24. Taner Alakuş, Nargile İçen Adam, 2006, 100x70 cm. (Harmancı, 2013) .	51
Şekil 25. Taner Alakuş, Harita, 2010, 29x20 cm. (Harmancı, 2013).....	52

Şekil 26. Taner Alakuş, İstanbul, 2003, 38x25 cm. (Harmancı, 2013).....	53
Şekil 27. Taner Alakuş, Soylu Kadın, 2004, 25x14 cm. (Harmancı, 2013)	54
Şekil 28. Taner Alakuş, Saraylı Kadın, 2003, 28x20 cm. (Harmancı, 2013)	54
Şekil 29. Taner Alakuş, Tütün Çubuğu, 2006, 42x18 cm. (Harmancı, 2013)	55
Şekil 30. Taner Alakuş, Yaşlı Yeniçeri, 2006 36x27 cm. (Harmancı, 2013)	55
Şekil 31. Taner Alakuş, Kanuni, 1999, 29x20 cm. (Harmancı, 2013).....	55
Şekil 32. Taner Alakuş, Gül Koklayan Fatih, 2022, 30x20 cm. (Harmancı, 2013)...	55
Şekil 33. Taner Alakuş Çalışırken, Taner Alakuş Arşivi.....	56
Şekil 34. Taner Alakuş, Topkapı'da Eğlence, 2004, 50x40 cm. (Harmancı, 2013) .	57
Şekil 35. Taner Alakuş, İsimli, 2003, 25x15 cm. Taner Alakuş Arşivi	57
Şekil 36. Taner Alakuş, Galatalı Kalyon, 2010, 8x12 cm. (Pestil & Tayar, 2020)....	58
Şekil 37. Taner Alakuş, Galata ve Kız Kulesi, 2010, 8x12 cm. (Harmancı, 2013) ...	58
Şekil 38. Taner Alakuş, Ayasosya ve Bizans, 2011, 65x45 cm. (Harmancı, 2013) ..	58
Şekil 39. Taner Alakuş, Satır Arası İstanbul, 2012, 11x21 cm. (Harmancı, 2013) ...	60
Şekil 40. Taner Alakuş, Dedikoducular, 2016, 10x40 cm. (Pestil & Tayar, 2020) ...	60
Şekil 41. Taner Alakuş, Meşk II, 2012, 18x16 cm. (Harmancı, 2013).....	61
Şekil 42. Taner Alakuş, Meşk III, 2012, 18x13 cm. (Harmancı, 2013).....	61
Şekil 43. Taner Alakuş, Cehennem Sıcaktır, 2017, 20x20 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	62
Şekil 44. Taner Alakuş, Demon, 2016, 8x6 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	62
Şekil 45. Taner Alakuş, Kalyonlu Harita, 2018, 35x50 cm. (Pestil & Tayar, 2020) .	63
Şekil 46. Taner Alakuş, Piri Reis, 2014, 30x22 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	63
Şekil 47. Taner Alakuş, Avrupa Haritası, 2020, 35x50 cm. (Özel koleksiyon).....	64
Şekil 48. Taner Alakuş, Yedi Günah, 2020, 7x7 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	65
Şekil 49. Taner Alakuş, Kokoş, 2014, 10x15 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	65
Şekil 50. Taner Alakuş, Köpekli Asker, 2018, 8x22 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	65
Şekil 51. Taner Alakuş, Körler, 2018, 12x18 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	65
Şekil 52. Taner Alakuş, Galata'da Gezinti, 2020, 8x8 cm. (Pestil & Tayar, 2020)...	66
Şekil 53. Taner Alakuş, Dikey Panaroma, 2019, 22x80 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	67
Şekil 54. Taner Alakuş, İstanbullu Kaplumbağa, 2019, 12x16 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	67
Şekil 55. Taner Alakuş, St. Petersburg, 2019, 15x20 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	68
Şekil 56. Taner Alakuş, Köpeğim Sushi, 2018, 5x7 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	68
Şekil 57. Taner Alakuş, Hey Özgürlük, 2015, 7.5x11 cm (Pestil & Tayar, 2020)	68

Şekil 58. Taner Alakuş, Ayı, 2020, 7x9 cm. (Pestil & Tayar, 2020).....	69
Şekil 59. Taner Alakuş, Güllü Kaplumbağa, 2017, 6x13 cm. (Pestil & Tayar, 2020)	70
Şekil 60. Taner Alakuş, Maymun, 2017, 15x20 cm. (Koç Koleksiyonu).....	70
Şekil 61. Canan, Şahmaran, 2011, 67 x 91 cm. (Evren, 2017)	72
Şekil 62. Canan, Hayvanlar Alemi, 2017 (Evren, 2017)	73
Şekil 63. Canan, Strange Creature II, 2014, 62 x 47,5 cm. (WEB1)	74
Şekil 64. Canan, Boğaz Köprüsü, 2014, 61,5x47,5 cm. (WEB2).....	74
Şekil 65. Canan, İstiklal Caddesi – Direniş, 2014, 140 x 100 cm. (WEB3).....	74
Şekil 66. Filiz Adıgüzel Toprak, Seeking Simurgh, 2019. (Filiz Adıgüzel Toprak Arşivi)	75
Şekil 67. Filiz Adıgüzel Toprak, Angels, 2016. (Filiz Adıgüzel Toprak Arşivi)	76
Şekil 68. Filiz Adıgüzel Toprak, Kayıp Şehir, 2010. (Filiz Adıgüzel Toprak Arşivi)	77
Şekil 69. Dilek Yerlikaya, Kafa Bi Dünya, 20. (Dilek Yerlikaya Arşivi)	78
Şekil 70. Dilek Yerlikaya, Tek İstanbul Var, 2016. (Pergel, 2016).....	79
Şekil 71. Dilek Yerlikaya, Şehrazat II, 2020. (Dilek Yerlikaya Arşivi)	79
Şekil 72. İmran Qureshi, This Leprous Brightness, 2010. 26x34 cm (WEB5).....	80
Şekil 73. İmran Qureshi, Blessings Upon The Land of my Love, 2011, 27x21.9 cm. (WEB6)	81
Şekil 74. İmran Qureshi, Roof Garden, 2013. (WEB7).....	82
Şekil 75. Hayv Kahraman, Snakes, 2021, 254 x172.7 cm. (WEB8)	83
Şekil 76. Hayv Kahraman, The Translator from How Iraqi Are You?, 2015, 98x76 cm. (WEB9)	84
Şekil 77. Hayv Kahraman, Mahaffa 2, 2017, 89.2x63.7 cm. (WEB10)	85
Şekil 78. Saira Wasim, Honour Killing, 2020, 11x15.5 cm. (WEB11)	86
Şekil 79. Saira Wasim, Blood Brothers, 2006, 23.8x14.2 cm. (WEB12).....	87
Şekil 80. Saira Wasim, In Guns We Trust, 2018, 43,43x50,80 cm. (Goswamy, 2018)	88
Şekil 81. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin İncelenmek için Ayrılan Bölümleri	95
Şekil 82. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 1 no.lu Detayı	96
Şekil 83. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 2 no.lu Detayı.....	98
Şekil 84. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 3 no.lu Detayı	99
Şekil 85. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 4 no.lu Detayı.....	99

Şekil 86. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 5 no.lu Detayı	102
Şekil 87. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahlı Kompozisyon, 1921. (Karabaş & Güdür, 2016).....	103
Şekil 88. Ayasofya ve Çevresi. (Ar, 2013)	103
Şekil 89. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinden 2 no.lu Detaydan Detay	107
Şekil 90. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinden 3 no.lu Detaydan Detay	108
Şekil 91. Ayasofya içerisindeki Yunus Kabartması (WEB13)	110
Şekil 92. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinden 3 no.lu Detaydan Detay	110
Şekil 93. Ayasofya'daki Pandantiflerin Genel Görünümü (Özçelik, 2015)	111
Şekil 94. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 4 no.lu Detaydan Detay	111
Şekil 95. Ayasofya'da bulunan Serafinler (Akşit, 2019)	112
Şekil 96. Ayasofya'daki Allah Levhası (Çelebi, 2021)	113
Şekil 97. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 4 no.lu Detaydan Detay.....	113
Şekil 98. Otoportre eserinden detay	123
Şekil 99. Otoportre eserinden detay	125
Şekil 100. Avrupa haritası eserinden detay, 'Sagrada Familia'	138
Şekil 101. Avrupa haritası eserinden detay, 'Tyn Kilisesi'	139
Şekil 102. Avrupa haritası eserinden detay, 'Letonya'dan görüntü'	139

KISALTMALAR

bkz. : bakınız

vd. : ve devamı

ed. : Editor

s. : Sayfa

T.A.M: Taner Alakuş Minyatür Atölyesi

NFT: “Non Fungible Token”ın kısaltması olan nft, dijital ortamda varlık gösteren her türlü metayı tanımlamaktadır.

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

TANIMLAR

Uzam: Algılanan nesnelerin temel niteliği.

İmge: Genel görünüş, izlenim, imaj.

Simge: Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, remiz, rumuz, timsal, sembol.

Sembol: Simge.

1. GİRİŞ

1.1. ÇALIŞMANIN KONUSU

Günümüz çağdaş minyatür sanatçıları, geleneksel minyatür öğelerini kullandıkları gibi güncel birtakım öğeleri de üretimlerine dahil etmişlerdir. Bu araştırma sırasında ilgili literatür taranırken, çağdaş minyatür sanatında kullanılan malzemelerden ve özellikle uygulanan tekniklerden yeterince bahsedilmemiş olduğu tespit edilmiştir. Bu tespite bağlı olarak; günümüz çağdaş minyatür sanatçılarından Taner Alakuş hem sanatçı hem sanat eğitimcisi kimliği göz önünde bulundurularak, çağdaş minyatür sanatındaki değişimleri ve yenilikleri incelemek için örnek olarak seçilmiştir. Bu çalışmanın konusu seçilen sanatçının yaşamı, ürettiği eserler ve seçilen bazı eserlerinin ikonografik ve ikonolojik çözümlemeleri üzerinden, sanatçının sanat anlayışını belirlemek ve çağdaş minyatür sanatına getirdiği yenilik arayışlarını ve değişimleri saptamaya çalışmaktır.

Bu çalışma kapsamında incelenmek üzere Taner Alakuş ve eserlerinin seçilmiş olmasının sebepleri arasında; sanatçının çalışmalarında klasik minyatür sanatının teknik ve üslubunu deforme etmeden, güncel sanata uyarlayarak kullanması; hem sanatçı hem akademisyen olması; günümüzdeki çağdaş minyatür sanatçılarının bir kısmının temel minyatür eğitimini Alakuş'tan almış olması ve sanatçının günümüze kadar dört yüze yakın minyatür eser üretmiş olması sayılabilir.

Çalışma kapsamında minyatür sanatının gelişimi ve tarihi, Selçuklu döneminden başlanarak ele alınmıştır. Takiben Osmanlı dönemiyle devam etmiş ve Cumhuriyet dönemi sonrasına kadar gelişim aşamaları verilmiştir. Sanatın sürekliliği bağlamında, minyatür sanatının günümüz söylemini saptamak ve değişimini takip etmek amacıyla, çağdaş minyatür sanatçılarından Taner Alakuş'un seçilen minyatür eserleri özelinde ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemine göre çözümleme yapılmıştır.

Klasik minyatür sanatı, 16. yüzyıl Osmanlı Döneminde doruk noktasını yaşamış, Batı ve Doğu etkisinden arınarak kendi özgün üslubuna kavuşmuştur. 18. yüzyıla kadar gelişimini sürdüren minyatür sanatı, imparatorlukta yaşanan siyasi ve kültürel değişimlere paralel şekilde Batı sanatı etkisinde kalmış ve giderek önemini yitirmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra, güzel sanatlar disiplininin kurumsallaşmasıyla birlikte

minyatür sanatı üniversitelerde ders olarak okutulmaya başlanmıştır. Bu bağlamda minyatür sanatının, değişen birçok dinamiğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu değişen dinamikler arasında; minyatür sanatının yalnızca biçim ve tekniği göz önüne alınarak yapılmış olan tanımları, minyatür sanatının kendine özgü çoklu/çoğulcu görme şeklinin ve stilizasyonun yorumu, sanatçının bireyselliği konusu, konu ve içerikte yaşanan değişim ve kullanılan malzeme ve tekniğin farklılaşması sayılabilir. Bu çalışma kapsamında minyatür sanatında gerçekleşen yukarıda sayılan değişimler Taner Alakuş'un minyatür çalışmaları üzerinden ikonografik inceleme sonucu saptanmış, günümüz minyatür sanatındaki geçerlilikleri tartışmaya sunulmuştur.

1.2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma, minyatür sanatçısı Taner Alakuş'un sanat yaşamını araştıran, eserlerinden bazıları üzerinde ikonografik ve ikonolojik çözümleme yaparak sanat anlayışını belirlemeye ve minyatür sanatına getirdiği yenilik arayışlarını ve değişimlerini incelemeye yönelik ilk çalışma olması açısından önemlidir.

Aynı zamanda bu çalışma, klasik minyatür sanatı ile çağdaş minyatür sanatının tanım, teknik, malzeme, içerik, konu vb. özelliklerinin, farklarını, değişimlerini tartışmaya sunması ve bu alanda literatürde tespit edilen eksikliğe katkıda bulunması ve terminoloji araştırmalarına bir kaynak oluşturması açısından önemlidir. Ayrıca bu araştırma, minyatür sanatı hakkındaki kavramsal tartışmaların ifade edilmesi ve bu sanatın, çağdaş sanat içerisindeki bağlamının anlaşılması açısından, önem taşımaktadır.

1.3.ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı; çağdaş minyatür sanatçılarından Taner Alakuş'un sanat yaşamını, sanat anlayışını, eserlerini inceleyerek ve seçilen bazı eserleri üzerinde ikonografik ve ikonolojik çözümleme yaparak, günümüz minyatür sanatına getirdiği yenilik arayışlarını ve değişimlerini incelemeye çalışmaktır. Ayrıca bu çalışmada klasik ve çağdaş minyatür sanatında kullanılan malzemeleri ve uygulanan teknikleri belirleyerek, literatüre kazandırılması hedeflenmektedir.

Öte yandan ikonografik inceleme sonucunda saptanan klasik ve çağdaş minyatür sanatındaki yenilik/değişim dinamiklerinin birbirini ne kadar kapsadığı, terminolojik ve içerik olarak birbiri ile ne kadar ilintili olduğu konularının da yeni araştırmalara kaynak oluşturması amaçlanmaktadır.

1.4. ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma, çağdaş minyatür sanatçısı Taner Alakuş'un, sanat yaşamının araştırılması, beş eserinin ikonografik incelemesi yapıldıktan sonra saptanan yenilik/değişim hareketlerinin ortaya konması ve bu bağlamda klasik ve çağdaş minyatür sanatının birbirini kapsayıcı özelliklerini tartışmaya sunmakla sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu çalışma 1999-2022 yılları ile sınırlı tutulmuştur.

Klasik minyatür eserler üzerinde daha önceleri ikonografik incelemelerin yapıldığı örneklerle rastlanmaktadır. Bu örneklerin Panofsky'nin eser algılama metodu üzerinden incelendiği, minyatür sanatının kendine özgü birçok özelliğinin göz ardı edilerek bir yöntem izlendiği görülmektedir. Bu anlamda minyatür eserlerin anlaşılması ve doğru bir çözümlemenin yapılarak bu sanatın biçim özelliklerinin ötesine geçilmesi mümkün olmamıştır. Az sayıda yapılan çalışmada minyatür sanatının Batı sanatından farklı olan yönleri göz önüne alınarak değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu bağlamda araştırmacıların, minyatür sanatçısının betimleme mantığını dikkate almadan, bir Batı resmini çözümler gibi incelemelerde bulunduğu söylenebilir.

Bu çalışma kapsamında sanat yaşamı ve eserleri incelenmek üzere, örnek olarak seçilen sanatçı Taner Alakuş, yaklaşık kırk yıllık sanat yaşamında, dört yüze yakın eser üretmiştir. Sanat yaşamının ilk yıllarına klasik minyatürlerin röprodüksiyonlarını yaparak başlayan sanatçı; özellikle 2010'lu yıllardan sonra ürettiği eserler ile kendi tarzını ve üslubunu oluşturarak, çağdaş minyatür sanatçıları arasında yerini almıştır. Aynı zamanda akademisyen olan sanatçı bu alanda çok sayıda sanatçı yetişmesine de vesile olmuştur.

Taner Alakuş'un yukarıda bahsedildiği üzere çok sayıda çalışmasının olması nedeni ile incelenecek olan eserler belirli kriterlere göre seçilmiş ve sınırlandırılmıştır. Eserler, Erwin Panofsky'nin 'İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi' yöntemi

temel alınarak incelenmiştir. İncelenen eserler arasında ‘Yusufçuk ve Ayasofya’, sanatçının şimdiye kadar üretmiş olduğu en fazla sembolizm ve alegori içeren çalışması olması ve klasik minyatür sanatında çokça işlenen dini ve tasavvufi konuları barındırıyor olması sebebiyle seçilmiştir.

‘Otoportre’ isimli çalışma, minyatür sanatında alışlagelmişin dışında bir konu olarak çalışılmıştır. Klasik minyatür sanatında bir portre geleneği olmasına rağmen otoportre tarzında bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu anlamda bu eser klasik minyatür sanatından farklı olarak yenilikçi ve Batı resmi tarzında bir çalışma olması sebebiyle seçilmiştir.

‘St. Petersburg’ isimli çalışma klasik minyatür sanatında çokça kullanılan hayvan sembolizminin kompozisyonun ana konusunu oluşturuyor olması sebebiyle seçilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda sanatçının uluslararası anlamda ürettiği ilk çalışmasıdır.

‘Avrupa Haritası’ isimli çalışma klasik minyatür sanatının konularından biri olan topografik minyatürlerin çağdaş bir örneğidir. Topografik minyatürlerin en önemli örneklerini veren Matrakçı Nasuh’tan esinle üretilmiş olan bu çalışma, klasik minyatür sanatı kompozisyon ve kurgusunun günümüzde halen kullanılmasına örnek oluşturması sebebiyle tercih edilmiştir.

Son olarak ‘Balık Adam’ isimli eser klasik minyatür sanatının konularından biri olan Peygamber hikayelerinin çağdaş bir yorumu olması sebebiyle incelemeye tabi edilmiştir.

Seçilen tüm eserler klasik minyatür sanatının izlerini taşımasına fakat bu klasik tarzın günümüz bakış açısıyla yorumlanmış olmasına dikkat edilerek seçilmiştir.

1.5. İLGİLİ KAYNAK VE ARAŞTIRMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Selçuklu ve Osmanlı minyatür sanatı ile ilgili çok sayıda yayın yapılmış olmasına rağmen çağdaş minyatür sanatı ile ilgili araştırmalar oldukça kısıtlı kalmıştır. Özellikle minyatür sanatının yaşamış olduğu dönüşümle alakalı yayınlara az rastlanmaktadır. Bu alanda çalışan az sayıda akademisyen dışında günümüz minyatür sanatı birçok belirsizlik dahilinde yaşamaya devam etmektedir. Bu bağlamda, klasik minyatürleri ikonografik ve ikonolojik açıdan ele almış olan birçok yayın olmasına rağmen,

çalışmamızın konusunu oluşturan, çağdaş minyatür sanatının örneklerinin ikonografik ve ikonolojik eleştiri yöntemine göre inceleyen yayınlara rastlanmamaktadır.

Bu çalışma kapsamında yararlanılan kaynaklar arasında Panofsky'nin 'İkonoloji Araştırmaları' isimli kitabı temel alınmıştır (Panofsky, 2012). Panofsky, ikonografik eleştiri kuramının temelini anlattığı kitabında bu kuramın önemine ve gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Öncelikli olarak Rönesans resimlerinin analizini yapmak için oluşturulan bu kuram günümüzde her türlü sanat yapıtının çözümlenmesi için geçerli olan en uygun metot olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda günümüzdeki birçok sanat eleştirisi yayınının da temelini oluşturmaktadır. Bu anlamda Panofsky'nin metodu günümüzde sanat tarihinin konularından biri olan sanat eleştirisi alanında en geçerli ve geniş kapsamlı kaynak olarak kabul edilmektedir.

Prof. Dr. Uşun Tükel, 2005 yılında yayımladığı 'Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime' isimli kitabının bir bölümünde Osmanlı minyatür sanatının görsel dili üzerine olan gözlemlerinden bahsetmektedir (Tükel, 2005). 'İmge ve Dizge: Osmanlı Minyatürünün Klasik Dili Üstüne Gözlemler' başlıklı yazısında Osmanlı dönemi nakkaşlarının betimleme mantığını ele alarak, nesne ve onun dizgesellik içindeki betimlenişi sorununa vurgu yapmaktadır. Osmanlı minyatür sanatı araştırmalarının çoğunluğunun tarihselci bir yaklaşımla yalnızca biçim ve dönem odaklı olması konusuna değinen Tükel, günümüzde Osmanlı minyatürünün özgül niteliklerinin irdelenmesi hususu üzerinde durmuş ve bu bakış açısı sonucunda ortaya çıkan sorunları aktarmıştır.

1993 yılında 'Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar' isimli sempozyumda, Filiz Yenişehirlioğlu tarafından sunulan 'İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı' isimli bildiri bu çalışma kapsamında yararlanılan kaynaklardan bir diğeridir (Yenişehirlioğlu, 1993). Makalesinde, Türkiye'deki sanat tarihi araştırmaları bağlamında sanat eleştirisinin yerine ve önemine odaklanan Yenişehirlioğlu, Panofsky'nin ikonografi metodunu ele almıştır. Panofsky'nin Avrupa Rönesans Sanatı incelemeleri amacıyla oluşturduğu metodun, Osmanlı sanatına uygulanabilirliği üzerinde durmuştur.

Bedrettin Cömert'in, 2006 yılında yayımlanan 'Mitoloji ve İkonografi' isimli kitabında, bir sanat eserin doğru anlaşılması ve irdelenmesinin önemi üzerinde

durulmaktadır (Cömert, 2008). Sanat tarihinin konusu olan her bir sanat eserinin incelenmesi ve anlaşılması sürecinde öncelikle biçim özellikleri ve işledikleri konu bağlamında ele alındıktan sonra içinde bulunduğu tarihsel süreç ve kültür ortamıyla birlikte bir değerlendirmenin yapılması gerektiğini aktarmaktadır. Bir sanat yapıtının anlaşılmasında ve estetik yönünün belirlenmesinde izlenecek metodu Panofsky'nin ikonografik eleştiri yöntemi olarak belirtmiştir. Aynı zamanda mitolojik ve dini tasvir örnekleri üzerinden ikonografik inceleme örnekleri sunmuştur.

1.6. ÇALIŞMANIN METOT VE DÜZENİ

Bu çalışma yazılı, görsel literatür tarama, görüşme yapma, eser fotoğraflama/ belgeleme ve eser inceleme metotlarına dayanmaktadır. Çalışma kapsamında öncelikle Osmanlı dönemi klasik minyatür sanatı, çağdaş minyatür sanatı ve ulusal/uluslararası minyatür sanatçıları hakkındaki yazılı kaynaklar bir araya toplanmış ve değerlendirilmiştir. Konuya ilişkin yazılı kaynaklara dayanan incelemenin yapılabilmesi için, kütüphane ve internet ortamında bulunan belgelerle yerli, yabancı kitap, makale, sempozyum bildirileri ve tezlerden yararlanılmıştır. Taner Alakuş'un sanat anlayışını içeren belgeseller başta olmak üzere minyatür sanatıyla ilgili çevrimiçi ortamlardaki video kayıtları da izlenerek değerlendirmeye dahil edilmiştir. Çalışma kapsamında izin alınarak, sanatçının kişisel arşivine ulaşılmış, bazı eserlerinin fotoğrafları çekilerek, kayıt altına alınmıştır. Öte yandan sanatçı ile canlı görüşme gerçekleştirilerek; minyatür sanatı hakkındaki görüşleri, akademi ve akademik müfredat hakkındaki düşünceleri, minyatür sanatının günümüz ve klasik söylemi hakkındaki görüşleri sorularak sanatçının sanat anlayışı belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca; canlı kaynaklara ulaşarak, görüşmeler yapılmış, görüşmeler sonucunda elde edilen bilgiler yazıya aktarılmıştır.

Bu çalışmanın, alt problemlerinden biri olan beş eserin incelenerek, algılanması konusu da Panofsky tarafından geliştirilmiş olan 'İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi' metoduna dayanmaktadır. Bu kuram; birincil veya doğal anlam (ön ikonografi), ikincil veya uzlaşım sal anlam (ikonografi), içsel anlam veya içerik (ikonoloji) olmak üzere üç ana bölümden meydana gelmektedir (Panofsky 2012).

Araştırmada düzen olarak; birinci bölümde minyatür sanatına dair tanım ve açıklamalar bir araya toplanarak değerlendirilecektir. Klasik dönem ve günümüz

minyatür sanatının tanımı ve işlevi üzerinde durularak değişen sanat algısına ve bu algının minyatür sanatı üzerindeki etkisine odaklanılacaktır. Bu değişim; kullanılan teknikler ve malzeme, biçim, form, üslup gibi kavramlar üzerinden tartışmaya sunulacaktır.

İkinci bölümde Selçuklu'dan günümüze minyatür sanatının tarihçesi ele alınacaktır. Selçuklu döneminde üretilen yazma eserler ve bu eserlerin üslup özellikleri üzerinde durulacak, kendi dönemi içerisinde minyatür sanatında meydana gelen gelişmelere odaklanılacaktır. Osmanlı dönemi minyatür sanatında yaşanan dönemler, değişen padişahlar ve dolayısıyla imparatorlukta meydana gelen sosyo-kültürel ve ekonomik hareketlenmelerle birlikte minyatür sanatında da ortaya çıkan değişim izlenecektir. Bu dönemde bir saray sanatı olan minyatürün bu değişimlerden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Değişen baş nakkaşlar ve şehnameciler de bu dönüşümün birinci dereceden etkeni olmuşlardır. Osmanlı döneminde tüm dış etkileşimlerden tamamen arınarak sade ve yalın bir üsluba kavuşan klasik minyatür sanatında aynı zamanda birçok gelenek ve yenilik meydana gelmiştir. Bunlar arasında silsilenameler, surnameler ve tek figürlü albümler ilk akla gelenleridir. Osmanlı döneminde 18. yüzyıl itibarıyla minyatür sanatında köklü değişimler yaşanmaya başlamış ve nakkaşlar Batı etkisine girerek renk, kompozisyon ve üslup açısından farklı denemelerde bulunmuşlardır. Aynı zamanda nakkaşlar minyatür sanatını saray dışına taşımış, bireysel olarak üretimlerde bulunmaya başlamış ve çalışmalarına kendi imzalarını atmışlardır. Bu durum hem minyatür sanatını hem de sanatçıları halk arasına çekerek bu sanatın herkes tarafından benimsenmesini sağlamıştır. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerine gelindiğinde ise; imparatorluğun zayıflamasına paralel olarak sanatta da bir gerileme yaşanmış ve minyatür sanatı geri planda kalmıştır. Bu durumun sebeplerinden bir diğeri ise; Batılı anlamda sanatın etkisinin giderek artması ve sanatçıların Batılı anlamda sanat eğitimi almaya başlamış olmalarıdır. Cumhuriyet dönemi ve sonrasında minyatür sanatı üniversitelerin güzel sanatlar bölümlerinde ders olarak okutulmaya başlamış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Üçüncü bölümde minyatür sanatçısı Taner Alakuş'un sanat yaşamı ve sanatsal üretimlerindeki gelişim çizgisi üzerinde durulacaktır. Sanatçının ilk dönem çalışmalarından günümüze kadar olan üretimleri ele alınarak bir gelişim çizgisi oluşturulmaya çalışılacaktır. İlk dönem çalışmalarına oldukça klasik üretimlerle

başlayan sanatçı, ilerleyen dönemlerinde yeni ve farklı denemelerde bulunarak bu klasik çizgisine farklı bir yorum getirmiştir. Alakuş'un bu ilerleyişi düz bir çizgi halinde gelişmeyerek, zaman zaman geri dönüşler ve tekrarlar şeklinde kendini hissettirmiştir. Sanatçının minyatür sanatı anlayışının değişimini, kullandığı renklerden, kompozisyon kurgusundan, form ve biçimlerden ve çalışmalarındaki sembolik ve alegorik anlatımdan takip etmek mümkündür. Minyatür sanatındaki klasik anlatımı farklı bir noktaya taşıyan sanatçı, günümüz çağdaş sanat alanında üretimlerine devam etmektedir. Ek olarak; bu bölümde minyatür geleneğinden beslenen ulusal ve uluslararası anlamda farklı sanatçıların çalışmaları ele alınarak çağdaş minyatür sanatının farklı örnekleri üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Erwin Panofsky tarafından geliştirilen ikonografi ve ikonoloji çözümleme yöntemi ile Alakuş'un beş çalışmasının çözümlemesi yapılacaktır. Bu kuram; birincil veya doğal anlam (ön ikonografi), ikincil veya uzlaşımsal anlam (ikonografi), içsel anlam veya içerik (ikonoloji) olmak üzere üç ana bölümden meydana gelmektedir. Birincil veya doğal anlam (ön ikonografi) bölümünde, çalışmada görülen tüm nesneler oldukça yalın bir anlatım ile ifade edilecektir. Bu bölümde eserde görülen biçimler ve bu biçimler arasındaki bağlantı belirlenerek açıklanacaktır. Bu bölüm genel bir ifade ile eserin betimlemesinin yapıldığı bölüm olacaktır. Bu aşamada herhangi bir bilgiye ihtiyaç duyulmadan doğrudan gözün gördüğü her şey olduğu haliyle aktarılacaktır. İkincil veya uzlaşımsal anlam (ikonografi) kısmında eserin ilk bakışta göremediğimiz, sembolik ve alegorik anlamda üstü kapalı şekilde ifade edilmiş olan anlamları açıklanacaktır. Bu aşamada eserde kullanılmış olan imgelerin iyi şekilde tanımlanmış olması elzemdir. İmgelerin çözümlenerek eserin kavramsal metni ortaya çıkarılacak böylece; biçimlerle kavramlar anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde ele alınacaktır. Son bölüm olan içsel anlam veya içerik (ikonoloji) inceleme kısmında ise; eser, oluşturulduğu dönem ve sanatçının bu dönemdeki ruh hali ve kişiliği göz önüne alınarak değerlendirilecektir. Bu aşamada eseri yakından veya uzaktan etkisi altına almış olan her türlü etkene değinilecektir. Bu anlamda sanatçının kendi ruh dünyasının yanı sıra içerisinde bulunduğu sanat ortamına, ülkede veya dünyada yaşanan toplumsal, kültürel, ekonomik veya sosyal her türlü değişime odaklanılacaktır. Neticede; eserler

zerindeki yenilik arayışları üzerinde durulacaktır. Bu alışma değerlendirme, sonuç ve öneriler bölümleriyle tamamlanacaktır.



2.BÖLÜM

MİNYATÜR SANATININ TANIMI

2.1. KLASİK VE ÇAĞDAŞ ANLAMDA MİNYATÜRÜN TANIMI

Kelime anlamı olarak minyatür; Ortaçağ Avrupasında hazırlanan el yazmalarının bölüm başlarında bulunan metnin ilk harfinin, etrafına kırmızı turuncu (minium) arası bir renk olan sülügen ile yapılan ve miniature isimli tezhipten dolayı sülügenle boyanmış olarak isimlendirilen resimlerdir. Zamanla minör (küçük) kelimesinin de etkisinde kalarak küçük resim anlamını da kazanmıştır. Bir metni açıklamak amacıyla kitap halinde veya tek sayfadan oluşan minyatürler ışık ve gölgeden arındırılmış tek boyutlu resimlerdir (Mahir, 2005a).

Celal Esad Arseven'e göre ise minyatür; eski el yazması kitaplara boya ve yaldız kullanılarak oldukça dikkatli şekilde ve eski usulde yapılan küçük boyutlu resim ve portrelerdir. İranlılar ve Türklerde bu resim tarzına, renkli resim anlamına gelen nakış ve uygulayan kişilere de nakkaş denmiştir (Arseven, 1966:1415).

Minyatürün bir başka tanımı ise; bir kitabı, madalyonu veya küçük boyutlu herhangi bir objeyi bezemek amacıyla yapılmış küçük resimlerdir. Avrupa ve İslam sanatında görülmektedir, şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Sözen, 2010:211).

Günsel Renda'nın tanımına göre minyatür; genel anlamıyla el yazması metinleri betimlemek amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir. Batı'da Antik Çağ'a, Doğu'da ise İslam öncesi dönemlere kadar uzanan minyatür ressamlığı, Ortaçağ boyunca yaygın bir sanat dalı olmuştur. Batı'da, el yazması eserlerdeki baş harfleri vurgulamak için kullanılan kırmızı boyadan (minium) dolayı el yazması resimlerine bu isim verilmiştir. Ancak bu terim etimolojik açıdan yanlış olacak şekilde latince minus (küçük) sözcüğüne temellendirilip, 16-19. yüzyıllarda küçük boyutlu manzara, portre ve figürler için de kullanılmıştır (Renda, 1997:1262).

Tüm bu tanımları değerlendirdiğimizde, genel bir ifadeyle minyatürün küçük boyutlarda üretilen, bir metni açıklamak amacıyla kullanılan ve belirli teknikler içeren, ince işçilikli resimler olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu tanımları tek tek ele

aldığımızda kendi içlerinde terminolojik olarak birtakım tutarsızlıklara rastlanmaktadır.

Yukarıdaki ifadelerde genel anlamıyla minyatür kelimesinin etimolojik olarak tanımı yapıldıktan sonra biçim ve içeriğinden bahsedilmiştir. Fakat tanımlar, çoğu yayında kalıplaşmış şekilde tekrar eden ifadelere dönüşmüş ve yayından yayına değişen yorumlar halini almıştır. Böylece minyatürün tanımına dair net ve kapsamlı bir tanıma ulaşamadığı ve fikir ayrılıklarının görüldüğü izlenimi uyanmaktadır (Konak, 2015:228).

Neredeyse tüm sanat tarihi kaynaklarında karşımıza çıkan minyatür ve nakış kelimelerinin birbirinin eş anlamlı olması fikri ise günümüzde geçerliliğini koruyamamış durumdadır. Nakış ve minyatür kelimelerinin sözlük anlamlarına baktığımızda bu iki kelimenin içerik olarak birbirini kapsadığı fakat tam olarak birbirinin karşılığı olmadığı görülmektedir. Arapça, Osmanlıca ve Farsça sözlüklerde karşılığı bulunmayan ve batı dillerinde de sadece kitap resimlerini ifade eden minyatür kelimesi, Osmanlıda nakış kelimesi ile karşılanmaya çalışılmış fakat minyatür batı dilinde yalnızca kitap resimlerini ifade ettiği için yetersiz kalmıştır (Konak, 2015:229).

Bu bağlamda bir sanat biçimi olarak minyatürün nasıl tanımlanacağı hakkında birçok farklı görüşe rastlamaktayız. Minyatürün ne olduğu hakkında bugüne kadar yapılmış olan araştırmaların çoğu, bu sanatın tarihsel süreci ve üslupları üzerinde durmuş olan geleneksel bir sanat tarihi yazımının ürünüdür. Çizgisel bir tarih anlayışını ifade eden bu tutum, minyatürü tanımlarken ona ilişkin sanat, eleştiri ve estetik kuramları yerine zaman, üretim yeri, okul vb. ilişkiler ağını temel almaktadır. Bu durumun iki temel sebebi olabilir. Bunlardan ilki; bir sanat biçimi olarak minyatürün kurgusu ve minyatürde kullanılan temel tasarım ilkeleri (çizgi, renk, mekan, boşluk, doku, vb.) ile ilgili temel değerlendirme ölçütlerinin neredeyse tümünün Batı odaklı kaynaklarda bulunmasıdır. Diğeri ise; yine buna bağlı olarak minyatür hakkındaki sanatsal ve tarihsel değerlendirmelerin Batı kuram ve eleştirileri ölçütlerinde değerlendirilmiş olmasıdır (F.A. Toprak, 2020:61-62).

Yayınlarda kitap sanatı olarak anılan ve minyatür olarak tanımlanan resimlerin büyük çoğunluğu, minyatürün belge olma özelliğine gönderme yapmaktadır. Oysa minyatür belge özelliği de taşıyabilen; fakat kendine özgü biçim özelliklerinden dolayı düşünce

veya akım adlarıyla anılan sanatsal dönemlerdeki üretimlerle benzer şekilde ortaya çıkmış ve gelişmiş olan sanatsal bir biçimdir. Terminolojik olarak minyatürün tanımı yapılırken biçim açısından değil malzeme açısından değerlendirildiği için konu bu detayla sınırlı kalmıştır. Minyatürün en yaygın kullanım alanı olan kitap resimleri bağlamında tanımlamaya gidilerek tarihi süreçte duvar, deri, kağıt, metal, dokuma, seramik gibi yüzeylerde ve hatta kimi zaman anıtsal boyutlarda karşılaşılan örnekleri dikkate alınmamıştır (Konak, 2015:237).

Bu bağlamda yapılan tanımların günümüzde üretilen minyatür eserler için de yetersiz kaldığı görülmektedir. Güncel sanat pratiği içerisinde sıklıkla yer bulan minyatür sanatı için terminolojik bir saptamanın yapılması önemlidir. Günümüzde minyatür sanatı yalnızca bir kitap resmi olmaktan çok öte kendi anlatım diline sahip olan ve kendine özgü teknikleri içeren bir sanat yapma biçimidir.

Genel anlamıyla ‘sanat’ sözcüğünün içeriği, kavramsal olarak sürekli değişmektedir fakat bazı eleştirmen ve yorumcular, bugünkü sanatı geçmiş tanımlar ile yorumlamaya devam etmektedirler. Bu şekilde eski paradigmalarda ısrarcı olmak yeni sanatsal açılımları anlamamızı zorlaştırmaktadır. Oysa sanatta, yorum ve eleştiri olanakları sınırsız tutulduğu sürece anlaşılır olmaktadır. Bu yeni bakış açısı ile yorumlanabilme kapasitesi kapatılıp, sanat yapıtı sınırlı ve eski bilindik yorumlara maruz kaldığında güncel sanatsal özelliğini yitirebilmektedir. Bu nedenle sanatın kendisini var etmesinde tanım, yorum ve eleştiriler oldukça önemli bir yer tutmaktadır (Alpay, 2020:9).

Minyatür sanatının güncel sanat pratiği içerisinde yer bulması Batı’daki sanat anlayışının değiştiği ve özellikle de güncel sanat üretimlerinin kendine farklı yollar aradığı bir döneme rastlamaktadır. Bu bağlamda 20. yüzyılın başlangıcından günümüze gelen süreçte Batı sanat dünyasında geleneğin çözüldüğü, dış dünyanın birebir betimlenmesinden vazgeçildiği ve bununla birlikte otantiklik, yerellik, kimlik meselelerinin ele alındığı döneme denk gelmektedir (F.A. Toprak, 2020:62).

Minyatür sanatını, kendi ifade biçimi olarak kullanan ve bu sanat alanında eğitim almış olan sanatçılar artık bir metne bağlı olarak değil olabildiğince özgün üretimler ortaya koymaya başlamışlardır. Bu sanatı çağdaş anlamda yorumlayarak gelenekten beslenen farklı bir anlatım tarzına ve farklı bir dünyaya bakış yöntemine ulaşmışlardır. Bu da,

minyatür sanatını kendi bağlamından koparmadan günümüzdeki yaşam biçiminin ifade edilmesine olanak sağlamaktadır. Böylece gelişen ve farklılaşan bu sanat ortamında ekonomik, sosyal, kültürel ve estetik tüm paradigmalara ne şekilde değiştiğini görmek de mümkün olmuştur.

Bugün minyatür sanatı yalnızca tarihsel bir belge olma niteliğini bir kenara bırakmış eşsiz bir sanat formuna dönüşmüştür. Heykel, video, fotoğraf ve enstalasyon gibi çeşitli yöntemler ile minyatür sanatı kitap sayfalarından çıkarak üç boyutlu hale gelmiştir ve günümüz dünyasında varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Tüzünoğlu, 2020:9-10).

Minyatür sanatı hakkında norm haline gelmiş olan üslup, perspektif ve mana kavramları, bu sanatı ‘öteki’ olma konumunda bırakmıştır. Günümüzde ise minyatür sanatı bu tartışmaları geride bırakarak batı-doğu karşılaştırması ekseninden çıkarak dönüşmüş, sanata ve topluma ilişkin sorulara yanıt verebilmeye başlamıştır. Minyatür, onu diğer sanat formlarından ayıran bu özellikleri ile kenara çekilmek yerine yeni bir ifade biçimi olarak tekrar doğmuştur. Toplumun değişen yapısıyla birlikte tekrarlayan klasik formları anlamamıza, kültürel anlamları fark etmemize yarayan verimli bir zemin haline gelmiştir (Tüzünoğlu, 2020:24).

Yukarıdaki yorumlar doğrultusunda, çağdaş sanatın minyatürü sonlandırdığı düşüncesinin günümüzde doğruluğunu yitirdiğini söyleyebiliriz. Aksine güncel minyatür sanatı alternatif bir çağdaşlık yaratarak, modern sanata bir payanda yaratmış ve klasik tanımından uzaklaşarak, yeni bir anlatım oluşturmuştur. Güncel minyatür sanatının, çağdaş sanat içerisinde farklı bir ifade biçimi olduğunu söylemek mümkündür.

Arthur Danto’ya göre; “‘Çağdaş’, en açık anlamıyla, şu anda olmakta olan demektir. Çağdaş sanat da çağdaşlarımızın ürettiği sanat olsa gerektir. Bu sanat, zamanın sınavından henüz geçmemiş olacaktır şüphesiz. Çağdaş sanat bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret ediyor.” (Danto, 2010:33).

Yukarıda da bahsedildiği üzere klasik anlamda minyatür sanatının tanımı günümüz çağdaş minyatür sanatını tanımlamada yetersiz ve eksik kalmaktadır. Bununla birlikte klasik dönem minyatür sanatı tanımlarında da çelişki ve birtakım tutarsızlıklara

rastlanmaktadır. Bunun temel sebeplerinden biri, kendi sanatlarımızı ifade edebileceğimiz bir sanat kuramına sahip olmamız olabilir. Daha ziyade Doğu zeminine oturan klasik sanatlarımızı Batı temelli sanat kuramları ile değerlendirmeye ve açıklamaya çalışmak bu çelişkilere sebep olabilmektedir. Bununla birlikte günümüzde değişen ve gelişen sanat yapma biçimleri ile birlikte artık minyatür sanatını çağdaş sanatlardan ayrı düşünmek ve farklı bir konuma yerleştirmeye çalışmak yanlış olacaktır.

2.2. KLASİK VE ÇAĞDAŞ MINYATÜR SANATINDA KULLANILAN TEKNİK ÖZELLİKLER VE MALZEME

Klasik minyatür sanatının kendine özgü teknikleri bulunmaktadır. Üretim yapılırken kullanılan bu teknikler, bu sanatın temel biçimini oluşturur. Genel anlamda kompozisyon içerisinde bulunan figürlerin birbirini kapatmayacak şekilde dizilmesi, figürlerin arasında hiyerarşik bir kompozisyon düzeni olması, renk ile derinliğin vurgulanmaması, Batı tarzında bir perspektifin olmayışı, ince bir işçiliğe sahip olması ve renklerde ışık - gölgenin vurgulanmaması bu özelliklerin başlıcalarıdır (Binark, 1978:272).

Minyatür sanatını biçim özellikleri açısından değerlendirecek olursak, Batılı anlamda çizgisel/merkezi bir perspektife rastlanmaz. Batının tek bakışlı resimleme ilkelerinden farklı olarak minyatür sanatında birden fazla (çoklu/çoğulcu) bakış açısı ve farklı kaçış noktaları devreye girmektedir. Bu açıdan minyatürün kendine has biçim ve kurgu özelliklerini Batı'nın resimleme anlayışından ayıran temel özelliklerinden birinin perspektifi kullanma şekli olduğu söylenebilir (F.A. Toprak, 2020:60).

İsmet Binark'ın, minyatür tekniğini açıklarken kullandığı “...*manzarada uzaklığı renk ve boy nispetinden belirtmemek...*” tanımına baktığımızda aslında minyatür sanatında ‘renk’ ifadesi ile hava perspektifinin¹, boy ifadesi ile çizgi perspektifinin²

¹ Resim sanatında uzaktaki nesnelerin ton farklılıklarının havanın etkisi ile daha açık algılanması olarak açıklanabilir. Detaylı bilgi için. Rona, Z. (1997a) Hava Perspektifi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayın, 771.

² Resim veya mimarlık alanında giderek birbirinden uzaklaşıyormuş hissi yaratan çizgilerin tek bir noktada birleşmesiyle, aynı boyutta olan nesnelerden bize yakın olanının daha büyük uzakta olanların ise daha küçük çizilerek kağıt üzerinde derinlik hissi yaratılmasıdır. Erzen, Z. N. (1997) Perspektif. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III*. İstanbul: YEM Yayın, 1451-1455.

kullanılmadığının vurgusunu yaptığı söylenebilir. Bu bağlamda pek çok farklı çeşidi olan perspektif konusunu daha ayrıntılı bir şekilde ele almak ve değerlendirmek gerekmektedir. Kısaca perspektifin tanımı ve özelliklerine bakacak olursak;

Batı sanat tarihi kuramına ait olan perspektif kavramı ile diğer kültürlerin görme biçimleri ve alışkanlıkları ne yazık ki dikkate alınmamıştır. Merkezi perspektif olarak bilinen görme biçiminde izleyici merkeze alınır ve resmin içerisindeki kaçış noktasından resmi izler. Minyatür sanatında ise; izleyicinin gözünden görülen tek kaçış noktası bulunmaz ve bulunması gerekmez. Özellikle geç dönem minyatürlerinde ufuk çizgisi dünyanın önümüzde bir harita gibi açılmasını sağlayacak şekilde tepededir. Böylece ancak Allah'ın gözüyle görülebilecek bir bakış açısı oluşturulmuştur (Belting, 2020:42).

Buna paralel olarak Pavel Floresnki'nin, 1920 yılında yazdığı Tersten Perspektif kitabında birden fazla kaçış noktasından bahsederek, resme bakan gözü sabit bir odak noktası olmaktan kurtarmış ve çok merkezli bir bakış açısı yaratmıştır. Bu özelliği ile tersten perspektif minyatür sanatını biçim yönünden değerlendirmede daha etraflıca bir fikir edinmemizi sağlayabilir (Floresnki, 2013:9).

Günümüz uygulamaları bağlamında ise; minyatür sanatında çoklu görme biçiminin kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Bu özelliği ile minyatür sanatı diğer görme biçimlerinden ayrılmaktadır. Bu çoğulcu bakış açısı ise; sanatçıya dünyayı yorumlamada farklı birçok anlam sunmaktadır (Zor, 2016:24).

Minyatür sanatının özelliklerinden bir diğeri ise; kompozisyon içerisinde kullanılan nesnelerin stilize edilmesidir. Figürler veya diğer elemanlar stilize edilerek en yalın hali ile resmedilirken, karakterlerinin korunmasına özen gösterilir. Böylece en sade haline gelen nesne betimlenirken, önemli olanın görünen değil, görünenin manası olduğu vurgusu yapılmaktadır. Özellikle Osmanlı minyatürleri, genel anlamıyla göze getirdikleri nesneyi temsil etmezler. Bu sebeple nesneleri veya figürleri görünür kılan ve anlamlandıran arka plandır. İslam uzamında hürmet kullanılan imgeye değil, güzel olan ve güzel seven, tanrısal güzelliğe öykünen bütün amellere ve bu amellerin yarattığı bütün imgelere gösterilir. Böylece bir yanıla görüneni, diğer yanıla görünmeyeni göze getirir ve tüm bunlara bir anlam yükler (Sayın, 2002:67).

Günümüz çağdaş minyatür pratiğinde de bu stilize edilişin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu özelliği ile minyatür sanatı, diğer sanat pratiklerinden farklı olarak yine kendine özgü bir anlatım diline ulaşmıştır. Bu dil ile gözün gördüğünün yanı sıra altında yatan anlam ve hikaye daha fazla ön planda bulunmaktadır. Buna bağlı olarak da sembolizm ve alegorik anlatım, minyatür sanatında oldukça kuvvetli bir ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı dönemi minyatür sanatına has bir diğer husus ise, saray için üretilen eserlerin kolektif bir topluluk tarafından hazırlanmasıdır. Bir eser için onay alındıktan sonra, nakkaşlar, katipler, müzehhipler ve mücellitlerden oluşan bir ekip birlikte çalışarak sanatsal bir bütünlük oluşturmaktaydı. Bu dönem için bireysel bir sanatçıdan veya bireysel bir sanat eserinden söz etmek mümkün değildir (Fetvacı, 2013:108).

Nakkaşhanede kolektif olarak üretilen minyatürler, ancak 18. yüzyıla gelindiğinde bir arada bulunduğu sayfalardan, kitaplardan, saraydan, hem de alışık olduğu kolektif çalışma ortamından kopmuştur. Böylece minyatür sanatı gündelik hayatta yer bulmuştur (Tüzünoğlu, 2020:16).

Bu dönemde, Metin And'ın, 'Çarşı Ressamları' olarak tanımladığı bir grup nakkaşla karşılaşmaktayız. Çarşı ressamı, çarşıda dükkanları olan ve müşterilerin isteği doğrultusunda resimler yapan profesyonel halk ressamıdır. Üsluplarının temel özellikleri saray nakkaşları ile oldukça benzer olup, her iki ekip de gelenekten beslenmektedir. Fakat çarşı ressamı saray nakkaşlarından farklı olarak üretimlerini bireysel olarak sürdürmektedirler (And, 2018:46).

Bu dönem ve sonrasında klasik minyatür sanatı için birçok çözülme meydana gelmiştir. Levni'nin minyatürlerine kendi imzasını atması bir sanatçı olarak bireyselleşmenin ilk örneklerinden sayılabilir. Bu örnek 18. yüzyılda yaşanan sosyal, kültürel ve ekonomik değişiminin bir sonucu olarak görülebilir. Sanatçı, değişen toplumsal dinamiklere uyum sağlar ve neticede estetik algısını ve üretim biçimlerini değiştirerek bireyselleşme yoluna gider. Günümüz sanatçıları da bu bireysel ve bağımsız sanat yapma biçimini devam ettirerek, kendi toplumsal dinamiklerini ve anlatım yöntemlerini sanatlarında ifade etmeye devam etmektedirler.

Buraya kadar minyatür sanatının teknik özelliklerinin bazılarını incelemiş olduk. Bu incelemenin ardından minyatür sanatında kullanılan malzemeleri ele aldığımızda, klasik anlamda üretilen minyatür eserlerde kullanılan malzemeler ile açıklamaya başlamak daha doğru olacaktır.

Klasik üslupta minyatür yapılırken kullanılan malzemelerin başında boyalar gelmektedir. Kullanılan boyalar genellikle doğal pigmentli toprak boyalardır. Bu boyaların bağlayıcılığı için ise önceleri yumurta sarısı kullanılmıştır fakat yumurta sarısı kuruduktan sonra tekrar çözülmediği ve bu şekilde ancak tek kullanımlık boyalar hazırlanabildiği için 18. Yüzyıldan sonra bundan vazgeçilmiştir. Yumurta sarısının yerine alternatif olarak tutkal kullanılmaya başlanmıştır. Kullanılan tutkal içerisine pekmez veya üzüm suyu karıştırıldığı takdirde boya su ile açılarak tekrar tekrar kullanılabilir hale getirilmiştir. Bazen tutkal yerine Arap zıncı da kullanılmıştır fakat bunun da zamanla kurumaya yol açtığı görülmüştür (Binark, 1978:272).

Klasik minyatür sanatında kullanılan kağıtlar genellikle; Hint kağıdı, pamuklu kağıtlar, parşömen olarak bilinen ipekli kağıtlar ve ahşaplı kağıtlardır. Boyaları sürmek için kullanılan fırçalar ise üç aylık yavru kedilerin ense tüyünden yapılmış olanlardır. Daha sonra samur kılından yapılan fırçalar da kullanılmaya başlanmıştır (Binark, 1978:272).

Güncel minyatür sanatı alanında ise; gelişen teknoloji ile birlikte malzeme kullanımı oldukça çeşitlenmiştir. Yüksek kalitede pigment yapısına sahip olan suluboyalar, akrilik ve guaj boyalar ile farklı renkleri bulunan altın kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra; farklı birçok türü olan kağıt ve fırçalar sayesinde sanat yapma biçimi oldukça çeşitli bir hal kazanmıştır. Kullanılmaya devam eden bu malzemelere dışında; minyatür sanatı artık çok çeşitli yüzeylerde ve platformlarda da kendini göstermektedir. Güncel sanat pratiğinin bir parçası olan minyatür sanatı, günümüzün getirdiği her türlü teknolojik malzemeye, kendi içsel pratiğini ve tekniğini koruyarak uyum sağlamış durumdadır. Bu doğrultuda minyatür sanatının kendine has olan dünyayı temsil tarzının her dönemde kendini geliştirmeye devam edeceği söylenebilir.

Bu sanatın kendine özgü uygulama pratiklerinden bahsedecek olursak, temelde üç yöntemi ele alabiliriz. Bunlar; noktalama, tarama ve tahrir (kontur)'dir.

