

**BATI SANATINDA RESİM VE MÜZİĞİN
XX. YÜZYILDAKİ ETKİLEŞİMİ**

Teoman Mete ÇAKICI

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Doç. Mehmet KAVUKCU

2012

Her Hakkı Saklıdır

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Teoman Mete ÇAKICI

BATI SANATINDA RESİM VE MÜZİĞİN XX. YÜZYILDAKİ
ETKİLEŞİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Mehmet KAVUKCU

ERZURUM – 2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



...../...../20....

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Batı Sanatında Resim ve Müziğin XX. Yüzyıldaki Etkileşimi" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

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

Teoman Mete ÇAKICI



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Mehmet KAVUKCU danışmanlığında, Teoman Mete ÇAKICI tarafından hazırlanan bu çalışma 14.. / .06. / 2012.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Mehmet KAVUKCU

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Numan ÖZEN

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Özgür Sadık KARATAŞ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

XIX. YÜZYILIN SONLARI RESİM VE MÜZİK İLİŞKİSİ

1.1.İZLENİMCİLİĞİN İZİNDE.....	2
1.1.1.Van Gogh'un Renk Senfonisi.....	3
1.1.2.Paul Gauguin.....	8
1.1.3.Alexander Scriabin'in Renkli Piyanosu.....	9
1.1.4.Hector Berlioz Ses Ressamlığı Üzerine.....	11
1.1.5.Verismo/Gerçekçilik.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

XX. YÜZYIL BAŞLARINDA RESİMDE MÜZİĞİN ETKİSİ

2.1.XX. YÜZYILIN BAŞLARINDA SANAT ORTAMI.....	15
2.1.1.Matisse ve Müzik.....	18
2.1.2.Wassily Kandinsky.....	22
2.1.3.Gustav Klimt.....	25
2.1.4.Robert Delaunay-Eş Zamanlı Karşıtlık.....	29
2.1.5.Paul Klee.....	33
2.1.6.Joan Miro.....	41
2.1.7.Edvard Munch.....	46
2.1.8.Resmin Müziğe Etkisi.....	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAVAŞLAR VE SONRASINDA RESİM VE MÜZİĞİN DEĞİŞİM SÜRECİ

3.1.DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI.....	50
3.1.1. I. Dünya Savaşı ve Dada.....	52
3.1.1.1.Marcel Duchamp.....	54
3.1.1.2.Pablo Picasso.....	59
3.1.1.3.Fütüristler ve Gürültü Müzikleri.....	62
3.1.1.4.Piet Mondrian.....	64
3.1.2.II. Dünya Savaşı Sonrası Sanatta Parçalanma Düşüncesi.....	67
3.1.3.Rastlamsallık Üzerine.....	68
3.1.4.John Cage Sessizliğin Müziği.....	71
3.1.5.Avrupa’da Rastlamsal Müzik.....	75
3.1.6.Rastlamsal Müziğin Grafıksel Notasyonları.....	79
3.1.7.Dieter Schnebel’in Deneysel Müziği.....	84
3.1.8.Minimalizmin Müziği.....	87
3.1.8.1.Jon Hassell.....	89
SONUÇ.....	91
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ.....	97

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
BATI SANATINDA RESİM VE MÜZİĞİN XX. YÜZYILDAKİ
ETKİLEŞİMİ

Teoman Mete ÇAKICI

Tez Danışmanı: Doç. Mehmet KAVUKCU

2012, 106 sayfa

Jüri: Doç. Mehmet KAVUKCU

Yrd. Doç. Numan ÖZEN

Yrd. Doç. Özgür Sadık KARATAŞ

Sanat tarihindeki bilinen rönesansın ötesinde resim ve müziği birbiri içine geçiren, kenetleyen ve yeni kavramlara, alımlamalara ışık tutan ikinci ve gizli rönesans, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk yarısıdır. İnsan yaşamında, kültüründe, sanayisinde, ülke yönetiminde ve teknolojiye meydana gelen devrimler ve dönüm noktaları, resim ve müzik üzerinde dolaylı ya da dolaysız pek çok yeniliklere ve bu iki alanın yaklaşmasına sebebiyet vermiştir.

Özellikle bilinen formlar, kalıplar, gelenekler ve uygulamaların dışına çıkılıp her iki alanda da sanatçının iç dünyasına yönelim önem ve hız kazanmış, böylece dışavurum kavramı 19. yüzyıl biterken vücut bulmuş ve yükselişe geçmiştir.

20. yüzyıl başladığında resim ve müzik kendine yetmemeye başladığında farklı malzemeler ve formlara yöneliş eğilimi bu iki alanı birbirine yaklaştırmış ve yoğun bir etkileşime sokmuştur. Hemen ardından kısa sürelerle patlak veren I. ve II. Dünya Savaşları, herşeyde olduğu gibi sanat alanında da yıkımlar meydana getirmiş ve bu yıkımlar akım olarak her iki sanat alanında da boy göstermiştir. Bu yıkıma olan tepki resimde ve müzikte, anti-sanat/dada kavramlarıyla dışa vurulmuş, grafiksel notasyonlara, nesnelerde parçalanmalara, kübizme daha birçok modern sanat akımına temel hazırlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Müzik, Etkileşim, 20. Yüzyıl

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
INTERACTION ART OF DRAWING AND MUSIC IN 20th
CENTURY AT WESTERN ART

Teoman Mete ÇAKICI

Advisor: Assoc. Prof. Mehmet KAVUKCU

2012, Page: 106

Jury: Assoc. Prof. Mehmet KAVUKCU

Assist. Prof. Numan ÖZEN

Assist. Prof. Özgür Sadık KARATAŞ

Beyond the renaissance of art history, the second and unknown renaissance, integrating art with music then offering an insight into new concepts and receptions, arises in the end of 19th century. Revolutions and milestones that occurred throughout the community life; its culture, industry, technology and its government, bring about many changes to art and music implicitly or explicitly and get them closer.

With stepping out of ordinary forms, practises and beliefs, the inner world of artist has gained importance and speed for both fields. Afterwards, “the notion of expression” comes into existence in the ends of 19th century and then starts to rise.

In the beginning of 20th century when the art and music fail to satisfy themselves in many aspects, they turn to different forms and this makes them come closer and interact each other deeply. Right after this, “The first and Second World Wars”, one after the other, break out and bring damages to art life, as it does to every part of life and that shows up itself as new movements in these arts: Art and music expresses their response with the concept of dada and it sets grounds for pictographic notation, fragmentation, cubism and many other modern art movements.

Key Words: Drawing Art, Music, Interaction, 20th Century

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Van Gogh, “Oto Portre”	3
Resim 1.2. Van Gogh “Sun Flowers”	6
Resim 1.3. Van Gogh “Sun Flowers”	6
Resim 1.4. Van Gogh “Sun Flowers”	6
Resim 1.5. Van Gogh “Sun Flowers”	6
Resim 1.6. Van Gogh “Starry Night”	7
Resim 1.7. Van Gogh “Starry Night Over the Rhone”	7
Resim 1.8. Gauguin “Ölülelerin Ruhu Bekliyor”	8
Resim 1.9. Alexander Scriabin	9
Resim 1.10. Alexander Scriabin “Renkli Piyano” Nota Renkleri	10
Resim 1.11. Gustave Courbet “Hector Berlioz”	11
Resim 2.1. Louis-Bertrand Castel “Renkli Piyano”	16
Resim 2.2. Matisse “Violin”	19
Resim 2.3. Matisse “Dans”	20
Resim 2.4. Matisse “Müzik”	21
Resim 2.5. Wassily Kandinsky	23
Resim 2.6. Wassily Kandinsky “Pembeli Vurgu”	25
Resim 2.7. Gustav Klimt	27
Resim 2.8. Gustav Klimt “Friz”	28
Resim 2.9. Gustav Klimt “Friz(ayrıntı)”	29
Resim 2.10. Robert Delaunay “Pencereler-1”	30
Resim 2.11. Robert Delaunay “Pencereler-2”	31
Resim 2.12. Robert Delaunay “Pencereler-3”	32
Resim 2.13. Paul Klee	34
Resim 2.14. Paul Klee “Aile Gezisi Tempo II”	36
Resim 2.15. Paul Klee “Kozmik Kompozisyon”	37
Resim 2.16. Paul Klee “Kırmızı Füg”	39
Resim 2.17. Joan Miro	42
Resim 2.18. Joan Miro “Gece Sümüklü Böceğin İzinden Gidenler”	44
Resim 2.19. Joan Miro “Sabah Yıldızı”	44

Resim 2.20. Joan Miro “Kuş Kadının Çevresinde Uçuyor”	45
Resim 2.21. Edvard Munch	46
Resim 2.22. Edvard Munch “Çığlık”	47
Resim 3.1. Marcel Duchamp	55
Resim 3.2. Marcel Duchamp “Bisiklet Tekerleği”	56
Resim 3.3. Marcel Duchamp “Çeşme”	57
Resim 3.4. Pablo Picasso	59
Resim 3.5. Pablo Picasso “The Guitar Player”	60
Resim 3.6. Pablo Picasso “Guitar and Violin”	61
Resim 3.7. Pablo Picasso “Guernica”	62
Resim 3.8. Mondrian “Broadway Boogie-Woogie”	65
Resim 3.9. Mondrian “Victory Boogie-Woogie”	66
Resim 3.10. Jackson Pollock “Yakınsama”	69
Resim 3.11. Georges Mathieu “İsimsiz”	69
Resim 3.12. Sylvano Bussotti “Piano Piece for David Tudor”	70
Resim 3.13. John Cage	74
Resim 3.14. Pierre Boluez	76
Resim 3.15. Karlheinz Stockhausen	76
Resim 3.16. John Cage “Atlas Eclipticalis”	79
Resim 3.17. Lutoslawski “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”	80
Resim 3.18. Stockhausen “Helikopter Streich Quartett”	81
Resim 3.19. Luciano Berio “Omaggio a Joyce”	82
Resim 3.20. Earle Brown’un “Folio 4”	83
Resim 3.21. Sylvano Busotti “Siciliano”	84
Resim 3.22. Dieter Schnebel	85
Resim 3.23. Dieter Schnebel “Partitür”	86
Resim 3.24. Dieter Schnebel “Mo-No: Okumak İçin Müzik”	86
Resim 3.25. La Monte Young	88
Resim 3.26. Jon Hassell	89

ÖNSÖZ

Sanat, sanatçı ve toplum döngüsel bir ihtiyaç halkası oluşturarak birbirlerini sürekli etkiler ve bu döngü içerisinde yaşam bulurlar. Döngü içerisinde güzel sanatların görsel ve fonetik alanlarından resim ve müzik, 20. yüzyıl başlarken kavramsal, biçimsel ve içerik yönünden birbirini en çok etkileyen ve destekleyen sanat dalları olmuştur. Bu çalışmada “Resim ve Müziğin” birbirini en belirgin şekilde etkilediği dönem üzerinde durulmuş ve bu etkileşim süreci içerisinde eser üreten sanatçılar ve çalışmaları yaşadıkları dönemle beraber anlatılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmayı sonuçlandırmamda görüşleri ile katkıda bulunan değerli hocam Doç. Mehmet KAVUKCU’ya ve kaynak yardımında bulunan Araş. Gör. Şevki Özer AKÇAY’a teşekkür eder, çalışmanın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

Erzurum 2012

Teoman Mete ÇAKICI

GİRİŞ

Resim-müzik ilişkilerini irdelerken, 19. yüzyıl sonlarından öteye ressamların kendi alımlamaları doğrultusunda müziğe açıldıkları, bu iki sanatın ortak yanları üzerinde düşünmeye başladıklarını görülür. Müzik kiminde renk, kiminde biçim, kiminde biçim dili, kimindeyse bunların karşımı halinde resimlerinde etkili oldu. Bugün sanat ortamına baktığımızda yaşanan bütün olumlu-olumsuz olayların sanat alanında büyük değişikliklere yol açtığını görüyoruz.

Bu bağlamda müziğe bakarsak, 20. yüzyılın başında fütüristlerle gelen gürültü müziği bestecilerin değişik yaklaşımlarıyla günümüze kadar süre geldi. Örneğin, J. Cage'in 4'33" adını verdiği ünlü parçası, yorumcunun piyanonun başında sessiz oturarak bu süre içinde dışarıdan gelen gürültüyü ya da sessizliği izleyiciye müzik olarak sunuyordu. Eric Satie'nin daktilo sesi ve benzeri şeylerle yaptığı, kübistlerin kolâjlarının karşılığı diyebileceğimiz bale müziği Parade zamanında çok yadırganmıştı. Bugün değil bu tür bir kolâjlara, doğrudan tencere, teneke gibi her türlü kullanmalık eşya, makine, motor gürültüleri ile yapılan müziklere kulaklarımız alıştı. Bu ortamda sanatlar arası etkileşimden çok sanatçıların ortak kaygılarla yarattıkları, ortak kavramları paylaştıkları yapıtlardan söz edebiliyoruz. Böyle olunca sanatçı başka bir sanat dalından bilinçli olarak etkilenmemiş bile olsa, izleyici, sanat türü farkı gözetmeksizin onların duruşları; yaşama ve dünyaya bakışlarının getirdiği ortaklıklar; sanatçıların çıkış noktası olan temel kavramlar; birbiriyle hiç ilişkisi yokmuş gibi görünen sanatçılar ya da sanatçı toplulukları arasındaki yakınlıkları bulgulayarak sanat yapıtına yeni bir alımlama boyutu getirebiliyor.

Birinci bölümde; 19. yüzyılın sonlarında resim ve müzik alanında ortaya çıkan ve birbirini etkileyen büyük değişimler ele alınıp anlatılacaktır.

İkinci bölümde; 20. yüzyılın başlamasıyla resim sanatında görülen müzik etkileri, ressamların eserleri ve kavramsal yapıtları üzerinde incelenecek, resmin müzik üzerindeki etkisine değinilektir.

Üçüncü bölümde; birinci ve ikinci dünya savaşlarının resim ve müzik üzerinde bıraktığı etki ve bunun tepkisinden ortaya çıkmış olan yenilikler ele alınıp, birbirini nasıl etkiledikleri üzerinde durulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

XIX. YÜZYILIN SONLARI RESİM VE MÜZİK İLİŞKİSİ

1.1.İZLENİMCİLİĞİN İZİNDE

Empresyonizm, 19. yüzyıl sonlarında yazın ve resim sanatından sonra müziği de etkileyen bir akımdır. Yeni-romantizm ve Wagnerizm'den ayrılarak, müziğe ses gücü yerine izlem'i kazandırdı. Müzikteki ilk örnekleri Debussy verdi.

İzlenimcilik terimi, 19. yüzyıl sonlarında yaşayan Fransız ressamın, özellikle Monet'nin resimde uyguladığı tekniğin müzikteki yansıması olarak adlandırılabilir. Terimin isim babası olarak ise Louis Leroy gösterilir (1874). Bir şeyi doğrudan söyleme yerine sezdirme ve izlenimi sunmayı yeğleyen akımın görsel sanatlarla yakın bir koşutluğu gözlenir. Chabrier ve Chausson gibi bestecilerin de işlediği görülen akımın diğer ünlü bir ismi olarak da Debussy'nin çağdaşı Ravel gösterilir ancak günümüzde bu konuda yapılan değerlendirmelerde Ravel'in müziğinin bu akımla pek örtüşmediğine ilişkin savlar bulunmaktadır. Debussy'den sonra izlenimciliği ele alan ilk ve tek önemli isim olarak Bartok gösterilir ama İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Messian, Ligeti ve Crumb gibi bestecilerin de akıma uygun besteler yaptıkları görülür.¹

19. yüzyıl sonlarına doğru Van Gogh ve Gauguin'le "renk orkestrasyonu", "renk senfonisi" gibi müzik terimleri resim sanatının sözlüğüne girmiş, sanatçılar resimlerine sonat, senfoni, noktürn (gece müziği) gibi adlar vermeye başlamışlardı. Ancak renk ve duygusal çağrışımların sınırlarını aşp doğrudan müziğin biçimlendirme öğelerinin bilinçli kullanımı 1910 dolaylarıyla başlar.

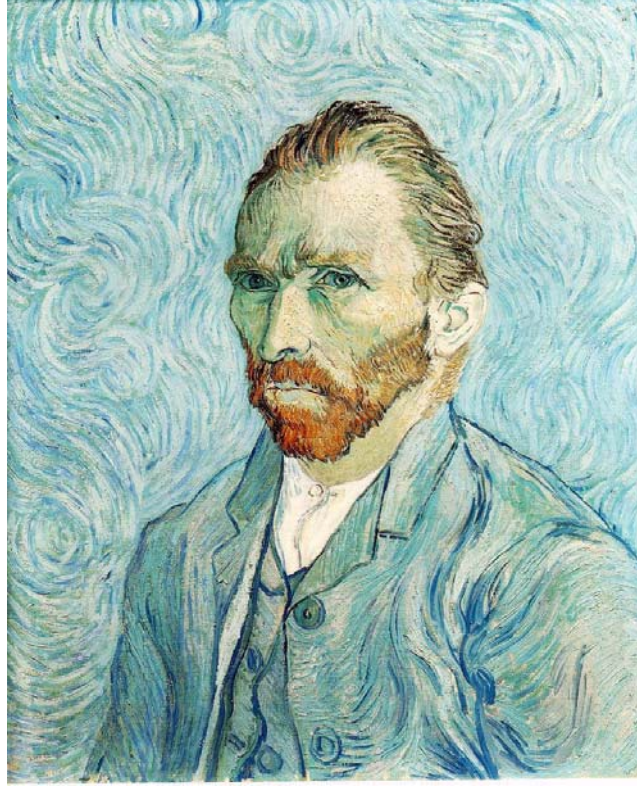
Doğa yansıtmacılığından giderek uzaklaşan resim sanatı, kısıtlamalardan kurtulmak, anlatım dilini genişletmek, anlatım özgürlüğüne kavuşmak istiyordu. Kısıtlama olarak duyumsanan şeylerin başında zamansallık geliyordu. Resme zamansal bir sanat gözüyle bakılmıyordu. Dahası, resim ilk bakışta algılanabilirliği, Leonardo'dan bu yana resmin zamansal bir sanat olan müziğe üstünlüğü olarak görülüyordu. Geleneksel resim, yüzey üzerinde perspektif kuralı ile verilen bir mekân yansıması içinde belli bir anı saptıyordu. Oysa şimdi hareket zaman akışı içinde verilmek isteniyordu. Bu aynı

¹ Debussy ve İzlenimcilik, Erişim Tarihi: 13.02.2012, <http://www.sanattasarim.com>

zamanda yeni bir mekân anlayışı da getiriyor resme: zamansal mekân, başka deyişle hareketin yarattığı mekân, müzik terimiyle tınısal mekân.²

1.1.1. Van Gogh'un Renk Senfonisi

Mutlu bir çocuktur. Neşesiz, yoksul, melankolik, sevilmesi zor ve intihara yatkın bir insana dönüştü. Ama şu anda dünyanın en çok tanınan, en çok sevilen ve en pahalı resimlerini yaptı. 27 yaşında resme başladığında, sanatının modern hayatın stres ve gerilimine teselli getireceğini umuyordu. Konuları tamamen otobiyografiktir ve hayatının her anı, yaşadığı tüm duyguların izlerini taşır. Van Gogh'un (resim 1.1) popüler imajı, ızdırap çeken dahi olsa da, öte yandan eğitilmiş ve kültürlü bir insandı. Çok hızlı eser vermesine rağmen sanatında derin düşünce ve plan hâkimdi.³



Resim 1.1: Van Gogh, “Oto Portre”

² Nazan İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, s.130.

³ Robert Cumming, *Sanat-Görsel Rehberler*, (Çev. A.İşin Önel, Aslı Çetinkaya), İnkılap Kitapevi, İstanbul 2006, s.330.

Erken dönem işlerinde konuları, onurlu yaşam mücadelelerini betimlemeye çalıştığı Hollandalı köylü ve işçilerdir. Bu ahlakçı ton daha sonraki işlerinde kaybolur. Paris’e gittiğinde karşılaştığı Empresyonizm ve Japon ağaç baskılarının etkisiyle daha dışa vurumcu ve kıvrımlı üslup geliştirmiştir. Gauguin’le, Arles’te gerçekleştirmeye çalıştıkları sanatsal işbirliği başarısızlığa uğrayınca sinir krizi geçirir (bir tartışmada sol kulağının bir parçasını keser) ve 1889’da bir süreliğine akıl hastanesine girer. Çok üretken bir dönemde olmasına rağmen sonunda akıl hastalığına yenilir ve geride henüz sanat dünyasının haberdar olmadığı, 200’ünü son 15 ay içinde tamamladığı 800 resim ve 850 çizim bırakarak kendini öldürür. Vefalı kardeşi Theo’ya yazdığı ve genellikle işlerini ayrıntılı bir şekilde açıklayan saplantılı mektupları, çevresinde hemen ortaya çıkan ve hala büyümekte olan kült için kaynak malzemeyi sağlamıştır.

Van Gogh’un hemen fark edilebilen, içgüdüsel, kendi kendine öğrenilmiş ve telaşlı bir üslubu vardı. Boyayı doğrudan tüpten, saban izleri gibi kalınca uygulardı. Garip perspektifler, bir çocuğun çizimleri gibi keskin konturlar, kendi kendine hayat bulan heyecanlı renkler. İç duygularını yansıtabilmek için renk ve biçimleri çarpıttı. Görüntüleri yeniden olduğu gibi üretmektense, daha simgesel ve dışa vurumcu bir senteze doğru kaydı. Kıvrımlı fırça işi enerji ve duygusal yoğunlukla yüklüdür. Cansız nesnelere insan kişiliği kazandırmayı başarıyordu. Böylece “Sarı İskemle”si Van Gogh’un kendisinin bir sembolü ya da bir imgesi halini aldı. Birinci elden gözlemin önemine tutkulu bir inancı vardı ve bu çok heyecan verici olabiliyordu. Aynı zamanda renk sembolizmine de başvurdu; özellikle sarı rengi resimlerinde öne çıkan renktir. Cézanne ve Gauguin ile birlikte en büyük Post-Empresyonist sanatçılar arasında sayılır.⁴

Van Gogh mektuplarında Theo’ya beyaz bir duvarın resmini doğruca beyaz olarak yapıp yapamayacağını sorar. Natüralist olmayan biri için, renge içsel tını olarak ihtiyaç duyduğundan ortaya hiçbir zorluk çıkarmayan bu soru bir izlenimci-natüralist ressamı tabiata yöneltilmiş cüretli bir suikast gibi geliyor. Bu soru böyle bir ressamın gözünde vaktiyle kahverengi gölgelerin maviye dönüştürülmesi kadar devrimci ve delice bir çıkış gibi görünse gerek. Sevilen bir örnek: “Yeşil Gökyüzü ve Mavi Çayır”. Nasıl ki bu son örnekte Akademizim’den ve Realizm’den Empresyonizm’e ve Natüralizm’e olan geçiş

⁴ Cumming, s.331.

izleniyorsa, Van Gogh'un sorusunda da "tabiatın çevirisinin çekirdeği, yani tabiatı dışsal görüntü değil, içsel izlenim, yakın geçmişte konulan adıyla *dışavurum* (Empression) olarak canlandırma unsurunu açığa vurma eğilimi göze çarpıyor.⁵

Van Gogh kardeşi Theo' ya yazdığı bir mektupta "Resimlerim de yatıştırıcı, rahatlatıcı bir şeyler söylemek istiyorum, müzik kadar yatıştırıcı bir şey ..." diyor. Van Gogh' un müziğe özel bir ilgisi yoktu. Ne Gauguin gibi bir çalgı çalıyordu ne de Delacroix gibi "müzikteki mantığı" arıyordu. Ama o da çağdaşları gibi, sözcüklerin yetmediği yerde tınların konuştuğuna inanıyordu. Van Gogh için yalnız resimdeki renklerin etkileşimi değil, yan yana konulan resimlerin renklerinin de birbiri üzerindeki etkisi önemliydi.⁶

"Ay Çiçekleri" (resim 1.2, 1.3, 1.4, 1.5) dizisinde olduğu gibi aynı konuyu değişik renklerle deneyerek bir "renk senfonisi" oluşturuyordu. Van Gogh' un yaptığı resimlerde, özellikle yaşamının sonuna doğru akıl hastanesinde yaptığı resimlerde biçimler yer sarsıntısına uğramışçasına dalgalanır, renkler çizgiyle bütünleşir; renk çizgi, çizgi renk olur. Bu resimlerde müziksellik daha yoğunlaşır. "Gerçekten biraz daha uzaklaşma, bir tür renk müziği yaratma" isteğine en çok yaklaşan resimler bunlardır.

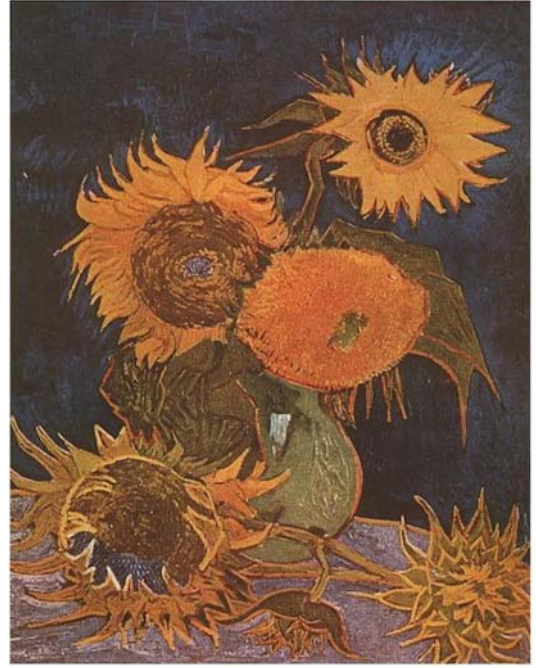
Van Gogh'un "Starry Night" (resim 1.6) ve "Starry Night Over the Rhone" (resim 1.7) isimli eserlerinde, gece içindeki yıldızlar, ışıklar ve denize yansıyan parıltılar dinamik, devinime sahip renklerle sessizliğin içindeki ses dalgalarına dönüşerek izleyiciye ulaşır. Fırça izleri adeta bir müzik bestesinin iniş çıkışları gibi birbirini izler, takip eder ve insan gözünü tablonun her bir noktasına ulaştırır. Bu resimlerde güçlü, koyu ve soğuk renk tonlarının arasından bazen patlarcasına, bazen de süzülerek çıkan sıcak ve parlak renkler, adeta bir orkestra içerisindeki solo enstrüman müziği gibi izleyicinin gözünde keskin bir etki alanı bırakır.

⁵ Wassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (1912), (Çev. Tefik Turan), Hayalbaz Kitap İstanbul 2009, s.108.

⁶ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul 2006, s.38.



Resim 1.2: Van Gogh, "Sun Flowers"



Resim 1.3: Van Gogh, "Sun Flowers"



Resim 1.4: Van Gogh, "Sun Flowers"



Resim 1.5: Van Gogh, "Sun Flowers"



Resim 1.6: Van Gogh, "Starry Night"



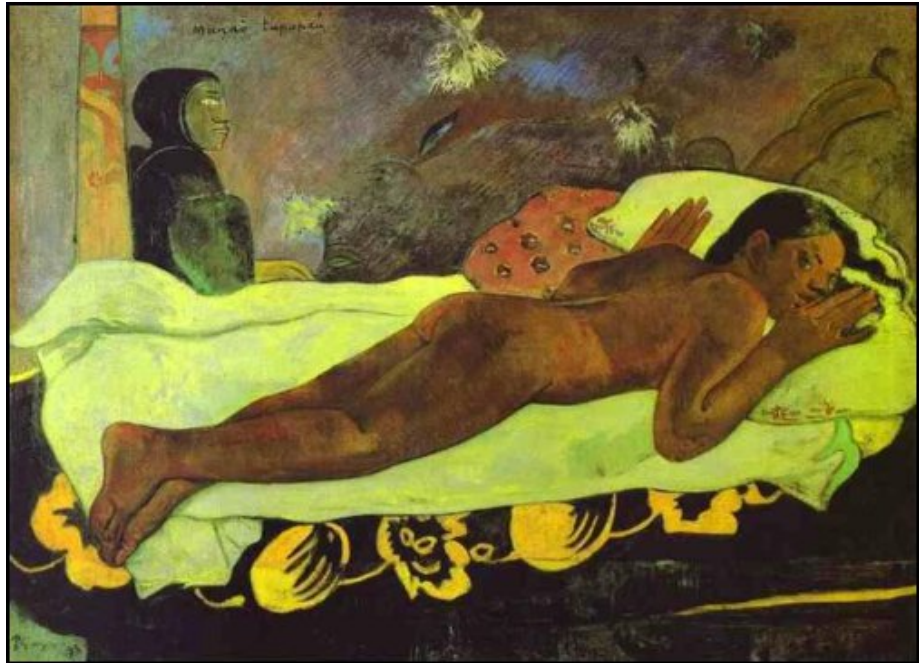
Resim 1.7: Van Gogh, "Starry Night Over the Rhone"

1.1.2. Paul Gauguin

Eugène Henri Paul Gauguin, 7 Haziran 1848, Paris’te doğan, Post-Empresyonist bir ressamdır. Asıl mesleği olan borsacılığı bırakarak resim yapmaya başlamıştır. Bir süre yazları Pissarro ve Paul Cézanne ile resim yapar. Oğlu ile birlikte tekrar Paris’e döndüğü dönemde Vincent Van Gogh, Gauguin’i Arles’e çağırır ve burada dokuz haftayı resim yaparak birlikte geçirirler.

Gauguin “Ölülerin Ruhü Bekliyor” (resim 1.8) adını verdiği resim için, “Genel armoni koyu, hüzünlü, ürkütücü, ölüm çanı gibi gözde tınılıyor” diyor. “Mor, koyu mavi, sarı-turuncu ve kahverengi müziksel tınıyı (akoru) tamamlıyor. Gauguin burada müziğe benzetme değil, müziğin etkisini vurguluyor, koyu renklerin bir araya gelişini ölüm çanı tınısıyla özleştiriyor.⁷

Açık ve koyu alanların birbirine baskınlık kurmadan, kendi aralarında birbirlerini iterek öne ve geriye attığı boşluklar müziksel bir ölçü meydana getirir. Bunun yanında birbirlerini takip eden ve tekrarlayan fırça izleri, şekiller, renkler ve boşluklar resim ve müzik sanatının ortak kavramı olan “Ritm” olgusunu bizlere apaçık sunar. Böylece Gauguin izleyiciye, ölüm tınısının sesini görsel titreşimlerin olgularıyla sunar.



Resim 1.8: Gauguin “Ölülerin Ruhü Bekliyor”

⁷ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.37.

1.1.3.Alexander Scriabin'in Renkli Piyanosu

Scriabin (resim 1.9) erken modern besteciler arasında en çok yenilikçi, çok özel bir piyanist ve besteci olarak tanımlanmıştır. Kariyerinin başlangıcında Scriabin, Fredric Chopin'den ilham alarak çok lirik karakterli ama kendine özel tonlu müzik bestelemiştir. Ama Arnold Schönberg'in yeniliklerinden habersiz ve bağımsız olarak, mistisizm akımına dayanarak, gittikçe müziğini atonal olarak bestelemiş ve bu nedenle 12-tonlu kompozisyon ve serial müzik akımlarının öncülüğünü yapmıştır. Rus Sembolist akımı bestecileri arasında önde giden bir besteci olarak da görülebilmektedir.

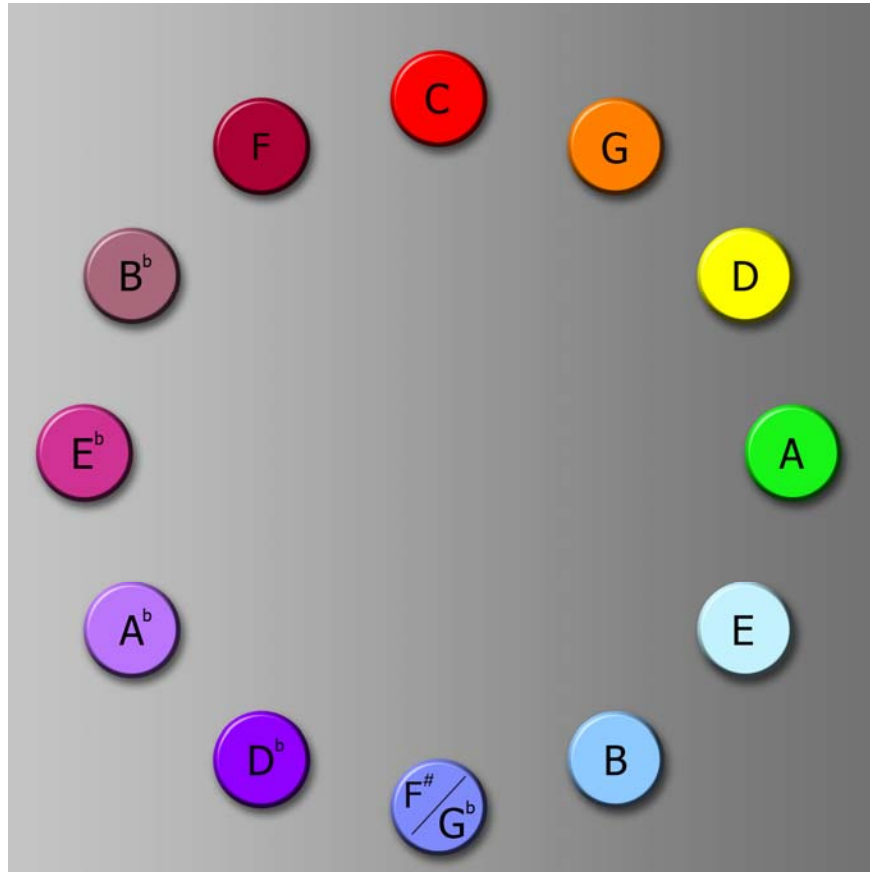
1908'de Brüksel'e taşındı. Artmakta olan ününden haberdar idi. 1906-1907'de genişletilmiş bir turne sayesinde bu ününü Amerika kıtasına da taşıma imkânı buldu. Bu esnada Scriabin gittikçe daha çok ruhani ve sufi fikir ve taslaklarla uğraşmaya başlamıştı. 1910'da tekrar geldiği Moskova'da özenle büyük bir Teozofik eser üzerinde çalışmaya başladı.



Resim 1.9: Alexander Scriabin

Moskova'daki son yıllarında sembolistlere yakın oldu. Birçok piyano eseri ve senfoni yazdı. İlk dönem eserleri Chopin geleneğinde olsa da daha sonraki yıllarda Scriabin, Messiaen gibi 12 Ton müziğine kadar giden yeni modal düzenlemeler keşfetti. Artık Scriabin'e Nietzsche, Bergson ve teosofiden etkilenen felsefî fikirlerini ifade edebilmek için müzik yetmemeye başlamıştı. 1908-10 arasında yazdığı senfonik şiir Prometheus'da ilk kez renkli-piyano'yu (Farbenklavier) kullanmış, eserin 1915'de New York'da ki galası dünyadaki ilk ışık şovu olmuştur.⁸

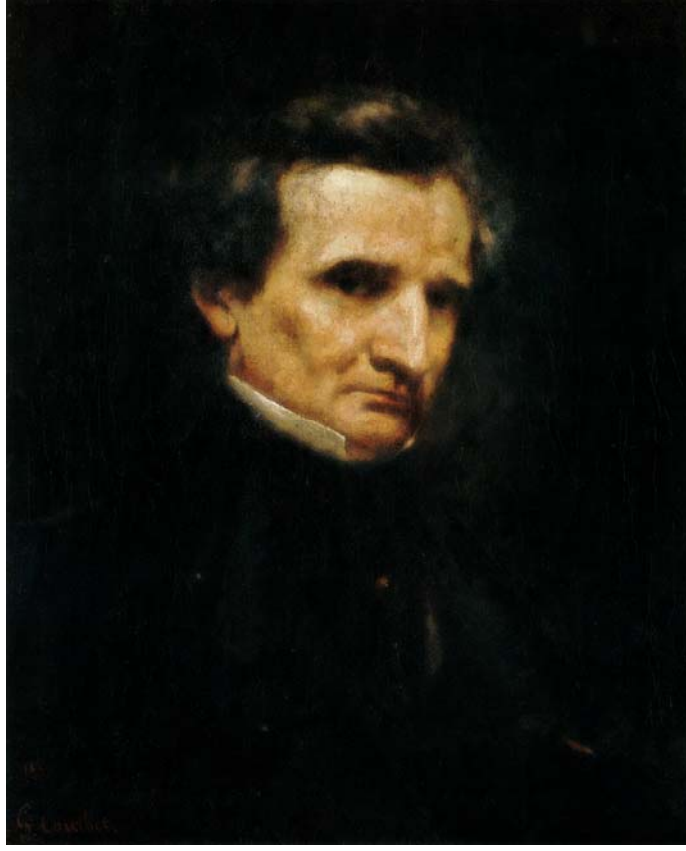
Renkli piyano için hazırladığı nota renkleri (resim 1.10) için sıcak ve soğuk renk skalsı hazırlayan Scriabin, belirlediği notaları bu skala içindeki renklere yerleştirmiştir. Eser icrası sırasında piyanoda basılan notalar bağlantı kurulan renklerle sahneye yansıtılmıştır. Böylece notaların renkleri ilkkez icra sırasında eşzamanlı olarak yansıtılmış ve dünyanın ilk renk-ses ilişkisi somut olarak görsellikle buluşmuştur.



Resim 1.10: Alexander Scriabin “Renkli Piyano” Nota Renkleri

⁸ Alexander Scriabin, Erişim Tarihi: 13.02.2012, http://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander_Scriabin

1.1.4.Hector Berlioz Ses Ressamlığı Üzerine



Resim 1.11: Gustave Courbet “Hector Berlioz”

Ses ressamlığı müzik sanatında bir ifade biçimi olarak kullanılabilir. Ancak bu yaklaşım, müzik, soyluluğundan ve gücünden bir şey yitirmediği sürece geçerlidir. Ses ressamlığından yaralanmanın ilk koşulu, onu amaç olarak değil, müziksel ideyi mantıklı ve doğal bir biçimde tamamlayan bir araç olarak görmektir.

İkinci koşul, ses ressamlığının dinleyicinin dikkatini çekmeye değer konulara ilişkin olması ve en azından ciddi yapıtlarda müziğin düzeyini düşürmeyecek seslere ve nesnelere yönelmesidir.

Üçüncü koşul ses ressamlığının gerekli ölçüde doğayı yansıtmaması, ama öte yandan da sanat ve doğanın aynı şey olmadığı izlenimini uyandırmasıdır. Bu anlamda ses ressamlığı bir yandan doğaya bağlı kalabilmeli, diğer yandan da yanılsama yaratan gücünü yitirmemelidir. Böylece dikkatli ve eğitilmiş dinleyicinin, bestenin amacını yanlış anlaması engellenmiş olur.

Dördüncü ve son olarak, bir duygunun, bir ruhsal durumun anlatımında, hiçbir zaman salt soyut betimlemeye yer vermemeli, müziksel konunun büyük adımlarla ilerlediği, tutkuların yoğunlaştığı yerlerde betimleyici ayrıntılarla bu akışı bozmamalıdır.

Bu saydığımız savları desteklemek için, şair de denebilecek büyük bestecilerin (çünkü şiir ve müzik bu konuda birbirini destekliyor) yapıtlarından birkaç örnek vereceğiz. Beethoven'ın Pastoral Senfoni'sindeki fırtına, ses ressamlığını amaç olarak değil, araç olarak kullanan parlak bir örnektir. Bu bölümün tümü, bir şenlik esnasında beklenmedik bir anda patlayan kuvvetli bir fırtınanın neden olduğu doğa seslerinden oluşur. Yağmurun önce damla damla, sonra güçlenerek yağdığını, rüzgârın şiddetini yavaş yavaş arttırdığını, uzaklardan gelen gök gürültülerini, kuşların ötüşerek kaçışmalarını, fırtınanın giderek yaklaştığını, ağaçların kırılışını, hayvanların ve insanların bağrışarak birbirlerine çarpışlarını, bardaktan boşanırcasına yağan yağmuru... Tüm bu kargaşayı duyarız. Kendi türündeki örnekleri büyük ölçüde aşan bu görkemli tablo, aynı zamanda yapıtın bütününde karşıtlı ve dinamik bir etki yaratır. Bu bölümden önceki ve sonraki sahneler hoş bir etki bıraktıklarından, fırtına sahnesi bir denge ögesi olarak ortaya çıkar. Bu da son derece anlamlıdır, çünkü Pastoral Senfoni'deki, fırtına sahnesi, onunla içten bağıntısı olmayan başka bir kompozisyonun içinde yer alsaydı, büyük ölçüde etkisini yitirirdi. Oysa buradaki ses ressamlığının amacı sadece bir karşıtlık etkisi yaratmaktır.⁹

Buna karşılık "Fidelio"daki ses ressamlığı yukarıda verilen örnekten tamamen farklıdır. Burada ses ressamlığı zindandaki ünlü düette ortaya çıkar. Gardian ve Fidelio, Florestan'ın gömülmesi gereken çukuru kazmaktadırlar. Bu esnada kazmaları büyük bir taşla çarpar ve onu çukurun kenarına taşımak için kan ter içinde kalırlar, işte bu sıralarda kontrbaslar çok kısa süren garip ve ürkünç bir ses çıkarırlar (Bunu parça boyunca kontrbasların sürdürdüğü inatçı temayla karşılaştırmamalı). Söylendiğine göre Beethoven burada yuvarlanan taşın boğuk sesini yansıtmak istemiştir.

Dramatik ya da müziksel bir etki yaratmak için hiç de gerekli olmayan bu tür ses ressamlığı araç değil, amaçtır. Burada ses ressamlığı, ses ressamlığı olsun diye yapılmıştır. Çünkü ne müzikle, ne dramla, ne de gerçekle içten bir bağıntısı vardır. Bu

⁹ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.135.

nedenle, çocukça yaklaşımından dolayı istemeyerek de olsa, büyük bir besteciyi eleştirmek durumundayız. Aynı şey Handel içinde geçerli. “Mısır’da İsraililer” adlı oratoyosunda, şarkıların ritminde çekirgelerin sıçrayışını vermek istediği öne sürülüyor. Eğer bu doğruysa, ses ressamlığı bakımından talihsiz bir deneme, ama daha da talihsiz olan buradaki ses ressamlığının ciddi oratoryo biçimine hiç de uymayan konusudur. Öte yandan, Haydn, özellikle betimleyici yapıtları ‘Yaradılış’ ve ‘Mevsimler’de gördüğümüz kadarıyla, konunun gerektirdiği doğrultuda ses ressamlığını kullanmakla birlikte, biçiminin düzeyini düşürmemiştir. Örneğin güvercinlerin kulağı okşayan seslerinin yansıtılmasında olduğu gibi. Bunun ötesinde buradaki ses ressamlığı şaşırtıcı derecede gerçeğe yakındır.¹⁰

Müziksel araçları dışsal biçimleri yansıtmak için kullanma yolundaki denemelerin ne zavallı sonuçlar verdiğini dar anlamda anlaşılan türden program müziği gösteriyor. Son zamanlarda da Liszt böyle denemeler yaptı. Kurbağa ötüşlerini, avludaki tavukları, bıçak bileme seslerini taklit etmek gerçi varyete sahnesinde pekâlâ yakışan ve eğlendirici oyun olarak gayet hoş bir etki yapan bir şeydir. Ama ciddi müzikte böyle taşkınlıklar “tabiatı verme” başarısızlığına öğretici birer örnek olarak kalır. Tabiatın kendi dili vardır ve bu dil üzerimizde aşılmaz bir güç olarak etkilidir. Bu dil taklit edilemez. Tavukların dolaştığı bir avluyu müziksel olarak canlandırıp gerçekliğin havasını yeniden yaratmak ve dinleyiciyi bu havaya sokmak istenince bu işin imkânsız ve gereksiz bir girişim olduğu açıkça ortaya çıkar. Böyle bir hava her sanat tarafından yaratılabilir, ama tabiatı dışsal yönden taklit ederek değil, bu havayı içsel değeri içinde sanatsal olarak yansıtarak.¹¹

Dolayısıyla, Hector Belioz’un ses ressamlığı üzerine yaptığı bu gözlem ve sonuçlar, izlenimciliği işaret eden bir anlayışı sunmaktadır. Ses ressamlığını, tabiatı doğrudan doğruya kullanarak değil, içsel izlenimle esere yansıtmak gereği üzerinde durmuştur. Dönemin ağır basan akımı Empresyonizm, güzel sanatların bu iki akımı üzerinde ve hatta bunların birbiriyle etkileşime girmesinde belirgin bir rol oynamıştır.

¹⁰ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.136.

¹¹ Kandinsky, s.104.

1.1.5.Verismo/Gerçekçilik

Verismo, tıpkı 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde resim sanatında kendini gösterip gelişen ve bu yüzyılın sonralarına kadar etkinliğini koruyan realizm de olduğu gibi günlük olayları, gündelik hayatı, müzik sanatı içerisinde gösterir. 19. yüzyılın sonlarında İtalya’da ortaya çıkan Verismo (gerçekçilik) İtalyan operasının en belirgin özelliği idi. Verismo çoğu zaman “gerçekçilik” olarak tanımlanmakla birlikte “doğallık”, “içtenlik” gibi kavramları da içinde taşır. Bu yaklaşım, genel özellikleriyle, bugünün televizyon ve sinemasının macera türü filmlerinin ilk oluşumları olarak değerlendirilebilir.

Özellikle iki opera Verismo hareketinin bütün niteliklerini barındıran yapıtlar olarak görülmektedir. Bunlardan biri Pietro Mascagni’nin (1863-1945) *Cavalleria rusticana* (1890) operası, diğeri Ruggiero Leoncavallo’nun (1858-1919) *Palyaçolar* (1892) operasıdır. Bu yapıtlar müzik fikirlerinin konunun gidişine paralel olarak gelişmesi ve konuların günlük olaylardan kaynaklanmasıyla birbirlerine benzemektedir. “Gerçekçi”, gerçekleşmesi mümkün olan durumlar, gündelik hayatta karşılaşılabilecek olaylar konuların merkezinde yer alır.¹²

¹² İlke Boran, Kılıncım Y. Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s.232.

İKİNCİ BÖLÜM

XX. YÜZYILIN BAŞLARINDA RESİMDE MÜZİĞİN ETKİSİ

2.1.XX. YÜZYILIN BAŞLARINDA SANAT ORTAMI

20. yüzyılın ilk yılları oldukça karmaşık bir sanat ortamına sahne olmuştur. Bu yılların en karakteristik yanının yoğun ve hızlı bir devingenlik olduğu söylenebilir. Sanatçılar arayış içinde büyük sanat merkezlerinde toplanıyorlar, gruplar oluşturuyorlar, bir gruptan başka bir guruba geçiyorlar, kısa süre içinde dağılıp yeni gruplar oluşturuyorlardı. Ulusalçı eğilimler etkili değildi bu hızlı sanat yaşamında.

Birinci dünya savaşının gerilimli politik ortamında, sanatçıların hangi ulustan oldukları, söz gelimi Picasso'nun İspanyol, Kandinsky'nin Rus olması, bir rol oynamıyordu. Biri Paris'te, öteki Münih'de iki büyük akımın başını çekebiliyordu.

Sanatçıların hepsi devrimin temel ilkelerinde birleşiyorlardı. Gerçeğin dile getirilmesinde yansıtmacılık geleneği yıkılmıştı. Tek gerçeğin görünen doğa olmadığının bilincine varılmıştı. Sanatçı, hangi sanat dalında olursa olsun, “alışılmışın ötesindeki gerçeği değişik açılardan kuşatma” çabası içindeydi ve yaratıcılıkta hiçbir bağımlılık tanıımıyordu. Dünya hızlı geliyordu. Bu değişen dünyada sanatın görevi “görünmeyeni görünür kılmak” yeni gerçeklerden haber vermek, onların ifadesini bulacağı yeni biçimler oluşturmaktı.

Sanatın üstlendiği bu görev, sanatları da sanatçıları da birbirine her zamankinden daha çok yaklaştırmıştı. Bir yandan birbirine esin kaynağı oluyor ve birbirinin biçim-diline açılıyorlar, öte yandan değişik sanat dalları yazın, resim, müzik, dans sanatçıların ortak çalışmalarıyla bütünleşiyordu.

1909'da Kandinsky'nin besteci Hartmann'la birlikte hazırladığı “Sarı Tını” adlı sahne kompozisyonunda şiir, müzik, yerine göre gürültü, devinim, ışık, renk, soyut resimler halinde bütünleşiyordu. Bütünlüğü sağlayan, Kandinsky'ye göre hiçbir ögenin ötekini buyruğuna girmemesiydi. Amaçlanan, sanatlardan birinin ötekini geriye itmemesi, hepsinin eşit ağırlıkta olmalarıydı.¹³

Bu gelişmede öncülüğü resim sanatı yapmıştır. Resmin müzikle ortaklık arayışının geçmişi Rönesans'a değin uzanır. Resimlerinde gerçek dışı ürkünç öğeler kullandığı

¹³ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.47.

için, 16. yüzyılın gerçeküstücü sanatçısı olarak tanımlanan Arcimboldo, renk ses özdeşliği üzerinde çalışmış ve bir renk klavyesi geliştirmeyi düşünmüştü. 1715’de Fransız din adamı ve fizikçi Louis-Bertrand Castel, Newton’un renk kuramına dayanarak ışık-renk-tını bütünlüğü olan bir çalgı “renkli piyano” (resim 2.1.) yapmayı denemişti. Castel, bu bulgusuyla resim sanatının bundan böyle “sessiz müzik” diye nitelendirmeye hak kazanacağını söylüyordu.¹⁴



Resim 2.1: L.B. Castel “Renkli piyano”

19. yüzyıl sonlarına doğru Van Gogh ve Gauguin’le “renk orkestrasyonu”, “renk senfonisi” gibi müzik terimleri resim sanatının sözlüğüne girmiş, sanatçılar resimlerine sonat, senfoni, noktürn (gece müziği) gibi adlar vermeye başlamışlardı. Ancak renk ve duygusal çağrışımların sınırlarını aşıp doğrudan müziğin biçimlendirme öğelerinin bilinçli kullanımı 1910 dolaylarıyla başlar.

Doğa yansıtmacılığından giderek uzaklaşan resim sanatı, kısıtlamalardan kurtulmak, anlatım dilini genişletmek, anlatım özgürlüğüne kavuşmak istiyordu. Kısıtlama olarak duyumsanan şeylerin başında zamansallık geliyordu. Resme zamansal bir sanat gözüyle bakılmıyordu. Dahası, resim ilk bakışta algılanabilirliği, Leonardo’dan bu yana resmin zamansal bir sanat olan müziğe üstünlüğü olarak görülüyordu. Geleneksel resim, yüzey üzerinde perspektif kuralları ile verilen bir mekân yanılsaması içinde belli bir anı saptıyordu. Oysa şimdi hareket zaman akışı içinde verilmek isteniyordu. Bu aynı

¹⁴ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.129.

zamanda yeni bir mekân anlayışı da getiriyor resme: zamansal mekân, başka deyişle hareketin yarattığı mekân, müzik terimiyle tınısal mekân.¹⁵

Resimlerden esinlenilerek yapılan besteler de bu yıllarda yoğunlaşır. Daha önce de söylendiği gibi bu alanda Liszt öncü olmuştu. Fakat o yıllarda nadiren rastladığımız bu etkiler 20. yüzyılda artıyor. Resim sanatının müzikçileri ne denli etkilemiş olduğunu, resimlerden yola çıkarak ne denli çok beste yapmış olduğunu bu konuyla ilgili araştırmalar bize gösteriyor. Bu araştırmalarda verilen yapıtlar dizisinde en çok Picasso ve Klee'nin resimlerinin kaynak olması dikkat çekiyor. Örneğin Klee'nin yapıtları seslendirildiğinde sadece resmin adının esin kaynağı olduğu kompozisyonların yanı sıra, mizahın ağırlıkta olduğu, karikatür türü desenlerden yola çıkan “müzik şakaları” da var, resmin yapısal özelliklerini müziğe aktaranlar da... Bu tür kompozisyonlar, Klee'nin resme aktardığı müziğin biçimlendirme öğelerini yeniden müzik diline dönüştürerek o resmin örneğine göre yapılıyor.(İpşiroğlu, 2006)

1910 dolaylarındaki yıllar, 20. yüzyıl sanatının gelişim yollarının belirginleştiği yıllardır. Müzik ve resim arasındaki etkileşim de bu yıllarda yoğunlaşır. Yenilikçi sanatın biçim dili yaratılırken bu iki sanat arasındaki koşutluklar, ortaklıklar, ayrılıklar üzerine düşünme başlar. Bu bağlamda altının çizilmesi gereken önemli birkaç olayı şöyle sıralaya biliriz:

- 1- Kandinsky ve Marc'ın yenilikçi sanatın ilkelerinin, sanatlar arasındaki ortaklıkların irdelendiği yazıları kapsayan “Der Blaue Reiter” (Mavi Atlı) Almanah'ın yayımlamaları ve hemen ardından aynı adla bir grup kurmaları.
- 2- Kansinsky'nin soyut sanat üzerine düşüncelerini dile getirdiği kitabının “Übes das Geistige in der Kunst” un (Sanatta Tinsel-Olan/Zihinsellik Üzerine) yayımlanması.
- 3- Kübizmin doğuşu.
- 4- Fütürist sanatın eşzamanlı devinimi resim yüzeyine yansıtması.
- 5- Paris'te “Salon des Independants”da ilk soyut resimlerin, özellikle müzik biçimlerinden füğün kullanıldığı resimlerin sergilenmesi.¹⁶

¹⁵ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.130.

¹⁶ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.49.

2.1.1.Matisse ve Müzik

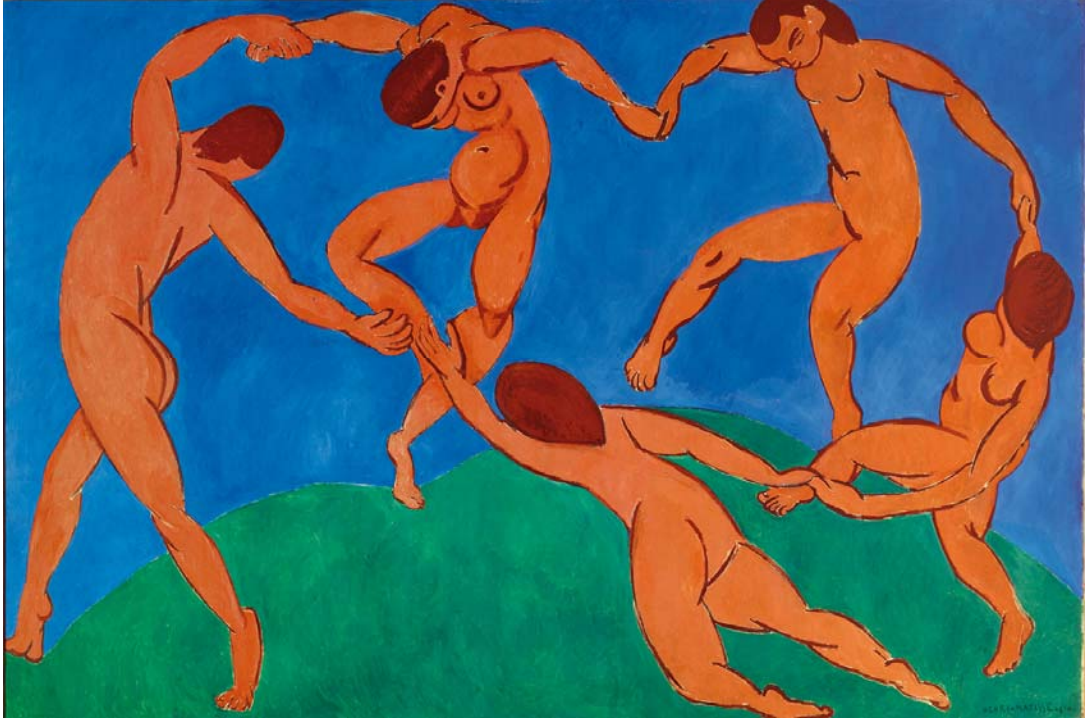
Fovist sanatçılar içerisinde dışavurumcu çalışmalar üreten, bu sanatçılar arasında müziği sevmenin ötesinde müzikle ciddi bir bağlantısı olan ve müziğin sorunlarına ilgi duyan Matisse ve Braque'dır. Matisse “gençliğimde keman çalardım” diye anlatır bir söyleşisinde. Bir söylentiye göre 50'sine kadar keman çalmış ve her sabah resim yapmaya başlamadan önce bir süre keman çalışmış. Keman, Matisse'nin pek çok resminde (resim 2.2) obje olarak yer aldığı gibi, resimlerinin pek çoğunun konusu da müzikle ilgilidir. Matisse renkle ilgili açıklamalarında sık sık müzikle ilgili örnekler verir ve örneklerinde çalgı olarak hep kemanı alır. Renk uyumlarından söz ederken de orkestrasyon benzetmesini kullanır.

Yıllar sonra Matisse, geriye, o yıllara bakarak “rengin kendi başına var olduğunun ve kendine özgü bir güzelliği olduğunun” bilincine nasıl vardığını (Rengin Yolu,1907) anlatıyor. Gözünü Japon ve İslam sanatının açtığını, onların dünyalarına açıldıktan sonra doğaya başka bir gözle bakmaya başladığını söylüyor. Ama yolunu bulmada müzik ona yardımcı oluyor. “Taklitçilikten kurtulmak gerekiyordu, ışığın taklidinden bile” diyor. “Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynamalı, müzikte akorlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım doğayı yansıtmak için değil. En yalın renkleri kullandım. Onlar birbirleriyle karşılıklı ilişkileri içinde kendiliğinden (resimde) yerlerini buluyorlar. Müzik nasıl sadece yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizimde kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamızı hiçbir şey engelleyemez”¹⁷

¹⁷ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.52.



Resim 2.2: Matisse "Violin"



Resim 2.3: Matisse “Dans”

Güçlü renkleri, en aza indirgenen biçimleri, yüzeyleşen mekânlarıyla Matisse’nin resimleri müziğe yaklaşırlar. 1909-10 yıllarında, Rus koleksiyoncu S. Şçukin’in Leningrad’daki evi için yaptığı, koskoca bir duvarı kaplayan Dans (resim 2.3) resminde üçlü bir akor gibi üç renk kullanır; yeşil ve mavi akorun üst ve alt sesleri, bu iki rengin üzerinde çılgınca el ele dönen beş kırmızı figür akorun üçlüsü gibidir. Bunu ötesinde bu resmi müziğe yaklaştıran çarpıcı bir şey daha var: kompozisyonadaki kontrapunktal düzen. Matisse, müziği örnek göstererek “müzik nasıl sadece yedi ses üzerine kurulabiliyorsa, bizim de kompozisyonlarımızı pek az renkle yapmamamız için hiçbir neden yok” diyor. En tanınmış resimlerinden biri olan “Dans” da bir üçlü akor gibi sadece üç renk kullanıyor ve figürleri kontrapunktal bir düzenle resim yüzeyine yerleştiriyor.¹⁸ Bunu hem renk karşıtlıklarında hem de figürlerin sıralanışında görüyoruz. Matisse yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide, Paris’te ressam arkadaşlarıyla birlikte gittiği bir varyete tiyatrosunda izlediği danslardan farandole’un (bir Fransız dansı) müziğinin kulağında kaldığını ve sonradan bu resme çalışırken hep bu ezgiyi ıslıkla çalarak dans edercesine resim yaptığını anlatıyor.