Tahrir; bir formu veya motifi kapatarak zeminden ayıran ve formu çerçeveleyen, genel anlamda kompozisyon içerisindeki formları tanımlamaya yönelik bir işleve sahip olan çizgidir. Fırça kullanım şekline göre isimlendirilerek, minyatür sanatında nüanslı çizgi olarak kullanılır. Bu tanım, çizginin kalından inceye veya inceden kalın değere doğru giden fırça hareketiyle formun etrafında oluşturulan çizgidir. Bu özelliği ile nüanslı çizgi, formların dış sınırlarını belirleyerek, formlara boyut vermektedir (F.A. Toprak, 2015:127).

Noktalama ve tarama olarak isimlendirilmiş olan teknikler 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Batı'dan temel alınarak dilimize yerleşmiş ve sanatçılar arasında bu hali ile kullanıla gelmiştir. Bu konu ile ilgili doğrudan bir kaynağa ulaşamamaktadır. Genel bir ifade ile noktalama, pointillisme (divizyonizm)³ benzer şekilde, sonsuz sayıda noktanın bir araya gelmesiyle yüzeylerin ve dokuların oluşturulmasıdır denebilir. Bu sayede, fırça hareketi ile birlikte formlarda istenilen yoğunlukta bir hareket sağlanabilir. Tarama ise, minyatür sanatında genellikle saç, kıl ve tüylü yüzeyleri oluşturmada kullanılır. Yine sonsuz sayıda ince ve hassas fırça darbesi ile yüzeyde bu dokular neredeyse gerçekçi şekilde resmedilebilir (F.A. Toprak, 2022).

³ Seurat ve Signac tarafından geliştirilen, boya maddesinin tuvale küçük fırça darbeleriyle uygulandığı bir resim tekniği. Ayrıntılı bilgi için bkz. Rona, Z. (1997b) Divizyonizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I*. İstanbul: YEM Yayın, 461.

3. BÖLÜM

MİNYATÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. SELÇUKLU DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI

Resimli kitap sanatı ilk olarak Batı Türkistan'da gelişme göstermeye başlamış, Selçuklu başbuğlarının emrinde çalışan Uygur yazıcıları vasıtası ile İran bölgesinde etkinlik göstermiş böylece Bağdat'a yayılarak Avrupalıların 'Bağdat Çılgırı' olarak isimlendirdiği dönemi başlatmıştır (Yetkin, 1984:191).

Büyük Selçuklu devletinin kurucusu olan Tuğrul Bey'in 1055 yılında Bağdat'a girerek bu bölgeyi himayesi altına alması Selçuklu sanat ve kültürünün bu bölgede yayılmasının başlangıcı sayılabilir. Bu dönemde üretilmiş olan seramik ve çini eserler arasında Büyük Selçuklu üslubu hakkında oldukça iyi fikir veren birçok eser günümüze kadar ulaşabilmiştir. Fakat minyatür yazma olarak günümüze gelen eserlere ancak XII. Yüzyıl sonundan itibaren rastlamaktayız (Aslanapa, 1989b:364).

Selçuklu döneminden günümüze ulaşan minyatür yazmaların birçoğu Anadolu Selçuklu devletinin hüküm sürdüğü bölgelerde hazırlanmıştır. Bu dönemde minyatür sanatının korunduğu ve geliştirildiği sanat merkezleri Konya, Diyarbakır, Musul ve Bağdat'tır. Minyatürlerin bir kısmı mekanik, botanik, tıp ve astronomi konuları içeren bilimsel kitaplar içerisinde yer almakla birlikte mesnevi ve hikaye kitapları gibi edebi eserlere de yer verilmiştir (F. Çağman & Tanındı, 1979:9).

Bu dönemin oldukça geniş konu yelpazesi kapsamında üretilen çok sayıdaki yazma eser sayesinde, dönem hakkındaki teknolojik bilgi seviyesini, bilimsel gelişmişlik düzeyini, sosyo-kültürel ortamı ve siyasi ilişkileri anlamamız mümkün olmuştur. Bu anlamda resimli yazma eserlerin kendi dönemleri açısından birer belge özelliği taşıdığını söylemek mümkün olmakla birlikte sanatçıların bu minyatürlere kendi bakış açılarını da kattığını göz ardı etmemek gerekmektedir.

Bu bağlamda İslam sanatının ilk örneklerine Bağdat ve çevresinde rastlamaktayız. Bu dönemde sanatın hükümdarın destek ve teşviki ile gelişme göstermesi sayesinde, minyatür sanatının ilk göz alıcı örnekleri de bu çevrede üretilmiştir. Bağdat'ta resimlenmiş olan en erken tarihli el yazmaları arasında Dioskorides'in De Materia Medica isimli eseri bulunmaktadır.

Yunancadan Arapçaya Kitabül-Haşayiş olarak çevrilen eserde, ilaç hazırlayan hekimler ve ameliyat yapan cerrahlar tasvir edilmiştir (Devec, 2015:97).

Kitabül-Haşayiş eserinin resimli bir kopyası Artuklu emiri Necmeddin Alpi (1152-76) için Meyyafarikin (Silvan)'de hazırlatılmıştır. Eserde 600'e yakın farklı çeşitlilikte bitki ve 200'e yakın çeşitli hayvan figürlerinin yanı sıra insan figürleri de resimlenmiştir (Tanındı, 1996:4).

Dünyada bilinen en eski tıp ve eczacılık hakkındaki kitaplardan biri olan bu yazma, günümüzde halk hekimliğinde kullanılmaya devam eden birçok bitkiyi kapsamaktadır. Eser içinde her bitkinin ismi, yetiştirme yeri, botanik tanımı, ilaç özelliği, yan etkileri hakkında bilgiler ile birlikte çizimleri de yer almaktadır. Bu anlamda yazma eser etnobotanik alanında yapılan ve yapılacak olan birçok araştırmaya kaynak oluşturmaktadır.

İslam minyatür sanatının asıl gelişme gösterdiği dönem 12. – 13. yüzyıllar arasında; İran, Irak ve Suriye ile birlikte Anadolu'daki küçük beyliklerin de bulunduğu coğrafyalarda gerçekleşmiştir (Keskioğlu, 1962:21).

Anadolu kaynaklı minyatürlü yazma eserlerden bir diğeri ise Cezeri'nin Kitab fi Ma'rifat al-Hiyal al-Handassiye'sidir. Bu eser 1081-82 yılları arasında Artuk prensi olan Nureddin Mehmet Kara Arslan'ın emri ile hazırlatılmaya başlanmış, oğlu Melik Şah Nasreddin Mahmud zamanında (1206) bitirilmiştir. Yazma genel itibarıyla teknik buluşlar ve hidrolik makine tasvirlerinden oluşmakla birlikte az sayıda da olsa, hayvan ve insan figürlerini de içermektedir (Yurdaydın, 1957:190-191).

Kendi döneminin çok üzerinde bir matematik ve mekanik bilgisi sunan eserde başta Arşimed olmak üzere birçok bilim insanının keşiflerinden bahsedilmektedir. 'Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap' veya 'Otomata' olarak bilinmektedir (Başkan, 2014:76).

Kendi zamanının mühendisi sayılan Cezeri'nin bu yazma eseri ve içindeki icatlar, kendinden sonraki birçok mekanik aracın icadı için temel olarak alınmıştır. Bunun en ileri örneklerinden birinin Cezeri'nin Batı Rönesans mekaniğini de etkilediğinin bilinmesidir. Bunun sebebi olarak ise Otomata isimli yazma eserin çok sayıda kopyasının üretilmesi ve çeşitli bölgelere dağılmış olması sayılabilir.



Şekil 1. Tavus kuşu, ağzından içki akıtan otomatik musluk, El – Cezeri, Kitab fi Marifeti'l – Hiyeli'l – Hendessiye, 1206. İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine A.3472, H.414, Ahmed III, s.136a

Değinildiği üzere, Otomata minyatürlü yazma eserin kendi döneminde pek çok kopyası yapılmış ve bu parçalar farklı koleksiyonlara dağılmıştır. 13. yüzyılda yapılmış pek çok nüshası ile birlikte Memlûk devrinde yapılmış nüshalarının da olduğu bilinmektedir. Cezeri'nin kendi eliyle yaptığı nüshadan kopya edilen 1206 tarihli bir nüsha ise; bugün Topkapı Sarayı Müzesi, III. Ahmet koleksiyonunda bulunmaktadır (Şekil 1). Eser içerisinde bulunan aletler 13. yüzyılda Artuklu sarayında bulunan mekanik aletleri belgelemesi açısından oldukça önem taşımaktadır. Minyatürlerde görülen dolgun çehreli, örgülü saçlı ve çekik gözlü figürler ise Selçuklu figür tiplerini yansıtmaktadır (İnal, 1995:23-24). Resimler çerçevesiz olarak metin içerisine dağıtılmıştır. Bunlar çeşitli otomatik saatler, hayvan ve insan biçimli içki kapları, sürahiler, havuzlar, su aletleri ve kapı sürgüleri tasvirleridir (Öney, 1992: 175 vd.).

Selçuklu dönemi resim üslubunu daha iyi anlamamız açısından, bilim konulu yazma eserlerin yanı sıra, edebiyat konulu minyatürlü yazma eserler daha açıklayıcı olmuştur. Belgeleyici özellikleri ile öne çıkan, çeşitli tarihi konulara kaynaklık eden, konu ve üslup özellikleri ile bu dönem için daha aydınlatıcı olan edebi konulu birçok yazma eser bulunmaktadır (İpşiroğlu, 2018:27).

Edebi konulu yazma eserlerin dönem açısından daha aydınlatıcı olmalarının sebepleri başında, döneme dair her türlü ilişki ve yaşam koşullarını anlatıyor oluşları sayılabilir. Yazma eser içerisinde dönemin siyasi ve sosyal ilişkileri, kültür ortamı, diğer bölgelerle olan etkileşimi hakkında kolayca bilgi edinebilmekteyiz.

Büyük Selçuklu döneminde gelişme gösteren minyatür sanatı Anadolu Selçuklu döneminde de devam ettirilmiştir. Ne yazık ki bu çağda üretilen yazma eserlerden bir kısmı günümüze kadar ulaşamamıştır. 13. yüzyıldan günümüze kalan en ilgi çekici ve en eski minyatürlü yazma örneği ise Varka ve Gülşah olmuştur. Selçuklu döneminin bu kendine has minyatür üslubu, Osmanlı dönemi üslubunun da temelini oluşturmaktadır (Binark, 1978:276).

Bu dönemin üslubunda, çekik gözlü, yuvarlak , örgülü saçlı ve yay kaşlı figür tiplerine rastlanmaktadır. Bu figür tiplerinin oldukça benzerlerine Osmanlı minyatür sanatının ilk örneklerinde rastlanmaktadır. Fakat sonraları bu etkileşim giderek azalmış ve Osmanlı minyatürü Selçuklu üslubundan arınarak özgün bir tarz oluşturmuştur.

Varka ve Gülşah isimli minyatürlü yazmanın 13. yüzyılın başlarında Anadolu Selçuklu Devletinin merkezi olan Konya’da hazırlatıldığı anlaşılmaktadır. Eserin minyatürlerinde kullanılan üslup erken İslam minyatürlerinde olduğu gibi yüzeyseldir. Çizgi ve renk resmi soyutlaştıracak biçimde kullanılmıştır. Kompozisyon içerisinde bulunan mekan ve doğa tasvirleri sembolik olarak yerleştirilmiştir. Zemin boyamalarında kırmızı ve mavi renk hakim olmuş, süslemelerde ise Selçuklu devrine ait olan diğer eserlerde bulunan motifler kullanılmıştır (F. Çağman & Tanındı, 1979:9).



Şekil 2. Varka ve Gülşah Vedalaşırken, Varka ve Gülşah, Abdülmümin el – Hoiy, XIII. yüzyıl, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, s.33v. (Mahir, 2005b)

Eserin ressamı Hoy'dan Konya'ya göç eden Abdülmümin b. Muhammed'dir. Eserde kullanılan tüm renk, bitki ve hayvanların simgesel olarak bir anlamı bulunmaktadır. Tavşan şansı, tilki kurnazlığı, köpek cahilliği, kedi nankörlüğü simgelemektedir. Tasvirde hüznün vurgulanacağı kısımlarda bitki örtüsünün değiştiği görülmektedir. Ressamın yaşadığı dönemin simge diline oldukça hakim olduğu ve bunu çalışmalarında ustalıkla işlediği anlaşılmaktadır (Tanındı, 1996:6) (Şekil 2).

Yazma eserin oldukça yoğun bir sembolik anlatım içerdiği görülmektedir. Bu dönem minyatürlü yazmaları çoğunlukla birer belge olarak kabul edilmektedirler. Bu bağlamda minyatürler üzerinden dönem ile ilgili çıkarımlarda bulunulurken bu yoğun sembolizm göz önüne alınmalıdır.

Varka ve Gülşah, Peygamber zamanında Arap kabileleri arasında geçen bir aşk hikayesinin kahramanlarıdır. Bu aşk hikayesi İslam dünyasında hızla yayılarak İspanya üzerinden batıya geçmiş ve 'Floire et Blancheflor' ismi ile Fransız Ortaçağ edebiyatında yer bulmuştur. Gazneli Mahmud'a sunulduğu bilinen bu yazma, oryantalist anlayışa göre eserin en erken Farsça çevirilerinden biridir (İpşiroğlu, 2018:27).

Bu dönem itibari ile Selçukluların ve onların hamiliğinde çalışan sanatçıların katkıları ile bilim konulu yazma eserlerin minyatürlerinde değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Bu yeni üslup dönemin edebiyat konulu eserlerinde olgunluğa ulaşmıştır. Beydaba'nın Kelile ve Dimne'si ve Hariri'nin Makamat'ı bu üslup özelliklerini taşıyan en ilgi çekici iki örnektir. Bu eserlerde dönemin sosyal hayatını ve bölgenin kozmopolit yapısını yansıtan tasvirler yer almaktadır (Mahir, 2005b:33).

Makamat ve Kelile ve Dimne isimli minyatürlü yazmalar dikkatle incelendiğinde bu iki eserle birlikte Selçuklu minyatür üslubunun olgunluğa ulaştığı söylenebilir. Yüksek bir estetik ve renk kullanımına sahip olan bu eserler dönemin karakter özelliklerini yansıtan en iyi örneklerdir.

Kelile ve Dimne hayvan masallar kitabı olarak bilinmektedir. Hükümdarlara yol göstermek ve devlet idaresinde olanlara yardımcı olmak amacıyla yazılmıştır. Orijinal nüshası Sanskrit dilinde Beydaba tarafından yazılmış olan eser Pehlevi, Süryani, Arap, Fars, Türk ve Batı dillerine çevrilmiştir (F. Çağman & Tanındı, 1979:11).

Eserin ilk Türkçe çevirisi 14. yüzyılda Kul Mesud tarafından yapılmıştır. 16. yüzyılda ise Kaşifi'nin Envar-ı Süheyli isimli Farsça nüshadan Vasi Alisi tarafından tekrar Türkçeye çevrilerek, Kanuni Sultan Süleyman'a Humayun-name ismiyle sunulmuştur. Kelile ve Dimne yazmalarının ilk olarak ne zaman resimlendirildiği ise kesin olarak bilinmemektedir (Toska, 1989:17-18).

Birçok farklı Kelile ve Dimne örneğine rastlanmaktadır. Bir yazma eserin bu kadar çok kopyasının yapılmış olması onun küresel çapta anlaşılır olduğunun bir ispatı sayılabilir. Bu anlamda yazma eser günümüzde halen resimlenmekte ve okutulmaktadır.

Eserde kullanılan tasvirler oldukça sade ve öyküsel şekilde kurgulanmıştır. Sanatçı renkli zemin üzerinde aktardığı konuları anlatırken hayvan tasvirlerini oldukça realist bir tarzda resimlemiştir. Kimi nüshalarda yer alan figürlerin Hint tarzında giyinmiş olması dikkat çeker ve böylece dönemin kültürel ilişkilerinin ne denli geniş bir perspektife sahip olduğunu kanıtlar (Başkan, 2014:85).

Selçuklu dönemine ait olan, kendine özgü üslup özellikleri ile dikkat çeken bir başka edebi konulu yazma eser ise Hariri'nin Makamat isimli kitabıdır. Yazarın gerçek ismi Osman ibn Muhammed olmasına rağmen ipekçilik ile uğraşmasından dolayı el-Hariri olarak tanınmıştır. Sanatçı 1054-1122 yılları arasında Basra'da yaşamıştır. Makamat isimli eser elli küçük makameden yani hikayeden meydana gelmektedir. Eser dil ve anlam bakımından oldukça açık ve düzgün olması hususunda örnek teşkil eder ve bu özelliğinden dolayı aydın zümre tarafından fazlasıyla rağbet görmüş ve okunmuştur (İnal, 1995:26).

Makamat isimli minyatürlü yazmanın ilk olarak hangi tarihte resimlendiği bilinmemektedir. Eserde anlatılan olaylar farklı coğrafyalarda geçtiği için, ressam bizlere Yakın Doğu ve özellikle Irak bölgesinden günlük hayat sahnelerini tanıtmaya fırsatı bulmuştur. Bu tasvirlerde hikayelerin gerçekleştiği coğrafyanın değişmesinin yanı sıra insan figürlerinin de değiştiği görülür. Kent veya köylerde, camii veya mahkemelerde, çarşı pazarda farklı görüşleri ve renkli kıyafetleriyle, İslam dünyasında toplanan çeşitli kavim ve sınıflardan gelen insanları yakından tanıma fırsatı bulmaktayız (İpşiroğlu, 2018:26-29).

3.2. OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI

Osmanlı döneminde, imparatorluk sınırları içerisinde yaşayan farklı dil, din ve ırklara mensup insanlar herhangi bir ayrılığa maruz kalmadan Osmanlı tebaası olarak kabul edilmişlerdir. Osmanlı Devleti bu tutumu ile birlikte düzenli ve dinamik idaresi sayesinde pek çok bilim insanı ve sanatçının yetişmesine vesile olmuştur. Padişahların ve devlet idaresindeki kimselerin de sanatçı veya sanat ile yakından ilgili kişiler olmasından kaynaklı kültür sanat alanında oldukça ileri seviyelere ulaşılmıştır (Başkan, 2014:125).

Osmanlı sanatına bakıldığında, sanat üretiminin örgütlü bir organizasyon şeklinde ilerlediğini görmek mümkündür. Ehl-i Hiref olarak adlandırılan bu organizasyon kendi içerisinde birden fazla iş koluna bölünmüştür. Bunlar arasında; nakkaş, çinici, hakkak, oymacı, ciltçi, tezhipçi, hattat ve mimarlar sayılabilir. Saray için çalışmayan sanatçılar da bu örgütlerde yer alabiliyor böylece sanatçıların ürettiği motifler, modeller ve tasarımlar yalnızca saray içerisinde kalmıyor imparatorluğun en ücra köşelerine kadar ulaşabiliyordu (F. Çağman, 1989:35).

16. yüzyıl başlarında Ehl-i Hiref içerisinde Kahire ve Tebriz gibi bölgelerden gelen zanaatkarlar yer alırken, sonraki dönemlerde bu kişilerin yerini genç yaşta saraya alınmış ve devşirme sistemiyle yetiştirilmiş zanaatkarlar almıştır. Böylece nakkaş bölümü Rumi devşirme içoğlanları ve yabancılar (Acemi) olmak üzere iki kesime ayrılmıştır. Yüzyılın sonuna doğru ise bu ayrım ortadan kalkmış ve bir hanedan üslubu yaratılmıştır (Fetvacı, 2013:118).

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethinden sonra Batılı sanatçıların saraya davet edilmesi üzerine Osmanlı minyatür sanatı gelişimine yenilikler ile devam etmiştir. Bu yenilikler arasında Fatih'in tıpkı Batılı krallar gibi kendi portresini yaptırmak istemesi ve bunun sonucu olarak Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği geleneğinin doğması sayılabilir (Mahir, 2005b:46).



Şekil 3. Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet Portresi (Başkan, 2014)



Şekil 4. Gül Koklayan Fatih (TSM, H2153) (And, 2014)

Fatih Sultan Mehmed'in saraya davet ettiği İtalyan sanatçılardan bazıları Gentile Bellini, Matteo di Pasti, Costanza da Ferrara'dır. Bu ressamalar Fatih'in çeşitli portrelerini yapmışlar (Şekil 3) ve aynı zamanda yanlarında bazı Türk ressamalar da yetiştirmişlerdir. Bu sanatçılardan biri olan Sinan Bey, Fatih'in ressamlarından biri olarak tanınmıştır. Bazı sanat tarihçilerinin görüşlerine göre Sinan Bey tarafından yapıldığı kabul edilen ünlü Fatih portresi (Şekil 4) Rönesans resmindeki üç boyutluluk etkisinin bir stilizasyonu olarak kabul edilebilir (Kuban, 1978:214).

Osmanlı minyatürünü diğer İslam sanatlarından ayıran en önemli özellikler arasında tarihi belgeleyicilik anlayışı ve ayrıntılarda dahi göstermiş olduğu gerçekçilik algısı sayılabilir. Bu bağlamda Batı'dan yerleşen portre geleneğinde de bu özellikler göze çarpar. Portrelerin gerçekçiliği üzerinde durulurken bir yanda da minyatür sanatına has iki boyutluluk etkisinin devam ettiği görülmüştür. Böylece Osmanlı nakkaşları Batı tarzında yapılan portreleri kendi gelenekleri usulünde tekrar ele alarak, minyatür portreciliği olarak tanımlanabilecek yeni bir tarz oluşturmuşlardır.

Fatih döneminde İstanbul'da bir nakkaşhanenin varlığı bilinmektedir; fakat bu nakkaşhanede üretilen hiçbir eser günümüze ulaşamamıştır. Bu bakımdan Türk resim

sanatında çok önemli bir yere sahip olan Fatih döneminden hiçbir minyatürlü yazmanın günümüze ulaşamamış olması büyük bir kayıptır (Curatola, 2010:220).

Buna karşın 16. yüzyıl başlarında II. Beyazıd ve I. Selim'in saltanat yıllarında üretilen minyatürlü yazma eserler Osmanlı minyatürü açısından özgün bir üslup oluşturmayı başarmıştır. Bu üslupta belgeleyicilik ve ayrıntı gerçekçiliğine önem verilmeye başlanan yeni bir resimsel anlatımla birlikte tarihi konular tasvir edilmiştir. Sultanların ve devlet çalışanlarının hayat hikayelerini tasvir eden eserler ile Sultanların seferlerini tasvir eden topografik eserler Osmanlı minyatürünü diğer geleneklerden ayıran türler olarak gelişmiştir (Başkan, 2014:137).

II. Beyazıd döneminde Batı ile imparatorluk arasındaki ilişkiler azalmıştır. Kanuni dönemine gelindiğinde ise dolaylı olarak devam eden Batılı etkiler saray nakkaşhanesinde çalışan Batılı sanatçılarca Türk sanatında doğrudan yer bulmuştur (Atıl, 1986:44). Bu sebeple çıkılan seferlerde görülen coğrafyalar olabildiğince gerçekçi bir gözlemle resmedilmişlerdir. Örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın İran seferine katılan Matrakçı Nasuh, Osmanlı ordusunun güzergahı üzerinde bulunan kale ve kentleri, bölgenin topografya ve bitki örtüsünü oldukça realist bir şekilde kağıda aktarmayı başarmıştır (Şekil 5) . Beyan-ı Menazil-ı Sefer-ı Irakeyn veya diğer ismi ile Mecmu'a-ı Menazil eserinde sanatçı adeta bir harita düzeninde, konulup göçülen menzilleri resmetmiş ve böylece bizlere tarihi bir belgesel sunmuştur. Ayrıca geçilen şehirlerde bulunan cami ve saray gibi binaların resmedilmiş olması bu eserin İslam mimarisi tarihi açısından da değerini arttırmaktadır (Yurdaydın, 1963:12-13). Osmanlı resim sanatına yepyeni bir üslup getiren Matrakçı Nasuh, bu eseri yalnızca resimlememiş aynı zamanda metinlerini de yazmıştır. Eser bu anlamda diğer minyatürlü yazmalardan ayrılmaktadır (Atasoy, 2015:26).

Çok yönlü bir sanatçı ve bilim insanı olan Matrakçı Nasuh bu çalışmasında tarihi gerçekçiliğe gösterdiği önem kadar sanatsal estetiği de göz önünde bulundurmıştır. Çift sayfa halinde çalıştığı resimlerinde; renk, oran ve çizgi dengesini ustalıkla kullanarak resim içinde bir bütünlük sağlamıştır. Kompozisyonda bulunan çoğu mimari yapıyı ön cepheden görmeyi tercih etmesine rağmen bazı mimari yapılarda farklı bir perspektif kullanarak çatı üstlerini de göstermiş, böylece klasik minyatürün çok bakışlı açısını da kullanmıştır (Özgül, 2012:177).



Şekil 5. İstanbul Şehri. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, (yak. 1536). İstanbul, Üniversite Kitaplığı, T.5964, y.8 b, 9a. (Atasoy, 2015)

16. yüzyılda Osmanlı minyatür sanatında işlenen önemli konulardan bir diğeri portre ressamlığı olmuştur. Bu gelenek ilk kez Fatih döneminde başlamış fakat bir süre sonra duraklama yaşayarak bu alanda bir üretim yapılmamıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise Nigari (Haydar Reis) tarafından tekrar canlandırılmıştır (Yetkin, 1984:205). Sanatçı eserlerinde gerçekçiliği ustaca kullanmış, resmettiği karakterlerin kişiliğini dahi kağıda taşımayı başarmıştır. Dörtte üç profilden veya tam karşıdan resimlediği kişiler arasında; Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim, Barbaros Hayreddin Paşa, I. François ve V. Charles bulunmaktadır (Mahir, 2005b:151).

Nakkaş Nigari'nin figürlerinin yer aldığı geleneksel minyatürlere bakıldığında, sanatçının özgün bir üslup yarattığı ve ardından gelen sanatçılara örnek teşkil ettiği söylenebilir. Bu sanatçılardan biri olan Nakkaş Osman' ise, Kıyafetü'l-insaniye fi Şema'ili'l-Osmaniye isimli eserinde Nigari'nin figürlerini hem portre hem figürün oturuş biçimi hem de el ve kol duruşları ile tekrar etmiştir (Konak, 2013:435).

Bu bağlamda Nakkaş Nigari, Fatih döneminde başlayan portre geleneğinin Batılı etkisini azaltarak, minyatür sanatının klasik üslubu ile sentezlemiş ve böylece yeni bir tarz oluşmasını sağlamıştır diyebiliriz. Kendisinden sonra gelecek olan sanatçılar için ise portre geleneğine oldukça büyük bir katkı sunmuştur.

III. Murad'ın saltanat yıllarına bakıldığında, Osmanlı minyatür sanatının en verimli dönemi olduğu görülmektedir. Kanuni zamanında yalın bir anlatım dili oluşturan minyatür sanatı en özgün örneklerini bu dönemde ortaya koymuştur (Başkan, 2014:147). Bu bağlamda üslup ve konu açısından diğer İslam ülkeleri sanatlarından

ayrılan minyatür sanatı fazla süslemeden arınarak, gerçekçi bir bakış açısı yakalamıştır. Bu yaklaşım sayesinde minyatürlü yazmalar tarihi birer belge özelliği kazanmış ve tarih ressamlığı diyebileceğimiz yeni bir konu ortaya çıkmıştır. Sanatçıların gözlem gücü ve anlatımdaki gerçekçiliği sayesinde bu alanda oldukça özgün birçok eser üretilmiştir (Kurt, 2019:45).

Osmanlı minyatür sanatının klasik çağı olarak tanımlayabileceğimiz bu çağın en önemli şahnamecisi Seyyid Lokman'dır. Dönemin ünlü nakkaşı Nakkaş Osman ile hazırladıkları birçok eser baş yapıt niteliğindedir. Osmanlı ordusunun zaferlerini, padişahların süre avlarını ve elçi kabullerini, sarayda yapılan şenlikleri, dönemin önemli sosyal, siyasi ve askeri olaylarını konu olarak almışlardır. Bu açıdan değerlendirecek olursak III. Murad dönemi itibari ile minyatür sanatı, Osmanlı tarih yazıcılığı ile ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur. Osmanlı minyatür sanatının doruk noktası diyebileceğimiz bu çağda, peşi sıra eser üreten nakkaşlar ve şehnameciler arasında Osmanlı tarihini doğrudan belgelemişlerdir (Başkan, 2014:148).

Öte yandan Sultan III. Murad'a kadar olan padişahların portrelerini bir araya toplama geleneği de yine bu dönemde ortaya çıkan farklı konulardan biridir. Bu bağlamda Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemai'l-Osmaniyye veya Şemailname isimli eserden söz etmek yerinde olacaktır. Bu eser Seyyid Lokman tarafından yazılmış ve Nakkaş Osman tarafından resimlendirilmiş eserlerden biridir. Bu eserde I. Osman'dan başlanarak dönemin padişahı III. Murad'a kadar olan on iki padişahın portreleri kendi dönemi içerisinde oldukça realist denilebilecek bir tarzda resmedilmiştir. Portreciliğin bir türü olarak isimlendirilen silsilenameler bu eser sayesinde Osmanlı minyatür sanatı içerisindeki yerini almıştır (And, 2014:71). Nakkaş Osman bu eserde kendinden önceki padişahların portrelerini tasvir etmekte zorlanınca, Osmanlı padişahlarına ait olduğu bilinen ve Avrupa'da bulunan portrelerin getirilmesi istenmiş, bunun için de Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa görevlendirilmiştir. Uzun görüşmeler sonucunda Venedik'te bulunan Verenose Atölyesi sanatçılarına ait bazı gravür ve yağlıboya portreler kalyonlara yüklenerek İstanbul'a getirilmiştir. Getirilen bu resimlerin Nakkaş Osman'a esin kaynağı olduğu bilinmektedir (Mahir, 2005b:63).

Nakkaş Osman tarafından resimlenen bir diğer eser ise; Surname-i Hümayun'dur. Bu eser 1582 yılında, III. Murad'ın oğlu şehzade Mehmet'in At Meydanında gerçekleşen

ve 52 gün 52 gece süren sünnet töreni şenliklerini anlatmaktadır. Sanatçının eseri, çift sayfa halinde yaklaşık olarak 250 adet kompozisyon şeklinde hazırladığı bilinmekteyse de bu sayfaların tümü günümüze kadar ulaşamamıştır (F. Çağman & Tanındı, 1979:61-62).

Eser genel itibari ile bir film şeridi şeklinde kurgulanmış olan kompozisyon düzenine sahiptir. Sanatçı, şenliği değişmeyen bir çevre içerisinde tasvir eder. Her bir sahnede, sol kısımda, padişah ve şehzadesi İbrahim Paşa Sarayı'ndan şenlikleri izlerken, sağ kısımda, misafir ve elçiler kurulan localarda oturmaktadırlar. Ön planda ise gösteriler yaparak meydandan geçen İstanbul esnafı oldukça hareketli şekilde resmedilmiştir. Sanatçı bu eserinde bir yandan Osmanlı minyatür sanatının resim kurallarını koruyarak bir yandan da gelişmiş gözlem yeteneği sayesinde olayları en doğru haliyle belgelemiştir. Böylece Osmanlı İmparatorluğunun sosyal yaşantısını, ekonomik gücünü, kültür ve sanat anlayışını anlamak bakımından önemli bir kaynak oluşturmuştur. Aynı zamanda Nakkaş Osman sayesinde Osmanlı minyatürü, bir yenilik olan Surname yazımıyla da tanışmıştır (Atasoy, 1997:8).

Birçok kaynakta Surname'nin yazarının Seyyid Lokman olduğu belirtilse de, Nurhan Atasoy'a göre eserin yazarı Divan-ı Hümayun katiplerinden İntizami'dir (Atasoy, 1997:14).

Böylesine bir görkem ve zenginlik şimdiye kadarki şenliklerde görülmemiştir. Neredeyse Avrupa'daki tüm devletler elçilikler göndermiş, kimileri tüm şenliği belgelemek adına yazıya geçirmiştir. Bu şenlik ile ilgili pek çok Fransızca, Almanca ve İtalyanca belgeler bulunmaktadır. İslam ülkeleri ve Avrupa'da yapılan hiçbir şenlik böylesine görkemli olamamış ve belgelenmemiştir (And, 2019:145).

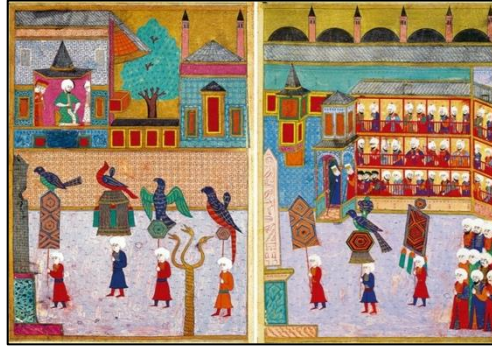
Nakkaş Osman ve Seyyid Lokman'ın birlikteliği ile üretilmiş olan başka bir eser ise Hünername'dir. Sultan III. Murad'ın emriyle hazırlanmaya başlanan bu eserde Osman Gazi'den başlanarak Yavuz Sultan Selim'e kadar olan padişahların av sahneleri, seferleri ve günlük yaşantıları minyatürlü sahneler ile kronolojik olarak tasvir edilmiştir (Anafarta, 1969:9).

1579-1584 yılları arasında tamamlanan bu eser iki ciltten oluşmaktadır. Hünername'nin I. cildinin yazımına Fetullah bin Katip eş-Şirazi başlamış, Eflatun bin Şeyh Mehmed derviş eş-Şirvani devam etmiş, onun da ölümü üzerine şehnameci

Seyyid Lokman bitirmiştir. Genel bir kanı olarak eserin minyatürlerinin yapımında Nakkaş Osman ile birlikte bir ekibin çalıştığı düşünülmektedir (Konak, 2012:87). Hünernâme'nin II. cildi ise Kanuni Sultan Süleyman'ın hüner ve başarılarını, devrin önemli askeri ve siyasi olaylarını, son olarak da Kanuni Sultan Süleyman'ın Sigetvar'daki ölümünü konu alır. Eser yine Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman yönetimindeki şehnameci ve nakkaşlardan oluşan bir ekip tarafından 1589 yılında tamamlanarak III. Murad'a sunulmuştur (Konak, 2014:94).

Dönemin önemli eserlerinden diğeri Zübdetü't Tevarih'tir. Şehnameci Seyyid Lokman tarafından yazılan eserin ismi 'Tarihlerin Özü' anlamına gelmektedir. İsminden de anlaşılacağı gibi genel bir dünya tarihi kitabı olduğu söylenebilir. Eser genel olarak iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde cennet ve cehennem, gökler ve dünya tasvirlerinden sonra Hz. Adem ve Havva'dan başlayarak birçok peygamber hikayeleri, İslam tarihi, Gazneli, Selçuklu ve Timurlu dönemleriyle ilgili olaylar anlatılmaktadır. İkinci bölümde ise; Osmanlı tarihi ele alınmıştır. Bu bölümde Osman Gazi'den başlanarak, III. Murad'a kadar olan on iki padişahın saltanat yıllarından bahsedilmektedir (Renda, 1973:445). Bu eserin bir diğer özelliği ise; eserde geçen tüm peygamber ve ünlü simaların secerelerinin belirtilmesi ve sonuç olarak tümünün Osmanlı padişahlarına bağlanmasıdır. Bu özelliği ile eser bir silsilenâme özelliği de taşımaktadır (Başkan, 2014:155). Ayrıca bu eser Nakkaş Osman'ın figür anlayışını en iyi ifade ettiği çalışmalarından biridir. Kompozisyonda toplu ve ritmik düzene verdiği önem dikkat çeker. 16. yüzyıl ile birlikte özellikle tarihi konulu eserlerde görülen gerçekçilik algısı sayesinde Osmanlı minyatürü Doğulu ve Batılı etkilerden tamamen kurtularak kendi özgün kimliğine kavuşmuştur (Aslanapa, 1989a:863).

Minyatür sanatının altın çağı kabul edilen bu dönemde üretilen diğer yazma eserler arasında; Seyyid Lokman'ın yazdığı ve Nakkaş Osman'ın yönettiği bir ekip tarafından resimlenen (Şekil 6), III. Murad'ın saltanat yıllarını anlatan, 'Şehinşahname-i Sultan Murad III' ve metni 14. yüzyılda yazılmış olan, Hz. Muhammed'in hayatını konu alan yine Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan'ın yönetimindeki kalabalık bir ekip tarafından hazırlanan 'Siyer-i Nebi' bulunmaktadır (Başkan, 2014:158).



Şekil 6. Peştemalcılar Loncasının Geçişi, III. Murad Surnamesi, (yak. 1585). İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 1344, y. 338b-339a.(Atasoy, 1997)

16. yüzyılın sonlarına doğru geldiğimizde ise III. Mehmet'in saltanat yıllarında, saray nakkaşhanesi gösteriştten uzak bir görünüm alır. Şehnameci Talikizade Suphi Çelebi ve Nakkaş Hasan bu dönemin minyatürlü yazmalarının hazırlanmasında birlikte görev almışlardır. Kendine özgü kompozisyon düzeni, figür görünüşleri, doğa resimlemeleri ve en önemlisi özgün renk kullanımı ile Nakkaş Hasan, Türk minyatürünü klasik üslubuna kavuşturan Nakkaş Osman'ın yerini almıştır (Başkan, 2014:160).

Nakkaş Hasan'ın en önemli eserleri arasında Şemailname ve III. Mehmet'in Macaristan seferini anlatan Eğri Fethi Tarihi veya diğer ismiyle Şehname-i Sultan Mehmed-i Salis sayılabilir. Yazar, Talikizade Eğri Fethi Tarihi eserinin son satırlarında ressamından şöyle bahseder: “...Eğer heybetli bir pehlivan çizse görenler gücünü kaybedip, korkudan sırt üstü düşer. Güneş resmi çizse görenler sıcaklık hisseder. Çimen çizse tazelik verir. Eğer bir kağıda gülistan çizse onu gören bülbül feryad etmeye başlar...” (Tanındı, 1996:52).

II. Osman'ın saltanat yıllarına baktığımızda ise; Osmanlı minyatür sanatının klasik üslubunda bir çözülmenin başladığı görülmektedir. Dönemin şehnamecisi Nadiri mahlaslı Mehmed bin Abdülgani bin Emirşah ve usta nakkaş Nakşi'nin birlikte hazırladığı eserlere rastlanmaktadır. Bu eserlerden ilki; II. Osman'ın Hotin seferini konu alan Şehname-i Nadiri'dir. Diğerisi ise; nakkaş Nakşi'nin kendi üslubunu yansıttığı en güzel örneklerden olan Tercüme-i Şaka'iku'n-nu'maniye'dir. Bu eser, Taşköprizade Ebu'l-hayr İsamüddin Ahmed Efendi tarafından Arapça olarak yazılmış ve Mustezibzade Mehmed Haki tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Mahir, 2005b:77-78). Tercüme-i Şaka'iku'n-nu'maniye isimli eser, Orhan Gazi'den Kanuni Sultan

Süleyman'a kadar olan padişahların ve önemli şahsiyetlerin portre tarzındaki resimlerinden oluşmaktadır. Eserin sonunda bulunan hatemi bölümünü yazan Ahmet Çelebi'ye göre bu eser öyle güzel olmuştur ki; *“İrem bahçesini nakşetmiş olan nakkaşlar bu portreleri gördüklerinde binlerce alkış tutacaklar, Hüsey ve Hutun ressamı ise bunların karşısında secdeye vararak aferin diyeceklerdir”* (Bağcı, Çağman, Günsel, & Tanındı, 2006:173-174). Bu eserin önemli yanlarından bir diğeri de kendinden önceki padişah portreciliği anlayışından ayrılmış olmasıdır. Tercüme-i Şaka'iku'n-nu'maniye'de iki sultanın portreleri resimlenmemiş (Osman Gazi ve I. Murad), böylece hanedanın sürekliliği vurgusu önemini kaybetmiştir. Ayrıca padişahların kendi dönemlerinde yaşayan alimler ile birlikte resmedilmesi, imparatorluğun yüceliği ve yenilmezliğini değil, onların sırt sırta olan gündelik ilişkilerine vurgu yapmaktadır (Değirmenci, 2008:109).

Nakşi'nin kişisel üslubunu sergileyen güzel örneklerden bir diğeri ise; Nadiri'nin şiirlerinden oluşan, Divan-ı Nadiri'dir (Mahir, 2005b:79).

17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğunun güç kaybettiği görülmektedir. Özellikle III. Ahmed'in son yirmi yılı imparatorluk için zirveden düşüş olarak tanımlanabilir. Bu durum kültür ve sanat alanında da etkisini göstermekte ve buna bağlı olarak bu dönemde el yazması sanat eserlerinin üretiminde de bir düşüş görülmektedir (Başkan, 2014:161-163). Buna rağmen 17. yüzyılın en önemli nakkaşlarından biri olan Nakşi'nin eserlerine baktığımızda, Batı resmine has bir özellik olan üç boyutluluk etkisinin yakalanmaya çalışıldığını görürüz. Sanatçı resimlerinde derinlik ve perspektif üzerine denemelerde bulunmuştur. Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında değişmeye başlayan renk anlayışı ile birlikte tarihi konulu yazmaların resimlenmesi bırakılmış, bunun yerine portreler, farklı konulu albüm resimleri ve kıyafet albümleri yeni bir üslup olarak kendini göstermeye başlamıştır (Başkan, 2014:163).

18. yüzyıl başında tahta geçen III. Ahmed bu gerilemenin önüne geçmek adına çağının tüm sanatçılarını sarayda himayesi altına almış, böylece tüm sanat dallarında bir canlanma meydana gelmiştir. Onun saltanat döneminin son on iki yılına denk gelen Lale Devri, minyatür sanatının son yaratıcı devri olarak kabul edilmektedir. Dönemin resim sanatında geleneğe bağlı kalınmakla birlikte, Avrupa ile oluşan yakın kültür

ilişkileri sonucunda zevk ve davranışlarda bir değişim oluşmuş; bu da Batı etkisinde gelişen yeni bir tarzın doğmasına sebep olmuştur (Arık, 1988:18).

Aynı dönemde Batılı resim anlayışı ile gelenekselliği ustaca bir araya getiren en önemli nakkaşların başında Levni gelmektedir. Levni, Lale Devri'nin en tanınmış nakkaşıdır. Kendi döneminin yaşam biçimine uygun olarak eserlerinde genellikle eğlence sahnelerini konu edinmiştir. Sanatçı Osmanlı minyatür sanatının klasik çizgisini bozmadan içerisine perspektif ve derinliği ekleyerek yeni bir üslup oluşturmayı başarmıştır. Eserlerinde kullandığı canlı renkler, perspektif ve farklı içerikteki konular, sanatçının Osmanlı minyatür sanatına kattığı önemli yeniliklerdir (Tulum, 2008:3).

Levni'nin minyatürlü yazma eserleri arasında başyapıt diyebileceğimiz eseri, Sultan III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğünü şenliklerini tasvir ettiği Surname-i Vehbi'dir. Sanatçının doğa ayrıntılarında üçüncü bir boyut yakalaması ve kullandığı renk paleti Batı tarzı resme yaklaşan ilk adımlarıdır (Renda, 1993:420).

Şenlik, dönemin önemli şairi Seyyid Hüseyin Vehbi tarafından yazılmıştır. 137 minyatürden oluşan eser toplamda 175 sayfadır. Tüm sayfalar altın çerçeve içerisine alınmıştır. Asıl adı Abdülcelil Çelebi olan sanatçı, Levn (renk) manasına gelen Levni lakabını da eserlerinde kullandığı renkli anlatım dili sayesinde almıştır (Atıl, 1999:31-37).

Sanatçının erken dönem eserlerinden biri; Kebir Musavver Silsilename portreleridir. Fatih döneminde başlayarak Osmanlı minyatür sanatı içerisinde bir üslup haline gelmiş olan portrecilik anlayışı 18. yüzyılda da etkisini sürdürmüştür. Levni'nin bu eseri, dönemin sanat anlayışı ve beğenisiyle örtüşecek şekilde kurgulanmıştır. Bu silsilename birçok yönden kendinden önceki örneklerinden ayrılmaktadır. Bunlardan ilki padişahlar hakkında bilgi veren metnin sonradan eklenmiş olmasıdır. Bu durumda sanatçı herhangi bir metne bağlı kalmadan daha özgür bir şekilde padişahları resimlemiştir (İrepoğlu, 1999:78). Bu şekilde padişahların daha çok karakteristik özellikleri üzerinde durarak, onların ulaşılması imkansız imajını azalttığı söylenebilir. Ayrıca Levni, kullandığı kompozisyon düzeninde, kendinden önceki silsilenameleri örnek almış olsa da portreleri daha yakından resmetmiş, böylece 'ulaşılmaz' olana

daha yakından bakmıştır. Bunda sanatçının cesaretinin yanı sıra dönemin değişen düşünce ve şartlarının da etkisi olduğu düşünülebilir (Fetvacı, 2013:131).

Levni'nin önemli eserlerinden bir diğeri; 1710-1720 yılları arasında tamamlandığı düşünülen Albüm'dür. Bu eser tek sayfa halinde figürlerden meydana gelmiştir. Farklı milletlere mensup kadın ve erkekleri resimlemiş olması bu dönemin sosyal ortamını ve farklı sınıftan olan kişileri anlamamız açısından da belge özelliği taşımaktadır (İrepoğlu, 1999:168).

III. Ahmed ve sonrasında sanatçıların daha yenilikçi bir tutum sergilediği görülmektedir. Levni'nin çağdaşı olan ve kendine has kişisel üslubu ile dikkat çeken başka bir sanatçı ise Abdullah Buhari'dir. Abdullah Buhari'nin geleneksel minyatür tekniği ile çalışan son nakkaşlardan biri olduğu söylenebilir. Sanatçının cilt kapağına yaptığı Edirnekari tarzda manzara resimleri ilk yenilikçi denemeleridir. Asıl özgün üslubunu ise tek figürlü çalışmalarında yakalamıştır. Levni'nin çalıştığı tek figürler ile karşılaştırıldığında sanatçının bir model ile çalıştığı düşünülmektedir. Yüzeysel bir boyama tekniği ile birlikte minyatür geleneğinden de henüz kopmayan çalışmalarında ve özellikle portrelerinde Avrupa etkisi güçlü bir şekilde hissedilmektedir (Renda, 1979:845).

Levni ile birlikte, iki boyutlu yüzeysel anlatım tekniğinin yerini alan üç boyutlu ve hacimli anlatım biçimi Abdullah Buhari tarafından daha ileri bir noktaya taşınmıştır. Sanatçı tek figürlü resimler dışında çiçek resimleri de yapmış ve üstün boyama tekniğini bu desenlerde de kullanmıştır (Mahir, 2005b:87).

II. Mahmud'un tahta geçmesinden sonra minyatür sanatının çözülmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde saraya gelen yabancı ressamın sayesinde Batılı resim anlayışı etkisini arttırmıştır. Yalnızca resim alanında değil, diğer sanat alanlarında da geleneksel motifleri ve üslubu terk eden yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu durum klasik ve geleneksel minyatür sanatının gerilemesine ve yok olmaya yüz tutmasına sebep olmuştur (Kuban, 2017:182).

18. yüzyıldan itibaren etkisi oldukça artmaya başlayan Batılılaşma hareketleri sonucunda Avrupa resim kuralları geleneksel minyatür sanatı içerisinde yer bulmaya başlamıştır. Böylece hacimli nesneler, derinlik, perspektif ve üç boyutlu tasarımlara geçilmiştir. Bu gelişmede Levni ve sonrasında devam eden İbrahim, Abdullah Buhari

gibi nakkaşların etkisi büyüktür. Ayrıca geleneksel minyatür sanatında kullanılan tutkallı toprak boyanın yerini guaj ve suluboyanın almasıyla birlikte, bu döneme ait bazı yazmalar geleneksel minyatür sanatının dışındaki tekniklerle resmedilmiştir. Tasvirler kitap sayfalarından çıkarak tuval ve duvar resimlerine taşınmıştır. Bu dönem sanatçıları gelenekten kopmaksızın Batı etkisinde üretimler yapmış ve Tanzimat sonrası açılan okullarda eğitim alarak yeni resim geleneğinin öncüleri olmuşlardır (Mahir, 2005b:185-186).

3.3. CUMHURİYET SONRASI MİNYATÜR SANATI

Türkiye’de resmi olarak bir akademik eğitim verecek olan ilk güzel sanatlar akademisi, 1 Ocak 1882 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi adı altında kurulmuş, eğitim faaliyetlerine ise 1883 yılında başlamıştır. Müdürlüğüne Paris’te resim ve hukuk eğitimi almış olan Osman Hamdi Bey atanmıştır. Okul ilk aşamada resim, heykel, mimarlık ve gravür alanlarında eğitim vermeye başlamıştır (Cezar, 1973:5).

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonra Prof. Dr. Süheyl Ünver ve atölyesinin bireysel çabaları minyatür sanatının tekrar canlanmasına yardımcı olmuştur. Osmanlı Dönemi minyatür sanatının üslup özellikleri, kullanılan malzeme ve teknikler hakkında bilgi ise o dönem yapılmış yazma eserler incelenerek elde edilmiştir. Osmanlı dönemi minyatürlerin röprodüksiyonları yapılmaya başlanmış böylece klasik üslup tekrar canlandırılmış ve hatırlanır olmuştur (Mesara, 2016:21-25).

1936 yılında akademiye yeni bir bölüm olan Türk Tezyini Sanatlar Bölümü eklenmiştir. Bu bölümün içeriğinde; tezhip, tezhip Arap yazısı, ebru ve ahar, Türk ciltçiliği, Türk cilt kalıpları yapımı, altın varak yapımı, Türk minyatürü, sedef kakmacılığı, Türk çini nakışları, halı nakışları, kıymetli taşlar üzerine dersler bulunmaktaydı (Cezar, 1973:19).

1955 yılı itibari ile bölüme olan ilginin azlığından dolayı Türk Tezyini Sanatlar Bölümü, Dekoratif Sanatlar Bölümü ile birleştirilmiş, ‘Tezhip ve Minyatür’ ile ‘Çini Atölyesi’ şekline dönüşmüştür (Cezar, 1973:20).

Bu bölümde ders veren değerli hocalar arasında; Süheyl Ünver, Necmeddin Okyay, Nuri Korman, Mihriban Sözer, Hüseyin Tahirzade, Rikkant Kunt, Muhsin Demironat sayılabilir.

Süheyl Ünver'in aktardığına göre Türk minyatürü atölyesi çalışmalarını oldukça disiplinli bir programla sürdürmektedir. Bu programda; *“...Atölye mesaimize orada öğretilmesi lazım olan teknik esaslar tamamen gösterildikten sonra, Türk’ün şaheserlerini tespit için muayyen zamanlarda İstanbul müze ve kütüphanelerini gezmek de dahildi. Bu meyanda 1937-38-39 senelerinde Üniversite, Millet, Ayasofya, Topkapı Sarayı Hazine, Türkiyat, İslam ve Türk Eserleri Müzeleri taranmış ve eserlerin fotoğrafları alınarak üzerlerinde çalışılmıştır. Evvela ayda bir gün buralar dolaşılmış ve Türk minyatürü talebeleri İstanbul hazinelerini yerlerinde tanımışlar ve görgülerini arttırmışlardır ki bu san’atta inkişaflarına çok müessir olmuştur...”* (Ünver, 1940:253).

Bugün minyatür sanatı eğitimi ülkemizdeki birçok üniversiteye bağlı Güzel Sanatlar Fakültelerinde devam etmektedir. Ayrıca birçok özel ve devlet destekli atölyelerde de bu sanatla ilgili olarak eğitimler verilmektedir.

Minyatür sanatı günümüzde gelişimine devam ederek varlığını sürdürmektedir. Bu alanda eserler üreten başarılı sanatçılar sayesinde uluslararası pek çok platformda da yer bulmuş bir sanat haline gelmiştir.

4.BÖLÜM

TANER ALAKUŞ

4.1. TANER ALAKUŞ'UN YAŞAM ÖYKÜSÜ

1966 yılında Ankara'da doğan sanatçı aslen Yozgat'lıdır. Ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babasının asker olmasından dolayı ülkenin birçok coğrafyasında ikamet etmiş, çocukluk yıllarını Anadolu'nun farklı şehirlerinde geçirmiştir. Bu şehirler arasında; Ankara, Amasya, Erzincan ve son olarak İstanbul bulunmaktadır. İlkokul öğrenimine Amasya'da başlayarak Erzincan'da devam etmiş, lise ve üniversiteyi ise İstanbul'da okumuştur.

Taner Alakuş'la 21.12.2021 tarihinde Kariye'de bulunan atölyesinde gerçekleştirdiğimiz görüşmede, sanatçı çocukluk yıllarından şu şekilde bahsetmektedir:

“Çocukluk yıllarımda baba mesleğinden dolayı yarı göçer bir şekilde sürdürdüğümüz hayat tarzı, çok farklı coğrafyalar görmeme ve çok çeşitli kültürler tanımama sebep oldu. Bunun hayal dünyama doğrudan etkisi olduğunu düşünmekteyim. Farklı coğrafyalarda kullanılan dil farklılıkları dikkatimi çektiği gibi topografya da beni etkileyen unsurlar arasındaydı. Amasya'da tarihi eserlerin ve kayaların arasından akan küçücük bir nehir bana, her zaman çok şiirsel gelmiş ve beni çok etkilemiştir. Yeşilirmak'ın adeta şehri ikiye bölmüş halini izleyip, büyülenirdim. Irmağın her mevsimde debisinin yükseldiğini, gözlemleyerek öğrendim. Bu sebeple benim için hayat her zaman teorik değildir. Görmek ve yaşamak hayatın bambaşka deneyimleridir”(Alakuş, 2022).