¹⁸ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.131.

Bu resmi tamamlayan ikinci bir resim olan Müzik’de de (resim 2.4) aynı renk akorunu ve kontrapunktal düzeni kullanmıştır sanatçı. Burada da akorun üçlüsünü beş figür oluşturur. Ama bunlar Dans resmindeki figürlerin aksine hareketsizdirler.¹⁹



Resim 2.4: Matisse “Müzik”

Matisse’nin müzikle bağı “caz” adlı kitabında bambaşka bir biçimde dile geliyor. Matisse, 1943’de üzerinde çalışmaya başladığı bu kitabı 1947’de yayımlar. Kitap yirmi renkli resim ve kendi el yazısıyla yazılmış metinlerden oluşuyordu. Resimler, makasla kesilen renkli kağıtlardan oluşan bir kolaj niteliğindedir. Ne çizgi, ne gölge, ne fırça. Resim sanatında alışa gelen gereçlerden hiç birini kullanmamıştı bu resimlerde. Kağıt özenle boyanıyor, makasla istenilen biçim kesiliyor, sonra biçimler beyaz ya da renkli kağıt üzerine dökülüyor ve dengeli bir kompozisyon ortaya çıkana kadar yerleri değiştiriliyordu. Çalışmaya başladığında kitabın adı henüz kesinleşmemişti, yayıncısıyla mektuplaşmalarında “Sirk” ya da “Caz” diye söz ediliyordu. Kitabın oluşumu sırasında resimlerin cazın ruhuna yakın olduğunu; cazda nasıl belli bir form içinde ve belli bir temel ritm üzerinde doğaçlamalara yer verilirse burada da kendisinin aynı şeyi yaptığını düşünmeye başlamıştı Matisse. Kitabın cazla ortak yanı resimlerin belli bir temel izlek ve ritm üzerine yerleştirilmiş olmasıdır. Cazda nasıl değişik müziksel konuları ve

¹⁹ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.53.

ritimleri olan doğaçlamalar, belli bir temel izlek ve ritm üzerinde seslendiriliyorsa, burada da temel izlek üzerine konulan resimlerin her birinin kendi içinde başka bir ritmi vardır.²⁰

2.1.2.Wassily Kandinsky

Modern akımın öncülerindendir ve ilk soyut resmi yapan sanatçı olarak bilinir. 1896-1914 ve 1923-33 yılları arasında Almanya'da yaşamış, 1920'lerde Bauhaus'ta öğretmenlik yapmıştır.

Artan derecelerde basitleştirilmiş figür resimlerinden, eskizimsi soyut resimlere, oradan da sert-kenar soyut resme geçmiştir. Karmaşık çok yönlü bir kişiliğe sahipti. Örneğin sanata karşı içgüdüsel bir yaklaşım yerine çok fazla teori ile beslenen entelektüel bir yaklaşım geliştirmişti. Ama aynı zamanda renklere karşı çok güçlü fiziksel duyarlılığı vardı. Renkleri görmenin yanında duyabiliyordu (sinestezi adı verilen durum).

Görüş alanınızı tamamen kaplayana kadar resimlere yaklaşın. Gözlerinizi ve zihninizi sakinleştirin. Böylece renkler ve şekiller beyninizin müziğe tepki veren bölümüne ulaşacaktır. Onları analiz etmeyin, içine doğru süzülün ve kendinizi bırakın. Eğer bir resme daha önce hiç böyle bakmadıysanız sizin için ilginç, heyecan verici, ruhani bir deneyim olabilir ancak zaman ve sabır gerekir.²¹

Kandinsky (resim 2.5) 1909 yıllarında ünlü emprovizasyonlarına başladı. 1911'de Kandinskiy, Münter ve diğer arkadaşları ile Münih'deki geleneksel sanatçılar derneğini ile bağlantılarını kopartarak Der Blaue Reiter (Mavi Binici) akımını oluşturdu. İki kısa yıldan sonra bu yeni grup Kandinsky'nin önderliğinde Matisse, Picasso, Delauney ve Klee gibi zamanın önemli yaratıcılarını etrafında toplamıştı bile. Der Blaue Reiter yeni dönem için müzik, tiyatro ve bilimsel alanları da kapsayarak soyut resim, gerçekçilik akımları, primitif sanatlar ve çocuksu çizimler için adeta bir yön gösterici işlevindeydi. Böylece Münih dünyada önemli bir sanat merkezi haline geldi.

Kandinsky yaklaşımını 1912 yılında yayımlanan Sanatta Zihinsellik Üzerine adlı kitapta geliştirdi. Kandinskiy için sanat, manevi değerlerin betimlenmesidir. Her sanat

²⁰ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.53-54.

²¹ Cumming, s.364.

dalı dışsal yapısı itibariyle birbirinden ayrılrsa da buluştukları ortak nokta, insan ruhunu arıtp, harekete geçirebilecek iç amaç için çaba vermeleridir.

1914'de savaş başladıığında Kandinskiy Rusya'ya geri döndü ve Nina Andrevskaya ile evlendi. Gabriele Münter Münih'de kaldı. 1920 yılında, Sanatsal Kültür Enstitüsü adlı kurum için, süprematizm, Vladimir Tatlin'in (1885-1953) 'Malzemelerin Kültürü', konstrüktivizm ve kendi teorilerini içeren pedagojik bir program hazırlamak için görevlendirildi. Bauhaus bünyesindeki öğretim kadrosuna dâhil olacağı tarih olan 1922 senesine kadar bu çalışmanın yürürlüğe konmasını bekledi. 1921 yılında Rusya Estetik Akademisi'nde aktif olarak görev aldı. Bir sene sonra Almanya'ya gitti ve Nazilerin 1933 yılında kapatacağı Bauhaus Okulu'nda eğitmen olarak görev aldı. 1922'de Berlin'de gerçekleştirilen ilk Rus Sanat Sergisi, Erste Russische Kunstausstellung'a katıldı. 1924'te Feininger, Jawlensky ve Klee ile birlikte Mavi Dörtlü'yü (Blaue Vier) kurdular. 1933'de Hitler kapatana kadar Bauhaus'da hocalık yaptı.²²



Resim 2.5: Wassily Kandinsky

1 Ocak 1911'de Münih'te verilen bir konserde Arnold Schönberg'in atonal besteleri ilk kez seslendirilmişti. Kandinsky ve Marc bu konsere birlikte gitmişlerdi. Bu müziğin

²² Wassily Kandinsky, Erişim Tarihi: 13.02.2012, http://tr.wikipedia.org/wiki/Vasilii_Kandinskiy

Kandinsky'nin resimleriyle benzerliği Marc'ın dikkatini çekiyor. "Tonalitenin büsbütün ortadan kalktığı bir müzik düşünebilir misin?" diye soruyor Macke'ye yazdığı bir mektupta ve konser izlenimlerini anlatıyor. "Bu müziği dinlerken hep Kandinsky'nin büyük kompozisyonlarını düşündüm, onlarda da tonaliteye yer yoktur. Ve yine Kandinsky'nin sıçrayan lekelerini düşündüm, tıpkı beyaz tuvalle ayrılan renk lekeleri gibi her sesin kendi başına bir ağırlı olduğu bu müziği dinlerken." Kandinsky de bu müziğin ardındaki düşüncelerin kendi düşünceleriyle benzerliğinden çok etkilenmiş ve konserin hemen ardından, Schönberg'le gelecekteki dostluklarını ve bu konudaki yazışmalarını başlatacak olan ilk mektubunu yazmıştı. "Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını ben de resimlerimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstrüktif yolda arama eğilimi var. Ritm hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor. Ben yeni armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum. Bu yol müzikte olduğu gibi, resimde de dissonansların yolu."

Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir. Müzik, yapısı gereği sanatçının iç dünyasını yansıttığı için, soyut sanata örnek olabilirdi. Ne var ki, bir sanatın başka bir sanattan bir şeyler öğrenmesi, ancak ilkesel olursa başarılı olabilirdi. Başka deyişle, onun olanaklarını nasıl kullandığını öğrenip, kendi olanaklarını özgül ilkeleri çevresinde kullanmalıydı.²³

Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine* adlı kitabında renk ve müzik ilişkisiye ilgili olarak şöyle söyler: Mavi tipik görsel renktir. Çok derine inen bir biçimde, dinginlik ögesini geliştirir. Ciddi, sonu olmayan ve olamayacak durumlara sonsuz bir derinleşme olur. Açık tonlara gittikçe ki mavi de açılmaya pek gelmez, daha kayıtsız bir karakter edinir, insana uzak ve kayıtsız bir tutum takınır; yüksek, açık mavi gökyüzü gibi. Demek ki, ne kadar açılırsa tınısı o kadar azalır, ta ki susan dinginliğe dönüşene, yani beyaz olana kadar. Müziksel yönden canlandırıldığında açık mavi flüte benzer, koyu mavi viyolonsele, koyuldukça kontrabasın harika tınılarını alır; koyu, törensi biçiminde ise tınısı pes bir orgun tınısına benzetilebilir. (Kandinsky, s.69)

²³ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.61.



Resim 2.6: Wassily Kandinsky “Pembeli Vurgu”

Kandinsky’nin Pembeli Vurgu (resim 2.6) isimli çalışmasında, seslerin görsel olarak algılanıp sunulduğu sinestezik bir etkiyle ortaya çıkar. Geometrik şekillerin yerleşimi izleyiciye ritm olgusunu sunarken, renkler iç dünyasındaki seslerin, enstrümanların tınılarını ve armonisini sunar. Kırmızı ve pembe vurgulu rengin hâkim olduğu dairesel yapıların güçlü davul ritimleri olduğunu söyler.

2.1.3. Gustav Klimt

Ressam ve grafik sanatçısı olan Klimt (resim 2.7), Viyana Secessionu’nun en önemli temsilcilerinden olmuştur. Klimt, Bohemyalı kuyumcu bir babanın ve Viyanalı

Anna Finsher'in yedi çocuğundan ikincisi olarak 14 Temmuz 1862 yılında Viyana'da dünyaya geldi.

Viyana uygulamalı sanatlar okulunda eğitim gördüğü sıralarda tarihsel konular işleyen ressam Hans Makarat'tan etkilendi. 1883'ten sonra kardeşi Ernst ve ressam Franz Matsch ile birlikte dekoratör olarak çalıştı. Burgtheater'ın ve Sanat Tarihi Müzesi'nin dekorasyonunu tamamladıktan sonra 1892 yılında kardeşinin ölümü üzerine bu işi bıraktı. 1897'de Viyana'da bir grup sanatçı ile Viyana Secession Grubunu oluşturdu ve bu grubun ilk başkanı seçildi. Bu görevini 1905 yılına kadar sürdürdü. Birkaç yıl sonra Viyana Üniversitesi için felsefe, tıp ve hukuk adlı tavan resimlerini yaptı. Fakat resimler erotik simgeleri ve karamsarlık yüzünden büyük tepki aldı ve geri çevirdi.

1902'de arkadaşı mimar Josef Hoffmann'ın başyapıtı sayılan Brüksel'deki Stoclet Evi'nin yemek odası için duvar resimleri yaptı. Bugün üçü de Avusturya Galerisi'nde bulunan Öpüş, Fritza Riedler ve Adele Bloch-Baver gibi son çalışmalarında figürleri siluet biçiminde ele aldı.²⁴

1902'de Viyana'da Secession'da bir Beethoven sergisi açmıştı. Serginin dayandığı temel düşünce sanatların bütünlüğüydü. Wagner'in "müzik dramı" kavramı altında topladığı müzik-dil-sahneleme bütünlüğü, bu yıllarda tüm sanatları etkisi altına alan bir tartışma ortamı oluşturmuştu. Bu sergide amaçlanan, görsel sanatları aynı mekân içinde müzik ve şiirler bütünleştirmekti. Sergi salonunun ortasında Max Klinger'in yaptığı anıtsal bir Beethoven heykeli yer alıyordu. Klimt, Beethove'nin 9. Senfonisinin son bölümünü bir resim dizisiyle görselleştirmişti. Serginin açılışında Gustav Mahler'in senfoniden seçtiği birkaç motifiyle yaylı çalgılar için hazırladığı müzik seslendirilmişti. Beethoven, bilindiği gibi, bu senfoninin son bölümünde Schiller'in bir şiirini (Ode an die Freude) seslendirmiştir. Wagner, 1846'da bu senfoni üzerine yazdığı bir yazıda, bu müziğin, sözlerle dile getirilemeyeni tınlarla dile getirdiğini söyler ve bütün senfoniye, insanoğlunun acılarla dolu yaşam yolunda mutluluğa erişebilmek için verdiği savaşım olarak yorumlar. Wagner'e göre son bölümde sözle bütünleşen müzik, mutluluğa erişen insanoğlunun kurtuluşunu dile getirir.

²⁴ Gustav Klimt Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/gustav-klimt>



Resim 2.7: Gustav Klimt

Klimt bir friz (mimarlıkta tavan ve yer arasında kalan resim, kabartma ya da süsleme) halinde gerçekleştirdiği dizi resimlerinde Wagner'in yorumunu esas almıştı. Beethoven'in tınılarla anlattığını o, renk ve biçimlerle anlatıyordu (resim 2.8). Ne var ki Wagner'in yorumunda insanı kurtuluşa götüren müziktir. Klimt'e göre bu görev sanatların uyumlu bütünlüğü içinde şiire düşmektedir. Klimt resimleri de Schiller'in dizelerine göre biçimlendirmişti. Son resimde koruyucu meleklerin arasında (resim 2.9)

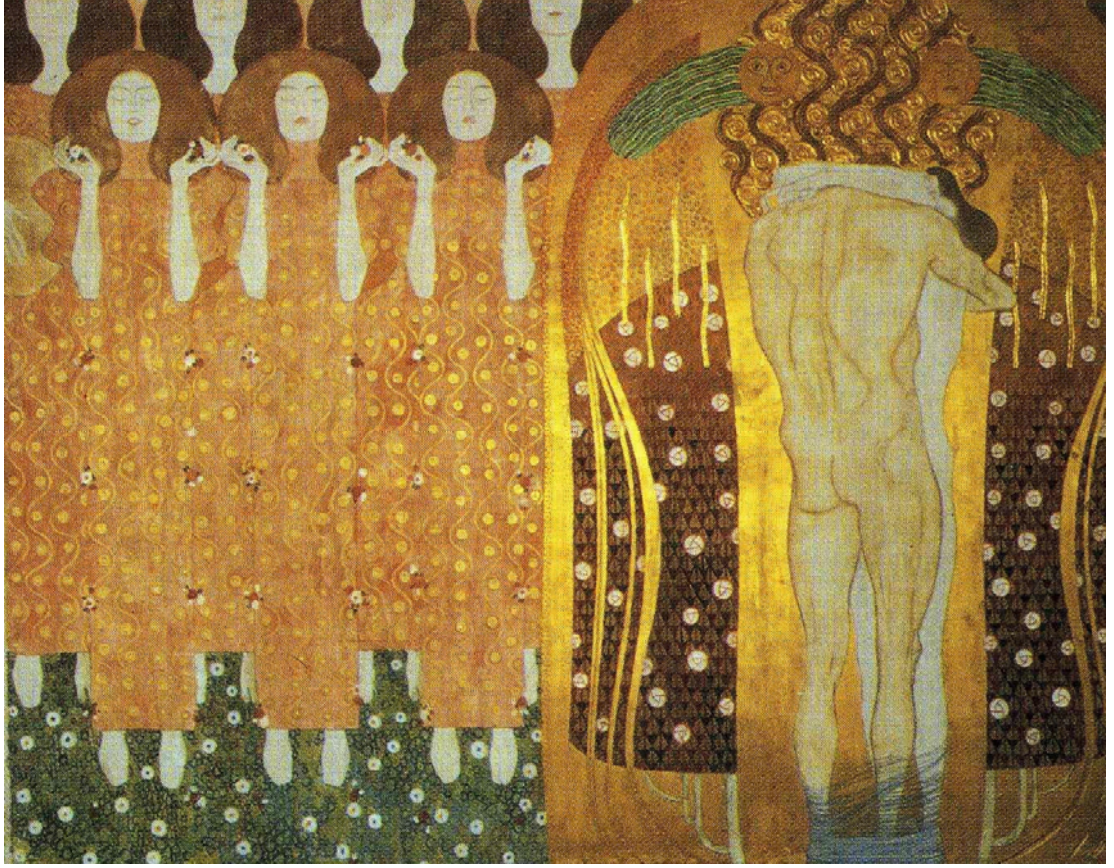
birbirine sarılmış öpüşen çift, bu dünyadaki acıları yenip dostluk duygularıyla, sevgiyle mutluluğa kavuşmayı simgeler.

Bu resimler ne Beethoven'ın müziğiyle bir hesaplaşmanın, ne de Ciurlionis'de olduğu gibi, doğrudan doğruya bir müzik yaşantısının ürünleridir. Burada simgelerde müziğin içeriksel yorumu yapılıyor. Müzik simge olarak görselleştiriliyor. Bu resimdeki müziksellik, başka deyişle maddeden arınma çabası “Jugendstil” diye adlandırılan bu döneme özgü özelliklerdir.²⁵



Resim 2.8: Gustav Klimt “Friz”

²⁵ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.43.



Resim 2.9: Gustav Klimt “Friz (ayrıntı)”

2.1.4 Robert Delaunay-Eş Zamanlı Karşıtlık

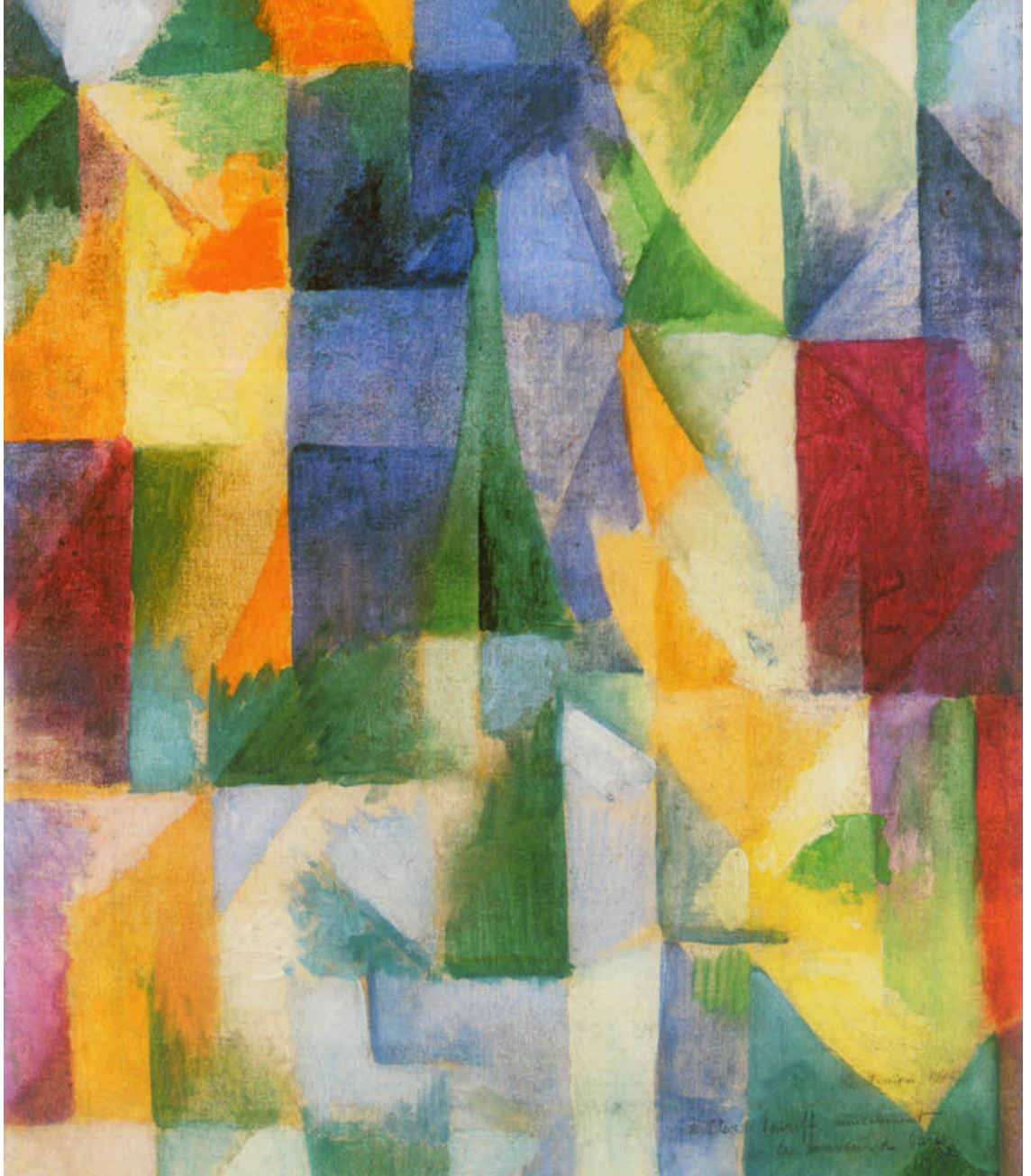
Zamansal mekân, kübistlerin tek-bakış noktasını kırmasıyla giriyor resme, fütüristler resim yüzeyinde hareketin değişik anlarını yineliyorlar ya da değişik hareketleri eşzamanlı veriyorlar. Orfistler (Orfizm kübizm akımının içerisinde, eserlerde daha çok renge önem veren eğilim. Algılananın soyut renk uyumlarına dönüştürülebilmesini amaçlamıştır), renk-ışık bütünlüğüyle resme dinamizm getiriyorlar. Bu akımın başını çeken Delaunay’ın resimlerinde, sanatçının “eş zamanlı karşıtlık” diye nitelendirdiği renkler resim düzenini belirleyen yapısal bir nitelik kazanırlar. Bunların kendi aralarındaki ilişkisi, aynı zamanda kapladıkları yerin birbiriyle ilişkisidir. Delaunay, 1912’de başladığı “Pencere” (resim 2.10, 2.11, 2.12) resimleri dizisinden söz ederken “...bir füg seslendirircesine renklerle oynamaya başladım” der. “Renklerin kendine özgü yasaları olan dinamik bir öge olduğunu seziyordum, yüksekliği, genişliği, tümleyiciliği, karşıtlığı, eşitliği...” Delaunay bunları müzikteki tonlarla karşılaştırır,

renkler ve sesler arasında koşutluk kurar. “Bu beni renkteki hareketi bulmaya götürdü” diye açıklar çalışma yöntemini.²⁶

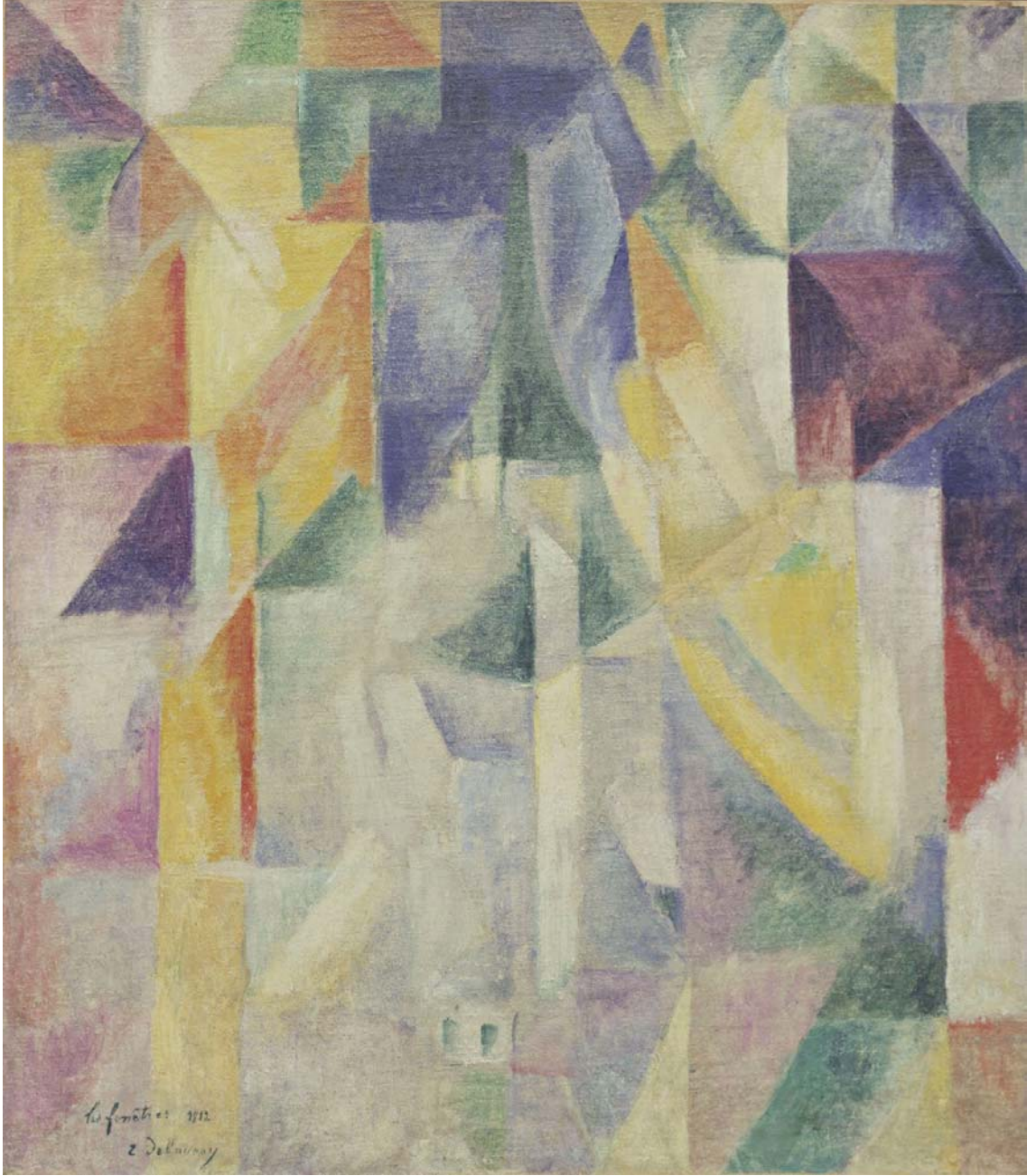


Resim 2.10: Robert Delaunay Penceler-1

²⁶ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.130.



Resim 2.11: Robert Delaunay Penceler-2



Resim 2.12: Robert Delaunay Penceler-3

“1912-13 dolaylarında sadece renge, renk karşıtlıklarına dayanan, zaman içinde gelişen, ama yine de bir bakışta algılanabilen resim düşünüy aklıma geldi. Chevreul’ün bilimsel terimini kullandım: “*contrastes simultanes*” (eş zamanlı karşıtlık). Müzikte

olduğu gibi bir füğ seslendirircesine renklerle oynamaya başladım” Delaunay, bu yıllarda başladığı pencere resimleri dizisinin oluşumunu yıllar sonra böyle anlatıyor. Kendi sanatı üzerine yaptığı bir konuşmada, o dönemlerde renklerle bir füğ yapmayı denediğini söylüyor. “...Renk Kübist dostlarımla resimlerine girmemişti daha. Ben bunun zorunlu olduğunu görüyordum. Devinim kavram olarak kafamdaydı, ama ifade edemiyordum. Rengin kendine özgü yasaları olan dinamik bir öge olduğunu seziyordum; yüksekliği, genişliği, tümleyiciliği, karşıtlığı, çeşitliliği... Daha ifadesini bulamamış olan bir yığın şey...” 1911’de Kansinsky’ye yazdığı mektupta da arayışını şöyle dile getiriyor: “Bulduğum yasaların büyük bir esnekliği olabileceğini umuyorum. Bunlar müzikteki tonlarla karşılaştırılabilir bir renk saydamlığına dayanıyor. Bu (koşutluk) beni renkteki devinimi bulmaya götürdü.”²⁷

Kandinsky ile Marc’ın “Blauer Reiter” almanahını hazırladıkları sırada, Paris’te yaşayan ortak dostları E.Epstein, Delaunay’nin resimlerinden birkaç fotoğraf göndermişti Kandinsky’ye. Kandinsky bu fotoğrafları coşkuyla karşılamış ve hemen bunları hazırladıkları kitapta basacağını Delaunay’e yazmış, ondan hem bir makale, hem de Münih’de açacakları sergi için resim göndermesini istemişti. Delaunay’nin bu sergiye gönderdiği dört resim, yenilikçi sanat çevresinde büyük ilgi görmüş bunların üçü hemen satılmıştı.²⁸

2.1.5. Paul Klee

Paul Klee (resim 2.13) babası müzik öğretmeni, annesi Stuttgart Konservatuari’nda müzik eğitimi almış olan ailenin çocuğu olarak 18 Aralık 1879 yılında Münchenbuchsee’de doğdu. Yedi yaşında keman çalmaya başladı resim çizmeye karşı da özel bir ilgisi vardı fakat en çok keman çalmaktan hoşlanırdı.

1898 yılında lise diplomasını aldı ve ressam olmaya karar verdi. Münih’e gitti, 1900’de Münih Akademisi’ne başladı. Franz von Stuck’un öğrencisi oldu. Klee, Stuck’ın gelenekçi tavrı karşısında 1901 yılında okulu bıraktı. Ressam arkadaşı Hermann Haller’le birlikte İtalya’ya gidip, kentleri gezerek Rönesans ressamlarına ilgi duymaya başladı. 1905 yazında Paris’e gitti. James McNeill Whistler’in sergisini gezdi. Pierre-Auguste Renoir’ın yapıtlarını hayranlıkla izledi.

²⁷ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.73.

²⁸ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.74.



Resim 2.13: Paul Klee

Bir yıl sonra Münih'e yerleşti ve öğrenciyken tanıştığı piyanist Lily Stumpf'la evlendi. 1907 yılında Felix adını verdikleri oğulları dünyaya geldi. Sanatçının bu dönemde mutlu bir aile yaşantısı oldu ve Empresyonist stilde resimler yaptı. 1908'de Van Gogh'u, ertesi yılda Cezanne'i keşfetti.

Münih Secession ve Bern'de yapıtlarını sergiledi. Wassily Kandinsky ve Blaue Reiter grubuyla tanıştı. Bu grup dış dünyadansa içe dönük dünyanın daha önemli olduğuna inanmaktaydı. Klee, Blaue Reiter'in yönlendirmesiyle deneyimlerini çoğalttı ve 1912'de Paris'te Picasso, Delaunay ve Braque ile tanıştı.

1920 yılından sonra ün kazanmaya başlayan ressamın Münih'te üç yüz elli altı resmini sergiledi ve Bauhaus'ta ders vermek üzere çağrıldı. On yıl ders veren Klee bu

okulda geliştirdiği eğitim yöntemlerini daha sonra Pedagojik Taslaklar (1925) kitabı adıyla yayımladı.²⁹

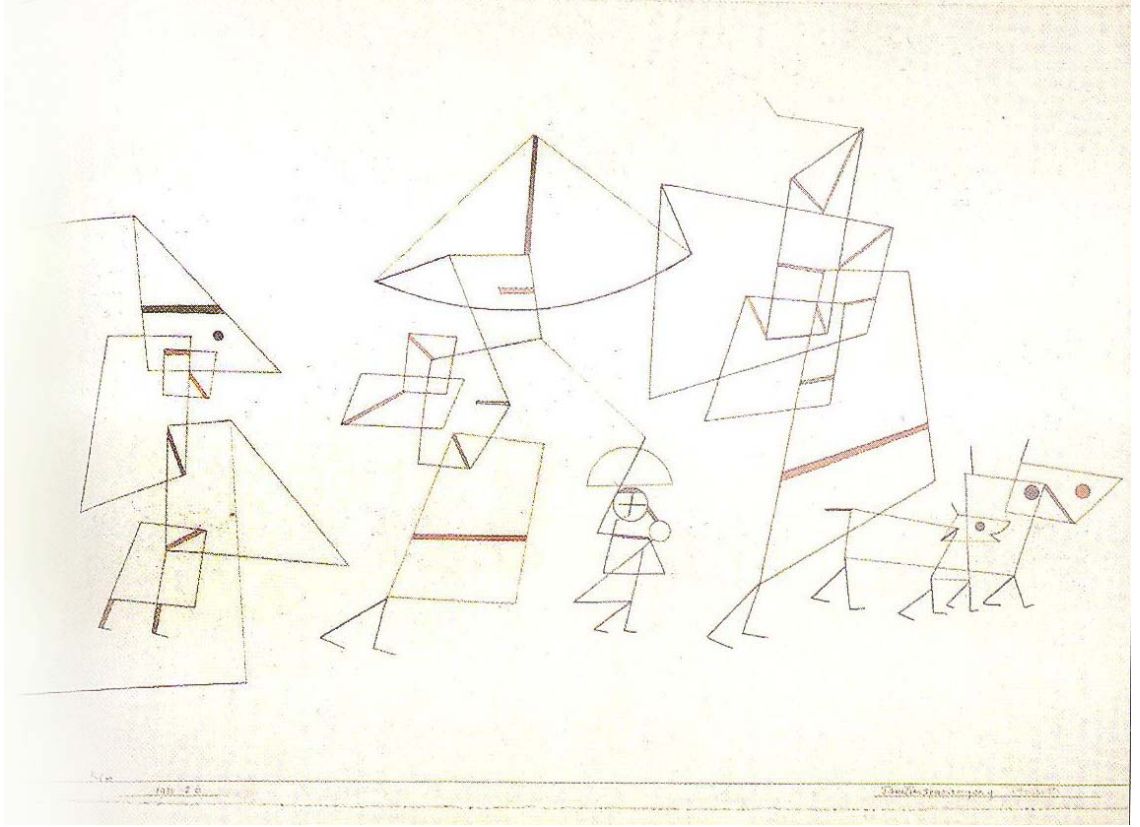
Klee izimler, suluboyalar ve gravürler yapan çok üretken bir sanatçıydı. Özverili bir ğretmen (Bauhaus), yetenekli bir şair müzisyendi. Başka bir dünyaya aitmiş hissi veren, ruhani bir karaktere sahipti ve Modern akımın en özgün sanatçılarından biriydi. Modern sanatın oda müziğini yarattı: birçok farklı malzemeyle, zarife işlenmiş, ortaçağ süslemeli el yazmalarını anımsatan küçük işler. alışmaları her zaman duygusaldır, görsel ve zihinsel olarak sihirli ve şairane bir tuhaflığa sahiptir. Üstün bir renk sezgisi vardır. Muntazam çok dikkatli çalışılmış yüzeyler yaratmıştır.³⁰

Klee müzikteki yapıyı, müziğin yapısal özelliklerini, biçimlendirme öğelerini irdeliyor, bunları resim sanatıyla karşılaştırıyor ve resme aktarıyor. Ritmik hareket, nota yazısı, polifoni, (Klee bunu resimlerinde eş zamanlılık olarak kullanıyor), çeşitleme, fg gibi. Klee'nin Bauhaus'da verdiği derslerde bilimsel kesinlikle inceleyeceği konular. Çoğu resimlerinde de bu çalışmaların izlerini srdrebiliyoruz. Kimi zaman Klee, resimlerine müzikle bağlantılı adlar veriyor; “Kırmızı Fg”, “Bach Stilinde”, “ Koral ve Manzara” gibi. Bunu okuyan, müziğe yabancıda olsa müzikle bir ilişki arayacaktır resimlerde. Ama müzikle hiç ilgisi olmayan adlar verdiği resimlerinin de pek çoğunda müzikle bağlantı kurmak ya da müziğin biçimlendirme öğelerini bulmak olanaklı.”³¹

²⁹ Paul Klee Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/paul-klee>

³⁰ Cumming, s.387.

³¹ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.106.



Resim 2.14: Paul Klee “Aile Gezisi Tempo II”

“Aile Gezisi Tempo II” (resim 2.14) de beş kişilik bir aile görünüyor. Üç büyük, iki küçük ve bir köpek; hepsi aynı yöne doğru ilerliyor. Sol yandan resim yüzeyine girmişler sağdan çıkmak üzereler. Burada hareket müziğin akışıyla aynı yöndedir. Klee, müzikle resim arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar üzerine düşünürken, müziği zamansal sanat olarak resimden ayıran geleneksel anlayışa karşı geliyordu. Resimde zamansal bir sanattı ona göre. Gerçi müzik zamansaldı ama tek yönlü bir akış içinde geliyordu, oysa resimde zamanı eşzamanlı verme olanağı vardı, zamanı mekânsallaştırıyordu.

Bu bakımdan resim müzikten daha üstündü. Klee tek yönlü hareketi vermek için ritimleri ve müzik ölçülerini göz önünde tutuyordu. Derslerinde, bunu orkestra şefinin 3/4’lük, 4/4’lük vuruşlarıyla açıklar. Bu resminde de bunun bir uygulamasını görüyoruz. Figür Yazısı adlı resminde Klee nota yazısından esinlenmiş. Yine ikili, üçlü, dördü vuruşlarla hareket betimlenmiş, ama burada hareket eşzamanlı. Birkaç çalgı için yazılan bir partisyonun bir parçası gibi.³²

³² İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.107.

Klee'nin müzikten aldığı esinle oksesliliğı biçimsel olarak nasıl işlediğini gördük. oksesliliğin biçim ve içerik açısından nasıl btnleştini “Kozmik Kompozisyon” (resim 2.15) adlı resminde daha iyi görebiliriz.



Resim 2.15: Paul Klee “Kozmik Kompozisyon”

Burada koyu tonlar ağırlıkta. Resim yüzeyi siyah; üstünde kırmızımsı ve sarı saydam lekeler var. Sarı lekeler az, resmin her bir kenarında bir tane. Bunların üstüne beyaz çizgilerle değışik motifler çizilmiş. Ağıaçlar, evler, merdivenler, güneş, ay ve yıldızlar. Çizgiler de saydam hangi rengin üstüne geliyorsa onun rengini alıyorlar. Renklerin saydamlığı, zeminin koyu olmasına karşın resme aydınlık bir hava veriyor.

Kompozisyonun alt yapısı renk strüktürleri (temel-taşıyıcı öğeleri) oluşturuyor. Bunun üstüne gelen çizgilerin belirttiği motifler konuyu dile getiriyor. Klee'nin kompozisyon öğelerinden biri bölünebilirlik-bölünmezliktir (dividuell-individuell). Bölünebilir olan kompozisyonun altyapısıdır; taşıyıcı öğedir; müzikteki armoninin karşılığıdır. Bölünemeyen, altyapının üstündeki birey karakteri olan motiflerdir. Bu da müzikteki melodinin karşılığıdır. Resmi aşağıdan okumaya başlarsak bütün alt kenarda bahçe parmaklığını çağrıştıran çizgiler görüyoruz. Sanki bir bahçeye girmişmiş gibi. Solda ucu yukarıyı gösteren ok bizi resmin içine doğru yönlendiriyor. Önümüze ağaçlar ve evler çıkıyor. Bu da bir ikinci sıra oluşturuyor. Bunun üstünde, resmin tam ortasında çevresine ışınlar saçan güneş ve güneşin hemen üstünde ışınlar arasından bize bakan bir göz. Bu göz tanrının gözümü? Resmin üst yanında yıldızlar ve yarım ay... Bunları bölünemeyen öğeler, müzik diliyle konuşursak melodi ya da melodiler olarak algılayabiliriz.³³

Klee'nin "Kırmızı Füg" (resim 2.16) isimli çalışmasında dört değişik biçimin dört sesli bir füğde olduğu gibi zaman içinde yer değiştirerek ilerlediklerini görüyoruz. Yuvarlak ve köşeli biçimler tema ve kontrapunkt olarak yorumlanabilir. Zaman akışının sıkıştırılması ve eşzamanlılığın vurgulanmasını füğ biçiminin özellikleridir. Klee'nin 1919-1925 yıllarında bu yaklaşımla yaptığı başka resimlerinde de müziğe kavramsal bir gönderme yapmadığı halde füğ yapısı açıkça görülür.³⁴

³³ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.109-110.

³⁴ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.79.



Resim 2.16: Paul Klee “Kırmızı Füg”

Klee, Delaunay'nin isteği üzerine onun ışık üzerine yazdığı makaleyi Almanca'ya çevirmiş ve makale, yenilikçi sanatın sözcüsü olan “Sturm” dergisinde yayımlanmıştı. Delaunay'nin eş zamanlı karşıtlık kuramı ve resimlerindeki müziksellik, Klee'nin bu yolda yeni düşünceler üretmesine, müzikle resim arasında daha somut bağlantı kurmasına yardımcı olmuştur. 1905'te güncesinde yazdığı bir nottan, bu yıllarda eş zamanlılığın yeterince belirginleşmemiş bir düşünce halinde olduğunu öğreniyoruz: “Müzikle görsel sanatlar arasında giderek daha çok koşutluklar geliyor aklıma, ama daha çözemiyorum. Kuşkusuz her iki sanat türü de zamansal, bunu kanıtlamak kolay.” Aradan on üç yıl geçtikten ve Delaunay'nin sanatını tanıdıktan sonra bu düşünceler belirginlik kazanıyor. Delaunay'nin sanatında eş zamanlı karşıtlık sadece renkleri kapsayan bir kavramdı. Klee, eş zamanlılığa daha geniş bir anlam yüklüyor ve kendi dünya görüşü doğrultusunda sanatında dile getirmeye başlıyor. Delaunay'den söz

ederken “Resimde zamansallığı füğde olduğu gibi vurgulayabilmek için, kavraması güç bir uzunluk seçmişti” diyor.³⁵

Klee’nin müzikle ilintisi alışılâgelen müzik sevgisinin sınırlarını aşıyordu. Babası müzik eğitimcisiydi, bu nedenle Klee daha küçük yaşta sağlam bir müzik eğitimi alarak yetişmişti, çok iyi keman çalıyordu. Sanat yetenekler küçük yaşta kendini göstermiş, öğrencilik yıllarında müzik, şiir, resim başa baş gitmişti. Meslek seçiminde bu üç sanat arasında bocalamış, ressam olmaya karar verdikten sonra da müziğı bırakmamıştı. Bern’de kaldığı sırada müzik eleştirmenliği yapmış; yıllarca orkestrada keman çalmış, konserlere katılmıştı. Bir müzik çevresinde tanıştığı genç piyanist Lily Stumpf’la evlenmesi onu müziğe büsbütün bağlamıştı. Klee resim yaparken Lily piyano dersleriyle evin geçimini sağlıyor; akşamları da oda müziğı yaparak müzik çalışmalarını birlikte sürdürüyorlardı. Kısaca Klee’nin müzik sevgisi amatörce bir sevgi değildir, kişiliğı müzikle yoğrulmuş, müzik onun yaşamında taşıyıcı öğı olmuştur.

Klee’nin sanatının müziğı yakınlığı, resimlerini sergilediğı ilk yıllarda eleştirmenlerin dikkatini çekmişti. Onun hakkında yazılan yazılarda buna değiniliyor, sanatı müzikçi yanıyla yorumlanıyordu. Ancak bunlar eleştirel bir incelemeye dayanmayan yuvarlak sözlerdi. Örneğın T. Daubler, Klee’nin resimlerindeki renkleri son derece duyarlı buluyor, bunların müzik dalgaları gibi her köşeye yayıldığını, yerine göre keman, viyolonsel ya da oda müziğı gibi tınladığını söylüyordu.³⁶

1985’te Oslo’da açılan, bir yıl sonra Paris’e ve Frankfurt’a giden “Klee ve Müzik” adlı sergisi bu konuya açıklık getirdi. Klee’nin müzikle uzaktan yakından bağlantısı olan hemen hemen bütün resimleri yer alıyordu bu sergide: Müzikçi resimleri, müzik konulu resimler... Serginin amacı, Klee’nin yaratıcılığında müziğın etkisini gözler önüne sermek ve yorumu izleyiciye bırakmaktı.³⁷

³⁵ İpşiroğlu, *Resimde Müziğın Etkisi*, s.74-75.

³⁶ İpşiroğlu, *Resimde Müziğın Etkisi*, s.75.

³⁷ İpşiroğlu, *Resimde Müziğın Etkisi*, s.76.

2.1.6. Joan Miro

Bir kuyumcunun oğlu olan Joan Miro (resim 2.17)'nin ailesi güzel sanatlar okuluna gitmesini engellediği için normal bir liseye devam etti, burayı bitiremeyince ticaret okuluna girdi. İki yıl memurluk yaptıktan sonra yaşadığı psikolojik sorunlardan dolayı ailesi Barcelona'daki bir güzel sanatlar okuluna gitmesine izin verdi. Okuldaki öğretmeni Francisco Gali'den ders aldı. Birlikte birçok seramik yaptıkları Lorens Artigas'la tanıştı. Empresyonizm, Fovizm ve Kübizm evrelerine geçti.

1916 yılında Reverdy'nin sürrealizm hakkında yazılar yazdığı Nord-Sud dergisini keşfetti. İlk sergisini Barcelona'da Delmau'da açtı ve gerçekçi manzara resimlerini sergiledi. 1920'den itibaren sanatçı yazlarını Montroig'ta, kışlarını ise Paris'te geçirmeye başladı. Paris'teki ilk sergisini 1921 yılında Galerie La Licorne'de açtı fakat bu sergi başarılı olamadı. 1924'te Aragon, Eluard ve Breton gibi sürrealistlerle tanıştı. Özellikle Paul Klee'nin etkisiyle düş resimleri ile düşsel manzaralar yaptı.

Hollanda'ya giden Miro, orada Ev İçleri adlı yapıtlarını yaptıktan sonra 1929'da evlendi. Daha sonra papiers colles'leri ve konstrüksiyonlarıyla resmin sınırlarını aştı. Aynı yıl ilgi alanı genişlemeye başladı. Sahne sanatlarının yanı sıra duvar halıları da yaptı. Sanatçının ünü Atlantik'i geçti ve yapıtları New York'taki Valentine Galerisi'nde sergilendi. İç savaşın öncesinde İspanya'yı terk etti ve Paris'teki Evrensel Sergi'ne İspanya Cumhuriyeti için Biçme Makinesi adlı büyük bir duvar resmi hazırladı.



Resim 2.17: Joan Miro

1940’larda tanınmış “Takma Yıldızlar” adlı dizisine başladı. Birçok ressama sürrealist resmin ölmediğini gösterdi. Bu dizi 1945’te New York’ta sergilendi. 1941 yılında New York geriye-dönük bir Miro sergisi ilk defa Modern Sanat Müzesi’nde sergilendi. Cincinnati’deki Hilton Oteli ve Harvard Üniversitesi için duvar resimleri yaptı ve 1958’de Artigas’la birlikte Paris’teki UNESCO sarayı için seramik bir duvar hazırladı. Bern, Venedik Bienali, Brüksel, Amsterdam, Londra, Tokyo ve Kyoto gibi kentlerde geriye-dönük sergileri yapıldı.

1955-1959 yılların arasında sanatçı resim yapmayı bırakıp kendisini seramik ve tahta oymalarına verdi. 1960’da yeniden resim yapmaya başladı. 1962’de Paris’teki Ulusal Modern Sanat Müzesi’nde ilk toplu sergisini açtı. 1980’de İspanya’nın Genel Sanatlar Altın Madalyası’nı kazandıktan sonra Madrid’de bir meydana adı verildi.

Miro’nun heykelleri ve montajları kendisini, sürrealizmin en resimsel yönünde Picasso’nun yanına getirip koymaktaydı. Sanatçı doktrin açısından sürrealist değildi. O ve onun figürleri bize sürrealizmi anımsattı.³⁸

³⁸ Joan Miro Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/joan-miro>

Miro ne Klee gibi müzik eğitimi almış, müziği uygulayan, müziğin analizini yapan bir sanatçı, ne de Mondrian gibi geleceğin müziği üzerinde düşünce üretiyor. Ne müzik biçimlerini tuvale yansıtma çabasında, ne de renk-ses özdeşliği üzerinde duruyor. Öyleyse resimlerindeki müziksellik nereden geliyor? Kendisiyle yapılan bir söyleşide klasikten swing'e kadar her türlü müzikten hoşlandığını söylüyor. Sevdiği bestecileri “Bach, Mozart, Beethoven ve modernler, De Falla, Strawinsky, Ravel” diye sıralıyor ve “sizin swing müziğinize bayılıyorum” diye ekliyor. Bu sözlere bakarak onun herhangi bir müziksever gibi müziğe açık ve müziğin değişik türlerinin tadına varan biri olduğu söylenebilir. Mektuplarında, söyleşilerinde, yazılarında müzikle ilgili söylediklerine bakınca onun müzikle çok daha derin bir bağı olduğu, müziğe mistik bir yaklaşımı olduğu görülüyor. Müziği doğayla, Alman romantiklerinde olduğu gibi kozmik tınlarla bütünleştiriyor. Bir sonbahar yaşantısı olan Haydn'ın “Mevsimler” oratoryosunu çağırıştırıyor ve bunu “Sonbahar olağanüstü... Bulutların gökyüzünde tınısal orkestrasyonu” diye dile getiriyor.³⁹

Miro sadece kişilik açısından değil, resim-müzik bağlamında sanatçılar arasında da en çok Klee'ye yaklaşıyor. Ama müzikle ilişkisi, daha doğru bir deyişle müziğe yaklaşımı Klee'den farklı. O her türlü müziğe açık. Bu fark, resimlerin müzik bağlamında alımlanmasında etkili oluyor. Öyle ki Miro'nun resimleri, alımlayana, Klee'nin resimlerine oranla çok daha geniş bir yelpazede müzik çağrışımları sunabiliyor.⁴⁰

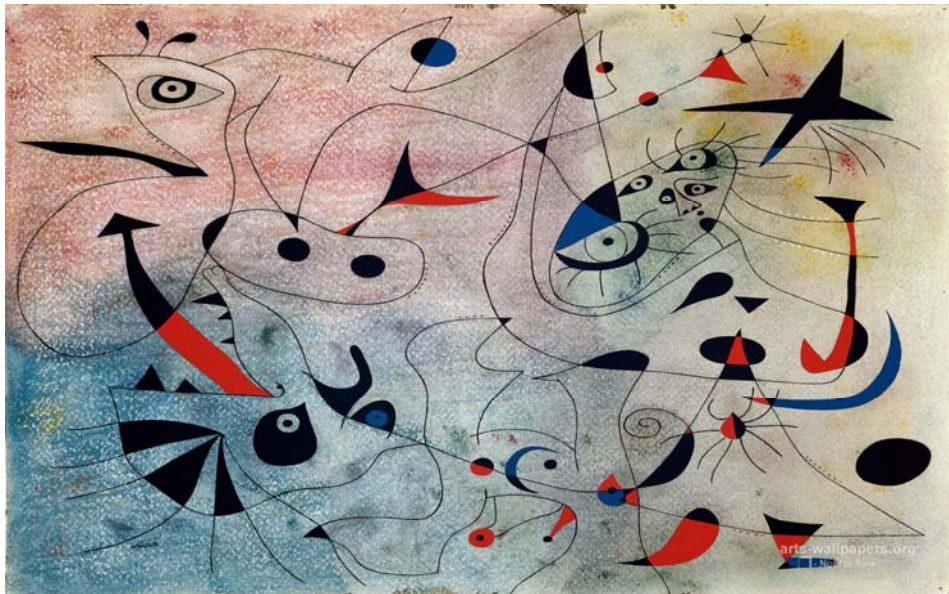
“Gece Sümüklü Böceğin İzinden Gidenler” (resim 2.18) ve “Sabah Yıldızı” (resim 2.19) isimli çalışmaları tıpkı Klee'nin yaklaşımındaki gibidir. Fakat aralarındaki en belirgin fark net çizgiler, geometrik ritmler, simgesel dışavurumlar ve daha tınısal zıtlıklardır. Bu farklar ve zıtlıklar “Kuş Kadının Çevresimde Uçuyor” (resim 2.20) isimli resimde çok daha belirgindir. Karakteristik ritmi oluşturan yoğun geometrik yapılar ve orkestra enstrümanlarının tınlarını veren renkler izleyiciye müzikteki iniş çıkış hissini uyandırabiliyor.

³⁹ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.108.

⁴⁰ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.115.



Resim 2.18: Joan Miro “Gece Sümüklü Böceğin İzinden Gidenler”



Resim 2.19: Joan Miro “Sabah Yıldızı”



Resim 2.20: Joan Miro “Kuş Kadının Çevresinde Uçuyor”

2.1.7.Edvard Munch



Resim 2.21: Edvard Munch

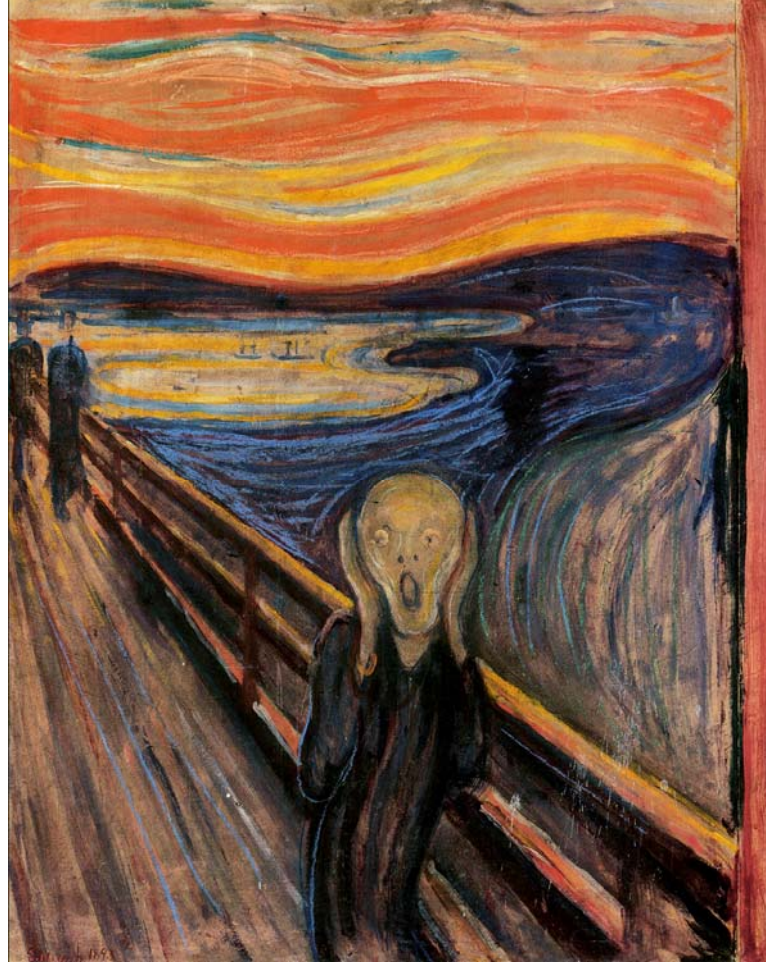
Dışavurumculuğun öncülerinden en çok tanınan Norveçli ve İskandinav ressamı. Hayatının ilk yılları hastalık, ölüm, akıl hastalığı, reddedilme, mutsuz aşk ilişkileri ve suçluluk ile geçmiştir.

Nevrozları bariz bir şekilde eserlerine yansır. En iyi, en yoğun resimlerini 1908'deki sinir krizinden önce yapmıştır. Bu resimler, tecrit, reddedilme, cinsellik ve ölümün hemen ayırt edilebilen imgelerini taşır. Ama bu mahrem duyguları evrensel bir yolla anlatabilecek, ender bulunan bir yeteneği vardı. Öyle ki onun korkularına dokunabildiğimiz gibi, derinlerde yatan kendi korkularımızın da farkına varıp, onlarla yüzleşebiliriz. Munch (resim 2.21) bir nevi korkuyu güzel kılmıştır.⁴¹

Dünyanın en çok tanınan resimlerinden biri olan “Çılgılık” (resim 2.22), Munch'un “*hayat, aşk ve ölüm üstüne bir şiir*” olan Hayat Frizi serisinin bir parçasıydı. Bu proje onu, tüm hayatı boyunca meşgul etmiştir: içindeki karmaşa ve korkuları ifade edebilecek resimler yollar arama teşebbüsüdür. Çokça etkilendiği Van Gogh gibi

⁴¹ Cumming, s.360.

Munch de, hayatı boyunca peşini bırakmayan nevrozlarını (umutsuzluk, reddedilme ve yalnızlık) anlatabilmek için ürkütücü bir görsel dil geliştirmiştir. Çığlık'ın (iki versiyonunu yapmıştır) en önemli özelliği, bu derin yabancılaşma ve kâbus hissini şok edici bir dolaysızlıkla vermesidir.⁴²



Resim 2.22: Edvard Munch “Çığlık”

“Çığlığı tüm doğada duyuyorum.” “Çığlık” adlı litografisinin altında böyle yazmıştı Edward Munch. Munch’un klostrofobisi vardı ve resimlerinde de çoğu kez bu korkunun ifadesi görünür. Korkunun en belirgin biçimde ifadesini bulduğu resim “Çığlık”tır. Gerek figür, gerekse resmin dörtte üçünü kaplayan manzara, toprak, su ve gökyüzü kıvrımlı çizgilerle dalgalanıyor. Daha doğrusu öndeki figürle başlayan dalgalanma, doğada hızla yayılıyor ve köprünün öteki ucunda duruyor. Böylece doğayı saran çığlık ses dalgaları halinde görselleşiyor. Sanat tarihçi Werner Hofmann bu resmi

⁴² Cumming, s.361.

yorumlarken, doğanın çılgınlığını işiten, kendini doğayla özdeş, onun bir parçası olarak duyar diyor.⁴³

2.1.8. Resmin Müziğe Etkisi

Bir müzik formu olan füğ ve füğ sanatının büyük ustası Bach, kompozisyonlarında özellikle yapıya ağırlık veren sanatçıların yaratıcılıklarında çok etkili olmuştur. Bu sanatçılar resimlerinde dile getirmek istedikleri pek çok şeyin, Bach'ın müziğinde en yetkin biçimde dile geldiğini görüyorlardı: çok seslilik, eş zamanlılık, sınırlılık içinde alabildiğine özgürlük, parça-bütün ilişkisi gibi. 1910-14 yılları arası yapılan resimlerde Bach'a gönderme yapan, "Bach'a Saygı" ya da "Füğ" adını taşıyan pek çok resme rastlıyoruz. Ama Bach'ın etkisi bu yıllarla sınırlı kalmıyor, günümüze kadar sürüyor. Sanatında büyük ölçüde Bach etkileri olan sanatçıların başında Paul Klee, L. Feininger, F. Kupka sayılabilir. Bunlar doğrudan müzikle uğraşan sanatçılardır. Örneğin Klee iyi bir kemancı, Feininger ise bir füğ bestecisiydi. Ama Bach'ın etkisi tek tek sanatçıları ve ülkeleri aşıyor, dönemin tinsel havası olarak beklenmedik bir anda karşımıza çıkıyor.