Sanatın ilgisini çekmeye başladığı ilk zamanlar, Alakuş'un çocukluk yıllarına denk gelmiştir. Haftalık olarak yayımlanan dergileri büyük bir heyecanla alarak tüm günlerini bu dergileri okumak, hayal kurmak ve çizmekle geçirmiştir. İlk çizimlerine karikatürle başlayan sanatçı, bugün yaptığı minyatür sanatını, çocukluk yıllarında yaptığı karikatürlerle özdeşleştirmektedir.

İleriki yıllarda sanatçı olmaya karar vermesinde çevresinden veya ailesinden herhangi bir etki olmamış, bunun kararını tek başına vermiştir. Mesleğini tesadüfen seçmeyerek, şanslı azınlık arasında olduğunu belirten sanatçı; *“Dünyada nadir sayıda*

ruh var fakat sınırsız sayıda beden var. Bu bedenlerin ve ruhların buluşması veya aynı bedende mutlu olan ruhların olmasına ben mutlu azınlık diyorum” şeklinde ifade etmiştir (Alakuş, 2021).

Taner Alakuş, 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı’nı kazanmıştır. Lisans eğitimini 1986 yılında tamamlayan sanatçı, aynı üniversitede ve ana sanat dalında yüksek lisansa devam etmiştir.

Alakuş, Üniversite hayatı ile ilgili olarak şu görüşlerde bulunmuştur: *“Akademi eğitiminin en büyük avantajı branşının en iyi hocalarından ders almak dışında öğrencilerin de birbirini eğitmesidir. Aynı dili konuşan birçok öğrencinin bir araya gelmesiyle, kişiler farkında olarak veya olmayarak birbirinin eksikliğini tamamlar ve böylece birbirlerinden beslenirler. Bu sebeple ben Mimar Sinan Üniversitesi’nde okuduğum için kendimi çok şanslı addediyorum”*(Alakuş, 2021).

Sanatçı, üniversitede geleneksel sanatlar bölümünü seçmeye, Yrd. Doç. Dündar Tahsin Aykutalp ile arasında geçen bir konuşma sonrasında karar vermiş ve bu bölümün kendisi için en doğru alan olduğunu sonradan fark etmiştir. Hocasının; *“Kendi sanatını tam olarak bilmeyen bir insan, başka sanatlar ile ilgilenerek bir yere varamaz”* şeklinde belirttiği düşüncesi Alakuş’u derinden etkileyerek, başlangıçta çok fazla bilgi sahibi olmadığı geleneksel sanatlara yönelmesine sebep olmuştur. Bu süreçten sonra geleneksel sanatları hem teorik hem de pratik anlamda araştırmış ve uygulamaya başlamıştır.

Minyatür sanatına ilgisi ise; Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nde okuduğu sırada, okul masraflarını karşılamak amacıyla, Kapalı Çarşı esnafı için yaptığı siparişler sayesinde başlamıştır. Bu dönemde akademik eğitimde minyatür dersi olmayışından dolayı, Alakuş ve diğer öğrenciler minyatür sanatını ilk olarak Kapalı Çarşı ve sahaflardaki dükkanlarda keşfetmiştir. Sonrasında sık sık ziyaret ettiği Süleymaniye Kütüphanesi’nde ilk minyatür örnekleri ile karşılaşarak bu sanatın zenginliğine şahit olmuştur. Parlak renkler ve varaklardan, resmin anlatım dilinden ve işçilikten etkilenen sanatçı, bu dönem itibari ile minyatür yapmaya ve bu sanat dalında ilerlemeye karar vermiştir.

“Minyatür yapma aşkı gönlüme düştükten sonra Kapalıçarşı ve Sahaflara turistik minyatürler yapmaya başladım. Fakat bu üretimleri yaparken, öncelikli amacım maddi bir kaygı olsa da esas derdim, minyatür sanatını geliştirmekti. Bu sebeple çok düşük ücretler karşılığı çok yüksek kalitede minyatürler ürettim. Her dönem hedefim kendimi aşmak oldu ve sanatsal ilerleyişimde bunun çok faydasını gördüm. O dönem yaptığım işlerim bugün birçok sanatseverin koleksiyonunda yer bulmuş durumda” (Alakuş, 2021).



Şekil 7. Taner Alakuş, Şamanlar, 1990, 20x35 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 8. Taner Alakuş, İsimsiz, 1990, 20x15 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu



Şekil 9. Taner Alakuş, İsimsiz, 1990, 17x13 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu



Şekil 10. Taner Alakuş, *İsimsiz*, 1992, 17x13 cm.
Taner Alakuş Koleksiyonu

Alakuş, lisans eğitiminin ardından ara vermeden yüksek lisans eğitimine devam etmiştir. 1990 yılında, Yrd. Doç. Dr. Tahsin Aykutam danışmanlığında, ‘İstanbul’da 16-17. Yüzyıllar Arası Yaptırılan Osmanlı Padişah Türbelerinin Süslemeleri’ başlıklı yüksek lisans tezi ile tezhip ana sanat dalından mezun olmuş ve ardından sanatta yeterlilik programına başlamıştır. Aynı dönemde arkadaşları ile birlikte Cihangir’de bulunan ilk atölyelerini açmışlardır. Bu atölye için ‘bizim laboratuvarımız’ tanımını kullanan sanatçı, burada ilk sanatsal çalışmalarının da başladığını ifade etmiştir (Şekil 7, Şekil 8, Şekil 9, Şekil 10). Aynı dönemde Mimar Sinan Üniversitesinde, minyatür dersleri vermeye başlayan Yakup Cem, sanatçıyı etkileyen hocası olmuştur. Yakup Cem’den Hikmet Barutçugil’in atölyesinde özel ders alan sanatçı, bu derslerin kendisine, dünyaya yeni bir bakış açısıyla birlikte farklı bir vizyon kazandırdığını belirtmiştir.

Taner Alakuş’la 12.01.2022 tarihinde Kariye’de bulunan atölyesinde gerçekleştirdiğimiz görüşmede, sanatçı Yakup Cem ile arasında geçen şu diyalogu aktarmıştır:

“ ‘Paşam, ben sana bir şey öğretemem, seninle ancak tecrübelerimi paylaşabilirim.’ cümlesi beni çok etkiledi. Onun bu yaklaşımını daha sonraki sanat yaşamımda bir hayat düsturu olarak aldım ve kendi öğrencilerime de bu şekilde yaklaştım.

Öğrencilerimle olan ilişkimi bir hoca öğrenci olarak değil, sanat paylaşılan iki insan olarak gördüm” (Alakuş, 2021).

Sanatçı, Yakup Cem’den yalnızca sanat öğrenmemiş, aynı zamanda onun mütevazı ve destekçi kişiliği sayesinde sanata bakış açısını da değiştirmiştir. Yanında ders aldığı 4 aylık kısa eğitimin sanat yaşamının çok büyük bir parçasını etkilediğini belirtmiştir (Tümçelik, 2018:35).

Bir süre sonra Cihangir’de bulunan atölyenin dağılmasıyla birlikte sanatçı, çalışmalarına yine Cihangir’de yalnız olarak devam etmiş ve ilk kişisel sergisini açmaya karar vermiştir. 1999 yılında Vakko Beyoğlu Sanat Galerisinde açtığı sergisi büyük ilgi görmüş ve ses getirmiştir. Aynı dönemde Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Bölüm Başkanlığını yürüten Prof. İlhami Turan’dan bölümde minyatür eğitimi vermesi konusunda teklif gelmiş ve sanatçı böylelikle öğretim görevlisi olarak üniversitede çalışmaya başlamıştır. Taner Alakuş, hala aynı üniversite ve bölümde minyatür eğitimi vermeye devam etmektedir.

Sanatçı, verdiği akademik eğitim ile ilgili olarak şu düşüncelere sahiptir:

“Akademik eğitimde herhangi bir müfredata bağlı kalarak öğrenci yetiştirmiyorum. Öğrencileri çok iyi gözlemliyorum ve neyden keyif aldıklarını bulmaya çalışıyorum. Bana göre; en iyi eğitim keyif alınarak yapılandır. Herhangi bir müfredat veya kalıba bağlı kalınarak yaratıcı bir eğitim olabileceğine inanmıyorum. Her öğrencinin karakterine, sevdiği tarza ve yeteneğine göre butik diyebileceğimiz bir eğitim anlayışım var. Öğrencilerimi yüreklendirip sevdiği tarzda bütün üslup ve teknikleri öğretebiliyorum” (Alakuş, 2021).

Sanatçı Cihangir’de bulunan atölyesinden sonra; Beşiktaş ve Nişantaşı’nda da atölyeler açarak çalışmalarına kişisel olarak buralarda devam etmiştir. Son olarak ise 2010 yılında, Ayvansaray Kariye’de bulunan, Taner Alakuş Minyatür Atölyesini bir sanat okulu misyonu ile açmıştır. Atölye, Alakuş ve öğrencilerinin eserlerinden oluşan karma bir sergi ile açılmıştır.

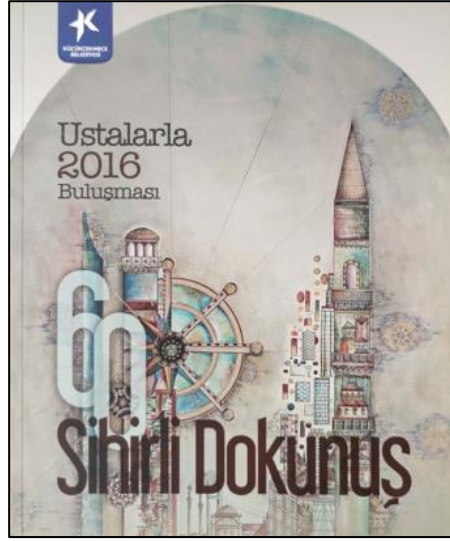
Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, 2011 yılında, 41 sanatçının eserlerinden oluşan ‘41 Usta – 41 Eser – 41 Kere Maşallah’ karma sergisine ev sahipliği yapmış, bu misyonu ile sanat okulu olmasının yanında sergi ve projelerin hazırlanıp, düzenlendiği bir galeri niteliği kazanmıştır.

Alakuş, 2012 yılında, Çırağan Palace Kempinski Sanat Galerisi'nde, 'Hayallerimdeki Minyatürler' isimli ikinci kişisel sergisini açmıştır. Sanatçı aynı kişisel sergisini, 2013 yılında, Mehmet Akif Ersoy Sanat Merkezi – Pendik' e taşıyarak, sergisi ile aynı ismi taşıyan 'Hayallerimdeki Minyatürler' isimli sergi kataloğu/kitabını da yayımlamıştır. Minyatür sanatı hakkında temel bilgi niteliği taşıyan yayın, akademisyenlerin yazıları ve sanatçının sergide yer alan eser görsellerinden oluşmaktadır (Harmancı, 2013).

Taner Alakuş, hem bir akademisyen hem de bağımsız çalışan bir sanatçı olarak minyatür alanında, çok sayıda proje, sergi, yarışma ve sempozyum düzenlemiştir. Üniversitelerin, galeri ve kurumların minyatür sanatını tam olarak bilmemesi ve tanımaması nedeniyle bu alanda bir boşluk olduğunu fark eden sanatçı hem kendi sanatını tanıtmak hem de bu alanda genç bir kuşak yetişmesini sağlamak amacıyla gayretle çalışmıştır. Bunun neticesinde ise onlarca sanatçı ve akademisyeni bir araya getirerek birçok projeye imzasını atmıştır. Bunlar arasında; 2015 yılında Dolmabahçe Sanat Galerisi'nde, gerçekleştirdiği '60 Sihirli Dokunuş, Ustalarla 2015 Buluşması' en başta sayılabilir (Şekil 11).

Taner Alakuş'la 12.01.2022 tarihinde Kariye'de bulunan atölyesinde gerçekleştirdiğimiz görüşmede, sanatçı '60 Sihirli Dokunuş' sergi sürecinden şu şekilde bahsetmiştir:

“Ben sanatta olduğu gibi, sanatçılar arasında da diyalogdan hoşlanıyorum. Sanatta, düetlerin ve birlikte sergi açmanın ortaklaşa birbirini geliştirdiğine, sanatı çok sesli bir hale getirdiğine inanıyorum. Bu durum, sanat koleksiyonerleri için de bir avantaj sağlıyor. Bu yüzden yeni bir tarzda, kendi dili ile kendini ifade edebilen sanatçılarla projeler yapmaya karar verdim ve sihirli dokunuş projesi bu fikirle ortaya çıkmış oldu. 60 çağdaş deneme yapan sanatçı ile bir araya geldik ve her biri kendine özgü şekilde sanatlarını ortaya koydular. Bu sergi birkaç kez daha farklı sanatçılarla, bazen katılan sanatçı sayısı artarak tekrarlandı. Çağdaş denemeler yapan sanatçıları cesaretlendirmek açısından bu projelere devam etme niyetindeyim” (Alakuş, 2022).

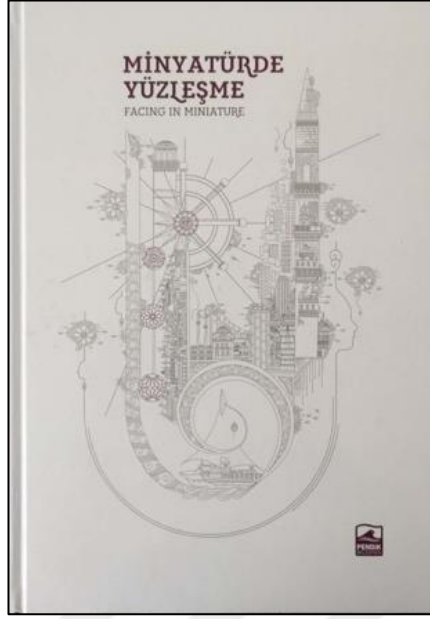


Şekil 11. 60 Sihirli Dokunuş, Ustalarla 2015 Buluşması
(Müftüoğlu, 2016)

Sanatçının 2016 yılında, Pendik Belediyesi ile Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi'nde düzenlediği 'Minyatürde Yüzleşme – Karma Sergi/Minyatür Sempozyumu/Panel' inin ise; minyatür sanatı hakkında o zamana kadar gerçekleştirilen en kapsamlı organizasyon niteliğinde olduğu söylenebilir. Bu etkinlikte üç gün süren sempozyum ve panellerin yanı sıra bir de karma minyatür sergisi açılmıştır (Şekil 12).

Minyatür sanatının farklı alanlarında çalışan akademisyen ve sanatçılar, sempozyum boyunca, konferans ve panellere katılmış ve bu alandaki yeni fikirleri beraberce değerlendirmişlerdir. Ayrıca minyatür alanında çağdaş denemeler yapan sanatçıların bir araya gelerek açtığı karma sergiyi ziyaret etmişlerdir. Sanat tarihi, tarih ve güzel sanatlar gibi disiplinler arası şekilde, minyatür sanatı alanında teorik ve pratik olarak çalışan akademisyen ve sanatçıların bir araya gelmesi açısından bu sempozyum oldukça önem taşımaktadır.

Ek olarak, bu sempozyum ile birlikte, proje koordinatörlüğünü Prof. Dr. Selçuk Mülayım'ın üstlendiği ve Dr. Elif Kök tarafından hazırlanan kapsamlı bir 'Türk ve İslam Sanatı Minyatür Bibliyografyası' kitabı da yayımlanmıştır (Kök, 2016).



Şekil 12. Minyatürde Yüzleşme Sergisi Kataloğu (Pergel, 2016)

Sanatçı uluslararası anlamda; Fransa, Güney Kore, Çin, Rusya ve Bahreyn’de sergilerde yer almıştır. Sergi çalışmalarının yanı sıra Alakuş, birçok özel ve devlet kuruluşlarında da minyatür dersleri vermiş ve sanat danışmanlığı yapmıştır. Bunlar arasında; İsmek, Klasik Türk Sanatları Vakfı, Sakarya, Eyüp ve Küçükçekmece Belediyeleri, TBMM Yıldız Şale sayılabilir. Ayrıca Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmıştır. (Pestil & Tayar, 2020:14-17).

Alakuş, aynı zamanda 2017 yılından bu yana ‘Haremlique’ markasının tasarımlarını yapmakta ve markanın minyatür sanatını, dünya çapında görünür kılmasından dolayı mutluluk duyduğunu ve uluslararası bir marka ile çalışmanın, sanatına farklı bir şekilde bakmasına sebep olduğunu ve tasarımlarını çağdaş bir noktaya götürdüğünü belirtmiştir (Alakuş, 2022).

Sanat hayatına, atölyesinde (Şekil 13, Şekil 14) ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde dersler vererek devam eden sanatçı, erken yaşta başladığı sanatta yeterlilik eğitimini yarıda bırakmış ve akademik anlamda ilerlemekten vazgeçmiştir. Sanatçı, bu konuda şunları belirtmiştir;



Şekil 13. Taner Alakuş, Minyatür Atölyesinde Çalışırken (Gülşah Pestil Arşivi)

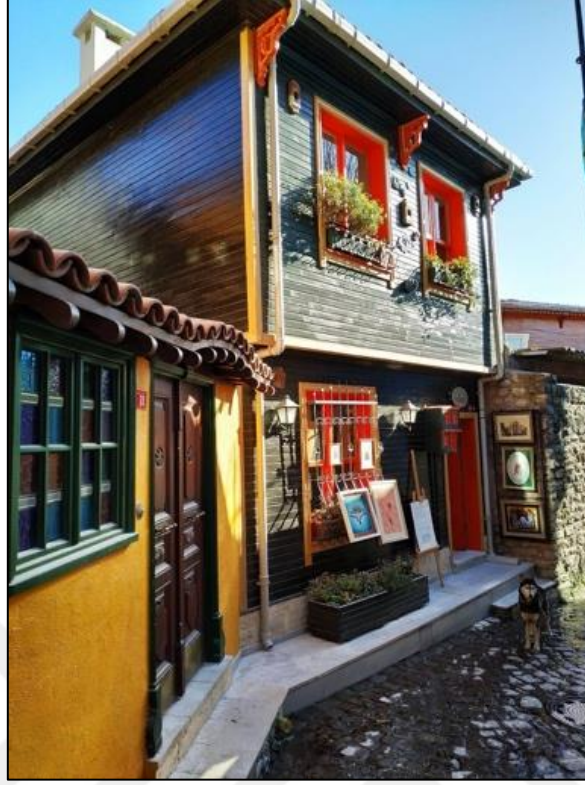
“Akademinin ilk yıllarında akademisyen olmak gibi bir hevesim vardı. Bu sebeple süratle lisans ve yüksek lisans eğitimimi tamamlayıp, sanatta yeterlilik eğitimine başladım. Fakat sanat camiasına girdikten sonra akademisyen olmakla ilgili fikirlerim değişti. Sanat yapmanın bağımsız bir hareket olduğunu düşünüyorum. Eğitimlik çok kutsal ve özel bir meslek olmasına rağmen, sanatçının da sanat yapması ve kendini geliştirmesi bir o kadar önemli ve gerekli. Ben kendi üretimlerime ağırlık vererek sanat yapan bir sanatçı olmak istedim. Minyatür yapmak benim için; küçük görünen bir dünyaya, kocaman bir dünya sığdırmak gibi” (Alakuş, 2022).

Taner Alakuş genç sanatçı adaylarına da şu tavsiyede bulunmuştur:

“Çok fazla hocacı ve çok fazla üslupçu olmamak lazım. Sanatta en önemli hadise kendini bulabilmektir ve bu hususta da kendinle konuşabilme yeteneğini geliştirmek lazım. Başkalarının telkinleriyle hareket edenler hiçbir zaman kendi kimliklerini oluşturamazlar. Altını çizerek belirtmeliyim ki, gölgede olanın gölgesi olmaz. Herkes birer birey olarak kendi gölgesini oluşturmali” (Alakuş, 2021).

4.2. TANER ALAKUŞ’UN SANAT ANLAYIŞI VE MİNYATÜRLERİNDEKİ GELİŞİM ÇİZGİSİ

Taner Alakuş’un minyatürlerini analiz etmek ve gelişim çizgisini izlemek derinlemesine bir inceleme ile mümkün olabilir. Birbirlerinden çok farklı teknik ve içerik ile eser üretmiş olan sanatçının sanat ilerleyişini hangi aşamalardan geçtiğini takip edebiliyoruz.



Şekil 14. Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, Edirnekapı
(Gülşah Pestil Arşivi)

Taner Alakuş'un işlerini genel olarak iki farklı dönemde incelemek mümkündür. Akademiye girdiği ilk zamanlarda, kapalı çarşı ve sahaflara yaptığı minyatürlerle başlayan sanat üretimleri, oldukça klasik ve geleneksel Osmanlı minyatürü tarzında olmuştur. Bu dönemde geleneksel üslupla minyatür üreten sanatçı, işçilik konusunda kendini geliştirmeye başlamıştır. Sanatındaki ikinci dönemin, zaman olarak yaklaşık 2010-2015 yıllarına denk geldiği söylenebilir. Soft bir geçiş şeklinde gelişen bu dönemle birlikte sanatçının renk, kompozisyon, üslup ve biçiminde de yeniliklerin meydana geldiği göze çarpmaktadır. Günümüze değin devam eden bu dönemle birlikte sanatçı, kendi özgün üslubunu oluşturmuş, minyatür sanatında çağdaş yorumların yapılmasında bir kapı aralamıştır.

“Akademide teorik eğitim aldıktan sonra usta sanatçıların yaptığı eserleri kopya ederek çalışmak ve analizini yapmak çok doğru bir yöntem. Ben de çok bilinçli olmayarak bu yöntemle ilerledim. Bazı çalışmalardan o kadar çok etkilendim ki, saatlerce kitaplar inceleyerek; renk, kompozisyon ve tasarımların analizlerini yapıp uygulamaya çalıştım ve kendime ait bir teknik geliştirdim. Formları, renkleri ve

teknikleri öğrendikten sonra biraz cesaretle birlikte farklılaşma ihtiyacı duydum. Kopya çalışmakla ilgili birçok farklı söylem olmasına rağmen bence doğru olan yöntem bu. Leonardo Da Vinci'nin bazı okumalarına ve yazdığı notlarına baktığımda da, sanata kopya çalışarak başlamanın, Rönesans dönemi için de doğru yöntem olduğunu gördüm. Önce tekniğin öğrenilmesi sonra farklı ustaların yaptığı tekniklerin analiz edilmesi ve son olarak da tüm bunların iyi şekilde özümсенmesi ile kendi tekniğini oluşturma yoluna gidilebilir ve ardından deneysellik başlar. Ben eleştirilmekten korkmayarak her zaman yeni şeyler denedim. Son dönemlerde ise çok daha pervasızca deneysel çalışmalar yapmaya başladım” (Alakuş, 2022)



Şekil 15. Taner Alakuş, *İsimsiz*, 1991, 15x12 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu



Şekil 16. Taner Alakuş, *İsimsiz*, 1991, 20x18 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu



Şekil 17. Taner Alakuş, *İsimsiz*, 1993, 15x10 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu



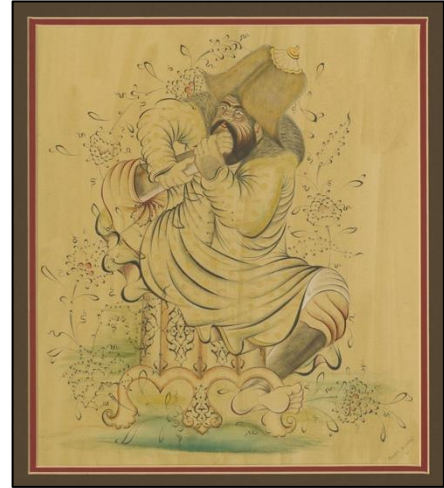
Şekil 18. Taner Alakuş, *İsimsiz*, 1993, 15x10 cm. Taner Alakuş Koleksiyonu

Sanatçının 1990 yıllarına ait yukarıdaki çalışmalarına bakıldığında, Osmanlı dönemi klasik minyatür sanatının izlerine açıkça rastlanmaktadır (Şekil 15, Şekil 16, Şekil 17, Şekil 18). Çizgilerdeki nüans, noktalama ve tarama ile doku oluşturulması, klasik üsluptaki figürler ve motifler buna örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca kompozisyonun bütününde yazı ve resmin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Bu da yine klasik minyatür sayfalarında sıkça rastlanan bir özellik olmasıyla birlikte, Alakuş'un da farklı dönemlerinde kullandığı bir kompozisyon şekli olmuştur. Sanatçının, yazıyı hem içerik hem de estetik bir unsur olarak kullandığını, bunu ilerleyen dönemlerinde farklı anlatım biçimleri ile tekrar ettiğini söylemek mümkündür. Bu tip konstrüktif değerler, sanatçının kompozisyonları içerisinde dengeli bir şekilde işlenmiştir.

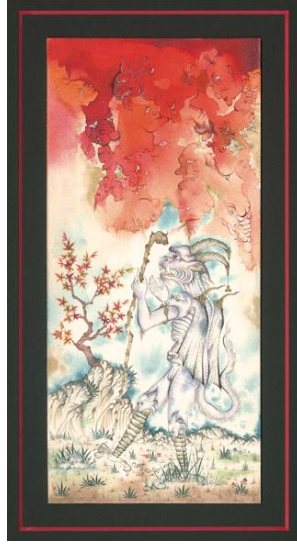
Sanatçının ilk dönem işleri klasik bir çerçeve içerisinde ilerlese de kullandığı renkler ve motiflerde kendine özgü bir anlayış geliştirmeye başladığı söylenebilir. Osmanlı dönemi usta nakkaşlarının eserlerinden alıntılar yaparak, çalışmalarını kendi biçimine uygun şekilde yeniden yorumlamıştır (Şekil 19, Şekil 20). Alakuş, bu şekilde hem Osmanlı klasik üslubunu tamamen özümsemiş hem de kendi özgün üslubunu oluşturmada ilk adımlarını atmaya başlamıştır. Alakuş'un bu dönemi, onun tüm sanat yaşamı değerlendirildiğinde bir başlangıç gibi görülse de, yıllar sonra bu ilk dönem çalışmalarından alıntılar yaparak yeniden yorumladığı çalışmalarına rastlamaktayız (Şekil 21).



Şekil 19. Taner Alakuş, *Canavar*, 1995, 33x28 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 20. Taner Alakuş, *Siyah Kalem*, 1996, 30x26 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



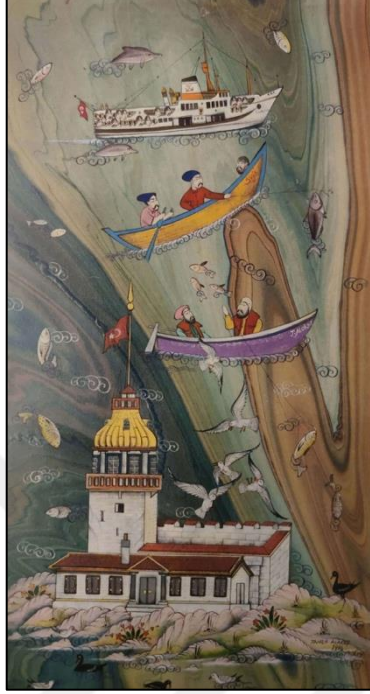
Şekil 21. Taner Alakuş, *Haset*, 2017, 12x27 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Sanatçının henüz akademi yıllarında sanatsal anlatı biçimini şekillendirmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde yalnızca Osmanlı nakkaşlarını ve onların minyatür üslubunu değil, İran ve uzak Doğu gibi farklı kaynaklara da yönelmiştir. İlk döneminde en çok röprodüksiyonlarını çalıştığı sanatçılar arasında; Abdullah Buhari, Levni, Matrakçı Nasuh ve Nakkaş Osman bulunmaktadır.

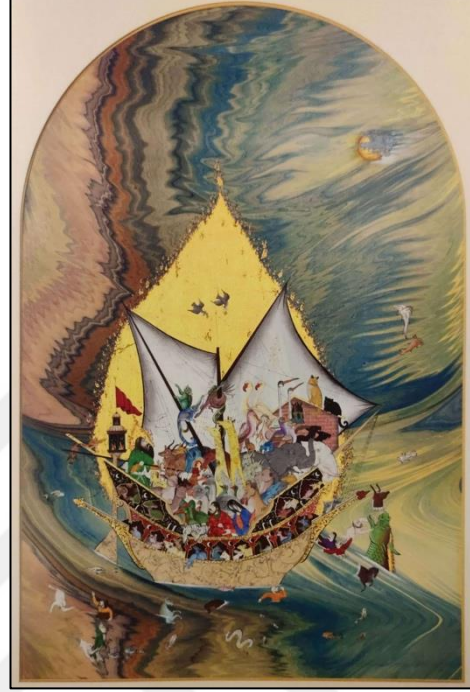
Taner Alakuş’la 02.02.2022 tarihinde Kariye’de bulunan atölyesinde gerçekleştirdiğimiz görüşmede, sanata başladığı ilk dönem hakkında şunları dile getirmiştir:

“İlk dönem röprodüksiyon çalışmalarına mutlaka kendimden bir şeyler kattım. Birebir kopya çalışmak yerine her zaman küçük yorumlar eklemeyi tercih ettim. Bu çalışmalarımı sadece öğrenmek amacıyla yaptım ve özellikle detaylara dikkat ederek, analitik yaklaştım. Minyatür sanatıyla ilgilenen birinin Osmanlı dönemi usta nakkaşlarından etkilenmemesi imkansız. Abdullah Buhari’nin tek figürlerinden, Levni’nin yalın anlatım tarzından, Matrakçı’nın çok bakışlı mimarilerinden çokça beslendiğimi söyleyebilirim. Yalnızca minyatür değil çağdaş resimler, fotoğraflar, grafik sanatı, gravür, heykel gibi farklı disiplinlerden de ilham aldım. Yolda gezerken hayalperest gibi dolaşıyordum ve rüyalar içerisinde gerçekler yaratmaya çalışıyordum. İstanbul bir sanatçıyı en iyi besleyen şehir bana göre. Topkapı

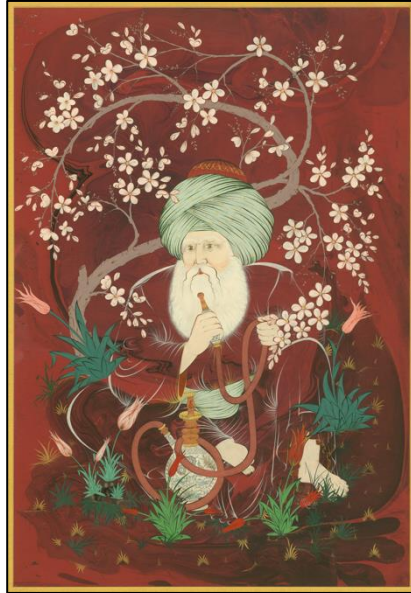
Sarayı'nın önünden geçerken fotoğraf çeker gibi gözlem yapar, her seferinde de farklı bir detayını görürdüm” (Alakuş, 2021).



Şekil 22. Taner Alakuş, *Kız Kulesi*, 1996, 23x12 cm. (Harmancı, 2013)



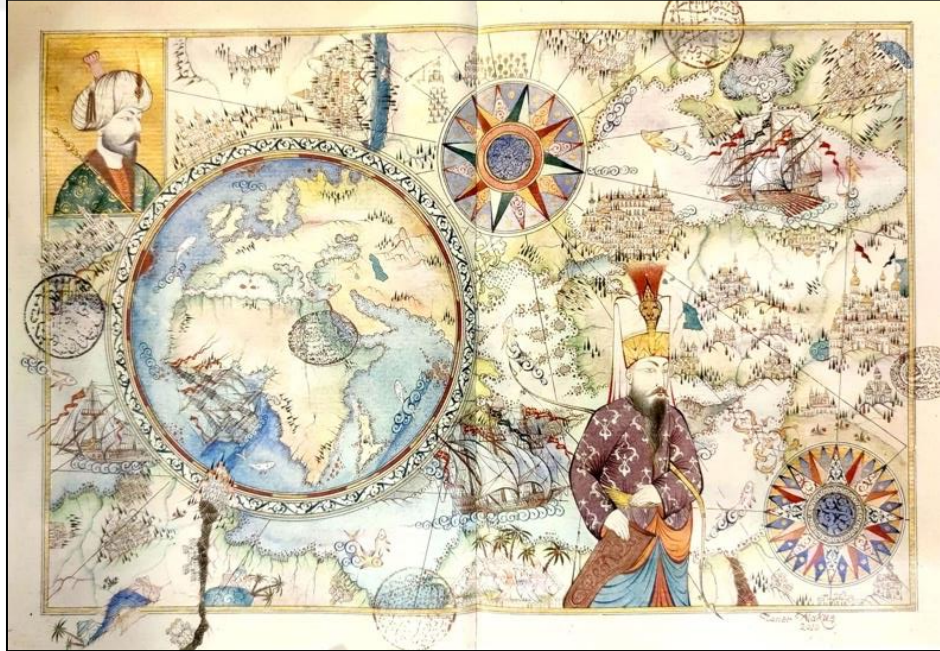
Şekil 23. Taner Alakuş, *Nuh'un Gemisi*, 1997, 90x60 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 24. Taner Alakuş, *Nargile İçen Adam*, 2006, 100x70 cm. (Harmancı, 2013)

Alakuş'un ilk dönem eserlerinde köklü bir geleneğin izlerine rastlamak mümkündür. Sanatçının, kompozisyon ve tasarımda olduğu kadar malzemede de geleneksel bir kullanıma yöneldiği görülmektedir. Alakuş zemin olarak tercih ettiği ebru kağıtlarının hareketinden faydalanarak kompozisyonda dengeli bir ritim oluşturmayı başarmıştır (Şekil 22). Figür ve motiflere baktığımızda ise geleneksel minyatürdeki figür ve formların birebir tekrarının değil, yeniden yorumlanmış biçimlerini kullanmaktadır (Şekil 23). Bu anlamda sanatçının bugünkü özgün üslubuna kavuşmasında geleneksel ilkeleri tekrar etmesinin yanı sıra onları kendi anlatım diline uygun şekilde farklılaştırarak yorumlamasının oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 24).

“Çağın şartları ne gerektiriyorsa onu yapmaya çalışıyorum ve hiçbir şeyi ıskalamak istemiyorum. Çağın şartları teknolojik imkan ve yeni malzemeler sunuyorsa onları deniyorum. Bazen bizim teknik olarak uzun zamanımızı alan uygulamalar kağıdın bir özelliği ile hızlı şekilde çözülebiliyor. Bu da işin heyecanlı kısmı. Bunları keşfetmek ve sanatınıza bir katkı olarak sunmak oldukça keyifli” (Alakuş, 2022).



Şekil 25. Taner Alakuş, *Harita*, 2010, 29x20 cm. (Harmancı, 2013)



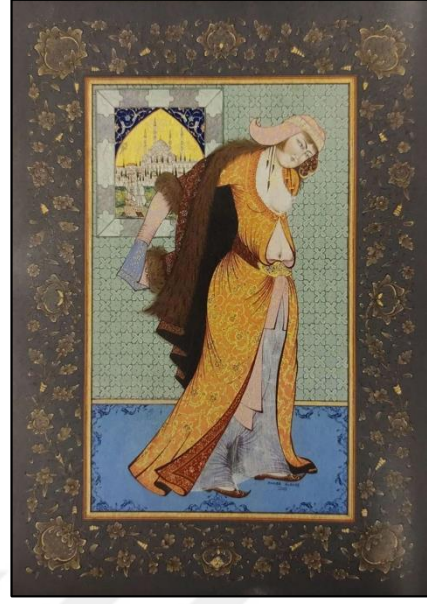
Şekil 26. Taner Alakuş, *İstanbul*, 2003, 38x25 cm. (Harmancı, 2013)

Sanatçının her dönemde üzerinde çalıştığı kompozisyon şekillerinden birinin haritalar olduğu görülmektedir (Şekil 25). Bu minyatürlerinde, kent ve yapı estetiğini büyük ustalıkla ele alan Matrakçı Nasuh'un izlerine rastlamak mümkündür (Şekil 26). Matrakçı Nasuh, şehir ve kent betimlemelerinde genel olarak figürsüz bir anlatım tarzı kullanmayı tercih etmiştir. Çok bakışlı bir görme biçimi ile tasarladığı kentlerde; mimari yapıları, sokakları anıtları, topografyayı en ince ayrıntısına kadar işlemiştir. Bu bütüncü kompozisyon şeklinin kendinden sonra gelen nakkaşlarca da kullanıldığı bilinmektedir (Kurucu & Özen, 2018:79).

Alakuş'un haritalarında da, Matrakçı Nasuh'a benzer şekilde çok bakışlı bir perspektif şekli kullanılmış, mimari yapılar bazı yerlerde ön cepheden bazı yerlerde ise kuş bakışı şeklinde resmedilmiştir. Sanatçı, daha önemli olan mimari yapı ve anıtları diğerlerine oranla daha büyük şekilde tasvir etmiş ve bu yapıları tüm detaylarıyla işlemiştir. Ayrıca Taner Alakuş'un haritalarını detaylıca incelediğimizde Matrakçı'nın kullandığı mimari yapılara, bitki örtüsüne ve renk paletinin izlerine rastlamak mümkün. Farklı olarak Alakuş haritalarında çoğunlukla klasik Osmanlı figürlerine de yer vermiştir. Matrakçı Nasuh'un yalın anlatım dili sanatçı için önemli bir görsel malzeme olmuştur. Fakat ilerleyen dönemlerinde bu geleneği kendi çağdaş bakış açısı ile yorumlamıştır.



Şekil 27. Taner Alakuş, *Soylu Kadın*, 2004, 25x14 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 28. Taner Alakuş, *Saraylı Kadın*, 2003, 28x20 cm. (Harmancı, 2013)

Taner Alakuş'un ilk dönem üretimlerinden olan tek figürlü kompozisyonları incelediğimizde Abdullah Buhari ve Levni'nin estetiğini, duruş şekillerini ve desenlerini görmekteyiz (Şekil 27). Abdullah Buhari ve Levni klasik Osmanlı minyatür sanatının son temsilcileri olmakla birlikte, kendi üsluplarında Batı etkisi baskın şekilde görülen nakkaşlardır. Kullandıkları üslup, teknik, kompozisyon ve biçimlerde klasik Osmanlı minyatür kalıplarını kırmaya çalıştıklarını söylemek mümkündür. Her iki sanatçı da iki boyutlu bir anlatım tekniğinden üç boyutlu bir anlatıma geçiş yapmış, bunu hem renk hem de kompozisyon tasarımlarında vurgulamışlardır (Palancı, 2019:96). Bu anlamda Alakuş'un tek figürlü kompozisyonlarında bu iki nakkaşın etkisinde kaldığı ve onlardan esinlenerek üretimlerde bulunduğu söylenebilir. Sanatçının figürlerinde, klasik kompozisyonları birebir tekrar etmediğini ve tüm çalışmalarında olduğu gibi burada da kendi tarzı ile tekrar yorumladığı görülmektedir (Şekil 28). Alakuş, detaylara oldukça önem verdiği bu çalışmalarını tezhip sanatı ile süslemiş, klasik minyatür üslubunun her detayını titizlikle kompozisyonlarına taşımıştır.

Geleneksel Osmanlı figürlerinin anatomisini ve duruşlarını yeniden yorumlayan sanatçı, geleneksel üslubun iki boyutlu halini bozmadan figürlerine bir hacim ve hareketlilik vermeyi başarmıştır. Ayrıca tek figürlerinde arka planı alışıldığın dışında kullanmak üzerine denemelerde bulunmuştur. Uzak bir perspektife şehir ve manzara

silüetleri yerleştirdiği gibi (Şekil 29), bazen arka planda bir suluboya sanatçı ile iş birliği yaparak, farklı disiplinleri bir araya getirdiği bütünsel kompozisyonlar oluşturmuştur (Şekil 30). Bu açıdan değerlendirdiğimizde Alakuş'un sanatının her döneminde bir arayış ve yenilik peşinde olduğunu söylemek mümkündür (F.A. Toprak, 2016:9).



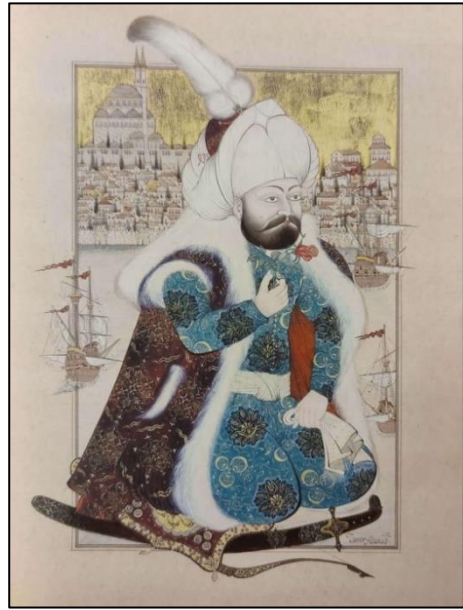
Şekil 29. Taner Alakuş, *Tütün Çubuğu*, 2006, 42x18 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 30. Taner Alakuş, *Yaşlı Yeniçeri*, 2006 36x27 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 31. Taner Alakuş, *Kanuni*, 1999, 29x20 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 32. Taner Alakuş, *Gül Koklayan Fatih*, 2022, 30x20 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 33. Taner Alakuş Çalışırken, Taner Alakuş Arşivi

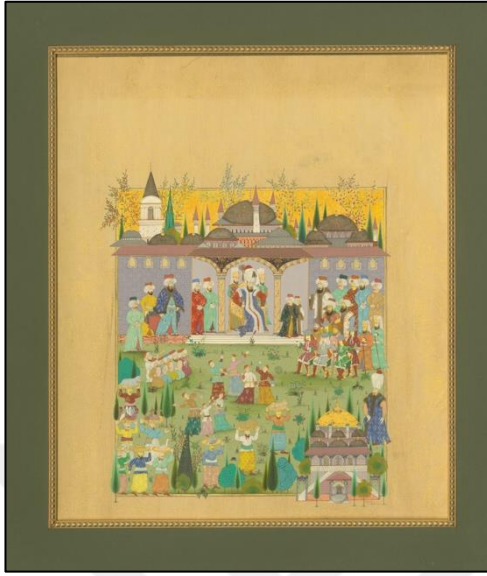
Minyatür sanatının geleneksel kompozisyon biçimlerinden biri olan padişah portreciliği, Fatih Sultan Mehmet döneminde, Nakkaş Sinan Bey ile başlamış, Nakkaş Nigari ile devam etmiş, Nakkaş Osman ile en olgun haline kavuşmuştur. 18. yüzyılda ise Levni'nin hazırladığı bir dizi padişah portresini incelediğimizde, üslupta ve renklerde farklılık görmekle birlikte, benzer kompozisyon kalıbının tekrar ettiğini söylemek mümkündür (Kılıç, 2020:97-102).

Bu bağlamda Alakuş'un padişah portrelerini incelediğimizde, Osmanlı dönemi nakkaşları ile benzer oturuş ve kompozisyon biçimlerini tekrar ettiğini, fakat işçilik, doku, renk ve ritim konusunda kendine özgün bir arayış yakalamayı başardığını söylemek mümkündür (Şekil 31, Şekil 33). Sanatçının, Osmanlı dönemi nakkaşlarından esinlenilerek üretmiş olduğu bu ilk dönem padişah portrelerinde oldukça realist, hacimli ve üç boyutlu bir etki görülmektedir (Şekil 34). Bu anlamda Alakuş'un, klasik minyatür üslubunun sınırlarını zorlayan ve bu geleneği kendi çağdaş bakış açısı ile yorumlayan bir anlatım diline rastlanmaktadır.

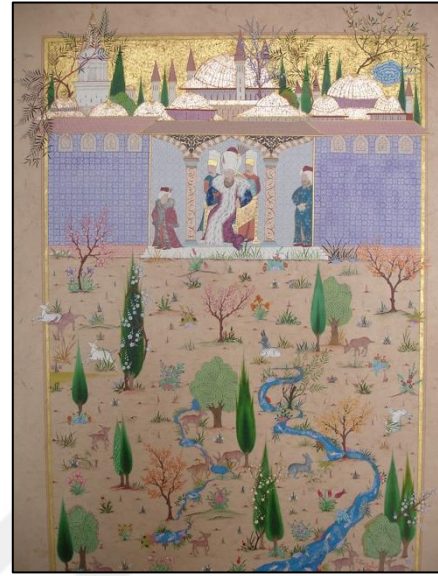
Doç. Filiz Adıgüzel Toprak'ın bu konudaki görüşü şu şekildedir:

“Taner Alakuş'un padişah portrelerinde figürü daha görünür kılmak için üzerine düşen bir ışık kaynağı hissi vardır. Portrelerinin en ayırt edici özelliklerinden biri boyutları ile ilgili deneyler yapmasıdır. Portrelerinde ve tek figürlerinde Osmanlı resim geleneğiyle olan bağı, geleneksel karakterleri, kıyafetleri ve pozları uyarlamasıyla açıklanabilir. Resimleri kendine has üslubunu yansıtsa da klasik Osmanlı figür tiplerini görmek mümkündür. Bu nedenle, hala geleneksel biçimleri

takip ediyor, ancak onların olağan bağlamlarını kendi üslubunca yorumluyor” (F.A. Toprak, 2016:8-9).



Şekil 34. Taner Alakuş, *Topkapı'da Eğlence*, 2004, 50x40 cm. (Harmancı, 2013)



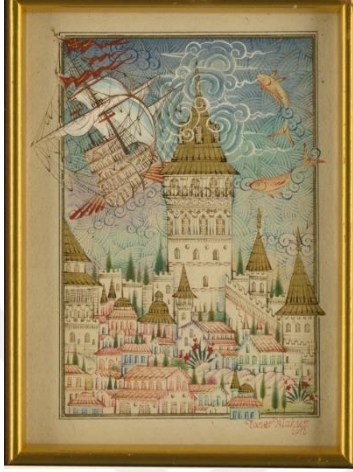
Şekil 35. Taner Alakuş, *İsimsiz*, 2003, 25x15 cm. Taner Alakuş Arşivi

Minyatür sanatının klasik kompozisyon şekillerinden olan padişah eğlenceleri ve surnameler, uzun yıllar boyunca birçok Osmanlı nakkaşı tarafından kendi üslubunca yorumlanarak, Osmanlı tarih yazmacılığı olarak devam ettirilmiştir. Sezer Tansuğ'un bu kompozisyon düzenlerine ilişkin görüşü şu şekildedir:

“Mehmet Siyah Kalem'in, Ahmet Musa'nın, Sinan Bey'in, Osman'ın, Nigari'nin, Levni'nin tasvirlerinde karşımıza çıkan ana özellikler, bir çeşit düşçülük ya da figüratif fantezide değil, somut bir günlük gerçeği çeşitli biçim olanakları içinde arayan nakkaş davranışında ifadesini bulur. İran minyatürünün üslup ve biçim etkisini gözlemlediğimiz 16. yüzyıl Türk minyatürünün büyük ustası Osman'da şemalar gene böyle bir hizmete sokulmuşlardır. Türk minyatürünün çağlar içinde gelişmesini biçim yönünden bölen ve araya ayrımlar koyan üsluplar bir duyarlık ve gerçek kavrayışı yönünden birbirlerine bağlanı verirler. Bir çevreye damgasını vuran asıl nitelikler böylelikle uzun bir süre içinde belirir” (Tansuğ, 2018:178-179).

Taner Alakuş'un da günümüzde benzer kompozisyon kalıplarını kullanarak üretimlerde bulunduğunu görmekteyiz. Sanatçı bu çalışmalarında Nakkaş Osman ve Levni'nin figüratif anlatımından, renk paletinden ve kompozisyon şemasından alıntılar yaparak ve bunu kendi ifadesi ile birleştirerek resmetmiştir (Şekil 34).

Bu anlamda sanatçının ilk dönem çalışmalarında geleneği daha iyi özümsemesi açısından bu üretimlerinin oldukça önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 35). Ayrıca Alakuş'un minyatür sanatı içerisindeki gelişim çizgisini takip ederken, minyatür sanatının da klasik dönemden günümüze geçirdiği sürecin ve değişimin izlerini görmekteyiz.

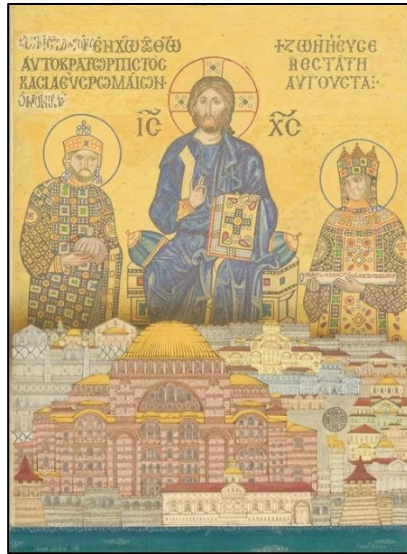


Şekil 36. Taner Alakuş, *Galatalı Kalyon*, 2010, 8x12 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 37. Taner Alakuş, *Galata ve Kız Kulesi*, 2010, 8x12 cm. (Harmancı, 2013)

Alakuş'un sıkça resmettiği kompozisyon biçimlerinden biri İstanbul manzaraları olmuştur (Şekil 36, Şekil 37). Şehri birden çok bakış açısıyla ve farklı zaman dilimlerinde tekrar tekrar yorumlamıştır. İstanbul'daki Bizans ve Osmanlı mimari yapıları sanatçı için oldukça iyi bir görsel malzeme olmuş ve üretimlerinde çok kültürlü ve çok sesli bir mozaik oluşturmasını sağlamıştır (Şekil 38).



Şekil 38. Taner Alakuş, *Ayasosya ve Bizans*, 2011, 65x45 cm. (Harmancı, 2013)

Sanatçı, Matrakçı Nasuh'un topografik tarzda yaptığı minyatürlerinden hareketle, kendi mimari birikimi ve gözlem yeteneğini birleştirmiş böylece kavramsal imge ve sembollerin bir arada kullanıldığı orijinal eserler ortaya koymuştur. İstanbul resimlerinde, minyatür sanatında kullanılan önem perspektifini ön planda tutmuş, vurgulamak istediği yapıları resmin merkezine ve daha büyük olacak şekilde yerleştirmiştir. Mimari yapı ve anıtları ise; yine minyatür sanatında ve Matrakçı minyatürlerinde sıklıkla karşılaştığımız çok bakışlı görüş biçimiyle ifade etmiştir. Bu bağlamda sanatçının klasik minyatür üslup özelliklerini değiştirmeden halen kullandığını söylemek mümkündür.

Alakuş, İstanbul Valiliği ile yaptığı röportajında, İstanbul şehrine dair aşağıdaki görüşlerini sunmuştur:

“İstanbul’da bir sanatçının ömrü boyunca kullanabileceği kadar materyal var. Nereden bakarsanız bakın, İstanbul bir sanatçının beslenebileceği en güzel şehir. Dünyada İstanbul ölçütünde bir şehir daha yok. Şehrin ortasından, Asya’yı Avrupa’ya bağlayan muazzam bir turkuaz deniz geçiyor. Gökyüzü keza öyle... Birden fazla medeniyete ev sahipliği yapmış olduğundan her yer tarih... Böyle bir şehirde sanatçı olmak büyük keyif ve şans” (Karadeniz, 2019).

Bu yorumlamaların süreç içerisinde sanatçının kendi imzasına ve üslubuna dönüştüğü söylenebilir. Kendi geleneksel kültürünü ve kimliğini takip eden sanatçı, bunu çağdaş bakış açısı ile sanatına yansıtmış ve böylece kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur. Onun bu dönemi arayışların ve denemelerin hakim olduğu uzun bir zaman dilimidir. Bu bağlamda Alakuş'un, ilk zamanlardaki esinlenmeleri ile günümüz eserlerindeki denemelere ulaşmış olduğunu söylemek mümkündür.

Taner Alakuş'un yoğun üretim, arayış ve denemelerle geçen ilk 15 yıllık sanat hayatının ilerleyişinde, yeni ve özgün bir üslup geliştirmeye çalıştığı görülmektedir. Almış olduğu klasik minyatür ve tezhip eğitimi geleneği çağdaş bir anlatım ile yorumlamasının temelini oluşturmuştur. İlerleyen zaman zarfında sanatçının eserlerinde renklerin, kompozisyonların, biçimlerin, motiflerin ve anlamların yumuşak bir geçişle farklılaştığı görülmektedir. Bu geçişte zaman zaman tekrarların, zaman zaman geri dönüşlerin, zaman zaman ise esinlenmelerin izleri yer almaktadır. Özellikle Alakuş'un sanatında daha fazla çağdaş denemelere ve malzemelere yer

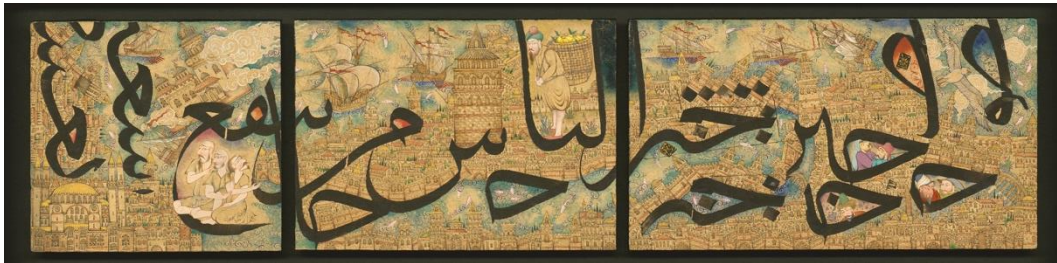
verdiği söylenebilir. Bununla birlikte sanatçı, geleneksel üsluptan kopmadan ürettiği çalışmalarında günümüz akım ve eğilimlere kapılmadan özgün üretimlerine devam etmiştir.

Bu kısımdan sonra sanatçının adeta geleneksel ile çağdaş olmanın iç içeliğini sunduğu çalışmaları incelenecektir.

“Açıkçası sanata başladığım ilk dönemlerde çok fazla bilgi donanımı edinme ihtiyacı duymuyordum. Sadece gördüğümü yapmak, gördüğümü en iyi şekilde getirmek veya ona bir form vermek derdine düşüyordum. İlerleyen dönemlerde okumalar yapmaya başladım ve işin içine bilgi girmeye başladı ve bunlar çalışmalarına yansdı. Minyatür sanatı, eskiden bir fotoğraf gibiydi ama şimdi hikayesi olan bir sanat eserine doğru evriliyor” (Alakuş, 2022).



Şekil 39. Taner Alakuş, *Satır Arası İstanbul*, 2012, 11x21 cm. (Harmancı, 2013)

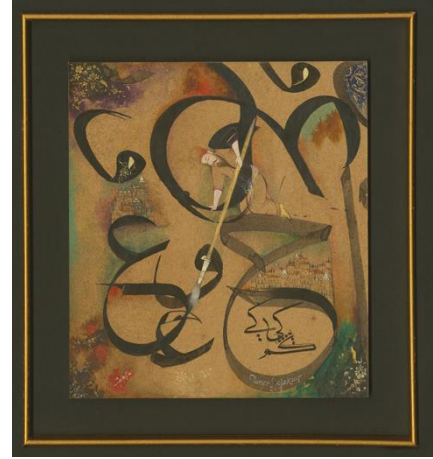


Şekil 40. Taner Alakuş, *Dedikoducular*, 2016, 10x40 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Taner Alakuş'un zemin olarak tercih ettiği meşk kağıtlarını her dönem kullandığı görülmektedir. Bu kağıtlar üzerindeki harfleri arka zeminde bir iz ve estetik bir malzeme olarak kullanan sanatçı, kompozisyon düzenini harflerin dizilişine göre kurgulamaktadır. Zemindeki bu izleri (harfleri) kullanarak izleyiciye orijinal bir ifade sunmaktadır (Şekil 39). Okunurluğu olmayan bu harflerin arasından hareketli bir ritimle yükselen ve çoklu görme biçimiyle resmedilmiş mimari yapılara rastlanmaktadır (Şekil 40). Keskin yatay ve dikey mimari çizgilerin arasındaki harflerin, yumuşak kıvrımlı hatları kompozisyonda zıt çizgilerin bir dengesini sağlamaktadır. Satır aralarında karşımıza çıkan figürler ise şehirdeki yaşamı ve canlılığı anlatmaktadır. Bu anlamda sanatçının geleneksel bir malzeme olarak tercih ettiği meşk kağıtlarını kullanmada oluşturduğu farklılık göze çarpmaktadır. Dedikoducular isimli çalışmasında görülen bir diğer özellik ise sanatçının renk anlayışındaki değişimdir. Geleneksel minyatür üslubuna daha yakın şekilde ürettiği ilk dönem çalışmaları ile karşılaştırıldığında daha pastel ve sade renkleri tercih etmeye başladığı söylenebilir. Her mimari yapıda ayrı uygulanan renk tonları, parçadan bütüne gidecek şekilde bir uyum ve ahenk içindedir.



Şekil 41. Taner Alakuş, *Meşk II*, 2012, 18x16 cm. (Harmancı, 2013)



Şekil 42. Taner Alakuş, *Meşk III*, 2012, 18x13 cm. (Harmancı, 2013)

Alakuş'un hazırladığı “Meşk” serisinin (Şekil 41, Şekil 42) kavramsal göndermelerinden biri, hat sanatı üzerinedir. Geleneksel sanatlardan biri olan hat sanatına yüklenen fazlaca maneviyatın metaforik olarak eleştirisini yapan sanatçı, meşk serisinin kavramsal metnini bu düşüncesi üzerine kurmuştur. Meşk kağıtları üzerinde bulunan harfler arasına yerleştirdiği figürlerin bazılarının hat yazılarını

tamamlamaya çalışırken bazılarının ise harfleri testere ile kestği görülmektedir. Sanatçının bu figürleri kullanmasındaki sebeplerden biri, hat sanatını ve bu sanatı icra eden sanatçıları, üzerlerine yüklenen bu maneviyat algısından uzaklaştırarak, onları somutlaştırmasıdır. Bu anlamda sanatçının, hat sanatını ve beraberinde geleneksel sanatları çağdaş bir değişime davet ettiği düşünülebilir.

“Hat sanatına haklı olarak fazlasıyla bir maneviyat yüklenmeye başlandı. Ben sanatçılığımın yetişkinlik döneminde buna bir çıkış olarak, hat’ı yalnızca bir malzeme olarak kullanmaya başladım. Hat yazısı da bir lekedir, eserin içerisinde bir maneviyatı, farklılığı veya yüceliği yoktur diye düşünüyorum” (Alakuş, 2022).



Şekil 43. Taner Alakuş, *Cehennem Sıcaktır*, 2017, 20x20 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 44. Taner Alakuş, *Demon*, 2016, 8x6 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Taner Alakuş’un farklı şekillerde ve farklı zamanlarda yorumladığı üsluplardan bir diğeri ise Siyah Kalem’in demonları olmuştur (Şekil 43, Şekil 44). Minyatür sanatının tartışmalı sanatçılarından biri olan Mehmed Siyah Kalem’in yarattığı fantastik dünyası ve bu dünyaya ait yaratıklar, bugün hala gizemli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

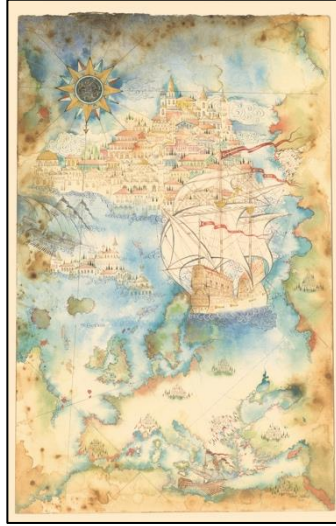
Mehmet Siyah Kalem’in kompozisyonlarındaki en önemli konulardan biri olan demonlar; çıkıntılı köpek dişleri, fırlamış gözleri (bazen alında üçüncü bir gözle birlikte), kızıl ve kahverengi saçları, belirgin adaleleri olan, benekli, kürklü, dev yaratıklar olarak betimlenmiştir. Bu demonlar genelde, karma organlara ve insan bedeniyle hayvan kafasına sahiptirler. Hint tarzı kıyafetler giyer, küpeler, halhallar, bilezikler ve kolyeler takarlar. Bunlarla beraber, ressamın bu demonları çoğu kez boynuzlu şekilde resmettiği görülmektedir (Esin, 2006:81).

Yukarıda bahsettiğimiz demonlara ait olan tüm özellikleri Alakuş'un tasvirlerinde görmek mümkündür. Fakat bunları yorumlayış tarzı incelendiğinde sanatçının tamamen özgün bir üslup geliştirdiği söylenebilir.

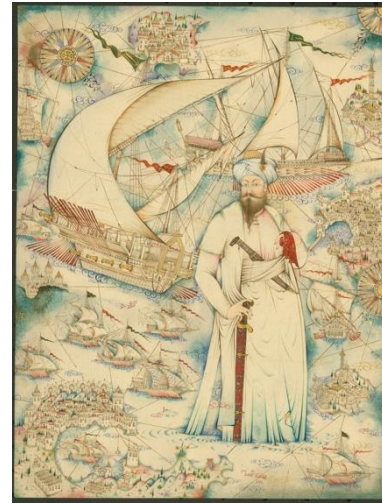
Genel bir ifadeyle Alakuş'un, sanatının ilerleyen yıllarında sadeleştiğini, çalışmalarını daha çok çizgi ve renk üzerinde durarak kurguladığı belirtilebilir. Fazla süslemeci bir geleneği yavaş yavaş geride bırakarak, daha soyutlayıcı bir biçime yöneldiği görülmektedir. Çizgiyi kullanış ve vurgu şekliyle yakaladığı ritmi, kompozisyonlarının merkezine almış, böylece oldukça hareketli bir anlatım dili yaratmayı başarmıştır.

Tek çizgi, boyutu ve yönü ile izleyiciye her türlü duyguyu geçirebilir ve form tek çizgi hareketi ile biçimlenebilir. Bu anlamda minyatür sanatında çizginin oldukça önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Batı resim geleneğinin aksine, bilginin aktarıldığı ve görünenin değil bilinenin resmedildiği bir gelenek anlayışında çizginin önemli bir yer tutması kaçınılmazdır (F.A. Toprak, 2015:127).

Bu bağlamda Alakuş'un çizgi hakimiyetinin ikinci dönem çalışmalarında daha çok çıkış noktası olarak çizgiyi kullandığı söylenebilir.



Şekil 45. Taner Alakuş, *Kalyonlu Harita*, 2018, 35x50 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 46. Taner Alakuş, *Piri Reis*, 2014, 30x22 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 47. Taner Alakuş, *Avrupa Haritası*, 2020, 35x50 cm. (Özel koleksiyon)

Taner Alakuş'un ilk dönem çalıştığı haritaları ile karşılaştırıldığında, yukarıda görülen harita çalışmaları (Şekil 45, Şekil 46, Şekil 47); renk, kompozisyon, malzeme ve biçim olarak farklılıklar göstermektedir. Sanatçı bu dönem itibari ile daha çok yüksek gramajlı ve asitsiz suluboya kağıtları ile doğal suluboyalar kullanmaya başlamıştır. Bu yönelimindeki düşüncelerinin başında, ürettiği sanat eserlerinin ömrünü uzatma fikri yatmakla birlikte, daha yumuşak ve organik bir anlatım şekline doğru ilerliyor olması da sayılabilir. Daha önce kullandığı geçişsiz, tek ve canlı renklerle oluşturduğu çalışmalarının yerini artık daha geçişli, birbiri ile uyum içerisinde ve pastel renklerin hakim olduğu çalışmaları almıştır. Alakuş'un renk paletindeki bu değişiklik kendine özgü bir renk ve anlatım dili oluşturmuştur.

Sanatçı, yukarıda görülen harita çalışmalarında (Şekil 45, Şekil 46, Şekil 47) detaylara verdiği önem izlenilebilmektedir. Mimari öğeleri ve anıtları en ince ayrıntısına kadar resmeden Alakuş, geleneksel haritacılık metotlarını oldukça çağdaş bir anlatım dili ile yeniden yorumlamıştır. Onun bu yaklaşımı, minyatür sanatını ulusal olduğu kadar evrensel bir ifade biçimine de dönüştürmüştür.



Şekil 48. Taner Alakuş, *Yedi Günah*, 2020, 7x7 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 49. Taner Alakuş, *Kokoş*, 2014, 10x15 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Taner Alakuş'un bu dönemde tek figürler çalışmaya devam ettiğini fakat ilk çalışmalarına göre kendisini teknik ve üslup olarak geliştirdiği söylenilebilir. Renk anlatımında ise artık sanatçının kendine özgü dilinin oldukça etkili şekilde fark edildiği görülmektedir. Nakkaş Osman (Şekil 48) ve Daron Mouradian'dan (Şekil 49) esinlenilerek çalışılmış iki farklı minyatürün aynı teknik ve üslupla yorumlanması sanatçının gelenekten beslendiğinin bir kanıtı sayılabilir.

“Sanatçıyı bir bitkiye benzetmekteyim. Kökleriyle gelenekten beslenmeye devam ederken yüzünü istediği yöne dönebilir. Farklılaşmak ve farklı şeyler üretmek istiyorsanız, geleneğinizden gelen birikimi sanatınıza yansıtmalısınız” (Alakuş, 2022).



Şekil 50. Taner Alakuş, *Köpekli Asker*, 2018, 8x22 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 51. Taner Alakuş, *Körler*, 2018, 12x18 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Sanatçının bu dönem çalıştığı tek figürlerini incelediğimizde aslında, sanatta ne kadar sadeleştiğini ve süslemelerden ne kadar uzaklaştığını görmek mümkündür. Abartılı bir süslemecilikten kaçınarak, nüanslı çizgiler kullanmış böylece doğrudan formun özünü anlatmaya çalışmıştır (Şekil 50). Vurguladığı nüanslı çizgilerde yalnızca siyah renk kullanmamış, farklı renklere de yer vermiştir (Şekil 51). Arka zeminde ise genellikle sulandırma altın tercih etmiştir. Bu tek figürlü kompozisyonların, ritmik fırça hareketleriyle, soyut bir çizgisel kompozisyon oluşturması açısından saz üslubuyla⁴ bir benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Filiz Adıgüzel Toprak, minyatür sanatında çizginin kullanımı hakkında şunları belirtmiştir:

“Nüanslı çizgi, formu taklit etmeyi amaçlamaz; ancak, formun dış hatlarını sınırlandırıyor gibi görünse de, aslında, formu görünür hale getiren temel unsurdur. Bir kompozisyonda, çizginin formu tanımlamaya yarayan bir işlevi olmasından dolayı, çizgi, renkten önce gelir. Çizgi, formu gösterirken boşluğu tanımlayan bir etki yarattığı için, renk kullanılmadan da form ifade edilebilir. Bu açıdan bakıldığında, kitap sanatlarında formu ifade etme özelliğiyle, salt çizginin ve farklı ton değerlerinin kullanıldığı kompozisyonlar dikkati çeker” (F.A. Toprak, 2015:127-128).

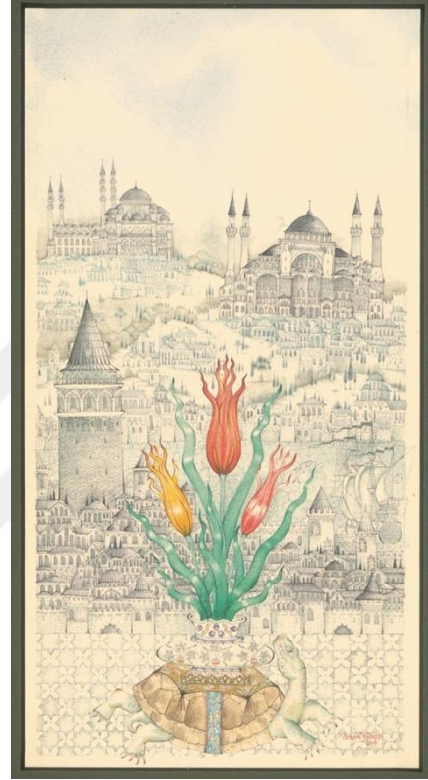


Şekil 52. Taner Alakuş, *Galata'da Gezinti*, 2020, 8x8 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

⁴ Müzehhip Şahkulu tarafından XVI. yüzyılda uygulanan, ince uzun, sivri yapraklar şeklinde altınla veya siyah mürekkeple yapılan bezeme tarzı. Derman, Ç., Duran, G., "Şahkulu", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sahkulu> (30.05.2022).

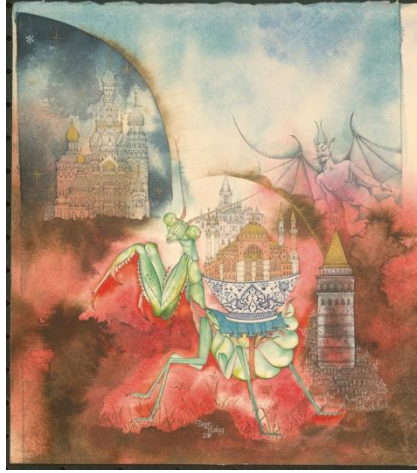


Şekil 53. Taner Alakuş, *Dikey Panaroma*, 2019, 22x80 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 54. Taner Alakuş, *İstanbullu Kaplumbağa*, 2019, 12x16 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Alakuş'un İstanbul betimlemelerindeki değişim hem renk hem kompozisyon hem de üslup açısından fark edilmektedir. İstanbul'un her halini tasvir etmeye çalışan sanatçı, farklı denemeler ve renkler ile hareketli ve dinamik sahneler çalışmıştır (Şekil 52, Şekil 53, Şekil 54). Geleneksel yöntemlerin tümünü kullandığı minyatürlerinde oldukça farklı bakış açıları geliştirmiştir. Sanatçı, mikro ölçüde yaptığı çalışmalarının yanı sıra farklı boyut ve kompozisyon şekillerini de denemiş, bunları kendi özgün üslup ve renkleri ile son derece dinamik bir hareketle resmetmiştir.



Şekil 55. Taner Alakuş, *St. Petersburg*, 2019, 15x20 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Sanatçının masalsı bir biçimde resmettiği İstanbul minyatürleri, birbirlerinden oldukça farklı olmasına rağmen birbirini bütünleyen bir tarz içerisinde üretilmişlerdir. Renk, kompozisyon, denge ve hareket açısından sanatçının artık tamamen özgün bir hal almış olan kendi üslubuna ait oldukları açıkça anlaşılmaktadır. Çizgisel kökenli mimari çalışmalarında, tekrara ve tekdüzeliğe düşmeden her minyatüründe farklı tarzda bir anlatım dili oluşturduğu görülmektedir. Sanatçının her minyatürü bir diğerini izlerken, her çalışmasının sonu bir diğerinin başlangıcını oluşturmaktadır. Ve her çalışmasında bir zamanın izine rastlanmaktadır. Bu zamanın oluşturulması ise sanatçının zihnindeki tasarımlarla ilgilidir. Bir minyatüründe bir renk patlaması (Şekil 55) yaşanırken bir diğerinde monokrom tarzda belki daha sakin bir anlatım dili yaratılmıştır. Alakuş'un çalışmalarına uzaktan bakıldığında zaman durmuş gibi algılansa da detaylara inildiğinde her şeyin ritmik bir hareket halinde olduğunu görmek mümkündür.



Şekil 56. Taner Alakuş, *Köpeğim Sushi*, 2018, 5x7 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



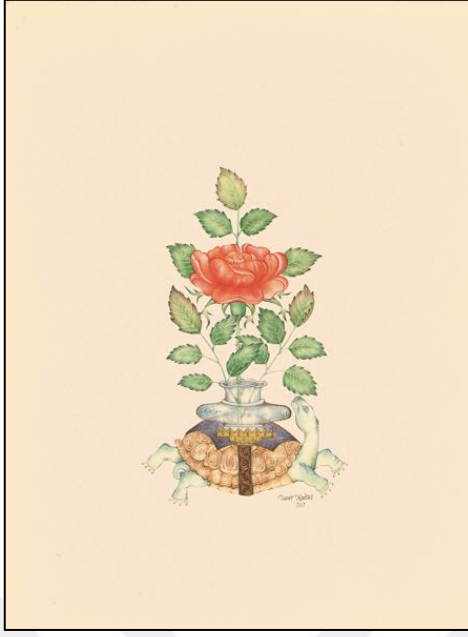
Şekil 57. Taner Alakuş, *Hey Özgürlük*, 2015, 7.5x11 cm (Pestil & Tayar, 2020)

Minyatür sanatında hayvan figürleri her dönemde çalışılmış olan bir konudur. Kelile ve Dimne veya Cahiz'in Kitabü'l – Hayevan'ı gibi konusu doğrudan hayvanlar üzerine olan yazma eserler dışında, Hariri'nin el – Makamat'ı, Sa'di'nin Gülistan'ı ve Nizami'nin Hamse'si gibi dolaylı olarak hayvanlardan bahseden yazma eserler içerisinde, hayvan tasvirlerinin en güzel örneklerine rastlamak mümkündür. Bu tasvirler, gözle görülen gerçeklikten uzak, oldukça stilize edilmiş bir şekilde tasarlanmışlardır. Bu durum, geleneksel minyatür üslubunun kendi gerçeklik anlayışını yansıtmayı açısından önem arz etmektedir (Atila, 2011:35).

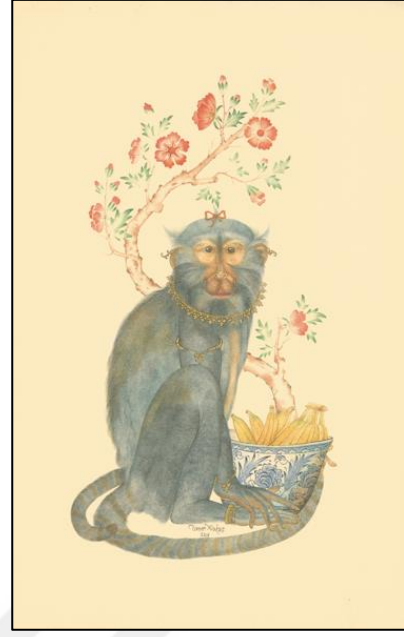


Şekil 58. Taner Alakuş, *Ayı*, 2020, 7x9 cm. (Pestil & Tayar, 2020)

Taner Alakuş'un da klasik minyatür geleneğindeki benzer şekilde hayvan tasvirlerini sıklıkla kullandığını görmekteyiz (Şekil 56, Şekil 57, Şekil 58, Şekil 59, Şekil 60). Sanatçının, kendi üslup ve biçimi içerisinde stilize ederek resmettiği hayvan figürleri, geleneksel üslubun izlerini taşımasına rağmen oldukça yenilikçi bir çizgide durmaktadırlar. Sanatçının hayvan tasvirleri incelendiğinde baskın elemanların yine çizgi ve renk olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Alakuş'un bu dönem çalışmalarında, çizgi ve rengin gerçek nesneyi betimlemesinden çok, stilize edilmiş halini vurguladığı söylenebilir. Bunun yanı sıra sanatçı minyatür sanatının temel tekniklerinden olan taramayı, hayvan postlarındaki tüy ve kürk dokusunda kullanır.



Şekil 59. Taner Alakuş, *Güllü Kaplumbağa*, 2017, 6x13 cm. (Pestil & Tayar, 2020)



Şekil 60. Taner Alakuş, *Maymun*, 2017, 15x20 cm. (Koç Koleksiyonu)

Taner Alakuş; çağdaşlığı, kendi geleneksel özünü kaybetmeden ve buradan beslenmeye devam ederek ve bunu içinde yaşadığı dönemin süzgecinden geçirerek yansıtmıştır diyebiliriz. Sanatçı, kendi üslubuna ulaşana kadar, çeşitli dönemlerden geçerek ve bu dönemlerin her birinden bir şeyleri günümüze taşıyarak, bugünkü çağdaş anlatım diline ulaşmıştır. Sanatındaki gelişim iç içe geçmiş şekilde bazen yumuşak, bazen de sert ve keskin sıçramalar şeklinde gelişmiştir.

“Bazen tasarımı önceden yapıp sonra uygulamaya geçiyorum. Bazen de eseri yaparken tasarım kendiliğinden ortaya çıkıyor. Tasarım oluşturma sürecinde benim için belli bir kalıp yok. Desen deseni renk rengi çağırır. Siz bir tasarıma başladığınızda beyniniz bir algoritma gibi neyin nereye geleceğine dair mesajlar verir” (Alakuş, 2022).

“Çağımızın teknolojisinden faydalanmanın ve buna uyum sağlamanın bir sanatçı için en önemli hikayelerden biri olduğunu düşünmekteyim. Bu düşünceyle, geleneksel sanatlarda ilk kez fine art⁵ eser üretmeye başlayarak bunun bir sergisini açtım. Sergim çok büyük ilgi gördü ve beni çok mutlu etti. Bana göre fine art eser üretimi, minyatür

⁵ Bir sanat eserinin orijinaline en yakın şekilde basılmasıdır. Detaylı bilgi için bkz. Bacaksız, E., Bilsel, Ç., 2018, Fineart Sanatsal Baskı Teknolojisinin İncelenmesi, 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu.

sanatı için önemli hareketlerden biri çünkü bu sanatı icra etmek oldukça uzun sürelerle hatta aylara mal olmakta. Dolayısıyla beraberinde de maddi bir külfet getirmekte. Minyatür sanatını daha ulaşılabilir kılmak adına bir yöntem bulmak gerektiğini düşünüyordum ve fine art şeklinde eser üretmek bunun çözümü oldu. Aynı şekilde minyatür sanatını nft⁶ şeklinde de sunmak niyetindeyim. Nasıl ki çağdaş sanatçılar nft dünyasına girebiliyorsa, geçmişi yaklaşık 1300 yıllık bir sanatın da bu evrene girmesi gerektiği fikrindeyim” (Alakuş, 2022).

4.3. TANER ALAKUŞ’UN ÇAĞDAŞI OLAN DİĞER SANATÇILAR

Günümüzde Taner Alakuş dışında minyatür sanatından beslenen ve bu alanda üretim veren birçok sanatçı bulunmaktadır. Bu bölümde ele alacağımız her sanatçının, çıkış noktasını geleneksel sanatlardan alarak, kendine özgü tarz ve biçimde çalışmalar yaptığı görülmektedir. Bu bağlamda hem minyatür sanatının günümüzde birbirinden oldukça farklı biçimlerde kullanılış şeklini hem de bu sanatın güncel sanata nasıl uyum sağlayarak geliştiğini görmek mümkündür. Öte yandan Taner Alakuş’un içinde bulunduğu çağdaş sanat ortamını anlamamız açısından da önem taşımaktadır.

4.3.1. Canan Şenol

Bu kapsamda inceleyeceğimiz ilk sanatçı Canan Şenol olacaktır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü mezunu olan sanatçı İstanbul, Amerika ve Almanya’da çeşitli misafir sanatçı programlarında yer almıştır. Canan yaşamına ve üretimlerine İstanbul’da devam etmektedir (Güney, 2021:5).

Sanatçının çok yönlü üretimleri arasında; fotoğraf, video, heykel, nakış ve yerleştirmenin yanı sıra minyatür resmi de yer almaktadır. Canan, minyatür geleneğinden beslenerek ürettiği işlerinde çıkış noktası olarak mitosları, efsaneleri, destanları ve masalları İslam tasavvufu bağlamında ele alarak bir masal anlatıcısı gibi karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliği ile sanatçı geleneksel sanat estetiğini güncel kavramlar ile sentezleyerek kendine ait masalsı ve metaforik bir imgelem ortaya koymaktadır (Şekil 61).

⁶ “Non Fungible Token”ın kısaltması olan nft, dijital ortamda varlık gösteren her türlü metayı tanımlamaktadır. Ayrıntılı Bilgi için bkz. https://www.allianz.com.tr/tr_TR/seninle-guzel/nft-nedir.html erişim 30.05.2022



Şekil 61. Canan, Şahmaran, 2011, 67 x 91 cm. (Evren, 2017).

Canan'ın 2017 yılında Arter'de açtığı 'Kaf Dağının Ardında' isimli sergisinin küratörü Nazlı Gürlek sanatçı hakkında şunları aktarmıştır:

“Canan, Osmanlı minyatürünü kolektif bilinçdışını keşfe çıkmak için elverişli ve zamansız bir araç gibi ele alıyor. Böylece, minyatürde sık görülen pek çok öğeyi, bugüne dair bir dizi meseleyi sorgulamak için kullanabiliyor. Süsleme amaçlı geleneksel bir sanat olan nakış ise sürekliliği olan bir anlatının kurulmasına yardımcı oluyor. Canan bir bakıma minyatürü ve nakışı hem ruhun derinliklerini araştırmanın (bir tür sondaj) hem de kendini ifade etmenin (bir tür inşa) araçları haline getiriyor. İçsel derinliklere resimsel süreçlerle dalıyor, bilinçdışının sınırlarına dayanıyor ve orada bulduklarıyla tekrar dışarıya yönelip yeni (psşik de diyebileceğimiz) mekanlar kuruyor” (Gürlek, 2017:13) (Şekil 62).



Şekil 62. Canan, Hayvanlar Alemi, 2017. (Evren, 2017).

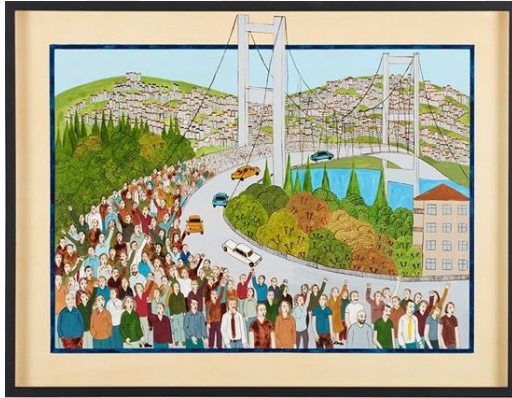
“Canan, İslam mitolojisi, Osmanlı geleneksel el sanatları ve minyatürden aldığı geleneksel formları ve konuları güncel alanlara ve çağrışımlara taşırken, bunları değişen koşullara uygun yeni dağarcıklara dönüştürür. Sanatçının ilk bakışta rüya ya da fantezi dünyasına aitmiş izlenimi veren üretimleri; gündelik hayatla, kendi iç dünyasıyla ve güncel politikayla ilişkili sürekli mücadelesinin parçaları olarak okunur” (Yücel, 2017:126).

Canan, minyatür çalışmalarının temelinde İslam geleneğinden gelen kadim konulara yer vermektedir. Sanatçıyı bu konuları işlemeye yöneltten etken ise ‘muhafazakar bakış açısını eleştirme’ arzusudur (Şekil 63). Minyatür sanatının toplumsal anlamda doğru anlaşılmadığını ve yalnızca toplumun bir kesimi tarafından sahip çıkılarak ‘öteki sanat’ konumuna düşürüldüğünü düşünen sanatçı, çalışmalarında bu durumun eleştirisini yapmaktadır. Minyatür sanatını sanat tarihi bağlamında değerlendirdiğimizde, toplumsal hafıza, kolektif bilinçaltı gibi konular hakkında bilgi edinebildiğimiz gibi cinsel birleşme, günlük yaşam ve kültürel ortamı hakkında da bilgiler edinebilmekteyiz. Sanatçı, minyatür sanatının bu göz ardı edilen özelliklerine ve kadim hikayelerine vurgu yaparak; tarihsel, mitolojik veya tasavvufi anlamda gizli kalmış veya anlaşılamamış konuları izleyiciye sunmayı amaçlamaktadır (Schick, 2017:22.05.2022).



Şekil 63. Canan, *Strange Creature II*, 2014, 62 x 47,5 cm. (WEB1)

Canan, 2016 yılında, Victoria ve Albert Müzesi ve Art Jameel iş birliği ile düzenlenen; İslami gelenekten ilham alan çağdaş sanat ve tasarım pratiklerini konu edinen ve çağdaş ile geleneksel olanı yan yana getirmeyi hedefleyen ‘Jameel Ödülü’nü kazanmıştır (Şekil 64, Şekil 65). 2009 yılından beri verilen ‘Jameel Ödüülleri’, İslam sanatının ve geleneğinin hem kavramsal hem de pratik olarak içeriğini tartışmaya yöneliktir. Canan’ın ödül alan çalışmaları Matrakçı Nasuh’un çalışmalarına benzer şekilde çoklu perspektifi kullanmış olması ve minyatürdeki temel ilke olan görüneni değil bilineni aktarmış olması açısından önem taşımaktadır (F.A Toprak, 2018).



Şekil 64. Canan, *Boğaz Köprüsü*, 2014, 61,5x47,5 cm. (WEB2)



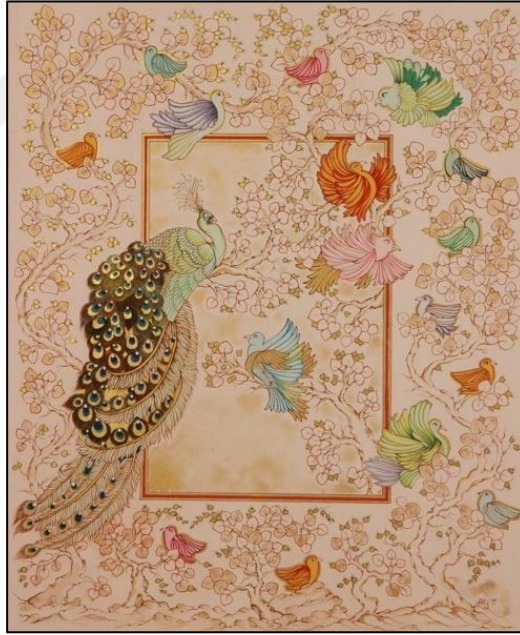
Şekil 65. Canan, *İstiklal Caddesi – Direniş*, 2014, 140 x 100 cm. (WEB3)

4.3.2. Filiz Adıgüzel Toprak

Günümüz minyatür sanatı alanında hem teorik hem de pratik anlamda çalışmalar yapan sanatçılardan bir diğeri Filiz Adıgüzel Toprak’tır. Toprak, sanatçı kimliğinin yanı sıra akademisyen olmasından dolayı minyatür sanatının teorik kısmı hakkında da araştırmalar yapmakta ve bu alandaki eksikliklerin giderilmesi için çalışmaktadır. Sanatçı, yazdığı tez çalışmaları, makale ve bildirileri, kitapları, katıldığı konferans

ve konuşmaları ve üniversitede verdiği dersler ile minyatür alanına büyük bir katkı sunmaktadır. Çalışmalarını ulusal ve uluslararası düzeyde sürdüren Toprak, günümüz veya Osmanlı minyatür sanatının doğru anlaşılması konusunda titizlikle çalışmaktadır.

Sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünden mezun olduktan sonra aynı üniversitede 'Victoria and Albert Museum'da tezhip üzerine gerçekleştirdiği araştırmasıyla yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Aynı zamanda Londra'da 'Sanat Yönetimi' yüksek lisans eğitimi almıştır. 2004 yılında British Museum Asya Departmanı'ndan 'Asya Sanatları Diploması'nı almış, 2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Osmanlı Minyatür Resim Sanatında yeterliliğini tamamlamıştır. 2010 yılında 'The Prince's School of Traditional Art's' ta 'İran ve Hint Minyatür Resim Atölyesi'ne katılarak Hint resim teknikleri üzerine çalışmıştır. Sanatçı halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Sanatlar Bölümü'nde Doçent olarak görevine devam etmektedir (WEB4).

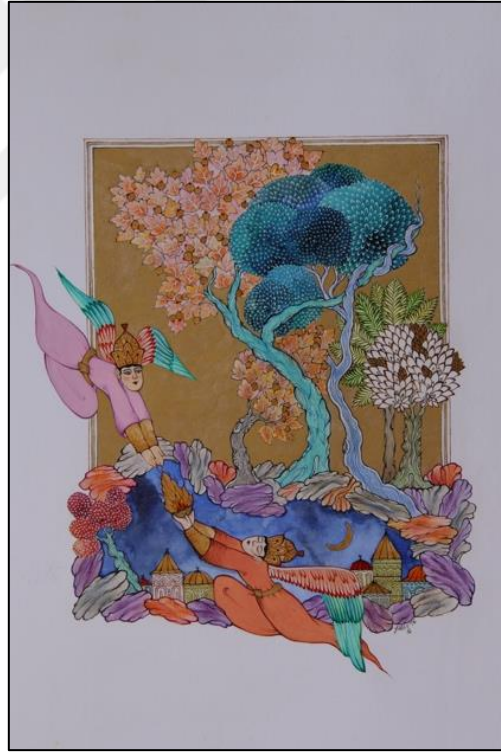


Şekil 66. Filiz Adıgüzel Toprak, *Seeking Simurgh*, 2019. (Filiz Adıgüzel Toprak Arşivi)

Filiz Adıgüzel Toprak, birçok çağdaş minyatür sergisinin küratörlüğünü ve danışmanlığını üstlenerek bu sanatın çağdaş platformda yer bulmasına katkı sağlayarak, minyatür sanatının doğru şekilde tanıtılmasına ve anlaşılmasına yardımcı olmuştur. O'nun yol göstericiliğinde ve çağdaş diğer sanatçı/akademisyenlerin attığı adımlar sayesinde bugün minyatür sanatı güncel sanat pratikleri arasında yer

bulmaktadır. Bu anlamda Toprak, üretim yapan bir sanatçının sanat tarihinin de içinde olması ve yaptığı sanatın anlam içeriğini sorgulayarak doğru temellere oturtmasının ne derece önemli olduğunu kanıtlamaktadır.

“Kültür mirasımızın nadir plastik niteliklere sahip alanlarından biri olan minyatürün modern/çağdaş sanat alanının içine çekilip bir şeyler yapılması gerekiyordu. Filiz Adıgüzel Toprak bu konuda önemli çalışmalar ve araştırmalar yaparak minyatürü zincirlerinden kurtarıp özgürleştirme konusunda önemli adımlar attı/atıyor. Filiz Adıgüzel Toprak, özellikle, lisansüstü çalışmalarından sonra çağdaş sanatla klasik minyatür anlayışı arasında nasıl bir bağ, bir köprü kurulabileceğinin peşine düştü. Yıllar süren uzun araştırmalar sonunda elde ettiği bilgileri meslektaşları ve öğrencileriyle paylaşmanın yanı sıra çağdaş minyatür çalışmaları yaptı” (Adanır, 2018:18).



Şekil 67. Filiz Adıgüzel Toprak, *Angels*, 2016.
(Filiz Adıgüzel Toprak Arşivi)

Üretimlerinde minyatür geleneğinden beslenen sanatçı bunu günümüzün form ve biçimleriyle birleştirerek geleneksel ve çağdaşın başarılı bir sentezini oluşturmaktadır (Şekil 66). Toprak, çalışmalarında işlediği konu çeşitliliği ve farklı kompozisyon şekilleriyle geçmişten kopmuş gibi duran formları günümüz sanat anlayışıyla yeniden

yorumlamaktadır. Kendine özgü oluşturduğu pastel renk tonlarıyla, birbiri içerisinde ahenkle dağılan çizgileriyle ve yalın anlatım diliyle sanatçının günümüz çağdaş minyatür akımının öncülerinden olduğu söylenebilir (Şekil 67, Şekil 68).

Filiz Adıgüzel Toprak'ın hem akademik yayınlarında hem sanatsal üretimlerinde hem de küratörlük ve danışmanlık çalışmalarında ilerlediği çizgi minyatür sanatının çağdaşlaşması konusuna katkıda bulunacaktır. Artık geleneksel teknik ve imgelerden esinlenen çalışmaların konularının özgürce belirleniyor olması ve çalışmayı üreten kişilerin ölçü, malzeme ve teknikte özgürce ilerleyebilir olması çağdaş nitelikte eserlerin üretilmesine zemin hazırlamış durumdadır. Bu çağdaş nitelikteki üretimlerin de Toprak gibi sanatçılar tarafından doğru şekilde sunulması son derece önemli bir konudur (Adanır, 2018:19).



Şekil 68. Filiz Adıgüzel Toprak, *Kayıp Şehir*, 2010. (Filiz Adıgüzel Toprak Arşivi)

4.3.3. Dilek Yerlikaya

Çağdaş minyatür sanatçılarından bir diğeri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünden mezun olan Dilek Yerlikaya'dır. Aynı üniversite ve bölümde yüksek lisans eğitimini de tamamlayan sanatçı çalışmalarına İstanbul'daki atölyesinde devam etmektedir (Yerlikaya, 2015:19.05.2022).

Sanatçının ilk üretimleri geleneksel minyatür tarzında başlamış olsa da zamanla kullandığı malzeme, içerik ve formlarda çağdaş bir ifade yakalamıştır. Çalışmalarında formların stilize edilmesini temel çıkış noktası olarak kullanan sanatçı bu stilize etme biçimiyle minimalizme yaklaşan bir tarz oluşturmuştur. Dilek Yerlikaya, son dönem çalışmalarında büyük boyutlu tuvaler üzerine seriler çalışmakta, aynı zamanda bu serileri nakış tekniği ile sentezleyerek kendine has bir üslup yaratmaktadır. Sanatçının imzası niteliğini taşıyan özelliği ise renkleri ve renkleri kullanma biçimidir.

Sanatçı ‘Kafa Bi Dünya’ isimli beş parçadan oluşan serisini Türkçedeki deyimlerden yola çıkarak oluşturmuştur. Bu serinin parçaları; ‘Kafa Karışık’, ‘Kafa Zilzurna’, ‘Kafa Bi Dünya’ (Şekil 69), ‘Kafa Dumanlı’ ve ‘Kafa Örümcek’tir. Dilek Yerlikaya’nın bu seri çalışmaları kavramsal olarak, yetişkinlik hayatındaki sıkıntılı durumları ifade etmek için kullanılan deyimlerin çocukların dünyasındaki anlamlarına odaklanmaktadır. Çocukların zihninde mecaz anlamlar oluşturmayan bu deyimlerin doğrudan anlamını çocukların gözünden eğlenceli bir tarzda anlatmak istemiştir (Şekil 70, Şekil 71).



Şekil 69. Dilek Yerlikaya, *Kafa Bi Dünya*, 2018.
(Dilek Yerlikaya Arşivi)

“Minyatür benim en ufak detaydan en büyük meseleye kadar hayatımdaki bütün bakış açılarıyı yönlendiren ve bana yol gösteren bir sanat dalı, yaşam tarzım. Minyatürün

benim hayatımdaki yeri her alanıma girmiş vaziyette ve hayatımın çok büyük bir vaktini bu sanat üzerinde çalışarak harcıyorum. Ben 21. yüzyılda yaşıyorum ve bu çağın sanatçısıyım. Günümüzün minyatürünü yapmam gerektiğine inanıyorum ve bu yolda ilerliyorum. Amacım geçmişte yapılanların tekrarını yapmak değil, bu yüzyılı anlatan minyatürler yapmak. Bu dönemi, bu coğrafyayı, bu insanları ve yaşananları aktarmaktır” (Yerlikaya, 2020:19.05.2022).



Şekil 70. Dilek Yerlikaya, *Tek İstanbul Var*, 2016. (Pergel, 2016)



Şekil 71. Dilek Yerlikaya, *Şehrazat II*, 2020. (Dilek Yerlikaya Arşivi)

4.3.4. İmran Qureshi

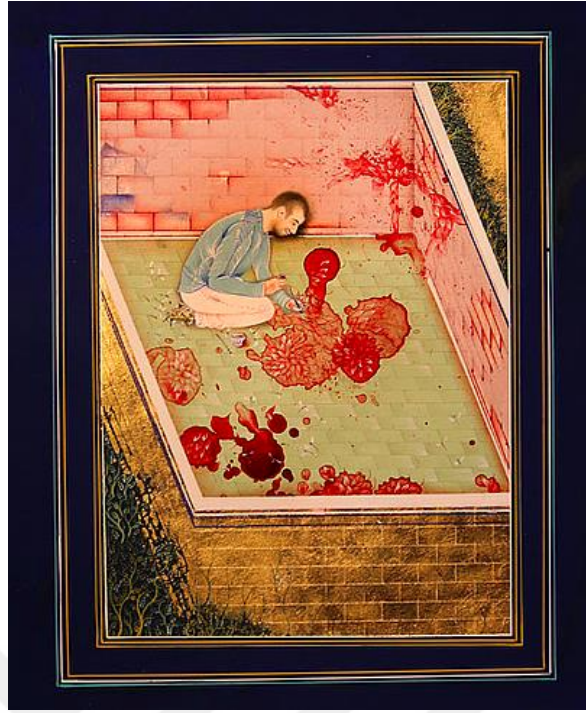
İncelenecek çağdaş minyatür sanatçılarından diğeri; dünyada ‘yeni minyatür’ akımının öncüsü olarak görülen İmran Qureshi’dir. Asya’nın en önemli çağdaş sanatçılarından biri olarak kabul edilen Qureshi, Pakistan’ın Haydarabad kentinde büyümüştür. Sanatçı, Lahore’da National College of Arts’ta minyatür resim bölümünde eğitim

almış ve dünyanın en önde gelen sanat galerileri ve müzelerinde sergiler açmıştır (Qureshi, 2020a:20.05.2022).



Şekil 72. İmran Qureshi, *This Leprous Brightness*, 2010. 26x34 cm (WEB5)

Sanatçı minyatür sanatının köklü geleneğini günümüze taşıyarak bunu çağdaş bir dil ile ifade etmektedir. Çalışmalarında güncel konuları geleneksel motiflerle birleştirerek, soyut resmin biçimsel dilini kullanarak son derece çarpıcı eserler üretmektedir (Şekil 72). Qureshi, Pakistan'daki günlük yaşamla ilgili gözlemlerini çalışmalarında kullanırken, şiddetin yalnızca kendi ülkesinde değil dünyanın her yerinde hakim olduğunu ifade etmektedir (Şekil 73). Sanatçı mimari mekanlara uyguladığı büyük boyutlu enstalasyonlarında minyatür geleneğinden beslenmektedir. Aynı zamanda bu enstalasyon çalışmalarını uyguladığı binaların tarihi ve politik anlamlarına da göndermede bulunmaktadır. İmran Qureshi, Deutsche Bank (Almanya) tarafından, 2013 yılında 'Yılın Sanatçısı' seçilmiş ve sanatçının 'Deutsche Bank KunstHall: İmran Qureshi' sergisi Avrupa çapındaki ilk büyük sergisi olmuştur (Map, 2013:05.20.2022).



Şekil 73. İmran Qureshi, *Blessings Upon The Land of my Love*, 2011, 27x21.9 cm. (WEB6)

İmran Qureshi, özellikle son yıllarda çalışmalarını kağıt dışına taşıyarak mimari mekanlara nakletmiş; en büyük ve ses getiren enstalasyonlarından birini Metropolitan Müzesi (MetMuseum)'nin çatı katında sergilemeye sunmuştur (Şekil 74). 'Çatı Bahçesi Komisyonu: İmran Qureshi' isimli sergide sanatçı, mekanın zeminin akrilik boya ile boyadıktan sonra, geleneksel minyatür sanatının konularından biri olan Babürler'in bereketli bahçelerinden esinle yaprak ve çalıları resmetmiştir. Dökülen boyanın üzerine fişkırcasına resmedilen gür yapraklar doğa ve yaşam fikrini temsil ederken, kullandığı kırmızı boya ölüme gönderme yapmaktadır. Lahor'daki bombalamalardan sonra buna bir tepki olarak enstalasyonlarında kırmızı rengi kullanmaya başlayan sanatçı bunu içgüdüsel boya patlamaları olarak yorumlamaktadır (Polsky, 2013:20.05.2022).



Şekil 74. İmran Qureshi, Roof Garden, 2013. (WEB7)

Qureshi, kendi sanatı hakkında şunları ifade etmektedir;

“Minyatür okumayı, eski resimleri kopyalamaya devam etmek için değil, duygu ve düşüncelerimi kalpten ifade etmenin bir aracı olarak gördüğüm için seçtim. Minyatür bir teknik, bir şeylere farklı biçimde bakmanın bir yolu. İçerik ve fikirler ise size ait olmalı. Sanat budur. Eğitimim sırasındaki en büyük zorluğun ise hocam olduğunu söyleyebilirim. Çok gelenekçi ve katı biriydi. Yaptıklarımın hiç hoşnut değildi. Ama karşıt fikirler her zaman iyidir, tartışmaya olanak tanır ve gelişmenizi sağlar” (Qureshi, 2020b:11).

4.3.5. Hayv Kahraman

Minyatür sanatından beslenerek üretimlerde bulunan günümüz sanatçılarından biri de Hayv Kahraman’dır. Irak’ın Bağdat kentinde doğan sanatçı Los Angeles’te yaşamaktadır. Çalışmalarının öznesi olarak kadın bedenlerini kullanan Kahraman’ın işlediği konular arasında, savaş, göçmenlik, mültecilik, kadın olma meseleleri yer almaktadır (Kahraman, 2020:22.05.2022).

Hayv Kahraman genellikle Rönesans dönemi figürlerini andıran ipek ve yumuşak tenli kadınları, minyatür sanatındaki koyu kütle halinde saçlarla ve donuk yüz ifadeleriyle sentezleyerek resmetmesiyle tanınmaktadır. Sanatçının oldukça büyük ölçekli olan tabloları üzerinde kadınlar, iki boyutlu şekilde adeta havada süzülür haldedirler (Şekil 75). Figürlerinin hareketsiz, tek boyutlu olması ve kompozisyonun durağan hali eski el yazması minyatürlerdeki gibidir. Kahraman, 2006 yılında kariyerine başladığından

bu yana çalışmalarının temelini toplum kadın ilişkisi üzerine kurmaktadır. Sanatçının odaklandığı diğer konulardan biri ise; kendisinin de göçmen olmasından dolayı göçmenlik ve savaş üzerinedir (Bredemeyer, 2015:2).



Şekil 75. Hayv Kahraman, *Snakes*, 2021, 254 x172.7 cm. (WEB8)

2011 yılında Hayv Kahraman'ın resimleri geleneksel İslami etkileri barındırması ve bunun çağdaş olarak yorumlanmış olması açısından 'Jameel Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Sanatçının, savaş sonrası göçmenlerin kimliklerinin şekillenmesini konu edinen ve ödüle aday gösterilen 'Waraq' isimli serisi; Kaliforniya, İspanya, Fransa ve İngiltere'de izleyiciye sunulmuştur (Bredemeyer, 2015:4).

Sanatçı Körfez savaşı sırasında ailesiyle birlikte Irak'tan kaçarak; Ürdün, Etiyopya, Yemen ve Almanya üzerinden kaçak olarak İsveç'e gelmiş ve bu kaçış hikayesi kendisinde oldukça derin bir travmaya sebep olmuştur. Bu zorla yerinden edilme deneyiminin izlerine Kahraman'ın birçok çalışmasında rastlamak mümkündür. Göçmen topluluklarında ortak olan bu acı, sanatçının figürlerinde yer alan ana motiftir. Bu dramatik figürler karşımıza bezen bir dansçı bazen manken bazen de sessizce ritüel yapan bir rahibe olarak çıkmaktadır (Şekil 76). Sanatçı bu figür tiplerini ilk kez Floransa'da, yirmili yaşlarında grafik tasarım okurken çalışmaya başlamıştır (Khong, 2022:13).



Şekil 76. Hayv Kahraman, *The Translator from How Iraqi Are You?*, 2015, 98x76 cm. (WEB9)

Hayv Kahraman'ın sanatı, toplumsal cinsiyet rollerini vurgulayarak yeni ve eskinin kaynaşmasını yakalamaktır (Şekil 77). Sanatçı, günümüz teknolojik olanakları içerisinde gelenekselin estetiğine odaklanmaktadır. Kullandığı tuvallerin ketenlerini Belçika'dan ithal eden sanatçı, doğal yöntemlerle üretilen ketenlerde kullanılan bitkilerin her yıl renginin değişmesinden dolayı, her çalışmasının zemininde farklı tonda bir keten kullanmayı tercih etmektedir. Kahraman, bu ketenleri Rönesans'tan miras kalan bir yöntem olan tavşan derisi tutkalıyla kaplayarak hem işçilikte hem de teknikte mükemmeli yakalamaya çalışmaktadır. Sanatçı bu tarzının savaş bölgesinde yoklukla büyümüş olmaktan kaynaklandığını düşünmektedir (Morris, 2016:22.05.2022).

Hayv Kahraman Glass Magazine'le yaptığı görüşmede sanatıyla ilgili şunları dile getirmiştir;

“Figürlerim Rönesans'ın estetiğiyle harmanlanmış kendi bedenimin uzantılarıdır. Floransa'daki her müzeye gittim, ustaların tablolarının kopyalarını çıkarttım ve o dönemin tekniğine hayran oldum. Bize Avrupa sanat tarihinin nihai ideal olduğuna inanmamız gerektiği öğretildi. Bu inanış kendimi asimile edilmiş hissetmeme sebep

oldu. Şimdi bu düşünceyi değiştirmek için çalışıyorum ve kadın bedenlerini tekrar tekrar resmediyorum. Böylece farklı bir kolektifin parçası halini alıyorum. Bu sadece benim hikayem değil, Irak diasporasında beş milyondan fazla insanının hikayesidir. İtalya’da grafik tasarım okuduğum yıllarda bana ‘güzel sanatlar’ öğretilirdi. Sadelik, düz dolgulu renkler ve çizgi kalitesi ürettiğim her şeyin temel unsurlarıydı. Bu güzel ve estetik kadın anlayışı dışında kendi bedenime baktığımda esmer, kıllı, büyük siyah saçları ve kalın kaşları olan bir beden görüyordum. Bu durum beni tekrar tekrar sorgulamaya ve sonunda da Ortadoğu estetiğine kavuşturdu” (Lui, 2016:123-127).



Şekil 77. Hayv Kahraman, *Mahaffa 2*, 2017, 89.2x63.7 cm. (WEB10)

4.3.6. Saira Wasim

Günümüzde üretimlerine devam eden minyatür sanatçıları arasında Pakistan doğumlu Saira Wasim yer almaktadır. Sanatçı, Pakistan’daki, Ulusal Sanat Koleji Minyatür Resim Bölümünden mezun olmuştur. Bugün Amerika’da yaşayan Wasim’in çalışmaları politika, otorite ve baskı üçgeninde şekillenmektedir. Çalışmaları ‘destansı minyatürler’ olarak tanımlanan sanatçı, Babür İmparatorluğu saray ressamlarının kullandığı felsefi ve biçimsel bir teknik benimsemiştir. Sanatçı minyatür bölümünden mezun birçok çağdaşının aksine, minyatür resminin amacına ve biçimine sınır

koymadan özgürce üretim yapmaktadır. Pakistan'daki toplumsal koşulları çalışmalarına taşıyan Wasim, kadınların 'namus' için öldürülmesini eleştirdiği 'Şeref Cinayetleri' isimli oldukça ses getiren bir seri çalışmıştır (Şekil 78). Çalışmasında narin ve güzel çiçeklerle öldürülen kadınları temsil ederken bile izleyiciyi cezbedebilmektedir. Pakistan'daki ve günümüz dünyasındaki çalkantılı koşullara değinmek isteyen sanatçı, küresel anlamdaki sıkıntılara dair kendi görüşlerini sert bir ifadeyle dile getirmektedir (Ali, 2011:163-164).