Bu dönemde hareketle birlikte resme dördüncü boyut olarak giren zaman, resim yüzeyine bağlı kalıyordu. 40'lı yılların sonlarında alışıla gelen kompozisyon, biçimini, zaman ve mekân anlayışını aşan yeni bir yaklaşım giriyor sanata. Birbirinden uzak ve habersiz, biri New York'ta, biri Paris'te yaşayan iki sanatçı, Pollock ve Wols öncü oluyorlar bu yeni akıma: resim doğrudan hareketin dolayısıyla zamanın ifadesi oluyor. 50'li yıllardan sonra hareket resimden dışarı taşıyor. İzleyici ve yapıt arasında bir hareket alanı, yani bir mekân oluşuyor. Yapıtın yarattığı bu dinamik alan içinde hareket yapıttan izleyiciye aktarılabilen bir edim oluyor. Tıpkı caz müziğinde dinamizmin izleyiciyi sarması gibi. Bir süreç olarak belli bir zamanı kapsayan hareket, belli bir mekân içinde yapıt ve izleyici arasında ortak bir yaşantı haline geliyor. Böylece zaman ve mekân bütünleşerek sanatta bir ifade aracı işlevini üstleniyor.⁴⁴

Resim kendi sınırlarını aşıp müzikten etkileniyor. Ya müzik? Müzik üzerinde resmin etkisi yok mu? Tınılarla bir olguyu, bir ruh halini, bir karakteri anlatma, tını ressamlığı, programlı müzik... Bunlar müziğin tarihsel gelişimi içinde geçirdiği aşamalar. Resmin müzik üzerinde etkisinden çok, dolaylı yoldan, yazın ve resim

⁴³ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.41.

⁴⁴ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.131.

yoluyla doğayı anlatma denebilir buna. Resmin etkisi denebilecek, doğrudan resimden yola çıkarak yapılan besteler, bilindiği gibi Franz Liszt'le başlar. 19. yüzyılda tek tük karşılaşılan bu tür çalışmalar 20. yüzyılda çoğalır. Liszt, resimlerden etkilenecek yaptığı kimi bestelerde konunun belli bir anını görselleştiren resmi, müzik diliyle eş zaman akışı içinde anlatmada sorunlarla karşılaşır ve bir şairin dil aracılığıyla konuyu zamansallaştırmanın ona kolaylık sağlayacağını düşünüyordu. Çağın ressamlarıyla çok yakın ilişkisi olan, onlarla işbirliği yapan Debussy, bestelerinde zaman akışını göz önünde tutmaz, anları yakalar. Onun yapıtlarında zaman baştan sona yönelen bir akış değil, aynı değeri taşıyan değişik anların toplamıdır. Başka deyişle zaman bu müzikte durağandır. Bu açıdan bakınca Debussy'e zamanı biçimlendirme amacı olarak ilk kullanan besteci demek yanlış olmaz. Yine aynı yıllarda Eric Satie, bestelerinde belli bir sona yönelik zaman akışını önlemeye çalışıyordu. Onu izleyenler zamanı mekânsallaştırma, mekânla bütünleştirme yolunda daha ileri gidiyorlar. Mekân alışla gelen işlevinden soyutlanıyor, o da bir biçimlendirme ögesi oluyor. Şimdiye değin besteci yapıtını zaman akışı içinde gelişen, başı sonu olan bir kompozisyon olarak ve belli bir mekânda seslendirileceğini göz önünde tutarak besteliyordu. Örneğin, seslendirenle dinleyicinin karşı karşıya olduğu bir mekânda. Oysa sesin tek bir yönden dinleyiciye ulaşması yetmiyor çağdaş besteciye, Stockhausen, ideal mekân olarak dinleyicinin ortada olduğu, seslerin her bir yönden gelerek dinleyiciye ulaştığı küre biçiminde bir mekân düşünüyor.

Teknolojinin ilerlemesiyle giderek hızlanan yaşam, geleneksel zaman-mekân yaşantısını değiştirdi. Zaman mekânsal, mekân zamansal algılanmaya başladı. Birbirinden farklı sanatların temel taşı olarak algılanan bu kavramların bütünleşmesi sanatların kendi sınırlarını aşmalarını kolaylaştırdı ve onları da bütünleşmeye götürdü.⁴⁵

⁴⁵ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.132.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SAVAŞLAR VE SONRASINDA RESİM VE MÜZİĞİN DEĞİŞİM SÜRECİ

3.1.DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI

İki büyük dünya savaşı arasındaki barış yıllarında (1918-39) bütün Avrupa'da gittikçe artan bir gerilim yaşanmaktaydı. Güçler dengesi değişime uğruyordu ve bunun en belirgin göstergesi Avusturya-Macaristan imparatorluğunun yıkılışıydı. Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya ve Romanya, Avrupa'nın bağımsız devletleri arasına katılmışlardı. Rusya'da Bolşevikler 1917'de Çarlık rejimi devirip iktidarı ele aldılar. Benito Mussolini ve faşistler de 1922'de İtalya hükümetini ele geçirdiler. Almanya'da Adolf Hitler ve nasyonal sosyalistler (Naziler) zayıflayan Weimar Cumhuriyetinde (1918-33) hızla güçleniyorlardı. Hitler yasal yollarla kazandığı seçimlerde ülkenin başına geçti. Bu dönemde pek çok Alman entelektüel, yazar, sanatçı ve bilim adamı başka ülkelere göç etti. Bu arada Avrupa'nın başka merkezlerinde de çeşitli karışıklıklar söz konusuydu. 1936-39 arasında İspanya'da yaşanan iç savaş kötü bir şekilde sonuçlandı ve Franco'nun diktatörlük yönetimiyle İspanya 1970'lerin sonuna kadar Avrupa'daki gelişimlerden kendini soyutlamaya çalıştı.⁴⁶

Bütün bu değişimler ilkelerin birbirlerinden yalıtılmış olmasından doğuyordu. Birbirlerine komşu olan devletler bile son derece kapalı siyasetler izliyorlardı. Resim ve müzik tarihi alanından bakıldığında bu ayrışma birbirinden farklı pek çok üslubun ortaya çıkmasını beraberinde getirmekteydi.

1914-30 arasında müzikte önemli yenilikler ortaya çıktı. Mugorski ve Debussy özellikle armoni alanında yenilikler ortaya koymuşlardı. Diğerleri yeni besteleme teknikleri üzerinde yoğunlaşan bestecilerdi. Öte yandan Doğu Avrupa'nın halk müzikleri yeni imkânlar yaratıyordu. Böylece tonal armoninin öngördüğü ilişkiler zinciri, düzenli ritim anlayışı, farklı kaynaklarla değişime uğratılıyordu. Doğu Avrupa'nın ve Rusya'nın geleneksel müzikleri melodileri, karmaşık ritimleri ve daha önce kullanılmamış ritmik düzensizlikleri beraberinde getirmişti.

Birinci Dünya Savaşını izleyen ilk yıllarda, öncü tutumlardan birçok yerlerde vazgeçildiği görüldü. Birçok sanatçının modern dünyaya duyduğu inanç sarsılmıştı. Sanatı yeniden yaratma ve yeni bir sanatsever kitlesi bulma çabası yerine, çok daha

⁴⁶ Boran, Şenürkmez, s.234.

rahatça karşılanacak eğlendirici ve hoş vakit geçirici bir sanata dönmek daha çekici geliyordu. Picasso'nun Kübizmi bir yandan alaycı ve süslemeye yönelik bir amaçla kullanırken, bir yandan da daha kişisel ve şiirsel bir tutumla, yapıtlarındaki Neo-Klasik üslubu yaratması önemli bir yaklaşım değişikliğini gösteriyordu. Aynı tutum değişikliği, Stravinsky' nin ve daha başka bestecilerin Neo- Klasisizminde de yansır.⁴⁷

Rusya'da, 1920'lerde yenilikçi sanat, kültür devriminin başındaki yerini, komünizme daha yararlı olacağı ileri sürülen cansız, ülküselleştirilmiş bir doğalcılığa bırakıyordu. 1927'de Moskova'da 'Sovyet Sanatının On Yılı' adlı kutlama sergisinde ne Malevich'in, ne de Tatlin'in yapıtlarına yer verildi. 1932'de Sovyet Merkez Komitesi, bütün sanatçı gruplarını ve birliklerini dağıtma kararı alarak, Sovyet Sanatçılar Birliğini kurdu. Aynı yıl Moskova ve Leningrad'da düzenlenen kutlama sergisi, devletin desteklediği öğretici ve propagandacı niteliği tartışma götürmeyen 'Toplumcu Gerçekçi' sanat bölümüyle Fütürist, Suprematist ve Konstrüktivist Rus yapıtlarına yer veren 'Soysuzlaşmış Sanat' bölümünü içeriyordu. 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kongresinde 'Toplumcu Gerçekçilik' in izin verilen tek anlatım yolu olduğu açıklandı. Solun Rusya'da gerçekleştirdiği bu durumu sağ, Almanya'da 1930'lar da gerçekleştirdi. 1933'te Nasyonal Sosyalistlerin yönetimi ele geçirmeleriyle hemen bir baskı dönemi de başlamış oldu. Önce, yenilikçi bütün sanatçılar, öğretim görevlerinden alındı ve ödenekli, galerilerin başındaki özgür düşünceli yöneticilerin işlerine son verildi. Daha sonra birçok sanatçının Almanya'da çalışmalarına izin verilmedi; bunlardan birçoğu da yurtlarından ayrıldı. Ayrıca devlet müze ve galerilerindeki göreneklere uymayan yapıtlar yerlerinden kaldırıldı. 1937'de düzenlenen Soysuzlaşmış Sanat sergisinde yer alan bu yapıtlar Münih'te ve Almanya'nın başka yerlerinde halka gösterildi. Bu sergi, Gauguin'den sonraki Modern Sanatın Nazilerce tümüyle Yahudi ve Bolşeviklere karşı sayılan niteliğini ortaya çıkarıyordu. Daha açık görüşlü bir Paris, böyle yıkıcı bir baskı döneminde, kültürel değerler için eşsiz bir sığınak olabilirdi. Oysa yerinden edilen yaratıcı güçler daha Batıya, kimisi İngiltere'ye ama daha büyük bir çoğunluğu da Amerika Birleşik Devletlerine gittiler. 1939'da İkinci Dünya Savaşının çıkması üzerine, bu göçleri

⁴⁷ Lynton, s.153.

başkaları izledi. Böylece Paris, Batı sanatında 1914 öncesi dönemde oynadığı ve sürdürdüğü rolü tekrar ele geçirmeyi başaramadı.⁴⁸

İki savaş arasındaki dönemde teknolojik gelişmeler de müzikte değişimde önemli rol oynamıştı. Kayıt teknolojisi, radyo ve daha sonra televizyon gibi yeni teknolojiler çağdaş sanatı geniş çaplı bir dinleyici kitlesiyle buluşturuyordu. Bu dönemde Avrupa müziğindeki değişimler, kronolojik sırayla izlendiğinde birbirinden yalıtılmış farklı yönleriyle son derece karmaşık gibi gözükmemektedir. Bu sebeple farklı eğilimler, tarihsel sıra gözetmeksizin, belirli kategoriler altında ele alınabilir. Savaşlar, siyasal değişimler, farklı bölgeler çok çeşitli üsluplar ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlilik artık herhangi bir bestecinin kendi içindeki arayışlarının çeşitliliğine doğru boyut değiştirmeye başlamıştı.⁴⁹

3.1.1. Birinci Dünya Savaşı ve Dada

Birinci Dünya Savaşı sona erdiğinde Avrupa derinden sarsılmış ve parçalanmış durumdaydı. Savaşın sonunda büyük ölçüde yıkılan Avrupa'nın yıkıntıları içinden yeni bir Avrupa oluşuyordu.

Savaş Avrupa'da sadece toplumsal ve siyasal yapıyı değil, düşünce dünyasını ve sanat anlayışını da kökten değişime uğrattı. Savaşta endüstrinin yok edici gücü devreye girmiş ve daha önce hiçbir savaşta görülmemiş bir yıkım Avrupa'yı sarmıştı. Kitlel imha silahları dehşet kavramını görülmemiş bir boyuta ulaştırmıştı.⁵⁰

Artık eskisi gibi olmayan bir Avrupa'da sanat da eskisi gibi olamazdı. Birinci Dünya Savaşı sırasında, savaşın yıkıcılığına ve şiddetine karşı bir sanatsal hareket başladı. Savaşa en sert tepkiyi gösteren sanat akımı, savaş yıllarında tarafsız kalan İsviçre'deki bir grup bağımsız sanatçının oluşturduğu ve Dada ismiyle anılan hareketti. 1916'da ortaya çıkan Dadacı düşünce geleneksel olanı reddeden bir tutum aldı ve savaşın mantıksızlığına dikkat çekerek savaşın tarihsel gelişimin sonucu olduğunu bu yüzden insanlığın geleceği konusunda karamsar görüşler savundu. Böylece, Dada akımı, gelenek düşüncesini reddettiği gibi uygarlık düşüncesine de sırtını döndü. Onlara göre savaşla her şeyi yıkıp yok edebilen insanın ciddiye alınacak bir yönü yoktu. Bu

⁴⁸ Lynton, s.154-155.

⁴⁹ Boran, Şenürkmez, s.236.

⁵⁰ Boran, Şenürkmez, s.255.

nedenle modern dünyada var olabilecek tek sanat türü kendi kendini reddeden ve “anti-art” (sanat-karşıtı) olarak adlandırdıkları tür olabilirdi. Böylece Dadacılar yeni bir sanatsal üslup sunmak yerine, sanatı olumsuz biçimde ortaya koyan, düzensizliği, mantıksızlığı ve estetik dışı olanı ön plana çıkaran bir düşünce öneriyordu. Dadacıların bu tutumu, savaşın yarattığı etkilerin doğrudan yansımasıydı.

Savaşın Avrupa’yı içinde boğduğu dehşetin ardından Dadacıların aşırılığından daha farklı bir hareket başladı. Dadacıların önerdiği kaotik ve olumsuz sanat anlayışına karşın açıklık, nesnellik, sadelik ve düzenin ön plana çıktığı ve bütün savaş sonrası yılları etkisi altına alacak bir akım gelişmeye başladı. Bu akımın ilk ekolü, 1917’de, ismini Hollanda’da yayımlanan aylık bir dergiden alan De Stijl (Üslup) idi. Üyeleri arasında ünlü ressam Piet Mondrian’ın da bulunduğu De Stijl akımı özünde matematiksel saflığı ve sade geometrik şekillerin ön planda olduğu bir sanat anlayışı benimsenmişti. De Stijl’in ardından, 1919’da Alman mimar Walter Gropius “Bauhaus”u kurdu. Bauhaus, bünyesinde Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi ünlü ressamı barındıran bir sanat akımıydı.⁵¹

Dada sanatının ayırıcı bir özelliği de çeşitliliğidir. Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Hiç değilse görünüşte, yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı. ‘Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır,’ diyordu Kurt Schwitters. Bir yapıtını sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir.⁵²

Anti-sanat şüphesiz 1918’lerde başlayan köktenci bir akımın, Dada hareketinin bir parçasını oluşturmuştur. Yayılmacı kapitalist bir savaşa karşı yöneltilen eleştirinin de ötesinde tüm alışagelmış değerlerin bu arada sanatın kendisinin de ortadan kalkmasını amaçlayan Dada hareketinin yazgısı, ünlü yaratıcı Marcel Duchamp’ın şu sözleriyle noktalanıyordu: “Saçma olmak kolay değildir. Saçma şeyler giderek anlamlıya dönüşür”. Evet, bir yüceltme bu. Hünerleri olan biri ne yaparsa yapsın halk onu gösteri yapan konumunda tutmak istiyor. Dada ister istemez gerçeküstücülüğe dönüşmek zorundaydı. Ancak ileride pop düzeyinde olsun post-modernist eğilimler onun esprisini yeniden ele almak durumundaydılar. Duchamp’ın müzik konusundaki düşüncesinde

⁵¹ Boran, Şenürkmez, s.256.

⁵² Lynton, s.130.

ilginç bir anlatım vardır: “Müziği Seviyor musunuz? Marcel Duchamp: anti-müzikçi değilim. Ama miyavlama yanına zor katlanıyorum. Anlıyor musunuz? Müzik bağırsağa karşı bağırsaktır. Bağırsaklar kemanın miyavlamasına karşılık verirler. Bir tür inleme, hüznün, neşe. O kadar duygusal ki, bu yanıla nefret ettiğim retinien (göze hitap eden) resmin karşılığı. Bana göre müzik, kişinin üst anlatımı değildir. Şiiri daha çok seviyorum. O da o kadar ilginç olmamakla birlikte resmi de. Hayır, pek ilginç değil, mademki halkın onaylaması gerekiyor. Halkı yapıta gelmeye zorlamak yerine onayını almak yetecek. Sıkıcı olan sanatta bugün anlaşıldığı gibi halkı yanına alma gerekliliğidir”⁵³

3.1.1.1.Marcel Duchamp

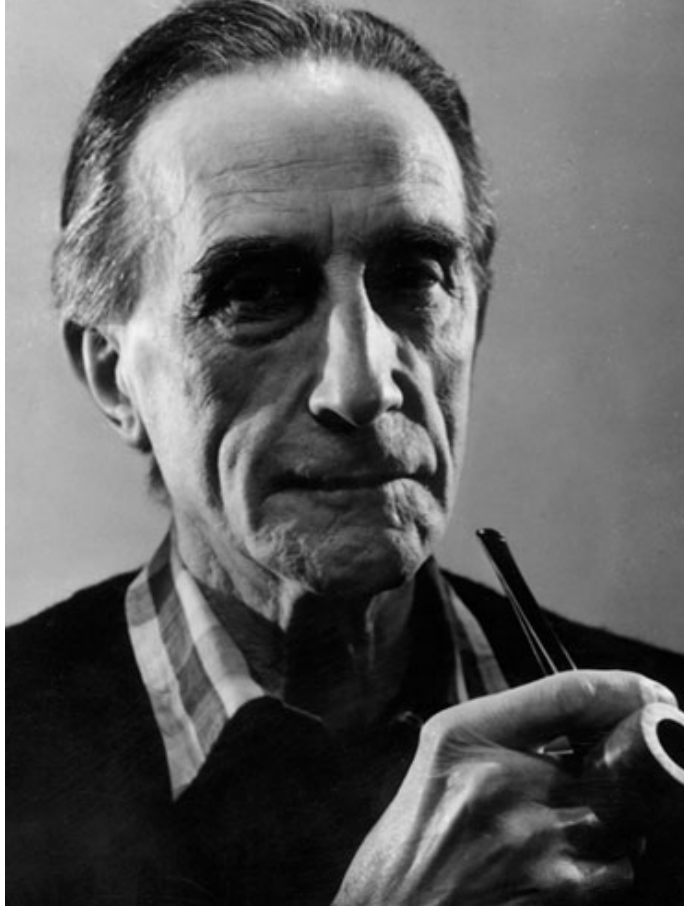
Fransız/Amerikalı sanatçı. Asıl adı Henri-Robert-Marcel Duchamp (resim 3.1)'dir. Yirminci yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'nın en önemli sanatçılarından olmuş, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'da pop sanatı ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında etkili olmuştur.

Duchamp'ın ilk eserleri post-izlenimci üslubunda olmuşsa da daha sonra en etkili Dada sanatçısı olmuştur. Académie Julian okulundan gelip etkisini günümüzün çağdaş sanatçılarına kadar sürdürmüştür. Siyasal görüş olarak bireyci anarşist olarak tanımlanabilir, Birinci Dünya Savaşı'na karşı çıkıp Amerika'ya yerleşmiştir. Max Stirner'in görüşlerinden etkilenmiş, bu fikirleri kendi sanatsal ve bireysel gelişimi için birer dönüş noktası olarak kabul etmiştir.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde birçok sanatçının eserini "retinal" yani sadece göze hitap eder bulmuş ve bunun yerine sanatı "yeniden zihnin hizmetine sunmak gerektiğini" söylemiştir. Doğal olarak Duchamp'ın tabu deviren tarzı, Dada hareketinin ilgisini çekmiştir.⁵⁴

⁵³ Mikan Knizak, *Destroyed Music- Alışılmak Sesler* (1980), (Çev. Hira Doğrul), Dost Kitabevi, Ankara 1999, s.65.

⁵⁴ Marcel Duchamp, Erişim Tarihi: 13.02.2012, http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp



Resim 3.1: Marcel Duchamp

Geleneksel ve kabul gören sanat üretim yöntemlerini ironi ve yergi eşliğinde yıkmak Duchamp'ın kariyerinin ana fikirlerinden olmuştur. En çarpıcı ve ikonoklastik (yerleşmiş geleneklere karşı çıkan) üretimi ise diğer sanatçılara en fazla ilham vermiş olan buluntu nesnelerdir.

1913'te ortaya koyduğu ilk hazır nesne olan “Bisiklet Tekerleği” (resim 3.2) ile birlikte Duchamp sanatsal yeteneğin antitezi olan bir yaratıcı sürece girmiştir. Kendisini geleneksel resimden uzak tutmaya ve sanat eserinin kavramsal değerinin ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Nesne sanat eseri olur, çünkü sanatçı onu o şekilde tasarlamıştır.



Resim 3.2: Marcel Duchamp “Bisiklet Telerleği”

Duchamp'ın diğer belki de en ünlü hazır nesnesi baş aşağı duran bir pisuar olan "Çeşme" (resim 3.3) dir. Bu çalışma halkın beğenisinin ve sanatsal tekniklerin sınırlarını zorlamıştır.⁵⁵

⁵⁵ Marcel Duchamp, Erişim Tarihi: 13.02.2012, http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp



Resim 3.3: Marcel Duchamp “Çeşme”

Duchamp 1914’te var olan bazı eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle ‘görsel aldırmazlık’ anlayışından yola çıkarak Paris’ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üstüne yazı yazmakla yetindi. 1915’te bir kar küreği bularak buna “Kırık Kolun Önü” adını verdi. Yine New York’ta 1917’de Mott Works firmasının yaptığı bir porselen idrar kabını (pisuar) ‘R. Mutt’ imzasıyla bir sergiye gönderdi. Bu sergi herkese açık olmakla birlikte, düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamadı; bu hazır-yapıt nesne sergi yerinde konulduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığını, Duchamp’ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Steiglitz’in çekmiş olduğu bir fotoğraftan biliyoruz. Bu nesneye verilen yeni addan, ‘Çeşme’ ve konumundan, bu parçanın değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp’nın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-nesnesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da

içgüdüsüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona yeni bir anlam verecek ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi. Sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçayla ressamca yazılmış ‘R. Mutt’ imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı. Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorundan bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı – buna katkı denilebilirse – en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu.⁵⁶

Duchamp bir anlamda, J.Cage’in bütün sesleri müzik malzemesi olarak, müzik sanatının içine aldığı gibi, anti-sanatı içerisine bütün nesneleri sanat objesi olarak alınabileceğini göstermiştir.

1920'lerde sansasyonel bir şekilde sanat yapmayı hayatının sonuna kadar satranç oynamak için bıraktığını açıklasa da, sanatçı-provokatör rolünden tam olarak kopmamıştır. Duchamp Kübizm'den Dada'ya ve Sürrealizme birçok sanat akımıyla bağlantılandırılmış ve Pop sanat (Andy Warhol), Minimalizm (Robert Morris) ve Kavramsal Sanat (Sol LeWitt) gibi birçok akıma yol açmıştır.

Bu üretken sanatçının, sanat tarihine en büyük katkısı, statükoyu kırmak için, var olan normları sorgulama, uyarma, eleştirme ve oyuncu bir şekilde aşağılama yetisiydi. Kendisi çalışmalarıyla sanatçının bu rolünü tasdik ettirmiştir.

Duchamp'ın Çeşme eseri 2004 Aralığında İngiliz sanat çevresinden 500 kişinin oylarıyla 20. yüzyılın en etkili eseri seçilmiştir. Bugün de günümüz sanatçıları üzerindeki etkisi devam etmektedir.⁵⁷

⁵⁶ Lynton, s.133-134.

⁵⁷ Marcel Duchamp, Erişim Tarihi: 13.02.2012, http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

3.1.1.2.Pablo Picasso

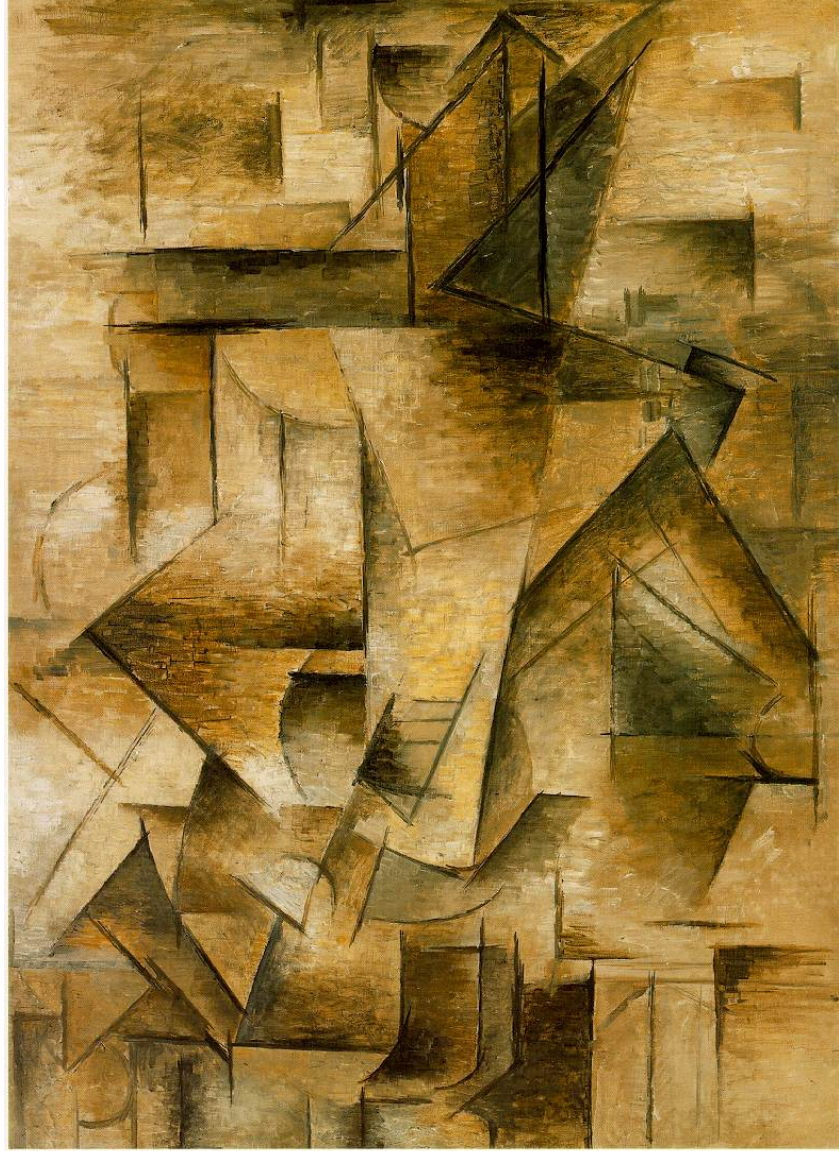
İspanyol ressam. Picasso (resim 3.4) tanınan en üretken sanatçı ve 20. yüzyılın en önemli ressamlarından biridir. Guinness Rekorlar Kitabı'na göre, toplam 13,500 resim, 100,000 baskı, 34,000 kitap resmi ve 300 heykel ve birçok seramik ve çizim üretmiştir. 1973 yılında eserlerinin toplam değerinin 750 milyon dolar olabileceği tahmin edilmiştir. Sanat dünyasında çığır açan Kübizm akımının Georges Braque'la birlikte öncüsüdür.



Resim 3.4: Pablo Picasso

Kübist tabloların genel özelliği, geometri ve geometrik şekillerin kullanılmasıydı ve resmedilen nesneler geometrik formlar oluşturacak şekilde basitleştirilmiş veya geometrik şekillere bölünmüştü. Kübizmin bir diğer özelliği de uzaydaki üç boyutlu bir cismi iki boyutlu yüzeye aktarma çabasıydı ve Picasso bu amaçla şekilleri yanal yüzeylerine bölüştürüp her birini iki boyutlu yüzeyde göstermeye çalışıyordu. Yine bu nedenden portrelerindeki insanlar hem profilden hem de cepheden görülmekteydi. 1910 yılından itibaren Picasso ve Braque Kübizm akımını yeni bir boyuta taşımaya başlamışlardı. Bu ilk aşama objelerin parçalarına ayrıldığı "Analitik Kübizm" olarak

bilinmekteydi. Burada amaç objeyi taklit etmekten çok onun gerçeğini yansıtmaktı ve dönemin önemli eserleri şu şekildeydi: "The Guitar Player" (resim 3.5), "Portrait of Ambroise Vollard", "Accordionist", "Aficionado". 1912 yılında ise Picasso ve Braque ortaklığında Kübizm akımı, bir başka basamağına geçti: "Sentetik Kübizm". Gerçek dünyayı tuvale aktarmak anlamında uç noktada değerlendirilen bu basamakta, küçük parçalar önemli yer tutmaktaydı. Ressamın Sentetik Kübizm döneminde ortaya çıkan çalışmalarından bazıları "Guitar and Violin" (resim 3.6), "Glass and Bottle of Suze", "Clarinet and Violin" ve "The Italian Girl"dü.⁵⁸



Resim 3.5: Picasso "The Guitar Player"

⁵⁸ Pablo Picasso Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/pablo-picasso>



Resim 3.6: Picasso “Guitar and Violin”

27 Nisan 1937 yılında Almanların saldırısıyla bombalanan Guernica kasabasının durumu ressamı çok etkilemişti. Picasso bu olaydan sonra tamamladığı eserine Guernica (resim 3.7) adını verdi. Konuyla ilgili olarak ilginç bir olay da gelişmişti. Zira Picasso atölyesinde Guernica’yı tamamlamak üzereyken Alman bir komutan içeri girmiş, tabloya uzun süre baktıktan sonra Picasso’ya bu resmi siz mi yaptınız diye sormuştu. Bunun üzerine ünlü ressamın cevabı: “Hayır, siz yaptınız.” olmuştu. Guernica, Picasso'nun en ünlü eseri olarak değerlendirildi. İspanya İç Savaşı sırasındaki Alman bombardımanını sembolize eden bu büyük tablo, savaşın insanlık dışı, umutsuz ve alçakça tarafını yansıtıyordu. Uzun yıllar New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde kalan tablo Picasso’nun isteği üzerine ülkesi İspanya’da sergilenmedi. Zira Picasso, İspanya’da uygulanan demokrasiden memnun değildi. Tablo ancak 1981 yılında kendi topraklarına geri dönerek Cason del Buen Retiro’da sergilenmeye başlamıştı. Madrid’de 1992 yılında Reina Sofía Museum açıldığında ise "Guernica" bu büyük müzenin en önemli parçası olarak şimdiki yerini aldı.⁵⁹

⁵⁹ Pablo Picasso Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/pablo-picasso>



Resim 3.7: Picasso "Guernica"

Sanayi devriminin sürüklediği büyük savaşların psikolojik, sosyal, kültürel, maddi ve manevi izleri insanların üzerinde fazlasıyla etken bir sebepti. Picasso'nun "Guernica" (resim 3.7) eseri, Guernica şehrinin bombalanışını anlatmaktadır. İspanyol hükümeti, Paris'teki 1937 Dünya Fuarı kapsamındaki Modern Hayatta Sanat ve Teknik sergisinin İspanya'ya ayrılan bölümünde sergilenmek üzere, Pablo Picasso'ya büyük bir duvar resmi sipariş etti. O sırada gerçekleşen hava saldırısından etkilenen Picasso, saldırıdan sonraki 15 gün içinde bu duvar resmini tamamladı. Tablo ufak bir dünya turu kapsamında çeşitli ülkelerde sergilendi ve beğeni topladı. Böylece İspanya'daki iç savaşa diğer ülkelerin ilgisi de çekilmiş oldu. Guernica, savaş trajedilerinin ve savaşın bireyler üzerindeki acı verici etkilerinin bir özetidir. Tablo zaman içinde, savaşın yarattığı trajedilerin anımsatıcısı, savaş karşıtı ve barış yanlısı düşüncelerin sembolü haline gelmişti.