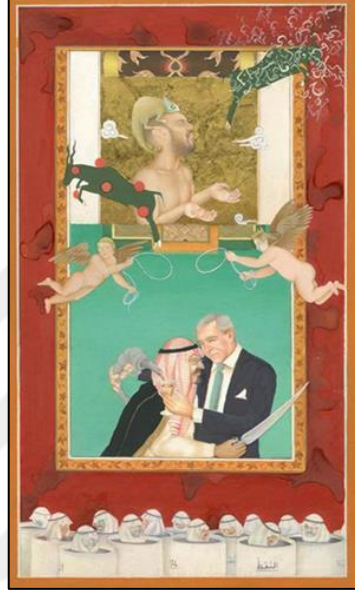


Şekil 78. Saira Wasim, *Honour Killing*, 2020, 11x15.5 cm. (WEB11)

Saira Wasim'in sanatı radikal bir yenilikçilikle iç içedir. Sanatçı, genel olarak erkeklere ait olan sanat dünyasında Müslüman kadın bir minyatür ressamı olarak, sanatına ve kişiliğine karşı birçok olumsuz eleştiriye maruz kalmıştır. Öyle ki Wasim, mollalar tarafından 'İslam karşıtı' ilan edilmiş ve halk sanatçıya karşı kışkırtılmıştır. Bu eleştiriler sanatçıyı daha güçlü hale getirmiş böylece sert bir politik dile sahip olmasına sebep olmuştur (Pearlman, 2003:22).

Saira Wasim, Rönesans ve Babür tekniklerini bir arada kullanarak birbiriyle bağlantılı gerçekleri resimlerine taşımaktadır. Sanatçı, 'Kan Kardeşler' isimli bir çalışmasında, Babür İmparatoru Jahangir'in daha fakir ve kırılgan olana gösterdiği merhametin yanı sıra Hindistan İmparatorunun zorba ve adaletsiz tavrını kendi bakış açısıyla yorumlamıştır. Wasim, bu eleştirel söylemini Suudi kraliyet ailesi ve Amerikan

başkanının iyi niyetli olmayan politikalarına kadar genişleterek onları sarılır halde resmetmektedir. Sanatçının bu çalışmasında halk ise dua eder halde Allah'tan merhamet istemektedir. Sürekli olarak daha fazlasını kazanma isteğinde olan iş insanları, kompozisyonun alt kısmında petrol varillerinin içinde resmedilmiştir (Şekil 79). Bu çalışmasıyla sanatçı küresel anlamda tüm adaletsizlikleri eleştirmiş, bu tavrı sanatçının bir imzası haline gelmiştir (Garimella, 2016:38).



Şekil 79. Saira Wasim, *Blood Brothers*, 2006, 23.8x14.2 cm. (WEB12)

Saira Wasim, toplumda büyük çatışmalara neden olan konuları sirk temasında şakacı bir dille ele almaktadır. Sanatçının kullandığı yıkıcı mizah dili açık şekilde politiktir. Çalışmalarının çoğunda hem dini hem de siyasi hesaplaşmaları ele alarak, politikacıları, askerleri ve din adamlarını resmetmektedir (Şekil 80). Wasim sanatı, Pakistan'daki kadınların dini baskı sebebiyle kamusal meseleler hakkında konuşmaktan korkmalarından dolayı siyasi ve sosyal konulara olan öfkesini ifade etmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Sanatçı çocukluğundan beri sanatında mağduriyeti ve vahşileştirmeyi tema olarak araştırırken, savaş bölgelerindeki bebekleri ve kadınları nilüfer çiçekleri olarak betimlediği bazı çalışmalarında olduğu gibi insan masumiyetini de kullanmaktadır (Chowdhury, 2003:1).

Sanat tarihçisi Anno Sloan, Saira Wasim'in sanatı hakkında şu görüşlerde bulunmuştur;

“Aksiyonun ortasında yakalanan figürlerle dolup taşan Saira Wasim’in resimleri büyük anlatılar sunuyor. Sanatçının çalışmaları küçük ölçekli ve iki boyutlu olmasından dolayı Yunan mitolojisi, Barok opera, epik film veya diğer anıtsal türlerle karşılaştırılabilirler. Yine de bu küçük resimler bireysel ortamı veya türü aşan kişisel bir yaratımı temsil ediyorlar. Minyatür resmin asırlık formatı, Wasim’in ellerinde dramatik bir sahneye ve Bollywood’un ihtişamına yakışan tıklım tıklım bir sinematik alana dönüşüyor. Wasim’in karakterleri görkemli bir şekilde el kol sallıyorlar, zıplıyor, ateş ediyor ve uçuyorlar. Ayrıca korkunç bir şekilde gülüyor ve övünüyorlar. Aşkın iyi ve kötü temalarını ima eden grotesk birer yaratığa dönüşüyorlar” (Rumi, 2006:24.05.2022).



Şekil 80. Saira Wasim, *In Guns We Trust*, 2018, 43,43x50,80 cm. (Goswamy, 2018)

4.3.7. Değerlendirme

Bu bölüm kapsamında incelenen sanatçıların her birinin minyatür sanatının geleneğinden beslenerek çağdaş üretimlerde bulunmuş oldukları görülmektedir. Ulusal ve uluslararası üretimlerde bulunan sanatçılar minyatür sanatının geleneksel form, teknik ve anlatım dilini kullanmakla birlikte; bu anlatım dilini bir adım daha ileriye taşımışlardır. Taner Alakuş’un çağdaşı olan sanatçılar arasındaki farklılaştığı nokta, çalışmalarında Osmanlı klasik minyatür sanatının izlerine açık bir şekilde

rastlıyor oluşumuzdur. Sanatçı Osmanlı minyatürünün tekniğini, form ve biçimini olduğu haliyle kullanmaya devam ederken, işlediği konular ve kullandığı malzemelerde çağdaş bir tutum sergilemektedir. Minyatür sanatının geleneğini deforme etmeden yaşatmaya devam ederek aynı zamanda yenilikçi denemelerde bulunmaktadır. Alakuş'un diğer sanatçılardan farklı olarak hala klasik üslupta eser üretiyor olması bu çalışma kapsamında minyatür sanatının Osmanlı'dan günümüze kadar olan yaşadığı değişimi açıkça takip etmemizi kolaylaştıracaktır.



5.BÖLÜM

İKONOGRAFI VE İKONOLOJİ ELEŞTİRİ YÖNTEMİNE GÖRE TANER ALAKUŞ'UN ESERLERİNİN ANALİZİ ve ESERLERİNDEKİ YENİLİK ARAYIŞLARI

5.1. İKONOGRAFI VE İKONOLOJİ ELEŞTİRİ YÖNTEMİ ÜZERİNE ANA İLKELER

İkonografi, sanat eserlerinin biçimleriyle birlikte onların konuları ve anlamlarıyla da ilgilenen sanat tarihinin bir dalıdır. Diğer bir ifadeyle, bir tarafla konu ve anlamla ilgilenirken diğer tarafla biçimle ilgilenmektedir. İkonografik eleştiri; birincil veya doğal anlam (ön ikonografi), ikincil veya uzlaşım sal anlam (ikonografi) ve içsel anlam ve içerik (ikonoloji) olmak üzere üç temel bölümden meydana gelmektedir (Panofsky, 2012:25). Birincil veya doğal anlam (ön ikonografi); yalnızca eserde görülen biçim ve motiflerin ifadesel niteliklerini kapsar. Eserde gözle görülen motiflerin, kompozisyonda yerleşiminin ve dengesinin analiz edilmesidir. Bu bölümde eserdeki nesneleri adlandırır ve bu biçimlerin ifade ettiğı hareketleri saptayarak eserin ifadesel anlamına ulaşırız. Bir duruş veya bir davranış hüzünlü veya sevinçli olabilir veya bir çevre kaotik veya sakin bir izlenim yaratabilir. Tüm bunlar ifadesel niteliklerdir. Böylece olgusal ve ifadesel anlamlar bize eserin 'doğal anlamını' verir (Cömert, 2008:15). İkincil veya uzlaşım sal anlam (ikonografi); sanatsal motiflerin sembolizmini ve bileşimlerini kavramsal bir içerik ile analiz eder. Eserde bulunan imgelerin, hikayelerin ve alegorilerin saptanması ikonografiyi oluşturur. Burada biçime karşı konu yani; birincil veya doğal anlamın beraberinde getirdiğı imgeler, hikayeler ve alegorilerin kavramsal dünyası incelenmektedir. Bu anlamı bulmak içim gündelik deneyimlerimizin dışına çıkmak ve onları başka bilgilerle tamamlamak gerekir (Cömert, 2008:16). İçsel anlam veya içerik (ikonoloji) ise; eserin üretildiğı dönemde sanatçının ait olduğı sınıfın, dinin, felsefi düşüncenin veya topluluğun, eserle birlikte değerlendirilmesidir ve yöntemin en üst aşamasıdır. Panofsky'e göre bu aşamada, sanat yapıtının oluşturulduğı dönemdeki kültürel nitelikler, sanatçının kişiliğı ve bu ortamda doğan sanat yapıtının içerdigi 'anlam' irdelenmelidir (Akyürek, 1995:13).

Panofsky'nin yönteminde önemli olan sanat eserinin biçiminin (formunun) çözümlemesinin ötesine geçip eserin konu, dönem ve anlam derinliklerine inerek onu farklı bir bakış açısıyla sorgulayıp yorumlamaktır. Sanat eleştirisinden beklenen bir eserin oluşturulduğu ortam ve estetik değerlerinin anlamıyla birlikte düşünülmesidir. Bu anlamda eser çözümlemesi yapılırken eserdeki sembolik anlamlar ve alegorinin doğru şekilde değerlendirilmesi son derece önem taşımaktadır.

İkonografi çalışmalarının temeli Panofsky'nin kuramından öncelere dayanmaktadır. Sanat eseri çözümleme yönteminin öncüsü Alman sanat tarihçi Aby Warburg'tur. Warburg, Botticelli üzerine yazdığı tezinde ciddi anlam sorunlarıyla karşılaşmasıyla, çeşitli metinlerin araştırmasına yönelmiştir fakat bir kuram oluşturamamıştır. İkonografi yöntemi, Warburg'un çalışma alanına giren iki araştırmacı, Fritz Saxl ve Erwin Panofsky tarafından düzenlenmiştir. Özellikle Panofsky yöntem üzerinde çalışarak belirsiz noktalara netlik kazandırmıştır (Tükel, 2005:9-10).

Panofsky'nin geliştirdiği kuram, günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele almaktadır. Bu anlamda sanat yapıtının doğru tanımlanabilmesi için yalnızca biçime bağlı kalınarak yaratıldığı ortamdan soyutlamanın doğru olmadığına, yapıtın bir parçası olduğu ve yaratıldığı kültür ortamıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır.

Bir sanat eserini yorumlamak veya eleştirmek onu anlamlandırmaktır. Bir eseri yorumlar veya yargılarken onun; bir şeyi temsil veya ifade etmesi, onun bir şey hakkında veya bir şeye tepki olması, belirli bir geleneğin parçası olması ya da bazı biçimsel özelliklere sahip olması gibi durumlar üzerinde mutlaka durulmalıdır (Barret, 2015:31).

Çoğunlukla oluşturulduğu dönem ve kültür ortamından ayrı birer nesne olarak görülen sanat yapıtlarının oluşturulduğu ortamının sanat eseri üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Bu anlamda sanat eleştirisi bir sanat yapıtı için oldukça önem taşımaktadır. Fakat bu durum sanat yapıtını çözümlerken yoruma açık hale gelmesine sebep olabilir. Bu sorun araştırmacıların ayrıca üzerinde durması gereken, yöntemin açık bırakılan taraflarından biridir.

Sanat eleştirisi, bir sanat eserini toplumsal bağlam içerisinde değerlendirerek onu tanımlama, çözümleme, yorum ve yargı aşamalarıyla birlikte ele almaktır. Eleştirinin temel amaçlarından biri, sanat eserinde bizleri etkileyen nedenleri tespit etmek ve sebeplerini anlamaya çalışmaktır. Bu anlamda sanat eleştirisinin hedefi, bir sanat nesnesinin değerini ve anlamını ortaya çıkartarak, sosyo - tarihsel süreçlerle olan ilişkisini anlatmaktır (E. Daşdağ, 2010:379).

Taner Alakuş'un eserleri için izlenecek olan çözümleme yönteminin düz bir çizgiden geçmediğini söylemek doğru olacaktır. Birbirini izleyen sembol ve şemaların belirli bir kural dahilinde ilerlemeyişi bunun kanıtıdır. Bu durumun zorluklarından bir diğeri ise; geleneksel sanatların çözümlenmesi ve analizi için bir kuramın henüz oluşturulmamış olmasıdır. Genel olarak Batı resimlerinin analizi için geliştirilmiş olan eleştiri ve çözümleme kuramları ne yazık ki İslam sanatlarını tam olarak kapsayamamakta, bu sebeple kuramsal olarak doğru bir tespit yapılamamaktadır (F.A. Toprak, 2022).

Özellikle minyatür sanatını Batı sanatından ayıran temel özelliklerden biri olan çoklu/çoğulcu bakış açısı eser çözümlemesi yapılırken göz önünde bulundurulması gereken bir husustur. Tek kaçırlı perspektifin kullanıldığı Batı resimlerinde tek bir göz tüm resmi tek noktadan görürken, minyatür resminde birbirinden bağımsız birçok bakışın bir arada verildiği görülmektedir. Resme olan bu farklı bakış açısı çözümleme yöntemi içerisinde değerlendirilmelidir. Ayrıca minyatür sanatçısının, gördüğünü değil göstermek istediğini resmettiği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu bağlamda Panofsky'nin özellikle Avrupa Rönesans Sanatı'nı incelemek üzere geliştirdiği yöntem, farklı bir görme şekli olan minyatür sanatına uyarlanabilir mi sorunsalı gündeme gelmektedir. Ülkemizde sanat tarihi araştırmalarının oldukça geç başlamış olması ve özellikle Osmanlı sanatı alanında, sanatsal nesnelerin ne için kullanıldığı tam olarak anlaşılmadan, eserlere onları üretenler ve kullananlar tarafından atfedilen anlam anlaşılmadan, eserin yalnızca biçimsel özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu sanat yapıtlarına ikonografik bir çözümleme yapılmadan biçim, renk, kompozisyon, bezeme benzeri özellikleri üzerinde durulmuş bu anlamda içeriği ile oluşabilecek her türlü bağlantı göz ardı edilmiştir. Minyatür sanatının ikonografik ve ikonolojik olarak incelenmesinde bu

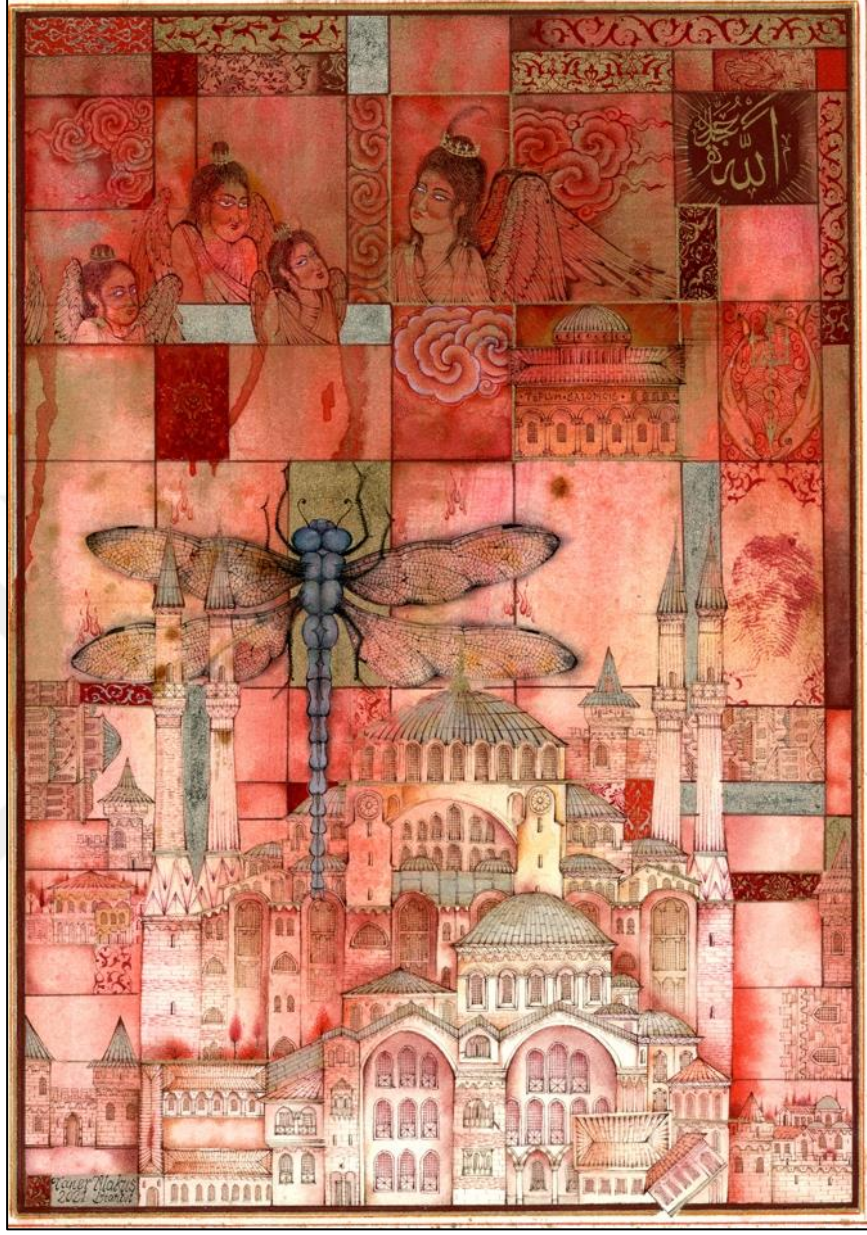
sanatın biçim ve içerik özelliklerinin dikkate alınması ve bu doğrultuda yorumlanması önem taşımaktadır (Yenişehirlioğlu, 1993:584-586).

Günümüzde minyatür sanatının tanımlanması ve bu yapıtların çözümlenmesi için yukarıda da bahsedildiği üzere genellikle biçim özellikleri üzerinden hareket edilmektedir. Bu sanatın içeriği ve estetik yönü, oluşturulduğu kültür ortamı ve sanatçısı göz ardı edilerek tek başına bir nesne olarak görülmektedir. Bu durum ise minyatür sanatının bir resim geleneği olarak algılanmasının önüne geçmektedir.

Özellikle klasik dönem minyatürlerinin betimleme mantığının anlaşılması önem taşımaktadır. Bu dönem minyatürlerinde farklı düzlemlerin eklemlenmesinden oluşan kurgusalılık, öğelerin keyfi kullanımı ve çoklu bakış gibi etmenler belli bir betimleme mantığının sonuçlarıdır (Tükel, 2005:70). Dolayısıyla çözümleme yapılırken tüm bu etmenlere dikkat edilerek minyatür sanatçısının betimleme mantığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu bağlamda klasik minyatürlerin çözümlenmesi, kurgu ve bakış açısının anlaşılması için az sayıda da olsa çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Sanat tarihi kapsamında yapılan bu kuramsal çalışmalar, minyatür sanatını daha iyi anlamamız açısından yol gösterici olmuşlardır. Bu alanda yapılacak olan yeni çalışmalar ile kuramsal eleştiri yöntemlerinin daha zengin kaynaklar sunacağı düşünülmektedir.

5.2. YUSUFÇUK VE AYASOFYA ESERİNİN İNCELENMESİ



Eserin Adı: Yusufçuk ve Ayasofya

Eserin Tekniği: Suluboya kağıdı üzerine suluboya ve altın

Boyutu: 12x17 cm

Yapıldığı Yıl: 2021

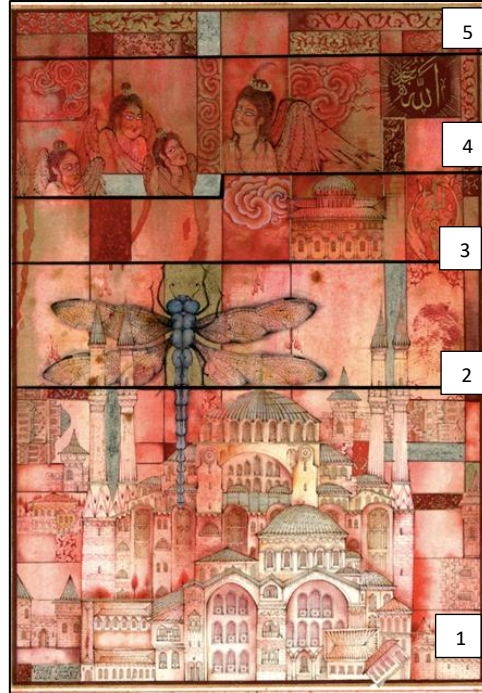
Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

5.2.1. Birincil veya Doğal Anlam (ön ikonografi)

Taner Alakuş'un eserlerinde dini yapılara sıklıkla rastlamaktayız. Eserdeki semboller, imgeler ve anlamlar yüklü renklerle verdiği mesajlar, O'nun sanatının kavramsal alt yapısını çözümlemeye yol gösterici unsurlar olacaktır.

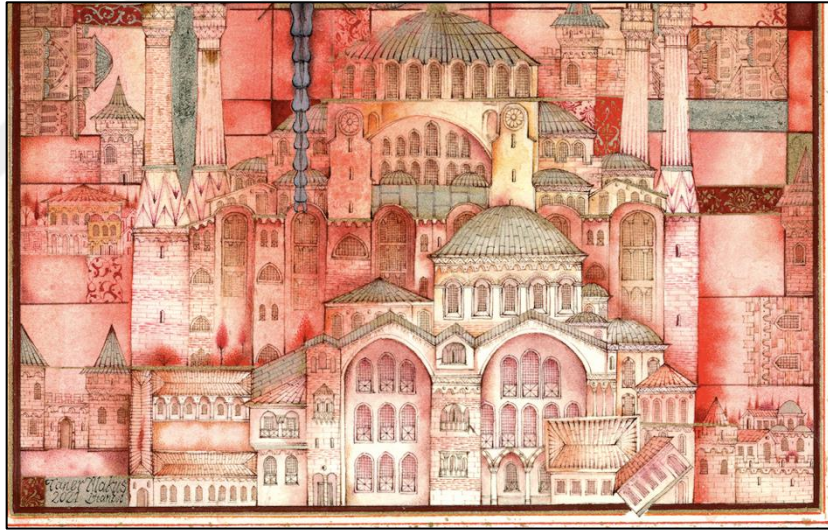
Ayasofya Camii, minyatür sanatında oldukça fazla işlenmiş bir konu olmasına rağmen, burada Alakuş'un kendi içsel dünyası ile kurduğu ilişki temelinde ele alınacaktır.

Taner Alakuş'un 'Yusufçuk ve Ayasofya' isimli çalışmasının ikonografik ve ikonolojik eleştirisine başlamadan önce kompozisyonu belirli bir plan dahilinde inceleyeceğimizi belirtmek doğru olacaktır. Kompozisyon aşağıdan yukarıya beş ana bölüme ayrılmıştır (Şekil 81). Eser, aşağıdan yukarıya ve soldan sağa doğru incelenecektir. Birinci bölüm, iki büyük mimari yapının olduğu ve büyük olan mimari yapının kubbesinin bitimine kadar olan yatay dikdörtgen, ikinci bölüm kanatlı böcek ve onun sağında bulunan parmak izinin olduğu yatay dikdörtgen, üçüncü bölüm kubbeli bir mimari yapı ve iki balığın ortasında üç dişli bir yabanın olduğu yatay dikdörtgen, dördüncü bölüm sol tarafta dört adet kanatlı kadın figürünün ve onların sağında Arapça yazılı bir levhanın olduğu bölüm ve son olarak beşinci bölüm yatay şekildeki desenlerden oluşan kısımdır.



Şekil 81. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin İncelenmek için Ayrılan Bölümleri

Eserin birinci bölümünün sol alt kısmında bir çiçek deseni ve yanında bir yazı görülmektedir. Yazıda ‘Taner Alakuş, 2021, İstanbul’ yazmaktadır. Bu küçük çiçek deseni ve yazının hemen üzerinde iki sivri kubbesi bulunan ve bu iki sivri kubbe arasında büyük bir giriş kapısı olan mimari bir yapı bulunmaktadır. Bu iki sivri kubbeli yapılardan solda bulunanın yarısı görünmekte ve üzerinde biri kemerli diğeri dikdörtgen biçimli iki adet pencere bulunmaktadır. Sivri kubbeli diğer yapının üzerinde ise iki adet kemerli pencere bulunmaktadır. Bu yapıya bitişik şekilde üç taraflı ve ortasında bir avlusu bulunan tek katlı bir yapı bulunmaktadır. Avlunun görünen kısmından, bu yapının sütunlu ve kemerli pencerelere sahip olduğu göze çarpmaktadır. Yapının büyük bir giriş kapısı ve kapının hemen yanında sekiz adet pencere bulunmaktadır. Bu avlulu yapının çatıları yukarıdan görünecek şekilde çizilmiştir. Bu iç avlulu mekana bitişik şekilde konumlanmış olan ve yarısı görünen iki katlı ve balkonlu bir sivil mimari yapı örneğine rastlanmaktadır.



Şekil 82. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 1 no.lu Detayı

Kompozisyonun birinci bölümünün orta kısmında bir adet büyük, üç adet küçük kubbesi olan ve bu kubbenin hemen altında beş adet, kemerli, uzun ve parmaklıklı pencereleri bulunan bir yapı resmedilmiştir (Şekil 82). Bu yapının gövdesinin sol bölümünde üçerli sıra halinde toplam dokuz adet parmaklıklı pencere, yapının gövdesinin sağ bölümünde ise üç adet üstte, beş adet altta olmak üzere toplam on yedi adet parmaklıklı pencere bulunmaktadır. Bu büyük kubbeli yapının giriş bölümünün sütunlu olduğu görülmektedir. Bu yapıya dahil olan ve büyük yuvarlak kubbenin

hemen solunda yer alan sivri çatılı ve beş pencerele farklı bir yapı yer almaktadır. Bu büyük kubbeli yapının önünde ve yapıya bitişik şekilde, kompozisyonun ise bize en yakın kısmında, çatısı yukarıdan çizilmiş beş pencerele bir yapı ve yine bu yapıya bitişik kırk beş derece açıyla yatık duran dört penceresi ve bir giriş kapısı bulunan farklı bir yapı resmedilmiştir. Eğimli şekilde resmedilmiş olan bu yapının hemen arkasında ise iki katlı, ince/uzun ve sivri çatılı, birinci katında üç, ikinci katında dört penceresi olan bir yapı bulunmaktadır. Bu uzun yapıya bitişik şekilde kompozisyonun en sağ ve en alt kısmında bulunan bir dikdörtgen içerisine yerleştirilmiş, bir burç ve yanından devam eden sur duvarı yer almaktadır. Bu sur duvarının arkasından ise giriş kapısı sağa doğru bakan, yatayda uzanan bir yapı, onun hemen ardında giriş kapısı sola doğru bakan ve yine yatay bir hat şeklinde uzanan farklı bir yapı bulunmaktadır. Bu iki yapının yanında ise bir adet büyük iki adet küçük kubbesi bulunan farklı bir mimari yapı resmedilmiştir.

Kompozisyonun sol bölümünde ve alttan üçüncü kare içerisine yerleştirilmiş dikey şekilde Rumilerden oluşan bir desen ve bu desen üzerinde bahçesi olan, iki katlı ve sivri çatılı bir mimari yapı bulunmaktadır. Bu yapıya ait bahçe içerisine çizilmiş çok sayıda ağaç yer almaktadır. Bu bahçeli yapının üzerinde bulunan yatay şekildeki dikdörtgen içerisine sivri bir kubbesi bulunan yüksek bir burç ve bu burcun ardından uzanan kısa bir sur yapısı yerleştirilmiştir. Bu sur yapısının üzerinde bir kare üzerine, tabanı sol düzleme dayandırılmış şekilde yan duran bir adet büyük kubbesi ve dört adet küçük kubbesi bulunan bir mimari yapı ve hemen üzerinde bir dikdörtgen içerisinde rumi desenleri bulunmaktadır. Bu kubbeli yapının hemen sağındaki kareden itibaren başlayan, kompozisyonun tam merkezinde ve kompozisyonun neredeyse yarısını kaplayan büyük bir mimari yapı yer almaktadır. Bu yapının dört adet minaresi bulunmakta ve bu minarelerden biri dizili tuğlalardan oluşmaktadır. Yapı, bir adet büyük, iki adet orta boy, altı adet küçük boy kubbeden meydana gelmiştir. Büyük kubbenin hemen altında dokuz adet parmaklıklı ve kemerli pencereler resmedilmiştir. Yapının gövdesinde ise altı adet kemerli pencere ve hemen altında yine benzer şekilde yedi adet kemerli pencere yer almaktadır. Bu pencerelerin iki yanında büyük iki sütun ve her iki sütun üzerinde üçer adet pencere ve bu pencerelerin üzerinde, her iki tarafta da birer adet çiçek kabartması resmedilmiştir. Bu kubbeli büyük yapının önünde bulunan ve yatay şekilde uzanan, üzerinde bazıları parmaklıklı bazıları sütunlu otuz

üç adet kemerli penceresi olan bahçe giriş duvarı yer almaktadır. Bu yapının bittiği kısımda, kompozisyonun sağ alttan ikinci karesi içerisine yerleştirilmiş, tabanı sağa dayalı şekilde yan duran kısa bir sur duvarı ve bu sur duvarının hemen üzerinde yarısı görülen sivri kubbeli, balkonlu ve bir penceresini gördüğümüz farklı bir yapı yer almaktadır. Bu sivri kubbeli yapının yanında bir dikdörtgen içerisinde bitkisel motif bulunmaktadır. Bu sivri kubbeli yapının tam arkasındaki küçük dikdörtgenin içi altın ile boyanmıştır. Bu altın dikdörtgenin üzerinde uzun şekilde bir dikdörtgen boş bırakılmış ve yalnızca kırmızı renkle boyanmıştır. Bu kırmızı dikey konumlanmış dikdörtgenin hemen sağında ise tabanları sağa dayalı şekilde yan duran üst üste yığma mimari yapılar resmedilmiştir. Bu yığma mimari yapıların bittiği kareye bitişik şekilde bir sur duvarı bulunmaktadır.



Şekil 83. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 2 no.lu Detayı

Kompozisyonun sol kısmına tekrar döndüğümüzde aşağıdan dördüncü dikey dikdörtgenden itibaren resmin ikinci bölümüne geçmekteyiz. Bu bölümde kanatlı bir böceğe rastlamaktayız (Şekil 83). Saydam dört adet kanadı olan bu böceğin kanatları yanlara açık şekilde durmaktadır. Kompozisyonun sol orta kısmında bulunan koyu renkli ve sert kabuklu olan bu böceğin altı adet bacağı bulunmaktadır. Kompozisyonda dikey şekilde konumlandırılmış olan böceğin iki adet irice gözü ve gözlerin hemen üzerinde iki adet antenine rastlamaktayız. Böcek on üç adet boğumdan meydana gelmektedir ve uzun gövdelidir. Alt kısmında ise bir kıskacı bulunmaktadır. Böceğin her iki yana doğru açık olan saydam kanatlarının etrafından dört adet alevin yukarı doğru yükseldiği göze çarpmaktadır. Bu böceğin baş ve gövde kısmının yarısı altın bir dikdörtgen üzerine yerleştirilmiştir. Kanatlı böceğin sağ tarafında ince uzun dikey bir dikdörtgen beyaz altın ile boyanmıştır. Bu dikdörtgenin hemen yanında, beyaz altınla boyanmış dikdörtgenin yaklaşık iki katı genişliğinde, yine dikey olarak konumlandırılmış başka bir dikdörtgen daha bulunmaktadır. Bu dikdörtgenin

içerisinde ise kırmızı renkli bir parmak izi yer almaktadır. Parmak izinin etrafına rumi desenleri ile bir çerçeve çizilmiştir.



Şekil 84. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 3 no.lu Detayı

Kompozisyonun üçüncü bölümünün sol kısmında bordo bir zemin üzerine negatif şekilde çiçek desenlerinin resmedildiği dikey bir dikdörtgene rastlıyoruz. Bu dikey dikdörtgenin sağında ve solunda ise kırmızı renge boyanmış iki adet kare bulunmaktadır. Kompozisyonun üçüncü kısmının tam ortasında dikey bir dikdörtgenin üst kısmında yarısı görülen bir bulut, bu bulutun sağına bitişik şekilde konumlanmış bir mimari yapıya rastlamaktayız (Şekil 84). Bir adet büyük kubbesi olan bu mimari yapı tek katlıdır ve yedi adet sütunu, altı adet parmaklıklı penceresi bulunmaktadır. Kubbe altında iki sıra, ilk sıra küçük ikinci sıra daha büyük olmak üzere sekizer adet kemerli pencere bulunmaktadır. Yapının çatısı yukarıdan görülür şekilde resmedilmiştir ve çatının hemen altında latince harflerle yazılmış bir yazı yer almaktadır. Bu yapının üzerindeki yazının yanında, yapıdaki diğer pencerelere oranla daha küçük boyutlu, parmaklıklı ve kemerli dört adet pencere daha bulunmaktadır. Yapıya bitişik şekilde ince uzun bir dikdörtgen yalnızca kırmızıya boyanarak boş bırakılmış ve bu dikdörtgenin yanında ağız kısımları aşağıda birbirine doğru bakan, ayna simetrik şekilde konumlanmış iki adet balık bulunmaktadır. Bu balıkların tam ortasında üç dişli bir yaba yer almaktadır. Balıkların ve yabanın arka zemininde ise deniz ve dalga desenleri bulunmaktadır. Balıkların hemen yanında küçük bordo bir kare içerisine rumi deseni işlenmiştir.



Şekil 85. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 4 no.lu Detayı

Kompozisyonun soldan dördüncü bölümünde (Şekil 85), kime ait olduğu bilinmeyen bir kanat ucu görülmektedir. Bu küçük kanat parçasının hemen üzerinde bir kare içerisine yerleştirilmiş şekilde bir buluta yer verilmiştir. Bu bulutun altında ise iki adet kanadı bulunan, saçları tepesinden topuz şeklinde altın bir toka ile toplanmış ve beyaz elbise giymiş bir kadın figürü bulunmaktadır. Bu figürün elbisesi omuz kısımlarından iki adet yuvarlak altın aksam ile tutturulmuştur. Figür, omuzlarının hemen altına kadar resmedilmiştir. $\frac{3}{4}$ profilden resmedilen kadın figürünün yüzü sağa dönük olmasına rağmen bakışları sol taraftadır. Bu kadın figürünün kanatları gövdesine doğru kapalı bir şekilde resmedilmiştir. Kanatlı kadın figürünün hemen yanında, oranca ilkinden daha iri, iki adet kanadı bulunan ve saçları tepeden topuz yapılarak altın küçük bir taç şeklindeki toka ile tutturulmuş ikinci bir kadın figürü daha bulunmaktadır. Figür, kumaşının dökümleri belli olan, omuzlara kadar gelen düz bir elbise giymiştir. Kadın figürünün kanatları bedenine doğru kapalı şekilde resmedilmiştir. Figür göğüs altına kadar çizilmiştir. Yüzü $\frac{3}{4}$ profilden resmedilmiş, bakışları ve gövdesi sağa doğru bakmaktadır. Bu kanatlı kadın figüründen biraz aşağıda kalacak şekilde ve ikinci kanatlı kadın figürüne oranla daha küçük yine iki adet kanadı bulunan üçüncü bir kadın figürü yer almaktadır. Bu figürün arkasında ince bir dikdörtgen şeklinde içi beyaz altın ile doldurulmuş bir dikdörtgen bulunmaktadır. Bu kanatlı kadın figürü birbiri içerisine geçmiş şekilde üç parçadan meydana gelmiş olan bir elbise giymiştir. Elbise sağ omuzdan bir aksamla tutturulmuştur. Bu figürün de saçları tıpkı diğerleri gibi tepeden topuz yapılmış ve altın küçük bir taç şeklindeki tokayla tutturulmuş, kulağının yanından bir parça saç aşağı doğru bırakılmıştır. Yüzü hafifçe yukarı doğru duran figürün gövdesi ve başı sağa dönük, bakışları ise hafifçe yukarı ve sola doğrudur. Bu üç kadın figüründen sonra ince dikey bir dikdörtgen içerisinde sıra halinde bulutlar resmedilmiştir. Bulutlardan hemen sonra gövdesi sola doğru bakan ve iki kanadı olan dördüncü bir kadın figürü yer almaktadır. Bu kanatlı kadın figürü diğer üç figüre oranla daha büyüktür. Gövdesi ve başı sola doğru bakmasına rağmen bakışları sağa ve aşağıya doğrudur. İki parçalı dökümlü bir elbise giymiştir ve elbise omuz kısımlarından altın aksamlar ile tutturulmuştur. Figürün başında küçük altın bir taç bulunmaktadır ve saçının yarısı bu taç ile toplanmış, kalanı aşağıya doğru salınmıştır. Altın tacın üzerinde yukarı doğru uzanan bir tüy bulunmaktadır. Bu kadın figürünün kanatlarından biri sağa doğru açık, diğeri gövdesine doğru kapalı olacak şekilde

resmedilmiştir. Kadın figürünün sağa doğru açık olan kanadının hemen üzerinde bir bulut bulunmaktadır. Bu bulutun bittiği yerde koyu bordo bir zemin üzerinde Arapça harflerle bir yazı yer almaktadır ve bu yazıdan etrafa doğru yayılan altın huzmeleri dikkat çekmektedir. Yazının hemen altında küçük bir dikdörtgen içerisine bitkisel bir motif resmedilmiş, onun yanında bir kare kırmızıya boyanarak boş bırakılmış ve onun hemen yanında da ince uzun bir dikdörtgen içerisine rumi desenler işlenmiştir.

Kompozisyonun sol ve en üst beşinci bölümüne geldiğimizde yatay bir dikdörtgenin yalnızca kırmızıya boyanarak boş bırakıldığını görmekteyiz (Şekil 86). Bu kırmızı dikdörtgenin yanında ise küçük bir karenin zemini bordo boyanarak üzerine negatif şekilde bitkisel desenler çizilmiştir. Onun hemen yanında kırmızı bir dikdörtgen üzerine bordo renkle negatif bitkisel desenler işlenmiştir. Bu yatay dikdörtgenlerin üzerinde zemini kırmızı ve altınla üzerine serbest desenler işlenmiş yatay bir dikdörtgen ve hemen yanında zemini altın ve üzerine bordo ile rumi desenler işlenmiş bir yatay dikdörtgen daha bulunmaktadır. Bu yatay dikdörtgenlerden sonra dikey bir dikdörtgenin beyaz altın ile boyandığını görmekteyiz. Bu dikdörtgene bitişik halde zemini kırmızı boyanmış boş ve büyük bir kare bulunmaktadır. Bu kareden sonra yatayda zemini altın ve üzerinde kırmızı renkle rumi desenlerin olduğu bir dikdörtgen, onun hemen yanında zemini kırmızıya boyanmış ve boş bırakılmış bir küçük kare yer almaktadır. Bu karenin yanında ise tabanı sağa dayanmış yatay bir şekilde duran bir dağ ve üzerinde birkaç bitki bulunan yatay bir dikdörtgene yer verilmiştir. Dağın hemen yanında ise kırmızıya boyanmış ve boş bırakılmış bir kare bulunmaktadır. Bunların üzerinde ise boydan boya ince bir dikdörtgen zemini altın ve kırmızıya boyanarak üzerine bordo rumi desenler işlenmiştir.

Kompozisyon kapalı ve dikey şekilde kurgulanmıştır. Kompozisyon birbirinden farklı boyutlarda ve çok sayıda dikdörtgenlere ayrılmış ve tüm elemanlar bu geometrik düzen üzerine oturtulmuştur. Eserde ağırlıklı olarak kullanılan kırmızı renk monokrom bir şekilde uygulanmış, bu da kompozisyonun genelinde bir sakinlik yaratmıştır. Yatay ve dikey yöndeki çizgilerin bir arada kullanılması ise hareketsiz bir etki oluşturmaktadır. Işık, kompozisyonun merkezinde yer alan iki ana yapının etrafında güçlendirilmiş ve kompozisyonun vurgusu bu yöne çekilmiştir.



Şekil 86. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 5 no.lu Detayı

Kompozisyonun genelinde asimetric bir denge oluşturularak, resmin geneline göre büyük bir alanı kaplayan kanatları yanlara açık olan böcek tasvirinden dolayı resimde biçimsel bir orantısızlık olduğu söylenebilir.

Böcek koyu bir renkle tasvir edilmiş ve yüzeyinde bulunan kanat, tüy dokuları gözle görülür şekilde resmedilmiştir. Sanatçının farklı çalışmalarında da dokuyu gözle görülür bir hissiyatla resmettiği söylenebilir (E Daşdağ & Pestil, 2021:37).

Karşı cepheden bakılıyor hissiyle resmedilen ana mimari yapıların dışında kullanılan diğer mimari yapılarda farklı perspektif şekillerine yer verildiği, bazı yerlerde cepheler önden resmedilirken, çatıların yukarıdan resmedildiği görülmektedir. Bu da minyatür sanatındaki çoklu bakış perspektifinin uygulandığını bir kanıttır.

5.2.2. İkincil veya uzlaşım sal anlam (ikonografi)

Alakuş'un 'Yusufçuk ve Ayasofya' isimli çalışması incelendiğinde sembollerle yüklü bir istifin olduğu görülmektedir. Eserin temel çıkış noktası Mondrian'ın 'Hayat yataylardan ve dikeylerden oluşur', ilkesi etrafında oluşturulmuştur (Şekil 87). Neo Platisizm olarak isimlendirilen bu akım; plastik sanatlarda yatay ve dikey çizgilerin bir dengesini ve estetiğini aramaktadır. Ana renkler olan sarı, mavi ve kırmızıyı kullanarak oluşturduğu geometrik soyutlamalar, Kübizmin çözümlenmesi ile doğayı betimleme anlayışından yola çıkmaktadır. Genel bir ifadeyle Neo Platisizm; ana renkler ve basit geometrik biçimler arasında ilişki kuran ve figüratif çağrışımı dışlayan bir anlayış türüdür (Karabaş & Güdür, 2016:332).



Şekil 87. Piet Mondrian, *Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahlı Kompozisyon*, 1921. (Karabaş & G    r, 2016)

Bu anlayışa göre; öncelikle kompozisyonun merkezine konumlanmış durumda olan iki mimari yapının hangileri olduğu ve neden burada yer aldığını açıklayarak başlamak önem arz etmektedir. Bu mimari yapıların belirlenmesi için ‘Antik   aė’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbül Tarihi’ ve ‘Bizans Mimarisi’ adlı kaynaklardan faydalanılmıştır. Buna göre, en önde bulunan yapının Aya İrini (Hagia Eirene), onun arkasında yer alan diğer yapının da Ayasofya (Hagia Sophia) olduğu tespit edilmiştir (  kil 88) (  etinkaya, 2015:25) (Mango, 2006:86).



  kil 88. Ayasofya ve   evresi. (Ar, 2013)

Mondrian'ın geometrik düzen anlayışına göre yerleştirilen Ayasofya ve hemen önünde neredeyse iç içe şekilde resmedilmiş olan Aya İrini birlikteliğinde yatay ve dikey çizgilerin bir arada olan zıtlığına atıfta bulunulmuştur. Sanatçı tarih boyunca birden fazla kültüre ve dine hizmet etmiş olan Ayasofya'nın bu kültürel değişim bağlamında birçok işlev değişikliğine uğramasına rağmen, Aya İrini'nin yalnızca hizmet binasına dönüştürülerek camii statüsüne alınmamasına dikkati çekmek istemiştir (Ar, 2013:43).

Ayasofya (Hagia Sofia), Doğu Roma İmparatorluğunun İstanbul'da yapmış olduğu en büyük kilisedir ve aynı yerinde üç kez inşa edilmiştir. Muazzam büyüklükteki bu yapı, 5. yüzyıldan itibaren 'Kutsal Bilgelik' olarak tanımlanmıştır. Ayasofya, Bizans İmparatorluğu boyunca hükümdarların taç giydiği, katedral olarak varlığını sürdürmüştür. 1453 yılında Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethiyle yapı, Osmanlı dönemi ilaveleri ile birlikte camiye çevrilmiş ve ibadete açılmıştır. 1936 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığına devredilen yapı, Bakanlıkça Ayasofya Müzesi'ne çevrilmiş ve çok küçük bir bölümü dışında ibadete kapanmıştır. Son olarak 2020 yılında ise yapı Diyanet İşleri Başkanlığına devredilerek tekrar cami statüsüne alınmış ve ibadete açılmıştır (Çoruhlu, Demir, & Yıldız, 2016:17-20).

Aya İrini (Hagia Eirene) ise İstanbul'da bulunan ve camiye çevrilmemiş en büyük Bizans kilise yapısıdır. Türkiye'deki ilk müze çalışmaları burada başlamış ve 1949'a kadar askeri müze olarak hizmet vermiştir. 1973 yılından beri başta İKSV bünyesinde olmak üzere birçok sanat etkinliğine ev sahipliği yapmaktadır. Aslı kilise olan Aya İrini'nin yeniden işlev kazandırılması sürecinde yapının sırasıyla cephanelik ve depo, değerli eşya muhafazası, sergileme alanı ve egzotik hayvanların sergilendiği arslanhane olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bir hizmet yapı binası olarak kullanılan Aya İrini'nin fazla itibar görmediği arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır (Ar, 2013:287-295).

Çağdaş olan bu iki yapının dönüşüm süreçlerine dikkat çekmek isteyen Alakuş, Aya İrini'nin yeterli ilgiyi görmediğini düşünerek, bu iki yapıyı birbiriyle tamamen örtüşecek şekilde adeta Aya İrini'nin, Ayasofya'nın himayesinde olduğu mesajını vermek istercesine iç içe resmetmiştir. Tarih boyunca hem işlevsel hem de bakım ve onarım açısından sürekli göz ardı edilen Aya İrini, kompozisyonun en önünde muhteşem mimarisi ile resmedilerek adeta izleyicinin hafızasına kazınmak

istenmektedir. Sanatçı, Aya İrini ile birlikte günümüze kadar gelmiş diğer tüm Bizans mimari yapılarının da bugün hala yeterli ilgi ve özeni görmediğine, adeta görünmez bir Bizans tarihi içerisinde yaşadığımıza da işaret etmektedir.

Kompozisyonun birinci kısmının sol altında bulunan iki adet sivri kubbesi olan yapının, Reşad Ekrem Koçu'nun 'Topkapı Sarayı' isimli kitabından Topkapı Sarayı'nın giriş kapısı olduğu tespit edilmiştir (Koçu, 2004:7).

İstanbul'un fethinden sonra Doğu Roma'nın son kalıntıları ortadan kaldırılmamış, aksine birçoğu korumaya alınarak bu mirasa sahip çıkılmıştır. Fatih Sultan Mehmet, fetihten sonra şehrin imarına yönelik girişimlerine başlamıştır. Doğu Roma'nın efsanelere konu olan başkenti ise o güne kadar pek çok tahribata uğramıştır. Şehir bir İslam şehri olarak yeniden düzenlenirken Hristiyanlık yapıları olduğu haliyle korunarak camiye çevrilmiştir (Turan, 2006:96-97).

Öte yandan sanatçı kompozisyonun bir köşesinden Topkapı Sarayı'nın giriş kapısını göstererek fetihle birlikte değişen şehrin görünümüne dikkat çekmek istemektedir. Doğu Roma kalıntıları üzerinde yükselen bir İslam şehrinin ılıman yapısına gönderme yapmaktadır.

Kompozisyonun alttan ikinci bölümünde yer alan böceğin 'Genel Entomoloji' adlı kitap incelendiğinde yusufçuk böceği olduğu tespit edilmiştir (Aktaş, 2003:4).

Sanatçılar duygularını birbirinden çok farklı metaforlar ile ifade etmektedirler. Sanatçıların çalışmalarında duygularını yansıtmak için tercih ettikleri imgeleme yöntemlerinden, onların doğayla ve çevreyle olan ilişkilerini gözlemlememiz mümkündür. Türk sanatında doğadaki imgeleri kullanan sanatçılardan birinin Ergin İnan olduğu söylenebilir. Alakuş, kendi çalışması için bir imgelem olarak seçtiği yusufçuk böceğinde Ergin İnan'dan etkilenmiş ve onun sanatına duyduğu saygıyı dile getirmek istemiştir.

Kubilay Akman'a göre; *"İnan'ın resmettiği yusufçukların formu çarşıdaki İsa'ya, altın veya balmumu çıkarmalardan yağlıboya, resimden enstalasyona doğru uzanan çizgiler; yerelliğin küresellikle, İslam'ın Hristiyanlık'la, gelenekselliğin moderniteyle, sekülerliğin mistisizmle buluştuğu düğüm noktalarıdır"* (Begić, 2021:174).

Akman'ın oldukça yerinde olan tespitine Alakuş'un çalışmasında da rastlanmaktadır. Birçok zıtlığı bir arada bulunduran ve bu zıtlıklar üzerinden bir bütünlüğe işaret eden sanatçı çalışmasında; geleneksel ve moderni, Hristiyanlık ve İslam'ı açıkça kullanmış ve izleyiciye bu zıtlıkların bir sentezini sunmuştur.

Resim sanatında böcekler, estetik formlarından, renklerinden ve sembolize ettikleri inanışlardan dolayı oldukça sık kullanılan öğeler arasında olmuştur. Böcekler, sanatçıların düşündükleri imgesel anlamlarına göre eserlerinde somut veya soyut olarak yer bulmaktadırlar. İslam tasavvufunda ise yusufçuk böceği (pervane), geceleri ışığın çevresinde dönerek aşığı temsil eden ve muma (şem') aşık olduğu var sayılan mistik bir canlıdır. Pervanenin mum ışığı etrafında dönerek her defasında ateşe daha da yaklaşması ve en sonunda kendini ateşe atarak yok etmesi, aşığıyla yakıcı bir vuslata ermek olarak yorumlanmış ve bu düşünce birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur (Armutlu, 2010:495-497).

Yusufçuğun yaşamından oldukça etkilenen sanatçı, bu canlının ömrünün 7 yıl olmasından dolayı, yedi tepeli İstanbul'u işaret etmektedir. Aynı zamanda burada, 7 sayısının İslamiyet'teki önemine de vurgu yapılmaktadır. Sanatçı, yusufçuğun yanma pahasına ışığa ve ateşe uçmasını kendi sanatçı kişiliği ile ilişkili şekilde bir metafor olarak yorumlamaktadır. Yusufçuğun altında bulunan altın yüzeyi ve etrafındaki ateşleri sembolik olarak 'aydınlık' ile ifade etmiş ve bunu tüm zorluklara rağmen geleceğe doğru yol almak anlamında resmetmiştir.

Ateş aynı zamanda ilk çağlardan bu yana; pişirme, ısı ve ışık verme, korkutma, korunma ve haberleşme aracı olarak kullanılmış olmasından kaynaklı insanlık için hayret ve dehşet verici, saygı duyulan, hayranlık uyandıran bir madde haline gelmiş ve zamanla Tanrı katına çıkarılarak bir kült objesi halini almıştır. Bunların yanı sıra ateşin diğer sembolik anlamları; aşk, aydınlık, refah, acı, erkek veya dişi olarak sayılabilir (Ersoy, 2000:140-145).

Alakuş, bu canlının hayatının ilk dönemini suyun altında yaşaması ve daha sonra suyun yüzeyine çıkmasını ikinci bir diriliş olarak yorumlamış, bunu da Ayasofya'nın değişen kullanım şekline, tekrar cami olmasına atfetmiştir. Bu ikinci diriliş halinin ise karanlığa veya aydınlığa doğru atılan bir adım olup olmadığı sorusunu izleyiciye

bırakmıştır. Sanatçı çalışmasındaki yaratılış ve yok oluş kavramlarını yusufçuk böceği üzerinden dile getirmektedir.

Kompozisyonun ikinci bölümünü incelemeye devam ettiğimizde yusufçuk böceğinin yanında sanatçının kendisine ait olan bir parmak izine rastlamaktayız. Çalışması sırasında tesadüfen eli kanayan sanatçının, refleks olarak çalışmanın üzerine parmağını bastırmasıyla oluşan parmak izi bir anlamda bu çalışmada onun imzası yerine geçmiştir (Şekil 89). Sanatçı, kağıt üzerinde kurgulanan tüm bu hikayenin kahramanı olarak bıraktığı izle, yaşanan olayın gizli öznesi olarak kompozisyona kendisini de yerleştirmiştir. Parmak izinin etrafında bulunan rumi desenleri ise Alakuş'un kendisini sanatıyla çevrelediğine ve bütünleştiğine, hayatının büyük bir çoğunluğunda farklı herhangi bir duruma yer olmadığına gönderme yapmaktadır.



Şekil 89. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinden 2 no.lu Detaydan Detay

Eserin ikonografik açılımına kompozisyonun üçüncü bölümünden devam ettiğimizde; burada yer alan mimari yapının Süleyman'ın Mabedi olduğu kaynaklardan tespit edilmiştir (Güngör, 2005:11). Bu yapının minyatür sanatına uygun şekilde uyarlandığına, gözün karşıdan bakmasına rağmen çatının üstünün de görüldüğüne dikkat çekmek gerekir (Şekil 90).

Bu mimari yapının yanında bitişik durumda bir bulut görülmektedir. Sembolik anlamda bulut; taşıyıcılık karakterine sahiptir. Alemdeki tüm zehirleri toplayarak temizlediğine ve arındırdığına, böylece tüm sıkıntıları uzaklara götürdüğüne inanılmaktadır (Ersoy, 2000:154). Süleyman'ın Mabedi gibi kutsal bir yapının yanına böylesi arındırıcı ve saflığın sembolizmi bir nesnenin resmedilmesi, dini yapılardaki

arınma ve temizliğe bir gönderme yaparak onun yeryüzündeki kutsallığına atıfta bulunmaktadır.



Şekil 90. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinden 3 no.lu Detaydan Detay

Süleyman'ın Mabedi, Kudüs'ün Eski Şehri'ndeki Tapınak Dağı'nda, İ.Ö. 964-957 yılları arasında inşa edilmiştir. Yahudi inancına göre, Süleyman Mabedi (Bet ha-Mikdaş), İsrail Tanrısı Yahve tarafından Kral Davut'un oğlu Süleyman'a yaptırılmış ve tarihsel süreç içerisinde iki kere inşa edilmiştir. Son inşası, Romalılar tarafından yıkılmadan önce Kral Herod (ö. M.Ö. 4) tarafından restore edilerek genişletilmiştir. Tek bir mabedin devamı olarak görülen ve 'Süleyman Mabedi' olarak bilinen bu yapılar, inşa aşamalarında ön planda olan kişilerin isimleri ile sırasıyla; 'Süleyman Mabedi' (I. Mabet), 'Zerubavel Mabedi' (II. Mabet), ve 'Herod Mabedi' (restorasyondan sonra II. Mabet) olmak üzere farklı isimler almıştır (Baktemur, 2020:225).

İmparatorluk, gökyüzündeki hakimiyetin yeryüzündeki yansımasıdır. Süleyman ise yeryüzündeki iktidarın ilk timsalidir. Tanrının yeryüzündeki yansıması ise insanlar tarafından yapılan tapınaklardır. Tapınak, iktidarını insanlara bırakmak zorunda kalan tanrının sembolüdür. Süleyman Peygamber'in Tanrı adına inşa ettirdiği ve o güne kadar yapılmış en görkemli tapınak ise Süleyman Mabedi olmuştur. Rivayete göre Bizans İmparatoru Justinian, yeniden yaptırdığı Ayasofya kilisenin içine ilk girdiğinde, yapının devasılığı karşısında hayranlık duyarak 'Süleyman! İşte seni geçtim.' diyerek haykırır. Burada I. Justinian'ın Tanrı'ya olan saygısının yanı sıra bir imparatorun gururunun en üst seviyesi görülmektedir. İmparatorun, Süleyman

Peygamber motifini geçmesi Ayasofya'nın hem maddi hem de manevi olarak Süleyman Mabedi'ni geride bırakmış olmasına işaret etmektedir (Yerasimos, 1993:49-59).

Alakuş, bu mabedi çalışmasına ekleyerek, Ayasofya'nın yaşadığı farklı çağlarda, farklı dinlere hizmet etmesindeki kutsallığına atıfta bulunmaktadır. Yapıya tarih boyunca yüklenen maneviyatın büyüklüğünü ve onun dinler arasında nasıl bir konuma ulaştırıldığına işaret etmek istemiştir. Sanatçı, Bizans imparatoru Justinian'ın de ifade ettiği gibi kendi zamanında dünyadaki en görkemli ve kutsal ibadet mekanı olan Ayasofya'yı kompozisyondaki en büyük yapı olarak (özellikle Süleyman Mabedi'ne oranla) resmederek bu hikayeye doğrudan bir göndermede bulunmaktadır.

Alakuş, mabed girişine latince 'Templum Salomonis' (Süleyman'ın Mabedi) yazısını eklemiş fakat harflerden birini farkında olmadan eksik yazmış, bunu daha sonra her iki yapı için de *"Bu dünyada var olan her şey kusurludur. Bu durum adeta ilahlaştırılan bu iki yapı için de geçerlidir. Kusursuz olmak yalnızca Allah'a mahsustur."* şeklinde yorumlamıştır (Alakuş, 2022).

Kompozisyonun üçüncü bölümünün en sağında yer alan, kuyrukları havada başları aşağıda birbirine bakar şekilde duran balıkların yunus balığı olduğu, bu balıkların ortasında yer alan ve ağızlarından kuyruklarına doğru yükselen saplı ve üç dişli nesnenin Yunan mitolojisinde yer alan deniz tanrısı Poseidon'un atribüsü (sembolü) olduğu tespit edilmiştir (Şekil 91, Şekil 92). Azra Erhat'ın 'Mitoloji Sözlüğü'nde Poseidon'la ilgili şu bilgiler yer almaktadır: *"Olymposlu tanrılar arasında denizi simgeleyen ve denizin mutlak hakimi sayılan Poseidon, Homeros destanlarında Poseidaon diye anılır; Poti-dan'dan türeme olan bu ad başka Hint-Avrupa dillerindeki biçimiyle karşılaştırılacak olursa, 'denizin efendisi' anlamına gelir. Destanlarda Poseidon'a verilen sıfat 'Enosigaios' yani yeri sarsan, titretendir. Poseidon elinde tuttuğu üçlü yabayla yalnız dalgaları kabartıp alt üst etmekle kalmaz, çepeçevre sardığı toprakları da sarsar...."* (Erhat, 1996:251-252).

Ayasofya'nın inşasında çalışan pagan sanatçıların yapıya birçok pagan sembolü eklediği bilinmektedir. Bunlardan biri de Poseidon'un üç başlı yabası ve yunus figürüdür. Yunan mitolojisinde denizler tanrısı olan Poseidon, yabasını yere vurduğunda deprem olduğuna inanılırdı. Pagan ustaların bu sembolü yapıya

yerleřtirmelerinin sebebinin, depremlere karřı korunmak amacıyla bir tılsım olduđu dűřűnűlmektedir.



Şekil 91. Ayasofya içerisindeki Yunus Kabartması (WEB13)



Şekil 92. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinden 3 no.lu Detaydan Detay

Sanatçı çalışmasına bu sembolű ekleyerek Ayasofya'nın farklı bir inanç dűřűncesini daha içerisinde barındırdıđını gűstermek istemektedir. Yapı, inřa edildiđi tarihten itibaren her tűrlű din ve inanca ev sahipliđi yapmıř ve tűm bu farklılıkları kapsayıcı bir konumda olmuřtur. Bu anlamda sanatçı, yapının kutsallıđını ve birleřtiriciliđini farklı detaylara dikkat çekerek tekrar vurgulamıřtır. Alakuř, mekanların kaderi olduđunu dűřűnmekte ve Ayasofya için bunun sűrekli tekrar eden bir deđiřim/dűnűřűm ve beraberinde getirdiđi her řeye karřı hořgűrű olarak gűrmektedir.

Dűrdűncű řeritte bulunan, dűrt kadın figűrűnűn (Şekil 94), dűrt adet melek olduđu 'ű Devirde Bir Mabel Ayasofya' isimli yayından tespit edilmiřtir (Akgűndűz, űztűrk, & Bař, 2005:197). Aynı zamanda bu dűrt figűrűn Ayasofya'daki dűrt ayrı pandantifin űzerinde tek tek yer aldıđı belirlenmiřtir (Şekil 93). Bu melekler bir bař ve altı kanattan oluřan Seraphim (altı kanatlı gűksel varlıklar) betimlemeleridir. Bu meleklerden Dođu'da yer alanlardan ikisi mozaik, Batı'da yer alan diđer iki melek ise Dođu Roma Dűnemi'nde bozulmuř ve fresko⁷ olarak yenilenmiřtir. Bu meleklerin yűzleri Osmanlı Dűnemi'nde yaldız biçiminde madeni bir kapakla kapatılmıř, 2009 yılında, mozaik

⁷ Islak kireç siva űzerine uygulanan resim. Ayrıntılı bilgi için bkz. Rona, Z. (1997c) Fresk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM Yayın, 630.

onarımları sırasında kuzeydoğuda bulunan melek tasvirinin yüzü açılmıştır (Özçelik, 2015:55).



Şekil 93. Ayasofya'daki Pandantiflerin Genel Görünümü
(Özçelik, 2015)



Şekil 94. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 4 no.lu Detaydan Detay

Osmanlı döneminde üzerleri kapatılmayan bu melek figürlerinin yüzlerine oval bir plaka yerleştirilmiştir. Fossati⁸ 1847'deki Ayasofya restorasyonu sırasında bu meleklerden güneydoğu tarafında olanın eksik kısımlarını tamamlamıştır. Fossati bu restorasyon sırasında orijinal çizimden farklı olarak meleğin kanatlarını daha serbest şekilde resmetmiş ve daha canlı renkler kullanmıştır. Bu meleklerden kuzeydoğu tarafında olanın yüzü 2009 yılında temizlenerek açılmıştır (Şekil 95). Bir baş ve altı

⁸ İsviçreli Mimar kardeşler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Erenler, E. (1997) Fossati. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM Yayın, 600-601.

kanattan oluşan bu figürlerin uzunca süre seraphim veya kerubim oldukları tartışma yaratmıştır (Lafçı, 2019:11-12).



Şekil 95. Ayasofya’da bulunan Serafinler (Akşit, 2019)

Kerubimler, Eski Ahit’te Tanrı’nın destekçileri olarak yer alan göksel varlıklardır. Tanrı’nın tahtının üzerinde durarak onu korurlar. Genelde üç veya dört kanatlı şekilde tasvir edilirler (Kazhdan & Sevcenko, 1991b:419). Seraphimler ise; altı kanatlı olup, Eski Ahit’te yalnızca bir kere İsiyah’ın görüşünde adı geçen göksel varlıklar olarak tanımlanmaktadır (Kazhdan & Sevcenko, 1991a:1870).

Efsaneye göre bu melekler Tanrı’nın dünyadaki gücünü muhafaza etmekte ve Ayasofya’nın kubbesini ayakta tutarak onu korumaktadırlar. Pandantifler üzerinde bulunan altı kanatlı dört melek figürü, Ayasofya’yı kıyamete kadar korumak ve kubbesini ayakta tutmakla görevlendirilmişlerdir. Bu efsane halkın, deprem başta olmak üzere birçok felaket yaşayan fakat 1500 yıldır kubbesi hala ayakta olan Ayasofya’yı anlama çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmış olabilir. Herhangi bir yazılı kaynakta rastlanmayan bu efsaneye sözlü kaynaklar vasıtasıyla ulaşılmıştır (Aslan, 2009:176).

Yukarıda bahsettiğimiz efsane ile birlikte, bu dört meleğin dördünün de yüzü açıldığında artık Ayasofya’yı koruyamaz duruma gelecekleri ve bu yüzden de yeryüzünde kıyamet kopacağı rivayet edilmektedir. Efsanenin bu kısmına herhangi yazılı kaynaktan ulaşılamamış sözlü kaynak referans alınmıştır (Alakuş, 2022).

Sanatçı kendi çalışmasında dört meleğin de yüzünü göstermiş böylece Ayasofya’da Ortodokslar için artık bir yıkımın veya kıyametin gerçekleştiğini betimlemiştir. Meleklerin etrafına yerleştirdiği tezhip desenleri ve minyatür bulutları ise İslamiyet’e bir gönderme yapmakta günümüzde artık camii statüsü kazanan yapıda İslamiyet’in etkisini anlatmaktadır.

Resmin dördüncü yatay kısmının en sağında bulunan, Arapça levhanın kaynağı araştırıldığında, ‘Belgeler Işığında Ayasofya’nın Geçirdiği Onarımlar’ başlıklı doktora tezinde önemli bulgulara ulaşılmıştır. Bu bağlamda levhanın, dönemin en ünlü hattatı olan Mustafa İzzet Efendi tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır (Diker, 2010:454) (Şekil 96, Şekil 97).

Sultan Abdülmecit döneminde (hd. 1839-1861), Ayasofya Camii oldukça kapsamlı bir restorasyon çalışmasından geçmiştir. Camii içerisinde, iç kubbe kemerlerinin kasnakla birleştikleri noktalara asılmış olan sekiz adet levhanın yenilenmesi görevi ise; dönemin en önemli hattatlarından olan Mustafa İzzet Efendi’ye verilmiştir. Mustafa İzzet Efendi, o günün tekniğiyle yapılmış olan en büyük levhaları yapmayı başarmıştır. Bu levhaların çapı 7.5 metre, yerden yükseklikleri 13 metre, kalem genişliği 35 santim, hareketlerin kalem genişliği ise 10 santimdir (Çelebi, 2021:219).

İsm-i Celal, İsm-i Nebi, Çehar-i Yar-i Güzin ve Hasaneyn isimlerinin bulunduğu sekiz adet levhada geçen ibareler şöyledir;

Okunuşu: ‘Allah celle celaluhu’, ‘Muhammed aleyhi’s-selam’, ‘Ebubekir Sıddik radyallahu anh’, ‘Ömer el-Faruk radyallahu teala anh’, ‘Osman radyallahu anh’, ‘Ali radyallahu anh’, ‘Hasan radyallahu anh’, ‘Hüseyin radyallahu anh’ (Sönmez, 2018:55).



Şekil 96. Ayasofya’daki Allah Levhası (Çelebi, 2021)



Şekil 97. Yusufçuk ve Ayasofya Eserinin 4 no.lu Detaydan Detay

Sanatçının bu levhalardan, ‘Allah celle celaluhu’ yazılı olanı kompozisyonunda kullandığını görmekteyiz. Bu yazının anlamı; ‘büyüklük, ululuk ve yücelik’ anlamına gelen celal ile aynı kökten gelen ve ‘büyük ve yüce oldu’ anlamına gelen celle fiilinden oluşmuş bir tabirdir ve ‘azameti yüce ve ulu olan’ anlamında bir saygı ifadesidir (Kılıç, 1993:03.03.2022).

Alakuş, Ayasofya’nın kutsallığına ve yaradan tarafından her zaman korunduğuna vurgu yapmak amacıyla bu levhayı çalışmasının sağ üst köşesine eklemiş ve aslında kompozisyonun tamamına hakim olduğu duygusunu yansıtmak istemiştir. Levhadan yayılan ışık huzmeleri ise tüm çalışma üzerine dağılmakta ve adeta tüm kompozisyonu etkisi altına almaktadır. Böylece çalışmasının tamamının bu levhanın ışığı altında aydınlandığına ve bu ilahi gücün etkisinin tüm kompozisyon üzerinde etkili olduğuna önemli bir gönderme yapmaktadır.

Kompozisyonun beşinci ve son bölümünde ise yatayda ve dikeyde dikdörtgen ve kareler içerisine yerleştirilmiş tezhip desenleri görmekteyiz. Sanatçı, bu desenleri tamamen estetik olarak kullanmış ve doluluk boşluk oranına ve renk dengesine göre dağılımını sağlamıştır. Almış olduğu tezhip eğitiminden dolayı tezhip motiflerini serbest şekilde birçok çalışmasında kullandığını görmek mümkündür.

Çalışmanın geneline baktığımızda kırmızı rengin monokrom olarak kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyonun geneline hakim olan kırmızı renge sanatsal, dini, psikolojik veya toplumsal olarak birçok anlam yüklenmiştir. Tarihte kullanılmış en eski renklerden biri olan kırmızı zıtlıklarla dolu birçok anlamı kendisinde bulundurmaktadır. Bir renk, bir toplumda kutsal olan ile özdeşleşirken farklı bir toplumda şeytani olan ile özdeşleştirilebilir. Bu anlamda karşımıza en sık çıkan renk kırmızıdır. Kırmızı renk yaşam, sevinç, sevgi gibi olumlu anlamlarının yanında nefret, kızgınlık, cehennem gibi olumsuz anlamları da taşımaktadır (Boztunalı, 2016:94).

Sanatçı, bu rengi Ayasofya ve Aya İrini’den esinlenerek tercih etmiştir. Kırmızı rengin monokrom olarak kullanmasının sebebi ise; bu dini yapıları öne çıkartarak doğrudan izleyicinin odağına sunmak yerine yumuşak geçişlerle baktıkça görülen bir etki yaratmak istemesidir. Buna zıt bir etki yaratacak şekilde yusufçuk böceği ise koyu bir leke olarak kompozisyonda ilk göze çarpan eleman olmuştur. Sanatçı, kullandığı

renkler ile oldukça dinamik ve uyarıcı bir anlatım yakalamış ve aynı zamanda da dingin bir izlenim yaratmayı başarmıştır.

5.2.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonoloji)

Türkiye’de doğup büyümüş olan Taner Alakuş’un 2021 yılında üretmiş olduğu ‘Yusufçuk ve Ayasofya’ isimli yapıtı, minyatür tekniğiyle yapılmıştır. Bu çalışmanın içsel anlamını veya içeriğini çözümlemek için öncelikle sanatçının yaşamış olduğu dönemi ve sanat anlayışını irdelemek gerekmektedir.

Eserlerini minyatür resmi tekniği ile üretmiş olan Taner Alakuş, minyatür sanatının günümüzde yaşayan temsilcilerinden biridir. Minyatür sanatı Osmanlı’dan günümüze kadar çeşitli değişim ve dönüşümler yaşayarak gelmiş olan köklü bir resim geleneğidir. Osmanlı döneminde bir metne bağlı kalınarak üretilen minyatürler günümüzde özgün bir anlatım diline sahip, güncel sanat ortamında kendine yer bulmuş, çağdaş sanat üretimlerine dönüşmüştür. Bu anlamda minyatür sanatını, günümüz çağdaş sanat ortamından ayrı düşünmek ve değerlendirmek yanlış olacaktır. İçinde bulunduğu topluma dair; ekonomik, siyasi, kültürel, sosyolojik ve daha birçok durum, günümüzde üretilen minyatür sanatında yer bulmuş ve bulmaya da devam edecektir. Bu anlamda, güncel minyatür sanatının, yaşadığı dünyayı kendi özgün anlatım biçimiyle ifade ettiğini söylemek mümkündür.

Taner Alakuş’un ‘Yusufçuk ve Ayasofya’ isimli eseri yukarıda anlatılan dil ve anlatım şekline dair oldukça iyi bir örnektir. Geleneksel minyatür yöntemlerini kullanmaktan vazgeçmeyen sanatçı, hem bu teknik ve yöntemleri geliştirmiş hem de bu yöntemi kullanarak özgün ifade biçimini oluşturabilmiştir. Bu anlamda sanatçının içinde yaşadığı kültür sanat ortamında, Ayasofya’nın geçirdiği dönüşümlere tanık olması onu bu durumu hikaye etmeye ve ölümsüzleştirmeye itmiştir. Tarihi geçmişi bu kadar eskiye dayanan bir şehirde yaşanan değişimler sanatçının kendisini olduğu gibi sanatını da etkilemiştir. Şehirde bulunan birçok tarihi kültür mirası, değişen yönetim şekilleri ve iktidarla birlikte dönüşüme uğramış ve farklı kimliklere bürünmüştür. Sanatçı, incelediğimiz çalışmasında adeta İstanbul’un simgesi olan Ayasofya üzerinden bu farklılaşmaları bir öykü gibi betimlemiştir.

5.2.4. Eserdeki Yenilik Arayışları

Eserdeki yenilik arayışları konusuna gelindiğinde şunlar söylenebilir: Günümüz çağdaş minyatür sanatını incelediğimizde Osmanlı Dönemi'nden farklı olarak minyatürler bir metne ve kalıplara bağlı olarak değil, çağdaş sanat ortamına dahil bir şekilde üretilmektedir. Bu anlamda Taner Alakuş'un yukarıda incelediğimiz çalışmasını ele aldığımızda, kendi yaşadığı dönemde Ayasofya'nın uğradığı değişimleri ve bu değişimin kendisinde bıraktığı etkiyi anlattığını görmekteyiz. Günümüz çağdaş sanat üretimleri hangi konuyu ne şekilde ele alıyor ve işliyorsa, köklü bir resim geleneği olan minyatür sanatı da günümüzde aynı üretim ve anlatım şekliyle hareket etmektedir. Minyatür sanatını güncel sanat ortamından ayrı olarak ele almanın ve kategorize etmenin doğru olmadığını söyleyebiliriz. Sanatçı, minyatür sanatına ait olan figür ve desenlerin sürekli olarak reproduksiyonlarını çalışmamış, kendi özgün stilize desenlerini oluşturarak bir yenilik yaratmış ve bunları minyatür tekniklerinden faydalanarak resmetmiştir. Bunu yukarıda incelemiş olduğumuz Yusufçuk ve Ayasofya isimli çalışmasında bulunan melek stilizasyonunda, Süleyman'ın Mabedi'ni tamamen minyatür tarzında yorumlayışında ve minyatür tekniği sayesinde yusufçuk böceği üzerinde hissettirdiği dokuda takip etmek mümkündür.

Kompozisyonun temelini soyut bir akım olan Neoplastisizmin temsilcilerinden Mondrian'dan esinlenerek oluşturması ve bunu minyatür sanatı içerisine entegre ediş şekli de sanatçının yenilikçi bakış açısının bir göstergesidir. Birbirinden farklı dönem ve anlatım biçime sahip iki farklı sanat dilinin iç içe geçmiş şekildeki bütün hali oldukça etkileyici bir izlenim yaratmıştır.

Sanatçının kompozisyonun tamamında monokrom olarak kullanmayı tercih ettiği kırmızı renk ise; minyatür sanatında daha önce denenmemiş bir adımdır. Genellikle parlak renklerin, boyutsuz bir şekilde kullanılarak uygulandığı minyatürde, sanatçının seçtiği renk paleti oldukça sıra dışıdır. Alakuş, genellikle pastel renkleri tercih etmekle birlikte son dönem çalışmalarında ağırlıklı olarak monokrom bir tarz oluşturmuştur.

Sanatçı kompozisyonunu oluştururken minyatür sanatında olduğu gibi, eser içerisinde bulunan öğeleri aşağıdan yukarıya bir istif şeklinde yerleştirmiş fakat oluşan leke dengelerine dikkat etmiştir.

Taner Alakuş, tamamen minyatür tekniklerini kullanarak ürettiği eserinde işçilik önemli bir yer tutmaktadır. Onun çalışmalarında en küçük alanlarda bile işçiliği titizlikle uyguladığı görülmektedir. Minyatür sanatı teknikleri olan; tarama, noktalama ve tahrir uygulamalarını çalışmalarının temel unsurları olarak gören sanatçı, ürettiği tüm eserlerinde bu tekniklerden taviz vermemiştir.

Minyatür çalışmalarında tezhip motiflerine de sıklıkla yer veren Alakuş, bu motifleri klasik tarzda değil daha serbest ve dağınık bir biçimde kullanmaktadır. Bu çalışmasına baktığımızda tezhip desenlerinin yine oldukça serbest ve dağınık olduğunu, kompozisyonu destelemek amacıyla estetik birer öge olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Taner Alakuş, çalıştığı her eserini deneysel bir alan olarak görmüş ve yeni teknik, tarz, biçim, malzeme ve kompozisyonlar denemekten çekinmemiştir. Onun bu deneysel bakış açısı ve cesareti ile minyatür sanatında birçok yeniliğin de kapısı aralanmıştır.

Sanatçı ne yapmak istediğini bilerek üretmeye başlamış ve eser bittikten sonra sanatçının ne anlatmak istediğinin bir önemi kalmayarak, sanatçının ortaya ne koyduğunu anlamlandırmak izleyiciye kalmıştır.

5.3. OTOPORTRE ESERİNİN İNCELENMESİ



Eserin Adı: Otoportre

Eserin Tekniği: Aherli kağıt üzerine sulu boya, is mürekkebi ve altın

Boyutu: 14x11 cm

Yapıldığı Yıl: 2015

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

5.3.1. Birincil veya Doğal Anlam (ön ikonografi)

Taner Alakuş'un 'Otopotre' isimli eseri, kendi otoportresini yaptığı ilk ve tek çalışması olması nedeniyle oldukça önem taşımaktadır. Osmanlı dönemi minyatür sanatında, Nakkaş Osman ve Levni gibi nakkaşların kendilerini bir kompozisyon içerisinde tasvir ettikleri bilinmekle birlikte, doğrudan bir otoportre çalışmasına rastlamıyoruz. Sanatçı bu minyatür çalışmasıyla hem o dönemdeki kendi içsel dünyası ile ilişkisini yansıtmış hem de minyatür sanatı ile olan bağını vurgulamıştır.

Kompozisyonun merkezinde bir at bulunmaktadır. Atın üzerinde saçları arkadan bağlı ve uzun sakallı bir figür oturur pozisyonda resmedilmiştir. At üzerinde oturan figür, kompozisyonun sağına doğru hareket halindedir fakat yüzü hafif arkaya doğru bakacak şekilde $\frac{3}{4}$ profilden görülmektedir. Bu figür, atın üzerinde hafif kambur oturduğu ve yüzündeki kırışıklıklar dikkate alındığında yaşlı bir erkek izlenimi yaratmaktadır. Bu figürün kaşları aşağı doğrudur ve bakışları geriye doğrudur. Figür, minyatür sanatındaki figürlere benzer şekilde geleneksel bir kıyafet ve ayakkabı giymiştir. Kıyafetinin yaka kısmı kırmızı diğer kısımları beyazdır. Erkek figürün giydiği kıyafet önden iplerle bağlanmıştır ve belinde kumaş bir kemer bulunmaktadır. Figür, uzun bir bot giymiştir ve bu botun üzerinde bitkisel bir motif yer almaktadır. Figürün beline bağlı şekilde boş bir çanta, figürün arka tarafında ise içinde okların olduğu dolu bir çanta bulunmaktadır. Ön tarafta duran çantanın üzerinde, altın bir zemin üzerine rumi desenler işlenmiştir. Erkek figür sağ eli ile bir yay tutarken sol eli ile atın iplerini tutmaktadır.

Erkek figürün üzerine oturduğu atın dilinin dışarıda olacak şekilde çizilmiş olmasından ve burnunun uç kısmında bulunan uzun kıllardan dolayı yaşlı ve yorgun bir izlenim yaratmaktadır. Atın boynu olduğundan uzun ve aşağı doğru resmedilmiş bu da duruşunda hafif bir kamburluk hissi yaratmıştır. Atın başının üzerinden boynuna doğru yeleleri uzanmaktadır. Bu at figürünün ağız kısmında burnunun tam üzerinden geçen deri bir kayış ve bu kayıştan kulaklarına doğru uzanan ipler bulunmaktadır. Uzanan bu iplerin ucunu erkek figür sol eliyle gevşek bir şekilde tutmaktadır. İpler bu kayışa altın halkalar ile bağlanmıştır. Atın boynundan aşağıya doğru tüyden bir aksesuar sarmaktadır. At figürünün göğsünden sırtına doğru üç adet ip uzanmaktadır ve bu ipler altın bir aksamın arkasından çıkmaktadırlar.

Atın sırtında, erkek figürün oturduğu yerde kahverengi bir deri ve bu derinin üzerinde kenarları altın olan bir oturma kısmı yer almaktadır. Bu oturma kısmından altın ve yarım bir halka olan bir aksam sarmaktadır ve erkek figür sağ ayağına bu halka içerisinde koyarak buradan destek alır pozisyonunda oturmaktadır. Atın sırtında bulunan kahverengi deri parçasının altından gri ölü bir hayvan baş aşağı durur şekilde sarmaktadır. Bu ölü hayvanın ön iki kolu, başı ve uzun iki kulağı aşağı doğru sarkar şekildedir. Arka iki bacağı ise kahverengi deri parçasının altında kalmış durumdadır ve görülmemektedir. Kompozisyonun sağına doğru hareket eder halde duran atın sağ ön ve sağ arka iki ayağı yere basarken, sol ön bacağı diz kısmından kıvrılmış şekilde adım atar halde, sol arka bacağı ise hafif öne doğru hareket eder durumda çizilmiştir. Atın diz kısmından kıvrılmış halde duran sol ön bacağının alt kısmından altın nalı görülmektedir. Beyaz renk olan atın hafif dalgalı, gür ve gri bir kuyruğu bulunmaktadır.

Kompozisyonun arka sol kısmında, gökyüzünde dört buluttan meydana gelmiş olan bir bulut kümesi resmedilmiştir. Gökyüzü mavi, mor ve turuncu renklerle boyanarak gün batımı etkisi verilmiştir. Bulutlar renklendirilmiş zemin üzerinde ahenkli bir halde durmaktadırlar. Gökyüzünün sağ kısmında da yine benzer şekilde bulut kümeleri bulunmakla birlikte, bulutların arasından yatay şekilde duran ve etrafından kırmızı alevler çıkan bir yaratık kafasına rastlanmaktadır. Bu yaratığın kafası kompozisyonun merkezinde bulunan figüre doğru bakmakta ve etrafından çıkan alevler de yine figüre doğru yönelmektedirler.

Kompozisyonun zemin kısmına geldiğimizde, at figürünün ayaklarının bastığı zeminde çok sayıda çiçek açmış bitki görülmektedir. Zeminin sağ kısmında ise henüz çiçek açmamış, yalnızca yapraklardan ve gövdeden oluşan ince bir ağaç bulunmaktadır. Bu ince gövdeli ağacın altında sağ kısımda, koyu renkle resmedilmiş on dokuz adet sivri tepe yer almaktadır. Bu tepelerin hemen yanında yine kırmızı alevler tepelere doğru yönelmiş durumdadırlar.

Kompozisyon yatay ve kapalı bir şekilde tasarlanmıştır. Eserde geleneksel sanatlarda kullanılan aharlı kağıt tercih edilmiş ve onun sarımtırak rengi tüm kompozisyona hakim olmuştur. Arka planda mavi, turuncu ve mor renklerle altın bir arada kullanılarak sakin bir gökyüzü etkisi yaratılmıştır. Gökyüzündeki bulutlar klasik

minyatür sanatındaki formlardan esinlenilerek oldukça akışkan şekilde tasvir edilmiştir. Bu da gökyüzündeki dinginliği tekrar vurgulamaktadır. Arka planın aksine kompozisyonun merkezinde bulunan ana karakterler yalnızca çizgisel olarak resmedilmiş ve çok az tonlama ile vurgu yapılarak bırakılmıştır. Saz yolu üslubunun izlerinin görüldüğü eserde çizgi değeri ve vurgusu oldukça kuvvetli şekilde hissedilmektedir. Çizgilerin ustalıkla nüanslı olarak kullanımı kompozisyonun genelinde ritmik bir hareket yaratmıştır. Eserde yoğun olarak kendini hissettiren diğer bir unsur ise dokudur. Atın ve figürün saç, kıl ve tüy dokuları gözle seçilecek biçimde hissedilmektedir. Eserin genelinde pastel renkler tercih edilmiş ve böylece dingin bir anlatım tarzı oluşturulmuştur. Dış mekan olarak tasarlanmış olan kompozisyon, atın ilerleyiş halinde olmasından dolayı hareketli bir etki yaratmaktadır. Kompozisyonun tam merkezine yerleştirilmiş olan ana karakterler ile simetrik ve dengeli bir kompozisyon düzeni oluşturulmuştur.

5.3.2. İkincil veya uzlaşım sal anlam (ikonografi)

Sanatçının model olarak kendisini aldığı ve kendi sanatsal ifadesiyle fiziksel, duygusal ve psikolojik özelliklerini yansıttığı çalışmalarına otoportre diyebiliriz. Bu ifade şekli sanatçının en öznel ifade şeklidir ve sanatsal olarak var olmaya devam ederek sanat tarihinde tanınmayı güvence altına alabildiği bir üretim biçimidir. Otoportrecilik kişisel ve içe dönük bir sanat dalıdır. Otoportreler çoğunlukla sanatçıyı izleyiciye tanıtmakla birlikte sanatçının kendi iç dünyasında olup biteni de izleyiciye yansıtmaya amacı taşırlar. Otoportreler izleyici veya müşteriden ziyade sanatçının kendi kaygılarına yanıt vermektedir. Bu anlamda otoportrenin ilk izleyicisi kendini bir malzeme olarak işleyen sanatçısıdır (Dilmaç, 2019:195-196).

Taner Alakuş'un minyatür tekniğini kullanarak yaptığı otoportresi hem kendi sanatsal yaşamı hem de minyatür sanatı açısından oldukça önemli bir örnektir. Genel bir ifadeyle otoportre; kişinin özünün farklı bir özde yansıtılması ve bu yansımanın daha dışta olan izleyiciye aktarılması, kişinin kendisini kendi sanatsal diliyle tanıtmaya ve ifade etmesidir. Otoportre ve portrenin gelişimi özellikle 14. yüzyılda, Batıda Rönesansla birlikte hız kazanmıştır. Bu dönemde otoportre ve portrelerde, bireyin fiziksel özelliklerinin yansıtılmasının yanı sıra bireyin görüntüsü üzerinden tinsel durumu da yansıtılmaya başlanmıştır. İslam kültürüne dayalı olan Osmanlı dönemi minyatür sanatında ise; somut bir şekilde figür çiziminde, kişiliği yansıtmaya yönelik öğelerle

birlikte gösterilmesine engel olunduğu fikrinden dolayı, otoportre ve portrecilik bağlamında batılı anlamda bir gelişme yaşanmamıştır. Fakat bu duruma rağmen, Osmanlı dönemi minyatür sanatı içerisinde portrecilik çerçevesinde bir değişim ve gelişim görülmektedir. Hatta ilerleyen dönemlerde bir portrecilik geleneğinin oluştuğu bilinmektedir. Ancak aynı değişim ve gelişime otoportre resim alanında rastlanmamaktadır. (Özkanlı, 2006:6-16).

Taner Alakuş'un 'Otoportre' isimli eserinin uzlaşım sal anlamına bakacak olursak, öncelikle kompozisyonun merkezinde bulunan figürden başlamak doğru olacaktır. At üzerinde seyahat halinde olan erkek figürün sanatçının kendi yaşlılığı olduğunu anlamaktayız. Burada sanatçı yaşlılığını, minyatür sanatı tarzında stilize ederek resmetmiştir. Çağdaş sanatta, sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan otoportre geleneğine minyatür sanatında çok fazla rastlanmamaktadır. Alakuş'ta tıpkı çağdaşı olan diğer sanatçılar gibi, kendi içsel dünyasını sanatıyla ifade etme yoluna gitmiştir.

Sanatçının eseri yaptığı dönemde yorgun ve mutsuz olduğu resmetmesinden anlaşılmaktadır. Bunu figürün yüz ifadesinden ve hafif kambur duruşundan rahatlıkla anlamak mümkündür.

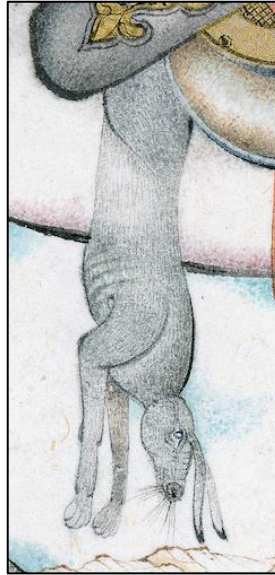
Çalışmanın ikinci ana karakteri olan at figürüne minyatür sanatında sıklıkla rastlanmaktadır. At, ehlileştirildikten sonra insanların günlük yaşantısı içerisine girmiş ve oldukça önemli bir konuma sahip olmuştur. Ayrıca at, gök tanrıya, ataların ruhuna ve doğa güçlerine kurban olarak sunularak yüce bir mevkiye atfedilmiştir. Türklerde kutsal olarak görülen at, kişinin can yoldaşı sayıldığından, öldükten sonra sahibiy le birlikte gömülmekteydi. Savaş meydanında destek sayılmış, göç esnasında bütün yükü çekmiş ve düşmanları alt etmede bir araç olarak görülmüştür. İnsanlık tarihinde önemli bir yere sahip olan at kültürünün yansımaları sanatta da görülmektedir. Kültürümüzde at, bir binek hayvanı olmasının çok ötesinde gücün, görkemin, yoldaş olmanın ve otoritenin sembolü olmuştur (Başbuğ, 2019:297).

Bu bağlamda Alakuş'un resmettiği at figürünün yüz ifadesinden oldukça bezgin olduğu anlaşılmasına rağmen yola devam ederek adeta sanatçıya bir yoldaş konumunda resmedilmiştir. Duruşundaki hafif kamburluktan, dilinin dışarıda bir şekilde zorlukla yürüyor olmasından atın neşesiz ve yorgun ruh halini anlamak mümkündür. Sanatçının burada at figürünü kendisine bir dayanak olarak resmettiği

söylenbilir. Kendi yorgun ruh halini tek başına sürdüremeyip, at figüründen destek olarak yoluna devam ediyor oluşuna vurgu yapılmıştır. Burada sembol olarak atı kullanmasının sebebi ise; minyatür sanatında sıklıkla kullanılan bu hayvanın gücü ve asaleti temsil ediyor oluşudur. Fakat sanatçının betimlediği at figürü bu sembolizme zıt bir görüntü sergiliyor ve at, tıpkı sanatçısı gibi bezgin bir halde yürüyüşünü sürdürerek adeta onun ruh haline bürünüyor durumdadır.

Kompozisyonda atın eğerinden sarkan, gri renkli ölü bir tavşana rastlamaktayız. Türk mitolojisinde sembolik anlamda açık renkli tavşan gök unsurlarına, koyu renkli tavşan ise yer unsurlarına işaret etmektedir. Göktürklerde bir av hayvanı olarak bolluk ve bereket anlamı taşımaktadır. İslamiyet sonrası Türk inanışlarında ise; bereket, iyi şans ve kurnazlık anlamına gelmektedir (Çatalbaş, 2011:54).

Atın eğerinden sarkan ölü tavşan (Şekil 98); Türk mitolojisindeki sembolizmine zıt olacak şekilde, sanatçının yaşam gücünün yavaş yavaş tükenmeye başladığının bir işareti olarak resmedilmiştir. Tavşan yapısı itibarıyla zararsız ve hareketli bir hayvan olmasına rağmen burada ölü olarak resmedilmesinin sebebi, geleceğe karşı duyulan kaygı ve olumsuz ruh halinin bir ifadesidir.



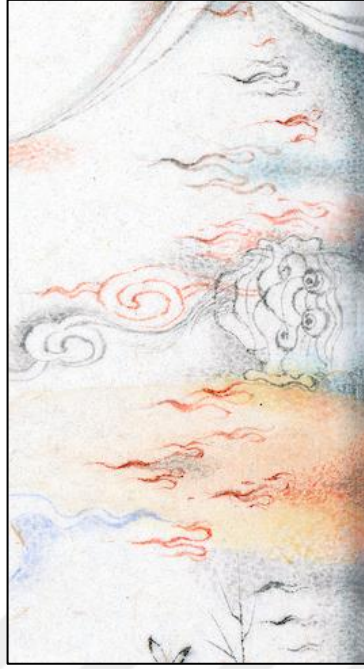
Şekil 98. Otoportre eserinden detay

Kompozisyonda canlı olarak tasvir edilen tüm varlıkların ölmek üzere, ölmüş veya oldukça yorgun olduğunu görmekteyiz. Bu, sanatçının iç dünyasının tüm çevresine bir

yansıma hali, etrafında olup bitene karşı sanatçının olumsuz bakış açısı olarak yorumlanabilir.

Alakuş, kendisini, kompozisyonun sağından, bulutların arasından çıkan alevlerin bir hedefi olarak betimlemiştir. İnsanlık tarihinin en önemli keşiflerinden biri olan ateşin birçok sembolik anlamı bulunmaktadır. Türk toplulukları arasında, ilk kez gökten yıldırım düşmesiyle keşfedildiği düşünülen ateşin temizleme, arındırma ve saflaştırma gücüne sahip olduğu inancı oldukça yaygındır. Ayrıca ateşin gökten inmiş olması inancı Türklerin ateşi kutsal kabul etmesine sebep olmuştur. Ateşin sembolik anlamları arasında; yakıcı olmasından dolayı korku, sıcaklığından dolayı ısınma, ışık yaymasından dolayı ise aydınlık temsilleri bulunmaktadır. Ateş, yakma ve yok etme gücünden dolayı cehennem ve ızdırapla da eş değer tutulmaktadır (Koca, 2012:227-229).

Alakuş'un çalışmasında kompozisyonun sağından figüre doğru gelen alevler simge olarak yakıcılık ve ızdırabı temsil etmektedir. Kompozisyonun genelinde yoğun şekilde hissedilen ümitsiz ve yorgun ruh hali bu alevlere karşı verilen mücadeleden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, yoğun şekilde hissettiği acı ve ızdırabın sebebi olan alevlere karşı yürüyüşüne devam etmeye çalışmakta, bu durum da adeta çalışmasının temel çıkış noktalarından biri oluşturmaktadır. Bu alevlerin arasında, ancak dikkatle incelendiğinde fark edilebilecek olan bir demon başına rastlamaktayız (Şekil 99). Alevlerin sebebi ve kaynağı olarak betimleyebileceğimiz bu demonun sanatçı açısından anlamı, dışarıdan gelen somut veya soyut her türlü tehlike ve yıldırıcı durum halidir. Sanatçı, bu alevleri dışarıdan gelen saldırılar olarak anlamlandırmış, demonu ise onların çıkış noktası olarak yorumlamıştır ve her şeye rağmen onlara doğru yürüyüşünü devam ettirmiştir.



Şekil 99. Otoportre eserinden detay

Kompozisyonun arka planında minyatür sanatının geleneksel üslubundan esinlenerek resmedilmiş olan bulut kümelerine rastlamaktayız. Bulut motifinin kökenine bakacak olursak; Eski Çin ve İran minyatürlerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu motif, mitolojik birer canlı olan simurg ve ejderhanın boğuşmaları sırasında burunlarından çıkan buhar veya ateşin bir ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlatı, Çin bulutunun bir kaynağı olarak kabul edilmektedir. Türk kaynakları için ise bulut motifi, doğanın birebir taklidinden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Sanatta gerçekçi bir üslubu benimseyen Türkler, ilham kaynağı olarak tabiatı seçmiş ve tabiat unsurlarının stilize motiflerini kullanmışlardır (Derman & Birol, 2017:153).

Sanatçı çalışmasında kullandığı bulutların formunu klasik minyatür sanatındaki bulut formlarından esinle oluşturmuş fakat kendi üslubunca tekrar yorumlamıştır.

Sanatçının arka planda kullandığı bulutlar, sıcak alevler içerisinde formlarını değiştirmiş uzamış ve adeta akışkan bir hale gelmiş durumdadır. Bu anlamda geçiciliği ve değişimi vurgulamakta, umudun varlığını taşımaktadırlar.

Figürün elinde bulunan yay ve sadak içerisindeki oklar hem bir savaş aracı hem de bir semboldür. Türkler için kültürel anlamda önemli bir yere sahip olan ok ve yay bir savunma ve saldırı aracı olarak kullanılmıştır. Okçu bir topluluk olarak nitelendirilen

Türkler için ok ve yay; güç, kuvvet ve kudreti temsil etmekle birlikte devletin hakimiyetine de vurgu yapmaktadır. Bazı Türk devletlerinde ok ve yayın devlet sembolü olarak da karşımıza çıktığı görülmektedir (Göksu, 2010:986).

Sanatçı, elinde tuttuğu yay ile kendi gücünü göstermek istemektedir. Tüm yorgun ruh haline rağmen elindeki oktan güç alarak yoluna devam eder durumdadır. Aynı zamanda sanatçının bu yolculuğu sırasında kendini bir avcı olarak da resmettiğine dikkat çekmek gerekmektedir. Atın üzerinden sarkan ölü tavşanı kendisi avlamış ve bunu elinde tuttuğu aynı zamanda kendi gücünü temsil eden ok ve yay ile yapmıştır. Bu durum aynı zamanda bir silah olarak kullandığı gücünün temsidir. Sanatçının bu çalışmasında geleceğe karşı olan kaygı ve umutsuzluğunun sembolü olan tavşanı hikaye içerisinde değerlendirdiğimizde aslında sanatçının vermek istediği mesaj; kişinin kendi kaygı ve umutsuzluğunu ancak kendi yöntemleri ve bakış açısı ile yenebileceğidir.

5.3.3 İçsel Anlam veya İçerik (ikonoloji)

Taner Alakuş'un 2015 yılında resmettiği 'Otoportre' isimli çalışması kendi içsel dünyasının bir dışı vurum ifadesidir. Otoportre çalışmalarına minyatür sanatında sıklıkla rastlamadığımızdan dolayı, sanatçının bu çalışması oldukça önem taşımaktadır. Böylece bu çalışmayı incelerken, sanatçının bu dönemde içerisinde bulunduğu sanat ortamını ve sanatçının duygu dünyasını analiz etmemiz kolaylaşacaktır.

İlk olarak kompozisyonda genel bir umutsuzluk duygusunun hakim olduğu dikkat çekmektedir. Sanatçının kendini ve atını yorgun ve umutsuz bir biçimde çizmesinden anlaşılmaktadır. Fakat hikayeye daha bütünsel yaklaştığımızda küçük bir umut temsilinin sanatçının elinde tuttuğu yay ve sadağı içerisindeki oklardan anlamak mümkündür. Her zaman bir çıkış yolu olduğuna işaret eden bu semboller sanatçının bu çalışmasında kendi gücünü ve bakış açısını temsil etmektedir. Sanatçının bu çalışması, kültür sanat ortamında yaşanan çalkantıları kendi bakış açısı ve sanatıyla anlatmış olduğu, şimdilik ilk ve son otoportre çalışması olmuştur.

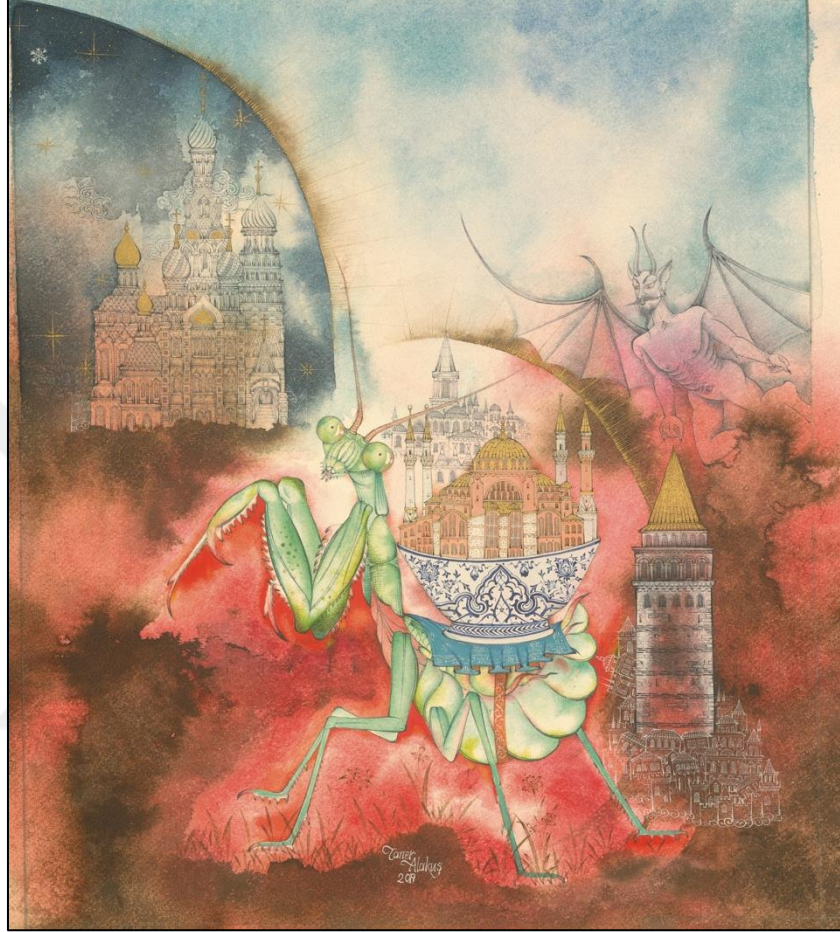
5.3.4 Eserdeki Yenilik Arayışları

Klasik minyatür sanatında, resim içerisinde birçok anlam veya sembol olmasına rağmen bunlar sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade etmekten çok öte bir metne

bağlı ve metinle ilgili olacak şekilde kurgulanmış ifadelerdir. Bu anlamda çağdaş minyatür sanatı genelinde bu ifadelerin farklılaştığını ve dönüştüğünü görmekteyiz. Sanatçılar artık tamamen bağımsız olarak dünya görüşlerini, yaşadıkları dönemi ve duygularını, resmin bir çeşidi olan minyatür sanatıyla anlatabilmektedirler. Taner Alakuş'un 'Otoportre' isimli çalışması bu anlamda yenilikçi olması açısından güzel bir örnektir. Osmanlı dönemi minyatür sanatında, Nakkaş Osman ve Levni gibi bazı nakkaşların eserlerinin içerisine kendilerini resmettiği bilinse de bu, günümüz otoportrecilik geleneğinden oldukça uzak bir yaklaşım olmuştur. Ayrıca Osmanlı döneminde, oldukça yaygın bir gelenek halini alan portrecilik anlayışı bulunmasına rağmen herhangi bir otoportre denemesine rastlanmamaktadır. Alakuş'un 'Otoportre' çalışması ise geleneksel minyatür teknikleri ve üslubuyla yapılmış bilinen otoportre örneklerinden ilki olabilir. Bu anlamda, sanatçının bu çalışması, çağdaş sanatta oldukça yaygın şekilde kullanılan otoportre geleneğinin, minyatür sanatında da yeni bir anlayış olarak benimsenmesinin kapısını aralamış olduğu söylenebilir.

Minyatür sanatının kurallı bir sanat olmasından dolayı, sanatçıların kendi özgün anlatım tarzlarını yaratıp yaratamayacağı ve kurallı bir sanat ile kendilerini ne derece özgür ifade edebilecekleri gibi tartışmalar yıllardır süregelmiştir. Taner Alakuş'un geleneksel minyatür sanatının teknik ve kurallarına bağlı kalarak fakat kendi üslubunu bu geleneğin üzerine inşa ederek, ne denli özgür bir anlatım yakaladığını bu çalışmada görmek mümkündür. Hem kendi duygu durumunu izleyiciye geçirmekte hem de geleneksel teknikleri kullanmakta başarılı olduğu söylenebilir. Alakuş'un çağdaş minyatür alanında verdiği bu çalışma hem kendi ifadesini yaratmış olması hem de geleneksel yöntemleri geliştirmiş olması açısından da oldukça yenilikçi bir hareket olmuştur. Bu anlamda çağdaş minyatür sanatının günümüz sanatsal anlatım tarzlarından hiçbir farkının olmadığını fakat köklerinin çok daha derin ve anlamlı olduğunu söyleyebiliriz.

5.4. ST. PETERSBURG ESERİNİN İNCELENMESİ



Eserin Adı: St. Petersburg

Eserin Tekniği: Suluboya kağıdı üzerine suluboya ve altın.

Boyutu: 15x20 cm

Yapıldığı Yıl: 2019

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

5.4.1. Birincil veya Doğal Anlam (ön ikonografi)

Taner Alakuş'un St. Petersburg isimli eseri, Türkiye'den ve Rusya'dan sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilmiş olan ve sanatçıların Türkiye ve Rusya'yı kendi sanatsal biçimleriyle ifade ettikleri karma bir sergi için çalışılmıştır. 'Suya Yansıyan Tarih' isimli sergi ilk olarak İstanbul'da daha sonra St. Petersburg'da sergilenmiş, derin bir tarihe sahip olan bu iki şehir arasında sanatsal anlamda bir bağ oluşturulmuştur.

Alakuş'un çalışmasında, kompozisyonun merkezinde yeşil renkli bir peygamber devesi bulunmaktadır. Kompozisyonun alt bölümünde, peygamber devesinin ayaklarının basılı olduğu zemine çeşitli otlar dağınık şekilde resmedilmiştir. Peygamber devesinin üzerinde dikey şekilde kırmızı bir kemer ve kemerin üzerine mavi renkli bir örtü yerleştirilmiş durumdadır. Sarkık şekilde duran bu mavi renkli örtünün üzerine ise bitkisel motifler ile süslenmiş bir çini kase ve kase içerisine bir mimari yapı betimlenmiştir. Tüm bu öğeler; kırmızı kemer, üzerinde bulunan mavi örtü, örtü üzerinde bulunan çini kase ve kase içerisine yerleştirilmiş bulunan mimari yapı, istif bir şekilde peygamber devesinin üzerinde resmedilmiş durumdadır. Mimari yapının hemen arkasında silüet şeklinde büyük sivri bir kubbesi ve küçük yuvarlak kubbeleri olan bir yapı topluluğu bulunmaktadır. Bu yapı topluluklarının etrafından sağ tarafa doğru altın bir hare yükseldiği görülmektedir. Bu altın harenin hemen arkasında, kompozisyonun sağ bölümünde kanatlı ve boynuzlu bir yaratık yer almaktadır. Yarasa kanatları, uzun boynuzları ve göbek kısmında bir göz bulunan yaratık, tamamen çıplak halde resmedilmiş ve cinsiyetsizdir. Kompozisyonun sağ alt kısmında büyük sivri bir kubbesi ve kemerli pencereleri olan taş bir yapı, yapının dibinden başlayarak aşağı doğru yığma şekilde evler tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sol üst kısmında ise altı adet yuvarlak kubbesi bulunan ve çok sayıda kemerli kapı ve penceresi olan yapı topluluğu resmedilmiştir. Bu yapı topluluğunun etrafı kar taneleri ve yıldızlar ile süslenmiş şekildedir. Yine bu yapı topluluğunun etrafından sağ tarafa doğru altın bir ışık huzmesi süzülmeğe olduğu dikkat çekmektedir.