Picasso savaşın en katı halini, acıyı, çığlığı, kargaşa ve kaosu, yok olan hümanizmi müziksel bir tragedyanın ötesinde taşıyıp, izleyiciyi bizzat bu eserin içine çeker ve o kargaşa ortamındaki kulakları delen bomba, çığlık ve yıkım seslerini duymasını sağlar.

3.1.1.3.Fütüristler ve Gürültü Müzikleri

1909'a kadar Fütürizm (Gelecekçilik) Tanrıbilimle (Teoloji) ilgili bir kavramdı ve Kutsal Kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediğini inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının adı oldu. Kısa bir süre sonra da, sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı her şey için kullanılan bir gazetecilik

deyimi olarak kullanılmaya başladı. Fütürizm akımı Paris’te yayımlanan Le Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti’ nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı.

Fütürizm, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım oldu. Akımın iletisi ve adı kendinden önce ortaya çıkmıştı. “Resimsel duyuşlarımız mırıltı gibi çıkmamalı, tuvalerimizin üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edencesine gürlemeli ” (Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bildiri 1910). Fütürizm görsel sanatlarla edebiyat ve öbür sanatlar arasında ilişkiler kurmakla kalmadı, siyaset ve toplum konusunda da bir takım aşırı görüşleri dile getirdi.⁶⁰

Fütüristler, bilindiği gibi hızla değişen toplum yaşamını dile getirebilecek olan bir sanat yaratmak istiyorlardı. Geleneksel sanat yaşamdan kopuktu. Geleceğin sanatı çağdaş uygarlığın yaşam biçimi oluşturmali ve onu yansıtabilmeliydi. Sanat yaşamın hızına, dinamizmine, gürültüsüne kapalı kalmamalıydı. Eşzamanlılık Fütüristlerin de temel ilkesiydi.

Geleceğin sanatının doğabilmesi için, geçmişin ağırlığından kurtulmalı, “burjuva toplumu”nun yozlaşmış gelenekleri, kalıplaşmış alışkanlıkları yıkılmalıydı fütüristlere göre. Doğaldır ki yıkıcılıkla işe başlayan geleceğin sanatçıları, ne geçmişin ne de şimdilerin müziği ilgilendirecekti. Geleceğin müziği, çağdaş yaşamın dinamizmini dile getirebilecek bir müzik olmalıydı.⁶¹

Müzikle ilgili ilk manifestoyu Luigi Russolo 1913’te yayımlıyor: L’arte dei Rumori (Gürültü Sanatı). Burada fütürist orkestrasında kullanacakları aletler, temel gürültüler açıklanıyor ve bunların bağlantılarından ve değişik ritimlerinden sayısız olanaklar elde edilebileceği söyleniyordu. Gürültü müziği, geleneksel armoni yerine mekanik aletlerle gerçekleştirilen gürültülere (gıcırta, sürtünme, vurmayla çıkan sesler, insan ve hayvan sesleri, gürleme, kükreme, fısıltı, mırıltı ve ısıklık çeşitleri gibi) dayanan bir müzik türüydü. Fütüristler bu sesleri çıkaran makineler yapmışlardı. “Intonarumori” adını verdikleri bu aletlerle konser veriyorlar, bu müziği halka tanıtmak istiyorlardı.

⁶⁰ Lynton, s.89-90.

⁶¹ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.98.

Fütürist besteci Luigi Russolo, ilk büyük konserini 1924'te 18 intonarumori ile gerçekleştirmişti. Bu konserde “Kentin Uyanışı” gibi isimler verdiği kendi bestelerini seslendirmişti. Büyük tepkiyle karşılanan bu konserin sonunda dinleyenlerle sanatçılar arasında çıkan çatışma ancak polis gücüyle bastırılabilmişti. Ama bu tür çatışmalar onları yıldırmıyor, tersine çalışmalarına daha bir güç katıyordu.⁶²

Ne var ki bu çatışmalar Birinci Dünya Savaşı'yla kesintiye uğruyor. Savaşı yücelten, onu bir tür temizlik aracı olarak gören fütürist sanatçılar savaşa katılıyorlar. Savaşta ağır yaralanan Russolo 1920'den sonra müzik çalışmalarına başlayabiliyor. Bir yıl sonra Russolo'nun Paris'te intonarumori'yi geleneksel orkestra içine yerleştirerek verdiği konser bu kez büyük ilgi görüyor. Bu konseri tanınmış sanatçılar, Strawinsky, Ravel, Mimhaud, De Falla, Claudel ve Mondrian dinlemişler ve çok beğenmişlerdi. Bu konserden sonra Mondrian, Hollandalı Konstrüktivistlerin çıkardıkları “De Stijl” dergisinde intonarumori üzerine uzun bir makale yazacak, ancak, birkaç yıl sonra bu müziği de geleceğin müziği olarak yetersiz bulacaktı.⁶³

3.1.1.4.Piet Mondrian

Mondrian gürültü müziğini doğadan kurtulamadığı için nasıl eleştiriyorsa Kübizmi de öyle eleştiriyordu. Kübist sanat soyutlama yapmıştı, ama soyut değildi, doğayla ilişkiyi koparamamış, hacme bağlı kalmıştı. Neden doğaya böyle karşıydı Mondrian? Şimdiye değin üzerinde durduğumuz sanatçıların hiç birinde görmediğimiz bir katılıkla karşılaşıyoruz Mondrian'da. Dünya görüşü neydi? Sanatın ereği neydi? Neyin dengesini arıyordu sanatta? Sanatında müziğin etkisi var mıydı? Varsa ne tür müziğin?

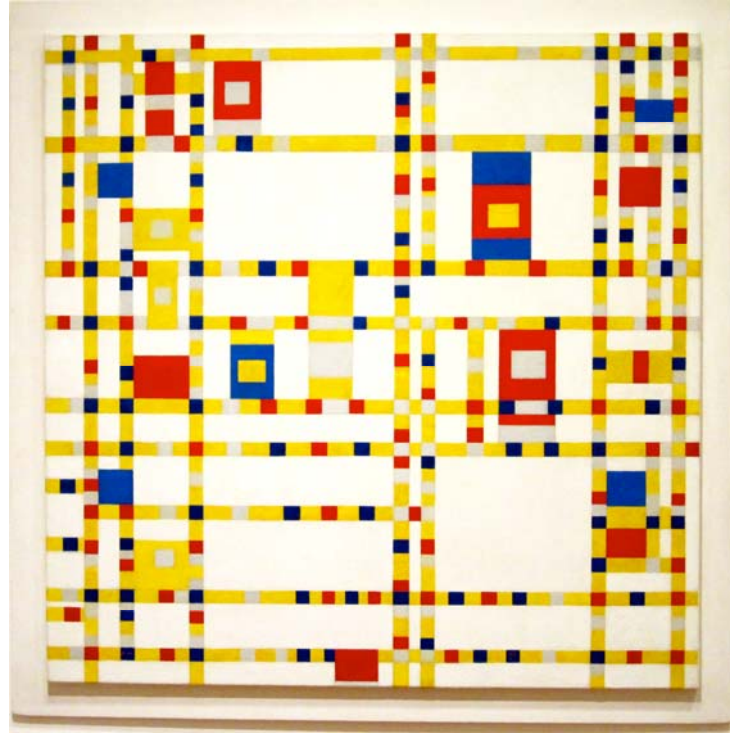
Mondrian'ın sanatının gelişmesinde müziğin payı az değildir. Fakat Mondrian müziği uygulayan bir sanatçı değildi, bir çalgı çalmıyordu. Ama yaşamı süresinde müzikle ilgilenmiş, müziğin geleceği üzerine düşünmüş ve yeni düşünceler üretmişti. Bu konuda düşünce alış-verişi yaptığı, az çok kendi çizgisinde olan iki müzikçi arkadaşı onun müzik üzerine ürettiği düşüncelerde etkili olmuşlardı. Bunlardan biri Mondrian'ın resimlerinden esinlenerek piyano için bir dizi parça yazan Hollandalı besteci Domselaer, öteki Paris'te tanıştığı yine Hollandalı besteci ve piyanist Ruyneman'dır.

⁶² İpşiroğlu, Resimde Müziğin Etkisi, s.99.

⁶³ İpşiroğlu, Resimde Müziğin Etkisi, s.100.

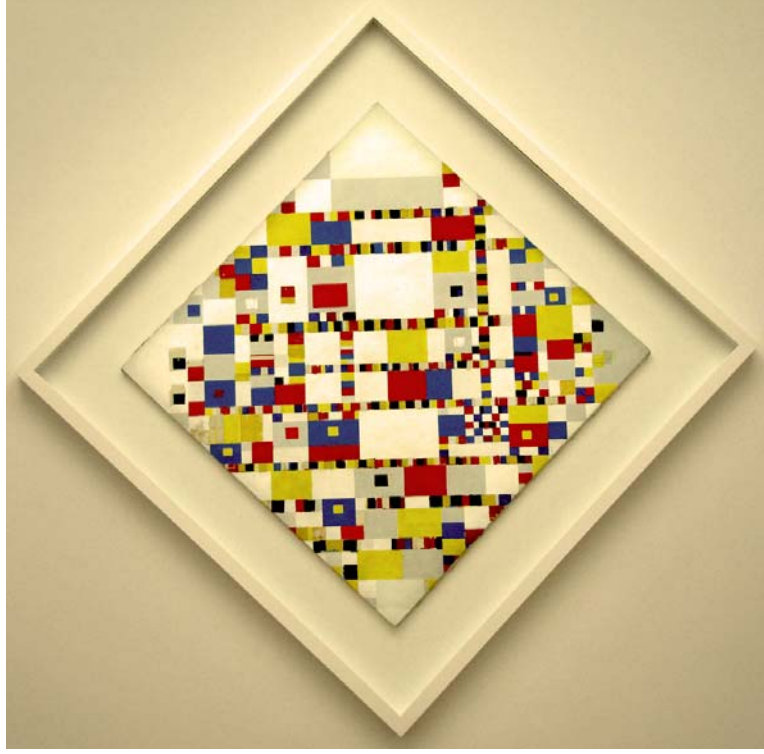
Ruyneman, Mondrian'ın "karşıtlıkların dengesi" düşüncesine uygun, tını karşıtlıklarına, alışılmadık tını bağlantılarına dayanan besteler yapıyordu.⁶⁴

Mondrian'ın müzik karşısındaki tavrı şimdiye kadar üzerinde durduğumuz sanatçıların hiçbirininkine benzemez. O geleceğin müziğinin Neo-Plastisizm'in ilkeleri üzerine kurulacağına inanıyordu. Geleneksel müziğe de, modern müziğe de dönemini kapatmış gözüyle bakıyordu. Onun ilgisini çeken caz müziği idi. Cazı kendi sanatı doğrultusunda değerlendiriyor ve kendi sanatıyla caz arasında koşutluk görüyordu. Ölümünden bir yıl önce kendisiyle yapılan bir söyleşide, gerçek bir Boogie-Woogie'nin (piyano ile çalınan hareketli bir caz-dans müziği) çıkış noktasının kendi sanatının amaçlarıyla bir olduğunu söylüyor ve bunları doğal görünümün yok edilmesi (müzikte melodi); ritmin bağımsızlık kazanması; kompozisyon kurgusunun, biçimlendirme öğelerinin karşıtlıklarıyla oluşturması diye açıklıyor. Mondrian'ın bu sözleri, onun son iki resmine, "Broadway Boogie-Woogie" (resim 3.8) ve "Victory Boogie-Woogie" (resim 3.9)'ye neden bu adları verdiğine açıklık getiriyor. Mondrian'a göre şimdiye kadar müzik, madde ve tinin dengesi kurulamamıştı. Caz bu dengeyi arıyordu.



Resim 3.8: Piet Mondrian "Broadway Boogie-Woogie"

⁶⁴ İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, s.100.



Resim 3.9: Piet Mondrian “Victory Boogie-Woogie”

3.1.2.II. Dünya Savaşı Sonrası Sanatta Parçalanma Düşüncesi

20. yüzyılın ikinci büyük savaşının sonuçları ilkinden çok daha yıkıcı oldu. Asker kayıpların yanı sıra sivil kayıplarda da olağanüstü bir artış vardı. 6 yıl süren İkinci Dünya Savaşının sonunda yaklaşık 50 milyon insan öldü. Şehirlerin, tarihi eserlerin, fabrikaların ve konutların büyük çoğunluğu ya tümüyle yıkıldı ya da ağır hasar gördü. Avrupa’nın birçok şehrinin yerle bir olması kitlesel göçlere neden oldu. Atılan ilk atom bombalarının Hiroşima ve Nagasaki şehirlerini bir anda yok etmesi de en büyük kitle ölüm olgusunun dehşetini gözler önüne serdi.⁶⁵

1933’te Nazi partisinin iktidara gelmesiyle uygulanan ırkçı siyaset sonucunda başlayan göçler İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar sürdü. Bu süreç boyunca, yüz binlerce Avrupalı Amerika Birleşik Devletleri’ne göç etti. Hitler’in soykırımından kaçanların yanı sıra Nazi Almanyası’na karşı çok sayıda Avrupalı aydın, düşünür ve sanatçı kıtayı terk ederek Amerika’da hayatlarını yeniden kurdu. Bu göçler, Amerika Birleşik Devletleri’nin sanat dünyasının merkezi haline gelmesindeki sayısız nedenlerden biridir. Bunun yanı sıra savaşın ardından Avrupa iktisadi ve fiziki olarak

⁶⁵ Boran, Şenürkmez, s.260.

çok güçsüz durumda olduğundan, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği dönemin iki büyük gücü olarak ortaya çıktı. Avrupa devletleri de ister istemez kutuplaşmış bu iki kuvvetten birine bağımlı olmak durumunda kalmıştı. Doğu Avrupa ülkeleri siyasi ve iktisadi olarak artık Sovyetler'e bağılıydı. Batı Avrupa ülkeleri de Amerika Birleşik Devletleri ile bağımlı hale geldi Almanya'nın Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünmüş olması Avrupa'daki bu kutuplaşmanın en yoğun bölgesini oluşturuyordu.

Siyasal olarak yeniden yapılanan dünya teknolojik değişimleri nedeniyle eskiye göre daha "küçüldü". Bilgi aktarımı ulaşım olanakları ve yaşam tarzı büyük ölçüde hızlandı. Sanat akımları da bu değişimlerden çeşitli biçimlerde etkilendi. Dünyanın bir yerinde yaratılan bir yapıt çok geçmeden başka bir ülkede haber oluyor, dinleniyor ya da seyrediliyordu. Böylece dünya ülkeleri arasındaki ilişki küresel bir karaktere büründü. Bu koşulların yarattığı düşünce 1950'li yılların başında gelişen total Seriyalizm (dizisellik) akımında da kendini gösterdi, fakat total Seriyalizmin düşünsel özünde dünyanın hızla gittiği bütünsellikten çok daha farklı temeller bulunuyordu.⁶⁶

Savaşın somut etkilerini doğrudan yaşayan genç kuşak besteciler dünyayı bu denli dehşet verici bir savaşa götüren geçmişlerinin kültürel mirasına büyük tepki gösterdiler. Onlara göre İkinci Dünya Savaşının yıkıntılarından yeni bir dünya ve yeni bir sanat oluşturulması gerekiyorsa, bu sanat anlayışının geçmişin geleneksel ve kültürel öğelerinden tümüyle arınmış olması gerekiyordu. Schönberg ve Webern 1920'li yıllarda bu adımı çok sağlam bir biçimde atmışlardı.

Total Seriyalizmin gelişimi büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmiş olmasına karşın, bir önceki kuşaktan Fransız besteci Oliver Messiaen'in (1908-92) savaş yıllarındaki yapıtlarında da bu tür düşünceler beliriyordu. Messiaen savaşın hemen ardından, Boulez ve Stockhausen gibi genç bestecilerin estetik görüşlerini etkileyen bir besteci olmuştu. Messiaen'in 1944'te yazdığı *Müzik Dilinin Teknikleri* adlı kitabında ses ögesine bağlı parametrelerin (ses tizliği, ritm, gürlük, tını) yapıt içinde bağımsız karakterleri ve örgütlenme biçimleri olduğunu açıklıyordu. 1949'da bestelediği *Değer ve Gürlük Modları* adlı yapıtında seslerin örgütlendiği gibi ritmik kalıplar, nota değerleri ve çalgısal dağılımda 12 ton sisteminin dizisel kontrolü

⁶⁶ Boran Şenürkmez, s.261.

altında tutuluyordu. Messiaen'in bu tutumu Boulez ve Stockhausen gibi genç kuşak bestecilerin geliştirdikleri total Seriyalizm düşüncesinin kapılarını açmış gibiydi.⁶⁷

3.1.3.Rastlamsallık Üzerine

Plastik sanatlarda rastlantıya dayalı yöntemlerin kullanımı yaygınlaşmışsa da, şansın kullanımı müzikte daha açık ve daha sistematiktir. Her ne kadar Jackson Pollock boyayı tuvale belli bir yükseklikten damlatmış (resim 3.10), Fransız ressam Mathieu tuvaline boyayı belli bir mesafeden (resim 3.11) fırlatmışsa da bunların ne kadarının gerçekten kaza eseri olduğu ve ne kadarının esine dayalı bir spontanlıkla elde edildiği hiçbir zaman tam olarak bilinemez. Bestecilikte ise bu tür kuşkulara yer yoktur. Çünkü şansa dayalı işlemler açıkça ve sistematik bir şekilde yürütülür. Bu, şu üç yolla gerçekleştirilir: İlki, bestecinin bütünüyle tesadüflere dayanan bir partitür (müzik eserlerinin tümünü kapsayan basılı nota kitaplarına verilen isim) oluşturmak üzere rastlantısallığa dayalı bir yöntem kullanmasıdır. John Cage'in belirttiği gibi;

Müziği rastlantısallaştırmanın ikinci yolu bestecinin, ses yüksekliklerini, zaman ilişkilerini, yapıyı, dinamikleri ve başka şeyleri grafik ya da şematik çizimler aracılığıyla yaklaşık olarak göstermesi, imlemesidir. Bu partitür'ün hayata geçirilişi çalgıcıya ya da bir topluluk söz konusuysa, çalgıcılara bırakılmıştır. Bu yöntem İtalyan besteci Sylvano Bussotti'nin Piano Piece for David Tudor (resim 3.12) adlı eserin partitürünü “düz ve eğri çizgiler, oklar, yön bildiren yatay ve dikey işaretler, süslemeler ve bezemelerden oluşan bir çizgisel çizim” olarak tanımlar. “Bu çizim yoluyla besteci, ilham vermek üzere piyanisti ‘partitür’ de ki işaretleri yorumlarken bütünüyle özgür bırakır”⁶⁸

⁶⁷ Boran, Şenürkmez, s.263.

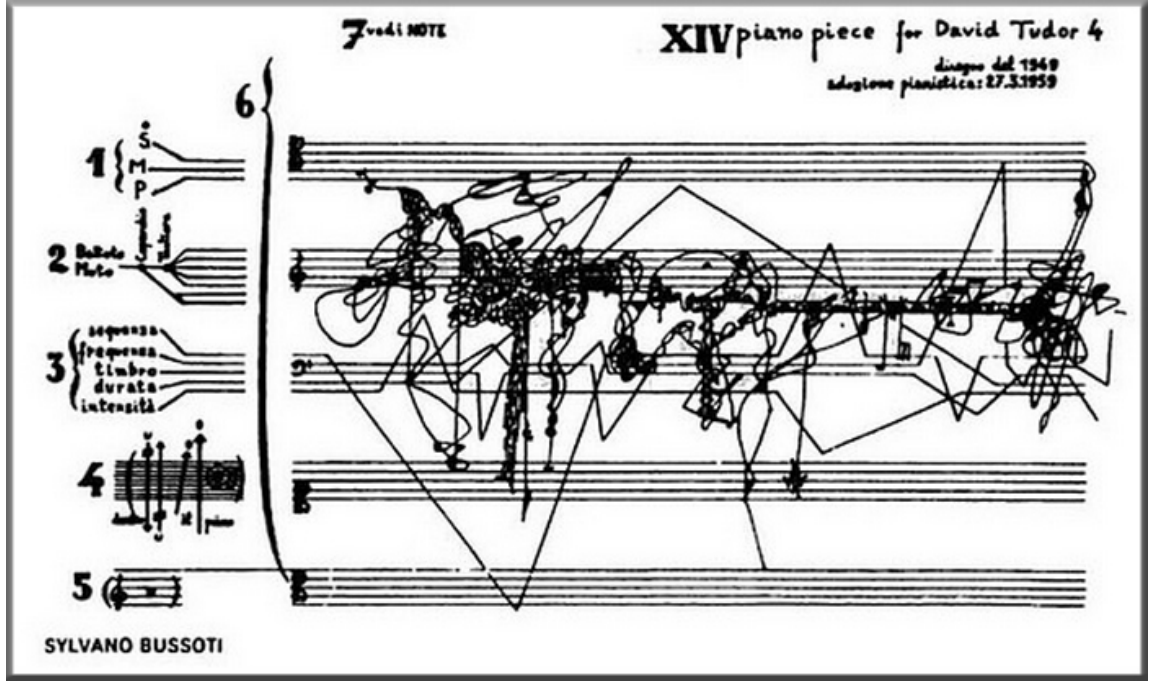
⁶⁸ Knizak, s.34.



Resim 3.10: Jackson Pollock “Yakinsama”



Resim 3.11: Georges Mathieu “İsimsiz”



Resim 3.12: Sylvano Bussotti “Piano Piece for David Tudor”

Bach’ ın veya Haydn’ ın, Wagner’ ın veya Bartok’ un müziğinin temel özellikleri nelerdir? Onların besteleri melodik biçimlerinde, ritmik düzenlenişlerinde, uyum anlayışlarında, yapılarında ve çalgı tınlarında önemli farklılıklar gösterir. Ama bu eserler temel bir noktada birleşir; bu müzikte notalar birbirlerine sıkı bir gereklilikle bağlanır. Wagner’ın Tristan’ın da “Liesbestod”un güçlü doruk noktasına doğru adım adım ilerleyen yükselişini ya da Bartok’ un İki Piyano ve Vurmalı için Sonat’ının ağır girişindeki devrimsel yoğunluğun sonraki allegroya doğru kabararak patlamasını veya bir Haydn senfonisindeki rondo-finale bölümünün ana temanın yenileneceğine dair beklentilerimizle nasıl oynadığını (tema, dönüşü için her şey hazır gibi görünürken ortaya çıkmaz ya da en az beklenen yerde birden bire beliriverir) gözünüzün önüne getirin.

Bu müzik her ne kadar yeterince açık değilse de, hem notaya dökülmüş yapısı ve örgüsünden hem de grameri ile sentaksına (söz dizimine) ilişkin geçmiş deneyimlerimizden ötürü, amaçlanmış bir yön ve hedef olarak algılanır. Dinlerken, müziğin nereye hangi şekilde gideceğine ilişkin -bilinçsizce de olsa- öngörülerde bulunuruz. Elbette öngörülerimiz tutmayabilir. Beklediğimiz şey gerçekleşmeyebilir ya da ummadığımız bir anda veya şekilde gerçekleşebilir; ama şurası açıktır ki, müziğin akışı öngörülerimizle renk kazanır. Yani, dinlediklerimiz öngörülerimize uyup

uymamalarına bağılı olarak bize normal veya uygun gelir, bizi hayrete düşürür ve hatta şok eder.

Benzer şekilde, Rafael ya da David' in resimlerindeki birbirine yaklaşan perspektif çizgileri, Delacroix veya Van Gogh'daki girdapsal eğrilerin devimselliği, Tintoretto ya da Picasso'daki 'oklar' gibi örneklerin hepsi izleyicinin dikkatini eserin tamamlanmış haldeki yapısının belirli noktalarına -görsel hedeflere- yoğunlaştırır. Edebiyatta da, dilin olağan sentaksı, insan dürtülerinin betimi, ardışık olaylar arasındaki nesnel ilişkilerin açıklanışı ve düşünce süreçlerinin diyalektik yapılanışının sunumu, bütün bunlar hedef merkezli bir sanat için birleşir.⁶⁹

Ama avangart (öncü) ve rastlamsal müzik bizi herhangi bir son noktaya doğru yönlendirmez, varılacak bir hedef ortaya koymaz. Ne şaşırtıcıdır ne de seslere bir kez alışıldıktan sonra ürkütücüdür. Yalnızca vardır. Olması istenen de tam budur. İşte bu müzik için genç besteci Christian Wolff'un söyledikleri: "Bu müzik duruk bir yapıya sahiptir. Gittiği belli bir yön yoktur. Geçmişteki bir nokta ile gelecekteki bir nokta arasındaki mesafeyi ölçmeye yönelik bir zamanın burada işi yoktur... Sorun bir yere varmak, ilerlemek ya da belli bir yerden gelmiş olmak değildir."⁷⁰

Nasıl ki besteciler rastlantıya dayalı yöntemlerle ya da hesaplayarak, tonal ilişkiler, yinelemeler, düzenli ritmik öğeler ve benzerlerinden uzak durmak suretiyle müzikal sektansı yıkmışsa; aynı şekilde ressamalarda simetri, perspektif ve seçilebilir nesnelerden kaçınmıştır, çünkü bunlar görsel deneyimi yönlendirip hedef ve odak noktaları yaratır. Benzer şekilde edebiyatta da, sektansla ilgili düzenlemenin öğeleri (konu, karakter, gramer kuralları) düzenli şekilde güçsüzleştirir ki sonuçta geriye yalnızca kelimeler kalır.

3.1.4. John Cage Sessizliğin Müziği

Doğanın sesi, gürültüsü, sessizliği, uğultusu veya çılgılığı Jonh Cage (resim 3.13) için hepsi müziğin içinde yer alan birer unsurdur. Planda olmayan, anlık içsel dışavuruma dayalı rastlamsal notaların ya da seslerin, kalıplaşmış geleneklerin ötesine uzanan

⁶⁹ Knizak, s.39.

⁷⁰ Knizak, s.39.

devrimsel yaklaşımları kendinden sonra gelen birçok sanatçı ve sanat akımına esin kaynağı olmuştur.

Cage'den seçmeler: *"Müziğe gittikçe daha az ilgi duymamın nedeni, yalnızca çevreye ait seslerle gürültüleri dünya müzik kültürlerince üretilen seslerden estetik olarak daha yararlı buluyor olmam değil; daha çok, özüne indiğimizde, bir bestecinin sonuç itibarıyla, diğer insanlara ne yapması gerektiğini söyleyen birisi oluşu. Bunu hiç de çekici olmayan bir yapıp etme biçimi olarak görüyorum. Eylemlerimizin daha sosyal ve anarşist olmasını isterim."*

"Adamın biri dedi ki; müziğinizi dinlerken kışkırtılmış buluyorum kendimi. Ondan hoşlanmak için ne yapmalıyım? Yanıt: pek çok şekilde yardımım dokunabilir size. Örneğin, benim gittiğim tarafa gidiyorsanız sizi arabana alabilirim; ama yapacağım en son şey sahip olduğunuz estetik yetileri nasıl kullanacağınızı söylemektir."

*"Sanat tanımı isterseniz eğer, yasa dışı bir eylemdir. Hiçbir kurala boyun eğmez. Kendininkilere bile. Bir sanat yapıtını deneyimleyen herkes sanatçı kadar suçludur. Bu, bir suçu paylaşım sorunu değildir. Hepimiz suçun tamamını üstleniriz."*⁷¹

"İzleyici ister sessizce oturur, isterse gürültü yapar. İnsanlar fısıldaşabilir, konuşabilir ve hatta bağırabilir. İzleyici uslu uslu oturabilir ya da ayağa kalkıp ortalıkta dolabilir. İnsan insandır, bitki değil. "izleyiciyi sever misiniz?" Elbette severiz, bunu da yollarından çekilerek gösteririz."