Kompozisyon kapalı ve dikey bir şekilde tasarlanmıştır. Simetrik bir şekilde üç bölüme ayrılmış olan kompozisyonda, merkezin sağ ve sol kısmında bulunan öğeler dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu anlamda tasarımda simetriye önem verildiği ve biçimsel olarak simetrik bir denge oluşturulduğu söylenebilir.

Eser içerisinde kullanılan başlıca renkler mavi, kırmızı ve yeşil olmuştur. Bu iki zıt rengin bir arada kullanımı çalışmada bir hareketlilik yaratmıştır. Her iki renk arasında kullanılan kahverenginin sepya tonu ise bu iki zıt renk arasında bir geçiş dengesi oluşturmuştur. Eserde kullanılan altın ise yumuşak bir etki yaratarak çalışmada soldan sağa doğru yükselen bir ışığın varlığını göstermektedir.

Sanatçı kullandığı yeşil renkle kompozisyonun merkezindeki vurguyu daha da arttırmıştır. Yine kompozisyonun merkezinde bulunan peygamber devesinin boyutu ana ölçek olarak alınmış diğer öğeler buna oranla tasarlanmış ve yerleştirilmiştir.

Çini kase üzerinde bulunan motifler ve boya teknikleri sayesinde, çini dokusu gözle görülür biçimde hissedilir durumdadır. Peygamber devesi üzerindeki, noktalama ile verilmiş olan renk geçişleri sayesinde ise böceğin sert kabuk dokusu hissettirilmiştir. Bu anlamda sanatçının diğer tüm çalışmalarında doku üzerinde hassasiyetle durduğu söylenebilir. Sanatçı, eserlerindeki doku çalışmaları ile bir üç boyutluluk etkisi yakalamış ve eserlerine hareketlilik kazandırmıştır (Daşdağ & Pestil, 2021:38).

Kompozisyon içerisinde kullanılan mimari yapılar, minyatür sanatının çoklu görme biçimine uygun şekilde stilize edilerek kullanılmıştır. Tüm ana mimari yapılar karşı cepheden bir bakış açısı ile resmedilmiştir.

5.4.2. İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografi)

Alakuş'un 'St. Petersburg' isimli çalışmasında bulunan sembolizm ve anlam bütünlüğünü ele aldığımızda, mimari yapılar ile hayvan simgelerinin birlikte kullandığını görmek mümkündür. Çalışma, Türkiye'den ve Rusya'dan ikonik yapıların bir araya getirilmesiyle ve kavramsal bir çerçeve etrafında kurgulanmasıyla tasarlanmıştır.

Kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş olan Ayasofya'nın, tarihin belli bir döneminde Ortodoks kilisesi olarak kullanılmış olması, Rusya'da en yaygın din olan Ortodoks Hristiyanlığına bir gönderme olarak betimlenmiştir. Farklı ülkelerin ortak bir kültürel ve dini geçmişe sahip olmasının yarattığı etkileşimi vurgulamak isteyen sanatçı, bunu mimari anıtlar üzerinden gönderme yaparak ifade etme yoluna gitmiştir.

Cenevizliler, 11. ve 15. yüzyıllarda, Karadeniz, Akdeniz, Atlantik Okyanusu ve Avrupa'da oldukça geniş bir ticaret ağına sahiptir. Bu ağın kıyı şeridi boyunca birçok

kale ve ticaret kolonileri kurulmuş ve bu ağ Galata Bölgesinden yönlendirilmiştir (WEB14). Bu bağlamda sanatçının çalışmasında, Galata Kulesi, Rusya ve Türkiye arasındaki alışverişi simgelemektedir. Bu alışveriş ticari olmasının yanı sıra sosyo-kültürel olarak da pek çok etkileşimi beraberinde getirmiştir.

Alakuş, eserinin merkezine bir peygamber devesi yerleştirmiş ve bu hayvana birçok sembolik anlam atfetmiştir. Bu anlamların başında, peygamber devesinin kendisinde gerçek üstü bir etki bırakması bulunmaktadır. Görünüş itibariyle dünya dışı bir anatomiye sahipmişçesine verdiği izlenim sanatçıyı etkilemektedir. Peygamber devesini zamansız bir canlı olarak gören Alakuş, onun bu özelliğini çalışmasında bulunan mimari yapılara benzetmektedir. Yine yapıların etrafından gökyüzüne doğru yayılan hare onların kutsiyetine ve sonsuzluğuna işaret etmekle birlikte zamanla değişen maneviyatlarına da gönderme yapmaktadır.

Bunların yanı sıra kompozisyonun sağında bulunan boynuzlu ve sakallı demon benzeri yaratık, bir şekilde sanatçının kendisini de temsil etmektedir. Sanatçıların kural tanımaz ve kural yıkan taraflarını metaforik anlamda simgeleyen canlı, karın bölgesinde bulunan üçüncü bir gözle, tasarladığı olaya dışarıdan bakan fakat tüm kurguyu da kendisi yaratan bir izleyici konumundadır. Bu kural tanımazlığın bir diğer göndermesi; demonun, tabu niteliğinde olan dini yapılara karşı olan duruşudur. Kutsal olan yapılar her ne kadar hare ile koruma altına alınmış gibi bir izlenim verilmişse de, sanatçının kendisini temsil eden yaratık, bu kutsiyet ve maneviyata doğru tetikte bir pozisyonda durmaktadır.

Kompozisyonun sol üst kısmında, günümüzde Moskova, Kızıl Meydan'da bulunan 'Aziz Vasil Katedrali' Rusya'nın en çok bilinen ve dikkat çeken yapısıdır. Burada Türkiye ve Rusya'nın en ikonik iki mimari yapısı birlikte resmedilerek ülkelerin köklü geçmişleri göz önüne serilmek istenmiştir.

Son olarak çalışmanın genelinde bulunan renk sembolizminden bahsedecek olursak; mavi rengin umudu, kırmızı, kahverengi ve siyahların ise daha kaotik olarak dünyanın gerçeklerini yansıttığını söylemek mümkündür.

5.4.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)

Taner Alakuş'un 2019 yılında ürettiği 'St. Petersburg' isimli çalışması, 2019 Rusya – Türkiye Karşılıklı Kültür ve Turizm Yılı çerçevesinde, Rusya ve Türkiye'den birçok sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen iki ayaklı bir sergi kapsamında hazırlanmıştır. Bu proje ile iki ülke arasındaki kültür ve sanat ilişkilerinin güçlendirilmesi amaçlanmış ve iki ülke sanatçıları arasında kültürel bir köprü yaratarak, gelecek nesiller için bir kültürel miras bırakılmak istenmiştir. Geleneksel ve modern olmak üzere farklı üretimlerde bulunan yedi Rusya'dan ve yedi Türkiye'den sanatçının bir araya gelmesiyle oldukça farklı bir mozaik yaratılarak iki ülkenin kültürel mirasları resmedilmiştir (Ortaylı, 2019:17).

Alakuş yukarıda incelemiş olduğumuz çalışmasını üretirken, iki ülke arasındaki tüm kültürel ve sosyal etkileşimi, onların köklü geçmişlerini ve geleneklerini göz önünde bulundurarak kendi sanatsal anlatım diliyle ifade etmiştir. Minyatür sanatının geleneğinden kaynaklanan biçim, form ve teknikleri kullanarak Rusya ve Türkiye arasındaki bağı resmetmiştir. Bu bağlamda sanatçının, minyatür sanatında oluşturduğu tarzı ile uluslararası anlamda çalışmalar ürettiği söylenebilir. Minyatür sanatını çağdaştırma hususunda oldukça önem taşıyan bu adımlar hem minyatür sanatının uluslararası bir platforma taşınması hem de çağdaş birçok sanat eseri arasında yerini alması açısından oldukça önemlidir.

Sanatçının 'St. Petersburg' isimli çalışmasını ürettiği dönemde, 'Rusya ve Türkiye'de Karşılıklı Kültür ve Turizm Yılı' ilan edilmiş olmasından dolayı iki ülke arasında hızla gelişen bir kültür sanat ortamı oluşmuştur. Böylece halklar birbirlerinin kültürlerini, geleneklerini ve karakterlerini daha iyi anlama olanağı bulmuşlardır. Taner Alakuş'ta bu hızla gelişen sanatsal etkileşimin ve birlikteliğin ışığından etkilenerek çalışmasını tamamlamıştır.

5.4.4. Eserdeki Yenilik Arayışları

Alakuş'un minyatür sanatında klasik üsluba bağlı kalmakla birlikte birçok yeniliği de denediğini ve bu yenilikçi hareketlerinin onun sanatsal kimliğinin bir parçası haline geldiğini söylemek mümkündür. Sanatçının, klasik minyatür sanatında da sıklıkla rastladığımız hayvan sembolizmini kullanarak, bunu kendi özgün tarzı doğrultusunda

yorumlaması bu yenilik arayışlarının başında sayılabilir. Çoğu çalışmasında yer verdiği hayvan figürlerini, klasik minyatür sanatı biçimine uygun şekilde stilize etmiş fakat kavramsal metinlerini kendi duygu dünyasına uygun olacak şekilde yorumlamıştır.

Sanatçının kendisiyle birlikte diğer sanatçıları da sembolize eden ‘demon’ karakterini kompozisyon içerisine yerleştirmiş olması, minyatür sanatı açısından bir yenilik niteliğinde sayılabilir. Sanatçının düşünsel olarak da tasarımın ve kurgunun içerisine dahil olması ve bunu görünür şekilde resmetmesi yenilikçi olduğu kadar aynı zamanda cesur bir düşünsel tavır olmuştur.

Alakuş’un yukarıda incelemiş olduğumuz çalışması, çağdaş sanat alanında ele alınan her türlü konu ve tasarımın, minyatür sanatının teknik ve biçimleri kullanılarak üretilebileceğini gösteren güzel bir örnek olmuştur. Bu anlamda çağın sanatının, çağdaş ve geleneksel olarak ayrılmasının da doğruluğu sorgulanabilir. Öte yandan güncel sanat pratikleri içerisinde minyatür sanatının, resim sanatının bir çeşidi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Bu bağlamda Taner Alakuş’un ‘St. Petersburg’ isimli çalışması ve diğer çalışmaları, güncel konuları ele alması ve sanatçının kendi duygularını ifade etmesi açısından yenilikçidir. Bu nedenle minyatür sanatını olabildiğince özgür şekilde kendini ifade etmek için kullanan sanatçı bu anlamda çağdaşlarından farklı bir yol izlemediği söylenebilir.

Yukarıda sözü edilenlerin dışında Alakuş’un incelenen bu eserinde, suluboya kağıdı kullandığı ve teknik olarak suluboyayı tercih ettiği görülmektedir. Bu anlamda sanatçı, klasik minyatür sanatının geleneksel malzemelerini kullanmayı bırakmış; günümüz malzemelerine yönelmiştir.

Dolayısıyla; sanat üretirken her türlü yüzey ve malzemeyi denemekten çekinmeyen Alakuş’un, malzeme ve üretim anlamında da yenilik arayışlarını sürdürdüğü ifade edilebilir.

5.5. AVRUPA HARİTASI ESERİNİN İNCELENMESİ



Eserin Adı: Avrupa Haritası

Eserin Tekniği: Suluboya kağıdı üzerine suluboya ve altın.

Boyutu: 35x50 cm

Yapıldığı Yıl: 2020

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

5.5.1. Birincil veya Doğal Anlam (ön ikonografi)

Taner Alakuş'un Avrupa Haritası isimli çalışması, 16. yüzyılda Matrakçı Nasuh'un topografik minyatürleri tarzında çalışılmıştır. Harita üzerinde bulunan Avrupa şehirlerini temsil eden önemli mimari yapılar minyatür tekniği ile resmedilerek klasik minyatür haritalarının çağdaş bir yorumu yapılmıştır. Bu çalışma 16. yüzyıldan günümüze minyatür sanatının değişmeyen konularından biri olan topografik tasvirlerin güncel bir yorumu olması sebebiyle önem taşımaktadır.

Haritanın solunda altı yelkeni olan bir kalyon bulunmaktadır. Bu kalyonun biri kırmızı, biri mavi ve biri mor olmak üzere üç bayrağı olduğu görülmektedir. Bu kalyonun sağ çaprazında, biri turuncu, biri kırmızı, biri mavi olmak üzere üç adet bayrağı olan, üç adet yelkeni bulunan, ahşap başka bir kalyon bulunmaktadır. Bu kalyonun hemen altından başlayan kara parçasının üzerinde mor ve turuncu tepelerin arasından en önde gri sur duvarları onun arkasında yuvarlak kubbeli sarı bir mimari yapı bu sarı yapının arkasında ise üç adet sivri kubbesi olan başka bir mimari yapı bulunmaktadır. Bu mimari yapıların sağ çaprazında gri renkli, dört adet sivri kubbesi olan ve bu kubbelerin arasında diğerlerine oranla daha büyük bir kubbeye sahip olan mimari bir yapı yer almaktadır. Bu mimari yapıya bitişik şekilde altı adet üçgen çatısı olan farklı bir mimari yapı yer almaktadır. Bu yapının etrafında yeşil renkli ağaçlar bulunmakta hemen önünde ise turuncu, kırmızı ve yeşil renkli üç adet tepe bulunmaktadır. Bu kara parçasının altında yer alan sarı renkli kara parçasının üzerinde ise mor ve mavi tepelerin arasında kale görünümlü bir yapı resmedilmiştir. Bu yapının sağında altı adet altın ve mavi renkli, sekiz adet kırmızı ve lacivert renkli köşesi olan, ortası yuvarlak ve merkezinde bir motifin yer aldığı yıldız bulunmaktadır. Kompozisyonun üst bölümünde arkası ve sağ yanı görünen, üç adet büyük iki adet küçük yelkeni olan ve üç adet kırmızı bayrağı bulunan başka bir ahşap kalyon yer almaktadır. Bu kalyonun solunda yer alan kara parçası üzerinde, üst kısımda mor ve mavi tepelerin arasından görünen üç farklı kale benzeri yapılar bulunmaktadır. Bu kara parçasını ayıran denizden sonra resmedilen diğer kara parçası üzerinde pembe, yeşil, mavi, sarı ve tekrar pembe renkli, birbirine bitişik, üçgene yakın çatıları olan beş adet mimari yapı görülmektedir. Bu mimari yapıların altında deniz dalgası, arka kısmında ise bulutlar resmedilmiştir. Bu beş mimari yapının hemen altında iki büyük ayağı olan ve üst kısma doğru sivrilen bir kule yer almaktadır. Bu kulenin etrafına yeşil ve turuncu renkli

ağaçlar resmedilmiştir. Kompozisyonun üst kısmında altı adet yeşil kubbesi bulunan beyaz renkli bir mimari yapı almaktadır. Bu mimari yapının altında sarı, yeşil ve pembe renklerde üç adet yapı ve bu yapıların solunda iki adet ahşap pervanesi bulunan değirmen bulunmaktadır. Değirmenlerin sağında altı adet büyük ve sekiz adet görece daha küçük sütunu olan bir mimari yapı resmedilmiştir. Bu mimari yapının çatısına dört adet at ve atların üzerine kanatlı bir canlı yerleştirilmiştir. Mimari yapının etrafı yeşil renkli ağaç ve bitkilerle süslenmiştir. Bu mimari yapının altında yeşil, mor, lacivert ve kırmızı renklerde tepeler ve tepelerin önünde yeşil renkli ağaçlar yer almaktadır. Renkli tepelerin alt kısmında on altı adet yuvarlak kemerli penceresi bulunan bir kule, kulenin sağında iki adet yeşil kubbesi bulunan bir mimari yapının ve onun hemen yanında üç katlı bir konut resmedilmiştir. Bu yapıların etrafı yeşil renkli ağaçlar ile süslenmiştir. Yapıların hemen sağında alevlerin fışkırdığı bir yanardağ, yanardağın arkasında ise bulutlar bulunmaktadır. Bu kara parçasının bittiği yerde ada şeklinde resmedilmiş olan kara parçası üzerinde tek bir yanardağ patlar şekilde resmedilmiştir. Bu kara parçalarının bittiği kısımda başlayan denizin üzerinde soldan sağa dizilmiş şekilde ilerleyen dört adet ahşap kalyon bulunmaktadır. Bu kalyonlardan en solda bulunanın üç adet yelkeni ve üç adet bayrağı bulunmakta, kompozisyonun soluna doğru ilerlediği görülmektedir. Bu kalyonun sağında yer alan kalyonun ise beş adet yelkeni ve üç adet bayrağı bulunmakta ve o da kompozisyonun sol kısmına doğru hareket halinde bulunmaktadır. Bu kalyonun sağında yeşil ve beyaz çizgili iki adet yelkeni, iki adet bayrağı olan ve kompozisyonun sağına doğru seyreden başka bir ahşap kalyon yer almaktadır. Bu kalyona yakın ve sağ kısımda iki yelkeni ve iki bayrağı olan kalyon da kompozisyonun sağına doğru ilerler şekilde resmedilmiştir. Kompozisyonun üst kısmının ortasından başlayan kara parçası üzerinde üç adet küçük bir adet büyük yeşil renkli yuvarlak kubbesi bulunan bir mimari yapı ve onun sol çaprazında sivri çıkıntıları bulunan pembe renkli başka bir mimari yapı yer almaktadır. Bu mimari yapının sol çaprazında altı adet kırmızı renkli üçgen çatısı bulunan mimari yapılar resmedilmiştir. Bu mimari yapıların etrafı deniz dalgaları ile çevrelenmiştir. Deniz dalgalarının sol çaprazında ise yeşil, turuncu ve sarı renkli birbirine bitişik üç yapıdan sonra yine birbirine bitişik şekilde bir saat kulesi ve kale yerleştirilmiştir. Bu yapıların altında iki sivri çatısı olan, bu sivri çatıların arasında üzerinde bir haç ve altında bir saat bulunan ve yine sivrilerek yükselen başka bir mimari yapı

bulunmaktadır. Bu mimari yapının arkasında bulutlar ve etrafında yeşil renkli ağaçlar bulunmaktadır. Bu yapının sağında ortasında yuvarlak bir kubbesi olan ve üzerinde otuz iki adet yuvarlak kemerli penceresi bulunan dikdörtgen biçimli bir mimari yapı bulunmaktadır. Bu mimari yapının tam alt kısmına konumlanmış şekilde yine iki adet sivri kubbesi ve hemen arasından yükselen sivri bir çatısı olan mimari yapı resmedilmiştir. Bu yapının sağ üst kısmında bir adet büyük yuvarlak ve iki adet küçük yuvarlak kubbesi olan, girişinde dört adet sütunun ve bir heykelin yer aldığı farklı bir mimari yapı bulunmaktadır. Bu yapının sağında benzer şekilde bir adet büyük üç adet küçük yuvarlak kubbesi bulunan ve kubbelerinin her birinin ucunda birer haçın yer aldığı, yuvarlak kemerli pencereleri bulunan bir mimari yapı almaktadır. Bu mimari yapının üst kısmında beş adet yuvarlak kubbesi olan ve giriş kapısının üzerinde bir haçın bulunduğu, yuvarlak kemerli pencereleri ve balkonlarının olduğu bir mimari yapı bulunmaktadır. Birbirine oldukça yakın şekilde konumlanmış olan bu yapıların sağ üst kısmında pembe, mor ve turuncu renkli tepelerin arasında kale benzeri bir yapı resmedilmiştir. Tüm bu yapıların arasında kompozisyonun sağ üst bölümünde, yapılara oranla büyük olacak şekilde on altı adet köşesi bulunan, orta kısmı yuvarlak ve içerisine motifler işlenmiş bir yıldız yer almaktadır. Kompozisyonun sağında, sola yatık şekilde resmedilmiş, dört adet minaresi ve bir adet büyük kubbesi olan pembe renkli bir mimari yapı resmedilmiştir. Bu mimari yapının sağ üst bölümünde turuncu beyaz çizgili iki adet yelkeni, kırmızı renkli kürekleri ve iki adet bayrağı bulunan ahşap bir kalyon kompozisyonun soluna doğru seyreder şekilde konumlandırılmıştır. Bu kalyonun üzerinde üç adet sarı, bir adet yeşil ve kırmızı renkli yuvarlak kubbesi bulunan mimari yapı yer almakta ve bu mimari yapının etrafını kırmızı, mor, yeşil ve turuncu renkli tepeler sarmaktadır. Kompozisyonun sağ alt kısmında ise on altı adet köşesi bulunan, etrafı bir yuvarlak ile çerçeveye alınmış, orta kısmı lacivert yuvarlak şekilde çizilmiş ve içerisinde motiflerin bulunduğu bir yıldız resmedilmiştir.

Kompozisyon yatay ve kapalı şekilde tasarlanmıştır. Çalışmada yer alan mimari yapıların tümü minyatür sanatının çoklu görme biçimine uygun şekilde çizilmiştir. Topografik minyatür tarzında kurgulanan çalışmada pastel renkler tercih edilerek dingin bir izlenim yaratılmıştır. Yoğun şekilde kullanılan mimari yapılar kompozisyon içerisinde sağa veya sola doğru yatık olacak şekilde yerleştirilerek ritmik bir hareket

oluşturulmaya çalışılmış ve durağanlığın önüne geçilmiştir. Çalışma içerisinde hareket yaratan diğer bir unsur ise kalyonların seyir halinde resmedilmiş olmasıdır.

5.5.2. İkincil veya uzlaşımsal anlam (ikonografi)

Çalışmayı soldan sağa doğru çözümlemeye başladığımızda karşımıza çıkan ilk yapı topluluğunun İspanya Madrid'i temsil ettiği anlaşılmaktadır. Bu yapılardan solda yer alanın 'Segovia Katedrali' diğerinin ise 'Plaza De Cibeles' olduğu tespit edilmiştir (Palacio & Carreres, 1999:173 vd.).

Bu yapı topluluğunun sağ çaprazında bulunan yapının Barcelona'da yer alan 'La Sagrada Familia' olduğu anlaşılmıştır (Şekil 100) (Pevsner, 1970: 208).



Şekil 100. Avrupa haritası eserinden detay, 'Sagrada Familia'

Bu yapıların sağ üst kısmında Fransa Paris'te bulunan 'Eyfel Kulesi' yer almaktadır (Mignot, 1994: 201). Eyfel Kulesi'sinin üzerinde Hollanda'yı temsil ettiği düşünülen renkli sıra evler resmedilmiştir. Hollanda evlerinin sağında bulunan yapının Almanya Berlin'de bulunan 'Brendenburg Kapısı' olduğu anlaşılmıştır (Pevsner, 1970: 203). Almanya'yı temsil eden Brandenburg Kapısı'nın üzerinde ise Belçika'yı temsilen yel değirmenleri ve renkli konut mimarisi yer almaktadır. Bu yel değirmenlerinin sağ alt kısmında kalacak şekilde Çekya Prag'ı temsilen 'Tyn Kilisesi' nin resmedildiği anlaşılmıştır (WEB15).



Şekil 101. Avrupa haritası eserinden detay, ‘Tyn Kilisesi’

Tyn Kilise’sinin hemen üzerinde Polonya’yı temsilen ‘Wawel Katedrali’ ve bu bazilikaya bitişik şekilde Polonya’ya özgü renkli konut mimarisinin çizildiği tespit edilmiştir (Gross, 1967: 54). Polonya’nın üzerinde yarımada şeklinde resmedilen bölgenin Danimarka olduğu ve buradaki ikonik yapının ‘Rosenborg kalesi’ olduğu anlaşılmıştır (WEB16). Danimarka’nın sağ çaprazında Baltık Ülkeleri’ni (Letonya – Litvanya – Estonya) temsilen etrafı deniz dalgalarıyla çevrili bir yapı topluluğuna rastlanmaktadır.



Şekil 102. Avrupa haritası eserinden detay, ‘Letonya’dan görüntü’

Bu yapı topluluklarının altında iki sivri kubbesi ve yeşil çatısı bulunan yapının Avusturya Viyana’da yer alan ‘Votiv Kilisesi’ olduğu tespit edilmiştir (Mignot, 1994: 119). Bu kilisenin sağ üst çaprazında ise günümüzde Macaristan’da bulunan ‘Aziz Stefan Bazilikası’ resmedilmiştir (WEB 17). Bu bazilikanın sağında Bulgaristan Sofya’yı temsilen ‘Aleksander Nevski Katedrali’nin resmedildiği tespit edilmiştir (WEB18). Bulgaristan’ın üzerinde ise Romanya Bükreş’te bulunan ‘Biserica Domnita Balasa’ nın yer aldığı anlaşılmıştır (WEB19). Bu yapının solunda Belgrad’da bulunan

‘Sırbistan Ulusal Müzesi’ ve ona paralel şekilde Avusturya Viyana’da yer alan ‘Hofburg İmparatorluk Sarayı’nın yer aldığı tespit edilmiştir (WEB20, WEB21).

Bu yapı topluluklarının alt kısmına Yunanistan Atina’da bulunan ‘Athena Tapınağı’nın yerleştirildiği anlaşılmıştır (Roth, L. M., 2006: 266). Athena Tapınağı’nın solunda, bir çizmeye benzer şekilde çizilmiş olan kara parçasının İtalya olduğu ve üzerinde bulunan yapıların Pisa’da bulunan ‘Pisa Kulesi’ ve Venedik’te bulunan ‘San Simeona Piccolo Kilisesi’ olduğu tespit edilmiştir (Roth, 2006: 386, Pevsner, 1970: 89). Bu yapı topluluklarına paralel şekilde ‘Vezüv Yanardağı’ ve bir ada parçası üzerinde ise ‘Etna Yanardağı’ı görülmektedir.

Bu yapıların solunda ‘Ayasofya Camii’nin yer aldığı tespit edilmiştir (Roth, 2006: 58). Kompozisyonun sağ en üstünde ise Rusya Moskova’da yer alan ‘Aziz Vasil Katedrali’nin bulunduğu anlaşılmıştır (Lannie, & Soukchov, 1999). Kompozisyonun solunda ‘Atlas Okyanus’u, orta kısımda ‘Akdeniz’, kompozisyonun üst kısmında ‘Manş Denizi’ ve yukarısında ‘Baltık Denizi’ yer almaktadır.

Tüm kompozisyon bir bütün olarak değerlendirildiğinde, minyatür sanatındaki topografik tasvirlerin benzeri şeklinde tasarlandığını söylemek mümkündür. Bu resimlerin temel özelliklerinden biri; sanatçının gördüğünü değil, göstermek istediğini resmediyor olmasıdır. Bu görme şeklini ise sanatçılar, minyatür sanatında çoğulcu/çoklu görme biçimini temel alarak yansıtmaktadırlar. Bunun en anlaşılır örneklerine ise Matrakçı Nasuh’un minyatürlerinde rastlamak mümkündür.

Nasuh’un minyatürlerinde yapıları mimari öğelerine ayırdığı göze çarpmaktadır. Örneğin Topkapı Sarayı’nın ilk iki avlusunu arka arkaya resmederken, üçüncü avluyu bu iki avlunun üzerine gelecek şekilde konumlandırmıştır. Ayrıca bir yapıyı resmederken birden çok bakış açısını bir araya getirebilmektedir. Örnek verilecek olursa; yapının içini açıp iç mekan görüntüsünü resmederken aynı zamanda çatısını da resmine ekleyebilmektedir. Bu bakış açısı genelde bütün minyatür resmi için geçerlidir (Tükel, 2005:44).

Alakuş’un da tıpkı Matrakçı gibi mimari yapıları çoklu bakış açısına göre yorumladığı ve göstermek istediğine öncelik verdiği söylenebilir. Minyatür sanatına özgü olan bu bakış şeklinin günümüzde de devamlılığını sürdürdüğü görülmektedir.

5.5.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)

Taner Alakuş'un 'Avrupa Haritası' isimli çalışması 2020 yılında topografik tarzda ürettiği çalışmalarından biri olmuştur. Sanatçı bu haritayı çalışırken, harita üzerindeki ülkelerin ikonik yapılarını belirleyerek minyatür sanatının teknik ve üslubuna göre resmetmiştir. Daha önce birçok harita çalışması bulunan sanatçı ilk kez bu kadar yoğun mimari yapıların bulunduğu bir eser üretmiştir.

Bu çalışmanın en önemli özelliklerinden biri; minyatür sanatının klasik üslubundan biri olan topografik anlatıyı günümüz çağdaş minyatür sanatçılarından birinin yorumlamış olmasıdır. Bu anlamda klasik ve çağdaş olarak topografik bir haritanın hangi biçimlerde değişime uğradığının veya uğramadığının takibi yapılabilmektedir. Alakuş'un Piri Reis ve Matrakçı Nasuh'tan esinle oluşturduğu çalışmasında halen minyatür sanatının çoklu bakış açısını değiştirmeden kullandığını, izleyiciye kendi göstermek istediğini göstermek adına harita üzerinde boyutsal olarak yorumlarda bulunduğunu ve özellikle Piri Reis haritalarında bulunan pusulaları kendi üslubunca yorumlayarak tekrar kullandığı söylenebilir. Sanatçının tıpkı bu minyatüründe olduğu gibi diğer minyatürlerinde de klasik Osmanlı minyatürünün izlerinin açıkça takip edilebilir olması oldukça önem taşımaktadır. Böylece seçilen örnek sanatçı özelinde minyatür sanatında yaşanan yeniliklerin veya değişimin izlerinin takip edilmesi mümkün olmaktadır.

5.5.4. Eserdeki Yenilik Arayışları

Topografik minyatür tarzında çalışılmış olan bu haritada Avrupa kıtası ve bu kıta üzerinde bulunan ülkelerin ikonik yapılarının resmedildiği görülmektedir. Bu yapılar dışında haritada yer alan diğer detaylar sanatçının yorumu dahilinde geri planda bırakılmış veya hiç çalışılmamıştır. Klasik minyatür sanatında görülen topografik minyatür örnekleri ele alındığında, bu eserde de aynı bakış açısının devam ettiği görülmektedir. bu bağlamda minyatür sanatçısı geçmişten günümüze, görüleni veya bilineni değil kendi göstermek istediğini resmetmeye devam etmektedir. Bu anlamda daha önemli bulduğu yapı gruplarını daha büyük, önemsiz bulduğu detayları ise daha küçük veya hiç resmetmeyerek izleyiciye bir anlamda kendi bakış açısını sunmaktadır. Sanatçı bunu yaparken minyatür sanatının kendine has çoklu görme biçimini kullanmaktan da vazgeçmemektedir.

Harita incelendiğinde coğrafi olarak tutarlı görünse de detaylara inildiğinde bir takım coğrafi kaymaların olduğu ve sanatçının kendi yorumuna bağlı olarak mimari yapılarda bazı değişiklikler yaptığı izlenmektedir. Bu anlamda minyatür sanatının belge olma özelliğinin doğru şekilde değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Minyatürler çözümlenirken sanatçının bizlere göstermek istediğini ve yorumunu dikkatli analiz etmek önem taşımaktadır.

Alakuş'un bu çalışmasında klasik dönem topografik minyatürlerin izleri ve bakış açısı açıkça takip edilmekle birlikte malzemede farklılaştığı söylenebilir. Geleneksel malzemeler yerine sanatçı suluboya kağıdı ve doğal suluboyaları tercih etmiştir.



5.6. BALIK ADAM ESERİNİN İNCELENMESİ



Eserin Adı: Balık Adam

Eserin Tekniği: Suluboya kağıdı üzerine suluboya ve altın.

Boyutu: 15x23.5 cm

Yapıldığı Yıl: 2022

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

5.6.1. Birincil veya Doğal Anlam (ön ikonografi)

Taner Alakuş'un 'Balık Adam' isimli çalışması, minyatür sanatında tek sayfa şeklinde betimlenen figürlere benzerlik göstermesi açısından önem taşımaktadır. Sanatçı klasik minyatürden esinle çalıştığı tek figürü çağdaş bir bakış açısı ile yorumlayarak günümüze taşımıştır. Bu anlamda klasik minyatür sanatının konularından biri olan tek sayfa minyatürlerin çağdaş minyatür sanatında yer bulmaya devam ettiği fakat farklı şekillerde yorumlandığı söylenebilir.

Kompozisyonun merkezinde uzun bıyıklı, mavi gözlü ve sol kulağında bir küpesi olan erkek figürü yer almaktadır. Bu erkek figürünün büyük kırmızı bir gözü ve oldukça büyük bir ağız olan bir balığı sırtına aldığı görülmektedir. Figürün dörtte üç görünen başı balığın ağzından çıkacak şekilde, kuyruğu ise figürün ayaklarına denk gelecek şekilde resmedilmiştir. Figür bu haliyle kendi büyüklüğünde bir balığın içerisinden başını ve kollarını çıkarmış durumdadır. Figürün yüzü kompozisyonun sağına dönük şekildedir ve sırtı hafif kamburdur. Başının üzerine doğru uzanan yeşil renkli büyük bir yaprağı iki eliyle tutan figürün sağ elinde aynı zamanda pembe ve mor renklerde tek bir çiçek tuttuğu görülmektedir. Figürün beline bağlı olduğu düşünülen bir matara aşağı doğru sarkmaktadır. Kahverengi tonlardaki ayakkabıları balık pulları ile kaplanmıştır. Kompozisyonun sağında ve ortasında, figürün elinde tuttuğu pembe renkli çiçeğe doğru uçan bir kuş göze çarpmaktadır. Zeminde altın renkli birçok bitkinin bir araya gelmesiyle geometrik tarzda bir bitki örtüsü oluşturulmuştur. Aynı tipte bitkilerle doldurulmuş olan zeminde tek başına bir karahindiba dikkat çekmektedir. Zemin yukarı doğru kahverengi ve altın renkli kayalar ile son bulmaktadır ve bu kayaların arkasından yeşil renkli sazlıklar görülmektedir. sazlıkların arkasından başlayan altın renkli gökyüzünde süzülür durumda bulutlar resmedilmiştir.

Kompozisyon dikey ve kapalı bir şekilde tasarlanmıştır. Eserde suluboya kağıdı tercih edilmiş ve başta altın olmak üzere is mürekkebi ve suluboya kullanılmıştır. Gökyüzünde altın kullanılarak gün batımı etkisi yaratılmıştır. Bulutlar ise klasik minyatür sanatından esinlenilerek tasarlanmıştır. Kompozisyonun merkezinde yer alan figür saz yoluna benzer şekilde çizgisel değerler ile resmedilmiştir. Nüanslı olarak kullanılan çizgiler kompozisyonun genelinde bir hareketlilik yaratmıştır. Kompozisyonun zemininde bitkilerden oluşturulan geometrik tarzdaki motif bir

durağanlık etkisi yaratmaktadır. Bu durağanlık kullanılan renklerin birbirine olan yakınlığında da görülmektedir. Çalışmanın merkezindeki yeşil renkli yaprak ise kompozisyonun odağını bu noktaya taşımaktadır. Figürün dörtte üç görünen portresi oldukça detaylı şekilde çalışılarak kompozisyonun geneline zıt bir şekilde canlı ve hareketli bir etki yaratılmıştır. Dış mekan olarak tasarlanmış olan kompozisyonun tam merkezine yerleştirilmiş olan ana karakter ile simetrik ve dengeli bir düzen oluşturulmuştur.

5.6.2. İkincil veya uzlaşım sal anlam (ikonografi)

Eserin uzlaşım sal anlamını inceleyecek olursak; resmin merkezindeki figürün bir balığın içerisinde çıktığı görülmektedir. Balık metaforuna dini resimlerde ve mitolojide de sıklıkla rastlanmaktadır. Her çeşit sanatsal anlatıda karşımıza çıkabilen balık ve sembolizmi, sanat eserinin üretildiği dönem ve sanat ortamına göre farklılık göstermektedir. Alakuş'un çalışması bu anlamda değerlendirildiğinde çoğu çalışmasının İslam tasavvufunun izlerini taşımasından kaynaklı olarak, kullandığı balık metaforunun da bu bağlamda değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Çağlar boyunca suda yaşayan yaratıklara gizemleri sebebiyle tapınılmış ve sembolik olarak yaradılış, doğum ve ay gibi anlamlar atfedilmiştir. Sonraki dönemlerde balık akıl ve ruh anlamında da kullanılmıştır. Özellikle Mevlana'nın Mesnevi'sinde, kainatın bir deniz, insanları hakikate götüren ruhun ise bir balık olduğu anlatılır. Bu anlamda Mesnevi, Kur'an'da ve Tevrat'ta geçen Hz. Yunus kıssası için; Hz. Yunus'u ruh, onu yutan balığı ise bedeni olarak tanımlamaktadır (Nur, 2013:24).

Sanatçının kompozisyonun merkezine yerleştirdiği erkek figürü Hz. Yunus'u, figürün üzerinde bulunan balık ise Hz. Yunus'u yutarak koruyan balığı temsil etmektedir. Kur'an'da anlatılan ve bir masal kahramanının başından geçercesine betimlenen hikaye Avrupa ve İslam ikonografisinde kendine oldukça geniş bir yer bulmuştur. Bu hikayenin birçok sahnesi minyatür sanatına konu olmuş ve farklı kompozisyonlar şeklinde çokça çalışılmıştır. Alakuş ise Hz. Yunus'un bu hikayesini çağdaş minyatür sanatı bağlamında tekrar ele alarak yorumlamıştır.

Hikayeden kısaca bahsedilecek olursa; Ninova halkına peygamber olarak gönderilen Yunus, insanları hak dinine davet etmiş fakat karşılık alamamıştır. Bunun üzerine

başlarına bir felaket geleceğini anlayan halk çöllere giderek Allah'a yalvarmış ve duaları kabul olmuştur. Yunus ise kavminin inkarcılığını görünce bir tekneye binerek uzaklaşmış, dalgalara yakalanan teknedekiler ağırlıktan kurtulmak isteyince Yunus'u denize atmıştır. Allah tarafından gönderilen bir balık ise Yunus'u yutarak midesinde muhafaza etmiştir (Özdemir, 2007:13).

Yukarıda sözü edilen hikayeyi anlatan çalışmada, Hz. Yunus figürünün günümüz yorumuyla oldukça modern şekilde tasvir edildiğini söylemek mümkündür. Kompozisyonda balığı hala bir koruyucu olarak üzerinde taşıyan figürün başının üzerinde kutsal olmayı temsilen herhangi bir hare bulunmamaktadır. Bunun sebebi Hz. Yunus'un peygamberliğini ne zaman aldığıyla ilgilidir. Sanatçı çalışmasında Yunus Peygamberi balığın ne midesinde ne de dışarıda resmetmeyerek adeta balıkla bir bütün şeklinde tasvir etmiş; bu anlamda da peygamberlik sıfatını arafta bırakmak istemiştir. Bu anlamda, sanatçının bu çalışmasında Hz. Yunus hem kutsal olanı hem de olmayanı temsil etmektedir.

Figürün sağ elinde tuttuğu pembe ve mor renkli çiçek, balığın karnındayken tövbe etmesini ve dualarının kabul olmasını simgelemektedir. Yunus'un tövbe ettikten sonraki günahsızlığına ve saflığına ithafen sağ elinde tuttuğu çiçek resmedilmiştir. Figürün sol elinde ise oldukça büyük bir yeşil yaprak tuttuğu görülmektedir. Bu yaprak çöle atılan Yunus'a gölge yapması için genellikle kabak olduğu söylenen bitkiyi simgelemektedir. Bu bitkiye bazı klasik dönem minyatür tasvirlerinde de rastlanmaktadır. Figürün belinden sarkan su matarası ise; uzunca süre bitkin ve halsiz bir halde kalmış olmasına atıfta bulunmaktadır.

Figürün elinde tuttuğu pembe ve mor renklerdeki çiçeğin hemen önünde bir kuş dikkat çekmektedir. Bu kuş Hz. Yunus'un çektiği tüm zorluklara rağmen kutsal olarak korunmaya devam ettiğinin bir işareti ve bir yol gösterici olarak kompozisyona eklenmiştir.

Kompozisyonun genel görünümünün bir çölü temsil ettiğini söylemek mümkündür. Çöl görünümü, eserde yer alan kahverengi ve sarı tonlarla birlikte, kayalarda ve zeminde kullanılan bitki örtüsünden algılanmaktadır. Sanatçı klasik dönem minyatürlerinde oldukça fazlaca işlenen bu konuyu farklı bir arka plan kurgusuyla resmetmiştir.

5.6.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)

Alakuş'un 2022 yılında üretmiş olduğu 'Balık Adam' isimli çalışmasında Hz. Yunus'un Kur'an ve Tevrat'ta anlatılan hikayesini işlediği görülmektedir. Klasik minyatürlerde farklı birçok kompozisyon şeklinde çalışılmış olan bu hikayeyi sanatçı, günümüz bakış açısıyla yorumlamıştır. Bu anlamda sanatçının klasik minyatür sanatının konularından biri olan peygamber hikayelerini sanatında bir konu olarak ele aldığı söylenebilir.

Tamamen dini bir alegorinin tasviri olan bu resme bakıldığında sanatçının hikayeye herhangi bir yorum katmadığı görülmektedir. Ancak ayrıntılara dikkat edildiğinde sanatçının bazı anlatımlarında farklılıkların ve sembolik göndermelerin olduğu ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Hz. Yunus'un başının üzerinde, minyatür sanatında kutsal kişileri belirtmek amacıyla kullanılan harenin olmadığı izlenmektedir. Bu durum sanatçının Hz. Yunus'u bir peygamber olarak veya sıradan bir kişi olarak betimleyip betimlemediği konusunu belirsiz bırakmaktadır. Yine benzer şekilde Hz. Yunus'u ne balığın karnında ne de balığın uzağında olacak şekilde resmetmemiştir. Resimde Hz. Yunus yaşamına balığın ağzından yarı çıkmış şekilde devam edeceği izlenimi verilmiştir. Bu görüntü tam bir kurtuluş ve sonrasında peygamber olma şeklini değil arafta kalarak teslimiyetle yaşamına devam etme halini anımsatmaktadır. Diğer taraftan Hz. Yunus'un bir çölde elindeki tek yaprakla korunmaya çalışarak yoluna devam ediyor oluşu yine onun tam bir arınma ve peygamber olma haline değil arafta olma durumunu kabul ederek yaşamına devam etmesini göstermektedir. Bu anlamda sanatçı aslında hikayenin orijinaline sadık kalmış fakat hikayenin kimse tarafından çok fazla üzerinde durulmamış olan teslimiyet kısmını seçerek bunu betimlemeyi tercih etmiştir.

5.6.4. Eserdeki Yenilik Arayışları

Eserdeki yenilik arayışları konusuna gelindiğinde şunlar söylenebilir: Bu çalışma klasik minyatür sanatında sıklıkla işlenen konulardan biri olan peygamber hikayelerinin çağdaş bir yorumu olması açısından önem taşımaktadır. İlk bakışta tek figürlü bir kompozisyon olarak algılanan çalışmanın detaylarına inildiğinde alegorik ve sembolik anlatımlar izlenmektedir.

Hız. Yunus'un hikayesini anlatan klasik dönem minyatürleri incelendiğinde genellikle kompozisyon kurgusu olarak konunun en belirgin noktalarının seçildiği görülmektedir. Bunlar; Hız. Yunus'un gemiden atılma sahnesi, balığın Hız. Yunus'u ağzından çıkartma sahnesi ve balığın Yunus Peygamber'i karaya çıkartma sahneleri olarak gruplanmıştır (Kaya, 2021:63). Sanatçının tüm bu kompozisyon şekillerinden farklı olarak Hız. Yunus'u bir çölde betimlemesi dikkat çekicidir. Aynı zamanda Hız. Yunus'un balıkla birlikte yaşamına devam ediyor şekilde betimlenmesi de bu hikayenin şimdiye kadar ele alınmamış kompozisyon şekillerinden biri olmuştur.

Öte yandan, çalışmanın zemininde klasik minyatür sanatına has bitkilerin geometrik denilebilecek tarzda kullanılmış olduğu görülmektedir. Bitkiler ile örülü bir zemin izlenimi yaratan sanatçının bu denemesi, kendi çalışmaları arasında bir ilk olmuştur. Bu anlamda 'Balık Adam' isimli çalışmanın sanatçının son dönem işleri arasındaki yenilikçi denemelerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

6. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Bu araştırmanın çıkış noktası olarak, çağdaş minyatür sanatçılarından Taner Alakuş'un seçilen beş eseri üzerinden ikonografik bir değerlendirmede bulunulması hedeflenmiştir. Araştırma süresince, belirlenmiş olan ana konu dışında bir takım alt problemlere rastlanmıştır. Bunlar arasında en öne çıkan konu, klasik ve çağdaş minyatür sanatının birbiri ile olan ilişkisi ve aralarındaki kavram karmaşası olmuştur. Birinci ve ikinci bölümde özellikle bu konu üzerinde durularak minyatür sanatının tanımı, biçimi, tekniği, kullanılan malzemeler ve alanda yaşanan terminolojik sorunlar ele alınmıştır. Minyatür sanatı alanında yaşanan tüm bu dinamikler eski ve yeni yayınlar bir araya toplanarak somut şekilde ortaya konmuş ve bu alanda yapılacak olan çalışmalara bir kaynak oluşturması düşünülmüştür.

Taner Alakuş'un günümüzde klasik minyatür sanatının teknik, üslup ve biçimini halen çalışmalarında kullanıyor oluşu sebebiyle örnek sanatçı olarak seçilmesine karar verilmiştir. Sanatçının seçilen beş eseri üzerinden yapılan ikonografik değerlendirme sonucunda günümüzde çağdaş minyatür sanatı ile klasik minyatür sanatı arasında oluşan yenilikler fark edilmiş ve bunlar Taner Alakuş özelinde eserlerindeki yenilik arayışları başlığı altında değerlendirmeye sunulmuştur.

Sanatçının çalışmaları iki döneme ayrılmış ve bu bağlamda gelişim çizgisi izlenmiştir. Yaklaşık olarak 1990 – 2010 tarih aralığı sanatçının ilk dönem çalışmalarının incelenmesi, 2010 – 2022 tarih aralığı ise sanatçının kendi üslubunu oluşturmaya başladığı, ikinci dönem çalışmalarının incelenmesi için belirlenmiştir. Sanatçının ilk dönem çalışmalarına, klasik Osmanlı minyatürünün benzer form ve biçimlerinin tekrarı olarak başladığı görülmektedir. Klasik üsluptaki figürler, motifler ve zemin olarak tercih ettiği yazılı ve ebrulu kağıtlar buna örnek olarak gösterilebilir. Tercih ettiği ebrulu ve yazılı kağıtlar ile sanatçı kompozisyonlarında bir ritim oluşturmaya hedeflemiştir. Sanatçının bu ilk dönem çalışmaları klasik bir çerçeve içerisinde ilerlemiş olsa da kullandığı renk ve motiflerde özgünlük arayışlarında bulunduğu görülmektedir.

Sanatçının çalışmalarında işlediği konularda herhangi bir sınır gözetmediği belirlenmesine rağmen her dönem tekrarladığı kompozisyon şekillerinin bulunduğu anlaşılmıştır. Bu kompozisyon şekillerinden en sık rastlanan, Matrakçı Nasuh'tan esinle oluşturduğu haritalar olmuştur. Alakuş haritalarında, Matrakçı Nasuh'un kurgusuna benzer şekilde, çok bakışlı perspektif kullanmış, mimari yapıları bazı yerlerde ön cepheden bazı yerlerde ise kuş bakışı resmetmiştir. Fakat sanatçı Nasuh'tan farklı olarak haritalarında klasik minyatür figürlerine yer vermiştir. Ayrıca sanatçının haritalarında, daha önemli olan mimari yapı ve anıtları diğerlerine oranla daha büyük tasvir ederek, klasik minyatür sanatının önem perspektifini kullandığı da göze çarpmaktadır.

Sanatçının tekrar ettiği kompozisyon şekillerinden bir diğeri ise İstanbul manzaraları olmuştur. Alakuş, İstanbul konulu minyatürlerinin her birini, farklı bir kurguda oluşturmasına rağmen bu çalışmaların birbirini bütünleyen bir tarz içerisinde olduğu görülmektedir. Sanatçı şehri, çok bakışlı görüş biçimiyle ve farklı zaman dilimlerinde yorumlamıştır. Öte yandan, İstanbul'a dair kavramsal imge ve sembollere çalışmalarında sıklıkla yer verdiği anlaşılmaktadır.

Sanatçının özellikle ilk dönem çalışmalarında, klasik minyatür sanatının konularından biri olan surnamelere yer verdiği görülmektedir. Somut günlük gerçekleri çeşitli biçim olanakları içinde anlatan bu yazma eserlerden, Taner Alakuş'un da benzer kompozisyon kalıplarını kullanarak, uyarlamalar yaptığı ortaya çıkmaktadır. Sanatçının, klasik minyatür sanatından farklı olarak; günümüzde çalışmalarını birer belge veya klasik eserlerin röprodüksiyonları şeklinde üretmediği, güncel olaylardan politikaya kadar geniş bir konu yelpazesinde, kendi görüşlerini resmettiği anlaşılmaktadır.

Alakuş'un portrecilik anlayışının, klasik Osmanlı nakkaşları ile benzer karakter özellikleri taşıdığı görülse de işçilik, renk, doku ve ritim konularında özgün bir üslup benimsediği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda sanatçı, Batı sanatının konularından biri olan otoportre geleneğini de minyatür sanatı ile sentezleyerek kendini çalışmasının ana malzemesi haline getirmiş böylece yenilikçi bir denemede bulunmuştur.

Sanatçı, ilk dönem tek figür çalışmalarında Levni ve Abdullah Buhari'den esinlenerek onların estetiğini, duruş şekillerini ve desenlerini tekrarlamış; fakat bu

kompozisyonlarına kendi üslubu doğrultusunda eklemelerde bulunmuştur. İlerleyen dönemlerde ise; özellikle tek figürlerinde, süslemecilik anlayışından uzaklaşarak sadeleştiği, nüanslı çizgiler kullanarak, doğrudan formun özünü anlatmaya çalıştığı, izlenmektedir. Çizgiyi kullanım ve vurgu şekliyle yakaladığı ritmi, kompozisyonlarının merkezine alarak, hareketli bir anlatım dili yarattığı görülmektedir. Sanatçı bu stili kendi özgün renkleri ve stilize figürleriyle oluşturmaktadır. Alakuş'un klasik minyatür geleneğine benzer şekilde, hayvan tasvirlerini stilize ederek sıklıkla kullandığı görülmektedir. Sanatçının, kendi üslup ve biçimi içerisinde stilize ederek resmettiği hayvan figürleri, geleneksel üslubun izlerini taşımasına rağmen yenilikçi bir çizgide yer almaktadır. Sanatçının hayvan tasvirleri incelendiğinde; baskın elemanların çizgi ve renk olduğu, çizgi ve rengin gerçek nesneyi betimlemesinden çok, stilize edilmiş figürü vurguladığını söylemek mümkündür.

Sanatçının tüm çalışmalarında özellikle üzerinde durduğu unsurlardan biri; doku kullanımı olmuştur. Bu bağlamda, doku hissini yakalamak ve bunu izleyiciye en iyi şekilde aktarmak adına sanatında işçiliğe ağırlık verdiği görülmektedir. Çalışmalarında yoğun bir işçilik kullanan sanatçı bunu kompozisyonun tamamına hakim olacak şekilde uygulayarak, boşluk unsuruna yer vermemiş, kompozisyon kurgularını genellikle üst üste yığılır şekilde oluşturmuştur.

Sanatçının renk anlayışının yıllar içinde değişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Daha önce kullandığı geçişsiz, tek ve canlı renklerle oluşturduğu çalışmalarının yerini geçişli, birbiri ile uyum içerisinde ve pastel renklerin hakim olduğu çalışmalar almıştır. Alakuş'un renk paletindeki bu değişikliğin kendine özgü bir anlatım dili oluşturduğu söylenebilir.

Alakuş'un çalışmalarını günümüz çağdaş sanatçılarının üretimleri ile bir arada değerlendirdiğimizde her sanatçının; Toprak (2018), Adanır (2018), Yerlikaya (2020), Map (2013), Polsky (2013), Qureshi (2020), Bredemeyer (2015), Khong (2022), Morris (2016), Lui (2016), Ali (2011), Pearlman (2003), Garimella (2016), Rumi (2006), Chowdhury (2003) gibi sanat tarihçileri, sanatçılar, sanat eğitimcileri, küratörler ve yazarlar tarafından belirtildiği üzere; minyatür sanatının geleneğinden beslenerek çağdaş üretimlerde bulundukları söylenebilir. Diğer bir ifadeyle; bu sanatçılar minyatür sanatının geleneksel form, teknik ve anlatım dilini kullanmakla

birlikte; bu anlatım dilini özgün hale getirmişlerdir. Taner Alakuş'un çağdaşı olan sanatçılar arasındaki farklılığı ise; çalışmalarında Osmanlı minyatürüne has klasik minyatür üslubunun izlerini taşıyor oluşudur. Sanatçının, Osmanlı minyatürünün tekniğini, form ve biçimini olduğu haliyle kullanmaya devam ederken, işlediği konular ve kullandığı malzemelerde çağdaş bir tutum sergilediği görülmektedir.