*"Bir besteci sesleri; bir düşünceyi ya da bir duyguyu veya bunların bütünleşmiş bir halini dışavurmak için kullanır. Bir müzik düşüncesi söz konusu olduğunda, kişiye denir ki, seslerin kendisi artık önemsizdir; 'hesaba katılan' artık onların birbirleriyle ilişkileridir. Müzikal düşüncenin ne olduğunu incelememin en kolay yolu, insanın kendisini, bir sesin işitilecek bir şey değil de, görülecek bir şey olduğunu düşüneceği bir kafa karışıklığı durumuna sokmasında yatar."*⁷²

Belirsizlik ilkesine dayanarak rastlantısal müzik türünü geliştiren öncü besteci Cage'e göre, sessizlik bile tek başına müzik olabilir. 4'33" (Dört dakika otuz üç saniye veya bestecisinin deyişiyle dört otuz üç), John Cage tarafından 1952 yılında bestelenmiş, üç bölümden oluşan müzik yapıtı. Herhangi bir enstrüman (veya

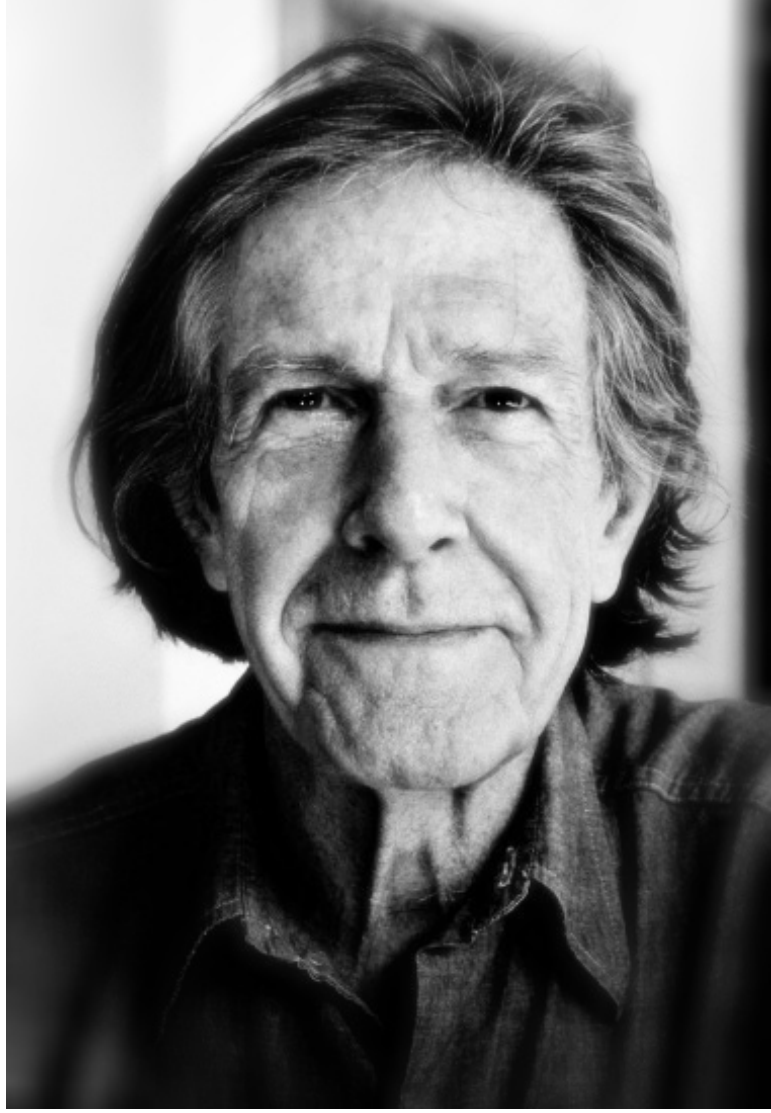
⁷¹ Knizak, s.12.

⁷² Knizak, s.15.

enstrüman grubu) için yazılmış olup partisyonda müzisyenlerin üç bölüm boyunca enstrümanlarını hiç çalmamaları gerektiği belirtilmektedir. Yapıt, genellikle "dört dakika otuz üç saniyelik sessizlik" olarak algılansa da, aslında süresi boyunca dinleyicisinin çevreden aldığı seslerden oluşmaktadır. 4'33" zamanla Cage'in en çok tanınan ve en tartışmalı çalışması haline geldi.

Sessizliğin bile tek başına müzik sayılabileceğini ileri süren ve bu doğrultuda 4'33" isimli eseri yaratan Cage'i bunu yapmaya yönelten temel sebep ressam arkadaşı Robert Rauschenberg'dir. 1951'de Rauschenberg, "Beyaz Boyamalar" adını verdiği bir seri tabloyu yapar. Tümüyle beyaz boyalı 7 parçadan oluşan bu yapıt, Cage'e esin kaynağı olur. Rauschenberg beyaza boyadığı eserinde, izleyiciyle arasına renk nesne ya da bir görsellik sunmamıştır. Hesaba kattığı, eser dışındaki ışık renk ve nesnel dinamizmin, ortam unsurlarının, rastlamsal olarak izleyici ve eser arasındaki etkileşim esnasında devreye girmesidir. İşte Cage'i 4'33" eserini yapmaya yönelten bu düşüncedir. "Sessizliğin içerisindeki seslerin, belirsiz ve rastlamsal müziği" dir.

Savaş sonrası müzik akımları arasında gelişen en etkili akımlardan biri müzikte Rastlamsallık oldu. Bu akım çoğu zaman Şans, Belirsizlik ya da Aleatory (şansa bağlı) isimleriyle kullanılmaktadır. Tarihe Bakıldığında müziğin bazı öğelerinin belirsiz kaldığı ve icra sırasında belirlendiği örnekler çok eskilere uzanmaktadır. Fakat bestecilik yöntemi olarak belirgin bir akım oluşturan Rastlamsal düşünce 1950'li yıllarda ortaya çıktı. Amerika'ya, ardından Avrupa'ya yayıldı ve bestecilerin büyük çoğunluğunu çeşitli şekillerde etkisi altına aldı.



Resim 3.13:John Cage

Amerika'daki Rastlamsal hareketin en önemli temsilcilerinden biri, 1912'de, Amerika'nın batı yakasında doğan John Cage'dir (1912-92). Hareketin en ateşli savunucusu olan ve Avrupalı bestecilerin II. Dünya Savaşı sonrası kuşağını derinden etkileyen Cage'in gençlik yıllarında etkilendiği besteci Fransız asıllı Edgard Varése idi.⁷³

Cage'in 1930'lu yılların sonunda ses olgusu üzerine geliştirdiği kuramlar Varése'in etkisini taşıyordu. Cage 1937'de yaptığı bir konuşmada, iki temel ilke öne sürüyordu: Ona göre müzik bir “sesler örgütü” idi ve “ses” kavramı olabilecek en geniş anlamıyla ele alınmalıydı. Yani var olan ve duyulan her türlü ses Cage'in savına göre müziksel bir

⁷³ Boran, Şenürkmez, s.266.

malzeme olarak kabul ediliyordu. Öne sürdüğü ikinci ilke ise şuydu: Bu anlayış bestenin çok geniş bir ses malzemesiyle karşı karşıya kalmasına neden olacağından, yaratıcının geleneksel bestecilik yöntemlerinin dışında yöntemler geliştirmesi gerektiği idi.⁷⁴

İşte bu düşünceler Cage'in Rastlamsal müzik düşüncelerinin kapılarını aralıyordu. Fakat Rastlamsallığa tümüyle yönelmeden önce 1930'ların sonundan 1950'lerin başına kadar tınısal yenilikler ve arayışlar üzerinde durduğu yapıtlar besteledi. *İnşa* (1939-40-41) adını taşıyan üç yapıt dizisi alışılmadık nesnelerin vurmali karakterinde kullanıldığı yapıtlardı. Cage'in yaklaşımında müziksel öğelerin her biri diğerinden bağımsızdı. Herhangi bir ses bir öncekinden türeme değildi, bir sonraki de etkilemiyordu. Önemli olan sesin herhangi bir anda herhangi bir biçimde var olmasıydı. Bu noktada müzikte belirsizlik, Rastlamsallık düşüncesi ön plana çıkıyordu. Cage'in 1951'de belirsizlik düşüncesini daha ileri götürerek bestecinin sesleri denetim altında tutma sevdasından vazgeçerek oldukları gibi kabul etmesi gereğini öne sürdü. *Piyano İçin Müzik* (1952-56) adlı yapıtında, Rastlamsallık düşüncesini genişleterek, belirli notların süre değerleri ve gürleklerini icracının o anki duygusuna bağlı olarak icra sırasında belirleniyordu. Böylece her icra farklı bir yapıtın ortaya çıkmasına neden oluyordu ki Rastlamsal müziğin en belirgin karakteriydi bu.⁷⁵

3.1.5. Avrupa'da Rastlamsal Müzik

John Cage 1949'da Avrupa'ya gittiğinde Pierre Boluez'le (resim 3.14) tanıştı ve Boluez'in o dönemde geliştirmekte olduğu yapısalıcı müzik karakterinden çok etkilendi. Bolueoz de Cage'in benimsediği müzikte belirsizlik kuramından çok etkilenmişti. Cage Avrupa'ya 1954-58 yıllarında tekrar gidişlerinde Darmsadt gurubuyla tanıştı ve Avrupalı bestecilerle kuramını paylaşma imkânı buldu. 1954'te Cage'in piyanist David Tudor ile yaptığı Avrupa seyahatinde icra edilen Rastlamsal yapıtları Avrupalı dinleyicilerin tepkisini topladı, Avrupalı bestecilerin ise kendi yapıtlarını farklı biçimlerde yapılandırma düşüncesinin kapılarını açtı. Boluez ve Karlheinz Stockhausen (resim 3.15) serbest 12 ton düşüncesiyle zaten rahatlamış olan Seriyalizm olgusuna daha sert bir bakış açısıyla yaklaşmaya başladı.

⁷⁴ Boran, Şenürkmez, s.268.

⁷⁵ Boran, Şenürkmez, s.269.



Resim 3.14: Pierre Boulez



Resim 3.15: Karlheinz Stockhausen

Elbette Avrupalı bestecilerin Rastlamsallığı özümseme biçimleri Amerikalıların düşüncesinden farklı yönde gelişti. Boulez ve Stockhausen Rastlamsallığı bestecilik aşamasında kullanmaktan yana değildi. Yani yapıtı besteleme sürecinde Rastlamsallığa yer yoktu. Boulez ve Stockhausen'a göre, yapıt yoğun ve karmaşık yapısı içinde değişken bir içeriğe sahip olması gerekiyordu. Örneğin Stockhausen 1956'da bestelediği *Piyano Parçası XI*'de bir sayfaya birbirinden bağımsız 19 müzik kesiti yerleştirmiş, bu kesitlerin çalınış sırasının icracının o anki duyguları doğrultusunda

seçilmesini ön görmüştü. Boluez'in 1954'te bestelediği *Ustasız Çekiç* adlı yapıtı Seriyalizmi daha serbest biçimde ele aldığı ilk yapıtlarından biri oldu ve Stockhausen gibi Boluez de aynı dönemde Rastlamsal öğeler içeren çok sayıda yapıt besteledi. Boluez'in Rastlamsallığa olan ilgisi 1960'lı yılların ilk yarısında azalmaya yüz tutarken, Stockhausen 1960'ların sonuna kadar Rastlamsal yapıtlar besteledi.⁷⁶

Avrupalı besteciler zamansal Rastlamsallık üzerine yoğunlaşmıştı. Bunun anlamı notaları belirlenmiş seslerin oluşturduğu kesitlerin belirli bir zaman dilimi içerisinde serbestçe kullanımı demektir. Notaları Rastlamsal biçimde kullanma düşüncesi, Avrupalı besteciler için kolay kabullenilebilecek bir olgu değildi, çünkü bütün parametrelerin tam kontrol altında tutulduğu total Seriyalizm olgusunu geliştirmiş olan Avrupalı besteciler ses üzerindeki kontrolü elde tutma taraftarıydı. Bu nedenle, zaman parametresinin Rastlamsal olarak kullanıldığı yapıtlarda bile notalar ayrıntılı biçimde belirtiliyordu. Fakat bu tutum zamanla değişime uğradı. Notaların Rastlamsal olarak kullanımı, Avrupa'da ancak 1960'lı yıllarda yaygınlaşmaya başladı. Polonyalı besteci Witold Lutoslawski dönemin bestecilerinden daha yaşlı olmasına karşın, 1960'lı yılların başında Rastlamsallığı benimsemişti. 1964'te bestelediği "*Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*"nde belirlenmiş nota kullanımı yer almakta, dört çalgının birlikteliği icracıların o anki performansları sırasında belirlenmekteydi. İtalyan besteci Luciano Berio'nun "*Daireler*" adlı yapıtında da, yine belirlenmiş notalar, kütleli ses gurupları ve zamansal Rastlamsallık iç içe kullanılmaktaydı. Daireler'de soprano, yapıtın sonuna doğru müzik topluluğuna doğru ilerleyerek dramatik bir ortam yaratır. Bu yapıtta şarkıcılar notaya bağlı kalmak ya da yaklaşık söylemekte özgürdür Avrupalı besteciler arasında, avangardın en önemli temsilcilerinden biri olan Macar besteci Györg Ligeti org için bestelediği "*Volumnia*" adlı yapıtında hem nota, hem de zaman belirsizliğini bir arada kullanıyordu.

Müziksel zamanın ve notaların Rastlamsal olarak ele alınmasının dışında, müzik formunda Rastlamsallaşması 1960'lı yıllarda gündeme gelmişti. Müzik formunun Rastlamsallık yoluyla serbestleşmesi, Avrupalı besteciler için, Rastlamsallığın çok daha

⁷⁶ Boran, Şenürkmez, s.272.

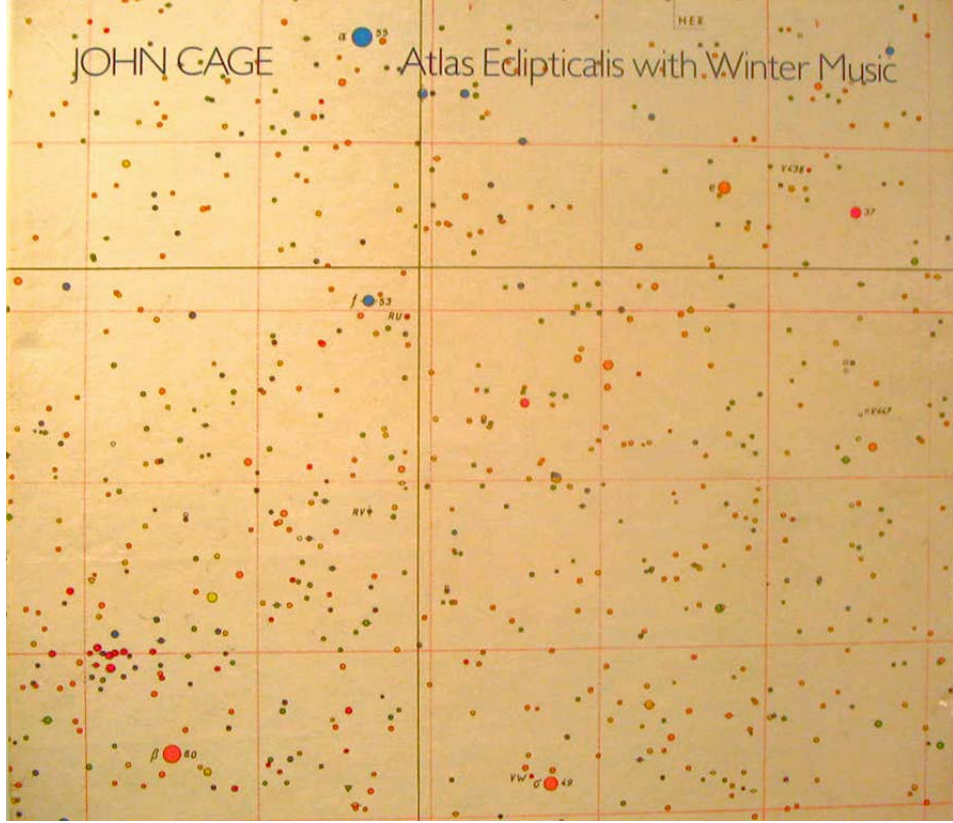
ileri safhasını oluştuyordu. Bu noktada, görsel sanatlarla bir paralellik kurmak mümkün olabilir.⁷⁷

Örneğin tek bir ressamın tablosunu çeşitli biçimlerde sıralamak mümkün olabilir ve bu sıralamadan birkaç tanesi tercih edilebilir. Aynı düşünce doğrultusunda, besteci birbirinden ayrı olarak bestelediği müzik kesitlerini değişik biçimde sıralayarak bir araya getirebilir, hatta bu seçimi tümüyle icracıya bırakabilirdi. Böylece, müzikal form Rastlamsal bir boyut kazanmış olurdu. Bu düşünceyi barındıran en önemli yapıtlardan biri de Luciano Berio'nun *Epifanie* adlı yapıtıydı. Bu yapıt 7 orkestra kesiti ve 5 solo kesitten oluşuyordu ve her bir kesit birbiriyle eşleştirilerek çeşitli gruplar oluşturulabiliyordu. Yine aynı dönemde besteciler “açık form” ya da “serbest form” olarak adlandırılan düşüncelerini farklı alanlarla paralel olarak geliştirme eğilimindeydi. Resimle kurulan paralellik gibi mimariyle de paralellik kurmak mümkündü: herhangi bir bina ya da binalar gurubunu bir tek açıdan görmek mümkün değildi. İnsan birçok açıdan bakabilir, binalar arasında dolaşırken herhangi bir yerden başlayabilir, birçok yere yönelebilir, herhangi bir yerinde bitirebilir. Aynı biçimde “açık form” düşüncesini benimseyen besteciler, müzik yapıtına herhangi bir noktasından başlayıp, tercihe göre yönelebileceğini ve herhangi bir noktasında sonlandırılabilceği fikrini geliştirmişti.

Bu alandaki en belirleyici yapıtlardan biri John Cage'in *Atlas Eclipticalis*'iydi (resim 3.16). Bu yapıtta Cage Kuzey ve Güney yarım kürenin yıldız haritalarının üzerine kâğıt yerleştirerek, yıldızların kâğıt üzerindeki iz düşümlerine denk gelen sesleri kullanmış ve bu yolla yapıtın oluşum sürecini de Rastlamsallık boyutuna taşımıştı. Diğer yandan, yapıtın icrası sırasında da icracılar kâğıdın herhangi bir bölgesinden başlayarak tercih ettikleri bölgeye doğru yönelip herhangi bir yerinde yapıtı sonlandırabiliyordu.⁷⁸ Oluşturalan bu grafiksel notasyonda yapıtın ne başlangıcı, ne sonu ne de süresi belirlenmemiştir. Tamamen icracının notasyondan edindiği içsel dışavurumdan oluşan eseri icra eden kişi aynıda olsa, her icra edildiğinde kendini tekrar tekrar yenileyen bir yapıt halini alıyor.

⁷⁷ Boran, Şenürkmez, s.273.

⁷⁸ Boran, Şenürkmez, s.274.



Resim 3.16: John Cage “Atlas Eclipticalis”

3.1.6. Rastlamsal Müziğin Grafiksel Notasyonları

Avrupa ve Amerika’da gelişen Rastlamsal akım ve “açık form” düşüncesi özellikle yeni notasyon biçimlerinin gelişmesine de yol açtı. Geleneksel nota yazımı hayal gücünün sınırlarını zorlayan yeni akımların yazınsal gereksinimlerini karşılamakta yetersiz kalıyordu. Bu nedenle besteciler geliştirdikleri serbest düşünceleri kâğıt üzerine en uygun biçimde yansıtmak için yeni notasyon teknikleri geliştirdiler. Bu teknikler içinde geleneksel notasyona eklenen yeni öğeler ya da tümüyle grafik öğeler yer alabiliyordu. 1960’larda bestelenmiş birçok Rastlamsal yapıtın notasyon yöntemleri çok çeşitli biçimlerde oluşturuluyordu. Geleneksel nota yazısına eklemeler getiren yazı biçimine örnek olarak Lutoslawski’nin “*Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*” (resim 3.17) gösterilebilir.⁷⁹

⁷⁹ Boran, Şenürkmez, s.275.

Resim 3.17: Lutoslawski “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”

Diğer yandan geleneksel notasyon tekniklerinin biçimini bozarak değişime uğratan yazı teknikleri özellikle John Cage, Karlheinz Stockhausen (resim 3.18) ve Luciano Berio (resim 3.19) tarafından kullanılıyordu. Bu tür notasyon teknikleri bestecilerin geliştirdikleri müzikal kavramları izlediğinden her bir notasyon kendine özgü bireysel özellikle barındırıyordu. Geleneksel notasyonla grafik öğeleri bir arada kullanan besteciler arasında Sylvano Busotti (resim 3.21) en çarpıcı örnekleri geliştirmişti. Bunun dışında Earle Brown’un “Folio 4” (resim 3.20) adlı yapıtı geleneksel notasyon öğelerinden soyutlanmış, tümüyle grafik göstergelerle yazıya dökülmüş örneklerin en çarpıcı olanları arasında yer almaktadır.⁸⁰

⁸⁰ Boran, Şenürkmez, s.276.

HELIKOPTER-STREICHQUARTETT

Stockhausen

AUFSTIEG

"START" ① FLUG

[illegible]

$\lambda = 50,5$ $0'00''$ $[23,8]$

Handwritten musical score for four staves: Vl. 1 (red), Vl. 2 (blue), Va. (green), and Vc. (orange). The score features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and includes handwritten annotations like 'dare' and 'stare' in blue and green ink.

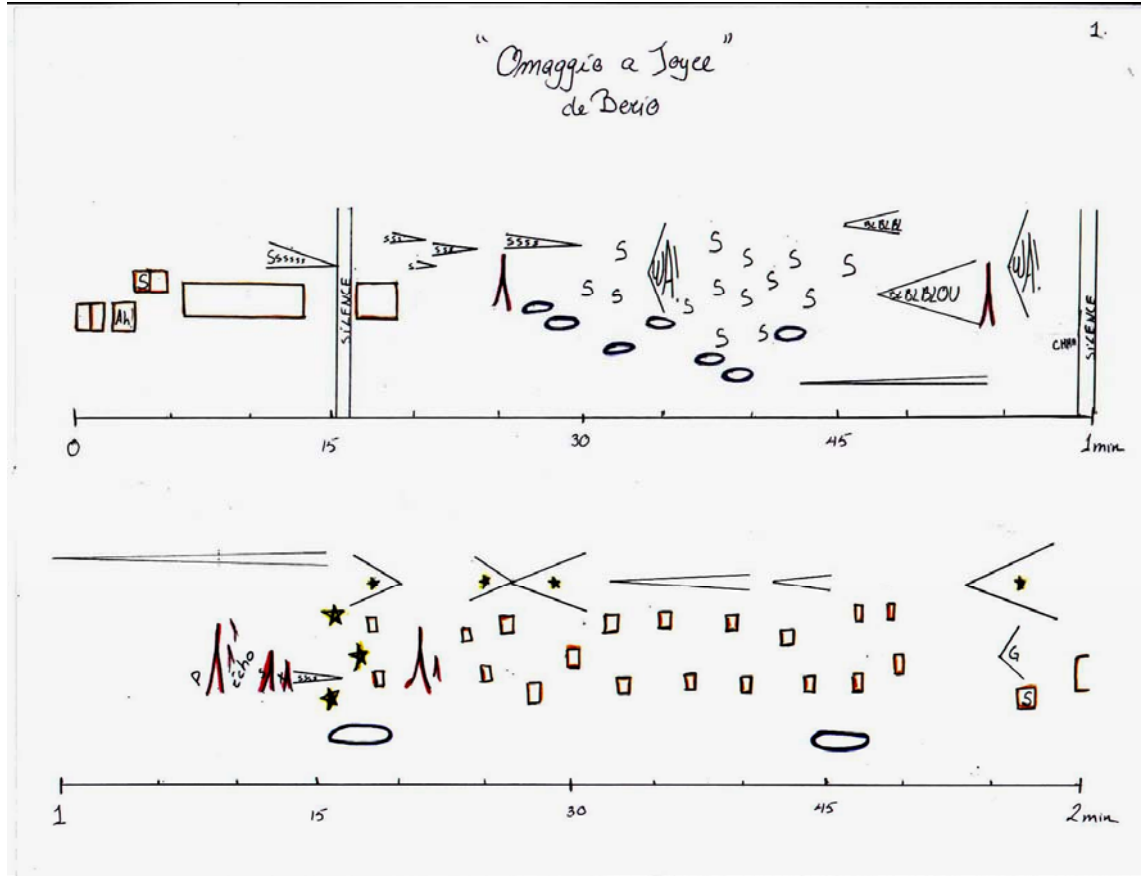
②

Handwritten musical score for "The Rose Tree" with a complex multi-colored line graph overlaid. The graph tracks various musical parameters across three staves. Annotations include "c.i. has to ORR", "flap. 2", "flap. 3", "trem. sul pont.", and "trem.".

8

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is for four parts: VL1, VL2, Va., and Vc. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including a pink box with the number "12" and a yellow box with the text "c.i. battuto IRR". The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical symbols like treble clefs, key signatures, and time signatures.

Resim 3.18: Stockhausen “Helikopter Streich Quartett”



Resim 3.19: Luciano Berio “Omaggio a Joyce”

1960’lı yıllarda “açık form” ve “açık yapıt” olguları uç noktalarına ulaştıkça grafik notasyon tekniklerinin yanı sıra tümüyle metinlerden oluşan, dolayısıyla müziğin bütün parametrelerinin “açık”/”serbest” hale geldiği partisyonlarda kullanılmaya başlandı. Bunlara metin partisyonları da dâhildi. Cage, Stockhausen, Feldman gibi besteciler partisyonunu tamamen ya da büyük ölçüde metinden oluşan yapıtlar olarak tasarladılar. Elbette, bu yapıtların müziksel boyutunun yanı sıra düşünsel boyutu da büyük ölçüde ön plana çıkıyordu ve çoğunlukla düşünsel/kavramsal boyutlarıyla ilgi çeken yapıtlardı bunlar.

4 SYSTEMS
for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

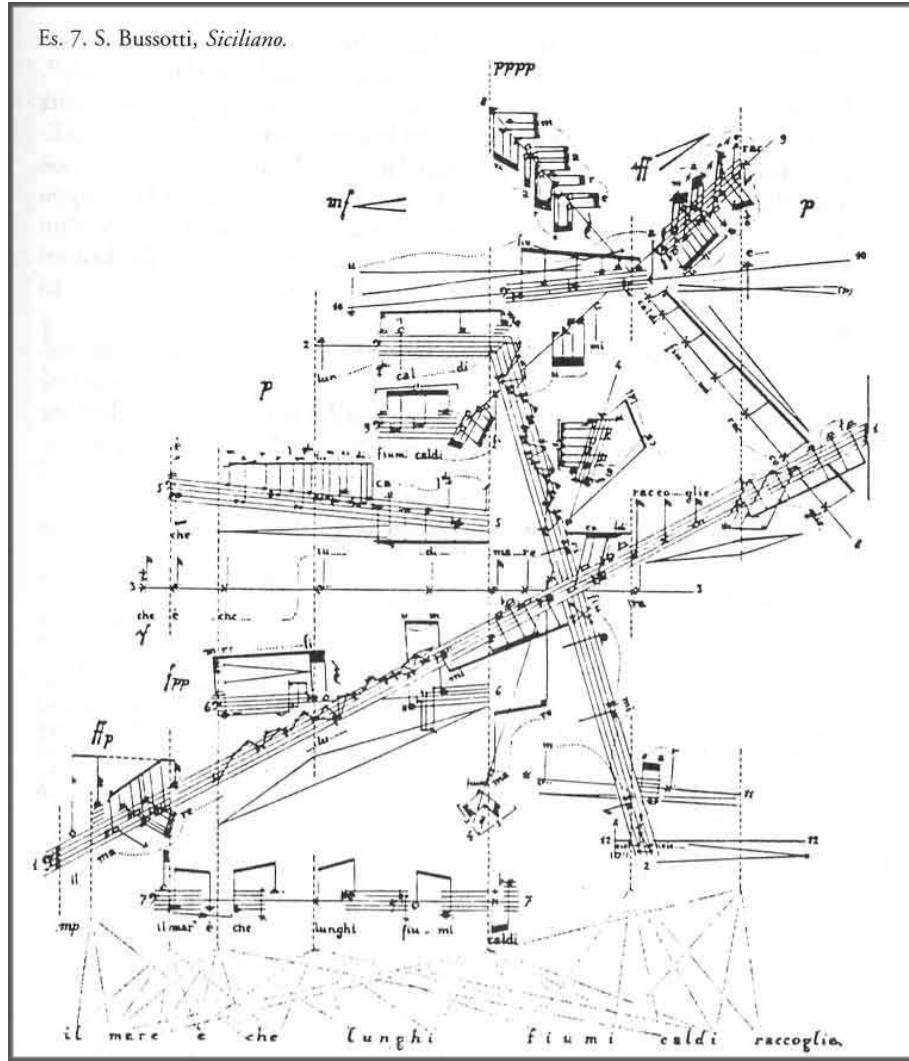
Earle Brown

May be played in any sequence, either side up, at any tempo(s). The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954
Baba. And.

© Copyright 1951 by Associated Music Publishers, Inc., New York / All rights reserved, including the right of public performance for profit. / AMP-NJ24-8

Resim 3.20: Earle Brown'un "Folio 4"



Resim 3.21: Sylvano Busotti “Siciliano”

3.1.7. Dieter Schnebel’in Deneysel Müziği

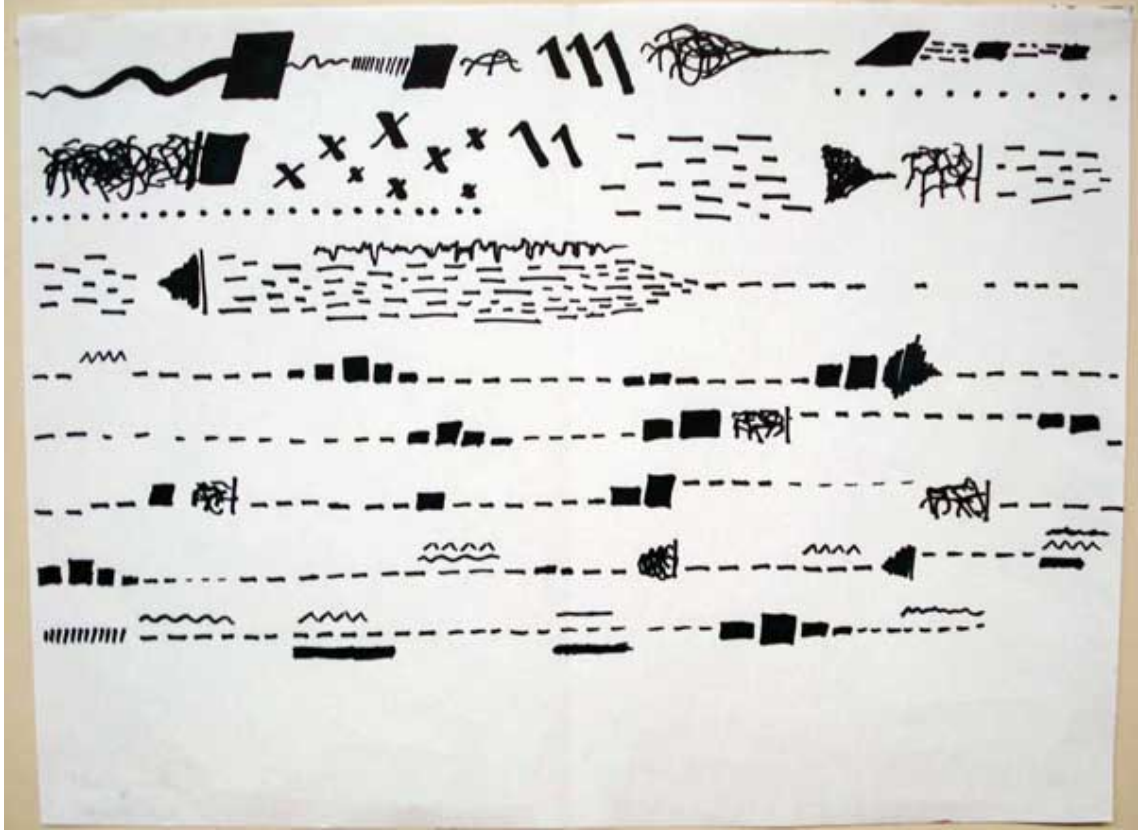
Dieter Schnebel (resim 3.22), deneysel müzik türünde besteleriyle olduğu kadar yazılarıyla da ün yapmış bir sanatçı. Schnebel 1930 doğumlu. Onun yetiştiği yıllar, deneysel müziğin ortaya çıktığı (1945 sonrası) ve geliştiği yıllar. O da daha baştan kendine bu yolu seçmiştir. Deneysel çalışmaları, tasarımsal müzik projeleri çok yanlıdır. Biçimlendirme ögesi olarak dilin, konuşma organlarının, konuşmanın, sesin, tınının oluşum süreçlerini kullanır. Schnebel’in müziğe didaktik yaklaşımı da deneysel. Okul müziklerinde çocuğun daha bir çalgı öğrenmeden tınlarla ilinti kurmasını amaçlıyor ve doğaçlamayı ön planda tutuyor; resimlere bakarak müzik duyma, daha doğrusu müzik oluşturma.



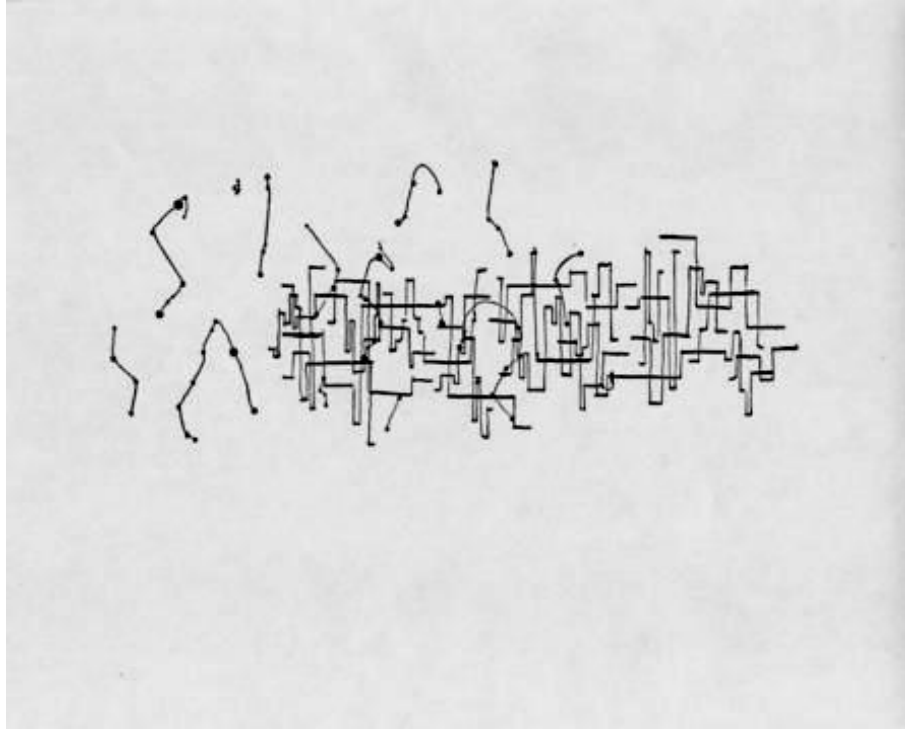
Resim 3.22: Dieter Schnebel

Bunların dışında geleneksel müzik üzerinde çalışmalar da yapmış. Bunlar Bach, Beethoven, Schubert gibi bestecilerin yapıtlarını alışlagelenin dışına çeken, (çalğı değişiklikleri yapma, vokalize etme) bugünün açısından anlama ve yeniden yorumlama denemeleri ya da geleneksel müzik formlarının kurgusunu koruyarak aslından çok uzaklaşan besteler. Schnebel müzik öğreniminin dışında müzikoloji, teoloji ve felsefe okumuş. Belki de öyle olduğu için çalışmalarını hep düşünsel bir temele oturtuyor. Çıkış noktası sanatların sınırlar aşırılığı ve algılamada bütünlük. Schnebel yazılarında görselliğin müziğin özünde olduğunu savunuyor. Müzikte tınının oluşması belli bir etkinliği gerektirir. Yayla, tırnakla, üflemeyle, parmakların tuşlar üzerindeki hareketiyle. Bu etkinlik tınının (dolayısıyla müziğin) oluşumunu dramatik bir sürece dönüştürür. Bu bakımdan algılamada doğal olarak göz kulakla birlikte çalışır. Schnebel'in yapıtlarında sözcükler müziğe, müzik grafiğe (resim 3.23, 3.24) ya da hareket ve beden dili müziğine dönüşebiliyor. Söz, ses, hareket, beden dili bütünleşiyor.⁸¹

⁸¹ İpşiroğlu, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, s.140.



Resim 3.23: Dieter Schnebel "Partitür"



Resim 3.24: Dieter Schnebel "Mo-No: Okumak İçin Müzik"

3.1.8.Minimalizmin Müziği

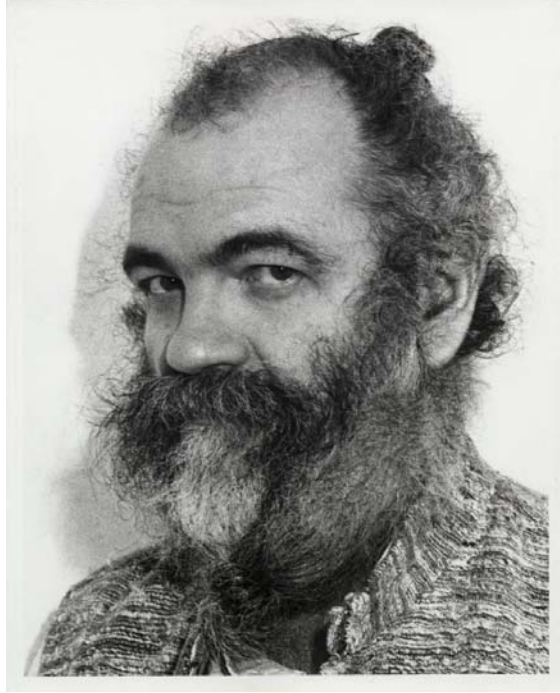
Görsel Sanatlarda, soyut dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek ve ifade, tarihsel, sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket etmiştir. Minimalist sanatçılar, nesnelere ve nesnelliğe olan bu ilgi nedeniyle genellikle heykel üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu alandaki önemli isimler arasında Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd, Dan Flavin sayılabilir. Süreç sanatı, arazi sanatı, performans sanatı ve enstalasyon sanatı minimalizmden etkilenecek ortaya çıkmıştır. Minimalizmin ilk dönemlerindeki yapıtların çoğu son derece yavaş bir şekilde değişen yinelemeli bölümlerden oluşuyordu.

Görsel sanatlara benzer şekilde, müzikte de minimalizm, biçimciliğe tepki olarak çıkmış, müzikteki duygusal sterilliği, entelektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmüştür. Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirgemek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılır, tekrarlara önem verilir. Bu tekrara dayalı yapıtların özelliklerinden biri, müzikteki değişim sürecini dinleyicinin neredeyse ‘görebileceği’ bir noktaya getirmesiydi. Diziselci bestecilerin kullandığı güç anlaşılır yapısal yöntemlerden farklı olarak, minimalistler yalınlık ve açıklık peşindeydi; fakat yapıtların uzunluğu dinleyiciler için büyük bir güçlük oluşturuyordu. Bu tarz olgunlaştıkça yeni hedefler ve yeni sorunlar ortaya çıktı. Bu besteciler hem ‘minimalizm’ terimini hem de yapıtlarını bu denli farklı kılan yöntemlerini ve dışavurumun doğrudanlığını terk etti. Orkestra müziği alanına yönelmeleri her ne kadar ara sıra ortaya şişirilmiş finaller ve kaba orkestrasyonlar çıkarsa da, gelişmeye dair iyi bir işaret ve mantıksal bir ilerlemeydi. Temel bir sözlük oluşturan minimalist besteciler, eski yapıtlarını artık yeni bir tarz konser müziği için çimento harcı olarak kullanıyorlar.

Minimalizm kendisinden sonraki genç bestecileri büyük ölçüde etkilemiş ve farklı türlerdeki müziklerin çalışma biçimlerine nüfus etmiştir. Bu etki John Adams’ın orkestra yapıtlarından Daniel Lentz’in çeşitli topluluk yapıtlarına, Peter Michael Hamel’in solo keyboard için bestelerinden John Surman ile David Darling’in ‘yeni caz’ına, hatta David Bowie ile Brian Eno’ya kadar uzanan bir yelpazede kendini gösterir.⁸²

⁸² Knizak, s.81.

Bu akımı incelerken ilk karşılaşılan sorun minimalizmin tam olarak ne zaman başladığıdır. Şüphesiz ilk minimaliz eser, ortaya konmuş en ‘minimal’ yapıt, Cage’in 1952 tarihli yapıtı **4’33”**tür. Cage’in sessizliği müziğin önemli bir ögesi olarak sunması, altı yıl sonra **Trio For Strings**’i yazacak olan La Monte Young’ın (resim 3.25) önünü açmıştır. Young üslup açısından aralarında en tutarlı olanıdır. Akord etme yöntemlerine ve yalın akorları çok çeşitli şekillerde algılayıp düzenlemeye ilişkin buluşları, 1960’ların minimalizminin en önemli bir ögesidir. Minimalist tarz için: “Müziğimde kesinlikle minimalist öğeler yer alıyor, 1958’de yazdığım **Trio For Strings** gibi ilk dönem yapıtlarımla bu akımı kurdum, iyice uzatılmış sesler ve sessizlikler kullanarak besteliyordum. Ama müziğimin alanı çok geniş, çok farklı çalışma biçimlerini kapsıyor” der.⁸³



Resim 3.25: La Monte Young

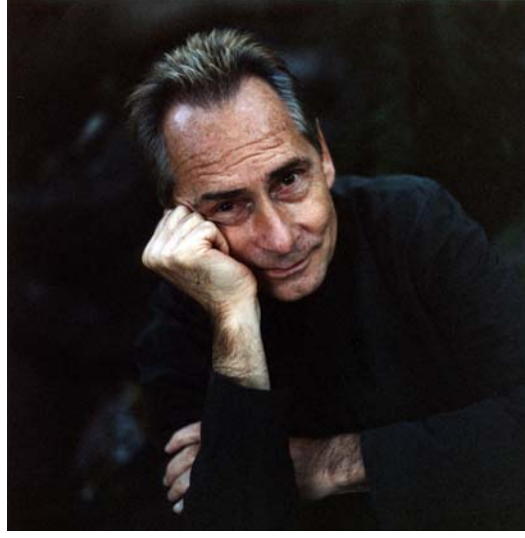
Young 1964’te iki önemli yapıtına başlar. Bunlardan “The Tortoise”, “His Dreams and Journeys” son derece kapsamlı bir yapıttır; uzaktan kumandalı elektronik uçakların yanı sıra ağır ağır değişen ışık düzenlemelerinin yer aldığı “Rüya Evi” adlı bir odaya gurup üyeleri sırayla girer ve düzenli aralıklarla yeni bölümleri önceden çalınanlara ekler. Sekiz saat süren icranın ardından müzisyenler odadan çıkar, yapıt uçakların

⁸³ Knizak, s.70.

çarpmasına dek sürer. Bu uçaklar daha sonra farklı galerilerde farklı sürelerde sergilenir.⁸⁴

3.1.8.1.Jon Hassell

1965'te Köln'e giden Hassell (resim 3.26) iki yıl kadar Karlheniz Stockhausen'la birlikte çalıştı. Sınıf arkadaşları arasında, sonraları Avrupa'nın ünlü deneysel rock grubu Can'i kuracak olan Holger Czukay da vardı. Kuramsal biçimlenme konusunda Stockhausen'ı ilk büyük etki alanı olarak gösteren Hassell, besteciyle Paul Klee'nin resimde renkler arasında biçimsel denge arayışlarını müziğe aktarma ve kısa dalga yayınların kullanılma olanakları gibi konularda çalışmalar yaptı.



Resim 3.26: Jon Hassell

Bir sanat merkezinin çağrısı üzerine 1967'de New York'a geri dönen Hassell, kendini bir anda minimalist estetiğin ortasında bulur. Önce Stockhausen'ın adından söz ettiği Terry Riley'le tanıştı. Riley sayesinde de 'akımın babası' sayılan La Monte Young'la. "Riley'in çalışmaları bana o sıralarda taze bir soluk gibi geliyordu. *Nevrotik Müzik* diye tanımlıyordu yaptığı şeyleri. Biraz tereddütle karşıladım, ama sonunda doğru olduğuna karar verdim. *Baap, zzzzt, biiip, grrrt* gibi sesleri başka nasıl tanımlayabilirsiniz? Yüzdeki tikler, gözlerin seğirmesi gibi bir müzik. Ama tam tersi

⁸⁴ Knizak, s.71.

yöne, insanın içine sükûnet duyacağı, erotik bir müziğe yöneldim, geniş hacimli bir müziğe...”⁸⁵

“In C.” Riley’in minimalist manifesto olarak adlandırılan bu ünlü yapıtında çalanlar arasında Hassell’da yer aldı. Bir sonraki çalışmasını ise La Monte Young’ın Hint ve Türk Klasik Müziğindeki *pes sesli fonu* yoğun biçimde kullandığı, başlangıç/bitiş düşüncesinden arındırılmış yapıtı “Dream House”ta (1969) gerçekleştirdi. Bu köşe taşı niteliğindeki yapıt, Pink Floyd’u ve Brian Eno’yu da geniş ölçüde etkileyecekti.

Hassell 1969-75 arasında Young’ın “Theatre of Eternal Music”ini seslendirdi: bu arada ses-yontu ilişkilerini araştırmaya koyuldu. İlk solo çalışmalarından biri “Solid State” adını taşıyordu. Bu besteyi Hassell bir nesne, bir heykel olarak tasarlamıştı. Amacı, müziği dinleyiciye üç boyutlu olarak aktarmaktı. Bunun içinde ileri elektronik aygıtlar, farklı düzlemlere yerleştirilmiş hoparlörler kullandı.⁸⁶

Hassell’in müziğinde kişiyi içine ‘emen‘ bir cazibe var. İşin ilginç yanı, belli müzisyenlerde bu duygunun hiçbir zaman kaybolmamasıdır. Peki, inancı aktarmada neden Hassell şarkı sözlerine rağbet etmiyor?

Hassell bu soruyu şöyle yanıtlıyor: “Müzik dilini sözcüklerin ötesinde, ayrı bir dil. Müziğe söz kattığınız zaman, farklı öze sahip iki maddeyi yan yana getirmiş oluyorsunuz. Sözlerin yarattığı çağrışımlar, tarihsel göndermeler, müziğin tüm derinliğiyle duyumsanmasını engelliyor. Brian Eno’ya göre şarkı sözü kullanmak, müzikle dinleyici arasında üçüncü bir şahıs sokmak gibi bir şey; dikkatleri müzikten başka noktalara çekiyor. Bu görüşe tümüyle katılıyorum”⁸⁷

⁸⁵ Knizak, s.112.

⁸⁶ Knizak, s.113.

⁸⁷ Knizak, s.120.

SONUÇ

İki sanatın birbirine yaklaşması, her ikisi içinde yeni yapı ve ifade öğelerinin bulgulanmasına yol açıyor. Daha doğrusu sanatçılar var olan, bilinen malzemeleri yeni bir anlayışla biçimlendirme öğeleri olarak kullanmaya başlıyorlar.

Braque ve Picasso ilk kez resim malzemesinin dışında bazı objeler kullanarak kolaj yapmışlardı. Daha sonraki yıllarda objenin çekici gücü sanatçılarda, yaratıcılıklarında her türlü malzemenin kullanılabileceği bilincini uyandırıyor. Böylece resim sanatının dili, anlatım olanakları genişliyor ve yeni yeni bilişimler ortaya çıkıyor. Aynı şey müzik içinde geçerlidir. Satie ile başlayan müzik dışı seslerin kompozisyona girmesi, J. Cage ile her türlü sesin hatta sessizliğin bile müzik olarak ele alınması, bilinen notasyonun dışına çıkılıp grafiksel notasyonun içsel rastlamsallığı ortaya çıkarması, bestecileri bilinenin, alışılmışın dışında yeni tınlar arayışına götürüyor. “Buluntu Obje” resimde olduğu gibi, müzikte de biçimlendirme öğeleri arasına giriyor.

Dünya Savaşlarından sonra yaşanan toplumsal değişim sanat anlayışını ve sanatçının dünya bakışını değiştirdi. Bu yeni gelişmede hızla ilerleyen teknolojinin payı çok büyüktür. Özellikle zaman ve mekân kavramları yepyeni boyutlar kazanmıştır. Bu bağlamda resim ve müzik birbirine çok yaklaşmış oldu. 1945’ten sonra orta çıkan akımların çıkış noktaları birbirinden farklı, dahası karşıt bile olsa hemen hepsinin az çok müzikle bir bağı olduğu söylenebilir. Kimi sanatçı müziğin biçimlendirme öğelerini kullanıyor; kimi nota yazısından yola çıkarak müziği görselleştiriyor; kimi de yapıtını tınıyla ya da gürültüyle bütünleştiriyor. Bunların ötesinde doğrudan müzikle görsel sanatları birleştirme, sanatçıları bilinçle bütünleştirme eğilimi intermedier (arada oluşan, meydana gelen) sanatın oluşmasına yol açıyor. Sınırların silindiği, sanatla yaşamın iç içe girdiği intermedier sanat gösterilerinde rastlantı, buluntu obje, tını, gürültü, patırtı, suskunluk, konuşma, bağırma, ışık, renk, etkinlik ve edilgenlik bütünleşiyor. Belli bir süre içinde gelişen bu gösteriler bittikten sonra ortada hiç bir şey kalmıyor.

Ortaya çıkan kavramsal sanatlar ve düşünceler gelişen dünya ve onun teknolojisi ışığında çok farklı boyutlar kazanıp çok çabuk tüketilip yok oluyor ya da günümüze kadar sindirilerek geliyor. Kavramsal düşünce ve sanat üretimleri günümüze kadar gelirken gerek teknolojiden, gerek yaşam şartlarından gerek endüstriden, gerekse farklı sanat etkileşimlerinden nasibini almış, üretim dünyasından öteye, tüketim

dünyasının çılgınlığı içinde olabildiğince öznel bir tavır almıştır. Artık yapılan sanat eserinin sanatsal değeri sanatçının olmayanı/yeni olanı üretişi, yaratışı ve ona yükleyeceği yeni bir kavsamsallıkla paralel orantılı haldedir. Geçmişten günümüze doğru geldikçe daha belirgin bir şekilde görülen budur. Her birey kendi özgün eseri ve tarzıyla başlı başına yeni bir sanat anlayışı üretme durumundadır.

Süregelen değişim sürecinde teknoloji ilk başta özellikle müzik üzerinde etkili bir şekilde değişim gücünü göstermiştir. İcat edilen ses kayıt cihazları, taş plaklar, gramafonlar, stüdyolar ve elektrikli/elektro enstrumanlar, müzisyenlere yeni olanaklarla beraber daha farklı deneysel çalışmalar ve çok çeşitli dijital mekanik ses yelpazesi sunmuştur. İnsanlar icracının konserine gitmeden kendi evinde sanatçının müziğine ulaşabildiler. Sanatçılar ses sistemleri sayesinde enstrumanlarına yepyeni ve çok farklı tınılar kazandırdılar. Örneğin klasik gitarın teknoloji gelişimiyle geçirdiği evrelerde elektrogitara dönüşmesi; boş olan gitar kasası tamamen doldurdu ve derinliği daraltıldı, gövdesine mikrofon görevi gören manyetik sistemleri yerleştirildi, plastik malzeme olan teller, çelik olanlarla yer değişti. Böyle caz ve blues müzik içine çok farklı tınılar eklenmiş oldu. Ardından caz ve blues rock'n roll'u ortaya çıkardı, enstrumanlar için hazırlanan özel efekt cihazları gitar tonlarını daha sert ve gürültülü bir yapıya büründürdü. Bu tını ve ses değişimindeki sert etki hard rock ve metal müzik olarak dışavuruldu.

Gelişen teknoloji müziği, tınıyı, tarzı ve ses yelpazesini değişip evrimini devam etmesini sağlıyordu. Gelişen teknolojiyle beraber görsel ve fonetik sanatların etkileşimi de farklı boyutlar kazanıyordu. Tarzının ne olduğunun bi önemi olmadan plak, kaset, albüm kapakları, sanatçının ve müziğinin görsel konseptle sunulması gibi. Resim müziği direkt olmasada dolaylı yoldan sahnelerde etkilemeye devam etmiştir. Uzun sahne performansları, sahne tasarımları, sanat yönetmenleri ve icra süresinde devam eden sanatçı performansı ve ışık gösterileri sunulan eserleri izleyiciye daha yoğun hissettirmek amacıyla görsel bir sanat performansına dönüştürüldü ve hala daha sahne performanslarının çoğu günümüzde bu şekilde devam etmektedir.

Teknoloji gelişimi resim üzerinde en büyük değişimini fotoğraf makinasının icadıyla gerçekleştirmişti. Artık dış gerçekliği birebir yansıtan bir makine vardı ve resim sanatı dıştan içe doğru, insana ve insanın özüne, içsel duygularına, izlenimlerine doğru

yol aldı. Özellikle gelişen endüstri ile resim sanatı kendisini birden bire tüketen bir toplumun içinde buldu. Sinema ve tiyatro afişleri, ürün tasarımları, ürün reklamları Pop-Art gibi değişim süreçleri resim sanatı içerisinden, grafik sanatını ortaya çıkarmaya başladı. Gelişen bilgisayar teknolojileri ve paralelinde o teknolojiler için hazırlanan özel programlar müzik dünyasında olduğu gibi resim dünyasında da grafik sanatında büyük kolaylıklar ve yenilikler sağladı. Hazırlanan çizgi filmler, animasyon sektörünün temellerini attı. Sinema sektörü içerisinde tiyatro, resim, müzik, grafik sanatlar birbirine çok bağımlı hale geldiler. Resim sanatı sinemaya ritm denge kompozisyon perspektifiyle beraber girdi. Tiyatro oyun, oyunculuk, dekor unsuruyla ana özne durumunda. Müzik ise gereken bölümlerde ve istenilen sahnelerde, senaryonun ambiyasını yansıtacak şekilde hizmet eder. Grafik sanatı ise yapıtın içerik, tema, özne gibi unsurlarını görsel kurumsal kimlik haline dönüştürerek tüketiciye sunar.

20. yüzyılın sonlarına doğru iyice gelişen günlük teknoloji ve bilişim imkânları tüm sanat dallarında yeni malzemeler, yeni imkânlar ve yenilicikçi devrimler yapması için imkânlar sunmuştur. 3 boyutlu (3D) animasyon film ve oyun sektöründe grafik sanatların içinden teknoloji imkânıyla sıyrılıp yeni bir alana dönüşmüştür. 3D film ve animasyon sektöründe de resim/grafik sanat temelli karakter tasarımcılar, özgün karakterler çizip üretiyor, animasyon sanatçıları bu karakterleri bedene büründürüp hareketlerini veriyor, mekân ambiyas ortam şartlarını ayarlıyorlar. Müzik sanatçıları ise sinemada olduğu gibi aynı şekilde bu alanlar içinde istenilen sanatsal üretimi yaparlar. 3D filmi izleyen ya da 3D oyunu oynayan kişileri senaryonun ilerleyişinde sanat yapıtının içine çekip duygu aktarımını en yüksek seviyeye çıkartmak için bir nevi günümüzün modern ses ressamlığı görevini üstlenirler.

Ses mühendislerinin bu yapıtlar içerisinde ortaya koyduğu diğer bir yenilik bir zamanlar sadece sinema salonlarında bulunan, fakat artık evlerimizde de kolayca ulaşabileceğimiz 3 boyutlu ses sistemleridir. İzleyiciyi çevreleyen birçok hoparlör içerisinde farklı ses kanallarını barındırır. Görüntüde ekrana sol taraftan girip sağ taraftan çıkan arabanın sesi aynı anda izleyiciyi çevreleyen ses sisteminde arabayla aynı anda sol taraftan gelip sağ taraftan kaybolur. Yani 3 boyutlu ses teknolojisi sinemadaki görüntünün/hareketin sesini eş zamanlı olarak çevresel akustik etkisiyle beraber izleyiciye ulaştırır.

Soyut ve kavramsal sanatın resme girmesi, müzik sanatının kavramsal ve rastlamsal olana yönelmesiyle yaratıcı üretkenliği birbiri üzerinde arayan, uygulayan resim ve müzik gnzde hala daha birbirini dolaylı dolaysız yollardan etkilemeye devam etmektedir. Artık teknolojinin hangi yönde deęiŖebilecekęi öngörüsünün bilindiği bilgisayar ağı olan 21. yüzyıl, insan zekâsının, biliminin ve sanatının uç noktalara varmaya alıŖtıęı yeni bir rönesansı andırır. Bu bilim ağı geliŖim sürecinde sürekli yenilikler getirdikçe görsel ve fonetik sanatlarda bundan nasibini o kadar alacaktır. Böylece kendi ilerinde yeni alanlar, yeni sanatsal konseptler üretecek olan resim ve müzik sanatının bu geliŖmeler ıŖıęında etkileŖime devam etmesi muthemel olacaktır.

KAYNAKLAR

- Cumming, Robert, *Sanat-Görsel Rehberler*, (1.Baskı), İnkılâp Kitabevi İstanbul 2010.
- Boran, İlke; Şenürkmez, Kıvılcım, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, (1.Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- İpşiroğlu, Nazan, *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlar Arası Etkileşim*, (1.Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.
- İpşiroğlu, Nazan, *Resimde Müziğin Etkisi*, (3.Basım), Yirmidör Yayınevi, İstanbul 2006.
- Kandinsky, Wassily, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (1.Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.
- Knizak, Mikan, *Destroyed Music-Alılımadık Sesler*, (1.Baskı), Dost Kitabevi, Ankara 1999.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (4.Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.
- Debussy ve İzlenimcilik, Erişim Tarihi: 13.02.2012,
<http://www.sanattasarim.com/haberdetay.asp?bolum=47&uyeid=5>
- Alexander Scriabin, Erişim Tarihi: 13.02.2012,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander_Scriabin
- Wassily Kandinsky, Erişim Tarihi: 13.02.2012,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Vasiliy_Kandinskiy
- Gustav Klimt Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012,
<http://www.biyografi.info/kisi/gustav-klimt>
- Paul Klee Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/paul-klee>
- Joan Miro Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012, <http://www.biyografi.info/kisi/joan-miro>
- Marcel Duchamp, Erişim Tarihi: 13.02.2012,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Pablo Picasso Biyografi, Erişim Tarihi: 12.02.2012,
<http://www.biyografi.info/kisi/pablo-picasso>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Teoman Mete ÇAKICI
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum – 18/06/85
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Erzurum 2011- Dünya Üniversiteler Kış Oyunları, Plastik Sanatlar ve Grafik Tasarım Uzmanı
İletişim	
E-Posta Adresi	teomanmetecakici@hotmail.com
Tarih	