Bu bağlamda yukarıda değinmiş olduğumuz değerlendirme unsurları, bu araştırma sürecinde minyatür eserlerin incelenmesi için seçilen yöntem olan, sanat tarihi uzmanı Panofsky tarafından geliştirilen 'İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi' yönteminin kullanılması ile tespit edilmiştir. Fakat eser incelemesi sırasında bu yöntemin minyatür sanatının görme biçimini ve görsel dilini dikkate almadığı tespit edilmiş ve tezde bir bulgu olarak sunulmuştur. Günümüzde sanat tarihinin konularından biri olan sanat eleştirisi alanında kullanılan en geçerli yöntem olması ve bu yöntem kullanılarak birçok minyatür eserin çözümlenmiş olması sebebiyle bu yöntem araştırmamızın ana metodu olarak belirlenmiş; fakat minyatür sanatı özelindeki eksikliğine vurgu yapılmıştır.

7. BÖLÜM

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada klasik ve çağdaş anlamda minyatür sanatının tanım ve içeriği tartışılırken aynı zamanda günümüz minyatür sanatçılarından Taner Alakuş'un sanat üretimleri üzerinden ikonografik bir değerlendirmede bulunulmuştur.

Minyatür sanatı hakkındaki sanat tarihi tanımlarını göz önünde bulundurduğumuzda bu sanatın günümüzdeki tanımlanmasını karşılayan bir ifadeye rastlanmamaktadır. Minyatür sanatı bugün, resim sanatının çeşidi olan çağdaş bir sanat olarak anılmaktadır. Bu bağlamda sanat tarihi tanım ve açıklamalarında bir kavram karmaşası yaşandığı tespit edilmiştir.

Bu çalışma kapsamında çağdaş minyatür sanatının klasik minyatür sanatından beslendiğini söylemek mümkündür. Fakat terminolojik olarak bu kavramların birbiri ile çelişkili olduğu ve birbirini kapsamadığı tespit edilmiştir. Minyatür sanatı özelinde, sanat tarihi araştırmalarında biçimsel ve terminolojik olarak bir eksikliğin olduğu söylenebilir.

Öte yandan günümüzde minyatür sanatını çağdaş sanat pratiklerinden ayrı tutarak, 'öteki sanat' konumuna düşürmek, yanlış bir söylem olacaktır. Tüm sanat tarihini göz önüne aldığımızda, sanatta yaşanan değişim ve dönüşümleri açıkça görmek mümkündür. Bu çalışma sonucunda; sanatın tüm disiplinlerinde meydana gelen bu değişimin minyatür sanatında da gerçekleştiği ve minyatür sanatının da birtakım yenilikler ile dönüşerek günümüz sanatına uyumlu hale geldiği ortaya konmuştur.

Bu araştırmada ortaya çıkan sonuçlardan biri; yazma eserleri açıklamak için kullanılan veya kendi döneminde bir belgeleme aracı özelliği taşıyan klasik minyatür eserlerin, günümüzde bu anlamından uzaklaşarak, çağdaş sanatın içerisinde var olmaya devam etmesidir. Minyatür sanatı, klasik üslup ve biçimlerini geliştirerek gelenekten beslenmeye devam etmiş, böylece günümüz çağdaş sanatı içerisinde kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu özgünlüğünü; üslup, biçim ve form olarak geliştirmesi dışında farklı medyum alanlarına yönelişinde de görmek mümkündür.

Bu çalışma sonucunda, Osmanlı minyatür sanatıyla günümüz minyatür sanatı arasındaki farklılıklardan bir diğerinin ise; klasik minyatür sanatında, sanatçıların saraya bağlı şekilde ve kolektif üretimlerde bulunmasına karşın günümüz çağdaş minyatür sanatçılarının kendi görüşlerini ve bakış açılarını özgün şekilde ifade edip, bireysel üretimde bulunmalarıdır. Araştırmanın birinci bölümünde yukarıda sözü edilen sonuçlara ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde Selçuklu Dönemi'nden günümüze minyatür sanatının tarihi ele alınmıştır. Köklü bir geçmişe sahip olan minyatür sanatı kendi içinde birbirinden farklı üslup, konu ve dönemlere göre ayrılmış olan bir resim geleneğidir. Bu gelenek Osmanlı İmparatorluğunun ekonomik ve siyasi anlamda güç yitirmesine paralel şekilde zayıflamıştır. Birçok sanat tarihi kaynağında ise minyatür sanatının Osmanlı'nın çöküşüyle birlikte yok olmaya yüz tuttuğu veya yok olduğu bilgisi yer almaktadır. 1936 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okutulmaya başlanan minyatür dersleri ile klasik minyatür üslubu tekrar canlandırılmaya çalışılmış ve genç kuşak sanatçılara tanıtılmıştır. Bu araştırma sonucunda sanat tarihi yazımında minyatür sanatından bahsedilmeyen bir zaman dilimine rastlanmaktadır. Bilindiği üzere sanatın niteliklerinden biri olan 'sanatın sürekliliği' bağlamında hiçbir sanatın bir anda yok olmayacağından hareketle, bu dönemde minyatür sanatının halk tarafından uygulanmaya devam ettiği düşünülmüş, fakat bu dönemi anlatan yazılı kaynaklara rastlanmamıştır.

Bu çalışma kapsamında, üçüncü bölümde eserleri incelenmek üzere örnek olarak seçilmiş olan Taner Alakuş'un sanat yaşamı ele alınmış ve eserlerindeki gelişim çizgisi takip edilmeye çalışılmıştır. Sanatçı, sanat yaşamına 1982 yılında klasik minyatürlerin röprodüksiyonlarını yaparak başlamıştır. 2010'lu yıllardan sonra kendine özgü bir üslup geliştiren sanatçının bu tarihten sonra farklı tarzda üretimlerde bulunduğu tespit edilmiştir. Çalışmalarında klasik minyatür sanatının teknik, konu, üslup, biçim, form ve kompozisyon şekillerini olduğu gibi kullanarak çağdaş yorumlarda bulunuyor oluşu, onun çağdaşlarından farklı bir yanını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde bir gelişim çizgisi oluşturulmuş ve esinlendiği sanatçılar ve çalışmalar ile bir arada verilmiştir. Alakuş'un minyatürlerindeki çağdaşlığını, kendi geleneksel özünü kaybetmeden ve buradan beslenmeye devam ederek ve bunu içinde yaşadığı dönemin süzgecinden geçirerek eserlerine yansıttığı anlaşılmıştır. Sanatçı,

kendi üslubuna ulaşana kadar, çeşitli dönemlerden geçerek ve bu dönemlerin her birinden bir şeyleri günümüze taşıyarak, bugünkü çağdaş anlatım diline ulaşmıştır. Sanatının gelişmesindeki her aşamanın bazen iç içe geçmiş şekilde yumuşak, bazen de sert ve keskin sıçramalar halinde ilerlediği tespit edilmiştir. Sanatçı, renk, kompozisyon, denge ve hareket açısından özgün bir dil oluşturmuştur. Çizgisel kökenli mimari çalışmalarında, tekrara ve tekdüzeliğe düşmeden her minyatüründe farklı tarzda bir kurgu yaratmıştır. Sanatçının her minyatürü bir diğerini izlerken, her çalışmasının sonu bir diğerinin başlangıcını oluşturmaktadır. Alakuş'un çalışmaları ilk izlenim olarak bir durağanlık barındırsa da detaylara inildiğinde ritmik bir hareketin varlığı anlaşılmaktadır. Bu bölüm sonucunda elde edilen bulgulardan biri de sanatçının kendini ifade tarzının renkli ve mizaha yakın olduğudur. Bu bağlamda sanatçı, çalışmalarını kendi özgün renkleri ve stilize figürleriyle yaratmaktadır. Bu çalışma sonucunda sanatçıyı günümüz sanatçılarından ayıran yenilikçi tarzlarından birinin de sanatın temel ögesi sayılan çizgi unsuruna verdiği önem olduğu tespit edilmiştir.

Bu araştırma sonucunda Taner Alakuş'un günümüze kadar dört yüze yakın eser ürettiği ve keşfetmeye yönelik çalışmalar içinde olduğu belirlenmiştir. Sanatçı, sürekli bir değişim halinde olup bunu ürettiği her eserinde yansıtmaktadır. Minyatür sanatının geleneğini deforme etmeden yaşatmaya devam ederek aynı zamanda yenilikçi denemelerde bulunmaktadır. Kendi geleneksel kültürünü ve kimliğini takip eden sanatçı, bunu çağdaş bakış açısıyla sanatına yansıtmış ve böylece kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu bağlamda Alakuş'un ilk zamanlardaki esinlenmeleri ile günümüz eserlerindeki denemelere ulaşmış olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu bölümün sonunda ulusal ve uluslararası üretim yapan sanatçıların incelenmesiyle, sanatçıların minyatür geleneğinden beslendikleri ve günümüzde bu sanatı özgün anlayışlarıyla yorumladıkları tespit edilmiştir. Her sanatçı minyatür sanatının gelenek, form, biçim veya tekniklerini kullanarak birbirinden oldukça farklı çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu doğrultuda günümüzde minyatür sanatının içeriğinin ve anlamının doğru anlaşılmış olmasının oldukça önemli bir konu olduğu bulgusuna varılmıştır. Minyatür sanatı sanıldığı gibi aksine sürekli aynı figür ve konuların işlendiği bir sanat dalı değil; özgür ve bağımsız bir resim geleneğidir.

Bu araştırmanın dördüncü bölümünde, Taner Alakuş'un incelenmek üzere seçilmiş olan beş adet eseri üzerinden, Panofsky'nin 'İkonografik ve İkonolojik Sanat

Eleştirisi' yöntemi kullanılarak, yenilik arayışları belirlenmiştir. Bu bağlamda sanatçının geleneksel köklerden beslenen ve kendi içerisinde kuralları olan minyatür sanatı ile kendisini oldukça özgür şekilde ifade ettiği görülmektedir. Artık minyatür sanatı benzer formların ve biçimlerin tekrarının yapıldığı bir sanat biçimi değil, sanatçısına sonsuz ifade şekli tanıyan çağdaş bir sanat halini almıştır. Sanatçı günümüz sorunlarına ve söylemlerine yenilikçi bir üslupla karşılık verebilmektedir. Üstelik bu söylemini çağdaş sanat alanında kullanılan her türlü medyum aracılığı ile yapabilmektedir. Alakuş'un çalışmaları bu anlamda karşımıza çıkan aydınlatıcı örnekler olmuşlardır. Bu bölüm sonucunda, sanat tarihi kuramlarını incelerken, geleneksel sanatlar bağlamında bir eleştiri veya değerlendirmesini yapabileceğimiz geleneksel sanatlara ait bir kuram oluşturulmadığı ortaya çıkmıştır. Bu sebeple bu çalışma kapsamında aslında Rönesans resmini çözümlemek amacıyla oluşturulmuş olan ve Panofsky tarafından geliştirilen 'İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi' yöntemi tercih edilmiş fakat bu yöntemin minyatür sanatı açısından eksikliği ortaya konmuştur. Ayrıca Doğu kökenli olan geleneksel sanatları Batı temelli sanat tarihi kuramları çerçevesinde değerlendirmek durumunda kaldığımız da belirlenmiştir. Bu durum, bizim kendi sanatlarımıza bakış açımızı farklı bir noktaya taşımakla birlikte, sanat tarihi içerisinde yapılan bir takım tanım ve eleştirilerin de tutarsız ve yetersiz gelmesine sebep olmaktadır.

Sonuç olarak, Taner Alakuş'un sanat yaşamı, sanat anlayışı ve seçilen eserlerine 'İkonolografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi' yöntemi uygulanarak incelenmesi ile çağdaş ve klasik minyatür sanatını anlamak ve sanat tarihindeki yerini belirlemek hedefine ulaşılmıştır.

Öneriler

Minyatür sanatında kullanılan sözcüklerin, tanımların ve terimlerin yetersizliği ve karmaşasından kaynaklanan problemlerin giderilmesi için; sanat tarihçi, akademisyen ve sanatçıların bir araya gelerek konuyu tartışmaları, yeni yöntem ve kavramları ortaya koymaları ve bu alanda tez öğrencilerini araştırmaya teşvik etmeleri önem taşımaktadır.

Klasik minyatür sanatı ile günümüz minyatür sanatı arasındaki farkın ve gelişmenin sanat eğitimi alan öğrencilere (lise/üniversite) doğru şekilde tanıtılması oldukça elzem

bir konudur. Bu bağlamda bir takım klasik formların sürekli tekrarı olarak algılanan minyatür sanatının özgünlüğünün ve biçiminin doğru anlaşılabilmesi için, teknik eğitimin yanı sıra teorik derslere de ağırlık verilmesi gerekmektedir. Bu teorik eğitim sanat tarihi, tarih, antropoloji, sosyoloji, felsefe vb. sosyal alanları kapsadığı gibi aynı zamanda bir serginin nasıl gezileceği, serginin sanatçısıyla, küratörüyle ve üretim disipliniyle birlikte nasıl ele alınacağı şeklindeki bilgileri de kapsayabilir. Bunun dışında müze ve kütüphanelerin, fuarların, sempozyum ve konferansların da takip edilmesi ve bu kaynaklardan doğru şekilde beslenilmesi yeni nesil sanatçılar için önem taşımaktadır. Ayrıca Osmanlı dönemi ve öncesi klasik minyatür sanatının yanı sıra günümüz geleneksel sanatlarından beslenen ve üretimlerini bu alanda veren sanatçılar üzerine araştırmalar yapılması, minyatür sanatının günümüzdeki hali üzerinde durulması önerilmektedir.

Bu çalışma kapsamındaki önerilerden bir diğeri, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemleriyle Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen ve minyatür sanatı tarihi açısından belirsizlikte kalan dönemin aydınlatılması hususudur. Ancak konuyla ilgili olarak çalışan akademisyen ve öğrencilerin arşiv belgelerine ulaşmada yaşadığı zorluk, çalışmalarında yetersiz kalmalarına sebep olmaktadır. Bu bağlamda alanda çalışan uzmanlar için arşiv belgelerinin daha kolay ulaşılabilir olması, sanat tarihi yazımı açısından daha doğru sonuçlar verecektir. Böylece önerimiz, Kültür Bakanlığına bağlı olan veya olmayan kütüphane, müze ve arşiv birimlerinin, koleksiyonlarındaki belgeleri araştırmak isteyenler için, gereken izinlerin daha kolaylıkla alınmasını sağlamaları, ayrıca bu belgeleri elektronik ortamda ulaşımına sunmalarıdır.

Öte yandan Doğu kökenli olan geleneksel sanatları Batı temelli sanat tarihi kuramları çerçevesinde değerlendirmenin yetersiz kalmasından dolayı, kendi kültür ve sanatımıza özgü, yeni değerlendirme metot ve yöntemlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda bu alanda çalışan akademisyen ve sanatçıların iş birliği ile daha fazla yayın ve araştırmanın yapılmasının alandaki eksikliğin giderilmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda çağdaş minyatür sanatının anlaşılması adına akademisyen ve tez öğrencileri tarafından, yaşayan çağdaş minyatür sanatçılarının hayatlarının araştırılması ve eserlerinin incelenmesi önerilmektedir.

Son olarak yüksek öğretimde, sanat eğitimi alanında uygulanan müfredatın yenilenmesi ve günümüz sanat pratikleri ile akademik müfredatın sentezlenerek daha yenilikçi, sorgulayıcı ve özgür bir öğretime adım atılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2018). Hafıza Mekanları. In *Çağdaş 'Minyatür' Sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Akgündüz, A., Öztürk, S., & Baş, Y. (2005). *Üç Devirde Bir Mabet Ayasofya*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- Akşit, İ. (2019). *The History and Architecture of The Hagia Sophia*. İstanbul: Akşit Kültür Turizm Sanat Ajansı Ltd. Şti.
- Aktaş, N. (2003). *Genel Entomoloji*. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Akyürek, E. (1995). Erwin Panofsky ve 'İkonografi ve İkonoloji Üzerine' In *İkonografi ve İkonoloji: Rennaisance Sanatının İncelenmesine Giriş* (pp. 7-19). İstanbul: Aka Yayıncılık.
- Alakuş, T. (2021) *Taner Alakuş ile Görüşme II/Interviewer: G. Pestil*. İstanbul.
- Alakuş, T. (2022) *Taner Alakuş ile Görüşme/Interviewer: G. Pestil*. İstanbul.
- Ali, A. (2011). Wasim, Saira. In J. Marter (Ed.), *The Grove Encyclopedia Of American Art* (Vol. 1, pp. 163-164). New York: Oxford University.
- Alpay, Y. (2020). *Yapı(t) Söküm*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Anafarta, N. (1969). *Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaa Sanayii A.Ş. Basımevi.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2018). *Osmanlı Tasvir Sanatları II - Çarşı Ressamları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2019). *16. Yüzyılda İstanbul / Kent - Saray - Günlük Yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ar, B. (2013). *Osmanlı Döneminde Aya İrini ve Yakın Çevresi*. (Phd), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Armutlu, S. (2010). Şem'u Pervane. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/sem-u-pervane> adresinden 6.02.2022 tarihinde erişilmiştir.

- Arseven, C. E. (1966). Minyatür. In *Sanat Ansiklopedisi III* (pp. 1415-1425). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Aslan, F. (2009). *Ayasofya Efsaneleri*. (Phd), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Aslanapa, O. (1989a). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. 851-866.
- Aslanapa, O. (1989b). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kİtabevi.
- Atasoy, N. (1997). *Surname-i Humayun*. İstanbul: Koçbank.
- Atasoy, N. (2015). *Silahşör, Tarihçi, Matematikçi, Nakkaş, Hattat, Matrakçı Nasuh ve Menazilnamesi*. İstanbul: Masa Yayınları.
- Atıl, E. (1986). *Süleymanname*. Washington: National Gallery of Art.
- Atıl, E. (1999). *Levni and The Surname*. İstanbul: Koçbank.
- Atila, O. (2011). Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi*, 2, 35-44.
- Bacaksız, E., Bilsel, Ç., 2018, Fineart Sanatsal Baskı Teknolojisinin İncelenmesi, 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, İstanbul. <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=1071-1080.pdf>
- Bağcı, S., Çağman, F., Günsel, R., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Baktemur, H. (2020). Modern Dönem Yahudilikte Süleyman Mabedi'ni Yeniden İnşa Girişimi: III. Mabet Hareketi'nin Doğuşu. *Oksident - Yahudilik, Hristiyanlık ve Batı Araştırmaları Dergisi*, 2, 222-257.
- Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yanevi.
- Başbuğ, T. (2019). Çağdaş Türk Resim Sanatında At Tasvirleri *İdil Dergisi*, 282-306.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Begic, H. (2021). Prof. Ergin İnan'ın Tuvalindeki Entomolojik İmgeler. *İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 159-182.
- Belting, H. (2020). *Floransa ve Bağdat - Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Binark, İ. (1978). Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı. *Vakıflar Dergisi*, XII, 271-279.
- Boztunalı, Z. (2016). Resim Sanatında Kırmızı Rengin Serüveni. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 90-115.

- Bredemeyer, M. (2015). *Hayv Kahraman's Bodyscreen: Skin, Depth, and Surface*. (Master), B.A., Southern Illinois University - Edwardsville, Kansas City, Missouri.
- Cezar, M. (1973). *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl*. İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Yayını.
- Chowdhury, A. (2003). Mughal Magical Realism. *Himal South Asia*, 1-2.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Curatola, G. (2010). *Türkiye: Selçuklulardan Osmanlılara Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çağman, F. (1989). Saray Nakkaşhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler. *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yücel Anısına) Sempozyum Bildirileri*, 11, 35-46.
- Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman.
- Çatalbaş, R. (2011). Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3, 49-60.
- Çelebi, A. (2021). Ayasofya Büyük Levhalarının Fotoğraf ve Gravürler Üzerinden Geçmişten Günümüze Durumu. *İslam Tetkikleri Dergisi*, 11, 210-242.
- Çetinkaya, H. (2015). İstanbul'un Bizans Dönemi Mimarisi. *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, 8, 24-67.
- Çoruhlu, E., Demir, O., & Yıldız, O. (2016). Ayasofya Bilmecesi: Kilise, Cami, Müze, Hangisi. *TAAD*, 27, 17-32.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Daşdağ, E. (2010). Sanat Eleştirisine Bir Örnek: Üçüncü Mevki Vagon. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 33, 378-386.
- Daşdağ, E., & Pestil, G. (2021). Geleneksel ve Çağdaş Minyatür Sanatında Doku Kullanımına Nakkaş Osman ve Taner Alakuş'un Eserlerinden Örnekler. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7, 21-40.
- Değirmenci, T. (2008). Osmanlı Sarayının Geçmişe Özlemi: Tercüme-i Şaka'iku'n-nu'maniye'. *Bilig*, 46, 105-132.
- Derman, Ç., & Birol, İ. (2017). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı.
- Derman, Ç., Duran, G., "Şahkulu", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sahkulu> (30.05.2022).
- Devec, A. (2015). Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9, 93-111.
- Diker, H. (2010). *Belgeler Işığında Ayasofya'nın Geçirdiği Onarımlar*. (Phd), Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

- Dilmaç, S. (2019). Çağdaş Sanatta Otoportrenin Ele Alınış Biçimleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 195-209.
- Erenler, E. (1997) Fossati. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: YEM Yayın, 600-601.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat Eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Erzen, Z. N. (1997) Perspektif. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi III. İstanbul: YEM Yayın, 1451-1455.
- Esin, E. (2006). Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği. In *Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası* (pp. 63-96). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evren, S. (2017). Canan: Kaf Dağı'nın Ardında. In. İstanbul: Arter.
- Fetvacı, E. (2013). *Sarayın İmgeleri - Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Floresnki, P. (2013). *Tersten Perspektif*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Garimella, A. (2016). Miniature as Style A Small Revolution. *The Park Living Magazine*.
- Goswamy, B. N., Singh, K. (2018). Hashiya, The Margin. In B. House (Ed.).
- Göksu, E. (2010). Ok ve Yayın Türk Devlet Geleneği ve Hakimiyet Anlayışındaki Yeri. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5, 986-1011.
- Gross, P. B. (1967). Some Aspects Of Medieval Church Architecture In Poland. *The Polish Review*, 12(2), 41-67.
- Güney, B. (2021). Canan Hayal-i Alem. In. İstanbul: Odeabank O'Art.
- Güngör, M. (2005). *Süleyman Mabedi*. (Master), Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Gürlek, N. (2017). Kaf Dağı'nın Ardından Derin ve Tok Bir Ses. In. İstanbul: Arter
- Harmancı, C. (2013a). Piri Reis'in İzinde. In Ç. Valiliği (Ed.). Çanakkale: Yem yayınları.
- Harmancı, C. (Ed.) (2013b). *Taner Alakuş Hayallerimdeki Minyatürler - 25. Sanat Yılı*. İstanbul: Pendik Belediyesi Yayınları.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- İpşiroğlu, M. (2018). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni Nakış Şiir Renk*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.

- Kahraman, H. (2020). Hayv Kahraman About. Retrieved from <https://hayvkahraman.com/about/> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Karabaş, P., & Güdür, A. (2016). Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 2, 330-339.
- Karadeniz, M. (2019). Minyatür Sanatçısı Taner Alakuş: ‘‘Minyatürler, Dönemlerinin Belgeleridir’’. Retrieved from <http://www.istanbul.gov.tr/alakus-minyaturler-donemlerinin-belgeleridir> adresinden 13.12.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Kaya, E. (2021). Kur’an’ı Kerim’deki Hz. Yunus Kıssası ve Minyatür Sanatına Yansımaları. *Akademik Sanat*, 12, 59-78.
- Kazhdan, A., & Sevchenko, N. (Eds.). (1991a) Cherubim (Vols. I). New York: Oxford University Press.
- Kazhdan, A., & Sevchenko, N. (Eds.). (1991b) Seraphim (Vols. III). New York: Oxford University Press.
- Keskioğlu, O. (1962). İslamda Tasvir ve Minyatürler. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, IX, 11-23.
- Khong, L. (2022). Entangled in Her Past. *FT Weekend*, p. 13.
- Kılıç, H. (1993). Celle Celaluh. Retrieved from <https://islamansiklopedisi.org.tr/celle-celaluh> adresinden 24.02.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Kılıç, H. (2020). Osmanlı Minyatürlerinde Padişah Portreleri. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 96-104.
- Koca, K. (2012). *Türk Kültüründe Sembollerin Dili*. (Phd), Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Koçu, R. E. (2004). *Topkapı Sarayı*. İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi.
- Konak, R. (2012). Hünername I. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23, 86-109.
- Konak, R. (2013). Osmanlı Minyatür Sanatında Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları. *Turkish Studies*, 8/5, 425-439.
- Konak, R. (2014). Hünername II. Cilt Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 93-117.
- Konak, R. (2015). Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 227-238.
- Kök, E. (2016). *Türk ve İslam Sanatı Minyatür Bibliyografyası*. İstanbul: Pendik Belediyesi Yayınları.
- Kuban, D. (1978). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Kuban, D. (2017). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurt, Ü. (2019). *Batı Estetik Kavramları Işığında Minyatür*. (Master), Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla.
- Kurucu, M., & Özen, N. (2018). Matrakçı Nasuh Minyatürlerinde Şehir-Mimari ve Estetik Anlayışı Üzerine *Sanat ve Estetik*, 1.
- Lafçı, T. (2019). *İkonoklast Dönem Sonrası Ayasofya'daki Figürlü Mozaikler*. (Master), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Lannie, M. Y., & Soukchov, V. N. (1999). Case Study: Acoustics of St. Basil's Cathedral in Red Square, Moscow. *Building Acoustics*, 6(2), 141-149. doi:10.1260/1351010991501338
- Lui, L. (2016). *Ladies in Waiting*. Retrieved from New York:
- Mahir, B. (2005a). Minyatür. In *TDV İslam Ansiklopedisi* (pp. 118-123). İstanbul: TDV.
- Mahir, B. (2005b). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mango, C. (2006). *Bizans Mimarisi*. Ankara: Özel basım.
- Map, A. (2013). İmran Qureshi Exhibitions. Retrieved from <https://artmap.com/palaispopulaire/exhibition/imran-qureshi-2013?print=do> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Mesara, G.-İ., S. (2016). *Türk Tezyini Sanatlarında A. Süheyl Ünver ve Yeni Terkipleri*. İstanbul: Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi.
- Mignot, C. (1994). *Architecture of the 19th Century*: Evergreen.
- Morris, N. (2016). How Iraqi Are you? Retrieved from <https://hayvkahraman.com/2017/01/27/how-iraqi-are-you-natasha-morris-2016/> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Müftüoğlu, M. B. (2016). "60 Sihirli Dokunuş" Ustalarla 2015 Buluşması. In K. Belediyesi (Ed.). İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.
- Nur, İ. (2013). Mesnevi'de Hayvan Karakterleri (Metaforları). *AVKAE Dergi*, 3, 18-30.
- Ortaylı, İ. (2019). Suya Yansıyan Tarih - Uluslararası Resim Sergisi. In (pp. 17). İstanbul: Rusya Federasyonu İstanbul Başkonsolosluğu.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi Ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş bankası Kültür yayınları
- Özçelik, A. (2015). *Ayasofya'nın Mimari Özellikleri ve Süslemeleri* (Master), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Özdemir, A. (2007). *Vahiy Sürecinde Yunus Peygamber Kıssası*. (Master), Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Özgül, G. (2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri *Milli Folklor*, 96.

- Özkanlı, Ü. (2006). *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre* (Master), Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Palacio, P. N., & Carreres, C. S. (1999). *Catedrales de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Palancı, Ç. (2019). *18. Yüzyıl Türk Minyatür Sanatında Kadın Figürü*. (Master), Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları - Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Pearlman, E. (2003). American Effect - Death Threat: The Art of Saira Wasim. *The Brooklyn Rail Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, 22.
- Pergel, S. (2016). Minyatürde Yüzleşme. In T. A. M. Atölyesi (Ed.). İstanbul: Pendik Belediyesi.
- Pestil, G., & Tayar, M. (Eds.). (2020). *Taner Alakuş Hayallerimdeki Minyatürler II*. İstanbul: Pendik Belediyesi Yayınları.
- Pevsner, N. (1970). Avrupa Mimarisinin Anahatları (S. Batur, Trans.). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
- Polsky, B. (2013). Exhibition Overview. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/imran-qureshi> adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Qureshi, İ. (2020a). İmran Qureshi Biography. Retrieved from <https://naturemorte.com/artists/imranqureshi/> adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Qureshi, İ. (2020b). *Kalpten İfade Yolu Olarak Minyatür*. Retrieved from İstanbul:
- Renda, G. (1973). Topkapı Sarayı Müzesindeki H. 1321 No'lu Silsilenamenin Minyatürleri. *İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 443-495.
- Renda, G. (1979). *XVIII. Yüzyılda Minyatür Sanatı*. Paper presented at the I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi.
- Renda, G. (1993). Türk Minyatür Sanatı. In *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Renda, G. (Ed.) (1997) Minyatür. İstanbul: YEM Yayın.
- Rona, Z. (1997a) Hava Perspektifi. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: YEM Yayın, 771.
- Rona, Z. (1997b) Divizyonizm. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi I. İstanbul: YEM Yayın, 461.
- Rona, Z. (1997c) Fresk. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II, İstanbul: YEM Yayın, 630.
- Roth, L. M. (2006). Mimarlığın Öyküsü. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Rumi, J. (2006). Miniature Painting The Global Travmas Narrated by Saira Wasim. Retrieved from <https://razarumi.wordpress.com/2006/12/21/miniature-painting-the-global-traumas-narrated-by-saira-wasim/> adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Sayın, Z. (2002). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schick, İ. C. (2017). Post-modernizm, Minyatür Sanatı ve Canan (Şenol). Retrieved from <https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Sönmez, Y. (2018). *Ayasofya Külliyesi'nin Hat Levhaları ve Kitabeleri*. (Master), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi..
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Tansuğ, S. (2018). *Şenlik-Name Düzeni*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Toprak, F. A. (2015). Minyatürde 'Çizgi': Rıza-yı Abbasi'nin Tek Sayfa Minyatürleri. *Art-Sanat*, 3, 123-146.
- Toprak, F. A. (2016). *Continuity of Tradition in Taner Alakuş's Contemporary Miniature Paintings*. Paper presented at the Athens: ATINER'S Conference Paper Series, Greece, Athens.
- Toprak, F. A. (2018). *Çağdaş Sanat ve Geleneğin Değişen Yüzü: Jameel Ödülü*. Paper presented at the Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler, Ankara.
- Toprak, F. A. (2020). Minyatür 2.0. Güncel Sanatta Minyatür. In *Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Minyatür* (pp. 60-71). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Toprak, F. A. (2022) *Filiz Adıgüzel Toprak ile Görüşme/Interviewer: G. Pestil*.
- Toska, Z. (1989). *Türk Edebiyatında Kelile ve Dimne Çevirileri ve Mesud Çevirisi*. (Phd), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Tulum, M. (Ed.) (2008). *Surname - Sultan Ahmed'in Düğün Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Turan, N. S. (2006). İktidarı Simgeleyen İdari ve Törenselsel Bir Mekan Olarak Osmanlı Sarayı'nın Tasarımı. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 11, 92-129.
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Tümçelik, E. (2018). *Günümüz Uygulamalarında Minyatür Geleneğini Sürdüren İki Sanatçı ve Yeni Tasarımlar*. (Master), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tüzünoğlu, A. Ö., G. (2020). Minyatür 2.0 Güncel Sanatta. In (pp. 8-41). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Ünver, S. (1940). Dirilen İnce Bir Sanatımız: Minyatür. *Arkitekt*, 11-12, 252-258.

WEB1 <http://www.cananxcanan.com> adresinden 30.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB2 <http://www.cananxcanan.com> adresinden 30.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB3 <http://www.cananxcanan.com> adresinden 30.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB4 <https://debis.deu.edu.tr/akademiktr/index.php?cat=3&akod=20020515> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB5 <http://sabinebvogel.at/imran-qureshi-interview-january-2011/> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB6 <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/imran-qureshi/photos-video/14> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB7 <https://www.nytimes.com/2013/05/17/arts/design/the-roof-garden-commission-imran-qureshi-at-the-met.html> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB8 https://jackshainman.com/artists/hayv_kahraman adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB9 <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/jameel-prize-5> adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB10 <https://www.frieze.com/article/hayv-kahraman> adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB11 https://www.sairawasim.com/galler_3.html adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB12 https://www.sairawasim.com/galler_2.html adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB13 <https://twitter.com/kulturistan/status/794194274149613568> adresinden 23.05.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB14 <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-51374/ceneviz-ticaret-yolunda-akdenizden-karadenize-kadar-kal-.html> adresinden 21.03.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB15 <https://www.prague-stay.com/lifestyle/category/36-prague-architecture/38-gothic> adresinden 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB16 https://en.wikipedia.org/wiki/Rosenborg_Castle adresinden 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB17 https://en.wikipedia.org/wiki/St._Stephen%27s_Basilica adresinden 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB18 https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Nevsky_Cathedral,_Sofia adresinden 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.

WEB19 https://en.wikipedia.org/wiki/Domnița_Bălașa_Church adresinden 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.

- WEB20 <http://www.narodnimuzej.rs/visit-us/?lang=en> adresinden 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.
- WEB21 <https://en.wikipedia.org/wiki/Hofburg> 14.07.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). In *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar - Güner İnal'a Armağan* (pp. 579-593). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Yerasimos, S. (1993). *Türk Metinlerinde Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yerlikaya, D. (2015). Dilek Yerlikaya Özgeçmiş. Retrieved from <http://www.dilekyerlikaya.com/ozgecmis.aspx> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Yerlikaya, D. (2020). Muasır. Retrieved from <https://www.trtizle.com/programlar/muasir/muasir-75-bolum-4051304> adresinden 24.05.2022 tarihinde erişilmiştir.
- Yetkin, S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*: Cem Yayınevi.
- Yurdaydın, H. (1957). Başlangıcından XIII. Yüzyıl Sonlarına Kadar Müslüman Minyatürü. *Yıllık Araştırmalar Dergisi II*, 181-192.
- Yurdaydın, H. (1963). *Matrakçı Nasuh*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Yücel, D. (2017). Araf'ta Bir Kaf Dağı: Canan. In. İstanbul: Arter.
- Zor, Z. (2016). *Nakkaş Nakşi'nin Minyatürlerinde Görünen Perspektif Arayışları*. (Master), Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

EK-1 SANATÇININ KİŞİSEL VE KARMA SERGİLERİ / PROJELERİ

Kişisel Sergiler

1999 Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi, Kişisel Sergi

2012 Çırağan Palace Kempinski Sanat Galerisi, ‘Hayallerimdeki Minyatürler’, Kişisel Sergi

2013 Mehmet Akif Ersoy Sanat Merkezi, Pendik, ‘Hayallerimdeki Minyatürler’ , Kişisel Sergi

2017 Kent Sanat Galerisi, Ankara, ‘Renklerin İzi’, Kişisel Sergi

2018 Yeditepe Bienali – ‘Zamansız Dokunuşlar’ Kişisel Sergi

2018 Caddebostan Kültür Merkezi Sanat Galerisi, ‘Otoportre Minyatür Sergisi’, Kişisel Sergi

2020 Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi – Pendik Belediyesi, ‘Hayallerimdeki Minyatürler II’ Kişisel Sergi

2021 Seven Sanat Galerisi ‘Son Denemeler’ Kişisel Sergi

Karma Sergiler

1995 T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Türk Süsleme Sanatları Minyatür Sergisi, Karma Sergi

1996 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Geleneksel Türk El Sanatları Sergisi, Karma Sergi

1996 Türkiye İş Bankası Türk El Sanatları Sergisi, Karma Sergi

1997 Devlet Türk Süsleme Sanatları Sergisi, Karma Sergi

1998 Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Karma Sergi

1998 M.S.Ü. D.G.S.A. Mezunlar Derneği, Karma Sergi

1999 Yıldız Sarayı, 700 Yılı Aşan Osmanlı Sanatı, Karma Sergi

1999 Destek Reasürans Sanat Galerisi, Geçmişten günümüze 116. Yıl, M.S.Ü. Kültür Kuşakları Sergisi, Karma Sergi

2000 Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Tezhip ve Minyatür Karma Sergisi

2003 Conrad Exhibition Center, Fransız Kültür Merkezi Karma Sergisi (Charity Paintings and Sculptures exhibition)

2003 Kültür Bakanlığı Devlet Türk Süsleme Sanatları Minyatür Sergisi, Karma Sergi

2005 Kültür Bakanlığı Devlet Türk Süsleme Sanatları Minyatür Sergisi, Karma Sergi

2005 Pendik Belediyesi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları, Karma Sergi

2006 Pendik Belediyesi 'Bahar' konulu Karma Sergi

2007 Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi Pendik, Unesco Mevlana Yılı G.T.E.S Sergisi, Karma Sergi

2007 Askeri Müze, Taner Alakuş ve Öğrencileri, Karma Sergi

2007 Mevlana Sergisi Pendik

2007 Harbiye Askeri Müze, Minyatür Sergisi, Karma Sergi

2008 TBMM Ankara Sergisi, Karma Sergi

2009 Dolmabahçe Sanat Galerisi, TBMM İstanbul Sergisi, Karma Sergi

2009 Cemal Reşit Rey, 'İstanbul Laleleri', Karma Sergi

2009 Çanakkale'de Minyatür Zamanı, Karma Sergi

2010 Bağlarbaşı Kültür Merkezi, 'İstanbul Minyatürleri', Karma Sergi

2010 TBMM Ankara, 'Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Sergisi', Karma Sergi

2011 Cemal Reşit Rey, 'Minyatür Buluşması', Karma Sergi

2011 TBMM Milli Saraylar Dolmabahçe Sanat Galerisi, 'Ustalardan Klasik Türk Sanatları Sergisi', Karma Sergi

2012 Galerie OD'A – Ouvroir D'Art/Sainte Pulcherie Fransız Lisesi 'Le Printemps des Artistes – Diversity/Diversity'

2014 TBMM Milli Saraylar Dolmabahçe Sanat Galerisi, 'İSMEK Hocaları Sergisi, Karma Sergi

2014 Gyeongju, Güney Kore, 'İstanbul Güney Kore'de', Karma Sergi ve Workshop

2014 TBMM Milli Saraylar Dolmabahçe Sanat Galerisi, 'Geleneksel Yıl Sonu Sergisi', Karma Sergi

2015 Hilton Hotel, Bomonti/İstanbul; TBMM Milli Saraylar, İslam İş birliği Teşkilatı Üyesi Ülkeleri Parlamento Birliği (İSİPAB) 10. Konferansı, Karma Sergi

2015 TBMM Mustafa Necati Kültür Merkezi – Ankara, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Klasik Türk Sanatları Merkezi'nin 'Kenz-I Mahfi Gizli Hazine' Karma Sergi

2015 Malatya Büyük Şehir Belediyesi Sanat Galerisi, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Klasik Türk Sanatları Merkezi 'Kenz-I Mahfi Gizli Hazine', Karma Sergi

2017 Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi, Port Art Gallery, Ankara, 'Bu İmzada Sanat Var' Karma Sergi

2017 Bağlarbaşı Kültür Merkezi, 'İsmek'in Ustaları - Giz', Karma Sergi

2019 Rusya Federasyonu İstanbul Başkonsolosluğu – Beşiktaş Belediyesi, Ortaköy Kethuda Hamamı, 'Suya Yansıyan Tarih', Karma Sergi

2019 Rusya Federasyonu İstanbul Başkonsolosluğu – Beşiktaş Belediyesi, Stieglitz Art Academy – Museum, 'Suya Yansıyan Tarih' St. Petersburg, Karma Sergi

2020 Nev Mekan Galeri - Üsküdar Belediyesi, 'Duruş' Karma Sergi

2021 Gaziantep Belediyesi – 'Minyatürlerle Gaziantep Savunması' Karma Sergi

2022 Güneş Sanat Galerisi - Ankara Altındağ Belediyesi 'Taner Alakuş ve Öğrencileri' Karma Sergi

2022 The Wall Art Galeri 'Gönü Dili' Karma Sergi

Yönettiği Sergiler ve Projeler

2010 Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, Kariye, ‘Taner Alakuş ve Öğrencileri’, Karma Sergi

2011 Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, Kariye, ‘41 Usta–41 Eser–41 Kere Maşallah’, Karma Sergi

2011 Çırağan Palace Kempinski Sanat Galerisi, ‘Sultanlar Şehri İstanbul’, Karma Sergi

2011 Zeytinburnu Kültür ve Sanat Sergisi, ‘Taner Alakuş ve Öğrencileri’, Karma Sergi

2011 Marin Turk İstanbul City Port Pendik, ‘70 – Maziden Atıye 70 sanatçı’, Karma Sergi

2011 Orhangazi Kültür ve Sanat Merkezi Adapazarı, ‘Taner Alakuş ve Öğrencileri’, Karma Sergi

2012 Emirgan At Ahırları Sanat Galerisi – Emirgan Korusu, ‘Hasbahçe ve Lale’, Taner Alakuş Minyatür Atölyesi’nin Münevver Üçer Tezhip Atölyesi ile İlk Disiplinler Arası Atölye Sergisi, Karma Sergi

2012 Tüze Sanatevi, ‘Taner Alakuş Minyatür Atölyesi Grup Sergisi’, Karma Sergi

2013 SAKEM, Safranbolu ‘Konuşan Fırçalar’, Karma Sergi

2013 Güzel Sanatlar Galerisi, Çanakkale, ‘Piri Reis’in İzinde’, Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, Karma Sergi

2014 Cite des arts de Chambéry, Chambéry/Fransa, ‘İstanbul Miniature’, Karma Sergi ve Workshop

2015 Dolmabahçe Sanat Galerisi, ‘60 Sihirli Dokunuş – Ustalarla 2015 Buluşması’, Karma Sergi

2015 Sakarya Sanat Galerisi, Sakarya, ‘Sihirli Dokunuş – Ustalarla Sakarya Buluşması’, Karma Sergi

2016 Dolmabahçe Sanat Galerisi, '60 Sihirli Dokunuş – Ustalarla 2016 Buluşması', Karma Sergi

2016 Pendik, Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi, 'Minyatürde Yüzleşme', Minyatür Sempozyumu

2016 Pendik, Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi, 'Minyatürde Yüzleşme', Karma Sergi

2016 Pendik, Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi, 'Uluslararası 13. Geleneksel Sanatçılar Buluşması – Hat'ta Buluşma Noktası' Karma Sergi

2016 Pendik, Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi, 'Uluslararası 13. Geleneksel Sanatçılar Buluşması – Hat'ta Buluşma Noktası' Panel ve Sempozyumu

2018 Pendik, Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi, 'Uluslararası 14. Geleneksel Sanatçılar Buluşması – Dün Kaşı - Evani, Bugün Çini ' Karma Sergi

2018 Pendik, Mehmet Akif Ersoy Kültür Merkezi, 'Uluslararası 14. Geleneksel Sanatçılar Buluşması – Dün Kaşı - Evani, Bugün Çini' Panel ve Sempozyumu

Jürilikler ve Koordinatörlükler

2009 'Ekmeğini Camdan Çıkar' Avrupa Birliği Hibe Projesi Genel Koordinatör

2009 İstanbul Laleleri Jürisi

2010 İstanbul Minyatürleri Jürisi

2010 Erguvanlarla İstanbul Jürisi

2020 Üsküdar Belediyesi Minyatür Jürisi

2021 Balıkesir Belediyesi Minyatür Jürisi

Ödüller

1995 Kültür Bakanlığı Devlet Türk Süsleme Sanatları Minyatür yarışmasında birincilik

2003 Kültür Bakanlığı Devlet Türk Süsleme Sanatları Minyatür yarışmasında birincilik

2005 Kültür Bakanlığı Devlet Türk Süsleme Sanatları Minyatür yarışmasında birincilik

Kişisel ve Ortak Yayınlar

2013 Hayallerimdeki Minyatürler

2013 Piri Reis'in İzinde

2016 Minyatürde Yüzleşme

2020 Hayallerimdeki Minyatürler II



EK-2. TANER ALAKUŞ’UN GÜNÜMÜZ SANAT ANLAYIŞINA DAİR DÜŞÜNCELERİ

SANATÇININ AKADEMİ ORTAMINA DAİR GÖRÜŞLERİ

“Öncelikle, güzel sanatlar akademilerinde bir reform yapılması gerektiğini düşünmekteyim. Çağımız bu kadar hızlı ilerliyor ve geliştikçe, sanat eğitiminin de bu süratli değişime ayak uydurup, revize edilmesi oldukça önemli bir husus. Bu yenilikler kullanılan teknikten malzemeye kadar her alanda yapılarak minyatür sanatı; dijital sanata, video sanatına ve enstalasyona kadar her alanda uygulanabilir hale gelmelidir. Akademide uygulanan eski müfredatların bugünkü ihtiyaçları karşılayabildiğini düşünmüyorum.

Akademide yeni başlayan bir öğrencinin öncelikle disiplinli şekilde bir alt yapı eğitimi alıp, bu eğitimi özümledikten sonra daha özgür hareket edebileceğine inanmaktayım. Bu disiplinli eğitimin şart olduğunu düşünmekteyim. Sonrasında ise öğrenci tamamen kendi tercih ettiği şekilde beslenerek özgür bırakılmalı. Böylece sağlam bir alt yapıya sahip, daha donanımlı bir sanatçı olarak üretimlerine başlayacaktır. Ek olarak sanat üretmek yalnızca akademide alınan eğitimden ibaret olmamalı. Öğrenciler de kendilerini geliştirmek ve ufuklarını açmak için her şeyden beslenmeli. Biz maalesef okuma alışkanlığı olmayan bir kültüre sahibiz. Sanatçı adaylarının entelektüel anlamda da bir bilinç kazanması için okuma yapımları konusunda motive edilmeleri gerektiğini düşünmekteyim”.

SANATÇININ AKADEMİ DIŞINDA MİNYATÜR SANATI EĞİTİMİ VEREN ATÖLYE VE KURSLARA DAİR GÖRÜŞLERİ

“Sanat üretimi bir anlamda serbest bir piyasa olduğundan, herkes her şeyi yapma cüreti gösterebiliyor maalesef. Minyatür sanatı hakkında çok az bir şey öğrenen kişiler bile bu kurumlarda ders vermeye başlayabiliyorlar. Bu da oldukça yetersiz ve yanlış bir sanat eğitimiye yol açabiliyor. Fakat akademi mezunu çok iyi sanatçıların açtığı atölyeler de var. Bu ikisini birbirinden ayırmak lazım. Bu atölyelerden ders alıp yetişip çok iyi sanatsal üretimler veren sanatçılar da var. Doğru kişilerle doğru yerde sanat eğitimi almak ve bunun üzerine katarak yola devam etmek çok önemli”.

SANATÇININ MİNYATÜR SANATININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞİMİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

“Minyatür sanatındaki bu değişimin en önemli sebeplerinden biri dönemin getirdiği şartlardır. Klasik dönemde minyatür sanatının görevi; bir yazma eseri açıklamak ve günümüzdeki fotoğrafa benzer şekilde belgeleme amaçlı olarak kullanılmasıydı. Fakat bugün, o klasik üsluptan gelerek çağdaş ve bağımsız bir sanat halini aldı. Osmanlı dönemi ile günümüz minyatür sanatının görev ve misyonunu karşılaştırdığımda taban tabana zıt olduklarını düşünmekteyim. Günümüzde minyatür sanatı, sanatçısının kendi duygu ve düşüncelerini aktarmada kullandığı oldukça özgün bir resim geleneği. Bu sanatın evrilerek günümüze bu denli uyumlu bir hal almış olmasından dolayı oldukça mutluluk duymaktayım”.

SANATÇININ MİNYATÜR SANATININ GELECEĞİ HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

“Minyatür sanatı, geleceğe ve geleceğin getireceği her türlü değişime çok rahat adapte olarak kendini yenileyebilecek bir sanat yapma biçimidir. Zeminini gelenekselden alarak sanatın her alanında kendi biçimiyle var olmaya devam edecektir. Doğru sanatçılar aracılığıyla ve doğru ifade şekilleri ile rahatlıkla geleceğe uyum sağlayacağını düşünmekteyim. Minyatür sanatı, evrensel ve kendi çağına her zaman ayak uyduran bir sanat dalı olarak evrimine devam edecektir. Tabii bu süreçte nasıl ki geçmişte kullanılan teknik ve formlar değişime uğrayarak günümüze geldiyse, günümüzde kullandığımız teknik, form, biçim ve ifadeler de gelecekte değişerek o günün koşullarına uyum sağlayacaktır. Bu değişime kullanılan malzemeleri de ilave etmek yanlış olmayacaktır”.

SANATÇIYA GÖRE GALERİ VE KOLEKSİYONERLERİN MİNYATÜR SANATINA BAKIŞ AÇISI

“Bu durumun galerilerden ziyade sanatçılarla ilgili olduğunu düşünmekteyim. Minyatür sanatını çağdaş anlamda yorumlayan iyi sanatçılar yetiştikçe ve farklı denemelerde bulundukça galerilerin de dikkatini çekeceklerdir ve haliyle koleksiyoner profili de değişecektir. Bana göre, bizim sanatımızın en büyük eksiği; sanatçının kendi koleksiyonerini bulmak zorunda olması ve profesyonel bir galeri ile çalışamamasıdır.

Bu sebeple galeriler de minyatür sanatçıları ile çok fazla ilgilenmez durumdaydılar. Çünkü sanatçılar görünür olmayı başaramadı. Fakat günümüzde bu anlamda minyatür sanatı bir ivme kazanmış durumda. Yeni kuşak sanatçılar ürettikleri eserler ile galeri ve koleksiyonerlerin dikkatini çekmekte, birçok özel galeri minyatür sergileri açarak bu sanatı daha yakından tanıma ve tanıtma yoluna gitmekte”.

SANATÇININ ÇALIŞMALARINDA KULLANMAK ÜZERE SEÇTİĞİ KONULAR VE ANLAMLARI

“Çalışmalarımda o an beni ne etkiliyorsa onun üzerinde çalışmayı tercih ediyorum. Bu bazen bir çiçeğin açması, bazen bir manzara bazen de politik veya güncel bir olay olabiliyor. Önce o konuyu derinlemesine araştırıyor ve ruhumda uyandırdığı duyguları izliyorum. Sonra ona uygun renkleri ve tasarımı belirleyerek çalışmaya başlıyorum. Çalışmaya başladıktan sonra bazen farklı bir durum aklıma geliyor ve onu da kompozisyonuma ekliyorum böylece konular değişiyor ve derinleşiyor. Tıpkı duygularımız ve yaşadıklarımız gibi”.

SANATÇININ ÇALIŞMALARINI KURGULARKEN BESLENDİĞİ ALANLAR

“Öncelikle geleneksel sanatlardan ve çoğunlukla Osmanlı dönemi minyatür sanatından besleniyorum. Klasik Osmanlı minyatürünün İran veya diğer coğrafyalardaki minyatürlerden daha yalın ve daha durağan hali beni çok etkiliyor. Üretimlerimde gelenekselden beslenerek bunu olabildiğince çağdaş şeklide yorumlamaya böylece geleneksel ve çağdaşın bir sentezini sunmaya çalışmaktayım. Geçmişteki formları günümüze taşımak ve o formlarla bugünü anlatmak hedefindeyim. Fakat amacım hiçbir zaman geçmişi değil bugünü anlatmak. Bugün yaşayan bir sanatçı olarak günümüzün sanatını yapmak istiyorum”.

SANATÇININ KENDİ İFADE DİLİ HAKKINDAKİ YORUMLARI

“Benim sanatımdaki ifade dilim renklerden oluşmaktadır. Birbiri içerisinde dağılan, uyumlu ve ahenkli renklere bayılıyorum. Fakat renkleri kullanırken de olabildiğince dengeli ve uyumlu olması konusunda hassasım. Genelde pastel renklerde olan paletime son dönemlerde çarpıcı kırmızılar, maviler ve yeşiller eklendi. Kendimdeki dönüşümü görüyorum ve bu bana heyecan veriyor. Genelde eğlenceli ve renkli bir dil kullanıyorum fakat bunun karikatüre olmamasına dikkat ediyorum”.

SANATÇININ KENDİ SANAT YOLCULUĞUNDAKİ HEDEFLERİ

“Ben hedefi olan bir sanatçı olarak hareket etmiyorum. Tam tersi içinde olduğum sanat yolculuğundan keyif almayı tercih ediyorum. Bu yolculukta bana eşlik eden tekniklerle, malzemelerle ilgileniyor ve onları keşfetmeye çalışıyorum. Bana en büyük haz veren durum kendimin evrildiğini görmek. Bu süreçte sürekli olarak bir değişim halindeyim. Bu değişim hali de ürettiğim her bir eserde kendini gösteriyor. Ürettiğim her çalışmam farklı bir yolculuktan beslenerek ortaya çıkıyor. Hedeflediğim tek şeyin her zaman değişimin kendisi olduğunu söyleyebilirim”.

SANATÇININ GENÇ SANATÇILARA SÖYLEYECEKLERİ

“Hayatın odağının mutlu olduğun işi yapabilmek olduğunu düşünmekteyim. Bana göre bir insanın mutlu olabilmesi için yapabileceği en önemli şeylerden biri sanat. Sevdiğin bir sanat dalı ile uğraşıyor olmak dünyaya gelmenin en önemli amaçlarından biridir... Gençler, sanat üretimlerinde kendilerini sınırlamadan özgürce anlatmak istediklerini anlatsınlar. Sanatçılar için sınırlar daima sıkıntı yaratır. Gençler öğrendiklerini sınırsızca ve cesurca aktarsın istiyorum. Benim için en önemli konu bir sanatçının cesur ve sınır tanımaz olmasıdır. Özgürlüklerine sahip çıkarak onu hiçbir zaman kaybetmesinler”.